

Αλέκος Βλ.Λεβίδης

Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 23/5/98

### Η μορφολογική καταγωγή των πορτραίτων του Φαγιούμ

---

Ο Ξενοφών στα «απομνημονεύματά» του (III,10,1) καταγράφει ένα διάλογο του Σωκράτη με το ζωγράφο Παράσσιο: Ο Σωκράτης ρωτάει τον Παράσσιο αν πιστεύει ότι η ζωγραφική, ούσα απεικόνιση των ορατών (εικασία των ορωμένων) μπορεί να αναπαραστήσει (απομimείσθαι) το «της ψυχής ήθος» δηλ. το χαρακτήρα. Ο Παράσσιος απαντάει: « Μα Σωκράτη, πώς είναι δυνατόν ν' απεικονισθεί κάτι που ούτε αναλογίες (συμμετρίαν) έχει ούτε χρώμα και γενικά είναι ολωσδιόλου αόρατο. « Με τη γνωστή του μέθοδο ο Σωκράτης τον οδηγεί σταδιακά να παραδεχτεί ότι το βλέμμα μπορεί να εκφράζει τη στοργή ή το μίσος και ότι αυτή η έκφραση των ματιών μπορεί ν' απεικονιστεί. Ότι η λύπη, η οργή, η χαρά αλλοιώνουν την έκφραση του προσώπου που κι αυτή μπορεί να

απεικονιστεί. Ότι η μεγαλοπρέπεια και το ελεύθερο φρόνημα και η ταπεινοφροσύνη και η δουλικότητα και η σωφροσύνη και η ευπείθεια και η αλαζονεία και η χυδαιότητα διαφαίνονται μέσω του προσώπου. « Τα καλά τε καγαθά και αγαπητά ήθη... ή τα αισχρά τε και πονηρά ... δια του προσώπου διαφαίνει...»

Δε γνωρίζουμε αν ο διάλογος που μεταφέρει ο Ξενοφών (μαθητής ο ίδιος του Σωκράτη) έγινε ποτέ. Η ακμή του Παράσσιου συμπίπτει με τη χρονολογία του θανάτου του Σωκράτη. Η ουσία Δε βρίσκεται εκεί. Θα μπορούσε άλλωστε ο Σωκράτης να συνδιαλέγεται με τον περίπου σύγχρονό του Πολύγνωτο ( ακμή του το 450 π.Χ.) τον οποίο ο Αριστοτέλης χαρακτηρίζει «αγαθό ηθογράφο», (καλό ζωγράφο χαρακτήρων).

Η ουσία βρίσκεται στο ίδιο το θέμα του διαλόγου. Είναι δυνατή η αναπαράσταση αισθημάτων, παθών, χαρακτήρων; Είναι δυνατή η αναπαράσταση του αόρατου;

Η ουσία βρίσκεται και στην απάντηση: Ναι, γιατί καθρέπτης της ψυχής είναι το πρόσωπο.

Αυτός ο διάλογος Δε θα μπορούσε να είχε γίνει ούτε στην Αίγυπτο, ούτε στη Μεσοποταμία αλλά ούτε και στην Ελλάδα του 7<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα ή στις αρχές του 6<sup>ου</sup>. Εκεί όμως στα μέσα του 6<sup>ου</sup> αι. βλέπουμε τους ζωγράφους, τους

αγγειογράφους μάλλον, να προσπαθούν να ξεφύγουν από τη γραμμική περιγραφική εικονογράφηση γνωστών επών και μύθων. Προσπαθούν να συναγωνιστούν τους ποιητές να αναπλάσουν και να ερμηνεύσουν, να εφεύρουν νέους αφηγηματικούς τρόπους να πλουτίσουν την εικόνα με τη διάσταση του αόρατου.

Παράδειγμα αυτή η αγγειογραφία από Αττικό αμφορέα, έργο του Εξηκία του 540 π.Χ. Θέμα της η αυτοκτονία του Αίαντα. Δεν παριστάνεται η πράξη της αυτοκτονίας. Η σκηνή τοποθετείται αμέσως πριν από την αυτοκτονία . Ο Αίαντας φαίνεται σκεπτικός, ίσως αναλογίζεται τις πράξεις που τον οδήγησαν εκεί, είναι αποφασισμένος; ακόμα αμφιταλαντεύεται; Ο θεατής γνωρίζει το μύθο και γνωρίζει και την έκβαση της σκηνής. Ο Ζωγράφος εκμεταλλεύεται αυτό το γεγονός και με τα ελάχιστα μέσα που διαθέτει καταφέρνει να φανερώσει το ήθος, το χαρακτήρα του ήρωά του. Ο Αριστοτέλης που γράφει την «Ποιητική» του περίπου δύο αιώνες αργότερα είναι σαν να αντλεί τον παρακάτω στοχασμό του απ ' αυτήν την εικόνα. Λέει ο Αριστοτέλης (ποιητ. 1450b, 7-9) «εστίν δε ήθος μεν το τοιούτον ό δηλοί την προαίρεσιν, οποία τις εν οίς ουκ έστι δήλον ή προαιρείται ή φεύγει...» χαρακτήρ είναι το στοιχείο που δηλώνει τη φύση μιας ηθικής αποφάσεως στις πράξεις όπου Δε γίνεται σαφές τι θέλει κανείς λη τι

αποφεύγει. Η επιλογή δηλαδή, σ' αυτήν την περίπτωση, του θανάτου έναντι μιας ντροπιασμένης ζωής αποκαλύπτει τον χαρακτήρα του ήρωα. Ο Ζωγράφος με τα ελάχιστα του μέσα, δίχως τη βοήθεια εξωζωγραφικών στοιχείων δημιουργεί μια εικόνα δραματικά έντονη που οδηγεί πέρα από την «όψη» στον στοχασμό. Κατορθώνει να ζωγραφίσει το αόρατο.

Το δεύτερο παράδειγμα είναι μια κύλιξ του ζωγράφου της Πενθεσίλειας όπως λέγεται. Αττικό και αυτό έργο εκατό χρόνια μεταγενέστερο από το προηγούμενο. Τα εκφραστικά μέσα του ζωγράφου είναι εμφανώς πλουσιότερα από εκείνα του Εξηκία, βρίσκεται ήδη σε άνθηση η μεγάλη ζωγραφική, δάσκαλοι όπως ο Πάναινος, ο Μίκων, ο Πολύγνωτος βρίσκονται στην ακμή τους. Ο Ζωγράφος δέχεται τα μηνύματα αυτής της ζωγραφικής και εδώ υπερβαίνει τα όρια της αγγειογραφίας. Θέμα η αμαζονομαχία. Ακριβέστερα ο φόνος της Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα. Κυρίως όμως αυτό που δεν φαίνεται δηλ. το πάθος το ερωτικό του Αχιλλέα που γεννιέται τη στιγμή που βυθίζει το σπαθί του στο στήθος της Πενθεσίλειας. Οι δύο ήρωες αντικρύζονται εκ του σύνεγκις, του πυρετικό βλέμμα του Αχιλλέα βυθίζεται μέσα στο παραιτημένο ή και ικετευτικό βλέμμα της βασίλισσας. Η δραματική ένταση, η υποβολή των συναισθημάτων εδώ επιτυγχάνεται μέσα από

την ανταλλαγή των βλεμμάτων. « Δια του προσώπου  
διαφαίνει...»

Σύμφωνα με την αρχαία οπτική το μάτι εκπέμπει φωτεινές ακτίνες, φωτίζει τρόπον τινά αυτό που θέλει να δει αλλά και δέχεται απώρροιες από τα αντικείμενα που βλέπει. Στην ενεργητική διαδικασία της όρασης αντιστοιχεί μια παθητική. Το να βλέπεις το πρόσωπο και τα μάτια του άλλου σημαίνει απαραίτητα ότι σε βλέπουν. Η ζωή η ίδια για τους αρχαίους συνδέεται με τη δυνατότητα του οράν. Η διακοπή των αμοιβαίων οπτικών σχέσεων δηλοί τον θάνατο. Αυτή η αμφισημία της έννοιας όψις στα αρχαία, αυτή η αντιμετάθεση των ρόλων ενυπάρχει στην ίδια την ετυμολογία της λέξης «πρόσωπον» :

προς-όψις 1: αυτό που είναι μπροστά, αυτό δηλαδή που αντικρύζουν τα μάτια ενός άλλου που κοιτάει (όψις με την εξ αντικειμένου έννοιαν)

2: αλλά και αυτό που βλέπει )όψις με την εξ υποκειμένου έννοιαν : η δυνατότητα του οράν, η όραση)

Παράδειγμα

- Στάμνοι, 530 π.Χ. Αποχαιρετισμός του Πολεμιστή,  
Ζωγράφος του Κλεοφώντα.

- Πομπηία, τοιχογραφία, Αχιλλέας παραδίδει τη Βρισηίδα στους απεσταλμένους του Αγαμέμνονα, περ. 70 μ.Χ. από πρωτότυπο του 300 π.Χ. -βλέμμα Αχιλλέα-
- Herculaneum, απόσπασμα τοιχογραφίας. Η Μήδεια σκέπτεται τον φόνο των παιδιών της, περ. 70 μ.Χ. αντίγραφο έργου του Τιμομάχου από το Βυζάντιο (50 π.Χ.;) - Ήθος «εκ του προσώπου» και στιγμή απόφασης-

Αυτά που παρουσιάσαμε δεν είχαν απλώς το χαρακτήρα μιας ιστορικής αναδρομής αλλά στόχος τους ήταν να καταδείξουν πώς και μέσα από ποιους δρόμους η ζωγραφική βρήκε το πρόσωπο.

Σ' όλες τις κοινωνίες, σε όλα τα κλίματα, οι άνθρωποι έχουν πρόσωπο. Αλλά όπως λέει στο εξαιρετικά ενδιαφέρον της βιβλίο 'Du masque au visage' η Françoise Frontisti Ducroux, « ...δεν είναι σίγουρο ότι όλες οι γλώσσες έχουν έναν όρο συγκεκριμένο για να το ονομάσουν. Σε πολλές γλώσσες υπάρχει ονοματολογία για το κεφάλι και τα μέρη του, μέτωπο, μάγουλα, μύτη, σιαγόνη, δίχως έναν όρο για το σύνολο. Υπάρχουν κοινωνίες που δεν κοιτάζονται κατά πρόσωπο, που ορισμένα πρόσωπα είναι απαγορευμένα, κρυμένα ή επικίνδυνα, του βασιλιά, του μάγου, των ισχυρών, των γυναικών».

Ζούμε σε μια κοινωνία που ακόμα μετράει το πρόσωπο και καλό είναι να θυμόμαστε από πού ξεκινάει αυτή η αποδοχή. Στη ζωγραφική η προσωπογραφία «ανακαλύφθηκε» από τους Έλληνες. Φυσικό συμπλήρωμα της ζωγραφιάς αλλά όχι και αναπόφευκτο. Παραδείγματος χάριν η Αιγυπτιακή ζωγραφική, παρ' όλο που κύριο θέμα της είναι ο άνθρωπος, δεν προχωράει πέρα από το κεφάλι. Πρόσωπο με την έννοια που το ανιχνεύσαμε στην Ελληνική ζωγραφική, δεν υπάρχει. Πρόκειται για μια ζωγραφική που σέβεται απολύτως της δύο διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας. Οι μορφές, κωδικοποιημένες στο έπακρο, βάσει ενός αυστηρού και απαράβατου συστήματος εικονογραφικών συμβάσεων, τείνουν προς το ιδεόγραμμα και άλλωστε στις παραστάσεις συχνά συμπληρώνονται από ή συμπληρώνουν τα ιερογλυφικά. Η λειτουργία αυτής της ζωγραφικής δεν είναι αναπαραστατική ή περιγραφική, όπως της Ελληνικής, αλλά συμβολική.

Slide 7: Τοιχογραφία από τάφο του Ρα-Χότεπ περ. 2.600π.Χ., 4<sup>η</sup> Δυναστεία, εικόνα νεκρού, βέβαια όχι πορτραίτο. Όχι σκηνές καθημερινού βίου με αφηγηματικό χαρακτήρα αλλά μάλλον αναπαράσταση ετήσιου κύκλου με τυπικές συμβολικές εικόνες. Θέαμα για το νεκρό που σκοπό έχει να εκμηδενίσει το χρόνο.

Slide 8: Αγάλματα από χρωματισμένο ασβεστόλιθο από τον τάφο του Ρα -Χότεπ στο Medinet, 4<sup>η</sup> Δυναστεία

Μελετώντας κανείς τις διάφορες μορφές που μπορεί να πάρει η αναπαράσταση της εικόνας του νεκρού, είτε πρόκειται για ζωγραφική εικόνα ή γλυπτική είτε για τα στοιχειώδη σύμβολα (τα μάτια) που ζωγραφισμένα πάνω στο σάβανο σηματοδοτούν την ανθρώπινη μορφή,

slide 9: μούμια με μάτια ζωγραφισμένα στο σάβανο, Παλαιό Βασίλειο (2.600-2.100 π.Χ.)

είτε τέλος πάνω στην ίδια τη σαρκοφάγο υπό μορφήν προσωπίου, αντιλαμβάνεται ότι σε καμία περίπτωση αυτές οι διαφορετικές μορφές δεν επιδιώκουν την ομοιότητα με την έννοια του πορτραίτου. Η εικόνα, το άγαλμα, το προσωπίο ενσαρκώνουν το νεκρό, δεν τον αναπαριστούν.

Τα τυποποιημένα χαρακτηριστικά δεν ενοχλούν γιατί εκ προοιμίου είναι αποδεκτό ότι η εικόνα αναφέρεται αλλά και ταυτίζεται με το νεκρό, είναι το σημείο του, η παρουσία του. Η λειτουργία της ακουμπάει τη σφαίρα της μαγείας.

- Το προσωπίο, το ιδεόγραμμα και το πρόσωπο.
- Ο Ανούβης στην παραδοσιακή του στάση με τη σαφήνεια του ιερογλυφικού
- Ο Όσιρις έχει εγκαταλείψει την πλάγια θέση και παρουσιάζεται μετωπικά. Όμως εδώ η αλλαγή αυτή δε σηματοδοτεί μια αλλαγή στη ζωγραφική αντίληψη, είναι η παγωμένη μετωπικότητα του προσωπίου. Το πρόσωπο, το πορτραίτο ανήκει στο νεκρό (χαρακτηριστικό ότι είναι πρόσθετο). Κληρονομιά της

κλασσικής αρχαιότητας η χαλαρή αμφίρροπη στάση, αυτό που οι Ιταλοί αποκαλούν *contra posto* σε αντίθεση με την ισόρροπη στάση των Κούρων ή των αιγυπτιακών αγαλμάτων.

- Συγκρίνετε με το γλυπτό πορτραίτο του Δημοσθένη (το πρωτότυπο έργο του 3<sup>ου</sup> π.Χ. αι.). Η κλίση του κεφαλιού, το ενδοστρεφές βλέμμα, προοιωνίζει την εκφραστικότητα των Φαγιούμ. Το πορτραίτο είναι εικόνα καθ' ομοίωσιν του νεκρού και όχι αναπαραστατικό σύμβολο.
- Το βαθύ ρήγμα που χωρίζει το σύμβολο από τη μιμητική εικόνα δρασκέλισε η ελληνική ζωγραφική. Φαγιούμ έξω από το ποτάμι της ελληνικής ζωγραφικής δε νοείται. Έχει σημασία να καταλάβουμε ότι ζούμε στον πολιτισμό της εικόνας που γεννήθηκε από την αρχαία ελληνική ζωγραφική. Η μίμηση της φυσικής οπτικής εμπειρίας είναι κατάκτηση της ελληνικής ζωγραφικής.

Ο Πλίνιος, στο 35<sup>ο</sup> βιβλίο της Φ.Ι. του καταγράφει βασισμένος σε ελληνικές πηγές τα βήματα που οδηγούν σταδιακά στη μεγαλύτερη επανάσταση που έχει συντελεστεί ποτέ στη ζωγραφική και στις αντιλήψεις μας περί εικόνας.

- Ο Παράσσιος τελειοποιεί το ελεύθερο πλαστικό σχέδιο που μπορεί να αποδώσει τον όγκο και την υφή των

πραγμάτων ξεφεύγοντας από το γραμμικό διαδιάστατο σχέδιο.

- Ο Αγάθαρχος σε σχέση με τη σκηνογραφία ανακαλύπτει τους νόμους της προοπτικής που, εφαρμοζόμενοι στη ζωγραφική, επιτρέπουν την αναπαράσταση της τρίτης διάστασης του χώρου.
- Ο Απολλόδωρος, ο ονομαζόμενος «σκιαγράφος», χρησιμοποιεί τη φωτοσκίαση για την απόδοση του όγκου των μορφών και με το Ζεύξι ανοίγουν το κεφάλαιο της τονικής ζωγραφικής. Της ζωγραφικής δηλαδή που κτίζει τις μορφές με χρωματικούς τόνους, φώτα και σκιές και όχι αποκλειστικά με το σχέδιο.
- Ακούστε τον Πλούταρχο ( Περὶ τῆς τῶν Ἀθηναίων δόξης,2) : ‘Απολλόδωρος ο ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρών φθοράν καὶ ἀπόχρωσιν σκιάς Ἀθηναῖος ἦν...»(Πλούταρχος.....αι. πόσο έντονη αίσθηση σημασίας αυτής της ανακάλυψης) ( φθορά = ανάμιξη των χρωμάτων)

Αυτές όλες οι κατακτήσεις έχουν ολοκληρωθεί μέχρι το τέλος του 5<sup>ου</sup> αι. και ο 4<sup>ος</sup> σημαίνει τη χρυσή εποχή της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Είναι ο αιώνας του Απελλή, του Πρωτογένη, του Αριστείδη, του Πάμφιλλου, του Νικία και τόσων άλλων. Ο 4<sup>ος</sup> είναι και ο αιώνας της άνθισης της τέχνης του πορτραίτου.

Τόσο η ανάπτυξη των ζωγραφικών μέσων, όσο και μια μετατόπιση στα πνευματικά ενδιαφέροντα που ευνοούν μια τάση εσωστρέφειας και ένα καινούργιο ενδιαφέρον για την ενασχόληση με την ιδιωτική ζωή συμβάλλουν σ' αυτό.

Την ίδια εποχή με τον Αλέξανδρο το βασιλικό πορτραίτο αποκτά ιδιαίτερη σημασία την οποία διατηρεί μέχρι το τέλος της αρχαιότητας. Τη στροφή από την κατατομή, το προφίλ στα 3/4 κατάκτησε η αρχαία ελληνική ζωγραφική από τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αιώνα και στη ζωγραφική του 4<sup>ου</sup> αι. χρησιμοποιείται ελεύθερα. Την πλήρη μετωπικότητα η ελληνική ζωγραφική την απέφυγε. Στα αγγεία, όταν ένα πρόσωπο μας αντικρύζει μετωπικά σημαίνει ότι έχει αποκοπεί από τη δράση, δεν υπάρχουν τα αμοιβαία βλέμματα, έχει βγει από τη ζωή -θάνατος

-ύπνος

-μέθη-μέθεξη

ακόμα και η φυσική καλλονή, ίσως ο ερωτισμός

βλέπουμε και ένα αιγυπτιακό παράδειγμα όπου γυναίκες απεικονίζονται μετωπικά ίσως μέσα στο ίδιο πλαίσιο. Η μετωπικότητα, κατά τα άλλα είναι ολωσδιόλου απύουσα από την αιγυπτιακή ζωγραφική.

Η συνήθεια του να διατηρεί κανείς πορτραίτα δικά του και της οικογένειάς του γίνεται κοινή πρακτική στους ελληνιστικούς χρόνους. Η συνήθεια αυτή μεταφέρεται στη Ρώμη όπου στην αρχή περιορίζεται στην άρχουσα τάξη για

να απλωθεί κατόπιν και στη μεσαία τάξη. Η αναπάντεχη διατήρηση κάτω από τις μοναδικές συνθήκες της αιγυπτιακής γής, του θησαυρού των 1000 Φαγιούμ δεν πρέπει να μας κάνει να παραβλέψουμε την ταυτόχρονη ύπαρξη πληθώρας πορτραίτων, που χάθηκαν για πάντα, ιδιωτικών και δημοσίων, σ'όλη την επικράτεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, με μεγαλύτερη πυκνότητα στα μέρη που βρίσκονταν στη σφαίρα επιρροής της ελληνικής παιδείας.

Είναι χαρακτηριστική από αυτήν την άποψη η στενή μορφολογική συγγένεια των Φαγιούμ με το πορτραίτο γυναίκας (opus verniculatum) που βρέθηκε στην Πομπηία και που προηγείται έναν αιώνα από τα αρχαιότερα Φαγιούμ και το διπλό πορτραίτο του ζεύγους από την Πομπηία του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ. σύγχρονου με τα αρχαιότερα Φαγιούμ. Κάποιοι μελετητές θέλησαν να δουν στο ψηφιδωτό του Σόφιλου που βρέθηκε στην Θμουίδα (Thmuis) και που παριστάνει κατά ορισμένους την προσωποποίηση της Αλεξάνδρειας και κατ' άλλους το πορτραίτο της βασίλισσας Βερενίκης II, ένα έργο χαρακτηριστικά Αλεξανδρινής τέχνης που στάθηκε το πρότυπο για το πλάσιμο των Φαγιούμ. Ο Daszewsky μάλιστα παρατηρεί ότι τα μάτια είναι τονισμένα τόσο ώστε φαίνεται να προέρχονται από την προαιώνια αιγυπτιακή παράδοση. Μιλήσαμε ήδη για τα μάτια, το βλέμμα και τη σημασία τους στην ελληνική ζωγραφική. Ας δούμε ακόμα

μερικά παραδείγματα που ελπίζω θα μας πείσουν ότι το έμβλημα αυτό καμωμένο με την τεχνική του verniculatum εντάσσεται φυσιολογικά στη γενικότερη ελληνιστική ζωγραφική παράδοση.

Τα αρχαιότερα ελληνικά πορträίτα, (4<sup>ος</sup>-3<sup>ος</sup> αι.π.Χ.) ήταν ολόσωμα (βλ. Κεραυνοφόρος) όπως άλλωστε και οι εικονιστικοί ανδριάντες. Από τον 1<sup>ο</sup> π.Χ. αι., ίσως και νωρίτερα, γνωρίζει άνθιση στον ελληνικό κόσμο το τιμητικό πορträίτο. Οι πόλεις, τα δημοτικά συμβούλια, τιμούν τους δωρητές, τους ευεργέτες, με γλυπτά ή ζωγραφικά πορträίτα. Στα ζωγραφικά πορträίτα υπάρχουν κατηγορίες. Απλούστερη μορφή είναι η γραπτή «εικών», προσωπογραφία μικρότερη του φυσικού μεγέθους, ακολουθεί η «εικών γραπτή τελεία», ίδια με την προηγούμενη αλλά σε φυσικό μέγεθος, η «εικών γραπτή επίχρυσος» με χρυσομένο φόντο, η «εικών γραπτή ολοσώματος», το ολόσωμο πορträίτο, η «εικών γραπτή εν όπλω» και η «εικών γραπτή εν όπλω επιχρύσω», η ανώτερη βαθμίδα σ' αυτό το είδος τιμητικής διάκρισης που είναι ένα πορträίτο σε στρογγυλό πλαίσιο που μιμείται την ασπίδα. Ο Πλίνιος (Φ.Ι. 35, 4 και 12) αναφέρει ότι τουλάχιστον από τον 3<sup>ο</sup> π.Χ. αι. ευγενείς Ρωμαίοι αφιέρωναν ασπίδες με προσωπογραφίες προγόνων τους σε ναούς και δημόσια κτήρια ή τα εξέθεταν στα σπίτια τους. Από άλλες πηγές

γνωρίζουμε ότι το συνήθειο αυτό είχε ελληνική προέλευση (Παυσανίας 1,26). Πιστεύω ότι από αυτές τις εν όπλω προσωπογραφίες εξελέγηκε το πορτραίτο που απεικονίζει το κεφάλι και τις αρχές των ώμων (βλ. τα Φαγιούμ) όπως το γλυπτό πορτραίτο- κεφάλι από τις Ερμαϊκές στήλες.

-Δύο κεφαλές εν όπλω.

Η μετωπικότητα εδώ κρατάει ακόμα την αρχαϊκή σύμβαση του προσωπίου παρ' όλο που τα χαρακτηριστικά έχουν γλυκάνει και έχουν μετατρέψει το φοβερό αποτροπαϊκό γοργόνιον σ' ένα απλό γυναικείο πρόσωπο.

-Εδώ η μετωπικότητα έδωσε τη θέση της στην ελαφριά στροφή των 3/4 εξανθρωπίζοντας περισσότερο την άλλοτε φοβερή μορφή.

- Αυτή η στάση των 3/4 που υιοθετεί η πλειοψηφία των Φαγιούμ ξεκινάει από την κλασσική αρχαιότητα βρίσκεται στη λογική του *contra posto*, της αντίρροπης ή αμφίρροπης στάσης, της μετατόπισης του βάρους ώστε η ισορρόπηση να επιτυγχάνεται μέσα από την κίνηση των καθέτων και οριζοντίων αξόνων του σώματος και τις αντίρροπες στροφές των μερών του. «ό δε μάλιστα ψυχαγωγεί δια της όψεως τους ανθρώπους, το ζωτικόν φαίνεσθαι» λέει ο Σωκρατικός κύκλος ( Ξενοφ. Απομν. Γ'10, 6). Για τους Έλληνες είναι ωραίο αυτό που γεννά το αίσθημα του ζωντανού. Η ζωντάνια στο έργο τέχνης δεν έχει σχέση με τη φυσικότητα, η ζωτικότητα πρέπει να αναδύεται από το

ίδιο το έργο πέρα από τη σύγκριση με το φυσικό του πρότυπο (Χ.Καρούζος, Αρχαία Τέχνη, σ.12)

- Δειγματοληπτικά τρία Φαγιούμ όπου είναι αρκετά έντονη η στροφή του κεφαλιού στα 3/4. Να παρατηρηθεί ότι οι κόρες των ματιών ακολουθούν αντίρροπη τάση από την κατεύθυνση της στροφής του κεφαλιού.

Εδώ βρίσκεται το μυστικό του «βλέμματος που ακολουθεί παντού». Ο Πλίνιος (Φ.Ι. 35,120) ανφέρει το ζωγράφο Φάμουλο (ρωμαίο των αρχών του 1<sup>ου</sup> αι. μ.Χ.) που είχε ζωγραφίσει μια «Αθηνά που κοιτάζε κατάματα τον θεατή από όποια μεριά κι αν την παρατηρούσε». Το βλέμμα των φαγιούμ το είδαμε και στα ελληνιστικά εκείνα πρόσωπα από τη βίλα του Μποσκορεάλε. Είναι ένα βλέμμα που Δε σε αντικρύζει κατάματα αλλά που δεν μπορείς και να ξεφύγεις από την οπτική του γωνία. Σε περιέχει και συγχρόνως σε υπερβαίνει. Ο Πλίνιος (Φ.Ι.35,151) με θεία απλοϊκότητα τον μύθο της καταγωγής του πορτραίτου:

*« Ο Σικυώνιος κεραμέας Βουτάδης ανακάλυψε πρώτος αυτός στην Κόρινθο πώς να πλάθει ομοιώματα με ἄργιλο και αυτό χάρη στην κόρη του που ήταν ερωτευμένη με κάποιον νέο. Όταν αυτός επρόκειτο να φύγει σε άλλη χώρα, εκείνη σχεδίασε το Περίγραμμα της σκιάς του προσώπου του που ῥιχνε το λυχνάρι στον τοίχο. Ο πατέρας της, γεμίζοντας το περίγραμμα με ἄργιλο, έφτιαξε ένα ανάγλυφο που το άφησε*

*να στεγνώσει μαζί με τα' άλλα κεραμικά και μετά τά 'ψησε στο φούρνο.»*

Το πορτραίτο γεννιέται για να γλυκάνει την απουσία. Το πορτραίτο του απόντως είναι ο απών. Αυτά τα μάτια που δεν εστιάζουν στα δικά μας σημαίνουν την απουσία. Δεν υπάρχει η αμοιβαιότητα της ζωής αλλά η ανάμνησή της.

\*\*\*\*\*

Και τώρα λίγα τεχνικά για να κλείσουμε. Μιλήσαμε για την τονική ζωγραφική και την «εφεύρεσή της» στο τέλος του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ.

Ο Πλίνιος, πάλι ο αιώνιος Πλίνιος λέει (Φ.Ι.35,29)

*«Τελικά η ίδια η τέχνη από μόνη της αυτονομήθηκε και ανακάλυψε το φως και τις σκιές και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους που εντείνεται με την εναλλαγή τους. Αργότερα προστέθηκε η λάμψη που είναι άλλο πράγμα από το φως. Το διάστημα ανάμεσα στο φως και τη σκιά ονομάζεται 'τόνος', το σμίξιμο των χρωμάτων και το πέρασμα από το ένα στο άλλο λέγεται 'αρμογή'».*

Εδώ αξίζει να συγκρατήσουμε ότι η «ανακάλυψη» της φωτοσκίασης έδωσε τα πλήρη μέσα ώστε η ζωγραφική να αυτονομηθεί σαν ολοκληρωμένη τέχνη ξεπερνώντας δηλαδή την εξαρτημένη λειτουργία της διακόσμησης, εικονογράφησης κλπ.

- Τα Φαγιούμ είναι ώριμα τονικά έργα (στην αιγυπτιακή ζωγραφική δεν υπάρχει τονικότητα εκτός από συγκεκριμένες περιπτώσεις)
- Η λάμψη ή αυγή είναι αποτέλεσμα κατευθυνόμενης πηγής φωτός και όχι διάχυτης όπως στα κλασσικά έργα.
- Ψιμυθίες βυζαντινή ορολογία. Ψιμυθίες σε Φαγιούμ τέμπρας καθώς σε αρχαία ζωγραφική π.χ. Λευκάδια, τάφος της Κρίσης Ροδάμανθους.
- Βλέπουμε τη διαφορά της εγκαυστικής από την τέμπρα. Τέμπρα-ακρίβεια, λεπτή χρωματική στρώση, χρήση της γραμμής εξ ου και γραμμοσκιά
- εγκαυστική, τουλάχιστον όπως δουλεύεται στα περισσότερα Φαγιούμ-impasto- τονικά εφέ.

Εγκαυστική : Στην Ελλάδα Υπάρχουν μαρτυρίες για τη χρήση της εγκαυστικής για το χρωματισμό αρχιτεκτονικών μελών και αγαλμάτων τουλάχιστον από τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ.

Στη ζωγραφική δεν είναι γνωστό πότε αρχίζει η χρήση της όμως ήδη από τις αρχές του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αι. η τεχνική έχει τελειοποιηθεί στα χέρια μεγάλων δασκάλων όπως ο Αριστείδης και ο Πausίας και αυτοί που τους ακολούθησαν όπως ο Νικίας, ο Αθηνίων, ο Ηρακλείδης, ο Μητρόδωρος και ο Τιμόμαχος. Από τα στοιχεία που μπόρεσα να διασταυρώσω στην Αίγυπτο, δείγματα ζωγραφικής με την

τεχνική της εγκαυστικής παλαιότερα από την εποχή των Πτολεμαίων Δε βράθηκαν. Οι Αιγύπτιοι γνώριζαν τη χρήση του κεριού της μέλισσας στη ζωγραφική από πολύ παλιά αλλά σαν μέσο προστασίας των τοιχογραφιών στους τάφους, σαν επάλειψη δηλαδή των τοιχογραφιών που είχαν γίνει με την τεχνική της τέμπερας. Δεν θα προχωρήσω σε θέματα καθαρά τεχνικής στα οποία υπάρχουν πολλές διστάμενες απόψεις και τα οποία είναι αντικείμενο έρευνας ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Γενικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στη μεγάλη σχολή ζωγραφικής πινάκων της κλασσικής και ελληνιστικής περιόδου η τεχνική πρέπει να είχε φτάσει σε ψηλά επίπεδα τελειότητας και δεν πρέπει να αποκλειστούν τεχνικές πιο προηγμένες και πολύπλοκες απ' αυτήν των Φαγιούμ που όμως δείχνουν μια εξοικείωση με τις εκφραστικές δυνατότητες ενός δοκιμασμένου για αιώνες μέσου.

#### Τέλος τα χρώματα

Όσοι έχουν μια στοιχειώδη εξοικείωση με την παραδοσιακή Αιγυπτιακή ζωγραφική παρατηρούν την απουσία από την πλειοψηφία των Φαγιούμ του κυανού, του γνωστού Αιγυπτιακού κυανού, και δευτερευόντως του πράσινου.

- Αιγυπτιακό κυανό γνωστό από Νεολιθική εποχή και στην Ελλάδα. Έχουν βρεθεί εργαστήρια κατασκευής του και στην Ελλάδα (Κως- ελληνιστικής εποχής). Στη ρωμαϊκή

- περίοδο ο Βιτρούβιος λέει ότι κατασκευαζόταν και στη Ρώμη.
  - Η χρωματική κλίμακα των Φαγιούμ στηρίζεται στην τετράχρωμη παλέτα. Μέλαν, γαιώδες κόκκινο, ώχρα και άσπρο.
  - Ο Πλίνιος και ο Κικέρων μας δίνουν τα ονόματα των ζωγράφων που ακολουθούσαν τον κανόνα της τετραχρωμίας και που ξεκινούν από τον Πολύγνωτο στα μέσα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. και καταλήγουν στον Απελή στις αρχές της ελληνιστικής περιόδου.
  - Είναι σαφές ότι πρόκειται για μια αισθητική άποψη, μια σχολή, ένα στυλ που χρησιμοποίησαν οι μεγάλοι κλασσικοί δάσκαλοι και που άφησε βαθιά τα σημάδια του σ' όλη την κατοπινή ελληνική ζωγραφική.
  - Συνδεδεμένο με την πρώιμη ζωγραφική φωτοσκίαση (chiaroscuro) -πολυχρωμία καταλήγει σε αποτέλεσμα επίπεδο
  - Οικονομία χρωμ. Κοντά στη σχεδιαστική αντίληψη των πρώτων σκιαγράφων
  - Μέλαν μαύρο αλλά ίσως και ινδικό
  - πράσινο από ώχρα και μαύρο ή ινδικό
- Ιώδες (πορφυρό) από σκούρο γαιώδες κόκκινο σινώπις (ηπατίζουσα) μαύρο και άσπρο