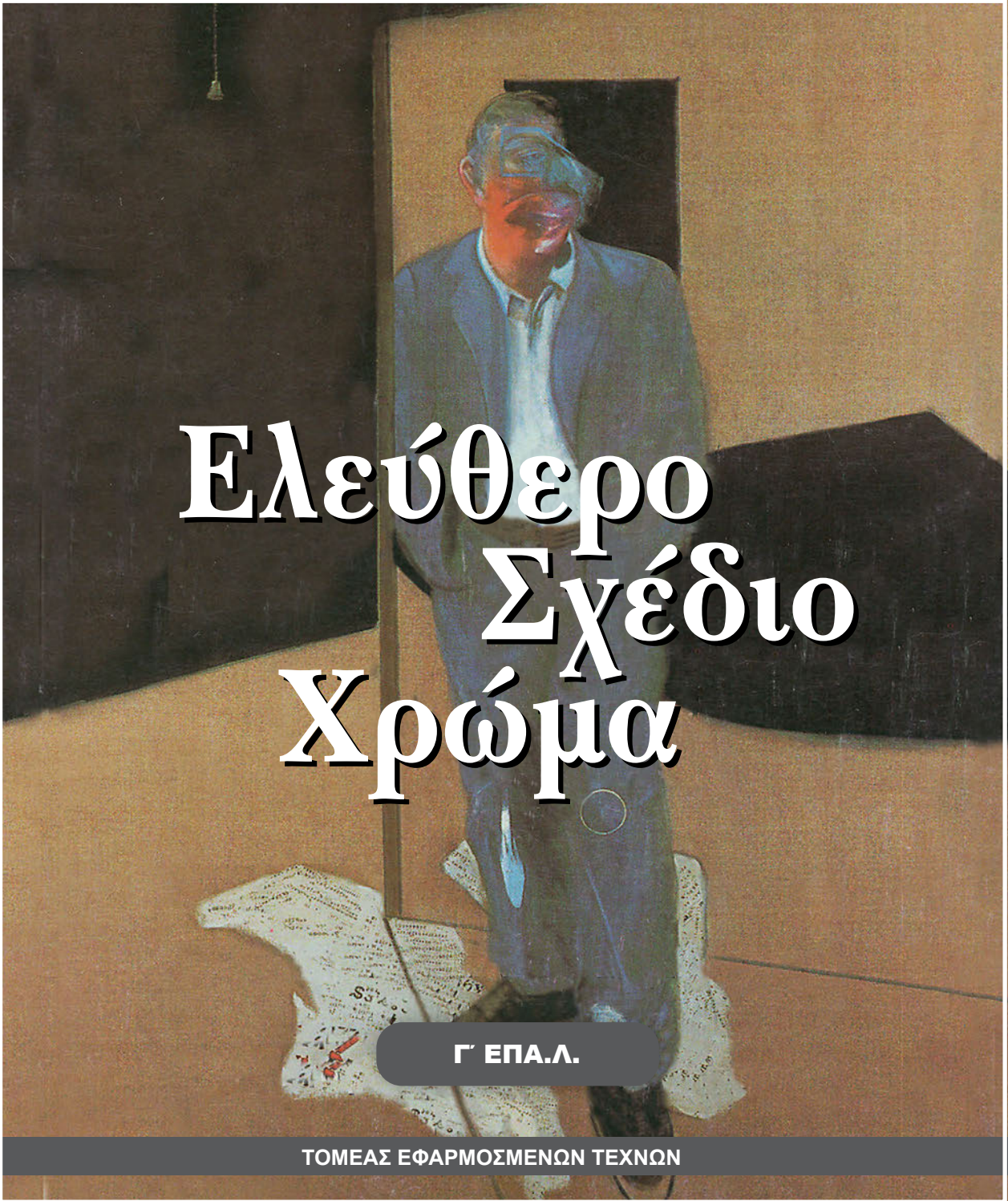




Ελεύθερο Σχέδιο Χρώμα

Γ' ΕΠΑ.Λ.

ΤΟΜΕΑΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Ελεύθερο
Σχέδιο
Χρώμα

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ:

Δημήτρης Σεβαστάκης
Ζωγράφος
Αθανάσιος Σπηλιόπουλος
Ζωγράφος
Ηλίας Χαρίσης
Ζωγράφος

ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΡΙΑ:

Πέλλα Πλουμίδου
Αρχιτέκτων μηχαν., Εκπαιδευτικός

ΚΡΙΤΕΣ:

Πέτρος Καρυστινός
Ζωγράφος, Εκπαιδευτικός
Κώστας Νιάρχος
Ζωγράφος
Μαρία Παπαφίλη
Ζωγράφος

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Λία Μπουσούνη - Γκέσουρα
Φιλολόγος

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:

Ειρήνη Ψηλογιαννοπούλου
Εκπαιδευτικός

Ενέργεια 2. 3. 2.: «Ανάπτυξη των Τ.Ε.Ε. και Σ.Ε.Κ.»

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Σταμάτης Αλαχιώτης
Καθηγητής Γενετικής Πανεπιστημίου Πατρών
Πρόεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Έργο: «Βιβλία Τ.Ε.Ε.»
Επιστημονικός Υπεύθυνος του Έργου:
Γεώργιος Βούτσινος
Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Υπεύθυνη του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών:
Βίκα Δ. Γκιζελή
Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

Η επανέκδοση του παρόντος βιβλίου πραγματοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Τεχνολογίας
Υπολογιστών & Εκδόσεων «Διόφαντος» μέσω ψηφιακής μακέτας.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Δημήτρης Σεβαστάκης Αθανάσιος Σπηλιόπουλος
Ηλίας Χαρίσης

Η συγγραφή και η επιστημονική επιμέλεια του βιβλίου πραγματοποιήθηκε
υπό την αιγίδα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Ελεύθερο Σχέδιο Χρώμα

Γ΄ ΕΠΑ.Λ.

Ειδικότητες:
Επιπλοποιίας - Ξυλογλυπτικής
Γραφικών Τεχνών
Σχεδιασμού - Διακόσμησης Εσωτερικών Χώρων

ΤΟΜΕΑΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Πρόλογος

Αν το Ελεύθερο Σχέδιο είναι από τα πιο ελκυστικά στη Γενική αλλά και στην Τεχνική δευτεροβάθμια εκπαίδευση, όπως λέγαμε στον Πρόλογο του αντίστοιχου μαθήματος και βιβλίου, αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για το «Χρώμα» στο «Ελεύθερο Σχέδιο». Μετά τα πρώτα κεφάλαια επανάληψης και υπενθύμισης, δίνει στους μαθητές τη δυνατότητα να καταγράφουν στο χαρτί όλες τις μορφές που είναι τα δημιουργήματα της φύσης και του ανθρώπου, υπαρκτές ή και φανταστικές, μέσα από μια πληρέστερη και οπωσδήποτε ιδιαίτερα ελκυστική προσέγγιση, την προσέγγιση της χρωματικής έκφρασης. Και, φυσικά, για το σκοπό αυτό τους προσφέρει τη γνωριμία με τις βασικές ιδιότητες του χρώματος και τις τεχνικές απόδοσής του, συμπληρωματικά με όσα οι μαθητές έχουν μάθει στις Αρχές Σύνθεσης.

Το χρώμα, που δίνει ζωή στις σχεδιαστικές προσπάθειες των μαθητών και τις κάνει πιο αναλυτικές και παραστατικές, αποτελεί το κύριο αντικείμενο του Ελεύθερου Σχεδίου του 2ου Κύκλου όλων σχεδόν των ειδικοτήτων του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών. Οι απόφοιτοι θα μάθουν να χρησιμοποιούν τα βασικά και τα δευτερεύοντα χρώματα, καθώς και τα διάφορα υλικά και τις τεχνικές απόδοσής τους. Αν «το φως είναι χρώμα και το χρώμα φως», η γνώση του χρώματος και του φωτός και η αντίληψη της αισθητικής θα είναι πολύτιμα για κάθε χρήση και εφαρμογή του Ελεύθερου Σχεδίου.

Πάνω απ' όλα, όμως, δε θα κουραστούμε να τονίζουμε ότι το Ελεύθερο Σχέδιο στην Τεχνική Εκπαίδευση δεν πρέπει να συγχέεται με τη Ζωγραφική και τις άλλες Τέχνες, διότι «το Ελεύθερο Σχέδιο καταγράφει κατά κύριο λόγο την πραγματικότητα, ενώ η Ζωγραφική και οι άλλες Τέχνες συνθέτουν, δημιουργώντας νέες πραγματικότητες». Επομένως, οι προθέσεις όλων των συντελεστών της Τεχνικής Εκπαίδευσης πρέπει να αναπτύσσονται με ακόμα μεγαλύτερη προσοχή και να ακολουθούν μια χρυσή τομή. Το **Ελεύθερο Σχέδιο - Χρώμα** πρέπει: και να καταγράφει αντικειμενικά την πραγματικότητα, την υπαρκτή και την προτεινόμενη, και να αποτελεί εργαλείο έκφρασης, δημιουργικότητας και προσωπικής καλλιτεχνικής ολοκλήρωσης είτε στο επίπεδο της επαγγελματικής καθημερινότητας είτε στην περίπτωση που θα συνεχίσει κανείς τις σπουδές του.

Ελπίζουμε ότι το βιβλίο Ελεύθερο Σχέδιο - Χρώμα θα φανεί αντάξιο του απαιτητικού αυτού εγχειρήματος.

Η Υπεύθυνη
του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών
του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Ελεύθερο Σχέδιο

1ο Κεφάλαιο: Εισαγωγή στο Ελεύθερο Σχέδιο	Σελ.: 11
Επιδιωκόμενοι στόχοι του Ελεύθερου Σχεδίου	Σελ.: 13
2ο Κεφάλαιο: Τοποθέτηση του θέματος	Σελ.: 14
Γενικά	Σελ.: 14
2.1. Το μέγεθος	Σελ.: 14
2.2. Το βάρος	Σελ.: 15
2.3. Ο κάθετος άξονας	Σελ.: 17
2.4. Ο οριζόντιος άξονας	Σελ.: 21
2.5. Στατική και δυναμική ισορροπία	Σελ.: 22
3ο Κεφάλαιο: Μέτρηση - Αναλογίες	Σελ.: 24
Γενικά	Σελ.: 24
3.1. Διαδικασία - Γενικοί κανόνες	Σελ.: 24
3.2. Σχέδιο στον οριζόντιο και στον κάθετο άξονα	Σελ.: 25
3.3. Μετρήσεις και αναλογίες	Σελ.: 25
3.4. Άξονες - Εφαπτόμενες	Σελ.: 26
3.5. Θετικά και αρνητικά σχήματα.....	Σελ.: 27
3.6. Δόμηση του σχεδίου	Σελ.: 27
4ο Κεφάλαιο: Φωτοσκίαση - Τόνοι	Σελ.: 29
Γενικά	Σελ.: 29
4.1. Φως - Σκιά	Σελ.: 29
4.2. Τονική κλίμακα	Σελ.: 30
4.3. Σχέσεις των τόνων.....	Σελ.: 31
4.4. Τόνοι και σχήματα	Σελ.: 31
4.5. Ανοιχτά και κλειστά σχήματα	Σελ.: 33
5ο Κεφάλαιο: Προοπτική απόδοση	Σελ.: 34
Γενικά	Σελ.: 34
5.1. Επίπεδα προοπτικού βάθους και τόνοι.....	Σελ.: 38
5.2. Ατμοσφαιρική προοπτική.....	Σελ.: 38
6ο Κεφάλαιο: Σχεδίαση στο ύπαιθρο	Σελ.: 42
7ο Κεφάλαιο: Σχεδίαση εσωτερικού χώρου	Σελ.: 51
8ο Κεφάλαιο: Η ύλη ως εκφραστικό εργαλείο.....	Σελ.: 58
Ολοκληρωμένη σύνθεση με αντικείμενα από διάφορα υλικά	Σελ.: 58

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Χρώμα

9ο Κεφάλαιο: Εισαγωγή στο χρώμα	Σελ.: 69
10ο Κεφάλαιο: Βασικά – Συμπληρωματικά χρώματα – Κύκλος του CHEVREUL	Σελ.: 72
11ο Κεφάλαιο: Τεχνητός φωτισμός και χρώμα	Σελ.: 80
12ο Κεφάλαιο: Είδη χρωματικών σχέσεων	Σελ.: 87
Θερμά – Ψυχρά χρώματα	Σελ.: 87
Σχέσεις μεγάλης-μέτριας αντίθεσης, αρμονικές σχέσεις	Σελ.: 88
Ο ρόλος του τόνου στο χρώμα	Σελ.: 89
Εφαρμογές των χρωματικών αντιπαράθεσεων	Σελ.: 90
13ο Κεφάλαιο: Τεχνικές χρωματισμού	Σελ.: 93
Υλικά για το σχέδιο και το χρώμα	Σελ.: 93
Παστέλ.....	Σελ.: 93
Ακουαρέλα.....	Σελ.: 93
Γκουάς – τέμπλερες	Σελ.: 94
Αβγοτέμπλερες.....	Σελ.: 97
Σκόνες με κόλλα	Σελ.: 97
Ακρυλικά.....	Σελ.: 97
Ελαιοχρώματα	Σελ.: 100
Εμπορικές ονομασίες χρωμάτων	Σελ.: 104
Κύρια χαρακτηριστικά των χρωμάτων	Σελ.: 104
Χρώματα	Σελ.: 104

Ελεύθερο Σχέδιο



Εικ. 1.1.
Λεονάρντο ντα
Βίντσι, Προσωπο-
γραφία της Ισαβέ-
λα Ντ' Έστε, 1500.
Μαύρη κιμωλία
και παστέλ.



Εικ. 1.2. Χατζηκυριάκος Γκίκας, Δύο γυναίκες I. 1954. Μολύβι σε χαρτί.

1ο Κεφάλαιο: Εισαγωγή στο Ελεύθερο Σχέδιο

Καλλιτέχνες και συγγραφείς, από τον Ιταλό ζωγράφο Cennino Cennini, το 14ο αιώνα, μέχρι τον Ελβετό ζωγράφο Paul Klee, τον 20ό αιώνα, έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στο σχέδιο. Κάποιοι μάλιστα από αυτούς θεώρησαν τη σχεδιαστική ικανότητα ως την πιο σημαντική ικανότητα του καλλιτέχνη.

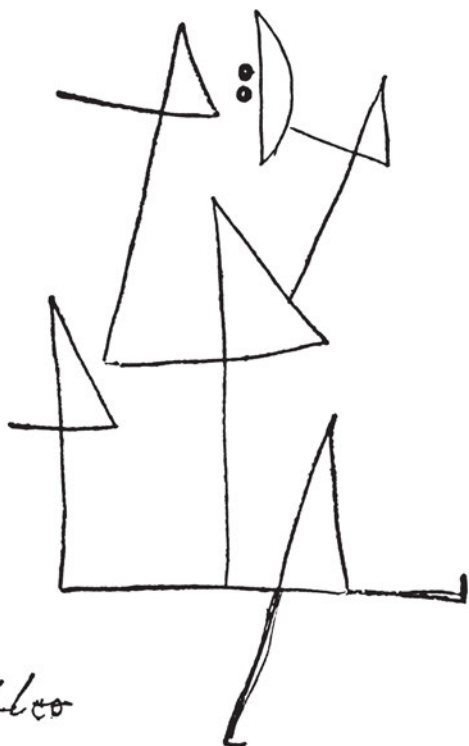
Τι εννοούμε όμως με τη λέξη σχέδιο; Σε διάφορες ιστορικές περιόδους η λέξη σχέδιο είχε και διαφορετικές σημασίες. Την εποχή της Αναγέννησης με τη λέξη «disegno», δηλαδή σχέδιο, εννοούσαν την τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι για να καταγράψουν μια ιδέα ή για να κάνουν ένα προκαταρκτικό σκαρίφημα, μια μελέτη κτλ. Ακόμα, ονομάτιζαν έτσι το σχέδιο, για να το διαχωρίσουν από τη ζωγραφική. Για τον Leonardo da Vinci, μάλιστα, το σχέδιο δεν ήταν μόνο επιστήμη αλλά και ένα είδος θεότητας, μέσω της οποίας μπορούσαν να απεικονιστούν όλα τα ορατά έργα του Θεού (εικ. 1.1).

Η εφεύρεση της φωτογραφίας, το 19ο αιώνα, δρομολόγησε πολλές αλλαγές στις αντιλήψεις για το σχέδιο και για την τέχνη γενικότερα. Η φωτογραφία είναι το αποτέλεσμα ενός εύκολου στη χρήση, μηχανικού μέσου απεικόνισης, είναι δε ιδιαίτερα φτηνή. Η εμφάνισή της ήταν ένας από τους λόγους που οδήγησαν τους ζωγράφους στο να αναθεωρήσουν πολλές από τις αντιλήψεις που είχαν για την τέχνη. Ένας μεγάλος Έλληνας ζωγράφος, ο Χατζηκυριάκος Γκίκας, είπε ότι αν η ζωγραφική ήταν μίμηση (όχι με την αρχαιοελληνική σημασία του όρου), δηλαδή κάτι σαν φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας, τότε δε θα ήταν δημιουργία. Αυτό με άλλα λόγια σημαίνει ότι άλλοι νόμοι ισχύουν στην εξωτερική πραγματικότητα και στην καταγραφή της και άλλοι στη ζωγραφική και στην τέχνη γενικότερα (εικ. 1.2).

Ο Paul Klee παρομοιάζει την καλλιτεχνική δημιουργία με ένα δέντρο. Οι ρίζες του δέντρου είναι η φύση, ο κόσμος, απ' όπου αντλεί ερεθίσματα και ιδέες ο καλλιτέχνης, ο οποίος παρομοιάζεται με τον κορμό και ο οποίος μετουσιώνει αυτές τις ιδέες και τα ερεθίσματα σε έργα της τέχνης. Τα τελευταία είναι το φύλλωμα και οι καρποί του δέντρου. Και εδώ ο Klee ουσιαστικά μας λέει ότι το έργο τέχνης σχετίζεται με την πραγματικότητα, αλλά είναι κάτι διαφορετικό από αυτήν (εικ. 1.3).

Το σχέδιο και η ζωγραφική είναι από τις πιο παλιές μορφές τέχνης. Ήδη από τους προϊστορικούς χρόνους οι άνθρωποι σχεδίαζαν επάνω στους τοίχους των σπηλαίων μορφές ανθρώπων και ζώων. Αυτή ακριβώς η μορφή τέχνης, το σχέδιο και η ζωγραφική, δεν είναι μόνο παλιά, αλλά αποτέλεσε και τη βάση όλων των μετέπειτα εικαστικών, αλλά και των εφαρμοσμένων τεχνών που έχουν σχέση με το ορατό. Έτσι, αυτοί που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, με τη φωτογραφία και με άλλες τέχνες σχετικές με την εικόνα έχουν ως σημείο εκκίνησης το σχέδιο και τη ζωγραφική. Το ίδιο συμβαίνει με πολλές από τις λεγόμενες

Εικ. 1.3. Πάουλ Κλέε, Παλεύει με τον εαυτό του, 1939. Μολύβι.



εφαρμοσμένες τέχνες. Η διαφήμιση, οι γραφικές τέχνες, η διακοσμητική και άλλες εφαρμοσμένες τέχνες έχουν ως βάση τους το σχέδιο και τη ζωγραφική.

Ο Kandinsky και ο Klee, πέρα από το ότι υπήρξαν σημαντικοί καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, ήταν και οι δύο δάσκαλοι στην περίφημη σχολή του Μπαουχάουζ (Bauhaus), στη Γερμανία. Υποστήριζαν λοιπόν ότι η βάση, η γενεσιουργός αρχή, του σχεδίου είναι το σημείο. Το σύνολο των σημείων δημιουργεί γραμμές, οι γραμμές, με τη σειρά τους, δημιουργούν σχήματα, και έτσι φτάνουμε στην έννοια του σχεδίου. Αυτές οι γραμμές με τις κατευθύνσεις, τα πάχη, το συνδυασμό τους δημιουργούν τα σχήματα, δηλαδή τα μέσα που έχει ο δημιουργός στη διάθεσή του, για να δημιουργήσει ένα σχέδιο.

Πολλοί είναι οι καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν αυτά τα μέσα για να εκφραστούν. Ήδη από την εποχή της Αναγέννησης οι ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν το σχέδιο ως μελέτη για ένα έργο ζωγραφικής ή για ένα γλυπτό. Σήμερα, αυτά τα σχέδια τα αντιλαμβανόμαστε και τα εκτιμούμε ως αυτόνομα έργα τέχνης. Και αυτό, όπως είπαμε, οφείλεται στη διαφορετική, ευρύτερη αντίληψη που έχουμε σήμερα για το σχέδιο και την τέχνη γενικότερα.

Θεωρούμε λοιπόν σήμερα ότι το σχέδιο έχει την αυτοτέλειά του και την αυτονομία του. Είναι δηλαδή το ίδιο μια μορφή τέχνης. Πολλοί είναι οι μοντέρνοι και σύγχρονοι καλλιτέχνες που έδωσαν ιδιαίτερο βάρος στο σχέδιο, ως εκφραστικό τους μέσο (Picasso, Van Gogh κ.ά.) (εικ. 1.4, 1.5).

Αλλά το σχέδιο, σε μια απλή μορφή του, είναι επίσης μέρος, και μάλιστα ουσιαστικό, της διαδικασίας δημιουργίας ενός ζωγραφικού έργου.

Ο καλλιτέχνης θα «καταγράψει» μια ιδέα, θα κάνει ένα

Εικ. 1.4. Πικάσο, Αρλεκίνος, 1914. Μολύβι.





Εικ. 1.5. Βικέντιος βαν Γκογκ, Χωρικός που σκάβει, 1885. Μαύρο κραγιόν.

προπαρασκευαστικό σκίτσο για έναν πίνακα ή για ένα γλυπτό. Μπορεί επίσης με το σχέδιο να προετοιμάσει τον πίνακα, να ορίσει δηλαδή τη σύνθεση επάνω στο μουσαμά, όπου κατόπιν θα την επεξεργαστεί με το χρώμα (εικ. 1.6).

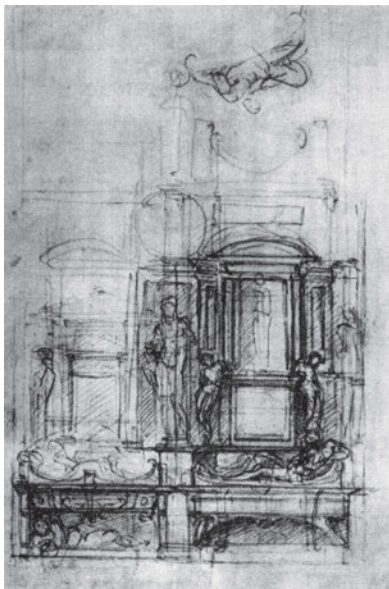
Επιδιωκόμενοι στόχοι του Ελεύθερου Σχεδίου

Ακόμα και ένα απλό μαθητικό σχέδιο είναι βέβαιο ότι θα φέρει την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού του. Και αυτό, διότι, ακόμα και όταν το ζητούμενο είναι να μείνουμε όσο το δυνατόν πιστότεροι στο θέμα, η σχεδίαση και ο τρόπος γραφής έχουν πάντα κάτι από την προσωπικότητά μας. Έτσι, όπως ο καθένας μας γράφει ένα κείμενο, υπογράφει ένα έγγραφο με το δικό του προσωπικό τρόπο, έχει δηλαδή το δικό του γραφικό χαρακτήρα, έτσι και το κάθε σχέδιο θα έχει κάτι το μοναδικό, το προσωπικό, που θα είναι γνώρισμα του δημιουργού του.

Επειδή ένας από τους απώτερους σκοπούς του σχεδίου είναι η έκφραση του δημιουργού του, η απόδοση δηλαδή του προσωπικού στοιχείου και όχι μόνο η πιστή απόδοση του θέματος, γι' αυτό και

θεωρούμε ότι το σχέδιο μπορεί να εξελιχθεί σε έργο τέχνης και να μην παραμείνει απλό μαθητικό σκίτσο. Για να επιτευχθεί αυτή η υψηλή ποιότητα που κατατάσσει το σχέδιο στην υψηλή τέχνη, χρειάζεται πολύς χρόνος, κόπος και συνεχή αναζήτηση.

Εμείς εδώ θα ασχοληθούμε με τα πρώτα βήματα που μπορεί να κάνει κάποιος στο δρόμο του φιλόδοξου και απαιτητικού σχεδίου. Και πιθανόν να αγγίξουμε την ουσία, δηλαδή να βρούμε τον προσωπικό μας τρόπο έκφρασης και να επιτύχουμε την ορθή και συνεπή ερμηνεία της πραγματικότητας και τη βελτίωση της επιδεξιότητάς μας.



Εικ. 1.6. Μιχαήλ Άγγελος, Σχέδιο για τους τάφους των Μεδίκων.

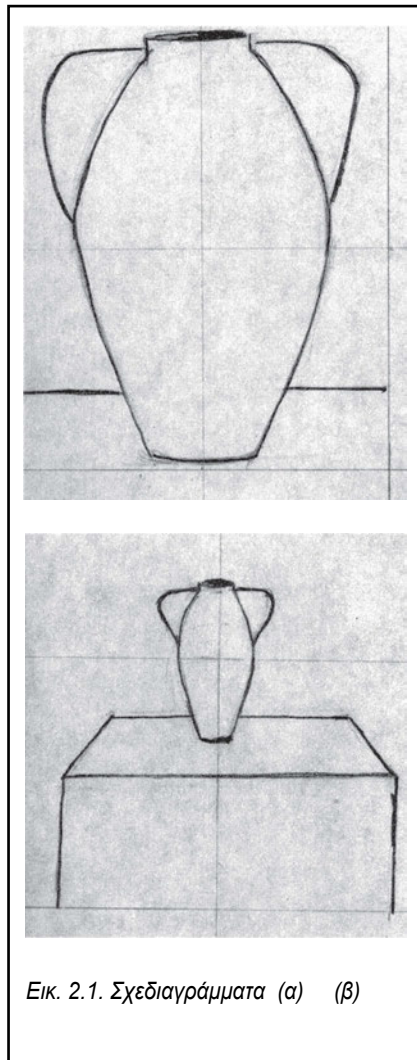
Προτεινόμενη άσκηση:

Να δοθεί ένα θέμα που να αποτελείται από διάφορα αντικείμενα, καθώς και από κομμάτια ύφασμα. Να μετρηθεί αναλογικά και να γίνει φωτοσκίαση.

2ο Κεφάλαιο: Τοποθέτηση του θέματος

Γενικά

Η τοποθέτηση του θέματος στο χαρτί μας είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία της σχεδιαστικής διαδικασίας. Από την τοποθέτηση του θέματος στο χώρο του χαρτιού θα εξαρτηθεί η δυναμικότητα, η σταθερότητα και η ισορροπία του τελικού σχεδίου.



Εικ. 2.1. Σχεδιαγράμματα (α) (β)

Στο προηγούμενο βιβλίο έχουν ήδη αναφερθεί μερικοί τρόποι τοποθέτησης του θέματος στη σχεδιαστική επιφάνεια. Η λύση της «χρυσής τομής» μας δίνει σε μεγάλο βαθμό το ζητούμενο αποτέλεσμα.

Αν κάνουμε όμως ένα ακόμα βήμα και εξετάσουμε ξεχωριστά το κάθε θέμα που πρόκειται να σχεδιάσουμε, θα δούμε ότι οι όγκοι του καθενός είναι κατανομημένοι διαφορετικά· άλλα θέματα έχουν έντονες τονικές αντιθέσεις, ενώ άλλα παρουσιάζουν μια ομοιογένεια στους τόνους. Άρα, το κάθε θέμα απαιτεί και διαφορετικό τρόπο τοποθέτησης, αφού όγκοι, τόνοι, φωτισμοί αυτό επιβάλλουν.

Για να τοποθετήσουμε λοιπόν το θέμα στο χαρτί μας ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, θα πρέπει να βρούμε κάποιες γενικές αρχές, οι οποίες μπορούν να εφαρμοστούν σε κάθε περίπτωση.

Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η τοποθέτηση του θέματος ουσιαστικά προσδιορίζει και τη σύνθεση του σχεδίου. Δηλαδή, ανάλογα με το πόσο πάνω ή κάτω, δεξιά ή αριστερά θα τοποθετήσουμε το θέμα, ή με το πόσο μικρό ή μεγάλο είναι σε σχέση με το χώρο, ορίζουμε και ποια μέρη του θα περιληφθούν στη σύνθεση και ποια όχι.

Επομένως, για να τοποθετήσουμε το θέμα και να επιλέξουμε το μέγεθός του, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας ταυτόχρονα και όλα τα κρίσιμα δομικά χαρακτηριστικά του.

Ένα πρόβλημα που θα ανακύψει αρχικά είναι αν θα τοποθετήσουμε το θέμα κατά πλάτος ή καθ' ύψος της σχεδιαστικής επιφάνειας. Αν η σχεδιαστική επιφάνεια είναι τετράγωνη, τότε δεν υπάρχει πρόβλημα. Αν όχι, καλό είναι να τοποθετήσουμε τη μεγαλύτερη διάσταση του θέματος στη μεγαλύτερη διάσταση της σχεδιαστικής επιφάνειας. Αν, δηλαδή, η μεγαλύτερη διάσταση του θέματος είναι το πλάτος, τότε τοποθετούμε το θέμα κατά πλάτος της σχεδιαστικής επιφάνειας, και, αντίστροφα, αν η μεγαλύτερη διάσταση του θέματος είναι το ύψος, τότε τοποθετούμε το θέμα καθ' ύψος της σχεδιαστικής επιφάνειας.

2.1. Το μέγεθος

Όπως είπαμε, όταν αρχίζουμε να σχεδιάζουμε, πρέπει να αποφασίσουμε για το μέγεθος που θα έχει το θέμα μέσα στη σύνθεση.

Όταν λέμε μέγεθος του θέματος, εννοούμε τις διαστάσεις του, το πλάτος και το ύψος, που περιλαμβάνουν όλα τα στοιχεία του. Αυτή θα είναι επίσης και η πρώτη μέτρηση που θα κάνουμε, για να βρούμε την αναλογική σχέση της μιας διάστασης προς την άλλη.

Το μέγεθος που θα αποφασίσουμε να έχει το θέμα μέσα σε όλη τη σύνθεση θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα του σχεδίου. Αν, για παράδειγμα, το θέμα είναι πολύ μεγάλο, θα «ασφυκτιά»

μέσα στο χώρο της σύνθεσης. Αντίθετα, αν το θέμα είναι υπερβολικά μικρό μέσα στη σύνθεση, τότε αυτό «θα χαθεί», όπως λέμε. Θα χαθούν δηλαδή οι όγκοι των μερών που το απαρτίζουν. Έτσι, θα ενσωματωθεί σχεδόν στο φόντο της σύνθεσης και θα χάσει την ευκρίνεια που θα έπρεπε να είχε (εικ. 2.1).

Τελικά, το ζωγραφικό θέμα πρέπει να δίνει την εντύπωση μιας ισομέρειας με το φυσικό θέμα.

Θα πρέπει, επίσης, να συμπεριλάβουμε στη σύνθεση, εκτός από το θέμα, και όλες εκείνες τις πληροφορίες του περιβάλλοντος χώρου που είναι σημαντικές για την τελική έκβαση του σχεδίου και που το καθορίζουν, το οργανώνουν.

Αυτές τις πληροφορίες –για παράδειγμα τις φθορές ή το χρώμα του τοίχου μπροστά από τον οποίο είναι τοποθετημένο το θέμα, την κατεύθυνση του φωτός, την κατανομή των «βαρών» της σύνθεσης, τα προοπτικά επίπεδα κτλ.– θα τις συνεκτιμήσουμε και τότε θα αποφασίσουμε όχι μόνο για το μέγεθος του θέματος αλλά και για την τοποθέτησή του και ακόμα για το ποια μέρη του, τελικά, θα συμπεριλάβουμε στη σύνθεση.

Στο επόμενο Κεφάλαιο αναλύουμε τις οπτικές «δυνάμεις» που ασκούνται μέσα στο θέμα. Για να ισορροπήσει το θέμα, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν αυτές τις δυνάμεις, τις οποίες μεταφορικά αποκαλούμε «βάρη». Αυτές κυρίως δίνουν ταυτότητα στο θέμα μας. Δηλαδή, το πιο σημαντικό σε μια γλάστρα, για παράδειγμα, που έχουμε τοποθετήσει σε ένα σημείο για να τη σχεδιάσουμε, είναι μάλλον η τονική διαφορά της με το φόντο παρά αυτή καθαυτή η παρουσία της.

Τα βάρη λοιπόν εκφράζονται με τις αντιθέσεις των τόνων και μερικές φορές με την υφή των αντικειμένων που αποτελούν το θέμα. Ένα ύφασμα, για παράδειγμα, δε συμμετέχει στο θέμα μόνο με τον τόνο ή με το σχήμα του αλλά και με την υλικότητά του, την υφή του.

Οι τονικές αντιθέσεις και τα σχήματα που δημιουργούνται από τις πτυχές του υφάσματος και από τα πιθανά γυαλίσματα ή την ύφανσή του είναι σημαντικά στοιχεία, που πρέπει να ελέγχουμε και να αξιοποιούμε.

2.2. Το βάρος

Βάρος, στη Φυσική, ονομάζουμε τη δύναμη της βαρύτητας που έλκει την ύλη προς το κέντρο της Γης.

Στο σχέδιο τα αναπαριστανόμενα σώματα, αντικείμενα κτλ. στερούνται, κατά κάποιο τρόπο, ύλης και γι' αυτό δεν έχουν φυσικό βάρος.

Ο μεγάλος λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος είχε ζωγραφίσει σε ένα φούρνο ένα θέμα με ψωμιά (εικ. 2.2).



Εικ. 2.2. Θεόφιλος, Μέγα αρτοποιείον Γεωργίου Παναγιώτου Κοντουφούρναρη εκ Θεσσαλίας της Πρωτευούσης Λαρίσης.

Τα είχε τοποθετήσει δε πάνω σε ένα τραπέζι με το δικό του ιδιότυπο, μη προοπτικό, μη «φυσικό» τρόπο. Ο φούρναρης του έκανε την παρατήρηση ότι, έτσι όπως τα είχε τοποθετήσει, τα ψωμιά θα πέσουν. Ο Θεόφιλος του αποκρίθηκε ότι μόνο τα πραγματικά ψωμιά πέφτουν.

Αυτό που αξίζει να παρατηρήσουμε, όπως συνέβη με το φούρναρη και τη ζωγραφιά του Θεόφιλου, είναι ότι ο θεατής, κοιτάζοντας έναν πίνακα ζωγραφικής ή ένα σχέδιο, λειτουργεί συνειρμικά. Δηλαδή, αντιλαμβάνεται τις ιδιότητες των αναπαριστανόμενων αντικειμένων σαν αυτά να ήταν φυσικά.

Αυτό τον τρόπο του θεατή, το να αντιλαμβάνεται δηλαδή τα ζωγραφικά και σχεδιαστικά αντικείμενα σαν φυσικά, το χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι και ως εκφραστικό μέσο.

Το βάρος λοιπόν, που είναι μια ιδιότητα των φυσικών σωμάτων, ο θεατής τείνει να το αντιλαμβάνεται ως ιδιότητα και των αναπαριστανόμενων αντικειμένων, και αυτό ακριβώς μπορεί να εκμεταλλευτεί ο ζωγράφος.

Ας δούμε όμως πρώτα πώς το βάρος εκφράζεται σχεδιαστικά. Ποια στοιχεία, δηλαδή, της εικόνας πείθουν το θεατή για το «βάρος» τους.

α. Το μέγεθος του αντικειμένου. Όσο πιο μεγάλο είναι το μέγεθος του αντικειμένου που απεικονίζεται, τόσο μεγαλύτερη είναι και η αίσθηση του βάρους του.

β. Το υλικό του αντικειμένου. Όταν μπορούμε να διακρίνουμε στο σχέδιο το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο ένα αντικείμενο, συνειρμικά πάλι, τείνουμε να θεωρήσουμε ως βαρύτερο ένα ξύλινο κουτί, για παράδειγμα, από ένα χάρτινο.

γ. Η σχέση του τόνου του αντικειμένου με τον τόνο του φόντου ή του περιβάλλοντος χώρου. Αν έχουμε ένα σκούρο αντικείμενο επάνω σε ένα λευκό φόντο ή, το αντίστροφο, ένα λευκό αντικείμενο επάνω σε ένα σκούρο φόντο, το βάρος του αντικειμένου θα φαίνεται μεγαλύτερο απ' ό,τι φαίνεται όταν ο τόνος του αντικειμένου πλησιάζει τον τόνο του φόντου (εικ.2.3).

Αυτό θα μπορούσαμε να το γενικεύσουμε, ως ένα σημείο, και να πούμε ότι οι μεγάλες τονικές αντιθέσεις μεταξύ αντικειμένων ή μεταξύ αντικειμένων και περιβάλλοντος χώρου προσδίδουν βάρος στα επιμέρους αντικείμενα και στην όλη σύνθεση γενικότερα.

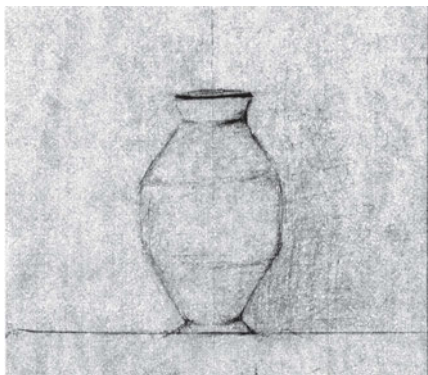
δ. Η αίσθηση του βάρους του αντικειμένου αυξάνει ανάλογα με την απόστασή του, κατά μήκος του οριζώντιου άξονα, από το κέντρο της σύνθεσης.

Αυτό είναι πάλι το φυσικό φαινόμενο του μοχλού, κατά το οποίο ένα αντικείμενο όσο πιο μακριά βρίσκεται από το κέντρο ισορροπίας, τόσο περισσότερο αυξάνει το βάρος του (εικ. 2.4).

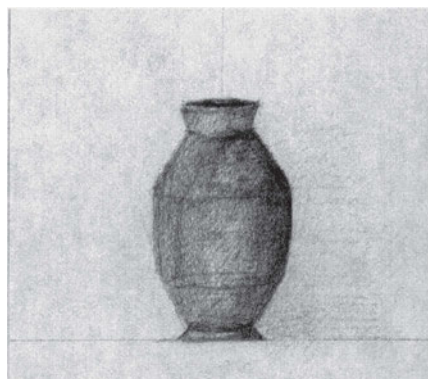
ε. Η θέση του αντικειμένου μέσα στον περιβάλλοντα χώρο. Ένα αντικείμενο το οποίο βρίσκεται μακριά από τα υπόλοιπα αντικείμενα της σύνθεσης φαίνεται να έχει μεγαλύτερο βάρος απ' ό,τι θα είχε αν βρισκόταν σε άμεση σχέση με αυτά (εικ. 2.5). Ο Arnheim στο βιβλίο του «Τέχνη και Οπτική Αντίληψη» αναφέρει ως παράδειγμα τους γνωστούς ηθοποιούς του θεάτρου, οι οποίοι σε σημαντικές σκηνές δε δέχονται να βρίσκονται οι άλλοι ηθοποιοί σε κοντινή απόσταση από αυτούς, ούτως ώστε όλο το ερμηνευτικό βάρος της σκηνής να το έχουν οι ίδιοι.

ζ. Οι απλές γεωμετρικές φόρμες και τα κανονικά σχήματα φαίνονται να έχουν μεγαλύτερο βάρος από τα ακανόνιστα σχήματα. Αν συγκρίνουμε

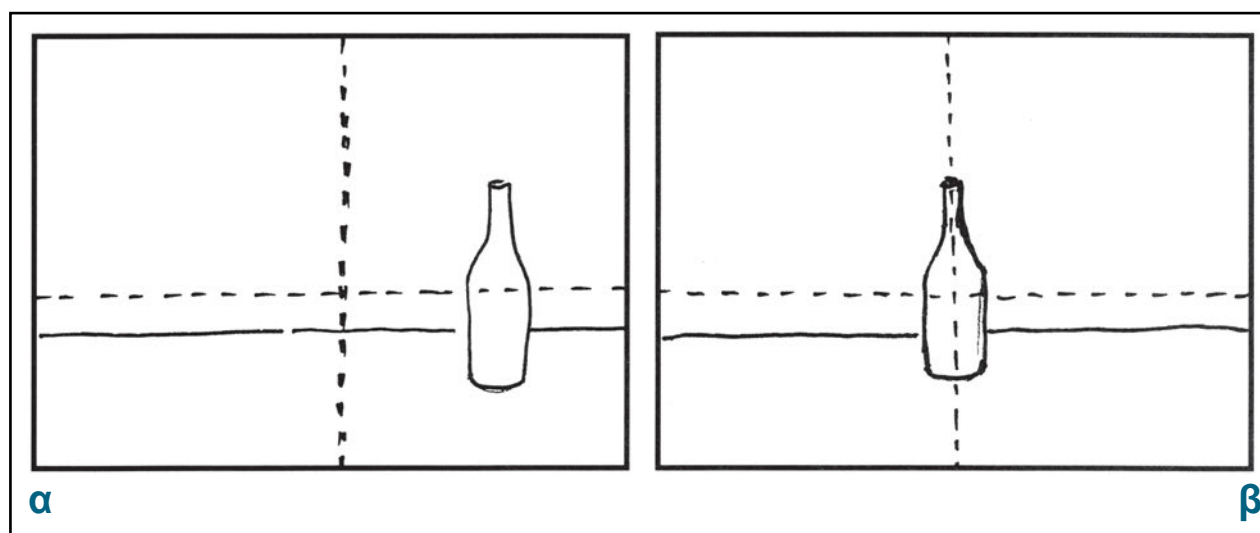
— α —



— β —



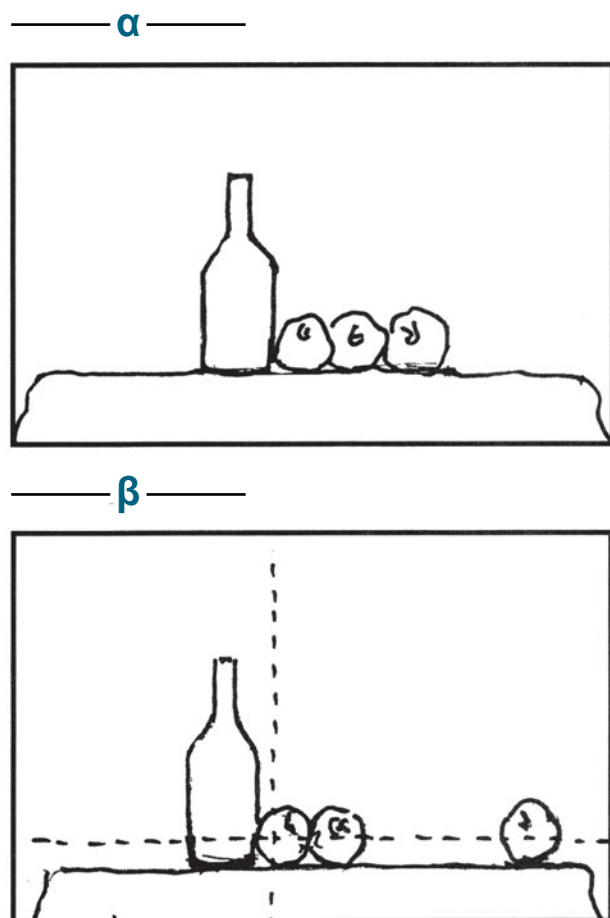
Εικ. 2.3. Σχεδιαγράμματα (α) (β)



Εικ. 2.4. Σχεδιαγράμματα (α) (β)

τους πίνακες του Mondrian με τους πίνακες του Pollock, γίνεται εμφανέστερη η διαφορά της γεωμετρικής φόρμας στο βάρος της σύνθεσης.

Δηλαδή, το σαφές και σχηματισμένο δίνει την αίσθηση μεγαλύτερου βάρους απ' όσο το λιγότερο αποσαφηνισμένο (εικ. 2.6, 2.7).



Εικ. 2.5. Σχεδιαγράμματα (α) (β)

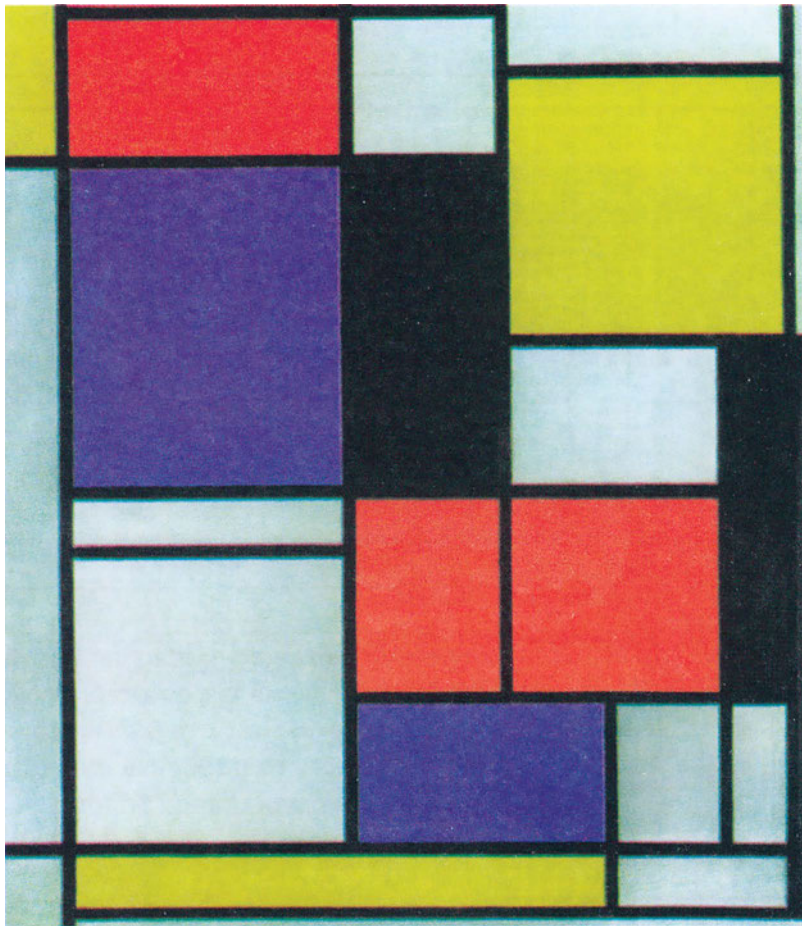
2.3. Ο κάθετος άξονας

Η τοποθέτηση του θέματος σύμφωνα με τον κάθετο άξονα προσδιορίζει το ύψος στο οποίο θα τοποθετήσουμε το θέμα μας.

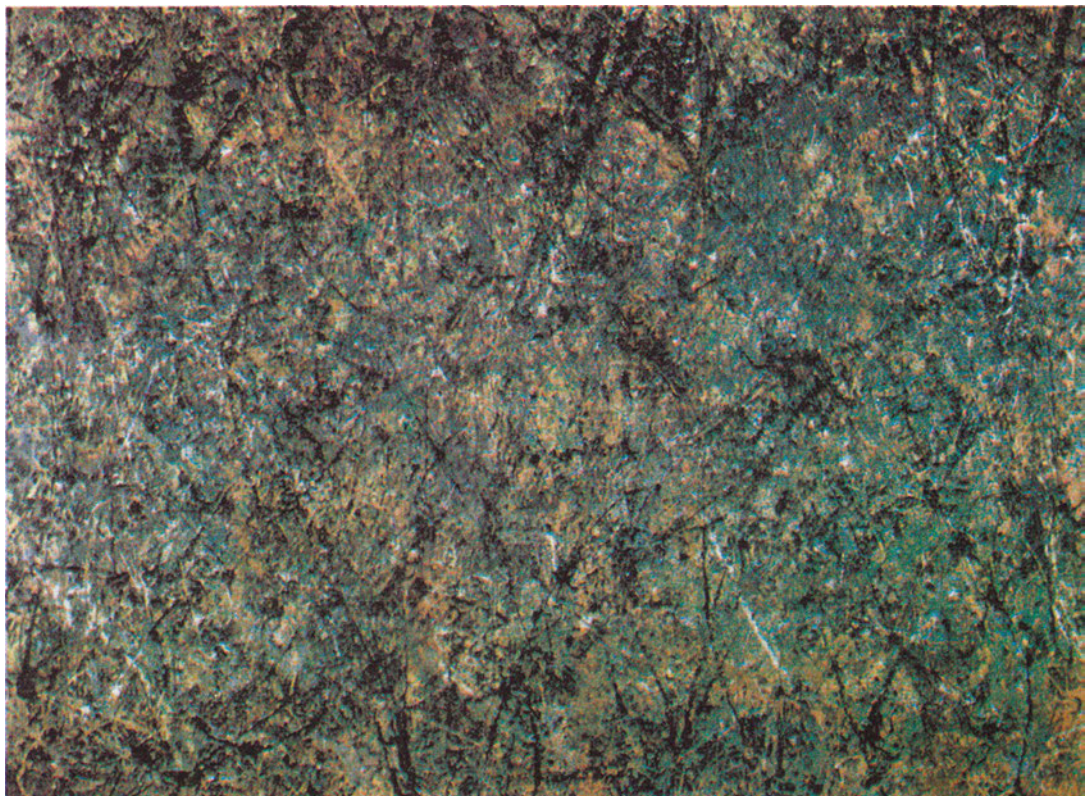
Στα απλά παραδείγματα που ακολουθούν μπορούμε να δούμε πόσο δραστικά συμμετέχει η καθ' ύψος τοποθέτηση του θέματος στη συνολική αίσθηση που δίνει το σχέδιο. Βέβαια, οι περιπτώσεις που αναφέρονται πιο κάτω είναι απλές και ενδεικτικές. Οι συνθέσεις που θα πρέπει να αποδώσουμε σχεδιαστικά θα είναι συνήθως πολύ πιο περίπλοκες, και καθεμιά θα έχει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Γι' αυτό θα πρέπει να κατανοήσουμε απολύτως κάποιους γενικούς κανόνες που ισχύουν στην καθ' ύψος τοποθέτηση του θέματος, έτσι ώστε να τους εφαρμόζουμε ανάλογα με την περίπτωση και τις ιδιαιτερότητες της κάθε σύνθεσης.

Ως πρώτη προσέγγιση θα χρησιμοποιήσουμε πάλι τη Φυσική και συγκεκριμένα τη δύναμη της βαρύτητας.

Ένα αντικείμενο τοποθετημένο ψηλά στον οπτικό ορίζοντα βρίσκεται σε αντίθεση με τη φυσική τάση του, που είναι να κατευθυνθεί, λόγω βαρύτητας, προς τα κάτω.



Εικ. 2.6. Μόντριαν,
Πίνακας II, 1921-25.



Εικ. 2.7. Πόλοκ, Λιλά ομίχλη, 1950. Λάδι, σμάλτο και χρώμα αλουμίνιο σε μουσαμά.



Εικ. 2.8. Νταβίντ,
«Η δολοφονία
του Μαρρά», 1793.
Λάδι σε μουσαμά.

Έτσι, ένα αντικείμενο τοποθετημένο ψηλά δίνει την αίσθηση της αστάθειας, του ευμετάβλητου της κατάστασής του, και άρα δίνει την αίσθηση της κίνησης και της ενέργειας.

Αντίθετα, όταν ένα αντικείμενο βρίσκεται χαμηλά στον οπτικό ορίζοντα, ακολουθεί τη φυσική τάση του να πάει προς τα κάτω. Αυτό πάλι μας δίνει την αίσθηση της σταθερότητας, του αμετάβλητου και άρα της ακινησίας.

Το φαινόμενο αυτό χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα σαν τέχνασμα στη δυτική παράδοση όχι μόνο από τους ζωγράφους και τους γλύπτες αλλά και από τους αρχιτέκτονες στην κατασκευή κτιρίων.

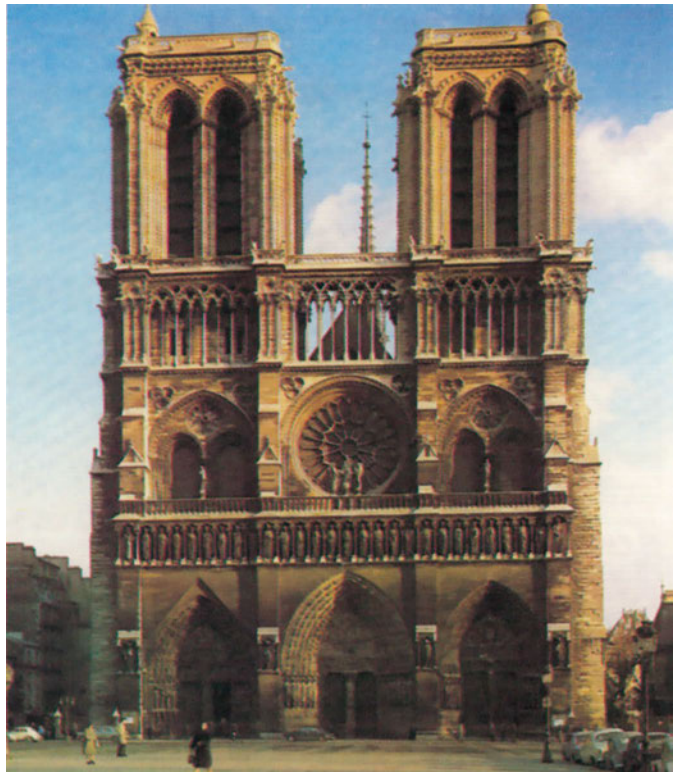
Έτσι, είναι συνηθισμένο να βλέπουμε πώς οι ζωγράφοι και οι γλύπτες διαμορφώνουν τις συνθέσεις τους, τοποθετώντας τους μεγαλύτερους και βαρύτερους όγκους χαμηλά, ενώ τους μικρότερους και ελα-

φρύτερους πιο ψηλά. Αυτό προσδίδει στα έργα τους αυτήν ακριβώς την αίσθηση της σταθερότητας (εικ. 2.8).

Κάτι ανάλογο μπορούμε να παρατηρήσουμε και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των κτιρίων. Η κατανομή των όγκων στο αρχιτεκτονικό σύμπλεγμα ακολουθεί και εδώ την ίδια λογική. Οι μεγαλύτεροι και βαρύτεροι όγκοι βρίσκονται χαμηλά και παρέχουν «στήριξη», οπτική και μηχανική, σε αυτούς που είναι μικρότεροι και ελαφρύτεροι και βρίσκονται ψηλά (εικ. 2.9).

Αυτά όσον αφορά τη δυτική παράδοση. Στην ανατολική τέχνη, καθώς και στη μοντέρνα τέχνη αυτή η λογική πολλές φορές ανατρέπεται.

Ο Ιάπωνας καλλιτέχνης, για παράδειγμα, δεν ακολουθεί αυτή τη λογική, διότι η ζωγραφική του είναι «ελαφριά». Τα υλικά που χρησιμοποιεί (συνήθως νεροχρώματα και σινικές μελάνες), οι μορφές και τα αντικείμενα που ζωγραφίζει μοιάζουν διάφανα και φαίνονται να στερούνται υλικής υπόστασης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια «αέρινη» ζωγραφική, και σαφής πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να μην της προσδώσει υλικό βάρος (εικ. 2.10).



Εικ. 2.9. Νοτρ Νταμ, Παρίσι.

Εικ. 2.10. Άγνωστος Ιάπωνας καλλιτέχνης, Κερασιές και ανθισμένα φυτά, 1561-1608. Ζωγραφισμένο επάνω σε χαρτί με φόντο χρυσού.



Στη μοντέρνα τέχνη, επίσης, πολλοί καλλιτέχνες ανέτρεψαν αυτή την αντίληψη. Το κίνημα του εξπρεσιονισμού, για παράδειγμα, επιδιώκει την κίνηση, σε μερικές δε περιπτώσεις την έκρηξη, και τα πάντα μέσα στον πίνακα βρίσκονται σε μια κατάσταση κίνησης και ανατροπής (εικ. 2.11).

Στη δική μας προσέγγιση θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε και τους δύο τρόπους, και τις δύο εκδοχές ισορροπίας: και τη «στατική» ισορροπία της δυτικής προ-μοντέρνας ζωγραφικής και τη δυναμική ισορροπία είτε της ανατολικής είτε της μοντέρνας ζωγραφικής.

2.4. Ο οριζόντιος άξονας

Στην προηγούμενη ενότητα είδαμε σε τι ύψος μπορούμε να τοποθετήσουμε το θέμα σύμφωνα με τον κάθετο άξονα. Τώρα θα εξετάσουμε πώς θα τοποθετήσουμε το θέμα σύμφωνα με τον οριζόντιο άξονα. Και εδώ θα δανειστούμε τρόπους προσέγγισης από τη Φυσική και από τη Φυσιολογία της αντίληψης.

Θα προσπαθήσουμε να βρούμε το κέντρο βάρους ή το κέντρο ισορροπίας του θέματος. Στην ενότητα που αναφέρεται στην έννοια του βάρους στο σχέδιο είδαμε όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία θα πρέπει να αναζητήσουμε στο θέμα, για να εντοπίσουμε το κέντρο βάρους.

Όπως πολύ ωραία αναφέρεται στο «Ελεύθερο Σχέδιο» το οποίο διδαχτήκαμε πέρυσι, θα πρέπει να αντιληφθούμε το θέμα σαν μια «τραμπάλα», στην οποία το βάρος ενός μεγάλωσμου ατόμου που βρίσκεται πιο κοντά στο κέντρο ισορροπίας εξισορροπεί το βάρος ενός πιο μικρόσωμου ατόμου που βρίσκεται στη μια άκρη της.

Ενδέχεται όμως, αν τοποθετηθεί το θέμα με αυτό τον τρόπο, ορισμένα μέρη του να ασφυκτιούν στην άκρη της σύνθεσης ή ακόμα να βρεθούν έξω από αυτήν. Σε μια τέτοια περίπτωση η προτεραιότητά μας είναι, φυσικά, να αποδώσουμε ολόκληρο το θέμα και μάλιστα με αρκετό χώρο γύρω του, ώστε να «αναπνέει». Έτσι, θα πρέπει να καταφέρουμε να αποδοθεί όλο το θέμα με άνεση, αλλά και το κέντρο βάρους του θέματος να πλησιάζει όσο γίνεται στο κέντρο της σύνθεσης.

Για να ελαττώσουμε όσο γίνεται την αίσθηση της έλλειψης ισορροπίας που θα προκύψει σ' αυτή την περίπτωση, θα χρειαστεί να επέμβουμε στα επόμενα στάδια του σχεδίου μας. Δηλαδή, για να ελαττώσουμε το βάρος σε εκείνα τα μέρη της σύνθεσης που δημιουργούν έλλειψη ισορροπίας, θα προσπαθήσουμε, με διακριτικότητα και προσοχή, να μειώσουμε τις τονικές αντιθέσεις στα συγκεκριμένα σημεία, όταν περάσουμε στη φωτοσκίαση.



Εικ. 2.11. Κίρχνερ, Λουόμενη στους βράχους, 1912-13. Μαύρο παστέλ.

Αυτά όσον αφορά κάποια συγκεκριμένα και αρκετά συνήθη προβλήματα που αντιμετωπίζουμε στην τοποθέτηση του θέματος κατά τον οριζόντιο άξονα. Ας δούμε τώρα κάποια θέματα πιο γενικά, που σχετίζονται με το πώς αντιλαμβανόμαστε την έννοια «δεξιά» και «αριστερά». Είναι γνωστό ότι «διαβάζουμε» μια εικόνα, αλλά και γενικά τον κόσμο, από τα αριστερά προς τα δεξιά. Γι' αυτό αντιλαμβανόμαστε, για παράδειγμα, την κίνηση από τα αριστερά προς τα δεξιά ως πιο άνετη και λιγότερο επίπονη. Ενώ, αντίθετα, την κίνηση από τα δεξιά προς τα αριστερά την αντιλαμβανόμαστε ως μια κίνηση που απαιτεί περισσότερο κόπο και μεγαλύτερη προσπάθεια. Ακόμα, τη διαγώνιο που ξεκινά από την κάτω αριστερή άκρη της εικόνας και καταλήγει στην επάνω δεξιά άκρη την αντιλαμβανόμαστε ως ανοδική, ενώ την αντίστροφη ως καθοδική.

Ο Arnheim παραθέτει το παράδειγμα ενός πίνακα του Ραφαήλ και δείχνει ότι όταν αντιστρέψουμε την εικόνα του πίνακα όπως σε κάτοπτρο, το είδωλο της σύνθεσης φαίνεται έτοιμο να καταρρεύσει (Σχεδ. 2.12).



Σχεδιάγραμμα. 2.12

Αυτός ο τρόπος αντίληψης μπορεί να οφείλεται στο ότι τα κέντρα υψηλών λειτουργιών του εγκεφάλου, όπως αυτά της γραφής και της ανάγνωσης, βρίσκονται στο αριστερό ημισφαίριο. Μπορεί όμως, πολύ απλά, να είναι μια «πολιτιστική συνέπεια»· δηλαδή, επειδή έχουμε μάθει να διαβάζουμε και να γράφουμε από τα αριστερά προς τα δεξιά, αντιλαμβανόμαστε ανάλογα και το χώρο.

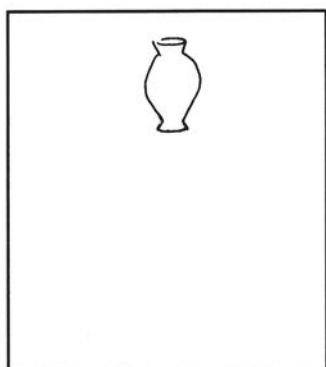
Σε άλλους πολιτισμούς όπως ο αραβικός, όπου η ανάγνωση και η γραφή γίνονται από τα δεξιά προς τα αριστερά, η αντίληψή τους για το χώρο ενδεχομένως να είναι διαφορετική.

Πάντως, στη δική μας περίπτωση είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε πώς θα «αναγνωσθεί» το σχέδιό μας, και αυτό να το λάβουμε υπ' όψιν μας, όταν σχεδιάζουμε.

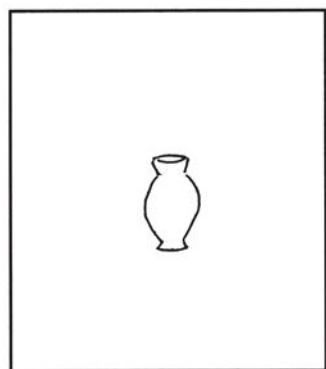
2.5. Στατική και δυναμική ισορροπία

Προηγουμένως, όταν μιλήσαμε για την τοποθέτηση του θέματος, ακολουθήσαμε προσεγγίσεις της φυσικής και της φυσιολογίας της αντίληψης, προκειμένου να κατανοήσουμε ποιες είναι οι δυνάμεις και πώς επιδρούν πάνω στο θέμα που θέλουμε να τοποθετήσουμε.

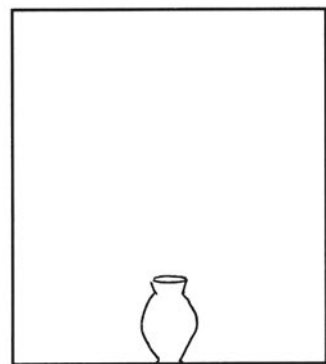
Το ζητούμενο, όπως έχουμε πει κατά την τοποθέτηση του θέματος στο χαρτί, είναι να ισορροπεί όλη η σύνθεση. Με άλλα λόγια, για να χρησιμοποιήσουμε πάλι ορολογία από τη Φυσική, οι δυνάμεις που εξα-



— γ —



— β —



— α —

Εικ. 2.13. Σχεδιαγράμματα

σκούνται επάνω στο «σώμα», στο θέμα στην προκειμένη περίπτωση, πρέπει να αλληλοαναιρούνται, και το «σώμα» να παραμένει σε κατάσταση ηρεμίας. Εδώ να επισημάνουμε τη διαφορά μεταξύ ηρεμίας και ακινησίας, η οποία είναι ακριβώς και η διαφορά μεταξύ δυναμικής και στατικής ισορροπίας.

Η διαφορά μεταξύ στατικής και δυναμικής ισορροπίας βρίσκεται στο γεγονός ότι στη στατική ισορροπία το αντικείμενο «καθλώνεται» σε μια κατάσταση ακινησίας.

Αντίθετα, στη δυναμική ισορροπία ασκούνται ταυτόχρονα πολλές δυνάμεις στο αντικείμενο, οι οποίες όμως αλληλοαναιρούνται και έτσι το φέρνουν σε κατάσταση ηρεμίας. Αν αλλάξουμε όμως το μέγεθος σε μια από αυτές τις δυνάμεις, το αντικείμενο δε θα ισορροπεί πλέον και θα κινηθεί.

Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή ότι η δυναμική ισορροπία είναι πιο εύθραυστη σε σχέση με τη στατική αλλά πιο εκφραστική.

Στο σχέδιό μας αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε, αν τοποθετήσουμε ένα αντικείμενο στη μέση του χαρτιού, κατά τον οριζόντιο άξονα, και στο κάτω μέρος, κατά τον κάθετο άξονα (εικ. 2.13) (σχεδιάγραμμα α).

Σε αυτή τη θέση το αντικείμενο βρίσκεται σε κατάσταση ακινησίας, διότι η δύναμη του βάρους το έχει ωθήσει σε μια «τελική» θέση. Δεν μπορεί να πάει πιο κάτω και έτσι βρίσκεται εγκλωβισμένο σε μια μόνη δυνατή θέση. Αν τώρα αρχίσουμε να ανυψώνουμε το αντικείμενο κατά μήκος του κάθετου άξονα, αυτό θα αρχίσει να κερδίζει σε δυναμικότητα (με την ενέργεια που το ανυψώνει), αλλά θα αρχίσει να χάνει σε ευστάθεια και ισορροπία (σχεδιάγραμμα β). Όταν μάλιστα φτάσει στο υψηλότερο σημείο του χαρτιού, εκεί πλέον θα έχει κερδίσει το μέγιστο σε δυναμικότητα, αλλά θα έχει το ελάχιστο σε ευστάθεια και ισορροπία (σχεδιάγραμμα γ).

Αυτό που αναζητούμε κατά την τοποθέτηση του θέματος είναι να βρούμε εκείνο το σημείο όπου το θέμα μπορεί να βρίσκεται σε κατάσταση ισορροπίας και σε δυναμική κατάσταση ταυτόχρονα. Διότι, αν βρίσκεται σε κατάσταση ακινησίας και στερείται δυναμικότητας (ενέργειας ή ζωής όπως συνήθως λέμε), το σχέδιο δε θα παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον, όσο καλά και αν έχουν αποδοθεί κατά τα άλλα οι μετρήσεις και η φωτοσκίαση.

Η δυναμική ισορροπία απετέλεσε και αποτελεί ακόμα το ζητούμενο στο έργο τόσο των εικαστικών όσο και των άλλων καλλιτεχνών που ασχολούνται με την εικόνα. Ακόμα, αποτελεί κύριο προβληματισμό και για τους αρχιτέκτονες, αφού μάλιστα τα «βάρη» των όγκων σε ένα κτίριο δεν είναι μόνο αισθητικά αλλά και πραγματικά.

Προτεινόμενες ασκήσεις:

1. Επάνω σε μια φωτογραφία ενός πίνακα ζωγραφικής αναλύστε και εξηγήστε το μέγεθος, την τοποθέτηση του θέματος, καθώς και την ισορροπία που προκύπτει από την τοποθέτηση αυτή.
2. Σχεδιάστε ένα θέμα που να αποτελείται από διαφορετικά αντικείμενα, διάφορων μεγεθών και σχημάτων. Εξηγήστε τους λόγους για τους οποίους επιλέξατε την τοποθέτηση αυτή.

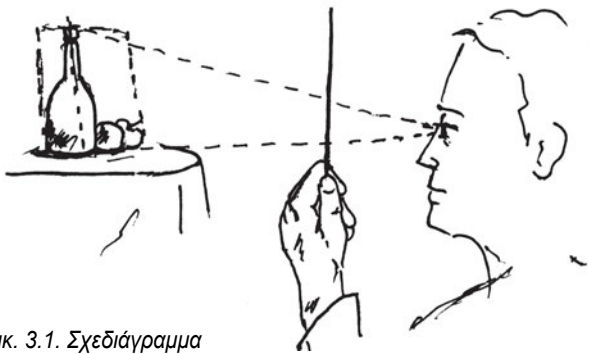
3ο Κεφάλαιο: Μέτρηση - Αναλογίες

Γενικά

Με τη διαδικασία της μέτρησης και της σύγκρισης των αναλογιών των αντικειμένων που υπάρχουν μέσα στη σύνθεση επιτυγχάνουμε τη μεταφορά του θέματος επάνω στη σχεδιαστική επιφάνεια.

Η μεταφορά γίνεται με έναν «αναλογικό» τρόπο. Δηλαδή, αφού ορίσουμε πρώτα το μέγεθος που θα έχει όλο το θέμα και το τοποθετήσουμε επάνω στο χαρτί, θα φροντίσουμε να υπάρχει μια αναλογία μεταξύ του μεγέθους του «πραγματικού» θέματος και του μεγέθους του εικονικού θέματος. Αν, για παράδειγμα, μετρήσουμε τις διαστάσεις που έχει το θέμα που πρόκειται να σχεδιάσουμε, π.χ. ένα τραπέζι με φρούτα, και κατόπιν μετρήσουμε και τις διαστάσεις του χώρου που έχουμε επιλέξει να καταλάβει το τραπέζι με τα φρούτα στο χαρτί μας, και στη συνέχεια διαιρέσουμε αυτά τα μεγέθη, θα βρούμε έναν αριθμό. Αυτός ο αριθμός είναι ο «αριθμητικός λόγος», η αναλογία δηλαδή που έχουν οι διαστάσεις του θέματος που θα σχεδιάσουμε

προς τις διαστάσεις που πρέπει να έχει το θέμα στο χαρτί. Η ίδια αναλογία, ο ίδιος «αριθμητικός λόγος», θα ισχύει και για όλες τις μετέπειτα μετρήσεις μας (εικ. 3.1).



Εικ. 3.1. Σχεδιάγραμμα

Τις μετρήσεις τις πραγματοποιούμε με τη βελόνα. Η βελόνα προσφέρεται περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέσο (νήμα της στάθμης, μολύβι). Είναι σαφώς πιο εύχρηστη και μας βοηθά να μετράμε ακριβέστερα.

Ύστερα από πολύ καιρό και πολλή εξάσκηση, θα διαπιστώσουμε ότι μπορούμε να κάνουμε τις μετρήσεις μας με την ίδια ακρίβεια, χρησιμοποιώντας ολοένα και λιγότερο τη βελόνα. Στην αρχή την αντικαθιστούμε με το μολύβι ή ακόμα και με το κάρβουνο, με τα οποία σχεδιάζουμε, και κατόπιν τη χρησιμοποιούμε μόνο για μετρήσεις για τις οποίες θέλουμε να είμαστε απολύτως βέβαιοι ότι είναι ακριβείς. Αυτό μπορεί να γίνει ύστερα από πολλή εξάσκηση, όταν πλέον το μάτι και η αντίληψή μας έχουν οξυνθεί τόσο, ώστε δεν υπάρχει ανάγκη να χρησιμοποιούμε βοηθητικά μέσα.

Τότε μόνο θα μπορέσουμε να επικεντρώσουμε την προσπάθεια και την προσοχή μας στα εικαστικά και αισθητικά προβλήματα που μας θέτει κάθε φορά το σχέδιό μας.

3.1. Διαδικασία - Γενικοί κανόνες

Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, θα πρέπει να έχουμε εποπτεία όλου του σχεδίου ταυτόχρονα· δηλαδή θα πρέπει να σχεδιάζουμε σε όλη τη σχεδιαστική επιφάνεια όλα τα μέρη της σύνθεσης και όχι αποσπασματικά κάποια από αυτά. Θα πρέπει με άλλα λόγια ολόκληρο το σχέδιό μας να βρίσκεται κάθε στιγμή στο ίδιο στάδιο εξέλιξης. Ξεκινώντας από τις γενικές διαστάσεις του θέματος προχωρούμε σε ολοένα και μικρότερες, σε όλα τα μέρη της σύνθεσης, ώσπου να καταλήξουμε σε λεπτομέρειες.

Οι μετρήσεις που κάνουμε για να βρούμε τις αναλογίες της σύνθεσης είναι συσχετίσεις μεγεθών και διαστάσεων. Δηλαδή, όταν κάνουμε τη μέτρηση ενός μεγέθους, το προσδιορίζουμε σε σχέση με ένα άλλο μέγεθος της σύνθεσης. Αυτό σημαίνει ότι όλα τα μεγέθη της σύνθεσης είναι ανάλογα με τα μεγέθη του πραγματικού θέματος που σχεδιάζουμε. Πρακτικά, αυτό που έχει σημασία είναι ότι το να γνωρίζουμε ότι όλα τα μεγέθη έχουν την ίδια αναλογία μάς επιτρέπει να κάνουμε διαρκείς επαληθεύσεις για την ακρίβεια των μετρήσεών μας. Αν, για παράδειγμα, η σχέση ύψους και πλάτους είναι ένα προς δύο, τότε και τα συστατικά της σύνθεσης στο χαρτί πρέπει να έχουν την ίδια αναλογία: ένα προς δύο.

Η διαδικασία της μέτρησης είναι μια επίπονη προσπάθεια, που απαιτεί υπομονή και επιμονή, καθώς και έντονη προσήλωση και συγκέντρωση, και για πολλούς δεν αποτελεί μια διαδικασία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ευχάριστη και δημιουργική. Έτσι, πολλές φορές τις μετρήσεις τις κάνουμε δυσφορώντας, οπότε το σχέδιο μόνο ως ελεύθερο δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί.

Γι' αυτό είναι αναγκαίο να κατανοήσουμε τη σπουδαιότητα αυτού του σταδίου, διότι έτσι μόνο θα μπορέσουμε να το αντιληφθούμε ως ένα σημαντικό (έστω και λίγο ανιαρό) μέρος μιας πολύ δημιουργικής και σημαντικής διαδικασίας, όπως είναι η δημιουργία ενός σχεδίου.

3.2. Σχέδιο στον οριζόντιο και στον κάθετο άξονα

Φέρουμε τον οριζόντιο και τον κάθετο άξονα στο χαρτί μας, ούτως ώστε να ορίσουμε καλύτερα και με μεγαλύτερη ακρίβεια την επιφάνειά του. Δηλαδή, με πιο απλά λόγια, τα τρισδιάστατα αντικείμενα του θέματος μας, καθώς και ο χώρος στον οποίο βρίσκονται, μεταφέρονται επάνω στη δισδιάστατη σχεδιαστική επιφάνεια με τη βοήθεια αυτών των αξόνων.

Είναι σημαντικό να αντιληφθούμε ότι σε αυτό το στάδιο του σχεδίου «μεταφράζουμε» το θέμα σε δύο διαστάσεις από τρεις που είναι στην πραγματικότητα.

Επομένως, τις φυγές, τις προοπτικές γραμμές των αντικειμένων, θα τις αντιλαμβανόμαστε ως εκτροπές, ως αποκλίσεις από τον οριζόντιο ή από τον κάθετο άξονα. Αν ορθά εκτιμούμε τις πλάγιες γραμμές, τις γραμμές προοπτικής, τότε το σχέδιό μας θα έχει «βάθος».

Ολόκληρη αυτή η διαδικασία των μετρήσεων και των αναλογιών εξελίσσεται επάνω στην επιφάνεια, σε δύο διαστάσεις. Όταν φτάσουμε στη φωτοσκίαση, θα ασχοληθούμε εκτενέστερα με την τρίτη διάσταση και με το χώρο.

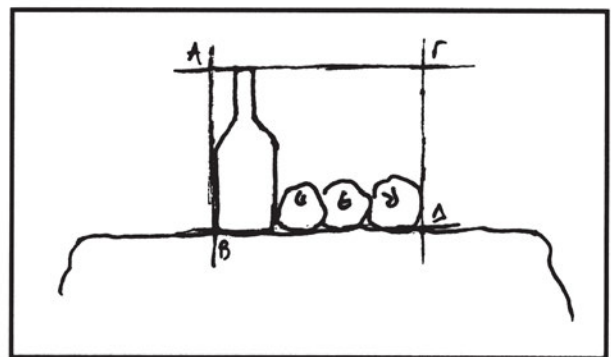
3.3. Μετρήσεις και αναλογίες

Την πρώτη μέτρηση την κάνουμε για να βρούμε τη σχέση του μέγιστου πλάτους και του μέγιστου ύψους του θέματος και, επομένως, να το τοποθετήσουμε στο χαρτί. Βασιζόμενοι σε αυτή τη μέτρηση θα κάνουμε και όλες τις άλλες (εικ. 3.2). Αν έχουμε κάνει λάθος σε αυτήν, τότε και όλες οι άλλες που θα ακολουθήσουν θα είναι λανθασμένες. Γι' αυτό είναι πολύ σημαντικό να κάνουμε τις μετρήσεις, ειδικά αυτήν του μέγιστου πλάτους και ύψους, με μεγάλη προσοχή και με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια.

Οι επόμενες μετρήσεις που θα κάνουμε θα αφορούν τα μεγαλύτερα μεγέθη που συναντούμε στη σύνθεση, και όσο προχωρούμε, τόσο θα μικραίνουν τα μεγέθη που υπολογίζουμε.

Τα πολύ μικρά στοιχεία της σύνθεσης τα εκτιμούμε με το «μάτι». Αυτό που αξίζει να επισημάνουμε είναι ότι μέσα από τις μετρήσεις και τις συγκρίσεις που κάνουμε για να βρούμε τις αναλογίες των μεγεθών της σύνθεσης παράλληλα κάνουμε, με τον ίδιο τρόπο, διαρκείς επαληθεύσεις για την ακρίβεια των μετρήσεων που ήδη έχουμε κάνει. Αυτές τις επαληθεύσεις τις κάνουμε μετρώντας και συγκρίνοντας ένα μέγεθος με ένα διαφορετικό κάθε φορά μέγεθος από αυτό που αρχικά είχαμε χρησιμοποιήσει ως μέτρο σύγκρισης.

Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό να γίνεται ειδικά στα αρχικά στάδια του σχεδίου μας, διότι μετά θα βασιστούμε σ' αυτές τις μετρήσεις, για να πραγματοποιήσουμε όλες τις επόμενες.



Εικ. 3.2. Σχεδιάγραμμα



Εικ. 3.3. Τζακομέτι, Βάζο, 1959. Μολύβι σε χαρτί.

3.4. Άξονες - Εφαπτόμενες

Οι άξονες είναι ένα σημαντικό «εργαλείο» του σχεδίου. Με αυτούς κάνουμε τις στοιχίσεις, βρίσκουμε τις σχέσεις που έχουν διάφορα σημεία της σύνθεσης και επίσης δημιουργούμε τη δομή της, όπως θα εξηγήσουμε πιο κάτω. Με τους άξονες βρίσκουμε τις «συντεταγμένες» των σημείων.

Για να εκμεταλλευτούμε όσο περισσότερο μπορούμε τις δυνατότητες που μας δίνουν οι άξονες, θα πρέπει να τους προεκτείνουμε ελεύθερα επάνω στη σχεδιαστική επιφάνεια, και να μην τους αντιλαμβανόμαστε απλώς ως μικρά ευθεία τμήματα. Δηλαδή, όταν, για παράδειγμα, κάνουμε τις στοιχίσεις δύο σημείων, το χέρι μας πρέπει να «γράφει» ελεύθερα τον άξονα που χρησιμοποιούμε για τη στοιχίση και να τον προεκτείνει αβίαστα (εικ. 3.3). Αυτό θα μας φανεί πολύ χρήσιμο, προκειμένου να αντιληφθούμε τις σχέσεις των διάφορων μερών της σύνθεσης. Συχνά, η ακρίβεια αυτών των εκτιμήσεων μπορεί να υποκαταστήσει και κάποιες από τις μετρήσεις. Δηλαδή, στοιχίζοντας με έναν άξονα δύο σημεία μέσα στη σύνθεσή μας, πιθανόν να μη χρειαστεί να τα μετρήσουμε. Η χρήση των αξόνων θα μας βοηθήσει να νιώσουμε μια οργανωμένη ελευθερία στην κίνηση, κάτι που είναι σημαντικό για το σχέδιο.

Το πρόβλημα όμως που θα προκύψει είναι ότι το σχέδιό μας θα γεμίσει ευθείες γραμμές, και αυτό πιθανόν να προκαλέσει σύγχυση, αντί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τη σύνθεση. Γι' αυτό καλό είναι, τουλάχιστον στην αρχή, να είμαστε επιλεκτικοί και να προεκτείνουμε εκείνους τους άξονες που αναδεικνύουν τα πιο σημαντικά μέρη της σύνθεσης.

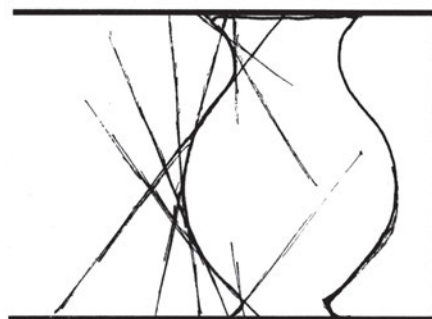
Οι εφαπτόμενες λειτουργούν και αυτές ως άξονες (εικ. 3.4). Τις χρησιμοποιούμε, όπως φαίνεται και από το όνομά τους, για να σχεδιάσουμε με ευθείες τις καμπύλες γραμμές και τα καμπύλα σχήματα. Αυτό το κάνουμε, για να είμαστε περισσότερο ακριβείς στην απόδοση μιας καμπύλης γραμμής ή ενός καμπύλου σχήματος. Αναλύοντας δηλαδή την καμπύλη σε ένα σύνολο από εφαπτόμενες ευθείες, την προσδιορίζουμε ακριβέστερα.

3.5. Θετικά και αρνητικά σχήματα

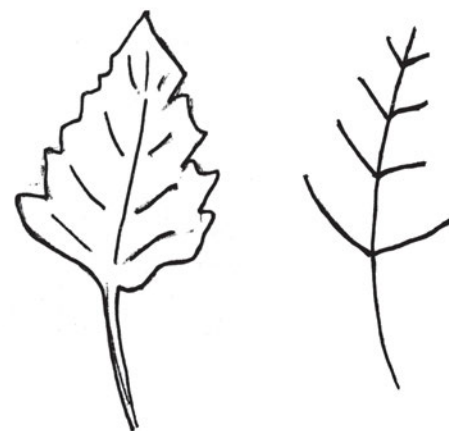
Θετικά σχήματα ή, αλλιώς, «γεμάτα» σχήματα ονομάζουμε τα σχήματα που περιγράφουν τα διάφορα αντικείμενα της σύνθεσης. Τα αρνητικά ή κενά σχήματα είναι τα σχήματα που διαγράφονται εξωτερικά από τα θετικά ή γεμάτα σχήματα των αντικειμένων, δηλαδή αυτά που προκύπτουν από το κενό των θετικών σχημάτων. Συνήθως, αυτά τα σχήματα ανήκουν στο φόντο και στον περιβάλλοντα χώρο.

Αν αποστασιοποιηθούμε για λίγο από την «παραστατικότητα» του σχεδίου, αν ξεχάσουμε δηλαδή τι αντικείμενο σχεδιάζουμε και παρατηρήσουμε το σχέδιό μας μόνο ως κατασκευή, θα δούμε τις γραμμές των αξόνων που έχουμε φέρει να σχηματίζουν διάφορα γεωμετρικά σχήματα σε όλο το μήκος και το πλάτος του χαρτιού. Κάποια από αυτά τα σχήματα είναι εκείνα που περιγράφουν τα αντικείμενα του θέματος και κάποια άλλα είναι τα σχήματα που προκύπτουν στον περιβάλλοντα χώρο από τα κενά μεταξύ των αντικειμένων. Τα σχήματα των αντικειμένων δεν είναι πιο σημαντικά για τη σύνθεση από εκείνα του περιβάλλοντος χώρου. Και έτσι είναι πράγματι· τα αρνητικά ή κενά σχήματα κατέχουν μια σημαντική θέση στη σύνθεση. Τα θετικά και αρνητικά σχήματα οπτικά είναι ισοδύναμα. Συναισθηματικά διαφοροποιούνται, αφού τα θετικά σχήματα, δηλαδή τα αντικείμενα, τα έχουμε βιώσει στην καθημερινή μας ζωή, άρα διατηρούμε άλλης ποιότητας σχέσεις μαζί τους.

Αυτό σημαίνει ότι και τα θετικά και τα αρνητικά σχήματα θα πρέπει να τα μετρήσουμε και να βρούμε τις αναλογίες τους. Επίσης, όταν έρθει η στιγμή να κάνουμε την φωτοσκόπηση, θα πρέπει να τα αποδώσουμε με την ίδια προσοχή και επιμέλεια.



Εικ. 3.4. Σχεδιάγραμμα



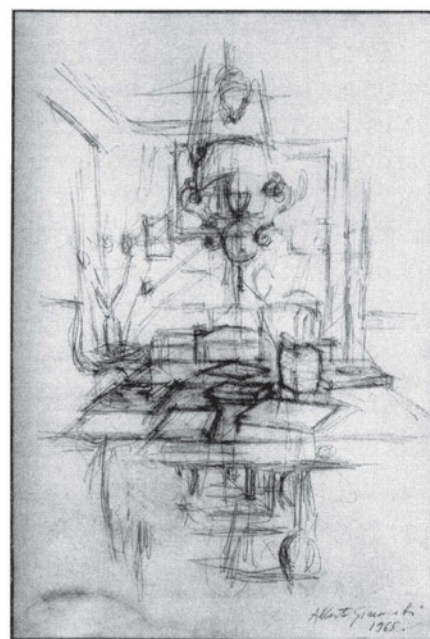
Εικ. 3.5. Σχεδιάγραμμα

3.6. Δόμηση του σχεδίου

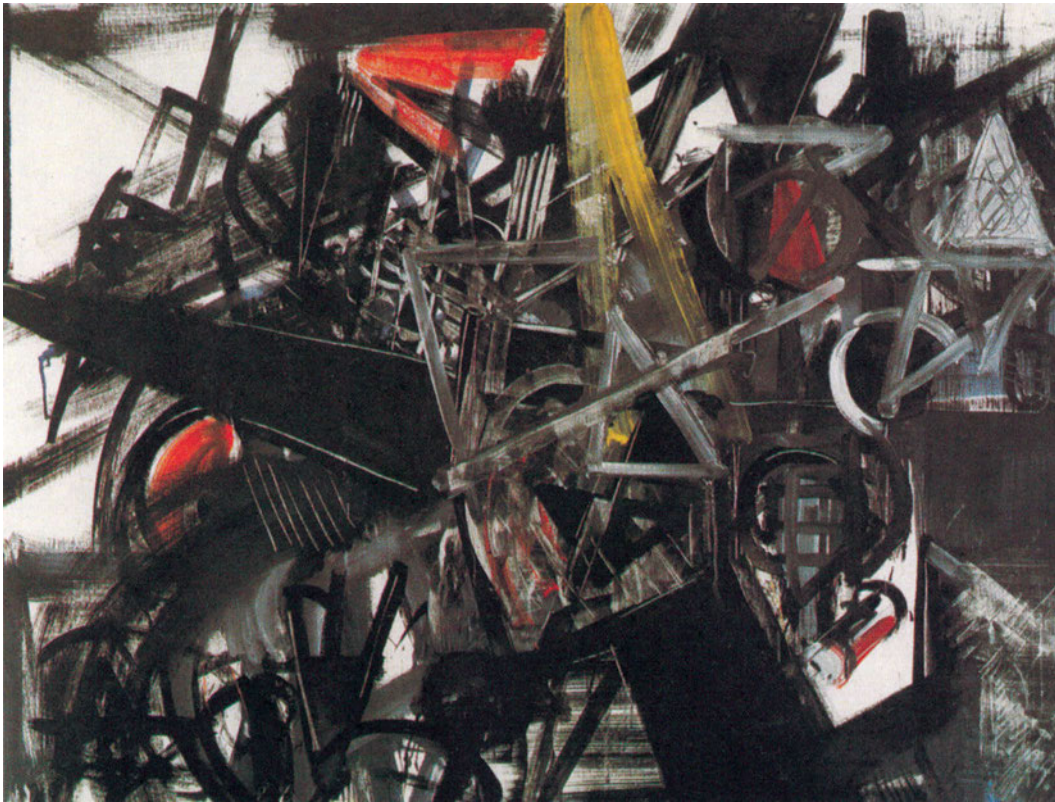
Όταν μιλάμε για τη δομή ενός έργου ζωγραφικής, αναφερόμαστε στο «σκελετό» του, επάνω στον οποίο εντάσσονται τα διάφορα μέρη της σύνθεσης του πίνακα. Το ίδιο ισχύει σε ένα γλυπτό ή σε ένα αρχιτεκτονικό οικοδόμημα. Αυτό δεν ισχύει όμως μόνο στην τέχνη αλλά σε όλα τα πράγματα στη φύση. Έτσι, το ανθρώπινο σώμα ή το φύλλο ενός δέντρου έχει τη δική του δομή (Σχεδ. 3.5).

Ανέκαθεν οι καλλιτέχνες θεωρούσαν τη δομή κρίσιμο στοιχείο της παρουσίας του έργου τέχνης. Όχι μόνο διότι η δομή του έργου δημιουργεί την απαραίτητη συνοχή ανάμεσα στα διάφορα μέρη της σύνθεσης, αλλά και διότι είναι ένα «εκφραστικό μέσον». Δηλαδή, η επιλογή του καλλιτέχνη όσον αφορά τη σχέση που θα έχουν μεταξύ τους τα μέρη της σύνθεσης, όσον αφορά τη δομή δηλαδή του έργου, θα προσδιορίσει ταυτόχρονα και το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα (εικ. 3.6).

Στη σύγχρονη τέχνη μερικά κινήματα και ορισμένοι καλλιτέχνες επεδίωξαν ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή την «αποδόμηση», τη διάλυση



Εικ. 3.6. Τζακομέτι, Εσωτερικό, 1965. Μολύβι σε χαρτί.



Εικ. 3.7. Εμίλιο Βέντοβα, *Εικόνα του χρόνου*, 1951.

του έργου (π.χ. Τζάκσον Πόλοκ). Ακόμα όμως και σ' αυτή την περίπτωση υπάρχει «η απεικόνιση των δομών της συνείδησης», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Ιταλός ζωγράφος Emilio Vedova αναφερόμενος στο έργο του (εικ. 3.7).

Έτσι, επιλέγοντας να τοποθετήσουμε το θέμα μας με έναν ορισμένο τρόπο επάνω στη σχεδιαστική επιφάνεια, καθορίζουμε, όπως είπαμε, τη σχέση που θα έχει το θέμα με τον περιβάλλοντα χώρο, ενώ μετρώντας τις αναλογίες του θέματος και φέροντας τους άξονες, για να πραγματοποιήσουμε τις μετρήσεις, κάνουμε ταυτόχρονα ένα είδος ανάλυσης τόσο του κάθε αντικειμένου χωριστά όσο και όλης της σύνθεσης. Αναλύουμε και προσδιορίζουμε τις σχέσεις που έχουν τα διάφορα μέρη της σύνθεσης. Με άλλα λόγια, κάνοντας αυτές τις εργασίες, συγκροτούμε και τη δομή του σχεδίου· διότι ζητούμενο δεν είναι μόνο η ορθή εκτίμηση των μεγεθών ή το βάρος των τόνων αλλά και η συνοχή του σχεδίου, η ενιαία «διάθεση» και το κλίμα που πρέπει να διακρίνει το έργο.

Προτεινόμενες ασκήσεις:

1. Σχεδιάστε μια καρέκλα που πάνω της έχουν ριχτεί κομμάτια από ύφασμα. Να μετρηθεί αναλογικά, και να γίνει η φωτοσκίαση. Αποδώστε τα θετικά και τα αρνητικά σχήματα που προκύπτουν.
2. Σχεδιάστε ένα θέμα που να αποτελείται από διάφορα αντικείμενα διάφορων μεγεθών. Αφού μετρήσετε αναλογικά τα βασικά μεγέθη, προσπαθήστε να βρείτε τα υπόλοιπα μεγέθη χρησιμοποιώντας τους άξονες. Παρατηρήστε τη δομή της σύνθεσης που προκύπτει από τη χάραξη των αξόνων.

4ο Κεφάλαιο: Φωτοσκίαση - Τόνοι

Γενικά

Έως τώρα εξετάσαμε το σχέδιο σύμφωνα με τον οριζόντιο και τον κάθετο άξονα. Δηλαδή, είδαμε πώς μπορούμε να οργανώσουμε τη σύνθεση σε δύο διαστάσεις, στο πλάτος και στο ύψος. Σε αυτό το Κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αποδώσουμε σχεδιαστικά τη σύνθεση και στην τρίτη διάσταση. Δηλαδή, θα δούμε πώς θα αποδώσουμε τους όγκους των αντικειμένων και το χώρο στον οποίο βρίσκεται η σύνθεση κατά τον εγκάρσιο άξονα. Η φωτοσκίαση λοιπόν δεν είναι μόνο «γέμισμα» των σχημάτων με γκρίζα αλλά σχέδιο κατά τον εγκάρσιο άξονα, έτσι ώστε να αποδοθεί η τρίτη διάσταση. Αυτό σημαίνει ότι ο κάθε τόνος που τοποθετούμε στο σχέδιό μας έχει συγκεκριμένη θέση, έκταση και συγκεκριμένο σχήμα και ρόλο.

Ένα άλλο που πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας είναι ότι, προκειμένου να αποδώσουμε όσο το δυνατόν καλύτερα τον όγκο των αντικειμένων και το βάθος του χώρου, θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε όσο το δυνατόν πιο καίριους τόνους. Αυτό σημαίνει ότι η κλίμακα των γκρίζων τόνων που θα χρησιμοποιήσουμε θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο ευρεία και πιο ακριβής· δηλαδή, θα πρέπει να περιλαμβάνει τόνους που θα ξεκινούν από το ένα άκρο του φάσματος, ας πούμε το λευκό, θα ακολουθούν όλο και πιο λεπτές διαβαθμίσεις του γκρίζου και θα καταλήγουν στο άλλο άκρο του φάσματος, δηλαδή στο μαύρο. Συνήθως 7 με 8 τόνοι είναι αρκετοί για να αποδοθεί η τρίτη διάσταση με επαρκείς λεπτομέρειες, με εκφραστική δύναμη και με πλαστικότητα.

Πολλές φορές συμβαίνει το θέμα που πρόκειται να σχεδιάσουμε να μην περιλαμβάνει το ένα από τα δύο άκρα της κλίμακας των γκρίζων, δηλαδή το απολύτως λευκό ή το απολύτως μαύρο. Αυτό μπορεί να συμβεί, όταν, για παράδειγμα, το θέμα μας είναι πολύ φωτεινό ή όταν είναι πολύ σκοτεινό. Ακόμα, μπορεί να μην υπάρχει στη σύνθεσή μας ούτε το απολύτως λευκό αλλά ούτε και το απολύτως μαύρο. Αυτό μπορεί να συμβεί, αν ο φωτισμός είναι διάχυτος και δε δημιουργεί έντονες τονικές αντιθέσεις. Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να προσθέσουμε ακόμα πιο λεπτές διαβαθμίσεις του γκρίζου, ούτως ώστε να διατηρήσουμε τον αναγκαίο αριθμό τόνων, και να αποδοθεί με επάρκεια ο όγκος των αντικειμένων.

4.1. Φως - Σκιά

Το φως είναι αυτό που μας δίνει όλες τις πληροφορίες σχετικά με τη σύνθεση. Η φύση του φωτός, το αν δηλαδή ο φωτισμός είναι φυσικός ή τεχνητός, θα επηρεάσει την όλη ατμόσφαιρα της σύνθεσής μας.

Το φυσικό φως που μπαίνει από τα παράθυρα, για παράδειγμα, ανάλογα με το αν είναι πρωί, μεσημέρι ή απόγευμα, θα καθορίσει την ατμόσφαιρα του σχεδίου. Ατμόσφαιρα αποκαλούμε μεταφορικά την αίσθηση που μας δίνει ένα σχέδιο ανάλογα με τη σχέση που έχει το φως με τη σκιά. Δηλαδή, όταν αυτή η σχέση είναι έντονη, υπάρχουν έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Αντίθετα, όταν οι αντιθέσεις του φωτός με τη σκιά είναι πιο μαλακές, όπως συμβαίνει π.χ. τα απογεύματα, τότε η ατμόσφαιρα της σύνθεσης είναι πιο ήπια και πιο μαλακιά.



Εικ. 4.1. Βερμέερ, Μία κυρία, 1672-1673. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 4.2. Καραβάτζιο, Δείπνο στους Εμμαούς, 1600-1601. Λάδι σε μουσαμά.

Ο φυσικός φωτισμός είναι πάντα διάχυτος (εικ. 4.1). Ακόμα και όταν είναι άμεσος και πολύ δυνατός και δημιουργεί έντονες αντιθέσεις με τη σκιά, μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά ότι η πηγή του φωτός, ο ήλιος στην προκειμένη περίπτωση, βρίσκεται μακριά.

Ο τεχνητός φωτισμός από την άλλη, ειδικά όταν είναι άμεσος, μπορεί να διακριθεί σχετικά εύκολα λόγω της μικρής απόστασής του από τη σύνθεση. Είναι περισσότερο συγκεντρωμένος και δημιουργεί πιο συγκεκρι-

μένες φόρμες και πιο καθαρά σχήματα, τόσο στο φως όσο και στις σκιές (εικ. 4.2). Η σκιά είναι δημιούργημα του φωτισμού και υπάρχει σε συνάρτηση με αυτόν. Η ένταση της φωτεινής πηγής, η απόστασή της από τη σύνθεση, η ποιότητά της, το αν είναι διάχυτη ή όχι καθορίζουν αντίστοιχα, το είδος και την ποιότητα της σκιάς.

Η σκιά που δημιουργεί το αντικείμενο καθορίζει το σημείο από όπου προέρχεται το φως, το αν είναι συγκεντρωμένη η πηγή του φωτός ή αν το φως είναι διάχυτο. Επίσης αποκαλύπτει την απόσταση της πηγής του φωτός από τη σύνθεση.

4.2. Τονική κλίμακα

Η τονική κλίμακα είναι το φάσμα των τόνων του γκρι που υπάρχουν στη σύνθεση και οι οποίοι αρχίζουν από τον πιο ανοικτό τόνο και φτάνουν μέχρι τον πιο σκούρο. Ορίζει το βαθμό συγγένειας μιας κηλίδας με το φως ή με το σκοτάδι.

Οι διαβαθμίσεις του γκρι που μπορεί να υπάρχουν μέσα σε ένα θέμα είναι πάρα πολλές. Εμείς, αναγκαστικά, θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε μόνο μερικές από αυτές, για να διατηρήσουμε ευκολότερα τον έλεγχο της τονικότητας. Πρέπει να γνωρίζουμε ότι όσο περισσότερες διαβαθμίσεις του γκρι χρησιμοποιήσουμε, όσο πιο ευρεία είναι δηλαδή η τονική κλίμακα, τόσο πιο ανάγλυφα θα αποδοθούν οι όγκοι των αντικειμένων και η αίσθηση του βάθους του χώρου, αλλά και τόσο πιο δύσκολα ελέγχουμε την τονικότητα. Επίσης, η ύπαρξη πολλών τόνων στη σύνθεση δημιουργεί μια ήπια διαδοχή τους, ενώ, αντίθετα, η ύπαρξη λίγων τόνων στη σύνθεση δημιουργεί σκληρότερες αντιθέσεις, λιγότερο ομαλά περάσματα από τον έναν τόνο στον άλλο.

Το πρώτο που πρέπει να κάνουμε, όταν είμαστε στο στάδιο της φωτοσκίασης, είναι να βρούμε στη σύνθεση τα δύο άκρα της τονικής κλίμακας, οπότε θα την ορίσουμε ταυτόχρονα. Θα πρέπει, δηλαδή, να εντοπίσουμε τα σημεία εκείνα της σύνθεσης που είναι τα πιο ανοικτά και εκείνα που είναι τα πιο σκούρα.

Ανάμεσα στα δύο άκρα θα βρίσκονται οι υπόλοιποι τόνοι. Με επτά περίπου τόνους μπορούμε να αποδώσουμε τους όγκους και το χώρο με επάρκεια.

Έχουμε ξαναπεί ότι δεν είναι απαραίτητο σε κάθε σύνθεση να υπάρχει το λευκό και το πολύ μαύρο. Είναι πολύ συνηθισμένο ο πιο ανοικτός τόνος να είναι ένα πολύ ανοικτό γκρι, και το μαύρο να είναι ένα πολύ σκούρο γκρι. Αυτό όμως θα περιορίσει το εύρος της τονικής κλίμακας, αφού και οι υπόλοιποι ενδιάμεσοι τόνοι θα είναι λιγότεροι. Αν, παρ' όλα αυτά, δεν υπάρχουν τα άκρα της τονικής κλίμακας στη σύνθεση, θα πρέπει να προσθέσουμε λεπτότερες διαβαθμίσεις του γκρι, ώστε να διατηρήσουμε έναν ικανό αριθμό τόνων στο σχέδιο, τέτοιον που θα μας διευκολύνει εκφραστικά. Ενδέχεται ακόμα, όταν βέβαια το απαιτεί η σύνθεση, να επέμβουμε στο σχέδιο και να καθορίσουμε εμείς τα άκρα της τονικής κλίμακας, προκειμένου να δημιουργήσουμε τις απαιτούμενες τονικές αντιθέσεις.

4.3. Σχέσεις των τόνων

Όταν καταλήξουμε στο ποια θα είναι η τονική κλίμακα που θα χρησιμοποιήσουμε για τη φωτοσκίαση του σχεδίου μας, το επόμενο βήμα είναι να βρούμε τις σχέσεις που θα έχουν οι τόνοι μεταξύ τους.

Όπως είπαμε πιο πάνω, σε αυτό το στάδιο του σχεδίου καλούμαστε να βρούμε το φάσμα των γκριζών τόνων μέσα στη σύνθεση. Αρχίζοντας είτε από τον πιο σκούρο είτε από τον πιο ανοικτό τόνο που υπάρχει στη σύνθεση, προχωρούμε προσδιορίζοντας τους υπόλοιπους τόνους. Αυτό πρέπει να γίνει με μεγάλη προσοχή σε όλη τη σύνθεση ταυτόχρονα.

Κάτι που μπορεί να περιπλέξει κάπως τα πράγματα είναι η ύπαρξη διαφορετικών χρωμάτων μέσα στη σύνθεση. Εμείς θα πρέπει να «μεταφράσουμε» τις χρωματικές διαφορές σε διαφορές τόνου. Ένας ασφαλής τρόπος να δούμε ποιο χρώμα είναι πιο φωτεινό από ένα άλλο είναι να μισοκλείσουμε τα μάτια μας και να προσπαθήσουμε να διακρίνουμε ποιο μας φαίνεται φωτεινότερο, δηλαδή συγγενέστερο προς το λευκό.



Εικ. 4.3. Λεονάρντο ντα Βίντσι, Πτυχολογία της Παναγίας που προσεύχεται, 1477.

4.4. Τόνοι και σχήματα

Αφού έχουμε επιλέξει την τονική κλίμακα και έχουμε διακρίνει τις σχέσεις των τόνων μεταξύ τους, το πρόβλημα που θα αντιμετωπίσουμε τώρα είναι πού και σε ποια έκταση θα τοποθετήσουμε τους τόνους. Δηλαδή, πώς μπορούμε να ορίσουμε πού αρχίζει και πού τελειώνει ένας τόνος, και τον διαδέχεται ένας άλλος.

Σε πολλές περιπτώσεις, όπως, για παράδειγμα, σε μια σφαίρα, οι τόνοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο πολύ «μαλακά», διαχέονται ο ένας μέσα στον άλλο, και είναι πραγματικά πολύ δύσκολο να διακρίνουμε πού τελειώνει ο ένας και πού αρχίζει ο άλλος.

Η λύση που πρότειναν οι ζωγράφοι στην Αναγέννηση, αλλά ακόμη και παλαιότερα, ήταν το κιαροσκούρο (chiaroscuro), η φωτοσκίαση, δηλαδή, που ακολουθούσε αυτή τη διάχυση των τόνων μεταξύ τους (εικ. 4.3). Αυτός είναι ένας τρόπος με τον οποίο μπορούμε να αποδώσουμε με πειστικότητα τους όγκους των αντικειμένων και του χώρου. Η δυσκολία όμως παρα-

μένει για το πώς μπορούμε να ορίσουμε με σαφήνεια τα όρια των τόνων. Η χρήση του «σφουμάτου» τύλιγε με ένα τονικό σύννεφο τα αντικείμενα (εικ. 4.4). Εντυπωσιακό το αποτέλεσμα, αλλά το αδύνατο στοιχείο του είναι ότι στοχεύει στην αληθοφάνεια και μερικές φορές στην ωραιопоίηση, άρα από μαθησιακή άποψη η χρήση του «σφουμάτου» δεν είναι τόσο καλή μέθοδος.

Ένας άλλος τρόπος είναι αυτός που ουσιαστικά πρώτοι οι ιμπρεσιονιστές υιοθέτησαν. Αυτό που έκαναν ήταν να αποδώσουν τους όγκους και το χώρο με καθαρές και σχεδόν αυτόνομες χρωματικές κηλίδες ή, στην περίπτωση του σχεδίου, με κηλίδες του γκρι. Αυτό βρήκε την ωριμότερη εκδοχή του στο έργο του Cézanne, ενός μεγάλου μετα-ιμπρεσιονιστή ζωγράφου.

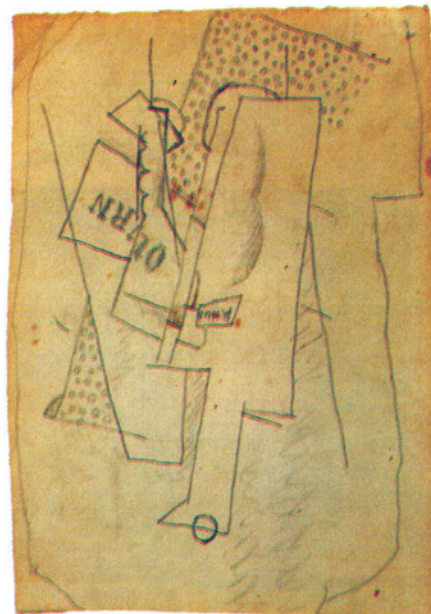
Οι κυβιστές ζωγράφοι, ο Braque και ο Picasso, οι πρωτοπόροι του κινήματος, πήραν τα διδάγματα του έργου του Cézanne και τα έφτασαν στα άκρα (εικ. 4.5). Ελαττώνοντας στο ελάχιστο τη χρήση του χρώματος, έδωσαν έμφαση στην απόδοση της δομής της σύνθεσης μέσω γεωμετρικών σχημάτων.

Οι εξπρεσιονιστές, τέλος, σχεδίαζαν πιο χειρονομιακά, αξιολογώντας όχι τόσο το πραγματικό όσο την ίδια την παρόρμησή τους και το συναισθηματισμό τους (εικ. 4.6). Το σχέδιό τους δεν υπακούει τόσο σε κατασκευαστικούς κανόνες όσο σε συναισθηματικούς. Οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι κοίταζαν πιο πολύ μέσα στην ψυχή τους παρά στον έξω κόσμο.

Είδαμε σε αυτή τη σύντομη αναφορά κάποιες βασικές αντιλήψεις διάφορων περιόδων και κινήματων της τέχνης για το πώς μπορεί να αποδοθεί ο όγκος και ο χώρος με το χρώμα ή, στην περίπτωση μας, αντίστοιχα, με τους τόνους του γκρι. Η βασική διαφορά που διακρίνουμε μεταξύ των καλλιτεχνών της Αναγέννησης και των «μοντέρνων» καλλιτεχνών είναι ότι στην περίπτωση των αναγεννησιακών ζωγράφων το κυρίαρχο μέλημά τους είναι η εξιδανικευμένη απόδοση του θέματός τους βασισμένη σε μια αυστηρή μέθοδο. Αντίθετα, στην περίπτωση των μοντέρνων καλλιτεχνών, το βασικό μέλημά τους είναι η προβολή των «εικαστικών» και των «ζωγραφικών» αξιών του πίνακα μέσα από τη χρήση του χρώματος, των σχημάτων, της γραμμής, χωρίς όμως οι ίδιοι να υπακούουν σε αυστηρούς κανόνες ή να ακολουθούν κάποια παράδοση.



Εικ. 4.4. Σεζάν,
Στέγη και δέντρα,
1882-1883.
Γραφίτης σε χαρτί.



Εικ. 4.5.
Μπρακ, Μπουκάλι
ρούμι, 1914.
Μολύβι σε χαρτί.

Εικ. 4.6. Χέκελ,
Τοπίο με αγελάδες
στο λιβάδι, 1913.
Σινική μελάνη με
πινέλο σε χαρτί.



4.5. Ανοιχτά και κλειστά σχήματα

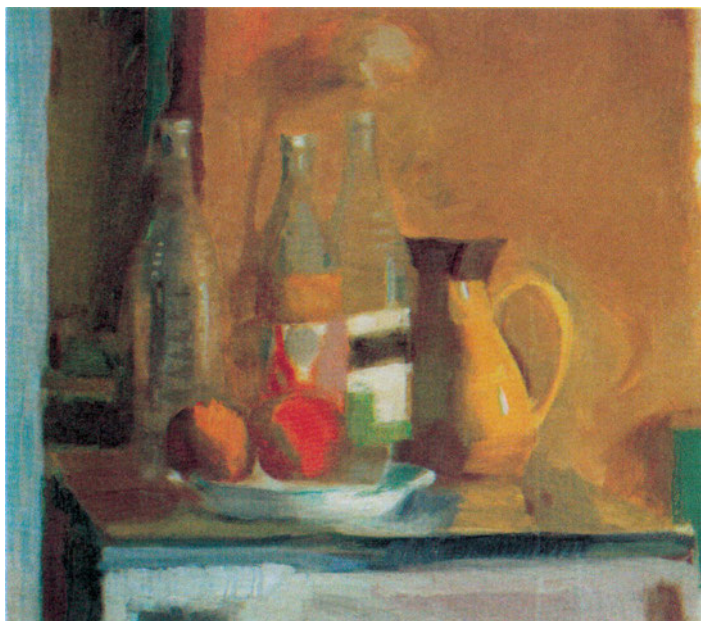
Εφαρμόζοντας τη μέθοδο που αναφέραμε πιο πάνω, θα παρατηρήσουμε στο σχέδιό μας ότι πολλές φορές κάποια σχήματα που περιέχουν τον ίδιο τόνο και βρίσκονται δίπλα το ένα στο άλλο ενώνονται. Επειδή δεν έχουν καμία τονική διαφορά, στα σημεία όπου γειτνιάζουν δεν μπορούν να διαχωριστούν. Αυτό ενδέχεται μερικές φορές να είναι παράδοξο, διότι αυτά τα σχήματα που περιέχουν τον ίδιο τόνο και ενώνονται μπορεί να ανήκουν σε διαφορετικά αντικείμενα ή μέρη της σύνθεσης (εικ. 4.7). Έτσι, μερικές φορές τα διάφορα σχήματα στη σύνθεση χάνουν σε κάποια σημεία τα περιγράμματά τους.

Για παράδειγμα, μπορεί να σχεδιάζουμε ένα μπουκάλι επάνω σε λευκό φόντο, και η περιοχή του μπουκαλιού στην οποία πέφτει το φως να είναι επίσης λευκή. Να φαίνεται δηλαδή στο σχέδιο ότι το κομμάτι εκείνο του μπουκαλιού στο οποίο πέφτει το φως «λείπει».

Αυτό δεν αποτελεί μια πραγματική αλλά μια σχεδιαστική «αλήθεια». Δηλαδή, στην πραγματικότητα δε λείπει κανένα κομμάτι από το μπουκάλι, ενώ αν στο σχέδιο τηρήσουμε αυστηρά τις σχέσεις των τόνων, τότε στη συγκεκριμένη περιοχή το μπουκάλι θα χάσει το περίγραμμά του.

Εμείς στο σχέδιο θα πρέπει να αποδώσουμε τις σχεδιαστικές αλήθειες, μια και, όπως αναφέραμε, άλλοι κανόνες ισχύουν στην πραγματικότητα και άλλοι στο σχέδιο.

Επίσης, τα «ανοιχτά» σχήματα θα μας φανούν πολλές φορές χρήσιμα, όταν για κάποιους λόγους θα πρέπει να επεμβούμε στο σχέδιο, όπως, για παράδειγμα, όταν θέλουμε να αποδώσουμε την ατμοσφαιρική προοπτική, στην οποία θα αναφερθούμε σε επόμενα ενόητα.



Εικ. 4.7. Τέσης, Νεκρή φύση XXIV, 1975. Λάδι σε μουσαμά.

Προτεινόμενες ασκήσεις:

1. Σχεδιάστε αναλογικά ένα αντικείμενο (π.χ. μια στάμνα). Χαράξτε οριζόντιους και κάθετους άξονες, ούτως ώστε το αντικείμενο να χωριστεί σε μικρά τετράγωνα 1cm² περίπου.

Στην άκρη του χαρτιού να σχεδιάσετε

μια λωρίδα, την οποία να χωρίσετε σε 7 με 10 τετράγωνα ίδιου περίπου μεγέθους. Στη λωρίδα αυτή τοποθετήστε την τονική κλίμακα του αντικειμένου. Κατόπιν, μεταφέρετε σε κάθε τετράγωνο του αντικειμένου ένα μόνο τόνο της τονικής κλίμακας. Στην περίπτωση που σε ένα τετράγωνο υπάρχουν περισσότεροι του ενός τόνοι, τότε τοποθετήστε σε αυτό μόνο τον τόνο που υπερισχύει ποσοτικά. Όταν τελειώσετε την εργασία σας, παρατηρήστε αν ο όγκος του αντικειμένου έχει αποδοθεί ικανοποιητικά.

2. Σχεδιάστε αναλογικά ένα απλό θέμα που να αποτελείται από διάφορα αντικείμενα και το οποίο να φωτίζεται έντονα από τη μια πλευρά. Χωρίς να προχωρήσετε στη φωτοσκίαση, προσπαθήστε να αποδώσετε την κατεύθυνση του φωτός, καθώς και τις βασικές τονικές σχέσεις, χρησιμοποιώντας μόνο τα ανοιχτά και τα κλειστά σχήματα.

5ο Κεφάλαιο: Προοπτική απόδοση



Εικ 5.1. Σπηλαιογράφημα, Λασκώ, Γαλλία.

Γενικά

Η προοπτική είναι απόλυτα συνυφασμένη με το σχέδιο και με τη ζωγραφική. Κι αυτό, διότι το πρόβλημα σχετικά με το πώς μπορεί να αποδοθεί ο χώρος των τριών διαστάσεων στη σχεδιαστική επιφάνεια των δύο διαστάσεων απασχόλησε τους ζωγράφους από τους προϊστορικούς χρόνους, και η προοπτική ήταν μια λύση ευφυής και πλήρους επάνω στο συγκεκριμένο πρόβλημα.

Σε όλη την ιστορία της τέχνης το θέμα του χώρου είναι από τα καίρια προβλήματα που απασχόλησαν τους καλλιτέχνες. Η κάθε εποχή αλλά και ο κάθε ζωγράφος ξεχωριστά έδιναν τη δική τους ερμηνεία και εκδοχή για το χώρο. Με κίνδυνο να φανούμε υπερ-απλουστευτικοί θα μπορούσαμε να αναγάγουμε όλες αυτές τις απόψεις και εκδοχές περί χώρου σε δύο βασικές κατευθυντήριες αντιλήψεις:

- α. Την ψευδαισθητική ή αναπαραστατική αντίληψη του χώρου, και
- β. Τη μη αναπαραστατική αντίληψη του χώρου.

Η πρώτη, η ψευδαισθητική αντίληψη, έχει να κάνει με την προσπάθεια του καλλιτέχνη να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση στο θεατή ότι η δισδιάστατη επιφάνεια του πίνακα είναι τρισδιάστατη· ότι ο πίνακας είναι ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής βλέπει να εκτυλίσσεται το θέμα του πίνακα. Έχουμε να κάνουμε δηλαδή εδώ με μια πιστή αναπαράσταση του αισθητού κόσμου.

Στη δεύτερη περίπτωση, στην περίπτωση της μη ψευδαισθητικής, μη αναπαραστατικής αντίληψης του χώρου, ο ζωγράφος αποφεύγει να δημιουργήσει στο θεατή την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης και του

προοπτικού βάθους στη ζωγραφική επιφάνεια. Αντίθετα προσπαθεί να δείξει μέσα από το έργο του ότι αυτό που κοιτάζει ο θεατής είναι μια άλλη πραγματικότητα από αυτήν του αισθητού κόσμου. Δηλαδή, εδώ έχουμε να κάνουμε με τη δημιουργία μιας άλλης, ή έστω «παράλληλης», πραγματικότητας και όχι με την αναπαραγωγή της αισθητής πραγματικότητας.

Και οι δύο αντιλήψεις ξεκινούν με την απαρχή σχεδόν της προσπάθειας του ανθρώπου να αναπαραστήσει και να εκφράσει τον κόσμο γύρω του, και συνεχίζουν να απασχολούν τους καλλιτέχνες έως τις μέρες μας.

Θα αναφέρουμε μερικές περιπτώσεις καλλιτεχνών που εξέφρασαν με ποικίλους τρόπους αυτές τις αντιλήψεις από την αρχή της Ιστορίας της Τέχνης έως σήμερα.

Στην πρώτη περίπτωση, της ψευδαισθητικής ή παραστατικής αντίληψης για το χώρο, μπορούμε να εντάξουμε τη ζωγραφική των σπηλαίων, όπου ο προϊστορικός ζωγράφος, στην προσπάθειά του να σχεδιάσει και να παραστήσει ακριβώς επάνω στον τοίχο ενός σπηλαίου, π.χ., κάποια ζώα, σχεδίαζε τα ζώα που βρίσκονταν πιο μακριά μικρότερα από εκείνα που ήταν κοντύτερα (εικ. 5.1).

Στην αρχαιοελληνική τέχνη, όπως και στην τέχνη των ελληνιστικών και των ρωμαϊκών χρόνων, χρησιμοποιούνταν η προοπτική. Αυτό το διαπιστώνουμε βλέποντας τις τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά στην Πομπηία, καθώς και τη γλυπτική των κλασικών χρόνων (εικ. 5.2).

Στην περίοδο της Αναγέννησης η προοπτική είχε αναχθεί σε επιστήμη και σε αισθητική αξία. Οι μεγάλοι αναγεννησιακοί ζωγράφοι απέδιδαν το προοπτικό βάθος στους πίνακές τους (εικ. 5.3) με μαθηματική ακρίβεια (όπως αναλυτικά περιγράφεται στο βιβλίο του Ελεύτερου Σχεδίου της προηγούμενης τάξης).

Όλοι οι μετέπειτα ζωγράφοι έως τη μοντέρνα περίοδο, δηλαδή έως το τέλος περίπου του 19ου αιώνα, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο, ακολούθησαν την αναγεννησιακή παράδοση στην απόδοση του προοπτικού βάθους.

Στη μοντέρνα και σύγχρονη εποχή πολλά είναι τα κινήματα τέχνης που ασχολήθηκαν με το πρόβλημα της απόδοσης της προοπτικής. Η διαφορά είναι ότι οι μοντέρνοι, σύγχρονοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν καινούριους τρόπους και τεχνικές για να αποδώσουν την ψευδαίσθηση του προοπτικού βάθους.

Έτσι, μια εκδοχή του σουρεαλισμού χρησιμοποιεί την αναγεννησιακή προοπτική για τελείως όμως διαφορετικούς λόγους: οι σουρεαλιστές δεν ήθελαν να πείσουν, αλλά να κοροϊδέσουν ή να σχολιάσουν (εικ. 5.4). Οι Αμερικανοί φωτορεαλιστές φτάνουν στα άκρα τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη να δημιουργεί την ψευδαίσθηση του



Εικ. 5.2. Φειδίας, Η Αθηνά Λημνία, 450 π.Χ. (Ρωμαϊκό αντίγραφο, Δρέσδη).



Εικ. 5.3. Βαν Άυκ, Οι αρραβώνες των Αρνολφίνι, 1434.



Εικ. 5.4. Νταλί, Προμήνυμα εμφύλιου πολέμου, 1936.

βάθους και της τρίτης διάστασης, με τη χρησιμοποίηση καινούριων υλικών και τεχνικών (εικ.5.5). Η οπτική τέχνη επίσης, η Op Art, όπως ονομάζεται διεθνώς, έκανε τις δικές της προτάσεις για την προοπτική (εικ. 5.6). Αντίθετα, οι κυβιστές ή οι εξπρεσιονιστές ελάχιστα ενδιαφέρθηκαν για τη γεωμετρική ή εμπειρική προοπτική.

Αυτά, για να αναφέρουμε ελάχιστα παραδείγματα κινημάτων τέχνης της σύγχρονης εποχής, στο πλαίσιο των οποίων οι καλλιτέχνες προβληματίστηκαν με την απόδοση του προοπτικού βάθους.

Τέλος, να αναφέρουμε ότι στην σύγχρονη εποχή το πρόβλημα της πιστής απόδοσης του προοπτικού βάθους δεν είναι ένα θέμα που απασχολεί μόνο τους εικαστικούς καλλιτέχνες. Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, με τις τεχνικές του κατάλληλου φωτισμού και τη χρήση κατάλληλων φακών στις μηχανές λήψης, προσπαθούν να αποδώσουν πειστικά το χώρο στην επιφάνεια της οθόνης.

Η φωτογραφία επίσης, με ανάλογους τρόπους, επιχειρεί την πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότη-

τας. Η εξέλιξη, όπως θεωρείται, της φωτογραφίας, η ολογραφία, κατορθώνει, μέσα από τη χρήση σύγχρονων τεχνικών laser και πολλαπλών εκθέσεων, να δημιουργεί «τρισδιάστατα» αντικείμενα επάνω σε μία επιφάνεια. Τα ολογράμματα είναι πολύ διαδεδομένα τελευταία, με εφαρμογή, π.χ., στις πιστωτικές κάρτες, στη σχεδίαση CAD κτλ.

Η άλλη αντίληψη για το χώρο, η μη αναπαραστατική, ξεκινά και αυτή από τους προϊστορικούς χρόνους, όταν ο ζωγράφος των σπηλαίων τοποθετεί τις ανθρώπινες μορφές ή τις μορφές ζώων τη μία επάνω στην άλλη χωρίς προοπτικό βάθος (εικ. 5.7).

Οι Κούροι της αρχαϊκής περιόδου, στην Αρχαία Ελλάδα, όπως και τα κυκλαδικά ειδώλια, έχουν πλαστεί με μεγάλες λιτές φόρμες, χωρίς οι όγκοι του σώματος να έχουν φυσική πλαστικότητα (εικ. 5.8).

Η αγγειογραφία, η ζωγραφική στα αγγεία, πάλι στην Αρχαία Ελλάδα, παρουσιάζει τις μορφές επίπεδες, χωρίς πλάσιμο των όγκων και με παντελή έλλειψη προοπτικής (εικ. 5.9).

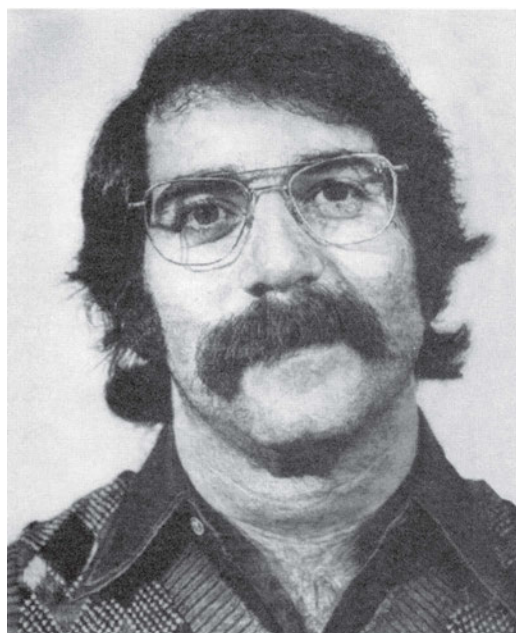
Η βυζαντινή αιογραφία αποδίδει την προοπτική με έναν ιδιότυπο τρόπο. Η λεγόμενη «ανεστραμμένη προοπτική» συμβολίζει τον πνευματικό και θείο κόσμο και δεν αναπαριστάνει τον αισθητό (εικ. 5.10).

Τέλος, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης είναι η ανάδειξη του ζωγραφικού χώρου και όχι του πραγματικού. Κάθε κίνημα της μοντέρνας τέχνης όρισε με διαφορετικό τρόπο το χώρο.

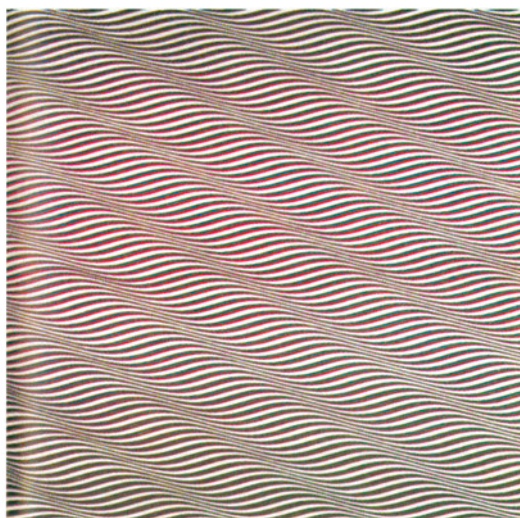
Αρχίζοντας με τους ιμπρεσιονιστές, στο τέλος του 19ου αιώνα, η τέχνη αρχίζει να ερευνά το χώρο με το δικό της τρόπο και με τα δικά της μέσα (εικ. 5.11). Έτσι, όλα τα κινήματα της μοντέρνας τέχνης που ακολούθησαν, ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός, η αφηρημένη τέχνη, για να αναφέρουμε μερικά μόνο, έδωσαν το καθένα τη δική του ερμηνεία και εκδοχή για το χώρο (εικ. 5.12, 5.13, 5.14).

Αυτή η σύντομη επισκόπηση των διαφορετικών αντιλήψεων για το χώρο και την προοπτική στο διάβα της ιστορίας της τέχνης έγινε για να δείξουμε ακριβώς ότι υπάρχει μεγάλη ποικιλία στις αντιλήψεις περί χώρου στην τέχνη. Ο τρόπος σχεδίασης και απόδοσης του χώρου που εξετάζουμε εδώ αποτελεί μια από αυτές. Συνδυάζει την πιστή αναπαράσταση και την ταυτόχρονη ανάδειξη των εικαστικών αξιών του σχεδίου. Άλλωστε, πρέπει να γίνει κατανοητό ότι, για να ανατρέψουμε κάτι, αναγκαία προϋπόθεση είναι να το γνωρίζουμε καλά. Γι' αυτό, πρέπει να καταλάβουμε καλά πρώτα το πώς είναι διαμορφωμένος ο κόσμος γύρω μας.

Στο «Ελεύθερο Σχέδιο» γίνεται εκτεταμένη αναφορά στη γραμμική προοπτική. Τα στοιχεία τα οποία αναφέρονται είναι



Εικ. 5.5. Κλόουζ, Robert/104,072, 1973-1974. Ακρυλικό.



Εικ. 5.6. Ρίλεϊ, Καταρράκτης III, 1967. Ακρυλικό.



Εικ. 5.7. Σπηλαιογράφημα, Μικρά ελάφια, Λασκώ, Γαλλία.



Εικ. 5.8. Πολυμήδης, Το σύμπλεγμα των Κλέοβη και Βίτωνα, 590 π.Χ., Δελφοί.



Εικ. 5.9. Αττικό ερυθρόμορφο επίκεντρο, 425-420 π.Χ..



Εικ. 5.10. Μιχαήλ Αστροπάς και Ευτύχιος, Η Κοίμηση της Θεοτόκου, 1294-1295.

αρκετά για να καλύψουν τις γνώσεις που απαιτούνται για τη δημιουργία ενός σχεδίου. Εδώ θα αναφέρουμε κάποια επιπρόσθετα στοιχεία, που θα μας βοηθήσουν να αποδώσουμε ακόμα καλύτερα το προοπτικό βάθος.

5.1. Επίπεδα προοπτικού βάθους και τόνοι

Στο κεφάλαιο που αναφερόταν στην τοποθέτηση του θέματος μιλήσαμε για τη σχέση μέγιστου πλάτους και μέγιστου ύψους. Σε αυτό το κεφάλαιο, στο οποίο ασχολούμαστε με την προοπτική, ήτοι την τρίτη διάσταση, θα μιλήσουμε για το προοπτικό βάθος της σύνθεσης (εικ. 5.15).

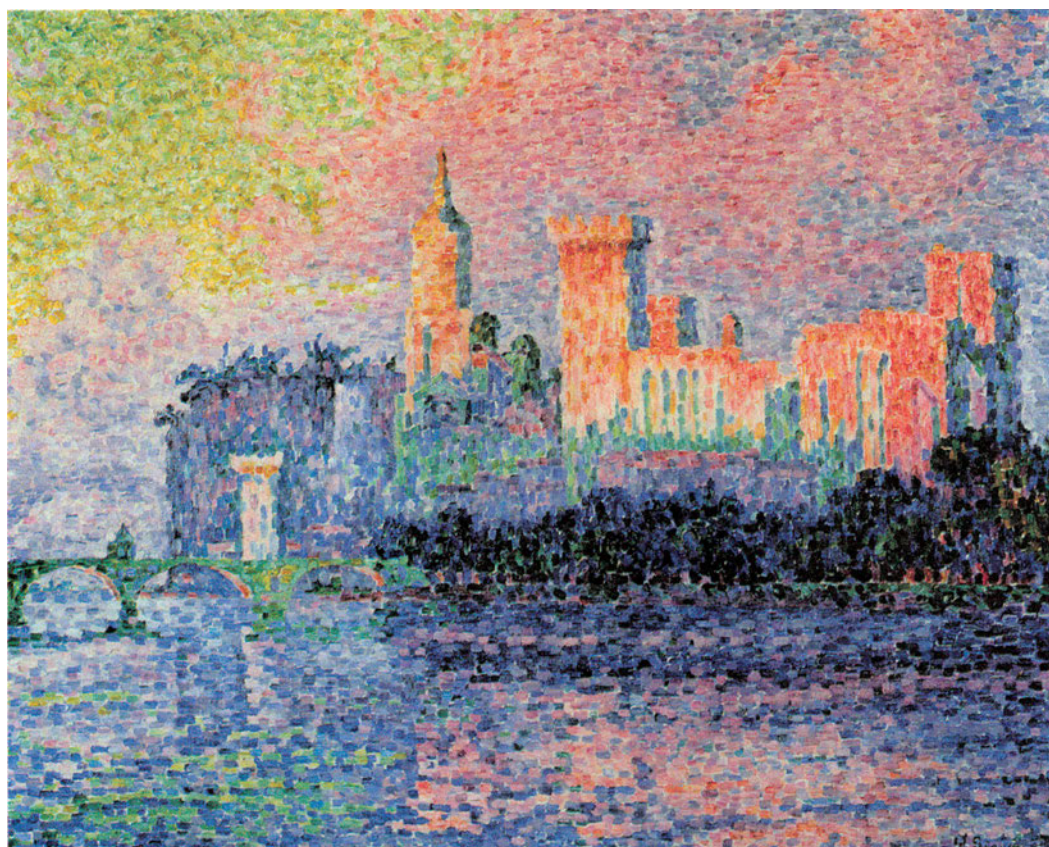
Το προοπτικό βάθος της σύνθεσης έχει πολλά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο περιλαμβάνει όλα εκείνα τα σημεία τα οποία βρίσκονται πιο κοντά σε εμάς. Προχωρώντας προς τα «πίσω», το κάθε επίπεδο διαδέχεται το άλλο, ώσπου να φτάσουμε στο επίπεδο που βρίσκεται πιο πίσω από όλα. Τα σημεία που βρίσκονται πιο μπροστά από όλα και εκείνα που βρίσκονται πιο πίσω από όλα καθορίζουν και το προοπτικό βάθος της σύνθεσης.

Για να αποδώσουμε αυτό το προοπτικό βάθος, έχουμε πολλά «μέσα». Κατ' αρχάς έχουμε τη φωτοσκίαση, με την οποία μπορούμε να αποδώσουμε τους όγκους και το χώρο. Κατόπιν, έχουμε την προοπτική, σύμφωνα με την οποία τα αντικείμενα φαίνονται στο χώρο διαφορετικά, ανάλογα με τη θέση θέασης του παρατηρητή. Αυτά είναι δύο «εργαλεία» με τα οποία μπορούμε να αποδώσουμε με επάρκεια την τρίτη διάσταση.

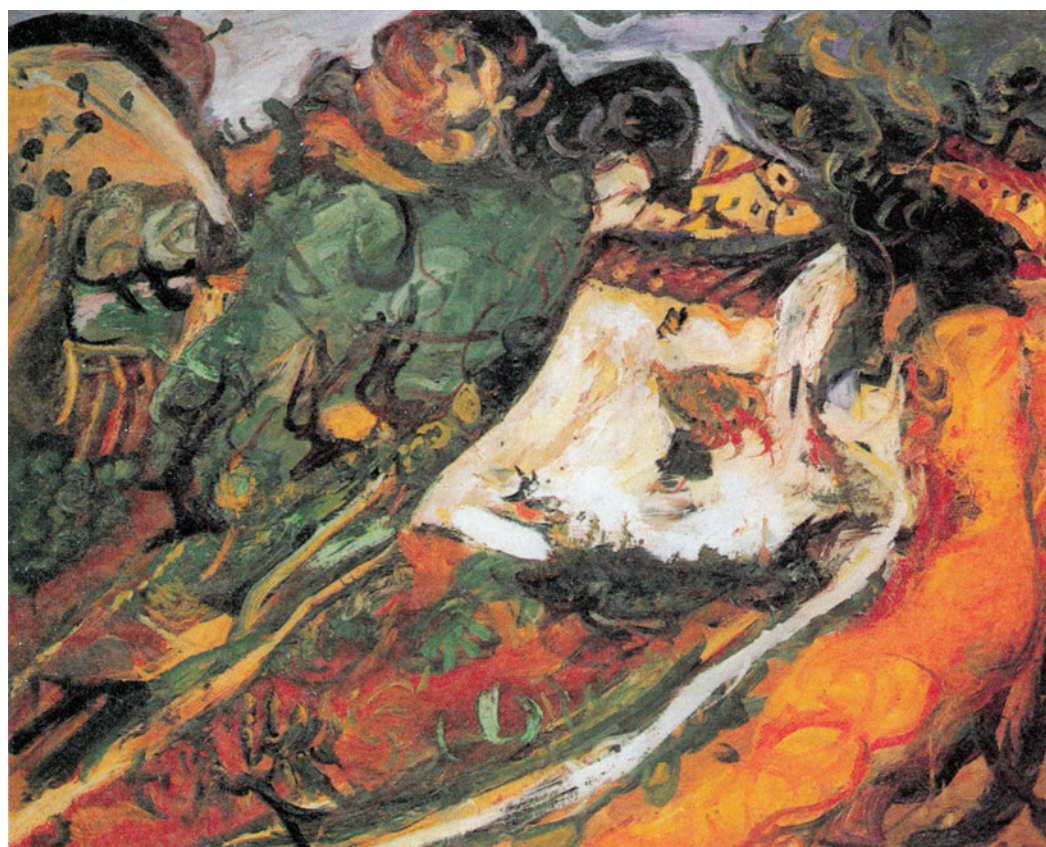
5.2. Ατμοσφαιρική προοπτική

Όταν κοιτάζουμε ένα τοπίο, π.χ. ένα βουνό, παρατηρούμε ότι τα κοντινά σε εμάς δέντρα, οι κοντινοί θάμνοι κτλ. διαγράφονται με ευκρίνεια, και διακρίνονται όλα τα χαρακτηριστικά τους. Τα φυλλώματα των δέντρων, τους καρπούς τους, τις πέτρες στο έδαφος κτλ. μπορούμε να τα παρατηρήσουμε καθαρά. Στην απέναντι πλαγιά αυτά που μπορούμε να δούμε είναι οι όγκοι των δέντρων, των βράχων κτλ. χωρίς όμως να μπορούμε να διακρίνουμε τις λεπτομέρειες. Στο απέναντι βουνό μπορούμε τώρα να δούμε τους συμπαγείς όγκους των δέντρων, τους όγκους των βράχων, το γυμνό έδαφος σαν ασαφείς κηλίδες, που μάλιστα τους θερινούς μήνες φαίνονται σαν να τρεμουλιάζουν κάτω από το δυνατό φως του ήλιου. Πιο μακριά ακόμη παρατηρούμε ότι χάνονται πλέον τα χαρακτηριστικά των δέντρων, των βράχων, και ότι τη θέση τους παίρνει μια ενιαία ατμόσφαιρα. Όσο πιο μακριά οδηγούμε το βλέμμα μας, πίσω, στις οροσειρές, στο βάθος του ορίζοντα, τα αντικείμενα γίνονται πιο δυσδιάκριτα και τείνουν να ενωθούν με τον τόνο του ουρανού.

Αυτό το φαινόμενο, κατά το οποίο τα χαρακτηριστικά των αντικει-



Εικ. 5.11. Σινιάκ,
Ο πύργος του
Πάπα, 1900,
Αβινιόν.



Εικ. 5.12.
Σουτίν, Ο παλιός
μύλος, 1922.
Λάδι σε μουσαμά.



μένων και οι τόνοι τους εξασθενίζουν ολοένα και περισσότερο με την απόσταση, το ονομάζουμε ατμοσφαιρική προοπτική.

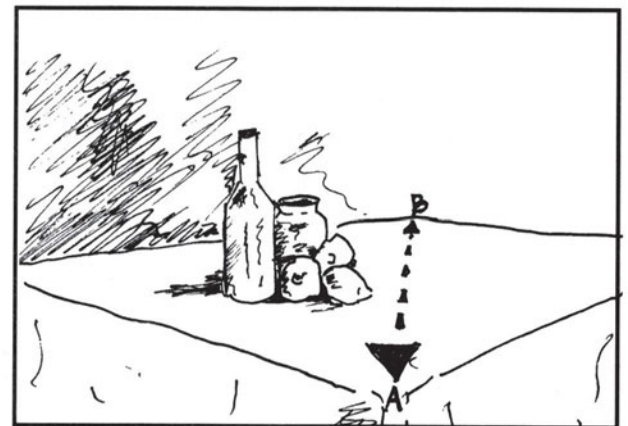
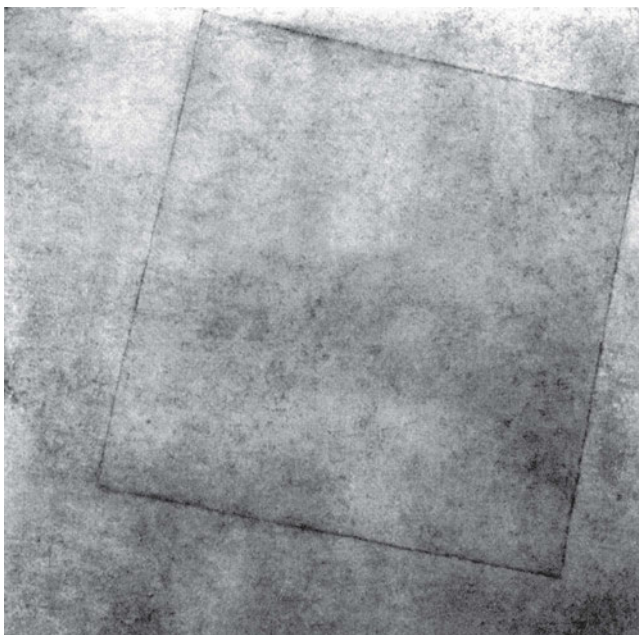
Οι ζωγράφοι, όπως είναι φυσικό, έχουν παρατηρήσει αυτό το φαινόμενο από πολύ παλιά και το χρησιμοποιούν στη ζωγραφική. Οι αναγεννησιακοί ζωγράφοι, και ιδιαίτερα ο Leonardo da Vinci, χρησιμοποίησαν την ατμοσφαιρική προοπτική, για να δώσουν την ψευδαίσθηση του βάθους, αλλά και για να αναδείξουν το θέμα τους με μεγαλύτερη έμφαση (εικ. 5.16).

Αυτές ακριβώς είναι οι λειτουργίες της ατμοσφαιρικής προοπτικής που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε στο σχέδιό μας.

Επίσης, επειδή το μάτι ελκύεται περισσότερο από το συγκεκριμένο και σαφές, με την ατμοσφαιρική προοπτική, η οποία αμβλύνει τις λεπτομέρειες, μπορούμε να καθοδηγήσουμε το θεατή σε ό,τι κρίνουμε πως είναι σημαντικό στο σχέδιό μας.

Αυτοί οι δύο τρόποι που αναφέραμε, μαζί με τη γραμμική προοπτική, μπορούν να δώσουν άριστα αποτελέσματα στην απόδοση του χώρου και στο ανάγλυφο των όγκων των αντικειμένων. Έτσι, το σχέδιό μας θα αποκτήσει μια πλαστικότητα, η οποία θα αναδείξει την προσωπική σχεδιαστική σφραγίδα του καθενός μας.

Εικ. 5.13. Χουάν Γκρις, Κιθάρα και λουλούδια, 1912. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 5.15. Το προοπτικό βάθος ή μήκος της σύνθεσης που βλέπουμε στην εικόνα είναι το τμήμα AB.

Εικ. 5.14. Μάλεβιτς, Σουπρεματιστική σύνθεση, 1918. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 5.16. Λεονάρντο ντα Βίντσι, Ευαγγελισμός, 1470. Λάδι σε ξύλο.

Προτεινόμενη άσκηση:

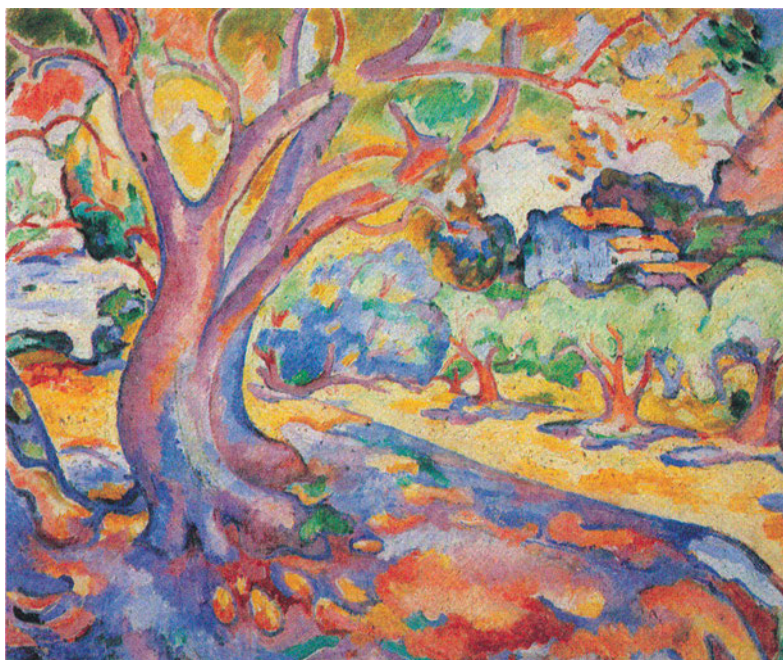
Να τοποθετηθούν διάφορα αντικείμενα σε διαφορετικά σημεία του προοπτικού βάθους.

Να σχεδιαστούν και να σκιαγραφηθούν.

Να αποδοθεί τόσο η γραμμική όσο και η ατμοσφαιρική προοπτική τους.



Εικ. 6.1. Δέντρο



Εικ. 6.2. Μπρακ, Η ελιά, 1907. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 6.3. Το ίδιο τοπίο κάτω από διαφορετικές εκδοχές φωτισμού.

6ο Κεφάλαιο: Σχεδίαση στο ύπαιθρο

Παρατηρούμε ένα δέντρο με τον ώριμο κορμό του και το πλήρες φύλλωμά του. Είναι αδύνατο (και περιττό) να σχεδιάσουμε όλα τα φύλλα του, τις χιλιάδες, τα εκατομμύρια αυλακώσεις του κορμού του (εικ. 6.1). Αναγκαστικά το κοιτάζουμε «περιληπτικά». Ομαδοποιούμε τα φύλλα σε ομοειδείς, τονικά, κηλίδες. Δηλαδή, πολλά φύλλα τα οποία έχουν μεγάλη τονική συγγένεια μεταξύ τους τα εντάσσουμε (τα ανάγουμε) σε μια ευρεία φόρμα, σε ένα μεγάλο, περιεκτικό σχήμα. Τα ενοποιούμε εντάσσοντάς τα σε μια τονική «οικογένεια». Εάν καταγράψουμε με επιμέλεια και προσοχή κατ' αυτό τον τρόπο το θέμα μας, τότε προκύπτει το αντικείμενο –στην περίπτωση μας το δέντρο– πειστικό και σαφές (εικ. 6.2).

Τότε θα έχει η εικόνα μας και αληθοφάνεια, δηλαδή θα εκφράζει το πραγματικό χωρίς να το μιμείται, αλλά και χωρίς αυτό να γίνεται μη αναγνωρίσιμο. Η εικόνα μας θα είναι, από άποψη παραστατική, ευκρινής. Λίγο αργότερα, όμως, κοιτάζοντας ξανά με προσοχή το θέμα μας, διαπιστώνουμε ότι το σχήμα στο οποίο εντάξαμε την ομάδα των συγγενών τονικά φύλλων, η φόρμα δηλαδή που τα περιέλαβε, αλλάζει. Αλλάζει το σχήμα και η τονική της ταυτότητα.

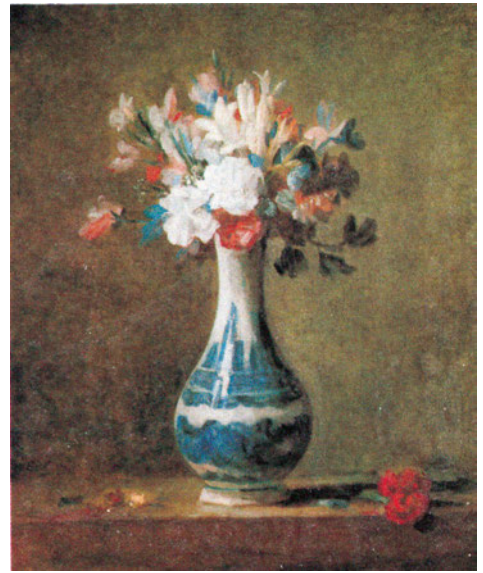
Μα φυσικά, αφού ο ήλιος κινήθηκε και φωτίζει τώρα από μια νέα θέση το θέμα μας. Ρίχνει από άλλη, διαφορετική, γωνία τις ακτίνες του και, επομένως, αφού φωτίζει το θέμα διαφορετικά, το τροποποιεί, το αλλάζει. Άλλα σχήματα αναδεικνύονται τώρα –με το νέο φωτισμό–

άλλοι, διαφορετικοί, τόνοι κτλ. Η ταυτότητα του θέματός μας διαφοροποιείται.

Η εμπειρία της σχεδίασης εκ του φυσικού στο υπαίθρο είναι πολύ σημαντική. Το υπαίθρο είναι κατά κάποιο τρόπο «φλύαρο». Όπως φάνηκε στο παράδειγμά μας, πολλά σχήματα, πολλά οπτικά επεισόδια συγκροτούν το πραγματικό. Αυτό μας οδηγεί σε ένα βλέμμα «οικονομίας». Πρέπει να επιλέγουμε από το τεράστιο πλήθος των στοιχείων που αποτελούν το θέμα μας εκείνα ακριβώς τα οποία είναι αναγκαία για να αναδειχτεί και να αποδοθεί αυτό. Ακόμα, λόγω της γρήγορης αλλαγής του φυσικού φωτισμού, αλλάζουν αντιστοίχως και τα σχήματα της φωτισμένης και σκιερής περιοχής του αντικειμένου. Αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο «συναλλάσσονται» το φως και η σκιά. Αλλάζουν οι τόνοι (εικ. 6.3). Αυτή η διαρκής αλλαγή των φωτιστικών δεδομένων μάς αναγκάζει σε μια ζωγραφική ταχύτητα. Δηλαδή, για να μπορέσουμε να «αιχμαλωτίσουμε», να «συλλάβουμε», τις φόρμες και τους τόνους πριν αλλοιωθούν από την αλλαγή του φωτισμού, ζωγραφίζουμε γρήγορα, με αποτέλεσμα να οξύνεται και να γίνεται πιο διαπεραστικό το κοίταγμά μας.

Τα κέρδη μας λοιπόν από την έντονη και συνεπή ζωγραφική σπουδή στο υπαίθρο είναι κυρίως δύο: Η εκφραστική οικονομία και η ταχύτητα εκτέλεσης της ζωγραφιάς.

Πώς όμως διαλέγουμε ποια στοιχεία, από αυτά που βλέπουμε, είναι τα κρίσιμα και χαρακτηριστικά και ποια είναι δευτερεύοντα και ίσως περιττά; Πώς κρίνουμε ποια από τα στοιχεία, αν παραλειφθούν, θα αλλοιώσουν σημαντικά το θέμα μας και επομένως είναι απολύτως αναγκαία για την ερμηνεία του; Κι αντίθετα, πώς αποφασίζουμε ποια στοιχεία είναι μικρότερης σημασίας και συνεπώς μπορούμε να τα παραβλέψουμε; Η επιλογή του αναγκαίου και του περιττού γίνεται αυθαίρετα; Όχι φυσικά. Απλώς, μισοκλείνουμε τα μάτια και κοιτάζουμε το θέμα. Τότε, πολλά δευτερεύοντα στοιχεία παύουν να είναι ορατά. Όσες φόρμες, όσα σχήματα, όσοι τόνοι εξακολουθούν να φαίνονται με μισόκλειστα τα μάτια αυτά ακριβώς είναι τα κρίσιμα και καθοριστικά στοιχεία. Αυτά προσδιορίζουν το θέμα και σ' αυτά κυρίως οφείλεται η μορφή του. Το μάτι δηλαδή αναλαμβάνει να διαχωρίσει τα κρίσιμα και ζωτικά στοιχεία από τα δευτερεύοντα (και όχι απαραίτητα) για την ερμηνεία του θέματός μας. Και όπως διαπιστώνουμε επιλέγει με βάση την ισχύ και την ένταση των σχημάτων και των αντιθέσεων. Για παράδειγμα, αδύνατες φόρμες με ήπια τονική σχέση με τις διπλανές τους δε θα φαίνονται. Πολύ συχνά αυτός ο τρόπος προσέγγισης του ορατού θα μας ξενίσει. Γιατί πιθανόν σχήματα ή λεπτομέρειες –νόστιμες ή ενδιαφέρουσες– του θέματός μας ούτε καν φαίνονται με μισόκλειστα μάτια, άρα καλούμαστε να τις παραλείψουμε. Αυτό το κάνουμε χάριν της ουσίας. Ένα δευτερεύον, έστω και «νόστιμο», οπτικό επεισόδιο, ακόμα και αν μας συγκινεί (π.χ. ένα μικρό φύλλο πεσμένο στη σκιά ενός βάζου με λουλούδια που αντιγράφουμε) (εικ. 6.4) πιθανόν να λειτουργεί ανταγωνιστικά με τα κύρια πλαστικά στοιχεία



Εικ. 6.4. Σαρντέν, Βάζο με λουλούδια, 1761.
Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 6.5. Σεζάν, Τουλίπες και μήλα, 1890-1894.
Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 6.6. Μιλέ, 1868-1874.



της σύνθεσής μας, και έτσι το παραβλέπουμε (εικ. 6.5).

Οι πρώτοι που διερεύνησαν έντονα και συστηματικά την ιδιοτυπία της ζωγραφικής στο ύπαιθρο ήταν οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι. Αυτοί επεξέτειναν, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ό,τι υποτυπωδώς ή λιγότερο συστηματικά έψαξαν οι Άγγλοι τοπιογράφοι (Τέρνερ, Κονστέμπλ κ.ά.) και οι Γάλλοι υπαιθριστές (Κορό, Μιλέ κ.ά.) λίγο νωρίτερα (εικ. 6.6.α,β). Οι ιμπρεσιονιστές εργάζονταν γρήγορα, διότι προσπαθούσαν να προλάβουν την κίνηση του φωτός και την αλλοίωση που αυτό επέφερε στα αντικείμενα. Αυτό τους οδήγησε στο να παραβλέπουν λεπτομέρειες κυνηγώντας τα πιο κρίσιμα και ουσιαστικά στοιχεία του τοπίου. Ακόμα τους οδήγησε στο να μην «περιπιοούνται» σχολαστικά τη ζωγραφιά τους, αλλά και να μην την ψευτίζουν.

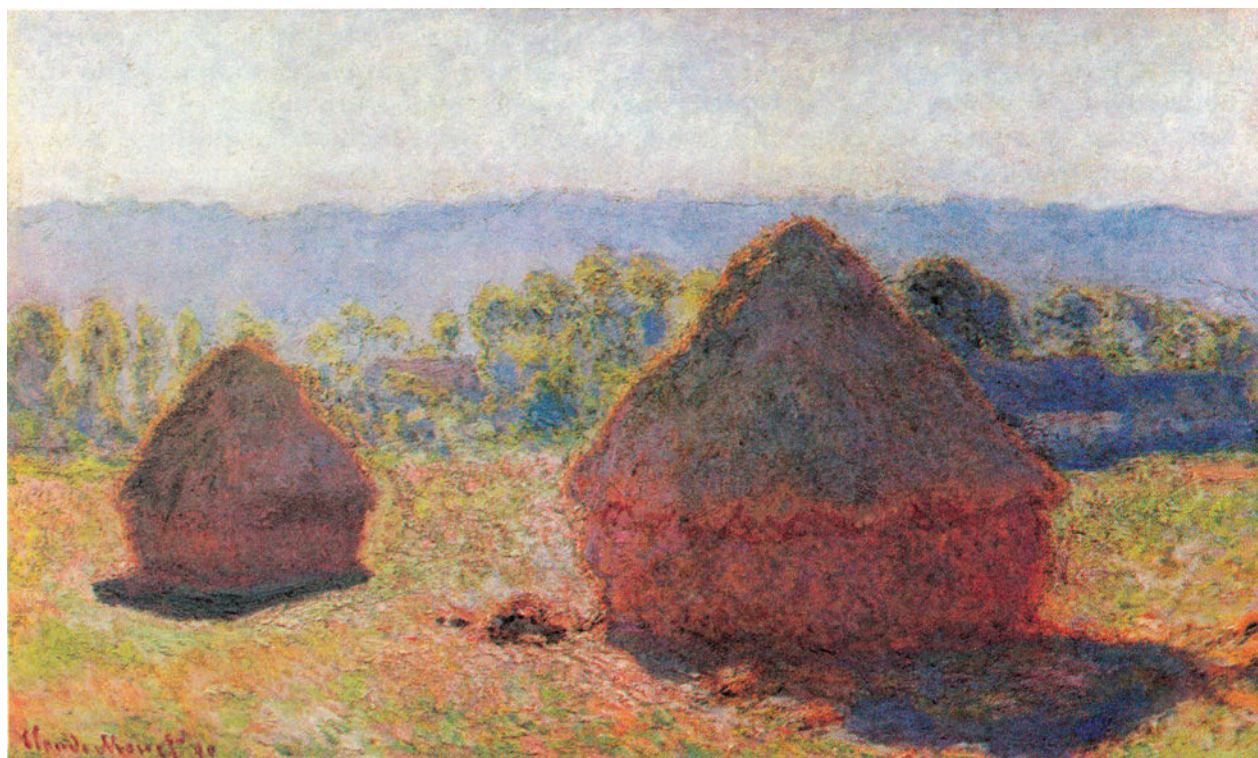
Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι –κυρίως Γάλλοι: Μονέ, Πισαρό, Σινιάκ, Σισλέ, Ρενουάρ κ.ά.– (εικ. 6.7) κατανόησαν ότι φύση, ουσία και αλήθεια του αντικειμένου δεν είναι ό,τι γνωρίζουμε για αυτό, αλλά ό,τι φαίνεται από αυτό, ό,τι επιτρέπει το φως να δούμε. Για τους ιμπρεσιονιστές το αντικείμενο συγκροτείται, μεταξύ των άλλων, από τη σχέση φωτός-σκιάς και όχι από ένα ξερό και σκληρό πε-



Εικ. 6.7. Ρενουάρ, Βραχύδης γκρεμός, 1882. Λάδι σε μουσαμά.



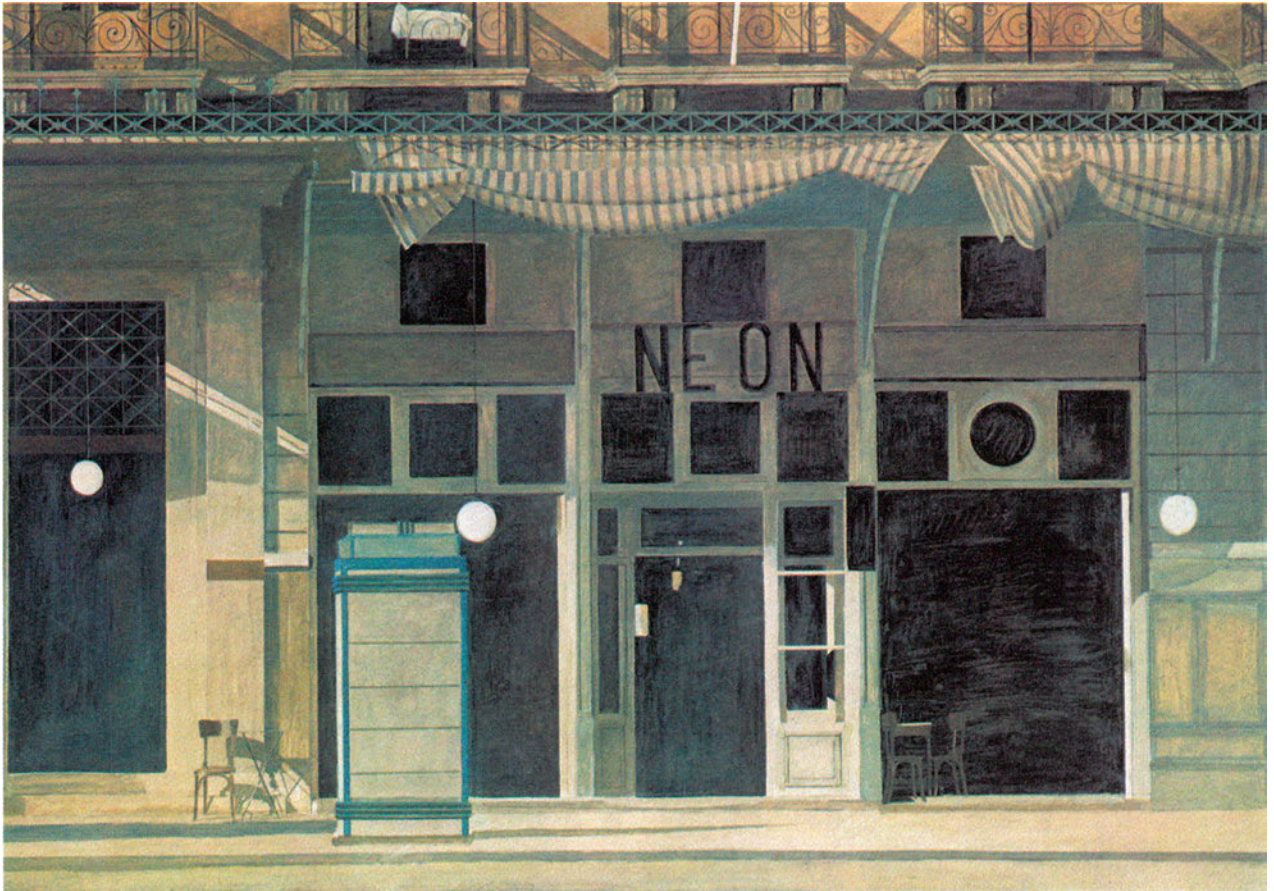
Εικ. 6.8. Σερά, Σχέδιο, 1883.





Εικ. 6.9. Μονέ, Θημωνιές σε διαφορετικές ώρες της ημέρας, 1890. Λάδι.





Εικ. 6.10,α.β. Τσαρούχης, Το καφενείο NEON, το ημερήσιο και το νυκτερινό.

ρίγραμμα, μια σαφή αλλά και άχαρη, συχνά, γραμμή που περικυκλώνει το αντικείμενο, κάνοντάς το απλώς γνώριμο, ευκρινές, αλλά που δεν το «αποκαλύπτει», δεν το ερμηνεύει (εικ.6.8).

Αυτή η αντίληψη θεμελίωσε ένα νέο τρόπο όρασης και καταγραφής του πραγματικού. Αντί να αντιλαμβάνεται κανείς την πραγματικότητα ως στάσιμη, με στέρεες, σταθερές σχέσεις και μορφές αντικειμένων, με σχήματα σαφή, αναλλοίωτα και συμπαγή, τώρα την αντιλαμβάνεται ως ένα σύνολο δυναμικών και φευγμένων τονικών σχέσεων· σχέσεων που διαρκώς αλλοιώνονται και μεταλλάσσονται. Το πραγματικό είναι κάτι «πιο πολύ» από αυτό που με πρώτη ματιά φαίνεται.

Και πώς μπορεί να είναι διαφορετικά, αφού το φως κινείται διαρκώς, αλλάζει συχνά έντονα και δραματικά όχι μόνο την ατμόσφαιρα γύρω από τα αντικείμενα αλλά και την ίδια τη δομή τους. Όταν σκληραίνει το κοντράστ ή όταν αμβλύνεται το φως, αυτό επιδρά, κατά κάποιο τρόπο, στο χτίσιμο των αντικειμένων, στη δομή τους (εικ. 6.9).

Στις φωτογραφίες που παραθέτουμε παρατηρούμε ότι το ίδιο ακριβώς θέμα σε άλλες, διαφορετικές, ώρες αλλάζει ριζικά. Αυτή τη διαφοροποίηση “εκμεταλλεύτηκε” θαυμάσια ο Τσαρούχης στα δύο έργα των εικόνων που ακολουθούν (εικ. 6.10.α, β).

Προτεινόμενη άσκηση:

1. Να σχεδιαστεί δέντρο με τον πιο λιτό τρόπο, δηλαδή μόνο με γραμμή. Να ομαδοποιηθούν οι συγγενείς τόνοι και φόρμες. Η έντονη γραμμή ορίζει το σκληρό κοντράστ, η άτονη μια πιο μικρή τονική διαφορά, η έλλειψη γραμμής ορίζει το σημείο όπου οι φόρμες είναι απολύτως ισοδύναμες τονικά, και, επομένως, το σύνορό τους δε χρειάζεται να καταγραφεί.

Προσοχή: δύο γειτονικά σχήματα που το ένα είναι κόκκινο και το άλλο πράσινο, αλλά είναι απολύτως ισοδύναμα τονικά, δε θα διαχωρίζονται στο σχέδιό μας. Δε θα κάνουμε γραμμή στο σύνορό τους, διότι έχουν μεν μεγάλη χρωματική διαφορά, αλλά αυτό δε μεταφράζεται και σε τονική διαφορά, η οποία και μας ενδιαφέρει σε αυτά τα μαθήματα.

2. Να γίνουν γρήγορα σχέδια, στα οποία να καταγράφονται τα κυριότερα δομικά στοιχεία των αντικειμένων, έτσι όπως αυτά καθορίζονται από το φως. Να γίνει προσπάθεια να αποσαφηνιστούν τα σχήματα της φωτεινής και της σκιερής πλευράς του αντικειμένου.

3. Να σχεδιαστεί η εξωτερική πλευρά αρχιτεκτονήματος. Να γίνει προσπάθεια παρακολούθησης των μεταβολών που υφίσταται από την πρόσπτωση του φωτός επάνω του.



Εικ. 7.1



Εικ. 7.2.

7ο Κεφάλαιο: Σχεδίαση εσωτερικού χώρου

Ο χώρος είναι αχανής, και αυτό που τον κάνει αντιληπτό είναι τα αντικείμενα τα οποία βρίσκονται διατεταγμένα στο εσωτερικό του. Αυτά ακριβώς, με τις γραμμές, τα σχήματά τους, το τονικό βάρος τους, αλλά και με τη χρηστικότητα τους κάνουν το χώρο κατανοητό και ερμηνεύσιμο. Τον μεταβάλλουν σε συγκεκριμένη έννοια από αόριστη και αφηρημένη που είναι αρχικά. Το νυκτερινό ουρανό, για παράδειγμα, τον αντιλαμβανόμαστε από τα ουράνια σώματα τα οποία αιωρούνται στο στερέωμα. Αν αυτά έλειπαν, τότε ο ουρανός θα ήταν αόριστη, ασαφής, σκοτεινή πραγματικότητα.

Για την ώρα, ας παρατηρήσουμε κάτι πιο κοντινό και οικείο από τον ουρανό. Ας κοιτάξουμε το εσωτερικό ενός δωματίου.

Βλέπουμε τις γραμμές και τα επίπεδα των τοίχων, τα ανοίγματα (πόρτες, παράθυρα) που διακόπτουν τις συνέχειες των επιπέδων, τα έπιπλα, τη σχέση που αυτά έχουν μεταξύ τους. Αυτό ακριβώς το πλήθος των αντικειμένων μας οδηγεί στο να κατανοήσουμε και να αποσαφηνίσουμε την έννοια του χώρου (εικ. 7.1). Μερικές φορές θα έχουμε διαπιστώσει ότι το είδος των επίπλων, το σχέδιό τους, η ύλη τους, ο φωτισμός τους, ακόμα και το σχήμα του δωματίου, το μέγεθος και η κατεύθυνση των ανοιγμάτων του, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο η διάταξη των επίπλων και των ανοιγμάτων μας επιβάλλει να κινηθούμε στο εσωτερικό του, όλα αυτά τα στοιχεία μας δημιουργούν μια ευδιαθεσία ή μια κακή διάθεση, ανάλογα. Ένα δωμάτιο, για παράδειγμα, ασφυκτικά γεμάτο από παλαιά φθαρμένα, ογκώδη έπιπλα, σκούρου καφέ χρώματος, το οποίο έχει αδύνατο κίτρινο φωτισμό, μας προξενεί μια δυσφορία (εικ. 7.2). Αντίθετα, ένα ευρύχωρο δωμάτιο, ηλιόλουστο, με έπιπλα φτιαγμένα από ανοιχτού χρώματος υλικό (π.χ. οξιά στο φυσικό της χρώμα), με σύγχρονη λιτή και καθαρή σχεδίαση, μας δημιουργεί ευδιαθεσία.



Εικ. 7.3. Χόκνεί, Το δωμάτιο, 1967. Ακρυλικό.

Ο χώρος, λοιπόν, η οργάνωση και η μορφολογία του ενεργοποιούν συναισθήματα (εικ. 7.3).

Παρατηρούμε ένα αντικείμενο, για παράδειγμα ένα τραπέζι. Βλέπουμε ότι αποτελείται από επιπέδα, από γραμμές, από όγκους, από τόνους, σχήματα, χρώματα, υφές, ύλη. Τα «πόδια» του τραπεζιού –ανάλογα με το βιομηχανικό σχέδιο – «συναλλάσσονται» κάπως με την «πλάτη του». Συνδιαλέγονται κάπως μεταξύ τους. Άρα, για να αποδοθεί ζωγραφικά το αντικείμενο, θα πρέπει να αξιολογηθούν και να καταγραφούν με ακρίβεια τα στοιχεία που το συγκροτούν. Θα πρέπει να αποδοθούν σωστά η σχέση ύψους και πλάτους, το τονικό βάρος (πόσο βαθείς τόνοι κυριαρχούν ή το αντίθετο) κτλ., όλα δηλαδή τα στοιχεία που έχουμε ήδη διδαχτεί και κατακτήσει τεχνικά. Αλλά το τραπέζι δεν αποτελείται μόνο από τα προαναφερόμενα κατασκευαστικά στοιχεία. Ας κάνουμε το εξής: ας περικυκλώσουμε το τραπέζι με καρέκλες. Θα διαπιστώσουμε ότι μας



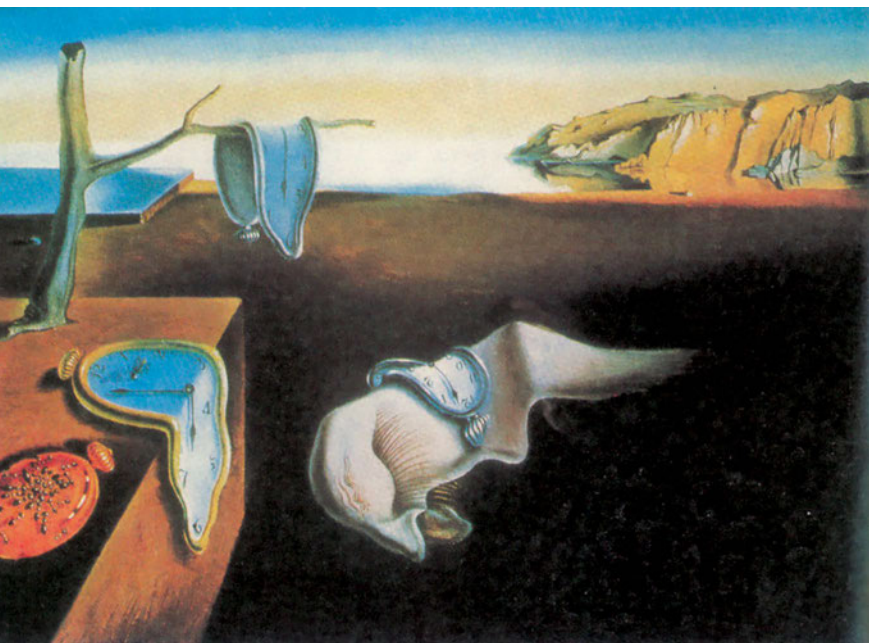
Εικ. 7.4. Βαν Γκογκ. Το δωμάτιο του καλλιτέχνη στην Αρλ, 1889, Λάδι σε μουσαμά.

δίνει διαφορετική αίσθηση απ' ό,τι αν το τοποθετήσουμε δίπλα σε μια ογκώδη και φορτωμένη βιβλιοθήκη.

Αλλάζουμε το περιβάλλον του, και αλλάζει και η εικόνα που δίνει το αντικείμενο. Αλλάζει το ίδιο μαζί με το περιβάλλον του. Το αντικείμενο δεν είναι λοιπόν μόνο ο εαυτός του, αλλά και η σχέση του, ο διάλογός του με άλλα, γειτονικά, αντικείμενα. Αλλιώς σημαίνει και καθορίζει το χώρο μόνο του και αλλιώς μαζί με άλλα αντικείμενα.

Αφήνουμε επάνω στο τραπέζι ένα ποτήρι νερό. Μια συνηθισμένη κίνηση που δίνει νόημα χρήσης στο τραπέζι (διότι ένα αντικείμενο αποκτάει πλήρες νόημα, όταν χρησιμοποιείται). Άλλη λοιπόν αίσθηση μεταδίδει το τραπέζι με το ποτήρι το νερό επάνω του και άλλη όταν είναι αναποδογυρισμένο επάνω σε άλλο τραπέζι, όπως συχνά βλέπουμε στις κλειστές καφετέριες και στις ταβέρνες.

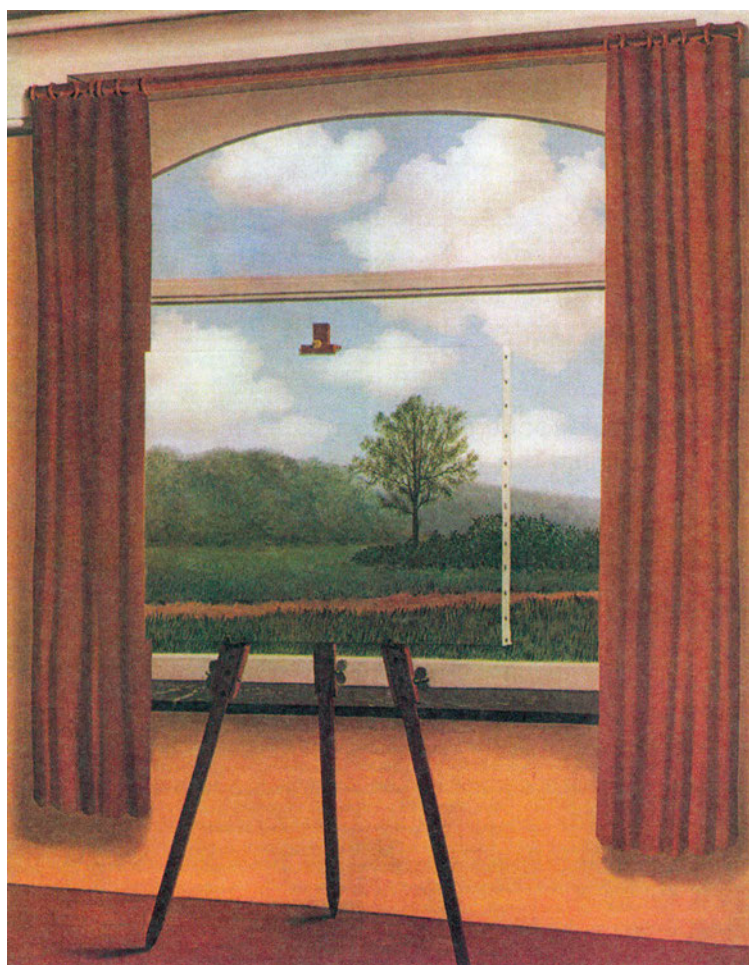
Άρα, το τραπέζι, το αντικείμενο γενικότερα, είναι, εκτός από το σχήμα του, το χρώμα, τον τόνο και την ύλη του, και η θέση του στο χώρο αλλά και η σχέση του με τον ένοικο του χώρου, με τον άνθρωπο, με το χρήστη (εικ. 7.4). Το αντικείμενο είναι και η χρήση του. Οδηγούμαστε σιγά σιγά στο συμπέρασμα ότι η ονομασία των αντικειμένων περιλαμβάνει κάτι πιο ευρύ, πιο περιεκτικό. Το αντικείμενο είναι και κατασκευάσμα, συμμετέχει στην οργάνωση του χώρου, είναι και παράγοντας συναισθηματικής φόρτισης. Δηλαδή, όταν λέμε



Εικ. 7.5. Νταλί, Μαλακά ρολόγια, 1931. Λάδι σε μουσαμά.

«τραπέζι», εννοούμε και τα βιώματα που μας συνδέουν με αυτό. Στην τέχνη, λόγω της συμμετοχής της φαντασίας, έχουμε και άλλες εκδοχές του αντικειμένου (εκτός από την απλή μορφή του και την απόδοσή της). Βλέπουμε, π.χ., στο έργο του Σ. Νταλί τα ρολόγια να εικονίζονται ρευστά (εικ. 7.5), ή στον πίνακα του Μαγκρίτ να γίνεται μια καταπληκτική σύμπλεξη αναπαράστασης και πραγματικότητας (εικ. 7.6).

Στην τέχνη το αντικείμενο μπορεί να ορίσει το χώρο, να αποδοθεί χρωματικά και τονικά με όρους, όμως, διαφορετικούς από τους όρους της κοινής λογικής. Στην τέχνη ένα τραπέζι ή ένα σώμα μπορεί να αιωρείται, ή μπορεί να παραβιάζονται οι νόμοι της προοπτικής (εικ. 7.7).



Στην τέχνη δε δεσμεύεται απαραίτητως ο δημιουργός από τους νόμους της φυσικής ή από τους όρους της λογικής –αν και επηρεάζεται από αυτούς– αλλά από αισθητικούς κανόνες, τους οποίους σιγά σιγά ψηλαφούμε στο μάθημά μας. Οι αισθητικοί κανόνες συχνά επιβάλλουν αλλοιώσεις στο αντικείμενο για λόγους, π.χ., εκφραστικής ενίσχυσής του. Δηλαδή, η ανάγκη να δοθεί δύναμη σε ένα σχήμα ή σε μια κηλίδα (στην τέχνη πάντα) οδηγεί συχνά στην τροποποίηση, μικρή ή μεγάλη, ενός γειτονικού σχήματος. Ο ζωγράφος Χ. Σουτίν, π.χ., υπερβάλλει ως προς τα σχήματα και τα χρώματά του, καθώς και ως προς τον τρόπο που στροβιλίζει το πινέλο του, για να δώσει περισσότερη δύναμη στην εικόνα του (εικ. 7.8).

Ο Ματίς, επιζητώντας μια μεγάλη καθαρότητα και έχοντας μια φυσική –φιλοσοφική σχεδόν– τάση προς τη διακοσμητικότητα, η οποία «ως πολυθρόνα ξεκουράζει

Εικ. 7.6. Μαγκρίτ, Η κατάσταση, 1933. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 7.7. Η Γέννησις, μέσα 16ου αιώνα, Κρητική Σχολή.

το θεατή», διέτασσε και απέδιδε σχεδόν μετωπικά και επίπεδα τα αντικείμενα. Μέσω της απλοποίησης και της παιγνιώδους, σχεδόν παιδικής, καθαρότητας τα σχήματά του γίνονται σαφή, λαμπρά και απολύτως αντίστοιχα με τις προθέσεις του δημιουργού του (εικ. 7.9).

Ο Πικάσο τροποποιούσε ριζικότερα τα αντικείμενα. Έφτασε στη διάσπαση της μορφικής τους ενότητας, προσπαθώντας να τα ανασυνθέσει για να τα κάνει εκφραστικότερα και να προβάλλει την κρυμμένη δομή τους έστω υπερβάλλοντας (εικ. 7.10).

Ένας σκηνογράφος θα τοποθετήσει τα αντικείμενα με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι ένας παραστατικός ζωγράφος στο χώρο. Θα ακολουθήσει τις δραματουργικές ανάγκες του έργου και τις επιταγές του θεατρικού συγγραφέα, αλλά και τις κατευθύνσεις του σκηνοθέτη. Τα αντικείμενα στη σκηνή πρέπει να υπηρετούν τους ηθοποιούς, τους ρόλους και τις κινήσεις κειμένου και δράσης (εικ. 7.11).

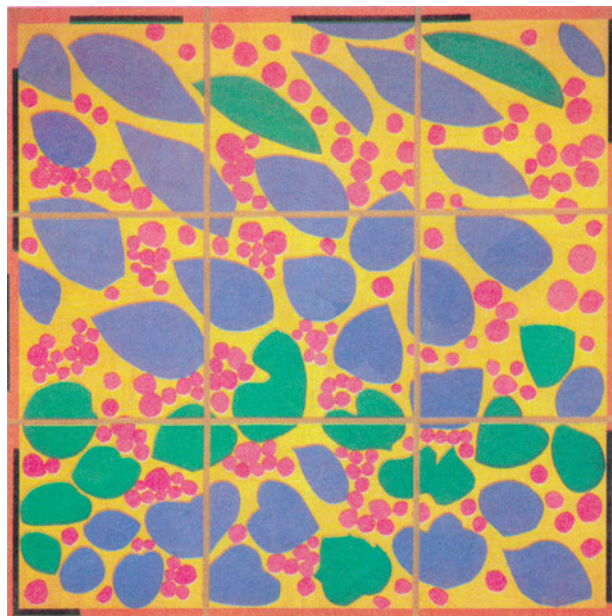
Ένας διακοσμητής θα ακολουθήσει και αυτός άλλο δρόμο. Θα προσπαθήσει να προβλέψει τις ανάγκες του ενοίκου, «να διαβάσει» τις πιθανές κινήσεις του στο χώρο, και ακριβώς αυτές τις ανάγκες και κινήσεις, αλλά και την αισθητική ή τις ευαισθησίες του χρήστη, θα προσπαθήσει να ενσωματώσει στη διακόσμηση του εσωτερικού χώρου. Φυσικά θα προσπαθήσει να αξιοποιήσει ευφυώς και να διακρίνει εναργέστερα από τον απλό άνθρωπο τις πιθανές δυνατότητες του χώρου ή, αντίθετα, να αμβλύνει τις αδυναμίες του.

Ο εσωτερικός χώρος, λοιπόν, τα αντικείμενα και οι τρόποι διάταξης, αλλά και ανάγνωσής τους υπακούουν σε πολλούς κανόνες και σε πολλά επίπεδα της ανθρώπινης δραστηριότητας και νόησης.

Εμείς, όταν σχεδιάζουμε αντικείμενα και χώρους, έχουμε να «αναμετρηθούμε» με όλες τις προαναφερόμενες χρήσεις, αισθητικές προσεγγίσεις, καλλιτεχνικές και διακοσμητικές πρακτικές. Όλα αυτά αποτελούν



Εικ. 7.8. Σουτίν, Ο μικρός μάγειρας, 1923. Λάδι σε μουσαμά.

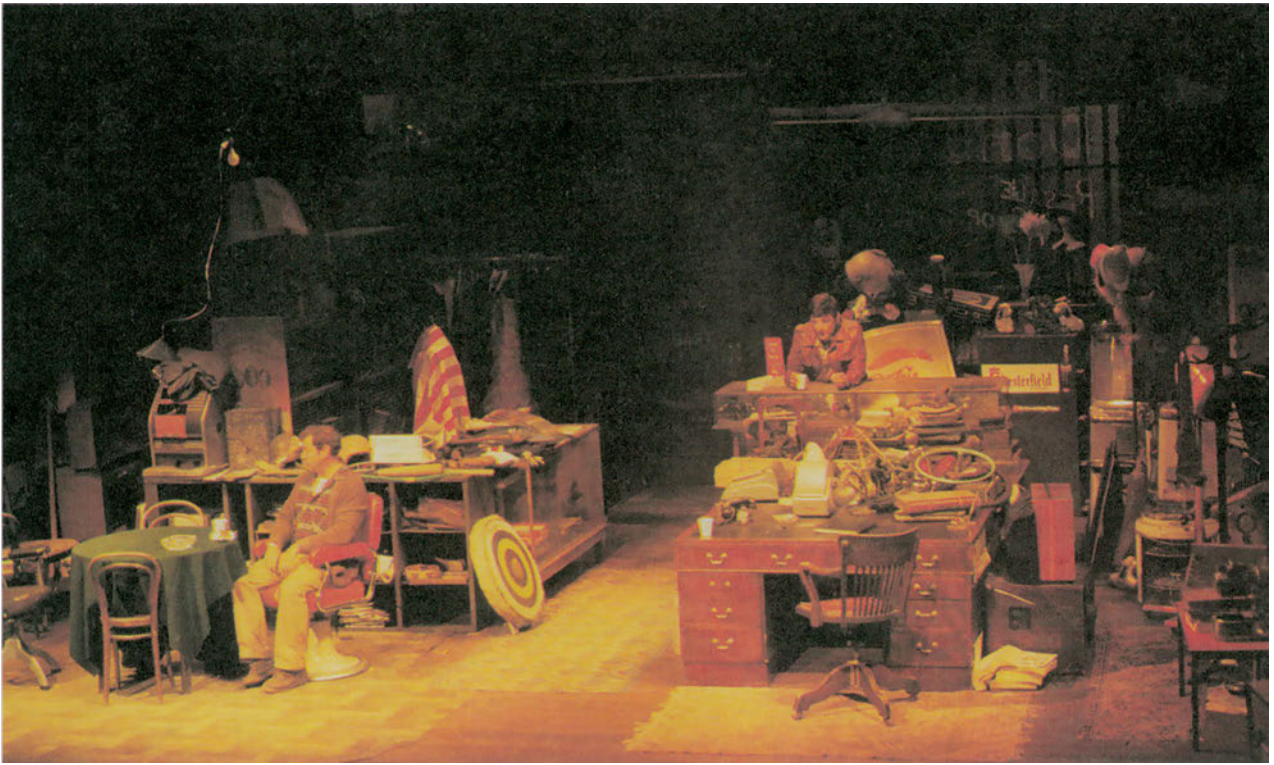


Εικ. 7.9. Ματίς, 1953. Κολάζ.

τις αποσκευές της όρασής μας και καθοδηγούν το χέρι και το μάτι μας. Το τραπέζι, για παράδειγμα, που ζωγραφίζουμε είναι μια καταγραμμένη πληροφορία. Ένα τραπέζι έχουμε στο δωμάτιό μας, ένα τραπέζι είδαμε ως μέρος σκηνικού σε μια παράσταση, γύρω από ένα τραπέζι καθίσαμε στη σαββατιάτικη έξοδό μας κτλ. Άπειρες σκηνές, στιγμές της ζωής μας περιελάμβαναν ένα τραπέζι. Όταν λοιπόν σταθούμε απέναντι στο τραπέζι με το μολύβι, το χαρτί και τη σβηστήρα, και προσπαθήσουμε να το αποτυπώσουμε, το μάτι και η ψυχή, θέλοντας και μη λαμβάνουν υπ' όψιν τους όλα τα προηγούμενα. Αν και το ζητούμενο είναι να αποτυπώσουμε το χαρακτήρα του αντικειμένου απλά, με ακρίβεια και σεβασμό στην πραγματικότητα, το σχέδιό μας θα «νοτίζεται» και με όσα προηγουμένως αναφέραμε. Αυτή η πολύ πυκνή ενέργεια, που συνδυάζει όχι μόνο τον τωρινό χαρακτήρα του αντικειμένου αλλά και τον παρελθόντα, είναι πολύτιμη και πρέπει κανείς να την καλλιεργεί. Η ευαισθησία είναι μια υψηλή εκδοχή της νοημοσύνης.



Εικ. 7.10. Πικάσο, Τραπέζι με αντικείμενα, 1909. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 7.11. Σκηνικό από θεατρική παράσταση (Αμέρικαν Μπάφαλο), 1978.

Προτεινόμενη άσκηση:

1. Να σχεδιαστούν ισομεγέθη απλά γεωμετρικά στερεά, π.χ. κύβοι, τοποθετημένα σε διαφορετικά βάθη.
2. Πλούσια σε σχήματα αντικείμενα, π.χ. καρέκλες με τραπέζι και φρούτα, να συντεθούν και να ερμηνευτούν σχεδιαστικά. Να δοθεί έμφαση στην αλληλεπίδραση των αντικειμένων.

8ο Κεφάλαιο: Η ύλη ως εκφραστικό εργαλείο

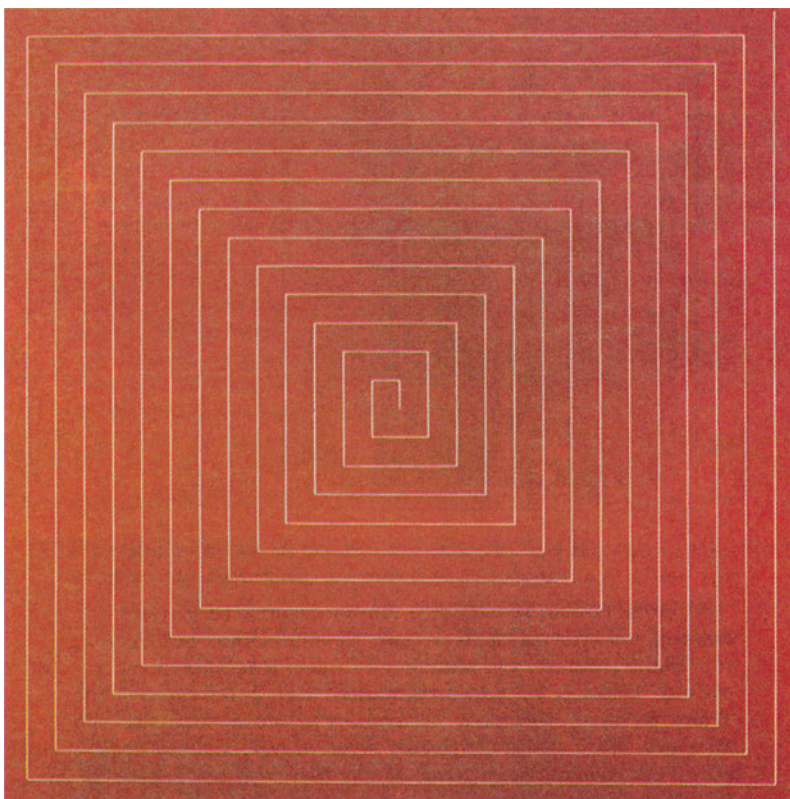
Ολοκληρωμένη σύνθεση με αντικείμενα από διάφορα υλικά

Έως τώρα, στις διάφορες φάσεις των μαθημάτων, έχουμε προσεγγίσει το προς ερμηνεία θέμα από πολλές απόψεις και έχουμε αναπτύξει σχεδιαστικά πολλές πλευρές του. Δουλέψαμε με έμφαση στο σχήμα, στο μέγεθος, στη θέση και σχέση στο χώρο, στο τονικό βάρος κτλ. Ακόμα, προσπαθήσαμε να διερευνήσουμε τη λειτουργία της γραμμής και του ρόλου που αυτή παίζει στην τονική ερμηνεία του θέματός μας. Το στοιχείο που παραμένει αδιερεύνητο ακόμα είναι η ύλη του αντικείμενου. Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, αυτή συμμετέχει στην ταυτότητα του αντικείμενου που ζωγραφίζουμε, αλλά συμμετέχει και στην ίδια τη ζωγραφική πράξη. Ύλη προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε και με ύλη το πράττουμε. Ο ρόλος της ύλης είναι πρωταγωνιστικός, εφόσον μέσω αυτής συγκροτείται και προσλαμβάνεται κάτι. Εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι άλλο ρόλο παίζει και με διαφορετικό τρόπο επιδρά στο μάτι και στις αισθήσεις ένα γυαλιστερό αντικείμενο, π.χ. κάτι μεταλλικό, και διαφορετικά επιδρά ένα θαμπό και τραχύ, π.χ. κάτι ξύλινο. Τα διαφορετικής υλικότητας αντικείμενα, ακόμα κι αν έχουν το ίδιο σχήμα, το ίδιο μέγεθος, το ίδιο χρώμα, τον ίδιο τόνο κτλ., θα διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους ως προς την εντύπωση που προκαλούν.

Ένας μεταλλικός κύβος δίνει τελείως διαφορετική αίσθηση από έναν πήλινο κύβο ίδιου μεγέθους, χρώματος, τόνου κτλ. Αυτό συμβαίνει, διότι η κάθε ύλη ακτινοβολεί με διαφορετικό τρόπο –με διαφορετικό



Εικ. 8.1.



Εικ. 8.2. Στέλα, Νέα Μαδρίτη, 1961.

δηλαδή τρόπο συμπεριφέρεται, όταν πέφτει το φως επάνω της— αλλά και διότι με διαφορετικό τρόπο ενεργοποιεί την ευαισθησία μας. Θα το έχουμε διαπιστώσει και εμπειρικά: μερικά υλικά μάς δημιουργούν ευεξία, ενώ άλλα όχι. Στο προηγούμενο Κεφάλαιο μιλήσαμε για τις ιδιομορφίες της επίδρασης των αντικειμένων στον ψυχικό μας κόσμο. Ορισμένα υλικά (το αισθητό μέρος του αντικειμένου) μας χαροποιούν, άλλα μας θλίβουν. Μερικά τα «συμπαθούμε», άλλα τα «αντιπαθούμε». Τα χρωμιωμένα γυαλιστερά μέρη μιας μοτοσικλέτας (εικ. 8.1), ένα γυάλινο μπλε βάζο, ένα τζιν παντελόνι, ένα δερμάτινο μπουφάν, το λιθόστρωτο του γειτονικού πεζόδρομου είναι όλα οργανωμένες ύλες, στρατολογημένες σε ένα σκοπό, σε μια λειτουργία. Η μετακίνηση και η ψυχαγωγία είναι οι λειτουργίες για τη μοτοσικλέτα, η διακόσμηση για το βάζο, η ένδυση για το τζιν



Εικ. 8.3. Μαργαρίτης, 1810-1892. *Λάδι σε ρουσαρά.*

και το δερμάτινο μπουφάν, ο περίπατος για τον πεζόδρομο. Αλλά οι ύλες, εκτός από τη χρηστική και την αισθητική λειτουργία τους, μας «μιλούν» και κάπως αλλιώς. Μας θυμίζουν πράγματα, αντικείμενα, στιγμές, ενεργοποιούν αναμνήσεις κτλ. Ο νοήμων και καλλιεργημένος άνθρωπος έχει την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τον κόσμο με πολλούς τρόπους και με πολλούς τρόπους να συνομιλεί με αυτόν.

Αυτή, λοιπόν, η πλευρά της παρουσίας του αντικειμένου, η υλική πλευρά, είναι και ενδιαφέρουσα και σοβαρή, συχνά δε εντελώς περιφρονημένη από πολλές τεχντροπίες της μοντέρνας ζωγραφικής (εικ. 8.2).

Οι τεχντροπίες που αναζήτησαν την Αλήθεια —διότι κάθε ζωγραφικό στίλ, κάθε τεχνική, αναζητά τη δική της αλήθεια, το δικό της ιδανικό— όχι στην αναπαράσταση αλλά στις χρωματικές και τονικές σχέσεις αφηρημένων ή δυσδιάκριτων σχημάτων και κηλίδων ουσιαστικά υποτίμησαν τη συναισθηματική λειτουργία του αντικειμένου και της υλικής παρουσίας του. Ο ήλιος, πολύ απλά, είναι μια πορτοκαλιά στρογγυλή κηλίδα. Αυτό ισχυρίστηκαν πολλοί από την πλευρά της μοντέρνας ζωγραφικής, θέλοντας να υπερβούν —δικαίως— τη συχνά αβαθή και σαθρή παραστατικότητα που δεν ακολουθούνταν από ποιότητα και δύναμη, να υπερβούν δηλαδή το γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες αντέγραψαν την πραγματικότητα χωρίς να μπορέσουν να διεισδύσουν σ' αυτήν (εικ. 8.3).



Εικ. 8.4. Σεζάν, Βουνά στην Προβηγκία, 1886-1890. Λάδι σε μουσαμά.

Οι αφηρημένοι ζωγράφοι προσπάθησαν να φτάσουν στη μορφική ουσία των πραγμάτων. Όμως συχνά οδηγήθηκαν στην υπερβολή, αφαιρώντας από τη πραγματικότητα το πλήθος των στοιχείων που την κάνουν γοητευτική και μιλούν στην ψυχή μας. Πνευματικός ηγέτης του μοντερνισμού –ο οποίος όμως εξακολουθεί να έχει ως κέντρο του τη μορφή– θεωρείται ο Γάλλος ζωγράφος Σεζάν (εικ. 8.4).

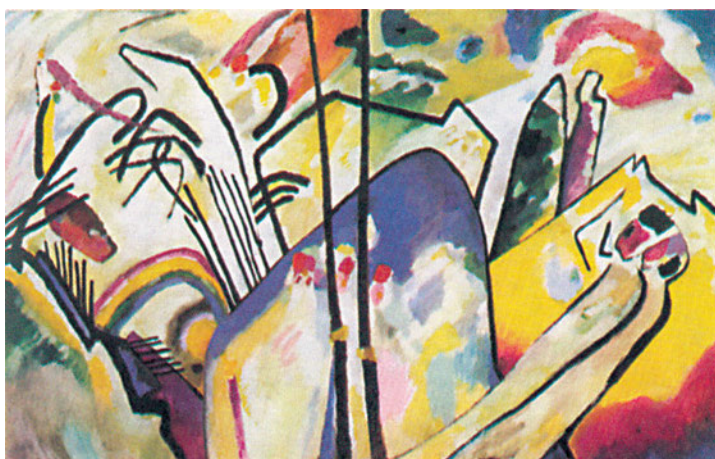
Αυτός αποκάλυψε ότι τελικά πίσω από τη –φαινομενική– πολυμορφία της πραγματικότητας κρύβονται σχέσεις απλών στερεών δηλαδή σχέσεις κώνων, κυλίνδρων, σφαιρών κτλ. Οι μεταγενέστεροί του, όμως, Καντίνσκι, Μάλεβιτς κ.ά., οδηγήθηκαν μέσα από ποικίλους και ενδιαφέροντες δρόμους στην πλήρη αφαίρεση, στην πλήρη απομάκρυνση από το πραγματικό, στην απομάκρυνση από την αναπαράσταση ως στοιχείο της ζωγραφικής (εικ. 8.5, 8.6).

Ο ήλιος που δύει, λοιπόν, πάνω από τη θάλασσα είναι για πολλούς ζωγράφους της αφηρημένης ζωγραφικής μια στρογγυλή πορτοκαλιά κηλίδα πάνω από μια οριζόντια γραμμή (τον ορίζοντα). Όμως η ζωή μάς έχει δείξει ότι ο ήλιος, εκτός από το χρώμα και το σχήμα του, είναι και η θερμοκρασία που αναδίδει

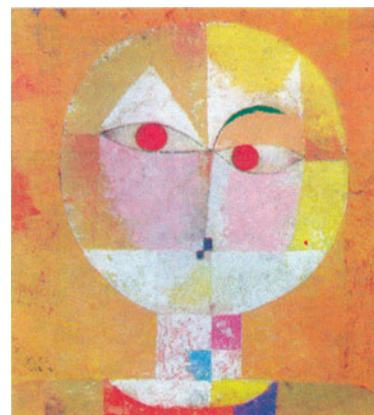
η καιγόμενη ύλη του, είναι και οι αναμνήσεις του καλοκαιριού, είναι και η ζέστη στη στάση του λεωφορείου, το φως του δωματίου μας, όλα τα στοιχεία της προσωπικής εμπειρίας μας. Ο ήλιος είναι, εκτός από ένα χρωματισμένο σχήμα, και βίωμα.

Η σχέση απλών αφηρημένων σχημάτων και χρωμάτων δεν είναι ισοδύναμη με τη σχέση μεταξύ αντικειμένων. Σήμερα, αποστασιοποιημένοι και με πολλές εμπειρίες, μπορούμε να δεχτούμε ως συμπέρασμα ότι η αφηρημένη εκδοχή της ζωγραφικής οδήγησε μεν το μάτι σε πολύ ουσιαστικά συμπεράσματα για την πραγματικότητα, αλλά, πιθανόν, δεν αξιοποίησε όσο μπορούσε τη βιωματική λειτουργία της πραγματικότητας και την εκφραστική της δύναμη (εικ. 8.7).

Θα αδικούσαμε, όμως, την αφαίρεση, αν δεν αναφέραμε σοβαρούς δημιουργούς όπως τον Μόντριαν, στα πρώιμα έργα του, τον Κλέε (εικ.8.6), τον ντε Στάελ



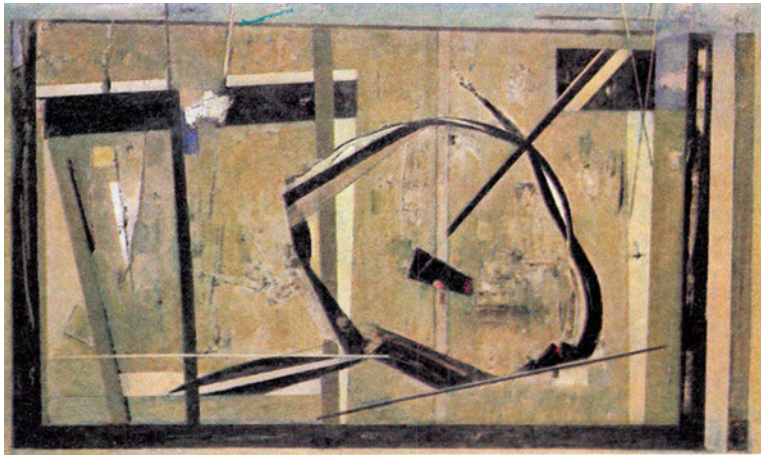
Εικ. 8.5. Καντίνσκι, Σύνθεση IV, 1911. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 8.6. Κλέε, 1922. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 8.7.
Μόντριαν, 1911.
Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 8.8. Σπυρόπουλος, Ξερολιθιές, 1959. Λάδι.



Εικ. 8.9. Βελάσκεθ, Ο νερούλας της Σεβίλης, 1619-1620. Λάδι σε μουσαμά.

ή τους Έλληνες Σπυρόπουλο (εικ.8.8), Κοκκινίδη κ.ά., οι οποίοι πέτυχαν μια μεγάλη πειθαρχία μέσα από την αφαίρεση, και, επίσης, αποκάλυψαν μια κρυμμένη λειτουργία του αντικειμένου: αυτήν που προκύπτει, δηλαδή, από το χρώμα, από το σχήμα, από τον τόνο, από τη δομή του.

Παλαιότεροι ζωγράφοι φρόντιζαν για την επιμελημένη απόδοση της ύλης και της υλικότητας.

Η επιτυχία στην απόδοση της υφής της ύλης ήταν μια από τις φιλοδοξίες των ζωγράφων. Για παράδειγμα, για τον Βελάσκεθ η απόδοση της υφής της πήλινης στάμνας που δεσπόζει, κατά παράβαση κάθε ακαδημαϊκής αρχής, στη σύνθεση, αφού ένα ευτελές αντικείμενο όπως η στάμνα προηγείται των ανθρώπων, που ούτως ή άλλως έχουν μεγαλύτερο συναισθηματικό ενδιαφέρον, ή –για τον ίδιο ζωγράφο– η απόδοση του σατέν υφάσματος του πάπα είναι μέρος της τεχνικής που οδηγεί στην αλήθεια.

Το ίδιο παρατηρούμε στον μεταγενέστερο Εγκρ, ο οποίος με απόλυτη πειθαρχία και οικονομία (εικ. 8.10) αποδίδει το πραγματικό με πειστικότητα και με ζωγραφικό βάθος. Βέβαια, η ύλη ως εκφραστικό εργαλείο και όχι ως ιδανικό προς μίμηση χρησιμοποιήθηκε από πολλούς σύγχρονους ζωγράφους –οδηγώντας τους μάλιστα σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα– όπως, π.χ., από το Σπυρόπουλο ή από το μεταγενέστερο Γερμανό Κίφερ, οι οποίοι αξιοποίησαν και υπέταξαν στη ζωγραφική επιθυμία τους την ύλη (εικ. 8.11).

Πριν, όμως, αναπτύξουμε αυτή την πλευρά της ύλης, όχι δηλαδή την ύλη ως ιδανικό το οποίο πρέπει να απο-



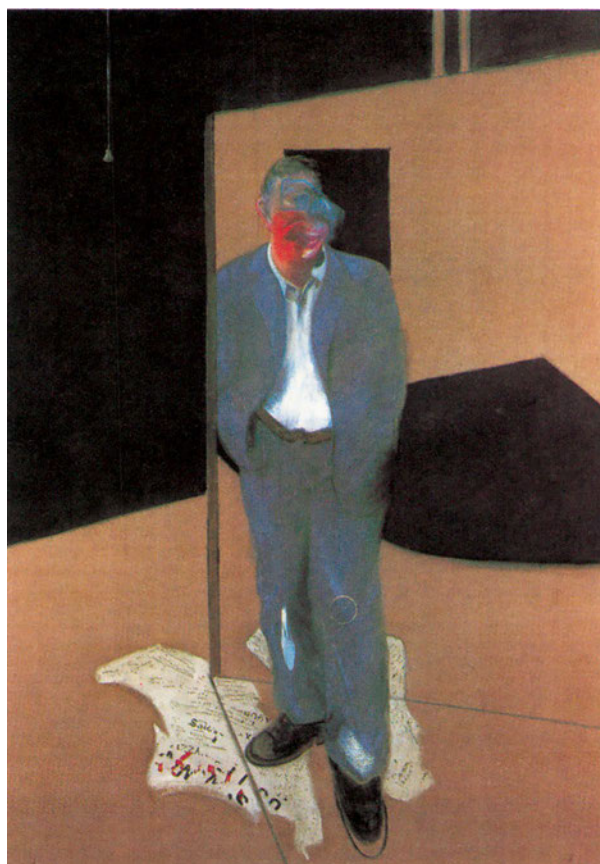
Εικ. 8.10. Εγκρ. Προσωπογραφία της Βαρόνης Ρότσιλντ, 1848.



Εικ. 8.11. Κίφερ, 1984-1985. Λάδι, ακρυλικό, εμοσιόν.



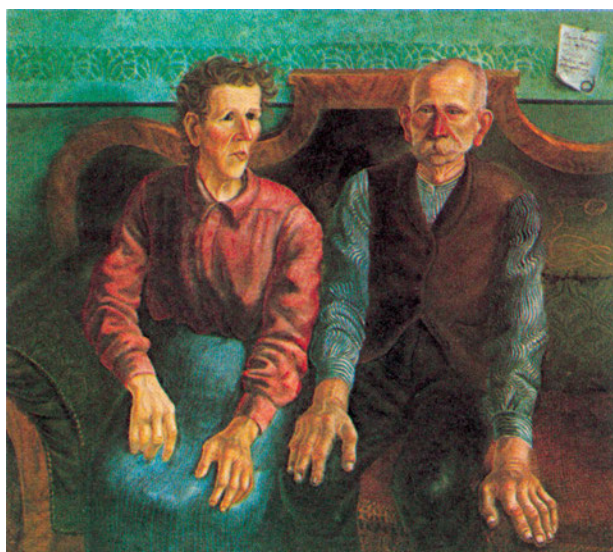
Εικ. 8.12. Κόλβιτς, Αυτοπροσωπογραφία, 1934. Λιθογραφία.



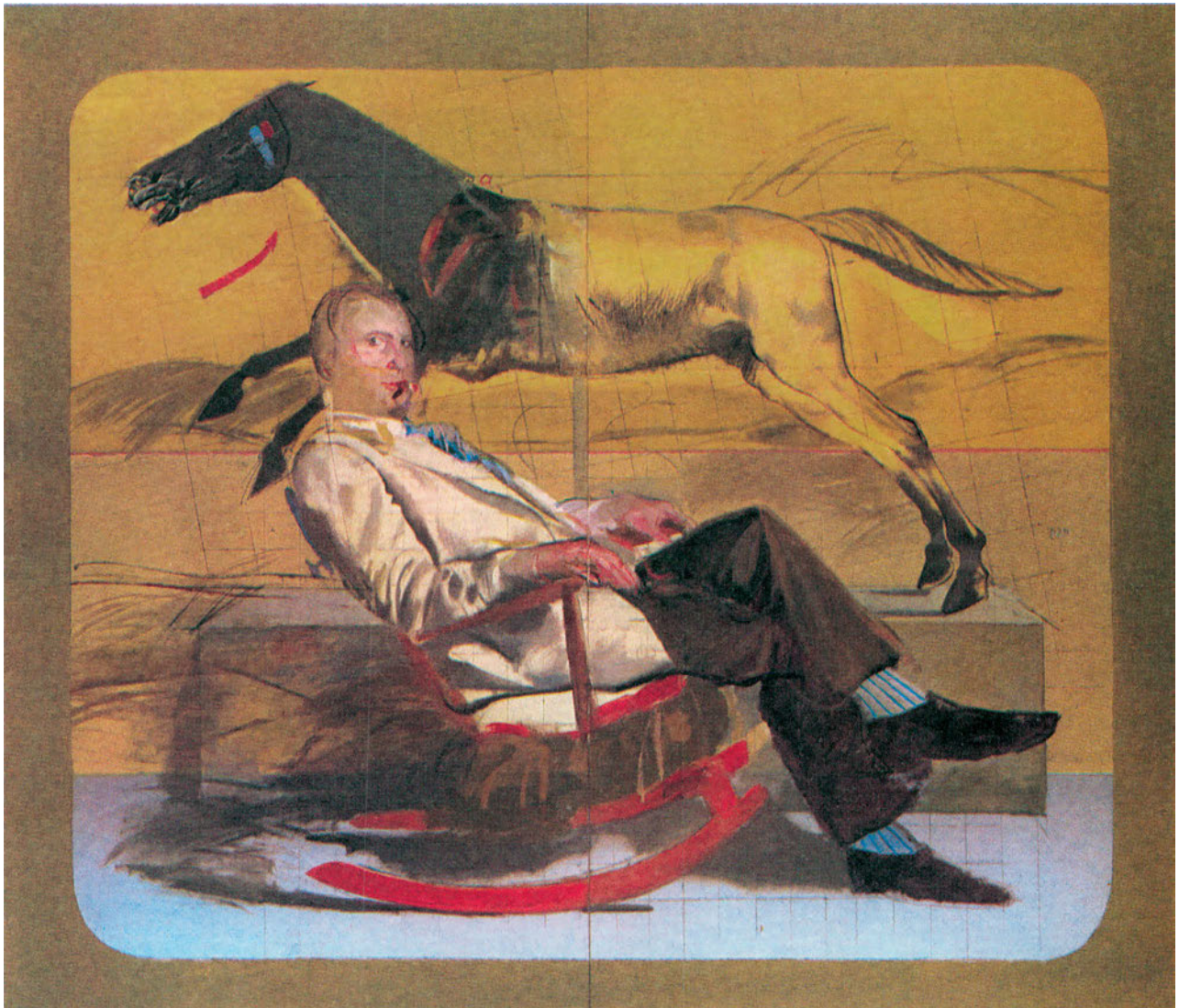
Εικ. 8.13. Μπέικον, Σπουδή, 1981. Λάδι σε μουσαμά.

δώσει κανείς αλλά την ύλη ως εργαλείο έκφρασης, ως μέσο, ας υπογραμμίσουμε για άλλη μια φορά αυτό που συνοπτικά αναφέραμε πιο πάνω: ότι δηλαδή εμείς θα πρέπει να προσεγγίσουμε το ζήτημα της ύλης και της αναπαράστασής της, καθώς και το ζήτημα της αφαίρεσης, με νηφαλιότητα. Άλλωστε, δίπλα στις μεγάλες τεχνοτροπίες της αφηρημένης ζωγραφικής αλλά και της εννοιακής τέχνης –για τον Ντισάν, τον ηγέτη της, η έννοια προηγείται και ξεπερνάει την πραγματικότητα– δίπλα, λοιπόν, στους μεγάλους σταθμούς του μοντέρνου υπάρχουν ζωγράφοι και γλύπτες μεγάλης ποιότητας και δύναμης, απολύτως σύγχρονοι, οι οποίοι απέδιδαν γνώριμα και αναγνωρίσιμα αντικείμενα με τρόπο παραστατικό αλλά ταυτόχρονα μοναδικό και ιδιόμορφο.

Δίπλα στον κυβισμό, στο φοβισμό, στην εννοιακή τέχνη, στον εξπρεσιονισμό –στις μεγάλες δηλαδή σχολές ή τεχνοτροπίες του 20ού αιώνα– άνθησαν τα ταλέντα των παραστατικών ζωγράφων και γλυπτών όπως του Τζιακομέτι, της Κόλβιτς (εικ.8.12), του Μπαλτύς, του Χόκνεϊ, του Λ. Φρόιντ, του Μπέικον (εικ.8.13), του Ντιξ (εικ.8.14) ή –από τους Έλληνες – του Τσαρούχη, του Μόραλη, του Γκίκα, του Παπαλουκά, του Καλαμάρα (εικ.8.15), του Μυταρά (εικ.8.16), του Σόρογκα (εικ.8.17) κ.ά., για τους οποίους η αφαίρεση και η μη αναπαράσταση είναι μεν νόμιμη αλλά όχι υποχρεωτική διαδικασία. Ο 20ός αιώνας λοιπόν είναι ιδιαίτερα πο-



Εικ. 8.14. Ντιξ, οι γονείς μου, 1924. Λάδι σε μουσαμά.



Εικ. 8.16. Μιταράς, Πάρις, 1979. Ακρυλικά.



Εικ. 8.15. Καλαμάρης, Μνημείο αγνώστου στρατιώτη. Φλώρινα. Χαλκός.

λύμορφος και πλούσιος για τις εικαστικές τέχνες, και η δικαιοσύνη επιβάλλει να αναγνωρίζουμε τη μεγάλη ζωγραφική όπου αυτή ανθεί. Αν υπάρχουν ζωγράφοι με ταλέντο και παιδεία, όλα τα «ρεύματα», όλες οι τεχνοτροπίες μπορούν να αφηγηθούν τη ζωή και να εκφράσουν την αλήθεια.

Ας επιστρέψουμε, λοιπόν, στην άλλη πλευρά της ύλης, στην ύλη ως εκφραστικό εργαλείο.

Τα μέσα τα οποία χρησιμοποιήσαμε έως τώρα –μολύβι, κάρβουνο, μελάνι κτλ.– ως στόχο είχαν να ερμηνεύσουν και να αποδώσουν την πραγματικότητα. Χρησιμοποιήσαμε αυτά τα υλικά, για να πετύχουμε

Εικ. 8.17. Σόρογκας, Πηγάδι, 1985. Ακρυλικό και κάρβουνο σε μουσαμά.



συνεπείς με το θέμα μας τονικές κλίμακες, για να σχεδιάσουμε τα σχήματά μας, για να χαράξουμε τις γραμμές κτλ. Τα υλικά που χρησιμοποιήσαμε κάπου στόχευαν, λοιπόν, κάτι υπηρετούσαν: τη ζωγραφική απόδοση του θέματός μας.

Αγνοήσαμε, όμως, ότι το μολύβι, για παράδειγμα, εκτός από υπηρέτης, εκτός δηλαδή από εργαλείο που εξυπηρετεί ένα ζωγραφικό σκοπό, έχει και το ίδιο μια αισθητική αξία. Έχει μια «γεύση», ως υλικό, διαφορετική από τη «γεύση» του κάρβουνου. Για παράδειγμα, άλλου είδους μαύρα πετυχαίνει κανείς με το κάρβουνο, διαφορετικά από τα «ασημένια» μαύρα του μολυβιού ή από τα «υγρά» μαύρα της σινικής μελάνης. Κάθε υλικό συμπεριφέρεται με διαφορετικό τρόπο. Άρα, μπορεί κανείς να αξιοποιήσει τις διαφορετικές ιδιότητες κάθε υλικού, για να υπηρετήσει το θέμα του. Κάθε υλικό έχει τη δική του αισθητική δύναμη, άρα εκφράζει διαφορετικές πλευρές της δημιουργικότητάς μας. Όπως ακριβώς συμβαίνει με τα αντικείμενα που ζωγραφίζουμε, καθένα από τα οποία έχει και παίζει τον ιδιαίτερο αισθητικό και συναισθηματικό ρόλο του στην ψυχή μας, έτσι και καθένα από τα εργαλεία που χρησιμοποιούμε για να ζωγραφίσουμε έχει τη δική του αξία, τη δική του δύναμη, παράγει το δικό του νόημα.

Αυτήν ακριβώς την πλευρά του υλικού, αυτή τη λειτουργία του, επεσήμανε και αξιοποίησε μια πλευρά της μοντέρνας τέχνης, η Άρτε Πόβερα (φτωχή τέχνη), και η Bad Art, οι οποίες ασχολήθηκαν με το «διάλογο» υλικών και ύφους. Το υλικό δεν υπηρετεί την αναπαράσταση ή την οφθαλμαπάτη αλλά την ίδια την αρχέγονη αλήθεια του.

Προτεινόμενη άσκηση:

1. Σε σύνθεση με ετερόκλητα αντικείμενα να γίνει προσπάθεια απόδοσης της ύλης αυτών των αντικειμένων (υαλισμοί, μεταλλικές λάμπες, «νερά» ξύλου κτλ.).
2. Να γίνουν συνθέσεις με διάφορες γραφές και με αφηρημένες φόρμες. Να χρησιμοποιηθούν διαφορετικά υλικά, π.χ. μολύβι, τέμπρα, ξυλομπογιά, υλικά για κολάζ κτλ. Να διερευνηθεί η αισθητική αξία της γραφής και της συμπεριφοράς κάθε υλικού.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Χρώμα

9ο Κεφάλαιο: Εισαγωγή στο χρώμα

Στα επόμενα μαθήματα θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε και να κατακτήσουμε ένα νέο εκφραστικό εργαλείο: το χρώμα.

Τι εννοούμε όμως λέγοντας χρώμα;

- Τι χρώμα έχει το αυτοκίνητό σας; -Πράσινο.
- Πότε, υποχρεώνεται κανείς να σταματήσει σε φανάρι του δρόμου; - Όταν αυτό είναι κόκκινο.

- Τι χρώμα είναι βαμμένο το υπνοδωμάτιό σου; -Γαλάζιο.

- Τι χρώμα έχουν τα θρανία στην τάξη; -Πράσινο ανοιχτό.

Πόσες ερωτήσεις μπορούν να διατυπωθούν και να απαντηθούν κάπως έτσι; Άπειρες.

Ας παρατηρήσουμε κάτι ακόμα στα παρακάτω:

- Τι χρώμα είναι βαμμένο το υπνοδωμάτιό σου; -Γαλάζιο.
- Τι χρώμα έχει ο ανοιξιάτικος ουρανός; -Γαλάζιο.
- Γιατί την ελληνική σημαία την ονομάζουν και γαλανόλευκη;
- Διότι αποτελείται από λωρίδες γαλάζιου και λευκού χρώματος.

Το χρώμα του υπνοδωματίου, ο ανοιξιάτικος ουρανός, οι πέντε λωρίδες της ελληνικής σημαίας έχουν γαλάζιο χρώμα. Το γαλάζιο είναι το ίδιο και στις τρεις περιπτώσεις;

Ας δούμε τις προτάσεις που ακολουθούν:

- Τι χρώμα κυριαρχεί στις φανέλες του Ολυμπιακού; -Το κόκκινο.
- Ποιο είναι το απαγορευτικό φανάρι στην κυκλοφορία πεζών και οχημάτων; -Το κόκκινο.

- Οι γιατροί συμβουλεύουν: Μην τρώτε συχνά κόκκινο κρέας.
- Κοκκίνισε από ντροπή.
- Το αίμα είναι κόκκινο.
- Οι Φερράρι είναι κόκκινες.

Κοινό χαρακτηριστικό των παραπάνω προτάσεων είναι η αναφορά τους στο κόκκινο χρώμα.

Είναι σε όλες τις περιπτώσεις το ίδιο χρώμα; Μάλλον όχι. Η ίδια λέξη περιγράφει περισσότερα πράγματα. Όταν λέμε γαλάζιο, εννοούμε πολλά και διαφορετικά γαλάζια. Το ίδιο συμβαίνει και με το κόκκινο.

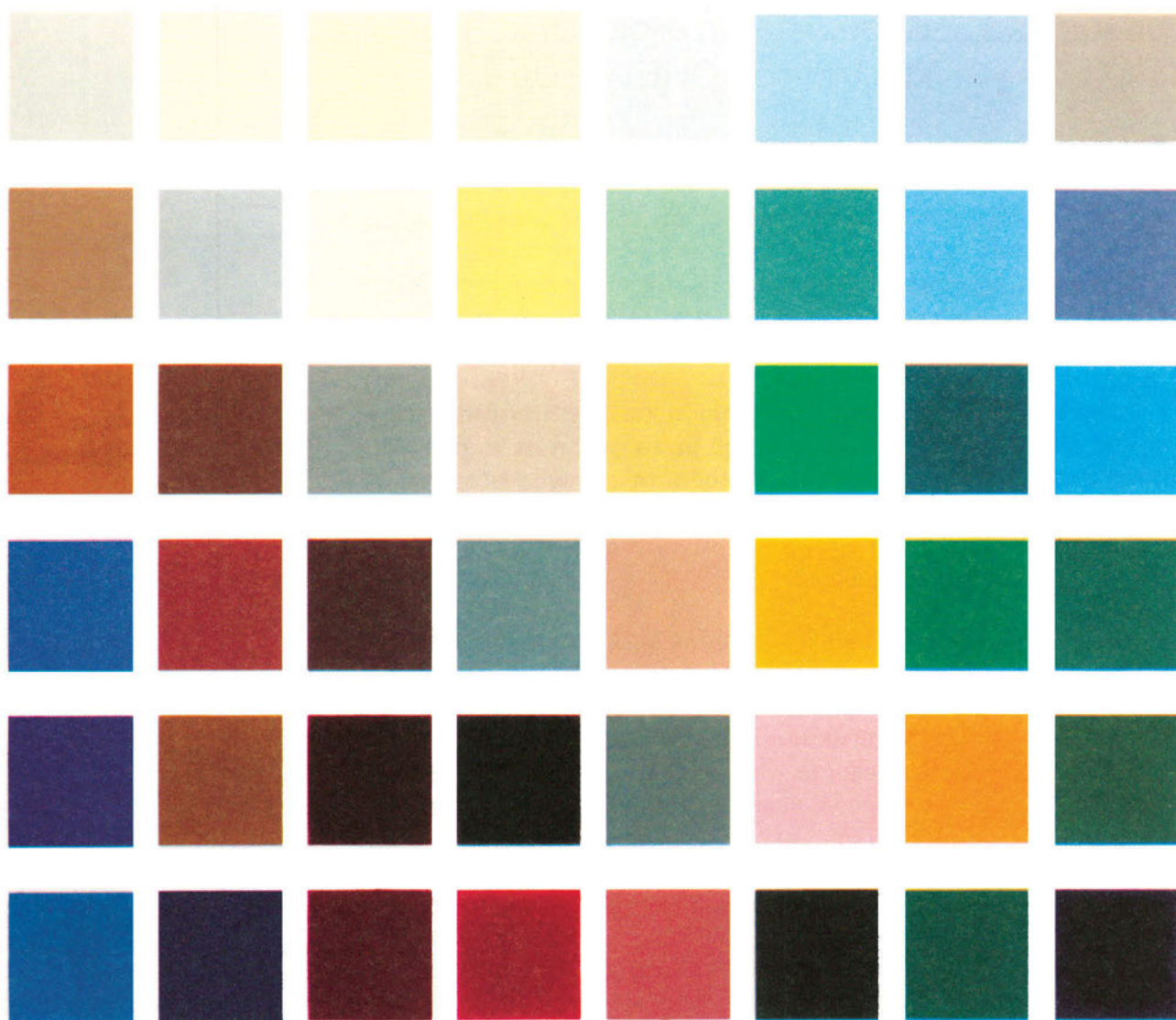
Οι λέξεις κόκκινο, γαλάζιο αναφέρονται σε γενικές έννοιες που έχουν πολλές σημασίες και πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά. Άλλο το κόκκινο του Ολυμπιακού, άλλο της Φερράρι, άλλο του κρέατος, άλλο του φαναριού...

Ας κοιτάξουμε γύρω μας. Πόσα χρώματα υπάρχουν;

Άπειρα, θα βιαστούμε να απαντήσουμε. Ας τα ονομάσουμε: κόκκινο, κίτρινο, μπλε, πράσινο, μοβ, πορτοκαλί, καφέ, μπεζ, γαλάζιο, φυσικί, κυπαρισσί, μαύρο, άσπρο, ροζ. Ίσως καταφέρουμε να ονοματίσουμε ένα δύο ακόμα. Πόσα αναφέραμε; Δεκατέσσερα; Δεκαπέντε; Ας επιμείνουμε λίγο ακόμα: καφέ ανοιχτό, καφέ σκούρο, πράσινο ανοιχτό, πράσινο σκούρο, μοβ ανοιχτό, μοβ σκούρο. Πόσα προσθέσαμε; Έξι; Οκτώ; Φτάνουμε στα είκοσι – είκοσι πέντε χρώματα. Όμως, με μια ματιά γύρω μας εύκολα διαπιστώνουμε ότι τα χρώματα που εντοπίζουμε είναι πολύ περισσότερα. Τα ρούχα των ανθρώπων, οι σελίδες ενός περιοδικού, η φύση, η πόλη, το χρωματολόγιο μιας οποιασδήποτε εταιρείας χρωμάτων περιλαμβάνουν πολύ περισσότερα από τα είκοσι πέντε χρώματα που αναφέραμε. Γιατί άραγε συμβαίνει αυτό; Είναι φτωχή η ελληνική γλώσσα και δεν μπορεί να αποδώσει λεκτικά το πλήθος των διαφορετικών χρωμάτων; Φυσικά όχι. Η γλώσσα μας είναι πάρα πολύ πλούσια και πάρα πολύ εύπλαστη, ώστε να μπορεί συνεχώς να δημιουργεί και νέες λέξεις, πέρα από τον τεράστιο αριθμό των λέξεων που ήδη έχει δημιουργήσει. Άρα, μπορεί να εκφράσει και τα χρώματα. Τι συμβαίνει όμως και υπολείπονται σε ακρίβεια οι όροι που χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία των χρωμάτων, οι λέξεις που αποδίδουν το περιεχόμενό τους; Είναι απλό. Οι λέξεις που χρησιμοποιούμε για να εκφράσουμε, για να περιγράψουμε, το χρώμα αναφέρονται σε γενικές έννοιες με πολύ ευρύ περιεχόμενο. Το πλήθος των χρωμάτων είναι οργανωμένο με κάποιο τρόπο, και ανάμεσα στα χρώματα υπάρχουν κάποιες μυστικές και πιθανόν όχι ευδιάκριτες για τον αμήνητο συγγένειες. Δεν είναι, δηλαδή, τα χρώματα ένα σκόρπιο, ασύντακτο, πλήθος αλλά ένα οργανωμένο, δομημένο σύνολο. Αυτούς τους δεσμούς, τις σχέσεις και τις συγγένειες των χρωμάτων, αλλά και τις διαφορές ανάμεσά τους θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε στα επόμενα μαθήματα. Θα προσπαθήσουμε να καταλάβουμε, δηλαδή, τον τρόπο με τον οποίο είναι οργανωμένα τα χρώματα, πώς δρουν και πώς αλληλεπιδρούν.

Και κάτι ακόμα. Όταν ήμαστε μικρότεροι, τι μας επηρέασε να επιλέξουμε και να αγαπήσουμε μια ομάδα; Άλλοι από εμάς υποστηρίζουν τον Ολυμπιακό, άλλοι τον Παναθηναϊκό, άλλοι την ΑΕΚ, άλλοι τον ΠΑΟΚ, άλλοι τον Ηρακλή κτλ. Κάθε ομάδα έχει το χρώμα της, κόκκινο, πράσινο, κίτρινο μαύρο, μπλε, το οποίο ασκεί επάνω στον καθένα μας ιδιαίτερη συναισθηματική επίδραση. Το ίδιο θα έχουμε διαπιστώσει σε πλήθος άλλες περιπτώσεις. Άλλα χρώματα μας συγκινούν, άλλα μας προκαλούν θλίψη. Άλλα μας φαίνονται ζωντανά και χαρμόσινα, άλλα μουντά και μελαγχολικά. Μια άλλη, λοιπόν, παράμετρος της λειτουργίας του χρώματος είναι ο τρόπος με τον οποίο επιδρούν στο συναισθηματικό κόσμο μας.

Αφού το χρώμα είναι στοιχείο δημιουργίας συναισθημάτων, τότε μπορεί να γίνει και εκφραστικό εργαλείο. Μπορεί δηλαδή να μας εκφράζει. Μέσα από αυτή τη λειτουργία, μέσα από τη συγκίνηση που προσφέρει σε εμάς και στους άλλους, το χρώμα μάς βοηθά να επικοινωνούμε με τους άλλους (εικ. 9.1).



Εικ. 9.1. Χρωματολόγιο

10ο Κεφάλαιο: Βασικά, συμπληρωματικά χρώματα-κύκλος του CHEVREUL

Ας παρατηρήσουμε μια χρωματική κηλίδα. Ένα μπλε παραλληλόγραμμο, για παράδειγμα. Τα στοιχεία που την κάνουν οπτικά υπαρκτή, τα στοιχεία χάρη στα οποία η κηλίδα «φαίνεται», είναι:

1) Η **χροιά**, δηλαδή η χρωματική ομάδα στην οποία εντάσσεται η κηλίδα. Με ποιο χρώμα μοιάζει; Ποια είναι η χρωματική ταυτότητά της; Η χροιά της κηλίδας του παραδείγματός μας είναι το μπλε (εικ. 10.1 α).



Εικ. 10.1. (α)

2) Ένα άλλο στοιχείο που προσδιορίζει και δίνει ταυτότητα στην κηλίδα είναι ο βαθμός συγγένειάς της με το φως ή με το σκοτάδι. Πόσο σκούρα ή ανοιχτή είναι. Αν, δηλαδή, τη φωτογραφίζαμε σε ασπρόμαυρο φιλμ, το γκρίζο που θα την εξέφραζε πόσο κοντά στο μαύρο ή πόσο κοντά στο άσπρο θα ήταν; Αυτό το στοιχείο λέγεται **τόνος** ή **χρωματική αξία** (εικ. 10.1 β).



Εικ. 10.1. (β)

3) Ένα τρίτο στοιχείο είναι η **λάμψη** της κηλίδας. Πόσο ακτινοβολεί, πόσο λαμπερή ή αλαμπής είναι. Αυτό το ονομάζουμε **ένταση**.

Ας κάνουμε τη σύγκριση ενός κόκκινου και ενός ροζ ανοιχτού (εικ. 10.1 γ). Το κόκκινο είναι πιο σκούρο, δηλαδή αν το φωτογραφίζαμε σε ασπρόμαυρο φιλμ, το κόκκινο θα ήταν πιο κοντά στο μαύρο απ' ό,τι το ροζ. Το κόκκινο, όμως, είναι πιο λαμπερό από το ροζ, πιο μεγάλης έντασης, πιο ακτινοβόλο. Στο παράδειγμά μας, λοιπόν, το σκουρότερο τονικά χρώμα, δηλαδή το κόκκινο, είναι πιο λαμπερό από το ανοιχτότερο τονικά, δηλαδή από το ροζ.



Εικ. 10.1. (γ)

Ας συγκρίνουμε τώρα ένα κίτρινο με ένα καφέ (εικ. 10.1 δ). Το κίτρινο είναι ανοιχτότερο τονικά από το καφέ. Δηλαδή, στην ασπρόμαυρη φωτογραφία το κίτρινο θα ήταν ανοιχτότερο γκρίζο από το καφέ. Όμως, η ένταση, η λάμψη, η ακτινοβολία του κίτρινου είναι σαφώς υψηλότερη από αυτήν του καφέ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το σκουρότερο τονικά χρώμα (το καφέ) είναι πιο μικρής έντασης απ' ό,τι το ανοιχτότερο (κίτρινο).



Εικ. 10.1. (δ)

Άρα, ο **τόνος**, δηλαδή η φωτεινότητα ή η σκοτεινότητα ενός χρώματος, δε σημαίνει απαραίτητα μεγάλη ή μικρή χρωματική ένταση. Ένα σκούρο χρώμα μπορεί να είναι είτε υψηλότερης έντασης είτε χαμηλότερης από ένα άλλο. Το ίδιο ισχύει και για ένα φωτεινό χρώμα. Ο **τόνος** και η **ένταση** είναι παράμετροι οι οποίες εξαρτώνται από τη **χροιά** του χρώματος. Αυτά αποτελούν θεμελιώδη χαρακτηριστικά του χρώματος. Ας προσθέσουμε όμως και κάποια ακόμα, που αργότερα θα αποδειχθούν πολύ χρήσιμα στη μελέτη μας: το **σχήμα** και το **μέγεθος** της χρωματικής κηλίδας. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι ένα μεγάλο σχήμα κόκκινου χρώματος ασκεί διαφορετική επίδραση απ' ό,τι ένα μικρό σχήμα κόκκινου επίσης χρώματος. Ο τύπος των σχημάτων και τα μεγέθη των κηλίδων αρκούν, για να διαφοροποιήσουν τη δύναμη των δύο κηλίδων.

Αναρωτηθήκαμε στην εισαγωγή μας πόσα χρώματα υπάρχουν στη φύση. «Άπειρα» απαντήσαμε (βιαστικά). Στην πραγματικότητα όλα τα χρώματα που αντικρίζουμε προκύπτουν από την ανάμειξη ορισμένων –και μάλιστα ελάχιστων– χρωμάτων:

ΤΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟΥ, ΤΟΥ ΚΙΤΡΙΝΟΥ, ΤΟΥ ΜΠΛΕ.

Είναι τα τρία αφετηριακά χρώματα, οι γεννήτορες όλων των υπόλοιπων χρωμάτων. Από την ανάμειξη αυτών προκύπτουν όλα τα άλλα χρώματα. Αυτό, τελικά, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι όλα τα χρώματα έχουν μια ιδιόρρυθμη, και όχι ευδιάκριτη πάντα, συγγένεια με τα τρία αφετηριακά χρώματα.

Τα τρία αυτά χρώματα τα ονομάζουμε βασικά (εικ. 10.2 α). Ευκολονόητο το γιατί.

Ας αναμείξουμε τώρα ανά δύο και σε ίση ποσότητα τα βασικά χρώματα.

Αν στο κίτρινο προσθέσουμε μπλε, τότε προκύπτει πράσινο. Αν στο κόκκινο προσθέσουμε μπλε, τότε προκύπτει μοβ. Αν στο κόκκινο προσθέσουμε κίτρινο, τότε προκύπτει πορτοκαλί. Ο Ντελακρουά, ο σπουδαίος Γάλλος ρομαντικός ζωγράφος, οργάνωσε τα τρία βασικά και τα τρία νέα χρώματα που προέκυψαν ως εξής: Στις κορυφές ενός ισόπλευρου τριγώνου έβαλε τα τρία βασικά, δηλαδή το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε. Στα ενδιάμεσα διαστήματα των πλευρών του τριγώνου έβαλε: ανάμεσα στο κίτρινο και στο μπλε, το πράσινο (αφού από την ανάμειξη των δύο πρώτων προκύπτει πράσινο), ανάμεσα στο κόκκινο και στο κίτρινο έβαλε το πορτοκαλί, και ανάμεσα στο κόκκινο και στο μπλε έβαλε το μοβ. Φέρνοντας στη συνέχεια τις διχοτόμους των γωνιών του τριγώνου διαπίστωσε ότι απέναντι από το κόκκινο βρίσκεται το πράσινο, απέναντι από το κίτρινο βρίσκεται το μοβ και απέναντι από το μπλε βρίσκεται το πορτοκαλί. Τα τρία νεοδημιουργημένα χρώματα, το πράσινο, το μοβ και το πορτοκαλί, λέγονται παράγωγα ή συμπληρωματικά (εικ. 10.2 β). Ας κρατήσουμε αυτή τη σημείωση και ας πάμε σε ένα αναλυτικότερο και ισχυρότερο παράδειγμα, που θα μας βοηθήσει να οργανώσουμε στο μυαλό μας τα βασικά χρώματα και τα συμπληρωματικά τους και αργότερα να αναλύσουμε τις σχέσεις τους.

Σχετικά με την οργάνωση των χρωμάτων, εκτός από τον Ντελακρουά, ένας φυσικός, ο Σεβρέλ, στο τέλος του 19ου αιώνα, έκανε το εξής: διέταξε ακτινωτά στο εσωτερικό ενός κύκλου –τον οποίο χώρισε σε φέτες– τα τρία βασικά χρώματα, τα τρία συμπληρωματικά ανάμεσά τους, καθώς επίσης και πολλές ενδιάμεσες διαβαθμίσεις τους. Για λόγους μεθοδολογίας ας ακολουθήσουμε το ίχνος της σκέψης του Ντελακρουά και του Σεβρέλ.

Χωρίζουμε έναν κύκλο σε 18 αριθμημένα κομμάτια, προχωρώντας προς τη φορά των δεικτών του ρολογιού, με τη βοήθεια των διαμέτρων του (εικ. 10.3). Στο νούμερο 1 τοποθετούμε το κίτρινο χρώμα, στο νούμερο επτά το μπλε και στο νούμερο 13 το κόκκινο. Όπως προείπαμε, αν αναμείξουμε ίση ποσότητα κίτρινου και μπλε, δημιουργούμε το πράσινο. Άρα, στον κύκλο, το πράσινο θα το τοποθετήσουμε ανάμεσα στο κίτρινο και στο μπλε. Στο νούμερο 4, λοιπόν, τοποθετούμε το πράσινο. Για τους ίδιους λόγους στο νούμερο 10 τοποθετούμε το μοβ –αφού αυτό προκύπτει από την ανάμειξη του μπλε και του κόκκινου. Στο νούμερο 16 τοποθετούμε το πορτοκαλί, αφού αυτό προκύπτει από την ανάμειξη του κόκκινου και του κίτρινου, και επομένως η θέση του



Εικ. 10.2. (α)



Εικ. 10.2. (β)

είναι ανάμεσα σε αυτά τα δύο. Τοποθετήσαμε ακτινωτά τα τρία βασικά και τα τρία παράγωγα ή συμπληρωματικά χρώματα (εικ. 10.3). Αν, τώρα, παρατηρήσουμε καλά, θα δούμε ότι απέναντι από το βασικό κίτρινο βρίσκεται το παράγωγο ή συμπληρωματικό μοβ. Απέναντι από το βασικό μπλε βρίσκεται το παράγωγο ή συμπληρωματικό πορτοκαλί και απέναντι από το βασικό κόκκινο βρίσκεται το παράγωγο ή συμπληρωματικό πράσινο. Όπως και στο τρίγωνο του Ντελακρουά, έτσι και στον (ημιτελή για την ώρα) κύκλο του Σεβρέλ διαμορφώνονται κάποιες πάγιες χρωματικές σχέσεις ανάμεσα στα τρία βασικά χρώματα και στα τρία συμπληρωματικά τους. Ας τις εντοπίσουμε, πριν προχωρήσουμε περισσότερο στην ανάλυση του κύκλου.

Το παράγωγο ή συμπληρωματικό μοβ, που βρίσκεται απέναντι από το βασικό κίτρινο, προέκυψε από την ανάμειξη των δύο άλλων βασικών, δηλαδή του κόκκινου και του μπλε.

Το παράγωγο ή συμπληρωματικό πορτοκαλί, που βρίσκεται απέναντι από το βασικό μπλε, προέκυψε από την ανάμειξη των δύο άλλων βασικών, δηλαδή του κόκκινου και του κίτρινου.

Το δε παράγωγο ή συμπληρωματικό πράσινο, που βρίσκεται απέναντι από το βασικό κόκκινο, προέκυψε από την ανάμειξη των δύο άλλων βασικών, δηλαδή του κίτρινου και του μπλε.

Το κάθε βασικό χρώμα έχει ως συμπληρωματικό του το παράγωγο που βρίσκεται απέναντι του, δηλαδή αυτό που προέκυψε από την ανάμειξη των άλλων δύο βασικών χρωμάτων. Λέμε, λοιπόν, ότι συμπληρωματικό του κίτρινου είναι το μοβ, του μπλε το πορτοκαλί και του κόκκινου το πράσινο.

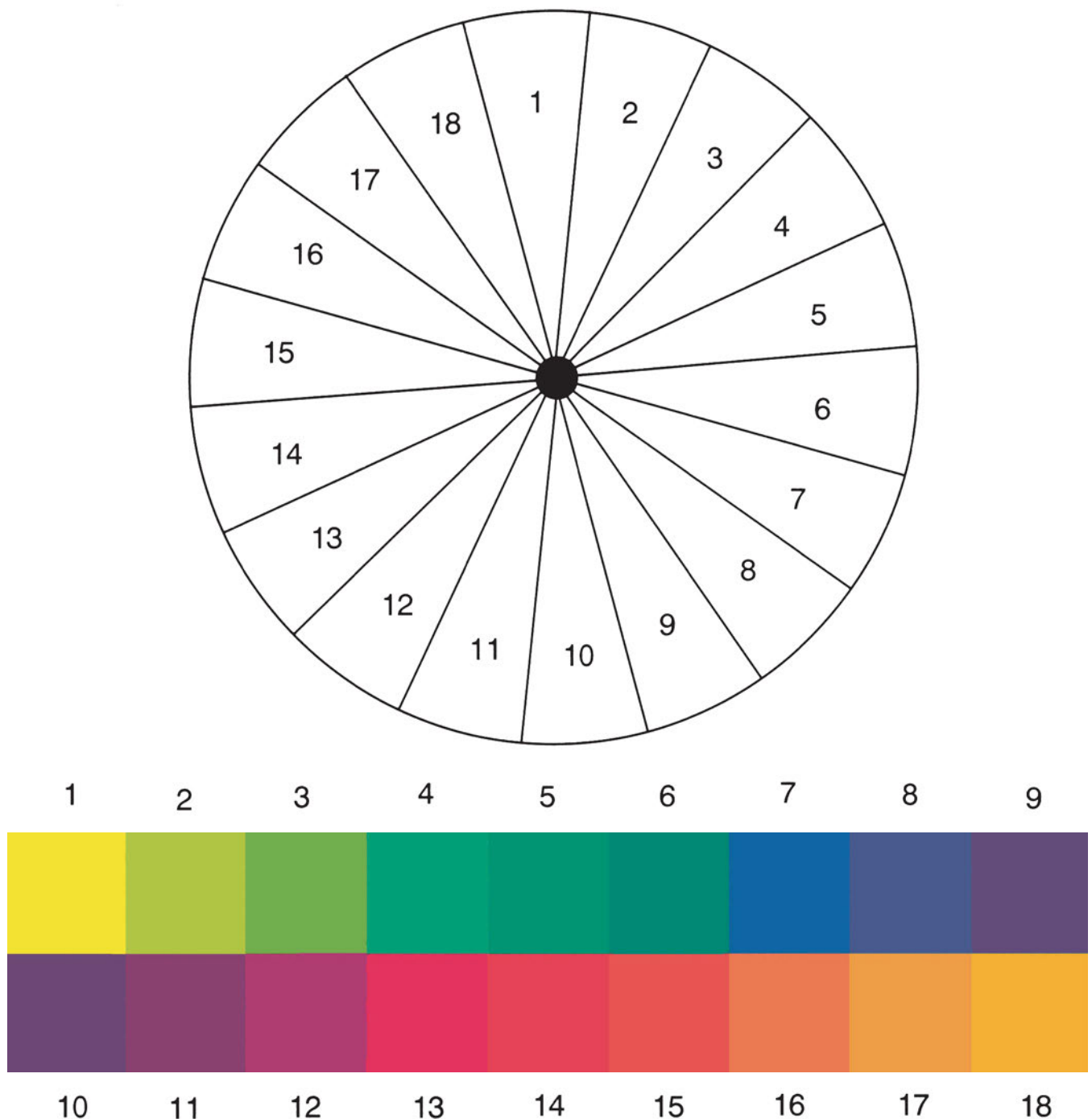
Φτιάξαμε ήδη, με τη βοήθεια των σχημάτων του Ντελακρουά και του Σεβρέλ, μια νοηματική δομή, έχουμε κάτι σταθερό. Ας προχωρήσουμε περισσότερο στη ανάλυση του κύκλου έτσι όπως τη μεθόδευσε ο Σεβρέλ.

Ανάμεσα στα έξι χρώματα που έχουμε τοποθετήσει στον κύκλο, ανάμεσα δηλαδή στα τρία βασικά και στα τρία συμπληρωματικά τους, έχουμε 2x6 κενές θέσεις (εικ. 10.3). Ο Σεβρέλ τις γέμισε με ενδιάμεσες αποχρώσεις των ήδη τοποθετημένων χρωμάτων. Έτσι, ανάμεσα στο κίτρινο (1) και στο πράσινο (4), στη θέση 2, έβαλε ένα κίτρινο-πράσινο, στη θέση 3 έβαλε ένα πράσινο-κίτρινο. Τη θέση 4 την κατέλαβε, όπως είπαμε, το πράσινο. Ας σημειώσουμε εδώ ότι το πράσινο το φτιάξαμε με ανάμειξη ίσης ποσότητας μπλε και κίτρινου. Στις προηγούμενες περιπτώσεις, π.χ. στη θέση 2, το κίτρινο υπάρχει σε μεγαλύτερη ποσότητα, στη θέση 3 μειώνεται η ποσότητα του κίτρινου, αλλά και πάλι υπερισχύει του μπλε, ενώ στη θέση 4, όπως είπαμε, οι ποσότητες του μπλε και του κίτρινου είναι ίσες. Την ίδια τεχνική θα ακολουθήσουμε και στα υπόλοιπα χρώματα. Στις σύνθετες λέξεις η πρώτη φανερώνει μεγαλύτερη ποσότητα χρώματος. Στη θέση 5 τοποθέτησε ένα πράσινο-μπλε και στη θέση 6 ένα μπλε-πράσινο. Στη θέση 7, όπως είπαμε, τοποθέτησε το μπλε. Στη θέση 8 έβαλε ένα μπλε-μοβ και στη θέση 9 ένα μοβ-μπλε. Στη θέση 10 έβαλε το μοβ. Στην 11 το μοβ-κόκκινο, στη 12 το κόκκινο-μοβ, στη 13 το κόκκινο, στη 14 το κόκκινο-πορτοκαλί, στη 15 το πορτοκαλί-κόκκινο, στη 16 το πορτοκαλί, στη 17 το πορτοκαλί-κίτρινο, στη 18 το κίτρινο-πορτοκαλί και στη θέση 1, όπως είπαμε, το κίτρινο (εικ. 10.3).

Παρατηρούμε ότι, εκτός από τις σχέσεις των τριών βασικών και των τριών συμπληρωματικών, υπάρχουν και ανάλογες σχέσεις των παραλλαγών τους. Για παράδειγμα, στη θέση 2 έχουμε ένα κίτρινο-πράσινο, απέναντί του, στη θέση 11, βρίσκεται το μοβ-κόκκινο και στη θέση 15 έχουμε ένα πορτοκαλί-κόκκινο, το οποίο βρίσκεται απέναντι από το μπλε-πράσινο, στη θέση 6 (εικ. 10.3).

Ουσιαστικά ο Σεβρέλ έκανε το εξής: απέδειξε ότι απέναντι σε κάθε απόχρωση υπάρχει κάποια άλλη που είναι συμπληρωματική της. Το κόκκινο, όπως είπαμε, έχει ως συμπληρωματικό του το πράσινο. Αν πάρουμε μια εκδοχή του κόκκινου που μοβίζει, π.χ. το κόκκινο-μοβ, τότε το συμπληρωματικό του δε θα είναι ένα οποιοδήποτε πράσινο, αλλά ένα πράσινο που κιτρινίζει, θα είναι δηλαδή το πράσινο-κίτρινο. Αν αλλοιωθεί το βασικό χρώμα, αλλοιώνεται και το συμπληρωματικό του. Όποιο παράδειγμα και αν ακολουθήσουμε, θα τεκμηριώνεται αυτός ο τύπος χρωματικών σχέσεων.

Στην εισαγωγή μας είχαμε πει ότι έχουμε πολλών ειδών κόκκινα, μπλε κτλ. Μάλιστα είχαμε φέρει ως



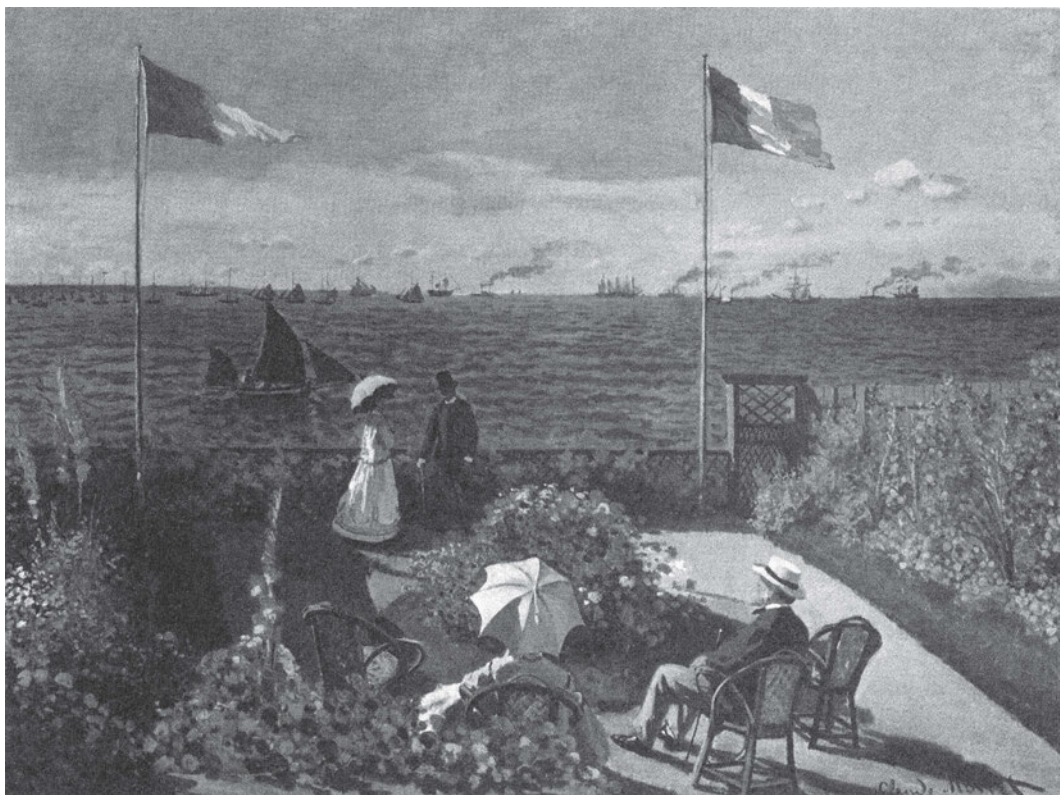
Εικ. 10.3. Σχεδιάγραμμα του κύκλου του Σεβρέλ

παράδειγμα το κόκκινο του Ολυμπιακού, της Φερράρι, του οδικού φαναριού κτλ. Τώρα μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι για κάθε κόκκινο, είτε αυτό τείνει προς το πορτοκαλί είτε προς το μοβ, υπάρχει και το αντίστοιχο συμπληρωματικό του πράσινο, το οποίο, αναλόγως, τείνει είτε προς το κίτρινο είτε προς το μπλε. Ο κύκλος του Σεβρέλ μας αποκαλύπτει μια πολύ σημαντική λειτουργία, έναν πολύ βασικό μηχανισμό του χρώματος, που βασίζεται στη χρωματική χροιά. Τα χρώματα, αναμειγνυόμενα, μεταλλάσσονται δημιουργώντας νέες χροιές, νέες χρωματικές ταυτότητες. Τι γίνεται, όμως, με το άλλο στοιχείο που, όπως επίσης προείπαμε, κάνει υπαρκτή μια κηλίδα και το οποίο είναι ο τόνος;



α

Εικ. 10.4. Μονέ, Ταράτσα στην Αγία Ανδρεάνα, 1867. Λάδι.



β

Σε προηγούμενο μάθημα φέραμε το παράδειγμα ενός μπλε παραλληλογράμμου. Είπαμε ότι η χροιά είναι το είδος του χρώματος, δηλαδή η χροιά του παραδείγματός μας ήταν το μπλε. Η άλλη παράμετρος που κάνει υπαρκτή την κηλίδα, ο τόνος δηλαδή, πώς συμμετέχει; Πώς αναλύεται στον κύκλο του Σεβρέλ;

Τόνος είπαμε ότι είναι ο βαθμός συγγένειας μιας χρωματικής κηλίδας με το φως ή με το σκοτάδι, δηλαδή με το άσπρο ή με το μαύρο. Είπαμε επίσης ότι τόνους έχουμε στην περίπτωση της ασπρόμαυρης φωτογραφίας. Αν φωτογραφίσουμε την πραγματικότητα, π.χ. ένα καταπράσινο δένδρο με πορτοκαλί καρπούς, μια νεραντζιά ή μια πορτοκαλιά ας πούμε, αν τη φωτογραφίσουμε, λοιπόν, σε ένα ασπρόμαυρο φιλμ, τότε τα πράσινα φύλλα ή τα πορτοκαλί νεράντζια θα «βγουν» στη φωτογραφία σαν εκδοχές του γκρι. Τα χρώματα θα μεταφράζονταν σε τόνους, διότι το ασπρόμαυρο φιλμ δεν έχει τη δυνατότητα της καταγραφής του χρώματος· «πιάνει» όμως μια άλλη ιδιότητα, εσωτερική, των χρωμάτων: την ιδιότητα του τόνου. Κατά συνέπεια, όλα τα χρώματα έχουν το τονικό τους ισοδύναμο (εικ. 10.4. α, β.). Αντιστοιχούν σε κάποιο γκριζο, ανοιχτό ή σκούρο. Άλλα χρώματα είναι σκούρα, αντιστοιχούν δηλαδή σε σκούρα γκριζα, και άλλα είναι ανοιχτά. Κάθε χρώμα, άρα και τα χρώματα στον κύκλο του Σεβρέλ, έχει την τονική του ταυτότητα. Για παράδειγμα, το κίτρινο είναι φωτεινό, αντιστοιχεί δηλαδή σε ένα ανοιχτό γκρι. Το μπλε όμως είναι σκούρο, αντιστοιχεί δηλαδή σε σκούρο γκρι. Μπορούμε, όμως, με τη χρήση άσπρου και μαύρου (των χρωμάτων που ονομάζουμε ουδέτερα) να φωτίσουμε ή να σκοτεινιάσουμε τα χρώματα του κύκλου του Σεβρέλ. Αν, π.χ., στο κόκκινο προσθέσουμε το ουδέτερο άσπρο, τότε αυτό γίνεται ροζ. Όσο πιο πολύ άσπρο προσθέτουμε, τόσο πιο πολύ φωτεινό ροζ γίνεται το κόκκινο. Κατά τον ίδιο τρόπο το μπλε το κάνουμε γαλάζιο κτλ. Αν, αντίθετα, προσθέσουμε το ουδέτερο μαύρο, τότε το κόκκινο αρχίζει να γίνεται καφέ, το μπλε επίσης γίνεται μαυρομπλέ. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μπορούμε να έχουμε πολλές τονικές κλίμακες του κύκλου του Σεβρέλ: μια μεσαία, όπου τα χρώματα τα παραθέτουμε χωρίς την παρέμβαση του άσπρου ή του μαύρου (και που εξετάσαμε αναλυτικά), και πολλές φωτεινότερες (ανάλογα με την ποσότητα άσπρου το οποίο χρησιμοποιούμε για να φωτίσουμε τα χρώματα), όπως επίσης και πολλές σκοτεινότερες εκδοχές (ανάλογα με την ποσότητα του μαύρου που χρησιμοποιούμε για να σκουρύνουμε τα χρώματα). Οι φωτεινές αποχρώσεις ονομάζονται ουράνιες ή τίντες, οι σκοτεινές ονομάζονται γήινες. Οι μεν τείνουν προς το φως οι δε προς το σκοτάδι. Όλα αυτά θα επαληθευτούν αργότερα μέσα από τις ασκήσεις μας.



Εικ. 10.5.

Είδαμε, λοιπόν, ότι αν, για παράδειγμα, στο μπλε προσθέσουμε κίτρινο, δημιουργούμε μια νέα χρωματική ποιότητα: το πράσινο. Ας κάνουμε τώρα ένα μικρό άλμα, εντός του κύκλου του Σεβρέλ, και ας αναμείξουμε το μπλε όχι με ένα άλλο βασικό αλλά με το συμπληρωματικό του, με το πορτοκαλί. Ας αναμείξουμε επίσης το κόκκινο με το δικό του συμπληρωματικό, δηλαδή με το πράσινο, και το κίτρινο με το μοβ. Θα διαπιστώσουμε ότι η ανάμειξη του λαμπερού μπλε με το ακόμα πιο λαμπερό πορτοκαλί μάς δίνει ένα γκριζωπό, ουδέτερο, αλαμπές χρώμα (εικ. 10.5). Το ίδιο θα συμβεί, αν αναμείξουμε και τα άλλα δύο βασικά με τα συμπληρωματικά τους· θα δημιουργήσουμε ουδέτερα χρώματα. Η ανάμειξη των απέναντι τοποθετημένων χρωμάτων του κύκλου του Σεβρέλ μάς δίνει «ακυρωμένα», ουδέτερα χρώματα. Μιλάμε για «απέναντι» χρώματα. Όμως, ας προσδιορίσουμε ακριβέστερα την έννοια απέναντι. Απέναντι χρώματα δεν είναι χρώματα που καταλαμβάνουν απλώς μια αντίστοιχη θέση στον κύκλο του Σεβρέλ, αλλά και χρώματα που διατηρούν μια μέγιστη αντίθεση μεταξύ τους. Το κόκκινο με το πράσινο (με το χρώμα που προέκυψε από την ανάμειξη των δύο άλλων βασικών) έχουν σχέσεις πλήρους και ολοκληρωτικής αντίθεσης. Κάθε βασικό χρώμα έχει σχέσεις σύγκρουσης με το συμπληρωματικό του· σύγκρουσης αλλά και εξάρτησης.

Θα επανέλθουμε αναλυτικότερα στο ζήτημα των χρωματικών σχέσεων, του είδους και του ύψους τους, σε επόμενο κεφάλαιο.

Προτεινόμενη άσκηση:

1. Φτιάξτε με τέμπερα κηλίδες χρωμάτων μέσα από ελεύθερες αναμειξεις χρησιμοποιώντας μόνο τα τρία βασικά χρώματα, καθώς και το άσπρο και το μαύρο.
2. Με σταδιακή αλλαγή των χρωματικών συσχετισμών να γίνει η εξής χρωματική πορεία. Ξεκινάμε με το κίτρινο. Προσθέτουμε σταδιακά κόκκινο και οδηγούμαστε με το πορτοκαλί στο καθαρό κόκκινο. Στη συνέχεια, προσθέτουμε στο κόκκινο σταδιακά μπλε και φτάνουμε, με το μοβ, στο καθαρό μπλε. Τέλος, στο καθαρό μπλε προσθέτουμε κίτρινο και φτάνουμε σταδιακά, με το πράσινο, στο καθαρό κίτρινο. Από το κίτρινο προς το κόκκινο να γίνουν οκτώ υποδιαιρέσεις. Τον ίδιο αριθμό υποδιαιρέσεων θα ακολουθήσουμε από το κόκκινο προς το μπλε και από το μπλε προς το κίτρινο. Να μη γίνει χρήση του άσπρου και του μαύρου.
3. Να κατασκευαστεί ο κύκλος του Σεβρέλ με 18 χρωματικές υποδιαιρέσεις και με τη διαταξη των χρωμάτων όπως περιγράφεται στο κείμενο. Να δημιουργηθούν δύο άλλες εκδοχές του κύκλου: μία φωτεινότερη (με χρήση άσπρου) και μία σκοτεινότερη (με χρήση μαύρου).

11ο Κεφάλαιο: Τεχνητός φωτισμός και χρώμα

Έχουμε ήδη καταλήξει στα προηγούμενα μαθήματα στο ότι αυτό που κάνει ορατό κάτι, ένα αντικείμενο, μια φόρμα, είναι το μέγεθος, η θέση του στο χώρο, η σχέση του με τα διπλανά αντικείμενα, ο τόνος, η χρωματική χροιά, η χρωματική ένταση αλλά και η ύλη και η χρήση του αντικειμένου αυτού. Ρόλο, ακόμα, στην παρουσία του αντικειμένου διεκδικεί και ο τρόπος που εμείς –εντελώς υποκειμενικά– το έχουμε καταγράψει ως πληροφορία και ο τρόπος που το αντικείμενο αυτό επιδρά στην ευαισθησία μας. Μια άλλη πλευρά, ενδιαφέρουσα, που αφορά την παρουσία και τον τρόπο εμφάνισης στα μάτια μας του αντικειμένου είναι ο φωτισμός, ειδικότερα ο τεχνητός. Είναι τέτοιος ο ρόλος του μερικές φορές, ώστε αναρωτιέται κανείς αν αυτό που φαίνεται από ένα αντικείμενο οφείλεται στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ή στον εξωγενή παράγοντα του φωτισμού.

Ο φωτισμός, ανάλογα με την κατεύθυνσή του, την έντασή του, το χρώμα του, επεμβαίνει στο αντικείμενο αλλά και στο μάτι του θεατή. Δημιουργεί κατά κάποιο τρόπο ένα φίλτρο, ένα πέπλο, που τυλίγει τα αντικείμενα και τα επηρεάζει οπτικά. Ένας πλάγιος, έντονος φωτισμός δημιουργεί μια εντελώς διαφορετική κατάσταση από ένα φωτισμό μετωπικό και διάχυτο.

Η χρωματική χροιά, η ένταση και η κατεύθυνση του τεχνητού φωτισμού αποτελούν στοιχεία που τροποποιούν τη διάθεση του θεατή, αλλά και τα χαρακτηριστικά του θέματος επάνω στο οποίο πέφτει ο φωτισμός. Αυτή η λειτουργία αποτελεί και την εκφραστική δύναμη του τεχνητού φωτισμού. Μπορεί έτσι να γίνει ο τεχνητός φωτισμός εκφραστικό εργαλείο στα χέρια μας. Μπορεί κανείς να διακρίνει και να αξιολογήσει τις εκφραστικές δυνατότητες και τη δύναμη του τεχνητού φωτισμού στο θέατρο. Πόσο εμφαντικά, π.χ., λειτουργεί μια δέσμη, κατακόρυφη και συγκεντρωμένη, έντονου κόκκινου φωτός που προσπίπτει στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή (εικ. 11.1).



Εικ. 11.1. Φωτογραφία από θεατρική παράσταση



Εικ. 11.2

Τον ενισχύει ως σκηνική παρουσία και δίνει μεγάλη δύναμη στο λόγο που εκφέρει. Αντιθέτως, ένας απλωμένος, από πολλές πλευρές προερχόμενος, φωτισμός αμβλύνει και μειώνει τις σκηνικές εντάσεις. Πολύ σημαντικό επίσης ρόλο παίζει ο φωτισμός στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Οι φωτισμοί «παίζουν» σχεδόν το δικό τους παράλληλο με τα πρόσωπα ρόλο. Στις ειδήσεις οι εκφωνητές φωτίζονται από παντού, ακριβώς διότι οι σκηνοθέτες στοχεύουν στο να κάνουν διαφανή την πραγματικότητα, να της φωτίσουν όλες τις πλευρές. Η εμφάνιση του εκφωνητή, ο τρόπος με τον οποίο αυτός φωτίζεται, συμβολίζει, τελικά, και την ακρίβεια των ειδήσεων και την ποιότητα του τηλεοπτικού σταθμού όπου ο εκφωνητής εργάζεται. Στις σειρές ή στις ταινίες οι φωτισμοί, έντονοι, άτονοι, με χρωματικά φίλτρα ή όχι, εντείνουν, ενισχύουν, αμβλύνουν τα δρώμενα, φτιάχνουν ατμόσφαιρα. Στα φιλμ νουάρ, για παράδειγμα, στα φιλμ αστυνομικής περιπέτειας, οι φωτισμοί είναι πλάγιοι, συγκεντρωμένοι, φωτίζουν το μισό πρόσωπο ή ένα ελάχιστο κομμάτι της φιγούρας, ακριβώς για να ενισχύσουν το μυστηριακό και σκοτεινό χαρακτήρα της ταινίας (εικ. 11.2).

Οι φωτισμοί στα σποτ των διαφημίσεων χρησιμοποιούνται ανάλογα με το προϊόν που διαφημίζεται. Για παράδειγμα, σε προϊόντα καθαριότητας οι φωτισμοί των προσώπων και των αντικειμένων είναι ισχυροί και ψυχροί, για να μεταδίδουν –προφανώς– στο θεατή την αίσθηση της πεντακάθαρης, αποστειρωμένης πραγματικότητας. Ίσως εκεί όπου ο φωτισμός οργανώνει σχεδόν ολοκληρωτικά τη δική του πραγματικότητα είναι στα βιντεοκλίπ. Το μουσικό θέμα σκηνοθετείται κυρίως από τις γωνίες λήψης και από τους φωτισμούς,

Εικ. 11.3. Σισλέ, Η Γέφυρα, 1872. Λάδι.





Εικ. 11.4. Οι προφήται και ο αφιερωτής Ιωάννης Μούρμουρης, δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, Κρητική Σχολή.

πολύ συχνά με τρόπο προκλητικά επιτυχημένο. Διότι στα βιντεοκλίπ δεν υπάρχει χρόνος για να αφηγηθεί κανείς λεπτομερώς μια ιστορία, άρα στην πραγματικότητα τα βιντεοκλίπ φτιάχνουν απλώς μια ατμόσφαιρα. Ακριβώς γι' αυτό οι φωτισμοί και οι γωνίες λήψης παίζουν τόσο καθοριστικό ρόλο. Με όλα αυτά θέλουμε να καταλήξουμε στο ότι ο τεχνητός φωτισμός είναι ένα εργαλείο έκφρασης ισχυρό και πολύτιμο στα χέρια μας. Μας δίνει τεράστιες δυνατότητες, ώστε να μεταβάλλουμε και να εμπλουτίζουμε το θέμα το οποίο καλούμαστε να ζωγραφίσουμε.

Όπως ίσως συνάγει κανείς, ο φωτισμός, ανάλογα με τη χρωματική χροιά του, ενισχύει ή αδυνατίζει τα χρωματικά χαρακτηριστικά του πραγματικού. Παραδείγματος χάριν, ένας μπλε φωτισμός ενισχύει τα ψυχρά χρώματα των αντικειμένων και αδυνατίζει τα θερμά. Τα κόκκινα τα μεταβάλλει σε μοβ –αφού κόκκινο το αντικείμενο + μπλε το φως = μοβ, όπως έχουμε ήδη μάθει– ή τα κίτρινα τα μεταβάλλει σε πράσινα –αφού κίτρινο το αντικείμενο + μπλε το φως = πράσινο κτλ. Ένας κόκκινος φωτισμός μεταβάλλει τα κίτρινα αντικείμενα σε πορτοκαλιά ή τα μπλε σε μοβ κτλ. Ο τεχνητός φωτισμός, αντίθετα με το φυσικό, δεν αλλάζει με την πάροδο της ημέρας, επομένως ασκεί την ίδια ψυχοδιανοητική επίδραση στο θεατή. Όμως, από την άλλη, δημιουργεί συχνά, λόγω της έντασής του, ισούψή ευκρινή χρώματα, αδυνατίζοντας τη φυσική κλιμάκωση των χρωμάτων και τη χάρη τους.

Η ζωγραφική, στην ιστορική διαδρομή της, διαχειρίστηκε όλους τους τρόπους φωτισμού. Αυτό που ανέτρεψε τον καθιερωμένο τρόπο όρασης είναι η ζωγραφική που ασκήθηκε κάτω από το φυσικό φως και που οδήγησε στον ιμπρεσιονισμό (εικ. 11.3).



Εικ. 11.5. Βερμέερ, Η μαγείρισσα, 1660. Λάδι.



Εικ. 11.6. Ρέμπραντ, Αυτοπροσωπογραφία, 1655-1658. Λάδι σε ξύλο.



Εικ. 11.7. Ελ Γκρέκο, Το άνοιγμα της πέμπτης σφραγίδας της Αποκαλύψεως, 1608-1614. Λάδι σε μουσαμά.

Κυρίως οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι με ένταση, και συχνά με άνισα αποτελέσματα, έθεσαν ως πρωτεύον εκφραστικό χαρακτηριστικό τους το φωτισμό. Όπως αναλυτικά έχουμε πει –στο Κεφάλαιο 5– οι ιμπρεσιονιστές προσπάθησαν να αιχμαλωτίσουν τις φευγαλέες αλλαγές που προξενούσε το φως στα αντικείμενα.

Έτσι, κατά κάποιο τρόπο, δομή του αντικειμένου γίνεται η μεταμόρφωσή του. Αντικείμενο είναι ό,τι επιτρέπει να φανεί το φως. Πολλοί ζωγράφοι –πέραν του ιμπρεσιονισμού στις διάφορες ιστορικές περιόδους– χρησιμοποίησαν το στοιχείο του φωτισμού (του ελεγχόμενου και κατευθυνόμενου φωτισμού), για να προσδώσουν ένταση και δύναμη στα έργα τους ή για να δημιουργήσουν μια ορισμένη ατμόσφαιρα. Οι Βυζαντινοί, για παράδειγμα, στους οποίους ο φωτισμός δεν έχει μια ορισμένη πηγή, αλλά πέφτει επιλεκτικά σε πρόσωπα, υφάσματα, αντικείμενα κτλ., κατάφεραν με αυτό τον τρόπο να ενισχύσουν τη μυστηριακή και μεταφυσική ατμόσφαιρα στα έργα τους, πράγμα που εξυπηρετούσε και τις ζωγραφικές και τις δογματικές επιδιώξεις τους (εικ. 11.4).

Στα έργα του Βερμέερ, αντίθετα, οι φωτισμοί είναι απολύτως συγκεκριμένης κατεύθυνσης και έχουν ως αποτέλεσμα την απόλυτη τάξη και σαφήνεια (εικ. 11.5).

Ο Ρέμπραντ επίσης, ειδικά στις αυτοπροσωπογραφίες του, χρησιμοποιεί με προσοχή και τέχνη τους φωτισμούς, ενισχύοντας τα παραστατικά στοιχεία του και την εκφραστικότητα της εικόνας του (εικ. 11.6).

Στα έργα του Ελ Γκρέκο, αντίθετα, πολλές φορές οι φωτισμοί είναι ασυνεπείς και ακατάστατοι, αλλά δίνουν θεατρικότητα και κίνηση στις συνθέσεις του (εικ. 11.7).

Οδηγούμαστε λοιπόν μέσα από τα παραδείγματα στο συμπέρασμα ότι με το φωτισμό ουσιαστικά μπορούμε να «ξαναζωγραφίσουμε» το θέμα μας, δηλαδή να το επηρεάσουμε τόσο, ώστε να αλλάξουν όλα τα χαρακτηριστικά του. Αν, για παράδειγμα, μια σύνθεση τη φωτίσουμε με φως πλαϊνό, μικρής έντασης στην αρχή και στη συνέχεια μεγάλης, η σύνθεση, με τη σκλήρυνση των κοντράστ, θα αποκτήσει άλλο περιεχόμενο, άλλη ατμόσφαιρα. Άλλα στοιχεία θα αποκτήσουν νόημα ή ρόλο και άλλα θα χαθούν ή θα υποβαθμιστούν. Πράγμα που σημαίνει ότι η σύνθεση θα ξανακτιστεί.

Ένα δεύτερο συμπέρασμα είναι το εξής: στο προηγούμενο κεφάλαιο αναλύσαμε ορισμένες θεμελιώδεις χρωματικές λειτουργίες (βασικά - συμπληρωματικά χρώματα), χρησιμοποιώντας κυρίως τον κύκλο του Σεβρέλ. Σε αυτό όμως το κεφάλαιο αναδύονται και κάποιες άλλες λειτουργίες του χρώματος, τις οποίες δεν έχουμε ακόμα αναλύσει: οι λειτουργίες των χρωματικών σχέσεων όταν τα χρώματα αντιπαρατίθενται. Τέτοιου είδους προβλήματα, τα οποία αναδεικνύονται, π.χ., με το έντονο ή το ήπιο κοντράστ των φωτισμών, θα τα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Προτεινόμενη άσκηση:

Να στηθεί ένα θέμα με ευκρινή και καθαρά χρωματικά χαρακτηριστικά. Να φωτιστεί από το πλάι με μπλε φως, και, αφού αποδοθεί με τέμπρες, να αλλάξει ο φωτισμός μόνο ως προς το χρώμα, π.χ. να γίνει πορτοκαλής. Να γίνει μια δεύτερη εικόνα με το νέο φωτισμό. Να γίνει σύγκριση των δύο διαφορετικών εκδοχών.

12ο Κεφάλαιο: Είδη χρωματικών σχέσεων

Μέχρι στιγμής η προσέγγισή μας στις λειτουργίες των χρωμάτων αφορούσε την ιδιότητά τους να αναμειγνύονται μεταξύ τους. Είδαμε, δηλαδή, με ποιο τρόπο διαφορετικά χρώματα, αναμειγνυόμενα, δημιουργούν μια εντελώς νέα χρωματική ποιότητα. Κυρίως μέσα από τον κύκλο του Σεβρέλ προσπαθήσαμε να αποκρυπτογραφήσουμε κάποιες χαρακτηριστικές ιδιότητες των χρωμάτων. Επίσης, προσπαθήσαμε να αποκαλύψουμε κάποιους κρυμμένους χρωματικούς δεσμούς, που μεταβάλλουν το χάος (για τον αδαή) των χρωματικών σχέσεων σε ένα απλό και οργανωμένο σύστημα. Ας προσπαθήσουμε τώρα μέσα από αναγκαίες απλοποιήσεις (ελπίζουμε όχι απλουστεύσεις) να μιλήσουμε για τις χρωματικές σχέσεις που αναπτύσσονται, όταν τα χρώματα αντιπαράτιθενται, όταν, δηλαδή, το ένα τοποθετείται δίπλα στο άλλο.

Θερμά – Ψυχρά

Πολλές φορές, στα προηγούμενα μαθήματα, έχουμε αναφερθεί όχι σε μια απόλυτη ή «σιδερένια» ή ανελαστική επίδραση των χρωμάτων επάνω μας αλλά σε μια συναισθηματική επίδραση, που μας επιτρέπει να διατηρούμε τις προσωπικές ευαισθησίες μας. Είπαμε ότι μερικά χρώματα –όπως και μερικά αντικείμενα, μερικές καταστάσεις ή πρόσωπα– μας δημιουργούν μια ευδιαθεσία ή, αντίθετα, μια δυσθυμία. Τα χρώματα λειτουργούν όπως τα πρόσωπα. Ασκούν ενέργεια επάνω μας και μας επηρεάζουν συναισθηματικά. Τα χρώματα έχουν «γεύσεις», έχουν θερμοκρασία κτλ. Ας διακρίνουμε λοιπόν –πράγμα που θα μας βοηθήσει αργότερα– τρεις μεγάλες κατηγορίες χρωματικής δράσης. Μπορούμε να χωρίσουμε τα χρώματα σε ψυχρά, σε θερμά και σε χρώματα ήπιας θερμοκρασίας. Τη λέξη θερμοκρασία τη χρησιμοποιούμε μεταφορικά. Εννοούμε ότι, συνδένοντας τα χρώματα με ένα φυσικό φαινόμενο, με ένα αντικείμενο ή με μια κατάσταση, τα φορτίζουμε με ένα ιδιαίτερο νόημα. Για παράδειγμα, το μπλε θυμίζει θάλασσα, νερό, άρα μπορούμε να πούμε ότι είναι ψυχρό-κρύο χρώμα. Το κόκκινο και το κίτρινο θυμίζουν φωτιά, ήλιο, οπότε μπορούμε να τα θεωρήσουμε θερμά χρώματα. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι τα χρώματα στα οποία κυριαρχεί το μπλε είναι ψυχρά, ενώ αυτά στα οποία κυριαρχεί το κόκκινο και το κίτρινο είναι θερμά. Ο Καντίνσκι, σημαντικός – αφηρημένος – ζωγράφος, ακολουθώντας αυτή τη λογική τοποθέτησε τα χρώματα, ανάλογα με το βαθμό της «θερμοκρασίας» τους, στην εξής σειρά: θεώρησε ως πρώτο ζεστό χρώμα το κίτρινο, δεύτερο το πορτοκαλί (αφού δημιουργείται από την ανάμειξη των δύο θερμών χρωμάτων, του κίτρινου και του κόκκινου), τρίτο το κόκκινο. Αυτά συγκροτούν την ομάδα των θερμών χρωμάτων. Κατόπιν τοποθέτησε το πράσινο (αφού έχει μέσα του ένα ψυχρό, το μπλε, και το πιο θερμό απ' όλα, το κίτρινο), ύστερα το μοβ (που επίσης έχει ένα ψυχρό, το μπλε, αλλά και ένα θερμό, το κόκκινο) και τέλος, το απόλυτα ψυχρό, το μπλε.

Εικ. 1. Η σειρά των χρωμάτων που πρότεινε ο Καντίνσκι

Κίτρινο	
Πορτοκαλί	
Κόκκινο	
Πράσινο	
Μοβ	
Μπλε.	

Άρα, η σειρά των χρωμάτων που πρότεινε ο Καντίνσκι έχει ως εξής: (εικ. 1)

Μια άλλη όμως ομάδα ζωγράφων, οι ιμπρεσιονιστές και οι μετ-ιμπρεσιονιστές (οι φοβ) θεωρούν το κόκκινο ως πρώτο θερμό χρώμα, δεύτερο το πορτοκαλί, τρίτο το κίτρινο. Κατόπιν τοποθετούν το μοβ (αφού συνδυάζει το μπλε και το κατά τους ιμπρεσιονιστές θερμότερο όλων, το κόκκινο), ύστερα το πράσινο και τέλος το μπλε. Για τους ιμπρεσιονιστές και τους φοβιστές η σειρά των χρωμάτων είναι η εξής:



Ανεξάρτητα από το τι δέχεται κανείς και από το ποια ομάδα είχε δίκιο, η πράξη επιφυλάσσει ανατροπές αυτής της διαβάθμισης. Αν βάλουμε δίπλα σε ένα πορτοκαλί ένα μοβ, το ρόλο του ψυχρού χρώματος θα τον αναλάβει το μοβ (αφού έχει μέσα του μπλε), του δε θερμού θα τον αναλάβει το πορτοκαλί (αφού αποτελείται από δύο ζεστά χρώματα).

Αν το ίδιο μοβ το τοποθετήσουμε δίπλα σε ένα μπλε, τότε οι ρόλοι αλλάζουν. Το μοβ παίζει το ρόλο του ζεστού (αφού έχει μέσα κόκκινο) και το μπλε παίζει φυσικά το ρόλο του ψυχρού.

Άρα, πέρα από ιεραρχήσεις και γνώμες, αυτό που ισχύει στην πράξη είναι το εξής: θερμό χρώμα είναι ό,τι είναι θερμότερο από το διπλανό του και ψυχρό ό,τι είναι ψυχρότερο από το διπλανό του.

Σχέσεις μεγάλης, μέτριας αντίθεσης, αρμονικές σχέσεις

Στο τέλος ενός προηγούμενου κεφαλαίου είδαμε ότι, αναμειγνύοντας το κάθε βασικό χρώμα με το συμπληρωματικό του, δημιουργήσαμε ένα γκριζωπό χρώμα, και ισχυριστήκαμε ότι κάθε βασικό διατηρεί με το συμπληρωματικό του σχέσεις μέγιστης αντίθεσης. Ας προχωρήσουμε λοιπόν αναλυτικότερα, για να περιγράψουμε το είδος των σχέσεων που μπορεί να αναπτύξει ένα χρώμα με τα διπλανά του.

Ξεκινάμε από αυτό που αρχικά διατυπώσαμε, ότι δηλαδή κάθε βασικό χρώμα έχει σχέση μέγιστης αντίθεσης με το αντίστοιχο συμπληρωματικό του (το χρώμα δηλαδή στου οποίου τη δημιουργία δε συμμετείχε το συγκεκριμένο βασικό).

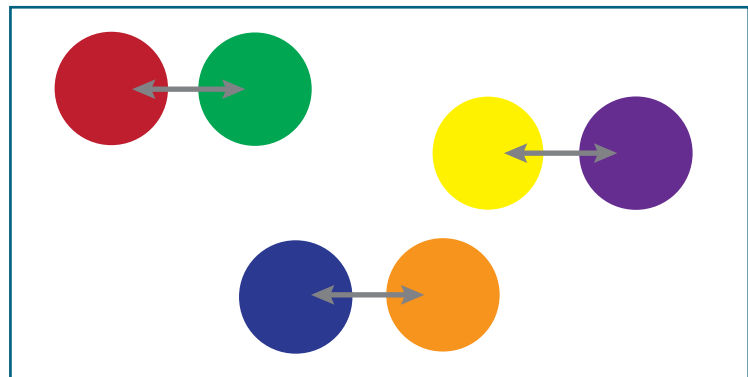
Έχουμε λοιπόν τα εξής ζεύγη μεγάλης αντίθεσης:

κόκκινο – πράσινο

κίτρινο – μοβ

μπλε – πορτοκαλί.

Εκτός από διαφορές χροιάς διαπιστώνουμε και διαφορές «θερμοκρασίας» μεταξύ των ζευγαριών: θερμό-ψυχρό στις δύο πρώτες περιπτώσεις, ψυχρό-θερμό, στην τρίτη.



Σχέσεις μέτριας αντίθεσης έχουν τα εξής ζεύγη:

Το κόκκινο με το κίτρινο

Το πορτοκαλί με το πράσινο

Το κίτρινο με το μπλε

Το πράσινο με το μοβ

Το μοβ με το πορτοκαλί

Το μπλε με το κόκκινο.

Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι το πορτοκαλί και το πράσινο ναι μεν αντιπαρατίθενται, αλλά το κοινό τους χρώμα, το κίτρινο, γεφυρώνει και κάπως μειώνει την αντίθεσή τους. Ή, πάλι, στην περίπτωση του πράσινου και του μοβ, βλέπουμε ότι μειώνεται το χρωματικό χάσμα λόγω του κοινού τους χρώματος. Μια τρίτη ομάδα, στην οποία τα χρώματα έχουν σχέση αρμονίας, είναι η εξής:

Το κόκκινο με το πορτοκαλί

Το πορτοκαλί με το κίτρινο

Το κίτρινο με το πράσινο

Το πράσινο με το μπλε

Το μπλε με το μοβ

Το μοβ με το κόκκινο.

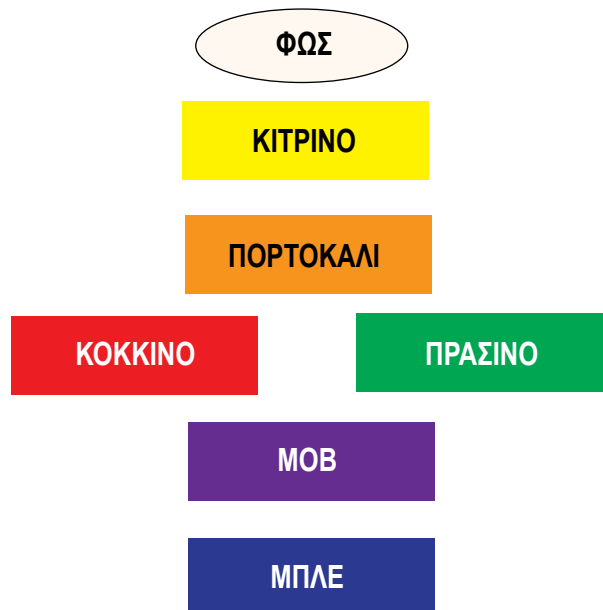
Δηλαδή, εδώ συσχετίσαμε κάθε χρώμα του κύκλου του Σεβρέλ με το διπλανό του. Η ιεράρχηση είναι περισσότερο κλιμακωτή, γι' αυτό και οι χρωματικές σχέσεις είναι ήπιες.

Τελικά, στις ιεραρχήσεις καταλήγουμε περισσότερο διαισθητικά παρά λογικά.

Τι εξυπηρετεί, λοιπόν, το να γνωρίζουμε ή να διακρίνουμε το είδος και το ύψος των σχέσεων που διατηρεί ένα χρώμα με το άλλο; Παραδείγματος χάριν, βλέπουμε ότι το μοβ με το κίτρινο συγκρούονται και παράγουν μεγάλη χρωματική αντίθεση. Αντίθετα, το κίτρινο με το πορτοκαλί δε συγκρούονται. Σε τι, λοιπόν, χρησιμεύει αυτή η διαπίστωση; Είπαμε ότι προσπαθούμε να οικειοποιηθούμε το χρώμα και να το μετατρέψουμε σε εκφραστικό εργαλείο μας. Όταν λοιπόν σε μια σύνθεση θέλουμε να δημιουργήσουμε μια «ανησυχία», μια «ταραχή», μπορούμε να καταφύγουμε στη χρήση αντίθετων, συγκρουόμενων χρωμάτων. Αν θέλουμε να δημιουργήσουμε την αίσθηση της ηρεμίας, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε φιλικά, ήπια σχετιζόμενα χρώματα. Αυτή η «ιδιοτέλεια», αυτή η «χρησιμοθηρία» μάς οδηγεί στο να κατατάξουμε τα χρώματα στις παραπάνω ομάδες.

Ο ρόλος του τόνου στο χρώμα

Ας επανέλθουμε σε ένα πρόβλημα που περιληπτικά είχαμε αναφέρει σε προηγούμενα μαθήματα. Είχαμε πει ότι καθένα από τα χρώματα έχει μεν τη χρωματική του ταυτότητα, αλλά έχει και την τονική του ταυτότητα. Δηλαδή, είναι σκούρο ή ανοιχτό ή μεσαίο, εν πάση περιπτώσει αντιστοιχεί σε ένα γκρίζο, φωτεινό ή σκοτεινό. Ας κάνουμε μια τονική ιεράρχηση στα τρία βασικά και στα συμπληρωματικά τους. Πιο φωτεινό είναι το κίτρινο. Στη συνέχεια το πορτοκαλί, που είναι λίγο σκουρότερο. Στο μέσο της τονικής κλίμακας είναι το κόκκινο και το πράσινο, ισοδύναμα σκούρα. Βαθύτερο είναι το μοβ και πιο σκοτεινό απ' όλα το μπλε.



Η χρωματική αντίθεση, λοιπόν, του βασικού κίτρινου με το συμπληρωματικό του μοβ ενισχύεται και από το γεγονός ότι το κίτρινο είναι φωτεινό, ενώ το μοβ σκοτεινό. Άρα, η αντίθεσή τους δε βασίζεται μόνο στη χρωματική διαφορά αλλά και στην τονική. Στην περίπτωση όμως του κόκκινου και του πράσινου η μεγάλη χρωματική τους αντίθεση δεν είναι και τονική, αφού τα δύο χρώματα είναι ισότονα. Αν τα βάλουμε δίπλα δίπλα και σε ίση ποσότητα, το αποτέλεσμα είναι ενοχλητικό στα μάτια, αφού η τονική ισοδυναμία τους δεν επιτρέπει στο μάτι να τα «διαβάσει». Θα δούμε ότι τα περιγράμματά τους «τρεμουλιάζουν». Εάν τότε παρέμβουμε εμείς και «φωτίσουμε» το κόκκινο με άσπρο, τότε η χρωματική αντίθεση γίνεται και τονική. Έτσι, κόκκινο+άσπρο=ροζ, το οποίο με το πράσινο είναι ένα ακτινοβόλο λαμπερό ζευγάρι. Αυτή είναι σχέση αντίθεσης και παράλληλα ισορροπίας, αφού στο κόκκινο, όπως και σε κάθε χρώμα, αν προσθέσουμε άσπρο ή μαύρο μειώνουμε τη χρωματική του ένταση. Έτσι, τα ζεύγη ροζ-πράσινο, πράσινο ανοιχτό (βεραμάν)-κόκκινο κτλ. είναι ζεύγη με χρωματική αντίθεση, με τονική αντίθεση, αλλά συγχρόνως και με ισορροπία, αφού, όταν μειώνεται (με το άσπρο) η ακτινοβολία του ενός, τότε αυτό συνδυάζεται πιο σωστά και πιο ισορροπια με το άλλο.

Εφαρμογές των χρωματικών αντιπαραθέσεων

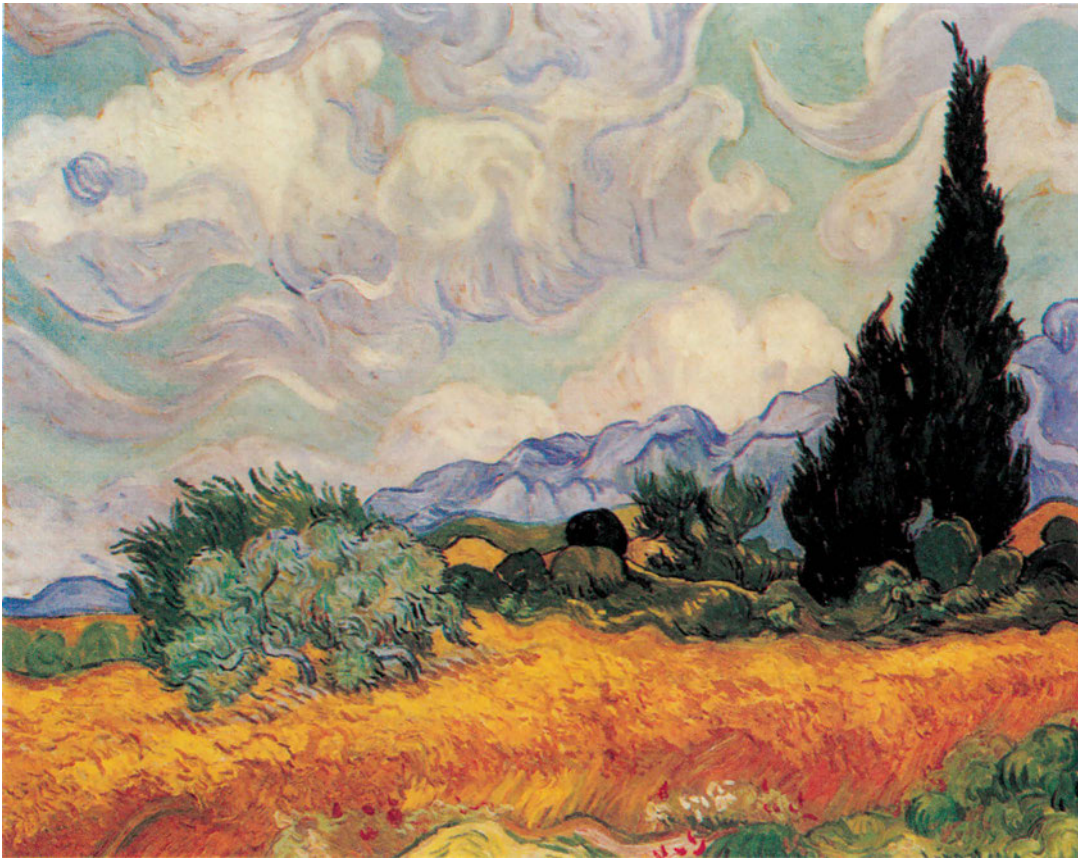
Ας επιμείνουμε λίγο περισσότερο στο πρόβλημα του είδους και του ύψους, καθώς και του χαρακτήρα των χρωματικών σχέσεων. Ας κόψουμε έξι απολύτως ίσα τετράγωνα από το ίδιο κίτρινο χρώμα. Ας τα τοποθετήσουμε επάνω σε έξι φόντα απολύτως όμοιου μεγέθους αλλά διαφορετικού χρώματος.

Το ένα φόντο θα είναι μοβ, το δεύτερο πορτοκαλί, το τρίτο κόκκινο, το τέταρτο μοβ, το πέμπτο πορτοκαλί, το έκτο κόκκινο, αλλά στα τρία τελευταία φόντα θα έχουμε προσθέσει άσπρο, έτσι ώστε να γίνουν ισότονα με το κίτρινο. Αν δηλαδή τα φωτογραφίζαμε σε ασπρόμαυρο φιλμ, θα ήταν ακριβώς του ίδιου τόνου.

Το κίτρινο τετραγωνίδιο έχει ως συμπληρωματικό του και αντίθετο το μοβ. Με το πορτοκαλί το κίτρινο έχει πάρα πολύ «φιλικές», αρμονικές, σχέσεις, ενώ με το κόκκινο σχέσεις όχι ολικής αντίθεσης – όπως με το μοβ – ούτε όμως και τόσο φιλικές όπως με το πορτοκαλί. Με το κόκκινο το κίτρινο διατηρεί σχέσεις μετρίως ανταγωνιστικές. Ας προχωρήσουμε τις παρατηρήσεις μας: το ίδιο κίτρινο, στο ίδιο μέγεθος αλλά σε διαφορετικό χρωματικό περιβάλλον, αλλάζει και ως φόρμα και ως αίσθηση. Για παράδειγμα, το πιο λαμπερό από τα κίτρινα είναι αυτό στο σκούρο μοβ φόντο, το λιγότερο όμως λαμπερό είναι αυτό στο ισότονο πορτοκαλί. Αυτό συμβαίνει, διότι το κίτρινο, ως βασικό, διατηρεί, όπως έχουμε πολλές φορές πει, αντιθετικές σχέσεις με το συμπληρωματικό του, δηλαδή με το μοβ, και μάλιστα στη σκούρα εκδοχή του. Το σκούρο μοβ «σπρώχνει», κατά κάποιο τρόπο, το κίτρινο, ώστε να λάμψει. Γι' αυτό το κίτρινο τετράγωνο στο (σκούρο) μοβ φόντο λάμπει πιο πολύ από τα άλλα. Στην περίπτωση όμως του πορτοκαλί, ακριβώς λόγω του ότι το κίτρινο με το πορτοκαλί έχουν αρμονικές σχέσεις (και μάλιστα στην ισότονη εκδοχή τους), δεν αλληλοβοηθούνται, ώστε να λάμψουν. Ακριβώς γι' αυτό το κίτρινο τετράγωνο στο ίσου τόνου πορτοκαλί φόντο ακτινοβολεί λιγότερο.

Καταλήγουμε ασφαλώς στη διαπίστωση ότι το κάθε χρώμα και ως αξία (τόνος) και ως ένταση και ως χροιά εξαρτάται από το χρωματικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται. Άρα, το κάθε χρώμα πρέπει, εν τέλει, να εξετάζεται ως χρωματική σχέση και όχι ως χρωματική ταυτότητα. Αυτό δηλαδή που συμβαίνει και με το σχέδιο (όπου καθετί είναι τόσο σκούρο, όσο φωτεινό είναι το διπλανό του).

Ας κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο με ένα άλλο παράδειγμα, που ενισχύει τον πιο πάνω ισχυρισμό. Στα φόντα που έχουμε ήδη επιλέξει, δηλαδή στο σκούρο και στο ανοιχτό μοβ, στα δύο πορτοκαλί και στα δύο κόκκινα, τοποθετούμε ίσου μεγέθους, στην ίδια ακριβώς θέση, λευκά τετράγωνα. Παρατηρώντας τα, διαπιστώνουμε ότι: φωτεινότερα από τα λευκά είναι αυτά που βρίσκονται στο σκουρότερο φόντο και πιο αδύναμα αυτά που βρίσκονται στο φωτεινότερο φόντο. Αλλά και κάτι σημαντικότερο: Το άσπρο τετράγωνο που βρίσκεται επάνω στο (σκούρο) μοβ τείνει χρωματικά προς ένα αδιόρατο κίτρινο. Το άσπρο τετράγωνο που βρίσκεται επάνω στο πορτοκαλί τείνει χρωματικά προς ένα αδιόρατο μπλε. Το άσπρο τετράγωνο που βρίσκεται επά-

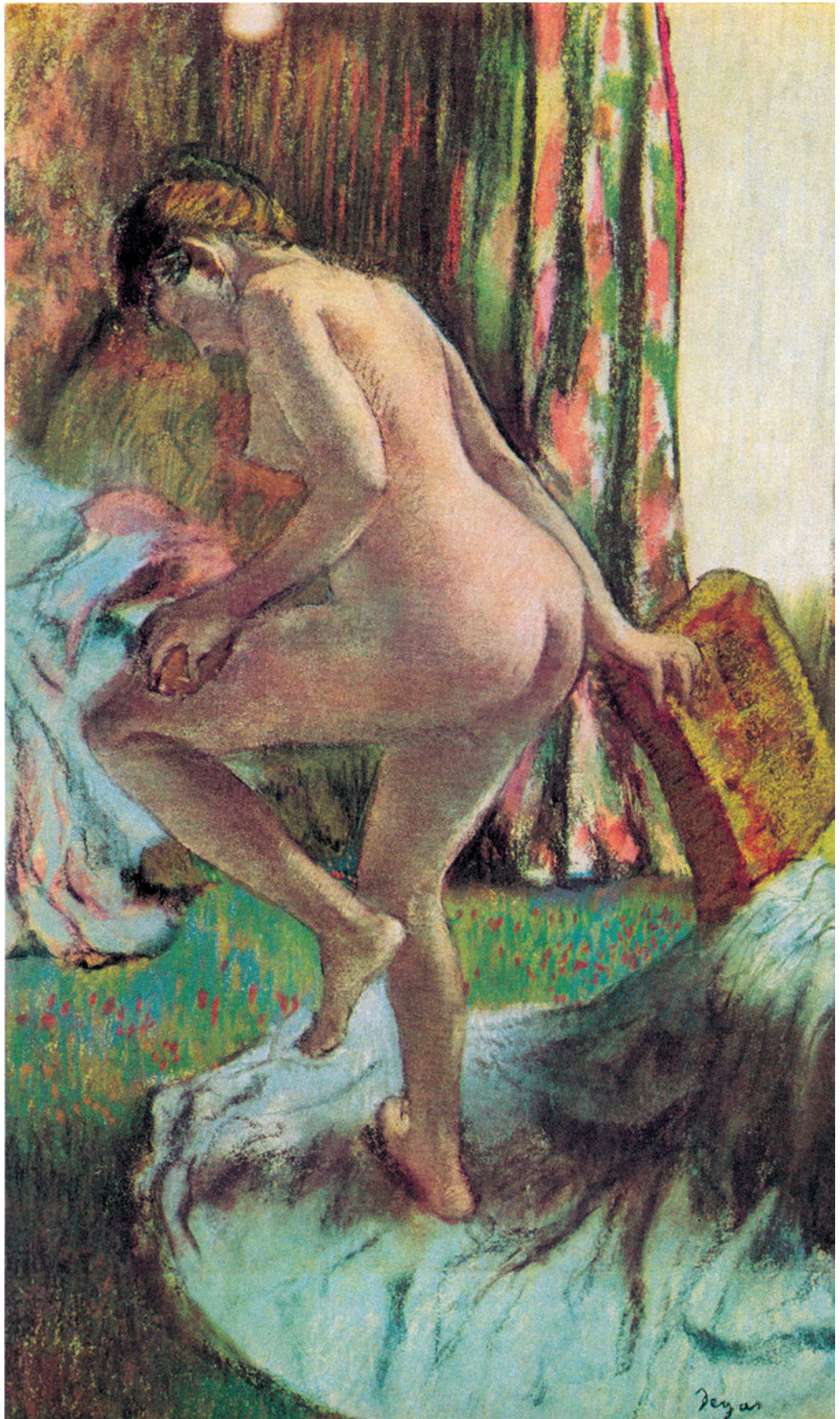


Εικ. 12.2. Βαν Γκογκ, Σταροχώραφο με κυπαρίσσια, 1889. Λάδι σε μουσαμά.

νω στο κόκκινο τείνει χρωματικά προς ένα αδιόρατο πράσινο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα άσπρα τετράγωνα τα οποία βρίσκονται στα ίδιας χρωματικής κατεύθυνσης αλλά φωτεινότερα φόντα, δηλαδή επάνω στα ανοιχτά μοβ, πορτοκαλί, κόκκινο. Απλώς, η επιρροή που ασκούν τα φόντα στα άσπρα τετράγωνα είναι μικρότερη. Το ουδέτερο άσπρο των τετραγώνων υιοθετεί χρωματικό χαρακτήρα από τα γύρω του χρώματα και μάλιστα με τη λογική των συμπληρωματικών χρωμάτων. Το ουδέτερο χρώμα γίνεται το αντίθετο του διπλανού του (εικ. 12.2).

Προτεινόμενη άσκηση:

1. Φτιάξτε οκτώ διαδοχικά φωτεινότερες εκδοχές του κόκκινου χρησιμοποιώντας άσπρο, και οκτώ διαδοχικά σκουρότερες εκδοχές χρησιμοποιώντας μαύρο.
2. Αναμειγνύοντας τα τρία βασικά χρώματα δημιουργήστε διάφορες χρωματικές κηλίδες, που να τείνουν άλλοτε προς το κόκκινο, άλλοτε προς το μπλε και άλλοτε προς το κίτρινο. Χρησιμοποιώντας λευκό χρώμα φτιάξτε και φωτεινότερες εκδοχές αυτών των κηλίδων.
3. Να κάνετε την άσκηση που περιγράφεται στο κείμενο, με τα κίτρινα ισομεγέθη τετραγωνίδια τοποθετημένα, κάθε φορά, επάνω σε διαφορετικό χρωματικό φόντο (μοβ, πορτοκαλί, κόκκινο).



Εικ. 13.1. Ντεγκά,
Μετά το μπάνιο, 1883.
Ξηρά παστέλ.

13ο Κεφάλαιο: Τεχνικές χρωματισμού Υλικά για το σχέδιο και το χρώμα

Ας αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά ορισμένων βασικών υλικών από αυτά που συνήθως χρησιμοποιούμε. Στόχος μας είναι να εντάξουμε αυτά τα υλικά στο εκφραστικό μας οπλοστάσιο, δηλαδή να μάθουμε να αξιοποιούμε τις ιδιότητες του καθενός.

Παστέλ

Τα παστέλ είναι μείγματα λευκής κιμωλίας και χρώματος σε σκόνη. Τα συναντάμε σε δύο μορφές: ξηρή και λιπαρή (λαδοπαστέλ). Τα ξηρά έχουν ελάχιστο συνδετικό υλικό, ενώ τα λαδοπαστέλ έχουν ως συνδετικό υλικό το λινέλαιο. Αν και ένα είδος παστέλ χρησιμοποιούνταν από το 15ο αιώνα, εντούτοις είχε μεγάλη διάδοση ως υλικό το 18ο αιώνα. Λατούρ, Μπουσέ, Σαρντέν είναι μερικοί από τους καλλιτέχνες που τα χρησιμοποίησαν· με διάθεση ωραιοποίησης των θεμάτων τους οι δύο πρώτοι, για να προσδώσει ρεαλισμό στις προσωπογραφίες του ο τρίτος. Περίφημα είναι τα παστέλ του Ντεγκά, με μεγάλη κίνηση και δύναμη (εικ. 13.1). Ως υλικό υπερέχει (και στις δύο εκδοχές του) έναντι άλλων, κυρίως διότι δεν επιβάλλει τη χρησιμοποίηση «παλέτας», δηλαδή ο ζωγράφος δε χρειάζεται κάποια επιφάνεια επάνω στην οποία θα αναμειγνύει τα χρώματα, για να παραχθούν οι διάφορες αποχρώσεις. Στα ξηρά παστέλ μπορεί κανείς να «σβήνει» και να «γράφει» διαρκώς, αφού είναι σαν κιμωλία, έως ότου πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Το μειονέκτημά τους είναι ότι δεν έχουν στερεότητα, και επομένως χρειάζεται, όταν ολοκληρωθεί το έργο, να χρησιμοποιηθεί κάποιο στερεωτικό υλικό.

Με τα λαδοπαστέλ έχουμε πιο στέρεο αποτέλεσμα απ' ό,τι έχουμε με τα ξηρά παστέλ, αφού ως υλικά είναι πιο «παχιά» και «πληθωρικά»· μειονεκτούν στο ότι δε «σβήνονται» εύκολα –αν χρειαστεί, π.χ., να σβηστεί κάποια χρωματική κηλίδα– αλλά μόνο «σκεπάζονται» (εικ. 13.2).

Ακουαρέλα

Οι ακουαρέλες είναι υλικά τα οποία διαλύονται με νερό και έχουν ως συνδετικό μέσο των χρωματικών μορίων τους το αραβικό κόμμι (όπως και οι γκουάς ή τέμπρες).



Εικ. 13.2. Δεκουλάκος, Μάνη, 1990. Λαδοπαστέλ.



Εικ. 13.3. Ντύρερ,
Μεγάλο κομμάτι χορτα-
ριασμένης γης, 1502.
Ακουαρέλα.

Δουλεύονται επάνω σε 0 χαρτί πορώδες (και δυστυχώς (!) ακριβό) χωρίς τη χρήση άσπρου, αφού οι τόνοι των χρωμάτων γίνονται φωτεινότεροι απλώς με τη μεγάλη αραίωση της χρωματικής ύλης. Έτσι, ουσιαστικά η χρήση της ακουαρέλας επιβάλλει μια ιδιαίτερη τεχνική: προχωράμε από τους φωτεινότερους τόνους προς τους σκοτεινότερους (αφού ένας φωτεινός τόνος γίνεται ευκολότερα σκούρος απ' ό,τι ένας ανοιχτότερος) και από τα καθαρά χρώματα περνάμε στα λιγότερο έντονα (αφού ένα καθαρό χρώμα γκριζάρει ευκολότερα απ' ό,τι ένα λιγότερο έντονο) (εικ. 13.3).

Εξαιρετικά εφέ επιτυγχάνονται, αν δουλέψουμε επάνω σε βρεγμένο χαρτί, οπότε το χρώμα απλώνεται εντυπωσιακά. Ένα μέρος όμως του αποτελέσματος θα οφείλεται στην τύχη. Γενικά, στις ακουαρέλες, λόγω της φύσης και των ιδιοτήτων τους όσον αφορά την τεχνική που πρέπει να εφαρμοστεί, το τυχαίο διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο, και μένει στον καλλιτέχνη να το αξιοποιήσει και να το επιστρατεύσει στις εκφραστικές ανάγκες του (εικ. 13.4).

Ο Άγγλος ζωγράφος Τέρνερ, αυτός ο σπουδαίος πρόδρομος των ιμπρεσιονιστών, αξιοποίησε στο μέγιστο βαθμό τις ιδιότητες της ακουαρέλας, για να πετύχει το «φευγαλέο» και «ασαφές».

Γκουάς – τέμπρες

Η γκουάς είναι υλικό που αναμειγνύεται επίσης με νερό όπως και η ακουαρέλα. Όμως είναι λιγότερο διαφανές και περιλαμβάνει και άσπρο. Άρα, οι φωτεινοί τόνοι επιτυγχάνονται με τη χρήση άσπρου, πράγμα που οδηγεί σε άλλης υφής αποτελέσματα. Στο εμπόριο οι γκουάς είναι συνώνυμες με τις τέμπρες, υλικά

που αποτελούν επιβίωση μιας παλιάς τεχνικής, κατά την οποία τα χρώματα σε μορφή σκόνης αναμειγνύονταν με ένα ενδιάμεσο στερεωτικό υλικό και δουλεύονταν επάνω σε μεγάλες προετοιμασμένες με γκέσο (δηλαδή εξευγενισμένο γύψο) επιφάνειες. Στη σημερινή μορφή τους οι τέμπλερες ή γκουάς έχουν ως συνδετικό υλικό αραβική γόμα, και είναι, όπως είπαμε, διαλυτές στο νερό. Προσφέρονται για σπουδή χρώματος, αφού είναι υλικά που στεγνώνουν γρήγορα, επιτρέποντας έτσι την εκ νέου επέμβαση στη χρωματική κηλίδα. Επίσης, δεν είναι –γενικά– τοξικά και δεν έχουν οσμή. Μπορεί να χρησιμοποιηθούν πηχτά και να δώσουν μια πληθωρική –από υλική άποψη– επιφάνεια, αλλά και αραιά και να πλησιάσουν τη διαφανή υφή της ακουαρέλας. Προϋποθέτουν τη χρήση παλέτας, άρα βοηθούν το μαθητή να αποκτήσει χρωματική εμπειρία, δηλαδή παιδεία. Μας αναγκάζουν να τα αναμείξουμε, να τροποποιήσουμε την κηλίδα, να τη διορθώσουμε πολλαπλά, άρα να αποκτήσουμε με την εμπειρία χρωματική γνώση (εικ. 13.5, 13.6).



Εικ. 13.4. Μπουζάνης, Γυναίκα με λουλούδια, 1923. Ακουαρέλα.



Εικ. 13.5. Διαμαντόπουλος, Ψαράδικο, 1940. Τέμπερα.

Αβγοτέμπερα

Στην αβγοτέμπερα (ωογραφία) χρησιμοποιείται κρόκος αβγού σε μείγμα με ξίδι ως συνδετικό μέσο των χρωστικών υλών, όπως περιγράφει ο μοναχός Διονύσιος εκ Φουρνά, ο οποίος έζησε το 17ο αιώνα, στην πραγματεία του *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*. Το διάλυμα αβγού με ξίδι αραιώνεται μόνο με νερό και δίνει χρώματα εξαιρετικής αντοχής στο χρόνο, όπως αποδεικνύεται από τη βυζαντινή ζωγραφική (εικ. 13.7) αλλά και από μερικούς ζωγράφους της ιταλικής Αναγέννησης (Μποτισσέλι). Σε αυτές τις ιστορικές περιόδους γινόταν ευρύτατη χρήση της ωογραφίας (εικ. 13.8).

Σκόνες με κόλλα

Πρόκειται ουσιαστικά για μια εκδοχή της τεχνικής της ωογραφίας. Χρώματα σε σκόνες με συνδετικό υλικό όχι το αβγό αλλά κάποια ακρυλική ή βυνιλική κόλλα, π.χ. βιναβίλ, καπαρόλ κτλ. Οι κόλλες αυτές είναι διαλυτές στο νερό. Αραιώνουμε σε ένα βάζο κόλλα με νερό σε αναλογία ένα προς τρία, αντίστοιχα, και όταν αναμειγνύουμε στην παλέτα τα χρώματα σε σκόνη, προσθέτουμε σε αυτά κάποια ποσότητα από το διάλυμα της κόλλας. Φτιάχνουμε έτσι ένα χρωματικό πολτό είτε πυκνό είτε αραιό, ανάλογα με τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις μας. Τα χρώματα στεγνώνουν γρήγορα, αλλά, όταν στεγνώσουν, αλλάζουν αρκετά ως προς την τονική κλίμακα. Το πρόβλημα αυτό το αντιμετωπίζουμε γενικά με όλα τα υδατοδιαλυτά χρώματα. Όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση η αλλαγή είναι μεγάλη. Από την άλλη πλευρά, οι κόλλες είναι ανθεκτικό και αδιάβροχο υλικό, το οποίο μπορεί να δουλευτεί επάνω σε χαρτί, σε πανί και σε ξύλο (εικ. 13.9).

Ακρυλικά

Από πλευράς τεχνολογίας πιο σύγχρονα χρώματα είναι τα ακρυλικά. Αποτελούνται από χρωστική ύλη (ορυκτή ή φυσική) και έχουν συνδετικό μέσο την ακρυλική βάση, η οποία είναι παράγωγο του πετρελαίου. Τα ακρυλικά χρώματα είναι ανθεκτικά και ποιοτικά ανώτερα των συγγενών τους πλαστικών χρωμάτων. Άρχισαν να κυριαρχούν το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και, λόγω των σπουδαίων ιδιοτήτων τους (όπως είναι η σταθερότητα, το ότι στεγνώνουν γρήγορα χωρίς να αλλοιώνονται, το ότι μπορούν να λειτουργήσουν με εντυπωσιακά αποτελέσματα σε παχιές στρώσεις και σε διαφανείς αραιές στρώσεις κτλ.), έγιναν δημοφιλή. Παρ' όλα αυτά το χρωματικό εύρος, η στερεότητα και η ποιότητα της υφής των ελαιοχρωμάτων δεν ξεπεράστηκε (εικ. 13.10, 13.11).



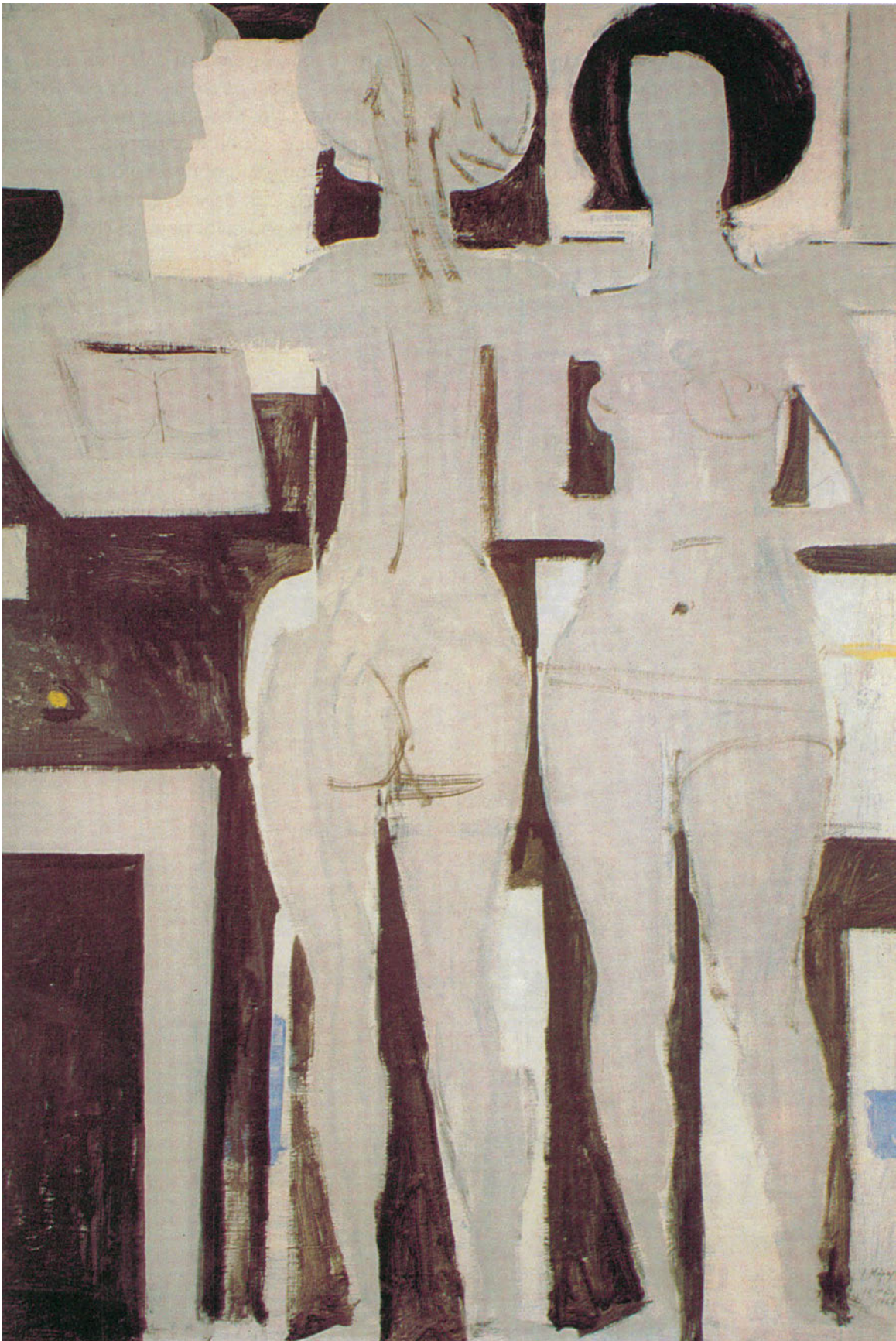
Εικ. 13.6. Διαμαντόπουλος, *Κουρείο*, 1940. Τέμπερα.



Εικ. 13.7. Θεοφάνης ο Κρης, *Αρχάγγελος Γαβριήλ*, 1542. Ωογραφία.



Εικ. 13.8. Μόραλης



Εικ. 13.9.
Μόραλης,
Καλοκαίρι,
1968.
Σκόνες
με κόλλα.

Ελαιοχρώματα

Στην ελαιογραφία οι χρωστικές ύλες έχουν ως συνδετικό στοιχείο τους το λινέλαιο ή άλλα είδη λαδιού όπως το παπαρουνέλαιο κ.ά. Ορυκτές ή φυσικές χρωστικές ύλες συνδεόμενες με λάδι δίνουν την αίσθηση ενός υλικού που είναι βαρύ και πολύτιμο. Τα ελαιοχρώματα είναι καλυπτικά, ανθεκτικά στο φως και αργούν πολύ να στεγνώνουν. Αυτό δυσχεραίνει τις διορθώσεις, αφού ουσιαστικά εργάζεται κανείς με υλικό διαρκώς νωπό. Αλλά από την άλλη, η φυσική αυτή δυσκολία οδηγεί το δημιουργό σε μια πειθαρχία και αίσθηση της οικονομίας και του μέτρου. Το ελαιοχρώμα δε «συγχωρεί» εύκολα λάθη και περιττές πινελιές.



Εικ. 13.10. Σαμαράς, *Οι κριτικοί*, 1985. Ακρυλικό.



Εικ. 13.11. Φασιανός, Ο φέρων την πόλη του, 1998. Ακρυλικό.

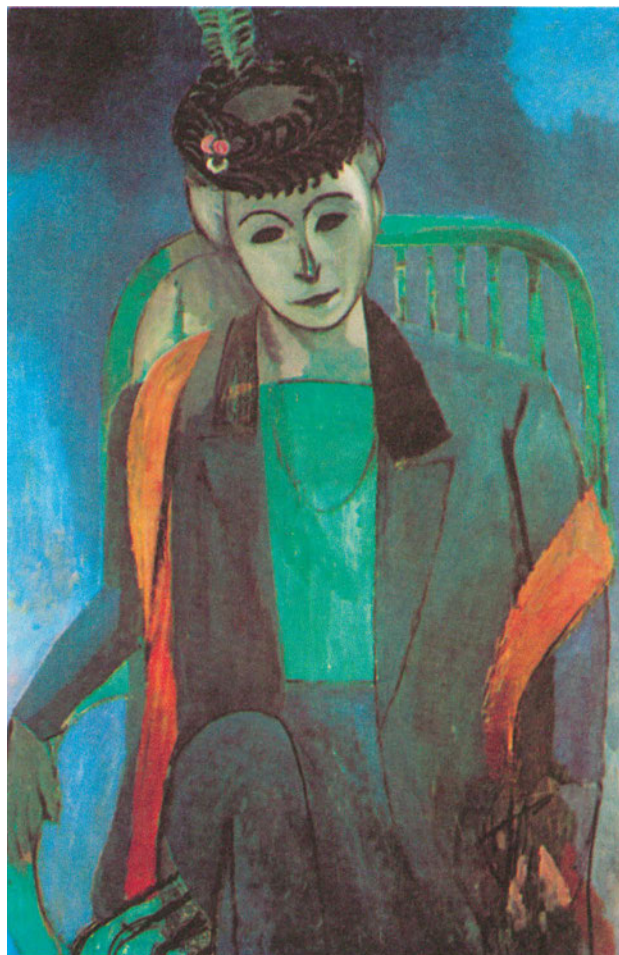


Εικ. 13.12. Παπαλουκάς, Παιδί με τιράντες, 1925. Λάδι.

Τα ελαιοχρώματα προϋποθέτουν παλέτα, αφού είναι ρευστά (τα βρίσκουμε στο εμπόριο σε συσκευασίες συνήθως σωληναρίων αλλά και κουτιών) και διαλύονται με νέφτι ή με white spirit. Τα τελευταία χρόνια έκαναν την εμφάνισή τους και ελαιοχρώματα υδατοδιαλυτά, δηλαδή που διαλύονται στο νερό όπως και τα υπόλοιπα χρώματα τα οποία ήδη εξετάσαμε (ακουαρέλες, τέμπλερες κτλ.). Δεν έχουν όμως δοκιμαστεί στο χρόνο, για να είναι γνωστή η αντοχή τους. Τα ελαιοχρώματα υπάρχουν και σε στερεά μορφή. Σε αυτή τη μορφή είναι πρακτικά και εύπλαστα, μοιάζουν λίγο με τα λαδοπαστέλ και μπορούν, κατ' επιλογήν, να διαλυθούν και με νέφτι· μοιάζουν δηλαδή με τα κοινά υλικά ρευστής μορφής. Γενικά, μπορούμε να ενισχύσουμε την ποιότητα των ελαιοχρωμάτων, αν προσθέσουμε σε αυτά κάποιο στερεωτικό ή στεγνωτικό ή λαμπρυντικό υλικό. Αυτά τα υλικά ονομάζονται mediums. Με αυτά μπορούμε να επιταχύνουμε το στέγνωμα και να δώσουμε λάμψη και μεγαλύτερη αντοχή στο χρώμα. Συνήθως, τα ελαιοχρώματα δουλεύονται επάνω σε προετοιμασμένο (με γκέσο) πανί ή σε ξύλο, ακόμα δε και σε μουσαμά (πλαστικοποιημένο

ύφασμα) (εικ. 13.12).

Εξετάσαμε εκτενώς τα διάφορα υλικά με τα οποία μπορούμε να εκφραστούμε και τα οποία αποτελούν την υλική εκδοχή των χρωμάτων. Πολλά ακόμα στοιχεία που αφορούν κάθε υλικό θα μπορούσαμε να παραθέσουμε, πολλές λεπτομέρειες να διευκρινίσουμε, πολλά ίσως μυστικά να φωτίσουμε, ακόμα δε και άλλες κατηγορίες και ποιότητες υλικών θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε στο μικρό μας κατάλογο. Μένει η πράξη και η εμπειρία, για να φωτιστούν οι λεπτομέρειες, και να γίνει κτήμα μας το κάθε υλικό. Δουλεύοντάς το –με τις ιδιοτροπίες του και τις ιδιαιτερότητές του– διαπιστώνουμε και άλλες, διαφορετικές, ιδιότητες, δηλαδή μειονεκτήματα και πλεονεκτήματα. Σιγά σιγά μαθαίνουμε να αξιοποιούμε αυτά τα χαρακτηριστικά και να τα επιστρατεύουμε στον εκφραστικό στόχο μας, στην τέχνη μας (εικ. 13.13, 13.14).



Εικ. 13.13. Ματίς, Προσωπογραφία της κυρίας Ματίς, 1913. Λάδι.



Εικ. 13.14. Γκόγια, Η Δούκισσα της Χιχόν, 1800. Λάδι σε μουσαμά.

Εμπορικές ονομασίες χρωμάτων

Κύρια (χρωματικά) χαρακτηριστικά.

Στις παρατηρήσεις που έχουμε κάνει έως τώρα, αν και αναλύσαμε εκτενώς τις κυριότερες χρωματικές έννοιες και ιδιότητες, δεν αναφερθήκαμε στο πώς συναντάμε όλα αυτά τα στοιχεία στην καθημερινή πράξη. Σε ποια μορφή συναντάμε όλα αυτά τα χρώματα στο εμπόριο, και ακόμα ποιο ή ποια από τα χρώματα του εμπορίου μάς είναι απαραίτητα για να εκφραστούμε; Αν είχαμε στην παλέτα μας (δηλαδή στην επιφάνεια επάνω στην οποία αναμειγνύουμε τα χρώματα) τα χρώματα, π.χ., του κύκλου του Σεβρέλ, τότε σίγουρα θα ήμασταν απολύτως εξοπλισμένοι, αφού θα μπορούσαμε να «πάμε» προς όλες τις χρωματικές κατευθύνσεις. Ας δούμε, λοιπόν, αναλυτικότερα την πρακτική πλευρά του χρώματος.

Χρώματα

Ένας κατάλογος με τα πιο συνηθισμένα και γνωστά χρώματα που χρησιμοποιούμε, με αναφορά στη χημική σύστασή τους, στις ιδιότητες και στη συμπεριφορά τους, θα μπορούσε να περιλαμβάνει τα εξής:

Άσπρα Χρώματα

Άσπρο του μολύβδου (κοινός στουπέτσι).

Blanc d' Argent (Ανθρακικό άλας του μολύβδου).

Είναι το καλύτερο άσπρο ελαιόχρωμα, έχει μεγάλη καλυπτικότητα και στεγνώνει εύκολα. Θα πρέπει να αποφεύγεται η ανάμειξή του με τις λάκες, διότι τις απορροφά και έτσι τις αποχρωματίζει. Είναι δηλητηριώδες, και χρειάζεται προσοχή, όταν είναι σε μορφή σκόνης.

Άσπρο του τσίγκου. Blanc de zinc (οξειδίο του ψευδαργύρου).

Χρώμα με μικρή καλυπτικότητα που στεγνώνει δύσκολα· είναι κατάλληλο για διαφάνειες (λαζούρες). Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακρυλικό, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα και σε σκόνη.

Άσπρο τιτανίου. Blanc de titane (οξειδίο του τιτανίου).

Χρώμα με μεγάλη καλυπτικότητα που στεγνώνει αρκετά καλά και δίνει τη δυνατότητα για ανάμειξη με άλλα χρώματα. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε ακρυλικό, σε τέμπρα και σε σκόνη.

Μεικτό άσπρο – μολύβδου – τσίγκου.

Cremser wit (Blanc d' argent – Blanc de zinc).

Άσπρο χρώμα που συνδυάζει τις ιδιότητες του μολύβδου και του τσίγκου, που μετριάξει δηλαδή τις αρνητικές ιδιότητες και των δύο. Θεωρείται από τα πολύ καλά άσπρα ελαιochρώματα.

Κίτρινα χρώματα

Κίτρινο Νεαπόλεως. Jaune de Naples (μολυβδόχο αντιμόνιο).

Από τα παλαιότερα και ωραιότερα χρώματα με μεγάλη καλυπτικότητα· στεγνώνει πάρα πολύ καλά και αντέχει στο φως. Είναι το χρώμα που έδινε την απόχρωση της σάρκας, σε ανάμειξη με κόκκινο καδμίου.

Κίτρινα καδμίου. Jaune de cadmium (θειούχο κάδμιο).

Χρώματα με πολλές αποχρώσεις από το ανοικτό κίτρινο μέχρι το πορτοκαλί. Δυνατά και ανθεκτικά χρώματα με μεγάλη καλυπτικότητα και σχετικά καλό στέγνωμα. Υπάρχουν σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα, σε ακρυλικά, σε σκόνες.

Κίτρινο Ινδίας. Jaune indian (ζωικό χρώμα, λάκα*).

Πάρα πολύ παλιό χρώμα, ιδανικό για διαφάνειες (glazings), διότι διαθέτει μικρή καλυπτικότητα. Έχει θαυμάσιους χρυσοκίτρινους θερμούς τόνους και, όταν το χρώμα είναι γνήσιο, αντέχει στο φως. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα και σε ακουαρέλα.

Ωχρα. Ochre Jaune (οξείδιο του σιδήρου).

Φυσικό γαιώδες χρώμα που στεγνώνει εύκολα και έχει μεγάλη καλυπτικότητα. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα, σε ακρυλικό και σε σκόνες.

Σιένες (ωμή ανοιχτή – σκούρα). Terre de Sienne (οξείδια του σιδήρου).

Φυσικά γαιώδη χρώματα εξαιρετικής ποιότητας ως υδροδιαλυτά χρώματα (ακουαρέλα, τέμπρα, σκόνες), ενώ ως ελαιοχρώματα είναι μέτριας ποιότητας.

Κόκκινα χρώματα**Κόκκινο του καδμίου (Cadmium red).**

Δυνατό και σταθερό χρώμα που αντέχει στο φως και στεγνώνει πολύ καλά. Είναι από τα πιο ασφαλή κόκκινα χρώματα. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα, σε ακρυλικό, σε σκόνες.

Γαιώδη χοντροκόκκινα (ψημένες ώχρες).

Φυσικά γαιώδη χρώματα με μεγάλη καλυπτικότητα, σταθερότητα και αντοχή στο φως από τα οποία τα πιο συνηθισμένα είναι η κόκκινη ώχρα (ochre rouge) και η ψημένη σιένα (Terre de Sienne brulée).

Κόκκινο Αγγλίας. Rouge Anglais (οξείδιο του σιδήρου).

Θαυμάσιο χρώμα παραδοσιακό, δυνατό, με μεγάλη καλυπτικότητα και με αντοχή στο φως· στεγνώνει εύκολα και γρήγορα. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα και σε σκόνες.

Κόκκινες λάκες (Laques = χρώμα διαφανές, glazing).

Διαφανή οργανικά χρώματα, φυτικά ή ζωικά, χωρίς σταθερότητα· χρησιμεύουν κυρίως για τη δημιουργία διαφανειών, όπου χρειάζεται να απομονώνονται με βερνίκια, αφού στεγνώσουν πολύ καλά, διότι δε στεγνώνουν εύκολα και σκάζουν. Υπάρχει η ζωική λάκα, που είναι η καρμίνη, και η φυτική λάκα de garance rosa, η οποία είναι και η πιο ανθεκτική στο φως. Πρέπει να αποφεύγεται η ανάμειξή τους με άσπρο του μολύβδου, διότι αυτό τις αποχρωματίζει.

Υπάρχουν σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε τέμπρα, σε ακρυλικό και σε σκόνες.

Μπλε χρώματα**Μπλε ουλτραμαρίνα (λαζουρίτης). Ultra marine blue – lapis lazulis.**

Η γνήσια ουλτραμαρίνα παραγόταν από τον πολύτιμο λίθο «λαζουρίτη», αλλά έχει εγκαταλειφθεί η παραγωγή της λόγω σπανιότητας του λαζουρίτη.

Στο εμπόριο υπάρχουν απομιμήσεις, οι οποίες δε διαθέτουν καλυπτικότητα και δε στεγνώνουν εύκολα, έχουν όμως αρκετά καλή αντοχή στο φως. Υπάρχουν σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε ακρυλικό, σε τέμπερα και σε σκόνες.

Μπλε κοβαλτίου. Bleu cobalt (αργιλοξειδίο του κοβαλτίου).

Αρκετά καλυπτικό χρώμα που αντέχει στο φως και στεγνώνει εύκολα. Έχει το μειονέκτημα ότι δεν πρέπει να μπαίνει σε παχιά επίστρωση χρώματος με ελαιοχρώματα· δηλαδή, πρέπει να αποφεύγεται το βαρύ ιμπάστο (loaded impasto), διότι σκάει και μαδάει. Είναι χρώμα σταθερό στις αναμειξεις και καλύτερο από το ούλτραμερ.

Μπλε Cerulean (κασσιτερούχο κοβάλτιο).

Χρώμα με καλυπτικότητα, στεγνώνει εύκολα, είναι σταθερό στο φως και στις αναμειξεις. Είναι πάρα πολύ χρήσιμο στους τοπιογράφους για το ζωγράφισμα του ουρανού. Θεωρείται πάρα πολύ καλό μπλε χρώμα. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα και σε ακουαρέλα.

Μπλε Πρωσίας. Prussian blue (σιδηροκυανιούχος σίδηρος).

Στεγνώνει πολύ γρήγορα, έχει μεγάλη καλυπτική και βαφική ιδιότητα, η οποία διαπερνά τα άλλα χρώματα, αλλά δε διαθέτει αντοχή στο φως. Χάνει τόνους, αν εκτεθεί στο φως, και επανέρχεται στον τόνο του, όταν τοποθετηθεί σε σκιερό μέρος. Χρώμα χρησιμότητα για τη δημιουργία διαφάνειας (λαζούρας), εφόσον απομονωθεί με βερνίκια. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε ακρυλικό και σε σκόνη.

Πράσινα χρώματα

Πράσινο Βιριδιέν. Viridian Green (Ένυδρο οξειδίο του χρωμίου).

Πάρα πολύ καλό χρώμα με μεγάλη καλυπτικότητα. Στεγνώνει εύκολα και αντέχει στο φως. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα και σε ακρυλικό.

Πράσινο κόμπαντ. Cobalt green

(μείγμα οξειδίου του ψευδαργύρου και του οξειδίου του κοβαλτίου).

Είναι χρώμα με περιορισμένη καλυπτικότητα· στεγνώνει αμέσως, είναι αρκετά σταθερό στις αναμειξεις και στο φως και δίνει έναν ευχάριστο κρύο τόνο. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε ακρυλικό και σε σκόνες.

Μαύρα χρώματα

Μαύρο ιβουάρ (ivory black).

Είναι το σκουρότερο μαύρο που υπάρχει, έχει μεγάλη καλυπτικότητα, αλλά δε στεγνώνει γρήγορα και δημιουργεί σκασίματα· για να τα αποφύγουμε, πρέπει να το αναμειγνύουμε με μικρή ποσότητα άλλου μαύρου χρώματος. Είναι σταθερό στο φως και στις αναμειξεις. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε ακρυλικό, σε τέμπερα και σε σκόνη.

Μαύρο Vine – Noire de vigne.

Φυτικό χρώμα που γίνεται από κληματόβεργες οι οποίες έχουν γίνει κάρβουνο. Έχει αρκετά καλή καλυπτικότητα, είναι σταθερό στο φως και στις αναμειξεις, και οι τόνοι του τείνουν προς το καφέ. Υπάρχει σε ελαιόχρωμα, σε ακουαρέλα, σε σκόνη και σε κάρβουνο σχεδίου.

Μαύρο φούμο – Lampens schwarz.

Χρώμα που βγαίνει από τις καπνιές, αφού πρώτα αφαιρεθούν από αυτές όλες οι λιπαρές ουσίες. Είναι αρκετά ανθεκτικό και με αρκετή καλυπτικότητα.

Υπάρχει σε χρώμα ακουαρέλας.

Αναφέραμε ονομασίες και ιδιότητες μερικών σημαντικών χρωμάτων. Ας συγκροτήσουμε τώρα την «παλέτα» μας. Ποια χρώματα μπορούν να την αποτελέσουν;

1) Άσπρο.

2) Κίτρινο citron. Ψυχρό, χλωμό κίτρινο που περιέχει λίγο μπλε.

3) Κίτρινο χρωμίου. Ζεστό κίτρινο που περιέχει λίγο κόκκινο.

4) Κόκκινο vermillion. Ζεστό χρώμα που περιέχει λίγο κίτρινο. Μαζί με το κίτρινο χρωμίου δίνει (εκτός των άλλων) και λαμπερά πορτοκαλί.

5) Κόκκινο carmine. Ψυχρό κόκκινο που περιέχει λίγο μπλε. Μαζί με μπλε outremer δίνει (εκτός των άλλων) εξαιρετικά μοβ.

6) Μπλε outremer. Δυνατό, βαθύ μπλε που «μοβίζει» λίγο.

7) Μπλε de Prusse. Πολύ βαθύ, που τείνει λίγο προς το πράσινο.

8) Πράσινο viridian. Εξαιρετικό και ισορροπημένο βαθύ πράσινο. Όχι απαραίτητο χρώμα, αφού το πράσινο προκύπτει από μπλε και κίτρινο, αλλά υποβοηθητικό στην παλέτα μας.

Και τρία γήινα χρώματα, επίσης όχι απολύτως απαραίτητα, αφού προκύπτουν από αναμειξεις των άλλων χρωμάτων με το μαύρο (π.χ. ώχρα = κίτρινο + λίγο κόκκινο + μαύρο κ.ά.), αλλά υποβοηθητικά:

9) Κίτρινο ochre. Η γνωστή ώχρα (μοιάζει με «μουσταρδί»).

10) Κόκκινο rouge anglais. Μοιάζει λίγο με κεραμίδι.

11) Καφέ terre ombre brulée. Βαθύ καφέ.

12) Μαύρο.

Όπως διαπιστώνει κανείς, προτείνουμε δύο ειδών κίτρινα, δύο ειδών κόκκινα και δύο ειδών μπλε. Επίσης, προτείνουμε και τα εξής περιττά (από χρωματολογική άποψη): πράσινο και τρία γήινα χρώματα. Αυτό το κάνουμε, για να υπάρχει μεγαλύτερη χρωματική ποικιλία. Για παράδειγμα, άλλο μοβ πετυχαίνει κανείς με μπλε outremer + κόκκινο carmine και άλλο με μπλε de Prusse + κόκκινο carmine. Ή, πάλι, άλλο πορτοκαλί προκύπτει από την ανάμειξη του κόκκινου vermillion με το κίτρινο χρωμίου, και άλλο από την ανάμειξη του ίδιου κόκκινου με κίτρινο citron. Το ίδιο συμβαίνει με τα μπλε και τα κίτρινα. Άλλο πράσινο πετυχαίνει κανείς αναμειγνύοντας μπλε de Prusse με κίτρινο citron, άλλο με μπλε de Prusse και κίτρινο χρωμίου και άλλο με το ίδιο μπλε και με κίτρινη ώχρα.

Στην τυπογραφία, στους υπολογιστές κτλ. γίνονται αναμειξεις χρωμάτων, και μάλιστα με τους μηχανισμούς που έχουμε ήδη αναλύσει. Με τη διαφορά ότι στην τυπογραφία οι αναμειξεις γίνονται με τα τυπογραφικά μελάνια, ενώ στους υπολογιστές με ψηφιακούς κόκκους (τα pixels). Έτσι κι αλλιώς, σε όλες τις περιπτώσεις, το μπλε (π.χ.) με το κίτρινο θα δημιουργούν πάντα πράσινο.

Ας πούμε σε ένα συνεργάτη ενός τυπογραφικού εργαστηρίου «τα μπλε σου έπεσαν πολλά». Εμείς προφανώς εννοούμε, βλέποντας το τυπογραφικό δοκίμιο, την εικόνα των αρχικών δοκιμαστικών τυπωμάτων, ότι στη μείξη των χρωμάτων έχει «πέσει» λίγο το κόκκινο και το κίτρινο, και επομένως το μπλε πλεονάζει στο συσχετισμό των χρωμάτων, γεγονός που επηρεάζει όλη την εικόνα. «Λίγο» κόκκινο και «λίγο» κίτρινο αλλάζουν την εικόνα, αφού της αλλάζουν χρωματικό χαρακτήρα.

Μια σημαντική παρατήρηση:

Η ονομασία των χρωμάτων στην τυπογραφία και στις διάφορες εφαρμογές, γενικότερα, είναι η εξής: MATZENTA (M) - KYANO (C) - KITPINO (Y)

Η ματζέντα (magenta) είναι ένα είδος ψυχρού κόκκινου που προσομοιάζει με την καρμίνη, αλλά έχει πιο πολύ μπλε μέσα του, δηλαδή μοβίζει πιο πολύ. Το κυανό (cyan) βρίσκεται ανάμεσα στο μπλε cobalt και στο μπλε cerulean.

Το κίτρινο (yellow) βρίσκεται ανάμεσα στο σιτρόν και στο κίτρινο του χρωμίου, τα οποία γνωρίζουμε πολύ καλά. Πλησιάζει το κίτρινο του καδμίου. Τέλος, σημαντικό ρόλο στην τυπογραφία παίζει το μαύρο (K).

Σημείωση: Βλέπε αναλυτικό χρωματικό κατάλογο, σελ. 104 - 106.

Για να μας καταλάβει, λοιπόν, ο τυπογράφος, θα του πούμε: «πρόσθεσε 10% ματζέντα» (M), π.χ., ή «πρόσθεσε 10% ματζέντα (M) και 5% κίτρινο (Y)». Τότε, όλη η εικόνα μας θα γίνει θερμότερη, αφού θα αυξηθεί η αναλογία των ζεστών χρωμάτων, του κόκκινου δηλαδή (ματζέντα) και του κίτρινου (yellow) σε σχέση με το μπλε (Cyan).

Καταλήγουμε στο ότι το ζητούμενο των μαθημάτων και των ασκήσεων είναι να κατανοήσουμε όχι ένα σύνολο από ονόματα, ονομασίες, χημικές πληροφορίες αλλά τη λογική που διέπει τη χρωματική λειτουργία σε όλες τις εκδοχές και τις εκφάνσεις της. Αυτό μας χρειάζεται και στον υπολογιστή και στο τυπογραφείο και στο ατελιέ γραφιστικής ή διακόσμησης, αλλά και στον πίνακα που ζωγραφίζουμε. Αν κατακτήσουμε, μέσα από την άσκηση, τη μελέτη αλλά και τη διασκέδαση και την ευχαρίστηση της δημιουργίας, αυτή τη σημαντική γλώσσα, τη γλώσσα των χρωμάτων, τότε και εμείς γινόμαστε πνευματικά πιο ολοκληρωμένοι και συμβάλλουμε στη δημιουργία ενός υψηλότερου πολιτισμού.

Προτεινόμενη άσκηση:

Να αποδοθεί ένα θέμα με αντικείμενα και χρωματιστά υφάσματα με χρήση τέμπρας. Να γίνει η ίδια άσκηση αλλά με χρήση λαδοπαστέλ. Να συγκριθούν οι δύο εκδοχές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντάλ, Φ.: Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης, Π.Ε.Κ., 1999.
- Ελύτης, Οδυσσέας: Ο Ζωγράφος Θεόφιλος, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1986.
- Κάλας, Ν.: Η Τέχνη στην εποχή της Διακύβευσης, Άγρα, 1997.
- Καντίσκι, Β.: Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1980.
- Κλαίρ, Ζαν: Σκέψεις για την κατάσταση των Εικαστικών Τεχνών-Κριτική της Μοντερνικότητας, Σμίλη, 1993.
- Κωνσταντινίδης, Α.: Για την Αρχιτεκτονική, Άγρα, 1987.
- Μοντερνισμός: Η ώρα της Αποτίμησης, Ε.Σ.Ν.Π., 1986.
- Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Σμίλη, 1988.
- Μπίρης, Κ. Τάσος: Αρχιτεκτονικά σημάδια και διδάγματα στο ίχνος της συνθετικής δομής, Μ.Ι.Ε.Τ., 1996.
- Πανόφσκι, Έρβιν: Μελέτες Εικονολογίας, Νεφέλη, 1991.
- Πεγέ, Ζ.: Η Ζωγραφική στον 19ο αιώνα, Νεφέλη, 1984.
- Πεπονής, Γιάννης: Χωρογραφίες, Αλεξάνδρεια, 1997.
- Πλάκα, Μ. Λ.: Ο Ροντέν και η Αρχαία Ελληνική Τέχνη, Νεφέλη, 1985.
- Ριντ, Χέρμπερτ: Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής, Υποδομή, 1978.
- Ριντ, Χέρμπερτ: Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής, Υποδομή, 1978.
- Ριντ, Χέρμπερτ: Λεξικό των Εικαστικών Τεχνών, Υποδομή, 1978.
- Ριντ, Χέρμπερτ: Φιλοσοφία της Τέχνης, Κάλβος, 1978.
- Σαρρηγιάννης, Γεώργιος: Η πρωταρχική αστικοποίηση, Δωδώνη, 1993.
- Σόρογκας, Σ.: Περιθώρια, Στιγμή, 1992.
- Φιλιππίδης, Δημήτρης: Η Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Μέλισσα, 1984.
- Φοσιγιόν, Α.: Η ζωή των Μορφών, Νεφέλη.
- Φούλερ, Πήτερ: Τέχνη και Ψυχανάλυση, Νεφέλη, 1988.
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν: Η προέλευση του έργου Τέχνης, Δωδώνη, 1986.
- Χατζηκυριάκος – Γκίκας, Ν.: Η Γέννηση της Νέας Τέχνης, εκδόσεις Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα, 1987.
- Χατζηνικολάου, Νίκος: Νοήματα της Εικόνας, Π.Ε.Κ.
- Χολέβας, Ν. Θ.: Η αρχιτεκτονική της «μετάβασης» στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, LIBRO, 1998.
- Arnheim, Rudolf: New Essays on the Psychology of Art, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Arnheim, Rudolf: Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Feltrinelli Editore, Μιλάνο, 1987.
- Baudrillard, Jean: Η διαφάνεια του κακού, Εξάντας, 1992.
- Beardsley, M. C.: Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Νεφέλη, 1989.
- Croce, Benedetto: Κείμενα αισθητικής – Ιστοριογραφίας, δοκίμια.
- De Micheli, Mario: Οι καλλιτεχνικές Πρωτοπορίες του 20ού Αιώνα, Feltrinelli Editore, Μιλάνο, 1982.
- Gombrich, E. H.: Ιστορία της Τέχνης, Μ.Ι.Ε.Τ., 1994.
- Gombrich, E. H.: Τέχνη και Ψευδαίσθηση, Νεφέλη, 1995.
- Haar, Michel: Το έργο τέχνης, SCRIPTA, 1998.
- Hauser, Arnold: Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Κάλβος.
- Herbert, Robert L.: Η σύγχρονη τέχνη – Δοκίμια καλλιτεχνών, Σχήμα, 1972.
- Klee, Paul: Για την Μοντέρνα Τέχνη, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα.
- Menna, Filiberto: La linea analitica dell' arte moderna, Giulio Einaudi Editore, Τορίνο, 1980.
- Panofsky, Erwin: La prospettiva come "forma simbolica", Feltrinelli Editore, Μιλάνο, 1984.
- Preisendanz, W.: Ρομαντισμός- Ρεαλισμός- Μοντερνισμός, Καρδαμίτσας, 1990.
- Walter, Benjamin: Δοκίμια για την Τέχνη, Κάλβος, 1978.
- Walter, Benjamin: Ο Σουρεαλισμός.

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.

