

ΛΑΡΙΣΑΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Γεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ιδρυμα (Τ.Ε.Ι.) Λάριςας
Παράρτημα Καρδίτσας

ΤΜΗΜΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΞΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΠΛΟΥ

Γεώργιος

ΣΧΕΔΙΟ



Ντα Βίντσι, «Σπουδή χεριών», 1474.

Φλαμανδική, Ολλανδική
και Γερμανική Τέχνη

Γιάν Βερμέερ *Η δαντελού*

περ. 1669
Ελαιογραφία σε μουσαμά,
μεταφερμένη σε ξύλο,
23,9 x 20,5 εκ.
M.I. 1448 (S/AR)
Υπογραμμένο, στον τοίχο δεξιά

La Dentellière

Γιοχάνες Βερμέερ, γνωστός
ως Γιάν Βερμέερ
(Ντελφτ 1632-75)

Το έργο ταυτίζεται με τον πίνακα που εμφανίστηκε στη δημοπρασία του 1696 στο Άμστερνταμ («Νέα που εργάζεται»), και εν συνεχεία πέρασε πολλές φορές από την αγορά έργων τέχνης της πόλης. Εμφανίστηκε στην πώληση Lapeyrière στο Παρίσι (1817), και έπειτα στη Χάγη το 1851· κατά τη διασπορά της συλλογής Blokhjzen του Ρότερνταμ, που έγινε στο Παρίσι το 1870, αγοράστηκε για τον Ναπολέοντα Γ' και μεταφέρθηκε, τελικά, στο Λούβρο. Στον κατάλογο της δημοπρασίας του 1817 περιγράφεται ως εξής: «Πίνακας φιλοτεχνημένος με μεγάλη φροντίδα στον οποίο ο καλλιτέχνης μπόρεσε να αποδώσει, παρά τον μεγάλο κενό χώρο, την αβρότητα και την ποικιλία των αντικειμένων, τη μεταξένια υφή των υφασμάτων, μέσω της πιστότητας των χρωμάτων και των άλλων στοιχείων». Ο Ρενουάρ θεωρούσε τη *Δαντελού* και το *Ταξίδι στα Κύθηρα* [του Βατώ] τους δυο «ωραιότερους πίνακες στον κόσμο».

Οι γυναίκες σε δουλειές του σπιτιού αποτέλεσαν αγαπημένο θέμα για τους ζωγράφους του Ντελφτ, και η απόδοση του θέματος από τον Βερμέερ είναι από τις πιο αυθεντικές. Η οπτική γωνία του ζωγράφου είναι εδώ πολύ κοντινή· σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται ένα τραπέζι με γυναίκες· ούνεργα ραπτικής και, στο πλάι, ένα θαυμάσιο σκούρο μπλε μαξιλάρι, από το οποίο βγαίνουν χρωματιστές κλωστές. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει συνήθως στα έργα του Βερμέερ, το φως έρχεται από τα δεξιά και αντανακλάται στο έντονο κίτρινο του φορέματος, στα χέρια, και στο σκυμμένο πρόσωπο. Αυτό επιτρέπει να εκτιμήσουμε τη διαίσθηση εκείνων που αναγνώριζαν στους πίνακες του Βερμέερ νεκρές φύσεις «με την αρχική έννοια του όρου, δηλαδή “σιωπηλή ζωή” [...], στην οποία όλα τα αντικείμενα και τα πρόσωπα (που με τη σειρά τους αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα) αφήνουν να διαφανεί κάποιος μυστικός δεσμός μεταξύ τους. Σε αυτούς τους πίνακες ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει, ενώ η καθημερινή ζωή εμφανίζεται μέσα από το πρίσμα της αιωνιότητας» (Tolnay).



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 -ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 -Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΩΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΙΑΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 -ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 -ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΨΕΙΣ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 -ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 -ΜΕΘΟΔΟΙ ΣΧΕΔΙΑΣΗΣ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 -Η ΜΟΡΦΗ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8 -Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΕΠΙΠΛΟΥ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9 -ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΧΡΗΣΤΙΚΟΤΗΤΑ
- ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10 -ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι σημειώσεις ελεύθερο σχέδιο II έχουν ένα πολύπλευρο χαρακτήρα που λειτουργεί σε δύο βασικούς άξονες. Ο ένας, να συμπληρώσει τις γνώσεις του σπουδαστή σε θεμελιώδη ζητήματα του σχεδίου όπως : φως και σκιά, σύνθεση και η αναπαράσταση του χώρου ως συνείδηση. Ο άλλος, να φέρει τον σπουδαστή σε μια νέα πρόθεση σχεδίασης, αυτήν του χρηστικού αντικειμένου του επίπλου , ως μια ευρύτερη ανάπτυξη του ανθρώπου στο χώρο. Πως από το σχέδιο περνάμε στον σχεδιασμό και ποιες είναι οι δημιουργικές διεργασίες από την αρχική ιδέα (σύλληψη) ως την τελική μορφή ενός επίπλου; Ποιος είναι ο ρόλος της τέχνης στην χρησιμότητα και ποιοι αισθητικοί κανόνες διαμορφώνουν το έπιπλο ως προϊόν; Οι σημειώσεις αυτές, δίνουν απαραίτητες γνώσεις ,με την ελπίδα, ότι ο σπουδαστής θα βοηθηθεί, στην δημιουργική του πορεία, στον δρόμο της τέχνης.

Καρδίτσα

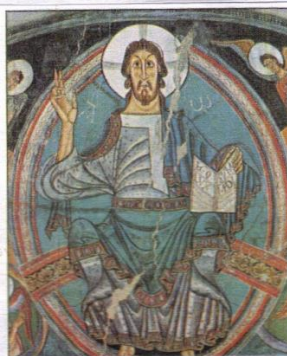
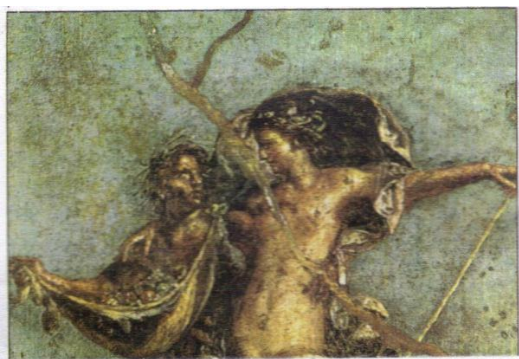
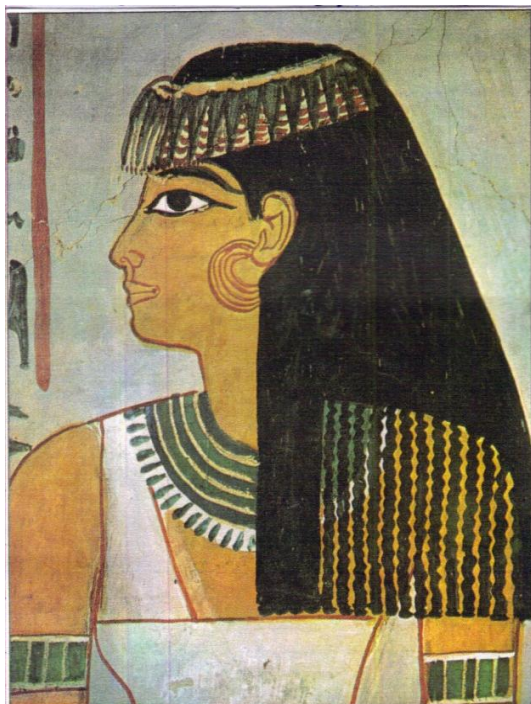
Αναστάσιος Βλάχος

Μάρτιος 2013

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 -ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΗΝ ΣΚΙΑ

1.1 Φώς και σκιά στην Αρχαία Τέχνη και τον Μεσαίωνα

Βλέπουμε το σχήμα και το χρώμα εξαιτίας του φωτός και της σκιάς. Έτσι εξηγείται γιατί οι καλλιτέχνες παρέμειναν πιστοί στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Σε μεγάλες όμως περιόδους της ιστορίας αγνόησαν το αποτέλεσμα του φωτός, την τρίτη διάσταση και τον όγκο, αναπαριστώντας, τις μορφές επίπεδα. Σ' αυτή την περίπτωση ανήκει η Αρχαία Αιγυπτιακή τέχνη, ο Μεσαίωνας αλλά και η Μοντέρνα τέχνη (π.χ. Κυβισμός).



Αφροδίτη και Διόνυσος. Φρέσκο, στο Αρχαιολογικό Μουσείο, Νάπολη. Αυτή η νωπογραφία προέρχεται από την Πομπηία και γι' αυτό είναι έργο Ρωμαϊκό, αλλά η έμπνευσή του είναι καθαρά Ελληνική, Ελληνιστική. Οι Έλληνες αναπαριστούσαν τη σκιά και το φως με πολύ φυσικό τρόπο και τους μιμήθηκαν κατά πολύ οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης.

Παντοκράτωρ (λεπτομέρεια) Νωπογραφία σε αψίδα.

1.2 Φώς και σκιά στην ζωγραφική της Φλάνδρας

Κατά την διάρκεια του 15^{ου} αιώνα η Φλάνδρα (Βέλγιο) έγινε το σκηνικό για την γέννηση της εικονογραφικής τέχνης πριν την Ιταλική αναγέννηση, γνωστή σήμερα ως η «αναγέννηση του βορρά». Χωρίς αμφιβολία ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της Φλαμανδικής τέχνης είναι ο ζωγράφος Jan Van Eyck (1390-1441) στον οποίο οφείλεται και η ανακάλυψη της ζωγραφικής με λάδι. Η ζωγραφική με λάδι επέτρεψε στον καλλιτέχνη να αναπαραστήσει με ακρίβεια τα πιο ευαίσθητα εφέ φωτός και σκιάς, και να αποδοθούν με την παραμικρή λεπτομέρεια η απόδοση του όγκου και των υλικών (πχ γυαλί, ξύλο, ύφασμα...)



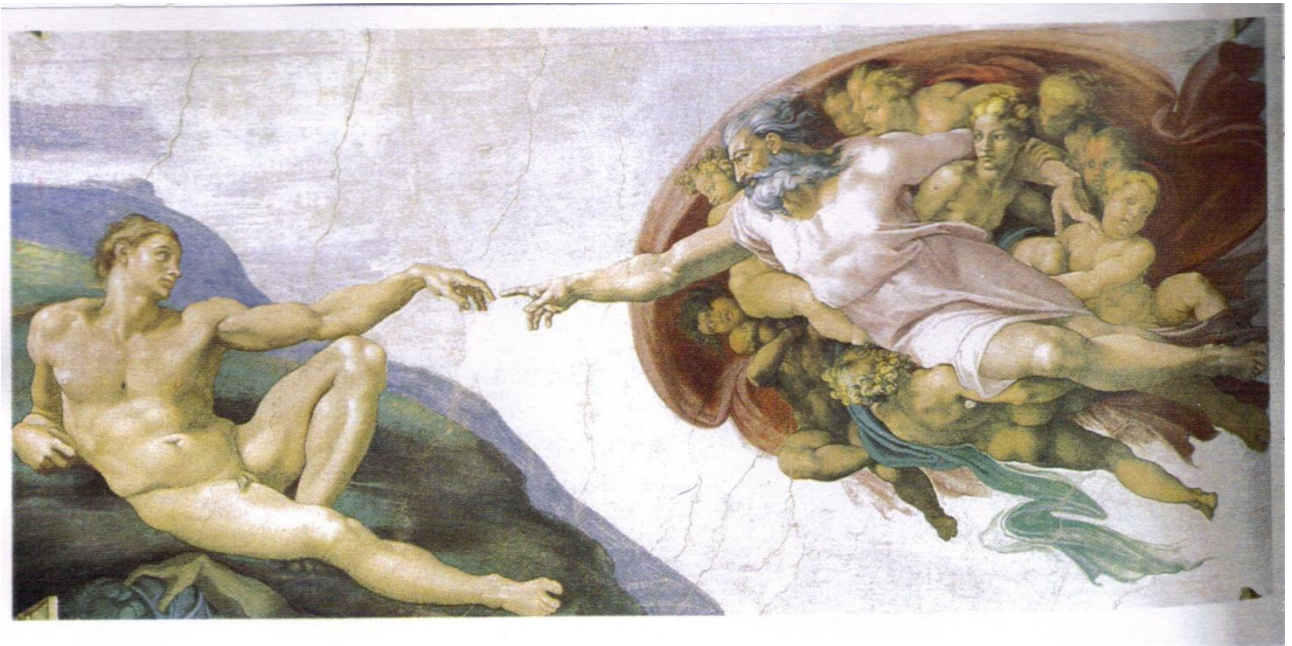
... Jan van Eyck. Ο γάμος του Arnolfini. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Χάρη στην τελειοποίηση της τεχνικής της ζωγραφικής με λάδι, ο Van Eyck κατάφερε να αποδώσει την ατμόσφαιρα και το φως, με ένα ύφος πιστό στην πραγματικότητα.

1.3 Φως και σκιά στην Αναγέννηση

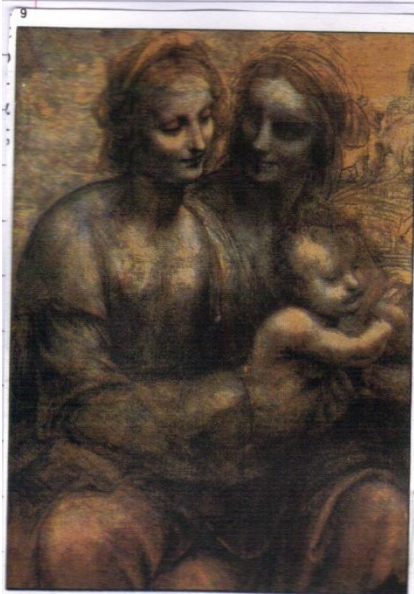
Οι καλλιτέχνες της αναγέννησης (15^{ος} -16^{ος} αιώνας) εισάγουν την μαθηματική οργάνωση του χώρου σύμφωνα με τους νόμους της προοπτικής, στην οποία οι μορφές, εξιδανικευμένες σύμφωνα με την κλασσική έννοια της αρχαιότητας περί ωραίου, μπορούσαν να υπάρχουν σ' ένα πραγματικό χώρο και επομένως την επίδραση του φωτός στην όψη τους.

Ο L. Da Vinci βρήκε την λύση στο να σβήνει τα περιγράμματα των μορφών μέσα στο χώρο, ώστε οι σκιερές περιοχές να είναι θαμπές και απαλές, κι έτσι να αναδεικνύονται οι φωτεινές περιοχές καθαρές και ακριβείς.

Η τεχνική αυτή έγινε γνωστή με τον όρο «stumato» αποδίδοντας την αίσθηση της διάλυσης μιας μορφής μέσα σ' ένα καπνό με ρεαλιστικό αλλά και ζωγραφικό τρόπο.



Μιχαηλάγγελος
Ἡ δημιουργία τοῦ
Ἀδάμ



Εικ. 8. Tiziano. Πορτρέτο του έφιππου Καρόλου του 5ου. Μουσείο του Πράντο, Μαδρίτη. Ο Tiziano ήταν ο μεγαλύτερος βενεταίος ζωγράφος της Αναγέννησης, μια ιδιοφυία στη χρησιμοποίηση του χρώματος. Τα χρώματά του δεν μοιάζουν με τα γυαλιστερά χρώματα της Μεσαιωνικής εποχής, αλλά δημιουργούν μια φωτεινή ατμόσφαιρα γύρω από τα αντικείμενα. Στους πίνακές του το φως κάνει τις επιφάνειες να λάμπουν κι εμπλουτίζει τις πτυχώσεις των ρούχων και τα χαρακτηριστικά των προσώπων με μια μεγάλη ποικιλία τόνων.

Εικ. 9. Leonardo da Vinci. Η Παρθένος και το Βρέφος με την Αγία Άννα (λεπτομέρεια), Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Ο Leonardo βρήκε μια νέα τεχνική στην απεικόνιση, το «sfumato» που θα το μνηθούν πάρα πολύ τα επόμενα χρόνια, το σθραψίμο των περιγραμμάτων στα σκιερά μέρη του φόντου. Χρησιμοποιώντας αυτή την τεχνική ο καλλιτέχνης μπορεί να θυθεί τις φιγούρες σε μια πυκνή ατμόσφαιρα, ένα θολό φως στο οποίο η σαφήνεια των περιγραμμάτων χάνεται και το σύνολο είναι κλεισμένο σε μια φωτεινή σκιά, χωρίς απότομες αντιθέσεις.

Εικ. 10. Paolo Veronese. Σαν Μέννα. Μουσείο Εστένας, Μοντένα, Ιταλία. Μια συχνή τεχνική στην Αναγεννησιακή τέχνη ήταν να ζωγραφίζουν τα άτομα σε κόγχη σαν να ήταν γλυπτά. Αλλά δεν υπάρχει τίποτα που να μοιάζει με πέτρα στις μορφές του Veronese. Είναι αληθινές και η απόδοση του φωτός πάνω τους προβάλλει δυναμικά το ανάγλυφό τους, κάνοντάς τις να ξεπετιούνται από την κόγχη όπως σ' αυτό το παράδειγμα. Το πνεύμα της Αναγέννησης οδήγησε τους καλλιτέχνες να μελετήσουν προσεκτικά, τη διαφοροποίηση της θέας που επιφέρει το φως στα αντικείμενα.



1.4 Ο Τενεμπρισιονισμός του Caravaggio

Το δείπνο στους Εμαούς

1601
Ελαιογραφία σε μουσαμά,
141 x 196,2 εκ.
Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Ανάμεσα στα έργα που φιλοτέχνησε ο Καραβάτζο για τον Ciriaco Mattei, το *Δείπνο στους Εμαούς* ήταν αναμφισβήτητο το σημαντικότερο. Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε το έργο το φθινόπωρο του 1601, όταν, σύμφωνα μ' ένα επίσημο έγγραφο, ζούσε, μαζί με τον υπηρέτη του Cecco, στο σπίτι του Mattei.

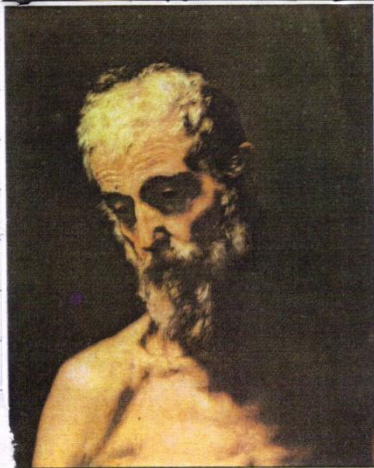
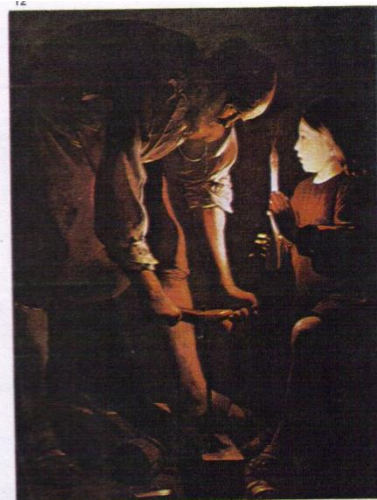
Ωστόσο, σύμφωνα με τον Scannelli (1657), το έργο όφειλε τη φήμη του στην «εκπληκτική φυσικότητά» του. Ο πίνακας απεικονίζει τη στιγμή που οι τρεις μαθητές αναγνωρίζουν τον αναστημένο Χριστό στο πρόσωπο ενός συντρόφου τους στο τραπέζι, όταν Εκείνος ευλογεί το ψωμί. Όπως πάντα, κατά την προσφύλη του συνήθεια, ο Καραβάτζο συνδυάζει εδώ τον ρεαλισμό (στην απόδοση των προσώπων, των αντικειμένων και του περιβάλλοντος) με συμβολικά οράματα που ήταν κατανοητά εκείνη την εποχή. Η σύνθεση, λιτή και άμεση, μακριά από τη «φιγορεία» της Αντιμεταρρύθμισης, περιλαμβάνει κάθε είδους αντικείμενα στο τραπέζι και βσιίζεται στις απλές αλλά με σημασία χειρονομίες, οι οποίες έχουν εδώ ακόμη πιο σημαντικό ρόλο από τα βλέμματα (για παράδειγμα, το χέρι του Χριστού δείχνει μπροστά, προς το μέλλον που περιμένει την ανθρωπότητα).



Αυτή η αναγεννησιακή τεχνική της βύθισης μιας μορφής στο σκοτάδι και της ανάδειξης του φωτός αύξησε το κίνημα του Μπαρόκ (17^{ος} αι.) γνωστό με τον όρο, τενεμπρισμός (σκοταδισμός). Η αντίθεση του φωτός και της σκιάς είναι βίαιη και απότομη, το ύφος δραματικό και μυστήριο, ιδανική ατμόσφαιρα για θρησκευτικά θέματα.

Ο εφευρέτης ήταν ο Caravaggio τον οποίο μιμήθηκαν πολλοί όπως ο Ισπανός Zur

bar
an
και
ο
Γά
λλο
ς
G.d
e la
To
ur.



Εικ. 13. Jose de Ribera. Ο Απόστολος Άγιος Ανδρέας (Λεπτομέρεια). Μουσείο του Πράντο, Μαδρίτη. Ο Ribera χρησιμοποιεί μάλλον τραχύ τενεμπρισμό σε μερικές περιοχές αυτού του πίνακα, αλλά απο-

λύνει την υφή των επιφανειών του πολύ προσεκτικά όπως επίσης και τα μαλλιά, τις ρυτίδες στο δέρμα και λοιπά.

Εικ. 14. Francisco de Zurbarán. Νεκρή φύση. Μουσείο

του Πράντο, Μαδρίτη. Ο Zurbarán ήταν ζωγράφος της ζωής των μοναστηριών και των ευτελών αντικειμένων, των «πνευματοποιημένων» μέσα από τα εφέ του φωτός και της σκιάς.

1.5 Μανιερισμός και φωτοσκίαση

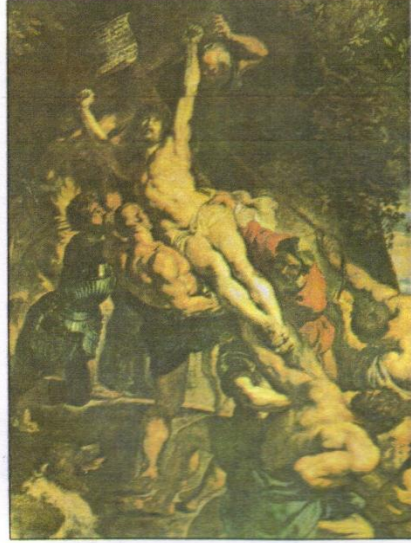
Η τάση του Caravaggio (η σύνθεση μιας εικόνας σε περιοχές φωτός και σκιάς) επεκτάθηκε σε όλη την Ευρώπη και υιοθετήθηκε στους πρώτους πίνακες του Βελάσκεθ (Velazquez) και τον Ρούμπενς (Rubens).

Ο πιο αυθεντικός ανάμεσα στην ζωγραφική του Μπαρόκ ήταν ο Ολλανδός Rembrandt. Η μετάβαση από το φως στην σκιά είναι πιο ομαλή και απαλή, κάτι που επιτυγχάνεται με την χρυσή ενδιάμεσων τονικών διαβαθμίσεων.

15



16



Εικ. 15. Diego Velazquez. Οι κυρίες της τιμής. Μουσείο του Πράντο, Μαδρίτη. Αυτός είναι ένας από τους πιο θαυμάσιους πίνακες στην Ιστορία της Τέχνης, μια εξαιρετικά πολύπλοκη δουλειά γεμάτη απερίγραπτες λεπτομέρειες, που παρουσιάζει με απίστευτη φυσικότητα τα εφέ του φωτός.

Εικ. 16. Peter Paul Rubens. Τρίπτυχο της Αποκαθήλωσης. Καθεδρικός ναός της Notre Dame, Αμβέρσα. Ο Rubens υπήρξε ο δεξιότεχνος στην εκφραση του όγκου των μοντέλων, των οποίων οι μύες εμφανίζονται και εξαφανίζονται μέσα στη φωτοσκίαση. Είναι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα από το δυναμισμό του Μπαρόκ. Στα έργα του το φως και η σκιά είναι κατανεμημένα σύμφωνα με πλούσιους εναλλασσόμενους ρυθμούς.

1.6 Το φως στον εμπρεσιονισμό (Impressionism) (1874-1886)

Στον εμπρεσιονισμό οι ζωγράφοι (Monet, Pissarro, Turner, Renoir, Cézanne...) αναπαριστούν άμεσα και ζωντανά την πραγματικότητα και εκφράζουν την αλήθεια της φύσης, έξω από το Atelie και τα ακαδημαϊκά πρότυπα της αναπαράστασης. Οι σκιές είναι φωτεινές και γεμάτες χρώματα, και επηρεάζονται από την ανάκλαση άλλων γειτονικών χρωμάτων. Σύμφωνα με τους ιστορικούς: η τέχνη, με τον εμπρεσιονισμό, κινείται:

α) από την νόηση στην αίσθηση-ζωγραφίζω ό,τι βλέπω και όχι ό,τι είδη γνωρίζω.

β) από το αντικείμενο στο υποκείμενο- δε ζωγραφίζω "τι βλέπω" αλλά "πώς

το βλέπω ", την εντύπωση δηλαδή αυτού που βλέπω , αφού εντάσσω την υποκειμενική όραση στο αντικείμενο.

γ) από την αναπαράσταση και την μίμηση στην δημιουργία μιας αυτοσημαινούσας εικαστικής γλώσσας. Όταν το κάθε αντικείμενο γίνεται ένα "χρωματικό σήμα του αντικειμένου αυτού" ή αλλιώς "ένα πλαστικό ισοδύναμο του φωτός, της σκιάς και του χώρου".

Η εμπρεσιονιστική "όραση" αναιρεί την αντίφαση υποκειμένου-αντικειμένου και δρομολογεί την συνειδητοποίηση του ατόμου από το Εγώ στο Εμείς, και ο δονούμενος εμπρεσιονιστικός χώρος συμβαδίζει με την κατάρρευση του "κλειστού" περιγράμματος του αντικειμένου και του "στατικού" του οράματος της ζωής.

19



**Η ΓΟΗΤΕΙΑ
ΤΗΣ ΠΑΡΑΠΛΑΝΗΣΗΣ**
Οι ιριδίζουσες
αντανάκλασεις στο νερό
- ένα από τα αγαπημένα
θέματα του Μονέ -
αναστρέφουν τα πάντα.
Όταν βλέπουμε τον
πίνακα αντεστραμμένο,
μας φαίνεται σαν εικόνα
με καλαμιές και ουρανό.
Μόνο τα μεγάλα φύλλα
των νούφαρων
φανερώουν ότι
πρόκειται για
αντανάκλαση. Αυτό το
μεθυσιτικό θέαμα γίνεται
ακόμη πιο περίπλοκο,
επειδή ο πίνακας δεν
έχει γραμμή του
ορίζοντα. Το υψηλό
σημείο φυγής τραβά το
μάτι προς το πάνω
μέρος της εικόνας και ο
θεατής νιώθει σαν μια
λιθέσφαιρα που γλιστρά
στην επιφάνεια, ενώ το
νερό φαίνεται να ρέει
προς το μέρος του.

22



Εικ. 22. J.M.W. Turner, Σαν
Τζορτζ Ματζόρε. Βρετανικό
Μουσείο, Λονδίνο. Ο Turner
ήταν πραγματικά ο προάγγελος
των εμπρεσιονιστών. Η
οπτική του για τα τοπία - κυ-
ριαρχούμενα από έντονο φως, τις
αντανάκλασεις και τα εφέ του
ηλιοβασιλέματος - τον τοπο-
θετούν είκοσι χρόνια πιο
μπροστά από την εποχή του.

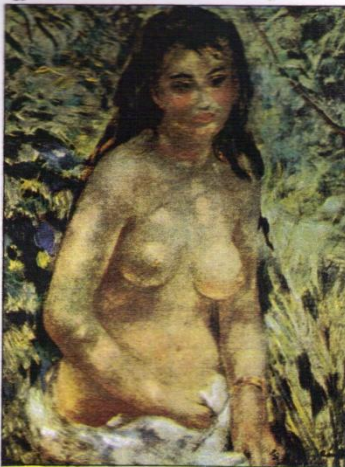
Εικ. 23. Pierre-Auguste Re-
noir, Γυμνό κορίτσι στο φως
του ήλιου. Μουσείο του Λου-
βρου, Παρίσι. Ο εκπληκτικός
αυτός πίνακας είναι δείγμα
της επανάστασης που έφερε
ο εμπρεσιονισμός. Το φως του
ήλιου συλλαμβάνεται σε όλο
του το μεγαλείο με ανάλο-

Εικ. 24. Paul Gauguin, Arearea,
Μουσείο του Ορσέ, Παρίσι. Ο
Gauguin πήγε στην Πολυνησία
αναζητώντας μια πρωτόγονη,
αγνή τέχνη, αλλά είχε ήδη δε-
χτεί τα διδάγματα του εμπρεσι-
ονισμού πριν αρχίσει να χρησιμο-
ποιεί το χρώμα σε όλη του την
αγνότητα. Δεν ήθελε να μιμηθεί
το εφέ του φωτός, αλλά να το
προβάλλει μέσα από έντονες
αντιθέσεις.

24

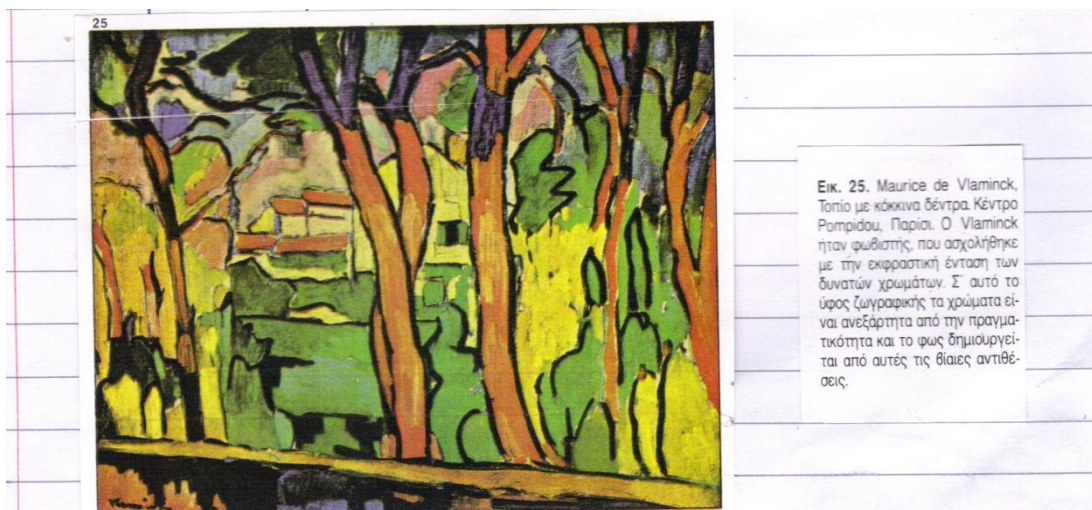


23



1.7 Φως και σκιά στην μοντέρνα ζωγραφική

Οι κατακτήσεις των εμπρεσιονιστικών έδωσαν στους καλλιτέχνες την ελευθερία στην απόδοση της υφής, του φωτός και της σκιάς, της μορφής και του χρώματος της θεματογραφίας. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο φωβιστής Vlaminck χρησιμοποίησε βίαια καθαρά χρώματα δημιουργώντας έντονες αντιθέσεις και ένα εκθαμβωτικό φως, (συναισθηματικός εξπρεσιονισμός). Στα 1907 οι Picasso και Braque ότι έκαναν οι φωβιστές με ο χρώμα, έκαναν εκείνοι με το σχήμα. Έτσι η απόδοση του φωτός δεν πλησίαζε την πραγματικότητα και το φυσικό φως, τον χώρο και τον όγκο. Το ίδιο κάνει και ο Duchauip που οι φιγούρες του θυμίζουν ρομπότ. Η ζωγραφική αυτόν τον αιώνα είναι μια ανεξάρτητη (από την φύση) δημιουργία, που ακολουθεί τους δικούς της νόμους, και εφευρίσκει σκιές και φώτα, που ζωοποιούν μια νέα έννοια του έργου, αυτήν της αυτόνομης ύπαρξης.



16

27



Εικ. 26. Marcel Duchamp, μια ακάλα, Μουσείο Φιλοδιδασκαλίας, πίνακας ο όγκος της φιγούρας επηρεάζει τα χρώματα που το προηγούμενό του, δίνοντάς της κίνηση.

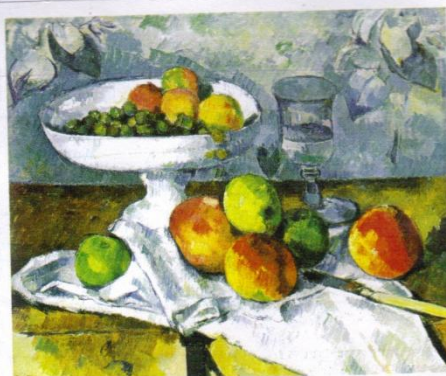
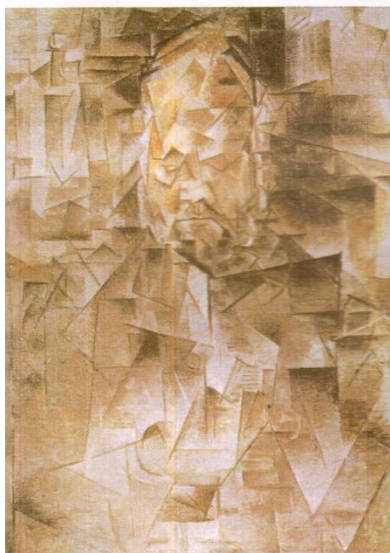
Εικ. 27. Georges Braque, Κόσμος Μοντέρνας Τέχνης, Γαλλία, αυτός ο πίνακας χρησιμοποιεί χαρτί κολλημένο πάνω σε κάποιο τρόπο ξανθού φωτός της παραδοσιακής

26



Χρησιμοποιώντας διαφορετικές οπτικές γωνίες στο πλαίσιο του ίδιου έργου, κατέστη δυνατό να αποδοθούν ταυτόχρονα πολλές και διαφορετικές όψεις του ίδιου αντικειμένου. Το αποτέλεσμα ήταν μάλλον η συνολική αντίληψη ενός δεδομένου αντικειμένου, παρά η εικόνα που εμφανίζει το αντικείμενο μια συγκεκριμένη στιγμή. Οι κυβιστές επιλέγουν να αποδομήσουν και να ανασυνθέσουν τις μορφές, ώστε ο πίνακας, αντί να γίνεται αντιληπτός ως ένα παράθερο από το οποίο βλέπουμε την εικόνα, αντιμετωπίζεται ως μια επίπεδη επιφάνεια επάνω στην οποία ο καλλιτέχνης παραθέτει με τον καλύτερο τρόπο όλα τα επιμέρους στοιχεία. Ξαφνικά, οι καλλιτέχνες ήταν ελεύθεροι να ανασυνθέσουν την πραγματικότητα με όποιον τρόπο επιθυμούσαν.

Ο Μπρακ και ο Πικάσο δεν κατέληξαν σε αυτό το καινούργιο ύψος από τη μια μέρα στην άλλη. Οι απόψεις και οι ιδέες τους μετεξελίχθηκαν σταδιακά από το 1907, τη χρονιά κατά την οποία γνωρίστηκαν, ως το 1914, όταν τους χώρισε ο Α' Παγκόσμιος. Την περίοδο 1910-1912, η συνεργασία τους ήταν τόσο στενή και τα έργα τους έμοιαζαν τόσο, που μερικές φορές ακόμα και οι ειδικοί αναγκάζονταν να παρατηρούν τους πίνακες από πολύ κοντά,



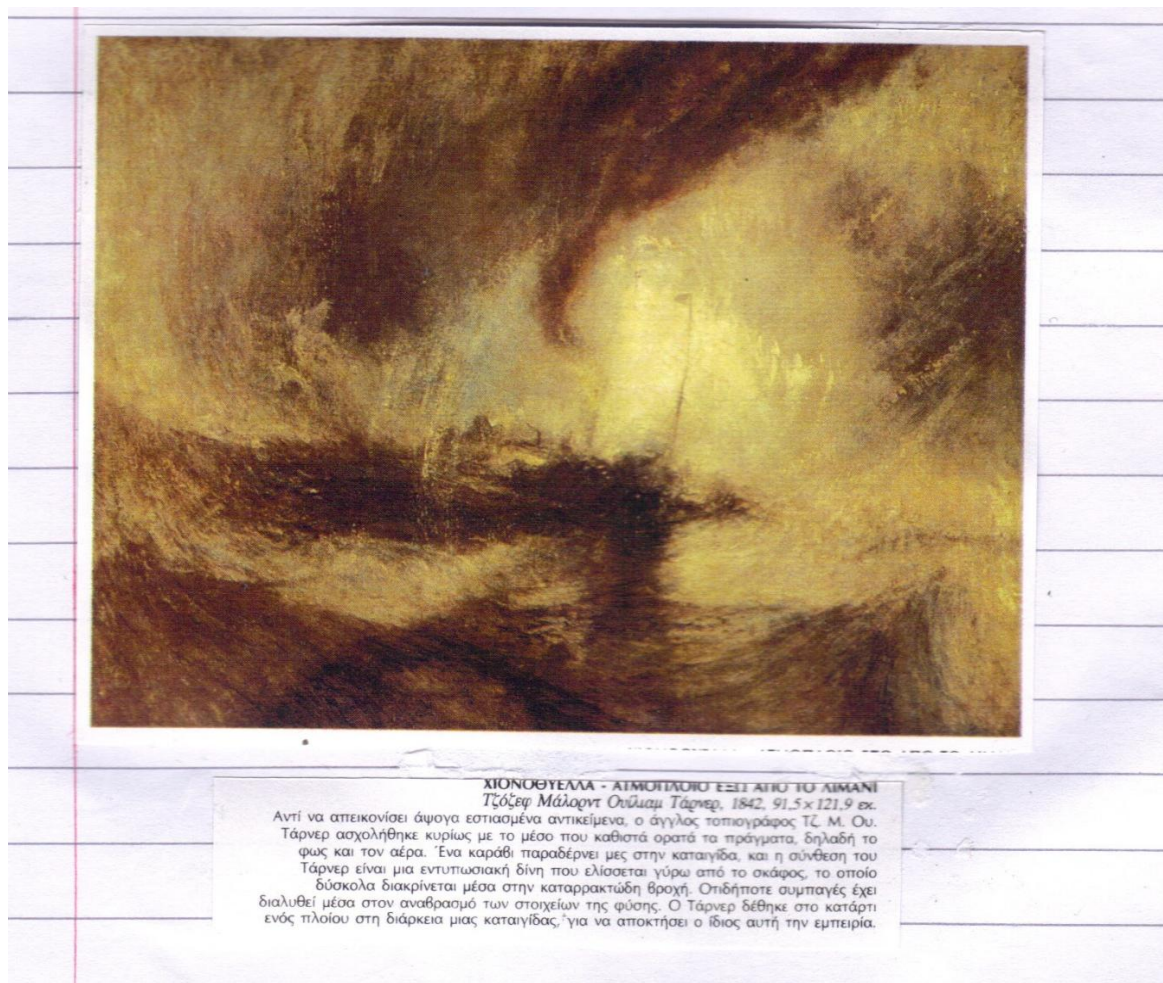
Οι εμπρεσιονιστές για την απόδοση της ενεργειακής φύσης του φωτός, του χρώματος και της μάζας, αλλά και της φευγαλέας εντύπωσης βρίσκουν τις εξής τεχνικές λύσεις :

1^ο διαιρούν τον τόνο και την πινελιά σε μικρές πινελιές και χρωματικές κηλίδες.

2^ο ζωγραφίζουν με καθαρά χρώματα και όχι με τόνους. Οι σκιές γίνονται χρωματιστές. Απουσιάζει το μαύρο και το καφέ.

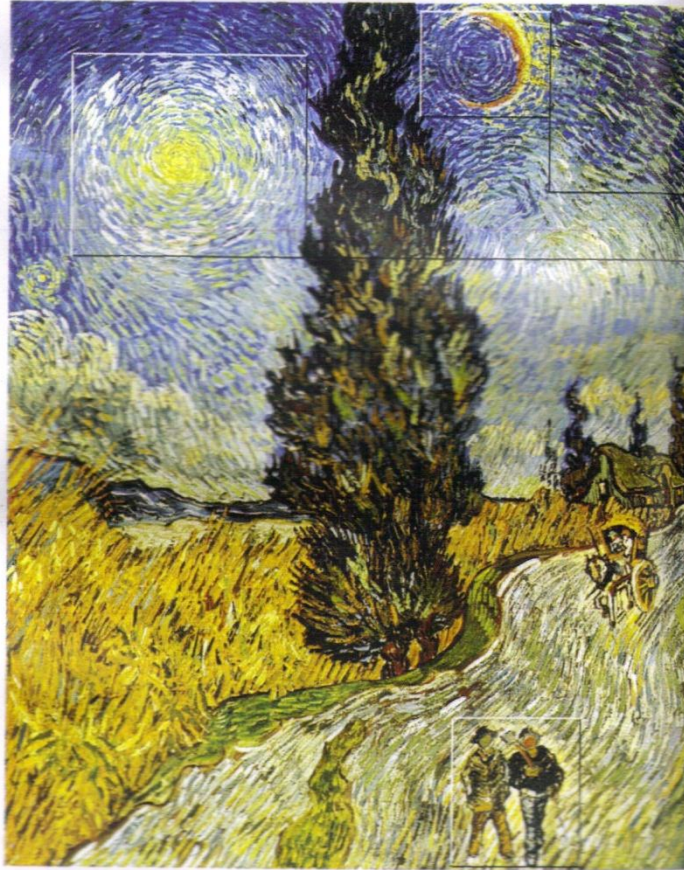
3^ο για να αυξήσουν την λαμπρότητα του χρώματος χρησιμοποιούν χρώματα συμπληρωματικά (κόκκινο- πράσινο/ μπλε- πορτοκαλί/ κίτρινο- μωβ)

4^ο για να αποδοθεί η δόνηση χώρου- κόσμου από το φως, καταλύεται το περίγραμμα, και φιγούρα και χώρος διεισδύουν το ένα στο άλλο.



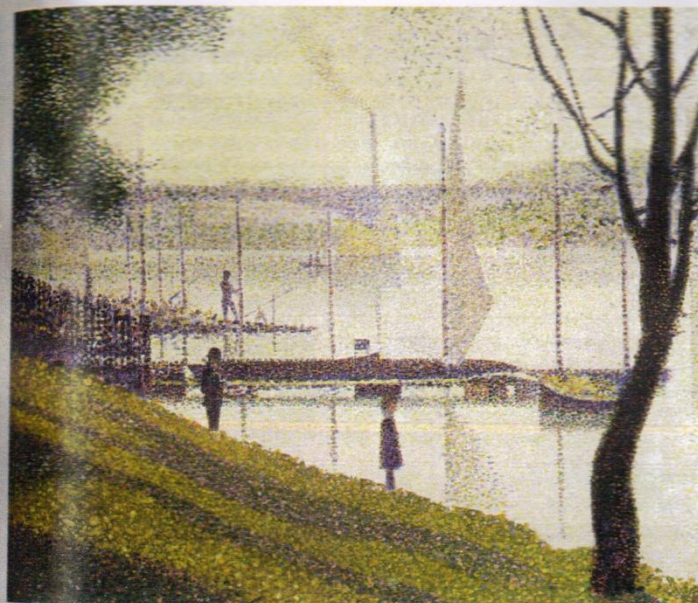
Δρόμος με Κυπαρίσσι και Αστέρι

Όταν νοσπλευόταν στο Σεν Ρεμί, ο Βίνσεντ ζωγράφι-
σε μια σειρά έργων που απεικόνιζαν κυπαρίσσια. Είπε
στον Τεό ότι ήταν «τόσο όμορφα όσο και οι αιγυπτια-
κοί οβελίσκοι... μια πιτσιλιά μαύρου σε ένα πλιόλου-
στο τοπίο». Μουσείο Κρόιλερ Μιούλερ, Όστερλο.



184

Λιμνὴ Σερά
Ἡ γέφυρα στὴν
Κορμπιέβοι.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 –Η αναπαράσταση του χώρου

2.1

Κάθε εποχή, πολιτισμός, λαός ή άνθρωπος εκφράζει μια διαφορετική και επομένως σχετική όψη της "άπειρης" πραγματικότητας μέσα από μορφές συμβολικές αναλογίες με το επίπεδο συνείδησης που έχει κατακτήσει. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι "συνειδητοποιώ κάτι" σημαίνει "διευρύνεται η συνείδηση μου" και αντιλαμβάνομαι κάτι που πριν μου διέφευγε, παρόλο που προϋπήρχε ως γνώση. Η αναπαράσταση του χώρου ως τρόπος έκφρασης και συνειδητότητας είναι από τα βασικά μορφοποιητικά στοιχεία των εικαστικών τεχνών.

Σύμφωνα με τον Panofsky" η αναπαράσταση του χώρου δεν είναι μια αντικειμενική αλλά μια συμβολική μορφή που ανταποκρίνεται στην γενικότερη κοσμοθεωρία διάφορων πολιτισμών ..

Ακολουθώντας αυτό το σκεπτικό και γυρίζοντας πίσω στο χρόνο παρατηρούμε διαφορετικές εικαστικές αντιλήψεις του χώρου ανάλογα με την ωρίμανση των πολιτισμών.

2.2 Βυζαντινή τέχνη

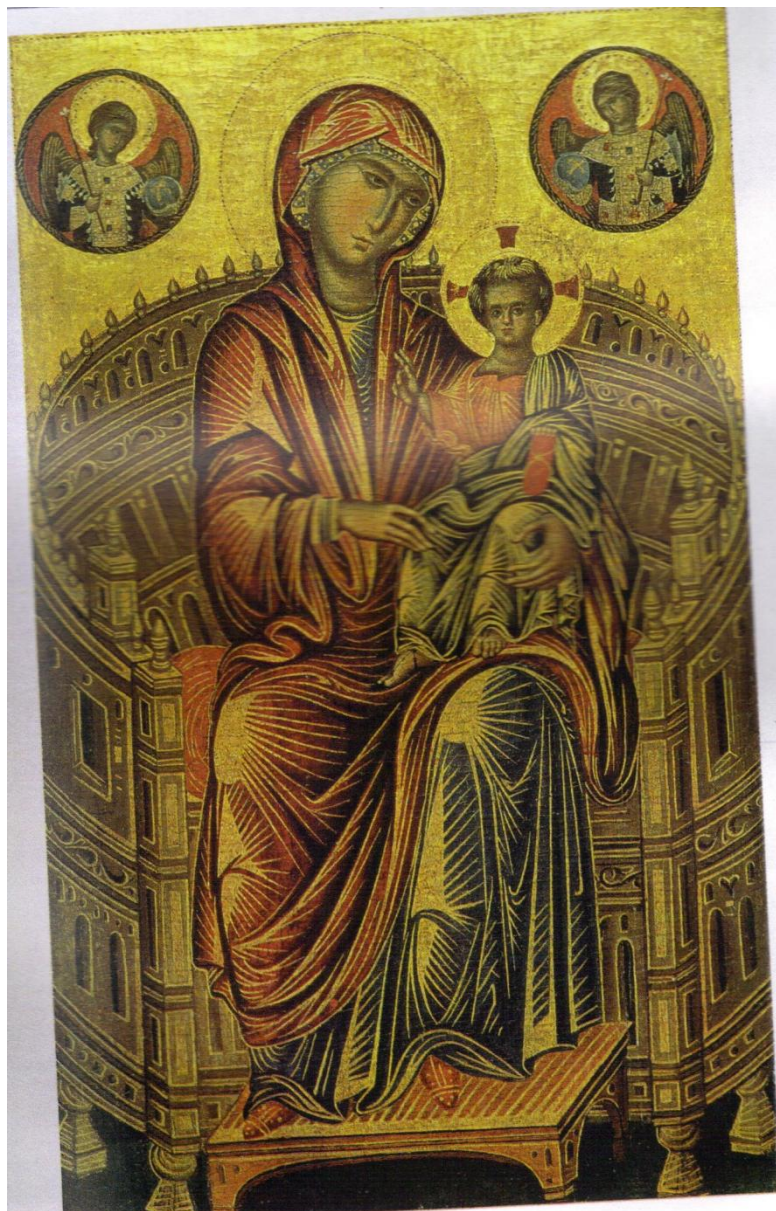
Οι μορφές των αγίων χωρίς όγκο, επίπεδες και αιωρούμενες, χώρος μονόχρωμος συχνά χρυσός, μη υλικός και πνευματικός, χώρος υπερβατικός και άχρονος που χαρακτηρίζεται από την

α)αντίστροφη προοπτική

β)απ' οπτού προοπτική (από ψηλά) και

γ)διάχυτο και χωρίς συγκεκριμένη πηγή φωτισμού, και τέλος απόρριψη του (μαύρο-λευκό) και υιοθέτηση του (μπλε-χρυσό).

Στην Βυζαντινή ζωγραφική τα μεγέθη των προσώπων δεν δηλώνουν την συγκεκριμένη θέση στο χώρο, αλλά την "σημασία" τους στην πνευματική ιεραρχία σε μια θεοκρατική κοινωνία



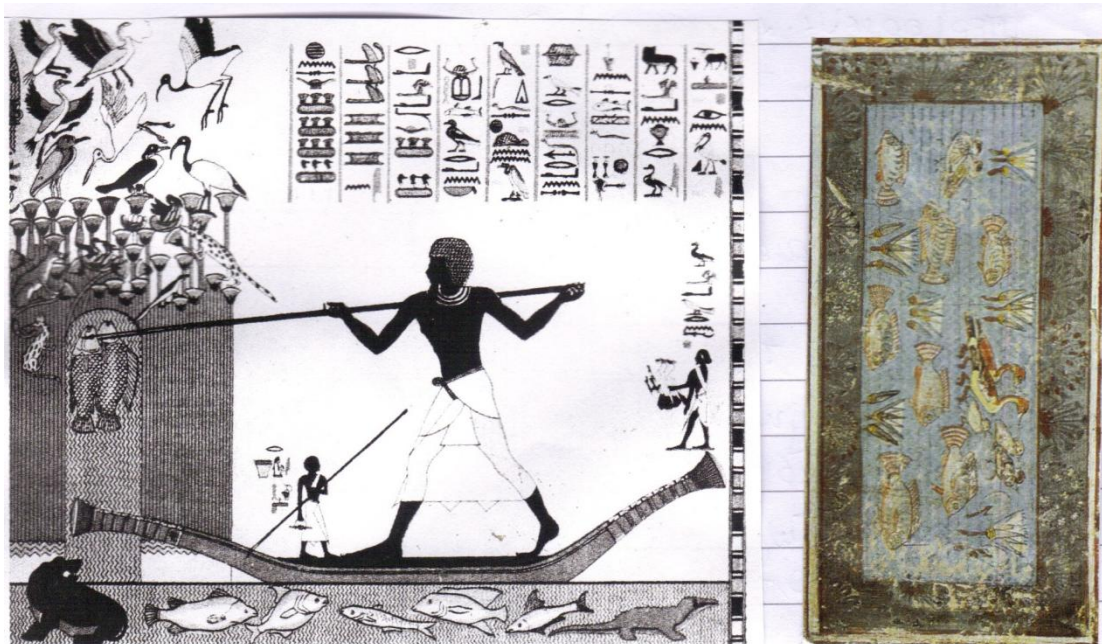
2.3

Οι Αιγυπτιακές τοιχογραφίες δείχνουν ένα χώρο "επίπεδο" και κάθε μορφή παριστάνεται από την πιο χαρακτηριστική τους οπτική γωνία, ώστε να γίνεται καλύτερα αντιληπτή. Μια λίμνη π.χ. είναι ειδομένη από ψηλά, τα δέντρα μετωπικά, τα ψάρια προφίλ.

Το ίδιο συμβαίνει με τους ανθρώπους, το κεφάλι προφίλ, τα μάτια και ο κορμός μετωπικά, ενώ τα χέρια και το πόδια πάλι προφίλ.

Πρόσωπα και αντικείμενα είτε παρατίθενται, είτε τοποθετούνται το ένα πάνω στο άλλο, οπότε το "πίσω" αναπαριστάται πιο ψηλά και μικρότερο.

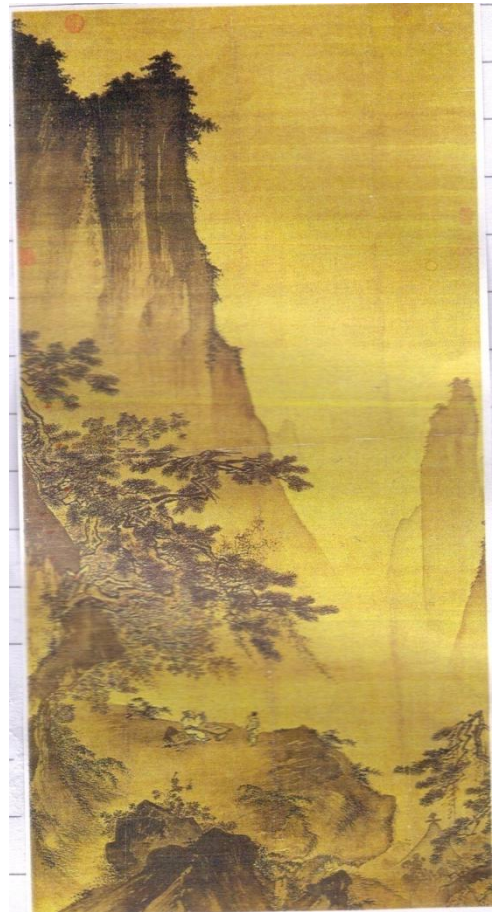
Η αναπαράσταση αυτή ήταν απαραίτητη σε μια τέχνη με σκοπό "μαγικό" ώστε να διατηρήσει την ψυχή στην αιωνιότητα μέσα από πληροφορίες και ανέσεις που είχε σ' αυτόν τον κόσμο.



2.4

Στην ανατολική τέχνη, Κίνα-Ιαπωνία ο χώρος ξετυλίγεται από πάνω προς τα κάτω σαν χάρτη με βουνά, χαράδρες και πεδιάδες με μικροσκοπικές τις φιγούρες των ανθρώπων.

Ο "συνολικός " χώρος ανταποκρίνεται στην πανθειστική φιλοσοφία αυτών των λαών, όπου άνθρωπος και φύση αποτελούν μια απόλυτη αρμονία. Στην Ανατολική όραση, η ζωγραφική όραση δεν πρέπει να ακολουθεί την φυσική όραση που βλέπει τον κόσμο από ψηλά, ο Δυτικός άνθρωπος βλέπει τον κόσμο περιορισμένα, από χαμηλά, από το επίπεδο του εδάφους.



2.5 Αρχαία-Ελληνική τέχνη

Η μεγάλη προσφορά των Ελλήνων στην τέχνη υπήρξε η αντίληψη της μίμησης της φύσης. Στην κλασική περίοδο προσπαθούσαν να πλάσουν και να ζωγραφίσουν " ότι έβλεπαν με τα μάτια τους " και όχι "ο,τι ζωγράφιζαν πως υπάρχει " όπως γινόταν μέχρι τότε στην "ακίνητη " Αιγυπτιακή τέχνη και αργότερα στην Μεσαιωνική τέχνη. Το αποφασιστικό βήμα του Αρχαϊκού Ελληνικού κούρου στο χώρο – βήμα που τον απελευθέρωσε από την ύλη σηματοδοτεί την συνειδησιακή διεύρυνση και την κατάκτηση του χώρου, που οδηγούσε την τέχνη και τον πολιτισμό στην κατάφαση του ανθρώπου ως όντος πνευματικού και ελεύθερου. Στον επόμενο μεγάλο συνειδησιακό βήμα (5^{ος} αιώνας) της κλασικής Αθήνας, επιτεύχθηκε η θεοποίηση του



ανθρώπου και ο εξανθρωπισμός του θείου.



Σχεδιαστική απόδοση της ανατολικής ζωφόρου.

Στο διάζωμα του Παρθενώνα, στην εορτή των Παναθηναϊκών συνύπαρξη των θεών και θνητών στον ίδιο χώρο και στις ίδιες διαστάσεις σημαίνει "κοινή λειτουργία „ και έχουν ένα ενιαίο σκοπό.

Η νατουραλιστική (φυσιοκρατική) και συγχρόνως ιδανική απόδοση (αρμονία – τελειότητα – ομορφιά) ως έκφραση του ΘΕΙΟΥ των κλασικών αγαλμάτων (π.χ. Αφροδίτη της Μήλου) σήμαινε την συνύπαρξη του ΘΕΙΟΥ και του ανθρώπινου στο ίδιο σώμα



Αφροδίτη της Μήλου

Το άγαλμα αυτό, που ανακαλύφθηκε τυχαία το 1820 σ' ένα από τα νησιά των Κυκλάδων, πωλήθηκε στον γάλλο πρεσβευτή στην Κωνσταντινούπολη, τον μαρκήσιο de Rivière, ο οποίος εν συνεχεία το πρόσφερε στον Λουδοβίκο ΙΗ'. Εκείνος το δώρισε στο Λούβρο το 1821. Η *Αφροδίτη της Μήλου* συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα θέλγητρα του μουσείου· εκτίθεται σε προνομιακή θέση, μόνη της, γεγονός που ωθεί τον επισκέπτη να προσηλωθεί στην αισθησιακή της μορφή.

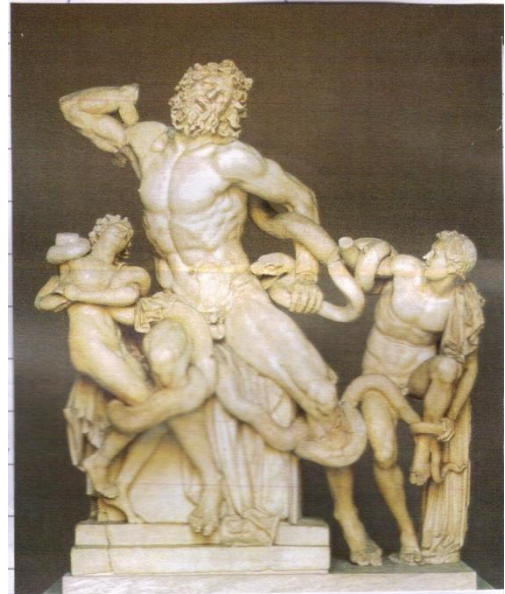
Τα δύο τμήματα του γλυπτού, που έχουν διασπαστεί ξεχωριστά, συνδέονται στις πτυχώσεις του ενδύματος, κάτω από τους γλουτούς. Το δεξί χέρι πρέπει να είχε αντικατασταθεί ήδη από την αρχαιότητα, ενώ το αριστερό έχει χαθεί εντελώς. Το δεξί πόδι σμιλεύτηκε ξεχωριστά από τη βάση, και σίγουρα τοποθετήθηκε αργότερα. Η κίνηση των χεριών έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους μελετητές για να περιοριστούμε στις πιο αληθοφανείς υποθέσεις, είναι πιθανό το δεξί χέρι να άγγιζε τον αριστερό γοφό, ενώ το αριστερό πρέπει να ήταν αναστοιχισμένο. Η ζωηρή εκτέλεση, η αισθησιακή συτροφή του κορμού, η πλαστικότητα του περιγράμματος, ο ρεαλισμός ορισμένων λεπτομερειών, δείχνουν ότι πρόκειται για έργο της περιόδου κατά την οποία παρατηρείται ένα είδος επιστροφής στον Κλασικισμό (μεταξύ 2ου και 1ου αιώνα π.Χ.).

Η ταύτισή με την Αφροδίτη, θεότητα που γεννήθηκε από τον αφρό της θάλασσας, είναι η πλέον αποδεκτή· άλλωστε, την επιβεβαιώνει η ομορφιά του γυμνού σώματος, που «αναδύεται» από τις πτυχώσεις του ενδύματος.

Στους Ελληνιστικούς χρόνους γίνεται το τρίτο μεγάλο βήμα, οπότε η κίνηση προχωρά από τα σώματα στα πρόσωπα και μετατρέπεται σε συγκίνηση και πάθος.

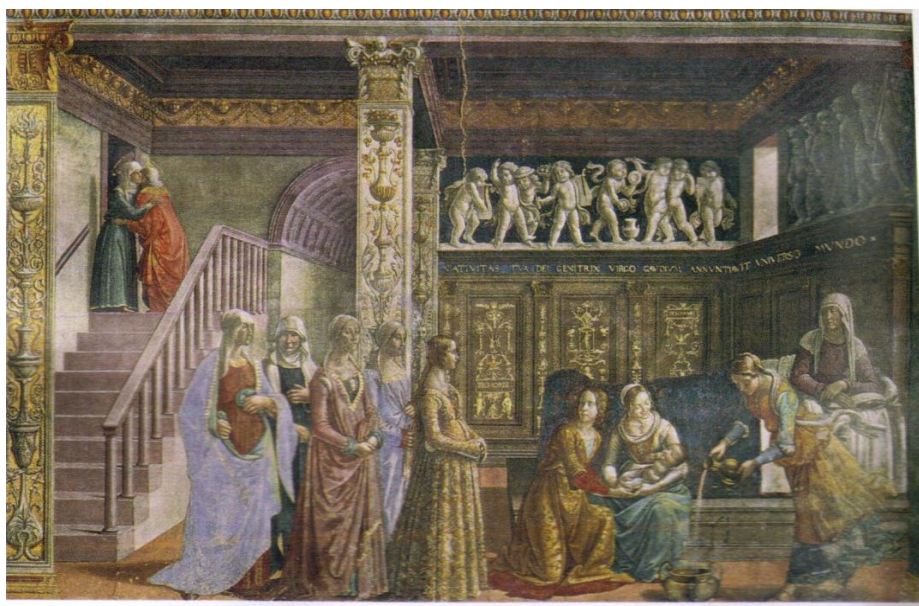
Η κλασική ζωγραφική υπήρξε ανθρωποκεντρική με μηδαμινή διατύπωση του γύρω χώρου, ο οποίος εμφανίζεται στην ελληνιστική ζωγραφική ως βουκολικό τοπίο με μυθολογικές σκηνές.

Οι Αρχαίοι Έλληνες δεν συνειδητοποίησαν τον χώρο ως ενιαίο, απόλυτο και συνεχές σύστημα σχέσεων όπως του “εδώ – εκεί „, “πάνω – κάτω „, “εμπρός – πίσω „, αλλά και ως ένα σύστημα σχέσεων ασυνεχών και αθροιστικών, όπου οι διαφοροποιήσεις, μεταξύ του υλικού σώματος και του άυλου χώρου λύνονται σ’ ένα ανώτερο επίπεδο αφαίρεσης.



2.6

Στην Αναγέννηση, ο άνθρωπος υποκαθιστά τον θεό στο κέντρο του κόσμου και όλα συγκλίνουν σ’ αυτό. Όλη η φύση είναι προορισμένη να τον υπηρετεί και απηχεί στην ζωγραφική η γραμμική προοπτική. Η υιοθέτηση από την Αναγέννηση μιας μόνο οπτικής γωνίας, αρκεί για να δείξει την συνειδητή της θέληση για μία “αφαιρετική απεικόνιση των πραγμάτων, σε σχέση με την συνθετική οπτική μας εμπειρία.



Από τον 16^ο μέχρι 19^ο αιώνα, η τέχνη εκφράζεται άλλοτε μέσα από την κινητικότητα, ένταση και εξωτερίκευση στο χώρο (Μπαρόκ, Ροκοκό, Ρομαντισμός) και άλλοτε μέσα από μία στατικότητα – τάξη, που αποδίδεται στην κλασική, Ρωμαϊκή τέχνη, κλασικισμός, Νεοκλασικισμός, Ακαδημαϊκή τέχνη.



Εικ. 18. Jacques-Louis David. Κυρία Ρεκαμιέ. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι. Τα ιδανικά της κλασικής κουλτούρας υπερασπίζονται μέσα από τη δουλειά των Νεοκλα-

σικών όπως του David, που όχι μόνο υιοθέτησε ένα κλασικό ύφος αλλά ζωγράφισε θέματα που έμοιαζαν να προέρχονται από τη ζωή της Αυτοκρατορικής Ρώμης

Εικ. 19. Eugene Delacroix. Η ελευθερία οδηγεί το λαό. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι. Η Γαλλική επανάσταση, ένα από τα στοιχεία της έμπνευσής του.

Ιδιαίτερα στην Α φάση του κυβισμού την Σεζανική (1907-1909) ο μιν Cezanne απεικονίζει το βάθος μέσα από χρωματικές σχέσεις, ενώ ο Braque και Picasso μέσα από τονικές αυθαιρεσίες.

Γενικότερα στον κυβισμό το χρώμα είναι:

- 1^ο αποσυσχετισμένο από την πραγματικότητα (διανοητικό στοιχείο)
- 2^ο πολύ περιορισμένο (ώχρα, γκρι, πράσινο)
- 3^ο θυσιασμένο στην έκφραση των όγκων.

Επίσης ο κυβιστικός χώρος εντείνεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει ορίζοντας, αίσθημα κλειστοφοβικό.



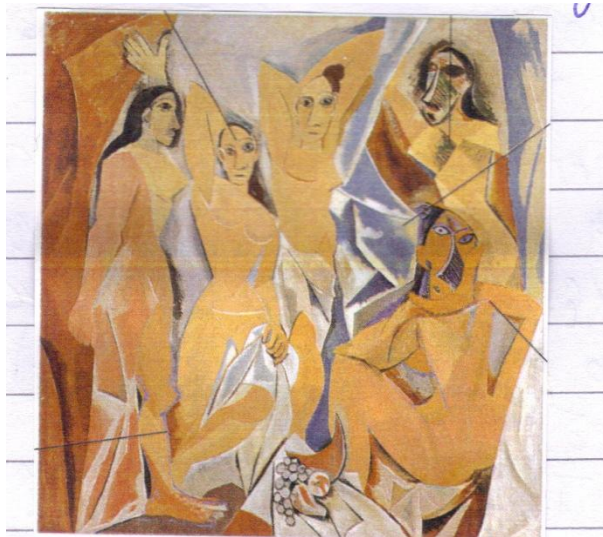
Στην (β') αναλυτική φάση του κυβισμού χώρος (1910-1912) η επιφάνεια του πίνακα ενοποιείται (γεωμετρικά και διάφανα επίπεδα το ένα μέσα στο άλλο). Οι όψεις και κατόψεις του ίδιου αντικειμένου, εισάγουν στην ζωγραφική την τέταρτη διάσταση του χώρου, δηλαδή το χρόνο (συγχρονισμός), όλα ρευστοποιούνται και αλληλοδιαπλέκονται. Το σπάσιμο του όγκου σε επίπεδα και η απελευθέρωση από την προοπτική. Η έμμεση κατανόηση του θέματος από τα σήματα αποσπασματικά (π.χ. η

καμπύλη μιας κιθάρας) και η διακοσμητική του χρήση του τόνου στην απόδοση των φωτεινών και σκοτεινών περιοχών ώστε να δημιουργούν ρυθμό με τις γραμμές καθώς και το χρώμα να δίνει το φως και όχι το χρώμα του αντικειμένου, είναι στοιχεία που οδηγούν την αναλυτική φάση του κυβισμού στην πλήρη αφαίρεση.

Τέλος στην Συνθετική και κατασκευαστική φάση (1912-1914) οι έρευνες των Picasso και Braque φλερτάρουν και πάλι με τη ρεαλιστική απεικόνιση.

Αυτό επιτυγχάνεται με τις νέες τεχνικές του κολλάζ (collage) και Ασαμπλάζ (assemblage) και την ζωγραφική ρεαλιστικών στοιχείων όπως λέξεις και αριθμοί.

Το κολλάζ είναι σύνθεση υλικών στοιχείων που μιμούνται την ύλη, το χρώμα, κολλημένα στο τελάρο · ενώ το Αζαμπλάζ · είναι συναρμογή διαφόρων υλικών σε ανάγλυφες συνθέσεις ελεύθερες στο χώρο, που η δημιουργική της διαδικασία συνεχίζεται και στις μέρες μας.

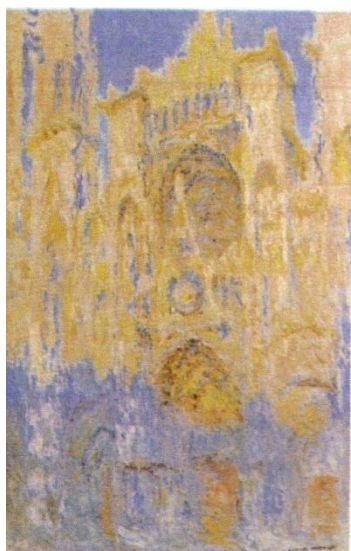


Και ερχόμαστε στους νεώτερους χρόνους, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, οι θεωρίες του Δαρβίνου για τον άνθρωπο ως αποτέλεσμα της βιολογικής εξέλιξης (1859), του Charco για τον άνθρωπο ως μεταβαλλόμενο ψυχικό φαινόμενο και του Maxwell για το φως ως ηλεκτρομαγνητικό κύμα για τον κόσμο ως δονούμενο ηλεκτρομαγνητικό πεδίο (1859) "σήμαιναν " την διεύρυνση της ανθρώπινης συνείδησης και την διαφοροποίηση της " στατικής " ανθρωποκεντρικής εικόνας του σύμπαντος, άρα και της εικαστικής του έκφρασης (γραμμικής προοπτικής). Έκφραση της κίνησης και της αλλαγής είναι στα τέλη του αιώνα, ο " φευγαλέος " εμπρεσιονιστικός χώρος, όπου υποκείμενο και αντικείμενο διαλύονται μέσα στο δονούμενο φως και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο κατακερματισμένος χώρος του κυβισμού, όπου μορφή και χώρος, υποκείμενο και αντικείμενο συνυπάρχουν σε απόλυτα αλληλοδιείσδυση, εκτός τόπου και χρόνου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

3.1 – Συνθέτοντας με το φώς

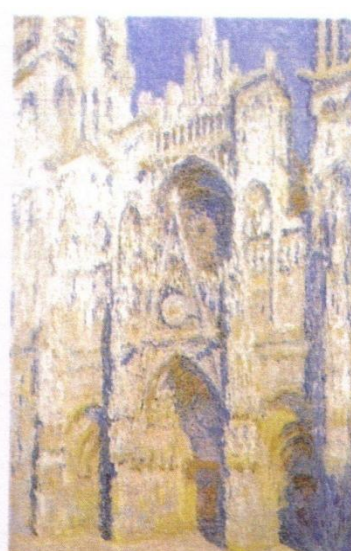
Η βασική αρχή σύμφωνα με την οποία τα θερμά χρώματα (κόκκινο, πορτοκαλί, κίτρινο) φαίνονται να μας πλησιάζουν, ενώ τα ψυχρά (μπλέ, πράσινα, μωβ) φαίνονται να απομακρύνονται επιτρέπουν τους ζωγράφους να οργανώσουν τους πίνακες τους και να δημιουργούν με το χρώμα και μόνο την εντύπωση του βάθους. Το χρώμα ενός αντικειμένου και της σκιάς του ,επηρεάζεται έντονα από το φώς και επομένως η οπτική εντύπωση αλλάζει με την εποχή ,τον καιρό και την ώρα.



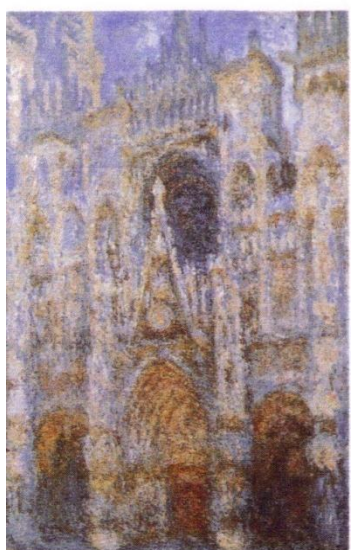
Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ:
ΕΝΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ, ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΜΕΡΑΣ
Κλοντ Μονέ,
1892-1893, 100 x 65 εκ.



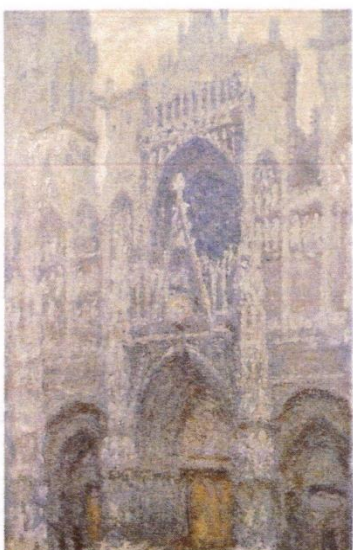
Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ:
Η ΠΥΛΗ ΚΑΙ Ο ΠΥΡΓΙΣΚΟΣ ΤΟΥ ΣΕΝ-ΡΟΜΕΝ,
ΠΡΩΙΝΗ ΕΝΤΥΠΩΣΗ, ΑΡΜΟΝΙΑ ΣΕ ΛΕΥΚΟ
Κλοντ Μονέ, 1892-1894, 106 x 75 εκ.



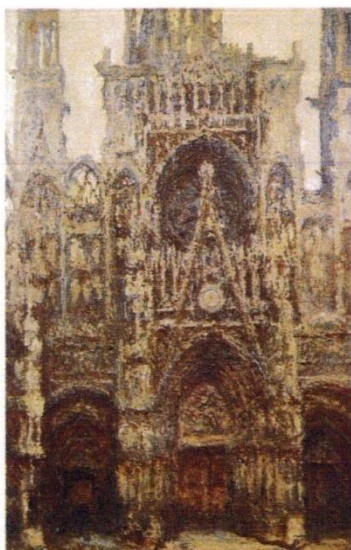
Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ:
ΛΙΑΚΑΔΑ, ΑΡΜΟΝΙΑ ΣΕ ΜΠΛΕ ΚΑΙ ΧΡΥΣΑΦΙ
Κλοντ Μονέ,
1894, 107 x 73 εκ.



Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ:
ΠΡΩΙΝΟΣ ΗΛΙΟΣ, ΑΡΜΟΝΙΑ ΣΕ ΜΠΛΕ
Κλοντ Μονέ,
1894 101 x 63 εκ.



Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ:
Η ΠΥΛΗ, ΓΚΡΙΖΑ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ
Κλοντ Μονέ,
1894 100 x 65 εκ.



Ο ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΡΟΥΕΝ: ΜΠΡΟΣΤΙΝΗ
ΟΨΗ ΤΗΣ ΠΥΛΗΣ, ΑΡΜΟΝΙΑ ΣΕ ΚΑΦΕ
Κλοντ Μονέ,
1894 107 x 73 εκ.

3.2 – Η ιερή Γεωμετρία

Στο εγχειρίδιο του "Περί ζωγραφικής" ο αρχιτέκτονας και θεωρητικός της τέχνης Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, εφάρμοσε την αντίληψη ότι η τάξη και η αρμονία του σύμπαντος είναι σύστημα ορθολογικό και όμορφο που απορρέει από τον θείο νου, και τα μαθηματικά αποτέλεσαν το κλειδί γι' αυτό το λογικό σύστημα. Εκείνος επινόησε τον όρο "σύνθεση", για να περιγράψει την εφαρμογή των μαθηματικών και της γεωμετρίας στην οργάνωση όλων των τμημάτων ενός πίνακα που αποτελεί μια μικρογραφία της θείας δημιουργίας. Επομένως οι αριθμοί θεωρούνται ιδιαίτερα σημαντικοί όπως οι : 3(Αγία τριάδα), 5(πληγές του Χριστού), 7(οι ημέρες της δημιουργίας).

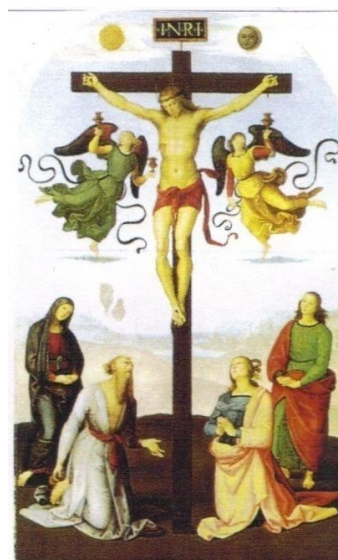


ΣΧΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ

Το νόημα του πίνακα του Πιέρο απορρέει και από τη γεωμετρία του: ένας κύκλος (ουρανός, πνεύμα) πάνω από το ορθογώνιο (γη, ύλη). Τα συνδέει το περιστέρι (Άγιο Πνεύμα), που βρίσκεται στο κέντρο του κύκλου και εφάπτεται στην πάνω πλευρά του ορθογωνίου. Το ισόπλευρο τρίγωνο που περικλείει τον Χριστό (η κορυφή του βρίσκεται στα δάχτυλα των ποδιών του) συμβολίζει την εμφάνιση του Αγίου Πνεύματος. Ο Χριστός αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ ουρανού και γης, πνεύματος και ύλης.

- Η τριγωνική διάταξη

Το ισόπλευρο τρίγωνο είναι ένα από τα πιο σταθερά σχήματα. Ο κατακόρυφος άξονας διαιρεί το τρίγωνο σε δύο συμμετρικά μέρη. Οι αναγεννησιακοί ζωγράφοι ιδίως εκείνοι που απεικόνιζαν θρησκευτικά θέματα αλλά και μοντέρνοι όπως ο Σεζάν έδειχναν προτίμηση γι' αυτό το σχήμα. Το τρίγωνο αποτελεί σημαντικό χριστιανικό σύμβολο : ΠΑΤΗΡ, ΥΙΟΣ ΚΑΙ ΑΓΙΟ ΠΝΕΥΜΑ.



Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΕΠΙΠΕΔΟΥ

Ο σταυρός, οι θρηνούντες και οι άγιοι έχουν ως φόντο το ειδυλλιακό τοπίο της Ούμπριας, χωρίς να παρεμβάλλεται ένα μέσο επίπεδο. Οι άγιοι δρουν ως μεσάζοντες ανάμεσα σε εμάς και το θείο βασίλειο και γονατίζουν μπροστά στο σταυρό, όπως ακριβώς γονατίζουν και οι πιστοί μπροστά στον πίνακα.



Οι γεμμένοι αίμοι της Παναγίας υψώνονται πάνω από τη γραμμή του ορίζοντα και αντανακλούν την καμπύλη των μακρινών λόφων

Ο σταυρός οδηγεί το μάτι στην καρδιά του χριστιανικού τριγώνου

Τα παιδιά κοιτάζονται με οδυρότητα, σαν να έχουν επίγνωση του προοισμού τους

άγιοι δρουν ως μεσάζοντες ανάμεσα σε εμάς και το θείο βασίλειο και γονατίζουν μπροστά στο σταυρό, όπως ακριβώς γονατίζουν και οι πιστοί μπροστά στον πίνακα.

Η Παναγία των αγρι

ΡΑΦΑΗΛ 1505, 113 x 87

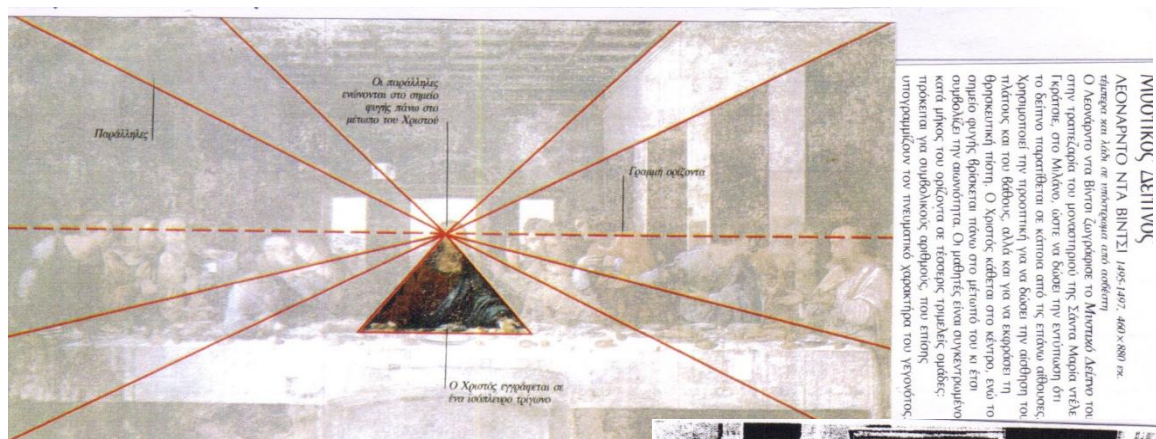
Η Παναγία και το Βρέφος είναι ένα από τα πιο αγαπημένα θέματα ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης. Μέσα σε τρία χρόνια ο Ραφαήλ (1415-1520) ολοκλήρωσε 17 έργα με κύριο θέμα την Παναγία ή την Α Οικογένεια. Εδώ η Παρθένος βρίσκεται σε ένα τοπίο στην Ούμπρη υδάτινη έκταση στο φόντο είναι η λίμνη Τραβιμένο κοντά σ Περουτζία, η οποία πρέπει να ήταν γνωστή στους συγχρόνους 1 Ραφαήλ. Τοποθετώντας την Παναγία και το Βρέφος σε ένα οικ περιβάλλον, ο Ραφαήλ τονίζει τη συνάρθρωση των θεατών 1 με τη χριστιανική ιστορία. Η Παρθένος, με τη σταθερή παρηγορητική παρουσία της, δεσπόζει στο χώρο. Ο άγ Ιωάννης ο Βαπτιστής προσφέρει στον εξάδελφό του, 1 Ιησού, έναν καλαμένιο σταυρό· όμως, παρά 1 υπόμνηση αυτή της Σταύρωσης, το κλίμα 1 το ύψος του πίνακα είναι ήρεμο και ειρηνικό

ΤΟ ΤΡΙΓΩΝΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

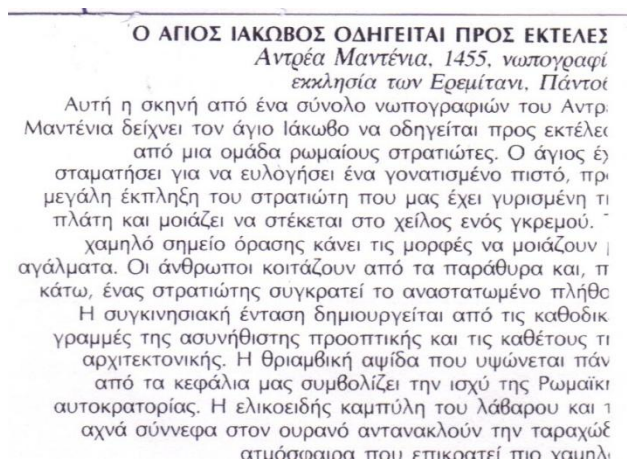
Μολονότι το ισόπλευρο τρίγωνο έχει μια ευχάριστη σταθερότητα, το σχήμα αυτό είναι μάλλον στατικό. Η Παρθένος του Ραφαήλ σχηματίζει ένα ισοσκελές τρίγωνο, όπου οι δύο πλευρές είναι μεγαλύτερες από τη βάση, και έτσι αποκτά περισσότερο ύψος και χάρη. Είναι καθισμένη υπό γωνία σε σχέση με το θεατή και η στάση της συνταναείει από τη στροφή του κεφαλιού και του σώματός της. Ο Ιησούς, τον οποίο συγκρατεί απαλά, εγγράφεται σε αυτό το προστατευτικό τρίγωνο. Ο άγιος Ιωάννης σπείρει τον κατακόρυφο άξονα της μητέρας και του παιδιού, ώστε να γίνει πιο δυναμική η σύνθεση.

3.3 Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ – Το σημείο φώς

Στην πραγματεία “Περί ζωγραφικής” του Αλμπέρτι ορίζονται οι αρχές της προοπτικής. Η δημιουργία μιας πειστικής εικόνας των πραγμάτων όπως θα έβλεπε ένας θεατής από συγκεκριμένη θέση ο ορίζοντας βρίσκεται στο επίπεδο των ματιών του θεατή, ενώ το σημείο φυγής βρίσκεται πάνω στην γραμμή του ορίζοντα ακριβώς μπροστά στον θεατή και αποτελεί σημείο έλξης. (κεντρική προοπτική)



- Η μετατόπιση του σημείου φυγής και της γραμμής του ορίζοντα προς τα πάνω ή κάτω μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση δυναμικής έντασης στο έργο και να αποτελέσει μια νέα οπτική σύνθεση.





ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

Πέτρο Παύλ Ρούμπενς, 1612-1618, 244 x 209,5 εκ.

Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία ο γίγαντας Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς του Ολύμπου και την παρέδωσε στους ανθρώπους. Ο Δίας για να τον τιμωρήσει τον αλυσόδεσε σε ένα βράχο όπου ένας αετός ερχόταν και του έρωγε το συκώτι. Κάθε νύχτα η πληγή έκλεινε, αλλά την επόμενη μέρα ο αετός την άνοιγε ξανά και έτσι η τιμωρία ήταν αιώνια. Για περισσότερη δραματικότητα, ο Ρούμπενς έχει τοποθετήσει τον Προμηθέα αιωρούμενο κάτω από τη διαγώνιο, σαν να κρέμεται από μια φανταστική γραμμή, ώστε να μοιάζει με ζωντανό θήραμα. Ο αναμμένος πυρός (κάτω αριστερά) υπενθυμίζει το έγκλημα του Προμηθέα: το κλέψιμο της φωτιάς από τους θεούς. Τον αετό τον ζωγράφισε ο Φρανς Σάντερς, ένας από τους βοηθούς του Ρούμπενς.

- Ο δυναμισμός της διαγωνίου

Η διαγώνιος προσδίδει θεατρικότητα στη δράση και διευρύνει την εικόνα, έτσι δημιουργείται μια αίσθηση χώρου και κίνησης και οι μορφές αποκτούν δυνατότητες δράσης. Οι ζωγράφοι του 17^{ου} αιώνα συναγωνίζονταν να εντυπωσιάσουν με τέτοιες δυναμικές διαγώνιους και ο Τιντορέντο σκηνοθετεί τεράστιους πίνακες με βιβλίων σκηνές, σαν να ήταν περιπέτειες του Χόλυγουντ.



3.4 Η ΧΡΥΣΗ ΤΟΜΗ

Οι Αρχαίοι Έλληνες έλεγαν ότι “παν μέτρον άριστον” για την τέχνη και την ζωή.

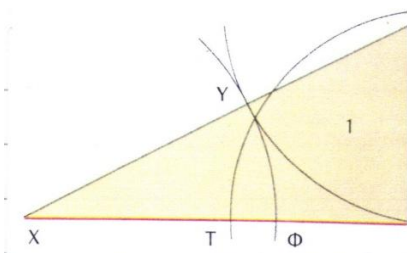
Στο βιβλίο του “Στοιχεία” (300 π.Χ) ο Ευκλείδης παρουσίασε την αναλογία που ο Πλάτωνας αποκαλούσε ως χρυσή τομή.

Η αναλογία αυτή αποτέλεσε την βάση της αρχαίας Ελληνικής τέχνης και αρχιτεκτονικής (Παρθενώνας).

Στον Μεσαίωνα απέδιδαν στην χρυσή τομή θεία προέλευση πιστεύοντας ότι συμβόλιζε την τελειότητα της θείας δημιουργίας.



Ρέμπραντ “Αυτοπροσωπογραφία”.

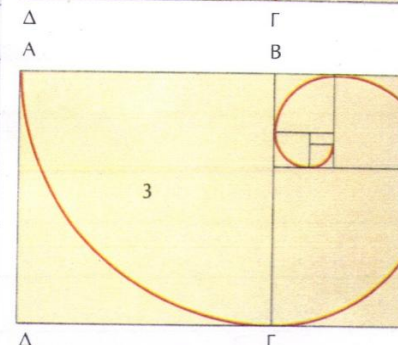
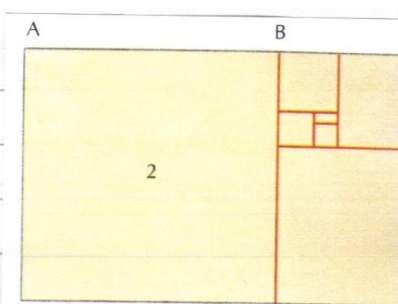


ΑΝΑΠΤΥΓΜΑ ΤΗΣ ΧΡΥΣΗΣ ΤΟΜΗΣ

(Σχ. 1) Αν ένα ευθύγραμμο τμήμα διαιρεθεί σύμφωνα με τη Χρυσή Αναλογία, η αναλογία του μικρότερου τμήματος προς το μεγαλύτερο είναι ίση με την αναλογία του μεγαλύτερου τμήματος προς το σύνολο. Για να διαιρέσουμε το ευθύγραμμο τμήμα ΧΨ με βάση τη Χρυσή Αναλογία, βρίσκουμε το κέντρο Τ του ΧΨ· κέντρο το Ψ και ακτίνα ΤΨ, σχεδιάζουμε ένα τόξο που τέμνει στο σημείο Ω την κάθετο στο ΧΨ στο Ψ. Φέρνουμε τη ΧΩ. Με κέντρο το Ω και ακτίνα ΩΨ χαράζουμε ένα τόξο που τέμνει τη ΧΩ στο Υ. Με κέντρο το Χ και ακτίνα ΧΥ, σχεδιάζουμε ένα τόξο που τέμνει τη ΧΨ στο Φ. $ΧΨ:ΧΦ = ΧΦ:ΦΨ$.

(Σχ. 2) Ένα ορθογώνιο που οι πλευρές του έχουν τη Χρυσή Αναλογία (σ. 8) μπορεί να διαιρεθεί σε ένα τετράγωνο ΑΒΓΔ και ένα Χρυσό Ορθογώνιο ΒΓΖΕ. Το ορθογώνιο αυτό μπορεί στη συνέχεια να διαιρεθεί σε ένα τετράγωνο και ένα Χρυσό Ορθογώνιο κ.λπ.

(Σχ. 3) Ενώνοντας τα τεταρτοκύκλια, δημιουργείται μια έλικα που είναι ακριβές αντίγραφο αυτών που συναντάμε στη φύση (πάνω αριστερά).



3.5 – ΤΟΝΙΚΕΣ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΕΙΣ

Στον κινηματογράφο η αντίθεση φωτός/σκιάς χρησιμοποιείται πολύ συχνά για να κατευθύνει την προσοχή του θεατή. Ο ολλανδός ζωγράφος Ρέμπραντ (1606-1669) χρησιμοποιεί την αλληλεπίδραση του ζεστού φωτός και του βελούδινου σκοταδιού για να δημιουργήσει την εντύπωση ενός χώρου γεμάτο κόσμο.

ΟΙ «ΠΡΟΒΟΛΕΙΣ» ΤΟΥ ΡΕΜΠΡΑΝΤ

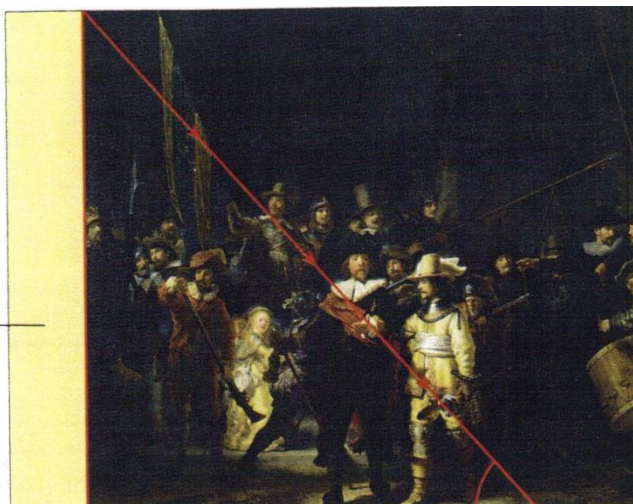
Μια φωτεινή δέσμη διαπερνά διαγώνια τη σκηνή, από πάνω αριστερά ως το λοχαγό Κοκ και τον υπολοχαγό του, ενώ μια άλλη λούζει το καρίτσι με το κίτρινο φόρεμα. Η προβολή αυτών των προσώπων ήταν μια ανorthodox επιλογή, μια που σήμαινε ότι θα υποβαθμίζονταν τα μεμονωμένα μέλη του λόχου για χάρη της θεατρικής εντύπωσης. Το 1715 ο μουσαμάς μεταφέρθηκε στο δημαρχείο του Άμστερνταμ και κόπηκε για να χωρέσει στο καινούριο του περιβάλλον. Από το αριστερό μέρος αφαιρέθηκε μια φαριδιά λωρίδα, γεγονός που άλλαξε το κέντρο βάρους της σύνθεσης. Αρχικά ο λοχαγός Κοκ δε βρισκόταν στο κέντρο του πίνακα. Τώρα στέκεται ακριβώς στη μέση και έτσι η σύνθεση γίνεται πολύ πιο στατική.

Η κορυφή του σταυρού αντιπροσωπεύει μία από τις έντονες διαγωνίους της σύνθεσης

Η ομάδα στο βάθος αναδύεται από το σκοτάδι ενός τοξωτού περάσματος και έτσι οι μορφές είναι ζωγραφισμένες με θαμπά χρώματα

Το τμήμα του μουσαμά που αφαιρέθηκε το 1715

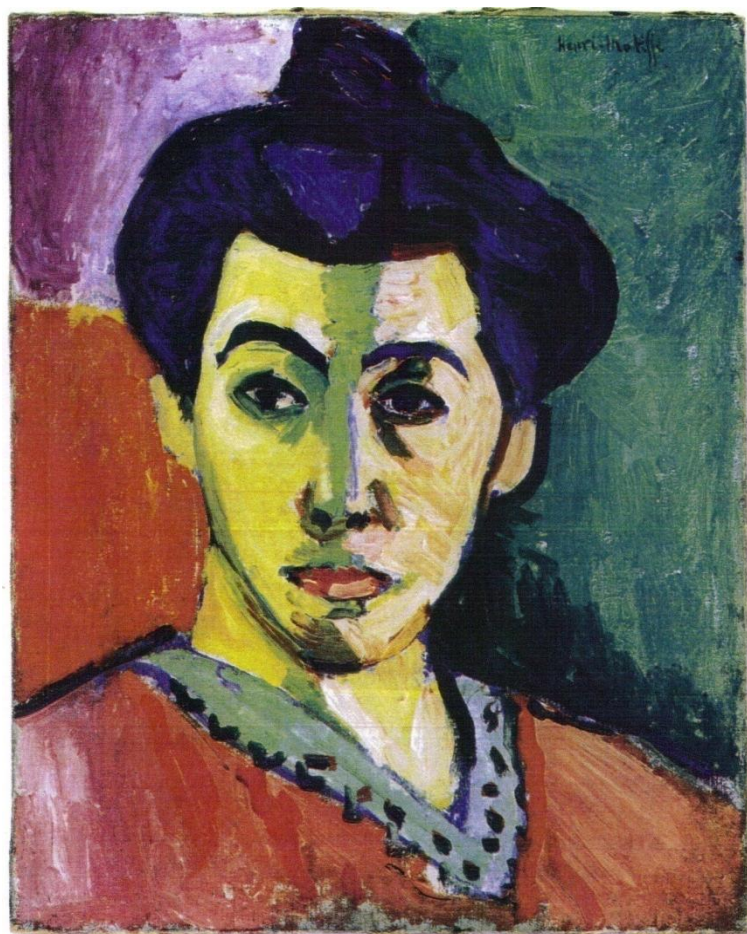
Αυτοί οι άνθρωποι είναι πιο σκοτεινοί από τους δύο άντρες που στέκονται πίσω από τον υπολοχαγό και οι οποίοι είναι ζωγραφισμένοι με ζεστούς μεσαίους τόνους



3.6 ΚΑΘΑΡΟ ΧΡΩΜΑ

Το χρώμα απέκτησε την αυτέλεια του τον 20^ο αιώνα. Με τα συνθετικά χρώματα ζωγραφικής ο ζωγράφος είχε στην διάθεση του μια πλατιά γκάμα για να εκφραστεί. Έτσι χρησιμοποιούν τις αποχρώσεις ως αυτόνομο και ανεξάρτητο στοιχείο απελευθερωμένα από την φόρμα και φτάνουν μάλιστα μέχρι την αφαίρεση.

Στα έργα αυτά το χρώμα φαίνεται να μην έχει όρια και αγκαλιάζει τον θεατή.



Προσωπογραφία της κυρίας Μatis

ANRI MATIS 1905, 40,6 x 32,4 εκ.

Σε αυτό τον πρωτοποριακό πίνακα ο Μatis δείχνει πώς οι όγκοι μπορούν να διαμορφωθούν κυρίως με το χρώμα και όχι με τους τόνους. Πρόσφατα πειράματα στην έγχρωμη φωτογραφία (σφ. 52-53) έδειξαν ότι όλα τα χρώματα του ηλιακού φάσματος μπορούν να προκύψουν με την ανάμιξη κόκκινου, πράσινου και γαλάζιου φωτός. Η φωτογραφία δίνει την αίσθηση του όγκου με την απλή αποτύπωση του φωτός. Εδώ ο Μatis κάνει κάτι παρόμοιο με τα χρώματα της ζωγραφικής: δημιουργεί μια εικόνα χρησιμοποιώντας συμπαγείς χρωματικές επιφάνειες και όχι γραμμές και τόνους.

ΤΑΥΤΟΧΡΩΝΕΣ ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ

Η δομή του πίνακα στηρίζεται στις χρωματικές αντιθέσεις. Αν ένα βασικό χρώμα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) τοποθετηθεί δίπλα στο συμπληρωματικό του (πράσινο, βιολέ, πορτοκαλί), και τα δύο χρώματα εξασορροπούνται. Το ένα μάς παρασέρνει να δούμε το άλλο. Αν κοιτάξουμε ένα ζωφόρο μπλε, όλα γύρω του αποκτούν μια πορτοκαλί απόχρωση.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΛΑΡΙΔΑΣ

Το καθοριστικό στοιχείο στην ενοποίηση του χρώματος από τον Μatis είναι η πράσινη λαρίδα στο κέντρο του προσώπου: αν την καλύψουμε όλα φαίνονται επίπεδα.

ΧΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ

Η πράσινη λαρίδα έρχεται σε αντίθεση με το ροζ στο δεξιό μέρος του προσώπου και με το κόκκινο φόντο, το φόρεμα και τα χείλη. Η κίτρινη χώρα στο λαιμό και αριστερά του προσώπου έρχεται σε αντίθεση με τα μωβ στο φόρεμα και τον τοίχο.

ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΝΤΑΣΗ

Τα συνθετικά χρώματα δημιουργήθηκαν το 19^ο αιώνα και έδωσαν στους ζωγράφους τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν νέα, πιο ζωντανά χρώματα. Το πρώτο συνθετικό χρώμα, το μωβ του Γίκεν, κατασκευάστηκε το 1856 και προερχόταν από διάλυση ανθρακικής πίσσας. Το χρώμα και το κάδρο επέτρεψαν τη δημιουργία του κίτρινου και του πράσινου του χρωμίου, καθώς και του κίτρινου και του κόκκινου του καδμίου. Στηριγμένοι στις νέες αυτές ανακαλύψεις, οι ζωγράφοι άρχισαν να πειραματίζονται πιο ελεύθερα.



3.7 ΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΦΟΡΜΑ

Το χρώμα είναι βασικό συστατικό της σύνθεσης και μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους. Ορισμένοι ζωγράφοι όπως ο Ραφαήλ πετυχαίνουν την εντύπωση του όγκου κυρίως μέσω του τόνου (φώς και σκιά) και όχι του χρώματος (αποχρώσεις). Στην πραγματικότητα η εικόνα αυτή είναι ένα έγχρωμο σχέδιο αν αφαιρεθεί το χρώμα ,οι όγκοι θα παραμείνουν εξίσου σαφείς. Ο Ραφαήλ χρησιμοποιεί το χρώμα με συμβολικό τρόπο για να συγκινήσει τον θεατή και να προσδώσει μια αίσθηση θεατρικότητας στο έργο του.



Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΛΙΒΑΔΙΩΝ

Ραφαήλ, 1505, 113 x 87 εκ.

Σε αυτό το γαλήνιο πίνακα ο Ραφαήλ χρησιμοποιεί το χρώμα με δύο διαφορετικούς τρόπους. Το χρώμα στο φόντο δημιουργεί την ψευδαίσθηση του βάθους. Η μετάβαση από τα απαλά πράσινα στα διαυγή γαλάζια δημιουργεί την εντύπωση ενός τοπίου που υποχωρεί στην ομίχλη. Η μετάβαση συντελείται μάλλον απότομα στην όχθη της λίμνης. Αν και το τοπίο είναι αναγνωρίσιμο, μάλλον λειτουργεί ως εξιδανικευμένο σκηνικό στο οποίο τοποθετείται η Παναγία, παρά ως ρεαλιστικό περιβάλλον. Η Παναγία είναι μια απτή παρουσία και αισθανόμαστε τον όγκο του σώματός της κάτω από τα ενδύματα. Αλλά η φόρμα καθορίζεται περισσότερο μέσα από το σχέδιο (τόνος) παρά με το χρώμα (απόχρωση). Εδώ το χρώμα επιτελεί διαφορετική λειτουργία· ο ρόλος του είναι συμβολικός. Το κόκκινο του φορέματος της Παναγίας υποδηλώνει την ανθρωπινή υπόστασή της και το μπλε του μανδύα της την πνευματικότητά της. Τα χρώματα αυτά καθορίζονταν από την εκκλησία και ήταν αδιαπραγμάτευτα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΨΕΙΣ

4.1 Οι προβαλλόμενες σκιές (ερριμμένοι = ριγμένες)

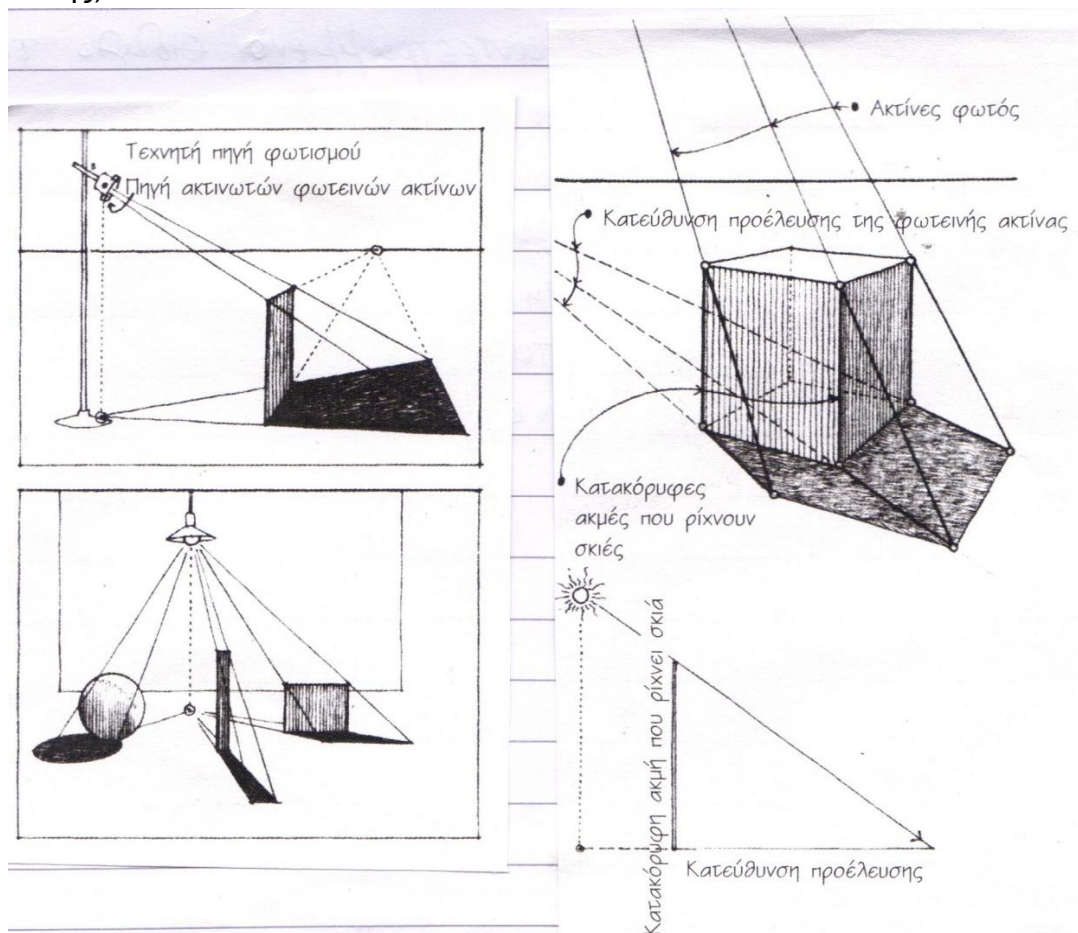
Το σχήμα μιας σκιάς που πέφτει σε προοπτική καθορίζεται από τρεις παράγοντες:

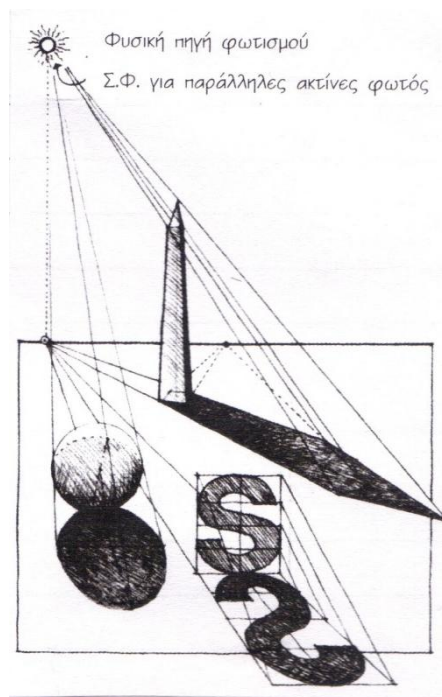
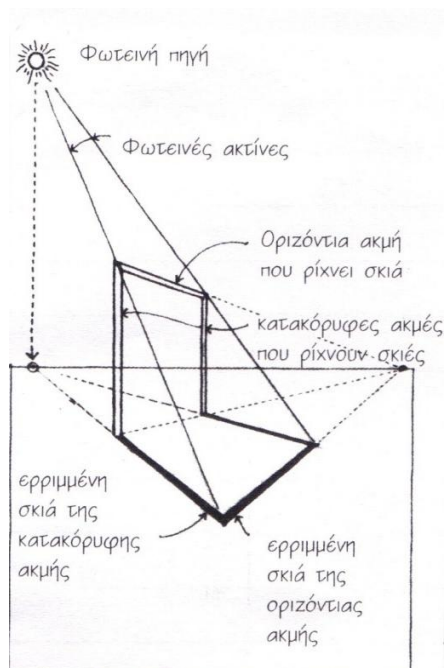
α) τον τύπο και την θέση της φωτεινής πηγής

β) το σχήμα των αντικειμένων

γ) την μορφή της επιφάνειας που δέχεται την σκιά

Υπάρχουν δυο τύποι φωτεινής πηγής, ο ήλιος που εκπέμπει παράλληλες φωτεινές ακτίνες (λόγω της απόστασης) και οι τεχνητές πηγές που εκπέμπουν ακτινωτές φωτεινές πηγές (λόγω της κοντινής του θέσης).

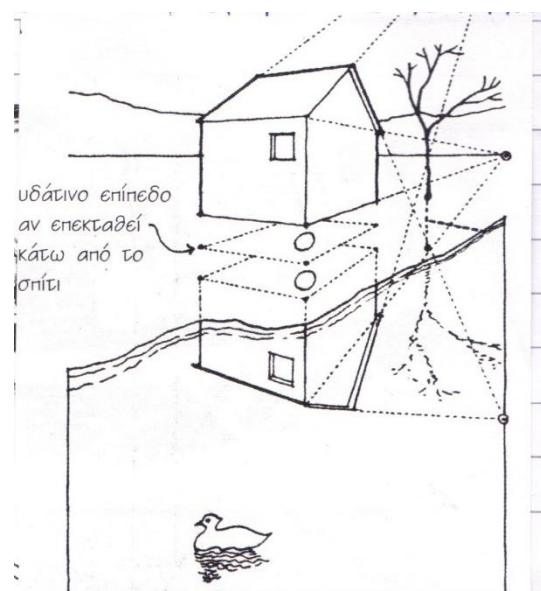


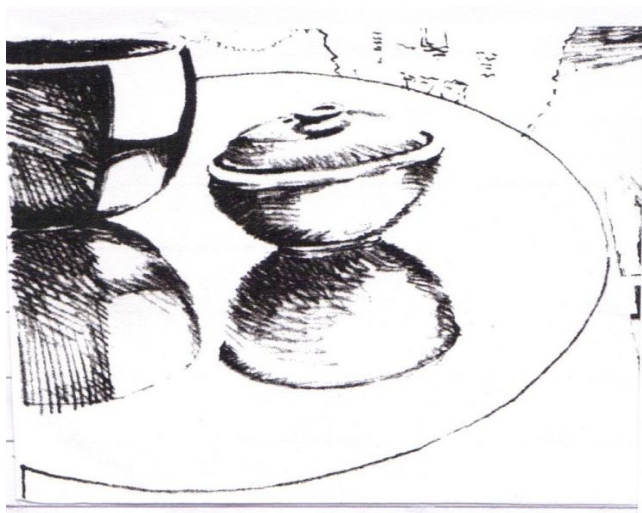


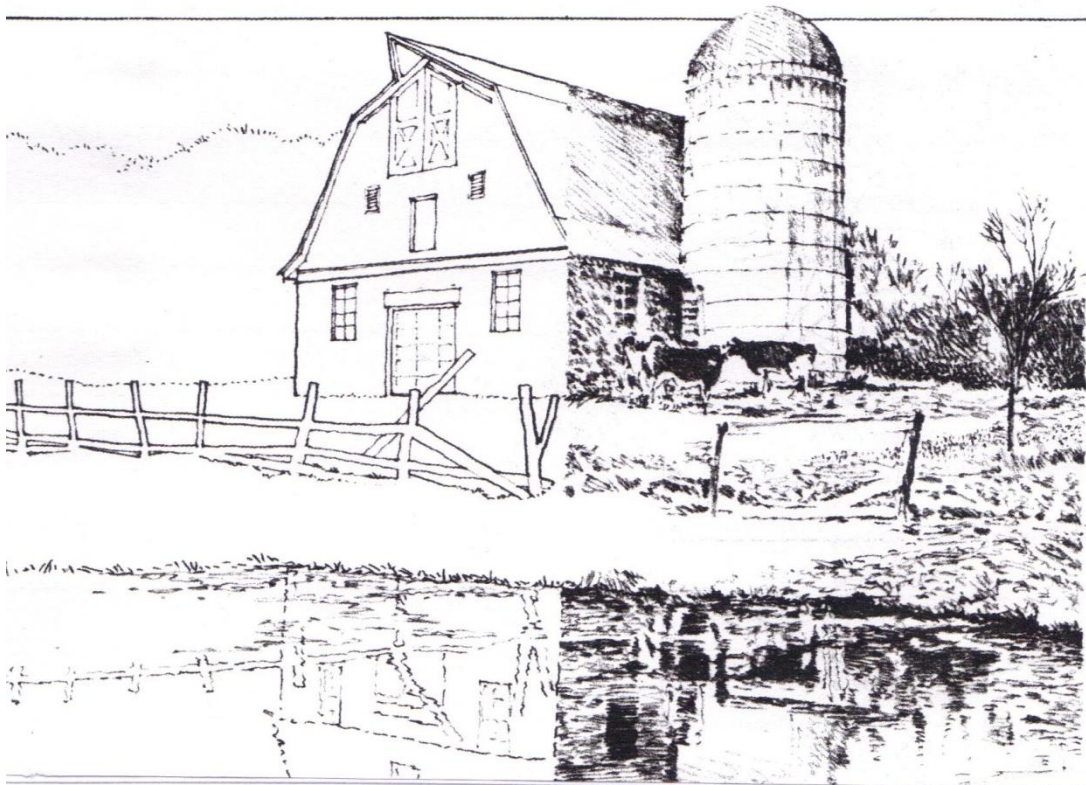
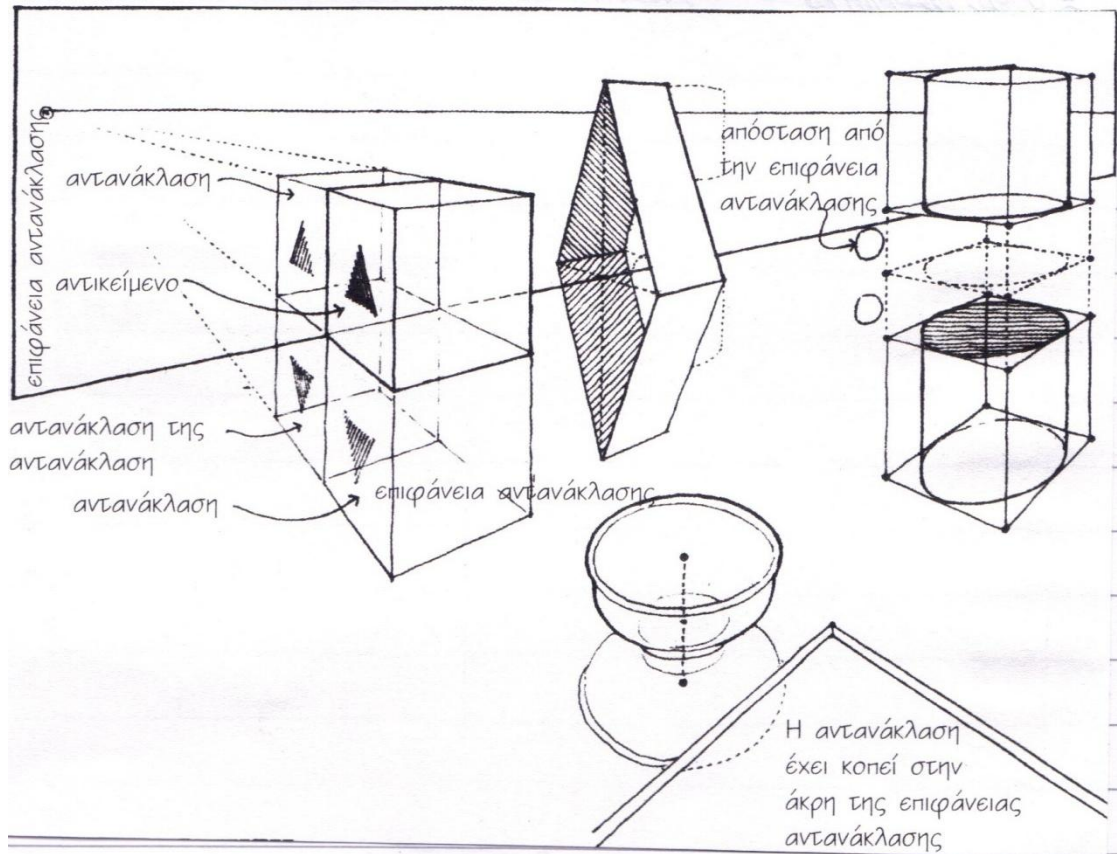
4.2 Η αντανάκλαση

Ένα επίπεδο αντανάκλασης όπως το νερό ή ο καθρέφτης επεκτείνει το προοπτικό μιας εικόνας και η επιφάνεια αντανάκλασης δέχεται ένα αντεστραμμένο είδωλο του αντικειμένου που αντανακλάται.

Αν το αντικείμενο που αντανακλάται απέχει κάποια απόσταση από την επιφάνεια αντανάκλασης, θα πρέπει πρώτα να υπολογιστεί η κάθετη απόσταση από το αντικείμενο μέχρι την επιφάνεια αντανάκλασης και ύστερα να σχεδιάζεται το είδωλο του αντικειμένου.







ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΑΠΟΨΕΙΣ

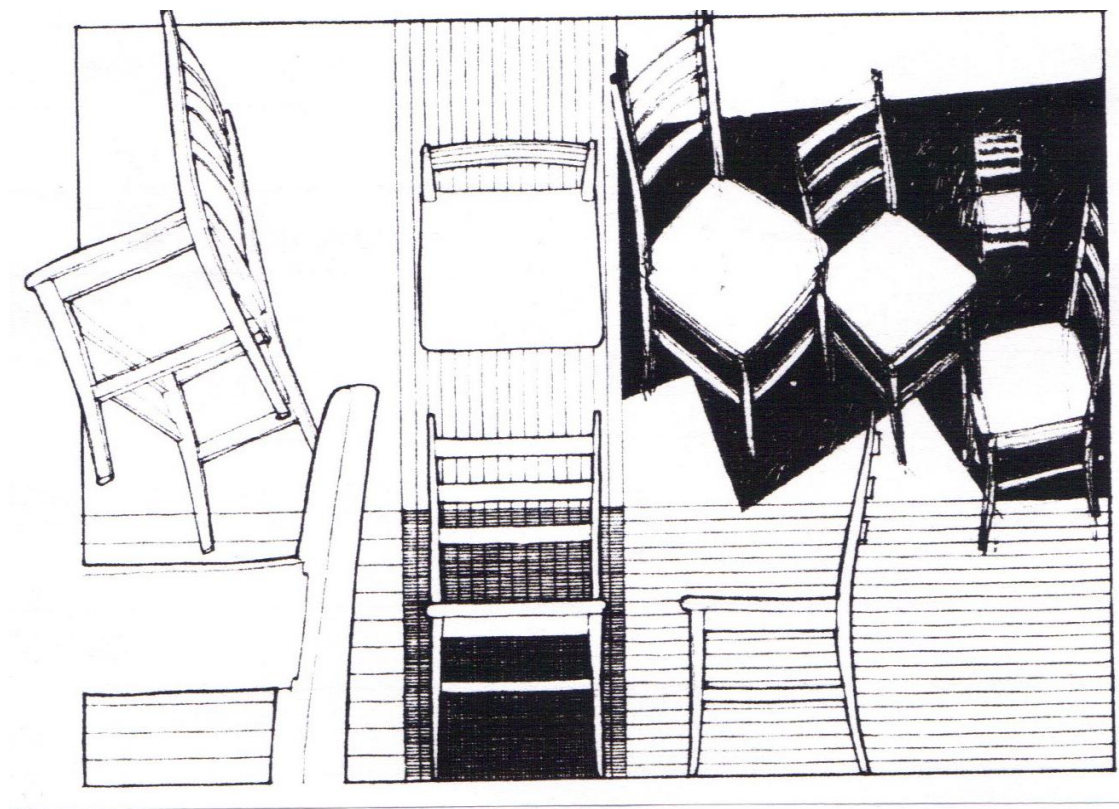
4.3 ΟΨΕΙΣ

Όταν σχεδιάζουμε έχουμε την δυνατότητα να εξερευνούμε από διαφορετικές γωνίες αυτό που φανταζόμαστε και να αναπαριστούμε τις οπτικές μας σκέψεις και αντιλήψεις. Οι απόψεις ορθής προβολής είναι αφηρημένες ,με την έννοια ότι δεν ταιριάζουν με την οπτική πραγματικότητα ,έχουν όμως το πλεονέκτημα να δείξουν το πραγματικό σχήμα και τις αναλογίες και να σχεδιαστεί υπό κλίμακα. Αυτό είναι πιο χρήσιμο για την παραγωγή αντικειμένων και κατασκευών γιατί δίνει ακριβείς πληροφορίες για τον σκοπό αυτό.

Μια όψη είναι μια οριζόντια άποψη που βλέπει κάτι εξωτερικά.

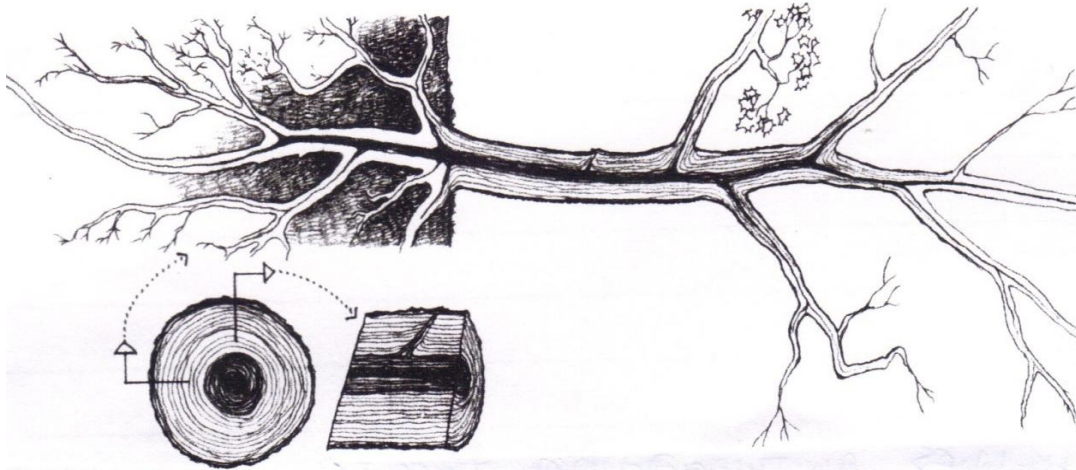
Οι μετωπικές απόψεις των καθέτων επιφανειών βρίσκονται πιο κοντά στην πραγματικότητα όμως δεν αναπαριστά το βάθος.

Καμία μεμονωμένη οπτική δεν μπορεί να αποδώσει με επάρκεια μια τρισδιάστατη μορφή – αντικείμενο ή χώρο.



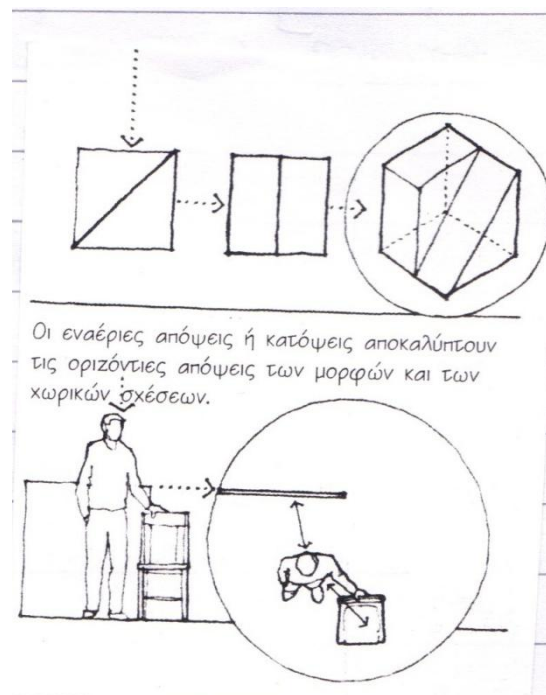
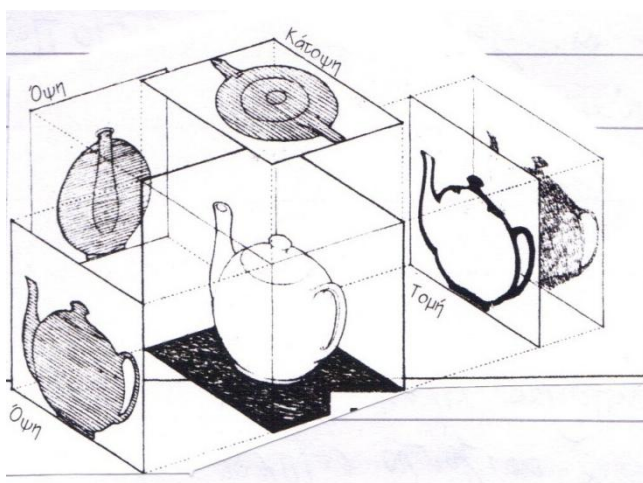
Η κάτοψη είναι μια άποψη που βλέπει από πάνω προς τα κάτω. Όταν κοιτάζουμε μ' αυτό τον τρόπο μια επιφάνεια ενός μικρού αντικειμένου ,συνήθως ονομάζεται " κάτοψη της πάνω επιφάνειας ..

Στα κτίρια που έχουν να κάνουν με εσωτερικούς χώρους η κάτοψη είναι μια άποψη προς τα κάτω του εσωτερικού ,αφού προηγουμένως ένα οριζόντιο επίπεδο έχει κόψει πέρα για πέρα την κατασκευή και έχει αφαιρεθεί το πάνω τμήμα της. Σ' αυτό τον τύπο σχεδίου τονίζεται με σχεδιαστικό τρόπο ότι είναι κομμένο και αυτό φαίνεται πέρα από το επίπεδο τομής.



Μια άποψη τομής είναι οριζόντια και το κόψιμο γίνεται κατά μήκος αυτού που σχεδιάζουμε. Οι εγκάρσιες τομές κατά την μικρή διάσταση των πραγμάτων ,ενώ οι επιμήκειες κόβουν κατά την μεγάλη διάσταση.

Τα σχέδια των τομών σχετίζονται με την κάτοψη ,σημειώνοντας το που γίνεται οι τομές και προς ποια κατεύθυνση βλέπουν.

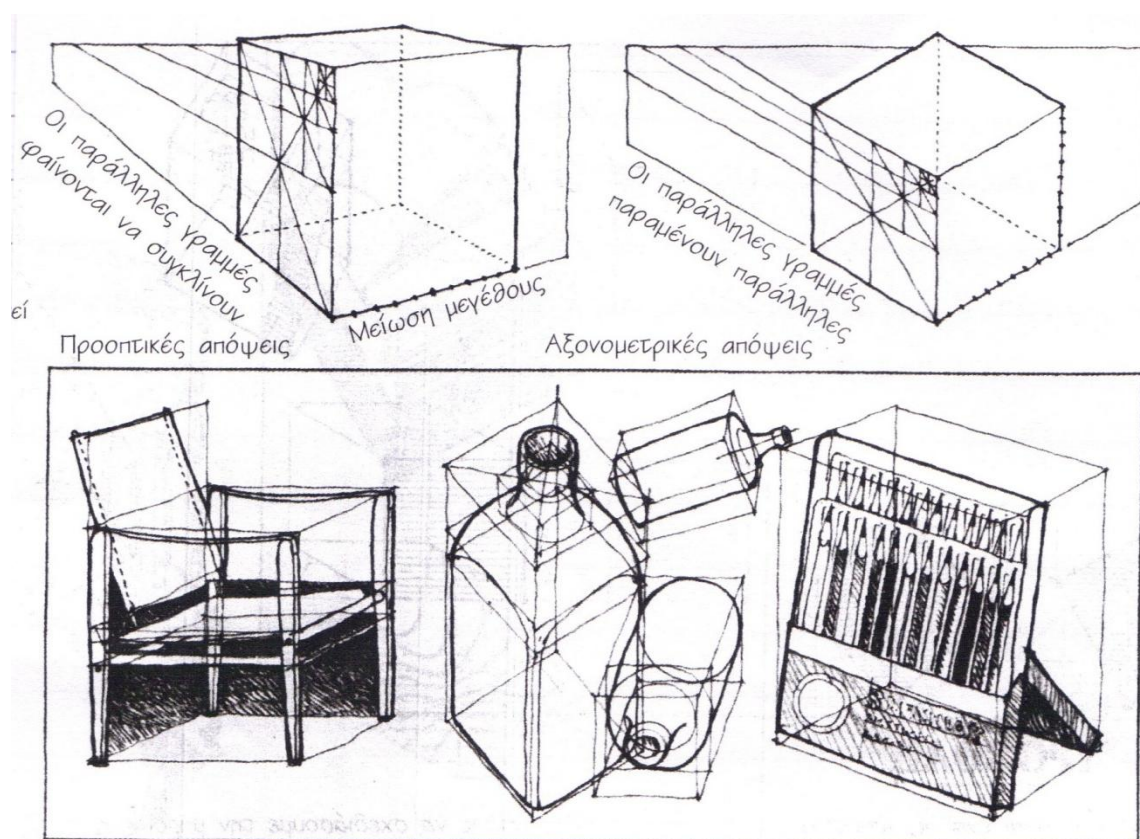


4.4 ΑΞΟΝΟΜΕΤΡΙΚΟ-ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ

Τα αξονομετρικά σχέδια είναι τρισδιάστατες απόψεις μορφών και χώρου. Διακρίνονται από τα προοπτικά σύμφωνα με τα εξής: οι παράλληλες γραμμές παραμένουν και δεν συγκλίνουν, όπως στα προοπτικά.

Οι γραμμές οι παράλληλες προς τους άξονες x , y , z φυσιολογικά δεν κονταίνουν και μπορούν να σχεδιαστούν σε κλίμακα.

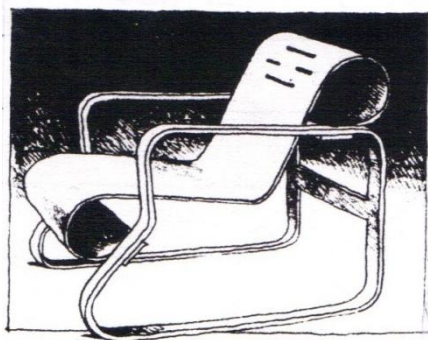
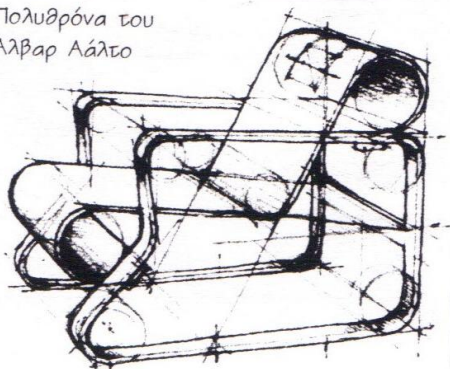
Τα αξονομετρικά σχέδια είναι κατάλληλα για την σχεδίαση αντικειμένων μικρής κλίμακας, γιατί οι μορφές τους, ακόμα και σε προοπτική έχουν μικρό βαθμό σύγκλισης των παράλληλων γραμμών τους.



4.5 ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗ ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ

Αν αυτό που βλέπουμε ή φανταζόμαστε μπορούμε να το χωρίζουμε σε κομμάτια, μπορούμε εύκολα να το σχεδιάσουμε και να μελετήσουμε τις σχέσεις των τμημάτων, και να οργανώσουμε πάλι τις μορφές προσθετικά ή αφαιρετικά. Η γεωμετρική κατασκευή που θα προκύψει, χρησιμεύει για την ανάπτυξη των μορφών και των χώρων που σχεδιάζουμε.

Πολυθρόνα του
Άλβαρ Αάλτο

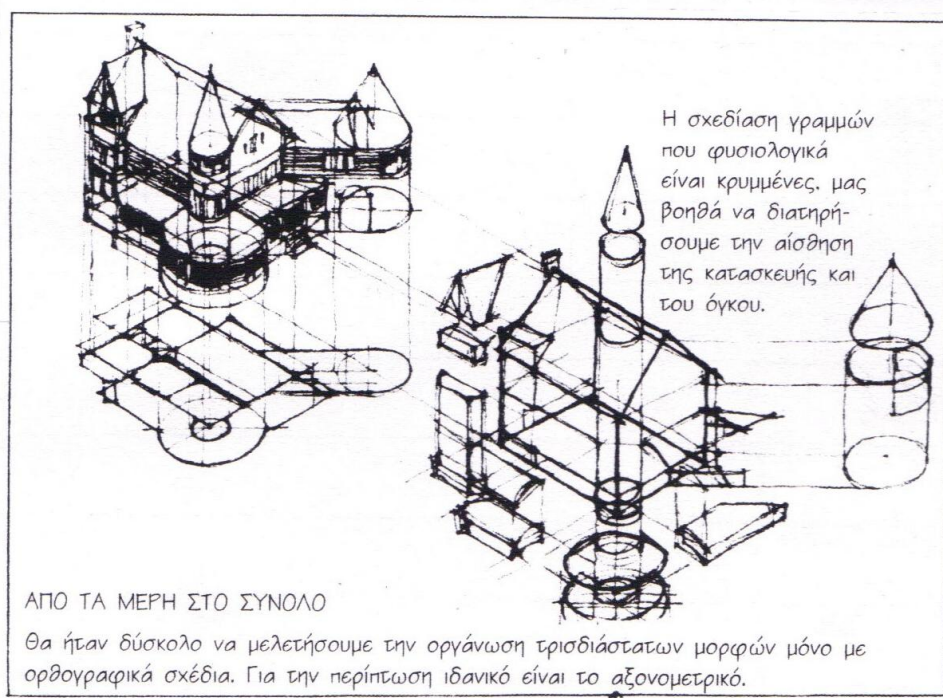


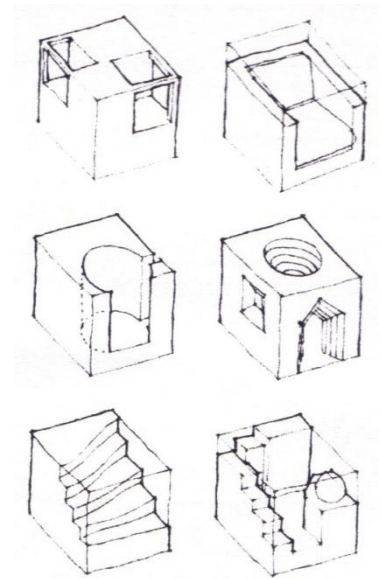
Προσθετικές μορφές

Ένας κύβος μπορεί να προεκταθεί οριζόντια, κάθετα, και κατά το βάθος μιας αξονομετρικής ή προοπτικής άποψης.

Ο κύβος γίνεται μια τρισδιάστατη ενότητα μέτρησης που μπορεί να χρησιμεύει

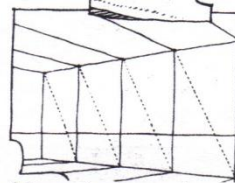
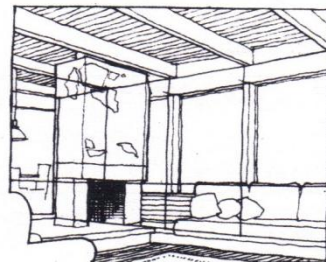
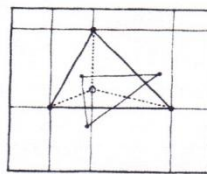
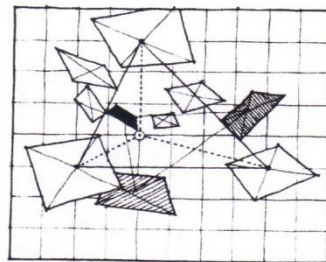
για
την
κατα
σκευ
ή
ποικι
λίας
συνθ
έσεω
ν.





Αφαιρετικές μορφές

Δουλεύοντας με μια απλή, κανονική μορφή, μπορούμε να αφαιρέσουμε κομμάτια, χωρίς να χαθούν η ταυτότητα και η αίσθηση του συνόλου. Σ' αυτή τη διαδικασία η σχέση γεμάτο-άδειο, μεταξύ μορφής και χώρου που την περιβάλλει είναι η γενεσιουργός αρχή που δημιουργούμε.



Σύνθετες μορφές

Όταν σχεδιάζουμε μια σύνθετη οργάνωση μορφών ,μπορούμε να δουλέψουμε και με προσθετικό και με αφαιρετικό τρόπο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 – ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

5.1 Σχέδιο και είδη σχεδίου

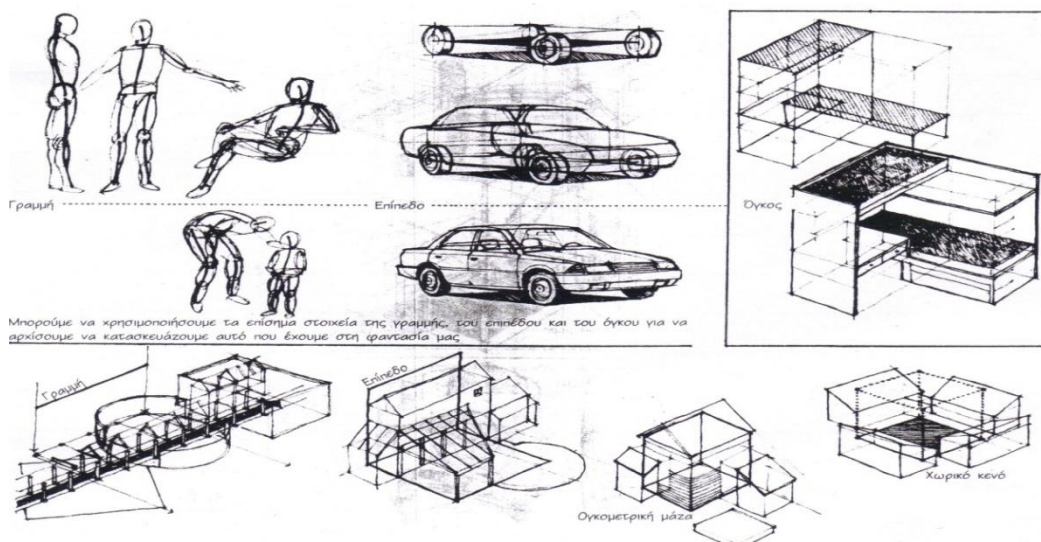
Το σχέδιο γενικά μπορούμε να πούμε ότι είναι ,οτιδήποτε ορατό που έχει σχήμα ,μέγεθος ,χρώμα και υφή ,καταλαμβάνει χώρο ,έχει μια συγκεκριμένη θέση ακόμα και κατεύθυνση.

Ένα σχέδιο που περιέχει ένα αναγνωρίσιμο αντικείμενο από την οπτική μας αντίληψη λέγεται παραστατικό και όταν περιέχει ένα μη αναγνωρίσιμο αντικείμενο ,τότε θεωρείται μη – παραστατικό ή αφηρημένο.

Τα παραστατικά σχέδια ταξινομούνται ανάλογα με το θέμα του αντικειμένου.

Τα φυσικά σχέδια εμπεριέχουν οτιδήποτε οργανικό που ανήκει στην φύση.

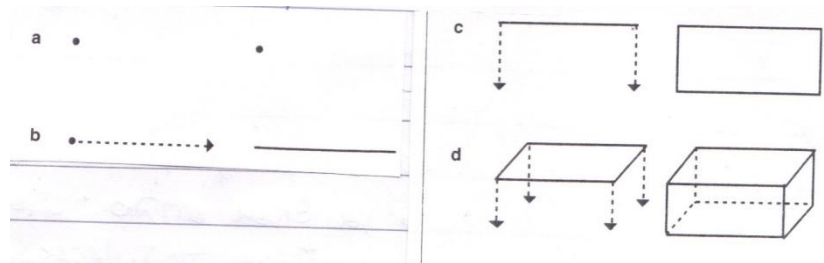
Τα κατασκευαστικά σχέδια έχουν φτιαχτεί από τον άνθρωπο και αναπαριστούν αντικείμενα που έχουν γίνει από τον άνθρωπο και αναπαριστούν αντικείμενα που έχουν γίνει από ανθρώπους (π.χ. έπιπλα ,εργαλεία ,κτίρια κλπ.)



Τα
λεκτ
ικά
σχέ
δια
δηλ
αδή
η
γρα
πτή
γλώ

σσα γίνεται οπτική επικοινωνία μέσα από τις λέξεις και τους αριθμούς ,είναι παραστατικά γιατί απεικονίζουν μια καθαρή σκέψη.

Τα αφηρημένα σχέδια δεν αναπαριστούν κάτι συγκεκριμένο αν και η αφετηρία τους μπορεί να είναι κάτι πραγματικό ,από τον συνεχή μετασχηματισμό καταλήγουν σε μη αναγνωρίσιμα αποτελέσματα.



5.2 – ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ

Ο σχεδιασμός είναι μια διαδικασία που αποσκοπεί στην οπτική δημιουργία ,αλλά εκπληρεί πρακτικές ανάγκες (π.χ. ένα βιομηχανικό προϊόν ,ένα γραφιστικό σχέδιο μεταφέρει ένα μήνυμα κλπ.)

Ο σχεδιασμός είναι πρακτικός και αποτελεί μια οπτική γλώσσα της οποίας ο κάτοχος πρέπει να είναι κάθε σχεδιαστής ,ώστε να επιλύει προβλήματα που θεωρούνται δεδομένα.

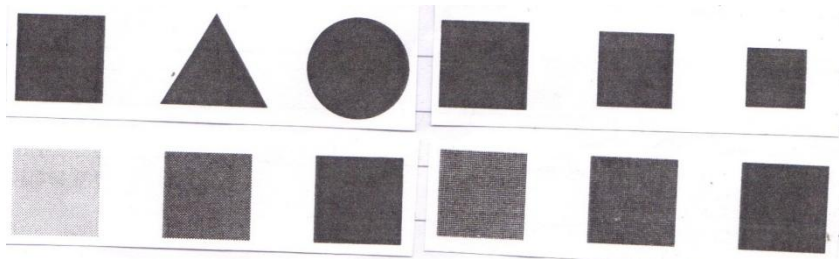
Τα στοιχεία το σχεδιασμού ,στην πραγματικότητα ,συνδέονται μεταξύ τους και δεν διαχωρίζονται στο σύνολο που ανήκουν.

Διακρίνουμε τέσσερις ομάδες στοιχείων:

A. Τα Νοητά στοιχεία ,που δεν είναι ορατά αλλά διαισθανόμαστε την παρουσία τους ,π.χ. ένα σημείο στην γωνία ενός σχήματος ,ή μια γραμμή που ορίζει το περίγραμμα ενός αντικειμένου.

1. Σημείο
2. Γραμμή

3. Επίπεδο
4. Όγκος



B. Τα οπτικά στοιχεία που αναπαριστούν ότι λειτουργεί στην φαντασία μας και παίρνει υλική υπόσταση.

1. Σχήμα
2. Μέγεθος
3. Χρώμα
4. Υφή

Γ. Τα σχετικά στοιχεία ,γίνονται μερικώς αντιληπτά (κατεύθυνση ,τοποθέτηση) και άλλα δαισθάνονται (χώρος ,βαρύτητα)

Δ. Τα πρακτικά στοιχεία αποτελούν την βάση του περιεχομένου ενός σχεδιασμού.

1. Παράσταση (ρεαλιστική ,τυποποιημένη ,ή σχεδόν αφαιρετική)
2. Έννοια (αποκαλύπτει, αν το σχέδιο μεταφέρει ένα μήνυμα)

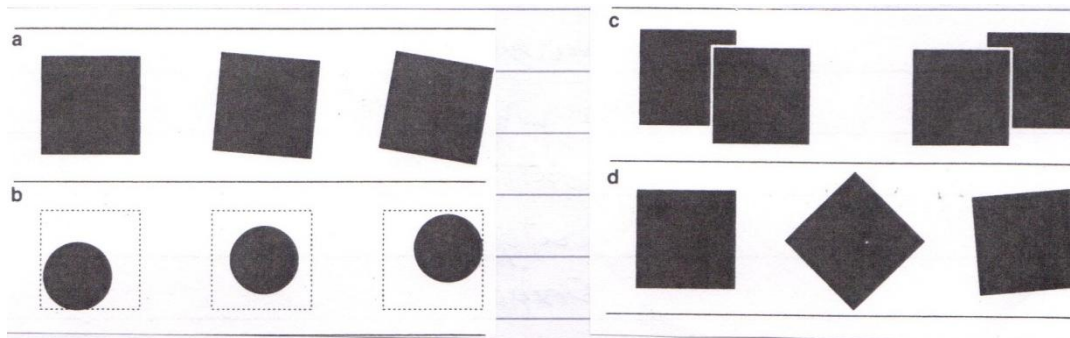
3. Λειτουργικότητα, όταν ο σχεδιασμός κατευθύνεται προς ένα σκοπό (π.χ. καρέκλα)

Σχεδιασμός και Σχέδιο

Ο σχεδιασμός αποτελεί ολόκληρη την σύνθεση της οποίας το σχέδιο είναι το πιο φανερό τμήμα του.

Ένα σχέδιο μπορεί να είναι απλό, όταν ένα σχέδιο επαναλαμβάνεται ονομάζεται πολυμερές σχέδιο.

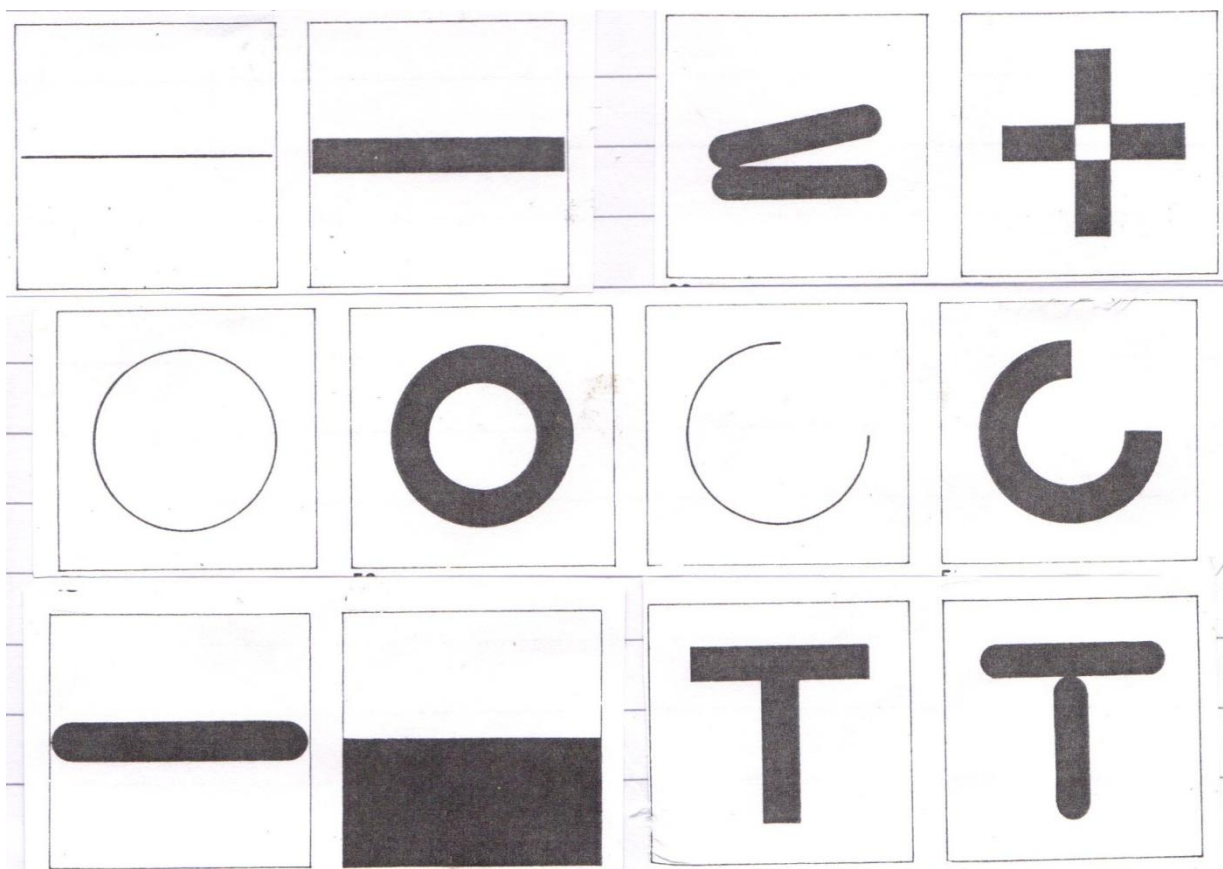
Τα διαφορετικά μεταξύ τους σχέδια ενώνονται και αποτελούν ένα σύνθετο σχέδιο.

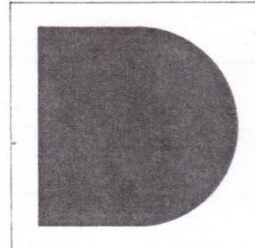
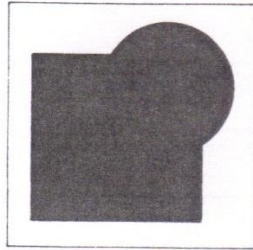
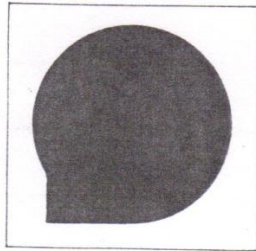
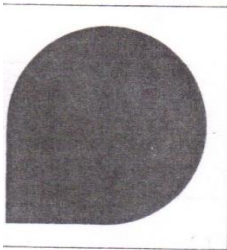
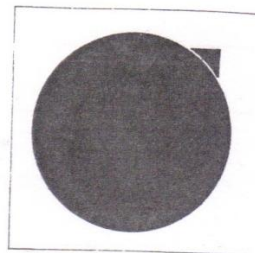
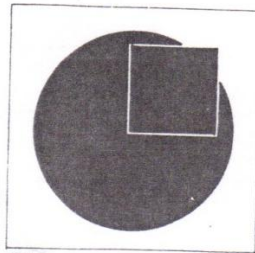
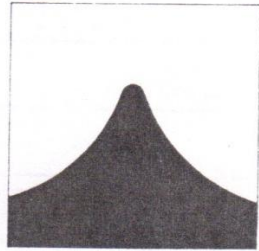
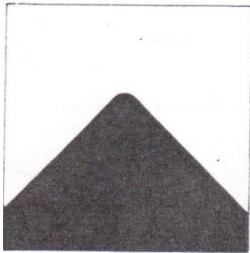
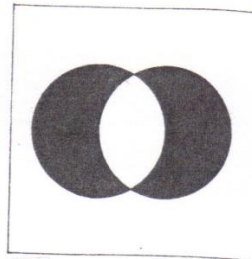
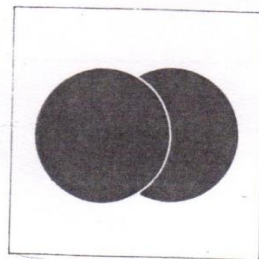
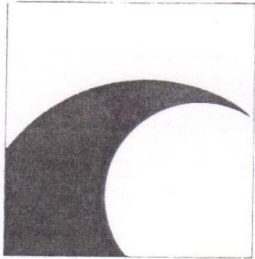
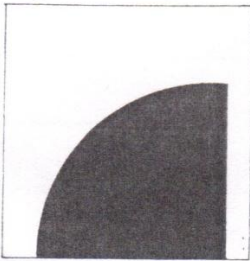
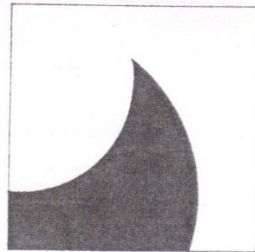
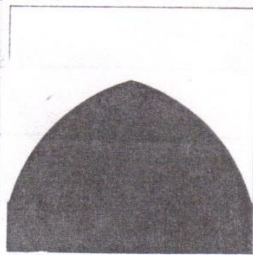
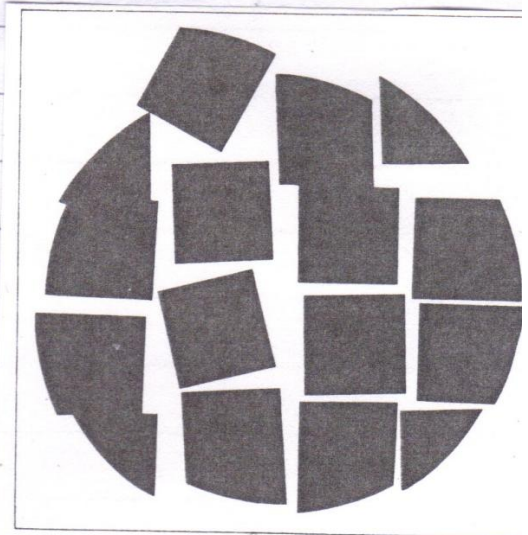
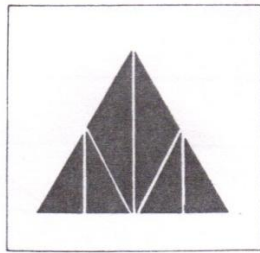
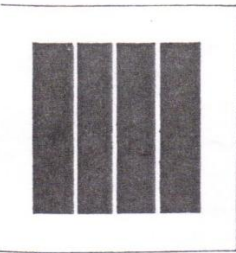
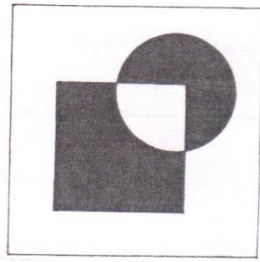
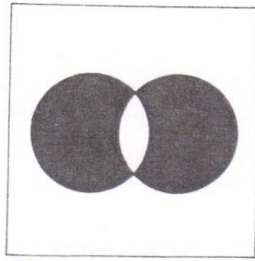
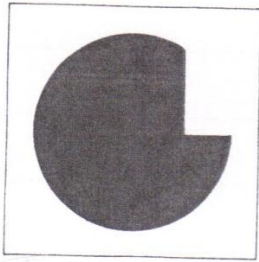




5.3 Δημιουργώντας σχήματα γεωμετρικά

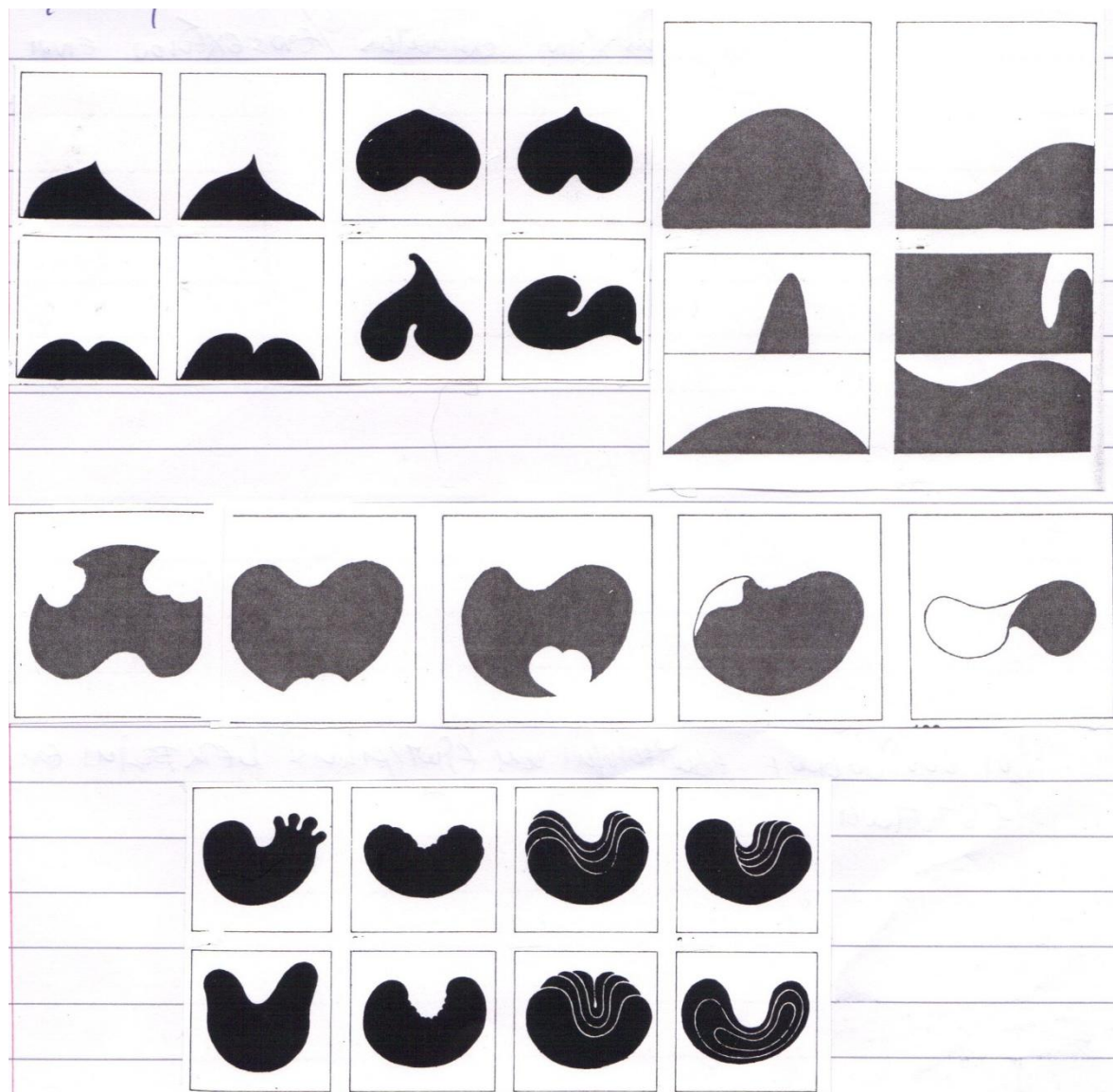
Τα γεωμετρικά σχήματα δημιουργούνται χρησιμοποιώντας ευθείες γραμμές, επίπεδα, και κύκλους, καθώς και συνδυασμοί διάφορων χαρακτήρων αυτών. Είναι αναγκαίο να κατανοήσει ο σπουδαστής ότι μια μορφή αλλάζει όταν εξασκείται μια άλλη δύναμη-ενέργεια πάνω σ' αυτή, και την εξελίσσει σε κάτι νέο που ο σχεδιαστής το εξετάζει προς διάφορες κατευθύνσεις έως την τελική επιλογή του. Τέτοιες δυνάμεις-ενέργειες ,ασκούνται ως αποκοπή ,προσθήκη, αφαίρεση, πολλαπλασιασμό, συμμετρική διαίρεση, αλληλοκάλυψη, στρέβλωση, τσάκιση, ομοιότητα, ασυμμετρία και συνδυασμοί τους, αποδίδοντας νέες δομές σχεδιασμού.





5.4 Δημιουργώντας σχήματα οργανικά

Τα οργανικά σχήματα αποτελούνται από ομαλές καμπύλες με ελάχιστες αλλαγές. Οι καμπύλες δημιουργούνται με ελεύθερο χέρι και λιγότερο με σχεδιαστικά όργανα. Η σύνδεση, η αποκοπή, η αφαίρεση, η καμπύλωση και η στρέψη είναι δυναμικές ενέργειες που δημιουργούν νέους σχεδιασμούς.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 -ΜΕΘΟΔΟΙ ΣΧΕΔΙΑΣΗΣ

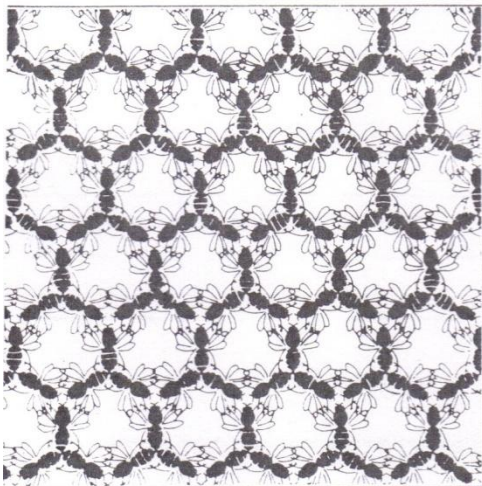
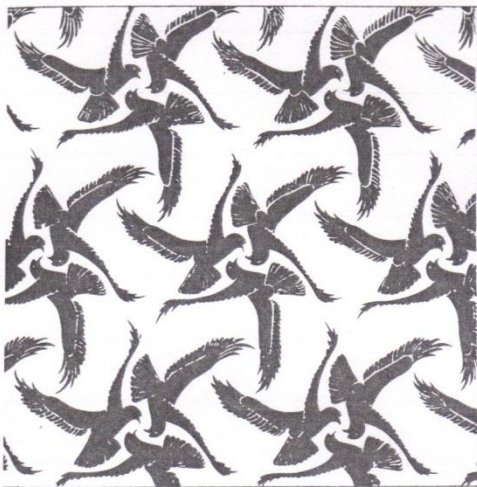
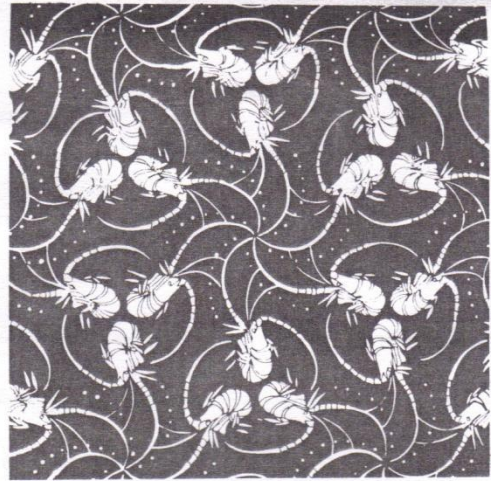
6.1 ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

Η επανάληψη είναι η πιο απλή μέθοδος σχεδιασμού. Η χρήση του ίδιου σχήματος για περισσότερες από μια φορές σε ένα σχεδιασμό ορίζει την επανάληψη. Η επανάληψη των μονάδων σχεδίου πάντα μεταφέρει μια άμεση αίσθηση αρμονίας και ρυθμού. Οι κολώνες στην αρχιτεκτονική, τα πόδια ενός επίπλου, το μοτίβο σε ένα ύφασμα είναι φανερά παραδείγματα επανάληψης.

Είδη επανάληψης

Η επανάληψη διακρίνεται ανάλογα με τα οπτικά και σχετικά στοιχεία ως εξής :

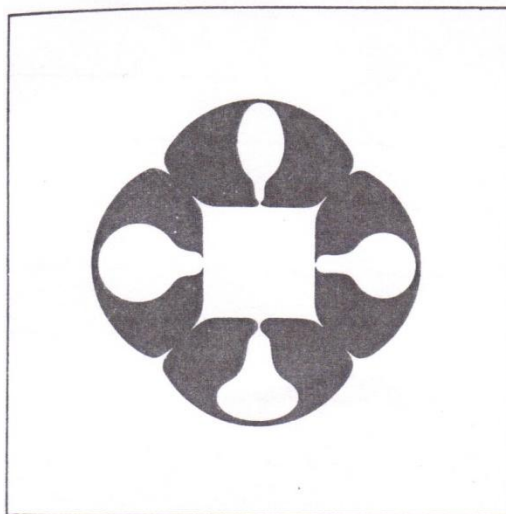
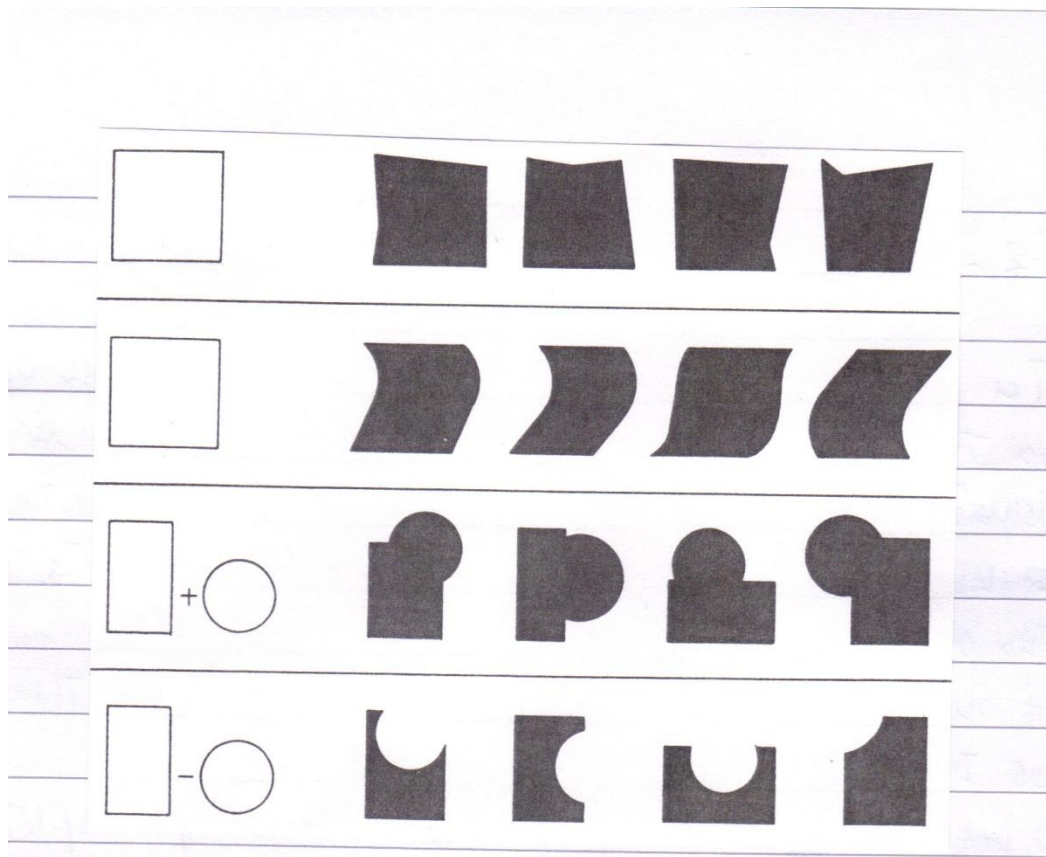
- 1.επανάληψη σχήματος
- 2.μεγέθους
- 3.χρώματος
- 4.υφής
- 5.κατευθύνσης
- 6.τοποθέτησης
- 7.χώρου (θετικά ή αρνητικά σχήματα)
- 8.βαρύτητας (αφηρημένο στοιχείο)



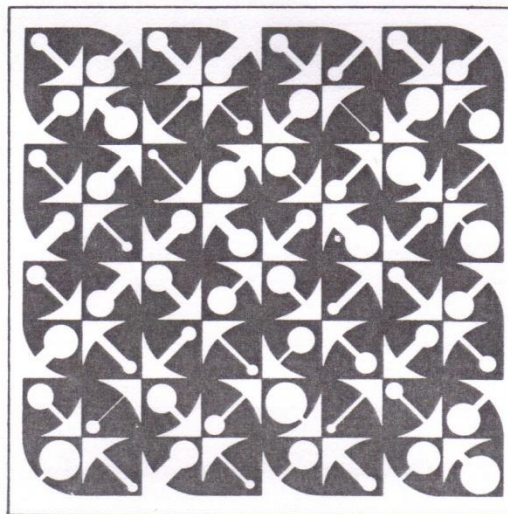
6.2 ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ

Τα σχήματα παρουσιάζουν ομοιότητες, χωρίς όμως να ταυτίζονται, κι έχουν απλά κάποια όμοια χαρακτηριστικά. Παράδειγμα τα φύλλα ενός δέντρου δεν είναι απόλυτα όμοια και τα κύματα του ωκεανού διατηρούν την ομοιοτήτά τους μέχρι ένα ορισμένο σημείο. Η ομοιότητα σ' ένα σχεδιασμό ορίζεται πρωταρχικά με την ομοιότητα του σχήματος. Ο μεγάλος ή μικρός βαθμός ομοιότητας προσδιορίζεται κάθε φορά από την πρόθεση του σχεδιαστή. Η ομοιότητα στα σχέδια επιτυγχάνεται με έναν από τους ακόλουθους τρόπους :

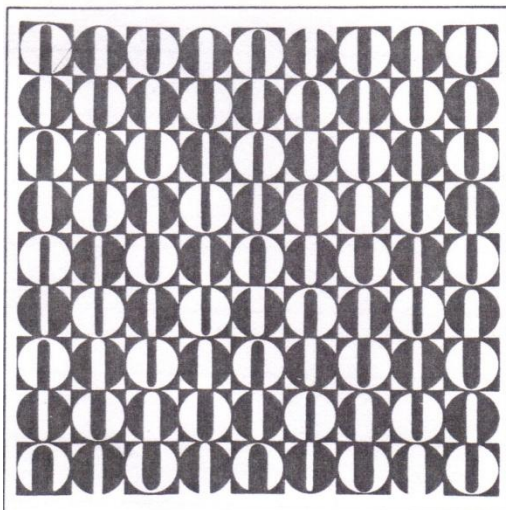
1. Συνεργασία-Τα σχήματα συνεργάζονται μεταξύ τους επειδή ομαδοποιούνται ανάλογα με το είδος, την σημασία, ή το σκοπό της λειτουργικότητας τους (πχ αλφάβητο).
2. Ατέλεια-Το ιδανικό σχέδιο μετασχηματίζεται, σβήνεται , αφαιρείται ανάλογα με την περίπτωση.
3. Παραμόρφωση-Έλλειψη, καμπύλωση στρέψη δημιουργούν ποικιλία παραμορφώσεων στο χώρο.
4. Αποκοπή-Ένας σχηματισμός αποτελείται από μικρότερα σχήματα που ενώνονται ή διαχωρίζονται από ένα μεγαλύτερο σχεδιασμό.
5. Διαστολή-Συστολή
ένας σχηματισμός διαστέλλεται από μια εσωτερική δύναμη που δρα προς τα έξω ή συμπιέζεται από μια εξωτερική δύναμη που δρα προς τα μέσα.



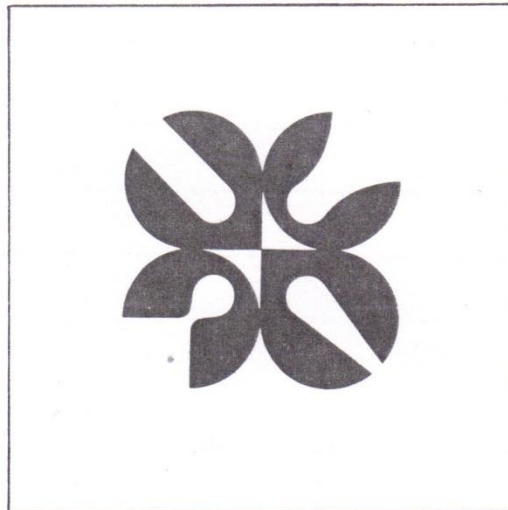
a



b



c



d

6.3 ΑΝΤΙΘΕΣΗ

Η αντίθεση είναι ένα είδος σύγκρισης όπου γίνονται φανερές οι διαφορές. Ένα σχήμα φαίνεται μεγάλο όταν συνυπάρχει με ένα μικρό.

Η αντίθεση παρουσιάζεται καθημερινά στη ζωή μας όπως :

ημέρα και νύχτα –παλιά καρέκλα και μοντέρνος καναπές.

Η αντίθεση έχει πολλές μορφές · μπορεί να είναι ήπια ή έντονη, φανερή ή αόρατη, απλή ή πολύπλοκη.

Η αποτελεσματική χρήση των αντιθέσεων είναι πολύ σημαντική για τον σχεδιασμό. Ακόμα και η αντίθεση δεν είναι άμεσα αντιληπτή, ένας σχεδιαστής πρέπει να αντιλαμβάνεται την παρουσία της.

Η αντίθεση των οπτικών και σχετικών στοιχείων

1.-αντίθεση του σχήματος.

Η αντίθεση αυτή περιγράφεται με πολλούς τρόπους αντίθεση γεωμετρικών σχημάτων (γωνία- καμπύλη) , αντίθεση οργανικών –γεωμετρικών σχημάτων και άλλες όπως συμμετρία- ασυμμετρία.

2.-αντίθεση των μεγεθών · γίνεται άμεσα αντιληπτή.

3.-χρωματική αντίθεση(φωτεινό – σκοτεινό , θερμό – ψυχρό ,κ.λ.π)

4.-αντίθεση στην υφή (λεία- τραχεία, ματ – γυαλιστερή,...)

5.-αντίθεση των κατευθύνσεων (μέγιστη υπό γωνία 90°)

6.-αντίθεση των θέσεων

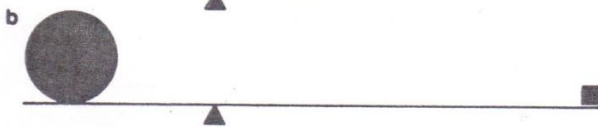
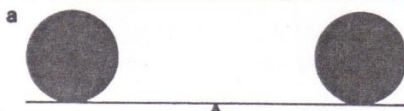
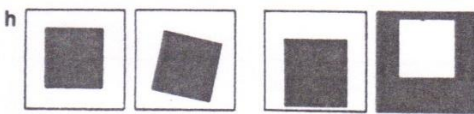
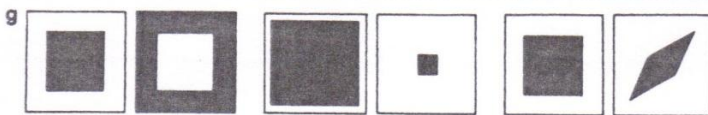
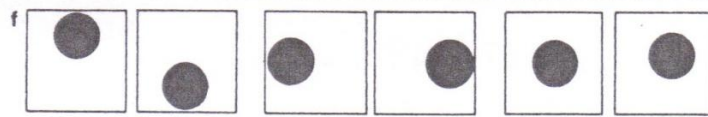
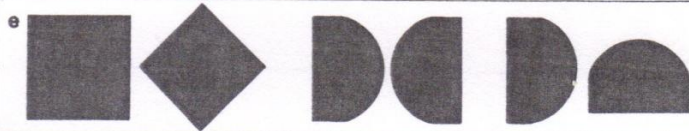
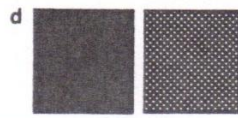
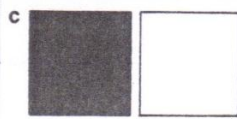
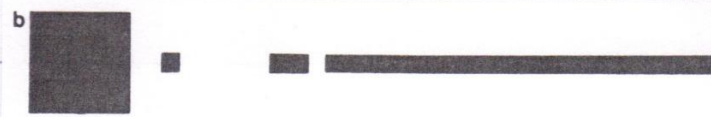
η θέση ενός σχήματος αναγνωρίζεται σε σχέση με το πλαίσιο αναφοράς που βρίσκεται. Οι συνηθισμένες αντιθέσεις είναι : πάνω-κάτω / αριστερά- δεξιά / κεντρικά – έκκεντρα.

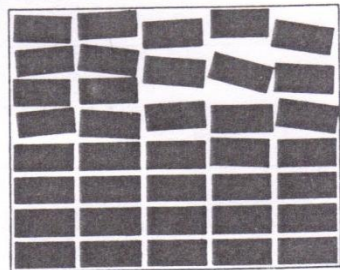
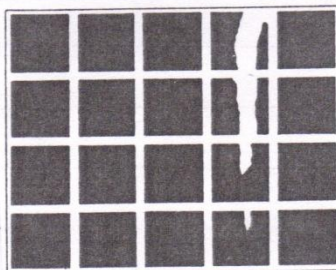
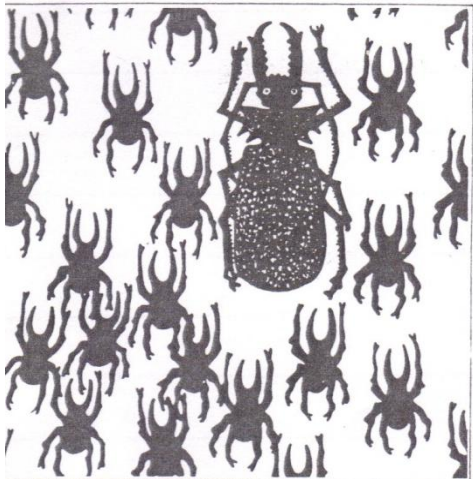
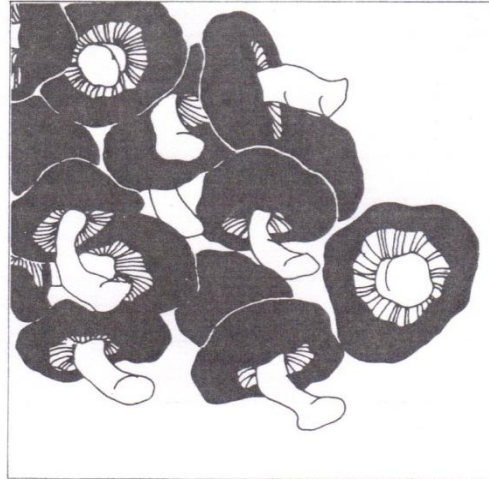
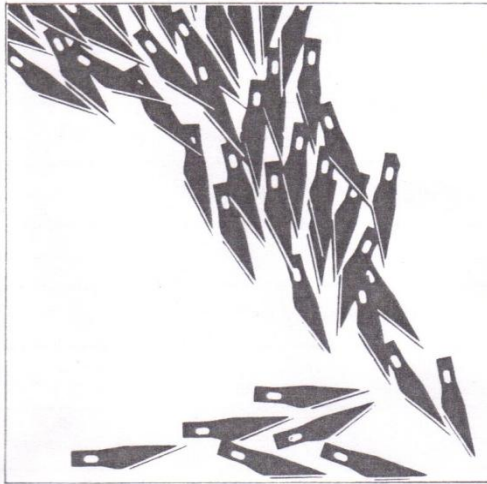
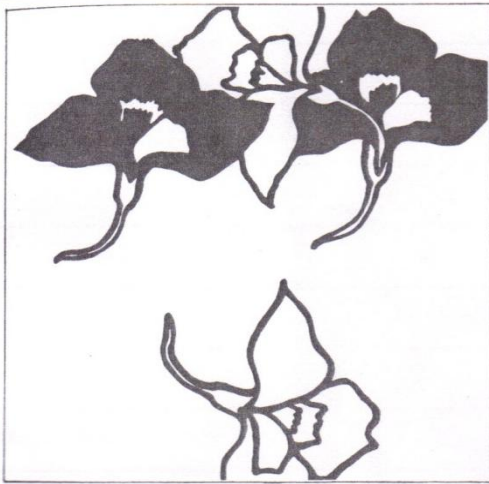
7.-αντίθεση στο χώρο

γίνεται αντιληπτή ως αρνητικός – θετικός χώρος ή καλλυμένος- ακάλυπτος

8.-αντίθεση βαρύτητας

γίνεται αντιληπτή με δυο τρόπους ελαφριά- βαριά και σταθερή- ασταθής. Το βάρος ενός σχεδίου εξαρτάται από το χρώμα, το σχήμα και το μέγεθος.





6.4 ΑΝΙΣΟΡΡΟΠΙΑ

Η ανισορροπία παρουσιάζει ως διαταραχή ενός σχεδιασμού στον οποίο επικρατεί τάξη και σταθερότητα.

Παραδείγματα είναι η ρωγμή ενός τοίχου, μια παλαιά εκκλησία ανάμεσα στους ουρανοξύστες, το φεγγάρι σε μια έναστρη νύχτα. Στον σχεδιασμό η χρήση της ανισορροπίας γίνεται εξ' αιτίας μιας ανάγκης για ένα καθορισμένο σκοπό, όπως:

1-Να σπάσει την μονοτονία

-Η τάξη γίνεται μονότονη και στατική

-Η ανισορροπία προκαλεί κίνηση και ρυθμό

2-Να μετασχηματίσει την τάξη μέσω της αλλαγής στην πειθαρχία του σχεδιασμού

3-Να διασπάσει την τάξη μέσω της αταξίας

4-Να τραβήξει την προσοχή ,κι έτσι κεντρίζει το ενδιαφέρον



Κεφαλαίο 7:

Η μορφή στο σχεδιασμό επίπλου.

“Η ζωή είναι μορφή και η μορφή είναι ο τρόπος που εκδηλώνεται η ζωή” HENRI FOCILLON

Με την έννοια μορφή καθορίζεται ένα σύνολο γνωρισμάτων και διαδικασιών προς την ολοκλήρωση ενός αντικειμένου χρηστικού , μικρής ή μεγάλης κλίμακας (π.χ έπιπλο ή κτίσμα). Στην γενική αυτή έννοια ανήκουν όλες οι διαδικασίες που σχηματίζουν τα στοιχεία –μέλη με τα χαρακτηριστικά τους (χρώμα,σχήμα,γεωμετρία) και μετά το τέλος της σύνθεσης τους.Οι συνολικές μορφές μπορούν να οργανωθούν ανάλογα με την γεωμετρία τους ,τα υλικά τους,τις δομές τους αλλά και πιο ειδικά με βάση την ιστορική εξέλιξη, το είδος της χρήσης,κ.λ.π.Τα γνωρίσματα της μορφής γίνονται αντιληπτά με όλες τις αισθήσεις ,αλλά ιδιαίτερα με την όραση .Η δημιουργία της μορφής επηρεάζεται από όλους εκείνους τους γενικούς ή μερικούς παράγοντες που μεσολαβούν όπως:

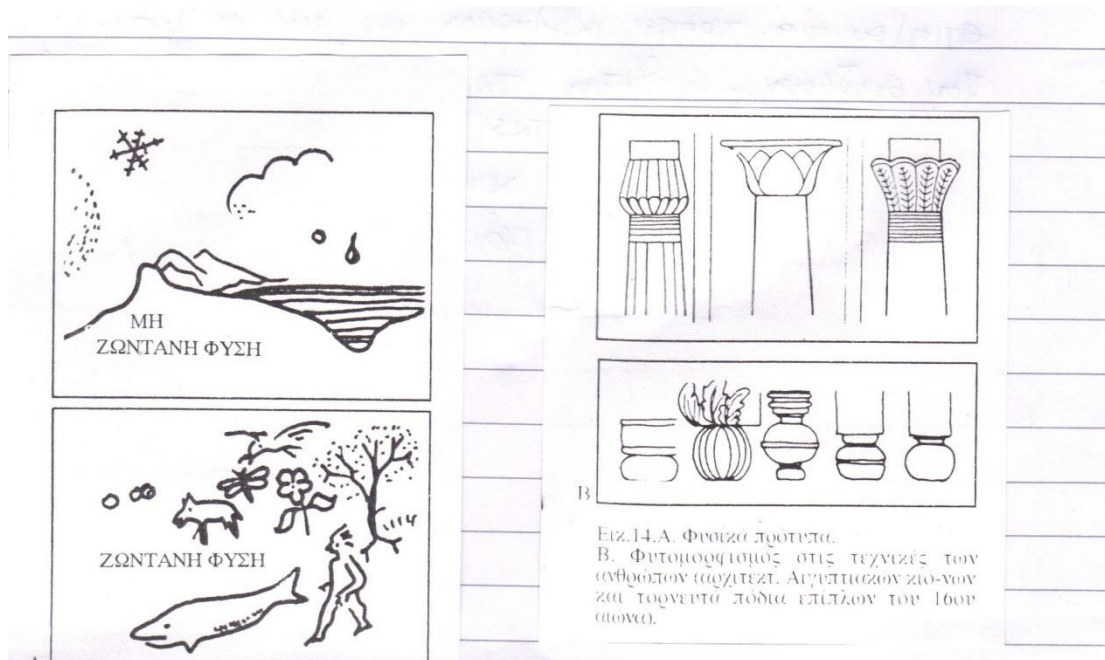
- Υλικό και ιδιαιτερότητες**
- Μηχανική και οι νόμοι της**
- Ανθρώπινο σώμα και οι λειτουργίες του**
- Τεχνικές μέθοδοι των στοιχείων και δομών των μικροσυνόλων.**

Παρότι "η ουσία ξεπερνά την μορφή...βάση όλης της ομορφιάς,είναι η ομορφιά της μορφής " σημειώνει ο F.w.j. Schelling.

Κεφάλαιο 7.1 – Φυσική μορφή

Η σχέση του ανθρώπου με την φύση είναι μια διαδικασία έρευνας και δημιουργίας.

Με την έννοια φυσικά αντικείμενα ή μορφές εννοούνται όλα όσα υπάρχουν στο ορατό ή αόρατο περιβάλλον του ανθρώπου . Ο άνθρωπος παίρνει πληροφορίες από τον φυσικό κόσμο των μορφών και φτιάχνει νέα πρότυπα για χρηστικές και αισθητικές του ανάγκες. Αν και η μίμηση, η αντιγραφή και ο παραλληλισμός των μορφών της φύσης είναι οι πρώτες διαδικασίες επιρροών και μάλιστα των εξωτερικών επιφανειών, αργότερα ο άνθρωπος ερευνά και τους φυσικούς μηχανισμούς λειτουργίας και επομένως διαμόρφωσης (εσωτερικής σχέσης).

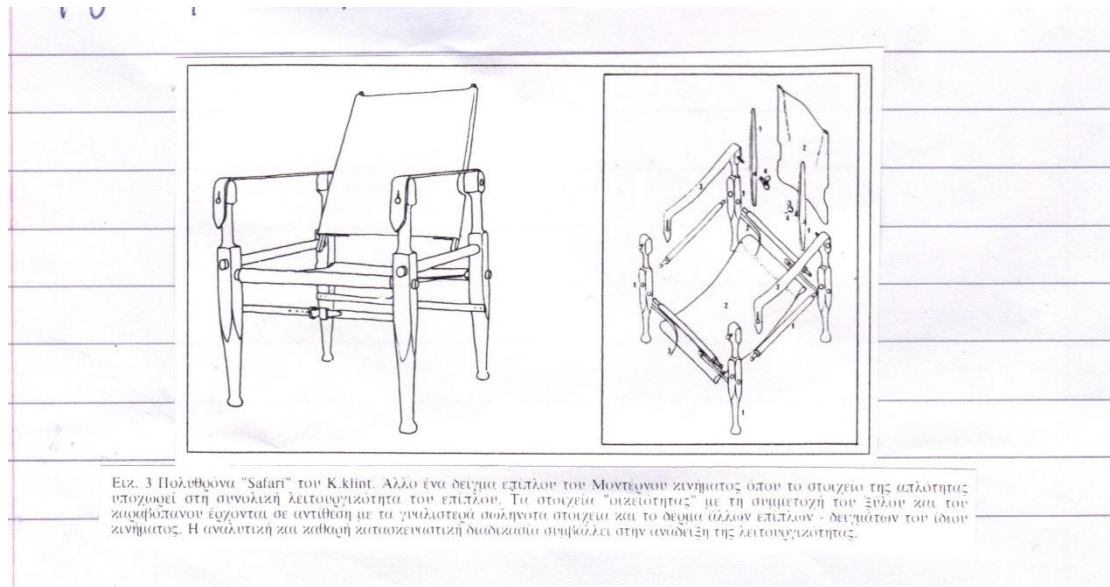


Ειζ.14.Α. Φρούτα προτομα.
Β. Φυτομορφισμός στις τεχνικές των
ανθρώπων (αρχιτεκτ. Αιγυπτιακών ζιό-νων
και τορνεντα ποδια επιλών τον 16ον
αιώνα).

Κεφάλαιο 7.2 – Τεχνική μορφή

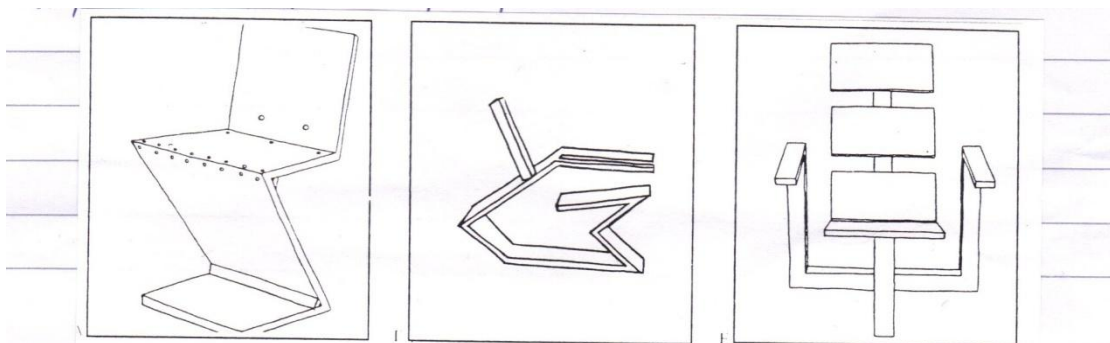
Σε αντίθεση με την φυσική, η τεχνική είναι προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας (κτίρια, έπιπλα, γλυπτά κ.λ.π). Τα αντικείμενα της τεχνικής μορφής συνδέονται τις περισσότερες φορές με την λειτουργία χρήσης. Η τεχνική μορφή προϋποθέτει σκοπό, ιδέα, υλικά στοιχεία και μεθόδους κατασκευής για να υλοποιηθεί. Στα πρακτικά αντικείμενα, όπως το έπιπλο, η αισθητική λειτουργία αντανακλάται στην σύνθεση των δρόμων του και εξαρτάται από την υποκειμενική αντίληψη του χρήστη-σχεδιαστή. Για την πραγματοποίηση της ιδέας μορφής του χρηστικού επίπλου θα πρέπει να ληφθούν

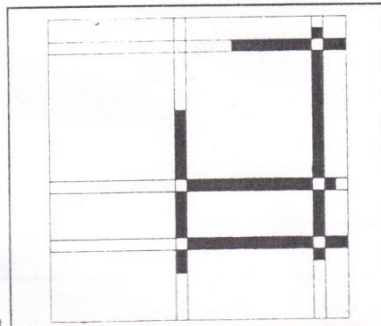
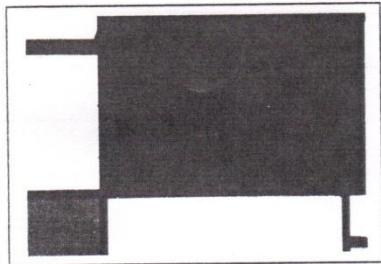
υπ όψιν οι μέθοδοι που συνδέουν-συνθέτουν τα επιμέρους στοιχεία-μέλη.Ένας σημαντικός παράγοντας επιρροής των κατασκευών είναι η οικονομία των χρησιμοποιούμενων μέσων και ορίζει μια σημαντική παράμετρο του σχεδιασμού.



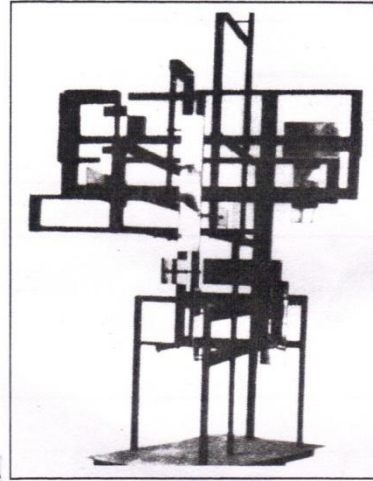
Κεφάλαιο 7.3 – Η καλλιτεχνική μορφή

Η έννοια της καλλιτεχνικής μορφής ανήκει στην καθαρή τέχνη και αναφέρεται στην αισθητική λειτουργία και πως εμπίπτει στην αντίληψη μας. Από την καθαρή καλλιτεχνική λειτουργία απουσιάζει η πρακτική λειτουργία, οι εργονομικές εμπειρίες αλλά όχι όμως η ψυχική επικοινωνία όπως σε κάθε έργο τέχνης. Στο έργο τέχνης η δημιουργία επιθυμεί να αγγίξει το συναίσθημα απαλλαγμένο από τις επιμέρους λειτουργίες του σώματος. Η διαδικασία αντίληψης διεξάγεται έντονα σε ένα πνευματικό επίπεδο, ενώ η αισθητική λειτουργία στο χρηστικό αντικείμενο ισορροπεί ανάμεσα από ένα σύνολο παραγόντων τεχνικού, εργονομικού και πρακτικού χαρακτήρα. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι η λειτουργία-κατασκευή-μορφή στο σχεδιασμένο έπιπλο βρίσκεται σε αρμονική συνύπαρξη και επέρχεται η ψυχική ικανοποίηση σε τέτοιο βαθμό που αντανακλά έντονα σαν έργο τέχνης. Με τον σύγχρονο σχεδιασμό αναζητείται η καλλιτεχνική διέξοδος στα έπιπλα όχι διαμέσου του περελθόντος του ρυθμού ή της ιστορικότητας του αλλά με βάση σύγχρονα και άμεσα κριτήρια.

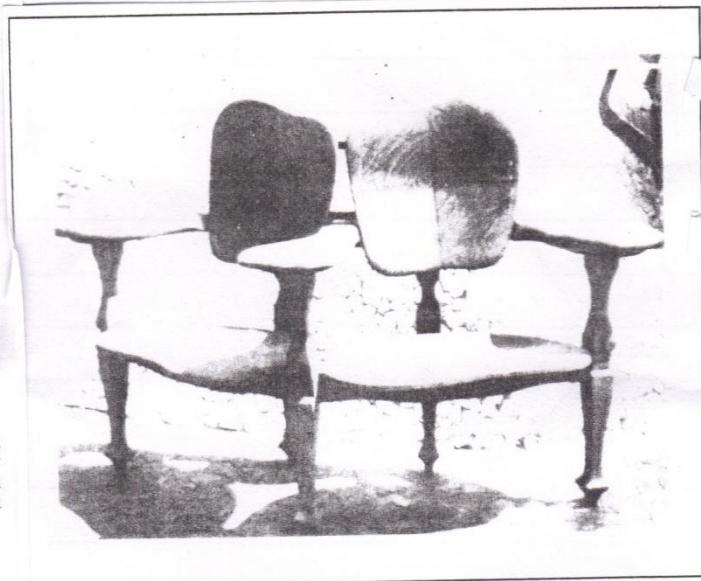




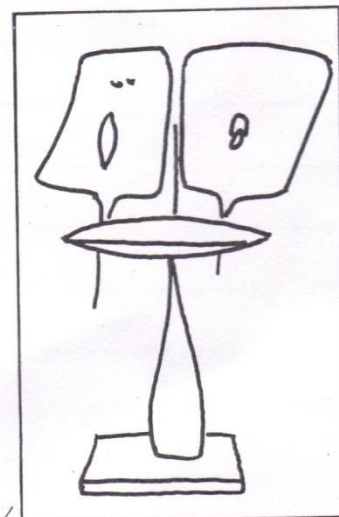
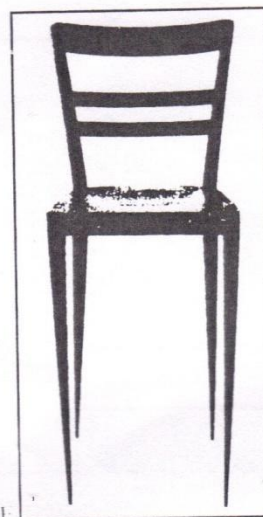
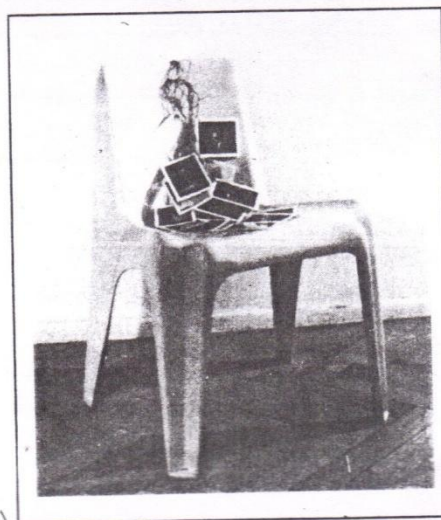
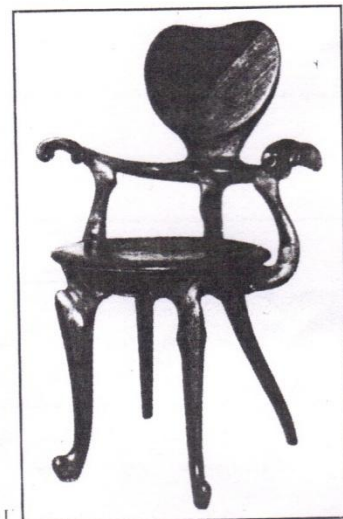
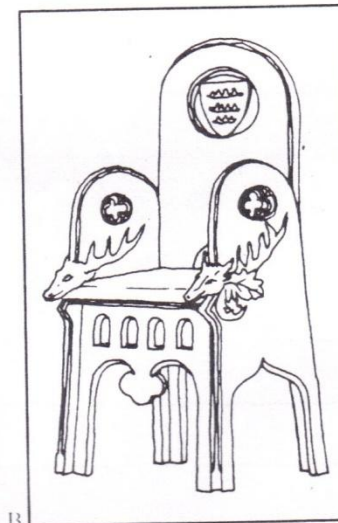
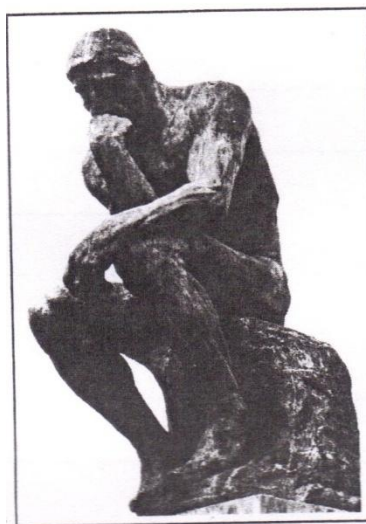
Α. Σύνθεση με κόκκινο, μπλε και λευκό του P. Mondrian. Β. Σύνθεση γραμμών της "κόκκινης-μπλε" καρέκλας (1918) και Γ. Τραπεζι (1923) με κόκκινο, μπλε και λευκό του G.T. Rietveld.



Σκ. Α. Χωροδυναμικό του γλύπτη Ν. Σαίφερ (1953). Δυναμική προσπάθεια ανάπτυξης της σχέσης του μέσα με το έξω που μας οδηγεί πίσω στη χωροδυναμική προβολή της "κόκκινης-μπλε" καρέκλας (G.T. Rietveld 1918).



Διπλό λάθισμα του A. Gaudí (1905-7). Κατασκευή με γλυπτική διάθεση στις



Α. Πέτρα-κάθισμα. Ο στοχαστής του Α. Roden (1879-1900). Β. Γοτθικό στυλ. Γερμανική καρέκλα (15ος). Γ. "Οργανική" μορφή. Καρέκλα του Α. Gaudi (1898-1900). Δ. Η από πλαστική ύλη καρέκλα του Bofinger σαν μοντέλλο για καλλιτέχνες. Έργο Hodicke (1971). Ε. Έπιπλο-Σοφ. Η παρατήρηση είναι επώδυνη. Σχεδιασμός R. Gerber (1987). Ζ. Γολγοθάς. Γλυπτό του Φ. Ιζαλύ (1962).

Κεφάλαιο 8- Αισθητική του επίπλου και αρμονία

8.1- Η αισθητική αντίληψη της μορφής στο σχεδιασμένο έπιπλο συνδέεται άμεσα και με παράγοντες που βγαίνουν από την λειτουργία χρήσης του. Η μορφή σαν εκφραστικό αποτέλεσμα συνδέεται άμεσα με την αισθητική της αντίληψης του ανθρώπου .Οι κυριότεροι παράγοντες και τα στοιχεία που επηρεάζουν την αισθητική του επίπλου είναι :

1- η τοποθέτηση των κυρτών – κοίλων και επίπεδων στοιχείων ως επίδραση του χρήστη .

2- τα υλικά χρήσης και οι σχέσεις μεταξύ τους επιδρούν στην λειτουργία του επίπλου .

3- οι διαμορφώσεις των επιφανειών ως προς την υφή και την γεωμετρία τους.

4- Το χρώμα και πως αυτό αξιοποιήθηκε (συμβολικά,αρμονικά).

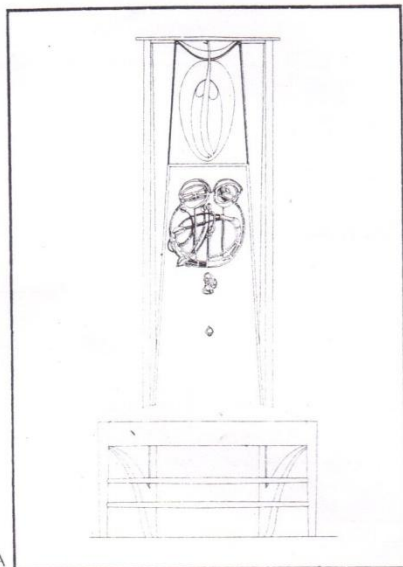
5- Οι μέθοδοι κατασκευής και τα συνδετικά στοιχεία (σφηνώσεις,κοχλιώσεις, ορατοί ή αόρατοι σύνδεσμοι κ.λ.π)

6-Η απλότητα ή πολυπλοκότητα και η αντίφαση των σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων και με τη συνολική μορφή του επίπλου.

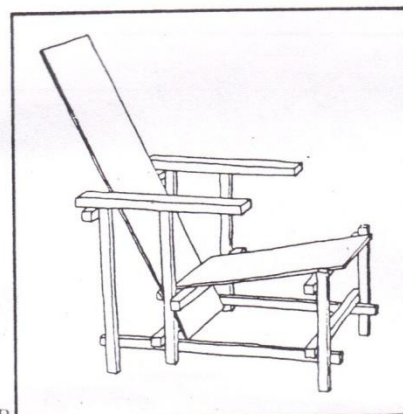
7-Οι ιδεολογικές απόψεις του σχεδιαστή ή χρήστη.

Όλα τα προηγούμενα στοιχεία συνδέονται με τις ιδιαιτερότητες των ατόμων. Ο B.LOBACH αναγνωρίζει πέντε επιμέρους αισθητικές λειτουργίες που διοχετεύονται μέσω της συνολικής αισθητικής :

- 1- Γενετική αισθητική**
- 2- Αισθητική των αξιών**
- 3- Αισθητική του αντικειμένου**
- 4- Αισθητική της πληροφόρησης**
- 5- Εμπειρική αισθητική**

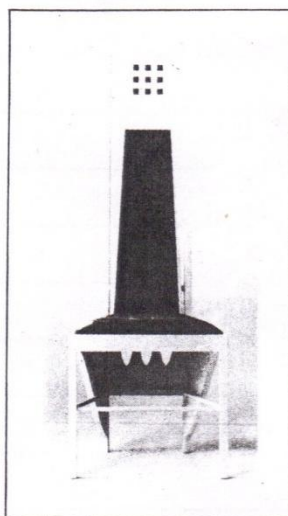


A

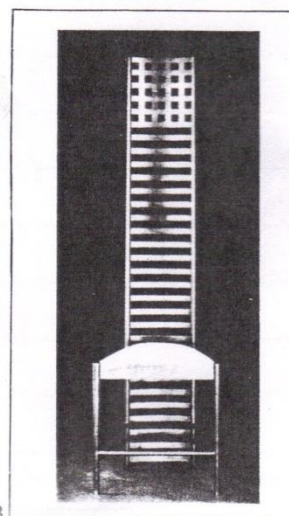


B

A. C.R. Mackintosh, καρέκλα με διακόσμηση (1901-2).
B. G.T. Rietveld "ζόγκκινη - μπλε" (1917-18)



A



B

A, B. Η χρησιμοποίηση οριζόντιων και καθέτων οδηγεί στο απλό και καθαρό αλλά και μονότονο (B). Ο συνδυασμός αντιθετικών γεωμετρικών σχημάτων οδηγεί στην σχετική κίνηση και το ενδιαφέρον (A). Ο συμβολισμός της υψηλής πλάτης είναι δεδομένος.

8-2 Αρμονία

Αρμονία σημαίνει ισορροπία, συμμετρία δυνάμεων.

Έχουν γραφτεί τόσα γύρω από τον όρο "αρμονία" που φαίνεται να είναι το ζητούμενο σε όλους τους τομείς της ζωής μας από την φιλοσοφία έως την επιστήμη και την τέχνη. Η χρήση (λειτουργία-περιεχόμενο) και η

εμφάνιση (μορφή) της αρχιτεκτονικής κατασκευής πρέπει να συμβάλλει στην ικανοποίηση των ψυχικών και σωματικών αναγκών του ανθρώπου σημειώνει ο Ruskin για την αρμονία της αρχιτεκτονικής. Άλλοι δημιουργοί ταυτίζουν την αναζήτηση της αρμονίας με την γνώση της φύσης, άλλοι αναζητούν την αρμονία στο κρυμμένο περιεχόμενο όλων των πραγμάτων με την ευρύτερη έννοια του όρου και την συνύπαρξη των αντίθετων. Διάφορα κινήματα ταύτισαν την αρμονία με την μίμηση της φύσης και άλλα με την απουσία της. Η αρμονία τελικά αναζητήθηκε προς όλες τις κατευθύνσεις κι εκεί που φαίνεται ότι συμφωνούν οι πολλοί είναι ότι η αρμονικότητα των σχεδιαζόμενων αντικειμένων βασίζεται σε τρεις θεμελιώδεις παράγοντες : της λειτουργίας , της μορφής και της κατασκευής. Η εκφραστική αρμονία ανάμεσα σ αυτούς τους παράγοντες φαίνεται να εκδηλώνεται σαν αποτέλεσμα μέσα από το γνώρισμα της απλότητας ή της πολυπλοκότητας. - Η απλότητα επιτυγχάνεται μέσα από την κανονικότητα ή την τάξη των μερών ή του

συνόλου του επίπλου όπως αυτό γίνεται αντιληπτό. Η τακτοποίηση των μερών (δομικά μέρη, χρώματα, γεωμετρικά σχήματα, κενά) στην περίπτωση της απλότητας γίνονται άμεσα αντιληπτά και είναι συναισθηματικά οικεία. Η απλότητα των επίπλων του χώρου γενικότερα αποδίδουν ηρεμία και σιγουριά και βρίσκουν ανταπόκριση σε εκείνους που η ιδιοσυγκρασία τους λειτουργεί ευνοϊκά σε τέτοιους χώρους και αντικείμενα.

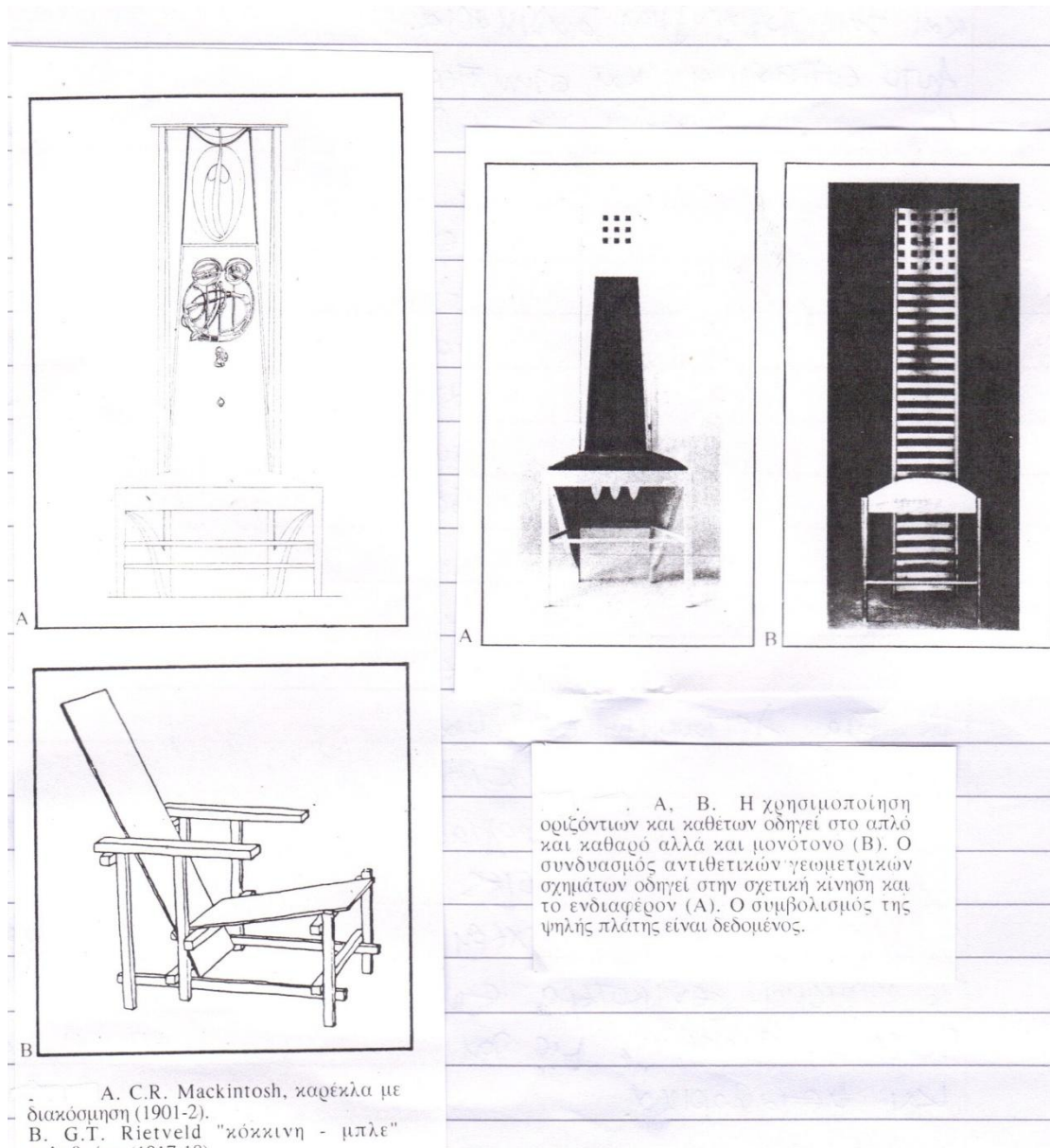
- Πολυπλοκότητα επιτυγχάνεται με αποκλίσεις από το " οριζόντιο- κάθετο" και την συμμετρία των πειθαρχημένων συνόλων. Τα πολύπλοκα σύνολα και διάφοροι μέθοδοι που οδηγούν σ αυτά (όπως χρωματισμοί, υφές, αντιθέσεις, εναλλαγές σχημάτων.) λειτουργούν αποτελεσματικά θετικά ή αρνητικά. Ο G. BACHELARD σημειώνει ότι η πολυπλοκότητα στο έπιπλο μπορεί να συνεπάγεται ονειροπόληση δια μέσου " εσωτερικών προοπτικών " και " μυστηρίου επίπλου " δίνοντας ιδιαίτερα σημασία στην ψυχολογική πλευρά του επίπλου. Η απλότητα και η πολυπλοκότητα είναι δύο φαινομενικές αντιθέσεις που συγκλίνουν στον ίδιο στόχο αυτόν της αισθητικής ικανοποίησης. Το ότι δια μέσου αυτών επιτυγχάνονται θετικά ή αρνητικά αποτελέσματα εξηγείται από το πολύμορφο της φύσης του ανθρώπου και πως αντιλαμβάνεται τον κόσμο των συμβόλων και την αισθητική περί " ωραίου" .**

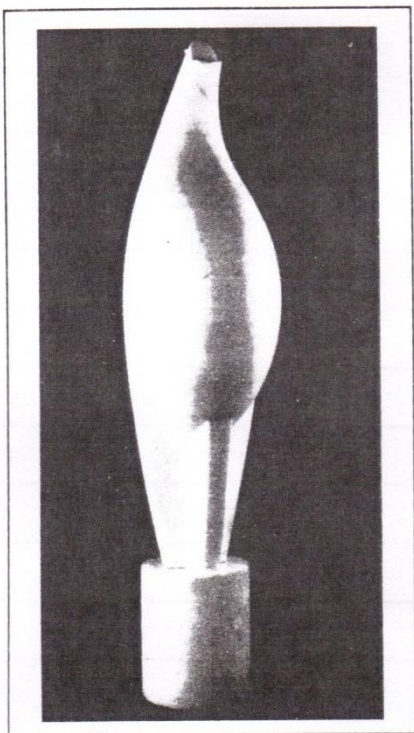
- Κεφάλαιο 9 – Τέχνη και χρηστικότητα

-

Στην τέχνη , το εκφραστικό αποτέλεσμα , είναι η μεταφορά της αισθητικής του δημιουργού προς τον θεατή δια μέσου σχημάτων , υλικών χρωμάτων και άλλων μέσων έκφρασης , που κατευθύνονται και από άλλους δρόμους (π.χ λειτουργία , χρηστικότητα) στον αισθητικό – συμβολικό-ιδεολογικό κόσμο και την παραγωγική διαδικασία. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση του σχεδιασμού του επίπλου . Από τις συγκρίσεις μεταξύ καθαρών έργων τέχνης (ζωγραφικών, γλυπτών) και χρηστικών αντικειμένων όπως το έπιπλο, με αισθητικά γνωρίσματα έχει να κερδίσει η ευρύτερη δομή του χώρου και οι μέθοδοι που την εκφράζουν. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ζωγραφικού έργου του EL GRECO (σχήματα , χρώματα γίνονται σύμβολα μιας ασκητικής λιτότητας , φλογομορφικής αντανάκλασης του θρησκευτικού πνευματικού κόσμου του) και τα έπιπλα των SHAKERS αντανakλούν τις ιδεολογίες τους (ασκητική λειτουργία – ήρεμη σχέση ευθειών και καθετών) η απλότητα του συνόλου εμπεριέχει μορφή και κατασκευή σε μια λειτουργική επιθυμία , φορέας του πνευματικού στοιχείου σημειώνει ο K. MANG. Η προσέγγιση της δημιουργίας της τέχνης μέσα από τις σχεδιαστικές διαδικασίες του επίπλου συμβάλλει προς την αρμονική σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου. Το κάθισμα γενικότερα είναι ένα χρηστικό αντικείμενο " στενών σχέσεων " με τον άνθρωπο , κυριολεκτικά και

**μεταφορικά. Οι σχέσεις αυτές είναι λειτουργικές ,
σωματικές και πνευματικές. Μια αγκαλιά για τον
άνθρωπο και τα όνειρα του είναι το κάθισμα. Η
αλήθεια αυτή βρίσκει εφαρμογή στις διαδικασίες
σχεδιασμού του πολύπλευρου αυτού χρηστικού
αντικειμένου του επίπλου.**

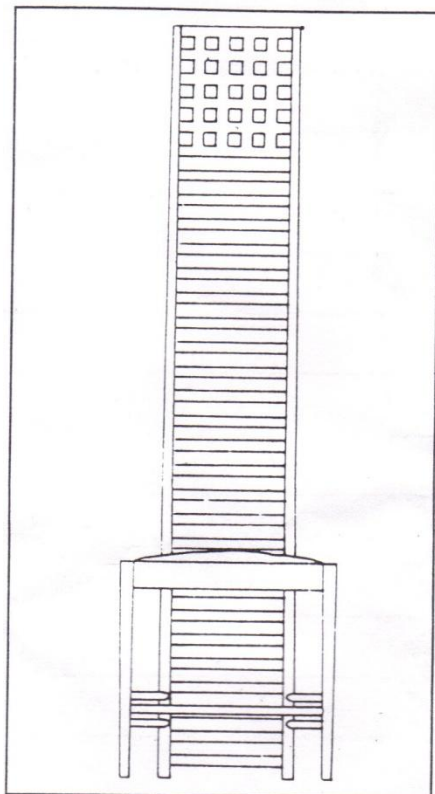




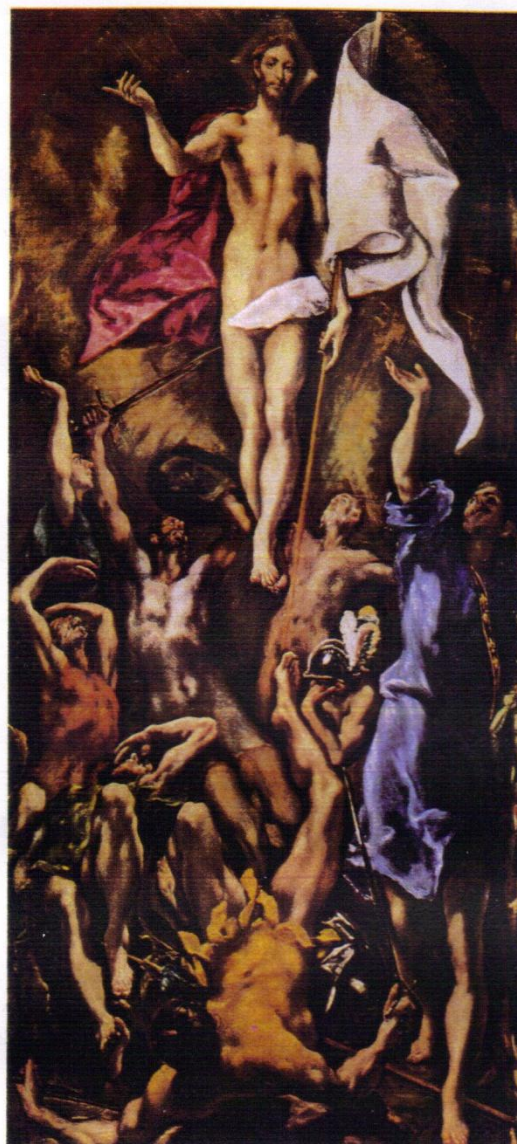
11. Κ. Μπραγκουζί, πουλί, γλυπτό (1912). Ο Χ.Ρήντ γράφει την ουσία της γλυπτικής τέχνης του Μπραγκουζί: "Η απλότητα και η καθαρότητα ήταν τα ιδανικά του και ποτέ δεν ξέφυγε από τα όρια της οργανικής ζωτικότητας.....Η απλότητα όμως είναι μια από τις πολλές αρετές που μπορούν να έχουν οι ζωτικές φόρμες".



12. A.Gaudí, έπιπλο - τουαλέτα (1885-89). Πολύπλοξης λειτουργίας, κατασκευής και μορφολογίας σύνθετο έπιπλο στα πολύ αγαπητά γλυπτικά, φυτομορφολογικά πλαίσια του αρχιτέκτονα και σχεδιαστή.



... C.R. Mackintosh, καρέκλα με ψηλή πλάτη-σκάλα. Με τις κάθετες και τις ορθές γωνίες οργάνωνε συνήθως τις μορφές των επίπλων του ο Mackintosh. Χωρίς να λείπει από το μορφολογικό του αποτέλεσμα και το διακοσμητικό στοιχείο η απλότητα ήταν το κύριο γνώρισμά του. Μερικές φορές όμως όπως εδώ οι "ατέλειωτες" παράλληλοι και το μεγάλο ύψος της πλάτης ξεπερνούν τις λειτουργικές-αισθητικές προεκτάσεις και οδηγούν το σύνολο στη μονοτονία. Τα έπιπλα του ήταν πάντοτε σχεδιασμένα σε αρμονική μορφολογική ενότητα με το χώρο και το κτίσμα και η αισθητική μέσα από την απλότητα σχετιζόταν άμεσα με τους ανθρωπομετρικούς κανόνες.



... Η Ανάσταση, περ. 1600-1605
έξοχαγραφία σε ξύλο, 275x127 εκ., Πράδο, Μαδρίτη

... Resurrection, circa 1600-1605
oil on canvas, 275x127 cm, Museo del Prado, Madrid

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10- ΕΙΚΟΝΕΣ



1886-1887

Αυτοπροσωπογραφία με το Καβαλέτο

Σ' αυτή την αυτοπροσωπογραφία, μία από εκείνες που ζωγραφίστηκαν στο Παρίσι, ο Βίνσεντ εξερευνά την ταυτότητά του όπως είχε κάνει και ο Ρέμπραντ. Η σταθερή, δυνατή παρουσίαση οφείλεται στον Σεζάν. Βρίσκεται στο Μουσείο Βαν Γκογκ στο Άμστερνταμ.

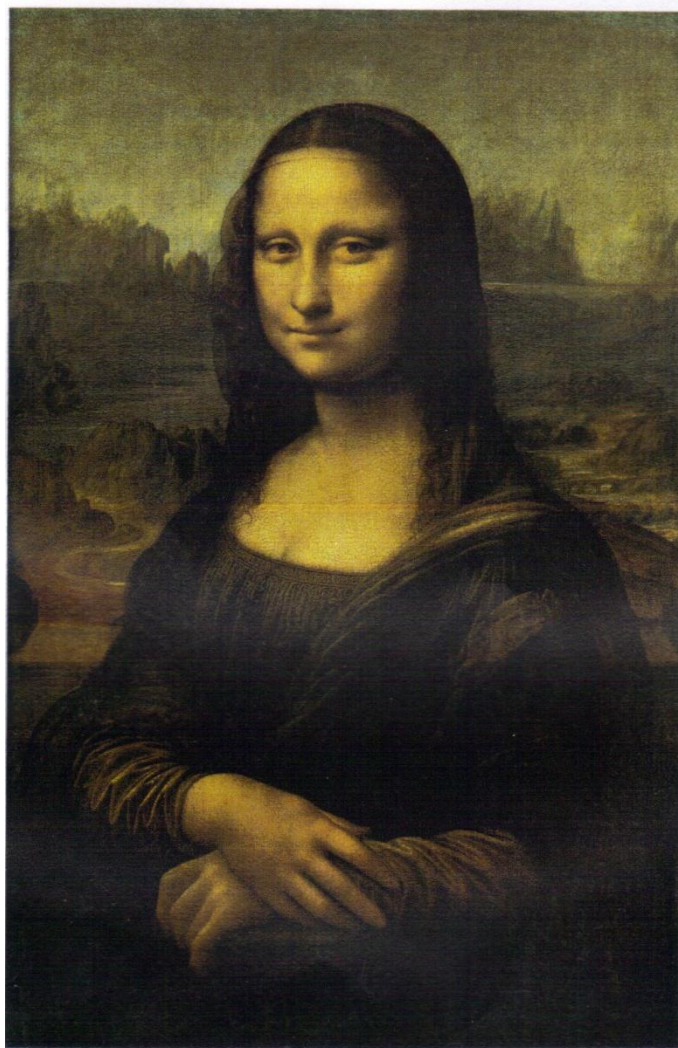




Άγγελοι με τις σάλπιγγες

1539-40
Λεπτομέρεια από
τη *Δεύτερα Παρουσία*
Βατικανό, Ανάκτορα
του Βατικανού, Καπέλα Σιξτίνα

Στο κέντρο περίπου της μεσαιάας ζώνης, απομονωμένη από τα ανθρώπινα πλάτη, υπάρχει μια ομάδα αγγέλων σε κυκλική σύνθεση. Όπως και οι υπόλοιποι άγγελοι της *Δεύτερας Παρουσίας*, απεικονίζονται χωρίς φτερά και χωρίς τα συνήθη θηλυπρεπή χαρακτηριστικά. Αποστολή τους είναι να ξυπνήσουν τους νεκρούς με το σάλπιγγά τους. Από το σύμπλεγμα αυτό, τέσσερις άγγελοι στρέφονται προς τη σκηνή της ανάστασης των νεκρών, ενώ ένας πέμπτος, με τη σάλπιγγα στον ώμο του, δείχνει προς τα αριστερά, σαν να θέλει να διορθώσει τον άγγελο που βρίσκεται μπροστά του, ο οποίος έχει στρέψει τη δική του σάλπιγγα προς τους καταδικασμένους. Στο πρώτο πλάνο βρίσκονται οι άγγελοι που κρατούν τα βιβλία με τις ετιμηγορίες (περιγράφονται στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη). Το «βιβλίο της ζωής» είναι γυρισμένο προς τα αριστερά (προς τα δεξιά του Κυρίου), εκεί όπου απεικονίζεται η ανάσταση των νεκρών και η ανάβαση των μακάριων στον ουρανό. Το δεύτερο βιβλίο, που περιέχει τις καταδίκες, είναι στραμμένο προς τα δεξιά, προς τη μεριά της Κόλασης. Το πρώτο βιβλίο είναι συνηθισμένων διαστάσεων, ενώ το δεύτερο ένας τεράστιος τόμος (χρειάζονται δύο άγγελοι για να το κρατήσουν), αφού οι κολασμένοι είναι πολύ περισσότεροι από τους μακάριους. Το πρόσωπο αυτών των αγγέλων, παραμορφωμένο από το φόσημα της σάλπιγγας (στοιχείο που επίσης επικρίθηκε έντονα εκείνη την εποχή), παραπέμπει στα εικονογραφικά πρότυπα των ανέμων που φυσούν προς όλες τις κατευθύνσεις. Αντίθετα, οι σάλπιγγες αποτελούν αναφορά στην *Εβδομή Σφραγίδα* της *Αποκάλυψης*, όπου επτά άγγελοι, σάλπιγγοντας, προκαλούν κατακλυσμούς και καταστροφές, που όμως, τελικά, προαναγγέλλουν το θρίαμβο του Χριστού. Αυτό το τμήμα της νωπογραφίας είχε υποστεί σοβαρές ζημιές εξαιτίας μιας τελετουργικής συνήθειας που διατηρήθηκε ως τον 19ο αιώνα: στις επίσημες τελετές στήνотαν ένα σκέπατρο ή «ουρανός» (baldacchino), πασμένο από κρίκους καρφωμένους στον τοίχο, ακριβώς πάνω από τους αγγέλους. Οι φθορές που προκλή-

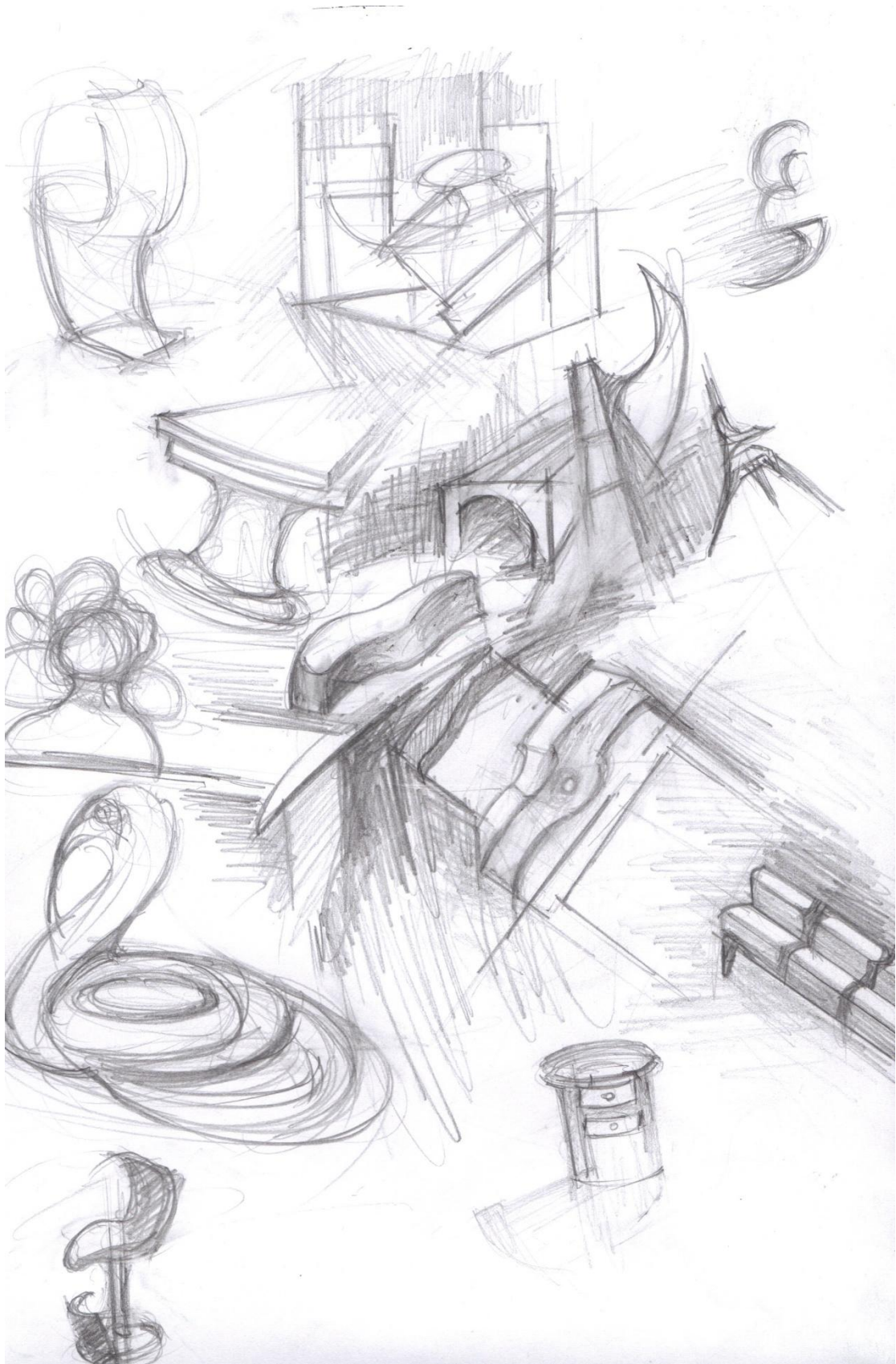


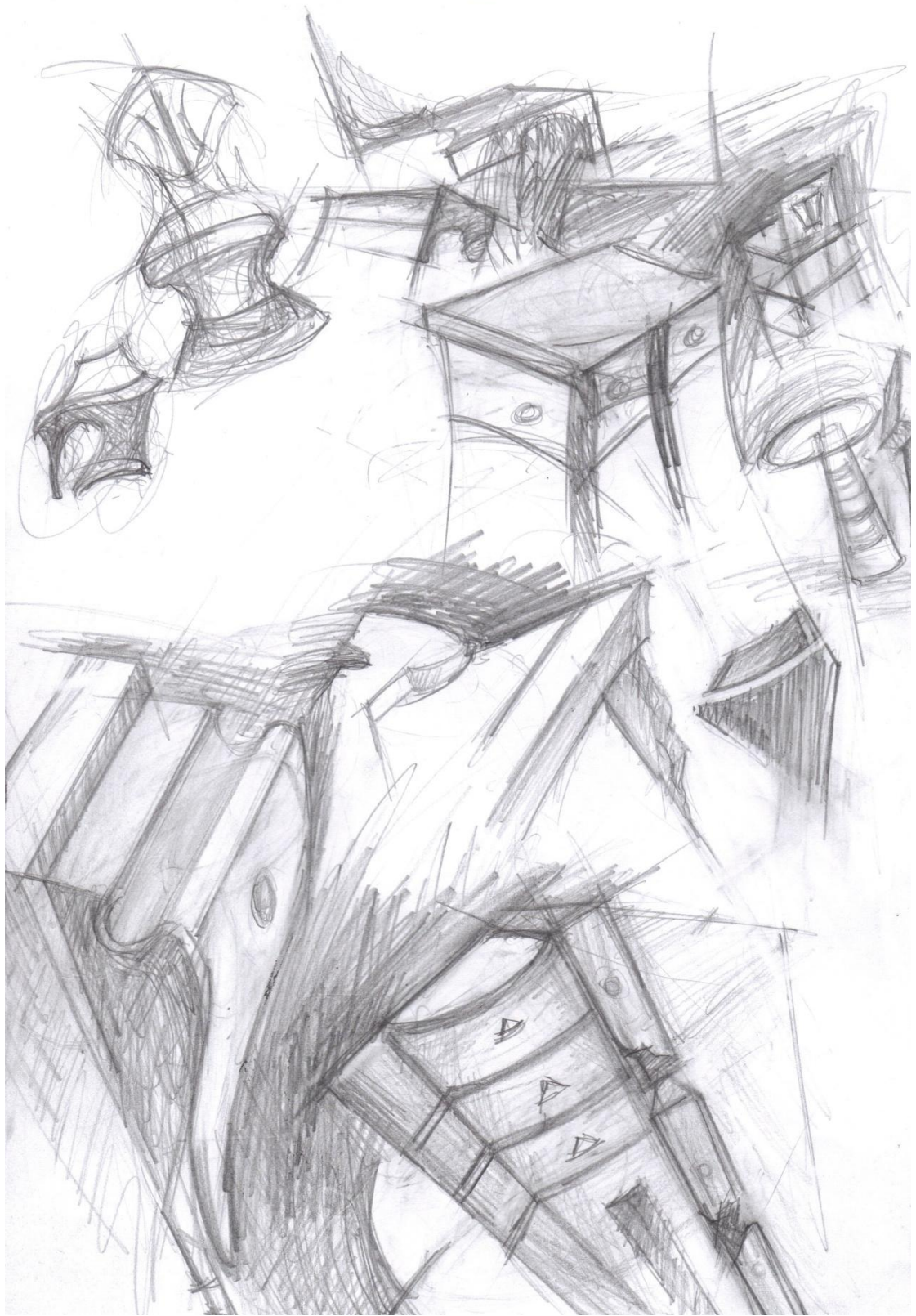
Λεονάρντο ντα Βίντσι
Μόνα Λίζα

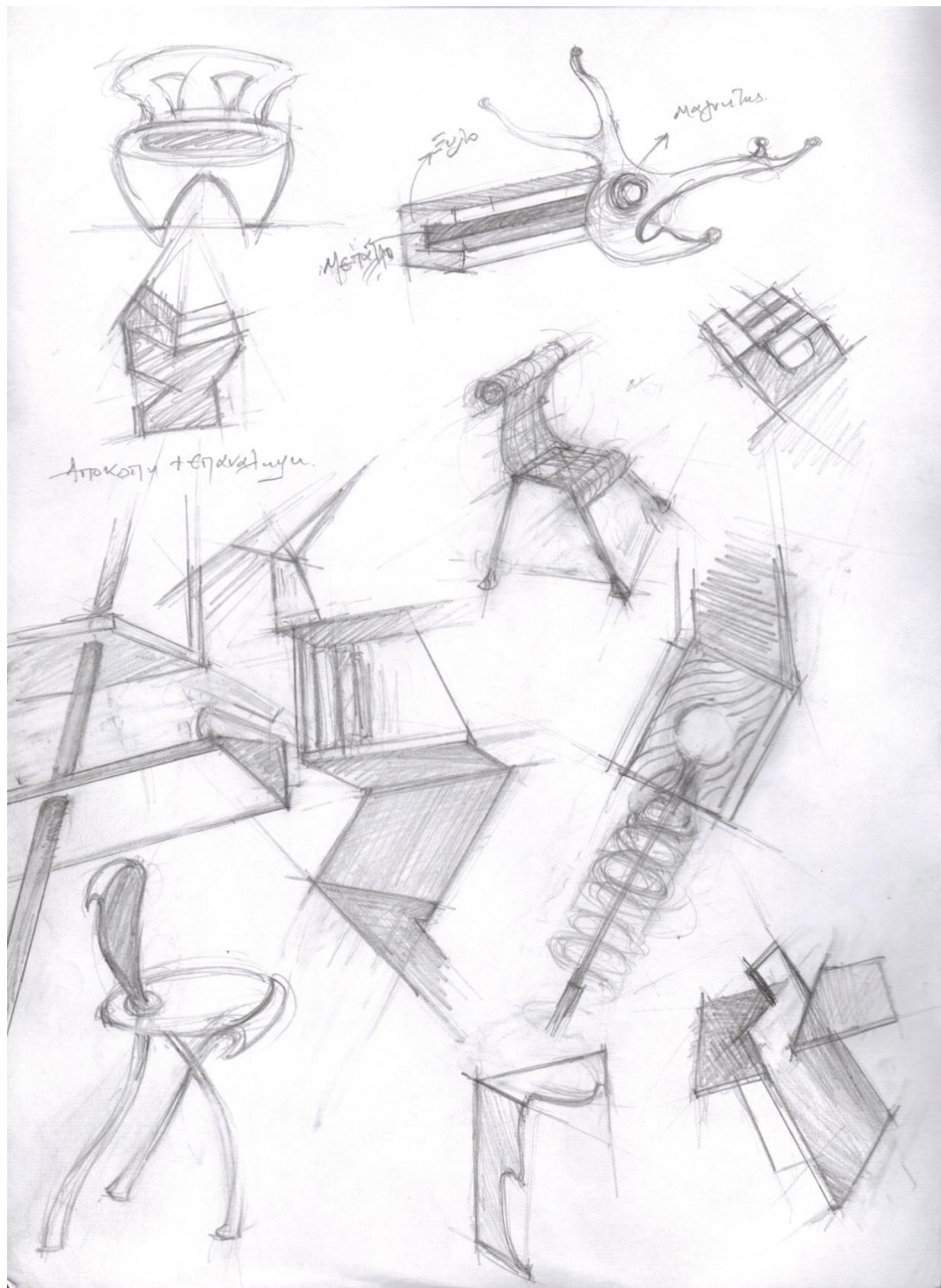
Κορωνίδα των συλλογών ζωγραφικής του Λούβρου, η *Μόνα Λίζα* ταυτίζεται με τον πίνακα που ο Λεονάρντο παρουσίασε το 1517 στη Γαλιλία, στον καρδινάλιο Λουδοβίκο της Αραγονίας, ως προσωπογραφία «κάποιας φλωρεντίνης γυναίκας που φιλοτεχνήθηκε εκ του φυσικού, παρουσία του μεγαλοπρεπούς Τζουλιάνο των Μεδίκων». Ο καλλιτέχνης ήταν στην υπηρεσία του Τζουλιάνο των Μεδίκων στη Φλωρεντία από το 1513 έως το 1516, μολοντί δεν μπορούμε να αποκλείσουμε πιθανές προγενέστερες επαφές μεταξύ τους, πιθανώς γύρω στο 1500 στη Βενετία, την εποχή δηλαδή της επίσκεψης του καλλιτέχνη στην πόλη των δόγηδων, όταν ο Τζουλιάνο ήταν εξόριστος εκεί. Ο πίνακας μνημονεύεται το 1625 στο Φοντενμπλώ από τον λόγιο Cassiano dal Pozzo, ο οποίος και τον βάρφισε, βάσει της περιγραφής του Βαζάρι (1550), *Προσωπογραφία της Μόνα Λίζα*.

Έχουν γίνει πολλές υποθέσεις για την ταυτότητα της εικονιζόμενης (στις αρχές του 20ού αιώνα κάποιοι υποστήριζαν πως η γυναίκα αυτή δεν υπήρξε ποτέ, ή ακόμα και πως πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία του ομορφιόφιλου Λεονάρντο). Σήμερα, έπειτα από πρόσφατες έρευνες στα Κρατικά Αρχεία της Φλωρεντίας, έχει αρχίσει να γίνεται αποδεκτή η υπόδειξη του Βαζάρι, ο οποίος αναγνωρίζει στον πίνακα τη Lisa Gherardini, σύζυγο του πλούσιου φλωρεντινού μεταξουργού Francesco del Giocondo, προμηθευτή των Μεδίκων και πελάτη του συμβολαιογράφου σερ Πιέρο, πατέρα του Λεονάρντο. Η Lisa μοίραζε το χρόνο της μεταξύ της Φλωρεντίας, όπου είχε γεννηθεί το 1479, και του Κιάντι, όπου είχε κτήματα η οικογένειά της.

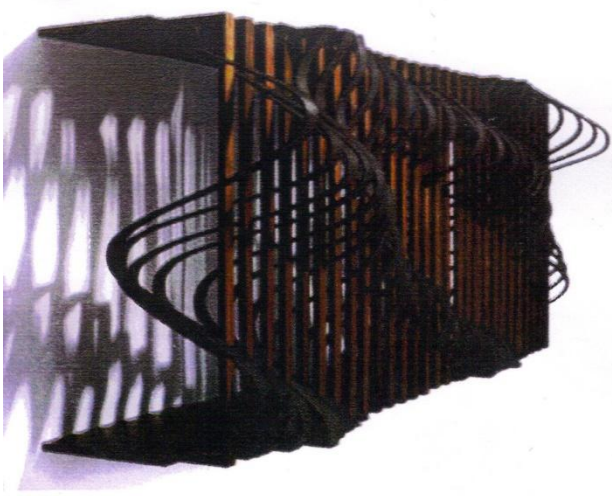
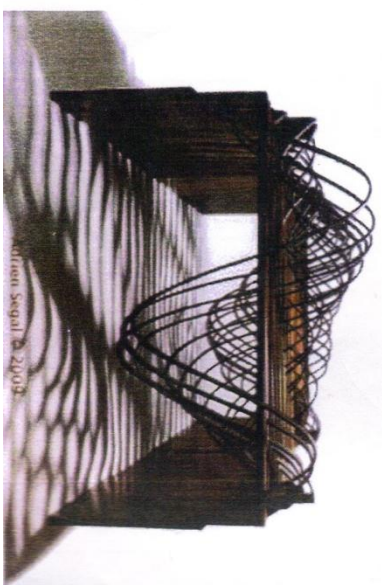
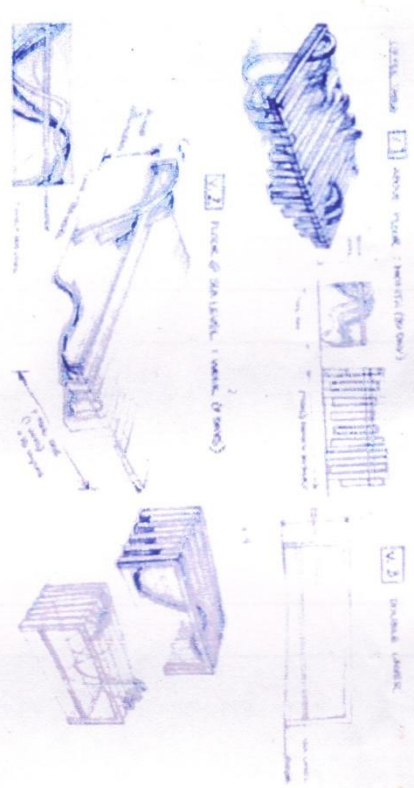
Η προσωπογραφία, ένας από τους πίνακες με τα περισσότερα αντίγραφα στον κόσμο (υπολογίζονται τουλάχιστον 50 μόνο τον 17ο και 18ο αιώνα) αποτέλεσε μέρος της συλλογής του Φραγκίσκου Α' στο Φοντενμπλώ. Το 1800 μεταφέρθηκε στο Ανάκτορο του Κεραμεικού και το 1804 στη Μεγάλη Στοά του Λούβρου. Το 1911 το έργο κλάπηκε από την







ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΙΤΣΟ ΣΤΗΝ ΥΑΟΠΟΙΗΣΗ...









460x460 63kb JPEG







