

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ  
ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ  
ΕΙΚΟΝΑ:



Ε.Μ.Π| Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Δ.Π.Μ.Σ| Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α1| Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός

Διπλωματική Εργασία: Μπατάλια Παναγιώτα

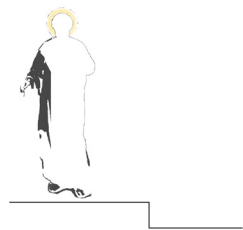
ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ  
ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ  
ΕΙΚΟΝΑ: ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΔΙΕΥΡΥΝΣΕΙΣ

Επιβλέπων καθηγητής: Παρμενίδης Γιώργος

Μέλη επιτροπής: Ξένου Βάνα

Γρηγοριάδης Γιάννης





\* Ευχαριστώ θερμά τον κ. Παρμενίδη Γιώργο, καθηγητή του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου για την πολύτιμη βοήθειά του.

## \* Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

■	Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Η	7
▣	Ο Ζ Ω Γ Ρ Α Φ Ι Κ Ο Σ Χ Ω Ρ Ο Σ	15
α.	Η Σκηνή της Εικόνας	16
β.	Σχήμα Επιπέδων	17
γ.	Η Διάσταση του Βάθους	20
δ.	Το Παράδειγμα	22
▣	Ο Θ Ε Α Τ Η Σ	27
α.	Φωτίζοντας με Χρώμα	28
β.	Η Κίνηση	42
γ.	Το Παράδειγμα	48
▣	Τ Ο Σ Υ Μ Β Ο Λ Ο	51
α.	Η Αυτονόμηση του Συμβόλου μέσα από Παραδείγματα	53
▣	ΣΚΕΨΕΙΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ	63
*	Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α	67





# ■ | Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Η

Ο άνθρωπος, ως μια ζωντανή κατασκευή, ορίζεται από το χώρο, πλαισιώνεται από το χρόνο, ενώ ταυτόχρονα κατοικείται από το βίωμα. Αν κανείς ωστόσο, αναζητήσει αυτές τις έννοιες και τις συνιστώσες τους στο μη πραγματικό, σε αυτό που δεν πραγματοποιείται στον αληθινό χρόνο, τότε πιθανώς να ανακαλύψει μικρόκοσμους, όπου αυτές εξακολουθούν να συνυπάρχουν. Κάπως έτσι, θα μπορούσε να περιγραφεί ένα ζωγραφικό έργο. Μέσα σε αυτό συγκροτείται ένας διαφορετικός κόσμος, που μπορεί να μοιάζει στατικός στην όψη, αλλά να διατρέχεται από μια κίνηση τόσο δυναμική, που δεν είναι άλλη από την καταγραφή της εμπειρίας ζωής του ίδιου του ανθρώπου. Τα ερωτήματα που προκύπτουν από μια τέτοια θεώρηση, θα μπορούσαν να τεθούν ως εξής:

•Τι συμβαίνει όταν το ζωγραφικό έργο, μέσα από τα σχήματα και τα χρώματα, αποκτά ένα συγκεκριμένο θέμα, νόημα και σημασία για τον άνθρωπο και την πίστη του απέναντι στο θείο;

•Πώς οργανώνεται ο χώρος μέσα στη βυζαντινή ζωγραφική; Μεταβάλλεται κι εξελίσσεται όπως ο άνθρωπος ή παραμένει στατικός σε ένα σύστημα που ο χρόνος δεν αγγίζει;

•Ποια χαρακτηριστικά αυτής της ζωγραφικής διατηρούνται και ποια όχι σε σημερινά παραδείγματα (π.χ συχνά παρατηρείται μια τάση αφαίρεσης...κάτι τέτοιο είναι θεμιτό και κατ'επέκταση ο σύγχρονος άνθρωπος έχει ανάγκη από αυτό;)

•Τελικά θα μπορούσε η βυζαντινή ζωγραφική να βρει το ρόλο της απέναντι στο σύγχρονο άνθρωπο και αν ναι πώς;

Μέσα από την προσέγγιση αυτών των ζητημάτων, θα γίνει μια προσπάθεια έρευνας αυτού του τρίπτυχου (χώρος-χρόνος-βίωμα), όπως εμφανίζεται στο ζωγραφικό πεδίο αυτής της συγκεκριμένης μορφής τέχνης κι όπως πιθανά τείνει να διαμορφώνεται σήμερα. Η βυζαντινή τέχνη αποτελεί σύνθεση διαφορετικών μεταξύ τους, ιδιαζόντων στοιχείων. Ο τόπος, το κτίριο, το “μέσα” και το “έξω”, με ενοποιητικό βέβαια παράγοντα την ιερή μορφή,<sup>1</sup> συνθέτουν όλους εκείνους τους συμβολισμούς μέσα σε αυτήν τη

<sup>1</sup>Γραίκας Νικόλαος, Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος – αρχές 20ου αι.) στοιχείο «συνέχειας» ή «ασυνέχειας» της «παράδοσης», Αθήνα, 2009, σ.273

χωρική τάξη, προσδίδοντας νοήματα σε αυτή. Ωστόσο, μέσα σε αυτό το σύστημα αναπαράστασης, αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί πως παραμένει σταθερό, είναι η επιδίωξη για την πρόσβαση του θεατή - πιστού στο αόρατο, στο πνευματικό, μέσα από ορατά εικαστικά μέσα. Η εμπειρία της πνευματικής πραγματικότητας που δύναται να αποκαλυφθεί μέσα από αυτήν την τέχνη, μεταδίδεται λοιπόν, με έναν τρόπο δυναμικό σε εκείνους που την αναζητούν και δεν είναι άλλη από την εικαστική γλώσσα με την οποία επικοινωνεί. Φαίνεται βέβαια, πως χρησιμοποιείται ένα κοινό αλφάβητο στην συγκρότηση αυτής της τέχνης, όμως ως γλώσσα, αυτή η ζωγραφική δεν μένει ανεπηρέαστη, αντίθετα μεταβάλλεται. Άλλωστε, αν κάτι τέτοιο δε συνέβαινε, δηλαδή υπήρχε ένας και μοναδικός τρόπος καταγραφής της εικονογραφικής τέχνης, δεν θα υπήρχε η ιστορική διάστασή της.<sup>2</sup>

Στα πλαίσια αυτής της έρευνας, το αντικείμενο που τίθεται, αφορά τους εννοιολογικούς μετασχηματισμούς αυτής της εικαστικής γλώσσας και των σημασιών της, προκειμένου να υπάρξει μια προσέγγιση της ερμηνείας της και των δυνατοτήτων της, στη σύγχρονη θεώρησή της. Για τα διαφορετικά άλλωστε σημεία που απαρτίζουν αυτό το ζωγραφικό σύστημα, ως ζώντα στοιχεία ενός μηχανισμού που πλαισιώνει, αλλά διαρκώς τείνει να νοηματοδοτεί τη δομή που κάθε φορά αναπαρίσταται και συγκροτείται από αυτά, υπάρχουν εν δυνάμει μετασχηματισμοί. Υπό αυτό το πρίσμα, τα σημεία αυτά λειτουργούν μέσα σε μια "ανοικτότητα" ως προς την αντιληπτικότητα τους, με την έννοια πως δεν βρίσκονται εν κενώ, εκτός συγκεκριμένου ιστορικού, χρονικού, κοινωνικού ή άλλου πλαισίου. Αντίθετα, θα μπορούσε να ειπωθεί, πως οι μετασχηματισμοί αυτοί συνοδεύονται και τελικά προκύπτουν από μια διαδικασία πολυεπίπεδη. Αυτή, μπορεί να φέρει μέσα της την αλλαγή, τόσο κυριολεκτικά ως προς τον τρόπο αναπαράστασης αυτών των στοιχείων, όσο και ως προς την πρόσληψη και ερμηνεία του νοήματός τους, αντανακλώντας κάθε φορά τον τρόπο ζωής, την συνειδησιακή κατάσταση, την ίδια την ύπαρξη που τείνει να τα επανασηματοδοτήσει. Οι αλλαγές αυτές ωστόσο, φαίνεται πως υποτάσσονται σε εκείνον τον συνεκτικό κανόνα που καθιστά αυτήν την τέχνη παράδοση,<sup>3</sup> ως προς τη λειτουργική της παρουσία, κι όχι ένα αυτοτελές σύστημα που οργανώνεται μέσα σε ένα δικό του περίγραμμα και στο οποίο η εικαστική προσέγγιση μπορεί να μεταβάλλει συνεχώς το μέσο, ανάλογα με το επιδιωκόμενο μήνυμα.

Η ζωγραφική αυτή φέρει μέσα της μια θεολογία. Μέσα σε αυτήν εσωκλείεται ένα ερό περιεχόμενο και συνεπώς, η ερμηνεία της δεν μπορεί να αποκοπεί από το πλαίσιο της πνευματικής δομής, το πλαίσιο της πίστης και λατρείας στην οποία ανήκει,<sup>4</sup> κατά την Ορθόδοξη Χριστιανική παράδοση. Το κατ' αρχάς λοιπόν βασικό ερώτημα που δημιουργείται,

<sup>2</sup> Κόρδης Γεώργιος, Η Αγιότητα στη ζωγραφική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στο: Ζούρας Παντελής (επιμ.) Αγιότητα, ένα λησμονημένο όραμα, Αθήνα: Ακρίτας, 2001, σ.153-161, πλ. δημοσίευση

<sup>3</sup> Sherrard Philip, Το Ιερό στη Ζωή και στην Τέχνη, Αθήνα, 1994, σ.59

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σ.104

είναι ο λόγος για τον οποίο εξεικονίζονται οι Άγιοι και το πώς τελικά αυτό το εικαστικό αποτέλεσμα συγκροτεί την εικόνα κι όχι απλώς ένα έργο τέχνης. Ετυμολογικά, η λέξη εικόνα προέρχεται από το ρήμα “είκω” στην αρχαία ελληνική, που θα πει ομοιάζω, φαίνομαι. Για την Ορθόδοξη Εκκλησία, αυτή αποτελεί μια θεολογία που εκφράζεται μέσα από τα σχήματα και τα χρώματα. Αυτό που βέβαια έχει ενδιαφέρον, σε σχέση με την ετυμολογία της λέξης, είναι η απόδοσή της σε σχέση με το ομοιάζω. Στη χριστιανική πίστη, η σύνδεση μεταξύ εικόνας και ομοιότητας παρουσιάζεται στο βιβλίο της Γενέσεως ως εξής: «Και είπεν ο Θεός: Ας κάμωμεν άνθρωπον κατ’ εικόνα ημών και καθ’ ομοίωσιν ημών [...] Και εποίησεν ο Θεός τον άνθρωπον κατ’ εικόνα Εαυτού. Κατ’ εικόνα Θεού εποίησεν αυτόν». Η ομοίωση αυτή δεν υπονοεί μια νατουραλιστική ομοιότητα, αλλά μια ομοιότητα που αναγνωρίζεται σε μια φόρμα και φέρει την παρουσία του πρωτοτύπου.<sup>5</sup> Πρόκειται δηλαδή, έτσι όπως η εκκλησιαστική παράδοση το έχει εξηγήσει, για την πνευματική τελειοποίηση στο πρόσωπο του ανθρώπου, που συναντά την βάση της ίδιας του της οντότητας, γεγονός που το διαφοροποιεί έναντι μιας προσωπογραφίας - πορτραίτου.<sup>6</sup> Αυτό που εξεικονίζεται, δηλαδή οι Άγιοι, σε αυτό το ζωγραφικό τοπίο και σύμφωνα με την Ορθόδοξη Χριστιανική πίστη, είναι η αποτύπωση της σχέσης αυτών με το Χριστό, μέσα από την ένωση των οποίων έχει υπάρξει η κάθαρση της φύσης τους και η επαναφορά αυτής στην αυθεντική έκφρασή της και μορφή.<sup>7</sup> Αυτή η διάκριση γίνεται εύκολα αντιληπτή, στην περίπτωση της Αναγεννησιακής τέχνης, όπου οι μορφές του Χριστού, της Παναγίας και άλλων Αγίων, παρουσιάζονταν με περιστασιακές - δανεικές μορφές, προερχόμενων από την ζωγραφική αληθινών μοντέλων. Σε αυτήν την περίπτωση, ο εξεικονισμός δεν αποτελεί ένα μοναδικό γεγονός όπως εμφανίζεται στην θεολογία της εικόνας, παρά συνιστά μια μάσκα: «κάτι που μοιάζει με πρόσωπο, που το περνάς για τέτοιο και το αναγνωρίζεις ως τέτοιο, αλλά από μέσα άδειο, τόσο με τη φυσική έννοια, την υλική, όσο και την μεταφυσική, της υπόστασης».<sup>8</sup>

Με άλλα λόγια, η εικόνα όπως παρατηρεί ο Π. Μιχαήλ, μετέχει στη θειότητα του πρωτοτύπου. Αφενός διαφέρει από το θείο στην ουσία του, αφετέρου ταυτίζεται προς αυτό ως προς την υπόσταση.<sup>9</sup> Με την Ενανθρώπιση του Λόγου, ο Θεός αποκαλύπτεται ως αληθινός άνθρωπος κι έτσι παίρνει μορφή και γίνεται ορατός ως προς την υπόσταση. Η βυζαντινή τέχνη στόχευε από τα ορατά εικαστικά μέσα να απεικονίσει το αόρατο, το πνευματικό. Το αόρατο όμως δεν μπορεί να παρουσιαστεί καθ’αυτό από τον άνθρωπο, γιατί τότε θα υπήρχε μια προβληματική σε σχέση με τον κτιστό και άκτιστο κόσμο.<sup>10</sup> Η θεολογία των Πατέρων, βάσει των

<sup>5</sup> Antonova Clemena, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Surrey, 2010, σ.167-168

<sup>6</sup> Florensky Pavel, *Η Αντίστροφη Προοπτική - Το Εικονοστάσι*, Γουεντλάς Σωτήρης (μτφ.), Αθήνα, 2002, σ.137

<sup>7</sup> Κόρδης Γεώργιος, ό.π.

<sup>8</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.138

<sup>9</sup> Μιχαήλ Παναγιώτης, *Σκέψεις επί της Αισθητικής της Βυζαντινής Τέχνης*, Χριστιανικών Συμπόσιον, στο: Τσιρόπουλος Κώστας (επιμ.), Αθήνα, 1967, πλ. δημοσίευση

<sup>10</sup> Κόρδης Γεώργιος, ό.π.

παραπάνω, οριοθετεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται ο ζωγράφος, απέναντι στις μορφές που εξεικονίζει.<sup>11</sup> Οι μορφές για τους παραπάνω λόγους, δεν μπορούν να αντικατασταθούν και να αλλοιωθούν, εφόσον συνιστούν συγκεκριμένες υποστάσεις. Για αυτόν τον λόγο, η εικόνα αποκτά μια εντελώς διαφορετική διάσταση έναντι ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης, καθώς ο ζωγράφος δεν μπορεί να επεμβαίνει στην υποστατική μορφή αλλάζοντάς την. Σε διαφορετική περίπτωση, αυτή χάνει την πληρότητα και την αυθεντική της έκφραση.<sup>12</sup>

Στην πραγματικότητα, ο τελικός ορισμός για την έννοια των εικόνων από τους Βυζαντινούς ήταν το αποτέλεσμα μακροχρόνιων αναταραχών. Μετά το τέλος της Εικονομαχικής Έριδας, η σύγκληση της 2<sup>ης</sup> Οικουμενικής Συνόδου το 787 στη Νίκαια, παρουσίασε τη διδασκαλία του Ιωάννη Δαμασκηνού, σχετικά με τις εικόνες. Σύμφωνα με αυτή, η εικόνα είναι παρόμοια με το πρωτότυπο αλλά διαφορετική στην ουσία, όπως ακριβώς ο Χριστός είναι “φυσική εικόνα” του Θεού κι όχι πανομοιότυπος. Κατά τον Άγιο Ιωάννη, ο Ιησούς ήταν Σώμα Θεού που δημιουργήθηκε από Εκείνον, για να “ενδυθεί”, καθώς αποφάσισε πως θα έπρεπε να καταστεί μερικώς ορατός στους ανθρώπους.<sup>13</sup>

Στην αναζήτηση του μίτου σε σχέση με την εικόνα, θα μπορούσε να γίνει λοιπόν, μια πρώτη ανάγνωση του κυρίαρχου μηνύματος που αυτή φέρει. Αυτό που όμως γίνεται εξίσου φανερό, είναι πως η ίδια η εικόνα αποτελεί ταυτόχρονα ένα χωρικό σύστημα, μέσα στο οποίο δρουν όλα όσα εικονίζονται και την καθιστούν αυτό που είναι.

Στο σημείο αυτό, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί πως στην παρούσα μελέτη, γίνεται μια σύμβαση όσον αφορά τον όρο βυζαντινή,<sup>14</sup> καθώς δεν θα υπάρξει μια προσδιορισμένη χρονολογικά ιστορική περίοδος, με την στενή έννοια του όρου της. Υπό αυτήν την έννοια, εδώ τίθεται ως η τέχνη εκείνη που αφομοίωσε τόσο τις λύσεις της αρχαϊκής, κλασικής και ελληνιστικής τέχνης και εκφράστηκε στην ύψιστη μορφή της Βυζάντιο, αλλά ταυτόχρονα συμπεριλαμβάνεται μέσα σε αυτή και η μεταβυζαντινή της εκφορά, η οποία στηρίχτηκε στις θεμελιώδεις αξίες και αρχές της βυζαντινής. Κι αυτό γιατί, εκείνο που επιδιώκεται σκόπιμα είναι η προσέγγιση αυτής ως μιας “ζωντανής” ζωγραφικής, που μέσα στα χρόνια και στην εξέλιξη της, αφενός ανέπτυξε τα δικά της χαρακτηριστικά στηριζόμενη σε ένα βασικό αλφάβητο, αφετέρου δεν έπαψε να μετασχηματίζεται ως λεξιλόγιο μέχρι και σήμερα. Ο χώρος, ο χρόνος και το βίωμα θα αποτελέσουν τους βασικούς πόλους διάρθρωσης αυτής της έρευνας, ως ένα σύστημα αλληλοσχετιζόμενων εννοιών, που συγκροτούν αυτήν τη χωρική τάξη. Στα κεφάλαια που θα παρουσιαστούν, θα υπάρξει η μελέτη εκείνων των στοιχείων που

<sup>11</sup> Κόρδης Γεώργιος, Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής, Αθήνα, 2007, σ.32

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σ.34

<sup>13</sup> Χατζητρύφωνος Ευαγγελία-Slobodan Ćurčić (επιμ.), Η Αρχιτεκτονική ως Εικόνα-Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη, Θεσσαλονίκη, 2009, σ.37

<sup>14</sup> Με τον όρο βυζαντινή ζωγραφική εννοούμε την Χριστιανική κυρίως τέχνη που επικράτησε μέσα στα γεωγραφικά όρια του βυζαντινού κράτους αλλά και έξω από αυτά, κατά τη διάρκεια των έντεκα περίπου αιώνων ζωής του.

φαίνεται να συνθέτουν και να δομούν αυτό το ζωγραφικό τοπίο. Αυτά, δεν συνιστούν έννοιες αποκομμένες από το βασικό τρίπτυχο αυτής της έρευνας, αντίθετα φαίνεται να είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με αυτό, ως κύριες συνιστώσες του.

Σε καθένα από τα κεφάλαια, θα υπάρχει η αναφορά και κατ'επέκταση η ανάλυση ενός συγκεκριμένου έργου αυτής της τέχνης, που θα έρχεται να αποτελέσει το παράδειγμα που συνοψίζει το νόημά του. Από την άλλη πλευρά, θα γίνει μια προσπάθεια επανερμηνείας αυτής της ζωγραφικής, σε ένα πλαίσιο επικαιροποίησής της ως προς το χώρο, το χρόνο και το βίωμα, έννοιες που φαίνεται πως τείνουν σε μια μεταβολή ανά εποχές. Το πεδίο αναφοράς εδώ, θα αποτελέσουν συγκεκριμένα παραδείγματα εικόνων, (δηλαδή του ίδιου περιεχομένου και θέματος με παρόμοια ή ίδια σύνθεση) σε διαφορετικές αλλά χαρακτηριστικές για αυτήν την τέχνη περιόδους, συμπεριλαμβανομένης και της σημερινής από σημαντικούς σύγχρονους εικονογράφους. Ως σκοπός αυτής της διαδικασίας ορίζεται η αναγνώριση παλαιών και τυχόν νέων χαρακτηριστικών και σημασιών που προκύπτουν, στο πλαίσιο επανερμηνείας αυτής της ζωγραφικής σήμερα.

Η χωρική τάξη αυτής της ζωγραφικής βέβαια, θα αποτελέσει βασική προβληματική αυτής της έρευνας, καθώς μέσα σε αυτή δρουν όλα όσα εικονίζονται. Υπό αυτό το πρίσμα, τα επόμενα κεφάλαια θα συγκροτήσουν το πεδίο μελέτης εκείνων των εννοιών, που φαίνεται να αποτελούν κύρια συστατικά και μέσα απεικόνισης αυτού του ζωγραφικού συστήματος. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο, ο χώρος θα αναχθεί στη σκηνογραφική διάσταση που θα μπορούσε να ειπωθεί πως παρουσιάζεται σε αυτήν τη ζωγραφική, μέσα από την προσέγγιση ζητημάτων που αφορούν το ρεαλιστικό ή μη, τα στοιχεία του τόπου, του εσωτερικού, των επιπέδων και της προοπτικής που λειτουργεί ως ένα "ιδιαίτερο σύστημα"<sup>15</sup> αναπαράστασης σε αυτήν την τέχνη. Έπειτα, ο θεατής-πιστός, για αυτήν την εικαστική γλώσσα, κατέχει έναν πολύ σημαντικό ρόλο, καθώς η σημασία της θα μπορούσε να θεωρηθεί και λειτουργική. Αφενός, εκείνος είναι ο τελικός αποδέκτης αυτών που εκφράζονται μέσα από αυτή, εφόσον μετέχει σε αυτά, αφετέρου υπάρχει μια σχέση διάδρασης. Η εικόνα, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική της αξία, συχνά αποτελεί για τον πιστό ένα μέσο επικοινωνίας· ένα μέσο όπου κανείς χειρίζεται σαν προσωπικό καμβά, εναποθέτοντας την ελπίδα του και την προσδοκία του. Πέραν όμως της θεολογικής διάστασής της, στο ζωγραφικό αυτό σύστημα, η αναφορικότητα στο θεατή φαίνεται να κατέχει μια πολύ σημαντική θέση,<sup>16</sup> στοιχείο που συνιστά μέρος διερεύνησης για αυτήν την μελέτη και που σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα και με άλλες έννοιες, όπως αυτήν της κίνησης, της συνέχειας ή της αποσπασματικότητας, της δυναμικής και του ρυθμού. Όλα τα παραπάνω, καθώς και

---

<sup>15</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.29

<sup>16</sup> Κόρδης Γεώργιος, Εικόνες Παρουσίες, x.x, πλ. δημοσίευση

η αναγνώριση και επισήμανση αυτών σε έργα, θα προσπαθήσουν να αναδείξουν αυτήν τη χωρική συνθήκη στο δεύτερο κεφάλαιο, μέσα στην οποία ο χρόνος μπορεί να καταστεί ενεργός, αλλά και ο θεατής να συμπεριληφθεί ως αναπόσπαστο στοιχείο της.

Από την άλλη πλευρά, στην αναζήτηση εκείνων των στοιχείων, που φαίνεται να συμβάλλουν καθοριστικά στον τρόπο με τον οποίο ο χώρος εντός αυτού του ζωγραφικού συστήματος νοηματοδοτείται, δε θα μπορούσε να παραληφθεί η σημασία του συμβόλου, κάτι που θα αποτελέσει ξεχωριστό κεφάλαιο. Το σύμβολο, ως ένας σύνδεσμος μεταξύ εκείνων των πολλαπλών πραγμάτων που συνιστούν μίαν ιδέα, συγκεντρώνει όλες εκείνες τις διαφορετικές εκφάνσεις που μπορεί αυτή να λάβει. Η ενότητα λοιπόν που το σύμβολο ενέχει στην ουσία του, προκύπτει από τον συγκερασμό των διαφόρων σημασιών, στο πλαίσιο της ανάγνωσης αυτού που τελικά αναπαρίσταται. Τόσο τα στοιχεία που ορίζουν, δομούν ή υπαινίσσονται το χώρο που παρουσιάζεται, όπως ένα κτίριο, όσο και η χρήση διαφόρων εικονογραφικών στοιχείων (π.χ σταυρός) από τους ίδιους τους Αγίους, συχνά λειτουργούν σε ένα πλέγμα συμβολισμών, ως μια επιπλέον πληροφορία που παρέχεται στο θεατή. Για παράδειγμα, ένας οχυρός περίβολος μπορεί να παραπέμπει σε μια ολόκληρη πόλη.<sup>17</sup> Κάτι τέτοιο βέβαια, βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τον παρατηρητή εξελικτικά, επηρεάζοντας την ερμηνεία που κάθε φορά προσδίδεται σε αυτό που αναπαρίσταται. Σε αυτό το πλαίσιο, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά, σε ένα χαρακτηριστικό για αυτήν τη ζωγραφική έργο ενός προηγούμενου αιώνα και η αναγωγή του σε ένα ίδιο θεματικά αλλά σύγχρονο. Σε αυτήν την περίπτωση, η συνθετική δομή μπορεί να παρουσιάζεται κοινή αλλά μια νέα σκοπιά, ή μια επιπρόσθετη εισαγωγή (ή αφαίρεση) στοιχείων που προαναφέρθηκαν και που είναι γνώριμα σε αυτήν τη γλώσσα, πιθανώς να αλλάζουν άρδην την χωρική-χρονική αντίληψη και την επιδιδόμενη ερμηνεία σήμερα.

Σε μια πρώτη προσέγγιση λοιπόν, η έννοια της εικόνας και της λειτουργίας της, ο χώρος, ο θεατής και το σύμβολο, θα αποτελέσουν τις βασικές θεματικές των κεφαλαίων αυτής της έρευνας, μέσω των οποίων θα αναζητηθούν οι έννοιες του βασικού τρίπτυχου που προαναφέρθηκε. Μέσα από βιβλιογραφική έρευνα, παρατήρηση των χαρακτηριστικών αυτής της τέχνης σε σχέση με το χώρο που δημιουργεί στην εξέλιξή της, καθώς και την εναλλαγή παραδειγμάτων, τότε ίσως μπορέσουν να προκύψουν εκείνα τα συμπεράσματα, σε σχέση με τη δομή και τη σημασία της σήμερα.

---

<sup>17</sup>Χατζητρύφωνος Ευαγγέλιος- Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.211

Η βυζαντινή ζωγραφική είναι μια τέχνη με μακρά ιστορία. Ωστόσο, κατά το πέρασμά της μέσα στο χρόνο, φαίνεται να επαναπροσδιορίστηκε πολλές φορές για να φτάσει στο σήμερα. Σε πολλούς ίσως μοιάζει στατική πλέον ή σχεδόν ακίνητη, ωστόσο αποτελεί μιαν εν δυνάμει ζωντανή κατασκευή, που μπορεί ακόμα να φέρει το βάρος μιας παράδοσης ενταγμένης σε νέα πλαίσια και νέες ερμηνείες, με στοιχεία πιθανώς ενδιαφέροντα και για το σύγχρονο άνθρωπο. Άλλωστε, ο δημιουργός - καλλιτέχνης υπηρετεί μια κοινότητα ανθρώπων, απευθύνεται σε αυτούς, χωρίς όμως να παύει να είναι και μέρος της, γεγονός που καθιστά σημαντική τη συμβολή του, στην καταγραφή της εμπειρίας ζωής ενός πολιτισμού. Η προσωπική ενασχόληση με αυτήν την εικαστική γλώσσα, όσο και με την αρχιτεκτονική, φανέρωνε κι εξακολουθεί να φανερώνει ένα κοινό λεξιλόγιο, με σημεία αλληλένδετα μεταξύ αυτών των δύο, δημιουργώντας ερωτήματα. Απόρροια αυτών ωστόσο που τέθηκαν, αποτελεί η προσωπική ανάγκη για μια σύγχρονη νοηματοδότηση αυτής της ζωγραφικής, με την έννοια του λόγου που μπορεί να ειπωθεί μέσα από αυτή και που φαίνεται να ακολουθεί ή τουλάχιστον να μπορεί να ακολουθήσει το κλίμα του σύγχρονου ανθρώπου.





## ■ | Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Στον Τίμαιο του Πλάτωνα, ο χώρος αποτελεί μian αυτοτελή - άπειρη οντότητα στον κόσμο, παντοτινά και αλόγιστα έτοιμη να γίνει ο αποδέκτης όλων των πραγμάτων.<sup>18</sup> Τον θεώρησε ως «τη φύση που περιλαμβάνει όλα τα σώματα», η οποία προϋπάρχει όλων, πρέπει να αποκαλείται πάντα με το ίδιο όνομα, καθώς δεν χάνει ποτέ την ιδιότητά της, δεν λαμβάνει ποτέ την μορφή των αντικειμένων που εισέρχονται σε αυτήν· εμφανίζεται ωστόσο διαφορετικά κατά καιρούς, αφομοιώνοντας τα στοιχεία όλων όσων δέχεται.

Αυτό, συνιστά μια εκδοχή στο ερώτημα του τι είναι ο χώρος, αν κανείς τον αναλογιστεί ως κάτι δεδομένο ή αλλιώς ως το “κενό όχημα” που είναι «έτοιμο και ικανό να πληρούται με πράγματα».<sup>19</sup> Μια τέτοια αυθόρμητη σύλληψη βέβαια, δεν είναι πιθανώς αρκετή για να δείξει όλο το φάσμα μέσα στο οποίο αντικατοπτρίζεται και εκτείνεται η έννοια του χώρου, τουλάχιστον όσον αφορά την αντίληψη. Σε έναν δεύτερο συλλογισμό, ο χώρος δεν είναι κάτι το ανεξάρτητο μέσα στο οποίο τα πράγματα εδραιώνονται. Αντίθετα, τείνει να δημιουργείται και να προσδιορίζεται από το σύμπλεγμα των αντικειμένων που τον απαρτίζουν. Υπό αυτό το πρίσμα, οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα αντικείμενα, συμμετέχουν αισθητά στην διαμόρφωσή του και φαίνεται να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην αντιληπτική εμπειρία που αποκτούμε για αυτόν. Αν και ο χώρος βιώνεται ως «ένα πάντοτε παρόν και αυτόρκες δεδομένο, η εμπειρία του δημιουργείται μόνο μέσα από τον αλληλοσυχετισμό αντικειμένων».<sup>20</sup> Όταν μάλιστα αυτές οι σχέσεις είναι οπτικές, τα επιμέρους χαρακτηριστικά, οι ιδιότητες των αντικειμένων και οι μεταξύ τους επιρροές, π.χ όγκος, απόσταση, όριο, άξονας, επιδρούν σημαντικά στον τρόπο με τον οποίο δομείται και συλλαμβάνεται.

Κι όσον αφορά τον ζωγραφικό χώρο; Τότε τι συμβαίνει; Η αντιστοιχία πιθανώς να είναι η ίδια ή τουλάχιστον κοντινή ως προς το αντιληπτικό πλαίσιο. Βέβαια, στη ζωγραφική ο χώρος “κτίζεται” κάπως πιο παράδοξα, εφόσον αυτό που αναπαρίσταται κάθε φορά καταλαμβάνει μια επιφάνεια, αποκτώντας μεν όγκο, όταν αυτός είναι επιθυμητός, αλλά εγκλωβισμένος μέσα σε αυτήν. Το πώς όμως αυτή η επιφάνεια διαπλάθεται και αποκτά χωρικές σημασίες, σε σχέση με τον παρατηρητή και αυτό που βλέπει, δεν διαφέρει όσον αφορά τις σχέσεις αυτών που αναπαριστώνται και τελικά τις δημιουργούν. Σε αυτήν τη διαδικασία, η όραση είναι άμεσα συνδεδεμένη, καθώς αποτελεί το κυρίαρχο αντιληπτικό μέσο, μετέχοντας στο

<sup>18</sup> Πλάτων, Τίμαιος ή περί φύσεως, Κριτίας ή Ατλαντικός, στο: Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες, Αθήνα, 1993, στ. 50/51 σ.117

<sup>19</sup> Arnheim Rudolf, Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής, Ποταμιάνος Ιάκωβος (μτφ.), Θεσσαλονίκη, 2003, σ.25

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σ.26

αισθητό. Τα σχήματα και οι μορφές, τα χρώματα, οι αναλογίες τους και όλα εκείνα τα δομικά μέσα που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί, γίνονται ένα συμπλέγμα που ερμηνεύεται δια μέσω της όρασης, στο επίπεδο που αυτή μεταφράζεται δημιουργικά στον ανθρώπινο νου. Μια τέτοια θεώρηση για τον ζωγραφικό χώρο, δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική για αυτόν της βυζαντινής τέχνης, όπως αυτή τίθεται στην παρούσα εργασία. Ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος αυτός έρχεται να δομηθεί, αποτελεί ζητούμενο αυτού του κεφαλαίου.

## ■ α. Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

«Η μορφή είναι το ορατό σχήμα του περιεχομένου»,<sup>21</sup> σύμφωνα με τον ζωγράφο Ben Shahn. Αυτή η άποψη έρχεται να ενισχύσει το γεγονός πως καθετί, πόσο μάλλον ιδωμένο σε ένα ζωγραφικό έργο που δεν στοχεύει στο νου ως μια επιφάνεια καλυμμένη με χρώμα, τείνει να αντιπροσωπεύει κάτι, να αποκτά την μορφή κάποιου νοήματος.<sup>22</sup>

Στη βυζαντινή ζωγραφική, αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί είναι πως ο χώρος αποκτά κατά μία έννοια, σκηνογραφικές διαστάσεις, με όλα τα σημεία του να λειτουργούν ισότιμα στη δημιουργία της τελικής ερμηνείας από το θεατή - πιστό. Ως κατεξοχήν ανθρωπομορφική τέχνη στο περιεχόμενό της, μέσα σε αυτή διαδραματίζεται η αφήγηση μιας ιστορίας, με ενοποιητικό βέβαια παράγοντα την ιερή μορφή. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται, άλλοτε με την απεικόνιση σκηνών προερχόμενων από τη ζωή και το Λόγο του Χριστού κι άλλοτε με την απεικόνιση των Αγίων, προσώπων απαλλαγμένων από τα πάθη τους, αλλά αυθεντικών εκφραστών της ανθρώπινης φύσης.

Σε αυτήν, το χωρικό σύστημα είναι κάτι που “μεταπλάθεται”, με την έννοια πως αυτό που παρουσιάζεται δεν είναι αυτό που μπορούν τα μάτια να προσλάβουν με νόμους φυσιολογίας. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της ζωγραφικής, είναι η απουσία του νατουραλιστικού στοιχείου. Αν και η πρώιμη χριστιανική και βυζαντινή τέχνη είχε τις ρίζες της βαθιά στη νεοπλατωνική φιλοσοφία, φαίνεται πως απέβαλε σταδιακά το ρεαλισμό της ελληνορωμαϊκής ειδωλολατρίας.<sup>23</sup> Στην τέχνη αυτή, η πραγματικότητα ως η ακριβής αναπαράσταση, θα μπορούσε να θεωρηθεί πως δεν ήταν ποτέ αυτοσκοπός. Αντίθετα, αυτό που επιδιωκόταν τότε και τώρα είναι η πρόσβαση στον πνευματικό κόσμο, μέσω της επικοινωνίας της με το θεατή.

<sup>21</sup> Shahn Ben, *The Shape of Content*, USA, 1957, σ.61

<sup>22</sup> Arnhem Rudolf, *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Ποταμιάνος Ιάκωβος (μτφ), Αθήνα, 2005, σ.114

<sup>23</sup> Χατζητρύφωνος Ευαγγέλια - Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.35

Έτσι, ενώ η αντίληψη που έχουμε, οπτικά, για τα αντικείμενα γύρω μας, δεν μπορεί να μεταφερθεί συνολικά στην εικαστική αναπαράσταση,<sup>24</sup> στο συγκεκριμένο ζωγραφικό σύστημα κάτι τέτοιο είναι επιθυμητό. Στην “σκηνή” της εικόνας, τα στοιχεία του τόπου, του κτιρίου, του μέσα και του έξω, η ίδια δηλαδή η έννοια του χώρου, παρουσιάζονται στο φόντο με τρόπο αντιρρεαλιστικό. Σαν μια άλλη θεατρική σκηνή, όλα αυτά λειτουργούν συμπληρωματικά, πλαισιώνοντας τον ή τους “πρωταγωνιστές”, που αποτελούν το ζωτικό κομμάτι αυτής της σύνθεσης.

Κυρίως στις αφηγηματικές συνθέσεις, εκείνες δηλαδή που παρουσιάζουν εικόνες από το βίο και τα θαύματα του Χριστού και των Αγίων, πολλά από τα στοιχεία που αναπαριστώνται, υποδηλώνουν έναν τόπο ή χώρο. Η αναπαράστασή τους ωστόσο, δεν είναι αυτή της απομίμησης, με την έννοια της πιστής απόδοσης, αλλά της προβολής χαρακτηριστικών στοιχείων που παραπέμπουν - υπαινίσσονται αυτό που παρουσιάζουν. Βέβαια, ο χώρος που συχνά μπορεί να απεικονίζεται, όπως μια πόλη, μπορεί να μην είναι εύκολα αναγνωρίσιμος, όταν σε αυτόν δεν υπάρχει κάποια επιγραφή ή ο Άγιος με τον οποίο συνδέεται. Η ιδιαιτερότητα λοιπόν, έγκειται στο γεγονός πως μέσα σε αυτές τις συνθέσεις όλα τα στοιχεία αλληλεπιδρούν, ως οργανικά μέλη, προκειμένου να δώσουν την πληροφορία στον δέκτη.

Από την άλλη πλευρά, ο εσωτερικός χώρος αποτελεί ένα ιδιαίτερο ζήτημα στην τέχνη αυτή, καθώς δεν αποτελεί ποτέ σχεδόν μέρος αναπαράστασης. Φαίνεται πως για τους βυζαντινούς, κάτι που εδραιώθηκε, ήταν πως ο χώρος ήταν “άπειρος” και συνεπώς δεν μπορούσε να αναπαρασταθεί και να πλαισιώσει το γεγονός. Αντίθετα, οι εσωτερικοί χώροι πάλι υπονοούνται, μέσα από την απεικόνιση κάποιου προσώπου, η δραστηριότητα του οποίου είναι γνωστή πως λαμβάνει χώρα μέσα σε κάποιο τέτοιο περιβάλλον.<sup>25</sup>

## ■ β. ΣΧΗΜΑ ΕΠΙΠΕΔΩΝ

Το δισδιάστατο σύστημα, ανάγεται στην πιο στοιχειώδη μορφή του, βάσει της σχέσης μορφής - φόντου.<sup>26</sup> Σύμφωνα με αυτό, το ένα από τα δύο επίπεδα καταλαμβάνει περισσότερο χώρο, ενώ το μικρότερο και άμεσα ορατό τμήμα διαθέτει ένα όριο. Υπό αυτή τη συνθήκη, το ένα βρίσκεται μπροστά από το άλλο, λαμβάνοντας το μεν τον ρόλο της μορφής και το δε αυτόν του φόντου. Βάσει αυτού του σχήματος, διερευνώνται κάθε φορά, οι συνθήκες που καθιστούν το ένα μπροστά από το άλλο. Κι ενώ κάτι τέτοιο κρίνεται από

<sup>24</sup> Δεν αποτελεί ένα τρισδιάστατο μέσο, όπως είναι η γλυπτική ή αρχιτεκτονική.

<sup>25</sup> Χατζητρύφωνος Ευαγγελία - Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.54

<sup>26</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.253

πολλούς παράγοντες,<sup>27</sup> ο Edgar Rubin προσδιόρισε πως «η περιβαλλόμενη επιφάνεια τείνει να ιδωθεί ως μορφή, ενώ αυτή που περιβάλλει και είναι απεριόριστη ως φόντο».<sup>28</sup>

Η τελευταία φράση, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν κανείς αναλογιστεί τον τρόπο παρουσίας του φόντου στη βυζαντινή ζωγραφική. Αυτό βέβαια, δεν θα μπορούσε να παραλείψει την συμβολική διάσταση που λαμβάνει, κάτι που όπως προαναφέρθηκε, θεωρείται μάλλον δεδομένο στο πλαίσιο της αναπαράστασης. Πιο συγκεκριμένα, σε μια προσπάθεια ανάλυσης αυτού του χωρικού συστήματος και των επιπέδων που το κατασκευάζουν, θα μπορούσε να γίνει η εξής διάκριση: το φόντο, ή αλλιώς κάμπος όπως έχει καθιερωθεί στη γλώσσα της βυζαντινής ζωγραφικής, συνήθως στις φορητές εικόνες είναι χρυσός, ενώ στις τοιχογραφίες συναντάται ένας ενιαίος χρωματισμός.<sup>29</sup> Και στις δύο περιπτώσεις ωστόσο, ο σκοπός δεν είναι αυτός της απόδοσης του βάθους.

Όσον αφορά το χρυσό,<sup>30</sup> αυτό αποτελεί ένα όλον, ένα επίπεδο που φωτίζει ανεξαιρέτως, έναν "φωτοχώρο"<sup>31</sup> που δεν επιδέχεται σκιάσεις και φέρνει το κυρίαρχο πρόσωπο της εικόνας σε μια ιδιαίτερη σχέση με το περιβάλλον του. Το φόντο θέτει ταυτόχρονα και το θέμα του βάθους στην εικονογραφική παράδοση και είναι φορτισμένο με μια συμβολική αξία, που ανεξαρτήτως τρόπου απόδοσης (χρυσός ή ενιαίο χρώμα), εκφράζει το άκτιστο,<sup>32</sup> δίνοντας μια αίσθηση απόλυτης πλαισίωσης στην μορφή που παρουσιάζεται. Ο χρυσός ωστόσο, σαν μια ύλη αφηρημένη, που δεν έχει χρώμα αλλά το εκπέμπει, εκφράζει απόλυτα το ότι «η Εικόνα υλοποιείται πάνω στο φως»,<sup>33</sup> δηλαδή σε αυτό το φόντο άνευ ορίων, όπου το εικονιζόμενο πρόσωπο είναι αυτό που αποκτά την προτεραιότητα.

Συνεχίζοντας το σχήμα διάκρισης των επιμέρους στοιχείων αυτής της κατασκευής, στον τρόπο με τον οποίο ο χώρος αυτός δομείται, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά στην καθ' ύψος τοποθέτηση αυτών πάνω στο φόντο, όπως παρατηρείται. Ο άνθρωπος μέσα στον χώρο, μπορεί να κινηθεί προς άπειρες κατευθύνσεις. Ωστόσο, λόγω της βαρύτητας, η κατακόρυφη διεύθυνση γίνεται πιο εύκολα διακριτή στην αισθητηριακή εμπειρία, λειτουργώντας ως πλαίσιο αναφοράς για τις υπόλοιπες.<sup>34</sup> Στο ζωγραφικό αυτό χωρικό σύστημα, τόσο οι μορφές όσο και τα στοιχεία που τις πλαισιώνουν, ακολουθούν αυτό το κατακόρυφο σχήμα επάνω στο

---

<sup>27</sup> Στο ίδιο

<sup>28</sup> Στο ίδιο

<sup>29</sup> Στις τοιχογραφίες, μέχρι τον 12ο και 13ο αιώνα, ο κάμπος συναντάται με ένα φωτεινό μπλε, ενώ αργότερα και μέχρι την μεταβυζαντινή ζωγραφική σκουραίνει. Βλ. σχετικά Κόρδης Γεώργιος, *Η Χρωματική Δομή στις Μορφές του Θεοφάνη του Κρητός*, Αθήνα, 1998

<sup>30</sup> Από ιστορική άποψη, ο χρυσός είχε ειδική θέση και σημασία πριν από όλα στα ψηφιδωτά κι έπειτα στις φορητές εικόνες. Παπαμσατοράκης Τίτος, *Η Βυζαντινή Ζωγραφική*, κ.κ., στο : *Αρχαιολογία και Τέχνες* 56, σ.9, πλ. δημοσίευση

<sup>31</sup> Π. Σκλήρης Σταμάτης, *Εν Εσόπτρω - Εικονολογικά Μελετήματα*, Αθήνα, 2002, σ.171

<sup>32</sup> Στο ίδιο, σ.174-175

<sup>33</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.242-243

<sup>34</sup> Arnheim Rudolf, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής*, ό.π. , σ.56

“απεριόριστο” φόντο. Σε αυτό δεν συναντάται η οριζοντιότητα, καθώς τίποτα δεν κινείται στο σύνολο της σύνθεσης σε ένα ίδιο επίπεδο, όταν πρόκειται για αφηγηματικές σκηνές. Αντίθετα, όλα τα στοιχεία είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε το καθένα από αυτά, να καταλαμβάνει τη δική του θέση προς τα επάνω. Ο ζωγραφικός χώρος δεν εκλαμβάνεται ως κάτι αυτόνομο μέσα στο οποίο δρουν αυτά που εξεικονίζονται. Χάρη λοιπόν σε αυτό, τα διαφορετικά επίπεδα που συναντώνται στην εικόνα, αναπτύσσονται σε ύψος, σαν σκαλοπάτια, με τα μεν απομακρυσμένα να καταλαμβάνουν το ανώτερο σημείο του κάμπου και τα πιο κοντινά το κάτω.<sup>35</sup> Αυτή η τοποθέτηση βέβαια, δεν αποσκοπεί στην απόδοση κάποιας ιεραρχίας σε αυτό που εξεικονίζεται, παρά αποτελεί τον τρόπο χωρικής διάρθρωσης αυτού του ζωγραφικού συστήματος, που επιδιώκει να φέρει όλα τα στοιχεία ενώπιον του θεατή, χωρίς να τα απομακρύνει στο μακρινό βάθος της εικόνας. Το βάθος σε αυτήν την περίπτωση είναι η ίδια η ζωγραφική επιφάνεια.

Το σχήμα που ακολουθεί, συνοψίζει τα παραπάνω: Στη Βάπτιση του Χριστού (εικ.1), μικρογραφία του 11<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αυτή παρουσιάζεται, γίνεται αντιληπτό πως τα επιμέρους στοιχεία οργανώνονται καθ' ύψος με τις μορφές του Χριστού και του ενός εκ των δύο αγγέλων στο κατώτερο σημείο της σύνθεσης. Αν λοιπόν θεωρήσουμε ως σημείο εκκίνησης το επίπεδο 1, πάνω στο οποίο συναντώνται αυτές οι μορφές, το βέλος δείχνει αυτήν την ανοδική οργάνωση, ως προς τα διαφορετικά επίπεδα που καταλαμβάνουν τα επιμέρους στοιχεία στο χώρο της εικόνας. Τελευταίο επίπεδο αποτελεί αυτό του χρυσού κάμπου, το οποίο και ενώνει όλα τα παραπάνω στην έκτασή του.



<sup>35</sup> Κόρδης Γεώργιος, Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής, ό.π., σ.37

## ■ γ. Η ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΒΑΘΟΥΣ

Η τρίτη διάσταση, όσον αφορά την εικαστική αναπαράσταση, φαίνεται πως εμπλουτίζει σημαντικά την οπτική ιδέα που αποκτά κανείς για ένα αντικείμενο. Λαμβάνοντας υπόψιν το προηγούμενο σχήμα ωστόσο, με τη συνθετική οργάνωση καθ' ύψος, γίνεται αντιληπτό πως η μη νατουραλιστική - εικαστική απόδοση είναι ένα στοιχείο που λείπει από αυτά τα ζωγραφικά έργα. Αυτό οφείλεται εν μέρει, στην απουσία της γεωμετρικής προοπτικής και της ψευδαίσθησης που δημιουργείται, αποδίδοντας οπτικά αλλά διαφορετικά την τρίτη διάσταση. Ήδη από την πρώτη εμφάνιση του ονόματος Βυζάντιο από τον Ιερώνυμο Βόλφ (1516-1580), υπάρχει η πρώτη αρνητική κριτική για τη βυζαντινή τέχνη, από τον Giorgio Vasari (1511-1574).<sup>36</sup> Ο τελευταίος, γράφοντας τον 16<sup>ο</sup> αιώνα για την κατάρτιση του ζωγράφου Cimambue (1271-1302), στο έργο του "Βίοι ζωγράφων, γλυπτών κι αρχιτεκτόνων", αναφέρεται στους Έλληνες ζωγράφους που κλήθηκαν για να ανανεώσουν την τέχνη της ζωγραφικής, στη Φλωρεντία. Σύμφωνα με εκείνον, «δεν φρόντισαν να προωθήσουν την τέχνη, αλλά δημιούργησαν τα έργα που βλέπουμε σήμερα, όχι με την εξάισια αρχαιοελληνική τεχνοτροπία, αλλά με την άξεστη τεχνοτροπία του καιρού τους».<sup>37</sup> Μέσα από αυτήν την κριτική, που χαρακτήριζε τους ηρώιμους ουμανιστές της Αναγέννησης, φαίνεται να διαμορφώθηκε ένα γενικότερο αρνητικό κλίμα απέναντι στη βυζαντινή τέχνη.<sup>38</sup>

Κάτι τέτοιο, αφενός στηριζόταν στο ζήτημα της έλλειψης της γραμμικής προοπτικής. Για τους Δυτικούς, η τέχνη αποτελούσε μέσο για την απεικόνιση της πραγματικότητας. Συνεπώς, η απουσία της προοπτικής και οι μορφές που παρουσιάζονταν με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από τα δικά τους ρεαλιστικά πρότυπα, θεωρούνταν αδυναμία των βυζαντινών καλλιτεχνών να αναπαραστήσουν το χώρο.<sup>39</sup> Στην πραγματικότητα, η βυζαντινή τέχνη δεν χρησιμοποιεί ένα σύστημα προοπτικής αλλά πολλά, δημιουργώντας μια τέτοια οπτική τάξη που αλλάζει τις φυσικές αναλογίες, προκειμένου να αναδείξει ότι είναι σπουδαιότερο.<sup>40</sup> Η αλλαγή ωστόσο, αυτών των φυσικών αναλογιών, τίθεται μεταξύ του συνόλου σε σχέση με αυτό που αναπαρίσταται και όχι για κάθε ένα από τα στοιχεία ξεχωριστά. Με άλλα λόγια, οι μορφές μπορεί να παρουσιάζουν διαφορετικά μεγέθη ως προς την μεταξύ τους σύγκριση, αυτό όμως δεν τις απομακρύνει από το επίπεδο του θεατή, όσον αφορά την ατομική τους υπόσταση, με

<sup>36</sup> Λινάρδου Καλλιρρόη, Χώρος και Αρχιτεκτονική στη Βυζαντινή Ζωγραφική, Εισήγηση στο 31ο Επιμορφωτικό Σεμινάριο Ξεναγών, Αθήνα, 2013, σ.1

<sup>37</sup> Στο ίδιο, σ.1

<sup>38</sup> Χατζητρίφωνος Ευαγγελία - Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.33

<sup>39</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.29

<sup>40</sup> Μικελής Παναγιώτης, ό.π.

σκοπό την απόδοση βάθους. Η σχέση μορφής - φόντου παραμένει σταθερή. Τα πρόσωπα που εξεικονίζονται από την άλλη, δεν έχουν σκοπό να προβάλλουν την ιδανική ομορφιά, αλλά αυτή που αποκαλύπτει το βάθος της ψυχής.<sup>41</sup> Πολλά βέβαια από τα στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης, φαίνεται πως υιοθετήθηκαν από τους Δυτικούς, προσαρμοσμένα στις δικές τους ανάγκες. Ωστόσο, αυτό που γίνεται αντιληπτό σε σχέση με την επινόηση του όρου της αντίστροφης προοπτικής, είναι πως ορίζεται ως ένα "ιδιαιτέρο σύστημα"<sup>42</sup> αναπαράστασης και κατανόησης του χώρου, όπως αυτό παρουσιάζεται στη βυζαντινή παράδοση και που στην ουσία του ενέχει την ανάγκη επικοινωνίας με τον θεατή. Αυτό το καθιστά διαφορετικό στη σύλληψή του και ως τέτοιο όφειλε και οφείλει να αντιμετωπίζεται.

Μια ενδιαφέρουσα και σύγχρονη προσέγγιση του ζητήματος της "αντίστροφης προοπτικής", παρουσιάζεται στη μελέτη του ιερωμένου, φιλόσοφου και θετικού επιστήμονα Pavel Florensky (1882-1937). Σύμφωνα με αυτόν, ο χώρος στη βυζαντινή εικόνα δεν ακολουθεί τους Ευκλείδειους νόμους. Κατά την δημιουργία της εικόνας, όπως και για το θεατή που τη βλέπει, δεν υπάρχει κάποιο απόλυτο σημείο θέασης. Αντίθετα, αυτά τα σημεία που παρουσιάζονται αποτελούν διαφορετικές όψεις του ίδιου αντικείμενου και της πραγματικότητας εν γένει. Έπειτα, όσον αφορά τον θεατή, δεν θεωρείται δεδομένο ότι αυτός καταλαμβάνει μια δεδομένη ή αμετακίνητη θέση. Αντίθετα, τα αντικείμενα αλλάζουν, κινούνται. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «ο κόσμος ζει, δεν αποτελεί μια παγωμένη ακινησία».<sup>43</sup> Ο καλλιτέχνης κατ' αυτόν τον τρόπο, απεικονίζει όχι ένα αντικείμενο, αλλά τη ζωή αυτού, όπως την εκλαμβάνει. Υπάρχει δηλαδή, μια κίνηση που οργανώνει το έργο του. Τέλος, η ιδιάζουσα αυτή προοπτική λαμβάνει υπόψη της έναν εσωτερικό παράγοντα, μέσα στον οποίο κατοικούν μνήμες. Στην εικόνα που κατασκευάζεται, συσσωρεύονται οι αναμνήσεις και το ψυχικό περιεχόμενο του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, είναι σαν αυτά να κρυσταλλώνονται μέσα σε αυτό που παρουσιάζεται. Αυτό από μόνο του διαθέτει έναν ρυθμό, εκφράζοντας την πραγματικότητα που ο καλλιτέχνης επιδιώκει να απεικονίσει, αλλά τελικά επηρεάζει κι αυτό που πρόκειται να προσληφθεί.

Στην καθημερινή εμπειρία, η ολοκληρωμένη εικόνα ενός πράγματος αποκτάται, μέσα από το σύνολο των εντυπώσεων που έχουν καταγραφεί. Περισσότερες συνεπώς απόψεις ενός τρισδιάστατου αντικείμενου, σε μια δεδομένη χωρική και χρονική στιγμή, δεν είναι εφικτό να γίνουν ορατές.<sup>44</sup> Κι ενώ για την Αναγεννησιακή τέχνη επί παραδείγματι, ο ζωγράφος θα έπρεπε βάσει του σκοπού του, να επιλέξει εκείνη την άποψη του αντικείμενου από συγκεκριμένη οπτική γωνία, στη βυζαντινή ζωγραφική, κάτι τέτοιο δεν επηρεαζόταν από αυτόν τον παράγοντα. Φαίνεται πως η αποσπασματικότητα που εκλαμβάνεται από τις αισθήσεις, στη βυζαντινή

---

<sup>41</sup> Στο ίδιο

<sup>42</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.29

<sup>43</sup> Στο ίδιο, σ.107

<sup>44</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.148

ζωγραφική λειτουργεί ως μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των μερών αυτού που εικονίζεται. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα κτίρια και τα βουνά. Σε αυτά, όπως παρατηρείται, πραγματοποιείται ένας συνδυασμός διαφορετικών οπτικών γωνιών: της μπροστά, της πλάγιας αλλά και της εντύπωσης που δημιουργείται, βλέποντας κάτι από ψηλά. Αυτός ο ζωγραφικός χειρισμός ακολουθεί το προηγούμενο σχήμα, αν αναλογιστούμε πως μεγαλώνει και δεν απομακρύνεται από τον θεατή, αντιμετωπίζοντας το δισδιάστατο επίπεδο καθ' ύψος.

## ■ δ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Βάσει των όσων έχουν ειπωθεί, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο η βυζαντινή εικόνα κατασκευάζει το χωρικό και κατ' επέκταση αντιληπτικό της σύστημα. Αυτό θα επιχειρηθεί, μέσα από την προσέγγιση και το συσχετισμό των παρακάτω έργων. Το πρώτο, η "Αγία Τριάδα" (εικ.2), έργο του Masaccio το 1426-7, είναι μια νωπογραφία στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας και αποτελεί δείγμα Αναγεννησιακής ζωγραφικής. Στην πραγματικότητα, θέμα αυτού του έργου είναι η Σταύρωση, η σκηνή της οποίας λαμβάνει χώρα εντός ενός θολωτού χώρου, με χρήση προοπτικής ενός σημείου. Ο χώρος που πλαισιώνει το γεγονός της Σταύρωσης, διακρίνεται σε εσωτερικό και εξωτερικό. Εκτός λοιπόν του κυρίως χώρου, στα δύο άκρα, βρίσκονται τοποθετημένες δύο μορφές, σε στάση προσευχής, ως θεατές του γεγονότος. Ισχυρό στοιχείο από την άλλη, αποτελεί η μορφή του Θεού που δεσπόζει στον θόλο, ίπταται και φαίνεται να κρατά το Σταυρό. Η Παναγία και ο Ιωάννης τέλος, παρουσιάζονται εκατέρωθεν του Σταυρού, εντός του χώρου κάτω από τον θόλο.

Οι ερμηνείες που θα μπορούσαν να δοθούν, σε σχέση με την τοποθέτηση των μορφών στη σύνθεση αυτού του έργου, σχετίζονται βέβαια άμεσα με το χωρικό στοιχείο. Από την μία, η απόδοση μορφής στο θεό, στοιχείο που δεν συναντάται στη βυζαντινή ζωγραφική, και η τοποθέτηση Αυτού ως μοναδική εξαίρεση μέσα στο θόλο, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως η Ουράνια σφαίρα, σε αντίθεση με τον Εσταυρωμένο, την Παναγία και τον Ιωάννη που τοποθετούνται χαμηλότερα στη γήινη σφαίρα.<sup>45</sup> Η γεωμετρική κεντρική προοπτική προσεγγίζει την ιδέα μιας προβολής που θα προσλαμβάνονταν από το μάτι, βάσει ενός συγκεκριμένου σημείου θέασης.<sup>46</sup> Ο θεατής σε αυτήν την περίπτωση τοποθετείται απέναντι από αυτό το σημείο φυγής, σε μια σχετική απόσταση. Χάρη σε αυτήν την κατασκευή, προδιαγράφεται

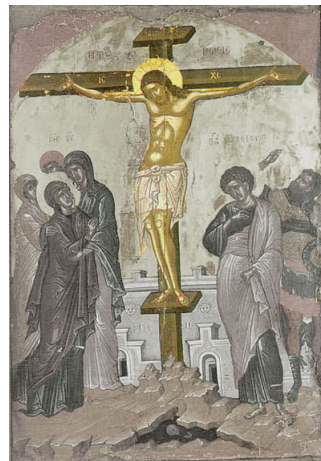
<sup>45</sup> Χατζητρύφωνος Ευαγγέλια - Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ. 55

<sup>46</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.314



κατά μία έννοια, το σημείο θέσης αυτού που κοιτάζει αυτόν τον κόσμο. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ο ιδανικός τρόπος θέασης και πρόσληψης του νοήματος αυτής της σύνθεσης, για τον σημερινό θεατή, είναι η τοποθέτησή του ακριβώς στο κέντρο του πίνακα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται "μάρτυρας" του γεγονότος, ενώ αντιλαμβάνεται όλο το χώρο που δομεί το έργο, μέχρι και το τελευταίο σημείο του, χάρη στην προοπτική και του γεγονότος πως το δάπεδο στο οποίο γονατίζουν οι δύο φιγούρες, εικονίζεται στο ύψος των ματιών του. Επίσης στη βάση του Σταυρού, διακρίνεται ο Τάφος του Αδάμ. Ο κόσμος που παρουσιάζεται εδώ, βρίσκεται γύρω από ένα κέντρο, ένα υπαρκτό σημείο στον καμβά. Με το βάθος που δημιουργείται, ο χώρος ρέει προς ένα τέλος, με σαφή κατεύθυνση προς το κέντρο, δημιουργώντας την πορεία ανάμεσα στα συμβάντα. Αυτή η ρεαλιστική εικόνα του φυσικού χώρου, μέσω του συγκλίνοντος κόσμου, φέρει τη δική του έκφραση που διαφέρει κατά πολύ από αυτήν της βυζαντινής εικόνας.

Στην άλλη πλευρά, το παράδειγμα αφορά τη "Σταύρωση" (εικ.3), έργο του 16<sup>ου</sup> περίπου αιώνα, του Κρητικού καλλιτέχνη Θεοφάνη. Τα δύο αυτά έργα έχουν πανομοιότυπο θέμα, καθώς και παρόμοια σύνθεση. Η προσέγγιση όμως του χώρου είναι πολύ διαφορετική. Κοινό σημείο αποτελεί το κύριο γεγονός, αυτό δηλαδή της Σταύρωσης. Επίσης, ως κοινό στοιχείο εμφανίζεται το πλαίσιο του θέματος από τα πρόσωπα που συνθέτουν το έργο, με κύριες μορφές αυτή της Παναγίας και του Ιωάννη του Θεολόγου. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση, το γεγονός τοποθετείται σε εξωτερικό χώρο, στην ύπαιθρο, ενώ ο Γολγοθάς και ο Σταυρός τοποθετούνται ακριβώς έξω από τα τείχη της



Ιερουσαλήμ. Η συμβολική διάσταση εδώ, δηλαδή της επουράνιας Ιερουσαλήμ, δίνεται με έναν πολύ αφαιρετικό και συνάμα μη ρεαλιστικό τρόπο, έναντι του πρώτου έργου, καθώς δεν υπάρχει καμία άλλη ένδειξη κτιρίων πέρα από αυτή των τειχών. Το μήνυμα βέβαια που μεταφέρεται είναι αντίστοιχο, χωρίς όμως να χρησιμοποιείται η ίδια λογική στην ζωγραφική απόδοση του χώρου.

Το δυαδικό σχήμα μορφής - φόντου, σε αυτήν την περίπτωση μορφής - κάμπου, είναι απόλυτα εμφανές. Εδώ δεν υπάρχει βάθος. Οι μορφές αιωρούνται, μέσα σε αυτήν την χωρική κατασκευή δίχως τέλος. Το μόνο που υποδηλώνει το όριο σε βάθος είναι αυτό των τειχών, που όμως μοιάζει και αυτό σα να αιωρείται μέσα σε αυτήν τη σφαίρα από χρυσό. Οι μορφές, χωρίς να αλλάζουν τα μεγέθη τους, όπως συμβαίνει με τη σύγκλιση, φανερώνουν την χωρική τους θέση καθ' ύψος. Έτσι, οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη βρίσκονται πιο κοντά σε πρώτο πλάνο και συνεπώς πιο χαμηλά στη σύνθεση, εν αντιθέσει με τις υπόλοιπες που τοποθετούνται πιο ψηλά άρα και πιο πίσω. Τα βουνά και ο Σταυρός από την άλλη, στρέφονται και αυτά προς τον παρατηρητή, καθώς «εκτείνονται στο χώρο προς τα πάνω»,<sup>47</sup> αποκαλύπτοντας περισσότερες από μία πλευρές τους, κάνοντας ορατές ακόμα και τις πιο ψηλές. Τα τείχη, με τη σειρά τους, φαίνονται διαφορετικά ως προς την προοπτική παρουσίασή τους, δείχνοντας έτσι, πως κάθε στοιχείο διαθέτει την δική του χωρική αυτονομία, που όμως μετέχει στην ενότητα του συνόλου.

Αυτό το έργο, αποτελεί μια προσπάθεια προσέγγισης των βασικών χωρικών αρχών που διέπουν αυτό το σύστημα, ως την προβολή του ίδιου απέναντι σε ένα διαφορετικό, όπως αυτό του Mazaccio. Στα κεφάλαια που ακολουθούν, η ιδέα του χώρου δεν αποκόπτεται, παραμένει ενεργή και ενισχύεται και από άλλες παραμέτρους που διερευνώνται, όχι σε σχέση με ένα διαφορετικό σχήμα, αλλά ως προς το ίδιο.

---

<sup>47</sup> π. Σκλήρης Σταμάτης, ό.π., σ. 179



Ο θεατής - πιστός, για αυτήν την εικαστική γλώσσα, κατέχει έναν πολύ σημαντικό ρόλο, που θα μπορούσε να αναγνωριστεί και ως διπτός. Η ζωγραφική αυτή υφίσταται κατά μία έννοια, για να απευθυνθεί στον θεατή της και να τον πληροφορήσει για το συγκείμενο εκείνων που είναι "αθέατα" σε αυτόν. Αφενός, εκείνος είναι ο τελικός αποδέκτης αυτών που εκφράζονται μέσα από αυτή, αφεντέρου υπάρχει μια σχέση διάδρασης. Η εικόνα, ανεξάρτητα από την αισθητική αξία της, αποτελεί για τον πιστό ένα μέσο επικοινωνίας· ένα μέσο όπου κανείς χειρίζεται σαν προσωπικό καμβά, εναποθέτοντας την ελπίδα του και την προσδοκία του. Η σημασία της δηλαδή είναι και λειτουργική, εφόσον η αναφορικότητα στον θεατή αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά που δομούν αυτό το ζωγραφικό σύστημα.<sup>48</sup>

Κάτι τέτοιο, σχετίζεται άμεσα με το χρόνο και το χώρο αυτού του ζωγραφικού συστήματος. Αυτό θα μπορούσε να γίνει περισσότερο κατανοητό, αν κανείς σκεφτεί τον τρόπο με τον οποίο αυτά γίνονται αντιληπτά στη δυτική ζωγραφική. Το παράδειγμα που προηγήθηκε, αποτελεί μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση. Σε αυτήν τη γλώσσα, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αυτό που απεικονίζεται αποτελεί ένα απόσπασμα· ένα κάδρο. Λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως φωτογραφία, που αιχμαλωτίζει μια στιγμή, ένα κλάσμα του χρόνου, έχοντας αποσπάσει ένα τμήμα της πραγματικότητας. Η αμετάβλητη θέση από την οποία μπορεί κανείς να παρατηρεί αυτόν τον αναπαριστώμενο κόσμο, τον σταθεροποιεί ακόμα περισσότερο και «αποσύρεται κατά κάποιον τρόπο στο παρελθόν, σ'έναν χαμένο πια κόσμο της αιωνιότητας».<sup>49</sup> Μέσα σε αυτό υπάρχει το βάθος χώρου, ενώ οι μορφές δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τρόπο στην τοποθέτησή τους απέναντι στον θεατή. Αντίθετα, σε μια προσωπική θεώρηση, φαίνεται πως τείνουν να δημιουργούν τη δική τους χωρική συνθήκη, στην οποία ο θεατής λειτουργεί περισσότερο ως παρατηρητής κι όχι ενεργά. Με άλλα λόγια, σχηματίζεται μια σκηνή μέσα σε μια άλλη, με την έννοια πως αυτό που διαδραματίζεται αφορά αυτούς που δρουν σε αυτήν και λιγότερο τους "έξω" από εκείνη, σε έναν άλλο χρόνο και χώρο.

Στον αντίποδα, στη βυζαντινή ζωγραφική αυτό που συμβαίνει, λειτουργεί εντελώς διαφορετικά απέναντι στον θεατή. Αυτό μπορεί να γίνει περισσότερο αντιληπτό, στη συσχέτισή του με τον Ορθόδοξο ναό και τη σημασία της εικόνας σε αυτόν. Ο ναός αποτελεί την εικόνα του Θεανθρώπινου Σώματος, στην κεφαλή του οποίου βρίσκεται ο Χριστός και τα μέλη Του, οι ανά

<sup>48</sup> Κάρδης Γεώργιος, *Εικόνες Παρουσίες*, ό.π., σ.462

<sup>49</sup> Merleau-Ponty Maurice, *Η Αμφιβολία του Σεζάν - Το Μάτι και το Πνεύμα*, Μουρίκη Αλέκα (μτφ.), Αθήνα, 1991, σ.19

τους αιώνες πιστοί. Υπό αυτό το πρίσμα, διαμορφώθηκε και το εικονογραφικό πρόγραμμα της Εκκλησίας.<sup>50</sup>

Κατ' αυτόν τον τρόπο λοιπόν, στην εικονογράφηση πρωτεύοντα ρόλο κατέχει ο Χριστός, που καταλαμβάνει τον τρούλο, χώρος που αποτελεί την κεφαλή αλλά και τον ουρανό για τους Βυζαντινούς. Οι Άγιοι από την άλλη, συμφανερώνονται μαζί με την πρωταρχική εικόνα, δηλαδή αυτή του Χριστού.<sup>51</sup> Ωστόσο, η Ορθόδοξη Εκκλησία συνιστά ένα σώμα μαζί με τους πιστούς, συμπεριλαμβάνοντάς τους στην εικονογράφηση. Οι πιστοί - θεατές δεν είναι ένα εξωτερικό στοιχείο, αλλά ενταγμένο στο πρόγραμμα, εφόσον η εικονογράφηση αναφέρεται σε αυτούς. Με αυτήν την έννοια ο καλλιτέχνης, τείνει να δημιουργήσει μια σχέση μεταξύ της εικόνας και του θεατή, αναφέροντάς την σε εκείνον. Αυτό επιτυγχάνεται εν μέρει με την αφαίρεση της τρίτης διάστασης, που όμως από μόνη της δεν αρκεί. Η απουσία του ζωγραφικού βάθους, που συγκλίνει σε ένα κέντρο - σημείο εντός της εικόνας, αποτελούσε ένα ζητούμενο, καθώς με αυτό το σύστημα, το κέντρο αντιστρεφόταν και πλέον γίνονταν οι πιστοί. Σε αυτό, προστίθεται μια σειρά και από άλλους δομικούς για αυτήν τη ζωγραφική παράγοντες, όπως θα παρουσιαστούν, που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός χωροχρόνου, που ταυτίζεται με αυτόν των θεατών.<sup>52</sup>

## ■ ■ α. ΦΩΤΙΖΟΝΤΑΣ ΜΕ ΧΡΩΜΑ

Αν προσπαθήσει κανείς να προσεγγίσει τον τρόπο με τον οποίο συντελείται η οπτική αντίληψη, δε θα μπορούσε να μην συμπεριλάβει το φως. Τα σχήματα, το χρώμα, ο ίδιος ο χώρος και η κίνηση γεννώνται από αυτό, τη στιγμή που γίνονται ορατά από τα μάτια. Η αντίληψη του χώρου και κατά συνέπεια του βάθους, τείνει να δημιουργείται εξαιτίας βαθμιαίων μεταβολών.<sup>53</sup> Σε αυτές τις μεταβολές, η φωτεινότητα συνιστά έναν πολύ σημαντικό παράγοντα. Το πείραμα του κώνου των Gehrcke και Lau, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίληψης του αντικειμένου ως τρισδιάστατου, που βασίζεται στην παραπάνω θεώρηση. Ο κώνος τοποθετημένος με την κορυφή του προς τον παρατηρητή και με την γραμμή όρασης να συμπίπτει με τον κύριο άξονα του κώνου, φωτισμένος το ίδιο από όλες τις πλευρές, θεάθηκε ως ένας επίπεδος λευκός δίσκος. Αντίθετα, το σχήμα του αποκαλύφθηκε, όταν φωτίστηκε από την μία μόνο πλευρά, ενισχύοντας αυτήν τη βαθμιαία μεταβολή σκίασης.

<sup>50</sup> Κόρδης Γιώργος, Η Αγιότητα στη ζωγραφική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, ό.π.

<sup>51</sup> Στο ίδιο

<sup>52</sup> Κόρδης Γεώργιος, Εικόνες παρουσίες, ό.π., σ. 464

<sup>53</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.339

Ένα ενδιαφέρον που παρουσιάζουν τα σκηνικά του θεάτρου για παράδειγμα, είναι πως «οι σταθερώς βαθμιαίες μεταβολές φωτεινότητας, όπως και οι σταθερώς βαθμιαίες μεταβολές μεγέθους, συμβάλλουν σε συνεχή αύξηση ή μείωση βάθους».<sup>54</sup> Κατ'αυτόν τον τρόπο, μεγάλα αντικείμενα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, κάνουν το φόντο να φαίνεται μακρινό, ενώ αυτό το οπτικό εφέ ενισχύεται από τη διαφορά στην φωτεινότητα μεταξύ πρώτου πλάνου και φόντου. Έτσι, ο τρόπος με τον οποίο η φωτεινότητα κατανέμεται, συντελεί στον προσδιορισμό της θέσης των αντικειμένων στο χώρο, καθώς και στον μεταξύ τους αλληλοσυσχετισμό. Η σωστή κατανομή του φωτός μπορεί να δημιουργήσει μια οπτική τάξη, προσδίδοντας μίαν οργάνωση στην αντίληψη και στα μάτια του θεατή. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε ένα γλυπτό που συγκεντρώνει επάνω του έναν συγκεντρωτικό φωτισμό, δημιουργώντας έντονα περιγράμματα και σκιές, σε αντίθεση με τη θέασή του υπό το φως της ημέρας, που το κάνει τόσο όμορφα ορατό, χάρη στην ομαλή διακύμανση του φωτός. Η χρήση μιας φωτεινής πηγής, αν και διατηρεί αυτήν την οπτική τάξη στα μάτια του θεατή, συνήθως δημιουργεί έντονες αντιθέσεις - κοντράστ μεταξύ φωτός και σκιάς και για αυτόν το λόγο, συχνά, αποφεύγεται στο θέατρο ή στη φωτογραφία. Σε αυτήν την περίπτωση, ο συνδυασμός φωτεινών πηγών στο σύνολο αυτού που προβάλλεται, τείνει να είναι προτιμότερος. Κι ενώ το φως και η σκιά αποτελούν ένα σαφές μέσο προσδιορισμού της θέσης και του σχήματος των πραγμάτων στο φυσικό χώρο, όσον αφορά τη ζωγραφική, η συνθήκη μπορεί να διαφέρει, ως προς την αντίληψη που κανείς αποκτά για αυτό που αναπαρίσταται. Πιο συγκεκριμένα, οι ιδιότητες των πραγμάτων και κατ'επέκταση τα ίδια τα πράγματα, μπορούν να προκύπτουν ως το αποτέλεσμα φωτεινότητας ή σκοτεινότητας των ίδιων, κι όχι του φωτισμού.<sup>55</sup> Οι μορφές για παράδειγμα στα ερυθρόμορφα αγγεία, αποκολλώνται από το φόντο, εξαιτίας αυτής της τεχνικής. Αλλά και σε πιο σύγχρονες προσεγγίσεις, τα μέσα που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι σε αυτό που απεικονίζουν, δηλαδή δια της χρήσης της φωτεινότητας και της σκίασης, δεν ακολουθούν πάντα τους νόμους του φωτισμού και της εξάρτησης που έχουν τα πράγματα απαραίτητα με μια πηγή φωτισμού.<sup>56</sup>

Η περίπτωση της βυζαντινής ζωγραφικής βρίσκει πολλά κοινά σημεία σε σχέση με αυτήν την θεώρηση, όσον αφορά την λειτουργία του φωτός. Βέβαια, αυτό ενισχύεται από την συμβολική διάσταση που αυτό λαμβάνει μέσα στην εικαστική σύνθεση. Η φωτεινότητα και σκοτεινότητα αντίστοιχα, λειτουργούν ως ιδιότητες που δίδονται στα ίδια τα πράγματα, ενώ το φως δεν προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας πηγής. Είναι χαρακτηριστικό πως σε αυτήν την τέχνη, η σκίαση εκλείπει και δεν ακολουθεί τη συμπληρωματική συνέπεια του φωτός. Συνεπώς, όταν μια φιγούρα φωτιστεί, η σκιά της δεν θα πέσει σε κάποιο άλλο σημείο,

---

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σ.341-342

<sup>55</sup> Στο ίδιο, σ.356

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σ.357

εφόσον δεν υπάρχει. Ο λόγος που αυτό συμβαίνει, έγκειται στο ότι «η σκιά δεν είναι όν»,<sup>57</sup> δεν αποτελεί μέρος της ύπαρξης, καθώς όλα όσα εξεικονίζονται μετέχουν ή όχι του φωτός, στο οποίο προσδίδεται μια οντολογική ιδιότητα. Από τη στιγμή που οι ζωγράφοι ξεκίνησαν να δημιουργούν χώρο, μέσω της φωτοσκίασης στα έργα τους (*chiaroscuro*), συχνά η συνολική εικόνα των χρωμάτων οδηγούνταν προς μια διαστρέβλωση. Ακριβώς επειδή οι σκιές τείνουν να αποκτούν μια σκουρόχρωμη τονικότητα στην απόδοσή τους, αυτό που απεικονιζόταν σκοτεινιάζε ολόκληρο χρωματικά, χάνοντας κατά μια έννοια την ταυτότητά του.<sup>58</sup> Αντίθετα, στη ζωγραφική αυτή, εξαιτίας αυτού του σταθερού φωτισμού που σχηματίζει τα εικονιζόμενα και της απουσίας της σκιάς, οι μορφές διατηρούν σταθερές τις ιδιότητες της ταυτότητάς τους, εφόσον τα περιγράμματά τους παραμένουν σαφή, χωρίς αλληλοεπικαλύψεις μεταξύ τους.

Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, σε σχέση με αυτήν τη ζωγραφική, είναι το πώς το φως διακατέχεται από έναν βαθύ συμβολισμό απέναντι σε αυτό που αναπαριστά. Αν και ακολουθεί μια πτυχή σκηνογραφίας, με σαφή δομή στην θεματική και διάταξη των όσων εξεικονίζονται, ωστόσο η βαρύτητα αυτού που παρουσιάζεται, δεν συνοδεύεται από μίαν αντίστοιχη ιεραρχική διάθεση στον φωτισμό. Υπό αυτό το πρίσμα, τα κυρίαρχα στοιχεία δεν είναι περισσότερο “φωτισμένα” έναντι των δευτερευόντων. Αντιθέτως, όλα φωτίζονται εξίσου, συμπεριλαμβανομένων των λεπτομερειών. Τα όρια είναι ξεκάθαρα και τα περιγράμματα σαφή μέσα στο περιβλήμα της εικόνας. Το παιχνίδι του φωτισμού ενέχει συχνά μια διάθεση πρόκλησης συναισθημάτων σε αυτόν που το βιώνει. Κι ενώ κανείς μπορεί να διακρίνει σε ζωγραφικά έργα την ατμόσφαιρα του φωτισμού, ως συστατικό στοιχείο επιρροής στην ψυχική διάθεση του θεατή, βασισμένο στην επιδίωξη του καλλιτέχνη, στη βυζαντινή ζωγραφική το φως λαμβάνει οντολογική διάσταση. Κάθε ένα όν από αυτά που εικονίζονται, διακρίνεται έντονα σε σχέση με το άλλο. Ο θεατής βρίσκεται απέναντι σε μια χωρικά και υπαρξιακά σαφώς διακριτή συνθήκη, χωρίς αλληλοεπικαλύψεις κι επιρριπτόμενες σκιές. Πρόκειται για μια ζωγραφική, όπου το φως είναι η γενεσιουργός δύναμη αυτών που την απαρτίζουν, της ύπαρξης ως πληρότητας.

Ο συμβολικός χαρακτήρας της φωτεινότητας και σκοτεινότητας ως ιδιότητα των ίδιων των πραγμάτων, φαίνεται πώς στη συγκεκριμένη τέχνη έρχεται να πραγματωθεί. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό, στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η έννοια του “κακού” στην εικόνα. Οι δαίμονες εμφανίζονται αφώτιστοι, εν αντιθέσει με τις υπάρξεις που μετέχουν του φωτός. Η οπτική εικόνα του καλού και κακού βασίζεται κατ’αρχήν στην παρουσία του φωτός, που όμως δεν προέρχεται από μια πηγή, που τυγχάνει να φωτίζει ή όχι αυτά που αναπαριστώνται.

---

<sup>57</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ. 251

<sup>58</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.349

Αντίθετα, το φως συνιστά μια οντολογική ιδιότητα· είναι αυτό που καθορίζει την υπόσταση.<sup>59</sup> Αυτό είναι και το μόνο χαρακτηριστικό που διακρίνει τα δύο αυτά άκρα και που εξηγεί τον λόγο για τον οποίο, η βυζαντινή ζωγραφική δεν στηρίζεται στην αισθητική εντύπωση, αλλά στην οντολογική έκφραση πρώτα. Βάσει αυτού, γίνεται φανερός ο λόγος που οι δαίμονες δεν παρουσιάζονται ως κάτι που έχει σκοπό να προκαλέσει τον τρόμο, στηριζόμενο σε κριτήρια ομορφιάς, παρά εμφανίζονται σχεδόν άμορφοι, συρρικνωμένοι και αφώτιστοι. Αυτό συνδέεται άμεσα και με την χωρική διάσταση της εικόνας, καθώς στην περίπτωση αυτής της τέχνης, ο χώρος δημιουργείται από τα ίδια τα αναπαριστώμενα, προϋπόθεση της ύπαρξης των οποίων αποτελεί το φως που τα υποστασιοποιεί.<sup>60</sup>

Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί πως ο χώρος αυτός δεν είναι κάτι το αντικειμενικό που υπάρχει ήδη ανεξάρτητα του φωτισμού και είναι έτοιμος να δεχτεί τα αντίστοιχα αυτόνομα πράγματα. Όλα φαίνεται πως σχηματίζονται βάσει μιας συγκεκριμένης ακολουθίας, που καθοδηγείται από το φως. Κι ενώ σε μια άλλη ζωγραφική, η επίδραση του καλλιτέχνη θα μπορούσε να είναι η φανέρωση αυτού που παρουσιάζεται στο θεατή ως κάτι το πραγματικό, που υπακούει σε φωτοσκιάσεις και εφέ, για αυτήν τη ζωγραφική η πραγματικότητα δε βρίσκεται εκτός του φωτός.<sup>61</sup>

Φ Ω Σ —————→ Υ Π Α Ρ Ξ Η —————→ Χ Ω Ρ Ο Σ

Η όραση για τον Merleau - Ponty, είναι η αίσθηση εκείνη που χαρακτηρίζεται από μια τέτοια πληρότητα, ώστε μπορεί να φέρει τον άνθρωπο σε επαφή με τον κόσμο.<sup>62</sup> Το ίδιο όμως της όρασης, όπως και για τον Αριστοτέλη,<sup>63</sup> είναι το χρώμα.<sup>64</sup> Καθετί, εμφανίζεται με χρώμα και το ίδιο συμβαίνει όταν αυτό έρχεται να εκφραστεί σε μια ζωγραφική επιφάνεια. Αιώνες μετά τους βυζαντινούς, οι μοντέρνοι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν το χρώμα ως βασικό δομικό συστατικό, τονίζοντας την σπουδαιότητά του. «Το φως δεν υπάρχει για τον ζωγράφο»,<sup>65</sup> σημειώνει ο Cézanne, θέλοντας να επισημάνει πως η ζωγραφική δεν θα πρέπει να εξαρτάται από την επίδραση του φωτισμού, ως φυσικό εξωτερικό φαινόμενο και συνεπώς η απόδοσή του δεν θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό της, ενώ ο Klee, από την άλλη πλευρά, απέδιδε

<sup>59</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.259

<sup>60</sup> Στο ίδιο

<sup>61</sup> Στο ίδιο, σ.253

<sup>62</sup> Στο ίδιο

<sup>63</sup> Αριστοτέλης, Περί ψυχής, στο: Χριστοδούλου Ιωάννης (μτφ.), Αρχαίοι Συγγραφείς, Θεσσαλονίκη, 2003, 418a29

<sup>64</sup> Merleau-Ponty Maurice, Phenomenology of Perception, Smith Colin (μτφ.), New Jersey, 1962, σ.5

<sup>65</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.349

μια τέτοια διάσταση στο χρώμα, ώστε αυτό αναγόταν σε έναν «τόπο όπου ο νους μας και το σύμπαν συναντιούνται».<sup>66</sup> Για τους βυζαντινούς ζωγράφους, η αξία του χρώματος ήταν κάτι ήδη δοσμένο στα έργα τους.

Η εικόνα, ως μια άλλη κατασκευή λοιπόν, “χτίζεται” από αυτό το πολύ σημαντικό δομικό στοιχείο. Οι μορφές σχηματίζονται μέσα από την αντιπαραβολή διαφορετικών χρωμάτων, τόνων και αποχρώσεων. Η οντολογική σημασία του φωτός, μέσα στη βυζαντινή εικόνα, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το χρώμα, το οποίο κατέχει έναν πολύ ουσιαστικό ρόλο. Όπως προαναφέρθηκε, μέσα σε αυτήν τη ζωγραφική τα πρόσωπα, όπως και όλα τα δευτερεύοντα στοιχεία που την συνθέτουν, διαθέτουν τα δικά τους όρια υπό το φως, πράγμα που δεν τα συγχέει με άλλα. Αυτή η παρατήρηση, αφενός λαμβάνει τις οντολογικές προεκτάσεις που η λειτουργία του φωτός επιφέρει και αφετέρου μεταφράζεται πρακτικά από το χρώμα. Η χωρική θέση που καταλαμβάνουν αλλά και τα πλαισιώνει, με σαφή τα περιγράμματά τους, οφείλεται σημαντικά στις βαθμιαίες μεταβολές φωτεινότητας του χρώματος.

Σε αυτήν τη ζωγραφική, όλα αλληλεπιδρούν και λειτουργούν συμπληρωματικά, σα να ακολουθούν έναν μαθηματικό κανόνα. Κάθε σημείο εντάσσεται στο προηγούμενο και προέρχεται από αυτό. Χρησιμοποιώντας την αντίστιξη θερμών και ψυχρών χρωμάτων και την ανάδειξη των πιο φωτεινών, η ζωγραφική αυτή φτάνει σε ένα σημείο, όπου οι μορφές βγαίνουν προς τους θεατές.<sup>67</sup> Η εικόνα αποκτά μια ιδιότυπη διάσταση, καθώς ενώ δεν υπάρχει σκιά για να δημιουργήσει την εντύπωση του χώρου, εντούτοις αυτός ο “ελάχιστος” χώρος δημιουργείται. Με άλλα λόγια, σε αντίθεση με άλλα ζωγραφικά έργα που χρησιμοποιούν την μετάβαση από φωτεινότερους σε σκοτεινότερους τόνους, ως μια ανεπαίσθητα φυσική εξέλιξη της επίδρασης του φωτός σε αυτό που αναπαρίσταται, στη βυζαντινή, η μετάβαση αυτή ακολουθεί μια λογική επιπέδων. Οι μεταβολές φωτεινότητας του χρώματος είναι μεν βαθμιαίες αλλά ξεκάθαρες, καθώς δεν υπάρχουν ενδιάμεσα στάδια στην αλλαγή της τονικότητας, ώστε να δημιουργείται μια ενιαία οπτικά επιφάνεια χρώματος. Αντίθετα, κάθε ένα από τα επίπεδα του χρώματος, που λαμβάνουν θέση, είναι σαφώς οριοθετημένα, ξεκινώντας από το πιο σκούρο προς το πιο φωτεινό. Έτσι, είτε πρόκειται για κάποιο στοιχείο του περιβάλλοντος όπως ένα κτίριο, είτε για μια μορφή, η πρώτη εκδήλωση αυτού που πρόκειται να εξεικονισθεί, εκκινεί από ένα μουντό χρώμα που ονομάζεται προπλασμός ή σάρκωμα όταν πρόκειται για πρόσωπο. Το πρώτο αυτό στάδιο είναι και εκείνο που οριοθετεί, δημιουργώντας τη βάση που θα υποδεχτεί τα επόμενα. Αυτό που σταδιακά αποκαλύπτεται για να γίνει συγκεκριμένο, πραγματοποιείται με το φώτισμα, ένα χρώμα ίδιου τόνου με τον προπλασμό αλλά πιο φωτεινού, το οποίο τείνει να φωτίζει ολοένα και περισσότερο, σε τρία

<sup>66</sup> Merleau-Ponty Maurice, Η Αμφιβολία του Σεζάν - Το Μάτι και το Πνεύμα, ό.π., σ.98

<sup>67</sup> Κόρδης Γεώργιος, Εικόνες παρουσίες, ό.π., σ. 464



διαδοχικά στρώματα χρώματος. Κάθε ένα από αυτά εμφανίζεται πιο στενό και φωτεινό από το προηγούμενο. Αυτό που θα μπορούσαμε να αναλογιστούμε για την βυζαντινή ζωγραφική είναι πως, ενώ το οπτικό της αποτέλεσμα συνιστά μια ενιαία σύνθεση εννοιολογικά, κάθε ένα από τα στοιχεία που την απαρτίζουν, δομούν αυτό το σύστημα ως ατομικότητες, δεν συγχέονται το ένα με το άλλο, ούτε και με το χώρο που δημιουργούν, από την πρώτη έως και την τελευταία πινελιά. Το χρώμα από την άλλη, συμμετέχει και αυτό στο δρώμενο που εκτυλίσσεται μπροστά στον θεατή, ως μια τέτοια ατομικότητα, που διατηρεί την ταυτότητά του, έως το τελικό αποτέλεσμα. Αυτού του είδους η "ατομικότητα", εκφράζεται ενεργά μέσα από αυτήν την πολυεπίπεδη διαστρωματική τάξη, δημιουργώντας τον χώρο της εικόνας. Το παράδειγμα που ακολουθεί δείχνει τον τρόπο με τον οποίο το χρώμα γίνεται μέρος αυτής της διαδικασίας επιπέδων. Στον Άγιο Πρόχορο (εικ.4), σε τοιχογραφία του Πρωτάτου στο Άγιο Όρος, έργο του Πανσέληνου 14<sup>ου</sup> αιώνας, σε μια πιο μικροσκοπική παρατήρηση, φαίνεται καθαρά, πώς τα διαφορετικά επίπεδα του χρώματος καταλαμβάνουν την θέση τους επάνω στο ρούχο, συνθέτοντας αυτό το διαφορετικό κολλάζ.



4.

Η διάσταση του χώρου και η αντίληψη για αυτόν, προκύπτει από τις σχέσεις των πραγμάτων που τον απαρτίζουν. Από αυτές τις σχέσεις, δε θα μπορούσε να απουσιάζει η κίνηση, μια διαδικασία που φέρει μέσα της την μεταβολή, ως προς το εκάστοτε πλαίσιο που κάθε φορά τίθεται. Για παράδειγμα, ένα άγαλμα μέσα στην πόλη φαινομενικά μοιάζει στατικό, ως προς τους κατοίκους της πόλης που κινούνται δίπλα του, αλλάζει όμως το ίδιο, από τη φθορά που του επιφέρει η ατμοσφαιρική ρύπανση. Η κίνηση με άλλα λόγια, είναι μια σχετική διαδικασία, που όμως μέσα της ενέχει τον χρόνο. Κάτι κινείται, αλλάζει δηλαδή την κατάστασή του, ως προς τον χρόνο. Η κίνηση θα μπορούσε λοιπόν να θεωρηθεί ως ένα δυναμικό γεγονός που κατοικεί σε όλα τα πράγματα και δρώμενα, σε άλλα λιγότερο και σε άλλα περισσότερο. Όλα ωστόσο, από φυσική άποψη, έχουν μια θέση μέσα στον χρόνο, αν και ορισμένα μοιάζουν να βρίσκονται έξω από την διάστασή του στην αντίληψή μας,<sup>68</sup> όπως συμβαίνει με το προηγούμενο παράδειγμα. Ακριβώς επειδή αυτό που λαμβάνει χώρα, δεν αποτελεί μέρος μιας οργανωμένης αλληλουχίας φάσεων με νόημα που κανείς παρατηρεί, ο χρόνος αν και ενεργός, καθιστά αυτήν την μεταβολή μιαν απλή διαδοχή, στην οποία η εμπειρία δεν έχει θέση.<sup>69</sup>

Η ζωγραφική από την πλευρά της, αποκτά μια διαφορετική προσέγγιση ως προς το χρόνο και την κίνηση και κατά συνέπεια τον εικαστικό χώρο. Ο τελευταίος, διακατέχεται από δυνάμεις που μεταφράζονται κάθε φορά από τα σχήματα, την θέση τους μέσα σε αυτόν, την κατεύθυνση και τα μεγέθη. Αυτή η θεώρηση έρχεται να ενισχυθεί από την άποψη ότι «κάθε οπτικό αντικείμενο είναι ένα κατ' εξοχήν δυναμικό γεγονός».<sup>70</sup> Πράγματι, κάτι τέτοιο πιθανώς να μην μπορούσε να εξηγηθεί καλύτερα, αν κανείς αναλογιστεί την αντίληψη που αποκτούμε για τα πράγματα γύρω μας, εξαιτίας των δυναμικών ιδιοτήτων που τα χαρακτηρίζουν και με την σειρά τους, τα ίδια απηχούν στην εμπειρία μας. Για έναν δρομέα που μας προσπερνά, η πρωταρχική ιδιότητα που προσδίδεται στην αντίληψη δεν είναι η ταχύτητά του ως μετρήσιμο μέγεθος, αλλά η ορμή που χαρακτηρίζει την κίνησή του. Η κίνηση βέβαια, όσον αφορά τη ζωγραφική, αν και στοχεύει στο να εκφράσει την οπτική δυναμική που διακατέχει αυτό που αναπαρίσταται, συνιστά μια μεταφορά, καθώς δεν υπάρχει κάτι που να κινείται φυσικώς. Φαίνεται όμως πως για αυτήν, κατέχει έναν πολύ σημαντικό ρόλο ως ιδιότητα, καθώς λειτουργεί ως μια ζωοποιός δύναμη για το έργο και τον τελικό δέκτη, δηλαδή τον θεατή. Ο Lomazzo, ζωγράφος και συγγραφέας του 16<sup>ου</sup> αιώνα, έγραψε σχετικά σε μια πραγματεία του πως «η μεγαλύτερη χάρη και ζωή που μπορεί να έχει μια εικόνα

<sup>68</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.408

<sup>69</sup> Στο ίδιο, σ.410

<sup>70</sup> Στο ίδιο, σ.449

είναι το να εκφράζει κίνηση, την οποία οι ζωγράφοι ονομάζουν το πνεύμα της εικόνας».<sup>71</sup> Για τον Kandinsky, στην ανάλυση των ιδιοτήτων του σημείου, της γραμμής και του επιπέδου, η ιδέα της κίνησης στη ζωγραφική, θα έπρεπε να αντικατασταθεί από αυτήν της έντασης. «Η ένταση είναι η ζωντανή δύναμη του στοιχείου. Και αποτελεί μόνο μέρος της ενεργητικής “κίνησης”. Το υπόλοιπο μέρος, που ορίζεται επίσης από την “κίνηση”, είναι η “κατεύθυνση”. Τα στοιχεία της ζωγραφικής είναι πραγματικά αποτελέσματα της κίνησης κι έτσι έχουμε ένταση και κατεύθυνση».<sup>72</sup>

Αυτή η άποψη παρουσιάζει ένα ενδιαφέρον σε σχέση με την οπτική δυναμική και το πώς εμφανίζεται στο χώρο της βυζαντινής ζωγραφικής, που αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Η κατευθυνόμενη ένταση λοιπόν, σύμφωνα με τα παραπάνω, αποτελεί μια ενεργή ιδιότητα, που βρίσκεται στα ίδια τα αντικείμενα που δομούν το ζωγραφικό χώρο.<sup>73</sup> Υπό αυτήν την έννοια, γίνεται αντιληπτό πως η δυναμική αντιμετωπίζει το έργο ως κάτι το συμβαίνον και όχι ως μια στατική κατάσταση που βασίζεται στη στιγμή. Η δράση που προσδίδεται στη σύνθεση, αφορά το κάθε ένα από τα στοιχεία ξεχωριστά, αλλά συγχρόνως πραγματοποιείται με τέτοιον τρόπο, ώστε αυτό που προσδίδεται σε αυτήν να συμβαδίζει με το όλον.<sup>74</sup> Ωστόσο, αυτή η ζωγραφική συχνά αντιμετωπίζεται ως κάτι το στατικό, μέσα στο οποίο η κίνηση για την οποία γίνεται λόγος, δεν έχει θέση. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν ισχύει. Στην προσπάθεια προσέγγισης αυτού του εικαστικού συστήματος, η αναζήτηση αυτής της κατευθυνόμενης έντασης μπορεί να επιβεβαιώσει την παραπάνω θεώρηση.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, φαίνεται πως για την ζωγραφική, η χρήση της πλαγιότητας αποτελεί έναν από τους πιο στοιχειώδεις τρόπους απόδοσης της επιδιωκόμενης “κίνησης”.<sup>75</sup> Αυτή η παραδοχή ενισχύεται από το γεγονός πως, καθώς η πλαγιότητα αποκλίνει από το χωρικό πλαίσιο της οριζόντιας ή κατακόρυφης διάστασης, υποδηλώνεται ευκολότερα μια δράση. Όπως ακριβώς η κίνηση συνιστά μια μεταβολή της αρχικής κατάστασης, η πλαγιότητα λειτουργεί ως απόρροια ή αλλιώς ως εγγενές χαρακτηριστικό της κίνησης, η οποία και προσδίδει την κατευθυνόμενη ένταση σε αυτό που αναπαρίσταται.

Η τοποθέτηση των μορφών και των επιμέρους στοιχείων στη βυζαντινή ζωγραφική, λειτουργεί κατά έναν τρόπο δια της πλαγιότητας και πραγματοποιείται ως εξής: Τα πράγματα μέσα στην εικόνα διακατέχονται από κίνηση που βρίσκεται μπροστά στο επίπεδο των θεατών. Αυτή η διαπίστωση, προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται μέσα σε αυτό το χωρικό σύστημα. Τόσο το ειδικό σύστημα προοπτικής των βυζαντινών, όσο και η χρήση της  $\frac{3}{4}$

<sup>71</sup> Στο ίδιο, σ.464

<sup>72</sup> Kandinsky Wassily, Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο - Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων, Μαλάκη-Σταθάκη Έφρη (μτφ.), Αθήνα, 1996, σ.58

<sup>73</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.460

<sup>74</sup> Στο ίδιο, σ.471

<sup>75</sup> Στο ίδιο, σ.462

στάσης ή της δυναμικής μετωπικότητας<sup>76</sup> και η απουσία του προφίλ, θέτουν τις μορφές σε μια διαρκή σχέση με τον θεατή, γεγονός που δεν τον αποκόπτει από το πεδίο που δημιουργείται ανάμεσα. Αντίθετα, αυτό δημιουργεί μια οπτική συνδιάλεξη. Διότι για παράδειγμα, μια στάση προφίλ φανερώνει μια ακινησία, απευθύνεται σε κάτι έξω από τον θεατή, στη διάσταση του τοίχου κι όχι προς αυτόν. Κατ' αυτόν τον τρόπο και σύμφωνα με αυτήν την τοποθέτηση, οι διαστάσεις των θεατών αντιστοιχούν με αυτές των Αγίων, κινούμενες στο ίδιο επίπεδο. Στην τέχνη αυτή, καθώς η μορφή τοποθετείται κατά κύριο λόγο με την στάση των  $\frac{3}{4}$ , ένα μέρος της βρίσκεται πάντοτε πιο κοντά στον θεατή, δημιουργώντας μια κατεύθυνση Α. Δεδομένου ότι αυτές οι ζωγραφικές παραστάσεις δεν σπρίζονται στις φωτοσκιάσεις, ούτε σε μια μοναδική πηγή φωτός, σε αυτήν την κίνηση αντιτίθεται μια δεύτερη κατεύθυνση, η οποία προκύπτει από το φως, δηλαδή την χρωματική ανέλιξη, που πραγματοποιείται από την αντίθετη μεριά. Βάσει αυτού του διπλού σχήματος, προκύπτουν από την ζωγραφική επιφάνεια δύο αντίθετες κατευθύνσεις, που ανοίγονται προς τον θεατή. Η παραπάνω εικαστική λύση, αφενός προσδίδει την πλαστικότητα στα επιμέρους στοιχεία, ξεκολλώντας τα από την επιφάνεια και αφετέρου φαίνεται πως η διαδικασία που ακολουθείται, δε συνιστά μια άτακτη κίνηση, αντίθετα, σχεδόν πάντοτε υπακούει σε μια συγκεκριμένη λογική. Η αναφορά και η αναγωγή της μορφής προς τον θεατή είναι για αυτήν ο τελικός επιδιωκόμενος στόχος. Από την άλλη πλευρά, το γεγονός πως κανείς μπορεί να δει πολλές και διαφορετικές εντυπώσεις του ίδιου πράγματος, προϋποθέτει μια κίνηση, καθώς μέσα σε αυτήν ενυπάρχει το άθροισμα από τις εντυπώσεις που αποκτά κανείς, όπως κινείται ανάμεσα στα πράγματα.<sup>77</sup>

Επιπλέον, η δυναμική δεν είναι κάτι που στερείται αυτή η ζωγραφική. Αυτό που παρουσιάζεται μέσα σε αυτόν τον εικαστικό χώρο, έρχεται να πραγματωθεί σε οπτική εμπειρία, χάρη στις δυνάμεις που κανείς αντιλαμβάνεται από τα σχήματα και τα χρώματα ως κίνηση ή αλλιώς κατευθυνόμενη ένταση. Μάλιστα, το ότι αυτές οι δυνάμεις είναι αντιτιθέμενες, οδηγεί σε μια εξισορρόπηση της σύνθεσης, με καθένα από τα στοιχεία να συμβάλλει στην ενότητα και σταθεροποίηση του συνόλου.<sup>78</sup> Φαίνεται πως μέσα από τον παραπάνω χειρισμό απορρέει μια ρυθμική οργάνωση σε αυτό που παρουσιάζεται, που συμπεριλαμβάνει τόσο τον δομικό ρόλο του χρώματος και του φωτός, όσο και την ίδια τη συνθετική δομή. Πιο συγκεκριμένα, αυτές οι αντίρροπες δυνάμεις συχνά έρχονται να εκφραστούν εξίσου στην οργάνωση των μορφών, των ενδυμάτων και του τοπίου που τις πλαισιώνει, βασιζόμενες κατά κύριο λόγο σε χιαστί

<sup>76</sup> Στη δυναμική μετωπικότητα, ενώ το πρόσωπο στρέφεται ελαφρώς προς μια κατεύθυνση, το βλέμμα κινείται προς την αντίθετη. Για τον ορισμό βλ. σχετικά Κόρδης Γεώργιος, Οι Προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η Βυζαντινή Εικόνα, Αθήνα, 2001, σ.93-100

<sup>77</sup> Florensky Pavel, ό.π., σ.108

<sup>78</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ 477

άξονες,<sup>79</sup> στοιχείο που προσδίδει μια σταθερότητα στη σύνθεση και μια ενιαία κινητικότητα και δυναμική στο όλον. Έχοντας λοιπόν ενσωματώσει μια τέτοια ζωγραφική λύση στη σύνθεση του έργου, η άποψη περί δυναμικής ενισχύεται, αν κανείς σε αυτήν συμπεριλάβει το ότι «η ιδιάζουσα εκείνη κατάσταση που οι ζωγράφοι και οι γλύπτες ονομάζουν “κίνηση” της ακίνητης μορφής, δεν εμφανίζεται παρά μόνο αν κάθε ένδειξη ότι το αντικείμενο θα μπορούσε πραγματικά να αλλάξει ή να κινηθεί, παρεμποδιστεί προσεκτικά».<sup>80</sup> Ο χρόνος εδώ συμπερασματικά, αποκτά την διάσταση του τώρα ή καλύτερα εκφράζεται ως μια αέναη στάση, όχι με την έννοια του στιγμιαίου που αποκόπηκε σαν μια φωτογραφία, αλλά με αυτού που συνεχώς συμβαίνει και που κάθε φορά έχει σκοπό να θέσει τον θεατή στον ίδιο χωροχρόνο. Στην εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (εικ.5), έργο του Άγγελου κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, η σύνθεση αλλά και το φως, οργανώνονται βάσει των χιαστί αξόνων, όπως φαίνεται στις χαράξεις, προσδίδοντας μια κινητικότητα στην εικόνα.



5.

<sup>79</sup> Κόρδης Γεώργιος, Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής, ό.π., σ. 41-42

<sup>80</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., 453

Στην παράδοση της βυζαντινής εικονογραφίας, φαίνεται πως αυτές οι εικαστικές εφαρμογές διέπονται από μια συνέπεια, που λειτουργεί ανεξάρτητα από τη σχολή στην οποία κάθε φορά αναφέρονται, αλλά και ανεξάρτητα από τις εκάστοτε στυλιστικές επιλογές. Το ζωγραφικό σύστημα δομείται με τις συγκεκριμένες λύσεις, χωρίς όμως κάτι τέτοιο να ανακόπτει την δημιουργικότητα στον τρόπο με τον οποίο κανείς τις εφαρμόζει. Σε κάθε περίπτωση όμως, γίνεται φανερό μέσα από την παρατήρηση, πως ο θεατής κατέχει τον πρωτεύοντα ρόλο για την λειτουργικότητα αυτής της μακραίωνης ζωγραφικής. Καθώς όλα τα στοιχεία ενεργοποιούνται απέναντί του, διαφαίνεται η διάθεση πρόκλησης μιας δρώσας παροντικής κατάστασης που απευθύνεται στην εμπειρία του.

## ■ γ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Στο σημείο αυτό, θα ήταν ενδιαφέρουσα η προσέγγιση μιας βυζαντινής εικόνας ως σκηνής, όπου όλα αυτά τα στοιχεία αποκτούν υπόσταση και λειτουργούν ως ένα αδιαίρετο σύνολο. Παρακάτω, παρουσιάζεται η εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου (εικ.6). Πρόκειται για μια παράσταση που χρονολογείται στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα, έργο του Κρητικού ζωγράφου 'Αγγελου.

Σε αυτή λοιπόν, η μικρή Παναγία, συνοδευόμενη από τους γονείς της Ιωακείμ και Άννα, εισέρχεται στο ναό, ενώ ακολουθείται από μια ομάδα οκτώ νέων γυναικών, που κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Η Παναγία απλώνει τα χέρια της στον αρχιερέα Ζαχαρία, που την υποδέχεται μέσα στο ιερό. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά "σκηνογραφημένο" γεγονός αναπαράστασης. Τα κεντρικά πρόσωπα, όπως και τα δευτερεύοντα στοιχεία, είναι τοποθετημένα με τρόπο τέτοιο, που να προσδίδει μια θεατρικότητα σε αυτό που εξεικονίζεται. Όλα τα στοιχεία αλληλοεξαρτώνται και αλληλεπιδρούν. Αν και τα κύρια πρόσωπα τοποθετούνται στο κέντρο αυτής της σύνθεσης, ωστόσο και τα υπόλοιπα στοιχεία που τα πλαισιώνουν, μέσα από κάποια σχετική συμμετρία, προσδίδουν ταυτόχρονα μια έμφαση στο γεγονός αλλά και μια οπτική αρμονία. Ο εσωτερικός χώρος του ναού υπονοείται και γίνεται αντιληπτός τόσο από τον κεντρικό θόλο, που στηρίζεται σε τέσσερις κολώνες και κάτω από τον οποίο υπάρχει μια μικρή Αγία Τράπεζα που περιβάλλει πλήρως τη μορφή της Παναγίας, όσο και από το φράγμα που βρίσκεται μπροστά από τον ιερέα.

Όλη η σκηνή βέβαια διακρίνεται από μια έντονη κίνηση, που φανερώνει ταυτόχρονα μια εναλλαγή χωρική, αλλά συγχρόνως και χρονική. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως λειτουργεί σαν ένα ιδιότυπο καρτέ, καθώς ο θεατής εισάγεται σε αυτό που διαδραματίζεται από τα δεξιά της

εικόνας. Ενώ το κυρίαρχο γεγονός, δηλαδή η υποδοχή της Παναγίας και των γονέων της από τον ιερέα, παρουσιάζεται κεντρικά, η κίνησή τους υπάρχει, κατά μία έννοια, ήδη αποτυπωμένη. Το πέρασμά τους έχει προϋπάρξει, μέσα από μια διαδοχή κινήσεων. Αυτό γίνεται εμφανές από την τοποθέτηση των νεαρών γυναικών, που φαίνεται πως εισάγονται στη σκηνή από την ανοικτή πόρτα του κτιρίου, ακολουθώντας τους πρωταγωνιστές. Υπάρχει συνεπώς ένα πέρασμα στο χώρο, από εξωτερικό σε εσωτερικό, αλλά και μια χρονική ακολουθία.



6.

Η σκηνή που διαδραματίζεται, παρουσιάζει ένα σύνολο συμβολισμών, θέλοντας να εισαγάγει το θεατή στην θεολογική διάστασή της. Μέσα από το φως των λαμπάδων, υποδηλώνεται η αίγλη του Χριστού και του δρόμου προς Εκείνον. Αυτόν το συμβολισμό παρουσιάζει το δ' στιχηρό προσόμοιο του εσπερινού, κατά τον οποίο: «Αι νεανίδες καίρουσαι και λαμπάδας κατέχουσαι, της λαμπάδος σήμερον προπορεύονται της νοητής και εισάγουσιν αυτήν εις τα Άγια των Αγίων ιερώς προσπλούσαι την μέλλουσαν αίγλην άρρητον εξ αυτής αναλάμψειν και φωτίσειν τους εν σκότει καθημένους, της αγνωσίας εν Πνεύματι». Φαίνεται πως οι γυναίκες με τις αναμμένες λαμπάδες λειτουργούν σαν ένας άλλος χορός, πλαισιώνοντας τα κεντρικά πρόσωπα και το κυρίαρχο γεγονός.

Στην κίνηση που προαναφέρθηκε, έρχεται να προστεθεί ένα παράδοξο γεγονός, που όμως φαίνεται να αποτελεί και μια κορύφωση στην ανάγνωση αυτού του έργου. Στην εικόνα, η Παναγία είναι το κύριο πρόσωπο. Ωστόσο, δε ζωγραφίζεται φυσιοκρατικά. Η παιδική της ηλικία φαίνεται μόνο από το μικρό μέγεθος του σώματός της. Το παράδοξο έγκειται στο γεγονός, πως στη σκηνή υπάρχουν ταυτόχρονα δύο συμβάντα, στα οποία κεντρικό πρόσωπο είναι αυτό της Παναγίας. Κάτι τέτοιο, δηλαδή η ταυτόχρονη απεικόνιση γεγονότων που μπορεί και να μη συνδέονται χρονικά, αλλά να συνθέτουν μια ολότητα, αποτελεί ένα σύνηθες τέχνασμα της βυζαντινής ζωγραφικής. Έτσι, σε αυτήν την εικόνα ο θεατής παρακολουθεί ταυτόχρονα

γεγονότα. Πίσω από το Ζαχαρία, απεικονίζεται ξανά η Παναγία, καθισμένη μέσα στο ναό, στο Άγιο των Αγίων, όπου παρέμεινε μέχρι τον αρραβώνα της με τον Ιωσήφ. Η ιερή κατοικία της παρουσιάζεται σαν ένα είδος θρόνου, τοποθετημένου πάνω σε μια σειρά σκαλοπατιών και κάτω από έναν ακόμη, μικρότερο από τον κεντρικό, θόλο. Το ιερό, στο οποίο κατοικεί η Παναγία, έχει τη μορφή κτιρίου και συμβολίζει τη νέα Κιβωτό της Διαθήκης. Σύμφωνα με τα απόκρυφα ευαγγέλια, η Παναγία κατά την παραμονή της εκεί, τρεφόταν από έναν άγγελο, ο οποίος ίπταται δίπλα της, καθώς εκείνη σηκώνει το χέρι της και τον κοιτάζει.<sup>81</sup>

Ο θεατής δεν αποκόπτεται από αυτό το έργο. Οι μορφές στρέφονται προς αυτόν, με τη στάση  $\frac{3}{4}$ , θέτοντάς τον στο επίκεντρο ως σημείο αναφοράς. Η τρίτη διάσταση από την άλλη, αποδίδεται χάρη στην καθιερωμένη “προοπτική” των βυζαντινών, δημιουργώντας έναν χώρο, μηροστά από τη ζωγραφική επιφάνεια. Έτσι, πραγματώνεται αυτός ο ζητούμενος κι επιδιωκόμενος ρυθμός της κίνησης.

---

<sup>81</sup> Ευαγγέλια Χατζητρήφωνος- Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.196





Στην αναζήτηση εκείνων των στοιχείων, που φαίνεται να λειτουργούν καθοριστικά στον τρόπο με τον οποίο ο χώρος εντός αυτού του ζωγραφικού συστήματος νοηματοδοτείται και δομείται, δε θα μπορούσε να παραληφθεί η σημασία του συμβόλου. Αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί πως προκύπτει ως το φυσικό επακόλουθο της ίδιας της έκφρασης της ζωγραφικής, στην εμπειρία που αποκτάται. Τα σχήματα, τα χρώματα και τα δυναμικά χαρακτηριστικά τους, αποτελούν ένα αδιάσπαστο σύνολο στην οπτική εικόνα που δίδεται και ενσωματωμένα καθώς είναι στη δομή του ζωγραφικού συστήματος, επιδιώκουν μια ερμηνεία. Όμως τι είναι στα αλήθεια το σύμβολο; Η ερμηνεία φαίνεται πως βασίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος σε αυτό, ενώ το ίδιο τείνει να αποτελεί μια πολυδιάστατη έννοια, τόσο στη νοηματοδότηση, όσο και στην ισχύ του διαχρονικά. Με άλλα λόγια, το σύμβολο στην παρούσα εργασία, προσεγγίζεται ως ένας τέτοιος σύνδεσμος, μεταξύ του θεατή και του έργου, που δεν αποκόπτεται, δεν λειτουργεί ως κάτι παγιωμένο για το χρονικό πλαίσιο που έχει τοποθετηθεί. Αντιθέτως, η αυτονομία του είναι τέτοια, που καθώς επανατοποθετείται κάθε φορά μέσα στο μεταβαλλόμενο χρονικό, χωρικό και αισθητηριακό πλαίσιο, φαίνεται πως μπορεί να επικαιροποιείται, μεταφέροντας ή επαναπροσδιορίζοντας τα χαρακτηριστικά και τις σημασίες του. Αυτή η διαδικασία καθιστά το σύμβολο ως πληθάρημο.

Στην προσπάθεια αναγνώρισής του ως τέτοιο, προκύπτει μια σειρά από παραμέτρους που το χαρακτηρίζουν. Από την μια πλευρά, το σύμβολο δεν είναι παρά μια σύμβαση<sup>82</sup> που μπορεί να μεταφράζεται στο περιεχόμενο αυτού που αναπαρίσταται και έτσι να προσδίδει το νόημα σε αυτό. Σε αυτήν την περίπτωση, η αναπαραστατική ιδέα που κατασκευάζεται, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αντιστοιχεί σε μια “εφεύρεση”, που έρχεται να εκφραστεί από το ζωγραφικό μέσον, και τελικά να αναγνωριστεί από τον θεατή. Σε μια θεώρηση, το σύμβολο θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως ένα όριο μεταξύ δύο κόσμων. Από τη μία, λειτουργεί ως εκείνο το στοιχείο που τους ενώνει, αλλά από την άλλη δεν συμπίπτει με κανέναν από τους δύο.<sup>83</sup> Υπό αυτήν την έννοια, το σύμβολο λειτουργεί ως σύνδεσμος μεταξύ του κόσμου εντός και εκτός των ανθρώπινων ορίων. Για παράδειγμα, ο κρίνος στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, συνιστά μια τέτοια σύμβαση, κατά την οποία το δεδομένο λαμβάνει διάσταση συμβόλου και αντιστοιχεί στην παρθεσία της Παναγίας. Τέτοιες αναφορές σε σύμβολα,

<sup>82</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.498

<sup>83</sup> Antonova Clemena, ό.π., σ. 96

συναντώνται σε πολλές περιπτώσεις σε αυτήν την ζωγραφική τέχνη. Βάσει αυτού, προκύπτει το συμπέρασμα πως πέρα από τα στοιχεία εκείνα που ορίζουν, δομούν ή υπαινίσσονται το χώρο που παρουσιάζεται, όπως για παράδειγμα ένα κτίριο ή και η φύση, συχνά γίνεται η χρήση συμβόλων, ακόμη κι από τους ίδιους τους Αγίους. Κάτι τέτοιο προκύπτει ως μια επιπλέον πληροφορία που παρέχεται στο θεατή, τόσο για το βίο του Αγίου ή ακόμη και για το μαρτύριό του. Ένα χαρακτηριστικό άλλο παράδειγμα τέτοιου εικονογραφικού στοιχείου, αποτελεί ο σταυρός που πολλά από τα πρόσωπα κρατούν. Το σημείο του σταυρού σε αυτήν την περίπτωση, αποτελεί μια ένδειξη ότι τα πρόσωπα αυτά έζησαν εν Χριστώ και σύμφωνα με τον τρόπο ζωής που χάραξε.<sup>84</sup>

Στη ζωγραφική αυτή, τέτοιες συμβάσεις ανάμεσα στα σύμβολα είναι μια αρκετά συνηθισμένη τακτική. Ωστόσο, δεν είναι και η μοναδική. Σε αυτό το σημείο βέβαια, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί πως η αναγνώριση του συμβόλου έγκειται κατά ένα πολύ μεγάλο βαθμό σε αυτήν την περίπτωση και στην προηγούμενη γνώση που κανείς έχει για αυτό. Υπό αυτήν την έννοια, όλα τα σύμβολα δεν είναι ίδια ως προς την ισχύ τους, όσον αφορά την αντίληψη. Η ικανότητα του σημερινού παρατηρητή να αναγνωρίσει και να ερμηνεύσει τα σύμβολα και κατ' επέκταση το χαρακτήρα και το νόημα που προσδίδεται σε αυτό που παρουσιάζεται, είναι πολύ πιο περιορισμένη, σε σχέση με το θεατή εκείνης της εποχής που αυτά δημιουργήθηκαν. Η αναπαράσταση αυτών των επιμέρους στοιχείων, που πλαισιώνουν την κυρίαρχη σκηνή ή πρόσωπο, προσεγγίζονται από τον παρατηρητή τους ως εικόνες που ο ίδιος φέρει στο νου του. Υπό αυτό το πρίσμα, η τέχνη αυτή ως προς την ερμηνεία της, απαιτεί ένα ευρύτερο υπόβαθρο γνώσης και συνεπώς κάτι περισσότερο από μια επιφανειακή οπτική θέαση.<sup>85</sup> Ο κρίνος έτσι, έναντι του σταυρού που αποτελεί ένα τόσο χαρακτηριστικό και διαδεδομένο παράδειγμα συμβόλου, φαίνεται να υστερεί ως προς την κατανόηση της ιδέας που φέρει, εάν δεν υπάρχει η αντίστοιχη γνώση.

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, όπου υπεισέρχεται η διάσταση του συμβόλου και η αυτονόμησή του, έρχεται να προστεθεί μια πολύ σημαντική παράμετρος, για ολόκληρη τη ζωγραφική τέχνη. Αυτή δεν είναι άλλη από την ίδια τη συνθετική διάταξη του έργου και τον διάλογο που εν τέλει δημιουργεί με τον θεατή.<sup>86</sup> Η συνθετική δομή δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι ανεξάρτητο, αντίθετα μέσα σε αυτήν βρίσκεται ριζωμένος ο συμβολισμός που έρχεται να πραγματώσει την ιδέα, την έκφραση αυτού που ζωγραφίζεται και που τελικά μπορεί να συμβάλλει σημαντικά στην επικαιροποίησή του. Συνεπώς, ενώ η ιδέα του συμβολισμού μπορεί να βρίσκεται μέσα στα επιμέρους στοιχεία που οργανώνουν το ζωγραφικό έργο, επιδίδοντας στα σημαίνοντα ένα σημειώμενο (π.χ κρίνος - παρθενία, σταυρός - μαρτύριο,

<sup>84</sup> Κόρδης Γεώργιος, Η Αγιότητα στη ζωγραφική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, ό.π.

<sup>85</sup> Χατζητρύφωνος Ευαγγελία- Slobodan Ćurčić (επιμ.), ό.π., σ.175

<sup>86</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ. 499

νεκροκεφαλή - θάνατος, τείχη - πόλη κ.ο.κ) ταυτόχρονα εμπεριέχεται στην οργάνωση της σύνθεσης και στη δυναμική της. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η προηγούμενη γνώση λειτουργεί εν μέρει αναγνωριστικά ως προς αυτό που αναπαρίσταται, χωρίς όμως να αποτελεί το καθοριστικό στοιχείο όσον αφορά την αντιληπτική διαδικασία, ως προς τον θεατή. Στην εικόνα της Εις Άδου Καθόδου (εικ.7), τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα, το θέμα αποτυπώνεται στη δυναμική των μορφών και την κίνηση που τις ακολουθεί. Ο Χριστός κατεβαίνει στον Άδη, αρπάζοντας τον Αδάμ, στο πρόσωπο του οποίου εκφράζεται η ανθρωπότητα και τον ανεβάζει πάλι επάνω. Αυτή η συμβολική διάσταση που αποδίδεται στην εικόνα, εκφράζεται τόσο έντονα στη δομή της σύνθεσης, που δεν την καθιστά μια απλή πληροφορία για το νόημα προς τον θεατή, αλλά ενδεχομένως φαίνεται να τον κινητοποιεί σε έναν τέτοιο βαθμό, που η θέασή της να απευθύνεται πλέον στην εμπειρία του. Μέσα από έναν καθαρά ζωγραφικό τρόπο, δηλαδή την μορφή του έργου και την διάταξή του, η ιδέα έρχεται να εκφραστεί ενεργά.

#### α. Η ΑΥΤΟΝΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Αν θα μπορούσε να γίνει μια διάκριση για το σύμβολο, αυτή θα βασιζόταν κατά ένα μέρος, στη σχέση που συγκροτεί με το θέμα της εικόνας και από την άλλη, στον τρόπο με τον οποίο αυτό αποκαλύπτεται στον θεατή. Πιο συγκεκριμένα, το είδος των εικόνων μπορεί να επηρεάζει σημαντικά την παρουσία του συμβόλου και κατ' επέκταση την αυτονόμησή του μέσα στο χρόνο, με την έννοια της δημιουργίας ενός κοινού λόγου, που μπορεί να είναι κατανοητός ακόμα κι όταν εμπλουτίζεται και ανανεώνεται. Υπό αυτό το πρίσμα, επιχειρείται



7.

η απομόνωση και απόσπαση ενός συμβόλου, μέσα στο ζωγραφικό χώρο μιας διαφορετικής θεματικά εικόνας, προκειμένου να προσεγγιστεί, όσο το δυνατόν περισσότερο στα ακόλουθα παραδείγματα, η λειτουργία του. Ο σταυρός αποτελεί ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα συμβόλου, που η απομόνωση και απόσπαση ενός συμβόλου μέσα στο ζωγραφικό χώρο μιας διαφορετικής θεματικά εικόνας, συναντάται σε πολλές και διαφορετικές εννοιολογικά εικόνες. Σε μια προσπάθεια διάκρισης του συμβόλου και των διαφορετικών εκφάνσεων και σημασιών που μπορεί να λάβει, βάσει του συγκεκριμένου παραδείγματος, προκύπτουν οι εξής παρατηρήσεις:

- Η εικόνα της Σταύρωσης αποτελεί μια συμβολική αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος, στο οποίο ο σταυρός φορτίζεται και νοηματοδοτείται με το μαρτύριο και το θάνατο του Χριστού επί γης. Συνεπώς, ο συμβολισμός εδώ έγκειται στην εξιστόρηση του γεγονότος, δηλαδή της Σταύρωσης, μέσα από το σημείο του σταυρού.

- Από την άλλη πλευρά, στην εικόνα του Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε που χρονολογείται περίπου στο β' μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα (εικ.8), το σημείο του σταυρού αποσπάται από το ιστορικό πλαίσιο και περιβάλλον της Σταύρωσης και καθίσταται το ίδιο ως σύμβολο - αντικείμενο, για να εξυπηρετήσει τον σκοπό και το νόημά της.

Για τις δύο αυτές περιπτώσεις, ο σταυρός ως σημαίνον, φέρει ένα διαφορετικό και μεταβαλλόμενο σημαινόμο. Αυτή η παρατήρηση, παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους χειρισμούς της συγκεκριμένης ζωγραφικής τέχνης, τόσο κατά το παρελθόν, όσο και σήμερα, στοιχείο που αποτελεί και ζητούμενο της παρούσας εργασίας. Στοιχεία δηλαδή που λειτουργούν ως σύμβολα, νοηματοδοτώντας το ζωγραφικό τοπίο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα, φαίνεται πως μπορούν σε διαφορετικές περιπτώσεις να μετασχηματίζονται και να επαναπροσδιορίζονται, είτε από το περιβάλλον που τα πλαισιώνει, είτε ακόμα και όταν παρουσιάζονται ως ίδια, για την κάθε φορά διαφορετική επιδιδόμενη ερμηνεία που πραγματοποιείται. Στο πλαίσιο αυτό, κρίνεται σκόπιμη η επιλογή και παράθεση δύο ίδιων εικόνων θεματικά με τα παραπάνω παραδείγματα, που έχουν δημιουργηθεί από σύγχρονους εικονογράφους και βέβαια εκφράζουν το πνεύμα και την παράδοση αυτής της τέχνης, προκειμένου να διαφανούν οι διευρύνσεις αυτής της γλώσσας σε σχέση με την σύγχρονη συγκυρία.

Η εικόνα των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, αφορά ένα έργο με μια εξαιρετικά σταθερή σύνθεση, σε ό,τι αφορά την εξέλιξη αυτής της ζωγραφικής παράδοσης, καθώς η οπτική μορφή του έργου έχει καθιερωθεί με τον συγκεκριμένο τρόπο. Ως βασικά στοιχεία αυτής της

σύνθεσης, αναγνωρίζονται οι δύο μορφές σε δυναμική μετωπικότητα, η αυτοκρατορική τους ιδιότητα, όπως αυτή γίνεται εμφανής από τα πλούσια σε διάκοσμο υφάσματα και τα στέμματα που φορούν οι Άγιοι και τέλος από το Σταυρό που οι δύο μορφές κρατούν και δεσπόζει ανάμεσά τους. Το στοιχείο του Σταυρού βέβαια, λειτουργεί σε ένα πλαίσιο συμβολισμού, ως το πέρασμα και την εδραίωση του Χριστιανισμού από τους δύο Αγίους. Όλα τα στοιχεία της σύνθεσης αυτής, από την τοποθέτηση των μορφών, τον τρόπο με τον οποίο ο Σταυρός γίνεται το σημείο αναφοράς και τη συμμετρία που υπάρχει, μέχρι το δάπεδο που ορίζει το χώρο, συνιστούν ένα πολύ γερά δομημένο, σταθερό και αμετάβλητο σύστημα. Μέσα σε αυτό, όλα τα σημεία αλληλεπιδρούν, φέρνοντας το μήνυμα σχετικά με το βίο των Αγίων.

Ως αντιπαράδειγμα, το έργο του σύγχρονου καλλιτέχνη Φίκου (εικ.9), αποκτά μια εντελώς διαφορετική διάσταση. Το θέμα της σύνθεσης είναι κοινό, δηλαδή αυτό της απεικόνισης των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Αν ωστόσο το χωρικό πλαίσιο αλλάξει, δηλαδή αφαιρεθεί το χρυσό φόντο και το δάπεδο του πρώτου έργου και στη θέση τους έρθει ένα σκούρο φόντο κι ένα “μη δάπεδο”, τότε αλλάζει άρδην και η χωρική σημασία. Οι μορφές



των Αγίων, ανεξάρτητα από το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη, φαίνονται να αιωρούνται στο χωρικό σύστημα, ξεφεύγοντας από τα στενά όρια του πλαισίου της εικόνας. Η αιώρηση αυτή όμως δεν είναι μετέωρη· αντιθέτως, παραμένει σταθερή, φέρνοντας πιο κοντά στο επίπεδο και στη διάσταση του θεατή τις μορφές. Η οργάνωση της εικόνας όσον αφορά τον χώρο παρουσιάζεται περισσότερο απλοποιημένη, ενώ η πιο λιτή και αφαιρετική εκδοχή της ενδυμασίας από την άλλη, σε μια προσωπική θεώρηση, φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στο κλίμα του σύγχρονου ανθρώπου. Τα πρόσθετα εικονογραφικά στοιχεία έπειτα, όπως του Χριστού που ευλογεί τους δύο Αγίους, ο ναός στα χέρια της Αγίας Ελένης και των ειληταρίων στα χέρια του Αγίου Κωνσταντίνου αντίστοιχα, αποτελούν την ματιά του σύγχρονου καλλιτέχνη, χωρίς όμως να επηρεάζουν τα βασικά στοιχεία που δομούν και κάνουν αντιληπτή αυτήν τη σύνθεση.

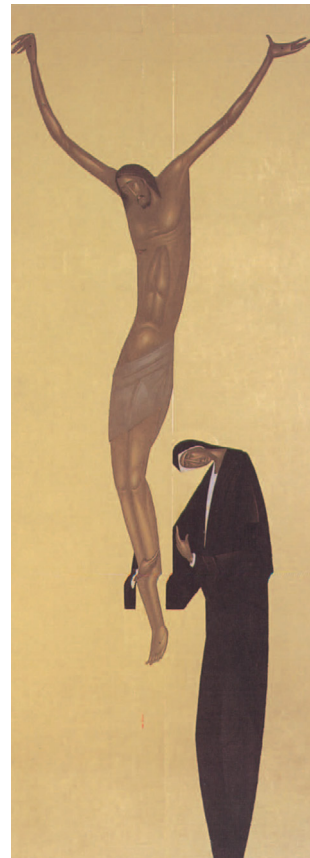
Αυτό που φαίνεται να διατηρείται σταθερό σε αυτήν την περίπτωση όμως, είναι τόσο η σύνθεση αυτή καθ' αυτήν, όσο και η σχέση με τον θεατή, που αποτελεί το σημαντικότερο ζητούμενο της εικονογραφικής παράδοσης. Ο Σταυρός, εξακολουθεί να λειτουργεί ως σταθερό σύμβολο, ιδιαίτερης σημασίας και δυναμικής στη νοηματοδότηση αυτού που εξεικονίζεται, καθώς εξακολουθεί να εκφράζει και να καθιστά αναγνωρίσιμη την θεολογία της εικόνας. Ωστόσο, στο συγκεκριμένο παράδειγμα αλλάζει το περιβάλλον που πλαισιώνει το σύμβολο, δημιουργώντας μια νέα συνθήκη ως προς τον χώρο, αλλά και ως προς το ίδιο. Οι μορφές παραμένουν ίδιες, ως προς τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους. Κι αυτό διότι, η μορφή που παρουσιάζεται, είναι μοναδική και όχι το αποκύημα της φαντασίας του δημιουργού. Ο εικονογραφικός τύπος, σε συνδυασμό βέβαια και με την ένδειξη της ταυτότητάς του, δηλαδή της αναγραφής του ονόματός του, είναι κάτι που παραμένει σταθερό και δεν μεταβάλλεται σύμφωνα με το ζωγραφικό τρόπο και ιδίωμα του εκάστοτε καλλιτέχνη. Σύμφωνα με αυτήν τη ζωγραφική παράδοση, αποτελεί στοιχείο ουσίας που ταυτίζεται με την υπόσταση και ως τέτοιο οφείλει να διατηρείται.<sup>87</sup>

Το παράδειγμα της Σταύρωσης από την άλλη πλευρά, αποκτά μια εντελώς άλλη διάσταση, τόσο στη νοηματοδότηση του ίδιου του συμβόλου, όσο και χωρική σημασία που αποκτάται, στην περίπτωση του έργου του καλλιτέχνη Μιχάλη Βασιλάκη (εικ.10). Κι ενώ στην εξαιρετική και ευρέως γνωστή εικόνα του Θεοφάνη, το θέμα αναπτύσσεται σε έναν κεντρικό άξονα που ορίζεται σαφώς από την ένδειξη του Σταυρού, ενώ πλαισιώνεται σχεδόν συμμετρικά από τις μορφές εκατέρωθεν, στη Σταύρωση του Βασιλάκη, υπάρχει μια εντελώς διαφορετική αντιμετώπιση στον τρόπο με τον οποίο εισάγεται το σύμβολο, αλλά και ο χώρος μέσα στην εικόνα. Στη σκηνή της εικόνας βρίσκονται μόνο οι μορφές του Ιησού και της Παναγίας. Ο Σταυρός χαραγμένος καθώς είναι επάνω στο χρυσό φόντο, δε γίνεται εύκολα αντιληπτός. Μοιάζει να μην υπάρχει, όμως βρίσκεται εκεί. Το σύμβολο με άλλα λόγια δε χάνεται, αντίθετα

<sup>87</sup> Κόρδης Γιώργος, *Εικόνες παρουσίες*, ό.π., σ.463

μεταφέρεται, σε αυτήν την εκδοχή του έργου, με έναν διαφορετικό τρόπο, μετασχηματίζεται και επανερμηνεύεται. Η μορφή του Εσταυρωμένου δεσπόζει στη σύνθεση και μοιάζει να στέκεται μέσα στο σύμπαν. Η εικόνα αποπνέει την αίσθηση της μοναχικότητας, αλλά και της ελπίδας με τις δύο φιγούρες που την κατοικούν. Η Παναγία, σε μια εξίσου συμβολική κίνηση και θέση ως Η Μητέρα, κρατά το Σταυρό, σε μια ένδειξη συμπόνοιας. Ο καλλιτέχνης εδώ, καθώς κινείται μέσα στα όρια της Ορθόδοξης εικονογραφίας, μοιάζει να αναζητά “νόμιμα” μια απεξάρτηση από αυτήν, ενώ προβαίνει σε μιαν αφαίρεση ως προς τη σύνθεση. Από την μία ο χειρισμός σε σχέση με το χώρο και τη διάταξη των στοιχείων που τον απαρτίζουν και από την άλλη η ιδιαίτερη χρωματική του γλώσσα, καθαρά λιτή και ασκητική, φαίνεται πως μπορούν να δημιουργούν μια τέχνη άμεση και κοντινή, ως προς τον θεατή.

Το τελευταίο παράδειγμα της εικόνας της Σταύρωσης του Βασιλάκη, εισάγει μια επιπλέον παράμετρο όσον αφορά το σύμβολο, που συνδέεται σε ένα βαθμό και με την αυτόνομή του. Όπως προαναφέρθηκε, πολλά σημεία στηρίζονται σε ένα βαθμό στην προηγούμενη γνώση που κανείς έχει για αυτά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση του έργου, ο σταυρός ως σύμβολο υπονοείται, εφόσον δεν γίνεται άμεσα εμφανής στον χώρο της εικόνας. Η αίσθηση όμως ότι υπάρχει είναι ένα στοιχείο που δίνεται έμμεσα στην αντίληψη του θεατή. Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί πως τα σύμβολα σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορούν να εισαχθούν στην αντίληψη, ως μέρος της συνείδησης. Εικόνες που παρουσιάζουν μια σταθερή δομή και σύνθεση στο πέρασμα τους μέσα στο χρόνο, δύσκολα αποδεσμεύονται από τα χαρακτηριστικά που τις απαρτίζουν. Η οπτική εμπειρία δεν μπορεί να αποσπαστεί από το χωροχρονικό πλαίσιο που την συγκροτεί.<sup>88</sup> Έτσι, ο προγενέστερος και “υπαρκτός” Σταυρός του Θεοφάνη μπορεί να αποτελέσει μια τέτοια οπτική εμπειρία για τον “αόρατο” Σταυρό του Βασιλάκη. Ένα σύμβολο που έχει προηγηθεί χρονικά, μοιάζει να μπορεί να επηρεάσει την αντίληψη σε αυτό που έπεται. Αυτό δε συνιστά μιαν απόλυτη θεώρηση και κατ’ επέκταση μιαν αυτοματοποιημένη διαδικασία που συμβαίνει, αλλά εξαρτάται σε ένα βαθμό και από το εάν κανείς μπορεί να σχηματίσει συνδέσεις



10.

<sup>88</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.64

μεταξύ τους. Εν τούτοις, και στις δύο περιπτώσεις, παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο τα στοιχεία που εισάγονται ως σύμβολα μέσα στην εικόνα, συνθέτοντάς την, διατηρούν την ουσία και τη δομή της, παρά το γεγονός ότι ακολουθούν μια περισσότερο αφαιρετική διαδικασία. Τα κυρίαρχα στοιχεία, λειτουργούν άλλοτε σαν θραύσματα και άλλοτε σαν στιγμιαία αποσπάσματα της αρχικής εικόνας, διατηρώντας την κεντρική ιδέα του έργου, κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα.

Αυτού του είδους ο χειρισμός βέβαια, δηλαδή της απόσπασης του συμβόλου από ένα πλαίσιο και της επαναπροσέγγισής του σε κάτι άλλο, θα πρέπει να σημειωθεί πως μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις και κάτω από πολύ ειδικές συνθήκες έχει παρατηρηθεί, όταν αφορά την υπόσταση. Μια τέτοια περίπτωση εικόνας αποτελεί η Βάπτιση, στην οποία το Άγιο Πνεύμα εμφανίζεται ως περιστέρι και εξυπηρετεί για τη δεδομένη και μόνο αυτή χρονική στιγμή ιστορικά, την φανέρωσή του με τη δεδομένη μορφή, που όμως δεν είναι αυτή της υπόστασής του. Το περιστέρι δηλαδή, μόνο στην εικόνα της Βαπτίσεως εικονίζει το Άγιο Πνεύμα. Μια τέτοια διάκριση είναι σημαντική να γίνει για όσα προηγήθηκαν, καθώς ένα τέτοιο στοιχείο όπως το προηγούμενο, δύσκολα μπορεί να αποσπαστεί, όταν δε συνδέεται με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται και εκεί κατ' επέκταση έχει νόημα.

Έχοντας λοιπόν ορίσει το πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορεί το σύμβολο να κινηθεί, τόσο σε προγενέστερα έργα, αλλά και σε σύγχρονες προσεγγίσεις αυτής της τέχνης, γίνεται αντιληπτό πως επιχειρείται ένας συνεκτικός κανόνας σε αυτό. Ουσιαστικά, ο κανόνας συνιστά έναν κοινό κώδικα που "δένει" και σταθεροποιεί τη σχέση μεταξύ των σημαινόντων και των σημαινομένων, προς τη νοηματοδότηση αυτού που εν τέλει ζωγραφίζεται. Η νοηματοδότηση βέβαια βασίζεται σε μια επικοινωνία με κοινή και όχι αυθαίρετη γλώσσα ανάμεσα στον αποδέκτη, δηλαδή τον θεατή και το έργο - δημιουργό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, σημεία που εισάγονται ως νέα, είτε λόγω της χωρικής κατασκευής που διαφοροποιείται, είτε φέροντας τα ίδια μέσα τους μια αλλαγή, δεν εμφανίζονται ως κάτι ξένο μέσα στο σώμα αυτής της ζωγραφικής. Αντίθετα, ακολουθούν την ίδια "τακτική" που κατέστησε και εξακολουθεί να καθιστά αυτήν την τέχνη παράδοση. Η αυτονόμηση του συμβόλου δηλαδή, για την οποία έγινε λόγος, έγκειται σε αυτήν ακριβώς την συνθήκη. Τα παραδείγματα που ακολουθούν, όσο και τα προηγούμενα, υποδεικνύουν αυτόν τον κοινό κώδικα που εμφανίζεται σε παλαιότερα αλλά και σύγχρονα έργα, μέσα από καθαρά ζωγραφικό τρόπο.

Στην μεν εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού (εικ.11) και στην αντίστοιχη της Γεννήσεως της Θεοτόκου (εικ.12), εμφανίζεται ένας τυπικός κώδικας για τα σημεία. Η σύνθεση μοιάζει αρκετά κοινή και για τις δύο εικόνες, που θεματικά μπορούν να συγκριθούν. Κατ' αυτόν τον τρόπο και προκειμένου το μήνυμα να μπορέσει να αποδοθεί στο θεατή, ο ζωγράφος μεταχειρίζεται τα μέσα που διαθέτει, στηριζόμενος σε αυτόν τον κοινό κώδικα επικοινωνίας.





11.



12.

Σε μια πρώτη και γρήγορη ανάγνωση λοιπόν, διακρίνονται Η Παναγία και η Αγία Άννα αντίστοιχα σε κρεβάτι, ο Ιωακείμ και Ιωσήφ και το παιδί που γεννήθηκε. Ωστόσο, ο κώδικας αυτός μετασχηματίζεται για το επιδιωκόμενο νόημα που επιχειρείται εδώ. Στην Γέννηση της Θεοτόκου, ο Ιωακείμ βρίσκεται μέσα στη σκηνή, εν αντιθέσει με τον Ιωσήφ που στέκεται εκτός, καθώς δεν είναι ο κατά σάρκα πατέρας. Αντιστοίχως, από την εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού απουσιάζουν οι θεραπεαινίδες και το λουτρό, προκειμένου να μπορέσει να γίνει αντιληπτή η θεική υπόσταση του παιδιού. Ένας τέτοιος χειρισμός, βασίζεται σε έναν κοινό κώδικα, που στην συγκεκριμένη περίπτωση, εκφράζεται συνθετικά στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται το γεγονός της γέννησης. Ο κώδικας αυτός διατηρεί τα χαρακτηριστικά του, τροποποιώντας τα όμως με τα ζωγραφικά του μέσα, προκειμένου να διαφοροποιήσει αυτά που πρόκειται να ληχθούν κατά την αποκωδικοποίησή του.

Η σύγχρονη προσέγγιση του Ευαγγελισμού από την άλλη, στην εικόνα του Βασιλάκη (εικ.13), στηρίζεται σε αυτόν τον κοινό κώδικα με την προγενέστερη του Ρουμπλιώφ (εικ.14), μέσα όμως από μια περισσότερο αποδομημένη - αφαιρετική διαδικασία, που έχει ως βάση το ίδιο υλικό αναφοράς. Σε αυτό, προστίθεται βέβαια το προσωπικό στοιχείο που εμπλουτίζει αυτήν τη ζωγραφική παράδοση.



13.



14.



## ΣΚΕΨΕΙΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Η εκκλησιαστική παράδοση, με τον τρόπο που γίνεται τώρα αντιληπτή, φαίνεται πως για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, αν όχι αιώνες, βρίσκεται απέναντι σε ένα δημιουργικό τέλμα στο σύνολό της. Κι ενώ καθ'όλη την διάρκεια αυτής της μακραίωνης πορείας της, πρότεινε νέες λύσεις και κατ' επέκταση εικόνες, πλέον μοιάζει να ακολουθεί ένα ίδιο μοτίβο, στηριζόμενη στην αναπαραγωγή παλαιότερων προτύπων. Μια τέτοια άποψη θα μπορούσε να θεωρηθεί βάσιμη, αν κανείς αναλογιστεί πως σχεδόν στο μεγαλύτερο μέρος των εκκλησιών που αγιογραφούνται σήμερα, η ζωγραφική είναι σχεδόν πανομοιότυπη με λίγες εξαιρέσεις. Στα πλαίσια αυτής της έρευνας ωστόσο και βάσει των όσων έχουν προηγηθεί, επιχειρείται η επαναπροσέγγιση και "επανεφεύρεση" αυτής της ζωγραφικής, μέσα από την αναζήτηση εκείνων των στοιχείων που συνέθεταν και μπορούν ακόμα να συνθέσουν αυτόν τον ιδιόμορφο χώρο που δημιουργεί. Η ίδια η ιστορία άλλωστε αυτής της τέχνης, έχει δείξει πως πολλά πράγματα προστίθενται, αλλάζουν ή μετασχηματίζονται κάτω από ένα κοινό "πέπλο" και κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε να συμβαίνει και διαφορετικά άλλωστε, σε έναν κόσμο που εκ των πραγμάτων κινείται. Κι ενώ κάποιες εικόνες μοιάζουν να είναι σαν από πάντα έτσι, δοσμένες με έναν αόρατο και αόριστο τρόπο σε αυτό που είναι, ωστόσο κάποιος μια στιγμή τις εισήγαγε και καθιερώθηκαν.

Στην ανάλυση των κεφαλαίων που προηγήθηκαν, διακρίνονται κατά κύριο λόγο δύο άξονες. Ο πρώτος αφορά την αναγνώριση εκείνων των μηχανισμών που εντάσσουν αυτήν τη ζωγραφική στο πνεύμα της παράδοσης, καθιστώντας την ένα συγκροτημένο πεδίο τέχνης, βάσει του τρόπου με τον οποίο δομείται ο εικαστικός χώρος. Τα σχήματα και οι μορφές, οι μεταξύ τους χωρικές σχέσεις, τα επίπεδα, η προοπτική, η λειτουργία του χρώματος και η δυναμική της σύνθεσης, είναι στοιχεία που συνθέτουν αυτήν την χωρική κατασκευή που αναπτύσσεται μέσα στη ζωγραφική επιφάνεια. Στην άλλη πλευρά εμφανίζεται η έννοια του συμβολισμού, ως ένα ενεργό και παρόν συστατικό που δεν αποκόπτεται ποτέ από τον διάλογο που δημιουργείται με τον θεατή, αναγνωρίζοντας σε αυτήν μια πολύ σημαντική πτυχή για τη νοηματοδότηση αυτής της τέχνης. Το τελικό περιεχόμενο<sup>89</sup> η ιδέα που έρχεται να εκφραστεί, αποτελεί τον συγκεκριισμό της μορφής αλλά και του θέματος<sup>89</sup> και ως εκ τούτου απορρέει από το συμβολισμό. Η ζωγραφική αυτή τέχνη δομείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορεί να διαλύει την προφάνεια. Οι συμβολικές δομές επάνω στις οποίες στηρίζεται, μέρος αναπόσπαστο και απόλυτα ενταγμένο στο λεξιλόγιό της, αντανακλούν αυτήν της την ικανότητα

<sup>89</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.501

τόσο στο χωρικό της σύστημα, όσο και στο εσωτερικό της νόημα, αφήνοντας έδαφος στο θεατή να προβάλλει σε αυτήν την εσωτερικότητά του, τις «συνιστώσες της εμπειρίας του».<sup>90</sup>

Από την μία λοιπόν επιχειρείται η αναγνώριση των χαρακτηριστικών της και από την άλλη η αναγνώριση των δυνατοτήτων και διευρύνσεών της, ως προς τη σύγχρονη προσέγγισή της, ακολουθώντας το πλαίσιο που τίθεται από αυτές τις δύο κατευθύνσεις. Αυτή η συνδυαστική συνθήκη, δηλαδή η χωρική διάσταση που η θεματική λαμβάνει, μαζί με τον τρόπο που κανείς μεταχειρίζεται τα σύμβολα, φαίνεται πως μπορούν να δημιουργήσουν μια νέα διάσταση σε αυτήν τη ζωγραφική γλώσσα. Τα παραδείγματα που προηγήθηκαν, ακολουθούν αυτό το σχήμα, που μοιάζει να είναι κοινό καθ'όλη την πορεία αυτής της ζωγραφικής τέχνης και αφορά έναν κώδικα τέτοιο, που μπορεί και σήμερα να επαναπροσδιορίζεται. Αυτός ο επαναπροσδιορισμός δεν στηρίζεται σε μια αυθαίρετη βάση, αντίθετα, αποτελεί ένα απαραίτητο συστατικό για την εξέλιξη αυτής της ζωγραφικής. Ωστόσο, μια τέτοια προσέγγιση δεν αποσκοπεί στην αναβίωση μιας τέχνης του χτες, που έχει καθεί στην ιστορία. Όλη αυτή η διάθεση απέναντι στη σύγχρονη συγκυρία και στο σύγχρονο άνθρωπο, θέτει πιθανώς προβληματισμούς για την ζωγραφική - τέχνη στο σύνολό της. Διανύουμε την εποχή της υπερπληροφόρησης, του τεχνολογικού μέσου και της συχνά άκριτης και αλόγιστης εικόνας, που μας καθιστά "άκαμπτους" θεατές μιας απρόσωπης, αλλά υπαρκτής πραγματικότητας. Η τέχνη από την άλλη πλευρά, αν όχι στο σύνολό της, μοιάζει να βρίσκεται μετέωρη, εφήμερη, να συμβιβάζεται με εύκολες λύσεις, να επαναλαμβάνει, να φλυαρεί ή τελικά να μην έχει τίποτα να πει. Το νόημα που αναποφεύκτα δίνεται στα πράγματα και κατ'επέκταση η σημασία του ίδιου του συμβόλου, φαίνεται πως απομακρύνονται ολοένα και περισσότερο από την ανθρώπινη προσωπικότητα, καθώς έρχονται συχνά ως το αποτέλεσμα μιας περισσότερο μηχανιστικής κι επαναλαμβανόμενης διαδικασίας, που στερείται ζωτικότητας. Σαφώς υπάρχουν εξαιρέσεις, ωστόσο αυτό προκύπτει περισσότερο ως προβληματισμός του καιρού μας απέναντι στην τέχνη, την παράδοση και όχι μόνο.

Η βυζαντινή ζωγραφική, σε μια ενιαία αντιμετώπισή της όπως ορίζεται εδώ, διακατέχεται από μια απλότητα, όχι με την έννοια της ευκολίας στην τεχνική απόδοση των πραγμάτων, αλλά στον τρόπο με τον οποίο η χρωματική επιφάνεια μετατρέπεται σε έναν λόγο περιεκτικό, που μπορεί να διαβαστεί. Κι αυτός ο λόγος απλοποιείται, καθώς πραγματοποιείται μέσα από καθαρά ζωγραφικά μέσα, που βρίσκουν την θέση τους στην μορφή και στο περιεχόμενο. Πολλά άλλωστε μεγάλα έργα τέχνης, παρά την πολυπλοκότητα που μπορεί να φέρουν μέσα τους, καταφέρνουν να οργανώνουν «μια αναγκαία δομή με τον απλούστερο δυνατό τρόπο»,<sup>91</sup> κι έτσι να μοιάζουν απλά. Η ιδιαιτερότητα συνεπώς που εμφανίζεται σε αυτήν, δημιουργώντας μια πολυεπίπεδη "κατασκευή", παραπέμπει σε ένα ιδιότυπο κολλάζ, που όμως έχει μια

<sup>90</sup> Mumford Lewis, Τέχνη και Τεχνική, Τομνάς Βασίλης (επιμέλεια-μετάφραση), Σκόπελος, 1997, σ.27

<sup>91</sup> Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, ό.π., σ.75

σαφή τάξη στην οργάνωσή της. Η απλότητα σε αυτήν την περίπτωση λοιπόν, έγκειται στο ότι μέσα στο όλον, κάθε σημείο κατορθώνει να συμπυκνώνει έναν πλούτο νοήματος.<sup>92</sup>

Παρ'όλα αυτά, η μηχανιστική διάθεση για την οποία έγινε λόγος, έχει καταστήσει και αυτήν μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία, που βασίζεται κατά ένα πολύ μεγάλο βαθμό, αποκλειστικά και μόνο στην τεχνική. Κι ενώ η ιστορία της έχει δείξει πως μπορούσε να μετασχηματίζεται και να εξελίσσεται, σήμερα στο σύνολό της απέναντι στο σύγχρονο θεατή, μοιάζει να ακολουθεί έναν ξεχασμένο δρόμο, που κανείς δεν συναντά. Σίγουρα η λειτουργία της δεν την καθιστά μια τέχνη όπως οποιαδήποτε άλλη, καθώς δεν μπορεί να αποποιηθεί την θρησκευτική, θεολογική της διάσταση, μέσα όμως σε αυτή μπορεί κανείς να διακρίνει αξίες, αλλά και ομοιότητες με τα ζητήματα της σημερινής συνθήκης απέναντι στην τέχνη γενικά. Αν λοιπόν, καταφέρει να επαναπροσδιοριστεί, να ακολουθήσει τον άνθρωπο - θεατή, εντασσόμενη στο πνεύμα της παράδοσης μέσα στο οποίο ανήκει, αλλά και στο πνεύμα του σύγχρονου ανθρώπου από τον οποίο δημιουργείται και στον οποίο απευθύνεται, τότε ίσως αποκτήσει μια νέα σημασία. Η τέχνη αλλάζει και ως δημιουργική έκφραση ενός δρώντος υποκειμένου, αναζητά αυτό που δεν έχει ανακαλύψει ακόμα.<sup>93</sup> Επισοεί νέα μέσα και αποκτά νέες προοπτικές «όταν υπερβαίνει τις άμεσες ανάγκες του προσώπου ή τις κοινότητες [...] όταν το έργο τέχνης γίνεται αυτό το ίδιο μια ανεξάρτητη δύναμη, που άμεσα ενεργοποιεί και ανανεώνει όσους έρχονται σ'επαφή με αυτό, έστω και αν ενδέχεται να τους χωρίζουν πολύς χώρος και πολύς χρόνος από την αρχική κουλτούρα, που έχει πια χαθεί ή από το αρχικό πρόσωπο, που έχει πια πεθάνει».<sup>94</sup> Για την ζωγραφική αυτή, μια τέτοια θεώρηση φαίνεται πως δεν απέχει πολύ από την δική της πραγματικότητα.

---

<sup>92</sup> Στο ίδιο

<sup>93</sup> Merleau-Ponty Maurice, Η Αμφιβολία του Σεζάν - Το Μάτι και το Πνεύμα, ό.π., σ.113

<sup>94</sup> Mumford Lewis, ό.π., σ.32



\* | Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

Antonova Clemena, Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God, Surrey: Ashgate, 2010

Αριστοτέλης, Περί ψυχής, στο: Χριστοδούλου Ιωάννης (μτφ.), Αρχαίοι Συγγραφείς, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2003

Arnheim Rudolf, Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής, μετάφραση: Ποταμιάνος Ιάκωβος, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003

Arnheim Rudolf, Τέχνη και Οπτική Αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, μετάφραση: Ποταμιάνος Ιάκωβος, γ' έκδοση, Αθήνα: Θεμέλιο, 2005

Γραίκος Νικόλαος, Ο Ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος – αρχές 20ου αι.) στοιχεία «συνέχειας» ή «ασυνέχειας» της «παράδοσης», Αθήνα: Ανάτυπο από τον Τόμο «Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης Πρακτικά», 2009, σ. 265-284

Florensky Pavel, Η Αντίστροφη Προοπτική - Το Εικονοστάσι, μετάφραση: Γουνελάς Σωτήρης, Αθήνα: Ίνδικτος, 2002

Kandinsky Wassily, Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των Ζωγραφικών στοιχείων, μετάφραση: Μαλάκη-Σταθάκη Έφη, Αθήνα: Δωδώνη, 1996

Κόρδης Γεώργιος, Η Χρωματική Δομή στις Μορφές του Θεοφάνη του Κρητός, Αθήνα: Αρμός, 1998

Κόρδης Γεώργιος, Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής, Αθήνα: Αρμός, 2007

Κόρδης Γεώργιος, Οι Προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η Βυζαντινή Εικόνα, Αθήνα: Αρμός, 2001

Λινάρδου Καλλιρρόη, Χώρος και Αρχιτεκτονική στη Βυζαντινή Ζωγραφική, Εισήγηση στο 31ο Επιμορφωτικό Σεμινάριο Ξεναγών, προσωπικό αρχείο, Αθήνα, 2013

Merleau-Ponty Maurice, Η Αμφιβολία του Σεζάν - Το Μάτι και το Πνεύμα, μετάφραση: Μουρίκη Αλέκα, Αθήνα: Νεφέλη, 1991

Merleau-Ponty Maurice, Phenomenology of Perception, μετάφραση: Smith Colin, New Jersey: The Humanities Press, 1962

Mumford Lewis, Τέχνη και Τεχνική, επιμέλεια-μετάφραση: Τομανάς Βασίλης, Σκόπελος: Νησίδες, 1997

Πλάτων, Τίμαιος ή περί φύσεως. Κριτίας ή Ατλαντικός, στο: Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες, Αθήνα: Κάκτος, 1993

Shahn Ben, The Shape of Content, USA: Harvard University Press , 1957

Sherrard Philip, Το Ιερό στη Ζωή και στην Τέχνη, Αθήνα: Ακρίτας, 1994

π. Σκλήρης Σταμάτης, Εν Εσόπτρω - Εικονολογικά Μελετήματα, Αθήνα: Γρηγόρη, 2002

Χατζητρύφωνος Ευαγγελία - Slobodan Ćurčić (επιμ.), Η Αρχιτεκτονική ως Εικόνα - Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη, Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2009

\* ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Κόρδης Γεώργιος, Η Αγιότητα στη ζωγραφική τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στο: Ζούρας Παντελής (επιμ.) Αγιότητα, ένα λησμονημένο όραμα, Αθήνα: Ακρίτας, 2001, σ.153-161, υπό δημοσίευση στο: <http://www.pemptousia.gr/2011/08/i-agiotita-sti-zografiki-techni-tis-orth/>, τελευταία επίσκεψη: 09/06/2017

Κόρδης Γεώργιος, Εικόνες Παρουσίες, x.x, υπό δημοσίευση στο: [https://www.academia.edu/4177786/the\\_icons\\_of\\_Fr\\_Stamatis\\_Skliris](https://www.academia.edu/4177786/the_icons_of_Fr_Stamatis_Skliris), τελευταία επίσκεψη: 09/06/2017



Μιχελής Παναγιώτης, Σκέψεις επί της Αισθητικής της Βυζαντινής Τέχνης, Χριστιανικών Συμπόσιον, στο: Τσιρόπουλος Κώστας (επιμ.), Αθήνα, 1967, σ.60-68, υπό δημοσίευση στο: [http://www.apostoliki-diakonia.gr/gr\\_main/catehism/theologia\\_zoi/themata.asp?cat=art&NF=1&main=texts&file=8.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/gr_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp?cat=art&NF=1&main=texts&file=8.htm), τελευταία επίσκεψη: 10/06/2017

Παπαμαστοράκης Τίτος, Η Βυζαντινή Ζωγραφική, x.x, στο : Αρχαιολογία και Τέχνες 56, σ. 6-20, υπό δημοσίευση στο: <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/56-2.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 10/06/2017

#### \* ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Gombrich Ernst, Σκιαί Ερριμέναι: Η Απόδοση της Σκιάς στη Δυτική Τέχνη, μετάφραση: Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Άγρα, 2005

Heidegger Martin, Η Τέχνη και ο Χώρος, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Τζαβάρας Γιάννης, Αθήνα: Ίνδικτος, 2006

Μιχελής Παναγιώτης, Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης, Αθήνα: Ίδρυμα Μιχελή, 2006

Ξενοπούλου Κωνσταντίνος, Κόπος και Σπουδή, Κατερίνη: Καραπιπέριος Σχολή, 2011

Panofsky Erwin, Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης, μετάφραση: Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Νεφέλη, 1991

Panofsky Erwin, Perspective as Symbolic Form, μετάφραση: Wood Christopher, New York: Zone Books, 1991

Πανσελήνου Ναυσικά, Βυζαντινή Ζωγραφική: Η Βυζαντινή Κοινωνία και οι Εικόνες της, Αθήνα: Καστανιώτης, 2010

1. Μικρογραφία του 11<sup>ου</sup> αιώνα σε χειρόγραφο της Ι. Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους στο: Κόρδης Γεώργιος, Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής, Αθήνα: Αρμός, 2007, σ.87

2. Masaccio 1426-7, νωπογραφία στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Holy\\_Trinity\\_%28Masaccio%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_%28Masaccio%29)

3. Θεοφάνης ο Κρης, 16<sup>ος</sup> αιώνας,  
<http://clubs.pathfinder.gr/ICONS/1227801>

4. Πανσέληνος, 14<sup>ος</sup> αιώνας, τοιχογραφία, Πρωτάτο Άγιο Όρος  
<https://konxenopoulosagiografos.wordpress.com/2015/07/>

5. Άγγελος, 15<sup>ος</sup> αιώνας, φορητή εικόνα  
<http://www.byzantinemuseum.gr/el/search/?bxm=1551>

6. Άγγελος, α' μισό 15<sup>ου</sup> αιώνα, φορητή εικόνα  
[http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/Loverdos\\_collection/?bxm=13060](http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/Loverdos_collection/?bxm=13060)

7. Φορητή εικόνα, τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα. Συλλογή Δ. Λοβέρδου  
[http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum\\_news/news/?nid=2211](http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum_news/news/?nid=2211)

8. Εμμανουήλ Τζάνες, β' μισό 17<sup>ου</sup> αιώνα, φορητή εικόνα  
[http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/Loverdos\\_collection/?bxm=13233](http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/Loverdos_collection/?bxm=13233)

9. Φίκος, 21<sup>ος</sup> αιώνας, φορητή εικόνα  
<http://fikos.gr/portfolio/?lang=en>

10. Μιχάλης Βασιλάκης, 20<sup>ος</sup> - 21<sup>ος</sup> αιώνας  
<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-B118/373/2514,9705/>

11. Τοιχογραφία στην Παντάνασσα, Μυστράς, 15<sup>ος</sup> αιώνας

<http://www.saint.gr/55/saint.aspx>

12. Τοιχογραφία, 14<sup>ος</sup> αιώνας, Αγία Άννα, Άγιο Όρος

[https://proskynitis.blogspot.gr/2013/09/blog-post\\_8923.html](https://proskynitis.blogspot.gr/2013/09/blog-post_8923.html)

13. Μιχάλης Βασιλάκης, 20<sup>ος</sup> - 21<sup>ος</sup> αιώνας

<http://www.alkman.gr/keimena/o-αγιογράφος-μιχάλης-βασιλάκης/>

14. Αντρέι Ρουμπλιώφ, Ναός του Ευαγγελισμού, 1405

<http://www.diakonima.gr/2017/03/25/evangelismos-tis-iperagias-theotokou-2/>

