

VII

Τα κέντρα ως διαιρέτες

Μέχρι στιγμής, έχουμε δει το κέντρο ισορροπίας να χρησιμεύει ως σταθεροποιητής του βάρους. Τα αντικείμενα της σύνθεσης που βρίσκονται στην κεντρική περιοχή κέρδιζαν σε ισχύ και προστατεύονταν από τις έλξεις και ωθήσεις των έκκεντρων θέσεων. Ακόμη και τα αντικείμενα που βρίσκονται έξω από την κεντρική περιοχή μπορούν να θεωρηθούν ενωμένα και σταθερά όταν ομαδοποιηθούν γύρω από το κέντρο ισορροπίας.

Η διπολική σύνθεση

Αλλά η προσπάθεια για ενότητα είναι μόνο μία από τις τάσεις που βοηθούν τη σύνθεση να κάνει τη δουλειά της. Τα οπτικά αντικείμενα που συγκροτούν τις συνθετικές διατάξεις χρειάζονται επίσης κάποια ανεξαρτησία, κάποια δική τους κυριαρχία. Όταν αυτή η αυτονομία των μερών είναι έντονη, η σύνθεση παρουσιάζεται ως μια συνάντηση ξεχωριστών παραγόντων, οι οποίοι ανταποκρίνονται ο ένας στον άλλο με διάφορους τρόπους. Η συνηθέστερη μορφή είναι αυτή της δυαδικότητας, η συνάντηση δύο εταίρων, χωρισμένη και ισορροπημένη από έναν κεντρικό άξονα: μπορούμε να ονομάσουμε αυτή τη μορφή διπολική σύνθεση.

Μια τέτοια διχοτομημένη συνάντηση μπορεί να έχει τον χαρακτήρα ενός διαλόγου μεταξύ των μερών που αναζητούν το ένα το άλλο, όπως, για παράδειγμα, στις αναπαραστάσεις του *Ευαγγελισμού*. Μπορεί επίσης να δείξει την αντιπαράθεση των εχθρών ή την αντίθεση ανάμεσα στα αντίθετα, όπως μεταξύ του φωτός και του σκότους. Θα ξεκινήσω με μια από τις ακραίες απεικονίσεις του θέματος της ζήλιας από τον Edvard Munch (εικ. 92).



Εικόνα 92.

Edvard Munch, *Η Ζήλια*. 1896. Ίδρυμα Τεχνών, Σικάγο.

Μία λευκή λωρίδα στη μέση της εικόνας χωρίζει έναν κόσμο απόλυτου σκοταδιού στα αριστερά από το κατακερματισμένο σχέδιο των μαύρων και των λευκών στα δεξιά. Διαχωρίζει τη μελαγχολική απομόνωση του συζύγου από την εξίσου απειλητική δοκιμασία του παράνομου ζευγαριού. Το πρόσωπο που κοιτάζει, ο άνδρας, αν και είναι έντονα στραμμένο προς τα έξω, έχει παραλύσει, από την ψύχωση της σκέψης του με τη μετωπική συμμετρία και την κεντρική θέση του¹.

1. Η Isak Dinesen (ΣτΜ: Karen Blixen), που ήταν Σκανδιναβή όπως και ο Munch, παρατηρεί σε μία από τις ιστορίες της, «Η Αρκούδα και το Φιλί», ότι όσοι ζηλεύουν «όταν κάθονται και φρουρούν κάποιον [...] όπως η γάτα μπροστά στην ποντικοπαγίδα, [...] σταματούν την ανάσα του άλλου ώστε να είναι δύσκολο να μετακινηθεί – και οι ίδιοι συρρικνώνονται μέχρι να υπάρχει ζωή μόνο στα μάτια τους».



Εικόνα 93.

Giovanni Bellini, *Ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση*. 1480-1485.
Συλλογή Frick, Νέα Υόρκη.

Αντίθετα, οι δύο εραστές είναι απορροφημένοι στον διάλογο αλλά κινούνται ζωηρά με τη δυναμική τους επιμήκυνση. Ο κατακόρυφος άξονας στη μέση εξισορροπεί τα δύο μισά της εικόνας και τα κάνει παρόμοια. Αυτή η πλευρική σχέση συγκεκριμενοποιείται από τον κεντρικό οριζόντιο άξονα. Προσηλώνει τα μάτια του συζύγου στο ηβικό κέντρο της γυναίκας – ένα εκκεντροδιάνυσμα, το οποίο συνδέει ενεργά το υποκείμενο και το αντικείμενο, μεταφέροντας τα σημαντικά αντικείμενα ως μικρόθεμα.

Πολύ λιγότερο αξιοσημείωτος αλλά εξίσου απαραίτητος για τη σωστή ανάγνωση της σύνθεσης είναι ο κατακόρυφος διαχωρισμός στο τοπίο του Bellini (εικ. 93). Ο διαχωρισμός υποδηλώνεται από το προφίλ των βράχων



Εικόνα 94.

Michelangelo Caravaggio, *Ο Νάρκισσος*. 1594-1596.
Galleria di Arte Moderna, Ρώμη. Φωτογραφία, Alinari.

στο πρώτο πλάνο, που κόβει την ανοιχτή θέα στο βάθος του πεδίου. Ο πλευρικός άξονας τονίζει τον περαιτέρω διαχωρισμό του μοναχού από την πέτρινη κατοικία του στην κάτω δεξιά πλευρά και το πανόραμα της ανθηρής φύ-

σης στην επάνω αριστερή γωνία. Εκεί υπάρχει και η υπερυψωμένη θέση του άορατου οράματος, προς το οποίο προσανατολίζεται η ματιά του Αγίου Φραγκίσκου. Αυτό το εγκάρσιο έκκεντρο διάνυσμα κινείται διαγώνια διασχίζοντας την κεντρική κάθετο. Το τελευταίο, ωστόσο, είναι απαραίτητο για την εξήγηση της στάσης του ανθρώπου. Προσεγγίζει τον τόπο της αποκάλυψης όσο το δυνατόν πιο στενά, αλλά εμποδίζεται σαν από γυάλινο τοίχο και υποχωρεί με μια χειρονομία παθητικής παράδοσης.

Στο ελεγχόμενο από βαρύτητα περιβάλλον μας, οι κάθετες διαιρέσεις είναι εύκολες, ενώ οι οριζόντιες χρειάζονται ειδικές περιστάσεις. Επίσης, η ισορροπία μεταξύ αριστερού και δεξιού, που αποδίδει ισότιμους εταίρους στο οριζόντιο επίπεδο, διαφέρει ουσιαστικά από την ιεραρχική ανισότητα του πάνω και κάτω. Στον *Νάρκισσο*, που αποδίδεται στον Caravaggio (εικ. 94), ο οριζόντιος άξονας συμμετρίας είναι τοποθετημένος ελαφρώς κάτω από το γεωμετρικό κέντρο και έτσι αυξάνεται το υπερβολικό βάρος του αγοριού στο άνω μισό. Η μηχανική συμμετρία των δύο εικόνων, η οποία θα ήταν εμφανής και αδρανής εάν εμφανιζόταν γύρω από έναν κατακόρυφο άξονα, σχεδόν υπερκεράζεται από την κυριαρχία του πάνω μέρους. Και η παράδοση δυσαναλογία μεταξύ της βαριάς μάζας πάνω και της διάφανης αντανάκλασης από κάτω, δίνει στη σκηνή μια αιωρούμενη φανταστική πραγματικότητα, κατάλληλη για μια μυθολογική ιστορία.

Το απαραίτητο κλειδί

Όταν μια σύνθεση είναι χτισμένη σε δύο χωρισμένα μισά, το βάρος ενός κεντρικού άξονα, είτε είναι κάθετος ή οριζόντιος, διαιρεί αποτελεσματικά τα δύο μέρη. Ωστόσο, απαιτείται περισσότερο από διαχωρισμός. Εάν τα μέρη αυτά δεν αλληλεπιδρούν, δεν θα υπήρχε κανένας αποχρών λόγος να ενωθούν στην ίδια σύνθεση. Επομένως, ο διαχωριστικός άξονας φέρει συνήθως, επίσης, ένα γεφυρωτικό στοιχείο.

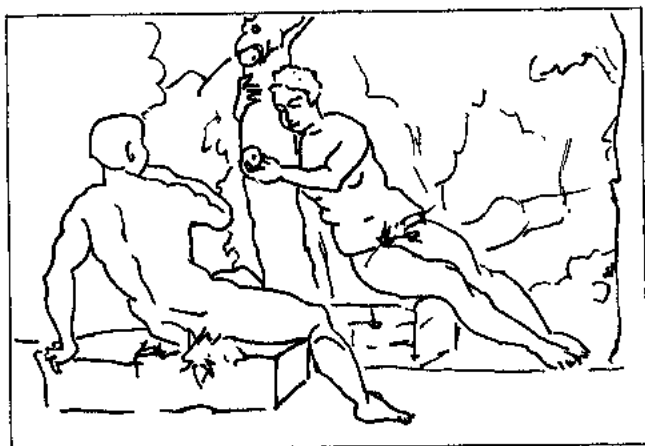
Στον *Ευαγγελισμό* του Fra Angelico (εικ. 95), ο κεντρικός κίονας χωρίζει την ουράνια σφαίρα μάλλον σκληρά από το οικιακό περιβάλλον της Παναγίας. Στην πραγματικότητα, φαίνεται να εμποδίζει τον άγγελο να μεταφέρει το μήνυμά του. Την ίδια στιγμή όμως, ο κεντρικός κίονας είναι μέρος της τοξω-



Εικόνα 95.

Fra Angelico, *Ευαγγελισμός*. 1439-1445.

Μουσείο Αγίου Μάρκου, Φλωρεντία. Φωτογραφία, Alinari.



Εικόνα 96.

(κατά τον Tintoretto)



Εικόνα 97.

Edouard Manet, *Το Ραντεβού των Γάτων*. 1870.
Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη.

τής κιονοστοιχίας που περιβάλλει και ενοποιεί τη σκηνή. Στο αρχιτεκτονικό του πλαίσιο, συμβάλλει στην ενίσχυση του εσωτερικού χώρου, ο οποίος συνδέει τον αγγελιοφόρο και τον παραλήπτη χωρίς διακοπή.

Ας δούμε τη διπλή λειτουργία του Δέντρου της Γνώσης, που χωρίζει τον Αδάμ από την Εύα στις πολλές παραστάσεις της Πτώσης. Στις περισσότερες περιπτώσεις, το δέντρο στέκεται στην κεντρική κάθετη ως ένα βαρύ φράγμα μεταξύ της δελεαστικής γυναίκας και του δελεαζόμενου άνδρα. Αλλά, για παράδειγμα, στη σύνθεση του Tintoretto (εικ. 96), η Εύα στηρίζεται στον κορμό σαν να είναι κάτι δικό της και τεντώνεται κατά μήκος του έτσι ώστε το μήλο, το *corpus delicti*, να εμφανίζεται στο κέντρο της σύνθεσης ως το μικροθεματικό μέρος της ιστορίας. Ομοίως, ο Manet στο *Ραντεβού των Γάτων* (εικ. 97) έχει χωρίσει με την κεντρική καμινάδα το διάνυσμα του σκοταδιού από εκείνο του φωτός, αλλά αντισταθμίζει τον διαχωρισμό, έχοντας την ουρά της λευκής γάτας να τεντώνεται μπροστά από την καπνοδόχο και το κεφάλι της μαύρης γάτας να μπαίνει μπροστά σ' αυτήν. Δεν θα μπορούσε να βρεθεί καλύτερος τρόπος για την απεικόνιση της αμφιλεγόμενης σχέσης ανάμεσα στην υποψία και την έλξη και, στον συμβολικό της συντονισμό, την εξίσου διαφορούμενη σχέση μεταξύ κακίας και αρετής.

Ο Gauguin χρησιμοποιεί μια διπολική σύνθεση για να απεικονίσει τον χωρισμό του καλλιτέχνη από το έργο του (εικ. 98). Τοποθετεί τη μορφή του van Gogh κοντά στο δεξιό περιθώριο και το καβαλέτο του όσο το δυνατόν πιο μακριά στο αριστερό όριο. Μας θυμίζει τη *Δημιουργία του Ανθρώπου* του Μιχαήλ Αγγέλου (βλ. εικ. 117), όπου η απόσταση μεταξύ των δύο μακρινών κέντρων γεφυρώνεται παρόμοια από το έκκεντρο διάνυσμα του βραχίονα του δημιουργού. Και στις δύο περιπτώσεις, ο δημιουργός στα δεξιά αντιμετωπίζει το δημιούργημα στο οποίο θα δώσει ζωή στα αριστερά και ένα άγγιγμα των δακτύλων ολοκληρώνει το θαύμα της δημιουργίας. Αλλά η ομοιότητα τελειώνει εκεί. Ο Μιχαήλ Άγγελος έχει τις δύο μορφές να κλίνουν η μία προς την άλλη, πρόθυμες να ξεπεράσουν το χάσμα μεταξύ πνεύματος και ύλης. Ο Gauguin χρησιμοποιεί την προσωπογραφία του φίλου του για να απεικονίσει τη δημιουργικότητα ως προβληματικό αγώνα. Η παλέτα στην κεντρική κατακόρυφη συνδέει τον δημιουργό με το έργο του ως στέρεα βάση, αλλά οι δύο κύριες μάζες παρεκκλίνουν η μια από την άλλη σε σχήμα V. Είναι σαν οι



Εικόνα 98.

Paul Gauguin, *Προσωπογραφία του Vincent van Gogh*. 1888.
Μουσείο Stedelijk, Άμστερνταμ.

συστάδες των ηλιοτρόπιων να αποφεύγουν το άγγιγμα του δημιουργού και το χέρι του ζωγράφου είναι εντελώς αποσυνδεδεμένο από τον ιδιοκτήτη του έχοντας κατέβει χαμηλά πέρα από την κεντρική κατακόρυφη στην αριστερή πλευρά της εικόνας. Ο ίδιος ο ζωγράφος στρέφεται όσο το δυνατόν μακρύτερα από το καβάλετο, απρόθυμος, όπως φαίνεται, να αντιμετωπίσει το έργο του.

Η ένταση που δημιουργείται από την ταλάντωση μεταξύ έλξης και υπαναχώρησης σε ένα έργο του δέκατου ένατου αιώνα είναι επίσης εμφανής όταν συγκρίνουμε την *Εκπαίδευση της Παναγίας* του Georges de la Tour (εικ. 99) με το διπλό πορτρέτο του Edgar Degas. Και στις δύο περιπτώσεις ένα βιβλίο τοποθετείται στην κεντρική κατακόρυφο ως συνδετικός κρίκος μεταξύ δύο μορφών. Στη θρησκευτική εικόνα το βιβλίο έχει το πρόσθετο βάρος του να



Εικόνα 99.
Georges de la Tour, *Η Εκπαίδευση της Παναγίας*.
Συλλογή Frick, Νέα Υόρκη.

είναι ο στόχος της συγκέντρωσης της προσοχής και των δύο εταίρων. Η ακτινοβολία του βιβλίου προσευχής στέλνει ισχυρά έκκεντρα διανύσματα στα πρόσωπα της μητέρας και της κόρης, που είναι ενωμένες με κοινή αφοσίωση.

Στον *Βιολιστή και τη Νεαρή Γυναίκα* του Degas (εικ. 100) το ευδιάκριτα άδειο βιβλίο, που καταλαμβάνει δεσπόζουσα θέση κοντά στο κέντρο βάρους της ζωγραφιάς, δεν απασχολεί κανέναν. Ήταν το όχημα του φλερτ της γυναίκας προς τον άνδρα, αλλά η σχέση δεν ολοκληρώνεται.

Η εγγύτητά τους δεν αναπληρώνει την επικοινωνία αλλά μάλλον υπογραμμίζει την έλλειψή της. Περιορισμένα σε χωριστά μισά της εικόνας, τα δύο πρόσωπα ενώνονται μόνο από τον παραλληλισμό της ανταπόκρισής τους σε κάποιο εξωτερικό αντικείμενο κοινού ενδιαφέροντος. Και οι δύο κά-