

Οι τεχνικές της ζωγραφικής

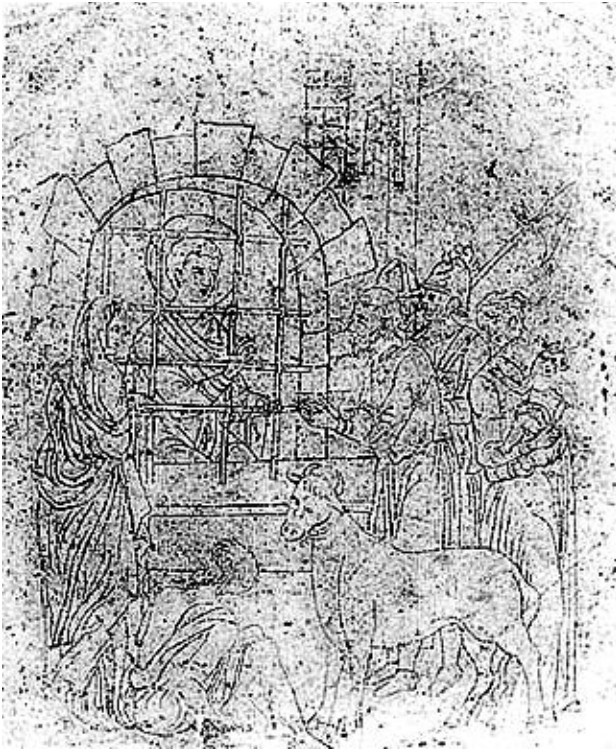
Νωπογραφία

97 Η νωπογραφία (*fresco*) είναι η κυριότερη τεχνική ζωγραφικής⁴⁹ σε τοίχο (τοιχογραφία). Γνωστή στη Μινωική Εποχή (Κρήτη, Σαντορίνη) και την Κλασική Αρχαιότητα, επανήλθε στο προσκήνιο κατά την Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή περίοδο. Από τον 13^ο αιώνα αναβίωσε στην 246 Ιταλία, όπου με τον Giotto τον 14^ο και τον Masaccio τον 263 15^ο αιώνα αποδείχτηκε το σπουδαιότερο μέσο έκφρασης 264 στη μνημειακή ζωγραφική. Παράλληλα, αλλά και τους αιώνες που ακολούθησαν, εφαρμόστηκε ευρύτατα στην υπόλοιπη Ευρώπη. Η γνήσια νωπογραφία (*buon fresco*) γίνεται ως εξής: Επάνω στον τοίχο, που έχει πελεκηθεί με σφυρί και καλέμι, στρώνεται αδρό κονίαμα (*arriccio*) από άριστης ποιότητας ασβέστη, ποταμίσις άμμο και νερό. Ακολουθεί δεύτερη στρώση λεπτού και τρίτη στρώση λεπτότερου κονιάματος (*intonaco*), που καλύπτει μόνο εκείνο το τμήμα της επιφάνειας που προβλέπεται να ζωγραφιστεί σε μία ημέρα (*giornata*, από το

giorno=ημέρα). Στο μεταξύ έχει αποτυπωθεί το σχέδιο (*sinopia*, σινωπική, κόκκινο χρώμα που εισαγόταν στην αρχαία Ελλάδα από τη Σινώπη) με τη βοήθεια του *cartoon* (το *ανθίβολον* των Βυζαντινών ζωγράφων – από το 98 ρήμα *αντιβάλλω*–, το ακριβές αποτύπωμα στις διαστάσεις του πρωτοτύπου, που αρχικά θα πρέπει να ήταν από δέρμα και αργότερα από χαρτί) και με τη μέθοδο της διάτρησης των περιγραμμάτων με οδοντωτή ρόδα. Η τμηματική τοποθέτηση του κονιάματος γίνεται με στόχο, πριν στεγνώσει ο ασβέστης και εξατμιστεί το νερό –η χειμερινή περίοδος είναι λογικό να αποφεύγεται–, τα φυσικής προέλευσης χρώματα, τα οποία επίσης έχουν αναμειχθεί με νερό και απλωθεί με μαλακό πινέλο, να προλάβουν να απορροφηθούν και, αντιδρώντας χημικά, να «δέσουν», ώστε να σχηματίσουν μια σκληρή κρυσταλλική επιφάνεια. Για να αποφεύγονται οι ζημιές, η εργασία συνήθως αρχίζει από επάνω αριστερά και συνεχίζεται προς τα κάτω. Τα τυχόν λάθη μπορούν να διορθωθούν



97 Η τοιχογραφία της νηοπομπής (λεπτομέρεια), 17^ο αι. π.Χ., Θήρα, Ακρωτήρι (Δυτική Οικία)



98 Ο Άγιος Γεώργιος στη φυλακή (διάτρητο ανθίβολο), 16^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη

μόνο αν αφαιρεθεί το κονίαμα και αντικατασταθεί με νέο στο σημείο της διόρθωσης ή με το λεγόμενο *secco fresco*, που είναι, κατά κάποιο τρόπο, παραλλαγή της νωπογραφίας. Σε αυτή την περίπτωση, η χρωστική ουσία τοποθετείται σε στεγνό κονίαμα, χωρίς την πίεση του χρόνου, αφού προηγουμένως αναμειχθεί με αυγό ή κόλλα και λίγο ξίδι. Σε σύγκριση με το *buon fresco*, τα χρώματα που έχουν δουλευτεί *a secco* είναι λιγότερο σταθερά και συχνά απολεπίζονται.

Τέμπερα

Αν το *fresco* ήταν εκείνο που εξυπηρέτησε τις ανάγκες διακόσμησης μεγάλων σταθερών επιφανειών στις περισσότερες περιόδους της ιστορίας της τέχνης, η *tempera* (από το λατινικό ρήμα *temperare*= αναμειγνύω) ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις της φορητής ζωγραφικής –εικόνες, δίπτυχα, τρίπτυχα, πολύπτυχα– κυρίως κατά τη Βυζαντινή περίοδο στην Ορθόδοξη Ανατολή, και από τον 13^ο ως τον 15^ο αιώνα στη Δύση. Η τεχνική της τέμπερας είναι αποκλειστικά σχεδόν συνδεδεμένη με το ξύλο που, πριν χρησιμοποιηθεί, πρέπει να υποστεί την απαιτούμενη επεξεργασία, με πρώτο στάδιο τη φυσική ξήρανση. Ένα στρώμα *gesso* (μείγμα γύψου και πυκνής ζωικής κόλλας) τοποθετείται με σπάτουλα (*gesso grosso*) και ακολουθούν αλληπάλληλες λεπτότερες επιστρώσεις με πινέλο (*gesso sottile*) –κατά τη συντήρηση εικόνων έχουν διαπιστωθεί μέχρι και

οκτώ– ώσπου να επιτευχθεί η απόλυτη λείανση της επιφάνειας, που τότε μόνον είναι έτοιμη να δεχτεί το σχέδιο. Τα χρώματα –χρωστικές ουσίες στερεάς μορφής– τριμμένα σε σκόνη, διαλύονται στο νερό –όταν διαλύονται ελάχιστα, χρησιμοποιείται ο όρος *tempera forte*–, ενώ για συνδετικό μέσο χρησιμοποιείται κρόκος ή σπανιότερα ασπράδι αυγού (*αυγοτέμπερα*) με ζωική κόλλα. Επειδή το νερό εξατμίζεται γρήγορα και οι πρωτεΐνες του αυγού σκληραίνουν, τα χρώματα σταθεροποιούνται ταχύτατα, με συνέπεια τον περιορισμό της δυνατότητας συνδυασμών και τονικών μεταβάσεων κατά το πλάσιμο της φόρμας.

Αυτό επιτυγχάνεται με ένα δίκτυο από μικρές, μάλλον «ανώνυμες» –δηλαδή μη δηλωτικές του προσωπικού στυλ– πινελιές και στίγματα σε ανοιχτούς και σκούρους τόνους χρωμάτων, που έχουν εκ των προτέρων αναμειχθεί. Απλώνονται σαν λεπτές μεμβράνες με ελαφρά πινέλα, γιατί αν αφεθούν σε παχιά στρώση συρρικνώνονται και ραγίζουν (*craquelé*). Είναι αδιαφανή, αλλά έχουν μια λαμπρότητα και φωτεινότητα –αναγκαία και πολύτιμη, αν λάβουμε υπ’ όψιν ότι οι εικόνες βρίσκονταν σε κατά κανόνα υποφωτιζόμενους ναούς– που, σε κάποιο βαθμό, οφείλεται στο κατάλευκο υπόστρωμα του *gesso* και στο τελικό στρώμα βερνικιού. Το γρήγορο στέγνωμα των χρωμάτων δίνει στον ζωγράφο το πλεονέκτημα να βάζει τη μια πινελιά επάνω στην άλλη χωρίς καθυστέρηση, αλλά συνάμα δυσχεραίνει κάθε απόπειρα αλλαγής ή διόρθωσης, απαιτώντας εκ μέρους του γνώση και πειθαρχία. Αυτές οι αρετές, από τα χρόνια του Duccio μέχρι τον 19^ο αιώνα, περνούσαν από τον δάσκαλο στους μαθητές, που βοηθούσαν ζωγραφίζοντας ελάσσοнос σημασίας τμήματα –όπως επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε διακοσμητικές ταινίες ενδυμάτων–, και όλοι μαζί στο εργαστήριο προσπαθούσαν να φτάσουν στο *maximum* της επίδοσής τους για να



99 Ο Άγιος Γεώργιος (λεπτομέρεια), 14^{ος} αιώνας, Άγιο Όρος, Μονή Βατοπεδίου

επιτύχουν το *optimum*, το τέλειο αποτέλεσμα. Σε πηγές του 14^{ου} αιώνα ο Giotto αποκαλείται «*magnus magister*», «*il più sovrano maestro*», αργότερα (1442) ο Antonio Pisanello «*glorioso*» και ο Lorenzo Ghiberti «*eccellente maestro*». Πρόκειται για χαρακτηρισμούς που υποδηλώνουν αναγνώριση και υψηλό γόητρο. Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο το ότι ένας μεγάλος ποιητής, ο Δάντης, στη *Θεία Κωμωδία* του (c.1310), για να δείξει τη ματαιότητα της ανθρώπινης δόξας, χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από τον χώρο της ζωγραφικής: τον Giotto που ξεπέρασε τον δάσκαλό του, τον Cimabue, ρίχνοντάς τον στην αφάνεια. Συμπληρωματικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι σε εργαστήρια όπως του Andrea Verrocchio ή του Andrea Mantegna υπήρχε ένα είδος «*culture d'ateliers*», μια πνευματική ατμόσφαιρα διαμορφωμένη από καλλιτέχνες, συγγραφείς και θεωρητικούς της τέχνης, που σήμαινε κάτι πολύ ουσιαστικότερο από την απόκτηση τεχνικών γνώσεων και συμπυκνωμένης επαγγελματικής εμπειρίας. Η εκτενής, ακριβής και πλήρης επαίνων αναφορά στην τέμπερα και την παράδοσή της από τον Φλωρεντινό ζωγράφο και θεωρητικό Cennino Cennini, στην πραγματεία του *Il libro dell'arte* (c.1390), φανερώνει τη σπουδαιότητα που απέδιδαν γενικότερα στον ρόλο της τεχνικής ως μέρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας οι άνθρωποι της Αναγέννησης.

Η ιδιότητα των χρωμάτων τέμπερας να κολλούν επάνω στο φύλλο χρυσού, που χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στις εικόνες, τα κατέστησε κατάλληλα για την απόδοση διακοσμητικών μοτίβων, κυρίως των ενδυμάτων. Ξύνοντας ο ζωγράφος το χρώμα μόλις στεγνώσει, αλλά δεν έχει ακόμη σκληρυνθεί, αποκαλύπτει το χρυσό στα σημεία που επιθυμεί. Η τεχνική αυτή ονομάζεται *sgraffito*.

Τέλος, πρέπει να υπογραμμιστεί κάτι που έχει την ισχύ κανόνα. Το χρώμα αποτελείται από δύο βασικά μέρη: τη χρωστική ουσία σε σκόνη και το συνδετικό υλικό (αυγό, λάδι κ.λπ.). Για να διευκολυνθεί το άπλωμα με το πινέλο, συνήθως προστίθεται ένα διαλυτικό. Καθώς το χρώμα στεγνώνει, το διαλυτικό εξατμίζεται και το συνδετικό μέσο σκληραίνει με φυσικό ή χημικό τρόπο. Για παράδειγμα, στις ακουαρέλες στεγνώνει με απλή εξάτμιση, ενώ στα λάδια σε συνδυασμό με το οξυγόνο της ατμόσφαιρας.

Ελαιογραφία

Το ελαιόχρωμα ήταν γνωστό στην Αρχαιότητα και χρησιμοποιούνταν από τους ναυτικούς για το βάψιμο των караβιών. Ως τεχνική της ζωγραφικής όμως η *ελαιογραφία* περιγράφεται για πρώτη φορά τον 12^ο αιώνα από τον Γερμανό μοναχό και τεχνίτη Θεόφιλο στην



100 J. van Eyck, *Η Παναγία με τον εφημέριο Van der Paele* (λεπτομέρεια), 1436, Bruges (Βέλγιο), Groeninge Museum

πραγματεία του *De diversis artibus* (c. 1110-40) για τις τέχνες στον Μεσαίωνα. Ένας επίμονος μύθος πίστωση επί αιώνες την εφεύρεσή της στον Φλαμανδό ζωγράφο Jan van Eyck, που όμως στην πραγματικότητα συστη- 100
ματοποίησε με μοναδικό τρόπο την έως τότε αποκτημένη γνώση και την παρουσίασε ως ολοκληρωμένη πλέον τεχνική γύρω στο 1420.

Ας σημειωθεί ότι βρισκόμαστε σε μια εποχή κατά την οποία οι ζωγράφοι, εκτός από την ξύλινη επιφάνεια – συνήθως όχι μονοκόμματα για να μη σκεβρώνει –, που τους ετοίμαζαν οι ξυλουργοί – μέλη διαφορετικής συντεχνίας –, ήταν υποχρεωμένοι, με τη βοήθεια βέβαια των μαθητών τους, να εκτελούν όλες τις εργασίες: τη διαμόρφωση των όρων της παραγγελίας, το τρίψιμο και την ανάμειξη των χρωμάτων, που προμηθεύονταν από τους φαρμακοποιούς – στη συντεχνία τους ανήκαν και οι ίδιοι –, τη γενική προετοιμασία του ξύλου για να δεχτεί τα χρώματα, την κατασκευή των πινέλων και φυσικά αυτό καθαυτό το ζωγράφισμα – κατά κανόνα με βάση υποδείγματα (*exempla*)– και το επισίλβωμα (βερνίκωμα) του έργου. Σε αυτή την πολύπλοκη διαδικασία δεν αποκλείεται κάποιος να πρόσθεσε για δοκιμή στο μείγμα της αυγοτέμπερας λάδι και εκεί να βρίσκεται η αφετηρία της νέας τεχνικής, που μέσα στον 15^ο αιώνα παραμέρισε σταδιακά την παλιά και επικράτησε στη ζωγραφική ως τις μέρες μας.



101 Χρωστικές σε σκόνη

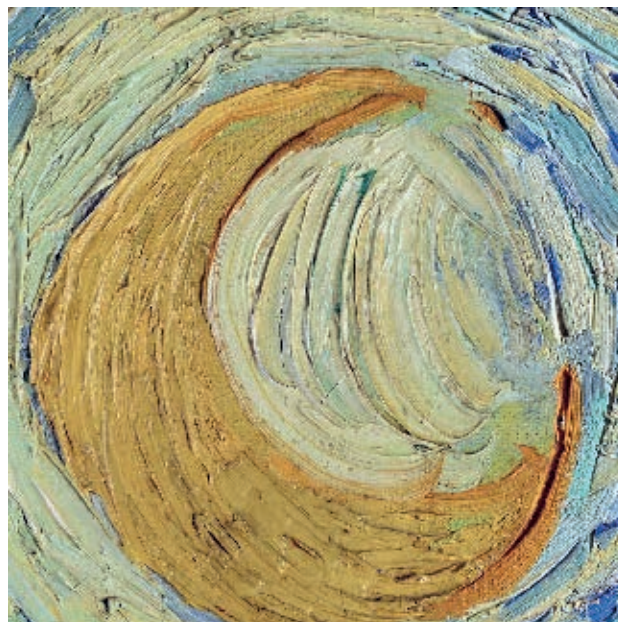
Τα χρώματα τρίβονται και πάλι ώσπου να γίνουν μαλακή πούδρα και αναμειγνύονται με λινέλαιο, καρυδέλαιο, αμυγδαλέλαιο, γαριφαλέλαιο ή μηκωνέλαιο, που στεγνώνουν αργά, σε αντίθεση με το αυγό που στεγνώνει γρήγορα και το ελαιόλαδο που στεγνώνει εξαιρετικά δύσκολα. Αυτό δίνει στον ζωγράφο τον χρόνο για να τοποθετεί το ένα χρώμα επάνω ή δίπλα στο άλλο χωρίς τον φόβο της αλληλοδιείσδυσης, να το «σβήνει» ή να το αλλάζει, να το πυκνώνει

102 κάνοντάς το ανάγλυφο (*impasto*) ή να το αραιώνει με διαλυτικό –συνήθως νέφτι ή ρητίνες– καθιστώντας το ημιδιαφανές ή διαφανές, ματ ή στιλπνό, να προχωρεί σε απροσδόκητους συνδυασμούς και σε λεπτότατες, αδιόρατες μεταβάσεις και, τέλος, του επιτρέπει να δουλεύει, εκτός από το ξύλο, σε επιφάνειες από καμβά, μουσαμά, χαρτί, μέταλλο κ.ά. Σε σύγκριση με τα μέσα που βασίζονται στο νερό –*fresco*, αυγοτέμπερα– τα χρώματα του λαδιού είναι πλουσιότερα, στιλπνότερα και λιγότερο φωτεινά.

Την περίοδο της Αναγέννησης το λάδι σε καμβά εξοβέλισε την τέμπερα σε ξύλο, ενώ παράλληλα η ζωγραφική του καβαλέτου πήρε τη θέση της θρησκευτικής τοιχογραφίας. Συνδέθηκε άμεσα με την εμφάνιση του κοσμικού μαικήνα στο προσκήνιο, ο οποίος θεωρούσε ότι το φορητό έργο –συχνά το πορτρέτο του– εξυπηρετούσε καλύτερα την ατομική προβολή του, πλήρωνε γι' αυτό και κατά κανόνα, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στη μοντέρνα τέχνη, επέβαλλε, ως έναν βαθμό, την άποψή του στον καλλιτέχνη.

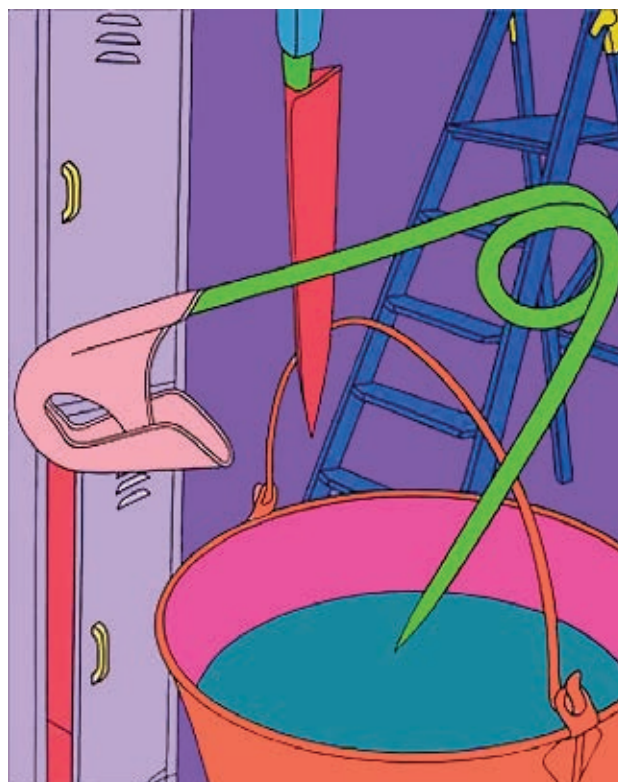
Η χωρίς προηγούμενο ώθηση που δόθηκε στη ζωγραφική από την τεχνική της ελαιογραφίας αναβίωσε, κατά κάποιο τρόπο, γύρω στα μέσα του 20^{ου} αιώνα με

103 την εξάπλωση της χρήσης των ακρυλικών χρωμάτων, όπως γενικά χαρακτηρίζονται οι χρωστικές ουσίες που έχουν βάση τη συνθετική ρητίνη. Η άμεση διάθεσή



102 V. van Gogh, Έναστρον νύχτα (λεπτομέρεια-δείγμα πινελιάς *impasto*), 1889, Ν. Υόρκη, MoMA

τους στο εμπόριο, η δυνατότητα τοποθέτησής τους σε οποιαδήποτε σχεδόν επιφάνεια, συνδυασμού τους με το λάδι, ανάμειξής τους ακόμα και με ξένα μέσα (άμμο, γύψο κ.λπ.) και αραιώσής τους με νερό, το γρήγορο στέγνωμα και το απλό καθάρισμά τους επίσης με νερό και σαπούνι, το τέλειο στρώσιμο και η εύκολη διαφοροποίηση του πάχους των στρωμάτων, η στα-



103 M. Craig-Martin, Προσωπικές σχέσεις (ακρυλικό σε μουσαμά), 2001

θερότητα, η ανθεκτικότητα (π.χ. σε τοιχογραφίες εκτεθειμένες σε ποικίλες καιρικές συνθήκες), η ελαστικότητα, η διαφάνεια και η λαμπρότητά τους τα κατέστησαν δημοφιλή κυρίως σε κινήματα όπως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, η Colour Field Painting και η Pop Art. Συχνά οι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν το πινέλο και κυριολεκτικά εκτοξεύουν τα ακρυλικά πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια φυσώντας τα, εκτινάσσοντάς τα με πιστολάκι ή αφήνοντάς τα να στάζουν από τρύπια κουτιά (dripping).

Ακουαρέλα

Όπως συμβαίνει με όλους τους όρους που αναφέρονται σε τεχνικές (*fresco*, *ελαιογραφία* κ.λπ.), η *ακουαρέλα* ή *υδατογραφία* (*aquarela*, *watercolour*) παραπέμπει αφενός στην τεχνική και αφετέρου στο αποτέλεσμα της εφαρμογής της, δηλαδή στο ίδιο το έργο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση χρωστικές ουσίες σε σκόνη, ανακατεμένες με αραβική γόμα ακακίας, διαλύονται στο νερό (νερομπογιά) και κολλούν επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια –συνήθως χαρτί και σπανιότερα περγαμηνή ή μεταξωτό ύφασμα– καθώς απλώνονται με μαλακό πινέλο, κατά προτίμηση από ζωική τρίχα. Από τον 19^ο αιώνα και μετά τα χρώματα αυτά υπάρχουν στο εμπόριο είτε σε στερεά μορφή (κασετίνες) είτε σε ελαφρώς ρευστή (σωληνάρια). Συχνά προστί-

θεται γλυκερίνη για να επιβραδυνθεί ή αλκοόλη για να επιταχυνθεί το στέγνωμα του χρώματος που, κατά κανόνα, λόγω του νερού, είναι διαφανές, επιτρέποντας να διακρίνονται οι γραμμές του σχεδίου και η υφή του χαρτιού. Σε αυτήν ακριβώς την ιδιότητα βασίζεται κατά μεγάλο μέρος η αισθητική λειτουργία της ακουαρέλας. Ο Paul Cézanne, μάλιστα, ήταν ο πρώτος που άφηνε εντελώς ακάλυπτα (λευκά) τμήματα στις συνθέσεις του. Οι ακουαρελίστες προτιμούν χειροποίητο χαρτί με ίνες υφάσματος ή ρυζόχαρτο με φυτικές ίνες, το οποίο, πριν αρχίσουν να ζωγραφίζουν, υγραίνουν και τεντώνουν επάνω σε πινακίδα σχεδίου ή σε τελάρο, όπως το ύφασμα.

Τα χρώματα της ακουαρέλας γίνονται πιο πυκνά, ματ και αδιαφανή με την προσθήκη είτε κινέζικου λευκού, που έχει βάση τον μόλυβδο ή το οξειδίο του ψευδαργύρου, είτε θειικών αλάτων, υγροποιημένης κιμωλίας και γλυκερίνης. Αυτή η παραλλαγή ονομάζεται *gouache* (γκουάς) και προτιμήθηκε ιδιαίτερα στη μικρογραφία και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα. Ενώ στην ακουαρέλα οι σκούροι τόνοι ξανοίγουν μόνο αν αραιωθεί το χρώμα με νερό, στη *gouache* οι απαλές, θαμπές (*prête*) αποχρώσεις μπορούν να τοποθετηθούν επάνω από τα σκούρα χρώματα. Υπάρχουν περιπτώσεις που το χαρτί καλύπτεται με μια στρώση *gouache*, όπου και προστίθενται διαφανή χρώματα ακουαρέλας με εντυπωσιακή λαμπρότητα. Περιφημες είναι οι *gouaches découpées* (χαρτιά κομμένα με ψαλίδι και χρωματισμένα με *gouache*) του Henri Matisse.

349, 256

104



104 H. Matisse, *Strana Forandola* (gouache découpé), 1938, ιδιωτική συλλογή

Τα παλαιότερα δείγματα υδατογραφίας απαντώνται σε αρχαίους αιγυπτιακούς παπύρους και στην Κίνα του 9^{ου} μ.Χ. αιώνα, όπου για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε το χαρτί, ενώ στη Δύση συνδέονται με την εικονογράφηση μεσαιωνικών χειρογράφων. Ο Albrecht Dürer ήταν ο πρώτος που επέβαλε την ακουαρέλα ως αυτόνομο εκφραστικό μέσο γύρω στο 1500, ζωγραφίζοντας φυτά, ζώα και τοπία, ενώ με τις τοπιογραφίες του ξεχώρισε ο Anthony van Dyck τον 17^ο αιώνα. Οι πιο τολμηρές προσπάθειες αξιοποίησης των δυνατοτήτων της τεχνικής στην απόδοση του φωτός, της ατμόσφαιρας και των μεταβολών στη φύση έγιναν στην Αγγλία τον 18^ο αιώνα, γεγονός που οδήγησε στη μάλλον εσφαλμένη άποψη πως η ακουαρέλα έχει ταυτότητα βρετανική. Ωστόσο, εκεί ιδρύθηκε η Society of Painters in Watercolours το 1804 και για πρώτη φορά οι ακουαρέλες πέρασαν από τον παραδοσιακό τόπο φύλαξής τους (*cabinet*, *portfolio*) στους τοίχους των αιθουσών εκθέσεων. Αυτή η πορεία κορυφώθηκε τον 19^ο αιώνα με τον William Turner και τον Samuel Palmer. Στη Γαλλία, όπου επίσης ιδρύθηκε η Société d'

105



105 A. Dürer, *Ίριδα*, c. 1503, Βρέμη, Kunsthalle



106 R. Dufy, *Νίκαια-Ακτή των Αγγέλων*, 1925, ιδιωτική συλλογή

Aquarellistes Français το 1879, με την ακουαρέλα ασχολήθηκαν μεγάλοι ζωγράφοι, όπως οι Eugène Delacroix, Camille Pissarro, Paul Signac, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau και Paul Cézanne. Αν και «κλασική» για την ακουαρέλα θεωρείται η περίοδος 1750-1850, εξαιρετική άνθηση γνώρισε και στον 20^ο αιώνα. Ενδεικτικά θα μπορούσαν να αναφερθούν οι Gustav Klimt, Raoul

- 89 Dufy, Wassily Kandinsky και κυρίως ο Paul Klee, στο οποίο τη δημιουργία οι ακουαρέλες πρωταγωνιστούν, αλλά και πολλοί καλλιτέχνες της μεταπολεμικής περιόδου.

Παστέλ

Το παστέλ (*pastel*, κρητιδογραφία) είναι χρωστική ουσία σε σκόνη που γίνεται ένα σώμα με την προσθήκη αραβικής γόμας. Ήδη από τον 16^ο αιώνα διατίθεται τυποποιημένο σε λεπτές κυλινδρικές ράβδους τυλιγμένες σε χαρτί διαμέτρου περίπου ενός και μήκους δέκα εκατοστών. Εξαιρετικά εύθραυστο, όταν τριφτεί προσεκτικά επάνω στο χαρτί, μπορεί να παίξει τον ρόλο της γραμμής και του χρώματος ταυτόχρονα, χωρίς φυσικά τη χρήση πινέλου, που απαιτείται στις προηγούμενες τεχνικές. Επιτρέπει στον ζωγράφο να καταγράφει γρήγορα και σε οποιαδήποτε στιγμή ό,τι επιθυμεί, να σβήνει και να διορθώνει, να τοποθετεί αλληπάλληλα στρώματα, να ενοποιεί τις γραμμές με

τα δάχτυλά του, με βούρτσα ή με ένα κομμάτι υφάσματος, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στο χρώμα – συχνά αχνίζοντάς το – να εισχωρήσει στους πόρους του χαρτιού, όπως επίσης να διακόπτει την εργασία και να επανέρχεται χωρίς να δημιουργείται πρόβλημα. Υπάρχουν ξηρά παστέλ σαν μολύβια, και λιπαρά. Με τα ξηρά επιτυγχάνεται ένα αποτέλεσμα που βρίσκεται πιο κοντά στο σχέδιο, ενώ τα λιπαρά πλησιάζουν περισσότερο τη ζωγραφική με λάδι. Όλα έχουν ματ υφή, όπως η *gouache*.

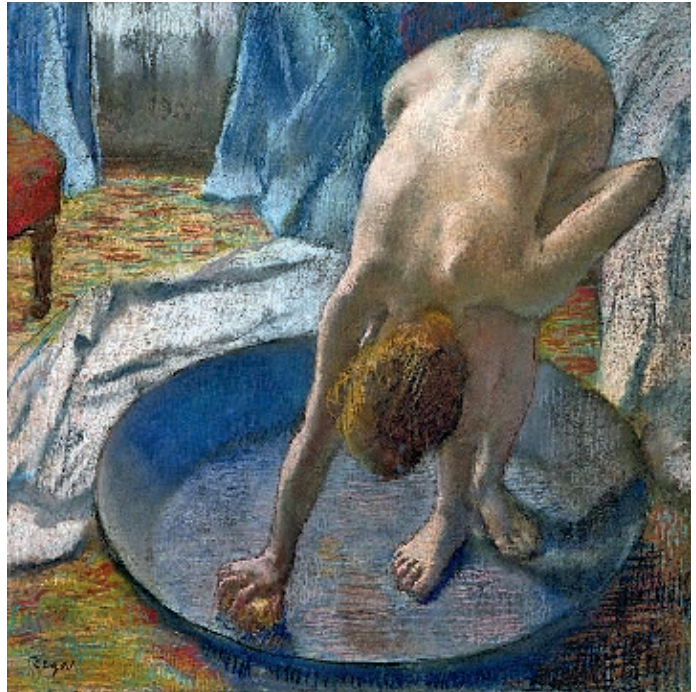
Ο Leonardo ήταν από τους πρώτους που εισήγαγε το παστέλ σε ορισμένα σημεία του σχεδίου του για το *Πορτρέτο της Isabella d' Este*, δίνοντας έτσι το πρότυπο για τη χρήση του στην προσωπογραφία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Όμως μόνο τον 18^ο αιώνα το παστέλ αποδεσμεύτηκε από τους περιορισμούς της προπαρασκευαστικής μελέτης και αυτονομήθηκε πλήρως ως μέσο, πρώτα στην προσωπογραφία και, από τα μέσα του αιώνα, σε μυθολογικά και αλληγορικά θέματα με ζωγράφους όπως ο Ελβετός François Lyotard, η Ιταλίδα Rosalba Carriera και οι Γάλλοι Joseph Vivien, François Boucher, Jean-Baptiste Perroneau, Maurice-Quentin de la Tour και Siméon Chardin. Μετά από μια ύφεση στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα το παστέλ επανήλθε ανανεωμένο με τους εμπρεσιονιστές και ιδιαίτερα με τον Edgar Degas.

107

108



107 R. Carriera, *Προσωπογραφία παιδιού*, c. 1730, Βενετία, Gallerie dell' Accademia



108 E. Degas, *Η μπανιέρα*, 1885-86, Farmington Ct (ΗΠΑ), Hill-Stead Museum

Ψηφιδωτό

Ψηφιδωτό ή μωσαϊκό είναι η τεχνική με την οποία μονόχρωμες ή πολύχρωμες ψηφίδες (*tesserae*) από πέτρα ή γυαλί, όμοιου περίπου μεγέθους – από μερικά χιλιοστά έως και περισσότερο από ένα κυβικό εκατοστό – σφηνώνονται σε σοβά, συχνά ενισχυμένο με καρφιά ή σε τσιμέντο, για να διακοσμηθούν δάπεδα, τοίχοι, θόλοι, εσωράχια και μέτωπα τόξων. Η πέτρα (βοτσαλωτό) προηγήθηκε ως υλικό, ενώ οι γυάλινες ψηφίδες εμφανίστηκαν μεταξύ του 3^{ου} και του 1^{ου} αιώνα π.Χ. Παράγονταν από ειδικούς τεχνίτες με μείγμα άμμου, σόδας ή ποτάσας και ασβέστη, ενώ με οξειδία μετάλλων επιτυγχάνονταν διάφορες αποχρώσεις. Τον 3^ο αιώνα μ.Χ. ξεκίνησε και στους επόμενους γνώρισε ευρύτατη διά-



109 Λεπτομέρεια ψηφιδωτού

δοση η χρήση χρυσών και ασημένιων ψηφίδων, που κατασκευάζονταν με την ενσωμάτωση φύλλου χρυσού και ασημιού ή κασσίτερου στο γυαλί. Τα πιο οργανωμένα εργαστήρια ψηφίδων, που μάλιστα έκαναν και εξαγωγή του προϊόντος τους, λειτουργούσαν στην Κωνσταντινούπολη.

Τα επιδαπέδια ψηφιδωτά κατά κανόνα κατασκευάζονταν *in situ*. Για τα εντοιχία, παλαιότερα η έρευνα θεωρούσε ότι εφαρμοζόταν η έμμεση μέθοδος, δηλαδή ότι οι ψηφίδες τοποθετούνταν επάνω στο σχέδιο στο εργαστήριο και ακολουθούσε η μεταφορά τους στον τοίχο. Όμως η μελέτη των ψηφιδωτών στο Καθολικό της Μονής της Παναγίας Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη το 1957-59 έδειξε ότι οι τεχνίτες σχεδίαζαν με κάθε λεπτομέρεια στον τοίχο και τοποθετούσαν απευθείας τις ψηφίδες. Η άποψη αυτή επικρατεί σήμερα γενικότερα τόσο για τα Βυζαντινά ψηφιδωτά όσο και για εκείνα της Δύσης.

Σε ψηφιδωτά κυρίως της Παλαιολόγειας περιόδου, όπως στη *Δέηση* της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (c. 1260-1300), γίνεται φανερή η προσπάθεια των καλλιτεχνών να πλησιάσουν κατά το δυνατόν το αποτέλεσμα της ζωγραφικής με χρώμα, εξαλείφοντας τα περιγράμματα και δημιουργώντας λεπτές τονικές μεταβάσεις με πολύ μικρές ψηφίδες πυκνά τοποθετημένες. Ανάλογη ήταν η στόχευση και



110 Η Μάχη της Ισσοῦ, τέλη 2^{ου} αι. π.Χ., Νάπολη, Museo Archaeologico Nazionale

των Ιταλών καλλιτεχνών μέχρι τον 14^ο αιώνα, οπότε άρχισε η παρακμή του ψηφιδωτού, που δεν μπορούσε φυσικά να ανταγωνιστεί την πιο εύκολη, ταχύτερη και λιγότερο δαπανηρή ζωγραφική με πινέλο, αλλά ούτε και να ανταποκριθεί στα αισθητικά ζητούμενα της Αναγέννησης.

Τα αρχαιότερα δείγματα εφαρμογής μιας υποτυπώδους τεχνικής ψηφιδωτού σε τοίχο ανακαλύφθηκαν στην πόλη Uruk του σημερινού Ιράκ (c. 3500 π.Χ.). Τα δάπεδα της Ολύνθου (5^{ος} αιώνας π.Χ.) και της Πέλλας (4^{ος} αιώνας π.Χ.) είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά της Κλασικής περιόδου. Από τα Ελληνιστικά χρόνια (2^{ος} αιώνας π.Χ.) προέρχονται τα ψηφιδωτά δάπεδα της Δήλου, ενώ ο Πλίνιος ο νεότερος αναφέρει τον Σώσο ως έναν από τους διασημότερους ψηφιδωθές της Αρχαιότητας, που τα έργα του στην Πέργαμο ξεγελούσαν το μάτι (*trompe l'oeil*) με τον ρεαλισμό τους. Οι κατακτήσεις της Ελληνιστικής τέχνης πέρασαν και στην Ιταλία, με αποκορύφωμα το λαμπρό και μεγαλύτερο σε διαστάσεις σωζόμενο ψηφιδωτό με τη *Μάχη της Ισσοῦ* από οικία της Πομπηίας, αντίγραφο, πιθανότατα, ενός ζωγραφικού έργου του Φιλοξένου του Ερετριέως από το 300 π.Χ. περίπου.

Ψηφιδωτά με θρησκευτικά θέματα παρουσιάζονται από τον 3^ο αιώνα και μετά. Από την Παλαιохριστιανική και τη Βυζαντινή περίοδο θα μπορούσαν αντιπροσωπευτικά να αναφερθούν μικρότερα ή μεγαλύτερα ψηφιδωτά σύνολα, όπως της Sta Constanza (Ρώμη, c. 320-30), της Sta Pudenziana (Ρώμη, 401-17), της Sta Maria Maggiore (Ρώμη, 432-40), του San Apollinare Nuovo

(Ραβέννα, c. 526-50), του San Vitale (Ραβέννα, c. 526-47), της Αγίας Αικατερίνης του Σινά (β' μισό 6^{ου} αιώνα), της Ροτόντας (400-50), του Αγίου Δημητρίου (6^{ος}-7^{ος} αιώνας) και της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης (9^{ος}-11^{ος} αιώνας), του καθολικού της Μονής Δαφνίου (11^{ος} αιώνας).

Εξαιτίας της Εικονομαχίας πολλοί Βυζαντινοί τεχνίτες κατέφυγαν στη Δύση και, όπως μαρτυρεί πλήθος μνημείων, μεταφύτεψαν την εμπειρία τους: Germigny-des-Prés, Γαλλία (799-818), Μεγάλο Τζαμί στην Córdoba (965), Cefalù, Σικελία (c.1148), Monreale (c.1180-90), Cappella Palatina και Martorana στο Παλέρμο (c.1143), Άγιος Μάρκος Βενετίας (11^{ος}-14^{ος} αιώνας), Otrando (12^{ος} αιώνας). Τον 14^ο αιώνα, αρχίζοντας με τη *Navicella* του Giotto στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, συναντούμε μια σειρά ψηφιδωτών σε προσόψεις καθεδρικών ναών, όπως της Σιένας, της Πίζας και του Ορβιέτο.

Τον 19^ο αιώνα το ψηφιδωτό αναβίωσε κυρίως στο Παρίσι (Λούβρο, Αίθουσα της Μελπομένης, 1810· Οπέρα, 1861-74) και στη Βενετία με τον Antonio Salviati, που το εργαστήριό του ετοίμασε – με την έμμεση μέθοδο – τα ψηφιδωτά για το Albert Memorial και τον St Paul's Cathedral του Λονδίνου. Με τα *smalti* του Gustav Klimt και του Antonio Gaudí το ψηφιδωτό πέρασε και στον 20^ο αιώνα.

Ο Vasari θεωρούσε το ψηφιδωτό «ζωγραφική για την αιωνιότητα», και αυτή πράγματι φαίνεται να υπηρετεί, τόσο με την αντοχή του στον χρόνο όσο και με τον προσανατολισμό του κυρίως στα θρησκευτικά θέματα.