

Μαθήματα αντι-προοπτικής από την Κίνα και το Βυζάντιο.

Ρίτσαρντ Γουίτλοκ (Richard Whitlock)

Κεντρική Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κίνας, Πεκίνο, 20 Σεπτεμβρίου 2017.

Η αντίληψη μας για τον κόσμο καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη φωτογραφία, την κινούμενη εικόνα (φιλμ, τηλεόραση, βίντεο) καθώς και από την κεντρική προοπτική¹ και τον γραμμικό χρόνο που σχετίζονται με τα μέσα αυτά. Ωστόσο, η ψηφιακή απεικόνιση καθιστά πλέον εφικτή τη διερεύνηση εναλλακτικών χώρων και χρόνων ακόμα και στα φωτογραφικά μέσα. Το άρθρο αυτό θα παρουσιάσει παραδείγματα εναλλακτικών αναπαραστάσεων του χώρου και του χρόνου από τις εικαστικές παραδόσεις της Κίνας και του Βυζαντίου, όπου η προοπτική, παρότι γνωστή, είχε απορριφθεί συνειδητά.

Η Ελλάδα και η Κίνα είναι κληρονόμοι αρχαίων εικαστικών παραδόσεων. Είναι και κληρονόμοι αρχαίων επιστημονικών παραδόσεων που μελέτησαν την οπτική. Ο Κινέζος φιλόσοφος Μότζι, περίπου στα 500 π.Χ., περιγράφει έναν σκοτεινό θάλαμο² (*camera obscura*) πολλούς αιώνες πριν από την παρόμοια περιγραφή του Άραβα φυσικού Αλχαζέν το 1027 μ.Χ. Οι αρχαίοι Έλληνες και οι Ρωμαίοι μελέτησαν τόσο την επιστήμη της οπτικής όσο και την «κατοπτρική», την επιστήμη των καθρεπτών, και «κατάφεραν να προσδιορίσουν την εικόνα σύμφωνα με τους κανόνες του καθρέφτη, όπως γίνεται τώρα με τις φωτογραφίες».³ Εικάζουμε ότι οι βυζαντινοί Έλληνες θα είχαν κληρονομήσει αυτή τη γνώση και σίγουρα ένας απ' αυτούς, ο Ανθέμιος εκ Τράλλεων (474-558), συν-αρχιτέκτονας του ναού της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, απέδειξε την βαθιά γνώση του για τη

¹ Η προοπτική είναι η τεχνική απεικόνισης αντικειμένων ώστε να φαίνονται όπως τα βλέπει ένας παρατηρητής από ένα συγκεκριμένο σημείο. Ο φακός της φωτογραφικής μηχανής δημιουργεί ένα προοπτικό 'σημείο φυγής' στο κέντρο μιας εικόνας ακριβώς απέναντι από το μάτι του παρατηρητή.

² Ένα κουτί με μια μικρή τρύπα μέσα από την οποία το εξωτερικό φως πέφτει πάνω σε μια οθόνη. Το 18ο αιώνα στην Ευρώπη κατασκευάστηκαν μεγάλοι σκοτεινοί θάλαμοι στους οποίους μπορούσε κανείς να μπει και να καθίσει, οπότε αυτοί λειτουργούσαν σαν ατομικός κινηματογράφος (βλ. Crary 1990, 28.) Για μια ιστορία του σκοτεινού θαλάμου βλ. Renner 2012.

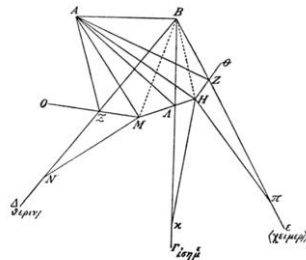
³ "The Greeks and the Romans ... succeeded in fixing the image in conformity with the rules of the mirror, as is now done with photographs" (Sinisgalli 2012, 8).

συμπεριφορά του φωτός σε ένα διάγραμμα του 555 μ.Χ.⁴ Οι πολιτισμοί της Κίνας και του Βυζαντίου κατανοούσαν τη γεωμετρία της προοπτικής. Συνεπώς θα ήταν γνωστή στους εικαστικούς καλλιτέχνες τους. Ωστόσο το 1088 ο σπουδαίος Κινέζος πολυμαθής και επιστήμονας Σεν Κουό (1031-1095) επέκρινε τη χρήση της κεντρικής προοπτικής στις ολόενα και πιο ρεαλιστικές απεικονίσεις της δυναστείας των Σουνγκ, δηλώνοντας ότι «τα τοπία πρέπει να τα κοιτάζουμε από τη οπτική γωνία της ολότητας για να αντιληφθούμε το σύνολο».⁵



Μυαί / Fachang (1210? - 1269? Νότια Δυναστεία Σουνγκ) *Ηλιοβασίλεμα σε ένα ψαροχώρι*, κομμένο τμήμα 33,2 x 168 εκ. ζωγραφιάς κυλίνδρου *Οχτώ όψεις των ποταμών Ξιαου και Ξιανγκ* (π. 1250) μελάνι σε χαρτί, Nezu Μουσείο Τέχνης, Τόκιο.

⁴ Το διάγραμμα αυτό δείχνει πως το φως του ηλίου μπορεί να κατευθύνεται σε ένα σταθερό σημείο (όπως στο κέντρο του τρούλου του ναού της Αγίας Σοφίας) σε κάθε στιγμή της ημέρας και του έτους με τη χρήση παραβολικών καθρεπτών (Jabi και Rotamianos, 2000).



⁵ “...landscapes should be seen from the angle of totality to grasp the whole.” (Shen Kuo στο Sullivan 1979, 72). Ο Sullivan υποστηρίζει ότι υπήρξε μια ριζική απόφαση στην δυναστεία Σουνγκ (960-1279) να υποταχθεί η παρατήρηση των αντικειμένων που ζωγράφιζε ο καλλιτέχνης στα ‘σχήματα’ (schemata) τα οποία δούλευε. «Αφού πάρθηκε αυτή η απόφαση, ήταν αναπόφευκτη η εγκατάλειψη του ρεαλισμού και η ανάπτυξη μιας μορφοποιημένης εικονογραφικής γλώσσας» (“Once this decision was taken, the abandonment of realism and the development of a formalized pictorial language was inevitable”, Sullivan 1979, 72).

Αυτή η «οπτική γωνία της ολότητας» συνεπάγεται ένα πολλαπλό, μεταβαλλόμενο σημείο παρατήρησης και όλα τα προοπτικά συστήματα που χρησιμοποιούνταν στην ζωγραφική του κλασικού κινέζικου τοπίου (*shen-yuan*: βαθιά απόσταση, *kao-yuan*: αυξημένη απόσταση και *p'ing-yuan*: επίπεδη απόσταση) επιδίωκαν να αποφεύγεται το ένα και μοναδικό σημείο φυγής και, έτσι, να επιτρέπεται στο μάτι του θεατή να περιπλανιέται ελεύθερα πάνω στην επιφάνεια μιας ζωγραφιάς χωρίς να προσκολλάται σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο. Αυτό ισχύει τόσο για τις κάθετες, κρεμαστές ζωγραφιές, όσο και για τις οριζόντιες ζωγραφιές κυλίνδρου⁶ μέσα στις οποίες μπορούσε να ταξιδεύει το μάτι των θεατών/αναγνωστών χωρίς διακοπή. Ο σοφός που απεικονίζεται συχνά σε αυτά τα έργα περιπλανιέται στα βουνά σε αναζήτηση της 'κατανόησης', και οι θεατές καλούνται να κάνουν το ίδιο δια μέσου της εικόνας. Όπως γράφει ο François Cheng «...περισσότερο από ένα αντικείμενο προς παρατήρηση ο πίνακας ζωγραφικής είναι κάτι που βιώνει κανείς».⁷

Παράλληλα, στη Δύση, οι βυζαντινοί καλλιτέχνες είχαν απομακρυνθεί από οποιεσδήποτε ρεαλιστικές τάσεις που εμπεριείχε η ζωγραφική στην αρχαιότητα.⁸ Η επιστημονική προσέγγιση της τέχνης η οποία κατοχυρώθηκε αργότερα στην Αναγεννησιακή προοπτική θα ήταν εντελώς ξένη προς τους στόχους των βυζαντινών καλλιτεχνών. Μπορούμε να δούμε στοιχεία αναγεννησιακής προοπτικής στα βράχια της τοιχογραφίας της *Γέννησης* στο μοναστήρι του Περιβλέπτου στον Μυστρά (Labatt 2001). Ωστόσο η βυζαντινή ζωγραφική συνολικά δεν ευνόησε ποτέ μια τέτοια συστηματική οπτική οργάνωση του ορατού κόσμου. Κανόνες στη ζωγραφική υπήρχαν, αλλά θεωρήθηκαν αναπόφευκτα εσφαλμένοι αφού δημιουργήθηκαν από ανθρώπους κι έτσι μόνο εμπόδια θα μπορούσαν να προκαλούν στην έμπνευση, που θα έπρεπε να πηγάζει μόνο από τον Θεό. Ο μόνος κανόνας της βυζαντινής ζωγραφικής, σύμφωνα με τον βυζαντινολόγο Slobodan Ćurčić, ήταν να αποφεύγεται κάθε κανόνας – και έτσι σκόπιμα να διακόπτονται οι φυσιολογικές ανθρώπινες αντιλήψεις (Ćurčić 2016).

⁶ που ανοίγονταν σταδιακά από δεξιά προς αριστερά, όπου η τεχνική της αξονομετρίας επέτρεπε τη δημιουργία μακρινών τοπίων (υπάρχουν μέχρι και 24μ μάκρος)

⁷ « ...plus qu'un objet à regarder, un tableau est à vivre.» (Cheng 1991, 64).

⁸ Πολύ λίγες ζωγραφιές έχουν επιβιώσει από την αρχαία Ελλάδα, αλλά ξέρουμε ότι ο Πλάτωνας (428-348 π.Χ.), ο οποίος σύμφωνα με τον ιστοριογράφο Διογένη τον Λαέρτιο (3ος αιώνας μ.Χ.) είχε σπουδάσει ζωγραφική στα νιάτα του (Sinisgalli 2012, n. 23, 161-3), επέκρινε την ψευδαίσθηση στην ζωγραφική στην εποχή του (*Πολιτεία* 602c, d., Keuls 1978, 11). Προτιμούσε την επίπεδη, ορθογραφική και πιο 'αληθινή' εικαστικές παραστάσεις των Αιγυπτίων (Davis 1979, 121-127).



Η Γέννηση, Μονή της Περιβλέπτου, Μυστράς, Ελλάδα, 1350-1375 μ.Χ., Φωτογραφία: The Yorck Project. Η φωτογραφία (δεξιά) της θέσης αυτής της τοιχογραφίας προέρχεται από εικόνα 360° του [Richard Novossiltzeff](#).

Τα βυζαντινά έργα ζωγραφικής και τα ψηφιδωτά θεωρήθηκαν «πρωτόγονα» από τους ιστορικούς της τέχνης στη Δύση από τον Vasari και μετά, καθώς δεν είχαν προοπτική με σημείο φυγής, που ήταν η μεγάλη ανακάλυψη της Αναγέννησης. Αυτό, όμως, δεν οφειλόταν σε άγνοια. Δείχνει, αντιθέτως, την εξαιρετικά εξελιγμένη τάση των βυζαντινών ζωγράφων να ζωγραφίζουν σκόπιμα με μη-ρεαλιστικό τρόπο, ο οποίος συνοδευόταν από μια τεράστια εφευρετικότητα στη δημιουργία εκπληκτικών οπτικών εφέ και στην ενσωμάτωση των εικόνων στην αρχιτεκτονική. Χρησιμοποιούσαν σύνθετες προοπτικές, συχνά την «αντεστραμμένη προοπτική» και εκπληκτικά αντινατουραλιστικά χρώματα – δηλαδή χρησιμοποιούσαν σκόπιμα και τα χρώματα ακόμη με «λανθασμένο» τρόπο (Byron 1930, 144).⁹

Δεν μπορούμε να επιστρέψουμε στο παρελθόν, μπορούμε, όμως να διδαχθούμε από τους βυζαντινούς και από τους κλασσικούς Κινέζους ζωγράφους πως μπορεί να ανακατασκευάζεται ο χώρος με τρόπους που διαφέρουν από τις σημερινές μας αντιλήψεις. Θα εξετάσουμε τώρα τρεις μη-προοπτικούς τρόπους αναδόμησης του χώρου, την ορθογραφική προβολή, τη βυζαντινή «αντι-προοπτική» και την αξονομετρική προβολή. Ο

⁹ Η ίδια προσέγγιση είναι επίσης εμφανής στη βυζαντινή ψαλμωδία, στην οποία τα λόγια σπάζονται σε μη-αναμενόμενα σημεία, για να ξυπνήσει και το μυαλό και τις αισθήσεις (Μπακιρτζής 2018).

καθένας από αυτούς τους τρόπους δημιουργεί μια πολύ διαφορετική αίσθηση και οντολογία, αλλάζοντας τον τρόπο που ατενίζουμε τους εαυτούς μας, ο ένας τον άλλον, και την ύπαρξή μας στον κόσμο.

Η ορθογραφική προβολή.

Η ορθογραφική προβολή είναι μια μέθοδος αναπαράστασης του χώρου, που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα από αρχιτέκτονες και μηχανικούς, όπου κάθετες γραμμές στο πλάνο της εικόνας παραμένουν παράλληλες. Δεν συγκλίνουν σε ένα σημείο φυγής. Η διαφορά μεταξύ μιας ορθογραφικής προβολής και της προοπτικής φαίνεται στις ακόλουθες δύο εικόνες.¹⁰



¹⁰ Βλ. Cocozza 2017.

Στην αριστερή φωτογραφία, η προοπτική δημιουργείται από τον φακό της φωτογραφικής μηχανής με σημείο φυγής ακριβώς στο κέντρο. Τίποτα στην εικόνα δεν μας 'κοιτάζει στα μάτια'. Τα αντικείμενα μοιάζουν να κοιτάζουν αλλού, σαν να αποφεύγουν το βλέμμα μας. Η ίδια φωτογραφία, προσαρμοσμένη στην ορθογραφική προβολή (δεξιά), δημιουργεί μια πολύ διαφορετική αίσθηση. Σε αυτήν την εικόνα τα πράγματα στρέφονται προς εμάς, μας δίνουν προσοχή και σημασία. Γίνεται πιο πολύ σαν έργο ζωγραφικής. Μας υπενθυμίζει τη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty ότι «αναπόφευκτα οι ρόλοι του ζωγράφου και του ορατού αντιστρέφονται. Γι' αυτό τόσοι ζωγράφοι έχουν πει ότι τα πράγματα τους κοιτάνε κι αυτά»¹¹.

Αυτός δεν είναι ο συνηθισμένος τρόπος που βλέπουμε, η «φυσική προοπτική» του ματιού, οπότε ο εγκέφαλός μας πρέπει να καταβάλει επιπλέον προσπάθεια για να καταλάβει αυτά που βλέπουμε σε μια τέτοια εικόνα. Ως αποτέλεσμα, έχουμε την αίσθηση ότι βλέπουμε κάτι για πρώτη φορά, όπως ένα παιδί. Υπάρχει μια αθωότητα, μια παιδικότητα, στις εικόνες χωρίς προοπτική.

Η αμεσότητα και η ζωντάνια των έργων ζωγραφικής του άγγλου καλλιτέχνη George Stubbs (1724-1806) οφείλονται εν μέρη στην ισοπέδωση του χώρου. Στην παρακάτω εικόνα παρατηρούμε πως ο Stubbs βάζει έξι άλογα σε μια στενή λωρίδα στο προσκήνιο, αφήνοντας κενό το φόντο, χωρίς προοπτική.



George Stubbs, *Φοράδες και πουλάρια*, 1760, λάδι σε καμβά, 99x190,5 εκ., ιδιωτική συλλογή.

¹¹ «Entre lui [le peintre] et le visible, les rôles inévitablement s'inversent : C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent...» (Maurice Merleau-Ponty, 1964, *L'œil et l'esprit*, 31).

Μια παρόμοια τεχνική έδινε ζωντάνια στις ζωγραφιές κυλίνδρου της κινέζικης παράδοσης, όπως οι *Κυρίες της Αυλής που Επεξεργάζονται το Μετάξι* του Ζανγκ Ξουάν της δυναστείας Τανγκ.

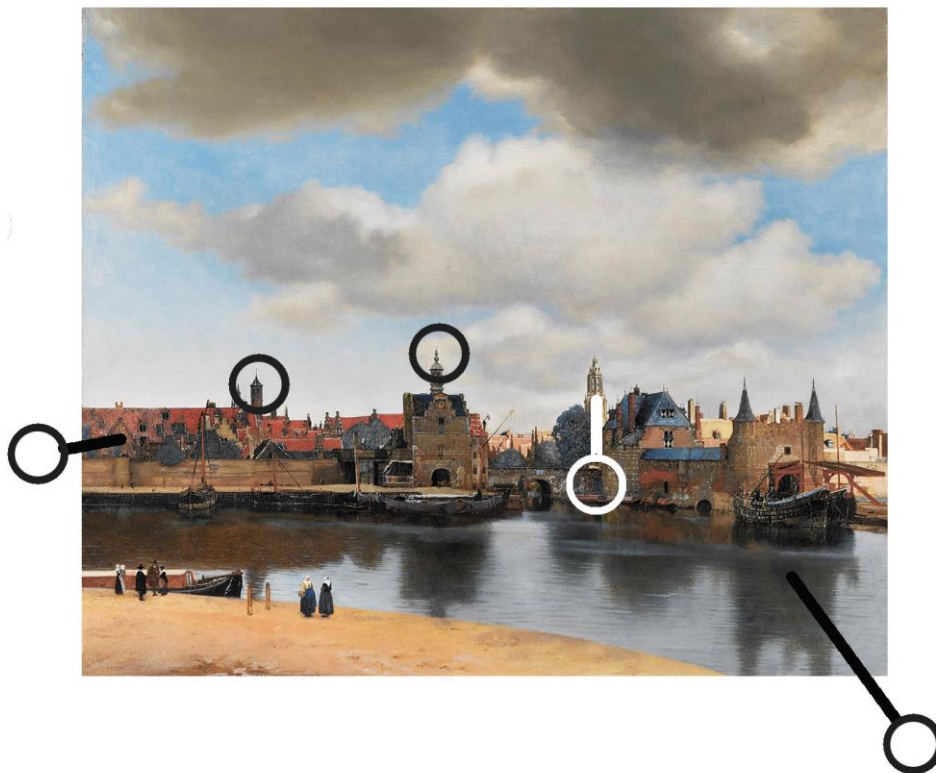


Zhang Xuan, Δυναστεία Τανγκ (618-907), *Κυρίες της Αυλής που Επεξεργάζονται το Μετάξι*, (αντίγραφο του 12ου αιώνα), ζωγραφιά σε κύλινδρο, μελάνι, χρώμα και χρυσό σε μετάξι, 37,1 x 145 cm, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη.

Ο Ολλανδός ζωγράφος Johannes Vermeer (1632-1675) στους δύο υπαίθριους πίνακές του που σώζονται σήμερα, επιλέγει μια γενικά 'ρεαλιστική' προοπτική, αλλά με λεπτές προσαρμογές προς την κατεύθυνση μιας ορθογραφικής προβολής. Για παράδειγμα σε έναν από αυτούς, στην *Όψη του Ντελφτ*, τα κόκκινα κεραμίδια του κτιρίου στα αριστερά παρατηρούνται από ένα σημείο ακόμη πιο αριστερά, δηλαδή έξω από το κάδρο. Η Nieuwe Kerk (Νέα Εκκλησία, κέντρο δεξιά) παρατηρούνται από κάτω, ενώ η Oude Kerk (Παλιά Εκκλησία) και η Πύλη Schiedam (κέντρο) παρατηρούνται απευθείας από μπροστά. Επιπλέον, είναι ενδεικτικό το ότι φωτογραφίες με ακτίνες Χ δείχνουν ότι οι οπτικά τέλειες αντανάκλασεις των κτιρίων στο νερό, που ζωγράφισε αρχικά ο Vermeer, έχουν επιμηκυνθεί προς τα κάτω, τοποθετώντας έτσι τον θεατή πολύ χαμηλά, ενώ η αντανάκλαση της Πύλης του Ρότερνταμ (δεξιά) έχει μετατοπιστεί δεξιά, τοποθετώντας τον θεατή χαμηλά και δεξιά, έξω από το κάδρο.



Johannes Vermeer, *Όψη του Ντελφτ*, 1660-61, 96,5. × 115,7 εκ. λάδι σε καμβά, Mauritshuis, Χάγη.



Σε αυτό το διάγραμμα οι κύκλοι αντιπροσωπεύουν τις όψεις και οι γραμμές υποδεικνύουν τι ζωγραφίζεται από αυτές τις οπτικές γωνίες. Έτσι, η αντανάκλαση στο νερό στα δεξιά δεν απεικονίζεται από την ίδια θέση με το κτίριο το οποίο αντανακλά.

Έτσι, ο θεατής βλέπει τη σκηνή από πολλές θέσεις ταυτόχρονα. Αυτό, θεωρώ, δίνει στη ζωγραφιά τη γοητεία της, την αίσθηση μιας αληθινής σκηνής που εξελίσσεται μπροστά στα μάτια μας.¹² Το μάτι και το μυαλό ποτέ δεν κουράζονται να εξερευνούν την επιφάνειά του. Ο ίδιος ο πίνακας 'κατασκευάζει' τον θεατή, σε αυτή την περίπτωση ο θεατής απλώνεται σε όλο το εύρος της σκηνής.¹³

Το φωτογραφικό μου έργο *Studio Wall*, στοχεύει σε ένα παρόμοιο αποτέλεσμα συνθέτοντας και συνδυάζοντας πολλές φωτογραφίες σε μια ορθογραφική προβολή. Τοποθετεί τον θεατή σε πολλά σημεία ταυτόχρονα – στο ταβάνι, στο πάτωμα, πάνω και κάτω, αριστερά και δεξιά. Η αίσθηση της πραγματικότητας, ότι δηλαδή τα αντικείμενα στην εικόνα είναι πραγματικά εκεί, έχει οδηγήσει πολλούς θεατές να προσπαθού να αφήσουν το ποτήρι τους πάνω στο τραπέζι και να απλώνουν το χέρι στο διακόπτη για να ανάψουν το φως.¹⁴



Richard Whitlock, *Studio Wall (Τοίχο Εργαστηρίου)* 2008, εκτύπωση inkjet 142 x 228 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

¹² Η Hanneke Grootenboer υποστηρίζει ότι πριν από την εφεύρεση της κινούμενης εικόνας, οι άνθρωποι πίστευαν ότι οι ζωγραφιές κινούνταν! (Grootenboer 2008).

¹³ Σχετικά με την κατασκευή του θεατή από ένα έργο ζωγραφικής, βλ. Grootenboer 2005, 170-1.

Η ορθογραφική προβολή δημιουργεί ένα χώρο που αποτελεί προέκταση του φυσικού χώρου του θεατή. Επιπλέον, υποδηλώνει τη δυνατότητά του να είναι μια πολλαπλή οντότητα σε πολλά μέρη ταυτόχρονα.

Η βυζαντινή «αντι-προοπτική»



Ο θόλος της εκκλησίας της Μονής της Χώρας (Kariye Camii) στην Κωνσταντινούπολη (1077-1081 μ.Χ.), με τον Χριστό Παντοκράτορα και Αγίους, όπου φαίνεται η ενσωμάτωση της εικόνας στην αρχιτεκτονική.
Φωτογραφία: [Pxhere](#).

Η κινέζικη και η βυζαντινή τέχνη μοιράζονται μια μη-ρεαλιστική και μη-επιστημονική προσέγγιση: οι εικόνες δεν έχουν ούτε σκιές, ούτε προοπτική. Κατά τα άλλα διαφέρουν πολύ. Οι Κινέζοι της κλασικής εικαστικής παράδοσης χρησιμοποιούσαν ελάχιστο ή καθόλου χρώμα, ενώ για τους Βυζαντινούς το χρώμα ήταν το παν: πηγή του αισθήματος και του νοήματος. Οι βυζαντινοί ζωγράφοι ξεκινούσαν με ένα σκούρο υπόβαθρο πάνω στο οποίο πρόσθεταν χρώματα σταδιακά για να πλάσουν τις φιγούρες και τις αναπαραστάσεις, ενώ οι Κινέζοι ξεκινούσαν με ένα λευκό φόντο και χρησιμοποιούσαν το μαύρο του μελανιού για να φανερωθούν οι «δέκα χιλιάδες υπάρξεις». Οι Κινέζοι χρησιμοποιούσαν τα ελαφρύτερα υλικά – μετάξι, χαρτί – ενώ οι βυζαντινοί τα βαρύτερα. Οι εικόνες τους ήταν

συχνά αναπόσπαστο μέρος της αρχιτεκτονικής και έτσι λειτουργούσαν ως τεράστιες τρισδιάστατες αναπαραστάσεις, όπου μπορούσε κανείς (και μπορεί ακόμα) να μπει, όχι για να τις κοιτάξει ως θεατής ή φιλότεχνος αλλά για να συμμετέχει στην πραγματικότητα ενός μικρόκοσμου του συμβάντος το οποίο συνδυάζει αρχιτεκτονική, μουσική, κείμενο και εικόνα. Ο Pavel Florensky προσθέτει στη λίστα αυτή και την «τέχνη του καπνού», του θυμιάματος και των κεριών, «επεκτείνοντας τους αρχιτεκτονικούς χώρους της εκκλησίας σχεδόν στον άπειρο» και παρέχοντας μια θολή μετάβαση μεταξύ της στερεάς αρχιτεκτονικής και των τοιχογραφιών» (Florensky 1922/2018, 108).

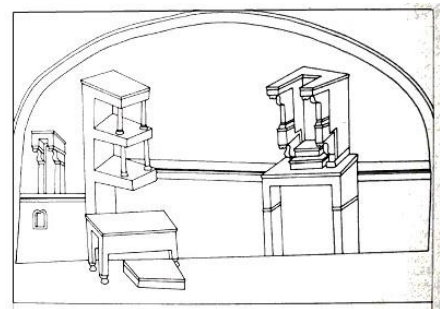
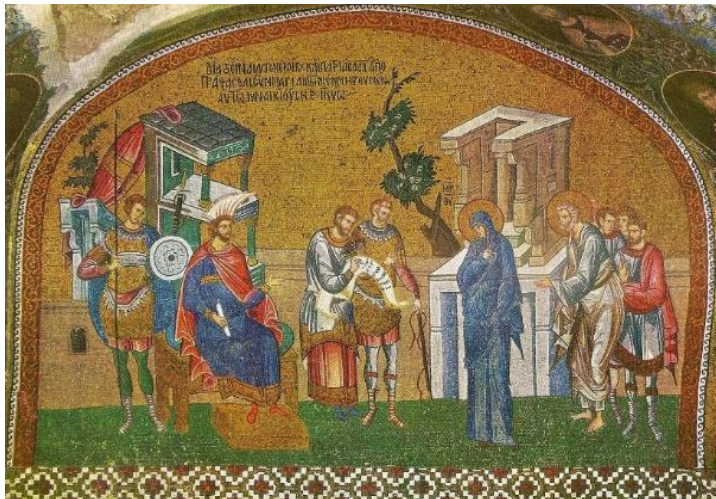
Ο προσανατολισμός και η διαρρύθμιση των εκκλησιών ήταν εξαιρετικά σημαντικά, όπως και στην κινέζικη τέχνη του *Φενγκ Σούι*¹⁵, καθώς το φως φωτίζει τους αγίους και τις ιερές σκηνές ανάλογα με τη θέση τους στη χριστιανική κοσμολογία σε διάφορες ώρες της ημέρας και των εποχών του έτους. Ήταν μια τέχνη του χρώματος και του φωτός, η οποία αλλάζει με το φως της ημέρας, ακόμη και της νύχτας, όπως φαίνεται στην ακόλουθη φωτογραφία που τραβήχτηκε όχι υπό το φως του ηλίου, ούτε καν του φεγγαριού, αλλά των πολλαπλών αστεριών πριν την αυγή, σε μια μικρή εκκλησία πάνω στους λόφους της Κύπρου (Μπακιρτζής / Ηλιάδης 2018, 113).



Η Παρουσίαση, (πριν από την ανατολή του ηλίου). Εκκλησία της Παναγίας του Άρακος, Λαγουδέρα, Κύπρος (1192 μ.Χ.) Φωτογραφία: Χαράλαμπος Μπακιρτζής.

¹⁵ Μία από τις πέντε τέχνες της Κινέζικης μεταφυσικής, το *Φενγκ Σούι* συνδυάζει την αρχιτεκτονική με τις αόρατες δυνάμεις του Τσι (Qi) που συνδέουν το σύμπαν, τη γη και την ανθρωπότητα (Βικιπαίδεια).

Οι επιφάνειες πάνω στις οποίες ζωγράφιζαν οι βυζαντινοί καλλιτέχνες ήταν συχνά καμπυλωτές. Ο Παναγιώτης Αγαπητός εξηγεί πώς οι καμπυλωτές επιφάνειες των αψίδων των εκκλησιών χρησιμοποιούνταν με διαφορετικό τρόπο από ό,τι τα επίπεδα τοιχώματα κάτωθέν τους ή από τον υπερκείμενο θόλο: οι δισδιάστατοι τοίχοι αντικατοπτρίζουν το δικό μας χώρο και τον παρόντα χρόνο, οι τρισδιάστατες αψίδες τον παρελθόντα χρόνο της προφητείας και της ενσάρκωσης του Χριστού και ο 'πολυδιάστατος' θόλος το μέλλον, την υπόσχεση της λύτρωσης και της αιώνιας ζωής (Αγαπητός, 92). Είναι αξιοσημείωτο ότι σε όλα αυτά τα διακριτά επίπεδα οι παράλληλες γραμμές αποφεύγονται. Στερεές μορφές και ιδιαίτερα ανθρωπογενείς φορείς όπως κτίρια και έπιπλα δεν ζωγραφίζονται με 'σωστή' προοπτική, αλλά υπόκεινται σε μια προσεγμένη αποδόμηση.



Εγγραφή στη εφορία μπροστά από τον Κυρήνη, μωσαϊκό, 14ος αιώνας, Μονή της Χώρας (Μουσείο Κάριε), Κωνσταντινούπολη. Φωτογραφία: Hans Hinz, στο *Byzantine Painting*, Albert Skira, Γενεύη.
Σχέδιο: [Visionary Review](#)

Το γλυπτό *Cor-Ten* (1966) του Έλληνα γλύπτη Γεώργιου Ζογγολόπουλου ίσως περιέχει τη συνέχεια αυτού του βυζαντινού πνεύματος: την αμφιβολία σε ότι γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις και την απροθυμία να απεικονιστεί "στερεά" η μορφή. Μοντερνιστικό, αφηρημένο, χωρίς αναφορά (ο τίτλος αναφέρεται απλά στο είδος του χάλυβα που χρησιμοποίησε ο γλύπτης) αυτό το γλυπτό είναι σαν άσκηση αποσύνδεσης, είναι χαοτικό, ενώ προσφέρει δυναμισμό και νόημα στον περιβάλλοντα χώρο, ενεργοποιώντας την πνευματική διάσταση της πόλης.



Γεώργιος Ζογγολόπουλος, *Cor-ten*, 1966, ύψος 17 μ., ατσάλι, Θεσσαλονίκη.

Πιο πρόσφατα, ο Ιάπωνας καλλιτέχνης Sohei Nishino ασχολήθηκε με την αναπαράσταση πόλεων. Δημιούργησε μια σειρά από "διαισθητικούς" υποκειμενικούς χάρτες, επιλέγοντας και συνδυάζοντας εκατοντάδες φωτογραφίες που τράβηξε κατά τις περιήγησες του.

Εικάζω πως η προσέγγισή του θα ήταν απόλυτα κατανοητή στους βυζαντινούς καλλιτέχνες (σκεφτείτε την *Αποψη και χάρτη του Τολέδο* του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου), οι οποίοι στόχευαν να αναδείξουν όχι την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων, αλλά την υπόστασή τους, την υποκείμενη πραγματικότητα, την ουσία τους.



© Sohei Nishino, *Diorama Map Istanbul* 2011, εκτύπωση Light Jet, 150 x 151,5 εκ, με λεπτομέρεια.

Η αξονομετρική προβολή

Η αναγεννησιακή προοπτική υποδηλώνει πως βλέπουμε σαν μέσα από ένα παράθυρο. Κρατάει ό,τι βλέπουμε σε απόσταση. Η ορθογραφική προβολή, αντιθέτως, τοποθετεί τον θεατή στον ίδιο χώρο με την εικόνα. Η αξονομετρική προβολή κάνει κάτι άλλο – ανυψώνει τον θεατή. Όσο μεγαλύτερη είναι η εικόνα, τόσο περισσότερο ανυψώνεται και. Οι παράλληλες γραμμές παραμένουν παράλληλες (χωρίς σημείο φυγής), αλλά σε τρεις κατευθύνσεις (άξονες) αντί για δύο. Παράγει μια μηχανική, τεχνητή αίσθηση. Όπως γράφει ο Adam Jasper «Το αξονομετρικό θα μπορούσε να περιγράφεται ως η εκ γενετής συνθήκη των *computer graphics*».¹⁶



Στιγμιότυπα από το *online* παιχνίδι *SimCity* το 2000.

Αυτή η τεχνητή ή πλασματική αίσθηση συχνά απαλύνεται με τροποποιήσεις στην αυστηρή αξονομετρική προβολή, όπως σε πολλά *online* παιχνίδια όπου η αυστηρότητα των παράλληλων γραμμών στα πρώτες εκδόσεις του παιχνιδιού πλέον αποφεύγονται.

¹⁶ “...the axonometric could be described as the native condition for computer graphics” (Jasper 2016, 13).



Στιγμιότυπα από το *online* παιχνίδι *SimCity* το 2017.

Η αυστηρή αξονομετρική προβολή αποφεύγεται και στο περίφημο ζωγραφικό έργο του Zhang Zeduan *Κατά μήκος του ποταμού στο φεστιβάλ Qingming* με πολλαπλά σημεία φυγής κατά μήκος της μακράς (μήκους 5.29μ) ζωγραφιάς κυλίνδρου, και με ελαφρές αναπροσαρμογές στους ορόφους των κτιρίων.



Zhang Zeduan (αποδίδεται), Δυναστεία Νότιο Σουνγκ (10ος αιώνας), *Κατά μήκος του ποταμού στο φεστιβάλ Qingming*, τμήμα ζωγραφιάς κυλίνδρου 24,8 x 528,7 εκ.

Η αξονομετρία χρησιμοποιήθηκε πρώτα μάλλον στην Κίνα όπου ονομάστηκε *dengjiao toushi* ('ισογωνική προοπτική') πριν από 2000 χρόνια (Krikke 2018, Cocozza 2017, 5) και

καθιερώθηκε ως το σύστημα πάνω στο οποίο βασίστηκε αυτή η μεγάλη κινέζικη εικαστική παράδοση της ζωγραφικής κυλίνδρου.

Αυτή η προβολή, όμως, μας ξαφνιάζει όταν τη βλέπουμε σε μια φωτογραφία, καθώς σε αυτό το μέσο είναι εντελώς ξένη.



Richard Whitlock, σύνθετη φωτογραφία σε αξονομετρική προβολή.
Καθώς μεγαλώνει η εικόνα υψώνεται η θέση του θεατή.

Η Γαλλίδα Elodie Hiryczuk μαζί με τον Ολλανδό Sjoerd van Oevelen, φωτογράφοι και θεωρητικοί της τέχνης, σε μια σειρά φωτογραφικών συνθέσεων με τίτλο 'Sceneries', κατασκευάζουν αξονομετρικές σκηνές που τις φωτογραφίζουν με μια ειδική φωτογραφική μηχανή (view camera).

«Αυτές οι ψευδο-προοπτικές δομές μας επέτρεψαν να δημιουργήσουμε φωτογραφίες με παράλληλες οπτικές γραμμές και ως εκ τούτου χωρίς σημείο

φυγής, που θυμίζει ιαπωνικές εκτυπώσεις ξύλου. Εδώ, το βλέμμα του θεατή δεν παγιδεύεται πλέον από ένα σημείο φυγής αλλά επιτρέπεται να μετακινείται ελεύθερα μέσα από την εικόνα ».¹⁷



Hiryuczuk/Van Oevelen, *Sceneries | Man Reading by a Window*, Lightbox 122 x 122 εκ., 2007.

Οι Hiryuczuk και van Oevelen έτσι διεκδικούν για την τέχνη της φωτογραφίας την ευελιξία που είχε ο ζωγράφος στην κατασκευή της προοπτικής και, έτσι, στην ανάπλαση της πραγματικότητας. Ο Adam Jasper μας υπενθυμίζει ότι

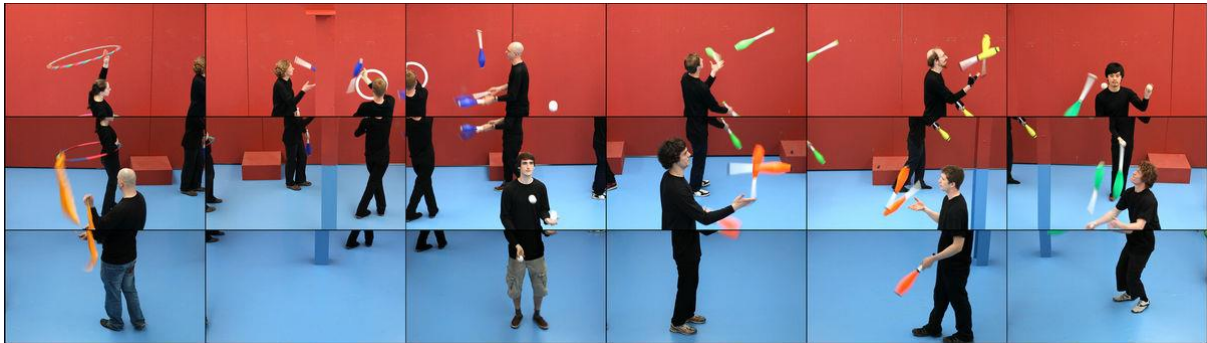
*«Με την άφιξη της φωτογραφίας, η τεχνική υποβλήθηκε στην αμνησία του μηχανισμού και η απόλυτη συνεκτικότητα μιας προοπτικής ενός σημείου φυγής, με όλες τις συνακόλουθες στρεβλώσεις, έπεσε σαν ένα σιδερένιο κλουβί στις προσδοκίες του ρεαλισμού».*¹⁸

¹⁷ "These pseudo-perspective structures allowed us to create photographs with parallel sight-lines and hence without vanishing point, reminiscent of Japanese wood-block prints. Here the gaze of the beholder is no longer 'captured' by a vanishing point but is allowed to move freely through the image" (Hiryuczuk / Van Oevelen 2014).

¹⁸ "With the arrival of photography, technique was subjected to the amnesia of the mechanism, and the absolute consistency of one point perspective, with all its concomitant distortions, fell like an iron cage onto our expectations of realism." (Jasper 2016).

Η αντι-προοπτική στην κινουμένη εικόνα

Στις κινούμενες εικόνες η τροποποίηση της προοπτικής έχει ακόμα πιο ανατρεπτικά και συναρπαστικά αποτελέσματα. Η βίντεο-εγκατάσταση *Οι Ζογκλέρ* (2012), του David Hockney, συναρμολογεί εικόνες από 18 κάμερες τοποθετημένες λίγο στραβά επίτηδες, όχι παράλληλα μεταξύ τους, για να σπάσει την αίσθηση του βάθους, της προοπτικής.



David Hockney, *Οι Ζογκλέρ* (2012), 18 οθόνες, σύνολο 205,74 x 728,
Φωτογραφία: Whitney Museum of American Art

Ο Νεοζηλανδός εικαστικός Daniel Crooks στη βίντεο-εγκατάσταση του, *Train No. 1*, συνθέτει μια καθαρή ορθογραφική προβολή. Δεν είναι ο προορισμός του τρένου που σκεφτόμαστε, όσο το θαύμα της ίδιας της κίνησης, η συσσώρευση στιγμών, η φύση του ίδιου του χρόνου.



Daniel Crooks *Train No. 1*, 2002-13, video, 4 λεπτά.

Αυτά τα έργα του Hockney και του Crooks διατηρούν μια φυσιολογική χρονική ροή. Υπάρχει όμως και η δυνατότητα, χάρη στις εφαρμογές που διατίθενται σήμερα για τη

σύνθεση ψηφιακών εικόνων,¹⁹ να δημιουργηθεί μια 'πραγματικότητα' όπου φωτογραφίες και βίντεο παρμένες από πολλές διαφορετικές στιγμές στον χρόνο προβάλλονται ταυτόχρονα σε μια εικόνα. Ο θεατής έτσι τοποθετείται σε πολλαπλές θέσεις στον χρόνο, όπως μια ορθογραφική προβολή τον τοποθετεί σε πολλαπλά σημεία στον χώρο. Βλέπει αντικείμενα και γεγονότα στην ταινία ταυτόχρονα που δεν συνέβησαν ταυτόχρονα στην πραγματικότητα, όπως σε ένα προ-Αναγεννησιακό έργο ζωγραφικής.

Η δική μου βίντεο-εγκατάσταση *Η Οδός* (2012), για παράδειγμα, που έχει σκοπό να φέρει κάθε οπτικό στοιχείο σε μια οδό στη Θεσσαλονίκη σε μια δισδιάστατη ορθογραφική προβολή, χρησιμοποιεί φωτογραφίες και βίντεο που έχουν ληφθεί κατά τη διάρκεια πολλών μηνών.



Richard Whitlock, *Η Οδός*, 2012, βίντεο, 12' σε κύκλο, 450 x 250 εκ.

¹⁹ Η τεχνική του compositing αναπτύχθηκαν σταδιακά από τις αρχές του κινηματογράφου (π.χ. στις ταινίες του Georges Méliès), και συνεχίζουν να αναπτύσσονται με γρήγορους ρυθμούς στο χώρο της ψηφιακής εικόνας σε εφαρμογές όπως το Nuke και το Fusion.

Ένα συνεχόμενο παρόν (περίπου φθινόπωρο, περίπου το μεσημέρι) εδραιώνεται, όπου ο χρόνος κυλάει πιο πολύ κυκλικά παρά γραμμικά. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις των αυτοκίνητων, των δένδρων, μιας ποδηλάτισσας που πατάει τα πετάλια, των ρούχων που κινούνται στον αέρα, του σήματος του φαρμακείου που αναβοσβήνει, των γυναικών που μπαينوβγαίνουν στα μπαλκόνια, όλα συμβάλλουν σε αυτό.

Συμπέρασμα

Τόσο οι Έλληνες όσο και οι Κινέζοι μαθητές της τέχνης πότε πότε ίσως αισθάνονται υπερφορτωμένοι από το λαμπρό καλλιτεχνικό παρελθόν των πολιτισμών τους. Μπορεί να νιώθουν πως ποτέ δεν θα μπορέσουν να φτάσουν ή να ξεπεράσουν τις δόξες των πολιτισμών αυτών. Μπορεί επίσης να αισθάνονται ότι η δυτική ακαδημαϊκή τέχνη, η οποία βασίζεται και στην προοπτική και διδάσκεται στις σχολές καλών τεχνών στην σύγχρονη Κίνα όπως και στην Ελλάδα, τους φέρνει σε αντίθεση με την καλλιτεχνική τους παράδοση. Μελετώντας τον τρόπο που ο χώρος δομούνταν στις εικαστικές τέχνες τότε, στην Κίνα όσο και στην Ελλάδα, μπορεί ίσως να βρουν μια διέξοδο. Ακόμα υπάρχουν τα αντίστοιχα μελάνια και χρώματα, ενώ υπάρχουν επιπλέον βιντεοκάμερες, κινητά τηλέφωνα και τηλεκατευθυνόμενες κάμερες. Το θέμα είναι πώς εμείς θα χρησιμοποιήσουμε αυτές τις νέες τεχνολογίες. Μπορούμε να δημιουργήσουμε χώρους όπου νιώθουμε άνετα ή χώρους που δοκιμάζουν τις αντιλήψεις μας, ανακατασκευάζοντας τον κόσμο εκ νέου.

Αναφορές

Byron, Robert, 1930, *The Birth of Western Painting*, Routledge, London, 144.

Cheng, François, 1991, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 64.

Cocozza, Fabiano, 2017, 'Axonometry: The Grip of Thought on Space – A Short Survey on the Relation between the Act of Planning and a Visionary Visualisation Technique', *Proceedings*, MDPI (online journal) 1(9), 884.
<https://doi.org/10.3390/proceedings1090884> - 16 Nov 2017.

Crary, Jonathan, 1990, *Techniques of the Observer*, The MIT Press, Cambridge, Κεφ. 2 'The camera obscura and the subject', 25-66.

Ćurčić, Slobodan, 2016, συνομιλία με τον συγγραφέα.

- Davis, Whitney, M. 1979, 'Plato on Egyptian Art', *The Journal of Egyptian Archaeology*, Egypt Exploration Society, London, 121-127.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2001/1964, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 31.
- Misler, Nicoletta επιμ., 2018 *Pavel Florensky, beyond vision: essays on the perception of art*, Reaktion Books, London. 201-272.
- Florensky, Pavel, 1919/2018, 'Reverse perspective', ('Η αντίστροφη προοπτική'), μτφρ. Wendy Salmond, στο Nicoletta Misler, επιμ., *Pavel Florensky, beyond vision: essays on the perception of art*, Reaktion Books, London, 201-272.
- Florensky, Pavel, 1922/2018, 'The Church Ritual as a Synthesis of the Arts' ('Το Εκκλησιαστικό Τελετουργικό ως Σύθεση των Τεχνών'), μτφρ. Wendy Salmond, στο Nicoletta Misler, επιμ., *Pavel Florensky, beyond vision: essays on the perception of art*, Reaktion Books, London, 101-111.
- Grootenboer, Hanneke, 2005, *The Rhetoric of Perspective*, Chicago University Press, Chicago, 170-1.
- Grootenboer, Hanneke, 2008, συνομιλία με τον συγγραφέα.
- Jabi, Wassim, and Iakovos Potamianos, 2006, 'A Parametric Exploration of the Lighting Method of the Hagia Sophia Dome', στο M. Ioannides, D. Arnold, F. Niccolucci, K. Mania (επιμ.) *Proceedings of the 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage (VAST06)* Ktisis Cyprus University of Technology, Limassol, Cyprus, ©The Eurographics Association, 257-265.
- Jasper, Adam, 2016, 'God's eye view: an essay on axonometric drawing as a symbolic form' in Teresa Stoppani, Giorgio Ponzio & George Themistokleous *This Thing Called Theory* 1st Edition, Routledge, London. Pre-publication draft: https://www.academia.edu/27224694/Gods_eye_view_an_essay_on_axonometric_drawing_as_a_symbolic_form
- Keuls, Eva, 1978, *Plato and Greek Painting*, Columbia studies in the Classical Tradition, Brill, Leiden, 11.
- Krikke, Jan, 2018, 'Why the world relies on a Chinese "perspective"', Medium (online publishing platform) <https://medium.com/@jankrikkeChina/why-the-world-relies-on-a-chinese-perspective-cf3122caf67f>
- Labatt, Annie, 2001, 'Frescoes and Wall Painting in Late Byzantine Art', in *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Renner, Eric, 2012, *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application* Focal Press, Elsevier, Oxford.
- Sinisgalli, Rocco, 2012, *Perspective in the visual culture of classical antiquity*, Cambridge University Press, New York.
- Sullivan, Michael, 1979, *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*, The Clarendon Press, Oxford, 72.
- Van Oevelen, Sjoerd & Elodie Hiryczuk, 2014, 'The Detached Gaze – Thoughts and Sources on Alternative ways of Seeing', *Philosophy of Photography*, Vol. 4 No. 2, *Intellect Journals*, Bristol & Wilmington NC. <https://thedetachedgaze.com/tag/axonometry/>

- Αγαπητός, Παναγιώτης Α., 2018, «Το Λόγο ως κινούμενη εικόνα: Κείμενα που έχουν εγγραφεί στις τοιχογραφίες της εκκλησίας της Παναγίας στη Λαγουδέρα, Κύπρος (1192 μ.Χ.)» στον Αθανάσιος Παπαγεωργίου, Χαράλαμπος Μπακιρτζής και Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, (επιμ.), *Η εκκλησία της Παναγίας του Αράκου*, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη και Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου, Λευκωσία, Κύπρος, 89-96.
- Μπακιρτζής, Χαράλαμπος και Ιωάννης Γ. Ηλιάδης, 2018, «Ο φωτισμός της εκκλησίας της Παναγίας του Αράκου» στον Αθανάσιος Παπαγεωργίου, Χαράλαμπος Μπακιρτζής και Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, (επιμ.), *Η εκκλησία της Παναγίας του Αράκου*, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη και Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου, Λευκωσία, Κύπρος, 111-117.
- Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, 2018, συνομιλία με τον συγγραφέα.
Πλάτων, π. 380 π.Χ., *Πολιτεία*, 602c, d.

Περαιτέρω βιβλιογραφία

- Bragdon, Claude, 1932, *The Frozen Fountain*, Knopff, New York.
- Cahill, James, 1960/1978, *Chinese Painting*, Albert Skira, Geneva & Macmillan, London.
- Cahill, James, 1988, *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, The Franklin D. Murphy Lectures IX, University of Kansas, Spencer Museum of Art.
- Elkins, James, 1997, *The Object Stares Back*, Harcourt, San Diego, New York, London.
- Kuo, Shen, 1088, *Dream pool essays* ("Mengxi Bitan").
- Needham, Joseph, 1980, *Science and Civilization in China*, (1954–) Cambridge University Press, Cambridge.
- Rowley, George, 1974, *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, Princeton.
- Scolari, Massimo, 2012, *Oblique Drawing - A History of Anti-Perspective*, The MIT Press, Cambridge.
- Tarnay, László, 2008, 'On the Metaphysics of Screen Violence and Beyond', *Apertúra Magazin*, Szeged, <https://www.apertura.hu/2008/nyar/tarnay/>
- Vickhoff, Björn, 2008, *A Perspective theory of Music Perception and Emotion*, Doctoral dissertation, University of Gothenburg, Sweden.
<https://www.semanticscholar.org/paper/A-Perspective-Theory-of-Music-Perception-and-Vickhoff/feead55a81d8f4b42a40bc157ee30f5fa3fba5e1>