

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

π. Σταμάτιος Σκλήρης, Δημήτριος Χατζηαποστόλου, Μαρία Χατζηδάκη

Εικονογραφία

Α΄, Β΄ & Γ΄ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΛΥΚΕΙΟΥ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

**ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ
ΟΜΑΔΑ**

π. Σταμάτιος Σκλήρης, Ζωγράφος - Εικονογράφος
Δημήτριος Χατζηαποστόλου, Ζωγράφος - διδάσκαλος Εικονογραφικής Τέχνης
Μαρία Χατζηδάκη, Καθηγήτρια του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων
Τέχνης του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

**ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΟΥ**

Κωνσταντίνος Κορναράκης, Αναπληρωτής Καθηγητής Θεολογικής Σχολής, ΕΚΠΑ
(πρόεδρος)
Γεώργιος Ζήσιμος, Καθηγητής Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Σχολής (μέλος)
Ελευθέριος Βεκρής, Σύμβουλος Α΄ του ΙΕΠ (μέλος)
Ευστράτιος Ψάλτου, Σύμβουλος Β΄ του ΙΕΠ (μέλος)

**ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ-
ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ**

Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Το παρόν εκπονήθηκε από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (ΙΕΠ) στο πλαίσιο της Πράξης με τίτλο «Αναβάθμιση της Εκκλησιαστικής Εκπαίδευσης», MIS 5007907, η οποία εντάσσεται στο Ε.Π. «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση 2014-2020» και συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο).

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ
Ιωάννης Αντωνίου
Πρόεδρος του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής

Υπεύθυνος Υλοποίησης Έργου
Ευστράτιος Ψάλτου
Σύμβουλος Β΄ του ΙΕΠ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Εικόνα Εξωφύλλου: Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ (λεπτομέρεια τοιχογραφίας), δια χειρός Δημητρίου Χατζηαποστόλου

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

π. Σταμάτιος Σκλήρης, Δημήτριος Χατζηαποστόλου,
Μαρία Χατζηδάκη

Εικονογραφία

Α', Β' & Γ'

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
«ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
Α΄ ΛΥΚΕΙΟΥ	
1. Εικονογραφία, θεολογία χρωμάτων και σχημάτων	9
2. Η εικόνα στην λατρεία της εκκλησίας	13
3. Η εικόνα ως γλώσσα του ευαγγελίου	18
4. Καλλιτεχνική έκφραση και παράδοση	22
5. Το δόγμα και η αλήθεια στην γλώσσα της εικόνας	26
6. Διαφορές εικόνας και θρησκευτικής ζωγραφικής	31
7. Εικόνες και είδωλα, οι διαφορές τους	35
8. Ορθόδοξη εικονογραφία και κινηματογράφος	40
9. Η εικαστική γλώσσα της εικόνας	44
10. Τα υλικά κατασκευής των εικόνων	49
11. Το συναξάρι των εικόνων	54
12. Ο συμβολισμός στην εικονογραφία	58
13. Τα βασικά χρώματα	61
14. Τα θερμά και τα ψυχρά χρώματα	64
15. Το κάλλος στην αρχαία ελληνική τέχνη	67
16. Οι τεχνικές των πορτραίτων του Φαγιούμ	71
17. Το κάλλος της μορφής Του	76
18. «Η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο»	79
19. Το ζωγραφικό σύστημα των εικόνων	83
20. Οι τεχνοτροπικοί όροι των εικόνων	86
21. Η ζωγραφική με διαφάνεια	89
22. Η φωταγωγική των εικόνων	92
23. Η υπερβατικότητα και η καλή αλλοίωση	96
24. Ζωγραφική ως προσευχή	99

Β΄ ΛΥΚΕΙΟΥ

1. «Ναοί στο σχήμα του ουρανού»	104
2. Μπαίνοντας σε ένα ορθόδοξο ναό	108
3. Ο συμβολισμός των ναών	111
4. Η αρχιτεκτονική των ναών και η εξέλιξή της	114
5. Αντικρίζοντας τον Παντοκράτορα	118
6. Οι εικόνες στους τοίχους των ναών	122
7. Ακίνησία και σιωπή	127
8. Εικονογραφία, εικαστική τέχνη θεολογίας	132
9. Το σύμπαν του ναού	136
10. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού	140
11. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και οι επιφάνειες του ναού	144
12. Η ζωγραφική με φρέσκο	148
13. Η τεχνολογία του φρέσκο	152
14. Η ζωγραφική σε στεγνό τοίχο	156
15. Η τοιχογραφία με ακρυλικά χρώματα	160
16. Η τεχνική της τοιχογραφίας με υδρούαλο	164
17. Η τεχνική του ψηφιδωτού	167
18. Τα ψηφιδωτά δάπεδα	172
19. Η διακόσμηση στις εξωτερικές επιφάνειες των ναών	176
20. Η σημαντική και ο συμβολισμός στην εικονογραφία	180
21. Η λειτουργία του φωτός στην εικονογραφία	184
22. Η αρχιτεκτονική των ναών σήμερα	189
23. Η αισθητική των κατασκευών μέσα στον ναό	192
24. Η εικονογραφική τέχνη μέσα στον ναό ως σύνολο	195

[...περιεχόμενα]

Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. «Εικονίζοντες εν σκιά»	200
2. «Παντός εικονιζομένου ουκ η φύσις αλλ' η υπόστασις εικονίζεται»	203
3. Η ορθόδοξη εικόνα, μια «λεπτομέρεια» από τα έσχατα	207
4. «Σκιά τα της Παλαιάς Διαθήκης»	211
5. Ο εικονογράφος ως προφήτης	217
6. Το κάλλος ως αγιοπνευματική δωρεά	222
7. Η ζωγραφική των εικόνων ως προσευχή	225
8. Μυστικώς εικονίζοντες	229
9. Ο Χριστός γεννήθηκε εξεικονισμένος	233
10. Η εικόνα του Χριστού, «σήμα λαλούν» της βασιλείας	239
11. Η συνάφεια του κάλλους και της ομοιότητας	244
12. «Εικών τα της Νέας Διαθήκης»	248
13. Ο εικονογράφος ως απόστολος	252
14. Ο ζωγραφικός ρυθμός στην εικονογραφία	258
15. «Ο εμός έρωσ εσταύρωται»	263
16. Ο εικονογράφος ως ιερέας-μυσταγωγός	268
17. Αλήθεια, η των μελλόντων κατάσταση	272
18. Οι ζωγραφικές αξίες των εικόνων	277
19. Ανάμεσα στην καινοτομία και στην παράδοση	284
20. Η συνταγή και η επανάληψη στην εικονογραφία	290
21. Η αλήθεια, η ιεροπρέπεια και το κάλλος	296
22. Η εκκλησιαστική τέχνη ως ευχαριστιακή προσφορά	300
23. Οι προϋποθέσεις του εικονογράφου	306
24. Η παιδαγωγική δυναμική των εικόνων	309
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	315

Πρόλογος

«Για να ζωγραφίσεις την εικόνα του Χριστού θα πρέπει πρώτα να πάρεις στην αγκαλιά σου ένα μωρό νεογέννητο, μετά να θαυμάσεις τα όμορφα μάτια μιας κοπέλας και τέλος να ακούσεις έναν γέροντα ξωμάχο να σε συμβουλεύει».

Τις προϋποθέσεις αυτές, δηλαδή την ιεροπρέπεια, το κάλλος και την αλήθεια των εικόνων θα προσπαθήσουμε να ψηλαφήσουμε στις σελίδες αυτού του βιβλίου.

Η σπουδή κάθε ζωγράφου, που ξεκινά να ζωγραφίσει την εικόνα του θεανδρικού προσώπου του Κυρίου, της Θεοτόκου και των Αγίων, αφού δεχτεί το χάρισμα αυτό από τον δωρεοδότη Θεό, είναι να εργαστεί με έμπνευση, φιλότιμο και έρωτα για να δείξει την ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο, τον Ιησού Χριστό.

Ο τρόπος των εικόνων διασώζει μία εικαστική γλώσσα που περιγράφει έναν πνευματικό κόσμο, ξεχωριστό και ελεύθερο, που η αξία του έγκειται στην μετοχή αυτού του κόσμου στο κάλλος, αρχικά στο «καλόν και αγαθόν» της αρχαίας τέχνης και στην συνέχεια στο κάλλος της θεανδρικής μορφής του Ιησού Χριστού.

Ο ζωγράφος των εικόνων, χρησιμοποιώντας αυτήν ακριβώς την γλώσσα, αναδεικνύεται ως δημιουργός κατ' εικόνα του Δημιουργού του, εικονουργώντας την μορφή του σαρκωμένου Θεού και στην συνέχεια αντιπροσφέρνητας την ευχαριστιακά στον Χριστό μέσα από την σύναξη των πιστών.

Αυτή η ευχαριστιακή δυνατότητα της ζωγραφικής των εικόνων ανυψώνει τον ζωγράφο και το έργο του σε μία ιερατική τάξη και αυτός είναι εξάλλου ο λόγος που οι μαθητές της εκκλησιαστικής εκπαίδευσης έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν αυτήν την τέχνη μέσα από το μάθημα της εικονογραφίας.

Τα χαρακτηριστικά στοιχεία αυτής της τέχνης απαρτίζουν ένα εικαστικό οικοδόμημα με αρχές αναλλοίωτες και σταθερές σε όλες τις φάσεις της ιστορίας της, καθώς διαβλέπει κανείς ξεκάθαρα την ύπαρξη ενός ζωγραφικού τρόπου που ενοποιεί και συναρμολογεί το σύνολο της εικαστικής αυτής παράδοσης σε ένα ενιαίο και υπέροχο ψηφιδωτό.

Μια μέθοδος η οποία διερευνά τον τρόπο και την γλώσσα αυτής της τέχνης, μπορεί να μυήσει τους μαθητές στον κόσμο της εικόνας, όχι με συνταγές και ρετσέτες αλλά μέσα από την ψηλάφηση της ίδιας εμπειρίας που γέννησε όρους Συνόδων, μυσταγωγικές διδαχές πατέρων, άθληση ερήμου και μαρτύρια αγίων. Αυτή η ίδια εμπειρία γέννησε το κάλλος των εικόνων, την συμβολική των ναών, την ποιητική, μελισματική και λειτουργική υμνωδία και μουσική.

Ξεκινώντας λοιπόν, στο πρώτο μέρος θα αρχίσουμε να σπουδάζουμε το βυζαντινό ζωγραφικό σύστημα αρχίζοντας από το σχέδιο, την σύνθεση, τον ρόλο του σχεδίου, του ρυθμού, την λειτουργία του φωτός και του χρώματος. Σε όλα αυτά αντιλαμβάνεται εύκολα καθένας πως ισχύουν βασικοί ζωγραφικοί κανόνες. Κανόνες αρμονίας, ρυθμού, συμμετρίας, διαφάνειας και χρωματικότητας αλλά και κανόνες ιεροπρέπειας, απλότητας, συμβολισμού και κάλλους. Στην συνέχεια στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται οι αρχές της ναοδομίας και οι τεχνικές των τοιχογραφιών ενώ στο τέλος ολοκληρώνεται η εικονογραφική σπουδή με αναφορά στην αισθητική αντιμετώπιση του λειτουργικού χώρου της εκκλησίας ως ενιαίο σύνολο.

Όλα αυτά καθιστούν το μάθημα της εικονογραφίας εξαιρετικά σημαντικό καθώς προετοιμάζει νέους ανθρώπους που αργότερα θα κληθούν να ορθοτομούν τον λόγο της αληθείας του ευαγγελίου μέσα από «ναούς στο σχήμα του ουρανού» αλλά και να επιλέξουν ανάμεσα στην ζωγραφική παραγωγή των εικόνων, αυτές που είναι καλλιτεχνικά και λειτουργικά άρτιες.

Η μαθητεία στην αγγελική και ειρηνόχυτη αυτή τέχνη απαιτεί αγάπη, επιμονή και μετοχή στο άθλημα της εκκλησιαστικής σύναξης και ο σκοπός του μαθήματος είναι η βαθύτερη και ουσιαστικότερη γνωριμία των μαθητών με την εικαστική γλώσσα της εικονογραφίας και η δημιουργία κριτηρίων ποιότητας και λειτουργικότητας των εικόνων.

Η έμφαση στα μαθήματα που ακολουθούν είναι όχι τόσο στις τεχνικές δεξιότητες, τις συνταγές και τα υλικά της ζωγραφικής αλλά στα κριτήρια, καλλιτεχνικά και εκκλησιαστικά, που αναδεικνύουν μία εικόνα «λειτουργική».

1. Εικονογραφία, θεολογία χρωμάτων και σχημάτων

Η λατρευτική εικόνα

Το χαρακτηριστικότερο ίσως στοιχείο που συναντά κανείς μέσα στην ορθόδοξη εκκλησία είναι οι εικόνες. Οι εικόνες του Χριστού, της Θεοτόκου και των Αγίων μας υποδέχονται στις εκκλησίες, τις αντικρύζουμε πάνω στους τοίχους, δηλαδή στις τοιχογραφίες, στο τέμπλο, σε φορητές εικόνες και στα λειτουργικά βιβλία και ιερά σκεύη, αλλά και στα σπίτια των πιστών.

Αυτές οι εικόνες, οι άγιες εικόνες της ορθόδοξης εικονογραφικής τέχνης, δεν είναι σαν τις άλλες ζωγραφιές, έχουν κάτι που τις κάνει να ξεχωρίζουν από τις άλλες, ακόμα και από τις λεγόμενες «θρησκευτικές» ζωγραφιές, δηλαδή αυτές που έχουν απλώς θέμα ή κάποια αφορμή από την Παλαιά ή την Καινή Διαθήκη.

Όταν σταθείς απέναντι σε μια εικόνα του Χριστού, αμέσως αντιλαμβάνεσαι πως δεν είναι απλώς ένα έργο τέχνης ή ένας θρησκευτικός πίνακας, δεν αντικρύζεις κάποιο πρόσωπο ζωγραφισμένο με νατουραλισμό, δηλαδή με φυσικότητα, αλλά κάτι τελείως διαφορετικό.

Οι εικόνες δημιουργήθηκαν μέσα στους πρώτους αιώνες της εκκλησίας, χρησιμοποιήθηκαν στην εκκλησιαστική λατρεία και αναπτύχθηκαν μέσα στα πλαίσια της ανατολικής Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, του λεγόμενου βυζαντινού πολιτισμού.

Στον σύγχρονο κόσμο η τέχνη των εικόνων αποτελεί αντικείμενο μελέτης και θαυμασμού από ειδικούς της τέχνης, ιστορικούς, κοινωνιολόγους και θεολόγους και βρίσκονται σε πολλές συλλογές και μουσεία σε όλο τον κόσμο.



ΙC ΧC, φορητή εικόνα 14ου αιώνα, μονή Βατοπαιδίου.

Βεβαίως, οι λατρευτικές εικόνες είναι φτιαγμένες για να λειτουργούν σαν ιερά σκεύη μέσα στην λατρεία της εκκλησίας, είναι εργαλεία σπουδής στην βασιλεία του Θεού.

Είναι τόσο μεγάλη η αξία τους και τόσο σημαντική η θέση τους που η παράδοση της εκκλησίας τις χαρακτήρισε ισότημες με τα ευαγγέλια.

Τι σημαίνει η λέξη «εικόνα»

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν να δούμε, να μάθουμε και να ανακαλύψουμε τι είναι αυτό που κάνει τις εικόνες της ορθόδοξης εκκλησίας, αυτές που ονομάζουμε βυζαντινές, να είναι κάτι τόσο ξεχωριστό.

Η λέξη «εικόνα» προέρχεται από το ρήμα «εἰκώ», που σημαίνει μοιάζω και οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν την λέξη αυτή για τις ζωγραφιές αλλά και για τα αγάλματα. Από την ίδια λέξη βγαίνει και ο σύγχρονος όρος «εικαστικές τέχνες».

Δηλαδή, η βαθύτερη ουσία της λέξης «εικόνα» είναι η ομοίωση με κάποιο πρωτότυπο, με κάποιο αρχέτυπο και όταν την βρίσκουμε σε κείμενα έχει την έννοια της παρομοίωσης, της περιγραφής, της αποτύπωσης.

Με την εικαστική αποτύπωση, δηλαδή την ζωγραφική αλλά και την γλυπτική, από τα αρχαία χρόνια, παρουσιάζεται η όψη, η φύση, η μορφή κάποιου πρωτοτύπου, ανθρώπου ή ζώου, κάποιου πράγματος ή κάποιου τοπίου.

Η τέχνη λοιπόν του εικονισμού, δηλαδή της περιγραφής και της αποτύπωσης ενός πρωτοτύπου, είχε πολύ σπουδαία θέση μέσα στον ελληνικό πολιτισμό και αυτό είναι κάτι που θα συμβάλλει αργότερα πολύ αποφασιστικά στην εδραίωση και την τόσο εκτεταμένη χρήση των εικόνων στους λαούς και στις περιοχές που άνθησε ο ελληνικός πολιτισμός και στην συνέχεια ονομάστηκε Βυζάντιο.

«Αύτη γαρ εἰκόνος φύσις, μίμημα εἶναι του Αρχετύπου», μας λέει ο Μέγας Βασίλειος και η εκκλησία του Χριστού, από πολύ νωρίς, χρησιμοποίησε την τέχνη της ζωγραφικής των εικόνων για να λατρέψει τον αναστημένο Χριστό, την Παναγία μητέρα Του, να τιμήσει τους αγίους της, αποστόλους και μάρτυρες και βεβαίως να περιγράψει το ευαγγέλιο, τα καλά νέα της σωτηρίας των ανθρώπων από την φθορά και τον θάνατο.



IC XC, εικόνα μονής Βατοπαιδίου, αρχές 15ου αιώνα.

Η εικόνα, παράθυρο στην θέα της βασιλείας του Θεού

Γνωρίζουμε όλοι πως η εικόνα, για την ορθόδοξη εκκλησία, είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από την απλή ζωγραφική αποτύπωση.

Η απλή ζωγραφιά αποδίδει την φύση των πραγμάτων ενώ η λατρευτική εικόνα, όπως μας λένε οι άγιοι πατέρες της εκκλησίας, μας δείχνει την υπόσταση του εικονιζόμενου αγίου.

Η αρχή, η βάση, το ξεκίνημα της εικονογραφίας είναι η εικόνα του Κυρίου Ιησού Χριστού.

Αυτή ακριβώς η εικόνα, του θεανδρικού προσώπου του Χριστού, μας αποκαλύπτει μία πραγματικότητα που είναι απρόσιτη στα μάτια των ανθρώπων που δεν έχουν τις προϋποθέσεις να δουν και να αντιληφθούν το κάλλος «του Ωραίου κάλλει παρά πάντας βροτούς».

Έτσι, βλέποντας με τα μάτια του πιστού και προσκυνώντας την εικόνα του Χριστού, αγιάζεται ο θεατής και η διάνοιά του, επειδή, τιμώντας την εικόνα Του, διαβαίνουμε «εν μυστηρίω προς την καινήν γην».

Αυτό το μυστικό θαύμα, μας λέει ο Μέγας Βασίλειος, συμβαίνει γιατί «η τιμή της εικόνας επί το πρωτότυπον διαβαίνει», δηλαδή η τιμή, ο ασπασμός και η προσκύνηση της εικόνας του Χριστού, διαβαίνει, περνάει κατευθείαν στον ουράνιο θρόνο του δημιουργού και σωτήρα μας, μας μεταφέρει νοητά μπροστά στον Κύριο Ιησού Χριστό.

Όταν σταθείς λοιπόν μπροστά στην εικόνα του Χριστού, είναι σαν να είσαι μπροστά σε ένα παράθυρο, ένα παράθυρο όμως με θέα την βασιλεία Του.

Η σημασία του ονόματος

Σε όλες τις λατρευτικές εικόνες συναντάμε γραμμένη και την επιγραφή με το όνομα του εικονιζόμενου Αγίου ή την περιγραφή της παράστασης που εικονίζεται.

Αυτό είναι απαραίτητο ώστε να μην υπάρχει καμία απολύτως σύγχυση για το ποιός ή για το τι ακριβώς εικονίζεται στην κάθε εικόνα.

Στην εικόνα του Χριστού, δεξιά και αριστερά από το φωτοστέφανο, παρατηρούμε την επιγραφή του ονόματος του εικονιζόμενου, γραμμένο όμως με ένα απλοποιημένο, ασυνήθιστο, συνθηματικό και ξεχωριστό τρόπο: IC XC, δηλαδή Ιησούς Χριστός.

Αυτό το ονομάζουμε σύντμηση ή σύμπληση του ονόματος και εδώ βλέπουμε γραμμένο το πρώτο και το τελευταίο μόνον γράμμα του ονόματος IC XC, δηλαδή ΙησούC ΧριστόC.

Στην εικόνα της Θεοτόκου, της Μητέρας του Θεού, συναντάμε την επιγραφή



IC XC ο Σωτήρ, εικόνα μονής Χιλανδαρίου, περίπου 1260.

ΜΡ ΘΥ, δηλαδή Μήτηρ Θεού. Μπορούμε να παρατηρήσουμε όμως, πως στην εικόνα του Τιμίου Προδρόμου, το όνομα Ιωάννης το συναντάμε Ιω και όχι ΙC για να μην συγχέεται με την επιγραφή του Χριστού.

Με λίγη παρατήρηση και εξάσκηση μπορούμε να διαβάσουμε και να ερμηνεύσουμε όλες αυτές τις συντμήσεις στις επιγραφές των εικόνων οι οποίες παραλλάσσουν ελαφρώς στις διάφορες περιόδους και εποχές.

Οι επιγραφές που βρίσκουμε γραμμένες πάνω σε εικόνες, τοιχογραφίες, χειρόγραφα, ιερά σκεύη, άμφια κλπ. διαφέρουν στις διάφορες εποχές και περιοχές και είναι αντικείμενο ειδικής επιστήμης, της παλαιογραφίας.

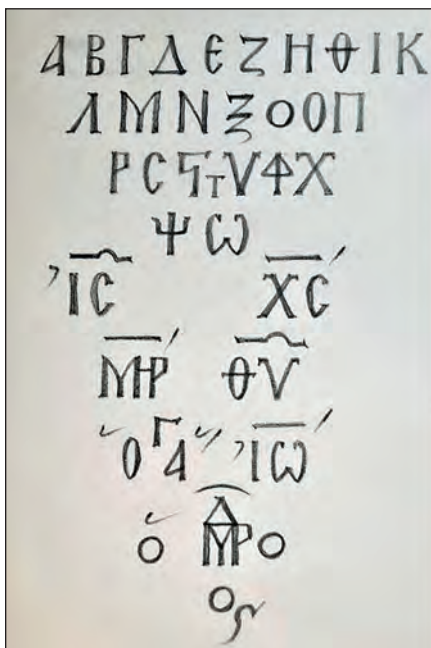
Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Οι μαθητές παρατηρούν και περιγράφουν με δικά τους λόγια την εικόνα του Χριστού από την Ιερά Μονή Χιλανδαρίου.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Μέσα στην τάξη, στήνουμε μία εικόνα του Κυρίου πάνω σε ένα καβαλέτο ή σε ένα προσκυνητάρι ή και σε ένα καρφί στον τοίχο. Παρατηρούμε σιωπηλοί για λίγο, φανταζόμαστε τον εαυτό μας μπροστά στον ίδιο τον Χριστό, προσκυνούμε και ασπάζομαστε την εικόνα του Κυρίου.

Οι μαθητές στη συνέχεια αντιγράφουν την επιγραφή της εικόνας ΙC ΧC με μολύβι και μελετούν το βυζαντινό αλφάβητο της μεγαλογράμματης γραφής του 12ου και 13ου αιώνα. Μαθαίνουν επίσης να ξεχωρίζουν τα διακοσμημένα πρωτογράμματα που μπαίνουν στην αρχή των κεφαλαίων στα χειρόγραφα τα οποία όμως δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται το ένα δίπλα στο άλλο για γραφή κειμένου ή επιγραφής.



Γλωσσάρι

Μέγας Βασίλειος (330-379): Εξέχουσα προσωπικότητα της Ορθόδοξης Εκκλησίας, σπουδαίος ιεράρχης και κορυφαίος θεολόγος. Ανακηρύχτηκε Άγιος και Μέγας, είναι ένας από τους Πατέρες της εκκλησίας και ένας από τους Τρεις Ιεράρχες.

Παλαιογραφία: Πρόκειται για κλάδο της φιλολογίας, όπου ασχολείται με τη μελέτη των αρχαίων συστημάτων γραφής, τις αρχαίες συντμήσεις και την εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο.

Μεγαλογράμματη γραφή: Γραφή όπου δεν χρησιμοποιεί πεζά γράμματα στη γραμματοσειρά της. Χρησιμοποιείται ως τις αρχές του 9ου αιώνα, όπου και εξελίσσεται στην ελληνική μικρογράμματη γραφή ή βυζαντινή γραφή.

Τα γράμματα της μεγαλογράμματης βυζαντινής γραφής για τις επιγραφές των εικόνων και διάφορες συμπλήσεις.

2. Η εικόνα στην λατρεία της εκκλησίας

Τι μας δείχνουν οι εικόνες

Στην προηγούμενη ενότητα παρατηρήσαμε πως οι εικόνες της ορθόδοξης εκκλησίας είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από την απλή ζωγραφική αποτύπωση.

Μάθαμε επίσης, πως η αρχή, η βάση, το ξεκίνημα δηλαδή της εικονογραφίας είναι η εικόνα του Κυρίου, του Ιησού Χριστού, του Υιού και Λόγου του Θεού.

Ας δούμε όμως πώς και γιατί συμβαίνει αυτή η διαφοροποίηση των εικόνων από την συνηθισμένη ζωγραφική.

Μία απλή ζωγραφιά, ένα πορτραίτο κάποιου ανθρω-



Λεπτομέρεια από εικόνα με θέμα την Δέηση.

που, για παράδειγμα, αποδίδει αυτό που λέμε «φύση», την φυσική εικόνα του εικονιζόμενου.

Η ορθόδοξη εικόνα όμως του Χριστού μας δείχνει την υπόστασή του, δηλαδή το αληθινό του πρόσωπο στο οποίο ενώθηκαν «ασυγχύτως», δηλαδή χωρίς να μπερδεύονται η θεϊκή και η ανθρώπινη φύση και βεβαίως γράφει το όνομά του, παρουσιάζοντάς μας ξεκάθαρα για ποιον πρόκειται.

Με αυτήν ακριβώς την σύνδεση, προσώπου, υπόστασης και ονόματος μπορούμε να αναγνωρίζουμε, να ασπαζόμαστε και να προσκυνούμε τον Σωτήρα Χριστό και τότε «η της εικόνας τιμή επί το πρωτότυπον διαβαίνει», όπως μας ξεκαθαρίζει ο Μέγας Βασίλειος.



Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, σύγχρονη τοιχογραφία, Μετόχι Αναλήψεως, Βύρωνας.

Τι σημαίνει η λέξη «υπόσταση»

Μπροστά στην εικόνα του Χριστού αντικρύζουμε την υπόστασή Του, επειδή «παντός εικονιζομένου ουκ η φύσις αλλ' η υπόστασις εικονίζεται», δηλαδή στις εικόνες, σε κάθε εικονιζόμενο πρόσωπο εικονίζεται όχι η φύση αλλά η υπόσταση του προσώπου, όπως μας αποκαλύπτει ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης.

Αυτό συμβαίνει επειδή η υπόσταση του Χριστού περιλαμβάνει και τις δύο φύσεις Του.

Ζωγραφίζοντας δηλαδή την φυσική μορφή, την «σάρκα» του Χριστού, με αυτή την εικόνα δείχνουμε όχι απλώς την φύση του σαρκωμένου Θεού Λόγου, αλλά ταυτοχρόνως δείχνουμε και την υπόστασή Του, δηλαδή το Πρόσωπό Του, στο οποίο ενώθηκαν ασυγχύτως και αδιαιρέτως οι δύο φύσεις, η θεϊκή και η ανθρώπινη, σύμφωνα με το δόγμα που είχε διατυπωθεί στην Σύνοδο της Χαλκηδόνας.

Το δόγμα της Χαλκηδόνας ξεκαθάρισε την διαφορά ανάμεσα στην «φύση» και στην «υπόσταση», δηλαδή το πρόσωπο. Η «φύση» είναι κοινή σε

όλους τους ανθρώπους. Η «υπόσταση» όμως υποδηλώνει τον ιδιαίτερο, ατομικό και προσωπικό τρόπο υπάρξεως, το καθ' εαυτό είναι, και προσθέτει το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών.

Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός μας βοηθά να καταλάβουμε τον όρο «υπόσταση» και μας εξηγεί λέγοντας πως «στην αγία Τριάδα έχουμε τρεις υποστάσεις, είναι ο Πατήρ, ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα. Φύση και ουσία είναι μία, η υπερούσια και ακατάληπτη Θεότητα. Στους αγγέλους υποστάσεις είναι ο Μιχαήλ και ο Γαβριήλ και οι υπόλοιποι άγγελοι, ενώ η ουσία, το πε-



Η παράδοση της Θεοτόκου στον Ιωσήφ, επιστύλιο, μονή Βατοπαιδίου, 12ος αιώνας.

ριεκτικό είδος τους, είναι η αγγελική φύση. Το ίδιο και για τους ανθρώπους, ξεχωριστές υποστάσεις είναι ο Πέτρος, ο Παύλος, ο Ιωάννης και οι υπόλοιποι άνθρωποι αλλά η ουσία τους, το περιεκτικό τους είδος, είναι η ανθρωπότητα».

Στο ερώτημα λοιπόν, ποια φύση εικονίζεται στην εικόνα του Χριστού, η θεία φύση ή η ανθρώπινη, την απάντηση μας την δίνει ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, εικονίζουμε την υπόσταση, το πρόσωπο, και επειδή «ο Χριστός είναι περιγραπτός καθ' υπόστασιν, καν εν θεότητι απερίγραπτος», μπορούμε να περιγράψουμε την υπόστασή του ακόμα και αν η θεότητά του δεν μπορεί να περιγραφεί.

Άρα λοιπόν, επειδή στον Χριστό υπήρχαν δύο διαφορετικές φύσεις σε μία υπόσταση, για αυτόν τον λόγο δεν αναπαριστάνουμε μόνον την θεϊκή του φύση ούτε μόνον την ανθρώπινη φύση του.

Οι εικόνες ως «λειτουργικά σκεύη»

Μάθαμε προηγουμένως πως η εικόνα του Χριστού λειτουργεί σαν ένα οπτικό ερέθισμα που έχει την δυνατότητα να μεταφέρει νοητά τους πιστούς μπροστά στον θρόνο Του.

Αυτή ακριβώς η λειτουργία της εικόνας την αναδεικνύει «σκεύος», δηλαδή εργαλείο για την προσευχή και την λατρεία.

Οι εικόνες ως «λειτουργικά σκεύη» εμφανίστηκαν από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια, τα λεγόμενα «πρωτοχριστιανικά». Πότε όμως και πώς έγινε αυτό;

Την εποχή των πρώτων Χριστιανών, όλος ο γνωστός κόσμος ήταν ουσιαστικά η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Την ίδια εποχή, στην αυτοκρατορία αυτή που ονομάζανε και PAX ROMANA, ήταν πολύ διαδεδομένη η ελληνική γλώσσα, η λεγόμενη «κοινή ελληνιστική», η ίδια γλώσσα στην οποία γράφτηκε και η Καινή Διαθήκη. Αυτό συνέβη επειδή μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ο ύστερος ελληνικός πολιτισμός και η λεγόμενη ελληνιστική τέχνη, εξαπλώθηκαν στην περιοχή της Μεσογείου, στην περιοχή που την εποχή του Χριστού αποτελούσε πλέον την αυτοκρατορία των Ρωμαίων. Ο κόσμος της εποχής εκείνης, στην Ευρώπη, την Ασία και την Αφρική, ήταν πολύ εξοικειωμένος με την χρήση της αναπαράστασης και της ζωγραφικής. Ειδικά η τέχνη της ζωγραφικής των πορτραίτων είχε μία πολύ πλατιά χρήση μέσα στην κοινωνία και η μορφή του Ρωμαίου αυτοκράτορα, η «εικόνα» του, ήταν ανάγλυφη πάνω στα νομίσματα της εποχής. Παράλληλα, η πρακτική της προσωπογραφίας, των πορτραίτων, όπως αυτά διασώθηκαν στην περιοχή του Φαγιούμ στην Αίγυπτο, πρέπει να ήταν πολύ διαδεδομένα στους απλούς ανθρώπους του λαού.

Τα πορτραίτα αυτά, τα οποία σώθηκαν στο ξηρό κλίμα της περιοχής του Φαγιούμ, μας δίνουν μία εικόνα για το πώς χρησιμοποιήθηκε η ελληνιστική ζωγραφική στην ειδωλολατρική θρησκεία του συγκρητισμού της εποχής εκείνης, στην λατρεία των προγόνων και στις ταφικές πρακτικές της ελληνιστικής Αιγύπτου αλλά και στον υπόλοιπο ρωμαϊκό κόσμο.

Πλανόδιοι ζωγράφοι μπορούσαν έναντι αμοιβής να ζωγραφίσουν με τα υλικά της εγκαυστικής, δηλαδή με ζεστό κερί και χρώμα πάνω σε ένα προετοιμασμένο σανίδι, με εκπληκτική εκφραστικότητα, ρεαλισμό και ταχύτητα, το πρόσωπο του πελάτη τους. Σε πολλές περιπτώσεις τα πορτραίτα αυτά χρησιμοποιήθηκαν στην συνέχεια στην θρησκευτική πρακτική της προγονολατρείας της εποχής.

Η απαρχή της εικονογραφίας

Αυτήν ακριβώς την πρακτική, με τα ίδια υλικά και την ίδια τεχνική χρησιμοποίησαν και οι Χριστιανοί των πρώτων αιώνων για να αποτυπώσουν την μορφή του Χριστού, της Θεοτόκου και των αγίων, αλλά με ένα διαφορετικό τρόπο και με εντελώς νέο νόημα.

Η απόδοση τιμής σε έναν μάρτυρα, μέσω του πορτραίτου του, φαίνεται να ήταν κάτι πολύ κατανοητό και αποδεκτό από τους ανθρώπους την εποχή που εξαπλώνεται η Χριστιανική πίστη.

Σε αυτήν ακριβώς την εποχή, στην οποία έχουμε νέφη χιλιάδων μαρτύρων, είναι πολύ φυσικό να τοποθετήσουμε και την απαρχή, δηλαδή το ξεκίνημα και την εξάπλωση των λατρευτικών εικόνων μέσα στην Χριστιανική εκκλησία.

Έτσι, το πορτραίτο του Κυρίου Ιησού Χριστού, του Υιού και Λόγου του Θεού, που σαρκώθηκε, σταυρώθηκε, αναστήθηκε, αναλήφθηκε και «πάλιν ερχομένου μετα δόξης», αποτυπώ-

νεται στις πρώτες εικόνες που χρησιμοποιούν οι Χριστιανοί στην λατρεία τους, και σηματοδοτεί την απαρχή της εικονογραφικής τέχνης.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

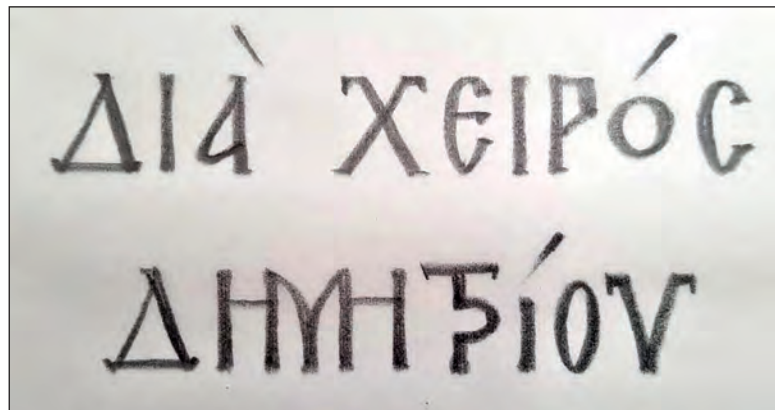
Οι μαθητές παρατηρούν τον χάρτη της Μεσογείου στην περίοδο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και χρωματίζουν τις περιοχές που εξαπλώθηκε ο ελληνιστικός πολιτισμός.



Χάρτης κατακτήσεων Μεγάλου Αλεξάνδρου

Δραστηριότητες εργαστηρίου

- Στο εργαστήριο οι μαθητές παρατηρούν και περιγράφουν την εγκαυστική εικόνα του Χριστού από το Σινά.
- Μαθαίνουν να γράφουν το όνομά τους με βυζαντινή γραφή.



Γλωσσάρι

Σύνοδος την Χαλκηδόνας: Δ΄ Οικουμενική Σύνοδος, 451μΧ.

Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης: Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 759 μ.Χ. Διετέλεσε ηγούμενος της Μονής Στουδίου της Πόλης. Εξορίστηκε πολλές φορές επειδή υπερασπίστηκε με θάρρος τις Ιερές εικόνες και το Ορθόδοξο φρόνημα. Σώζεται σημαντικός αριθμός επιστολών του, κυρίως κατά των εικονομάχων.

Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός: Θεολόγος και ποιητής του 8ου αιώνα μ.Χ. και μέγας πατήρ της Εκκλησίας. Γεννήθηκε στη Δαμασκό στα τέλη του 7ου αιώνα μ.Χ. Έγινε μοναχός στην περίφημη Μονή του Αγίου Σάββα, όπου έμεινε σ' όλη του τη ζωή, μελετώντας και συγγράφοντας.

Συγκρητισμός: Παρατηρείται την εποχή αυτή, συνένωση θρησκειών και διαφορετικών τύπων λατρείας με αφομοίωση στοιχείων και από ανατολικές θρησκείες.

3. Η εικόνα ως γλώσσα του ευαγγελίου

Η γλώσσα της τέχνης

Η ζωγραφική ως τέχνη, γενικά, έχει την δυνατότητα να μεταφέρει κάποιο οπτικό μήνυμα που μας περιγράφει, χρησιμοποιώντας το σχέδιο και το χρώμα.

Το σχέδιο και το χρώμα δηλαδή, σε κάθε εικαστική δημιουργία, είναι στοιχεία που μπορούν να δημιουργήσουν μία γλώσσα, ένας κώδικας επικοινωνίας.



ΜΡ ΘΥ Βρεφοκρατούσα, μονή Βατοπεδίου,
14ος αιώνας.

Τα σχήματα, οι γραμμές, οι κηλίδες αλλά και τα χρώματα σε διάφορες εντάσεις και τονικότητες έχουν την δυνατότητα να δημιουργήσουν αντανάκλαστικά συναισθήματα στους θεατές, επίσης μπορούν να ενεργοποιήσουν συνειρμούς ή προβληματισμούς, ανάλογους με το μέγεθος και την ένταση, την εκφραστικότητα ή την πολυπλοκότητα του θέματος και βεβαίως ανάλογα με την ευαισθησία και την καλλιέργεια των θεατών.

Το ζωγραφικό έργο λοιπόν, μπορεί να λειτουργήσει σαν πομπός κάποιου μηνύματος ενώ δέκτες του μηνύματος είναι οι θεατές του έργου.

Αυτήν την δυνατότητα της τέχνης γενικά, αλλά και της ζωγραφικής ειδικότερα, την βλέπουμε στην ιστορία όλων των εποχών.

Η τέχνη μπορεί να διδάσκει, να παιδαγωγεί, να πληροφορεί, να διασκεδάζει, να δημιουργεί ευχάριστα ή δυσάρεστα συναισθήματα, πάντως το σίγουρο είναι πως μπορεί να μας μιλήσει. Εξαρτάται λοιπόν από την ευαισθησία, την καλλιέργεια και την δεκτικότητά μας το πόσο θα την κατανοήσουμε, το πόσο καλά θα την διαβάσουμε.

Μια άλλη γλώσσα για το ευαγγέλιο

Η εκκλησία του Χριστού, από το ξεκίνημά της, προσέλαβε και αξιοποίησε από τα στοιχεία του κόσμου της εποχής της, όσα θα μπορούσαν να υπηρετήσουν και να συμβάλλουν στην διάδοση του ευαγγελίου, δηλαδή των καλών νέων, για την σωτηρία του κόσμου από την φθορά και τον θάνατο.

Η πλέον διαδεδομένη γλώσσα της εποχής, τα ελληνικά, είναι η γλώσσα που πρωτογράφεται το ευαγγέλιο για να κηρυχθεί στην συνέχεια σε όλους τους λαούς του κόσμου και σε όλες τις γλώσσες.

Αλλά και οι τέχνες της εποχής, η ποίηση, η μουσική, η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική προσλαμβάνονται από την εκκλησία και γίνονται αυτό που λέμε «λειτουργικές τέχνες».

Ήταν βεβαίως απαραίτητο να δώσει άλλο νόημα και σκοπό σε καθένα από αυτά τα στοιχεία και αυτό ακριβώς ήταν και είναι η σημαντικότερη λειτουργία της εκκλησίας, η μεταμόρφωση των ανθρώπων και ολόκληρου του κόσμου.

Πολλά σύμβολα επίσης, υιοθετούνται από τους Χριστιανούς, ιδιαίτερα στα χρόνια των διωγμών, για να μπορούν να αναγνωρίζονται μεταξύ τους χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από τους διώκτες τους.

Σύμβολα όπως το Α-Ω, το ΧΡ, ο ΙΧΘΥΣ, ο ποιμήν, η ναύς, δηλαδή το πλοίο, η άγκυρα, το στεφάνι, η άμπελος, το σιτάρι, το αρνίο και πολλά άλλα χρησιμοποιούνται ως συμβολική γλώσσα, με νέο μήνυμα, από την εκκλησία του Χριστού.

Έτσι μία νέα γλώσσα συμβόλων αλλά και παραστάσεων αρχίζει να εμφανίζεται και να χρησιμοποιείται από την πρώτη εκκλησία.

Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο σταδιακά, μία συμβολική, «καινή», εντελώς νέα γλώσσα με εικόνες και αναγωγές, η εικαστική γλώσσα που περιγράφει το ευαγγέλιο, την ενανθρώπιση του Θεού και την θέωση του ανθρώπου.



ΙC ΧC, το Α και το Ω, από τις αρχαιότερες εικόνες του Κυρίου, τοιχογραφία στην κατακόμβη Commodilla της Ρώμης, 3ος αιώνας.



Ο Αναλαμβάνοντας Χριστός.

Ο Χριστός Παντοκράτορας, μία εικόνα από την δεύτερα Παρουσία.

Το μήνυμα των εικόνων μπορούμε να πούμε πως συμπυκνώνεται σε μία εικόνα. Η εικόνα αυτή, που είναι και η απαρχή και το ξεκίνημα των εικόνων, είπαμε πως είναι η εικόνα του Ιησού Χριστού. Ας δούμε όμως το γιατί.

Η τελευταία ανάμνηση, η τελευταία εικόνα που θυμούνται οι Άγιοι Απόστολοι από τον διδάσκαλό τους, μπορούμε να πούμε πως είναι η στιγμή της ανάληψής Του στον ουρανό.

Είναι η σκηνή που οι άγγελοι γύρω Του και μέσα σε λαμπερή δόξα, τον συνοδεύουν στον ουρανό και πληροφορούν τους αποστόλους πως, όπως τον βλέπετε να φεύγει από την γη, να αναλαμβάνεται, έτσι ακριβώς θα τον δείτε να επιστρέφει και στην Δεύτερα Παρουσία.

Αυτή ακριβώς η εικόνα, η εικόνα της τελευταίας ανάμνησης και υπόσχεσης του αγαπημένου των πιστών, του αναλαμβανόμενου και πάλιν ερχόμενου Χριστού είναι η εικόνα του Ιησού Χριστού που ζωγραφίζουμε και στους τρούλους των εκκλησιών, η εικόνα του Παντοκράτορα.

Είναι η εικόνα που μας πληροφορεί για την αρχή και το τέλος, για το Α και το Ω της ιστορίας του Χριστού, του σαρκωμένου, του ενανθρωπίσαντος Υιού και Λόγου του Θεού.

Η εικόνα αυτή μας περιγράφει την θεανδρική μορφή του σωτήρα και ταυτοχρόνως συμπυκνώνει το μήνυμα του ευαγγελίου για την σωτηρία του κόσμου από την φθορά και τον θάνατο.

Την αλήθεια αυτή όμως, η εικόνα του Παντοκράτορα καταφέρει να μας την δείξει με ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο και ο τρόπος αυτός έχει να κάνει με την εικαστική γλώσσα της ει-

κόνας, με την περιγραφή και την παρουσίαση δηλαδή της υπόστασης, του προσώπου του Χριστού και με την αναγραφή του ονόματός Του.

Με την γλώσσα αυτή γίνεται «η φανέρωση, η παροντοποίηση της Αλήθειας της Εκκλησίας, όχι ως απλή αναπαράσταση γεγονότων, αλλά ως εσαρκωμένη χάρη», μας λέει ο π. Βασίλειος Γοντικάκης.

Αυτός είναι ο λόγος που η εικόνα είναι μία «καινή γλώσσα», μία καινούργια γλώσσα για κάθε εποχή, για κάθε σύναξη πιστών, για την εκκλησία και για ολόκληρο τον κόσμο.



IC XC Παντοκράτωρ, μονή Βατοπαιδίου, τέλη 13ου αιώνα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές παρατηρούν και σχολιάζουν το πρόσωπο από την εικόνα του Χριστού, από την Ι. Μ. Βατοπαιδίου.

Στην άσκηση του σχεδίου θα χρησιμοποιήσουν μέτριο και μαλακό μολύβι σε απλό χαρτί Α4 και αρχίζουν με το πρόσωπο του Κυρίου.

Ξεκινάνε με απαλές γραμμές, τοποθετώντας το γενικό σχήμα του κεφαλιού ώστε

να καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο το χαρτί.

Τοποθετούν με πολύ απαλή γραμμή τον οριζόντιο άξονα που ορίζει τα μάτια και τον κάθετο της μύτης.

Σχεδιάζουν πάνω στον άξονα τις γραμμές των ματιών, τις κόρες και προσθέτουν τις καμπύλες των τόξων των φρυδιών.

Συνεχίζουν τοποθετώντας την κάθετη γραμμή της μύτης και προσθέτουν την μεσαία γραμμή του στόματος, το κάτω χείλος, το μουστάκι και τα γένια. Υπολογίζουν το ύψος του μετώπου, όσο περίπου και της μύτης, και ορίζουν το περίγραμμα των μαλλιών.

Προσθέτουν τα περιγράμματα του λαιμού και των ώμων και ολοκληρώνουν με τα γράμματα IC XC στις επάνω γωνίες του χαρτιού.

Γενικά χρησιμοποιούν απαλές γραμμές στον σχεδιασμό μέχρι να σιγουρέψουν τα μεγέθη που σχεδιάζουν και προσθέτουν σταδιακά εντονότερες γραμμές με το μαλακό μολύβι.



IC XC, Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια, μονή Βατοπαιδίου, τέλη 13ου αιώνα.

Γλωσσάρι

π. Βασίλειος Γοντικάκης: Προηγούμενος της Ιεράς Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους, αρχιμανδρίτης Βασίλειος Ιβηρίτης (Γοντικάκης).

Ένταση και τονικότητα: Στην τέχνη, δημιουργείται ένταση με την αντιπαράθεση διαφορετικών στοιχείων, όπως π.χ. η παραμόρφωση ή η τοποθέτηση πραγμάτων σε πλάγια θέση. Με τον όρο τονικότητα αναφερόμαστε στη χρωματική γκάμα που προκύπτει από την ανάμειξη ενός χρώματος με διαφορετικές ποσότητες μαύρου ή άσπρου ή και κάποιου άλλου χρώματος ανοιχτότερου ή σκουρότερου από αυτό.

Μέτριο ή μαλακό μολύβι: Ανάλογα με τις ανάγκες μας υπάρχουν διαβαθμίσεις σκληρότητας των μολυβιών. Τα μολύβια «B» είναι μαλακά, τα μολύβια «H» είναι σκληρά, με κλίμακα από 2 έως 9.

4. Καλλιτεχνική έκφραση και παράδοση

Η «επίνοια» των πατέρων

Είπαμε στις προηγούμενες ενότητες πως η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα είναι μία «λεπτομέρεια», ένα τμήμα, δηλαδή ένα κομμάτι από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.

Αυτό είναι ίσως από τα πλέον σημαντικά και καίρια που πρέπει να έχει στον νου του όποιος προσπαθεί να καταλάβει, να ερμηνεύσει αυτό που βλέπει στις εικόνες.

Οι εικόνες εκφράζουν, περιγράφουν, δείχνουν θα λέγαμε την εμπειρία της εκκλησίας, εικονογραφούν το βαθύτερο νόημα και μήνυμα του ευαγγελίου για τους πιστούς αλλά και για τους ανθρώπους όλου του κόσμου και όλων των εποχών.



Ο απόστολος Παύλος και σκηνές από τις Πράξεις των Αποστόλων, εικονογραφημένο χειρόγραφο, 9ος αιώνας.

Αυτό συμβαίνει επειδή η εικονογραφία δεν είναι μια εφεύρεση των ζωγράφων, δεν είναι ένα «καπρίτσιο» κάποιων εκκεντρικών και γραφικών καλλιτεχνών, αλλά είναι «παράδοση και επίνοια των αγίων πατέρων».

Είναι δηλαδή κάτι που διασώζεται και παραδίδεται από γενιά σε γενιά, από την εποχή των Αποστόλων και των Αγίων Πατέρων της πρώτης εκκλησίας, και με την φώτιση του Αγίου Πνεύματος φτάνει μέσα από τους αιώνες μέχρι τις μέρες μας.

Πώς συμβαίνει όμως αυτό;

Το περιεχόμενο και η μορφή

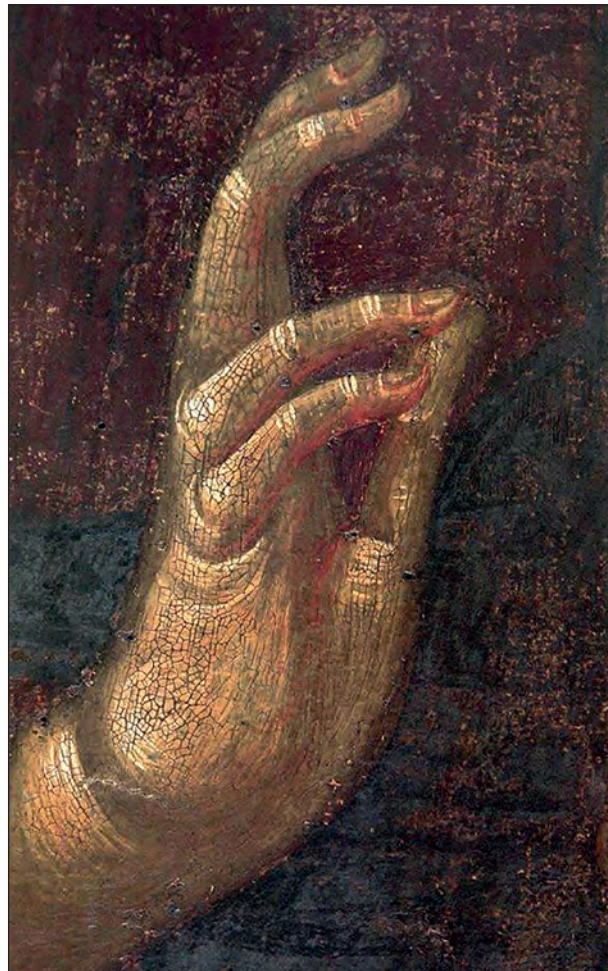
Εδώ είναι ανάγκη να ξεκαθαρίσουμε πως υπάρχουν δύο διαφορετικά πράγματα στην τέχνη γενικώς, αλλά και στην ζωγραφική των εικόνων ειδικότερα, το περιεχόμενο και η μορφή, δηλαδή ο τρόπος.

Το πρώτο, το περιεχόμενο, δηλαδή το νόημα, είναι αυτό που μπορούμε να πούμε πως μένει πάντα σταθερό, ενώ το δεύτερο, η μορφή, ή ο τρόπος, η τεχνοτροπία δηλαδή, αυτό που λέμε στυλ, είναι κάτι που αλλάζει σταδιακά σε κάθε περίοδο και εποχή.

Αυτό, πρακτικά, σημαίνει πως ό,τι φτιάχνεται στην ζωγραφική της εικόνας ως περιεχόμενο και ως μήνυμα, δεν είναι αποτέλεσμα της έμπνευσης και του προσωπικού «γούστου» των ζωγράφων αλλά έκφραση του σώματος της εκκλησίας.

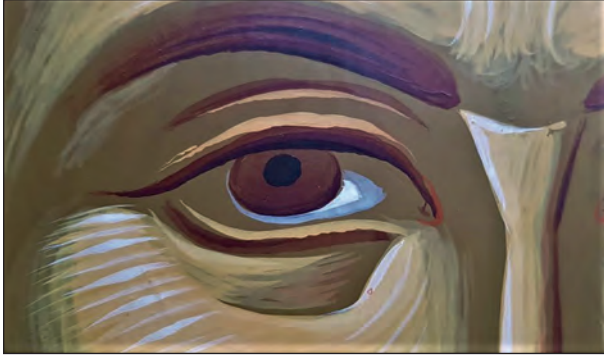
Σημαίνει επίσης πως οι ζωγράφοι, ζώντας μέσα στην εκκλησία και αναπνέοντας την μυρωμένη ατμόσφαιρα της λατρείας, σπουδάζουν την «εν Χριστώ ζωή» και διαμορφώνουν τα ανάλογα κριτήρια ιεροπρέπειας, ήθους και ύφους ώστε τα έργα τους να εκφράζουν τις βαθύτερες προσδοκίες των πιστών αδελφών τους και οι επιλογές τους να εναρμονίζονται με αυτές της εκκλησιαστικής σύναξης.

Σημαίνει επίσης πως όσοι θέλουν να ασχοληθούν με την ειρηνόχυτη τέχνη της ζωγραφικής των εικόνων θα πρέπει να μελετήσουν με σεβασμό και αγάπη την τεράστια προίκα που μας άφησαν οι παλαιότεροι ζωγράφοι, «μαϊστορες» αυτής της λειτουργικής τέχνης, να μαθητεύσουν σ' αυτές με επιμέλεια και φιλότιμο, να τις αντιγράψουν δημιουργικά, με ενθουσιασμό και πνεύμα μαθητείας, ώστε στην συνέχεια να μπορέσουν να αποδώσουν αβίαστα με το δικό τους χέρι αυτό το ίδιο μήνυμα, την ίδια αλήθεια, αλλά με ιεροπρέπεια και κάλλος.



Λεπτομέρεια από χέρι ευλογίας Χριστού, μονή Βατοπαϊδίου, τέλος 13ου αιώνα.

Η αποστολή λοιπόν του ζωγράφου που αναλαμβάνει να «ιστορήσει» εικόνες είναι να μπορέσει να γίνει το «χέρι» του σώματος της εκκλησίας και να περιγράψει με εικαστικά μέσα το μήνυμα του ευαγγελίου όπως αυτό διασώζεται μέσα στην αγιοπατερική παράδοση και διδασκαλία και η αξία του έργου του έγκειται αφενός στην πιστότητα της αλήθειας που διασώζει και βεβαίως στην καλλιτεχνική της αρτιότητα και ποιότητα.



Η εικόνα, ένα «οπτικό ζωγραφικό Ευαγγέλιο»

Η εικόνα όμως, δεν είναι απλώς ένα ψυχρά συμβολικό ή και θεολογικά φορτισμένο αντικείμενο, είναι κάτι πολύ περισσότερο, είναι η ενέργεια του Αγίου Πνεύματος που την κάνει παρηγοριά για τους θλιμμένους, έμπνευση και συντροφιά για τον κάθε πιστό.

Η εικαστική γλώσσα των εικόνων είναι γλώσσα αναγωγική και παιδαγωγική, μας δείχνει δηλαδή πώς θα ανεβούμε προς τον ουράνιο πλούτο της βασιλείας Του, πώς μπορούμε «διαβαίνοντας» να γίνουμε προσκυνητές και μέτοχοι της δόξας του Θεού.

Αυτό το καταφέρνουμε με την «καινή γλώσσα» των εικόνων που μας οδηγεί με το πέρασμα, με το «Πάσχα» δηλαδή που συμβαίνει μέσα στις εκκλησίες κάθε Κυριακή και σε κάθε Θεία Λειτουργία και μας ανοίγει τα μάτια στην μνήμη των μελλόντων, στα έσχατα.

Οι εικόνες μπορούν να κάνουν αυτό το θαύμα, να αγιάζουν τις ψυχές και τα σώματα, να ειρηνεύουν τα ανήσυχα πνεύματα, να χαροποιούν τις καρδιές των πιστών, να γίνονται παιδαγωγοί και νυμφαγωγοί για την σωτηρία των ανθρώπων.

«Βιβλία των αγραμμάτων» ονομάζει τις εικόνες ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, γιατί αποτυπώνεται εκεί παραστατικά η διδασκαλία της Εκκλησίας μας αλλά και οι βίοι των αγίων, αυτά δηλαδή που ένας μορφωμένος θα διάβαζε σε διάφορα βιβλία.

Δεν είναι όμως οι εικόνες μόνον για τους αγράμματους, τις έχουμε όλοι ανάγκη, αγράματοι και εγγράμματοι, όχι μόνον επειδή εύκολα μπορούν να μας πληροφορούν και να μας διδάσκουν αλλά και γιατί μας οδηγούν στην Βασιλεία του Θεού, μας οδηγούν στον Ουρανό.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές σχολιάζουν τους όρους της Ζ' Οικουμενικής συνόδου και ειδικότερα αυτόν που αναφέρει πως «Οι ζωγράφοι δεν φτιάχνουν έργα που είναι αντίθετα με όσα αναφέρονται στο Ευαγγέλιο αλλά αναπαριστούν ό,τι ακριβώς λέει. Έτσι ακριβώς γίνονται οι ζωγράφοι «συνήγοροι» με αυτά που είναι γραμμένα...».

Στην συνέχεια οι μαθητές περιγράφουν με δικά τους λόγια πώς και γιατί η εικόνα αποτελεί ζωγραφική γλώσσα της Καινής Διαθήκης και της εκκλησιαστικής παράδοσης.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές παρατηρούν και σχολιάζουν το χέρι ευλογίας από την εικόνα του Παντοκράτορα Χριστού, από την μονή Βατοπαιδίου.

Στην άσκηση του σχεδίου θα χρησιμοποιήσουν μέτριο και μαλακό μολύβι σε απλό χαρτί Α4 και αρχίζουν με απαλές γραμμές, τοποθετώντας το γενικό σχήμα του χεριού ώστε να καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο το χαρτί.

Γλωσσάρι

Νυμφαγωγός: Στην Κ. Διαθήκη νυμφίος είναι ο ενανθρωπήσας Λόγος και νύμφη η Εκκλησία και για τον λόγο αυτό έχουμε συχνή χρήση της λέξης σχεδόν παραβολικά.

Ερμιτάζ: Ένα από τα μεγαλύτερα και σημαντικότερα του κόσμου μουσεία. Βρίσκεται στην Αγία Πετρούπολη, Ρωσία.



IC XC, μονή Βατοπαιδίου, τέλος 13ου αιώνα.

5. Το δόγμα και η αλήθεια στην γλώσσα της εικόνας

Η εικόνα, θεολογία εικονογραφημένη

Μάθαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο πως «καινή γλώσσα» των εικόνων είναι γλώσσα κατ' εξοχήν αναγωγική και μυσταγωγική.

Μέσα στην εκκλησία ο κάθε πιστός αισθάνεται καρδιακά την παρουσία του Θεού και των Αγίων και αυτό σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στις εικόνες.

Οι εικόνες προσανατολίζουν τους θεατές τους προς το Αρχέτυπό τους, καθοδηγώντας προς μία συνάντηση με τον εικονιζόμενο με απλότητα και αμεσότητα, επειδή έχουν την δυνα-

τότητα να γίνονται το «μέσον» με το οποίο συναντάται ο θεατής με την υπόσταση του εικονιζόμενου προσώπου.

Αυτό είναι κάτι που γίνεται με την παρουσίαση της μορφής του Χριστού και των Αγίων με μία απλή και συμβολική εικαστική γλώσσα, η οποία περιγράφει την αλήθεια των προσώπων και των πραγμάτων και είναι η ίδια η αλήθεια του Ευαγγελίου, η Αλήθεια με κεφαλαίο Α που φτάνει μέχρι το Ω, μέχρι τα έσχατα, δηλαδή ο Ιησούς Χριστός.

Είναι δηλαδή, γλώσσα ευαγγελική όπως μας λέει ο Λεωνίδας Ουσπένσκυ, «όπως ο λόγος της Γραφής είναι λεκτική εικόνα, έτσι και η εικόνα είναι ζωγραφισμένος ευαγγελικός λόγος».

Παρατηρώντας κάποιος τις άγιες εικόνες, γνωρίζοντας και αποκωδικοποιώντας την γλώσσα τους, μπορεί να κατανοήσει και να προσλάβει βιωματικά κάποιες αξίες και κάποιες αλήθειες,



IC XC, φορητή εικόνα 13ου αιώνα, Μονή Σινά.

Οι αλήθειες αυτές είναι τα δόγματα της Εκκλησίας, δόγματα Χριστολογικά, Τριαδολογικά αλλά και θέματα Αγιολογικά, Εκκλησιολογικά και Λειτουργικά, τα οποία περιγράφονται με απλό και κατανοητό τρόπο στην ορθόδοξη εικονογραφία.

Έχει ειπωθεί πως η σπουδή της ορθόδοξης θεολογίας θα μπορούσε να γίνει και μόνο με την μελέτη και την ανάλυση των εικόνων.

Πραγματικά, οι εικόνες περιγράφουν και φανερώνουν με μεγάλη ενάργεια το ορθόδοξο δόγμα και με ένα λόγο μπορούμε να πούμε πως είναι θεολογία εικονογραφημένη.

Η αγιολογική και πατερική γλώσσα των εικόνων

Είπαμε προηγουμένως, πως οι εικόνες μάς ανοίγουν τα μάτια στην μνήμη των μελλόντων, στην ανάμνηση δηλαδή της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού, στα έσχατα.



Αγ. Αθανάσιος, σύγχρονη τοιχογραφία, Ξενοφ. Μπόκος.



Αγ. Γρηγόριος Νύσσης, τοιχογραφία 14ου αιώνα, Μονή Ντέτσανι, Σερβία.

Αυτό ακριβώς, η μνήμη δηλαδή των μελλόντων, είναι ίσως το πιο σπουδαίο και το πιο καινοτόμο μήνυμα που μας δίνει η πατερική και αγιολογική γλώσσα των εικόνων με τα εικονογραφικά συναξάρια και τα εικονιστικά υπομνήματα του πατερικού λόγου.

«Οίδε γαρ και γραφή (ζωγραφική) σιωπώσα εν τοίκω λαλείν και τα μέγιστα ωφελείν» μας λέει ο Αγ. Γρηγόριος Νύσσης και η αγία μας εκκλησία, μέσω των εικόνων, μας «μορφώνει», μας εκπαιδεύει ακριβώς σε αυτό το αδιανόητο, στην μνήμη των μελλόντων.

Η εικονογραφία, με τα θαύματα του Χριστού, τις απεικονίσεις των μαρτυρίων των Αγίων, της Κρίσεως, του Παραδεί-



Ο Άγιος Γέρων Σωφρόνιος, πορτραίτο με αυγοτέμπερα, έργο Ουρανίας Φέζου.

σου μας μυσταγωγεί στην βασιλεία και γίνεται «παιδαγωγούσα εις Χριστόν», διαβάζουμε στο «Εισοδικόν» του π. Βασιλείου Γοντικάκη και η χάρη της εικόνας «υπάρχει και μας κρατά όπως η Μάνα, βρεφοπρεπώς, οδηγώντας μας στην άφθορη ζωή».

Αν ψάξουμε, θα βρούμε στα Συναξάρια πολλές διηγήσεις για Αγίους που εισήλθαν στην ζωή της εκκλησίας και αγίασαν, με αφετηρία την τεράστια επιρροή που άσκησε επάνω τους η ύπαρξη ή η θέα μίας εικόνας.

Οι ιερές εικόνες, «ως χαρισματικές παρουσίες των εικονιζομένων», μας λέει ο γέροντας Σωφρόνιος του Έσσεξ, παιδαγωγούν τον πιστό «εις το προσεύχεσθαι» και «εις κοινωνίαν μετά του Ανάρχου Όντος».

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές, παρατηρώντας την παλαιολόγια εικόνα της δεήσεως από την μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, ανακαλύπτουν την στάση ικεσίας της Θεοτόκου και του Τιμίου Προδρόμου προς τον Χριστό αλλά και την δοξολογική και ευχαριστιακή λειτουργία της εικόνας αυτής, εκ μέρους του γένους των ανθρώπων προς τον Υίο και Λόγο του Θεού.

Οι μαθητές διαβάζουν την περιγραφή που ακολουθεί και την αντιπαραβάλλουν με αυτό που βλέπουν στην εικόνα.

Η εικόνα παρουσιάζει στο κέντρο την μορφή του Κυρίου, που στέκεται «κατ' ενώπιον» με ελαφριά κλίση προς τα δεξιά πάνω σε χαμηλό υποπόδιο, ευλογεί με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος και κρατάει στο αριστερό χέρι κλειστό ευαγγέλιο. Φοράει σκούρο κυανό (μπλε) ιμάτιο που αφήνει ελεύθερη την δεξιά του πλευρά ενώ από κάτω φαίνεται ο χειριδωτός ωχροκόκκινος χιτώνας φωτισμένος με χρυσοκονδυλιά. Το χαρακτό φωτοστέφανο του Χριστού περιβάλλει τις κεραίες του σταυρού που σχηματίζονται με μαύρα περιγράμματα και στολίζονται στο



Δέηση, μονή Αγ. Αικατερίνης του Σινά, αρχές 14ου αιώνα.

κέντρο με πετράδια σε λευκό, μπλε και κόκκινο χρώμα. Το πρόσωπό του Κυρίου είναι μειλίχιο και απαλά αυστηρό, με κοντά γένια και πλούσια, σκούρα καστανόξανθα μαλλιά.

Αριστερά βλέπουμε την Θεοτόκο, μία ψηλή, ραδινή και αρχοντική γυναικεία μορφή, που γέρνει ελαφρά το κεφάλι της προς τον Χριστό, με τα χέρια της σε στάση δεήσεως. Φοράει, στο ίδιο χρώμα με το ιμάτιο του Χριστού, χιτώνα «ποδήρη», που φτάνει δηλαδή μέχρι το έδαφος και καλύπτει σχεδόν τα μικρά κόκκινα παπούτσια που είναι στο αυτοκρατορικό χρώμα της κινάβαρης,

ενώ από πάνω φοράει πορφυρό μαφόριο που καλύπτει το κεφάλι της μέχρι το μέτωπο. Το πρόσωπό της προβάλλει μέσα από το σκούρο μαφόριο υπέροχα όμορφο και νεανικό.

Δεξιά ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, ψηλός, ασκητικός και αναμαλλιασμένος, γέρνει με σεβασμό και συστολή προς τον Κύριο με τα χέρια του επίσης σε στάση δέησης. Φοράει χιτώνα στο χρώμα της χώρας, δεμένο στην μέση και ανασηκωμένο έως την κνήμη, με σανδάλια στα γυμνά του πόδια, ενώ από πάνω καλύπτεται με σκούρο ιμάτιο στο χρώμα της ωμής όμπρας. Το πρόσωπό του έχει σοβαρή και ικετευτική έκφραση με χαμηλωμένα φρύδια, ασημένια σκούρα καστανά μαλλιά μέχρι τους ώμους και γένια που καταλήγουν σε άτακτους και σγουρούς βοστρύχους.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές αντιγράφουν τις επιγραφές της εικόνας της Δείσεως από την Μονή του Σινά (προηγ. σελίδα), με μολύβι σε χαρτί και μαθαίνουν να ξεχωρίζουν τις εικονογραφικές στάσεις «κατ' ενώπιον» και «σε δέηση».

Με απαλές γραμμές και σκληρό μολύβι σχεδιάζουν τις βασικές γραμμές και τα περιγράμματα σε μία από τις μορφές της δείσεως.

Μπορούν επίσης να χρησιμοποιήσουν εναλλακτικά και διάφανο χαρτί, για να ακολουθήσουν τις βασικές γραμμές του σχεδίου και να προσθέσουν μετά λεπτομέρειες με μαλακό μολύβι.

Γλωσσάρι

Λεωνίδας Αλεξάντροβιτς Ουσπένσκυ (1902-1987): Ρώσος, σημαντικός εικονογράφος της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αλλά και με σημαντικό συγγραφικό έργο για την Θεολογία της Εικόνας.

Άγιος Γρηγόριος Νύσσης (335-394): Γεννήθηκε στη Νεοκαισάρεια του Πόντου και ήταν αδελφός του Μεγάλου Βασιλείου. Έχοντας λάβει την ίδια μόρφωση με τον αδελφό του, γίνεται επίσκοπος Νύσσης. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στην Β' Οικουμενική Σύνοδο στην Κωνσταντινούπολη. Πέθανε ειρηνικά, αφήνοντας σπουδαίο συγγραφικό έργο.

Γέρων Σωφρόνιος Σαχάρωφ (1896-1993): Ρώσος Ορθόδοξος Ιερομόναχος. Ασχολήθηκε με την Βυζαντινή εικονογραφία. Έζησε και ίδρυσε χριστιανική αδελφότητα και μοναστήρι στο Έσσεξ, ανατολική Αγγλία.

«Κατ' ενώπιον»: Αναφερόμαστε σε μια εικονογραφική στάση, όπου το πρόσωπο είναι στημένο μετωπικά, με ελαφριά κλίση δεξιά ή αριστερά από τον κάθετο άξονα. Ενώ σε μια «στάση σε δέηση» τα πρόσωπα βρίσκονται ζωγραφισμένα σε κλίση από τον κάθετο άξονα. Τα πρόσωπα που στέκονται στη στάση αυτή, σκύβουν και απλώνουν τα χέρια προς το πρόσωπο Του Ιησού Χριστού (σεβίζουν).

Χιτώνας: Ανδρικό και γυναικείο ένδυμα από λινό ή μάλλινο ύφασμα που το φορούσαν κατάσαρκα από την αρχαιότητα. Ήταν χειριδωτός δηλαδή με μανίκια ή ποδήρης, μακρύς μέχρι τον αστράγαλο.

Ιμάτιο: Ένδυμα από την αρχαία Ελλάδα που φοριόταν συνήθως επάνω από το χιτώνα. Συνέχισε να φοριέται και στο Βυζάντιο.

Μαφόριο: Γυναικείο ένδυμα σαν πέπλο. Ένα είδος χιτώνα που κάλυπτε την κεφαλή και έφτανε μέχρι τους αστραγάλους.



6. Διαφορές εικόνας και θρησκευτικής ζωγραφικής

Γιατί οι εικόνες δεν είναι θρησκευτική ζωγραφική

Από τα πρώτα πράγματα που μαθαίνει όποιος αρχίζει να μελετά και να σπουδάζει την ορθόδοξη εικονογραφία είναι πως οι εικόνες δεν είναι «θρησκευτική ζωγραφική».

Ας δούμε λοιπόν για ποιον λόγο συμβαίνει αυτό.

Κατ' αρχάς η ζωγραφική, μπορούμε να πούμε γενικά, πως είναι μία δημιουργία, μία εικαστική δημιουργία. Είναι η δημιουργία ενός κόσμου, ενός κόσμου που δεν είναι βεβαίως ίδιος με αυτόν τον κόσμο που ζούμε και αναπνέουμε, όμως είναι ένας κόσμος που μπορούμε να τον «ψηλαφήσουμε» και να τον προσλάβουμε με την όρασή μας, την αντίληψή μας, την σκέψη μας και τα συναισθήματά μας.

Είναι ένας κόσμος αυθύπαρκτος, ένας κόσμος ξεχωριστός και ελεύθερος, που υπάρχει όσο εμείς μπορούμε να τον αποκωδικοποιήσουμε, και η αξία του έγκειται στην μετοχή αυτού του κόσμου στο κάλλος, το καλόν και αγαθόν της αρχαίας τέχνης.

Όταν η ζωγραφική περιγράφει κάποιο θέμα, κάποια ιστορία από την Αγία Γραφή ή από άλλα θρησκευτικά κείμενα τότε μπορούμε να την ονομάσουμε «θρησκευτική ζωγραφική» και τέτοια ήταν σχεδόν ολόκληρη η δυτική Ευρωπαϊκή ζωγραφική και γενικά η τέχνη της Αναγέννησης.

Σε αυτήν την τέχνη οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν κάποια αφορμή, παραδείγματος χάριν μια ιστορία από την Βίβλο, και αφήνουν ελεύθερη την φαντασία τους να ερμηνεύσει το γεγονός, να σκηνοθετήσει μία σκηνή, να αναπλάσει πρόσωπα, κτίρια, τοπία κλπ. σύμφωνα με την φαντασία τους, το ταλέντο τους, την γνώμη τους, το προσωπικό τους γούστο αλλά και το γούστο του παραγγελιοδότη τους.

Επειδή όμως, ο βασικός παραγγελιοδότης ήταν στις περισσότερες φορές η Ρωμαιοκαθολι-



Ορθόδοξη εικόνα του Κυρίου.



Ναζαρινή ζωγραφική με θέμα τον Χριστό.

μιλάμε για δύο τελείως διαφορετικά πράγματα, άλλο πράγμα η ορθόδοξες εικόνες και άλλο τα έργα της θρησκευτικής ζωγραφικής.

Η διαφορά ανάμεσά στα δύο είδη ζωγραφικής είναι σαν την διαφορά ανάμεσα στο ψωμί που παίρνουμε από τον φούρνο και στο πρόσφορο που ετοιμάζουμε για την Θεία Λειτουργία.

Μπορούμε βεβαίως να πούμε πως και τα δύο είναι ψωμί, άρτος, όμως είναι τελείως διαφορετικά.

Το ίδιο ισχύει για τις εικόνες και τις θρησκευτικές ζωγραφίες, είναι ζωγραφική και τα δύο αλλά μιλάμε για τελείως διαφορετικά πράγματα.

Η ευχαριστιακή δυνατότητα της εικονογραφίας

Κάθε ζωγράφος λοιπόν, μέσα από την τέχνη του, γίνεται ένας μικρός δημιουργός κατ' εικόνα του δημιουργού του, ένας Θεός «εν σμικρώ».

κή Εκκλησία, είναι βεβαίως αναμενόμενη και η θρησκευτική θεματολογία αλλά, εξ ίσου αναμενόμενη, είναι και η αποτυχία του προσωπικού γούστου να διασώζει και να ορθοτομεί τον λόγο της αληθείας.

Αυτή λοιπόν, η δυτική, νατουραλιστική ζωγραφική, η λεγόμενη «θρησκευτική ζωγραφική», έδωσε μέσα στους προηγούμενους αιώνες πολλά και εξαιρετικά έργα υψηλής τέχνης και αισθητικής, είναι όμως μία τέχνη που περιγράφει προσωπικές ερμηνείες, δημιουργίες, απόψεις και γούστα με αφορμή απλώς κάποιο θέμα από την Αγία Γραφή.

Το πρόσφορο και το ψωμί του φούρνου

Η ζωγραφική όμως της ορθόδοξης εικονογραφίας είναι η ζωγραφική που περιγράφει την αλήθεια του ευαγγελίου, την οντολογική αλήθεια των προσώπων και των πραγμάτων, όχι προσωπικές απόψεις και γούστα κάποιου, αλλά την θεολογία της ορθόδοξης εκκλησίας.

Αυτή η ουσιώδης διαφορά μας κάνει να



Σφραγίδα για πρόσφορο.



Ορθόδοξη εικόνα της Αναλήψεως του Χριστού.

Ο ζωγράφος όμως των εικόνων, ενώ «μετέρχεται» της ίδιας δημιουργίας, αυτήν την δημιουργία την αντιπροσφέρει ευχαριστικά στον δημιουργό του μέσα από την σύναξη των πιστών, όπως ακριβώς προσφέρουμε το πρόσφορο στην προσκομιδή.

Αυτή η ευχαριστική δυνατότητα της ζωγραφικής των εικόνων ανυψώνει τον ζωγράφο και το έργο του σε μία ιερατική σφαίρα, και η ενασχόληση με την εικονογραφία αναδεικνύεται μία πολύ σοβαρή και υπεύθυνη εκκλησιαστική διακονία.



Ναζαρινή εκδοχή της Αναλήψεως του Χριστού.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές βλέπουν έργα Αναγεννησιακής τέχνης και τα συγκρίνουν με τις ορθόδοξες εικόνες αντιπαράβαλλοντας παρόμοια θέματα στην τέχνη των Ρωμαιοκαθολικών και των Ορθοδόξων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές συζητούν μέσα στην τάξη για την παρασκευή του άρτου της προσκομιδής, για το ζυμωτό πρόσφορο, την σφραγίδα και την διαδικασία της προετοιμασίας του.

Σχεδιάζουν με μολύβι σε χαρτί μία σφραγίδα για πρόσφορο.

Αν υπάρχει η δυνατότητα, με την βοήθεια κάποιου που γνωρίζει, προετοιμάζουν, ζυμώνουν και δίνουν για ψήσιμο ένα μικρό πρόσφορο που φτιάχνουν στο εργαστήριο.

Γλωσσάρι

Νατουραλιστική ζωγραφική (Νατουραλισμός): Ζωγραφικό κίνημα του 19ου αιώνα που πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία. Έχει θεματολογία κυρίως από τη φύση και η απόδοση των ζωγραφικών θεμάτων γίνεται με λεπτομέρεια και περιγραφικό χαρακτήρα.

Προσκομιδή: Αγία και Ιερά Πρόθεση.



Σχέδιο σφραγίδας για πρόσφορο.

7. Εικόνες και είδωλα, οι διαφορές τους

Η ζωγραφική σαν καθρέφτισμα ενός ειδώλου

Στο προηγούμενο μάθημα μιλήσαμε για την θρησκευτική ζωγραφική στην ευρωπαϊκή αναγεννησιακή τέχνη και είπαμε πως ένα βασικό χαρακτηριστικό της είναι η σχεδόν απόλυτη ελευθερία του ζωγράφου να φανταστεί, να οργανώσει και να σκηνοθετήσει το θέμα που θέλει να ζωγραφίσει.

Αυτό ακριβώς το σκεπτικό είχε σαν αποτέλεσμα τα έργα αυτά, οι ζωγραφιές αυτές να λειτουργούν σαν μία αποκομμένη σκηνή από ένα φανταστικό θέατρο που συμβαίνει ή συνέβη κάπου κάποτε.

Δημιουργούν δηλαδή μία εικόνα ψευδαίσθησης ενός τρισδιάστατου χώρου μέσα στον οποίο ο θεατής βλέπει από μία απόσταση ένα στιγμιότυπο, ένα *tableau vivant* όπως λέγεται στην τέχνη, ή ένα «καρέ» από μία κινηματογραφική ταινία.

Αυτή ακριβώς η λειτουργία της «σκηνής», τονίζεται με διάφορες τεχνικές, με την προοπτική απόδοση του χώρου, τα σημεία «φυγής», τις «ερριμένες σκιές» και την απομίμηση της λειτουργίας του φυσικού φωτισμού πάνω στα ζωγραφισμένα αντικείμενα.

Έχουμε δηλαδή έναν εικαστικό τρόπο που αναπαριστά μία εικαστική πραγματικότητα η οποία βρίσκεται κάπου αλλού, κάπου μακριά.

Οι θεατές βλέπουν και αντιλαμβάνονται μέσα από τον ρεαλισμό, δηλαδή την «φυσικότητα», την ύπαρξη του έργου σαν μία παγωμένη σκηνή από κινηματογραφική ταινία που βλέπουν σε κάποια οθόνη, και αυτά που βλέπουν διαδραματίζονται από την επιφάνεια αυτής της οθόνης και προς τα πίσω.

Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο μία ξεκάθαρη απόσταση ανάμεσα στο έργο και στον θεατή και η απόσταση αυτή να αυξάνει όσο μεγαλώνει η πειστικότητα, η δεξιοτητα και ο ρεαλισμός που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος.



Ναζαρινή ζωγραφική, Μουσείο Ιδρύματος Μακαρίου, Κύπρος.



Ο Χριστός καλεί τους Μαθητές, τοιχογραφία στην μονή Ντέτσανη.

Η συμβολική «παροντοποίηση» των εικόνων

Η ζωγραφική των εικόνων όμως χρησιμοποιεί ένα τελείως διαφορετικό εικαστικό σύστημα, με το οποίο παρουσιάζει τα εικονιζόμενα με εντελώς ξεχωριστό και πολύ πιο απλό τρόπο.

Χωρίς να καταφεύγει σε λύσεις ψευδαισθητικές, παρουσιάζει τα εικονιζόμενα ως παρόντα, μας δείχνει δηλαδή τον Χριστό, την Θεοτόκο και τους Αγίους παρόντες ανάμεσά μας, τους «παροντοποιεί».

Αυτό το καταφέρει εμφανίζοντας τα εικονιζόμενα που παρουσιάζει από την επιφάνεια της ζωγραφικής προς τον θεατή.

Ο ζωγράφος των εικόνων δεν ενδιαφέρεται για ψευδαισθήσεις και

τρικ, δεν υποδουλώνεται στην προοπτική απόδοση του χώρου, δεν τον δεσμεύει η λειτουργία της ευθύγραμμης διάδοσης του φωτός, δεν δημιουργεί ατμοσφαιρικό, θεατρικό και σκηνικό βάθος, δεν τον καταδυναστεύει η «φυσικότητα» και ο ρεαλισμός αλλά αποζητά την βαθύτερη αλήθεια των εικονιζομένων.

Αυτό δεν σημαίνει πως δεν τον ενδιαφέρει η πιστότητα και το κάλλος των προσώπων, δεν σημαίνει πως δεν υπάρχει ογκηρότητα και σωματικότητα στις μορφές που ζωγραφίζει ούτε πως δεν μπορεί να αποδώσει τα μεγέθη και τις αρμονικές αναλογίες στις συνθέσεις του.

Ενδιαφέρεται όμως να περιγράψει τα σταθερά, τα ουσιώδη, τα σημαντικά, τα γνήσια και τα αληθινά με ιεροπρέπεια και κάλλος.

Δεν τον ενδιαφέρουν τα «τρεπτά» στοιχεία των πραγμάτων, αυτά που αλλάζουν ανάλογα με τις συνθήκες του φωτισμού, δεν ασχολείται με τα δευτερεύοντα αλλά με τα σημαντικά και τα καίρια, δεν ζωγραφίζει μόνο αυτά που φαίνονται αλλά μάλλον περισσότερο αυτά που «είναι».

Οι χρωστικές της ζωγραφικής

Πριν από χιλιάδες χρόνια οι άνθρωποι για να ζωγραφίσουν χρησιμοποίησαν έγχρωμες ουσίες, τις λεγόμενες χρωστικές. Το κεραμιδί, η ώχρα, το καφέ, το μαύρο και το άσπρο ήταν τα πρώτα χρώματα που έφτιαξαν για να δημιουργήσουν τα έργα τους.

Από τότε, έχουμε συνεχείς ανακαλύψεις χρωμάτων και χρωστικών, με τη δημιουργία τους να συνοδεύει την εξέλιξη των σπουδαιότερων καλλιτεχνικών ρευμάτων από την Αναγέννηση μέχρι τον ιμπρεσιονισμό.

Έχουμε τα οξείδια, που στην κατηγορία αυτή ανήκουν ορυκτά χρώματα σε σκόνη που ανάλογα τη σύσταση διακρίνονται σε οξείδια του σιδήρου ή του χρωμίου.

Η ώχρα, και συγκεκριμένα η κόκκινη ώχρα, η αρχαιότερη χρωστική ουσία που χρησιμοποιείται στις μέρες μας, συναντάται για πρώτη φορά στις προϊστορικές σπηλαιογραφίες. Πρόκειται για ορυκτό, σε αποχρώσεις ανοικτού καφέ κίτρινου έως καφέ κόκκινο. (κίτρινη ώχρα - κόκκινη ώχρα). Τη συναντάμε στα πλούσια σε σίδηρο εδάφη. Θεωρείται γεώδες, δηλαδή γήινο χρώμα επειδή όλες οι αποχρώσεις της περιέχονται στη φυσική «παλέτα» της γης. Το χρώμα της οφείλεται στο οξείδιο του σιδήρου. Χρησιμοποιήθηκε αρχικώς στις σπηλαιογραφίες, ενώ την συναντάμε σε όλες τις εποχές και σε όλα τα είδη ζωγραφικής.

Τον 16ο και τον 17ο αιώνα, η δημοφιλέστερη κόκκινη χρωστική ουσία προερχόταν από το έντομο κοκενίλη ή καρμίνη, το οποίο ενδημούσε αποκλειστικά στους κάκτους του Μεξικού και είναι μη τοξική.

Από την αρχαιότητα έχουμε το κυανό χρώμα που προέρχεται από τον lapis lazuli, ένα ορυκτό το οποίο για αιώνες ολόκληρους προερχόταν από μία συγκεκριμένη οροσειρά του Αφγανιστάν. Με την άλεσή του έχουμε το Ultramarine, που ήταν το λαμπρότερο και πιο ακριβό μπλε. Αυτό το πολύτιμο υλικό ήταν παγκοσμίως θαυμαστό, κοσμώντας από τα Αιγυπτιακά ταφικά πορτραίτα, τις βυζαντινές τοιχογραφίες, τις τοιχογραφίες της Καπέλα Σιξτίνα, έως αργότερα και την αναγεννησιακή ζωγραφική. Χρησιμοποιήθηκε συχνά στα ρούχα του Κυρίου και της Θεοτόκου. Εξακολουθεί να είναι εξαιρετικά δαπανηρή χρωστική ουσία ακόμα και σήμερα, ενώ έχει αντικατασταθεί πλέον, από όταν εφευρέθηκε, ένα συνθετικό ultramarine.

Έχουμε επίσης τη σιέννα, μία φυσική χρωστική γαία, πλούσια σε οξείδια του σιδήρου. Στη φυσική της μορφή και ακατέργαστη η σιέννα έχει ένα κιτρινοκαφέ χρώμα. Όταν η σιέννα θερμανθεί η απόχρωση της γίνεται κόκκινο-καφέ και ονομάζεται σιέννα ψημένη. Ως χρωστική χρησιμοποιείται για να δώσει μία μεγάλη γκάμα χρωμάτων. Η σιέννα πήρε το όνομά της από την Ιταλική Σιένα (terra di Siena), περιοχή της Ιταλίας όπου γινόταν εξόρυξη της σιέννας κατά την Αναγέννηση.

Η σιέννα, μαζί με την ώχρα και την όμπρα, ήταν επίσης από τις πρώτες χρωστικές που χρησιμοποίησε ο άνθρωπος καθώς έχει βρεθεί σε πολλές ζωγραφίες σε σπήλαια.



Θήκη με χρώματα - χρωστικές.



Η Μεταμόρφωση του Χριστού, τμήμα επιστυλίου, μονή Σινά, τέλος 12ου αιώνα.

Το βερμιγιόν (Vermillion) είναι ένα λαμπερό κόκκινο που φτιάχνεται από τη σκόνη του ορυκτού Κινναβαρίτης. Χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην τέχνη και χρησιμοποιήθηκε πολύ στην αρχαία Ρώμη, στα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Μεσαίωνα και στους πίνακες ζωγραφικής της Αναγέννησης.

Τέλος, έχουμε επίσης και το τιτάνιο που χρησιμοποιείται σήμερα κυρίως για την παραγωγή λευκής χρωστικής ουσίας με εξαιρετική λευκότητα και τα χρώματα τσιμέντου όπως το πράσινο και το μαύρο. Το λευκό χρώμα από μόλυβδο, το λεγόμενο ψιμίθι ή στουπέτσι, το οποίο χρησιμοποιήθηκε

από τα αρχαία χρόνια, είναι δραστικό δηλητήριο και έχει πλέον αντικατασταθεί από το λευκό του τιτανίου.

Μέχρι και τις αρχές του 16ου αιώνα η αυγοτέμπερα ήταν το πλέον διαδεδομένο χρωματικό μέσον. Οι χρωστικές χρησιμοποιούνται σε μορφή σκόνης και, για την κλασική αυγοτέμπερα, διαλύονται σε αραιωμένο κρόκο αυγού με λίγο ξηρό κρασί, ξύδι ή σκέτο νερό.

Τα χρώματα λαδιού θα κάνουν την εμφάνισή τους αργότερα, στην αρχή σαν πρόσθετα στην αυγοτέμπερα και αργότερα, επάνω σε μουσαμά, θα χρησιμοποιηθούν σε μεγάλη κλίμακα, από την περίοδο της Αναγέννησης μέχρι την εποχή μας. Το λάδι – συνήθως λινέλαιο – το ρετσίνι και οι χρωστικές αποτελούν τα παραδοσιακά υλικά βάσης τα οποία συνενώνουν τις χρωστικές ουσίες, σε μορφή σκόνης, και δίνουν παχύρρευστες ομοιογενώς χρωματισμένες μάζες.

Μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, όπου εμφανίστηκαν οι πρώτες βιοτεχνίες κατασκευασμένων χρωμάτων, κάθε ζωγράφος έφτιαχνε, μαζί με τους βοηθούς του και τις δικές του συνταγές, τα χρώματά του. Τα χρώματα με βάση το λινέλαιο, οι τέμπερες, οι ακουαρέλες, τα μελάνια αλλά και τα στεγνά μολύβια και τα παστέλ αποτελούν τα παραδοσιακά χρώματα – υλικά.

Τον 19ο αιώνα η πρόοδος της τεχνολογίας με τη Βιομηχανική Επανάσταση αλλά και, κυρίως, η γέννηση της σύγχρονης Χημείας παρουσίασαν νέες χρωστικές. Οι δεκάδες καινούργιες αποχρώσεις, σε συνδυασμό με την επινόηση βελτιωμένων βαφών και συνδετικών μέσων, δώσανε πάρα πολλές χρωματικές επιλογές στους καλλιτέχνες.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές μελετούν και σχολιάζουν τον τρόπο που παρουσιάζονται οι ανθρώπινες μορφές, το τοπίο, τα κτήρια, τα βουνά στις συνθέσεις των εικόνων στο επιστήλιο δωδεκάορτο της μονής του Σινά.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές σχεδιάζουν με μολύβι σε χαρτί ένα δέντρο από την εικόνα της Γέννησης ή της Μεταμόρφωσης ή ένα κτήριο από τις σκηνές με τον βίο της Θεοτόκου από το επιστήλιο της μονής του Σινά.

Όταν ολοκληρώσουν τα έργα τους, τα βλέπουν όλα μαζί και τα σχολιάζουν σε σχέση με αυτά της εικόνας.

Γλωσσάρι

Είδωλο: Η εικόνα αντικειμένου η οποία σχηματίζεται ως αποτέλεσμα ενός οπτικού φαινομένου, κάτι που μπορεί να γίνει αισθητό με τις αισθήσεις μας. Στη θρησκεία έχει την έννοια του ομοιώματος, αντικειμένου λατρείας που απεικονίζει κάποια θεότητα.

Tableau vivant: «Ζωντανή εικόνα» στα Γαλλικά.

Πρόκειται για μια στατική εικόνα που περιέχει ένα ή περισσότερα μοντέλα ή ηθοποιούς. Συνδυάζει στοιχεία από το θέατρο και τις καλές τέχνες.

Προοπτική: Είναι η τέχνη της προβολής μιας τρισδιάστατης εικόνας και της δημιουργίας της αίσθησης του βάθους σε μια επίπεδη επιφάνεια.

Σημείο φυγής: Όλες οι γραμμές οι οποίες στο χώρο είναι παράλληλες στο προοπτικό σχέδιο συγκλίνουν σε ένα κάθε φορά σημείο, το οποίο ονομάζεται σημείο φυγής αυτών των παράλληλων γραμμών.

Ερριμένες σκιές: Οι ζωγράφοι αξιοποιούν τις σκιές των αντικειμένων, για να αποδώσουν το φως και να τονίσουν τον όγκο τους.

Ρεαλισμός: Ζωγραφικό κίνημα. Εμφανίστηκε στη Γαλλία μετά τη Γαλλική Επανάσταση και σκοπό έχει να αποδώσει την πραγματικότητα όπως είναι χωρίς να ωραιοποιείται, όπως στο κίνημα του ρομαντισμού που επικρατούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή.

Επιστύλιο: Το επάνω μέρος του τέμπλου ενός ναού. Οι εικόνες του παριστάνουν σειρά εορτών (δωδεκάορτο) ή σκηνές βίου Αγίων.



Σχέδιο, δέντρο

8. Ορθόδοξη εικονογραφία και κινηματογράφος

Κινούμενες εικόνες

Η αναπαραστατική τέχνης της ζωγραφικής, στο τέλος του 19ου αιώνα, απέκτησε μία αδελφή τέχνη, την τέχνη της φωτογραφίας. Η τέχνη αυτή, που μπορούσε να αποδώσει πολύ ευκολότερα αλλά και αποτελεσματικότερα την πιστή αναπαράσταση, συνέβαλλε αποφασιστικά στην ανάπτυξη της τέχνης, ελευθερώνοντας τους ζωγράφους από τις απαιτήσεις του πιστού ρεαλισμού, και αφήνοντας χώρο στις ανακαλύψεις της μοντέρνας ζωγραφικής ακριβώς στην ίδια περίοδο.

Στις αρχές του 20ου αιώνα όμως εμφανίζεται και το παιδί της φωτογραφίας, ο κινηματογράφος, οι κινούμενες εικόνες, όπως ονομάστηκαν στην αρχή.

Η ανάπτυξη του κινηματογράφου άνοιξε νέους δρόμους και έφερε εντελώς καινούργιες δυνατότητες στην καλλιτεχνική δημιουργία με αποτέλεσμα να μιλάμε για ένα νέο είδος τέχνης.

Ο διάλογος της ορθόδοξης εικονογραφίας με την φωτογραφία αρχικά και τον κινηματογράφο στην συνέχεια, μπορούμε να πούμε πως έχει αρχίσει με πολλούς δισταγμούς αλλά και με δικαιολογημένο προβληματισμό.

Οι φωτογραφίες νεοτέρων αγίων, σε κάποιες περιπτώσεις, λειτουργούν βοηθητικά στην εικονογραφική τέχνη και παράλληλα, κάποιες φορές τείνουν να την αντικαταστήσουν.

Το κεντρικό όμως μήνυμα των εικόνων, η βασική λειτουργία τους, είναι να δείχνουν την υπόσταση του Χριστού και των εικονιζόμενων αγίων, με ιεροπρέπεια και κάλλος, να εξιστορούν τα καλά νέα του ευαγγελίου και να μας οδηγούν προς την βασιλεία του Θεού, στα έσχατα.

Όλα αυτά είναι αρκετά σύνθετα και απαιτητικά για να μπορέσουν να λειτουργήσουν μέσα



Σκηνή από την ταινία «Αντρέι Ρουμπλιόφ» του Ταρκόφσκι.



Σκηνή από την ταινία «Αντρέι Ρουμπλιόφ» του Ταρκόφσκι.

από τον τρόπο της φωτογραφίας και του κινηματογράφου και θέτουν προκλήσεις και ερωτήματα που η απαντήσείς τους θέλουν πολλή δουλειά και βέβαια πάρα πολύ χρόνο.

Δεν είναι όμως απίθανο κάποια στιγμή ο κινηματογράφος να υπηρετήσει την εικονογραφική τέχνη μέσα από όρους και τρόπους που θα είναι συμβατοί με το μήνυμα αλλά και τις προϋποθέσεις της αλήθειας των εικόνων.

Ένα χαρακτηριστικό και συνάμα ενδιαφέρον παράδειγμα προς την κατεύθυνση αυτή, είναι η δουλειά του Ρώσου, ορθόδοξου κινηματογραφιστή Αντρέι Ταρκόφσκι (1932-1986).

Στην ταινία του, «Αντρέι Ρουμπλιόφ» (1966), παρουσιάζει την ιστορία του επιφανέστερου Ρώσου Αγίου και εικονογράφου του 15ου αιώνα, μαθητή του Θεοφάνη του Έλληνα, επιλέγοντας να χρησιμοποιήσει ασπρόμαυρο φιλμ σε όλο το έργο και μόνο στον επίλογο κάνει χρήση έγχρωμου, δείχνοντας μερικές από τις σπουδαιότερες εικόνες του Ρουμπλιόφ.

Η εικόνα και η σχέση της με το θέατρο σκιών

Μία άλλη τέχνη όμως, εντελώς διαφορετική, η οποία μοιράζεται παρόμοιους εικαστικούς τρόπους και δείχνει να έχει κάποια κοινά με την ορθόδοξη εικονογραφία είναι το θέατρο σκιών.

Η λαϊκή και παραδοσιακή αυτή τέχνη, με την αρχή της και την καταγωγή της να χάνεται στα βάθη των αιώνων, χρησιμοποιεί απλές αρχές και φόρμες που συγγενεύουν με το εικαστικό σύστημα των εικόνων.

Δεν είναι τυχαίο ούτε περίεργο που η αφαίρεση, ο συμβολισμός, η εκφραστικότητα και ο εξπρεσιονισμός ακόμα και μέχρι την υπερβολή, αλλά και η απλότητα και η καθαρότητα της φόρμας είναι στοιχεία που μοιράζεται το θέατρο σκιών, με τους τρόπους της εικονογραφικής τέχνης.

Ο ίδιος λαός, οι ίδιοι άνθρωποι και οι ίδιοι τρόποι θέασης του κόσμου φαίνεται πως εξηγούν αυτές τις συγγένειες με το θέατρο σκιών, όπως αυτό τουλάχιστον διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μέσα στην ελληνική κοινωνία και πραγματικότητα.



Θέατρο Σκιών Καραγκιόζη

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

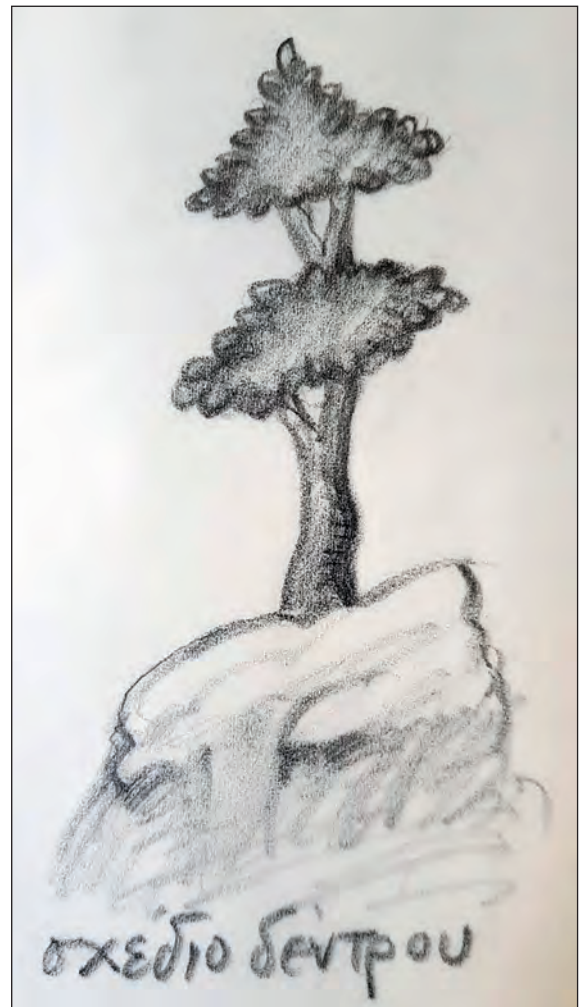
Οι μαθητές βλέπουν φωτογραφίες ή, εάν υπάρχει η δυνατότητα, αποσπάσματα από την ταινία «Αντρέι Ρουμπλιόφ» του Αντρέι Ταρκόφσκι, σχολιάζουν τον τρόπο παρουσίασης της εικονογραφίας μέσα στην κινηματογραφία και συζητούν για την σχέση και τις προοπτικές των δύο τεχνών.

Επίσης, μαθαίνουν για τα «ανθίβολα» και την χρήση τους, τα διάφανα δηλαδή σχέδια που χρησιμοποιούνται στην εικονογραφία για την μεταφορά και την αποτύπωση των σχεδίων επάνω στις εικόνες, και τα συγκρίνουν με τις διάφανες φιγούρες του θεάτρου σκιών.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές στο εργαστήριο φτιάχνουν το δικό τους «ανθίβολο» σχεδιάζοντας με μολύβι πάνω σε διάφανο χαρτί (ριζόχαρτο) που έχουν τοποθετήσει πάνω στο σχέδιο του δέντρου που ετοίμασαν στο προηγούμενο μάθημα.

Δουλεύουν στερεώνοντας το διάφανο χαρτί με λίγη χαρτοταινία, δεξιά και αριστερά στο πάνω μέρος του χαρτιού για να μην μετακινείται καθώς εργάζονται, και αποτυ-



Σχέδιο

πάνουν το σχέδιο ακολουθώντας τα περιγράμματα, και τα έντονα γραψίματα αποφεύγοντας να ασχοληθούν με τους ενδιάμεσους τόνους και τα φωτίσματα.

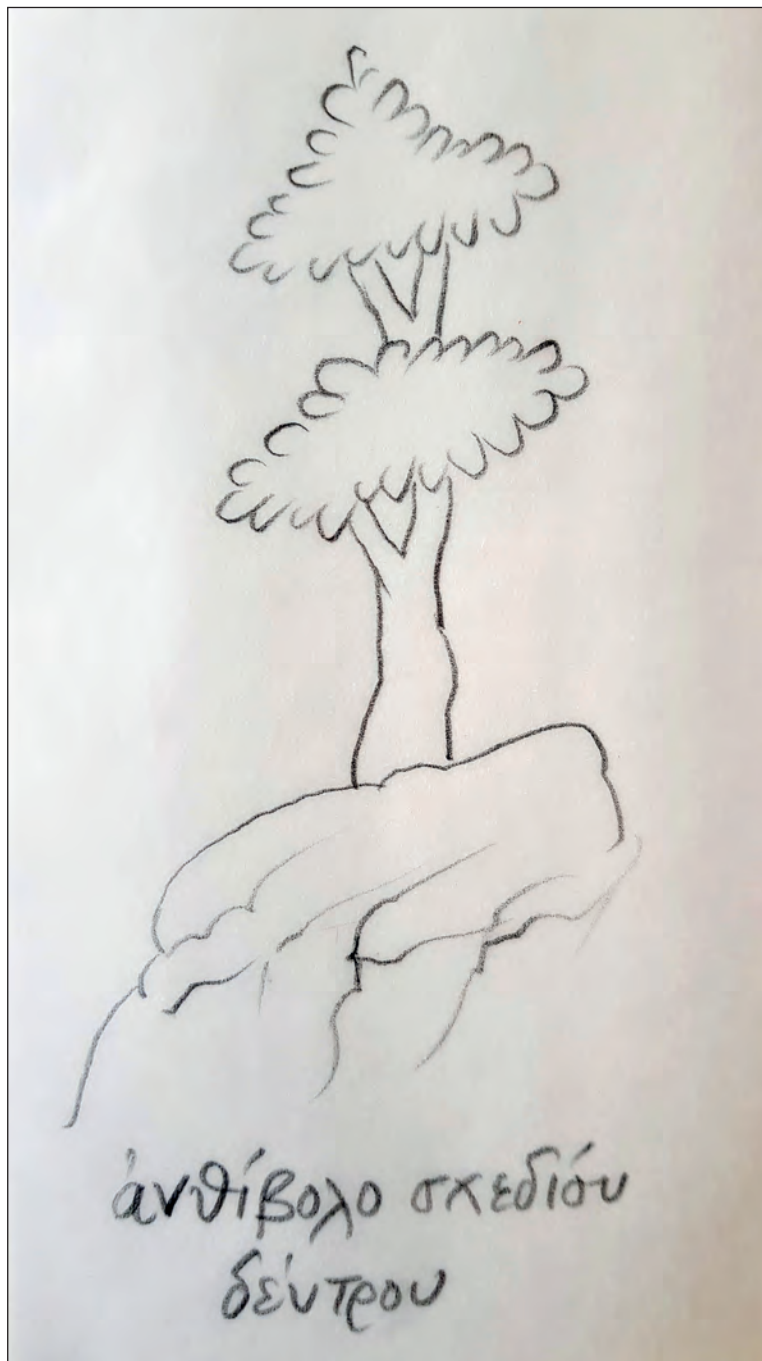
Γλωσσάρι

Αφαίρεση: Κίνημα που έκανε την εμφάνισή του στη τέχνη τον 20ο αιώνα. Πρόκειται για την απομάκρυνση από την αναπαράσταση του αισθητού κόσμου στη ζωγραφική επιφάνεια και την αυτονόμηση της ζωγραφικής γλώσσας, έως το σημείο να μην παραπέμπει πουθενά, παρά μόνο στον εαυτό της.

Συμβολισμός: Εμφανίστηκε γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο όρος προέρχεται από τη λέξη “σύμβολο”. Στα έργα αυτά κυριαρχεί η σύνθεση και η προσπάθεια της έκφρασης ιδεών μέσω σχημάτων.

Εξπρεσιονισμός: Κίνημα του 20ου αιώνα. Οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι απομακρύνονται από την απεικόνιση της πραγματικότητας και ασχολούνται με την έκφραση της σκέψης και των συναισθημάτων.

Ανθίβολο: Αρχικά οι Βυζαντινοί εικονογράφοι χρησιμοποιούσαν σχέδια με διάτρητα περιγράμματα αυτού που ήθελαν να ζωγραφίσουν και στη συνέχεια χρησιμοποιούσαν καρβουνόσκονη, για να το αποτυπώσουν στην επιφάνεια που ήθελαν.



Ανθίβολο

9. Η εικαστική γλώσσα της εικόνας



Αγ. Γρηγόριος ο Θεολόγος, Βυζαντινό Μουσείο, 14ος αιώνας.

Η εκκλησία προσλαμβάνουσα

Η Αγία, Αποστολική Ορθόδοξη Εκκλησία του Χριστού, από την ίδρυσή της, σαρκώνεται και ζει μέσα στον κόσμο.

Τι ακριβώς όμως σημαίνει αυτό;

Σημαίνει πως παραλαμβάνει τον κόσμο ολόκληρο, τον προσλαμβάνει και τον αγιάζει.

Ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος μας το λέει ξεκάθαρα: «το απρόσληπτον και αθεράπευτον», δηλαδή ό,τι δεν μπορεί να προσληφθεί και να ενωθεί με την εκκλησία μένει αθεράπευτο, μένει έξω από την σωτηρία. Αυτή η πρόσληψη, αυτή η ένωση με την εκκλησία του Χριστού δεν είναι μία πρόσκληση που αφορά μόνον τους πιστούς αλλά έρχεται και αγκαλιάζει ολόκληρη την ανθρωπότητα, την ζωή, την δημιουργία και τον πολιτισμό.

Η καταγωγή και τα χαρακτηριστικά των εικόνων

Έτσι, βλέπουμε την εκκλησία να προσλαμβάνει την τέχνη της εποχής της, να της δίνει νέο νόημα και χρήση και όπως μεταμορφώνει και αγιάζει τους ανθρώπους το ίδιο κάνει και με την ποίηση, την μουσική, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική.

Έχουμε δηλαδή την τέχνη, που είναι ένα δώρο του Αγίου Πνεύματος στον κόσμο, να αντιδωρίζεται ευχαριστικά από τους ανθρώπους στην λατρεία της εκκλησίας ως τέχνη εκκλησιαστική.

Την εποχή που αρχίζει να αναπτύσσεται η εκκλησία του Χριστού, σε ολόκληρο τον τότε γνωστό κόσμο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, επικρατεί η ελληνική γλώσσα, η λεγόμενη κοινή ελληνιστική, και ανθεί η ύστερη ελληνιστική τέχνη.

Βλέπουμε, λοιπόν, τα πρώτα κτήρια που γίνονται χώροι λατρείας των Χριστιανών, μετά την έξοδο της εκκλησίας από τις κατακόμβες και τους διωγμούς, να είναι ίδια με αυτά που χρησιμοποιούνται την εποχή αυτή για τα δημόσια κτήρια, επίσης οι πρώτοι χριστιανικοί ύμνοι γράφονται με την ίδια μουσική και γραφή που χρησιμοποιήθηκε στο αρχαίο θέατρο και οι πρώτες λατρευτικές εικόνες γίνονται με την ίδια ζωγραφική που οι άνθρωποι της εποχής έφτιαχναν τις ζωγραφιές και τα πορτραίτα τους.



ΜΡ ΘΥ, Ναός Θεοτόκου, Monte Mario στη Ρώμη, 6ου αιώνα.

Η εκκλησία βεβαίως, λειτουργώντας πάντοτε «εν Πνεύματι Αγίω», μεταμορφώνει τις τέχνες αυτές και τις «καινοποιεί», τις κάνει δηλαδή καινούργιες, συνδέωντας τες με τα νοήματα της βασιλείας του Θεού.

Τα υλικά κατασκευής των εικόνων

Τα ξύλα και η προετοιμασία τους

Από τα πολύ παλιά χρόνια οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν ως βάση ζωγραφικής των εικόνων τα ξύλα γιατί δίνουν στερεή επιφάνεια, αρκετά ανθεκτική, και είναι σχετικά ελαφρά.

Αναλόγως τους τόπους παραγωγής χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς διάφορα είδη ξύλου, πεύκο, έλατο, κυπαρίσι, καστανιά, κέδρος κλπ.

Σχεδόν όλα τα ξύλα είναι κατάλληλα για να χρησιμοποιηθούν ως βάση για ζωγραφική, αρκεί να έχουν στεγνώσει από την φυσική τους υγρασία, να έχουν όπως λέμε «τραβήξει».

Κάθε ξύλο όμως «ανοίγει» με την υγρασία δηλαδή διαστέλεται και «τραβάει» όταν η ατμόσφαιρα είναι στεγνή με αποτέλεσμα να σκεβρώνει, να σκάει και να ρηγματώνεται.

Αυτό συμβαίνει με όλα τα ξύλα, ακόμη και αν είναι παλιά, γιαυτό τοποθετούμε στο πίσω μέρος, κάθετα στα νερά του ξύλου δύο συρταρωτές τρέσσες, που επιτρέπουν μία σχετική κίνηση, αλλιώς το ξύλο θα ρηγματωθεί και η ζημιά θα φανεί στην επιφάνεια της ζωγραφικής.



Ξύλα εικόνων με σκαφίδι και τρέσσες.

Η κατασκευή αυτή είναι δουλειά ξυλουργού και είναι αρκετά δύσκολη και σύνθετη χωρίς να είναι απόλυτα βέβαιο πως με τον καιρό δεν θα παρουσιαστούν ρωγμές και σκασίματα.

Ακόμα και έτσι όμως, με ρωγμές, μία εικόνα είναι πολύ όμορφη και λειτουργική.

Εκτός από το φυσικό ξύλο υπάρχουν και τα τεχνητά ξύλα που κατασκευάζονται από ίνες ξύλου, φύλλα και πριονίδια, συνδεδεμένα με διάφορες κόλλες, κόντρα πλακέ, πλακάζ, κλπ.

Για να ζωγραφίσουμε μία εικόνα με τα χρώματα της αυγοτέμπερας, χρειάζεται το κατάλληλο υπόστρωμα.

Πρώτα πρέπει να κολλήσουμε πάνω στο ξύλο ένα ύφασμα με αραιή ύφανση και όταν αυτό στεγνώσει περνάμε αρκετά χέρια με το υπόστρωμα της προετοιμασίας.

Το υπόστρωμα είναι συνήθως ένα μείγμα κόλλας συνθετικής ή ζωικής ανακατεμένο με σκόνη από ανθρακικό ασβέστιο, δηλαδή κιμωλία ή στόκο, το οποίο βοηθάει στην καλή πρόσφυση αλλά και στην λάμψη των χρωμάτων επάνω στο υλικό που ζωγραφίζουμε.

Υπάρχει και έτοιμος, βιομηχανικός, ακρυλικός στόκος ο οποίος είναι πολύ σταθερός αλλά δεν έχει την ίδια αντοχή στο χρόνο με την παραδοσιακή συνταγή.

Αφού ετοιμάσουμε το μίγμα με την προετοιμασία, την εφαρμόζουμε με πινέλο ή σπάτουλα πάνω στο ξύλο μας σε διαδοχικές στρώσεις, φροντίζοντας το προηγούμενο στρώμα προετοιμασίας να έχει στεγνώσει.

Όταν περάσουμε αρκετά στρώματα προετοιμασίας, αφήνουμε το ξύλο να στεγνώσει καλά και έπειτα λειαίνουμε την επιφάνεια του με γυαλόχαρτο.



Μετά από αυτή τη διαδικασία το ξύλο μας έχει το κατάλληλο υπόστρωμα για να δεχτεί το χρώσωμα και το χρώμα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές συζητούν στην τάξη για το πώς οι εικόνες παιδαγωγούν τους πιστούς και για το πώς γίνονται σχολείο προσευχής.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές χρησιμοποιώντας το ανθίβολο, μεταφέρουν το σχέδιο επάνω στην ζωγραφική επιφάνεια του μακετόχαρτου.

Τοποθετούν επάνω στην επιφάνεια που θα ζωγραφίσουν το ανθίβολο, το διάφανο δηλαδή χαρτί με τις γραμμές του σχεδίου που έχουν ετοιμάσει στο προηγούμενο μάθημα, στερεώνοντάς το με χαρτοταινία στο επάνω μέρος δεξιά και αριστερά.

Στην συνέχεια, τοποθετώντας ένα ξηρό καρμπόν ανάμεσα στο ανθίβολο και την ζωγραφική επιφάνεια και χρησιμοποιώντας ένα στυλό γράφουν το σχέδιο με ελαφριά πίεση και μεταφέρουν τις βασικές γραμμές του σχεδίου στην επιφάνεια που θα ζωγραφίσουν.

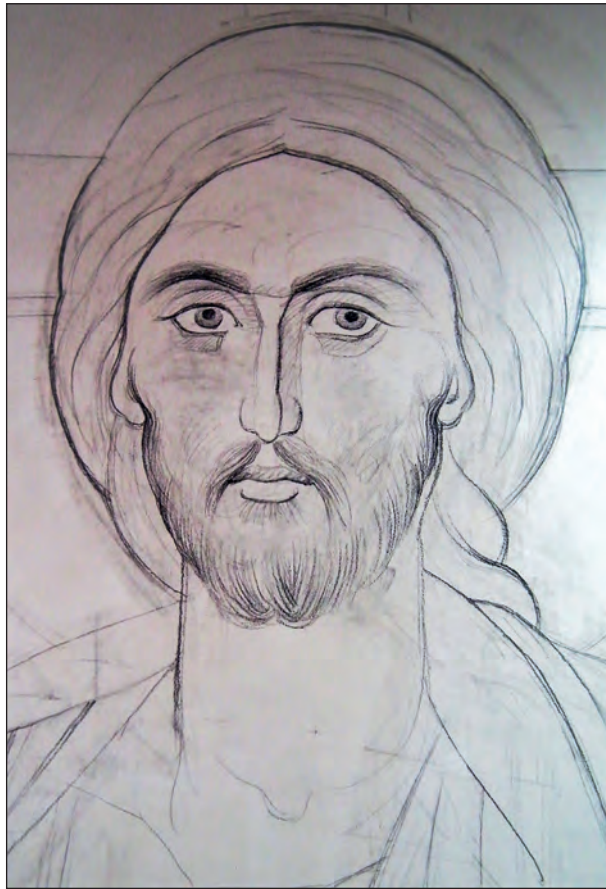
Για την κατασκευή ξηρού καρμπόν μπορούν να κολλήσουν περιμετρικά με ταινία ένα χαρτί, σε σχήμα A4, πάνω σε μία επίπεδη επιφάνεια (για να μην διασταλεί και φουσκώσει) και να το βάψουν με σιέννα ωμή ανακατεμένη με υγρό σαπουνί κουζίνας σε αρκετή ποσότητα και ελάχιστα νερό. Για την εφαρμογή του χρώματος μπορούν να χρησιμοποιήσουν ένα φαρδύ πινέλλο ή εναλλακτικά ένα μικρό σφουγγάρι κουζίνας και όταν στεγνώσει θα έχουν ένα χειροποίητο καρμπόν για να μεταφέρουν τα σχέδιά τους επάνω στην επιφάνεια ζωγραφικής.

Αν το καρμπόν αφήνει πολύ χρώμα και λερώνει σημαίνει πως χρειάζεται περισσότερο σαπούνι.

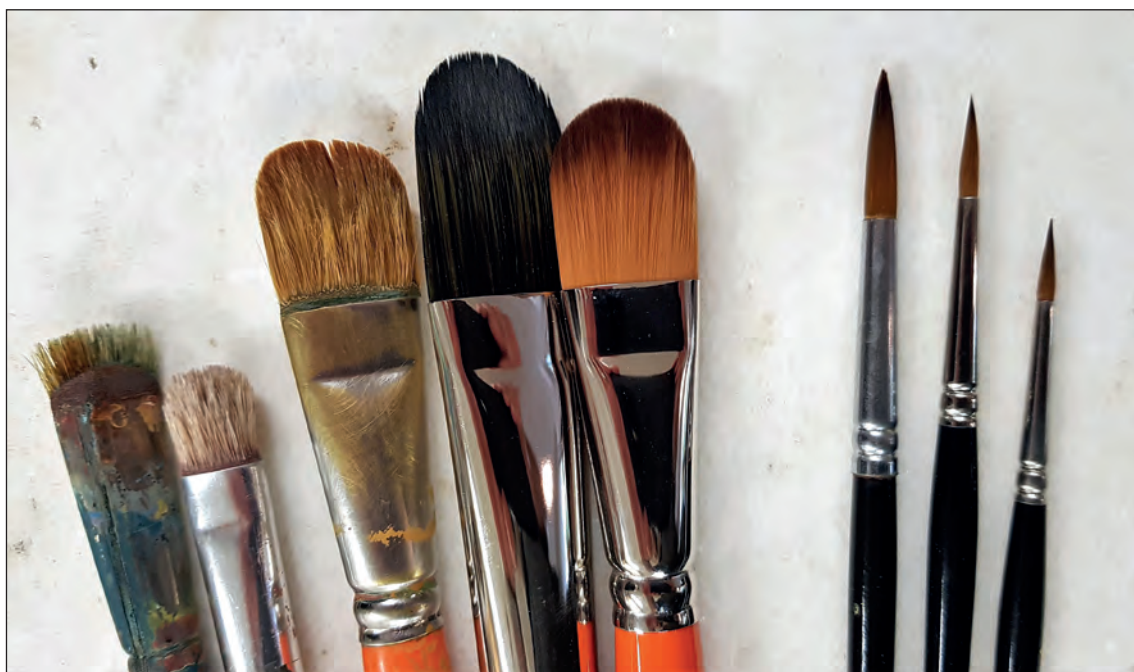
Τα έτοιμα καρμπόν του εμπορίου πρέπει να αποφεύγονται αν είναι λιπαρά γιατί το χρώμα τους διαπερνά την αυγοτέμπερα και εμφανίζεται αργότερα πάνω στην τελειωμένη ζωγραφική.

Τα πινέλα

Όποιος ζωγραφίζει με τέμπρα θα πρέπει να έχει μία επαρκή σειρά από καλά πινέλα. Υπάρχουν διάφορα είδη πινέλων στην αγορά. Μεγάλα ή μικρά, στρογγυλεμένα ή με λεπτή μύτη, από τρίχα χοίρου ή σαμουριού. Τα πινέλα που εξυπηρετούν καλύτερα είναι τα στρογγυλά. Τα πλατιά πινέλα δεν κρατούν τόσο πολύ χρώμα όπως τα στρογγυλά, και η πινελιά τους αν και πλατιά, δεν είναι συνήθως ομαλή. Για μεγάλες επιφάνειες ωστόσο προτιμούνται τα πλατιά πι-



ΙC ΧC, σχέδιο με κάρβουνο.



Πινέλα για αυγοτέμπερα, αριστερά από γουρουνότριχα, στη μέση για προπλασμούς και δεξιά από σαμούρι.

νέλα. Τα χρώματα της τέμπερας καθίστανται αρκετά αδιάλυτα μετά το στέγνωμα τους και αν δεν καθαριστούν άμεσα, οι τρίχες θα ανοίξουν στην περιοχή της μύτης του πινέλου και θα σπασούν. Ο ζωγράφος πρέπει να φροντίζει με επιμέλεια τα πινέλα που χρησιμοποιεί. Πρέπει να πλένει με προσοχή τα πινέλα μετά τη χρήση με ήπιο σαπούνι και νερό και να φροντίζει να απομακρύνει το χρώμα από το λαιμό του πινέλου. Με ένα καλό ξέπλυμα στο τέλος απομακρύνει τελείως το σαπούνι και τα τακτοποιεί. Εάν φροντίζει επαρκώς τα καλά πινέλα, τότε αυτά θα διαρκέσουν πολλά χρόνια.

Γλωσσάρι

Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος: Γεννήθηκε το 329 μ.Χ. στην Καππαδοκία. Προερχόταν από Αγία οικογένεια και έλαβε σημαντική εκπαίδευση. Το 381 αναδεικνύεται σε Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Άφησε μεγάλο συγγραφικό έργο και αποτελεί έναν από τους Τρεις Ιεράρχες, από τα μεγαλύτερα πνεύματα της Ορθοδοξίας και τους λαμπρότερους αθλητές της.

Κοινή ελληνιστική: Μορφή της αρχαίας ελληνικής γλώσσας που εμφανίστηκε και επικράτησε περίπου 350π.Χ-500 μ.Χ.

Ελληνιστική Τέχνη: Τέχνη της Ελληνιστικής περιόδου (323 π.Χ. έως τα τέλη του 2ου αιώνα π.Χ.).

Κατακόμβη: Σύνολο από υπόγειες σήραγγες και θαλάμους. Χρησιμοποιούνταν ως νεκροταφεία.

Τρέσσα: Ξύλινες ράβδοι ενσωματωμένες εγκάρσια στο πίσω μέρος του ξύλου.

Σαμούρι (ή ζιμπελίνα): Σαρκοφάγο μικρόσωμο ζώο, της οικογένειας των μουστελιδών. Απαντάται στη Σιβηρία και θηρεύεται για την εξαιρετικής ποιότητας γούνα του.

10. Τα υλικά κατασκευής των εικόνων

Οι χρωστικές της ζωγραφικής

Στην ζωγραφική το πλέον βασικό και απαραίτητο υλικό είναι τα χρώματα. Τα χρώματα, για όλα τα είδη της ζωγραφικής, είναι σκόνες σε διάφορα χρώματα, οι λεγόμενες χρωστικές.

Από τα αρχαία χρόνια έχουν χρησιμοποιηθεί χρωστικές από πετρώματα διαφόρων χρωμάτων και αποχρώσεων τα οποία υπάρχουν έτοιμα στην φύση. Τα φυσικά αυτά πετρώματα, τα καθαρίζουμε και τα τρίβουμε ώστε να γίνουν λεπτή σκόνη αλλά κατασκευάζουμε επίσης διάφορες χρωστικές και με χημικό τρόπο σε πολλές περιπτώσεις.

Οι έγχρωμες σκόνες λοιπόν αυτές, ανακατεμένες με κάποιο συνδετικό υλικό για να τις συγκρατεί, αποτελούν την ύλη που δίνει τον χρωματισμό, ενώ οι συνδετικές ύλες δίνουν στο χρώμα την σταθερότητα.

Από τα αρχαία χρόνια χρησιμοποιήθηκαν διάφορα συνδετικά υλικά όπως το γάλα, το αυγό, το αραβικό κόμι, το κερί, κάποια λάδια που στεγνώνουν κλπ.

Ανάλογα με το συνδετικό υλικό που ανακατεύουμε τις χρωστικές έχουμε και το είδος της ζωγραφικής.

Δηλαδή με λινέλαιο και χρωστικές φτιάχνουμε ελαιοχρώματα, με αραβικό κόμι ανακατεμένο με σκόνες φτιάχνουμε υδατογραφία, δηλαδή ακουαρέλα, με κρόκο του αυγού ετοιμάζουμε την αυγοτέμπερα, με την καζεΐνη του γάλακτος ή του τυριού φτιάχνουμε τα χρώματα της καζεΐνης κλπ.



Θήκη με χρωστικές σκόνες.

Η αυγοτέμπερα, μια ζωγραφική πειθαρχίας

Το πλέον ταιριαστό και ενδεδειγμένο μέσο ζωγραφικής των φορητών εικόνων είναι βεβαίως η παραδοσιακή αυγοτέμπερα.

Η ζωγραφική με αυγοτέμπερα έχει κάποια χαρακτηριστικά που την κάνουν ιδιαίτερα ταιριαστή με την ζωγραφική των εικόνων.

Έχει καταπληκτικές δυνατότητες διαφάνειας και ιριδισμών, αποδίδει υπέροχα τους μεσαίους και φωτεινούς τόνους και στεγνώνει γρήγορα επιτρέποντας την ομαλή διαστρωμάτωση του χρώματος.

Χρειάζεται όμως μία καλά καθορισμένη απεικονίσιμη ιδέα και απαιτεί καθαρότητα και διαύγεια στην διατύπωση και στον χειρισμό.

Υπάρχουν κάποια βιβλία, γραμμένα γενικά για την τεχνική της αυγοτέμπερας, στα οποία αναλύεται αυτός ο τρόπος ζωγραφικής και είναι πραγματικά πολύ εντυπωσιακό το πόσο οι αναφορές αυτές μοιάζει να περιγράφουν τεχνοτροπικά την ζωγραφική των εικόνων.

Στις μελέτες αυτές οι ειδικοί εξηγούν πως η αυγοτέμπερα είναι ένα πολύ καλό ζωγραφικό μέσον για την απόδοση σαφώς μορφοποιημένων γραφικών συλλήψεων ενώ δεν τα καταφέρνει καλά με ακατανόητες και συγκεχυμένες ιδέες ούτε με οποιαδήποτε αοριστία. Αντιθέτως, ενδείκνυται για ζωγραφική με ξεκάθαρους στόχους, καθορισμένα σχήματα και καθαρές τονικότητες, και απαιτεί χειρισμό προμελετημένο και εκτελεσμένο με σαφήνεια.

Βλέπουμε δηλαδή πως ακόμα και η επιστημονική και τεχνική περιγραφή της ζωγραφικής με αυγοτέμπερα ταιριάζει απόλυτα με τους στόχους και τους ουσιαστικούς σκοπούς της εικονογραφικής τέχνης.



Η τεχνολογία της αυγοτέμπερας

Για να ετοιμάσουμε αυγοτέμπερα ξεκινάμε και σπάζουμε με προσοχή ένα αυγό, χτυπώντας το απαλά στην μέση, το ανοίγουμε στα δύο και ξεχωρίζουμε το ασπράδι από τον κρόκο.

Το ασπράδι είναι επίσης ένα πολύ καλό συνδετικό αλλά δεν το χρησιμοποιούμε στην ζωγραφική της εικόνας επειδή είναι πολύ σκληρό και δεν αντέχει να δώσει πολλά στρώματα με χρώμα, σπάζει και ρηγματώνεται.

Παίρνουμε λοιπόν μόνο τον κρόκο, τον αδειάζουμε μέσα σε ένα μικρό καθαρό ποτήρι, κρατώντας ξεχωριστά την μεμβράνη του, και στην συνέχεια προσθέτουμε άλλο τόσο ξηρό λευκό κρασί και ανακατεύουμε καλά.

Κάποιες συνταγές, αντί για λευκό κρασί προτείνουν ανάμειξη με ξύδι, όμως τα οξέα του ξυδιού καταστρέφουν κάποια χρώματα, τα οξειδώνουν και για αυτό δεν είναι καλή επιλογή.

Η συνταγή αυτή είναι πολύ παλιά, δίνει εξαιρετικό αποτέλεσμα και η αυγοτέμπερα είναι σχεδόν άοσμη.

Το κρασί, το οποίο λειτουργεί σαν συντηρητικό για το αυγό, μπορούμε να το αντικαταστήσουμε και με σκέτο νερό αλλά σε αυτήν την περίπτωση το μίγμα αλλοιώνεται και χαλάει πολύ γρήγορα. Με το κρασί το αυγό συντηρείται πολύ καιρό σε θερμοκρασία δωματίου (έως 15 βαθμούς Κελσίου), ενώ στο ψυγείο μπορεί να κρατήσει πολλούς μήνες χωρίς να χαλάσει. Σε κάθε περίπτωση, αν το διάλυμα αρχίσει να μυρίζει δυσάρεστα δεν κάνει για ζωγραφική.

Όταν έχουμε ετοιμάσει το αυγό με το κρασί, παίρνουμε μία ποσότητα χρωστικής, πχ, λίγη ώχρα τσιμέντου ή λίγο χονδρικόκκινο σε σκόνη και το ανακατεύουμε με ίση περίπου ποσότητα από το μίγμα του αυγού μέσα σε μία θήκη αυγουλιέρας ή σε ένα μικρό ποτηράκι.

Ανακατεύουμε με ένα μέτριο πινέλο λαδιού, με κοντή και σκληρή τρίχα γουρουνιού, επειδή τα πινέλα αυτά είναι ιδανικά για την ετοιμασία της αυγοτέμπερας, δεν κάνουν αφρό, ανακατεύουν αποτελεσματικά και δεν καταπονούμε με αυτήν την δουλειά τα καλά και ευαίσθητα πινέλα της αυγοτέμπερας.

Το χρώμα πρέπει να γίνει ομοιογενές, να μην έχει κόκκους από την χρωστική που δεν ανακατεύτηκε καλά, και αν κάνει αφρό τον φουσάμε πολύ απαλά ή περιμένουμε λίγο μέχρι να φύγουν οι φυσαλίδες.

Μπορούμε τώρα να δοκιμάσουμε το χρώμα πάνω σε χαρτί ή μακετόχαρτο, βάφοντας μία μικρή επιφάνεια με ένα μαλακό πινέλο, και περιμένουμε λίγο μέχρι να στεγνώσει.

Το χρώμα μας πρέπει να είναι ελαφρώς διάφανο, να φαίνεται δηλαδή λίγο η λευκή επιφάνεια κάτω από το χρώμα, και να έχει μια σχετική ομοιογένεια.

Σε λίγο, όταν το χρώμα στεγνώσει, πρέπει η επιφάνειά του να είναι λεία, στιλπνή και ελαφρώς γυαλιστερή σαν από μετάξι. Αν το χρώμα είναι πολύ καλυπτικό, σκεπάζει δηλαδή και εξαφανίζει τελείως το λευκό υπόστρωμα σημαίνει πως μάλλον έχουμε βάλει λιγότερο αυγό από όσο έπρεπε.

Στην περίπτωση που το χρώμα, αν και έχει στεγνώσει, παρατηρούμε πως «βγαίνει», δηλαδή ξεβάφει όταν το ακουμπάμε ελαφρά με το χέρι σημαίνει πως πρέπει να προσθέσουμε αυγό.

Γενικά τα περισσότερα χρώματα, όπως τα γαιώδη, ώχρα, χονδροκόκκινο, σιέννα, όμπρα κλπ., πρέπει να ανακατεύονται με περίπου ίση ποσότητα διαλύματος αυγού.

Κάποια χρώματα θέλουν αρκετά περισσότερο αυγό, όπως τα μπλε, ενώ κάποια θέλουν λιγότερο, όπως το λευκό του τιτανίου.



Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε σχετικά με τα πλεονεκτήματα της αυγοτέμπερας στη ζωγραφική των εικόνων και περιγράφουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της που την καθιστούν κατάλληλη για την εικονογραφία.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Χρησιμοποιώντας τις οδηγίες εξασκούμαστε στην παρασκευή αυγοτέμπερας, και στην χρήση των πινέλων.

Μαθαίνουμε τα διαφορετικά είδη πινέλων, τα στρογγυλά με τρίχα από σαμούρι για αυγοτέμπερα, τα πλακέ από συνθετική τρίχα και τα πινέλα από γουρουνότριχα για ανακάτεμα της αυγοτέμπερας.



Ασκήσεις βαφής και γραφής με πινέλο

Οι μαθητές μαθαίνουν να κάνουν ασκήσεις γραφής και βαφής με πινέλο και χρώμα αυγοτέμπερας.

Χρησιμοποιούν πινέλο για τέμπερα, μεσαίου μεγέθους και χρωματίζουν το δεντράκι που ετοίμασαν στο μακετόχαρτο ή χρωματίζουν κηλίδες διαφόρων σχημάτων επιλέγοντας απλά διακοσμητικά μοτίβα.

Ανθήμια, έλικες, φύλλα, ταινίες και γραμμές αλλά και απλούστερα σχήματα, κυκλικά, τετράγωνα, τρίγωνα είναι καλές επιλογές για εξάσκηση.

Ασκήσεις για μεγαλύτερη δεξιότητα μπορούμε να κάνουμε χρησιμοποιώντας μικρότερο πινέλο για τέμπερα, κρατώντας το σε σταθερή απόσταση από το χαρτί, όπως ακριβώς κρατάμε ένα στυλό ή ένα μολύβι.

Χρησιμοποιούμε το πινέλο όχι πολύ φορτωμένο με χρώμα και με σταθερές και ήρεμες κινήσεις

τραβάμε παράλληλες γραμμές, όπως αυτές των τετραδίων, κατά το δυνατόν ίσιες αλλά και ισόπαχες.

Είναι πολύ σημαντικό να κρατάμε το πινέλο ακουμπώντας το χέρι μας στην επιφάνεια όπως ακριβώς γράφουμε.

Όσο περισσότερο πιέζουμε το πινέλο προς την επιφάνεια που ζωγραφίζουμε τόσο πιο παχιά γραμμή θα μας δώσει.

Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να γεμίσουμε μία ή δυο σελίδες με γραμμές σε διάφορα πάχη.

Επόμενη παρόμοια άσκηση δεξιότητας είναι να κάνουμε παρόμοιες γραμμές αλλά η κάθε γραμμή να ξεκινάει πολύ λεπτή, να παχαίνει όσο σχεδόν πλάτος μπορεί να δώσει το πινέλο και

να καταλήγει σε εξίσου λεπτό τελείωμα με το ξεκίνημα.

Την άσκηση αυτή την επαναλαμβάνουμε στην συνέχεια σχεδιάζοντας μικρές αρμονικές καμπύλες, σαν να σχεδιάζουμε μικρούς λόφους, αλλά και σε διάφορες κατευθύνσεις.

Αυτό μπορούμε να το καταφέρουμε ακουμπώντας στην αρχή πάρα πολύ απαλά, μόνο την λεπτή άκρη του πινέλου χωρίς όμως να το έχουμε φορτώσει υπερβολικά με χρώμα.

Στην συνέχεια πιέζουμε ελαφρά το πινέλο προς την επιφάνεια που γράφουμε μέχρι να φτάσουμε στην κορυφή της καμπύλης και αποφορτίζουμε το πινέλο σταδιακά για να ολοκληρωθεί η πινελιά με εξίσου λεπτό τελείωμα.

Η άσκηση αυτή είναι πολύ σημαντική επειδή η φόρμα αυτής της γραμμής χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό στα γραψίματα του σχεδίου σε όλη την ζωγραφική της εικόνας και βέβαια ιδιαιτέρως στο πρόσωπο, στα μάτια, στα μαλλιά, στα γένια αλλά και στα ψιμύθια.

Λίγο πριν το τέλος του μαθήματος οι μαθητές πλένουν προσεκτικά, με νερό, σαπούνι και απαλές κινήσεις τα πινέλα και καθαρίζουν τις αυγουλιέρες και τον χώρο εργασίας τους στο εργαστήριο.



Γλωσσάρι

Αραβικό κόμμι: Κολλώδης ουσία που εκκρίνεται από το φλοιό της αραβικής ακακίας.

Λινέλαιο: Φυτικό έλαιο που εξάγεται από σπόρους του φυτού του λιναριού. Εξαιτίας της ιδιότητάς του, να πολυμερίζεται σε στερεά ουσία χρησιμοποιείται και στη ζωγραφική με ελαιοχρώματα.

Καζεΐνη: Πρωτεΐνη του γάλακτος.

Μακετόχαρτο: Σύνθετη επιφάνεια που αποτελείται από ένα πυρήνα πολυστυρενίου, σε μορφή αφρού, η οποία καλύπτεται και από τις δύο όψεις της με λεπτές επενδύσεις λευκού χαρτονιού ισχυρά επικολλημένου που της δίνει μια λεία και σταθερή επιφάνεια. Χρησιμοποιείται στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική.

Ανθέμιο: Σχηματοποιημένο άνθος που χρησιμοποιείται ως διακοσμητικό θέμα. Χρησιμοποιεί τα φύλλα του αγιοκλήματος ή άλλων φυτών και τα συναντάμε σε ζωφόρους, αλλά και στη Βυζαντινή εικονογραφία.

11. Το συναξάρι των εικόνων

Οι ιστορίες των Αγίων

Ένα από τα πλέον διαδεδομένα θέματα των εκκλησιαστικών ζωγράφων είναι η εικονογράφηση των συναξαρίων, των βίων δηλαδή των αγίων, με τις θαυμαστές ιστορίες τους, τα θαύματά τους και την άθλησή τους, τα μαρτύρια δηλαδή που υπέστησαν.

Τα θέματα αυτά τα συναντάμε συνήθως σε εικονογραφημένα χειρόγραφα, στα λεγόμενα μηνολόγια, συναξαριστές ή και μαρτυρολόγια, στα οποία βρίσκουμε και το κείμενο με την εξιστόριση του βίου τους μαζί με θαυμάσιες, εκφραστικές και ζωηρόχρωμες εικονογραφήσεις μικρού μεγέθους, τις μινιατούρες.

Τα βιβλία αυτά, οι λεγόμενοι κώδικες, ήταν χειρόγραφα, γραμμένα με το χέρι επάνω σε περγαμηνές από δέρματα ζώων, κατασκευασμένα με εκπληκτική τεχνική και φιλοτεχνημένα με ζωγραφική απaráμιλλης τέχνης, και ήταν φτιαγμένα συνήθως από μοναστηριακά εργαστήρια σε εποχές που η τυπογραφία δεν είχε ακόμα εφευρεθεί ή δεν είχε προλάβει να αναπτυχθεί.

Σε πολύ μεγαλύτερα μεγέθη όμως, και με μία περισσότερο αφηγηματική λογική, θα συναντήσουμε τα συναξάρια των αγίων στους εικονογραφικούς κύκλους των εκκλησιών.

Στις περιπτώσεις αυτές συνήθως επιλέγεται η εξιστόριση του βίου του αγίου στο όνομα του οποίου εορτάζεται ο ναός, και αναπτύσσεται μία σύνθεση σε μία ολόκληρη εικονογραφική



Μικρογραφία, σκηνή μαρτυρίου από το εικονογραφημένο Μηνολόγιο του αυτοκράτορα Βασιλείου Β', 10ος αιώνας.



Μικρογραφία με στυλίτη άγιο, Μηνολόγιον Βασιλείου Β΄, 10ος αιώνας.

κή ζώνη με τις σκηνές να διαδέχονται η μία την άλλη με ένα τρόπο που θυμίζει τα εικονογραφημένα «κόμιξ».

Οι συνθέσεις με τις εικόνες αυτές, πολύ συχνά χωρίς να χωρίζονται μεταξύ τους με πλαίσια και ταινίες, αλλά με ενιαία αφηγηματική αλληλουχία πλοκής των σκηνών, παρουσιάζουν τα θαυμαστά γεγονότα από τους βίους των αγίων ζωγραφισμένα με υπέροχα σχέδια και χρώματα, με αφοπλιστική απλότητα και σαφήνεια αλλά και με έκδηλο ενθουσιασμό για τους αθλητές του Χριστού.

Οι εικόνες, ένα «βιβλίον γλωττοφόρον»

Με τρόπο παιδαγωγικό, παρουσιάζοντας χωρίς θεατρνισμούς και συναισθηματικές εξάρσεις το ζωντανό παράδειγμα με την ζωή, την άθληση, τα θαύματα και την τελείωση των αγίων, οι εικόνες αυτές, ζωγραφισμένες επάνω στους τοίχους, στα εικονίσματα ή στα βιβλία μάς παροτρύνουν δίνοντας μας έμπνευση αλλά και δύναμη ώστε να μιμηθούμε τους αθλοφόρους μάρτυρες του Χριστού.

Ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης, στην αναφορά του «εις τον Άγιον Μάρτυρα Θεόδωρον», αποκαλεί την εικόνα του «βιβλίον γλωττοφόρον», το οποίο διαβάζοντας οι πιστοί ωφελούνται και πολυτρόπως οικοδομούνται.

Πολυγνώτεια τετραχρωμία

Ο αρχαίος Έλληνας και διάσημος ζωγράφος Πολύγνωτος έζησε τον 5ο π.Χ. αιώνα και ήταν περίφημος για την επιδεξιότητά του αλλά και την καθοριστική συμβολή του στην ανάπτυξη της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Η σημαντικότερη προσφορά του Πολύγνωτου είναι η πε-



Πορτρέτο Φαγιούμ ζωγραφισμένο με Πολυγνώτεια χρωματική κλίμακα.

ρίφημη χρωματική κλίμακά του, η «πολυγνώτεια τετραχρωμία». Μία πολύ απλή και σοφή χρωματική παλέτα με τέσσερα βασικά χρώματα, το κεραμιδί (χοντροκόκκινο), την ώχρα, το άσπρο και το μαύρο και όλους τους συνδυασμούς μεταξύ τους μπορούν να αποδώσουν με τρόπο ισορροπημένο και νηστευτικό όλη την γκάμα μιας υπέροχης ζωγραφικής. Το σύνολο σχεδόν της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής που σώζεται είναι φτιαγμένη με αυτήν την χρωματική κλίμακα ενώ μερικές φορές προστίθεται κάποιο «πέμπτο» χρώμα, κάποιο ζωηρό μπλε ή κόκκινο. Ο Πλάτωνας αναφέρει ότι αν ζωγραφίσει κάποιος ένα πρόσωπο και δεν χρησιμοποιήσει την κλίμακα με τα πολυγνώτεια χρώματα αλλά κάποια άλλα, θα χάσει την φυσική χροιά του ανθρώπινου προσώπου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές παρατηρούν εικόνες από εικονογραφημένα χειρόγραφα, συναξάρια και μηνολόγια όπως το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', αλλά και ανάλογες συνθέσεις τοιχογραφικών συνόλων.

Περιγράφουν με δικά τους λόγια μία από τις ιστορίες που βλέπουν σε αυτές τις εικόνες, σχολιάζουν τους τρόπους παρουσίασης των γεγονότων, την «φυσικότητα» ή την αλλοίωση στην όψη των ενδυμάτων, του τοπίου, της φύσης, των προσώπων, των πραγμάτων, τα μεγέθη και τις αναλογίες σε αυτές τις συνθέσεις και συζητάνε για τα στοιχεία που ίσως τους θυμίζουν την εικονογράφηση των κόμιξ.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές μαθαίνουν την τεχνική του κολλητού χρυσού για το φόντο της εικόνας.

Χρησιμοποιούμε αραιωμένο μιξιόν νερού, δηλαδή ένα μέρος μιξιόν ανακατεμένο με αρκετό νερό για να γίνει τελείως ρευστό, δηλαδή 4 ή και 5 μέρη νερού με ένα μέρος μιξιόν ανάλογα με το πόσο είναι παχύρευστο.

Εφαρμόζουμε το διάλυμα του μιξιόν με ένα σχετικά μεγάλο πινέλο με στρογγυλωμένες άκρες, αυτό που λέμε «γλώσσα γάτας».

Περνάμε δύο ή τρία λεπτά στρώματα το αραιωμένο μιξιόν, στα σημεία που πρόκειται να χρυσώσουμε.

Στο μιξιόν αν θέλουμε μπορούμε να προσθέσουμε και ελάχιστο χρώμα, πχ. ώχρα ή κινάβαρη, για να βλέπουμε καλύτερα πού έχει περαστεί.

Προσέχουμε να περάσουμε το μιξιόν μόνον εκεί που θέλουμε να χρυσώσουμε.

Όταν στεγνώσει, δηλαδή σε λίγα λεπτά, και η επιφάνεια που περάσαμε με μιξιόν γυαλίζει ελα-

φρά και έχει στιλπνή όψη, μπορούμε με πολλή προσοχή να ακουμπήσουμε τα φύλλα του χρυσού και να τα τοποθετήσουμε, ώστε να κολλήσουν το ένα δίπλα στο άλλο.

Για μεγαλύτερη ευκολία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κολλητό χρυσό, ο οποίος είναι ελαφρά κολλημένος επάνω σε ένα φύλλο χαρτιού, λίγο μεγαλύτερο από το κομμάτι του χρυσού.

Αντί για πραγματικό χρυσό μπορούμε επίσης να χρησιμοποιήσουμε φύλλα μπρούντζου τα οποία είναι σε μεγαλύτερη διάσταση και υπάρχουν στο εμπόριο σε παρόμοια εκδοχή.

Αποφεύγουμε να ακουμπάμε την επιφάνεια που έχει περαστεί με το μισιόν.

Τυχόν δαχτυλιές, σκουπιδάκια, χνούδια ή ακόμα και χαρτί μπορούν να αφήσουν σημάδια που θα φαίνονται στο τέλος άσχημα.

Όταν έχουμε τοποθετήσει τα φύλλα του χρυσού ή του μπρούντζου σε όλη την επιφάνεια που θέλουμε να χρυσωθεί, τοποθετούμε από επάνω ένα μεγάλο καθαρό διάφανο χαρτί και με μία μικρή μπάλα από βαμβάκι πιέζουμε με κυκλικές κινήσεις σε όλη την επιφάνεια μέχρι να είμαστε σίγουροι πως ο χρυσός έχει κολλήσει παντού.

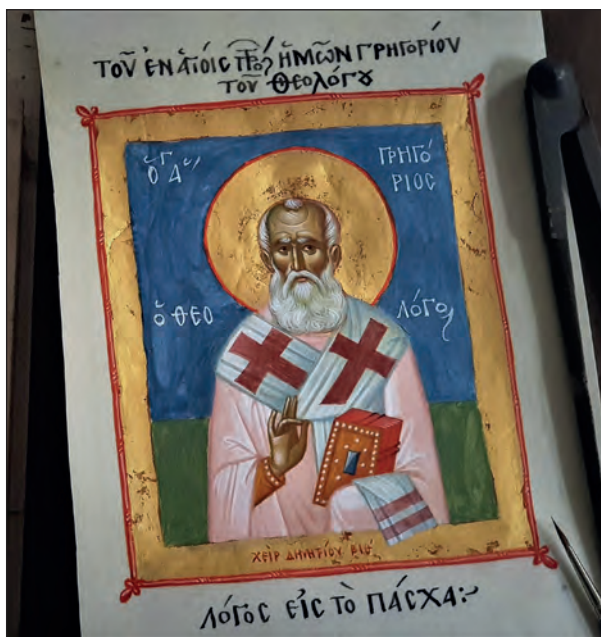
Μετά από αυτό, με ένα μαλακό μεγάλο πινέλο ή με μία μικρή μπάλα από βαμβάκι απομακρύνουμε τον χρυσό που περισσεύει.

Όταν στεγνώσει πολύ καλά η επιφάνεια (μπορούμε να επιταχύνουμε την διαδικασία με ένα σεσουάρ μαλλιών) περνάμε με πινέλο ή μπάλα από βαμβάκι ένα χέρι βερνίκι οινόπνευματος με γομαλάκα.

Το βερνίκι αυτό μπορούμε να το ετοιμάσουμε ανακατεύοντας μέσα σε ένα βάζο που κλείνει ένα μέρος γομαλάκα με 6 μέρη καθαρό οινόπνευμα. Υπάρχουν διάφορα είδη γομαλάκας, άσπρη σε σκόνη, σκούρη και ξανθιά σε φολίδες αλλά η αναλογία είναι η ίδια.

Αφήνουμε το διάλυμα μια δυο μέρες ώστε να λιώσει η γομαλάκα ή εναλλακτικά, για άμεση χρήση, το ζεσταίνουμε ελαφρά για να διαλυθεί αλλά με μεγάλη προσοχή γιατί το οινόπνευμα είναι πολύ εύφλεκτο.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μια θερμαντική επιφάνεια, πχ. πάνω σε σώμα καλολιφέρ ή και βάση καφετιέρας και όχι φλόγα φωτιάς, για να αποφύγουμε τυχόν ανάφλεξη.



Γλωσσάρι

Πλάτωνας: Γεννήθηκε στην Αθήνα από αριστοκρατική οικογένεια. Απέκτησε ευρεία μόρφωση και ήταν μαθητής του Σωκράτη. Σπουδαίος αρχαίος φιλόσοφος, του οποίου το έργο δεν έπαψε ποτέ να μελετάται και να συγκινεί.

Γομαλάκα: Είναι μια πολύ γνωστή ζωϊκή ρητίνη εντελώς ακίνδυνη, παράγεται από ένα είδος κολεόπτερου. εντόμου.

12. Ο συμβολισμός στην εικονογραφία

Η σχηματοποίηση στις εικόνες

Ένα πολύ σημαντικό και σταθερό χαρακτηριστικό που βλέπουμε στην ζωγραφική της εικόνας είναι η σχηματοποίηση που έχουν οι μορφές και οι φόρμες της.

Η σχηματοποίηση αυτή δίνει στα εικονιζόμενα κάτι το «απόκοσμο», παρουσιάζοντας τα πρόσωπα, αλλά και τα πράγματα, σε μία πραγματικότητα που ενώ μοιάζει με τον κόσμο που ζούμε, τελικά δείχνει να είναι σε κάποια άλλη διάσταση.

Αυτή η σχηματοποίηση χαρακτηρίζει το σχέδιο και τις εκφράσεις των προσώπων αλλά εξίσου και τις φόρμες και τα σχήματα που αποδίδουν τον φωτισμό σε όλα τα εικονιζόμενα.

Οι φωτισμένες επιφάνειες έχουν πολύ συχνά καθαρά γεωμετρικά σχήματα, παραλληλόγραμμα ή τριγωνικά, με σχηματοποιημένες κηλίδες, επαναλαμβανόμενες φόρμες και γραμμές, τα οποία όλα μαζί δημιουργούν ένα συγκεκριμένο ρυθμό.



Λεπτομέρεια από τοιχογραφία με παράσταση της Αναστήλωσης των Εικόνων, Ντέτσανι Σερβίας, 14ος αιώνας.

Όλα τα πράγματα, τα πρόσωπα, τα ενδύματα, τα κτίρια, τα βουνά υποτάσσονται σε αυτόν τον ρυθμό και δίνουν μία αίσθηση υπερβατικότητας, ελευθερώνοντας τα εικονιζόμενα από την συμβατική τους αναπαράσταση.

Ο τρόπος αυτός παρουσίασης των εικόνων απεγκλωβίζει τις μορφές, τα νοήματα αλλά και τους θεατές από τα καθημερινά και τα εμπαθή αυτού του κόσμου και τους εισάγει σε μία άλλη πραγματικότητα, χωρίς να τους καταδυναστεύει δημιουργώντας είδωλα.

Ο π. Βασίλειος Γοντικάκης στο γνωστό σχολίο του για τις εικόνες της Μονής Σταυρονικήτα μας εξηγεί πως «η εικόνα έρχεται από μακριά (εικόν απαράλλακτος του Όντως) και οδηγεί μακριά, στην υπέρβαση της εικόνας, στην κατάσταση την πέρα από τα φαινόμενα και τα νοούμενα, πέρα από τα σύμβολα και τους εικονισμούς. Διότι αν η εικόνα μας έκλεινε μέσα στην ίδια την εικόνα, θα ήταν είδωλο και δεν θα άξιζε να χυθεί τόσο αίμα για την αναστήλωσή της».

Ιστορώντας λοιπόν, δηλαδή ζωγραφίζοντας μία εικόνα είναι απαραίτητο να εφαρμοστούν τα σταθερά εκείνα χαρακτηριστικά που αποτελούν τις προϋποθέσεις ώστε να δημιουργηθεί αυτό που λέμε «εικονογραφικός τύπος».

Η περιγραφή μιας άλλης πραγματικότητας

Η αφαίρεση και η εκφραστικότητα που βλέπουμε στις μορφές των εικόνων, με τον τονισμό κάποιων χαρακτηριστικών, απομακρύνει από τις φυσιογνωμίες τον πεζό ρεαλισμό της καθημερινότητας και μας εισάγει σε μία νέα και υπερβατική πραγματικότητα, την πραγματικότητα των εσχάτων.

Στην ζωγραφική αυτή, κάθε ανατομικό στοιχείο των σωμάτων, οι γραμμές και οι καμπύλες, κάθε πτυχή των ενδυμάτων, κάθε φόρμα σκιάς ή φωτός πάλεται στον ίδιο ιεροπρεπή ρυθμό.

Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά, μεγάλα και εκφραστικά, τα φρύδια σαν τόξα ή σαν σπαθιά, τα αυτιά ξεπροβάλλουν μέσα από τα κουκούλια ή τα μαλλιά σαν κοχύλια μικρά ενώ άλλοτε φαίνονται ορθάνοιχτα να αφουγκράζονται την μουσική των αγγέλων.

Οι μύτες μακρυές, κοντυλογραμμένες, οσμίζονται την ευωδία της παρουσίας του Θεού και τα στόματα μικρά και καλογραμμένα, με μειδιάματα μυστικά, διηγούνται ανείπωτα θαύματα.

Τα σώματα των αγίων, άλλοτε ψηλά και ραδινά, άλλοτε επιβλητικά και ρωμαλέα, πολύ συχνά ασκητικά και εξασλωμένα, πάντως είναι σώματα αναστημένα, ντυμένα με ρούχα βασιλικά, ακόμα και ρακένδυτα, που όμως λάμπουν και αστράφτουν μέσα σε ουράνια, παραδείσια δόξα.

Αυτή είναι η πραγματικότητα που μας περιγράφουν οι εικόνες, ένας κόσμος δοξολογίας και ευχαριστίας, όπου όλοι και όλα συνηχούν τον ίδιο μυστικό και ακατάπαυστο ύμνο των αγγέλων, ο μυστικός κόσμος της βασιλείας του Θεού.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Οι μαθητές παρατηρούν εικόνες από τον κύκλο της Γέννησης του Χριστού στις οποίες επισημαίνουν στοιχεία σχηματοποίησης, εκφραστικότητας και ρυθμού. Παρουσιάζουν τις παρατηρήσεις τους στην τάξη και εκφράζουν γνώμες, σκέψεις και συναισθήματα που τους δημιουργούνται βλέποντας τις εικόνες.



Λεπτομέρεια εικόνας του Χριστού,
Μονή Σινά, 12ος αιώνας.



Η Γέννηση του Χριστού, εικόνα 16ου αιώνα.



Η Γέννηση του Χριστού σε εικονογραφημένο χειρόγραφο, 13ος αιώνας.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές μπορούν πολύ εύκολα να φτιάξουν αυγοτέμπερα για ζωγραφική χρησιμοποιώντας χρωστικές σε σκόνη, τις οποίες ανακατεύουν με κρόκο αυγού διαλυμένο με λευκό ξηρό κρασί όπως μάθανε σε προηγούμενο μάθημα, και με το χρώμα της αυγοτέμπερας και τα ανάλογα πινέλα κάνουν ασκήσεις βαφής και γραφής. Μπορούν να φτιάξουν απλά διακοσμητικά με ανθέμια και έλικες ή να γράψουν γράμματα και επιγραφές από εικόνες ή χειρόγραφα.

Όταν τελειώσουν, και λίγο πριν το τέλος του μαθήματος, οι μαθητές πλένουν προσεκτικά, με νερό και σαπούνι τα πινέλα και καθαρίζουν τις αυγουλιέρες, τα δοχεία με το νερό και τον χώρο εργασίας τους στο εργαστήριο.

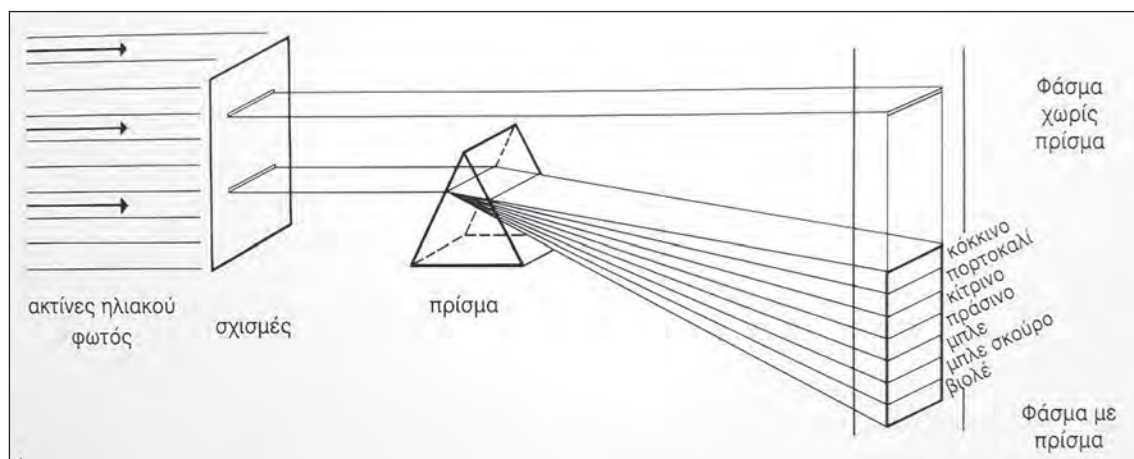
Γλωσσάρι

Κουκούλι: Γνωστό και ως επιρριπτάριο ή επανωκαλύμμαχο, είναι ένα από τα ενδύματα που λαμβάνει ο μοναχός, κατά την κουρά του. Φοριέται στη κεφαλή.

13. Τα βασικά χρώματα

Το φως γεννά τα χρώματα

Μιλήσαμε σε προηγούμενο μάθημα (10ο) για τις διάφορες χρωστικές, δηλαδή τις χρωματιστές σκόνης που χρησιμοποιούνται για την παρασκευή των χρωμάτων σε όλα τα είδη της ζωγραφικής.

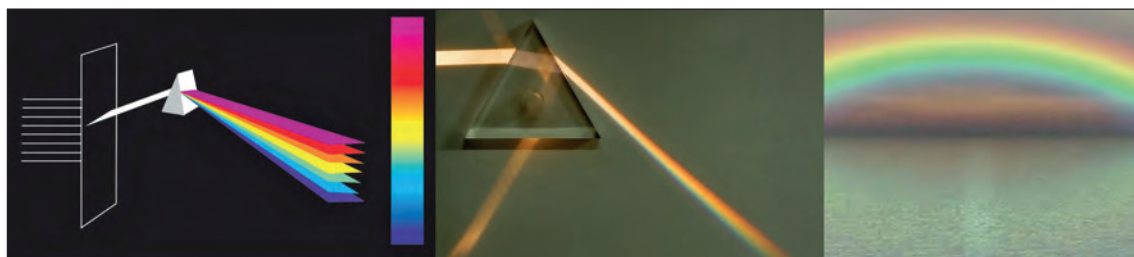


Πριν ασχοληθούμε με τις χρωστικές όμως θα πρέπει να γνωρίζουμε κάποια βασικά πράγματα για την λειτουργία των χρωμάτων γενικότερα, επειδή, όπως λέμε στην καθημερινή μας ζωή, αυτά είναι αυτά που δίνουν «ζωή» στην φύση αλλά και στην τέχνη.

Όπως ακριβώς η φλόγα γεννά το φως, έτσι και το φως γεννά τα χρώματα. Το φως, αυτό το θεμελιώδες και παγκόσμιο φαινόμενο μέσα στην δημιουργία του Θεού, μας αποκαλύπτει μέσω των χρωμάτων το θαύμα και το πνεύμα του ζωντανού σύμπαντος, του κόσμου της Γένεως και του «γεννηθήτω φως».

Τίποτα ίσως δεν θα μπορούσε να συγκινήσει τόσο έντονα και τόσο βαθιά τον Νώε μετά τον Κατακλυσμό όσο η θέα που συνόδευε την υπόσχεση του Θεού, το ουράνιο τόξο.

Την ίδια συγκίνηση νοιώθουμε και εμείς μπροστά στο ουράνιο τόξο αλλά και μπροστά στα χρώματα του φάσματος που παράγει το ηλιακό φως όταν πέφτει πάνω σε ένα πρίσμα με τρεις γωνίες όπως έδειξε εμπειρικά ο φυσικός Ισαάκ Νεύτων το 1676.



Χρωματικό φάσμα, το πείραμα του Νεύτωνα.



Ο δωδεκαμερής χρωματικός κύκλος του Γιохάννες Ίττεν.



Το τρίγωνο με τα πρωτεύοντα χρώματα και η ανάμιξη που παράγει τα δευτερεύοντα.

Τα αναμειγνύουμε μεταξύ τους ώστε να δημιουργήσουμε τρία νέα χρώματα, τα δευτερεύοντα:

Κίτρινο + κόκκινο = πορτοκαλί

Κίτρινο + μπλε = πράσινο

Κόκκινο + μπλε = βιολέ

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Σχεδιάζουμε έναν σταυρό εγκαινίων, στην πίσω πλευρά της ζωγραφικής επιφάνειας των έργων, χρησιμοποιώντας ένα μέτριο μολύβι. Μπορούμε να ακολουθήσουμε κάποια παλαιότερα πρό-

Αν θελήσουμε να μελετήσουμε τα χρώματα και τους διάφορους συνδυασμούς που μπορούν να μας δώσουν, θα δούμε πως τα βασικά χρώματα, αυτά που λέγονται και πρωτεύοντα χρώματα, είναι το κόκκινο, το κίτρινο, και το μπλε.

Πρωτεύοντα και βασικά χρώματα λέγονται μόνο αυτά τα τρία χρώματα επειδή δεν μπορούν να παρασκευαστούν από καμία άλλη ανάμειξη.

Η ανάμιξη των βασικών χρωμάτων μας δίνει αυτά που ονομάζουμε δευτερεύοντα. Αυτά είναι το πορτοκαλί, που βγαίνει από το κόκκινο και το κίτρινο, το πράσινο, που σχηματίζεται από το κίτρινο και το μπλε και το βιολέ, που δημιουργείται από το μπλε και το κόκκινο.

Τα καθαρά και έντονα αυτά βασικά χρώματα και οι λειτουργίες τους θα μας βοηθήσουν στην συνέχεια να καταλάβουμε και μια άλλη σεμνή και «νηστευτική» χρωματική κλίμακα, την κλίμακα της τετραχρωμίας των αρχαίων ελλήνων, την λεγόμενη Πολυγνώτεια κλίμακα με τα χρώματα της ώχρας, του χονδροκόκκινου, του λευκού και του μαύρου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Πειραματιζόμαστε με ξυλομπογιές σε χαρτί ανακατεύοντας ανά δύο τα βασικά χρώματα για να φτιάξουμε τα δευτερεύοντα.

Τα χρώματα που θα χρησιμοποιήσουμε είναι τα τρία βασικά, δηλαδή το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε.

Πρέπει να διαλέξουμε καθαρά χρώματα, δηλαδή το κόκκινο να μην μπλεδίζει ούτε να κιτρινίζει, το κίτρινο να μην πρασινίζει και να μην πορτοκαλίζει και το μπλε να μην πρασινίζει και να μην μωβίζει.



τυπα και να σχεδιάσουμε με προσοχή τον σταυρό και τα γράμματα στο κέντρο περίπου της επιφάνειας που ζωγραφίζουμε.

Σχεδιάζουμε τα γράμματα που βλέπουμε με την σύντμηση IC XC, καθώς επίσης και κάποια άλλα όπως το αρκτικόλεκτο Φ Χ Φ Π, δηλαδή Φως Χριστού Φαίνει Πάσι, ή το Τ Κ Π Γ, που σημαίνει Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονεν, αλλά και τα τέσσερα Ε, δηλαδή Ελένη Εύρε Ελέους Έρεισμα.

Μπορούμε να ολοκληρώσουμε την σύνθεση με ανθέμια, ταινίες και ρόδακες.

Γλωσσάρι

Ταινίες: Επιμήκη πλαίσια με διακοσμητικά επαναλαμβανόμενα στοιχεία.

Ρόδακες: Αποκαλείται το κυκλικό σχέδιο με αναπαράσταση άνθους, που χρησιμοποιείται ευρύτατα στον ελλαδικό χώρο σαν διακοσμητικό στοιχείο, από την προϊστορική κιόλας Μινωική Κρήτη. Η ετυμολογία της λέξης έρχεται από το ρόδο, τριαντάφυλλο.



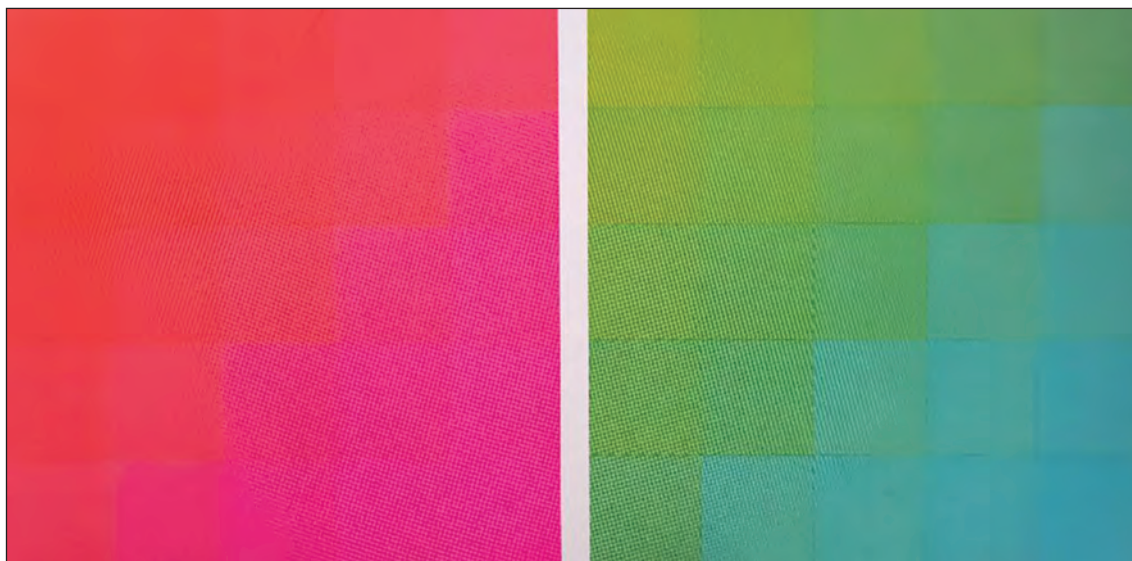
Σταυρός εγκαινίων στην πίσω επιφάνεια των εικόνων.

14. Τα θερμά και τα ψυχρά χρώματα

Οι θερμοκρασίες των χρωμάτων

Μιλήσαμε σε προηγούμενο μάθημα για τα βασικά χρώματα της ζωγραφικής, αλλά και για αυτά που περιέχονται στο φάσμα του λευκού ηλιακού φωτός.

Όλα τα χρώματα μπορούμε να τα χωρίσουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες στην γλώσσα της ζωγραφικής, στα «θερμά» και στα «ψυχρά» χρώματα.



Θερμά λέμε τα κόκκινα χρώματα αλλά και όλα όσα έχουν απόχρωση που πλησιάζει προς το κόκκινο, το οποίο μας παραπέμπει σε κάτι πυρωμένο, κάτι δηλαδή που μας θυμίζει την φωτιά και τη θερμότητα.

Ψυχρά λέμε τα γαλάζια χρώματα και όσα πλησιάζουν τις μπλε αλλά και τις πράσινες αποχρώσεις, ίσως επειδή μας θυμίζει ένα δροσερό γαλάζιο ουρανό ή την κρύα, μπλε θάλασσα.

Μπορεί εκ πρώτης όψεως να φαίνεται πολύ παράξενο να χαρακτηρίζουμε τα χρώματα με θερμοκρασίες.

Πειράματα όμως που έγιναν σε χώρους εργασίας, στους οποίους ο ένας ήταν βαμμένος σε χρώμα μπλε-πράσινο και ο άλλος ήταν χρώμα κοκκινο-πορτοκαλί, το αίσθημα κρύου και ζέστης διέφερε τρεις με τέσσερις βαθμούς.

Το πόσο θερμή ή ψυχρή εντύπωση όμως μας δίνει ένα χρώμα, που δεν είναι ξεκάθαρα μπλε ή κόκκινο, εξαρτάται από τα διπλανά του χρώματα, από τις αντιθέσεις δηλαδή που δημιουργούνται αλλά και από την λειτουργία των συμπληρωματικών χρωμάτων.

Τα συμπληρωματικά χρώματα μπορούμε να τα αντιληφθούμε αν φτιάξουμε ένα τρίγωνο και σε κάθε γωνία τοποθετήσουμε ένα από τα τρία βασικά χρώματα, δηλαδή το κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο.



ΜΡ ΘΥ, λεπτομέρεια από εικόνα της Βατοπαιδίου, 14ου αιώνα.

Το συμπληρωματικό του καθ' ενός από αυτά είναι το μίγμα των άλλων δύο, δηλαδή τα λεγόμενα δευτερεύοντα χρώματα.

Έτσι, το συμπληρωματικό του κόκκινου είναι το μπλε+κίτρινο= πράσινο, το συμπληρωματικό του μπλε είναι το κόκκινο+κίτρινο= πορτοκαλί, και το συμπληρωματικό του κίτρινου είναι το μπλε+κόκκινο= βιολέ.

Η εναλλαγή των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων στην ζωγραφική γενικά είναι απαραίτητη για να έχουμε χρωματική αρμονία.

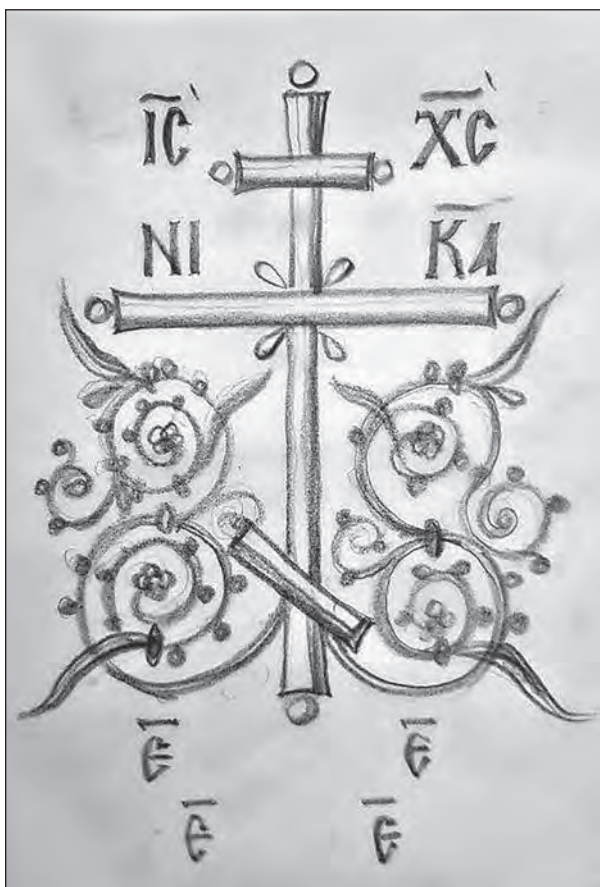
Άρα λοιπόν είναι απαραίτητη η γνώση και η χρήση των συμπληρωματικών χρωμάτων για να έχουμε χρωματικές ποιότητες και αρμονίες και στην εικονογραφία, η οποία πρωταρχικά είναι ζωγραφική.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε εικόνες από τον κύκλο της Γέννησης του Χριστού στις οποίες βρίσκουμε και επισημαίνουμε τα διάφορα θερμά και ψυχρά χρώματα της σύνθεσης. Παρουσιάζουμε τις παρατηρήσεις μας στην τάξη και εκφράζουμε γνώμες, σκέψεις και συναισθήματα που μας δημιουργούνται βλέποντας τις χρωματικές αντιθέσεις στις εικόνες.



Λεπτομέρεια από Γέννηση του Χριστού, αρχές 15ου αιώνα, Μουσείο Μπενάκη.



Δραστηριότητες εργαστηρίου

Συνεχίζοντας το έργο με τον σταυρό εγκαινίων που σχεδιάσαμε στην πίσω πλευρά της ζωγραφικής επιφάνειας των έργων, μπορούμε να προχωρήσουμε στην εφαρμογή του χρώματος με αυγοτέμπερα. Ακολουθώντας πάλι τα παλαιότερα πρότυπα και το σχέδιο που κάναμε απαλά με μολύβι στο προηγούμενο μάθημα, ζωγραφίζουμε τώρα με αυγοτέμπερα και πινέλα, χρησιμοποιώντας τις τεχνικές βαφής και γραφής που μάθαμε στα προηγούμενα μαθήματα.



Σταυρός, πίσω πλευρά εικόνας του Προφήτη Ηλία, Καστοριά (1180-1200).

15. Το κάλλος στην αρχαία ελληνική τέχνη

Ο ελληνικός πολιτισμός, ένας ανεκτίμητος θησαυρός

Η τέχνη όλων των αρχαίων πολιτισμών είναι, διαχρονικά, η έκφραση της αντίληψης και της τοποθέτησης των ανθρώπων κάθε εποχής απέναντι στα βαθιά υπαρξιακά ερωτήματα για την ζωή, τον έρωτα και τον θάνατο.

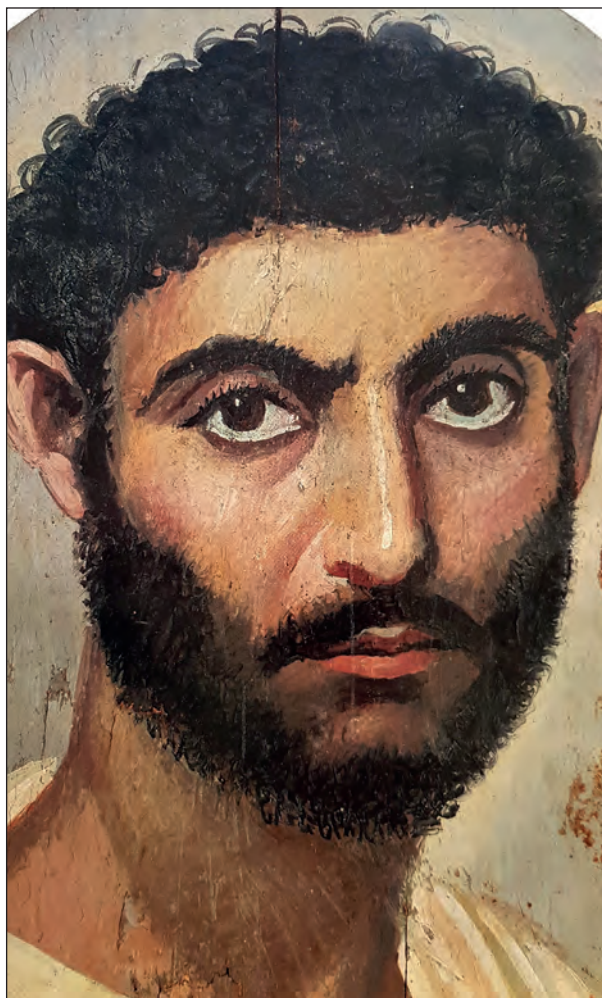
Τις απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα οι άνθρωποι φαίνεται πως τις αναζητούσαν μέσα από τις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις και πρακτικές, οι οποίες μάλιστα είχαν πάντοτε κυρίαρχη και αποφασιστική θέση μέσα στην ζωή, την κοινωνία και τον πολιτισμό.

Έτσι, στην αρχαία τέχνη μπορούμε να δούμε την ανάγκη του ανθρώπου να εξερευνήσει την γη και την φύση, να καταλάβει τους νόμους της, να απαντήσει στα εναγώνια ερωτήματα της ζωής του μέσα από την αναπαράσταση του ιερού, η οποία προϋποθέτει σχέση με το Θεό, δηλαδή την αναζήτηση του Θεού.

Οι αρχαίοι Έλληνες, όπως βέβαια και άλλοι αρχαίοι πολιτισμοί, άφησαν στο πέρασμα των αιώνων έναν ανεκτίμητο θησαυρό για την ανθρωπότητα, τον ελληνικό πολιτισμό και την απaráμιλλη ελληνική τέχνη, την τέχνη της ιερότητας και του κάλλους.

Ο πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα, μαζί με το στοιχείο του ιερού, αναπτύσσει και καλλιεργεί την φιλοσοφία, το μέτρο και το κάλλος ως δρόμο και τρόπο τελειότητας. Έτσι, στην αρχαία ελληνική τέχνη, το ανθρώπινο μέτρο και το κάλλος των μορφών θεών και ανθρώπων, σμίλευσαν έργα απίστευτης και αξεπέραστης καλλιτεχνίας, ποιότητας και ομορφιάς.

Ο Μέγας Αλέξανδρος, λίγο αργότερα, μεταλαμπαδεύει τον πολιτισμό και την τέχνη αυτή μαζί με την γλώσσα, την λεγόμενη ελληνιστική, στους τόπους που έφτασε το βασίλειό του και όταν στην συνέχεια ο Ρωμαίος Αύγουστος «μοναρχεί επί της γης», πλησιάζει και η ώρα που θα καταργηθούν τα είδωλα.



Πορτρέτο Φαγιούμ από την Χαουάρα, 2ος αιώνας μ.Χ.



Πορτραίτο Φαγιούμ νέας γυναίκας, 2ος αιώνας π.Χ.



Χαρακτικό από το βιβλίο του Pietro della Valle (1674), με αναπαράσταση των ανασκαφών στην Αίγυπτο.

Η αρχαία ελληνική τέχνη, «προϊκα» της εκκλησίας

Η σάρκωση του Χριστού όχι μόνον χώρισε την ιστορία στην μέση, αλλά, το μήνυμα της ανάστασης και του ευαγγελίου Του, έδωσε στην ζωή και στην τέχνη των ανθρώπων καινούργιο νόημα και νέο περιεχόμενο.

Οι τέχνες της εποχής εκείνης, που άρχισε το ευαγγέλιο να εξαπλώνεται, προσλαμβάνονται από την εκκλησία για να υπηρετήσουν την λατρεία του ζωντανού Θεού και μεταμορφώνονται σιγά σιγά σε αυτό που στην συνέχεια γνωρίζουμε ως «βυζαντινή τέχνη».

Η Ρώμη, ενώ κατέκτησε ολόκληρο τον γνωστό τότε κόσμο, στην συνέχεια «κατακτήθηκε» από τον ελληνικό πολιτισμό και λίγο μετά, η Νέα Ρώμη, δηλαδή η Κωνσταντινούπολη του αγίου αυτοκράτορα Μεγάλου Κωνσταντίνου, αγκάλιασε τον Χριστιανισμό και πορεύτηκε μαζί του για περισσότερα από χίλια χρόνια.

Ο πολιτισμός αυτός, ο αρχαιοελληνικός καθώς και το δίκαιο των Ρωμαίων, στάθηκαν μαζί με τον Χριστιανισμό τα θεμέλια του σύγχρονου δυτικού κόσμου, ενώ η ελληνική τέχνη αποτέλεσε στην συνέχεια το ιδανικό των καλλιτεχνών της Αναγέννησης στην Ευρώπη.

Η λεγόμενη όμως «βυζαντινή τέχνη», η τέχνη δηλαδή που υπηρέτησε την λατρεία της μίας, αγίας, καθολικής και αποστολικής εκκλησίας του Χριστού, η τέχνη της ανατολικής Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και της Κωνσταντινούπολης, είναι η φυσική συνέχεια της ελληνικής τέχνης με όλη την «προϊκα» του ιερού, του μέτρου και του κάλλους.

Τα πορτραίτα του Φαγιούμ

Την ομορφιά των έργων της ελληνικής τέχνης, όπως αυτή διασώθηκε μέσα στους αιώνες, την γνωρίζουμε περισσότερο από τα έργα της γλυπτικής των αρχαίων, σε ελληνικά αγάλματα αλλά και σε ελληνορωμαϊκά αντίγραφα, γιατί το μάρμαρο και το μέταλλο είναι υλικά που έχουν μεγάλη αντοχή.

Τα έργα όμως της ζωγραφικής της αρχαιότητας, όσα τουλάχιστον ήταν φτιαγμένα πάνω σε ξύλο ή

πανί, ήταν πολύ δύσκολο να σωθούν από την φθορά του χρόνου.

Τα περισσότερα δείγματα αυτής της υπέροχης τέχνης που σώθηκαν είναι τοιχογραφίες fresco, δηλαδή νωπογραφίες, ζωγραφική επάνω σε κεραμικά αλλά και αρκετά ψηφιδωτά επάνω σε τοίχους και μωσαϊκά δάπεδα.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, κάποιες ανασκαφές στην περιοχή του Φαγιούμ στην Αίγυπτο φέρνουν στο φως μια σειρά νεκρικών πορτραίτων ενσωματωμένων σε μούμιες, τα οποία δημιουργήσανε τεράστια έκπληξη και σχεδόν αμνηχανία στους αρχαιολόγους της εποχής με

την ομορφιά, τη δύναμη, τον ρεαλισμό και την εκφραστικότητά τους.

Τα πορτραίτα αυτά, δείγματα της ζωγραφικής τέχνης της ελληνιστικής περιόδου, χρησιμοποιήθηκαν στις νεκρικές ταφές της εποχής, ενσωματωμένα στα ταριχευμένα σώματα και διασώθηκαν από την φθορά χάρη στο ξηρό υπέδαφος της περιοχής του Φαγιούμ.

Το Φαγιούμ της Αιγύπτου, μία κοιλάδα στην δυτική όχθη του Νείλου λίγο νοτιότερα από το Κάιρο, βρίσκεται σε περιοχή που συνορεύει με την έρημο, αρκετά μακριά από τις πλημμύρες του ποταμού.

Αρκετά νωρίτερα από την περίοδο των Πτολεμαίων η περιοχή αυτή γίνεται νεκρόπολη, στην οποία οι Έλληνες αλλά και οι εξελληνισμένοι κάτοικοι της περιοχής έθαβαν τους νεκρούς τους.

Τα πορτραίτα του Φαγιούμ, όπως ονομάστηκαν στην συνέχεια, παρά το γεγονός πως συνοδεύουν αιγυπτιακές μούμιες, είναι στην πραγματικότητα έργα ελληνιστικής τέχνης.

Οι ζωγράφοι που τα φιλοτέχνησαν φαίνεται πως διατηρούσαν ζωντανή την εκπληκτική παράδοση της ελληνικής τέχνης με μία απίστευτη δεξιότητα ρεαλιστικής απεικόνισης.

Τα πορτραίτα αυτά έχουν τεράστια αξία, όχι μόνο γιατί μας δείχνουν την εκπληκτική ελληνική τέχνη της προσωπογραφίας αλλά και γιατί αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαία ελ-



Σάβανο με την μορφή του νεκρού, μία συνάντηση του Ελληνικού και του Αιγυπτιακού πολιτισμού.



Μούμια, με επιγραφή «ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΕ ΕΥΨΥΧΙ», 1ος μ.Χ. αιώνας.



Φαγιούμ με αυγοτέμπερα, το πορτρέτο της Αλίνης, περίοδος Τραϊανού, αρχές 2ου αιώνα, Αρσινόη Αιγύπτου.

Γλωσσάρι

Ελληνορωμαϊκή εποχή: 31π.Χ. – 330μ.Χ.

Αύγουστος (ή Αυγούστα): Τίτλος αυτοκρατόρων στη Ρωμαϊκή και Βυζαντινή αυτοκρατορία.

Ελληνιστική περίοδος: 323-31 π.Χ., γνωστή ως αλεξανδρινοί χρόνοι.

Περίοδος των Πτολεμαίων: Πρόκειται για περίοδο κατά την οποία κυβέρνησε στην Αίγυπτο η Δυναστεία των Πτολεμαίων. Ήταν βασιλική οικογένεια της Ελληνιστικής Περιόδου και η βασιλεία της διήρκεσε περίπου τρεις αιώνες, από το 305 μέχρι το 30 π.Χ.

Φαγιούμ από την Αρσινόη-Χαουάρα της Αιγύπτου.

ληνική τέχνη και την ορθόδοξη βυζαντινή εικονογραφία.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρώντας τα πορτραίτα του Φαγιούμ, μελετάμε τις εκφράσεις, την κίνηση του προσώπου, τα ρούχα, την κόμμωση των μαλιών, τις επιγραφές, τα στοιχεία που μας δίνουν πληροφορίες για την ταυτότητα του εικονιζόμενου.

Παρουσιάζουμε τις παρατηρήσεις μας στην τάξη και εκφράζουμε γνώμες, σκέψεις και συναισθήματα που μας δημιουργούνται βλέποντας τα πορτραίτα αυτών των ανθρώπων, σχεδόν δύο χιλιετίες μετά τον θάνατό τους.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές επιλέγουν και σχεδιάζουν με μολύβι σε χαρτί ένα από τα πορτραίτα του Φαγιούμ, διαλέγοντας κάποιο που τους εμπνέει.



16. Οι τεχνικές των πορτραίτων του Φαγιούμ

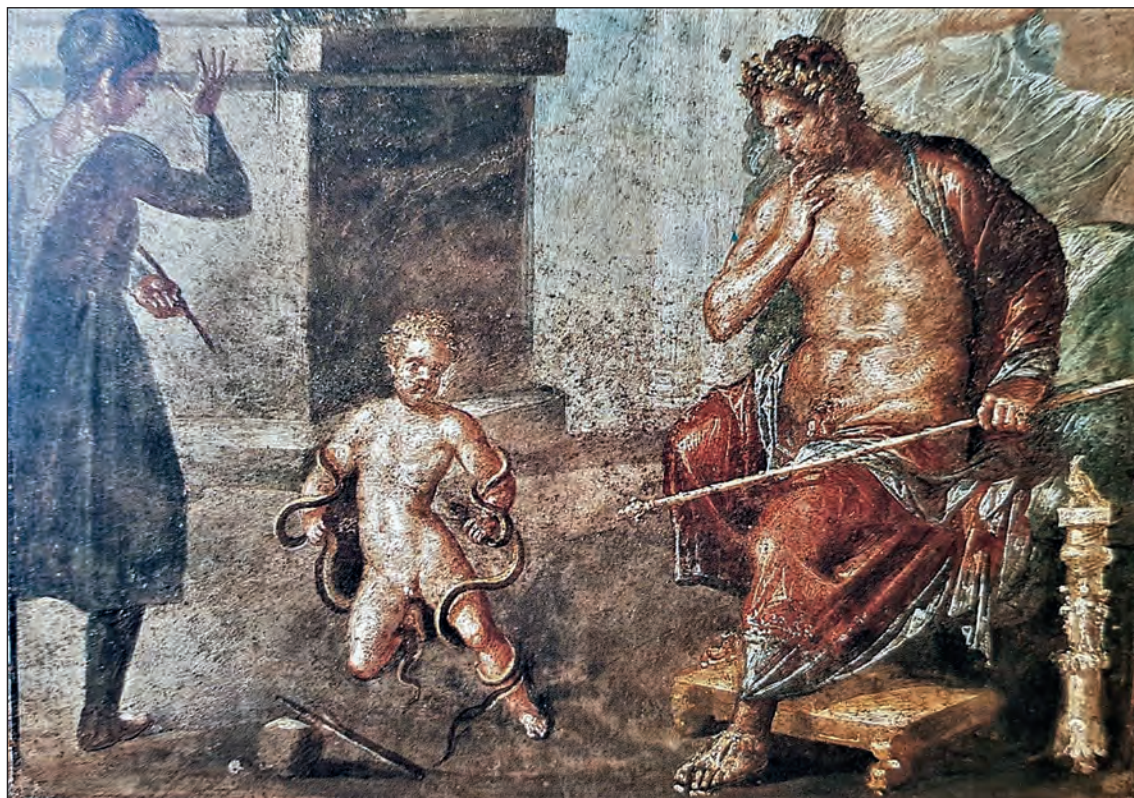
Από τον Απελή στις βυζαντινές εικόνες

Η ζωγραφική ελληνιστική παράδοση στην Αίγυπτο, όπως και στις υπόλοιπες περιοχές που κατακτήθηκαν από τον Μέγα Αλέξανδρο, κατάγεται από τον Απελή, τον περιώνυμο ζωγράφο του 4ου π.Χ. αιώνα.

Ο Απελής, φίλος και προσωπογράφος του Μεγάλου Αλεξάνδρου, είχε αποκτήσει τεράστια φήμη για τα αριστουργήματά που ζωγράφισε αλλά και για την πραγματεία που έγραψε περί ζωγραφικής.

Δυστυχώς τίποτα από το έργο του δεν σώθηκε, αν και η φήμη του και η επίδρασή του ξεπέρασαν κατά πολύ τα χρονικά και γεωγραφικά όρια του Ελληνιστικού κόσμου χωρίς να είναι βέβαια ο μόνος αρχαίος έλληνας ζωγράφος που γνωρίζουμε.

Ο Ρωμαίος συγγραφέας Γάιος Πλίνιος Σεκούνδος, γνωστός και ως Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, που έζησε και έγραψε περίπου στα χρόνια του Χριστού, στο βιβλίο του «Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής», αναφέρει μια πλειάδα φημισμένων ελλήνων ζωγράφων. Ο Πολύγνωτος, ο Απολλόδωρος, ο Παρράσιος, ο Ζεύξης, ο Ευφράνωρ και πολλοί άλλοι αρχαίοι έλληνες ζωγράφοι περιγράφονται σε αυτό το βιβλίο με καταπληκτικές λεπτομέρειες.



Ο Αμφιτρύωνας παρακολουθεί τον πνιγμό των φιδιών από τον νεογέννητο Ηρακλή, τοιχογραφία στην Πομπηία, 3ος αιώνας π.Χ.



Όταν οι Μακεδόνες κατέκτησαν την Αίγυπτο, οι γνώσεις, οι αρετές αλλά και οι τεχνικές όλων αυτών των σπουδαίων ζωγράφων αποτέλεσαν την παράδοση της λεγόμενης Αλεξανδρινής ζωγραφικής σχολής και οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ, δείγματα αυτής της σχολής, μας δείχνουν το ζωγραφικό ιδίωμα μέσα από το οποίο ξεπήδησε και εμφανίστηκε η τέχνη των βυζαντινών εικόνων.

Όπως στην νέα Ρώμη, την Κωνσταντινούπολη, εξακολούθησαν να μιλάνε ελληνικά, με τον ίδιο τρόπο νωρίτερα και η τέχνη του Απελλή συνέχισε να χρησιμοποιείται στην ζωγραφική των εικόνων.

Οι προσωπογραφίες των Ρωμαίων και οι εικόνες των Χριστιανών

Εκτός από τα πορτραίτα του Φαγιούμ, τα οποία σώθηκαν θαμένα μέσα στη στεγνή άμμο της Αιγύπτου, έχουμε αρκετά παραδείγματα προσωπογραφιών τα οποία μας πληροφορούν για την θέση και την αξία τους μέσα στον ελληνορωμαϊκό κόσμο.

Υπάρχουν αρκετά στοιχεία, από επιγραφές και παπύρους, για προσωπογραφίες αυτοκρατόρων που τοποθετούσαν σε ναούς και άλλα δημόσια κτήρια, παντού, σε ολόκληρη την Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.

Οι προσωπογραφίες αυτές, πλαισιωμένες από κεριά και διακοσμημένες κατάλληλα, λειτουργούσαν με ανάλογο τρόπο με αυτόν που λειτουργούν και οι χριστιανικές εικόνες μέσα στους ναούς, δηλαδή με τρόπο αναγωγικό.

Όπως προέβλεπε το ρωμαϊκό δίκαιο, ορισμένα δημόσια έγγραφα έπρεπε να υπογραφούν μπροστά στην εικόνα του αυτοκράτορα για να ισχύουν επίσημα και θεωρούσαν πως η εικόνα αυτή, είχε την ίδια ακριβώς αξία με την φυσική του παρουσία.

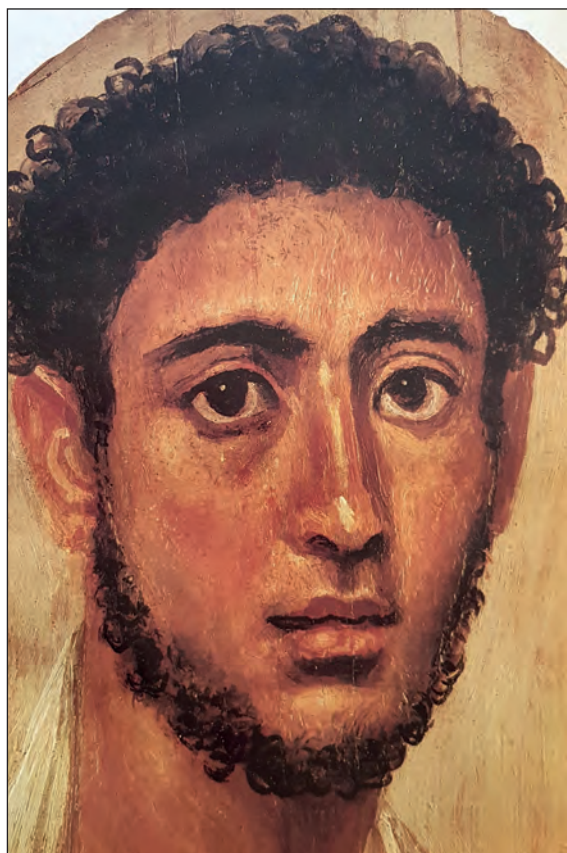
Η τιμή των ρωμαίων πολιτών προς τις προσωπογραφίες αυτές λειτουργούσε ως τιμή προς το εικονιζόμενο πρόσωπο και με κάθε αλλαγή του αυτοκράτορα το πορτραίτο έπρεπε επίσης να αντικατασταθεί.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το «Αυτοκρατορικό Τόντο», μια σύνθεση ζωγραφισμένη πάνω σε ξύλο με τις μορφές του αυτοκράτορα Σεπτίμιου Σεβήρου, της γυναίκας του Ιουλίας Δόμνας και των δύο γιών τους, Γέτα και Καρακάλλα, όπου όμως η μορφή του Γέτα φαίνεται σβησμένη. Ξέρουμε πως όταν ο Καρακάλλας έγινε αυτοκράτορας δολοφόνησε τον αδελφό του και εξέδωσε *damnatio memoriae*, δηλαδή διάταγμα καταστροφής των εικόνων του Γέτα.

Την πρακτική αυτή, δηλαδή της τιμής προς το εικονιζόμενο πρόσωπο και μάλιστα με τις ίδιες τεχνικές της εγκαυστικής και της αυγοτέμπερας, την βλέπουμε να συνεχίζεται με καινούργια μορφή και να εξελίσσεται στην συνέχεια στην εικονογραφία της Χριστιανικής εκκλησίας.

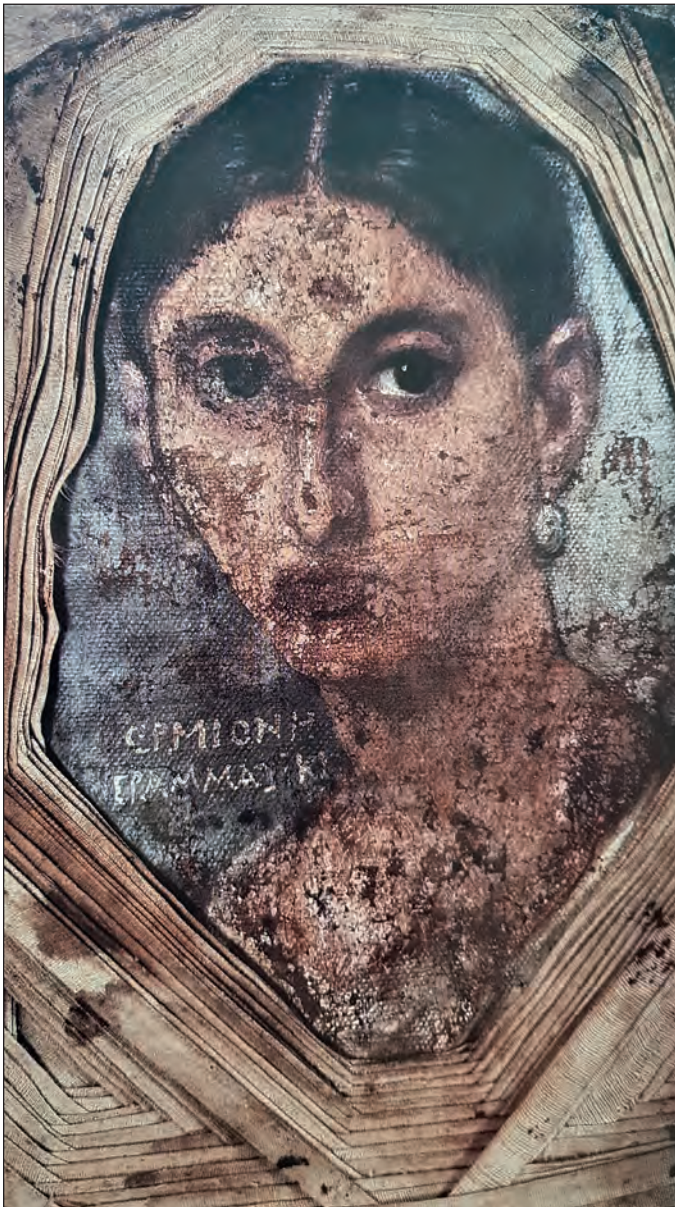


Το «τόντο» των Σεβήρων με τον αυτοκράτορα, την σύζυγό του και τους γιούς του. Όταν ο πρώτος γιός Καρακάλλας έγινε αυτοκράτωρ, δολοφόνησε τον αδελφό του, τον Γέτα, και διέταξε την καταστροφή των εικόνων του.



Σάβανο ή νεκρικό πέτασμα για την προγονολατρεία και τα νεκρόδειπνα.





Προσωπογραφία Φαγιούμ μιας δασκάλας, Ερμιόνη η Γραμματική, 1ος αιώνας π.Χ.

τερα γραψίματα για τις σκιές και φωτεινότερα στρώματα χρώματος για τις περιοχές των φώτων μέχρι το λευκό.

Το κερί με την χρήση των ζεστών εργαλείων μπορεί εύκολα να αποδώσει ενδιάμεσους και απαλούς τόνους του χρώματος με μεγάλη ευκολία αλλά σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιείται και ως γαλάκτωμα όταν το ανακατέψουμε με διττανθρακικό νάτριο, δηλαδή μαγειρική σόδα και νερό.

Στην περίπτωση αυτή το γαλάκτωμα με το χρώμα μπορεί να αναμιχθεί με αυγό ή και με λινέλαιο.

Χρωστικές ανακατεμένες με κερί

Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ είναι ζωγραφισμένες πάνω σε προετοιμασμένο ξύλο ή σε λινό ύφασμα με την τεχνική της εγκαυστικής ή, σπανιότερα, με αυγοτέμπερα.

Η τεχνική της εγκαυστικής χρησιμοποιεί για συνδετικό του χρώματος το κερί της μέλισσας ανακατεμένο σε ίση περίπου ποσότητα με χρωστικές σκόνες και ο χειρισμός του χρώματος γίνεται με μικρές μεταλικές σπάτουλες που θερμαίνονται σε φλόγα αλλά και με διάφορα ανθεκτικά πινέλα από γουρουνότριχα.

Η χρωματική παλέτα που χρησιμοποιούσαν ήταν η λεγόμενη «πολυγνώτεια χρωματική κλίμακα», δηλαδή το κεραμιδί χονδροκόκκινο, η όχρα του τσιμέντου, το μαύρο από καμμένο κόκκαλο ή ελεφαντόδοντο και το λευκό του μολύβδου, το λεγόμενο ψιμμίθι ή στουπέτσι.

Η ζωγραφική ακολουθεί την πρακτική του τοπικού χρώματος των προπλασμών σε μεσαίους και σκούρους τόνους πάνω στους οποίους τοποθετεί σκουρό-



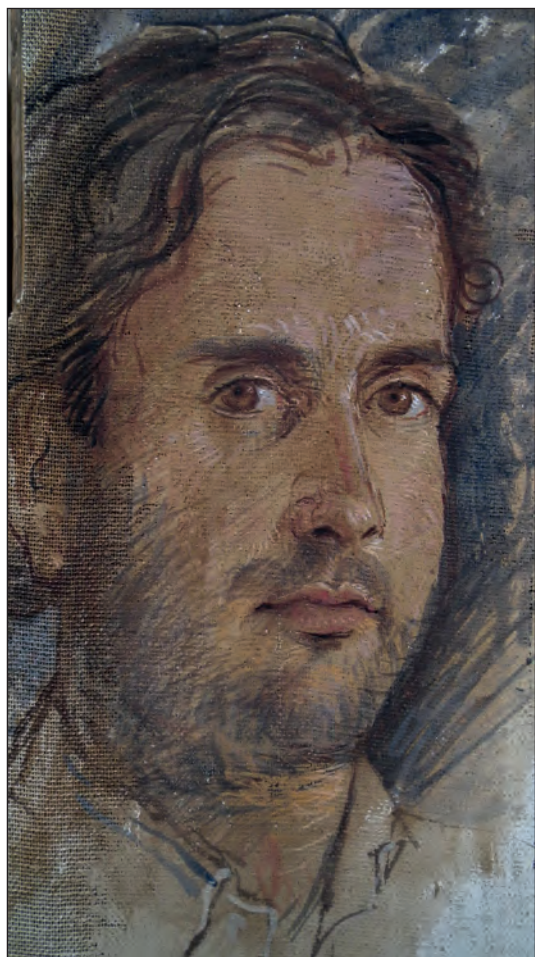
Ο Άγιος Νικόλαος, σύγχρονη εικόνα με την τεχνική της εγκαυστικής.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τις προσωπογραφίες του Φαγιούμ και τις συγκρίνουμε με τις αρχαιότερες σωζόμενες εικόνες της μονής του Σινά αποτιμώντας την μετάβαση από τον Απελλή στις βυζαντινές εικόνες.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές χρησιμοποιώντας ξηρό παστέλ ή τέμπερα ζωγραφίζουν χρωματίζοντας το πορτραίτο του Φαγιούμ που σχεδίασαν στο προηγούμενο μάθημα, ή επιχειρούν να ζωγραφίσουν ένα πορτραίτο σύγχρονο με τον ίδιο ζωγραφικό τρόπο.



Σύγχρονα πορträίτα
με την τεχνοτροπία των φαγιούμ.

17. Το κάλλος της μορφής Του

Από τα πορτρέτα του Φαγιούμ στις εικόνες

Αν παρατηρήσουμε την ζωγραφική της ελληνιστικής περιόδου, τις τοιχογραφίες, τα ψηφιδωτά αλλά και τα πορτραίτα που ανακαλύφθηκαν στην κοιλάδα του Φαγιούμ της Αιγύπτου και την συγκρίνουμε με τις πρώτες λειτουργικές εικόνες, όπως αυτές της μονής του Σινά, θα δούμε συνοπτικά την μετάβαση που συντελείται στον Ελληνορωμαϊκό κόσμο από την ειδολολατρική στην χριστιανική τέχνη.



Οι πρώτες χριστιανικές εικόνες και οι νεκρικές προσωπογραφίες συνυπήρξαν για κάποιο διάστημα και οι ομοιότητες που παρουσιάζουν είναι εντυπωσιακές.

Είδαμε, πως στην περίοδο που οι απόστολοι του Χριστού κηρύσσουν το ευαγγέλιο στον ελληνορωμαϊκό κόσμο, η λατρεία των αυτοκρατόρων αλλά και των προγόνων, μέσω των εικόνων, είναι κάτι συνηθισμένο και διαδεδομένο.

Έτσι, οι πρώτοι χριστιανοί, περνώντας από την θρησκεία των ειδώλων και τον παγανισμό στην πίστη του ζωντανού Θεού, ήταν πολύ λογικό να χρησιμοποιήσουν εικόνες για τη λατρεία του Κυρίου, της Θεοτόκου και των αγίων.

Οι εικόνες των αγίων, με τον ίδιο τρόπο περίπου που λειτουργούσαν νωρίτερα οι προσωπογραφίες του αυτοκράτορα και των προγόνων, συνόδευσαν τώρα τα «μαρτύρια», δηλαδή τους τάφους των μαρτύρων και την λατρεία των πιστών.

Η λατρεία των εικόνων, αν και συνδεδεμένη στενά από την αρχή με την λατρεία των αγίων μαρτύρων, χρειάστηκε να περάσουν αρκετοί αιώνες ώστε να ξεπεραστούν κάποιες αντιδράσεις και αντιρρήσεις και να επικρατήσει η χρήση της μέσα στην εκκλησία. Μέχρι τον 6ο περίπου αιώνα φαίνεται πως γενικεύεται η χρήση τους στην λατρεία, δύο αιώνες αργότερα όμως ξεκίνησε η περίοδος της εικονομαχίας που κράτησε πάνω από έναν αιώνα.

Στην περίοδο αυτή οι εικόνες καταστρέφονται συστηματικά και οι υποστηρικτές τους διώκονται και υποφέρουν φοβερά μαρτύρια.

Η εξουσία όμως και τα διατάγματα των εικονομάχων Βυζαντινών αυτοκρατόρων δεν επηρεάζουν την μονή του Σινά, επειδή η περιοχή αυτή από τον προηγούμενο αιώνα έχει ήδη κατακτηθεί από το Ισλάμ.

Έτσι, στην μονή του Σινά, αλλά και σε ολόκληρη την περιοχή της Παλαιστίνης με κέντρο

τα Ιεροσόλυμα, όχι μόνο διασώζονται οι παλαιότερες από την περίοδο της εικονομαχίας εικόνες, αλλά συνεχίζεται ασταμάτητα η παραγωγή τους.

Την ίδια εποχή, στην μονή του Αγίου Σάββα κοντά στα Ιεροσόλυμα, ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός αρχίζει τον αγώνα κατά των αιρετικών εικονοκλαστών και γράφει το περίφημο έργο του για την υπεράσπιση της τιμής των εικόνων.

Εκτός όμως από το Σινά, δεν έχουν διασωθεί πουθενά αλλού τόσες εικόνες παλαιότερες από την περίοδο της εικονομαχίας, και οι αρχαιότερες από αυτές είναι φτιαγμένες με την τεχνική της εγκουστικής.

Το θεανδρικό πρόσωπο της εικόνας του Σινά

Κεντρική θέση μέσα στις εικόνες έχει η εικόνα του σαρκωμένου και αναστημένου σωτήρα των ανθρώπων, η εικόνα του Υιού και Λόγου του Θεού, του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού.

Μία από τις αρχαιότερες και ομορφότερες εικόνες του Κυρίου είναι η εγκουστική εικόνα του Χριστού στην μονή του Σινά.

Είναι φτιαγμένη γύρω στο πρώτο μισό του 6ου αιώνα και παρουσιάζει τον Χριστό σε προτομή, μπροστά από θρόνο, να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατάει το ευαγγέλιο με το αριστερό.



ΙC ΧC ο Φιλάνθρωπος
μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά, 6ος αιώνας.



Ο Χριστός CΩΤΗΡ με τον Άγιο Μηνά,
τέλος 6ου αιώνα, Μουσείο Λούβρου.

Ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας παραπέμπει στον τύπο του αυτοκράτορα, όπως τον συναντάμε στα νομίσματα του 6ου και του 7ου αιώνα, και συνδέεται με μία φημισμένη εικόνα του Χριστού στην Χαλκή Πύλη της Κωνσταντινούπολης. Τα στοιχεία αυτά ενισχύουν την άποψη πως η εικόνα πρέπει να ήταν δώρο του αυτοκράτορα Ιουστινιανού προς την μονή.

Η μοναδική αυτή εικόνα, έργο εξαιρετικού καλλιτέχνη από κάποιο εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης, αποδίδει το θεανδρικό πρόσωπο του Κυρίου, στον τύπο του Χριστού Παντοκράτορος, όπως ορίζεται στο δόγμα της Χαλκηδόνας. Η μεταγενέστερη επιγραφή «ο Φιλάνθρωπος», που φέρει η εικόνα, θεωρείται πως εκφράζει απόλυτα την έκφραση του προσώπου του Κυρίου, και η μορφή φαίνεται να αποδίδει ακριβώς το νόημα αυτής της προσωνομίας.

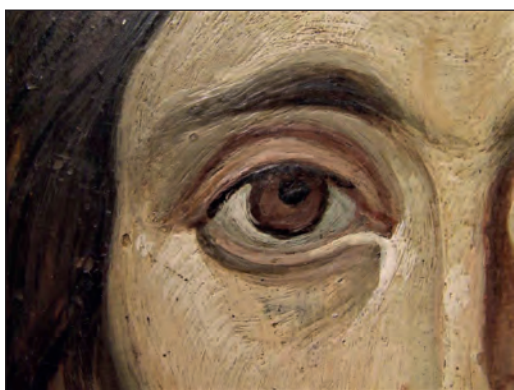


Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

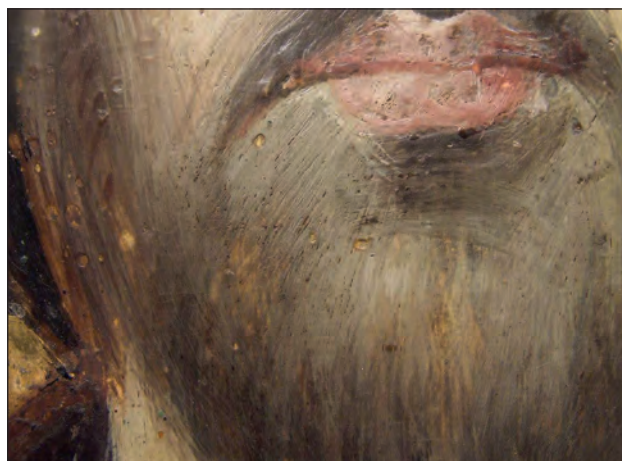
Παρατηρώντας την εικόνα του Χριστού από το Σινά μπορούμε να απομονώσουμε και να δούμε ξεχωριστά την δεξιά και την αριστερή πλευρά του προσώπου, να σχολιάσουμε την διαφορά στην έκφραση που δημιουργούν τα διαφορετικά τόξα που διαγράφουν τα φρύδια πάνω από τα μάτια, αλλά και τον συνδυασμό με το στόμα στο τελικό αποτέλεσμα της έκφρασης του προσώπου.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές χρησιμοποιώντας ξηρά ή λιπαρά παστέλ ζωγραφίζουν την εγκαυστική εικόνα του Χριστού από την μονή του Σινά.



ΙC ΧC ο ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΣ,
λεπτομέρεια, 6ος αιώνας.



Γλωσσάρι

Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά: Το όρος Σινά αποτελεί ένα ελληνορθόδοξο Μοναστικό κέντρο με αδιάκοπη πνευματική ζωή 18 αιώνων. Η Ιερά Μονή του όρους Σινά κτίστηκε τον 6ο αι. την εποχή του

Ιουστινιανού στους πρόποδες του όρους Χωρήβ, στην κορυφή του οποίου ο Προφήτης Μωυσής παρέλαβε από τον Θεό τις 10 εντολές και το Νόμο. Η βιβλιοθήκη της Μονής είναι μία από τις αρχαιότερες με συνεχή ζωή και σπουδαιότερες του κόσμου με κειμήλια όπως παπύρους, έντυπα και έγγραφα σε διάφορες γλώσσες και ο Σιναϊτικός κώδικας. Μεταξύ των κειμηλίων ξεχωρίζει η συλλογή των φορητών εικόνων, καθώς φυλάσσονται εικόνες του 6ου και 7ου αιώνα. Μεταξύ τους και οι παλαιότερες σωζόμενες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας.

Παγανισμός: Η ονομασία αυτή δόθηκε τα πρωτοβυζαντινά χρόνια στους εναπομείναντες ειδωλολάτρες της εποχής εκείνης που αντιδρούσαν στο Χριστιανισμό και έμειναν προσηλωμένοι στις πρωτόγονες ειδωλολατρικές λατρείες του παρελθόντος.

Εικονοκλάστης: Έντονος ιδεολογικά φορτισμένος όρος για να χαρακτηρίσει τον εικονομάχο.

Προτομή: Ένα έργο σε προτομή αναπαριστάνει το κεφάλι μέχρι τους ώμους και μέρος από το στήθος μιας μορφής.



Ιερά Μονή Αγ. Αικατερίνης Σινά.

18. «Η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο»

Εν τω φωτί του προσώπου σου

Η μετοχή του ζωγράφου στην ευχαριστιακή σύναξη είναι προϋπόθεση γνησιότητας και αυθεντικότητας με την οποία μπολιάζει την καθημερινότητά του, την ζωή του, τις σχέσεις του, το έργο του, την ζωγραφική των εικόνων του.

Όλες οι θαυμαστές διατυπώσεις της φανέρωσης του όντως έρωτος, που είναι η όντως ζωή, της εικόνας του τριαδικού Θεού και της αποκάλυψης της βασιλείας Του μέσα στον κόσμο εικονίζονται με θαυμαστό τρόπο στις εικόνες.

Δεν είναι μόνον τα εικαστικά μέσα του ζωγράφου, το σχέδιο, το χρώμα, η διαφάνεια, ο ρυθμός, οι εντάσεις, οι ποιότητες και η εκφραστικότητα που κάνουν τις εικόνες λειτουργικές. Είναι όλα αυτά συν μία χάρη αγιοπνευματική. Προσδοκούμε αυτήν την χάρη, όχι ως εφεύρεση των ζωγράφων, αλλά ως επίνοια και παράδοση των Αγίων Πατέρων.

Χρέος λοιπόν του ζωγράφου είναι να φανερώσει μέσα στο έργο του το κάλλος. Το κάλλος αυτό βεβαίως δεν είναι το κάλλος της αρχαίας τέχνης ούτε το κάλλος της φιλοσοφίας του Πλάτωνα που γεννά τον έρωτα. Μέσα στην ορθόδοξη εκκλησία το κάλλος, η ομορφιά έχει όνομα και υπόσταση και είναι «η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο», ο Ιησούς Χριστός.



Λεπτομέρεια εικόνας του Χριστού,
14ος αιώνας.

Οι αχειροποίητες εικόνες

Ένας κορυφαίος συγγραφέας της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ο ορθόδοξος ρώσος Φιοντόρ Ντοστογιέφσκυ, στα έργα του ταυτίζει το απόλυτο αγαθό, την απόλυτη αλήθεια και την απόλυτη ομορφιά με τον Χριστό και μας λέει απερίφραστα πως αυτή είναι «η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο».

Την ομορφιά αυτή καλούνται να δείξουν και οι ζωγράφοι στις εικόνες τους και η μελέτη της ιστορίας των εικόνων αλλά και της αποτύπωσης αυτής της ομορφιάς είναι ίσως το σημαντικότερο αντικείμενο της εικονογραφικής σπουδής.

Παρακολουθήσαμε στις προηγούμενες ενότητες την μετάβαση από την παγανιστική στην χριστιανική τέχνη που συντελείται στους πρώτους αιώνες, μέχρι την εδραίωση της εικονογραφίας στην εκκλησία, αλλά και την αναστήλωση των εικόνων μετά την ταραγμένη περίοδο της εικονομαχίας.



Λεπτομέρεια από φορητή εικόνα με παράσταση της ανασύλωσης των εικόνων.

Στην περίοδο αυτή της εικονομαχίας, αρκετοί συγγραφείς έκαναν αναφορές στην «αχειροποίητη» εικόνα του Χριστού για να υποστηρίξουν την άποψη των ορθοδόξων για την χρήση των εικόνων στην λατρεία.

Στην παράδοση της ορθόδοξης εκκλησίας, ονομάζονται «αχειροποίητες» κάποιες εικόνες του Κυρίου και της Θεοτόκου, οι οποίες εμφανίστηκαν θαυματουργικά και δεν δημιουργήθηκαν από το χέρι κάποιου ζωγράφου.

Το Άγιο μανδήλιο

Η πιο γνωστή από τις αχειροποίητες εικόνες του Ιησού Χριστού είναι το «Άγιον Μανδήλιον». Η εικόνα αυτή δείχνει το πρόσωπο του Κυρίου αποτυπωμένο θαυματουργικά επάνω σε ένα «μανδήλιο», δηλαδή σε ένα μεγάλο λευκό ύφασμα, σε ένα μεγάλο μαντήλι.

Την αρχαιότερη αναφορά για την ιστορία της εικόνας αυτής την συναντάμε στο έργο «Εκκλησιαστική Ιστορία» του επισκόπου Καισαρείας Ευσέβιου, όπου διασώζεται και η ιστορία του βασιλιά της Έδεσσας Άβγαρου.

Ο βασιλιάς Άβγαρος, τοπάρχης της Έδεσσας, έπασχε από λέπρα και όταν άκουσε για τα θαύματα που έκανε ο Ιησούς, του έστειλε μια επιστολή με έναν έμπιστο αγγελιοφό-



Το Άγιον Μανδήλιον, σύγχρονη εικόνα, εικονογραφικό εργαστήριο μονής Ξενοφώντος.

ρο του, τον Ανανία, ζητώντας του να μεταβεί στην Έδεσσα ώστε να ακούσει το κήρυγμά του και να θεραπευτεί από την θεϊκή του δύναμη.

Ο Ανανίας, ο οποίος ήταν και ζωγράφος, βρήκε τον Ιησού στην Ιερουσαλήμ και του παρέδωσε την επιστολή του Άβγαρου την ώρα που δίδασκε ανάμεσα στον λαό.

Ο Χριστός όμως απάντησε ότι έπρεπε να ολοκληρώσει το έργο του, «το επί της γης» και ύστερα θα στείλει τους μαθητές του στον βασιλιά για να τον θεραπεύσουν.

Κάθισε τότε ο Ανανίας σε ένα ύψωμα και άκουγε την διδασκαλία, προσπαθώντας πάντα να σχεδιάσει το πρόσωπο του Ιησού, όπως του είχε ζητηθεί, και να μεταφέρει την εικόνα του στον Βασιλιά Άβγαρο. Ήταν όμως αδύνατο να συγκεντρωθεί και να ζωγραφίσει.

Βλέποντας την κατάσταση του ο Ιησούς ζήτησε από τους μαθητές του νερό για να πλυθεί. Μετά, σπόγγισε το πρόσωπό του με ένα κομμάτι ύφασμα που του έδωσαν, πάνω στο οποίο αποτυπώθηκε θαυματουργικά η θεία Του μορφή.

Πλησίασε τον Ανανία και του παρέδωσε το ύφασμα με την αχειροποίητη εικόνα του, δηλαδή το Άγιο Μανδήλιο, λέγοντάς του να το παραδώσει σε εκείνον που τον έστειλε.

Ο Άβγαρος μόλις έλαβε το Άγιο Μανδήλιο πίστεψε στην διδασκαλία του Χριστού και θεραπεύτηκε, ενώ η εικόνα τοποθετήθηκε σε περίοπτη θέση, ώστε η θέα της να ευλογεί όλο τον λαό της πόλης της Έδεσσας.

Μετά την Ανάληψη του Χριστού, ο απόστολος Θωμάς έστειλε τον Άγιο Θαδδαίο στον Άβγαρο, κήρυξε το ευαγγέλιο και βάπτισε πολλούς στερεώνοντας την εκκλησία στην Έδεσσα της Μεσοποταμίας.



Εικόνα με τον βασιλιά Άβγαρο να παραλαμβάνει τον Άγιο Μανδήλιο, από τρίπτυχο της μονής Σινά, 14ου αιώνα.

Το Άγιο Κεράμιο

Η εικόνα του Χριστού παρέμεινε στην πόλη της Έδεσσας σε εμφανές σημείο μέχρι και τον θάνατο του γιού του Άβγαρου, οπότε την εξουσία πήρε ο ανεψιός του, ο οποίος επανέφερε την ειδωλολατρεία και αποφάσισε να καταστρέψει την εικόνα του Αγίου Μανδηλίου.

Τότε ο επίσκοπος της Έδεσσας έκρυψε την εικόνα σε κάποιο κοίλωμα του τείχους της πόλης και αφού τοποθέτησε μια αναμμένη κανδήλα μπροστά της, την σκέπασε με ένα κεραμίδι και την έκρυψε χτίζοντας την όψη με πλίνθους.

Έναν αιώνα αργότερα, το 544, όταν ο βασιλιάς των Περσών Χοσρόης πολιορκήσε την πόλη, μια γυναίκα υπέδειξε στον επίσκοπο Ευάλιο πού ήταν η εικόνα του Χριστού.



Όταν την βρήκανε, η κανδήλα ήταν ακόμα αναμμένη και το πρόσωπο του Χριστού είχε αποτυπωθεί θαυματουργικά επάνω στο κεραμίδι, στο Άγιο Κεράμιο. Με τη βοήθεια των εικόνων, οι Πέρσες έπαθαν μεγάλη καταστροφή και η πόλη σώθηκε.

Τις δύο αυτές αχειροποίητες εικόνες, το 944, τις παρέλαβε ο στρατηγός Ιωάννης Κουρκούας και τις μετέφερε με τιμές στην βασιλεύουσα, ενώ στις 16 Αυγούστου του ίδιου έτους ο αυτοκράτορας Ρωμανός ο Λεκαπηνός, μετά από λιτανία τις τοποθέτησε στον ναό της Θεοτόκου του Φάρου, στα Ανάκτορα της Κωνσταντινουπόλεως.

Στα 1204, στην πρώτη άλωση της Πόλης από τους Σταυροφόρους, το Άγιο Μανδήλιο μαζί με το Άγιο Κεράμιο και πολλά άλλα ιερά κειμήλια, εκλάπησαν και χάθηκαν.

Το Άγιον Μανδήλιον.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρώντας τις διάφορες εκδοχές από τις παραστάσεις σε εικόνες και τοιχογραφίες με το Άγιο Μανδήλιο και το Άγιο Κεράμιο μπορούμε να διακρίνουμε την ποικιλία των λύσεων στο σχέδιο του Μανδηλίου, στην έκφραση του προσώπου του Χριστού και να εντοπίσουμε κοινά στοιχεία αλλά και διαφορές.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο σχεδιάζουμε το Άγιο Μανδήλιο ή το Άγιο Κεράμιο με μολύβι επάνω σε χαρτί.

Γλωσσάρι

Άγιος Ευλάλιος: Επίσκοπος στην Έδεσσα της Συρίας. Για τον βίο και την δράση του ως επίσκοπος δεν υπάρχουν στοιχεία.



Το Άγιον Κεράμιο.

19. Το ζωγραφικό σύστημα των εικόνων

Το πρόσωπο του Χριστού, το όντως «μυστήριο ξένον»

Στα προηγουόμενα κεφάλαια είδαμε πώς η εκκλησία προσέλαβε τον άνθρωπο και ολόκληρο τον ανθρώπινο πολιτισμό αλλά και πώς η χριστιανική τέχνη αξιοποίησε τα δάνεια της αρχαιότητας.

Η βυζαντινή τέχνη διατήρησε την υπερβατικότητα, το κάλλος αλλά και πολλά παγανιστικά στοιχεία της ελληνικής τέχνης με τόλμη και χωρίς φόβο, δίνοντάς τους όμως νέο περιεχόμενο και νόημα.

Παράλληλα, με άλλη τόση τόλμη και ελευθερία αμφισβήτησε τα μέτρα και τις αναλογίες που χαρακτήριζαν την αρχαία τέχνη, εισάγοντας έναν πρωτόγνωρο σουρρεαλισμό, με σκοπό να εκφράσει το αναστάσιμο, το άκτιστο, το υπερφυσικό, αυτό που ξεπερνά τα μέτρα, το όντως «μυστήριο ξένον».

Ιστορικά, η χριστιανική ζωγραφική ξεκίνησε ως παρακλάδι της ελληνιστικής τέχνης. Γρήγορα όμως εμφάνισε εξέλιξη προς μια ιδιαιτερότητα και παρξενιά εικαστική, η οποία οφειλόταν στο καινούργιο περιεχόμενο ζωής που έφερνε η βίωση του ευαγγελίου στη ζωή των πιστών.

Αυτή η αλλαγή περιεχομένου και σκοπού ζωής δεν έφερε στην τέχνη μόνο καινούργια ζωγραφικά θέματα έναντι των παγανιστικών, αλλά διαμόρφωσε καινούργια εικαστική γλώσσα με δικό της ζωγραφικό σύστημα.

Τα ιδιαίτερα εικαστικά χαρακτηριστικά της εικόνας

Αυτή η ιδιότυπη και καινούργια εικαστική γλώσσα εκφράστηκε με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.



IC XC από τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου, μονή Σοπότσανη, Σερβία, περίπου 1260.



Το κάλλος, η ομορφιά, έχει όνομα και υπόσταση, λέγεται Ιησούς Χριστός και είναι «η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο», κατά τὸν Ντοστογιέφσκυ.



ΙC ΧC ο Σωτήρ, μονή Χιλανδαρίου, περίπου 1260.

Το διαφορετικό φως όμως των εικόνων δίνει και διαφορετική λειτουργία στο χρώμα, με αποτέλεσμα οι χρωματικές κηλίδες που αποτελούν το τοπικό χρώμα στις συνθέσεις να είναι όλες εξ ορισμού φωτεινές ή τουλάχιστον να έχουν φωτεινές λάμψεις και ακτίνες.

Επίσης, η προοπτική σχεδόν ανατρέπεται, τα μακρινά έρχονται κοντά στον θεατή και το τοπίο ζωγραφίζεται σαν μια μικρογραφία της όλης συνθέσεως, λειτουργεί αφαιρετικά, και με τα διάφανα και «καθαρά» του χρώματα έχει χαρακτήρα χαροποιό και αναστάσιμο, ακόμη και όταν πλαισιώνει θέματα λυπηρά.

Τέλος η πλαστικότητα, δηλαδή η απόδοση του όγκου, παίρνει άλλη μορφή και εμφανίζεται στα αντικείμενα με έναν τρόπο πρισματικό, κυβιστικό, αφαιρετικό σαν αποκρυσταλλωμένο.

Το φως παίζει τον κύριο ρόλο στην εικόνα, όχι πια ως φυσικό φως που ακολουθεί τον νόμο της ευθύγραμμης διαδόσεως, αλλά ως φως υπερφυσικό, που είναι ελεύθερο από την αναγκαιότητα των φυσικών νόμων. Το φως των εικόνων φωτίζει ομοιόμορφα και κεντρικά, τόσο τα σύνολα όσο και τα επιμέρους, ενώ ταυτόχρονα απαλείφει τις ερριμμένες σκιές, δηλαδή τις σκιές των σωμάτων που πέφτουν στο έδαφος ή σε άλλα αντικείμενα.

Με αυτό το φως και η φωτοσκίαση επίσης διαφοροποιείται. Υπάρχει στα επιμέρους, αλλά δεν υπάρχει με τον φυσιοκρατικό τρόπο, όπου ένα σώμα ολόκληρο μπορεί να βρίσκεται στη σκιά, ενώ άλλα μπορεί να βρίσκονται σε φωτισμένη περιοχή.

Όλα τα εικονιζόμενα σώματα και όλα τα επιμέρους φωτίζονται με κεντρομόλο φωτισμό, δηλαδή φωτισμό που πέφτει κεντρικά σε κάθε ένα ξεχωριστά και απωθεί τη σκιά στην περιφέρεια. Οι μορφές επίσης δεν έχουν βάρος, πατούν στις μύτες των ποδιών σαν να χορεύουν και σε αυτό συμβάλλουν ο τρόπος φωτισμού και ο τρόπος σχεδίασεως.



Λεπτομέρεια εικόνας του Κυρίου, 14ος αιώνας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρώντας την εικόνα του Χριστού από την μονή Χιλανδαρίου του 13ου αιώνα με την επιγραφή IC XC ο Σωτήρ, θα προσπαθήσουμε να διακρίνουμε και να εντοπίσουμε κοινά στοιχεία αλλά και διαφορές από την εγκαυστική εικόνα του Χριστού από το Σινά.

Μπορούμε να διακρίνουμε πως ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τον Χριστό ως ένα πρόσωπο που είναι όλο μέσα στο φως. Η μέθεξη του φωτός το αλλοιώνει, το απομακρύνει από τη σχετικώς φυσιολογική μορφή που αποδίδει η εγκαυστική εικόνα του Σινά, και του χαρίζει την υπερβατικότητα του ακτίστου φωτός, το οποίο καταυγάζει την μορφή του Κυρίου με τρόπο που δεν ακολουθεί τη φυσιολογική και ευθύγραμμη διάδοση του φωτός.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές, σχεδιάζουν σε χαρτί με μολύβι το πρόσωπο της εικόνας του Χριστού από το Χιλανδάρι.

Επιλέγουμε να σχεδιάσουμε ένα τμήμα της εικόνας, περίπου από το επάνω μέρος του ευαγγελίου μέχρι την κορυφή.

Μπορούμε να τοποθετήσουμε την μορφή του Κυρίου με τρόπο που το φωτοστέφανο σχεδόν εφάπτεται στην κορυφή και να καταλαμβάνει όλο το πλάτος της επιφάνειας που θα ζωγραφίσουμε (σε σχήμα A4). Στην περίπτωση αυτή, το κάτω μέρος της μύτης του Χριστού θα πρέπει να ισαπέχει από το επάνω και το κάτω μέρος της εικόνας αλλά και να αποκλίνει λίγο προς τα δεξιά ώστε να αποδώσει την ελαφριά κίνηση του προσώπου προς αυτήν την κατεύθυνση.

Μπορούμε να δουλέψουμε πρώτα σε απλό χαρτί και να ολοκληρώσουμε το σχέδιο με σκιές και εντάσεις και στην συνέχεια να ετοιμάσουμε ανθίβολο από το έργο μας χρησιμοποιώντας ένα διάφανο ριζόχαρτο όπως έχουμε μάθει.

Εναλλακτικά, μπορούμε να ετοιμάσουμε σχέδιο με το χέρι ευλογίας του Χριστού.



Σχέδιο, χέρι ευλογίας Χριστού.

Γλωσσάρι

Σουρεαλισμός (ή Υπερεαλισμός): Πρόκειται για καλλιτεχνικό κίνημα του 20ου αιώνα στο οποίο, πραγματικά και ρεαλιστικά στοιχεία συνυπάρχουν σε συνθέσεις που είναι πέρα από τη λογική και τη φαντασία.

Κυβισμός: Αναπτύχθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στο Παρίσι. Στο κίνημα αυτό οι ζωγράφοι προσπαθούσαν να αποτυπώσουν απόψεις του θέματος από διαφορετικές γωνίες, με διαιρέσεις και επανασυνθέσεις αντικειμένων πιο αφηρημένες. Κυριότεροι εκφραστές του είναι: Georges Braque, Pablo Picasso.

20. Οι τεχνοτροπικοί όροι των εικόνων

Διερευνώντας τον τρόπο των εικόνων

Μελετώντας το ζωγραφικό σύστημα των εικόνων βλέπουμε την σοφία με την οποία οργανώνεται και δημιουργείται μια άλλη, νέα ζωγραφική, η οποία, ενώ ξεκινά με τα στοιχεία των μορφών του κτιστού κόσμου, καλείται μιλήσει με νέο τρόπο για να δείξει μια νέα πλάση, αυτήν που ξεπερνάει τον χρόνο, την φθορά και τον θάνατο.

Ο καινούργιος αυτός τρόπος, που περιγράφει την καινή κτίση του Αναστημένου Χριστού, είναι καρπός φωτισμού του Αγίου Πνεύματος και τα χαρακτηριστικά αυτά των εικόνων συνιστούν την ειδοποιό διαφορά της χριστιανικής από την «θύραθεν» ζωγραφική, την ζωγραφική δηλαδή των ανθρωπίνων παθών.

Διερευνώντας λοιπόν τον τρόπο ζωγραφικής των εικόνων, δηλαδή τους τεχνοτροπικούς εικαστικούς χειρισμούς και την μορφολογία τους, μπορούμε να διακρίνουμε μία μέθοδο που επαληθεύεται στο σύνολο της εικαστικής δημιουργίας της εικονογραφίας.

Την μέθοδο αυτή μπορούμε να την περιγράψουμε σχηματικά ως **προπλασμό, γραψίματα και φώτα**.



IC XC, ευαγγελιστάριο 11ου αιώνα, μονή Αγ. Αικατερίνης του Σινά.

Η μέθοδος αυτή παραμένει σταθερή μέσα σε όλες τις εποχές στην ιστορία της τέχνης των εικόνων ενώ βλέπουμε να αλλάζει το ύφος, ο ρυθμός, τα μέτρα, η χρωματολογία, δηλαδή η τεχνοτροπία γενικότερα.

Προπλασμό ονομάζουμε το τοπικό χρώμα κάθε αντικειμένου που ζωγραφίζουμε, δηλαδή το χρώμα που έχει ολόκληρο όταν το βλέπουμε από απόσταση και το κάνει να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα αντικείμενα γύρω του. Για παράδειγμα ένας χιτώνας έχει για προπλασμό κόκκινο βαθύ ή γαλάζιο χρώμα.

Τα **γραψίματα** περιγράφουν τα σκούρα στοιχεία του σχεδίου στα μάτια, στη μύτη, στο στόμα, στα φρύδια, στα μαλλιά ή στα γένια όταν ζωγραφίζουμε πρόσωπα καθώς επίσης στα περιγράμματα και στην πτυχολογία αν πρόκειται για ενδύματα κλπ.

Με τον όρο **φώτα** εννοούμε τα σχήματα που δημιουργεί το φως επάνω στα αντικείμενα στα σημεία τα οποία εξέχουν γλυπτικά.

Ο προπλασμός

Προπλασμό ονομάζουμε το τοπικό χρώμα που έχει παντού σε όλη την επιφάνειά του το κάθε αντικείμενο που ζωγραφίζουμε. Είναι αυτό δηλαδή που όταν το βλέπουμε από κάποια απόσταση το κάνει να διακρίνεται από τα άλλα αντικείμενα γύρω του και το κάνει να ξεχωρίζει. Είναι συνήθως μεσαίου χρωματικού τόνου και εφαρμόζεται σε όλη την επιφάνεια του αντικειμένου που ζωγραφίζουμε. Για παράδειγμα ένας χιτώνας έχει χρώμα μπλε, μια φυλλωσιά δέντρου είναι πράσινη, ένας μανδύας είναι κόκκινος πορφυρός, ένα κτίριο είναι ροδί ανοιχτό, ένα βουνό είναι γκριζό ή ωχρό κλπ.

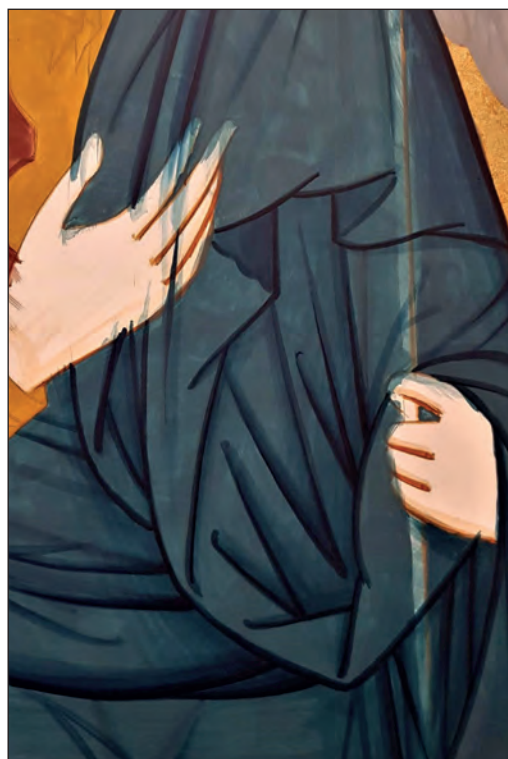
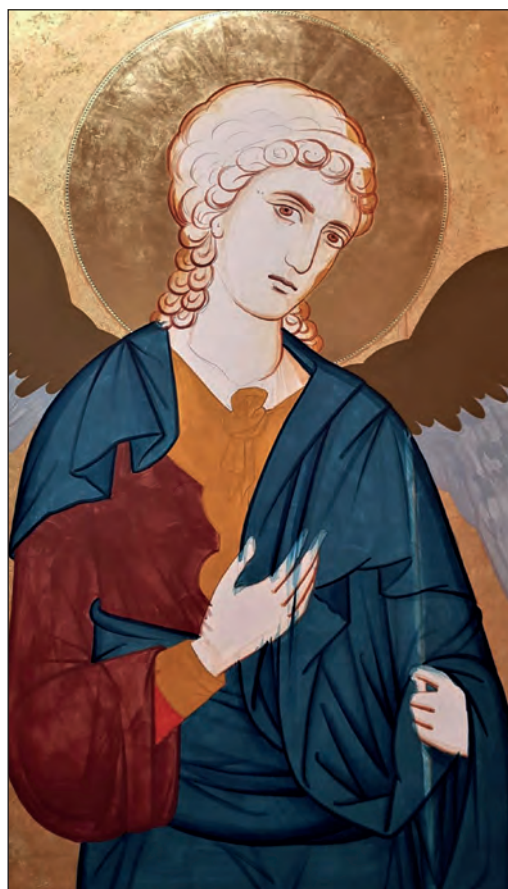
Παρατηρώντας μια εικονογραφική σύνθεση συναντάμε πολλά αντικείμενα με διαφορετικά χρώματα. Οι διαφορετικοί προπλασμοί αυτών των αντικειμένων δεν ζωγραφίζονται με τυχαία χρώματα αλλά πρέπει να δημιουργούν ταιριαστές αντιθέσεις και χρωματικές αρμονίες. Πολλές φορές βέβαια επαναλαμβάνονται χρωματικά με κάποιο ρυθμό χωρίς όμως να γίνεται κουραστικό. Το χρώμα άλλωστε λειτουργεί διαφορετικά ανάλογα με τα άλλα χρώματα που είναι δίπλα του.

Πχ. ένα γκρι χρώμα δίπλα σε ένα ψυχρό μπλε-γαλάζιο φαίνεται να κοκκινίζει, ενώ το ίδιο γκρι δίπλα σε μία κινάβαρη θα φαίνεται να μπλεδίζει.

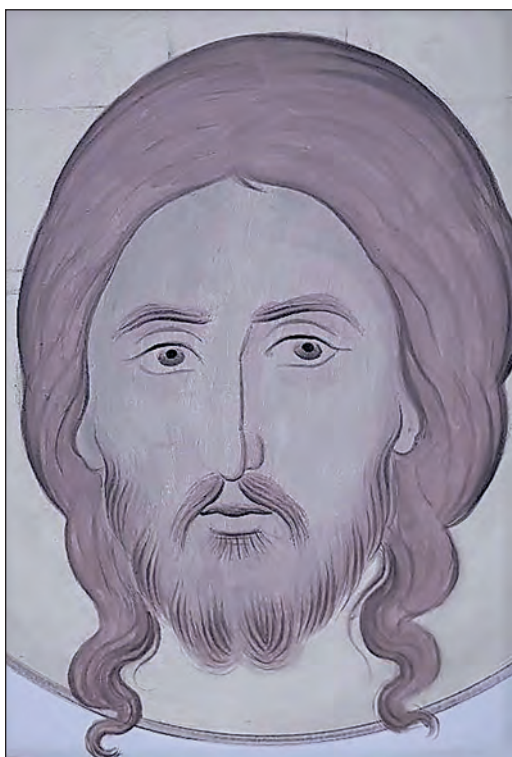
Το χρώμα όμως ενός προπλασμού μπορεί να αλλάξει και την αίσθηση του μεγέθους ενός αντικειμένου. Ένας προπλασμός πχ. ανοιχτόχρωμος ανάμεσα σε σκούρα δείχνει μεγαλύτερο το ζωγραφισμένο αντικείμενο, ενώ με σκούρο προπλασμό σε ανοιχτό φόντο το ίδιο σχήμα δείχνει μικρότερο.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρώντας τις εικόνες μπορούμε να εξασκηθούμε να ξεχωρίζουμε τους προπλασμούς στα διάφορα αντικείμενα, να διακρίνουμε σε ποιες περιπτώσεις επαναλαμβάνονται και σε ποια σημεία μέσα



Εικόνες με προπλασμούς στα ενδύματα.



Υποζωγράφιση

σε διαδοχικές αποχρώσεις και τόνους από απαλούς προς λίγο σκουρότερους.

Η υποζωγράφιση μας βοηθά στην καλύτερη αποτύπωση του σχεδίου, μας εξασκεί στην διάκριση των γραψιμάτων ώστε να μπορούμε να τα αποδίδουμε με ακρίβεια, ρυθμό και ζωγραφικότητα, και μας αφήνει περιθώριο διορθώσεων και μικρών αλλαγών μετά την εφαρμογή του προπλασμού.

Στο αποτυπωμένο σχέδιο δουλεύουμε πρώτα στο φωτοστέφανο χρωματίζοντάς το με αυγοτέμπερα την οποία ετοιμάζουμε ανακατεύοντας αυγό με ώχρα τσιμέντου και ελάχιστη σιέννα ωμή.

Ανακατεύουμε με σκληρό πινέλο για να φτιάξουμε ομοιογενές χρώμα, προσθέτουμε λίγο νερό ώστε να είναι διάφανο και το εφαρμόζουμε χρησιμοποιώντας ένα μεγάλο πλακέ πινέλο με στρογγυλεμένες άκρες. Μπορούμε να περάσουμε δύο ή τρία διάφανα χέρια το χρώμα αφήνοντάς το ενδιαμέσως λίγη ώρα για να στεγνώσει τελείως.

στην εικόνα αλλά και με ποια διαφορετικά χρώματα γειτονεύουν σε κάθε περίπτωση.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο οι μαθητές, χρησιμοποιώντας το ανθίβολο που ετοίμασαν από το σχέδιο του Αγίου Μανδηλίου στο προηγούμενο μάθημα, το αποτυπώνουν στην επιφάνεια του μακετόχαρτου με το ξηρό καρμπόν που ετοίμασαν νωρίτερα, όπως μάθανε στα προηγούμενα μαθήματα (8ο και 9ο).

Το αποτυπωμένο σχέδιο πρέπει να φαίνεται αρκετά καθαρά επάνω στο μακετόχαρτο και μπορούμε με σκληρό μολύβι να τονίσουμε όσες γραμμές του σχεδίου δεν θέλουμε να καθούν μετά την εφαρμογή των προπλασμών. Μπορούμε στην συνέχεια με πινέλο και αυγοτέμπερα να δουλέψουμε επάνω στις γραμμές του σχεδίου την υποζωγράφιση, χρησιμοποιώντας ώχρα, χονδροκόκκινο και σιέννα ψημμένη



Άγ. Εφραίμ ο Σύρος, τοιχογραφία Ilie Bobaianu.

21. Η ζωγραφική με διαφάνεια

Η διαφάνεια του σκούρου χρώματος επάνω σε φωτεινότερο

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και σημαντικά στοιχεία της ζωγραφικής των εικόνων είναι η **διαφάνεια**.

Η διαφάνεια που αφορά τους προπλασμούς και τα γραψίματα είναι η διαφάνεια ενός μεσαίου ή σκούρου τόνου χρώματος επάνω σε φωτεινότερο υπόστρωμα.

Αυτό συμβαίνει όταν το φυσικό φως διαπερνά το επιφανειακό στρώμα του χρώματος, πέφτει επάνω στο φωτεινό υπόστρωμα και με αντανάκλαση περνάει πάλι μέσα από το χρώμα και φτάνει στα μάτια μας.

Ένα διάφανο χρώμα δηλαδή δεν «σκεπάζει» τελείως την επιφάνεια που εφαρμόζεται.

Η διαφάνεια δίνει λαμπρότητα, λάμψη και ιριδισμούς στους προπλασμούς ενώ δίνει απαλά και διαβαθμισμένα περάσματα στις εντάσεις των γραψιμάτων της σκιάς.

Για να το πετύχουμε αυτό προσθέτουμε λίγο περισσότερο νερό στο χρώμα που θέλουμε να έχει περισσότερη διαφάνεια.

Σημαντική επίσης είναι και η διαφάνεια του φωτεινότερου χρώματος επάνω σε πιο σκούρο, αυτό όμως θα το δούμε αργότερα όταν θα ασχοληθούμε με τα φωτίσματα.



Σπουδή στη σύνθεση της Γέννησης, δια χειρός Δημ. Χατζηαποστόλου.

Η διαφάνεια του χρώματος, καθώς επίσης οι μεσαίοι και οι φωτεινοί χρωματικοί τόνοι, είναι στοιχεία που αποδίδει με άνεση η τέμπερα και γενικά τα υδατοδιαλυτά μέσα ζωγραφικής και βέβαια δεν είναι τυχαίο το ότι αυτά χρησιμοποιούνται στην εικονογραφία επειδή οι ποιότητες που αποδίδει το χρώμα με διαφάνεια δεν μπορεί να τις αποδώσει η ανάμιξη των χρωμάτων.

Αναλογία χρώματος και συνδετικού

Είδαμε στο μάθημα της τεχνολογίας της αυγοτέμπερας (10ο μάθημα), πως οι χρωστικές ανακατεύονται περίπου με ίση ποσότητα διαλύματος αυγού και λευκού κρασιού. Κάποια «λιπαρά» όμως χρώματα, όπως τα σκούρα μπλε, τα χρώματα καδμίου, χρωμίου κλπ. χρειάζονται μεγαλύτερη ποσότητα συνδετικού.

Ο καλύτερος τρόπος μέχρι να αποκτήσει κανείς κάποια σχετική εμπειρία και πείρα είναι η δοκιμή του χρώματος επάνω σε μία επιφάνεια παρόμοιας απορροφητικότητας με αυτήν που ζωγραφίζει και στην συνέχεια ο έλεγχός του μετά το στέγνωμα.

Η προσθήκη νερού στο χρώμα της αυγοτέμπερας για την ζωγραφική με διαφάνεια δεν επηρεάζει την αναλογία αυγού-χρωστικής, γιατί το νερό εξατμίζεται και μένει μόνο χρώμα και συνδετικό.





Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Μία πολύ καλή άσκηση που μπορεί να γίνει μέσα στην τάξη είναι να παρατηρήσουμε διάφορες εικόνες και να διακρίνουμε τους προπλάσμούς και τα γραψίματα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε αυγοτέμπερα με σιέννα ψημμένη και όμπρα ψημμένη για τα πιο έντονα γραψίματα της υποζωγράφισης τα οποία αφορούν τα έντονα και πολύ σκούρα γραψίματα που βλέπουμε στην εικόνα.

Σπουδή, ποιμένας
από την Γέννηση του Χριστού.

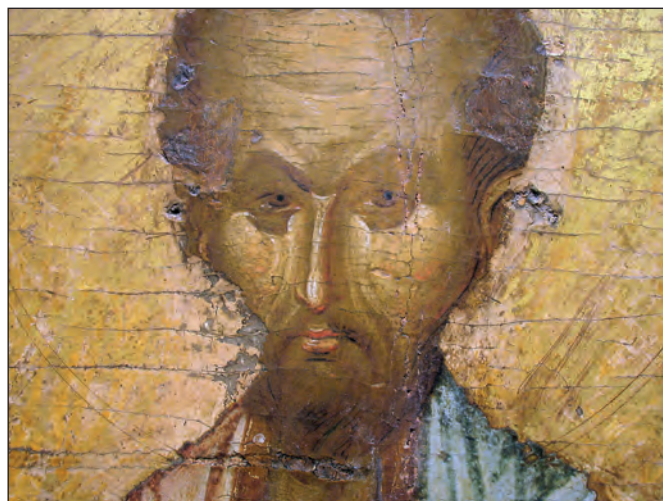


Η Γέννηση του Χριστού, τοιχογραφία στην τράπεζα της Σιμωνόπετρας.

22. Η φωταγωγική των εικόνων

«Έως αν περιάγει τις τα χρώματα, σκιά τις εστίν»

Στα προηγούμενα μαθήματα περιγράψαμε την λειτουργία του προπλάσμου και των γραψιμάτων και στην συνέχεια θα δούμε αυτό που στην ζωγραφική της εικόνας ονομάζουμε φώτα. Ο ζωγράφος, με τον σχεδιασμό και το «στήσιμο» της μορφής που ζωγραφίζει, την φέρνει στην ύπαρξη, την «παράγει εκ του



Αγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος,
λεπτομέρεια εικόνας Βυζαντινού
Μουσείου, 14ος αιώνας.

μη όντος στο είναι», κατ' εικόνα του δημιουργού του.

Οι ζωγράφοι γνωρίζουν πως η σκιά, η υποζωγράφιση, ορίζει τις μορφές και τις διαφορές επιπέδων και μεγεθών, ακολουθεί περιγράμματα, σηματοδοτεί εκφράσεις περιγράφοντας χαρακτηριστικά, ρυθμούς, μέτρα, εντάσεις και υποδηλώνει αντιστικτικά την λειτουργία του φωτός.

Αυτή την δημιουργική εργασία περιγράφει ο Αγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην ερμηνεία του στην «Προς Εβραίους Επιστολή» λέγοντας πως, «έως αν περιάγει τις τα χρώματα, σκιά τις εστίν, όταν δε επαλείψη τις και επιχρίσει τα χρώματα, τότε εικόν γίνεται».

Ξεκινάμε λοιπόν, επεξεργαζόμεστε και περιγράφουμε με την υποζωγράφιση, για να ακολουθήσει το τοπικό χρώμα για κάθε πράγμα ξεχωριστά, αυτό που ονομάζουμε προπλάσμο.



ΜΡ ΘΥ Οδηγήτρια, Μονή Βλατάδων, αρχές 15ου αιώνα.

Ο προπλασμός, μάθαμε πως κάνει το κάθε αντικείμενο να ξεχωρίζει από τα γύρω του και να μην συγχέεται αλλά ταυτόχρονα του δίνει υπόσταση χρωματική και τονική, του δίνει βάρος ή ελαφράδα, και το ορίζει υποστατικά.

Ακολουθούν τα γραψίματα, με τα οποία ξαναζω-
τανεύουμε τα χαρακτηριστικά του σχεδίου, αυτά που φαίνονται ακνά κάτω από την υποζωγράφιση, αυτά που ορίζουν την ταυτότητα της ύπαρξης του προσώπου που ζωγραφίζουμε για να περάσουμε στην συνέχεια στο φως, στην φωταγωγική της εικόνας.

Το υπερκόσμιο φως της εικονογραφίας

Η ζωγραφική της εικόνας δεν είναι σκιοπλαστική, δεν πλάθει σκοτάδια αλλά είναι φωτομορφοποιητική, δηλαδή είναι ζωγραφική με φως.

Ο ζωγράφος των εικόνων δεν σκιάζει, δηλαδή δεν χτίζει το έργο του προσθέτοντας σκοτάδι αλλά φως, πλάθει με φως.

Είναι αληθινό στην τέχνη του το κάθε τι, όχι γιατί φαίνεται ανάγλυφο και με όγκο αλλά γιατί συμμετέχει στο φως, ή καλύτερα αναδεικνύεται σε πρόσωπο από την συμμετοχή του στο φως.

Συμμετοχή σε φως που μυρώνει όλα τα κτίσματα χωρίς να φαίνεται η συγκεκριμένη πηγή του, χωρίς να είναι ούτε μέρα ούτε νύχτα.

Το φως δεν είναι μία κάποια εξωτερική του όντος ενέργεια, δεν προέρχεται από κάποια εξωτερική πηγή, αλλά είναι εσωτερική υπόθεση του είναι.

Λάμπει στην εικόνα η κτίση ολόκληρη όχι γιατί λάμπει ο ήλιος, και επομένως δεχόμαστε το φως του και φωτίζονται τα πλάσματα και βλέπουμε, αλλά λάμπει η πλάση γιατί λάμπουν τα πλάσματα.

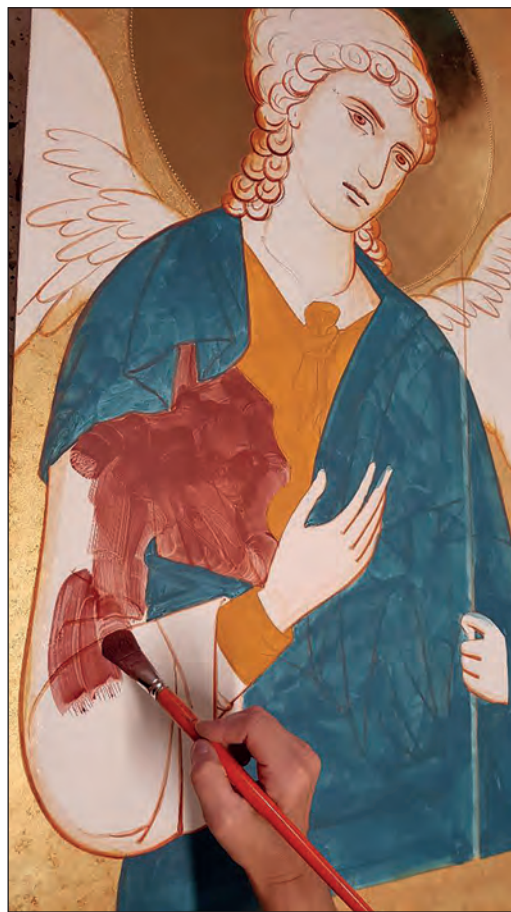
Λάμπουν, όχι με ένα επιδερμικό φωτισμό όλα μαζί σαν να δέχτηκαν μίαν αστραπή, αλλά λάμπει το καθένα ξεχωριστά και του καθενός το κάθε στοιχείο.

Λάμπει το κάθε πλάσμα γιατί τέτοιο, δηλαδή λαμπερό, ουσιαστικά δεκτικό φωτισμού, το έπλασε ο Πλάστης του.

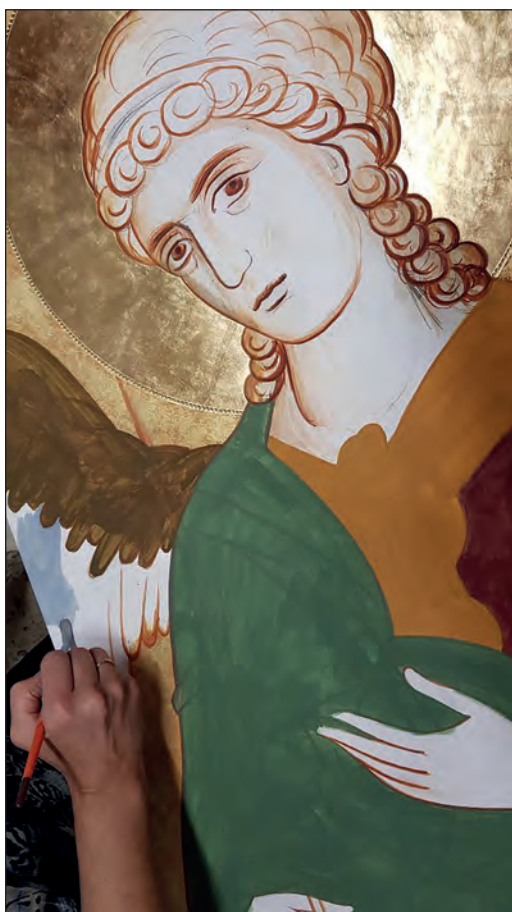
Τα φωτίσματα, γεννηθήτω φως

Φωτίσματα ονομάζουμε τα φωτεινότερα από τον προπλασμό στοιχεία της εικόνας, τα οποία αποδίδουν την ογκηρότητα των αντικειμένων που ερμηνεύουν.

Δηλαδή, φωτίσματα είναι το λεγόμενο σάρκωμα, αν πρόκειται για πρόσωπο ή σώμα, τα λάμματα και οι χρυσοκονδυλιές αν πρόκειται για άλλα εικονιζόμενα αντικείμενα.



Προπλασμοί πάνω από υποζωγράφιση.



Προπλασμοί πάνω από υποζωγράφιση.



Συνήθως κλιμακώνεται σε τρεις (3) διαδοχικούς τόνους που συχνά κορυφώνονται στο λευκό.

Στα πρόσωπα και τα σώματα το σάρκωμα έχει σαφώς περισσότερη πλαστικότητα, με απαλά και διάφανα τελειώματα και όρια προς τον προπλασμό.

Το σάρκωμα έχει σημεία με ένταση και φωτεινότητα αλλά και κάποια σημεία που γίνεται διάφανο και σβύνει πάνω στον προπλασμό, τα σημεία αυτά τα ονομάζουμε γλυκασμό.

Το φως πέφτει επάνω σε ό,τι εξέχει γλυπτικά, πχ. στα υπερόφρυσά τόξα πάνω από τα φρύδια, στο μέτωπο, στην ράχη της μύτης, στα ζυγωματικά, στο κάτω χείλος, στο πηγούνι κλπ.

Στα υπόλοιπα αντικείμενα όμως, ενδύματα, κτήρια βουνά κλπ. βλέπουμε τα φώτα, τα λάματα, να είναι πιο γεωμετρικά και σχηματοποιημένα.

Στην χρυσοκονδυλιά το φως αποδίδεται με έντονο στυλιζάρισμα και γίνεται με πινελιές ελαφρά χρωματισμένου μιξιόν, πάνω στο οποίο όταν στεγνώσει τοποθετούμε φύλλα χρυσού. Αποδίδεται επίσης και με φωτεινό ωχροκίτρινο χρώμα, πάντοτε όμως με την ίδια στυλιζαρισμένη γεωμετρικότητα και τις χαρακτηριστικές «εξακτινισμένες» πινελιές που λεπταίνουν προς τις περιοχές με λιγότερο φως.

Το φως των εικόνων είναι κεντρομόλο, η λειτουργία του δεν βασίζεται στην ευθύγραμμη διάδοση του φωτός και φωτίζει ξεχωριστά κάθε πρόσωπο, σώμα ή αντικείμενο της εικόνας.

Εικονολογικά το χαρακτηρίζουμε σαν έκφραση της παρουσίας του Θεού.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συνεχίζουμε την άσκηση μέσα στην τάξη παρατηρώντας διάφορες εικόνες για να διακρίνουμε τους προπλασμούς, τα γραψίματα και τα φώτα.

Ξεχωρίζουμε τις περιπτώσεις φώτων με τρία ή δύο καθαρά διαβαθμισμένα λάματα που κορυφώνονται μέχρι το λευκό αλλά και την περίπτωση με ένα μόνο έντονο και στυλιζαρισμένο φως, την χρυσοκονδυλιά.

Σύγχρονη εικόνα, δια χειρός Ξεν. Μπόκου.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε γραψίματα και φώτα για τα ιμάτια του Κυρίου.

Για τα γραψίματα στον μπλε μανδύα μπορούμε να βάλουμε το μπλε που χρησιμοποιήσαμε στον προπλασμό με λίγο μαύρο (όχι τον προπλασμό όμως, γιατί περιέχει λίγο λευκό και θα γκριζάρει το χρώμα), τοποθετώντας πρώτα τον μεσαίο τόνο των γραψιμάτων, μετά ένα πιο απαλό και διάφανο με προσθήκη νερού και στην συνέχεια το τρίτο και πιο σκούρο, αποφεύγοντας να φτάσουμε σε αψύ μαύρο ενώ για τα φώτα ετοιμάζουμε τρία διαδοχικά και απαλά λάματα προσθέτοντας λίγο λευκό στον προπλασμό.

Για τα γραψίματα στον χιτώνα του Κυρίου μπορούμε να δουλέψουμε τρεις τόνους ομοίως, πρώτα τον μεσαίο, μετά τον διάφανο και στο τέλος τον πιο σκούρο προσθέτοντας στο αρχικό σκούρο κόκκινο οξειδίο, βαθμηδόν, λίγο μαύρο. Για τα φώτα μπορούμε να προσθέσουμε λίγο λευκό στον προπλασμό, κορυφώνοντας τρία διαφορετικά καθαρά λάματα, προσέχοντας όμως οι τονικές αποστάσεις μεταξύ τους να είναι διαβαθμισμένες και αρμονικές.

Η βαθειά χώρα δέχεται θερμά γραψίματα με προσθήκη χονδροκόκκινου και σιέννας ψημμένης και φωτίζεται με χρυσοκονδυλιά.



ΙC ΧC ο Αντιφωνητής,
λεπτομέρεια, σύγχρονη εικόνα.



Εικόνα σε διάφορα
στάδια, προπλασμούς,
γραψίματα και φώτα,
έργο Ξεν. Μπόκου.

23. Η υπερβατικότητα και η καλή αλλοίωση

Η πνευματική όραση και η αναγωγή των εικόνων

Κάθε θεατής των εικόνων, ακόμα και χωρίς να είναι ειδικός, αντιλαμβάνεται αμέσως πως η εικονογραφία παρουσιάζει μία άλλη πραγματικότητα, την καινή κτίση της βασιλείας του Θεού.

Ο κόσμος της φθοράς δεν είναι μέσα στα ενδιαφέροντα της ζωγραφικής των εικονογράφων αλλά πάντοτε η εικόνα παρουσιάζει τον κόσμο όπως θα τον

βλέπουμε ανακαινισμένο από το Άγιο Πνεύμα, όταν δηλαδή «η κτίσις ανακαινισθήσεται από της δουλείας της φθοράς», όπως μας αναγγέλει ο Απόστολος Παύλος στην προς Ρωμαίους επιστολή.

Η εικονογραφία, με την υπερβατικότητα και την καλή αλλοίωση των μορφών και των σωμάτων, μας περιγράφει την κατάργηση της φθοράς και την δυνατότητα «εις το γενέσθαι σύμμορφον της δόξης αυτού» δείχνοντας τους αγίους μέσα στην δόξα της Αναστάσεως του Χριστού και της «κοινής αναστάσεως».

«Η τέχνη αυτή», μας λέει ο μακαριστός δάσκαλος Φώτης Κόντογλου, «είναι μια ζωγραφική θεολογία, δεν αναπαριστά εξωτερικώς την φυσιογνωμίαν και την εν γένει μορφήν των Αγίων, αλλά εικονίζει τον πνευματικόν και άφθαρτον χαρακτήρα των εν τη Βασιλεία των ουρανών».

Στην Βυζαντινή ζωγραφική φως και σχέδιο είναι ενωμένα γιατί η δυναμική της χαρίζει στα εικονιζόμενα σταθερά χαρακτηριστικά παρουσιάζοντάς τα σε έναν άλλο τόπο και τρόπο υπάρξεως όπου δεν υποτάσσονται αναγκαστικά στους νόμους της φύσεως αλλά υπάρχουν μέσα στο φως της εικόνας που είναι φως υποστασιοποιό.

Υπαπαντή, Θεοφάνους του Κρητός,
12ορτο μονής Σταυρονικήτα, 16ος αιώνας.



Η αξία της συντήρησης των αρχαιοτήτων και των έργων τέχνης

Οι εικόνες είναι λειτουργικά αντικείμενα μεγάλης λειτουργικής, εκκλησιαστικής και καλλιτεχνικής αξίας αλλά και ιστορικά τεκμήρια της πολιτισμικής μας κληρονομιάς. Ως πολύτιμα μνημεία με θρησκευτική, ιστορική και κοινωνική αξία, έχουμε καθήκον και υποχρέωση να τα διατηρήσουμε και να τα σώσουμε από την φθορά. Η επιστήμη που εγγυάται την προστασία αυτών των έργων είναι η Συντήρηση των Έργων Τέχνης και Αρχαιολογικών Ευρημάτων. Ο σκοπός της συντήρησης είναι η διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς και των υλικών καταλοίπων της, η επιβράδυνση των διαδικασιών φθοράς και σε ορισμένες περιπτώσεις η αποκατάσταση της μορφής των αντικειμένων, ώστε αυτά να είναι προσβάσιμα και κατανοητά από όλους. Οι βασικές διαδικασίες της συντήρησης, σύμφωνα με τις προβλεπόμενες προδιαγραφές από τους σχετικούς διεθνείς οργανισμούς, είναι η τεχνική εξέταση, η συντήρηση και η αποκατάσταση των αντικειμένων της πολιτισμικής και της φυσικής κληρονομιάς.



Συμεών ο Θεοδόχος, λεπτομέρεια εικόνας
Μιχαήλ Δαμασκηνού, 16ου αιώνα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Μέσα στην τάξη οι μαθητές συζητούν για την θέση των εικόνων μέσα στην λατρεία και την ευθύνη των ζωγράφων που την υπηρετούν. Ετοιμάζουν τα έργα τους, σχέδια, ανθίβολα, διακοσμητικά για να τα παρουσιάσουν και να τα εκθέσουν στον χώρο του εργαστηρίου.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε βερνίκι για να προστατέψουμε τα τελειωμένα και ολοκληρωμένα έργα.



Λεπτομέρειες τοιχογραφίας Βαΐοφόρου,
Μετόχι Αναλήψεως στον Βύρωνα.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ακρυλικό βερνίκι νερού, το οποίο είναι τελείως ακίνδυνο επειδή δεν χρειάζεται τοξικό διαλύτη όπως το νέφτι ή το νίτρο αλλά καθαρό νερό.

Ανακατεύουμε το βερνίκι με ίση ποσότητα νερού και το εφαρμόζουμε με ένα μεγάλο πινέλο προσέχοντας να μην περνάμε δεύτερη φορά το πινέλο από το ίδιο σημείο μέχρι να στεγνώσει το πρώτο χέρι γιατί μπορεί να παρασύρει το χρώμα.

Το βερνίκωμα πάντως δεν είναι απαραίτητο, ιδιαιτέρως μάλιστα για την περίπτωση που θα θελήσουμε να ξαναβάλουμε χρώμα.

Γλωσσάρι

Φώτης Κόντογλου (1895-1965): Μικρασιάτης στην καταγωγή ζωγράφος, αγιογράφος και λογοτέχνης. Με το έργο του συνέβαλε στην ανανέωση της ορθόδοξης εικονογραφίας. Θεωρείται ως ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της «Γενιάς του '30».



24. Ζωγραφική ως προσευχή

Μυστικώς εικονίζοντες

Το να ζωγραφίζει κανείς την εικόνα του Θεανδρικού προσώπου του Ιησού Χριστού δεν είναι μια απλή υπόθεση, δεν είναι μια ζωγραφική σαν όλες τις άλλες, αλλά είναι ένα πολύ σπουδαίο έργο επειδή η εικονογραφία είναι προσευχή με χρώματα.

Η εικόνα του Χριστού, «ος εστίν εικόν του Θεού του αοράτου, πρωτότοκος πάσης κτίσεως» όπως μας γράφει ο Απόστολος Παύλος στην προς Κολοσσαείς, είναι η βάση και το θεμέλιο, ή γενεσιουργός εικόνα ολόκληρης της εικονογραφίας.

Το δώρο αυτό, η δυνατότητα δηλαδή να μπορούμε να ζωγραφίζουμε την εικόνα Του, είναι μεγάλη τιμή αλλά και



τεράστια ευθύνη για όσους αποφασίζουν να καταπιαστούν με το λειτούργημα αυτό.

Οι ζωγράφοι των εικόνων, «μυστικώς εικονίζοντες» σαν άλλα χερουβίμ μέσα στη λατρεία του ζωντανού Θεού, αντιπροσφέρουν ευχαριστιακά τα έργα των χειρών τους στον Δημιουργό μέσα από την ευχαριστιακή σύναξη και αυτή η δυνατότητα τους ανυψώνει σε μια ιερατική θέση μέσα στην εκκλησία.

Η συνειδητή συμμετοχή στην λατρεία είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να φιλοτεχνεί κάποιος εικονίσματα ως προσευχή και δια προσευχής.

Εν τω φωτί του προσώπου σου

Η μετοχή του ζωγράφου στην ευχαριστιακή σύναξη είναι προϋπόθεση γνησιότητας και αυθεντικότητας με την οποία μπολιάζει την καθημερινότητά του, την ζωή του, τις σχέσεις του, το έργο του, την ζωγραφική των εικόνων του.

Όλες οι θαυμαστές διατυπώσεις της φανέρωσης του όντως έρωτος, που είναι η όντως ζωή, της εικόνας του τριαδικού Θεού και της αποκάλυψης της βασιλείας Του μέσα στον κόσμο εικονίζονται με θαυμαστό τρόπο στις εικόνες.

Δεν είναι μόνον τα εικαστικά μέσα του ζωγράφου, το σχέδιο, το χρώμα, η διαφάνεια, ο ρυθμός, οι εντάσεις, οι ποιότητες και η εκφραστικότητα που κάνουν τις εικόνες λειτουργικές.



Είναι όλα αυτά συν μία χάρη αγιοπνευματική. Προσδοκούμε αυτήν την χάρη, όχι ως εφεύρεση των ζωγράφων, αλλά ως επίνοια και παράδοση των Αγίων Πατέρων.

Χρέος λοιπόν του ζωγράφου είναι να φανερώσει μέσα στο έργο του το κάλλος. Το κάλλος αυτό βεβαίως δεν είναι το κάλλος της αρχαίας τέχνης ούτε το κάλλος της φιλοσοφίας του Πλάτωνα που γεννά τον έρωτα. Μέσα στην ορθόδοξη εκκλησία το κάλλος, η ομορφιά έχει όνομα και υπόσταση και είναι «η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο», ο Ιησούς Χριστός.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Στο τέλος όλων των εργασιών βλέποντας τα έργα όλων των μαθητών αξιολογούμε τα αποτελέσματα της σπουδής όλης της χρονιάς.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο εκθέτουμε τα έργα στην έκθεση και παρουσιάζουμε τα σχέδια, τα ανθίβολα και όλες τις εργασίες της χρονιάς.

IC XC ο Αντιφωνητής,
δια χειρός Δημ. Χατζηαποστόλου.



ΙΣ ΧC ο Ελεήμων, δια χειρός Δημ. Χατζηποστόλου.



B' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. «Ναοί στο σχήμα του ουρανού»

Βλέποντας από έξω μια εκκλησία

Ολόκληρη η ζωή των χριστιανών είναι συνδεδεμένη με την εκκλησία, την εκκλησία σαν σύναξη και σώμα των πιστών με κεφαλή τον Ιησού Χριστό. Κάθε πιστός, ερχόμενος στην ζωή, ξεκινάει την προσωπική του σχέση με τον Αναστημένο Κύριο μέσα στην εκκλησία, από την στιγμή της βάπτισής του μέχρι και την στιγμή της εξόδου του από αυτόν τον κόσμο για την άλλη πλάση.

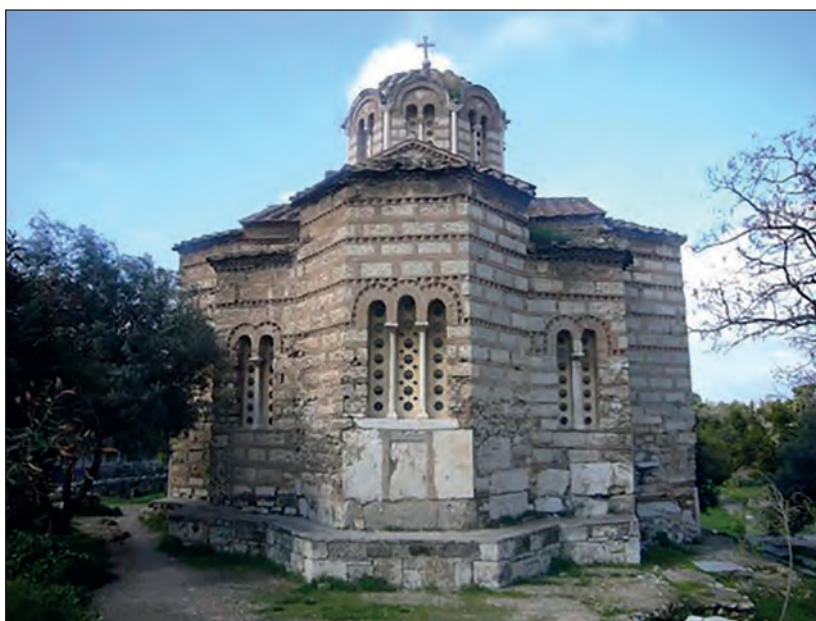
Όλα αυτά, η αρχή και το τέλος του καθ' ενός μας, αλλά και όλα τα ενδιάμεσα της ζωής μας και της πορείας μας μέσα στον κόσμο, νοηματοδοτούνται και ευλογούνται μέσα σ' αυτόν τον χώρο σπουδής της αιώνιας ζωής και της βασιλείας του Θεού, μέσα στην εκκλησία.

Ο χώρος της φανέρωσης και της αποκάλυψης του Θεού για τον κάθε πιστό είναι βεβαίως η καρδιά του, αλλά ο φυσικός χώρος που φανερώνεται αυτή η πραγματικότητα και μαζευόμαστε όλοι οι πιστοί για να την κοινωνήσουμε είναι ο ναός, το κτίσμα της εκκλησίας.

Για τον λόγο αυτό, κάθε σύναξη πιστών και κάθε χριστιανική κοινότητα σε όλες τις εποχές, θεωρούσε την ύπαρξη του ναού αναγκαία, με προτεραιότητα έναντι άλλων κοινοτικών κτισμάτων και μάλιστα η κατασκευή του ήταν πάντοτε «υψηλών προσδοκιών».

Οι χώροι λατρείας όλων των λαών και όλων των θρησκειών ήταν συνήθως φτιαγμένοι με τα καλύτερα υλικά που διέθεταν, με την καλύτερη δυνατή δομή, πλαστικότητα και καλλιτεχνία και με ξεκάθαρη και σαφή αναφορά στο ιερό, στο θείο.

Για αυτόν τον λόγο η μορφή ενός ναού τον κάνει να ξεχωρίζει από τα άλλα κτίσματα και κτήρια, λειτουργώντας σαν ένα σημάδι, σαν μια υπενθύμιση του ιερού για κάθε άνθρωπο που το βλέπει.



Ο ναός των Αγίων Αποστόλων στην αρχαία Αγορά των Αθηνών.



Κατακόμβες Μήλου, τέλη 2ου αι.

Η εκκλησία κάτω από την γη

Το κήρυγμα του ευαγγελίου στους πρώτους αιώνες διαδίδεται στον Ρωμαϊκό ειδωλολατρικό κόσμο με μεγάλη ταχύτητα αλλά και με μεγάλη αντίδραση εκ μέρους του παγανιστικού κόσμου.

Η Χριστιανική εκκλησία, ήδη από την ίδρυσή της, γίνεται στόχος και εξιλαστήριο θύμα των ειδωλολατρών αυτοκρατόρων της Ρώμης, και από την εποχή του Νέρωνα και για τρεις αιώνες βιώνει μέσα στους διωγμούς το μαρτύριο ως μαρτυρία της βασιλείας του Θεού.

Πολύ σύντομα σε ολόκληρη την αυτοκρατορία οι Χριστιανοί θα θεωρηθούν *apriori* εχθροί του αυτοκράτορα και οι διωγμοί θα δώσουν νέφη μαρτύρων μέχρι τις αρχές του τετάρτου αιώνα, το 313, όταν ο Μέγας Κωνσταντίνος με το διάταγμα των Μεδιολάνων βάζει τέλος στους διωγμούς και αρχίζει μία καινούργια περίοδος για την εκκλησία.

Μέχρι τότε όμως οι Χριστιανοί, ως εχθροί της αυτοκρατορίας, όχι μόνον δεν είχαν δικαίωμα στην ελεύθερη λατρεία του Θεού αλλά και μόνον η ομολογία της πίστης τους σήμαινε μαρτυρικό και επώδυνο θάνατο.

Έτσι, την περίοδο των διωγμών, γύρω από τους τάφους των μαρτύρων και μέσα στις υπόγειες στοές των Ρωμαϊκών νεκροταφείων, στις κατακόμβες, οι Χριστιανοί μαζεύονται για την τιμή των αγίων μαρτύρων αλλά και για τις συνάξεις του «Κυριακού δείπνου», δηλαδή την Θεία Λειτουργία και την λατρεία του ζωντανού Θεού. Τέτοιες κατακόμβες ήρθαν στο φως με αρχαιολογικές έρευνες στη Ρώμη, στη Νάπολη, στην Τοσκάνη, στη Σικελία, στη Βόρεια Αφρική, στη Μικρά Ασία, και σε πολλά σημεία την Ελλάδα.

Οι συνθήκες των διωγμών και η συλλογική τους μνήμη, οδήγησε την εκκλησία στην συλλογή και την συγκέντρωση γύρω από τα «μαρτύρια», δηλαδή τους τάφους των αγίων, και αυτή η πρακτική αποτελεί τον τρόπο καθαγιασμού των εκκλησιών με λείψανα αγίων μέχρι σήμερα.



Η διάσωση του Μωυσή, τοιχογραφία από Δούρα Ευρωπό, 2ος αιώνας.

Εν εκκλησίαις ευλογείτε τον Θεόν

Από τις Πράξεις των Αποστόλων μαθαίνουμε πως οι συγκεντρώσεις της πρώτης Εκκλησίας γίνονταν σε κάποιο «υπερώο», στο ανώγειο δηλαδή κάποιας ιδιωτικής κατοικίας μέσα σε κάποια από τις μεγαλύτερες «κατ' οίκον» εκκλησίες των Χριστιανών που μπορούσαν να στεγάσουν τις πρώτες δεκάδες των πιστών.

Σε περιοχές και εποχές που τα διατάγματα των διωγμών ατονούσαν, οι Χριστιανοί συνήθιζαν να μαζεύονται σε κάποια τέτοια ευρύχωρα σπίτια στα οποία κάποτε κάποιες μετατροπές για την «λειτουργία του λόγου» και τις «αγάπες», κάτι σαν την αρτοκλασία που γίνεται σήμερα αλλά και για τα «μυστήρια», δηλαδή την θεία Λειτουργία.

Αυτά τα σπίτια δεν διέφεραν από έξω σε τίποτα από τα κοινά σπίτια της εποχής και ο λόγος είδαμε πως ήταν η επιφυλακτικότητα και η εσωστρέφεια που δημιούργησαν οι διωγμοί.

Ένα σπάνιο δείγμα τέτοιας οικίας, αρχαίας Χριστιανικής εκκλησίας, ανακαλύφθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στην Δούρα Ευρωπό, μια ελληνική πόλη στις όχθες του Ευφράτη κοντά στην Παλμύρα.

Στα ερείπια της πόλης, που κατελήφθηκε από τους Ρωμαίους και καταστράφηκε από τους Πέρσες, ανακαλύφθηκαν κάτω από την άμμο τα περισσότερα κτήρια σε άριστη κατάσταση. Ανάμεσα σε αυτά βρέθηκε μία Ιουδαϊκή Συναγωγή και ο αρχαιότερος Χριστιανικός ναός που σώζεται ολόκληρος, με τοιχογραφίες και αγία τράπεζα και χρονολογείται στα μέσα του τρίτου αιώνα.

Από την εποχή όμως που ο Άγιος και Μέγας Κωνσταντίνος υπογράφει το διάταγμα για ανεξθρησκεία στα Μεδιόλανα και στρέφεται στον Χριστιανισμό, η εκκλησία ελεύθερη πλέον αρχίζει να χρησιμοποιεί τους πρώτους ναούς με την μορφή που όλοι γνωρίζουμε.

Αυτοί οι πρώτοι ναοί είναι στον τύπο της **βασιλικής**, στον τύπο δηλαδή των δημόσιων Ρωμαϊκών κτηρίων της εποχής, με σχήμα μακρόστενο, δρομικό με όμορφο φωτισμό και αρχαϊκή απλότητα.

Οι διωγμοί των χριστιανών βεβαίως δεν τελείωσαν στον 4ο αιώνα. Βάρβαροι λαοί, εκκλησιαστικές αιρέσεις αλλά και απάνθρωπες φιλοσοφικές και πολιτικές θεωρίες στάθηκαν αιτία οι διωγμοί να συνεχίζονται μέχρι τις μέρες μας. Νέα ποτάμια αίματος και αγριότητες δίνουν αναρίθμητους νεομάρτυρες και πλουτίζουν τα συναξάρια με τους άθλους των μαρτυριών τους και η εκκλησία του Χριστού μένει ακλόνητη μέσα στις τρικυμίες των καιρών, χαράζοντας την πορεία της προς τα έσχατα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε στην τάξη για την απαρχή της χρήσης των ναών στην Χριστιανική εκκλησία, για τις κατακόμβες και τους πρώτους ευκτήριους οίκους.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Περιγράφουμε έναν ορθόδοξο ναό και σχεδιάζουμε από μνήμης με μολύβι σε χαρτί μία εκκλησία όπως φαίνεται από έξω.

Γλωσσάρι

Παγανισμός: Η ονομασία αυτή δόθηκε τα πρωτοβυζαντινά χρόνια στους εναπομείναντες ειδωλολάτρες της εποχής εκείνης που αντιδρούσαν στο Χριστιανισμό και έμειναν προσηλωμένοι στις πρωτόγονες ειδωλολατρικές λατρείες του παρελθόντος.

Νέρων: Ρωμαίος αυτοκράτορας (37-68)μ.Χ.

Άγιος Κωνσταντίνος ο Μέγας (272-337): Ρωμαίος αυτοκράτορας (306-337), ο πρώτος που μεταστράφηκε στον χριστιανισμό. Κατά τη διάρκεια της εξουσίας του θέσπισε πληθώρα μεταρρυθμίσεων για την ενίσχυση της αυτοκρατορίας, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στο διάταγμα των Μεδιολάνων και συνεκάλεσε την Α΄Οικουμενική Σύνοδο κατά την οποία θεσπίστηκε το Σύμβολο της Πίστεως. Η Ορθόδοξη Εκκλησία τον τιμά μαζί με την μητέρα του Αγία Ελένη.



Ο Χριστός στεφανώνει τον Μέγα Κωνσταντίνο, ανάγλυφο σε ελεφαντόδοντο, 10ος αιώνας.

2. Μπαίνοντας σε ένα ορθόδοξο ναό

«Εισελεύσομαι εις τον οίκο σου Κύριε»

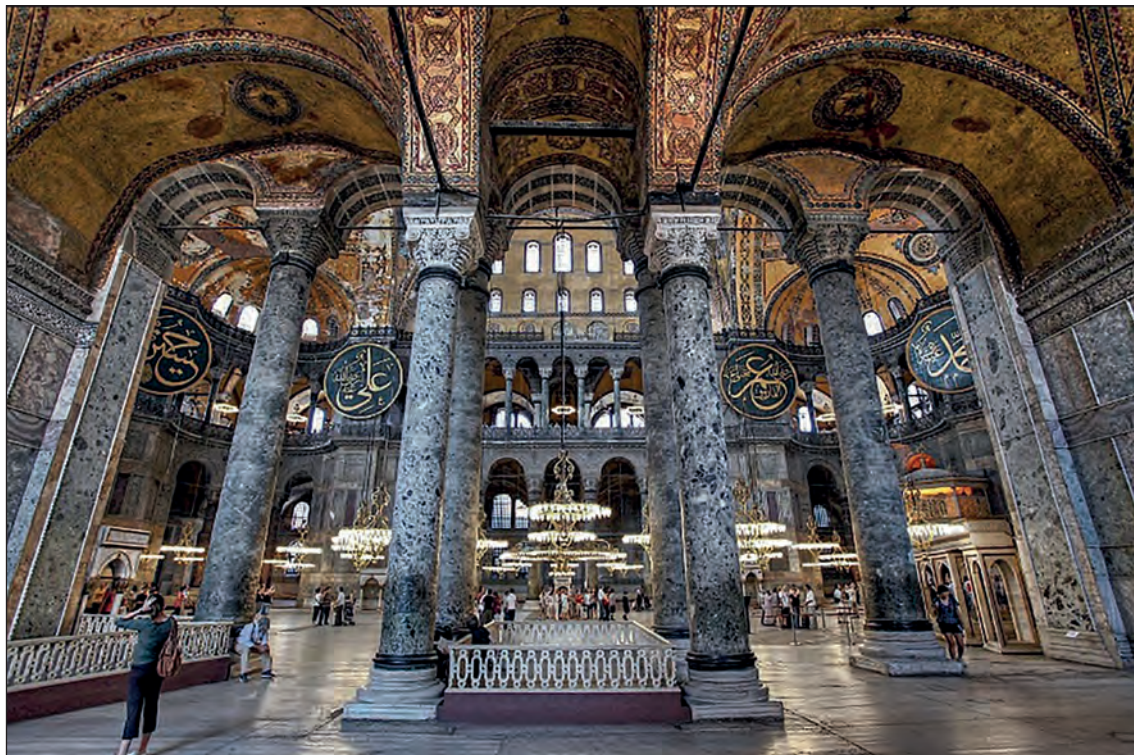
Όταν περάσεις το κατώφλι ενός ναού και βρεθείς στο εσωτερικό του, αμέσως αισθάνεσαι πως αναπνέεις την ευδιασμένη ατμόσφαιρα ενός ιερού χώρου, αντικρύζεις μια μικρογραφία του πνευματικού κόσμου και αφουγκράζεσαι την ήσυχη παρουσία του Αναστημένου Χριστού και των Αγίων Του.

Ο τρόπος που διαρθρώνεται ένας ναός, η «δρομική» του κατεύθυνση προς την ανατολή, προς το τέμπλο και το ιερό βήμα, το απαλό φως που μπαίνει από ψηλά και ο μυστικός συμβολισμός που αποπνέει ολόκληρο το κτίσμα, σε εισάγουν σε μία άλλη πραγματικότητα, σε έναν διαφορετικό χρόνο και τόπο, στον «οίκο του Κυρίου».

Ο συμβολισμός και το νόημα της αρχιτεκτονικής του ναού το κάνουν να λειτουργεί από μόνο του ως ιερή δημιουργία και ως κτίσμα που θεολογεί.

Όμως, το πλέον αποφασιστικό και ξεκάθαρο μήνυμα για το τι ακριβώς είναι ο χώρος αυτός που μπαίνουμε μας το δίνει η εικονογραφία του ναού, οι εικόνες και οι τοιχογραφίες.

Άρα ο τρόπος που διαρθρώνεται η εικονογραφία μέσα στον ναό, οι επιλογές των θεμάτων, των μεγεθών και των εκφράσεων πρέπει να υπηρετούν ακριβώς αυτό που περιγράφει ο ύμνος της εναρκτήριας ακολουθίας των αγρυπνιών, «εισελεύσομαι εις τον οίκον σου Κύριε, προσκυνήσω προς ναόν άγιόν σου εν φόβω σου».



Εσωτερικό του ναού της Αγίας Σοφίας, Κωνσταντινούπολη.

«Υπέρ του αγίου οίκου τούτου»

Ας δούμε όμως τι ακριβώς είναι αυτός ο χώρος που μπήκαμε, ο χώρος του ιερού ναού και τι ακριβώς συμβαίνει εδώ μέσα.

Ο ναός είναι ο οίκος του Θεού, το σπίτι Του, μέσα στο οποίο μαζευόμαστε για να ενωθούμε με το σώμα του Χριστού, σύμφωνα με τα λόγια Του με τα οποία μας διαβεβαίωσε πως «όπου εισί δύο ή τρεις συνηγμένοι εις το εμόν όνομα, εκεί εimi εν μέσω αυτών» (Ματθ. 18,20).

Όλοι οι πιστοί λοιπόν, εισερχόμαστε στον ναό και γινόμαστε «εισιόντες», όπως εκφωνεί ο διάκονος και δεόμαστε στα «ειρηνικά», για να παρακαθήσουμε γύρω από το τραπέζι της Ευχαριστίας και για να συμμετέχουμε στην πραγματοποίηση του τρόπου της Βασιλείας του Θεού.

Για αυτόν τον λόγο είναι απαραίτητο και επιβεβλημένο να εισερχόμαστε μέσα στο ναό με πίστη, εύλαβεια και φόβο Θεού.

Πίστη σημαίνει εμπιστοσύνη στην υπόσχεση του αναστημένου και αναληφθέντος Χριστού, πως ακριβώς με τον ίδιο τρόπο θα ξαναγυρίσει.

Εύλάβεια σημαίνει αποδοχή όλων όσων λαμβάνουμε ως δωρεά και χαρίσματα από τον δωροδότη μας Χριστό, ενώ **φόβος Θεού** σημαίνει την δοξολογία και την αρμονία στη σχέση κτιστού και άκτιστου.

«Εν εκκλησίαις ευλογείτε τον θεόν»

Ο χριστιανικός ναός μπορούμε να πούμε πως παραμένει, ως προς την εσωτερική του δομή, ουσιαστικά, ο ίδιος από τα αρχαία χρόνια ως σήμερα. Εσωτερικά του ναού διακρίνουμε τρία μέρη, δηλαδή τον νάρθηκα, τον κυρίως ναό και το ιερό Βήμα και αυτό είναι σταθερό στοιχείο σε όλους τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς των ναών, μάλλον από επίδραση του ιουδαϊκού ναού, ο οποίος χωρίζονταν και αυτός με παρόμοιο τρόπο σε τρία μέρη.

Ο κάθε ναός είναι «οίκος του Θεού», όχι μόνον συμβολικά και θεωρητικά αλλά επειδή στην πραγματικότητα κάθε ναός είναι και τάφος κάποιου ή κάποιων αγίων.

Στο ιερό βήμα, μέσα στον «ομφαλό» της αγίας τράπεζας, ασφαλισμένα με προσοχή μέσα σε κηρομαστίχη και σφραγισμένα με κονίαμα, βρίσκονται θησαυρισμένα λείψανα Αγίων Μαρτύρων, τοποθετημένα από τον επίσκοπο την στιγμή των εγκαινίων του κάθε ναού.

Τα λείψανα αυτά των αγίων καθιστούν τον τόπο του ναού άγιο και ιερό, αφιερωμένο στην λατρεία του Τριαδικού Θεού.



Ναός Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης.



Ναός Αγ. Ειρήνης, Κωνσταντινούπολη.



Ναός Αγ. Σοφίας, Μονεμβσιά.

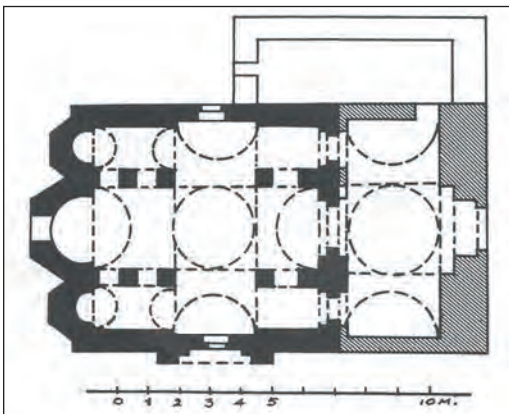


Ιερό βήμα ονομάζουμε τον χώρο που βρίσκεται η αγία τράπεζα και χωρίζεται από τον κυρίως ναό με το τέμπλο. Εδώ μέσα ιερουργείται το μυστήριο της θείας ευχαριστίας και είναι χώρος που εισέρχονται αυστηρώς μόνον οι κληρικοί και όσοι διακονούν στην λατρεία.

Στον **κυρίως ναό** είναι η θέση των πιστών ενώ στον **νάρθηκα** ήταν στα αρχαία χρόνια η θέση των κατηχουμένων.

Ο χώρος του ναού βρίσκεται μέσα σε κάποια συγκεκριμένα όρια, βρίσκεται δηλαδή «εν ορίοις», γι' αυτό και χρησιμοποιούμε τον όρο «ενορία» για να τον προσδιορίσουμε, ενώ όταν πρόκειται για μοναστηριακό ναό τον ονομάζουμε «καθολικό», δηλαδή ο κατ' εξοχήν χώρος που μαζεύονται όλοι οι μοναχοί.

Και στις δύο περιπτώσεις, είτε είναι ενορία, είτε μοναστήρι, ο ναός λαμβάνει λειτουργικό περιεχόμενο από την παρουσία των πιστών, τα μέλη του σώματος του Χριστού, στο οποίο σώμα συμμετέχουμε ο καθένας με το βάπτισμά του, και αναδεικνύεται σε τόπο παρουσίας του Θεού.



Το καθολικό της Μονής Καισαριανής, κάτοψη, 12ος αιώνας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε μέσα στην τάξη για την σχέση των ναών με τους τάφους των μαρτύρων, για τα μέρη του ναού και την σύνδεσή τους με την Θεία Λειτουργία και την λατρεία.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Σχεδιάζουμε έναν ναό σε κάτοψη, δηλαδή όπως θα φαινόταν από επάνω η εκκλησία αν έλειπε η σκεπή. Σχεδιάζουμε με μολύβι σε χαρτί, με πλατειές και αδρές γραμμές για να αποδώσουμε και το πάχος της τοικοποιίας. Μπορεί να έχουμε κατά νου κάποιο συγκεκριμένο ναό ή μπορούμε και να δουλέψουμε με την φαντασία μας, να σχεδιάσουμε μία δική μας πρόταση.

Γλωσσάρι

Τα Ειρηνικά: Σειρά προσευχητικών αιτημάτων και δεήσεων υπέρ της ειρήνης, που εκφωνούνται κατά τη Θεία Λειτουργία, λιτανείες, περιφορές κ.λπ. Δεν ψάλλονται αλλά εκφωνούνται, συνήθως από διάκονο.

Τοιχοποιία: Τα κατακόρυφα δομικά στοιχεία των τοίχων μιας οικοδομής, δηλαδή οι λαξευμένες πέτρες, τα κεραμικά τούβλα και τα διάφορα κονιάματα, συνδετικά και επιχρίσεων.

3. Ο συμβολισμός των ναών

Το τετράγωνο και ο κύκλος

Παρατηρώντας προσεκτικά έναν ορθόδοξο βυζαντινό ναό, μια εκκλησία, αμέσως αντιλαμβανόμαστε πως τα βασικά σχήματα που διακρίνουμε στην δομή της προκύπτουν από το τετράγωνο και τον κύκλο.

Τετράγωνα ή παραλληλόγραμμα σχήματα συνήθως συναντάμε στην κάτοψη του ναού, ενώ σχήματα που βγαίνουν από τον κύκλο, όπως το ημισφαίριο ή ο ημικύλινδρος χρησιμοποιούνται στις καμάρες, στην κάλυψη, στην σκεπή δηλαδή ή στον τρούλο.

Ο κύκλος ή καλύτερα το ημισφαίριο, από τα πανάρχαια χρόνια ήταν πολύ εύκολο να συδεθεί με τον ουρανό. Αρκεί να σταθείς μια νύχτα με καθαρό ουρανό και να αντικρίσεις τα αστέρια και θα έχεις την αίσθηση ενός θόλου να σκεπάζει όλη την γη.

Από την άλλη μεριά, βλέποντας και πατώντας πάνω στην στέρεη και σταθερή γη, πάντα συνήθιζαν οι άνθρωποι να την μετράνε σε μήκος και σε πλάτος με αποτέλεσμα αυτό να μας οδηγεί στο σχήμα του τετραγώνου.

Τα σχήματα αυτά, μαζί με τον σταυρό, το κατ' εξοχήν σύμβολο της θυσίας του Χριστού και ολόκληρης της Χριστιανοσύνης, αποτελούν τα βασικά συμβολικά σχήματα που συναντάμε στην αρχιτεκτονική των ναών, στην λεγόμενη ναοδομία.

Το τετράγωνο μαζί με τον σταυρό εμφανίζονται στις κατόψεις των ναών, γίνονται η βάση, ο τόπος της αρχιτεκτονικής φανέρωσης του κόσμου, ενώ ο κύκλος, που εμφανίζεται ως ημικυκλικό σχήμα στις καμάρες των εισόδων και στους τρούλους των εκκλησιών, σύμβολο όπως είπαμε του ουράνιου θόλου αλλά και η σφαίρα, το σύμβολο της τελειότητας, συμβολίζουν τον θόλο του ουρανού.

Έτσι ο θόλος, που συμβολίζει τον ουρανό, συναντιέται με το τετράγωνο, που συμβολίζει την γη, και αυτά τα δύο ενώνονται και συναρμόζονται στην αρχιτεκτονική φτιάχνοντας μία εκκλησία, ένα ναό.



Παναγία Κουμπελίδικη ή Καστριώτισσα
στην Καστοριά, 11ος αιώνας.

Η στροφή προς τα μέσα

Οι ειδωλολατρικοί ναοί των αρχαίων Ελλήνων αλλά και των Ρωμαίων ήταν φτιαγμένοι για να φαίνονται από έξω. Οι πιστοί έμεναν στο ύπαιθρο και πρόσφεραν ή παρακολουθούσαν θυσίες χωρίς να μπαίνουν μέσα στους ναούς τους. Για αυτόν τον λόγο στους ειδωλολατρικούς ναούς

έδιναν πολύ μεγάλη σημασία στην εξωτερική μορφή και στην γλυπτική διακόσμηση.

Η ανάγκη όμως της συμμετοχής των χριστιανών στην λατρεία, με την περισυλλογή και την προσευχή, η συλλογική μνήμη των διωγμών και των διώξεων των πρώτων αιώνων αλλά και η συνέχεια του ναού ως παράδοση της Παλαιάς Διαθήκης, δίνουν στην χριστιανική αρχιτεκτονική μια ξεκάθαρη στροφή προς τα μέσα, προς το εσωτερικό του ναού.

Οι ναοί των χριστιανών, κυρίως της πρώτης περιόδου, διατηρούν ένα αυστηρό και απέριτο εξωτερικό, ενώ στο εσωτερικό τους εστιάζεται όλος ο πλούτος της διακόσμησης και ξεδιπλώνεται όλο το ταλέντο των αρχιτεκτόνων για εκφραστικότητα και συμβολισμό.

Αν και αργότερα, στα χρόνια των Κομνηνών, με τις περίτεχνες εξωτερικές κεραμοπλαστικές διακοσμήσεις των ναών ο κανόνας αυτός κάπως ατονεί, δεν παύει να ισχύει η παρατήρηση πως ο αρχαίος ναός ήταν κτισμένος **προς τα έξω** σε αντίθεση με τον χριστιανικό ναό που είναι κτισμένος **προς τα μέσα**.

Στον αρχαίο ελληνικό ναό, ο πιστός προσελκύεται από το εξωτερικό του ναού, ενώ στον χριστιανικό προσκαλείται στο εσωτερικό του.



Ναός του Ηφαίστου στο Θησείο, 415 π.Χ.



Ναός Παναγίας Παρηγορήτισσας, Άρτα, 13ος αιώνας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε μέσα στην τάξη για τα απλά γεωμετρικά σχήματα του τετραγώνου, του κύκλου και του σταυρού και πώς αυτά κατέληξαν να αποτελούν τα συστατικά στοιχεία της θεμελιακής δομής του Βυζαντινού ναού.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Χρησιμοποιώντας απλά καθημερινά αντικείμενα (όπως χάρτινα κουτιά για τον κύβο, ρολά για τον κύλινδρο, μπάλες για τα ημισφαίρια κλπ.), χαρτοταινία και κόλλα, δημιουργούμε απλές φόρμες της αρχιτεκτονικής των ναών.

Γλωσσάρι

Κομνήνεια περίοδος: 1081-1204 μ.Χ.



Κύβος, κύλινδρος και ημισφαίριο από καθημερινά αντικείμενα.

4. Η αρχιτεκτονική των ναών και η εξέλιξή της



Παναγία Αχειροποίητος, Βασιλική, 5ος αιώνας.

Οι «ρυθμοί» της βυζαντινής ναοδομίας

Τις αρχαιότερες μαρτυρίες για τους χώρους προσευχής και λατρείας της ευχαριστιακής συνάξεως των πρώτων αιώνων τις βρίσκουμε στις Πράξεις των Αποστόλων.

Μάθαμε ήδη πως κατά την περίοδο των διωγμών οι χριστιανοί συναθροίζονταν μυστικά σε υπόγειους ταφικούς χώρους, τις κατακόμβες, όπου και τελούσαν τις θρησκευτικές τους τελετές. Με την πάροδο του χρόνου καθιερώθηκαν μόνιμα κάποιοι χώροι, που για τις ανάγκες της Θείας Λατρείας δια-

μορφώθηκαν ειδικά. Έμειναν γνωστοί με τις ονομασίες «κατ' οίκον εκκλησία», «οίκος Θεού», «οίκος Κυρίου» και «κυριακόν».

Μετά το διάταγμα όμως του Μ. Κωνσταντίνου στα Μεδιόλανα, το 313 μ.Χ. και την αναγνώριση του Χριστιανισμού ως αποδεκτή θρησκεία στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, άρχισε και η ανέγερση των πρώτων μεγάλων ναών, ώστε να χωρούν τα πολυάριθμα πλήθη των πιστών.

Όπως ήταν αναμενόμενο, κατά την πρώτη αυτή περίοδο της χριστιανικής ναοδομίας, χρησιμοποιήθηκαν κάποιοι έτοιμοι τύποι αρχιτεκτονικής από το ελληνορωμαϊκό περιβάλλον, μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε ο Χριστιανισμός, αλλά στην συνέχεια, μέσα στο πέρασμα των αιώνων, διαμορφώνονται διάφοροι **ρυθμοί** αρχιτεκτονικοί, διαφορετικοί σε κάθε εποχή της βυζαντινής ναοδομίας.



Βασιλική Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 7ος αιώνας.

Ρυθμός στη ναοδομία είναι ο τρόπος σύνθεσης των αρχιτεκτονικών μορφών και λύσεων οι οποίες εκφράζουν το πνεύμα και τις δυνατότητες κάθε εποχής.

Κάθε ρυθμός έχει άμεση σχέση με αυτόν που προηγήθηκε και με αυτόν που θα τον διαδεχθεί στην συνέχεια και τα βασικά αίτια της εκάστοτε αλλαγής τα αποτελούν οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, τα διαθέσιμα υλικά και το φυσικό περιβάλλον.

Έτσι στην αρχή βλέπουμε να χρησιμοποιείται ο τύπος της **βασιλικής** με τις διάφορες παραλλαγές της καθώς και ο τύπος των **περίκεντρων** κτηρίων με τις επίσης ποικίλες παραλλαγές του.

Στη συνέχεια, στην εποχή του Ιουστινιανού, εμφανίζεται η **βασιλική με τρούλο**, με κορυφαίο μνημείο της Χριστιανοσύνης την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη.

Από την εικονομαχία και μετά εμφανίζονται δύο ακόμα τύποι ναών, οι **σταυροειδείς εγγεγραμμένοι** με τις πάμπολλες παραλλαγές τους και οι **οκταγωνικοί**.

Στην περίοδο των Παλαιολόγων, στις τελευταίες αναλαμπές του Βυζαντίου εμφανίζονται και οι **τρίκογχοι αγιορεϊτικοί** ναοί και οι **πεντάτρουλλοι εγγεγραμμένοι**.

Τους ρυθμούς αυτούς θα τους εξετάσουμε στα επόμενα μαθήματα.



Ναός Αγίας του Θεού Σοφίας, Κωνσταντινούπολη, 537 μ.Χ.

Τα δομικά υλικά της κατασκευής των ναών

Τα κτήρια των ναών ήταν φτιαγμένα με τα καλύτερα και ανθεκτικότερα υλικά, με τις πιο «υψηλές προδιαγραφές» θα λέγαμε σήμερα και μάλιστα από τους καλύτερους αρχιτέκτονες και τεχνίτες.

Στην κατασκευή και το χτίσιμο των ναών χρησιμοποιήθηκαν τα καλύτερα κατά τόπους δομικά υλικά της κάθε εποχής και βέβαια οι ανάλογες τεχνολογίες και τεχνικές.

Τα πιο όμορφα μάρμαρα και οι καλύτερες πέτρες, εξαιρετικά κεραμικά τούβλα, τα καλύτερα και τα ανθεκτικότερα ξύλα, σπάνια μέταλλα και ειδικά κονιάματα από κάθε άκρη του κόσμου επιστρατεύθηκαν για την κατασκευή των εκκλησιών.

Ο σκοπός των κτητόρων και η φροντίδα των αρχιτεκτόνων ήταν να καταφέρουν να συμβολίσουν στην εξωτερική μορφή και στο εσωτερικό χώρο το μεγαλείο, το κάλλος και την δόξα του Θεού με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, αντιμετωπίζοντας τους ναούς όπως είπαμε νωρίτερα ως μια μικρογραφία του σύμπαντος κόσμου, ορατού και αοράτου.

Ο τρούλος συμβολίζει τον ουρανό και γι' αυτό εικονίζεται σε αυτόν ο Παντοκράτωρ Χριστός, ως ο μόνος κυρίαρχος των πάντων ενώ το δάπεδο του ναού συμβολίζει τη γη.

Το άγιο Βήμα συμβολίζει τον Παράδεισο, την Άνω Ιερουσαλήμ, μέσα στον οποίο τελείται ακατάπαυτα η ουράνια Θεία Λειτουργία και η αγία Τράπεζα συμβολίζει το Θρόνο του Εσφαγμένου Αρνιού.

Πάνω στην αγία Τράπεζα υπάρχει το ιερό Ευαγγέλιο το οποίο συμβολίζει την παρουσία του Χριστού και των λόγων Του μέσα στην Εκκλησία.

Η κόγχη της Ιεράς Προθέσεως βρίσκεται στο βορειοανατολικό τμήμα του ιερού βήματος και συμβολίζει το ιερό σπηλαίο της Γεννήσεως του Κυρίου.

Υπάρχει επίσης ο Σταυρός ευλογίας ο οποίος συμβολίζει την ανίκητη δύναμη της Εκκλησίας κατά του κακού αλλά και τα κηροπήγια, τα οποία συμβολίζουν το ανέσπερο φως της χριστιανικής διδασκαλίας.

Τα κανδήλια και οι πολυέλαιοι συμβολίζουν τα άστρα του ουρανού θόλου ενώ ο άμβωνας συμβολίζει τον τάφο του Χριστού.

Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί κατορθώνονται με τρόπο θαυμαστό πάνω στην δομή και την ύλη των ναών και περιέχονται μέσα σε «ναούς στο σχήμα του ουρανού» όπως διαβάζουμε στους στίχους του Ελύτη.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε μέσα στην τάξη για την έννοια του ρυθμού στην βυζαντινή αρχιτεκτονική και για την σχέση των διαφόρων συμβολισμών με την δομή και τα σχήματα του ναού.



Ιερό Βήμα



Ναός Πόρτα Παναγιά στην Πύλη Τρικάλων, 13ος αιώνας.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Σχεδιάζουμε, φωτογραφίζουμε και σχολιάζουμε τους κοντινότερους ναούς στην περιοχή και σημειώνουμε την χρήση των αρχαίων και των νεότερων δομικών υλικών, όπως την πέτρα, τα τούβλα, το οπλισμένο σκυρόδεμα (μπετόν), τα κεραμίδια κλπ.



Δομικά υλικά από μάρμαρο, πέτρα, πλίνθους, κεραμίδια.

Γλωσσάρι

Περίκεντροι ναοί: Κτίρια με ομοιόμορφη διάταξη γύρω από ένα κέντρο.

Παλαιολόγια περίοδος (1204-1453): Μακροβιότερη όλων, παρέμεινε στην εξουσία μέχρι την οριστική διάλυση του βυζαντινού κράτους το 1453, με την άλωση της Πόλης από τους Οθωμανούς.

Οδυσσέας Ελύτης: Ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες ποιητές, μέλος της λογοτεχνικής γενιάς του '30. Βραβεύτηκε το 1960 με το Κρατικό Βραβείο Ποίησης και το 1979 με το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας.

5. Αντικρίζοντας τον Παντοκράτορα

Οι βασιλικές και οι περίκεντροι ναοί

Οι τύποι των ναών που εμφανίστηκαν από την εποχή του Αγίου και Μεγάλου Κωνσταντίνου και διαδόθηκαν σε ολόκληρη την αυτοκρατορία είναι οι **βασιλικές** και οι **περίκεντροι** ναοί.

Η **βασιλική**, που αντιγράφει μορφολογικά ένα τυπικό ρωμαϊκό κτήριο, αποτελείται από μία ορθογώνια ευρύχωρη αίθουσα με διπλάσιο μήκος από το πλάτος της. Η αίθουσα αυτή, που είναι ο **κυρίως ναός**, χωρίζεται στον μακρύ άξονα σε τρία μακρόστενα τμήματα, τα **κλίτη**, με δύο παράλληλες σειρές από κίονες που χαρακτηρίζουν την **τρίκλιτη βασιλική**.

Το **μεσαίο κλίτος**, που είναι και πιο πλατύ, καλύπτεται με δίριχτη ξύλινη στέγη με κεραμίδια ενώ στους ψηλούς διαχωριστικούς τοίχους έχουμε δύο αντικρουστές σειρές παραθύρων οι οποίες δίνουν το φως στο κτήριο.

Στο ανατολικό άκρο του μεσαίου κλίτους που βρίσκεται το ιερό βήμα συναντάμε μια **κόγχη ημικυκλική** με αψίδα και τότε μιλάμε για μία **βασιλική με αψίδα**, ενώ άλλες φορές βλέπουμε τρεις κόγχες, όταν προστίθενται και δύο μικρότερες δεξιά και αριστερά σε κάθε κλίτος.

Κάποιες φορές τα κλίτη γίνονται πέντε με την προσθήκη δύο επιπλέον κιονοστοιχιών και τότε έχουμε τον τύπο της **πεντάκλιτης βασιλικής**.



Ο Άγιος Απολλινάριος, παλαιοχριστιανική βασιλική στη Ραβέννα της Ιταλίας, 505 μ.Χ.



Αγ. Γεώργιος Ροτόντα, Θεσσαλονίκη, 4ος αιώνας.

Παράλληλα με τις βασιλικές στην ίδια περίοδο έχουμε τους περίκεντρους ναούς που καλύπτονται με ημισφαιρικό θόλο πάνω σε περίκεντρη κάτοψη και έχουν χρησιμοποιηθεί ως μαυσωλεία κατά την Ρωμαϊκή παράδοση για την τιμή των αγίων μαρτύρων. Τα κτήρια αυτά ήταν άλλες φορές κυκλικά με εσωτερική κιονοστοιχία να στηρίζει τον τρούλο και άλλοτε οκταγωνικά.

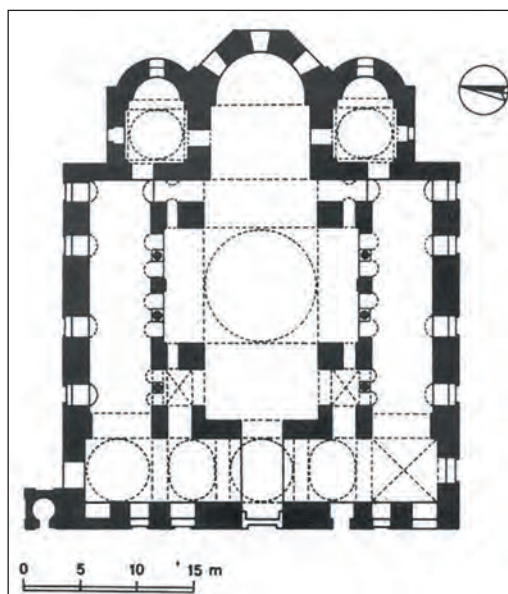
Η στέγη στους περίκεντρους ναούς ήταν θολωτή και η εξέλιξη αυτής της μορφής κάλυψης είναι ο τρούλος που προσδίδει μεγαλοπρέπεια, επιβλητικότητα και χάρη μαζί με άπλετο φως που μπαίνει από ψηλά.

Η βασιλική με τρούλο

Ο χριστιανικός ναός οργανώνει την έσωτερική του δομή με λειτουργικότητα η οποία καθορίζει την μορφή που θα πάρει το εξωτερικό περίβλημα του ναού.

Από κάποια στιγμή και μετά ο ναός παύει να είναι ένα αρχαίο μέγαρο, μια εξελιγμένη ομοίωση της κατοικίας και γίνεται μια μικρογραφία του σύμπαντος με σαφή αναφορά στον δημιουργό και στα έσχατα.

Είναι η στιγμή που οι ναοί των Χριστιανών σχεδιάζονται και χτίζονται σαν δοχεία ενός συγκεκριμένου νοήματος και σαν τόποι παρουσίας της όντως Αλήθειας.



Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, αρχές 7ου αιώνα, κάτοψη.



Καπνικαρέα, σταυροειδής με τρούλο, 11ος αι.

Τα Ρωμαϊκά δημόσια κτήρια με την ξυλόστεγη στέγη που εξελίσσονται στις βασιλικές των πρώτων αιώνων δεν έχουν πλήρως την δυνατότητα να αναδείξουν τα υπερβατικά αυτά στοιχεία παρά μόνον εν μέρει και μέσω της ιστορήσεως των εικόνων ενώ η όλη διάταξη της βασιλικής παρέμενε ακόμη σε μία απλή εξυπηρετική και ευρύχωρη μορφή.

Στην Νέα Ρώμη όμως, την Κωνσταντινούπολη του Ιουστινιανού, οι αρχιτέκτονες εγκολπώθηκαν τον θόλο και τον έκαναν κυρίαρχο στοιχείο της έκφρασής του βυζαντινής ναοδομίας. Η τοποθέτηση του τρούλου πάνω από έναν τετράγωνο χώρο αποτελεί το ξεκίνημα για μια νέα δομική, καλλιτεχνική και αισθητική εποχή που συμβαδίζει με τον εξελληνισμό της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Το πρόβλημα της κατασκευής του θόλου το έλυσαν νωρίτερα οι Ρωμαίοι κατά μεγάλο μέρος αλλά και οι Σασανίδες Πέρσες.

Η λύση που έδωσαν όμως οι βυζαντινοί αρχιτέκτονες συνίσταται στο να χρησιμοποιηθούν ως βάση στήριξης του τρούλου τα «λοφία», δηλαδή τα τριγωνικά κομμάτια μιας μεγαλύτερης σφαίρας με διάμετρο ίση με την διαγώνιο του τετραγώνου που θα καλύψει ο τρούλος. Το χαρακτηριστικότερο και πιο θαυμαστό αποτέλεσμα αυτής της σύνθεσης είναι ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη.

Είναι μία νέα αρχιτεκτονική σύνθεση στην οποία ενώνονται τα προτερήματα του δρομικού στοιχείου της βασιλικής και ο συμβολικός θόλος του περίκεντρου κτηρίου και συνθέτουν ένα πρωτοφανές έργο που προσδίδει στον χώρο εξαΰλωση και υπερβατικό χαρακτήρα. Είναι αυτό που ο Αγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, σε μία ομιλία του για τον χριστιανικό ναό, χαρακτηρίζει ως «θέατρον άπλαστον και πνευματικόν».

Ο εγγεγραμμένος σταυροειδής με τρούλο

Εξέλιξη της βασιλικής με τρούλο είναι ο εγγεγραμμένος **σταυροειδής με τρούλο**. Ο τύπος του σταυροειδούς ναού προκύπτει από την αντιστήριξη του τρούλου με τέσσερις καμάρες που δημιουργούν στο επάνω μέρος τέσσερις κεραίες σταυρού, ενώ ο τρούλος, με ψηλό **τύμπανο**, δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Τέσσερις πλάγιοι χώροι πιο χαμηλά συμπληρώνουν τις γωνίες του σταυρού ώστε να δημιουργείται στο ισόγειο ένα ορθογώνιο τρίγωνο με εννέα συνολικά διαμερίσματα. Όταν οι κεραίες του σταυρού εντάσσονται στο τετράγωνο τότε ο τύπος λέγεται **εγγεγραμμένου σταυρού**, ενώ όταν προεξέχουν η βόρεια και η νότια κεραία τότε λέγεται **ελευθέρου σταυρού**.

Με τον τρούλο η ορθόδοξη εκκλησία γίνεται μία συμβολική μικρογραφία του κόσμου, «ο ναός όλον τον κόσμον τυποί», όπου η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική ξαναβρίσκουν μια ιδεώδη ενότητα και συνεργάζονται θαυμαστά για να εικονίσουν συμβολικά την αποκάλυψη του Θεού στον κόσμο.

Στο δάπεδο βρίσκεται η στρατευομένη Εκκλησία, οι πιστοί, ενώ ψηλότερα η θριαμβεύουσα εκκλησία τοποθετημένη με ιεραρχική τάξη. Στο ημισφαίριο του τρούλου βρίσκεται ο **Παντοκράτωρ**, γύρω του και χαμηλότερα οι **Αγγελοι** και στο τύμπανο οι **Προφήτες**.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε μέσα στην τάξη και διακρίνουμε τους βασικούς αρχιτεκτονικούς τύπους από την βασιλική μέχρι τον εγγεγραμμένο σταυροειδή με απλά σχήματα και κατόψεις ναών.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Επισκεπτόμαστε, βλέπουμε και παρατηρούμε τον παντοκράτορα στον τρούλο σε μια κοντινή εκκλησία. Σχεδιάζουμε ή φωτογραφίζουμε τον Παντοκράτορα και γράφουμε τις εντυπώσεις μας και τα συναισθήματα που μας δημιουργεί.

Γλωσσάρι

Μαυσωλείο: Ταφικό μνημείο με μορφή κτιρίου, εντός του οποίου βρίσκονται τάφοι επιφανών ανθρώπων. Το μαυσωλείο μπορεί να περιέχει έναν ή περισσότερους τάφους.

Σασσανίδες Πέρσες: Η αυτοκρατορία των Σασσανιδών, η τελευταία προ-ισλαμική ιρανική αυτοκρατορία, κυβερνήθηκε από τη δυναστεία των Σασσανιδών από το 224 μ.Χ. έως το 651.

Κόγχη: Κοιλότητα με τεταρτοσφαιρική κάλυψη, η οποία συνήθως προεξέχει εξωτερικά.

Αψίδα: Καμπύλο ή τοξοειδές κατασκεύασμα, τόξο, καμάρα.



Τρούλος με Παντοκράτορα, αγγέλους και Προφήτες, Αγ. Κοσμάς Αμαρουσίου.

6. Οι εικόνες στους τοίχους των ναών



Ο Χριστός στην Βασιλείο Πύλη, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, 14ος αιώνας.

Οι εικονογραφικοί κύκλοι

Μπαίνοντας κάποιος μέσα σε έναν ορθόδοξο ναό θα πρέπει οι εικόνες που θα αντικρίσει να τον πληροφορούν για τα νοήματα και τις πράξεις που λαμβάνουν χώρα μέσα σε αυτόν τον χώρο με τρόπο εύληπτο και απλό.

Το κεφαλαιώδες και αποφασιστικό μήνυμα του Ευαγγελίου για τα έσχατα, για τον βίο του Χριστού, της Θεοτόκου και των Αγίων είναι απαραίτητο να περιγράφονται με σαφήνεια και σοφία.

Κάποια από αυτά τα εικονογραφικά θέματα έχουν ιδιαίτερη δογματική σημασία, κάποια άλλα έχουν καθαρά λειτουργική και άλλα ιστορική σημασία και αφορούν κυρίως στις εορτές της εκκλησίας.

Έτσι μέσα στον ναό μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κύκλους για το σύνολο της εικονογραφίας, τον δογματικό, τον λειτουργικό και τον ιστορικό ή εορταστικό κύκλο.



Θεοτόκος γλυκοφιλούσα σε υπέρθυρο, Μονή Ντέτσανη, 14ος αιώνας.

Ο δογματικός κύκλος

Ο **δογματικός** κύκλος αναπτύσσει τα θέματά του σε τρία κυρίως σημεία, στην είσοδο του Ναού, στον τρούλο και στην κόγχη του Ιερού Βήματος.

Στην **είσοδο** του κυρίως Ναού, στην «Βασιλείον Πύλην», υποδέχεται τους εισερχόμενους ο Ιησούς, η «Θύρα», δηλαδή ο Κύριος ως Διδάσκαλος. Εικονίζεται «κατ' ενώπιον», στηθαίος (μπούστο), ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά το ευαγγέλιο ανοιχτό στο οποίο είναι γραμμένη η επιγραφή

«Εγώ ειμί η Θύρα...» ή «Εγώ ειμί το Φως του κόσμου» ή «Εγώ ειμί η Αλήθεια και η Ζωή». Ο Χριστός στην εικόνα αυτή της εισόδου είναι συνήθως μειλίχειος, προσηνής, με βλέμμα γεμάτο γλυκύτητα και αγάπη.

Το δεύτερο σημείο που παρουσιάζεται ο δογματικός κύκλος είναι στον **τρούλο**, ο οποίος, κατά τον Άγιο Συμεών Θεσσαλονίκης συμβολίζει τον ουρανό, όπου κυριαρχεί η θριαμβευτική μορφή του Παντοκράτορα.



Τρούλος παρεκκλησίου Αγ. Νικολάου μονής Βατοπαιδίου, 14ος αιώνας.

Το βλέμμα Του είναι σοβαρό και αυστηρό και ταυτόχρονα γαλήνιο και γλυκό επειδή είναι ο δημιουργός και σωτήρας και αδέκαστος κριτής αλλά ταυτόχρονα είναι ο αναστημένος και αναλαμβανόμενος Χριστός όπως τον θυμούνται οι μαθητές στην Ανάληψή Του.

Το τρίτο σημείο που αναφέρεται στον δογματικό κύκλο είναι στην **κόγχη**, στην «αχιβάδα» του ιερού Βήματος. Εδώ ιστορείται η Θεοτόκος ως δεόμενη και άλλοτε ως ένθρονη βρεφοκρατούσα Πλατυτέρα, επειδή σε αυτό το αρχιτεκτονικό τμήμα του ναού ενώνεται ο τρούλος, ο οποίος συμβολίζει τον ουρανό, με την γη, με το δάπεδο του ναού όπου βρίσκονται οι πιστοί. Παρίσταται λοιπόν η Θεοτόκος μεταξύ ουρανού και γης επειδή είναι αυτή που «σύναψε τα άνω με τα κάτω», αυτή που μεσιτεύει για την σωτηρία μας.

Οι παραστάσεις της Πλατυτέρας αλλά και του Παντοκράτορα είναι κάποια τμήματα, κάποιες λεπτομέρειες από την παράσταση της Ανάληψης η οποία αρχικά έμπαινε στην κόγχη του ιερού. Όταν αργότερα εμφανίστηκε ως αρχιτεκτονικό στοιχείο ο τρούλος, ο αναλαμβανόμενος Χριστός πήρε την θέση του Παντοκράτορα και η Παναγία έμεινε με τους αγγέλους στην κόγχη του ιερού και στην συνέχεια εξελίχθηκε στον τύπο της Πλατυτέρας, άλλοτε ένθρονη και άλλοτε στηθαία με τον





Κόγχη Πλατυτέρας, Μετόχι Αναλήψεως, Βύρωνας.

Χριστό Εμμανουήλ.

Το βλέμμα του πιστού λοιπόν που εισέρχεται μέσα στον ναό, πέφτει πρώτα στην πύλη της εισόδου, στο υπέρθυρο, όπου είναι ο Χριστός, η «Θύρα», έπειτα στον τρούλο που είναι ο Παντοκράτορας και στο τέλος στην κόγχη, στο τεταρτοσφαίριο με την Πλατυτέρα των Ουρανών.

Έτσι, με την παρουσίαση του δογματικού κύκλου, ο εισερχόμενος στον ναό έχει ξεκάθαρη την αίσθηση του αιώνιου και του εσχατολογικού μηνύματος του ευαγγελίου και προσκαλείται με κατάνυξη και επίγνωση να συμμετέχει στην σπουδή της βασιλείας του Θεού και στη λειτουργική ζωή της εκκλησίας.

Ο λειτουργικός κύκλος

Ο δεύτερος εικονογραφικός κύκλος είναι ο **λειτουργικός** και ιστορείται στο Ιερό Βήμα του ναού. Στον κύκλο αυτό ανήκει η παράσταση της Θείας Λειτουργίας η οποία εικονίζεται ως κοινωνία των Αποστόλων ή ως Λειτουργία των Αγγέλων, στην κόγχη κάτω από την Πλατυτέρα.

Στην κοινωνία των Αποστόλων ο Χριστός εικονίζεται δύο φορές, στο «Λάβετε φάγετε» και στο «Πίετε εξ αυτού πάντες» με τους Αποστόλους να προσέρχονται σε παράταξη και δύο αγγέλους με λαμπάδες.

Η Λειτουργία των Αγγέλων αποτελεί παράσταση της Θείας Λειτουργίας που τελείται στην θριαμβεύουσα εκκλησία από τον Μεγάλο Αρχιερέα Χριστό ο οποίος «ιεουργεί εαυτόν».

Η θέα αυτής της υπερκόσμιας παράστασης συγκινεί την ψυχή βαθύτατα. Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους Αγγέλους εισέρχεται στα Άγια των Αγίων ως θυόμενος και θύτης, ως «προσφέρων, προσφερόμενος, προσδεχόμενος και διαδιδόμενος».

Πολύ συχνά η παράσταση αυτή τοποθετείται κάτω και γύρω από τον παντοκράτορα στο τύμπανο του τρούλου. Ο π. Βασίλειος Γοντικάκης στο σχόλιό του για τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στην Ιερά Μονή Σταυρονικήτα σημειώνει πως «από την θυσία αυτή του Χριστού όντως απορρέει η όλη τοιχογράφηση, όλος ο ναός, όλη η ζωή των ανθρώπων, η ευλογία σε όλη την οικουμένη».

Στο χαμηλότερο τμήμα της ασίδας του Ιερού Βήματος εικονίζονται οι Ιεράρχες οι οποίοι έχουν συντάξει τα κείμενα της Θείας Λειτουργίας και γι' αυτό κρατούν και ειλητάρια στα οποία αναγράφονται οι λειτουργικές ευχές. Μέσα στο Άγιο Βήμα, μαζί με τους ιεράρχες εικονίζονται και οι διάκονοι, ενώ στην κόγχη της Αγίας Προθέσεως ιστορείται η Άκρα Ταπείνωση, μία εμβληματική και συμβολική παράσταση του Πάθους και της θυσίας του Χριστού. Στην εικόνα αυτή βλέπουμε τον Χριστό μπροστά από τον σταυρό, με μάτια κλειστά και το κεφάλι γερμένο να ξεπροβάλλει μέσα από τον τάφο, με τα σημάδια της σταύρωσης στα χέρια και στην πλευρά Του που αναβλύζει «αίμα και ύδωρ».

Στον χώρο του διακονικού εικονίζονται θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, η Θυσία και η Φιλοξενία του Αβραάμ, ο Μωυσής και η φλεγόμενη Βάτος, ο Μελχισεδέκ, ο Ααρών, κλπ.



«Λάβετε φάγετε», ιερό Αγ. Κοσμά Αμαρουσίου.

Ο εορταστικός-ιστορικός κύκλος

Ο τρίτος εικονογραφικός κύκλος είναι ο ιστορικός ή εορταστικός. Σε αυτόν εικονογραφούμε πρόσωπα και ιστορίες που αναφέρονται στις μεγάλες εκκλησιαστικές εορτές και αναπτύσσεται σε τρεις ή και τέσσερις ζώνες. Στην πρώτη ζώνη, που ξεκινά από ψηλά ιστορούνται οι παραστάσεις από το Δωδεκάορτο και εμπλουτίζεται από ευαγγελικές σκηνές με θαύματα του Χριστού, τον λεγόμενο και Χριστολογικό κύκλο.

Στις χαμηλότερες ζώνες εικονίζονται σκηνές από βίους αγίων, συνήθως από τον βίο του Αγίου που τιμάται ο ναός αλλά και ζώνες με στηθαίους και ολοσώμους αγίους.

Πάνω από την δυτική είσοδο του ναού, στο ύψος του Χριστολογικού κύκλου, ιστορείται η Κοίμηση της Θεοτόκου και πιο σπάνια η Δευτέρα Παρουσία με τις διάφορες σκηνές της ενώ από τον 14ο αιώνα συναντάμε και τις σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο, σκηνές από τα εωθινά ευαγγέλια και τις Οικουμενικές Συνόδους.

Στην χαμηλότερη ζώνη, μέχρι το ύψος των πιστών, συνηθίζεται διακόσμηση με ψευδομαρμάρωση ή «ποδέα», την ποδιά, δηλαδή ένα ζωγραφισμένο ύφασμα με πτυχωσεις και διακοσμητικά που αγκαλιάζει περιμετρικά όλον τον ναό.



Κοίμηση της Θεοτόκου, Μετόχι Αναλήψεως, Βύρωνας.



Η Άκρα Ταπείνωση.

έργο, ανέπτυξε και πλούσια συγγραφική εργασία. Έγραψε επιστολές, ερμηνείες, εγκώμια, διαλόγους και υμνογραφικά κείμενα. Κοιμήθηκε το 1429 και αγιοκατατάχθηκε στις 14 Απριλίου 1981.

Γέρων Βασίλειος (Γοντικάκης): Ο πρώην ηγούμενος της Ιεράς Μονής των Ιβήρων του Αγίου Όρους.

Στηθαίοι Αγίοι: Οι Άγιοι ζωγραφισμένοι σε μπούστο.

Ψευδομαρμάρωση: Ζωγραφική απομίμηση μαρμάρου.

Εωθινά Ευαγγέλια: Έτσι χαρακτηρίζονται οι ευαγγελικές περικοπές, που αναγιγνώσκονται στους Όρθρους των Κυριακών και έχουν θέμα τις εμφανίσεις του Κυρίου στους μαθητές μετά την Ανάστασή Του.



Λεπτομέρεια από Άκρα Ταπείνωση.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Ανακαλύπτουμε και σχολιάζουμε τις εικόνες του Δωδεκαόρτου αλλά και θέματα από ολόκληρο τον Χριστολογικό κύκλο τα οποία αποτελούν ορόσημα πνευματικά για την ζωή της εκκλησίας.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε ανθίβολο από το σχέδιο του Χριστού που φτιάξαμε στο προηγούμενο μάθημα ή από φωτογραφία, χρησιμοποιώντας διάφανο χαρτί και αποτυπώνοντας μόνο τα έντονα σκούρα γραψίματα και τα περιγράμματα και όχι τα φωτίσματα.

Γλωσσάρι

Άγιος Συμεών Θεσσαλονίκης: Έζησε τον 15ο αιώνα, Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης. Εκτός από το σπουδαίο ποιμαντικό του

7. Ακίνησία και σιωπή

Η μυστική παρουσία των Αγίων δια των εικόνων μέσα στην εκκλησία

Ένα από τα πλέον εντυπωσιακά στοιχεία της εικονογραφίας μέσα στους ναούς είναι η «παροντοποίηση» των εικονιζομένων. Λέγοντας παροντοποίηση εννοούμε την αίσθηση της φυσικής παρουσίας που υποβάλλει στους θεατές η θέα των αγίων μορφών στις τοιχογραφίες και στις εικόνες.

Αυτό το καταφέρνει η εικονογραφική τέχνη με τον εικαστικό τρόπο που χρησιμοποιεί, με τον τρόπο δηλαδή που περιγράφει και παρουσιάζει τις μορφές των αγίων.

Οι μορφές των Αγίων εικονίζονται μετωπικές, με τα πρόσωπα στραμένα σε κίνηση τριών τετάρτων, με το βλέμμα προς τους θεατές και με ένα σοφό χειρισμό του σχεδίου και του φωτός.

Το σχέδιο των εικόνων ερμηνεύει και αποδίδει την ιστορία και τα γεγονότα που περιγράφει ενώ το φως εκφράζει την αποκατάσταση της ιστορίας στα έσχατα, το τι θα μείνει δηλαδή από τα ιστορικά γεγονότα και θα φτάσει μέχρι την Βασιλεία των ουρανών.

Η απουσία του φυσιοκρατικού ρεαλισμού, των εριμένων σκιών, και της προοπτικής αποτρέπει την δημιουργία ψευδαισθησιακών εντυπώσεων και θεατρικών σκηνικών.

Κάθε εικόνα δεν λειτουργεί σαν ένας πίνακας ή μία οθόνη που δείχνει κάτι που συμβαίνει κάπου αλλού, κάπου μακριά, σε κάποιο βάθος με σημεία φυγής, αλλά οι ζωγραφικές ιδέες και τα εικαστικά «συμβεβηκότα» ξεκινούν από την επιφάνεια της ζωγραφικής ή από την επιφάνεια του τοίχου και κινούνται νοητά προς τον θεατή.

Ό,τι ζωγραφίζεται στην εικόνα φωτίζεται ξεχωριστά χωρίς να επισκιάζεται από τα γύρω του, και κάθε τι έχει σαφή όρια και περιγράμματα χωρίς να συγχέεται με τα διπλανά του.

Με τον τρόπο αυτό δεν εικονίζεται η φθαρτότητα των εικονιζόμενων αλλά η οντολογική τους αλήθεια μέσα στην προοπτική της Βασιλείας του Θεού.

Η εικονογραφική τέχνη μετασχηματίζει το φθαρτό σώμα «εις το γενέσθαι σύμμορφον της δόξης αυτού» (Προς Φίλιπ. 3,21), και παρουσιάζει τα σώματα των αγίων με την δόξα που θα λάβουν μετά την κοινή ανάσταση.



Η Δευτέρα Παρουσία, Μονή Ντέτσανι,
Σερβία, 14ος αιώνας.

Η πραγματικότητα αυτή μεταρσιώνει την μυστική και σιωπηλή παρουσία των Αγίων, νοηματοδοτεί την ακινησία τους ως κίνηση προς την αιωνιότητα και την σιωπή τους σε ακατάπαυτο ύμνο δοξολογίας.



Αγ. Ειρήνη Κων/πόλεως, 4ος αιώνας.

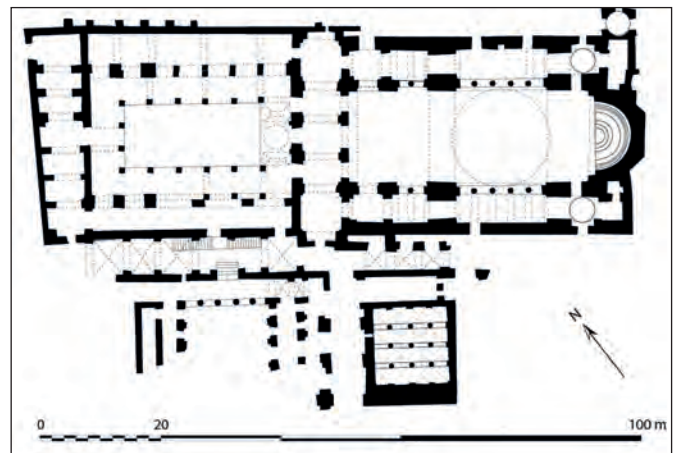
Από τους πρώιμους χριστιανικούς ναούς της Κωνσταντινούπολης πρέπει να αναφερθούν οι Άγιοι Απόστολοι και η Αγία Ειρήνη, που ιδρύθηκαν από τον Μέγα Κωνσταντίνο και ξανακτίστηκαν από τον Ιουστινιανό μετά την καταστροφή τους κατά τη Στάση του Νίκα το 532. Ο ναός της Αγίας Ειρήνης αρχικά κτίστηκε ως τρίκλιτη βασιλική, όμως επί Ιουστινιανού ανοικοδομήθηκε ως τρουλαία βασιλική.

Από τις μεγάλες βασιλικές που ίδρυσε ο Μέγας Κωνσταντίνος, σημαντικότερα κτίσματα υπήρξαν οι ναοί που κτίστηκαν στους Αγίους

Οι ναοί της πρώτης Βυζαντινής περιόδου

Είδαμε πως η αναγνώριση του χριστιανισμού ως επίσημης θρησκείας του ρωμαϊκού κράτους αποτέλεσε το έναυσμα για την ανοικοδόμηση σημαντικών εκκλησιαστικών κτηρίων με μνημειακές διαστάσεις.

Ο Μέγας Κωνσταντίνος επιδόθηκε στην ίδρυση πολλών εκκλησιών που χρησίμευσαν σαν καθεδρικοί ναοί, μαρτύρια ή αυτοκρατορικά παρεκκλήσια και μαυσωλεία με σκοπό την εδραίωση της νέας θρησκείας.



Αγ. Ειρήνη Κωνσταντινούπολης, κάτοψη.



Βασιλική της Γεννήσεως στην Βηθλεέμ, αρχές 4ου αιώνα.

Τόπους σε ανάμνηση των γεγονότων από τη ζωή και το Πάθος του Χριστού. Ο ναός της Γέννησης στη Βηθλεέμ, που ολοκληρώθηκε πριν το 333 μ.Χ., αποτελούνταν από μια πεντάκλιτη βασιλική με αίθριο, που κατέληγε στην ανατολική πλευρά σε ένα οκτάγωνο κτίσμα, το οποίο σκέπαζε τη σπηλιά στην οποία γεννήθηκε ο Σωτήρας Χριστός.

Η ίδια αρχιτεκτονική σύλληψη εφαρμόστηκε και στη βασιλική που κτίστηκε στο

Γολγοθά και αφιερώθηκε στην Ανάσταση του Θεανθρώπου (335 μ.Χ.).

Επίσης, άλλη ιδιαίτερη κατηγορία ναών μάθαμε πως υπήρξαν τα περίκεντρα κτήρια, δηλαδή οικοδομήματα που χαρακτηρίζονται από μία ομοιόμορφη διάταξη γύρω από ένα κέντρο, όπως π.χ. οι κυκλικοί και οι πολυγωνικοί ναοί και τα οποία χρησιμοποιήθηκαν κυρίως για ταφικά μνημεία και βαπτιστήρια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Οκτάγωνο των Φιλίππων. Πρόκειται για ένα συγκρότημα με πολλά προσκίσματα, κάτω από το οποίο υπήρχε χριστιανικός ευκτήριος οίκος αφιερωμένος στον απόστολο Παύλο, ο οποίος ιδρύθηκε στο β' τέταρτο του 4ου αιώνα μέσα στην αυλή ενός ειδωλολατρικού κτηρίου ελληνιστικών χρόνων.



Ναός Αναστάσεως, Ιερουσόλυμα.

Τα σημαντικότερα μνημεία της λατινικής Δύσης, η οποία από τις αρχές του 5ου αιώνα άρχισε να διαχωρίζεται από το ανατολικό ρωμαϊκό κράτος, βρίσκονται συγκεντρωμένα στην Ιταλική χερσόνησο και χαρακτηρίζονται από ορισμένα κοινά στοιχεία. Πρόκειται συνήθως για περίκεντρα κτήρια ή τρίκλιτες βασιλικές με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, χωρίς υπερώα, και εξωτερική τοικοποιία με πλίνθους. Στο εσωτερικό, η πλούσια διακόσμηση από μαρμαροθετήματα και ψηφιδωτά εξισορροπούσε τη λιτή διάρθρωση της εξωτερικής όψης τους. Όπως και στην Κωνσταντινούπολη έτσι και στη Ρώμη ο αυτοκράτορας Μέγας Κωνσταντίνος θεμελίωσε τους πρώτους χριστιανικούς ναούς, κανείς από τους οποίους όμως δεν σώζεται στην αρχική του κατάσταση.

Σημαντικά οικοδομήματα σώζονται επίσης στη Ραβέννα, ένα από τα κυριότερα κέντρα της παλαιοχριστιανικής τέχνης, πρωτεύουσα του δυτικού ρωμαϊκού κράτους από το 402 και έδρα των Οστρογόθων ηγεμόνων μέχρι το 540, όταν καταλήφθηκε από τα βυζαντινά στρατεύματα του Ιουστινιανού. Χαρακτηριστικά μνημεία αποτελούν το σταυρόσχημο μαυσωλείο της Galla Placidia, το περίκεντρο βαπτιστήριο των Ορθοδόξων, και ο Άγιος Απολλινάριος ο Νέος, μία τρίκλιτη βασιλική.

Όλα τα παραπάνω κτίσματα διαθέτουν σημαντικό ψηφιδωτό διάκοσμο.

Στον ηπειρωτικό και νησιωτικό ελλαδικό χώρο έχει ανασκαφεί ένας μεγάλος αριθμός μνημείων της περιόδου που φτάνει περίπου τα 300 παραδείγματα. Η αρχαιότερη βασιλική έχει εντοπιστεί στην Επίδαυρο, στην άκρη του ιερού περιβόλου του Ασκληπιείου, και χρονολογείται με βάση το ψηφιδωτό της δάπεδο γύρω στο 400.

Σημαντικά και καλά διατηρημένα μνημεία σώζονται και στη Θεσσαλονίκη, που ήδη τον 5ο αιώνα έχει αρχίσει να εξελίσσεται στο σημαντικότερο εμπορικό, οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο της αυτοκρατορίας: η Ροτόντα, ένα ρωμαϊκό κυκλικό κτήριο της εποχής του Γαλερίου (306-311) που μετατράπηκε σε χριστιανική εκκλησία του γύρω στα μέσα του 5ου αιώνα, η βασιλική της Αχειροποιήτου, που ιδρύθηκε γύρω στο 450, ο ναός του προστάτη της πόλης, Αγίου Δημητρίου, μία μεγάλων διαστάσεων βασιλική που κτίστηκε πάνω από το λουτρό, όπου σύμφωνα με την παράδοση μαρτύρησε ο Άγιος και τέλος το καθολικό της μονής Λατόμου, ένας μικρός ναός, στην αψίδα του οποίου σώζεται μια μνημειακή ψηφιδωτή σύνθεση. Η περίφημη Ροτόντα της Θεσσαλονίκης είναι ένα από τα μνημεία της εποχής που ο Γαλέριος διακόσμησε την μακεδονική πόλη (αψίδα, αγορά κτλ.) που έκτοτε εξελίχθηκε στην μεγαλύτερη της

ηπειρωτικής Ελλάδος και μεγάλο κέντρο εμπορίου της αυτοκρατορίας. Μετατράπηκε σε ναό του Αγίου Γεωργίου και σήμερα σώζεται σε εξαιρετική κατάσταση.

Η Αγία Σοφία

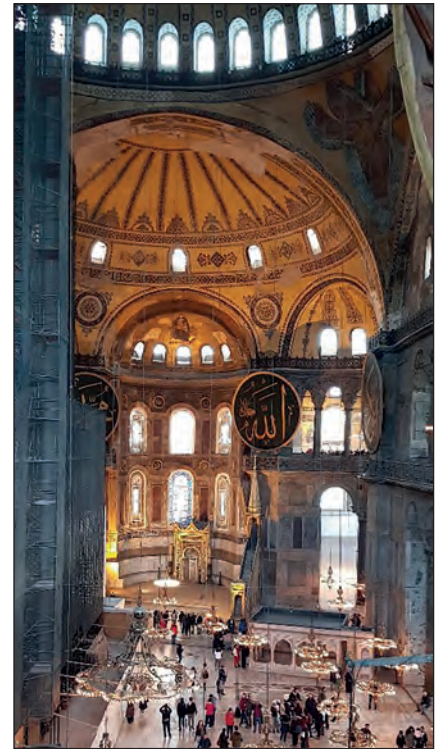
Η εποχή του Ιουστινιανού (527-565) υπήρξε το κορύφωμα της Πρώιμης Βυζαντινής τέχνης. Στη διάρκεια της συντελείται η ουσιαστική σύνθεση των στοιχείων εκείνων που θα αποτελέσουν τη βυζαντινή τέχνη.

Το σημαντικότερο επίτευγμα της περιόδου υπήρξε η δημιουργία ενός νέου αρχιτεκτονικού τύπου, της τρουλαίας βασιλικής, που συνένωσε σε μία νέα σύνθεση στοιχεία των δύο οικοδομικών τύπων που κυριαρχούσαν στη ναοδομία του 4ου και 5ου αιώνα, δηλαδή της βασιλικής και των περίκεντρων κτηρίων. Παράλληλα, παρατηρήθηκαν αλλαγές και στα επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, τα οποία απομακρύνθηκαν σταδιακά από την αρχαία παράδοση. Έτσι, για παράδειγμα, τα ψηφιδωτά δάπεδα έδωσαν τη θέση τους σε μαρμαροθετήματα, ενώ θολωτές κατασκευές, όπως τρούλοι, καμάρες και σταυροθόλια, επιλέχθηκαν για τη στέγαση των επιμέρους τμημάτων των ναών.

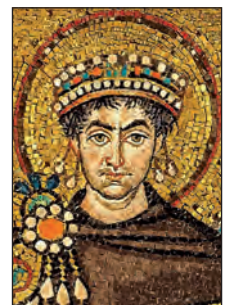
Οι περιφημότεροι ναοί της περιόδου βρίσκονται στην Κωνσταντινούπολη. Εδώ, όπου βρισκόταν το θρησκευτικό και πολιτικό κέντρο της αυτοκρατορίας, δεσπόζει με τη μεγαλοπρέπειά της η Αγία Σοφία, το τελειότερο δημιούργημα της βυζαντινής ναοδομίας και ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της παγκόσμιας αρχιτεκτονικής. Όλοι οι σημαντικοί αυτοκράτορες της Πρώιμης Βυζαντινής περιόδου έχουν συνδέσει το όνομά τους με την ιστορία του μνημείου. Ο πρώτος ναός, αφιερωμένος στη Σοφία του Θεού, κτίστηκε στη θέση αυτή από το Μεγάλο Κωνσταντίνο αλλά πολύ σύντομα, το 404, καταστράφηκε από φωτιά. Ανοικοδομήθηκε από τον Θεοδόσιο Β' το 415 για να καεί ολοκληρωτικά στη Στάση του Νίκα το 532.

Στις 23 Φεβρουαρίου του ίδιου χρόνου άρχισε να κτίζεται εκ νέου, σύμφωνα με ένα φιλόδοξο αρχιτεκτονικό σχέδιο που εμπνεύστηκαν οι δύο αρχιτέκτονες που είχε επιλέξει ο Ιουστινιανός, ο Ανθέμιος από τις Τράλλεις και ο Ισίδωρος από τη Μίλητο. Ο ίδιος ο αυτοκράτορας παρακολούθησε τις εργασίες ανοικοδόμησης του ναού που διήρκεσαν πέντε χρόνια. Στις 21 Δεκεμβρίου του 537 έγιναν τα εγκαίνιά του και, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στις πηγές, γεμάτος θαυμασμό ο Ιουστινιανός αναφώνησε: «Νενίκηκά σε Σολομών».

Πρωτοτυπία του σχεδιασμού αλλά και σημαντικό επίτευγμα υπήρξε η στέγαση του ναού με έναν πελώριο τρούλο, ύψους 13,8 και διαμέτρου 32 μέτρων, ο οποίος στηρίζεται ανατολικά και δυτικά σε δύο τεταρτοσφαίρια, δηλαδή σε δύο θολωτές κατασκευές σχήματος ενός τετάρτου σφαίρας και σε δύο μεγάλα τόξα στη βόρεια και νότια πλευρά. Στη βάση του ανοίγονται 40 παράθυρα δημιουργώντας την εντύπωση πως δεν αποτελεί τμήμα του κτηρίου, αλλά πως αιωρείται σαν χρυσή σφαίρα από τον ουρανό, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ιστορικός της εποχής Προκόπιος.



Εσωτερικό Αγίας Σοφίας, Κωνσταντινούπολη.





Η Αγία Σοφία, το κορυφαίο μνημείο της Χριστιανικής τέχνης, το καύχημα των Ρωμιών.

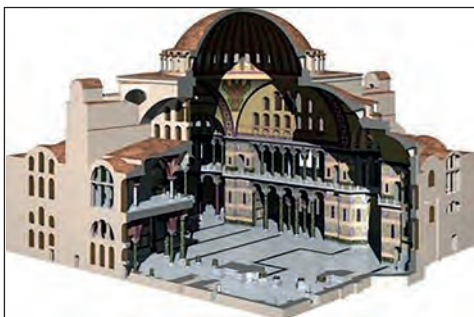
Κορυφαίο επίτευγμα στο αριστούργημα της Αγίας Σοφίας του Ανθέμιου και του Ισίδωρου αποτελεί ο μοναδικός τρούλος, το σύμβολο του ουρανού κόσμου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τις στάσεις, τις χειρονομίες τα μεγέθη, τις κινήσεις και την ακινησία στις μορφές των Αγίων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Τοποθετούμε-συνθέτουμε το σχέδιο του Χριστού με το αντίβολο πάνω στην επιφάνεια ζωγραφικής προσέχοντας να ισαπέχουν τα περιγράμματα της κεφαλής από τις άκρες δεξιά και αριστερά του μακετόχαρτου.



Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, τρισδιάστατη απεικόνιση.

Γλωσσάρι

Στάση του Νίκα: Αιματηρή και καταστροφική εξέγερση που έλαβε χώρα στην Κωνσταντινούπολη το 532 μ.Χ.

Μονή Λατόμου: Παλαιό καθολικό της Μονής Λατόμου, γνωστό σήμερα ως Ναός του Οσίου Δαυίδ. Είναι παλαιοχριστιανικό μνημείο στην Άνω Πόλη, της Θεσσαλονίκης.

Σταυροθόλια: Είδος τετραμερούς θόλου που προκύπτει από την τομή δύο κυλινδρικών θόλων.

Υβριδικοί τύποι κιονόκρανων: Με στοιχεία από διαφορετικούς ρυθμούς.

Προκόπιος (ιστορικός): Σπουδαιότερος ιστορικός της «Ύστερης Αρχαιότητας». Ο ιστορικός Προκόπιος γεννήθηκε στην Καισάρεια της Παλαιστίνης γύρω στο 500 μ.Χ. Ήταν αριστοκρατικής καταγωγής και σπούδασε ρητορική και νομικά.

8. Εικονογραφία, εικαστική τέχνη θεολογίας

Οι εικόνες του τέμπλου

Το τέμπλο του ναού, το οποίο λέγεται και «εικονοστάσιον», χωρίζει το Άγιο Βήμα από τον κυρίως ναό.

Η λέξη τέμπλο προέρχεται από τα λατινικά και σημαίνει ναός και την συναντάμε σε διάφορες αγιολογικές πηγές από τον 7ο αιώνα ενώ παλαιότερα χρησιμοποιήθηκαν άλλες ονομασίες για την συγκεκριμένη αρχιτεκτονική κατασκευή: ιεραί κιγκλίδες, περίβολος, στηθέα, έρκος, περιφραγή, διάστυλα.

Τον όρο «εικονοστάσιον» τον συναντάμε αρκετά μεταγενέστερα, στο Τυπικόν της Μονής Κεχαριτωμένης στην Κωνσταντινούπολη γύρω στον 11ο αιώνα.

Η επικοινωνία του ιερού Βήματος με τον κυρίως ναό γίνεται με τις τρεις θύρες του εικονοστασίου, την Ωραία Πύλη στο κέντρο, την οποία χρησιμοποιούν μόνο οι λειτουργοί, τη βόρεια και τη νότια πύλη.

Στις παλαيوχριστιανικές βασιλικές το τέμπλο ήταν ένα απλό χαμηλό διάφραγμα, μπροστά από το οποίο κρεμούσαν τα «καταπετάσματα» ή «βήλα» και είχε μικρούς κίονες και μαρμάρινα ή ξύλινα θωράκια. Πάνω στους κίονες αναρτούσαν μικρές εικόνες, χωρίς να εμποδίζουν τη θέα προς την Αγία Τράπεζα.

Μετά την Εικονομαχία όμως σταθεροποιείται η μορφή του ψηλού τέμπλου με κομψούς κίονες οι οποίοι στηρίζουν ένα οριζόντιο επιστύλιο με γείσο.

Ανάμεσα στους κίονες δημιουργούνται ανοίγματα σαν παράθυρα, οι λεγόμενες θυρίδες, στις οποίες τοποθετούνται οι εικόνες του Κυρίου, της Θεοτόκου, του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του Αγίου στον οποίο είναι αφιερωμένος ο Ναός. Σήμερα στα εικονοστάσια βρίσκονται ζωγραφισμένες μεγάλες εικόνες και κάτω από αυτές είναι ανηρτημένες μικρές εικόνες με το ίδιο θέμα για προσκύνηση.

Πάνω από την σειρά των μεγάλων εικόνων τοποθετούνται μέσα σε μικρότερες θυρίδες οι εικόνες των Αγίων Αποστόλων ή οι εικόνες του Δωδεκαόρτου.

Συνήθως πάνω από την Ωραία Πύλη συναντάμε την εικόνα της Δεήσεως ή του μυστικού Δείπνου ενώ τα δύο ξυλόγλυπτα θυρόφυλλα που κλείνουν την Ωραία Πύλη ονομάζονται βημόθυρα. Επάνω στα βημόθυρα είναι ζωγραφισμένος ο ευαγγελισμός της Θεοτόκου και από



Τέμπλο μαρμάρινο, μονή Καισαριανής, 11ος αιώνας.

κάτω οι προφύτες Δαβίδ και Σολομών ή οι πρωτοκορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Στις πλάγιες θύρες εικονίζονται οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ και στις υπόλοιπες θέσεις οι Άγιοι που τιμώνται στο ναό. Από τις εικόνες που βρίσκονται στο τέμπλο, οι εικόνες του Κυρίου και της Θεοτόκου δεξιά και αριστερά της Ωραίας Πύλης, λέγονται και «δεσποτικές εικόνες».

Στα ξυλόγλυπτα τέμπλα πάνω από την Ωραία Πύλη, στην κορυφή του τέμπλου, τοποθετείται σταυρός ξυλόγλυπτος με ζωγραφισμένο τον εσταυρωμένο Χριστό και δεξιά και αριστερά η Θεοτόκος και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος πάνω σε μικρά εικονίδια, τα ονομαζόμενα στην εικονογραφική γλώσσα «λυπηρά».

Οι ναοί στην ενδιάμεση βυζαντινή περίοδο

Στην περίοδο αυτή, από την άνοδο της Μακεδονικής δυναστείας μέχρι την πρώτη άλωση της βασιλεύουσας από τους Φράγκους έχουμε κάποιους νέους αρχιτεκτονικούς τύπους ναών.

Μετά την εικονομαχία κάποιες νέες ανάγκες λειτουργικές, οι οποίες οφείλονται στην εξέλιξη της λατρείας και της Θείας Λειτουργίας κατέστησαν αναγκαίες ορισμένες αλλαγές.

Έτσι, τα μεγάλα και επιβλητικά κτήρια της Παλαιοχριστιανικής περιόδου σταματάνε να χτίζονται. Οι νέοι τύποι είναι ο σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο και ο οκταγωνικός ναός.

Οι ναοί τώρα είναι μετρίου και μικρού μεγέθους ενώ οι σπουδαιότεροι είναι καθολικά μοναστηριών που παίζουν σημαντικό ρόλο μεταφέροντας στις επαρχίες τις νέες αρχιτεκτονικές τάσεις που διαμορφώνονται στην Κωνσταντινούπολη.

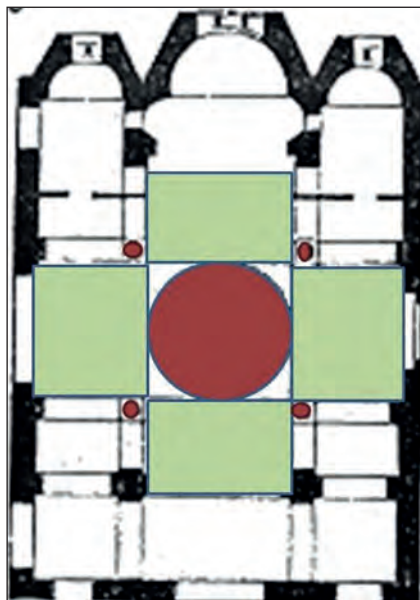
Ο τύπος του σταυροειδούς ναού προκύπτει από την αντιστήριξη του τρούλου με τέσσερις καμάρες που δημιουργούν στο ανώτερο μέρος τέσσερις κεραίες σταυρού, ενώ ο τρούλος με το ψηλό τύμπανο δεσπόζει στο κέντρο. Τέσσερα πλάγια χαμηλότερα διαμερίσματα συμπληρώνουν τις γωνίες του σταυρού δημιουργώντας στην κάτοψη εννέα συνολικά διαμερίσματα.

Όταν οι κεραίες του σταυρού εντάσσονται στο τετράγωνο, τότε ο τύπος λέγεται εγγεγραμμένου σταυρού, ενώ όταν η βόρεια και η νότια κεραία προεξέχουν τότε λέγεται ελευθέρου σταυρού. Στο βασικό ορθογώνιο της κάτοψης, προστίθεται στα ανατολικά το ιερό και στα δυτικά ένας νάρθηκας εγκάρσιος.

Το μέγεθος των ναών αυτών είναι μάλλον μικρό και έτσι είναι δυνατή στατικά η στήριξη του τρούλου μέσω τεσσάρων λοφίων σε τέσσερις κίονες μαρμαρίνους, μονολιθικούς, συχνά σε δεύτερη χρήση, δηλαδή παρμένους από παλαιότερα μνημεία.

Την περίοδο αυτή διαμορφώνονται δύο αρχιτεκτονικά ρεύματα, η «Σχολή της Πρωτεύουσας» που κυριαρχεί στην Κωνσταντινούπολη, στην Θεσσαλονίκη και στην Βόρεια Ελλάδα και η «Σχολή της Επαρχίας» που εμφανίζεται στην Νότια Ελλάδα.

Οι περισσότερες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης ήταν κτισμένες στον τύπο του σύνθετου σταυροειδής εγγεγραμμένου ναού. Από τα τέλη του 11ου αιώνα, με την άνοδο στο θρόνο



Κάτοψη, σταυροειδής ναός με τρούλο.



Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, 14ος αιώνας.

ναούς αυτούς, ακολουθείται ένας αρχιτεκτονικός τύπος με αρχαϊκά στοιχεία και κύριο χαρακτηριστικό τους τέσσερις συμπαγείς πεσσούς, αντί κίωνων, που στηρίζουν τον τρούλο.

Ο τύπος του σύνθετου τετρακιδίου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού, που χαρακτήριζε την Κωνσταντινουπολίτικη σχολή, συναντάται και στην Παναγία του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα. Είναι μάλιστα το πιο παλιό γνωστό μνημείο, όπου εμφανίζεται πλήρως διαμορφωμένος ο σύνθετος τετρακιδίος ναός.



«Αθηναϊκός τρούλος», Ναός Αγ. Ασωμάτων, Θησείο, 11ος αιώνας.

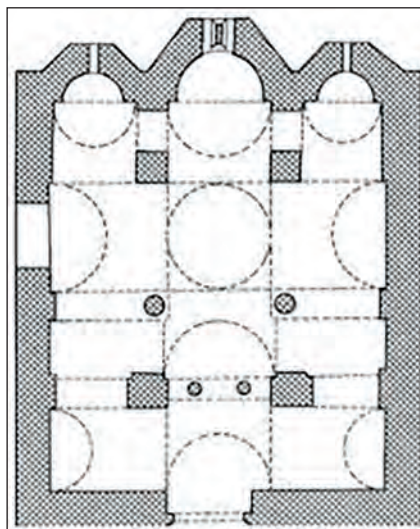
νους κιονίσκους στις γωνίες του, που ονομάζεται «αθηναϊκός». Ο ναός των Αγίων Ασωμάτων στο Θησείο είναι από τους χαρακτηριστικούς με το λεγόμενο «αθηναϊκό τρούλο».

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο ναός των Ασωμάτων στο Θησείο, η Καπνικαρέα, η Αγία Αικατερίνη και ο Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς στην Πλάκα, που χρονολογούνται στο β' μισό 11ου αιώνα. Το καθολικό της μονής Καισαριανής και οι δύο ναοί στα βόρεια της Ακροπόλεως, η Μεταμόρφωση και ο Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, χρονολογούνται επίσης στα τέλη του 11ου αιώνα. Η μόνη εκκλησία που είναι σίγουρα χρονολογημένη είναι οι Άγιοι Θεόδωροι Κλαυθμώνος, που χρονολογούνται από εγχάρκτη κτητορική επιγραφή πάνω από τη θύρα εισόδου στα 1065.

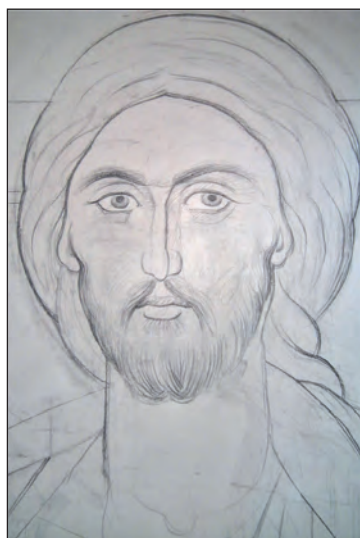
της δυναστείας των Κομνηνών παρουσιάζεται στην Κωνσταντινούπολη μια αναζωπύρωση της οικοδομικής δραστηριότητας. Οι νέες εκκλησίες είναι συνήθως καθολικά μικρών μοναστηριακών ιδρυμάτων, που ιδρύονται με τις χορηγίες της αυτοκρατορικής οικογένειας και των εκπροσώπων της στρατιωτικής αριστοκρατίας. Η μονή του Χριστού Παντεπόπτη, είναι το πρώτο μνημείο της εποχής των Κομνηνών. Ακολούθησαν γύρω στα 1100 το καθολικό της Μονής Ευεργέτου, η Μονή Παμμακαρίστου, και τέλος, γύρω στα 1120, η Μονή της Χώρας. Στους

Μερικά από τα σημαντικότερα μνημεία της σχολής της Νότιας Ελλάδας βρίσκονται συγκεντρωμένα στη πόλη των Αθηνών. Πρόκειται για ναούς μικρών διαστάσεων, που ανήκουν συνήθως στον τύπο του απλού τετρακιδίου, παραλλαγή του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού. Εξωτερικά είναι κτισμένοι κατά το πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοικοποιίας, δηλαδή κάθε πέτρινος δόμος περιβάλλεται από πλίνθους. Παράλληλα, ενδιάμεσα στους δόμους παρεμβάλλονται και πλίνθοι που τοποθετούνται μέσα στο κονίαμα, σε διάφορα σχήματα και συνδυασμούς. Έτσι οι εξωτερικές επιφάνειες αποκτούν έντονα διακοσμητική όψη. Χαρακτηριστικό επίσης των ναών της Αθήνας είναι ο οκτάπλευρος τρούλος με μαρμάρι-

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής της εποχής είναι η αλλαγή στη διάρθρωση του Ιερού Βήματος. Η **πρόθεση** στα βόρεια και το **διακονικό** στα νότια του Ιερού Βήματος, που αρχικά δεν συνδέονταν με το ιερό βήμα, σιγά σιγά εναρμονίστηκαν με την αρχιτεκτονική του μορφή ως ένα ενιαίο, τριμερές Ιερό Βήμα με τρεις εξέχουσες αψίδες στην ανατολική πλευρά. Αυτό οφείλεται στην αλλαγή της πορείας των δύο Εισόδων της Θείας Λειτουργίας, δηλαδή της μεταφοράς με πομπή στο Ιερό Βήμα του Αγίου Ευαγγελίου στην Μικρή Είσοδο και των Τιμίων Δώρων για την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας στη Μεγάλη Είσοδο. Οι αλλαγές αυτές ήταν σταδιακές και επικράτησαν οριστικά από το 10ο αιώνα.



Κάτοψη με κόγχες προθέσεως, ιερού και διακονικού.



Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τους άξονες, τα μεγέθη και τα μέτρα του Παντοκράτορα σε διάφορα παραδείγματα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ξεκινούμε την υποζωγράφηση του Παντοκράτορα με πινέλο και αυγοτέμπερα, χρησιμοποιώντας σιέννα ωμή και σιέννα ψημμένη.

Σχέδιο προσώπου Παντοκράτορα.

Γλωσσάρι

Γείσο (ή κοσμήτης): Προστατευτικό, αρχιτεκτονικό διακοσμητικό στοιχείο που προεξέχει από τον τοίχο ή το επιστύλιο.

Εικονογραφική «στάση σε δέηση»: Τα πρόσωπα βρίσκονται ζωγραφισμένα σε κλίση από τον κάθετο άξονα.

Μονή Ευεργέτου: Η Ιερά Μονή της Θεοτόκου Ευεργέτιδος, βρισκόταν στην δυτική πλευρά της πόλης της Κωνσταντινούπολης. Παρείχε δε στέγη, τροφή, ενδύματα και υποδήματα στους φτωχούς και στους ασθενείς.

Υποζωγράφιση



9. Το σύμπαν του ναού



Τοιχογραφία σε μοναστηριακή τράπεζα, στο φόντο διαφάνεια με μπλε αζουρίτη πάνω σε μαύρο.

Η επανάληψη του σκούρου και δροσερού αυτού φόντου σε όλες τις συνθέσεις των τοιχογραφιών προσδίδει ενότητα χώρου και ύφους και δίνει στους θεατές του συνόλου την αίσθηση του διεσταλμένου έναστρου νυχτερινού ουρανού, μέσα στον οποίο «λάμπει» η παρουσία του Κυρίου Παντοκράτορα, της Θεοτόκου και των άλλων αγίων.

Νέρεζι, Άγιος Παντελεήμων.

Ο έναστρος ουρανός των τοιχογραφιών

Βλέποντας τις τοιχογραφίες μέσα στους ναούς παρατηρούμε πως τις περισσότερες φορές στο φόντο, στον λεγόμενο κάμπο, έχουν χρώμα σκούρο γαλάζιο. Αυτό το χρωματικό αποτέλεσμα στις παλαιές τοιχογραφίες είναι φτιαγμένο με δύο στρώματα χρώματος. Για πρώτο χρώμα χρησιμοποιούσαν ένα σχεδόν καλυπτικό μαύρο το οποίο μπορεί να περιείχε ελάχιστο άσπρο, ώχρα και ακόμα λιγότερη σιέννα ψημμένη και όταν αυτό στέγνωσε από επάνω περνούσαν ένα φωτεινό αλλά πολύ διάφανο γαλάζιο, όπως το μπλε λάπης λάζουλι ή του αζουρίτη με λίγο πράσινο χρώμα (πχ. πράσινη γη Κύπρου).

Η διαφάνεια του σκούρου επάνω στο λευκό του σοβά αλλά και η διαφάνεια του φωτεινού γαλάζιου επάνω στο σκούρο πρώτο χρώμα δημιουργεί χρωματικούς ιριδισμούς και «ματιέρα», δηλαδή χρωματική ποιότητα που δεν μπορεί να την αποδώσει το πλακάτο και επίπεδο χρώμα με οποιαδήποτε ανάμιξη.



Η τρίτη «χρυσή εποχή» στην ύστερη βυζαντινή περίοδο

Η κατάκτηση της Ρωμανίας από τους Σταυροφόρους, Φράγκους, Βενετούς και Γενοβέζους το 1204 καθώς και η δημιουργία αυτόνομων ελληνικών κρατών στις περιοχές της είχε επιπτώσεις και στην αρχιτεκτονική. Οι νέοι τοπικοί ηγεμόνες, για να διακηρύξουν την κυριαρχία τους αλλά και για λόγους γοήτρου, επιδόθηκαν στην ανέγερση εντυπωσιακών και πολλές φορές πολυδάπανων κτιρίων. Η εκτεταμένη οικοδομική δραστηριότητα είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία τοπικών αρχιτεκτονικών σχολών όπως της Ηπείρου ή της Σερβίας, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που βασίζονταν όμως στις οικοδομικές πρακτικές και αρχιτεκτονικές λύσεις της μεσοβυζαντινής παράδοσης.

Η χάρη, οι ραδινές και κομψές αναλογίες και η αναζήτηση μιας χρωματικής και διακοσμητικής αρμονίας στις εξωτερικές όψεις συνθέτουν το αρχιτεκτονικό ύφος της Υστεροβυζαντινής περιόδου (1204-1453). Τα σημαντικότερα και χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της παλαιολόγιας αρχιτεκτονικής εντοπίζονται στη Θεσσαλονίκη και στο Μυστρά.

Στην πόλη του Θερμαϊκού παρατηρείται στο α' μισό του 14ου αιώνα μία έντονη οικοδομική δραστηριότητα. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των μνημείων της όπως των Αγίων Αποστόλων, της Αγίας Αικατερίνης, της Παναγίας των Χαλκέων και άλλων είναι η αποκλειστική χρήση πλίνθων στην ανωδομή, η προτίμηση στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με περίστωο και η έντονη διακοσμητική διάθεση στην εξωτερική διάρθρωση των τοίχων. Τυφλά αψιδώματα, μικρές κόγχες και πλούσια κεραμοπλαστικά κοσμήματα, που αποτελούνται από απλές πλίνθους τοποθετημένες σε διάφορα σχήματα (μαιάνδρους, ψαροκόκκαλο κ.ά.) διακοσμούν τις εξωτερικές τους πλευρές. Τα στοιχεία αυτά εντάσσουν τα μνημεία της Θεσσαλονίκης στην αρχιτεκτονική παράδοση της σχολής της πρωτεύουσας.

Οι παλαιότεροι αρχιτεκτονικοί τύποι συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται, ενώ στον ελληνικό χώρο εμφανίζεται ένας νέος τύπος ναού, ο σταυρεπίστεγος, που θα διαδοθεί στην Ήπειρο, τη Στερεά Ελλάδα, την Εύβοια και την Πελοπόννησο. Το μικρό μέγεθος που έχουν συνήθως οι ναοί αυτοί αλλά και



Παναγία Χαλκέων Θεσσαλονίκη.



Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης, 14ος αιώνας.



Ναός Πόρτα Παναγία Τρικάλων, 13ος αιώνας.

η διάταξη της στέγασης σε σχήμα σταυρού με απλά μέσα, χωρίς τις ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις και δεξιότητες που απαιτούν τα τρουλλαία κτίσματα, θα πρέπει να συνέβαλαν στην ιδιαίτερη διάδοση αυτού του τύπου, που χρησιμοποιήθηκε συνεχώς στον ελλαδικό χώρο μέχρι και το 18ο αιώνα. Στις κεντρικότερες περιοχές της αυτοκρατορίας και στην ίδια την πρωτεύουσα μετά την ανάκτησή της το 1261, δεν παρατηρείται μεγάλη οικοδομική δραστηριότητα. Συνήθως χτίζονται προσθήκες σε παλαιότερους ναούς, παρεκκλήσια, εξωνάρθηκες και στοές.

Η καστροπολιτεία του Μυστρά

Αρχιτεκτονικά στοιχεία από την ελλαδική σχολή σε συνδυασμό με στοιχεία της σχολής της Κωνσταντινούπολης αλλά και καθαρά τοπικές επινοήσεις και επιρροές από τη δυτική αρχιτεκτονική χαρακτηρίζουν τα μνημεία του Μυστρά που γίνεται η πρωτεύουσα του ομώνυμου Δεσποτάτου. Εδώ επινοείται ένας νέος αρχιτεκτονικός τύπος, ο μικτός, ένας συνδυασμός τρίκλιτης βασιλικής στο ισόγειο με σταυροειδή εγγεγραμμένο στο υπερώο, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούνται και οι παλαιότεροι τύποι που κυριαρχούν στην ελλαδική σχολή, όπως ο ηπειρωτικός οκταγωνικός και ο δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος. Η εξωτερική διαμόρφωση των τοίχων με χρήση πλίνθων και λίθων, σύμφωνα με το πλινθοπερίκλειστο σύστημα, χαρακτηριστικό στοιχείο της ελλαδικής σχολής συνδυάζεται με τυφλά αψιδώματα και κεραμοπλαστικά κοσμήματα, διαφορετικά από αυτά που συναντούμε στους ναούς της Θεσσαλονίκης όπως αβακωτές ζωφόρους, οδοντωτές ταινίες κ.ά. Η Παναγία Οδηγήτρια ή Αφεντικό του Μυστρά. Ο ναός κτίστηκε από τον ηγούμενο Παχώμιο στις αρχές του 14ου αιώνα ως καθολικό της Μονής Βροντοχίου, στην οποία ανήκε και ο κοντινός ναός των Αγίων Θεοδώρων. Ανήκει στον μικτό τύπο του Μυστρά, που συνδυάζει τη βασιλική στο ισόγειο και τον τετράστυλο σταυροειδή εγγεγραμμένο με πέντε τρούλους στο υπερώο, με στοές στη δυτική, βόρεια και νότια πλευρά.

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου είναι το αρχαιότερο σωζόμενο μνημείο της πόλης. Η ίδρυση του τοποθετείται στη δεκαετία του 1260, εποχή που χαρακτηρίζεται από τις έντονες διαμάχες ενωτικών και ανθενωτικών, λίγο πριν από τη Σύνοδο της Λυών το 1274. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού ήταν αρχικά αυτός της τρίκλιτης βασιλικής. Η διαίρεση σε κλίτη γινόταν με δύο σειρές κιόνων. Το 15ο αιώνα, ο μητροπολίτης Ματθαίος προσπάθησε να προσαρμόσει το σχέδιο της εκκλησίας στο πρότυπο του Αφεντικού. Έτσι πρόσθεσε και δεύτερο όροφο με πέντε τρούλους, από τους οποίους ο κεντρικός στηριζόταν σε τέσσερις πεσσούς. Αυτοί, με τη σειρά τους, μετέφεραν το βάρος τους στις δύο κιονοστοιχίες του ισογείου. Ο Άγιος Δημήτριος, μετά από αυτές τις αλλαγές, πήρε τη μορφή τρίκλιτης βασιλικής στο ισόγειο και ναού σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο στον όροφο. Ο υπέροχος ναός του Αγίου Δημητρίου στο Μυστρά εξελίχθηκε σε έναν περίπλοκο υβριδικό – διπλό – τύπο εκκλησίας που επαναλήφθηκε στο Μυστρά.



Ο Ναός του Αγίου Δημητρίου στον Μυστρά.

Η Ηγεμονία της Ηπείρου

Ο ναός της Παρηγορήτισσας στην Άρτα είναι ίδρυμα του ηγεμόνα της Ηπείρου Νικηφόρου Α' Κομνηνοδούκα και της συζύγου του Άννας Παλαιολογίνας και αποτελούσε άλλοτε καθολικό μονής. Το μνημείο ανήκει σ' έναν ιδιόμορφο οκταγωνικό τύπο με διώροφο περίστω και στεγάζεται με πέντε τρούλλους. Εξωτερικά δίνει την αίσθηση ενός ογκώδους κυβικού κτηρίου με παράθυρα που θυμίζει ανακτορικά οικοδομήματα. Η ιδιομορφία του βρίσκεται στον τρόπο στέγασης του κεντρικού χώρου. Συγκεκριμένα, ενώ ο ναός είναι στην κάτοψη οκταγωνικός, το άνοιγμα του χώρου που στεγάζεται με τον τρούλλο μικραίνει και αυτός τέλος στηρίζεται σε τέσσερα μόνο τόξα. Επιδράσεις ξένες, σημειώνονται στα γλυπτά που κοσμούν το ναό, τα οποία θυμίζουν έντονα γλυπτά της όψιμης ρομανικής τέχνης. Ο ναός της Παρηγορήτισσας στην Άρτα είναι το σπουδαιότερο μνημείο της βυζαντινής Ηπείρου.



Παρηγορήτισσα Άρτας

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε την εξέλιξη, τα μεγέθη και τα μέτρα των ναών σε διάφορα παραδείγματα της «χρυσής εποχής».

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ξεκινούμε την εφαρμογή του χρώματος στο φωτοστέφανο και το φόντο του Παντοκράτορα με πινέλο και αυγοτέμπερα, χρησιμοποιώντας χώρα για το φωτοστέφανο, μαύρο με ελάχιστο λευκό, χώρα και σιέννα ψημμένη.

Δουλεύουμε με μεγάλα και ευέλικτα πινέλλα με λίγο περισσότερο νερό μέσα στο χρώμα για την δημιουργία διαφάνειας, ρυθμού και κίνησης στο χρώμα του φόντου και της χώρας.



Τα γραψίματα για την υποζωγράφιση.

Γλωσσάρι

Αζουρίτης: Είναι ορυκτό του χαλκού με ωραίο μπλε χρώμα. Βρίσκεται κατά κανόνα μαζί με άλλα χαλκούχα ορυκτά, από τα οποία και σχηματίζεται υπό την οξειδωτική επίδραση του νερού και του αέρα.

Μαλαχίτης: Είναι ορυκτό του χαλκού με ζωηρό πράσινο χρώμα.

Ρωμανία: Το πραγματικό όνομα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Περίστω: Ο ενιαίος χώρος που περιβάλλει περιμετρικά τον κυρίως ναό ή τον περίκεντρο πυρήνα ενός κτίσματος.

Αβακωτή ζωφόρος: Διακοσμητική ζώνη, με ανάγλυφες συνήθως παραστάσεις.

Ενωτική και ανθενωτική διαμάχη: Υπέρ και εναντίον της Ένωσης των Εκκλησιών.

10. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού



Τρούλος, Μετόχι Αναλήψεως, Βύρωνας.

Το πρόταγμα και τα κριτήρια για τις επιλογές των θέσεων και των μεγεθών είναι η οντολογική αλήθεια των εικονιζομένων με αξιολόγηση λειτουργική και εκκλησιαστική.

Έτσι η επιλογή των θέσεων και των θεμάτων των εικόνων διαμορφώνεται από την ανάγκη παρουσίασης της δογματικής αλήθειας, της λειτουργικής και υμνογραφικής αναφοράς και της ιστορικής και εορτολογικής εξιστόρησης.

Η οντολογική αλήθεια ως πρόταγμα

Η εικονογράφηση μέσα στους ναούς, δηλαδή οι τοιχογραφίες και οι φορητές εικόνες, ακολουθούν κάποιο πρόγραμμα, κάποια συγκεκριμένη διάταξη παρουσίασης του μηνύματος, των θεμάτων και των νοημάτων που είναι απαραίτητο να ιστορηθούν μέσα στον ναό.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών διαμορφώθηκε μέσα στους αιώνες της ζωής της εκκλησίας, παρακολουθώντας τις πνευματικές ανάγκες των πιστών αλλά και την ορθόδοξη θεολογία όπως αυτή εκφράστηκε από τις οικουμενικές και τοπικές συνόδους και την πατερική διδασκαλία.

Αμέσως μετά την οριστική αναστήλωση των εικόνων και τον θρίαμβο της ορθόδοξης πίστης για την θεολογία των εικόνων αποκρυσταλώθηκε ένα νέο εικονογραφικό πρόγραμμα που ερμήνευε τις δογματικές αντιλήψεις της εποχής.

Η αγιοπνευματική ερμηνευτική των πατέρων της εκκλησίας για την διάκριση των φύσεων και των υποστάσεων, μέσω της οποίας έγινε δυνατή η απεικόνιση του Χριστού και των αγίων, καθώς και ο συμβολισμός των αρχιτεκτονικών σχημάτων των ναών έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση και στην ιεράρχηση του εικονογραφικού προγράμματος.



Εσωτερικό Παναγίας Καπνικαρέας.

Οι βασικοί άξονες συμβολισμού

Είδαμε πως ο ναός θεωρήθηκε ήδη από την Παλαιοχριστιανική περίοδο μία μικρογραφία του σύμπαντος.

Με βάση λοιπόν αυτόν τον συμβολισμό διαμορφώθηκαν δύο βασικοί άξονες που συμβολίζουν αντίστοιχα τον ουρανό και την γη, ένας κατακόρυφος από τον τρούλο μέχρι το δάπεδο και ένας κατά μήκος του ναού, από την δυτική πύλη εισόδου μέχρι την αψίδα του ιερού βήματος.

Τα επάνω τμήματα του ναού συμβολίζουν τον ουρανό και το δάπεδο την γη ενώ η δομική κατεύθυνση από πίσω προς τα εμπρός, από τον πρόναο μέχρι το ιερό βήμα συμβολίζει την κίνηση της ιστορίας προς τα έσχατα.

Οι άξονες αυτοί, με τον απλό και ξεκάθαρο συμβολισμό τους, αναδεικνύουν τα αρχιτεκτονικά μέλη και τα σχήματά τους και λειτουργούν ως μυσταγωγική κατήχηση για τους πιστούς.

Πάνω στους άξονες αυτούς αναπτύσσονται οι εικονογραφικοί κύκλοι που μάθαμε νωρίτερα, ο δογματικός, ο λειτουργικός και ο ιστορικός-εορταστικός κύκλος.

Τα τελευταία χρόνια το εικονογραφικό πρόγραμμα ενός ναού αναφέρεται και ως «αγιοκατάταξη», αλλά ο όρος δεν είναι δόκιμος επειδή χρησιμοποιείται ήδη για την περιγραφή της ανακήρυξης ενός νέου αγίου.

Οι εικονογραφικές ζώνες

Η οικοδόμηση, δηλαδή το χτίσιμο ενός ναού ξεκινάει πάντοτε από κάτω, από τα θεμέλια και το δάπεδο και προχωράει από κάτω προς τα επάνω.



Τρούλος με Παντοκράτορα, Αγγέλους και Προφήτες, Ι. Ν. Αγ. Κοσμά Αμαρουσίου.



Στην εικονογράφηση του ναού όμως τα πράγματα είναι αντίστροφα, η ζωγραφική αρχίζει από ψηλά, από επάνω και κατεβαίνει προς τα κάτω.

Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, όπως στους δρομικούς ναούς στο σχήμα της βασιλικής, η ζωγραφική ξεκινάει από το βάθος του ιερού βήματος, από την Πλατυτέρα και έρχεται προς τα πίσω και συχνά στην πράξη οι δύο κατευθύνσεις συνδυάζονται.

Ξεκινώντας από ψηλά, από τον τρούλο, και κατεβαίνοντας χαμηλότερα, βλέπουμε να δημιουργούνται κάποιες οριζόντιες ζώνες. Συνήθως οι ζώνες αυτές είναι τρεις, αλλά σε μικρότερες εκκλησίες μπορεί να είναι δύο, ενώ σε εκκλησίες με μεγάλο ύψος σε σχέση με το πλάτος τους, μπορεί να είναι τέσσερις ή και πέντε οι εικονογραφικές ζώνες.

Στον **κατακόρυφο άξονα** δεσπόζει στον τρούλο ο **Χριστός Παντοκράτωρ** μέσα σε δόξα, δορυφορούμενος από τις **αγγελικές δυνάμεις** και χαμηλότερα στο τύμπανο, ανάμεσα στα παράθυρα, βλέπουμε τους **προφήτες**. Μέχρι και τους προφήτες, δηλαδή στην βάση του τρούλου, έχουμε την πρώτη εικονογραφική ζώνη με περιεχόμενο και θέματα από τον δογματικό κύκλο των εικόνων.

Στην αμέσως κατώτερη ζώνη, στα σφαιρικά τρίγωνα, απεικονίζονται οι **Ευαγγελιστές** οι οποίοι κατέγραψαν τα γεγονότα της σάρκωσης, και στο ίδιο ύψος, πάνω στις καμάρες και τις αψίδες ιστορούνται τα γεγονότα που αφηγούνται τη ζωή του Χριστού στη γη, δηλαδή παραστάσεις από τον **Χριστολογικό κύκλο**.

Οι δώδεκα παραστάσεις αυτές, δηλαδή το λεγόμενο **Δωδεκάορτο**, είναι συνήθως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτισμα, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση, η Εισ Άδου κάθοδος, η Ανάληψη, η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Οι παραστάσεις αυτές εμπλουτίζονται συχνά με σκηνές από τον κύκλο της Γέννησης, από τα Θαύματα και το Πάθος του Χριστού και από τις λεγόμενες εωθινές σκηνές, δηλαδή τις σκηνές που περιγράφουν τις εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση και περιγράφονται στα εωθινά ευαγγέλια.

Όλες αυτές οι παραστάσεις τοποθετούνται στο ναό κυκλικά, κατά τη φορά των δεικτών του ρολογιού, ξεκινώντας από τον Ευαγγελισμό, που απεικονίζεται μπροστά και δεξιά από το ιερό.

Στην χαμηλότερη **ζώνη του ναού**, παριστάνονται ολόσωμοι άγιοι, απόστολοι, μεγαλομάρτυρες, ανάργυροι ιατροί, όσιοι και ασκητές.

Στο βάθος του **οριζόντιου άξονα** του ναού κυριαρχεί η μορφή της **Θεοτόκου** στον τύπο της **Πλατυτέρας των Ουρανών**, ζωγραφισμένη στην αψίδα του ιερού. Η Παναγία αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους ανθρώπους και το Θεό, δέεται για τη σωτηρία μας και η τοποθέτησή της στο σημείο αυτό τονίζει την μεσιτεία της ως μητέρα του Θεού, ως Θεοτόκος.

Τέλος, στον ημικύλινδρο της αψίδας, μέσα δηλαδή στο Ιερό βήμα και κάτω από την Πλατυτέρα, ιστορούνται θέματα που σχετίζονται με τη **Θεία Λειτουργία**. Τέτοια είναι η **Μετάληψη των Αποστόλων** καθώς και οι **ιεράρχες**, που εικονίζονται μετωπικοί ή δεόμενοι να κρα-

τάνε ειλητάρια με τις ευχές της Θείας Λειτουργίας.

Στο βιβλίο του Φώτη Κόντογλου, «Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας», στο κεφάλαιο «περί της διατάξεως των διαφόρων αγίων εικόνων και παραστάσεων εν τω ιερῷ ναῷ», διαβάζουμε:

«Με έναν λόγον, ο εικονογραφικός διάκοσμος της εκκλησίας περιλαμβάνει όλους εκείνους όπου συγκροτούν την Εκκλησίαν, από τον Χριστό, «ος εστί κεφαλή της Εκκλησίας» και είναι ιστορημένος εις την κορυφήν του τρούλου, μέχρι των Μαρτύρων και Οσίων, που ήσαν άνθρωποι ωςάν εμάς, αλλά ηγίασαν δια του μαρτυρίου και δια της ασκήσεως, και ζωγραφίζονται εις την χαμηλοτέραν ζώνην, ολίγον ψηλότερα από το δάπεδον του ναού, όπου ίστανται οι πιστοί, προσκυνούντες τας εικόνas αυτών».



Ένθρονη Πλατυτέρα των Ουρανών, Μετόχι Αναλήψεως, Βύρωνας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε για τους άξονες συμβολισμού μέσα στον ναό, για τα συναισθήματα που μας δημιουργούν και για τα νοήματα που μας μεταφέρουν.



Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ζωγραφίζουμε τις κεραίες του σταυρού, τους κύκλους και τα γράμματα της επιγραφής στο φόντο.

Γλωσσάρι

Ειλητάριο: Τύπος βυζαντινού βιβλίου από πάπυρο, περγαμηνή ή χαρτί που τυλίγεται γύρω από έναν ξύλινο άξονα, το «κοντάκιο», και το κείμενο διαβάζεται κάθετα ή πιο σπάνια οριζόντια.

11. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και οι επιφάνειες του ναού



Καθολικό Μονής Προφήτη Ηλία, Πρέβεζα.

Οι στόχοι και τα μέσα

Ο στόχος της εικονογράφησης ενός ναού, είναι να καταφέρει να παραστήσει συμβολικά η εκκλησία την Άνω Ιερουσαλήμ, όπως το περιγράφει και το τροπάριο που λέει: «Ουρανός πολύφωτος η εκκλησία, συγκαλούσα πάντας προς ευφροσύνη τους πιστούς, εν ω εστώτες κραυγάζομεν, τούτον τον οίκον στερέωσον Κύριε».

Για να το καταφέρει αυτό ο ζωγράφος που αναλαμβάνει ένα τέτοιο υπεύθυνο έργο, είναι ανάγκη να γνωρίζει πολύ καλά όχι μόνο τα υλικά και τις τεχνικές, αλλά και την εικαστική γλώσσα των εικόνων, τα εικονογραφικά θέματα και τους εικονογραφικούς τύπους, την θεολογία και τους συμβολισμούς και να αντιμετωπίζει τις επιφάνειες του ναού σαν ένα σύνολο αρχιτεκτονικό πάνω στο οποίο πρέπει να αναδείξει με σαφήνεια, ιεροπρέπεια και κάλλος την αλήθεια και το μήνυμα του Ευαγγελίου.

Οι απαραίτητες προϋποθέσεις του ζωγράφου για το έργο αυτό είναι οπωσδήποτε η προσωπική του σχέση και η αγάπη για τον Χριστό και τους Αγίους, η μετοχή του στην λειτουργική ζωή της εκκλησίας, η σπουδή και η γνώση όσο το δυνατόν των σπουδαιότερων παλαιότερων έργων, το ζωγραφικό ταλέντο του και τέλος το φιλότιμό του.

Ο διάλογος με την αρχιτεκτονική

Πολύ σημαντικό για τον ζωγράφο είναι να μελετήσει τα μορφολογικά στοιχεία της εκκλησίας, δηλαδή τον τρούλο, τα τεταρτοσφαίρια, τα σφαιρικά τρίγωνα, τις καμάρες, και να ανακαλύψει τις οριζόντιες και τις κάθετες ενός νοητού κάναβου, πάνω στον οποίο θα τοποθετήσει τα όρια των συνθέσεων και τις ταινίες για τις εικονογραφικές ζώνες.

Οι στάθμες που προσδιορίζουν την δημιουργία των κύριων ζωνών των τοιχογραφικών συνθέσεων, σχετίζονται άμεσα με την αρχιτεκτονική του ναού, ανεξάρτητα από τον τύπο του ναού.

Η καθιερωμένη αρχή της οριζόντιας διάταξης που χρησιμοποιείται, προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από την ταύτιση των κύριων οριζόντιων διαχωριστικών ταινιών με τις αντίστοιχες οικοδομικές στάθμες.

Έτσι, στα πλέον προβεβλημένα σημεία της ανωδομής προβάλλονται οι σημαντικότερες παραστάσεις του εικονογραφικού προγράμματος. Η ταύτιση του ουράνιου χώρου με τον τρούλο, αλλά και τις επιφάνειες των θόλων, μεταφέρονται από τους πιο σύνθετους τυπολογικά ναούς στους απλούστερους και ο ισχυρός συμβολισμός του τρούλου που συνδέθηκε με την απεικόνιση του Παντοκράτορα, μεταβιβάζεται συχνά στο κεντρικό τμήμα της καμάρας πολλών μονόχωρων καμαροσκεπών ναών, ενώ όταν δεν υπάρχει θόλος ή τρούλος περιρίζεται αναγκαστικά στις αετωματικές επιφάνειες στην περίπτωση των ξυλόστεγων ναών.

Σε όλους τους τύπους των ναών μπορούμε να αναπτύξουμε οριζόντια κάποιες επάλληλες ζώνες οι οποίες είναι αυτονόητο πως θα ακολουθούν και θα τονίζουν τα αρχιτεκτονικά μέλη.

Στους απλούς δρομικούς ναούς, ξυλόστεγους και καμαροσκεπείς, η οριζόντια διάταξη των ζωνών πραγματοποιείται με μεγάλη άνεση στις αδιατάρακτες συνεχείς επιφάνειες και η σπουδαιότητα του χριστολογικού κύκλου δηλώνεται με την ένταξή του στην ανώτερη ζώνη των επιπέδων περιμετρικών τοίχων.

Στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς, αν και τα πράγματα μοιάζουν περισσότερο σύνθετα, οι βασικές αρχές που ακολουθούνται στην πράξη, δεν διαφέρουν από εκείνες των απλών καμαροσκεπών ναών.

Οι ίδιες αρχές ισχύουν και για τους ναούς του λεγόμενου οκταγωνικού τύπου. Στην περίπτωση αυτή, οι παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου εντάσσονται, εκτός από τις ημικυλινδρικές καμάρες και στα τέσσερα ημικύκλια, λόγω της εξαιρετικής προβολής τους στον κεντρικό χώρο.

Εκτός από τις κύριες οριζόντιες ζώνες που, όπως επισημάναμε, συμπίπτουν με τις στάθμες γένεσης των καμαρών, τα κύρια αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού προσδιορίζουν αποφασιστικά τη θέση και των υπόλοιπων οριζόντιων και κάθετων ταινιών.

Έτσι, η στάθμη πολλών οριζόντιων ταινιών προσδιορίζεται από το ύψος των θυρών, των παραθύρων, των τυφλών αψιδωμάτων, του κοσμήτη, αλλά και το ύψος του τέμπλου.

Η γένεση επίσης του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας του Ιερού, συμπίπτει κατά κανόνα με την οριζόντια ταινία που διαχωρίζει την Πλατυτέρα από την Μετάδοση των Αποστόλων ή τους ολόσωμους ιεράρχες.

Έτσι βλέπουμε πως η συνομιλία της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής ξεκινά ήδη από τον σχηματισμό του κανάβου, για να επεκταθεί με την σύνθεση και το περιεχόμενο των παραστάσεων τόσο σε αισθητικό όσο και σε θεολογικό και συμβολικό επίπεδο.



Δρομικός, ξυλόστεγος ναός.



Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας, 11ος αιώνας.



Κόγχη ιερού βήματος, Ναός Αγίας Βαρβάρας, Χαλκίδα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε προπλάσμούς για τον χιτώνα, για τον μανδύα, το ευαγγέλιο και τους εφαρμόζουμε με διαφάνεια και φαρδύ πινέλο επάνω στο έργο με την υποζωγράφηση.

Για τον χιτώνα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κάποιο σχετικά σκούρο κόκκινο το οποίο ανοίγουμε λίγο με ελάχιστο λευκό.

Για τον χιτώνα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα ζωηρό μπλε γαλάζιο το οποίο ισορροπούμε με ελάχιστο πράσινο, πολύ λίγο λευκό και ελάχιστη όμπρα ωμή.



Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Επισκεπτόμαστε τον κοντινότερο ναό και συζητάμε για την δομή του εικονογραφικού προγράμματος σε σχέση με τα αρχιτεκτονικά μέλη, το ύψος που έχουν οι πόρτες, τις ευθείες από την βάση αλλά και το ύψος των παραθύρων, την γένεση της καμάρας στην αρχή της καμπύλης και τις υπόλοιπες ιδιαιτερότητες του ναού.



Βόρεια αψίδα Μονής Πρ. Ηλία Πρέβεζας.

Λεπτομέρεια υποζωγράφησης από Κοίμηση Θεοτόκου.

Για την στάχωση του ευαγγελίου και το «σημείον» χρησιμοποιούμε ώχρα βαθεία, δηλαδή ώχρα τσιμέντου με ελάχιστη σιέννα ψημμένη ή χονδροκόκκινο, όμως με πολλή διάκριση γιατί τα κόκκινα χρώματα έχουν μεγάλη ένταση και η βαθεία ώχρα δεν πρέπει να κοκκινίζει πολύ.

Γλωσσάρι

Ημιχώνιο: Ένα είδος θόλου σε οικοδόμημα.

Κάναβος: Χωρισμός μιας επιφάνειας για σχεδίαση, σε κανονικά τετράγωνα.



Προπλασμοί

12. Η ζωγραφική με φρέσκο



Αγ. Πορφύριος ο Κανσοκαλιβίτης,
σύγχρονη νωπογραφία στην Ρουμανία.

Με την επικράτηση όμως του Χριστιανισμού από τον Μέγα Κωνσταντίνο και μετά και στην συνέχεια σε ολόκληρη την περίοδο της ανατολικής Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας του Βυζαντίου έχουμε έναν τεράστιο αριθμό τοιχογραφιών σε εκκλησίες και μοναστήρια μέχρι και τον 19ο αιώνα.

Στην περίοδο της Αναγέννησης στην Ιταλία έχουμε επίσης εξαιρετικά δείγματα τοιχογραφίας με φρέσκο, με

Νωπογραφία, η ζωγραφική «εφ' υγροίς»

Η αρχαιότερη και η πλέον όμορφη τεχνική για την τοιχογραφία είναι η νωπογραφία, το λεγόμενο φρέσκο, η ζωγραφική δηλαδή πάνω σε νωπό (υγρό) ασβεστοκονίαμα (fresco buono).

Οι αρχαιότερες τοιχογραφίες με την τεχνική της νωπογραφίας σώζονται στα μινωικά ανάκτορα της Κρήτης και στα μυκηναϊκά ανάκτορα πριν από το 1500 π.Χ., στους μακεδονικούς και ελληνιστικούς τάφους, στην Πομπηία αλλά και σε ολόκληρη την λεκάνη της Μεσογείου από την Ρωμαϊκή εποχή.

Από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια έχουμε τοιχογραφίες με την τεχνική του φρέσκο σε κατακόμβες και σε ευκτήριους οίκους με χριστιανικά σύμβολα αλλά και σκηνές από την Βίβλο.



Σύγχρονη τοιχογραφία με φρέσκο, Ρουμανία.

χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τα φρέσκο του Μιχαήλ Αγγέλου στην οροφή της Καπέλα Σιξτίνα στην Ρώμη.

Η απaráμιλη αντοχή, η οπτική ομορφιά στην υφή και οι ζωγραφικές ποιότητες της διαφάνειας του φρέσκο πάνω στον σοβά δεν μπορούν να γίνουν με κανένα άλλο τρόπο τοιχογραφίας.

Τα υλικά και η τεχνική του φρέσκο

Τα υλικά της τοιχογραφίας με φρέσκο είναι περίπου ίδια σε όλες τις χρονικές περιόδους που αναφέραμε. Οι διαφοροποιήσεις που υπάρχουν, έχουν να κάνουν με την επάρκεια των υλικών ανάλογα με τον τόπο και τις κλιματολογικές συνθήκες, αλλά και το προσωπικό ύφος του κάθε ζωγράφου.

Εκτός από τον τοίχο που είναι το υποστήριγμα που στηρίζει την τοιχογραφία, υπάρχει το υπόστρωμα, δηλαδή ένα ή περισσότερα στρώματα προετοιμασίας που δημιουργούν μια λεία λευκή επιφάνεια, έτοιμη να δεχτεί το σχέδιο και το χρώμα.

Το υπόστρωμα στην τοιχογραφία είναι από κονίαμα, δηλαδή ένα μίγμα συνδετικής κονίας από σβησμένο ασβέστη και αδρανή υλικά, όπως η άμμος ή το κεραμάλευρο και για αυτό και τα παραδοσιακά κονιάματα ονομάζονται ασβεστοκονιάματα.

Ο αριθμός των στρωμάτων του κονιάματος ποικίλλει ανάλογα με την εποχή, τα διαθέσιμα υλικά την υγρασία και την θερμοκρασία, συνήθως όμως δεν ξεπερνά τα τρία.

Η τοιχογραφία λοιπόν στην **νωπογραφία** αποτελείται από τον τοίχο, που λειτουργεί σαν υποστήριγμα, από το **κονίαμα** που αποτελεί το υπόστρωμα του έργου και από την ζωγραφική επιφάνεια.

Πάνω στον τοίχο, που είναι συνήθως από πέτρα και τούβλα σοβαντίζουμε με το τελικό κονίαμα σε δύο στρώματα.

Το πρώτο στρώμα του κονιάματος, δηλαδή αυτό που είναι σε επαφή με την τοιχοποιία, αποτελείται από **ασβέστη** και **άμμο** χονδρή και λέγεται μαύρο κονίαμα, είναι πιο χονδρόκοκκο και έχει σκοπό την κάλυψη των υψομετρικών ανωμαλιών. Το δεύτερο στρώμα είναι ασβέστης και **μαρμαρόσκονη** ή άμμος πολύ λεπτή και λέγεται **όψη** ή λευκό κονίαμα.

Τα χημικά συστατικά του κονιάματος για το επίχρισμα του τοίχου είναι ο **σβησμένος ασβέστης**, δηλαδή το υδροξείδιο του ασβεστίου $\text{Ca}(\text{OH})_2$ ως δραστικό υλικό και η άμμος ως αδρανές υλικό. Το νερό εξατμίζεται από τον ασβέστη του κονιάματος και ταυτόχρονα από την ατμόσφαιρα δεσμεύεται διοξείδιο του άνθρακα CO_2 σχηματίζοντας στην επιφάνεια του τοίχου μια κρούστα από διαφανές κρυσταλικό ανθρακικό ασβέστιο CaCO_3 .



Τοιχογραφία φρέσκο στη μονή Ντέτσανη, 14ος αιώνας.



Ζωγραφική «εφ υγροίς», νωπογραφία ή φρέσκο.

Πρίν στεγνώσει αυτή η κρούστα και όσο ακόμα το κονίαμα είναι υγρό γίνεται η εφαρμογή του χρώματος ανακατεμένο μόνο με **ασβεστό-νερο** και χωρίς άλλο συνδετικό υλικό. Το χρώμα ενσωματώνεται με τον ασβέστη του κονιάματος σε τρία ή το περισσότερο σε τέσσερα στρώματα και όταν στεγνώσει έχουμε έναν τοίχο ζωγραφισμένο, ανθεκτικό και σταθερό σαν μάρμαρο.

Ανάλογα με τις κλιματολογικές συνθήκες και το είδος του τοίχου μπορούμε να προσθέσουμε στο σοβά για περισσότερη συνοχή λίγη θηραϊκή γη, το λεγόμενο κουρασάνι, γιδότρυχα ή τζίβα από φυτικές ίνες χόρτου αλλά και λεπτοκομμένο άχυρο ώστε να αποφύγουμε τυχόν σκασίματα με το στέγνωμα του ασβέστη επειδή τα υλικά αυτά δημιουργούν ενός είδους οπλισμού στο κονίαμα, ενώ διευκολύνουν και τη διαδικασία ξήρανσής του σε βάθος λόγω των διαύλων αέρα που δημιουργούν. Το τελευταίο στρώμα του κονιάματος είναι πιο λεπτό, με περισσότερο ασβέστη και λεπτότερο αδρανές υλικό όπως η μαρμαρόσκονη η οποία είναι λευκή και δίνει πολύ λεία επιφάνεια.

Η νωπογραφία δεν έχει στρώμα χρώματος ξεχωριστό από το ίδιο το κονίαμα οπότε δεν είναι δυνατό να αποκολληθούν στρώματα του χρώματος χωρίς να καταστραφεί μαζί τους και μέρος του σοβά.

Τα χρώματα που προστίθενται **al secco**, δηλαδή σε στεγνό κονίαμα με κάποιο συνδετικό σχηματίζουν ένα λεπτό στρώμα πάνω στο κονίαμα και δεν έχουν την ίδια αντοχή με το γνήσιο φρέσκο.

Στην ζωγραφική με φρέσκο όμως τηρούνται κάποιοι τεχνικοί περιορισμοί για να έχουμε σταθερότητα και αντοχή στην τελική ζωγραφική επιφάνεια.

Ένας πρώτος περιορισμός είναι πως χρησιμοποιούνται μόνο εκείνες οι χρωστικές που αντέχουν στην επαφή με τον ασβέστη, οπότε τα χρώματα που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε περιορίζονται αρκετά.

Τα χρώματα που αντέχουν την οξείδωση από τα αλκάλια του ασβέστη είναι όλα τα γαιώδη, οι σιέννες, οι ώχρες, οι όμπρες, επίσης το σκούρο κόκκινο καπούτ



Συνεργείο τοιχογραφίας φρέσκο επί το έργον.

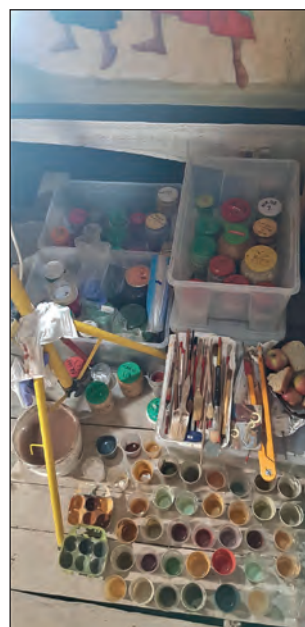
μόρτουμ, το μπλε λάπις λάζουλι, το μπλε ουλτραμαρίν, η πράσινη γη, το πράσινο κοβαλτίου η ορυκτή κινάβαρη κλπ.

Η νωπογραφία χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη στιλπνότητα της επιφάνειας η οποία οφείλεται στο φωτεινό λευκό του κονιάματος που αντανακλά μέσα από τα διάφανα χρώματα και στο λεπτό στρώμα του ανθρακικού ασβεστίου που δημιουργείται στην ζωγραφική επιφάνεια.

Οι χρωματικές αυτές ποιότητες δεν μπορούν να αντικατασταθούν με την ανάμιξη διαφόρων χρωμάτων με το λευκό αλλά είναι ποιότητες της διαφάνειας παρόμοιες με τους ιριδισμούς της αυγοτέμπερας.

Ένας άλλος περιορισμός της νωπογραφίας είναι ότι το χρώμα μπορεί να εφαρμοστεί μόνο όσο είναι νωπός ο σοβάς ενώ αν αρχίσει να στεγνώνει τότε το χρώμα δεν θα ενσωματωθεί και σύντομα θα πέσει.

Για αυτόν τον λόγο στην τεχνική του φρέσκο το επίχρυσμα της όψης τοποθετείται μόνο στο τμήμα του έργου που μπορούμε να ζωγραφίσουμε μέσα σε μια μέρα, το λεγόμενο **τζιορνάτο**, επειδή το χρώμα μπορεί να προστίθεται μόνο όσο ο σοβάς είναι ακόμα νωπός. Στην ολοκληρωμένη νωπογραφία μπορούμε να διακρίνουμε τα διαδοχικά τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας που δίνει το τζιορνάτο, επειδή αχνοφαίνονται τα σημεία που οριοθετούνται αυτές οι ενώσεις.



Χρώματα νωπογραφίας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Επισκεπτόμαστε, αν υπάρχει η δυνατότητα, τον κοντινότερο ναό που είναι ζωγραφισμένος με την τεχνική της νωπογραφίας και παρατηρούμε τις χρωματικές και ζωγραφικές ποιότητες της διαφάνειας του φρέσκο.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε γραψίματα σε διαβάθμιση τριών τόνων για τον κόκκινο χιτώνα και για τον μπλε μανδύα του Κυρίου. Εφαρμόζουμε με ευέλικτο πινέλο μετρίου μεγέθους πρώτα τον μεσαίο τόνο του γραψίματος, μετά τον απαλότερο και στην συνέχεια τον πιο σκούρο.



Γραψίματα σε χιτώνα, μανδύα και σε βαθιές ώχρες.

13. Η τεχνολογία του φρέσκο



Νωπογραφία Αρχαγγέλου Γαβριήλ, δια χειρός Δημητρίου Χατζηαποστόλου.

Ο κύκλος του ασβέστη

Ο σβησμένος ασβέστης ή υδράσβεστος, προκύπτει από την όπτηση, δηλαδή τη θέρμανσή σε υψηλή θερμοκρασία (990-1000 βαθμοί C) του ασβεστόλιθου, (CaCO_3), μέσα σε ένα ασβεστοκάμινο. Από αυτή τη διαδικασία το ανθρακικό ασβέστιο χάνει νερό και παράγεται οξείδιο του ασβεστίου (CaO), δηλαδή ο άνυδρος ασβέστης. Στη συνέχεια ακολουθεί η διαδικασία της σβέσης, δηλαδή η προσθήκη νερού με σκοπό την παραγωγή σβησμένου ασβέστη ή υδρασβέστου (Ca(OH)_2), που είναι ο «ασβέστης» που χρησιμοποιούμε. Η υδράσβεστος μπορεί να είναι σε μορφή σκόνης ή ασβεστοπολτού αν προσθέσουμε παραπάνω νερό. Στη συνέχεια η υδράσβεστος αναμιγνύεται με άμμο ή άλλα αδρανή υλικά ή και κάποια πρόσθετα και δημιουργεί το κονίαμα. Μετά από λίγο το κονίαμα αρχίζει να χάνει το νερό του που εξατμίζεται και έτσι σκληραίνει ενώ σιγά-σιγά προσλαμβάνει διοξείδιο του άνθρακα από την ατμόσφαιρα, ενανθρακώνεται και προκύπτει και πάλι ανθρακικό ασβέστιο. Αυτή η κυκλική διαδικασία από το ανθρακικό ασβέστιο του ασβεστόλιθου μέχρι το ανθρακικό ασβέστιο του κονιάματος ονομάζεται κύκλος του ασβέστη (βλ. σχήμα) και είναι πολύ σημαντική για να καταλάβουμε τη διαδικασία αλλά και τη σημασία της νωπογραφίας.

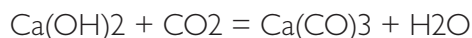
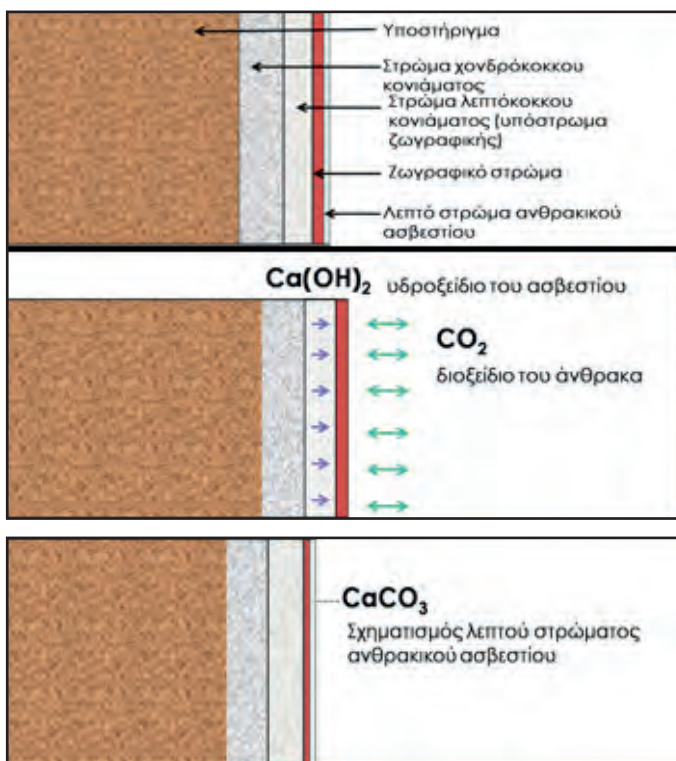
Νωπογραφία σε φορητά έργα

Η τεχνική της νωπογραφίας από την φύση της είναι φτιαγμένη για τοιχογραφία κατ' ευθείαν πάνω στον τοίχο και έτσι βεβαίως αναδεικνύεται η ομορφιά αυτής της τεχνικής και η αξία της.

Αν θέλουμε όμως, για λόγους εξάσκησης και σπουδής, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μία φορητή επιφάνεια επιχρισμένη με σοβά, την οποία μπορούμε να προετοιμάσουμε μόνοι μας με ένα ανθεκτικό ξύλινο τελάρο με οπλισμό από σύρμα και κονιάμα τσιμέντου ή εναλλακτικά μπορούμε να περάσουμε το κονιάμα του φρέσκο σε μία έτοιμη πλάκα HERAKLITH, ένα υλικό από ίνες ξύλου με συνδετικό υλικό το τσιμέντο, η οποία προσφέρει επιφάνεια που πλησιάζει τον τοίχο χωρίς όμως να είναι πάρα πολύ βαρύ.

Εφαρμόζουμε το υπόστρωμα με το πρώτο κονιάμα σε αναλογία ένα μέρος ασβέστη ανακατεμένο με ενάμισι μέρη άμμο χονδρή αφήνοντας την επιφάνεια να είναι αρκετά αδρή για να έχουμε καλή πρόσφυση στο επίχρισμα του κονιάματος της όψης. Για την όψη ανακατεύουμε καλά ένα μέρος ασβέστη σβησμένο, με ένα μέρος μαρμαρόσκονη ή άμμο λεπτή. Το τελικό στρώμα της όψης πρέπει να το στρώσουμε αρκετά λεπτό, 3-5 χιλιοστά και να το λειάνουμε καλά με το μυστρί.

Ο ασβέστης για να είναι σβησμένος πρέπει να έχουν περάσει τουλάχιστον δύο χρόνια από την παρασκευή του και καλό είναι να τον περνάμε από κόσκινο για να μην περιέχει πετραδάκια.



Η αντίδραση μετατροπής του υδροξειδίου του ασβεστίου σε ανθρακικό ασβέστιο που λαμβάνει χώρα κατά την ξήρανση και ενανθράκωση του κονιάματος.



Τα υλικά για την «όψη» του φρέσκο, ασβέστης με λινάρι, μυστριά και τριβίδια.



Οι ποιότητες της ζωγραφικής με φρέσκο είναι αζεπέραστες.

Η ζωγραφική με φρέσκο

Στο φρέσκο δεν επιτρέπονται αμφιταλαντεύσεις και αμφιβολίες και ο ζωγράφος πρέπει να έχει ξεκάθαρα σχέδια και πλήρη εικόνα του έργου που θα εκτελέσει.

Ξεκινάμε και περνάμε το σχέδιο πατώντας το πάνω στον φρέσκο σοβά που μόλις έχει αρχίσει να σταθεροποιείται. Το σχέδιο χαράσσεται ελαφρώς επάνω στον σοβά και οι γραμμές του σχεδίου τονίζονται με κόκκινη χώρα ώστε να φαίνονται μετά ελαφρά κάτω από τους προπλασμούς.

Αρχίζουμε από το επάνω αριστερά μέρος του έργου και προχωρούμε προς τα κάτω και δεξιά για να μην λερώνουμε με σταξίματα τα τελειωμένα μέρη του έργου. Αν το έργο είναι σχετικά μικρό και μπορεί να τελειώσει σε μία μέρα περνάμε την όψη σε όλη την επιφάνεια, ειδάλως ετοιμάζουμε τον σοβά όσο χρειάζεται για εργασία μίας ημέρας.

Γενικά οι αποχρώσεις στο φρέσκο πρέπει να έχουν λίγο σκουρότερη όψη από αυτήν που τελικά θέλουμε γιατί τα χρώματα «ξανοίγουν» με το στέγνωμα.

Εκτός από τα πινέλα ένα μικρό σφουγγάρι μπορεί να μας βοηθήσει πολύ στις μεγαλύτερες επιφάνειες όπως το φόντο.

Το πώς θα φαίνεται το φρέσκο από μακριά θα πρέπει να είναι πάντα στο μυαλό μας όταν δουλεύουμε.

Απλή και ενιαία ζωγραφική αντιμετώπιση με καθαρές και απλές χρωματικές αντιθέσεις θα μας δώσει καλό αποτέλεσμα.



Ζωγραφική με νωπογραφία.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ζωγραφίζουμε τα φωτίσματα στα ενδύματα σε διαβάθμιση τριών τόνων προσθέτοντας σταδιακά λίγο λευκό του τιτανίου.



Η ζωγραφική με φρέσκο χρειάζεται ομάδα και καταμερισμό εργασίας.



Φωτίσματα σε χιτώνα και μανδύα.

14. Η ζωγραφική σε στεγνό τοίχο



Τοιχογραφία secco fresco,
τράπεζα μονής Σίμωνος Πέτρας Αγίου Όρους.

Γαλακτώματα πάνω στον τοίχο

Η ζωγραφική επάνω σε στεγνό τοίχο διαφέρει σε αρκετά πράγματα από την νωπογραφία, το φρέσκο.

Από πολύ παλιά, σε κάποια έργα φτιαγμένα με φρέσκο χρειάστηκε να συνεχιστεί η ζωγραφική επάνω στον στεγνωμένο τοίχο. Η λύση στο πρόβλημα ήταν να χρησιμοποιηθούν χρώματα ανακατεμένα με διάφορα γαλακτώματα, δηλαδή συνθετικά διαλύματα που περιέχουν λιπαρά και υδαρή στοιχεία, όπως ο κρόκος του αυγού ή η κόλλα καζεΐνης, μια πολύ ισχυρή ζωική κόλλα που φτιάχνεται από γάλα ή άπαχο και ανάλατο τυρί (μυζήθρα) ανακατεμένα με σβησμένο ασβέστη.

Με αυτόν τον τρόπο προέκυψε η τεχνική του secco fresco, δηλαδή η συνέχιση της ζωγραφικής στη μισοστεγνωμένη επιφάνεια του φρέσκο με γαλακτώματα και ασβέστη.

Έτσι επίσης προέκυψαν διάφορες τεχνικές για ζωγραφική σε τελείως στεγνό τοίχο με διάφορους συνδυασμούς ασβέστη και γαλακτωμάτων. Μπο-

ρούν να γίνουν πολλοί συνδυασμοί τεχνικής αλλά βασική προϋπόθεση για την ζωγραφική επάνω στον τοίχο είναι να έχουμε έναν τοίχο χωρίς προβλήματα υγρασίας γιατί κανένα είδος ζωγραφικής δεν αντέχει επάνω σε τοίχο που υγραίνεται από πίσω.

Η προετοιμασία του τοίχου

Σε τοίχους με σημάδια υγρασίας καλό είναι να βρεθεί και να λυθεί πρώτα το πρόβλημα από το σημείο εισόδου της υγρασίας, συνήθως είναι νερό από όμβρια στη στέγη, από σπασμένα κεραμίδια, ελαττωματικές υδρορροές κλπ., και αφού στεγνώσει και από μέσα η υγρασία τότε μπορούμε να ξεκινήσουμε τις εργασίες για την ζωγραφική.



Έλεγχος για υγρασία με φύλλο ζελατίνης.

Για να δοκιμάσουμε αν υπάρχει πιθανή υγρασία σε έτοιμο παλιό τοίχο, τοποθετούμε στα ύποπτα σημεία ένα φύλλο ζελατίνας. Αν ο τοίχος έχει υγρασία η ζελατίνη, επειδή είναι πολύ υγροσκοπική, στρίβει μέσα σε λίγη ώρα.

Αν υπάρχουν τρύπες ή κενά στον σοβά που κατά τα άλλα είναι γερός και ανθεκτικός, τις γεμίζουμε με έτοιμο επισκευαστικό σοβά και αφήνουμε να στεγνώσει.

Στη συνέχεια τρίβουμε με γυαλόχαρτο ώστε να φύγουν οι προεξοχές και οι ατέλειες και αν χρειάζεται πλένουμε τον τοίχο με σαπούνι στην περίπτωση που έχουμε μαύρισμα και αιθάλη από καπνούς κεριών, καντηλιών κλπ.

Ο τοίχος πρέπει να είναι σταθερός και καθαρός από ξένα σώματα και σχετικά λείος στην αφή χωρίς να εξέχουν μικροατέλειες του σοβά.

Μετά τον καθαρισμό και την λείανση του τοίχου ακολουθεί η προετοιμασία με το αστάρωμα του τοίχου.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε πολύ αραιωμένο το ασπράδι του αυγού, ένα μέρος ασπράδι με επτά μέρη νερού, σε δύο ή τρία χέρια. Το ανακατεύουμε πολύ καλά και το αφήνουμε να πέσει ο αφρός πριν το χρησιμοποιήσουμε.

Το αστάρι μπαίνει για να ρυθμίσουμε την απορροφητικότητα του σοβά και για να αποκτήσει σταθερή, λεία και στιλπνή επιφάνεια ο τοίχος χωρίς να δημιουργηθεί όμως κρούστα. Αυτό είναι απαραίτητο για να στρώνει καλά το χρώμα με διαφάνεια στην εφαρμογή του αλλά και για να έχει η ζωγραφική επιφάνεια αντοχή, ειδικά τα χρώματα που εφαρμόζονται επάνω σε τοίχο απορροφητικό χάνουν το συνδετικό υλικό τους, το οποίο απορροφάται από τον τοίχο, και γίνονται ασταθή μετά από λίγο καιρό.

Επίσης το αστάρωμα με λινέλαιο και νέφτι που χρησιμοποιήθηκε παλαιότερα δεν είναι συμβατό με την τοιχογραφία γιατί κιτρινίζει με τον καιρό.

Ζωγραφική με καζεϊν

Η καζεϊν είναι ένα από τα φυσικά συστατικά του γάλακτος αλλά δεν έχει συγκολλητική δυνατότητα παρά μόνο για ένα πολύ λεπτό στρώμα χρώματος σε φίνες επιφάνειες όπως το χαρτί. Αν όμως η καζεϊν ανακατευτεί με κάποιο αλκαλικό στοιχείο, όπως ο ασβέστης ή ο βόρακας, γίνεται ένα πολύ σταθερό κολλητικό υλικό για ξύλα αλλά και για ζωγραφική.

Η καζεϊν ανακατεμένη με ασβέστη είναι η πιο ανθεκτική και η πιο παλιά μέθοδος. Την ετοιμάζουμε ανακατεύοντας ένα μέρος σκόνη καζεϊνης με τρία μέρη νερό και ένα μέρος σβησμένο ασβέστη. Αφήνουμε την καζεϊν να μουσκέψει με το νερό από το βράδυ και το πρωί προσθέτουμε τον ασβέστη. Αναμειγνύουμε καλά και προσθέτουμε άλλο τόσο νερό ή και περισσότερο, ανάλογα με την διαφάνεια που θέλουμε να έχουν τα χρώματά μας.



Διακοσμητικό, τοιχογραφία με καζεϊν και αυγό, τράπεζα Σιμωνόπετρας.



Διακοσμητικός ρόδακας

Για την ζωγραφική *al secco* χρησιμοποιούμε τις ίδιες χρωστικές που χρησιμοποιούνται για το φρέσκο και ανακατεύουμε τις χρωστικές με το διάλυμα καζεΐνης.

Σε τελείως στεγνωμένο τοίχο μπορούμε να ανακατέψουμε τέσσερα μέρη από κρόκο αυγού με δύο μέρη έτοιμη καζεΐνη και ένα μέρος σβησμένο ασβέστη. Το γαλάκτωμα αυτό αντέχει δύο ή τρεις μέρες, οπότε το ετοιμάζουμε σε μικρές ποσότητες.

Η ζωγραφική με καζεΐνη δίνει αποτέλεσμα πολύ κοντά στο φρέσκο, με πολύ καλή αντοχή και χωρίς γυαλίσματα στην ζωγραφική επιφάνεια.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Ερευνούμε και ανακαλύπτουμε διάφορες χρήσεις της κόλλας καζεΐνης.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του προπλασμού του προσώπου με ώχρα τσιμέντου, λίγο μαύρο, ελάχιστη σιέννα ωμή και πολύ λίγο λευκό.

Προσπαθούμε να φτιάξουμε χρώμα μεσαίου τόνου, καστανό, δηλαδή ούτε πολύ ψυχρό, ούτε πολύ θερμό.

Ανακατεύουμε με όσο αυγό αναλογεί στο χρώμα και προσθέτουμε νερό τόσο ώστε να πετύχουμε ωραία διαφάνεια.

Χρησιμοποιούμε πλακέ πινέλο με στρογγυλεμένες άκρες για τις μεγάλες επιφάνειες και ένα μικρότερο στρογγυλό για τις άκρες και τις γωνίες.

Γλωσσάρι

Ζελατίνα: Παράγωγο πρωτεΐνης που προέρχεται από ζωικά υποπροϊόντα όπως οστά, δέρμα, χόνδρους κτλ.

Βόρακας: Είναι ένυδρο ορυκτό του βορίου, χρώματος λευκού.



Προπλασμός προσώπου
πάνω από υποζωγράφιση.

15. Η τοιχογραφία με ακρυλικά χρώματα

Τα ακρυλικά χρώματα

Η ζωγραφική επάνω σε τοίχο μπορεί να γίνει με ακρυλικά ή και πολυβινυλικά χρώματα. Στην περίπτωση αυτή οι χρωστικές ανακατεύονται με ακρυλική υδατοδιαλυτή βάση ή με βάση πολυβινυλική, την λεγόμενη βάση πλαστικού.

Μπορεί κανείς λοιπόν να χρησιμοποιήσει τις χρωστικές σε σκόνη ανακατεμένες με ακρυλική ή πλαστική βάση και νερό, περίπου στις ίδιες αναλογίες με την αυγοτέμπερα.

Ένα από τα προβλήματα στην τοιχογραφία είναι όταν, στεγνώνοντας το χρώμα, έχει γυαλιστερή υφή όπως τα χρώματα της ελαιογραφίας.

Το γυάλισμα εμφανίζεται όταν προσθέτουμε περισσότερη ακρυλική ή πλαστική βάση στο χρώμα από όσο χρειάζεται και αυτή η γυαλάδα αδικεί τις τοιχογραφίες δίνοντας πολύ άσχημο οπτικό αποτέλεσμα και είναι ένας πρόσθετος λόγος για τον οποίο δεν χρησιμοποιούνται ποτέ τα λάδια στις τοιχογραφίες επειδή δίνουν πολύ έντονο γυάλισμα.

Υπάρχουν πάντως έτοιμα βιομηχανικά ακρυλικά και πλαστικά χρώματα για ζωγραφική τα οποία έχουν πολύ ισορροπημένη την αναλογία βάσης και χρωστικών με πολύ ικανοποιητικό αποτέλεσμα σε αντοχή και εμφάνιση και ωραία υφή.



Τοιχογραφία με ακρυλικά επάνω σε ξερό σοβά, στο στάδιο της υποζωγράφισης.

Το τέλειο και ιδανικό υλικό της τοιχογραφίας είναι σίγουρα η ζωγραφική με φρέσκο. Οι περισσότερες παλιές τοιχογραφίες είναι ηλικίας άνω των πεντακοσίων χρόνων και συντηρούνται σε άριστη κατάσταση εφ' όσον τα κτήρια αντέχουν ως κατασκευές. Στις σύγχρονες όμως οικοδομικές πρακτικές με το μπετόν οι κατασκευές δεν έχουν σε καμία περίπτωση τόσο αντοχή στον χρόνο ενώ παράλληλα όλα τα κτήρια των ναών παραδίδονται με τελειωμένο τον σοβά και μάλιστα τις περισσότερες φορές βαμμένο ήδη με ακρυλικά ή πλαστικά χρώματα. Η αφαίρεση του σοβά μέχρι και το λάσπιωμα για να μπορεί κάποιος στην συνέχεια να συνεχίσει με την τεχνική του φρέσκο θα ήταν μία πολύ δραστική λύση με μεγάλο κόστος.

Έτσι, όσο ισχύει αυτή η πρακτική και υπ' αυτές τις συνθήκες, η χρήση των ακρυλικών ή πλαστικών χρωμάτων αποτελεί μία εύκολη λύση για την τοιχογραφία στους σύγχρονους ναούς.

Πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα των σύγχρονων υλικών

Τα τελευταία χρόνια η τεχνολογία των συνθετικών χρωμάτων, ακρυλικών και πολυβινυλικών, μας έχει δώσει πολλά υλικά τα οποία έχουν μεν πολλές δυνατότητες και εφαρμογές αλλά δεν είναι δοκιμασμένα στον χρόνο.

Τα μοντέρνα υλικά ζωγραφικής, όπως τα ακρυλικά χρώματα δίνουν εύκολο και γρήγορο αποτέλεσμα χωρίς κόπο, σοβαντίσματα, περιορισμούς στον χρόνο και στις συνθήκες της ζωγραφικής κλπ. Οι αντοχές όμως αυτών των υλικών είναι άγνωστες.

Η αλήθεια είναι βεβαίως, πως ούτε τα υλικά κατασκευής των κτηρίων των ναών έχουν τις προοπτικές και τις αντοχές των αρχαίων οικοδομών, όσο και αν αυτό ακούγεται περίεργο. Η τεχνολογία δίνει μεγαλύτερη ευκολία και ταχύτητα κατασκευής αλλά ο χρόνος ζωής των σύγχρονων υλικών είναι πάρα πολύ μικρός σε σχέση με τα δοκιμασμένα παραδοσιακά και αρχαία υλικά. Τα κτήρια που είναι κατασκευασμένα με το σύγχρονο υλικό του οπλισμένου σκυροδέματος (betton arme) δεν έχουν ζωή περισσότερη από εκατόν είκοσι χρόνια.

Οι οργανικές ρητίνες των ακρυλικών και βινυλικών χρωμάτων δημιουργούν ένα υμένα, δηλαδή μία λεπτή φλούδα χρώματος επάνω στον σοβά και μακροπρόθεσμα στον τοίχο μπορεί να παρουσιάσουν προβλήματα μούχλας με την υγρασία αν δεν υπάρχει καλή εξωτερική μόνωση αλλά και από συμπύκνωση των υδρατμών της εσωτερικής υγρασίας.

Επίσης τα οργανικά συστατικά που περιέχουν τα χρώματα με ακρυλικό ή πλαστικό συνδετικό υλικό παρουσιάζουν ηλεκτροστατικά χαρακτηριστικά καθώς πολυμερίζονται μέσα στον χρόνο με αποτέλεσμα να έλκουν επάνω τους την σκόνη και την αιθάλη και να δημιουργούν αισθητικά προβλήματα.



Τοιχογραφία με ακρυλικά χρώματα.



Λεπτομέρεια αγγέλου από την Κοίμηση της Θεοτόκου, τοιχογραφία με ακρυλικά επάνω σε παλιό σοβά.

Παρ' όλα αυτά, τα ακρυλικά και πλαστικά χρώματα έχουν πολύ διαδεδομένη χρήση στις μέρες μας ενώ η επιλογή της νωπογραφίας στις τοιχογραφίες των ναών θα ήταν πολύ καλύτερη επιλογή γιατί, πέρα από την εκπληκτική του αντοχή, συνδυάζει εξαιρετικές ζωγραφικές ποιότητες και δυνατότητες που δεν τις έχει κανένα άλλο ζωγραφικό μέσο.

Σε άλλες ορθόδοξες εκκλησίες, όπως αυτή της Ρουμανίας, οι ναοί ζωγραφίζονται αποκλειστικά μόνο με την τεχνική της νωπογραφίας εδώ και πολλά χρόνια. Η χρήση άλλων σύγχρονων υλικών απαγορεύεται αυστηρά και η τεχνική του φρέσκο έχει πάρα πολύ μεγάλη άνθηση και διάδοση.





Αρχή πρώτου γραψίματος.

μάτια, τα φρύδια, την μύτη, το στόμα. Περνάμε τα περιγράμματα και τις σκιές στα μαλλιά και όταν το χρώμα στεγνώσει περνάμε το πρώτο γράψιμο στα μαλλιά σαν προπλασμό.

Στα γένια χρησιμοποιούμε διάφανο χρώμα με τις γραμμές να σβήνουν απαλά στα τελειώματα και επανερχόμαστε δύο και τρεις φορές μέχρι να αποκτήσει ένταση στα σημεία που πρόκειται να ακολουθήσουν το δεύτερο και το τρίτο γράψιμο.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Ερευνούμε τις δυνατότητες της χρήσης ακρυλικών χρωμάτων, συζητάμε για τις ευκολίες που προσφέρουν και τις συγκρίνουμε με τις αντοχές και τις ποιότητες της νωπογραφίας και του secco fresco.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του πρώτου γραψίματος του προσώπου με σιέννα ψημμένη και λίγη σιέννα ωμή, και το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, διάφανη με λίγο περισσότερο νερό και πιο έντονη για τα σημεία που στην συνέχεια θα μπει το δεύτερο και το τρίτο γράψιμο.

Ακολουθούμε τις γραμμές της υποζωγράφησης που αχνοφαίνονται κάτω από τον προπλασμό του προσώπου για τα γραψίματα στα



Πρώτο γράψιμο προσώπου ολοκληρωμένο.

16. Η τεχνική της τοιχογραφίας με υδρύαλο



Τοιχογραφία με υδρύαλο σε εξωτερική επιφάνεια ναού.

Γυαλί σε υγρή μορφή

Η τοιχογραφία, η ζωγραφική δηλαδή επάνω σε τοίχο, μπορεί να γίνει και με υδρύαλο.

Η υδρύαλος είναι ρευστοποιημένο υγρό γυαλί από πυριτικό άλας καλίου, ανακατεύεται με τις χρωστικές που χρησιμοποιούνται και στην τεχνική του φρέσκο και δίνει οπτικό αποτέλεσμα που το μιμείται αρκετά.

Ανακαλύφθηκε το 1878 από τον χημικό A.W. Keim και άρχισε να χρησιμοποιείται από το τέλος του 19ου αιώνα αντικαθιστώντας το φρέσκο σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους στην Βόρεια ευρώπη, όπου λόγω ψύχους δεν μπορούσε να εφαρμοστεί η κλασική νωπογραφία.

Το χρώμα, ανακατεμένο με νερό και την βάση της υδρύαλου, εισχωρεί στην επιφάνεια του σοβά χωρίς να σχηματίζει στην επιφάνεια υμένιο, δηλαδή πέτσα, όπως σχηματί-



Τοιχογραφίες με υδρύαλο σε εξωτερικές επιφάνειες ναού.

ζουν οι τέμπερες και τα ακρυλικά χρώματα, επιτρέποντας έτσι την «αναπνοή» του τοίχου και εμποδίζοντας ταυτόχρονα την είσοδο του νερού.

Η ιδιότητα αυτή καθιστά το ζωγραφικό στρώμα με υδρύαλο ένα φίλτρο επάνω στον τοίχο μέσα από το οποίο επιτρέπει να εξέρχεται η υγρασία και ταυτόχρονα εμποδίζει την είσοδο της υγρασίας.

Τρόπος παρασκευής υδρυάλου

Για να φτιάξουμε υδρύαλο αναμιγνύεται άμμος θαλάσσης με ποτάσσα (ανθρακικό κάλιο) και θερμαίνεται το μίγμα στους 1400 βαθμούς Κελσίου μέχρι να προκύψει πυριτικό κάλιο, στην συνέχεια ψύχεται και προστίθεται νερό σε μεγάλη πίεση και έτσι έχουμε την υδρύαλο σε υγρή μορφή, έτοιμη για χρήση.

Το υλικό της υδρυάλου ανακατεμένο με τις χρωστικές είναι απόλυτα συμβατό με τα παραδοσιακά υλικά του κονιάματος του σοβά, την άμμο και το πυρίτιο που περιέχει και δημιουργεί χημική σύζευξη με το υπόστρωμα του σοβά δίνοντας ενώσεις αδιάλυτες στο νερό.

Πλεονεκτήματα της ζωγραφικής με υδρύαλο

Η ζωγραφική με υδρύαλο στην τοιχογραφία έχει πολλά πλεονεκτήματα έναντι της χρήσης ακρυλικών και πλαστικών βάσεων.

Τα χρώματα με βάση την υδρύαλο δεν δημιουργούν φιλμ στην επιφάνεια της ζωγραφικής, όπως οι τέμπερες και οι οργανικές ρητίνες και επιτρέπουν την διαπνοή του τοίχου εμποδίζοντας την εισχώρηση της υγρασίας.

Επίσης η αλκαλική και καυστική του δράση αλλά και η ανόργανη φύση του υλικού της υδρυάλου δεν ευνοεί την δημιουργία μούχλας ενώ τα ακρυλικά και βυνιλιτικά χρώματα με την οργανική τους σύνθεση αποτελούν τροφή για τους μικροοργανισμούς.

Επίσης η υδρύαλος παρουσιάζει μεγάλη σταθερότητα στην υπέρυθρη ακτινοβολία (UV), η οποία καταστρέφει τις ρητίνες των συμβατικών ακρυλικών και πλαστικών βάσεων.

Ένα πολύ σημαντικό πλεονέκτημα επίσης της υδρυάλου είναι πως το χρώμα δεν φορτίζεται ηλεκτροστατικά με αποτέλεσμα να μην κολλά εύκολα επάνω στη επιφάνεια ζωγραφικής η σκόνη και η αιθάλη από κεριά κλπ.

Όλοι αυτοί οι λόγοι, αλλά και η ομορφιά της διαφάνειας που χαρακτηρίζει την υδρύαλο, την αναδεικνύουν ως εξαιρετικό υλικό



Η εις Άδου Κάθοδος, τοιχογραφία με υδρύαλο.



Το εν Χώναις θαύμα, τοιχογραφία με υδρύαλο.

έντονο για τα σημεία που στην συνέχεια θα μπει το τρίτο γράψιμο. Κάνουμε λεπτές πινελιές πάνω στο ήδη διαμορφωμένο πρώτο γράψιμο προσέχοντας όμως να μην το απλώσουμε πολύ και βαρύνει.

Για το τρίτο γράψιμο χρησιμοποιούμε λίγο από το δεύτερο, δηλαδή καπούτ μόρτουμ στο οποίο προσθέτουμε λίγο μαύρο ή όμπρα ψημμένη με ελάχιστο μαύρο και κάνουμε ακόμα πιο λεπτές και φίνες πινελιές με προσοχή μόνο στα σημεία των εντάσεων.

Μόνο για τις κόρες των ματιών χρησιμοποιούμε καθαρό, αψύ μαύρο και σχεδιάζουμε το μαυράδι του ματιού, ενώ καλό είναι αποφύγουμε να το χρησιμοποιήσουμε ως τρίτο γράψιμο σε μεγάλη έκταση, γιατί δίνει πολύ σκληρό αποτέλεσμα.

Γραψίματα στο χέρι ευλογίας.

για την ζωγραφική των τοιχογραφιών στους ναούς σε εσωτερικούς αλλά και σε εξωτερικούς χώρους.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητούμε για την δυνατότητα χρήσης της υδρυάλου στις τοιχογραφίες των ναών, συγκρίνουμε τις προδιαγραφές αντοχής και τις ζωγραφικές ποιότητες που προσφέρει και τις συγκρίνουμε με αυτές της νωπογραφίας, του secco fresco αλλά και των ακρυλικών και πλαστικών χρωμάτων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του δεύτερου γραψίματος του προσώπου με κόκκινο οξειδίο του σιδήρου, το λεγόμενο καπούτ μόρτουμ, και το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, διάφανο με λίγο περισσότερο νερό και πιο



17. Η τεχνική του ψηφιδωτού



Ψηφιδωτό από το Ζεύγμα της Μ. Ασίας, 3ος π.Χ. αιώνας.

Μία αρχαία ελληνική τέχνη

Ψηφιδωτό λέγεται το έργο τέχνης που είναι φτιαγμένο από μικρές ψηφίδες, δηλαδή μικρά κομματάκια έγχρωμη πέτρα, βότσαλα, χαλίκια, μάρμαρο, γρανίτη, σμάλτο ή υαλόμαζα, δηλαδή έγχρωμο γυαλί τα οποία έχουν στερεωθεί το ένα δίπλα στο άλλο επάνω σε κάποια επιφάνεια δαπέδου, τοίχου ή και ξύλου.

Η καταγωγή του ψηφιδωτού χάνεται στα βάθη των αιώνων σε διάφορους πολιτισμούς της ανατολής αλλά στους αρχαίους Έλληνες βρήκε «την καλή και την γλυκιά της ώρα» σε τέτοιο βαθμό τελειότητας ώστε να θεωρείται μια κατ' εξοχήν ελληνική τέχνη. Από τον 4ο αιώνα στην Μακεδονία, στην Πέργαμο, στην Κύπρο, στην Ρόδο, στην Δήλο και σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο συναντάμε εκπληκτικά ψηφιδωτά δάπεδα φτιαγμένα με καταπληκτική τεχνική.

Στα ελληνιστικά χρόνια έχουμε ακόμα μία καταπληκτική διάδοση και εξέλιξη αυτής της τέχνης. Διακοσμητικά μοτίβα, σκηνές μυθολογικές και σκηνές με κυνήγι ζώων φτιάχνονται από έγχρωμες πέτρες, μάρμαρο και βότσαλα και διακοσμούν σπίτια, μέγαρα, επαύλεις και λουτρά.

Την ίδια περίοδο αλλά και την περίοδο των Ρωμαίων έχουμε και την ανάπτυξη του επιτοίχιου ψηφιδωτού με πολλά δείγματα από αυτά να σώζονται σε ολόκληρη την λεκάνη της μεσογείου και στις περιοχές της ανατολής που αναπτύχθηκε ο ελληνικός πολιτισμός.



Ψηφιδωτό δάπεδο, Πάφος Κύπρου, 2ος π.Χ. αιώνας.

Η τέχνη του ψηφιδωτού στο Βυζάντιο

Στα χρόνια του βυζαντίου όμως το ψηφιδωτό γνωρίζει ίσως την μεγαλύτερη διάδοση και ακμή όλων των εποχών και χρησιμοποιείται σε τεράστια κλίμακα για να διακοσμήσει ναούς, αυτοκρατορικά αλλά και ιδιωτικά κτήρια.

Αυτή την εποχή αναπτύσσεται και γενικεύεται και η χρήση της ψηφίδας από υαλόμαζα, δηλαδή από έγχρωμο γυαλί το οποίο μπορεί να αποδώσει πολύ μεγαλύτερη γκάμα χρωμάτων τα οποία δεν υπάρχουν στα φυσικά πετρώματα και βέβαια τις χρυσές ψηφίδες για το φόντο του χρυσού κάμπου το οποίο προσδίδει τον υπερκόσμιο και μυσταγωγικό χαρακτήρα στην ατμόσφαιρα των ναών.

Όλα αυτά τα πολύχρωμα μικροσκοπικά πετραδάκια των ψηφίδων τοποθετούνται με ανόμοιες κλίσεις επάνω στο φρέσκο κονίαμα και το κάθε ένα έχει διαφορετική αντανάκλαση στο φως με αποτέλεσμα όταν κινείσαι μπροστά από το ψηφιδωτό αυτό να αλλάζει συνεχώς όψη και να πολλαπλασιάζεται η λάμψη του.



Ψηφιδωτό δάπεδο από το Ιερόν Παλάτιον Κωνσταντινουπόλεως, 9ος αιώνας.

Ιδιαίτερα οι λάμπεις του φωτός επάνω στις πολύτιμες χρυσές ψηφίδες του χρυσού κάμπου και της χρυσοκονδυλιάς δημιουργούν στον θεατή μία εξωπραγματική εντύπωση, συμβάλλοντας έτσι ακόμα περισσότερο στην έξαρση του υπερβατικού μέσα στον ναό.

Από την Κωνσταντινούπολη, που ως κέντρο της βυζαντινής τέχνης είναι γεμάτη με εκπληκτικά ψηφιδωτά, οι αυτοκρατορικές χορηγίες μεταφέρουν αυτή την τέχνη από την Ιταλία μέχρι τους Αγίους Τόπους.

Η Ρώμη, η Ραβέννα, η Βενετία, το Παλέρμο της Σικελίας, η Θεσσαλονίκη έχουν επίσης πολλούς ναούς στολισμένους με υπέροχα ψηφιδωτά.

Ο 11ος αιώνας βρίσκει το ψηφιδωτό σε μεγάλη άνθιση σε ολόκληρη την αυτοκρατορία. Στο Ιερόν Παλάτιον της Κωνσταντινούπολης τα ψηφιδωτά δάπεδα με τις μυθολογικές σκηνές και τις σκηνές κυνηγίου αποτελούν ανεπανάληπτα και θαυμαστά έργα ισάξια με τα ελληνιστικά ψηφιδωτά, ενώ τα καθολικά του Οσίου Λουκά στην Βοιωτία, της μονής Δαφνίου στην Αθήνα, και της Νέας Μονής στην Χίο κοσμούνται από ψηφιδογράφους που αποστέλονται από την Βασιλεύουσα.

Την άνθιση αυτή όμως την διαδέχεται η παρακμή και η ερήμωση μετά την πρώτη άλωση της Πόλης από τους Σταυροφόρους.

Η τελευταία αναλαμπή του 14ου αιώνα

Ο 14ος αιώνας αποτελεί ίσως την κορύφωση της βυζαντινής τέχνης και ταυτόχρονα το κύκνειο άσμα της τέχνης του ψηφιδωτού. Η αυτοκρατορία έχει πλέον συρρικνωθεί γύρω από την Κωνσταντινούπολη και σε μερικές νησίδες μέσα στην πλυμμύρα της επέλασης των οθωμανών.

Στην Πόλη, τα ψηφιδωτά στην Παμμακάριστο και στην Μονή της Χώρας, πλησιάζουν την κλασική ελληνιστική τέχνη και αγγίζουν μία πρωτόγνωρη τελειότητα. Η ίδια τέχνη αναβιώνει και στην Θεσσαλονίκη, στους Αγίους Αποστόλους και στην Παναγία των Χαλκαίων.

Η άλωση της Πόλης από τους Τούρκους σηματοδοτεί το τέλος της τέχνης του ψηφιδωτού για πολλούς αιώνες και εμφανίζεται ξανά στην εκκλησιαστική τέχνη μέσα στον 20ο αιώνα.



IC XC, Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολη, 13ος αιώνας.



Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, 14ος αιώνας.

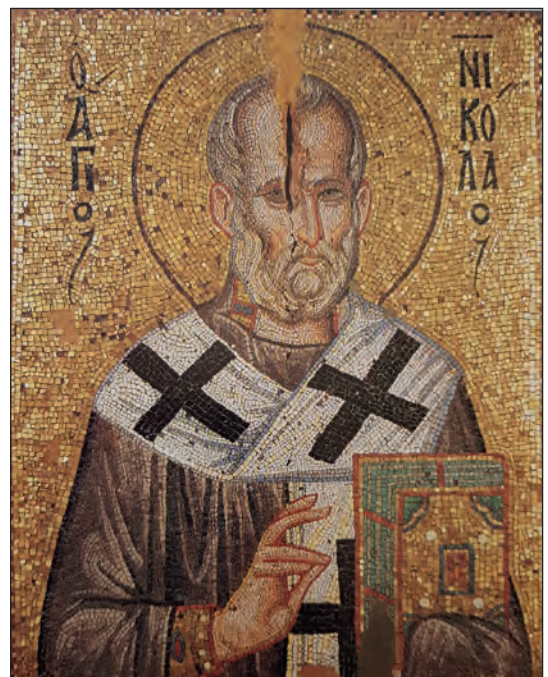
Στην πρώτη περίπτωση, δηλαδή τον άμεσο τρόπο, έχουμε απευθείας ψηφοθέτηση επάνω στο κουρασάνι στο οποίο έχει σχεδιαστεί ένα προσχέδιο της παράστασης του ψηφιδωτού μας. Αυτή η τεχνική είναι ιδιαίτερα απαιτητική γιατί οι ψηφίδες πρέπει να τοποθετηθούν όσο το κονίαμα διατηρείται νωπό.

Στον δεύτερο τρόπο, δηλαδή στην έμμεση ψηφοθέτηση, το ψηφιδωτό αποτυπώνεται και ψηφοθετείται από την πίσω πλευρά του έργου πάνω σε πανί. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε πολύ μεγαλύτερα χρονικά περιθώρια και δυνατότητα επιπλέον λεπτομερειών. Όταν στο τέλος το έργο ολοκληρωθεί τοποθετείται με κουρασάνι το οποίο έχει στρωθεί εκείνη την στιγμή επάνω στην επιφάνεια στην οποία εφαρμόζουμε το ψηφιδωτό.

Τα υλικά και τα είδη του ψηφιδωτού

Οι βασικές τεχνικές του ψηφιδωτού είναι η απ' ευθείας ψηφιδοθέτηση πάνω στο νωπό κονίαμα και η ανάστροφη ψηφιδοθέτηση όπου οι ψηφίδες στερεώνονται με κόλλα από την καλή τους πλευρά και αντιστρέφονται στην τοποθέτηση έτσι ώστε να είναι δυνατή η μεταφορά τους σε οποιοδήποτε χώρο και επιφάνεια.

Το κύριο συνδετικό υλικό του ψηφιδωτού είναι το κονίαμα (κουρασάνι). Το μίγμα αυτό αποτελείται από ασβέστη, άμμο νταμαρίσια, θηραϊκή γη και κεραμάλευρο, δηλαδή τουβλόσκονη. Το κουρασάνι τοποθετείται στην επιφάνεια που θα φιλοτεχνηθεί το ψηφιδωτό σε δύο επάλληλα στρώματα. Αρχίζοντας από το πρώτο στρώμα, που είναι χοντρό-κοκκο και ανθεκτικό στην υγρασία, με τραχιά επιφάνεια πάνω στην οποία θα τοποθετηθεί το δεύτερο στρώμα κονιάματος που είναι περισσότερο λεπτόκοκκο. Σε αυτό το στρώμα, της όψης, τοποθετείται το ψηφιδωτό είτε με τον άμεσο είτε με τον έμμεσο τρόπο κατασκευής.



Άγ. Νικόλαος ο «Στρεϊδάς», ψηφιδωτή φορητή εικόνα, μονή Σταυρονικήτα Αγ. Όρους, 14ος αιώνας.

Τα είδη των ψηφίδων που χρησιμοποιούνται σήμερα είναι οι ψηφίδες από φυσικά πετρώματα (μάρμαρα, γρανίτες, βότσαλα, χαλίκια, ημιπολύτιμες πέτρες), ψηφίδες από υαλόμαζα, δηλαδή έγχρωμο γυαλί που φτιάχνεται με λυωμένο γυαλί σε υψηλή θερμοκρασία και χρώματα, και ψηφίδες από τεχνητές πέτρες σε διάφορους χρωματισμούς και αποχρώσεις.

Πολύ σπάνιες επίσης είναι και οι ψηφιδωτές εικόνες στις οποίες πολύ λεπτές ψηφίδες στερεώνονται με ισχυρή συγκόλληση επάνω σε ξύλα και αποδίδουν τα χρώματα και τις ποιότητες των φορητών εικόνων.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

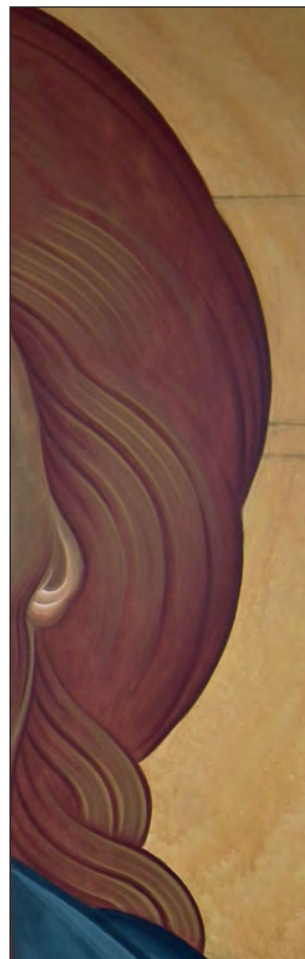
Συζητούμε για την δυνατότητα χρήσης της υδρούλου στις τοιχογραφίες των ναών, συγκρίνουμε τις προδιαγραφές αντοχής και τις ζωγραφικές ποιότητες που προσφέρει και τις συγκρίνουμε με αυτές της νωπογραφίας, του secco fresco αλλά και των ακρυλικών και πλαστικών χρωμάτων.

Μπορούμε να φτιάξουμε μικρά «ψηφιδωτά» από μικρά κομματάκια χαρτί σε διάφορα χρώματα και να τα κολλήσουμε με κόλλα πάνω σε χαρτόνι δημιουργώντας μικρές σπουδές με απλά διακοσμητικά μοτίβα ψηφιδωτού.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε φωτίσματα σε τρεις διαβαθμισμένους τόνους για τα μαλλιά του Κυρίου. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για το πρώτο φως σκέτη σιέννα ωμή και στην συνέχεια, προσθέτοντας λίγη ώχρα τσιμέντου στο πρώτο φως, προχωράμε στο δεύτερο και στο τρίτο φωτισμα.

Δουλεύουμε τοποθετώντας τα φώτα ανάμεσα στα γραψίματα, δημιουργώντας «ποταμούς» και προσέχοντας να είναι οι γραμμές τους επάλληλες και τα ενδιάμεσα κενά συμμετρικά. Οι θέσεις των φώτων δημιουργούν κυματισμούς που σβήνουν απαλά και χρειάζεται προσοχή ώστε τα φώτα να μένουν στις σωστές θέσεις. Προσέχουμε επίσης, ανάμεσα στις περιοχές των φώτων, να μην έχουμε πολύ σκούρα γραψίματα αλλά προπλασμό, για να έχουμε σωστή ογκηρότητα και απαλό αποτέλεσμα.



Φώτα στα μαλλιά
σε τρεις τόνους.

Γλωσσάρι

Όσιος Λουκάς Βοιωτίας: Σπουδαίο μνημείο μεσοβυζαντινής τέχνης και αρχιτεκτονικής του 11ου αιώνα, αφιερωμένο στον Όσιο Λουκά τον Στειριώτη, χτισμένο σε πλαγιά του Ελικώνα, κοντά στην αρχαία Στειρίδα.

Μονή Δαφνίου: Κτισμένη επάνω στο ιερό αρχαίου ναού του Απόλλωνα, στο Χαϊδάρι Αττικής. Η εντυπωσιακή αρχιτεκτονική της και η ιδιαίτερη ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού της μονής, την καθιστούν ένα από τα πλέον εξαιρετικά μνημεία της βυζαντινής τέχνης.

Νέα Μονή της Χίου: Ιστορικό μοναστήρι, αφιερωμένο στην απόδοση της εορτής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Ιδρύθηκε το 1042μ.Χ. και είναι γνωστό παγκοσμίως για τα εξαιρετικής τέχνης ψηφιδωτά του.

18. Τα ψηφιδωτά δάπεδα



Ψηφιδωτό δάπεδο ελληνιστικής περιόδου.

Μια τέχνη που νικά τον χρόνο

Η τέχνη του ψηφιδωτού είναι μια τέχνη μνημειακή με μακραίωνη ιστορία και τα αρχαιότερα ψηφιδωτά ήταν κατασκευασμένα επιδαπέδια, δηλαδή στα δάπεδα των κτηρίων.

Κάνοντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή βλέπουμε πως τα πρώτα και αρχαιότερα επιδαπέδια ψηφιδωτά που συναντάμε εμφανίζονται στις πρώτες δεκαετίες του 7ου αιώνα π.Χ. ενώ τα επιτοίχια, αυτά δηλαδή που βλέπουμε πάνω στους τοίχους, εμφανίζονται στην ρωμαϊκή εποχή μετά τον 2ο μ.Χ. αιώνα.

Το κονίαμα του ψηφιδωτού, καθώς είναι ένα υλικό σκληρό με μεγάλη αντοχή και αρκετή ελαστικότητα χρησιμοποιήθηκε για την στερέωση των ψηφίδων στην αρχαιότητα και χάρη σ' αυτό σώζονται ως τις μέρες μας πάρα πολλά ψηφιδωτά αριστουργήματα.

Η φυσική ανθεκτική ύλη των ψηφίδων και παράλληλα η αντοχή που παρουσιάζει το κουρασάνι, το κονίαμα δηλαδή πάνω στο οποίο τοποθετείται το ψηφιδωτό αλλά και η οριζόντια τοποθέτησή του στα

δάπεδα των κτηρίων, το αναδεικνύει σε ένα από τα πιο ανθεκτικά έργα τέχνης.

Η τέχνη του ψηφιδωτού, ή αλλιώς «η τέχνη της υπομονής», όπως συχνά ονομάζεται, αποτελεί μια μακροχρόνια και αρκετά επίπονη εργασία καθώς επεξεργάζεται πολύ σκληρά υλικά (πέτρες, γρανίτες κ.α.), και απαιτεί ταλέντο, συγκέντρωση, επιμονή και εξαιρετική γνώση των τεχνικών κατασκευής της δίνοντας όμως στο τέλος ένα έργο τέχνης από φυσικά υλικά, πολύ εντυπωσιακό και εξαιρετικά ανθεκτικό στο πέρασμα του χρόνου.

Τα opus sectile στα δάπεδα των ναών

Στα χρόνια του βυζαντίου είδαμε πως το ψηφιδωτό γνωρίζει ίσως την



Ψηφιδωτό δάπεδο opus sectile.

μεγαλύτερη διάδοση και ακμή όλων των εποχών και χρησιμοποιήθηκε σε πολύ μεγάλη κλίμακα για να διακοσμήσει ναούς, αυτοκρατορικά αλλά και ιδιωτικά και δημόσια κτήρια.

Ένα πολύ μεγάλο μέρος των ψηφιδωτών αφορά στα δάπεδα των καθολικών, δηλαδή των ναών των μοναστηριών. Η τέχνη και η τεχνική της ελληνικής αρχαιότητας κληρονομείται σαν προίκα από τους βυζαντινούς τεχνίτες και τα ψηφιδωτά δάπεδα αντικαθιστούν την εξαιρετικά δαπανηρή επένδυση των δαπέδων με πλάκες μαρμάρου προσφέροντας μέσα στους ναούς την ανάλογη πολυτέλεια και μεγαλύτερη καλαισθησία. Το σχετικά μικρό κόστος και τα απλά υλικά που απαιτούνται για την κατασκευή τους επιτρέπουν την εκτεταμένη χρήση τους σε πολλά εκκλησιαστικά μνημεία.

Συνεχίζοντας λοιπόν την αρχαιοελληνική πρακτική και παράδοση οι βυζαντινοί τεχνίτες διακοσμούν τις παλαιοχριστιανικές βασιλικές αλλά και πολλά κοινόχρηστα κτήρια με ψηφιδωτά δάπεδα, υιοθετώντας συχνά όχι μόνο την τεχνική αλλά και την θεματολογία των αρχαιοελληνικών μοτίβων. Συναντάμε έτσι αρκετά συχνά μυθολογικά θέματα και πολλά διακοσμητικά που αποκτούν όμως νέο συμβολισμό και νέο νόημα.

Και ενώ τα εντοίχια βυζαντινά ψηφιδωτά διαμορφώνουν ένα χαρακτήρα σύνθετο, αφηγηματικό και πολυτελή, τα επιδαπέδια ψηφιδωτά χρησιμοποιούν πιο ανθεκτικά υλικά με απλά διακοσμητικά μοτίβα και αλληγορικές παραστάσεις εξαιτίας ίσως του ότι ήταν βατά, δηλαδή πατούσαν πάνω σε αυτά. Όλα αυτά ευνοούνται σίγουρα και από την τότε ευρωστία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, τόσο την οικονομική όσο και την πολιτική, η οποία βοήθησε στην περαιτέρω ανάπτυξη της τέχνης του ψηφιδωτού.

Οι πυκνές διακοσμητικές συνθέσεις μέσα στους περισσότερους ναούς βρίσκονται συνήθως στο κέντρο, κάτω από τον τρούλο ή στις εισόδους του πρόναου και του κυρίως ναού, ενώ σε άλλα σημεία τοποθετούνται διάφορα απλούστερα μαρμαροθετήματα σε αρκετά μεγαλύτερο μέγεθος.

Ο τρόπος αυτός μαρμαροθέτησης αναφέρεται με τον όρο *opus sectile*, δηλαδή έργο από πλακίδια, και είναι ένας τρόπος κατασκευής έργων διακόσμησης, στο οποίο με την συναρμογή κατάλληλα κομμένων λεπτών κομματιών πολύχρωμης πέτρας, μαρμάρου, σμαραγδιού, ακόμα και γυαλιού, επιτυγχάνετε η διαμόρφωση σχεδίων σε δάπεδα, τοίχους και σε άλλες επίπεδες επιφάνειες.

Αντίθετα από την τεχνική των συνηθισμένων ψηφιδωτών ή και μωσαϊκών, όπως μερικές φορές αναφέρονται, όπου οι ψηφίδες τοποθετούνται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να διαμορφώνουν ένα σχέδιο, τα τεμάχια στο *opus sectile* είναι ανομοιόμορφα, πολύ μεγαλύτερα και μπορούν να αποτελέσουν ένα μεγάλο μέρος του σχεδίου.

Η τεχνική αυτή η οποία αναπτύχθηκε επί Ρωμαϊκής εποχής ήταν σχετικά δαπανηρή και χρησιμοποιήθηκε μόνο σε κτίρια, ναούς και επαύλεις, όπου τα μωσαϊκά και τα έργα ζωγραφικής δεν επαρκούσαν.

Τα διακοσμημένα δάπεδα όπως αυτά της μονής Μεγίστης Λαύρας, των Ιβήρων, της Βατοπαιδίου, της Χιλανδαρίου ή της Αγ. Σοφίας στην Θεσσαλονίκη, αποτελούν σημεία αναφοράς για την διακόσμηση των δαπέδων.



Μαρμαροθέτημα δαπέδου, *opus sectile*,
μονή Ζυγού, 10ος αιώνας.



Δάπεδο μονής Ιβήρων.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Μελετάμε διάφορα ψηφιδωτά δάπεδα παλαιότερων αλλά και σύγχρονων ναών και τα συγκρίνουμε. Σχεδιάζουμε και φτιάχνουμε με χρωματιστά χαρτιά και κόλλα πάνω σε χαρτόνι ένα βυζαντινό μωσαϊκό δάπεδο υπό κλίμακα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε με αυγοτέμπερα τα σαρκώματα του προσώπου για την εικόνα του Κυρίου.

Πρώτα θα εφαρμόσουμε στην φωτεινή πλευρά του προσώπου το ψυχρό γάνωμα. Αυτό είναι ένα διάφανο ψυχρό πράσινο που μπλεδίζει αρκετά, χρησιμοποιώντας ελάχιστο πράσινο τσιμέντου, λίγο μπλε, άσπρο, μαύρο και λίγες σταγόνες προπλασμό προσώπου.

Το εφαρμόζουμε με ένα μέτριο πινέλο, πολύ διάφανο με αρκετό νερό, στις περιοχές ανάμεσα στο περίγραμμα





Σάρκωμα πάνω σε πράσινο γάνωμα.

ανθεκτικό χρώμα στον χρόνο. Το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, μία που να φωτίζει αρκετά έντονα και μία σχετικά διάφανη με προσθήκη νερού.

Στις παρυφές του σαρκώματος με τον προπλασμό χρησιμοποιούμε το διάφανο σάρκωμα στο οποίο μπορούμε να προσθέσουμε και δυό σταγόνες ψυχρό γάνωμα για πιο εύκολα και απαλά «σβησίματα».

και στην περιοχή με το φως που θα ακολουθήσει με το σάρκωμα, δηλαδή στο μέτωπο, στο ζυγωματικό της φωτισμένης πλευράς και στον λαιμό πάντα από την ίδια πλευρά.

Όταν τελειώσουμε με το ψυχρό γάνωμα ξεκινάμε το σάρκωμα. Το χρώμα του σαρκώματος που θα φτιάξουμε πρέπει να είναι ένα σχετικά ανοικτό και φωτεινό ροδαλό χρώμα με βάση την ώχρα, το λευκό και την κινάβαρη. Πρέπει να είναι αρκετά θερμό και να ισορροπεί έτσι που να μην κιτρινίζει αλλά ούτε και να κοκκινίζει έντονα.

Το χρώμα στα σαρκώματα, βαθμηδόν σε κάθε διαστρωμάτωση, πρέπει να έχουν ελάχιστα λιγότερο αυγό αν θέλουμε να πετύχουμε τους ιριδισμούς του φωτεινού χρώματος επάνω σε σκουρότερο υπόστρωμα, καλύτερη διαφάνεια αλλά και



Σάρκωμα ολοκληρωμένο.

19. Η διακόσμηση στις εξωτερικές επιφάνειες των ναών

Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος

Στην τέχνη της ναοδομίας είδαμε πως, σε αντίθεση με τους αρχαιοελληνικούς ναούς που χτίζονταν **προς τα έξω** οι χριστιανικοί ναοί είναι κτισμένοι προς τα μέσα, επειδή στον ειδωλολατρικό ναό ο πιστός προσελκύεται από το εξωτερικό του ναού, ενώ στον χριστιανικό προσκαλείται στο εσωτερικό του.

Στους αιώνες που ακολουθούν η αρχιτεκτονική εξελίσσεται μέσα από μία λειτουργική διαδικασία σε συνθετότερες μορφές ακολουθώντας τις ανάγκες και την αισθητική του εκκλησιαστικού σώματος.

Οι μεγάλοι και ευρύχωροι ναοί της μεσοβυζαντινής περιόδου δίνουν την θέση τους σε ναούς μικρότερους με πιο ραδινές αναλογίες και περισσότερο κοντά στα ανθρώπινα μέτρα. Οι εσωτερικές δομικές αλλαγές στο εσωτερικό των ναών επιφέρουν ανάλογες αλλαγές στην εξωτερική όψη και στην πλαστικότητα της μορφής των εκκλησιών.

Αυτήν την περίοδο οι αρχιτέκτονες και οι τεχνίτες των εκκλησιών έδειξαν ιδιαίτερη προσοχή στον εξωτερικό αρχιτεκτονικό διάκοσμο των ναών. Οι περισσότερες εκκλησίες ήδη από το 10ο αιώνα έχουν κτιστεί σύμφωνα με το πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοικοποιίας, το οποίο χρησιμοποιείται στις κατασκευές του ελλαδικού χώρου.

Οι λιθόκτιστοι ναοί κατασκευάζονται από λαξευμένες τετράπλευρες πέτρες, συνήθως από πωρόλιθο, τοποθετημένες σε παράλληλες σειρές κατά το ισοδομικό σύστημα, οι οποίες περιβάλλονται στις τέσσερις πλευρές τους από πλίνθινα τούβλα.



Αγ. Ανάργυροι, Καστοριά, 11ος αιώνας.



Κεραμοπλαστικός διάκοσμος Αγ. Απόστολοι
Θεσσαλονίκης, 14ος αιώνας.

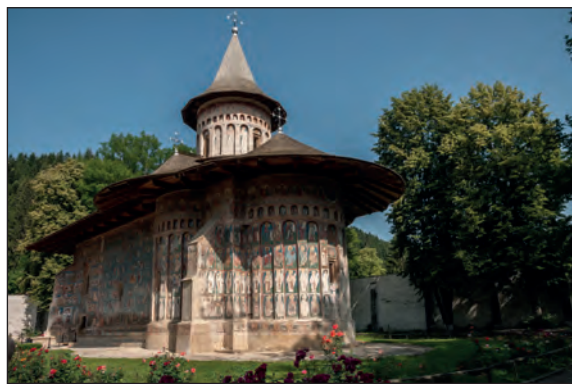




Ναός της Παναγίας Γοργοεπηκόου, γνωστός και ως ιερός ναός του Αγίου Ελευθερίου ή Μικρή Μητρόπολη.



Αρχαίο ανάγλυφο σε δεύτερη χρήση, Ναός Παναγίας Γοργοεπηκόου, Αθήνα, 12ος αιώνας.



Εξωτερικές τοιχογραφίες, μονή Βορονέτ στην Μπουκοβίνα, Ρουμανία.

Θεοτόκο στα αριστερά και τον πρόδρομο ή τον τιμώμενο Άγιο στα δεξιά της σύνθεσης. Άλλες επιλογές είναι εσχατολογικές με αναφορές στην Δευτέρα Παρουσία και τον Χριστό ένθρονο και σκηνές από την παράσταση δεξιά και αριστερά. Σε πολλά καθολικά μοναστηριών στους επόμενους αιώνες οι εξωτερικές τοιχογραφίες αυξάνουν περιλαμβάνοντας αγίους μάρτυρες, ασκητές και οσίους αλλά και πολυπρόσωπες σκηνές.

Η διάθεση διακόσμησης των εξωτερικών τοίχων γίνεται ιδιαίτερα έντονη στα ψηλότερα σημεία των ναών και στην πλαισίωση των παραθύρων.

Στα σημεία αυτά κυριαρχεί ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος, δηλαδή τα κεραμικά και πλίνθινα διακοσμητικά στοιχεία στις εξωτερικές επιφάνειες των τοίχων του ναού (πλίνθοι, μαϊάνδροι, σταυροί, ρόμβοι, οδοντωτές ταινίες, κ.ά.), με την πλούσια θεματολογία και τη μεγάλη ποικιλία σχεδίων και μοτίβων που τον χαρακτηρίζει.

Ιδιαίτερα φροντισμένη παρουσιάζεται συνήθως η ανατολική όψη των ναών με επιμελημένη τοιχοποιία κατά το πλινθοπερίκλειστο σύστημα, τα κομψά μονόλοβα ή δίλοβα παράθυρα, τα τυφλά αψιδώματα και τα εντοιχισμένα μαρμάρινα ή πέτρινα ανάγλυφα, εμπλουτισμένη με διάφορα κεραμοπλαστικά κοσμήματα.

Σε ορισμένες περιπτώσεις τον εξωτερικό διάκοσμο των ναών συμπληρώνουν μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη ή ανάγλυφα, σε δεύτερη χρήση, προερχόμενα από παλαιότερους χριστιανικούς αλλά και ειδωλολατρικούς ναούς.

Οι τοιχογραφίες στις εξωτερικές επιφάνειες του ναού

Από τον 12ο αιώνα και μετά έχουμε αρκετές περιπτώσεις ιστορήσεως τοιχογραφιών σε εξωτερικές επιφάνειες των εκκλησιών. Στις περισσότερες περιπτώσεις η τοιχογραφία καταλαμβάνει την επιφάνεια πάνω και γύρω της δυτικής-κεντρικής πύλης του ναού με αρκετά διαφορετική θεματολογία κατά περίπτωση. Κάποιες φορές περιλαμβάνει την Δέηση, δηλαδή τον Χριστό στην μέση, την



Μονή Βορονέτ στην Μπουκοβίνα, Μολδαβία-Ρουμανία.

Τις περισσότερες φορές κάποιο γείσο που εξέχει λειτουργεί προστατευτικά για τις τοιχογραφίες ώστε το νερό της βροχής και η άμεση ηλιακή ακτινοβολία να μην επιβαρύνει τα φρέσκα.

Οι εξωτερικές τοιχογραφίες έχουν πολύ μεγάλη εφαρμογή στις εκκλησίες της Ρουμανίας και η παράδοση αυτή συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Μέσα στην τάξη εντοπίζουμε και μελετούμε τα μοτίβα του κεραμοπλαστικού διάκοσμου σε διάφορες παλιές εκκλησίες και αναζητούμε παραδείγματα εξωτερικών τοιχογραφιών σε παλαιότερους αλλά και σύγχρονους ναούς.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο συνεχίζουμε την ζωγραφική με το φώτισμα του προσώπου στο σάρκωμα στην εικόνα του Κυρίου.

Στις περιοχές με έντονο φώτισμα δουλεύουμε με δυνατό χρώμα που περιέχει λίγο λιγότερο νερό και επανερχόμαστε όταν αρχίζει και στεγνώνει ώστε να μπορεί μετά να δεχθεί ομαλά την

προετοιμασία της ψιμυθιάς.

Η προετοιμασία της ψιμυθιάς είναι ένα πιο «στενό» σάρκωμα, αρκετά φωτεινότερο και πιο ωχροκίτρινο. Το φτιάχνουμε με προσθήκη λευκού και ώχρας μέσα στο σάρκωμα. Δουλεύουμε όπως και στο σάρκωμα αλλά ακολουθούμε τώρα την κατεύθυνση που θα τοποθετηθούν τα ψιμύθια, χρησιμοποιώντας πάλι δύο πυκνότητες με διαφάνεια. Στο πιο διάφανο χρώμα μπορούμε να προσθέσουμε αν θέλουμε και λίγες σταγόνες από το προηγούμενο σάρκωμα για ευκολότερα σβησίματα και περάσματα από το έντονο φως στο απαλότερο.



Προετοιμασία ψιμυθιάς.



20. Η σημαντική και ο συμβολισμός στην εικονογραφία



Τα σύμβολα στην εικονογραφική τέχνη

Είδαμε στα πρώτα μαθήματα πώς άρχισε στην πρωτοχριστιανική περίοδο η εμφάνιση της εικονογραφικής τέχνης στους χώρους των Κατακομβών.

Η τέχνη αυτή, όπως ήταν φυσικό στην πρόσληψη του κόσμου από την εκκλησία, χρησιμοποίησε έτοιμα ελληνιστικά εικονογραφικά πρότυπα και σύμβολα, τα οποία ενώ προηγουμένως ήταν φορτισμένα από την χρήση τους στην παγανιστική και ειδωλολατρική θρησκεία, μπόρεσαν με την κατάλληλη αναγωγή να λειτουργήσουν ως κώδικας που προϋπήρχε στο υποσυνείδητο των ανθρώπων της εποχής.

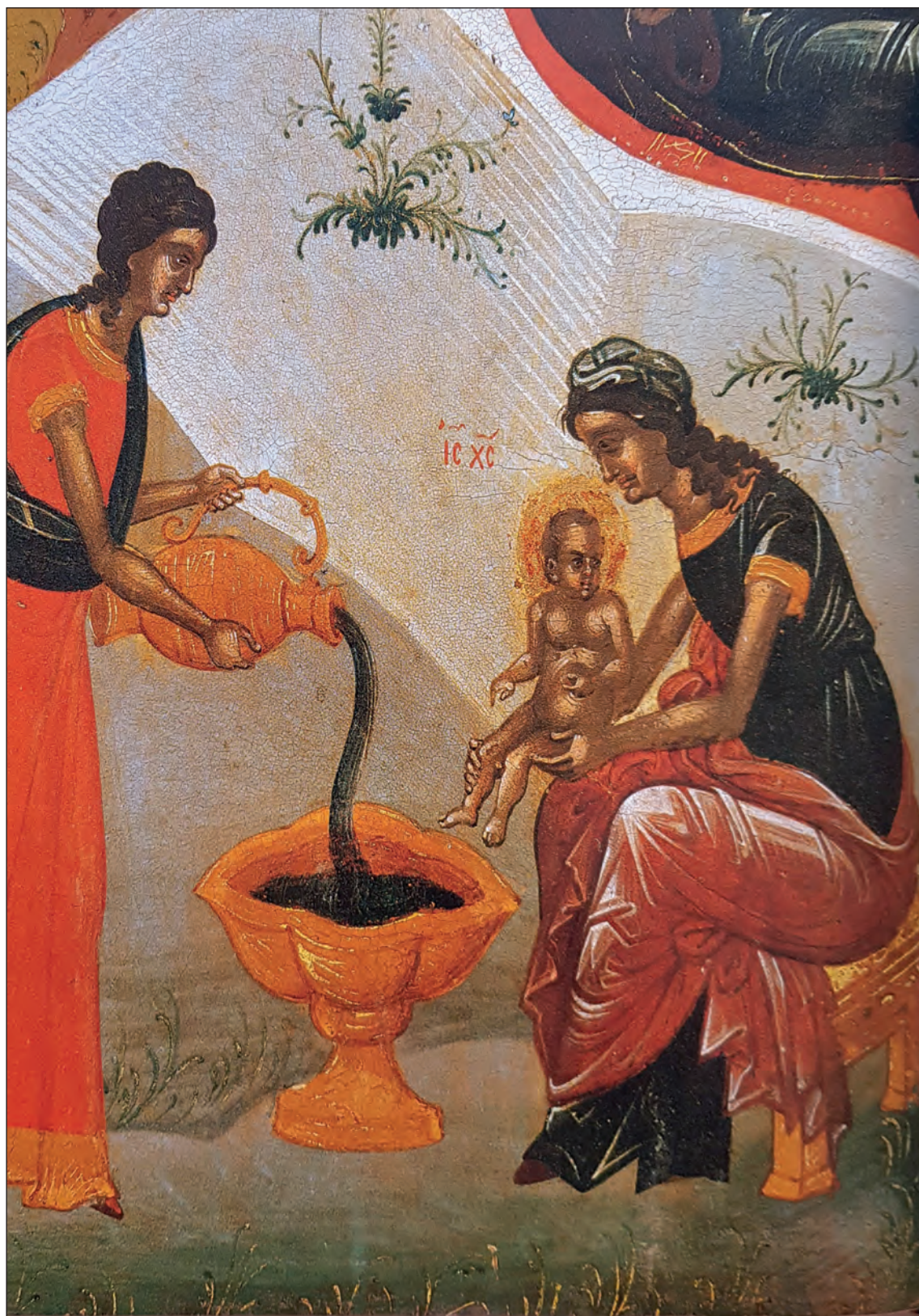
Όλα αυτά τα συμβολικά στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν από την εκκλησία για να υπηρετήσουν τις ανάγκες εικονισμού και συμβόλων, δίνοντάς τους όμως τελείως νέο και διαφορετικό νόημα και συμβολισμό.

Έτσι, η αρχαιοελληνική παράσταση του Ορφέα με την λύρα συμβολίζει τώρα πλέον τον Χριστό Σωτήρα και παραστάσεις όπως ο καλός ποιμήν, η άμπελος, τα παγώνια, το πλοίο, η άγκυρα, τα περιστέρια, η κρήνη, τα ελάφια, αποτελούν ένα ήδη υπάρχον εικονογραφικό σύνολο το οποίο πλέον στην εκκλησιαστική τέχνη υπηρετεί τον λόγο του Ευαγγελίου.

Από την μεσοβυζαντινή περίοδο και μετά, διάφορες συμβολικές παραστάσεις όπως ο ένθρονος Χριστός στον τύπο του ουράνιου βασιλιά-αυτοκράτορα ή αργότερα στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός «κώδικα» που θα είναι κατανοητός και αναγνωρίσιμος στους πιστούς.

Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί ενσωματώνονται στην εικονογραφική παράδοση και δημιουργούν διάφορους «εικονογραφικούς τύπους» οι οποίοι, ακόμα και αρκετούς αιώνες μετά την αρχική τους εμφάνιση, αποτελούν κομμάτι της εικονογραφικής πρακτικής και παράδοσης αν και στο πλατύ στρώμα των πιστών δεν είναι πλέον τόσο άμεσα κατανοητά.

Για παράδειγμα, σκηνές όπως το λουτρό του νεογέννητου Χριστού από τον κύκλο της Γεννήσεως, δεν μπορούν να προσληφθούν από τον σύγχρονο πιστό χωρίς ερμηνευτική προσέγγιση ενώ για τους αρχαίους ήταν αυτονόητος ο συμβολισμός και το σχόλιο στο λουτρό του νέου αυτοκράτορα από τις παραστάσεις στα ανάλογα ελληνορωμαϊκά πρότυπα.



Το λουτρό της Γέννησης είχε έναν συγκεκριμένο συμβολισμό για τους ανθρώπους της αρχαίας εποχής.

Ο συμβολισμός και η ισορροπία των χρωμάτων

Τα χρώματα της ζωγραφικής των εικόνων, φορητών και τοιχογραφιών, έχουν τους δικούς τους συμβολισμούς. Βέβαια το βαθύτερο και μυστικό νόημα της δράσης των χρωμάτων παραμένει αόριστο και φευγαλέο για τα μάτια μας και το μυαλό μας, και μόνο με το συναίσθημα και την καρδιά μπορούμε να το πλησιάσουμε και να το ερμηνεύσουμε. Η ουσία του μηνύματος των χρωμάτων ξεφεύγει από έτοιμες συνταγές και προκαθορισμένους δογματισμούς, γιατί κάθε παράδοση και κάθε πολιτισμός έχει τις δικές του αναφορές και τους δικούς του συμβολισμούς.

Υπάρχουν όμως κάποιες επιστημονικά «αντικειμενικές» λειτουργίες του χρώματος οι οποίες μπορούν να μας βοηθήσουν στην ερμηνεία της ισορροπημένης λειτουργίας των χρωμάτων όπως η αντίθεση του ανοικτού και του σκούρου, η αντίθεση του θερμού και του ψυχρού, οι αντιθέσεις των συμπληρωματικών, η ταυτόχρονη αντίθεση, η ποιοτική και η ποσοτική αντίθεση κλπ.

Στην γλώσσα των απλών ανθρώπων, από την άλλη πλευρά, συναντάμε κάποιες πολύ πετυχημένες και εύστοχες ονομασίες για τα χρώματα όπως λεμονί, κροκί, πορτοκαλί, μενεξεδί, μελιτζανί, τριανταφυλί, ζαχαρί, μελί, λαδί, σταχτί, μολυβί, θαλασσί, βυσσινί, ροδί, λαχανί, κλπ. συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο τα οπτικά ερεθίσματα με τις άλλες μας αισθήσεις.

Επίσης, ένας συνδυασμός επιστημονικής παρατήρησης και πολιτισμικής αξιολόγησης των συμβολισμών των χρωμάτων μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία και ζωή μπορεί να μας δώσει τρόπους ερμηνείας όπως αυτός που καταγράφει ο μακαριστός Φώτης Κόντογλου στο βιβλίο του «Έκφρασις της ορθοδόξου Εικονογραφίας». «Τα χρώματα» γράφει, «έχουν συμβολική σημασία, το λευκό είναι σύμβολο του φωτός και της καθαρότητας, το μαύρο του μυστικού βάθους, το γαλάζιο της δροσιάς και της διάυγειας, το πράσινο της ελπίδας και της ανάπαυσης, το κίτρινο της θείας δόξας και λαμπρότητας, το βιολετί της αγνότητας, το κόκκινο συμβολίζει την φλόγα και την θερμότητα της μυστικής θεϊκής ουσίας, το γκριζογάλαζο τις μαρμαρυγές, δηλαδή τις λάμπεις του ουρανού φωτός».



ΙC ΧC ο Αντιφωνητής, μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 14ος αιώνας.

Ο Άγιος Διονύσιος ο Αεροπαγίτης μας λέει για τα χρώματα πως «το μεν λευκόν εμφαίνει το λαμπρόν και ως μάλιστα του θείου φωτός συγγενές. Το δε κυανούν, το κρύφιον. Το δε ερυθρόν, το πυρώδες και δραστήριον».

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε απλές ζωγραφικές αρμονικές ποιότητες στην εικονογραφία, ανακαλύπτουμε και συνδέουμε διάφορους πιθανούς συμβολισμούς στα χρώματα των εικόνων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο συνεχίζουμε την ζωγραφική στο φώτισμα του προσώπου η οποία ολοκληρώνεται με τα ψιμύθια. Το χρώμα που χρησιμοποιούμε είναι το λευκό, το οποίο τυχαίνει να θέλει και την λιγότερη ποσότητα συνδετικού υλικού, δηλαδή αυγού. Είναι απαραίτητο και εδώ να χρησιμοποιήσουμε την διαφάνεια και μια μικρή ανάμειξη με την προετοιμασία της ψιμυθιάς θα μας βοηθήσει για την καλύτερη πλαστικότητα και ογκηρότητα των φώτων.

Οι γραμμές της ψιμυθιάς, οι μικρές αυτές λάμπειες του φωτός, θέλουν δεξιολογική πινελιά με ανάλογο ρυθμό και αποστάσεις και μπαίνουν βαθμηδόν και κλιμακωτά.

Με ψιμύθι φωτίζουμε και τις «αυγές» των ματιών, το πρώτο φως με φωτεινό γκριζό από λευκό με ελάχιστο μαύρο στο οποίο προσθέτουμε και μια σταγόνα προπλάσμο και στην συνέχεια το δεύτερο φως, πολύ κοντά στο περίγραμμα της ίριδας των ματιών, με λευκό.

Όλη η διαδικασία του σαρκώματος απαιτεί καλή γνώση της «γεωγραφίας» του φωτός στο πρόσωπο, δηλαδή πολλή παρατήρηση και κάποια σχετική δεξιολογία στην χρήση του πινέλου.

Γλωσσάρι

Κροκί: Απόχρωση του κίτρινου χρώματος, κοντά στο χρώμα του κρόκου του αυγού.



Ψιμυθιάς



Ψιμυθιάς

21. Η λειτουργία του φωτός στην εικονογραφία

Το κεντρομόλο φως των εικόνων

Στην ζωγραφική των εικόνων κάθε εικονιζόμενο αντικείμενο ή πρόσωπο φωτίζεται ξεχωριστά όπως και κάθε λεπτομέρεια. Δεν υπάρχει στην ορθόδοξη εικονογραφία η φυσιοκρατική φωτιστική συνθήκη της ευθύγραμμης διάδοσης του φωτός που συναντάμε στην νατουραλιστική ζωγραφική.

Στις εικόνες το φως πέφτει κεντρικά σε κάθε επιμέρους, ενώ η σκιά βρίσκεται στην περιφέρεια των αντικειμένων.

Με τον τρόπο αυτόν διακρίνεται ξεκάθαρα και έντονα το ένα όν από το άλλο, τα περιγράμματα δεν συγχέονται και τα όντα ταυτίζονται με σαφήνεια.

Όπου και να βρεθούν τα εικονιζόμενα μέσα στην σύνθεση της εικόνας, θα φέρουν σταθερά και έντονα περιγράμματα και θα φωτίζονται με το υπερφυσικό φως των εικόνων, το οποίο δεν υπακούει στους φυσικούς νόμους, δεν εξαρτάται από τον ήλιο που ανατέλλει και δύει με



Το κεντρομόλο φως, λεπτομέρεια από την Κλίμακα του Ιωάννου, τράπεζα μονής Σίμωνος Πέτρας.

ένα πρόσκαιρο φως αλλά είναι ένα φως που αναπτύσσει και ταυτίζει την ταυτότητα των προσώπων και των πραγμάτων.

Υπάρχουν περιπτώσεις που κάποια όντα εικονίζονται στις εικόνες αφώτιστα και αυτά είναι οι δαίμονες. Στην περίπτωση τους η έλλειψη μεθέξεως στο φως συνεπάγεται και συρρίκνωσή τους. Δηλαδή έχουμε υπάρξεις που μετέχουν του φωτός και είναι πλήρεις, και έχουμε άλλες υπάρξεις που δεν μετέχουν του φωτός και συρρικνώνονται, δηλαδή εμφανίζονται στην εικόνα σαν να τείνουν προς το μηδέν.

Διαφέρουν ουσιαστικά οι δαίμονες από τις άλλες υπάρξεις μόνον στην μέθεξη του φωτός. Δεν εκφράζεται στην εικόνα το κακό με την δυσμορφία και η αγιότητα με την ομορφιά, ούτε η εικονογραφία κάνει αισθητικές διακρίσεις όπως συμβαίνει στην δυτική θρησκευτική ζωγραφική.

Αντίθετα, στην βυζαντινή ζωγραφική παρατηρούμε ότι οι δαίμονες διαφέρουν από τον Χριστό και τους αγίους ως προς τον φωτισμό, ως προς το μέγεθος και ως προς την μορφή η οποία τείνει όχι προς την ασχήμια αλλά προς την αμορφία.

Αυτή είναι μια πολύ σημαντική οντολογική ιδιότητα του βυζαντινού φωτός διότι δεν αποτελεί κάποιο απλό επίθεμα των εικονιζομένων όντων, αλλά αποτελεί ακριβώς την προϋπόθεση για να έρθουν τα εικονιζόμενα με εικαστικό τρόπο «εκ του μη όντως εις το είναι».

Φωτιζόμενα τα όντα με το υπερφυσικό φως της εικόνας αναπτύσσονται σε πλήρεις υπάρξεις στο μέγεθος και στην μορφή και ταυτόχρονα ξεχωρίζουν και δεν συγχέονται με τα άλλα όντα χωρίς να καλύπτονται από τα γύρω τους.

Στην ζωγραφική αυτή, το φως δημιουργεί τον χώρο με το να δημιουργεί υπάρξεις φωτισμένες. Μόνο τότε γνωρίζονται τα όντα, όταν ανοιχθούν σε κοινωνία προς το θείον φως.



Άρα η οντολογία ταυτίζεται στην βυζαντινή ζωγραφική με την αισθητική γιατί αυτά που υπάρχουν αληθινά, δηλαδή μόνιμα χάρη στην μέθεξη του φωτός, αυτά είναι και τα ωραία, ακριβώς επειδή έχουν και τις αισθητικές κατηγορίες του σχήματος, της μορφής και του χρώματος ανεπτυγμένες.

Το φυσικό και το τεχνητό φως μέσα στον ναό

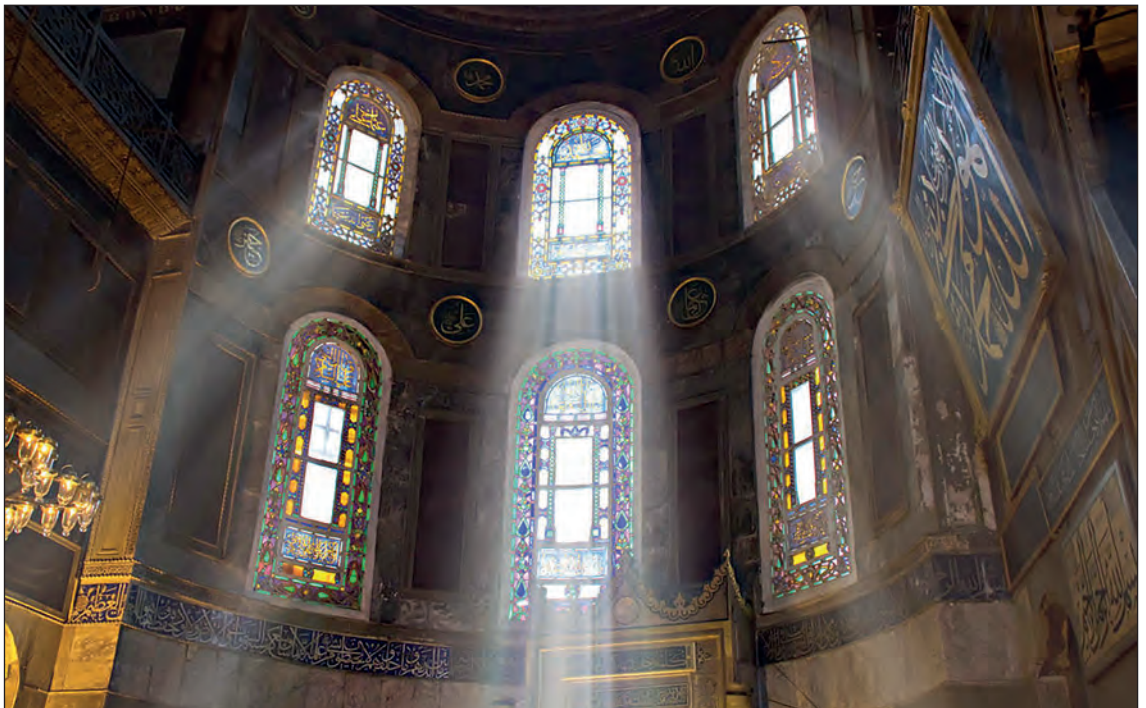
Το φως όμως, μέσα στον ναό, αποτελεί ένα φυσικό ερέθισμα που εξαρτάται από τον ήλιο και τον κύκλο της εναλλαγής μέρας και νύχτας.

Το αισθητό αυτό φως ακολουθεί μία φυσική λειτουργία στην οποία αυξάνεται και μειώνεται ακολουθώντας τον λειτουργικό κύκλο με τις ακολουθίες του εσπερινού, του λυχνικού, του αποδείπνου και του μεσονυκτικού, τις ώρες του όρθρου μέχρι την ενάτη που αρχίζει η επόμενη μέρα.

Στις εναλλαγές της έντασης και της θερμοκρασίας του φυσικού φωτός έρχεται να προστεθεί το απαραίτητο τεχνητό φως των κανδηλών και των κεριών τα οποία με το απαλό και κατανυκτικό τους φως ομορφαίνουν και ζεσταίνουν την λειτουργική ατμόσφαιρα του ναού.

Τα κεριά στους πολυελαίους και τα πολυκάνδηλα καθώς και τα διάφορα «εισοδικά», τις λαμπάδες δηλαδή που χρησιμοποιούνται στην μικρή και την μεγάλη είσοδο, στην λιτή κλπ. ανάβουν και σβήνουν στην διάρκεια των ακολουθιών δημιουργώντας ευχάριστες και λειτουργικές εναλλαγές στην ένταση του φωτισμού.

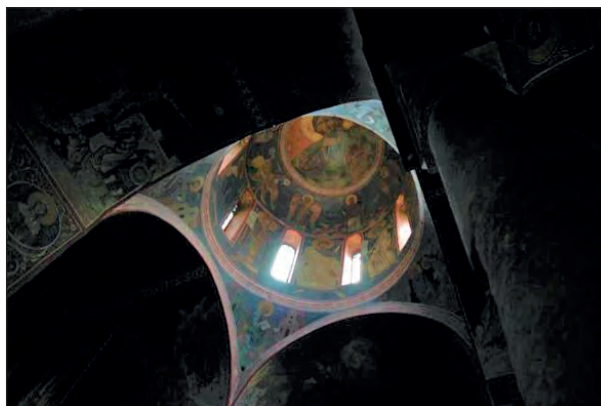
Η χρήση του ηλεκτρικών φώτων μέσα στους ναούς είναι απαραίτητο να ακολουθεί και να σέβεται την διακύμανση του φυσικού φωτός, να μην κάνει δηλαδή την νύχτα μέρα αλλά να συνεπικουρεί στην κατανυκτική ατμόσφαιρα των ακολουθιών και να φωτίζει διακριτικά τον χώρο



Φως ιλαρόν στην Αγία Σοφία.

της λατρείας, τις εικόνες και τις τοιχογραφίες αναδεικνύοντας τα αρχιτεκτονικά μέλη του ναού.

Οι φωτισμοί ακόμη και σε ένα απλό κτήριο χρειάζονται ειδική μελέτη και η πολυπλοκότητα των αναγκών που έχει ο φωτισμός των ναών τον αναγάγουν σε μια υπόθεση δύσκολη που χρειάζεται δεξιότητες ειδικών επαγγελματιών, μελέτη αρχιτεκτονικού φωτισμού (lighting designers), γνώση των λειτουργικών αναγκών και πολλή διάκριση.



Ιερός Ναός Εισοδίων της Θεοτόκου Καπνικαρέας, τοιχογραφίες του Φ. Κόντογλου και των μαθητών του.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε την λειτουργία του φυσικού φωτός μέσα στον κοντινότερο ναό και την χρήση του τεχνητού φωτός με τα παραδοσιακά κατανυκτικά φώτα των λαμπάδων και των καντηλιών και τα συγκρίνουμε με τα σύγχρονα μέσα των ηλεκτρικών φώτων μέσα στον κοντινότερο ναό.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

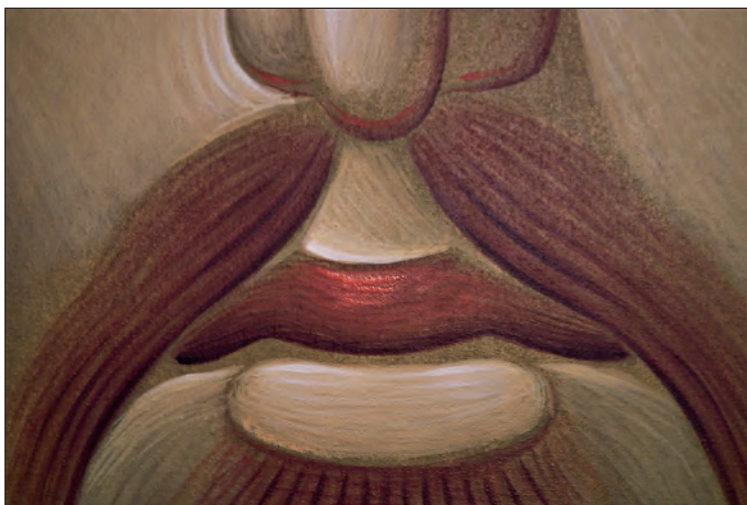
Το έργο θα τελειώσει με τον πυροδισμό ο οποίος δίνει «ζωή» στο έργο. Δεν είναι τυχαίο πως δεν προσθέτουμε τον πυροδισμό όταν ζωγραφίζουμε ένα νεκρό πρόσωπο ή σώμα, πχ. ο Χριστός στον σταυρό, στην Άκρα Ταπείνωση, στον Επιτάφιο Θρήνο, η Θεοτόκος στην Κοίμηση κλπ.

Ο **πυροδισμός** γίνεται με ένα πολύ φωτεινό κόκκινο όπως η κινάβαρη ή το κόκκινο ercolano, με διακριτική και ισορροπημένη ποσότητα αυγού ώστε να έχουμε εύχρηστη διαφάνεια. Το κόκκινο αυτό έχει αρκετό κίτρινο και μοιάζει χρωματικά με το «άνθος της ροδιάς» όπως γράφει ο Κόντογλου στην «Έκφραση».

Το δουλεύουμε πάλι σε δύο πυκνότητες. Ο έντονος πυροδισμός μπαίνει στο στόμα, στο επάνω χείλος, έντονο στην μέση και με διαφάνεια προς τα άκρα, επίσης στο κάτω μέρος της μύτης μια πινελιά και ακόμα δύο στις «ακάνθες» των ματιών.

Στον πυροδισμό προσθέτουμε δυο σταγόνες σάρκωμα και λίγο νερό και τον περνάμε διάφανο επάνω σε ολόκληρο το φωτισμένο κάτω χείλος, κεντρικά στα μάγουλα, στα επάνω βλέφαρα, στους λοβούς των αυτιών σαν τοπικό χρώμα.

Μπαίνει επίσης και σαν αντιφέγγισμα στην σκιερή πλευρά του προσώπου, του λαιμού και λίγο κάτω από τα μάτια, ανάμε-



Έντονος πυροδισμός στο επάνω χείλος.



Ολοκληρωμένο πρόσωπο του Κυρίου με διάφανο πυροδισμό

σα στο σάρκωμα και τον προπλασμό με τρόπο συμμετρικό και αντιστικτικό του ψυχρού γανώματος.

Στον πυροδισμό χρειάζεται πολλή διάκριση και λεπτότητα γιατί το έντονο κοκκίνισμα μπορεί να χαλάσει την ευγένια και την χρωματική ισορροπία του έργου.

Τα θερμά και τα ψυχρά στοιχεία του προσώπου, όπως και σε ολόκληρο το έργο πρέπει να ισορροπούν.

Γλωσσάρι

Εσπερινός ή Λυχνικό: Είναι η πρώτη ακολουθία της ημέρας. Ονομάζεται Εσπερινός, γιατί τελείται το εσπέρας (εσπέρας ονομάζεται το χρονικό διάστημα, που μεσολαβεί ανάμεσα στη δύση του ήλιου και τον ερχομό της νύκτας).



Εργασίες καθαρισμού και συντήρησης τοιχογραφιών 14ου αιώνα (δεξιά) και 18ου (αριστερά), παρεκκλήσι της Μονής Βατοπεδίου.

22. Η αρχιτεκτονική των ναών σήμερα

Σχεδιασμός βασισμένος στην λειτουργικότητα

Η ορθόδοξη πίστη, ως ζωντανή και σύγχρονη εκκλησία, κατασκευάζει ναούς, μοναστήρια και διάφορα άλλα κτίσματα που είναι απαραίτητα στην λειτουργική ζωή των πιστών.

Στην κατασκευή και το χτίσιμο ενός νέου ναού είναι απαραίτητο να υπάρχει η συνέχεια και η εξέλιξη της παράδοσης αλλά και ο διάλογος με τις σύγχρονες ανάγκες και τους σύγχρονους αρχιτεκτονικούς τρόπους.

Μέσα στον 20ο αιώνα έγιναν κάποιες προσπάθειες για ανανέωση της αρχιτεκτονικής των ναών με κάποιες σημαντικές προτάσεις και με κάποιες δοκιμές και αστοχίες.

Η γενική τάση της αντιγραφής των παλαιότερων ρυθμών είναι κάτι επιβεβλημένο για την εξέλιξη της παράδοσης. Από την άλλη μεριά όμως, η επιφανειακή μίμηση των παλαιών μνημείων, όπως η επένδυση με πέτρα σε έναν ναό φτιαγμένο εξ ολοκλήρου από μπετόν, αποτελεί μία κακή αρχιτεκτονική πρόταση.

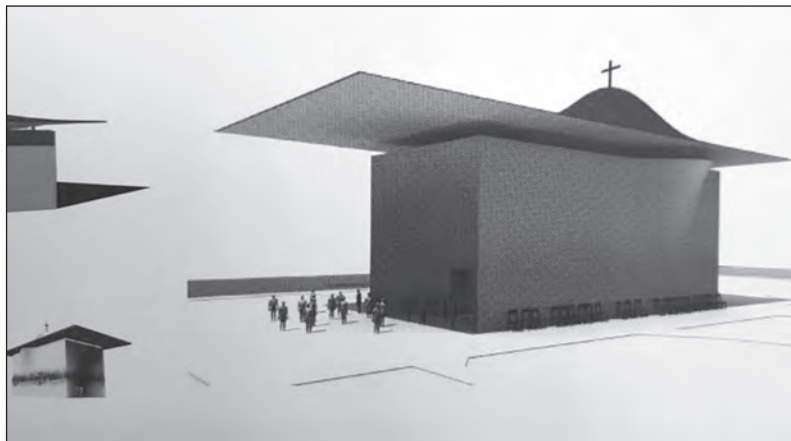
Τα κτίρια των ναών και η αρχιτεκτονική τους θα πρέπει να διασώζουν την αλήθεια των υλικών και η μορφή να ταυτίζεται και να υπηρετεί το περιεχόμενο.

Στην λειτουργικότητα ενός ναού, όπως και στα περισσότερα ανθρώπινα δημιουργήματα, πολύ σπουδαίο ρόλο και μεγάλη σημασία για το τελικό αποτέλεσμα έχει ο αρχικός σχεδιασμός.

Η ευθύνη και η δουλειά του αρχιτέκτονα που θα ασχοληθεί με τον σχεδιασμό και την ανοικοδόμηση ενός ναού, είναι να προβλέψει και να αποτυπώσει σχεδιαστικά όλες τις λεπτομέρειες, από την θεμελίωση και το χτίσιμο του ναού μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια, για όλες τις κατασκευές που είναι απαραίτητες μέσα στην εκκλησία.



Αγιορείτικο Καθολικό.



Αρχιτεκτονικό σχέδιο για σύγχρονο ναό



«Οι αρχές της παράδοσης είναι αίδιες, οι μορφές παραλλάσσουν...», αρχιτέκτων Δημήτρης Πικιώνης.

Αυτό είναι απαραίτητο για λόγους κατασκευαστικούς και τεχνικούς αλλά και από άποψη μορφολογική και καλλιτεχνική.

Είναι ανάγκη επίσης, η μελέτη κατασκευής ενός ναού να προβλέπει εκτός από την στατική επάρκεια του ναού κάποιες ακόμα σημαντικές παραμέτρους όπως την θερμομόνωση, την θέρμανση και τον κλιματισμό, την υγρασιμότητα, την ακουστική, την προσβασιμότητα σε αναπήρους, τους απαραίτητους βοηθητικούς χώρους, κλπ.

Τα κτήρια των ναών είναι κτήρια που χρειάζεται να θερμανθούν ή να δροσιστούν μόνο για κάποιες συγκεκριμένες μέρες και ώρες εβδομαδιαίως. Αυτό σημαίνει πως η θερμομόνωση των ναών πρέπει να γίνεται στην εσωτερική πλευρά των τοίχων ώστε να υπάρχει μικρή απορρόφηση και άμεση απόκριση στην ρύθμιση της θερμοκρασίας.

Όλα αυτά είναι πολύ σημαντικά για την ευπρέπεια, την λειτουργικότητα και την ομορφιά των ναών αλλά και για την παρουσία της εκκλησίας στον σύγχρονο κόσμο.



Κοιμητηριακό παρεκκλήσιο Σιμωνόπετρας.



Ναός των Αγίων Ιωάννου Προδρόμου, Θεολόγου και Χρυσοστόμου στην Άλμπα Ιούλια, Ρουμανία.



Το εσωτερικό του ναού.

IC XC ο Παντοκράτωρ,
τρούλος Αγ. Κοσμά Αμαρουσίου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τα εκκλησιαστικά σκεύη μέσα στον κοντινότερο ναό και τα συγκρίνουμε με τα αρχαιότερα που μπορούμε να δούμε σε διάφορες συλλογές και μουσεία ή σε παλαιούς ναούς και μοναστήρια.

Παρατηρούμε την εξωτερική και την εσωτερική μορφή των σύγχρονων ναών αλλά και την γενική τους ατμόσφαιρα, κάνουμε σύγκριση με κάποιον παλαιότερο ναό και περιγράφουμε τα συναισθήματα που μας δημιουργεί η παρουσία μας μέσα στον χώρο.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ολοκληρώνουμε την ζωγραφική του Κυρίου Παντοκράτορα και υπογράφουμε το έργο μας με το συνηθισμένο «δια χειρός» και το όνομά μας σε γενική.

23. Η αισθητική των κατασκευών μέσα στον ναό

Λειτουργικότητα και ιεροπρέπεια

Μπαίνοντας σε έναν παλιό ναό που διατηρείται χωρίς δραστικές σύγχρονες παρεμβάσεις, είναι εύκολο να παρατηρήσουμε σε κάθε πράγμα που βλέπουμε πως συνδυάζεται με επιτυχία η λειτουργικότητα και η καλλιτεχνία με μοναδική και θαυμαστή ενότητα.

Αυτή η θαυμαστή ενότητα μορφής και περιεχομένου, την οποία συναντάμε σε μεγάλο βαθμό στα έργα των εκκλησιαστικών τεχνών του παρελθόντος, φαίνεται πως συχνά δεν υπάρχει στην σύγχρονη εκκλησιαστική πρακτική.

Σε πολλές σύγχρονες εκκλησίες φαίνεται να απουσιάζει αυτή η θαυμαστή ποιότητα των παλαιότερων εποχών. Τα φώτα μέσα στους ναούς είναι συνήθως υπερβολικά έντονα, τα μάρμαρα είναι γυαλισμένα σαν σαπούνι, αντί για τα μανουάλια διάφοροι «βωμοί» για τα κεριά με ευτελή υλικά και θορυβώδεις απορροφητήρες για τον καπνό, άσχημες ηχητικές εγκαταστάσεις με κακή απόδοση και εκκωφαντικά μεγάφωνα, κλιματιστικά μηχανήματα τοποθετημένα με βάρβαρο τρόπο επάνω στις τοιχογραφίες, πολυέλαιοι από ευτελή υλικά, πλαστικά λουλούδια για διακόσμηση των εικόνων και άλλες προχειρότητες ευτελίζουν και καταστρέφουν την παραδοσιακή κατανυκτική και ιερή ατμόσφαιρα της λατρείας.



Αγ. Απόστολοι Θεσσαλονίκης.

Τα εκκλησιαστικά σκεύη αλλά και οι διάφορες κατασκευές μέσα στον ναό χρειάζονται ειδικό σχεδιασμό και εξειδικευμένες γνώσεις για να έχουμε τα σωστά αποτελέσματα.

Οι ειδικές αυτές κατασκευές, όπως το τέμπλο, ο άμβωνας, ο δεσποτικός θρόνος, τα ψαλτήρια των χορών, τα προσκυνητάρια, οι κηροστάτες, τα μανουάλια, οι πολυέλαιοι, το παγκάρι, τα στασίδια, τα καθίσματα, οι εξωτερικές και εσωτερικές θύρες μέχρι και το τελευταίο πόμολο πρέπει να σχεδιάζονται από τον ειδικό αρχιτέκτονα-ναοδόμο με κριτήρια λειτουργικότητας και ιεροπρέπειας.

Συμβαίνει πολύ συχνά κάποιοι αυτόκλητοι «ειδικοί», χωρίς την ανάλογη παιδεία και τις απαραίτητες γνώσεις, να αναλαμβάνουν διάφορες κατασκευές εντός του ναού χωρίς όμως να έχουν τα ανάλογα λειτουργικά και εκκλησιαστικά κριτήρια.

Το αποτέλεσμα είναι οι ναοί να αποκτούν άσχημη εικόνα και να απωθούν αντί να προσκαλούν τους πιστούς στην λατρεία και στην προσευχή.

Η κατασκευή όλων των σκευών του ιερού ναού, του φωτισμού και των ηχητικών εγκαταστάσεων είναι ανάγκη να γίνονται με πολλή διάκριση και γνώση, συνδυάζοντας την απλότητα, την λειτουργικότητα, την ιερότητα αλλά και το κάλλος που πρέπει να έχουν όλα τα πράγματα μέσα στον χώρο της εκκλησίας.

Οι άνθρωποι που ασχολούνται με τον σχεδιασμό και την κατασκευή όλων αυτών των λειτουργικών σκευών και εγκαταστάσεων, θα πρέπει να έχουν τα ανάλογα εφόδια σε γνώσεις και δεξιότητες, να έχουν εκκλησιαστική παιδεία και να μετέχουν στο εκκλησιαστικό γεγονός.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τα εκκλησιαστικά σκεύη μέσα στον κοντινότερο ναό και τα συγκρίνουμε με τα αρχαιότερα που μπορούμε να δούμε και να μελετήσουμε σε διάφορες συλλογές και μουσεία ή σε παλαιούς ναούς και μοναστήρια.



«Εισοδικόν» 14ου αιώνα, μονή Ντέτσανη.



Θύρα σύγχρονου Ναού.



Αναλόγιο
ψαλτηρίου
και σύγχρονη
λειτουργική και
ιεροπρεπής
κατασκευή κηροστάτου,
αρχιτέκτων
Σταύρος
Μαμαλούκος.



Δραστηριότητες εργαστηρίου

Χρησιμοποιώντας βερνίκι νερού, αραιωμένο με ίση ποσότητα νερού, με ένα φαρδύ πινέλο και προσεκτικές κινήσεις βερνικώνουμε την εικόνα που ζωγραφίσαμε για να την προστατέψουμε από την φθορά. Χρησιμοποιούμε όχι πολύ γεμάτο το πινέλο και, για το πρώτο χέρι, περνάμε το υδατοδιαλυτό βερνίκι μία φορά μόνο σε κάθε σημείο χωρίς να επιστρέφουμε για να «στρώσουμε» την επιφάνεια επειδή το νερό του βερνικιού μπορεί να παρασύρει το χρώμα της αυγοτέμπερας. Όταν εφαρμοστεί και στεγνώσει το πρώτο χέρι δεν διατρέχει πλέον κανένα κίνδυνο η αυγοτέμπερα και εφαρμόζουμε ένα δεύτερο χέρι βερνίκι ελεύθερα.



Βερνίκωμα με ακρυλικό βερνίκι νερού.

24. Η εικονογραφική τέχνη μέσα στον ναό ως σύνολο

Εκεί που ο ουρανός κατεβαίνει στην γη

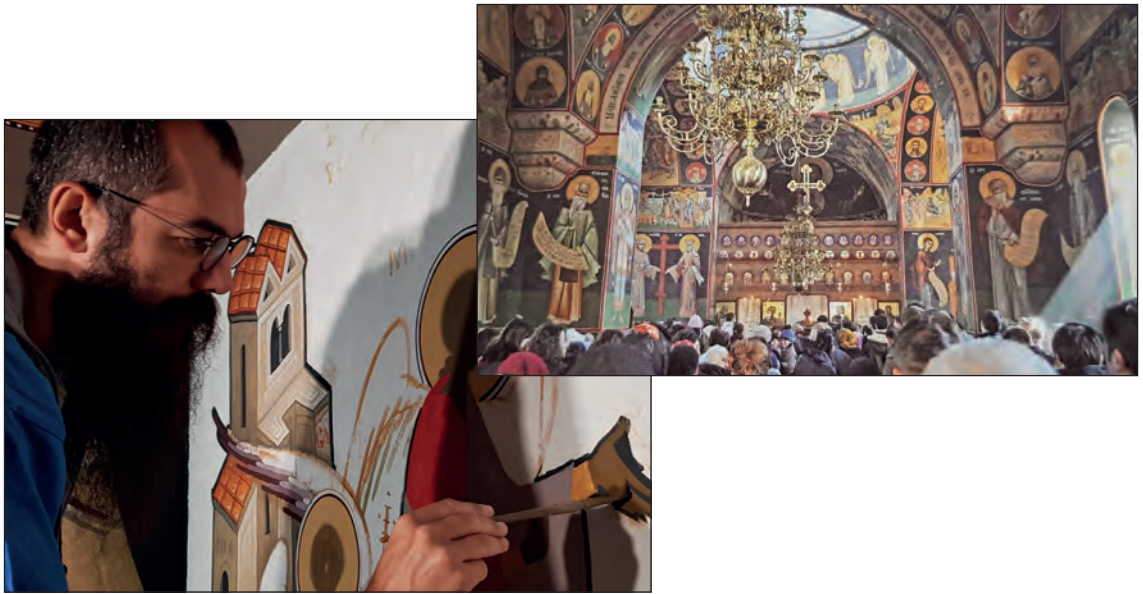
Περνώντας το κατώφλι του ναού αισθάνεσαι πως μπαίνεις σε έναν «επίγειο ουρανό, μέσα στον οποίο περιπατεί ο επουράνιος Θεός», μας τονίζει με έμφαση ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Είναι λοιπόν ο ναός η πύλη του ουρανού, το σπίτι του Θεού, και κάτω από τον τρούλο, που συμβολίζει τους ουρανούς των ουρανών και τις καμάρες, τα τέσσερα άκρα του κόσμου, η εκκλησία του Χριστού μάς ενώνει σε μία σύναξη. Κάτω από τον Χριστό Παντοκράτορα του τρούλου αισθανόμαστε προστατευμένοι και ενωμένοι σε ένα σώμα, με προοπτική την σωτηρία μας και προορισμό την βασιλεία του Θεού.

Μέσα στον ναό αναπνέουμε την ατμόσφαιρα της Θείας Λειτουργίας, ψηλαφούμε τον χώρο στον οποίο γινόμαστε, όπως λέει ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, «σύγχρονοι και σύνοικοι της Αγίας Τριάδος και πάντων των Αγίων». Καίριο και αποφασιστικό ρόλο ώστε να επιτευχθεί αυτό, παίζει η εικονογραφία, οι εικόνες και οι τοιχογραφίες.



Το Καθολικό της Σιμωνόπετρας στο Άγιον Όρος.



Πανεπιστημιακός Ναός Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά στο Βουκουρέστι,
τοιχογραφίες του ζωγράφου και καθηγητή Μιχαήλ Κομάν.

Οι εικόνες και οι τοιχογραφίες μέσα σε μια εκκλησία είναι σημαντικό να έχουν ενότητα ύφους και τεχνοτροπίας, ενότητα ρυθμού και ατμόσφαιρας ώστε αυτή η ενότητα να μεταφέρεται μέσω της όρασης στα νοήματα και τα συναισθήματα των πιστών.

Ο χώρος του ναού, θα πρέπει να λειτουργεί σαν ένας ενιαίος εικαστικός χώρος, σαν ένα ενιαίο έργο με αρχή, μέση και τέλος, με συγκεκριμένο θέμα και σαφές νόημα. Το νόημα αυτό ταυτίζεται με αυτό του ευαγγελίου, είναι τα καλά νέα της σωτηρίας του γένους των ανθρώπων τα οποία παρουσιάζει και αισθητοποιεί η εικονογραφία μέσα στον χώρο της εκκλησίας.

Στον χώρο του ναού τα πάντα συντελούν ώστε κάθε εισερχόμενος να προσκαλείται να συμμετέχει βιωματικά στη λατρευτική μέθεξη.

Οι εικόνες γεμίζουν τον δομημένο χώρο, τον φορτίζουν εικαστικά και προσκαλούν τους πιστούς σε μια αμφίδρομη σχέση προσευχητικής ενεργοποίησης και νήψης.

Αυτή ακριβώς η λειτουργία της εικονογραφίας μέσα στο κτήριο του ναού, με την μυστική και άρρητη συνύπαρξη της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής, που συναρμόζει δύο τέχνες σε μία ενότητα, αναδεικνύει το σύνολο του ναού ως μόνιμη «εικαστική εγκατάσταση».

Η εικαστική εγκατάσταση, στην γλώσσα της σύγχρονης τέχνης, είναι ένας συνδυασμός ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής, δράσεων και οπτικοακουστικών μέσων που υποβάλει στους θεατές με έμμεσο τρόπο μηνύματα και προβληματισμούς για το εφήμερο του κόσμου.

«Μπαίνω μέσα στο ιατρείο των ψυχών, την εκκλησία, πνιγμένος από λογισμούς που με ενοχλούν σαν αγκάθια. Η ομορφιά των εικόνων με έλκει και με τραβάει και άθελά μου αναβλύζει μέσα στην ψυχή μου η δοξολογία του Θεού. Είδα την υπομονή των μαρτύρων, την ανταμοιβή των στεφάνων και η προθυμία σαν φωτιά με ανάβει από ζήλο. Πέφτω και προσκυνώ τον Θεό, και μέσα από την εικόνα παίρνω την σωτηρία μου», μας λέει ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός.

Η τέχνη της εκκλησίας δεν παύει να είναι για όλους μας πηγή έκπληξης και έμπνευσης, εκφράζοντας και μεταφέροντας μέσα σε όλους τους αιώνες και όλους τους τόπους, με ιεροπρέπεια και κάλλος, το σωτήριο μήνυμα της βασιλείας του Θεού.



ΙC ΧC ο Νυμφίος,
χείρ Δημητρίου Χατζηαποστόλου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Παρατηρούμε τον χώρο της εκκλησίας ως ένα σύνολο που συνδυάζει ζωγραφική, αρχιτεκτονική, γλυπτική, δράσεις και κινήσεις μέσα στον κοντινότερο ναό και εντοπίζουμε τα κοινά στοιχεία που μπορούμε να βρούμε με τις σύγχρονες «εικαστικές εγκαταστάσεις».

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε τα έργα της χρονιάς, σχέδια, ανθίβολα, διακοσμητικά κλπ. και τα εκθέτουμε στο εργαστήριο ή σε άλλο κατάλληλο χώρο, αναγράφοντας το θέμα, το υλικό κατασκευής και το όνομα του δημιουργού.

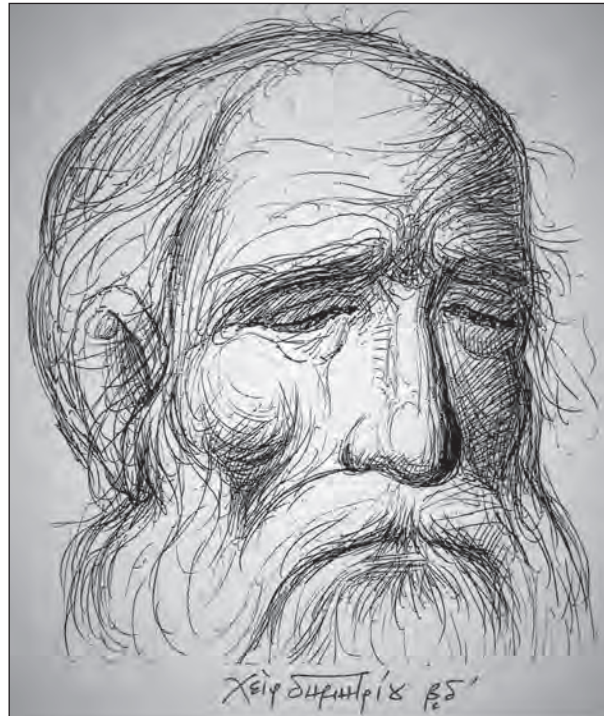
Σχολιάζουν οι μαθητές τα έργα τους, συζητούν για την εικονογραφική τους σπουδή, για τις γνώσεις και την εμπειρία που απέκτησαν.



IC XC, το όντως εφετόν, χειρ Ξενοφώντος Μπόκου.

Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. «Εικονίζοντες εν σκιά»



Όταν η σκιά προδιαγράφει τα μέλλοντα

Ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, στην Ερμηνεία της προς Εβραίους επιστολής του Αποστόλου Παύλου, χρησιμοποιεί όρους εικαστικούς και περιγράφει πολύ γλαφυρά την διαδικασία της ζωγραφικής: «Έως αν περιάγη τις τα χρώματα, σκιά τις εστί, όταν δε το άνθος επαλείψη τις και επιχρίση τα χρώματα, τότε εικόν γίνεται». Δηλαδή, μέχρι να χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος τα χρώματα, η εικόνα είναι απλώς μια σκιώδης υποτύπωση, όταν όμως προσθέσει με τις χρωστικές τις διάφορες αποχρώσεις, τότε γίνεται κανονική εικόνα.

Η σκιά, το περίγραμμα αρχικά, το σχέδιο στη συνέχεια, δηλαδή η σκιαγραφία, είναι η αφετηρία της τέχνης της ζωγραφικής, όπου, κατά το «Ονομαστικόν» του Πολυδεύκου «το σκιαγραφείν, δηλαδή το σκιάν περιγράψασθαι προηγείται του χρώσαι, επιχρώσαι άνθεσι φαιδρύναι» (Πολυδεύκης, Ονομαστικόν, 7, 128).

Δηλαδή το σχέδιο με σκιά πάνω στο λευκό (ή το αντίθετο) είναι ο τρόπος του σχεδιασμού, το σκαρίφημα, το προσχέδιο, αυτό που οργανώνει και προαναγγέλλει την μορφή της εικόνας.

Τι είναι όμως το σχέδιο;

Στην οπτική μας πραγματικότητα δεν «υπάρχει» το σχέδιο, δεν υπάρχουν «γραμμές», γιατί η ουσία των εικαστικών μορφών είναι το χρώμα.

Η διαλεκτική του χρώματος και του σχεδίου

Το χρώμα υπάρχει πριν από το σχέδιο ως πραγματικότητα αλλά στην ζωγραφική το σχέδιο προηγείται του χρώματος γιατί οριοθετεί τα περιγράμματά του και το καθορίζει, είναι ο λόγος του χρώματος.

Οι γραμμές δηλαδή του σχεδίου υπηρετούν την διάκριση και την «υποστασιοποίηση» των επί μέρους εικονιζομένων μέσα στην ζωγραφική σύνθεση.

Για αυτό τον λόγο το σχέδιο της βυζαντινής ζωγραφικής χαρακτηρίζεται από απλότητα και αφαίρεση, επειδή χωρίς αυτές δεν μπορεί να επιτελέσει την βασική λειτουργία του, την ανάδειξη των μορφών.

Για να είναι σαφή και ευδιάκριτα τα όρια των μορφών, πράγμα απαραίτητο στην εικονογραφία ώστε να πραγματώνεται η αλήθεια των προσώπων και των πραγμάτων, το σχέδιο και οι γραμμές του συναρμόζονται και δομούνται με ένα είδος κάθαρσης.

Το σχέδιο των εικόνων, χωρίς φλυαρία και επιτήδευση περιγράφει με αμεσότητα, απλότητα και ευθύτητα ό,τι πρέπει να μας δείξει και παραλείπει όσα είναι περιττά και ανούσια.

Οι γραμμές απλοποιούν τα στοιχεία που δεν είναι σημαντικά και οι μορφές αποκτούν ενάργεια και καθαρότητα, εντοπίζοντας και αναδεικνύοντας τα σημαντικά και απαραίτητα στοιχεία των μορφών.



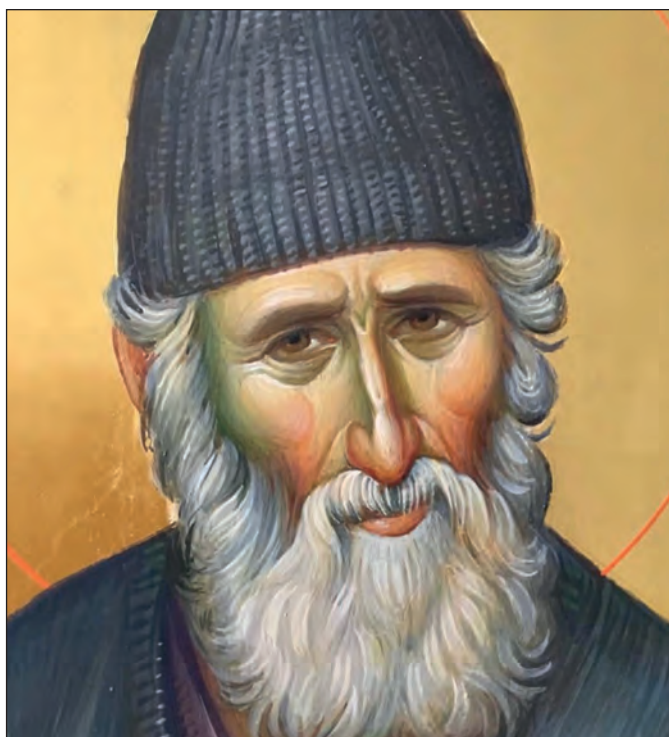
Άγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, τοιχογραφία στην κόγχη του ιερού, Μονή Στουντένιτσα, Σερβία, 1314.

Η γραμμή και ο ρυθμός στο σχέδιο

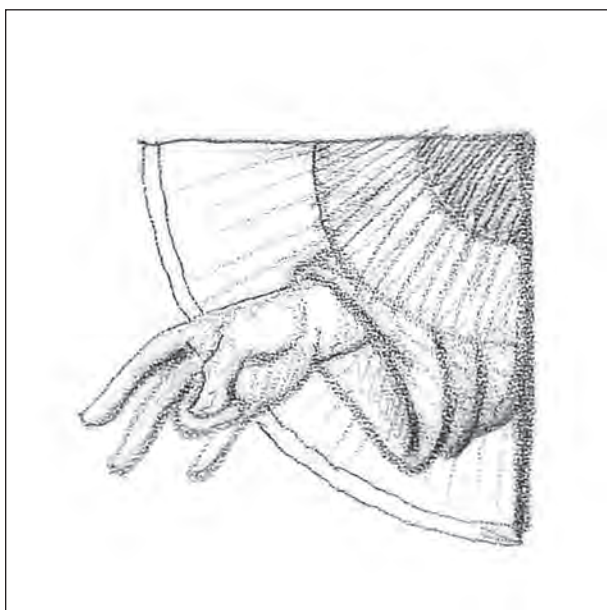
Με την οργάνωση των γραμμών του σχεδίου δημιουργείται κάτι επίσης πολύ σημαντικό, ο ρυθμός.

Οι γραμμές του σχεδίου δεν είναι αυτόνομες αλλά υπακούν σε κάποιο εσωτερικό ρυθμό, καθώς σχετίζονται μεταξύ τους με θαυμαστή ενότητα και συνέπεια.

Τα πάντα μέσα στο σχέδιο των μορφών υπάρχουν σε αλληλοπεριχώριση καθώς σχετίζονται ρυθμικά και δημιουργούν απλές αλλά θαυμαστές συνθέσεις.



Άγιος Παΐσιος ο Αγιορείτης, έργο Ilie Bobaianu.



Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε με δικά μας λόγια την έννοια της σκιάς στους αρχαίους συγγραφείς και την λειτουργία της στην δημιουργία του σχεδίου.

Ανακαλύπτουμε σε εικονογραφικές συνθέσεις την λειτουργία και την οργάνωση της γραμμής.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Σχεδιάζουμε ελεύθερα με μολύβι σε χαρτί ένα πρόσωπο που ποζάρει «εκ του φυσικού» ή από μνήμης ή από φωτογραφία. Ξεκινάμε τοποθετώντας το γενικό σχήμα με πολύ απαλές γραμμές με μολύβι μέτρι-

ας σκληρότητας και αφού ορίσουμε μία σχέση πλάτους και ύψους, πχ. ένα μάτι και την μύτη, μπορούμε να μεταφέρουμε διάφορα μεγέθη αναλογικά και να στήσουμε ολόκληρο το σχέδιο.

Στην συνέχεια, όταν σιγουρέψουμε το γενικό σχήμα της σύνθεσης, δυναμώνουμε τις εντάσεις με πιο μαλακό μολύβι τονίζοντας τις εντάσεις των σκιών όπου χρειάζεται.

Γλωσσάρι

Πολυδεύκης Ιούλιος (2ος αι. μ.Χ.): Σοφιστής, φιλόσοφος και λεξικογράφος. Καταγόταν από την πόλη Ναύκρατη της Αιγύπτου και σπούδασε στην Αθήνα, κοντά στον ρήτορα Αδριανό, μαθητή του Ηρώδη του Αττικού. Συνέγραψε αρκετά αξιόλογα έργα, ωστόσο έγινε γνωστός από το περίφημο λεξικό του το οποίο επιγράφεται «Ονομαστικόν» και αποτελείται από δέκα Βιβλία. Σε αυτό καταχώρισε λέξεις που ήταν σε χρήση στην αττική διάλεκτο και τις ταξινόμησε, όχι αλφαβητικά, αλλά με δικό του σύστημα.



Σχέδιο Δ.Χ.

2. «Παντός εικονιζομένου ουχ η φύσις αλλ' η υπόστασις εικονίζεται»



Η σημασία της λέξης «υπόσταση»

Μπροστά στην εικόνα του Χριστού αντικρύζουμε την υπόστασή Του, επειδή «παντός εικονιζομένου ουχ η φύσις αλλ' η υπόστασις εικονίζεται», δηλαδή στις εικόνες, σε κάθε εικονιζόμενο πρόσωπο εικονίζεται όχι η φύση αλλά η υπόσταση του προσώπου, όπως μας αποκαλύπτει ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης. Αυτό συμβαίνει επειδή η υπόσταση του Χριστού περιλαμβάνει και τις δύο φύσεις Του.

Ζωγραφίζοντας δηλαδή την φυσική μορφή, την «σάρκα» του Χριστού, με αυτή την εικόνα δείχνουμε όχι απλώς την φύση του σαρκωμένου Θεού Λόγου, αλλά, ταυτοχρόνως δείχνουμε και την υπόστασή Του, δηλαδή το Πρόσωπό Του, στο οποίο ενώθηκαν ασυγχύτως

και αδιαιρέτως οι δύο φύσεις, η θεική και η ανθρώπινη, σύμφωνα με το δόγμα που είχε διατυπωθεί στην Σύνοδο της Χαλκηδόνας.

Το δόγμα της Χαλκηδόνας ξεκαθάρισε την διαφορά ανάμεσα στην «φύση» και στην «υπόσταση», δηλαδή το πρόσωπο. Η «φύση» είναι κοινή σε όλους τους ανθρώπους. Η «υπόσταση» όμως υποδηλώνει τον ιδιαίτερο, ατομικό και προσωπικό τρόπο υπάρξεως, το καθ' εαυτό είναι, και προσθέτει το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών.

Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός μας βοηθά να καταλάβουμε τον όρο «υπόσταση» και μας εξηγεί λέγοντας πως «στην αγία Τριάδα έχουμε τρεις υποστάσεις, είναι ο Πατήρ, ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα. Φύση και ουσία είναι μία, η υπερουσία και και ακατάληπτη Θεότητα. Στους αγγέλους υποστάσεις είναι ο Μιχαήλ και ο Γαβριήλ και οι υπόλοιποι άγγελοι, ενώ η ουσία, το περιεκτικό είδος τους, είναι η αγγελική φύση. Το ίδιο και για τους ανθρώπους, ξεχωριστές υποστάσεις είναι ο Πέτρος, ο Παύλος, ο Ιωάννης και οι υπόλοιποι άνθρωποι αλλά η ουσία τους, το περιεκτικό τους είδος, είναι η ανθρωπότητα».



Δέση, χειρ Αγγέλου Ακοτάντου, μονή Βιάννου, 15ος αιώνας.

Στο ερώτημα λοιπόν, ποια φύση εικονίζεται στην εικόνα του Χριστού, η θεία φύση ή η ανθρώπινη, την απάντηση μας την δίνει ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, εικονίζουμε την υπόσταση, το πρόσωπο, και επειδή «ο Χριστός είναι περιγραπτός καθ' υπόστασιν, καν εν θεότηι απερίγραπτος», μπορούμε να περιγράψουμε την υπόστασή του ακόμα και αν η θεότητά του δεν μπορεί να περιγραφεί.

Άρα λοιπόν, επειδή στον Χριστό υπήρχαν δύο διαφορετικές φύσεις σε μία υπόσταση, για αυτόν τον λόγο δεν αναπαριστάνουμε την θεική του φύση αλλά την Θεανδρική Του υπόσταση.

Η φυσική εικόνα και η τεχνητή εικόνα

Ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην «φυσική» εικόνα και την «τεχνητή» εικόνα. Στην «φυσική» εικόνα, το πρωτότυπο και η εικόνα ταυτίζονται «ουσιωδώς», ως προς την ουσία αλλά διαφέρουν ως προς την υπόσταση, έχουν διαφορετικές υποστάσεις.

Γνωρίζουμε πως «ο Χριστός εστίν εικών του Θεού του αοράτου», η ζωγραφισμένη όμως εικόνα του Χριστού, ενώ ταυτίζεται με το πρωτότυπό της «τη ομοιώσει», ως προς την ομοιότητα της μορφής, διακρίνεται από αυτό «φυσικώς», ως προς την ουσία.



Η δογματική διδασκαλία της Εκκλησίας για τις εικόνες, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τους αγίους πατέρες του Η' και Θ' αιώνα και όπως διατυπώθηκε από την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο, συνδέεται άρρηκτα με την προγενέστερη θεολογική παράδοση της Εκκλησίας και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της όλης θεολογίας της.

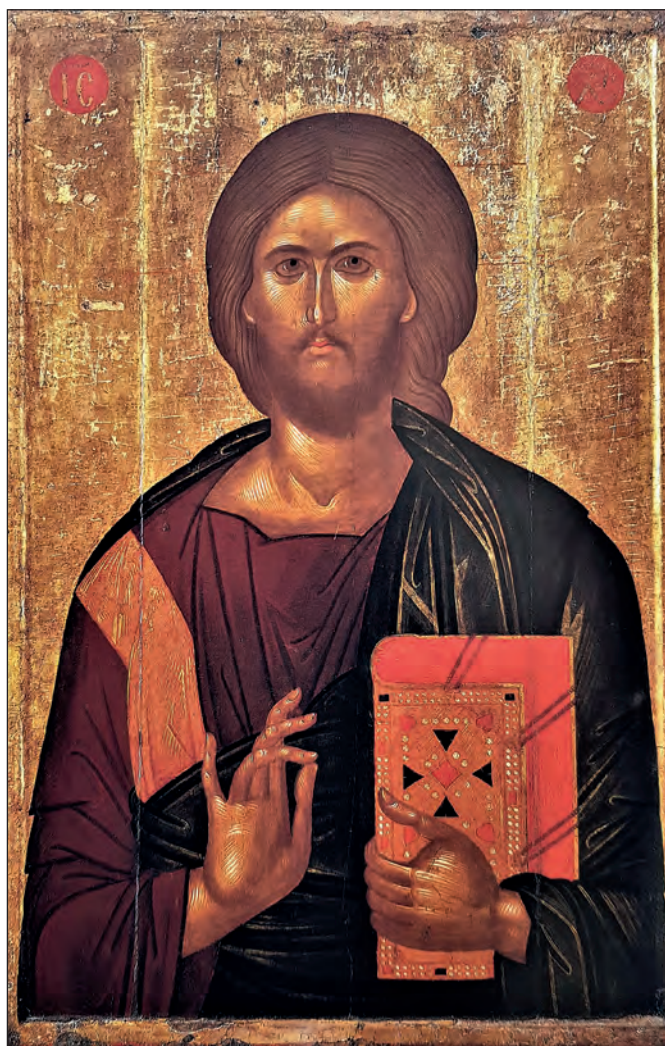
Οι Πατέρες της Εκκλησίας με την μελέτη της Αγίας Γραφής, την Αποκάλυψη του Χριστού στους Αποστόλους και με την φώτιση του Αγίου Πνεύματος, μας ξεκαθάρισαν πως ο Χριστός είναι ο αληθινός Θεός, ο οποίος ενανθρώπησε για να νικήσει τον θάνατο, την αμαρτία και τον διάβολο.

Στον Ιορδάνη ποταμό φανερώθηκε η ύπαρξη της Αγίας Τριάδος, στο Όρος Θαβώρ έλαμψε το πρόσωπο του Χριστού όπως ο ήλιος και τα ιμάτιά Του έγιναν λευκά όπως το φως.

Επίσης, η φωτεινή νεφέλη κάλυψε τους Μαθητές και ακούσθηκε η φωνή του Πατρός. Αυτό το Φως δεν ήταν κτιστό, αλλά θείο, άκτιστο, ήταν το Φως της θεότητας.

Στον Χριστό υπήρχε η ανθρώπινη φύση (ψυχή, σώμα), αλλά από μέσα εξερχόταν και η λάμψη της θεότητας. Αυτό το Φως δεν ήταν μία άλλη φύση, αλλά η θεία φύση που ήταν ενωμένη με την ανθρώπινη φύση στον Χριστό.

Έτσι, φανερώθηκε η θεότητα του Χριστού χωρίς να καταργείται η ανθρώπινη φύση. Αυτό έκανε



IC XC, ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος, αρχές 15ου αιώνα.

βι μέτριας σκληρότητας και αφού ορίσουμε μία σχέση πλάτους και ύψους, πχ. ένα μάτι και την μύτη, μπορούμε να μεταφέρουμε διάφορα μεγέθη αναλογικά και να στήσουμε ολόκληρο το σχέδιο.

Στην συνέχεια, όταν σιγουρέψουμε το γενικό σχήμα της σύνθεσης, δυναμώνουμε τις εντάσεις με πιο μαλακό μολύβι τονίζοντας τις εντάσεις των σκιών όπου χρειάζεται.

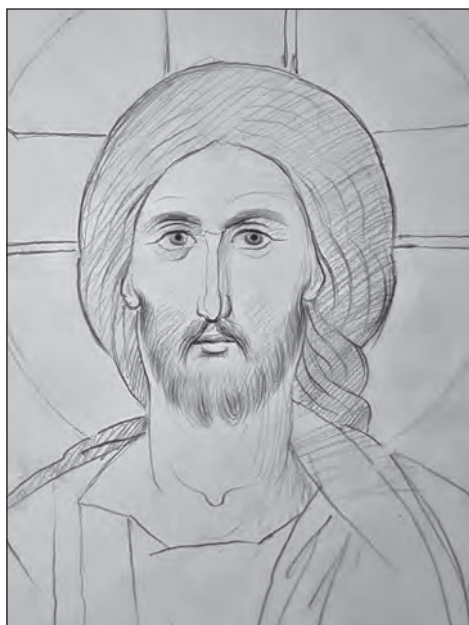
τους Πατέρες να πουν ότι οι δύο φύσεις, θεία και ανθρώπινη, ενεργούν στην υπόσταση-πρόσωπο του Λόγου, «ασυγχύτως, ατρέπτως, αδιαιρέτως, αχωρίστως».

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Περιγράφουμε τον λόγο για τον οποίο στην εικόνα του Χριστού εικονίζεται η υπόσταση του σαρκωμένου λόγου.
- Συζητάμε για την δυνατότητα να εικονιστεί ο Τριαδικός Θεός.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Σχεδιάζουμε ελεύθερα με μολύβι σε χαρτί το πρόσωπο του Κυρίου ή της Θεοτόκου από την Δέηση της Μονής Βιάννου του 15ου αιώνα. Ξεκινάμε τοποθετώντας το γενικό σχήμα με πολύ απαλές γραμμές με μολύ-



Σχέδιο στηθαίου Χριστού.

Γλωσσάρι

Άγιος Θεοδοσίος ο Στουδίτης: Ένας από τους μεγάλους ομολογητές της Ορθοδοξίας, έδρασε σε μια πολύ ταραγμένη για την Εκκλησία ιστορική περίοδο. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 759 από ευγενείς και ευσεβείς γονείς, σπούδασε την ελληνική φιλοσοφία και τους Πατέρες της Εκκλησίας. Έφηβος ακόμη, αποσύρθηκε το 781 σε μοναστήρι στην Προύσα της Μικράς Ασίας, ενώ το 798 έγινε ηγούμενος της περίφημης Μονής του Στουδίου. Διώχτηκε και εξορίστηκε αρκετές φορές. Έγραψε σπουδαιότατα θεολογικά έργα. Διακρίθηκε επίσης ως σπουδαίος ποιητής και υμνογράφος, ο οποίος συνέθεσε τους περισσότερους ύμνους του Τριωδίου.

Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός: Θεολόγος και ποιητής του 8ου αιώνα μ.Χ. και μέγας πατήρ της Εκκλησίας. Γεννήθηκε στη Δαμασκό στα τέλη του 7ου αιώνα μ.Χ. Έγινε μοναχός στην περίφημη Μονή του Αγίου Σάββα, όπου έμεινε σ' όλη του τη ζωή, μελετώντας και συγγράφοντας.

Όρος Θαβώρ: Δεσπόζει στο μέσον της Γαλιλαίας, απομονωμένο γύρω από άλλα όρη. Η παράδοση της Εκκλησίας συνδέει το γεγονός της Μεταμορφώσεως Του Κυρίου με το όρος Θαβώρ.

Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά:

Το όρος Σινά αποτελεί ένα ελληνορθόδοξο Μοναστικό κέντρο με αδιάκοπη πνευματική ζωή 18 αιώνων. Η Ιερά Μονή του όρους Σινά κτίστηκε τον 6ο αι. την εποχή του Ιουστινιανού στους πρόποδες του όρους Χωρήβ, στην κορυφή του οποίου ο Προφήτης Μωυσής παρέλαβε από τον Θεό τις 10 εντολές και το Νόμο. Η βιβλιοθήκη της Μονής είναι μία από τις αρχαιότερες με συνεχή ζωή και σπουδαιότερες του κόσμου με κειμήλια όπως παπύρους, έντυπα και έγγραφα σε διάφορες γλώσσες και ο Σιναϊτικός κώδικας. Μεταξύ των κειμηλίων ξεχωρίζει η συλλογή των φορητών εικόνων, καθώς φυλάσσονται εικόνες του 6ου και 7ου αιώνα. Μεταξύ τους και οι παλαιότερες σωζόμενες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας.



Αγ. Νικόλαος, ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος, 15ος αιώνας.

3. Η ορθόδοξη εικόνα, μια «λεπτομέρεια» από τα έσχατα



Η Δευτέρα Παρουσία του Χριστού.

Η εικόνα ως συγκεφαλαίωση της βασιλείας

Κάθε λειτουργική εικόνα μέσα στη λατρεία της εκκλησίας, είτε είναι τοιχογραφία, είτε στο τέμπλο ή ακόμα και στα σπίτια των πιστών, είναι μία «λεπτομέρεια» της εικονογραφικής σύνθεσης από τα έσχατα, από τη Δευτέρα Παρουσία του Χριστού.

Έτσι η εικόνα του Χριστού παντοκράτορα, του σαρκωμένου, σταυρωμένου, αναστημένου, αναληφθέντος και πάλιν ερχομένου Χριστού είναι η εικόνα στην οποία συγκεφαλαιώνει το μήνυμα του ευαγγελίου για τη σωτηρία του γένους των ανθρώπων, θανάτω θάνατον πατήσας και τοις εν τοις μνήμασι ζών χαρισάμενος.

Στους ζωγράφους των εικόνων χαρίστηκε η δυνατότητα να ζωγραφίζουν την εικόνα του Χριστού, αφού γεννήθηκε εξεικονισμένος όπως λένε οι Πατέρες της Εκκλησίας, και όταν προσκυνούμε την εικόνα του Χριστού, προσκυνούμε τον Θεάνθρωπο, τη θεότητα και την ανθρωπότητα, την αναστημένη σάρκα του Κυρίου με την οποία ανελήφθει στους ουρανούς στα δεξιά του Πατρός.



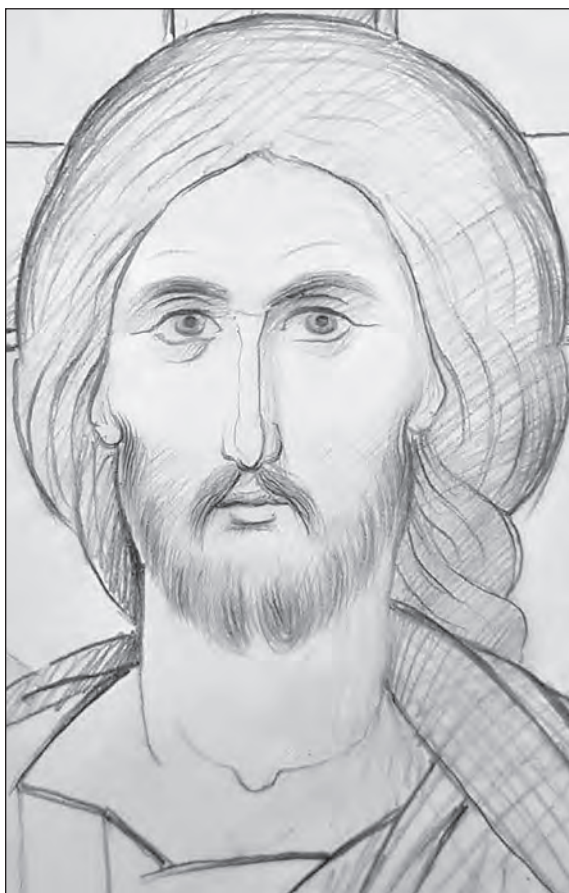
Λεπτομέρεια εικόνας Χριστού, ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος, 15ος αιώνας.

Το ατελές που μυστικώς διασώζει το τέλειο

Ο εκκλησιαστικός συγγραφέας του 3ου μ.Χ. αιώνα Αμμόνιος, ονομάζει τη σκιαγραφία «υπο-γραφή», και οι ζωγράφοι γνωρίζουν πολύ καλά πως η σκιά, η υποζωγράφιση, ακολουθεί περιγράμματα, ορίζει τις μορφές και τις διαφορές επιπέδων και μεγεθών, υποδηλώνει αντιστικτικά τη λειτουργία του φωτός, το ορίζει αποφατικά χωρίς να το αγγίζει, και τέλος σηματοδοτεί εκφράσεις περιγράφοντας χαρακτηριστικά, ρυθμούς, μέτρα, εντάσεις, άλλοτε με ενάργεια και άλλοτε συγκεχυμένα.

Κάποιες άλλες φορές το σχέδιο παραμένει στη μορφή του ατελείωτου μεν, ικανού όμως να σταθεί και μόνο του. Η σκιά του σχεδίου διερευνά και οργανώνει, άλλοτε σφικτά, αφηρημένα κάποτε, όμως πάντα με το ρίγος του κάλλους του πρωτοτύπου, του απόντος και συνάμα παρόντος δια της ομοιότητας.

Το σχέδιο, ως μέρος του όλου, ως σκαρίφημα και προ-εικόνιση της εικόνας, δεν στερείται της χάρης της μορφής, ούτε του κάλλους της τέλειας εικόνας. Κοντολογίς,



Σχέδιο κεφαλής Χριστού.



Σχέδιο, ο Ληστής και ο Αβραάμ στον Παράδεισο.



Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Περιγράφουμε το πώς κατανοούμε την εικόνα του Χριστού ως μία «λεπτομέρεια» από την παράσταση των εσχάτων της Δευτέρας Παρουσίας.
- Σχολιάζουμε τα έργα non-finito και την ικανότητα τους να έχουν αυτοτέλεια ως έργα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε ένα ανθίβολο από το σχέδιο που κάναμε στο προηγούμενο μάθημα χρησιμοποιώντας μολύβι και ένα διάφανο χαρτί το οποίο στερεώνουμε με μικρά κομμάτια χαρτοταινίας στο πάνω μέρος του σχεδίου δεξιά και αριστερά.

Αποτυπώνουμε τις έντονες γραμμές του σχεδίου με τα περιγράμματα και τα έντονα γραψίματα με αυστηρές και απλές γραμμές χωρίς να ασχολούμαστε με τις γραμμές των φώτων.

Συμβουλευόμαστε το πρότυπο το οποίο αντιγράφουμε καθώς και το σχέδιο που φτιάξαμε ώστε στις γραμμές του ανθιβόλου να αποτυπώνεται με ακρίβεια το πρωτότυπο.



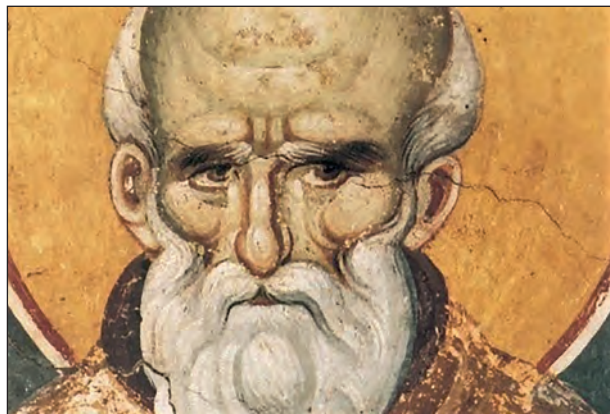
Ευαγγελισμός, σχεδίασμα με πινέλο, ζωγράφος Ξενοφών Μπόκος.

Γλωσσάρι

Αμμώνιος: Εκκλησιαστικός συγγραφέας που έδρασε περί το 250. Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια.

Διονύσιος εκ Φουρνά (1670-1745): Ιερομόναχος, ζωγράφος και συγγραφέας του έργου «Ερμηνεία Της Ζωγραφικής Τέχνης».

4. «Σκιά τα της Παλαιάς Διαθήκης»



Ο Αγ. Μάξιμος ο Ομολογητής, τοιχογραφία Μανουήλ Πανσέληνου, Πρωτάτο Αγ. Όρους, 14ος αιώνας.

Η εικόνα των μελλόντων αγαθών

Όσοι ασχολούνται με την εικονογραφική τέχνη ενθουσιάζονται ανακαλύπτοντας πολλούς αγίους και εκκλησιαστικούς συγγραφείς να θεολογούν χρησιμοποιώντας γλώσσα εικαστική: «σκιά τα της Παλαιάς, εικών τα της Νέας Διαθήκης, αλήθεια δε η των μελλόντων κατάστασις» μας θησαυρίζει ο Αγ. Μάξιμος ο Ομολογητής, στα σχόλια περί της Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας του Διονυσίου του Αρεοπαγίτου.

Η διαδικασία της ζωγραφικής της εικόνας του Χριστού εμπεριέχει ακριβώς αυτό το τρίπτυχο, τη σκιά της Παλαιάς Διαθήκης, την εικόνα στο φως της Νέας Διαθήκης και την αλήθεια των μελλόντων.

Έχουμε δηλαδή ένα εικονογραφικό, εικαστικό ανάλογο του ορισμού της «καθ' ημάς λατρείας, ως εικόνας των μελλόντων αγαθών» του Αγ. Ιωάννου του Δαμασκηνού. Αυτός είναι και ο λόγος που η ζωγραφική της εικόνας πρέπει να χαρακτηρίζεται από ιεροπρέπεια, ρυθμό και κάλλος σε όλα τα στάδια της διαδικασίας, ακριβώς όπως και η προσευχή.

Ξεκινώντας λοιπόν να ζωγραφίσουμε χρησιμοποιούμε τη σκιαγράφηση. Η σκιά στους αρχαίους συγγραφείς, ως όρος, χρησιμοποιείται συχνά για να περιγράψει «κάτι ασαφές, κάτι σαν γρίφο, ένα αίνιγμα», όπως διαβάζουμε στον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο.

Η σκιά όμως αποκτά άλλη διάσταση όταν προδιαγράφει τα μέλλοντα. Ο Απόστολος Παύλος περιγράφει τον Μωσαϊκό Νόμο της Παλαιάς Διαθήκης ως «σκιάν έχοντα των μελλόντων



Η θεματολογία όλων των εικόνων μέσα στην εκκλησία είναι μια αναγωγή στα έσχατα.



Απόστολος Παύλος, μονή Χιλανδαρίου,
14ος αιώνας.

αγαθών, ουκ αυτήν την εικόνα των πραγμάτων» και η λέξη «πραγμάτων εδώ σημαίνει αλήθεια, ως η «των πραγμάτων αλήθεια», από την Προς Εβραίους 10:1.

Οι χρωστικές της ζωγραφικής

Στην ζωγραφική το πλέον βασικό και απαραίτητο υλικό είναι τα χρώματα. Τα χρώματα, για όλα τα είδη της ζωγραφικής, είναι σκόνες σε διάφορα χρώματα, οι λεγόμενες χρωστικές.

Από τα αρχαία χρόνια έχουν χρησιμοποιηθεί χρωστικές από πετρώματα διαφόρων χρωμάτων και αποχρώσεων τα οποία υπάρχουν έτοιμα στην φύση. Τα φυσικά αυτά πετρώματα, τα καθαρίζουμε από ξένες ουσίες, όπως το χώμα, και τα τρίβουμε ώστε να γίνουν λεπτή σκόνη.

Επίσης, κατασκευάζουμε διάφορες χρωστικές σε πολλές περιπτώσεις και με χημικό τρόπο.

Οι έγχρωμες σκόνες λοιπόν αυτές, ανακατεμένες με κάποιο συνδετικό υλικό για να τις συγκρατεί, αποτελούν την ύλη που δίνει τον χρωματισμό, ενώ οι συνδετικές ύλες δίνουν στο χρώμα την σταθερότητα.

Από τα αρχαία χρόνια χρησιμοποιήθηκαν διάφορα συνδετικά υλικά όπως το γάλα, το αυγό, το αραβικό κόμμι, το κερί, κάποια λάδια που στεγνώνουν όπως το λινέλαιο, δηλαδή από λιναρόσπορο κλπ.



Ζωγραφείον Εικόνων.

Ανάλογα με το συνδετικό υλικό που ανακατεύουμε τις χρωστικές έχουμε και το είδος της ζωγραφικής.

Δηλαδή με λινέλαιο και χρωστικές φτιάχνουμε ελαιοχρώματα, με αραβικό κόμμι ανακατεμένο με σκόνες φτιάχνουμε υδατογραφία, δηλαδή ακουαρέλα, με κρόκο του αυγού ετοιμάζουμε την αυγοτέμπερα, με την καζεΐνη του γάλακτος και ασβέστη φτιάχνουμε τα χρώματα της καζεΐνης κλπ.

Η τεχνική του πινέλου

Το βασικότερο και πλέον χρήσιμο εργαλείο εφαρμογής του χρώματος είναι ο χρωστήρας, δηλαδή το πινέλο. Υπάρχουν ειδικά είδη πινέλου για κάθε υλικό ζωγραφικής. Τα πινέλα της τέμπερας είναι φτιαγμένα με τρίχες από σαμούρι και έχουν στρογγυλό δέσιμο, φουντωτό σχήμα και στην άκρη πολύ λεπτή απόληξη.

Για να πετύχουμε το σωστό αποτέλεσμα στην ζωγραφική με τα πινέλα της τέμπερας είναι πολύ χρήσιμο πριν ξεκινήσουμε την εικόνα να κάνουμε πρώτα κάποιες ασκήσεις για να εξοικειωθούμε με την χρήση του πινέλου και να αποκτήσουμε την ανάλογη δεξιότητα.

Ετοιμάζουμε μικρή ποσότητα αυγοτέμπερας ανακατεύοντας κάποια χρωστική, πχ. λίγη ώχρα ή χονδροκκόκινο, με ίση ποσότητα διαλύματος κρόκου αυγού και κρασιού. Ανακατεύουμε μέσα σε αυγουλιέρα, χρησιμοποιώντας σκληρό πινέλο από γουρουνότριχα, για να μην καταστρέψουμε τα ευαίσθητα πινέλα της τέμπερας.

Χρησιμοποιούμε το πινέλο όχι πολύ φορτωμένο με χρώμα, και με σταθερές και ήρεμες κινήσεις τραβάμε παράλληλες γραμμές όπως αυτές των τετραδίων, κατά το δυνατόν ίσιες αλλά και ισόπαχες.

Είναι πολύ σημαντικό να κρατάμε το πινέλο ακουμπώντας το χέρι μας στην επιφάνεια όπως ακριβώς γράφουμε.

Όσο περισσότερο πιέζουμε το πινέλο προς την επιφάνεια που ζωγραφίζουμε τόσο πιο παχιά γραμμή θα μας δώσει.

Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να γεμίσουμε μία ή δυο σελίδες με γραμμές σε διάφορα πάχη.

Επόμενη παρόμοια άσκηση δεξιότητας είναι να κάνουμε παρόμοιες γραμμές αλλά η κάθε γραμμή να ξεκινάει πολύ λεπτή, να παχαίνει όσο σχεδόν πλάτος μπορεί να δώσει το πινέλο και να καταλήγει σε εξίσου λεπτό τελείωμα με το ξεκίνημα.

Την άσκηση αυτή την επαναλαμβάνουμε στην συνέχεια σχεδιάζοντας μικρές αρμονικές καμπύλες, σαν να σχεδιάζουμε μικρούς λόφους, αλλά και σε διάφορες κατευθύνσεις.

Αυτό μπορούμε να το καταφέρουμε ακουμπώντας στην αρχή πάρα πολύ απαλά, μόνο την λεπτή άκρη του πινέλου χωρίς όμως να το έχουμε φορτώσει υπερβολικά με χρώμα.



Ασκήσεις γραφής με πινέλο σε χαρτί.

Στην συνέχεια πιέζουμε ελαφρά το πινέλο προς την επιφάνεια που γράφουμε μέχρι να φτάσουμε στην κορυφή της καμπύλης και αποφορτίζουμε το πινέλο σταδιακά για να ολοκληρωθεί η πινελιά με εξίσου λεπτό τελείωμα.

Η άσκηση αυτή είναι πολύ σημαντική επειδή η φόρμα αυτής της γραμμής χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό στα γραψίματα του σχεδίου σε όλη την ζωγραφική της εικόνας και βέβαια ιδιαιτέρως στο πρόσωπο, στα μάτια, στα μαλλιά, στα γένια αλλά και στα ψιμύδια.

Η ζωγραφική πάνω σε χαρτί, δέρμα και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα

Στην αρχαιότητα δεν υπήρχαν βιβλία και για την συγγραφή ενός κειμένου χρησιμοποιήθηκαν ειλητάρια, δηλαδή περιτυλιγμένες ταινίες πάνω σε ένα κοντάκι ξύλου, φτιαγμένες από πάπυρο ή περγαμνή, από λεπτό δέρμα ζώου, εξ ου και τα «κοντάκια», οι ύμνοι δηλαδή που ήταν γραμμένοι πάνω σε αυτά.

Από τον δεύτερο μ.Χ. αιώνα και μετά εμφανίζονται οι κώδικες, δηλαδή χειρόγραφα βιβλία από περγαμνή και αργότερα από χαρτί, τα οποία πολύ συχνά ήταν εικονογραφημένα με ζωγραφικά έργα εξαιρετικής ποιότητας.

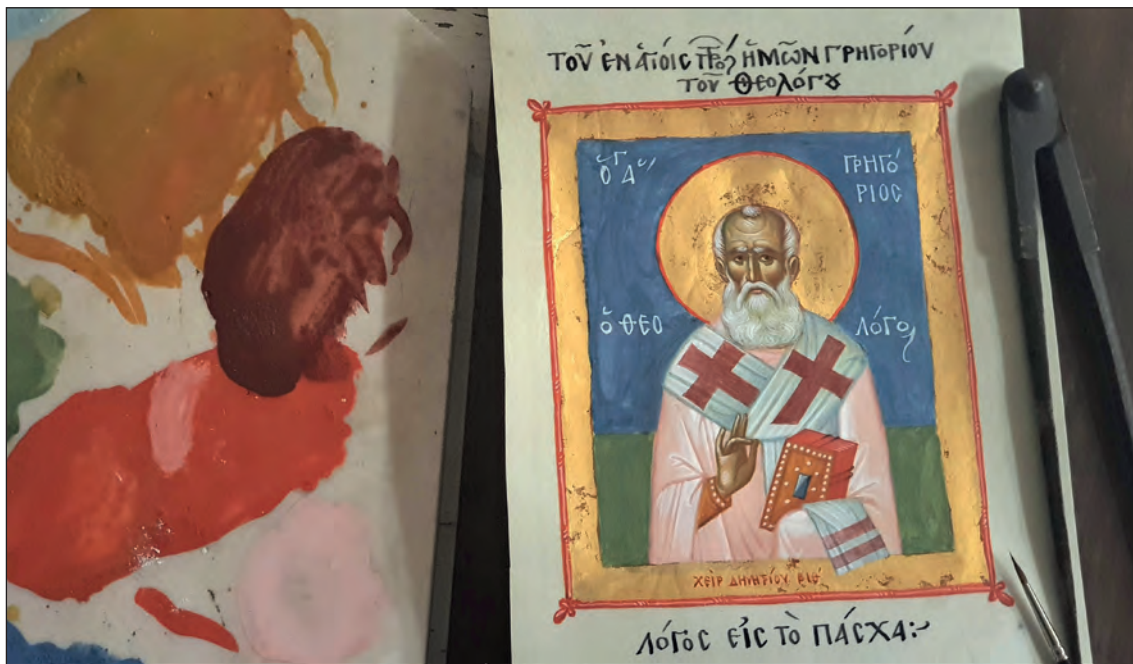
Στους κώδικες αυτούς συνήθως συναντάμε το κείμενο της Καινής Διαθήκης ή τα τετραευάγγελα, ομιλίες πατέρων, ψαλτήρια, συναξαριστές και μηνολόγια, λειτουργικά βιβλία, χρονικά αλλά και κείμενα αρχαίων ελλήνων.

Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν στην ζωγραφική αυτή είναι στις περισσότερες φορές η αυγοτέμπερα, η καζεΐνη και διάφορα γαλακτώματα.

Ο πάπυρος ήταν κατάλληλος για γραμμικά θέματα και υδατοχρώματα ενώ η περγαμνή, περισσότερο ανθεκτική και λιγότερο απορροφητική μπορούσε να δεχτεί τις επάλληλες στρώσεις της ζωγραφικής δίνοντας έτσι την δυνατότητα για εντυπωσιακές ολοσέλιδες παραστάσεις.

Η ζωγραφική στην αρχή του χειρογράφου, στην λεγόμενη προμετωπίδα, ήταν συνήθως οι εικόνες των ευαγγελιστών ή των συγγραφέων του κειμένου που ακολουθούσε ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στα μηνολόγια, έχουμε εικονογράφηση σχεδόν σε κάθε σελίδα του χειρογράφου.





Ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, αυγοτέμπερα και μελάνι επάνω σε περγαμηνή, έργο Δημ. Χατζηπαστόλου.

Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα έχουν συνήθως πολύ ζωντανά και ζωντανά χρώματα λόγω του μικρού μεγέθους της ζωγραφικής επιφάνειας και τεχνοτροπικά ακολουθούν την τέχνη της εποχής τους και την γενικότερη πορεία και εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής.

Το Βυζάντιο κληρονόμησε την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας και την διέσωσε, δωρίζοντάς την σε ολόκληρη την ανθρωπότητα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Περιγράφουμε με δικά μας λόγια το πώς αντιλαμβανόμαστε την σκιά και το σχέδιο ως αφετηρία της ζωγραφικής τέχνης και εικονογραφικά, ως το εικαστικό ανάλογο της προεικόνισης των μελλόντων αγαθών.
- Εμπνεόμαστε από τα σωζόμενα εικονογραφημένα χειρόγραφα και δημιουργούμε ένα δικό μας εικονογραφημένο κείμενο.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

- Αποτυπώνουμε και συνθέτουμε το ανθίβολο που ετοιμάσαμε στο προηγούμενο μάθημα στερεώνοντάς το με μικρά κομμάτια χαρτοταινίας επάνω στην επιφάνεια ζωγραφικής.
- Κάνουμε ασκήσεις γραφής με πινέλο επάνω σε απλό χαρτί.

Γλωσσάρι

Άγιος Μάξιμος Ομολογητής: Ο Όσιος Μάξιμος ο Ομολογητής γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 580 από πλούσιους και ευγενείς γονείς. Πραγματοποίησε λαμπρές θεολογικές, φιλολογικές και φιλοσοφικές σπουδές. Για τα πνευματικά αλλά και τα διοικητικά του χαρίσματα προσλαμβάνεται ως αρχιγραμματέας του αυτοκράτορα Ηρακλείου. Γίνεται όμως μοναχός και αρχίζει έναν σκληρό και ανελήγτο αγώνα κατά των αιρετικών. Μαστιγώνεται, ακρωτηριάζεται και τέλος αφήνει την μακαρία του ψυχή στον τόπο της εξορίας του το 662.

Άγιος Διονύσιος Αρεοπαγίτης: Καταγόταν από την πόλη των Αθηνών. Έζησε και μαρτύρησε τα χρόνια που αυτοκράτορας ήταν ο Δομετιανός. Διακρίθηκε για τη φιλοσοφική του κατάρτιση και τη βαθιά του καλλιέργεια. Αρχικά ήταν ειδωλολάτρης και μέλος της Βουλής του Αρείου Πάγου. Ασπάστηκε τον χριστιανισμό μετά τη δημηγορία του Αποστόλου Παύλου στη Πνύκα. Διετέλεσε επίσκοπος Αθηνών και έλαβε μαρτυρικό θάνατο δια της πυράς.

Σαμούρι (ή ζιμπελίνα): Σαρκοφάγο μικρόσωμο ζώο, της οικογένειας των μουστελιδών. Απαντάται στη Σιβηρία και θηρεύεται για την εξαιρετικής ποιότητας γούνα του.

Τετραβάγγελο: Το βιβλίο που χρησιμοποιείται στην Εκκλησία και περιέχει τα τέσσερα Ευαγγέλια, ονομάζεται και ευαγγελιστάριο.

Πάπυρος: Φυτό που φυτρώνει στις όχθες του Νείλου, από το οποίο έπαιρναν από την αρχαιότητα την πρώτη ύλη γραφής οι Αιγύπτιοι.

Περγαμηνή: Υλικό γραφής για σελίδες βιβλίου ή χειρογράφου, που παρασκευάζεται από δέρμα μόσχου, προβάτου ή αίγας. Άρχισε να χρησιμοποιείται από τον 2ο αιώνα π.Χ., αντικαθιστώντας σταδιακά τον δυσεύρετο και ακριβό πάπυρο.

Μηνολόγια (ή μηναία): Λειτουργικά βιβλία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στα οποία είναι καταγεγραμμένος ο ετήσιος λειτουργικός κύκλος. Τα Μηναία είναι δώδεκα (12), δηλαδή ένα για κάθε μήνα του έτους. Κάθε Μηναίο περιέχει τις ακολουθίες όλων των ημερών κάποιου μήνα και με βάση το όνομα αυτού του μήνα διακρίνεται από τα υπόλοιπα.

Εικονογραφημένα χειρόγραφα: Λέγονται τα χειρόγραφα βιβλία, στα οποία εκτός από το κείμενο εικονίζονται και μικρότερα έργα ζωγραφικής εικόνας, οι λεγόμενες μικρογραφίες.



Ασκήσεις γραφής με πινέλο και αυγοτέμπερα

5. Ο εικονογράφος ως προφήτης

Από το σκοτάδι στο φως

Η τέχνη είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα στην οποία η διάκριση μεταξύ κάλλους και ασχήμιας, ιερού και βέβηλου είναι κάποιες φορές δύσκολη και όπου η σύγχυση δεν είναι καθόλου σπάνιο να συμβεί.

Οι προϋποθέσεις του κάλλους και της ιερότητας όμως έχουν κατ' εξοχήν εφαρμογή στις εικόνες γιατί κάθε πνευματική ομορφιά και ιερότητα έχει την πηγή της στον Θεό και στην αποκάλυψή Του.



Ο Χριστός ευλογῶν τον Ἅγιο Πορφύριο, προσχέδιο σε περγαμηνή, ζωγράφος Ξενοφών Μπόκος.



Η συνάφεια του κάλλους και της ομοιότητας

Στην κορυφαία τους πραγμάτωση μέσω της τέχνης, στην τελική τους σύνθεση το αληθινό και το καλό, με αμοιβαία αλληλεπίδραση, γεννούν το κάλλος και αποτελούν την πηγή της ωραιότητας, την εικόνα του Ιησού Χριστού.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα «το κάλλος είναι η δόξα της αλήθειας», ταυτόχρονα όμως το κάλλος, η ομορφιά, δεν είναι πάντοτε αληθινή.

Για να αντιληφθούμε την πνευματική ομορφιά των πραγμάτων απαιτείται μια ασκητική διαδικασία, μια κάθαρση της ίδιας της ψυχής. Αυτό είναι προϋπόθεση για την ενεργοποίηση και την αντίληψη του ιερού.

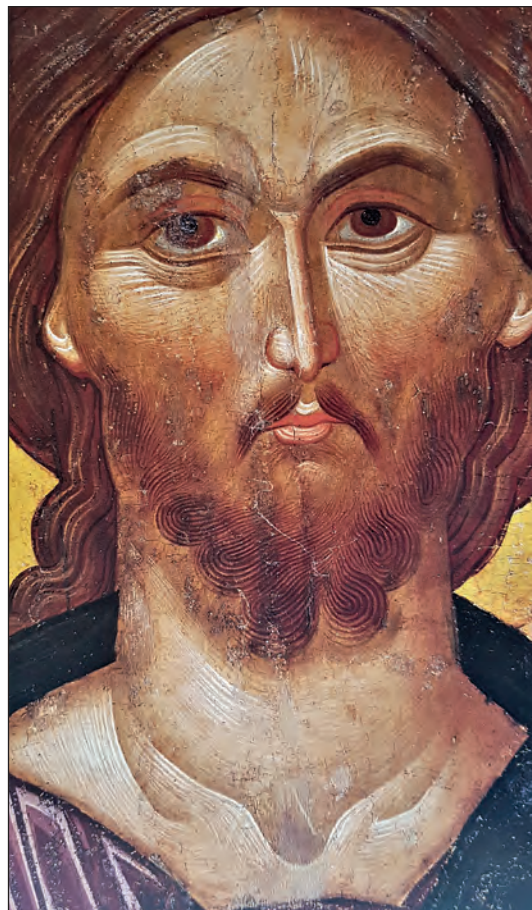
Αυτή ακριβώς η ασκητική διαδικασία μέσω της ζωγραφικής, με την ανάδυση των μορφών

Ο άνθρωπος δεν μπορεί να δημιουργήσει μόνος του τίποτε το ιερό, μπορεί να συμμετέχει στην διαδικασία ιεροποίησης και εξαγιασμού αλλά δεν μπορεί ο ίδιος να είναι το ενεργό στοιχείο σ' αυτή.

Το να αποκαταστήσεις και να αποκαλύψεις ζωγραφίζοντας την αληθινή φύση των πραγμάτων σημαίνει να τα φέρεις από το σκοτάδι στο φως και το φως αυτό είναι ο Λόγος του Θεού, «Εγώ ειμί το φως του κόσμου».

Η πράξη αυτή αποτελεί ταυτόχρονα μια μύηση στην αλήθεια, στην καλοσύνη και στην ομορφιά της ύπαρξης των όντων, επειδή αυτά τα τρία συνιστούν τα διακριτικά σημάδια της ιερότητας, και ταυτόχρονα αποτελούν αποκάλυψη ιδιοτήτων του Τριαδικού Θεού.

Η Φιλοξενία του Αβραάμ, 15ος αιώνας,
Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών



IC XC Η Σοφία του Θεού, λεπτομέρεια εικόνας 14ου
αιώνα, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.

στην αληθινή τους υπόσταση μέσα από την συνάφεια του κάλλους και της ομοιότητας του αναμενόμενου έργου, της αναμενόμενης αλήθειας των προσώπων και των πραγμάτων, αναδεικνύει τον ζωγράφο προφήτη των εικονιζομένων, ως δημιουργό εικόνων των μελλόντων αγαθών.

Η ομορφιά που σώζει και καθαγιάζει τον κόσμο είναι μία θεϊκή ομορφιά, μία ιδιότητα που έχει εντελώς απορριφθεί από τον εκκοσμικευμένο κόσμο και από ό,τι περνάει ως κοσμική τέχνη.

Ο πιστός ζωγράφος μπορεί να βρει την αληθινή του κλήση και να κάνει την ζωγραφική του ιερή τέχνη μέσα από την προφητική λειτουργία της εικονογραφικής τέχνης, προβάλλοντας στον κόσμο τον Χριστό των εσχάτων, «ιδού, καινά ποιώ τα πάντα».

Τα ξύλα των εικόνων και η κατασκευή τους

Από τα παλιά χρόνια στις φορητές βυζαντινές εικόνες χρησιμοποιήθηκαν τα ξύλα γιατί παρουσιάζουν στέρεη επιφάνεια και καλαίσθητο αποτέλεσμα.

Διαλέγοντας ξύλα για τις εικόνες θα πρέπει να αποφύγουμε ξύλα που σκεβρώνουν και είναι ευαίσθητα στο σκουλήκι. Χρησιμοποιούμε πάντα μόνο στεγνά ξύλα επειδή το ξύλο «ανοίγει» με την υγρασία και «τραβά», δηλαδή στενεύει, όταν η ατμόσφαιρα είναι στεγνή. Αυτό συμβαίνει με όλα τα ξύλα, έστω και αν είναι πολύ παλιά.

Για να περιορίσουμε τις ζημιές που προκαλεί το σκεύρωμα των ξύλων εκτός από την προστασία με βερνίκι, στο πίσω μέρος της εικόνας χρησιμοποιούμε «τραβέρσες» που επιτρέπουν σχετική κίνηση, αλλιώς το ξύλο θα σκάσει. Η κατασκευή ενός τέτοιου ξύλου που προορίζεται για εικόνα, είναι δουλειά ξυλουργού και συνήθως απαιτεί χρόνο, εξασφαλίζει όμως απόλυτη βεβαιότητα ότι με τον καιρό δεν θα παρουσιάσουν βλάβες στη ζωγραφική επιφάνεια.

Ξύλα εικόνων με τραβέρσες και ξύλο προετοιμασμένο, έτοιμο για ζωγραφική.



Υποζωγράφιση στο πρόσωπο του Παντοκράτορα.





Σιμωνόπετρα, Άγιον Όρος.

Ευχή λεγομένη υπό ζωγράφου, μέλλοντος ιστορήσαι τινά εικόνα, Ιερομονάχου Αθανασίου Σιμωνοπετρίτου.

Δέσποτα Κύριε Ιησού Χριστέ, ο Μονογενής Υιός και Λόγος του Θεού, η απαράλλακτος εικών του αοράτου Πατρός, ο κατ' εικόνα Σου πλάσας ημάς και διά την ημετέραν σωτηρίαν φιλανθρώπως περιβαλλόμενος την σάρκα εκ της Παναχράντου Σου Μητρός και Δεσποίνης ημών Θεοτόκου, ο υπέρ πάντας τους Υιούς των ανθρώπων ωραίος και η πηγή πάσης ωραιότητας, αοράτου τε και φαινομένης, ο καταδεξάμενος ναούς ημάς ποιήσαι του Αγίου Σου Πνεύματος, ο την ύλην καθαγιάσας τη θεία οικονομία Σου, ο την χρωματουργικήν θεολογίαν χαρισάμενος τη ασπίλω νύμφη Σου Εκκλησία, προς ανάμνησιν μεν της ανερμηνεύτου συγκαταβάσεώς Σου, οικοδομήν δε και αγιασμόν του πιστού λαού Σου, Σοί προσπίπτων δέομαί Σου και σε παρακαλώ· ως χαρισάμενος και εμοί τω αμαρτωλώ και αναξίω δούλω Σου, το χάρισμα της εικονογραφικής διακονίας, κάθαρον από της καρδιάς μου πάσαν αμαρτητικήν ρυπαρίαν και έγγραφον αχειροποιήτως εν αυτή το πανάγιον θέλημά Σου· ενίσχυσόν με εν πάση ασθενεία του θελήματος του νοός μου και φώτισόν με τη δυνάμει του Παναγίου Σου Πνεύματος, οδηγών τας αδυνάμους και αχρείας χείρας μου εις θεοφιλή περαιώσιν της ιστορήσεως της ιεράς ταύτης εικόνας Σου (ή του αγίου...), όπως οι προσκυνούντες και ασπαζόμενοι ταύτην εις Σε, το πρωτότυπον κάλλος, ανάγκωσι τας καρδίας και τον λογισμόν αυτών, χαριτούμενοι δε και αγιαζόμενοι ολοτελώς, εν χαρά επιτύχωσι το καθ' ομοίωσιν, και δοξάζωσι συν πάσι τοις απ' αιώνος ευαρεστήσασί Σοι Αγίοις, Σε τον Σαρκαθέντα Υιόν και Λόγον, συν τω ανάρχω Σου Πατρί και τω προσκυνητώ Πνεύ-

ματί Σου, την ομοούσιον και αδιαίρετον και ζωοποιόν Τριάδα. Αμήν.

Ευχή εις εικονογράφον

Κύριε Ιησού Χριστέ ο Θεός ημών, Φώτισον, συνέτισον την ψυχήν, την καρδίαν και την διάνοιαν του δούλου Σου και τας χείρας αυτού εύθυνον προς το αμέμπτως και αρίστως διαγράφειν το είδος της εμφερείας Σου και της παναχράντου Σου Μητρός και πάντων Σου των Αγίων, εις δόξαν Σην και εις φαιδρότητα και ωραϊσμόν της Αγίας Σου Εκκλησίας και εις άφεσιν αμαρτιών των σχετικώς αυτάς προσκυνούντων και μετ' ευλαβείας και την τιμήν επί το πρωτότυπον αναφερόντων λύτρωσαι δε αυτόν εκ πάσης διαβολικής επηρείας προκόπτοντα εν πάσαις ταις εντολαίς Σου, πρεσβείαις της παναχράντου Μητρός Σου, του Αγίου ενδόξου ευαγγελιστού Λουκά και πάντων των αγίων Αμήν.



Υποζωγράφιση στο πρόσωπο του Χριστού από την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε σχετικά με το πώς αντιλαμβανόμαστε την ζωγραφική και τον σχεδιασμό των εικόνων ως διαδικασία που αναδεικνύει τον ζωγράφο προφήτη των μελλόντων αγαθών.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο διαβάζουμε την «ευχή του εικονογράφου» και ξεκινούμε με πινέλο και αυγοτέμπερα την υποζωγράφιση του προσώπου του Χριστού.

Γλωσσάρι

Πλάτωνας (427π.Χ.-347π.Χ.): Ο Πλάτων ήταν αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος από την Αθήνα, ο πιο γνωστός μαθητής του Σωκράτη και δάσκαλος του Αριστοτέλη. Το έργο του με τη μορφή φιλοσοφικών διαλόγων έχει σωθεί ολόκληρο. Άσκησε τεράστια επιρροή στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και γενικότερα στη δυτική φιλοσοφική παράδοση μέχρι και σήμερα.

Τρέσα ή τραβέρσα: Στενόμακρες σανίδες από ξύλο τα οποία τοποθετούνται «συρταρωτά», κάθετα στα νερά του ξύλινου φορέα.

Ευχή εις εικονογράφον: «Ερμηνεία της ζωγραφικής Τέχνης», Προγυμνάσια και Παιδαγωγία, προς τον βουλούμενον μαθήν την τέχνην της ζωγραφικής, του Διονυσίου εκ Φουρνά.

6. Το κάλλος ως αγιοπνευματική δωρεά



Έργο παπα Σταμάτη Σκλήρη.

Η διπρόσωπη φύση της ομορφιάς

Δεν είναι μόνον ο Τριαδικός Θεός που μπορεί να ενδυθεί την ομορφιά, το ίδιο μπορεί να κάνει και το κακό, επειδή ο διάβολος μπορεί να μεταμορφωθεί σε άγγελο φωτός.

Αυτή η διπρόσωπη φύση της ομορφιάς που καθρεπτίζεται στην επίσης διπρόσωπη φύση της τέχνης, για την οποία η ομορφιά αποτελεί την μόνη και ακαταμάχητη λυδία λίθο, οφείλεται στο ότι είναι θεϊκή ιδιότητα και ταυτόχρονα αισθητική αξία.

Την αισθητική αξία της ομορφιάς τονίζουν οι σχολαστικοί φιλόσοφοι όταν περιγράφουν την ομορφιά ως «αυτό που μας ευχαριστεί όταν το κοιτάζουμε».

Η ευχαρίστηση μέσω των μορφών της τέχνης είναι σύμπτωμα των αισθήσεων και προέρχεται από τα πράγματα που γίνονται αντιληπτά με τις αισθήσεις.

Οι αισθήσεις μας όμως, όπως μπορούν να φωτιστούν από το θεϊκό κάλλος, μπορούν επίσης και να συσκοτισθούν, επειδή η φαντασία, το αντιληπτικό όργανο της ψυχής, μπορεί πολύ εύκολα να διαφθαρεί μέσα στον κόσμο της φθοράς και της πτώσης.

Γι' αυτό, όταν η ψυχή και οι αισθήσεις περιπέσουν σε μία τέτοια πτωτική και αφύσικη

κατάσταση, είναι αδύνατον να αντιληφθούν και να συλλάβουν την αληθινή φύση των πραγμάτων και την ιερή τους διάσταση.

Έτσι οι εικόνες που γεννιούνται μέσα στην ψυχή υπό αυτές τις συνθήκες είναι είδωλα ναρκισσιστικά, και ηχώ που επιστρέφει στην σκοτισμένη ψυχή.

Αυτό που μετέχει στο φως γίνεται το ίδιο φως

Ο θεατής των εικόνων που επιθυμεί να αντιληφθεί την πνευματική τους ομορφιά αλλά και την ιερή τους διάσταση, καλείται σε άσκηση μυστική, σε κάθαρση του νου και νήψη της καρδιάς

του, με ασκημένες τις αισθήσεις του και τελείως δι-
αφορετική όραση, νηστευτική.

Η άσκηση αυτή δεν είναι προσωπική κατάκτηση
και υπέρβαση αλλά γίνεται ως ελεύθερη μετοχή στο
σώμα της εκκλησίας του αναστημένου Χριστού, με
έναν μυστικό ενθουσιασμό και μια κρυφή χαρά που
περιγελά τον θάνατο.

Όλα αυτά ξεκινούν με προϋπόθεση την θεία
χάρη, παίρνουν μορφή από την θέληση του πιστού
και πραγματώνονται πάλι «υπό της χάριτος».

Προϋπόθεση λοιπόν κατανόησης της ομορφιάς
των εικόνων είναι η αποκατάσταση των αισθήσεων
στην φυσική τους κατάσταση ώστε η όραση να δι-
ακρίνει το κάλλος και η ψυχή να γίνει δεκτική στο
θείο φως.

Μόνο το πνευματικό μπορεί να αντιληφθεί το
πνευματικό, και μόνον όταν αποκατασταθεί η φα-
ντασία του θεατή των εικόνων ως ακέραιη και ιερή,
τότε αντιλαμβάνεται πως «αυτό που μετέχει στο
φως γίνεται το ίδιο φως».

Η προετοιμασία των εικόνων

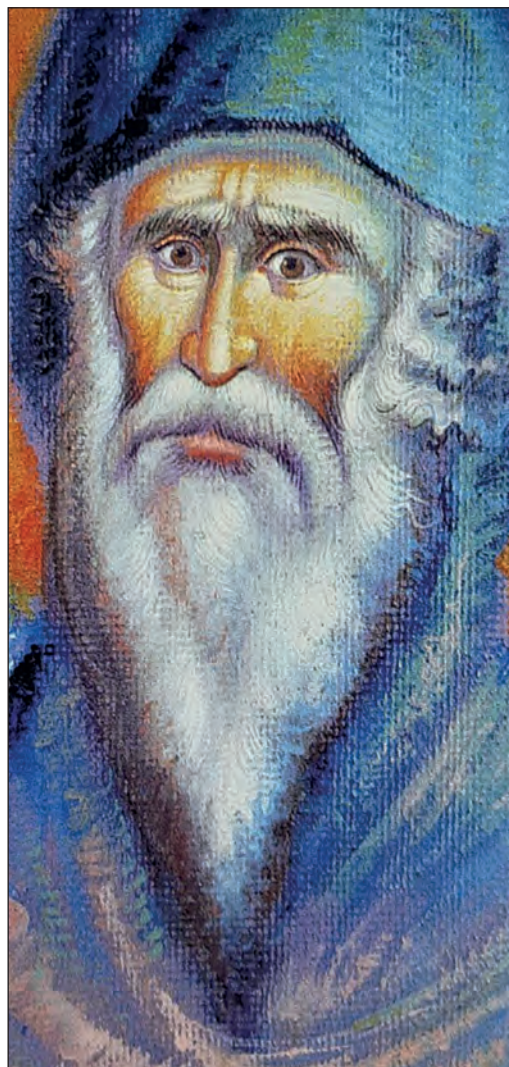
Χρησιμοποιούμε πάντα μόνο στεγνά ξύλα αν και
κάθε ξύλο «ανοίγει» με την υγρασία και «τραβά»
όταν η ατμόσφαιρα είναι στεγνή όπως μάθαμε σε
προηγούμενο μάθημα. Αυτό συμβαίνει με όλα τα
ξύλα, έστω και αν είναι πολύ παλιά.

Όταν έχουμε έτοιμο το ξύλο αρχίζουμε την προ-
ετοιμασία, προσέχουμε την επιφάνεια της όψης να
είναι επίπεδη, να μην έχει σκασίματα ή ρόζους και
την χαρακώνουμε σταυρωτά.

Μετά ετοιμάζουμε νερόκολλα ζαρντέν ως εξής: βάζουμε από την προηγούμενη μέρα ένα
μέρος κόλλα ζαρντέν και δέκα μέρη νερό (1/10) μέσα σε ένα μικρό μεταλλικό δοχείο το οποίο
τοποθετούμε μέσα σε ένα μεγαλύτερο δοχείο με νερό (μπεν-μαρί) και το βάζουμε στην φωτιά
ώστε το δοχείο με την νερόκολλα να μην κοχλάσει. Όταν λειώσει η κόλλα και γίνει ρευστή και
ομοιογενής τότε η νερόκολλα είναι πλέον έτοιμη για χρήση.

Φροντίζουμε να είναι συνέχεια ζεστή η νερόκολλα και με πινέλο φαρδύ περνάμε 5-6 χέρια
την επιφάνεια της εικόνας, περιμένοντας κάθε φορά να στεγνώσει το προηγούμενο χέρι μέχρι
να αποκτήσει το ξύλο γυαλιστερή και λεία επιφάνεια.

Με την ίδια κόλλα βρέχουμε ένα κομμάτι ύφασμα (τσαντίλα) λίγο μεγαλύτερο από την επι-
φάνεια της εικόνας. Αυτό πρέπει να έχει αραιή ύφανση για να συγκρατεί την μάζα της προετοι-
μασίας. Απλώνουμε το ύφασμα με την κόλλα και το στρώνουμε καλά με ένα πλατύ πινέλο και τα
δάχτυλα μέχρι να φύγουν τυχόν φουσκάλες με αέρα. Επιμένουμε στις γωνίες. Μπορούμε από



Όσιος Ηλίας ο νέος ο Σικελιώτης,
έργο π. Σταμ. Σκλήρη.



Ξύλα εικόνων με τραβέρσες στο πίσω μέρος.

και στο τέλος ανακατεύουμε. Φροντίζουμε να μένει χλιαρό το μίγμα και όταν χρειάζεται προσθέτουμε νερό ώστε να μένει αρκετά ρευστό το μίγμα. Την προετοιμασία αυτή την απλώνουμε με σπάτουλα στην αρχή (για να εισχωρήσει στο ύφασμα) και μετά εναλλάξ πινέλο και σπάτουλα σταυρωτά μέχρι να δημιουργηθεί πάχος 1,5-2 χιλιοστά. Αφήνουμε λίγο χρόνο ανάμεσα στις επιστρώσεις και όταν στεγνώσει γυαλοχαρτάρουμε με απαλό γυαλόχαρτο και καθαρίζουμε με υγρό πανί.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε το πώς αντιλαμβανόμαστε την μετοχή μας στο σώμα της εκκλησίας ως προϋπόθεση ερμηνείας του μηνύματος και κατανόησης του κάλλους των εικόνων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Συνεχίζουμε να δουλεύουμε στην υποζωγράφιση το δεύτερο γράψιμο χρησιμοποιώντας σιέννα ψημμένη και λίγη όμπρα ψημμένη σε διαδοχικές αποχρώσεις προς τους σκουρότερους τόνους.

Γλωσσάρι

Μπεν μαρί (bain- mari): Υδατόλουτρο ή διπλός λέβητας. Πρόκειται για συσκευή εξοπλισμού που χρησιμοποιείται για να λιώσουμε μέσα σε νερό υλικά από στερεή σε υγρή μορφή. Σκοπός μας, τα υλικά να μην έρχονται σε επαφή απευθείας με την εστία θερμότητας, αλλά μόνο με το ζεστό νερό, το οποίο δεν μπορεί να υπερβαίνει τους 100 °C, έτσι ώστε να λιώνουν σταδιακά χωρίς να καούν και να χάσουν τις ιδιότητές τους.



Υποζωγράφιση, Άγγελος Κυρίου.

7. Η ζωγραφική των εικόνων ως προσευχή

Η προίκα των ζωγράφων

Ο πιστός ζωγράφος, μετέχοντας στη λειτουργική και αγιαστική ζωή της εκκλησίας, προσάγει τα έργα των χειρών του στο εκκλησιαστικό σώμα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που προσάγουμε στον ναό το πρόσφορο για τη Θεία Λειτουργία, δηλαδή ως προσευχή.

Πώς όμως πραγματώνεται αυτό;

Η σπουδή της εικονογραφικής τέχνης περιλαμβάνει την προσεκτική μελέτη και την αντιγραφή των μαϊστόρων παλαιότερων εποχών.

Η σπουδή αυτή είναι απαραίτητη και επιβεβλημένη ιδιαιτέρως στο ξεκίνημα και πρέπει να γίνεται με τρόπο δημιουργικό και όχι κατ' επιφασιν και επιφανειακά.

Τον πλούτο αυτό των παλαιότερων έργων θα πρέπει να τον παραλάβει και να τον διαφυλάξει ο νέος εικονογράφος σαν θησαυρό, ώστε τα κατορθώματα και οι ποιότητες που κατακτήθηκαν στα προηγούμενα έργα να του γίνουν κτήμα και εφόδιο στην εργασία του.

Όλη η ομορφιά και η σοφία που περιέχεται στα έργα των παλαιών μαϊστόρων πρέπει να αποτελεί την προίκα των ζωγράφων που ξεκινούν να διακονήσουν την εκκλησία με το τάλαντο που τους δόθηκε, με την «επίνοια» των πατέρων της εκκλησίας και με την φώτιση του αγίου Πνεύματος.

Προσευχή με χρώματα

Η ζωγραφική των εικόνων είναι ένα μέσον παρουσίασης του μηνύματος του ευαγγελίου του Χριστού όπως ακριβώς το κήρυξαν οι Απόστολοι, όπως το δίδαξαν οι Άγιοι Πατέρες και όπως το φύλαξαν οι μάρτυρες και οι όσιοι.





Όπως απαγγέλει κάποιος το σύμβολο της Πίστεως ή την Κυριακή Προσευχή, έτσι ακριβώς και οι εικόνες περιγράφουν, δείχνουν και προβάλλουν την θεολογία της εκκλησίας.

Η μετοχή των ζωγράφων σε αυτή την διακονία είναι εξ'ορισμού προσευχητική, και η ζωγραφική των εικόνων γίνεται δια προσευχής ή καλύτερα ως προσευχή.

Οι εικόνες είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες με την θεία Λειτουργία, συμβάλλουν στην απελευθέρωση των πιστών από την ψευδαίσθηση του μετρήσιμου χρόνου της ανθρώπινης ιστορίας εισάγοντάς μας στην διάσταση του λειτουργικού χρόνου και της ιερής ιστορίας της βασιλείας.

Η δράση μέσα στην ακινησία των εικόνων μας εισάγει σε έναν λειτουργικό χρόνο διαφορετικό από αυτόν που η μία στιγμή δια-

δέχεται την άλλη, και όπου κάθε στιγμή καταπίνεται από ένα αμετάκλητο παρελθόν.

Ο λατρευτικός χρόνος της προσευχής και της λατρείας ανήκει στις μορφές που εικονίζονται στις εικόνες οι οποίες μας καλούν να συμμετέχουμε στην ενεργούμενη αυτή ακινησία της προσευχής.

Το στιλβωτό χρύσωμα

Όταν θέλουμε να κάνουμε στιλβωτό χρύσωμα, προτιμούμε να προετοιμάσουμε την επιφάνειά μας με ελαστική προετοιμασία. Αυτό γίνεται επειδή η προετοιμασία είναι αυτή που στιλβώνεται και όχι ο χρυσός. Έτσι όσο πιο επιτυχημένη προετοιμασία τόσο πιο καλό το αποτέλεσμα του χρυσώματος.

Τα υλικά που χρειαζόμαστε είναι το αμπόλι, το ασπράδι του αυγού, χρυσός σε φύλλα και το στιλβωτήριο (αχάτης).



Αφού έχουμε λειάνει και καθαρίσει την επιφάνεια, χαράζουμε το σχέδιο με βελόνα χοντρή πολύ απαλά. Το αμπόλι βρίσκεται σε παχύρρευστη μορφή και χρειάζεται να το ανακατέψουμε με κάποια κόλλα και νερό προκειμένου να χρησιμοποιηθεί στο χρύσωμα. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για τον λόγο αυτό το ασπράδι του αυγού ή αραιωμένη ένα προς δέκα με νερό κόλλα ζαρντέν ή ζελατίνα.

Ανακατεύουμε αμπόλι με ασπράδι αυγού ή νερόκολλα σε ίσους όγκους μέσα σε ένα καθαρό ποτήρι. Εάν μεταχειριστούμε κόλλα ζαρντέν αντί για ασπράδι, χρειάζεται η κόλλα να είναι σε λίγο μικρότερη αναλογία από το αμπόλι. Προσθέτουμε καθαρό νερό μέχρι να γίνει αρκετά ρευστό. Αφού καθαρίσουμε με υγρό πανί περνάμε ένα χέρι αμπόλι πάνω στην επιφάνεια που θέλουμε να χρυσωθεί. Προσέχουμε το μίγμα να είναι νερουλό χρησιμοποιώντας ένα φαρδύ και ευέλικτο πινέλο περνώντας κάθε χέρι αμπόλι σταυρωτά, αποφεύγοντας τα κενά.

Έτσι μπορούμε να περάσουμε 3-4 αραιά χέρια αφήνοντας να στεγνώσει καλά το προηγούμενο. Όταν τελειώσουμε, αφήνουμε μία μέρα να στεγνώσει καλά. Την άλλη μέρα, πριν το χρύσωμα τρίβουμε το αμπόλι με μαλακό λινό ύφασμα να γυαλίσει. Στη συνέχεια, για να ετοιμάσουμε την κόλλα που θα χρειαστούμε για το χρύσωμα, μουλιάζουμε σε ένα ποτήρι κρύο νερό ένα κομμάτι ζελατίνα ζαχαροπλαστικής όσο ένα γραμματόσημο και το ζεσταίνουμε μέχρι να λιώσει. Προσθέτουμε και λίγη ρακή ή καθαρό οινόπνευμα. Με αυτό το υγρό βρέχουμε με τη βοήθεια του πινέλου μας το αμπόλι, όσο είναι το κομμάτι του χρυσού. Τοποθετούμε με προσοχή το φύλλο του χρυσού, τον πιέζουμε ελαφρά από πάνω, νοτίζουμε ξανά με το πινέλο με σκέτη ρακή ή οινόπνευμα και πιέζουμε δυ-



Στίλβωμα χρυσού.

νατά με ένα κομμάτι απορροφητικό χαρτί. Στην συνέχεια αφαιρούμε το ριζόχαρτο πριν στεγνώσει, τραβώντας το από μία άκρη. Τα μικρά κενά τα αφήνουμε για να τα συμπληρώσουμε στο τέλος.

Μετά από λίγη ώρα, ανάλογα την υγρασία του χώρου, στιλβώνουμε με τον αχάτη απαλά και μετά δυνατά. Μπορούμε να επιταχύνουμε τον



Μάθημα στιλβωτού χρυσού.



Υποζωγράφιση σε πρόσωπο αγγέλου.

χρόνο του στιλβώματος ζεσταίνοντας την επιφάνεια με σεσουάρ αλλά δεν πρέπει να βιαστούμε ούτε να αργήσουμε το στιλβώμα γιατί τότε ο χρυσός δεν στιλβώνεται καλά. Συνήθως χρειάζεται να επαναλάβουμε την διαδικασία και δεύτερη φορά ώστε να καλυφθούν τυχόν κενά ή φθορές στο χρυσό. Στο δεύτερο χέρι χρειάζεται να δυναμώσουμε λίγο την κόλλα στο διάλυμα που βρέχουμε για να κολλήσουμε και ο χρόνος αναμονής για να στιλβώσουμε είναι μικρότερος, καθώς ο στιλβωμένος χρυσός αφήνει να περάσει λιγότερη υγρασία με το πινέλο μας στην προετοιμασία.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε το πώς αντιλαμβανόμαστε την ζωγραφική των εικόνων ως προσευχή.

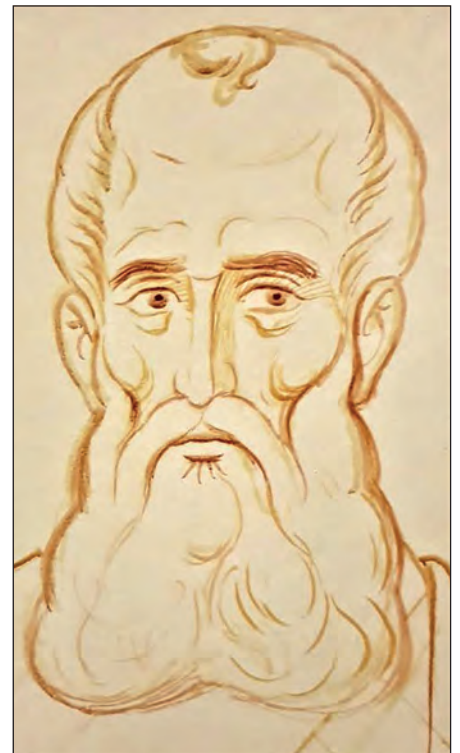
Δραστηριότητες εργαστηρίου

Συνεχίζουμε να δουλεύουμε στην υποζωγράφηση το τρίτο γράψιμο χρησιμοποιώντας όμπρα ψημμένη και ελάχιστο μαύρο με πολύ λεπτές και διακριτικές γραμμές μόνο στα σημεία των εντάσεων.

Γλωσσάρι

Αμπόλι: Το αμπόλι είναι μία φυσικής προέλευσης αργιλώδης πάστα, σε κόκκινο ή κιτρινωπό χρώμα. Ανακατεύεται με ασπράδι αυγού ή κόλλα ζαρντέν και χρησιμεύει στο να δημιουργηθεί ένα ελαστικό και στιλβώσιμο υπόστρωμα.

Αχάτης: Είναι πολύ διαδεδομένο ημιπολύτιμο ορυκτό. Προσαρμοσμένο σε ειδικό εργαλείο σε διάφορα σχήματα, το στιλβωτήριο, χρησιμοποιείται για το στιλβώμα του χρυσού στη διαδικασία του χρυσώματος.



Υποζωγράφιση σε πρόσωπο ιεράρχη.

8. Μυστικώς εικονίζοντες

Στην γλώσσα των αγγέλων

Η Θεία Λειτουργία δεν είναι απλώς μία ανάμνηση κάποιων προσώπων ή κάποιων γεγονότων που συνέβησαν κάποτε στο παρελθόν. Οι πράξεις, τα γεγονότα και τα πρόσωπα που ανακαλεί η Λειτουργία δεν συνέβησαν απλώς στο παρελθόν, συμβαίνουν στο παρόν, στον χρόνο του «νυν και αεί» που είναι ο δικός της χρόνος, ο χρόνος της βασιλείας του Θεού, ο οποίος προσδιορίζεται «εις τους αιώνας των αιώνων».

Ο χρόνος στην γλώσσα των αγγέλων προσδιορίζεται ως σήμερα», «σήμερον γεννάται εκ Παρθένου», «σήμερον κρεμάται επί ξύλου», «σήμερον ο Άδης στένων βοά».

Αυτός είναι ο λόγος που η Λειτουργία δεν μνημονεύει απλώς ένα γεγονός, επειδή είναι η ίδια αυτό το γεγονός και τα πρόσωπα είναι παρόντα μέσα στον λειτουργικό χωροχρόνο.

Αυτό ακριβώς μας φανερώνουν με τον μυστικό και απόκοσμο ζωγραφικό τρόπο τους οι εικόνες.

Οι ζωγράφοι των εικόνων, «μυστικώς εικονίζοντες» τους αγγέλους, μας δείχνουν το πρόσωπο του Κυρίου και των αγίων και μας παρουσιάζουν τα γεγονότα και τα σύμβολα μέσα στον λειτουργικό και αρχετυπικό τους χώρο και χρόνο.

Οι εικόνες, ως αποτυπώσεις των ιερών υποστάσεων και γεγονότων που παρουσιάζουν, εκθέτουν στους θεατές το νόημα, την παρουσία και την ζωή του πρωτοτύπου.

Και όπως όλα τα πνευματικά αθλήματα έτσι και η ζωγραφική των εικόνων πηγάζει από τη βίωση της Θείας Λειτουργίας.

Στην Θεία Ευχαριστία είναι που νοιώθουμε σώμα Χριστού και μέλη εκ μέρους, στα οποία ο Θεός μοιράζει τα διάφορα χαρίσματα που χρησιμοποιούνται δια της αγάπης για το καλό των υπολοίπων μελών. Κι αυτό μας καλεί σε ταπείνωση και υπακοή προς την Εκκλησία με την οντολογική και όχι την ευσεβιστική έννοια, με ανυπόκριτη ταπείνωση και αγάπη. Αυτή η βίωση της Ευχαριστίας μπορεί να αναδείξει τον εικονογράφο απλό και αυθεντικό ερμηνευτή του Ευαγγελίου του Χριστού.



Η Μετάδοσις των Αποστόλων, τοιχογραφία με ακρυλικά χρώματα.



Η μετοχή του ζωγράφου στην ευχαριστιακή σύναξη είναι προϋπόθεση γνησιότητας και αυθεντικότητας για την δουλειά του και αποτελεί κριτήριο αληθινά λειτουργικής εικονογραφίας το αν τελικά αυτό που εκπέμπει η εικόνα είναι προσευχή.

Το κολλητό χρύσωμα με λιπαρό μιξιόν

Το κολλητό χρύσωμα αποτελεί μια πιο εύκολη σχετικά λύση από το στιλβωτό, είναι οικονομικότερη λύση και ταχύτερη διαδικασία. Δεν έχει όμως το ίδιο αποτέλεσμα με το στιλβωτό, καθώς το χρυσό απλώς κολλιέται στην επιφάνεια της εικόνας, σε αντίθεση με το στιλβωτό όπου το χρυσό ενσωματώνεται με την προετοιμασία.

Χρησιμοποιούμε και πάλι χρυσό, λιπαρό μιξιόν και γομαλάκα για την σταθεροποίηση και προστασία του χρυσού.

Το λιπαρό μιξιόν είναι βερνίκι με διαλυτή το τερεβινθέλαιο ή το νέφτι. Σε απόλυτα καθαρή επιφάνεια, αφού περάσουμε το σχέδιό μας περνάμε στον κάμπο της εικόνας μας γομαλάκα με πινέλο ή μπάλα από

βαμβάκι, με σκοπό να μειώσουμε την απορροφητικότητα και να καλύψουμε τυχόν προβλήματα στους πόρους της προετοιμασίας. Αφού στεγνώσει η γομαλάκα, περνάμε με μαλακό πινέλο ή με μια μικρή μπάλα από βαμβάκι το μιξιόν αραιωμένο με λίγο νέφτι, προσεκτικά για να μην υπάρξουν κενά. Περιμένουμε να στεγνώσει ανάλογα με τον χρόνο αναμονής που αναγράφεται στην συσκευασία του. Υπάρχουν λιπαρά μιξιόν που ενεργοποιούνται μετά από 6 ώρες ενώ άλλα χρειάζονται 12 ή 24 ώρες.

Όταν πλησιάζει η ώρα για το χρύσωμα, τότε η επιφάνεια δεν είναι πλέον κολλώδης και όταν σύρουμε το δάχτυλό μας ελαφρά επάνω της, βγάζει ένα χαρακτηριστικό ήχο όπως σε ένα στεγνό και καθαρό τζάμι. Τότε, για μία περίπου ώρα η επιφάνεια είναι έτοιμη για χρύσωμα.

Όταν είμαστε έτοιμοι να περάσουμε το φύλλο του χρυσού, τοποθετούμε προσεκτικά το ένα φύλλο δίπλα στο άλλο, πιέζοντας πολύ ελαφρά με το δάχτυλό μας επάνω στο ριζόχαρτο.

Ιδιαίτερα προσεκτικοί θα πρέπει να είμαστε με την καθαριότητα κατά τη διάρκεια παραμονής ενεργοποίησης της μιξιόν, γιατί καθετί που ακουμπήσει ή απομείνει επάνω σε αυτή, θα φαίνεται πάνω στο χρυσό στη συνέχεια. Αφού τελειώσουμε με το χρύσωμα καθαρίζουμε τα υπολείμματα με τη βοήθεια ενός πινέλου ή με μπάλα από βαμβάκι. Μπορούμε να βελτιώνουμε την επιφάνεια στιλβώνοντας πολύ απαλά και με κυκλικές κινήσεις χρησιμοποιώντας βαμβάκι. Αφήνουμε τουλάχιστον μια ημέρα να στεγνώσει και προστατεύουμε την επιφάνεια με ένα βερνίκι οινόπνευματος καθώς είναι ιδιαίτερος ευαίσθητη. Μπορούμε να αφαιρέσουμε την υγρασία πιο σύντομα, ζεσταί-



Αγ. Αντώνιος, Λεπτομέρεια εικξόνας Μιχαήλ Δαμασκηνού, γύρω στα 1570, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

λά με μπάλα από βαμβάκι και όταν έχει στεγνώσει καλά προστατεύουμε την επιφάνεια με βερνίκι οιοπνεύματος με γομαλάκα ή με ακρυλικό βερνίκι νερού.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε και κατανοούμε την σχέση των εικόνων με την λατρεία και την Θεία Λειτουργία.

νοντας την επιφάνεια της εικόνας με την βοήθεια ενός σεσουάρ.

Τα τελευταία χρόνια αντί για λιπαρό μιξιόν χρησιμοποιείται και το μιξιόν νερού, μία πλαστική διασπορά η οποία αραιώνεται με νερό σε μεγάλη αραιώση και έχει το πλεονέκτημα πως είναι έτοιμη για χρύσωμα μόλις στεγνώσει και συνεχίζει να δέχεται το χρύσωμα χωρίς κανένα χρονικό περιορισμό.

Βοηθάει να έχουμε προσθέσει λίγο χρώμα σε σκόνη για να βλέπουμε που έχουμε περάσει την κόλλα, καθώς είναι διάφανη και εφαρμόζουμε δύο ή τρία λεπτά στρώματα ώστε να μην έχει ανάγλυφες πινελιές οι οποίες θα φαίνονται στο χρυσό άσχημα.

Όταν τελειώσουμε την τοποθέτηση του χρυσού στιλβώνουμε απα-



Αγ. Συμεών ο Νέος Θεολόγος.

Η μετοχή του ζωγράφου στην ευχαριστική σύναξη είναι προϋπόθεση γνησιότητας και αυθεντικότητας για την δουλειά του;

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Δουλεύουμε στο φόντο της εικόνας χρησιμοποιώντας χρώμα αυγοτέμπερας, διάφανη ώχρα τσιμέντου στην οποία αν θέλουμε μπορούμε να προσθέσουμε για το δεύτερο στρώμα του χρώματος ελάχιστους κόκκους κινάβαρη μέσα στην ώχρα.



Ώχρα στο φόντο και διάφανος προπλασμός μπλε χιτώνα.

9. Ο Χριστός γεννήθηκε εξεικονισμένος

Η πραγματικότητα των εικόνων

Οι εικόνες, ως αποτυπώσεις των μορφών των εικονιζομένων αγίων, συνιστούν συμβολικές παρουσίες που εκπέμπουν την πνευματική ενέργεια των πρωτοτύπων.

Οι εικόνες δηλαδή μεταφέρουν με τον τρόπο τους μια ενέργεια που προκαλεί στον πιστό θεατή την αίσθηση της παρουσίας των εικονιζομένων προσώπων ή γεγονότων.

Οι μορφές αυτές των εικονιζομένων αγίων προϋπάρχουν, δεν δημιουργούνται από τους ζωγράφους, γιατί οι εικόνες των μορφών είναι συνδεδεμένες αχώριστα με την ιστορικότητα.

Ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης μας επισημαίνει πως οι ζωγράφοι δεν δημιούργησαν από την φαντασία τους την εικόνα του Χριστού αφού ο Χριστός γεννήθηκε «εξεικονισμένος», είχε ήδη δηλαδή μία συγκεκριμένη μορφή, την οποία οι εικονογράφοι την παρέλαβαν από την παράδοση της εκκλησίας και καλούνται να την αποδώσουν με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και να την αποτυπώσουν επάνω στις εικόνες τους.

Χρησιμοποιώντας απλά εικαστικά μέσα, το χρώμα και το σχέδιο, η εικόνα του Κυρίου αποβαίνει «πραγματική» καθώς κινείται προς τον θεατή, από τον οποίο επίσης χρειάζεται ανάλογη κίνηση προκειμένου να συναντήσει την εικόνα, και δι' αυτής, τον εικονιζόμενο Χριστό.

Οι ιερές παρουσίες των εικόνων προβάλλουν έτοιμες να ευλογήσουν και να μυσταγωγήσουν στον βαθμό της μέθεξης και της εγγύτητας που διαθέτουν οι θεατές τους.

Γιατί ο βαθύτερος σκοπός της εικονογραφικής τέχνης είναι να επιδράσει στον νοου και την καρδιά του θεατή που την κοιτάζει, με τέτοιο τρόπο, ώστε η ιστορία να μπορέσει να συναντήσει την αιωνιότητα, η ύλη να συμφιλιωθεί με το πνεύμα και τελικά ο άνθρωπος να ενωθεί με τον Θεό μέσα στην πραγμάτωση της αλήθειας και του κάλους, στην βασιλεία του Θεού.





Αγ. Πέτρος, φορητή εικόνα 14ου αιώνα.

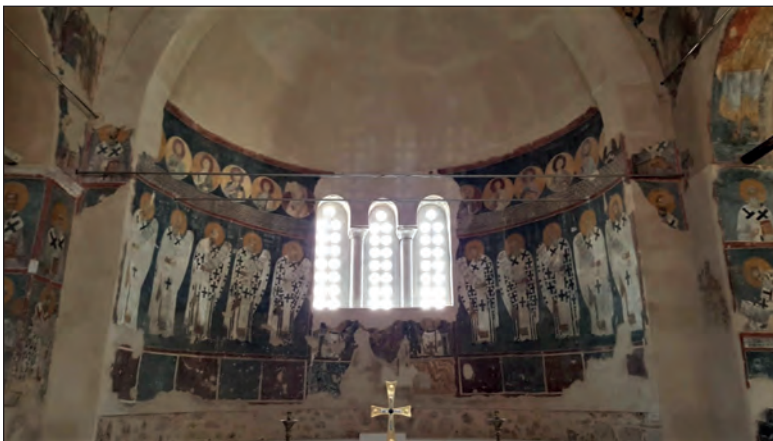
Κατακόμβες, ζωγραφική κάτω από την γη

Ο όρος κατακόμβη παράγεται από την ελληνική πρόθεση κατά και τη λατινική λέξη cuba, η οποία είναι δάνειο από την ελληνική κύμβη, που σημαίνει τύμβος, τάφος. Η αρχική έννοια της λέξεως δεν σχετιζόταν με τους τόπους ταφής, αλλά αποτελούσε ονομασία συγκεκριμένης περιοχής στην Ρώμη, συγκεκριμένα στον ποταμό Τίβερη, όπου υπήρχε μία τοποθεσία που χρησίμευε ως σταθμός πλοίων. Η ονομασία αυτή χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά για το υπόγειο κοιμητήριο του Αγ. Σεβαστιανού στη Ρώμη. Σ' αυτό απ' ό,τι πιστεύεται, φύλαξαν και τα λείψανα των αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Κατ' επέκταση χρησιμοποιήθηκε για όλα τα υπόγεια κοιμητήρια, γύρω από τη Ρώμη. Οι υπόγειοι τάφοι δεν είναι χριστιανική εφεύρεση, αλλά εντοπίζονται στην Ετρουρία και στο Λάτιο της Ιταλίας, αλλά και στην Παλαιστίνη, φτιαγμένοι από τους Φοίνικες.

Η ζωγραφική των κατακομβών συνιστά την πρώτη μνημειακή ζωγραφική του Χριστιανισμού. Τα θέματα της ζωγραφικής των κατακομβών εντοπίζονται στις οροφές των νεκρικών θαλάμων και στα διαστήματα μεταξύ των τάφων. Όλες οι απεικονίσεις είναι

νωπογραφίες. Τα θέματα είναι συμβολικά και αντλούνται από την εθνική και την χριστιανική παράδοση. Συμβολικά θέματα όπως το κλαδί της ελιάς που δηλώνει την ειρήνη, την άμπελο που είναι Χριστός (εγώ ειμί η άμπελος, κατά Ιωάννην 15.1, αλλά και το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας), το πτηνό φοίνικας που συμβολίζει την νίκη κατά του θανάτου, το ελάφι που εικονίζει τον πόθο της ψυχής προς τον Χριστό. Σύμβολα όπως ο φάρος (σωτηρία από το ναυάγιο της ζωής), το πλοίο (η Εκκλησία), η άγκυρα (σύμβολο ελπίδας). Άλλα επίσης ζωικά θέματα, που έχουν δι-

ακοσμητικό χαρακτήρα (άλογα, κριάρια). Εξωβιβλικά σύμβολα είναι ακόμα: η Δεομένη Μορφή σε στάση προσευχής (πρβλ. Μινωική θεά με υψωμέα χέρια), ο Ιχθύς, όπου η ακροστιχίδα Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ δηλώνει τη χριστιανική πίστη. Θέματα από την Παλαιά Διαθήκη όπως η πτώση των πρωτοπλάστων, ο Νώε στην Κιβωτό, η θυσία του Αβραάμ, ο Μωυσής και καιόμενη βάτος,



Παλαιά Μητρόπολη Βεροίας, Ιερό Βήμα.

ο Μωυσής που χτυπά το βράχο και βγάζει νερό, η διατροφή των Ιουδαίων στην Έρημο, ο Ιώβ, οι Τρεις Παίδες στην κάμινο, ο Δανιήλ στα λιοντάρια, η Σωσάννα και οι Κριτές, και η ιστορία του Ιωνά που συμβολίζει την προτύπωση της τριήμερης ταφής και ανάστασης του Χριστού. Στα θέματα της Καινής Διαθήκης, έχουμε την Προσκύνηση των Μάγων, τη Βάπτισμα του Ιησού, το Θαύμα της Κανά, τη διατροφή των Πεντακισχιλίων, ο Χριστός και οι Απόστολοι, ο Χριστός και οι πρωτοκορυφαίοι Πέτρος και Παύλος, ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα, η παραβολή των Δέκα Παρθένων, η θεραπεία του Παραλυτικού, η ανάβλεψη του τυφλού, η αιμορροούσα, η Ανάσταση του Λαζάρου, η άρνηση του Πέτρου, κ.ά.

Οι χρωστικές, φυσικές και τεχνητές

Οι χρωστικές (pigments) είναι στερεές, έγχρωμες ουσίες που μπορούν να αναμιχθούν με διάφορες συνδετικές ουσίες (αυγό, διάφορες κόλλες κ.ά.), να εφαρμοστούν σε ένα υπόστρωμα (χαρτί, τοίχο, προετοιμασμένο ξύλο κ.ά.) και να δημιουργήσουν το χρωματικό στρώμα.

Οι χρωστικές εναποτίθενται και σταθεροποιούνται σε μια επιφάνεια συνήθως με την προσθήκη κάποιου συνδετικού υλικού, που συγκρατεί τους κόκκους μεταξύ τους αλλά και επάνω στο υπόστρωμά τους. Βασικά χαρακτηριστικά των χρωστικών είναι η καλυπτικότητα και η κοκκομετρία.

Φυσικές ανόργανες χρωστικές είναι οι φυσικές έγχρωμες γαίες και οι ορυκτές χρωστικές.

Οι **φυσικές γαίες**, όπως η ώχρα, η όμπρα, η σιέννα, η πράσινη γη (terre verte), ήταν οι πρώτες χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν από τα προϊστορικά χρόνια. Πρόκειται κυρίως για οξείδια του σιδήρου (λειμωνίτης: κίτρινη ώχρα $\text{FeO}(\text{OH}) \cdot n\text{H}_2\text{O}$, αιματίτης: κόκκινη ώχρα, Fe_2O_3 , σελαδονίτης και γλαυκονίτης πράσινη γη), που έχουν κίτρινο, κόκκινο, καφέ και πράσινο χρώμα, σε διάφορους τόνους ανάλογα με την περιοχή και την ειδική σύστασή τους και γενικά δεν απαιτούν ιδιαίτερη κατεργασία εκτός από τη λειοτρίβηση. Άλλες ανόργανες φυσικές χρωστικές είναι **ορυκτές χρωστικές**, όπως το φυσικό μπλε ultramarine ($\text{Na}_8\text{-10Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2\text{-4}$), από



Θήκη με χρωστικές σε διάφορα χρώματα.

τον ημιπολύτιμο λίθο lapis lazuli. Το μπλε ultramarine θεωρείται το ακριβότερο χρώμα στην ιστορία της ζωγραφικής μέχρι το 1828, που ανακαλύφθηκε το συνθετικό του υποκατάστατο. Ο αζουρίτης ($2 \text{ CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) και ο μαλαχίτης ($2 \text{ CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) με παρόμοια σύσταση αλλά ο πρώτος με μπλε και ο δεύτερος πράσινο χρώμα, το φυσικό κιννάβαρι (HgS), ένα κόκκινο χρώμα που είναι η πιο δηλητηριώδης χρωστική στην ιστορία της ζωγραφικής, λόγω του υδραργύρου που περιέχει. Το κιννάβαρι μπορεί να παρασκευαστεί και τεχνητά και συνήθως τότε λέγεται vermillon. Ακόμη, υπάρχουν οι **τεχνητές ανόργανες χρωστικές** που χρησιμοποιούνται ως υποκατάστατα δυσεύρετων χρωστικών κυρίως μπλε, κόκκινων, ή πράσινων. Η παλιότερη τεχνητή χρωστική είναι το Αιγυπτιακό μπλε ($\text{CaCu}_2\text{Si}_2\text{O}_{10}$) ένα είδος γυαλιού, με προσθήκη χαλκού που του έδινε το μπλε χρώμα. Άλλες τεχνητές χρωστικές είναι το vertigris ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2$), ή βαρδάρμον κατά τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, που ήταν ένα πράσινο χρώμα από χαλκό και ξύδι, το λευκό του μολύβδου (PbCO_3) που αναφέρει ο Πλίνιος και ο Βιτρούβιος συνταγές και το τεχνητό κιννάβαρι (vermillon, HgS) κ.ά.

Οι **τεχνητές οργανικές χρωστικές** είναι κυρίως λάκκες (κρεμέζι, καρμίνη) δηλαδή φυσικές βαφές προσροφημένες σε ένα ανόργανο υπόστρωμα. Οι φυσικές βαφές μπορεί να είναι φυτικής ή ζωικής προέλευσης. Φυτικής προέλευσης είναι το indigo από το φυτό indigofera tinctoria, η αλιζαρίνη ή ριζάρι, από το φυτό Rubia tinctorum. Ενώ, ζωικής προέλευσης είναι η πορφύρα που είναι μια αρχαία οργανική χρωστική από οστρακοειδή των ειδών murex. Η πορφύρα έχει χρησιμοποιηθεί από την προϊστορία για τη δημιουργία τοιχογραφιών (τοιχογραφίες της Θήρας). Σημαντικές για τη χρήση τους είναι οι κόκκινες λάκκες, όπως το κρεμέζι από το έντομο κέρμη ο βαφικός (kermes vermillio) και η καρμίνη από διάφορα είδη κοχενίλλης, όπως ο Dactylopius coccus.

Οι χρωστικές ανάλογα με το είδος τη σύσταση και τις ιδιότητές τους μπορεί να ταιριάζουν καλύτερα με κάποια συνδετικά υλικά ή υποστρώματα ενώ σε άλλα να μην αποδίδουν καλά ή και να καταστρέφονται. Για παράδειγμα, οι ευαίσθητες οργανικές χρωστικές όπως και οι χρωστικές του χαλκού (μαλαχίτης, αζουρίτης, vertigris) επηρεάζονται πολύ από την αλκαλικότητα του υποστρώματος της τεχνικής fresco, με αποτέλεσμα τον γρήγορο αποχρωματισμό των οργανικών χρωστικών και τη χρωματική αλλοίωση των υπολοίπων.

Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται να δίνεται στην τοξικότητα ορισμένων χρωστικών η οποία οφείλεται κυρίως στα βαρέα μέταλλα που περιέχουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο θειούχος υδράργυρος ή κιννάβαρι, το λευκό του μολύβδου, το μίνιο ή επιτεταρτοξείδιο του μολύβδου, η κίτρινη και κόκκινη σανδαράχη που περιέχουν αρσενικό, οι χρωστικές του καδμίου κ.ά.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Συζητάμε μέσα στην τάξη για το αν η δυνατότητα να ζωγραφίζουμε τον Χριστό και τους Αγίους είναι ένα χάρισμα που μας δίνεται από τον Θεό.
- Παρατηρούμε πρωτοχριστιανικά σύμβολα και τα συγκρίνουμε με την εικονογραφία

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ασκήσεις βαφής και γραφής με πινέλο.

Οι μαθητές γράφουν την επιγραφή της εικόνας του Κυρίου με πινέλο και χρώμα αυγοτέμπε-



Διακοσμητικός ρόδακας με το μονόγραμμα του Χριστού.

ρας και στην συνέχεια κάνουν ασκήσεις γραφής και βαφής

Χρησιμοποιούν πινέλο για τέμπρα, μεσαίου μεγέθους και χρωματίζουν απλά διακοσμητικά μοτίβα που σχεδίασαν στο μακετόχαρτο ή χρωματίζουν κηλίδες διαφόρων σχημάτων.



Ο Άγιος Προκόπιος, τοιχογραφία στην Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, 14ος αιώνας.

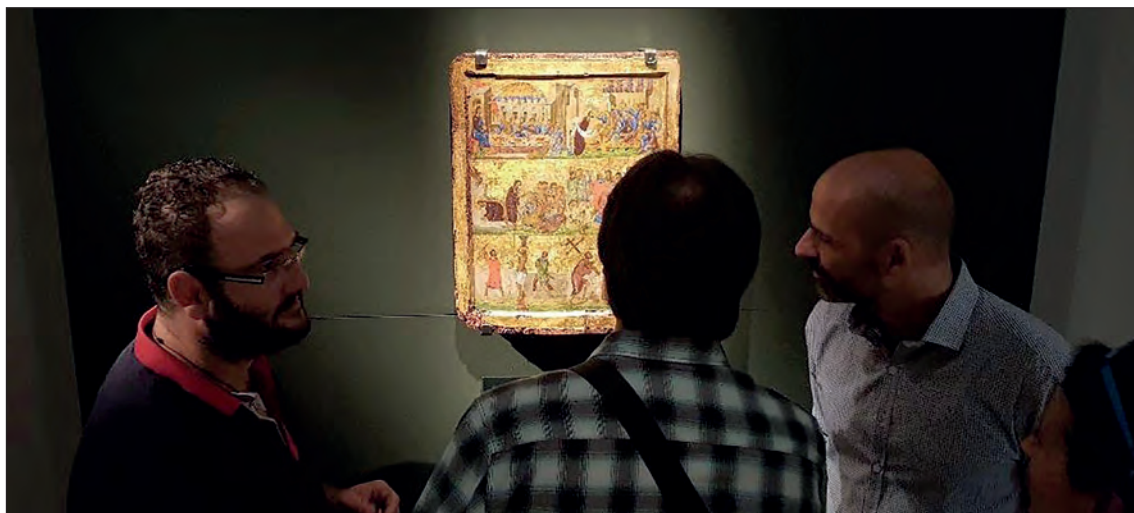


Ο Χριστός γεννήθηκε εξεικονισμένος, σχέδιο.

Ανθέμια, έλικες, φύλλα, ταινίες και γραμμές αλλά και απλούστερα σχήματα, κυκλικά, τετράγωνα, τρίγωνα είναι καλές επιλογές για εξάσκηση.

Ασκήσεις για μεγαλύτερη δεξιότητα μπορούμε να κάνουμε χρησιμοποιώντας μικρότερο πινέλο για τέμπρα, κρατώντας το σε σταθερή απόσταση από το χαρτί, όπως ακριβώς κρατάμε ένα στυλό ή ένα μολύβι.

Λίγο πριν το τέλος του μαθήματος οι μαθητές πλένουν προσεκτικά, με νερό, σαπούνι και απαλές κινήσεις τα πινέλα και καθαρίζουν τις αυγουλιέρες και τον χώρο εργασίας τους στο εργαστήριο.



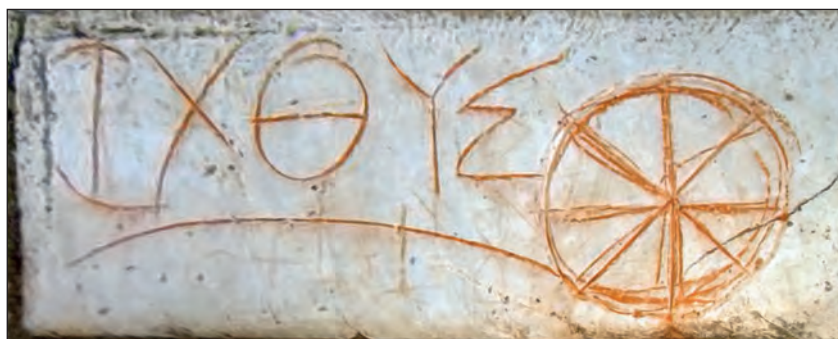
Οι εικόνες είναι αντικείμενο θαυμασμού και τιμής για βυζαντινολόγους, καλλιτέχνες αλλά και απλούς ανθρώπους.

Γλωσσάρι

Πλίνιος ο πρεσβύτερος (Γάιος Πλίνιος Σεκούνδος, 24μ.Χ.-79μ.Χ.): Στρατιωτικός, ιστορικός και εγκυκλοπαιδιστής, υπήρξε πολυγραφότατος και πολυσχιδής συγγραφέας. Ολοκλήρωσε τα 37 βιβλία της «Φυσικής Ιστορίας» το 77μ.Χ.

Βιτρούβιος (ή Μάρκος Βιτρούβιος Πολλίωνας): Ρωμαίος συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός. Το έργο του με τίτλο «Δέκα Βιβλία Αρχιτεκτονικής» αποτελεί το μοναδικό κείμενο αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής που σώζεται από την κλασική εποχή. Απεβίωσε το 15 π.Χ. στην Ιταλία.

Βαρέα μέταλλα: Μέταλλα με μεγάλη πυκνότητα όπως το κάδμιο, ο κασσίτερος, το κοβάλτιο, ο μόλυβδος, ο χαλκός, ο χρυσός, ο ψευδάργυρος, κ.ά. Αποτελούν μια ομάδα μετάλλων τα οποία υπάρχουν σε αφθονία στη φύση, συσσωρεύονται στα κύτταρα και έχουν δυσμενείς επιδράσεις στην ανθρώπινη υγεία και μεταβολισμό.



ΙΧΘΥΣ, από κατακόμβη στην Έφεσο.

10. Η εικόνα του Χριστού, «σήμα λαλούν» της βασιλείας

Η απαρχή όλων των εικόνων

Στο προηγούμενο μάθημα είδαμε πως, το να ζωγραφίζουμε την εικόνα του Χριστού, είναι μία δυνατότητα που μας χαρίστηκε, εφόσον ο Ιησούς Χριστός, ο Λόγος του Θεού γεννήθηκε «εξεικονισμένος», όπως μας επισημαίνει ο Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης.

Στις πόλεις-κράτη των αρχαίων Ελλήνων, κάθε πόλη χάραζε πάνω στα νομίσματά της ένα σύμβολο, ένα σημάδι δηλαδή που «μιλούσε» για αυτήν και την χαρακτήριζε. Για παράδειγμα, οι Αθηναίοι χάραζαν την κεφαλή της θεάς Αθηνάς, στην Φώκαια χάραζαν μια φώκια, στην Εύβοια έναν βου, δηλαδή μια αγελάδα, στην Σαρδηνία μια σαρδέλα, στην Ποσειδωνία για σήμα είχαν τον Ποσειδώνα, στην Σελινούντα «λαλούν σύμβολο» ήταν ένα φύλλο από σέλινο κλπ.

Το σύμβολο της πόλης της Άνω Ιερουσαλήμ, της βασιλείας του Θεού μπορούμε να πούμε πως είναι η εικόνα του Ιησού Χριστού και ο εικονογράφος καλείται ακριβώς να ζωγραφίσει με τρόπο αποκαλυπτικό, που να φανερώνει τα έσχατα, το σύμβολο, το σήμα της βασιλείας του Θεού.

Ο ζωγράφος για να φτιάξει μια τέτοια εικόνα καλείται να ζήσει πρώτα τη ματαιότητα της εδώ ζωής και μόνο όταν έχει περάσει μέσα από τη μνήμη του Θανάτου που φανερώνει τη ματαιότητα, θα μπορεί να κάνει έργα που να εκφράζουν τη χαρά όχι την πρόσκαιρη αλλά την αιώνια που εκπηγάζει από την Ανάσταση, το κάλλος όχι το πρόσκαιρο αλλά το παραδεισένιο, το εσχατολογικό.

Ο εικονογράφος λοιπόν εξ ορισμού καλείται να εκφράσει ένα κάλλος το οποίο δεν



Χαρακτικό π. Σταμάτη Σκλήρη.



Η Θεοτόκος ένθρονη, βρεφοκρατούσα, μεταξύ Αγ. Γεωργίου και Αγ. Θεοδώρου του Στρατηλάτη, εγκαυστική εικόνα 6ου αιώνα, μονή Σινά.

Αγίου Απολλιναρίου στη Ραβέννα, της Βασιλικής του αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, της Santa Maria Maggiore στη Ρώμη, τα ψηφιδωτά της Santa Maria antiqua, τα φρέσκο του Castelseprio κοντά στο Μιλάνο, στα οποία έχουν ήδη αρχίσει να διαμορφώνονται τα χαρακτηριστικά εκείνα της Βυζαντινής εικονογραφίας τα οποία αργότερα, μετά την εικονομαχία, θα παγιωθούν.



Η φυγή εις Αίγυπτον, τοιχογραφία από τον ναό της Θεοτόκου στο Καστελσέπριο της Ιταλίας, 7ος αιώνας.

εμπλεκεται μέσα στα γούστα και στις εμπάθειες της ζωής αυτής και οι εικόνες του να είναι μία ζωγραφική απόδοση του λυτρωμένου χωροχρόνου στα έσχατα.

Η εικόνα του Χριστού είναι η απαρχή όλων των εικόνων και προϋπόθεση για τις εικόνες όλων των αγίων, επειδή λειτουργεί αυτή η εικόνα ως «σήμα λαλούν» του γάμου, του δείπνου, της βασιλείας του Χριστού.

Τα παλαιοχριστιανικά μνημεία και τα πρώιμα έργα του Σινά

Στην παλαιοχριστιανική περίοδο, από την εποχή του Μ. Κωνσταντίνου μέχρι την εικονομαχία, αξιόλογη εικονογραφία αναπτύσσεται στην τέχνη των ψηφιδωτών-μωσαϊκών ενώ έχουμε και αρκετές σημαντικές τοιχογραφίες που έγιναν με την τεχνική του φρέσκο.

Οι αυτοκρατορικές χορηγίες είναι ο λόγος που πολλοί καλλιτέχνες ψηφιδογράφοι ταξιδεύουν σε πολλά σημεία της αυτοκρατορίας και δημιουργούν έργα που έχουν έντονη την σφραγίδα της ποιότητας της Βασιλεύουσας Πόλης.

Αξιόλογα έργα τέχνης της εποχής αυτής είναι του

Στην παλαιοχριστιανική περίοδο, στον 6ο αι., ανήκουν και οι φορητές εγκαυστικές εικόνες που βρίσκονται στην Μονή Σινά, καθώς και οι θαυμάσιες ψηφιδωτές παραστάσεις της αψίδας της Παναγίας της Αγγελόκτιστης του Κιτίου στην Κύπρο, όπου υπάρχει η ίδια κλασικίζουσα τεχνοτροπία με το ψηφιδωτό της αυτοκράτειρας Θεοδώρας του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα. Η Παναγία στην παράσταση αυτή στέκει κατενώπιον με το βάρος του σώματος προς τα αριστερά, κρατώντας στην αριστερή της αγκάλη τον Χριστό. Εκατέρωθεν κινούνται με χάρη οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ.

Σινά

Την παρουσίαση και την παροντοποίηση του εικονιζόμενου συμβάντος στην αιωνιότητα της Ουράνιας Βασιλείας επιδιώκει ο ψηφιδογράφος της Μεταμόρφωσης του Χριστού στην αψίδα του ιερού της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, στο τέλος του πέμπτου αιώνα, με τον αποκλεισμό κάθε ένδειξης τόπου και χρόνου, ακόμα και του όρους που αναφέρει η διήγηση τριών Ευαγγελιστών. Το έδαφος αποδίδεται με πολύχρωμη λεπτή ταινία και ο ουρανός με χρυσό βάθος, που συμβολίζει το εκτυφλωτικό θεϊκό φως. Μέσα σ' αυτό το εκτυφλωτικό φως, που απλώνεται ακτινωτά από τη μορφή του Χριστού, αιωρούνται με άτακτες κινήσεις αλλά σε συμμετρική διάταξη οι έκπληκτοι Απόστολοι. Απόλυτα επίπεδες, δυσδιάστατες ανθρώπινες μορφές με σχηματικά διαγραμμισμένα ενδύματα που δεν αποκαλύπτουν κανένα σωματικό χαρακτηριστικό αποπνέουν στα ψηφιδωτά του 7ου αι. στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης αντίστοιχο πνεύμα εξαΰλωσης.



Ο Απόστολος Πέτρος, εγκαυστική εικόνα
6ου αιώνα, μονή Σινά.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε με δικά μας λόγια γιατί η εικόνα του Χριστού μπορεί να χαρακτηρίζεται ως «σήμα λαλούν» της βασιλείας του Θεού.



Η Μονή της Αγίας Αικατερίνης στην έρημο του Σινά.



Ο Χριστός σε μετάλλιο, Ναός Θεοτόκου στο Καστελσέπριο της Ιταλίας, 7ος αιώνας.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε προπλάσμούς για τον μανδύα, τον χιτώνα και το «σημείον», το λεγόμενο και clavus, του χειριδωτού χιτώνα του Κυρίου.

Ξεκινάμε από τον μανδύα ετοιμάζοντας ένα αρκετά βαθύ μπλε προσέχοντας όμως να μην γίνει πολύ σκούρο.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα μπλε μεσαίου τόνου π.χ. μπλε κοβαλτίου, στο οποίο μπορούμε να προσθέσουμε λίγο πράσινο τσιμέντου, πολύ λίγο μαύρο και ελάχιστα άσπρο.

Το μπλε χρώμα που βλέπουμε στην εικόνα του Χριστού πρέπει να υπολογίσουμε πως ήταν αρκετά πιο ανοιχτό και το μαύρισμα που παρουσιάζει οφείλεται σε οξείδωση του χρώματος.

Μετριάζουμε την πυκνότητα του χρώματος με λίγες σταγόνες νερό, το δοκιμάζουμε σε μια επιφάνεια με παρόμοια απορροφητικότητα και όταν στεγνώσει ελέγχουμε την σταθερότητά του.

Δεν πρέπει να είναι πολύ σκούρο, ούτε πολύ καλυπτικό και δεν πρέπει να «βγαίνει» στο χέρι μας όταν το ακουμπάμε απαλά. Αν έχουμε πετύχει την σωστή αναλογία θα πρέπει να έχει μεταξένια και λεία υφή.

Ο προπλάσμος του χιτώνα μπορεί να γίνει με ένα κόκκινο οξειδίο του σιδήρου, μεσαίου τόνου, ή με συνδυασμό κάποιου κόκκινου χρώματος με λίγο μπλε και ελάχιστο άσπρο και μαύρο.

Χρειάζεται και εδώ διαφάνεια, χωρίς να είναι όμως τόσο απαραίτητη όσο στα ψυχρά χρώματα.



Αγ. Απολλινάριος, Ραβέννα.

Η ωχροκόκκινη ταινία στον ώμο του Κυρίου που ονομάζεται «σημείον» ή clavus του χειριδωτού χιτώνα, όπως και η στάχωση του ευαγγελίου, γίνονται με όχρα βαθειά. Βαθειά όχρα ονομάζεται και η σιέννα η ωμή αλλά καλό είναι να αποφύγουμε την χρήση της γιατί είναι πολύ χονδρόκοκκη και δεν δίνει λεία επιφάνεια, ενώ αντιθέτως λειτουργεί πολύ όμορφα στα φωτίσματα. Μπορούμε ωστόσο στους προπλάσμούς να την αντικαταστήσουμε με όχρα τσιμέντου,

ελάχιστο χονδροκόκκινο και σιέννα ψημμένη, όμως με πολλή διάκριση γιατί τα κόκκινα χρώματα έχουν μεγάλη ένταση και η βαθειά ώχρα δεν πρέπει να κοκκινίζει πολύ. Η διαφάνεια και εδώ είναι απαραίτητη γιατί δίνει ποιότητες που δεν μπορεί να αποδώσει η ανάμιξη των χρωμάτων.

Μετά την εφαρμογή των προπλασμών πλένουμε προσεκτικά τα πινέλα και καθαρίζουμε τον χώρο του εργαστηρίου.

Γλωσσάρι

Castelserpio: Τοποθεσία ενός Ρωμαϊκού οχυρού στην αρχαιότητα και πόλης του Μεσαίωνα. Σήμερα σώζεται ως αρχαιολογικό πάρκο, κοντά στο σύγχρονο χωριό με το ίδιο όνομα που βρίσκεται στα βόρεια της Ιταλίας, κοντά στο Μιλάνο. Οι τοιχογραφίες που διακοσμούν την κεντρική αψίδα της εκκλησίας των Santa Maria foris portas αποτελούν τον ωραιότερο μεσαιωνικό εικονογραφικό κύκλο από την άποψη της καλλιτεχνικής ποιότητας και θεωρούνται μοναδικά στην αρχαία μεσαιωνική ευρωπαϊκή τέχνη.



ΜΡ ΘΥ Γλυκοφιλούσα, 14ος αιώνας.



IC XC ο Ελεήμων, δεσποτική εικόνα τέμπλου, Αγ. Κοσμά Αμαρουσίου.

11. Η συνάφεια του κάλλους και της ομοιότητας

Η ταύτιση με το αρχέτυπο

Η τέχνη γενικά, έχει νόημα όταν εκφράζει κάτι αληθινό και όχι ψεύτικο, κάτι γνήσιο και όχι κάτι νόθο και αν το νόημα αυτό περιγράφει κάτι ουσιαστικό, σημαντικό και υπαρκτό.

Αυτό βέβαια ισχύει κατ' εξοχήν στην ζωγραφική των εικόνων, στην οποία αυτό που περιγράφεται δεν είναι αφηρημένες ιδέες, αρχές και νόμοι αλλά η Αλήθεια σαρκωμένη, δηλαδή το ευαγγέλιο και η διδασκαλία του Χριστού.

Αυτό που εμφανίζεται στα μάτια των θεατών των εικόνων, στην πραγματικότητα είναι αυτό που ενεργείται ως σχέση προσωπική, μεταξύ των εικονιζόμενων αρχετύπων και των πιστών,

μέσα στο άχρονο πλαίσιο της λατρείας και της θείας Λειτουργίας.

Αν λοιπόν η τέχνη των εικόνων πρέπει να εκφράζει την αλήθεια και όχι το ψέμα, την πραγματικότητα παρά την ψευδαίσθηση, τότε θα πρέπει να διασφαλίζεται η παρουσία των αρχετυπικών μορφών των εικονιζόμενων με πιστότητα και ακρίβεια.

Αυτό με την σειρά του σημαίνει πως οι ζωγράφοι θα πρέπει να απομονώνουν τις επιρροές των φευγαλαίων συναισθημάτων που διασπούν την ενότητα και νοθεύουν την αλήθεια, ώστε να επιτρέπουν την ανάδυση του αληθινού κάλλους και του ιερού, μέσα από την ομοιότητα με τα αρχέτυπα των εικονιζόμενων μορφών.

Η ζωγραφική των εικόνων είναι μια γλώσσα με λεξιλόγιο, γραμματική, συντακτικό και καλλιγραφία και είναι απαραίτητο ο ζωγράφος να τα γνωρίζει όλα αυτά σε μεγάλο βαθμό.

Βεβαίως, όπως δεν είναι κάποιος ποιητής επειδή γνωρίζει καλά λεξιλόγιο και γραμματική, έτσι και στην εικονογραφία χρειάζεται σπουδή, αγάπη, ταλέντο, αγώνα πνευματικό και άνωθεν χάρη για να φτιάχνει κάποιος εικόνες αληθινές, λειτουργικές,





Η Βάπτισμα του Χριστού, δια χειρός Ξεν. Μπόκου.

Οι ζωγραφικές ποιότητες της διαφάνειας

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και σημαντικά στοιχεία της ζωγραφικής των εικόνων είναι η διαφάνεια των χρωμάτων.

Το χαρακτηριστικό αυτό ιδίωμα της αυγοτέμπερας και του φρέσκο το συναντάμε σε όλες τις εφαρμογές των υδατοδιαλυτών μέσων ζωγραφικής, σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες και σε όλες τις περιόδους και εποχές της ζωγραφικής των εικόνων.

Αυτό συμβαίνει όχι μόνο για λόγους τεχνοτροπικούς, αλλά γιατί η διαφάνεια αποτελεί χαρακτηριστική αρετή των υδατοδιαλυτών μέσων. Η τέμπερα και το φρέσκο αποδίδουν πολύ καλύτερα στους μεσαίους και φωτεινούς τόνους και τα ψυχρά χρώματα σε αντίθεση με τα ελαιοχρώματα, τα οποία κολακεύουν τα σκούρα, σχεδόν μαύρα και θερμά χρώματα. Μία απλή ώρα του τσιμέντου ανακατεμένη με λίγο περισσότερο νερό μέσα στην αυγοτέμπερα αποδίδει με διαφάνεια το χρώμα πάνω στο λευκό υπόστρωμα της εικόνας ή της τοιχογραφίας και λειτουργεί σαν λαμπερό χρυσό, ενώ, το ίδιο χρώμα της ώρας περασμένο στην επιφάνεια ζωγραφικής πηχτό και χωρίς διαφάνεια θα μοιάζει περισσότερο με μουστάρδα.

Οι χρωματικές ποιότητες της διαφάνειας δεν μπορούν να αντικατασταθούν με καμία ανάμιξη πηχτού και αδιάφανου χρώματος.

Αυτό που συμβαίνει με τα διάφανα χρώματα είναι πως το φυσικό φως διαπερνά το επιφανειακό στρώμα του χρώματος, πέφτει επάνω στο φωτεινό υπόστρωμα και με αντανάκλαση περνάει πάλι μέσα από το χρώμα και φτάνει στα μάτια μας.

Ένα διάφανο χρώμα δηλαδή, δεν «σκεπάζει» τελείως την επιφάνεια που εφαρμόζεται, προσφέρει λαμπρότητα και λάμψη στους προπλασμούς ενώ δίνει απαλά και διαβαθμισμένα πε-

ράσματα στις εντάσεις των γραψιμάτων της σκιάς.

Χαρακτηριστική επίσης είναι και η διαφάνεια του φωτεινότερου χρώματος επάνω σε πιο σκούρο επειδή στο πλάγιο φως παρατηρούνται κάποιοι ιριδισμοί οι οποίοι είναι αποτέλεσμα της φυσικής διάθλασης του φωτός, δηλαδή κάτι ανάλογο με αυτό που συμβαίνει με το ουράνιο τόξο.

Η διαφάνεια του χρώματος, καθώς επίσης οι μεσαίοι και οι φωτεινοί χρωματικοί τόνοι, είναι στοιχεία που αποδίδει με άνεση η τέμπερα και γενικά τα υδατοδιαλυτά μέσα ζωγραφικής και βέβαια δεν είναι τυχαίο το ότι αυτά χρησιμοποιούνται στην εικονογραφία επειδή ταιριάζουν με την σαφήνεια και την κρυστάλλινη καθαρότητα αυτής της ζωγραφικής.



ΜΡ ΘΥ, εφέστιος εικόνα Μονής Κεχαριτωμένης Τροιζηνίας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε με δικά μας λόγια γιατί οι εικόνες ζωγραφίζονται ως αναμενόμενη αλήθεια πνευματικού κάλλους μέσα από την ομοιότητα με το πρωτότυπο.

Συνεχίζουμε την άσκηση μέσα στην τάξη παρατηρώντας διάφορες εικόνες για να διακρίνουμε τους προπλάσμούς, τα γραψίματα και τα φώτα.

Ξεχωρίζουμε τις περιπτώσεις φώτων με τρία ή δύο καθαρά διαβαθμισμένα λάματα που κορυφώνονται μέχρι το λευκό αλλά και την περίπτωση με ένα μόνο έντονο και στυλιζαρισμένο φως, την **χρυσοκονδυλιά**.

Ο Άγιος Ζωσιμάς, αυγοτέμπερα σε χαρτί.



στο αρχικό σκούρο κόκκινο οξειδίο, βαθμηδόν, λίγο μαύρο.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε γραψίματα για τα ιμάτια του Κυρίου.

Για τα γραψίματα στον μπλε μανδύα μπορούμε να βάλουμε το μπλε που χρησιμοποιήσαμε στον προπλασμό με λίγο μαύρο (όχι τον προπλασμό όμως, γιατί περιέχει ήδη λίγο λευκό και θα γκριζάρει το χρώμα), τοποθετώντας, με ευέλικτο πινέλο μετρίου μεγέθους, πρώτα τον μεσαίο τόνο των γραψιμάτων, μετά ένα πιο απαλό και διάφανο με προσθήκη νερού και στην συνέχεια το τρίτο και πιο σκούρο, αποφεύγοντας να φτάσουμε σε αψύ μαύρο ενώ για τα φώτα ετοιμάζουμε τρία διαδοχικά και απαλά λάματα προσθέτοντας λίγο λευκό στον προπλασμό.

Για τα γραψίματα στον χιτώνα του Κυρίου μπορούμε να δουλέψουμε τρεις τόνους ομοίως, πρώτα τον μεσαίο, μετά τον διάφανο και στο τέλος τον πιο σκούρο προσθέτοντας



Γραψίματα και φώτα στον μπλε χιτώνα του Χριστού.

12. «Εικόν τα της Νέας Διαθήκης»

Ο χώρος και ο χρόνος στην εικονογραφία

Η τέχνη των εικόνων έχει σκοπό καθαρά λειτουργικό, όχι απλώς με την έννοια της διακόσμησης και της πλαisiώσης των θρησκευτικών πρακτικών αλλά με την έννοια του συνεορτασμού, ανθρώπων και αγγέλων, της δόξας του θεού.

Την τέχνη αυτή, όπως και τις άλλες λειτουργικές τέχνες, η ομορφιά ποτέ δεν την αποχωρίζεται και η μορφή της είναι σε πλήρη αρμονία με το περιεχόμενό της.

Αυτός είναι ο λόγος που ο τελικός σκοπός της εικονογραφίας είναι να βοηθήσει τον άνθρωπο να ελευθερωθεί από τον κόσμο της φθοράς, της απατηλής και κίβδηλης πραγματικότητας, να συνδέσει τον ουρανό με τη γη, παρουσιάζοντας τα εικονιζόμενα όχι όπως φαίνονται με τα μάτια της σάρκας αλλά όπως υπάρχουν στην διάσταση των εσχάτων. Με άλλα λόγια, οι εικόνες μας βοηθάνε να δούμε στους εαυτούς μας την αληθινή μας διάσταση και να συνειδητο-

ποιήσουμε την διαφορά ανάμεσα στο τι είμαστε τώρα και για ποιο σκοπό είμαστε τώρα και γι αυτό από χρονικούς και τοπικούς περιορισμούς.

Για την διάσταση αυτή μας μιλά ο Αγ. Μάξιμος ο Ομολογητής: «σκιά τα της Παλαιάς, εικόν τα της Νέας Διαθήκης, αλήθεια δε η των μελλόντων κατάστασις», στα σχόλια περί της Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας του Διονυσίου του Αρεοπαγίτου.

Η διαδικασία της ζωγραφικής της εικόνας του Χριστού εμπεριέχει ακριβώς αυτό το τρίπτυχο: τη σκιά της Παλαιάς Διαθήκης, την εικόνα στο φως της Νέας Διαθήκης και την αλήθεια των μελλόντων.

Ο χρόνος και ο χώρος μέσα στην λατρεία συστέλλονται και διαστέλλονται για να χωρέσει το ελάχιστο και ταυτοχρόνως το άπειρο, είναι



Ο Χριστός ευλογεί ζευγάρι, δια χειρός Ξενοφ. Μπόκου.

εκεί όπου ο θεός γίνεται άνθρωπος και ο άνθρωπος θεώνεται.

Τα φωτίσματα, γεννηθήτω φως

Φωτίσματα ονομάζουμε τα φωτεινότερα από τον προπλασμό στοιχεία της εικόνας, τα οποία δημιουργούν την ογκηρότητα των αντικειμένων που ερμηνεύουν.

Δηλαδή, φωτίσματα είναι το λεγόμενο **σάρκωμα**, αν πρόκειται για πρόσωπο ή σώμα, τα **λάματα** και οι **χρυσοκονδυλιές** αν πρόκειται για άλλα εικονιζόμενα αντικείμενα.

Συνήθως κλιμακώνεται σε τρεις (3) διαδοχικούς τόνους που συχνά κορυφώνονται στο λευκό.

Στα πρόσωπα και τα σώματα το **σάρκωμα** έχει σαφώς περισσότερη πλαστικότητα, με απαλά και διάφανα τελειώματα και όρια προς τον προπλασμό.

Το σάρκωμα έχει σημεία με ένταση και φωτεινότητα αλλά και κάποια σημεία που γίνεται διάφανο και σβύνει πάνω στον προπλασμό, τα σημεία αυτά τα ονομάζουμε **γλυκασμό**.

Το φως πέφτει επάνω σε ό,τι εξέχει γλυπτικά, πχ. στα υπερόφρυα τόξα πάνω από τα φρύδια, στο μέτωπο, στην ράχη της μύτης, στα ζυγωματικά, στο κάτω χείλος, στο πηγούνι κλπ.

Στα υπόλοιπα αντικείμενα όμως, ενδύματα, κτήρια βουνά κλπ. βλέπουμε τα φώτα, τα **λάματα**, να είναι πιο γεωμετρικά και σχηματοποιημένα.

Στην **χρυσοκονδυλιά** το φως αποδίδεται με έντονο στυλιζάρισμα και γίνεται με πινελιές ελαφρά χρωματισμένου μιζιόν, πάνω στο οποίο όταν στεγνώσει τοποθετούμε φύλλα χρυσού. Αποδίδεται επίσης και με φωτεινό ωχροκίτρινο χρώμα, πάντοτε όμως με την ίδια στυλιζαρισμένη γεωμετρικότητα και τις χαρακτηριστικές «εξακτινισμένες» πινελιές προς τις περιοχές με λιγότερο φως.

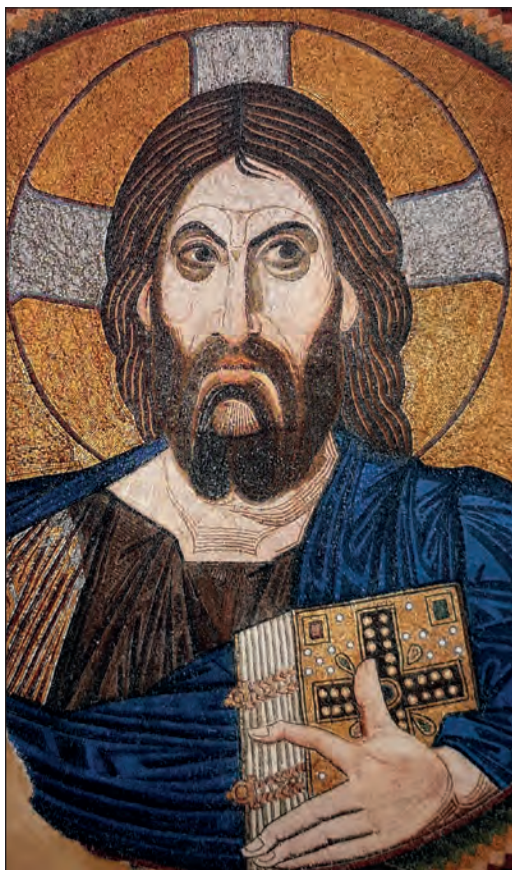
Το φως των εικόνων είναι κεντρομόλο, η λειτουργία του δεν βασίζεται στην ευθύγραμμη διάδοση του φωτός και φωτίζει ξεχωριστά κάθε πρόσωπο, σώμα ή αντικείμενο της εικόνας.



ΜΡ ΘΥ η Οδηγήτρια, δια χειρός Δημ. Χατζηαποστόλου.



Άγ. Μάξιμος ο Ομολογητής, έργο παπα Σταμάτη Σκληρή.



Παντοκράτωρ, Μονή Δαφνίου.

Οι φιγούρες των Αγίων γίνονται υπερφυσικά ραδινές και λεπτές, με στάσεις που έχουν ταυτόχρονα έντονη κίνηση και ιεροπρέπεια, τα έντονα αμυγδαλωτά μάτια τους μας ατενίζουν εκφραστικά γεμάτα μυστήριο και έκσταση και οι χρωματισμοί χαρακτηρίζονται από σεμνότητα και απλότητα.

Περίφημα έργα της περιόδου αυτής είναι τα υπέροχα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (10ος αι.), του Οσίου Λουκά στη Λειβαδιά (11ος αι.), της Μονής Δαφνίου (11ος αι.), της Νέας Μονής στην Χίο, ο ναός της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο (1043-1046 μ.Χ.), η Μητρόπολη Τσεφαλού στην Σικελία (1143 μ.Χ.), ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi στα Σκόπια (1164 μ.Χ.), και πολλά άλλα.

Συμβολικά το χαρακτηρίζουμε σαν έκφραση της παρουσίας του Θεού.

Η Κομνήνεια τέχνη

Στην περίοδο των Κομνηνών έχουμε την εμφάνιση και παγίωση των βασικών χαρακτηριστικών της ορθόδοξης εικονογραφίας. Η νίκη κατά των εικονομάχων επέφερε μία ουσιαστική μεταβολή στην θεολογία, καθώς και στην εικονογραφική βυζαντινή τέχνη. Τον διάκοσμο των ναών και τις θέσεις των εικονογραφικών συνθέσεων τις υπαγορεύουν λειτουργικοί και δογματικοί λόγοι. Μια ιεραρχική τάξη αποκρυσταλώνεται πλέον στα εικονογραφικά θέματα. Δημιουργούνται οι τρεις εικονογραφικοί κύκλοι: ο δογματικός, ο λειτουργικός και ο ιστορικός (εορταστικός). Τα θέματα ιστορούνται σε καθορισμένη θέση στο ναό, κάτι το οποίο θα αποτελέσει πλέον παράδοση και κανόνα.

Στην περίοδο αυτή έχουμε την εμφάνιση της γραμμικότητας στις μορφές και της χαρακτηριστικής επαναληπτικότητας κάποιων διακοσμητικών μοτίβων.



Η Δημιουργία του Κόσμου, περίπου 1180, Μητρόπολη Μονρεάλε, Σικελία.



Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ, Μονή Δαφνίου, 11ος αιώνας.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Συζητάμε για την συστολή και την διαστολή του χώρου και του χρόνου μέσα στην λατρεία της εκκλησίας σχολιάζοντας την λειτουργική χρήση του «σήμερον» στην υμνογραφία και πώς αυτό αποτυπώνεται στην εικονογραφία.
- Ανακαλύπτουμε τα χαρακτηριστικά της Κομνηνικής τέχνης μέσα σε εικόνες.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε φώτα για τα ιμάτια του Κυρίου.

Για τα φώτα μπορούμε να προσθέσουμε λίγο λευκό στον προπλάσμο, κορυφώνοντας τρία διαφορετικά καθαρά λάματα, προσέχοντας όμως οι τονικές αποστάσεις μεταξύ τους να είναι διαβαθμισμένες και αρμονικές.

Η βαθειά ώχρα δέχεται θερμά γραψίματα με προσθήκη χονδροκόκκινου και σιέννας ψημμένης και φωτίζεται με χρυσοκονδυλιά.



Καθεδρικός ναός Τσεφαλού, Σικελία.



Λάματα φώτων και χρυσοκονδυλιές.

13. Ο εικονογράφος ως απόστολος



Τοιχογραφία από τον ναό του Πρωτάτου,
Καρυές Αγίου Όρους.

Το υπερκόσμιο φως της εικονογραφίας

Η ζωγραφική διάσταση της εικόνας δεν είναι σκιοπλαστική, δεν αναδεικνύει σκοτάδια και σκιές αλλά είναι φωτομορφοποιητική, δηλαδή είναι ζωγραφική με φως.

Ο ζωγράφος των εικόνων δεν σκιάζει, δηλαδή δεν χτίζει το έργο του προσθέτοντας σκοτάδι αλλά φως, πλάθει με φως.

Είναι αληθινό στην τέχνη του το κάθε τι, όχι γιατί φαίνεται ανάγλυφο και με όγκο αλλά γιατί συμμετέχει στο φως, ή καλύτερα αναδεικνύεται σε πρόσωπο από την συμμετοχή του στο φως.

Συμμετοχή σε φως που μυρώνει όλα τα κτίσματα χωρίς να φαίνεται η συγκεκριμένη πηγή του, χωρίς να είναι ούτε μέρα ούτε νύχτα.

Το φως δεν είναι μία κάποια εξωτερική του όντος ενέργεια, δεν προέρχεται από κάποια εξωτερική πηγή, αλλά είναι εσωτερική υπόθεση του είναι.

Λάμπει στην εικόνα η κτίση ολόκληρη όχι γιατί λάμπει ο ήλιος, και επομένως δεχόμαστε το φως του και φωτίζονται τα πλάσματα και βλέπουμε, αλλά λάμπει η πλάση γιατί λάμπουν τα πλάσματα.

Λάμπουν, όχι με ένα επιδερμικό φωτισμό όλα μαζί σαν να δέχτηκαν μιαν αστραπή, αλλά λάμπει το καθένα ξεχωριστά και του καθενός το κάθε στοιχείο.

Λάμπει το κάθε πλάσμα γιατί τέτοιο, δηλαδή λαμπερό, ουσιαστικά δεκτικό φωτισμού, το έπλασε ο Πλάστης του.

Αυτή τη δογματική λειτουργία των εικόνων καλείται να διακονήσει ο ζωγράφος, μέσα από εικαστική γλώσσα και σύστημα τέτοιο που να κάνει κατανοητό το μήνυμα του ευαγγελίου ακόμη και σε αγράμματους και νήπια.

Αυτή η ιεραποστολική λειτουργία των εικόνων, της μετάδοσης του ευαγγελικού μηνύματος, αναδεικνύει τον ζωγράφο ως απόστολο εικονίζοντα και είναι εξαιρετικά σημαντι-



Λεπτομέρεια από εικόνα της Θεοτόκου από δίπτυχο,
Μονή Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα, 14ος αιώνας.

κή γιατί χωρίς γλωσσικούς περιορισμούς προσφέρεται με απλότητα, μέσα από καθαρή ζωγραφική και αφηρημένο ρεαλισμό το σωτήριο μήνυμα του Ευαγγελίου.

Όταν οι εικόνες περιγράφουν ύμνους

Η τέχνη της εικονογραφίας, αν και σιωπηλή, είδαμε πως ομιλεί μία «καινή γλώσσα», και με την γλώσσα αυτή περιγράφει το μήνυμα με τα καλά νέα του ευαγγελίου.

Παρατηρώντας μάλιστα θα δούμε πως σε κάποιες περιπτώσεις οι εικόνες όχι μόνο μιλάνε αλλά μερικές φορές μπορούν κατά κάποιο τρόπο και να ψάλλουν.

Είναι οι περιπτώσεις στις οποίες συναντάμε ολόκληρους ύμνους από την ορθόδοξη υμνογραφία να έχουν εικονογραφηθεί.

Οι φράσεις και τα νοήματα των ύμνων, καθώς περιγράφουν εμμελώς γεγονότα και αλήθειες, δοξολογία και ευχαριστία, νοήματα αγιοπνευματικά και πατερική διδασκαλία, δημιουργούν κάποιες εικόνες νοητικές, κάποιες σκηνές τις οποίες έρχονται να εικονογραφήσουν οι εικόνες.

Υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις μεγάλων ποιητικών κειμένων, όπως του Ακαθίστου Ύμνου για την Θεοτόκο, όπου έχουμε μία ολόκληρη σειρά συνθέσεων και εικόνων.

Βλέπουμε τις συνθέσεις αυτές, την μία δίπλα στην άλλη, να ξεκινάνε από αριστερά προς τα δεξιά, όπως διαβάζουμε ένα κείμενο, και να περιγράφουν τον ύμνο ζωγραφισμένο σε μία σειρά από διάφορες παραστάσεις.

Επειδή μάλιστα οι ζωγραφικές λύσεις και οι εικονογραφικοί τύποι που δημιουργούνται χρειάζεται να δίνουν το νόημα με σαφήνεια, συνοδεύονται και από το κείμενο του ύμνου γραμμένο ακριβώς πάνω σε κάθε σκηνή.

Στην εικονογραφική παράδοση της Ρωσικής εκκλησίας, αλλά και στην Ουκρανία, στην Μολδαβία και στην Ρουμανία συναντάμε περισσότερα τέτοια παραδείγματα σε τοιχογραφίες και σε φορητές εικόνες όπως την εικονογράφηση του ύμνου «Ο μονογενής Υιός και Λόγος του Θεού», το θεοτοκίον



«Τι σοι προσενέγκωμεν Χριστέ»,
τοιχογραφία σε αγιορείτικη τράπεζα

«Τι σε καλέσωμεν, ω Κεχαριτωμένη», αλλά και κάποια δοξαστικά Θεοτοκία των εσπερινών.

Οι συνθέσεις αυτές όμως είναι περιορισμένες και συγκεκριμένες, δεν τις συναντάμε σε μεγάλη έκταση, αν και οι ύμνοι είναι πάρα πολλοί, επειδή θα δημιουργούσαν σύγχυση και εν τέλει διάσπαση στους πιστούς.

Η εκκλησία του Χριστού μέσα στους αιώνες, λειτουργεί με ελευθερία αλλά και διάκριση, αγκαλιάζει την καλλιτεχνική εικονογραφική τέχνη των πιστών ζωγρά-



«Τι Σε καλέσωμεν», τοιχογραφία στην μονή Sucevita της Μολδαβίας, 1595.



Η τέχνη των πιστών ζωγράφων είναι μπολιασμένη με την επινόια των αγίων πατέρων.

φων που είναι όμως μπολιασμένη με την επινόια των αγίων πατέρων και με την φώτιση του Αγίου Πνεύματος.

Από όλη την καλλιτεχνική παραγωγή της εικονογραφικής τέχνης μέσα στην ιστορία, καθιερώνονται και παγιώνονται στο τέλος ως παράδοση αυτά που υπηρετούν την αλήθεια του ευαγγελίου με τρόπο λειτουργικό, με κάλλος και ιεροπρέπεια.

Τα θερμά και τα ψυχρά χρώματα

Μιλήσαμε σε προηγούμενο μάθημα για τα βασικά χρώματα που περιέχονται στο φάσμα του λευκού ηλιακού φωτός.

Στην γλώσσα της ζωγραφικής όλα τα χρώματα μπορούμε να τα χωρίσουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στα «θερμά» και στα «ψυχρά» χρώματα.

Θερμά λέμε τα κόκκινα χρώματα αλλά και όλα όσα έχουν απόχρωση που πλησιάζει προς το κόκκινο, το οποίο μας παραπέμπει σε κάτι πυρωμένο, κάτι δηλαδή που μας θυμίζει την φωτιά και τη θερμότητα.

Ψυχρά λέμε τα γαλάζια χρώματα και όσα πλησιάζουν τις γαλάζιες αλλά και τις πράσινες αποχρώσεις, ίσως επειδή μας θυμίζει ένα δροσερό γαλάζιο ουρανό ή την κρύα, μπλε θάλασσα.

Μπορεί εκ πρώτης όψεως να φαίνεται πολύ παράξενο να χαρακτηρίζουμε τα χρώματα με θερμοκρασίες,

Πειράματα όμως που έγιναν σε χώρους εργασίας, στους οποίους ο ένας ήταν βαμμένος σε χρώμα μπλε-πράσινο και ο άλλος ήταν χρώμα κοκκινο-πορτοκαλί, το αίσθημα κρύου και ζέστης διέφερε τρεις με τέσσερις βαθμούς.

Το πόσο θερμή ή ψυχρή εντύπωση όμως μας δίνει ένα χρώμα, που δεν είναι ξεκάθαρα μπλε ή κόκκινο, εξαρτάται από τα διπλανά του χρώματα, από τις αντιθέσεις δηλαδή που δημιουργούνται αλλά και από την λειτουργία των συμπληρωματικών χρωμάτων.

Τα συμπληρωματικά χρώματα μπορούμε να τα αντιληφθούμε αν φτιάξουμε ένα τρίγωνο και σε κάθε γωνία τοποθετήσουμε ένα από τα τρία βασικά χρώματα, δηλαδή το κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο.

Το συμπληρωματικό του καθ' ενός από αυτά είναι το μίγμα των άλλων δύο, και τα μίγματα αυτά αποτελούν τα λεγόμενα δευτερεύοντα χρώματα.

Έτσι, το συμπληρωματικό του κόκκινου είναι το μπλε+κίτρινο= πράσινο, το συμπληρωματικό του μπλε είναι το κόκκινο+κίτρινο= πορτοκαλί, και το συμπληρωματικό του κίτρινου είναι το μπλε+κόκκινο= βιολέ.

Η εναλλαγή των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων στην ζωγραφική γενικά είναι απαραίτητη για να έχουμε χρωματική αρμονία.

Άρα λοιπόν είναι απαραίτητη η γνώση και η χρήση των συμπληρωματικών χρωμάτων για να έχουμε χρωματικές ποιότητες και αρμονίες και στην εικονογραφία, η οποία πρωταρχικά είναι ζωγραφική.

Η Παλαιολόγια τέχνη

Η αναγέννηση στο Βυζάντιο των δύο τελευταίων αιώνων πριν την άλωση της Πόλης, σηματοδότησε και μια νέα περίοδο για τη εικονογραφική τέχνη της Αυτοκρατορίας. Στην περίοδο αυτή, η ζωγραφική χάνει τον παλαιότερο μνημειακό χαρακτήρα της και γίνεται πιο αφηγηματική, οι μορφές αποκτούν όγκο και κινούνται με ρυθμό και χάρη. Χαρακτηριστικά της παλαιολόγιας τέχνης είναι η έμφαση στην ελληνιστική σχεδόν απόδοση των μορφών των εικονιζόμενων, οι πολυπρόσωπες συνθέσεις, τα πολλά οικοδομήματα, ο τονισμός της λυρικότητας των τοπίων.



Αγ. Νέστωρ, Αγ. Απόστολοι Θεσσαλονίκης, 14ος αιώνας.



ΙC XC ο Εμμανουήλ, Αγ. Απόστολοι Θεσσαλονίκης.

Η εποχή των Παλαιολόγων, η λεγόμενη Παλαιολόγεια Αναγέννηση (1204-1453 μ.Χ.), θεωρείται ο χρυσός αιώνας της εικονογραφίας. Ότι πρόσφερε η τέχνη των προηγούμενων χριστιανικών αιώνων, επανέρχεται τώρα αλλά με νέα πνοή.

Η αναγέννηση των Παλαιολόγων πρέπει να θεωρηθεί ως συνέπεια φυσικής εξέλιξης των προηγούμενων χρόνων και όχι ως φαινόμενο το οποίο εμφανίστηκε απότομα. Πρέπει να ερμηνευθεί ως αναζωογόνηση της λαμπρής τέχνης των Μακεδόνων και των Κομνηνών.

Ο 14ος αιώνας είναι ανθρωποκεντρικός αιώνας. Χαρακτηριστικό λοιπόν αυτής της αναγέννησης είναι ο βαθύς ανθρωπισμός, υπάρχει γενικά μια στροφή προς τα ανθρώπινα, η εικονογραφία γίνεται πιο αφηγηματική, η τέχνη επιδιώκει πλέον να συγκινήσει και να αγγίξει το συναίσθημα.



Ο εμπαιγμός του Χριστού, Ντέσσην, 14ος αιώνας.



Στον σταυρό του Προδρόμου
ο Χριστός σε μονοχρωμία.

Ο Γάλλος μελετητής G. Millet δι-
αίρεσε την παλαιολόγεια ζωγραφική
σε δύο «σχολές», τη «Μακεδονική»
και την «Κρητική». Βεβαίως ο όρος
«σχολές», ο οποίος έχει πλέον επι-
κρατήσει, δεν είναι απόλυτα σωστός
γιατί μάλλον πρόκειται περί δύο δια-
φορετικών ρευμάτων, δύο διαφορετι-
κών τρόπων προσεγγίσεως της παλαι-
ολόγεια ζωγραφικής.

Η λεγόμενη Μακεδονική σχολή
γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη,
άνθισε κυρίως στην Μακεδονία με κέ-
ντρο την Θεσσαλονίκη και πέρασε και
στη Σερβία. Η σχολή αυτή χαρακτηρί-
ζεται για τον ρεαλισμό και την ελευθε-
ρία της. Έχει ένταση, κίνηση και πλού-
σια χρωματολογία. Το πρόσωπο και τα
ενδύματα είναι πλατειά φωτισμένα, γι'
αυτό και την ονομάζουν «πλατειά τε-
χνοτροπία».

Κύριοι εκφραστές της υπήρξαν ο
Μανουήλ Πανσέληνος ο οποίος ζω-
γράφησε τις τοιχογραφίες στο παρεκ-
κλήσι του Αγίου Ευθυμίου Θεσσαλο-
νίκης και στον ναό του Πρωτάτου, ο
Μιχαήλ Αστραπάς και ο αδελφός του
Ευτύχιος που άφησαν ένα εκπληκτικό
τοιχογραφικό έργο στη Σερβία, ο Γε-

ώργιος Καλλιέργης κ.ά. Σε μία λίγο μεταγενέστερη εποχή ανήκει και το απαράμιλλο σε τέχνη και ομορφιά μνημείο της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, οι Άγιοι Απόστολοι στην Θεσσαλονίκη και πολλά άλλα σπουδαία μνημεία. Από την Βασιλεύουσα η τέχνη πέρασε στον Μυστρά κατά τα τέλη του 14ου αιώνα. Εκεί απέκτησε πιο «στενό» και αυστηρό χαρακτήρα και εξελίχθηκε στην λεγόμενη Κρητική σχολή.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Συζητάμε για το πώς η ιεραποστολική λειτουργία των εικόνων αναδुकνεί τον εικονογράφο απόστολο εικονίζοντα.
- Παρατηρούμε εικόνες από τον κύκλο της Γέννησης του Χριστού στις οποίες βρίσκουμε και επισημαίνουμε τα διάφορα θερμά και ψυχρά χρώματα της σύνθεσης. Παρουσιάζουμε τις παρατηρήσεις μας στην τάξη και εκφράζουμε γνώμες, σκέψεις και συναισθήματα που μας δημιουργούνται βλέποντας τις χρωματικές αντιθέσεις στις εικόνες.



Η παραβολή των δέκα Παρθένων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

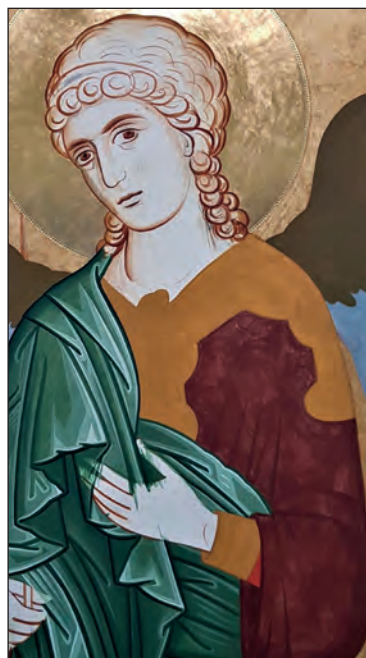
Οι μαθητές ολοκληρώνουν τα φωτίσματα στα ενδύματα σε διαβάθμιση τριών τόνων προσθέτοντας σταδιακά λίγο λευκό του τιτανίου.

Γλωσσάρι

Gabriel Millet (1867-1953): Γάλλος βυζαντινολόγος και ιστορικός. Υπήρξε ο ιδρυτής και πρώτος κάτοχος της έδρας του Βυζαντινού Χριστιανισμού και της Χριστιανικής Αρχαιολογίας στο Ecole Pratique des Hautes στο Παρίσι ήδη από το 1899. Έμεινε στην Ελλάδα από το 1891-1895. Πολυάριθμες αποστολές του στο Άγιο Όρος και τον Μυστρά, μέχρι το 1920, έφεραν στο φως μνημεία εντελώς άγνωστα ή ελάχιστα γνωστά. Είναι χαρακτηριστικό το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που δείχνει ο Γάλλος ερευνητής για το Άγιο Όρος και τη μνημειακή του ζωγραφική καθώς και η σοβαρότητα με την οποία την αντιμετωπίζει.

Μιχαήλ Αστραπάς και ο αδελφός του Ευτύχιος: Οι τοιχογραφίες του Αγίου Κλήμεντα στην Αχρίδα 1294/5, είναι έργο των δύο αυτών ζωγράφων από τη Θεσσαλονίκη, οι οποίοι σημείωσαν τις υπογραφές και τα μονογράμματά τους σε διάφορα σημεία της τοιχογράφησης. Οι δύο αυτοί περίφημοι θεσσαλονικείς ζωγράφοι αναλαμβάνουν αργότερα την τοιχογράφηση μίας σειράς ναών και δημιουργούν καλλιτεχνική σχολή στη Σερβία.

Γεώργιος Καλλιέργης (14ος αι.): Βυζαντινός εικονογράφος. Έζησε στη Θεσσαλονίκη και είχε στενές σχέσεις με το Άγιο Όρος, γεγονός που επιβεβαιώνεται από έγγραφο της αγιορείτικης Μονής Χιλανδαρίου. Μοναδικό γνωστό έργο του είναι οι τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρα Χριστού στη Βέροια (1315).



14. Ο ζωγραφικός ρυθμός στην εικονογραφία

Ο χώρος και το βάθος στις εικόνες

Η Βυζαντινή ζωγραφική παρουσιάζει τις μορφές των εικονιζομένων αγίων με ένα τρόπο που τους δείχνει να φαίνονται παρόντες, τους «παροντοποιεί».

Για να το πετύχει αυτό δεν χρησιμοποιεί το ζωγραφικό βάθος αλλά το υπερβαίνει, γιατί η ψευδαίσθηση του βάθους δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στο εικονιζόμενο και στον θεατή.

Αντί η ζωγραφική της εικόνας να περιγράφει τα εικονιζόμενα από την ζωγραφική επιφάνεια και προς τα πίσω, ως βάθος εικαστικό και θεατρικό, αναπτύσσει τις μορφές επάνω στην ζωγραφική επιφάνεια και προς τον θεατή, μέσα στον λειτουργικό χώρο και χρόνο των πιστών.

Το αποτέλεσμα είναι κάτι πολύ διαφορετικό από μια οθόνη που προβάλλει ψευδαισθήσεις. Είναι μια παρουσία που ξεκινάει από την επιφάνεια της ζωγραφικής, κινείται και αναφέρεται προς τον θεατή και τον καθιστά οργανικό κομμάτι της.



Η κατάργηση, ή μάλλον καλύτερα, η υπέρβαση του ζωγραφικού βάθους, υλοποιείται τοποθετώντας τα εικονιζόμενα μπροστά σε ένα επίπεδο φόντο, το χρυσό φόντο στις εικόνες ή το σκουρόχρωμο μπλε κάμπο στις τοιχογραφίες.

Η απουσία του «θεατρικού» βάθους αντικαθίσταται με την διάταξη της σύνθεσης «καθ' ύψος». Με τον τρόπο αυτό προκύπτει ο κάθετος τρόπος συνθέσεως που αποτελεί ένα από τα οργανικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής ζωγραφικής στο οποίο τα εικονιζόμενα πιο πίσω τοποθετούνται επάνω ενώ τα πιο μπροστά τοποθετούνται στο κάτω μέρος της σύνθεσης.

Τα εικονιζόμενα πρέπει να τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε όλα να φαίνονται, να παρουσιάζονται όλα τα πράγματα με ενάργεια, χωρίς να συμπίεζονται ούτε να καλύπτονται από την προοπτική.

Το μέγεθος και η θέση των εικονιζομένων στην σύνθεση καθορίζεται από την ιεράρχηση των νοημάτων και από την ανάγκη ισορροπίας και ρυθμού.

Η ισορροπία της σύνθεσης αφορά σε απλές εικαστικές ισορροπίες μεγεθών και

Οι Άγιοι ζωγραφίζονται ως παρόντες, ως ζωντανές παρουσίες μέσα στον ναό και σε επικοινωνία με τους πιστούς.

εντάσεων, σε χρωματικές και τονικές αρμονίες, σε άξονες συμμετρίας και στις χρυσές τομές που χρησιμοποιούνται στις χαράξεις των συνθέσεων και αφορά σε πράγματα και μεγέθη μετρήσιμα, π.χ. παρατηρούμε πως κάτι είναι μεγάλο και κάτι μικρό, αυτό είναι βαρύ και το άλλο ελαφρύ, κάτι είναι θερμό και κάτι ψυχρό κλπ.

Ο ρυθμός δημιουργείται από το ζωγραφικό σύστημα, από τον τρόπο δηλαδή που επιλέγεται για να παρουσιαστούν τα εικονιζόμενα μέσα από ένα «ρεπερτόριο» σχεδιασμού και καθιερωμένων ζωγραφικών λύσεων. Παράδειγμα παρόμοιας χρήσης ενός εικαστικού ρυθμού είναι η αρχαία ελληνική ζωγραφική όπως αυτή σώζεται επάνω στα μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία. Ο τρόπος που τοποθετούνται και παρουσιάζονται οι μορφές, οι γραμμές του σχεδίου και οι χρωματικές κηλίδες καθορίζονται από ένα σύνολο λύσεων που δημιουργούν έναν παγιωμένο σύστημα, δηλαδή ένα εικαστικό «τρόπο».

Η υστεροβυζαντινή τέχνη

Η βυζαντινή τέχνη στην περίοδο μετά την άλωση της Πόλης από τους Τούρκους αναπτύσσεται περισσότερο συνδεδεμένη με τον ορθόδοξο ασκητισμό. Είναι τέχνη σεμνή και αυστηρή, με χαρακτηριστικές συγκρατημένες χειρονομίες και κινήσεις, με λιτότητα, με ευγένεια και πόνο στις εκφράσεις των προσώπων και γενικά με μία αξιοσημείωτη προσήλωση στο ήθος της ορθόδοξης ασκητικής παράδοσης.

Το φως στη τεχνοτροπία αυτή είναι πλέον πιο στενό σε έκταση κερδίζει όμως σε λάμψη και μοιάζει να πηγάζει από κάποιο βάθος. Το στοιχείο αυτό υποβάλλει στον πιστό βαθιά κατάνυξη και δικαίως θεωρήθηκε ως η τέχνη των ασκητικών μοναχικών κύκλων. Η Κρητική Σχολή διαμορφώθηκε στην Κρήτη - εξ ου και η ονομασία της - και μοιάζει να μορφοποιείται μέσα από το κοσμοϊστορικό γεγονός της πτώσης της Κωνσταντινούπολης αναπτύσσοντας το στυλιστικό ύφος της τελευταίας παλαιολόγειας αναλαμπής.



Έργο π. Σταμάτη Σκλήρη.



ΙC XC ο Παντεπόπτης, Θεοφάνους Στρελίτζα Μπαθά του Κρητός, εικόνα τέμπλου μονής των Ιβήρων, περίπου 1535.

Η Ενετοκρατούμενη Κρήτη, αμέσως μετά την άλωση γίνεται το καταφύγιο πολλών προσφύγων από τις τουρκοκρατούμενες περιοχές. Ο Χάνδακας, το σημερινό Ηράκλειο, γίνεται το κέντρο της λεγόμενης Κρη-



Ο Χριστός παραδίδει το ευαγγέλιο στον Άγιο Νικόλαο, λεπτομέρεια από εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου, 16ος αιώνας.



ΜΡ ΘΥ «η Καρδιότησα», Αγγέλου Ακοτάντου, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, 15ος αιώνας.

τικής Σχολής και οι έλληνες εικονογράφοι που φτάνουν εκεί διωγμένοι, γρήγορα αποκτούν την ικανότητα να ζωγραφίζουν με δύο διαφορετικά ιδιώματα, *alla greca*, με ελληνική-βυζαντινή τεχνοτροπία και *alla latina*, δηλαδή με αναγεννησιακή ζωγραφική, ανάλογα με τους παραγγελιοδότες τους.

Όπου οι ορθόδοξες κοινότητες και εκκλησίες ακμάζουν, οι εικόνες των κρητικών ζωγράφων γίνονται περιζή-



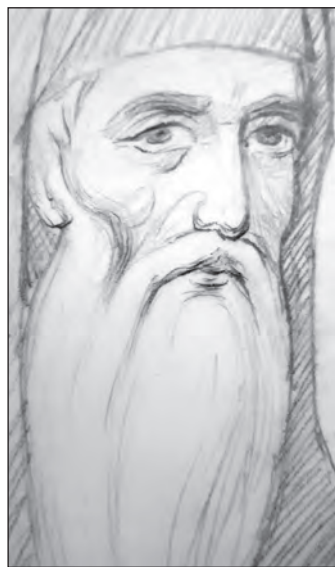
Παράσταση από επιστύλιο τέμπλου στην μονή των Ιβήρων, Θεοφάνης ο Κρης.

τητες. Ακόμα και για τους πιστούς της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας της εποχής εκείνης, οι εικόνες της εποχής αυτής φαίνεται πως είναι κατά κάποιο τρόπο σε μεγάλη εκτίμηση, αν υπολογίσουμε τον μεγάλο αριθμό εικόνων που σώζονται σε διάφορες συλλογές σε ολόκληρη την Ιταλία.

Από τα ενετικά αρχεία της εποχής, φαίνεται πως στον Χάνδακα της Κρήτης, στις αρχές του 16ου αιώνα, το συνάφι, η κάστα των επαγγελματιών ζωγράφων αριθμεί πάρα πολλά μέλη σε σχέση με τον γενικό πληθυσμό.

Ένας σημαντικός αριθμός εργαστηρίων φιλοτεχνεί φορητές εικόνες για τέμπλα και προσκυνητάρια αλλά και αρκετοί μαϊστορες και δάσκαλοι συγκροτούν εργαστήρια για τοιχογραφίες σε μοναστήρια και εκκλησίες.

Κυριότερος εκπρόσωπός της ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς ο Κρης, ο οποίος ζωγράφησε στα Μετέωρα και στο Άγιον Όρος. Γνωστός για την ιστορία του καθολικού της Μονής Διονυσίου είναι και ο Τζώρζης (1547 μ.Χ.). Την περίοδο αυτή ζωγραφίζει και ο Φράγκος Κατελάνος με τον αδερφό του Γεώργιο, οι οποίοι όμως άρχισαν να προσλαμβάνουν κάποια ξένα ζωγραφικά, δυτικά στοιχεία.



Στο τέλος του ΙΣΤ΄ αιώνα και όλον τον ΙΖ΄ παρατηρείται μεγάλη ακμή στη ζωγραφική των φορητών κρητικών εικόνων, με κυριότερους εκπροσώπους τους ζωγράφους Ανδρέα Ρίτζο, Μιχαήλ Δαμασκηνό, Εμμανουήλ Τζάνε, Εμμανουήλ Λαμπάρδο, Θεόδωρο Πουλάκη, Ιωάννη Μόσχο και πολλούς άλλους, οι οποίοι όμως επηρεάζονται σε μικρό ή μεγάλο βαθμό από την τότε ακμάζουσα δυτική τέχνη.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Περιγράφουμε τις βασικές αρχές του ρυθμού στην εικονογραφία, τον τρόπο απόδοσης του χώρου και του βάθους.
- Διακρίνουμε συνθετικές ισορροπίες, χρωματικές και τονικές αρμονίες σε εικόνες.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του προπλασμού του προσώπου με ώχρα τσιμέντου, λίγο μαύρο, ελάχιστη σιέννα ωμή και πολύ λίγο λευκό.

Προσπαθούμε να φτιάξουμε χρώμα μεσαίου τόνου, καστανό, δηλαδή ούτε πολύ ψυχρό, ούτε πολύ θερμό.

Ανακατεύουμε με όσο αυγό αναλογεί στο χρώμα και προσθέτουμε νερό τόσο ώστε να πετύχουμε ωραία διαφάνεια.

Χρησιμοποιούμε πλακέ πινέλο με στρογγυλεμένες άκρες για τις μεγάλες επιφάνειες και ένα μικρότερο στρογγυλό για τις άκρες και τις γωνίες.

Γλωσσάρι

Μελανόμορφα και Ερυθρόμορφα αγγεία (6ος αι. π.Χ.): Οι ζωγράφοι στα μελανόμορφα αγγεία χρωμάτιζαν τις μορφές με μαύρο χρώμα, ενώ στα ερυθρόμορφα οι μορφές είχαν το χρώμα του πηλού και τα υπόλοιπα μέρη του αγγείου καλύπτονταν με μαύρο χρώμα.

Ανδρέας Ρίτζος (1421-1492): Θεωρείται ο σημαντικότερος ζωγράφος εικόνων στην Κρήτη το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα. Το σύνολο της γνωστής έως σήμερα παραγωγής του βρίσκεται στην Πάτμο και στην Ιταλία.

Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530-1593): Σημαντικός ζωγράφος της Κρητικής σχολής. Γεννήθηκε στο Βενετοκρατούμενο Χάνδακα (Ηράκλειο) και διδάχτηκε την τέχνη της ζωγραφικής στην Σχολή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναιτών. Από το 1577 έως το 1582 εργάστηκε στη Βενετία, όπου και ήρθε σε επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα της τέχνης. Στα έργα του αναδεικνύεται η θαυμαστή συνύπαρξη της βυζαντινής εικονογραφίας με στοιχεία της δυτικής ζωγραφικής και της αναγεννησιακής τέχνης.

Εμμανουήλ Τζάνες (1610-1690): Ο επιλεγόμενος και Μπουνιαλής. Ήταν Έλληνας ζωγράφος της Αναγέννησης και μαζί με το Θεόδωρο Πουλάκη (1620/1622-1692), αποτέλεσαν τους σημαντικότερους Κρητικούς ζωγράφους εικόνων του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα.

Εμμανουήλ Λομπάρδος (1598-1632): Αξιόλογος ζωγράφος ο οποίος ως καλλιτέχνης, όπως και άλλοι του 16ου αι. αφομοιώνει στην τέχνη του -με κριτήριο τον εκλεκτικισμό-, στοιχεία

της Αναγέννησης και του Μανιερισμού. Ταλαντεύεται ανάμεσα στην καθαρή Βυζαντινή αντίληψη και στην καταλυτική επίδραση του Βενετικού Μανιερισμού.

Ιωάννης Μόσχος: Εικονογράφος του 17ου αιώνα. Καταγόταν από το Ρέθυμνο. Οι μικρογραφικές συνθέσεις του πρωτοτυπούν και παράδειγμα της τέχνης του είναι η εικόνα της Αγίας Αικατερίνης που φέρει την επιγραφή «Ποίημα Ιωάννου Μόσχου».



15. «Ο εμός έρως εσταύρωται»



Ο Χριστός από την εικόνα της Σταύρωσης της Μονεμβασιάς, 14ος αιώνας.

Ερωτευμένοι με τον Χριστό

Στις μέρες μας, πολύ συχνά ζωγραφίζουμε εικόνες σαν μονόφθαλμοι, ενώ χρειάζονται δύο μάτια: αυτό του ζωγράφου και το άλλο του προσευχόμενου-ερωτευμένου ποιητή. Ούτε μόνο ποιητής, ούτε μόνο ζωγράφος, αυτό είναι προσ απαιτούμενο για να λειτουργήσουν οι εικόνες μας όπως των παλαιών μαϊστόρων. Σήμερα, το πρόβλημα των περισσοτέρων που ασχολούνται με την ζωγραφική της εικόνας του Χριστού είναι ότι δεν έχουν έρωτα για τον Χριστό. Το κάλλος προσδιορίζεται από τη σχέση, και για να το δει κάποιος στον Χριστό πρέπει να έχει σχέση μαζί Του.

Από την άλλη μεριά φτάσαμε συχνά οι εικόνες να μην έχουν ζωγραφικότητα, να μην αξιολογούνται με ζωγραφικούς όρους. Πολύ συχνά η εικονογραφία αντιμετωπίζεται ως μία ιερή, συμβολική τέχνη, από την οποία έχουμε αφαιρέσει τα επικίνδυνα «πάθη» της ζωγραφικής.

Χάνουμε όμως έτσι το κάλλος αυτής της τέχνης, όταν την προσεγγίσουμε με «παλαιομερολογίτικη» λογική, όταν την βλέπουμε ως συνδυασμό μαγείας και ρετσέτας. Ξερή, ξύλινη, ουσιαστικά πεθαμένη, η τέχνη αυτή που συνιστά επανάληψη μιας συνταγής δεν έχει τίποτα να σου δώσει, καθώς έχει χάσει αυτό που είναι πρωταρχικά: ζωγραφική.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει όταν μέσα στην εκκλησιαστική πρακτι-



Δια χειρός Ξεν. Μπόκου.



Αγ. Νικόλαος, Ανδρέα Ρίζου,
16ος αιώνας.



Η Θεοτόκος παραδίδει στον Άγιο το ομφαφόριό
του, λεπτομέρεια από την ίδια εικόνα.

κή μιλάμε για την ψυχή, τη Δευτέρα Παρουσία, τον Παράδεισο, και δεν λέμε ότι το σώμα μας θα αναστηθεί, αφού και ο Χριστός με το σώμα Του ανελήφθη στα δεξιά του Πατρός.

Το σώμα, αντίστοιχα, η σάρκα της εικόνας είναι η ζωγραφική της, και από την παράδοσή της και τη δυναμική της έλλογης λατρείας, η εικόνα θεολογεί και τέρπει ως τέχνη.

Η μεταβυζαντινή τέχνη

Μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως και μέχρι την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, η βυζαντινή εικονογραφική τέχνη είδαμε πως συνεχίζει να αναπτύσσεται μακριά από την οθωμανική κατάκτηση, στα ελεύθερα κέντρα του. Το γένος των ορθοδόξων Ελλήνων, σε όλη την διάρκεια της οθωμανικής σλαβιάς, διασώζει την ιδιοπροσωπία του μέσα από την πίστη, τις εκκλησιές και τα μοναστήρια.

Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, οι μοναχοί, οι νεομάρτυρες, η πίστη των απλών ανθρώπων, έχουν όλη αυτήν την δύσκολη και μαρτυρική περίοδο για στήριγμα και παρηγοριά τις ιερές εικόνες και τις τοιχογραφίες στους τοίχους των ναών.

Στην συνέχεια, τον 18ο και 19ο αιώνα άνθισε η λαϊκή τέχνη, με τα χαρακτηριστικά της να εκφράζουν με απλό και συχνά άτε-



Το χέρι ευλογίας του Αγίου.

χνο αλλά χαριτωμένο τρόπο το διαχρονικό εκκλησιαστικό μήνυμα των εικόνων με τα πενιχρά μέσα της εποχής, αλλά και τον πόθο για απελευθέρωση από την σκλαβιά και την καταπίεση του τουρκικού ζυγού. Οι μορφές εικονίζονται με απλά σχήματα, τα χρώματα είναι πιο σκοτεινά και γενικά η καλλιτεχνική ποιότητα είναι υποδεέστερη των προηγούμενων αιώνων.

Μετά την ελληνική επανάσταση, στην περίοδο της Βαβαροκρατίας του Όθωνα, η βυζαντινή ζωγραφική σχεδόν εξαφανίστηκε και επικράτησε η θρησκευτική ζωγραφική της Δύσης με τα Ναζαρινά πρότυπα σχεδόν μέχρι το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Ακόμη και στα μοναστήρια του Άγιου Όρους χρησιμοποιούσαν την δυτική τεχνοτροπία αφήνοντας την πατροπαράδοτη Βυζαντινή εικονογραφική τέχνη. Μετά την δεκαετία του 1930 ο χαρισματικός Φώτης Κόντογλου, μέσα από υπεράνθρωπους αγώνες κατάφερε να ξαναφέρει στο φως την τέχνη της βυζαντινής εικονογραφίας και να καλλιεργήσει ένα κλίμα αναβίωσης της ζωγραφικής παράδοσης. Μετά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, η άνθιση των βυζαντινών σπουδών, τα συνέδρια και οι έρευνες για την βυζαντινή τέχνη και το παγκόσμιο ενδιαφέρον και η μελέτη του βυζαντινού πολιτισμού δημιούργησαν ατμόσφαιρα ευνοϊκή για την επιστροφή στην τέχνη των εικόνων. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες κατέχοντας πλέον την απαραίτητη γνώση και την ανάλογη εκκλησιαστική εμπειρία, μπορούν και να αποβούν οι θεματοφύλακες και να αναδειχθούν οι δημιουργικοί συνεχιστές της μακραίωνης παράδοσης που ονομάζεται ορθόδοξη εικονογραφία.

Ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος

Μια ξεχωριστή μορφή μέσα στην διαχρονία της ελληνικής τέχνης αποτελεί ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ από τη Λέσβο.

Δεν είναι κάποιος σπουδαγμένος καλλιτέχνης που άφησε έργα ακαδημαϊκά και μελετημένα, που τραβούν πάνω τους τα βλέμματα, αλλά ένας απλός λαϊκός ζωγράφος.



Αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου.



Ο ζωγράφος Θεόφιλος Κεφαλάς Χατζημιχαήλ, 1870-1934.

όπου εργάστηκε ως «καβάσης», δηλαδή θυροφύλακας στο Ελληνικό Προξενείο. Εκεί έμεινε για μερικά χρόνια, πριν εγκατασταθεί στον Βόλο περίπου γύρω στο 1897, κάνοντας ευκαιριακές δουλειές και ζωγραφίζοντας σε σπίτια και μαγαζιά της περιοχής. Σήμερα σώζονται αρκετές τοιχογραφίες που πραγματοποίησε εκεί.

Προστάτης του εκείνη την περίοδο, στάθηκε ο κτηματίας Γιάννης Κοντός, για λογαριασμό του οποίου, ο Θεόφιλος πραγματοποίησε αρκετά έργα. Η οικία Κοντού αποτελεί σήμερα το Μουσείο Θεόφилου. Εκτός από την ζωγραφική του ο Θεόφιλος ασχολήθηκε με την διοργάνωση λαϊκών θεατρικών παραστάσεων στις εθνικές γιορτές και την περίοδο της Αποκριάς, όπου κρατούσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο, άλλοτε ντυμένος Μεγαλέξανδρος, με τους μαθητές σε παράταξη μακεδονικής φάλαγγας, και άλλοτε σαν ήρωας του 1821 με φουστανέλες και όπλα που έφτιαχνε ο ίδιος.

Το 1927 επέστρεψε στην Μυτιλήνη, την πατρίδα του, και παρά τις κοροϊδίες και τα πειράγματα του κόσμου, συνεχίζει να ζωγραφίζει πραγματοποιώντας αρκετές τοιχογραφίες σε χωριά, συνήθως για ένα πιάτο φαγητό και λίγο κρασί. Πολλά από τα έργα του αυτής της περιόδου έχουν χαθεί, είτε από φυσική φθορά είτε εξαιτίας καταστροφής τους από κατόχους τους. Στην Μυτιλήνη τον συνάντησε ο καταξιωμένος τεχνοκριτικός και εκδότης Στρατής Ελευθεριάδης (Tériade) στον οποίο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η αναγνώριση της αξίας του έργου του Θεόφилου αλλά και η διεθνής προβολή του, που ωστόσο σημειώθηκε μετά το θάνατό του. Με έξοδα του Ελευθεριάδη ανεγέρθηκε επίσης το 1964 το Μουσείο Θεοφίλου στην Βαρειά. Τα έργα του υπέγραφε συνήθως χρησιμοποιώντας το επώνυμο της μητέρας του, ενώ το μοναδικό έργο που φέρει το κατά κόσμον όνομά του, έχει υπογραφή «Έργο Θεόφилου Γαβριήλ Κεφαλά» και είναι μια εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο σκευοφυλάκιο του Ιερού Ναού Ταξιάρχων στις Μηλιές στο Πήλιο.

Ο Θεόφιλος πέθανε τον Μάρτιο του 1934, παραμονές του Ευαγγελισμού, πιθανότατα από τροφική δηλητηρίαση.

Το 1961 εγκαινιάστηκε μία μεγάλη έκθεση με έργα του Θεόφилου στο Μουσείο του Λούβρου ένας θρίαμβος του φουστανελά που κάποτε τον έλεγαν «σοβατζή». Το κοσμοπολίτικο Παρίσι υποδέχθηκε τον Έλληνα αυτοδίδακτο καλλιτέχνη, τον «παρθένο μαθητή των αισθήσεων», ο οποίος, κατά τον Οδυσέα Ελύτη «έδωσε έκφραση πλαστική στο αληθινό μας πρόσωπο».

Ο «εν ξιφήρεις» φουστανελάς μπήκε στις αίθουσες του πιο λαμπούρου μουσείου και οι Λουδοβίκοι συναντήθηκαν με τον Αντώνη Κατσαντώνη, τον Αθανάσιο Διάκο, τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, τον Μέγα Αλέξανδρο, την Αρετούσα. Τα έργα του, με τη χρωματική τους ποιό-

Γεννήθηκε γύρω στα 1868 στην Μυτιλήνη και από πολύ μικρός είχε μεγάλη αγάπη και κλίση στην ζωγραφική. Ο πατέρας του, Γαβριήλ Κεφαλάς (ή Κεφάλας), ήταν τσαγκάρης ενώ η μητέρα του λεγόταν Πηνελόπη Χατζημιχαήλ. Σε νεαρή ηλικία επέδειξε μέτριες σχολικές επιδόσεις, αλλά και ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ζωγραφική, πάνω στην οποία απέκτησε βασικές γνώσεις δίπλα στον παππού του ο οποίος ζωγράφιζε εικόνες.

Η ζωή του ήταν πολύ δύσκολη εξαιτίας του κόσμου που τον χλεύαζε, επειδή κυκλοφορούσε φορώντας την παραδοσιακή φουστανελά. Σε ηλικία περίπου δεκαοκτώ ετών έφυγε από το σπίτι του και πήγε στη Σμύρνη

τητα και τη θαυμάσια χρήση του ελληνικού φωτός, απλά, ελεύθερα, γεμάτα σοφία και γλαφυρότητα, είναι ένας ανεκτίμητος θησαυρός και θα πρέπει να αποτελούν πηγή έμπνευσης και καλλιτεχνικό ορόσημο για τους σύγχρονους καλλιτέχνες.

Σήμερα πολλοί από τους πίνακές του εκτίθενται στο «Μουσείο του Θεόφιλου» στη Βαρεία της Μυτιλήνης.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Περιγράφουμε με δικά μας λόγια το πώς αντιλαμβανόμαστε την σχέση του ζωγράφου με τον Χριστό και την εκκλησία ως προϋπόθεση ουσιαστικής ενασχόλησης με την εικονογραφική τέχνη.
- Διατυπώνουμε απόψεις σχετικά με το έργο του Θεόφιλου και διακρίνουμε ομοιότητες με την εικονογραφία.



Ερωτόκριτος και Αρετούσα,
έργο του Θεόφιλου Χατζημικαήλ.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του πρώτου γραψίματος του προσώπου με σιέννα ψημμένη και λίγη σιέννα ωμή, και το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, διάφανη με λίγο περισσότερο νερό και πιο έντονη για τα σημεία που στην συνέχεια θα μπει το δεύτερο και το τρίτο γράψιμο.

Ακολουθούμε τις γραμμές της υποζωγράφισης που αχνοφαίνονται κάτω από τον προπλασμό του προσώπου για τα γραψίματα στα μάτια, τα φρύδια, την μύτη, το στόμα. Περνάμε τα περιγράμματα και τις σκιές στα μαλλιά και όταν το χρώμα στεγνώσει περνάμε το πρώτο γράψιμο στα μαλλιά σαν προπλασμό.

Στα γένια χρησιμοποιούμε διάφανο χρώμα με τις γραμμές να σβήνουν απαλά στα τελειώματα και επανερχόμαστε δύο και τρεις φορές μέχρι να αποκτήσει ένταση στα σημεία που πρόκειται να ακολουθήσουν το δεύτερο και το τρίτο γράψιμο.

Γλωσσάρι

Ρετσέτα: Ο επαναλαμβανόμενος τρόπος αντιμετώπισης του ενός θέματος (συνταγή).

Όθωνας (1814-1867): Βαυαρός πρίγκιπας του Οίκου των Βίττελσμπαχ, που έγινε ο πρώτος βασιλιάς του σύγχρονου ελληνικού κράτους.



Προπλασμός και γραψίματα προσώπου.

16. Ο εικονογράφος ως ιερέας-μυσταγωγός

Εικόνες, όπως το πρόσφορο της προσκομιδής

Ο ζωγράφος των εικόνων ως ποιητής προσευχόμενος, καθοδηγεί τις εικαστικές παρεμβάσεις του εμπλουτίζοντας την εικαστική του γλώσσα και χρησιμοποιώντας «επιτήδεια υλικά» και την τέχνη του, εικονουργεί τις εικόνες του μέσα στην εκκλησία, όπως ακριβώς ο ιερέας παίρνει ψωμί και κρασί και δια της ιερωσύνης του ιερουργεί σώμα και αίμα Χριστού.

Αυτή η δυνατότητα είναι που καθιστά τον ζωγράφο **ιερέα-μυσταγωγό** στην Αλήθεια.

Η ολοκλήρωση λοιπόν της μορφής του Χριστού, ως προσευχή ή δια προσευχής, μας δίνει την εικόνα Του μέσα από μία διαδικασία που την καθιστά «λειτουργική». Και λειτουργική εικόνα είναι αυτή που, απέναντι στον θεατή, ο Χριστός αναγνωρίζεται ως Χριστός, η Παναγία ως τέτοια και οι Άγιοι αυτό που είναι. Οι λειτουργικές εικόνες πρέπει να έχουν τη δυνατότητα εκ-

πομπής αυτού του εκπληκτικού μηνύματος, πως η εκκλησία, ως κτίσμα και ως οργανισμός, κάνει παρούσα την έλευση του Χριστού.

Ο πιστός ζωγράφος, μετέχοντας στη λειτουργική και αγιαστική ζωή της εκκλησίας, προσάγει τα έργα των χειρών του στο εκκλησιαστικό σώμα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που προσάγουμε στον ναό το πρόσφορο για τη Θεία Λειτουργία.

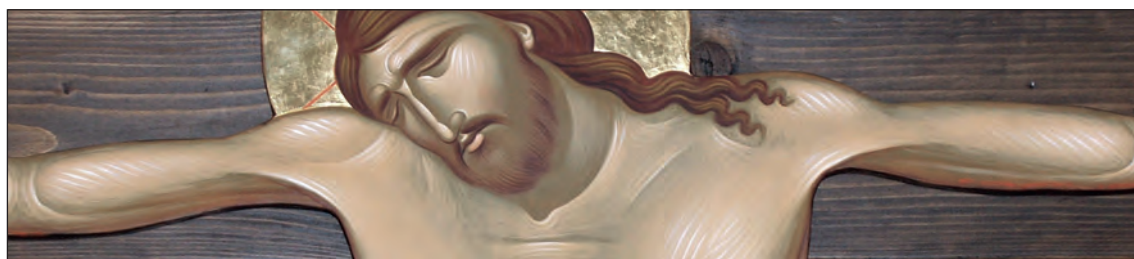
Το έργο της κοσμικής ζωγραφικής διαφέρει από αυτό της ορθόδοξης λατρευτικής εικόνας όσο το ψωμί του φούρνου διαφέρει από το πρόσφορο της προσκομιδής.

*Το «καλόν και αγαθόν»
και το «άκρον των
εφετών»*

Αυτό που δημιουργεί ο κάθε ζωγράφος είναι ένας νέος κό-



Λεπτομέρεια από εικόνα της Θεοτόκου, Μονή Χιλανδαρίου, 14ος αιώνας.



σμος, ξεχωριστός και ελεύθερος, και η αξία του έγκειται στη μετοχή αυτού του κόσμου στο κάλλος, το καλόν και αγαθόν της αρχαίας τέχνης.

Ο ζωγράφος των εικόνων μετέρχεται της ίδιας δημιουργίας, με τη διαφορά πως αυτή τη δημιουργία την **αντιπροσφέρει ευχαριστιακά στον Δημιουργό** μέσα από τη σύναξη των πιστών.

Αυτή η ευχαριστιακή δυνατότητα της ζωγραφικής των εικόνων μεταμορφώνει το «καλόν και αγαθόν» της ανθρώπινης τέχνης σε «άκρον των εφετών».

Οπωσδήποτε κάθε άνθρωπος μπορεί να είναι ευχαριστιακός, αυτό τον κάνει εξάλλου αληθινό άνθρωπο. Η εν ελευθερία ευχαριστία τον κάνει να ξεχωρίζει από όλα τα άλλα πλάσματα, βασιλειον ιεράτευμα, ιερέας και βασιλέας.



Σχέδιο μακαριστού π. Επιφανίου Θεοδωροπούλου, χειρ Δημ. Χατζηπαποστόλου.

Τα άγια τοις αγίοις

Στην Θεία Λειτουργία της ορθόδοξης εκκλησίας, στην πλέον ιερή στιγμή και καθώς ο ιερέας υψώνει τον καθαγιασμένο άρτο μπροστά στην αγία τράπεζα, εκφωνεί: «πρόσχωμεν, τα άγια τοις αγίοις».

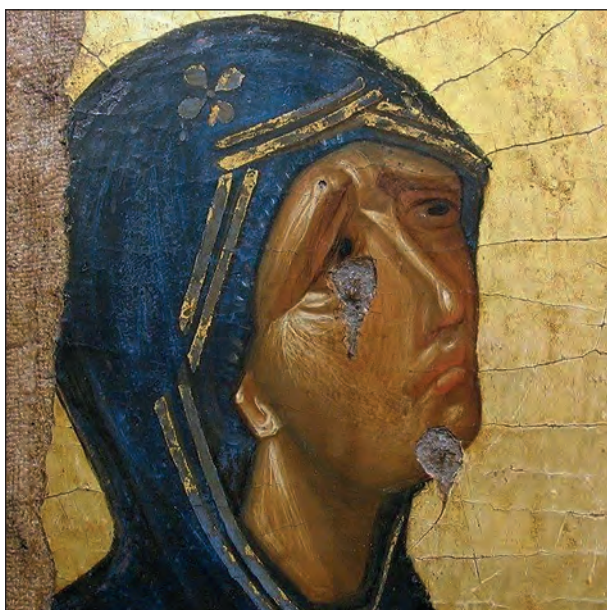
Την ίδια στιγμή οι πιστοί απαντούν: «Εἰς Ἄγιος, εἰς Κύριος Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρός, Ἀμήν».

Ο λαός του Θεού με αυτήν την ομολογία, αποδέχεται πως η αγιότητα του Ιησού Χριστού είναι το κέντρο της Θείας Ευχαριστίας αλλά η ομολογία αυτή είναι ταυτόχρονα η αρχική και η έσχατη προϋπόθεση της μετοχής των πιστών στο μυστήριο της σωτηρίας.

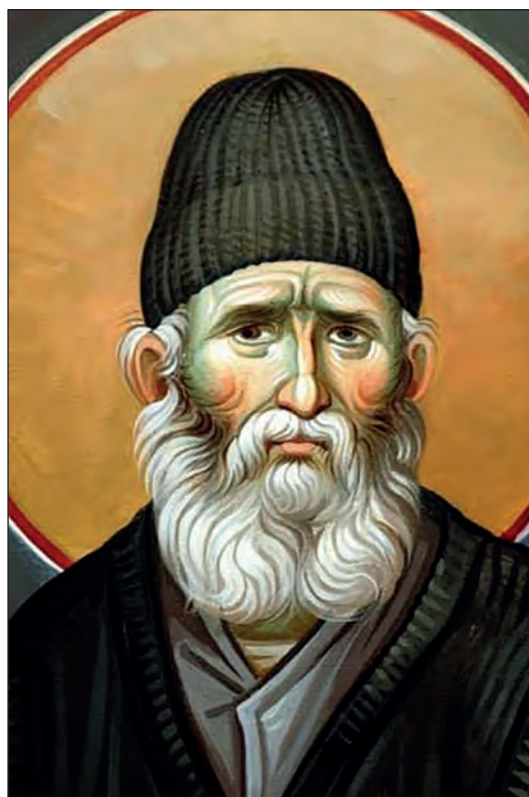
Στην γλώσσα της εκκλησίας χρησιμοποιούμε την λέξη «μυστήριο» για να υποδηλώσουμε κάθε πράξη ή κάθε πράγμα που ως κάτοπτρο, σαν καθρέφτης, μας αποκαλύπτει τον ίδιο τον Θεό.

Έτσι ακριβώς και οι ζωγράφοι των εικόνων, «οι τα χερουβίμ μυστικώς εικονίζοντες» και μετέχοντας στο ίδιο ποτήριο και το ίδιο μυστήριο όπως και όλοι οι πιστοί, αποδέχονται την σάρκω-





Λεπτομέρεια με την Θεοτόκο από εικόνα της Σταύρωσης, Ναός Ελκομένου Μονεμβασιάς, 14ος αιώνας.



Ο Αγ. Παΐσιος ο Αγιορείτης, δια χειρός Δημ. Τσιάντα.



Άγιος Ζωσιμάς και Οσία Μαρία η Αιγυπτία, δια χειρός Δημ. Χατζηπαποστόλου.

ση του Χριστού και την παρουσία Του ως το κέντρο της εικονογραφίας, προσφέροντας την τέχνη τους μέσα στην λατρεία της εκκλησίας ως «τα σα εκ των σων».

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε με δικά μας λόγια το πώς αντιλαμβανόμαστε την ευχαριστιακή διάσταση της εικονογραφικής τέχνης και την διακονία του εικονογράφου μέσα στην εκκλησία.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Ετοιμάζουμε το χρώμα του δευτέρου γραφίματος του προσώπου με καπούτ μόρτουμ ή εναλλακτικά σιέννα ψημμένη και λίγη όμπρα,

και το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, διάφανο με λίγο περισσότερο νερό και πιο έντονο για τα σημεία που στην συνέχεια θα μπει το τρίτο γράψιμο.

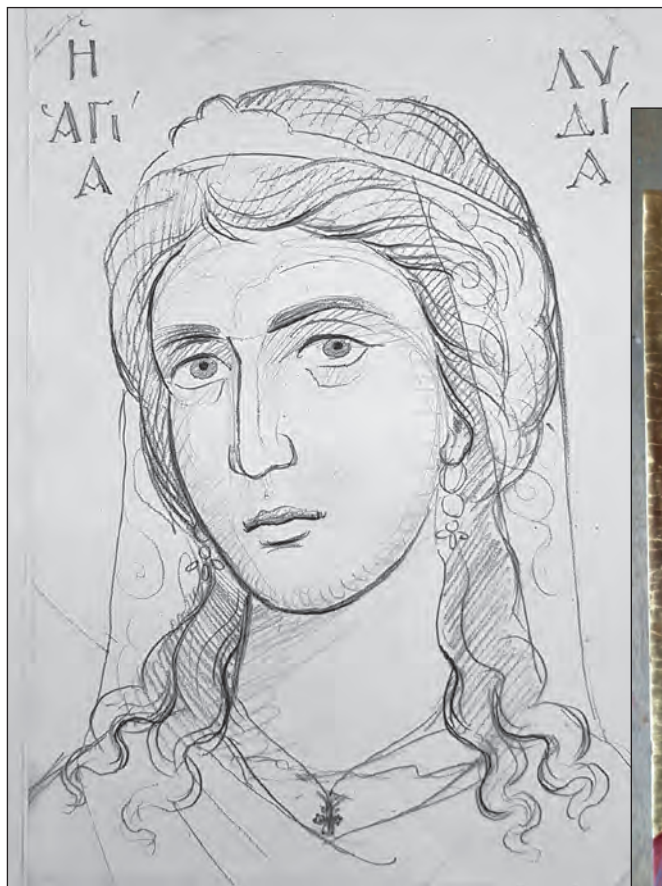
Ακολουθούμε τις γραμμές της υποζωγράφισης που αχνοφαίνονται κάτω από τον προπλασμό του προσώπου για τα γραψίματα στα μάτια, τα φρύδια, την μύτη, το στόμα. Περνάμε τα περιγράμματα και τις σκιές στα μαλλιά όπου περιγράφονται εντονότερα.

Στα γένια χρησιμοποιούμε διάφανο χρώμα με τις γραμμές να σβήνουν απαλά στα τελειώματα και επανερχόμαστε δύο και τρεις φορές μέχρι να αποκτήσει ένταση στα σημεία που πρόκειται να ακολουθήσουν το τρίτο γράψιμο.

Το τρίτο γράψιμο το ετοιμάζουμε προσθέτοντας λίγο μαύρο μέσα στο δεύτερο. Δουλεύουμε με λεπτές και σχετικά διάφανες πινελιές και αποφεύγουμε να μαυρίσουμε πολύ τα σκούρα σημεία. Καθαρό μαύρο βάζουμε μόνον σαν μικρή τελεία στο μαυράδι των ματιών.



Άγγελος Κυρίου, χαρακτηριστικό π. Σταμ. Σκλήρη.



Αγία Λυδία η Φιλιππισία, το σχέδιο και η εικόνα, χειρ. Δημ. Χατζηποστόλου.



17. Αλήθεια, η των μελλόντων κατάστασις

Η Ναζαρινή τέχνη και οι δυτικές επιρροές

Η τέχνη της ζωγραφικής των εικόνων αποτέλεσε μια παράδοση αδιάπτωτη από την πρωτοχριστιανική εποχή μέχρι τα χρόνια της τουρκοκρατίας και της ελληνικής επανάστασης.

Όλα μοιάζει να έχουν μια πορεία αδιαίρετη και κάθε νέο στυλιστικό ύφος βασίζεται στα προηγούμενα και προετοιμάζει τα επόμενα που ακολουθούν.



Αγιορείτικο εικονογραφικό εργαστήριο στις αρχές του 20ου αιώνα.

Με το νέο ελληνικό κράτος είχαμε, δυστυχώς, την διακοπή αυτής της συνέχειας και από την περίοδο του Όθωνα και μετά, την τάση πλέον να θεωρούμε οτιδήποτε ελληνικό ως υποδεέστερο και παρακατιανό.

Κάθε τι που χαρακτήριζε την ρωμαϊκή παράδοση και τον βυζαντινό πολιτισμό θεωρήθηκε ακατάλληλο και ασύμβατο με την υποτιθέμενη αναβίωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος και την επιστροφή στον ιδανικό πολιτισμό που είχαν αποφασίσει οι Βαυαροί και οι ευρωπαίοι για τους Έλληνες.

Ο βασιλιάς Όθων και οι Βαυαροί σύμβουλοί του θεωρούσαν πως τα πρότυπα που έπρεπε να ακολουθήσει η τέχνη στην Ελλάδα ήταν τα λεγόμενα της «Ναζαρινής» τέχνης.

Το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα του 19ου αιώνα, εμφανίζεται παράλληλα με τον Κλασικισμό, το Ρεαλισμό και το Ρομαντισμό στην ευρωπαϊκή ζωγραφική με συγκεκριμένη ιδεαλιστική αφετηρία και στόχους.

Οι ναζαρινοί ζωγράφοι, μέλη της «αδελφότητας του Λουκά», που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1809 στη Βιέννη, σχημάτισαν την ομάδα αυτή με στόχο την απομάκρυνση από το στείρο ακαδημαϊσμό και την δημιουργία μιας «νεογερμανικής, θρησκευτικής και πατριωτικής τέχνης, με υψηλά ιδανικά και ηθικό χαρακτήρα».

Το όνομά τους, «Ναζαρηνοί», οφείλεται στα ρομαντικά και ιδεαλιστικά τοπία της Ναζαρέτ, μέσα στα οποία σκηνοθετούνται οι θρησκευτικές ζωγραφικές τους συνθέσεις από την Αγία Γραφή.

Βασικά γνώρισματα της ναζαρινής ζωγραφικής είναι ο εκλεκτικισμός, ο νατουραλιστικός ρεαλισμός, η αποφυγή των γραμμών και η εκτεταμένη χρήση των απαλών φωτοσκιάσεων, ενώ η εικαστική αφήγηση των θρησκευτικών θεμάτων επενδύεται με ιστορικό ή μυθολογικό χαρακτήρα.

Επί της ουσίας, στόχευαν στο να επαναφέρουν στην τέχνη το μεγαλείο ενός ένδοξου παρελθόντος μέσω των αυστηρών μορφών, των σαφών σχέσεων, των συγκεκριμένων χρωμάτων και, φυσικά, μέσω της μελέτης των μεγάλων δασκάλων. Η θεματογραφία των έργων τους υπήρξε θρησκευτική και αλληγορική με έμφαση στο ηθικό και ηθολογικό περιεχόμενο.

Αυτή η προσπάθεια, λοιπόν, που εμφανίστηκε ως μία μορφή διαμαρτυρίας, κατέληξε σε διαφορετικά αποτελέσματα από τα επιθυμητά, οι περισσότεροι ζωγράφοι παγίωσαν στα έργα τους μια μορφοπλαστική γλώσσα δίχως εσωτερικό περιεχόμενο, τυπολατρική, αποστειρωμένη ζωγραφικά και άνευρη.

Μπορεί να ευνοήθηκαν από την ενίσχυση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, όμως η επιφανειακή σύνδεση των έργων τους με την ιστορία και η ανύπαρκτη επαφή τους με τη ζωή συνέτριψε κάθε ελπίδα επιβίωσης.

Έτσι και στην Ελλάδα πολλοί καλλιτέχνες αυτής της σχολής επιδόθηκαν στο να γεμίσουν τους ναούς του 19ου αιώνα με ψυχρά και άψυχα έργα, που αδυνατούσαν να γεφυρώσουν το παρόν με την εκκλησιαστική παράδοση και αρκέστηκαν στην επανάληψη ξερών ναζαρινών τύπων.

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η προσπάθεια «διόρθωσης» των σωζόμενων εικόνων, τοιχογραφιών και ψηφιδωτών έργων από την μεσαιωνική και υποδεέστερη θεωρούμενη βυζαντινή περίοδο.

Τα αποτελέσματα όμως της βάρβαρης πολιτισμικής επιβολής από τους Βαυαρούς στην Ελλάδα ήταν τραγικά για την ελ-



Την περίοδο της Βαυαροκρατίας στην Ελλάδα καταστράφηκαν πολλά βυζαντινά μνημεία.



Τρούλος με «ναζαρινή» ζωγραφική.

ληνική καλλιτεχνική κληρονομιά. Εκατοντάδες εκκλησίες κατεδαφίστηκαν, δεκάδες μοναστήρια υποχρεώθηκαν να κλείσουν, αλλά το χειρότερο από όλα ήταν η απαξίωση της βυζαντινής εικονογραφικής τέχνης και η εγκατάληψή της σχεδόν για εκατό χρόνια.

Εκατό χρόνια αργότερα, με τον Κόντογλου, άρχισε μια προσπάθεια επιστροφής στην χαμένη αληθινή ελληνική εικαστική παράδοση για μια γνήσια σύνδεση με τις αρχές και τους τρόπους της ελληνικής και βυζαντινής τέχνης των ρωμιών, της εικονογραφίας.

«Έως αν περιάγει τις τα χρώματα, σκιά τις εστίν»



Στα προηγούμενα μαθήματα περιγράψαμε την λειτουργία του **προπλασμού** και των **γραψιμάτων** και στην συνέχεια θα δούμε αυτό που στην ζωγραφική της εικόνας ονομάζουμε **φώτα**.

Ο ζωγράφος, με τον σχεδιασμό και το «στήσιμο» της μορφής που ζωγραφίζει, την φέρνει στην ύπαρξη, την «παράγει εκ του μη όντος στο είναι», κατ' εικόνα του δημιουργού του.

Οι ζωγράφοι γνωρίζουν πως η σκιά, η υποζωγράφιση, ορίζει τις μορφές και τις διαφορές επιπέδων και μεγεθών, ακολουθεί περιγράμματα, σηματοδοτεί εκφράσεις περιγράφοντας χαρακτηριστικά, ρυθμούς, μέτρα, εντάσεις και υποδηλώνει αντιστικτικά την λειτουργία του φωτός.

Αυτή την δημιουργική εργασία περιγράφει ο Αγ. Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην ερμηνεία του στην «Προς Εβραίους Επιστολή» λέγοντας πως, «έως αν περιάγει τις τα χρώματα, σκιά τις εστίν, όταν δε επαλείψη τις και επιχρίσει τα χρώματα, τότε εικών γίνεται».



Ξεκινάμε λοιπόν, επεξεργαζόμαστε και περιγράφουμε με την υποζωγράφιση, για να ακολουθήσει το τοπικό χρώμα για κάθε πράγμα ξεχωριστά, αυτό που ονομάζουμε **προπλασμό**.

Ο προπλασμός, μάθαμε πως κάνει το κάθε αντικείμενο να ξεχωρίζει από τα γύρω του και

να μην συγχέεται αλλά ταυτόχρονα του δίνει υπόσταση χρωματική και τονική, του δίνει βάρος ή ελαφράδα, και το ορίζει υποστατικά.

Ακολουθούν τα γραψίματα, με τα οποία ξαναζωντανεύουμε τα χαρακτηριστικά του σχεδίου, αυτά που φαίνονται αχνά κάτω από την υποζωγράφιση, αυτά που ορίζουν την ταυτότητα της ύπαρξης του προσώπου που ζωγραφίζουμε για να περάσουμε στην συνέχεια στο **φως**, στην φωταγωγική της εικόνας.

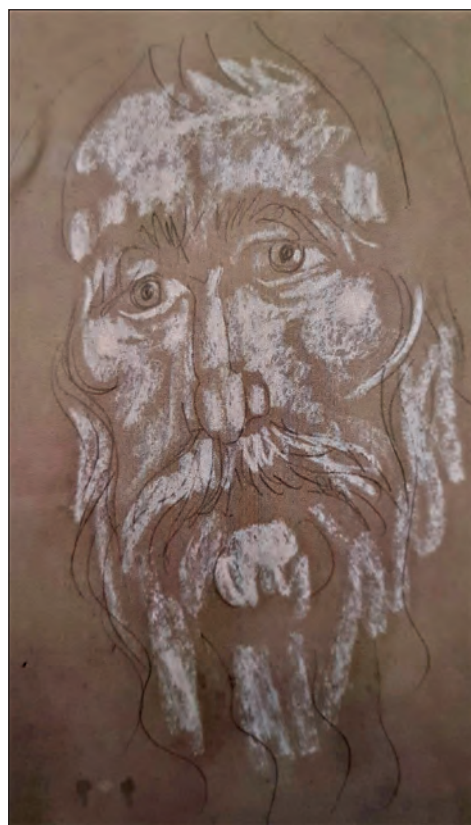
Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Διατυπώνουμε απόψεις σχετικά με τον λόγο για τον οποίο η Ναζαρινή τέχνη απέτυχε να περιγράψει την αλήθεια του ευαγγελίου.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Στο εργαστήριο ετοιμάζουμε με αυγοτέμπερα τα σαρκώματα του προσώπου για την εικόνα του Κυρίου.

Πρώτα θα εφαρμόσουμε στην φωτεινή πλευρά του προσώπου το ψυχρό **γάνωμα**. Αυτό είναι ένα διάφανο



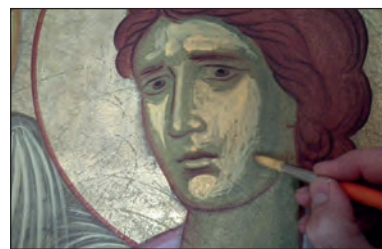
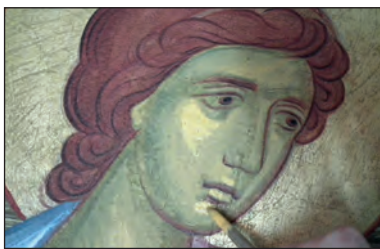
Έργο π. Σταμάτη Σκλήρη.



ψυχρό πράσινο που μπλεδίζει αρκετά, χρησιμοποιώντας ελάχιστο πράσινο τσιμέντου, λίγο μπλε, άσπρο, μαύρο και μια δυο σταγόνες προπλασμό προσώπου.

Το εφαρμόζουμε με ένα μέτριο πινέλο, πολύ διάφανο με αρκετό νερό, στις περιοχές ανάμεσα στο περίγραμμα και το φως που θα ακολουθήσει με το σάρκωμα, δηλαδή στο μέτωπο, στο ζυγωματικό της φωτισμένης πλευράς και στον λαιμό πάντα από την ίδια πλευρά.

Όταν τελειώσουμε με το ψυχρό γάνωμα ξεκινάμε το **σάρκωμα**. Το χρώμα του σαρκώματος που θα φτιάξουμε πρέπει να είναι ένα σχετικά ανοιχτό και φωτεινό ροδαλό χρώμα με βάση την όχρα, το λευκό και την κινάβαρη. Πρέπει να είναι αρκετά θερμό και να ισορροπεί έτσι που να μην κιτρινίζει αλλά ούτε και να κοκκινίζει έντονα.



Το χρώμα στα σαρκώματα, βαθμηδόν σε κάθε διαστρωμάτωση, πρέπει να έχουν ελάχιστα λιγότερο αυγό αν θέλουμε να πετύχουμε τους ιριδισμούς του φωτεινού χρώματος επάνω σε σκουρότερο υπόστρωμα, καλύτερη διαφάνεια και ανθεκτικό χρώμα στον χρόνο. Το δουλεύουμε σε δύο πυκνότητες, μία που να φωτίζει αρκετά έντονα και μία σχετικά διάφανη με προσθήκη νερού.

Στις παρυφές του σαρκώματος με τον προπλασμό χρησιμοποιούμε το διάφανο σάρκωμα στο οποίο μπορούμε να προσθέσουμε και δυο σταγόνες ψυχρό γάνωμα για πιο εύκολα και απαλά «σβησίματα».

Γλωσσάρι

Κλασικισμός: Καλλιτεχνικό ρεύμα που ξεκίνησε γύρω στα 1550 θεωρεί ως ιδανικό την ελληνο-ρωμαϊκή αρχαιότητα. Οι καλλιτέχνες κάνουν στροφή στα αρχαία πρότυπα και ιδανικά και επιδιώκουν χαρακτηριστικά την απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στο συναίσθημα και το νου.

Ρεαλισμός: Γεννήθηκε στη Γαλλία γύρω στα 1840. Είναι η ζωγραφική της πραγματικότητας, ότι είναι αληθινό. Τα έργα χαρακτηρίζονται από την έλλειψη ωραιοποίησης και καλλωπισμού.

Επίσης, δίνεται από τους καλλιτέχνες για πρώτη ως τότε φορά, θέση πρωταγωνιστή ακόμη και στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, εμφανίζοντας με ειλικρίνεια τη σκληρή καθημερινότητά τους.

Ρομαντισμός: Καλλιτεχνικό ρεύμα που ξεκίνησε στη Γερμανία γύρω στο 1800. Χαρακτηρίζεται από έργα που έχουν πλούσια χρώματα και αδρές πινελιές που δεν ακολουθούν πιστά τα περιγράμματα. Οι ζωγράφοι αντλούν τα θέματά τους από τη σύγχρονη εποχή και το περιβάλλον με μια ιδιαίτερη αγάπη για τα εξωτικά θέματα και για τους αγώνες των λαών για την ελευθερία.

Συμβολισμός: Εμφανίστηκε γύρω στα 1885. Ο όρος προέρχεται από τη λέξη «σύμβολο». Στα έργα αυτά κυριαρχεί η σύνθεση και η προσπάθεια της έκφρασης ιδεών μέσω σχημάτων, φαντασίας και ονείρου.

Εκλεκτικισμός: Είναι στυλ του 19ου και του 20ου αιώνα, κατά τον οποίο επιλέγονται και χρησιμοποιούνται, ποικιλία στοιχείων διάφορων εποχών και κινήματων σε ένα έργο. Επηρέασε σημαντικά την αρχιτεκτονική.



18. Οι ζωγραφικές αξίες των εικόνων

Αληθινή ζωγραφική

Στις μέρες μας, κάποιες φορές συμβαίνει οι εικόνες να αντιμετωπίζονται όχι ως λατρευτικά σκεύη της εκκλησίας με υψηλή καλλιτεχνική αξία αλλά σαν μαγικά αντικείμενα. Η ιερότητα των εικόνων δεν δικαιολογεί καμία υποτίμηση των ζωγραφικών αρετών και ποιότητων των εικόνων γιατί αυτό θα ήταν κατά κάποιο τρόπο ένας επικύνδυνος μονοφυσισμός για την εικονογραφική τέχνη.

Οι εκκλησίες και τα μοναστήρια διασώζουν μια πληθώρα από παλιές ιερές εικόνες, ζωγραφισμένες με σπάνιες ποιότητες και εξαιρετες ζωγραφικές αξίες εκφραστικότητας, σχεδίου, συνθέσεως και ρυθμού, χρωμάτων και διαφάνειας.

Οι ποιότητες αυτές, διάσπαρτες στην καλλιτεχνική παραγωγή όλης της διαχρονίας της εκκλησιαστικής τέχνης, έδωσαν εικαστικές εκφραστικές ποιότητες και λύσεις τις οποίες η δυτική κοσμική ζωγραφική χρειάστηκε πολλούς αιώνες για να τις κατακτήσει. Οι ζωγραφικές τάσεις του εξπρεσιονισμού, της αφαίρεσης, του συμβολισμού, του σουρεαλισμού και του κυβισμού έχουν πολλά πράγματα να ζηλέψουν από την ζωγραφική των εικόνων οι οποίες μπορούν άνετα να θεωρηθούν πρόδρομοι πολλων σύγχρονων εικαστικών ρευμάτων.

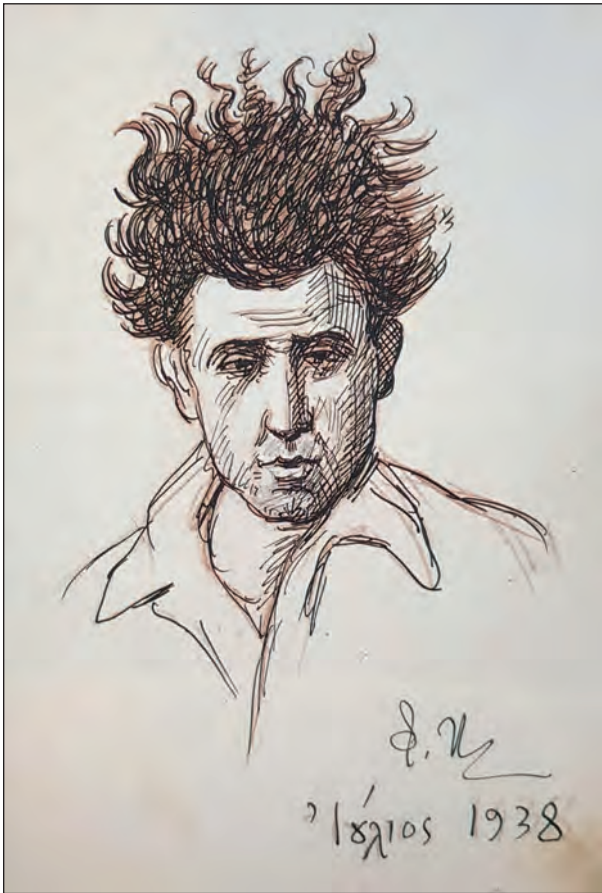
Το ενδιαφέρον για τις εικόνες που παρατηρείται στον σύγχρονο ευρωπαϊκό και γενικά στον δυτικό πολιτισμό για τις εικόνες, έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την ανακάλυψη του εικαστικού πλούτου των εικόνων της ορθόδοξης εκκλησίας και την δυνατότητα διαλόγου με τις κατακτήσεις της σύγχρονης τέχνης.



Ο Προφήτης Ηλίας, ζωγράφος Μανουήλ Πανσέληνος, Ναός Πρωτάτου Καρυών, αρχές 14ου αιώνα.



Τοιχογραφίες, Μονή της Χώρας, τέλος 14ου αιώνα.



Αυτοπροσωπογραφία Φώτη Κόντογλου, 1938.



Σχέδιο του Κόντογλου για το βιβλίο Πέδρο Καζάς.

Η επιστροφή στις ρίζες

Ο Φώτης Κόντογλου είναι ο ζωγράφος που πρωτοστάτησε στο κίνημα για τη στροφή της Ελληνικής τέχνης μέσα στον εικοστό αιώνα προς τον πνευματικό και καλλιτεχνικό πλούτο της βυζαντινής παράδοσης και την ομορφιά της λαϊκής ζωγραφικής.

Ο Κόντογλου, λογοτέχνης και ζωγράφος γεννημένος στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας, αναζήτησε την «ελληνικότητα», δηλαδή μία αυθεντική καλλιτεχνική έκφραση βασισμένη στην ελληνική παράδοση, τόσο στο λογοτεχνικό όσο και στο ζωγραφικό του έργο, με τεράστια συμβολή σε ολόκληρη την νεοελληνική τέχνη του 20ου αιώνα.

Θεωρείται ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της «γενιάς του '30», ενώ πολλοί μαθητές του, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Ράλλης Κοψίδης κ.ά. αποτέλεσαν τους σημαντικότερους ζωγράφους της αναζήτησης της ελληνικότητας και της επιστροφής στις ρίζες.

Ορφανός από μικρός, μεγάλωσε κοντά στον θείο του αρχιμανδρίτη π. Στέφανο Κόντογλου, ηγούμενο της Μονής της Αγίας Παρασκευής στο Αϊβαλί, από τον οποίο έλαβε τις βάσεις για την ορθόδοξη πίστη του και το εκκλησιαστικό του φρόνημα.

Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Σχολάρχειο και το Γυμνάσιο και αφού ήρθε στην Αθήνα γράφτηκε στην Σχολή Καλών Τεχνών.

Η ανήσυχη και δημιουργική του ιδιοσυγκρασία τον οδήγησε να εγκαταλείψει το ξερό και ακαδημαϊκό πνεύμα των σπουδών της Σχολής και να φύγει για το Παρίσι και τις Βρυξέλλες. Γύρισε σχεδόν όλη την Ευρώπη και γνώρισε το έργο πολλών καλλιτεχνών ενώ παράλληλα εργάστηκε σε βαριές και δύσκολες δουλειές για βιοποριστικούς λόγους.

Εμφανίζεται στα γράμματα καταπλήσσοντας τους ανθρώπους των γραμμάτων με το βιβλίο του Πέδρο Καζάς, γεμάτο δύναμη και

εξωτισμό, το οποίο έγραψε στο Παρίσι το 1918 και το τύπωσε όταν επέστρεψε στην πατρίδα του το 1920.

Γυρνώντας στο Αϊβαλί εργάστηκε σαν εκπαιδευτικός, λίγο πριν την Μικρασιατική καταστροφή και στην συνέχεια ακολούθησε τον δρόμο της προσφυγιάς περνώντας με ένα καϊκι στην Μυτιλήνη το 1922.

Ήρθε στην Αθήνα και δούλεψε για λίγο και το 1923 επισκέφτηκε το Άγιον Όρος το οποίο, ως χώρος καλλιτεχνικής έκφρασης και ασκητικής ζωής, τον επηρέασε βαθύτατα.

Λίγο αργότερα ζωγραφίζει μια θρησκευτική σύνθεση, τη Βάπτιση η οποία αποτελεί την πρώτη του εικόνα και ετοιμάζει εκθέσεις με προσωπογραφίες και τοπία υιοθετώντας την τεχνική και την τεχνοτροπία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης καθώς και της λαϊκής τέχνης ενώ παράλληλα ασχολήθηκε και με την εικονογράφιση βιβλίων και περιοδικών.

Την περίοδο αυτή εικονογράφησε επίσης τη βιογραφία του Παύλου Μελά, φιλοτέχνησε τον τίτλο και τα κοσμήματα του περιοδικού Νέα Εστία, διακόσμησε τον Μητροπολιτικό ναό της Κιμώλου, έργο που αποτέλεσε τις πρώτες εικόνες του για εκκλησία. Δεν έκρυβε τη συμπάθειά του για τον Καραγκιόζη και τον Θεόφιλο. Θεματολογικές επιδράσεις του δεύτερου εντοπίζονται στην απεικόνιση του Ανδρούτσου στο Δημαρχείο Αθηναίων, ή σε εικονογραφίες βιβλίων.

Τα έργα του της περιόδου αυτής είναι σε απαλή και γαιώδη σχεδόν μονοχρωματική παλέτα η οποία πολλές φορές γίνεται τελείως ασπρόμαυρη.

Στην δεκαετία του '30 έρχεται σε επαφή με την ελληνιστική τέχνη εμπλουτίζοντας τη θεματολογία του τόσο στους φορητούς πίνακες όσο και στο μνημειακό έργο του.

Τοιχογράφησε το σπίτι του οργανώνοντας τις τοιχογραφίες στο ύφος και την διάταξη των μεταβυζαντινών εκκλησιών, ζωγραφίζοντας τους τοίχους από την οροφή μέχρι και το δάπεδο.

Την ίδια περίοδο ανέλαβε να ζωγραφίσει ένα σύνολο εικόνων για το επιστύλιο της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μοναστηράκι, και σχεδίασε μία παράσταση του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη για την ψηφοθέτησή του στον ομώνυμο ναό της Αθήνας. Το πρώτο τέμπλο εκτός Ελλάδος που φιλοτέχνησε ήταν στην Ηλιούπολη του Καΐρου, όπου ήρθε και σε επαφή με τα πορτραίτα του Φαγιούμ.

Ζωγράφησε επίσης τοιχογραφίες σε πολλές ενοριακές εκκλησίες, σε διάφορα ιδιωτικά παρεκκλήσια, στην Ζωοδόχο Πηγή της Παιανίας, στο παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου στον Άγιο Κωνσταντίνο Ομονοίας, στην Αγία Βαρβάρα Αιγάλεω, στον Άγιο Ανδρέα και στον Άγιο Νικόλαο στα Πατήσια, στον αρχαίο ναό της Παναγίας στη Καπνικαρέα, στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πολύγωνο, στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης, στον ναό της Πολυκλινικής Αθηνών και πολλούς άλλους.

Ζωγράφησε επίσης αρκετά ιδιωτικά παρεκκλήσια όπως της οικογένειας Ζαΐμη στο Ρίο Πατρών, της οικογένειας Πατέρα στο



Στράβων ο Γεωγράφος, δια χειρός Φώτη Κόντογλου.



Έργο Φώτη Κόντογλου, 1937.

Ψυχικό, της οικογένειας Καμπάνη στο Πικέρμι και της οικογένειας Γουλανδρή στην Εκάλη. Επίσης φιλοτέχνησε και έναν πολύ μεγάλο αριθμό φορητών εικόνων διαφόρων εκκλησιών στην Ελλάδα και στην Αμερική.

Στα τέλη της δεκαετίας του '30 ξεκινάει και τις τοιχογραφίες στο Δημαρχείο Αθηνών, το σημαντικότερο σύνολο κοσμικής μνημειακής ζωγραφικής του, ένα έργο σταθμό για την τέχνη του, το οποίο τελείωσε μέσα στην Γερμανική Κατοχή και μάλιστα για την εργασία αυτή δεν πληρώθηκε.

Η δεκαετία του '40 είναι η πλέον δημιουργική στο συγγραφικό του έργο. Έχουμε τότε τους περισσότερους τίτλους βιβλίων ποικίλου περιεχομένου με έμφαση στα εκκλησιαστικά κείμενα.

Στην Κατοχή με το «Φημισμένοι άντρες και λησμονημένοι» ανατρέχει σε πρόσωπα φανταστικά ή υπαρκτά με έντονη ηρωϊκή και νοσταλγική διάθεση, ενώ σημαντικό είναι και το μεταφραστικό του έργο αυτή την περίοδο.

Αντιδρώντας στον εκδυτικισμό αγωνίστηκε για την επαναφορά της παραδοσιακής εικονογραφίας. Ο Κόντογλου κουβαλούσε από την περίοδο της μαθητείας του στο Παρίσι την αγάπη των Εμπρεσιονιστών για τις πρωτόγονες τέχνες και επιστρέφοντας στην Ελλάδα μελέτησε και αντέγραψε τα έργα της βυζαντινής ζωγραφικής με τέτοια κριτήρια. Έτσι η βυζαντινή εικόνα έπρεπε να είναι καθαρή και ανόθευτη από κάθε άλλη επίδραση. Πριν τον πόλεμο εισηγήθηκε στον Διευθυντή της Υπηρεσίας αναστηλώσεως και συντηρήσεως αρχαίων και Βυζαντινών μνημείων του Υπουργείου Παιδείας, οι εκκλησίες να χτίζονται και να διακοσμούνται με τοιχογραφίες «βυζαντινότητες» και όχι «δυτικές».

Ιδιαίτερα γόνιμη χαρακτηρίζεται η τελευταία περίοδος της καλλιτεχνικής ζωής του. Τα έργα της μνημειακής και φορητής εκκλησιαστικής ζωγραφικής του υπερτερούν αριθμητικά της κοσμικής ζωγραφικής του.

Πολυτάλαντη προσωπικότητα, αφού στο ίδιο πρόσωπο συνυπάρχουν ο ζωγράφος που γράφει και ο πεζογράφος που ζωγραφίζει.

Βοήθησε καθοριστικά στη στροφή της νεοελληνικής τέχνης προς την ελληνική και βυζαντινή παράδοση, ενώ ως πεζογράφος, με το ιδιότυπο προσωπικό ύφος του, επηρεασμένος από τη γλώσσα των θαλασσινών, τα συναξάρια των αγίων κι έναν εξωτικό κοσμοπολιτισμό, ο Κόντογλου επηρέασε γόνιμα τη γραφή μεταγενέστερων πεζογράφων αποτελώντας τον πρόδρομο της γενιάς του 1930.

Η ζωγραφική τέχνη του Κόντογλου χαρακτηρίζεται από έλλειψη προοπτικής, αντιρρεαλιστικά χρώματα, αφαιρετικότητα. Μορφολογικά αλλά και ως προς την εσωτερική έκφραση θυμίζουν πίνακες του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού. Ο Κόντογλου καταργεί την προοπτική υπό την επίδρα-

ση της πριμιτιβιστικής τέχνης. Θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν ένας από τους τελευταίους υστεροβυζαντινούς ζωγράφους που συνεχίζει την λαϊκή εικονογραφική παράδοση όπως αυτή διασώθηκε στα ταπεινά εκκλησάκια της Μικράς Ασίας.

Το ζωγραφικό του έργο καθώς και το μνημειώδες δίτομο έργο του «Έκφραση» αποτέλεσε έμπνευση και οδηγό για πολλούς παλαιότερους αλλά και νεότερους καλλιτέχνες και ζωγράφους.

Ο Κόντογλου μας έδωσε πολλά ως λογοτέχνης και πιο πολλά ως πνευματικός καθοδηγητής, ομολογητής της πίστεως και δάσκαλος της ελληνορθόδοξης παράδοσης.

Αποτέλεσε αναμφισβήτητα μια μεγάλη μορφή της νεοελληνικής τέχνης και με την εμφάνισή του, τάραξε τα λιμνασμένα νερά της ευμάρειας του μεσοπολέμου, κέντρισε την εθνική μας συνείδηση και ομολόγησε την σωτηριώδη καθαρότητα της ορθόδοξης πίστεως μας. Το έργο του μένει «παρακαταθήκη στην εθνική μας συνέχεια, στήριγμα της ψυχής των Ελλήνων» σύμφωνα με τον καθηγητή Νίκο Ζία. Η προσφορά του επίσης έγκειται και στην αντιμετώπιση της τέχνης των εικόνων όχι πλέον με όρους μουσειακού είδους, αλλά στην επαναφορά της μέσα στην εκκλησιαστική πρακτική.

Ως προς το εικαστικό έργο του συνέβαλε στην ανανέωση της εκκλησιαστικής εικονογραφίας και στην ένταξη μορφών και διδαγμάτων της λαϊκής ζωγραφικής μέσα στη σύγχρονη δημιουργία. Επίσης επιχείρησε να ξαναζωντανέψει την ιστορήση χειρογράφων και δημιούργησε εκδοτικά πρότυπα με τα βιβλία του.

Επίσης συνέβαλε στην ενεργοποίηση της ελληνικής και ορθόδοξης αυτοσυνειδησίας, στην αφύπνιση της ανυποψίαστης ελλαδικής διανόησης, αλλά και ευρύτερα της ελλαδικής κοινής γνώμης, στην αισθητική τουλάχιστον αξία και δυναμική της βυζαντινής εκκλησιαστικής παράδοσης.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Συζητάμε σχετικά με την αναβίωση της ορθόδοξης εικονογραφικής τέχνης στον 20ο αιώνα.
- Επιχειρούμε να προσεγγίσουμε γνωστικά και συναισθηματικά το έργο του Φώτη Κόντογλου.

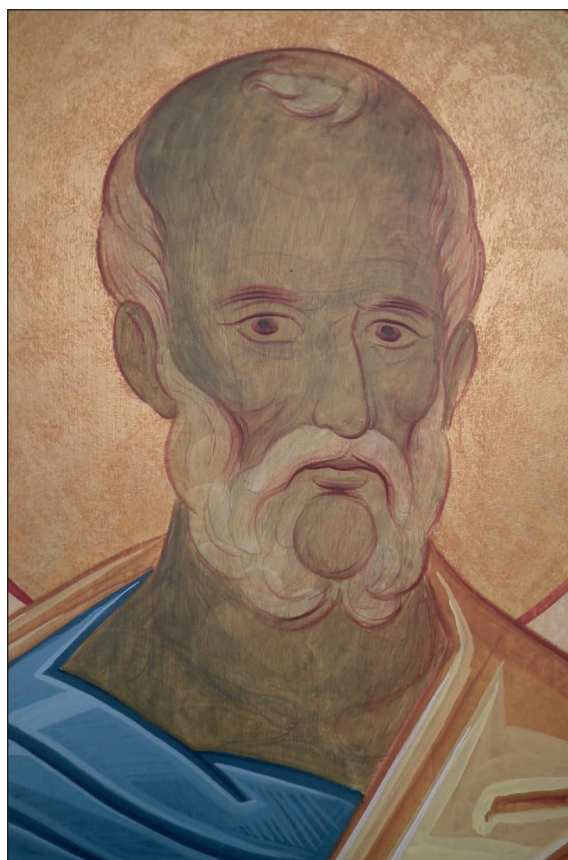


Μυθολογικές σκηνές, τοιχογραφία
στο Δημαρχείο Αθηνών, 1939.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Συνεχίζουμε το φώτισμα των σάρκωμάτων, στις περιοχές όμως με έντονο φώτισμα δουλεύουμε με δυνατό χρώμα και επανερχόμαστε όταν αρχίζει και στεγνώνει ώστε να μπορεί μετά να δεχθεί ομαλά την **προετοιμασία** της ψιμιθιάς.

Η προετοιμασία της ψιμιθιάς είναι ένα πιο «στενό» σάρκωμα, αρκετά φωτεινότερο και πιο ωχροκίτρινο. Το φτιάχνουμε με προσθήκη λευκού και ώχρας μέσα στο σάρκωμα. Δουλεύουμε όπως και στο σάρκωμα αλλά ακολουθώντας τώρα την κατεύθυνση που θα μπουνε και τα ψιμίθια, χρησιμοποιώντας πάλι δύο πυκνότητες με διαφάνεια. Στο πιο διάφανο χρώμα μπορούμε να προσθέσουμε αν θέλουμε και δυο σταγόνες από το προηγούμενο σάρκωμα για ευκολότερα σβησίματα.



Προπλασμός, γραψίματα και ψυχρό γάνωμα.

Σάρκωμα και προετοιμασία ψιμιθιάς.

Γλωσσάρι

Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989): Γεννήθηκε στην Αθήνα. Έλληνας ζωγράφος και σκηνογράφος. Φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Μετσόβιου Πολυτεχνείου κατά τα έτη 1929-1935, με καθηγητές τους Ιακωβίδη, Βικάτο και Παρθένη.

Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985): Γεννήθηκε στην Αθήνα. Υπήρξε καθηγητής του Ε.Μ. Πολυτεχνείου, ζωγράφος, σκηνογράφος και ποιητής. Θεωρείται ένας από τους μείζονες εκπροσώπους της γενιάς του '30, ενώ αποτέλεσε και έναν από τους κύριους εκφραστές του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα.

Ράλλης Κοψίδης (1929-2010): Ήταν ζωγράφος, εικονογράφος, χαράκτης και πεζογράφος. Καταγόταν από τη Λήμνο.

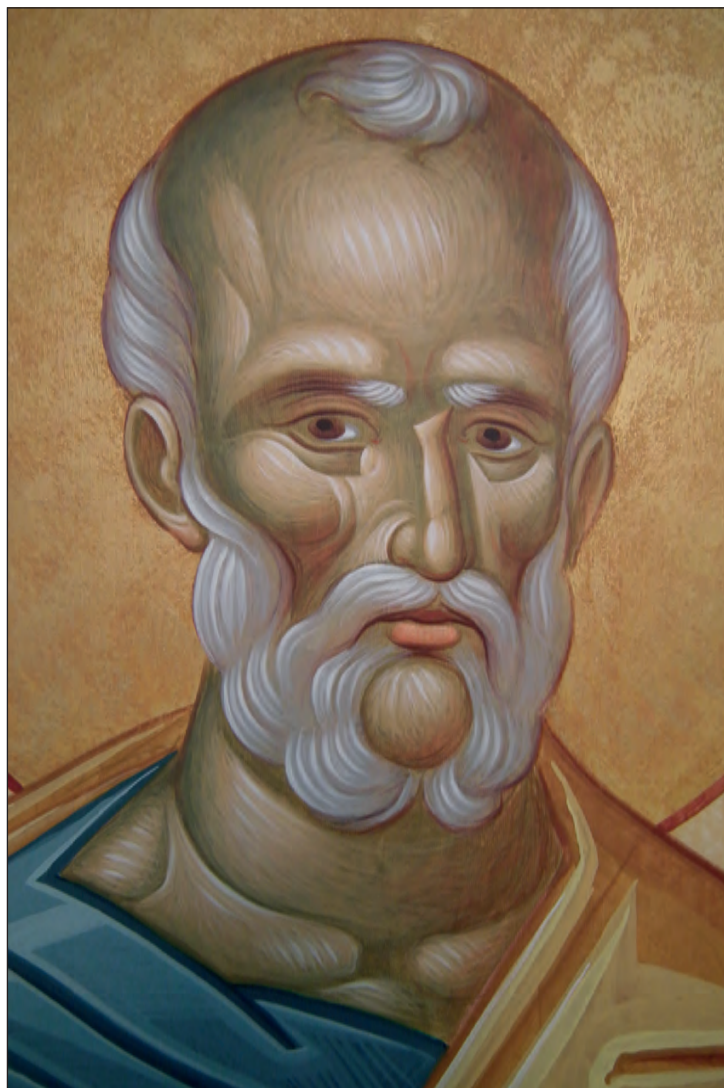
Εμπρεσιονισμός ή Ιμπρεσιονισμός: Αναπτύχθηκε γύρω στα 1870, στη Γαλλία και προέρχεται από τη λέξη "Impressionism" που σημαίνει "εντύπωση". Ο καλλιτέχνης αποτυπώνει υποκειμενικά το θέμα, σύμφωνα με την εντύπωση που του προκαλεί εκείνη τη στιγμή. Κύρια χαρακτηριστικά του ιμπρεσιονισμού είναι τα ζωντανά χρώματα, κυρίως με χρήση των βασικών χρωμάτων, έμ-

φαση στην αναπαράσταση του φωτός, μικρές και συχνά εμφανείς πινελιές, σπάνια χρήση του μαύρου χρώματος και για πρώτη φορά η ζωγραφική σε ανοιχτούς χώρους.

Πριμιτιβιστική τέχνη: Κίνημα της Δυτικής τέχνης που δανείζεται οπτικές φόρμες από μη δυτικούς ή προϊστορικούς λαούς.

Μνημειακή τέχνη: Η φιλοτέχνηση κάτι αξιόλογου, που δημιουργείται συνήθως επάνω σε κάποιο κτήριο ή μνημείο για να θυμίζει ή να τιμά κάτι.

Νίκος Ζίας: Μακεδονικής καταγωγής, γεννήθηκε στην Τρίπολη το 1939. Σπούδασε Ιστορία και Αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και έχει ανακηρυχθεί Διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης στο ίδιο Πανεπιστήμιο. Συγγραφέας και τεχνοκριτικός,



Ο Άγ. Απόστολος Σίμων.
Ψιμύθια, πυροδισμός και φώτα στα
γένια και στα μαλλιά.

19. Ανάμεσα στην καινοτομία και στην παράδοση

Ο συντηρητικός ζωγράφος που νεωτερίζει

Η ζωγραφική των εικόνων είναι ένα άθλημα ισορροπίας ανάμεσα στην σταθερή προσήλωση στα παλαιά πρότυπα και στην φανέρωση του καινούριου, την έκπληξη του νεωτερικού.

Η ισορροπία αυτή βασίζεται στις αντιθέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα σταθερά και μόνιμα χαρακτηριστικά των εικόνων και στα στοιχεία εκείνα που θεωρούνται τρεπτά, τα λεγόμενα «επεισοδιακά στοιχεία».

Οι ζωγράφοι λοιπόν, πρέπει να γνωρίζουν τι πρέπει να μένει σταθερό στην



Σύγχρονη τοικογραφία, ζωγράφος Ξενοφών Μπόκος.



Αγ. Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων ο νεομάρτυς, έργο παπα Σταμάτη Σκλήρη.

εικονογράφηση μιας εικόνας και τι είναι αυτό που μπορεί να μεταβάλλεται.

Τα σταθερά και αμετάβλητα στοιχεία πρέπει να μένουν अपαραβίαστα επειδή αυτά εκφράζουν την αλήθεια του ευαγγελικού μηνύματος και οι εικονογράφοι έχουν χρέος να τα παραλάβουν και να τα διασώσουν «ως κόρην οφθαλμού», ενώ τα τρεπτά και επεισοδιακά στοιχεία είναι αυτά στα οποία μεγαλουργούν οι μεγαλοφυείς και χαρισματούχοι καλλιτέχνες ανανεώνοντας την ζωγραφική της εικονογραφικής τέχνης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου χαρισματικού καλλιτέχνη και δημιουργού είναι ο Φώτης Κόντογλου και στην σπάνια συνέντευξη που σώζεται στο αρχείο της οικογένειας Κόντογλου παρουσιάζει ο ίδιος, με τον γλαφυρό και μοναδικό του τρόπο, του λόγου το αληθές.

Συνέντευξη του Φώτη Κόντογλου

«Επιφανειακά θα μπορούσα να περάσω για συντηρητικός ζωγράφος της ασκητικής παράδοσης. Όχι όμως. Νεωτερίζω, μα όσο παίρνει, πάντα μέσα στο νόημα της τέχνης. Ίσως γιατί την εκτιμώ και τη σέβομαι πάρα πολύ...

Πιστεύω πως κανείς δεν αμφιβάλλει πως ο ουρανός είναι γαλάζιος. Οι βυζαντινοί τον βάφουνε χρυσό, γκρι, πράσινο, κόκκινο. Γιατί; Γιατί έτσι συμβολίζει το Βυζάντιο. Μπορούσαμε ευκολότατα να φτιάχνουμε ζωγραφίες, όπως γίνονται, που νομίζεις πως βλέπεις το ίδιο το πράγμα. Αυτό είναι φωτογραφία και τίποτα παραπάνω. Αν πέφτει λίγο περισσότερο φως ή λιγότερο, αν η γραμμή του ποδιού είναι στραβή ή ίσια, αν η μύτη είναι χοντρή, δε με ενδιαφέρουν καθόλου. Φτάνει να εξυπηρετεί την ιδέα μου κι ως έχει στραβά κανιά ή χοντρή μύτη, Αν θέλω να δω αληθινά λουλούδια πάω και τα βλέπω στο βουνό - γιατί να τα φτιάξω στο μουσαμά; Λουλούδια όμως που θα 'χουνε κάτι από τον εαυτό μου, να μου λένε κάτι, δε θα βρω πουθενά. Στη φύση τα πράγματα έχουνε ένα δικό τους ρυθμό, μυστικό, εσύ όμως μπορείς να τα βάλεις έτσι που να χουνε μιαν άλλη αρμονία. Αυτό γίνεται αυθόρμητα. Η βυζαντινή φόρμα είναι η πιο πλεονεκτική αν το δεις από τις παραπάνω πλευρές. Έχει καταργήσει πολλά σχολαστικά εμπόδια, κανονίζει το φως την προοπτική, το σχέδιο, το χρώμα, ανάλογα με την ανάγκη της».

Από συνέντευξη του Φώτη Κόντογλου στον Ανδρέα Φραγκιά, που δημοσιεύτηκε στο Αρχείο Φώτη Κόντογλου.



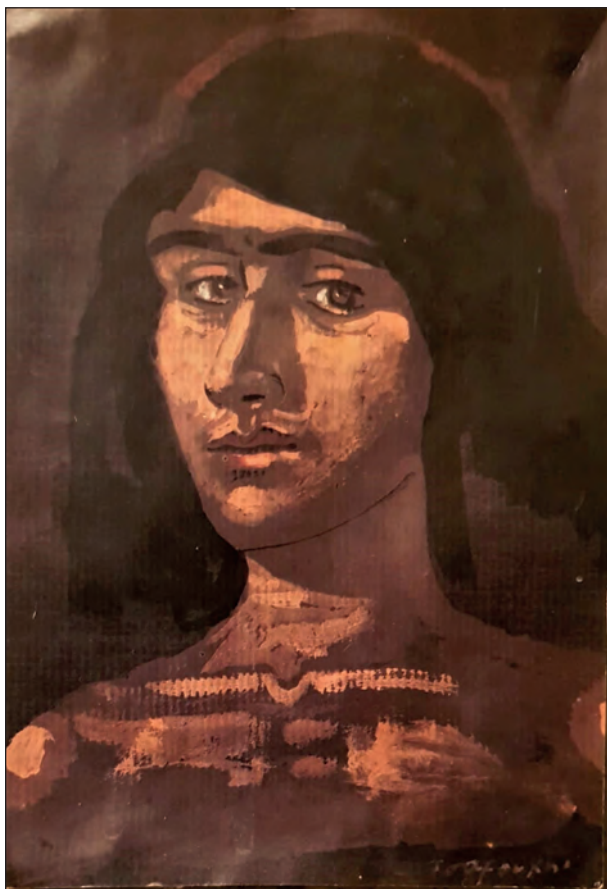
Οι ζωγράφοι της γενιάς του '30

Είδαμε στο προηγούμενο μάθημα πως, ο Φώτης Κόντογλου είναι ο ζωγράφος που πρωτοστάτησε στο κίνημα για τη στροφή της Ελληνικής τέχνης του 20ου αιώνα προς την πνευματική ένταση της βυζαντινής παράδοσης και την δροσιά της λαϊκής τέχνης και δικαίως θεωρείται ο σημαντικότερος δάσκαλος αυτής της τέχνης μέσα στον 20ο αιώνα.

Ο μαθητής του Γιάννης Τσαρούχης, υιοθέτησε στη ζωγραφική του τα νεοβυζαντινά τεχνοτροπικά ιδιώματα και στην συνέχεια εξελίχθηκε σε έναν από τους πιο σημαντικούς νεοέλληνες ζωγράφους. Ο Σπύρος Παπαλουκάς δημιούργησε ένα καινοτόμο έργο με μείξη στοιχείων της βυζαντινής και της νε-



Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης με εικόνα που φιλοτέχνησε στο Αλβανικό μέτωπο, 1940.



Έργο Γιάννη Τσαρούχη.

οϊμπρεσιονιστικής τέχνης που παρουσιάζονται στον μητροπολιτικό ναό της Ευαγγελίστριας στην Άμφισσα. Οι τοιχογραφίες του Ιερού Ναού του Αγίου Διονυσίου στο Κολωνάκι από τον Σπύρο Βασιλείου, αποτελούν επίσης ένα τολμηρό δείγμα νεοβυζαντινής εκκλησιαστικής τέχνης και αυτοί είναι μερικοί μόνο από τους πολλούς έλληνες ζωγράφους που εμπνεύστηκαν από το Βυζάντιο και την παράδοσή του στην τέχνη, παρά τους αιώνες που μεσολάβησαν από την πτώση του.

Οι καλλιτέχνες της γενιάς του 1930, προσέλαβαν, αφομοίωσαν και ενέταξαν στους προσωπικούς τους προβληματισμούς στοιχεία της παράδοσης και του μοντερνισμού, συμβάλλοντας έτσι και στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τη βυζαντινή τέχνη. Επρόκειτο για την εποχή των ριζικών αλλαγών στην τέχνη, όπως συνέβαινε στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα των Παρισίων, του Μονάχου, της Βιέννης και της Νέας Υόρκης. Και αυτή η αισθητική στροφή προς το Βυζάντιο, στο πλαίσιο των αναζητήσεων της ελληνικότητας στην τέχνη εν μέσω της ταραγμένης περιόδου του Μεσοπολέμου, δεν ήταν μόνο έκφραση των εικαστικών δημι-

ουργών, αλλά και των λογίων, των ποιητών, των συγγραφέων, των αρχιτεκτόνων, των μουσικών.

Δεν είναι περίεργο, λοιπόν, που στοιχεία της βυζαντινής ζωγραφικής, όπως οι έντονες χρωματικές κλίμακες, τα γεωμετρικά μοτίβα και οι γραμμικές εκτελέσεις, η έλλειψη τρίτης διάστασης, η μετωπική διάταξη των μορφών, οι στερεομετρικοί όγκοι, μπορεί να θεωρηθούν πρόδρομοι, θεμελιακών αρχών νεότερων και σύγχρονων εικαστικών ρευμάτων, όπως του κυβισμού, του φοβισμού, του υπερρεαλισμού ή και του εξπρεσιονισμού.

Αυτό το ανεξίτηλο στίγμα του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη παρουσιάζεται στα έργα πολλών μαθητών του Κόντογλου αλλά και άλλων διακεκριμένων ζωγράφων, οι οποίοι φιλοτέχνησαν έργα με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τον γόνιμο διάλογο με την βυζαντινή ζωγραφική, όπως ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Πολύκλειτος Ρέγκος, ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Δημήτριος Πελεκάσης, ο Αγήνωρ Αστεριάδης, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, ο Στέφανος Αλμαλιώτης, ο Νίκος Νικολάου, ο Ράλλης Κοψίδης και πολλοί άλλοι.

Τα πολυβινυλικά και πλαστικά χρώματα

Από τα μέσα του 19ου αιώνα και με την πρόοδο της επιστήμης άρχισε η έρευνα για την αναζήτηση νέων υλικών. Έτσι, προέκυψαν τα συνθετικά πολυμερή, που συνήθως τα ονομάζουμε πλαστικά. Τα συνθετικά πολυμερή είναι ενώσεις μεγάλου μοριακού βάρους (μακρομόρια) που αποτε-

λούνται από τη σύνδεση πολλών μικρότερων μορίων, των μονομερών, τα οποία συνδέονται και σχηματίζουν μακριές αλυσίδες από επαναλαμβανόμενα τμήματα (δομικές μονάδες). Τα υλικά αυτά εκτός από τις εφαρμογές στη βιομηχανία, την ιατρική, τις μεταφορές, χρησιμοποιήθηκαν και στη βιομηχανία χρωμάτων για τον επιχρωματισμό τοίχων εσωτερικών και εξωτερικών χώρων αλλά και τη ζωγραφική.

Από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα παρατηρείται ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για τα νέα υλικά και έχουμε τους πειραματισμούς των μεξικανών τοιχογράφων (muralistas) για νέα υλικά με τη χρήση πυροξυλίνης και ακρυλικών.

Η ευρεία όμως χρήση των βινυλικών και στη συνέχεια των ακρυλικών χρωμάτων ξεκίνησε μετά από τη δεκαετία του '50.

Όμως τι είναι τα συνθετικά χρώματα; Είναι έγχρωμες ύλες όπου το συνδετικό τους υλικό είναι μια –συνήθως– υδατική διασπορά συνθετικών πολυμερών ή σπανιότερα μιας ρητίνης.

Μπορεί κανείς σήμερα να τα προμηθευτεί έτοιμα, σε κουτί ή σωληνάρια, από το χρωματοπωλείο ή το ειδικευμένο κατάστημα για είδη ζωγραφικής αλλά μπορεί και να τα παρασκευάσει μόνος του αναμιγνύοντας χρωστικές σε σκόνη και το κατάλληλο συνδετικό υλικό, συνήθως ακρυλικό ή βινυλικό.

Τα συνθετικά συνδετικά υλικά που χρησιμοποιούνται στη ζωγραφική υπάρχουν σε μορφή στερεών διάφανων κόκκων, που για να χρησιμοποιηθούν διαλύονται σε οργανικούς διαλύτες όπως η ακετόνη ή σε υδατικές διασπορές (γαλακτώματα), που αραιώνονται με νερό αλλά όταν στεγνώσουν δεν είναι διαλυτά στο νερό παρά μόνο σε οργανικούς διαλύτες.

Τα βινυλικά συνδετικά υλικά που χρησιμοποιούνται στη ζωγραφική είναι κυρίως τα πολυμερή του οξικού βινυλίου. Στη ζωγραφική συνήθως χρησιμοποιείται η υδατική διασπορά (γαλάκτωμα) σε διάφορους τύπους και ονομασίες όπως vianavil, vinamul, atlacol κ.ά.

Τα ακρυλικά συνδετικά υλικά είναι ακρυλικά ή μεθακρυλικά πολυμερή, που οι ιδιότητές τους εξαρτώνται από το είδος και τις αναλογίες των βάσεων τους καθώς και από τα πρόσθετα υλικά.

Θεωρούνται προτιμότερα από τα ελαιοχρώματα, καθώς στεγνώνουν πιο γρήγορα και αραιώνονται με νερό, χωρίς να απαιτείται η χρήση επικίνδυνων διαλυτών, όπως το τερεβινθέλαιο (νέφτι) ή το white spirit.



Τοιχογραφία τρούλου ζωγραφισμένη με ακρυλικά χρώματα.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Περιγράφουμε με δικά μας λόγια την αναβίωση της ορθόδοξης εικονογραφικής τέχνης στον 20ο αιώνα και το έργο του Φώτη Κόντογλου μελετώντας και σχολιάζοντας το κομμάτι από την συνέντευξή του.



Δραστηριότητες εργαστηρίου

Το φώτισμα του προσώπου ολοκληρώνεται με τα **ψιμύθια**. Το χρώμα εδώ είναι το λευκό, το οποίο τυχαίνει να θέλει και την λιγότερη ποσότητα συνδετικού υλικού, δηλαδή αυγού. Είναι απαραίτητο και εδώ να χρησιμοποιήσουμε την διαφάνεια και μια μικρή ανάμειξη με την προετοιμασία της ψιμυθιάς θα μας βοηθήσει για την καλύτερη πλαστικότητα και ογκηρότητα των φώτων.

Οι γραμμές της ψιμυθιάς, οι μικρές αυτές λάμπες του φωτός, θέλουν δεξιοτεχνική πινελιά με ανάλογο ρυθμό και αποστάσεις και μπαίνουν βαθμηδόν και κλιμακωτά.

Με ψιμύθι φωτίζουμε και τις «αυγές» των ματιών, το πρώτο φως με φωτεινό γκριζό που έχει και μια σταγόνα προπλασμό και στην συνέχεια το δεύτερο φως κοντά στις κόρες των ματιών με λευκό.

Όλη η διαδικασία του σαρκώματος απαιτεί καλή γνώση της «γεωγραφίας» του φωτός στο πρόσωπο, δηλαδή πολλή παρατήρηση και κάποια σχετική δεξιοτεχνία στην χρήση του πινέλου.



Γλωσσάρι

Υπερρεαλισμός: Άνθισε κατά κύριο λόγο στη Γαλλία των αρχών του 20ου αιώνα. Ήταν ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτικό ρεύμα, σαν επαναστατικό κίνημα, με μια ευρύτερη αναθεώρηση των αξιών της ανθρώπινης ζωής με ιδρυτή τον ποιητή André Breton. Ονειρικές καταστάσεις ζωγραφισμένες με

συμβατικό τρόπο. Πραγματικά και ρεαλιστικά στοιχεία συνυπάρχουν σε συνθέσεις που είναι πέρα από τη λογική και τη φαντασία.

Φοβισμός: Κίνημα που εμφανίστηκε γύρω στο 1905 στη Γαλλία, με μικρή διάρκεια ζωής. Προέρχεται ο όρος από τη γαλλική λέξη «faune», που σημαίνει αγρίμι. Η ονομασία δόθηκε σε μια ομάδα καλλιτεχνών, επειδή ζωγράφιζαν με αγριότητα. Η ζωγραφική τους χαρακτηριζόταν από έντονα περιγράμματα, απλότητα στις μορφές, έλλειψη προοπτικής και γενικά ελεύθερη πινελιά στον καμβά.

Κωνσταντίνος Παρθένης: Γεννημένος στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (1878-1967). Σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης. Το 1903 επέστρεψε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Δείγμα της δουλειάς του βλέπουμε στον Πόρο όπου φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου και του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Κάιρο. Υπήρξε καθηγητής της ΑΣΚΤ Αθηνών.

Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984): Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Νικολάου Λύτρα και αποφοίτησε το 1926. Συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι. Η ζωγραφική του περιλαμβάνει τοπία και προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις και ηθογραφικές σκηνές, μυθολογικά θέματα και θρησκευτικές παραστάσεις. Χαρακτηρίζεται από ένα προσωπικό ύφος που συνδυάζει στοιχεία από τα διδάγματα των δασκάλων του, το έργο του Μαλέα και του Παπαλουκά, τα έργα της πρώιμης αναγέννησης, τη βυζαντινή τέχνη αλλά και τα σύγχρονα ρεύματα.

Δημήτριος Πελεκάσης (1881-1973): Υπήρξε πολυσχιδής προσωπικότητα αφού, παράλληλα με το πρωτότυπο ζωγραφικό και εικονογραφικό του έργο, πραγματοποίησε αντίγραφα παλαιότερων εικόνων και κοσμικών έργων τέχνης, ασχολήθηκε με τη συντήρηση εικόνων και τοιχογραφιών ενώ διετέλεσε επιμελητής μουσείων και ιδιωτικών συλλογών και δημοσίευσε πλήθος κειμένων περί διαφόρων καλλιτεχνικών θεμάτων.

Αγήνωρ Αστεριάδης (1898-1977): Έλληνας ζωγράφος και χαράκτης. Καλλιτέχνης σεμνός αλλά και πρωτοπόρος, προσπάθησε να συνδυάσει στο έργο του την ελληνική λαϊκή παράδοση, το πνεύμα της βυζαντινής εικονογραφίας και τα διδάγματα του κυβισμού και των άλλων εικαστικών ρευμάτων των αρχών του 20ου αι.

Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913): Ρωμαλέος καλλιτέχνης, άφησε λιγοστή παραγωγή, εκατό περίπου πίνακες. Ζωγράφησε κυρίως πρόσωπα, τοπία, νεκρές φύσεις και θέματα από την καθημερινή ζωή. Ως εικονογράφος εργάστηκε στις εκκλησίες του Αγίου Γεωργίου Καρύτση, των Αγίων Θεοδώρων στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών, του Αγίου Κωνσταντίνου στον Πειραιά κ.α. Ο Λεμπέσης, ο σιωπηλός, ασκητικός και σεμνός ζωγράφος, πέρασε τη ζωή του μακριά από τη διαμάχη για την πρόσκαιρη δόξα και τον εύκολο πλουτισμό.

Στέφανος Αλμαλιώτης (1917-1987): Έλαβε τις πρώτες του γνώσεις πάνω στην βυζαντινή εικονογραφία στη Θεσσαλονίκη. Στη συνέχεια σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κοντά στους Δημ. Γερανιώτη και Ουμβ. Αργυρό. Παράλληλα με τις σπουδές του ασχολήθηκε με τη Γιγαντοαφίσα του Κινηματογράφου, θεμελιώνοντας την λεγόμενη «Σχολή της Αθήνας» στη γιγαντοαφίσα. Πέθανε το 1987.

Νίκος Νικολάου (1909-1986): Διακεκριμένος Έλληνας ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης της λεγόμενης «γενιάς του '30». Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τον Ουμβέρτο Αργυρό και τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Συνεργάστηκε με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, για το οποίο δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια για πολλές παραστάσεις.

Muralistas: Ομάδα Μεξικανών καλλιτεχνών που εκφράζονταν μέσα από την τέχνη της ζωγραφικής σε τοίχους, προσόψεις κτηρίων και άλλες μεγάλες επιφάνειες του δημόσιου χώρου.

20. Η συνταγή και η επανάληψη στην εικονογραφία

Τα σταθερά και τα τρεπτά στοιχεία των εικόνων

Είδαμε στο προηγούμενο μάθημα τις διαφορές ανάμεσα στα σταθερά στοιχεία και στα τρεπτά στοιχεία τα οποία μπορούν να αλλάζουν.



Ναός Αγ. Παρασκευής, Νέας Πεντέλης, ζωγράφοι
Κ. Λάβδας και Ν. Σταματέλος.

Αν παρατηρήσουμε μία συγκεκριμένη παράσταση κάποιας εικόνας σε διάφορες εποχές από διάφορους ζωγράφους θα δούμε πως είναι εύκολο να παρατηρήσουμε ποια στοιχεία είναι αυτά που μένουν σταθερά και ποια είναι αυτά που αλλάζουν από την μία εικόνα στην άλλη.

Αν λοιπόν δούμε την εικόνα της Γεννήσεως για παράδειγμα, ή της Ανάληψης του Χριστού μπορούμε να παρατηρήσουμε τα μόνιμα στοιχεία να επαναλαμβάνονται σταθερά σε όλες τις περιπτώσεις και τα τρεπτά στοιχεία, ο τρόπος της σύνθεσης, τα μεγέθη, οι χρωματισμοί, οι εκφράσεις κλπ. να βρίσκονται σε τεράστια ποικιλία και ανανέωση.

Το θαυμαστό μέσα σε αυτήν την ποικιλία των στυλιστικών και σχεδιαστικών λύσεων είναι πως όλες διέπονται από μία ενωτική συνάφεια και συνέπεια, συνοχή και επικοινωνία, και μέσα στην πολυφωνία τους συνηχούν το ίδιο καταλυτικό και χαρμόσυνο μήνυμα της βασιλείας του Θεού.

Το χρέος των νέων ζωγράφων απέναντι στην πολύτιμη παρακαταθήκη του έργου των παλαιότερων μαστόρων είναι να μελετάνε αυτά τα έργα με αγάπη και προσήλωση, αντιγράφοντάς τα δημιουργικά ιδιαιτέρως στην διαδικασία της σπουδής τους, ώστε αβίαστα, αδιόρατα και μυστικά να τα εντάξουν στο έργο τους ή ακόμα καλύτερα, να ενταχθούν οι ίδιοι στην «χορεία» των ζωγράφων της παράδοσης.



IC XC, δια χειρός π. Σταμάτη Σκλήρη.



Ο ζωγράφος Ράλλης Κοψίδης

Ο Ράλλης Κοψίδης (1929 – 2010), ο σημαντικότερος μαθητής του Φώτη Κόντογλου, άφησε ένα σημαντικό όσο και πολυσήμαντο έργο στον ελληνικό πολιτιστικό χώρο. Χώρο τον οποίο υπηρέτησε διττά, με τη ζωγραφική και την χαρακτηριστική του αφενός, αλλά και την συγγραφή, την εικονογράφηση και την έκδοση βιβλίων, αφετέρου.

Ο τρόπος με τον οποίο έδινε μορφή στα οράματα και τα ερεθίσματά του, φωτίζοντάς τα με το μοναδικό φως της πατρίδας του, την ευαισθησία και το πηγαίο ταλέντο του, εντοπίζοντας και αξιοποιώντας κατεξοχήν το ελληνικό πνεύμα και τις διαχρονικές αξίες του με την πιο πλατιά και δημιουργική έννοια, τον καθιστά μία σπάνια και φωτισμένη φυσιογνωμία διεθνώς.

Ζωγράφος από μικρό παιδί, χαράκτης, εικονογράφος, πεζογράφος, εκδότης, φυσιολάτρης, άνθρωπος εξαιρετικά χαμηλών τόνων, ο Ράλλης Κοψίδης, που γεννήθηκε το

1929 στη Μύρινα στο Κάστρο της Λήμνου, είχε το σθένος να αφοσιωθεί αποκλειστικά στα όνειρά του.

Πέρασε πρώτος στην ΑΣΚΤ το 1949, όπου ήδη στο προκαταρκτικό έτος ο Γιάννης Μόραλης εκτίμησε ιδιαίτερα τις επιδόσεις του.

Σφαιρικά ιδωμένη, η εικαστική γραφή του Κοψίδη χαρακτηρίζεται από αξιοπρόσεκτη συνοχή. Παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, ανάλογα με τη χρονική περίοδο της δουλειάς του, τις διάφορες προσλαμβάνουσες και συνθήκες, ως ζωγράφος διαπνέονταν ανέκαθεν από την έφεση να ενορχηστρώνει τα όποια ερεθίσματά του από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, την ελληνική λαϊκή τέχνη, τη ναΐφ αντιμετώπιση, τη νατουραλιστική προσέγγιση, την υπερρεαλιστική γραφή, την προσήλωση στα δημιουργικά στοιχεία - στοιχεία της ελληνικότητας σε ένα τελείως προσωπικό ζωγραφικό όραμα.



Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, έργο Ράλλης Κοψίδης, 1968.



Εικονογράφηση συναξαριστή από τον Ράλλη Κοψίδη, 1975.

Ένα καλλιτεχνικό όραμα το οποίο στην εικαστική του καταγραφή χαρακτηρίζεται από μια βαθιά και οργανική συνοχή. Όραμα απαλλαγμένο από κάθε επιτήδευση, ανούσια προσθήκη ή επιδερμική δεξιοτεχνία.

Τόσο στις τοιχογραφίες που εκτέλεσε μετά τη μαθητεία του δίπλα στον Κόντογλου, με κομβικά σημεία το μοναστήρι του Chevetogne στο Βέλγιο και το ναό του Ορθόδοξου Κέντρου του Πατριαρχείου στο Chambesy της Γενεύης, όσο και στην ελεύθερη ζωγραφική με λάδια, στα χαρακτηριστικά του και τις πολυάριθμες εικονογραφήσεις βιβλίων, κατόρθωσε πάντοτε να αποκρυπτογραφεί, αβίαστα και ενστικτωδώς, τα θεμελιακά στοιχεία του κάλλους και της εντοπιότητας.

Κι αυτό, ώστε μορφή και περιεχόμενο να εναρμονίζονται απόλυτα, χάρη στην εσωτερική ενότητα και την ευρηματική μετουσίωση των επιμέρους.

Χαρισματικά και εμπνευσμένα, δημιούργησε μια νέα και συγχρόνως διαχρονική εκκλησιαστική εικαστική πρόταση, θεμελιωμένη στην σύνθεση βυζαντινών, μεταβυζαντινών και λαϊκών πρότυπων που διακρίνεται για τη ζωντάνια και συνάμα την πνευματικότητά της. Στο ίδιο μήκος κύματος, οι όποιες μορφές απαθανάτισε κατά καιρούς ο ζωγράφος χαρακτηρίζονται από μια δυναμική έκφραση, που τις καθιστά διαχρονικές.

Ο Ράλλης Κοψίδης μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο ζωγράφος που κατόρθωσε να εντοπίσει και να δείξει την ιδιαιτερότητα του ελληνικού φωτός, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της δουλειάς του που εμφανίζεται κατ' εξοχήν στα τοπία του με τις ακρογιαλιές, τα λιμάνια και τις αντανakλάσεις του νερού.

Έργο ζωής και το περιοδικό «Κάνιστρο» που εικονογραφούσε και εξέδιδε ο ίδιος (1972-1974), απόσταγμα πείρας και εξάσκησης πολλών χρόνων.

Απόλυτα εναρμονισμένο το εικαστικό έργο του Κοψίδη με τον πεζό του λόγο μας διασώζει με τρόπο χαρισματικό την ιδιαιτερότητα αυτού του ξεχωριστού δημιουργού, ο οποίος πέρα από ζωγράφος, χαράκτης και συγγραφέας, υπήρξε πρώτα απ' όλα ποιητής.



Εικονογράφηση σχολικού βιβλίου από τον Ράλλη Κοψίδη, 1984.

Ξεχωριστός καλλιτέχνης, σημαντικός δημιουργός και συνάμα σπάνιος σε γνησιότητα άνθρωπος ο Ράλλης Κοψίδης κατόρθωσε να εκφράσει μέσα από ολόκληρο το έργο του, την ελληνικότητα στην τέχνη με τον πλέον αυθεντικό και δημιουργικό τρόπο.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

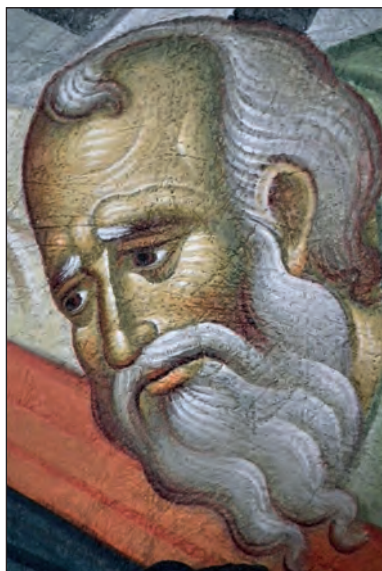
- Περιγράφουμε την συνέχιση του έργου του Κόντογλου από τους μαθητές του.
- Σχολιάζουμε το ζωγραφικό έργο του Ράλλη Κοψίδη και την ικανότητα του να αναδείξει την ελληνικότητα μέσα από αυτό.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Το έργο θα τελειώσει με τον **πυροδισμό** ο οποίος δίνει «ζωή» στο έργο. Δεν είναι τυ-



Εικονογράφηση Παλαιάς Διαθήκης από τον Ράλλη Κοψίδη για την Τρίτη Δημοτικού, 1988.



χαίο πως πυροδισμό δεν βάζουμε όταν ζωγραφίζουμε ένα νεκρό πρόσωπο ή σώμα, πχ. ο Χριστός στον σταυρό, στην Άκρα Ταπείνωση, στον Επιτάφιο Θρήνο κλπ.

Ο πυροδισμός γίνεται με ένα πολύ φωτεινό κόκκινο όπως η κινάβαρη ή το κόκκινο *ercolano*, με διακριτική ποσότητα αυγού ώστε να έχουμε εύκολη διαφάνεια. Το δουλεύουμε πάλι σε δύο πυκνότητες. Ο έντονος πυροδισμός μπαίνει στο στόμα, στο επάνω χείλος έντονο στην μέση και με διαφάνεια προς τα άκρα, επίσης στο κάτω μέρος της μύτης μια πινελιά και ακόμα δύο στις «ακάνθες» των ματιών.

Στον πυροδισμό προσθέτουμε δυό σταγόνες σάρκωμα και λίγο νερό και τον περνάμε **διάφανο** επάνω σε ολόκληρο το κάτω χείλος, στα μάγουλα κεντρικά, στα επάνω βλέφαρα, στους λοβούς των αυτιών σαν τοπικό χρώμα.

Μπαίνει επίσης και σαν αντιφέγγισμα στην σκιερή πλευρά του προσώπου, του λαιμού και λίγο κάτω από τα μάτια, ανάμεσα στο σάρκωμα και τον προπλασμό με τρόπο συμμετρικό

και αντιστικτικό του ψυχρού γανώματος.

Στον πυροδισμό χρειάζεται πολλή διάκριση και λεπτότητα γιατί το έντονο κοκκίνισμα μπορεί να χαλάσει την ευγένια και την χρωματική ισορροπία του έργου.

Τα θερμά και τα ψυχρά στοιχεία του προσώπου, όπως και σε ολόκληρο το έργο πρέπει να ισορροπούν.



ΙC XC Παντοκράτωρ, δια χειρός Δημητρίου Χατζηποστόλου.

21. Η αλήθεια, η ιεροπρέπεια και το κάλλος

Τι καθιστά μια εικόνα λειτουργική



Μάθαμε νωρίτερα πως οι εικόνες πρέπει να έχουν κάποιες προϋποθέσεις για να χαρακτηρίζονται «λειτουργικές» και λειτουργική εικόνα σημαίνει ότι απέναντι στον θεατή ο Χριστός αναγνωρίζεται ως Χριστός, η Παναγία ως τέτοια και οι άγιοι αυτό που είναι.

Οι λειτουργικές εικόνες πρέπει επίσης να έχουν την δυνατότητα εκπομπής του μηνύματος πως η Εκκλησία ως κτίσμα και οργανισμός παρονομοποιεί την έλευση του Χριστού.

Τις προϋποθέσεις και τα κριτήρια λειτουργικότητας των εικόνων θα μπορούσαμε να τα ορίσουμε ως **αλήθεια, ιεροπρέπεια και κάλλος**.

Η **αλήθεια**, αφορά στην πιστότητα του μηνύματος και του νοήματος που περιγράφει η εικόνα, σε σχέση

Η αλήθεια, η ιεροπρέπεια και το κάλλος είναι τα σταθερά χαρακτηριστικά των εικόνων όλων των εποχών.

με τον ευαγγελικό λόγο όπως αυτός διασώζεται στην Αγία Γραφή, στους λόγους των Αγίων Πατέρων και στην Ιερή Παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Ως **ιεροπρέπεια**, χαρακτηρίζουμε το ήθος και το ύφος που αποπνέει η ίδια η εικόνα μέσα από την ικανότητά της να παρονομοποιεί το πρόσωπο ή την ιστορία που περιγράφει, αποδίδοντας μέσω των χειρονομιών, των εκφράσεων, των χρωματικών αντιθέσεων και του ρυθμού το σωτήριο μήνυμα της Βασιλείας των Ουρανών.

Τέλος, με το **κάλλος** της εικόνας εννοούμε την μετοχή του ελεύθερου και αυθύπαρκτου ει-



καστικού δημιουργήματος της ζωγραφισμένης εικόνας στο πνευματικό κάλλος του Θεανδρικού προσώπου του ενανθρωπήσαντος Υιού και Λόγου του Θεού, του Ιησού Χριστού.

Το τρίπτυχο αυτό λειτουργεί ως λυδία λίθος για την ζωγραφική των εικόνων και θα πρέπει να ακολουθεί και να καθοδηγεί κάθε εικονογραφική προσπάθεια.

Η εκκλησία μας λειτουργεί ως σχολείο, ένα σχολείο σπουδής στη Βασιλεία του Θεού, και το εποπτικό και εικαστικό μέσον για να μας το δείξει αυτό είναι οι εικόνες και οι τοιχογραφίες.

Η εικονογραφία στις ορθόδοξες εκκλησίες

Υπάρχει στην εικονογραφία μια ακόμη διάσταση η οποία αποτελεί σημαντικό εργαλείο της κατήχησης. Πρόκειται για την ιεραποστολική δυνατότητα των εικόνων να λειτουργούν βοηθητικά στο άνοιγμα που πραγματοποιεί η Ορθοδοξία προς ολόκληρο τον κόσμο, με την κήρυξη του ευαγγελίου μέσα σε διάφορες πολιτισμικές και πολιτιστικές συνθήκες, απέναντι στις οποίες η ορθόδοξη εκκλησία δεν μένει αδιάφορη αλλά τις προσλαμβάνει και τις μεταποιεί σε «οδούς σωτηρίας».

Η ορθόδοξη εικόνα είναι ανάγκη να συνιστά αυθεντική στιγμή της ενεργούμενης πρόσληψης του κόσμου, για κάθε ξεχωριστή και μοναδική στιγμή της εκκλησίας μέσα στον κόσμο. Όπως είναι εικόνες του Χριστού όλοι οι άνθρωποι, λευκοί, μαύροι ή κίτρινοι, κι όπως μέσα στην Θεία Λειτουργία γίνεται Σώμα Χριστού το διαφορετικά κατασκευασμένο ψωμί κάθε λαού, έτσι και η εικόνα μπορεί να συγκροτηθεί με δεδομένα και πραγματικότητες από τις παραστάσεις κάθε πολιτισμού. Για παράδειγμα ο Χριστός πρέπει να εικονιστεί από έναν νέγρο ή έναν κινέζο ζωγράφο με τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του πολιτισμού από τον οποίο κατάγεται. Απαραίτητο ζητούμενο βέβαια σε αυτήν την περίπτωση είναι να παραμένει η εικόνα με την μορφή του Κυρίου «λειτουργική» και ο Χριστός αναγνωρίσιμος με την θεανδρική και ιστορική του μορφή.



Η Εκκλησία ως κτίσμα και οργανισμός παροντοποιεί την έλευση του Χριστού.

Η διάδοση του μηνύματος του Ευαγγελίου αποτελεί μία από τις βασικές συνιστώσες της φύσης και της αποστολής της Εκκλησίας και σ' αυτό καλούνται και πρέπει να συμβάλουν οι εκκλησιαστικές τέχνες.

Η αποστολή αυτή εμφανίζεται ήδη με την εντολή του Χριστού, «Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα έθνη» και για την επι-



Τοιχογραφία σε σύγχρονο ναό.



Σύγχρονη εκκλησία στην Alba Iulia στην Ρουμανία.

νάντηση του Ευαγγελίου με τους τοπικούς πολιτισμούς μπορεί να πραγματοποιείται μέσα από την πραγματικότητα της σάρκωσης του Χριστού και της πρόσληψης των ανθρώπων από την εκκλησία και η προοπτική αυτή φαίνεται απόλυτα συμβατή με τη θεολογία και την ορθόδοξη εικονογραφική τέχνη.

Η εικονογραφία στην ιεραποστολή

«Κρατάμε στα χέρια μας, πολύ σφικτά φοβάμαι κάποιες φορές, την παράδοσή μας, την ορθόδοξη παράδοσή μας, την ελληνο-ορθόδοξη παράδοσή μας. Και ξεκινάμε το χτίσιμο της όποιας τοπικής εκκλησίας, τις περισσότερες φορές, με αυτήν και μόνο. Σκεφτήκαμε άραγε το τι δημιουργούμε; Δημιουργούμε εκκλησία νέα ή μήπως αντίγραφα και μάλιστα κακέκτυπα; Δεν σας κρύβω ότι θλίβομαι βαθιά και μελαγχολώ σαν ακούω στην Αφρική βυζαντινές μελωδίες, σαν βλέπω σε αφρικανικές εκκλησίες βυζαντινές αγιογραφίες. Προσωπικά και τη βυζαντινή μουσική και τη βυζαντινή αγιογραφία και τη ναοδομία τη βυζαντινή, όλα τα λατρεύω, τα αγαπώ. Όμως είμαι αφρικανός επίσκοπος, υπηρετώ την Αφρική και θέλω, όπως όλοι οι αδελφοί μου, να υμνώ το Θεό μου μέσα από τις δικές μου μουσικές φόρμες. Να τον απεικονίζω όπως εγώ τον νοιώθω, με νέγρικα χαρακτηριστικά, μαύρο. Να τον λατρεύω μέσα σε ναούς αφρικανικούς»

(Αλεξάνδρου, Επισκόπου Νιγηρίας).

τέλεση αυτής της αποστολής η Εκκλησία προσλαμβάνει, αφομοιώνει ή και απορρίπτει στοιχεία των τοπικών πολιτισμών επιστρατεύοντας τα χαρίσματα και τις δυνατότητες των ανθρώπων της.

Ο πολιτισμός είναι ένα δυναμικό και μεταβαλλόμενο φαινόμενο και μπορεί να αποτελέσει τον χώρο της δημιουργικής συνάντησης της Εκκλησίας και των χριστιανών με τον κόσμο. Είναι αναγκαίος λοιπόν μέσω της ιεραποστολής ο διάλογος ανάμεσα στο Ευαγγελικό μήνυμα και τους τοπικούς πολιτισμούς.

Στη βάση αυτού του διαλόγου παραμένει πάντα η δυνατότητα παρουσίασης του μηνύματος αυτού με τρόπο αυθεντικό και εικαστικό, δηλαδή χωρίς να χρειάζονται λόγια, σαν αδιαμεσολάβητη πρόκληση στην συνάντηση του Θεού και των ανθρώπων.

Στην διαδικασία αυτή, το ευαγγελικό μήνυμα υπόκειται σε μια διαδικασία πρόσληψης από μια τοπική κουλτούρα ή κοινωνία, η οποία προσλαμβάνει με το δικό της τρόπο το χριστιανικό μήνυμα. Η δημιουργική συ-

Υπάρχουν δύο διαφορετικά συστατικά της τέχνης γενικώς, αλλά και στην ζωγραφική των εικόνων ειδικότερα, το περιεχόμενο και η μορφή.

Το περιεχόμενο, δηλαδή το νόημα, είναι αυτό που μπορούμε να πούμε πως αφορά την αλήθεια των πραγμάτων και για αυτό μένει πάντα σταθερό, ενώ η μορφή, η τεχνοτροπία δηλαδή, είναι κάτι που αλλάζει σταδιακά σε κάθε τόπο και εποχή. Ότι φτιάχνεται στην ζωγραφική της εικόνας ως περιεχόμενο και ως μήνυμα είναι έκφραση του σώματος της εκκλησίας και χρειάζεται τα ανάλογα κριτήρια ιεροπρέπειας, ήθους και ύφους για να μπορεί να περιγράψει την αλήθεια και στην ιστορικότητα των εικονιζομένων προσώπων.

Τα χαρακτηριστικά των αγίων προσώπων ζωγραφίζονται όπως έχουν παραδοθεί είτε από παλαιότερα γραπτά κείμενα είτε από διάφορα εικαστικά μέσα τα οποία ονομάζονται «αρχέτυπα». Γι αυτό και βλέπουμε να επαναλαμβάνεται μέσα στους αιώνες ένας αυστηρά καθορισμένος τύπος για κάθε ιερό πρόσωπο. Η εικονογραφία συνεπώς και στην ιεραποστολή πρέπει να ξεκινά από τις τέχνες των ανθρώπων της περιοχής και στη συνέχεια να τις προσλαμβάνει και να τις μεταμορφώνει ώστε να υποβάλλουν νοήματα θεοπρεπή με τον ανάλογο εικαστικό τρόπο.



Η Δημιουργία του Κόσμου, τοιχογραφία
παπα-Σταμάτη Σκλήρη.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Διατυπώνουμε απόψεις σχετικά με τους τρόπους που η εικονογραφία υπηρετεί την ιεραποστολή.
- Αξιολογούμε τις εικόνες με βάση εκκλησιαστικά και λειτουργικά κριτήρια και κρίνουμε τα ζωγραφικά μας έργα.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές σχολιάζουν τα έργα τους, συζητούν για την εικονογραφική τους σπουδή και την εμπειρία που απέκτησαν.



Εργαστήριο σπουδής στην εικονογραφική τέχνη.

22. Η εκκλησιαστική τέχνη ως ευχαριστιακή προσφορά

Ο σκοπός της εικονογραφικής τέχνης

Μάθαμε σε προηγούμενο μάθημα πως η εκκλησία μας –όταν και εφ’ όσον είναι ζωντανή– λειτουργεί ως σχολείο, σχολείο σπουδής στη Βασιλεία του Θεού, και το εικαστικό μέσον για να μας το δείξει αυτό είναι οι εικόνες και οι τοιχογραφίες. Αυτές επομένως πρέπει να κατέχουν τη γλώσσα και την αλήθεια του Ευαγγελίου. Δεν είναι μόνο τα εικαστικά μέσα του ζωγράφου, το σχέδιο, το χρώμα, η διαφάνεια, ο ρυθμός, οι εντάσεις, οι ποιότητες και η εκφραστικότητα που σου δίνουν το μήνυμα. Είναι όλα αυτά μαζί συν μια ευλογημένη χάρη.

Προσδοκούμε τη χάρη αυτή, όχι ως εφεύρεση των ζωγράφων, αλλά ως επίνοια και παράδοση των Αγίων Πατέρων.

Είναι σαν ένα θαύμα το οποίο «άρχεται από της χάριτος, μορφούται υπό της θελήσεως και τελειούται πάλιν υπό της χάριτος», για να θυμηθούμε τον Άγιο Νεκτάριο Πενταπόλεως στο έργο του «Περί Σωτηρίας».

Αυτή η χάρη δεν λειτουργεί με τρόπο μαγικό. Δεν είναι αποτέλεσμα συνταγών, ευσεβών πρακτικών ή ατομικό κατόρθωμα πνευματικότητας. Είναι κάτι που συνοδεύει τον μυστικό ενθουσιασμό, τη σιωπή και την αναμονή της αγίας καθολικής και αποστολικής εκκλησίας του Νυμφίου Χριστού.

Ο πιστός ζωγράφος, μετέχοντας στη λειτουργική και αγιαστική ζωή της εκκλησίας, προσάγει τα έργα των χειρών του στο εκκλησιαστικό σώμα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που προσάγουμε στον ναό το πρόσφορο για τη Θεία Λειτουργία. Αυτός είναι ο λόγος της χρήσης του «δια χειρός» στις υπογραφές των ζωγράφων πάνω στις εικόνες.



Εσωτερικό σύγχρονου ναού.

Μέσα σ' αυτό το ευχαριστικό και εκκλησιολογικό πλαίσιο η εικόνα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο, το οποίο το δημιουργεί ο ζωγράφος δια προσευχής. Αλλά οντολογικά η εικόνα η ίδια είναι μια ευχή, μια προσευχή, με την έννοια ότι ακριβώς έχουμε ένα έργο, το οποίο με την ίδια του την καλλιτεχνία εύχεται ο κόσμος αυτός ο φθαρτός και πρόσκαιρος να μεταμορφωθεί σε αιώνιο και αθάνατο.

Η πρακτική της έντυπης παραγωγής των εικόνων

Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας εμφανίζεται μια νέα εικονογραφική δραστηριότητα, αυτή της χαρακτηριστικής εικονογραφίας, που λειτουργήσε παράλληλα με την ζωγραφική των φορητών εικόνων και των τοιχογραφιών, προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις μιας καινούργιας τεχνικής, ενός διαφορετικού υλικού και των αναγκών της εποχής.

Οι δύσκολες συνθήκες κάτω από τις οποίες ήταν αναγκασμένα να λειτουργούν και να επιβιώνουν τα ορθόδοξα μοναστήρια την περίοδο της Τουρκοκρατίας, μπορούσαν να αντιμετωπιστούν με τη συνδρομή και τη συμπαράσταση των πιστών.

Για τον σκοπό αυτό άρχισαν να εκδίδονται από τις σημαντικότερες ορθόδοξες μονές, εκτυπώσεις σε χαρτί με ιερές απεικονίσεις των προσκυνημάτων, των εικόνων διαφόρων προστατών αγίων και άλλων παραστάσεων, που διευκόλυναν την επικοινωνία τους με τον έξω κόσμο των πιστών.

Οι ζωγραφιστές εικόνες ήταν πολύ πιο δύσκολες στη μεταφορά τους λόγω μεγέθους και βάρους, και δεν μπορούσε να παραχθεί μεγάλος αριθμός σε σύντομο χρονικό διάστημα λόγω της τεχνικής τους και φυσικά το κόστος ήταν πολύ μεγάλο για την πλειοψηφία των πιστών στις δύσκολες εκείνες εποχές.

Μέσω των τυπωμένων όμως απεικονίσεων μπορούσαν να μεταδοθούν στους απλούς πιστούς κάποιες πληροφορίες για τα μοναστικά ιδρύματα και σεβάσματα με την παρουσίαση κάποιων εικόνων και θρησκευτικών μηνυμάτων, και παράλληλα ήταν και ένας τρόπος οικονομικής ενίσχυσης των μοναστηριών.



Ο Άγιος Νεκτάριος, ζωγραφική σε περγαμηνή δια χειρός Ξεν. Μπόκου.



Χαρακτικό Αγιορείτικου Εργαστηρίου.

Οι παραδοσιακές τεχνικές των πολλαπλών αντιτύπων

Οι εκτυπώσεις των χαρακτικών ήταν σχεδόν ο μοναδικός τρόπος για τους πιστούς της εποχής εκείνης για να αποκτήσουν μια εκκλησιαστική απεικόνιση, αποτελώντας συχνά τη μοναδική «εικόνα» στα εικονοστάσια των σπιτιών.

Από τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα εγκαταλείπεται σταδιακά η τεχνική της ξυλογραφίας στο τύπωμα των χάρτινων εικόνων και τη θέση της παίρνει η από χρόνια διαδεδομένη στη δυτική Ευρώπη τεχνική της χαλκογραφίας. Τις χαράξεις αυτών των χαλκογραφιών έκαναν έμπειροι τεχνίτες και καλλιτέχνες, με ικανότητες που τους επέτρεπαν την άρτια και σωστή απόδοση των θεμάτων που υποδείκνυαν τα μοναστήρια.

Σε κάποιες περιπτώσεις αυτές είναι φανερή η απομάκρυνση από τα ορθόδοξα βυζαντινά πρότυπα εικονογραφίας και η επίδραση της δυτικής παράδοσης με τη χρήση φωτοσκιάσεων και την προσπάθεια απόδοσης του βάθους στα τοπία, αφού πολλά από τα θέματα απο-

τελούσαν αντίγραφα δυτικών προτύπων, πολύ συχνά με περίτεχνα πλαίσια αποτελούμενα από μπαρόκ μοτίβα.

Από τα τέλη όμως του 18ου αιώνα διακρίνουμε τα λαϊκά στοιχεία που θα επικρατήσουν και θα χαρακτηρίσουν για τα επόμενα χρόνια στις αγιορείτικες χαλκογραφίες, αφού εξασθενούν σταδιακά οι δυτικές επιρροές με τον αντίστοιχο περιορισμό της χρήσης των στοιχείων μπαρόκ και της προοπτικής απόδοσης του βάθους που χαρακτήριζαν τις ευρωπαϊκές χαλκογραφίες. Σταδιακά επικράτησε μια τεχνοτροπία πιο λιτή, απλοϊκή και πιο άκαμπτη αλλά με φανερές τις επιρροές από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση.

Αυτή η αλλαγή στο ύφος και την τεχνοτροπία θα συνεχιστεί και στις εκτυπώσεις του 19ου αιώνα, στις οποίες παρατηρείται ένας διάλογος με τα πρότυπα των λαϊκοβυζαντινών και λαϊκών φορητών.

Ένα άλλο στοιχείο που συναντάμε συχνά είναι η επιζωγράφηση των χάρτινων εικόνων, που γινόταν με το χέρι μετά τη διαδικασία του τυπώματος και το στέγνωμα των μελανιών. Τις περισσότερες φορές τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ώχρα, κόκκινο, κίτρινο, γαλάζιο και πράσινο. Η τεχνοτροπία που ακολούθησαν οι μοναχοί αθωνίτες χαρακτές, οι οποίοι συχνά μετέφεραν στο χαρτί αυτούσια τα εικονογραφικά πρότυπα των φορητών λαϊκών εικόνων, θα παραμείνει απaráλλακτη και χωρίς ουσιαστικές μεταβολές, μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν την παραδοσιακή τεχνική της χαλκογραφίας έρχεται να αντικαταστήσει πλέον αυτή της λιθογραφίας.

Αποτύπωση εικόνων και τεχνολογία

Οι χάρτινες εικόνες με την απλότητά τους και την ταπεινότητά τους, συνέβαλαν αποφασιστικά στο να κρατηθεί άσβεστη η φλόγα της πίστης στις ψυχές των πιστών στη δύσκολη εποχή της οθωμανικής σκλαβιάς και έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο στη συνέχιση της ορθόδοξης παράδοσης.

Στις μέρες μας η τεχνολογία προσφέρει πάρα πολλές δυνατότητες αποτύπωσης εικόνων. Συνεχώς αναπτύσσονται τεχνικές δημιουργίας αντιγράφων εικόνων σε χαρτί, σε μεταξοτυπίες αλλά και ψηφιακές εκτυπώσεις επάνω σε διάφορα υλικά όπως μουσαμάς, ξύλο, πλαστικό, γυαλί, μέταλλα και άλλα αντικείμενα. Η τεχνολογία στις εκτυπωτικές τέχνες προσφέρει πλέον πολύ υψηλά επίπεδα ποιότητας αναπαραγωγής έγχρωμων εικόνων, σε μεγάλο εύρος μεγεθών και ποιοτήτων.

Οι τεχνολογικές όμως ευκολίες περικλείουν και πολλούς κινδύνους για το αισθητικό και λειτουργικό αποτέλεσμα της παραγωγής των εκτυπωμένων εικόνων. Η ευκολία γενικά, είναι ένας κακός σύμβουλος στην καλλιτεχνική και την πνευματική παραγωγή.

Αυτός είναι ο βαθύτερος λόγος για τον οποίο η τιμή και η προσκύνηση εικόνων που είναι απλώς αναπαραγωγές δια μηχανικών μέσων, κάποιων άλλων παλαιότερων εικόνων, είναι μια πρακτική «κατ' οικονομίαν», και η χρήση τους μέσα στους ναούς και στην λατρεία υποδηλώνει ένδεια, πρωτίστως πνευματική αλλά οπωσδήποτε και καλλιτεχνική. Εξίσου δεν είναι όμως θεμιτό να ζωγραφίζουμε εικόνες με άκριτη και απροϋπόθετη αντιγραφή των παλαιότερων πρωτοτύπων.

Έτσι, είναι απολύτως απαραίτητο η παραγωγή των τυπωμένων εικόνων να συνδεθεί με την πρωτότυπη δημιουργία της ψηφιακής ζωγραφικής και οπωσδήποτε να συνοδεύεται από την αισθητική και καλλιτεχνική παιδεία σε συνδυασμό με το εκκλησιαστικό ήθος.



Τα βερνίκια (νεφτιού, νερού)

Βερνίκια ονομάζουμε τα επικαλυπτικά υλικά που εφαρμόζονται στα ζωγραφικά έργα, με σκοπό την προστασία τους, την αισθητική τους ανάδειξη, την απόδοση στιλπνότητας ή τη μείωσή της, τη χρωματική αλλαγή περιοχών ή του συνόλου.

Τα βερνίκια φαίνεται ότι χρησιμοποιούνται από πολύ παλιά, κυρίως στα φορητά έργα εικόνων σε ξύλο, ενώ στις τοιχογραφίες η επίχριση με βερνίκι αποφεύγεται καθώς το στρώμα του βερνικιού εμποδίζει τη διέλευση της υγρασίας και μπορεί να προκαλέσει σοβαρές και αναντίστροφες φθορές.



Ζωγραφείον Εικόνων.



Χαρακτικό π. Σταμάτη Σκλήρη.

Συνήθως αποτελούνται από μια ή περισσότερες φυσικές ρητίνες διαλυμένες σε κάποιον διαλύτη, συνήθως τερεβινθέλαιο (νέφτι). Ορισμένες από αυτές τις ρητίνες είναι η μαστίχα της Χίου, η δάμμαρη, το κολοφώνιο, η Βενετσιάνικη τερεβινθίνη κ.ά.

Τα βερνίκια μπορεί να αποδώσουν στιλπνότητα να είναι δηλαδή γυαλιστερά βερνίκια ή να έχουν χαμηλή στιλπνότητα δηλαδή να μην γυαλίζουν. Αυτό εξαρτάται από το είδος της ρητίνης και από κάποια υλικά όπως το κερί, που μπορεί να προστεθούν ώστε να μειώσουν τη στιλπνότητα. Ως προς την εφαρμογή του, το βερνίκι απλώνεται με φαρδύ και σχετικά μαλακό πινέλο ή με ψεκασμό.

Τα περισσότερα βερνίκια είναι διαφανή, όμως υπάρχουν και τα έγχρωμα βερνίκια. Αυτά συχνά χρησιμοποιήθηκαν στις φορητές εικόνες, κυρίως από Ρώσους εικονογράφους του 19ου αιώνα. Σκοπός τους ήταν είτε να δώσουν έναν γενικό θερμό τόνο ή να επιτύχουν την ψευδαίσθηση φύλλου χρυσού επάνω σε φύλλο αργύρου. Τα υλικά που χρησιμοποιούσαν ήταν έγχρωμες ρητίνες όπως η σανδα-

ράχη, το «αίμα δράκου» αλλά και η αλόη με διαλύτη την αιθυλική αλκοόλη (οινόπνευμα). Τα βερνίκια αυτά επιχρίονταν σε λεπτά στρώματα και ήταν αρκετά σκληρά.

Εκτός από τις ρητίνες για την παρασκευή βερνικιών έχει χρησιμοποιηθεί και το λινέλαιο που είναι ένα ξηραινόμενο έλαιο που χρησιμοποιείται ως συνδετικό υλικό στην ελαιογραφία. Το λινέλαιο έχει χρησιμοποιηθεί ψημμένο ως βερνίκι με ελαφρά κιτρινωπό χρώμα. Ειδικά στις ρωσικές εικόνες χρησιμοποιούνταν ένα βερνίκι που ονομαζόταν olifa από βρασμένο λινέλαιο με προσθήκη κεχριμπαριού ή κοπαλίου, για ακόμη μεγαλύτερη σκληρότητα. Το πρόβλημα με τα βερνίκια λινελαίου είναι ότι ενώ αρχικά προσθέτουν έναν θερμό τόνο, σύντομα γίνονται πολύ σκουρόχρωμα, σκληρά και είναι πολύ δύσκολο να αφαιρεθούν.

Τα τελευταία χρόνια τα φυσικά υλικά έχουν αντικατασταθεί από τις συνθετικές ρητίνες και τις υδατικές διασπορές τους (βερνίκια νερού). Έτσι, σήμερα τα κύρια υλικά για την παρασκευή βερνικιών είναι οι ρητίνες Ν κετόνης, βινυλικές και ακρυλικές ρητίνες σε μίγματα οργανικών διαλυτών έτσι ώστε να επιτύχουν του επιθυμητούς χρόνους εξάτμισης και στεγνώματος για ευκολότερη εφαρμογή και καλύτερο τελικό αποτέλεσμα. Στα σύγχρονα βερνίκια χρησιμοποιούνται διάφορα πρόσθετα υλικά που βελτιώνουν τις ιδιότητές τους, όπως για παράδειγμα υλικά που προστατεύουν από την επικίνδυνη υπεριώδη (UV) ακτινοβολία που αποχρωματίζει τις ευαίσθητες χρωστικές και καταστρέφει το συνδετικό υλικό αλλά και το βερνίκι.

Τα βερνίκια νερού, δηλαδή οι υδατικές διασπορές ακρυλικών ενώ αρχικά αραιώνονται με το νερό, μετά τη στερεοποίησή τους γίνονται αδιάλυτες και μπορούν να αφαιρεθούν μόνο με κάποιους οργανικούς διαλύτες.

Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι το βερνίκι πρέπει να εφαρμόζεται στο έργο αφού αυτό αφεθεί να στεγνώσει για τουλάχιστον έναν χρόνο. Διαφορετικά, υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να δημιουργηθούν γκριζόλευκες κηλίδες μεταξύ του βερνικιού και του χρωματικού στρώματος, λόγω εγκλωβισμένης υγρασίας, ή να παρατηρηθούν απολεπίσεις και απώλειες.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

- Συγκρίνουμε χειροποίητες εικόνες με χάρτινες εκτυπώσεις με την ίδια θεματολογία.
- Προβληματιζόμαστε σχετικά με την καλλιτεχνική και αισθητική αξία των χάρτινων εκτυπώσεων.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές χρησιμοποιώντας ακρυλικό βερνίκι νερού, φιξάρουν τα έργα τους.

Γλωσσάρι

Άγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως (1846-1920): Γεννήθηκε στη Σηλυβρία της Θράκης και αποτελεί σύγχρονο Άγιο της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Υπήρξε λαοφιλής Ιεράρχης, ποιμενάρχης και παιδαγωγός στα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα.

Χαλκογραφία, Ξυλογραφία: Με τον όρο χαρακτηριστική αναφερόμαστε στην εγχάραξη σχεδίων και συμβόλων σε μια επιφάνεια, η οποία κατόπιν θα χρησιμεύσει ως πλάκα (μήτρα) για την παραγωγή αντιτύπων σε χαρτί. Όταν το υλικό της πλάκας είναι χαλκός (ή και άλλο μέταλλο), μιλάμε για την χαλκογραφία. Στην περίπτωση που το υλικό της χάραξης είναι ξύλο, μιλάμε για ξυλογραφία. Το έργο (αντίτυπο σε χαρτί ή άλλο μέσο) που δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο αποκαλείται χαρακτηριστικό.

Λιθογραφία (λίθος + γραφή): Είναι η τέχνη αναπαραγωγής έντυπου υλικού με τη χρήση πέτρας, νερού, λιπαντικού και μελανιού. Ζωγραφίζουμε απευθείας στην ειδική λιθογραφική πλάκα με λιπαρό κραγιόν το έργο μας και τυπώνουμε σε χαρτί με ειδική διαδικασία.

Μεταξοτυπία: Τεχνική εκτύπωσης, για την δημιουργία έγχρωμων και ασπρόμαυρων αντιτύπων μιας εικόνας. Ξεκίνησε ως βιομηχανική εφαρμογή και υιοθετήθηκε από Αμερικανούς καλλιτέχνες στις αρχές του 20ου αι.

Κοπάλιο: Απολιθωμένη ρητίνη. Εμφανίζει και αυτό παρόμοιες ιδιότητες με το κεχριμπάρι.

Δάμμηρη: Τρι-τερπενική ρητίνη.

Κολοφώνιο: Ρητίνη πεύκου.

Αίμα του δράκου: Πρόκειται για το δέντρο *Dracaena cinnabari*, που φύεται στην Υεμένη και είναι γνωστό ως το «Αίμα του Δράκου», εξαιτίας του κόκκινου χρώματος των υγρών που τρέχουν αν κάποιος σκίσει τον φλοιό του.

Σανδαράχη: Θειούχο ορυκτό του αρσενικού.



Εφαρμόζουμε ακρυλικό βερνίκι για την προστασία της εικόνας.

23. Οι προϋποθέσεις του εικονογράφου

Η μετοχή στο άθλημα της εκκλησιαστικής τέχνης

«Καλλιτέχνης χωρίς πίστη είναι σαν ένα ζωγράφο χωρίς όραση», μας κληροδότησε ο μακαριστός, ορθόδοξος Ρώσος σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι, και η ζωγραφική είναι η δημιουργία ενός κόσμου, εικαστικού μεν αλλά κόσμου αυθύπαρκτου, ενώ ο ζωγράφος αναδεικνύεται ως δημιουργός κατ' εικόνα του Δημιουργού του, ένας Θεός «εν σμικρώ».



«Καλλιτέχνης χωρίς πίστη είναι σαν ένα ζωγράφο χωρίς όραση», Αντρέι Ταρκόφσκι, ορθόδοξος Ρώσος σκηνοθέτης.

Ο ζωγράφος των εικόνων, ως πιστό μέλος της εκκλησίας, είπαμε πως αντιπροσφέρει ευχαριστιακά στον Δημιουργό την εικαστική του δημιουργία σαν προσευχή και μαρτυρία μέσα από τη σύναξη των πιστών. Αυτή η ευχαριστιακή δυνατότητα της ζωγραφικής των εικόνων ανυψώνει τον ζωγράφο και το έργο του σε μία ιερατική σφαίρα, σε μία διακονία σημαντική και χαριτωμένη που ταυτόχρονα αποτελεί αφορμή ταπείνωσης και δοξολογίας.



Το Άγιο Μανδήλιο, αυγοτέμπερα σε χαρτί, ζωγράφος Gabriel Toma Chituc.

Η εικονογραφική τέχνη σήμερα

Η εικονογραφική παράδοση δεν είναι η μουσειακή παρουσίαση και η φωτοτυπική αντιγραφή και επανάληψη των έργων του παρελθόντος.

Η παράδοση αποτελεί δυναμικό γεγονός το οποίο ανακεφαλαιώνει την προηγούμενη εικαστική και εκκλησιαστική εμπειρία και επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα στο σήμερα.

Με την λέξη «παράδοση» στον καθημερινό μας λόγο εννοούμε διάφορα πράγματα. Συνήθως όμως ως «παράδοση» περιγράφουμε την πολιτιστική κληρονομιά και τα στοιχεία του πολιτισμού που μεταβιβάζονται από γενιά σε γενιά και αποτελούν την ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου λαού μέσα στον χώρο και τον χρόνο.

Ο Άγιος Νικηφόρος, πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως και ομολογητής, στο έργο του «Λόγοι αντιρρητικοί», ορίζει την παράδοση ως το σύνολο όλων όσων παραδόθηκαν στους ανθρώπους «άνωθεν» σε μορφή γραπτή ή προφορική και έχουν σχέση με τον Κύριο Ιησού Χριστό μέσα από την αποστολική διαδοχή.

Ο Άγιος και λόγιος αυτός ιεράρχης, μας εξηγεί πως η γραπτή παράδοση αποτελείται από τις Θείες Γραφές, τα δόγματα των Ιερών συνόδων και τα συγγράμματα των Αγίων Πατέρων ενώ η άγραφη παράδοση είναι ότι μεταδόθηκε ως εμάς προφορικά και αφορά το σύνολο των θαυμάτων της πίστεως, τον ζωοποιό Σταυρό του Χριστού, την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τις ιερές εικόνες.

Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως οργανικό μέρος της παράδοσης της Εκκλησίας παρουσιάζει με εικαστική γλώσσα τις αποκεκαλυμμένες αλήθειες, ανακεφαλαιωμένες σε μια μοναδική εικόνα, την εικόνα του Ιησού Χριστού.



Ο Άγιος Πορφύριος ο Κausοκαλυβίτης,
δια χειρός παπα Σταμάτη Σκλήρη.



Η Αγία Ειρήνη, Μετόχι Αναλήψεως, Αθήνα.

Η εικόνα επίσης διακρίνεται από την προφορική ή γραπτή μετάδοση της διδασκαλίας με ένα χαρακτηριστικό της γνώρισμα που είναι η αμεσότητα και η ταχύτητα με την οποία μεταδίδει το μήνυμα. Με αυτόν τον τρόπο η εικόνα μπορεί υπό προϋποθέσεις, να δείχνει στον πιστό θεατή το σύνολο των αληθειών της πίστεως με μια απλή, στιγμιαία θέαση και ανάγνωση.

Ταυτόχρονα όμως, παράδοση μπορούμε να πούμε πως ονομάζεται και η διδασκαλία του μαθητού από τον δάσκαλο.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε και προβληματιζόμαστε για τις προϋποθέσεις και τις δυνατότητες της εικονογραφικής τέχνης στην εκκλησία σήμερα.



Δραστηριότητες εργαστηρίου

Οι μαθητές ετοιμάζουν τα έργα τους, σχέδια, ανθίβολα, σκίτσα, διακοσμητικά κλπ. για να τα εκθέσουν όλα μαζί στον χώρο του εργαστηρίου.

Γλωσσάρι

Αντρέι Ταρκόφσκυ (1932-1986): Ρώσος σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Ανήκει στους κορυφαίους εκπροσώπους του ρωσικού κινηματογράφου.



24. Η παιδαγωγική δυναμική των εικόνων

Τέχνη αγγελική και ειρηνόχυτη

Η εικαστική αποτύπωση της εικόνας ήταν ανέκαθεν αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του ελληνικού πολιτισμού και ταυτόχρονα σημείο αναφοράς της ταυτότητάς του.

Η λειτουργική εικόνα ήταν πάντοτε η μίμηση της μορφής μιας υπόστασης ενός υποκειμένου, το οποίο παρουσιάζεται και ενεργεί δυναμικά έναντι των θεατών του.

Για αυτόν τον λόγο αντιμετωπίστηκε διαχρονικά ως μια λειτουργία που κατορθώνεται διαρκώς εφόσον οι δημιουργοί και οι θεατές τρέπονται και μεταβάλλονται μέσα στην ανθρώπινη ιστορία.

Μάθαμε πως οι εικόνες δημιουργούνται πάντοτε με τρόπο που συνδυάζει στοιχεία τρεπτά και σταθερά, μετέχοντας και δείχνοντας τα αληθινά και τα αιώνια και αποτελώντας ορατές εκφράσεις της εκκλησιαστικής εμπειρίας και κοινωνίας.

Τα χαρακτηριστικά αυτά στοιχεία της εικονογραφικής τέχνης απαρτίζουν ένα εικαστικό οικοδόμημα με αρχές αναλλοίωτες και σταθερές σε όλες τις φάσεις της ιστορίας της.



Η ίδια εμπειρία γέννησε το κάλλος των εικόνων, την συμβολική των ναών, την ποιητική, μελισματική και λειτουργική υμνωδία και μουσική.



Σχέδιο Πλατυτέρας.

Τα μόνιμα και σταθερά στοιχεία της εικονογραφικής τέχνης μας αποκαλύπτουν ένα εικαστικό σύστημα το οποίο επαληθεύεται μέσα στο σύνολο της δημιουργίας των εικόνων όλων των περιόδων και εποχών και μπορεί να δει κανείς ξεκάθαρα την ύπαρξη ενός ζωγραφικού τρόπου που ενοποιεί και συναρμόζει το σύνολο της εικαστικής αυτής παράδοσης σε ένα ενιαίο και υπέροχο ψηφιδωτό.

Μία μέθοδος, λοιπόν, που διερευνά τον τρόπο και την γλώσσα αυτής της τέχνης, φαίνεται πως μπορεί να μας μιήσει στον κόσμο της εικόνας, όχι μέσα από συνταγές και ρετσέτες αλλά μέσα από την ψηλάφηση της ίδιας εμπειρίας που γέννησε όρους Συνόδων, μυσταγωγικές διδαχές πατέρων, άθληση ερήμου και μαρτύρια αγίων.

Αυτή η ίδια εμπειρία γέννησε το κάλλος των εικόνων, την συμβολική των ναών, την ποιητική, μελισματική και λειτουργική υμνωδία και μουσική.

Ξεκινώντας έτσι, μπορεί κανείς να σπουδάσει το βυζαντινό ζωγραφικό σύστημα αρχίζοντας από το σχέδιο, την σύνθεση, τον ρόλο της γραμμής, του ρυθμού, την λειτουργία του φωτός και του χρώματος.

Σε όλα αυτά αντιλαμβάνεται εύκολα καθένας πως ισχύουν βασικοί ζωγραφικοί κανόνες. Κανόνες αρμονίας, ρυθμού, συμμετρίας, διαφάνειας και χρωματικότητας αλλά και κανόνες ιεροπρέπειας, απλότητας, συμβολισμού και κάλλους.

Η μαθητεία στην αγγελική και ειρηνόχυτη αυτή τέχνη απαιτεί αγάπη, επιμονή και μετοχή στο άθλημα της εκκλησιαστικής σύναξης. Όλα αυτά, ως προαπαιτούμενα, καθιστούν το μάθημα της εικονογραφίας εξαιρετικά σημαντικό αφού θα προετοιμάζει νέους ανθρώπους που αργότερα θα κληθούν να επιλέξουν, ανάμεσα στην ζωγραφική παραγωγή των εικόνων, αυτές που είναι καλλιτεχνικά και λειτουργικά άρτιες.



Τρούλος Αγίου Κοσμά Αμαρουσίου.

Η έννοια του ιερού στην τέχνη

Με την λέξη «ιερό» υποδηλώνουμε γενικά κάτι το οποίο έχει «αφορισθεί», δηλαδή κάτι που έχει αφιερωθεί στον Θεό.

Από το ξεκίνημα του ανθρώπινου πολιτισμού η τέχνη είναι απόλυτα συνυφασμένη και συνδεδεμένη με το «Θεϊόν», και λειτουργεί σαν ένα μέσο έκφρασης της σχέσης ανθρώπων και Θεού.

Όταν λέμε λοιπόν «ιερό», εννοούμε κάτι στο οποίο είναι παρόν το Θεϊόν ή κάτι που είναι φορτισμένο με θεϊκές ενέργειες.

Η έννοια του ιερού, γενικά, προϋποθέτει κατ' αρχήν την παρουσία του Θεού, δηλαδή την ύπαρξη του Θεού.

«Δεν μπορούμε να μιλάμε για το ιερό χωρίς να προϋποθέτουμε τον Θεό, όπως δεν μπορούμε να μιλάμε για το ηλιακό φως χωρίς να προϋποθέτουμε τον ήλιο, όσο και αν υπάρχουν πολλοί καθρέφτες που το αντανακλούν», όπως γράφει ο ορθόδοξος συγγραφέας Philip Sherrard στο βιβλίο του «Το ιερό στην ζωή και στην τέχνη».

Μελετώντας σε ολόκληρη την ιστορία των ανθρώπων την ιστορία της τέχνης, από την παλαιολιθική εποχή μέχρι την νεωτερικότητα των αρχών του 20ου αιώνα, θα διαπιστώσουμε ξεκάθαρα την παρουσία του ιερού στην πανανθρώπινη τέχνη αλλά και την πίστη στον Θεό ως προϋπόθεση του ιερού.

Ξεκάθαρο σύμπτωμα όμως της απομάκρυνσης του ανθρώπου από τον θεό και της άρνησης της παρουσίας του είναι η εμφάνιση της βέβηλης τέχνης, της απο-ιεροποιημένης τέχνης στον σύγχρονο κόσμο.

Η απώλεια της σχέσης με τον Θεό, δηλαδή το κρίσιμο σημείο της ανταρσίας των ανθρώπων απέναντι στον δημιουργό Θεό, ο οποίος είναι η πηγή της αγιότητας και της σωτηρίας, είναι το σημείο καμπής στην πτώση του ανθρώπου και αυτό ακριβώς σηματοδοτεί η τέχνη χωρίς ιερό.





Ανάμεσα στον θρήνο των Παθών και τον εκκωφαντικό ήχο της Ανάστασης.

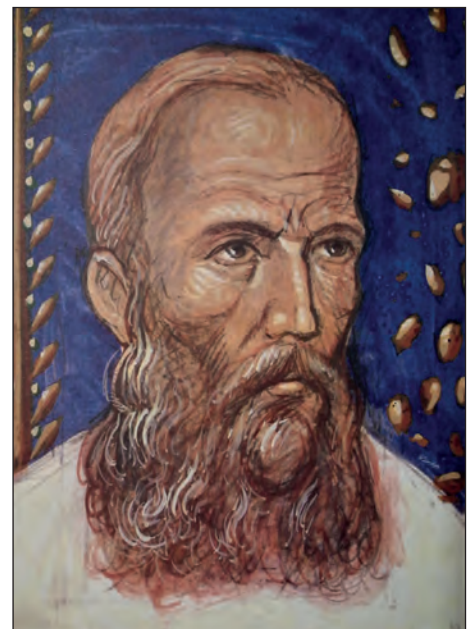
Ανάμεσα στον θρήνο των Παθών και την χαρά της Ανάστασης

Η μετοχή του ζωγράφου στην ευχαριστική σύναξη είναι προϋπόθεση γνησιότητας και αυθεντικότητας με την οποία μπολιάζει την καθημερινότητά του, τη ζωή του, τις σχέσεις του, το έργο του, τη ζωγραφική των εικόνων του. Χρέος του ζωγράφου είναι να φανερώσει μέσα στο έργο του το κάλλος. Το κάλλος αυτό δεν είναι το κάλλος του Πλάτωνα που γεννά τον έρωτα. Σε μας το κάλλος, η ομορφιά, έχει όνομα και υπόσταση, λέγεται Ιησούς Χριστός και είναι «η ομορφιά που θα σώσει τον κόσμο», κατά τον Ντοστογιέφσκυ.

Αυτήν την μετοχή στην πηγή της ομορφιάς, της ζωής, της καλοσύνης, της χαράς και της αγάπης έχει ανάγκη να την ενεργοποιεί καρδιακά ο ζωγράφος ως προφήτης, απόστολος και ιερέας, ανάμεσα στον θρήνο των Παθών και τον εκκωφαντικό ήχο της Ανάστασης, μέσα στην προοπτική του ΜΑΡΑΝ ΑΘΑ της αρχαίας εκκλησίας, ο Κύριος εγγύς.

Η προοπτική δεν είναι αφηρημένη, φανταστική ή φευγαλέα, είναι χειροπιαστή, συγκεκριμένη και ψηλαφείται μέσα στη λατρευτική σύναξη.

Η προοπτική αυτή συγκεφαλαιώνεται στην ησυχία και στη γλυκιά προσμονή του Μεγάλου Σαββάτου, στην ώρα της προσμονής της μετάληψης σε κάθε Θεία Λειτουργία, στην ώρα του «κοινωνικού», στη συνθήκη του «οιγησάτω πάσα σάρξ βροτεία»...



Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, έργο Δημ. Χατζηαποστόλου.

Δραστηριότητες μέσα στην τάξη

Συζητάμε για τις παιδαγωγικές δυνατότητες της εικονογραφικής τέχνης και την θέση της στην εκκλησία και στην εκπαίδευση.

Δραστηριότητες εργαστηρίου

Έκθεση του εργαστηρίου και βράβευση των καλύτερων έργων.

Γλωσσάρι

Phillip Sherrard (1922-1995): Ορθόδοξος Βρετανός συγγραφέας, μεταφραστής και φιλόσοφος. Το έργο του περιλαμβάνει σημαντικές μεταφράσεις νεοελληνικών ποιητών, βιβλία νεοελληνικής λογοτεχνίας και πολιτισμού. Σημαντικό έργο του «Το Ιερό στη Ζωή και στη Τέχνη».

Κοινωνικό: Ο ύμνος που ψάλλεται την ώρα της θείας Μεταλήψεως.



«Εν κόλποις Αβραάμ», αυγοτέμπερα σε ξύλο.





ΤΕΛΟΣ ΚΑΙ ΤΩ ΘΕΩ ΔΟΞΑ

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Κώστας Πλακωτάρης, (1994), *Υλικά και τεχνική στη Ζωγραφική*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ώρα», Αθήνα
- Philip Sherrard, (1994), *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, Εκδόσεις Ακρίτας
- Mihai C. Coman, (2016), *Οι τοιχογραφίες της Μονής Sucevița, Αισθητική και ζωγραφική ανάγνωση*, Editura Bizantina, București
- Johannes Itten (1961), *Kunst de Farbe*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg
- Ιγνάτιος Μίνιτις, (1999) επίσκοπος Ποζάρεβατς και Μπρανιτσέβου, *Η Θεολογική βάση της ζωγραφικής του π. Σταμάτη Σκλήρη*, περιοδικό Sabornost, 1-2
- π. Σκλήρης Σ. (1987), *Από την προσωπογραφία στην Εικόνα*, Σύναξη τεύχος 24ο
- π. Σκλήρης Σ. (1992), *Εν Εσόπτρῳ- Εικονολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Γρηγόρης
- Daniel V. Thomson, *The Practice of Tempera Painting*, USA 1936.
- Μέγας Βασίλειος, ΒΕΠΕΣ 55, Αποστολική Διακονία, Αθήνα
- Μέγας Βασίλειος, «Περί Αγίου Πνεύματος», ΒΕΠΕΣ 52, Αποστολική Διακονία
- Αρχ. Βασίλειος Γοντικάκης (1987), *Θεολογικό σχόλιο στις τοιχογραφίες της Ι. Μ. Σταυρονικήτα*, Αθήνα: Δόμος
- Αρχ. Βασίλειος Γοντικάκης (1974), *Εισοδικόν, Άγιο Όρος: Ι.Μ.Σταυρονικήτα*
- Βοκοτόπουλος Π.(1994-95), *Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
- Βοκοτόπουλος Π. (1995), *Βυζαντινές Εικόνες, Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
- Γιαννής Ευστ.(1996), *Εικόν Παιδαγωγούσα*, διδακτορική διατριβή, Φλώρινα
- Γρηγ. Θεολόγου, Λόγος Λ', *θεολογικός δ', Περί Υιού*, ΒΕΠΕΣ 59, Αθήνα: Αποστολική διακονία
- Γρηγ. Νύσσης, *Εις τον Άγιον Μάρτυρα Θεόδωρον*, P.G. 46, 437D
- Delvoye Charles(1994), *Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα: Παπαδήμα
- Gombrich E. (1994), *Το χρονικό της Τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας
- Gombrich E. (1995), *Η Αρχαιοελληνική επανάσταση*, Ερουρέμ, τεύχος 2ο
- Ιωάν. Δαμασκηνός, *Προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνas*, δ,17,P.G. 94, 1137C
- Ιωάν. Δαμασκηνός, (1990), *Μεταφρ. Από τον Β'Λόγο, Περί εικόνων*, Θεσσαλονίκη: Γρηγ. Παλαμάς
- Ιωαν. Σύρου, *Άπαντα τα Ευρεθέντα Ασκητικά*, Λόγος πα', Σπανός
- Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής Τέχνης*, Σπανός
- Δοξιάδη Ε. (1996), *Τα πορτραίτα του Φαγιούμ*, Αθήνα: Αδάμ
- Ευδοκίμωφ Παύλος (1980), *Η τέχνη της εικόνας, θεολογία της ωραιότητας*, Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα
- Θεοδ. Στουδίτου, P.G., 99, 457BC
- Hollingsworth M.(1989), *Η τέχνη στην ιστορία του ανθρώπου*, Αθήνα: Αδάμ
- Καλοκύρη Κ.(1972), *Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη: Πουρνάρα
- Καλοκύρη Κ.(1972), *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών
- Κολέφας Γ.(1983), *Η τεχνική του ψηφιδωτού*, Αθήνα: ΕΟΜΜΕΧ
- Κόντογλου Φ. (2000), *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Τόμος Α', Αθήνα: Παπαδημητρίου – Αστήρ
- Κόντογλου Φ., *Η πονεμένη Ρωμιούνη*, Αθήνα: Αστήρ
- Κόρδης Γ.(2000), *Εν Ρυθμώ*, Αθήνα: Αρμός
- Κόρδης Γ. (1998), *Η χρωματική δομή στις μορφές του Θεοφάνη του Κρητός*, Αθήνα: Αρμός
- Κορναράκης Κ.(1998), *Η θεολογία των ιερών εικόνων κατά τον Όσιο Θεόδωρο το Στουδίτη*, Αθήνα: Επέκταση

- Lossky V. (1964), *Η μυστική θεολογία της ανατολικής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη
Μάινας Ιακ., *Η καινή γλώσσα των εικόνων*, Σύναξη τεύχος 12
Μαυρόπουλος Δ.(2009), *Διερχόμενοι δια του ναού*, Αθήνα: Δόμος
Μιχαήλ Π.Α (2001), *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχαήλ
Ξυνόπουλος Κ.(1987), *Ο Λόγος του Θεού και η Εικόνα*, Σύναξη τεύχος 24
Ουσπένσκυ Λ. (1993), *Η θεολογία της εικόνας*, μετάφρ. Σπυρ. Μαρίνη, Αθήνα: Αρμός
Πανσελήνου Ν. (2000), *Βυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα: Καστανιώτη
Παπαϊωάννου Κ. (1998), *Τέχνη και Πολιτισμός στην Αρχαία Ελλάδα*, Εναλλακτικές εκδόσεις
Πλίνιος Ο Πρεσβύτερος (1998), *Περί της αρχαίας Ελληνικής ζωγραφικής*, 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μετ. Τάσος Ρούσσος-Αλέκος Λεβίδης, α' ανατύπωση, Αθήνα: Άγρα
Πόποβιτς Ιουστ. (1970), *Άνθρωπος και Θεάνθρωπος*, Αθήνα: Αστήρ
Suter C. – Gregory C. (2003), *The art of mosaic*, Aquamarine, Anness Publishing, London
Quenot Michel (1993), *Η εικόνα, θέα της Βασιλείας*, Κατερίνη: Τέρτιος
Σιώτου Μάρκ (1990), *Ιστορία και θεολογία των ιερών εικόνων*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία
Σκλήρη Μαρίνα (1984), *Η εικόνα Α΄*, Σύναξη τεύχος 12ο, Αθήνα
Αρχ. Σωφρώνιος (1993), *Περί προσευχής*, Έσσεξ Αγγλίας: Ι.Μ.Τιμίου Προδρόμου
Τσαρούχης Γ.(1984), *Η δύναμη των χρωμάτων*, Σύναξη τεύχος 12
Τριανταφυλλόπουλος Δ. (1996), *Αναγεννήσεις της βυζαντινής Ζωγραφικής στην βυζαντινή και νεο-ελληνική τέχνη*, Σύναξη τεύχος 60

Πηγές:

- «Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου» Μουσείο Μπενάκη
www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/from_Byzantium
users.sch.gr/izogakis/category/art/byzantine_art
Λεξικό Βυζαντινών λέξεων: www.stougiannidis.gr/byz_lexicon.htm
gildingart.blogspot.com/2016/01/the-art-water-gilding.html
Αποστολική Διακονία: http://www.apostoliki-diakonia.gr/gr_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλειψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.

