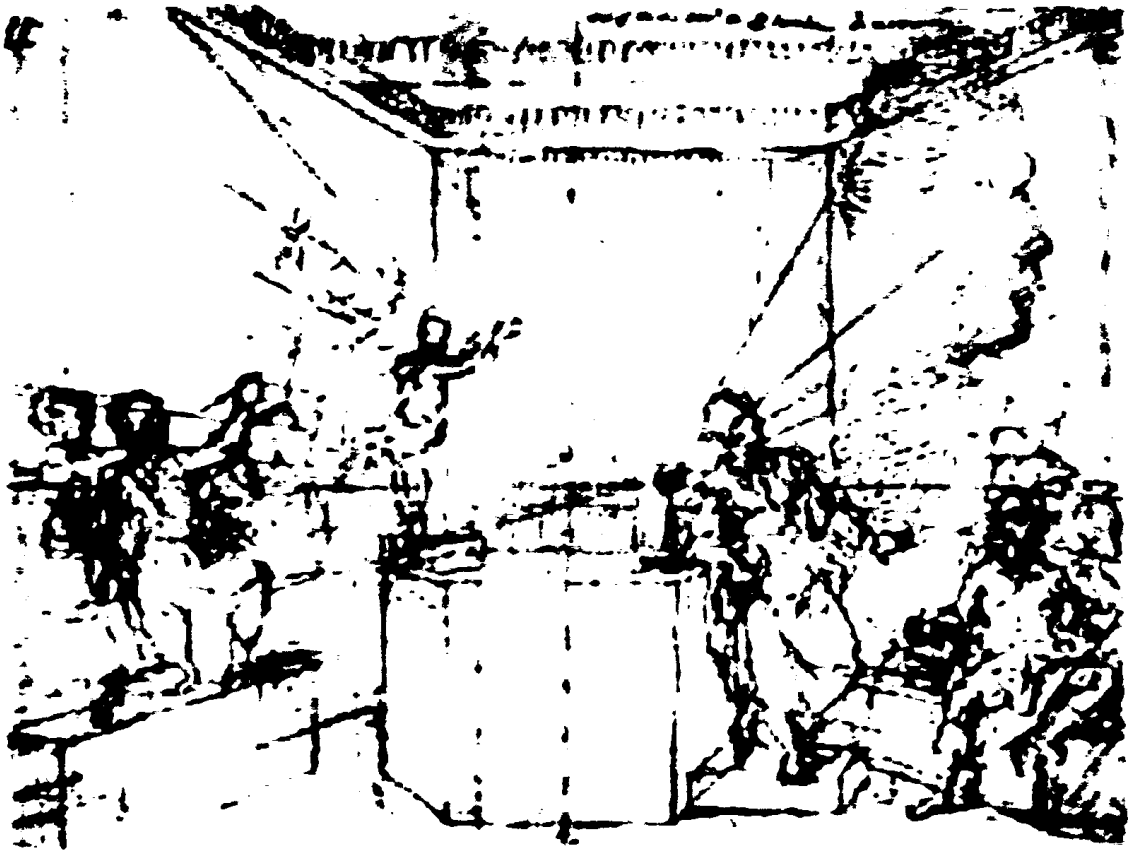
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΣΠΙΩΤΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«ΕΡΡΙΜΜΕΝΑΙ ΣΚΙΑΙ» ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΣΠΙΩΤΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών

Κατεύθυνση: Ιστορία-Θεωρία της Τέχνης / Επιμέλεια Εκθέσεων

«ΕΡΡΙΜΜΕΝΑΙ ΣΚΙΑΙ» ΣΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013

Επιβλέπων καθηγητής: Κατσικούδης Νικόλαος

Τριμελής εξεταστική επιτροπή: Κατσικούδης Ν.

Μπήτσικας Ξ.

Σμύρης Γ.

Ημερομηνία έγκρισης: 15/5/2013

«Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Π.Ι. δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κοιτάζοντας γύρω μας, έχουμε πάντα τη βεβαιότητα ότι αυτό που βλέπουμε είναι μια πιστή αποτύπωση του πραγματικού κόσμου που μας περιβάλλει, όμως οι άνθρωποι έχουν μια διφορούμενη σχέση με την οπτική εικόνα που παρουσιάζεται καθημερινά μπροστά στα μάτια τους. Βλέπουν τα φώτα και παρατηρούν τα χρώματα, αλλά δε λαμβάνουν υπόψη τις σκιές. Οι σκιές είναι ένα περίεργο φαινόμενο, τόσο κοινό, όσο και συναρπαστικό.

Σύμφωνα με την *Θεογονία* του Ησίοδου την παλαιότερη και μια από τις ποιητικότερες απεικονίσεις του κόσμου, την πρωταρχική τριάδα της δημιουργίας συνιστούν το Χάος, η Γη και ο Έρως. Από το χάος γεννιούνται η Νύχτα και το Έρεβος και από τη δική τους ένωση αντίθετα η Ημέρα και ο Αιθέρας. Έτσι διατυπώνεται η πάγια προεπιστημονική σχέση του φωτός και της σκιάς. Το σκοτάδι παραχωρεί τη θέση του στο φώς και το φώς με τη σειρά του γεννά τη σκιά. Η σκιά, εξαρτάται πάντα από το φως, και την παρουσία μιας τρισδιάστατης ύπαρξης, έμψυχης ή άψυχης. Στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, αλλά και στους μύθους, τους θρύλους και τις παραδόσεις άλλων λαών τόσο εξελιγμένων όσο και πρωτόγονων σε όλα το μήκος και το πλάτος της γης. Τόσο στις πρωτόγονες όσο και στις εξελιγμένες κοινωνίες η έννοια της σκιάς διαδραματίζει σημαντικό ρόλο γίνονται αναφορές για την υπόσταση της σκιάς. Η έννοια της σκιάς λαμβάνει άυλη υπόσταση, ως υπερφυσικό ον, φάντασμα, αερικό, καθώς και ως μεταθανάτια επιβίωση ανθρώπου ή της ψυχής του ενώ πολλές θρησκείες της έδωσαν θρησκευτική σημασία.

Η τέχνη στηρίχτηκε στη συμβολή της σκιάς για να δώσει βάθος και αληθοφάνεια στην εικόνα, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα, το συμβολικό και μυστηριώδες δυναμικό της. Οι Αιγύπτιοι, όπως και οι Κινέζοι καλλιτέχνες, ζωγράφιζαν χωρίς σκίαση. Οι πρώτοι που έδωσαν σημασία στις σκιές ήταν οι Έλληνες, αλλά στη συνέχεια για ένα μεγάλο διάστημα, που διήρκεσε μέχρι περίπου τα τέλη του Μεσαίωνα, η σκιά εξαφανίστηκε από το προσκήνιο, κάνοντας την ουσιαστική της είσοδο στην ευρωπαϊκή τέχνη την εποχή της Αναγέννησης.

Ζωγράφοι της πρώιμης αναγέννησης όπως ο Masaccio και ο Campin, οι οποίοι επιδίωκαν να αποδώσουν πιστά την οπτική πραγματικότητα, περιλάμβαναν τις ερριμμένες σκιές στα έργα τους, ενώ αντίθετα οι καλλιτέχνες στην εποχή του Leonardo da Vinci τις απέφευγαν κατά κανόνα. Στη συνέχεια, μόνο στις αρχές του 17ου αιώνα την εποχή του Μπαρόκ, η σκιά απέκτησε κυρίαρχο ρόλο, κυρίως με τον

τενεμπρισμό του Caravaggio και των συνεχιστών, που της προσθέσανε καινούρια χαρακτηριστικά, και οι ζωγράφοι κατάφεραν να εκμεταλλευτούν και να αξιοποιήσουν στο έπακρο τις δυνατότητες της μέσω τις διαλεκτικής του φωτός και της σκιάς, οδηγώντας τη στο να γίνει τελικά ένα σημαντικό στοιχείο στην αφήγηση της Ρομαντικής και μετα-Ρομαντικής περιόδου και να κερδίσει μια σημαντική θέση στην Ιστορία της τέχνης.

Στην ξένη βιβλιογραφία οι μονογραφίες, οι μελέτες και τα άρθρα που αναφέρονται στις ερριμμένες σκιές (cast shadows) στην τέχνη είναι λίγα. Τα κυριότερα δημοσιεύματα είναι:

- Το άρθρο του Thomas Da Costa Kaufmann με τίτλο The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection, το 1975 στο Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, όπου γίνεται εκτενής αναφορά και στον τρόπο που προσέγγισαν οι θεωρητικοί της αναγέννησης στις ερριμμένες σκιές και στις μελέτες για την προοπτική της σκιάς.
- Το βιβλίο του Michael Baxandall, Shadows and enlightenment το 1995, βασίζεται στη σύγχρονη γνωστική επιστήμη, τις θεωρίες της οπτικής αντίληψης του δέκατου όγδοου αιώνα και την ιστορία της τέχνης για να συζητήσει τις σκιές και την οπτική γνώση που μπορούν να προσφέρουν, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στο δέκατο όγδοο αιώνα.
- Το 1995 ο E. H. Gombrich κυκλοφόρησε το βιβλίο Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art, με αφορμή σχετική έκθεση (26 Απριλίου – 18 Ιουνίου 1995) στην Αίθουσα Sunley National Gallery του Λονδίνου. Εξετάζει τον ρόλο των σκιών στη δυτική τέχνη και διερευνά τους διάφορους τρόπους που έχουν χρησιμοποιηθεί από την πρώιμη Αναγέννηση μέχρι τον 20ο αιώνα. Αναφέρεται, επίσης, στη σημασία των σκιών στο μύθο, το θρύλο και τη φιλοσοφία.
- Λίγο αργότερα την ίδια χρονιά (1995) ο Michael Baxandall κυκλοφόρησε το βιβλίο του με τίτλο Shadows and enlightenment. Το έργο αυτό βασίζεται στη σύγχρονη γνωστική επιστήμη, τις θεωρίες της οπτικής αντίληψης του δέκατου όγδοου αιώνα, και την ιστορία της τέχνης για να συζητήσει τις σκιές και την οπτική γνώση που μπορούν να προσφέρουν, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στο δέκατο όγδοο αιώνα.
- Το 1997 ο Victor Stoichita στο έργο του A Short history of the shadow, ασχολείται με την ιστορία της εκπροσώπησης της σκιάς στη Δυτική τέχνη, αλλά και

με τις φιλοσοφικές και λογοτεχνικές τάσεις που υποστηρίζουν την έννοια και τη θεωρία γύρω από τη σκιά.

- Από το 2000 ο Ιταλός φιλόσοφος Roberto Casati ασχολείται με τη σκιά εκδίδοντας βιβλία και γράφοντας άρθρα με σχετική θεματολογία. Το πρώτο του βιβλίο The Shadow Club το 2000 (Στα ελληνικά κυκλοφόρησε με τον τίτλο «Η ανακάλυψη της σκιάς», από τις εκδόσεις Του Εικοστού Πρώτου το 2004). Πρόκειται για μια εξερεύνηση του πώς οι σκιές πάντα γοήτευαν τους ανθρώπους, τη σημασία τους για τους αστρονόμους, τους επιστήμονες, τους φιλόσοφους, τους καλλιτέχνες και την επιρροή τους σε μύθους και θρησκευτικές πεποιθήσεις. Στη συνέχεια ακολούθησαν αρκετά άρθρα με θέμα την απεικόνιση των σκιών, τη δομή των σκιών, τα μυστικά των σκιών κ.α ., όπως το "Methodological Issues in The Study of the Depiction of Cast Shadows" στο Journal of Aesthetics and Art Criticism που αφορά τα θέματα που προκύπτουν στη μελέτη της απεικόνισης των ερριμμένων σκιών το 2004, και το "The copycat solution to the shadow correspondence problem" στο περιοδικό Perception το 2007 που αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη τεχνική που επέλεγαν οι ζωγράφοι για να απεικονίσουν μια ερριμμένη σκιά.

Η ερριμένη σκιά έγινε θέμα στην έκθεση «Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art», στην Αίθουσα Sunley National Gallery του Λονδίνου, από τις 26 Απριλίου – 18 Ιουνίου του 1995,όπως αναφέραμε για να τιμήσουν την προσφορά του E. H. Gombrich. Η έκθεση παρουσίαζε έργα από τη συλλογή της National Gallery με κριτήριο επιλογής την απεικόνιση της σκιάς. Το 2009 στο μουσείο Thyssen – Bornemisza της Μαδρίτης παρουσιάσθηκε η έκθεση με τίτλο "Sombra" (σκιά) από τις 10 Φεβρουαρίου ως τις 10 Μαΐου. Ο στόχος της έκθεσης ήταν να προσφέρει μια ευρεία επισκόπηση των θεμάτων, των εννοιών και τις λύσεις που αφορούν την απεικόνιση των σκιών στην τέχνη από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα. Η έκθεση οργανώθηκε σε δύο αλληλένδετες ενότητες. Πρώτον, παρουσίαζε μια συνολική επισκόπηση του έργου των καλλιτεχνών και των κινημάτων που έχουν απεικονίσει και χρησιμοποιήσει το στοιχείο της σκιάς με διάφορους τρόπους από την Αναγέννηση μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα. Το δεύτερο μέρος, που παρουσιάστηκε στον εκθεσιακό χώρο του Fundación Caja Madrid, είχε τον τίτλο «Φώτα και σκιές στη σύγχρονη τέχνη» και ανέλυε πώς τα στοιχεία αυτά εκπροσωπήθηκαν κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα [1].

[1] http://www.museothyssen.org/en/thyssen/exposiciones_historico [25-05-2012]

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να καλύψει ένα κενό της έρευνας και να αξιολογήσει, με βάση όλα τα ερευνητικά δεδομένα, γιατί οι ερριμμένες σκιές εμφανίζονται μάλλον σπάνια. Για το σκοπό αυτό αρχικά θα γίνει η προσπάθεια να οριστεί η έννοια της ερριμένης σκιάς, μελετάτε ο ρόλος της στους μύθους, τους θρύλους, τη φιλοσοφία, το θρησκευτικό δόγμα και την επιστήμη. Στη συνέχεια αναλύεται ποιοι παράγοντες συντελούν στο σχηματισμό της και πως αυτή προσλαμβάνεται με βάση την οπτική αντίληψη και τις θεωρίες που διατύπωσαν οι θεωρητικοί της Αναγέννησης για τον τρόπο αναπαράστασης της. Τέλος με βάση χαρακτηριστικά έργα διακεκριμένων ζωγράφων της Αναγέννησης και του Μπαρόκ της Ιταλίας και της Βόρειας Ευρώπης που ενσωμάτωσαν τις ερριμμένες σκιές στα έργα τους, θα υποδειχθεί με ποιούς τρόπους και υπό ποιες συνθήκες επέλεξαν να τις απεικονίσουν.

ΜΕΡΟΣ Α

ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΡΡΙΜΜΕΝΗΣ ΣΚΙΑΣ

«Σκιά είναι η σκοτεινή επιφάνεια που δημιουργείται από αδιαφανή σώματα στην αντίθετη πλευρά του φωτιζόμενου μέρους»[2].

Η σκιά σημαίνει: « 1. Το τμήμα ενός χώρου στον οποίο δεν φτάνει το φως, που δε φωτίζεται, κατ' αντιδιαστολή προς το φωτισμένο τμήμα του. Ειδικότερα, η σκοτεινή ή λιγότερο φωτεινή περιοχή ενός χώρου, που σχηματίζεται καθώς ένας αδιαφανής όγκος ή σώμα εμποδίζει την ακτινοβολία του ήλιου ή το φώς να το διαπεράσει. 2. το σκοτεινό είδωλο ενός σώματος που προβάλλεται πάνω σε μια επιφάνεια με διαστάσεις μεγαλύτερες των πραγματικών του όταν φωτίζεται από την αντίθετη κατεύθυνση 3. πρόσωπο ή πράγμα του οποίου διαγράφεται το περίγραμμα στο σκοτάδι»[3] .

Στη ζωγραφική η σκιά ορίζεται ως «ο βαθμός απόχρωσης ενός χρώματος, που προσδιορίζεται είτε από την ποιότητα του μαύρου τόνου είτε από την έλλειψη φωτός στα περιγράμματα των αναπαριστώμενων εικόνων». Οι «Ερριμέναι σκιαί» αναφέρονται στις σκιές που πέφτουν από το ένα αντικείμενο επάνω στο άλλο ή σε μια επιφάνεια, είναι συνήθως πιο σκοτεινές και μπορούμε να τις βλέπουμε ανεξάρτητα από τα αντικείμενα. Στην *Encyclopedia dell' arte antica* η ερριμμένη σκιά σχολιάζεται ως εξής: «η επιθυμία να εκφραστεί καλλιτεχνικά η σχέση με την πραγματικότητα, όπως τη συλλαμβάνει το μάτι, οδήγησε στο να εισαχθεί στη ζωγραφική το αποτέλεσμα που παράγεται από μια φωτεινή πηγή τοποθετημένη έξω από το κάδρο, καθορισμένη και σταθερή, σε ένα σημείο (ή σε περισσότερα σημεία). Αυτή η νατουραλιστική σύμβαση, δημιουργεί την ανάγκη να σηματοδοτηθεί ακόμα και η σκιά, δηλαδή το σκοτείνιασμα που τα αδιαφανή από το φως κορμιά ρίχνουν στην αντίθετη πλευρά από αυτή που προέρχεται η φωτεινή πηγή. Αυτή η σκιά λέγεται ερριμμένη σκιά, ("ombra portata").»[4]

---

[2] Gombrich, 1999
[3] Πάτση 1969
[4] Bandinelli 1958, 676

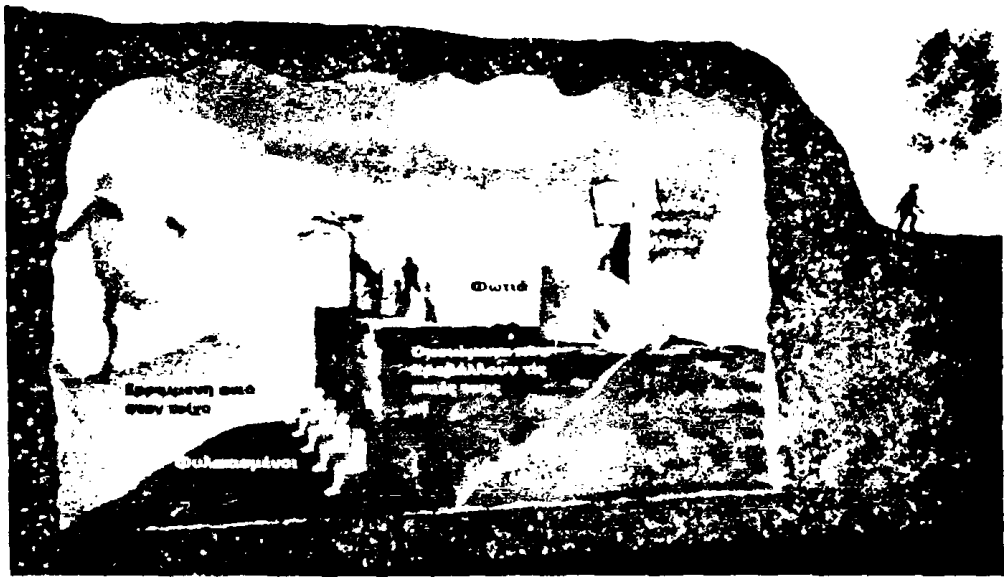
Η ΣΚΙΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Ο Πλάτων

Καταρχήν αξίζει να δούμε με ποιο τρόπο χρησιμοποίησε ο Πλάτων τη σκιά και τις ιδιότητες της στην Αλληγορία του σπηλαίου για να εξηγήσει τη θεωρία των Ιδεών του. Χρησιμοποιεί αρκετά σύμβολα για να δηλώσει την πολλαπλή παραποίηση της πραγματικότητας που βιώνουν οι δεσμώτες οι οποίοι βλέπουν μόνον ό,τι προβάλλεται στον τοίχο που βρίσκεται μπροστά τους (πρόσθεν μόνον ὁρᾶν) και αναγκαστικά εκλαμβάνουν αυτό ως πραγματικότητα, εφόσον δεν έχουν άλλες παραστάσεις κατά τη διάρκεια ολόκληρης της ζωής τους (εικ. 1). Ένα θέατρο σκιών με ομιλούσες σκιές, που βρίσκονται σε συνεχή κίνηση, προβάλλεται στον τοίχο. Οι σκιές προέρχονται από τους ίδιους τους δεσμώτες, από τους ανθρώπους που κινούνται στον ανηφορικό δρόμο, αλλά και από τα αντικείμενα που μεταφέρουν. Μόνο με τη βοήθεια της όρασής τους προσπαθούν να σκιαγραφήσουν και να συλλάβουν την πραγματικότητα, που είναι εικονική, επίπεδη, άχρωμη και άψυχη. Η παραποίηση του πραγματικού επιτείνεται από το γεγονός ότι το τοιχείο του ανηφορικού δρόμου, περίπου ενός μέτρου, μεταφέρει στο χώρο προβολής το ήμισυ του σκοτεινού ειδώλου των ανθρώπων που κινούνται. Επιπλέον, τα αντικείμενα που μεταφέρουν οι άνθρωποι μπορεί να φαίνονται ολόκληρα, αφού βρίσκονται επάνω από το τοιχίο (ὑπερέχοντα τοῦ τειχίου) αλλά αποτελούν ομοιώματα των πραγματικών ανθρώπων και ζώων, κατασκευασμένα από πέτρα, ξύλο ή άλλο υλικό. Ένας ακόμη παράγοντας που πολλαπλασιάζει την παραμόρφωση, είναι η θέση της φωτιάς η οποία θα αποτύπωνε τις πραγματικές διαστάσεις όσων ανθρώπων ή αντικειμένων περνούν από μπροστά της, αν βρισκόταν στο ίδιο ύψος με τους δεσμώτες, τους ανθρώπους με τα αντικείμενα και τον τοίχο προβολής και οι άνθρωποι που κινούνται στο δρόμο βρίσκονταν στο μέσο ακριβώς της απόστασης ανάμεσα στον τοίχο και τη φωτιά. Όμως, η φωτιά βρίσκεται αρκετά μακριά από τους δεσμώτες και αρκετά πιο ψηλά από αυτούς, επομένως τα είδωλα των ανθρώπων και των αντικειμένων θα είναι λοξά και μικρότερα σε διαστάσεις από αυτά. Ένας επιπλέον παράγοντας διαστρέβλωσης είναι το γεγονός ότι ο τοίχος προβολής των σκιών δεν είναι επίπεδος, κάτι που

ημαίνει ότι οι σκιές σε άλλα σημεία θα πλαταίνουν και σε άλλα θα στενεύουν τις επιφάνειές τους [5].

Οι σκιές που βλέπουν οι δεσμώτες αποτελούν πολλαπλώς παραποιημένη αναπαράσταση του ομοιώματος ενός φυσικού αντικειμένου, καθώς βλέπουν λοξές σκιές ανθρώπων και ομοιωμάτων ανθρώπων και ζώων σε διαστάσεις διαφορετικές από τις πραγματικές και ακούν φωνές χωρίς να μπορούν να προσδιορίσουν την προέλευσή τους. Οι σκιές αυτές μάλιστα αναμειγνύονται και με τις δικές τους σκιές, που αναγκαστικά προβάλλονται στον απέναντι τοίχο, με αποτέλεσμα να είναι πολύ συγκεχυμένη ακόμη και η εικόνα του ίδιου τους του εαυτού. Ακόμα και η ύπαρξη του διπλανού τους προσδιορίζεται από τη σκιώδη παρουσία του, αφού δε μπορούν να στρέψουν το κεφάλι και να τον αντικρίσουν άμεσα. Η τόσο έντονη διαστρεβλωμένη αλήθεια που παρουσιάζει ο Πλάτων έχει στόχο να τονίσει τη σαφή διάκριση ανάμεσα στο φαινομενικό του αισθητού κόσμου και στην πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από αυτήν και την οποία μόνον ο νους μπορεί να συλλάβει [6].



Εικόνα 1.

Η φιλοσοφία του Πλάτωνα είχε μια σημαντική παρουσία κατά τη διάρκεια της μεσαιωνικής περιόδου επηρέασε τον Αυγουστίνο και τον Ψευδο-Διονύσιο. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, υπάρχει μια τέλεια μορφή της ομορφιάς στην οποία συμμετέχουν όμορφα πράγματα. Για τους στοχαστές αυτούς οι πλατωνικές ιδέες, συμπεριλαμβανομένης και της μορφής της Ομορφιάς, είναι ιδέες στο μυαλό του Θεού, και ο κόσμος δεν είναι παρά μια σκιά της θείας εικόνας. Υπό την έννοια αυτή,

[5] Κατσιμάνης 2001, 108-109
[6] Κουτρούμπας Δοκίμιο, [Πρόσβαση 25/7/2012]

όλα τα όμορφα πράγματα δε συμμετέχουν σε κάποιο αφηρημένο σύμπαν αλλά στην ομορφιά του Θεού. Στη Βασιλεία του Θεού όλα είναι φως και σ' ένα κόσμο γεμάτο φως και λάμψη δεν έχει θέση η σκιά.

Η ανησυχία του Πλάτωνος για το πώς επηρεάζει τους ανθρώπους η τέχνη είναι επίσης μια ανησυχία και για τους φιλοσόφους του Μεσαίωνα. Μολονότι οι μιμητικές τέχνες ήταν απαγορευμένες από την ιδανική πόλη του Πλάτωνος, ακόμη και για εκείνους που θα προσπαθήσουν να μιμηθούν τις αρετές, επέτρεπε μόνο τα έργα τέχνης που θα εκτελούσαν κάποια διδακτική λειτουργία. Η Καθολική Εκκλησία, κατά το Μεσαίωνα χρησιμοποίησε την τέχνη για να εκτελέσει μια διδακτική λειτουργία, ειδικά για να επικοινωνήσει την πίστη στους αναλφάβητους. Για να εξυπηρετηθεί ο διδακτικός στόχος το θέμα στις εικόνες έπρεπε να εξιστορείται όσο πιο απλά και καθαρά γινόταν και να παραλείπεται οτιδήποτε μπορούσε να αποσπάσει την προσοχή από αυτό το βασικό και ιερό σκοπό[7]. Για να είναι ξεκάθαρη η αφήγηση, κάθε μορφή έπρεπε να παριστάνεται πλήρης, ακολουθώντας περίπου τις επιταγές της αιγυπτιακής τέχνης και οι δισδιάστατες αναπαραστάσεις δεν ρίχνουν σκιές.

Ο Πλωτίνος και ο Νεοπλατωνιμός

Ο νεοπλατωνισμός είχε μεγάλη διάδοση, αφού, όπως και ο χριστιανισμός ανταποκρινόταν στις βαθύτερες ανάγκες των ανθρώπων της εποχής, σε μία εποχή μεγάλης πολιτικής, κοινωνικής και πνευματικής παρακμής, που ποθούσαν τη λύτρωση από τα βάσανά τους μέσω μιας μεταφυσικής δύναμης είτε αυτή ήταν το Εν του Πλωτίνου, είτε ο Θεός των Χριστιανών. Ο Πλωτίνος πίστευε ότι η αναγωγή του ανθρώπου προς το θείο του παρείχε τη δυνατότητα ν' ατενίσει ένα κόσμο διαφορετικό από τον κόσμο της διαφθοράς και να δει τον αιώνιο κόσμο της καλοσύνης και της ομορφιάς[8].

Με τον Πλωτίνο κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η Δυτική όσο και η Ανατολική Εκκλησία γνώρισαν τις προ Χριστού, «χριστιανικές ιδέες» του Πλάτωνος και μυήθηκαν σ' αυτές δανειζόμενες φιλοσοφική ορολογία για να περιγράψουν τη θεολογία τους. *Ο Αυγουστίνος πίστευε ότι ο χριστιανισμός ήταν μία τελειοποιημένη εκδοχή του νεοπλατωνισμού κι έτσι, υπό το νεοπλατωνικό του πρίσμα, ταύτισε μεταξύ τους τον νοητό χώρο των ιδεών, τη διανόηση, την ψυχή και το πνεύμα. Για τον πατέρα*

[7] Gombrich 1998, 135
[8] Πελεγρίνης 1998, 139

αυτόν της χριστιανικής εκκλησίας η θεότητα αποτελούσε την μοναδική αιτία τόσο της υλικής όσο και της πνευματικής δημιουργίας[9]. Για τον Νεοπλατωνισμό, η ομορφιά περιλαμβάνει μια στενή σχέση προς την ιδανική πραγματικότητα, είναι μια εμφάνιση του Θεού πέρα από τα αντικείμενα του κόσμου. Οπουδήποτε το θείο φως λάμπει, γίνεται ομορφιά. Το ωραίο, σύμφωνα με τις θεωρίες του Πλωτίνου, είναι πνευματική ιδιότητα της μορφής που εκπηγάζει από το Θεό, την πηγή των ιδεών. Έτσι, το ωραίο αποκαλύπτεται μέσω του ρυθμού, της αναλογίας και του φωτός. Οι Νεοπλατωνικοί προσδιόρισαν την ομορφιά με τη θεία ουσία. Ο Πλωτίνος προτείνει μάλιστα ορισμένα στάδια εξαΰλωσης της πραγματικότητας που αντιστοιχούν σε μερικές από τις χαρακτηριστικές ιδιομορφίες της τέχνης των τελευταίων αιώνων της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα. Ειδικότερα η εξάλειψη του χώρου, των συντμήσεων, της προοπτικής γενικώς, της γραμμής του ορίζοντα, του συγκεκριμένου φωτισμού και του στερεομετρικού όγκου των μορφών, καταργούν με αυτόν τον τρόπο τη σκιά από το προσκήνιο[10].

Με την άλωση της Κωνσταντινούπολης η Ελληνική Παιδεία μεταλαμπαδεύτηκε στη Δύση και οι διανοούμενοι, που πυροδότησαν την Αναγέννηση, αναζήτησαν τα πλαίσια αναφοράς στην τελευταία ένδοξη εποχή του Δυτικού κόσμου, που δεν ήταν άλλη από την Κλασσική αρχαιότητα. Σε ότι αφορά τη ζωγραφική, η ροπή προς την εξιδανίκευση των μορφών, η αναζήτηση του μέτρου, της αρμονίας και της ισορροπίας, σε συνδυασμό με την ψευδαίσθηση που προκαλείται στο θεατή ότι αντικρίζει ένα οικείο περιβάλλον, ενώ στην ουσία βρίσκεται αντιμέτωπος με μια κλειστή μεταφυσική κοινότητα, αποτελούν στοιχεία με έκτυπη της σφραγίδα του νεοπλατωνικού δόγματος[11], αξιοποιημένα σε διαφορετικό πλαίσιο.

Το γενικό δόγμα του Πλωτίνου είναι ότι η δράση είναι πάντα «σκιά του στοχασμού» και κατώτερο υποκατάστατό του (ἐπεὶ καὶ ἄνθρωποι, ὅταν ἀσθενήσωσιν εἰς τὸ θεωρεῖν, σκιὰν θεωρίας καὶ λόγου τὴν πρᾶξιν ποιοῦνται) (Ενν. III.8.4.31). Οι ανώτερες υποστάσεις ως τριάδα του Ενός- Νου-Ψυχής είναι αυτές που δια της θεάσεως-θεωρίας παράγουν και δημιουργούν τον αισθητό κόσμο. Αυτός εδώ ο κάτω κόσμος δεν είναι παρά μία αμυδρή απομίμηση του νοητού μεγάκοσμου, ο οποίος μορφοποιεί και γονιμοποιεί τον κόσμο της ύλης παρέχοντάς του νόημα και ύπαρξη . Δε θεωρεί τον κόσμο απόλυτα καταδικαστέο, διότι αποτελεί ατελή αλλά

---

[9] Βίγκλας 2003, 5-6
[10] Πανσελήνου 2000, 42
[11] Πλάκα 2004, 100-101

οπωσδήποτε κάποια μίμηση του νοητού κόσμου. Παρότι ο υλικός κόσμος είναι για τον Πλωτίνο ένα *«εἴδωλο καὶ φάντασμα»*[12] του σωματικού όγκου, δεν αντιμετωπίζει τη μίμηση της φύσης αρνητικά, ως μίμηση μιμήσεως (Πολιτεία Χ 597), όπως ο Πλάτων, αλλά αντιθέτως είναι «μίμηση της Ιδέας». Ο Πλωτίνος εντοπίζει την Ομορφιά στη Φύση, αλλά και στην τέχνη που κατεργάζεται τα υλικά της Φύσης, εισάγοντας σ' αυτή τη Μορφή και την Ιδέα. Αυτή η μίμηση στην Πλωτίνια φιλοσοφία ενέχει την έννοια της ευρηματικότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Δεν είναι μια απλή παθητική αναπαραγωγή, αλλά μια δυναμική δημιουργική διαδικασία[13]. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες της Αναγέννησης είδαν τον ρόλο τους αναπαράγοντας τη φύση στην οποία σημαντικό ρόλο έχει και η σκιά. Η οπτική εμπειρία κατέχει σημαντική θέση στις σκέψεις που διατυπώνει ο Πλωτίνος για το ωραίο, υποστηρίζοντας επιπλέον ότι η αναλογία είναι το κύριο συστατικό της ομορφιάς μαζί με τη συγκίνηση των αισθήσεων και τη σύλληψη του νου.

Η νεοπλατωνική σκέψη συνεχίζεται στη μεσαιωνική και νεότερη φιλοσοφία. Η επιρροή της αντανακλάται αρχικά στην Ιταλική Αναγέννηση όπου ο λόγιος Marsilio Ficino ιδρύει στη Φλωρεντία το 1459 την Πλατωνική Ακαδημία μέσα στον κύκλο του ουμανισμού. «Η Ακαδημία» συγκέντρωσε ένα σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών, φιλολόγων και διανοουμένων. Εκεί μυήθηκαν στη φιλοσοφία ο Botticelli , ο Leonardo da Vinci, ο Michelangelo, ο Rafael και ο Tiziano. Παρ' όλα αυτά, η αναγεννησιακή φιλοσοφία δεν περιορίστηκε στη μελέτη του ελληνικού πλατωνισμού αλλά τον επεξεργάστηκε συγχωνεύοντάς τον, όχι μόνο με το νεοπλατωνισμό, ήδη παρόντα στους κύκλους της δύσης, αλλά και με τον αριστοτελισμό που είχαν φέρει οι Άραβες. Ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης και ο Πλωτίνος συνδέθηκαν έτσι στην πόλη της Φλωρεντίας, λίκνο της αναγεννησιακής Ιταλίας. Ο νεοπλατωνισμός γνώρισε τότε μία αξιόλογη διάδοση , ακόμη και πέρα από τις σχολές και τις ακαδημίες ασκώντας μεγάλη επίδραση και αποτελώντας έναν από τους βασικούς παράγοντες ώστε να σημειωθεί μια νέα πνευματική επανάσταση και έγινε η αφετηρία της νεότερη ευρωπαϊκής φιλοσοφίας και επιστήμης.

[12] Βίγκλας 2003, 5-6
[13] Καϊμάκης 1994, 220

Η ΣΚΙΑ ΣΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΔΟΓΜΑ

Ο ρόλος της τέχνης στην Εκκλησία εγκαινιάστηκε την περίοδο του Μεσαίωνα, είχε τεράστια σημασία στην ιστορία της Ευρώπης. Η υποστήριξη της ζωγραφικής από μια τόσο ισχυρή εξουσία καθόρισε την περαιτέρω πορεία της τέχνης, η οποία αξιοποιήθηκε ως κινητήρια δύναμη της Εκκλησίας για να διδάξει τη Βίβλο σε εκείνους που δε μπορούσαν να διαβάσουν. Κατά συνέπεια ο καλλιτέχνης που δημιουργεί την εικόνα ακολουθεί πιστά τον απαραβίαστο νόμο της Καθολικής Εκκλησίας. Στο ζωγράφο δεν ανήκει η δημιουργία, παρά μόνο η εκτέλεση, καθώς οι Άγιοι Πατέρες είναι εκείνοι που επινοούν, υπαγορεύουν και συνθέτουν[14]. Τόσο στη Δύση όσο και στο Βυζάντιο ο δημιουργικός καλλιτέχνης είχε μετατραπεί σε ειδικευμένο τεχνίτη. Ο Eco σχετικά αναφέρει ότι «*Η τέχνη είναι γνώση ορισμένων κανόνων, μέσω τον οποίων μπορούν να παραχθούν πράγματα. Γνώση δεδομένων αντικειμενικών κανόνων, σ' αυτό συμφωνεί ολόκληρος ο μεσαίωνας*»[15].

Μέσα στους αιώνες επαναλαμβάνεται ένας αυστηρά καθορισμένος τύπος για κάθε ιερό πρόσωπο, το οποίο οι ζωγράφοι έπρεπε να αποδίδουν με πιστότητα και με χαρακτηριστικά που είχαν αποδοθεί από παλαιότερα γραπτά κείμενα. Από την άλλη ήταν απαραίτητο οι μορφές να αποπνέουν πνευματικότητα. Η επιταγή αυτή είχε επιπτώσεις στην αισθητική των εικόνων, μιας και οι εξιδανικευμένες μορφές απεικονίζονται μετωπικές και ακίνητες και οι επίπεδες μορφές δε ρίχνουν σκιά. Η τοποθέτηση της μορφής μέσα στο χώρο αποφεύγεται συστηματικά γιατί για να μην τονιστεί η γήινη πλευρά της και το χρυσό φόντο χρησιμοποιείται με σκοπό να δημιουργήσει την εντύπωση ενός υπερβατικού κόσμου, ο οποίος απομονώνει τη μορφή από το γήινο περιβάλλον. Η Βυζαντινή τέχνη επηρέασε και κυριάρχησε σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο απεικόνισης και σύλληψης των θρησκευτικών σκηνών και στη Δυτική ζωγραφική, κυρίως μέσω της αισθητικής του φωτός. Έτσι ο σκιοφωτισμός απουσιάζει, όπως συμβαίνει και στη Βυζαντινή ζωγραφική γιατί «*το θεϊκό φως εισχωρεί παντού, γι αυτό τα πρόσωπα και τα πράγματα δεν φωτίζονται από κάποια συγκεκριμένη πηγή φωτός και συνεπώς δεν δημιουργούν σκιές, γιατί στην Βασιλεία του Θεού τα πάντα πλέουν μέσα στο φώς*»[16]. Ο βυζαντινός αγιογράφος δε σκιάζει, δηλαδή δεν προσθέτει στο έργο του σκοτάδι, αλλά φως. Πλάθει με φως,

[14]Van dyke 1894, 49
[15] Eco 1932, 57
[16] Ουσπένσκυ 2008, 254-255

χωρίς να φαίνεται η συγκεκριμένη πηγή του, χωρίς να είναι ούτε μέρα ούτε νύχτα, προσπαθώντας να αναπλάσει αυτή την ολόφωτη υπερ-πραγματικότητα που δεν είδε ποτέ του αλλά συχνά οραματίστηκε, η οποία δεν έχει καμία σχέση με τη σκιά. «*Η Βυζαντινή αισθητική χαρίζει στα εικονιζόμενα σταθερά χαρακτηριστικά και τα καλεί σε ένα άλλον τρόπο υπάρξεως, όπου δεν υποτάσσονται αναγκαστικά στους νόμους της φύσεως και δια της μεθέξεως υπερίπτανται και υπάρχουν μέσα σε εκείνο το φως, που είναι φως «υποστασιοποιό»*»[17]. Είναι προφανές λοιπόν ότι κατά το μεσαίωνα υπάρχει η έννοια του αποκλειστικά πνευματικού κάλλους, της ηθικής αρμονίας και του μεταφυσικού μεγαλείου[18].

Η αλλαγή ήρθε με την Αναγέννηση που επηρέασε τον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν τη σχέση ανάμεσα στο Θεό και τον άνθρωπο. Για πολλούς αιώνες η επιστήμη αναπτυσσόταν αργά καθώς ο εκκλησιαστικός μηχανισμός είχε τον έλεγχο όλων των διαδικασιών παραγωγής γνώσης και δεν υπήρχε η ανάγκη από οποιαδήποτε επιστημονική σκέψη. Ταυτόχρονα η επικράτηση των ανατολικών μυστικιστικών θεωριών με τις προφητείες, τις επιφοιτήσεις και τα οράματα, βοηθούσαν στο να απαντηθούν ερωτήματα που δε μπορούσαν να εξηγηθούν διαφορετικά από την Εκκλησία. Αιφνίδια το θεολογικό οικοδόμημα στο οποίο στηρίζεται ο καθολικισμός τέθηκε στο επίκεντρο του προβληματισμού και η τυφλή πίστη και υποταγή στις εκκλησιαστικές επιταγές αποδεικνύεται λανθασμένη. Με την ανάπτυξη των επιστημών, κάθε κλάδος που οριοθετείται μεθοδολογικά και ωριμάζει, αφενός αποστασιοποιείται από θρησκευτικές δοξασίες, αφετέρου αποκόπτεται από τη φιλοσοφία. Η εκάστοτε επιστήμη μελετάται με προεξάρχον στοιχείο τη διασύνδεση θεωρίας και δεδομένων που προκύπτουν από την εμπειρία, τα πειράματα και τις παρατηρήσεις. Ο καινούριος κόσμος απαιτεί και γεννά μια καινούρια τέχνη που εμπνέεται από την παρατήρηση της φύσης και να επιμένει στην παρατήρηση. Με την ανακάλυψη της προοπτικής η σκιά τελικά έγινε αντικείμενο μελέτης σοβαρών σπουδών για τους ζωγράφους, που δεν μπορούσαν πλέον να την αγνοήσουν. Οι σκιές είναι αναπόσπαστο κομμάτι της προοπτικής διότι χωρίς αυτές τα αδιαφανή και συμπαγή σώματα δεν αποδίδονται σωστά.

[17] Ι.Μ. Τιμίου Προδρόμου 2000, 58-59
[18] Eco 1932, 20

Η ΣΚΙΑ ΣΤΟΝ ΜΥΘΟ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΛΑΪΚΕΣ ΔΟΞΑΣΙΕΣ

Τόσο στις πρωτόγονες όσο και στις εξελιγμένες κοινωνίες η έννοια της σκιάς διαδραματίζει σημαντικό ρόλο. Η σκιά είναι το ορατό δισδιάστατο και άυλο φαινόμενο, που βρίσκεται πάντα σε αντιπαράθεση με την ορατή και απτή πραγματικότητα της εμφάνισης ανθρώπων και αντικειμένων. Επειδή η σκιά εξαρτάται από την ύπαρξη μιας έμψυχης ή άψυχης τρισδιάστατης παρουσίας σε συνδυασμό με το φως, οι άνθρωποι ερμηνεύουν τη σκιά ως την ορατή αντανάκλαση του αόρατου.

Πολλές θρησκείες έδωσαν θρησκευτική σημασία στη σκιά. Το βασίλειο των σκιών δεν είναι παρά ένα συνώνυμο για το βασίλειο των νεκρών, ενώ συχνά ονομάζουν τους πεθαμένους σκιές του παρελθόντος. Η σκιά και η αλλαγή διαστάσεων της σύμφωνα με τη θέση του ήλιου είχε πάντα μαγική και διφορούμενη έννοια και σαν αποτέλεσμα αυτής μια παγκόσμια και αρχέτυπη αντίδραση είναι η πίστη ότι οι σκιές είναι πνεύματα. Στις χώρες της Αφρικής η σκιά θεωρείται ουσιαστικά τμήμα του ατόμου, ένας δεύτερος μεμβρανώδης εαυτός πανομοιότυπος ή σχετικός με την ψυχή του ή τη ζωτική του δύναμη, και εκεί παρουσιάζονται τα περισσότερα και πιο άμεσα παραδείγματα για τη λειτουργία των μυθικών στοιχείων επί του ανθρώπου. Στη δυτική Αφρική το μεσημέρι θεωρείται η πιο δαιμονική ώρα γιατί ο ήλιος είναι κατακόρυφος με συνέπεια να εξαφανίζονται οι σκιές. Έτσι, αποφεύγουν να περπατούν σε ανοιχτές πλατείες ή ξέφωτα γιατί φοβούνται μήπως « χάσουν τη σκιά τους», δηλαδή μήπως δουν τους εαυτούς τους χωρίς σκιά[19]. Στην Αιτή, βρίσκουμε μια παρόμοια θεωρία που υποστηρίζει ότι το μεσημέρι είναι η πιο επικίνδυνη ώρα γιατί κανείς χάνει τη σκιά του, δηλαδή την ψυχή του.[20] Οι Έλληνες τελούσαν θυσίες την ώρα αυτή που δεν είχε σκιά, ενώ στη ορθόδοξη χριστιανική παράδοση εξακολουθεί η τελετουργική στιγμή της νεκρώσιμης ακολουθίας να τελείται την ίδια περίπου ώρα[21].

Η σημασιολογική έννοια της σκιάς είναι εξαιρετικά πλατιά και τονίζεται από το γεγονός ότι η ίδια η αντίληψη έχει τελείως αντιθετική λειτουργία σε δυο διαφορετικά μέρη του κόσμου. Οι φυλές Μαλάι θεωρούν κακοδαιμονία να πέσει η σκιά ενός ατόμου στην σκαμμένη τρύπα του κεντρικού δοκαριού μιας οικοδομής.

[19] Arnheim 1999, 346
[20] Μυστακίδου 1983, 25
[21] Benoist 1992, 105

Αντίστοιχα η ίδια ακριβώς περίπτωση στη Ρουμανία θεωρείται καλός οιωνός για το χτίσιμο του σπιτιού. Πιστεύουν ακόμα ότι η σκιά όταν ανήκει σε ένα δυνατό άτομο, η δύναμη του περνάει στα θεμέλια της οικοδομής.[22] Αυτό συμβαίνει γιατί η έννοια ενός συμβόλου δεν είναι καθολική και διαφέρει από τον ένα πολιτισμό στον άλλο, ενώ διαφορές εντοπίζονται και μέσα στον ίδιο τον πολιτισμό. Η σημασία του συμβόλου εξαρτάται από τα συμφραζόμενα κάθε φορά. Σε όλες τις περιπτώσεις η λογική των μύθων κυριαρχείται από μια αρχαϊκή νοοτροπία που συνεχίζει να παραμένει στη συνείδηση των «πολιτισμένων» ανθρώπων μέχρι και σήμερα.[23] Η εμφάνιση του σκοτεινότερου εαυτού, στις ταινίες, στη θρησκευτική σκηνή και στη ζωγραφική εξακολουθεί να προκαλεί την οπτική μαγγανεία της ακόμα και σε ανθρώπους που έχουν σπουδάσει οπτική[24]. Ο Carl Gustav Jung ονόμασε *αντίληψη της σκιάς* αυτό το μέρος του υποσυνείδητου, που για διάφορου λόγους προτιμούμε να μη το παρατηρούμε από κοντά και με συνέπεια[25].

Το θέατρο σκιών

Η σκιά βρήκε κυρίαρχη θέση στο θέατρο σκιών. Γέννημα της λαϊκής παράδοσης, το θέατρο σκιών είναι τόσο παλιό όσο και οι παρατηρήσεις της ανθρωπότητας σε σχέση με το φως και τη σκιά και τα παιχνίδια με τις σκιές. Το θέατρο σκιών στις χώρες της Άπω Ανατολής συναντάται γεμάτο μυστικισμό, όπου οι άνθρωποι πιστεύουν στον πνευματισμό και στο μύθο με μεγαλύτερη φυσικότητα και τα αποδέχονται ως τρόπο σκέψης και αντίληψης για τη ζωή. Αυτή τη φιλοσοφική θέση που αντιμετωπίζει τη μυθολογία σαν μέρος της ζωής, την ενσαρκώνει και την εκπροσωπεί το θέατρο σκιών[26]. Οι διάφορες θεωρίες, τοποθετούν την αρχή του στην Ινδία, την Ιάβα ή την Κίνα. Οι παλιότερες τεκμηριωμένες πληροφορίες για το θέατρο σκιών προέρχονται από την Κίνα, όπου απαντάται από τον 11ο αιώνα. Αναφέρεται ότι οι Κινέζοι για να έχουν φώς την ημέρα στα σπίτια τους αλλά και για να εμποδίζουν τα βλαβερά έντομα να μπαίνουν σε αυτά έφραζαν τα παράθυρα και τις πόρτες με φύλα λεπτού χαρτιού που κατασκεύαζαν από ένα μείγμα μπαμπού και ινών κανναβιού. Το βράδυ, όταν άναβαν λυχνάρια μέσα στο σπίτι, προβάλλονταν οι σκιές των ανθρώπων και των

[22] Μυστακίδου 1983, 26
[23] Benoist 1992, 124..
[24] Arnheim 1999, 346
[25] Jung 1980, 170
[26] Μυστακίδου 1983, 27

αντικειμένων στο χαρτί και δημιουργούσαν ένα θέαμα με παράξενες συνθέσεις, οι οποίες συνδυασμένες με τις φωνές των συνομιλητών, έδιναν την εντύπωση ότι μιλούσαν οι ίδιες οι κινούμενες σκιές. Αυτό ήταν αρκετά παράξενο και γοητευτικό και ενέπνευσε ένα νέο είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε πλήρη αρμονία με την παράδοση πέρασε αμέσως στο χώρο της θρησκευτικής τέχνης και συνδέεται με τον ανιμισμό[27]. Το μυστήριο της φαντασμαγορίας πάνω στη φωτισμένη οθόνη ζωντανεύει την ψυχή των νεκρών, πότε σιωπηλή με θλιμμένη κίνηση, πότε θρησκευτική με πολύ περιορισμένο λόγο λατρευτικής κυρίως τελετουργίας. Αυτή η πρώτη μορφή του κινεζικού θεάτρου σκιών ονομάστηκε «πανί του θανάτου»[28] . Το Κινέζικο Θέατρο Σκιών, φτάνει σε θαυμαστό βαθμό τελειότητας και απαράμιλλη αισθητική ποιότητα, γιατί ενσωματώνει διαφορετικές Τέχνες, όπως η ζωγραφική, η χαρακτική, η μουσική, η μιμητική, ενώνοντας τες σε μια καινούρια έκφραση. Εκεί φτάνει σε λαμπρά καλλιτεχνικά επιτεύγματα, πράγμα που το διαπιστώνουμε από πολλά έργα του ρεπερτορίου του αλλά και από τις φιγούρες και την αρτιότατη τεχνική των παραστάσεων του μέχρι σήμερα.

Οι κινέζοι μετέφεραν το θέατρο σκιών στη νοτιοανατολική Ασία, ενώ στη Δύση οι Άραβες το μετέδωσαν στη μικρά Ασία και την Ευρώπη. Με το πέρασμα των χρόνων αφομοιώθηκε, απέβαλε τα ξένα στοιχεία και έγινε όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Στην Ελλάδα εμφανίζεται στα 1841 στο Ναύπλιο, όπου στην εφημερίδα της εποχής "Ταχύπτερος Φήμη"[29], γίνεται λόγος για τον Καραγκιόζη. Σύμφωνα με την εφημερίδα "Ταχύπτερος Φήμη" στις 21/08/1841. Συγκεκριμένα στις 18/08/1841 Αθήνα αναφέρει: "...Την 21 του παρόντος θα παρουσιαστεί εις το Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη έχουσα αντικείμενο τον Χατζηαβάτη και Κουτσούκ – Μεμέτην"

[27] Πίστη και δοξασίες για την ύπαρξη ψυχών και πνευμάτων. Οι δοξασίες αυτές υπάρχουν σε όλες τις πρωτόγονες μορφές θρησκείας και έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ακόμα και των πιο σύγχρονων θρησκειών. Διαμαντίδης 2003, 30

[28] Παπασπύρου 1986, 5

[29] Σύμφωνα με την εφημερίδα "Ταχύπτερος Φήμη" στις 21/08/1841. Συγκεκριμένα στις 18/08/1841 Αθήνα αναφέρει: "...Την 21 του παρόντος θα παρουσιαστεί εις το Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη έχουσα αντικείμενο τον Χατζηαβάτη και Κουτσούκ – Μεμέτην..."

ΜΕΡΟΣ Β

Η ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ

Όταν ένα αντικείμενο παρεμβάλλεται στην πορεία του φωτός εμφανίζεται πίσω από το αντικείμενο μια σκοτεινή περιοχή, που ονομάζεται σκιά του σώματος. Η σκιά είναι στην ουσία ελάττωμα στην ομαλή πορεία του φωτός, που οφείλεται σε εμπόδια που παρεμβάλλονται. Σε βασικό επίπεδο αντίληψης, αν στη ροή του φωτός παρεπέμβει κάποιο στερεό το αποτέλεσμα παρουσιάζεται κάποια ανωμαλία, ενώ σε ανώτερο επίπεδο πρόκειται για μια ασυνέχεια της φωτεινότητας η οποία μπορεί να θεωρηθεί με δύο τρόπους: ασυνέχεια του φωτισμού ή της ανάκλασης, φαινόμενο που ορίζεται ως σκιά. Απαραίτητη προϋπόθεση για να δημιουργηθεί μια σκιά είναι το σώμα να είναι αδιαφανές ή ημιδιαφανές για να εμποδίσει το φως να το διαπερνά. Τα διαφανή σώματα διαπερνούνται από το φως και άρα δεν σχηματίζουν σκιά.

Οι σκιές μπορούν να είναι είτε προσπίπτουσες είτε ερριμμένες (Εικ. 2). Οι προσπίπτουσες σκιές σχηματίζονται απευθείας πάνω στα αντικείμενα και δημιουργούνται από το σχήμα, τον χωρικό προσανατολισμό και την απόσταση τους από την φωτεινή πηγή, ενώ οι ερριμμένες σκιές δημιουργούνται από ένα αντικείμενο επί ενός άλλου, ή από ένα τμήμα του ιδίου αντικειμένου σ' ένα άλλο τμήμα του. Οι σκιές αυτές είναι της ίδιας φύσης και διαφέρουν ως προς την οπτική αντίληψη. Η προσπίπτουσα σκιά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του αντικειμένου στο σημείο που στην πρακτική εμπειρία εν γένει δε διαχωρίζεται αλλά χρησιμεύει απλώς για να προσδιορίσει τον όγκο του αντικειμένου επί ενός άλλου, όντας συχνά απειλητική για την ενότητα του τελευταίου. Οι ερριμμένες σκιές δίνουν στα αντικείμενα την αλλόκοτη δύναμη να εκπέμπουν στο σκοτάδι, αλλά αυτός ο συμβολισμός αποκτά καλλιτεχνική ουσία μόνον όταν η αντιληπτική κατάσταση γίνει κατανοητή από το μάτι. Γιατί υπάρχουν δύο πράγματα που το μάτι πρέπει να καταλάβει: πρώτον ότι η σκιά δεν ανήκει στο αντικείμενο επί του οποίου γίνεται ορατή και δεύτερον ότι η σκιά ανήκει σε

Ερριμμένη σκιά

Προσπίπτουσα σκιά

Εικόνα 2

ένα άλλο αντικείμενο, το οποίο δεν καλύπτει. Συχνά η κατάσταση καθίσταται κατανοητή νοητικά αλλά όχι οπτικά. Οι σκιές ορίζουν χώρο, αλλά πρέπει να χρησιμοποιούνται με σύνεση. Στις απλούστερες περιπτώσεις συνδέονται άμεσα με το αντικείμενο από το οποίο προέρχονται [30].

Το μέγεθος της σκιάς εξαρτάται από την απόστασή του από τη φωτεινή πηγή. Πιο συγκεκριμένα: εάν ένα αντικείμενο βρίσκεται κοντά στην πηγή φωτός, η σκιά γίνεται μεγαλύτερη, ενώ εάν ένα αντικείμενο απομακρύνεται από την πηγή φωτός, η σκιά γίνεται μικρότερη. Ο ήλιος αποτελεί μία πολύ ισχυρή φυσική πηγή φωτός που δημιουργεί μεγαλύτερες σκιές στην αρχή και το τέλος της ημέρας όταν ο ήλιος είναι χαμηλότερα στον ουρανό, ενώ το μεσημέρι σχηματίζοντα μικρότερες σκιές όταν ο ήλιος είναι ψηλότερα. Η θέση της σκιάς εξαρτάται από τη θέση της φωτεινής πηγής. Αν η φωτεινή πηγή βρίσκεται πίσω μας, τότε η σκιά θα σχηματιστεί μπροστά μας, ενώ αν η φωτεινή πηγή βρίσκεται μπροστά μας τότε η σκιά θα σχηματιστεί πίσω μας και πάντα θα μας ακολουθεί. Κάποιες φορές σχηματίζονται περισσότερες από δύο σκιές, όπως για παράδειγμα εκείνες που σχηματίζονται σε έναν ποδοσφαιριστή, όταν αυτός βρίσκεται στο κέντρο του γηπέδου. Τότε δημιουργούνται όχι μία αλλά τέσσερις σκιές και αυτό οφείλεται στους προβολείς που βρίσκονται στις τέσσερις γωνίες του γηπέδου. Συνεπώς, οι σκιές που δημιουργούνται είναι τόσες, όσες και οι φωτεινές πηγές. Το φώς μπορεί να είναι φυσικό (παραγόμενο από τον ήλιο) ή τεχνητό. Η ποιότητα του φωτός αλλάζει την εικόνα του κόσμου. Το είδος του φωτός, δηλαδή το φως του ήλιου, του κεριού ή το τεχνητό φώς (άσπρο, χρωματιστό, μαλακό ή έντονο) δημιουργεί άλλοτε σκληρή αίσθηση και άλλοτε απαλή.

Στην εικόνα 3 βλέπουμε παραδείγματα από τις διαφορές στο σχηματισμό της σκιάς από το είδος του φωτός, ενώ στο γράφημα της εικόνας 4 αποτυπώνεται η θέση και η μορφή της φωτεινής πηγής. Σε ότι αφορά τη θέση ακολουθούμε τις παρακάτω τυπολογίες:

Α. Πηγή τοποθετημένη στο άπειρο (για όλες τις γραφικές αναπαραστάσεις)

Β. Πηγή τοποθετημένη σε καθορισμένη απόσταση (μόνο για την προοπτική)

[30] Arnheim 1999, 344-346

Α. φως από ένα κερί ή μια λάμπα που στέλνει ακτίνες προς κάθε κατεύθυνση

Β. Φως από σποτ ή από ένα φωτογραφικό φώς συγκεντρωμένο σε μία ζώνη (κώνος φωτός)

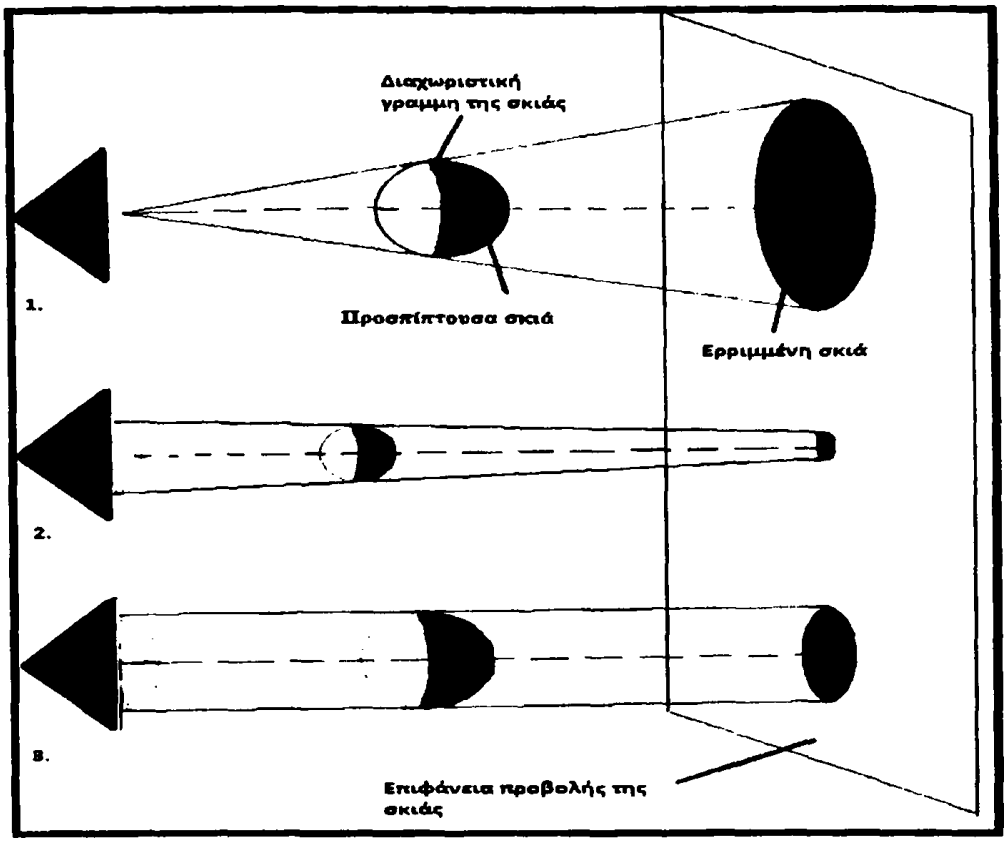
Γ. Φως παράλληλο, παραγόμενο από μια πηγή τοποθετημένη στο άπειρο όπως ο ήλιος γεννάει σκιές καθαρές μιας και οι ακτίνες διατηρούνται μεταξύ τους παράλληλες

Δ. φως που διαχέεται όπως όταν ο ήλιος είναι σκεπασμένος από σύννεφα και οι σκιές είναι πιο απαλές. Πραγματοποιείται και από μια πηγή πολύ μεγάλη όπως μια λάμπα με διάχυση.

Εικόνα 3

Στο σχήμα 1 της εικόνας 4 η πηγή είναι τοποθετημένη σε καθορισμένη απόσταση διαστάσεων μικρότερων από εκείνων του φωτισμένου σώματος. Οι φωτεινές ακτίνες είναι αποκλίνουσες και η ερριμμένη σκιά είναι πιο μεγάλη από το φωτισμένο σώμα και κατά συνέπεια και από την προσαρτημένη. Στο σχήμα 2. η πηγή είναι τοποθετημένη σε καθορισμένη απόσταση διαστάσεων μεγαλύτερων από εκείνων του φωτισμένου σώματος. Οι φωτεινές ακτίνες είναι συγκλίνουσες και η ερριμμένη σκιά είναι πιο μικρή από το φωτισμένο σώμα και κατά συνέπεια και από

την προσαρτημένη. Στο σχήμα 3 η πηγή είναι τοποθετημένη στο άπειρο και οι φωτεινές ακτίνες θεωρούνται παράλληλες και οι σκιές, ερριμμένη και προσπίπτουσα, είναι ίσες.



Εικόνα 4.

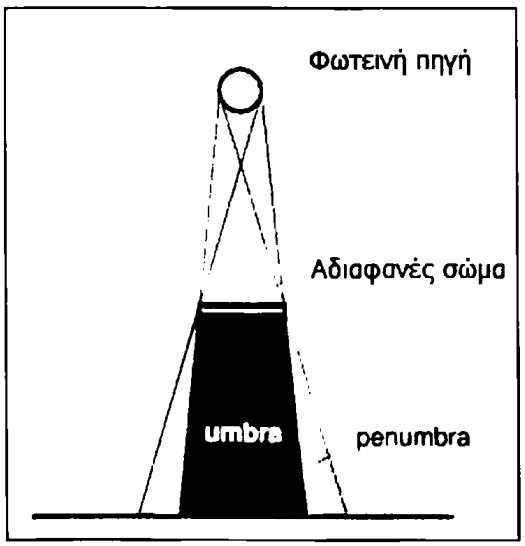
Η οπτική γωνία από την οποία βλέπουμε το θέμα μας προϋποθέτει την αλλαγή του σχήματος της σκιάς λόγω της προοπτικής και το φαινόμενο αυτό είναι γνωστό ως προοπτική των σκιών. Μέσα σε ένα στενό χώρο οι ακτίνες του ήλιου είναι πρακτικά παράλληλες επειδή βρίσκεται πολύ μακριά και το φως του παράγει μια ισομετρική προβολή σκιάς, αλλά γενικά μόλις προβληθούν στο έδαφος όλα τα αντικείμενα και οι σκιές που δημιουργούνται από αυτά υπόκεινται στην γραμμή του ορίζοντα και στην επίδραση της προοπτικής, σ' αυτήν την περίπτωση έχουμε παράλληλη προοπτική μ' ένα σημείο φυγής[31]. Συνεπώς η σκιά θα γίνει ορατή ως συγκλίνουσα σε σχέση με τη βάση της επαφής της με το αντικείμενο όταν βρίσκεται πίσω από το αντικείμενο και ως αποκλίνουσα όταν βρίσκεται μπροστά από αυτό. Μια κοντινή πηγή φωτός, όπως μια λάμπα ή φωτιά, θα παράγει μια πυραμιδοειδή ομάδα ακτινών και συνεπώς σκιές αποκλίνοντος φυσικού τους σχήματος. Αυτή η απόκλιση είτε θα αυξηθεί είτε θα

[31] Παρραμόν 1991, 58

αντισταθμιστεί από την προοπτική, εξαρτώμενη από τη θέση της σκιάς σε σχέση με τον παρατηρητή. Το σχήμα της ριπτόμενης σκιάς παραμορφώνεται εξαιτίας της σύγκλισης προς ένα άλλο εστιακό σημείο που εξαρτάται από τη θέση της φωτεινής πηγής.[32] Με το τεχνητό φως το σημείο φυγής του φωτός βρίσκεται επάνω στην ίδια την πηγή του φωτός και το σημείο φυγής των σκιών δε βρίσκεται επάνω στη γραμμή του ορίζοντα όπως γίνεται με το φυσικό φως, αλλά στο επίπεδο του εδάφους ακριβώς κάτω από την πηγή του φωτός.

Ο φωτισμός αλλοιώνει επίσης την ομοιογενή τοπική φωτεινότητα του κύβου συσκοτίζοντας μέρη της επιφάνειας του με προσαρτώμενες σκιές. Τόσο στην προοπτική όσο και στο φωτισμό η δομή του συστήματος αλλοίωσης είναι αρκετά απλή καθ' εαυτή, ώστε το μάτι είναι ικανό να τη διακρίνει από τις αμετάβλητες ιδιότητες του αντικειμένου. Το αποτέλεσμα είναι μια διττή οπτική υποδιαίρεση. Τα μάτια διακρίνουν το σχήμα και την επιτόπια φωτεινότητα του χάρη στις τροποποιήσεις που επιβάλλουν ο προσανατολισμός και ο φωτισμός στο χώρο[33].

Οι σκιές παρέχουν πληροφορίες αρκετά ξεκάθαρες γύρω από το ξεδίπλωμα του χώρου και πληροφορία αναφορικά με τον όγκο και το βάθος, εξαιτίας της διαβάθμισης και του *ξενεταρίσματος* στα όρια τους. Η προβαλλόμενη σκιά παράγεται πάνω σε μια επιφάνεια σαν μια γεωμετρική προβολή του αντικειμένου που παρεμβάλλεται στη ροή του φωτός. Οι σκιές παράγουν όρια μέσα στη *αναλυτική προοπτική προβολή (array)* της σκηνής με τον ίδιο τρόπο που το κάνει και το αντικείμενο, και είναι το ίδιο σημαντικά όσο και του αντικειμένου για την αναγνώριση της σκηνής. Οι διαφορετικές μορφές των πηγών του φωτός, οι ποιότητες του φωτισμού, το μέσο μετάδοσης και οι διάφορες ποιότητες των επιφανειών και αντικειμένων καθορίζουν την εντύπωση που εκπέμπεται από το οπτικό πεδίο. Οι σημειακές και συγκεντρωτικές πηγές παράγουν σκιές με σαφή και ορισμένα περιγράμματα. Οι διάχυτες πηγές παράγουν σκιές λιγότερο ορισμένες, ενώ το τέλειο φως του περιβάλλοντος δε θα



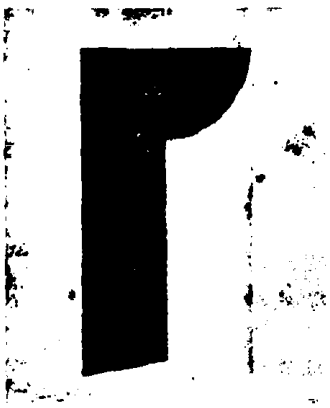
Εικόνα 5

[32] Arnheim 1999, 347
[33] Arnheim 1999, 347

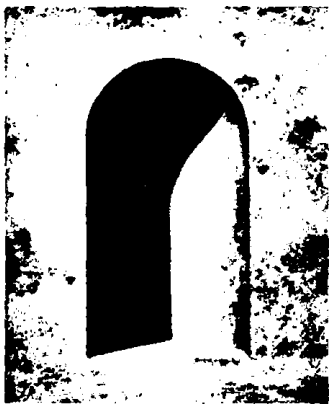
προκαλούσε καμιά. Οι φυσιολογικές πηγές φωτός παράγουν σκιά με σαφές σχήμα αλλά λιγότερο κοφτερά όρια, που μπορούμε να τις χωρίσουμε σε ζώνες: *umbra*[34], όλη την περιοχή που καλύπτει τη φωτεινή πηγή και *penumbra*[35], την ημι-σκοτεινή ζώνη του ορίου που καλύπτει μόνο μέρος της φωτεινής πηγής. Αυτή η ζώνη σχετίζεται με άλλους δύο παράγοντες όπως η διάχυση και η διαφοροποίηση. Η *penumbra* αποκτά τελικά την αξία του ορίου: την συνάντηση και μείξη του φωτός και της σκιάς. Αν και η περιοχή της κανονικής σκιάς μπορεί να καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό, η ζώνη όπου εμφανίζεται η *penumbra* ορίζεται με δυσκολία και απαντά σε μια μη μαθηματική σχέση.[36] (Εικ. 5)

Μια από τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται από τους καλλιτέχνες είναι η περιγραφική γεωμετρία, η οποία καθορίζει τις σκιές με αυστηρές γεωμετρικές κατασκευές. Συχνά χρησιμοποιείται, για παράδειγμα, η χρήση των σκιών στην αρχιτεκτονική αναπαράσταση προκειμένου να παραχθεί μια εικόνα πιο κοντά στην πραγματικότητα. Ο σχεδιασμός είναι πιο ρεαλιστικός, με περισσότερο βάθος, επιτρέποντας μεγαλύτερο έλεγχο της εικόνας, τόσο στο σχεδιασμό ενός κτιρίου όσο και στην ανάλυση ενός δομημένου περιβάλλοντος. (Εικ. 6-8)

Εικόνα 6.



Εικόνα 7.



Εικόνα 8.

[34] Umbra (η "σκιά" στα λατινικά) είναι το πιο εσωτερικό και πιο σκοτεινό μέρος μιας σκιάς, όπου η πηγή του φωτός είναι εντελώς αποκλεισμένη από το σώμα.

[35] *penumbra* (από το λατινικό paene "σχεδόν" και Umbra που σημαίνει "σκιά") είναι η περιοχή στην οποία μόνο ένα μέρος της φωτεινής πηγής αποκλείεται από το σώμα. Η *penumbra* (ζώνη μετάβασης) και η διαφάνεια αποτελούν χαρακτηριστικά της σκιάς που βοηθούν στην διαφοροποίηση της από τα όρια των αντικειμένων. Αν η σκιά δεν είχε *penumbra* θα παρήγαγε το ίδιο ερέθισμα με μια κηλίδα στην επιφάνεια (μια περιοχή με σκούρο τοπικό χρώμα), με μόνη διαφορά το ότι μια σκιά δεν εμποδίζει ούτε αλλοιώνει την υφή της επιφάνειας υπόβαθρο, όπως το κάνει ένα φυσικό αντικείμενο, ούτε την σέρνει μαζί της όταν μετακινηθεί. Gibson 1968, 213

[36] Gibson 1968, 213

Η τονικότητα των φυσικών σκιών είναι διαφορετική. Στην πραγματικότητα η ερριμμένη σκιά είναι πιο σκούρα από την προσπίπτουσα που παρουσιάζει μια τονικότητα του γκρι πιο ανοιχτή. Για τις ανάγκες των προβολών στο σχέδιο προτιμούνται συνήθως να αναπαρίστανται οι ερριμμένες σκιές με μια διαβάθμιση του γκρι πιο σκούρα από αυτή των προσαρτημένων. Η σκιά επιδρά και στο χρώμα. Τα αντικείμενα που φωτίζονται άλλα σε μικρότερο και άλλα σε μεγαλύτερο βαθμό έχουν τρείς χρωματικούς παράγοντες. Το τοπικό χρώμα - το χρώμα που έχουν τα ίδια τα αντικείμενα, το τονικό χρώμα - το χρώμα που προκύπτει από τις επιδράσεις του φωτισμού και τις σκιάς και το χρώμα του περιβάλλοντος – το χρώμα που αντανακλάται από τα γύρω αντικείμενα ή στοιχεία. Τα χρώματα μεταβάλλονται επιπλέον από το χρώμα του φωτός, την ένταση του και τη παρεμβαλλόμενη ατμόσφαιρα. Όταν σβήσει το φυσικό φώς, τα χρώματα ατονούν. Παρόλο που η παντελής έλλειψη φωτός μας οδηγεί στο μαύρο χρώμα, ισχύει επίσης ότι οδηγεί σε φωτισμό με μπλε απόχρωση το οποίο τείνει να διαποτίζει όλα τα χρώματα με μπλε αποχρώσεις.

Εικόνα 9.

Εικόνα 10.

Η σκιά είναι επίσης σημαντική ένδειξη βάθους. Η εικόνα 9 αποτελείται από μερικές γραμμές και στήλες σκιασμένων κυκλικών σχημάτων, που φαίνεται να είναι είτε εξογκώματα είτε βαθουλώματα. Η μόνη ένδειξη για το εάν κάποιο σχήμα είναι εξόγκωμα ή βαθούλωμα είναι η σκιά του. Μερικά από τα κυκλικά σχήματα είναι σκιασμένα προς το κάτω μέρος κι άλλα είναι σκιασμένα προς το άνω. Αυτά που είναι σκιασμένα στο κάτω μέρος, μοιάζουν με εξογκώματα, ενώ αυτά που είναι σκιασμένα στο άνω μέρος, φαίνονται ως βαθουλώματα. Γυρνώντας ολόκληρη την εικόνα ανάποδα (Εικ. 10) μοιάζει να μετατρέπουμε τα εξογκώματα σε βαθουλώματα και τα βαθουλώματα σε εξογκώματα. Φαίνεται λοιπόν σαν το φως να έρχεται από πάνω. Για να ικανοποιηθεί η ανάγκη απόδοσης της στρογγυλότητας των στερεών εισάγεται η

σκίαση, που συμπληρώνεται αργότερα με ενίσχυση των φωτεινών περιοχών. Η χρήση της σκίασης δεν αρχίζει απαραίτητα με την παρατήρηση της φύσης και ασφαλώς δεν χρησιμοποιείται πάντοτε σύμφωνα με τους κανόνες φωτισμού.

Η έντονη σκίαση κάνει την επιφάνεια να υποχωρήσει προς τα περιγράμματα. Τα έντονα φωτισμένα σημεία την κάνουν να προεξέχει. Αυτές οι παραλλαγές που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία εντυπώσεων στρογγυλότητας ή κοιλότητας δεν υπονοούν απαραίτητα άμεση σχέση προς κάποια φωτεινή πηγή. Συχνά η κατανομή σκιών ακολουθεί διαφορετικές αρχές. Η σκίαση μπορεί να πηγάζει από το περίγραμμα της διάταξης και να παραχωρεί τη θέση της βαθμηδόν σε μεγαλύτερη φωτεινότητα προς το κέντρο. Στις συμμετρικές συνθέσεις των μεσαιωνικών ζωγράφων οι μορφές στα αριστερά έχουν συχνά στην αριστερή πλευρά τα έντονα φωτισμένα σημεία τους και το αντίστροφο συμβαίνει με εκείνα στη δεξιά. Η φωτεινότητα προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις της σύνθεσης και του σχήματος, συχνά κατανέμεται κατά τρόπο που θα μπορούσε να θεωρηθεί εσφαλμένος αν κρινόταν με βάση τους νόμους του φωτισμού συμφώνα με τον Arnheim[37] .

[37] Arnheim 1999, 350-353

ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

Βλέπουμε και έχουμε την δυνατότητα να γνωρίσουμε τον κόσμο αφού η όραση είναι ο πιο αποτελεσματικός μηχανισμός για την απόκτηση γνώσης[38]. Μεγάλο ρόλο σε αυτή την συλλογή πληροφοριών παίζει η αντίληψη, που ορίζεται ως η λειτουργία εκείνη του νευρικού συστήματος μέσω της οποίας τα αισθητηριακά ερεθίσματα (πχ ερεθισμός των κωνίων και ραβδίων του αμφιβληστροειδούς από φωτόνια) οργανώνονται, ταξινομούνται, μεταφράζονται και εντάσσονται σε ένα πλαίσιο ερμηνείας και κατανόησης του εαυτού και του κόσμου. Η αντίληψη αναπαριστά με εξαιρετική ακρίβεια το εξωτερικό περιβάλλον. (Εικ. 11)

Αυτό είναι αξιοσημείωτο δεδομένης της αστάθειας της αισθητήριας αποτύπωσης. Η ικανότητα της αντίληψης να διατηρεί σταθερή την αναπαράσταση του εξωτερικού αντικειμένου, παρά τις όποιες αλλαγές στην αισθητήρια αποτύπωση ονομάζεται «αντιληπτική σταθερότητα». Οι εικόνες του αμφιβληστροειδούς αλλάζουν με την κίνηση των ματιών, του κεφαλιού με την αλλαγή της στάσης μας και την αλλαγή του φωτός. Αν βασιζόμαστε μόνο στις εικόνες του αμφιβληστροειδούς για την οπτική μας αντίληψη, θα είχαμε πάντα συνείδηση του ότι οι άνθρωποι μεγαλώνουν σωματικά, όταν μας πλησιάζουν, τα αντικείμενα αλλάζουν σχήμα, όταν κινούμαστε, και τα χρώματα αλλάζουν με κάθε μεταβολή των συνθηκών φωτισμού. Σε αντίθεση προς το χάος της συνεχούς μεταβολής των εικόνων του αμφιβληστροειδούς, οι οπτικές ιδιότητες των αντικειμένων τείνουν να παραμένουν σταθερές στη συνείδησή μας. Δεν έχουμε συνήθως συνείδηση των μεταβολών στο μέγεθος των ατόμων που μας πλησιάζουν ή της αλλαγής των σχημάτων των αντικειμένων ανάλογα με τη γωνία από την οποία τα βλέπουμε. Σε σχέση με την οπτική αντίληψη, σημαντικές σταθερές είναι: το μέγεθος, το σχήμα, η φωτεινότητα και το χρώμα.

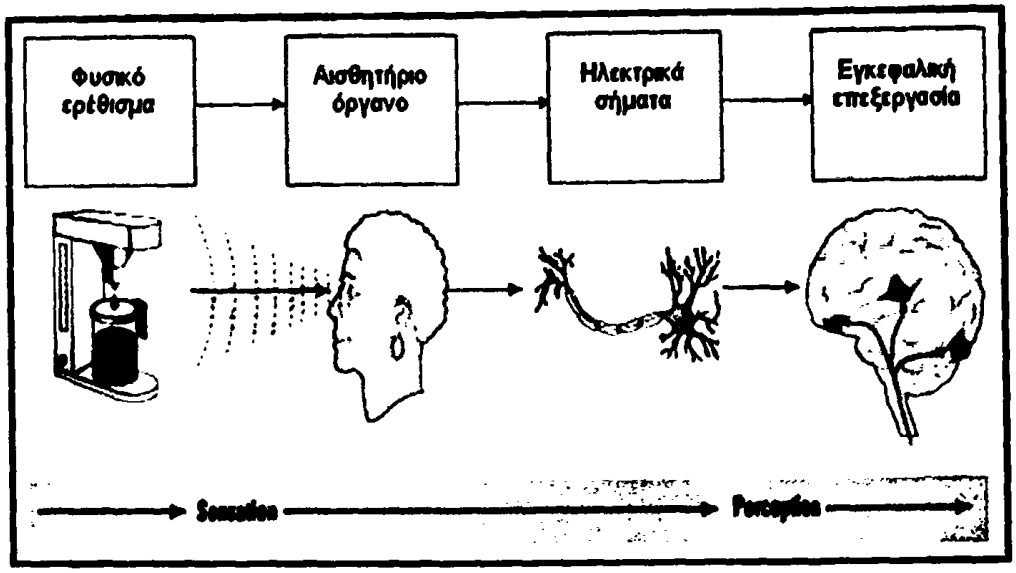
Παρόλα αυτά η αντίληψή μας υποπίπτει σε λάθη. Τα λάθη της αντίληψης είναι οι ανακριβείς αναπαραστάσεις χαρακτηριστικών του εξωτερικού αντικειμένου. Τα λάθη αυτά δεν είναι τυχαία αλλά συστηματικά. Τα λάθη της αντίληψης είναι τριών ειδών:

Α. Ανεπάρκεια αισθητήριας πληροφορίας

Β. Αποτυχία σταθερότητας

Γ. Αντιληπτικές πλάνες

[38] Αναλυτικότερα για την λειτουργία της όρασης βλέπε Παράστημα σελ. **110**



Εικόνα 11.

Για τον εγκέφαλο η μόνη γνώση που έχει αξία είναι η γνώση για τις σταθερές, αμετάβλητες, μόνιμες και χαρακτηριστικές ιδιότητες του κόσμου, των αντικειμένων και των επιφανειών, εκείνες που του επιτρέπουν να ταξινομεί τα αντικείμενα[39]. Οι πληροφορίες δεν είναι όμως ποτέ σταθερές και υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή. Βλέπουμε αντικείμενα και επιφάνειες από διαφορετικές γωνίες, αποστάσεις, συνθήκες φωτός, φωτοσκιάσεων. Ένα αντικείμενο μπορεί να ταξινομηθεί ανάλογα με το χρώμα αφού, παρότι η σύνθεση των διαφορετικών μηκών κύματος του φωτός αλλάζει ανάλογα με την ώρα της ημέρας και τις καιρικές συνθήκες, αυτό δεν προκαλεί ουσιώδη αλλαγή στο χρώμα του. Η όραση είναι ενεργός διαδικασία που απαιτεί από τον εγκέφαλο να αγνοεί τις συνεχείς αλλαγές και να κρατά από αυτές μόνο ό,τι είναι απαραίτητο προκειμένου να ταξινομεί τα αντικείμενα. Σε σχέση με την οπτική αντίληψη, σημαντικές σταθερές είναι: το μέγεθος, το σχήμα, η φωτεινότητα και το χρώμα.

Σε ό,τι αφορά το φώς, οι διαφορές στην ποσότητα και την ποιότητά του, που ανακλάται από τις επιφάνειες, μεταφράζεται από τον οπτικό εγκέφαλο ως:

- διακριτές επιφάνειες και αντικείμενα
- διαφορετικός προσανατολισμός των επιφανειών
- διαφορετική απόσταση από την φωτεινή πηγή
- συγκεκριμένη χωρική σχέση μεταξύ των διαφόρων επιφανειών

[39] Zeki 2002, 9

• συγκεκριμένη θέση, προσανατολισμό και χωρική σχέση δική μας, τόσο με τις επιφάνειες όσο και με τη φωτεινή πηγή. Αν αντίστροφα, παρατηρήσουμε τις ποσοτικές και ποιοτικές διαφορές του φωτός που έχουμε μπορέσει να αποδώσουμε, αναλογικά, επάνω σε μια δισδιάστατη επιφάνεια, τότε η οπτική μας αντίληψη δημιουργεί την ψευδαίσθηση τρισδιάστατου χώρου.

Οι σκιές που δημιουργούνται σε μια σκηνή – και κατ' επέκταση που απεικονίζονται σε ένα ζωγραφικό πίνακα- επηρεάζονται από το φωτισμό της ο οποίος πρωταρχικώς καθορίζεται από την πηγή του φωτός και εισάγει τρείς βασικούς παράγοντες. Ο πρώτος είναι το μέσο διάδοσης του φωτός από τις αντανακλώμενες επιφάνειες της σκηνής , που μπορεί να τροποποιήσει την ένταση, την απόχρωση , και πάνω από όλα τη διάχυση. Δεύτερον, αν αντιλαμβανόμαστε τη σκηνή από τη θέση του θεατή, το μέσο της μετάδοσης του φωτός από τις αντανακλώμενες επιφάνειες στο μάτι μπορεί να κάνει το ίδιο και επιπλέον θα υπάρχουν επιπρόσθετες και πολύ διαφορετικές μειώσεις στην ένταση από την απόσταση. Τρίτον, υπάρχει ένας γενικός φωτισμός ο οποίος είναι μια τροποποίηση του βασικού φωτισμού από πολυσύνθετες δευτερεύουσες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στο φώς, τις επιφάνειες και τις τοπικές περιβαλλοντικές αντανακλάσεις (από τις σκιασμένες επιφάνειες), έφοδοι στις σκιασμένες επιφάνειες από ξένες χρωματισμένες επιφάνειες, και περιστασιακές επιπλοκές του φωτός που διαπραγματεύονται με διάφανες επιφάνειες[40].

Αυτή την ικανότητα της αντίληψής μας εκμεταλλεύονται οι δημιουργοί εικόνας προκειμένου αφ' ενός να αποδώσουν τρισδιάστατο χώρο και διακριτά αντικείμενα με μάζα, όγκο και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, κατ' αντιστοιχία με αυτά που αντιλαμβανόμαστε οπτικά. Αφετέρου, τους δίνεται η δυνατότητα να οργανώσουν συνθετικά και εκφραστικά την εικόνα που δημιουργούν ώστε να αποκτήσει το συγκινησιακό περιεχόμενο που επιδιώκουν. Οι σκιές που επικαλύπτουν τα αντικείμενα που τις δημιουργούν, δίνουν το εφέ του ανάγλυφου. Οι σκιές που πέφτουν από ένα αντικείμενο σε ένα άλλο κάνουν τα αντικείμενα να στέκονται προς τα έξω και μας βοηθούν να τα εντοπίσουμε στο χώρο. Οι ερριμμένες σκιές επίσης δίνουν στοιχεία για το σχήμα, την κατεύθυνση, τη σχετική απόσταση από το μάτι και τη θέση της πηγής του φωτός.

Η αναπαράσταση των σκιών στη ζωγραφική συμπεριλαμβάνει τη χρήση συμβάσεων, οι οποίες είναι αρκετά διφορούμενες. Πειράματα έχουν δείξει ότι ακόμα

[40] Baxandall 1995, 6

και κάτω από τις ευνοϊκότερες αντιληπτικές συνθήκες, οι σκιές δεν γίνονται αυθόρμητα κατανοητές ως αποτέλεσμα του φωτισμού και μπορούν να εκθλιφθούν σαν θολούρες ή σημάδια (σποτς) στο οπτικό πεδίο[41], ή ως ξεχωριστά μοντέλα- χνάρια ή αντικείμενα, παρά ως προβολές από φωτισμένα σώματα. Αν και στη ζωγραφική οι σκιές των αντικειμένων είναι συνήθως αόριστες από άλλα στοιχεία όπως το σχήμα και το χρώμα, και αυτά επίσης μπορούν να ερμηνευτούν διφορούμενα[42].

Για να συνεισφέρουν οι σκιές σε μια τρισδιάστατη ερμηνεία και στην αναγνώριση του αντικειμένου, πρέπει αυτές οι ίδιες να αναγνωρίζονται ως σκιές, ένα γεγονός που κάνει τις σκιές λιγότερο ευχάριστες ως πρόωρα και αναγκαστικά εργαλεία της οπτικής αναγνώρισης. Οι βασικές προϋποθέσεις που πρέπει να τεθούν ώστε να θεωρείται κάτι σκιά είναι :

- Η φωτεινότητα της σκιασμένης περιοχής πρέπει να είναι σημαντικά αδυνατότερη από αυτή του περίγυρου και η κατανομή της φωτεινότητας μέσα στην περιοχή και στον περίγυρο θα πρέπει να ακολουθεί ένα σταθερό μοντέλο. Πρέπει να διατηρείται μια κάποια σταθερότητα έτσι ώστε η σκιά να μη σπάσει σε κομμάτια.
- Το τελείωμα δε θα έπρεπε να συμπίπτει με ασυνέχεια πάνω στην επιφάνεια που ρίπτεται η σκιά, καθώς το οπτικό σύστημα στοιχηματίζει σε δύο ενισχυτικά σημάδια, από μια δυσάρεστη σύμπτωση και απορρίπτει την απόδοση της σκιάς

Η σύλληψη της σκιάς και η συνεισφορά της στη σύλληψη του χώρου και των αντικειμένων είναι και οι δύο σχετικά καλά μελετημένες εκτελέσεις του οπτικού συστήματος, αν και δεν είναι εντελώς κατανοητές. Οι αοριστίες που λύνονται από τις ερριμμένες σκιές, είναι αοριστίες στην τοποθεσία. Κάποιες οπτικές δομές αντιστοιχούν σε αντικείμενα ή επιφάνειες που φαίνονται να είναι τοποθετημένα σε απροσδιόριστη απόσταση από άλλες κατασκευές, μέχρι που προστίθεται η ερριμμένη σκιά τους, που σημάνει τη σχετική θέση των δύο κατασκευών. Τυπικά αν ένα αντικείμενο αγγίζει τη σκιά του, τότε αγγίζει την επιφάνεια στην οποία πέφτει η σκιά του.

Οι λανθασμένες απεικονίσεις σκιών, όπως εκείνων που δε θα έπρεπε κανονικά να υφίστανται, δε γίνονται συνήθως αντιληπτές ακόμη και όταν είναι προφανείς. Ακόμη και όταν τις αντιληφθούμε, το αδύνατο σκίασμα είναι ανεκτό δεδομένου ότι

[41]Kauffman 1975, 258
[42]Kauffman 1975., 260

μπορούμε ανεξάρτητα να αναγνωρίσουμε (ή να έχουμε κάποια πρόσβαση στη μορφή) του αντικειμένου. Σκιές που απεικονίζονται στα έργα τέχνης πορούν να πληρούν ορισμένους από τους αντιληπτικούς τους ρόλους, όπως το να βοηθήσουν στην ανάκτηση των τρισδιάστατων δομών και τις σχετικέ θέσεις των αντικειμένων στο χώρο, χωρίς να χρειάζεται να είναι γεωμετρικά ακριβείς, ενώ αντίθετα μερικές φορές είναι χονδροειδώς διαστρεβλωμένες και ασυνεπείς, ή γεωμετρικά αδύνατες[43]. Υπάρχουν ερευνητές που θεωρούν την σύλληψη των ερριμμένων σκιών σα σκιές, που εμφανίζονται a priori λογικές διότι το αντιληπτικό σύστημα καταφέρνει να καταγράψει την παρουσία τους, να τις αναγνωρίσει ως σκιές και πιθανώς να μη τις υπολογίσει. Ανάλογα δεν γίνεται αντιληπτή και η ηθελημένη απόκρυψη των ερριμμένων σκιών μιας και ο θεατής συμβάλλει αυτομάτως στην ψευδαίσθηση της εικόνας χάρη σε μια ψυχολογική διαδικασία που τον πείθει πως «*όταν βλέπει αρκετά μέρη ενός συνόλου τα βλέπει όλα... Η τάση αυτή να θεωρούμε κάποια πράγματα αυτονόητα ή δεδομένα μπορεί να οδηγήσει σε παράξενες ψευδαισθήσεις όταν το μυαλό προτρέχει από τα γεγονότα και προσδοκά την επέκταση ενός στοιχείου*». [44] Δηλαδή όταν ο ζωγράφος έχει απεικονίσει επαρκή στοιχεία αληθοφάνειας στον πίνακα του, για τη δεδομένη ιστορική εποχή, η αφύσική ανυπαρξία της ερριμμένης σκιάς περνάει στην κυριολεξία απαρατήρητη.

Κοιτάζοντας γύρω μας , έχουμε πάντα τη βεβαιότητα ότι αυτό που βλέπουμε είναι μια πιστή αποτύπωση του πραγματικού κόσμου που μας περιβάλλει, ή πολλαπλές διεργασίες του νευρικού μας συστήματος όμως, που ακόμα δεν έχουν κατανοηθεί πλήρως , οδηγούν σε μια επιλεκτική αναγνώριση συγκεκριμένων δομών στην οπτική εικόνα. Το τι βλέπουμε συνειδητά και τι ασυνείδητα φαίνεται να αποτυπώνει επίσης στα χαρακτηριστικά λειτουργίας του πολύπλοκου αυτού συστήματος. Η οπτική αναγνώριση και αποτύπωση του οπτικού ερεθίσματος είναι μια πολύπλοκη νοητική επεξεργασία συγκεκριμένων και πολύ περιορισμένων πληροφοριών του οπτικού κόσμου, που μας περιβάλλει και γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μας επιτρέπει να ερμηνεύουμε αυτό τον κόσμο και όχι απλά να τον βλέπουμε[45].

[43] Casati 2007
[44] Gombrich 1995, 255
[45] Mountcastle 1998

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία από την οποία επηρεάστηκε και η Αναγέννηση γίνονται αναφορές για την υπόσταση της σκιάς. Οι νεκροί στην Αρχαία Ελλάδα ήταν είδωλα, σκιές, χωρίς δύναμη και ζωή. Η σκιά ταυτιζόταν με την ψυχή και ο Άδης ήταν το βασίλειο των σκιών. Στην Ιλιάδα ο Αχιλλέας θέλει να αγκαλιάσει τον Πάτροκλο για τελευταία φορά και να κλάψουν σφιχταγκαλιασμένοι. Απλώνει τα χέρια του να αγκαλιάσει τον Πάτροκλο αλλά ο ίσκιος του Πατρόκλου φεύγει σαν καπνός και βυθίζεται βαθιά στο χώμα. Ο Αχιλλέας στοχάζεται ότι αυτό που απομένει από τον άνθρωπο είναι η σκιά και το είδωλό του, άδειο όμως από ζωή (Ιλιάδα Ψ 59-109). Στην Οδύσσεια επίσης ο Οδυσσέας στον Κάτω Κόσμο συνομιλώντας με τη μητέρα του Αντίκλεια προσπαθεί τρεις φορές να την αγκαλιάσει αλλά εξαπατάται, γιατί η ψυχή της μητέρας του είναι «είδωλον» και σαν «όνειρο» και «σκιά» πετιέται κάθε φορά μέσα από τα χέρια του, «μεγαλώνοντας τον πόνο του». Στη Νέκυια ποτίζει τους ίσκιους των νεκρών όπως καταπώς τον συμβούλευσε η Κίρκη. Οι σκιές ταυτίστηκαν με το να είναι αγγελιοφόροι από τον κόσμο του σκότους, εικόνες που δε μπορούμε να αποτινάξουμε, μαύρα στίγματα που ταράσσουν τον ύπνο μας δια μέσου των αιώνων.

Στη Θεία Κωμωδία του Δάντη (περ. 1265–1321) σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες είναι όντα που ο συγγραφέας βλέπει, αλλά πρέπει να παραμείνουν αόρατα μιας και είναι χωρίς σώματα. Είναι, όπως τόσο συχνά περιγράφονται από το συγγραφέα, ορατές ψυχές, φαντάσματα, σκιές, μοιάζουν να είναι σώματα, αλλά είναι σώματα ανοιχτά και διάφανα. Στη δεύτερη ωδή από το Καθαρτήριο, μια σκιά πλησιάζει να τον αγκαλιάσει στοργικά και ο ποιητής προσπαθεί να κάνει το ίδιο ,αλλά τα χέρια του σφιχταγκαλιάζουν το τίποτα, όπως συμβαίνει και στον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο. Επίσης στο τρίτο Άσμα από το Καθαρτήριο (III,16-30) ο Δάντης και ο Βιργίλιος περπατάνε δίπλα δίπλα με την πλάτη τους στον ήλιο και καθένας τους θα έπρεπε να ρίχνει την σκιά του μπροστά του, αλλά ο Δάντης τρομάζει όταν συνειδητοποιεί ότι ο Βιργίλιος δεν προβάλλει σκιά. Ο Βιργίλιος του εξηγεί ότι το δικό του φυσικό σώμα (το σώμα στο οποίο εγώ ρίχνω σκιά / il corpo dentro al quale io facea ombra) είναι θαμμένο κάπου αλλού. Το διάφανο σώμα επιτρέπει στις ακτίνες του φωτός να περνάνε και έτσι δε σχηματίζεται σκιά. Σ' αυτό το κρίσιμο απόσπασμα ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι η προβαλλόμενη σκιά είναι απόδειξη ζωής. Μόνο ο Δάντης έχει σκιά γιατί όλοι οι υπόλοιποι όπως ο Βιργίλιος είναι νεκροί και ήταν ο μόνος ο οποίος

είχε αυτό που ονομάζεται «σκιά της σάρκας» (l' ombra della carne- Παράδεισος XIX 62) όπως την αποκαλεί αλλού, θα είχε έντονη επίδραση στην πρόωρη Αναγέννηση[46]. Η παρουσία της σκιάς, κατά κανόνα, επιβεβαιώνει ότι το αντικείμενο έχει υλική υπόσταση, αφού μόνο κάτι το οποίο πραγματικά υπάρχει μπορεί να ρίχνει τη σκιά του.

Η προβολή των σκιών έγινε ένα πρόβλημα που βασάνιζε του καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς της τέχνης της Αναγέννησης. Όταν μετά το μεσαίωνα εισήχθηκε η τρίτη διάσταση στη ζωγραφική, δηλαδή η αναπαράσταση του διαστήματος, του όγκου, της μάζας και τον διαφόρων οπτικών φαινομένων, το πρόβλημα της αναπαράστασης του φωτός και της σκιάς που προκαλείται όταν ένα αντικείμενο εμποδίζει την πορεία του φωτός, έγινε αυξανόμενα σημαντικό και η κατάλληλη απεικόνιση της σκιάς έχαιρε μεγάλου ενδιαφέροντος. Διαφορές στην αντίληψη, ασάφειες στην ερμηνεία, ζητήματα συνέπειας και ελέγχου, όλα αυτά ταλανίζουν έναν καλλιτέχνη ή θεωρητικό ο οποίος θα επιχειρήσει να βρει μια εμπειρική λύση στο πρόβλημα της απεικόνισης των σκιών [47].

Οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης, για να αποφύγουν να ζωγραφίσουν στα έργα τους σκιές που προέρχονται από γενικές παρατηρήσεις σε διαφορετικά μέρη και ώρες τις μέρας, και το αποτέλεσμα τους να μοιάζει με μπαλώματα ή να κάνει τις σκιές να φαίνονται τελείως παράλογες συμβουλεύονται τον θεωρητικό του Trecento Cennino Cennini (1370 -1440), που έγραψε το *Libro del Arte* στο τέλος του XIV αιώνα. Η συμβουλή του Cennini ήταν να ακολουθούν το φως του χώρου στον οποίο δουλεύανε: *«Αν σε περίπτωση που εργάζεσαι ή αντιγράφεις σε παρεκκλήσια ή ζωγραφίζεις σε άλλες αντίξοες καταστάσεις και τυχαίνει να μη μπορεί να βγάλεις το φως από τα χέρια σου ή με τον τρόπο που το θες, προχώρησε στο να δώσεις το ανάγλυφο στις φιγούρες σου, ή ζωγράφισε σύμφωνα με τις διατάξεις των παραθύρων που βρίσκεις σε αυτά τα μέρη, γιατί αυτά πρέπει να σου δώσουν το φωτισμό. Και έτσι ακολούθησε το φωτισμό από όποια πλευρά και αν έρχεται, βάλε το ανάγλυφό σου και τη σκιά σύμφωνα με αυτό το σύστημα»*[48].

Αλλά το να χαράσσονται οι σκιές από τον τρόπο που πέφτουν λύνει μόνο μέρος του προβλήματος, γιατί ώρα με την ώρα, μέρα με την μέρα αλλάζει η θέση του ήλιου στον ουρανό, μεταβάλλοντας το μήκος των σκιών. Για να είναι απόλυτα

[46] Stoichita 1997, 45
[47] Kauffman 1975, 259
[48] Cennini 1933, 6

συνεπής στη συγκεκριμένη απόδοση των σκιών ο καλλιτέχνης πρέπει να επιλέξει τις σκιές που εμφανίζονται μια στιγμή και να επιστρέψει να τις ζωγραφίσει ακριβώς τη ίδια ώρα της ημέρας όποτε σηκώνει το πινέλο του. Αλλά ακόμα και τότε οι σκιές μπορεί να έχουν αλλάξει, μιας και μια ομιχλώδης ή βροχερή μέρα θα αλλοιώσει την ένταση τους. Όσα περισσότερα αντικείμενα που ρίπτουν τη σκιά τους πρέπει να ζωγραφίσουν, τόσο μεγαλύτερο το πρόβλημα. Ο Cenninni συμβουλεύει να δουλεύουν σε διάχυτο φωτισμό (temperata) που περιορίζει την ορατή διαφορά ανάμεσα στο φώς και τη σκιά, αυτή η μέθοδος όμως ενέχει τον κίνδυνο να σβήσει ολοσχερώς τις σκιές.

Ο Cennini ακολουθούσε την παραδοσιακή αρχαία σκίαση σιλουέτας και στην πραγματεία του παρουσιάζει ορισμένες σκέψεις και κανόνες για να αναπαριστώνται οι σκιές, όπως πρακτικό κανόνα για να αναπαριστάται η *penumbra*, καθοριστική τονική μοντελοποίηση, αφιερώνοντας τουλάχιστον τρία μέρη αφιερωμένα σε αυτό το ζήτημα[49], αλλά μόνο από μια οπτική γωνία εικαστική, μη έχοντας γνώμη για την γεωμετρική κατασκευή των σκιών και το chiaroscuro. Το γεγονός ότι ο Cennini δεν έδειχνε ενδιαφέρον στην αναπαράσταση της ερριμμένης σκιάς δείχνει πόσο περιορισμένο ήταν το σύστημά του.

Ο Leon Battista Alberti (1404 -1472) στο De Pictura (γραμμένο το 1435 και δημοσιευμένο το 1540), την πρώτη μελέτη της κλασσικής Αναγέννησης για τις αρχές της προοπτικής και τη σημασία του ανάγλυφου, μιλάει για τις σκιές κάνοντας αναφορά στη σωστή τους ζωγραφική αναπαράσταση και αναφέρει πολύ λίγα για τις ερριμμένες σκιές. *«Αλλά θα προτιμούσα και εγώ όπως όλοι οι καλλιεργημένοι ζωγράφοι, να δίνεται μεγαλύτερη φροντίδα και προσοχή στην ορθή χρήση του άσπρου και του μαύρου, γιατί το φώς και η σκιά τονίζουν την αναλυτικότητα των πραγμάτων (δείχνοντας πως οι επιφάνειες γίνονται κοίλες ή κυρτές πως γυρίζουν ή ανασηκώνονται [...]Εγώ θα θεωρούσα μέτριο ή τιποτένιο τον ζωγράφο που δεν θα είχε κατανοήσει τη λειτουργία του σκιοφωτισμού πάνω στις επιφάνειες. Θαυμάζω στη ζωγραφική τα πρόσωπα που μοιάζουν να εξέχουν σαν να είναι ανάγλυφα και καταδικάζω εκείνες τις μορφές που η μαστοριά τους εξαντλείται στο σχέδιο. Για να αποφύγουν λοιπόν τις επικρίσεις και να κερδίσουν τον έπαινο , οι ζωγράφοι οφείλουν πρώτα να μελετήσουν προσεκτικά τα φώτα και τις σκιές να λάβουν υπόψη τους ότι το χρώμα γίνεται ανοιχτότερο και λαμπρότερο πάνω στις επιφάνειες όπου πέφτουν ακτίνες φωτός και ότι το ίδιο χρώμα σκοτεινιάζει εκεί που λιγοστεύει το φως. Και φυσικά πρέπει να*

[49] Stoichita 1997, 49

προσέξουν πως οι σκιές πέφτουν πάντα από την αντίθετη πλευρά του φωτός, έτσι που δεν υπάρχει σώμα με φωτισμένη επιφάνεια χωρίς αντίστοιχη επιφάνεια σκιασμένη»[50].
Το γεγονός ότι ο Alberti δεν περιέγραψε την προβολή της σκιάς παράλληλα με την συζήτηση για την προοπτική, δείχνει ότι στην πνευματική παράδοση από την οποία προήλθαν οι ιδέες του, η μελέτη των σκιών ήταν κάτι ξεχωριστό. Κατά συνέπεια, ό,τι λέει ο Alberti για τις σκιές, αξίζει να εξεταστεί ως κλειδί για την κατανόηση της αντίληψης που υπήρχε στη εποχή του. Από αυτό μπορούμε να συνάγουμε από τα παραπάνω τι θα μπορούσε να εμποδίσει τη διατύπωση μιας θεωρίας για την προβολή της σκιάς.

Με την έλλειψη μιας προοπτικής μεθόδου για την απεικόνιση των σκιών, οι ζωγράφοι μηχανεύονται πρακτικούς τρόπους για να υποβάλλουν στις ζωγραφιές τους σκιές φυσικές και ακριβείς. Γι' αυτό το σκοπό όπως ήδη είχε προτείνει ο Cenini, έφτιαχναν πλαστικά μοντέλα για να τα υποβάλλουν στο φώς του ήλιου (που ήταν αναπόφευκτα μεταβλητό εξαιτίας της αλλαγής του καιρού και το πέρασμα του χρόνου), ή κάτω από μια λάμπα έτσι ώστε να επαληθεύσουν φυσικά την εξέλιξη των σκιών προσαρτημένων και ερριμμένων. Για να καθορίσουν από την άλλη το chiaroscuro, εφάρμοζαν τους κανόνες που πρότεινε ο Cenini και ο Alberti, αξίζει να αναφέρουμε τη μέθοδο της τονικής μοντελοποίησης. Αυτή η μέθοδος στην περίπτωση του Alberti υιοθετήθηκε έτσι ώστε τα σώματα να μην έχουν μόνο μέρη σκούρα ή μόνο μέρη ανοιχτά, τείνουν γι' αυτό να φτάνουν την ισορροπία ανάμεσα σε δύο ζώνες και να υπερασπίζονται μια πρακτικά διαχωριστική γραμμή συμμετρίας. Η γραμμική προοπτική εξαπλώνεται στα εργαστήρια των ζωγράφων και ακολουθώντας το ζωγραφικό ρεαλισμό, εφαρμόζουν στην προοπτική την αναπαράσταση του φωτισμού, των σκιών και του chiaroscuro.

Ανάμεσα στο 1472 και το 1475 ο Piero della Francesca ολοκλήρωσε την πραγματεία του *De prospectiva pingendi*. Παρότι είχε μια μεγάλη εμπειρία με την πρακτική προοπτική και οι σκιές στη ζωγραφική του ήταν γενικώς σωστές, εκείνος δεν έδωσε καμία ένδειξη στην πραγματεία του για το πώς να τις κατασκευάσεις. Η ζωγραφική για τον Piero della Francesca συντίθεται από τρία μέρη: το σχέδιο,(δηλαδή να χαράσσεις τα περιγράμματα και τις μορφές), την αναλογία, (δηλαδή την τοποθέτηση με ισορροπημένο και αναλογικό τρόπο των περιγραμμάτων και των προφίλ στο χώρο), και τέλος τον χρωματισμό « να δώσει τα χρώματα όπως

[50] Πλάκα 2008, 133-134

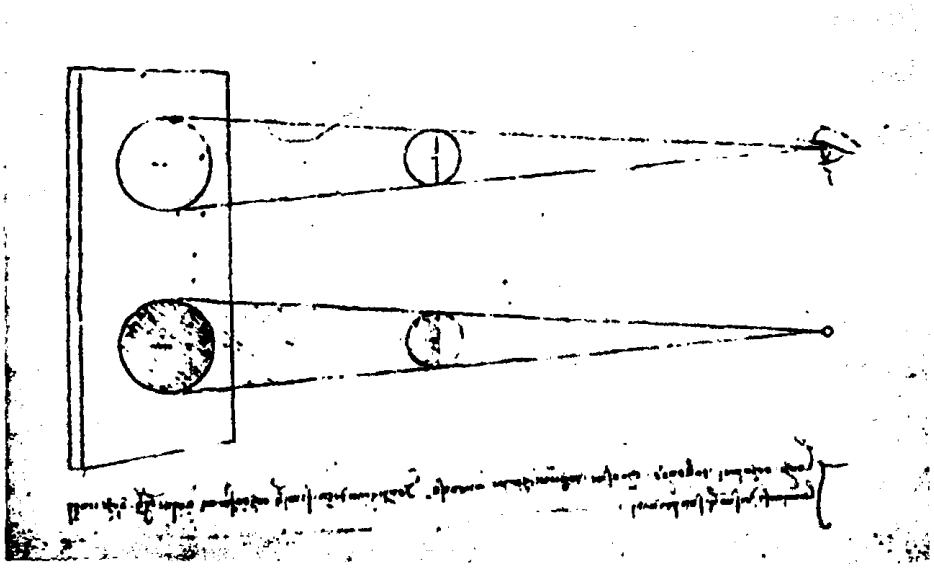
επιδεικνύονται στα πράγματα, ανοιχτά και σκούρα σύμφωνα με τα φώτα , από εκεί που προέρχονται»[51]. Ασχολείται μόνο με την αναλογία, αλλά είναι ενδιαφέρον να αποκαλύψουμε πως μερικές μέθοδοι, που εκτελέστηκαν από τον ίδιο είναι εννοιολογικά αφομοιωμένοι στην προβολή των σκιών, χαρακτηριστικό που μελετήθηκε προσεκτικά από τον Giulio Pittarelli το 1904, αποδεικνύοντας πως μερικά συγκεκριμένα μέρη της πραγματείας του della Francesca είναι συνδεδεμένα με την έρευνα των ερριμμένων σκιών ως προοπτική εικόνα πάνω στα επίπεδα προβολής λαμβάνοντας την φωτεινή πηγή ως το σημείο όρασης παρατήρησης[52]

Ο Leonardo da Vinci (1452- 1519) στις σημειώσεις του, και ιδίως στα έξι βιβλία του για το φως και τη σκιά, φανερώνεται το ζωηρό και συνεχές ενδιαφέρον που είχε σε σχέση με προβλήματα της προβολής σκιάς. Αυτός στην πραγματικότητα φαίνεται να έχει καταλάβει ότι σκιές θα μπορούσαν να προβάλλονται σύμφωνα με τις άρχές της προοπτικής. Πίστευε ότι η ψευδαίσθηση του ανάγλυφου σε μια ζωγραφική εξαρτάται από τη σωστή διανομή στο φώς και τις σκιές, οι οποίες με τη σειρά τους απαιτούσαν την κατανόηση των συγκεκριμένων τύπων σκιάς που προβάλλονται σε διαφορετικές συνθήκες φωτισμού. Μελέτησε περαιτέρω την επίδραση των σκιών στα χρώματα και παρατήρησε ότι τα χρώματα και τα σχήματα των σκιών που ρίπτονται στο αστικό περιβάλλον, τα δάση και τα βουνά. Ακόμη εξέτασε την κίνηση των σκιών μέσα από χώρους που δεν είναι αναχαιτίζονται από καμία επιφάνεια[53].

Ο Leonardo ήρθε κοντά στο να δείξει μια πρακτική μέθοδο για το πώς θα μπορούσαν οι σκιές να προβάλλονται σύμφωνα με τους κανόνες της τεχνητής προοπτικής, ακριβώς όπως και οτιδήποτε άλλο σε μια εικόνα. Σχετικά στον Codex Atlanticus λέει αναφέρει: *«Σκιά είναι η απόφραξη του φωτός. Σκιές φαίνεται σε μένα να είναι υπέρτατη σημασία στην προοπτική, γιατί χωρίς αυτές τα αδιαφανή και στερεά σώματα θα ήταν ασαφή. Αυτό που περιέχεται στο περίγραμμα τους και στα όρια τους, δεν θα γίνεται κατανοητό, εκτός αν εμφανίζονται σ' ένα φόντο που έχει διαφορετικό τόνο από τον δικό τους »*[54]. Στο χειρόγραφο C του 1490/91, όπου βασίζεται κατά κύριο λόγο αυτό το κεφάλαιο, επιχειρεί την πρώτη συστηματική εξέταση του προβλήματος του φωτός και της σκιάς. Τα πειράματα του ξεκίνησαν με απλά κεριά. Το κεντρικό θέμα των σημειώσεων και των σχεδίων που τις συνοδεύουν είναι η μέτρηση της φωτεινότητας δύο φωτεινών πηγών με άνισες εντάσεις, ανάλογα με τα

[51] Francesca 1942, 63
[52] Pittarelli 1904, 251-266
[53] Kauffman 1975, σελ. 269
[54] Da Vinci 1894, fol. 250r

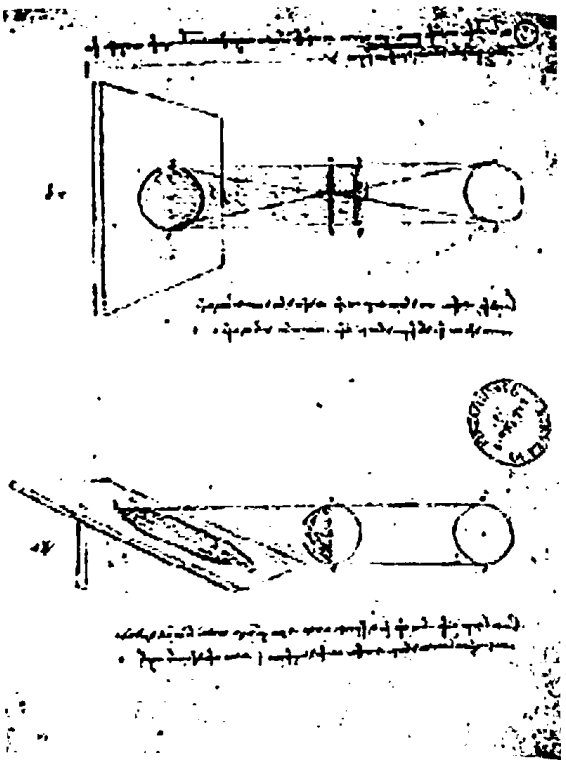
διαφορετικά βάθη των σκιών τους. Η πλειονότητα των σχεδίων δεν εικονίζουν πραγματικά πειράματα αλλά προβολές σκιών. Τα σχέδια αυτά ακολουθούν πάντα την ίδια συνταγή, ένα σφαιρικό «φωτεινό σώμα» που συνήθως εικονίζεται σαν κύκλος, ρίχνει το φώς του σε ένα ή περισσότερα «σκιερά», δηλαδή αδιαφανή σώματα που οι σκιές τους σχεδιάζονται σαν να προβάλλονται σ' ένα επίπεδο στο αριστερό μέρος του φύλλου. Αυτή η μέθοδος απεικόνισης βασίζεται στην υπόθεση ότι το φώς που εκπέμπεται από ένα φωτεινό σημείο ανοίγει σε σχήμα πυραμίδας που η κορυφή της βρίσκεται μέσα ή κοντά στο φωτεινό σώμα και η βάση της τέμνει το σκιερό σώμα, ή το επίπεδο προβολής πίσω από αυτό. Έτσι έχουμε σχέδια από σκιές που ρίχνουν αδιαφανή σώματα διαφόρων μεγεθών, σπουδές παράγωγων σκιών, της συνάρτησης του βάθους της σκιάς με τη γωνίας προσπίπτουσας της φωτεινής ακτίνας, αλληλοεπικαλύψεις πρωτογενών σκιών κ.α.[55] (εικ. 12)



Εικόνα 12. Leonardo da Vinci,Εικόνα από το χειρόγραφο C, φ9 r. Το μάτι και το κερί είναι και τα δύο το κέντρο της προβολής

Στην πρώτη εικόνα του φύλλου 9 του χειρόγραφου C ο Leonardo αναπαριστά τη διαδικασία της προβολής, που είναι ταυτόσημη είτε πρόκειται για το μάτι είτε για ένα κερί. Από τα δύο κέντρα βγαίνουν ακτίνες που εφάπτονται στα όρια του αδιαφανούς αντικειμένου, προβάλλοντας την εικόνα του παράγοντας μια σκιά στο

[55] Zöllner 2007, 672-677



Εικόνα 13. Leonardo da Vinci,Εικόνα από το χειρόγραφο C, φ18 r.

κάδρο. Με αυτό τον τρόπο ο Leonardo μας οδηγεί στο να υποθέσουμε ότι η προβολή της σκιάς και η προοπτική προβολή της είναι ίδιες διαδικασίες. Σε ένα άλλο σχέδιο στο φύλλο 18 βλέπουμε τη διαφορά ανάμεσα στην προβολή της σκιάς μιας σφαίρας πάνω σε μια κάθετη και μια κεκλιμένη επιφάνεια (εικ. 13). Επαναλαμβανόμενα ο Leonardo επέστρεφε στη θεωρία της αμφισημίας του περιγράμματος της σκιάς η οποία αναφέρεται σε αυτόν τον πίνακα. Για παράδειγμα σε ένα άλλο πείραμα που περιγράφεται στο χειρόγραφο C αναπαριστά μια σφαίρα φωτιζόμενη από ένα παράθυρο και κάνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα στις πρωτεύουσες σκιές που βρίσκονται επάνω στη σφαίρα και στις δευτερεύουσες σκιές που δημιουργούνται από τη φωτιά και πίσω της. Στην καρδιά αυτή της σύγκρουσης ο Leonardo παρατήρησε μια διαβάθμιση στην ένταση της σκιάς και επέμενε ότι ήτανε αδύνατο να οριστεί το περίγραμμα. Για να κάνει το τελικό βήμα ώστε να αποδείξει ότι η προβολή της σκιάς ακολουθεί τις αρχές της τεχνητής προοπτικής, έπρεπε μόνο να συνδυάσει τα διάφορα σκέλη αυτής της σκέψης. Ωστόσο, αν και σε ορισμένα σχέδια σε σωζόμενα χειρόγραφα του φαίνεται να απεικονίζουν μια διαδικασία για την προβολή της σκιάς, πουθενά δεν είναι μια μέθοδος σαφώς απεικονισμένη. Το γεγονός εμφανίζεται πολύ περίεργο έτσι μερικοί προσπάθησαν να την δικαιολογήσουν με μία ενδιαφέρουσα θεωρία. Ο ιστορικός Thomas da Costa Kauffman ισχυρίζεται ότι ο Leonardo « *για να παράγει μια καθαρή επίδειξη της προβολής της σκιάς με όρους της τεχνητής προοπτικής, θα έπρεπε να έχει υποθέσει ότι οι άκρες των σκιών ήταν καθαρώς ορισμένες και η φωτεινή πηγή βρισκόταν σε ένα σταθερό σημείο. Αλλιώς αν έπαιρνε τον ήλιο ως μια πηγή, οι σκιές τους θα έπρεπε να θεωρούνταν το προϊόν μιας ισομετρικής προβολής από παράλληλες ακτίνες. Αυτά ήταν όλα τα σημεία που ο Leonardo ήταν περισσότερο απρόθυμος απλώς να αποδεχτεί ως υποθέσεις ενώ ήταν μπερδεμένος πάνω στα όρια των σκιών και έκανε διατυπώσεις για τα διαφορετικά είδη*

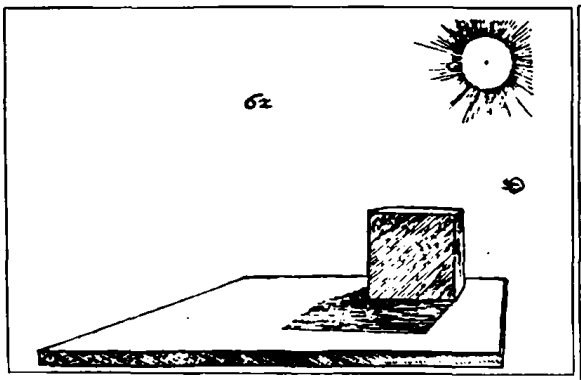
φωτεινών πηγών, περιλαμβανομένου του διάχυτου φωτός»[56]. Προφανώς ο Leonardo κάνοντας τις νέες παρατηρήσεις, ενεπλάκη σε νέα αισθητικά προβλήματα των οποίων η λύση τείνει να έρχεται σε αντίθεση με τις προϋποθέσεις πάνω στις οποίες θα μπορούσε να κατασκευάσει μια θεωρία της προβολής της σκιάς. Είναι πολύ πιθανόν να μην κατάφερε να ολοκληρώσει ορισμένους από τους πίνακες του, επειδή η επιθυμία να δημιουργήσει την έντονη αίσθηση ανάγλυφου χώρου μέσω της σκίασης συνέπεσε χρονικά με την ανάπτυξη μέσα του μιας νέας ευαισθησίας για τη χρωματική οργάνωση[57] και την επιθυμία του να πετύχει την αίσθηση της αρμονικής ενότητας στο έργο του[58] . Στη δόμηση του φωτός πάνω σε μια επιφάνεια υπάρχει ένα *continuum* από την σκιά στο ημίφως (*penumbra*) και απ' αυτό στο φως εγγεγραμμένο σε μια δομή. Ο Leonardo στην *Πραγματεία περί ζωγραφικής*[59] έδωσε μεγάλη σημασία σ' αυτό το θέμα. Περιγράφει την αντίθεση στην οποία το όριο της σκιάς θα «φανεί» πιο σκούρο σε μια κακοφωτισμένη επιφάνεια και λιγότερο σε μια υποφωτισμένη, κάνοντας χρήση της πρώτης περίπτωσης για να πετύχει την αίσθηση του ανάγλυφου και την αίσθηση της απόστασης. Με τον ίδιο τρόπο παρατήρησε ότι η προσπίπτουσα σκιά αποδυναμώνεται καθώς μεγαλώνει η απόσταση από την πηγή της και όρισε κανόνες αναφορικά με τον τρόπο που πρέπει να χειρίζεται κανείς τα όρια, ώστε οι φόρμες στο σχέδιο να μην μοιάζουν κομμένες με ψαλίδι και να επιτυγχάνεται η αίσθηση του *continuum* στο χώρο.

Επιπλέον το γεγονός συνδέεται και με μια άποψη που ήταν πολύ διαδεδομένη μεταξύ των ζωγράφων της ακμής της Αναγέννησης στην Ιταλία και δεν προκύπτει μόνο από την εξέταση των έργων τους αλλά και από τη ρητή αναφορά που υπάρχει στις σημειώσεις του Leonardo . *«Οι ζωγράφοι δεν συμπαθούν καθόλου το φως που διασπάται υπερβολικά βίαια από σκιές. Για να αποφύγεις λοιπόν το δυσάρεστο αυτό ενδεχόμενο όταν αποδίδεις ανθρώπινες μορφές στο ύπαιθρο απόφευγε να τις αποδίδεις φωτισμένες από τον ήλιο. Να παρεμβάλεις μεταξύ ηλίου και ανθρώπινης μορφής πάχνη ή διάφανα σύννεφα. Έτσι το φως δεν θα πέφτει βίαια επάνω στον εικονιζόμενο και τα περιγράμματα των σκιών δεν θα αντιπαρατίθεται στα περιγράμματα των φωτεινών όγκων»*[60]. Στο σημείο αυτό ο Leonardo δεν καταθέτει απλώς την προσωπική του άποψη αλλά αναφέρεται στη γενικότερη τάση των ζωγράφων να αποφεύγουν την απόδοση έντονων σκιών, οι οποίες

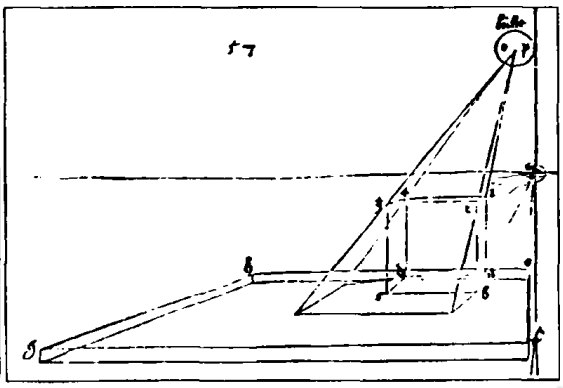
[56] Kauffman, 1975, 273
[57] Arnheim 2008, 349
[58] Bayer, 2004, 32
[59] Da Vinci 1947
[60] McMhon 1956, 70

οφείλονται στο δυνατό φως του ήλιου και δημιουργούν έντονα και σαφή περιγράμματα. Σαν να τις θεωρούν στοιχείο που ενοχλεί και αποσπά την προσοχή σε μια κατά τα άλλα αρμονική και συνεκτική σύνθεση[61]. Χωρίς να διαφωνεί με την κυρίαρχη τάση μεταξύ των συναδέλφων του, προτείνει ένα απλό τέχνασμα ώστε να αποφεύγεται το ανεπιθύμητο αυτό ενδεχόμενο. Με την τεχνική του sfumato, που επινόησε ο ίδιος παρουσιάζει τις φόρμες με απαλές τονικές διαβαθμίσεις, χωρίς να χρησιμοποιεί έντονα περιγράμματα. Έτσι οι φόρμες μοιάζουν να σβήνουν η μια μέσα στην άλλη, οι μορφές προβάλλουν κάπως αόριστες και δεν είναι σκληρές και άκαμπτες. Οι μορφές του Da Vinci φαίνονται σαν να καλύπτονται με ομίχλη κι αυτό τους προσδίδει μυστήριο, έχουν δε μια απαλότητα που τις συνδέει οργανικά με το τοπίο, στο οποίο είναι τοποθετημένες. Άλλη μια τακτική που ελέγχει το μήκος των ερριμένων σκιών προτάθηκε από τον Leonardo da Vinci είναι η χρήση του Βόρειου φωτός, που ακολουθείται ακόμα σήμερα.

Τα πρώτα πραγματικά σχέδια που αποδεικνύουν μια διαδικασία για την κατασκευή των σκιών είναι του Albrecht Dürer (1471 – 1528) στην πραγματεία του που δημοσιεύτηκε το 1525 στην Νυρεμβέργη με τον τίτλο *Underweysung der Messung*. Μαθαίνει τη προοπτική μεθοδολογία στα ταξίδια του στην Ιταλία και συμβάλει καθοριστικά στη διάδοση των ιδεωδών της Ιταλικής Αναγέννησης. Πιθανώς γνώριζε ορισμένες από τις θεωρίες του Leonardo, αλλά τις ανέπτυξε δημιουργώντας μια καινοτομία: αντικατέστησε το αντικείμενο του πειράματος τη σφαίρα με ένα κύβο, επομένως τα περιγράμματα της σκιάς οξύνθηκαν (εικ.14- 15). ο κύβος είναι σχεδιασμένος σε προοπτική και με προοπτική γίνεται και η εφαρμογή των σκιών που προβάλλονται από μια φωτεινή πηγή αναπαριστάμενη σε προοπτική.

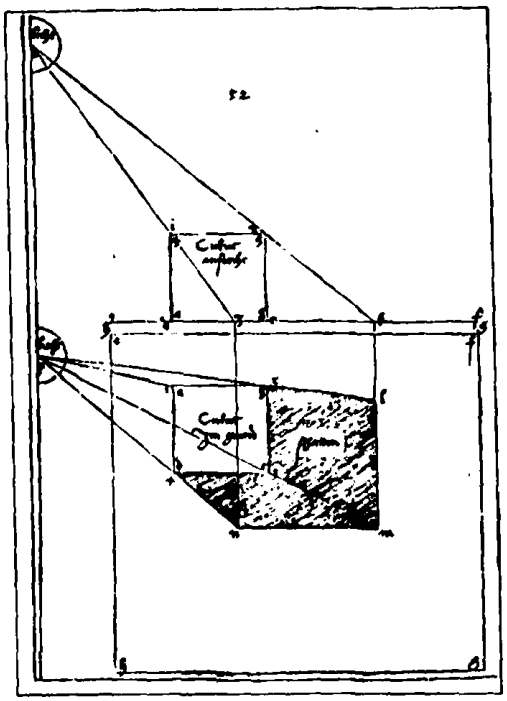


Εικόνα 14. Dürer μελέτη για τη σκιά



Εικόνα 15. Dürer προοπτική προβολή της σκιάς

[61] Gombrich 1999, 20



Εικόνα 16. Dürer Κάτοψη προοπτικής προβολής της σκιάς

Η προοπτική αναπαράσταση μιας φωτεινής πηγής δεν είναι ένα κοινό άλμα για την εξέλιξη της θεωρίας. Σε αυτή την θέα εφαρμόζει σωστά και τις ερριμμένες σκιές που προβάλλονται από μια φωτεινή πηγή σε ορισμένη απόσταση που υποδεικνύεται καθαρά και είναι αντιληπτή από το μάτι, πρώτο κέντρο προβολής από το τραπέζι. Ο Dürer εστίαζε στο γεγονός ότι οι κανόνες που χρησιμοποιούνται για την απόδοση της σκιάς αφορούν «όλα αυτά που βρίσκονται κάτω από τον ήλιο»[62]. Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε από τον Dürer για τον ακριβή καθορισμό της σκιάς είναι αυτή που εφαρμόζεται ακόμα. Αν και η μέθοδος είναι ακριβής εννοιολογικά, κάνει ένα κοινό λάθος πιθανότατα υπαγορευμένο από την μικρή εμπειρία στη μέθοδο της χάραξης των σκιών. Ανακατασκευάζοντας την προοπτική του κύβου ξεκινώντας από την κάτοψη (εικ. 16), ή αντίθετα αποκαθιστώντας την προοπτική εικόνα αντιλαμβάνεται κανείς ότι το ύψος από το σημείο του φωτός είναι υπολογισμένο, πάνω στο τετράγωνο, από το επίπεδο στο οποίο είναι τοποθετημένος ο κύβος και όχι από το γεωμετρικό. Όντως το μετρημένο τμήμα από το γεωμετρικό και το μετρημένο τμήμα από το προοπτικό σχέδιο του Dürer είναι ουσιαστικά ίδια. Στην ουσία το φώς θα έπρεπε να είναι πιο χαμηλά και η σκιά του κύβου να είναι πιο εκτεταμένη.

Ο Vasari αναφέρει ότι οι σύγχρονοί του Leonardo εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούν στρογγυλεμένα μοντέλα από πηλό ή κερί πριν ζωγραφίσουν τα σχέδια τους ώστε να δουν τις σκιές στο φως του ήλιου. Σημειώνει ότι ο Μιχαήλ Άγγελος είχε χρησιμοποιήσει μοντέλα και ότι ο γλύπτης Jacopo Sansovino είχε προμηθεύσει κέρινα μοντέλα σε έναν αριθμό καλλιτεχνών . Επειδή τα μοντέλα που τοποθετούνται στο φώς της μέρας γίνονται αντικείμενα των εναλλαγών του καιρού, η πιο εξελεγμένη λύση είναι να ζωγραφίζεις μοντέλα φωτισμένα από μια σταθερή πηγή, όπως απεικονίζεται σε μια γκραβούρα της Ακαδημίας του Baccio Bandinelli δείχνοντας μια ομάδα μαθητών να σχεδιάζουν γλυπτά μοντέλα με το φως του κεριού (Εικ. 17). Το

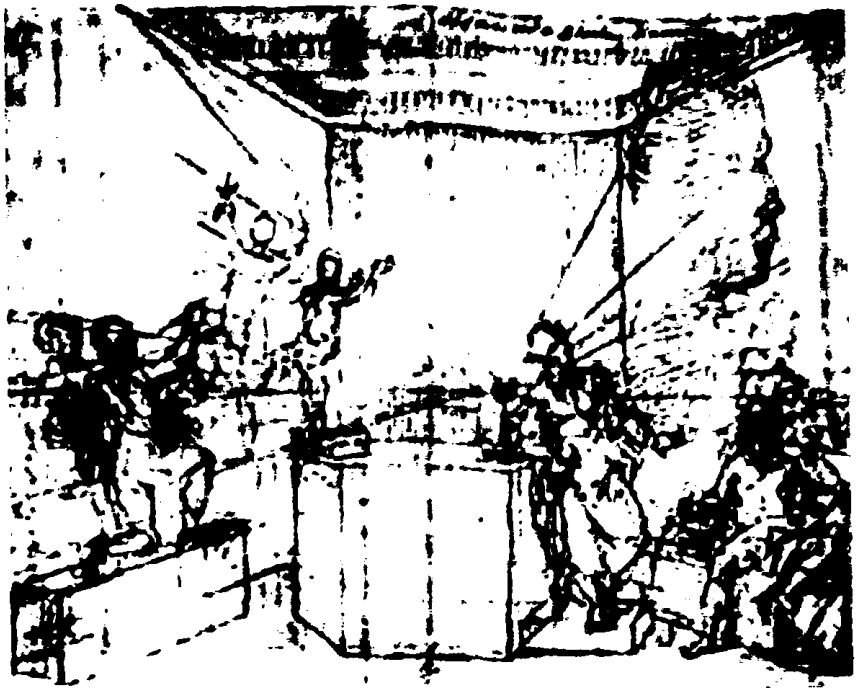
[62] Stoichita 1997, 65

κύριο μειονέκτημα αυτής της τεχνικής είναι ότι το φως του κεριού δεν προκαλεί το ίδιο είδος σκιών με το φως της ημέρας με το οποίο εργάζονται συνήθως οι ζωγράφοι.

Η συνεχής επίδραση των χειρογράφων του Leonardo φαίνεται στην πραγματεία ενός ανώνυμου Μιλανέζου, τον Codex Huygens του 1570, που περιέχει ένα κείμενο με εικονογραφήσεις. Τα φύλλα 88 και 90 του Codex περιέχουν ενδείξεις από μια επιμελημένη μελέτη της προβολής της σκιάς σε συνάρτηση με τους αισθητικούς προβληματισμούς του Cinquecento. Σε αυτά τα φύλλα υπάρχουν σχέδια

Εικόνα 17 . Enea Vico, Η Ακαδημία του Baccio Bandinelli, 1550, Χαρακτικό, 30.6 x 43.8 εκ.

τα οποία απεικονίζουν τα σχήματα των σκιών που προκύπτουν από διαφορετικές πηγές φωτός. Στα δύο πρώτα σχέδια στο Del sole και στο Della Luna, αποτυπώνονται οι βασικοί προβληματισμοί που αφορούν την ηλιακή ή σεληνιακή προβολής της σκιάς, που αλλάζει ανάλογα με τη θέση των σωμάτων αυτών στους ουρανούς, ζήτημα που δεν συζητήθηκε από τον ίδιο τον Leonardo. Το τρίτο σχέδιο τιτλοφορείται Del Foco, και αντιπροσωπεύει ένα άλλο σύνολο δυνατοτήτων του φωτισμού . Παρουσιάζει μια σταθερή πηγή φωτός, ένα κερί, που δημιουργεί σκιές σε έναν τοίχο. Οι σκιές μεγαλώνουν όσο τα αντικείμενα πλησιάζουν το κερί και κινούνται μακριά από τον τοίχο. Μας δείχνει το έξης πείραμα: ένα κερί είναι τοποθετημένο σε μια βάση στο κέντρο του δωματίου και προβάλλει σκιές στο τοίχο, που μεγεθύνονται αναλογικά με την απόσταση. Ένας ζωγράφος, σ' ένα στούντιο ή μια σχολή, φτιάχνει το περίγραμμα ενός μικρού αγάλματος στον τοίχο (Εικ.18). Το



Εικόνα 18. Σχολή του Leonardo da Vinci, Σπουδή της προβολής της σκιάς, 1500, The Pierpont Library, Νέα Υόρκη

πείραμα δείχνει ότι ζωγράφοι στους κύκλους του Leonardo ήταν εξοικειωμένοι με όσα ο Πλίνιος αφηγείται σχετικά με την καταγωγή της ζωγραφικής .

Ακολούθησε ο Giovani Paolo Lomazzo (1538 – 1592) στο «Trattato dell' arte della pintura, scultura, et architettura» (1585) διατυπώνοντας τον προβληματισμό του σχετικά με το φως και τη σκιά σε περισσότερα από ένα έργα του. Στο τέταρτο βιβλίο ξεκινάει παραδοσιακά με το να περιγράφει το ρόλο της σκιάς προκειμένου να δοθεί η εντύπωση του ανάγλυφου, αργότερα περιγράφοντας τα διαφορετικά είδη φωτός που παράγουν διαφορετικά είδη σκιάς, περιλαμβάνει αυτό που αποκαλούμε ανάμεικτες σκιές. Στο πέμπτο του βιβλίο ο Lomazzo ισχυρίζεται ότι η μελέτη των σκιών συνιστά ένα αναπόσπαστο κομμάτι της προοπτικής. Ο Lomazzo χωρίζει την προοπτική σε τρία ήδη που αντιστοιχούν στην perspectiva naturalis του Μεσαίωνα, την σκιαγραφία (sciografica), η οποία αντιστοιχεί στην perspectiva artificialis της Αναγέννησης , και τη μελέτη των αντανακλάσεων (specularia) .

Το γεγονός ότι ο Leonardo και ο Dürer, ο καθένας με τον τρόπο του, διατύπωσαν θεωρίες σχετικά με την προβολή της σκιάς ως ένα συγκεκριμένο γνώρισμα για όλες τις τρισδιάστατες αναπαραστάσεις, δημιουργεί ένα σημαντικό θέμα. Οι προβολές αυτές βασίζονται στα ίδια μαθηματικά που στηρίζουν την προοπτική, έτσι για να λυθεί σωστά το πρόβλημα της προβολής της σκιάς σημαίνει ότι πρέπει πρώτα να λυθεί το πρόβλημα της προοπτικής . Το πρόβλημα της σκιάς δεν

ήταν θέμα για ιδιαίτερες συζητήσεις, τουλάχιστον μέχρι που ορίστηκε η γέννηση της προοπτικής που ξεκίνησε να μελετάται η κατασκευή των σκιών με τρόπο επιστημονικό μέσα στη θεωρία της προοπτικής[63]. Πώς μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός ότι οι ζωγράφοι, μετά από όλες αυτές τις θεωρητικές συμβάσεις, όταν έπρεπε να αποδώσουν τις ερριμμένες σκιές τη ζωγραφική παρέμειναν τόσο επιφυλακτικοί ;

Η επίδραση του νεοπλατωνισμού κληρονόμησε από την ελληνική παράδοση, ό,τι το ωραίο συνδέεται με αξίες όπως το μέτρο και η αναλογία, χωρίς να έχουν απευθείας σχέση με την αλήθεια. Η ομορφιά αντιμετωπίζεται από διπλή οπτική και η έννοια του κάλλους ταυτίζεται με τη μίμηση της φύσης σύμφωνα με τους επιστημονικά αποδειγμένους κανόνες, όσο και θέαση ενός βαθμού υπερφυσικής τελειότητας που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή με την όραση γιατι δεν ολοκληρώνεται στον «υποσελήνιο» κόσμο. Η πραγματικότητα αναπαράγεται με ακρίβεια αλλά και σύμφωνα με την υποκειμενική άποψη του παρατηρητή, ένας συνδυασμός επινόησης και μίμησης με στόχο την αρμονία[64]. Κατ' επέκταση διατυπώθηκε η υπόθεση ότι αν οι ζωγράφοι συστηματικά και αδιάκριτα εφάρμοζαν τους νόμους που αφορούν τις ερριμένες σκιές, με το να αναπαριστούν όλες τις σκιές από όλα τα αντικείμενα που παράγονται από το φώς, το ζωγραφικό έργο θα γινόταν πολύ λιγότερο ελκυστικό. Γι' αυτό το λόγο από την εποχή της αναγέννησης και έπειτα αναπτύχτηκε μια βασική θεωρία για την προβολή της σκιάς η οποία σύντομα έγινε μέρος των διδασκαλιών στις ακαδημίες της τέχνης. Σ' ένα βαθμό η ανάγκη της προσεκτικής αναπαράστασης των σκιών απαντάται ήδη στον Leonardo αλλά δεν ήτανε παντελώς αναγνωρισμένη μέχρι πολύ αργότερα. Ο de Piles αναφέρει σχετικά ότι ο ζωγράφος δεν είναι ευχαριστημένος με την φύση, με την πρώτη ματιά γνωρίζει ότι σε σχέση με τη χρήση που θέλει να κάνει είναι σχεδόν πάντα ελαττωματική και για να την τελειοποιήσει πρέπει να γυρίσει στην τέχνη που του δίδαξε πώς να επιλέγει τα πιο οφθαλμοφανή στοιχεία. Το φώς και η σκιά είναι το ίδιο απτά στοιχεία, όπως η φύση, όπως και τα περιγράμματα του ανθρώπινου σώματος, η στάση του, ο τρόπος με τον οποίο τα υφάσματα κρέμονται και όλα τα άλλα που περιέχονται σε ένα πίνακα.

Όλα τα παραπάνω είναι αποτέλεσμα επιλογής, έτσι συμβαίνει και για το φώς και τη σκιά. Πιο συγκεκριμένα αυτός που αναπαριστά τα αντικείμενα είναι υπεύθυνος να τα τοποθετήσει με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε αυτά να δέχονται τόσο φως και σκιά όσο αυτός θέλει για να τα αποδώσει στον πίνακα του. Για πολύ καιρό οι καλλιτέχνες

[63] Casati 2004α, 226
[64] Eco 2004, 176-178

έκαναν χρήση του πρακτικού αυτού αξιώματος έχοντας κατανοήσει ότι η αναπαράσταση των σκιών ήταν απόδειξη μιμητικής διαδικασίας. Θα έπρεπε βέβαια να βγάζει νόημα και να είναι χρήσιμη, και γι αυτό απαιτούσε μια καθαρή θεματική προσέγγιση. Χωρίς αυτή την προσέγγιση οι εικόνες θα ήτανε αστείες, όπως στο διασκορπισμένο πίσω μέρος των σκιών στην *Φυγή στην Αίγυπτο* (εικ.56) του Giovanni di Paolo. Μια σκιά στο περιβάλλον αλλοιώνει σημαντικά την ποσότητα του φωτός που αντανακλάται από κάποια περιοχή. Κατά συνέπεια ο ζωγράφος οφείλει να λύσει την εξίσωση της σκιάς, υπολογίζοντας πόσο πρέπει να σκουρύνει μια περιοχή του πίνακα ώστε οι σχέσεις ανάμεσα σε φωτεινούς τόνους να επαρκούν για να υποβάλλουν στο θεατή μια φυσική φωτοσκίαση. Είναι πολύ εύκολο να υποπέσει κανείς σε σφάλματα λόγω της υπερβολής και να δημιουργήσει μια σκιά που αναφέρεται μόνο στον τον εαυτό της[65]. Χάρη στα θεωρητικά επιτεύγματα του Leonardo και του Dürer η ερριμμένη σκιά έγινε εικαστική σύμβαση της προοπτικής ζωγραφικής και στοιχείο της «παραδοχής» ότι όλα τα σώματα παρεμποδίζουν την πηγή του φωτός. Τα χρόνια που ακολούθησαν παρά τις προσπάθειες πολυάριθμων ειδικών ακαδημαϊκών η θεωρία των σκιών βρίσκει τις βάσεις της το 1642 με την πραγματεία του Jean François Niceron στην οποία παρουσιάζονται όλες οι απαραίτητες κατασκευές, για κάθε περίπτωση και σε κάθε θέση της φωτεινής πηγής για τον καθορισμό των σκιών. Τα ακόλουθα έργα δεν κάνουν τίποτα άλλο από το επιβεβαιώνουν τους κανόνες που ήδη υποδείχθηκαν, αναλύοντας παρ' όλα αυτά άλλα πεδία που υπεισέρχονται στο συναρπαστικό θέμα των σκιών και του chiaroscuro[66]. Το 1681 ο Baldinucci στο Vocabolario toscano delle Arti del Disegno την ενσωματώνει ως έννοια και λέξη και την υποδεικνύει ως «sbattimento»[67] που είναι ένας όρος ζωγραφικός ενώ εκείνος της «ombra portata» ανάγεται στην προοπτική και την αρχιτεκτονική.

Ο Roberto Casati στο άρθρο του « *Μεθοδολογικά θέματα στην μελέτη και την απεικόνιση των ερριμμένων σκιών»*[68] ξεχώρισε και ομαδοποίησε τις σκιές σε βασικές κατηγορίες με βάση τον τρόπο που εμφανίζονται σε ένα σύνολο πινάκων από την εποχή της Αναγέννησης. Σχετικά αναφέρει ότι υπάρχουν πίνακες χωρίς σκιές (shadowless) όπου τα αντικείμενα και οι άνθρωποι μοιάζουν να αιωρούνται πάνω από το έδαφος (εικ 19). Οι πίνακες δεν στερούνται μιας τρισδιάστατης δομής, αλλά είναι

[65] Casati 2004, 226
[66] Calisi 2007, 137
[67] Baldinucci 1681, 142
[68] Casati 2004β

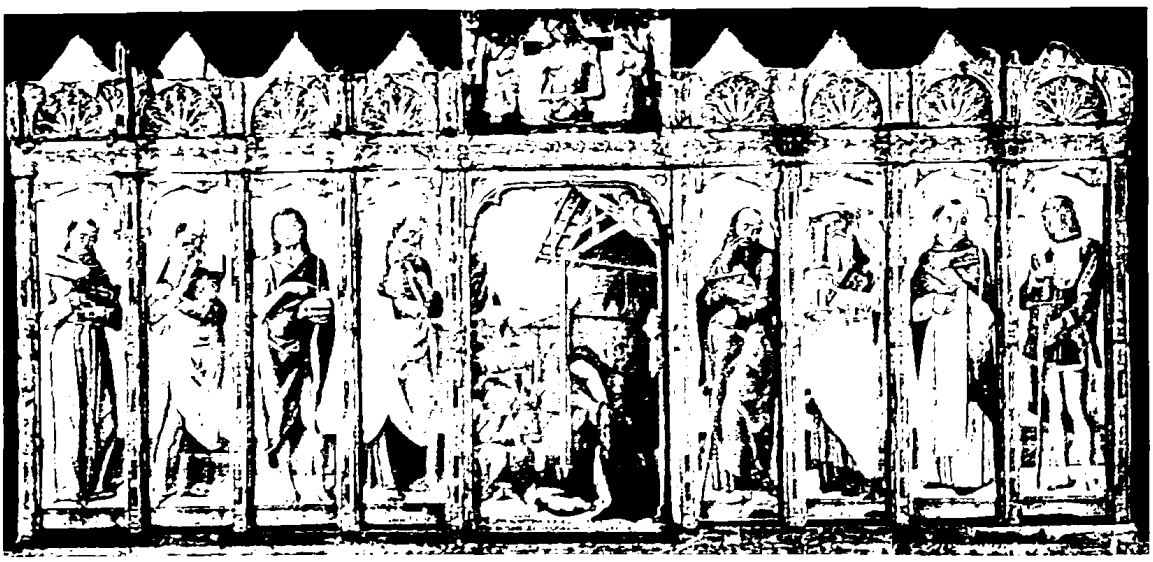
Εικόνα 19. Sano di Pietro Donna, *Η Πέρνα θεραπεύεται πλησιάζοντας το σώμα του Αγίου Μπερναντίνο*, π. 1441,τέμπερα σε ταμπλό, 25 x 41 εκ., Ιδιωτική συλλογή

Εικόνα 20. Conrad Witz, Η Απελευθέρωση του Αγίου Πέτρου,1550, πάνελ, 132 x 154 εκ., Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη

ασθενέστεροι σε ένταση από τη δομή που συντίθεται με μια ολοκληρωμένη απεικόνιση των σκιών. Ξεχωρίζουν δυο βασικές κατηγορίες σκιών, οι σκιές που είναι στοιχεία που χρησιμοποιούνται για να καθορίζουν τη θέση των αντικειμένων (instrumental shadows) και εκείνες που είναι σχεδόν αντίγραφα του αντικειμένου και μπορούμε εύκολα να αναγνωρίσουμε το σχήμα το οποίο ρίπτει τη σκιά (imitation shadows) (εικ.20). Αυτές οι σκιές προκύπτουν από τις προσπάθειες να ζωγραφιστούν ανεκδοτικές σκιές με αφηγηματική λειτουργία. Οι δύο κατηγορίες προφανώς είναι αλληλένδετες: μια «μιμητική» σκιά παράλληλα με τη μίμηση του αντικειμένου μπορεί να σηματοδοτήσει ταυτόχρονα και τη θέση αυτού σε σχέση με μια άλλη επιφάνεια. Ένα άλλο είδος σκιάς είναι εκείνη που είτε το σχήμα του αντικειμένου είναι αναγνωρίσιμο, είτε ακολουθεί το σχήμα του, παρόλο που το αντικείμενο μπορεί

Εικόνα 21. Carlo Crivelli, *Η Παναγία της Καντελέτα*, 1490, Λάδι σε ταμπλό, 218 x 75 εκ., Brera, Μιλάνο

να μην είναι αναγνωρίσιμο κοιτώντας τη σκιά. (εικ. 21). Η απεικόνιση αυτής της σκιάς φαίνεται να προϋποθέτει ότι ο καλλιτέχνης έχει εστιάσει στη μελέτη των σκιών της πραγματικότητας, ή μπορεί επίσης να έχει υπολογίσει εκ των προτέρων να την τοποθετήσει στο συγκεκριμένο σημείο χωρίς παρατήρηση. Οι σκιές αυτές φαίνονται να ζωγραφίζονται επίτηδες, πιθανότατα για να τραβήξουν την προσοχή του θεατή. Ένα ακόμα παράδειγμα αποτελεί το κερί που περιέργως αιωρείται στον αέρα, ή είναι κολλημένο στο σκαλί, αποτελώντας ένα ισχυρό εντυπωσιακό στοιχείο. Υπάρχουν και άλλες παρόμοιες σκιές στην εικόνα, όπως εκείνη του βάζου με τα λουλούδια και του τριαντάφυλλου, επίσης στη βάση του θρόνου. Υπάρχει η κατηγορία των σκιών που σημειώνουν τη σχετική θέση αντικειμένου και επιφάνειας. Εδώ αξιοποιείται το γεγονός ότι ένα αντικείμενο αγγίζει. την σκιά του όποτε αυτό αγγίζει την επιφάνεια στην οποία ρίπτεται η σκιά του. Αυτού του είδους οι σκιές απαντώνται παντού και είναι πολύ διαδεδομένες. Στην κατηγορία αυτή ανήκει και το



Εικόνα 22. Bartolomeo Vivarini, *Πολύπτυχο του Conversano*, 1475, τέμπερα σε ξύλο, 157 x 271 εκ., Gallerie dell'Accademia, Βενετία

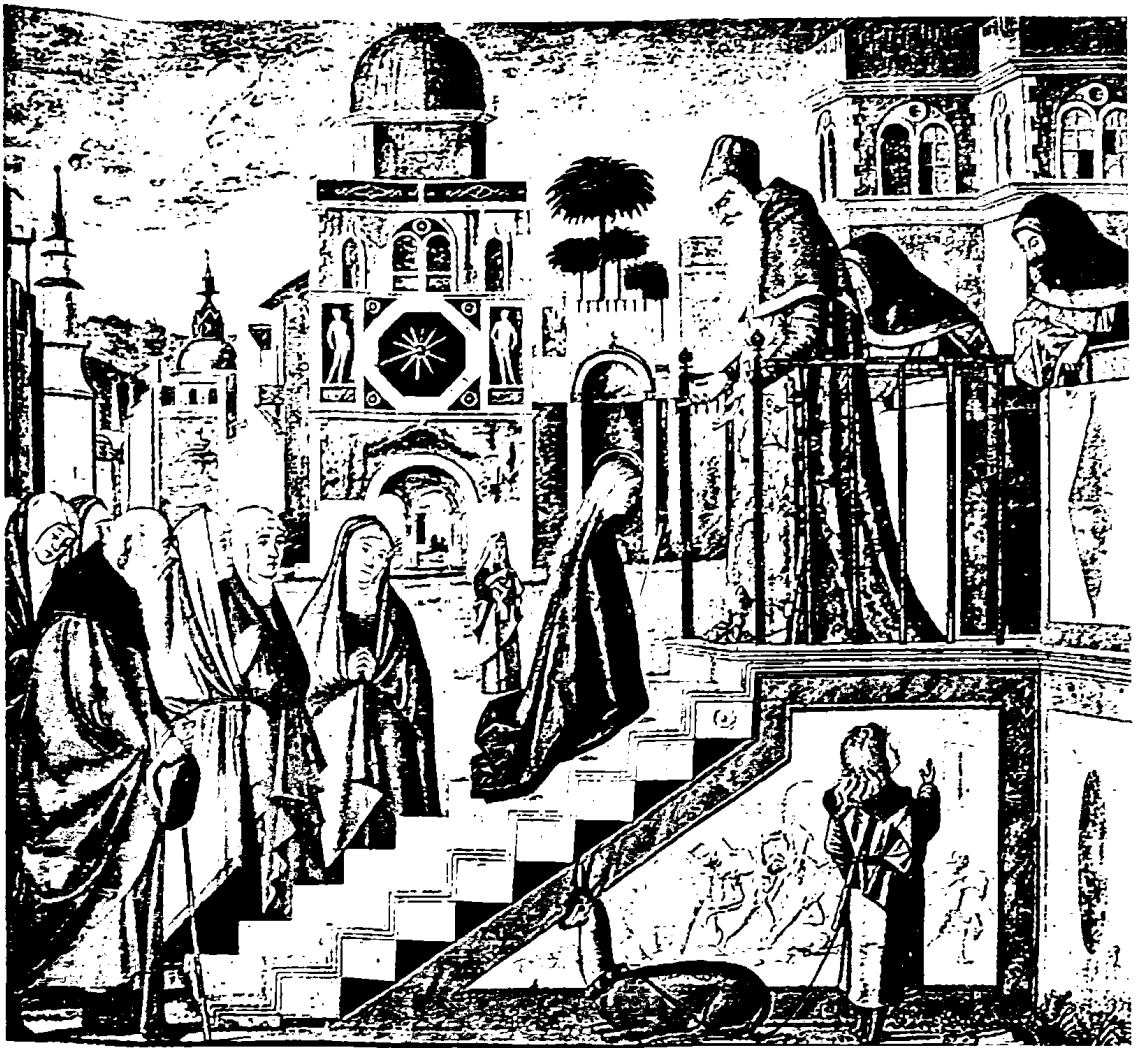
θέμα της σκιάς ενός ραβδιού που αγγίζει το έδαφος, αλλά και ταυτόχρονα η απουσία της σκιάς ενός ραβδιού που δεν αγγίζει το έδαφος. Γενικότερα η σκιά των κρεμαστών αντικειμένων είναι σπάνια. Στην εικόνα 22 σε δύο διαφορετικά πάνελ τα ραβδία διαθέτουν αλλά και στερούνται σκιάς αντίστοιχα.

Μια αναληθής αλλά απόλυτα ενδιαφέρουσα κατηγορία είναι αυτή των σημαδιών που δεν είναι σκιές αλλά χρησιμοποιούνται ακούσια από το οπτικό σύστημα που προσπαθεί να εντοπίσει αντικείμενα στο έδαφος (εικ.23). Άλλη πολύ συχνά αναπαριστώμενη σκιά είναι εκείνη ενός οριζόντιου αντικειμένου μερικώς αιωρούμενου πάνω στο έδαφος που το ακουμπά σε δυο σημεία. Τυπικά ένα οστό στη

Εικόνα 23. Ανώνυμος, Ο Θρίαμβος της Αγάπης, λάδι σε ταμπλό, Museo Bandini, Φιεσόλε

Εικόνα 24. R.van der Weiden, Δύπτιχο της Στάυρωσης, 1460, Λαδι σε ξύλο 60 x 45 εκ., ξύλινο ταμπλό, Galleria Nazionale delle Marche , Ουρμπίνο

βάση του Σταυρού (εικ 24), ή ένα σπαθί πεσμένο σ' ένα βράχο του οποίου η σκιά υπαινίσσεται και την κλίση της επιφάνειας Επίσης εμφανίζεται συχνά η σκιά που προβάλλεται όταν ένα πρόσωπο ανεβαίνει ένα σκαλί ή γενικά ένα εμπόδιο (αλλά σε πολλές περιπτώσεις ένα σκαλί ή μια σειρά από σκαλιά) (εικ.25). Και τέλος η σκιά ενός προεξέχοντος αντικειμένου, όπως ενός ποδιού που προεξέχει από το βάθρο ή ενός μαχαιριού έξω από το τραπέζι, όπως συχνά εμφανίζονται (εικ. 26). Υπάρχουν επίσης αντικείμενα που επεκτείνονται από σκιές. Δεν είναι συνήθως πολύ επιβλητικές ως σκιές, αλλά είναι χρήσιμες στο να επεκτείνουν το σώμα κόντρα στο βάθος (εικ. 27). Ενδιαφέρουσες κατηγορίες περιλαμβάνουν λανθασμένες και ακατάλληλες σκιές. Οι αδύνατες σκιές δεν είναι συνήθως αντιληπτές ακόμα και όταν είναι προφανέστατες, γιατί μπορούμε ανεξάρτητα να αναγνωρίσουμε ή να εικάσουμε τη μορφή του αντικειμένου. Αυτές περιλαμβάνουν μη ολοκληρωμένες σκιές, σκιές κομμένες στις άκρες, που σταματούν σε μια επιφάνεια χωρίς συνέχεια, σκιές που δεν ανεβαίνουν ένα σκαλί ή που το ανεβαίνουν λανθασμένα. Υπάρχουν επιπλέον περιπτώσεις όπου μόνο ένα ή μερικά από τα πιθανά αντικείμενα δημιουργούν μια ερριμμένη σκιά, ή περιπτώσεις στις οποίες υπάρχουν σκιές αντικειμένων που δεν θα έπρεπε να ρίχνουν σκιά. Ακόμα εμφανίζονται ανακόλουθες σκιές (εικ, 28), σκιές που γέρνουν στις γωνίες (εικ.44), διασταυρούμενες σκιές, σκιές που αλληλεπιδρούν ελάχιστα με τις επιφάνειες στις οποίες ρίπτονται, γιατί σκιάζονται τόσο πολύ που δεν φαίνονται οι αντιθέσεις(εικ. 29). Αλλά δεν είναι σημαντικές μόνο οι κατά κανόνα



Εικόνα 25. Vittore Carpaccio. Η παρουσίαση της Παρθένου. 1504-1508. λάδι σε μουσαμά 130 x 137 εκ., Pinacoteca di Brera. Μιλάνο

λανθασμένες σκιές. Υπάρχει επίσης ένας αριθμός από σκιές, οι οποίες δείχνουν τ ενδιαφέρον του ζωγράφου για την απεικόνιση σύνθετων οπτικών δομών, χωρί ωστόσο το αποτέλεσμα να έχει πάντα την ανάλογη επιτυχία. Σε αυτή την περίπτωσ απεικονίζονται σκιές από πολλαπλές πηγές, με δεδομένο όμως ότι δεν αποτελού αντιφατικές σκιές σε σχέση με τη θέση της φωτεινής πηγής, όπου καταγράφουν τη εμφάνιση ενός αντικειμένου που δεν είναι ορατό στην αναπαριστώμενη σκηνή. Αλλ και σκιές που πέφτουν από ένα αντικείμενο από την πλευρά του θεατή μέσα στ ζωγραφική σύνθεση, καθώς η πηγή του φωτός προέρχεται από την ίδια πλευρά (Ει 30). Έχουμε επιπλέον σκιές που πέφτουν σε δύο ασύνδετες επιφάνειες, όπως στη εικόνα 31, όπου η σκιά από ένα φλασκί είναι χωρισμένη στα δύο σκαλιά. Υπάρχου και οι σκιές στο νερό, όπως στην εικόνα 32 που προβάλλονται πάνω στην επιφάνει της λίμνης, σαφώς διακριτές από τις αντανακλάσεις. Τέλος θα αναφερθούμε τη

κονίσης της σκιάς πάνω στο σώμα. Αυτού του είδους η [illegible]
ο σε μια ανθρώπινη μορφή ή φιγούρα ζώου ή μέρος της μορφής, άρχισε να
ινίζεται από την εποχή του Caravaggio και μετά γιατί μέχρι τότε αποτελούσε
τού. Οι ρίζες αυτής της θέσης απαντώνται στο κείμενο του Κοϊντιλιανού που
χεί την προσέγγιση της κλασσικής εποχής[69] όταν λέει ότι η σκιά μιας φιγούρας
πρέπει να πέφτει σε μια άλλη φιγούρα[70].

26. Vittore Crivelli ,Πιετά , 1481, 180 x 186 εκ., Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια

Εικόνα 27. Carlo Crivelli, Αγιος Ιάκωβος Ντε Λα Μάρκα, Galleria Nazionale delle Marche

[69] Όλη του η θεωρητική διατύπωση αντλείται από τον νέο αττικό κλασικισμό
[70] Bandinelli 1958, 676

Εικόνα 28. Luca Signoreli, Η μαστίγωση του Ιησού , 1480, λάδι σε ταμπλό, 80x60 εκ., Pinacoteca di Brera, Μιλάνο

Εικόνα 29. Gaudenzio Ferrari , Η παρουσίαση της Μαρίας Brera, Μιλάνο

Εικόνα 30. Giovanni Bellini, Πιετά,π. 1460, τέμπερα σε ταμπλό, 48x38 εκ., Brera, Μιλάνο

Εικόνα 31. Domenico Ghirlandaio, Η παρουσίαση της Παρθένου στο Ναό, 1496-1490, S. Maria Novella, Φλωρεντία

Εικόνα 32. Vittore Carpaccio, Κυνήγι στη Λιμνοθάλασσα, 1495, λάδι σε ταμπλό 75,4x63,8 εκ., Getty Museum, Λος Άντζελες

ΜΕΡΟΣ Γ

«ΕΡΡΙΜΜΕΝΑΙ ΣΚΙΑΙ» ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.

Προδρομική εικόνα στην Κλασσική Αρχαιότητα και στο Μεσαίωνα

Αφετηρία για τη μελέτη της απόδοσης της ερριμμένης σκιάς , ώστε να δούμε με ποιον τρόπο και πότε απεικονίστηκε στην Δυτική τέχνη, θα είναι μια συνοπτική αναφορά, στις απαρχές της ζωγραφικής.

Η βραχογραφία ήταν η πρώτη μορφή ζωγραφικής. Παρόλο που οι πρωτόγονοι ζωγράφοι αναπαριστούσαν αρκετά ρεαλιστικά τα ζώα, μεταφέροντας μια ιδέα των αναλογιών και των χαρακτηριστικών, μιμούμενοι το περίγραμμα τους με τα φωτεινά και τα σκιερά τους μέρη, δεν υπάρχουν καθόλου σκιές στις απεικονίσεις τους.

Τα πρώτα σημαντικά στοιχεία της τέχνης της ζωγραφικής συναντώνται στην Αίγυπτο. Η αιγυπτιακή τέχνη δε βασίζεται σε ό,τι βλέπει ο καλλιτέχνης σε μια δεδομένη στιγμή, αλλά πιο πολύ σε ό,τι ξέρει ότι ανήκει σε ένα πρόσωπο ή μια σκηνή. Για τον Αιγύπτιο καλλιτέχνη το σημαντικότερο στοιχείο ήταν η πληρότητα και όχι η ομορφιά. Έργο του ήταν να διαφυλάξει τις μορφές, ανθρώπων, ζώων και πραγμάτων, όσο το δυνατόν σαφέστερα και μονιμότερα. Το αιγυπτιακό ύφος βασιζόταν σε μια σειρά από αυστηρούς νόμους τους οποίους οι καλλιτέχνες μάθαιναν από πολύ νωρίς ενσωματώνοντας ό,τι θεωρούσαν σημαντικό. Όλα έπρεπε να παρασταθούν από την πιο χαρακτηριστική οπτική τους γωνία. Το κεφάλι διακρινόταν καλύτερα από την πλάγια όψη και έτσι το σχεδίαζαν από το πλάι. Αντικείμενα, οποιασδήποτε φύσης, παρουσιάστηκαν σε κατατομή. Δεν υπήρξε καμία προσπάθεια να τοποθετηθούν αντικείμενα στο σκηνικό που κατέχουν στη φύση. Προοπτική ,φως και σκιά, δε λαμβάνονταν υπόψη [71].

Οι νεότερες έρευνες αποκάλυψαν τοιχογραφίες σε μακεδονικούς τάφους οι οποίες μας εμπλουτίζουν τις γνώσεις σχετικά με τις κατακτήσεις της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Οι κύριες πηγές από τις οποίες αντλούνται πληροφορίες είναι οι αρχαίοι συγγραφείς, Έλληνες και Λατίνοι, (Αριστοτέλης, Πλούταρχος, Πλίνιος, Κιντίλιανος, Λουκιανός, Κικέρων, Παυσανίας) ,η αγγειογραφία , τα ταφικά μνημεία από τη βόρεια Ελλάδα και τα ψηφιδωτά του 4ου αιώνα π.Χ. και της ελληνιστικής εποχής. Σε ορισμένες περιπτώσεις αποδεικνύεται εξίσου χρήσιμη η μελέτη των ρωμαϊκών τοιχογραφιών καθότι συχνά απηχούν συνθέσεις της Κλασικής περιόδου.

[71] Gombrich 1998, 60-62

Ο Πλίνιος στο έργο του *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, στο κεφάλαιο 15 αναφερόμενος στην αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής, παραθέτει την περίφημη ιστορία του Βουτάδη της Κορίνθου, του οποίου η κόρη ήταν βαθιά ερωτευμένη με ένα νεαρό άνδρα ο οποίος θα έφευγε στον πόλεμο και προκειμένου να κρατήσει στη μνήμη της την εικόνα του, ζήτησε από τον πατέρα της να ζωγραφίσει ντον νέο άνδρα. Πράγματι, ο Βουτάδης ζωγράφισε το περίγραμμα του αγαπημένου της στον τοίχο του σπιτιού της πάνω στη σκιά που σχηματιζότανε από το φως ενός κεριού (... omnes hominis lineis circumducta)[72]. Έτσι, η πρώτη μορφή ζωγραφικής ξεκίνησε σχεδιάζοντας με μια γραμμή το περίγραμμα μιας ανθρώπινης σκιάς. Η «ανακάλυψη» του φωτός και της σκιάς, της σκιαγραφίας, οδήγησε στη δυνατότητα της αναπαράστασης του όγκου των σωμάτων και του χώρου που τα περιβάλλει. Η σκιά, αρχικά, αποδίδονταν με γραμμώσεις (γραμμοσκιά), μια μέθοδο που δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ ολοκληρωτικά κατά την αρχαιότητα. Η ζωγραφική εκείνης της περιόδου στρέφει τους προβληματισμούς της κυρίως στη σχέση της μορφής με το χώρο, εισάγεται για πρώτη φορά η χρήση πολλαπλών επιπέδων δράσης των μορφών και επιχειρείται η απόδοση του βάθους, από το οποίο όμως λείπει ακόμα η προοπτική σμίκρυνση. Με αυτό το επίτευγμα συνδέθηκε και ο Πολύγνωτος από τη Θάσο (475455 π.Χ.), ο πιο γνωστός ζωγράφος της εποχής, που μερικές φορές αποκαλείται ο ιδρυτής της ελληνικής ζωγραφικής, ίσως επειδή ήταν ένας από τους πρώτους σημαντικούς ζωγράφους στην Ελλάδα.

Ο Απολλόδωρος, Αθηναίος ζωγράφος ο οποίος ήκμασε μεταξύ 430-400 π.Χ. ήταν ο πρώτος που ανακάλυψε τη χρήση της φωτοσκίασης για να υποδηλώσει την πλαστικότητα των μορφών και γι' αυτό αποκαλούταν από τους αρχαίους Έλληνες «σκιαγράφος» ή σκηνογράφος[73]. Σύμφωνα με τον Πλίνιο ήταν ο πρώτος που ζωγράφιζε τα αντικείμενα όπως εμφανίζονταν στη φύση.

Για τον 4ο αιώνα π.Χ. γνωρίζουμε περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη ζωγραφική από ό,τι για παλιότερες εποχές. Το γεγονός αυτό οφείλεται, εν μέρει, στη διατήρηση ορισμένων συνθέσεων σε ταφικά μνημεία ,κυρίως από τη Μακεδονία. Χαρακτηριστικά, στην τοιχογραφία με την αρπαγή της Περσεφόνης από τον τάφο του Φιλίππου ΙΙ στη Βεργίνα, το φως προέρχεται από πηγή που βρίσκεται έξω από τον πίνακα από τα αριστερά και φωτίζει από την ίδια πλευρά όλες τις μορφές ρίχνοντας

[72] Πλίνιος 1994, V, §15
[73] Λυδάκης 2009

τις σκιές τους στο έδαφος. Ίσως για πρώτη φορά συναντάται φως που προσπίπτει σε πίνακα από μια συγκεκριμένη κατεύθυνση[74].

Ορισμένες τοιχογραφίες από την Πομπηία και το Ηράκλειο κυρίως μας μεταδίδουν κάποιες από τις κατακτήσεις της ελληνικής ζωγραφικής των κλασικών χρόνων και της ελληνιστικής εποχής. Οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις χρησιμοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο στη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων των πλούσιων ρωμαϊκών επαύλεων. Τα θέματα περιλαμβάνουν σκηνές εμπνευσμένες από την ελληνική μυθολογία, από την καθημερινή ζωή, τελετές μύησης κ.α. Ένα στοιχείο που διατηρείται από τη ζωγραφική εκείνης της εποχής, για να μπορούμε να μελετήσουμε την απεικόνιση των ερριμμένων σκιών, είναι οι νωπογραφίες που βρέθηκαν το 1848 σε οικία στο λόφο του Esquilino της Ρώμης, οι οποίες ήταν ενσωματωμένες σ' ένα σύστημα διακόσμησης τοίχου, που μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στα μέσα του πρώτου αιώνα π.Χ. Είναι τα πιο πρωτότυπα προς τη σύλληψη δείγματα σωζόμενης ελληνιστικής ζωγραφικής και ανήκουν στον κύκλο «*Τοπία της Οδύσσειας*» (εικ. 33) που εκτίθενται στο Βατικανό.

Τον κύκλο «Τοπία της Οδύσσειας» αποτελούσαν αρχικά έντεκα πίνακες, που παρίσταναν έναν κύκλο με επεισόδια από τις περιπλανήσεις του Οδυσσέα και χωρίζονταν με ζωγραφιστούς πεσσούς. Κάθε τμήμα απεικονίζει μια περιπέτεια του Οδυσσέα. Παρόλα αυτά η διήγηση έχει μεγάλα κενά, γεγονός που μας υποδεικνύει ότι οι σκηνές έχουν προέλθει από ένα μεγαλύτερο κύκλο. Εφτά από τους πίνακες διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση, ώστε να επιτρέπουν μια προσεκτική ανάλυση. Έτσι, για πρώτη φορά παρατηρούμε στην αρχαία ζωγραφική την ανθρώπινη μορφή να εξουσιάζεται, ορισμένες μάλιστα φορές σχεδόν να τυλίγεται και να χάνεται μέσα στην απεραντοσύνη της φύσης. Το ανθρώπινο κορμί και η ανθρώπινη δραστηριότητα να μην παρουσιάζονται ως το μόνο ή το κύριο αντικείμενο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, όπως ήταν για αιώνες στην παλαιότερη ελληνική ζωγραφική, αλλά μάλλον, ως μια όψη ενός απέραντου κόσμου, στον οποίο η ατμόσφαιρα, ο ευρύς ορίζοντας του ωκεανού τα βράχια, οι λόφοι, τα δέντρα και οι πηγές είναι ουσιαστικά και αιώνια στοιχεία. Η ενότητα δεν είναι δομική αλλά ποιητική[75]. Επιπλέον, καθώς οι ανθρώπινες μορφές εισάγονται σ' έναν κόσμο με ομιχλώδη ατμόσφαιρα και ιμπρεσιονιστικά αποδοσμένα χαρακτηριστικά του τοπίου, αρχίζουν να απορροφούν μέρος του χαρακτήρα του και γίνονται και οι ίδιες σκιώδεις,

[74] Πλίνιος 1994, βλ. §110, σημ.2
[75] Horst 2007, 203

ρευστές και ιμπρεσιονιστικές[76]. Στις ανθρώπινες φιγούρες όμως ο καλλιτέχνης δεν παραλείπει να ζωγραφίσει και τις σκιές που ρίχνουν τα σώματα. Μέσα στο πλαίσιο της αποτύπωσης της φύσης, δεν παρακάμπτει να αποδώσει σκιές έντονες και σύμφωνες με την κατεύθυνση της πηγής του φωτός, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο μεγαλύτερη αληθοφάνεια.

Εικόνα 33. *Τοπία της Οδύσσειας*, 40-30 μ.Χ., νωπογραφία 176,5 x 421 x 11 εκ., Musei Vaticani Βατικανό

Με την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας η χριστιανική διδασκαλία άρχισε σταδιακά να ακμάζει. Οι νέες χριστιανικές ιδέες για να μπορούν να εκφράζονται, θα έπρεπε να αποκτήσουν κάποια μορφή στην τέχνη. Η εικόνα λοιπόν λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στον άνθρωπο και στο θείο. Υπήρξε επομένως, ένα μεταβατικό διάστημα το οποίο χαρακτηρίζεται από μία συνύπαρξη της ρωμαϊκής παράδοσης με τα πρότυπα της ύστερης αρχαιότητας και των χριστιανικών επιδράσεων.

Η εικόνα είχε αρχικά τις εικαστικές συμβάσεις της ρωμαϊκής ζωγραφικής στην απόδοση της μορφής, μιας και οι ζωγράφοι πήραν τα μοντέλα τους απευθείας από τις τοιχογραφίες. Δημιουργήθηκε ένας μηχανισμός για την παραγωγή των εικόνων, μια μηχανική αντιγραφή, αντί για μελέτη της φύσης και μια αμέλεια ή άγνοια της μορφής και της φόρμας και το φως και η σκιά δεν αποδίδονταν καλά. Η πλειονότητα από αυτά τα πρώιμα έργα έγιναν σε τοιχογραφίες στους τοίχους των κατακομβών στη Ρώμη.

Τα κλασικά χαρακτηριστικά γρήγορα εξαφανίζονται και εισάγονται μέσω του Βυζαντίου, οι Ανατολικοί τύποι και στοιχεία. Ο σκιοφωτισμός είναι σχεδόν ανύπαρκτος στη Μεσαιωνική ζωγραφική, πράγμα που εξηγεί την έλλειψη πλαστικότητας των μορφών. Ο χειρισμός του φωτός, που αναδεικνύει τις τονικές αξίες των χρωμάτων , αποβλέπει στο να τονίσει τον επίπεδο χαρακτήρα της

[76] Pollitt 2000, 239-240

ζωγραφικής της περιόδου, που είναι δυσδιάστατη. Οι επίπεδες μορφές δε ρίχνουν σκιά και οι ζωγράφοι του Μεσαίωνα είχαν περίπου αγνοήσει αυτό το στοιχείο. Επιπλέον το φως διαχέεται σε όλη την εικόνα, έτσι δεν υπάρχει μια φωτεινή πηγή για να προκαλέσει σκιά, αλλά πολλές πηγές φωτισμού, ιδιαίτερη για κάθε μορφή ή για ομάδες μορφών. Τα διάφορα κέντρα φωτισμού δημιουργούν φώτα και σκιές που κατανέμονται σε όλη την επιφάνεια της εικόνας και την τονίζουν[77]. Κανένα στοιχείο δεν ρίχνει τη σκιά του πουθενά. Το υπερκόσμιο θεϊκό φως αποδίδεται συμβολικά με το χρυσό, που όταν μάλιστα είναι στιλβωμένο, αντανακλάται και επιστρέφει στο θεατή. Στην τεχνική ορολογία των εικονογράφων ακόμα και το βάθος της εικόνας ονομάζεται « φώτισμα».

Από τη ρωμαϊκή ζωγραφική ως την Αναγέννηση οι ήδη λιγοστές προβαλλόμενες σκιές εξαφανίζονται κυριολεκτικά από τη σκηνή αφήνοντας πίσω μόνο τη «σκιά εφαρμογής» που είναι μια άχαρη σκιά κολλημένη στα πόδια της φιγούρας. Η σκιά σημαδεύει την ύπαρξη μιας επιφάνειας και την απόσταση ενός αντικειμένου από την επιφάνεια αυτή, δηλώνοντας ταυτόχρονα και την κλίση της επιφάνειας, εφόσον αυτή υπάρχει. Σκοπός της είναι να εντάξει το αντικείμενο στο χώρο. Χωρίς αυτή το εικονιζόμενο πρόσωπο θα έμοιαζε να αιωρείται σ' ένα ακαθόριστο ύψος[78].

Η Αναγέννηση

Γύρω στα τέλη του 14ου αιώνα διαμορφώθηκε ο Διεθνής Γοτθικός ρυθμός, ο οποίος δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ο συνδυασμός των στοιχείων της γαλλικής και της ιταλικής παράδοσης της γοτθικής εποχής. Η καινοτομία στο Διεθνές Γοτθικό στυλ είναι το ιδιαίτερο αίσθημα επαφής με το φυσικό κόσμο, το οποίο σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική λεπτομέρεια και την έμφαση στα διακοσμητικά στοιχεία, θα δώσει στοιχεία για τις κατακτήσεις που θα ακολουθήσουν.

Το Διεθνές Γοτθικό στυλ επικράτησε σχεδόν σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο και επέβαλε ένα είδος κοινής εκφραστικής γλώσσας που θα διευκολύνει την επικράτηση των τύπων της αναγέννησης[79]. Η τέχνη στρέφεται προς την κατάκτηση του φυσικού χώρου και την ερμηνεία του πραγματικού κόσμου, το ενδιαφέρον στρέφεται στο

[77] Πανσέληνου 2000, 278
[78] Casarti 2004α, 231
[79] Χρήστου 1996, 18

συγκεκριμένο, το σωματικό, το ατομικό. Τη θέση των αιώνιων και αμετακίνητων προτύπων που είχε δημιουργήσει ο θρησκευτικός ιδεαλισμός της μεσαιωνικής τέχνης, λαμβάνει τώρα η προσπάθεια της απεικόνισης και ερμηνείας της απεριόριστης πολλαπλότητας των σχέσεων του ανθρώπου και των φαινομένων του φυσικού κόσμου καθώς και η νέα, περισσότερο κοσμική, διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και η προσπάθεια μιας πιο ολοκληρωμένης φυσιοκρατικής απόδοσης του φυσικού χώρου. Για να επιτύχει καλύτερα ο καλλιτέχνης την οργάνωση του χώρου και την απόδοση του φυσικού κόσμου και να δοθεί η εντύπωση του τρισδιάστατου χώρου σε μια δισδιάστατη επιφάνεια που είναι αυτή της ζωγραφικής, είναι υποχρεωμένος να χρησιμοποιήσει ιδιαίτερα και νέα μέσα, κυρίως των επιστημονικών κατακτήσεων, όπως για παράδειγμα την ανακάλυψη της κεντρικής προοπτικής που θα ολοκληρωθεί στις αρχές του 15ου αιώνα. .

Οι μορφοπλαστικές αναζητήσεις των ζωγράφων των Κάτω Χωρών και της Ιταλίας, να αναπαραστήσουν όσο πιο πιστά μπορούν την πραγματικότητα, σεβόμενοι τη φύση και τον άνθρωπο, εκφράστηκαν με το ρεαλισμό της φλαμανδικής και τον ιδεαλισμό της ιταλικής τέχνης. Στη ζωγραφική της πρώιμης Ιταλικής Αναγέννησης εισάγονται στα έργα οι μαθηματικοί κανόνες της προοπτικής και το ενδιαφέρον στρέφεται στις καλλιτεχνικές μορφές της αρχαιότητας, όπου αποτυπώνεται με τρόπο αντικειμενικό η αρμονία, η χάρη και η ομορφιά του ανθρωπίνου σώματος[80]. Στον βορειοευρωπαϊκό χώρο, η έμφαση δίνεται στην αλήθεια και τη ρεαλιστική περισσότερο κατεύθυνση. Επιπλέον η ανάπτυξη της ελαιογραφίας στη Βόρεια Ευρώπη εισήγαγε μια χρήση του χρώματος που τελικά έδιωξε την αυγοτέμπερα εντελώς. Οι ιδιότητες των ελαίων, όπως το λινέλαιο, το έλαιο καρυδιάς ή της παπαρούνας, που τα καθιστούν τόσο επιθυμητά στη ζωγραφική, είναι το ότι είναι γυαλιστερά, παχύρρευστα, στεγνώνουν αργά και είναι υψηλής διάθλασης. Τα στρώματα της βαφής μπορούν να γίνουν παχιά ή λεπτά, αδιαφανή ή διαφανή και οι ξεχωριστές πινελιές μπορούν να είναι απότομες και δραματικές ή ν' αναμειγνύονται ανεπαίσθητα μέχρι να εξαφανιστούν. Οι ίδιες χρωστικές ουσίες που είναι αδιαφανείς και υψηλού τόνου στο αυγό, μπορούν στο λάδι, να γίνουν πλούσια, ημιδιαφανή σμάλτα. Οι συνέπειες του χρωματισμού στους πίνακες ήταν άμεσα εμφανής. Οι σκιές πλέον δεν είναι μη ρεαλιστικές, στεγνές μπογιές ή ανιαρά υποδειγμένες με μαύρο. Τώρα μπορούν να έχουν άπειρη λεπτότητα, μπορούν να είναι σκοτεινές και

[80] Χρήστου 1975, σελ 24

γεμάτες χρώμα ταυτόχρονα. Οι ενδιάμεσοι τόνοι είναι δυνατό να απεικονιστούν με μεγάλη απαλότητα και οι τονισμοί να είναι στιλπνοί ή εκθαμβωτικοί[81].

Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη

Το βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης των χωρών βορείως των Άλπεων, ιδιαίτερα της φλαμανδικής και γερμανικής τέχνης, είναι η απόδοση της φυσικής αλήθειας. Η φλαμανδική τέχνη στρέφεται αποφασιστικά στη διερεύνηση του κόσμου της οπτικής πραγματικότητας[82] και στην πιστή απόδοση της με κάθε λεπτομέρεια με καταπληκτική δεξιοτεχνία, μέσα από την εμπειρία και την παρατήρηση, με αποτέλεσμα που φτάνει τα όρια της φωτογραφικής απεικόνισης. Το γεγονός αυτό αναδείχτηκε με την ανακάλυψη και τη χρησιμοποίηση της ελαιογραφίας και με την λαμπρότητα και διαφάνεια που απέκτησε το χρώμα. Ιδιαίτερη ήταν η προσοχή των καλλιτεχνών της Φλάνδρας στα φαινόμενα του φωτός και κατά συνέπεια στην αποτύπωση των σκιών.

Εικόνα 34. Campin, *Η Αγία Τριάδα*, 1410, Λάδι σε ξύλο, 149 x 61 εκ., Städel Kunstinstitut, Φρανκφούρτη

Ο Φλαμανδός ζωγράφος Robert Campin (ή αλλιώς ο Δάσκαλος του Flemalle) ενεργός κατά την περίοδο 1406-1444, ήρθε σε καθολική ρήξη με το κομψό Διεθνές Γοτθικό στυλ και θεωρείται μαζί με το Jan van Eyck, ως ένας από τους θεμελιωτές της Σχολής των Κάτω Χωρών. Το έργο του, η Αγία Τριάδα, είναι μια γκριζογραφία που απεικονίζει την Αγία Τριάδα, με τον Παντοκράτορα να κρατά στα χέρια του το σώμα του νεκρού Χριστού έχοντας το περιστέρι του Αγίου Πνεύματος στον ώμο του (εικ. 34).

[81] Bomford 1995, 14-15
[82] Χρήστου 1975, σελ.25

Τα στοιχεία απεικονίζονται όπως στα μαρμάρινα αγάλματα, και τοποθετούνται πάνω σε μια κόγχη ομοίως με τα έργα γλυπτικής. Για να τονιστεί η πλαστική εντύπωση, πέρα από τον περιορισμό στο χρώμα της πέτρας, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί και ειδικά θέματα, όπως το πόδι, ο χιτώνας και το χέρι του Χριστού που βγαίνουν από το βάθρο. Η παράσταση, μέσα από τη ρεαλιστική χρήση του φωτός και της σκιάς, φαίνεται να ανταγωνίζεται την γλυπτική. Οι σκιές από τα πόδια του Χριστού εξαιτίας του πλευρικού φωτός, προβάλλονται ξεκάθαρα πάνω στον χιτώνα του Πατέρα, αλλά και πάνω στο ίδιο του το γόνατο. Το κεφάλι του Χριστού βγαίνει προς τα έξω γέρνοντας προς τον θεατή, το ίδιο και η σκιά Του που ξεκινά από το εσωτερικό της εσοχής του τοίχου και συνεχίζει στην εξωτερική γωνία ακολουθώντας το σώμα. Η έντονη σκιά του Πατέρα, τον ξεχωρίζει από το φόντο. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναρωτηθούμε αν ο ζωγράφος θα απεικόνιζε τη σκιά του Παντοκράτορα αν δεν επρόκειτο για ένα έργο που θέλει να μιμηθεί ένα δημιούργημα πλαστικής, αλλά επρόκειτο για μια αφήγηση σε διαφορετικό πλαίσιο, με δεδομένο ότι ο Θεός είναι πνεύμα και δεν έχει υλική υπόσταση και κατά συνέπεια δεν έχει και σκιά. Ενδιαφέρουσα είναι και η πιστή γεωμετρική αναπαράσταση της σκιάς που προκαλείται από την αψίδα της εσοχής η οποία είναι τόσο λεπτομερής. Το έργο μοιάζει να είναι αληθινή φωτογραφία, ενός πραγματικού έργου γλυπτικής με πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας.

Ένα ακόμη παράδειγμα της τέχνης του Campin, είναι το Τρίπτυχο Mérode (εικ.35) που αποτελεί ένα από το πιο ολοκληρωμένα έργα του. Η παράσταση ανοίγει στο αριστερό πτερύγιο και λαμβάνει χώρα σε μια αυλή στην οποία απεικονίζονται το ζευγάρι των χορηγών, στο μεσαίο πτερύγιο, ο Ευαγγελισμός και στο δεξί τμήμα του συνόλου ο Ιωσήφ μέσα στο εργαστήριο του, στο τραπέζι του με τα εργαλεία του. Ό,τι κάνει εντύπωση στο Τρίπτυχο αυτό είναι η αγάπη για το συγκεκριμένο και η ρεαλιστική περιγραφή, η χαρά στην απόδοση των λεπτομερειών και η έμφαση στη σαφήνεια της οργάνωσης του χώρου[83]. Στο αριστερό πτερύγιο δεν εμφανίζονται σκιές, ενώ στο εργαστήριο του Ιωσήφ υπάρχει μια συνεπής απόδοση των σκιών, εξαιτίας του φωτός που έρχεται από μια φωτεινή πηγή τοποθετημένη έξω από τον πίνακα στην πλευρά του θεατή, και όχι από τα ανοιχτά παράθυρα στο πίσω μέρος του δωματίου. Τα εργαλεία πάνω στον πάγκο προβάλλουν τις σχεδόν εφαπτόμενες σκιές τους. Το τσεκούρι ρίχνει την σκιά του πάνω στο κάθισμα, ενώ τα

[83] Χρήστου, 1975, 46-47

ξύλα, το πριόνι και το σκαμνί στο πάτωμα. Χάρη στην αγάπη του για τη λεπτομέρεια ο καλλιτέχνης δεν αμέλησε να αποτυπώσει, έστω και αμυδρά, την σκιά που προκαλεί το πλέγμα της καρέκλας του Ιωσήφ στον τοίχο πίσω της, αλλά και τις σκιές που δημιουργεί το φώς που έρχεται από τα παράθυρα, όπως τη σκιά της ποντικοπαγίδας πάνω στο περβάζι και του μικρότερου παραθύρου που σκιάζει τον πάγκο εργασίας του.

Εικόνα 35.Campin,*Τρίπτυχο Mérode*, περ. 1427, λάδι σε ξύλο, 64,1 x 117,8 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

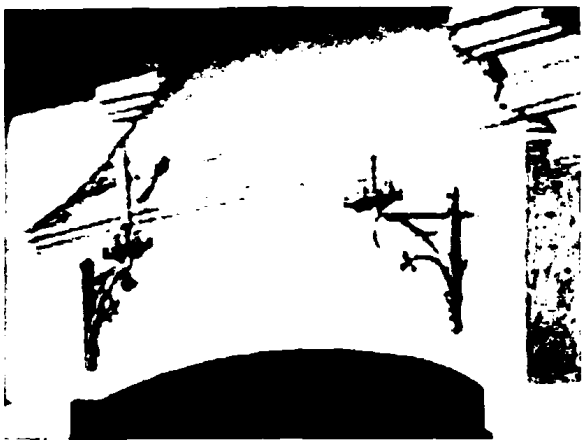
Ένα ακόμη παράδειγμα της τέχνης του Campin, είναι το Τρίπτυχο Mérode (εικ.35) που αποτελεί ένα από το πιο ολοκληρωμένα έργα του. Η παράσταση ανοίγει στο αριστερό πτερύγιο και λαμβάνει χώρα σε μια αυλή στην οποία απεικονίζονται το ζευγάρι των χορηγών, στο μεσαίο πτερύγιο, ο Ευαγγελισμός και στο δεξί τμήμα του συνόλου ο Ιωσήφ μέσα στο εργαστήριο του, στο τραπέζι του με τα εργαλεία του. Ό,τι κάνει εντύπωση στο Τρίπτυχο αυτό είναι η αγάπη για το συγκεκριμένο και η ρεαλιστική περιγραφή, η χαρά στην απόδοση των λεπτομερειών και η έμφαση στη σαφήνεια της οργάνωσης του χώρου[84]. Στο αριστερό πτερύγιο δεν εμφανίζονται σκιές, ενώ στο εργαστήριο του Ιωσήφ υπάρχει μια συνεπής απόδοση των σκιών, εξαιτίας του φωτός που έρχεται από μια φωτεινή πηγή τοποθετημένη έξω από τον πίνακα στην πλευρά του θεατή, και όχι από τα ανοιχτά παράθυρα στο πίσω μέρος του δωματίου. Τα εργαλεία πάνω στον πάγκο προβάλλουν τις σχεδόν εφαπτόμενες

[84] Χρήστου, 1975, 46-47

σκιές τους. Το τσεκούρι ρίχνει την σκιά του πάνω στο κάθισμα, ενώ τα ξύλα, το πριόνι και το σκαμνί στο πάτωμα. Χάρη στην αγάπη του για τη λεπτομέρεια ο καλλιτέχνης δεν αμέλησε να αποτυπώσει, έστω και αμυδρά, την σκιά που προκαλεί το πλέγμα της καρέκλας του Ιωσήφ στον τοίχο πίσω της, αλλά και τις σκιές που δημιουργεί το φώς που έρχεται από τα παράθυρα, όπως τη σκιά της ποντικοπαγίδας πάνω στο περβάζι και του μικρότερου παραθύρου που σκιάζει τον πάγκο εργασίας του.

Στο μεσαίο πτερύγιο του Ευαγγελισμού, η Ιερή σκηνή δεν τοποθετείται σε εκκλησία ή μπροστά στην πύλη ενός ναού, αλλά σ' ένα δωμάτιο μιας πολύβουης φλαμανδικής πόλης του 15ου αιώνα με μια σχεδόν φωτογραφική απόδοση των αντικειμένων και των σκιών τους. Το θεϊκό φως εισβάλλει από επτά χρυσές αχτίδες φωτός από τα δύο μικρά στρογγυλά παράθυρα στα αριστερά του δωματίου, μεταφέροντας μια μικροσκοπική γυμνή φιγούρα ενός βρέφους. Το φως είναι τόσο δυνατό, που υπερβαίνει σε ένταση το φως που μπαίνει από το ανοιχτό παράθυρο στο πίσω μέρος του δωματίου, το οποίο φαίνεται να μην επηρεάζει καθόλου στη φωτοσκίαση των αντικειμένων. Τα παραθυρόφυλλα, η κρεμάστρα με την πετσέτα, ο πάγκος στον οποίο ακουμπά η Παρθένος, το τραπέζι, οι προεξοχές και οι εσοχές στον τοίχο, προβάλλουν όλα τη σκιά τους. Ειδικότερα οι λεπτομερείς περιγραφικές ερριμμένες σκιές της κρεμασμένης χύτρας και της αλυσίδας της (εικ. 36), αλλά και εκείνες από τις απλίκες και τα κηροπήγια πάνω στο τζάκι (εικ. 37). Η σκιά από το κερί (εικ. 38) στο ένα κηροπήγιο δεν παραμένει κατακόρυφη, αλλά σπάει ακολουθώντας τις προεξοχές στο διάκοσμο και την κλίση της καμινάδας του τζακιού. Αντίθετα δεν απεικονίζεται η σκιά του αγγέλου, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευτεί συμβολικής σημασίας, ότι δηλαδή ο άγγελος είναι ακόμα σε πνευματική κατάσταση (άρα δεν έχει σκιά), ώστε ακόμα και η Παναγία δεν έχει αντιληφθεί την ύπαρξη του και συνεχίζει να διαβάζει ήρεμη το βιβλίο της. Αντίστοιχα όμως, δεν απεικονίζονται (ή εμφανίζονται ελάχιστα σε σχέση με τα υπόλοιπα αντικείμενα στο δωμάτιο) οι σκιές των αντικειμένων πάνω στο τραπέζι, τα οποία έχουν αποδοθεί με κάθε λεπτομέρεια, όπως τα γράμματα στο βιβλίο, η σκιά του σελιδοδείκτη, τα σχέδια στο βάζο και ο καπνός από το σβησμένο κερί.

Εικόνα 36. Λεπτομέρεια από εικόνα 35



Εικόνα 37. Λεπτομέρεια από εικόνα 35

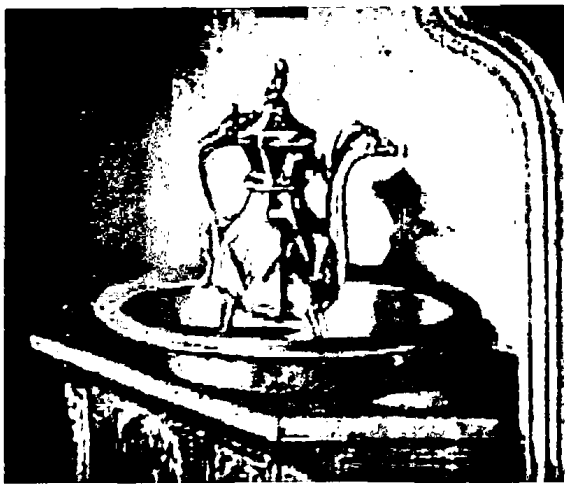
Εικόνα 38. Λεπτομέρεια από εικόνα 35

Τελευταίο παράδειγμα αποτελεί το Τρίπτυχο του Werl (εικ. 39), το κεντρικό πάνελ του οποίου έχει χαθεί και είναι και το τελευταίο έργο του καλλιτέχνη που διασώζεται,. Στο δεξή πτερύγιο απεικονίζεται η Αγία Βαρβάρα, η οποία διαβάζει ένα βιβλίο καθισμένη μπροστά από τζάκι. Το αριστερό πτερύγιο δείχνει τον δωρητή Heinrich von Werl, ο οποίος γονατίζει σε στάση προσευχής, καθώς παρουσιάστηκε μπροστά του ο Ιωάννης ο Βαπτιστής. Το δωμάτιο που βρίσκεται η Αγία Βαρβάρα υποδεικνύει την κατοικία μιας σύγχρονης μεσαίας αστικής τάξης και όχι ένα βιβλικό περιβάλλον, και περιέχει πολλά από τα ίδια στοιχεία που υπάρχουν και στον κεντρικό πίνακα του Mérode. Το τζάκι φωτίζει το δωμάτιο με μια ζεστή κοκκινωπή λάμψη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με το σχετικά σκληρό φως που πέφτει από το παράθυρο και εκείνο που προέρχεται από μια αόρατη πηγή στο κέντρο και προς τα αριστερά του πίνακα. Τα περισσότερα από τα αντικείμενα που τοποθετούνται γύρω από την Αγία, έρχονται σε αντίθεση με τις διαφορετικές πηγές φωτός που πέφτουν στις γενικά χρυσές και γυαλισμένες επιφάνειες τους. Η μεταλλική τσαγιέρα δίπλα στο τζάκι (εικ.40), ρίχνει τη σκιά της σε δύο διαφορετικές επιφάνειες, με ένα τμήμα της να πέφτει επάνω στο γυαλιστερό δίσκο και ένα δεύτερο τμήμα επάνω στον τοίχο. Ακριβώς από πάνω διαγράφονται ξεκάθαρα οι σκιές από το λευκό πανί και από τη ράβδο στην οποία είναι κρεμασμένο. Αξιοσημείωτες είναι οι ερριμμένες σκιές που προκαλούνται στον τοίχο του τζακιού από το ιδιαίτερα λεπτομερές γλυπτό της Αγίας Τριάδας που βρίσκεται την κορυφή του και από την απλίκα με το σβησμένο κερί (εικ. 38). Και εδώ η σκιά του κεριού γέρνει στις γωνίες της καμινάδας όπως στο Mérode. Η σκιά που ξεχωρίζει σε αυτό το έργο είναι εκείνη της γυάλινης φιάλης πάνω στο περβάζι του τζακιού, όπου με αριστουργηματική τεχνική διαγράφονται στη σκιά της το σχήμα της και οι αντανακλάσεις που πέφτουν πάνω της, τονίζοντας το υλικό της

Εικόνα 39. Campin, *Το Τρίπτυχο της Werl*, 1438, λάδι σε ταμπλό, 101 x 47 εκ., Prado, Μαδρίτη

ου είναι από γυαλί, ένα σχεδόν διάφανο υλικό (εικ.39). Το αριστερό πτερύγιο δεν αρουσιάζει το ίδιο ενδιαφέρον σε ότι αφορά την παραγωγή ερριμμένων σκιών. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί η σκιά της Βρεφοκρατούσας Παναγίας στην κορυφή ου θόλου που τονίζει ιδιαίτερα την πλαστικότητα του αγάλματος, αλλά και η σκιά από το σχοίνινο ζωνάρι του δωρητή η οποία διακριτικά ανεβαίνει τα σκαλιά. Σε αυτό ο πτερύγιο αξίζει να αναφερθεί η επιρροή από άλλους σύγχρονους ζωγράφους του Campin, όπως ο καθρέπτης στον τοίχο πίσω από τις μορφές, που αποτελεί αναφορά στο *Πορτραίτο των Arnolfini* του Jan van Eyck που είχε φιλοτεχνηθεί τέσσερα χρόνια νωρίτερα.

Ένας από τους πιο ριζοσπαστικούς ανακαινιστές της Αναγέννησης των Βόρειων Χωρών κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα ήταν και ο Ελβετός ζωγράφος Konrad Witz (1400-1446). Η αξία του στην ιστορία της τέχνης έγκειται στον τρόπο που αντιμετώπισε ζητήματα όπως η πλαστικότητα των μορφών, η προοπτική, η απόδοση των τοπίων με νατουραλιστικό τρόπο, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο απέδιδε τις σκιές. Στα έργα του *Άγιος Βαρθολομαίος* (εικ.42) και *Συναγωγή* (εικ. 43) οι σκιές των μορφών που εικονίζονται προβάλλονται στον γυμνό τοίχο με ασαφή περιγράμματα αλλά υπερβολικά τονισμένες, επιδιώκοντας ίσως να ενισχύσουν



Εικόνα 40.Λεπτομέρεια από εικόνα 39

Εικόνα 41. Λεπτομέρεια από εικόνα 39

περισσότερο την πλαστική εντύπωση. Παρότι δεν υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες φωτισμού για τη δημιουργία τόσο έντονων σκιών, ο ζωγράφος όχι μόνο δεν τις αγνοεί αλλά τις ενισχύει. Επιπλέον, στο έργο *Συναγωγή*, δίπλα στη γυναικεία μορφή βρίσκεται ένα μεγάλο ανοιχτό παράθυρο, το οποίο δεν απεικονίζεται, όμως ενισχύει με φως το δωμάτιο, χωρίς να αλλοιώνει την ένταση και το σχήμα της σκιάς. Ταυτόχρονα αποτυπώνεται η διαφορά στη σκίαση του τοίχου από το δοκάρι που εμποδίζει το φως να περάσει στο πάνω μέρος του παραθύρου. Στα μεταγενέστερα έργα του, όπως *Το προσκύνημα των Μάγων*, οι ερριμμένες σκιές γίνονται πιο λεπτομερείς στο περίγραμμά τους (εικ. 44). Το έργο αυτό εξακολουθεί να έχει το διακοσμητικό χρυσό φόντο της γοτθικής παράδοσης, αλλά ένα ισχυρό και διαυγές πλευρικό φως διέρχεται από τα δεξιά του πίνακα, δημιουργώντας ξεκάθαρες σκιές με έντονα περιγράμματα. Η σκιά που δημιουργεί η στέγη κάτω από την οποία κάθεται η Παναγία προβάλλει χαρακτηριστικά τις σκιές από τα ανοίγματα και τα δοκάρια της. Οι σκιές των τριών αγαλμάτων πάνω από την αψίδα της εισόδου, αποτυπώνονται ακολουθώντας πιστά τα περιγράμματα τους. Το ίδιο συμβαίνει και με τις σκιές τις Παναγίας και του βρέφους, που επιπλέον γέρνουν και στην άλλη πλευρά της γωνίας του τοίχου. Είναι τόσο προσηλωμένος στη λεπτομέρεια που δεν έχει αμελήσει να αποδώσει τις σκιές από τα κεφάλια των ζώων που ξεπροβάλλουν από το παράθυρο, αλλά και του σοφά που προεξέχει από τα σκασίματα του τοίχου. Ο Wiiz, κλείνει οριστικά τη γοτθική παράδοση, ανακαλύπτοντας ένα νέο τρόπο υπέρβασης των φλαμανδικών και ιταλικών τάσεων διαμέσου μιας επιβλητικής ζωγραφικής γλώσσας, χωρίς καμία υποχώρηση στα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά των ζωγράφων της Φλάνδρας ούτε στο ιδεαλιστικό πνεύμα των δημιουργών της ιταλικής

ναγέννησης, παρουσιάζοντας ένα κόσμο που που ενώ συνδέεται και με τους δύο ίναι κάτι εντελώς ξεχωριστό.[85] Ολοκληρώνει, τέλος, τις επαναστάσεις των Campin αι Van Eyck χωρίς ουσιαστικά να γνωρίζουμε αν είχε κάποια επαφή με το έργο ους.

) κυριότερος όμως εκπρόσωπος της Αναγέννησης του Βορρά και ένας από τους ιεγαλύτερους Ευρωπαίους προσωπογράφους, ήταν ο Jan van Eyck, ο εισηγητής της :εχνικής της ελαιογραφίας. Στην εικόνα 45 έχουμε ένα μικρό τρίπτυχο του καλλιτέχνη, στα εξωτερικά πτερύγια του οποίου υπάρχουν δυο γκριζογραφίες που ιπεικονίζουν τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Η πηγή του φωτός είναι έξω από τον πίνακα στα αριστερά και καθένα από τα αγάλματα ρίχνει χαρακτηριστικά την σκιά του στον τοίχο. Η σκιά του αρχάγγελου που πέφτει αμυδρά στον τοίχο αριστερά του, είναι σκοτεινή στη βάση της ενώ μειώνεται η έντασή της καθώς ανεβαίνει προς τα πάνω. Αντίθετα στο δεξί πάνελ η σκιά της Παναγίας στον τοίχο πίσω της είναι πιο περιγραφική και εντονότερη. Ιδιαίτερη είναι και η απεικόνιση της σκιάς του ιπτάμενου περιστεριού στον άλλο τοίχο, που είναι αναγνωρίσιμη και ακολουθεί πλήρως τις γραμμές του σώματος του

Εικόνα 42. Witz, Άγιος Βαρθολομαίος, π. 1435, 100 x 68 εκ., Öffentliche Kunstsammlung, Βασιλεία

Εικόνα 43. Witz, Η Συναγωγή, 1435, 86 x 80,5 100 x 68 εκ., Öffentliche Kunstsammlung,

[85] Χρήστου 1975, 308

Εικόνα 44. Witz, *Το προσκύνημα των Μάγων*, 1443-44 Panel, 132 x 151 εκ., Musie d'Art et d'Histoire, Γενεύη

Τέλος το ολόσωμο διπλό πορτρέτο του με τους *Αρραβώνες των Arnolfini* (εικ.46) που φιλοτεχνήθηκε το 1434, συγκαταλέγεται στα παλαιότερα γνωστά πορτρέτα. Στο ολόσωμο αυτό διπλό πορτρέτο απεικονίζεται ένα στιγμιότυπο από τον αρραβώνα του Ιταλού εμπόρου Giovanni Arnolfini και της μέλλουσας συζύγου του Jeanne de Chenany, σε ένα από τα δωμάτια του σπιτιού τους στην Μπριζ. Οι σύζυγοι στέκονται δίπλα-δίπλα στο νυφικό θάλαμο, στραμμένοι προς το θεατή κρατώντας ο ένας το χέρι του άλλου. Στο έργο μπορούν να παρατηρηθούν αρκετές σκιές στο χώρο που προέρχονται από ένα πλήθος αντικειμένων με πλούσιο συμβολισμό. Στα αριστερά, τα πορτοκάλια στο χαμηλό τραπέζι και το περβάζι αποτυπώνουν τις σκιές τους ανάλογα με τη θέση τους σε σχέση με το φως που έρχεται από το παράθυρο. Μια άλλη πηγή φωτός, πιθανότητα από ένα δεύτερο παράθυρο, προκαλεί τις σκιές στο προσκήνιο. Πρώτα οι λεπτομερείς σκιές από τα σανδάλια που μας υποδεικνύουν και την κατεύθυνση του φωτός. Ακολουθεί η σκιά από το σκυλάκι πάνω στο φόρεμα της συζύγου, που εξαιτίας των πτυχώσεων του ρούχου της δε δημιουργεί ένα ξεκάθαρο περίγραμμα. Τέλος προβάλλεται και η σκιά της συζύγου πάνω στα κόκκινα κλινοσκεπάσματα Είναι αξιοπρόσεχτο ότι απουσιάζει η σκιά από τα πόδια του

Εικονα 45. van Eyck, Μικρό Τρίπτυχο, π. 1437 Λάδι σε δρύινο ταμπλό, 39 x 24εκ. Gemäldegalerie, Δρέσδη

συζύγου ο οποίος μολονότι βρίσκεται σε σημείο που επηρεάζεται από την πηγή του φωτός δεν προβάλλει τη σκιά του στο πάτωμα.

Ο Hans Holbein ο νεότερος (περ. 1497- 1543) ήταν Γερμανός ζωγράφος, σχεδιαστής και χαράκτης της Αναγέννησης. Η τέχνη του Holbein έχει αποκαλεστεί ρεαλιστική, καθώς σχεδίαζε και ζωγράφιζε με σπάνια ακρίβεια. Τα πορτραίτα του ήταν φημισμένα στην εποχή τους για την ομοιότητα με τα πραγματικά πρόσωπα. Η *Λάις της Κορίνθου* ήταν μια εταίρα στην αρχαία Ελλάδα που ήταν διάσημη για την εκθαμβωτική ομορφιά της και την υψηλή τιμή της (εικ. 47). Τα χρυσά νομίσματα μπροστά της και το δεξί τεντωμένο χέρι της, καλούν την προσοχή του θεατή. Το έργο παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την αποτελεσματική βράχυνση του δεξιού χεριού της μορφής και την χαρακτηριστική ερριμμένη σκιά του χεριού, με το τέλειο, έντονο και ορισμένο περίγραμμα της.

Στην εικόνα 48 βλέπουμε το πορτρέτο του Nikolaus Kratzer ενός αστρονόμου από το Μόναχο όπου μετά τις σπουδές του στην Οξφόρδη πήγε στην υπηρεσία του Ερρίκου Η', βασιλιά της Αγγλίας. Στο πίνακα απεικονίζονται τα εργαλεία που

Εικόνα 46. Jan van Eyck, οι *Αρραβώνες των Arnolfini*, λάδι σε ξύλο, 81,8 x 59,7 εκ. Λονδίνου.

απαιτούνται για την κατασκευή αστρονομικών οργάνων, όπως το ι ηλιακό ρολόι δέκα όψεων, που κρατάει στο αριστερό του χέρι. Χαρακ η προσοχή στην απόδοση της λεπτομέρειας που τον οδηγεί να αποτυ από τα εργαλεία που προβάλλονται πάνω στο τραπέζι, αλλά και σκιές εκείνα που είναι κρεμασμένα στον τοίχο πίσω του.

Παρά το γεγονός ότι είναι ένας καλλιτέχνης γεννημένος στη πέρασε το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου του στην Αγγλία, ο Holbein *Πρεσβευτές* (εικ. 49) εμφανίζεται η επιρροή των ολλανδών ζωγράφω Αναγέννησης, όπως η τάση του για τη σχολαστική λεπτομέρεια πο συμβολική, χαρακτηριστικό των Jan van Eyck και Robert Campin. Σι πίνακα βρίσκεται ο Jean de Dinteville, ένας Γάλλος ευγενής που ήτα στο Λονδίνο ως πρεσβευτής. Από την άλλη πλευρά στέκεται ο συμπατριώτης του, επίσκοπος Georges de Selve, που τον επισκέφτη το 1533. Ο Holbein έχει απεικονίσει πάνω στα ράφια την επιτομή του

Εικόνα 47. Hans Holbein, Η Λάις από την Κόρινθο, 1526 , λάδι σε ξύλο, 34,6 x 26,8 εκ., Kunstmuseum, Βασιλεία

Εικόνα 48. Hans Holbein, *Το πορτρέτο του Nikolaus Kratzer*, 1528, τέμπερα σε δρύ, , 83 x 67, Musée du Louvre, Παρίσι

εποχής. Στο πάνω ράφι , υπάρχει μια ουράνια σφαίρα και μια σειρά από αστρονομικά όργανα πλοήγησης, και ένα πολυεδρικό, δέκα όψεων ηλιακό ρολόι, που δείχνει δύο διαφορετικές ώρες της ημέρας. Στο κάτω ράφι ένα λαούτο με μια σπασμένη χορδή, που προβάλλει τη σκιά του στο βάθος και μια τσάντα με ξύλινα φλάουτα που προεξέχουν από τη θήκη τους ρίχνοντας τη σκιά τους πάνω στο ξύλινο ράφι. Δεν υπάρχουν έντονες προβολές σκιών σε αυτό το έργο, αλλά ένας προσεκτικός παρατηρητής θα διαπιστώσει ότι κάθε λεπτομέρεια έχει αποδοθεί με φωτογραφική ακρίβεια και το ίδιο έχει συμβεί με όλες τις σκιές των αντικείμενων που ανακόπτουν την πορεία του φωτός, ακόμα και τις πιο μικροσκοπικές. Όπως για παράδειγμα η μικρή σκιά από το χάρακα που προεξέχει στο κάτω ράφι και προβάλλεται πάνω στο ράφι και η σκιά της υδρογείου. Αντίθετα έντονα προβάλλεται η σκιά στο πάτωμα του Jean de Dinteville επεκτεινόμενη προς το βάθος.

Στον πίνακα στην εικόνα 50 εικονίζεται η δεκαεξάχρονη Χριστίνα της Δανίας, η χήρα Δούκισσα του Μιλάνου. Ο ζωγράφος αποδίδει το μοντέλο ακριβώς με το φως απέναντι του έτσι ώστε η σκιά του, αλλά και η σκιά από το αόρατο πλαίσιο του παραθύρου να πέφτουν ακριβώς στον τοίχο πίσω του. Έστω και αν αυτές οι ακαθόριστες σκιές περνούν μάλλον απαρατήρητες από τον θεατή, συμβάλλουν ωστόσο στο να γίνει πιο αισθητή η παρουσία του εικονιζόμενου προσώπου.

Εικόνα 49. Hans Holbein, *Οι Πρεσβευτές*, Λάδι σε βελανιδιά, 207 x 209 εκ., National Gallery, Λονδίνο

Εικόνα 50. Hans Holbein , *Χριστίνα της Δανίας, Δουκισσα του Μιλάνου* , 1538, Λάδι σε ξύλο 179 x 83 εκ., National Gallery, Λονδίνο

Ιταλική Αναγέννηση

Την ίδια περίοδο στην Ιταλία, ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους του ύστερου Γοτθικού ρυθμού στη Φλωρεντία ήταν ο Gentile da Fabriano (περ. 1370-1427). Οι πίνακες του πατούν γερά πάνω στην πραγματικότητα, γεγονός που μας επιτρέπει να τον θεωρήσουμε ως έναν από τους πρωτοπόρους της αναγεννησιακής τέχνης. Στο έργο *του η Προσκύνηση των Μάγων* (εικ.51), το οποίο φιλοτέχνησε για λογαριασμό του Φλωρεντίνου έμπορου Palla Strozzi, η θαυμάσια παρουσίαση της μεγαλοπρέπειας της σκηνής, οι διαφορετικοί τρόποι επεξεργασίας της επιφάνειας και η απόδοση των φυσικών φαινομένων συνθέτουν ένα εξαιρετικά πρωτότυπο σύνολο[86]. Παρά τον πλούσιο διάκοσμο, με τον οποίο ποικίλθηκε το έργο,

[86] Toman 2008, σελ 138

είναι εμφανής και μια τάση καταγραφής της πραγματικότητας, η οποία ήταν πρωτόγνωρη για τη Φλωρεντία, τουλάχιστον στον βαθμό που εκφράζεται στο συγκεκριμένο έργο. Στη σκηνή αυτή, μέσα στην περιοχή του δεξιού τόξου, όπου απεικονίζεται η άφιξη στη Βηθλεέμ, οι Τρείς Μάγοι ανεβαίνουν σ' ένα απόκρημνο λόφο – το άλογο του πρώτου μάγου είναι έτοιμο να περάσει την κινητή γέφυρα- και φωτίζονται από τις χρυσές ακτίνες του άστρου, σχηματίζοντας μακριές σκιές.

Εικόνα 51. Gentile da Fabriano, *η Προσκύνηση των Μάγων*, 1423

Εικόνα 52. Λεπτομέρεια εικόνας 51

Χαρακτηριστικά προβάλλει την σκιά του πάνω στα λευκά τείχη ένα μικρό δέντρο δεξιά από την πύλη του κάστρου. Αυτή η προσεκτική απόδοση του φωτός από τον Gentile μπορεί να θεωρηθεί η πρώτη του είδους στη Φλωρεντία, αν και οι σκιές εμφανίζονταν σε πίνακες παλαιότερα, μπορούν να εκληφθούν μονάχα ως μεμονωμένες περιπτώσεις πειραματισμού. Εδώ, για πρώτη φορά, ο θεατής να διακρίνει την επιθυμία του καλλιτέχνη να αποδώσει το αληθινό παιχνίδι του φωτός και της σκιάς. (εικ. 52)

Δύο χρόνια μετά την ολοκλήρωση της Προσκύνησης των Μάγων του Gentile ο Masaccio (1401-π.1428) φιλοτέχνησε τις νωπογραφίες του Παρεκκλησιού των Brancacci Santa maria del Carmine της Φλωρεντίας. Το θέμα του κύκλου των νωπογραφιών είναι ο βίος του Αγίου Πέτρου, ενώ παρουσιάζονται και οι σκηνές της Πτώσης του Ανθρώπου από την εκδίωξη του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο. Σε αυτό το έργο ο Masaccio εφαρμόζει για πρώτη φορά την προοπτική του Brunelleschi, τόσο σε κάθε σκηνή, όσο και στο σύνολο του παρεκκλησίου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι μορφές του Masaccio δένονται με το τοπίο, υπακούοντας στους ίδιους κανόνες φωτισμού από το ίδιο σημείο. Στην

ερίπτωση του Παρεκκλησιού του Brancacci το σημείο από το οποίο πέφτει το φώς τις νωπογραφίες συμπίπτει με το πραγματικό παράθυρο, κάνοντας έτσι πιο πειστική ην αίσθηση της τρίτης διάστασης[87]. Εισάγεται επομένως μια νέα αισθητική ασιζόμενη στην σχέση μεταξύ σώματος, χώρου, σκιάς και φωτός.

Εικόνα 53. Masaccio, *.Η Πληρωμή του Φόρου*, 1426-27, Fresco, 255 x 598 εκ., Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία

Στην *Πληρωμή του Φόρου*, (Εικ. 53) οι φοροεισπράκτορες της Καπερναούμ ζητούν από τον Χριστό τα τέλη και αυτό αποτελεί το κεντρικό επεισόδιο. Ο Χριστός τότε διατάζει τον Πέτρο να πιάσει ένα ψάρι από την παρακείμενη λίμνη γιατί μέσα σε αυτό θα βρει το ανάλογο νόμισμα. Ο Πέτρος εκτελεί την εντολή (επεισόδιο αριστερά) και παραδίδει το νόμισμα στο φοροεισπράκτορα (επεισόδιο δεξιά). Για πρώτη φορά από την εποχή του Τζιότο έχει κανείς την αίσθηση ότι αν αφαιρεθεί ή μετατοπιστεί οποιοδήποτε στοιχείο της σύνθεσης, η ζημιά για το σύνολο θα είναι ανεπανόρθωτη[88]. Το τοπίο είναι σκοτεινό και σκληρό αλλά το φώς μοιάζει να εναλλάσσεται από άκρη σε άκρη στον πίνακα.. Η ρήψη των σκιών στα αριστερά, πίσω από τους χαρακτήρες, είναι αξιοσημείωτη καθώς και η ποσότητα των λεπτομερειών στα πόδια των χαρακτήρων. Ο Masaccio «βλέπει» τη σχέση των σωμάτων με το φως και πλάθει έντονες σκιές . Στην Πληρωμή του φόρου, έργο το οποίο ο Vasari θεωρούσε το αριστούργημα του κύκλου αυτού, οι απόστολοι πλαισιώνονται από το σκοτεινό και σκληρό τοπίο και η σκηνή δεν εκτυλίσσεται κατά τρόπο εξωτερικό, με τη διαδοχή

[87] Μάρευ 1995, 46
[88] Μάρευ 1995, 47

των διαφόρων στιγμών της δράσης, αλλά αποκτά ενότητα με τη σύγκλιση των γραμμών προς την κεντρική μορφή του Χριστού, ο οποίος με την ήρεμη και αυστηρή χειρονομία του συγκεντρώνει το υψηλό νόημα της νωπογραφίας, που τονίζεται με τα αυστηρά χρώματα και την ισχυρή πλαστικότητα των σωμάτων.

Στη σκηνή *Ο Άγιος Πέτρος γιατρεύει με τη σκιά του*, (εικ. 54) βλέπουμε τον Πέτρο, τον Ιωάννη και έναν μαθητή, να κατεβαίνουν έναν δρόμο όπου άρρωστοι στη σειρά περιμένουν να γιατρευτούν. Το θαύμα συμβαίνει μπροστά στα μάτια τους, καθώς ο απόστολος έχει ήδη περάσει δύο άντρες οι οποίοι σηκώθηκαν όρθιοι - ο ένας στηρίζεται στο ραβδί του και ο άλλος τον ευχαριστεί - ενώ ένας τρίτος είναι γονατιστός ικετεύοντας για θείο έλεος, καθώς φαίνεται προσπερνώντας τον, να τον άγγιξε με την σκιά που ρίχνει στο έδαφος ο Πέτρος και ο άρρωστος άντρας είναι στην διαδικασία του να σταθεί. Είναι η σειρά ενός τέταρτου ατόμου να βιώσει τη θαυματουργή επιρροή της σκιάς του αποστόλου. Το φώς, εξίσου με την προοπτική ενότητα της σύνθεσης, και την έμφαση στη δομή και τις αναλογίες της, διαχωρίζει την τέχνη του Masaccio και της πρώιμης αναγέννησης από αυτή των προηγούμενων εποχών και επιτρέπει στον Άγιο Πέτρο να πραγματοποιήσει το θαύμα της σκιάς. Οι μορφές κινούνται από το πίσω μέρος της σκηνής και ανοίγουν το δρόμο τους προς τα μπροστά, ακολουθώντας το σημείο φυγής της προοπτικής των κτηρίων που πλαισιώνουν την αριστερή πλευρά και δίνουν έμφαση στο τρισδιάστατο της σκηνής. Οι σκιές που προβάλλουν τα σώματα του Ιωάννη και του Πέτρου είναι και αυτές προϊόν της προοπτικής. Αν και το κείμενο αναφέρει την θαυματουργική επίδραση μόνο της σκιάς του Πέτρου, ο Masaccio φαίνεται να ήταν αποφασισμένος να απεικονίσει και του Ιωάννη. Οι διπλές παράλληλες σκιές δίνουν έμφαση στο βάθος αυτής της προοπτικής του χώρου[89].

Τέλος, στην σκηνή με θέμα την Έξωση των Πρωτοπλάστων (εικ. 55), ένας άγγελος διώχνει τους έκπτωτους στο σκληρό, άγονο κόσμο, όπου το φως εκθέτει χωρίς έλεος την ενοχή και την απελπισία τους, ενώ οι μακριές σκιές τους διαγράφονται πίσω τους. Υπάρχει μια ισχυρή εντύπωση του νατουραλισμού σε όλους τους πίνακες του Masaccio. Εξαιτίας της γραμμικής και ατμοσφαιρικής προοπτικής που χρησιμοποιεί στους πίνακες του, το κατευθυνόμενο φως, και τη φωτοσκίαση, οι τοιχογραφίες γίνονται ακόμα πιο πειστικές.

Το έργο του Giovanni di Paolo, *Η φυγή στην Αίγυπτο*, (εικ. 56) είναι μια

[89] Stoichita 1997, 55

Εικόνα 54. Masaccio, Ο Άγιος Πέτρος γιατρεύει με τη σκιά του, 1426, Φρέσκο, 230 x 162 εκ, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία

Εικόνα 55. Masaccio, Η Έξωση από τον Παράδεισο, 1426-27 Φρέσκο , 208 x 88 εκ., Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία

σύνθεση που περιλαμβάνει πλευρές της σύγχρονης αγροτικής εξοχικής ζωής. Το καινοτόμο χαρακτηριστικό της σκηνής στο οποίο εστιάζει με ιδιαίτερη λεπτομέρεια είναι οι σκιές που ρίχνουν κυρίως τα δέντρα, ο γεωργός με το ζώο που οργώνει στο κέντρο, αλλά όχι εκείνος στο βάθος, και η σκιά της καλύβας στα αριστερά. Στην πάνω αριστερή γωνία εισάγει την πηγή όλων των αποτελεσμάτων του φωτισμού, τον ήλιο. Οι ζωγράφοι είναι συνήθως διστακτικοί να τον ενσωματώσουν στο ζωγραφικό τους πεδίο, αλλά εδώ είναι για να δώσει έμφαση στην οπτική αληθοφάνεια των ερριμμένων σκιών. Οι σκιές περιορίζονται μόνο στο βάθος, ενώ σε πρώτο πλάνο ούτε οι γυναίκες που συζητάνε στα αριστερά, ούτε η Παρθένος με το βρέφος και ο Ιωσήφ με το γάιδαρο έχουν σκιές. Αυτό γίνεται ακόμα πιο εντυπωσιακό όταν παρατηρούμε ότι οι σκιές των δέντρων σχεδόν αγγίζουν το πόδι του Ιωσήφ. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε δύο πολύ ξεχωριστές εικονογραφικές φόρμες. Οι μορφές στο προσκήνιο ακολουθούν πιστά τους κανόνες ενός επίπεδου,

δισδιάστατου κόσμου, τον τυπικό τύπο της μεσαιωνικής εικόνας, ενώ το τοπίο είναι ένα προϊόν της εκσυγχρονισμένης εμπειρίας της πραγματικότητας[90]. Ίσως όμως ο λόγος για τον οποίο δε σχεδιάζει τις σκιές στο πρώτο πλάνο θα μπορούσε να σχετίζεται με την επίπτωση που θα είχαν στη γενικότερη σύνθεση, αλλά και επιπλέον από το γεγονός ότι θα κοβόταν στα όρια του πίνακα, αφού είναι τόσο μπροστά που δεν αφήνουν άλλα περιθώρια για να ζωγραφιστούν αναλογικά οι σκιές.

Εικόνα 56. Giovanni di Paolo, *Η φυγή στην Αίγυπτο* 1436, τέμπερα σε ξύλο, Pinacoteca Nazionale di Siena, Σιένα

Ο Fra' Filippo Lippi, (π. 1406 –1469) έχει ζωγραφίσει σε πολλές παραλλαγές στην καλλιτεχνική του πορεία τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, μιας και αποτελεί μια από τις πιο διαδεδομένες απεικονίσεις στη χριστιανική τέχνη και ιδιαίτερα κατά την διάρκεια της Αναγέννησης. Ο Ευαγγελισμός του 1437 (εικ. 57) που σήμερα βρίσκεται στην συλλογή Frick στην Νέα Υόρκη, απεικονίζει τον Αρχάγγελο Γαβριήλ να ανακοινώνει στην Παρθένο Μαρία ότι θα γεννήσει το παιδί του Θεού σε ένα απλό λιτό δωμάτιο. Οι δύο φιγούρες χωρίζονται από μια κολώνα. Στην αριστερή πλευρά εισέρχεται ο αρχάγγελος και τον ακολουθεί ένα ισχυρό φως, που φωτίζει το δωμάτιο, ενώ στη δεξιά πλευρά βρίσκεται η Θεοτόκος. Μια σκιά προβάλλεται στο πάτωμα από

[90] Stoichita 46

το σώμα του αγγέλου που, ανακόπτει το φως και μια δεύτερη πολύ πιο έντονη από το σώμα της Παναγίας στον τοίχο πίσω της. Γεγονός που προκαλεί έκπληξη, καθώς κατά την ημερομηνία αυτή, που παράχθηκε το έργο, ήταν ακόμα ασυνήθιστο στη Φλωρεντία να απεικονίζεται μια ιερή εικόνα να ρίχνει μια τόσο ακριβή και οριοθετημένη σκιά. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η επιθυμία του ζωγράφου ήταν να επιβεβαιώσει τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου ως ένα φυσικό πραγματικό γεγονός, με ένα θετικά συμβολικό υπαινιγμό του χαρακτήρα της σκιάς που λειτουργεί ως θαύμα της ενσάρκωσης.

Αντίθετα ο Ευαγγελισμός που ζωγράφισε ο Lippi για το παρεκκλήσι Martelli στην εκκλησία του San Lorenzo το 1445 (εικ. 58) είναι πολύ διαφορετικός από εκείνον του 1437. Σε αυτό το έργο χρησιμοποιεί την προοπτική σε βάθος, ιδιαίτερα στα κτίρια που υποχωρούν στο παρασκήνιο, ενώ ο άγγελος και η Παναγία μοιράζονται μια κοινή αίθουσα. Χρησιμοποιεί το φως για να δημιουργήσει αντιθέσεις, όπως η σκιασμένη πλευρά των κτηρίων στα αριστερά, σε σχέση με το φως που τρέχει κατά μήκος της πρόσοψης των κτιρίων στα δεξιά, δημιουργώντας την ίδια στιγμή μια ροή από αριστερά προς δεξιά, που καθοδηγεί το βλέμμα του θεατή από το Γαβριήλ στην Παναγία. Με ιδιαίτερη λεπτομέρεια έχει αποδώσει τις σκιές που ρίχνουν τα δέντρα στο έδαφος από τη δεντρόφυτη στοά στο βάθος, όπως επίσης και τη σκιά πάνω στον τοίχο από τη δεξιά πλευρά των κτηρίων, όπου υπάρχει ένα στέγαστρο με αναρριχόμενα φυτά. Σε πρώτο πλάνο οι σκιές από τα σκαλοπάτια προβάλλονται για να τονίσουν τη διαφορά των επιπέδων, ενώ οι άγγελοι στα αριστερά όπως και ο γονατιστός Αρχάγγελος Γαβριήλ, ρίχνουν τη σκιά τους στο πάτωμα. Το διαφανές βάζο στο κάτω μέρος, έτοιμο να λάβει τα κρίνα που φέρει ο άγγελος, προβάλλει τη σκιά του πάνω τμήματος του στο δάπεδο, υποδεικνύοντας ξεκάθαρα και την κατεύθυνση του φωτός που εισέρχεται στο δωμάτιο.

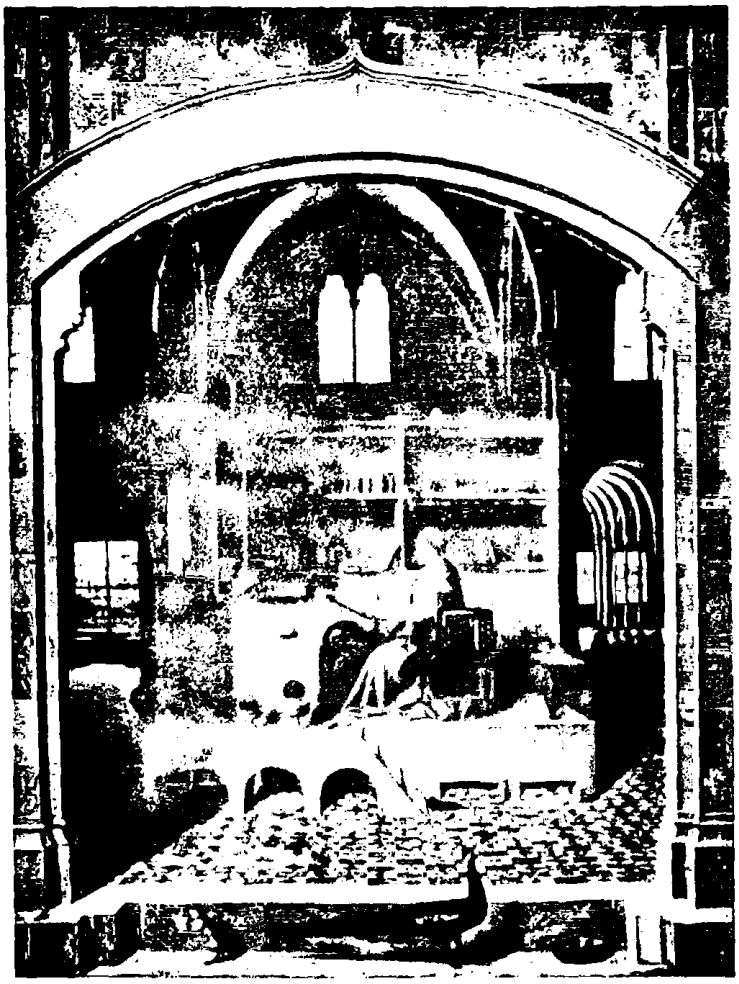
Ο Antonello da Messina (1430 – 1479), στο έργο του επηρεάσθηκε από τη μελέτη της φλαμανδικής ζωγραφικής μαθαίνοντας τα μυστικά της ελαιογραφίας που τότε εισήχθηκαν στην Ιταλία από τους Φλαμανδούς[91] και άσκησε μεγάλη επιρροή στην ιταλική ζωγραφική και ιδιαίτερα στη Σχολή της Βενετίας. Στο έργο του *Άγιος Ιερώνυμος στη μελέτη του* (εικ. 59) ένα μεγάλο τοξωτό παράθυρο ανοίγει στο μελετητήριο του Αγίου Ιερώνυμου, τον πατέρα της εκκλησία που μετέφρασε την Αγία Γραφή. Το μελετητήριο βρίσκεται στο κέντρο, βυθισμένο σε ένα μεγάλο

[91]Barbera 2005, 15.

ilippo Lippi, *Ευαγγελισμός*, 1437-39, τέμπερα σε ξύλο, 64 x 23 εκ. (κάθε π
Collection, Νέα Υόρκη

Filippo Lippi, *Ευαγγελισμός*, 1445, λάδι σε ξύλο, 183 x 175 εκ., San Loren
Chapel, Φλωρεντία

κτίριο με μια Αναγεννησιακή στοά προς τα δεξιά. Η χρήση του φωτός είναι
ά πολύπλοκη, και προέρχεται από διαφορετικές πηγές φωτός, σύμφωνα με
ροές που προέρχονται από τη φλαμανδική τέχνη, δημιουργώντας πολλές
ις του φωτός και της σκιάς, που ποικίλλουν ανάλογα με την πηγή φωτός.
υν μια σειρά από τρία παράθυρα στην κορυφή και δύο παράθυρα στο κάτω
ι οποία φωτίζουν αντίστοιχα ένα διαμέρισμα στα αριστερά και μια βεράντα
ιά. Παρά την πολυπλοκότητα, το φως καταφέρνει να παράγει μια ενιαία ισχύ,
νει τα διάφορα μέρη του πίνακα, χάρη στη στερεή προοπτική κατασκευή.



να 59. Antonello da Messina, ο Άγιος Ιερώνυμος στη μελέτη του, π.1475 ελαιογραφία σε ξύλο φλαμουριάς 99,1 X 129,5 εκ., National Gallery, Λονδίνο

την κεντρική αψίδα μπαίνει το φώς του ήλου και δημιουργεί την προβολή της
ς του τοίχου στα αριστερά, που ακολουθεί τις κατευθυντήριες γραμμές της
πτικής, οδηγώντας το βλέμμα του θεατή στον Άγιο Ιερώνυμο, ιδίως στα χέρια
και στο βιβλίο που κρατά. Γύρω από τον Άγιο, στο αναγνωστήριο του και στη
οθήκη αποδίδονται με λεπτομέρεια οι σκιές που δημιουργούνται από το ίδιο φως

του μεγάλου ανοίγματος. Το ίδιο ισχύει και για τις δύο γλάστρες με τα φυτά μπροστά από το γραφείο, για το χαρτί που βρίσκεται σε πτώση από πάνω τους, για τα βιβλία που προεξέχουν πάνω στο γραφείο και την βιβλιοθήκη, για τη σκιά από το κλειδί που κρέμεται στο πρώτο ράφι της βιβλιοθήκης στα δεξιά και τέλος για τη σκιά του αγίου Ιερώνυμου και της καρέκλας του που προβάλλεται στο πάτωμα και τον τοίχο της βιβλιοθήκης. Σε πρώτο πλάνο η σκιά του παγωνιού (εικ. 60), στο κέντρο, αποδίδεται χαρακτηριστικά με την τεχνική του sfumato και τραβάει την προσοχή έναντι της σκιά της πέρδικας στα αριστερά και του μεταλλικού πιάτου στα δεξιά που απεικονίζονται πιο διακριτικά.

Εικόνα 60. Λεπτομέρεια εικόνας 59

Ο *Νεκρός Χριστός υποβασταζόμενος από τρείς αγγέλους,* (εικ.61) είναι το μόνο έργο του Antonello που βρίσκεται ακόμα στη Βενετία, όπου διέμενε το 1475 και το 1476. Ο νεκρός Χριστός υποστηρίζεται από τρία αγγελάκια ενώ βρίσκεται καθήμενος πάνω στο καπάκι του ανοικτού τάφου του. Το σκηνικό του φόντου είναι ένα τοπίο στο οποίο διακρίνεται η αψίδα της εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης στη Μεσίνα, και αποτελεί αφιέρωμα του καλλιτέχνη στην πόλη της γέννησής του. Σε αυτό το έργο ο Antonello έδωσε μεγάλη έμφαση στις σκιές που σχηματίζονται από το ισχυρό πλευρικό φως πέφτει από την πάνω αριστερή πλευρά. Ο άγγελος στα αριστερά δημιουργεί μια σκιά πάνω στο καπάκι του τάφου, από τη στάση που παίρνει το σώμα του με τα ανοιγμένα πόδια, προσπαθώντας να στηρίξει το νεκρό σώμα του Ιησού, ενώ ταυτόχρονα το κεφάλι του κλίνει προς τα μπροστά σκιάζοντας και τον αριστερό του ώμο του. Το αριστερό χέρι του Ιησού (όπως ο θεατής κοιτάζει τον πίνακα) ρίχνει τη σκιά του στα πλευρά του ενώ το κεφάλι του και το σώμα του κλίνουν προς τα μπροστά σκιάζοντας το δεξί του χέρι, αφήνοντας μόνο ένα τμήμα του στο φως, εκείνο που σηκώνει ο άγγελος. Το αριστερό του πόδι

Εικόνα 61. Antonello da Messina, *Νεκρός Χριστός υποβασταζόμενος από τρείς αγγέλους* Π. 1475 Λάδι σε πάνελ, 115 x 86 εκ., Museo Correr, Βενετία

Εικόνα 62. Antonello da Messina, *Άγιος Σεβαστιανός*, 1476-77, λάδι σε πάνελ, 171 x 85,5 εκ., Gemäldegalerie, Δρέσδη

σχηματίζει μια σκιερή λωρίδα με ορισμένα όρια πάνω στην γάμπα του. Αξιοσημείωτη είναι και η σκιά που σχηματίζεται από την ανοιγμένη πλάκα πάνω στον τάφο, ιδιαίτερα σκοτεινή με σαφή όρια που χωρίζει τις δύο επιφάνειες και υπερτονίζει ότι η πλάκα, προεξέχει από τα όρια της βάσης του ανοιχτού τάφου.

Το έργο *ο Άγιος Σεβαστιανός* (εικ. 62) αποτελούσε μέρος ενός τρίπτυχου που αργότερα αποσυναρμολογήθηκε. Σε αυτή την εικόνα κυριαρχεί η κάθετη εικόνα του Άγιου Σεβαστιανού, που είναι δεμένος σε ένα δέντρο, μερικώς γυμνός, με τα βέλη να διαπερνούν το σώμα του, ενώ πίσω στην πλατεία ο κόσμος αδιαφορεί για το μαρτύριο του. Ο ήλιος πέφτει από ψηλά και δημιουργεί τις λεπτές έντονες σκιές που προβάλλονται από τα πόδια του Αγίου και το δέντρο στο έδαφος. Χαρακτηριστικές είναι και οι σκιές από τα βέλη πάνω στο σώμα του, που τονίζουν την κατεύθυνση του φωτός. Τα λάβαρα στα κτήρια ρίχνουν τη σκιά τους πάνω στον τοίχο όπως και οι σκιές από τα κάγκελα στο δεύτερο όροφο του κτηρίου στα αριστερά, που ακολουθώντας τις γραμμές τις προοπτικής προεκτείνονται προς τα κάτω. Το ίδιο

συμβαίνει και με τη σκιά που προβάλλει η γέφυρα που ενώνει τα δύο κτήρια από τη' ίδια πλευρά στα αριστερά και προβάλλει μια σκιά με έντονα όρια στο λευκό τοίχο Πάνω δεξιά το ίδιο συμβαίνει και στο στέγαστρο που προεξέχει και ρίχνει και αυτό τι σκιά του στον τοίχο. Χαρακτηριστική είναι και η σκιά του ραβδιού που πέφτει κατι μήκος πάνω στο έδαφος και στο σκαλί δίπλα από τον ξαπλωμένο άντρα στα αριστερι της σύνθεσης πίσω από τον άγιο.

Ο Piero della Francesca (1420-1492) ζωγράφος, μαθηματικός και γεωμέτρης παρήγαγε καλλιτεχνικό έργο που χαρακτηρίζεται από την ηρεμία των χρωμάτων κο τις γεωμετρικές του φόρμες και ειδικότερα την προοπτική. Στη νωπογραφία το *Ευαγγελισμός* (εικ. 63) έχει δοθεί μεγάλη προσοχή ακόμη και στη μικρότερ λεπτομέρεια, από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τις υφές των υλικών, όπως το ξύλ στην πόρτα, μέχρι τα μαργαριτάρια που κοσμούν το φόρεμα της Παναγίας. Η σκιά τη κεντρικής κολώνας αδύναμη και ισχνή προβάλλεται στο πάτωμα. Ενώ η σκιά από τ οριζόντιο ξύλινο δοκάρι μπροστά από το παράθυρο στον δεύτερο όροφο του κτηρίου.

Εικόνα 63. Piero della Francesca, Ευαγγελισμός,1452 , νωπογραφία, 329 x 193 εκ., San Francesco, Αρέτζο

Εικόνα 64. Piero della Francesca, Το όνειρο του Κωνσταντίνου, 1452-66 Fresco, 329 x 190 εκ., San Francesco, Αρέτζο

Το έργο του *Το όνειρο του Κωνσταντίνου* (εικ. 64), αναφέρεται στο περίφημο ;ροβάλλεται στη λευκή επιφάνεια του τοίχου με σαφή περιθώρια και συνεχίζει να ιαγράφεται υπο κλίση πάνω στο παραθυρόφυλλο που έχει ανοίξει με φορά προς το :σωτερικό του σπιτιού όνειρο που οδήγησε τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο να ισπασθεί τη χριστιανική θρησκεία. Πριν από την κρίσιμη μάχη, ονειρεύτηκε πως ένας ;γγελος του έδειξε το Σταυρό λέγοντας, «*Εν τούτω νίκα*». Μέσα σε μια μεγάλη σκηνή, ο αυτοκράτορας κοιμάται. Ένας υπηρέτης κάθεται μπροστά από το κρεβάτι σε ένα παγκάκι λουσμένο στο φως, ενώ δύο φρουροί στέκονται ο ένας δεξιά και ο άλλος αριστερά με γυρισμένη την πλάτη. Παλαιοτέρα θεωρήθηκε ότι είναι ένα νυχτερινό σκηνικό, ωστόσο μια πρόσφατη αποκατάσταση αποκάλυψε ότι δεν είναι μια νυχτερινή σκηνή, αλλά ένα ξημέρωμα πριν ακόμα βγει ο ήλιος στον ουρανό. Το δυνατό φως προέρχεται από τον άγγελο που εισέρχεται στη σκηνή από ψηλά. Αυτό το φώς προκαλεί τις μόνες ερριμμένες σκιές στο έργο που προέρχονται από το πόδι και το κοντάρι του φρουρού που στέκεται στα αριστερά ,προσδίδοντας βάθος στην εικόνα.

Εικόνα 65. Piero della Francesca, *Η πομπή της Βασίλισσας του Σαβά, Συνάντηση ανάμεσα στην Βασίλισσα του Σαβά και το Βασιλιά Σολωμόντα*, 1452-66 , φρέσκο, 336 x 747 εκ., San Francesco, Αρέτζο

Η πομπή της Βασίλισσας του Σαβά, Συνάντηση ανάμεσα στην Βασίλισσα του Σαβά και το Βασιλιά Σολομώντα, (εικ. 65) είναι δύο επεισόδια που εμφανίζονται στην ίδια τοιχογραφία και χωρίζονται μεταξύ τους από τη στήλη του βασιλικού παλατιού. Η πομπή της βασίλισσας του Σαβά στ' αριστερά και ο βασιλιάς Σολομών στα δεξιά. Σε όλη τη σύνθεση η μόνη σκιά που απεικονίζεται είναι εκείνη της Βασίλισσας του

Εικόνα 66. Λεπτομέρεια εικόνας 65

Σαβά που γονατίζει με λατρεία μπροστά σε ένο ξύλινο βωμό και προβάλλεται πάνω σε δύο πλευρές του σχηματίζοντας γωνία, καθώς εκείνη σκύβει από πάνω του να προσευχηθεί (εικ. 66)Το βάθρο του Πολύπτυχου του Αγίου Αντωνίου αποτελείται από τρία φύλλα που δείχνουν σκηνές από τη ζωή του Αγίου Αντωνίου της Πάδοβας. Σε μια από αυτές απεικονίζεται ο άγιος Αντώνιος ν' ανασταίνει ένα παιδί (εικ. 67). Στο συγκεκριμένο έργο ένα ισχυρό πλευρικό φως που μπαίνε στο δωμάτιο από τα αριστερά φωτίζει το χώρο. Η αριστερή πλευρά σκιάζεται εξαιτίας της σκιάς που προβάλει ο ο τοίχος διακόπτοντας την πορεία του φωτός Στα δεξιά πίσω από τους καλόγερους περίτεχνα διαγράφεται και η σκιά που ρίχνει ο τοίχος στην εσοχή με τα ράφια τονίζοντας τη διαφορά του βάθους. Σκούρες και κοφτές διαγράφονται στο πάτωμα οι σκιές από το λίκνο που βρίσκεται το παιδί, τον γονατιστού Άγιου Αντώνιου μπροστά από το λίκνο που πραγματοποιεί το θαύμα και του δεύτερου καλόγερου που στέκεται δίπλα του όρθιος. Αξίζει να σημειωθεί πως οι σκιές των καλόγερων διακόπτονται απότομα στο σημείο που εφάπτεται ο τοίχος με το πάτωμα και δεν συνεχίζουν στον τοίχο πίσω τους, ενώ αναλογικά με το σημείο που στέκονται θα έπρεπε να προβάλλονται.

Εικόνα 67. Piero della Francesca, *Ο Άγιος Αντώνιος Ανασταίνει ένα παιδί*. π. 1460, 37 x 49 εκ., Galleria Nazionale dell'Umbria, Περούτζια

Ο τελευταίος πίνακας του Della Francesca είναι *η Γέννηση* που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Στο επίσημο site στο ίντερνετ της Πινακοθήκης σχολιάζεται ότι οι κηλίδες που λείπουν στο έδαφος κάτω από την Παναγία, πιθανότατα προέρχονται από λάθος στην συντήρηση του πίνακα που προκλήθηκε από το υπερβολικό καθάρισμα κάποιου συντηρητή του 19ου αιώνα ή επειδή το έργο παρέμεινε ημιτελές[92]. Το φως στον πίνακα έρχεται από πάνω αριστερά και διαχέεται σε όλη την εικόνα. Η στέγη της καλύβας και ότι έχει μείνει από το αριστερό τοιχίο ρίχνουν τη σκιά τους πάνω στον ερειπωμένο τοίχο από τούβλα. Είναι τα μόνα στοιχεία που προβάλλουν σκιά σε ολόκληρη τη σύνθεση.

Εικόνα 68. Piero della Francesca , Γέννηση, 1470-75, λάδι σε μουσαμά, 124 x 123 εκ. National Gallery, Λονδίνο

Ο Luca Signorelli (π. 1445 - 1523) τίμησε τη σκιά όσο κανένας άλλος στην εποχή του αλλά και μετέπειτα. Οι νωπογραφίες στον καθεδρικό ναό του Orvieto συγκαταλέγονται ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα του. Ο Signorelli κατόρθωσε να αποδώσει με ιδιαίτερη δραματικότητα το θέμα της συντέλειας με τον Κύκλο των τοιχογραφιών στο παρεκκλήσι του San Brizio. Ανέλαβε το έργο το 1499, καθώς ο Fra

[92] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity

Angelico, ο οποίος είχε ξεκινήσει τις νωπογραφίες του θόλου μισό αιώνα πριν, κατάφερε να ολοκληρώσει μόνο μια τοιχογραφία των Προφητών σε ένα από τα τριγωνικά πτερύγια οροφής.[93] Αυτές οι τεράστιες τοιχογραφίες για τη συντέλεια του κόσμου δίνουν την εντύπωση του υπερπληθυσμού και της σύγχυσης. Δίνουν μια πολύ πειστική απεικόνιση της σκοτεινής και μυστηριώδους ατμόσφαιρας, όπως στην τεράστια τοιχογραφία που δείχνει το Κήρυγμα και πράξεις του Αντίχριστου (εικ. 69).

Εικόνα 69. Luca Signorelli *Κήρυγμα και πράξεις του Αντίχριστου*, 1499-1502, Φρέσκο, πλάτος 700 εκ., Duomo San Brizio, Ορβιέτο

Η πηγή του φωτός βρίσκεται στη δεξιά πλευρά έξω από τον πίνακα. Οι σκιές από όλα τα πόδια των προσώπων που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο υποτυπώνονται χαρακτηριστικά.

Στο κέντρο του πίνακα, στο βάθος, οι σκιές από μια ομάδα ανθρώπων γύρω από ένα κρεβάτι, μαζί με τη σκιά του κρεβατιού ενώνονται και γίνονται ένα σκοτεινιάζοντας έντονα το έδαφος. Αν και όλοι οι άνθρωποι στα πρώτα επίπεδα δημιουργούν μια σκιά πίσω στα δεξιά γύρω από το ασυνήθιστα μεγάλο κλασικό κτήριο που απεικονίζεται με την παραμορφωμένη προοπτική, κανένα από τα πρόσωπα δεν ρίχνει τη σκιά του. Η γενικότερη επιμελής και λεπτομερειακή απεικόνιση των σκιών μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι επίτηδες δεν αποτυπωθήκαν.

[93] Toman 2008, 301

Με δεδομένο το θέμα του Αντίχριστου και τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται, οι μαύρες σιλουέτες πιθανότατα αποτελούν μέλη της κολάσεως, νεκρές ψυχές και γι' αυτό δε ρίχνουν σκιά.

Το θέμα της Αποκάλυψης συνεχίζει με τρεις μεγάλες σκηνές, την *Ανάσταση της Σάρκας*, τους *Καταραμένους* και τους *Επιλεγμένους*. Στα έργα *Οι Καταραμένοι* (εικ. 70) και *οι Επιλεγμένοι* (εικ. 71) ακολουθείται η ίδια λογική στην απεικόνιση της σκιάς. Η πηγή του φωτός βρίσκεται έξω από τον πίνακα, από τα δεξιά και από τα αριστερά αντίστοιχα, σε μεγάλη απόσταση έτσι ώστε να δημιουργούνται μακριές και

Εικόνα 70 Luca Signorelli, *Οι Καταραμένο* ,1499-1502, Φρέσκο, 700 εκ., Duomo San Brizio, Ορβιέτο

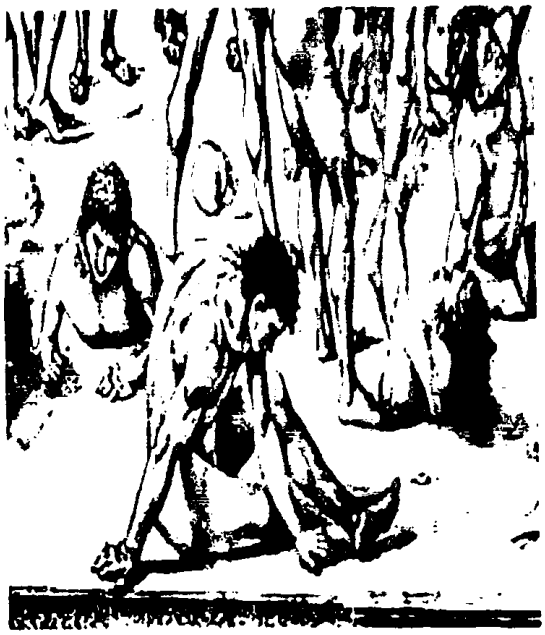
Εικόνα 71. Luca Signorelli, *Οι Εκλεγμένοι* 1499-1502, Φρέσκο, 700 εκ., Duomo San Brizio, Ορβιέτο

επιμήκεις οι σκιές των ποδιών θέλοντας να δώσουν βάθος. Φαίνεται πως σκόπιμα ο ζωγράφος έχει αφήσει κενό το έδαφος στο προσκήνιο σε όλα του τα έργα, ακόμα και στις συνωστισμένες από το πλήθος εικόνες, μόνο και μόνο για να αφήσει περιθώρια ώστε να επεκταθούν οι προβαλλόμενες σκιές και να δοθεί η αίσθηση του βάθους και της προοπτικής.

Τέλος στο έργο *η Ανάσταση της σάρκας*, (εικ. 72) έχουμε την αποθέωση της σκιάς. Δεν υπάρχει ο ίδιος συνωστισμός με τα προηγούμενα έργα και οι σκιές των αναστημένων νεκρών αποδίδονται σε όλο τους το μεγαλείο. Προβάλλονται σκιές, πιστές στα περιγράμματα των σωμάτων που τις ρίχνουν, ακανόνιστες, επιμηκυμένες, επικαλυπτόμενες, σκιές ανθρώπων αλλά και σκελετών. Ο συμβολισμός στο συγκεκριμένο έργο είναι προφανής, η ψυχή επιστρέφει στο σώμα και δεν είναι άυλη πια, έχει υπόσταση και κατά συνέπεια έχει και σκιά.

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να αναφερθεί μια ακόμη παρατήρηση που αφορά όλα τα προαναφερθέντα έργα. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι καμία από τις σκιές δεν πέφτει προφανώς πάνω σε σώμα. Οι σκιές στο έδαφος επικαλύπτονται και μπλέκουν, αλλά όταν είναι να σκιάσουν ένα σημείο του σώματος ξαφνικά σταματούν ή αποδίδονται τόσο διακριτικά που σχεδόν δεν φαίνονται. Εξαίρεση αποτελεί στο έργο η *Ανάσταση της σάρκας* ένας άντρας στο κέντρο προς τα αριστερά, που είναι καθισμένος οκλαδόν στο έδαφος (εικ. 73). Η σκιά από το δεξί του χέρι πέφτει πάνω στο έδαφος, επιμηκύνεται και σπάει σχηματίζοντας μια γωνία που συνεχίζεται πάνω στο μηρό του. Το κάτω μέρος από τους τοίχους είναι διακοσμημένο με μονόχρωμα έργα από μοτίβα και προτομές φιλοσόφων και ποιητών, που σχολιάζονται τα έργα τους, καθώς και με εικόνες από τη Θεία Κωμωδία. Σε μια από τις απεικονίσεις της Θειας Κωμωδίας, που αναφέρεται στο Πέμπτο Άσμα του Καθαρτηρίου, οι ψυχές συνειδητοποιούν με μεγάλη έκπληξη ότι ο Δάντης δεν είναι και αυτός ψυχή, αλλά ζωντανός αφού ρίχνει σκιά του στο έδαφος Οι ψυχές των νεκρών (όντας σκιές) δε ρίχνουν σκιά. Η σκιά του τον πρόδωσε και ο Δάντης στρέφεται με φρίκη σχεδόν και κοιτάει την προδότρια (εικ. 74).

Εικόνα 72. Luca Signorelli, *Ανάσταση της σάρκας* 1499-1502, Φρέσκο, Duomo San Brizio, Ορβιέτο



73. Λεπτομέρεια από εικόνα 72

74 Signorelli, Η σκιά του Δάντη, Duomo San Brizio, Ορβιέτο

Η απεικόνιση του Signorelli αφήνει αμήχανο όποιον παρατηρήσει ότι στην τοιχογραφία και οι ψυχές προβάλλουν σκιά. Υπάρχει μια σκιά εφαρμογής στο σημείο όπου το κορμί αγγίζει το έδαφος, σαφώς διαφορετική από εκείνη του Δάντη. Στην προσπάθεια του να εικονογραφήσει το Δάντη ο Signorelli φαίνεται να αντιμετώπισε το δίλημμα να παραμείνει πιστός στο κείμενο και να απεικονίσει τις ψυχές δίχως σκιά, ή να κάνει σαφέστερη την εικόνα και να ζωγραφίσει τη «σκιά εφαρμογής» από τα πόδια των ψυχών που ακουμπούν πάνω στη γη, επιλέγοντας τη δεύτερη λύση. Εξετάζοντας προσεκτικότερα παρατηρούμε πως ούτε η σκιά του Δάντη είναι ικανοποιητική καθότι δεν ανταποκρίνεται στην προβολή του σώματος και του μανδύα του[94].

Στο έργο του Vittore Carpaccio (1450-1525) βλέπουμε τον Άγιο Αυγουστίνο τη στιγμή κατά την οποία η φωνή του Αγίου Ιερώνυμου αποσπά την προσοχή του από ένα γράμμα που έγραφε σ 'αυτόν για να τον ενημερώσει σχετικά με τον επικείμενο θάνατο του και την ανάβασή του στον ουρανό (εικ. 75). Το εσωτερικό του δωματίου λούζεται από ένα θερμό, μαλακό φως που μπαίνει μέσα από τα παράθυρα, και κάθε λεπτομέρεια αποκτά σχήμα και μορφή απαράμιλλης καθαρότητας. Ταυτόχρονα σε όλο το δωμάτιο διαχέονται οι σκιές από τα αντικείμενα που παρεμποδίζουν τις ακτίδες του φωτός και προβάλλονται απόλυτα ευκρινείς και καθαρές αγγίζοντας το πάτωμα και τους τοίχους του δωματίου. Η προσοχή του θεατή

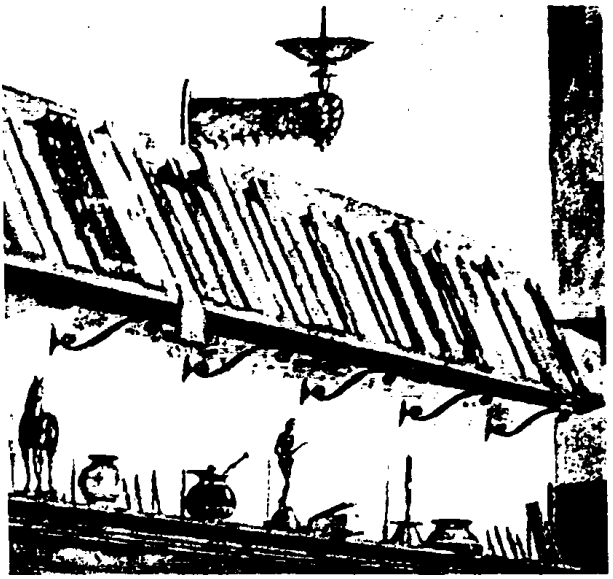
[94] Casati 2004[α], 231-232

Εικόνα 75. Vittore Carpaccio , *Το Όραμα του Αγίου Αυγουστίνου*, 1502, 141x210 εκ., Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Βενετία

εστιάζεται πρώτα στις δύο μεγάλες σκιές που σχηματίζονται στο πάτωμα από τον τοίχο ανάμεσα στα παράθυρα όπου δεν περνάει το φώς. Όμως το σχήμα των σκιών είναι λανθασμένο γιατί δεν ταυτίζεται με τα κενά και τις γραμμές που θα προέκυπταν αν ακολουθούταν το σχήμα των παραθύρων. Σε πρώτο πλάνο προβάλλονται δύο μικρότερες σκιές σε οβάλ σχήμα. Αν παρατηρήσουμε καλά τον πίνακα, η μια από τις δύο σκιές ανήκει στο σώμα του Αγίου Αυγουστίνου, που κάθεται μπροστά από το παράθυρο, και η δεύτερη είναι από το τραπέζι μπροστά του. Υπάρχει ένα λάθος στην αποτύπωση σε ότι αφορά το μήκος της σκιάς και το πάχος της. Η θέση του τραπεζιού σε σχέση με την κατεύθυνση του φωτός που μπαίνει από το παράθυρο υποδεικνύουν μια κοντύτερη και λεπτότερη σκιά. Πιο πίσω ακολουθεί η σκιά από το μικρό Μαλτέζικο σκυλί. Κατά μήκος του αριστερού τοίχου υπάρχουν δύο μεγάλα ράφια, ένα κεκλιμένο στο οποίο τοποθετούνται με τη σειρά ένας εξαιρετικός αριθμός βιβλίων και ένα επίπεδο, με πολυάριθμα αντικείμενα που ρίχνουν διακριτικά την σκιά τους πάνω στον τοίχο (εικ.76). Στο βάθος του πίνακα πάνω στο βωμό το άγαλμα του Σωτήρος, το κηροπήγιο και η ιερατική Μίτρα ρίχνουν τη σκιά τους προς τα αριστερά εξαιτίας της κατεύθυνσης του φωτός που μπαίνει από το παράθυρο στα δεξιά. Αντίθετα το δεύτερο κηροπήγιο τοποθετημένο στα δεξιά του αγάλματος του Σωτήρος

και η Ποιμαντική Ράβδος δεν προβάλλουν την σκιά τους επειδή βρίσκονται στην σκιερή πλευρά της εσοχής και δεν τα βλέπει ο ήλιος (εικ. 77).

Ο Jacopo Carucci (1494 - 1557), συνήθως γνωστός ως Jacopo Pontormo ήταν Ιταλός μανιεριστής ζωγράφος και προσωπογράφος της σχολής της Φλωρεντίας. Τα



76. Λεπτομέρεια από εικόνα 75

77. Λεπτομέρεια από εικόνα 75

έργα που ακολουθούν είναι τα τρία από τα τέσσερα της σειράς με τίτλο *Σκηνές από τη ζωή του Ιωσήφ του Εβραίου,* που βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Στην *Τιμωρία του Αρτοποιού* (εικ. 77) καθώς και στο έργο *Ο Ιωσήφ πωλείται στον Πετεφρή* (εικ. 78), ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τη διάταξη των στοιχείων για να καθοδηγήσει το βλέμμα του θεατή από το προσκήνιο προς το φόντο του πίνακα. Στην Τιμωρία του Αρτοποιού χαρακτηριστικές είναι οι σκιές που ρίχνουν τα πόδια των ανθρώπων που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, από τη φωτεινή πηγή που βρίσκεται έξω από τον πίνακα στα αριστερά, ενώ επιμελώς αποφεύγει να απεικονίσει τη σκιά που θα έπρεπε να προέρχεται από το σώμα του όρθιου άντρα στα αριστερά πάνω στο κορμί του ενός άλλου σκυμένου άντρα που βρίσκεται μπροστά του. *Στην Τιμωρία του Αρτοποιού,* τα διάφορα στάδια της τιμωρίας του αρτοποιού αντιπροσωπεύονται ταυτόχρονα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η σκιά από το άγαλμα που βρίσκεται πάνω στο στύλο και προβάλλεται στον τοίχο που βρίσκεται η σκάλα. Δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ύπαρξης ενός ακόμα ατόμου που ανεβαίνει τις σκάλες ή ότι πρόκειται για τη σκιά του τελευταίου άντρα στο κάτω μέρος της σκάλας παρότι δεν έχει συμβατότητα με τη σκιά του.

Το έργο, με τίτλο ο *Ιωσήφ στην Αίγυπτο,* (εικ. 80) απεικονίζει τα πιο σημαντικά επεισόδια της επανένωσης του Ιωσήφ με την οικογένειά του. Ο ζωγράφος

δεν δεσμεύεται πλέον από την προοπτική ή από την ανάγκη να παρουσιάσει το θέμα του με ένα ορθολογικό, αντικειμενικό τρόπο. Μπορεί να χρησιμοποιήσει το φως και το χρώμα, φωτοσκιάσεις και την αναλογία, όπου θέλει, με στόχο να δημιουργήσει ένα ενδιαφέρον σχέδιο. Ο πίνακας διαιρείται σε τέσσερις διακριτές ζώνες. Στο αριστερό προσκήνιο ο Ιωσήφ παρουσιάζει την οικογένειά του στο Φαραώ. Στα δεξιά, ο Ιωσήφ παρουσιάζεται να κάθεται πάνω σε ένα καλάθι που τραβούν τρεις ερωτιδείς. Ένα ανήσυχο πλήθος, περίεργο να δει τι συμβαίνει, μαζεύεται μεταξύ των δύο κτίριων στο παρασκήνιο. Από την χωρίς κουπαστή σκάλα του επιβλητικού κυλινδρικό κτιρίου στα δεξιά, ο Ιωσήφ παίρνει ένα από τα παιδιά του από το χέρι για να ανεβούνε, ενώ στο τέλος της σκάλας ένα άλλο χαιρετίζεται με αγάπη από τη μητέρα του. Τέλος, ο Ιωσήφ με τους γιους του, Εφραίμ και Μανασσή, απεικονίζονται μέσα στο δωμάτιο στην κορυφή του κτιρίου, όπου ο Ιακώβ, γέρος κοντά στο θάνατο, μεταδίδει την πατρική ευλογία του. Ο περίεργος συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων προσδίδει στον πίνακα μια ασυνήθιστη και ενδιαφέρουσα ποιότητα. Ο σκιοφωτισμός έχει σημαντικό ρόλο στη σύνθεση καθώς διακρίνονται έντονα οι σκοτεινές και οι φωτεινές περιοχές. Το φώς εισέρχεται από μπροστά και αριστερά. Οι σκιές που δημιουργούνται από στοιχεία και ανθρώπους που βρίσκονται σε

Εικόνα 78. Jacopo Pontormo Ο Ιωσήφ πωλείται στον Πετεφρή , 1515-18, λάδι σε ξύλο, 58 x 50 εκ., National Gallery, Λονδίνο

Εικόνα 79. Jacopo Pontormo, Τιμωρία του Αρτοποιού 1515-18, λάδι σε ξύλο, 58 x 50 εκ., National Gallery, Λονδίνο

80. Jacopo Pontormo, *Ο Ιωσήφ με τον Ιάκωβο στην Αίγυπτο* , 1515-18, λάδι σε ξύλο, 96 x 109 εκ., National Gallery, Λονδίνο

ρώτο πλάνο είναι χαρακτηριστικές, όπως η σκιά από το κτήριο στα αριστερά πάνω στο πλήθος που έχει μαζευτεί στην είσοδό του και τις σκιές από τα σκαλοπάτια που οδηγούν σε αυτό. Από τα σώματα των ανθρώπων που βρίσκονται στο προσκήνιο όπως ο γονατιστός ηλικιωμένος με το μπλε μανδύα στα αριστερά και του μικρού παιδιού στο κέντρο και δεξιά που συνομιλεί με ένα άλλο καθισμένο στο σκαλοπάτι, πάνω στο έδαφος. Η σκιά ενός άλλου γονατισμένου άντρα στα δεξιά προβάλλεται πάνω στο βάθρο που κάθεται ο Ιωσήφ. Στο προσκήνιο ξεχωρίζουν οι σκιές πάνω στον τοίχο της σκάλας από τα πρόσωπα που ανεβαίνουν την περιστροφική σκάλα και ρίχνουν εξαιρετικά μελετημένες και λεπτοδουλεμένες σκιές στον στρογγυλό τοίχο.

Ο Giovanni Battista Moroni (π.1522 - 1578) ήταν Ιταλός ζωγράφος ευρύτερα γνωστός για κομψά ρεαλιστικά πορτρέτα του της τοπικής αριστοκρατίας και του κλήρου του Bergamo. Τα πορτρέτα του, δεν είναι ηρωικά, αλλά στηρίζονται στην

Εικόνα 81. Giovanni Battista Moroni
Γενειοφόρος άντρας στα μαύρα, 1576, λάδι σε μουσαμά, 173.5x103.5 εκ.

καθημερινή ζωή και είναι γεμάτα ανθρωπιά και αξιοπρέπεια, δείχνοντας μεγάλη έμφαση στην ψυχολογική διείσδυση των εικονιζόμενων και ιδιαίτερη προσοχή στα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα και τα είδη ένδυσης. Ο Moroni επιλέγει ένα ρηχό και ανοιχτόχρωμο φόντο στα έργα του, το οποίο πυροδοτεί τη σιλουέτα του εικονιζόμενου με το σύνθετο περίγραμμα της, ενώ με τον ουδέτερο τόνο του συνδυάζει και αναδεικνύει καλύτερα τα χρώματα των κοστουμιών. Παράλληλα διατηρεί την προσοχή μας μακριά από την περιπλάνηση σ' ένα μακρινό τοπίο. Ο Moroni έχει έντονη την αίσθηση του χρώματος και του φωτός και συνδυάζει με επιτυχία την παραδοσιακή μορφοπλαστική χρήση του φωτός και της σκιάς, όπως για παράδειγμα στην απόδοση της στρογγυλής κολώνας στο έργο στην εικόνα 81, με την ερριμμένη σκιά του σώματος, στο έδαφος και στον τοίχο. Τα πορτρέτα που ακολουθούν (εικόνες 81- 85) διέπονται από τους ίδιους κανόνες σε ότι αφορά την απόδοση του χώρου, αλλά ξεχωρίζουν ως προς τον διαφορετικό τρόπο που παρουσιάζουν την απόδοση της σκιάς. Καθένα από αυτά είναι μια ξεχωριστή μελέτη για την απόδοση της ερριμμένης σκιάς η οποία προκύπτει από την εκάστοτε φωτεινή πηγή και την στάση του σώματος του κάθε εικονιζόμενου.

Εικόνα 82.*Κύριος στα ρόζ* , 1560, λάδι σε μουσαμά, Palazzo Moroni, Μπέργκαμο

Εικόνα 83.*Πορτέτο ενός κυρίου*, π. 1550, λάδι σε μουσαμά, 202 x 106 εκ., National Gallery, Λονδίνο

Εικόνα 84. Moroni, *Μαύρος Ιππότης*, 1576, Λάδι σε μουσαμά, 173.5x103.5, εκ.

Εικόνα 85. *Γενειοφόρος άντρας στα μαύρα*, 1567, Λάδι σε μουσαμά, 190 x 102 εκ., Museo Poldi Pezzoli, Μιλάνο

Μπαρόκ

Η ιστορική περίοδος που ακολούθησε την Αναγέννηση ήταν μια περίοδος αντιθέσεων, όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στην πολιτική, τη θρησκεία και την επιστήμη. Οι αντιμαχόμενες τάσεις δημιούργησαν έναν αιώνα ταραγμένο, με προόδους και πισωγυρίσματα, επαναστατικές αλλαγές και προσκολλήσεις στο παρελθόν. Το Μπαρόκ (1600 – 1750) είναι το καλλιτεχνικό στιλ που κυριαρχεί και συμπυκνώνει τις αντιφάσεις της εποχής: μια τέχνη των άκρων και της αντίθεσης, όπου μέσα σε ένα πλαίσιο υπερβολής και θεατρικότητας, συνυπάρχουν ο μυστικισμός και ο ρεαλισμός, ο ερωτισμός και ο ασκητισμός, το συναίσθημα και η σκληρότητα, το φώς και η σκιά. Από εδώ και στο εξής, το φως δεν είναι πια παθητικό ή ουδέτερο αλλά στοιχείο ενεργό και καθοριστικό για τη ζωγραφική σύνθεση.

Ο τενεμπρισμός[95] που εισάγει ο Caravaggio (1571 –1610) θα αλλάξει για πάντα την ευρωπαϊκή ζωγραφική. Αυτό που εκφράζει με μοναδικό τρόπο την ζωγραφική του ιδιοφυία, είναι ο τολμηρός νατουραλισμός του που οφείλεται στο γεγονός ότι εκπαιδεύτηκε στη Λομβαρδία όπου είχε σαν μοντέλο αυτό τον ιδιάζον ρεαλισμό, χαρακτηριστικό της Λομβαρδινής τέχνης, ο οποίος αναγνωρίστηκε και ορίστηκε από τους σύγχρονους μελετητές. Ακόμα και η ύστερη γοτθική τέχνη στην Λομβαρδία, από τα τέλη του 14ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 15ο, ξεχωρίζει για την ιδιαίτερη προσοχή στα αποτελέσματα της άμεσης παρατήρησης της φύσης[96]. Τη σχέση ανάμεσα στα αντικείμενα και το φυσικό και τεχνητό φώς, και την ικανότητα του χρώματος να δομήσει και να ορίσει είναι στοιχεία που ο Caravaggio, αφομοίωσε από την τοπική παράδοση και τον οδήγησαν στο να εισάγει την εντυπωσιακή αυτή χρήση του φωτός και κατ' επέκταση της σκιάς, που για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης θα έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Caravaggio, έβαλε το "oscuro (σκιές) στο Chiaroscuro"[97]. Το chiaroscuro[98] (φωτοσκίαση) που αναφέρεται στην αντίθεση του φωτεινού – σκοτεινού ενισχυμένο από τα ελαιοχρώματα, κατάλληλα για να αποδώσουν τις μεταβάσεις από το φώς στη σκιά. ασκήθηκε πολύ πριν από τον

[95]Ο τενεμπρισμός , από την ιταλική λέξη tenebroso, δηλαδή σκοτεινός, είναι οι μεγάλες σκοτεινές επιφάνειες που διακόπτονται από περιοχές έντονα φωτισμένες ώστε να δημιουργούνται δραματικές φωτοσκιάσεις (κιαρόσκουρο), εικαστική σύμβαση που θα αλλάξει για πάντα την ευρωπαϊκή ζωγραφική.
[96] Bonsati 1991, 3
[97] Lambert 2000, 11
[98] Λυδάκης 2009, 82 λ. κιαροσκούρο.

Caravaggio, αλλά το υιοθέτησε με απόλυτο τρόπο και θεωρείται ότι αποτέλεσε τον ιδανικό εκφραστή του. Ο Giovanni Pietro Bellori στο έργο του *"Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni"* το 1672 δήλωνε κατηγορηματικά ότι δεν ήταν μόνο τα έργα του σκοτεινά αλλά το ίδιο ήταν και η φυσιογνωμία του, η προσωπικότητα του ολόκληρη η ύπαρξη του. Κατά συνέπεια για τον Bellori και τους σύγχρονούς του δεν ήταν ένας ζωγράφος με σκοτεινό στυλ αλλά ολόκληρη η ύπαρξη του φαινότανε αυτό που αρνητικά αποκαλούμε «σκιασμένη»[99]. Ενώ ο Ισπανός θεωρητικός και ζωγράφος Vincenzo Carducho έγραψε το 1633 *« εμφανίστηκε ως δαιμονική ιδιοφυΐα που δούλεψε φυσικά, χωρίς κανόνες, χωρίς δόγμα αλλά μόνο με τη δύναμη του ταλέντου του, με τίποτα άλλο παρά τη φύση που βρίσκονταν μπροστά του, που απλά μιμούτανε με το θαυμάσιο τρόπο του»*[100]. Οι πρωτοπόρες συνθέσεις του, παρά το αναμφισβήτητο ταλέντο του, ξεσήκωσαν συχνά θύελλα αντιδράσεων από το εκκλησιαστικό κατεστημένο, αλλά ταυτόχρονα εγκαινίασαν μια νέα εποχή στην ζωγραφική τέχνη.

Τα έργα που ακολουθούν επιλέχθηκαν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα για τον τρόπο που επιλέγει ο καλλιτέχνης να απεικονίζει τις σκιές, ενώ κάποια άλλα ως μοναδικά σε μαεστρία έργα ως προς τη σύλληψη και τη διαχείριση των σκιών. *Ο Βάκχος* (εικ. 86) ζωγραφίστηκε για τον πρώτο σημαντικό προστάτη του, τον Καρδινάλιο Del Monte. Ο πίνακας αναπαριστά ένα νεαρό Βάκχο με σταφύλια και αμπελόφυλλα στα μαλλιά του να κάθεται πίσω από ένα πέτρινο τραπέζι, έχοντας μπροστά του ένα μπολ με φρούτα και μια μεγάλη καράφα με κόκκινο κρασί. Με το αριστερό του χέρι κρατά ένα ανάβαθο κύπελλο με το ίδιο κρασί. Η καράφα προκαλεί πάνω στο τραπέζι μια έντονη εφαπτόμενη σκιά, που διεκδικεί τον ίδιο χώρο πάνω στο τραπέζι και την ίδια προσοχή με την καράφα και το καλάθι με τα φρούτα. Ξεκινάει πυκνή στη βάση της με συγκεκριμένο περίγραμμα και αποτυπώνεται σκούρα και έντονη μέχρι το σημείο που έχει γεμίσει το κρασί μέσα στην καράφα. Το κόκκινο κρασί που περιέχει είναι πάρα πολύ σκούρο, σχεδόν μαύρο, γεγονός που καταργεί την διαφάνεια της γυάλινης καράφας. Όσο ανεβαίνει προς το στόμιο η διαφάνεια επιστρέφει και η σκιά απότομα γίνεται ανεπαίσθητη αφήνοντας, παρόλα αυτά, το ίχνος της πάνω στο τραπεζομάντηλο.

[99] Moffitt 2004, 16
[100] Moffitt 2004, 173

Εικόνα 86. Caravaggio, *Βάκχος*, 1595, Λάδι σε μουσαμά, 95 × 85 εκ. , Uffizi, Φλωρεντία

Στην εικόνα 87 έχουμε το πρώτο έργο που απεικονίζει τον Ιωάννη τον Βαπτιστή, από μια σειρά έργων με την ίδια θεματολογία. Εδώ εμφανίζεται σε πράσινο φόντο, καθισμένος πάνω σε ένα βράχο φορώντας ένα κόκκινο μανδύα, κρατώντας ένα λεπτό μακρύ σταυρό από καλάμια κοιτάζοντας προς τα κάτω ένα πρόβατο που βρίσκεται στα πόδια του. Το φώς στον πίνακα έρχεται από την πάνω δεξιά πλευρά και δημιουργεί μια πληθώρα σκιών. Τα φύλλα του αμπελιού ρίχνουν παιχνιδιάρικα τη σκιά τους πάνω στο βράχο. Το πρόβατο σκιάζει το ίδιο του το σώμα με το κεφάλι του, αλλά και τη βάση από το καλάμι του Ιωάννη. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία να τονιστεί στο συγκεκριμένο έργο είναι οι σκιές που πέφτουν πάνω στο σώμα του Ιωάννη και προκαλούνται από την στάση των μελών του σώματος του. Ο Ιωάννης έχει σκύψει το κεφάλι του και το πρόσωπο του δεν φωτίζεται, ενώ η σκιά πέφτει πάνω στο στέρνο και το μπράτσο του. Πάνω στον μηρό διαγράφεται η σκιά από το σηκωμένο χέρι του που κρατάει το καλάμι με το σταυρό. Η απεικόνιση της σκιάς που πέφτει πάνω στο σώμα, ήταν σχεδόν «απαγορευμένη», ένα θέμα ταμπού που κανένας δεν τολμούσε να σχεδιάσει. Ο Caravaggio αντίθετα σχεδόν επιδιώκει να σχεδιάζει τα σώματα σε συγκεκριμένες στάσεις και χειρονομίες, ώστε να αποτυπώσει και αυτού του είδους την σκιά. Στα μεταγενέστερα έργα του *Ιωάννη του Βαπτιστή* του 1604 (εκ. 88) και του *Αγίου Ιερώνυμου* του 1607 (εικ. 89), παρότι οι

Εικόνα 87. Caravaggio, *Ιωάννης ο Βατιστής*, 1598. Λάδι σε μουσαμά , 169 × 112 εκ., Museo Tesoro Catedralicio, Τολέδο

Εικόνα 88. Caravaggio, *Ιωάννης ο Βαπτιστής*, 1604, λάδι σε μουσαμά, 173 × 133 εκ., Nelson-Atkins Museum of Art, Κάνσας

Εικόνα 89. Caravaggio, *Αγίος Ιερώνυμος*, 1607, λάδι σε μουσαμά, 117 x 157 εκ., Museum of St John, Βαλέτα

σκιές του φόντου είναι πιο σκοτεινές σε αντίθεση με το πρώιμο έργο του, παρατηρούνται οι ίδιες διατυπώσεις αναφορικά με την απόδοση της σκιάς πάνω στο σώμα, που μάλιστα και στις δύο τελευταίες περιπτώσεις είναι πιο έντονη και πιο σκληρή.

Το *Δείπνο εις Εμμαούς* (εικ. 90) αναφέρεται στην ιστορία του Ιησού που την ημέρα της Ανάστασής Του εμφανίσθηκε σε δύο από τους μαθητές του που περπατούσαν προς τους Εμμαούς. Όταν ο αναστημένος Ιησούς τους πλησίαζε και πήγε μαζί τους, εκείνοι δεν τον αναγνώρισαν. Στο δείπνο εκείνο το βράδυ στους Εμμαούς «...καὶ ἐγένετο ἐν τῷ κατακλιθῆναι αὐτὸν μετ᾽ αὐτῶν λαβὼν τὸν ἄρτον εὐλόγησε, καὶ κλάσας ἐπεδίδου αὐτοῖς. αὐτῶν δὲ διηνοίχθησαν οἱ ὀφθαλμοί, καὶ ἐπέγνωσαν αὐτόν· καὶ αὐτὸς ἄφαντος ἐγένετο ἀπ᾽ αὐτῶν » (Λουκ. 24: 30-31). Από αυτή τη χειρονομία αναγνωρίζεται από τους μαθητές και ακριβώς αυτή τη στιγμή που ο Χριστός ευλογεί το ψωμί και αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα στους δύο μαθητές, διάλεξε να απεικονίσει ο Caravaggio. Η καινοτόμος διαχείριση του θέματος από τον Caravaggio το κάνει αυτό ένα από τα πιο δυναμικά έργα του. Η απεικόνιση του Χριστού είναι ασυνήθιστη δεδομένου ότι είναι αγένειος και μεγάλη έμφαση δίνεται στην ένταση των συναισθημάτων των μαθητών του Χριστού, που μεταφέρεται από τις χειρονομίες και την έκφραση τους. *Το Δείπνο στους Εμμαούς* είναι ένα παράδειγμα του νέου στυλ, που δείχνουν τα στοιχεία σε μια στιγμή του χρόνου. Όλες οι λεπτομέρειες έχουν παγώσει στο χρόνο. Μια στιγμή που μοιάζει να φωτογραφήθηκε μιας και ο καλλιτέχνης φωτίζει τη σκηνή με μια ενιαία δέσμη σκληρού φωτός, όπως ακριβώς και το φώς που παράγει το φλας μιας φωτογραφικής μηχανής ή μια ξαφνική αστραπή. Ο συγκεκριμένος φωτισμός συνδέεται και με την παραδοσιακή χρήση του θεϊκού φωτός ως σημάδι αναγνώρισης και αγάπης του θεού. Ο Χριστός εμφανίζεται σε μια δέσμη φωτός, τη στιγμή που ευλογεί το ψωμί και η ερριμμένη σκιά από το κεφάλι του ξενοδόχου πέφτει συμπτωματικά στον τοίχο ακριβώς πίσω από το κεφάλι του Ιησού παρέχοντας ένα σκοτεινό κυκλικό φωτοστέφανο για να επιβεβαιώσει την αγιότητα του[101]. Από τη μία πλευρά η σκιά ακολουθεί πιστά το περίγραμμα του σώματος, ενώ από την άλλη χάνεται μέσα στον σκοτεινό και άδειο φόντο. Ο φωτισμός λοιπόν που προέρχεται από τη μια πλευρά

[101] Moffitt 2004, 27

κόνα 90. Caravaggio, *Δείπνο εις Εμμαούς*, 1601 , Λάδι σε μουσαμά, 141 x 196 εκ., National Gallery, Λονδίνο

ου πίνακα δημιουργεί τον χώρο και δίνει στους όγκους πλαστικότητα και ωμό εαλισμό. έχει δημιουργήσει πολλές ενδιαφέρουσες σκιές. Το χέρι του Ιησού που υλογεί το φαγητό προβάλλει τη σκιά του πάνω στο σώμα του και το αριστερό του έρι. Οι σκιές που θεωρούνται σπουδή στον τρόπο απόδοσης τους είναι εκείνες από α φαγητά στο τραπέζι. Όλα τα στοιχεία στο τραπέζι αποτελούν διατριβές για νεκρές ύσεις, το ψωμί, τα πουλερικά, το καλάθι με τα φρούτα (εικ. 91) και όλα ρίχνουν ντονα τη σκιά τους πάνω στο λευκό τραπεζομάντηλο του τραπεζιού. Το φώς ρησιμοποιείται όχι μόνο δραματικά αλλά και περιγραφικά για να επιβεβαιώσει την υσική πραγματικότητα των αντικειμένων[102]. Ιδιαίτερη είναι η απόδοση της σκιάς ης γυάλινης καράφας, μνεία στο διάφανο υλικό και στην αντανάκλαση του φωτός ου τη διαπερνά. Το καλάθι με φρούτα, τοποθετημένο στην άκρη του τραπεζιού που οιάζει να πέφτει, έχει μια εξαιρετική απόδοση της σκιάς ενός προεξέχοντος ντικειμένου, που σχεδόν ζητά από το θεατή να το ωθήσει πίσω στο τραπέζι. Επίσης λληλοεπικαλυπτόμενες σκιές των φρούτων από το καλάθι σχηματίζουν μια ιδιαίτερη κιά που μοιάζει με ψάρι το οποίο αποτελεί σύμβολο του Χριστού.

[102] Moffitt 2004, 172

Εικόνα 91. Λεπτομέρεια από εικόνα 90

Η εικόνα 92 δείχνει την πρώτη εκδοχή του *Αγίου Ματθαίου και του Άγγελου*, που εκτελέστηκε για το παρεκκλήσι Contarelli στο San Luigi dei Francesi στη Ρώμη. Αυτό το έργο απορρίφθηκε, γιατί η εκκλησία δεν ήταν ευχαριστημένη με την ασεβή παρουσίαση του Αγίου που εμφανίζεται με σταυρωμένα πόδια, στραμμένα προς τα έξω προς τον θεατή[103]. Έτσι ο καλλιτέχνης έκανε ένα άλλο το οποίο εξακολουθεί να βρίσκεται πάνω από το βωμό μέχρι σήμερα. Αυτή η πρώτη έκδοση του Αγίου Ματθαίου αγοράστηκε από τον μαρκήσιο Vincenzo Giustiniani και στη συνέχεια κατέληξε στο Βερολίνο, όπου καταστράφηκε στο Β 'Παγκόσμιο και είναι γνωστό μόνο από ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Στο έργο απεικονίζεται ένας άγγελος που καθοδηγεί τα χέρια του Αγίου, με τη σκιά του χεριού του να διαγράφεται έντονα πάνω στο λευκό χαρτί. Ψιθυρίζοντάς τα θεόπνευστα λόγια στο αυτί του Άγιου σκύβει προς το μέρος του και ένα μικρό τμήμα στο κάτω μέρος του προσώπου του σκιάζεται από το κεφάλι του Αγίου Ματθαίου που στέκεται μπροστά του. Η σκιά που πέφτει στο έδαφος μπροστά από τον άγγελο προέρχεται από το πόδι του Αγίου. Λόγω του όγκου της σκιάς και του ασαφούς περιγράμματός της προκαλεί την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για τη σκιά από τα φτερά του αγγέλου. Αυτό όμως δεν είναι δυνατό γιατί το φως διέρχεται από μια φωτεινή πηγή όπως και στα περισσότερα έργα του Caravaggio, που βρίσκεται στα αριστερά του συγκεκριμένου πίνακα, ενώ για να προβάλουν τα φτερά του μια σκιά στο συγκεκριμένο σημείο, θα έπρεπε να υπάρχει μια πηγή φωτός στο πίσω από τον άγγελο και εκεί δεν υπάρχει παρά μόνο σκοτάδι.

Ένα ακόμα ιδιαίτερο έργο του Caravaggio είναι *ο Κοιμώμενος Έρωτας* (Εικ.94).

[103] Bonsati 1991, 36

Caravaggio, *Ο Άγιος Ματθαίος και ο Άγγελος*, 1602, λάδι σε μουσαμά, 295 × 195 εκ.

η τέχνη της εποχής είχε ως επίκεντρο τα θρησκευτικά θέματα, το μένο έργο εστιάζεται περισσότερο στον ειδωλολατρικό κόσμο, δεδομένου ος, ο θεός της αγάπης, δεν αποτελεί μέρος της Χριστιανοσύνης. Ωστόσο το Έρωτα που κοιμάται και σπάει τα βέλη ρίχνοντας τα κατά μέρος, συνήθως την εγκατάλειψη των κοσμικών απολαύσεων. Στο συγκεκριμένο έργο ο io μεταμόρφωσε ένα ειδυλλιακό μοτίβο σε σκοτεινό και δραματικό ντας όλα τα ίχνη της ευχαρίστησής και απεικονίζοντας τον Έρωτα σε έναν ύπνο σε βαθιά σκιά[104]. Ο Έρως απεικονίζεται σαν να ήταν ένας κοινός να παχουλό παιδί που κοιμάται. Ο Caravaggio είχε μελετήσει στη Ρώμη την η ανατομία από την αρχαιότητα και την Αναγέννηση, αλλά επιλέγει να το συγκεκριμένο, άχαρο σώμα του Έρωτα και να βυθίσει τον περίγυρο στο

1991, 66

σκοτάδι, με τα φτερά του μόλις να διακρίνονται. Ο ζωγράφος επιλέγει για μια ακόμ φορά να προβάλλει μια σκιά ακριβώς στη μέση του έργου πάνω στο σώμα το κοιμώμενου Έρωτα. Αυτή η απειλητική σκιά από άγνωστο στοιχείο εύστοχα πέφτ πάνω στο συγκεκριμένο σημείο κάτω από την κοιλιά έτσι ώστε να κρύβει περίτεχν τα γεννητικά του όργανα και εντείνεται από τις αντανακλάσεις του φωτός πάνω στ σώμα του. Ο θεατής βλέποντας τον κοιμισμένο Έρωτα δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσ αν κοιμάται ανέμελα ή είναι βυθισμένος σ' έναν εφιάλτη προάγγελο της απειλής πο καραδοκεί.

Εικόνα 94. Caravaggio, *Κοιμώμενος Έρωτας*, 1608, λάδι σε μουσαμά, 72 × 105 εκ., Palazzo Pitti, Φλωρεντία

Το κάλεσμα του Αγίου Ματθαίου (Εικ. 95) απεικονίζει την ιστορία από το Ευαγγέλ του Ματθαίου " Καὶ παράγων ὁ Ἰησοῦς ἐκεῖθεν εἶδεν ἄνθρωπον καθήμενον ἐπὶ τελώνιον, Ματθαῖον λεγόμενον, καὶ λέγει αὐτῷ. Ἀκολούθει μοι. καὶ ἀναστ ἠκολούθησεν αὐτῷ." (Ματθ. 9:9) Ο Caravaggio απεικονίζει τον Ματθαίο τον τελώ να κάθεται σε ένα τραπέζι με άλλους τρεις άντρες, ενώ ο Ιησούς και ο Άγι Πέτρος έχουν εισέλθει στην αίθουσα, με τον Ιησού να είναι στραμμένος προς τ Ματθαίο. Το εσωτερικό του δωματίου είναι λιτό και σκοτεινό. Μια δέσμη, θεικ φωτός εισβάλλει μαζί με τον Ιησού από ένα παράθυρο πίσω και πάνω από το Χριστ με τέτοια ένταση και δύναμη που χωρίζει τον πίνακα στα δύο, σκοτάδι και φως καθορισμένα ευθύγραμμα όρια, δημιουργώντας την ίδια στιγμή μια ροή από αριστε

Εικόνα 95. Caravaggio, *Το κάλεσμα του Αγίου Ματθαίου*, 1599-1600, λάδι σε μουσαμά 322X340 εκ., San Luigi dei Francesi, Ρώμη

προς δεξιά, που καθοδηγεί το βλέμμα του θεατή από τον Χριστό στον Ματθαίο. Η έκταση της δέσμης του φωτός ανακόπτεται στη μέση του πίνακα, από το ανοιχτό παραθυρόφυλλο, και παραμένει μόνο ένα μικρότερο τμήμα της που προεκτείνεται προς τα κάτω. Ο πρωταγωνιστής της σκηνής είναι η έννοια της "κλήσης", υλοποιημένη στον φυσικό κόσμο μέσω του φωτός και τη σκιάς. Όλη η σύνθεση στηρίζεται σε αυτές τις αντιθέσεις που δημιουργεί η συμπαγής μάζα φωτός, χωρίς αντανακλάσεις αλλά με έντονες φωτοσκιάσεις, με αποτέλεσμα μια σχεδόν τρισδιάστατη εικόνα. Μια πιο σύνθετη σκηνή παίζεται μπροστά στα μάτια του θεατή που πρέπει να ακολουθήσουν το γεγονός διατρέχοντας ολόκληρο το δίκτυο σχέσεων που στήνονται από τις χειρονομίες και τα βλέμματα των μορφών[105]. Όπως και το γεύμα στους Εμμαούς παρουσιάζεται μια ακίνητη σκηνή παγωμένη στο χρόνο.

Ο Hendrick ter Jansz Brugghen (ή Terbrugghen) (1588 - 1629) ήταν ένας Ολλανδός ζωγράφος, και ένα ηγετικό στέλεχος των ολλανδών οπαδών του

[105] Bonsati 1991, 32

Εικόνα 96. Hendrik ter Bruggen, *Η συναυλία*, 1626-27, λάδι σε μουσαμά, 99 x 117 εκ., National Gallery, Λονδίνο

Caravaggio - τους λεγόμενους Ολλανδούς Caravaggisti, δημιουργώντας έργα που έχουν μια ισχυρή δραματική χρήση του φωτός και της σκιάς, καθώς και συναισθηματικά φορτισμένα θέματα. Η πορεία του ήταν σύντομη γιατί πέθανε νέος αλλά το έργο του είχε καλή υποδοχή και είχε μεγάλη επιρροή στους άλλους. Ο χειρισμός του των θρησκευτικών θεμάτων αντικατοπτρίζεται στο έργο του Ρέμπραντ, και στοιχεία του ύφους του, μπορούν επίσης να βρεθούν στους πίνακες του Frans Hals και Johannes Vermeer.

Στον πίνακα του Hendrik ter Bruggen *Η συναυλία* (εικ. 96) οι έντονες σκιές οφείλονται στον τεχνητό φωτισμό από το κερί που καίει στο κέντρο της σύνθεσης, όπως η σκιά που ρίχνει το φλάουτο στο μάγουλο του μουσικού. Στο έργο του *ο Ιάκωβος κατηγορεί τον Λάβαν* (εικ. 97) απεικονίζεται η στιγμή κατά την οποία ο Ιάκωβος κατηγορεί τον Λάβαν που του έδωσε για σύζυγο την Λεία και όχι την Ραχήλ. Ο Ιάκωβος είχε ζητήσει την Ραχήλ για γυναίκα του, όμως ο Λάβαν επειδή ήταν σύμφωνα με το νόμο υποχρεωμένος να παντρέψει πρώτα την Λεία που ήταν μεγαλύτερη, υποσχέθηκε τη Ραχήλ στον Ιακώβ, αλλά την νύχτα του γάμου έστειλε τη Λεία στην σκηνή του. Ο Ιακώβος κοιμήθηκε με την Λεία, την άλλη μέρα όμως κατάλαβε την απάτη. Στο συγκεκριμένο έργο οι σκιές δεν είναι τόσο έντονες όπωςστο έργο *Η συναυλία*, αλλά αποτυπώνεται με μεθοδικό τρόπο όπου ένα αντικείμενο ανακόπτει την πορεία του φωτός προερχόμενο από τη φωτεινή πηγή που

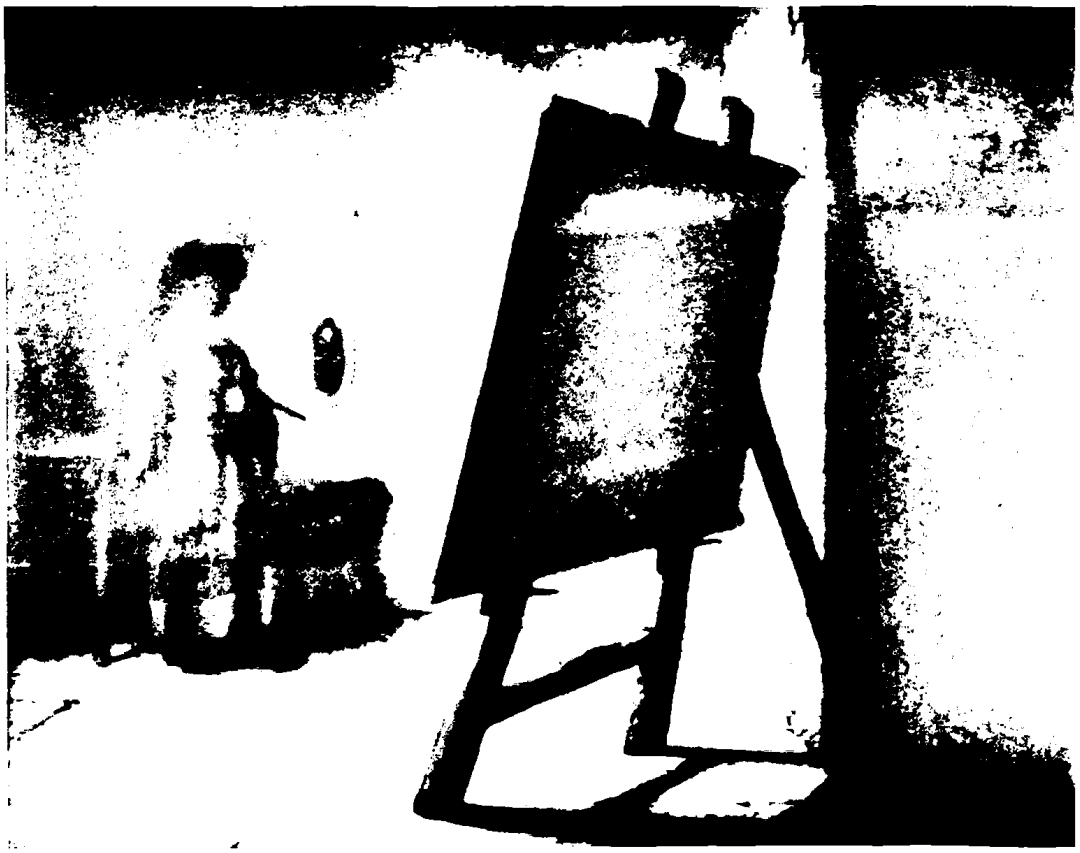
ικόνα 97. .Hendrik ter Bruggen, Jacob Reproaching Laban, 1628, λάδι σε μουσαμά, 123,5 x 157,5 εκ.,Wallraf-Richartz-Museum, Κολωνία

ίσκεται πάνω και στα αριστερά του πίνακα. Η σκιά του σκύλου που πέφτει στο τωμα, ενώ η μουσούδα του είναι βυθισμένη στο σκοτάδι αλλοιώνοντας τα ρακτηριστικά του Η σκιά από το κόκαλο που βρίσκεται μπροστά στο σκύλο, αλλά ι εκείνη του ραβδίου που κρατάει ο Λάβαν, στο σημείο που ακουμπά το πάτωμα. Η ιά από το τραπεζομάντηλο που ακουμπά στο πάτωμα, αλλά και από σκιές από τις υχώσεις του που προβάλλονται διακριτικά. Το ασημένιο πιάτο μπροστά από τον άβαν προεξέχει ελαφρώς από το τραπέζι και προβάλει τη σκιά του πάνω στο λευκό ιαπεζομάντηλο, ενώ οι σκιές από τα φρούτα που βρίσκονται πάνω του μπλέκονται : τις αντανακλάσεις του φωτός. Πάνω στο τραπέζι προβάλλεται και η σκιά της εγάλης πιατέλας με τα φρούτα, σκιάζοντας και ένα τμήμα του μεγάλο μαχαίρι που ρίσκεται στο πλάι της. Αξιοπρόσεχτο είναι το γεγονός, ότι ενώ το μαχαίρι προεξέχει πό και αυτό από το τραπέζι όπως το ασημένιο πιάτο, ο ζωγράφος δεν επιλέγει να πεικονίσει και τη σκιά του μαχαιριού.

Το σύνολο του έργου του Ολλανδού ζωγράφου και χαράκτη Rembrandt Iarmenszoon van Rijn, (1606 - 1669), χαρακτηρίζεται στην πορεία του χρόνου από κτεταμένες και βαθιές αλλαγές στο ύφος του, ως ένδειξη μίας διαρκούς αναζήτησης.

βασικότερο στιλιστικό χαρακτηριστικό της δημιουργίας του, που του έχει σχέ
τις ανάλογες κατακτήσεις του Caravaggio, είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίζετ
φως και τη σκιά για να τονίσει το ψυχολογικό περιεχόμενο στα έργα του.
nbrand χρησιμοποίει το φως και τη σκιά για να κατασκευάσει τις συνθέσεις τ
ικά και προτείνοντας την παροδικότητα της σκηνής. Όπως και ο Caravaggio εί
τάση να συγκεντρώνει το φως πάνω στις μορφές και να αφήνει το φόν
τεινό, *αλλά* αντίθετα από εκείνον ο Rembrand δεν αρνείται, *αλλά* δημιουρ
ο, που αποκτά ποικιλία χάρη σε ημίφωτα και ανταύγειες, και επίσης μερικ
ές χάρη στο φως που προέρχεται από περισσότερες τις μιαν πηγές[106]. Το έρ
έχει περισσότερο απήχηση ποιητική παρά δραματική.

Ο πίνακας στην εικόνα 98 δείχνει έναν νέο ζωγράφο – ίσως ακόμα και τ
το Rembrand να κάθεται πίσω και να σκέφτεται τη δουλειά του. Το έργο αυ
ουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τον τρόπο που διαχειρίζεται ο ζωγράφ
σκοτεινές επιφάνειες του πίνακα, που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο. Ακριβώς σ
τρο βλέπουμε την πίσω πλευρά από το ταμπλό και το καβαλέτο που δεν το βλέπ



ικόνα 98. Rembrand, *Καλλιτέχνης στο Στούντιο*, π. 1626, λάδι σε μουσαμά, 25 x 32 εκ.,Museum Fine Arts, Βοστόνη

Kitson 1967, 42

το φως και χωρίζει διαγώνια το δωμάτιο. Η δεξιά πλευρά του δωματίου θα ήταν πιο φωτεινή, αν δεν την σκοτείνιαζε η σκιά από το μεγάλο ταμπλό που ανακόπτει το φώς και ρίχνει τη σκιά του στην πόρτα και στο πάτωμα. Τα πόδια του καβαλέτου επεκτείνονται από τις προβολές των σκιών τους. Επιπλέον, παρατηρείται η ανορθόδοξη θέση της πηγής του φωτός που είναι κάπου ψηλά και στα αριστερά του πίνακα, ενώ ο ζωγράφος είναι προφανώς δεξιόχειρας. Ένας δεξιόχειρας ζωγράφος φυσιολογικά θα δούλευε με το παράθυρο στα αριστερά του και όχι στα δεξιά του όπως απεικονίζεται στον πίνακα, έτσι ώστε το χέρι του να μη ρίχνει σκιά πάνω στο έργο του[107].

Στον πίνακα η *Φυγή στην Αίγυπτο* (εικ. 99) το βάθος του πίνακα είναι βυθισμένο στο σκοτάδι. Ένα ισχυρό πλευρικό φως φωτίζει την Παναγία με το βρέφος, το γάιδαρο, που τους μεταφέρει, και τον Ιωσήφ. Η σκιά τους πέφτει στο έδαφος και επεκτείνεται προς το βάθος μέχρι που γίνεται ένα με το σκοτάδι. Ορίζεται από εξαιρετικά περιγράμματα, αλλά δεν είναι αναγνωρίσιμη. Οι σκιές των ανθρώπων, του γαϊδάρου αλλά και των διάφορων παραπληρωματικών στοιχείων, όπως το ραβδί του Ιωσήφ, είναι επικαλυπτόμενες και με αυτό τον τρόπο σχηματίζεται ένα ενιαίο σύνολο που αποδίδει μια μη αναγνωρίσιμη μορφή η οποία κινείται μαζί τους στο σκοτάδι. Το ραβδί του Ιωσήφ προβάλλει τη σκιά του στο έδαφος και στο πόδι του Ιωσήφ.

Το *Δείπνο στους Εμμαούς*, (εικ. 100) είναι η πρώτη απόπειρα του Rembrandt να απεικονίσει το συγκεκριμένο θέμα. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή απόδοση, με ασύμμετρη και ταραχώδη σύνθεση και μεγάλες περιοχές απότομης φωτοσκίασης. Ο Χριστός γέρνει πίσω στην καρέκλα του, σε ένα πρωτοφανές προφίλ σκιάς από το εκτυφλωτικό φως που βρίσκεται μπροστά του. Το πρόσωπο που πρωταγωνιστεί είναι βυθισμένο στο σκοτάδι, έχοντας μετατραπεί και το ίδιο σε σκιά. Το ίδιο συμβαίνει και στο βάθος του πίνακα όπου μια άλλη πηγή φωτός διαγράφει τη μαύρη σιλουέτα ενός άλλου προσώπου. Ο ένας από τους δύο μαθητές, ο μόνος που φαίνεται ξεκάθαρα στον πίνακα, έχει οπισθοχωρήσει σε κατάσταση συναγερμού, ενώ ο άλλος που έχει πέσει στα πόδια του Χριστού, είναι τόσο βαθιά βυθισμένος στη σκιά που δύσκολα θα μπορούσε να γίνει ορατός σε αναπαραγωγές του έργου.

[107] Bomford 2004, 31

Rembrandt. *Η φυγή στην Αιγυπτο*. 1627. λάδι σε ταμπλό. Musée des Beaux-

Rembrand, *Δείπνο στους Εμμαούς*, π.1629, λάδι σε χαρτί, 39 x 42 εκ., Musée André, Παρίσι

Εικόνα 101. Rembrandt, *Ο Άγιος Αναστάσιος στο κελί του*, 1631, λάδι σε ταμπλό, 60 x 48 εκ., Nationalmuseum, Στοκχόλμη

Στο έργο *ο Άγιος Αναστάσιος στο κελί του* (εικ. 101), το στρογγυλό τραπέζι ρίχνει τη σκούρα σκιά του στο πάτωμα. Το φώς που μπαίνει από το παράθυρο είναι τόσο δυνατό που σβήνει όλες τις άλλες σκιές από το δωμάτιο και η σκιά του τραπεζιού έχει έναν αντίστοιχα πρωταγωνιστικό ρόλο με τον Άγιο που αναγινώσκει το βιβλίο του. Σε αντίθεση με τη σκιά στην Φυγή στην Αίγυπτο αυτή η σκιά είναι στατική και αν ο θεατής μισοκλείσει τα μάτια μοιάζει με μια μεγάλη μαύρη τρύπα στο πάτωμα, με το τραπέζι έτοιμο να πέσει μέσα της.

Το έργο *ο Σαμψών κατηγορεί τον πεθερό του* (εικ. 102), απεικονίζει τον Σαμψών εξοργισμένο, να κουνάει μια γροθιά στον Φιλισταίο πεθερό του, έξαλλος που η νύφη που του έχουν υποσχεθεί, δόθηκε σε κάποιον άλλο. Ο περιβάλλων χώρος είναι ιδιαίτερα φλύαρος σε ό,τι αφορά τις λεπτομέρειες των στοιχείων του κτηρίου, όπως το παραθυρόφυλλο, η πόρτα πίσω από τον Σαμψών, οι κολώνες, αλλά όλα σβήνουν σε ένα σκοτεινό πλαίσιο. Η σκηνή φαίνεται σαν να φωτίζεται από ένα προβολέα, με αποτέλεσμα που οδηγεί θεατή να εστιάσει στην απειλητική χειρονομία του Σαμψών προς τον πεθερό του, η γροθιά του κατευθύνεται προς τα πάνω και η σκιά του χεριού του προβάλλεται ακριβώς κάτω από το παράθυρο εντείνοντας την αίσθηση της απειλής.

Στην εικόνα 103 ένα κορίτσι κοιτάει μέσα από το παράθυρο τα δυο νεκρά παγώνια. Το ένα από τα δύο παγώνια κρέμεται ανάποδα με τα φτερά του ανοιχτά, σκιάζοντας ολόκληρο το καλάθι με τα φρούτα που βρίσκεται από πίσω του. Το ανοιγμένο ράμφος του αποτυπώνεται με λεπτομέρεια στη σκιά που ρίχνει το κεφάλι του πάνω στο τραπέζι, τα κρεμασμένα πόδια του διαγράφουν τη σκιά τους πάνω στον τοίχο, ενώ η ουρά του, που γέρνει προς τα πίσω από τη βαρύτητα, ρίχνει τη σκιά της πάνω στο δεξί φτερό του. Το δεύτερο πουλί βρίσκεται άψυχο και βαρύ πάνω στο τραπέζι, και το κεφάλι του προεξέχει πάνω από την άκρη του τραπεζιού, ρίχνοντας μια λοξή σκιά, που φαίνεται να κυλάει προς τα κάτω, με τον ίδιο τρόπο που κυλάει και το αίμα του παγώνου λίγο πιο πίσω.

randt, ο Σαμψών κατηγορεί τον πεθερό του, 1635, λάδι σε μουσαμ
Staatliche Museen, Βερολίνο

α υπάρχει ζωή με δύο νεκρά παγώνια και ένα κορίτσι, π.1639, Λάδ
x 135 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ

Ο πιο διάσημος και αμφιλεγόμενος πίνακας του Ρέμπραντ είναι *η Νυχτερινή Περίπολος* (εικ. 104). Ο τίτλος δόθηκε λανθασμένα στις αρχές του 19ου αιώνα και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, καθώς ο ολλανδικός λόχος δεν περιπολούσε κατά τη διάρκεια της νύχτας. Οι σκοτεινοί τόνοι του πίνακα, δίνουν την εντύπωση πως η σκηνή διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της νύχτας, ενώ αποτελούν περισσότερο αποτέλεσμα της φθοράς του λόγω της οξείδωσης των χρωμάτων παρόλα αυτά ο τίτλος του πίνακα δεν άλλαξε.[108]. Το έργο απεικονίζει το λοχαγό Frans Banning Cocq να δίνει την εντολή προετοιμασίας του λόχου για περιπολία.

Με την αποτελεσματική χρήση του ηλιακού φωτός και της σκιάς, ο Rembrand οδηγεί το μάτι προς τους τρεις πιο σημαντικούς χαρακτήρες ανάμεσα στο πλήθος, τους δύο άντρες στο κέντρο και το μικρό κορίτσι στο κέντρο αριστερά στο φόντο. Επιπλέον η ιδιαίτερη αξία που αποδίδεται στην αίσθηση της κίνησης των μορφών, έδωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε μία ερριμμένη σκιά. Ο επικεφαλής στο κέντρο, ο λοχαγός Frans Cocq, είναι ντυμένος στα μαύρα, με μια κόκκινη κορδέλα, και προτάσσει το χέρι του προς τα μπροστά ρίχνοντας τη σκιά του χεριού του πάνω στα κίτρινα ρούχα του υπολοχαγού του, Willem van Ruytenburch. Με μία πρώτη ανάγνωση δύσκολα αντιλαμβανόμαστε από πού προέρχεται η σκιά αυτού του χεριού. Ο Merleau-Ponty απαντά αναφερόμενος στο έργο Νυχτερινή περιπολία του Rembrandt, ότι το χέρι που δείχνει προς εμάς βρίσκεται πραγματικά εκεί, όταν η σκιά του πέφτει πάνω στο σώμα του αξιωματικού. Αυτό το παιγνίδι, από μέρους του ζωγράφου, μας δίνει τη δυνατότητα να συλλάβουμε ταυτόχρονα τα αντικείμενα και το χώρο. Το γεγονός ότι η ερριμμένη σκιά διατηρεί κάποιο βαθμό διαφάνειας βοηθά να την αντιληφθούμε σαν κάτι υπερκείμενο που δεν αλλοιώνει την υφή της επιφάνειας, που είναι το στήθος του λοχαγού, και όχι σαν κάποιο συντακτικό στοιχείο της[109]. Ο Arnheim θεωρεί ότι εφέ σκίασης αυτού του είδους φθάνουν τη δυσκολία της οπτικής κατανόησης στα όρια[110]. Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι η σκιά από το χέρι του καπετάνιου θα μπορούσε να υποδηλώνει ότι ο ήλιος είναι σε μια προφανή γωνία περίπου 45 μοιρών προς τα αριστερά, αλλά η σκιά του τεντωμένου ποδιού του καπετάνιου δείχνει μια εντελώς διαφορετική γωνία. Όμως, στη δεξιά πλευρά του πίνακα, που είναι πιο σκοτεινή, η σκιά από το χέρι του τυμπανιστή πάνω στο τύμπανο συμφωνεί στην κλίση με την σκιά από το χέρι του καπετάνιου. Ο πίνακας

[108] Kitson 1992, 18-19
[109] Merleau-Ponty 1991
[110] Arnheim 1999, 344

Εικόνα 104. Rembrand. *Νυχτερινή Περίπολος*. 1642.λάδι σε μουσαμά. 363 x 437 εκ.. Rijksmuseum. Άμστερνταμ

σχεδιάστηκε και ζωγραφίστηκε σε εσωτερικό χώρο και όχι εξωτερικό και παρόλο ποι ο φωτισμός σε συνδυασμό με το σκίασμα σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες μπορεί νι είναι αληθινές στη φύση, δεν ισχύει για το σύνολο του έργου. Ο φωτισμός μπορεί νι ρυθμίζεται σύμφωνα με το άνοιγμα ή το κλείσιμο των παντζουριών στο στούντιο τοι ζωγράφου, για τους δικούς του σκοπούς, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρι ονειρική, όσο και δραματική. Εδώ ο Rembrandt επιτυγχάνει μια εκπληκτική κα χωρίς προηγούμενο συγχώνευση του ζωγραφικού με τον πραγματικό χώρο και μι παράλληλη ταύτιση του χρόνου του θεατή με τον αντικειμενικό ιστορικό χώρο τη παράστασης[111].

Στον πίνακα της εικόνας 105 βλέπουμε τους αγγέλους που εισβάλλουν στι δωμάτιο για να παρακολουθήσουν μια σκηνή από την καθημερινή ζωή της Αγία Οικογένειας. Η Μαρία, με ένα βιβλίο στο χέρι στρέφεται προς το βρέφος για νι

[111] Χρήστου 2008, 92

ιαίωθεί ότι είναι ένταξεί, ενώ στο βάθος ο Ιωσήφ δουλεύει στο ξυλουργείο του.

άρχουν δύο πηγές φωτισμού, μια από την έκρηξη του φωτός που συνοδεύει τους 'έλους πάνω αριστερά γωνία και διαγωνίως απέναντι, στην κάτω δεξιά γωνία που αι η φωτιά, η μόνη πηγή φωτός πριν την είσοδο των αγγέλων σε ένα ιδιαιτέρα ιτεινό δωμάτιο. Η κύρια πηγή φωτισμού όμως που αλληλεπιδρά με τις επιφάνειες ι τα αντικείμενα είναι η πάνω αριστερά από την είσοδο των αγγέλων. Από το φώς υ ανακόπτεται από εκείνη την πλευρά προκαλούνται η σκιά που πέφτει ακαθόριστα ό το κεφάλι τις Μαρίας πάνω στο βιβλίο, οι σκιές από τα πόδια του λίκνου οεκτεινόμενες προς το βάθος και τέλος η προβαλλόμενη σκιά από το τρυπάνι του σήφ πάνω στον τοίχο. Το ζεστό φώς της φωτιάς «επισκιάζεται» από εκείνο των 'γέλων και φανερώνει τα αντικείμενα που βρίσκονται δίπλα της, προσδίνοντας τους α λάμψη.

Η προσκύνηση των ποιμένων, (εικ. 106) είναι ένα έργο που βρίσκεται υπό ιθεστώς αμφισβήτησης της αυθεντικότητας του, για το αν ανήκει στον Rembrand σε κάποιον από τους μαθητές του που μιμούταν την τεχνοτροπία του όπως είθισται κείνη την εποχή. Σε όποιον και να ανήκει η πατρότητα του έργου είναι ξιοθαύμαστη η επιδεξιότητα με την οποία οι σκιές αποδίδονται στον χώρο. Το λυκό φώς που εκπέμπει το θείο βρέφος σκορπίζει τις σκιές των ανθρώπων και των

Εικόνα 105. Rembrand. *Η Αγία Οικογένεια*, λάδι σε μουσαμά, 117 x 91 εκ., The Hermitage, Αγία Πετρούπολη

Εικόνα 106. *Η προσκύνηση των ποιμένων*, 1646 , λάδι σε μουσαμά, 66,5 x 55 εκ.,National Gallery Λονδίνο

αντικειμένων προς όλες τις κατευθύνσεις, ενώ ταυτόχρονα δεν εκμηδενίζει το φως που ρίχνει το φανάρι του παιδιού στο έδαφος.

Ο Ολλανδός ζωγράφος Jan Vermeer van Delft (1632 - 1675), διακρίνεται κυρίως ως ζωγράφος νωπογραφιών, καθημερινών ρεαλιστικών σκηνών και ηθογραφιών. Οι περισσότεροι από τους πίνακες του έχουν για θέμα εσωτερικές σκηνές με απλές μορφές που στέκουν σε ένα δωμάτιο χαρακτηριστικού ολλανδικού σπιτιού. Το έργο του χαρακτηρίζεται από τη γεωμετρική καθαρότητα και τη μαθηματική σαφήνεια της σύνθεσης, την αυστηρότητα της οργάνωσης και ασφάλεια του χώρου, την κρυσταλλική διαφάνεια του χρώματος και τη δύναμη της προοπτικής, τα διακοσμητικά στοιχεία και θέματα, και τέλος την χρησιμοποίηση του φωτός με καθαρά προσωπικό τρόπο[112]. Οι πίνακες του καταθέτουν ένα έντονο ενδιαφέρον για το φως τη σκιά, το χρώμα και τους τρόπους αναπαράστασης. Η ποικίλη απεικόνιση από χάρτες, καθρέφτες και πίνακες στους τοίχους των ζωγραφισμένων εσωτερικών του, αποπνέουν ένα συνεχές ενδιαφέρον για τους τρόπους που αντικατοπτρίζεται η πραγματικότητα[113]. Αυτή η ευαισθησία του Vermeer στα οπτικά εφέ του φωτός και του χρώματος και η ικανότητά του να τα μεταδίδει στην ζωγραφική είναι ένας από τους βασικούς λόγους που οι εικόνες του έχουν την οπτική ισχύ που έχουν. Οι επιδράσεις του φωτός παρ' όλα αυτά δεν είναι πάντα συνεπείς και χρησιμοποιεί το φως και τη σκιά επιλεκτικά για συνθετικούς λόγους και για τους δικούς του καλλιτεχνικούς σκοπούς. Για τη συγκεκριμένη χρήση του φωτός, έχει υποστηριχθεί από τον David Hockney, πως ο Vermeer χρησιμοποίησε σκοτεινό θάλαμο (camera obscura) για τη δημιουργία των περισσότερων πινάκων του. Ο Philip Steadman βρήκε μόνο έξι από τους πίνακες του Vermeer που έχουν ακριβώς το σωστό μέγεθος με εκείνο που θα είχαν αν βρισκόταν μέσα σε μια camera obscura. Δεν υπάρχει βέβαια κανένα απολύτως τεκμηριωμένο αποδεικτικό στοιχείο για την υποστήριξη αυτής της ιδέας. Η μόνη πηγή πληροφόρησης είναι οι ίδιοι πίνακες[114].

Ο Vermeer φαίνεται να ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για σκιές και οι ειδικοί της τέχνης έχουν σημειώσει ότι οι μορφές τους συχνά μεταβάλλονταν ανάλογα με τους στόχους του καλλιτέχνη. Μία από τις διασημότερες νωπογραφίες του η *Γαλατού* (εικ. 107) είναι ο πίνακας που απεικονίζει μια υπηρέτρια την ώρα που ρίχνει γάλα σε μία πήλινη λεκάνη. Ο φωτισμός προέρχεται από το παράθυρο στα αριστερά της σύνθεσης

[112] Χρήστου 1991, 500-501
[113] Kemp 1990, 193
[114] Steadman 2011

Εικόνα 107. Jan Vermeer, *Η Γαλατού*, π. 1658, λάδι σε μουσαμά, 45,5 x 41 εκ.,Rijksmuseum, Άμστερνταμ

αι είναι εξαιρετικά απαλός. Κάτω και δίπλα από το παράθυρο το δωμάτιο είναι κοτεινό, αλλά η γυναίκα λούζεται στο φως. Αν κοιτάξει κανείς προσεκτικά τον ίνακα θα δει ότι έχει δοθεί μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες Ο Vermeer έχει ωγραφίσει μέχρι και τη σκιά από το καρφί πάνω στο λευκό τοίχο, καθώς και του ωτός που εισέρχεται πιο δυνατό μέσα από το σπασμένο τζάμι. Ταυτόχρονα ιροβάλλει τη σκιά από το μεταλλικό δοχείο στο τοίχο, από το ξύλινο κουτί στο τάτωμα και τη σκιά της γυναίκας διακριτικά στο πάτωμα

Στο έργο του *Γυναίκα στα μπλε διαβάζει ένα γράμμα* (Εικ. 108) απεικονίζει μια γυναίκα όρθια στο κέντρο της σύνθεσης να διαβάζει ένα γράμμα. Το φώς, το οποίο έρχεται από πάνω αριστερά, περνάει απαλά πάνω από την εικόνα επισημαίνοντας και προβάλλοντας σκιές με ποικίλους τρόπους. Με τεχνικές εξετάσεις ραδιογραφίας και ρεφλεκτογραφίας με ακτίνες Χ αποκαλύφτηκαν οι τρόποι με τους οποίους ο Vermeer

Εικόνα 108. Jan Vermeer. *Γυναίκα στα μπλε διαβάζει ένα γράμμα*, 1663-64, Λάδι σε μουσ
39,1εκ. Rijksmuseum, Άμστερνταμ

χειρίστηκε τα αποτελέσματα του φωτός στους πίνακες του και εδραίωσε
χαρακτήρα της σκιάς[115]. Η ευαισθησία του στα εφέ του φωτός είναι φ
τοίχο πίσω από την πλάτη της καρέκλας: η σκοτεινότητα της σκιάς στη
καρέκλας ποικίλει από μια απαλή γαλαζωπή απόχρωση ψηλά σε ένα
μπλε στο χαμηλό της άκρο κοντά στο τραπέζι. Η σκιά γίνεται ακόμα πιο
την παρουσία μιας δευτερεύουσας σκιάς από μια άλλη φωτεινή πηγή πρ
το παράθυρο που βρίσκεται κοντύτερα στο μαύρο τοίχο. Αυτή η δεύτερ
πάλι έχει μια απαλή μπλε απόχρωση, πέφτει εγκάρσια στη βασική σκιά κ
την αρκετά κοφτερή της άκρη. Οι απαλοί μπλε τόνοι της δευτερεύουσ
στην κορυφή της βασικής εμφανίζονται ελαφρότεροι επειδή σ
παραδείγματα ο Vermeer ζωγράφισε μια λεπτή μπλε επίστρωση πάνω στ
τοίχου. Ο καλλιτέχνης υποδεικνύει τις σκιές κάτω από τη ράβδο τη βάσ
με παρόμοιο τρόπο. Η χρήση επιστρωμάτων από τον Vermeer για να υπο

[115] Franits 2001, 46

09. Jan Vermeer, *Το μάθημα μουσικής*, 1662-65, λάδι σε μουσαμά, 73,3 x 64,5 εκ., Buckingham Palace, Λονδίνο

:γγίζει τις διαφανείς ποιότητες του φυσικού φαινομένου [116]. Στο έργο η ντά στον τοίχο προβάλλει όπως αναφέραμε δύο σκιές και μια έντονη σκιά βώς κάτω από το χάρτη, αλλά η γυναίκα ωστόσο, που επίσης στέκεται τοίχο δεν προβάλλει καμία σκιά.

Μάθημα μουσικής, (εικ. 109) από τα παράθυρα στην αριστερή πλευρά του βάλλονται σκιές από τα δοκάρια και τις προεξοχές των παραθύρων στην τοίχου που βρίσκονται τα παράθυρα. Στο βάθος του δωματίου μια σκιά το παράθυρο και το περβάζι προς τα κάτω πάνω στον τοίχο και συνεχίζει α πάνω στα πλακάκια, η ροή της οποίας ελαφρώς διακόπτεται από την γωνία του αρπιχόρδου (harpsichord). Οι διαγώνιες γραμμές που ν παίζουν ένα ζωτικό ρόλο στο να δέσουν τη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, σώρευση αντικειμένων, με το κενό στην αριστερή πλευρά. Τα πόδια του υ προβάλλονται και αυτά στον πίσω τοίχο. Στον πίνακα ένα άλλο

01, 47-48

φαινόμενο αποκαλύπτει τις ισχυρές παρατηρήσεις του καλλιτέχνη και το ενδιαφέρον του για την ερριμμένη σκιά: η διπλή σκιά του καθρέφτη. Η ευρύτερη, η εξωτερική σκιά προκαλείται από την οξεία γωνία του εισερχόμενου φωτός καθώς εισέρχεται από το παράθυρο πλησιέστερα στο τοίχωμα του υποβάθρου. Και εδώ η διπλή σκιά εμφανίζεται, επειδή το φως από το μεσαίο παράθυρο λάμπει από την πλευρά της αρχικής σκιά. Το ίδιο φαινόμενο εμφανίζεται στις σκιές από το δεξί καπάκι του αρπιχόρδου. Οι Ζωγράφοι παροτρυνόταν ή τους συμβούλευαν να αποφεύγουν τις διπλές σκιές, δεδομένου ότι θα μπορούσαν να μπερδέψουν το θεατή.

Τέλος στο έργο του *ο Γεωγράφος (εικ 110),* ένας μελετητής γεωγράφος βρίσκεται σε ένα εσωτερικό στούντιο με εργαλεία και επιστημονικά σύνεργα. Η ροή του φωτός από τα αριστερά προς τα δεξιά ενεργοποιεί τον καμβά και τονίζεται συνθετικά από τη συγκέντρωση των αντικειμένων στα αριστερά. Το φως διαχέεται βίαια στον ανοικτό χώρο στα δεξιά, προβάλλοντας ισχυρές σειρές από διαγώνιες σκιές. Οι σκιές από τη ντουλάπα και τη σφαίρα εξαιτίας της γωνίας που εισέρχεται τ φώς απλώνονται και μεγαλώνουν πίσω στον τοίχο. Το ίδιο συμβαίνει και με τη καρέκλα που προβάλλει έντονα τη σκιά της βάσης του καθίσματος της.

Εικόνα 110. Jan Vermeer, Ο γεωγράφος, π.1668, λάδι σε μουσαμά, 53 x 46,6 εκ., Städelsches Kunstinstitut, Φρανκφούρτη

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

> Γνωρίζω πολλούς ανθρώπους που φοβούνται τη σκιά περισσότερο από αυτό που ρίχνει τη σκιά.
>
> Abraham B. Yehoshua, Ο κύριος Μάνι

Οι καλλιτέχνες όπως οι ποιητές και οι μυθιστοριογράφοι ήταν εκείνοι που μας μεταδίδουν το αισθητικό πρότυπο κάθε εποχής που δεν είναι απόλυτο και αμετάβλητο.

Η πρώτη μορφή ζωγραφικής ξεκίνησε σχεδιάζοντας με μια γραμμή το περίγραμμα μιας ανθρώπινης σκιάς με βάση την αναφορά στο έργο του Πλινίου, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*. Με βάση της πηγές αρχαίων συγγραφέων, Έλληνών και Λατίνων, από τις οποίες αντλούνται οι πληροφορίες , μετά την ανακάλυψη της σκιαγραφίας που οδήγησε στη δυνατότητα αναπαράστασης του όγκου των σωμάτων, ο προβληματισμός των αρχαίων ελλήνων ζωγράφων στρέφεται στην συνέχεια στη σχέση της μορφής με το χώρο, αρχίζοντας να ζωγραφίζουν τα αντικείμενα όπως εκείνα εμφανίζονται στη φύση.

Τον 4ο αιώνα π.Χ. εξαιτίας της διατήρησης ορισμένων συνθέσεων σε ταφικά μνημεία, κυρίως από τη Μακεδονία, όπως η τοιχογραφία με την αρπαγή της Περσεφόνης από τον τάφο του Φιλίππου ΙΙ, στη Βεργίνα, βλέπουμε τις σκιές που ρίχνουν οι μορφές τους στο έδαφος. Ορισμένες τοιχογραφίες από την Πομπηία και το Ηράκλειο κυρίως μας μεταδίδουν κάποιες από τις κατακτήσεις της ελληνικής ζωγραφικής των κλασικών χρόνων και της ελληνιστικής εποχής. Ορισμένες τοιχογραφίες από την Πομπηία και το Ηράκλειο κυρίως μας μεταδίδουν κάποιες από τις κατακτήσεις της ελληνικής ζωγραφικής των κλασικών χρόνων και της ελληνιστικής εποχής. Στους πίνακες ανήκουν στον κύκλο «*Τοπία της Οδύσσειας*», που εκτίθενται στο Βατικανό, από τα πιο πρωτότυπα προς τη σύλληψη δείγματα σωζόμενης ελληνιστικής ζωγραφικής, ο καλλιτέχνης, μέσα στο πλαίσιο της αποτύπωσης της φύσης, δεν παραλείπει να ζωγραφίσει και τις σκιές που ρίχνουν τα σώματα από τις ανθρώπινες μορφές.

Με την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας η χριστιανική διδασκαλία άρχισε σταδιακά να ακμάζει και η εικόνα λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στον άνθρωπο και στο θείο. Το μεταβατικό διάστημα που χαρακτηρίστηκε από τη συνύπαρξη της

ρωμαϊκής παράδοσης με τα πρότυπα της ύστερης αρχαιότητας και των χριστιανικών επιδράσεων κράτησε λίγο και τα κλασικά χαρακτηριστικά γρήγορα εξαφανίζονται και εισάγονται μέσω του Βυζαντίου, οι Ανατολικοί τύποι και στοιχεία. Οι δογματικές θέσεις της Εκκλησίας την περίοδο του Μεσαίωνα υιοθετώντας την προϋπάρχουσα φιλοσοφία, τοποθέτησαν τη θεότητα ως τη μοναδική αιτία τόσο της υλικής όσο και της πνευματικής δημιουργίας. Η ομορφιά ταυτίστηκε με τη θεία ουσία στην οποία συμμετέχουν όλα τα πράγματα και επέβαλαν την αισθητική του φωτός, θέλοντας να τονίσουν την υπερβατικότητα του κόσμου της Βασιλείας του Θεού, στον οποίο δεν είχε θέση η σκιά. Οι ασφυκτικές σκιές της ομηρικής Νέκυιας και της Δαντικής Κόλασης, και η μεταφυσική των άυλων αυτών θρησκευτικών μορφών που ταυτίστηκαν με το να είναι αγγελιοφόροι του θανάτου, από τον κόσμο του σκότους, μοιάζει να στοιχειώνουν τις επιλογές των καλλιτεχνών αλλά και τις απαιτήσεις των θεατών αποβάλλοντας τη σκιά από το προσκήνιο.

Η αλλαγή ήρθε την περίοδο της Αναγέννησης, όπου η τέχνη στράφηκε προς την κατάκτηση του φυσικού χώρου και την ερμηνεία του πραγματικού κόσμου. Στην βόρεια Ευρώπη εκφράστηκε με το ρεαλισμό και στην πιστή απόδοση της πραγματικότητας με κάθε λεπτομέρεια μέσω της εμπειρίας και της παρατήρησης, γεγονός που οδήγησε στην ιδιαίτερη προσοχή των καλλιτεχνών της Φλάνδρας στα φαινόμενα του φωτός και της σκιάς..Οι Φλαμανδοί ζωγράφοι είναι πιο τολμηροί στο να αποδώσουν τις ερριμμένες σκιές, έχοντας ως αρωγό την νέα μέθοδο ζωγραφική με την τεχνική της ελαιογραφίας. Στα έργα των Campin, Witz, Jan van Eyck, και Holbein διακρίνεται η συνέπεια στην αποτύπωση των σκιών, με αποτελέσματα που φτάνουν στα όρια της φωτογραφικής απεικόνισης

Αντίστοιχα οι μορφοπλαστικές αναζητήσεις των ζωγράφων της Ιταλίας, να αναπαραστήσουν όσο πιο πιστά μπορούν την πραγματικότητα, σεβόμενοι την φύση και τον άνθρωπο, εκφράστηκαν με τον ιδεαλισμό της ιταλικής τέχνης που στρέφει το ενδιαφέρον στις καλλιτεχνικές μορφές της αρχαιότητας, αποτυπώνοντας με τρόπο αντικειμενικό την αρμονία και τη χάρη. Κατά την περίοδο της πρώιμης Ιταλικής Αναγέννησης εισάγονται στα ζωγραφικά έργα οι μαθηματικοί κανόνες της προοπτικής. Ο ρόλος των ερριμμένων σκιών είναι σημαντικός στην αντίληψη του σχήματος της επιφάνειας και τη χωρική διάταξη, μιας και παρέχουν καθαρά πληροφορίες για τις σχετικές διατάξεις των αντικειμένων στο χώρο, όπως την κατεύθυνση, τη σχετική απόσταση από το μάτι και τη θέση της πηγής του φωτός.

Οι ζωγράφοι για να αναπαραστήσουν σωστά τις ερριμμένες σκιές χρειάζονταν μια καλή γνώση της προοπτικής και του τρισδιάστατου χώρου. Οι θεωρητικοί της πρώιμης αναγέννησης όπως ο Cennini και ο Alberti συμπεριέλαβαν στις πραγματείες τους ορισμένες σκέψεις και κανόνες για να αναπαριστώνται οι σκιές, αλλά μόνο από μια οπτική γωνία εικαστική, μην έχοντας γνώμη για την γεωμετρική κατασκευή των σκιών και την αναπαράσταση της ερριμμένης σκιάς δείχνοντας πόσο περιορισμένο ήταν το σύστημά τους. Με την έλλειψη μιας προοπτικής μεθόδου για την απεικόνιση των σκιών, οι ζωγράφοι μηχανεύονται πρακτικούς τρόπους και εμπειρικές λύσεις για να υποβάλλουν στις ζωγραφιές τους σκιές φυσικές και ακριβείς. Έφτιαχναν πλαστικά μοντέλα για να τα υποβάλλουν στο φώς του ήλιου, ή κάτω από μια λάμπα έτσι ώστε να επαληθεύσουν φυσικά την εξέλιξη των σκιών προσαρτημένων και ερριμμένων. Το αποτέλεσμα που παράγεται από την τοποθέτησης ενός αδιαφανούς σώματος μεταξύ μιας πηγής φωτός και μια επιφάνειας, έγινε το αντικείμενο του πειραματισμού στα έργα καλλιτεχνών όπως Gentile da Fabriano, ο Masaccio , ο Giovanni di Paolo, Lippi, ο Piero de la Franscesca, ο Signorelli κ.α

Εκείνος που ασχολήθηκε διεξοδικά με την επίλυση των προβλημάτων της προβολλής της σκιάς και που στην πραγματικότητα φαίνεται να έχει καταλάβει ότι σκιές θα μπορούσαν να προβάλλονται σύμφωνα με τις αρχές της προοπτικής είναι ο Leonardo da Vinci. Ωστόσο, αν και σε ορισμένα σχέδια σε σωζόμενα χειρόγραφα του φαίνεται να απεικονίζουν μια διαδικασία για την προβολή της σκιάς, πουθενά δεν είναι μια μέθοδος σαφώς απεικονισμένη. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι ο Leonardo κάνοντας τις νέες παρατηρήσεις, ενεπλάκη σε νέα αισθητικά προβλήματα των οποίων η λύση τείνει να έρχεται σε αντίθεση με τις προϋποθέσεις πάνω στις οποίες θα μπορούσε να κατασκευάσει μια θεωρία της προβολής της σκιάς. Η επιθυμία του να δημιουργήσει την έντονη αίσθηση ανάγλυφου χώρου μέσω της σκίασης συνέπεσε χρονικά με την ανάπτυξη μέσα του μιας νέας ευαισθησίας για τη χρωματική οργάνωση[117] και την επιθυμία του να πετύχει την αίσθηση της αρμονικής ενότητας στο έργο του[118] .

Η έννοια του ωραίου στο ζωγραφικό έργο την περίοδο της Αναγέννησης, αντιμετωπίζεται από διπλή οπτική, λόγω της επίδραση συγκλινόντων παραγόντων, όπως η προοπτική, οι νέες μέθοδοι της ζωγραφικής και η επιρροή του

[117] Arnheim 2008, 349
[118] Bayer, 2004, 32

νεοπλατωνισμού, που πρέσβευε την ταύτιση της ομορφιάς με τη μίμηση της πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα το μέτρο και την αναλογία που μπορούν να τέρπουν την όραση χωρίς να έχουν απευθείας σχέση με την πραγματικότητα[119]. Κατά συνέπεια ο Leonardo da Vinci και οι θεωρητικοί που ακολούθησαν μετά από αυτόν, ισχυρίζονταν ότι η απεικόνιση των σκιών στη ζωγραφική πρέπει να είναι σωστή αλλά όχι υποχρεωτική, και ότι ο ζωγράφος είναι ελεύθερος να επιλέξει αν θα τις αναπαραστήσει ή όχι, γιατί η αποτύπωση όλων των σκιών θα είχε ένα αποτέλεσμα υπερβολικό, που θα αναιρούσε την αίσθηση της αρμονικής ενότητας του έργου και την χρωματική οργάνωση, καθώς οι σκιές είναι σκοτεινές και ως εκ τούτου θεωρούνται άσχημες.

Ένας δεύτερος βαθμός δυσκολίας έγκειται στο γεγονός ότι η αναπαράσταση των σκιών στη ζωγραφική συμπεριλαμβάνει τη χρήση συμβάσεων, οι οποίες είναι αρκετά διφορούμενες. Πειράματα έχουν δείξει ότι οι σκιές υπό τις ευνοϊκότερες αντιληπτικές συνθήκες, οι σκιές δεν γίνονται αυθόρμητα κατανοητές ως αποτέλεσμα του φωτισμού . Μπορούν να εκληφθούν σαν θολούρες ή σημάδια στο οπτικό πεδίο[120], ή ακόμα ως ξεχωριστά μοντέλα ή αντικείμενα σε ένα πίνακα παρά ως προβολές από φωτισμένα σώματα[121]. Επίσης ούτε οι λανθασμένες απεικονίσεις σκιών, όπως εκείνων που δε θα έπρεπε κανονικά να υφίστανται, ή είναι χονδροειδώς διαστρεβλωμένες και ασυνεπής, ή γεωμετρικά αδύνατές[122], γίνονται συνήθως αντιληπτές ακόμα και όταν είναι προφανείς. Ακόμα και όταν τις αντιληφθούμε, το αδύνατο σκίασμα είναι ανεκτό δεδομένου ότι μπορούμε ανεξάρτητα να αναγνωρίσουμε, ή να έχουμε κάποια πρόσβαση στη μορφή του αντικειμένου. Ανάλογα δε γίνεται αντιληπτή και η ηθελημένη απόκρυψη των ερριμμένων σκιών μιας και ο θεατής συμβάλλει αυτομάτως στην ψευδαίσθηση της εικόνας χάρη σε μια ψυχολογική διαδικασία που τον πείθει πως «*όταν βλέπει αρκετά μέρη ενός συνόλου τα βλέπει όλα...*». [123] Δηλαδή όταν ο ζωγράφος έχει απεικονίσει επαρκή στοιχεία αληθοφάνειας στον πίνακά του, για τη δεδομένη ιστορική εποχή, η αφύσικη ανυπαρξία της ερριμμένης σκιάς περνάει στην κυριολεξία απαρατήρητη.

Την εποχή του Μπαρόκ με αφετηρία τον τενεμπρισμό που εισήγαγε ο Caravaggio, το αισθητικό πρότυπο αλλάζει και η σκιά απόκτα κυρίαρχο ρόλο. Οι

[119] Eco 2004, 37
[120] Kauffman 1975, 258
[121] Kauffman 1975, 260
[122] Casati 2007
[123] Gombrich 1995, 255

ζωγράφοι κατάφεραν να εκμεταλλευτούν και να αξιοποιήσουν στο έπακρο τις δυνατότητες της μέσω τις διαλεκτικής του φωτός και της σκιάς και να την οδηγήσουν στο να γίνει τελικά ένα σημαντικό στοιχείο στην αφήγηση της Ρομαντικής και μετα-Ρομαντικής περιόδου κερδίζοντας μια σημαντική θέση στην Ιστορία της τέχνης.

Η σκιά, αυτή η φευγαλέα μαύρη κηλίδα με τον εφήμερο χαρακτήρα, πάντα γοήτευε τους ανθρώπους και στάθηκε το εργαλείο για μια βαθύτερη γνώση. Υπήρξε αντικείμενο μελέτης για τους αστρονόμους, τους επιστήμονες τους φιλοσόφους εξαιτίας της επιρροής τους σε μύθους και θρησκευτικές πεποιθήσεις. Παράλληλα αποτέλεσε το κλειδί για την επίλυση μερικών από τα πιο δύσκολα επιστημονικά προβλήματα όπως ο λόγος για τις εκλείψεις, οι αποστάσεις μεταξύ των πλανητών, το σχήμα και το μέγεθος της γης, η δομή του ηλιακού συστήματος και η φύση του ίδιου του χρόνου. Η θέαση δεν μπορεί να κάνει χωρίς τη σκιά μιας και η πληροφόρηση που βρίσκεται στη σκιά είναι βασικό βοήθημα για την όραση. Εξάλλου ένας κόσμος χωρίς σκιές θα ήταν ένας κόσμος δίχως βάθος, χωρίς ουσία με επίπεδα δωμάτια και πρόσωπα. Πολύ σωστά ο Ιάπωνας συγγραφέας Χουνιτσίρο Τανιζάκι στο βιβλίο του *Το Εγκώμιο της σκιάς* αναφέρει πως *«το μεγαλείο του φωτός είναι στο να παράγει απεριόριστες παραλλαγές του σκοταδιού»*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – Συντομογραφίες

Arnheim 1999: Arnheim R., *Τέχνη και οπτική αντίληψη : η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Αθήνα

Alberti 1994: Alberti, L., *Περί ζωγραφικής*, Αθήνα

Bailey 1995: *Bailey , M., Vermeer,* London

Bandinelli 1958: Bandinelli R., *Encyclopedia dell' arte antica* , Roma

Baldinucci 1681: Baldinucci, F., Vocabolario toscano delle Arti del Disegno, Φλωρεντία, από το http://books.google.gr/books?id=E6KQ4kBHHK8C&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Πρόσβαση 25/7/2012]

Barbera 2005: Barbera, G., *Antonello da Messina, Sicily's Renaissance Master (exhibition catalogue)*, New York

Baxandall 1995: Baxandall , M., *Shadows and enlightenment,* New Haven

Bayer 2004: Bayer, A., *Painters of reality: the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New York

Benoist 1992: Benoist, L., *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, Αθήνα

Βίγκλας 2003: Βίγκλας, Κ., "Η ζωή ως παιχνίδι των Θεών. (Πλωτίνος, Εν. III.2.15)",)", *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, 20, τευχ.58

Bomford 1995: Bomford, D., Colour: Art and Science, Cambridge

Bomford 2006: Bomford, D., *Art in the making Rembrand*, London

Bonsati 1991: Bonsati, G., *Caravaggio,* Florence

Calisi 2007: Calisi, D., *Luce ed ombra nella rappresentazione. Rilettura storica e sperimentazioni eidomatich,* Διατριβή, Universita degli study di Roma La Sapienza

Casati 2004α: Casati, R., Η ανακάλυψη της σκιάς, Αθήνα

Casati 2004β: Casati, R., "Methodological Issues in the Study of the Depiction of Cast Shadows: A Case Study in the Relationships Between Art and Cognition" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, τευχ.2

Casati 2007: Casati, R., " The copycat solution to the shadow correspondence problem", *Perception*, 37, 4

Cennini 1933: Cennini, C.,*The Craftsman's Handbook 'Il Libro dell' Arte* , New Haven

Διαμαντίδης 2004: Διαμαντίδης, Α., *Λεξικό των –ισμών*, Αθήνα

Da Vinci 1894: Da Vinci, L., Il Codice Atlantico, Milano

Da Vinci 1947: Da Vinci, L., Trattato della pintura, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf [Πρόσβαση 17/5/2012]

De Piles 1989: De Piles,R., *Cours de painture par principles*, Paris

Duane 1976: Duane, T., *Clinical Ophthalmology*, New York

Van Dyke 1910: Van Dyke, J., *A text-book of the history of painting*, New York

Eco 1932: Eco , U., *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα* , Αθήνα

Eco 2004: Eco , U., *Η ιστορία της ομορφιάς*, Αθήνα

Francesca 1942: Francesca, P., *De prospectiva pingendi*, Φλωρεντία

Franits 2001: Franits, W., *The Cambridge companion to Vermeer*, New York

Gibson 1968: Gibson J., *The senses considered as perceptual systems*, Λονδίνο

Gombrich 1995: Gombrich, E. H., *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Αθήνα

Gombrich 1998: Gombrich, E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα

Gombrich 1999: Gombrich, E. H., *Σκιαί ερριμμέναι - Η απόδοση της σκιάς στη Δυτική τέχνη*, Αθήνα

Horst 2007: Horst W. et al, *History of art : the western tradition*, New Jersey

Jung 1980: Jung, C.G., *Ο άνθρωπος και τα σύμβολα του*, Αθήνα

Κατσιμάνης 2001: Κατσιμάνης, Κ., *Πλάτων και Αριστοτέλης, Φιλοσοφική ερμηνεία επιλεγμένων κειμένων*, Αθήνα

Kaufmann 1975: Kaufmann, D., "The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38

Kemp 1990: Kemp, M., *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunellleschi to Seurat*, Yale University

Kitson 1992: Kitson, M., 1992, *Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606-1669*, London

Kitson 1967: Kitson, M., *Η εποχή του Μπαρόκ*, Αθήνα

Κουτρούμπας Κουτρούμπας Ν., Δοκίμιο. Η αλληγορία του σπηλαίου ερμηνευτικήπροσέγγιση,http://2lykpeirathin.att.sch.gr/portal/fil gr/lessons/Koutroubas,Spileo.pdf, [Πρόσβαση 25/7/2012]

Lambert 2000: Lambert,G., *Caravaggio*, Cologne

Lomazzo 1585: Lomazzo, G., *Trattato dell'arte della pittura, scultura, ed architettura*, Milano

Λυδάκης 2009: Λυδάκης, Στ., *Ορολογία Εικαστικών Τεχνών*, Αθήνα

Mountcastle 1998: Mountcastle, V., *Percepyual neurosciense: the celebral cortex*, Cambindge

Merleau-Ponty 1991: Merleau-Ponty, M., *Το μάτι και το πνεύμα*, Αθήνα

Μουρίκη 1975: Μουρίκη, Ν., *Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ, Ζωγραφική, Γλυπτική*, Αθήνα

Moffitt 2004: Moffitt, J., *Caravaggio in Contex*, North Carolina

Μπαρούτας 2002: Μπαρούτας, Κ., *Το πρόβλημα της ελευθερίας την βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα

Μυστακίδου 1983: Μυστακίδου, Α., *Καραγκιόζης. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα

Murray 1995: Murray , L., *Η Τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα

Ουσπένσκυ 2008: Ουσπένσκυ Λ.(2008), *Η θεολογία της εικόνας στην ορθόδοξη εκκλησία*, Αθήνα.

Πανσέληνου 2000: Πανσέληνου Ν., *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα

Παπασπύρου 1986: Παπασπύρου, Σ., *Το Παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός καραγκιόζης*, Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Παρραμόν 1991: Παρραμόν, Χ., *Φώς και σκιά στη ζωγραφική*, Αθήνα

Πάτσης 1969: Πάτσης, Χ., *Επίτομο λεξικό αρχαίας ελληνικής : ορθογραφικό-ερμηνευτικό*, Αθήνα

Πελεγρίνης 1998: Πελεγρίνης, Θ., *Οι πέντε εποχές της Φιλοσοφίας*, Αθήνα\

Πλάκα 2004: Πλάκα- Λαμπράκη, Μ., *Ιταλική Αναγέννηση: τέχνη και κοινωνία- τέχνη και αρχαιότητα*, Αθήνα

Πλίνιος 1994: Πλίνιος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα

Panofsky 1940: Panofsky, E. *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London

Pittarelli 1905: Pittarelli, G., *Intorno al libro De prospectiva pingendi di Pier dei Franceschi*, Ρώμη

Pollitt 1934: Pollitt , J. J. *Η Τέχνη στην ελληνιστική εποχή*, Αθήνα

Στεφανίδης 1997: Στεφανίδης, Μ., *Μια ιστορία ζωγραφικής*, Αθήνα

Spicher 2010: Spicher, M., *Medieval Theories of Aesthetics*, http://www.iep.utm.edu/m-aesthe/ [Πρόσβαση 15/10/2012]

Stoichita 1997: Stoichita, V., *A Short history of the shadow*, London

Steadman 2011: Steadman, Ph., Vermeer and the Camera Obscura, http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/vermeer_camera_01.shtml, [Πρόσβαση 15/2/2013]

Toman 2008: Toman, Rolf, Χατζηγιάννη, *Η τέχνη της Ιταλικής αναγέννησης*, Αθήνα

Χρήστου 1975: Χρήστου Χ., *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική στο 15ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη

Χρήστου 1991: Χρήστου, Χ., *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το Μπαρόκ*, Θεσσαλονίκη

Χρήστου 1996: Χρήστου, Χ., *Ιταλική ζωγραφική του XIV και XV αιώνα*, Αθήνα

Χρήστου 2008: Χρήστου, Χ., *Ρεμπραντ Φαν Ραϊ, Η ζωη και το έργο μιας Μεγαλοφυΐας*, Αθήνα

Vasari 1995: Vasari , G., *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Αθήνα

Zeki 2002: Zeki, S., *Εσωτερική όραση: Μια Εξερευνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, Ηράκλειο

Zöllner 2007: Zöllner, F., *Λεονάρντο ντα Βίντσι*, Αθήνα

McMhon 1956: McMhon, P., *Leonardo da Vinci, Treatise on Painting*(trattato della pintura, Princeton

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1
« Η Αλληγορία του σπηλαίου» του Norman R. Schultz από το <http://normanrschultz.org/Courses/graphics/ Platocave.JPG> 04 November 2005 [Πρόσβαση 16/5/2012]

Εικόνα 2
http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S01678110043266. [Πρόσβαση 14/11/2012]

Εικόνες 3-4,6-10

http://libreriaweb.edatlas.it/media/store/secure/Ombre.pdf [Πρόσβαση 18/6/2012]

Εικόνα 5
http://www.brighthub.com/science/space/space/articles/3959.aspx [Πρόσβαση 18/6/2012]

Εικόνες 12-13

Zollner, F., Λεονάρντο ντα Βίντσι, 2012, Taschen, 676-677

Εικόνες 19-22, 23- 109

http://www.wga.hu [Πρόσβαση 6/9/2012]

Εικόνες 14

Από το http://de.wikisource.org/wiki/Underweysung_der_Messung,_mit_dem_ Zirckel_und_Richtscheyt,_in_Linien,_Ebenen_unnd_gantzen_corporen/Viertes_Buch [Πρόσβαση 18/2/2012]

Εικόνα 17
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.50.16-35 [Πρόσβαση 18/2/2012]

Εικόνα 18
Stoichita, V., A short history of the shadow, 1997, London, 35

Εικόνα 23
http://www.artelista.com/en/great-masters/artwork/6608330979419483-triumph-of-love-and-chastity.html [Πρόσβαση 6/9/2012]

Εικόνα 31
http://mv.vatican.va/2_IT/pages/MV_Home.html [Πρόσβαση 6/9/2012]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Ο οπτικός μας κόσμος είναι καταπληκτικός. Το φως που εισέρχεται στα μάτια μας, επιτρέπει να αντιληφθούμε τον κόσμο που μας περιβάλλει, από τα πιο απλά αντικείμενα μέχρι τα έργα τέχνης που προκαλούν τον θαυμασμό και ακόμη περισσότερο μας αφήνουν έκθαμβους και μας σαγηνεύουν. Η διαδικασία αυτή δεν είναι απλή όπως ενδεχομένως φαίνεται, αφού είναι επιστημονικά αποδεδειγμένο ότι στη ολοκλήρωσή της εμπλέκονται πολλά εκατομμύρια νευρώνες.

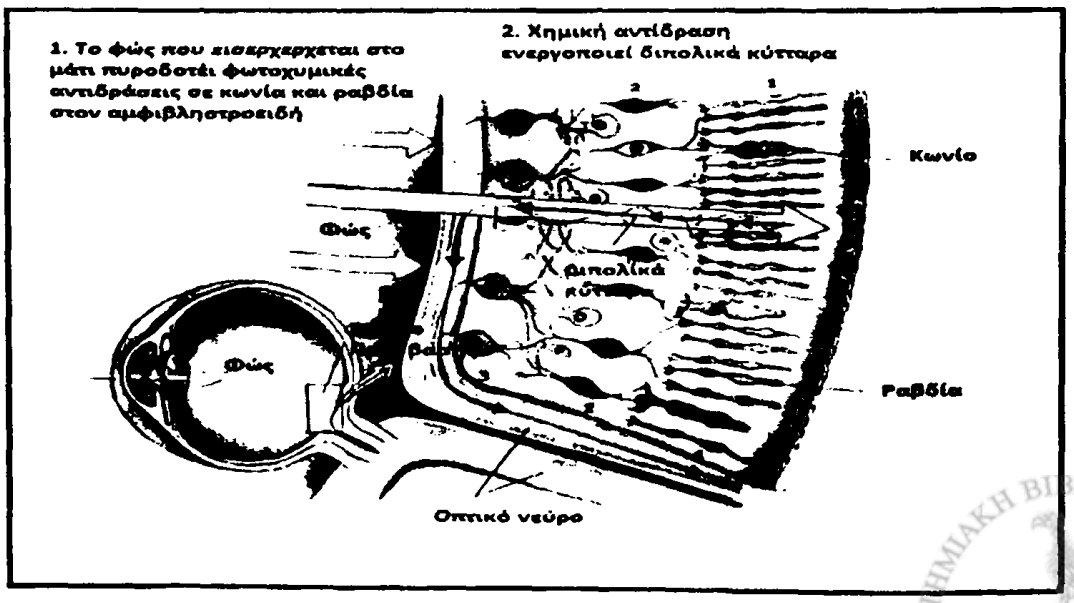
Σύμφωνα με τον Thomas Duane το φως είναι μια μορφή ενέργειας που μεταδίδεται με ηλεκτρομαγνητικά κύματα και απειροελάχιστα σωματίδια (κβάντα φωτός) και η οποία όταν εισέρχεται στα μάτια μας ενεργοποιεί κάποιους ειδικούς φωτοϋποδοχείς (κωνία και ραβδία) της νευροευαίσθητης στιβάδας του ματιού στον αμφιβληστροειδή. Στους φωτοϋποδοχείς αυτούς πυροδοτούνται ειδικές ενδοκυττάριες διεργασίες οι οποίες αποτελούν το έναυσμα για την παραγωγή νευρικών ώσεών, οι οποίες μέσω των οπτικών ινών του οπτικού νεύρου στα οπτικά κέντρα του ινιακού λοβού όπου και δημιουργείται η αίσθηση της όρασης η οποία στη συνέχεια προβάλλεται προς τα έξω. Στη πορεία του ερεθίσματος προς τον ινιακό λοβό φλοιό μέσων διακριτών μονοπατιών του μεσεγκέφαλου αυτό υφίσταται ενδιάμεσες επεξεργασίες οι οποίες συμβάλλουν στη διαμόρφωση της συνολικής οπτικής αντίληψης (ανίχνευση και αναπαράσταση της κίνησης, σχήμα, μορφή, χρώμα και άλλα διακριτικά γνωρίσματα της οπτικής εικόνας. Κάποια από αυτά τα γνωρίσματα, αλλά όχι όλα, φτάνουν στη συνείδηση. Οι νευρώνες του οπτικού φλοιού οργανώνονται σε ομάδες διακριτών οπτικών περιοχών και εξειδικεύονται στο να επεξεργάζονται διαφορετικά είδη οπτικών στοιχείων.

Το φως εισερχόμενο στο μάτι μέσω της κόρης υφίσταται στη πορεία του διάθλαση από τα διάφορα στοιχεία του ματιού που παρεμβάλλονται στη πορεία του (κερατοειδής , υδατοειδές υγρό , φακός , υαλοειδές σώμα) και τελικά εστιάζεται στον αμφιβληστροειδή χιτώνα , στο πίσω μέρος του ματιού. Η κόρη που αποτελεί κεντρική οπή της έγχρωμης ίριδας μπορεί να διαστέλλεται ή να συστέλλεται, ρυθμίζοντας τα επίπεδα του φωτός που εισέρχονται στο μάτι όπως το διάφραγμα της φωτογραφικής μηχανής., Η αντιστοιχία της «εικόνας» που αντιλαμβανόμαστε, με την εικόνα που αποτυπώνεται στο φωτογραφικό φιλμ αποτελεί ένα παραπλανητικό παραλληλισμό γιατί αφ' ενός , ποτέ δεν υπάρχει μία σταθερή η συγκεκριμένη εικόνα αφού τα μάτια κινούνται διαρκώς (σακκαδικές κινήσεις) και αφ' ετέρου η ταυτόχρονη ενιαία

αποτύπωση πολλών διαφορετικών εικόνων θα που θα προσλαμβάνονταν θα προκαλούσε μια συγκεχυμένη αντίληψη. Για να αντιμετωπίσει το πρόβλημα αυτό ο εγκέφαλος, χρησιμοποιεί τα ήδη επεξεργασμένα μηνύματα από τα μάτια και τα κωδικοποιεί έτσι , ώστε να μπορεί να έχει μια σωστή αντίληψη της οπτικής εικόνας.

Είναι γνωστό ότι η επεξεργασία του φωτεινού ερεθίσματος αρχίζει πρωταρχικά μέσα στους νευρώνες του ιδίως αμφιβληστροειδή στα διάφορα κύτταρα που συνδέονται με τους φωτουποδοχείς (δίπολα - μεσεγχυματικά –ενδιάμεσα) και συνεχίζεται σε όλη τη πορεία του οπτικού νεύρου με τις διασυνδεόμενες με διάφορες εγκεφαλικές περιοχές με διακριτές λειτουργίες και άλλα νευρικά κέντρα, ίνες των γαγγλιακών κυττάρων του οπτικού νεύρου που απαρτίζουν.

Τα ραβδία είναι περισσότερα σε αριθμό από τα κωνία και περίπου 1000 φορές πιο ευαίσθητα σε σύγκριση μεαυτά, γιαυτό και σε γενικές γραμμές μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το βράδυ η όραση εξυπηρετείται από τα ραβδία ενώ την ημέρα από τα κωνία. Υπάρχουν τρία είδη κωνίων τα οποία είναι ευαίσθητα σε διαφορετικά μήκη κύματος του φωτός (αντίστοιχα με τα βασικά χρώματα). Είναι υπεραπλούστευση να πούμε ότι τα κωνία απλά παράγουν την έγχρωμη όραση - αλλά τα κύτταρα αυτά είναι ζωτικής σημασίας για την αντίληψη των χρωμάτων. Όταν τα κωνία υπερεκτεθούν σε ένα συγκεκριμένο μήκος κύματος του φάσματος του φωτός, επέρχεται μια τρόπον τινά εξοικείωση που έχει αποτέλεσμα την για μικρό χρονικό διάστημα μειωμένη συμβολή στην αντίληψη του συγκεκριμένου χρώματος (προσαρμογή). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα ραβδία όταν μεταβαίνουμε από το φώς στο σκοτάδι προκειμένου να αναλάβουν πλήρως την λειτουργία τους . (εικόνα 1)



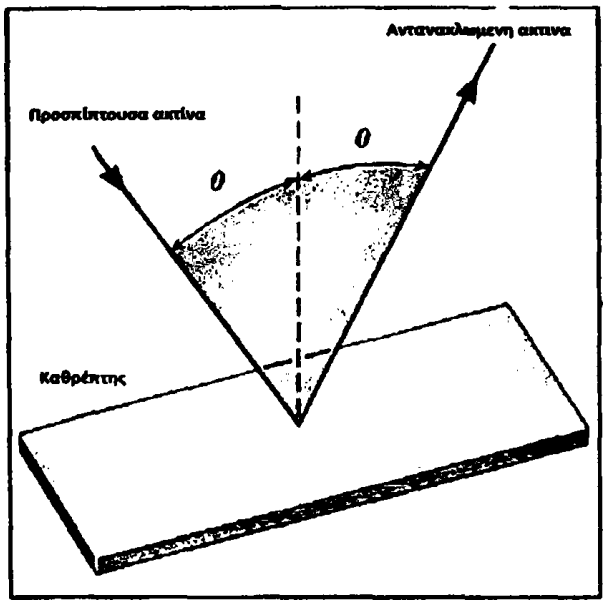
Εικόνα 1

Το οπτικό νεύρο μεταφέρει το οπτικό ερέθισμα και το προβάλλει στον ινιακό λοβό τυ εγκεφάλου . Οι ρινικές νευρικές ίνες των δύο οπτικών νεύρων , αυτών δηλαδή που προέρχονται από το ρινικό τμήμα του κάθε αμφιβληστροειδή , διασταυρώνονται σε μία δομή, που λέγεται οπτικό χίασμα, και «περνούν» στην αντίθετη πλευρά και συμπορεύονται με τις ετερόπλευρες κροταφικές» από το άλλο οπτικό νεύρο. Αυτές οι δεσμίδες ινών μαζί σχηματίζουν τις οπτικές ταινίες, που τώρα περιέχουν ίνες και από τα δύο μάτια και καταλήγουν μέσω συνάψεων σε μία δομή που λέγεται «έξω γονατώδης πυρήνας»..Αυτό είναι το σημείο που δημιουργούνται οι εσωτερικές «αναπαραστάσεις» του οπτικού χώρου γύρω μας. Στη συνέχεια μέσω των ινών της οπτικής ακτινοβολίας το ερέθισμα καταλήγει στα οπτικά κέντρα του ινιακού λοβού (περιοχές 17 και 18 κατά BRODMAN) όπου γίνεται και η προβολή της εικόνας. Ο οπτικός φλοιός αποτελείται από έναν αριθμό περιοχών, που ασχολούνται με διάφορα γνωρίσματα του οπτικού κόσμου, όπως το σχήμα, το χρώμα, η κίνηση, η απόσταση, κλπ. Τα κύτταρα στις περιοχές αυτές οργανώνονται σε στήλες.

Ιδιαίτερα σημαντική λειτουργία για την ολοκληρωμένη αίσθηση μιας εικόνας είναι αυτή που επιτελείται από τους νευρώνες του εγκεφάλου που αφορά την αντίληψη του βάθους μιας εικόνας (στερεοσκοπική όραση). Η αντίληψη του βάθους , μια κατά βάση διόφθαλμη λειτουργία, και αποτελεί μια εξαιρετικά πολύπλοκη διαδικασία (επιστημονική διαβάθμιση της αντίληψης σε 9 βαθμίδες), αφού απαιτεί ιδιαίτερη εγκεφαλική λειτουργία. Όμως αυτή συνεπικουρείται και από άλλα φαινόμενα όπως είναι η επικάλυψη των αντικειμένων, οι φωτοσκιάσεις και η προοπτική, στοιχεία που τα βλέπουμε σαφώς ν' απεικονίζονται - εκφράζονται στη ζωγραφική.

ΑΝΑΚΛΑΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΧΥΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Πριν μελετήσουμε την επίδραση του φωτός και κατά συνέπια τις σκιές μιας σκηνής, είναι καίριο να αναφερθούμε στο φαινόμενο της διάχυσης και ανάκλασης του φωτός. Το φαινόμενο της αλλαγής της κατεύθυνσης του φωτός, όταν πέφτει σε μια λεία και γυαλιστερή επιφάνεια λέγεται ανάκλαση του φωτός. Η γωνία, ως προς την κατακόρυφο, με την οποία οι φωτεινές ακτίνες προσπίπτουν στην επιφάνεια ονομάζεται γωνία πρόσπτωσης, ενώ η γωνία με την οποία οι φωτεινές ακτίνες ανακλώνται ονομάζεται γωνία ανάκλασης και είναι ίση με τη γωνία πρόσπτωσης. Στο σχήμα της εικόνας 62 το φως προσπίπτει στην επιφάνεια του καθρέφτη υπό κάποια γωνία, ο καθρέφτης ανακλά το φως πάλι υπό κάποια γωνία, που είναι ίση με αυτή κατά την πρόσπτωση.



Στην καθημερινή ζωή όμως δεν έχουμε αυτές τις τέλειες επιφάνειες ανάκλασης. Έτσι τις περισσότερες φορές το φως ανακλάται όχι στην καθορισμένη γωνία πρόσπτωσης, αλλά σε διάφορες κατευθύνσεις. Αν στη θέση του καθρέφτη βάλουμε ένα τσαλακωμένο αλουμινόχαρτο θα παρατηρήσουμε ότι το φως θα διασκορπιστεί σε πολλές κατευθύνσεις. (εικ. 63) Το φαινόμενο της ανάκλασης του φωτός σε πολλές τυχαίες κατευθύνσεις, όταν πέφτει σε μια τραχιά επιφάνεια, ονομάζεται διάχυση του φωτός. Έτσι, στην πραγματικότητα μιλάμε για δύο ειδών ανακλάσεις: την ολική ανάκλαση, όπως στην περίπτωση του καθρέφτη ή τη διάθλαση στις υπόλοιπες και πιο κοινές περιπτώσεις. Όλα τα σώματα ανακλούν φως (οι άνθρωποι, τα ζώα, τα κτήρια,

τα αυτοκίνητα κ.λπ.) είτε αυτό είναι το φυσικό φως του ήλιου είτε είναι η λάμπα του σπιτιού μας. Όμως οι περισσότερες επιφάνειες δεν είναι λείες, ακόμα κι αν αυτό δεν φαίνεται με γυμνό μάτι. Όσο πιο τραχιά είναι η επιφάνεια, τόσο πιο έντονο είναι το φαινόμενο της διάχυσης. Έτσι, στα περισσότερα σώματα το φως διαχέεται. Οι επιφάνειες διακρίνονται από διαφορετικές ποιότητες. Έτσι η κάθε αντανάκλαση φωτός από μια επιφάνεια θα είναι διαφορετική, ανάλογα αν αυτή είναι ανώμαλη, ομαλή, μαλακή ή σκληρή καθώς επίσης και από το χρώμα της συγκεκριμένης επιφάνειας. Από το σύνολο του φωτός που αποστέλλετε από διάφορες πηγές φωτός, ένα μεγάλο μέρος θα αντανακλασθεί. Γα παράδειγμα η ποσότητα φωτός που αντανακλάται από διαφορετικά χρώματα είναι η ακόλουθη: Λευκό μέχρι και 90%, Κίτρινο 75%, Γκρίζο ανοικτό 50%, Μπεζ 40%, Πράσινο 35%, Τουρκουάζ και Μπλε ανοικτό 30%, Κόκκινο 20% και στο Καφέ 5% όταν είναι πολύ σκούρο ή μέχρι και 30% όταν είναι ανοικτό. Αν πάρουμε σαν παράδειγμα μια ξύλινη επιφάνεια σε μια κουζίνα επικαλυμμένη με άχρωμο βερνίκι θα δούμε πως η αντανάκλαση του φωτός από αυτή μπορεί να κυμανθεί από 5% μέχρι και 30%. Έτσι το ποιά χρώματα και ποιές επιφάνειες θα χρησιμοποιηθούν στον υπόλοιπο χώρο θα προκαθορίσουν το πόσο σκοτεινή η φωτεινή θα είναι η συγκεκριμένη κουζίνα.