


ΦΟΙΒΟΣ Ι. ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ

Ή μέσω της τέχνης διαφορετική πνευματική όπτική Ελλάδας και Δύσης

Ή μέσω της τέχνης διαφορετική πνευματική
όπτική Ελλάδας και Δύσης 

Μνήμη Θεόδωρου Στάμου

Σύμφωνα με την πλατωνική θεώρηση, κάθε φυσική μορφή αποτελεί την υλική έκφραση, το υλικό επένδυμα ή, αν θέλετε, το αποτύπωμα στον κόσμο της ύλης μιᾶς θείας Ίδεας ή μιᾶς ἐπὶ μέρους ἀπὸ τὶς ἀπειρες ἐκφράσεις τῆς σύνολης Ίδεας, οἱ ὁποῖες προβάλλονται ὡς ἡλιακές ἀκτίνες στὸν δημιουργημένο κόσμο.

Ὅλες οἱ Ίδεες, συλλήψεις τῆς ὑπέροχης θείας Φαντασίας, κατὰ τὴν κάθοδό τους – ἢ καλύτερα τὴν προβολή τους – ἀπὸ τὸν Πνευματικὸ Κόσμο, προκειμένου νὰ συγκεκριμενοποιηθοῦν, νὰ ὑλομορφοποιηθοῦν ἐδῶ κάτω, στὸν κόσμο τῆς Ὑλης, διέρχονται ἀναγκαστικά ἀπὸ ἓναν ἐνδιάμεσο κόσμο, τὸν Αἰθερικὸ Κόσμο ἢ ἐν συντομία τὸ Αἰθερικό, τὸν κόσμο δηλαδὴ τῆς Παγκόσμιας Ψυχῆς, ὅπου εἰκονοποιοῦνται, πᾶει νὰ πεῖ γίνονται εἰκόνες ἢ ἀλλιῶς αἰθερικές μορφές τῶν ἀρχέτυπων συλλήψεων. Οἱ αἰθερικές τοῦτες μορφές ἀποτελοῦν τὴν προτύπωση – τὴ μήτρα – ἀπαξιασῶν τῶν υλικῶν μορφῶν. Σύμφωνα, λοιπόν, με τὴν παραπάνω σχηματικὴ καὶ χονδροειδῶς διατυπωμένη διαδρομὴ τῶν Ίδεων πρὸς τὴν ὑλομορφοποίησή τους, ὁ ἀνὰ τοὺς αἰῶνες τρόπος ἀναπαράστασής τους στὸν κόσμο μας ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες θὰ πρέπει, γιὰ νὰ φτάσει στὴν ἀποκορύφωσή του, νὰ ἀκολουθήσει κατ' ἀνάγκην τὴν ἀντίστροφη ἀκριβῶς πορεία· θὰ πρέπει δηλαδὴ ἢ μέσω τῆς τέχνης διατύπωση τῶν Ίδεων νὰ περάσει ἀπὸ τὸν γλυπτικὸ τρόπο ἀναπαράστασής τους στὸν εἰκονιστικὸ, ὥστε νὰ καταλήξει σ' ἓναν ἐντελῶς ἀφαιρετικὸ, «αὐλο» τρόπο, πέρα ἀπὸ τὸν ὁποῖο μπορεῖ ἢ ἴδια ἢ τέχνη νὰ αὐτοαναιρεθεῖ, ἀφοῦ θὰ ἔχει πάψει νὰ ἔχει λόγο ὑπαρξης, νὰ ἔχει κάποιο νόημα.

Καὶ πράγματι, τοῦτο διαπιστώνεται ὁλοκάθαρα μελετώντας, ἐξετάζοντας τὴ διαχρονικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης, ἐξέλιξη πού βαίνει παράλληλα ἢ εἶναι ἀνάλογη πρὸς τὴν πνευματικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητας ὡς συνόλου. Ἄλλωστε ἡ τέχνη ἀποτελεῖ τὴν πιὸ ἀδιάψευστη καὶ πιστὴ μαρτυρία τῆς ἐκάστοτε συνειδησιακῆς κατάστασης μιᾶς κοινωνίας, τῆς πνευματικῆς τῆς ἀνύψωσης καί, φυσικά, τοῦ ἐκάστοτε βαθμοῦ πνευματικῆς ἐνάργειας, τὸν ὁποῖο ἔχει ἐπιτύχει κάθε καλλιτέχνης ξεχωριστά.

Πληροφορίες



Φοῖβος Ι. Πιομπίνος

[Προβολὴ πλήρους προφίλ](#)

Σελίδες

[Αρχικὴ σελίδα](#)

[Ή γένεση τῶν μορφῶν](#)

[Οἱ διακρίσεις τῶν υλικῶν μορφῶν καὶ τὰ χαρακτηριστικά τους](#)

[Ὁ ἄνθρωπος καὶ οἱ λοιπὲς φυσικὲς μορφές](#)

[Ὁ ἄνθρωπος ὡς δημιουργὸς υλικῶν μορφῶν](#)

[Σκέψεις πάνω στὴν ἱστορία τῶν φυσικῶν μορφῶν](#)

[Σκόρπιες σκέψεις πάνω στὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ](#)

[Περὶ τῆς μοναδικότητος τῶν μορφῶν](#)

[Περὶ δυσμορφίας καὶ τερατομορφίας](#)

[Ἀπόλλων Σωτήρ, ὁ Ἕλληνας Λόγος](#)

[Ή Ἑλλάδα ὡς ὀμφαλὸς καὶ ὁ Δικέφαλος Ἀετὸς](#)

[Ή συμβολικὴ παρουσία τοῦ λιονταριοῦ στὴν Ἀργολίδα](#)

[Σκέψεις πάνω στὴ θεματικὴ τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας](#)

[Apollon Sauveur, le Logos Grec.](#)

[Le temple antique grec et l'Aigle Biciphale](#)

[Réflexions sur la thématique de l'iconographie orthodoxe](#)

Ἦς παραμείνουμε, λοιπόν, στὸ χῶρο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Καθ' ὅλη κυρίως τὴν πρὸ Χριστοῦ περίοδο ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἦταν γενικὰ προσκολλημένοι στὴν εἰδωλομορφικὴ ἀναπαράσταση τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἐκδηλώσεών Του, στὸν εὐρύτερα μεσογειακὸ τουλάχιστον χῶρο, οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες κατόρθωσαν νὰ ἐκφράσουν μὲ μοναδικό, ἀπαράμιλλο, ἀνυπέρβλητο τρόπο τὸ ὕψιλό μέσω τῆς γλυπτικῆς, ἀναβιβάζοντας τὴ γλυπτικὴ ἀναπαράσταση τῶν Ἰδεῶν σὲ τέτοιο ὕψιλό ἐπίπεδο ποὺ κανένας ἄλλος λαὸς στὸν κόσμο δὲν μπόρεσε ἔκτοτε συλλογικὰ νὰ φτάσει. Ἐμφάνισαν μάλιστα τὸ παράδοξο νὰ ὑπερβοῦν, μὲ τὴ γλυπτικὴ ἐκφραστικὴ τους δύναμη, τὴ μορφή μέσω ἀκριβῶς τῆς ἴδιας τῆς μορφῆς, κάτι ποὺ παραμένει ἀνεπανάληπτο διεθνῶς. Ἀπεναντίας, ἄλλοι σύγχρονοί τους λαοί, ὅπως λόγου χάριν οἱ Λατίνοι, ἐγκλωβίστηκαν γιὰ ὁλόκληρους αἰῶνες στὴ μορφή. Ἄλλοι πάλι, ὅπως οἱ Αἰγύπτιοι, ἐπεδίωξαν νὰ ἐγκλείσουν μαγικὲς δυνάμεις στὰ ἐντυπωσιακά, ἀναμφισβήτητα, γλυπτά τους, κι ἄλλοι, οἱ Ἀσσυροβαβυλωνῖοι, θέλησαν τὴν ἐγκόσμια δύναμη καὶ ἐξουσία νὰ ὑμνήσουν, νὰ ἐξάρουν. Μὲ ἄλλα λόγια, ἐνῶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες οὐδέποτε ὑποτίμησαν ἢ περιφρόνησαν στὸ ἐλάχιστο τὶς μορφές – ἀπεναντίας, θὰ διατεινόταν κανεὶς σήμερα ὅτι τὶς λάτρεψαν, γι' αὐτὸ ἄλλωστε λάτρεψαν καὶ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα –, ἐνῶ δὲν ὑπῆρξαν εἰκονοκλάστες, τὶς ἐξιδανίκευσαν σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε, χωρὶς διόλου νὰ τὶς ἀναιρέσουν, τὶς ἀπήλλαξαν ἀπὸ κάθε ὑλιστικὴ καὶ πῆγαν πέρα ἀπὸ αὐτές, προβαίνοντας σὲ μιὰ «παραστατικὴ» ἀφαίρεση. Τελικὰ μόνο οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἐκφράσανε σὲ τόσο ὕψιλό βαθμὸ τὸ κάλλος μέσα ἀπὸ τὶς μορφές, μὲ ὅποιον τρόπο κι ἂν τὶς ἀπέδωσαν εἰκαστικά.



Κοῦρος ποὺ εἶχε στηθεὶ πάνω στὸν τάφο τοῦ Κροίσου, στὴν Ἀνάβυσσο Ἀττικῆς (525 π.Χ.), ἀπὸ παριανὸ μάρμαρο, ὕψους 1,94 μ., Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

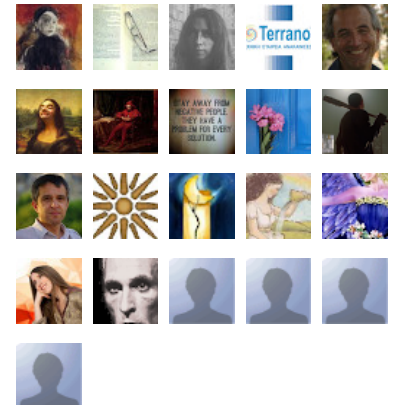
Στὰ χρόνια τοῦ περάσματος ἀπὸ τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα στὴν

L'art en tant que révélateur des divergences spirituelles entre la Grèce et l'Occident

Réflexions sur les différences entre une icône et un tableau religieux

Αναγνώστες

Followers (23) [Next](#)



[Follow](#)

Αρχειοθήκη ιστολογίου

▼ 2010 (1)

▼ 05/16 - 05/23 (1)

[ΕΡΓΑ Ἑλληνες ἀγιογράφοι μέχρι τὸ 1821. 1η ἐκδ....](#)

πρώιμη χριστιανικὴ ἐποχὴ, ὑπῆρξε μία μεγάλη μεταβατικὴ περίοδο πλήρους πνευματικοῦ ἀναβρασμοῦ. Ἕνας ὁλόκληρος παλαιὸς κόσμος ἔπνεε τὰ λοίσθια, καὶ ἕνας ἄλλος καινούργιος κόσμος ζητοῦσε δικαιωματικὰ τὴν κατίσχυσὴ του καὶ τὸν τρόπο νὰ ἐκφραστῇ. Μὲ τὴν ἐνανθρώπιση τοῦ Θεοῦ Λόγου, ἡ ὁποία συνέβη ἱστορικὰ στὸν εὐρύτερο ἐλληνικὸ χῶρο ἢ, ἂν προτιμᾶτε, σὲ ἐξελληνισμένες, ἐλληνοτραφεῖσες περιοχές, ὅπως ἄλλωστε καὶ μυθολογικὰ στὸν ἐλληνικὸ καὶ πάλι χῶρο εἶχε συμβεῖ, καθῶς καὶ μὲ τὴν παρεπόμενη ἐδραίωση τοῦ Χριστιανισμοῦ, ἡ τότε γνωστὴ ἀνθρωπότητα ὡς σύνολο πέρασε σὲ ἀνώτερο πνευματικὸ ἐπίπεδο. Οἱ Ἕλληνες, ποὺ ἀνέκαθεν εἶχαν ὡς ἀποστολὴ καὶ ἔργο νὰ ἐκφράσουν τὶς Ἰδέες στὴν ἀνθρωπότητα, βρέθηκαν ἄλλη μία φορά, «σὰν ἔτοιμοι ἀπὸ παλιά», στὴν πρωτοπορίᾳ τῆς τέχνης, περνώντας, μὲ φυσικὴ θὰ ἔλεγε κανεὶς ἄνεση, σὲ ἀνώτερο ἐπίπεδο ἐκφραστικῆς δεϊνότητος.

Μὲ τὴν ἐξάπλωση τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ τοῦ φορέα του, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα, μέσω κυρίως τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν ἐπιγόνων του, ὡς τὰ πέρατα τοῦ τότε γνωστοῦ σὲ μᾶς κόσμου, ἄρχισαν νὰ ἀνθίζουν νέα μεγάλα κέντρα τοῦ ἐλληνισμοῦ, ὅπως παραδείγματος χάριν ἡ Ἀλεξάνδρεια, ἡ Κυρήνη, ἡ Ἀντιόχεια, ἡ Πέργαμος κ.λπ., ὅπου Ἕλληνες ἢ ἐλληνοτραφεῖς καλλιτέχνες πρωτοστάτησαν στὸ πέρασμα τῆς εἰκαστικῆς τέχνης σὲ νέο ἐπίπεδο καὶ νέους τρόπους ἔκφρασης. Πιὸ συγκεκριμένα, στὸν πανάρχαιο αἰγυπτιακὸ χῶρο, κατὰ τὰ μεταβατικὰ χρόνια ποὺ ἡ Ρώμη ὁλοκλήρωσε νικηφόρα τὴν κατάκτηση τοῦ κόσμου καὶ ἐδραίωσε τὴν «παγκόσμια» ἡγεμονία της, Ἕλληνες ἢ ἐλληνίζοντες ζωγράφοι ἔθεσαν μὲ τὴν ἐγκαυστικὴ τεχνικὴ ^[1] τὶς βάσεις μιᾶς νέας μορφῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὁποία ἔμελλε νὰ μετεξελιχθεῖ στὸ θαῦμα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφικῆς τέχνης. Πρόκειται γιὰ τὴν εὐρύτερα γνωστὴ ὡς ζωγραφικὴ τοῦ Φαγιούμ ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη ὁσαύτως τῆς Σαχάρας ὅπου βρέθηκαν τὰ σπουδαιότερα δείγματά της.

Οἱ Βυζαντινοὶ ἢ, ὀρθότερα, οἱ Ρωμιοὶ τῆς Ἀνατολῆς, παίρνοντας μὲ τὴ σειρὰ τους τὴ σκυτάλη ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους προπάτορές τους, οἱ ὁποῖοι εἶχαν ἤδη ἀναβιβάσει, ὅπως προαναφέρθηκε, τὴ γλυπτικὴ στὴν ὑπέρτατη τελειότητα, ἐπιδόθηκαν κατὰ κύριο λόγο στὴ ζωγραφικὴ. Σὲ αὐτὴν βρῆκαν, μέσω τῆς φιλοτέχνησης τῶν ἱερῶν εἰκόνων, ἕναν ἀφαιρετικότερο τρόπο προβολῆς τῶν Ἰδεῶν ἀπὸ ἐκεῖνον τῶν ἀρχαίων ἀγαλματοποιῶν. Πέρασαν δηλαδὴ ἀπὸ τὸν τριδιάστατο τρόπο ἀναπαράστασης στὸν διδιάστατο, ἀπὸ τὴ μορφή στὴν εἰκόνα. Στὰ βυζαντινὰ δηλαδὴ χρόνια, ὁ ἐνθουσιασμὸς μὲ τὴ μορφή ἔδωσε σύντομα τὴ θέση του στὸν ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὴν εἰκόνα. Ἔτσι, οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες ἀσχολήθηκαν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν εἰκονογραφία, μολονότι ἡ Ὁρθοδοξία, ἀπὸ δογματικὴ τουλάχιστον ἄποψη, δὲν ἀπαγορεύει τὴ γλυπτικὴ ἀναπαράσταση θρησκευτικῶν θεμάτων καὶ βιβλικῶν σκηνῶν στὶς ἐκκλησίες. Μὲ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων καὶ τὴν κραταίωση τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, μετὰ τὶς εἰκονομαχικὲς ἔριδες καὶ τὴν ἀποκατάσταση τῶν εἰκόνων, ἡ ζωγραφικὴ (τοιχογραφία, εἰκονογραφία, ψηφιδογραφία καὶ μικρογραφία) στὴν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολὴ ἔφτασε σὲ ὕψιστα ἐπίπεδα καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης καὶ

πνευματικότητας.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ἀξίζει νὰ θυμηθοῦμε τί παραδίδεται περὶ τῶν λατρευτικῶν εἰκόνων ἀπὸ τὴν Ὁρθόδοξία. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων καὶ μάλιστα ὁ προσωπογράφος τῆς Παναγίας, τὴν ὁποία ζωγράφισε ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Ὅπως ὅμως θυρεῖται, ἡ ἴδια ἡ Παναγία τοῦ ὑπέδειξε ἐπακριβῶς πῶς νὰ τὴν ἀπεικονίσει, τοῦ ὑπέδειξε δηλαδὴ νὰ ὑπερβεῖ τὴν ἀπεικόνισή Της ὡς μιᾶς συγκεκριμένης γυναίκας, ὀνόματι Μαρίας, ἐπιλέγοντας τὴν πνευματικότερη ἀπεικόνισή Της ὡς Θεομήτορος. Ὁ θρύλος αὐτὸς μᾶς ὑποδηλώνει πῶς ἡ φορητὴ εἰκόνα ἀπετέλεσε ἐξαρχῆς ὑπέρβαση τῆς ρεαλιστικῆς ἀναπαράστασης ἑνὸς θέματος, ἀφοῦ ἐπιδιώκει νὰ ἀποδώσει τὴν αἰθερικὴ ὑπόσταση τῆς μορφῆς τὴν ὁποία ἀπεικονίζει. Ἄλλωστε καὶ οἱ αἰθερικὲς εἰκόνες τῶν Ἰδεῶν βρίσκονται σὲ ἀνώτερο ἐπίπεδο ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ὑλομορφοποιήσεών τους.



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὁ ἐπονομαζόμενος Ἐλ Γκρέκο, «Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας» (πρὶν ἀπὸ τὸ 1567), φορητὴ εἰκόνα, αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα.

Στὴ Δύση, ὅπου τὸ ἐν γένει πνευματικὸ καὶ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο ὑπολειπόταν οὐσιωδῶς τοῦ ἀντίστοιχου ἐλληνικοῦ, ἦταν φυσικὸ καὶ οἱ εἰκαστικὲς τέχνες νὰ παραμείνουν πνευματικὰ πρὸ ἀνώριμες. Ἔτσι, ἡ περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα δὲν ἐπέτρεψε στοὺς καλλιτέχνες, ἢ μᾶλλον δὲν τοὺς διευκόλυνε, νὰ ἀποκολληθοῦν ἀπὸ τὶς μορφές καὶ τὴ μορφικὴ ὀπτικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου. Γι' αὐτὸ κι ἐκεῖνοι συνήθιζαν νὰ ἀναπαριστοῦν ρεαλιστικὰ ὄχι μόνο τὴν – ἔτσι κι ἀλλιῶς ψευδαισθητικὴ – πραγματικότητα ἀλλὰ καὶ τὴν περιοχὴ τοῦ ὑπερβατικοῦ. Τοῦτο ἐξηγεῖ τὸ λόγο ποὺ ἡ κατὰ τ' ἄλλα μετριότατη ρωμαϊκὴ γλυπτικὴ διακρίθηκε στὸ πλάσιμο προτομῶν μὲ σκοπὸ τὴ διαιώνιση τῆς φυσιογνωμίας ἐπιφανῶν προσωπικοτήτων. Ἐπομένως ἡ τέχνη τῶν Ρωμαίων ἔγινε, ὅπως ἦταν φυσικὸ, ἐκφραστὴς τοῦ τρυφηλοῦ βίου τους, ἀφοῦ χρησίμευε νὰ διακοσμεῖ τὶς πολυτελεῖς ἐπαύλεις τους, καὶ προπάντων κατέστη πομπώδης ἐκφραστὴς τῆς ἑπαρσης μιᾶς

κραταιᾶς κοσμοκράτειρας. Ἀντιθέτως οἱ Ἕλληνες ἐπεδίωκαν πάντοτε νὰ ἐκφράζουν μέσω τῆς τέχνης τους τὸ Κάλλος ὡς συνώνυμο τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Ἀληθινοῦ, νὰ προβάλλουν τὶς ὑψηλὲς ἀξίες τους, νὰ ἀυλοποιοῦν τὴν ὕλη, καὶ ὄχι ἀπλῶς νὰ ἀπεικονίζουν μὲ ἀληθοφάνεια τὸν κόσμον τους.

Στοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς χριστιανικῆς τέχνης, ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀκολούθησε, τόσο στὴν Ἀνατολὴ ὅσο καὶ στὴ Δύση, τὴν ἴδια πορεία ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τεχνοτροπίας καὶ τοῦ ἥθους. Οἱ εἰκόνες ἐντούτοις τῶν βυζαντινιζόντων ἰταλῶν ζωγράφων σὲ σχέση μὲ τὶς βυζαντινὲς εἰκόνες, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας, «ἐμφανίζουν σημαντικὴ μείωση τῆς γεωμετρικότητος στὴ σύνθεση τοῦ πίνακα καὶ στίς πτυχώσεις, μιὰ δειλία στὸ σχέδιο ποὺ παύει νὰ εἶναι ἀδρὸ καὶ βέβαιο, μιὰ ἔλλειψη αὐστηρότητας τοῦ ρυθμοῦ ποὺ ἔτσι χάνει τὸ συμφυὲς μεγαλεῖο τοῦ βυζαντινοῦ προτύπου, μιὰ παντελὴ ἀπουσία τῆς ἀφαιρέσεως καὶ τοῦ συμβολισμοῦ τῶν σχημάτων ποὺ ἀποτελεῖ τὸ τιμιότερον μέρος τῆς βυζαντινῆς τέχνης» [2].

Ἐνῶ ὅμως, μὲ τὴν ἐξάπλωση καὶ τελικὰ μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ Χριστιανισμοῦ, οἱ Ἕλληνες πέρασαν ὁμαλὰ – φυσιολογικὰ θὰ λέγαμε – στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκόνας, ἐγκαταλείποντας πλήρως τὴν ἀγαματοποιία ἀπὸ τὸ ρόλο της ὡς πρὸς τὴν ἐξυπηρέτηση τῆς λατρείας, στὴ Δύση ἡ γλυπτικὴ ἐξακολούθησε καὶ ἐξακολουθεῖ μέχρι σήμερα νὰ μετέχει ἐνεργῶς στὴ διακόσμηση τῶν ἐκκλησιῶν. Παράλληλα, ἡ δυτικὴ ζωγραφικὴ, ἀκόμα καὶ ὅταν δὲν ἦταν κοσμικοῦ ἀλλὰ θρησκευτικοῦ περιεχομένου, διαπνεόταν ἀπὸ αὐξανόμενο μὲ τὰ χρόνια ὑλιστικὸ φρόνημα καὶ ἐπιδείκνυε ἐκκοσμικευμένο χαρακτήρα. Ἀπεναντίας στὸ Βυζάντιο, ἡ ζωγραφικὴ ἦταν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ θρησκευτικοῦ περιεχομένου, οἱ δὲ ἀνῶνυμοι «καλλιτέχνες» δὲν ἔπαψαν ποτὲ νὰ ἀπεικονίζουν τὰ οὐράνια καὶ ὄχι τὸν κόσμον τοῦ ὑπαρκτοῦ, ἔχοντας ἀναγάγει τὴ φορητὴ εἰκόνα στὸ κατ' ἐξοχὴν «καλλιτεχνικόν» τους μέσον ἔκφρασης.

Οἱ δυτικοὶ καλλιτέχνες, ἀδυνατώντας νὰ συλλάβουν καὶ νὰ ἐκφράσουν τὶς Ἰδέες εἰκονιστικά, δηλαδὴ διδιάστατα ὅπως οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι, παρέμειναν ἀναγκαστικὰ προσηλωμένοι στίς μορφὲς καὶ παρεπομένως στὴν τριδιάστατη ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου, ὄχι μόνο τοῦ ὁρατοῦ ἀλλὰ καί, πλανημένα, τοῦ ἀόρατου. Ὡς ἐκ τούτου, οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι δὲν μπόρεσαν νὰ ἀκολουθήσουν τοὺς ὀρθόδοξους ὁμοτέχνους τους στὸ συνειδησιακὸ πέρασμά τους στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκόνας καὶ ἄρχισαν νὰ διαφοροποιοῦνται οὐσιωδῶς ἀπ' αὐτούς, ἰδίως μετὰ τὸ Σχίσμα, ποὺ ὁδήγησε στὴ διαίρεση τῆς Ἐκκλησίας σὲ Ἀνατολικὴ καὶ Δυτικὴ. Γι' αὐτό, φιλοτέχνησαν ζωγραφικοὺς πίνακες, στοὺς ὁποίους, ἀκόμα κι ἂν εἶχαν θρησκευτικὸ περιεχόμενο καὶ λατρευτικὸ σκοπὸ, εἰσήγαγαν τὴν προοπτικὴ – ἰδιοφυὴ μὲν καλλιτεχνικῶς, πλὴν ὅμως στρεβλή, πνευματικά, ἐπινόηση – ὡς ὀφθαλμαπάτη τῆς τρίτης διάστασης, τῆς αἴσθησης τοῦ βάθους, κατὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ οὕτως ἢ ἄλλως ψευδαισθητικοῦ κόσμου μας.

Βέβαια, ἀξιόλογες προσπάθειες ὡς πρὸς τὴν προοπτικὴ ἀνευρίσκουμε ἤδη στὴν ἐλληνικὴ πρῶιμη τέχνη τῶν πλαστικῶν χρόνων. Ὅμως τοῦτο ἦταν ἐντελῶς φυσικὸ τότε, ἀφοῦ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες βρίσκονταν στὴν ἐποχὴ τῶν γλυπτικῶν μορφῶν,

γεγονός που καθόριζε και την έκ μέρους τους όπτική των πραγμάτων. Κι ενώ οι Αιγύπτιοι δεν γνώρισαν ποτέ άλλη περιοχή πέρα από το πρώτο επίπεδο, οι Έλληνες ζωγράφοι, κατά μαρτυρία αρχαίων συγγραφέων, πειραματίστηκαν με την προοπτική όπως ο Κίμων ο Κλεωναίος (περί το 500 π.Χ.), ο πρώτος πιθανώς που επινόησε τα κατάγραφα [3] ή τις λοξές εικόνες. Στην περιοχή της μεγάλης ζωγραφικής, πολύ πέραν του Κίμωνος προχώρησε ο Θάσιος Πολύγνωτος (Ε' π.Χ. αι.), χωρίς ωστόσο κι αυτός να επιτύχει πλήρως την προοπτική. Πάντως, καθώς γνωρίζουμε, τόσο ο Πολύγνωτος όσο και οι μαθητές του ζωγράφιζαν πάνω σε κονίαμα, που αποτελούσε λευκό βάθος στην απεικόνιση, και έθεταν άλλες μορφές ψηλότερα κι άλλες χαμηλότερα, ενώ επιπλέον δημιουργούσαν επιτυχείς σκιάσεις.

Αιώνες αργότερα, από τους πρώτους καλλιτέχνες που έπιμελήθηκαν το βάθος των ζωγραφικών έργων στους νεότερους χρόνους είναι ο Τζιόττο (Giotto, περ. 1266-1337). Ίσχυρότατη ωστόσο ώθηση στην επίτευξη της προοπτικής έδωσε η ιταλική Αναγέννηση, με την ουσιαστική συμβολή του Λεονάρδου ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1459-1519). Τελικά, μέσω της γενικότερης ιταλικής τέχνης, που διακρίθηκε με συνέπεια στην απόδοση, κατά το πλείστον, του υλικού κάλλους, ή προοπτική κατίσχυσε σε όλόκληρη τη δυτική – είτε κοσμική είτε θρησκευτική – ζωγραφική. Έξάλλου, η δυτική ζωγραφική διέρρηξε παντελώς τον κανόνα της κατά πρόσωπον, κατ' ένωπιον απεικόνισης των μορφών στους θρησκευτικούς πίνακες, δηλαδή τον κανόνα της μετωπικότητας [4], τον όποιον ανέκαθεν σεβάστηκαν οι Έλληνες, μέχρι τουλάχιστον που άρχισαν κι αυτοί να ζωγραφίζουν πίνακες, μέχρι δηλαδή που άρχισαν, τον 19ο αιώνα, να απεικονίζουν την πραγματικότητα, ή οποία έως τότε ήταν έξω από το πεδίο του ενδιαφέροντός τους. Ο κανόνας της μετωπικότητας ενσωματώθηκε εντούτοις σε διάφορες εκφράσεις του γνήσιου λαϊκού μας πολιτισμού. Αυτό τον κανόνα, λόγου χάριν, τηρούν σεβαστικά ίσαμε σήμερα οι ρεμπέτικες κομπανίες με τον τρόπο που κάθονται σε μία σειρά όλα τα μέλη τους, από τα πρωταγωνιστικά ως τα δευτερότερα, στραμμένα κατά πρόσωπο προς τους θαμώνες των λαϊκών κέντρων διασκέδασης [5].



Ρεμπέτικη κομπανία. Στο κέντρο διακρίνεται η Ρόζα Έσκενάζυ.

Τὸ καλοπροαίρετο καὶ εὐρηματικότατο ψεῦδος τῆς προοπτικῆς, ποὺ καταδυνάστευσε τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ ὡς τὸν Σεζάν (Cézanne, 1839-1906), εἶχε ἔρθει νὰ καλύψει τὴν ἀνάγκη τῶν δυτικῶν καλλιτεχνῶν νὰ παρακάμψουν τὰ ἐμπόδια, τοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἡ ἐπιπεδότητα τῶν πινάκων ἐπέβαλε, κατὰ τὴν ἐσφαλμένη γνώμη τους, στὴ νοοτροπία τους νὰ ἀπεικονίζουν ρεαλιστικὰ ὄχι μόνο τὰ ἐπίγεια ἀλλὰ καὶ τὰ οὐράνια. Ἡ ἐπιπεδότητα ὅμως τῆς σανίδας καὶ τοῦ τοίχου δὲν ἀπετέλεσε ποτὲ πρόβλημα γιὰ τοὺς ὀρθόδοξους ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων καὶ τοὺς νωπογράφους, ἀφοῦ αὐτὴ δὲν ἀντιμαχόταν τὴν ἀρχὴ τῆς μετωπικότητος, τὴν ὁποία τηροῦσαν αὐστηρά. Ἡ ἀγάπη τῶν ἀγιογράφων πρὸς τὶς σχηματοποιημένες μορφές, καθὼς καὶ ἡ ἔλλειψη ἐλευθερίας κινήσεων καὶ ἡ ἀπουσία σφοδρῶν μεταλλαγῶν ἀπὸ τὶς εἰκόνες, καθ' ὅλα σύμφωνες πρὸς τὸν ξηρό, ἀσκητικὸ καὶ ἱεροπρεπὴ χαρακτήρα τῆς ὀρθόδοξης ζωγραφικῆς, καθιστοῦσαν ἀχρείαστη, ἐντελῶς περιττὴ τὴν ἐπινόηση ζωγραφικῶν λύσεων ὅπως ἡ προοπτικὴ. Ἄλλωστε ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπέδιδε κυριότατη σημασίαν στὸ θέμα παρὰ στὴν ἐκτέλεση τοῦ θέματος. Γι' αὐτὸ οἱ ἀγιογράφοι εἶχαν ἐξαρχῆς ἀποφύγει παντελῶς νὰ ἀποδώσουν τὴν ὀφθαλμαπάτη τοῦ βάθους, τὴν ὁποία ἡ προοπτικὴ πρόσφερε ὡς μέθοδο στοὺς δυτικούς καλλιτέχνες. Ἔτσι, οἱ ἀγιογράφοι ζωγράφιζαν τὶς ὅποιες πολυπρόσωπες βιβλικές σκηνές καθ' ὕψος, δηλαδὴ σὲ ἐπάλληλες, ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω, εἰκονογραφικὰς ζῶνες, ποὺ ὑποκαθιστοῦσαν μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο σχηματικὰ τὰ διάφορα εἰς βάθος ἐπίπεδα. Οἱ Ἕλληνες ἀπὸ νωρὶς ἐφάρμοσαν τὴν *ἱππεύουσα* προοπτικὴ, ἡ ὁποία ὡς ὅρος εἴθισται νὰ χαρακτηρίζῃ τὴν ἰαπωνικὴ παραδοσιακὴ ζωγραφικὴ τῶν *κακεμόνο*, δηλαδὴ τὴ μέθοδο τῶν ἐπάλληλων ἐπιπέδων ποὺ εἶναι ἐπίσης γνωστότατη καὶ στὴν κινεζικὴ τέχνη.

Οἱ ζωγραφικοὶ πίνακες μὲ βιβλικὸ καὶ γενικότερα θρησκευτικὸ θέμα ἢ περιεχόμενο, ποὺ φιλοτεχνήθηκαν στὴ Δύση μετὰ τὴν ἀπομάκρυνσίν τους ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα, ἀπὸ τὸν Τζιόττο καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση καὶ πέρα, ἀπέχουν – θεολογικά, ἰδεολογικά, ὑφολογικά, αἰσθητικά καὶ κοντολογὶς πνευματικά – παρασάγγας ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν ὀρθόδοξων ναῶν. Ἡ δυτικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἔχασε τὴ μεσαιωνικὴ τῆς ἱεροπρέπεια καὶ μολύνθηκε ἀπὸ τὴν ἀναγεννησιακὴ, ἐκκοσμικευμένη ἀντίληψη. Στούς θρησκευτικοὺς πίνακες κυρίαρχα στοιχεῖα εἶναι ὁ γλυκασμὸς τῶν μορφῶν, ἡ προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ὅσο πιὸ νατουραλιστικὰ γίνεται ἡ ἔκφραση τῶν εἰκονιζόμενων προσώπων, ἡ ἐντονὴ ἀφηγηματικὴ τάση, ὁ διάχυτος δακρύβρεχτος συναισθηματισμὸς, οἱ ἐμφατικὲς κινήσεις τῶν ἀγίων, ἡ τάση πρὸς τὴν ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη φυσικότητα ποὺ ἐντείνεται ἀπὸ τὴ χρησιμοποιούμενη χρωματικὴ κλίμακα καὶ τὴ φωτοσκίαση ἔτσι ποὺ τὰ σχήματα νὰ παύουν νὰ ἀνήκουν στὸ διδιάστατο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, ἔτσι ποὺ ὁ πίνακας νὰ μὴ δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς Ἀλήθειας καὶ τῆς Ζωῆς ἀλλὰ μιᾶς ἀναπαράστασης ἐνὸς ἐπεισοδίου ἢ μιᾶς βιβλικῆς σκηνῆς· καὶ ὅλα αὐτὰ πολλὰς φορές μὲ φοβερὴ ζωγραφικὴ δεξιότητι ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ προκαλεῖ τὸ θαυμασμό.

Δὲν εἶναι, λοιπόν, διόλου αὐθαίρετο ποὺ καὶ στὴ Δύση οἱ πάντες ἔχουν υἱοθετήσῃ τὸν ἑλληνικὸ ὅρο ἀναφερόμενοι στίς εἰκόνες, ἐνῶ ἀπεναντίας κάνουν λόγο γιὰ θρησκευτικοὺς πίνακες

– ἢ ἀκόμα καὶ σκέτα γιὰ πίνακες, χωρὶς κάποιον ἐπιθετικὸ προσδιορισμὸ – ὅταν αὐτοὶ ἀφοροῦν ζωγραφικὲς ἀπεικονίσεις σκηνῶν ἀπὸ τὶς Γραφεὶς καὶ ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ γιὰ λατρευτικούς καὶ μόνο, ὑποτίθεται, λόγους. Ἄλλο ὡστόσο εἶναι ἓνας θρησκευτικὸς πίνακας (π.χ. «Ἡ Μαντόνα μὲ τὸ θεῖο Βρέφος καὶ τὸν ἅγιο Ἰωάννη» τοῦ Ραφαήλου, γνωστὴ ὡς «Ἡ Μαντόνα μὲ τὴν πολυθρόνα», στὸ φλωρεντίνου Παλάτσο Πίττι) κι ἄλλο ἓνα εἰκόνισμα (π.χ. ἡ «Παναγία ἢ Γλυκοφιλοῦσα» τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη). Γι' αὐτό, ὅσο παράλογο φαίνεται νὰ μιλάμε γιὰ πίνακες, ἀναφερόμενοι σὲ εἰκόνες τοῦ Κρητὸς Ἀγγελοῦ Ἀκοτάντου (15ος αἰ.), ἄλλο τόσο – ἂν ὄχι περισσότερο – καταγέλαστο φαίνεται νὰ κάνουμε λόγο γιὰ εἰκόνες ὅταν ἀναφερόμαστε σὲ θρησκευτικούς πίνακες τοῦ Καραβάτζιο (Caravaggio, 1573-1610) ἢ τοῦ Βερονέζε (Veronese, περ. 1528-1588).



Ραφαήλ, «Ἡ Παναγία μὲ τὸ θεῖο Βρέφος καὶ τὸν ἅγιο Ἰωάννη», γνωστὴ ὡς «Ἡ Μαντόνα μὲ τὴν πολυθρόνα» (περ. 1514), ἐλαιογραφία σὲ ξύλο, διάμ. 71 ἐκ., Παλάτσο Πίττι, Φλωρεντία.



Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος, «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα» (1609), φορητὴ εἰκόνα, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα.

Ἡ σχέση τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν μετὰ τὰς εἰκόνες ἔλκει τὴν καταγωγὴν τῆς ἀπεικονιστικῆς ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν γραμμὴν λόγῳ ὅχι μόνον τῆς εἰκαστικῆς ἀρχῆς νὰ ἀπεικονίζονται τὰ πρόσωπα σὲ αὐστηρὰ κατὰ μέτωπον στάση, ἀλλὰ λόγῳ ἐπίσης τῆς ἔμφυτης στὸν Ἕλληνα οἰκειότητάς του μετὰ τὸν Θεῖον καὶ κατ' ἐπέκτασιν μετὰ τὰ σημαίνοντα ἀπὸ τὰς εἰκόνες ἱερὰ ὄντα· εἶναι μιὰ σχέση ἢ ὁποῖα παραπέμπει στὴ φυσικὴ ἀμεσότητά τῆς συνεχοῦς παρουσίας τῶν θεῶν στὰ ἀνθρώπινα δρώμενα [6]. Ἄλλωστε ἀνέκαθεν ἡ ἑλληνικὴ τέχνη δὲν ἀποσκοποῦσε στὴν ἀναπαράστασιν τοῦ κτιστοῦ κόσμου, ἀφοῦ τί νόημα θὰ εἶχε κάτι τέτοιο; Ἕνα φυσικὸ δέντρο παραπέμπει ἀμεσώτερα στὴ γενεσιουργὸν τοῦ Ἰδέα ἀπὸ τὴν ὁποιαδήποτε, ἔστω καὶ τὴν ἐπιτυχέστερη, ἀπομίμησίν του. Ἐξάλλου πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ἀναπαρασταθῇ ρεαλιστικὰ ὁ ἰδεατός, ὁ ἄκτιστος κόσμος; Ἐξ οὗ καὶ ἡ παντελὴς ἀπουσία τόσο τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς ὅσο καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν τέχνην, μέχρι τοῦλάχιστον τὴν σύστασιν τοῦ νεοελληνικοῦ κρατικοῦ μορφώματος ὡς εὐρωπαϊκοῦ προτεκτοράτου τῶν τριῶν Προστάτιδων Δυνάμεων (τῆς Ἀγγλίας, τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Ρωσίας) ὑπὸ βαυαρικὴν ἡγεμονίαν. Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὑπῆρξε διερμηνευτὴς τῶν ἱερῶν κειμένων. Ἀπεναντίας ἡ δυτικὴ τέχνη ὑπῆρξε ἀντιγραφέας τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητος καὶ ἀπέδωκε μετὰ σκανδαλώδη ρεαλισμὸν καὶ ἐπαίσχυντο κοσμικὸν φρόνημα τὰς διάφορας σκηνὰς τῆς Ἀγίας Γραφῆς.

Οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι, σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀνώνυμοι καθότι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μοναχοί, δὲν ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν ἀπεικόνισιν μορφῶν, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἑλξιν τῆς θείας χάριτος μέσω τῶν εἰκονιζόμενων ἁγίων καὶ ὁσιομαρτύρων, κάτι ποὺ ὁδηγεῖ στὸ πέραν τῆς μορφῆς. Στὴ Δύση ἀντιθέτως, ἀκόμα κι ὅταν οἱ καλλιτέχνες ζωγράφιζαν ἔργα γιὰ τὰς ἐκκλησίας τους, πίνακες

ἔφτιαχναν ἀλλὰ ὄχι εἰκόνες.

Ἡ τέχνη στὴν Ἑλλάδα ἔκανε, λοιπόν, ἐξαρχῆς τὸ τεράστιο καλλιτεχνικὸ ἄλμα ἀπὸ τὸ ἄγαλμα στὴν εἰκόνα. Γι' αὐτό, ὅποτε οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες χρειάστηκε νὰ προσφύγουν στὴ γλυπτικὴ γιὰ τὴ διακόσμηση καὶ μόνο τῶν ἱερῶν ναῶν, φιλοτέχνησαν ὑπέροχα κιονόκρανα, θωράκια στὰ μαρμάρινα τέμπλα καὶ ἀνάγλυφα συμβολικοῦ περιεχομένου, μὲ θέματα ἀντλημένα ἀπὸ τὸ φυτικὸ κυρίως ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ζωικὸ, σπανιότερα, βασίλειο (ρόδακες, ρόμβοι, ἄκανθες, σταυροί, περιστέρια, παγόνια, λέοντες, δικέφαλοι ἀετοὶ κ.ἄ.)



Μαρμάρινο προσκυνητὰρι μὲ τὸν Χριστὸ ἔνθρονο (15ος αἰ.), 93,5x73,5x14
ἐκ., Μουσεῖο Μυστρά (ἀριθ. 1166).



Μαρμάρινο ἀνάγλυφο δύο ἀντωπῶν παγωνιῶν, ἐντοιχισμένο στὴν
ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Μάρκου, στὴ Βενετία.

ἐξαιρετικὰ σπάνια ἔχουμε ἀνάγλυφες ἀπεικονίσεις τῆς Θεομήτορος ἢ Ἀρχαγγέλων, δημιουργώντας με αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ πάλι διδιάστατες κατ' οὐσίαν εἰκόνες, με τὴ μόνη διαφορὰ πὼς δὲν εἶναι ζωγραφικὲς ἀλλὰ γλυπτικὲς [4]. Ἡ γλυπτικὴ στὸ Βυζάντιο παρέμεινε μέχρι τέλους σὲ ἄμεση σχέση ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο με τὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Ἡ σχεδὸν παντελὴς ἀπουσία τῆς ἀγαλματοποιίας στὰ βυζαντινὰ χρόνια δὲν πρέπει βέβαια νὰ μᾶς κάνει νὰ λησμονοῦμε τὴν ἀνθησὴ τῆς μικρογλυπτικῆς, ἡ ὁποία κληροδότησε στὴν ἀνθρωπότητα τὰ ὑπέροχα δημιουργήματά της κυρίως σὲ ἐλεφαντόδοντο καὶ σὲ στεατίτη ἀλλὰ καὶ σὲ ξύλο.



«Βαΐφορος» (τέλος 10ου - ἀρχὲς 11ου αἰ.), πλάκα ἀπὸ ἐλεφαντοστό,
18,4x14,7 ἐκ., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie,
Frühchristlich – Byzantinische Sammlung (ἀριθ. 1590), Βερολίνο.

Ἀξιοσημείωτη εἶναι, λοιπόν, ἡ παντελὴς ἀπουσία λατρευτικῶν ἀγαλμάτων ἀπὸ τοὺς ὀρθόδοξους ναοὺς, μολονότι ἡ Ὁρθοδοξία δὲν ἀπαγορεύει, ὅπως προαναφέρθηκε, κάτι τέτοιο. Οἱ ρωμαιοκαθολικὲς ἐκκλησίαι ἀπεναντίας, κυρίως ἐκεῖνες τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, ἀλλὰ καὶ οἱ προτεσταντικὲς, βρίθουν ἀπὸ κακόγουστα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, γλυπτὰ σὲ μελοδραματικὲς στάσεις καὶ μορφασμοὺς φτηνοῦ ρεαλισμοῦ.



Τζιάν Λορέντσο Μπερνίνι, «Ἡ ἔκσταση τῆς ἀγίας Θηρεσίας» (1646), παρεκκλήσι Κορνάρου, ναὸς τῆς Σάντα Μαρία ντέλλα Βιτόρια, Ρώμη.

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἑνὸς αἰώνα κοσμογονικῶν πνευματικῶν ἀνακατατάξεων, ποὺ ὁ ἀντίκτυπός τους ἔγινε ἰδιαίτερα αἰσθητὸς στὸ πεδίο τῆς ἐπιστήμης, ἡ ἀνθρωπότητα ὡς σύνολο ἄρχισε νὰ ἐτοιμάζεται νὰ ὑποδεχθεῖ μία καινούργια Ἐποχὴ πνευματικῆς συνειδητότητας. Φυσικὸ ἦταν λοιπὸν καὶ ἡ τέχνη, ὡς γνήσιος ἐκφραστὴς τῆς κάθε πνευματικῆς Ἐποχῆς, νὰ μὴ μείνει ἀδιάφορη σὲ ὅλο αὐτὸ τὸ πνευματικὸ γίγνεσθαι, ἀλλὰ ἀντιθέτως νὰ συμμετάσχει σὲ τοῦτο μὲ ἐπαναστατικὴ καὶ εἰκονοκλαστικὴ ὁρμή, ὑπερβαίνοντας ὄχι μόνο τὶς μορφές ἀλλὰ καὶ τὶς εἰκόνες. Καὶ τοῦτο ἐπειδὴ ἡ ἀνθρωπότητα ἦταν πλέον πνευματικὰ ὥριμη νὰ κοινωνήσῃ ἀμεσότερα μὲ τὶς Ἰδέες δίχως τὴ μεσολάβηση τῶν εἰκόνων ἢ τῶν εἰκονιστικῶν συλλήψεων. Τὸ παράδοξο – ἀλλὰ καὶ συνάμα εὐνόητο – εἶναι ὅτι τοῦτο συνέβη σὲ καιροὺς ὅπου ἄρχισε ἡ παντοκρατορία τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας. Διότι ἡ ἐπανάσταση ποὺ ἐπέφερε στὰ εἰκαστικὰ ἡ ἐφεύρεση πρῶτα τῆς φωτογραφικῆς μηχανῆς καὶ ἀρκετὰ ἀργότερα τοῦ κινηματογράφου καθὼς καὶ ὅ,τι ἀπέρρευσε ἀπ' αὐτὰ – τηλεόραση, ἀκτίνες Χ, μεγεθύνσεις τῆς πραγματικότητας μέσω τοῦ μικροσκοπίου, ἠλεκτρονικὰ μικροσκόπια, ψηφιακὴ τεχνολογία, ὁλογραφία – μετέβαλε ραγδαῖα καὶ ἄρδην τὴν ὀπτικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. Ὅλα αὐτὰ ἀπήλλαξαν τοὺς καλλιτέχνες ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς ρεαλιστικῆς – τῆς φωτογραφικῆς θὰ λέμε στὸ ἐξῆς – ἀπεικόνισης τῆς πραγματικότητας, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλωστε – ἢ δὲν πρέπει νὰ εἶναι – ὁ σκοπός, τὸ ζητούμενο τῆς τέχνης, ἐπιτρέποντας στοὺς εἰκαστικοὺς καλλιτέχνες νὰ πειραματιστοῦν σὲ ἀφαιρετικότερες ἀναζητήσεις. Ἡ φωτογραφία τοὺς ἐπέτρεψε νὰ ἀναγνωρίσουν τὴν ἐγκυρότητα τοῦ καθαροῦ σχήματος, δηλαδὴ τοῦ ἀπαλλαγμένου ἀπὸ καθετὶ τὸ περιττό, τὸ ὁποῖο ἔχει κρατήσῃ μόνο τὰ στοιχεῖα ἀκριβῶς ἐκεῖνα ποὺ τὸ συνιστοῦν, τοῦ σχήματος ποὺ εἶναι ἀνεμπόδιστο ἀπὸ κάθε ἐγωικὴ ὑποκειμενικότητα, καὶ νὰ ἐπιδιώξουν, βασιζόμενοι σ' αὐτὴν

ἀκριβῶς τὴν καθαρότητα, νὰ δράσουν μέσα σ' αὐτό. Ἡ φωτογραφία ἀπελευθέρωσε κυρίως τὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ στενὰ ὅρια, ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς εἰκονικότητας, δηλαδὴ τῆς πιστῆς, ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισης τοῦ περιβάλλοντος χώρου καὶ τῆς ἐν γένει πραγματικότητας, ἀφοῦ αὐτὴ ἀνέλαβε τοῦτον τὸ ρόλο.

Ἔτσι ὥστόσο καταλήξαμε «ἀνεπαισθήτως» νὰ κατακλύσουμε τὴν καθημερινότητά μας, σὲ ὅλες τὶς ἐκφάνσεις της, καὶ ἐπομένως καὶ ὁλόκληρὴ τὴ ζωὴ μας ἀπὸ τὴ φωτογραφία καὶ τὴν εἰκονικὴ πραγματικότητα, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ λαμπερὴ καὶ σαγηνευτικὴ ψευδαίσθηση τῆς ἔτσι κι ἄλλῳ ψευδαισθητικῆς, ἀν καὶ ἀππῆς, πραγματικότητας, ποὺ πόρρω ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τῆς οὐσίας τῶν πραγμάτων. Τοῦτο εἶχε ὡς συνέπεια οἱ εἰκαστικὲς τέχνες νὰ ἐπανακάμψουν σ' ἓνα εἶδος νεοπαραστατικότητας. Ἡ ζωγραφικὴ κατάντησε νὰ μιμεῖται συχνὰ τὴ φωτογραφία, ἐὰν βέβαια δὲν ἐπιδίδεται στὴ δουρικὴ ἀντιγραφὴ φωτογραφικῶν προτύπων. Τρανὸ παράδειγμα, μεταξὺ ἄλλων, μιᾶς τέτοιας περίπτωσης ἀποτελεῖ τὸ ἔργο τοῦ Ἀμερικανοῦ Νόρμαν Πέρσιβαλ Ρόκγουελ (Norman Percival Rockwell, 1894-1978), ὁ ὁποῖος πρῶτα ἔστηνε φωτογραφικὰ τὸ θέμα του μὲ ἰδιαίτερη ἐπιμέλεια καὶ κατόπιν τὸ ἀποτύπωνε ζωγραφικὰ σὲ πίνακα, ἀντιγράφοντας πιστὰ ἀκριβῶς τὴ φωτογραφία ποὺ ὁ ἴδιος τὴν εἶχε κυριολεκτικὰ σκηνοθετήσει.



Ἀριστερὰ βλέπουμε μία φωτογραφία καὶ δεξιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἀπόδοση ἀπὸ τὸν Νόρμαν Πέρσιβαλ Ρόκγουελ.

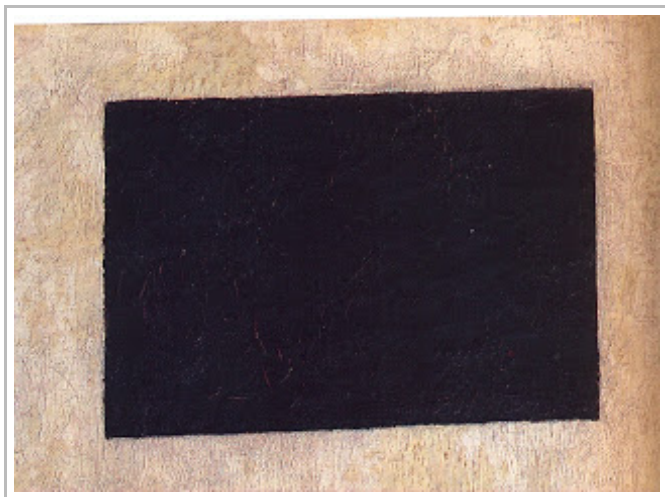
Ὅπως προαναφέρθηκε, στὴν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολή, ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἔπαψε ποτέ, ἐπὶ αἰῶνες, νὰ εἶναι θρησκευτικὴ, ἐμμένοντας στὴ βυζαντινὴ παράδοση τῶν ἱερῶν εἰκόνων. Στὰ μέσα ὥστόσο τοῦ 19ου αἰῶνα ἄρχισε παράλληλα νὰ ἐμφανίζεται – δειλὰ στὴν ἀρχή, ἀλλὰ μὲ αὐξανόμενη ὁρμὴ – ἡ ἐκκοσμικευμένη ἢ κοσμικὴ ζωγραφικὴ, μέσω κυρίως τῶν ἐκπροσώπων τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, ἀν καὶ εἶχε δεῖξει τὰ πρῶτα σημάδια τῆς λίγο νωρίτερα, ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὰ Ἑπάνησα, λόγω τῆς μακρόχρονης ἐπίδρασης ποὺ ὑπέστησαν ἀπὸ τὴ Δύση, ἀφοῦ δὲν κατακτῆθηκαν ποτὲ ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς. Ἡ κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἦρθε νὰ καλύψει ἄλλες – καὶ ἐν πολλοῖς πρωτόγνωρες – ἀνάγκες πέρα ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ ὀφείλει νὰ ἱκανοποιεῖ ἡ καθαρὴ Τέχνη. Ἀπὸ τὴν ἴδια πάνω κάτω ἐποχὴ, ἡ κοσμικὴ πλευρὰ τῆς ζωγραφικῆς ὑπῆρξε πὰ κοινὴ γιὰ ὅλες τὶς ἀνεπτυγμένες καὶ ἐκβιομηχανιζόμενες χώρες, ὅπως κοινὴ ὑπῆρξε καὶ ἡ ἐξέλιξί της, μὲ κύριο σημεῖο καμπῆς τὸ ἔργο τοῦ μέγιστου, γιὰ τὴ συνεισφορὰ

του, Σεζάν, έτσι ώστε στην ιστορία της τέχνης να μπορούμε, χωρίς ένδοιασμό, να κάνουμε λόγο για την προ και τη μετά Σεζάν ζωγραφική.

Πρώτος ο Σεζάν κατήγγειλε ζωγραφικά την προοπτική υιοθετώντας κριτική – για να μην πούμε επαναστατική, ριζοσπαστική – στάση απέναντι στα ασφυκτικά πλαίσια του ακαδημαϊσμού και της αστικής νοοτροπίας περί την τέχνη. Πρώτος ο Σεζάν άνοιξε το δρόμο για τις εξελίξεις εκείνες στην τέχνη του 20ού αιώνα που την άφετηρία τους θα αποτελούσε ο κυβισμός. Μέσα στο κλίμα όλων των καλλιτεχνικών ζυμώσεων και αναστατώσεων που ξεκίνησαν με το έργο του Σεζάν, καθώς και μέσα στο κλίμα των νέων πνευματικών ρευμάτων που κατέκλυσαν την ανθρωπότητα, δεν είναι διόλου τυχαίο που σλάβοι καλλιτέχνες, και άρα orthodoxoi στο θρήσκευμα, όπως λόγου χάριν ο Βασίλι Καντίνσκι (1866-1944) και οι σουπρεματιστές Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878-1935), Βλαντίμιρ Τάτλιν (1885-1953), Λιουμπόβ Ποπόβα (1889-1924) κ.ά., κατήργησαν πρώτοι τις εικονιστικές αναπαραστάσεις, όχι καταστρέφοντάς τες ή απλώς αναιρώντάς τες, αλλά πηγαίνοντας πέρα απ' αυτές, αφήνοντάς τες πίσω τους. Και τοῦτο ἐπειδὴ στὸν ὀρθόδοξο κόσμον ἦταν ἔτοιμα τὰ πνεύματα γιὰ τὸ ξεπέρασμα τῶν εἰκόνων, τὸ ὁποῖο εἶχε ἀκολουθήσει τὸ ξεπέρασμα τῶν γλυπτικῶν μορφῶν.



Λιουμπόβ Ποπόβα, «Ζωγραφικό αρχιτεκτόνημα» (1916-17), Συλλογή Κωστάκη.



Καζιμίρ Μαλέβιτς, «Μαύρο ὀρθογώνιο», Συλλογή Κωστάκη.

Ἀπεναντίας στὴ Δύση ἡ ζωγραφικὴ μόχθησε νὰ κατανοήσῃ τὴν ἀφαίρεση, μολοντί ἀσχολήθηκε μὲ αὐτὴν στὴ μετὰ Σεζὰν ἐποχὴ, ἀφοῦ οὐσιαστικὰ δὲν κατάφερε νὰ ξεπεράσῃ τὶς μορφές, μέχρι τουλάχιστον τὸ τέλος τοῦ Β΄ Παγκοσμίου πολέμου καὶ πιὸ συγκεκριμένα μέχρι τὸν Πίτ Μόντριαν (Piet Mondrian, 1872-1944) καὶ τὸν ἀμερικανικὸ μοντερνισμό, ποὺ ἐκφράστηκε ἀρχικὰ μέσω τοῦ ἀφαιρετικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ πάντως τὸ ἀργότερο μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ '60 ὁπότε ἡ ἀνθρωπότητα μπήκε γιὰ τὰ καλὰ σὲ νέα πνευματικὴ Ἐποχὴ, τὴ λεγόμενη Ὑδροχοϊκὴ Ἐποχὴ. Στὴ Δύση, οἱ καλλιτέχνες δὲν μπόρεσαν, ὅπως προαναφέρθηκε, νὰ καταλάβουν τὴν ἀφαίρεση, ἂν καὶ ἀσχολήθηκαν ἀποκλειστικὰ μὲ αὐτὴν, ἐπειδὴ ἀπλούστατα δὲν μπόρεσαν, γι' ἄλλη μία φορά, νὰ ἀνταποκριθοῦν στὰ πνευματικὰ κελεύσματα τῆς νέας ἐποχῆς ποὺ ἀνοιγόταν μπροστὰ τους. Οἱ κυβιστές, γιὰ παράδειγμα, δὲν κατόρθωσαν μέχρι τέλους νὰ συλλάβουν τὴν οὐσία τῆς ἀφαίρεσης καὶ νὰ πᾶνε πέρα ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν, ἀφοῦ ἀκριβῶς οἱ μορφές δὲν ἔπαψαν οὔτε στιγμὴ νὰ ἀποτελοῦν τὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῶν αἰσθητικῶν ἀναζητήσεών τους. Μὲ τὶς μορφές ἀσχολήθηκαν κι ἀπὸ τὴν τυραννία τῶν μορφῶν πᾶσχισαν νὰ ἀπαλλαγοῦν, τεμαχίζοντάς τες ζωγραφικά, ἐξαρθρώνοντάς τες, κατακερματίζοντάς τες, διαστρεβλώνοντάς τες, ἀποδομώντας τες, ἀπεικονίζοντάς τες ὡς πολὺπλευρα ἢ πολυεδρικὰ γεωμετρικὰ στερεά, δημιουργώντας δηλαδὴ τὰ προσεκτικὰ σχεδιασμένα γεωμετρικὰ σχήματα τοῦ συνθετικοῦ κυβισμοῦ· οἱ μορφές καὶ μόνο οἱ μορφές ὑπῆρξαν ἡ συνεχὴς ἔγνοια καὶ ἀγωνία τους, ἀφοῦ ἀρχικὴ ἀφετηρία τοῦ κυβισμοῦ εἶναι συνήθως μιὰ νεκρὴ φύση ἢ ἓνα τοπίο, ἀκόμα κι ὅταν αὐτὰ δὲν εἶναι στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα ὁρατὰ ἢ ἀποκρυπτογραφήσιμα.

Οἱ σουρεαλιστές καὶ οἱ ντανταϊστές ἀπὸ τὴ μεριά τους δὲν διέλυσαν μὲν τὶς μορφές, ἀλλὰ ἀρκέστηκαν νὰ διαλύσουν τὴν παραδοσιακὴ, τὴ ρεαλιστικὴ θεώρηση τῶν μορφῶν καὶ τῆς γενικότερης πραγματικότητας. Ἔτσι, στοὺς σουρεαλιστικοὺς πίνακες, ἐνῶ οἱ ἐπὶ μέρους μορφές εἶναι συνήθως ρεαλιστικὰ ἀπεικονισμένες καὶ συνεπῶς ἀναγνώρισιμες, ἡ σύνθεσή τους καὶ ὁ μεταξὺ τους συνδυασμὸς ἐμφανίζεται μὲ μὴ ρεαλιστικὸ, μὲ

ὄνειρικό ἢ φανταστικό τρόπο. Καὶ μόνο οἱ γνήσιοι ἀφαιρετικοὶ ζωγράφοι ἐξοβέλισαν τελείως τὶς μορφές, ἀκόμα καὶ τὰ σχήματα τῶν κονστρουκτιβιστῶν, ἀπὸ τὸ ἔργο τους, ἀφοῦ προηγουμένως κατόρθωσαν νὰ ἀποβάλουν κάθε ὑποκειμενικὴ, ἀναπαραστασιακὴ, εἰκονιστικὴ πρόθεση. Στὸ χῶρο τῆς γλυπτικῆς τοῦτο πραγματοποιήθηκε μὲ τὸ προχώρημα πέρα ἀπὸ τὸ πλάσιμο ὄγκων στὴ δημιουργία διαφόρων εἰκαστικῶν «ἐγκαταστάσεων», οἱ ὁποῖες ὅμως βρίθουν ἐντέλει μορφῶν.

Ἐδῶ εἶναι χρήσιμο, θαρρῶ, νὰ ἐπισκοπήσουμε τὴν ἀφετηρία τοῦ μοντερνισμοῦ στὴ δυτικὴ – καὶ ἐπομένως στὴν κυρίαρχη διεθνῶς – τέχνη. Ὁ μοντερνισμὸς ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὴ χειροτεχνία διαφόρων ξεχασμένων ἢ ἐξαφανισμένων «πρωτόγονων» πολιτισμῶν, δηλαδὴ τῶν πολιτισμῶν ἐκείνων ποὺ μᾶς κληροδότησαν ἔργα τὰ ὁποῖα δὲν φέρουν τὴ σφραγίδα μεμονωμένων δημιουργῶν, ἀλλὰ ἔχουν προκύψει μὲς στὸ συλλογικὸ πνεῦμα διαφόρων κοινοτήτων, καὶ τὰ ὁποῖα δὲν φτιάχτηκαν γιὰ καλλιτεχνικοὺς λόγους, πάει νὰ πεῖ γιὰ λόγους ποὺ ὁ «πολιτισμένος» – ἢ μᾶλλον ὁ οἰκονομικὰ καὶ τεχνολογικὰ προηγμένος – κόσμος θεωρεῖ ὡς καλλιτεχνικοὺς, ἀλλὰ συνήθως γιὰ χρηστικοὺς λόγους· ἐπίσης ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὴν ἀφρικανικὴ τέχνη, τὶς προϊστορικὲς καὶ πρωτοϊστορικὲς ἀρχαιότητες, τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴν κυκλαδικὴ τέχνη, τὴν τέχνη τῶν χωρῶν τῆς Ἀπὼ Ἀνατολῆς· καὶ ἐπίσης ἀπὸ κάθε τέχνη ποὺ ἔχει προκύψει ὡς ἔκφραση τῶν ἀγροτικῶν καὶ τῶν λαϊκῶν στρωμάτων στίς προηγμένες χώρες καὶ χαρακτηρίζεται γενικὰ ὡς λαϊκὴ καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν ναῖφ καλλιτεχνῶν. Τὰ προϊόντα τῶν προαναφερθέντων πολιτισμῶν, τὰ ὁποῖα ἡ Δύση τὰ ἀντιμετωπίζει πρωτίστως ὡς καλλιτεχνήματα, δὲν ἐκτίθενται ὡστόσο στὰ ἀνὰ τὸν κόσμο Μουσεῖα τῶν Καλῶν Τεχνῶν, ἀλλὰ στὰ Ἀρχαιολογικὰ Μουσεῖα καθὼς καὶ σὲ μουσεῖα λαογραφικοῦ ἢ ἐθνολογικοῦ ἐνδιαφέροντος. Ὁ ρωσικὸς ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μοντερνισμὸς, ἡ περίφημη ρωσικὴ πρωτοπορία, ἐπηρεάστηκε βαθύτατα – ὅχι πάντοτε συνειδητὰ – ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἀγιογραφικὴ τέχνη καὶ γενικότερα ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη κοσμοθεώρηση, ἡ ὁποία εἶχε ἀνέκαθεν ὡς ἀρχὴ «τὴν ἀπεικόνιση τῆς μὴ ὁρατῆς πραγματικότητος», τῆς ἰδεατῆς πραγματικότητος [8].

Ἡ σχέση τοῦ μοντερνισμοῦ μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη δὲν εἶναι ἄλλωστε ἄγνωστη οὔτε στὴ νεοελληνικὴ τέχνη καὶ ἀπετέλεσε μάλιστα ἀντικείμενο στοχασμοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ προβληματισμοῦ δημιουργῶν τοῦ διαμετρήματος τοῦ Σπύρου Παπαλουκά, τοῦ Φώτη Κόντογλου, τοῦ Γιάννη Τσαρούχη, τοῦ Δημήτρη Πικιώνη κ.ἄ., οἱ ὁποῖοι πῆραν μὲν τὶς ἀποστάσεις τους ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊσμό, πλὴν ὅμως δὲν ἄγγιξαν τὸν ριζοσπαστισμό, τὴν ὀρμὴ τῶν ρώσων πρωτοπόρων καὶ παρέμειναν παραστατικοί, μιμούμενοι ὅμως τὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ. Ὁ Οὐκράνους Καζιμίρ Μαλέβιτς ὁμολογοῦσε πὼς ἐμιμεῖτο τὴν ἀγιογραφία γιὰ νὰ καταλήξει νὰ ζωγραφίζει ἕνα μαῦρο ἢ κόκκινο ὀρθογώνιο ἢ ἕναν μαῦρο κύκλο ἢ σταυρό. Ἰσχυριζόταν μάλιστα πὼς αὐτοὶ οἱ πίνακές του ἦταν οἱ σύγχρονες εἰκόνες. Ὁ Ρώσος Βασίλι Καντίνσκι ἀντικατέστησε, μὲ τὸν πρῶτο μὴ παραστατικὸ του πίνακα τοῦ 1910, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα τοῦ συνθετικοῦ κυβισμού καὶ τοῦ κονστρουκτιβισμού μὲ ἔντονες περιοχές ἀντικρουόμενων χρωμάτων.

Ὡσπου πολὺ ἀργότερα, κυρίως μετὰ τὴ λήξη τοῦ Β΄ Παγκοσμίου πολέμου καὶ τὴν ἐδραίωση τοῦ οἰκονομικοῦ ἡγεμονισμοῦ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν τῆς Ἀμερικῆς, ὁ ἀμερικανικὸς ἀφαιρετικὸς ἐξπρεσιονισμὸς κατόρθωσε νὰ ὑπερβεῖ ἐπιτέλους τὴν εἰκονικότητα στὴ Δύση καὶ νὰ περάσει στὶς σφαῖρες τῆς καθαρῆς ἀφαίρεσης. Ὅλοι αὐτοὶ μᾶς ἔδειξαν ἔτσι πὼς ἓνας πίνακας μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ καθαρὰ χρωματικὴ ἀνάλυση ἢ σύνθεση, ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε εἰκονιζόμενο μοτίβο. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅμως ἀξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι στὴν ἰδρυτικὴ ομάδα τοῦ ἐν λόγω καλλιτεχνικοῦ κινήματος, τῶν περίφημων «Ὁξύθυμων» (The Irascibles, 1951), συμμετεῖχαν δύο Ἕλληνες καὶ ἐπομένως χριστιανοὶ ὀρθόδοξοι, ὁ Θεόδωρος Στάμος (1922-1997) καὶ ὁ Γουίλιαμ Μπαζιώτης (1912-1963), οἱ δὲ ὑπόλοιποι ἦταν στὴ συντριπτικὴ πλειονότητά τους Ἑβραῖοι (ὅπως λ.χ. οἱ Μάρκ Ρόθοκ καὶ Μπάρνερτ Νιούμαν), δηλαδὴ προέρχονταν ἀπὸ μιὰ πολιτισμικὴ κοινότητα, τὴ σημιτικὴ, ἡ ὁποία παραδοσιακὰ ἀπαγορεύει, γιὰ θεολογικοὺς λόγους, τὴν ὁποιασδήποτε μορφῆς ἀπεικόνιση τοῦ κόσμου καὶ φυσικά, πολὺ αὐστηρότερα, τῆς Θεϊότητας. Διότι, ὅπως ὑποστηρίζεται, ὅ,τι δὲν ἔχει μορφή εἶναι ἱερότερο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ἔχει μορφή· καὶ διότι ἡ Παλαιὰ Διαθήκη σαφῶς, ρητῶς ὀρίζει: «Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον, οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καὶ ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς» (Ἑξοδ. Κ΄, 4).

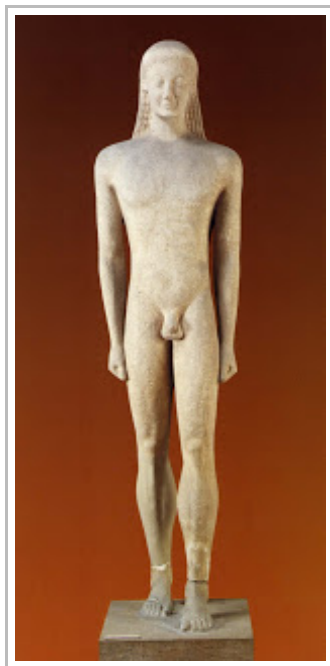


Θεόδωρος Στάμος, «Δελφοί» (1959), λάδι σὲ μουσαμά, 48x60'', Συλλογὴ Mrs. F.W. Hilles, New Haven, ΗΠΑ.

Ἐνῶ, λοιπόν, ἡ Δύση δυσκολεύτηκε ἐπὶ αἰῶνες, καὶ πολλὰς φορές δυσκολεύεται ἀκόμη καὶ σήμερα νὰ ὑπερβεῖ τὶς μορφές (βλ. τὴν ἐπιστροφή τῆς ζωγραφικῆς στὴ νεοπαραστατικότητα), δὲν συνέβη τὸ ἴδιο γιὰ τοὺς λαοὺς τῆς Ἀνατολῆς, τοῦ ἐλληνικοῦ συμπεριλαμβανομένου, γιὰ τοὺς λαοὺς δηλαδὴ τῆς μὴ σειριακῆς ἢ τῆς κβαντικῆς ἢ παράδοξης ἢ ἀναλογικῆς σκέψης, σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς λαοὺς τῆς καρτεσιανῆς ἢ γραμμικῆς ἢ λογικῆς σκέψης.

Καὶ στὴ μὲν Ἑγγὺς ἢ Μέση Ἀνατολὴ ὅπου γεννήθηκαν καὶ πρωτοεξαπλώθηκαν οἱ δύο ἀπὸ τὶς τρεῖς «μονοθεϊστικὲς» αὐτοαποκαλούμενες – ἐσφαλμένα, κατὰ τὴ γνώμη μου, καὶ ἐντελῶς αὐθαίρετα – θρησκείες ἢ ἀλλιῶς ἐξ Ἀποκαλύψεως θρησκείες, δηλαδὴ ὁ Ἰουδαϊσμός καὶ ὁ Μωαμεθανισμός ἢ Ἰσλαμισμός, οἱ ὁποῖες ἀπαγορεύουν αὐστηρότατα τὴν ὁποιαδήποτε ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου, οἱ καλλιτέχνες μὲ τὶς παραπάνω θρησκευτικὲς πεποιθήσεις προσέφυγαν στὴ γραμμικὴ, γεωμετρικὴ ἢ ἀριθμοσοφικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἰδεῶν (βλ. τὰ ἀραβουργήματα). Στὴ δὲ Ἄπω Ἀνατολὴ ἡ ζωγραφικὴ ὑπῆρξε πάντοτε ἰδεαλιστικὴ ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴν Ἑλλάδα.

Καὶ ἐξηγοῦμαι. Οἱ σημιτικῆς καταγωγῆς λαοί, δηλαδὴ οἱ Ἑβραῖοι καὶ οἱ Ἀραβες, οἱ ἄσπονδοι αὐτοὶ ἑτεροθαλεῖς ἀδελφοί, ὄχι μόνον τὸ Θεῖον δὲν ἀπεικόνισαν ἀλλὰ, ὅπως προαναφέρθηκε, οὔτε καὶ τὸν κόσμον. Ὅμως οἱ Ἕλληνες, στὴ μακραίωνη ἱστορικὴ πορεία τους, τὶς Ἰδέες ἀπεικόνισαν ἀνέκαθεν, ὄχι τὴν πραγματικότητα. Κι ἂς δίνουν τὰ ἀγάλματα καὶ οἱ εἰκόνες ποὺ φιλοτέχνησαν τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση πὼς ἀπεικονίζουν μορφές μὲ ἀνθρώπινο σχῆμα. Οἱ μορφές αὐτὲς στὴν ἑλληνικὴ τέχνη στεροῦνται κάθε ρεαλιστικὸ ἢ νατουραλιστικὸ στοιχεῖο, ἀφοῦ κατ' οὐσίαν πρόκειται γιὰ τελείως ἰδεαλιστικὴ προσέγγισή τους. Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα συναντοῦμε ἓνα μοναδικὸ στὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς τέχνης παράδοξο. Οἱ Ἕλληνες γλύπτες πῆγαν πέρα ἀπὸ τὶς μορφές, ὄχι καταργώντας τες, ἀλλὰ ἀπεναντίας λατρεύοντάς τες, δοξάζοντάς τες, ἀφοῦ δὲν ἦταν ἔτοιμοι νὰ τὶς ὑπερβοῦν ἐξωτερικά, ὅπως συνέβη σὲς λατρευτικὲς εἰκόνες, λόγῳ τοῦ ὅτι δὲν εἶχε ἀκόμη ἀνοίξει ἡ Χριστικὴ Ἑποχὴ μὲ τὴ μεγάλη ἀνατροπὴ ποὺ ἐπέφερε στὰ ἀνθρώπινα ἦθη καὶ νοοτροπίες. Μέσα ἀπὸ τὸ κάλλος, οἱ Ἕλληνες ἀγαλματοποιοὶ ἀποπνευμάτωσαν τὴν ὕλη καὶ ἐμφύσησαν στὸ μάρμαρο ζωὴ, ὅποτε βέβαια κατόρθωσαν νὰ ἀρθοῦν στὸ ὕψος ἀληθινῶν δημιουργῶν. Οἱ κοῦροι, ὑπέροχοι μὲς στὴ γύμνια τους, ἀναδίδουν πνευματικότητα, χωρὶς ποτὲ νὰ ὀλισθαίνουν στὸν εὐτελεῖς αἰσθησιασμό. Ἀδιάψευστη ἀπόδειξη τούτου ἀποτελεῖ ὁ Κοῦρος τῆς Μήλου, στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 550 π.Χ. δὲν ἔχει πάψει νὰ ἀναπνέει καὶ νὰ πάλλεται [9].



«Ὁ Κοῦρος τῆς Μήλου», ἐπιτάφιο ἄγαλμα (περ. 550 π.Χ.), Ἐθνικὸ
Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ὅπως, λοιπόν, τὰ ἀγάλματα ὑπῆρξαν τὰ κύρια λατρευτικὰ μέσα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κόσμου, ἔτσι καὶ οἱ ἱερὲς εἰκόνες ἦταν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι τὰ κατ' ἐξοχὴν λατρευτικὰ μέσα τοῦ χριστιανικοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου καθὼς καὶ τοῦ εὐρύτερα ὀρθόδοξου. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ὑπῆρξαν ὁ μοναδικὸς μέχρι σήμερα σὲ ὁλόκληρο τὸν κόσμο λαὸς ποὺ ἐξανθρώπισε τὶς θεότητές του προκειμένου νὰ σημάνει ἀκριβῶς τὴ θεϊότητα ποὺ κρύβεται μέσα στὸν ἄνθρωπο, στὸν κάθε ἄνθρωπο ^[10]. Διότι στὴν Ἑλλάδα δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ εἶναι ὁ ἄνθρωπος τὸ μέτρο τοῦ παντός, ὁ ἄνθρωπος στὴν πνευματικὴ του βέβαια διάσταση. Καὶ αὐτὸ θέλησαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες νὰ δείξουν – καὶ τὸ κατόρθωσαν – μέσω τῶν ἀγαλμάτων τους ὥστε νὰ ἀγάλλονται, ὄχι μόνο οἱ ἄνθρωποι, ἀλλὰ κυρίως οἱ θεοί. Τὴ θεϊότητα τοῦ ἀνθρώπου τὴν ἐσήμανε ἄλλωστε καὶ ἡ ἐνανθρώπιση τοῦ Θεοῦ Λόγου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τελευταίου Ἑλλήνα θεοῦ, ὡς Υἱοῦ τοῦ Ἀνθρώπου, ὑποδεικνύοντάς μας ἔτσι τὴν προτύπωση τῆς «κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν» (Γέν. Α', 26) δημιουργίας τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν Πλάστη του.

Ἀνακεφαλαίωση

Ὅπως οἱ Ἰδέες γίνονται εἰκόνες προτοῦ νὰ ὑλομορφοποιηθοῦν, ἔτσι κατ' ἀντίστροφη φορὰ οἱ μορφὲς ἀναδιπλούμενες ἐπιστρέφουν μέσω τῶν εἰκόνων στὴν Ἀρχὴ τῶν πάντων, στὴ μοναδικὴ καὶ ἐνιαία ἀρχὴ τοῦ Παντός, στὴ Μονάδα.

Ἡ δύναμη τῆς τέχνης εἶναι πνευματικὴ καὶ παρεπομένως αἰσθητικὴ, ἀφοῦ ἀποβλέπει πρωτίστως στὴν ἀγωγή ψυχῶν καὶ ὄχι κατ' ἀνάγκην στὴν τέρψη ὀφθαλμῶν. Σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴ διακοσμητικὴ, τὴν περιγραφικὴ, τὴν ἀφηγηματικὴ, τὴν ἀπλῶς παραστατικὴ ἢ ἀνεκδοτολογικὴ τέχνη, τὴν ὀνομάζουμε ἱερὴ τέχνη ἢ ἀπλῶς Τέχνη μὲ ταῦ κεφαλαῖο.

Ἐπομένως, ἡ τέχνη εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ ἱερὴ ἢ δὲν εἶναι τέχνη· καθετὶ ἄλλο ἀποτελεῖ καθαρά καλλιτεχνική, ἀνάμεσα σὲ τόσες ἄλλες, ἔκφραση, ποὺ ἐμπίπτει στὸ χῶρο τῆς αἰσθητικῆς.

Ἡ Ἑλλάδα κατέχει τὸ μέγιστο προνόμιο νὰ βρίσκεται στὸ σταυροδρόμι μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσης.

Ἡ τέχνη στὴν Ἀνατολή, τῆς Ἑλλάδας συμπεριλαμβανομένης, μέχρι τουλάχιστον τὰ μέσα τοῦ 19οῦ αἰῶνα, ὑπῆρξε θρησκευτικὴ καὶ σπανιότατα κοσμική. Μετὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἀκολούθησε τὴν πορεία καὶ τὴν τύχη τῆς δυτικῆς τέχνης.

Ἡ τέχνη στὴ Δύση εἶναι πρωτίστως κοσμική καὶ δευτερευόντως θρησκευτική. Ὅμως ἀκόμα καὶ ἡ θρησκευτικὴ δυτικὴ τέχνη ὑπῆρξε, σὲ αὐξανόμενο μὲ τὰ χρόνια βαθμὸ, ἐκκοσμικευμένη, ἰδίως μετὰ τὸ Σχίσμα τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ κυρίως τὴν περίοδο τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ἡ Δύση κατ' οὐσίαν τὰ ἐγκόσμια ζωγράφισε, ἀκόμα κι ὅταν οἱ πίνακές της εἶχαν θρησκευτικὸ περιεχόμενο ἢ θέμα.

Ἡ πνευματικὴ ἐξέλιξη τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στὸν εὐρύτερο ἑλληνικὸ χῶρο ἀκολούθησε τὴν προαναφερθεῖσα πορεία τῆς ἀναδίπλωσης τῶν μορφῶν στὶς γενεσιουργοὺς ἰδέες. Ἔτσι, οἱ Ἕλληνες πέρασαν ἀπὸ τὶς γλυπτικὲς μορφές στὶς ἱερὲς εἰκόνες.

Ἡ Δύση πάντοτε βρίσκεται πνευματικὰ – ὄχι τεχνολογικὰ ἢ ἀναπτυξιακὰ – ἓνα στάδιο πίσω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Γι' αὐτὸ παραμένει ἴσαμε σήμερα, ὡς πρὸς τὴ θρησκευτικὴ τῆς ἔκφραση, προσκολλημένη στὶς μορφές.

Ὅταν ἡ Δύση ἀναγκάστηκε, λόγῳ καθόδου νέων πνευματικῶν ρευμάτων, νὰ παραμερίσει τὴ γλυπτικὴ καὶ νὰ δώσει ἔμφαση στὴ ζωγραφικὴ, μὴ οὕσα πνευματικὰ ἔτοιμη νὰ δεχτεῖ τὴ διδιάστατη σύμβαση τῆς ὅποιας ἐπιφάνειας κλήθηκε νὰ διακοσμήσει, ἀκόμα καὶ γιὰ θρησκευτικοὺς λόγους, εἰσήγαγε στὰ ζωγραφικὰ πεδία τῆς τὴν ψευδαίσθηση τῆς τρίτης διάστασης, μέσω τοῦ εὐφύεστατου τεχνάσματος τῆς προοπτικῆς. Ἔτσι ὅμως ἀπὸ πνευματικὴ ἀποψη δὲν πέτυχε τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἀναπαραστήσει ψευδαισθητικὰ τὴν οὕτως ἢ ἄλλως ψευδαισθητικὴ πραγματικότητα, πέτυχε δηλαδὴ νὰ δώσει ἔκφραση σὲ μιὰ πλανημένη στὸ τετράγωνο ζωγραφικὴ ἀντίληψη.

Οἱ Ἕλληνες ὑπερέβησαν τὶς μορφές λατρεύοντάς τες – ὦ ὕψιστο παράδοξο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης! –, ὄχι ἀναιρώντας τες.

Ἀφότου οἱ Ἕλληνες πέρασαν σὲ ἀνώτερο πνευματικὸ ἐπίπεδο, ἔχοντας προηγουμένως ὑψώσει τὴ γλυπτικὴ στὸ ἀπὸγειό της, ἔδωσαν ἔμφαση στὴ ζωγραφικὴ, μιὰ ζωγραφικὴ ὅμως ποὺ ἐπὶ αἰῶνες παρέμεινε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ θρησκευτικὴ καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ὑπῆρξε παραστατικὴ, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι μέλημά της δὲν ἦταν ποτὲ ἡ ἀντιγραφή, ἡ ἀπόδοση τῆς ἀπατηλῆς πραγματικότητος, ἀλλὰ ἡ «ἀπεικόνιση» τοῦ ὑπερβατικοῦ, τοῦ ἰδεατοῦ.

Ἡ Ὁρθοδοξία εἶναι ὁ χριστιανισμὸς τῆς εἰκόνας στὸν ἴδιο βαθμὸ ποὺ ὁ Ρωμαιοκαθολικισμὸς εἶναι ὁ χριστιανισμὸς τοῦ ἀγάλματος καὶ «ἡ Μεταρρύθμιση τοῦ λειτουργικοῦ ἁσματος καὶ τῆς μουσικῆς», ἀρέσκειται νὰ εὐφυσολογεῖ ὁ γάλλος πάστορας Μισέλ Λεπλάι. Καὶ δικαίως, ἀφοῦ θὰ μπορούσαμε κάλλιστα νὰ χαρακτηρίσουμε τὰ χορωδιακὰ τῶν διαμαρτυρομένων ὡς ἡχητικὲς εἰκόνες.

Ὅταν στὴν ἐπικράτεια τοῦ ἑλληνισμοῦ ζωγραφίζαμε ἱερὲς εἰκόνες, στὴ Δύση ζωγράφιζαν πίνακες, ἀκόμα καὶ γιὰ νὰ

διακοσμήσουν τὶς ἐκκλησίες τους.

Μιὰ ἱερὴ εἰκόνα συμπυκνώνει ὁλόκληρο τὸ Βυζάντιο. Γι' αὐτό, ἂν στίψεις ὁλόκληρο τὸν βυζαντινὸ ἑλληνισμό, τί ἀπομένει τελικά; Μιὰ Γλυκοφιλοῦσα, μιὰ Βρεφοκρατοῦσα, μιὰ Γαλακτοτροφοῦσα, μιὰ Παντάνασσα.



Ἀριστερά: Θεοφάνης ὁ Κρής, «Ἡ Βρεφοκρατοῦσα» (1546), φορητὴ εἰκόνα, Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἅγιον Ὄρος.
Δεξιά: «Ἡ Γαλακτοτροφοῦσα» (1783), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ἐνῶ στὴ Δύση ἡ μεγάλη ζωγραφικὴ προσπάθησε καὶ τελικά πέτυχε νὰ προσδώσει στοὺς πίνακες τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους ποὺ παρέχουν τὰ γλυπτά, στὴν Ὁρθοδοξία ἡ γλυπτικὴ περιορίστηκε σὲ ἀνάγλυφες διδιάστατες εἰκόνες.

Ὅταν ἡ κοσμικὴ ζωγραφικὴ στὴ Δύση – ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ οὖσα ἀνύπαρκτη –, μὲ πρωτοπόρο τὸν Σεζάν, ἀντιλήφθηκε τὸ μέγα, ἂν καὶ ἰδιοφυές, ψεῦδος καὶ ἐντέλει σφάλμα τῆς προοπτικῆς, κατάφερε, καὶ μὲ τὴ συνεπικουρία τῆς φωτογραφίας, νὰ πάει ἐπιτέλους πέρα ἀπὸ τὴ δουλικὴ ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου τούτου.

Ἐνῶ ἡ τέχνη κατάφερε τὸν 20ὸ αἰῶνα νὰ ὑπερβεῖ τὶς μορφές καὶ νὰ ἀπεγκλωβιστεῖ ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊσμό, σήμερα ἡ καθημερινότητά μας ἔχει κατακλυστεῖ ἀπὸ εἰκόνες – ὅχι βέβαια τὶς ἱερές ἀλλὰ τὶς βέβηλες – καθὼς κι ἀπὸ διαφημίσεις, σὲ βαθμὸ ποὺ νὰ γίνεται λόγος γιὰ τὸν σημερινὸ πολιτισμὸ τῆς εἰκόνας ἢ τῆς εἰκονικῆς πραγματικότητας.

Στὶς μέρες μας τὰ εἰκαστικά ἔχουν ἐπιστρέψει σὲ εἰκονιστικὲς ἐκφράσεις (εἰσβολὴ τῆς φωτογραφίας, ὑπερρεαλισμός, βίντεο, νέος ρεαλισμός, ἐγκαταστάσεις, *arte povera*, λάντ-ἄρτ κ.λπ.).

Ἄν καὶ ἡ δυτικὴ πρωτοπορία στὴ ζωγραφικὴ ἐπιχείρησε νὰ ὑπερβεῖ μέσω τῆς ἀφαίρεσης ἢ τῆς ἀκραίας ἐκφρασης τὶς ἀντινομίες τῆς παραδοσιακῆς ἀναπαράστασης, ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία παρέμεινε προσκολλημένη σὲ βυζαντινότητες τεχνικὲς καὶ ἐκφράσεις.

Ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία ἀφίσταται τόσο πολὺ ἀπὸ κάθε νατουραλιστικὴ ἀναφορά, ὥστε δὲν θὰ ἦταν διόλου παρακινδυνευμένο νὰ χαρακτηρίσουμε τὴν εἰκονογραφία ὡς ἀφαιρετικὴ τέχνη, ἂν ὁ ὅρος «ἀφαίρεση» δὲν εἶχε πάρει στὶς

μέρες μας ἐντελῶς ἄλλη σημασία.

Οἱ ἀγιογράφοι δὲν ὑπῆρξαν ἢ δὲν χρειάστηκε ποτὲ νὰ γίνουν εἰκονοκλάστες, ὅπως οἱ ὑπόλοιποι δυτικοὶ ζωγράφοι, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρξαν ποτὲ εἰκονιστές, εἰκονόφιλοι. Ἐνὸς ἀποκλειστικὴ τους ἐνασχόληση ἦταν ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, δὲν χρειάστηκε νὰ καινοτομήσουν.

Ὅταν ἡ κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἐπεκράτησε παγκοσμίως καὶ οἱ καλλιτέχνες αἰσθάνθηκαν τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπαναστατήσουν γιὰ νὰ ξεπεράσουν τὴν παραστατικότητα, τὸ ρόλο αὐτὸν τὸν ἀνέλαβαν ὀρθόδοξοι στὴν κοσμοθεώρηση καλλιτέχνες.

Οἱ σημιτικῆς καταγωγῆς θρησκεῖες, δηλαδὴ ὁ Ἰουδαϊσμός καὶ ὁ Μωαμεθανισμός, δὲν κατάλαβαν τὴν ἀγιογραφία, ἀφοῦ ἀποκηρύσσουν μὲ ἀποτροπιασμό τὴν ὁποιασδήποτε μορφῆς ἀναπαράσταση τῶν μορφῶν, πόσω μάλλον τὴν ἀπεικόνιση ἱερῶν συμβάντων. Ὅμως οἱ εἰκονιζόμενοι ἅγιοι δὲν εἶναι ποσῶς ρεαλιστικά ἀλλὰ ἰδεαλιστικά πρότυπα. Στὶς ἱερὲς εἰκόνες οἱ μορφὲς εἶναι ἐξαύλωμένες, τὰ μέλη τους ὅμοια μὲ νευρόσπαστων, τὰ μάτια τους τεράστια καὶ οἱ μύτες τους μακριές, οἱ ἐπιδερμίδες τους ρικνές, τὰ τοπία φανταστικά, ἐξωπραγματικά, καὶ ὁ *κάμπος* κενός. Καὶ ἐνῶ ἡ ἀναπαράσταση τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων εἶναι πλαστικὴ, ἡ ἀσκητικὴ παραμόρφωση καὶ ἡ ἀτέρμονη ἐξαύλωση χαρακτηρίζουν τὴν ὀρθόδοξη ὀπτική ^[11].

Οὔτε ὅμως καὶ ἡ Δύση κατάλαβε ἐπὶ αἰῶνες τὴν ἀγιογραφία, θεωρώντας τὴν ἄτεχνη, ἀδέξια, «πρωτόγονη». Χρειάστηκε νὰ ἀνατραπεῖ πλήρως ἡ δυτικὴ αἰσθητικὴ γιὰ νὰ ἀποκατασταθεῖ ἡ ἀγιογραφία στὸ βάθρο ποῦ τῆς ἀξίζει ^[12].

Σπάνια καλλιτέχνες μπόρεσαν νὰ δουλέψουν μὲ τὸ κενὸ ὅπως οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι στὶς εἰκόνες τους, οἱ ὁποῖοι χρησιμοποίησαν πρὸς τοῦτο φύλλα ἀτόφιου χρυσοῦ, ἐνῶ οἱ σλάβοι ὁμόλογοί τους τὸ κόκκινο χρῶμα γιὰ τὸν κάμπο ^[13].

Ὁ Μωαμεθανισμός πέρασε στὴν ἀντίληψη τοῦ κενοῦ μέσω τοῦ κορεσμοῦ μὲ τὴ χρήση τῶν ἀραβουργημάτων, μέσω δηλαδὴ τῆς ἐξαντλητικῆς, τῆς καθ' ὑπερβολὴν χρήσης ἐπαναλαμβανόμενων διακοσμητικῶν μοτίβων καὶ τῆς ἀσφυκτικῆς κάλυψης μὲ αὐτὰ τῆς παραμικρότερης ἐπιφάνειας, τὴν ὁποία ὀφείλαν νὰ διακοσμήσουν, μὴν ἀφήνοντας τὸ παραμικρὸ κενό. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ βλέμμα ἀφήνεται ἀδέσμευτο, ἀπερίσπαστο νὰ περιπλανηθεῖ, δίχως νὰ καθλώνεται, νὰ ἐγκλωβίζεται, νὰ παγιδεύεται ἀπὸ τίποτα.

Οἱ Ἀπωανατολίτες πέτυχαν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα μὲ τὴν καλλιγραφία καὶ μὲ τὴν ἀφαιρετικότητα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης τοῦ Ζὲν-Βουδισμού.

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει στὴ Δύση μὲ τὸ μπαρόκ – καὶ ἀκόμα χειρότερα μὲ τὸ κορεστικὸ ροκοκό –, ποῦ αἰχμαλωτίζει τὸ βλέμμα, τὸ μπουκώνει καὶ τὸ κουράζει.

Ὅπως οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ὑπερέβησαν τὶς μορφὲς λατρεύοντάς τες, ἔτσι καὶ οἱ μωαμεθανοὶ καλλιτέχνες συναντήθηκαν μὲ τὸ κενὸ μέσα ἀπὸ τὸ πλήρες, συμφιλιώθηκαν μαζί του καταργώντας το, καλύπτοντας τελείως κάθε κενό, λὲς καὶ τοὺς διακατεῖχε ὁ τρόμος τοῦ κενοῦ (*horror vacui*) καὶ πάσχιζαν νὰ τὸν ἐξορκίσουν.

Οἱ βυζαντινοὶ καὶ οἱ βυζαντινότροποι ἀγιογράφοι ἀναμετρήθηκαν καταφατικά μὲ τὸ κενό ὅτι δὲν τὸ ἀπέφυγαν

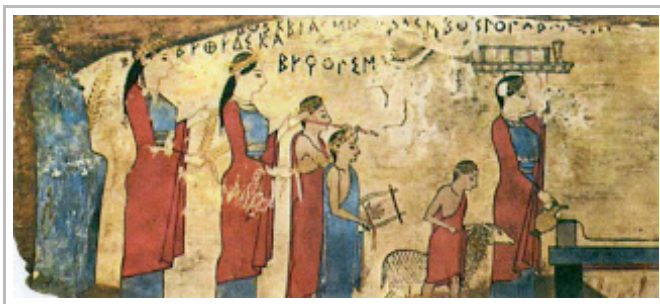
ἐντέχνως ὅπως οἱ μουσουλμάνοι, οὔτε ἀπαξίωσαν νὰ ἀσχοληθοῦν μαζί του ὅπως οἱ Ἰουδαῖοι. Ὁ χρυσὸς κάμπος στὶς φορητὲς εἰκόνες μαρτυρεῖ ἀδιάψευστα περὶ τούτου.

Ἐντέλει τὴν πραγματικὴ ἀφαίρεση στὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐπέβαλαν οἱ ρῶσοι ζωγράφοι, «σὰν ἔτοιμοι ἀπὸ παλιά», λόγω τῆς ὀρθόδοξης παράδοσής τους.

Ἡ τέχνη δὲν προπορεύεται τῆς ἐποχῆς της ὅπως οἱ ἄνθρωποι εἶναι πίσω ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους, ἀδυνατώντας νὰ τὴν ἀκολουθήσουν. Γι' αὐτὸ ἡ Τέχνη δὲν χρειάζεται νὰ εἶναι πρωτοποριακὴ, ἢ μάλλον εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ πρωτοποριακὴ γι' αὐτὸ καὶ ἡ βυζαντινὴ τέχνη παρέμεινε ἐπὶ αἰῶνες σχεδὸν ἀναλλοίωτη, ἀφοῦ δὲν ἔπαψε νὰ ἐκφράζει μὲ πληρότητα τὸ ὀρθόδοξο φρόνημα.

Σημειώσεις

1. Μόλις μετὰ τὰ Περσικά, δηλαδὴ ἀπὸ τὸν 6^ο π.Χ. αἰῶνα, ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ζωγραφικὴ πέρασε ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα στοὺς τοίχους, ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία στὴν τοιχογραφία. Πρῶτος ὁ Σικυώνιος Πausanias (Δ' π.Χ. αἰ.) εἰσήγαγε νέο τρόπο ζωγραφικῆς, τὸν ὀνομαζόμενο *ἐγκαυστική*. Τὸ δὲ 400 περίπου π.Χ. ὁ Ἀθηναῖος Ἀπολλόδωρος εἰσήγαγε τὴ σημαντικότερη καινοτομία τῆς ζωγραφικῆς πάνω σὲ ξύλινες σανίδες, τὴ λεγόμενη *πινακογραφία*. Αὐτὴ κατέστησε τὴ ζωγραφικὴ ἐλεύθερη, ἀφοῦ τὴν ἀποδέσμευσε ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, καθιστώντας τοὺς πίνακες εὐκίνητα ἔργα τέχνης. Βέβαια σήμερα ἔχουμε δείγματα *πινακογραφίας*, τὰ ὁποῖα χρονολογοῦνται στὸν 5^ο π.Χ. αἰῶνα. Ὅμως πρόκειται γιὰ τέσσερις μόνο ξύλινους πίνακες, θαυμαστὰ διατηρημένους, ποὺ βρέθηκαν στὸ σπήλαιο Σαφτουλῆ, κοντὰ στὸ χωριὸ Πιτσά, στὸ βουνὸ Χελιδορέα τοῦ νομοῦ Κορινθίας, ἔχουν τελετουργικὸ περιεχόμενο καὶ φυλάσσονται στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, στὴν Ἀθήνα. Ὡστόσο, στοὺς δύο αἰῶνες ποὺ μεσολαβοῦν μετὰ αὐτῶν τῶν πινάκων καὶ τῶν ἔργων τοῦ Ἀπολλόδωρου, τὰ ὁποῖα γνωρίζουμε ἀπὸ μαρτυρίες ἀρχαίων συγγραφέων, δὲν ἔχουμε κανένα ἄλλο δείγμα *πινακογραφίας*, οὔτε καμία ἄλλη μαρτυρία περὶ τούτου τοῦ εἴδους ζωγραφικῆς. [Πίσω](#)



Τελετικὴ πομπή (6ος π.Χ. αἰ.), ζωγραφικὴ ἐπὶ ξύλου, προερχόμενη ἀπὸ τὸ χωριὸ Πιτσά Κορινθίας, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

2. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ἀνίχνευση τῆς ἐλληνικότητος*, Ἀστρολάβος / Εὐθύνη, 2η ἔκδ., Ἀθήνα 1994, σελ. 74. [Πίσω](#)

3. Κατὰ τὸν Πλίνιο (1ος μ.Χ. αἰ.), ὁ ὁποῖος πρῶτος ἀναφέρει τὴ λέξη αὐτή, ὁ ὅρος σημαίνει τὶς *obliquas imagines*, ποὺ τὴν ἐφεύρεσή τους αὐτὸς ἀποδίδει στὸν Κίμωνα τὸν Κλεωναῖο. Εἰκάζεται ὅτι μὲ τὸν ὅρο *κατάγραφα* ὁ Πλίνιος ἐννοεῖ τὶς προοπτικὲς συνιζήσεις ἢ ἐπιβραχύνσεις, τὶς λεγόμενες στὰ γαλλικὰ *raccourcis*. [Πίσω](#)



Χαρακτηριστικότατο δείγμα προοπτικῆς ἐπιβράχυνσης ἀποτελεῖ «Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος (ὁ νεκρὸς Χριστός)» (1480-90), τοῦ Ἀντρέα Μαντένια, τέμπρα σὲ μουσαμά, 66x81 ἐκ., Πινακοθήκη Μπρέρα, Μιλάνο.

4. Σύμφωνα μὲ τὸν κανόνα τῆς μετωπικότητος στὶς ἱερὲς εἰκόνες, ὅλοι οἱ ἅγιοι καὶ οἱ ὁσιομάρτυρες κοιτάζουν κατὰματα τὸν κάθε δεόμενο, ἀποκαθιστώντας ἔτσι ἐπικοινωνία μαζί του καὶ συγχρόνως μεσιτεύοντας γι' αὐτὸν πρὸς τὸν Θεό. Τὰ λίγα πρόσωπα ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ πλάγια στάση στὶς διάφορες σύνθετες βιβλικὲς σκηνές, κυρίως τοῦ Δωδεκάορτου, εἶναι πρόσωπα ποὺ δὲν ἀπέκτησαν τὴν ἀγιότητα καὶ ὥς ἐκ τούτου δὲν χρειάζεται νὰ ἔρχονται σὲ ὀπτικὴ ἐπαφή μὲ τοὺς πιστοὺς. [Πίσω](#)

5. Τὴ μετωπικότητα, τὸ κατὰ πρόσωπον, ἐφάρμοσαν οἱ ἀθηναῖοι ἄντρες καὶ στὶς μεταξύ τους ἐρωτικὲς σχέσεις. Ἐξ οὗ καὶ τὸ ρῆμα *μηρίζειν* (= κτυπῶ τὸν μηρὸ τοῦ ἄλλου ἄντρα μὲ τὸν φαλλό μου, Διογ. Λ. 7. 172) ἀντὶ τοῦ ρήματος *πυγίζειν* (= ὀχεύω, βατεύω, Ἀριστ. *Θεσμ.* 1120, *Θεόκρ.* 5.41), ποὺ ἦταν αἰσχροτάτη καὶ προσβλητικότερη, κατὰπτυστη πράξη γιὰ ὅποιον τὴν ὑφίστατο. [Πίσω](#)

6. Ἄλλη ἀπόδειξη τοῦ ὅτι ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία ἀκολούθησε τὴν ἐλληνικὴ γραμμὴ εἶναι ἡ χρησιμοποίησις ἀπὸ τοὺς ἀγιογράφους τοῦ προπλάσματος στὶς εἰκόνες, κάτι δηλαδὴ σὰν τὸ κονίαμα ποὺ ἀποτελοῦσε τὸ λευκὸ βάθος στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Πολύγνωτου. Πάνω στὸ πρόπλασμα ἀναδεικνύει ὁ εἰκονογράφος τὶς μορφὲς μὲ τὰ γραψίματα, τὰ φωτίσματα καὶ τὶς ψιμυθιές. [Πίσω](#)

7. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὰ βυζαντινὰ ἀνάγλυφα στὴν Ἄρτα καὶ δύο ἀξιόλογες ἀνάγλυφες εἰκόνες τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη, ποὺ φυλάσσονται στὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν. [Πίσω](#)

8. Σήμερα γνωρίζουμε καλά πώς πηγή έμπνευσης εκπροσώπων της ρωσικής πρωτοπορίας, όπως οι Καντίνσκι, Μαλέβιτς, Τάτλιν, Ποπόβα, Γκοντσάροβα, Λαριόνοφ κ.ά., υπήρξαν κυρίως οι λαϊκές εικόνες, που είχαν μεγάλη διάδοση στα χρόνια τους. Σημαντικοί ρώσοι καλλιτέχνες, όπως ο Βασίλι Καντίνσκι, τις συνέλεξαν, ενώ ή Λιουμπόβ Ποπόβα μελετούσε την τεχνική, την επεξεργασία των χρωμάτων και τη σύνθεση στις ρωσικές φορητές εικόνες. [Πίσω](#)

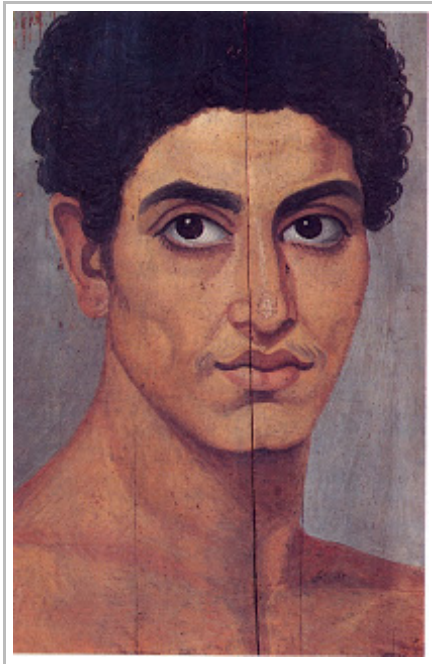
9. «Μόνο στον ελληνικό χώρο στην ολότητά του και υπό το ελληνικό φως ή ύλη κατέστη έμπλεως θείας Χάριτος» (αγ. Ίωάννης ο Δαμασκηνός, *P.G.* 94, 1245 B). [Πίσω](#)

10. Μοναδική εξαίρεση, θα μπορούσε ίσως να αντιλέξει κανείς, αποτελεί ο Ίνδουϊσμός. Σε τούτη όμως τη θρησκεία, οι θεότητες, όταν δεν είναι ζωόμορφες, όπως π.χ. ο Γκανέσα, ο Χανουμάν και ο Γκαρούντα, αλλά ανθρωπόμορφες, είναι τερατώδεις και άποτρόπαιες, αναπαριστάμενες με πολλά χέρια και πολλά κεφάλια (όπως π.χ. οι θεές Κάλι και Ντούργκα). Έξάλλου στον Χριστιανισμό δεν έχουμε να κάνουμε με μιαν οποιαδήποτε θεότητα αλλά με τον ίδιο τον Θείο Λόγο, και μάλιστα με ιστορικά βεβαιωμένη την ενανθρώπιση Του, πράγμα που δεν συμβαίνει με τις ινδουϊστικές θεότητες. Διότι ο Χριστός δεν είναι ένας οποιοσδήποτε άνθρωπος ξενιστής του Θείου, αλλά ή απόλυτη ταύτιση ξενιστή και ξενιζομένου. Από την άλλη, πουθενά στον αρχαίο κόσμο δεν συναντούμε το απaráμιλλο κάλλος των ελλήνων θεών. Ακόμα κι όταν στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν κάποια κατώτερα όντα κατά το ήμισυ ζωώδη, το κεφάλι τους είναι ανθρωπόμορφο, το οποίο θέλει να υποδηλώνει ότι το ανθρώπινο στοιχείο υπερισχύει του ζωώδους (βλ. π.χ. τους κένταυρους, τις άρπυιες, τη σφίγγα). Αντιθέτως, οι αίγυπτιακές θεότητες έχουν ανθρώπινα σώματα με ζωοκεφαλές (όπως π.χ. ο ιερακοκέφαλος Ήλιος, ο θωοκέφαλος Άνουβις, ή γαλοκέφαλη Βούβαστις και ή δαμαλοκέφαλη Αθώρ). [Πίσω](#)

11. Στον νού μου έρχονται οι θρησκευτικοί πίνακες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, γνωστότερου στη Δύση ως Έλ Γκρέκο, με τις παραμορφωτικά τραβηγμένες μορφές, που την ύπαρξή τους κάποιοι άνόητοι έρευνητές θέλησαν να την αποδώσουν ως και σε προβλήματα της όρασης του μέγιστου τούτου ζωγράφου, αντί να την αναζητήσουν στις κρητικές καταβολές του. [Πίσω](#)

12. Η άποψη που κυριάρχησε στη Δύση επί αιώνες – μέχρι τα μέσα τουλάχιστον του 19ου αιώνα – περί της άδεξιότητας των βυζαντινών αγιογράφων και της άτεχνίας, της άκαλαισθησίας και του «πρωτογονισμού» της βυζαντινής εικονογραφίας καταρρέει αυτόμάτως άρκει και μόνο να υπενθυμιστεί πώς έλληνες ζωγράφοι είχαν φιλοτεχνήσει ήδη πριν από μερικούς αιώνες τις υπέροχες προσωπογραφίες του Φαγιούμ (1ος-3ος μ.Χ. αί.), οι οποίες όχι μόνο δεν είναι άτεχνες, αλλά αντιθέτως είναι πολύ μοντέρνες ζωγραφικά. Η τεχνική τους (έγκαυστική, χρήση του χρώματος, της γραμμής κ.λπ.), που προέρχεται από την αρχαιοελληνική ζωγραφική παράδοση, συνεχίστηκε με έντυπωσιακές όντως όμοιότητες στις πρωτοχριστιανικές κηρόχυτες εικόνες της σιναϊτικής Μονής της Αγίας Αίκατερίνας. Το ίδιο άλλωστε φρονούσε επίσης ο βαθύς γνώστης των εικόνων και αγιογράφος, και ο ίδιος, Φώτης Κόντογλου, ο οποίος

ὑποστήριζε σθεναρὰ ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ μυστικά τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς καὶ τῆς τεχνικῆς τῆς διατηροῦνται ζωντανὰ στὰ ἔργα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας. Στὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ ἰδιαίτερα ἐντυπωσιάζει πάντοτε ἡ ἔμφαση ποὺ δίνεται στὴν ἔκφραση τῶν ματιῶν τόσο ἀπὸ τοὺς προσωπογράφους τοῦ Φαγιούμ ὅσο καὶ ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ἀγιογράφους. Μελετώντας, λοιπόν, κανεὶς σὲ βάθος καὶ διαχρονικὰ τὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ, εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ διαπιστώσει πὼς τὸ ἴδιο μυστικὸ νῆμα ἐνώνει σὲ ἀδιάσπαστη συνέχεια τοὺς προσωπογράφους τοῦ Φαγιούμ μὲ τοὺς χριστιανικοὺς ἐπιγόνους τοὺς εἰκονογράφους. [Πίσω](#)



Προσωπογραφία νέου ἄνδρα, μὲ κερί, αὐγὸ καὶ λινέλαιο σὲ ξύλο, 031x0,28x0,0015-20 μ., ἀπὸ τὸ Φαγιούμ, περίοδος Φλαβίων (τέλη) ἢ περίοδος Τραϊανοῦ (ἀρχές), 81-117 μ.Χ., Βρετανικὸ Μουσεῖο, Τμῆμα Αἰγυπτιακῶν Αρχαιοτήτων (EA 747-11), Λονδίνο.



«Οἱ ἅγιοι Σέργιος καὶ Βάκχος» (7ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, προέλευση: Μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνας Σινᾶ. Δημοτικὸ Μουσεῖο Ἀνατολικῆς καὶ Δυτικῆς Τέχνης

(ἀρ. εὐρ. 111), Κίεβο Οὐκρανίας.

13. Τὸ κόκκινο, τὸ λευκὸ καὶ τὸ μαῦρο, ποὺ κυριαρχοῦν στὶς φορητὲς εἰκόνες τῆς Σχολῆς τοῦ Νόβγκοροντ, εἶναι ἐπίσης τὰ ἐμβληματικὰ χρώματα τοῦ σουπρεματισμοῦ. Τὸ κόκκινο εἰδικότερα χρώμα εἶναι γιὰ τοὺς Ρώσους συνδεδεμένο μὲ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ. Αὐτὴ ἡ προνομιακὴ θέση τοῦ κόκκινου χρώματος στὸ συλλογικὸ ρωσικὸ ὑποσυνείδητο θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ βαθύτερη αἰτία ποὺ τὸ κόκκινο ἔγινε τὸ ἀποκλειστικὸ χρώμα τῆς Ρωσικῆς Ἐπανάστασης. Ἄλλωστε στὸ παλαιὸ ρωσικὸ λεξιλόγιο τὸ ἐπίθετο *κράσνυ* σημαίνει τὸ κόκκινο καὶ τὸ ὠραῖο. Στὰ ρωσικὰ χωριατόσπιτα ἡ κύρια γωνιά, στραμμένη πάντοτε πρὸς τὴν Ἀνατολή, ὅπου τοποθετοῦνται τὸ εἰκονοστάσι καὶ τὸ καντήλι, ὀνομάζεται κόκκινη γωνιά. Καὶ ἡ περίφημη Ἐρυθρὰ Πλατεία τῆς Μόσχας δὲν ἔλαβε τὴν ὀνομασία της ἀπὸ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση, ἀλλὰ τὴν ἔφερε ἀπὸ παλαιότερα, ἀφοῦ ἦταν ἡ πιὸ ὠραία πλατεία τῆς ρωσικῆς μεγαλούπολης. [Πίσω](#)

* Πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Ἐμβόλιμον*, τχ 60, Χειμῶνας 2010 – Ἀνοιξη 2011, σσ. 45-57.

Τὸ παρὸν κείμενο ἔχει κυκλοφορήσει σὲ βελτιωμένη ἐκδοχὴ ὑπὸ τὸν τίτλο *Ἡ διαφορετικὴ πνευματικὴ ὀπτικὴ Ἑλλάδας καὶ Δύσης μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη* ἀπὸ τὶς Ἐκδόσεις τοῦ Φοῖνικα, Ἀθήνα 2017, 23X15,5, σελ. 75.



[Αρχικὴ σελίδα](#)

Εγγραφή σε: [Αναρτήσεις \(Atom\)](#)