

1. Τόνος

Ενώ η γραμμή διακρίνεται για την ευκολία της να δημιουργεί σύμβολα και να δίνει άμεσες διευκρινήσεις για τα όρια, ο τόνος αναφέρεται στην φωτεινότητα: το πώς πέφτει το φως, ποιό είναι το υλικό και πόσο απορροφά ή αντανακλά το φως, ποιά είναι τα σχήματα και οι όγκοι, όπως φαίνονται σ' έναν χώρο. Μ' αυτήν την έννοια ο τόνος είναι υλικός και πυκνός, αφού περιγράφει όγκο και μάζα και δίνει οπτικά βάρος και ατμόσφαιρα στην σύνθεση.

Με τις τονικές διακυμάνσεις πλάθουμε σ' ένα σχέδιο τις ιδιαιτερότητες στο ανάγλυφο του όγκου, την υφή και το χρώμα ενός αντικειμένου. Τα σχεδιαστικά πλασίματα των όγκων π.χ μιας προτομής και οι ιδιομορφίες στην υφή ενός υλικού πχ ενός υφάσματος, σχεδιάζονται πιο εκφραστικά με τον τόνο.

Βασικό χαρακτηριστικό των τονικών σχεδίων είναι η ιεράρχηση των μαύρων-γκρι-λευκών χωρίς πολύ γράμμωση. Ο τόνος είναι από μόνος του ένα στοιχείο βαφής. Τι σημαίνει αυτό; Ότι μπορεί να συμπεριφερθεί σαν κηλίδα. Μπορεί να επιτρέψει απαλές διαβαθμίσεις να εμφανιστούν, να 'καταπιεί' όρια, να δημιουργήσει σχήματα πάνω και πέρα από τα μεμονωμένα αντικείμενα, να κινηθεί στο χαρτί με ρευστότητα όπως ένα υγρό απλώνεται σε μια επιφάνεια. Αυτή η ιδιότητα, η απαλότητα στα περάσματα σε συνδυασμό με την ελαστικότητα στα όρια χαρακτηρίζει και την ποσοτική διαβάθμισή του σε τονικές περιοχές.

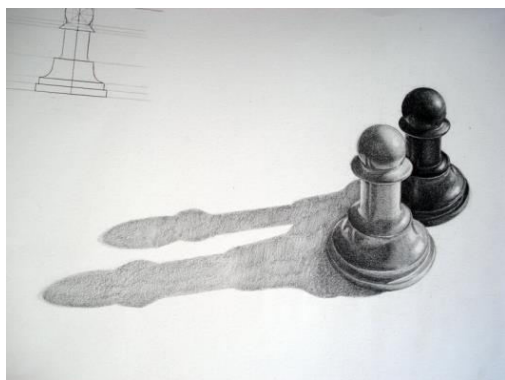


Εικόνα 24: George Seurat, Ο κορμός του δέντρου, κραγιόν σε χαρτί, 24,5X31 εκ., 1883.

Οι εμπρεσιονιστές προσπάθησαν να ζωγραφίσουν το φως και την επίδρασή του στα αντικείμενα. Υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει περίγραμμα στη φύση απέρριψαν την γραμμή με την ιδιότητα να δημιουργεί περίγραμμα. Το παραπάνω σχέδιο είναι χαρακτηριστικό αυτής της τεχνοτροπίας. Βασίζεται στον τόνο και επικεντρώνεται στην ανάδειξη του κοντράστ φως/σκιά και την μεταφορά μιας ατμόσφαιρας. Δεν υπάρχει λεπτομερής περιγραφή των μορφών του και η οπτική οργάνωση επικεντρώνεται στο να περιγράψει το φως σ' ένα χαλαρό οβάλ. Τα γραμμικά στοιχεία που αναφέρονται σ' ένα οίκημα είναι επιλεκτικά παρουσιασμένα και τοποθετούνται στο βάθος ενός ξέφωτου.

Αναπαράγουν τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν να καταλάβουμε τι βλέπουμε, επιμένοντας περισσότερο στο σβήσιμο των όγκων και των γραμμών κάτω από ένα δυνατό φως παρά στην ακρίβεια της πραγματικής εικόνας. Κυριαρχεί μια απλοποίηση στα σχήματα που έχουν ωστόσο τονική οξύτητα σε αντίθεση μ'αυτά που διακρίνονται στηνλουρίδα αριστερά του κορμού, που μένουν να ποικίλουν απαλά τον μεσαίο τόνο του γκρι. Το σχήμα στηνκάτω αριστερή γωνία επαναλαμβάνεται με αλλαγή φοράς επάνω και δεξιά και το εντονότερο τονικά καισηματικά στοιχείο, που είναι ο κάθετος σχεδόν κορμός του δέντρου σχηματίζει σχεδόν ορθή γωνία με την σκιά του. Σ' αυτήν την χαλαρή παράθεση τόνων και σημείων κάθε οπτική 'διευκρίνηση' που προστίθεται έχει επιπλέον βαρύτητα.

Μια απόφαση που πρέπει να πάρουμε όταν δουλεύουμε με τον τόνο είναι αν θα περιγράψουμε το χρώμα ενός αντικειμένου, την αντίθεση φως/σκιά απάνω του ή ένα συνδυασμό και των δύο πάντα σε σχέση με το σύνολο της σύνθεσης. Κάθε αντικείμενο έχει λόγω χρώματος έναν τόνο που λέγεται τοπικός τόνος. Μία άλλη τονικότητα προκύπτει για 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 γιατί οι αντιθέσεις αναφέρονται σε μια ιδιαίτερα έντονη φωτεινή πηγή όπως ένας προβολέας ή δυνατό φως από μία συγκεκριμένη κατεύθυνση. Συνήθως σχεδιάζουμε λαμβάνοντας υπόψη τον συνδυασμό των δύο με κριτήριο να δημιουργήσουμε ευχάριστες οπτικές σχέσεις αφού η τονική ποικιλία και η προσκόλληση στην πραγματικότητα των τοπικών τόνωνεξαρτάται από την έμφαση που θέλουμε να δώσουμε στις αντιθέσεις από το φως και τη σκιά.





Εικόνα 25 (αριστερά) και 26 (δεξιά): Τοπικός τόνος και τόνος στην αντίθεση φως/σκιά.

Οι Εικ 25 και 26 απεικονίζουν την ίδια σύνθεση επεξεργασμένη φωτογραφικά με διαφορετικές συνθήκες φωτισμού. Στην εικ 25 το φως δεν έχει κατεύθυνση ή ένταση και οι αντιθέσεις είναι λιγότερο έντονες. Τα τονικά περάσματα που υπάρχουν στηρίζονται στα διαφορετικά χρώματα των αντικειμένων. Μια πιστή απόδοση θα βασίζονταν στον τοπικό τόνο και θα μπορούσε να περιλαμβάνει αρκετά σκαμπανεβάσματα μέσα στα τοπικά γκρι.

Ας κοιτάξουμε για παράδειγμα το βάζο, το κοντό δοχείο και την μολυβοθήκη. Στην Εικ26 η βασική αντίθεση φως/σκιά επικρατεί πάνω στις τονικές σχέσεις. Το δυνατό φως δημιουργεί υψηλά κοντράστ που καθορίζουν τις τονικές σχέσεις. Σχήματα και τόνοι διαμορφώνονται από αυτήν την αντίθεση και κατά δεύτερο λόγο από τον δικό τους χρώμα και τις τονικές διαβαθμίσεις του όγκου. Το σκούρο φόντο παραμένει στην ίδια τονική γκάμα με ελαφρές διακυμάνσεις αλλά τα αντικείμενα που είναι μπροστά επηρεάζοντας από το φως με αποτέλεσμα να αλλάζει τονικά η δομή της σύνθεσης. Έτσι το κυλινδρικό κουτί δεξιά αλλάζει τόνο και το ανοικτό γκρι στο οποίο αντιστοιχεί πια πλησιάζει την γκάμα του λευκού της ετικέτας, ενώ τα μαύρα μέρη του φαίνονται με το κοντράστ τους πιο πεσμένο, πιο ξέθωρα. Τα λουλούδια γίνονται πιο ενιαία τονικά αφού χάνονται κάποια ενδιάμεσα γκρίζα σε επιμέρους σχήματα με αποτέλεσμα να τονίζεται περισσότερο η επαναληπτική κυκλικότητα στο σχήμα τους. Η τονικότητα του κοντού δοχείου αλλάζει αρκετά και ανεβαίνει το κοντράστ με το φόντο. Η γκάμα των γκρι περιορίζεται στην ποσότητα των επιμέρους αναλύσεων και του ρεαλισμού για χάρη πιο δυνατών αντιθέσεων.

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. Αφού ο τόνος αναφέρεται στην φωτεινότητα μιας σύνθεσης συχνά είναι το φως που επηρεάζει την τονική δομή της καθώς δημιουργεί καθοριστικά σχήματα πάνω στα αντικείμενα και αλλάζει τις τονικές σχέσεις που ορίζονται από το χρώμα. Επίσης δημιουργεί σχέσεις αντίθεσης/ αλληλεπίδρασης με το φόντο/θέμα. Όταν γραμμή και τόνος συνυπάρχουν, όπως συνήθως γίνεται σε ένα σχέδιο, συνεργάζονται δυναμικά. Η παρουσία γραμμικών στοιχείων έχει την δυνατότητα να ανεβάζει μια σκάλα τονικά την επιφάνεια στην οποία αναφέρεται, και οι τονικές εντάσεις συνδυάζονται με έντονες γραμμές ενώ στα απαλά περάσματα η γραμμική παρουσία γίνεται ανεπαίσθητη. Όταν μιλάμε για κατεξοχήν τονικό σχέδιο προτεραιότητα έχει η διαβάθμιση των γκρι τόνων, αδιάφορο αν πρόκειται για σχέδιο με υψηλό ή απαλό κοντράστ.

Επίσης σε ένα τονικό σχέδιο τα περιγράμματα, ένα γραμμικό πεδίο έτσι κι αλλιώς, μπορεί να χάνονται μεταξύ δύο γειτονικών αντικειμένων/επιφανειών επειδή αυτές συμφωνούν και συγχωνεύονται τονικά. Αυτή η φαινομενική ασάφεια είναι μια περίληψη στην σχεδίαση ενός θέματος, με κριτήριο το τι βλέπουμε και όχι το τι ξέρουμε ότι υπάρχει και αναλόγως με την επιδεξιότητα του σχεδιαστή να απλοποιεί και επιλέγει σχήματα και τόνους δημιουργεί ευχάριστες σχεδιαστικές λύσεις. Μια τέτοια αντιμετώπιση λέγεται σχεδιαστική αφαίρεση.

Περιγραφικές πληροφορίες (π.χ η γραμμή ορίου που δείχνει που τελειώνει ένα αντικείμενο) μπορούν να παραληφθούν ή να συγχωνευθούν με σκοπό την λιτότητα στην περιγραφή και την ενοποίηση περιοχών για καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Το επιλεκτικό σβήσιμο των περιγραμμάτων μπορεί να υπονοεί και βάθος. Όσο πιο πίσω προοπτικά τόσο λιγότερο έντονα σχεδιάζονται τα περιγράμματα, υπονοώντας μια ατμοσφαιρική άχλη. Ένα συχνό αποτέλεσμα μιας τέτοιας αντιμετώπισης είναι η δημιουργία ατμόσφαιρας.





Εικόνα 27: Dante Gabriel Rossetti, Η Ελίζαμπεθ Σίνταλ ενώ διαβάζει, 23X28 εκ, 1854.

Στην Εικ. 27 βλέπουμε μία κατανομή τόνων που λαμβάνει υπόψη και τις χρωματικές τονικές διαφορές ανάμεσα στη ρόμπα και την πολυθρόνα. Ένα τμήμα της ρόμπας περιγράφεται λευκό. Εκεί ο τόνος παραλλάσσεται αισθητά για να περιλάβει την αντίθεση από το φως ενώ το υπόλοιπο τμήμα της ρόμπας τοποθετείται με αυτόν τον τρόπο στη σκιά που γίνεται πιο έντονη στο πάνω μέρος του σώματος με τα πιο βαριά γκρι. Παράλληλα μας δίνεται η ένδειξη της διαφορετικής χρωματικής ποιότητας του υφάσματος της πολυθρόνας με μια τονική διαβάθμιση ανεξάρτητη από το κόντραστ φως/σκιά. Προσέξτε το πως μισοχάνεται το περίγραμμα στο κάτω μέρος της ρόμπας καθώς αφομοιώνεται η γραμμή που το περιγράφει στην σκιά στο πάτωμα. Το ίδιο συμβαίνει και στον γιακά της ρόμπας, όπου σχήματα και τόνοι αποδίδονται απαλά σε αντίθεση με τις υπάρχουσες δυνατές αντιπαραθέσεις.



Εικόνα 28: Lucian Freud, Kai, 1991



Εικόνα 29: Lucian Freud, Head of an Irishman, 1999.

Με μια πρώτη ματιά γίνεται φανερή η διαφορετική τονική αντιμετώπιση στα δύο σχέδια. Στην εικ. 28 επικρατεί οπτικά το στοιχείο της τονικής αντίθεσης τόσο στην μορφή με το φόντο όσο και στις επιμέρους σχέσεις όπως στα σχήματα του προσώπου, στον γιακά και στη σκιά του λαιμού.

Δημιουργείται η εντύπωση ότι υπάρχει ένα δυνατό φως που πέφτει από πάνω και ευθύνεται για όλα αυτά τα σκληρά σχήματα στο πρόσωπο. Προσέξτε την ένταση στη σκιά της μύτης, στο πηγούνι και στο μέτωπο. Η εικ. 29 με μια πρώτη ματιά είναι πιο μετριοπαθής στις εντάσεις της. Στο σακάκι πχ δεν διακρίνουμε κάποια σκληρή τονική σχέση. Η τονική αντίθεση σακάκι/πουκάμισο/γραβάτα στηρίζεται στον τοπικό τους τόνο και το ίδιο ισχύει για την πολυθρόνα ή τα μαλλιά. Το μεσαίο γκρι στο φόντο εκφράζει μια τοποθέτηση σε έναν χώρο ουδέτερα φωτεινό, πιο πολύ δίνοντας μία απαλή ατμόσφαιρα παρά κάποια περιγραφική πληροφορία. 'Ντύνοντας' τονικά το χαρτί στο μεσαίο γκρι και διατηρώντας μέτριες εντάσεις, δηλαδή ευδιάκριτα όρια αλλά απαλά περάσματα το λευκό περιορίζεται αισθητά και υπερτονίζεται αντίστοιχα η ισχυρή αντίθεση που περιγράφεται στα χαρακτηριστικά του προσώπου. Είναι το πρόσωπο που τραβάει άλλωστε το ενδιαφέρον με την σχηματική του ποικιλία και την τονική του ένταση, η οποία κοντράρει την ηπιότητα του υπόλοιπου έργου αφού εδώ έχουμε την εντύπωση του δυνατού φωτός από πάνω που δεν δημιουργείται κάπου αλλού στο σχέδιο.



Εικόνα 30α [αρ.]: PeterPaulRubens, Ο ΆγιοςΓεώργιος σκοτώνει τον δράκο, πένα και καφέ μελάνι,1600.



Εικόνα 31α [δεξιά]: Rafael, Ο Άγιος Γεώργιος σκοτώνει τον δράκο, σπουδή, 1505.

Στην Εικόνα 30α ο Rubens εξαπλώνει τον τόνο σαν κηλίδα στο χαρτί. Ο τόνος ομογενοποιείται περιοχές καιπερνώντας τα όρια των μορφών δημιουργεί νέες σχέσεις. Στην Εικόνα 31α 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 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. 31α 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.



2. Γραφή

Ένα ερώτημα που αντιμετωπίζει ο κάθε σπουδαστής ελεύθερου σχεδίου στην αρχή - αλλά και στην διάρκεια - της σπουδής του είναι σίγουρα το αν υπάρχει ένας σωστός τρόπος να γεμίζουν οι τόνοι και να γράφονται οι γραμμές. Είναι θέμα πυκνότητας, έντασης, κατεύθυνσης, πρέπει να υπάρχει πειθαρχία και ηρεμία, τι θέση έχει μια μουντζούρα πάνω στο χαρτί; Σε αντιστοιχία μ' αυτό, αν κοιτάξουμε σχέδια διαφορετικών καλλιτεχνών παρατηρούμε πως ο καθένας έχει έναν δικό του τρόπο να γράφει τις γραμμές και τους τόνους. Συχνά υπάρχει αυτή η διαφορά στο ύφος στα έργα του ίδιου καλλιτέχνη. Προφανώς δεν υπάρχει μία απάντηση. Άλλοτε ανάλογα με τους στόχους του κάθε σχεδιαστή, πιο συχνά απλά ακολουθώντας την εσωτερική λογική κάθε σχεδίου όλοι οι τρόποι να γράψει κάποιος μια γραμμή και να σημειώσει έναν τόνο είναι επιτρεπτοί. Αυτός ο κόσμος των τόσων διαφορετικών τρόπων για να σχεδιάζεις συνοψίζεται κάτω από τον όρο "γραφή".

Όταν μιλάμε για την γραφή ενός σχεδίου αναφερόμαστε στον τρόπο που έχουν σημειωθεί οι γραμμές και οι τόνοι στο σχέδιο. Η επιλογή μιας γραφής εμπεριέχει την επιλογή της ταραχής/ηρεμίας, του ρυθμού, της ποικιλίας, του γεμάτου/άδειου. Ενώ η γραφή δεν αποτελεί ένα σχεδιαστικό δομικό στοιχείο όπως το στήσιμο μιας σύνθεσης, οι γραμμές και οι τόνοι, επηρεάζονται από τον τρόπο που όλα αυτά παρουσιάζονται. Η γραφή είναι σαν τον γραφικό χαρακτήρα. Και αντίστοιχα πρέπει να εξυπηρετεί πρακτικά κάποιες λειτουργίες: το να είναι ευανάγνωστη αλλά όχι απαραίτητα καλλιγραφική φαίνεται εύκολα κατανοητό στην πρώτη περίπτωση αλλά τι σημαίνει όταν αναφερόμαστε στο σχέδιο;

Η γραφή πρέπει να υποβοηθάει να φαίνονται οι βασικές γραμμές ενός σχεδίου και τα σχήματά του καθαρά. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να αφήνει περιθώρια (δηλαδή να βρει να σχεδιαστής συμβατές στο αρχικό ύφος λύσεις) για να ξεχωρίζουν κάποια περιγράμματα και ότι δεν πρέπει να είναι τόσο ατίθαση ή άτσαλη ώστε να δημιουργεί από μόνη της σχήματα ή να αποτελεί το πρώτο θέμα. Επίσης μια σωστή γραφή επιτρέπει μια ελεγχόμενη ομοιογένεια στους τόνους. Αυτό σημαίνει ότι μπορεί να μαλακώνει και να υποστηρίζει τα μέτρια και απαλά γκρι χωρίς να παρουσιάζει τονικές ασυνέχειες που φαίνονται σαν μουντζούρες.

Ακόμα για να είναι λειτουργική πρέπει να επιτρέπει διορθώσεις ή να μπορεί να τις περικλείει. Συχνά ατυχήματα/επιδιορθώσεις στα περιγράμματα και στις σχεδιαστικές αναλογίες που καταλήγουν σε μισοσβησμένες γραμμές ή διπλοεγγραφές σημείων και γραμμών δημιουργούν ένα οπτικό ενδιαφέρον που μπορεί να συμπεριληφθεί στην γκάμα μιας γραφής και να φανούν θετικά στο τελικό αποτέλεσμα. Αν είναι η γραφή λειτουργεί όπως ο γραφικός χαρακτήρας ενός σχεδιαστήσκεφτείτε την αντιστοιχία: ένα κείμενο δεν μειώνεται σε σημασία όσο δυσανάγνωστο κι αν είναι ούτε μπορεί να αποκτήσει νοήματα επειδή είναι καλλιγραφικά γραμμένο.

Ο τρόπος όμως που είναι "φτιαγμένο" ένα σχέδιο επιδρά με βασικά σχεδιαστικά συστατικά. Μπορεί η επιλογή γραφής να μην διορθώνει αναλογικά και τονικά λάθη όμως μπορεί να πλουτίσει μια βαρετή σύνθεση, να δώσει ρυθμό, να μουντζουρώσει ή να αναδείξει ένα σχέδιο. Σε κάθε περίπτωση σημασία έχει πάντα το σύνολο και όχι η λεπτομέρεια, ειδικά αν δεν βρίσκεται σε αναλογική ένταση με την θέση της. Μια κεντρική ή χαρακτηριστική λεπτομέρεια δεν είναι ίσης αξίας με μία στα άκρα ή στο φόντο. Μια γραφή χαοτική μπορεί να λειτουργεί σωστά και μια πειθαρχημένη και τακτική να μην εκφράζει μέθοδο αλλά να είναι απλά χωρίς φαντασία. Με λίγα λόγια: πειραματιστείτε αν θέλετε να βρείτε ένα ύφος που να σας ταιριάζει αλλά και να σας εξυπηρετεί αλλά και ετοιμαστείτε να αποτύχετε σε κάποιες προσπάθειες. Το καλό σχέδιο είναι πάντα ζήτημα κατανόησης αυτού που βλέπουμε και γνώσης των τρόπων που υπάρχουν να το οργανώσουμε σε ένα οπτικά ενδιαφέρον νόημα. Οι τρόποι είναι αμέτρητοι και δεν σταματούν στην λεπτομέρεια, πόσο μάλλον στην αποτύπωσή της σαν απαραίτητη πληροφορία.



GogelSebastian, 2007, μολύβι σε χαρτί

Στο σχέδιο αυτό έχουν επιλεγεί διαφορετικές γραφές που υποδηλώνουν διαφορές στα υλικά αντικείμενα. Η κάτω μαύρη λουρίδα/βάση αντιστοιχίζεται τονικά, σχηματικά αλλά και σαν γραφή με το χερούλι πάνω δεξιά.

Η κυκλική γραφή με τα άσπρα σβησίματα στο σώμα του κεντρικού δοχείου συμφωνεί και επιτείνει το σχήματος και συμφωνεί με τις γραμμές του λαιμού. Η γραφή στο ποτήρι κάτω αριστερά αναφέρεται σε κάποιο κρύσταλλο τόσο με την γεωμετρική αυστηρότητά της όσο και με την απαλότητά της χωρίς να αντιγράφει κάποιο συγκεκριμένο κρύσταλλο στα σίγουρα. Στη βάση και στο χείλος του δοχείου αυτού παρόμοια σχήματα και αναπαραστάσεις μοιράζονται παραπλήσιες γραμμικά γραφές. Το τριφτό γκρι του κύκλου εισχωρεί και σαν τόνος και σαν γραφή στα σχήματα της βάσης. Ο ανοικτός γκρι τόνος στην αριστερά πλευρά αντιστοιχίζεται από το ποτήρι στα δεξιά αλλά η γραφή είναι τελείως αντίθετη. Στην ευθύγραμμη γεωμετρία του ποτηριού αντιπαρατίθεται μια καμπυλόγραμμη αταξία. Σύμφωνα με μια ανάλυση πάνω στο έργο του Gogel "παράξενα, γκοτέσκα και άμορφα πλάσματα εμφανίζονται στο σκοτάδι. Τα πλάσματα αυτά [...] μπορεί να βρίσκονταν σε μύθους και θρύλους, ταυτόχρονα όμορφα και τρομερά, ήρεμα και βίαια." Παρατηρείστε πώς η επιλογή και η παράθεση των συγκεκριμένων γραφών εκφράζει αυτή την τοποθέτηση.

3. Ομοιογένεια και ποικιλία

Το ελεύθερο σχέδιο βασίζεται στην κατανόηση αναλογικών σχέσεων. Η κατανόηση και η μεταφορά στο χαρτί της σωστής αναλογίας δεν περιορίζεται στα μεγέθη και τις διαστάσεις των αντικειμένων. Το ελεύθερο σχέδιο είναι μία εξάσκηση πάνω στην οπτική ισορροπία και η σωστή αναλογία εκφράζει σχέσεις: εκτός από την αναλογία στις διαστάσεις υπάρχει η αναλογία μεταξύ κυρίως θέματος και φόντου που διαφαίνεται στο καλό στήσιμο και η αναλογία στην κατανομή των τόνων και των γραμμών που είναι και τα δομικά στοιχεία κάθε σχεδίου. Η προσπάθεια για ένα ισορροπημένο σχέδιο γίνεται σαν ένας διάλογος ανάμεσα στην ανάγκη τόσο για ομοιογένεια όσο και για ποικιλία. Η ομοιογένεια εκφράζει την τάση να υπάρχει ενότητα ανάμεσα στα διάφορα μέρη του σχεδίου ώστε να αναγνωρίζονται σαν κομμάτια από το ίδιο έργο που ακολουθούν την ίδια λογική. Η ποικιλία εκφράζει την ανάγκη να δημιουργούνται εκπλήξεις και ενδιαφέρον μέσα σ' ένα έργο και πάντα υποτάσσεται στην ανάγκη για ομοιογένεια για να μην καταλήξει σε κακοφωνία.

Η γραμμική ομοιογένεια σημαίνει πως οι γραμμές ενός σχεδίου στο σύνολό του γίνονται αντιληπτές σαν ένα ενιαίο σύστημα. Σ' ένα πετυχημένο σχέδιο υπάρχει ένα σκεπτικό που τοποθετεί τα διάφορα σχεδιαστικά στοιχεία σε σειρά προτεραιότητας και μία αισθητική που ακολουθείται παντού στο σχέδιο. Ακόμα σε ένα σχεδιάγραμμα ή σε ένα σχέδιο εφαρμοσμένο (αρχιτεκτονικό ή βιομηχανικό) για λόγους καλύτερης οπτικής κατανόησης και οπτικής λειτουργικότητας κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Τι σημαίνει λοιπόν η γραμμική ομοιογένεια όταν πρέπει να περιλαμβάνει ταυτόχρονα και την γραμμική ποικιλία;



Εικόνα 33: Vincent van Gogh, Κλαδεμένες Λεύκες, μολύβι και μελάνι σε χαρτί με τονισμένα λευκά με άσπρη γκούας, 39X54 εκ., 1894.

Γενικευμένες οριζόντιες γραμμώσεις χρησιμοποιούνται πίσω από τα κλαδιά και στο έδαφος. Οι κορμοί αποκτούν ένταση από την έμφαση στις παραμορφώσεις τους που αποδίδονται σαν "στριφογυρισμένοι κόμποι". Τα δέντρα έχουν μια ζωντάνια και μια υπερηφάνεια που ανταποκρίνεται στην οξύτητα και την πυκνότητα των γραμμώσεων. Υπάρχει ένα παιχνίδι εύθραυστων κάθετων και οριζόντιων στοιχείων σε σχέση με τα πυκνά κυκλικά σχήματα και τις καμπύλες γραμμές των κορμών. Συγκρινόμενο με τις σημύδες, τα δεντράκι με τα ελάχιστα φύλλα στα αριστερά φαίνεται άπνοο και φτωχό. Στο σχέδιο αυτό η "καθετότητα" των κλαδιών και των κορμών των δέντρων γίνεται οπτική ιδιότητα. Τόσο οι κορμοί καθαυτοί όσο και τα κλαδιά τους λειτουργούν διπλά, σαν αντικείμενα και σαν γραμμές που δίνουν μια κλιμάκωση στην δυναμική των κάθετων στοιχείων από άποψη πάχους και έντασης αλλά και στην αντίθεση δυνατών και διακριτικών στοιχείων. Οι οριζόντιες και καμπύλες γραμμές παραμένουν σε σταθερό πάνω-κάτω πάχος αν τις συγκρίνουμε με τα κάθετα στοιχεία. Έτσι λειτουργούν σαν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο προβάλλεται και ενδυναμώνεται η "καθετότητα". Ενδιαφέρον έχει πως η παρουσία ανθρώπων και ενός κοπαδιού προβάτων δεν διαταράσσει τον σκοπό του έργου. Δεν υπάρχει ανάγκη να δοθεί ιδιαίτερη οπτική αξία σε κανένα από αυτά τα στοιχεία, που υποτάσσονται αφηγηματικά στην παρουσίαση μιας καθημερινής σκηνής και οπτικά στην δομή που προβάλλει την "καθετότητα".

Οι μορφές των προβάτων πχ σχηματίζουν μια οριζόντια δομή που εμπλέκεται τονικά με τους γειτονικούς κορμούς δημιουργώντας ποικιλία στο συγκεκριμένο σημείο του έργου.

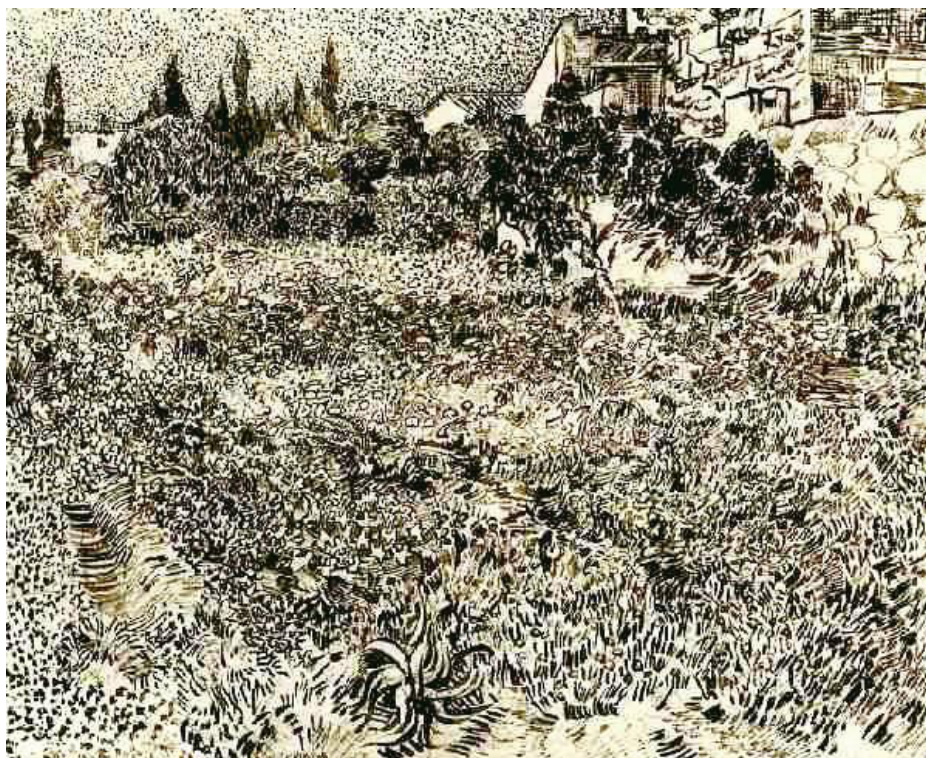
Αν μιλήσουμε καθαρά για σχεδιαστική δομή η ξεκάθαρη η απόφαση του VanGogh να τονίσει αυτό το στοιχείο κάνει την 'καθετότητα' το πραγματικό θέμα του έργου. Έτσι η δυναμική φορά των κλαδιών προς τα πάνω έδωσε το έναυσμα, την ιδέα να εκφραστεί μια σχεδιαστική δομή. Αυτή η επιθυμία δεν περιόρισε την ποικιλία της γραμμής. Ίσα-ίσα που η αντιπαράθεση γραμμών και γραμμικών στοιχείων με διαφορετικό χαρακτήρα είναι τόσο καλοζυγισμένη που ενώ αποδίδει μια ακριβή περιγραφή του τοπίου χρησιμοποιεί κάθε σχεδιαστικό στοιχείο σε διακριτό ρόλο. Σαν αποτέλεσμα αντιλαμβανόμαστε την καμπυλότητα και την ευθύτητα των γραμμών, την οριζόντια και κάθετη διάταξή τους σαν μέρος μιας ρεαλιστικής περιγραφής, σαν μέρος της σκίασης. Όμως πέρα και πάνω από το εικονιζόμενο τοπίο είναι η ποικιλία των γραμμών του έργου που γοητεύει το μάτι με την παράλληλη πειθαρχία τους σε έναν ρυθμό.

Το έργο ξετυλίγεται σε δύο επίπεδα: το ένα θα περιέγραφε ένα τοπίο, και αυτό το αναγνωρίζει -και το περιγράφει - ο καθένας που βλέπει. Το άλλο επίπεδο περιγράφει ένα σχέδιο που γοητεύει χάρη στη δομή του. Αυτό το βλέπει και το αντιλαμβάνεται όποιος ξέρει να ξεχωρίζει κάποια σχεδιαστικά στοιχεία, ψάχνει δομές, προσέχει τον τρόπο που γράφονται οι γραμμές. Η αλήθεια είναι ότι το δεύτερο επίπεδο είναι από μόνο του ένας ολόκληρος κόσμος. Όσο καταφέρνουμε να δούμε αυτό το παιχνίδι των γραμμών με τις εναλλαγές τους τόσο περισσότερο μπορούμε να αντιληφθούμε την σχεδιαστική δύναμη και σημασία ενός έργου.

Από τη στιγμή που αποφασίζουμε το θέμα μας και το τοποθετούμε στο χαρτί ήδη έχουμε μία πρώτη επιλογή που συχνά γίνεται επειδή κάτι τραβάει την προσοχή μας ή μας αρέσει τόσο ώστε να θέλουμε να το ζωγραφίσουμε. Στη συνέχεια η τοποθέτηση υποστηρίζεται από αποφάσεις για τονικές και γραμμικές λύσεις. Το πάχος της γραμμής, η κατεύθυνση, η πυκνότητα, ακόμα και η γραφή μπορούν να διαφέρουν στο ίδιο έργο κατά σημεία, όμως πάντα υπάρχει μια ανάμειξη χαρακτηριστικών, για παράδειγμα η ίδια ποιότητα γραμμής μπορεί να εμφανίζεται αχνή και έντονη ή να αλλάζει κατεύθυνση ή απλά πάχος.

Ένα άλλο στοιχείο, αυτό της υφής, σχεδιαστικά μπορεί να εκφραστεί με απλότητα και καθαρότητα μόνο με την αλλαγή στη γραφή ή την κατεύθυνση. Ας γυρίσουμε στην εικόνα 8, το έργο του Ingres. Με κοφτές, κοντές γραμμές αποδίδεται η υφή στο γιακά και τα μανίκια. Δεν αμφιβάλουμε ότι είναι από γούνα. Το πρόσωπο είναι φτιαγμένο με απαλά τονικά περάσματα τείνοντας προς το σφουμάτο και οι γραμμές είναι ανεπαίσθητες. Το σώμα/ρούχο είναι φτιαγμένο με μεγάλες καμπυλοειδείς γραμμές, αφαιρετικά γραμμικά και τονικά και πληροφορεί κυρίως για τον όγκο των πτυχώσεων και του σώματος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το σώμα και οι γραμμές του λειτουργούν σαν σχεδιάγραμμα που ενώνει τα πιο περιγραφικά κομμάτια στο έργο: πρώτα το πρόσωπο και μετά τα γούνα μέρη.

Διακρίνουμε λοιπόν τρεις διαφορετικούς τύπους γραμμών και τονικής αντιμετώπισης στο έργο. Ενδιαφέρον συνθετικά έχει επίσης πως η τονική ανάλυση του προσώπου εξισορροπείται με τον σκούρο τόνο που περιγράφει την γούνα του μανικιού κάτω προς τα αριστερά ώστε να 'κυκλοφορεί' η τονικότητα χωρίς να αποσπά την προσοχή από το πρόσωπο.



Εικόνα 34: VincentVanGogh, Κήπος με λουλούδια, Πένα και μελάνι, 49X61 εκ., 1888

Αν και άκαμπτο υλικό το μελάνι, ο VanGogh αποδίδει στο σχέδιο του μια μεγάλη ποικιλία από γραμμές και γραφές. Το σχέδιο αυτό είναι μία επιφάνεια κάθε άλλο παρά αυστηρή ή μονότονη. Είναι ένα σχέδιο δυνατό στο οποίο διακρίνουμε την άνεση, την χαρά και την δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη. Ότι χάνεται σε ποικιλία πίεσης (εξαιτίας του υλικού που δεν αφήνει τα περιθώρια του μολυβιού ή του κάρβουνου) προστίθεται με την ποικιλία της φοράς και την ποικιλία στο πάχος και το σχήμα των γραμμών. Ευθύγραμμες γραμμώσεις,κυκλικές και κυματοειδής γραφές, στίγματα μικρά και μεγαλύτερες κηλίδες σχηματίζουν υπο-ομάδες που δομούν το έργο σε μεγαλύτερες σχηματικές περιοχές. Αυτές άλλοτε εισχωρούν η μία στην άλλη για να αποδώσουν την οργανικότητα της φύσης ενώ αλλού δημιουργούν ξεκάθαρα όρια. Οι γραμμικές υπο-ομάδες ορίζονται και από την τονική ποικιλία σε επιπλέον ενότητες, ανάλογα με την πυκνότητα και την αραιότητα των γραμμών. Όλη αυτή η ποικιλία είναι ευχάριστα εννοησιμότητα. Αυτό συμβαίνει επειδή κάθε ομάδα γραμμών επαναλαμβάνεται με μικρή διαφοροποίηση και σε κάποια άλλη περιοχή του έργου.

Η επανάληψη κάποιων στοιχείων δημιουργεί την αίσθηση μιας ομοιογένειας μεταξύ των τόσων διαφορετικών στοιχείων.

Για παράδειγμα οι μαύρες κουκίδες στον ουρανό εμφανίζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα και ένταση στο λιβάδι στο κάτω αριστερό μέρος του έργου και διάσπαρτα σε διάφορα άλλα σημεία του. Η επανάληψη αυτή είναι ιδιαίτερα ευχάριστη και απρόσμενη δημιουργεί ροή και ρυθμό μεταξύ των οπτικών στοιχείων του έργου.



Εικόνα 35: David Hockney, Θημωνιά στο Rowley, Καρβούνο σε χαρτί, 50X70 εκ., 2000.

Στην Εικ. 35 οι καμπύλες των γραμμών στο κάτω μέρος του έργου που χρησιμοποιούνται για τα χόρτα στο λιβάδι ξανασυναντιούνται στα κλαδιά του θάμνου σαν κατεύθυνση αλλά με τελείως άλλη μορφή, ίσιες στο κάτω μέρος, σγουρές στο πάνω. Η γραφή του σβησμένου κάρβουνου είναι αυτή που ορίζει τον πιο σκούρο τονικά χαρακτήρα και διαγράφει μια ενδιαφέρουσα πορεία στο χαρτί που λόγω της θέσης -σχετικά κοντά στο οριζόντιο κέντρο δεν μένει απαρατήρητη. Ξεκινάει στα αριστερά και λίγο κάτω από το οριζόντιο κέντρο.

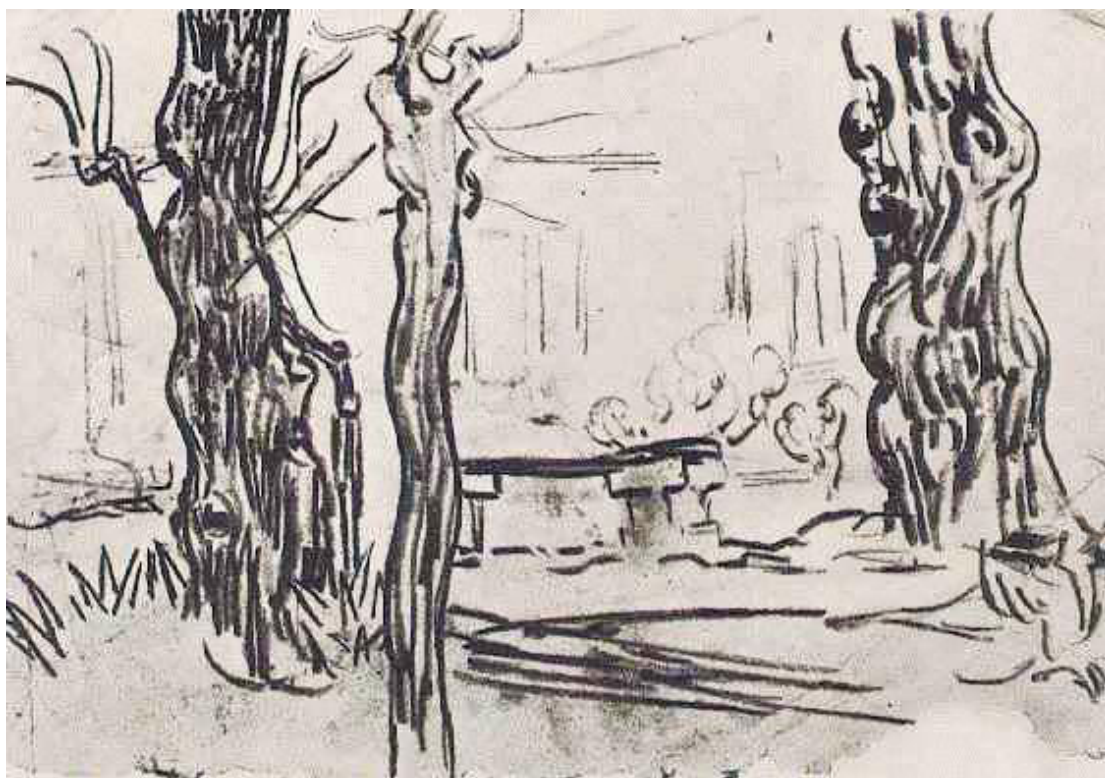
Επαναλαμβάνεται στη συστάδα του θάμνου, στο σκούρο σχήμα πίσω του και τελικά διαμορφώνει μια ροή που σβήνει στο δεξί μέρος του χαρτιού, και λίγο πάνω από το οριζόντιο κέντρο. Αν παρατηρήσουμε τις κλίσεις των στοιχείων του έργου θα δούμε ότι αν και μοιρασμένες γραμμικά και τονικά διαγράφονται δύο βασικές ομάδες. Η μια υποστηρίζεται από την ελαφρά διαγώνια πορεία των σκούρων τόνων και η άλλη είναι μια σχεδόν κάθετη ομάδα με ελαφριά κλίση προς τα αριστερά που εκφράζεται τόσο από τις γραμμές των χόρτων κάτω δεξιά όσο και την καμπυλότητα του δρόμου.



Εικόνα 36: David Hockney, GuestHouseWall, Καρβούνο σε χαρτί, 50X70 εκ., 2000.

Αν χρησιμοποιούσαμε για κριτήριο την σχεδιαστική οργάνωση στην ποικιλία γραφών και γραμμών θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Hockney είναι επηρεασμένος από την σχεδιαστική προσέγγιση του VanGogh. Σαφώς στα εκατό περίπου χρόνια μετά είναι φανερή μια αλλαγή στην σχεδιαστική αντιμετώπιση – από τον μετα-εμπρεσιονισμό στην αγγλική ποπ-αρτ - και πάντα υπάρχει το προσωπικό στίγμα και η ερμηνεία του κάθε καλλιτέχνη στην απόδοση της φύσης. Μερικές σχεδιαστικές αρχές μένουν όμως ίδιες. Συναντούμε και εδώ τις ομάδες των γραμμών που ορίζουν περιοχές στο χαρτί τόσο τονικά όσο και σχηματικά με τον διαφορετικό τους χαρακτήρα. Όσο περισσότερο παρατηρούμε τα έργα αναγνωρίζουμε συσχετίσεις και οπτικούς διαλόγους ανάμεσα στα διάφορα σχήματα.

Στην Εικ. 36 η οριζόντια λουρίδα στο κάτω μέρος του έργου που περιγράφει ένα τοίχο με τούβλα επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη αλλά εμφανώς συγγενική σαν κάθετο στοιχείο στον κορμό του δέντρου. Στο έργο αυτό η προοπτική αίσθηση του βάθους αποδίδεται με την σταδιακή απαλότητα στους τόνους. Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι η οριζόντια διαστρωμάτωση του έργου με γραφές και τόνους. Αυτή η επανάληψη από ζώνες γραφών και σχημάτων δυναμώνει τον οριζόντιο χαρακτήρα στο έργο σαν δομή που αντιπαρατίθεται στα κάθετα στοιχεία που σχηματίζονται από την παρουσία των δέντρων. Επίσης και η καθ' ύψος διάταξη έχει μία γραμμική διαφοροποίηση αφού καθώς ανεβαίνοντας συναντάμε την γραφή του σβησμένου κάρβουνου. Αυτή ποικίλει από μια ακυρωμένη, θολή γραμμή πάνω δεξιά μέχρι την τονική κηλίδα χωρίς καμία γραμμή αριστερά. Έτσι η ποικιλία στην γραμμή και την γραφή σηματοδοτεί και μια χωροταξική οργάνωση στο έργο.



Εικόνα 37: Vincent Van Gogh, Μια συστάδα πεύκων, μαύρη κιμωλία, 1889

Στην Εικ. 37 η σύνθεση ορίζεται από λίγα στοιχεία. Τρεις κάθετες λωρίδες από καμπυλοειδείς γραμμές περιγράφουν τους κορμούς των δέντρων ενώ τα υπόλοιπα γραμμικά στοιχεία δημιουργούν μια διακεκομμένη αλλά ξεκάθαρη οριζόντια τάση από αριστερά και προς το οριζόντιο κέντρο που σταματάει προς τα δεξιά. Οι κοφτές ευθείες και καμπύλες γραμμές 'γεμίζουν' τα κυματοειδή περιγράμματα των κορμών με ιδιαίτερα εμπνευσμένο τρόπο όσον αφορά αίσθηση της ποικιλίας αλλά και της ομοιογένειας που δημιουργούν. Τα κάθετα στοιχεία επαναλαμβάνονται πολύ αγνά αλλά καθαρά στο επάνω μισό του χαρτιού δημιουργώντας έναν 'υπόκωφα' επαναλαμβανόμενο ρυθμό αλλά και την αίσθηση του βάθους. Η πιο συχνή συμβουλή για γραμμική ποικιλία είναι να χρησιμοποιούνται περισσότερα από ένα είδη γραμμής στο ίδιο σχέδιο. Αυτή η συμβουλή μπορεί να σημαίνει διαφορετικό πάχος και ένταση αλλά να παίρνει και εντελώς άλλες διαστάσεις όπως στα σχέδια των παραδειγμάτων.

Χρειάζεται εμπειρία για να αποκτηθεί μια ελεγχόμενη ευχέρεια ώστε γραμμές με διαφορετικό πάχος και διαφορετική ένταση να βρίσκονται στα σωστά σημεία του έργου και να ορίζουν ευχάριστα διαφορετικές σχεδιαστικές περιοχές. Η τονική ποικιλία και ομοιογένεια ακολουθεί την γραμμική. Αφού οι τόνοι ενός σχεδίου πρέπει να μεταφράζουν την πραγματικότητα έτσι ώστε οι όγκοι και τα βάθη να πλάθονται πειστικά το πρόβλημα μετατοπίζεται στην οικονομία των πληροφοριών που θα μεταφερθούν.

Οι τόνοι στην πραγματικότητα είναι πολλοί. Τι μπορεί να γίνει ώστε να περιοριστούν σε ένα γκρι, μαύρο και άσπρο και το σχέδιο να είναι ζωντανό, ευχάριστο, και δυνατό; Μια λύση είναι να απλώνονται οι τόνοι ένα σύνολο με ομαλά κατανεμημένες εξάρσεις. Αυτό σημαίνει ότι μέσα σ'ένα άσπρο περιβάλλον μια μαύρη λεπτομέρεια χρειάζεται προσεκτική αντιμετώπιση για να μη φαίνεται σαν μαύρη τρύπα στο χαρτί και πως αντίθετα ένα λευκό μέσα σε σκούρο γκρι γίνεται πιο δυνατό από ένα λευκό, σαν περιοχή (εικ 28, 29).

Πρακτικά η καλή παρατήρηση από μόνη της καθοδηγεί για το που χρειάζεται μια έμφαση γραμμική ή τονική, πχ ένα πιο δυνατό περίγραμμα, μια έντονη πύκνωση ή μια πιο σπασμένη και αχνή γραμμή. Όρια με υψηλές αντιθέσεις και σχήματα ευδιάκριτα σε αντικείμενα που βρίσκονται προοπτικά μπροστά ή που βρίσκονται σε κεντρικά σημεία στο χαρτί ζητούν γραμμές έντονες, υπογραμμισμένες, ευδιάκριτες. Τα μπροστινά αντικείμενα και μορφές έχουν μεγαλύτερη τονική ανάλυση και αντίθεση (Εικ. 36).

Αντίθετα η γραμμή εξασθενεί και ο τόνος εξαπλώνεται σαν κηλίδα συνήθως σε σημεία που μας είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε το περίγραμμα και δεν ενδιαφερόμαστε για τον προσδιορισμό του όγκου.

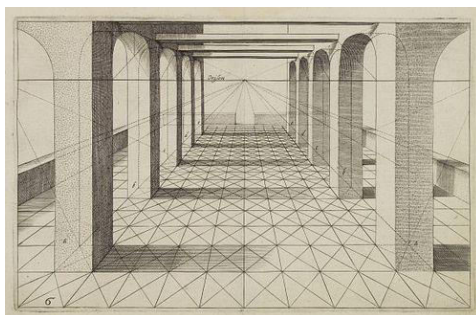
Επίσης όταν υπονοείται απόσταση οι τόνοι "πέφτουν" και ένα έντονο στίγμα ή ένα τμήμα μπορούν να αντικαταστήσουν μια σκληρή και απόλυτη γραμμή. Ωστόσο κανόνες δεν υπάρχουν εκτός από έναν απαραίτητο: να κοιτάμε πάντα το θέμα προσεκτικά χωρίς προκατασκευασμένες αντιλήψεις.

4. Προοπτική

Η προοπτική αναφέρεται στο πως αποδίδουμε το βάθος σε ένα δυσδιάστατο χαρτί και ειδικότερα όταν υπάρχει η αναγκαιότητα να παρουσιάσουμε έναν περιβάλλοντα χώρο.

Στο ελεύθερο σχέδιο οι τεχνικές για να αποδοθεί η προοπτική είναι δύο: η γραμμική προοπτική που στηρίζεται σε ένα σύστημα γεωμετρικής κατανόησης του χώρου και η ατμοσφαιρική προοπτική που εκμεταλλεύεται τις τονικές διαβαθμίσεις.

Στη γραμμική προοπτική υπάρχει πάντα ένα σημείο στο οποίο συγκλίνουν όλες οι παράλληλες μεταξύ τους γραμμές που είναι κάθετες στο επίπεδο του πίνακα. Αυτό είναι το σημείο φυγής. Αντίστοιχα υπάρχουν συστήματα προοπτικής με δύο ή και τρία σημεία φυγής.





Εικόνα 39: Η χρήση της φωτογραφίας και των αμβλυγώνιων φακών έχει αναμφίβολα επηρεάσει την αντίληψη που έχουμε για τις προοπτικές σχέσεις.

Εξαιτίας αυτής κατάχρησης αυτών των φακών συχνά βλέπουμε τον κόσμο σε εικόνες πιο έντονα παραμορφωμένο απ' ό,τι με γυμνό μάτι. Το αναπαραστατικό σύστημα που λαμβάνει υπόψη την προοπτική σχεδιάζει μεγαλύτερα τα αντικείμενα που βρίσκονται κοντινότερα στον θεατή με σταδιακή σμίκρυνση τους όσο απομακρυνόμαστε από αυτά. Η χρήση της προοπτικής στοχεύει σε μια όσο το δυνατόν αληθοφανή απεικόνιση του κόσμου, περιλαμβάνοντας και το στοιχείο της τρίτης διάστασης. Ενώ βλέπουμε με αυτό τον τρόπο είναι πολύ συχνά δύσκολο να το αποδώσουμε σχεδιαστικά.

Οι Ιταλοί ζωγράφοι της Αναγέννησης το έκαναν με τη χρήση των κανόνων της προοπτικής ενώ οι ζωγράφοι του Βορρά με την παράθεση πολλών λεπτομερειών και με την υφή μιας ρεαλιστικής προσέγγισης. Η Αναγέννηση του Βορρά φημιζόταν για τις για τις προηγμένες τις τεχνικές στη ζωγραφική με λάδι, τις ρεαλιστικές και γεμάτες εκφράσεις απεικονίσεις.

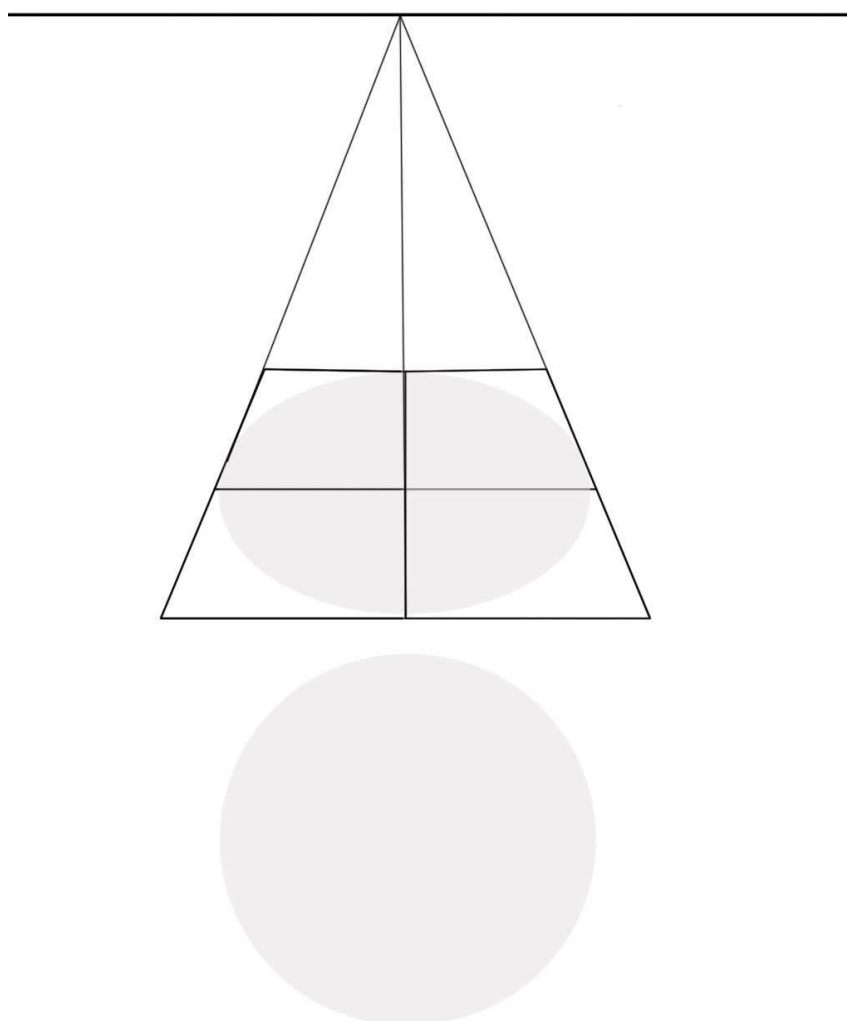


Εικόνα 40: Homer Winslow, Σπουδαστές τέχνης και αντιγραφείς στο Λούβρο, χαρακτηριστικό σε ξύλο τυπωμένο σε χαρτί, 23X34,9 εκ. Τυπώθηκε στις 11 Ιανουαρίου 1868 στο Harper's Weekly.

Το θέμα προσέφερε την ευκαιρία για να αναδειχθεί μια εξαιρετικά έντονη αίσθηση προοπτικής. Το μάτι μας προσπερνά τις προοδευτικά συγκρισμένες φιγούρες και τα καβαλέτα και κατευθύνεται στο "βάθος" του διαδρόμου. Ένας μακρόστενος χώρος παρουσιάζεται στην επίπεδη επιφάνεια του χαρτιού με ιδιαίτερη ζωντάνια.



Στη παραπάνω εικόνα βλέπουμε πως καθώς όλες οι γραμμές συγκλίνουν στο σημείο φυγής δημιουργείται η αίσθηση βάθους. Η προοπτική εφευρέθηκε σαν σύστημα κανόνων γύρω στο 1411 από τον αρχιτέκτονα Filippo Brunelleschi και τελειοποιήθηκε από τον Alberti. Στο ελεύθερο σχέδιο η γραμμική προοπτική είναι χρήσιμη στην τοπιογραφία, αν και οι θεαματικότερες εφαρμογές της γίνονται στα αρχιτεκτονικά σχέδια. Μία χρήσιμη προσέγγιση της γραμμικής προοπτικής είναι να προσπαθούμε να λαμβάνουμε υπόψη μας τις γραμμικές παραμορφώσεις των αντικείμενων, των παραλληλεπίπεδων σχημάτων και των κύκλων και τις αλλαγές στα μεγέθη όσο προχωρούμε σ' ένα οπτικό βάθος.



Εικόνα 42: Οι κύκλοι προοπτικά μετατρέπονται σε ελλείψεις. Ένας τρόπος για να αντιληφθούμε την έλλειψη που αντιστοιχούν είναι να προσπαθήσουμε να βρούμε το προοπτικό παραλληλόγραμμο μέσα στο οποίο εγγράφονται. Η κατανόηση της προοπτικής μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε πως η έλλειψη προοπτικά σημειώνει έναν κύκλο, πχ το πάνω μέρος από ένα ποτήρι, ή ότι ένα τετράγωνο καταλήγει στορομβοειδές σχήμα της εικ. 38.

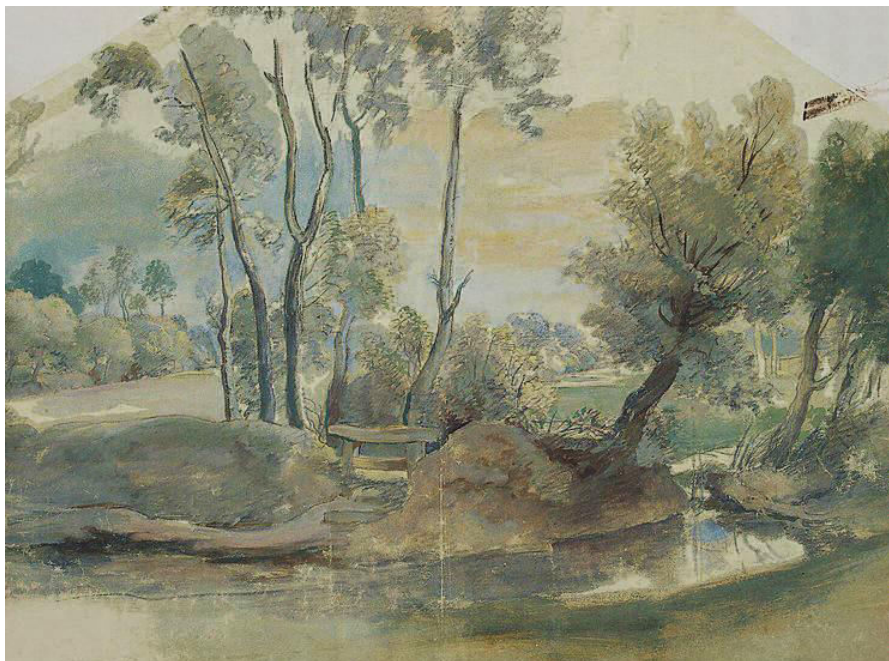
Έτσι καταλαβαίνουμε τι είναι αυτό που βλέπουμε αποκωδικοποιώντας αυτόματα αυτήν την γνώση και χωρίς να αμφιβάλουμε για το αρχικό σχήμα. Αντίστροφα, όταν σχεδιάζουμε

πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι συμβαίνουν τέτοιου είδους παραμορφώσεις ώστε να μπορούμε να δώσουμε οπτικά τις σωστές οδηγίες όχι μόνο για το σχήμα και το μέγεθος αλλά και για την χωρική τοποθέτηση.

Η προοπτική είναι ένας μηχανισμός απεικόνισης που πληροφορεί για τον θέση ενός αντικειμένου σε σχέση με τον θεατή, μια σχέση αυτονόητη στην πραγματικότητα που ζούμε. Αυτή η πληροφορία είναι ακόμα μια αναπαραστατική επιλογή που σε κάποια στιγμή στις αρχές του νεοκλασικού αιώνα δεν θεωρήθηκε απαραίτητη για το περιεχόμενο ενός ζωγραφικού έργου. Ωστόσο από την στιγμή που ακολουθούμε ένα προοπτικό σύστημα είναι βασικό να κατανοούμε και να τηρούμε τους κανόνες και την λογική του, αλλιώς τα σχεδιαστικά αποτελέσματα είναι ασύνδετα και λανθασμένα.

Η ατμοσφαιρική προοπτική εφευρέθηκε από τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι και στηρίζεται στο προοδευτικό σβήσιμο των περιγραμμάτων και την τονική συγχώνευση των αντιθέσεων όσο προχωρούμε σ' ένα βάθος. Ουσιαστικά ο Ντα Βίντσι εφάρμοσε την τεχνική του σφουμάτο στο χώρο για να δώσει βάθος και αναγλυφότητα στο δυσδιάστατο χαρτί.

Σύμφωνα με αυτή την προοπτική αντιμετώπιση το "βάθος" στη σχεδιαστική επιφάνεια είναι πιο αχνό και οι αντιθέσεις "πέφτουν". Τα αντικείμενα που είναι μπροστά γίνονται πιο έντονα και οι μεταξύ τους τονικές σχέσεις και τα χαρακτηριστικά τους σχήματα είναι ξεκάθαρα.



Εικόνα 43: Pieter Paul Rubens, Τοπίο με φράγμα, γκούας, τέμπρα και μαύρη κιμωλία πάνω από σχέδιο με μαύρη κιμωλία, 43,5X58, 1635.

Στο σχέδιο αυτό η προοδευτική μείωση των μεγεθών συνδυάζεται με την προοδευτική εξομάλυνση των τονικών αντιθέσεων. Στο "βάθος" που ορίζεται έτσι τα σχήματα χάνονται μέσα σε ένα θολό φως που αντιστοιχεί στην μείωση της ορατότητας από την υγρασία της

ατμόσφαιρας. Τα πίσω δέντρα εκτός από μικρότερα σε μέγεθος είναι πιο γαλαζωπά και τείνουν να συγχωνευτούν με τον γκρι-μπλε του ουρανού.

Βιβλιογραφία

- Chapman Hugo, Italian Renaissance Drawings, The British Museum Press, London, 2010.
- Cuminetti Vittorio, 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 Καταϊβάτη (επιμέλεια), Εκδόσεις Κισσός-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://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://it.paperblog.com/elizabeth-siddal-o-la-prima-musa-preraffaellita-645326/>
- http://www.nahste.ac.uk/cgi-bin/view_isad.pl?id=GB-0248-UGD-309-3-13&view=basic
- <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.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-06-05_detail.asp?picnum=3
- http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/shinhangatexts/shinhanghttp://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-06-05_detail.asp?picnum=3a_intro.html
- <http://www.mfa.org/collections/object/harimaze-sheet-with-four-pictures-new-year-decorations-rrocky-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://artapprenticeonline.com/artstudies/learnctr/artisticprin/edlearnctrapper.html>
- <http://sketching4ids.wordpress.com/circles/>
- http://hoocher.com/Winslow_Homer/Winslow_Homer.htm
- <http://travex.syr.edu/exhibitions/slides/PictorialPress/index.html>
- <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=37008>
- <http://www.arthermitage.org/Pieter-Paul-Rubens/Landscape-with-a-Dam.html>
- http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/s_sfumato.htm
- <http://profspevack.com/designcolor/2012/09/class-3-more-figure-ground/>
- <http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=780011>
- <http://www.sebgoegel.com/index.phphttp://www.sebgoegel.com/index.php>
- <http://the-artists.org/artist/Sebastian-Gogel/>

Σημειώσεις για το μάθημα Ελεύθερο Σχέδιο-Χρώμα του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών για τη Γ' Λυκείου

Από το τμήμα «Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής» του Πανεπιστημίου Κεντρικής Μακεδονίας με έδρα τις Σέρρες