



ΠΡΟΣΩΠΟ

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΣΤΟ ΦΩΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ

ΑΝΑΜΕΣΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΩΣ



ΚΟΡΔΗΣ

Συνέντευξη στην Αγγελική Ροβάτσου

ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ. ΑΝ ΑΝΑΖΗΤΟΥΣΑΜΕ έναν επιγραμματικό χαρακτηρισμό για τον Γιώργο Κόρδη, ίσως δεν θα βρίσκαμε καλύτερο. Απόφοιτος της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, έπειτα από διετή παραμονή στη Βοστώνη (1987–1989) επιστρέφει στην Αθήνα για να υποστηρίξει στη Θεολογική Σχολή τη διδακτορική διατριβή του στο ερευνητικό πεδίο της Θεολογίας και της Βυζαντινής Αισθητικής (1991). Στην ίδια πάντα Σχολή θα διδάξει επί μία δεκαετία (2003–2013), ως λέκτορας και ως επίκουρος καθηγητής, το μάθημα της Βυζαντινής Τέχνης. Στα χρόνια της Βοστόνης που είχαν προηγηθεί, παρακολούθησε τα μαθήματα Μεσαιωνικών Τεχνικών στη Σχολή του Μουσείου Καλών Τεχνών (Museum of Fine Arts) και πήρε το Μάστερ Θεολογίας από την Ορθόδοξη Σχολή Θεολογίας του Τιμίου Σταυρού (Holy Cross).

Ως επισκέπτης καθηγητής θα ταξιδέψει επανειλημμένα στις Ηνωμένες Πολιτείες, στη Ρουμανία, στην Ουκρανία, στη Ρωσία.

Ο αριθμός των δικών του βιβλίων είναι μεγάλος —όλα από τις εκδόσεις Αρμός— αλλά δεν είναι λίγα και τα βιβλία άλλων που εκείνος έχει εικονογραφήσει.

Ζωγράφος εξαιρετικά παραγωγικός, την τελευταία δεκαετία παρουσιάζει έργα του σε ατομικές εκθέσεις δύο και τρεις φορές μέσα σε μία χρονιά.

Επιδόθηκε στη μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφώντας κατ' ανάθεση ιερούς ναούς σε πολλές αμερικανικές πολιτείες, όπως στην Καλιφόρνια, τη Μασαχουσέτη, την Ιντιάνα, την Πενσυλβάνια, τη Νότια Καρολίνα —από τη Βουλή των Αντιπροσώπων της οποίας βραβεύτηκε—, αλλά και, κοντύτερά μας, στη Βηρυτό και, εντός συνόρων, στο Άγιον Όρος και στην Αθήνα.

Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, η ζωγραφική του δεν στοχεύει στην έκφραση της ουσίας της πραγματικότητας, των ανθρώπινων αισθημάτων και συναισθημάτων, ούτε παρουσιάζει μια υποκειμενική περιγραφή του τι βλέπουν τα μάτια του στον κόσμο. Δεν είναι ένα είδος εξπρεσιονισμού ή υπερρεαλισμού, αν και εμφανίζει πολλές ομοιότητες με αυτά τα υφολογικά κινήματα του Μοντερνισμού.

Η ζωγραφική του αποσκοπεί στη δημιουργία ενός εναγκαλισμού ανάμεσα στο αντικείμενο και τον θεατή. Το έργο τέχνης δημιουργείται

με ευθεία αναφορά σ' αυτόν/αυτήν που το βλέπει και σχετίζεται με τις αισθήσεις του/της. Έτσι, το έργο τέχνης περιγράφει τη σχέση ανάμεσα στο απεικονιζόμενο αντικείμενο και σε αυτόν/αυτήν που το βλέπει. Στη σχέση αυτή δεν υπάρχουν προκαθορισμένοι ρόλοι ούτε υποκείμενα ή αντικείμενα. Το μόνο που υπάρχει είναι απλώς μια σχέση.

Ο στόχος της τέχνης του μπορεί να επιτευχθεί μέσω των παραδοσιακών αρχών και ιδανικών της βυζαντινής ζωγραφικής, για την ακρίβεια μέσω του ρυθμού. Τα πάντα σε μια εικόνα είναι ενέργεια: γραμμές, χρώματα, κινήσεις κ.λπ. Αυτές οι ενέργειες πρέπει να είναι συμφιλωμένες και να υπάρχουν με «τέλειο» τρόπο σε μια ισορροπημένη δυναμική κατάσταση. Μέσω του ρυθμού, όπως τον αντιλαμβάνεται η βυζαντινή παράδοση, η εικόνα γίνεται η εκδήλωση μιας κατάστασης αγάπης και ένας ειρηνικός χρονόχωρος στη γη. Οτιδήποτε απεικονίζεται μέσω του ρυθμού μεταμορφώνεται σε μια νέα πραγματικότητα και εκφράζει την επιθυμία ενός νέου κόσμου, όπου οι συγκρούσεις και το μίσος αντικαθίστανται με την αγάπη και την ειρήνη. Αυτός ο «παρηγορητικός ρεαλισμός», που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του, επικεντρώνεται στην έκφραση των αναγκών των σύγχρονων ανθρώπων που βασανίζονται από το κενό των σχέσεων και την άβυσσο του σκότους. Εργάζεται και δημιουργεί για να παρουσιάσει μια παρηγορητική εικόνα συνεννόησης και αγάπης που οι άνθρωποι σήμερα έχουν ανάγκη.

—Κύριε Κόρδη, πόσα χρόνια είστε ζωγράφος; Ζωγραφίζω από 20 χρονών περίπου, άρα έχω κλείσει τα 40 χρόνια.

—Έχετε εικονογραφήσει πολλά βιβλία. Με τι κριτήριο τα επιλέγετε; Συνήθως εικονογραφώ βιβλία που αγαπώ, που μου αρέσουν. Ελάχιστα έχω κάνει κατά παραγγελία. Σχεδόν όλα όσα εικονογράφησα είχαν θέματα με τα οποία πίστευα ότι μπορώ να έχω έναν «διάλογο». Αντιθέτως, υπάρχουν κι άλλα που πιστεύω ότι δεν μπορώ να τα προσεγγίσω, είτε επειδή δεν μου ταιριάζουν είτε επειδή δεν θα τους ταίριαζε ο εικαστικός τρόπος προσέγγισής μου. Όση ευελιξία και να έχει κάποιος δεν μπορεί να αλλάξει ριζικά το ύφος του. Είναι πολύ δύσκολο, ίσως και επικίνδυνο. Οπότε, γενικά ζωγράφισα πράγματα που άρεσαν σε εμένα.



02

Σχεδιάζοντας έναν Παντοκράτορα. Κάρβουνο σε σοβά. Ναός Παναγίας Φανερωμένης, Βουλαγμένη, 2010.

03

Ζωγραφίζοντας έναν Παντοκράτορα. Αυγοτέμπερα σε σοβά. Ναός Παναγίας Φανερωμένης, Βουλαγμένη, 2010.



02

—**Με τη ζωγραφική «δυτικού τύπου» έχετε πειραματιστεί; Ή στραφήκατε εξ αρχής στη βυζαντινή ζωγραφική;** Όταν ξεκίνησα, ζωγράφιζα κι εγώ με αυτόν τον τρόπο, με ένα είδος ρεαλισμού δηλαδή. Το ύφος αυτό δεν με εντυπωσίαζε όμως, ένιωθα πάντοτε κάτι σαν ασφυξία. Με περιόριζε το γεγονός ότι έπρεπε να μένω κοντά στο φαινόμενο. Θα έλεγα μάλιστα ότι δεν με γοήτευε ιδιαίτερα. Όταν έπειτα από μερικά χρόνια γνώρισα τη βυζαντινή ζωγραφική, ένιωσα ότι αυτός ο κόσμος είναι πιο κοντά σε εμένα, ότι μου δίνει πιο πολλές εκφραστικές δυνατότητες, γι' αυτό και στράφηκα προς αυτή την κατεύθυνση.

Οπωσδήποτε υπήρχε πάντοτε μια κλίση προς τη ζωγραφική αλλά όχι ιδιαίτερη προτίμηση για την αγιογραφία. Απλώς κάποια στιγμή στη ζωή μου συνάντησα ανθρώπους που συνέβαλαν ώστε να κάνω αυτή την επιλογή. Ενώ σπούδαζα στη Θεολογική Σχολή, συνάντησα τον μετέπειτα δάσκαλό μου στην αγιογραφία, τον πατέρα Συμεών Συμεού, ο οποίος αγιογραφούσε τότε. Αυτός με εισήγαγε στο πνεύμα της βυζαντινής ζωγραφικής. Στη συνέχεια, έκανα επιπλέον σπουδές, μελέτησα θεωρητικά όλον αυτόν τον κόσμο και τον ακολούθησα.

—**Ο πατέρας Συμεών Συμεού ποιος είναι;** Ο πατέρας Συμεών Συμεού είναι μοναχός σε ένα μικρό μοναστήρι κοντά στη Λάρνακα, τον άγιο Γεώργιο Μαυροβουνίου. Εκείνος μου δίδαξε τις βασικές αρχές της αγιογραφίας. Ο ίδιος είχε μάθει να ζωγραφίζει κοντά στους αδελφούς Λέπουρα, μαθητές του Κόντογλου. Ο πατέρας Συμεών, βέβαια, δεν αγιογράφησε πολύ διότι, λόγω της ιδιότητάς του, δεν είχε ποτέ αρκετό χρόνο να ζωγραφίσει. Ωστόσο, αγαπούσε πολύ τις εικόνες και όλον αυτόν τον κόσμο που τις δημιουργήσε. Ιδιαίτερα την περίοδο της Τουρκοκρατίας, τα μεταβυζαντινά έργα. Κατά συνέπεια, η μαθητεία μου κοντά του ήταν περισσότερο μια μήνιση στον κόσμο της αγιογραφίας παρά απόκτηση τεχνικών γνώσεων. Με εισήγαγε σε έναν κόσμο σχεδόν παραμυθένιο μέσα από τις μνήμες που είχε με τη γιαγιά του και τα ξωκλήσια. Όλο αυτό ήταν πραγματικά ανεκτίμητο δώρο.

Μπορεί να σου δείξει κανείς κάποιες τεχνικές, αλλά αυτά είναι ψυχρά, αντικειμενικά πράγματα. Το να σου μεταγγίσει, όμως, την αγάπη του γι' αυτόν τον κόσμο είναι πραγματικά σπουδαίο. Θεωρώ ότι οφείλεται κατά κύριο λόγο στον πατέρα Συμεών το γεγονός ότι ασχολήθηκα και ασχολούμαι με την αγιογραφία και τη βυζαντινή ζωγραφική.



03

—**Έτσι λοιπόν στραφήκατε προς τη βυζαντινή ζωγραφική. Τη Θεολογική Σχολή πώς την επιλέξατε;** Ήταν μία από τις επιθυμίες μου. Με ενδιέφεραν γενικώς οι θεωρητικές σπουδές, η φιλοσοφία, η θεολογία, η φιολογία, και πήγα στη Θεολογική Σχολή. Αρχικά σκεφτόμουν να συνεχίσω και να ασχοληθώ με τη φιλοσοφία, γιατί πάντα με γοήτευε, αλλά όταν τελείωσα τη Θεολογική δεν το ήθελα πλέον. Με κάλυπτε αρκετά αυτό που είχα κάνει. Εξάλλου μετά στράφηκα στον χώρο της τέχνης, στη ζωγραφική, γι' αυτό και συνέχισα με ακαδημαϊκές σπουδές στο αντικείμενο της αισθητικής της βυζαντινής ζωγραφικής.

—**Στην Αμερική.** Αρχικά στην Αμερική και μετά εδώ, στην Αθήνα, όπου έκανα και το διδακτορικό μου.

—**Με τι θέμα;** Ο τίτλος του διδακτορικού μου ήταν «Μορφή και εικόνα κατά τους Εικονοφίλους και Εικονομάχους». Θεωρώ ότι είναι ένα θεμελιώδες αισθητικό ερώτημα το οποίο τέθηκε τότε, κατά πόσο δηλαδή μία φυσική μορφή, όπως η μορφή του Χριστού, για παράδειγμα, μπορεί να απεικονίζει το πρόσωπο. Δηλαδή ποια είναι η σχέση μιας φυσικής μορφής με την εικόνα ενός προσώπου — και ενός αντικειμένου γενικότερα. Είναι θεμελιώδες ερώτημα, γι' αυτό και ασχολήθηκα με αυτό, ώστε να διερευνήσω πώς αντιμετωπίστηκε στην περίοδο του Βυζαντίου.

—**Θα λέγατε ότι το ρεύμα της Εικονομαχίας επηρεάστηκε από τις γεγονοτικές ανεικονικές δρασκείες;** Το ζήτημα αυτό είναι υπό συζήτηση. Ιστορικοί Τέχνης αναζητούν διάφορες επιρροές, γενικότερα από τον χώρο της Ανατολής. Σίγουρα υπάρχουν τέτοιες επιδράσεις. Όλους αυτούς τους αιώνες οι πολιτισμοί της Ανατολής, κατά κύριο λόγο ο περσικός και λίγο αργότερα ο αραβικός, ήταν μεγάλοι πολιτισμοί, ανεπτυγμένοι. Σίγουρα αυτοί οι πολιτισμοί έδωσαν πολλά στοιχεία στη βυζαντινή τέχνη, όπως και πήραν. Ήταν ένας κόσμος οικουμενικός, ανοιχτός. Υπήρχε μια διαρκής αλληλεπίδραση, πολιτισμικές ανταλλαγές, εμπορικές συναλλαγές, άρα λογικό είναι να υπάρχουν όλες αυτές οι επιδράσεις.

—**Είχαν και οι Μονοφυσίτες άποψη γι' αυτό;** Δεν τέθηκε ποτέ από αμιγώς «μονοφυσιτικούς» σχηματισμούς κάτι τέτοιο. Γενικώς οι Μονοφυσίτες σε πολύ πρωιμότερες φάσεις, όχι όμως τον 8ο-9ο αιώνα, είχαν αναπτύξει κάποιες «εικονο-



μαχικές» τάσεις, ως λογική συνέπεια των δοξασιών τους. Εφόσον δηλαδή τείνουν να πιστεύουν ότι η ανθρώπινη φύση του Χριστού απορροφήθηκε από τη θεότητα, είναι λογικό να μην μπορούν να κατανοήσουν τον τρόπο της εξεικονίσεώς του. Είχαν και έχουν ακόμη και σήμερα οι Μονοφυσίτες μια δυσκολία να κατανοήσουν πώς γίνεται να περιγραφεί η ανθρώπινη φύση του Χριστού και να εικονιστεί η υπόστασή του. Όμως δεν έθεσαν ποτέ μια συγκεκριμένη προβληματική, δεν συζητήθηκε ποτέ κάτι συγκεκριμένο σε δογματικό επίπεδο.

—Γράφετε ότι η βυζαντινή εικόνα διαμορφώθηκε με την επίδραση της ορθόδοξης θεολογίας και κυρίως της ορθόδοξης εκκλησιολογίας. Τι εννοείτε με το δεύτερο σκέλος; Κοιτάζτε, εκκλησιολογία θα ονομάζαμε το πώς η ορθόδοξη εκκλησία αντιλαμβάνεται τον τρόπο της ύπαρξης αυτού του σώματος που λέγεται εκκλησία. Η εκκλησιολογία θεμελιώνεται ουσιαστικά στον τρόπο κατανόησης της υποστατικής ένωσης των δύο φύσεων του Χριστού. Στη βάση της υποστατικής αυτής ένωσης, η οποία είναι ασύγχυτη, αδιαίρετη και άτρεπτη, θεμελιώνεται και ο τρόπος κατανόησης της σχέσης των μελών της Εκκλησίας μεταξύ τους και με τον Χριστό. Εγώ θεωρώ —κι αυτή είναι προσωπική ερμηνευτική προσέγγιση— ότι αυτό ακριβώς το στοιχείο, δηλαδή αυτός ο τρόπος κατανόησης, σε μεγάλο βαθμό είναι περισσότερο μια εμπειρία παρά μια νοητική κατάσταση, είναι μια βιωματική εμπειρία. Να το πω αλλιώς; Η εμπειρία αυτή που περιέγραφα παραπάνω διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό αυτό που λέμε σήμερα βυζαντινή ζωγραφική με τρόπο μυστικό και όχι ορθολογικό. Κι αυτό όχι ως προς τη θεματολογία όσο κυρίως ως προς τον ζωγραφικό τρόπο.

—Αυτό που λέμε «στυλ»; Ας διευκρινίσουμε κάπως τους όρους. Κάθε ζωγραφική έχει μια δομή εφόσον η ζωγραφική είναι μια εικαστική γλώσσα. Το στυλ, που δεν ταυτίζεται υποχρεωτικά με τη ζωγραφική γλώσσα, είναι ο τρόπος με τον οποίο κάθε ζωγράφος χειρίζεται τη γλώσσα. Το στυλ είναι ένα αρκετά εφήμερο στοιχείο το οποίο μπορεί να αλλάζει και να σχετίζεται και με καθαρά πολιτισμικές επιδράσεις κατά περιόδους, ενώ η δομή είναι κάτι πολύ βαθύτερο. Όπως και στη γλώσσα που μιλάμε: δηλαδή, η ελληνική γλώσσα έχει μια δομή, κι ενώ μέσα στη ροή του χρόνου αλλάζει το ύφος, το λεξιλόγιο πολλές φορές, η δομή είναι θεμελιώδης, δεν αλλάζει. Αυτό λοιπόν το κομμάτι της

βυζαντινής ζωγραφικής, η δομή δηλαδή, θεωρώ ότι κατά κύριο λόγο έχει διαμορφωθεί με την επίδραση της εκκλησιολογίας και όχι της θεολογίας.

Ένας από τους λόγους που με οδηγούν να δεχτώ μια τέτοια άποψη είναι ο εξής: Εάν υπήρχε ένα αμιγώς θεολογικό υπόβαθρο πίσω από τη δομή/εικαστική γλώσσα, θα υπήρχε κάτι κάπου καταγεγραμμένο. Δεν υπάρχει όμως ούτε μία αναφορά σε χίλια χρόνια γραμματείας που καταγινόταν με καθετί το επιστητό. Κανείς ποτέ δεν έκανε την παραμικρή αναφορά.

—Αυτό είναι πολύ εντυπωσιακό! Είναι. Δεδομένου ότι ήταν ένας πολιτισμός πολύ προηγμένος, εκλεπτυσμένος και φιλοσοφούσε και θεολογούσε για τα πάντα, ακόμα και για πολύ μικρά πράγματα. Εάν λοιπόν υπήρχε πίσω από το ζωγραφικό σύστημα, την εικαστική γλώσσα ένα δόγμα, μία θεολογία, θα υπήρχε σίγουρα καταγεγραμμένη αναφορά. Προσωπικά γι' αυτό τείνω να δεχτώ την άποψη ότι στη βάση, στη μήτρα της βυζαντινής ζωγραφικής υπάρχει η επίδραση μιας εκκλησιολογίας, μια εμπειρία δηλαδή για το πώς γίνονται αντιληπτές οι σχέσεις, ως ενότητα σώματος, κι όχι η οπτικοποίηση μιας αφηρημένης θεολογικής ιδέας.

—Γράφοντας για την εικόνα και τη θεολογία, αναφέρεστε στους Καππαδόκες Πατέρες (4ος αι.) και στην Εικονομαχία (8ος–9ος αι.). Ποια είναι η μεταξύ τους σχέση; Οι Καππαδόκες Πατέρες δεν θεολόγησαν ad hoc για την εικόνα, δεν είπαν κάτι συγκεκριμένο, εφόσον στην εποχή τους δεν υπήρχε αυτή η προβληματική. Στην εποχή τους η εικονογραφία ήταν περιορισμένη και μάλλον όχι ουσιαστικό κομμάτι της λατρευτικής ζωής. Τον 4ο και 5ο αιώνα, η εικονογραφία ήταν σε νηπιακή κατάσταση, δεν ήταν αναπτυγμένη.

Όμως, ο τρόπος που θεολόγησαν αυτοί οι άνθρωποι και οι οριοθετήσεις που έκαναν σε θεολογικό επίπεδο θεωρώ ότι έπαιξαν σημαντικό ρόλο. Κι αυτό διότι διαμόρφωσαν ένα ολόκληρο θεολογικό υπόβαθρο στο οποίο βασίστηκε στη συνέχεια η θεολογία–εικονολογία του 8ου και 9ου αιώνα, με τους Πατέρες αυτής της περιόδου. Στη ζωή της Εκκλησίας και γενικότερα στον βίο και τον πολιτισμό των Βυζαντινών τα θεολογικά πράγματα συνδέονται με έναν βαθύτερο οργανικό τρόπο που δεν είναι πάντα άμεσα ορατός. Υπό αυτή την έννοια κάνω την αναφορά και στους Καππαδόκες Πατέρες. Ο Άγιος Βασίλειος αναφέρεται στην εικόνα και

04

Ναός Αγίας Τριάδας,
Κολούμπια, Νότια
Καρολίνα, ΗΠΑ. Μικτή
τεχνική σε σοβά, 2012.

05

Άγιος Γεώργιος.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο,
50x60 εκ., 2020.

06

Αγία Μαρία Αιγυπτία.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο,
27x53 εκ., 2007.

στον εξεικονισμό, χρησιμοποιώντας τα ως παράδειγμα για να μιλήσει για τη Χριστολογία και κυρίως προκειμένου να θεολογήσει για τη θεότητα του Αγίου Πνεύματος. Δεν είναι όμως άμεσες αναφορές, αλλά διαδραμάτισαν αργότερα εμμέσως έναν σημαντικό ρόλο.

—**Και με τους Εικονομάχους;** Το θέμα απασχολεί ακόμη εντατικά τους ιστορικούς ερευνητές και η σχετική βιβλιογραφία είναι αστείρευτη. Ωστόσο, παραμένει ασαφές για ποιον ακριβώς λόγο οι Εικονομάχοι ξεκίνησαν όλη αυτή την ιστορία. Έχοντας μελετήσει λίγο αυτή τη βιβλιογραφία, θεωρώ ότι οι λόγοι ήταν κυρίως πολιτικοί. Δεν νομίζω ότι ποτέ θα καταλήξουμε κάπου. Υπάρχουν διάφορες θεωρίες για την εμφάνιση και την εξέλιξη της Εικονομαχίας. Ότι επρόκειτο για παιχνίδια εξουσίας που προφανώς υπήρχαν, υπάρχουν και θα υπάρχουν, ανάμεσα σε διάφορες ομάδες μέσα στις κοινωνίες. Αλλά εμάς ως καλλιτέχνες, ως ιστορικούς της τέχνης, μας ενδιαφέρουν άλλα στοιχεία της Εικονομαχίας. Για παράδειγμα, εγώ θεωρώ πως είναι ένα κίνημα που έδωσε αφορμές για να διατυπωθούν σημαντικές θέσεις — σε επίπεδο θεωρητικό, αισθητικό.

Οι Εικονομάχοι, ακόμη κι αν είχαν αρχικά καλές προθέσεις, στη διάρκεια της διαμάχης βρέθηκαν αντιμέτωποι με μια σύνθετη κατάσταση. Καθώς οι αντιδράσεις που συνάντησαν ήταν έντονες, αναγκάστηκαν να προχωρήσουν σε θεωρητικοποίηση του ζητήματος, κυρίως στη β' φάση της διαμάχης. Δεδομένου ότι ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός είχε απαντήσει επί θεολογικής βάσης και είχε ουσιαστικά καταρρίψει τα πρώιμα εικονομαχικά επιχειρήματα, οι Εικονομάχοι ήταν υποχρεωμένοι πλέον να περάσουν σε ένα πιο θεολογικό πλαίσιο, να εξηγήσουν δηλαδή γιατί αρνούνται τις εικόνες σε δογματικό επίπεδο. Εκεί πια ανέπτυξαν μια επιχειρηματολογία της οποίας ο πυρήνας είναι ότι δεν μπορεί να εικονίζεται ένα πρόσωπο (ο Χριστός) το οποίο είναι και Θεός και άνθρωπος (Χριστός) διότι —κι αυτό είναι η βάση της σκέψης τους— ο εξεικονισμός αφορά την ουσία αυτού που εικονίζεται. Εφόσον λοιπόν ο Χριστός είναι Θεός και άνθρωπος, ως άνθρωπος μπορεί να εικονιστεί, αλλά δεν μπορεί να ζωγραφιστεί η θεότητα και, επομένως, δεν μπορεί να έχουμε μια αυθεντική εικόνα του. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η εικονομαχική σκέψη κατέθεσε στην Ιστορία ένα καίριο ερώτημα από αισθητική άποψη. Το ερώτημα είναι όταν εικονίζουμε κάτι, όταν ζωγραφίζουμε κάτι, τι ζωγραφίζουμε από αυτό;

Στοχεύουμε στο να ζωγραφίσουμε την ουσία του ή κάτι άλλο;

—**Την υπόσταση — βλέπετε ότι ήρδα διαβασμένη.** Ναι, αυτή είναι η απάντηση που έδωσαν οι ορθόδοξοι. Η εικονομαχική άποψη ήταν ότι, όταν ζωγραφίζουμε, ζωγραφίζουμε την ουσία του εικονιζόμενου πράγματος. Το ζήτημα ακολουθεί την αισθητική προβληματική ήδη από την εποχή του Πλάτωνα, είναι δηλαδή πολύ παλιό. Γι' αυτό και οι Εικονομάχοι σε κάποιο βαθμό πλησιάζουν ακουσίως και μάλλον εν αγνοία τους τον πλατωνισμό. Και ήταν καλό που οι Εικονομάχοι έθεσαν αυτό το ερώτημα γιατί έδωσαν αφορμή να διασαφηνιστεί σε τι συνίσταται ακριβώς η πράξη της ζωγραφικής, προς τα πού στοχεύει, ποια είναι τα όριά της.

Οι Εικονόφιλοι Ορθόδοξοι Πατέρες της Εκκλησίας διασαφήνισαν ότι η ζωγραφική πράξη δεν μπορεί να αφορά την ουσία ενός πράγματος, τη φύση του ας πούμε. Αφορά μόνο τον τρόπο με τον οποίο αυτό υπάρχει, την υπόστασή του δηλαδή. Όταν ζωγραφίζουμε έναν άνθρωπο δεν ζωγραφίζουμε την ανθρωπότητα γενικώς και αορίστως. Ζωγραφίζουμε τον Κώστα, τον Χρήστο, τη Μαρία και άρα δεν περιγράφουμε κατ' ουσία τον εικονιζόμενο. Αυτή η οριοθέτηση είναι εξαιρετικά σημαντική για την πράξη της ζωγραφικής.

Δυστυχώς όλη αυτή η προβληματική της Εικονομαχίας σχετικά με τα όρια και τον χαρακτήρα της εξεικόνισης ακόμη και σήμερα παραμένει άγνωστη και στον δυτικό κόσμο αλλά και εδώ στην Ελλάδα, γι' αυτό και ο δυτικός πολιτισμός της εικόνας δεν την έλαβε ποτέ υπόψη του. Δηλαδή ακόμα και σε πανεπιστημιακά συγγράμματα δεν θα βρείτε πουθενά την αισθητική εικονολογική σκέψη των Πατέρων της Εκκλησίας του 8ου και 9ου αιώνα. Και είναι κρίμα, γιατί είναι πολύ σημαντική προβληματική αφού ανατρέπει πάρα πολλά πράγματα στη ζωγραφική πράξη.

—**Υπάρχει μια λέξη που χρησιμοποιείτε και μου έκανε εντύπωση, η «παροντοποιήση».** Τον όρο αυτόν δεν θυμάμαι αν τον χρησιμοποιεί άλλος, είναι προσωπική επιλογή. Πάντως, ως έννοια, υπάρχει στην ορθόδοξη γενικότερα θεολογία, κυρίως στη λειτουργική, και έχει να κάνει με την αντίληψη ότι όσα συμβαίνουν μέσα στον ναό, στη διάρκεια της λατρείας, τελούνται σε παροντικό χρόνο. Στην ορθόδοξη εκκλησία ο χρόνος ύπαρξης είναι το παρόν. Δηλαδή, όταν τελείται η Θεία Ευχαριστία, αν και υπάρχει η

07

Ο βυζαντινός λόγιος Αρέθας. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 50x70 εκ., 2010.



ανάμνηση ενός συμβάντος, του Μυστικού Δείπνου, θεωρείται ότι δεν είναι η απλή ανάμνηση ενός γεγονότος που έγινε τότε αλλά ένα γεγονός το οποίο συμβαίνει τώρα και έχει αναφορά σε εκείνο του παρελθόντος. Δηλαδή ό,τι συνέβη τότε, που πήρε ο Χριστός το ψωμί, το κρασί, το ευλόγησε, το μετέβαλε σε σώμα και αίμα του και κοινώνησαν οι μαθητές του εκεί, αυτό γίνεται σε κάθε Θεία Λειτουργία. Άρα ο χρόνος τέλεσης είναι το παρόν. Γι' αυτό τόσο στην υμνογραφία όσο και σε άλλα λειτουργικά κείμενα χρησιμοποιείται παροντικός χρόνος. Για παράδειγμα, αναφέρεται ότι ο «Χριστός γεννάται», κι όχι ότι ο «Χριστός γεννήθηκε» γιατί στη συνείδηση της Εκκλησίας αυτό δεν είναι μια απλή ιστορική αναφορά. Γράφεται επίσης πως ο Χριστός «Σήμερον κρεμάται επί ξύλου», που είναι παροντικός χρόνος.

Αυτό ακριβώς πιστεύω πως συμβαίνει και στην τέχνη της εικονογραφίας. Ο χρόνος δηλαδή στον οποίο συμβαίνουν τα πράγματα στην εικόνα είναι παροντικός. Δεν πρόκειται για απλή αναπαράσταση ενός γεγονότος που έγινε στο παρελθόν αλλά για μια μεταφορά αυτού του συμβάντος στον χωροχρόνο του ναού, μέσα στον χώρο που συμβαίνουν τα γεγονότα της λατρείας. Με την έννοια αυτή ο χωροχρόνος της εικόνας δεν είναι πλέον αναπαριστατικός, δηλαδή δεν είναι παρελθοντικός, αλλά παροντικός.

Γι' αυτό και υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι αναπαράστασης. Σε μια αναγεννησιακή ζωγραφιά ο ζωγραφικός χώρος είναι πίσω από την εικόνα — γιατί έτσι είναι η ζωγραφική αυτή φτιαγμένη — ώστε να δίνεται στον θεατή η εντύπωση ότι υπάρχει βάθος, μια διακεκριμένη άλλη ει-

08
Σχεδιάζοντας την Πλατυτέρα. Κάρβουνο σε σοβά. Ναός Παναγίας Φανερωμένης, Βουλιαγμένη, 2010.

09
Πλατυτέρα. Αυγοτέμπερα σε σοβά. Ναός Παναγίας Φανερωμένης, Βουλιαγμένη, 2010.





08

κονική πραγματικότητα στην οποία ζει ό,τι ει-
κονίζεται. Στη βυζαντινή ζωγραφική αυτό αντι-
στρέφεται. Ο ζωγραφικός χώρος δηλαδή είναι
μπροστά από την εικόνα και ταυτίζεται με τον
πραγματικό χώρο και τα πράγματα μοιάζουν
σαν να φεύγουν από την επιφάνεια και να έρχο-
νται εδώ. Αυτό ως προς τον χώρο. Όσον αφορά
τον χρόνο, όπως είπαμε, είναι παροντικός. Για
ποιον λόγο; Για παράδειγμα, σε μια μονοπρό-
σωπη ζωγραφιά, όταν ένα πρόσωπο εικονίζε-
ται μετωπικά, σε όποιο σημείο και αν σταθείτε
ως θεατής, σας κοιτάζει — αυτό δεν αφορά μόνο
τα πρόσωπα, αλλά σε αυτά είναι πιο κατανοη-
τό. Ακόμη και αν μετακινηθείτε, το πρόσωπο
θα σας παρακολουθεί. Άρα ο χρόνος του είναι
ο δικός σας χρόνος, δηλαδή είστε μαζί. Γι' αυτό
λέμε ότι τα πράγματα παροντοποιούνται. Γιατί
έρχονται στο εδώ και τώρα. Αυτό βέβαια αντα-
νακλά τη συνολική εκκλησιαστική εμπειρία, δη-
λαδή ό,τι συμβαίνει στη σύναξη της Ευχαριστί-
ας, στη λατρεία.

—*Χρησιμοποιείτε επίσης τη λέξη «εξεικονι-
σμός» αντί για απεικόνιση. Είναι ένας όρος που
σχετίζεται με τη βυζαντινή ζωγραφική;* Ναι,
νομίζω ότι είναι πιο σωστός όρος. Δεν θυμάμαι
αν οι παλαιοί χρησιμοποιούν το «εξεικονίζω»,
σίγουρα χρησιμοποιούν λέξεις πιο ρεαλιστικές
και απτικές. Εκτός από το «εικονίζω» χρησι-
μοποιούνται παράλληλα και όροι που ταιριάζ-
ουν πιο πολύ στη χαρακτηριστική: «τυπώνω», «απο-
τυπώνω», «απομάσσω» γιατί ο τρόπος που το
σκέφτονταν είναι ότι έχεις μια μορφή και την
τυπώνεις στην ύλη κάνοντας μια μηχανική σχε-
δόν παραγωγή.

—*Όπως λέμε «μου εν-τυπώθηκε».* Ακριβώς.
Αυτό είχε κάποια σημασία δηλαδή γι' αυτούς.

—*Πρόσεξα επίσης ότι δεν χρησιμοποιείτε τη
λέξη «αγιογραφία». Συνήθως μιλάτε για «ζω-
γραφική».* Κατ' αρχήν ο όρος «αγιογραφία» εί-
ναι νεολογισμός. Τον εισήγαγε ο Κόντογλου
γύρω στο '60, δεν υπάρχει πουθενά καταγε-
γραμμένος, σε καμία πηγή. Παντού γίνεται λό-
γος για «ζωγραφική». Δεν προτιμώ τον όρο
«αγιογραφία», παρότι είναι σχετικά καθιερω-
μένος, διότι φορτίζει με έναν περίεργο τρόπο
αυτή τη ζωγραφική. Την αποσπά εντελώς από
το σώμα της παγκόσμιας ζωγραφικής και την
κατατάσσει σε ένα άλλο γένος, σε αυτό που θα
χαρακτηρίζαμε «ιερή τέχνη». Πράγμα το οποίο
είναι απολύτως ξένο προς τη βυζαντινή και γε-
νικότερα την ελληνική παράδοση. Δεν υπήρξε

ποτέ μια ζωγραφική που να θεωρείται ιερή. Ιε-
ρότητα έχει το θέμα, όχι η ζωγραφική. Γι' αυτό
και οι άνθρωποι ζωγράφιζαν με τον ίδιο τρόπο
τον Χριστό και τους ήρωες, σκηνές καθημερι-
νές, κοινά θέματα δηλαδή. Διότι η ζωγραφική
δεν ήταν «αγιογραφία». Η αγιογραφία ήταν το
θέμα, η ζωγραφική ήταν ζωγραφική. Όπως η
ελληνική γλώσσα. Με την ίδια γλώσσα οι άν-
θρωποι έψαλλαν τον Θεό ή έβριζαν.

—*Σε ξωκλήσια, σε εικονοστάσια στους δρόμους,
σε πανηγύρια και αλλού, τουλάχιστον πριν επι-
κρατήσει η πλαστικοποίηση μικρογραφιών,
συναντούσαμε εικόνες, ευτελή αντίγραφα σε
χαρτί, κορνιζαρισμένες ή όχι με πηγάκια, και
σε αυτές οι μορφές είχαν συνήθως μιαν άλλη έκ-
φραση, πιο δυτικότερη, πιο εξανθρωπισμέ-
νη. Θα μπορούσε αυτό το ύφος να έχει σχέση με
τους Ναζαρηνούς;* Αυτό ήταν ένα ύφος ζωγραφι-
κό που είχε επικρατήσει για πολύ καιρό και συνε-
πώς κάποιες από αυτές τις εικόνες έχουν αναπα-
ραχθεί και υπάρχουν σε εκκλησίες, ακόμα και σε
μεγάλες εκκλησίες, όχι μόνο σε μικρά παρεκκλή-
σια. Δηλαδή, σε αρκετούς ναούς εξακολουθούν
να υπάρχουν εικόνες αυτής της περιόδου με τα
στοιχεία αυτά που ονομάζουμε συλλήβδην ναζα-
ρηνή ζωγραφική — ανήκουν σε διάφορες τάσεις
αλλά τα χαρακτηρίζουμε γενικώς ναζαρηνή ζω-
γραφική. Είναι ένα ύφος ζωγραφικό που είχε επι-
κρατήσει κοντά έναν αιώνα στον ελλαδικό χώρο
και συνεπώς είναι διαδεδομένο.

Η βυζαντινή εικόνα είναι δομημένη από διά-
φορα στοιχεία: το πρώτο στοιχείο της είναι οι
μορφές των εικονιζομένων που είναι ένα στα-
θερό στοιχείο, θα έλεγα, μέσα σε όλη τη διάρ-
κεια της περιόδου η οποία ξεκινάει από την Ει-
κονομαχία και φθάνει μέχρι σήμερα. Γενικώς οι
μορφές δεν αλλάζουν. Το δεύτερο στοιχείο που
είναι αρκετά σταθερό, τουλάχιστον μέχρι την
επικράτηση της ναζαρηνής ζωγραφικής, είναι
η «γλώσσα», η βυζαντινή ζωγραφική. Όμως το
στυλ, το ύφος δηλαδή, είναι εξαιρετικά ρευστό —
υπάρχουν πάρα πολλές Σχολές αγιογραφίας ή εν
πάση περιπτώσει εκκλησιαστικής ζωγραφικής
και το ύφος αλλάζει διαρκώς. Ήδη στην εποχή
της δυναστείας των Μακεδόνων (10ος–11ος αι.)
υπάρχουν κάποιες τάσεις, σχηματοποιούνται
μετά σε αυτό που ονομάζουμε κοινή βυζαντινή
ζωγραφική, στη συνέχεια στην παλαιολογία ζωγραφι-
κή, μετά στην κρητική κ.ο.κ. Υπάρχουν πολλά
και διάφορα παρακλάδια, με ποικίλες επιδρά-
σεις, είτε από την αρχαία ελληνική ζωγραφική
είτε από την Ανατολή (Άραβες κ.ά.) είτε από τη
Δύση — επιδράσεις από τη Δύση έχουμε από τον



09

150 αιώνα και μετά. Συνεπώς μια εικόνα αρκετά μεταγενέστερη είναι λογικό να έχει επιδράσεις από τον δυτικό κόσμο. Ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζει τη δυτική ζωγραφική είναι ότι επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό σε αυτό που λέμε συναίσθημα. Κάποιοι αγιογράφοι, κυρίως της Κρητικής Σχολής, δανείστηκαν τέτοια στοιχεία και τα ενσωμάτωσαν στην εικόνα. Γι' αυτό και μπορεί να δει κανείς αρκετές εικόνες εκείνης της περιόδου να εκφράζουν έναν συναισθηματισμό που είναι σχετικά άγνωστος σε περασμένες εποχές.

Είναι μια φυσιολογική, θα έλεγα, επίδραση. Εφόσον δεν αλλοιώνονται τα υπόλοιπα στοιχεία της εικόνας, δεν νομίζω ότι υπάρχει κάποιο πρόβλημα. Ήταν το εικαστικό ύφος μιας εποχής.

— Ποια είναι η δική σας σχέση με τη βυζαντινή ζωγραφική; Δηλαδή τι κρατάτε και πού ξεμακρύνετε; Θέλω να πιστεύω ότι κρατώ τα βασικά στοιχεία αυτής της γλώσσας, δηλαδή το βυζαντινό σύστημα, τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται κανείς τον χώρο, τη σχέση της εικόνας με τον θεατή, τέτοιου είδους πράγματα, τη βασική δομή. Όσον αφορά τη δική μου «διαφοροποίηση», τον προσωπικό χειρισμό της βυζαντινής ζωγραφικής, θα έλεγα ότι οπωσδήποτε το ύφος, ο τρόπος που γράφω τα πράγματα, είναι δικό μου, είναι προσωπικό. Ο σχεδιασμός της φιγούρας, η πτυχολογία, ο τρόπος που χειρίζομαι τον ρυθμό είναι πολύ προσωπικός, σε βαθμό που οι άνθρωποι αμέσως αναγνωρίζουν ότι το έργο είναι δικό μου. Ωστόσο, αυτό το προσωπικό ύφος προέκυψε πολύ απλά, χωρίς να το έχω ποτέ επιδιώξει. Υπάρχουν και άλλα στοιχεία διαφοροποίησης, δευτερεύοντα ίσως, αλλά από μία άποψη είναι κι αυτά σημαντικά. Δηλαδή, στην ίδια τη ζωγραφική εισηγούμαι κάποια πράγματα, σχετικά δειλά, δεν είναι εύκολο, τουλάχιστον στην εκκλησιαστική της εκδοχή. Γιατί στην κοσμική ζωγραφική είναι σίγουρα πολύ διαφορετική η κατάσταση, εκεί κάνω τολμηρά ανοίγματα, πολύ πιο ανοιχτούς διαλόγους με ζωγράφους, κατά κύριο λόγο του Μοντερνισμού όπου υπάρχουν πολύ θεμελιώδεις προτάσεις. Όσον αφορά την εκκλησιαστική ζωγραφική σε μία σειρά έργων που εξέθεσα στην Αγιορείτικη Εστία στη Θεσσαλονίκη και στο Βυζαντινό Μουσείο, υπήρξαν κάποιες προτάσεις. Έκανα μια απόπειρα αρκετά διαφορετικής διαχείρισης του τοπίου, του χώρου δηλαδή. Το τοπίο σχεδόν παύει να έχει τρίτη διάσταση. Η πλαστικότητα και η ένταξή του στη σύνθεση γίνεται πια μέσα από τη γραμμή. Είναι δηλαδή σαν ένα είδος διακο-

σμπτικής γραφής που υπάρχει στο περιβάλλον. Γίνεται ένας δεύτερος αφηγηματικός κύκλος πίσω από την κύρια μορφή. Συνήθως συνδέεται με το πρόσωπο, αλλά το τοπίο παύει πια να είναι έστω και υπαινικτικά αυτό που είναι ο χώρος στη βυζαντινή ζωγραφική, γίνεται ένα είδος διακοσμητικού φόντου όπου χρησιμοποιώ διάφορα στοιχεία, ακόμη και γραφή, δηλαδή γράφω πολλές φορές. Αυτά είναι λοιπόν στοιχεία και προτάσεις που πρώτη φορά εμφανίζονται στην εκκλησιαστική ζωγραφική. Προσπαθώ όμως όλο αυτό να είναι οργανικά δεμένο και οπωσδήποτε να ακολουθώ το γενικότερο σκεπτικό της βυζαντινής ζωγραφικής.

— Η γραμμή όμως, που τώρα μόλις αναφέρατε, δεν έχει επικουρικό ρόλο στη βυζαντινή ζωγραφική; Το ρωτάω επειδή διάβασα ότι η γραμμή στις βυζαντινές εικόνες είναι η υπόσταση του χρώματος. Ακριβώς.

— Είναι δευτερεύων ο ρόλος της; Δεν είναι καθόλου δευτερεύων! Απλώς θα λέγαμε ότι έχει μια λειτουργία λιγότερο εμφανή και κραυγαλέα. Η βυζαντινή ζωγραφική σίγουρα είναι μια ζωγραφική που χτίζει τις μορφές της με χρώμα. Το χρώμα δηλαδή δεν είναι διακοσμητικό, είναι δομικό στοιχείο. Όμως επειδή δεν υπάρχει βάθος, προκειμένου να λειτουργήσει το παζλ των διαφορετικών χρωμάτων, τα χρώματα οριοθετούνται σε κλειστές φόρμες. Άρα εκ των πραγμάτων είναι «γραμμένα», έχουν ένα περίγραμμα. Αυτό το περίγραμμα είναι η γραμμή. Η γραμμή όμως δεν πρέπει ποτέ να πάψει να είναι χρώμα. Δηλαδή δεν πρέπει ποτέ να απομακρυνθεί από το χρώμα, το οποίο φέρει, τόσο ώστε να σπάσει, να γίνει ένα ξένο στοιχείο. Δηλαδή, αν έχεις ένα κόκκινο χρώμα δεν πρέπει να το γράψεις με ένα μαύρο. Αν το γράψεις με ένα μαύρο, ουσιαστικά το αποσπάς, το σπάζεις, και αυτό έχει πολλές επιπτώσεις γενικότερα στη σύνθεση. Πρέπει να γράψεις το κόκκινο, ας πούμε, με ένα πιο σκούρο κόκκινο. Ίσα ίσα να οριοθετηθεί χωρίς να το σπάσεις. Γι' αυτό ακριβώς η γραμμή να μην είναι το όριο του χρώματος αλλά είναι διακεκριμένο όριο του χρώματος, γίνεται γραμμή χωρίς όμως να αποστασιοποιηθεί από το χρώμα. Όμως, σε αυτή την περίπτωση που συζητάμε τώρα, η γραμμή είναι σαφέστατα γραφή. Δηλαδή μπορεί να είναι ένα κυπαρισσί χρώμα πίσω ή ένα σκούρο κόκκινο και μπορεί αυτό να το γράψεις με ένα χρώμα λευκό, ή ένα κόκκινο και να το γράψεις με μαύρο. Υπάρχει μια διαφορετική λειτουργία των πραγμάτων εκεί. Τέ-



10



11



12



10
«Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης».
Εικονογράφηση στο ομώνυμο διήγημα του Αλ. Παπαδιαμάντη.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 25x35 εκ., 2008.

11
«Ερως Ήρως».
Εικονογράφηση στο ομώνυμο διήγημα του Αλ. Παπαδιαμάντη.
Αυγοτέμπερα σε χαρτί, 50x70 εκ., 1994.

12
Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 40x50 εκ., 2009.

τοιες διαστάσεις συναντάμε σε παλιότερες φάσεις της βυζαντινής ζωγραφικής αλλά κανείς δεν το πήγε τόσο μακριά προς αυτή την κατεύθυνση. Ανάλογα πράγματα μπορεί να δει κανείς για παράδειγμα στην κομνήνεια ζωγραφική, όπου τα διακοσμητικά στοιχεία στα ενδύματα, στα μαλλιά ακόμη, είναι πολύ λειτουργικά στοιχεία, πολύ κοντά σε αυτό που περιγράψαμε, αλλά δεν είναι τόσο πολλά ούτε έχουν τόσο οργανική σημασία.

—**Θα ήθελα να επιστρέψουμε για λίγο στη δική σας ζωγραφική. Πρόσεξα ότι στο βάθος της εικόνας συχνά έχετε κάποια κτίσματα που μοιάζουν να γκρεμίζονται.** Αυτά τα κτίσματα στην πραγματικότητα είναι μια έρρυθμη οργάνωση των στοιχείων. Δηλαδή είναι κάποια πράγματα που κινούνται προς μία κατεύθυνση και κάποια άλλα προς την αντίρροπη κατεύθυνση δημιουργώντας ένα ρυθμικό γεγονός. Στη βυζαντινή ζωγραφική δεν έχουμε μια «αναπαράσταση» του φαινομενικού κόσμου. Είναι μία γραφή πραγμάτων τα οποία συχνά ή σχεδόν πάντα έχουν μια πλαστικότητα, μια τρίτη διάσταση, όμως δεν είναι μια αναπαράσταση του χώρου ούτε του χρόνου. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο υπάρχει ελευθερία από τον καλλιτέχνη να χρησιμοποιήσει αυτά τα στοιχεία, τα κτίρια, για παράδειγμα, ή τα βουνα για να μπορέσει να δημιουργήσει αντίρροπες δυνάμεις μεταξύ των πραγμάτων, για να δώσει έτσι μια ρυθμική αγωγή, όπου η βασική επιδίωξη πάντοτε είναι να υπάρχει η αίσθηση στον θεατή ότι τα πράγματα υπάρχουν σε μια κατάσταση δυναμικής ισορροπίας: κίνηση εν στάσει και στάση εν κινήσει. Αυτό είναι η βασική αισθητική απαίτηση της εικόνας, κι αυτό έχει πολλές και σημαντικές διαστάσεις. Δεν γίνεται τυχαία ούτε είναι μια δευτερεύουσα επιδίωξη. Είναι πρωτεύουσα εικαστική επιδίωξη.

—**Στη βυζαντινή τέχνη ή γενικότερα;** Θα έλεγα ότι ισχύει για σχεδόν όλες τις μορφές του βυζαντινού πολιτισμού αλλά στη ζωγραφική κατ' εξοχήν. Θεωρώ ότι ο ρυθμός είναι το μέσον — μέσα από τον ρυθμό το αντικείμενο ή τα αντικείμενα συντίθενται, ενώνονται και στη συνέχεια κάνουν κάτι ακόμα πιο σημαντικό, υπερβαίνουν μια στατική αυτονομία ή αυθυπαρξία απέναντι από τον θεατή και βγαίνουν από το πλαίσιο της εικόνας, είτε αυτό είναι ο χώρος του ναού είτε είναι οποιοσδήποτε χώρος αν πρόκειται για μια φορητή εικόνα, προκειμένου να έχουν ένα είδος αισθητικής ενότητας με τον θεατή. Το πιο απλό παράδειγμα αυτής της

φιλοσοφίας είναι ο τρόπος που ζωγραφίζεται ένας Παντοκράτορας: ζωγραφίζεται πάντοτε με σημείο αναφοράς τον εισερχόμενο στον ναό. Δηλαδή αυτός που μπαίνει σηκώνει τα μάτια ψηλά και βλέπει τον Παντοκράτορα να τον κοιτάζει. Και είναι έτσι ζωγραφισμένος, ώστε σε οποιοδήποτε σημείο του ναού κι αν σταθείς, έχεις την αίσθηση ότι εκείνος σε κοιτάζει. Αυτή είναι η καλύτερη περιγραφή του ρυθμού, αυτός είναι ο ρυθμός. Ο ρυθμός δηλαδή είναι η διαχείριση των δυνάμεων, των ενεργειών ενός εικαστικού έργου ώστε το εικαστικό έργο να γίνει μια ζώσα παρουσία.

—**Στο βιβλίο σας Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η βυζαντινή εικόνα (εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001) πραγματεύεστε τη βυζαντινή τέχνη της περιόδου πριν από την Εικονομαχία. Παρουσιάζετε ενδεικτικά την εικόνα της Βρεφοκρατούσας Παναγίας ανάμεσα στον Άγιο Θεόδωρο και στον Άγιο Γεώργιο από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Η έκφραση του προσώπου της Παναγίας και του Χριστού προδίδει, γράφετε, έναν τεχνοτροπικό συγκρητισμό από αναφομοίωτα στοιχεία ελληνιστικού νατουραλισμού και εξπρεσιονισμού της Ύστερης Αρχαιότητας. Το όριο, δηλαδή, που δέτετε για τη μελέτη της κατανόησης βυζαντινής εικόνας με τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα είναι η Εικονομαχία.** Αυτή είναι παλαιохριστιανική εικόνα του 7ου αιώνα. Είναι παλιά. Ανήκει σε μια ομάδα τριών εγκυστετικών εικόνων που βρίσκονται εκεί, στο Σινά.

—**Έχει μια ιδιαίτερη έκφραση αυτή η Παναγία, μια λοξή ματιά...** Ναι, αυτή η εικόνα, όπως και οι άλλες δύο που είναι στην ίδια ομάδα, ο Χριστός και ο Άγιος Πέτρος, είναι εικόνες που έχουν ανάμεικτα στοιχεία. Βλέπουμε σε αυτές έναν εκλεκτικό συνδυασμό στυλιστικών στοιχείων, που προέρχονται και από τον ελληνιστικό νατουραλισμό, όπως εκφράζεται στα Φαγιούμ, αλλά και από ένα άλλο ρεύμα της Ύστερης Αρχαιότητας, αυτό που οι ιστορικοί Τέχνης ονομάζουν εξπρεσιονισμό της Ύστερης Αρχαιότητας. Οι δύο αυτές μορφές των Αγίων στις οποίες αναφερθήκατε είναι πιο κοντά σε αυτό το δεύτερο ρεύμα, ενώ η Παναγία ανήκει μάλλον στον ελληνιστικό νατουραλισμό, γι' αυτό το πρόσωπό της, όπως και του Χριστού, είναι πιο νατουραλιστικά σε σχέση με τους άλλους εικονιζόμενους.

—**Δεν μπόλιασαν τη βυζαντινή εικόνα αυτές οι δύο τάσεις;** Το αντίθετο, μπολιάστηκαν. Δηλαδή

δή αυτά τα δύο ρεύματα τελικά συνετέθησαν και δημιούργησαν αυτό που είναι η βυζαντινή ζωγραφική. Από την πρώτη τάση, τον εξπρεσιονισμό της Ύστερης Αρχαιότητας, οι ζωγράφοι των βυζαντινών χρόνων πήραν κυρίως τον τρόπο σύνθεσης, την αντίληψη ότι η σύνθεση δεν είναι αναπαράσταση αλλά γραφή και γι' αυτό υπάρχει ελεύθερη διαχείριση των πραγμάτων στον χώρο. Δεν έχουμε βάθος, όλα συμβαίνουν επάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Αυτό είναι κληρονομιά από τον εξπρεσιονισμό. Από την ελληνιστική παράδοση, αντίθετα, πήραν κατά κύριο λόγο τον όγκο. Η πλαστικότητα που έχουν οι βυζαντινές εικόνες είναι ουσιαστικά κληρονομιά της ελληνιστικής, και άρα της κλασικής ελληνικής τέχνης.

—**Σώζονται κάποια μνημεία;** «Μνημεία» δεν έχουμε. Έχουμε κυρίως ανάγλυφα ή μικρογραφίες. Από ζωγραφικά μνημεία δεν υπάρχει κάτι ιδιαίτερο, δεν είχαν εφαρμοστεί αυτά τα στοιχεία στη βυζαντινή εικονογραφία. Αυτά είναι ρεύματα του ελληνορωμαϊκού κόσμου, της Ύστερης Αρχαιότητας και της Ρωμαϊκής περιόδου. Κάποια στιγμή συναντήθηκαν και οι καλλιτέχνες τα υιοθέτησαν επιλεκτικά. Η ζύμωση αυτή διήρκεσε αιώνες, ώσπου προέκυψε αυτό που ξέρουμε ως βυζαντινή ζωγραφική. Είναι ένα πάντρεμα στοιχείων από τα δύο αυτά ρεύματα.

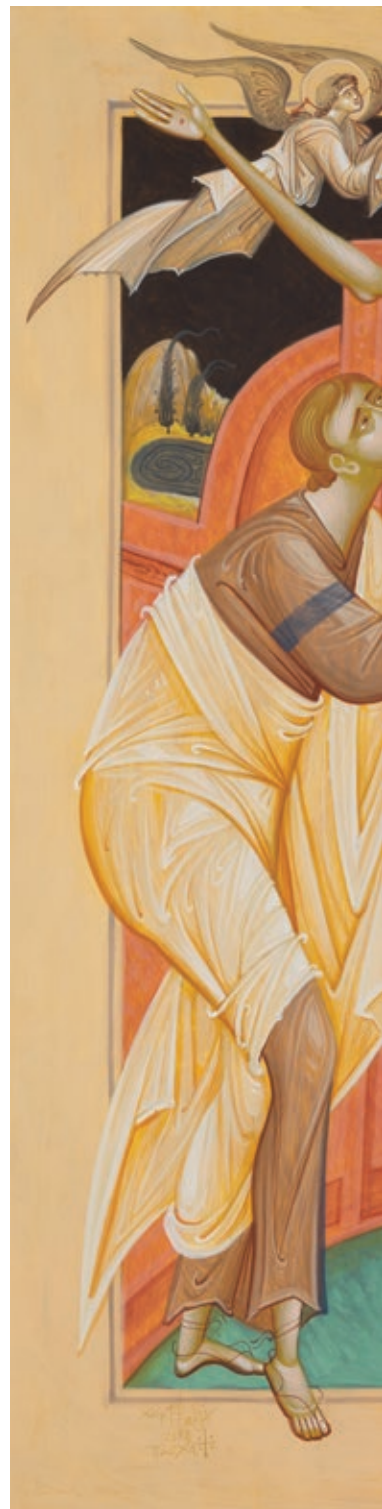
—**Θα θέλατε να μας μιλήσετε για την τεχνική Giclée που χρησιμοποιείτε;** Είναι ουσιαστικά μια τεχνική εκτύπωσης στην οποία χρησιμοποιούνται πολύ υψηλής ανάλυσης εκτυπωτές με πολλά χρώματα. Η βασική διαφορά είναι ότι η εκτύπωση γίνεται με μελάνια pigments, με χρωστικές δηλαδή που έχουν την ίδια διάρκεια ζωής με τα χρώματα που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι. Και συνήθως η εκτύπωση γίνεται επάνω σε αρχειακά χαρτιά είτε σε αντίστοιχους μουσαμάδες.

—**Τι ενδιαφέρον βρίσκει ένας καλλιτέχνης σε αυτή την τεχνική;** Το ενδιαφέρον σίγουρα είναι κυρίως στο κομμάτι της ψηφιακής ζωγραφικής. Αυτό νομίζω έχει, τουλάχιστον για μένα, μεγάλο ενδιαφέρον, επειδή αλλάζουν άρδην οι συνθήκες της δημιουργικής διαδικασίας. Δουλεύεις δηλαδή σε μια πολύ μικρή σχετικά επιφάνεια, ενώ θέλεις να φτιάξεις ένα πολύ μεγάλο έργο, άρα αυτόματα θα πρέπει να μάθεις να χειρίζεσαι τις διαστάσεις. Δηλαδή να φτιάξεις ένα πράγμα μικρό και να ξέρεις πώς θα δείξει μεγάλο. Αυτό απαιτεί εξοικείωση. Πρέπει να δουλεύεις

σε μια ταμπλέτα που είναι 20 εκ. και το έργο να τυπωθεί 1,5 μ., για παράδειγμα. Είναι τεράστια η διαφορά. Μια άλλη μεγάλη δυσκολία είναι η εξής: Όταν κάνεις μια παράσταση πολυπληθή, είναι δύσκολο να έχεις συνολική εποπτεία, γιατί για να δουλέψεις θα κάνεις zoom, θα μεγεθύνεις μια περιοχή, αλλά την ώρα εκείνη δεν βλέπεις το όλον. Βλέπεις ένα μικρό κομμάτι μόνο. Η πιο μεγάλη δυσκολία είναι αυτή, η έλλειψη εποπτείας του συνολικού έργου ενώ δουλεύεις. Άρα χρειάζεται ειδική εξάσκηση.

—**Έχει ενδιαφέρον και ο πειραματισμός;** Ναι. Το βασικό πλεονέκτημα είναι ότι παρακάμπτονται κάποιες τεχνικές δυσκολίες, όχι με την έννοια της «δυσκολίας» αλλά της δυσχρησίας. Δηλαδή για να φτιάξω το χρώμα θα πρέπει να κάνω κάποιες κινήσεις: να πάρω αυγό, να πάρω νερό, πάνω σε ένα τζάμι, να πάρω χρωστική, να το ανακατώσω, να προσθέσω ξανά και ξανά, μέχρι να βρω τη σωστή σύσταση, να σκουπίσω κατάλληλα το πινέλο μου, δηλαδή θέλω πολύ χρόνο μόνο για να φτιάξω τη χρωστική μου, ώστε μετά ναβάλω πάνω στον πίνακα το χρώμα. Στην ψηφιακή ζωγραφική η διαδικασία αυτή ελαχιστοποιείται. Κάνω ένα κλικ και αμέσως βρίσκω τον τόνο που θέλω. Οπότε αυτό ακριβώς μου έδωσε τη δυνατότητα να κάνω μια ζωγραφική πιο ενστικτώδη. Δηλαδή να μη χρειάζεται να παρεμβαίνει αυτή η δυσκολία του τεχνικού μέρους αλλά να δουλεύω σχεδόν αυθόρμητα και συνεχώς. Αυτό πιστεύω ότι έδωσε έναν πολύ πιο αυθόρμητο χαρακτήρα στη ζωγραφική μου. Βέβαια, έχει άλλες δυσκολίες αλλά έχει και τη δική του γοητεία. Αν μπορεί κανείς να βρει τον ρυθμό του και έναν τρόπο να μπορεί να το ελέγχει, νομίζω είναι πολύ ενδιαφέρον. Τώρα από και πέρα η ψηφιακή ζωγραφική και η τεχνολογία που προϋποθέτει έχει πολλές διαστάσεις, έχει μέλλον, είτε μας αρέσει είτε όχι, και φέρνει μια καινούργια πραγματικότητα στα εικαστικά πράγματα που μάλλον ακόμα δεν την έχουμε δει ούτε τη συνειδητοποιούμε. Καλώς ή κακώς, με καλά και με αρνητικά στοιχεία, έτσι είναι πάντοτε.

—**Θα δυσκολευτούμε γιατί όταν έχεις συνηθίσει επί αιώνες...** Εμείς λειτουργούμε συνειρμικά πάντοτε με αναφορά στο αντικείμενο, κι αυτό είναι ένα θέμα. Κάτι το οποίο υπήρχε μέχρι πρότινος και στη μουσική. Δηλαδή η μουσική ήταν πρωτίστως ένα αντικείμενο, ένας δίσκος, ένα CD, μια κασέτα από την οποία έβγαινε ο ήχος. Πια δεν υπάρχει, η μουσική





13

13
Η ψηλάφηση του
Θωμά. Αυγοτέμπερα
σε ξύλο, 50x60 εκ.,
2020.



14

14
Ζωγραφίζοντας.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο.
Μόντρεαλ, Καναδάς,
2008.

είναι μόνο ψηφιακή. Κανείς δεν ενοχλείται. Παλιότερα η εικόνα, το θέαμα, ήταν θέατρο, ήταν πραγματικοί άνθρωποι εκεί. Τους έβλεπες, τους άγγιζες κ.λπ. Μετά αυτό έγινε κινηματογράφος, είναι άυλο κι όμως υπάρχει. Είναι στάδια από τα οποία περνάει η συνείδηση του ανθρώπου. Το υλικό στοιχείο έχει τη σημασία του, την αξία του, δεν πρέπει όμως να υπερεκτιμάται.

Σήμερα, ας πούμε, βλέπω πολλούς, και συναδέλφους μου, να μην μπορούν να δεχτούν ότι μπορώ να κάνω ψηφιακά κάτι το οποίο εκείνοι μπορεί να χρειαστεί να το κάνουν με ένα κοπίδι, για παράδειγμα. Εγώ μπορώ να χαράξω ένα αποτέλεσμα με μεγάλη ευκολία ψηφιακά. Και να τυπώσω μετά. Φτιάχνω μια ψηφιακή μήτρα, δηλαδή, με ζωγραφικό τρόπο. Εκείνος παίρνει ένα καλέμι, σκαλίζει και λοιπά, για να φτιάξει τη μήτρα. Και οι δύο τυπώνουμε σε χαρτί. Με τη διαφορά ότι η δική μου μήτρα είναι ψηφιακή, η δική του ένα ξύλο, ένας τσίγκος, οτιδήποτε άλλο. Δεν μπορεί να δεχτεί ότι αυτό το έργο είναι ισότιμο του άλλου, γιατί δεν έγινε με κάποιο υλικό μέσο. Νομίζω ότι υπάρχει μια υπερεκτίμηση του υλικού μέσου.

—Ίσως η άρνηση πηγάζει και από ένα ένστικτο επιβίωσης. Ίσως νιώδει ότι η τέχνη του κινδυνεύει. Μπορεί. Θεωρώ πως το καλύτερο θα ήταν να δεχτούμε με ανοιχτό μυαλό την ισοτιμία των τεχνικών. Όμως υπάρχει ακόμα έντονη αντίδραση στον εικαστικό κόσμο. Είναι πολ-



15



λοί παράγοντες, είναι ένα είδος εγωισμού συχνά των ανθρώπων να έχουν στην ιδιοκτησία τους το μοναδικό έργο που υπάρχει. Μάλιστα πρόκειται για μια πολύ σοβαρή ιστορία με πολλές και περίεργες διασυνδέσεις. Όμως, είτε το θέλουμε είτε όχι, ο ψηφιακός κόσμος είναι εδώ.

—*Είναι φανερό ότι σας αρέσει ο χαρακτήρας Τάσος.* Ε ναι, βέβαια. Ο Τάσος είναι πολύ σημαντικός χαρακτήρας. Μου αρέσει ως χαρακτήρας αλλά μου αρέσει και ο τρόπος του, το ζωγραφικό του ύφος, που έχει και πολλά βυζαντινά στοιχεία.

—*Αναγνώρισα κάτι από το ύφος του στα έργα σας.* Έχουν κοινή αναφορά στα βυζαντινά, γι' αυτό. Η δουλειά του Τάσου έχει αρκετά βυζαντινά, λαϊκά στοιχεία, όπως και η δική μου.

—*Όμως, από τα έργα σας που έχω δει, μου έμεινε η εντύπωση ότι εσείς συνδυάζετε τον «βυζαντινό ασκητισμό» με τη χαρά της ζωής.* Ναι. Ο Τάσος ήταν χαράκτης. Έκανε κυρίως ασπρόμαυρα έργα, εκτός από κάποια έγχρωμα. Στη δική μου δουλειά μία από τις βασικές μου παραμέτρους είναι ότι με ενδιαφέρει αυτό το οποίο παράγω να είναι ένα πολύ φωτεινό γεγονός, δηλαδή ένας διάλογος φωτός με φως παρά ένας διάλογος φωτός με σκότος, ένα *chiaroscuro*, θα λέγαμε. Γι' αυτό και οι επιλογές μου, εδώ και αρκετά χρόνια, είναι προς την κατεύθυνση αυτή τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, όταν ζωγραφίζω έναν ναό, όσο και στις φορητές εικόνες. Αυτό το «διαβάζει» κάποιος, το εισπράττει σαν ένα πιο χαρούμενο γεγονός ενώ πρακτικά, μένουμε προσωπικά ως καλλιτέχνη, με ενδιαφέ-

ρει αυτή η κατασκευή, αυτή η σύνθεση να είναι στην πραγματικότητα ένα προϊόν διαλόγου μεταξύ φωτός και φωτός.

—*Η μνημειακή ζωγραφική θα είναι φαντάζομαι κάτι το εξαντλητικό.* Βέβαια, τουλάχιστον με τον τρόπο που εμείς το κάνουμε — που θεωρώ ότι είναι και ο σωστός τρόπος, το να ζωγραφίζουμε δηλαδή επί τόπου πάνω στον τοίχο. Είναι πολύ κουραστικό γιατί έχεις σκαλωσιές, δύσκολες επιφάνειες.

—*Και το ότι ζωγραφίζεις από θέσεις που δεν ξέρω αν διευκολύνουν πάντα τη θέαση.* Η μεγαλύτερη δυσκολία σε όλα αυτά τα μνημειακά έργα είναι ότι, για παράδειγμα, όταν φτιάχνεις έναν τρούλο, είναι τόσες πολλές οι σκαλωσιές και σε τόσα επίπεδα που δεν βλέπεις τη συνολική εικόνα. Βλέπεις αποσπασματικά, κι αυτό είναι πολύ μεγάλη δυσκολία. Το συνολικό έργο το βλέπεις μόνο όταν έχουν φύγει πια οι σκαλωσιές, δηλαδή όταν έχει τελειώσει! Αυτό είναι δύσκολο γιατί πρέπει να έχεις μεγάλη εμπειρία, ώστε να κάνεις σωστές τομές, να έχεις σωστή ανθρωπομετρία, αναλογίες, χρώματα, να είναι σωστός ο ρυθμός, οι σχέσεις, να έχεις έναν καλό διάλογο με την αρχιτεκτονική φόρμα. Επίσης, πρόκειται για τεράστιες επιφάνειες. Πολλές φορές ένας τρούλος μπορεί να φτάνει τα 500, 600, 800 τετραγωνικά. Είναι τεράστια μεγέθη. Ο μεγαλύτερος τρούλος που έχουμε δουλέψει εμείς ήταν ένας τρούλος με διάμετρο 16 μέτρα, με μια περίμετρο γύρω στα 55 μέτρα. Είναι δύσκολο να χειριστείς τέτοια κλίμακα. Χώρια τη σωματική κόυραση. Ωστόσο, έχω πολύ καλούς συνεργάτες. Είναι όλοι πολύ ικανοί, κάνουν μεγάλο κομ-



15

«Θα μείνω πάντα ιδανικός κι ανάξιος εραστής». Εικονογραφώντας Ν. Καββαδία. Μελάνια σε χαρτί, 45x55 εκ., 2007.

16

Σχεδιάζοντας. Κάρβουνο σε σοβά.



16



17



18

17

«Τα παραθύρια». Από τη σειρά έργων με τίτλο «Ρεμπέτικα». Giclée Print, 70x70 εκ., 2016.

18

«Πραματευτής από τη Σιδώνα». Από ένα ποίημα του Γ. Σεφέρη. Giclée Print, 70x70 εκ., 2017.

μάτι της δουλειάς και με βοηθούν αλλά, οπωσδήποτε, είναι δύσκολο.

— **Δεν ξέρω ποια είναι η διαδικασία αλλά, ας πούμε, κάποιος μητροπολίτης είναι εκείνος που σας καλεί για να αγιογραφήσετε έναν ναό;** Συνήθως το κάλεσμα γίνεται από ενορίες, από έναν ιερέα, από μια κοινότητα και συνήθως υπάρχει μια έγκριση από τις μητροπόλεις. Αυτή είναι η συνήθης διαδικασία. Σπάνια υπάρχει μια ανάθεση κατευθείαν από τον Επίσκοπο. Υπάρχουν άνθρωποι που τους αρέσει αυτό που κάνουμε, πιστεύουν το ίδιο πράγμα με εμάς, ή σχεδόν, σχετικά με τη λειτουργία της εικόνας — ότι θα πρέπει να είναι κάτι το οποίο να είναι ζωντανό, να εξελίσσεται στον χρόνο— και μας καλούν να ζωγραφίσουμε.

— **Δυσκολεύονται να σας βρουν;** Καθόλου. Η αναζήτηση γίνεται κυρίως μέσα από το Διαδίκτυο. Σήμερα είναι εύκολο να σε βρουν, το δύσκολο είναι να κρυφτείς.

— **Μου λέγατε για τη σχέση εικόνας και θεατή στο Βυζάντιο που έρχεται σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στη Δύση.** Σε γενικές γραμμές, ναι. Δηλαδή, γενικώς η αντίληψη στον δυτικό πολιτισμό, ας πούμε από την Αναγέννηση και μετά, όπου πια δημιουργείται πραγματικά ένας ξεχωριστός, αυτόνομος πολιτισμός εικόνας, είναι ότι το έργο τέχνης είναι μια κατασκευή. Την ονόμαζαν μάλιστα έτσι. Για παράδειγμα, ο Dürer έλεγε ότι το έργο τέχνης είναι μια *costruttiva corretta*, δηλαδή ότι είναι μια ορθή κατασκευή η οποία αναπαριστά πιστά, σωστά τον κόσμο. Επομένως, μια κατασκευή η

οποία υπάρχει εκ προοιμίου απέναντι από τον θεατή, ο οποίος καλείται να έχει έναν διάλογο με αυτήν, να τη δει, αλλά εκείνη είναι ξεχωριστή απ' αυτόν. Αυτό σημαίνει ότι οι πλαστικές αξίες του έργου, δηλαδή το πώς φωτίζεται, το πώς πλάθονται τα πράγματα, το πώς συνδυάζονται τα στοιχεία μεταξύ τους, έχουν ένα σημείο αναφοράς, μια κάποια, θα λέγαμε, ορθότητα η οποία όμως δεν έχει καμία σχέση με τον θεατή. Είναι κάτι το οποίο αφορά το έργο καθαυτό, είναι μία αντικειμενική κατασκευή. Ο θεατής είναι ένας τρίτος που βλέπει το έργο, το κρίνει, μπορεί να κάνει όποιον διάλογο θέλει μαζί του, να αναπτύξει όποια συναισθήματα ή ιδέες κ.λπ. θέλει.

Στον βυζαντινό κόσμο δεν ισχύει αυτό. Το έργο τέχνης και ο θεατής είναι οργανικά δεμένα. Για παράδειγμα, το πώς φωτίζεται το έργο, το πώς φωτίζονται τα στοιχεία ενός έργου δεν έχει να κάνει με μια πηγή φωτός που υπάρχει και φωτίζει τα πράγματα ομοιόμορφα, σωστά, όπως γίνεται στη φύση. Ο τρόπος που φωτίζονται τα πράγματα έχει να κάνει με τον ρυθμό, και άρα έχει να κάνει με το πώς θα το δει ο θεατής. Ο θεατής επομένως γίνεται οργανικό κομμάτι του έργου τέχνης, είναι το σημείο αναφοράς της εικόνας και είναι ο λόγος για τον οποίο αναπτύσσονται έτσι κι όχι αλλιώς τα πράγματα. Χωρίς τον θεατή είναι ακατανόητο γιατί γίνονται έτσι. Αυτό δεν ισχύει στον δυτικό πολιτισμό εικόνας. Αυτό εννοώ με αυτή την αναφορά. Για να μην παρεξηγηθώ ότι δεν λαμβάνεται υπόψη ο θεατής. Βεβαίως, τα πάντα γίνονται για έναν θεατή. Όμως δεν είναι οργανικό κομμάτι του έργου τέχνης. Είναι έξω από αυτό.