

Σημειώσεις στο μάθημα **Ελεύθερο Σχέδιο 1**.

Οι σημειώσεις αυτές βασίζονται στις παραδόσεις του μαθήματος Ελεύθερο Σχέδιο 1, στο Α' εξάμηνο του τμήματος ΕΑΔΣΑ στο ΤΕΙ Σερρών.

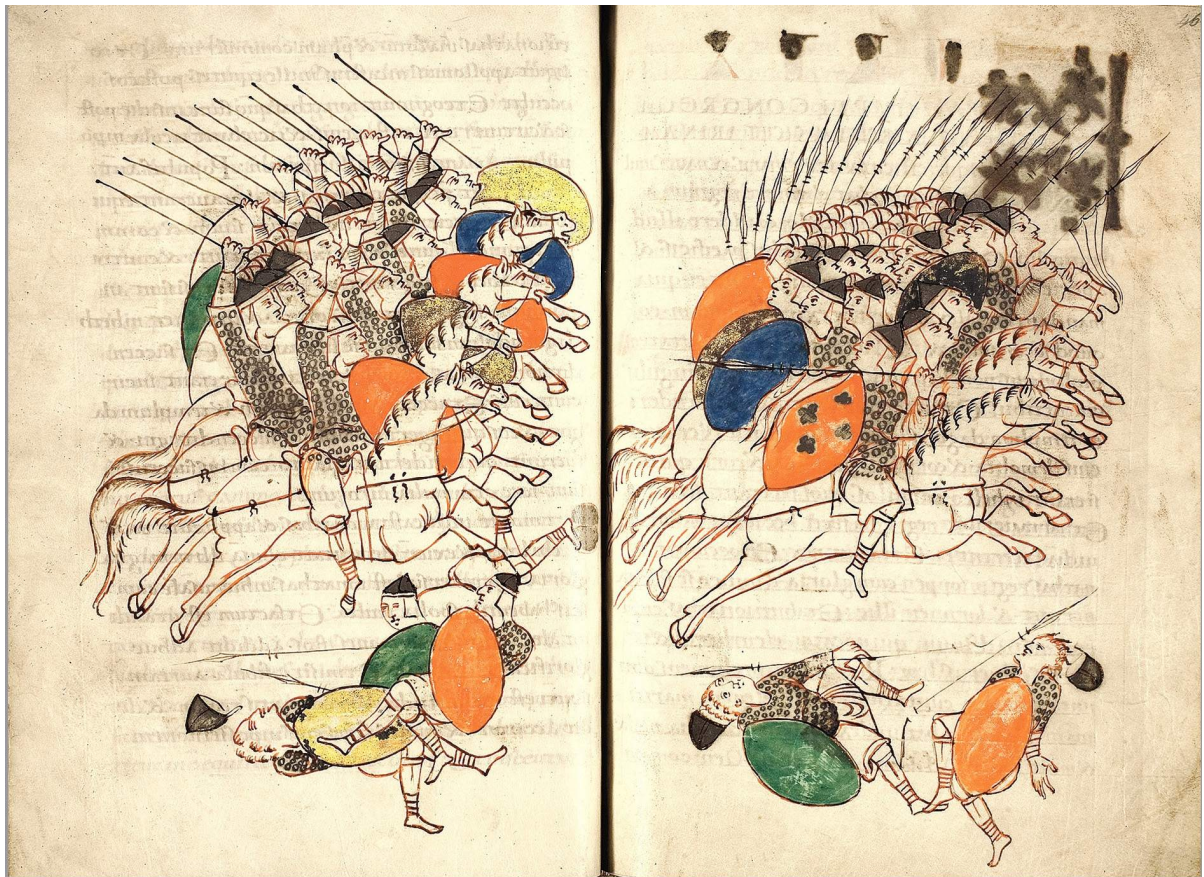
Μεσαίωνας και Αναγέννηση

Όταν μιλάμε για σχέδιο αναφερόμαστε στην χρήση της γραμμής από έναν καλλιτέχνη για να κατασκευαστεί μια εικόνα. Το σχέδιο μπορεί να είναι ασπρόμαυρο ή μονοχρωματικό, να έχει τόνους ή κάποια ακόμη χρώματα, να είναι μια σημείωση για μετέπειτα έργο ή να είναι το τελικό αποτέλεσμα. Συνηθισμένα μέσα σχεδίου είναι το μολύβι και το κάρβουνο σε χαρτί, η σινική μελάνη, οι μαρκαδόροι, το στυλό, η κιμωλία και τα χρωματιστά μολύβια. Υπάρχει μία ρευστότητα στον διαχωρισμό σχεδίου και ζωγραφικής που οφείλεται στην πολυμορφία των τεχνικών και στην διπλή προσωπικότητα κάποιων υλικών όπως τα χρωματιστά παστέλ και μολύβια.

Η ανάγκη του ανθρώπου να σημειώσει τον κόσμο του σχεδιάζοντας ξεκινάει από τα προϊστορικά χρόνια. Η αιγυπτιακή τέχνη και τα αρχαιολληνικά αγγεία είναι δείγματα πρώιμης σχεδίασης και το κάθε οπτικό σύστημα που εκφράζουν έχει τις ιδιαίτερες επιλογές του.

Μέχρι την εφεύρεση του χαρτιού το 1100 μΧ τα σχέδια γίνονταν σε περγαμηνές, σε επεξεργασμένα δέρματα ζώων ή και σε πλάκες επιστρωμένες με κερί που χρησιμοποιούνταν πολλές φορές. Το σχέδιο γνώρισε άνθηση στον μεσαίωνα μέσα στα μοναστήρια που ήταν κέντρα γνώσης. Τα σχέδια αναμειγνύονταν απρόσκοπτα με τα κείμενα και καθώς βασίζονταν σε συμβολισμούς μπορούσαν να μεταφέρουν έναν πλούτο πληροφοριών σε συντομία. Ήταν επίσης η καλύτερη επιλογή για την κατασκευή διαγραμμάτων και επιστημονικών εικονογραφήσεων και μέσα από την πολυμορφία της χρήσης τους "φανερώνουν και το βάθος, την πολυπλοκότητα και το εύρος των επιδιώξεων της μεσαιωνικής γνώσης"

Τα μεσαιωνικά αρχεία που αποτελούν πηγές πληροφοριών για το σχέδιο είναι σκίτσα σε περγαμηνές, τα πρότυπα βιβλία και ατελείωτα χειρόγραφα. Τα πρώτα αποδεικνύουν ότι οι καλλιτέχνες εξασκούσαν συνεχώς την δεξιότητά τους σχεδιάζοντας μοτίβα, συνθέσεις και σχολιάζοντας μνημεία και τον έξω κόσμο για δική τους χρήση. Τα δεύτερα ήταν "αποθήκες με εικόνες" που πρόσφεραν στους καλλιτέχνες παραδείγματα για την διακόσμηση των χειρογράφων με μοτίβα, γράμματα και φιγούρες. Στην τρίτη περίπτωση, αν και απογοητευτικά για τους πατρώνες που τα παράγγελναν, τα μισοτελειωμένα χειρόγραφα προσφέρουν μια κατατοπιστική ματιά για την οργάνωση της καλλιτεχνικής διαδικασίας, συχνά από το αχνό πρώτο σχεδίασμα στο τελειωμένο έργο.



Εικόνα 1: Από το Book of Maccabees I Saint Gall, Switzerland, δεύτερο μισό του 9ου-αρχή 10ου αι., Universiteitsbibliotheek, Leiden, Cod. Perizoni F.17

Το χειρόγραφο αυτό είναι από τα λίγα που ασχολούνται τόσο μεστά με αναπαράσταση σκηνών μάχης σε κάθε μία από τις 30 σελίδες του. Το κείμενο αναφέρεται στις μάχες της οικογένειας των Μακκαβέων για να απελευθερώσουν την Ιουδαία από τους βασιλείς της Ελληνιστικής εποχής. Η συγκεκριμένη μάχη αναπαριστά το ένα στράτευμα να νικά και να κυνηγά το άλλο. Με μια ματιά και μόνο, κοιτάζοντας τη φορά των γραμμών καταλαβαίνουμε τι συμβαίνει.

Πηγή: http://blog.metmuseum.org/penandparchment/exhibition-images/cat050ar1_49a/

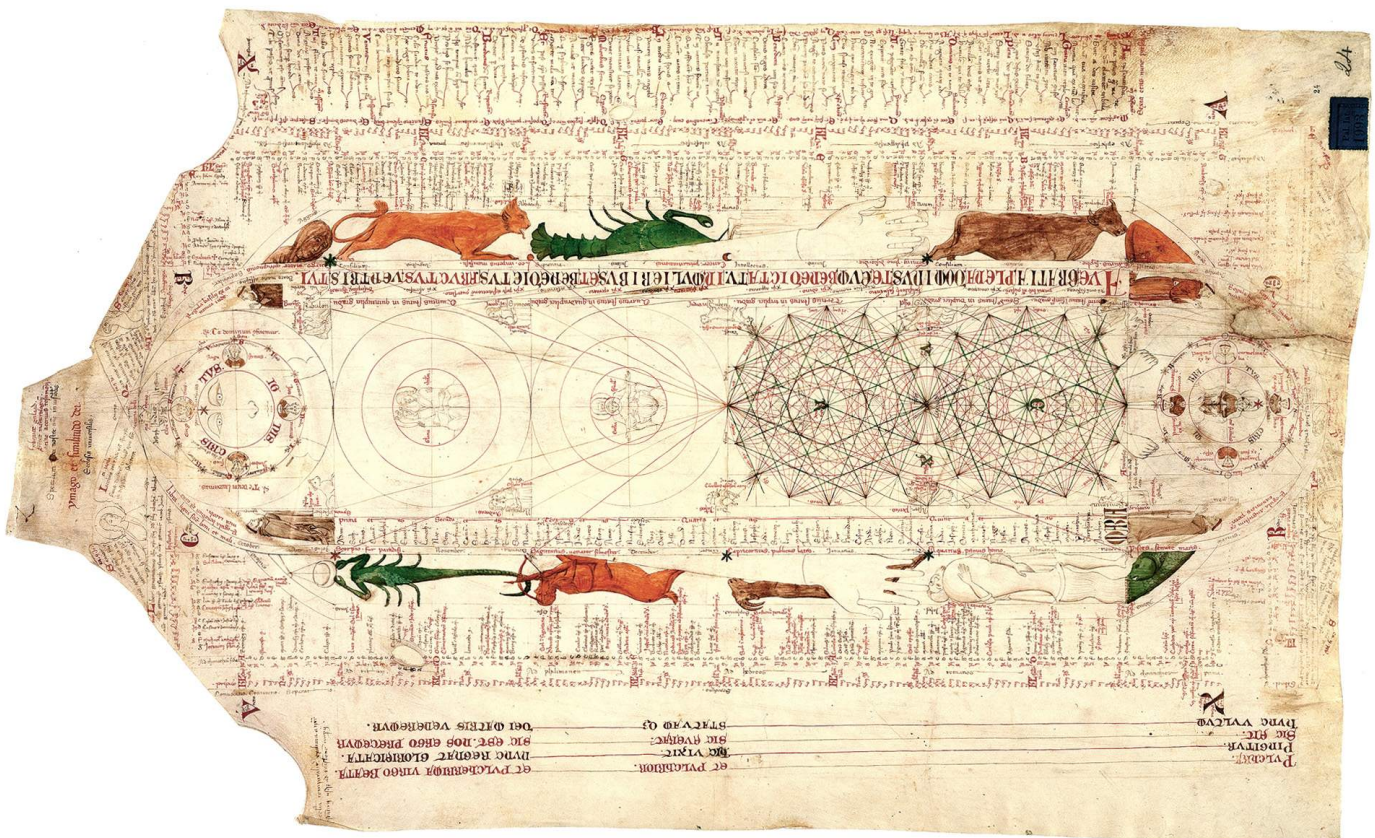
Από την έκθεση Πένα και Περγαμνή: Το σχέδιο στο Μεσαίωνα, MET Museum, NY, Αύγουστος 2009.

Η συμβολική χρήση του σχεδίου στο μεσαίωνα έδωσε δύναμη και πνοή σε απλοϊκές και επίπεδες μορφές καθώς δεν υπήρχε προοπτική απόδοση όγκου. Η ανάγκη να εκφραστεί το συναίσθημα απελευθέρωσε το χρώμα και τη γραμμή από την πιστή αναπαράσταση του κόσμου. Έντονα χρώματα και καθαρές γραμμές οργανώνονταν με την οπτική λογική των διαγραμμάτων ώστε η επικοινωνία να είναι άμεση και δυνατή. Η μεσαιωνική εικόνα μπορεί να περιέχει πολύπλοκα μοτίβα, γεωμετρικά σχήματα και μορφές σε γενικεύσεις (άνθρωπος σαν τυπολογία και όχι σαν άτομο, φυτό ενός είδους και όχι το συγκεκριμένο φυτό). Αυτά τα στοιχεία λειτουργούσαν περισσότερο σαν σύμβολα για αυτό που εικόνιζαν ή την ιστορία που διηγούνταν παρά σαν αντανάκλαση του πραγματικού κόσμου.

Η ακρίβεια της γραμμής, η επιμονή στην απλή γράμμωση, και η συμβολιστική δύναμη έχουν δώσει στα μεσαιωνικά σχέδια μια οπτική πλοκή πιο εσωστρεφή και μυστηριακή που έρχεται σε αντίθεση με την εξωστρέφεια του πνεύματος που κατέκλυσε την Ευρώπη στην Αναγέννηση.



Εικόνα 2: Europa Prima Pars Terrae In Forma Virginis [Η Ευρώπη βασίλισσα] από τον μοναχό Heinrich Bunting Ανόβερο, 1581. http://www.raremaps.com/gallery/archivedetail/Pars_Terrae_In_Forma_Virginis/Bunting.html
Ένα θέμα γεωγραφικού/επιστημονικού ενδιαφέροντος χρησιμοποιεί τον συμβολισμό για να μεταφέρει γνώση.



Εικόνα 3: Διάγραμμα με ζωδιακά σύμβολα, Oricinus de Canistris, 1335-50, Βιβλιοθήκη του Βατικανού.

Η περγαμηνή αυτή είναι ιδιαίτερα πολυσύνθετη καθώς συνθέτει ένα μεγάλο ποσό πληροφοριών. Μεταξύ είκοσι διαφορετικών θεμάτων αναφέρεται στο ζωδιακό κύκλο, τους προφήτες, τέσσερα μαναστηριακά τάγματα, μήνες,μέρες, την γενειολογία της Μαρίας, έναν χάρτη του κόσμου, τους

Ευαγγελιστές, τους Απόστολους. Ο Ορίτσιους δημιούργησε σκόπιμα κάτι τόσο πολύπλοκο που να χρειάζεται βαθιά σκέψη και επεξήγηση. Για να το πετύχει χρησιμοποίησε την τεχνική των μεσαιωνικών διαγραμμάτων με σκοπό να αναζητήσει συνδέσεις ανάμεσα στο υπερκοσμικό, το γήινο και το σαρκικό στοιχείο. Ο τρόπος που συνθέτει το κείμενο, τις φιγούρες και τα γεωμετρικά σχήματα είναι ιδιαίτερα πλούσιος, γεμάτος εκλέπτυνση και κίνηση. Ο δυναμισμός της εικόνας αυτής βρίσκεται στην πύκνωση και στην αραίωση των γραμμών και της γραφής. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνται ευχάριστα ανοίγματα και κατευθυντήριες τάσεις μέσα στην πλοκή που καθοδηγούν το μάτι στην σχεδιασμένη επιφάνεια.

http://blog.metmuseum.org/penandparchment/exhibition-images/cat460r7_49f/

Η αναγέννηση

Το σχέδιο όπως το ξέρουμε ξεκινάει από την Αναγέννηση. Το ανανεωμένο ενδιαφέρον συνδέεται με την πρακτική ευκολία της μεγαλύτερης διαθεσιμότητας του χαρτιού αλλά και με καινοτομίες στη σκέψη που άλλαξαν τον τρόπο της σχεδιαστικής αντίληψης.

Το σχέδιο άρχισε να θεωρείται η βάση για κάθε εικαστική εργασία. Όλοι οι σπουδαστές εκπαιδεύονταν στο σχέδιο πριν συνεχίσουν με την ζωγραφική, την γλυπτική ή την αρχιτεκτονική. Μια σημαντική αλλαγή ήταν η ανακάλυψη της προοπτικής σαν μέθοδο περιγραφής του χώρου. Η αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής άρχισε να γίνεται ολοένα πιο ρεαλιστική και πιο συγκεκριμένη και οι όγκοι άρχισαν να πλάθονται με την χρήση της σκίασης. Με εργαλείο το σχέδιο ξεκίνησε η σπουδή της φύσης και του περιβάλλοντα κόσμο (ο κόσμος όπως τον βλέπω) καλλιεργώντας την ανάγκη για γνώση που εμφανίστηκε με ένταση κατά την Αναγέννηση.

Τα μεγάλα σε κλίμακα έργα που εκτελέστηκαν κατά την Αναγέννηση ήταν ένας άλλος λόγος βελτίωσης των σχεδιαστικών δεξιοτήτων. Τέτοια έργα απαιτούσαν προσεκτική και μελετημένη προεργασία. Γι αυτό και άρχισαν να βασίζονται σε σχέδια που γίνονταν σαν σχετικές μελέτες, είτε όλου του έργου αλλά και μεμονωμένων λεπτομερειών.



Εικόνα 4: Michelangelo Buonarroti, Σπουδή για την μάχη της Cascina, μαύρη κιμωλία σε χαρτί, 40X26 εκ., 1505.

Ο Michelangelo Buonarroti ήταν από τους μεγαλύτερους σχεδιαστές της Αναγέννησης. Η φήμη και η δεξιότητά του έχουν κατά πολύ ξεπεράσει τα όρια της εποχής του. Τα σχέδια του, που διακρίνονται για τον

δυναμισμό τους, ώθησαν την σχεδιαστική κατανόηση της ανθρώπινης μορφής. Στην Εικ.4, το πλάσιμο των όγκων αναδεικνύει την γνώση για το μυϊκό σύστημα και την κατανόηση της προοπτικής στην τοποθέτηση της φιγούρας. Ενώ πρόκειται για σπουδή παρατηρούμε μια οργάνωση σ' όλο το χαρτί. Η φιγούρα είναι τοποθετημένη πάνω στην δεξιά διαγώνιο και το χέρι που έχει επιπρόσθετα σχεδιαστεί υπογραμμίζει την κατεύθυνση της κίνησης του σχεδίου στο χαρτί.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle_of_cascina7.jpg

Στην Αναγέννηση τα υλικά σχεδίασης εμπλουτίστηκαν σε σχέση με τον Μεσαίωνα. Εκτός από την πένα και το μελάνι άρχισαν να χρησιμοποιούνται και πιο μαλακά υλικά, όπως η μαύρη και η κόκκινη κιμωλία και το κάρβουνο τα οποία επέτρεπαν την κατασκευή μεγαλύτερων έργων και την ανάπτυξη νέων τεχνικών (σφουμάτο, κιαροσκούρο) για την απόδοση του όγκου, της υφής και του βάθους.



Εικόνα 5: Leonardo da Vinci, Η παρθένος, ο Ιησούς, η Αγία Άννα και ο Ιωάννης ο Βαπτιστής, μαύρη κιμωλία σε χρωματιστό χαρτί, 100X160 εκ., 1499-1500

Ο da Vinci ήταν μια πολυδιάστατη προσωπικότητα, ο πιο αντιπροσωπευτικός άνθρωπος του ερευνητικού πνεύματος της εποχής του. Λένε για αυτόν ότι ήταν ίσως η πιο πολύπλευρη διάνοια που γνωρίζουμε, με έργο που απλώνεται σε πολλούς τομείς της επιστήμης. Από άποψη αναγνωρισιμότητας των έργων του είναι και ο διασημότερος ζωγράφος κάθε εποχής. Παρόλα αυτά λίγα ολοκληρωμένα έργα του έχουν σωθεί. Το σχέδιο αυτό δεν είναι γνωστό αν μεταφέρθηκε ποτέ σε χρώμα καθώς πολλά έργα του Leonardo έχουν καταστραφεί εξαιτίας της συνήθειάς του να πειραματίζεται - συχνά με καταστροφικά αποτελέσματα - με διαφορετικές τεχνικές μίξης χρωμάτων. Στο έργο αυτό εφαρμόζει την δικής του επινόησης τεχνική του "σφουμάτο" που έκτοτε έχει καθιερωθεί σαν λύση για το απαλό πλάσιμο όγκων. Ο ίδιος ο Leonardo περιέγραφε αυτήν την τεχνική "χωρίς γραμμές ή όρια, σαν καπνός ή έξω από το σημείο εστίασης". Διατηρώντας την ασάφεια στα περιγράμματα, κάνοντας τα να χάνονται μέσα στη σκιά, δημιουργούνταν έργα με μαλακά περάσματα και μυστηριακή ατμόσφαιρα. Με την ίδια τεχνική έχει σχεδιαστεί και το μυστηριώδες χαμόγελο της Τζοκόντα, που τα άκρα των χειλιών της σβήνονται μέσα στις σκιές του προσώπου της.

http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci#Early_works



Εικόνα 6: Fra Bartolomeo, σπουδή πτυχώσεων με δύο γονατιστές φιγούρες, γύρω στο 1500.

Ο Fra Bartolomeo έμαθε την τεχνική του chiaroscuro είτε από τον Leonardo ή τον Lorenzo di Credi. Ο συνδυασμός από τα δυνατά λευκά και την έντονη σκίαση στο μέσο τόνο του χαρτιού δημιουργεί εντυπωσιακά την ψευδαίσθηση του όγκου. Οι μορφές του σχεδίου απλώνονται σ'έναν τρισδιάστατο χώρο και σχεδόν τις βλέπουμε να αποκολλούνται από το επίπεδο του χαρτιού που τις περιέχει.

Η τεχνική του chiaroscuro ξεκίνησε να εφαρμόζεται ευρύτατα από την Αναγέννηση. Σε ένα μεσαίο τόνο χαρτιού (ή καμβά) εφαρμόζονται με σκούρη κιμωλία τα μαύρα και με άσπρη κιμωλία ή βαφή γκουάς (υδατοδιαλυτή πάστα) τα λευκά. Έτσι πετυχαίνεται μία έντονη, δραματική αντίθεση στο φως και τη σκιά και οι όγκοι φαίνονται να βγαίνουν μέσα από τη σκιά και να σμιλεύονται στο φως. Αν και η τεχνική αυτή έχει γίνει σχεδόν συνώνυμη με την ζωγραφική του Rembrandt και του Caravaggio σαν όρος έχει διευρυνθεί για να περιλάβει κάθε δραματική αντίθεση φωτός και σκιάς με πλάσιμο όγκων σε μια ποικιλία μέσων. Έτσι χρησιμοποιείται πια ακόμη και στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο.



Εικόνα 7: Michalangelo Caravaggio, Αγόρι που το δάγκωσε σαύρα, Λάδι σε καμβά, 65X52 εκ., 1594-96

Χαρακτηριστικός γαι την εξαιρετική χρήση της αντίθεσης στο ζευγάρι φως/σκιά, ο Caravaggio υπήρξε πηγή γνώσης για τον Rembrandt. Η δυνατές του αντιθέσεις οργανώνουν καθαρές κατά περιοχές, καλοφωτισμένες συνθέσεις. Στην Εικ. 7, η σύνθεση έχει διαγώνια δυναμική. Αν και το θέμα γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος του έργου μετωπικά, με την χρήση της αντίθεσης φως/σκιά δημιουργούνται άξονες που διαπερνούν το έργο διαγώνια. Από αυτούς ο βασικότερος ξεκινάει από την κάτω αριστερή γωνία και κατευθύνει το βλέμμα προς τα πάνω δεξιά, κρυμμένος μέσα στην λωρίδα σκίασης που καθορίζει το σώμα. Η διαγώνιος ενισχύεται από το έξω περίγραμμα του αριστερού μπράτσου το οποίο διαγράφεται ιδιαίτερα έντονα επίσης χάρη στο υψηλό κοντράστ και ενώνεται με το υπερφωτισμένο πρόσωπο. Το ιδιαίτερα δραματικό αποτέλεσμα πετυχαίνεται με κλίσεις και άξονες που στηρίζονται σ' αυτήν την αντίθεση και δημιουργούν όρια και κατευθύνσεις χωρίς υποχρεωτικά να υπάρχουν γραμμές. Όταν αυτές υπάρχουν υποτάσσονται στην διάταξη που ορίζεται από το κοντράστ του φωτός. Ο ρόλος τους είναι περισσότερο αφηγηματικός, σαν συμπλήρωμα στην περιγραφή του τι περιέχει η εικόνα παρά συνθετικός ώστε να οργανώνουν το πως δένει τα οπτικά στοιχεία για να έχει δύναμη αυτό που δείχνει.

http://en.wikipedia.org/wiki/Boy_Bitten_by_a_Lizard_%28Caravaggio%29



Εικόνα 8: Rembrandt Harmenszoon Van Rijn , Εβραίοι στην συναγωγή, χαρακτηριστικό με ξηρή χάραξη, 7,1X12,9 εκ, 1648.

Ο Rembrandt είναι από τους μεγαλύτερους δασκάλους της τεχνικής του chiaroscuro. Τα έργα του χρησιμοποιούν την αντίθεση φως/σκιά για να δημιουργήσουν μία μυστηριακή ατμόσφαιρα, ένα μισόφως που ο καλλιτέχνης χειρίζεται επιδέξια για να παρουσιάσει τις μορφές του να αναδύονται μέσα από αυτό. Σ' αυτό το μικρό σε διαστάσεις χαρακτηριστικό καταφέρνει να δημιουργήσει με μία πλούσια μαύρη περιοχή στο χαρτί σαν ένα άνοιγμα σ' ένα σκοτεινό βάθος. Σε συγκεκριμένες περιοχές που επιδιώκει αυτή την αίσθηση του βάθους τα περιγράμματα και τις τονικές αντιθέσεις διαλύονται. Οι δύο φιγούρες στα αριστερά παρουσιάζονται στο φως που πέφτει από ψηλά πίσω τους και δεξιά, όπως φανερώνουν οι σκιάσεις στα ρούχα και στα πρόσωπα. Η πολλή συγκεκριμένη κατεύθυνση της πηγής του φωτός επιτρέπει μια ακριβή διάταξη στην φωτεινότητα και στη σκιά, που όμως δεν γίνεται ποτέ άκαμπτη ή σκληρή. Αυτό οφείλεται στα πλούσια σε τόνους και λεπτομέρειες σκούρα γκρι του "βάθους", ενώ το δυνατότερο μαύρο έχει κρατηθεί μόνο για τις φιγούρες μπροστά. Κι εκεί όμως περικυκλώνεται από τόνους του γκρι, με αποτέλεσμα η μετάβαση από το λευκό στο μαύρο, και σε μια τόσο μικρή επιφάνεια όπως αυτού του έργου, να περνάει μέσα από μια σταδιακή κλιμάκωση. Οι φιγούρες στο δεξί μέρος του έργου αρχίζουν να χάνουν την ευκρίνειά τους και να "λιώνουν" στην ασάφεια της απόστασης. Σταδιακά επίσης αυτό το αποτέλεσμα εντείνεται και τελικά ελάχιστες ενδείξεις συντηρούν τις τελευταίες μορφές. Η αυστηρή γεωμετρική προοπτική δεν αρκεί για να δηλώσει αυτή την αίσθηση του κλειστού περιβάλλοντος που αναπαράγει ο Rembrandt. Το έργο είναι εύγλωττο παράδειγμα για το πόσο δυναμικά μπορεί να λειτουργήσει η ατμοσφαιρική προοπτική, δηλαδή η σταδιακή εξομείωση των τόνων για να υποδηλώσουμε βάθος στο σχέδιο.

<http://www.rembrandtonline.org/Jews-in-the-Synagogue.html>

Τα βασικά στοιχεία του σχεδίου.

Κάθε σχέδιο είναι μία μεταφορά της πραγματικότητας σε ένα δυσδιάστατο μέσο, όπως ο ζωγραφικός καμβάς ή το χαρτί. Ήδη μιλάμε για δύο διακριτά στοιχεία: το ένα είναι η πραγματικότητα ή το πώς βλέπουμε τον κόσμο γύρω μας, μια εμπειρία πάντα τριών διαστάσεων. Το άλλο είναι η μεταφορά της πραγματικότητας με τα υλικά του σχεδίου -μολύβι, κάρβουνο ή μελάνι- σ' ένα δυσδιάστατο πεδίο.

Μια βασική προϋπόθεση για να καταλάβουμε τις ιδιαιτερότητες του σχεδίου αλλά και τις δυνατότητές του σαν αντικείμενο σπουδής, είναι να αναγνωρίσουμε ότι, όσο περίεργο και να φαίνεται δεν έχουμε μάθει να βλέπουμε. Χρησιμοποιούμε την όρασή μας για να μας δώσει απαραίτητες πληροφορίες για την επιβίωσή μας πχ για την κίνηση στο δρόμο αλλά όχι για να μας ενημερώνει για το σχήμα, το χρώμα ή τις χρωματικές αρμονίες του δρόμου. Με λίγα λόγια βλέπουμε ό,τι χρειαζόμαστε και συχνά για να υποστηρίξουμε τις άλλες αισθήσεις μας (πχ για να πληροφορηθούμε τι κάνει θόρυβο) αλλά όχι με τρόπο χρήσιμο για την ανάπτυξη ενός οπτικού λεξιλογίου.

Αυτό σημαίνει πως δεν έχουμε μάθει να ξοδεύουμε χρόνο παρατηρώντας τα σχήματα και τα χρώματα των αντικειμένων και ακόμη περισσότερο να σκεφτόμαστε με γραμμές. Το σχήμα, η επιφάνεια, η γραμμή, το χρώμα, το σημείο, το φως και η σκιά είναι τα βασικά στοιχεία οργάνωσης του οπτικού μας λεξιλογίου. Αν δεν τα έχουμε κατακτήσει ως ένα βαθμό δεν μπορούμε να μεταχειριστούμε με επιτυχία το οπτικό μας λεξιλόγιο ή να αποκωδικοποιήσουμε με επιτυχία το λεξιλόγιο κάποιου άλλου. Η γοητεία της κοινής πραγματικότητας, από την καθαρά οπτική της πλευρά, παραμένει αδιευκρίνιστη και ανεξερεύνητη αν δεν μπορούμε να την διαβάσουμε. Ταυτόχρονα κάθε σχεδιαστικό εγχείρημα, από ένα πορτρέτο μέχρι το σχεδιασμό μιας τσαγιέρας στηρίζεται στον χειρισμό οπτικών σχέσεων όπως είναι η γραμμική πυκνότητα, η τονική οξύτητα, η κάθετη οργάνωση. Είναι βασική ανάγκη για κάθε σχεδιαστή να κατανοήσει τι σημαίνουν και πως αλληλοεπιδρούν αυτές οι σχέσεις για να μπορέσει να συντάξει μια οπτικά σωστή πρόταση. Ο σκοπός της μελέτης του ελευθέρου σχεδίου είναι να γίνει ένας οδηγός για να μάθουμε να βλέπουμε και να μεταφέρουμε με οξύτητα και καθαρότητα οπτικές σχέσεις.

Η παρατήρηση που συχνά γίνεται τόπος συζητήσεων πως ο ζωγράφος έχει ή δεν έχει αποδώσει την πραγματικότητα είναι μια σχετική ελλειπής προσέγγιση αν δεν συνοδεύεται από την απαραίτητη γνώση των οπτικών ισοδυναμιών που μαθαίνονται με το σχέδιο. Έπειδή μια τέτοια συζήτηση έχει να κάνει τόσο με την αξιότητα του καλλιτέχνη όσο και μ' αυτό που κάθε θεατής περιμένει να δει και να αναγνωρίσει σαν πραγματικότητα το αποτέλεσμα είναι σημαντικά έργα τέχνης να φαίνονται στο ανεκπαίδευτο μάτι γεμάτα λάθη ή μη ρεαλιστικά και άρα ακατανόητα.

Η κοινότυπη πραγματικότητα περικλείει αρμονίες και οπτικές σχέσεις που το μάτι του ζωγράφου αναγνωρίζει, επιλέγει και οργανώνει με σκοπό να παρουσιάσει μέ τα εκφραστικά μέσα που έχει στη διάθεσή του μια νέα εικόνα, να δείξει δηλαδή την πραγματικότητα με έναν νέο τρόπο. Έτσι αν και σαν θέματα έργων έχουν κατά καιρούς υπάρξει αντικείμενα σημαντικά ή ασήμαντα, άνθρωποι όμορφοι και άσχημοι, τοπία συγκλονιστικά και φτωχά, παράγκες και παλάτια αυτό δεν επηρέασε την ένταση ή την σπουδαιότητα και την συγκίνηση που μας προσφέρει η θέαση ενός έργου.



Εικόνα 9: Jean-Auguste-Dominique Ingres , Portrait of Alexander Baillie, 1816.

Ο Ingres χρησιμοποιεί μία επιλεκτική κλιμάκωση λεπτομερειών για να οργανώσει την εικόνα του. Το επίπεδο ρεαλιστικής απόδοσης είναι διαφορετικό στο πρόσωπο και στο υπόλοιπο σώμα. Η λεπτότητα των γραμμών του προσώπου επιτρέπει την περιγραφή των χαρακτηριστικών με αρμονία και καθαρότητα. Αντίθετα το ρούχο έχει γίνει με δυναμικές και αποφασιστικές γραμμές που δίνουν τους όγκους και την κίνηση στο ύφασμα. Κοντές, αποφασιστικές γραμμές στον γούνινο γιακά πείθουν για την υφή ενώ ταυτόχρονα πλαισιώνουν με έναν ακτινωτό ρυθμό το πρόσωπο. Οι γραμμές του γιακά καταλήγουν σε σπειροειδή κίνηση στη γούνα που καλύπτει τα χέρια. Η κίνηση αυτή επαναλαμβάνεται στην κυκλική γραμμή του δεξιού μανικιού, μέσω του περιγράμματος και των πτυχώσεων. Στο σχέδιο επικρατεί μία επανάληψη κυκλικών αξόνων, δηλαδή γραμμών που γίνονται εμφανείς σαν τάσεις οργάνωσης. Το γενικό σχήμα του σώματος είναι ένα οβάλ που καθορίζεται από τις γραμμές των χεριών. Το σχήμα αυτό είναι παρόμοιο με το καθαρό οβάλ του προσώπου. Η επανάληψη αυτού του στοιχείου επιτείνει την καμπυλότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου. Κάθε γραμμή του σχεδίου αποδίδει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά των σχημάτων και των υφών χωρίς ποτέ να χάνει την αυτοτέλειά της σαν γραμμή, χωρίς δηλαδή να υποτάσσεται σε μια φλύαρη περιγραφική αφήγηση. Η δυνατή σχεδίαση αναφέρεται σε σχέσεις πρώτα γραμμών και μετά τόνων και δεν περιορίζεται ποτέ στην απλή περιγραφή της πραγματικότητας.

Η σχεδιαστική λογική οργανώνεται με βάση την οπτική σκέψη και την συναισθηματική νοημοσύνη που είναι λειτουργίες συχνά πιο άμεσες από την έναρθη λογική. Ακριβώς επειδή η οπτική σκέψη είναι βασική λειτουργία του ανθρώπινου εγκεφάλου ακολουθεί μία σειρά οργάνωσης ανεξάρτητη και από το συγκινησιακό και από το ορθολογιστικό επίπεδο. Αυτό σημαίνει ότι είναι μια διαδικασία γνώσης με τους δικούς της όρους. Με την εξάσκηση καλλιεργείται έτσι ώστε να μας εξυπηρετεί σαν αυτόματη λειτουργία, όπως η ανάγνωση και η γραφή. Ωστόσο που η λογική αναζητά διανθρώπινες σταθερές και ακλόνητες σχέσεις η καλλιτεχνική οργάνωση αναγνωρίζει την ποικιλία και την διαφορά από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη και μάλιστα αναπτύσσεται χάρη σ' αυτήν.

Αφού το σχέδιο σαν δεξιότητα μαθαίνεται πρέπει να υπάρχει ένα στάδιο εκμάθησης που να παρουσιάζονται καθαρά και κατανοητά κάποιες αξίες, όπως οι βασικές λέξεις και η γραμματική στην εκμάθηση μιας γλώσσας. Η έμφυτη δεξιότητα ή το καλλιτεχνικό ταμπεραμέντο βοηθούν στην πρόοδο, αλλά το σχέδιο και οι αξίες του αποκτούνται με επιμονή και άσκηση. Η δεξιότητα που δεν συνοδεύεται από την κατανόηση των σχεδιαστικών τρόπων δεν αρκεί για να αναδείξει έναν ικανό σχεδιαστή. Ο καλός σχεδιαστής είναι αυτός που μπορεί με την γνώση του να ξεπεράσει την ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας και να προτείνει μια καλοοργανωμένη αντιστοίχιση μεταξύ του πραγματικού και του εικαστικού που να καταλήγει σε μια νέα θέαση του κόσμου μας μέσα από σχεδιαστικά στοιχεία όπως ο οπτικός ρυθμός και δομή.

Το σχέδιο σαν μελέτη δεν σταματά ποτέ. Περισσότερο από κανόνες υπάρχουν δυναμικές που κάποιος πρέπει να έχει υπόψιν του για να μην καταλήξει σε προσπάθειες ανισόμετρες και τελικά αδιάφορες. Η κατανόηση που έρχεται από την εμπειρία είναι ο μόνος τρόπος πλουτισμού του οπτικού λεξιλογίου με ενεργές και χρήσιμες οπτικές λύσεις. Η αποστήθηση και η απομνημόνευση είναι άχρηστες αρετές για το σχέδιο. Εδώ απαιτείται κριτική ικανότητα και συνδυαστική δεξιότητα, καλή παρατήρηση και αξιολόγηση των στοιχείων, οργανωτική παράθεση και φυσικά όπως κάθε τέχνη θέλει πίστη και αφοσίωση. Σημασία έχει να κατακτηθούν οι βασικές σχέσεις ώστε να κατανοεί ο σχεδιαστής τι δυνατότητες υπάρχουν από τα εκφραστικά σχεδιαστικά μέσα και πως μπορεί να προσεγγιστεί σχεδιαστικά ένα θέμα για να μπορεί να αποφασίζει την οπτική οργάνωση σε ό,τι σχεδιάζει.

Αν σχεδιάζω σημαίνει μεταφέρω την πραγματικότητα σε μια δυσδιάστατη επιφάνεια, σημαίνει επίσης και οργανώνω αυτό που βλέπω ώστε εύγλωττα να αναγνωρίζεται σαν την απεκονιζόμενη πραγματικότητα. Αυτή η ανάγκη για οργάνωση της οπτικής πληροφορίας καταλήγει να είναι συχνά η σχεδιασμένη πραγματικότητα πιο έντονη, πιο ξεκάθαρη από αυτό που μας δείχνει η ζωή ακριβώς επειδή βάζει τάξη στις οπτικές πληροφορίες. Όταν ένα σχέδιο πετυχαίνει τους στόχους του και παρ' όλους τους περιορισμούς του μέσου μεταφέρει άμεσα και καθαρά μια οπτική διάταξη που γίνεται μια νέα ματιά στον κόσμο που μας περιβάλλει.

Εικόνες από <http://www.artinfluence.com/LucianFreud.html> και

<http://www.artcyclopedia.com/feature-2003-02-durer-self-portrait-at-the-age-of-thirteen.html>



Εικόνα 10: [Αριστερά] Lucien Freud, κεφάλι και ωμοί ενός κοριτσιού, 1990. Εικόνα 11: [Δεξιά] Albert Durer, Αυτοπορτρέτο 13 χρόνων, 1484.

Τα δύο έργα τα χωρίζουν 500 χρόνια. Στην αντιπαράθεσή τους γίνεται φανερό ότι κάθε οπτική αναζήτηση θέτει τους δικούς της όρους. Κάθε καλλιτέχνης διαλέγει και οργανώνει ένα σύνολο οπτικών στοιχείων. Όταν πρόκειται για έργο σχεδιασμένο από παρατήρηση, η πραγματικότητα παρέχει την αφορμή να συγκροτηθούν τα συγκεκριμένα οπτικά στοιχεία που συγκινούν ή ενδιαφέρουν έναν καλλιτέχνη. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι πάντα θέμα επιλογών και αναδιπλώνεται μεταξύ των δύο πόλων, της αυτοέκφρασης του δημιουργού και της αυτάρκειας στην οργάνωση της οπτικής φόρμας. Ό,τι και να ειπωθεί για το σκοπό και την ανάγκη που υποκινεί την καλλιτεχνική δημιουργία θα είναι καταδικασμένο να παλινδρομεί ανάμεσα στον υποκειμενισμό του συναισθήματος και την αντικειμενικότητα του φορμαλισμού. Η αλήθεια είναι ότι ούτε η έκφραση του συναισθήματος μπορεί ποτέ να συμβεί αν δεν έχει βρεθεί η απτή οπτικοποίηση της σωστής κατά περίπτωση φόρμας ούτε υπάρχει ανεξάρτητα από οτιδήποτε η αιώνια, τέλεια μορφή που μπορεί να απαντήσει στις αναζητήσεις όλων των καλλιτεχνών.

Παρατηρείστε πως ο Freud υπογραμμίζει τα κύρια σχήματα στο σχέδιό του κλείνοντάς τα με μία λωρίδα γκριζου. Αυτή η οργάνωση των γκρι απομονώνει και ξεχωρίζει τα λευκά του σώματος από το λευκό του φόντου. Ταυτόχρονα αντιλαμβανόμαστε ένα λαμπερό σώμα που κοντράρεται ακόμα περισσότερο από το σκιερό πρόσωπο. Οι κλεισμένες στο γκρι λευκές περιοχές αποκτούν ιδιαίτερη σημασία σαν σχήματα και σαν φωτεινές κηλίδες. Με τη ροή τους τονίζουν την νοητή γραμμή που ξεκινάει από την άκρη του λυγισμένου χεριού, διατρέχει το στήρνο και συνεχίζει στο άλλο χέρι. Η τόσο αυστηρά οριοθετημένη αντίθεση φωτός και σκιάς δημιουργεί και έναν άλλον άξονα που περνά οριζόντια το σώμα, σχεδόν παράλληλα με το ένα χέρι και συνεχίζεται στην λευκή κηλίδα του λαιμού. Έτσι η φιγούρα παρουσιάζεται να απλώνεται κατά μήκος δύο κεντρικών αξόνων που ορίζονται από τα φώτα.

Ο Durer χρησιμοποιεί καθαρές γραμμικές σχέσεις και δίνει έμφαση στην αίσθηση βάθους επιλέγοντας μια διαφοροποίηση στο φως και τη σκιά που προσδιορίζει επίπεδα βάθους. Το προτεταμένο (και επιμηκυμένο υπερβολικά) δάκτυλο δημιουργεί τον εντονότερο οριζόντιο άξονα στο έργο ενώ χρησιμοποιεί τις πτυχώσεις στο ρούχο για να δημιουργήσει ρυθμό και οπτικό ενδιαφέρον σε μια διαγώνια, ακτινωτή οργάνωση.

Κοινός παρονομαστής και στα δύο σχέδια είναι η σωστή απόδοση αναλογιών και τόνων. Και τα δύο σχέδια, με διαφορετικό τρόπο παραμένουν αληθινά στην περιγραφή των αναλογιών του ανθρωπίνου σώματος, στο πλάσιμο των όγκων και στην αναφορά των μαλλιών. Ωστόσο σκεφτείτε πόσο διαφορετικής τάξεως θα ήταν δίπλα τους μια ανάλογη φωτογραφία, ή ένα έγχρωμο έργο. Η γραμμή και ο τόνος είναι τα εκφραστικά μέσα του σχεδίου και παρότι τα συναντάμε σε κάθε εικόνα που βλέπουμε, το σχέδιο είναι ο τόπος που αυτά αναπτύσσονται αλλά και καλλιεργούνται με δύναμη και καθαρότητα.

Τοποθέτηση και συνολική αντιμετώπιση του θέματος

Αφού το σχέδιο είναι ένα σύνολο από επιλογές που αφορούν τα μέσα, τις τεχνικές και την μεταβίβαση της οπτικής πληροφορίας είναι πλέον ξεκάθαρο ότι η πραγματικότητα δεν μεταφέρεται όπως είναι στο χαρτί. Αυτή η αυτονόητη πρόταση σημειώνει την ελευθερία να επιλέξουμε πως κινηθούμε σε ένα δυσδιάστατο χώρο χρησιμοποιώντας μόνο τόνο και γραμμή, όχι την άδεια για να κάνουμε αναλογικά και τονικά λάθη. Σ αυτήν την επιλογή αποκτά σημασία το τι θα τοποθετήσουμε και το πώς θα το τοποθετήσουμε στο χαρτί μας.

Ένα συχνό πρώτο δίλλημα που αντιμετωπίζουν όλοι οι σχεδιαστές όταν ξεκινούν μία σύνθεση εκ του φυσικού είναι: τι πρέπει να βάλω στο χαρτί; Ίσως εκφράζεται παραπλήσια με τις απορίες: Είναι η θέση μου καλή; Πόσο μεγάλο πρέπει να κάνω το θέμα μου; Πρέπει να χωρέσουν όλα τα αντικείμενα; Που κόβω κάτι και τι αφήνω απέξω;

Σ αυτές τις απορίες θα προσθέσω μερικές ακόμα προσπαθώντας να απαντήσω την ερώτηση με ερώτηση.

- Μπορώ να φανταστώ κάποιες οριζόντιες και κάθετες που να διαπερνούν τα αντικείμενα που έχω απεναντί μου;
- Ποιοί από αυτούς τους άξονες παρουσιάζουν οπτικό ενδιαφέρον που να θέλω να τονίσω; Τι τονικές σχέσεις υπάρχουν;
- Ποια είναι μια βασική σχέση τονικής/γραμμικής αντίθεσης; Που θα ήθελα να τοποθετηθεί συνθετικά ώστε να πετύχω το δυνατότερο αποτέλεσμα;
- Τι γίνεται με το φόντο μου;

Η τοποθέτηση του θέματος δεν έχει κάποιες άλλες οδηγίες από τις απαντήσεις στο δεύτερο σετ ερωτήσεων. Αυτό μπορεί να επεκτείνεται και από κάποιες συμπληρωματικές αποφάσεις αναλογικές και αντίστοιχες με τις διαφορετικές προκλήσεις της κάθε σύνθεσης ή με τα διαφορετικά ενδιαφέροντα του καλλιτέχνη.

Σαν γενική παρατήρηση θα σημειωθεί ότι το κέντρο του χαρτιού είναι ένα σημείο ισορροπίας που μπορεί να κρατήσει περισσότερο βάρος από άλλα πιο περιφερειακά σημεία. Συνήθως βέβαια μια σύνθεση δεν τοποθετείται ακριβώς στο κέντρο αλλά προς το κέντρο με μια μικρή απόκλιση απο αυτό, ώστε να παρουσιάζει μία τάση πιο δυναμική από την στατική κεντρική αντιμετώπιση. Πρόκειται περισσότερο για εξάσκηση μιας οπτικής ευαισθησίας που προκύπτει από την οξυμμένη παρατηρητικότητα και εμπειρία που καθοδηγεί αυτές τις αποφάσεις. Άλλωστε η οργάνωση μιας σύνθεσης περιλαμβάνει περισσότερα του ενός στοιχεία τα οποία πρέπει να συνεργάζονται μεταξύ τους χωρίς να αναιρεί το ένα το άλλο για να δημιουργηθεί μια ευχάριστη οπτικά σύνθεση στο χαρτί.

Το οπτικά ευχάριστο, ξεπερνώντας τον σκόπελο της υποκειμενικότητας δηλαδή του γούστου και της αφήγησης είναι το οπτικά ξεκάθαρο στις προθέσεις του. Επειδή η τοποθέτηση του θέματος περιλαμβάνει τις πρωταρχικές αποφάσεις για την συνθετική οργάνωση του σχεδίου πρέπει να ικανοποιεί κάποιες βασικές σχεδιαστικές συνθετικές αρχές αλλιώς στη συνέχεια εμφανίζονται προβλήματα που θα μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί και που σχετίζονται με την ανισότιμη ανάπτυξη του θέματος στο χαρτί.

Τέτοια προβλήματα προκύπτουν όταν το θέμα τοποθετείται σε ιδιαίτερα ασύμμετρο σημείο σε σχέση με τις άκρες του χαρτιού, την ισορροπία των τόνων ή τις σχέσεις των σχημάτων και όταν η σύνθεση έχει τοποθετηθεί χωρίς να έχει ληφθεί υπόψη το φόντο.

Η θεωρία της χρυσής τομής ορίζει μια μαθηματική αναλογία σύμφωνα με την οποία μια διάσταση χωρίζεται με ιδιαίτερα ευχάριστο και αρμονικό τρόπο σε δύο βασικά τμήματα. Πρόκειται για την αναλογία $\phi=1:1,618$ που έχει ανακαλυφθεί ότι έχει πολλές εφαρμογές στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος και στη φύση. Η διαίρεση του χαρτιού σύμφωνα μ' αυτήν δημιουργεί την 'χρυσή τομή', ενώ η κατασκευή ενός ορθογωνίου με λόγω πλευρών $1:1,618$ δημιουργεί το χρυσό ορθογώνιο που σαν σχήμα είναι ιδιαίτερα αρμονικό.

Η εντελώς πρακτική εφαρμογή αυτής της αρχής είναι πως οι έντονες γραμμές που χωρίζουν το χαρτί σε δύο σχεδόν μέρη τοποθετούνται περίπου στα $2/3$ του χαρτιού. ($2/3=0,666$ και $1/\phi=0,618$). Ωστόσο, όπως κάθε οπτικός κανόνας, χρειάζεται εμπειρία για να εφαρμοστεί σωστά ή να έχει νόημα. Ένας έμπειρος σχεδιαστής αντιλαμβάνεται γρήγορα τι χρειάζεται να τοποθετήσει σε ένα τόσο καίριο σημείο. Αντίθετα υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να παγιδευτεί κάποιος από την ορθότητα ενός κανόνα και να οδηγηθεί σε συνθέσεις βαρετές γιατί ενώ χωρίζει στο σωστό σημείο δεν τοποθετεί σωστά τα υπόλοιπα στοιχεία σε σχέση μ' αυτό. Ας μην ξεχνάμε ότι κάθε εικόνα την διαβάζουμε οπτικά βάσει του συνόλου των στοιχείων που μας παρουσιάζει.

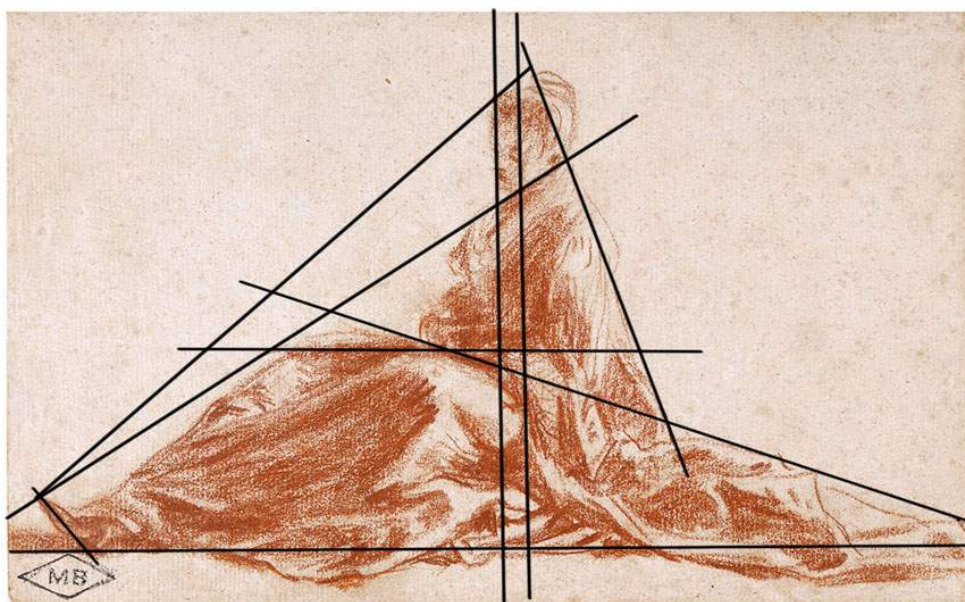
Το σχέδιο είναι υπόθεση συνολικής αντίληψης των οπτικών σχέσεων που οργανώνονται σε μια σχεδιαστική επιφάνεια, δηλαδή σχέσεων που ορίζονται από τη γραμμή, το σχήμα, τον τόνο, την απόσταση, την αναλογία των μεγεθών και των τόνων. Λάθη που φαίνονται πταίσματα στην αρχή ενός σχεδίου όπως μια ανακρίβεια στις αναλογίες ή προβληματική τοποθέτηση αρχίζουν να παίρνουν διαστάσεις όταν το σχέδιο ολοκληρώνεται και όλα τα στοιχεία αποτυγχάνουν να συνδεθούν με οπτική συνάφεια. Επειδή το σχέδιο είναι μια διαδικασία διαδοχικής εξέλιξης η πρόσθεση και η αφαίρεση ή αναδιάταξη κάποιων στοιχείων είναι απαραίτητη, σαν ένας ελιγμός που αναγνωρίζει την αλληλεπίδραση στις γραμμές και στους τόνους.

Η αλλαγή ισορροπιών που συμβαίνει όταν από την τρισδιάστατη πραγματικότητα περνάμε στο δισδιάστο το χαρτί και από το έγχρωμο σύστημα αξιών στην γκάμα άσπρο-μαύρο-γκρί δεν είναι συχνά αρκετή για να μας ταρακουνήσει ότι αλλάζουμε σύστημα περιγραφής. Αυτή η αντίληψη συχνά εγκλωβίζει τον αρχάριο σχεδιαστή όσον αφορά την τοποθέτηση του έργου ή την επιλογή οπτικής γωνίας. Κάθε θέμα μπορεί να αποδοθεί τμηματικά ή να ειδωθεί από διαφορετικές πλευρές που να τονίζουν εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά του και να ανασύρουν διαφορετικούς άξονες. Τα ζητήματα λάθους ή σωστού στην τοποθέτηση είναι συζητήσεις για την ισορροπία των στοιχείων και την ανάπτυξη δυνατών σχέσεων μεταξύ τους και στην συνολική σχεδιαστική επιφάνεια.

Αυτό που είναι πάντα το ζητούμενο είναι να δημιουργείται στο χαρτί ένα πλέγμα σχέσεων που να έχει οπτικό ενδιαφέρον και ταυτόχρονα να ανταποκρίνεται στις σχέσεις που έχουμε απέναντί μας. Αυτή η εξάσκηση, να ανακαλύψουμε άξονες, να αντιληφθούμε τονικές διαβαθμίσεις και αναλογικές σχέσεις, να οργανώσουμε τις γραμμές στο χαρτί αντίστοιχα με τις εντάσεις που βλέπουμε στα φώτα και τις σκίες οξύνει την οπτική αντίληψη και καλλιεργεί το οπτικό λεξιλόγιο. Όλα αυτά ξεκινούν με την σωστή τοποθέτηση και τελειώνουν εντελώς άδοξα στην λάθος τοποθέτηση, ή στην αμέλεια να επιδιορθωθούν εγκαίρως κάποια προβλήματα.



Εικόνα 12: Jean Antoine Watteau, Καθισμένη γυναίκα, Σανγκουίν (καφεκόκκινο κερώδες μολύβι) σε χαρτί, 32X53,3 εκ., 1705.



Εικόνα 13: Η φιγούρα έχει τοποθετηθεί έτσι ώστε το πρόσωπο να αγγίζει και να αγκιστρώνεται στο μέσον του χαρτιού, ωστόσο το κυρίως βάρος της σύνθεσης, όπως φαίνεται από τον άξονα που διαπερνά κάθετα τον κορμό βρίσκεται τοποθετημένο στο δεξιό μισό και προς το κέντρο. Πρόκειται για μια σχεδόν συμμετρική, τριγωνική σύνθεση που απλώνεται οριζόντια φτάνοντας στα όρια του χαρτιού. Η κατανομή των τονικών κηλίδων ακολουθεί σχεδόν συμμετρική λογική. Χρησιμοποιώντας την φορά γραφής και τις γραμμές που ανταποκρίνονται στις πτυχώσεις ο Watteau δημιουργεί δύο τάσεις κίνησης: Από κάτω αριστερά προς το κέντρο φτάνουμε στο πρόσωπο ακολουθώντας τις πτυχώσεις στα πόδια και τους σκούρους τόνους στο μπούστο. Μετά ακολουθώντας τις κλίσεις των χαρακτηριστικών του (μάτια, χείλη) κατεβαίνουμε με το άλλο σετ καφέ κηλίδων προς τα κάτω και ξαναμπαίνουμε με το κάτω περίγραμμα του ρούχου και την καμπύλη του γόνατου στο ρούχο ξανά στο κέντρο της φιγούρας.

Το έργο έχει έναν ελαφρύ οπτικό κυματισμό που συμφωνεί με τους θερμούς τόνους του σαγκουίν, ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση της οικειότητας και της ηρεμίας.

Μορφή/Φόντο

Ο διαχωρισμός σε μορφή και φόντο σημαίνει ότι σε μία δισδιάστατη επιφάνεια όπως το χαρτί ο εγκέφαλος αναγνωρίζει μία μορφή ως θέμα ενώ το υπόλοιπο της σύνθεσης γίνεται αντιληπτό σαν το χώρο που υποστηρίζει το θέμα. Αυτός ο διαφορετικής τάξης χώρος που υποστηρίζει το θέμα είναι το φόντο. Γενικά η περικλειόμενη μορφή είναι θέμα και η περικλείουσα φόντο.

Αν μπορούσαμε να αξιολογήσουμε την παρουσία του φόντου θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα στοιχείο τριτεύουσας σημασίας χωρίς αυτό ποτέ να σημαίνει ότι είναι ένα στοιχείο που μπορεί να παραλειφθεί. Ο ρόλος του φόντου είναι να επιτρέπει να διαφαίνονται καλύτερα τα στοιχεία της σύνθεσης, ένα υπόβαθρό πάνω στο οποίο αναδεικνύονται οι αξίες στη μορφή του θέματος. Συχνά μπορεί να είναι το πεδίο όπου καθορίζεται το τέλος του οπτικού βάθους.

Το φόντο δεν υπάρχει σαν ξεχωριστό στοιχείο από το θέμα του. Επειδή η οπτική αξία κάθε μορφής (γραμμικές εντάσεις, σχήματα, τόνοι) εξαρτάται από την θέση της στο χαρτί (που τοποθετείται, με τι γειτονεύει) σε μία σύνθεση δεν μπορεί να υπάρξει πετυχημένη οργάνωση όταν αγνοείται το στοιχείο του φόντου. Ένα συχνό λάθος άλλωστε στο ξεκίνημα της εξάσκησης στο σχέδιο είναι το φόντο να παραλείπεται εντελώς ή ακόμα χειρότερα να προστίθεται στο τέλος όλων των άλλων.

Στην περίπτωση που το φόντο αγνοείται το κυρίως θέμα βρίσκεται σε έναν απροσδιόριστο χώρο για τον οποίο δεν έχουμε καμία πληροφορία. Η επιλογή αυτή απλοποιεί τις σχέσεις στο χαρτί και δίνει έμφαση στην οργάνωση του κυρίως θέματος. Αφαιρεί όμως ένα σύνολο υπαρκτών σχέσεων καθώς κάθε θέμα βρίσκεται τοποθετημένο μέσα σ' έναν χώρο με τον οποίο αναπτύσσει σχέσεις που επηρεάζουν το πώς το αντιλαμβανόμαστε.

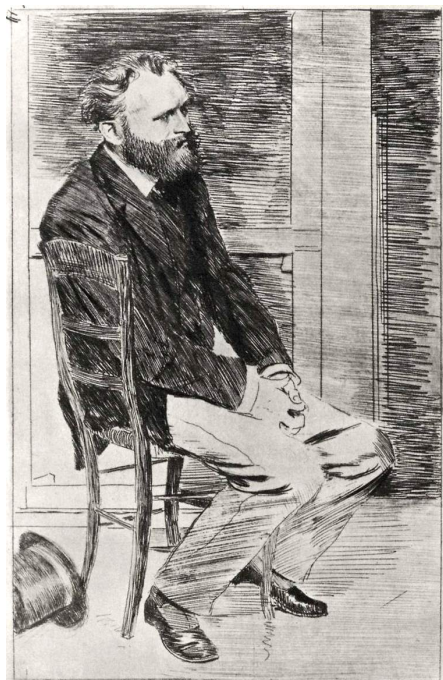
Το φόντο παραλείπεται σε σχέδια που έχουν τον χαρακτήρα σπουδής μιας μορφής, ή κάποιων μεμονομένων γραμμικών και τονικών σχέσεων. Στο ύψος αυτό έχουμε παραδείγματα από έργα μεγάλων σχεδιαστών όπου οι μορφές τους στέκονται σε ένα άδειο χαρτί και ίσως αυτό να είναι αιτία μιας παρανόησης. Κάποια από τα έργα αυτά έγιναν στα πλαίσια σπουδών και εξάσκησης. Οι καλλιτέχνες που τα έκαναν ποτέ δεν φαντάστηκαν ότι θα εκθέτονταν και θα γίνονταν αντικείμενα θαυμασμού. Ένα άλλο μέρος τέτοιων έργων καλύπτει την απουσία φόντου με την επιδέξια τοποθέτηση της κεντρικής μορφής κατά τέτοιο τρόπο ώστε να κατακτά ολόκληρη την επιφάνεια του χαρτιού ή όποιου άλλου μέσου. Αυτό επίσης ενισχύεται και από την χρήση του περιγράμματος που τότε έχει έναν 'διάλογο' με το κενό χαρτί και εκμεταλλεύεται τα σπασίματα και τα ανοίγματα της γραμμής, ή τις επιδιορθώσεις στο περίγραμμα σαν περάσματα από την γεμάτη σχήματα μορφή στο κενό του φόντου (Εικ. 12).

Παρότι αυτά τα σχέδια είναι ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και πετυχημένα δεν πρέπει να δημιουργείται μία σύγχυση μεταξύ αυτών και της σπουδής για την κατάκτηση σχεδιαστικής γνώσης. Η σχέση θέματος/φόντου είναι βασική για την κατανόηση του ρόλου των περιγραμμάτων, την κατανομή των φωτεινών και σκοτεινών περιοχών και την οργάνωση των εντάσεων στο χαρτί. Είναι σημαντικό να διευκρινηστεί ότι ένα σχέδιο πρέπει να 'γεμίζει' όλο το χαρτί που το περιέχει. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να το γεμίσουμε τονικά ή γραμμικά ένα σχέδιο μέχρι τα άκρα χωρίς να σκεφτούμε τι ακριβώς συμβαίνει στο θέμα που έχουμε απέναντί μας και κυριότερα στο χαρτί που το μεταφέρουμε. Σημαίνει ότι πρέπει να λάβουμε υπόψη μας μια οργάνωση που να περιλαμβάνει και τα άκρα, έστω αφήνοντάς τα κενά, ή τοποθετώντας μια πιο αχνή γραμμή, αλλιώς δεν έχουμε κατανοήσει σωστά την διάσταση του χαρτιού μέσα στην οποία ζωγραφίζουμε.

Για να οργανωθεί σωστά μία ζωγραφική επιφάνεια - και σε προέκταση κάθε επιφάνεια που θέλουμε να οργανώσουμε οπτικά είτε είναι τοίχος, είτε είναι χαρτί, είτε είναι δωμάτιο -

πρέπει να κατανοήσουμε αναλογικά πρώτα τη σχέση στη διάσταση του περιέχοντα χώρου και της κεντρικής μορφής που υπάρχει σαν κυρίως θέμα. Στην Εικόνα 12 (το έργο του Watteau) δεν νιώθουμε ότι χρειάζεται κάτι ακόμα στο σχέδιο. Η κεντρική μορφή είναι γερά τοποθετημένη και επιπλέον η γραμμή που περικλείει την φιγούρα δεν είναι ομοιογενής σε πάχος και ένταση δημιουργώντας ένα παιχνίδι επικοινωνίας με το περίγυρό της.

Στην Εικ.10 (Freud), ο Freud χρησιμοποιεί επίσης το λευκό χαρτί σαν ένα πολύ φωτεινό πάτωμα πάνω στο οποίο τοποθετεί την κεντρική φιγούρα με την βοήθεια κάποιων σκιάσεων. Αυτές ενώ ενσωματώνονται τονικά και σχηματικά στο σώμα, δημιουργούν την σύνδεση μεταξύ της μορφής και του φόντου.



Εικόνα 14 [αριστερά]: Edgar Degas, Πορτρέτο του Manet, χαρτακί, 12X17 εκ, 1864-65.



Εικόνα 15 [δεξιά]: Καθιστή γυναίκα (Όλγα), 62.5X48, 1920

Στην Εικόνα 14 το σχέδιο στηρίζεται στην σχέση μορφής και φόντου για να δημιουργήσει την αίσθηση του βάθους όπως και για να ξεχωρίσει το λευκό του προσώπου. Η γράμμωση στο φόντο ακολουθεί την οριζόντια κατεύθυνση και ισορροπεί τις κάθετες που κλείνουν την φιγούρα. Η πιο έντονη διαγώνια φορά στο σακάκι αντιστοιχίζεται στην ελαφριά κλίση του κορμού και τονίζει την στάση του σώματος. Το έργο τονικά επίσης στηρίζεται στο μεσαίο γκρι του φόντου που μεσολαβεί ανάμεσα στο μαύρο του σακκακιού και τις λευκές περιοχές. Κλεισμένο σε μαύρα και γκρι το πρόσωπο συγκεντρώνει τις μεγαλύτερες αντιθέσεις και φαίνεται το δυνατότερο λευκό στο χαρτί.

Στην Εικόνα 15 το φόντο απλά υπονοείται με ελάχιστες γραμμές και τονικές διαβαθμίσεις. Το μεγαλύτερο μέρος της καρέκλας έχει σβηστεί. Η σκιά στο πάτωμα επαναλαμβάνει την κλίση του ενός ποδιού όπως και το πόδι της καρέκλας δημιουργεί έναν ρυθμό με το άλλο. Η σκιά, η ελάχιστη τονική διαφοροποίηση γύρω από τη φιγούρα και μια αχνή γραμμή που υποδηλώνει την ένωση τοίχου και πατώματος οργανώνουν έναν ζωγραφικό χώρο που κάνει τριδιάστατο το σχέδιο. Τα μισοσβησμένα πόδια της καρέκλας και οι μικρές τονικές σημειώσεις πλουτίζουν μια σχετικά ομοιογενή γραμμή και υποδεικνύουν ένα χώρο ατμοσφαιρικό, δηλαδή ασαφές αλλά υπαρκτό, με απαλές τονικές διαβαθμίσεις.

<http://www.impressionistgallery.co.uk/artists/Artists/def/Degas/degas.html>

<http://www.wikipaintings.org/en/pablo-picasso/seated-woman-olga-1920>

Καθώς το φόντο υπάρχει πάντα σαν το υποστηρικτικό μέρος της σύνθεσης κάποιες φορές πρέπει να υποβαθμίζονται δυνατές σχέσεις που υπάρχουν σ' αυτό, πχ έντονα σχήματα ή αντιθέσεις ώστε το ενδιαφέρον να μην μετατοπίζεται από την κυρίως σύνθεση. Συνήθως επιλέγουμε να τονίσουμε τα στοιχεία αυτά που έχουν να κάνουν με τα όρια θέματος/φόντου και στοχεύουν στην πιο δυνατή αναπαραγωγή όγκων, τον τονισμό φωτεινών κηλίδων και στην εδραίωση των στοιχείων του θέματος ως κυρίαρχα στην σύνθεση. Υπάρχει μια λεπτή ισορροπία στην επιλογή να απαλύνουμε γραμμές και τόνους στο φόντο ώστε να δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους χωρίς να καταλήξουμε να φτιάξουμε ένα βαρετό επίπεδο έργο. Οι επιλογές εξαρτώνται πάντα από το θέμα, την τοποθέτηση και την ιεράρχηση των στοιχείων.



Εικόνα 16α: William Kentridge, Περιστέρι (Κατάσταση VIII), ξηρή χάραξη, 42X39, 2007.

Το φόντο καλύπτεται από ένα σύνολο γραμμών με τον ίδιο χαρακτήρα μ' αυτές του κυρίου θέματος αλλά διαφορετικές σε πυκνότητα και τονικότητα. Η ίδια σχεδιαστική λογική καλύπτει το χαρτί και δημιουργεί ένα χώρο απαραίτητο για να δηλωθεί η κίνηση που υπονοείται στο 'περιστέρι'. Ετσι το φόντο συνεχίζει την γραμμική ροή, και χωρίς προοπτικό βάθος δημιουργεί έναν γεμάτο χώρο. Αν φανταστούμε το κεντρικό θέμα απομονωμένο, (Εικόνα 16β) χωρίς καμιά γραμμή στο φόντο (ή έστω αλλάζοντας την τονικότητα των ίδιων γραμμών) βλέπουμε ότι το αποτέλεσμα παρουσιάζεται άτονο, αποδυναμωμένο και επίπεδο.



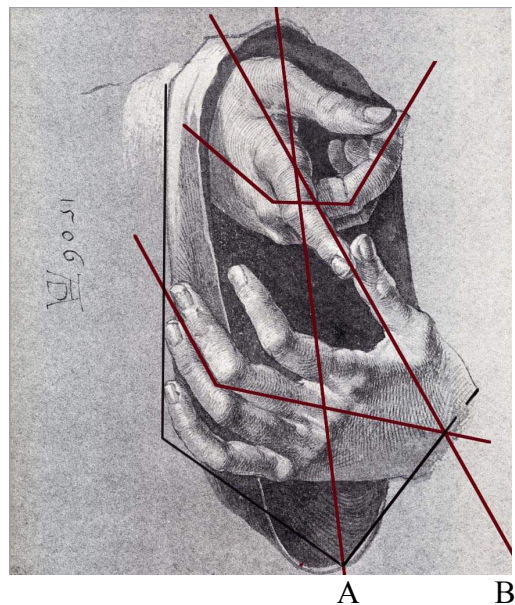
Εικόνα 16β

Οι άξονες

Για να επιλέξουμε μια ενδιαφέρουσα τοποθέτηση μιας σύνθεσης πρέπει να έχουμε αντιληφθεί κάποιους άξονες που την διατρέχουν ώστε να σκεφτούμε πως θα τους εκμεταλλευτούμε στο χαρτί.

Οι άξονες είναι βασικές γραμμές σε κάθε σχέδιο που ορίζουν τις γενικές σχέσεις πάνω στις οποίες οργανώνεται η σύνθεση. Αν και οι βασικότερες γραμμές στο σχέδιο δεν είναι υποχρεωτικό ότι φαίνονται, δηλαδή ότι σχεδιάζονται στο χαρτί. Συχνά τις τραβούμε νοερά και άλλες φορές τις σχεδιάζουμε αρχικά και μετά αφαιρούνται ή αφομοιώνονται στο σχέδιο.

Οι άξονες ενοποιούν αντικείμενα, ορίζουν την επικοινωνία και την αντιστοιχία των λευκών, γκρι και μαύρων περιοχών και βοηθούν την οργάνωση του σχεδίου. Καθορίζονται από το ίδιο το θέμα και τις επιλογές που κάνουμε για να αναδείξουμε κάποιες σχεδιαστικές αξίες στην τοποθέτησή του στο χαρτί. Η κατανόηση της λειτουργίας των αξόνων στηρίζεται στην βασική αρχή πως ένα σχέδιο δεν απαρτίζεται από αντικείμενα αλλά είναι ένα σύνολο γραμμών και τόνων που έχει το δικό του κέντρο βάρους και ισορροπίας σαν ολότητα. Οι άξονες μπορούν να εκφράζουν απλές, γεωμετρικές σχέσεις όπως καθετότητα και παραλληλία ή μπορεί να σχηματογραφούν μια συμμετρία που δεν γίνεται τόσο απλά και άμεσα αντιληπτή όταν κοιτάμε ένα έργο. Κάθε έντονη γραμμή σε ένα σχέδιο γίνεται αυτόματα άξονας γιατί είναι οπτικά πολύ ξεκάθαρο και έντονο στοιχείο.



Εικόνα 17α [αριστερά]: Albert Durer, Ο Χριστός ανάμεσα στους γιατρούς, μελέτη για τα χέρια,

Εικόνα 17β [δεξιά]: σχεδιάγραμμα

Το σχέδιο του Durer (εικ. 17α) γίνεται αντιληπτό σαν αρμονικό και ισορροπημένο. Γιατί;

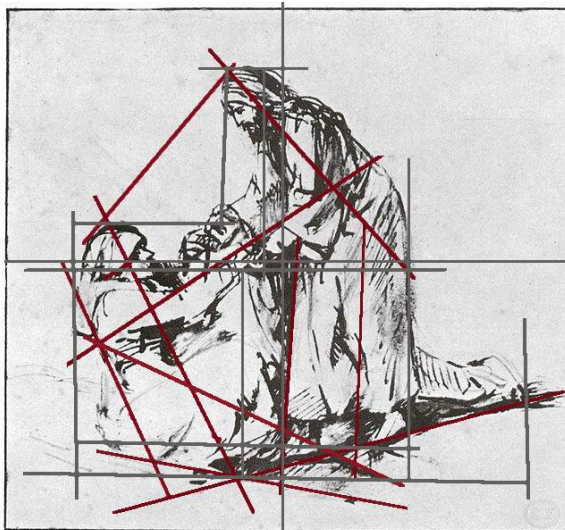
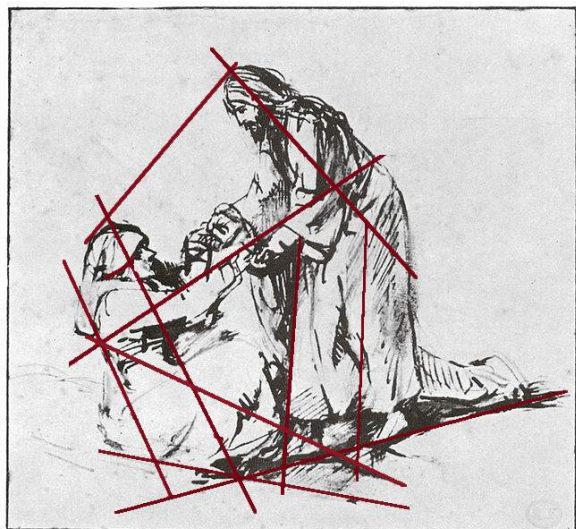
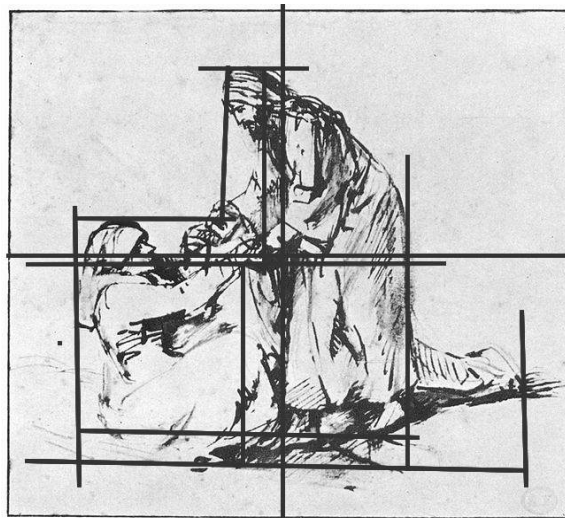
Η μαύρη τεθλασμένη γραμμή στην εικόνα 17β ορίζει το γενικό περίγραμμα της κεντρικής μορφής. Αν δούμε συνολικά το σχέδιο σαν μία ενότητα όπως αυτή περικλείεται από τη μαύρη γραμμή και διαπερνάται από τον άξονα Α αντιλαμβανόμαστε ευκολότερα την συμμετρία της. Το οβάλ του μανικιού συγχωνεύεται σε τριγωνικό σχήμα σαν ένα αντεστραμμένο βέλος όταν αντιληφθούμε ότι αποτελεί ένα σύνολο με τα δάκτυλα του κάτω χεριού. Η προσθήκη της παλάμης δεν ταραξίζει την

συνολική συμμετρία, ίσα-ίσα που την τονίζει περισσότερο. Η αίσθηση της απαλότητας του οβάλ σχήματος που περικλείει τα χέρια μεταδίδεται και σ' αυτά παρότι σαν σχήματα είναι πιο γωνιώδη.

Οι κόκκινες γραμμές αναφέρονται σε άξονες που δεν υπάρχουν σαν γραμμές στο σχέδιο. Ορίζουν όμως βασικές σχέσεις. Ο άξονας Β δείχνει την κλίση της χειρονομίας στο σχέδιο. Είναι η γραμμή πάνω στην οποία ενώνονται τα δάκτυλα των δύο χεριών, το πιο έντονο σημείο από άποψη περιγραφής κίνησης. Οι άξονες που περνούν από το κέντρο της κάθε παλάμης και ακολουθούν τη φορά των δακτύλων κάνουν φανερή την οργάνωση που κινεί τον σχεδιασμό των χεριών και φανερώνουν παράλληλες σχέσεις που δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές.

Ο ακριβής ρεαλισμός του Durer δεν πρέπει να μας ξεγελάει ότι είναι και ο λόγος που το σχέδιο του είναι τόσο ζωντανό. Το σχέδιό του είναι ξεχωριστό από πολλά άλλα έργα από ρεαλιστικής άποψης σχέδια χεριών εξαιτίας της αυστηρής οργάνωσής του. Είναι η εσωτερική δομή που κάνει τόσο πλούσια και δυνατή την εξωτερική ομοιότητα με την πραγματικότητα. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι κάθε σχέδιο είναι ένας τρόπος οπτικής οργάνωσης και κωδικοποίησης σε ένα σύνολο από γραμμές και τόνους.

Από εκπαιδευτικής απόψεως, είναι μια πολλή καλή εξάσκηση να προσπαθούμε να βρίσκουμε άξονες σε έργα με σχεδιαστική δύναμη. Οι άξονες άλλωστε σαν οπτική λογική εφαρμόζονται σε κάθε εικόνα, σε κάθε τι που είναι οργανωμένο οπτικά, όπως πχ μια φωτογραφία.



Εικόνα 18α, 18β, 18γ, 18δ [φορά του ρολογιού]: Rembrandt, Η ίαση της πεθεράς του Πέτρου, πένα και καφέ μελάνι φωτισμένα με λευκό, σκίτσο, 1660.

Ο Rembrandt αποδίδει μια σκηνή από τη ζωή του Χριστού κρατώντας το ενδιαφέρον στους δύο πρωταγωνιστές και παρεμβάλλοντας λίγα άλλα στοιχεία. Το φόντο για παράδειγμα έχει ελάχιστες γραμμές που παρουσιάζουν το που πατάει η άρρωστη γυναίκα, κυρίως όμως επιτείνουν την κλίση της φιγούρας του Χριστού. Τα τρία σχεδιαγράμματα εικονίζουν διαφορετικά συστήματα αξόνων. Η Εικόνα 18β παρουσιάζει τις αναλογικές σχέσεις. Οι κάθετοι και οριζόντιοι άξονες εδώ καθορίζουν μόνο αναλογίες μεγεθών. Όπως καταλαβαίνουμε αυτοί οι άξονες είναι βασικοί αλλά δεν μας δίνουν καμιά πληροφορία για την δυναμική της σύνθεσης πέρα από την αναλογία των μορφών μεταξύ τους και με την επιφάνεια του χαρτιού. Παρατηρούμε ότι η σύνθεση έχει τοποθετηθεί στο κάτω μισό του χαρτιού και προς τα αριστερά ώστε να τονίζεται η αίσθηση του βάρους από την καθιστή φιγούρα.

Η Εικόνα 18γ περιέχει τους άξονες των βασικών κλίσεων και εκφράζει την δυναμική του σχεδίου. Η γυρτή φιγούρα του Χριστού συνδέεται με την γυναίκα κατά μήκος τριών αξόνων. Ο κυριότερος είναι ο άξονας των χεριών και υποβοηθείται από τον άξονα στα πόδια, τη γραμμή που ενώνει τα κεφάλια και άλλες δευτερεύουσες γραμμές σ' αυτήν την κλίση που έχουν εδώ παραλειφθεί, όπως η γραμμή του βλέμματος και η γραμμή από το μαντήλι της γυναίκας. Η τάση αυτή εξισορροπείται από τον άξονα που διαπερνά τον κορμό της γυναικίας φιγούρας και επαναλαμβάνεται σαν κλίση στην γραμμή της πλάτης ενώ όλη η σύνθεση αγκιστρώνεται στην κάθετη από το σκιερό σημείο που αναπτύσσεται σχεδόν το κέντρο της σύνθεσης από τον χιτώνα του Χριστού.

Στην Εικόνα 18δ βλέπουμε τον συνδυασμό όλων των αξόνων.

Γραμμή

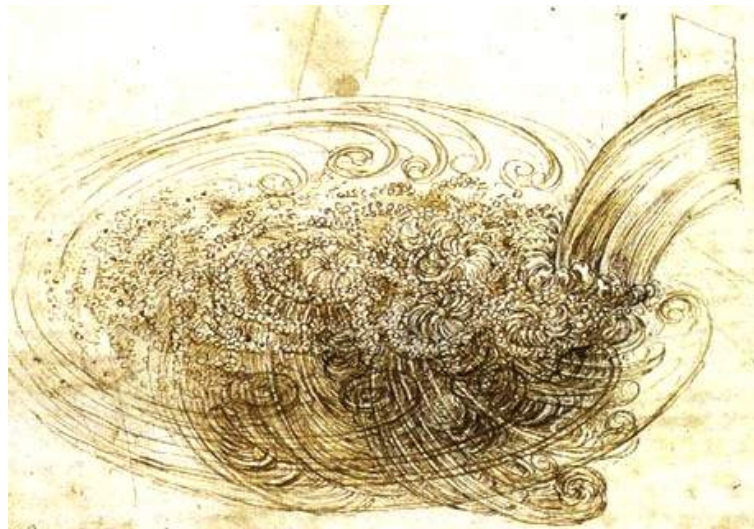
Η γραμμή είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του σχεδίου. Ο ρόλος της είναι ποικίλος. Έτσι η γραμμή χρησιμοποιείται:

- να δηλώσει τις άκρες. Το πρώτο πράγμα που μας βοηθάει να καταλάβουμε όρια είναι να τραβήξουμε τις γραμμές που τα περιγράφουν. Η γραμμή ορίζει και ξεχωρίζει.
- να ξεχωρίσει επιπεδα. Το αναμφίβολο όριο στο οποίο το πάτωμα συναντά τον τοίχο, ή πιο γεωμετρικά η ακμή του κύβου ορίζουν την αλλαγή από το ένα επίπεδο στο άλλο. Ανάλογα με την τοποθέτησή μας σαν παρατηρητή η γραμμή μεταφέρει το μέσα, σαν εσωτερικό δωματίου, ή το έξω σαν την περιγραφή του τοίχου. Έτσι υποδηλώνεται το τέλος του επιπέδου βάσης και δηλώνεται ο χώρος.
- να διαφοροποιήσει αλλαγές στο χρώμα. Συχνά την απότομη αλλαγή στο χρώμα την υποδηλώνουμε με μία γραμμή, πχ. σε ένα ριγέ ύφασμα.
- να σημειώσει αλλαγές στον τόνο. Πιο εύκολο να την αντιληφθούμε είναι η χρήση της γραμμής για να ορίσει αλλαγή στον τόνο και να οριοθετήσει τις αντιθέσεις στο φως και τη σκιά. Η σκιά είναι για τον ζωγράφο άλλο ένα σχήμα που ζητά να οργανωθεί, μια αντίστοιχη στην φωτεινότητα του φωτός που έχει σχήμα και περίγραμμα το ίδιο υπαρκτό με το αντικείμενο που την προκαλεί.
- να εξηγήσει το σχήμα πχ πως είναι οι πτυχώσεις σ' ένα πανί. Ο σχεδιασμός των πτυχώσεων είναι μια κλασική άσκηση σχεδιαστικής δεξιότητας ιδιαίτερα απαιτητική στην οργάνωση του ρυθμού των γραμμών και των τόνων. Συχνά η κίνηση που έχει ένα ύφασμα αποτυπώνεται με την γραμμή, όπως και ο όγκος που καθορίζεται από τις πτυχώσεις του.
- να σημειώσει περιγράμματα. Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ δεν υπάρχουν περιγράμματα στη φύση η χρήση της γραμμής και των περιγραμμάτων υπήρξε ο επικρατέστερος τρόπος σχεδίασης μέχρι την πρώιμη αναγέννηση.



Εικόνα 19: Henri Matisse, Παραλλαγές σε νεκρή φύση, μελάνι σε χαρτί, 1942

Περιγράμματα, σχήματα και επίπεδα καθορίζονται από την ίδια καμπυλόειδη γραμμή σ' αυτό το καθαρά γραμμικό σχέδιο. Σαν καθαρά γραμμικό καταλαβαίνουμε ένα σχέδιο όταν όλες οι σχέσεις του ορίζονται με την γραμμή και δεν υπάρχει ένδειξη χρώματος ή τόνου παρά μόνο η πύκνωση, αραιώση και διακοπή της γραμμής. Εδώ η γραμμή περιστρέφεται ακτινωτά και συστρέφεται με ένταση για να γράψει τα κεντρικά και μεγαλύτερα σχήματα της σύνθεσης ενώ μετατρέπεται σε κυματωειδή κίνηση μικρότερης έκτασης στα άκρα της σύνθεσης.



Εικόνα 20: Leonardo da Vinci, σπουδή νερού που πέφτει σε νερό, c. 1508-9

Στο σχέδιο αυτό ο da Vinci με εξαιρετική οξυδέρκεια ξεχωρίζει τις δυνάμεις που κινούν το νερό που πέφτει. Ακόμα κι αν προσπαθήσουμε να τις διακρίνουμε σε μια παρόμοια φωτογραφία ή στην πραγματικότητα συχνά βλέπουμε μόνο... νερό. Αυτός με την ακριβή χρήση της γραμμής καταφέρνει, σ' ένα γραμμικό κυρίως σχέδιο να μας πείσει ότι όχι μόνο βλέπουμε νερό αλλά και να μας μεταδώσει την ικανοποίηση ότι καταλαβαίνουμε την δυναμική της κίνησής του. Το εκλεπτυσμένο αυτό γραμμικό σχέδιο που αποτελείται μόνο από καμπυλοειδείς γραμμώσεις, μεταφέρει τα δεδομένα της πραγματικότητας στο οπτικό λεξιλόγιο με μεγαλύτερη καθαρότητα απ' ότι βλέπει το απλό μάτι. Έτσι μεταφράζει τον υλισμό του κόσμου που ζούμε σε ένα σύνολο από γραμμές. Ενώ ποτέ δεν αμφιβάλλουμε για το τι βλέπουμε, άρα πρόκειται για μια αναπαράσταση του κόσμου που γίνεται εύκολα αφηγηματικά πιστευτή, η σύνθεση είναι απόλυτα αυστηρή και σχεδιαστικά εσωστρεφής, δηλαδή πιστή όχι μόνο στην πραγματικότητα αλλά και στο ιδιαίτερο αναπααραστατικό σύστημα των γραμμών της.

Τόνος

Αν η γραμμή είναι συμβολική και διευκρινιστική ο τόνος είναι υλικός και πυκνός μια που αναφέρεται περισσότερο στον όγκο, στη μάζα και μετά στο χρώμα. Ένα τονικό σχέδιο δίνει προτεραιότητα στην απόδοση της διαβάθμισης των τόνων από το λευκό στο μαύρο, ιεραρχώντας τις περιοχές αυτές και περιορίζοντας το γραμμικό στοιχείο.

Τα τονικά σχέδια υποστηρίζονται μόνο από διαβαθμίσεις του γκρι, χωρίς πολύ γράμμωση. Διακρίνονται για την δημιουργία μιας ατμόσφαιρας καθώς τα περιγράμματα χάνονται και η ασάφεια υπονοεί την ατμοσφαιρική άχλη που θαμπώνει την θέαση σε βάθος.

Ο τόνος είναι από μόνος του ένα στοιχείο βαφής και μπορεί να συμπεριφερθεί σαν κηλίδα. Χωρίζει την σχεδιαστική επιφάνεια χάρη στην ποσοτική διαβάθμισή του σε τονικές περιοχές. Περισσότερη σημασία από την ίση σε έκταση κατανομή των τόνων σε μια επιφάνεια σχεδίου έχει η οργάνωσή τους σε σχηματικές τονικές ενότητες που μπορεί να διαπερνούν τα φυσικά αντικείμενα ενοποιώντας περιοχές που γειτονεύουν. Το φως επηρεάζει την τονική δομή της σύνθεσης καθώς δημιουργεί καθοριστικά σχήματα και αλλάζει τις τονικές σχέσεις. Επίσης δημιουργεί σχέσεις αντίθεσης/ αλληλεπίδρασης με το φόντο/θέμα. Την έλλειψη ή την ασάφεια του τόνου συχνά υποστηρίζει δυναμικά η παρουσία της γραμμής που έχει την δυνατότητα να ανεβάζει μια σκάλα τονικά την επιφάνεια στην οποία αναφέρεται.



Εικόνα 21: George Seurat, Ο κορμός του δέντρου, κραγιόν σε χαρτί, 24,5X31 εκ., 1883.

Οι εμπρεσιονιστές προσπάθησαν να ζωγραφίσουν το φως και την επίδρασή του στα αντικείμενα. Υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει περίγραμμα στη φύση απέρριψαν την γραμμή και το περίγραμμα. Το σχέδιο αυτό χαρακτηριστικό αυτής της τεχνοτροπίας. Βασίζεται στον τόνο και επικεντρώνεται στην ανάδειξη του κοντράστ στο φως και τη σκιά και την μεταφορά μιας ατμόσφαιρας. Η ακριβής περιγραφή των μορφών του χώρου περιορίζεται αισθητά και η οπτική οργάνωση περιγράφει το φως σ'ένα χαλαρό οβάλ. Το σχήμα στην κάτω αριστερή γωνία επαναλαμβάνεται με αλλαγή φοράς επάνω και δεξιά και το εντονότερο τονικά και σχηματικά στοιχείο, που είναι ο κάθετος σχεδόν κορμός του δέντρου σχηματίζει σχεδόν ορθή γωνία με την σκιά του.

Κάθε αντικείμενο έχει λόγω χρώματος έναν τόνο που λέγεται τοπικός τόνος. Μία άλλη τονικότητα προκύπτει γαι το ίδιο αντικείμενο αν λάβουμε υπόψη μας την αντίθεση φως/σκιά. Σ' αυτήν την περίπτωση τα αποτελέσματα είναι πάντα πιο δραματικά και οι εξάρσεις πιο απότομες. Συνήθως σχεδιάζουμε λαμβάνοντας υπόψη τον συνδυασμό των δύο. Η τονική ποικιλία και η προσκόλληση στην πραγματικότητα των τοπικών τόνων εξαρτάται από την έμφαση που θέλουμε να δώσουμε στις αντιθέσεις από το φως και τη σκιά.



Εικόνα 22



Εικόνα 23

Εικόνα 22 και Εικόνα 23: Τοπικός τόνος και τόνος στην αντίθεση φως και σκιά.



Εικόνα 24



Εικόνα 25

Στην Εικ. 24 βλέπουμε μία κατανομή τόνων που λαμβάνει υπόψη και τις χρωματικές τονικές διαφορές ανάμεσα στη ρόμπα και την πολυθρόνα. Σε τμήμα της ρόμπας ο τόνος παραλάσσεται αισθητά για να περιλάβει την αντίθεση από το φως ενώ το υπόλοιπο τμήμα της ρόμπας τοποθετείται με αυτόν τον τρόπο στη σκιά. Παράλληλα μας δίνεται η ένδειξη της διαφορετικής χρωματικής ποιότητας του υφάσματος της πολυθρόνας με μια τονική διαβάθμιση ανεξάρτητη από το κοντραστ φως.σκιά.

Στην Εικ. 25 δεν έχουμε καμιά τέτοια ένδειξη. Οι τονοί πλάθουν όγκους και περιγράφουν το φως και τη σκιά χωρίς να μας δίνουν άλλες πληροφορίες.



Εικόνα 26α [αρ.]: Peter Paul Rubens, Ο Άγιος γεώργιος σκοτώνει τον δράκο, πένα και καφέ μελάνι, 1600.

Εικόνα 27α [δεξιά]: Rafael, Ο Άγιος γεώργιος σκοτώνει τον δράκο, σπουδή, 1505.

Στην Εικόνα 26α ο Rubens εξαπλώνει τον τόνο σαν κηλίδα στο χαρτί. Ο τόνος ομοιογενοποιεί περιοχές και περνώντας τα όρια των μορφών δημιουργεί νέες σχέσεις. Στην Εικόνα 27α οι μορφές παραμένουν διακριτές. Ο τόνος δημιουργείται με τη γραμμή και δεν κυριαρχεί στην δομή της σύνθεσης αλλά συνεργάζεται και υποστηρίζεται από τη γραμμή. Τα δύο σχέδια, εξαιρετικά και τα δύο, είναι εντελώς διαφορετικά σε ύφος και

σε οπτικό αποτέλεσμα. Το ένα (Εικ. 26α) δείχνει το δυναμισμό και την ροή της κίνησης. Για να μεταφέρουν αυτή την δυναμική οι σκούροι τόνοι εξελίσσονται σαν κορδέλα που ξετυλίγεται τοποθετημένη κεντρικά και κινούμενη πάνω στον κάθετο άξονα, ενώ όλη η σύνθεση κρατιέται σε αυστηρή συμμετρία πάνω σ' ένα ανοικτό προς τη βάση του σχήμα Χ. Στην εικ. 27α βλέπουμε την κίνηση καθαυτή. Η σύνθεση είναι διαγώνια με το κύριο βάρος της σύνθεσης στο αριστερό κάτω και δεξιό πάνω μέρος και συμμετρικά λευκά κενά στα άλλα μέρη της σύνθεσης. Η τοποθέτηση κύριων σημείων πάνω στους κεντρικούς άξονες κάνει τις μορφές ιδιαίτερα σταθερές και την μάχη έντονη. Το κεφάλι του δράκου είναι πάνω στον οριζόντιο μεσαίο άξονα και το κεφάλι του Αγ. Γεώργιου λίγο πιο αριστερά από το κέντρο του κάθετου μεσαίου άξονα.

Μια ματιά στους αφανείς άξονες των δύο σχεδίων εξηγεί εύγλωττα τον διαφορετικό δυναμισμό κάθε εικόνας.



Εικόνα 26β



Εικόνα 27β

Βιβλιογραφία

Cuminetti Vitorio, All the works of Michelangelo, Bonechi Editore, Firenze, 1991.

Farh-Becker Gabriele, Japanese Prints,,Taschen, South Korea, 2007.

Hale Beverly Robert,Watson Drawing Lessons from the Great Masters, 45th anniversary edition, Gutpill Publications, New York,2009.

Speed Harold,The practice and science of drawing,3rd edition, Dover Publications, INC, New York,1972

Πως σχεδιάζω και ζωγραφίζω, Γεωργίου Βάσω (μετάφραση) Κλέλια Καταιβάτη (επιμέλεια), Εκδόσεις Κισσος-Παν, Αθήνα, 1984.

Arnason H. H., ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης, Παρατηρητής, 1995, Θεσσαλονίκη

Arnheim, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Θεμέλιο, 2005.

Γκόμπριχ, Ερνστ, Το χρονικό της Τέχνης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998

Ρήντ, Χέρμπερτ, Λεξικό Εικαστικών Τεχνών, Υποδομή

Ιστοσελίδες όπως παρουσιάστηκαν τον Δεκέμβριο του 2011

<http://en.wikipedia.org/wiki/Sfumato>

<http://dbclemmons.wordpress.com/2009/09/24/chiaroscuro-drawing/>

<http://www.lessing-photo.com/disping.asp?i=33010936+&cr=1&cl=1>

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/f/fra_bartolommeo,_drapery_study.aspx

<http://en.wikipedia.org/wiki/Chiaroscuro>

<http://www.rembrandtonline.org/Jews-in-the-Synagogue.html>

<http://www.lib-art.com/artgallery/15860-jews-in-the-synagogue-rembrandt-harmenszoon-van-rijn.html>

<http://www.terminartors.com/artworksByArtist/Rembrandt/1/>

<http://www.wikipaintings.org/en/search/picasso/12>

<http://www.frick.org/exhibitions/lugt/index.htm> [watteau]

<http://www.artnet.com/artwork/424459409/1064/jean-antoine-watteau-seated-woman.html>

<http://www.impressionistsgallery.co.uk/artists/Artists/def/Degas/degas.html>

<http://www.davidkrutpublishing.com/artbase/abf-artwork.php?artist=1&artwork=651>

http://www.frick.org/exhibitions/rembrandt/checklist_lugt.htm

<http://www.frick.org/exhibitions/rembrandt/healing.htm>

<http://www.nccsc.net/2009/6/1/learning-from-old-master-drawings>

<http://www.henri-matisse.net/drawings.html>

<http://wondergalleryofscience.tumblr.com/post/1506521752/leonardo-da-vinci-study-of-water-falling-into>

<http://www.drawingsofleonardo.org/>

<http://www.onlineuniversity.net/painters/leonardo-da-vinci/>

<http://www.sosyalistarsiv.com/georges-seurat-1859-1891/2439-georges-seurat-1859-1891-a.html>

<http://www.wikipaintings.org/en/georges-seurat/the-tree-trunk>

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rubens/>

<http://www.non-solo-arte.com/dragon-art.html>
<http://www.superstock.com/stock-photography/Uffizi>
<http://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/965/Garden-with-Flowers.html>
http://www.amis-arts.com/peintre/vangohsuite/dessins_van_gogh/galerie13_dessins.htm
<http://benedante.blogspot.com/2011/12/david-hockneys-drawings.html>
http://www.nytimes.com/packages/html/arts/20051014_VANGOGH_AUDIOSS/blocker.html
<http://redist.blogspot.com/2005/10/van-goghs-winter-garden.html>
http://www.vggallery.com/drawings/main_az.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh
<http://www.mfa.org/collections/object/harimaze-sheet-with-four-pictures-new-year-decorations-r-rocky-island-with-pines-tc-butterflies-tl-winterberry-and-dried-fish-bl-229531>
<http://www.mfa.org/search/collections?keyword=hiroshige>
<http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/utagawa/>
http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/shinhangatexts/shinhanga_intro.html