

Ε. Κ. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ

ΠΕΡΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Σ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ
1 9 4 2

ΙΚΗ
ΕΙΟΥ
ΟΣ
.Π.Θ.
Η
ΗΣ
ΜΑΤΟΣ
Η
ΕΡΗ

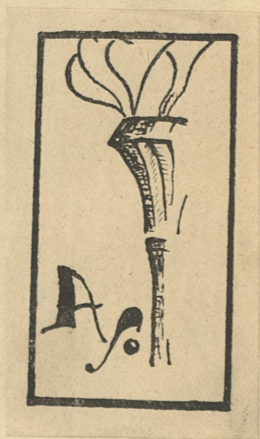
01344/ΦΡΑ



ND
1262
F7
1949
c1

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Κωδ. 00078/1949



HA 801

0640010809



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΣ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΕΡΕΥΝΑΣ
ΚΑΙ
ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Ε. Κ. ΦΡΑΝΤΖΟΥΔΑΚΗ

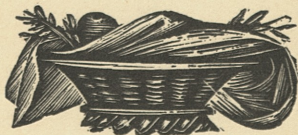
ΠΕΡΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

ΠΕΡΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Σ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ
1943

Ε. Κ. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ

ΠΕΡΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Σ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ
1 9 4 2

ΣΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟ ΜΟΥ ΦΩΚΙΩΝΑ

Ἡ ἀγάπη πρὸς κάθε πρᾶμα εἶναι γέννημα τῆς γνώ-
σης. Ἡ ἀγάπη εἶναι τόσο πιὸ φλογερὴ ὅσο πιὸ βέ-
βαια εἶναι ἡ γνώση.

ΛΕΟΝΑΡΝΤΟ ΝΤΑ ΒΙΝΤΣΙ

Η όλη προσπάθεια είναι να γίνει
η όλη προσπάθεια είναι να γίνει
και είναι η όλη προσπάθεια
ΑΘΗΝΑΙΣ ΚΑΤΑ ΒΙΒΛΙΟΝ

Τις διακοσμήσεις του βιβλίου σχεδίασε και ξυλογράφησε ο συνά-
δελφος ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ.—Τυπώσαμε στο καλλιτεχνικό
τυπογραφείο ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΑΒΗ, Ἀθήναι ὁδὸς Χαβρίου 9.

Π Ι Ν Α Κ Α Σ Τ Ω Ν Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Ω Ν

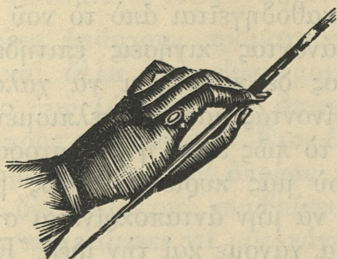
Πρόλογος	Σελ. 13
Τὸ θάρος	» 15
Τὰ πράματα τοῦ λάμπουν	» 17
Τὰ κόντρα στὸ φῶς	» 17
Κορεσμὸς ὕλης	» 18
Ἐὶς τὸν τρόπον τοῦ μαύρου καὶ ἄσπρου	» 19
Ἐὶς τὴν σκέψη μὲ σχήματα ὄγκων	» 20
Ἐὶς τὸν χειρισμὸν τοῦ πινέλου	» 21
Τὰ φαινόμενα τοῦ φωτός	» 22
Ζεστά καὶ κρύα	» 22
Ἐπτὰ χρώματα	» 22
Τὰ προοπτικὰ σχήματα ἢ «κατάγραφα»	» 23
Ἐὶς τὴν φαντασίαν	» 24
Τὸ ποιητικὸ φῶς	» 25
Παρατήρηση κάτω ἀπὸ τὰ σκέλη	» 25
Μᾶς καθυστέρησε χροῶμα σπάνιον καὶ ἀκριβὸν	» 26
Ἐὶς τὸ πρῖσμα τῆς ἀτμοσφαιρας	» 26
Ἐὶς τὴν τεχνίτην ἀνθρωποποιεῖ τὰ πάντα	» 26
Τὸ θαῦμα τῆς φαντασίας καὶ ἡ ἐξωτερικὴ ἀντίδρασις	» 27
Τὴν συγκρατεῖ ὁ ζωγράφος	» 27
Σκούρα ζωγραφικὴ	» 28
Ἐὶς τὴν Ἀνοικτὴν Ζωγραφικὴν	» 28
Νέφτι, λάδι καὶ βερνίκι	» 29
Τὸ γέμισμα μεγάλων ἐπιφανειῶν	» 29
Τὸ πλάσιμον μὲ λεπτομέρειας	» 30
Ἐὶς τὸν μηχανισμὸν τῶν κινουμένων	» 30
Ἐὶς τὴν σπουδὴν τοῦ φυσικοῦ καὶ τὸ ἀναισθητικὸν	» 31
Ἐὶς τὴν σιὰν	» 33
Χρῶμα βάθους	» 33
Τὰ ζωηρὰ χρώματα	» 33
Προπαρασκευὴ μὲ σκοτωμένα χρώματα	» 34
Τὴν φανερώουσι τὰ χρώματα	» 35
Ἐὶς τὴν γνωστὴν ἀλήθειαν τοῦ καλοῦ σχεδίου	» 35
Τὰ ἀναστήματα ἢ «ὁ κανὼν»	» 36
Τὸ χροῶμα τῆς ἐληῆς	» 36
Συνέχεια περὶ ζεστῶν καὶ κρύων	» 37
Τὰ ἰδανικὰ σχήματα	» 30
Γιὰ τὸ βερνίκι	» 38

Μουσαμᾶς κόκκινος και γκριζος	Σελ. 38
Ἐναλαμπές στη σιὰ	> 39
Ἡ εὐγένεια	> 39
Ἐμορφιά και ἀσκήμια	> 40
Φῶς και σιὰ	> 40
Οἱ διαφορὲς τῶν ζωγράφων	> 41
Ἡ σύνθεση	> 42
Ἡ ἐνότης τοῦ ἔργου	> 45
Πῶς πλάθεται ἡ φαντασία	> 46
Τὸ πορτραῖτο	> 46
Αἶθριοι οὐρανοὶ	> 48
Συνεπιά, καταιγίδα και ἄλλα ἄσχετα	> 50
Ἡ ἀγωνία τῶν ἐθνικιστῶν	> 52
Θέμα και ράσο	> 52
Φυγὴ τῶν ἀντικειμένων	> 52
Θέμα κατάλληλο	> 53
Ἐναλλαγὴ ζεστῶν και ψυχρῶν	> 54
Σχετικότης ζεστοῦ και κρύου	> 55
Τάση πρὸς ζεστὸ ἢ ψυχρὸ	> 55
Τὸ ἀσημὶ φῶς	> 56
Ἀδιαφορία στιγμῆς	> 57
Ἡ τυπικότης	> 58
Μυστικὰ γραμμῶν εἰς τὸ ἔργο	> 59
Κλειστὸς χῶρος και ἀνοικτὸς	> 59
Σώματα πετρώδη και ἄλλα ἀπαλὰ	> 60
Ἡ καλλιγραφία	> 60
Αὐτὸ πὸν ἀγαπᾷ	> 60
Τὸ πνεῦμα	> 61
Ὅρια τόνου	> 62
Ὅραση χαλασμένη και προστασία τῆς δράσεως	> 62
Ἐπαλήθευση τῆς ὁμορφιάς τῶν παλιῶν ἔργων	> 63
Κατασκευαστὸ και κατασκεῦασμα	> 64
Μέτρα ἀναλογιῶν τοῦ μεγαλειώδους	> 64
Ἐφαρμογὴ τοῦ μαύρου και ἄσπρου	> 65
Ἡρεμία και εὐχαρίστηση	> 67



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πολλοὶ συνάδελφοι θὰ μπορούσαν καὶ αὐτοὶ νὰ γράφουν κάτι γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ὥστε ὅλα μαζὺ τὰ γραφόμενα ν' ἀποτελοῦν κώδικα τῶν ἀπόψεών μας, πὺν νὰ εἶναι χρήσιμος τόσο σ' ἐμᾶς ὅσο καὶ στοὺς ἄλλους, οἱ ὁποῖοι στὰ ζητήματα τῆς ζωγραφικῆς θέλουν ν' ἀκούουν καὶ τοὺς τεχνίτες. Εὐχόμενος νὰ γίνεταὶ ἔτσι παρουσιάζω τὸ μικρὸ αὐτὸ βιβλίον μου περὶ ζωγραφικῆς.



ΤΟ ΘΑΡΡΟΣ

Ὁ ζωγράφος δὲν πρέπει νὰ φοβᾶται μήπως ἢ μιὰ πινελιὰ λερώσει ἢ χαλάσει τὴν ἄλλη. Πρέπει νὰ ζυμώνει τὰ χρώματα μὲ θάρρος χωρὶς νὰ παρακολουθεῖ ἐπισταμένως τὶς κινήσεις τοῦ χεριοῦ του! Ἐχοντας συγκεντρωμένη τὴ σκέψη του σ' ἐκεῖνο πού θέλει νὰ κάνει ἄς ἐμπιστεύεται στὸ χέρι του.

Ὁ φόβος, πολλές φορές, μήπως χαλάσουν

μερικὲς πινελιές, πὺ ἔχουν γίνει μὲ ἀκρίβεια, μᾶς κάνει, χωρὶς νὰ τὸ ἀντιληφτοῦμε, ν' ἀφαιρούμαστε ἀπ' ἐκεῖνο πὺ θέλομε νὰ ἐπιτύχομε καὶ νὰ προσέχομε τὶς κινήσεις τοῦ πινέλου. Ἀλλὰ τότε τὸ χέρι, ἐπειδὴ δὲν καθοδηγεῖται ἀπὸ τὸ νοῦ σαφῶς, ἔρπει κάνοντας κινήσεις ἐπιτηδευμένες, στὸ τέλος δὲ καταλήγει νὰ χαλάσει τὸ ἔργο, ἀφίνοντάς μας σὲ ἀπελπισμένη ἀπορία γιὰ τὸ πῶς ἔγινε ἡ καταστροφή. Στὴ ζάλη πὺ μᾶς κυριεύει, καθὼς βλέπομε τὸ ἔργο νὰ μὴν ἀνταποκρίνεται στὴν ἀρχικὴ ἰδέα, χάνομε καὶ τὴν ἰδέα. Ἔτσι δὲν μένει παρὰ ὁ ἐφιάλτης τοῦ κακοῦ ἔργου πὺ ἔχομε μπροστά μας. Εἶναι κοινὴ ἡ συνήθεια, σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις, νὰ σκίζομε ἐν τέλει τὸ ἔργο γιὰ νὰ λυτρωθοῦμε. Γίνεται ἀκόμα καὶ τὸ ἐξῆς: ἀποφεύγομε νὰ σκεφτόμαστε πόσο ὠραῖα εἶχαμε συλλάβει τὴν ἰδέα τοῦ ἔργου καὶ προσπαθοῦμε νὰ συμβιβαστοῦμε μὲ τὴν ἀποτυχία. Ὁ κόπος πὺ κάναμε γεννᾶ σφοδρὴ ἐπιθυμία νὰ ἐγκρίνομε τὸ ἔργο ὡς ἐπιτυχημένο. Ἀλλὰ ἡ δύναμη τῆς καλλιτεχνικῆς εὐσυνειδησίας νικᾶ, τέλος, τὴ μανία αὐτῆ. Καὶ τότε, πάλι, σκίζομε τὸ ἔργο καὶ ἀφινόμαστε στὴ γαλήνη τῆς συνειδήσεώς μας,

πὸν σὰν καλὴ μητέρα μᾶς παρηγορεῖ γιὰ τὴν ἀποτυχία.

Ὁ ζωγράφος λοιπὸν πρέπει νὰ ἐργάζεται μὲ θάρρος.

ΤΑ ΠΡΑΜΑΤΑ ΠΟΥ ΛΑΜΠΟΥΝ

Στὴ φύση ὑπάρχουν πράματα πὸν λάμπουν καὶ ἄλλα πὸν εἶναι μουντά. Τὰ πράματα πὸν λάμπουν μᾶς ἀπατοῦν συχνὰ ὡς πρὸς τοὺς τόνους. Ἔτσι, ὅταν ζωγραφίζομε δένδρα, τῶν ὁποίων τὰ φυλλώματα δὲν γυαλίζουν, συμβαίνει ὥστε ὁ οὐρανὸς πὸν λάμπει νὰ μᾶς κάνει νὰ τὰ βλέπομε πολὺ σκοῦρα, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα φωτίζονται καὶ εἶναι ἀνοικτότερα. Καὶ ὁ οὐρανός, ἀντιθέτως, ὅταν τὸν κνττάξομε προσεκτικότερα, ἔχει χαμηλότερο τόνο ἀπ' ὅ,τι ἡ ἀπάτη τῆς λάμψεως του δείχνει.

ΤΑ ΚΟΝΤΡΑ ΣΤΟ ΦΩΣ

Τὰ πράματα πὸν βρίσκονται κόντρα στὸ φῶς φαίνονται, στὸ μὴ ἐξασκημένο μάτι, γενικῶς πολὺ σκοῦρα ἢ σχεδὸν μαῦρα. Ὁ ζωγράφος ὅμως βλέπει αὐτό: ὅτι μέσα στὴ σκιά ὑπάρχει πάντα διάχυτο φῶς καθῶς καὶ ἰσχυρότερες ἀντανakλάσεις ἀπὸ

διάφορα φωτιζόμενα γύρω ἀντικείμενα. Ὅσο πιὸ κοντά μας βρίσκεται τὸ κόντρα στὸ φῶς, τόσο πιὸ ξεκαθαρισμένοι καὶ ἀνάγλυφοι εἶναι οἱ ὄγκοι του. Ὅσο πηγαίνει πίσω τόσο θαμπώνει καὶ γίνεται ἐπίπεδο. Ἔτσι, καμμιὰ φορὰ, τὸ διάχυτο φῶς καὶ οἱ ἀντανακλάσεις κάνουν τὰ κόντρα στὸ φῶς ἀντικείμενα, πὺν βρίσκονται πολὺ κοντά μας, νὰ εἶναι φωτεινότερα ἀπὸ τὸ φόντο τους, νὰ ξεχωρίζουν δὲ ἀπ' αὐτὸ μ' ἓνα σκοῦρο καὶ ψυχρὸ περίγραμμα. Εἶναι ὠραιότατο στὴ ζωγραφικὴ νὰ τὸνίζει κανεὶς αὐτὸ τὸ φαινόμενο: νὰ κάνει ἔντονο τὸ περίγραμμα καὶ τὸ φόντο ἀρκετὰ ζεστὸ—ἀν εἶναι οὐρανὸς νὰ βάλει στὸ μπλὲ πολλὴ ὄχρα καὶ κόκκινο—Ὅταν κατορθώσομε νὰ κάνομε τὸ φόντο ἀρκετὰ ζεστὸ, τότε ἔχομε περιθώριο καὶ τὸ ἀντικείμενο πὺν εἶναι κόντρα στὸ φῶς, πὺν πρέπει νὰ εἶναι ψυχρὸ, νὰ τὸ πλουτίσομε μὲ ζεστὰ χρώματα χωρὶς αὐτὰ νὰ φαίνονται τέτοια.

ΚΟΡΕΣΜΟΣ ΥΛΗΣ

Ὅταν ἓνα ἔργο πολυδουλεύεται καὶ μισοστεγνώνει παθαίνει κορεσμὸ ὕλης. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ πρέπει νὰ προσέχομε γιὰ-

τὴ ἢ μὲν σαρκώδης πινελιὰ πέφτει βαρειαὶ καὶ σκληρῆ, ἢ δὲ ἄσαρκη δὲν φαίνεται. Γὶ αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο ν' ἀφίνομε τὸ ἔργο μερικὲς ἡμέρες νὰ στεγνώσει ἐντελῶς καὶ νὰ τὸ τελειώνομε ἔπειτα εἴτε δουλεύοντάς το μὲ τόλμη γενικὰ ἢ, ἂν εἶναι ἀρκετὰ φτασμένο, μὲ λίγες ἐλαφρὲς πινελιὰς καὶ χρῶμα πολὺ ἀραιό.

Ο ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ ΚΑΙ ΑΣΠΡΟΥ

Ὁ παμπάλαιος τρόπος τοῦ μαύρου καὶ ἄσπρου δὲ συνηθίζεται σήμερα ἀπὸ τοὺς νεώτερους ζωγράφους. Καὶ ὅμως πολλὰ ἀριστουργήματα χρωστοῦν, ἐν μέρει, τὴν ἐπιτυχία τους στὴ μέθοδον αὐτῆ. Βλέπε Τιντορέττο, Θεοτοκόπουλο, Τιτσιανό.

Ὁ ζωγράφος λοιπὸν πέρνει τὸ μουσαμᾶ, ἄσπρο ἢ κόκκινο, κατὰ προτίμησιν κόκκινο, καὶ ζωγραφίζει ἐπάνω χρησιμοποιῶντας μαῦρο χρῶμα καὶ ἄσπρο. Ἀφοῦ βρεῖ τὸ σωστὸ σχέδιον καὶ τοὺς ἀκριβεῖς τόνους, ἀφοῦ δηλαδὴ ζωγραφίσει τὰ βασικὰ στὴν ἐντέλεια, ἀφίνει τὸ ἔργο μερικὲς ἡμέρες νὰ στεγνώσει καλά. Στεγνὸ ἔπειτα, τὸ ξαναπέρνει καὶ ἀρχίζει νὰ τὸ χρωματίζει καὶ νὰ τὸ τελειώνει μὲ περισσότερα χρῶμα-

τα προσέχοντας ὅμως νὰ μὴν εἶναι τόσο πηχτὰ ὥστε νὰ κρύβουν τελείως τὸ ἀποκάτω.

Ἡ μέθοδος αὐτὴ εἶναι θαυμασία γιατί, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἐξασφαλίζει στὸ ἔργο ἐνότητα, τοῦ δίνει καὶ ἓνα ποιητικὸ φῶς μὲ τὰ διάφορα φεγγίσματα τοῦ ἀποκάτω ἄσπρου καὶ μαύρου, πὺ κανεῖς ἄλλος τρόπος, ὅσο καὶ ἂν ἀσκηθεῖ μὲ μαεστρία, δὲν μπορεῖ νὰ τὸ δώσει.

Η ΣΚΕΨΗ ΜΕ ΣΧΗΜΑΤΑ ΟΓΚΩΝ

Ὁ ζωγράφος πρέπει νὰ σκέπτεται μὲ σχήματα ὄγκων. Ὅταν θέλει νὰ ζωγραφίσει τὰ στήθη γυναίκας ἄς τὰ διανοεῖται κωνικά, μὲ τὶς κορυφές προτεταμένες, ἀναλόγως πρὸς τὰ ἐπάνω ἢ κάτω, ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ.

Ὅλα τὰ σώματα καὶ τὰ ἀντικείμενα, ὀλόκληρα καὶ σὲ τεμάχια, εἶναι τὸ καθένα ἀπὸ ἓνα σχῆμα ὄγκου, κωνικό, κυλινδρικό ἢ σφαιρικό.

Ὁ κίνδυνος ὅταν δὲν διανοεῖται κανεῖς ἔτσι εἶναι: 1) Νὰ πέσει σὲ ὑπερβολικὰ νέα περιγράμματα πὺ καὶ τὴ δική του φαντασία περιορίζουν καὶ τῶν ἄλλων πὺ θὰ τὰ βλέπουν ἔπειτα. 2) Ἐπειδὴ τὰ περι-

γράμματα αὐτὰ εἶναι περιφέρειες ὄγκων μὴ ἐννοημένων εἶναι φυσικό, παρὰ τὴ φαινομενική τους ἀκρίβεια νὰ εἶναι ψεύτικα καί, 3) Τὰ περιγράμματα αὐτά, καθὼς γίνονται μὲ τάση καλλιγραφίας, θὰ ἐπηρεάσουν καὶ τὴν ὅλη ζωγραφικὴ ἢ ὁποία θὰ βγεῖ γλυμμένη.

Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΙΝΕΛΟΥ

Συμβαίνει ὁ ζωγράφος νὰ εἶναι πλούσιος καὶ νὰ συνηθίσει στὰ καινούργια καὶ ἀφάγωτα πινέλα, ὅταν δὲ φτωχάνει μὴ μπορῶντας νὰ ξοδεύει πλουσιοπάροχα γιὰ τέτοιες προμήθειες, στενοχωριέται πού δὲν ἔχει καινούργια πινέλα.

Κί' αὐτὸ ὅμως εἶναι μιὰ ἰδέα γιὰτι καὶ τὸ μισοφαγωμένο πινέλο χρησιμοποιεῖται θαυμάσια. Ὅταν μάλιστα κόψει κανεὶς μὲ ψαλίδι γύρω-γύρω τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τενεκὲ ποῦ σφίγγει τὶς τρίχες ἀποκαλύπτει ἓνα δεύτερο πινέλο.

Ἡ ἐξήγηση ὅτι τὸ μισοφαγωμένο πινέλο κάνει γιὰ ζωγραφικὴ εἶναι αὐτή: ὅτι δὲν διευθύνει ἢ κανονικότητα ἢ μὴ τοῦ πινέλου, ἀλλὰ ἐμεῖς μὲ τὸ χειρισμὸ μας.

ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Φαινόμενα τοῦ φωτός εἶναι οἱ ἀλλαγῆς οἱ ὁποῖες γίνονται στοῦ χρώμα καὶ στοῦ σχῆμα τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τὸ φῶς. Τὸ κάθε πρᾶγμα ἔχει ἓνα δικό του σχῆμα καὶ χρώμα τὰ ὁποῖα ὀνομάζομε τοπικὸ χρώμα καὶ φόρμα τοῦ πρᾶγματος. Ἀλλὰ ὅταν ἐπεμβαίνει τὸ φῶς τὸ χρώμα ἀλλάζει, συμβαίνει δὲ τὸ φαινόμενο αὐτὸ νὰ φτάνει μέχρι τοῦ σημείου ν' ἀλλάζει ἐντελῶς τὸ χρώμα, καθὼς καὶ τὴ φόρμα τοῦ πρᾶγματος, δηλαδή τὸ σχῆμα ὄγκου του. Τίποτε δὲν φαίνεται μόνιμο στὴν ὄραση τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος βλέπει τὰ πρᾶγματα κάτω ἀπὸ τὶς διαφορὰς ἐναλλαγῆς τοῦ φωτός.

ΖΕΣΤΑ ΚΑΙ ΚΡΥΑ

Ὅ,τι διανοοῦμαστε ψυχρὸ πρέπει νὰ τὸ ἐπιτυχαίνομε ψυχρότερα. Γι' αὐτό, ἂν ἓνα δένδρο πρέπει νὰ γίνῃ ψυχρὸ ἄς μὴ διστασομε νὰ ζεστάνομε περισσότερο τὰ πρᾶγματα πὺ τὸ πλαισιώνουν.

Ἄν ζωγραφίζομε γυμνὸ ζεστὸ πὺ ἔχει φόντο ἐπίσης ζεστὸ, τότε ἄς ψυχράνομε τὸ φόντο γιὰ νὰ μὴ βάλομε στοῦ γυμνὸ ὑπερβολικὰ ζεστά. Ἄν τὸ φόντο εἶναι ψυχρὸ καὶ τὸ γυμνὸ ζεστὸ τότε, ἂν δὲ θέ-

λομε νάχομε ἀντιθέσεις ἄς ζεστάνομε τὸ φόντο. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔτσι καὶ ἀντιστρόφως.

ΕΠΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Τὰ ὠραῖα χρώματα εἶναι ὅπως οἱ χορδῆς τοῦ λαγούτου οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι πολλές. Μὲ ἔξη τὸ πολὺ ἑπτὰ χρώματα ζωγραφίζει κανεὶς ὅ,τι θέλει, ἀναπτύσσοντας τὰ χρώματα αὐτὰ ὅσο μπορεῖ, γιατί νὰ τὰ ἀναπτύξει μέχρις ἐκεῖ πού φθάνουν εἶναι ἀδύνατον, ἀφοῦ φθάνουν στοὺς ἄπειρους συνδυασμούς.

Τὰ λίγα χρώματα μᾶς ἐξασφαλίζουν ἐνότητα στὸ ἔργο γιατί τὰ δουλεύομε ὅλα μαζὶ συγχρόνως. Ἀντιθέτως, ἂν ἐργαστοῦμε μὲ πολλὰ χρώματα, καθὼς θὰ πέρνομε πότε ἀπὸ τὰ μὲν πότε ἀπὸ τὰ δέ, ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νὰ κάνομε ἔργο τοῦ ὁποίου τὸ κάθε κομμάτι νὰ μὴν εἶναι μέρος τοῦ συνόλου ἀλλὰ νὰ πηγαίνει γιὰ λογαριασμό του.

ΤΑ ΠΡΟΟΠΤΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ

Ἡ «ΚΑΤΑΓΡΑΦΑ»

Μεγάλη γοητεία τῆς ζωγραφικῆς εἶναι τὰ προοπτικὰ σχήματα. Καὶ ὅποιος ζωγράφος βάζει τὸ μοντέλο του νὰ ποζάρει τυ-

πικὰ καὶ καταντικρὺς εἶναι ἀνόητος. Ἡ φύση ἔπλασε τὰ κορμιὰ νὰ λιγίζονται καὶ νὰ στρέφονται τὸ κάθε μέρος ἀντίθετα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἔκανε ἀκόμα ἡ φύση ὥστε νὰ βλέπομε τὰ ἀντικείμενα ἀποπάνω, ἀποκάτω, πλαγίως καὶ τὰ λοιπά, προῶμα πὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἰδέα τῆς τυπικότητος τῶν πραγμάτων, πὺ ἔχομε, καὶ μᾶς δημιουργεῖ διαρκῶς ἐκπλήξεις καὶ θαυμασμὸ γιὰ τὸ ἀπροσδόκητο. Παράδειγμα ὁ Τιντορέττο, ὁ ὁποῖος δὲν ἔβλεπε ποτὲ τὰ πράματα στὴν τυπικὴ τους ὄψη, ἀλλὰ εἶχε τὴν ἔμπνευση νὰ τὰ τοποθετεῖ καταλλήλως.

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Ἡ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔφτασε σὲ ἀδιέξοδο ἐπειδὴ ἀδιαφόρησε γιὰ τὴ φύση. Μὰ κι' ἐμεῖς, ἀπὸ τὴν ἀντίθετη, θὰ φτάσομε σὲ ἀδιέξοδο ἂν δὲν παύομε τὴ συνεχῆ μελέτη τοῦ φυσικοῦ. Ζωγραφίζοντας ἐκ τοῦ φυσικοῦ ἄς δοκιμάζομε καὶ τὴ φαντασία μας. Ὅσα ἔχομε σπουδάσει στὴ φύση βρίσκονται στὴ φαντασία μας σὲ συνδυασμοὺς πὺ ἐπέβαλε ἡ ἐσώψυχη θέλησή μας. Ὅ,τι γοητευτικὸ βλέπει ὁ ζωγράφος στὸ ὄνειρό του εἶναι κτῆμα του

καὶ ἄς δοκιμάσει νὰ τὸ δείξει στὸ θαυμασμὸ τῶν ἄλλων.

ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΦΩΣ

Οἱ Βενετσιάνοι, οἱ ὁποῖοι ἦσαν ἐρωτικοὶ καὶ ὄνειροπόλοι, σκέφτηκαν νὰ δώσουν στὰ ἔργα τους ἀτμοσφαιρα ποιητικὴ καὶ ρεμβώδη. Ἀλλὰ πρῶτος ὁ Ντὰ Βίντσι τὸ ἔκανε αὐτὸ μὲ παλμοὺς πινελιᾶς καὶ σβύνοντας ὅσο τοῦ ἦταν δυνατὸ τὰ χρώματα τὰ ὁποῖα ζύμωνε μέσα στὸ ἀνοιχτὸ καὶ τὸ σκοῦρο ἐπιτυχάνοντας τὸ σφουμαῖτο.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΑ ΣΚΕΛΗ

Ἐκεῖνος πὺν βλέπει τὸ ζωγράφο ν' ἀναποδογυρίζει τὸ ἔργο του καὶ νὰ τὸ παρατηρεῖ ἐπισταμένως, γιὰ νὰ ἐξακριβώσῃ τὴν ἐνότητα, ἀπορεῖ μὲ τὴν ἰδιοτροπία τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ. Ὅμως ὁ ζωγράφος ἄς κάνει καὶ τοῦτο καὶ ἄς φαίνεται πιὸ τρελλός: Ὅταν παρατηρεῖ ἓνα θέμα στὴ φύση νὰ σκύβει καὶ νὰ τὸ βλέπει ἀνάποδα κάτω ἀπὸ τὰ σκέλη του. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀφ' ἐνὸς θὰ τρέψῃ εἰς φυγὴν τοὺς ἐνοχλητικὸς καὶ ἀφ' ἑτέρου θὰ ὠφεληθεῖ μὲ τὴν ἐξακριβωσὴ πραγμάτων πὺν κανονικῶς ἴσως δὲ θὰ ἔβλεπε.

ΜΑΣ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΕ ΧΡΩΜΑ ΣΠΑΝΙΟ ΚΑΙ ΑΚΡΙΒΟ

Προτοῦ ἢ χημεία ἐφεύρει τὸ κοβάλτιο καὶ τὴν οὐλτραμαρίνα οἱ ζωγράφοι χρησιμοποιοῦσαν ὡς μπλὲ τὸ λουλακί χρωμα πὺν βγαίνει ἀπὸ τὸ λαζουλίτη λίθο ὁ ὁποῖος εἶναι σπάνιος καὶ ἀκριβός. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι τὸ μπλὲ χρωμα χρησιμοποιόταν παληότερα μὲ μεγάλη φειδώ. Ἡ σπανιότητα λοιπὸν τοῦ μπλέ, τὸ ὁποῖον εἶναι τὸ χρωμα τῆς ἀτμοσφαιρας, ἐξηγεῖ γιατί οἱ παληοὶ ζωγράφοι δὲν προχώρησαν τόσο στὰ φαινόμενα τοῦ φωτός.

ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ

Στὸ ὑπαιθρο τὰ πράματα ὅσο μακραίνουν τόσο σβύνονται στὸ μπλὲ χρωμα τῆς ἀτμοσφαιρας, αὐτὸ δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ πιστοποιήσῃ στὸν αἴθριο οὐρανὸ τοῦ ὁποίου τὸ γαλάζιο χρωμα δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ τὰ ἐρέβη ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀτμοσφαιρας.

Ο ΤΕΧΝΙΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΠΟΙΕΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ

Ὁ ζωγράφος ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀπρόσωπη Δύναμη, τὴν ὁποία λατρεύει πνευματικά,

ἐκπλήσεται καὶ θαυμάζει τὰ σχήματα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Γι' αὐτὸ συμβαίνει ὥστε ἓνας ζωγράφος ζωγραφίζοντας ἓνα δένδρο ἢ ἓνα βουνὸ νὰ τὰ ἀνθρωποποιεῖ στὴ φαντασία του καὶ εἰς μὲν τὸ βουνὸ νὰ σκέπτεται καὶ νὰ ζητᾷ τὰ στήθη γυναικας εἰς δὲ τὸ δένδρο τὰ σκέλη της. Ἡ πιὸ πνευματικὴ ζωγραφικὴ περιέχει αὐτὴ τὴν ἀλήθεια ἢ ὁποῖα εἶναι ὑψηλὴ ἀφοῦ κρύβει τὸ μυστήριον τῆς ἀγάπης.

ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ ΚΑΙ Η ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ

Υπάρχει ἐξωτερικὸ ἐμπόδιον τὸ ὁποῖον ἐμποδίζει τὴ φαντασία νὰ ἐκδηλώνεται. Δὲν πρέπει νὰ νομίζομε ὅτι τὸ νὰ μὴ μπορούμε νὰ κάνομε ὅ,τι θέμε αὐτὸ ὀφείλεται σὲ τεχνικὴ ἀνεπάρκεια. Ὅ,τι ἔχομε στὸ νοῦ μας μπορούμε καὶ νὰ τὸ κάνομε φτάνει νὰ ὑπερνικήσομε τὴν ἐξωτερικὴ ἀντίδραση ποῦ εἶναι: ὁ φόβος μήπως κάνομε ἄλλα ἀντ' ἄλλων.

ΤΙ ΣΥΓΚΡΑΤΕΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ

Στὴ φύση τὸ ἓνα φαινόμενο διαδέχεται τὸ ἄλλο καὶ ὁ ζωγράφος ταξιδεύει βλέποντας διάφορα φαινόμενα. Μὰ ἐκεῖνο

θὰ ἀποτυπώσει στὸ ἔργο του πὺν εἶναι
πιὸ φευγαλέο καὶ μυστηριώδες. Γιατὶ ὁ
καθένας βλέπει τὰ κοινὰ καὶ συνηθισμένα
μὰ μόνο ὁ ζωγράφος ἔχει τὴν ὀξύδερ-
κεια νὰ βλέπει τὰ ἐκλεκτά.

ΣΚΟΥΡΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ σκοῦρα ζωγραφικὴ εἶναι ὅπως ὁ ἦχος
βαθυφώνου ὀργάνου καὶ μ' αὐτὴν ἐκφρά-
ζει τὴ μελαγχολία του ὁ ζωγράφος. Τα-
ραχώδης καὶ δραματικὴ σκηνὴ δὲ μπο-
ρεῖ νὰ παρασταθεῖ σὲ ἄπλετο φῶς. Μὰ
καὶ τὰ ἐρωτικὰ θέματα πρέπει νὰ γίνον-
ται σὲ βαθεῖς τόνους γιὰ νὰ εἶναι ὑπο-
βλητικά.

ΑΝΟΙΚΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ ἀνοικτὴ ζωγραφικὴ ταιριάζει σὲ θέ-
ματα ἀταραξίας καὶ γαλήνης ἢ καὶ σὲ θέ-
ματα τὰ ὁποῖα εἶναι μὲν δραματικὰ ἀλλὰ
θέλομε νὰ τὰ λυτρώσομε ἀπὸ τὸ δράμα
τους περιβάλλοντάς τα σὲ ἀτμοσφαιρα
μακαριότητος. Αὐτὸ ἴσως ἐπεδίωκαν οἱ
Ἴταλοὶ ζωγράφοι τοῦ 15^{ου} αἰῶνος οἱ ὁ-
ποῖοι πλαισίωσαν τοὺς μαρτυρικοὺς ἀγίους
των σὲ γαλάζιους οὐρανοὺς.
Ἡ ἀνοικτὴ ζωγραφικὴ εἶναι χάρισμα τῶν

πνευμάτων πού ήρεμοῦνε καὶ ἔχει εἰρη-
νοποιὸ γοητεία.

ΝΕΦΤΙ, ΛΑΔΙ ΚΑΙ ΒΕΡΝΙΚΙ

Εἶναι καλά, ὅταν ὁ ζωγράφος κάνει σκοῦρα
ζωγραφική, ν' ἀποφεύγει τὸ πολὺ νέφτι
χρησιμοποιοῦντας ἐλάχιστο ἀπ' αὐτὸ ἀνα-
κατεμένο μὲ λινέλαιο κι' ἓνα μικρὸ μέρος
βερνίκι μαστίχας. Ἐν, ἀντίθετα, βάζει πολὺ
νέφτι τὰ σκοῦρα χρώματα θαμπώνουν καὶ
καταντᾶ ἢ ἐκτέλεση τοῦ ἔργου λαβύριν-
θος, ἐκτὸς ἂν χρησιμοποιεῖ γιὰ τὰ θαμπώ-
ματα βερνίκια τοῦ ἐμπορίου πού ἀναχρω-
ματίζουν.

Καλλίτερο ὅμως ἀπ' ὅλα εἶναι νὰ φρον-
τίζει κανεὶς νὰ δουλεύει τὰ χρώματα πηχτά,
ὅπως βγαίνουν ἀπὸ τὸ σωληνάριο καὶ
μόνον ὅταν ἡ ἀπαίτηση τῆς τεχνικῆς τὸ
ζητᾶ νὰ τὰ ἀραιώνει μὲ τὰ ἐπικίνδυνα
ὕγρα.

ΤΟ ΓΕΜΙΣΜΑ ΜΕΓΑΛΩΝ ΕΠΙΦΑΝΕΙΩΝ

Στὸ γέμισμα μεγάλων ἐπιφανειῶν χρειά-
ζεται μεγάλο πινέλο. Διαφορετικὰ ὁ ζω-
γράφος βραδυπορεῖ καὶ ἀφ' ἐνὸς ἐκνευ-
ρίζεται ἀφ' ἐτέρου μπορεῖ νὰ χάσει τὴν

ένότητα βάζοντας περισσότερο ἢ λιγότερο χρῶμα ἐκεῖ πού δὲν πρέπει.

Εἶναι καλὰ νὰ δουλεύομε μὲ μεγαλύτερα πινέλα ἀπ' ὅ,τι ὁ ὑπολογισμὸς μιᾶς ἐπιφανείας μᾶς κάνει νὰ νομίζομε ὅτι χρειάζονται. Τὰ μικρὰ πινέλα μᾶς κάνουν νὰ σκεφτόμαστε καὶ λεπτομέρειες, ἐνῶ ξέρομε ὅτι οἱ λεπτομέρειες εἶναι ἀκριβεῖς μονάχα ὅταν γεννιῶνται αὐτόματα ἀπὸ τὸ καλὸ χτίσιμο τῶν γενικῶν.

ΤΟ ΠΛΑΣΙΜΟ ΜΕ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ

Ἄς μὴ ἀπατάται κανεὶς ὅτι εἶναι δυνατόν νὰ πλάσει ἓνα γόνατο μὲ λεπτομέρειες. Τὸ γόνατο θὰ γυρίζει καὶ θὰ εἶναι ἀνάγλυφο μονάχα καὶ ἀποκλειστικὰ ὅταν βρεθοῦν ὁ ἀκριβὴς τόνος καὶ τὸ ἀκριβές του χρῶμα. Ὁ Τιντορέττο, ὁ ὁποῖος ἔδωσε τὰ πιὸ πλαστικὰ καὶ τὰ πιὸ περιστρεφόμενα σώματα δούλευε πλατεῖα καὶ ὄχι μὲ μικρολογίες.

Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ

Σὲ ὅ,τι ἀνεβαίνει τὸ ἀντίστοιχό του κατεβαίνει καὶ ἀντιστρόφως. Ὁ ἓνας ὤμος ἀνεβαίνει ὁ ἄλλος κατεβαίνει.

Ἐπίσης, σὲ ὅ,τι ἔρχεται μπρὸς τὸ ἀντί-

στοιχό του εἶναι πίσω. Τὸ ἓνα πόδι ἔρχεται μὲν πρὸς τὸ ἄλλο μένει πίσω.

Ἡ ΣΠΟΥΔΗ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΟ

Ἡ μελέτη ἐκ τοῦ φυσικοῦ γιὰ νὰ εἶναι ἀποδοτικὴ πρέπει νὰ γίνεται μὲ ἀκριβεία χωρὶς ὁ ζωγράφος νὰ τροποποιεῖ τὴ στιγμή ἐκείνη ἐκ τῆς φαντασίας του. Διαφορετικὰ ὁ ζωγράφος μένει στάσιμος καὶ εἴτε ζωγραφίζει ἐκ τοῦ φυσικοῦ εἴτε ὄχι, ἔχει τὸ ἴδιο ὄφελος. Βέβαια ἀντιγραφὴ τοῦ φυσικοῦ εἶναι τρόπος τοῦ λέγειν, ἀλλὰ πάντως ὁ ζωγράφος ἄς φροντίζει νὰ κάνει ὅ,τι βλέπει καὶ ὄχι ὅ,τι ἐπιθυμεῖ νὰ ἔβλεπε γιατί, κυριολεκτικὰ, κ' αὐτὸ πὺν βλέπει δὲν εἶναι τὸ καθεαυτὸ ἀλλὰ κατασκευάσμα τῆς ὁράσεώς του. Τὸ καθεαυτὸ εἶναι, ὅπως λέει ἡ ἐπιστήμη, ἀναισθητικό, δηλαδή νεκρὸ καὶ ὄχι ὅπως τὸ ζωντανεῦει ἡ ὄραση τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου. Στὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγεννήσεως πὺν δὲν ὑπῆρχε ἐπιστήμη, καὶ ἡ ἀλήθεια αὐτὴ ἦταν ἀγνωστη, καὶ ὁ Τιτσιανὸς ἀκόμα ἔλεγε πὺς ἀντιγράφει τὴ φύση ὅπως εἶναι, ἐνῶ στὴν πραγματικότητά τὴν ἔκανε ὅπως αὐτὴ καθρεφτιζότανε στὴν ὄρασή του.

Η ΣΚΙΑ

Πρέπει νὰ προσέχομε, ὅταν βλέπομε μιὰ σκιά τὴν ὁποία ρίχνει ἓνα ἀντικείμενο σὲ ἰσοπεδωμένο ἔδαφος ἢ στοὺς λείους τοίχους ἐνὸς σπιτιοῦ, νὰ μὴ τὴν κάνομε τόσο νέτη ὅσο φαίνεται, γιὰτὶ στὸ ἔργο μας θὰ ξεχωρίζει σὰν τεμάχιο χαρτιοῦ κομμένο μὲ ψαλίδι καὶ κολλημένο ἐπάνω. Πρέπει νὰ ξέρομε ἐπίσης ὅτι μιὰ σκιά τὴν ὁποία ρίχνει ἓνα δένδρο στὸ χῶμα πρέπει νὰ ζωγραφίζεται μὲ ψυχρότερα μὲν ἀλλὰ συγγενῆ χρώματα μὲ τὰ ὁποία θὰ κάνομε τὸ χῶμα. Ἀλλοιῶς ἡ σκιά θὰ φανεῖ σὰν χαλὶ καὶ θὰ εἶναι ξεκάρφωτη.

Στὴν ἀνωτέρω περίπτωσις εἶναι καλὰ νὰ φροντίζομε νὰ ξεχωρίζομε ὅσο εἶναι δυνατὸν τὴν ἐριμμένη σκιά ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ τὴ ρίχνει καὶ τὸ ἔργο μας ἔτσι θὰ φανεῖ αἰνιγματικὸ καὶ μυστηριῶδες χωρὶς νὰ χάσει καθόλου ἀπὸ τὴ φυσικότητά του. Συχνὰ ἡ ἐριμμένη σκιά εἶναι ἀνοικτότερη ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ τὴ ρίχνει. Τότε ὁ ζωγράφος ἄς τονίζει τὴ φωτεινότητα τῆς σκιάς καὶ θὰ κάνει θέαμα φαντασμαγορικόν.

ΧΡΩΜΑ ΒΑΘΟΥΣ

Τὸ μπλὲ χρωμα εἶναι τὸ χρωμα τοῦ βάθους καὶ χωρὶς αὐτὸ ἢ τρίτη διάστασι δὲν πετυχαίνεται παρὰ μονάχα συνθηματικὰ ἢ μὲ τὴ βοήθεια τῆς γραμμικῆς προοπτικῆς.

Οἱ Βενετσιάνοι καὶ οἱ ἄλλοι ζωγράφοι τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγεννήσεως ἀφοῦ στερέωναν στὰ ἔργα τους ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο μὲ χρωμα καστανόμαυρο ζεστό, τὸ ὁποῖον ἔτσι ἐρχότανε πολὺ μπροστά, πηγαίνανε ἔπειτα σ' ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο καμωμένο μὲ καστανὰ καὶ πράσινα, τὰ ὁποῖα ἔφερναν πρὸς τὸ μπλέ, τέλος δὲ ἔκαναν τὸ τρίτο ἐπίπεδο, τὸ ὁποῖον συνήθως ἦταν βουνά, ἐκεῖ δὲ ὁ κάθε ζωγράφος ἔβαζε τὸ λίγο μπλὲ πού διέθετε.

Ἔτσι ἔλυναν παληότερα τὸ πρόβλημα τοῦ βάθους.

ΤΑ ΖΩΗΡΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Πολλὰ χρώματα, ἔντονα, εἶναι κραυγαλέα καὶ μᾶς ἀπατοῦν ὡς πρὸς τὸν τόνο τους. Γι' αὐτὸ ὅταν ζωγραφίζομε γυναῖκα μὲ κόκκινὸ φόρεμα ἃς μὴ μᾶς παρασύρει ἢ ἐντύπωση τοῦ κόκκινου γιατί, στὴ μανία μας ν' ἀποδόσομε αὐτὴ τὴν ἐντύπωση θὰ

κάνομε τὸ φόρεμα ἀνοικτότερο ἀπ' ὅ,τι πρέπει καὶ θὰ ἀποροῦμε ἔπειτα γιὰ τὸ πρόσωπο στὸ ἔργο μας φαίνεται μουντὸ καὶ μαῦρο, ἐνῶ στὸ φυσικὸ λάμπει.

ΠΡΟΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΜΕ ΣΚΟΤΩΜΕΝΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Τὸ μυστικὸ τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ν' ἀρχίζει κανεὶς μὲ σκοτωμένα χρώματα καὶ ὅσο προχωρεῖ νὰ τὰ ζωντανεύει. Ἄν ἀρχίσει ὁ ζωγράφος μὲ δυνατὰ χρώματα θὰ ἐξαντλήσει γρήγορα τὴ ζωηρότητα τῆς παλέτας του καὶ ὅταν θὰ θέλει νὰ κάνει ἓνα σημεῖο τοῦ ἔργου του πιὸ ζωηρὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα, δὲν θὰ μπορεῖ ἀφοῦ τὰ πάντα θὰ ἔχουν κορεσθεῖ μὲ τὴ μέγιστη ζωηρότητα. Γιὰ τὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι ἀξιοπερίεργο νὰ ἐξετάζει κανεὶς πῶς ὁ Τιτσιανὸς ἔκανε τὰ ἔργα του, ὁ ὁποῖος, προετοιμάζοντας ἓνα ζωηρὸ κόκκινο φόρεμα τὸ ἔκανε στὴν ἀρχὴ λερωμένο καστανό, βάζοντας δὲ ἔπειτα στὸ στεγνὸ κόκκινα, καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ ζωηρότερα, τὸ φόρεμα ἔβγαине ἀφάνταστα κόκκινο, χωρὶς νὰ εἶναι κραυγαλέο, ἀφοῦ στὴν πραγματικότητα ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε μεταχειριστεῖ τὴ μέγιστη ζωηρότητα τοῦ κόκκινου.

ΤΙ ΦΑΝΕΡΩΝΟΥΝ ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Στή ζωγραφική τὰ χρώματα φανερώνουν τὴ χαρά, τὴ λύπη καὶ διάφορα ἄλλα. Ἐνα ἔργο πὺ ἔχει πολὺ γαλάζιο ἐπιβάλλεται μὲ τὴ γαλήνη του. Τὸ κίτρινο χρώμα εἶναι σύμβολο τῆς στερήσεως καὶ τῆς ἐρημιᾶς τὸ δὲ κόκκινο δίνει μεγαλοπρέπεια ἢ χαρά.

Ἡ ἐπιτυχία μιᾶς ζωγραφικῆς θὰ ἐξαρτηθεῖ καὶ ἀπὸ τὰ κυριαρχοῦντα χρώματα γιὰτὶ μιὰ πένθιμη σκηνὴ δὲ μπορεῖ νὰ γίνεῖ μὲ γαλάζια καὶ κόκκινα οὔτε μιὰ σκηνὴ πόνου μὲ κυριαρχοῦντα πράσινα.

Ἡ ΓΝΩΣΤΗ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ

Τὸ καλὸ σχέδιο εἶναι ὁ μηχανισμὸς τῆς ζωγραφικῆς. Σχεδιάζοντας κανεὶς ἄς σκέπτεται νὰ θεμελιώσῃ τὴν κατασκευὴ καὶ ἄς μὴν ἀσχολεῖται μὲ περιβλήματα, ἂν δὲν ἔχει προετοιμάσει σκελετούς, διαφορετικὰ ὁ σχεδιαστὴς ματαιοπονεῖ ὅπως ἐκεῖνος πὺ θέλει νὰ χτίσῃ ἕνα σπίτι ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ κεραμίδια.

Στὶς σχολὰς Καλῶν Τεχνῶν οἱ μαθητὲς σπάνια ἔχουν τέτοια καθοδήγηση καί, συμβαίνει, μόνον ἔπειτα ἀπὸ πολλὰ χρόνια νὰ

καταλάβει ὁ μαθητὴς μόνος του, ὥστε νὰ μὴ τυραννεῖται μὲ πράματα ποὺ δὲ γίνονται.

ΤΑ ΑΝΑΣΤΗΜΑΤΑ Ἡ «Ο ΚΑΝΩΝ»

Τὰ μεγέθη τῶν ἀναστημάτων καὶ τὸ πλάτος τῶν κορμιῶν παίζουν ρόλο ψυχολογικὸ στὴ ζωγραφικὴ. Ἐνα κορμὶ ὑψηλὸ καὶ κανονικὸ στὸ πλάτος εἶναι μεγαλοπρεπές. Ἐνα ὑψηλὸ καὶ λιγνὸ εἶναι ἀνήσυχο. Ἄλλο κορμὶ κοντὸ καὶ λιγνὸ προκαλεῖ τὴ συμπόνια. Τέλος, ἓνα κορμὶ κοντὸ καὶ εὐρωστο φανερώνει τὸν ἄνθρωπο τὸν προσηλωμένο στὰ ὑλικά ἀγαθὰ τῆς ζωῆς καὶ ἔτσι ζωγράφησε ὁ Ἰάκωβος δὰ Πόντε τοὺς ἀγρότες.

ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΗΣ ΕΛΗΑΣ

Τὸ χρῶμα τῆς ἐληᾶς εἶναι ὠραῖο καὶ δύσκολο. Τὰ σκιερὰ τῆς μέρη εἶναι ψυχρὰ τὰ δὲ φωτισμένα λάμπουν ἤρεμα σὰν παλὴν ἄσῆμι. Γιὰ νὰ γίνει αὐτὸ τὸ ἄσῆμι καὶ συγχρόνως νὰ μείνει φῶς ζεστὸ πρέπει τὸν οὐρανὸ καὶ ὅλα τὰ γύρω νὰ τὰ ζεστάνομε μὲ ὄχρες καὶ κόκκινα. Ἐτσι ἔχομε μὲν τὰ φωτισμένα μέρη τῆς ἐληᾶς ζεστά, ὅπως ἀπαιτεῖ τὸ φῶς, ἀλλὰ συγ-

χρόνως ἐπειδὴ τὰ γύρω εἶναι ζεστότερα βγαίνει καὶ ἡ ψυχρότητα τοῦ ἀσημιοῦ πὺν ἔχει τὸ ὠραῖο αὐτὸ δένδρο.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΠΕΡΙ ΖΕΣΤΩΝ ΚΑΙ ΚΡΥΩΝ

Τὸ χρωμα τοῦ φωτὸς τὸ ὁποῖο πέφτει στὰ πράματα εἶναι γενικῶς ζεστό. Ὅσο πὺν κοντά μας βρίσκεται ἓνα φωτιζόμενο ἀντικείμενο τόσο εἶναι ζεστό ὅσο πηγαίνει πίσω τόσο ψυχραίνει στὸ μπλὲ χρωμα τῆς ἀτμοσφαιρας.

Ἄλλὰ ἐπειδὴ ἡ ἔνταση τοῦ φωτὸς δὲν εἶναι πάντα ἡ ἴδια, συμβαίνει ὥστε πολλές φορὲς ὁ φωτισμὸς νὰ πέφτει ἀμυδρός, ἔτσι πὺν τὰ ψυχρὰ τοπικὰ χρώματα νὰ μὴ ζεσταίνονται τόσο ὥστε νὰ μετατρέπονται σὲ ζεστά. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο παρατηρεῖται εἰδικῶς στὰ Βόρεια κλίματα πὺν ἡ ἔνταση τοῦ φωτὸς εἶναι χαμηλὴ καὶ ὅπου ὁ ζωγράφος δὲ βλέπει στὰ ἀντικείμενα φῶς πὺν νὰ ἔρχεται ἔξωτερικῶς ἀλλὰ χρωμα τοῦ κάθε ἀντικειμένου τὸ ὁποῖο προβάλλει σὰν αὐτόφωτο, εἶναι δὲ αὐτὸ τὸ αὐτόφωτο ὁ λεγόμενος τοπικὸς τόνος.

ΤΑ ΙΔΑΝΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ

Ἐπάρχουν τὰ ἰδανικὰ σχήματα τῶν σωμάτων πέραν τῶν ὁποίων εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστῆ κανεὶς τίποτε καλλίτερο. Αὐτὰ τὰ σχήματα εἶναι παρακαταθήκη τῶν αἰώνων καὶ ἄς τὰ μελετᾷ κανεὶς στὰ Ἑλληνικὰ ἀγάλματα καὶ στὰ ἔργα τῆς Πομπηΐας καὶ τῆς Ἀναγεννήσεως γιὰ νὰ μυηθῆ στὰ μυστικὰ τῆς εὐρυθμίας καὶ τῆς ἁρμονίας.

ΓΙΑ ΤΟ ΒΕΡΝΙΚΙ

Ἐνα ἔργο σκοῦρο θὰ γυαλίζει κατ' ἀνάγκην ἐκτὸς ἂν θέλομε νὰ τὸ θαμπώσομε πρᾶμα ὅμως πὺν θὰ ζημιώσει γιὰτὶ ὁ σκοτεινοὶ τόνοι, ὅταν θαμπώσουν, παραμορφώνονται σὲ ἀνοιχτότερους.

Στὰ σκοῦρα ἔργα πρέπει ν' ἀποφεύγομε μονάχα τὸ πηχτὸ βερνίκι πὺν θὰ κάνει στρῶμα παχὺ καὶ θὰ γυαλίζει σὰν καθρέφτης. Στὰ ἀνοιχτὰ ἔργα ἄς βάζομε βερνίκι μὲ κερὶ, λιγότερο ἢ περισσότερο κερὶ, ἀναλόγως τοῦ γενικοῦ τόνου.

ΜΟΥΣΑΜΑΣ ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΚΑΙ ΓΚΡΙΖΟΣ

Ἀποφεύγομε νὰ ζωγραφίζομε σὲ ἄσπρο μουσαμᾶ γιὰτὶ ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἡ ἄσπράδα

του ζαλίζει, όταν δὲν τὸν καλύψομε γρήγορα, κάνει καὶ τὸ πρῶτο στρῶμα, τοῦ χρώματος πού βάζομε, μουντὸ καὶ σκοτεινό, ἰδίως ὅταν δουλεύομε σκοῦρα ζωγραφική.

Αὐτὸ τὸ ἀντιμετώπιζαν οἱ Βενετσιάνοι οἱ ὅποιοι χρησιμοποιοῦσαν τὸ μπίστρο, ἓνα εἶδος χοντροκόκκινο, μὲ τὸ ὅποιον ἔκαναν τὸ μίγμα τοῦ μουσαμᾶ.

Γιὰ τὰ ἀνοικτὰ ἔργα εἶναι προτιμότερη ἢ προπαρασκευὴ μὲ ἀνοικτὸ ζεστὸ γκριζοκαμωμένο μὲ ἄσπρο μαῦρο καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ κόκκινα. Ἄλλὰ καὶ ἡ προπαρασκευὴ μὲ μόνο ἄσπρο καὶ μαῦρο εἶναι καλή.

ΑΝΑΛΑΜΠΕΣ ΣΤΗ ΣΚΙΑ

Ἡ φωτεινότητα τῆς σκιάς εἶναι ἡ μεγαλύτερη της γοητεία. Γι' αὐτὸ εἶναι καλὰ ὁ ζωγράφος νὰ πλουτίζει τὶς σκιὰς μὲ χρώματα ζεστὰ πού νὰ φεγγοβολοῦν μυστηριωδῶς. Στου Θεοτοκοπούλου τὰ ἔργα τὰ σκιασμένα μέρη ἀναδίνουν σπαθάτες ἀναλαμπές.

Ἡ ΕΥΓΕΝΕΙΑ

Τὸ καλὸ γοῦστο εἶναι τεκμήριον τῆς εὐγενείας τοῦ ζωγράφου. Ὅσο τερατώδη

πράματα καὶ ἂν παριστάνει ἕνας ζωγράφος δὲν ἐκτρέπεται ποτὲ σὲ χυδαιότητα. Ἀπόδειξη ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι ὁ ὁποῖος ζωγραφίζοντας καὶ ἀνθρώπους χυδαίους ἔδειχνε ἐξ ἴσου τὴν εὐγένειά του.

ΟΜΟΡΦΙΑ ΚΑΙ ΑΣΚΗΜΙΑ

Ἡ ὁμορφιὰ παραμένει σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες ἢ αὐτὴ, εἶναι δὲ εὐρυθμία καὶ ἄρμονία. Ἀλλὰ ἡ ὁμορφιὰ δὲν εἶναι τὸ ἅπαντον τῆς τέχνης καὶ αὐτὸ πρέπει νὰ καταλάβουν πολλοὶ πού κατηγοροῦν τοὺς νεώτερους ζωγράφους πῶς εἶναι τερατογράφοι.

ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

Στὰ μεσημβρινὰ κλίματα ἢ λαμπρότης τοῦ φωτὸς σβύνει τὸ τοπικὸ χρῶμα. Ἐτσι τὰ πράματα ὑποτάσσονται στὸ γενικὸ φῶς πού δημιουργεῖ ἔντονες σκιές, οἱ ὁποῖες ὅσο βρίσκονται κοντὰ μας εἶναι μᾶλλον ζεστὲς καὶ ὅσο πηγαίνουν πίσω ψυχραίνουν. Εἶναι δὲ ἡ σκιά μᾶλλον ζεστή ὅταν βρίσκεται κοντὰ μας, πρῶτον γιατί μεταξὺ αὐτῆς καὶ ἐμᾶς μεσολαβεῖ μικρὴ ποσότης ἀτμοσφαιράς καί, δεύτερον, γιατί λόγῳ τοῦ ὅτι εἶναι κοντὰ μας

βλέπομε μέσα σ' αὐτὴ τὰ ζεστὰ τοπικὰ χρώματα.

Τὰ πράματα πού βρίσκονται στὸ βάθος ἔχουν πολὺ ψυχρὴ σκιά, αὐτὸ δὲ μπορεῖ νὰ τὸ παρατηρήσει κανεὶς στὸν Ὑμητιό, τοῦ ὁποίου οἱ πτυχώσεις ἔχουν χρῶμα οὐρανὶ ψυχρότατο τὰ δὲ προεξέχοντα στὸ φῶς μέρη κοκκινίζουν.

ΟΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Ἔργο τοῦ ὁποίου οἱ πινελιές εἶναι περιποιημένες, λεῖες καὶ ὑπερβολικὰ συγκεκριμένες φανερώνει τὸν ψυχρὸ χαρακτῆρα τοῦ ζωγράφου πὺ τὸ ἔκανε.

Ἔργο τοῦ ὁποίου οἱ παλλόμενες πινελιές μᾶς δείχνουν αὐτὰ πὺ βλέπομε σ' αὐτό, παρακινῶντας μας συγχρόνως νὰ μαντεύομε καὶ ἄλλα πολλά, δείχνει τὸ φλογερὸ χαρακτῆρα τοῦ δημιουργοῦ πὺ τὸ ζωγράφισε.

Ἡ Φλωρεντινὴ σχολὴ τῆς Ἀναγεννήσεως ἐξηγεῖται μὲ τὸ ὅτι οἱ ζωγράφοι τῆς ἦσαν παρατηρητικοὶ ἀλλὰ ψυχροί, ἐνῶ ἡ Βενετσιάνικη σχολὴ ἔδωσε ζωγράφους ὄνειροπόλους.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ Φλωρεντινοὶ κατηγοροῦσαν τοὺς Βενετσιάνους ὅτι δὲν ἦσαν

δυνατοὶ στὸ σχέδιο. Πιθανὸν νὰ ἐξηγεῖται αὐτὸ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Βενετσιάνοι γιὰ τὸ ποιητικὸ καὶ μυστηριῶδες πὺν ἤθελαν νὰ ἔχει τὸ ἔργο τους δὲν ἔκαναν τὰ περιγράμματα τόσο ἀγνὰ καὶ σαφῆ, ὅσο τὰ ἤθελαν οἱ Φλωρεντινοί, οἱ ὁποῖοι, ὡς ἐκ τῆς ψυχρότητος τοῦ χαρακτῆρα των ἦσαν ἐπιμελέστατοι σ' αὐτό. Ἄλλως τε κατηγοροῦσαν καὶ τὸν ἴδιο τὸν Τιτσιανὸ ὅτι «ἔκανε λάθη στὸ σχέδιο» ἐνῶ εἶναι ἀμφίβολο ὅτι ὁ γίγας αὐτὸς τῆς ζωγραφικῆς ἤξερε νὰ σχεδιάζει λιγότερο ἀπ' αὐτούς.

Η ΣΥΝΘΕΣΗ

Σύνθεση εἶναι ἡ ὑποταγὴ τῶν διαφόρων ἀντικειμένων σὲ ρυθμοὺς πὺν ἐπιβάλλουν τὸ σχῆμα, τὸ μέγεθος καὶ οἱ ἐν γένει ιδιότητες τῆς ἐπιφανείας πάνω στὴν ὁποία ζωγραφίζομε. Οἱ ὀριζόντιες καὶ κάθετες πλευρὲς τοῦ τελάρου ἔχει σημασία νὰ μὴ συμπίπτουν μὲ τὰ περιγράμματα τῶν ὄγκων πὺν ζωγραφίζομε. Γι' αὐτὸ μιὰ σύνθεση συλλαμβάνεται τριγωνικὴ ἢ κυκλικὴ ἢ σὲ ἄλλο μίκτὸ σχῆμα πὺν νὰ περιέχει τὸ τρίγωνο καὶ τὸν κύκλο.

Ἐχοντας νὰ κάνομε διάφορα ἄτομα, νὰ

φροντίζομε πρώτα τὰ ἄτομα αὐτὰ νὰ πάρχουν τὸ καθένα θέση στὸ χῶρο τοῦ μουσαμᾶ ἔτσι ὥστε ὅλα μαζί τὰ κεφάλια τῶν ἀτόμων αὐτῶν ν' ἀποτελοῦν στήν ἐπιφάνεια ἓνα νοητὸ σχῆμα τριγώνου ἢ κύκλου ἢ ἄλλου μικτοῦ σχήματος, τὸ σχῆμα δὲ αὐτὸ νὰ εἶναι τόσο μεγάλο ἢ μικρὸ ὅσο ἀπαιτεῖ, γιὰ νὰ εἶναι ἄρμονικόν, τὸ μέγεθος τῆς ἐπιφανείας τοῦ ἔργου.

Ἄν, ζωγραφίζοντας μιὰ καρτέκλα, τὸ ὁποῖον εἶναι κι' αὐτὸ σύνθεσις ἐν μικρογραφίᾳ, οἱ πλευρὲς τῆς πέφτουν παράλληλῃς μὲ τὶς πλευρὲς τοῦ τελάρου νὰ τὴν τοποθετήσομε ἄλλοιῶς καὶ νὰ φροντίσομε ὥστε, ὅταν ζωγραφιστεῖ, προεκτείνοντας νοητὰ τὶς γραμμὲς τῶν ὄγκων τῆς πρὸς τὰ ἄκρα τοῦ πίνακα ν' ἀποτελοῦν αὐτές, συνδυαζόμενες μὲ τὶς πλευρὲς τοῦ πίνακα, τρίγωνα.

Αὐτὸ εἶναι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς συνθέσεως.

Οἱ ὀριζόντιες καὶ κάθετες γραμμὲς στὰ ἔργα μας πρέπει νὰ εἶναι οἱ δευτερεύουσες. Ἐνα κορμὶ τὸ ὁποῖο ζωγραφίζομε νὰ στέκεται ὡς κύριον θέμα τοῦ ἔργου μας δὲν πρέπει ν' ἄχει στάση παράλληλη μὲ τὶς πλευρὲς τοῦ πίνακα, γι' αὐτὸ ἄς φροντί-

ζομε νὰ τὸ τοποθετοῦμε καταλλήλως. Δὲν ὑπάρχει τίποτε πού νὰ μᾶς ἐξαναγκάζει νὰ τὸ κάνομε παράλληλο μὲ τὶς πλευρὲς τοῦ πίνακα. Καὶ τὰ σπίτια ἀκόμα τὰ ὁποῖα εἶναι φυσικῶς κάθετα στὴ γῆ μπορεῖ νὰ ζωγραφιστοῦν καὶ νὰ δώσουν ἀρμονικὴ σύνθεση ὅταν ἐκμηδενίσουμε καταλλήλως τὶς κάθετες γραμμὲς τῶν τοίχων μὲ τὴ βοήθεια ἐριμμένων σκιῶν, φωτισμῶν καὶ λοιπά.

Σημασία στὴ σύνθεση ἔχει νὰ μοιράζεται ἀρμονικὰ ἢ ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου καὶ τὰ μὲν τρία τέταρτα τῆς ὅλης ἐπιφανείας νὰ περιέχουν τὸ βᾶρος τὸ δὲ ἓνα τέταρτο τὸ ἀντίβαρο.

Βᾶρος εἶναι τὰ ἀντικείμενα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα, ὅλα μαζί, ἀποτελοῦν τὸ νοητὸ κύριο σχῆμα τῆς συνθέσεως. Ἀντίβαρο εἶναι οἱ ὄγκοι τοὺς ὁποίους βάζομε γιὰ νὰ γεμίσει καὶ ἰσορροπήσει τὸ ὑπόλοιπο τοῦ πίνακα. Εἶναι ἀνάγκη τὸ ἀντίβαρο, ἐπειδὴ εἶναι κατὰ τρίτα τέταρτα μικρότερης ἐπιφανείας ἀπὸ τὸ βᾶρος, νὰ εἶναι περιεκτικὸ καὶ πιὸ πυκνοκατωκημένο ἀπὸ τὸ βᾶρος στὸ ὁποῖο πάλι τὰ ἀντικείμενα εἶναι μὲν μεγαλύτερα ἀλλὰ κατὰ ἀραιότερα διαστήματα διατεταγμένα. Αὐτὸς ὁ νόμος εἶναι ἡ πείρα

τῶν αἰῶνων καὶ μπορεῖ νὰ τὸν πιστοποιήσῃ κανεὶς μελετῶντας τὰ ἔργα τῶν μουσείων. Στὴ Γαλλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ἰδίως, συνείθιζαν νὰ κάνουν ὥστε τὸ βάρος νὰ εἶναι τὸ σκιερὸ μέρος τοῦ πίνακα τὸ δὲ ἀντίβαρο ἀνοιχτὸ στὸ φῶς ὅπου βουνά, δάση, δρόμοι καὶ λοιπά. (Ἔτσι ἔδωκαν τὸν τύπο τῶν ποιμενικῶν καὶ εἰδυλιακῶν σκηνῶν στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης).

Η ΕΝΟΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Δὲν ἐπιτυχαίνεται ἡ ἐνότητα τοῦ ἔργου ἂν κάνοντας, στὸ ἓνα μέρος, πράματα ἀπλᾶ δὲν ἀπλοποιοῦμε καὶ τὰ ἄλλα. Ἄν ἔχομε δὲ νὰ κάνομε δένδρα στὸ βάθος, ἄς μὴ μᾶς ἀπατᾶ τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ φυσικὸ βλέπομε εὐκρινῶς τὶς λεπτομέρειες καὶ ἄς φροντίζομε νὰ τὰ ὑποτάζομε στὴν ἀπλότητα τῶν σχημάτων πού ἔχει τὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ἔργου. Καθὼς δὲ λέγεται (στὴν Ἰταλία), ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς ἀνάγκης ὁ Τιντορέττο ἄφινε τὰ δένδρα τοῦ βάθους ἀτέλειωτα καὶ μονάχα στὸ γενικὸ τους ὄγκο.

ΠΩΣ ΠΛΑΘΕΤΑΙ Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Ὁ ζωγράφος σπουδάζει τὸ κάθε τι στὴ φύση ἀλλὰ ὅλα δὲν τὰ βρίσκει ἐξ ἴσου τῆς ἀρεσκείας του. Συγκροτεῖ τέλος πάντων ὅτι τὸν ἐκπλήττει καὶ τὸ θαυμάζει προσπαθεῖ δὲ ἔπειτα, ζωγραφίζοντας πάντα ἐκ τοῦ φυσικοῦ, νὰ ξανασυναντήσῃ παρόμοιες ἐκπλήξεις. Στὸ ἀποκορύφωμα τῆς προόδου του ὁμως ὠριμάζει ἡ φαντασία του ἢ ὁποία εἶναι κόσμος πλασμένος ἀπ' ὅ,τι καταπληκτικὰ ὠραῖο εἶδε κατὰ τὸ διάστημα τῆς σπουδῆς του.

Ἡ φαντασία πλάθεται καὶ ἀπὸ νεαρᾶς ἡλικίας καὶ μὲ μόνη τὴν παρατηρητικότητα. Μὲ τὴν ἔμπρακτὴ σπουδὴ ὁμως καὶ σὲ ὠριμὴ ἡλικία ἡ φαντασία ὑπερέχει.

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

Τὸ πορτραῖτο εἶναι τὸ δυσκολώτερο εἶδος τῆς ζωγραφικῆς γιατί ἡ χαρακτηριστικὴ ἔκφραση τοῦ κάθε προσώπου εἶναι φευγαλέα καὶ δὲ συλλαμβάνεται παρὰ μὲ μεγάλη ὀξύδερκεια.

Συμβαίνει οἱ μέτριοι ζωγράφοι νὰ ζωγραφίζουσιν τὰ πρόσωπα ὄχι ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ φευγαλέα χαρακτηριστικὴ ἔκφραση τῶν προσώπων αὐτῶν ἀλλὰ ὅπως τύχει

νά φαίνονται τῇ στιγμῇ πού ποζάρουν. Αὐτὸ κάνει ὥστε σπάνια νὰ μᾶς ἐκπλήττει ἓνα πορτραῖτο, μὲ τὴ βαθύτερη ὁμοιότητα πού ἔχει πρὸς τὸ παριστανόμενο πρόσωπο, τοῦ ὁποίου τυχαίνει νὰ γνωρίζομε καλὰ τὴν ψυχολογία.

Εἶναι καλὰ γιὰ τὸ ζωγράφο νὰ ζωγραφίζει κατὰ προτίμηση πρόσωπα συγγενοῦς μὲ αὐτὸν χαρακτῆρα, γιατί, ἐπειδὴ κάνοντας ἓνα πορτραῖτο. βάζει πάντα κάτι ἀπὸ τὴν ἔκφραση τῆ δικῆ του, εἶναι ξεκάρφωτο νὰ τοποθετεῖ τέτοιαν ἔκφραση ἐκεῖ πού δὲν ταιριάζει καθόλου.

Δὲν πρέπει ἀκόμα νὰ κάνομε σύγκριση μετὰξὺ πορτραίτου καὶ τῶν προσώπων πού παριστάνομε σὲ συνθέσεις, γιατί οἱ ὄψεις τῶν προσώπων στίς συνθέσεις ἔχουν ἔκφραση γενικὴ καὶ ὄχι τὴν εἰδικὴ ἐκεῖνη ἔκφραση ἣ ὁποία κάνει ὥστε ὁ ἓνας ἄνθρωπος νὰ διαφέρει τόσο ἀπὸ τὸν ἄλλο. Ἀριστούργημα ψυχολογικοῦ πορτραίτου εἶναι ἡ Τζοκόντα καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ζωγράφος πού τὴν ἔκανε ἀπασχολήθηκε πάρα πολὺ μὲ τὸ μοντέλο του, πρᾶμα πού βεβαιώνει τὴ γνώμη ὅτι ψυχολογικὸ πορτραῖτο ἀξιόλογο δὲ μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἂν ὁ ζωγράφος δὲ σπουδάσει καλὰ ὅλες τὶς κι-

νήσεις τῆς ἐκφράσεως τοῦ μοντέλου του μέσα στίς ὁποῖες θά βρεῖ τὸ χαρακτηῆρα, δηλαδή ὅ,τι εἶναι ἰδιαίτερο καὶ ξεχωρίζει τὸ πρόσωπο αὐτὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα.

Πορτραῖτο ὅμως δὲν εἶναι νὰ ζωγραφί-
ζει κανεὶς μονάχα πρόσωπα ἀλλὰ καὶ ἀν-
τικείμενα ὅταν ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γενική τους
ἐκφραση θέλομε νὰ τὰ χαρακτηρίσομε καὶ
ν' ἀποδόσομε τὴ φυσιογνωμία τους. Γιὰ
τοὺς λόγους αὐτοὺς θά ξεχωρίζουν πάντα
δυσὲς εἶδη ζωγράφων: ἐκεῖνοι ποὺ βλέπουν
στὰ πράγματα ὅψεις γενικῆς καὶ οἱ ἄλλοι
ποὺ συλλαμβάνουν τὴν ἰδιαίτην κατα-
σκευὴν καὶ φυσιογνωμίαν τοῦ πράγματος. Οἱ
τελευταῖοι αὐτοὶ εἶναι οἱ ἐξπρεσιονιστῆς
οἱ ὁποῖοι εἶναι οἱ καλλίτεροι προσωπο-
γράφοι.

Αἴθριοι οὐρανοὶ

Ζωγραφίζοντας αἴθριο οὐρανὸν ὁ ὁποῖος
εἶναι μονοκόματος νὰ μὴ διανοούμαστε
παραπέτασμα ἀλλὰ τμῆμα θόλου καὶ νὰ
ποικίλομε αὐτὸ τὸν οὐρανὸν μὲ ὅσους τό-
νους εἶναι ἀνάγκη γιὰ νὰ μὴ ξεχωρίζει
ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπον μέρος τοῦ ἔργου.

Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο οἱ οὐρανοὶ αὐ-
τοὶ νὰ σκουραίνουν ἀρκετὰ πρὸς τὰ ἑπάνω

ἄκρα τοῦ πίνακα, νὰ γίνονται δὲ μὲ παλ-
μοὺς πινελιᾶς καὶ ὄχι νὰ βάφονται, ὅπως
κάνουν οἱ μέτριοι ζωγράφοι οἱ ὁποῖοι, ἀπα-
τημένοι ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς αἰθριότη-
τος καὶ τῆς μονοτονίας τοῦ οὐρανοῦ, τὸν
βάφουν στρωτὰ ὥστε νὰ φαίνεται σκέτη
ἐπίπεδη ἐπιφάνεια, νὰ ξεχωρίζει δὲ ἀπὸ
τὸ ὑπόλοιπο τοῦ ἔργου σκανδαλωδῶς,
πρᾶμα πὺ φανερῶνει τὴ μικρὴ δύναμη
τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει τὴν
ικανότητα νὰ ἐπιτύχει ἐνότητα στὸ ἔργο του.
Τὸ θολωτὸ τοῦ οὐρανοῦ, ἐκτὸς τοῦ ὅτι
εἶναι πραγματικότης, κλείνει καὶ τὸ ἔργο,
δηλαδή τὸ περιζώνει σὰν κορνίζα. Ἀνε-
ξαρητήτως δὲ τοῦ τί παριστάνουν ὅλα τὰ
ἔργα πρέπει νὰ περιμαζεύονται σκουραί-
νοντας τὰ ἄκρα τους γιὰτὶ αὐτὸ κάνει
ὥστε τὸ ἔργο νὰ κερδίζει ἔτσι καὶ σὲ βά-
θος, καὶ αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἐξα-
κριβώσῃ στὸ κύλωμα τοῦ κουταλιοῦ τοῦ
ὁποίου ὁ πάτος εἶναι φωτεινὸς ὅσο δὲ
στρίβει σκουραίνει. στ ζωγράφοι καὶ ἀρχιτεκτονικοὶ
Στὰ ἔργα τῆς ἀγιογραφίας τὸ θολωτὸ
τοῦ οὐρανοῦ πρέπει νὰ τονίζεται ἀκόμα
περισσότερο γιὰτὶ αὐτὸ δίδει ἀτμοσφαιρα
συγκερωτικὴ τοῦ πνεύματος καὶ ἀνατά-
σεως πρὸς τὰ ἄπάνω, ὅπως εἶναι ἀνάγκη

νά εἶναι οἱ τόποι τῆς προσευχῆς καὶ ὅπως γίνονται οἱ ἐκκλησίες μὲ θόλους.

Πιθανὸν ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς ἀνάγκης οἱ ἀγιογράφοι ν' ἀπέκτησαν τὴ συνήθεια νὰ κόβουν καὶ νὰ στρογγυλεύουν, στὰ ὄρθια ἔργα, τὶς ἐπάνω γωνίες τοῦ ξύλου ἢ τοῦ τελάρου, ὥστε τὸ τόξο ποὺ σχηματίζεται νὰ δίνει τὸ σύνθημα θόλου χωρὶς αὐτὸς νὰ ζωγραφίζεται.

Αὐτὸ τὸ μηχανικὸ κόλπο τὸ βλέπομε καὶ σὲ ἔργα μεγάλων ζωγράφων, καὶ στὸν ἐν-
ταφιασμὸ τοῦ κόμητος Ὁργκάθ, τοῦ Θεο-
τοκόπουλου.

ΣΥΝΕΦΙΑ, ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΑΣΧΕΤΑ

Ἡ συνεφία εὐκολύνει πολὺ στὴν ἐνότητα τοῦ ἔργου γιὰ τὰ διάφορα σύννεφα ἔχουν σχήματα τὰ ὁποῖα ἔρχονται σὲ ἰσοζυγία μὲ τὰ σχήματα τοῦ ἐδάφους.

Συνεφιᾶς ἔχομε πολλῶν εἰδῶν, σκοῦρες καὶ ἀνοιχτές, ἀναλόγως τοῦ φαινομένου, ἀλλὰ ἡ καταιγίδα εἶναι τὸ μεγαλοπρεπέστερο καὶ τὸ πιὸ ἐκπληκτικὸ εἶδος. Συμβαίνει οἱ Βενετσιάνοι νὰ εἶχαν στραφεῖ πρὸς τὸ εἶδος αὐτὸ ὥστε νὰ δώσουν καὶ τὸ ἀρι-
στούργημα ποὺ ἔκανε ὁ Τζορτζιόνε, ὁ ὁ-

ποῖος, συνδυάζοντας τὰ ἀντίθετα, ἔκανε σκηνὴ ὅπου ἡ ἐρωτικὴ θαλπωρὴ καὶ ἀμεριμνησία τοῦ ἀνθρώπου ἐνώνονται μὲ τὴν ἀποκαρδιωτικὴ ἀγριότητα τῆς φύσεως, ἔκανε δηλαδή γυναῖκα γυμνὴ σὲ πλαστικὴ καὶ εὐρυθμὴ στάση νὰ θηλάζει βρέφος, καθὼς καὶ ἄνθρωπο νὰ στέκει ὄνειροπόλος ἐνῶ τὰ πάντα γύρω εἶναι ἔρημα καὶ αἰνιγματικά, ἀπὸ τὸ βάθος δὲ ἔρχεται ἡ καταιγίδα.

Αὐτὸ τὸ ἔργο, τοῦ ὁποίου τὰ ζωγραφικὰ προτερήματα εἶναι ἀφάνταστα, μᾶς ἐξοικειώνει μὲ τὴν ἀγριότητα τῆς φύσεως καὶ μᾶς κάνει ὥστε ἀφίνοντας κατὰ μέρος τὸ φόβο καὶ τὴν ἀπέχθεια νὰ βλέπομε τὰ ἄγρια πράγματα μὲ λυρισμὸ ψυχῆς, ὅπως πρέπει νὰ κάνει κανεὶς βλέποντας καὶ τὶς κακίαι καὶ τὴ χυδαιότητα τοῦ κόσμου. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ εἶναι δυσκολότερο προκειμένου γιὰ σύγχρονο τοῦ ζωγράφου θέαμα, γιὰ τὸ πάθος τῆς ἐκδικήσεως δὲν τὸν ἀφίνει, ἐκτὸς ἂν κάνει σάτυρα καὶ γυρίσει τὰ πράγματα στὸ κωμικόν, ὅποταν γελῶντας καὶ ὁ ἴδιος ξεχνᾷ πῶς ἔχει νὰ ἐκδικηθεῖ.

Η ΑΓΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΙΚΙΣΤΩΝ

Ἡ ἀγωνία τῶν ἐθνικιστῶν εἶναι δικαιολογημένη ἀπὸ τὸ ἀπαραίτητο νὰ κάνομε κάτι δικό μας. Ἀλλὰ δικό μας εἶναι ὅ,τι αἰσθάνεται ἡ προτίμηση τοῦ ἀτόμου καὶ ὄχι ὅ,τι ὁ καθένας ἐθνικιστής, νομίζοντας πῶς εἶναι δικό μας, θέλει ἐξωτερικὰ νὰ μᾶς ἐπιβάλλει νὰ κάνομε.

ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΡΑΣΟ

Τὸ θέμα δὲν κάνει τὸ ἔργο ὅπως καὶ τὸ ράσο δὲν κάνει τὸν παπᾶ. Γι' αὐτὸ πολλὰ ἔργα εἶναι ἄσκημα τὰ ὁποῖα ἔχουν ἀξιώσεις θέματος καὶ τίποτε περισσότερο.

ΦΥΓΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Εἶναι καλά, στὴ ζωγραφικὴ, νὰ τονίζεται φυγὴ ἀντικειμένων. Καὶ ὅταν τὰ ἀντικείμενα δὲν τὰ κάνομε νὰ ἔχουν φυγὴ, δηλαδή τάση, πρὸς τὸ κέντρο τοῦ πίνακα τότε ἓνα ρεῦμα κατευθύνσεως νὰ τονίζεται πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἄλλο ἰσόβαρο πρὸς τ' ἀριστερά.

Φυγὴ γενικὴ τῶν ἀντικειμένων πρὸς μία πλευρὰ τοῦ πίνακα δὲ γίνεται.

ΘΕΜΑ ΚΑΤΑΛΛΗΛΟ

Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι μεγάλοι ζωγράφοι πῆραν θέματα καὶ τὰ ἔκαναν ἄλλα ἀντ' ἄλλων προσαρμόζοντάς τα στὴν ἰδιοσυγκρασία τους καὶ στὴν τεχνική τους. Ἔτσι ὁ παγανιστὴς Τιτσιανός, κινούμενος ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία ν' ἀνταποκρίνεται στὶς παραγγελίες πὺ τοῦ ἔδιναν, ζωγράφισε καὶ θέματα χριστιανικὰ τὰ ὁποῖα ὅμως ἀπέχουν ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι τέτοια, εἶναι δὲ καὶ αὐτά, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα του τὰ ἔργα, φαντασίαι τῆς Ἀφροδίτης.

Συμβαίνει ὅμως τότε μόνο τὸ ἔργο νὰ εἶναι τέλειο ὅταν ὁ ζωγράφος διαλέξει θέμα πὺ νὰ τοῦ ταιριάζει, γιατί, ἂν ἐπιθυμεῖ νὰ ζωγραφίσει σαρκώδη καὶ εὐχυμα σώματα πῶς εἶναι δυνατόν νὰ τὰ κάνει ἔτσι, αὐτὰ δὲ νὰ παριστάνουν τοὺς μάρτυρες ἁγίους, δηλαδὴ σώματα τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ γίνονται ἰσχνὰ γιὰ νὰ φανερώνουν τὴν ἀγωνία καὶ τὴν ἐνόραση, τὴν ὁποῖαν ἔκφραση ἔχουν οἱ ἅγιοι, δηλαδὴ οἱ ἥρωες τοῦ πνεύματος;

Ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης τοῦ Τιτσιανοῦ εἶναι ἡ ὥραία γυναῖκα. Ἀντιθέτως ἡ ἀγωνία τοῦ Θεοτοκόπουλου ἐκφράζεται καλ-

λίτερα μὲ θέματα συνταρακτικὰ τοῦ Εὐαγγελίου. Σὲ ὅλες ὁμως τὶς περιπτώσεις ὁ ζωγράφος λυτρώνει τὰ θέματά του μὲ τὴν ὁμορφιὰ τῆς τεχνικῆς του ὥστε ἓνα θέμα θλιβερὸν νὰ μὴ βγαίνει ἐντελῶς τέτοιο, γιὰτὶ διαφορετικὰ θὰ ἦταν ἀποκρουστικό.

ΕΝΑΛΛΑΓΗ ΖΕΣΤΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΡΩΝ

Γίνεται, ὅταν τὸ φῶς στὸ δωμάτιο εἶναι ἄπλετο νὰ δίνει στὰ πράματα χαρακτῆρα ὑπαιθρου. Τὸ φῶς τότε εἶναι ζεστὸ καὶ οἱ σκιῆς ψυχρές. Ὅταν ὁμως ὁ φωτισμὸς τοῦ δωματίου εἶναι ἀμυδρὸς—κι' αὐτὸ συμβαίνει μονίμως στὰ Βόρεια κλίματα—τότε τὸ φῶς εἶναι ψυχρὸ καὶ οἱ σκιῆς ζεστές. Ἔτσι ὁ φωτισμὸς τοῦ ὑπογείου εἶναι ψυχρότατος καὶ μονάχα μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἐπιτυχαίνεται τὸ ἀλλόκοτο καὶ μυστηριῶδες πὺ ἔχουν τὰ ὑπόγεια.

Συχνὰ οἱ ζωγράφοι ἐπιδιώκουν στὸ ὑπαιθρο φωτισμοὺς ὑπογειακοὺς, μὲ φῶς ψυχρὸ καὶ σκιῆς ζεστές, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν γίνεται παρὰ σὲ κλίματα ὅπου ὁ τόνος τοῦ φωτὸς εἶναι χαμηλός. Στὰ φωτεινὰ κλίματα οἱ ζωγράφοι πὺ βλέπουν ἔτσι ψεύδονται.

ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΣ ΖΕΣΤΟΥ ΚΑΙ ΚΡΥΟΥ

Γίνεται τὸ φῶς στὸ πρῶτο ἐπίπεδο νὰ εἶναι μᾶλλον ψυχρὸ ὅταν πέφτει σὲ ἀντικείμενα τὰ ὁποῖα ἔχουν τοπικὸ χρῶμα ψυχρὸ. Τὸ ἴδιο καὶ στὸ δεύτερο καὶ στὸ τρίτο ἐπίπεδο, βαθμηδὸν δὲ ἀπὸ μπροστά μας μέχρι τοῦ μεγαλύτερου βάθους πού διακρίνομε, τὰ φωτιζόμενα πράγματα εἶναι ζεστά ὄχι μόνο ἀναλόγως τῆς ἀποστάσεως ἀλλὰ καὶ ἀναλόγως τοῦ ἂν τὸ φῶς πέφτει σὲ ψυχρὸ ἀντικείμενο ἢ σὲ ζεστὸ καὶ ἀναλόγως τῆς ἐντάσεως τὴν ὁποία θὰ ἔχει τὸ φῶς τὸ ὁποῖο μπορεῖ μὲν νὰ πνίγει τελείως τὸ τοπικὸ ψυχρὸ χρῶμα ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ τὸ ἀφίνει νὰ διαφαίνεται.

ΤΑΣΗ ΠΡΟΣ ΖΕΣΤΟ ἢ ΨΥΧΡΟ

Προτιμᾷ ὁ ζωγράφος γενικὴ κλίση τοῦ ἔργου του εἴτε πρὸς τὸ ψυχρὸ εἴτε πρὸς τὸ ζεστό. Καὶ ἂν μὲν τὸ ἔργο κλίνει πρὸς τὸ ζεστὸ εἶναι αἰσθησιακὸ ἂν δὲ πρὸς τὸ ψυχρὸ φανερῶνει ἀσκητικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου πού τὸ ἔκανε. Ἔτσι τὰ ὀργισμὰ ἔργα τοῦ Βερονέζε εἶναι ζεστά, ἐνῶ, ἀντιθέτως, ἡ αὐστηρότητα τοῦ χαρακτῆρα τοῦ Μαντένια δὲν ἐπέτρεψε στὸ ζωγράφον

αὐτὸ νὰ κάνει χρήση ζεστῶν παρὰ μὲ μεγάλη φειδώ.

Τὸ ψυχρὸ ἔργο, ὅπως καὶ τὸ ζεστό, πρέπει νὰ φαίνονται τέτοια περισσότερο ἅπ' ὅ,τι στὴν πραγματικότητα εἶναι, ἀλλὰ αὐτὸ πετυχαίνεται μονάχα μὲ τὸ τάλαντο τοῦ ζωγράφου τὸ ὁποῖο καὶ τὸν καθοδηγεῖ ποῦ νὰ βάζει ζεστὸ ἢ κρύο καὶ πόσο, ὥστε νὰ ἔχει αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα.

ΤΟ ΑΣΗΜΙ ΦΩΣ

Ἄν κανεῖς ἔρχεται ἀπὸ τὸ Βορρᾶ καὶ θέλει νὰ ζωγραφίσει στὰ μεσημβρινὰ μέρη πρέπει νὰ εἶναι βέβαιος ὅτι ἐδῶ δὲν ὑπάρχει τοπικὸ χρῶμα καὶ τοπικὸς τόνος. Ἐδῶ εἶναι ὅλα φῶς, ἀκόμα καὶ μέσα στὰ δωμάτια καὶ σχεδὸν μέχρι τοῦ βάθους τῶν ὑπογείων τὰ χρώματα καὶ οἱ τόνοι δὲν εἶναι ἀνεξάρτητοι ἀπὸ τὸ φῶς ποῦ πέφτει ἐπάνω τους.

Καὶ εἶναι ἀξιοπεριέργο ὅτι καὶ στὸ χάραμα τῆς αὐγῆς, πρὶν δηλαδὴ φέξει ἀκόμα ἐντελῶς, ὑπάρχει ἓνα φῶς ποῦ πέφτει στὰ πράγματα καὶ δὲν τ' ἀφίνει νὰ ἔχουν ἀνεξαρτησία χρώματος καὶ τόνου, τὴν ὁποίαν ἀνεξαρτησία, πολὺ σπάνια ἀπολαμβάνομε ἐδῶ, ἴσως μονάχα μερικὲς ἡμέρες τοῦ φθι-

νοπόρου, γιατί ὁ χειμῶνας στὰ μεσημβρινὰ κλίματα εἶναι παραδόξως φωτεινός.

Θὰ ἦταν κανεὶς ἀπογοητευμένος νὰ βλέπει ἐδῶ τὸ φῶς νὰ ὑποτάσσει τὶς διαφορὰς ἀποχρώσεις ἂν δὲν εἶχε ὡς ἀντάλλαγμα ἐξαίρετο φαινόμενο, τὸ ὁποῖον εἶναι ἡ ἀσημένια καὶ ὄνειρώδης ὁμορφία τοῦ μεσημβρινοῦ φωτός. Τὴν βαθύτατη αἰσθήση τοῦ φαινομένου αὐτοῦ τὴν δοκιμάζει ὁ καθένας ἀλλὰ λίγοι εἶναι ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ἔπειτα ἀπὸ τὸν Κορὸ ἀφέθηκαν νὰ τοὺς κατευθύνει αὐτὴ ἡ πραγματικότης.

ΑΔΙΑΦΟΡΙΑ ΣΤΙΓΜΗΣ

Τὰ πράματα ἔχουν ἀδιαφορία στιγμῆς ἀναλόγως γιὰ τὸ τί ὁ καθένας ζωγράφος ἀδιαφορεῖ. Μιὰ στάση γυναίκα στὴν ὁποία ὁ ἕνας ζωγράφος προσαρμόζει τὴν τεχνικὴν του ὁ ἄλλος τὴν ἀποστρέφεται. Ὑπάρχουν ὅμως στιγμὲς πραγμάτων γενικῆς ἀδιαφορίας ὅταν τὰ πράματα αὐτὰ δὲν προσαρμόζονται στοὺς νόμους τῆς ζωγραφικῆς. Τέτοιες δὲ περιπτώσεις εἶναι: νὰ βλέπει κανεὶς ξαπλωμένη γυναῖκα τῆς ὁποίας ὀλόκληρο τὸ σῶμα καὶ τὸ κεφάλι νὰ κρύβονται ἀπὸ τὰ ἀναδιπλωμένα πόδια

της ἢ νὰ βλέπει κανεὶς χέρι νὰ προτείνεται ἐνῶ τὸ πρόσωπο στὸ ὁποῖον ἀνήκει τὸ χέρι εἶναι τελείως κρυμμένο καὶ ἀφανὲς ἢ ἐπίσης νὰ βλέπει κανεὶς τὸ κάτω μέρος ἀνθρώπου ὀρθίου ἐνῶ τὸ κεφάλι σκεπάζεται ἀπὸ ἀντικείμενο ποὺ κρέμεται. Αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα, τὰ ὁποῖα δὲν ὀλοκληρώνουν παράσταση, δὲν γίνονται στὴ ζωγραφικὴ.

Η ΤΥΠΙΚΟΤΗΣ

Ἡ τυπικότης εἶναι μέγας ἐχθρὸς τῆς ζωγραφικῆς γιατί αὐτὴ περιέχει τὴν καθετη καὶ τὴν ὀριζόντια γραμμὴ. Ἐτσι στρατὸς παρατεταγμένος δὲν γίνεται στὴ ζωγραφικὴ παρὰ μονάχα προοπτικά, καθὼς δὲ μονοτονία παραλλήλων γραμμῶν δὲν ἐπιτρέπεται στὴ ζωγραφικὴ, καὶ οἱ τετράδες ἢ οἱ ἄλλοι σχηματισμοὶ τῶν στρατιωτῶν πρέπει νὰ χαλαρώνονται στὴν παράσταση.

Ἐπίσης ἡ τυπικότης τοῦ τελείως προφίλ πρέπει ν' ἀποφεύγεται, ἐκτὸς ἂν αὐτὸ δείχνει καὶ τὸ φρεῦδι τοῦ ὑπολοίπου τμήματος τοῦ προσώπου.

ΜΥΣΤΙΚΟ ΓΡΑΜΜΩΝ ΕΙΣ ΤΟ ΕΡΓΟ

Μυστικὰ γραμμῶν πρέπει νὰ ὑπάρχουν σὲ κάθε ἔργο, κι' αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ σπουδάσει στὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα. Γίνεται, δηλαδή, ὅταν, ἔχοντας νὰ ζωγραφίσουμε διάφορα ἀντικείμενα, φροντίζουμε οἱ γραμμὲς τοῦ ἑνὸς ἀντικειμένου νὰ εἶναι μυστικὴ προέκταση τῶν γραμμῶν τοῦ ἄλλου. Αὐτὸ δίνει στὸ ἔργο ἐσωτερικὴ ἀρχιτεκτονικὴ πὺ ἐνώνει τὰ πράγματα σὲ ρυθμὸ ὁ ὁποῖος ἐκπλήττει καὶ τοῦ ὁποῖου ἡ γοητεία φαίνεται ἀνεξιχνίαστη.

ΚΛΕΙΣΤΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΑΝΟΙΧΤΟΣ

Στὰ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς ὁ χῶρος εἶναι κλειστὸς ἢ ἀνοικτός, ἀναλόγως τῆς παραστάσεως. Καὶ στὶς δύο ὁμως περιπτώσεις πρέπει νὰ γίνεται ἔτσι πὺ νὰ μὴ περιορίζεται ἡ φαντασία μας. Γι' αὐτὸ, παριστάνοντας χῶρο κλειστὸ ἄς ἀφίνομε πόρτα ἀνοικτὴ ἢ ἄλλο ἀνοιγμα. Παριστάνοντας δὲ πεδιάδα ἐκτεταμένη ἢ ὁποῖα στὸ βάθος ἔχει βουνὰ ἄς τονίζουμε στὰ βουνὰ στροφῆς ὥστε αὐτὲς νὰ δίνουν διέξοδο στὸ φαντασία μας.

ΣΩΜΑΤΑ ΠΕΤΡΩΔΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΑΠΑΛΑ

Παρουσιάζονται στή ζωγραφική σώματα άπαλά, αναλόγως τῆς νοοτροπίας τοῦ ζωγράφου, καὶ ἄλλα τὰ ὁποῖα εἶναι πέτρινα. Τὰ άπαλά εἶναι χυμώδη καὶ ζωϊκὰ τὰ δὲ πέτρινα φανερόνουν ἐγκράτεια τοῦ ζωγράφου. Ἔτσι ὁ μὲν Πανσέληνος ζωγράφισε στρογγυλεύοντας ἄρμονικὰ τὰ σώματα ὁ δὲ Θεοφάνης ὁ Κρητικὸς ἔκανε πράματα γωνιώδη καὶ αἰχμηρὰ ὅπως οἱ πέτρες.

Η ΚΑΛΛΙΓΡΑΦΙΑ

Συναντᾶμε στοὺς μέτριους ζωγράφους ἐλάττωμα τὸ ὁποῖον ὀνομάζομε καλλιγραφία. Καλλιγραφία εἶναι νὰ τακτοποιεῖ ὁ ζωγράφος καὶ νὰ περιποιῆται σημεῖα τοῦ ἔργου του ἢ καὶ ὅλο τὸ ἔργο του, πὺ εἶναι ἀνοργάνωτα στήν κατασκευή. Ἄλλά ματαιοπονεῖ ὁ ζωγράφος πὺ παρουσιάζεται μὲ τέτοια ἀπάτη γιὰτὶ τὰ καλλιγραφημένα ἔργα εἶναι καὶ φαίνονται νεκρά.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΑΓΑΠΑ

Δὲν ὑπάρχει ὁμορφιά, ἢ ὁποῖα νὰ μᾶς ἐκπλήττει καὶ νὰ μὴ προσαρμόζεται στή ζωγραφική μας. Ἡ πλάνη αὐτὴ πρέπει νὰ

φεύγει καὶ ὁ καθέννας ἄς δοκιμάζει νὰ ζωγραφίσει ὅ,τι ἀγαπᾷ, ἔστω καὶ ἂν τοῦ φαίνεται ὅτι τὸ ἔργο πού θὰ κάνει θὰ βγεῖ διαφορετικὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα του.

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ

Πολλὰ πράματα ζητᾷμε ἐξωτερικῶς ἐνῶ αὐτὰ θὰ βγοῦν ἀπὸ τὸ πνεῦμα μας. Αὐτὸ ἄς περιορίζει τὴ σπουδὴ τοῦ φυσικοῦ, ἢ ὁποία μέχρις ἐνὸς σημείου παρέχει.

Τὸ πνεῦμα τοῦ ζωγράφου μορφώνεται ὄχι μονάχα μὲ τὴ μελέτη τοῦ φυσικοῦ ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐπιφανείας τοῦ πίνακος καὶ ἀπὸ τὰ ὑλικά πού χρησιμοποιεῖ. Γιατί, εἶναι γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τὸν καιρὸ πού ὁ ἄνθρωπος βρῆκε τὰ χρώματα τὰ χρησιμοποιεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ιδιότητες αὐτῶν.

Ἔτσι, ἄς μὴ διστάζει κανεὶς νὰ πιστεύει ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τοῦ φυσικοῦ ὑπάρχει ἄλλη, ξεχωριστὴ ἀλήθεια, ἢ ὁποία εἶναι ὁ κατασκευαστὸς κόσμος τῶν ἔργων. Γι' αὐτὸ οἱ ἱκανοὶ ζωγράφοι σχηματίζουν στὴ φαντασίᾳ τους τὰ ἔργα ὄχι φυσικῶς ἀλλὰ ὅπως αὐτὰ πρέπει νὰ συνθέτονται καὶ νὰ γίνονται στὸν πίνακα. Ἐξ ἄλλου ἔργο μεγάλης συνθετικῆς ἀξίας δὲν βγαί-

νει ἔξ ὀλοκλήρου ἀπὸ τὸ φυσικὸ γιὰ τὴ φύση τὰ πράματα εἶναι φέρδην-μίγδην καὶ ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ βρῖσκει ἔτοιμο καὶ συντεταγμένον ὄ,τι θέλει καὶ ὄ,τι οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ πίνακος καὶ τῶν ὑλικῶν του τοῦ ἐπιβάλλουν. Ἄντλεῖ λοιπὸν ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὸ πνεῦμα του τὸ ὁποῖον εἶναι ὁ ρυθμιστὴς τοῦ ἔργου.

ΟΡΙΑ ΤΟΝΟΥ

Ἐπάρχουν στὴ ζωγραφικὴ ὅρια τόνου ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἂν βγεῖ κανεὶς τὸ ἔργο παραμορφώνεται. Αὐτὸ πρέπει νὰ ξέρουν ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ζωγραφίζοντας ἀνοιχτὰ φτάνουν τὸ ἔργο σὲ ἀτονία καὶ οἱ ἄλλοι πού, θέλοντας νὰ ζωγραφίσουν πολὺ σκοῦρα, κάνουν τὸ ἔργο μαῦρο.

ΟΡΑΣΗ ΧΑΛΑΣΜΕΝΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΗΣ ΟΡΑΣΕΩΣ

Πολλὲς φορές κατηγοροῦμε τὴ φύση ὅτι ἀποτυχαίνει. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἂς ἐξετάζουμε μήπως ἡ ὄρασή μας εἶναι χαλασμένη, ἀπὸ ἔργα πού ἔχομε δεῖ καὶ τὰ ὁποῖα θέλουν νὰ παραστήσουν τὸ ἴδιον αὐτὸ φαινόμενο πού θεωροῦμε ἀποτυχία

τῆς φύσεως. Ἡ φύση εἶναι μέγας καλλιτέχνης καὶ ὅταν τὴν κρίνει κανεὶς πρέπει νᾶναι προσεχτικὸς γιὰτὶ δὲν φταίει αὐτὴ ἂν ἢ ζωγραφικὴ τοῦ δρόμου κακομεταχειρίζεται τόσα ὥραϊα τῆς φαινομένου, τὰ ὁποῖα ἔπειτα βλέπομε ὑπὸ τὸ πρῖσμα τῶν κακῶν αὐτῶν ἔργων. Γι' αὐτὸ ὁ ζωγράφος ἄς γίνεταί λίγο ἐγωῖστος καὶ ἄς μὴ δέχεται νὰ βλέπει ἀσήμαντα ἔργα ἐκτὸς ἂν εἶναι δάσκαλος ὁπόταν, ἔχοντας διαρκῶς τὸ σωστὸ στὸ νοῦ του, ἐλέγχει μὲ θάρρος κάθε παρανόηση τῆς φύσεως, τὴν ὁποία παρατηρεῖ στὰ ἀτελῆ ἔργα, προστατεύοντας ἔτσι τὴν ὄρασή του.

ΕΠΑΛΗΘΕΥΣΗ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ ΤΩΝ ΠΑΛΗΩΝ ΕΡΓΩΝ

Ὑπάρχουν ζωγράφοι οἱ ὁποῖοι, ἔχοντας περιοριστεῖ στὰ παλῆα ἔργα, ἔχασαν κάθε πρωτοβουλία νὰ βλέπουν καὶ νὰ πέρνουν ἀπὸ τὴ φύση, ἢ ὁποῖα τοὺς φαίνεται κατώτερη ἀπὸ τὸ μέγεθος τῆς ζωγραφικῆς. Αὐτὴ ἢ πλάνη κάνει ὥστε αὐτοὶ οἱ ζωγράφοι ν' ἀντιγράφουν τοὺς τύπους ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μουσείων, οἱ ὁποῖοι ὅμως τύποι δὲν ξαναζωντανεύονται σὲ νέα ἔργα ἂν δὲν τοὺς βρῖσκει κανεὶς ὁ ἴδιος ἀπ'

εὐθείας ἀπὸ τὸ φυσικό, ἐπαληθεύοντας ἔτσι καὶ τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ὁμορφίαν τῶν παλιῶν ἔργων.

ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΟ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΑ

Ἄσχετα μὲ τὸ ποσὸν τοῦ κατασκευαστοῦ, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ὑπάρχει σὲ κάθε ἔργο, ὑπάρχουν καὶ ἔργα κατασκευάσματα. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐμφανίζονται ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι δὲν ἐργάζονται μὲ δική τους εὐαισθησία καὶ ὄραση ἀλλὰ δανειζόμενοι τὴν ὄραση καὶ τὴν εὐαισθησία τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου ζωγράφου.

Τέτοια ἔργα εἶναι ἐντελῶς ἀποκρουστικά γιὰτὶ εἶναι ψεύτικα.

ΜΕΤΡΑ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΟΥΣ

Ἐπάρχουν μέτρα ἀναλογιῶν τὰ ὁποῖα ὅταν τὰ ἀκολουθεῖ κανεὶς τὸ ἔργο βγαίνει μεγαλειῶδες. Τὰ μέτρα αὐτὰ παρατηροῦνται στὴν Ἐπιρρυσκική τέχνη, στὴ Ρωμαϊκή, στὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο. Οἱ ἀναλογίαι αὐτὲς εἶναι: ὕψος, πλάτος καὶ βάθος κανονικό, τὸ κάθε ὅμως τμῆμα τοῦ ἐνὸς πράγματος νὰ γίνεται αἰσθητὰ μικρότερο ἀπὸ ἄλλο τμῆμα τοῦ ἰδίου πράγματος ὥστε

τὸ δεύτερο αὐτὸ ἐξ ἀντιθέσεως νὰ κερ-
δίζει σὲ μέγεθος. Ἐκεῖνος ὅμως ποὺ θέλει
νὰ κάνει ἔτσι πρέπει νὰναι προικισμένος
μὲ εἰδικὸ τάλαντο γιατί ἂν κάνει ἀπλῶς
θώρακα μικρὸ καὶ κεφάλι μεγάλο τὸ ἔργο
δὲν βγαίνει μεγαλειῶδες.

ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ ΚΑΙ ΑΣΠΡΟΥ

Τὸ Ἑλληνικὸ ὑπαιθρο εἶναι ἀπὸ τὰ ὠραιό-
τερα καὶ προσφέρεται θαυμάσια στὴ ζω-
γραφικὴ, φθάνει νὰ μὴ τὸ βλέπει κανεὶς
καλοκαῖρι, ὅποταν ὁ ὑπερβολικὰ δυνατὸς
ἥλιος καὶ οἱ ἐξατμήσεις τοῦ ἐδάφους
ὑποτάσσουν τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα
σὲ ἄμορφη κι' ἐκτυφλωτικὴ μᾶζα.

Τοὺς μῆνες τῆς ἀνοιξέως καὶ τοῦ φθινο-
πώρου τὸ Ἑλληνικὸ τοπίο παρουσιάζεται
πότε ὡς κλειστὸς εἰδυλλιακὸς τόπος, ὅπου
τὸ σκίῳφος δίνει στὰ πράγματα ἀτμοσφαι-
ρα ρεμβώδη, πότε ὡς πανόραμα βάρους,
ὅπου βλέπει κανεὶς νὰ συναρμολογοῦν-
ται τὰ βουνά, ἡ θάλασσα καὶ τὰ ἄλλα,
σὲ σύνθεση πλαστικὴ καὶ εὐρυθμῆ.

Τὸ χειμῶνα οἱ οὐρανοὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ
ὑπαίθρου ἔχουν χρώματα πλούσια τὰ ὀ-
ποῖα δὲν ἔχουν οἱ οὐρανοὶ τῶν Βορείων

κλιμάτων, οί όποιοι εἶναι σκοτεινοί και μονότονοι.

Γενικά, στην Ἑλλάδα διακρίνομε δύο κατηγορίας τοπίων: τὰ σκιερὰ τοπία και τὰ ἐκτεθειμένα στο ἄπλετο φῶς. Τὰ πρῶτα εἶναι τὰ πιὸ ζωγραφικά γιατί ἔχουν ζωηρές και μυστηριώδεις ἀντιθέσεις φωτὸς και σκιᾶς.

Κάτω ἀπὸ τὰ πεῦκα και τοὺς ἐλαιῶνες γίνονται ὄργια σκιοφωτισμῶν. Καὶ τὰ σπίτια ρίχνουν στο ἔδαφος σκιές πού εἶναι ἔντονες και ὑποβλητικές.

Ὁ ζωγράφος ὁμως πρέπει νὰ ξέρει τίς ἀπάτες πού κρύβουν αὐτὰ τὰ τοπία ὥστε νὰ μὴ κάνει ἄλλα ἀντ' ἄλλων ὅταν τὰ ζωγραφίζει.

Και πρῶτα πρέπει νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν ιδέα ὅτι τὸ πολὺ φωτεινὸ εἶναι και πολὺ ἀνοιχτὸ και νὰ μὴ δίνει σημασία στις λάμπεις τῶν πραγμάτων ἀλλὰ στὸν τόνο τοῦ ἐνὸς πράγματος σχετικὰ μὲ τὸν τόνο τοῦ ἄλλου. Ἐπειτα, ἄς ξέρει, ὅτι τὸ τοπίο αὐτὸ εἶναι γενικὰ ψυχρὸ και ὅτι μονάχα διανοούμενος κανεὶς ἔτσι μπορεῖ ν' ἀποδόσει τὴ φωτεινότητά του. Γι' αὐτὸ εἶναι καλὰ νὰ ἐφαρμόζει στὴν περίπτωση αὐτή, ὁ ζωγράφος, τὸν τρόπο τοῦ μαύ-

ρου καὶ ἄσπρου καὶ θὰ ἐκπλαγεῖ γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα, γιὰτὶ ἔτσι ἐπιτυχαίνει ψυχρὰ στὴ διαπασῶν κλίμακα, πρῶμα ποὺ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ κάνει κανεῖς, ἔπειτα, φῶς ζεστό, τὸ ὁποῖον νὰ εἶναι ζεστότατο χωρὶς στὴν πραγματικότητα νὰ εἶναι τέτοιο, δηλαδὴ κραυγαλέο.

Ὁ τρόπος τοῦ μαύρου καὶ ἄσπρου θὰ δώσει στὸ ἔργο καὶ τὴν ἀσημένια ἐκείνη ὁμορφιὰ ἢ ὁποῖα εἶναι τὸ αἶνιγμα τοῦ μεσημβρινοῦ φωτὸς καὶ τῆς Ἑλλάδος.

ΗΡΕΜΙΑ ΚΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΗ

«Ὅποιος πάει σιγὰ πάει καλὰ καὶ ὅποιος πάει καλὰ πάει μακρὰ».

Αὐτὸ εἶναι ἀκριβὲς γιὰ τὸ ζωγράφο ὁ ὁποῖος, ὅταν ἐργάζεται, δὲν προσθέτει στὸ ἔργο του παρὰ μιὰ μικρὴ πέτρα.

Ἡ ὀλιγάρκεια αὐτὴ εἶναι δῶρο τοῦ Θεοῦ καὶ κάνει, ὥστε, κάθε φορὰ, νὰ σκύβομε στὸ ἔργο μας μὲ ἡρεμία καὶ εὐχαρίστηση.



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΑΘΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Κωδ.....

BIBL
TELL
ΙΔΡΥ
TEΛ ΤΕΧΝΟ
ΤΙΣΥ
ΣΥΛ ΣΠΙ