

Στοιχεία για την ανάλυση τῆς σύγχρονης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης· ἡ περίπτωση τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη

FEDERICO AGUIRRE*

1. Μεθοδολογικὲς παρατηρήσεις

Στόχος τῆς παρούσας μελέτης εἶναι ἡ ἀξιολόγηση ἑνὸς συγχρόνου ἔργου στὸ πλαίσιο τῆς παράδοσης τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Προϋπόθεση αὐτοῦ τοῦ ἐγχειρήματος εἶναι ἡ θεώρηση τοῦ βυζαντινοῦ εἰκαστικοῦ συστήματος ὡς ζωντανοῦ γεγονότος, ἀνοιχτοῦ, τὸ ὁποῖο βρίσκεται σὲ διάλογο μὲ τὶς αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις κάθε ἐποχῆς καὶ στὸ ὁποῖο ἀναγνωρίζονται, σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς μακρόχρονης ζωῆς του, δυνατότητες ἀνανέωσης. Ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ ἀνάλυσή μας χαρακτηρίζεται ὡς «εἰκαστική», ἐφ' ὅσον προσπαθεῖ νὰ διακριθῶσει φαινομενολογικὰ τὰ στοιχεῖα ἑνὸς ζωντανοῦ εἰκαστικοῦ συστήματος, στὸ πλαίσιο τοῦ ὁποῖου γίνεται δημιουργικὴ προσπάθεια μέχρι τὶς ἡμέρες μας. Ἐν τούτοις, ὀφείλουμε κατ' ἀρχὰς νὰ καταλάβουμε τὸν τρόπο λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ εἰκαστικοῦ συστήματος, τὸν «λόγο» του, ὥστε νὰ ἀποκτήσουμε ἕνα κριτήριο πὸ θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ ἀξιολογήσουμε τὶς εἰκαστικὲς λύσεις τῶν συγκεκριμένων προτάσεων πὸ κινοῦνται στὸ πλαίσιο τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης. Ἐτσι λοιπὸν ὁ «εἰκαστικός» χαρακτήρας τῆς ἀνάλυσης ἀπαιτεῖ ὀρισμένες μεθοδολογικὲς διευκρινίσεις, γιὰ νὰ ὑπάρξει σαφὴς ὀριοθέτηση τοῦ πλαισίου στὸ ὁποῖο θὰ κινηθοῦμε.

Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὡς εἰκαστικὸ σύστημα δὲν ἀποτελοῦσε ἀντικείμενο ἐνασχόλησης γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ θεωρία τῆς τέχνης μέχρι τὸ πέρασμα στὸν 20ὸ αἰῶνα, ὁπότε ἡ μεθοδολογικὴ προσέγγισή της εἶναι σχετικὰ πρόσφατη. Πρὶν ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ἐθεωρεῖτο μιὰ

* Ὁ Federico Aguirre εἶναι καθηγητὴς καὶ ἐρευνητὴς στὸ Κέντρο Θεολογικῶν Μελετῶν τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ποντιφικικοῦ Καθολικοῦ Πανεπιστημίου τῆς Χιλῆς.

«βάρβαρη» τέχνη, ἐφ' ὅσον δέν «γνώριζε» τίς «ἐπιστημονικές» ἀρχές τῆς τέχνης πού «ἀνακαλύφθηκαν» στήν Ἀναγέννηση καί σημάδεψαν ὅλη τή ζωγραφική παραγωγή τῆς Δύσης μέχρι τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} αἰῶνα. Μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν πρωτοποριῶν καὶ τοῦ μοντερνισμοῦ ὅμως ἡ ἀντίληψη τῆς καλλιτεχνικῆς διαδικασίας ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὸ στενάχωρο πλαίσιο τοῦ Ἀκαδημαϊσμοῦ, ὁ ὁποῖος εἶχε περιορίσει σὲ ἓναν μονόδρομο τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας. Τότε, σημαντικοὶ καλλιτέχνες καὶ θεωρητικοὶ τῆς τέχνης ἐστρεψαν τὸ ἐνδιαφέρον τους πρὸς τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, στήν ὁποία ἀνακάλυψαν ἓναν πλουσιώτατο κόσμο εἰκαστικῶν λύσεων¹.

Στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰῶνα λαμβάνει χώρα στὴ Ρωσία μιὰ σημαντικὴ ἐπιστημονικὴ προσπάθεια ἐρμηνείας τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ὡς ζωντανῆς παράδοσης, ἡ ὁποία θὰ διαδραματίσει σημαντικότερο ρόλο στήν ἴδια τὴ γένεση τῆς ρωσικῆς Πρωτοπορίας. Αὐτὸ τὸ ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον ξεκινᾷ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ μεγάλου Ρώσου ζωγράφου τοῦ 14^{ου}-15^{ου} αἰῶνα Andrei Rubliien καὶ μετὰ ἐπεκτείνεται σὲ ἄλλες προσωπικότητες ὅπως ὁ δάσκαλος τοῦ Rubliien Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας, ὁ ὁποῖος διαδραματίζει οὐσιαστικὸ ρόλο στήν ἴδρυση τῆς λεγόμενης «Ρωσικῆς Σχολῆς»: ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἐπαναφορᾷ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὸ προσκίnio σημαδεύεται ἀπὸ δύο σημαντικὲς ἐκθέσεις βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴ Ρωσία (1913) καὶ στήν Ἀγγλία (1929)². Ἀπὸ τότε, καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν Ρώσων διανοούμενων τῆς διασπορᾶς, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐπεκτείνεται σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη, ἐπηρεάζοντας τὸ ἔργο διαφόρων δυτικοευρωπαϊῶν καλλιτεχνῶν, στοὺς ὁποίους συγκαταλέγονται ζωγράφοι ἀλλὰ καὶ συγγραφεῖς, ὅπως π.χ. ὁ τσεχικῆς καταγωγῆς Rainer Maria Rilke. Στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο θὰ εἶναι ὁ Φώτης Κόντογλου αὐτὸς πού στήν τρίτη δε-

1. Βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Τεροτύπως. Ἡ εἰκονολογία τοῦ ἱ. Φωτίου καὶ ἡ τέχνη τῆς μετεικονομαχικῆς περιόδου*, Ἄρμος, Ἀθήνα 2002, σ. 11. Αὐτὴ ἡ συγγένεια μεταξὺ βυζαντινῆς καὶ νεώτερης τέχνης εἶναι συμπτωματικὴ καὶ στηρίζεται σὲ μία ἀντίδραση στὸν δογματικὸ χαρακτῆρα τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς πού ἐπικρατοῦσε στὸν δυτικὸ κόσμο ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ μετὰ (σχετικὰ βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Κ., *Μελετήματα χριστιανικῆς ὀρθοδόξου ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 509-522).

2. Σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα πού ἐξελιίσεται ἐκεῖνο τὸ διάστημα στὴ Ρωσία βλ. ΣΑΡΔΕΛΗΣ, Κ., *Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας*, Α. Κ. Γκούμας, Ἀθήνα 1986, σσ. 56-66.

καετία του 20^{ου} αιώνα θα επαναφέρει το βυζαντινό εικαστικό σύστημα και θα δώσει ξανά στην παραδοσιακή εκκλησιαστική ορθόδοξη τέχνη τη θέση που της αξίζει στη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική σκηνή³.

Όστόσο, από την αρχή αυτής της σύγχρονης προσπάθειας έρμηνείας της βυζαντινής ζωγραφικής, προέκυψαν διάφορες έρμηνευτικές παρεξηγήσεις, οι οποίες συνέβαλαν στο να έρμηνευτεί το βυζαντινό εικαστικό σύστημα ως μια τέχνη που ύπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες με συμβολικό δογματικό φορτίο. Όπως έχει αποδειχθεί από σύγχρονους έρευντές, πολλές από αυτές τις έρμηνευτικές παρεξηγήσεις ακολούθησαν τη φόρτιση της βυζαντινής ζωγραφικής με ένα είδος συμβολικού περιεχομένου προερχομένου από δυτικές φιλοσοφικές αντιλήψεις, οι οποίες δεν ταίριαζαν με τις αισθητικές προϋποθέσεις του Βυζαντίου⁴. Αντιθέτως, σύμφωνα με άλλες έρμηνείες που στηρίζονται περισσότερο στη βυζαντινή γραμματεία, η βυ-

3. Πιο κάτω θα γίνει λεπτομερέστερος λόγος για την επαναφορά της βυζαντινής ζωγραφικής στην Ελλάδα τον 20^ο και για τον ουσιαστικότατο ρόλο που διαδραματίζει ο Φώτης Κόντογλου.

4. Στο πλαίσιο της σύγχρονης ιστορίας της τέχνης γίνεται λόγος για μια προσπάθεια παρουσίασης ενός «υπερβατικού» κόσμου, αντιρεαλιστικού και συμβολικού στη βυζαντινή ζωγραφική (βλ. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ν.: «Ο χώρος στη βυζαντινή τέχνη», *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Καστανιώτη, σσ. 255-265, Αθήνα 2000, σ. 256), προσπάθεια η οποία θα κατέληγε σε μια παραμόρφωση του όρατου κόσμου. Έτσι, η βυζαντινή ζωγραφική αναζητεί να «τοποθετηθούν οι ιερές μορφές σε έναν κόσμο φωτός, άχρονο και άχρονο, και να αποδοθεί με τον ιδανικότερο τρόπο ο υπερβατικός χαρακτήρας της βυζαντινής τέχνης» (GRABAR, A.: «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, σσ. 15-29, Collège de France, Paris 1968, σ. 16). Ο Γάλλος έρευντής A. Grabar είναι ένας από αυτούς που εισήγαγε αυτή τη γνώμη συσχετίζοντας τη «συμβολική» τάση της βυζαντινής ζωγραφικής με τη φιλοσοφία του Πλωτίνου, στην οποία η εικόνα αποτελεί ένα καθρέπτη του πνευματικού κόσμου του Νοῦ, δηλαδή της ίδιας της Θεότητας (αυτόθι, σ. 16). Όσον αφορά τις βυζαντινές πηγές περί της αισθητικής του Βυζαντίου, και ιδιαίτερος της προβληματικής της «μίμησης», βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι.: «Οί περί τέχνης και κάλλους αντιλήψεις του Μεγάλου Βασιλείου και η αισθητική της βυζαντινής ζωγραφικής», *Επιστημονική Έπετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΔΗ' (2003), Αθήναι, σσ. 539-569 και της ΙΔΙΑΣ, «Από το αισθητό στο νοητό κάλλος», *Στά βήματα του Αποστόλου Βαρνάβα*, Λευκωσία 2008, σσ. 677-685. Επίσης ένδεικτική είναι η μελέτη του Γ. Κόρδη, *Η «Έρμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» Διονυσίου του Έκ Φουρνά* (ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Η «Έρμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» Διονυσίου του Έκ Φουρνά*, Αρμός, Αθήνα 2006) όπου εξετάζεται η συστηματικότερη πηγή της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου περί εικονογραφικών και τεχνικών ζητημάτων.

ζαντινή αντίληψη για τὸ εἰκαστικὸ γεγονός βασιζέται κατὰ κύριο λόγο στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία τοῦ θεατῆ καὶ ὄχι σὲ μιὰ «εἰκαστικὴ» ἀπόδοση ἀφρημένων ἐννοιῶν⁵. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς ζωγραφικῆς τῆς εἰκόνας δὲν εἶναι τόσο ἓνα ὑπερβατικὸ «περιεχόμενο» ποῦ βρίσκεται πέραν ἀπὸ τὸν χωρο-χρόνο τοῦ θεατῆ ἀλλὰ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ θεατῆς καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο, ὅπως ὑπογραμμίζει ὁ Κόρδης, ἡ κίνηση στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι ἀπὸ τὸ «αἰσθητό» πρὸς τὸ «ὑπεραισθητό», ἀλλὰ ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο, ἀπὸ τὸ ὄρατὸ πρὸς τὴν αἴσθηση τοῦ θεατῆ⁶.

Οἱ ἐπιπτώσεις αὐτῆς τῆς διευκρινίσεως εἶναι πολλὲς καὶ σημαντικὲς, καὶ ἡ ἀνάλυσή τους ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὸν στόχο αὐτῆς τῆς παρουσίας. Βάσει ὅμως αὐτῆς τῆς οὐσιαστικῆς παρατήρησης μποροῦμε νὰ προβοῦμε στὴν ἐξῆς μεθοδολογικὴ ἐπισημάνση: ἡ ἐξήγηση τῶν ἰδιομορφιῶν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μετατίθεται ἀπὸ μιὰ «μεταφυσικὴ» διάσταση τῆς τέχνης στὸ πεδίο τῶν συγκεκριμένων εἰκαστικῶν λύσεων ποῦ ἐφάρμοσαν οἱ βυζαντινοὶ τεχνῖτες γιὰ νὰ ἀποδώσουν μὲ ἓναν λειτουργικὸ τρόπο τὶς μορφές μὲ γνώμονα τὴν ὀπτικὴ τοῦ θεατοῦ⁷. Ἔτσι λοιπόν, ἀπὸ τὴν ἀνάλυ-

5. Ὁ Γιώργος Κόρδης ἔχει ἀφιερῶσει μεγάλο μέρος τῆς ἔρευνάς του στὴ διευκρίνιση αὐτοῦ τοῦ προβληματισμοῦ. Συγκεκριμένα, σχετικὰ μὲ τὴν ὀριοθέτηση τοῦ θέματος, βλ. ἐνδεικτικὰ ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Εἰκόνα, εἰκόνισμα, εἰκονουργία*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998, σσ. 33-44 καὶ ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ὁ χαρακτήρας καὶ ὁ λόγος τῶν ἀφαιρετικῶν τάσεων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2007, σσ. 9-14. Ὅσον ἀφορᾶ τὴ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη αὐτῆς τῆς συμβολικῆς δυτικογενοῦς ἐρμηνείας, βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ ζωγραφικὴ ὡς τρόπος*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2005, σσ. 13-51· ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ «Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης» Διονυσίου τοῦ Ἐκ Φουρνᾶ*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2006, σσ. 25-32, καὶ ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἀνυγοτέμπερα μὲ ὑποζωγράφισι*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2009, σσ. 98-119. Τελικὰ, σχετικὰ μὲ τὴν πατερικὴ γραμματεία γιὰ τὸ θέμα τῶν αἰσθητικῶν προϋποθέσεων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς βλ. ἐνδεικτικὰ ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Εἰκόνα, εἰκόνισμα, εἰκονουργία*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998, σσ. 11-32 καὶ ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἱεροτύπος. Ἡ εἰκονολογία τοῦ ἱ. Φωτίου καὶ ἡ τέχνη τῆς μετεικονομαχικῆς περιόδου*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2002.

6. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., «Ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ ἡ δυναμικὴ τῆς ζωγραφικῆς μας παραδόσεως», *Φώτης Κόντογλου ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*, Ἀκρίτας, Ἀθήνα 1995, σ. 178.

7. Ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἐννοια, θὰ μποροῦσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἀνάλυση μετατίθεται σὲ ἓνα «φαινομενολογικὸ» πλαίσιο. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, στὴν εἰκαστικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός, ὁ Κόρδης βασιζέται στὴν ὀπτικὴ ἐμπειρία, ἐπεὶδὴ στὸ Βυζάντιο «τὸ φαινόμενο ἦταν ἡ ἀπώτερη ἐπιδίωξη τοῦ ζωγράφου» (ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ χρωματικὴ δομὴ στὶς μορφές τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998, σ. 23). Σχετικὰ μὲ τὴν ὀπτικὴ ἐμπειρία στὸ Βυζάντιο καὶ τὸν ρόλο τῆς στὴ διαμόρφωση τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἐν ὀυθμῶ. Τὸ ἦθος τῆς γραμμῆς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2000, σσ. 74-76.

ση αὐτῶν τῶν συγκεκριμένων εἰκαστικῶν λύσεων τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ἀντιλαμβανόμεστε τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὡς ζωντανὸ γεγονός καὶ ὄχι ὡς μουσειακὸ ἀντικείμενο καὶ μπορούμε νὰ διακριθῶσουμε τὸν «αἰσθητικὸ λόγο» ποὺ τὴ διέπει, ὃ ὁποῖος μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα ἀφ' ἑνὸς νὰ κατανοήσουμε πῶς λειτουργεῖ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ ἀξιολογήσουμε ἓνα σύγχρονο ἔργο στὸ πλαίσιο τῆς παράδοσης. Ἔτσι ἀποφεύγεται μιὰ στατικὴ δογματικὴ κατανόηση τῆς τεχνοτροπίας, ἥτοι τῶν συγκεκριμένων εἰκαστικῶν λύσεων κάθε ἐποχῆς, καὶ ταυτοχρόνως ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀντιμετωπίζεται ὡς ζωντανὸ εἰκαστικὸ σύστημα ποὺ ἀνανακλᾷ μιὰ συγκεκριμένη ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας καὶ ὄχι ἀπλῶς ὡς ἓνα ἀκόμη στῆλ ποὺ ἐκτίθεται νεκρὸ στὶς προθῆκες τῶν μουσείων.

Μὲ τίς προϋποθέσεις αὐτές, ἡ διερεύνηση τοῦ «αἰσθητικοῦ λόγου» τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ ἡ ἐξέλιξή του μέχρι τίς ἡμέρες μας ὀριοθετεῖται ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ σχεδίου, τοῦ χρώματος καὶ τῆς σύνθεσης, καθὼς αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μᾶς πληροφοροῦν γιὰ τὴ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ συγκεκριμένου εἰκαστικοῦ συστήματος ὡς πρὸς τὴν αἴσθηση τοῦ θεατῆ⁸. Ἡ περιγραφὴ αὐτῶν τῶν στοιχείων –καὶ ὄχι κάποιος ἰδεολογικὸς προσανατολισμός– ἀποτελεῖ τὸ σημεῖο ἐκκίνησης τῆς ἀνάλυσης τοῦ ἔργου τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη καὶ τῶν ἐπιδράσεων ποὺ διαφαίνονται στὴν εἰκαστικὴ πορεία του. Ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ ἀνάλυση τοῦ χρώματος διαδραματίζει κεντρικὸ ρόλο στὴν περίπτωσή μας, ἐφόσον ἀναδεικνύεται ὡς ἀφαιρετικὴ τῆς ἀφαιρετικῆς διαδικασίας ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Μ. Βασιλάκης στὴ διάρκεια τῆς εἰκαστικῆς του ἐξέλιξης καὶ τῆς ἀναζήτησης τῆς ζωγραφικῆς ἰδιοπροσωπίας του.

Ἡ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη, τὸ ὁποῖο συνομιλεῖ τόσο μὲ τὴν παράδοση ὅσο καὶ μὲ τὴ σύγχρονη εἰκαστικὴ σκηνή, ἀπαιτεῖ μιὰ τέτοια μεθοδολογικὴ προσέγγιση, ὥστε νὰ ἀποφύγουμε μιὰ λανθασμένη ἐρμηνεία τῶν τολμηρῶν εἰκαστικῶν λύσεων ποὺ παρουσιάζει ὁ κρητικὸς καλλιτέχνης, ἡ ὁποία θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ τὸν ἀποκλείσει ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκαστικὴ παράδοση. Ἐπίσης, ἡ μεθοδολογικὴ προσέγγιση ποὺ ἐπιχειροῦμε μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐξετάσουμε τοὺς δρόμους δημιουργίας ποὺ ἀνοίγει ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἡ ὁποία, οὕτως ἢ ἄλλως, ἔχει νὰ ἐπιδείξει ἓνα φάσμα ποικίλων εἰκαστικῶν προτάσεων στὴ μακρόχρονη ἱστορικὴ πορεία της.

8. Αὐτόθι, σσ. 14-15.

2. Ίστορικό πλαίσιο: ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ σκηνὴ τοῦ 20^{ου} αἰῶνα καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἀντίστοιχης περιόδου⁹

Ἡ καλλιτεχνικὴ δράση τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη ὡς ἐκκλησιαστικοῦ ζωγράφου ξεκινᾷ στὴ δεκαετία τοῦ '70. Τὸ ἔργο του –ὅπως καὶ τοῦ κάθε συγχρόνου ἀγιογράφου– ἐντάσσεται στὴ λεγόμενη «νεοβυζαντινὴ»¹⁰ ζωγραφικὴ, πατριάρχης τῆς ὁποίας θεωρεῖται ὁ Φῶτης Κόντογλου¹¹. Αὐτὸς ὁ χαρα-

9. Τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης καὶ ἀλληλοεπίδρασης μεταξύ ἐκκλησιαστικῆς καὶ «κοσμικῆς» τέχνης στὴν Ἑλλάδα τοῦ 20οῦ αἰ. παρουσιάζεται στὴ βιβλιογραφία ποὺ χρησιμοποιήθηκε πάντοτε μὲ ἀφορμὴ ἄλλων ζητημάτων καί, ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται, πολλὲς φορὲς δὲν συνιστᾷ κᾶν πρόβλημα, λόγῳ τοῦ ἰδίου τοῦ διαχωρισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποκλείει τὴν κάθε τέχνη στὸ δικό της πλαίσιο (μία σαφὴ ὀριοθέτηση αὐτοῦ τοῦ ζητήματος βρῖσκουμε στὴ μελέτη τοῦ Ν. ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, «Σύγχρονη τέχνη καὶ Παράδοση», *Ἐθνικὴ τέχνη καὶ πρωτοπορία*, Ὕψωμα, Ἀθήνα 1982, σσ. 173-179). Ὡστόσο, ὅπως θὰ δοῦμε, ἡ σχέση μεταξύ ἐκκλησιαστικῆς καὶ «κοσμικῆς» τέχνης θὰ εἶναι παρούσα καὶ γόνιμη καὶ γιὰ τὶς δύο πλευρὲς κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 20οῦ αἰ. καὶ θὰ ἐνισχυθεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 21^{ου} αἰῶνα μὲ ἕνα ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐπικαιρότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, τὸ ὁποῖο μαρτυρεῖται, μεταξύ ἄλλων, καὶ ἀπὸ τὴν ἀφιέρωση στὴ σύγχρονη κατάσταση τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα τοῦ Β' Συνεδρίου τοῦ Ἐπιμελητηρίου Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Ἑλλάδος (Πάπμος 2000), τὸ Συμπόσιο «Θεολογία καὶ τέχνη» (Παπάφειο Ἰδρυμα Θεσσαλονίκης 11-12 Μαΐου 1996), τὸ Πρῶτο καὶ τὸ Δεύτερο Συνέδριο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο 2008 καὶ 2010 ἀντιστοίχως), καὶ τὴν ἔκθεση μὲ τίτλο «Πρόσληψη τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης στὴν Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Α' μισοῦ τοῦ 20^{ου} αἰῶνα» (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο 2009). Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὴν ἀνάλυσή μας, σημειώνουμε τὸ κλασικὸ ἔργο τοῦ Α. Ξυγγοπούλου (ΞΥΓΙΤΟΠΟΥΛΟΣ, Α., *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρία Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1957 σσ. 352-360), ὅπου ὑπάρχει μιὰ σύντομη ἀναφορὰ στὴν κατάσταση τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 19^{ου} αἰ., τὸ ἔργο τοῦ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΥ, Δ., *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρχηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ* (Ἐθν. Πινακοθήκη, Ἀθήνα 1977) καὶ τὴν ἀναφορὰ τοῦ π. Σ. Σκλήρη στὸ 60^ο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Σύναξη* (ΣΚΛΗΡΗ, Σ., «Προβλήματα τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας στὸ τέλος τοῦ 20^{ου} αἰ.», *Σύναξη* 60 (1996), Ἀθήνα, σσ. 21-29). Γιὰ τὴ βιογραφία καὶ τὴν ἐργογραφία τῶν συγχρόνων Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν βλ., ΣΠΗΤΕΡΗΣ, Γ., *Τρεῖς αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης 1660-1967*, Τόμ. Γ', Πάπμος, Ἀθήνα 1979.

10. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ., *Ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, Ἐκδ. Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1996, σ. 16. Γιὰ μιὰ κριτικὴ τοῦ ὅρου «νεοβυζαντινισμός» βλ. ΜΑΡΙΝΗΣ, Σ., *Νεοβυζαντινισμός. Πρωτοπορία ἢ Kitsch;* (Ἀρμός, Ἀθήνα 1996), ὅπου ὁ συγγραφέας ἀσκεῖ μιὰ κριτικὴ, μεταξύ ἄλλων, στὸ ἔργο τοῦ Κόντογλου.

11. Ἀπὸ τὴν ἐπεκτεταμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸ εἰκαστικὸ ἔργο καὶ τὴ ζωὴ τοῦ Κόντογλου, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ν. Ζία ποὺ ἀναφέρουμε σὲ αὐτὴ τὴν παρουσίαση, σημειώνου-

κτηρισμός, ό οποίος προέρχεται από τον τομέα της ιστορίας της τέχνης, θεωρούμε πώς εκφράζει τó πρόβλημα της κατάταξης της σύγχρονης όρθόδοξης έκκλησιαστικής τέχνης στο πλαίσιο της μοντέρνας τέχνης. Ήδη έχουμε αναφέρει τον μεθοδολογικό προβληματισμό που δημιουργείται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην προσπάθεια έρμηνείας της βυζαντινής ζωγραφικής. Στο έξης θα ασχοληθούμε με τó ιστορικό πλαίσιο και τον προβληματισμό της έπαναφορής του βυζαντινού εικαστικού συστήματος στη σύγχρονη έλληνική καλλιτεχνική σκηνή.

Ό Ν. Ζίας, σπουδαίος έρευντής του έργου του Κόντογλου, αντίθετα με αυτό που δηλώνει ό όρος «νεοβυζαντινός», αναφέρει ότι ή έπαναφορά αυτή που λαμβάνει χώρα στην Ελλάδα τη δεκαετία του '30 πρόκειται στην πραγματικότητα για μία «έφαρμογή της παλαιάς τεχνικής»¹². Αντιθέτως, στο πλαίσιο της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης, τó έργο του Κόντογλου αξιολογείται στον βαθμό που εκφράζει μία άπελευθέρωση τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στη δημιουργία νέων μορφών¹³. Πώς έξηγεϊται όμως

με τó έργο του ΧΑΤΖΗΦΩΤΗ Ι., *Φώτης Κόντογλου: ή ζωή και τó έργο του* (Γραμμή, Άθήνα 1978), του ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΥ Δ., *Φώτης Κόντογλου*, (Έθν. Πινακοθήκη, Άθήνα 1978), του ΚΟΡΔΗ, Γ., *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φώτη Κόντογλου* (Άρμός, Άθήνα 2006), τó άρθρο του ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ Α. «Η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου» (ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Α., *Οί Έλληνες ζωγράφοι, 20ός αϊ., τόμ. Β', Μέλισσα, Άθήνα 1976, σσ. 216-220*) και τά συλλογικά έργα *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντίλεγόμενον* (Άρμός, Άθήνα 1998): *Για τά έκατό χρόνια από τή γέννηση και τά τριάντα χρόνια από τήν κοίμηση και Φώτης Κόντογλου έν εικόνη διαπορευόμενος* (Άκρίτας, Άθήνα 1995).

12. «Η έπιστροφή στην παραδοσιακή ζωγραφική σήμαινε: α) τήν έφαρμογή της παλαιάς τεχνικής, δηλ. κατάργηση του έλαιochρώματος και χρήση της νωπογραφίας (φρέσκο) ή κάποιας άλλης σχετικής τεχνικής με κόλλες κ.λπ. για τόν τοίχο και της αυγοτέμπερας (χρώματα σε σκόνη διαλυμένα στον κρόκο του αυγού) για τις φορητές εικόνες και β) τήν τεχνοτροπία της ζωγραφικής χωρίς προοπτική και βάθος με κωδικοποιημένη χρήση των χρωμάτων κ.λπ.» [ΖΙΑΣ, Ν., «Η Νεοέλληνική Έκκλησιαστική Ζωγραφική». *Σύναξη* 24 (1987), Άθήνα, σ. 49]. Σχετικά με τόν κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει ό Κόντογλου σε αυτή τήν έπαναφορά της παράδοσης οί άπόψεις του Ζία και του Μαρίνη συγκροτούνται, έφόσον ό δεύτερος θεωρεί ότι ό Κόντογλου «άκόμα και όταν βδελύσεται τήν Δύση, παραμένει γνήσιο τέκνο της ως προς τόν τρόπο σκέψης και κατανόησης της παράδοσης» (ΜΑΡΙΝΗΣ, Σ., *Νεοβυζαντινισμός. Πρωτοπορία ή Kitsch;*, Άρμός, Άθήνα 1996, σ. 75).

13. Οί προσωπικότητες της μοντέρνας έλληνικής ζωγραφικής (μεταξύ των όποιων άπαριθμείται ό Κόντογλου) είναι «οί γνήσιοι δημιουργοί» στα έργα των όποιων «άμφισβητούνται όλες τις αρχές και τις άξίες του παρελθόντος και δέν έχουν βρεθεί άκόμη οί βάσεις για μία νέα σύνθεση» (ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ., *Έλληνική τέχνη. Ζωγραφική του 20ού αιώνα*, Έκδ. Άθηνών, Άθήνα 1996, σ. 12).

μιά τόσο εμφανής αντίφαση ως προς τη συμβολή του Κόντογλου και –έπομένως– ως προς τη σημασία της επαναφοράς του βυζαντινού εικαστικού συστήματος¹⁴; Αυτό η έκδηλη αντίθεση μεταξύ παράδοσης και νέας δημιουργίας σημαδεύει όλη την παραγωγή εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 20^{ου} αιώνα, και ως προβληματισμός αποκτᾶ μία ανανεωμένη ώθηση την περίοδο της δημιουργικής άκμης του Μιχάλη Βασιλάκη, περίοδο κατά την οποία λαμβάνει χώρα η 1^η Διεθνής Έκθεση Σύγχρονος Ὁρθόδοξης Εικονογραφίας (Πινακοθήκη Πιερίδη 1999)¹⁵. Στην ιστορική εξέλιξη αυτού του προβληματισμού θά ἀναφεροῦμε στή συνέχεια.

Ναί μὲν ἀναγνωρίζεται μιά αντίφαση ως προς τὴν ἀξιολόγηση τῆς φύσης καὶ τοῦ ρόλου τῆς επαναφοράς τοῦ βυζαντινοῦ εἰκαστικοῦ συστήματος στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰώνα, ὑπάρχει ὅμως κοινὴ βάση στὶς δύο ἀπόψεις πὸ σημειώσαμε προηγουμένως: ἡ ἀπόρριψη τοῦ δυτικοευρωπαϊκοῦ Ἀκαδημαϊσμοῦ. Ὅπως λέγαμε στὴν προηγούμενη ἐνότητα, προϋπόθεση τοῦ ἀνανεωμένου ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ πὸ ἐκδηλώθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰώνα ὑπῆρξε ἡ ἀπελευθέρωση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς ἀπὸ τοὺς κανόνες πὸ ἐπέβαλαν οἱ λεγόμενες «Ἀκαδημίες Καλῶν Τεχνῶν». Βασικὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἀποτελοῦν ἡ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν καὶ ἡ προοπτικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου¹⁶. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ χαρακτηριστικὰ θεωροῦνταν προϋποθέσεις γιὰ τὴ σωστὴ εἰκαστικὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας. Ἡ ἀρχὴ αὐτῆς τῆς ἀντίληψης ἐντοπίζεται τὸν 15^ο αἰώνα στὴν Ἰταλία τῆς Ἀναγέννησης καὶ τὸ τέλος τῆς ἔρχεται μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν Πρωτοποριῶν στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰώνα.

Στὸν ἐλλαδικὸν ὄρω, ἡ στροφή τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης πρὸς αὐτὴ τὴ δυτικὴ ἀντίληψη συμβαδίζει μὲ τὴ σύσταση τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κράτους, κατὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 19^{ου} αἰώνα¹⁷. Τότε, «ἡ νέα ἄμορφη σὲ διαστρω-

14. Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ ὄρος «νεοβυζαντινισμός» δὲν βοηθεῖ στὴ διευκρίνιση αὐτοῦ τοῦ ζητήματος, ἐφόσον δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ τὴν επαναφορὰ ἐνὸς στυλ ἀλλὰ ἐνὸς εἰκαστικοῦ συστήματος, τὸ ὅποιο, ἂν καὶ ἔχει μίαν ἰστορία, τροποποιεῖται στὶς σύγχρονες πολιτισμικὲς προϋποθέσεις τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ βίου.

15. Ὁ Μιχάλης Βασιλάκης θά συμματάσκει στὴ δεύτερη ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς ἐκθέσης (Πινακοθήκη Πιερίδη 2002).

16. Ὁ Ν. Ζίας προσθέτει καὶ τὴ χρῆση τοῦ λαδιοῦ (ΖΙΑΣ, Ν., «Ἡ Νεοελληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Ζωγραφικὴ», *Σύναξη* 24 (1987), σ. 46).

17. Αὐτόθι, σ. 45. Προηγούμενο αὐτῆς τῆς στροφῆς, χωρὶς ἀμφιβολία, ἀποτελεῖ ἡ Ἑπτανησιακὴ Σχολή.

μάτωση αθηναϊκή κοινωνία, αλλά και η επαρχιακή, στρέφονται προς τα δυτικά αισθητικά πρότυπα, τα συνδεδεμένα με την ελεύθερη, ανεπτυγμένη και καλλιερημένη Ευρώπη και αποστρέφονται κάθε μορφή που συνδέεται με το άμεσον παρελθόν της δουλείας, της καταπίεσης, της πενίας, της έθνικης αισχύνης»¹⁸. Ο πρώτος που εισάγει αυτές τις «νέες» τάσεις είναι ο Κωνσταντίνος Φανέλλης (1791-1867)¹⁹, αλλά αυτός που θα τις καθιερώσει και θα τις «επιβάλλει» είναι ο βουαρός Ludwig Johann Thiersch, πιο γνωστός ως Λουδοβίκος Θείρσιος (1825-1909)²⁰. Έν τούτοις, ναί μὲν μπορούμε να πούμε ότι ὄντως με τὴ σύσταση τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κράτους οἱ δυτικὲς ἐπιρροὲς ἀποκοτῶν μιὰ πιὸ οὐσιαστικὴ ὑπόσταση –καὶ ὄχι μόνο στοὺς πλαίσιο τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης–, ὅμως ὁ Ν. Γραϊκός σημειώνει ὅτι οἱ δυτικὲς ἐπιρροὲς γίνονται αἰσθητὲς στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἤδη στοὺς πρώτους αἰῶνες μετὰ ἀπὸ τὴν Ἔλωση καὶ αὐξάνονται σταδιακά²¹. Ὅπως σημειώνει ἡ Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, «εἶναι λάθος, ἀκόμη, νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ ἀποστασιοποίηση ἀπὸ τὴν παράδοση ἄρχισε μὲ τὸν Κ. Φανέλλη καὶ τοὺς μετέπειτα “ξενόφορους” καὶ Ἕλληνες Ναζαρηνοὺς [...] Στὴν πραγματικότητα ἡ ἀγιογραφία εἶχε ὀδηγηθεῖ ἀπὸ τὸν 18^ο καὶ 19^ο αἰῶνα στὴν ἐκκοσμίκευση καὶ τὴ νόθευση τῆς παράδοσης καὶ σὲ ἐπίπεδο εἰκονογραφίας καὶ σὲ ἐπίπεδο τεχνοτροπίας»²². Μάλιστα ὁ Γ. Κόρδης ἀποδεικνύει τὴ δυτικὴ προέλευση τῆς τονικῆς δόμησης στοὺς ἔργα τοῦ Θεοφά-

18. Αὐτόθι, σ. 46.

19. Βλ. τὴ διατριβὴ τοῦ Ἰ. ΦΡΙΑΓΚΟΥ, *Ὁ ἀγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης καὶ τὸ ἔργο του*, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολή, Ἀθήνα 2005.

20. ΖΙΑΣ, Ν., «Ἡ Νεοελληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Ζωγραφικὴ». *Σύναξη* 24 (1987), Ἀθήνα, σ. 46-47. Σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο καὶ τὸν βίο τοῦ Λ. Θείρσιου βλ. ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ, Δ., *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ*, Ἐθν. Πινακοθήκη, Ἀθήνα 1977, σσ. 71-94 καὶ ΣΠΗΤΕΡΗ, Τ., *Τρεῖς αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης 1660-1967*, Τόμ. Γ', Πάπυρος, Ἀθήνα 1979, σ. 103.

21. ΓΡΑΙΚΟΣ, Ν., «Ὁ ζωγραφικὸς χώρος στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ (19^{ος}-ἄρχες 20^{ος} αἰ.). Στοιχεῖο “συνέχειας” ἢ “ἀσυνέχειας” τῆς “παραδοσης”», *Α' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πρακτικὰ*, Θεολογικὴ Σχολὴ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, σ. 266. Σχετικὰ μὲ τὶς ἐπιδράσεις τῆς δυτικῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης, βλ. ἐπίσης ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., *Φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις στὴ Μεταβυζαντινὴ Ζωγραφικὴ. Προβλήματα Πολιτιστικοῦ Συγκρητισμοῦ*, Α' τόμος, Γενικὴ Γραμματεία Νέας Γενιάς, Ἀθήνα 1998.

22. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ἰ., *Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς στὸν Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2007, σ. 11.

νους τοῦ Κορτός, στοιχεῖο τὸ ὁποῖο θὰ ἐπιδράσει κατ' ἐπέκταση στὴ διαμόρφωση τῆς λεγόμενης Κορτικῆς Σχολῆς ἤδη ἀπὸ τὸν 16^ο αἰ.²³

Στὸν χώρο τῆς «κοσμικῆς» τέχνης, μὲ τὴν ἴδρυση τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν στὴν Ἀθήνα τὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, εἰσάγεται ἡ ἀκαδημαϊκὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ἡ ὁποία ἀφομοιώνεται στὴν Ἑλλάδα διαμέσου τῆς λεγόμενης «Σχολῆς τοῦ Μονάχου»²⁴, μεταξὺ τῶν ἐκπροσώπων τῆς ὁποίας ἀπαριθμεῖται ὁ σπουδαῖος Ἑλληνας ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας. Ὡστόσο, ἡ Ἑλλάδα δὲν θὰ παραμείνει ἔξω ἀπὸ τὴς δυτικοευρωπαϊκῆς ἐξελίξεις ποὺ λαμβάνουν χώρα στὶς ἀρχὲς τοῦ 20^{ου} αἰῶνα καὶ θὰ εἰσέλθει, ὡς ἓνας ἄλλος ἐκπρόσωπος τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος, στὰ ταχέως ἐξελισσόμενα ρεύματα τοῦ Νεωτερισμοῦ. «Πατέρες» αὐτοῦ τοῦ νέου ἐγχειρήματος ὑπῆρξαν ὁ Κωνσταντῖνος Μαλέας καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Παρθένος, οἱ ὁποῖοι «μὲ τὴν ἔκταση τῶν ἀναζητήσεών τους καὶ τὴν τόλμη τῶν διατυπώσεών τους, καί, πολὺ περισσότερο, μὲ τὸ καθαρὰ προσωπικὸ τους μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα θὰ βοηθήσουν πολλοὺς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦν νὰ ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὴς κάθε εἴδους ξένες ἐξαρτήσεις καὶ νὰ προχωρήσουν σὲ νέες καὶ γόνιμες κατευθύνσεις»²⁵.

Ὁ Κ. Παρθένος θεωρεῖται ἐπίσης ἓνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους ποὺ ἐπιχειρεῖ μιὰ ἐπαναφορὰ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μὲ βυζαντινοὺς εἰκαστικοὺς ὄρους²⁶. Ὁμως, ὁ Παρθένος δὲν φτάνει σὲ μιὰ βαθειὰ κατανόηση τῶν βυζαντινῶν εἰκαστικῶν προϋποθέσεων²⁷ καὶ θὰ εἶναι ὁ Φώτης Κόντογλου αὐτὸς ποὺ θὰ θέσει τὰ θεμέλια γιὰ τὴν ἐπαναφορὰ τοῦ βυζαντινοῦ εἰκαστι-

23. βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ χρωματικὴ δομὴ στὶς μορφὲς τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κορτός*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998.

24. Ἡ «Σχολὴ τοῦ Μονάχου» ἀποτελεῖ τὸ πιὸ σημαντικὸ εἰκαστικὸ κίνημα στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, μὲ ἔντονος ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴ «Βασιλικὴ Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου» (Münchner Akademie der Bildenden Künste). βλ. ΒΛΑΧΟΣ, Μ., *Ἡ γένεση τῆς νεώτερης ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς, 1830-1930. Ἀπὸ τὴ Συλλογὴ τῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος, Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήνα 2003.

25. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ., *Ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, Ἐκδ. Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1996, σ. 13.

26. Ο. Ν. Ζίας σημειώνει ὅτι ὁ Παρθένος «Διατηρεῖ μὲν σὰν ὑλικὸ τὸ λάδι, ἀλλὰ τὸ δουλεύει ἀραιωμένο ὥστε νὰ ἀποβάλλει κάθε ὄγκο. Οὐσιαστικὰ καταργεῖ τὴν προοπτικὴ, ἐπιλέγοντας τὴς δύο διαστάσεις γιὰ νὰ ἀναπτύξει τὴ ζωγραφικὴ του»· ΖΙΑΣ, Ν., «Ἡ Νεοελληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Ζωγραφικὴ», *Σύναξη* 24 (1987), Ἀθήνα, σ. 68.

27. Αὐτόθι, σ. 48.

κοῦ συστήματος ὡς «σύγχρονος» ζωγραφικῆς δυνατότητας²⁸. Ἡ πολιτιστικὴ συμβολὴ τοῦ μικρασιάτη ζωγράφου εἶναι τεράστια καὶ καλύπτει πολ-
λὰ ἐπίπεδα ὅπως τὴ λαϊκὴ παράδοση, τὴ θρησκευτικὴ παράδοση, τὴ ζωγρα-
φικὴ καὶ τὴ λογοτεχνία. Ἡ καλλιτεχνικὴ του πορεία²⁹ ξεκινάει στὸ ἀκαδη-
μαϊκὸ περιβάλλον τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας, ἐμπλουτίζεται
μὲ τὰ ταξίδια του ἀνά τὴν Εὐρώπη –ὅπου ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὶς Πρωτο-
πορίες– καὶ καταλήγει στὸ Ἅγιον Ὄρος, ὅπου μελετᾷ βαθειὰ τόσο τὴν τε-
χνικὴ ὅσο καὶ τὸ ἦθος τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Ποιὰ εἶναι ὁμως αὐτὴ ἡ συμβολὴ του στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ καὶ
πὶὸ συγκεκριμένα στὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα; Κατ’
ἀρχάς, ὁ Κόντογλου καταφέρνει νὰ συνδυάσει δημιουργικὰ τὶς ἐξωτερικὲς
πολιτιστικὲς ἐπιρροὲς πού δέχεται στὴ διάρκειά τῆς καλλιτεχνικῆς του πο-
ρείας –Ἀκαδημαϊσμός καὶ Πρωτοπορίες–, καὶ στὴ συνέχεια, ξεκινώντας
ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ εἰκαστικοῦ βυζαντινοῦ συστήματος, προχωρεῖ στὴ δημι-
ουργία μιᾶς πρωτότυπης εἰκαστικῆς πρότασης, ἡ ὁποία δὲν παρέμεινε στὸν
ἐκκλησιαστικὸ χῶρο ἀλλὰ διεισέδυσσε καὶ στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του
γενικότερα. Ὅπως σημειώνει ἡ Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, ἡ προσπάθεια
τοῦ Κόντογλου «ἦταν μία ἀναγνώριση τῆς διττῆς ἀξίας τῆς βυζαντινῆς τέ-
χνης, τῆς λειτουργικῆς-θεολογικῆς καὶ τῆς αισθητικῆς ἀξίας της»³⁰. Ἡ «κο-
σμικὴ» ζωγραφικὴ τοῦ Κόντογλου καὶ ἡ ζωγραφικὴ παραγωγὴ τῶν μα-
θητῶν του –μεταξὺ τῶν ὁποίων ἀπαριθμοῦνται σημαντικότερες προσωπι-
κότητες τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς σκηνῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 20^{οῦ}
αἰῶνα ὅπως οἱ Τσαρούχης, Ἐγγονόπουλος καὶ Κοψίδης– μαρτυροῦν τὴν
ἐπέκταση τῆς ἐπίδρασής του στὸν σύγχρονο νεοελληνικὸ πολιτισμὸ. Σημει-
ωτέον ὅτι ἡ κοσμικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κόντογλου εἶχε ὡς ἀφετηρία τὴ βυζαν-
τινὴ ζωγραφικὴ.

Ἄν καὶ ὁ Φώτης Κόντογλου στὰ κείμενά του δηλώνει ἐχθρότητα ὡς
πρὸς καθετὴ δυτικόν³¹, γεγονὸς εἶναι ὅτι ἡ ἐπαφὴ του μὲ τὶς Πρωτοπορίες ση-

28. Αὐτόθι, σ. 50.

29. Γιὰ τὴ βιογραφία καὶ καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ Κόντογλου, βλ. ΖΙΑΣ, Ν., *Φώτης Κόν-
τογλου ζωγράφος, Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήνα 1991, σσ. 15-24.

30. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι., *Ἀπὸ τοὺς Ναζαρήνους στὸν Κόντογλου. Θέματα νεοελ-
ληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2007, σ. 12.

31. Βλ. ἐνδεικτικὰ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Γιὰ νὰ πάροουμε μιὰ ἰδέα περὶ ζωγραφικῆς*, Ἀρμός,
Ἀθήνα 2002, σσ. 107-118.

μαδεύει την καλλιτεχνική αναζητήσή του³². Όπως υπογραμμίζει ο Ζίας, η καλλιτεχνική δράση του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, που είχε ως κέντρο το Παρίσι, «έδινε στους νέους καλλιτέχνες δυνατότητες μελέτης των αληθινών προβλημάτων της ζωγραφικής»³³. Έτσι λοιπόν η συμβολή του Κόντογλου καταρχάς συνίσταται στην τοποθέτηση ενός άμιγως εικαστικού είδους προβληματισμού γύρω από τη βυζαντινή ζωγραφική. Κατά δεύτερο λόγο η συμβολή του συνίσταται στην επαναφορά του βυζαντινού εικαστικού συστήματος στο νεοελληνικό καλλιτεχνικό προσκήνιο (καί ως τεχνικής αλλά και ως τεχνοτροπίας). Η απόπειρά του όμως αυτή θα δημιουργήσει έσωτερικά προβλήματα στην εκκλησιαστική τέχνη, τα όποια, κατά τη γνώμη μας, συνοψίζονται στη σύγκρουση μεταξύ παράδοσης και νέας δημιουργίας.

Όπως σημειώνει ο Ν. Ζίας, στο δεύτερο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα η εικονογραφική παραγωγή χαρακτηρίζεται από μια σχετική αδράνεια, καθώς κυριαρχούν έργα που μιμούνται «σχολές» του παρελθόντος (Κρητική Σχολή, Μακεδονική Σχολή...) και στα όποια λείπουν προτάσεις για ανανέωση³⁴. Η άπλη αντίγραφή προγενεστέρων έργων της παράδοσης, παραδόξως είναι σύγχρονο φαινόμενο, εφόσον μια παρόμοια πρακτική δεν παρατηρείται στη μακρόχρονη πορεία της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Αυτό, κατά τη γνώμη μας, μπορεί να οφείλεται στην απουσία κατανόησης του εικαστικού λόγου, στην αδυναμία δηλαδή εκλογίκευσης του τρόπου λειτουργίας του εικαστικού στοιχείου στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής³⁵. Απτή η αδυναμία είχε ως αποτέλεσμα την απουσία μιας αυθεντικής εικαστικής έλευθερίας, η όποια όμως –όπως κάθε είδος έλευθερίας– μπορεί να αναπτυχθεί μόνο στο πλαίσιο έλλογων σχέσεων,

32. Μάλιστα ο Ζίας αναφέρει κάποια συμπάθεια του Κόντογλου για τον «έξπρεσιονισμό» (βλ. ΖΙΑΣ, Ν., *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Έμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, σσ. 153-154).

33. ΖΙΑΣ Ν., «Ο Φώτης Κόντογλου και η Νεοελληνική Ζωγραφική», *Μνήμη Κόντογλου*, Αθήνα 1975, σ. 135.

34. ΖΙΑΣ, Ν., «Η Νεοελληνική Έκκλησιαστική Ζωγραφική», *Σύναξη* 24 (1987), Αθήνα, σ. 51. Για τον ευρύτερο προβληματισμό αυτής της ανανέωσης βλ. ΠΕΤΡΟΣ, Ι., «Τέχνη και εκκλησιαστική κοινότητα: αναπαραγωγή ή δημιουργική ανανέωση;», *Θεολογία και τέχνη*, Το Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 90-101.

35. Βλ. ΔΙΒΡΩΤΗΣ Φ., «Η Έγιογραφία: μίμηση ή δημιουργία;», *Σύναξη* 24 (1987), Αθήνα, σσ. 53-60.

πού στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για την έλλογη και δημιουργική σχέση με την παράδοση.

Η συμβολή του Κόντογλου στη διάρκεια του δευτέρου ήμισους του 20^{ου} αιώνα, κατά κάποιο τρόπο παγιώθηκε σε μια κλειστή θεώρηση του βυζαντινού εικαστικού συστήματος, ή οποία προσδίδει σε συγκεκριμένες εικαστικές λύσεις δογματική σημασία και νόημα, περιορίζοντας την εικαστική δημιουργία άπλως στη μίμηση των «Σχολών» του παρελθόντος και αγνοώντας την εικαστική έλευθερία που χαρακτηρίζει τη βυζαντινή ζωγραφική σε όλη την ιστορική της εξέλιξη³⁶. Ωστόσο, όπως αναφέραμε προηγουμένως, η πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον προβληματισμό αναφορικά με τη σχέση παράδοσης και νέας δημιουργίας, ενδιαφέρον που εκφράζεται πρακτικά με εκθέσεις και συνέδρια αφιερωμένα στη σύγχρονη ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη. Σε αυτή τη νέα πνοή της χιλιετούς βυζαντινής ζωγραφικής ανήκει και η εικαστική πρόταση του Μιχάλη Βασιλάκη.

3. Σύντομη βιογραφία και έργογραφία του καλλιτέχνη³⁷

Ο Μιχάλης Βασιλάκης γεννήθηκε στην Άνωπολη της Κρήτης το 1948. Από τα 13 του χρόνια εργάζεται σε ένα μηχανουργείο, όπου μαθαίνει πολύ καλά τις ιδιότητες των μετάλλων, εμπειρία ή οποία θα του δώσει τη δυνα-

36. Κατά πόσο ο ίδιος ο Κόντογλου είναι επηρεασμένος ή όχι από τη σύγχρονη ρωσική «θεολογία» της εικόνας –δεν πρέπει να ξεχάσουμε τον θαυμασμό του για τον L. Ouspensky– είναι ζήτημα που δεν θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο της μελέτης μας. Για το θέμα αυτό βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., «Ο Φώτης Κόντογλου και η δυναμική της ζωγραφικής μας παραδόσεως», *Φώτης Κόντογλου εν εικόνη διαπορευόμενος*, Άκρϊτας, Άθήνα 1995, σσ. 41-48. Για τη θέση του Κόντογλου σχετικά με τη σχέση μεταξύ θεολογίας και βυζαντινής τεχνολογίας βλ. ενδεικτικά: ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Για να πάρουμε μια ιδέα περι ζωγραφικής*, Άρμος, Άθήνα 2002· ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, τόμ. Α΄, Παπαδημητρίου, Άθήνα 2000 και ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Η πονεμένη Ρωμοσύνη*, Άστέρος, Άθήνα 1974, σσ. 96-119.

37. Οί πληροφορίες που καταγράφονται σχετικά με τη ζωή του καλλιτέχνη προέρχονται από προφορική συνέντευξη μας με τον ίδιο και από συνεντεύξεις στον τύπο. Όσον αφορά την έργογραφία, βλ. τον Κατάλογο της έκθεσης του 2002 του Μιχάλη Βασιλάκη στη Βασιλική του Άγίου Μάρκου [ΠΥΡΓΙΑΝΝΑΚΗ, Ε. (έπιμ.), *Κατάλογος της έκθεσης του Μιχάλη Βασιλάκη στη Βασιλική του Άγίου Μάρκου*, Ηράκλειο 2002].

τότητα να εφαρμόσει αυτή τη γνώση στη μεταγενέστερη εικονογραφική παραγωγή του, ιδιαίτερος με την καινοτόμο χρήση του άσημιού και του χρυσού την οποία εφαρμόζει. Στα είκοσί του χρόνια, εξαιτίας μιας σοβαρής ασθένειας, η οποία τον υποχρεώνει να μείνει ένα χρόνο σε ανάπαυση, αναγκάζεται να αφήσει τη δουλειά του στο μηχανουργείο και έρχεται σε επαφή με τον Μανώλη Μπετεινάκη, άγιογράφο της Κρήτης, δίπλα στον οποίο ξεκινά την εκμάθηση της εικονογραφίας ως βοηθός του. Μετά από μια περίοδο διαμονής κατά διαστήματα στην Ολλανδία και ταξιδιών ανά την Ευρώπη, στη διάρκεια της δεκαετίας του '70, επιστρέφει στην πατρίδα του την Κρήτη, όπου εγκαθίσταται και εργάζεται επαγγελματικά ως άγιογράφος σε πολυάριθμες εκκλησίες.

Ύστερα από τριάντα χρόνια αδιάκοπης και σκληρής δουλειάς στις σκαλωσιές, όπου εξειδικεύεται στους τύπους και τις εικαστικές δυνατότητες της βυζαντινής ζωγραφικής, πραγματοποιεί για πρώτη φορά μία, όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης ονομάζει, «εικαστική σκέψη» είναι στη δεκαετία του '90 με την εκτέλεση των παραστάσεων του Ἀκαθίστου Ὑμνου, στην εκκλησία της Παναγίας τῶν Σταυροφόρων τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης. Ἐπόμενος σταθμός στην εικαστική ἀναζήτηση τοῦ Βασιλάκη ἀποτελοῦν οἱ εἰκόνες γιὰ τὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὸ κέντρο τῆς πρωτεύουσας τῆς Κρήτης, στὸ Ἡράκλειο, δουλειὰ πὺν σηματοδύεται ἀπὸ δύο σημαντικὲς ἐκθέσεις τὸ 1998, στὴ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὸ Ἡράκλειο Κρήτης καὶ στὸ Πνευματικὸ Κέντρο τοῦ Δήμου Ἀθηναίων.

Σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο τῆς πορείας του, ἡ εἰκαστικὴ ἀναζήτηση τοῦ Βασιλάκη ἀποκτᾶ μιὰ δημόσια προβολή, ἡ ὁποία θεωροῦμε πὺν συμβάλλει στὴν ἐπιβεβαίωση τῆς προσπάθειάς του. Ὅπως ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης δηλώνει σὲ συνέντευξη τὸ 1998 στὸ «Βῆμα», σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἀναζήτησής του φοβόταν τὴν ἀντίδραση τοῦ σώματος τῆς Ἐκκλησίας, φόβος πὺν σὲ κάποιον βαθμὸ ὑπερβαίνεται χάρι στὴ θετικὴ στάση τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν εἰδικῶν στὶς προαναφερθεῖσες ἐκθέσεις τοῦ '98, καθὼς καὶ χάρι στὴν ἐπίσημη ὑποστήριξη τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κρήτης.

Ὡστόσο, τὸ 2002 γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Βασιλάκης θεωρεῖ ὅτι πραγματοποιεῖ μιὰ «εἰκαστικὴ πρόταση». Ὅπως μᾶς δήλωσε ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης σὲ προφορικὴ συνέντευξη, γιὰ πρώτη φορὰ τοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ δουλέψει μὲ ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη στὴν εἰκαστικὴ του πείρα καὶ κριτήριο, χωρὶς καμία ἐξωτερικὴ ἐπέμβαση, ἀναπτύσσοντας μὲ τὸ δικό του αἰσθητήριο τὴν ἰδιομορφία τῶν εἰκαστικῶν λύσεων, οἱ ὁποῖες πολλὲς φορὲς ἀξιο-

λογοῦνται λανθασμένα ἔξαιτίας τῆς ἀπουσίας ἑνὸς εἰκαστικοῦ κριτηρίου. Ἡ στήριξη τοῦ διορατικοῦ Μητροπολίτη Δαρδανελλίων Ἀντωνίου Γεργιανάκη, ποὺ ζήτησε ἀπὸ τὸν Βασιλάκη νὰ ἱστορήσει τὸν καθολικὸ τῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Σὰν Φρανσίσκο τῶν Η.Π.Α., ὑπῆρξε θεμελιώδης γιὰ τὴν πραγματοποίηση αὐτοῦ τοῦ σημαντικοῦ βήματος.

Ἀπὸ τὸ 2004, ἀφοῦ ὀλοκλήρωσε αὐτὸ τὸ τελευταῖο ἔργο, ὁ Βασιλάκης ἐργάζεται ἀδιαλείπτως στὸ ἐργαστήριό του στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης καί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, ἀσχολεῖται μὲ τὴ δημιουργία μιᾶς πρωτότυπης τεχνολογίας συναρμολόγησης τῶν ζωγραφικῶν ἐπιφανειῶν, ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀφαίρεσή τους, προκειμένου νὰ βρεῖ μιὰ λύση στὸ πρόβλημα τῆς φθορᾶς τῶν ἐπιφανειῶν τῶν συγχρόνων ναῶν. Στὴ μακρόχρονη καλλιτεχνικὴ πορεία ἔχει ἱστορήσει τοὺς ἑξῆς ναοὺς:

Ἰ. Ναὸς Εὐαγγελισμοῦ Θεοτόκου, Χερσόνησος (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1969-1971, 1985-1986.

Ἰ. Μονὴ Ἀγκαράθου, Ἀγκαράθος (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1975-1981.

Ἰ. Ναὸς τῆς Παναγίας Νέα Ἀλάτσατα, Ἡρακλείου (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1984-1986.

Ἰ. Ναὸς Τιμίου Σταυροῦ, Φορτέτσα (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), κατὰ τὰ ἔτη 1977, 1984, 1988-1992.

Ἰ. Ναὸς Εὐαγγελιστρίας, Γοῦρνες, (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), κατὰ τὰ ἔτη 1978, 1985-1987.

Ἰ. Ναὸς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Μάλια (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1980-1988.

Ἰ. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος, Κρουσσώνας (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1979-2000.

Ἰ. Ναὸς Ἁγίου Νικολάου, Ἀλικαρνασσός (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1987-2000.

Ἰ. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος, Ἀνώπολη (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1991-2000.

Ἰ. Ναὸς Παναγίας τῶν Σταυροφόρων, Ἡράκλειο (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), κατὰ τὰ ἔτη 1972, 1982, 1992-1994.

Ἰ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς, Γοῦβες (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), κατὰ τὰ ἔτη 1987-1989 καὶ 1995-1998.

Ἰ. Ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς, Ἡράκλειο (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), 1996-1998.

Ι. Ναὸς Παναγίας, Μυρτιά (Ν. Ἡρακλείου Κρήτης), κατὰ τὰ ἔτη 1977, 1982, 1999-2000.

Ι. Μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, Σὰν Φρανσίσκο (Η.Π.Α.), 1992-2004.

Στὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ Βασιλάκη ξεχωρίζουν τρία σημαντικὰ στάδια, τὰ ὁποῖα θὰ ἐπισημάνουμε στὴ συνέχεια. Ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Μ. Βασιλάκης μᾶς πληροφορεῖ, ἡ εἰκαστικὴ ἀναζήτησή του ὀριοθετεῖται ἀπὸ τὴν πρώτη φορὰ πὸν συλλαμβάνει μιὰ «εἰκαστικὴ σκέψη» καὶ ἀπὸ τὴν πρώτη φορὰ πὸν πραγματοποιεῖ μιὰ «εἰκαστικὴ πρόταση»: αὐτὰ τὰ δύο στάδια ὁμως ἐπονται τῆς πρώτης εἰκαστικῆς παραγωγῆς τοῦ καλλιτέχνη. Τὰ ἔργα τῆς Παναγίας τῶν Σταυροφόρων μᾶς προσφέρουν μιὰ πανοραμικὴ θέαση τοῦ ἔργου τοῦ Βασιλάκη καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πληροφορηθοῦμε ἱκανοποιητικὰ γιὰ τὸ πρῶτο στάδιο τῆς καλλιτεχνικῆς του διαδρομῆς.

Ἐξίσου σημαντικὰ εἶναι τὰ ἔργα τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς (1996-98), τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μιὰ σύνοψη τῆς πρώτης «εἰκαστικῆς σκέψης» του, τῆς προσπάθειάς του δηλαδὴ γιὰ μιὰ προσωπικὴ ἀνάγνωση τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης. Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι ἐπίσης σημαντικὰ, ἀφοῦ προβλήθηκαν πολὺ χάρις στὶς δύο ἐκθέσεις πὸν πραγματοποιήθηκαν στὸ Ἡράκλειο καὶ στὴν Ἀθήνα καὶ χάρις στὴ δημοσίευση λευκώματος, κερδίζοντας τὴ θετικὴ ἀποδοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν εἰδικῶν, ὅπως διατυπώνεται στὸ ἄρθρο πὸν δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα «τὸ Βῆμα» στὶς 22 Μαρτίου τοῦ 1998.

Τέλος, τὰ ἔργα τῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὶς Η.Π.Α. ἀποτελοῦν σημαντικότατο σταθμὸ στὴ δημιουργικὴ διαδρομὴ τοῦ καλλιτέχνη, δεδομένου ὅτι, ὅπως ἀναφέραμε προηγουμένως, γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Μιχάλης Βασιλάκης πραγματοποιεῖ μιὰ ὀλοκληρωμένη «εἰκαστικὴ πρόταση», δηλαδὴ ἓνα σύνολο ἔργων πὸν παρουσιάζουν μιὰ συνειδητοποιημένη τοποθέτησή του στὸ ζήτημα τῆς δημιουργίας μέσα στὰ ὅρια τῆς παράδοσης.

4. Σύντομη εἰκαστικὴ ἀξιολόγηση τοῦ ἔργου τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη

Στὴν εἰκαστικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ Μ. Βασιλάκη, τὸ χρῶμα ἀναδεικνύεται ὡς σημεῖο ἐκκίνησης τῆς διαδικασίας ἀφαίρεσης καὶ ἀποτελεῖ σταθερὸ στοιχεῖο ἀναφορᾶς σὲ ὅλη τὴν εἰκαστικὴ πορεία τοῦ σύγχρονου ἁγιο-

γράφου. Ἐάν καὶ παρατηρεῖται ἀλλαγὴ «παλέτας» στὶς διάφορες περιόδους, ἡ «χρωματικὴ δομὴ» τῶν σάρκινων μερῶν τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κορητὸς κυριαρχεῖ μέχρι τὰ τελευταῖα ἔργα του. Αὐτὴ ἡ δομὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς βασικὲς στρώσεις χρωμάτων: ἕναν ἀρκετὰ σκοῦρο καφὲ προπλασμὸ σαφῶς διαχωρισμένο ἀπὸ μιὰ σάρκα σὲ χρῶμα ὄχρας ποῦ παρουσιάζει δύο φωτίσματα. Στὴν ἐξέλιξη αὐτοῦ τοῦ στοιχείου στὸ ἔργο τοῦ Μ. Βασιλάκη παρατηρήσαμε διάφορες παραλλαγές ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔκταση προπλασμοῦ-σάρκας, τὴν τονικὴ ἀντίθεση μεταξύ τους, τὸν ἐμπλουτισμὸ αὐτῆς τῆς χρωματικῆς ἀντιπαράθεσης μὲ τὴν πρόσθεση κόκκινου στὰ ὄριά τους καὶ τὴν παρουσία ἢ ἀπουσία ψιμυθίων.

Ἐν τούτοις, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κορητὸς, ὅπου ἡ ἐν λόγῳ χρωματικὴ ἀγωγή σχετίζεται μὲ τὴ νατουραλιστικὴ ἀρχὴ τῆς φωτοσκίασης³⁸, στὴν περίπτωσι τοῦ Μ. Βασιλάκη ἀναγνωρίσαμε μιὰ ἀφαιρετικὴ διάθεση ποῦ θὰ μεταδοθεῖ διαδοχικὰ σὲ ὅλα τὰ εἰκαστικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων του. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο, ἡ χρωματικὴ λιτότητα τῶν σάρκινων μερῶν, ποῦ στὰ πρῶτα ἔργα διέφερε αἰσθητὰ ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπὴ χρωματικὴ δομὴ, στὰ ἔργα τῶν δεκαετιῶν τοῦ '80 καὶ τοῦ '90 περνᾷ στὴ δομὴ τῶν ἐνδυμάτων, τῶν ἀρχιτεκτονημάτων καὶ τοῦ τοπίου. Μάλιστα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς δεκαετίας τοῦ '90 καὶ μετὰ ἐμφανίζονται μονόχρωμες ἐπιφάνειες στὶς ὁποῖες καταργεῖται ἡ ἐναλλαγὴ θερμοῦ-ψυχροῦ ποῦ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ λειτουργία τοῦ χρώματος. Ἡ ἐμφάνισι τοῦ τρόπου αὐτοῦ ἐπιφέρει μιὰ ἔντονη «γεωμετροποίηση» τῶν μορφῶν. Κατὰ τὴ γνώμη μας, αὐτὴ ἡ χρωματικὴ ἀφαίρεσι θὰ ὀδηγήσει τὸν Μ. Βασιλάκη σὲ μιὰ συνειδητοποιημένη ἀναζήτησι τῆς ἀφαίρεσης στὸ σχέδιο καὶ –κατ' ἐπέκτασιν– στὴ σύνθεσι, ἀναζήτησι, ἢ ὁποῖα θὰ ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ «προτοποριακοῦ» Θεοφάνους τοῦ Ἑλλήνα καὶ ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἀφαιρετικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γιάννη Μόραλη.

Ἐτσι λοιπόν, ἐνῶ στὰ ἔργα τῆς Παναγίας τῶν Σταυροφόρων καὶ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἡ ἀναζήτησι τῆς χρωματικῆς ἀφαίρεσης διαδραματίζει τὸν κεντρικὸ ρόλο –καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις συγκρούεται μὲ τὸν βαθμὸ καὶ τὸ εἶδος ἐξέλιξης τῆς ἀφαίρεσης στὸ σχέδιο καὶ στὴ σύνθεσι–, στὰ ἔργα τῆς Ἱ. Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἐπέρχεται μιὰ ἰσορροπία στὴ σχέση

38. Βλ. ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ χρωματικὴ δομὴ στὶς μορφὲς τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κορητὸς*, Ἄρμος, Ἀθήνα 1998, σσ. 33-43.

αὐτῶν τῶν τριῶν εἰκαστικῶν στοιχείων, ἡ ὁποία διέπεται ὁμῶς ἀπὸ τῆ γενικῆ ἀρχῆ τῆς ἀφαίρεσης. Ἔτσι, τὸ σχέδιο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ἀκολουθεῖ τὴν ἀπλοποίηση τοῦ χρώματος μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ γεωμετρικοῦ σχεδιασμοῦ τοῦ Μόραλη, ὁ ὁποῖος ἀντικαθιστᾷ τὰ σωματικὰ μέλη μὲ ἀπλὲς γεωμετρικὲς κινήσεις ἢ χειρονομίες. Ὁ Βασιλάκης ὡστόσο δὲν φτάνει στὴν ἀπόλυτη μονόχρωμη γεωμετρία τοῦ Μόραλη. Ἔτσι μέσα στὸν αὐστηρὸ γεωμετρικὸ σχεδιασμὸ τοῦ ἀγιογράφου διαφαίνονται ἐναργῶς τὰ μέρη τοῦ σώματος χάρι στὸν ἥπιο φωτισμὸ ποὺ ἐφαρμόζονται σὲ ἐπιλεγμένα σημεῖα. Αὐτὸς ὁ ἐπιλεκτικὸς φωτισμὸς εἶναι γνώρισμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἑλλήνα πού, ναὶ μὲν ὁ Βασιλάκης τὸν ἐφαρμόζει ἤδη στὰ ἔργα τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, ἀλλὰ στὸ συγκρότημα τῆς Ἱ. Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἀποκτᾷ δυνατώτερο λόγο ὑπαρξῆς σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀποφασιστικώτερη ἐφαρμογὴ τῆς γεωμετρίας στὸ σχέδιο.

Αὐτὴ ἡ ἀποφασιστικότητα γίνεται ἀκόμη πιὸ αἰσθητὴ στὸ ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης. Στὴν Ἀκάθιστο Ὑμνο στὴν Παναγία τῶν Σταυροφόρων καὶ στὸ Δωδεκάορτο τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἐμφανίζεται ἀπλῶς ἔντονη γεωμετροποίηση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων καὶ τοῦ τοπίου. Αὐτὴ ὁμῶς δὲν διέπεται ἀπὸ μιὰ γενικώτερη γεωμετρικὴ κατάταξη τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μὲ ἀποτέλεσμα μιὰ σχετικὴ διάσπαση τῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης. Αὐτὴ ἡ διάσπαση, κατὰ τὴ γνώμη μας, ἐνισχύεται μὲ τὶς χρωματικὲς ἀντιθέσεις ποὺ παρατηροῦνται σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα. Στὸ Δωδεκάορτο τῆς Ἱ. Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ὡστόσο, ἡ διαδικασία τῆς γεωμετροποιήσεως τῶν ἀντικειμένων συμβαδίζει μὲ τὴ γενικὴ γεωμετρικὴ ὁργάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε σώματα, ἀρχιτεκτονήματα καὶ τοπίο νὰ ἐντάσσονται πλήρως σὲ αὐτή. Σὲ αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα συμβάλλει καὶ ὁ περιορισμὸς τῆς παλέτας τοῦ Βασιλάκη σὲ λίγα γαιώδη χρώματα, τὰ ὁποῖα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ χρυσὸ φόντο, παρέχουν ἀρμονικὴ συνύπαρξη στοὺς γεωμετρικοὺς διαχωρισμοὺς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ἄν καὶ πολλὰ εἰκαστικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων τῆς Ἱ. Μ. Ζωοδόχου Πηγῆς ἀποτελοῦν συνέχεια τῶν προσπαθειῶν τοῦ Βασιλάκη τῆς προηγούμενης δεκαετίας, δὲν παρατηροῦνται οἱ ἀντιφάσεις καὶ ἀμυχανίες ποὺ σημειώσαμε στὰ ἔργα τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἀντιθέτως, στὸ Δωδεκάορτο τῆς Ἱ. Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ὅλες οἱ εἰκαστικὲς ἐνέργειες ἐνώνονται ἐξ αἰτίας τοῦ σαφέστερου γεωμετρικοῦ χαρακτῆρα τοῦ σχεδίου, τῆς ἀποφασιστικώτερης ὁργάνωσης τῆς σύνθεσης καὶ τῆς ἀπαλότητας τοῦ χρώματος, προσδίδοντας σὲ αὐτὸ τὸ σύνολο τὸν χαρακτῆρα μιᾶς ἀναγνωρίσιμης καὶ

πρωτότυπης ολοκληρωμένως «εικαστικής πρότασης». Ὡστόσο, σὲ αὐτὸ τὸ δημιουργικὸ βῆμα τοῦ Βασιλάκη ἀναγνωρίζονται καινούργιες ἐπιδράσεις ποὺ δὲν προέρχονται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκαστικὴ παράδοση, χάρις στὶς ὁποῖες ἡ ἀφαίρεση παύει νὰ εἶναι ἀπλῶς μιὰ τάση ἀλλὰ γίνεται ἀρχὴ ποὺ ρυθμίζει τὴν εἰκαστικὴν πράξη.

Συνεπῶς, ὅπως βλέπουμε, ἡ ἀφαίρεση συνιστᾷ «ἀρχή» τῆς εἰκαστικῆς πρότασης τοῦ Μ. Βασιλάκη γιὰ δύο λόγους: πρῶτον, ἐπειδὴ ἀποτελεῖ τὸ σημεῖο ἀναχώρησης τῆς εἰκαστικῆς ἀναζήτησης τοῦ σύγχρονου ἀγιογράφου –καὶ ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια ἀποτελεῖ περιουσία τῆς παράδοσης– καὶ δεύτερον, ἐπειδὴ σὲ αὐτὴ τὴν πορεία, ὑπὸ τις ἐπιδράσεις τῆς σύγχρονης τέχνης, γίνεται κριτήριο καὶ κανόνας ὄλων τῶν εἰκαστικῶν ἐνεργειῶν, ὅπως παρατηρήσαμε στὴν ἀνάλυση τῶν τελευταίων ἔργων του. Σὲ ποιὸν βαθμὸ ταυτίζεται ὁ λόγος τῆς ἀφαίρεσης στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ σύγχρονη τέχνη; Πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο εἰκαστικὸ φαινόμενο;

Ἡ ἐπιρροὴ τοῦ σύγχρονου Ἑλλήνα ζωγράφου Γ. Μόραλη σφραγίζει μιὰ τάση ποὺ ὁ Μ. Βασιλάκης ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκαστικὴ παράδοση³⁹, ἡ ὁποία ὅμως, κατὰ τοὺς σχολιαστὲς τοῦ ἔργου τοῦ σύγχρονου ἀγιογράφου, σχετίζεται μὲ μιὰ συγκεκριμένη αἰσθητικὴ ἀπαίτηση: τὴ μετάδοση ἑνὸς «μεταφυσικοῦ» περιεχομένου. Σὲ ποιὸν βαθμὸ αὐτὴ ἡ ἐκτίμηση προσιδιάζει πρὸς τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ εἰκαστικὸ γεγονός; Μιὰ ἐνδελεχὴς ἐξέταση ἑνὸς τέτοιου θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὸν χαρακτῆρα τῆς παρουσίας αὐτῆς, ἡ ὁποία ἐξ ἀρχῆς χαρακτηρίστηκε ὡς εἰκαστικὴ ἀνάλυση. Θεωροῦμε ὡστόσο ὅτι μιὰ τέτοια ἀξιολόγηση δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοήσει τὸ εἰκαστικὸ στοιχεῖο, δηλαδὴ τὴν περιγραφὴ τῆς λειτουργίας τῆς γραμμῆς, τοῦ χρώματος καὶ τῆς σύνθεσης καὶ πρέπει νὰ ἀναρωτηθοῦμε πῶς αὐτὴ ἡ λειτουργία συνδέεται μὲ τὴν λειτουργικὴ ὑπόσταση τῆς ἐκκλησιαστικῆς εἰκόνας. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο δὲν θὰ ἀδικήσουμε τὴν τεράστια προσφορὰ τοῦ Μιχάλη Βασιλάκη στὴ μακρόχρονη πορεία τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καὶ θὰ ἀποκτήσουμε κριτήρια γιὰ τὴ σωστὴ ἀξιολόγηση τῶν κάθε λογῆς δημιουργικῶν προσπαθειῶν τοῦ σώματος συγχρόνων εἰκονογράφων τῆς ἐκκλησίας.

39. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ ἐξῆς δήλωση τοῦ Μ. Βασιλάκη στὴν προαναφερθεῖσα συνέντευξη στὴν ΕΡΤ 1 στὶς 21.02.2001: «Δὲν χρειάζονται πολλὰ. Ἀπλᾶ, λιτά, κατανοητά... αὐτὸ μὲ μάθανε οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι».

RESUMEN

Elementos para el análisis del arte eclesial contemporáneo:
el caso Resumen de Michalis Vasilakis

Federico Aguirre,
Profesor e Investigador del Centro de Estudios de la Religión,
Facultad de Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile

El presente artículo se propone realizar una valoración de la obra del iconógrafo griego contemporáneo Michalis Vasilakis, en el contexto de la tradición de la pintura bizantina. La obra de Vasilakis presenta elementos aparentemente rupturistas, que pueden llevar a pensar que el artista griego se separa completamente de camino de la tradición. De este modo, nos proponemos establecer ciertos parámetros para plantear de manera adecuada la discusión en cuestión.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ, Μ., *Εικόνες*, Κατάλογος της έκθεσης του Μιχάλη Βασιλάκη στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ἀθηναίων 1998, Ἀθήνα 1998.
- ΒΙΔΟΣ, Κ., *Μέσεβασμό και τόλμη*, Βῆμα 22 Μαρτίου 1998.
- ΒΟΥΤΣΙΝΑ, Α., «Ἀγιογραφία-Εἰκαστική θεώρηση καὶ δυναμική», *Θεολογία καὶ τέχνη*, Τὸ Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 50-59.
- ΓΕΩΡΓΟΥΔΗΣ, Π., *Μιά ἔκθεση-πρόταση αἰσθητικῆς*, «Ἐλευθεροτυπία», 11 Σεπτεμβρίου 2002.
- GRABAR, A.: «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, σσ. 15-29, Collège de France, Paris 1968.
- ΓΡΑΙΚΟΣ, Ν., «Ὁ ζωγραφικός χώρος στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ (19^{ος}-ἀρχὲς 20^{οῦ} αἰ.). Στοιχεῖο “συνέχειας” ἢ “ἀσυνέχειας” τῆς “παράδοσης”», *Α' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πρακτικά*, Θεολογικὴ Σχολὴ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008, Ἀθήνα, σσ. 265-284.
- ΔΙΒΡΙΩΤΗΣ Φ., «Ἡ Ἀγιογραφία: μίμηση ἢ δημιουργία;», *Σύναξη* 24 (1987), Ἀθήνα, σσ. 53-60.
- ΖΙΑΣ Ν., «Ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ», *Μνήμη Κόντογλου*, Ἀθήνα 1975, σσ. 135-142.
- ΖΙΑΣ, Ν., *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1991.

- ΖΙΑΣ, Ν., «Ἡ Νεοελληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Ζωγραφικὴ», *Σύναξη* 24 (1987), Ἀθήνα, σσ. 45-52.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Κ., *Μελετήματα χριστιανικῆς ὀρθοδόξου ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1980.
- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Α., *Οἱ Ἑλληνες ζωγράφοι*, 20ὸς αἰ., τόμ. Β', Μέλισα, Ἀθήνα 1976.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Ἡ πολεμένη Ρωμοσύνη*, Ἀστέρος, Ἀθήνα 1974.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας*, τόμ. Α', Παπαδημητρίου, Ἀθήνα 2000.
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Φ., *Γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ ἰδέα περὶ ζωγραφικῆς*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2002.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., «Ὁ Φῶτης Κόντογλου καὶ ἡ δυναμικὴ τῆς ζωγραφικῆς μας παραδόσεως», *Φῶτης Κόντογλου ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*, Ἀκρίτας, Ἀθήνα 1995, σσ. 295-309.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Εἰκόνα, εἰκόνισμα, εἰκονουργία*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ χρωματικὴ δομὴ στὶς μορφὲς τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1998.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἐν ῥυθμῷ. Τὸ ἦθος τῆς γραμμῆς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2000.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἱεροτόπος. Ἡ εἰκονολογία τοῦ ἱ. Φωτίου καὶ ἡ τέχνη τῆς μετεικονοματικῆς περιόδου*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2002.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ ζωγραφικὴ ὡς τρόπος*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2005.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Παράδοση καὶ δημιουργία στὸ εἰκαστικὸ ἔργο τοῦ Φώτη Κόντογλου*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2006.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἡ «Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης» Διονυσίου τοῦ Ἐκ Φουρνᾶ*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2006.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ὁ χαρακτήρας καὶ ὁ λόγος τῶν ἀφαιρετικῶν τάσεων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2007.
- ΚΟΡΔΗΣ, Γ., *Ἀδγοτέμπερα μὲ ὑποζωγράφισι*, Ἀρμός, Ἀθήνα 2009.
- ΜΑΡΙΝΗΣ, Σ., *Νεοβυζαντινισμός. Πρωτοπορία ἢ Kitsch;*, Ἀρμός, Ἀθήνα 1996.
- ΕΥΓΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Α., *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1957.
- ΟΥΣΠΕΝΣΚΗ Λ., *Ἡ εἰκόνα. Λίγα λόγια γιὰ τὴ δογματικὴ ἔννοιά τῆς (μετὰφρ. Φ. Κόντογλου)*, Ἀστήρ, Ἀθήνα 1991.
- ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ν.: «Ὁ κῶρος στὴ βυζαντινὴ τέχνη», *Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Ἡ βυζαντινὴ κοινωνία καὶ οἱ εἰκόνες τῆς*, Καστανιώτη, Ἀθήνα 2000, σσ. 255-265.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Α., *Τὸ σχῆμα Ἀνατολή-Δύση καὶ ἡ τέχνη τοῦ Φώτη Κόντογλου*, Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Πρέβεζας, Πρέβεζα 2007.
- ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ Δ., *Φῶτης Κόντογλου*, Ἐθν. Πινακοθήκη, Ἀθήνα 1978.
- ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ Δ.: «Ὁ Ζωγράφος Γιάννης Μόραλης», *Γιάννης Μόραλης*, Ἐμπ. Τράπεζα, Ἀθήνα 1988, σσ. 15-29.

- ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ, Δ., *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική ζωγραφική*, Έθν. Πινακοθήκη, Αθήνα 1977.
- ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΥ, Μ. - ΜΑΝΙΑΤΗΣ, Σ., *Ανανεωτής της άγιογραφίας*, «Έλευθεροτυπία», 27 Απριλίου 2007.
- ΠΥΡΓΙΑΝΝΑΚΗ, Ε. (έπιμ.), *Κατάλογος της έκθεσης του Μιχάλη Βασιλάκη στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου* (Ηράκλειο, Κρήτη, 11-30 Σεπτεμβρίου 2002), Ηράκλειο 2002.
- ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, Α' τόμος, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1998.
- ΣΑΡΔΕΛΗΣ, Κ., *Θεοφάνης ο Έλληνας*, Α. Κ. Γκούμας, Αθήνα 1986.
- ΣΚΛΗΡΗ, Σ., «Προβλήματα της ορθόδοξης εικονογραφίας στο τέλος του 20ού αι.», *Σύναξη* 60 (1996), Αθήνα, σσ. 21-29.
- ΣΠΗΤΕΡΗ, Τ., *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, Τόμ. Γ', Πάπυρος, Αθήνα 1979.
- ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι.: «Οί περι τήν τέχνην καί κάλλους αντιλήψεις του Μεγάλου Βασιλείου καί ή αισθητική της βυζαντινής ζωγραφικής», *Επιστημονική Έπετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΗ' (2003), Αθήναι, σσ. 539-569.
- ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι.: *Από τους Ναζαρήνους στον Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αρμός, Αθήνα 2007.
- ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ι.: «Από τὸ αἰσθητὸ σὸ νοητὸ κάλλος», *Στὰ βήματα τοῦ Ἀποστόλου Βαρνάβα*, Λευκωσία 2008, σσ. 677-692.
- ΦΡΙΑΠΚΟΣ, Ι., *Ὁ ἀγιογράφος Κωνσταντῖνος Φανέλλης καί τὸ ἔργο του*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή, Αθήνα 2005.
- Φώτης Κόντογλου ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*, Ἀκρίτας, Αθήνα 1995.
- Φώτης Κόντογλου, σημεῖον ἀντιλεγόμενον. Γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση καί τὰ τριάντα χρόνια ἀπὸ τὴν κοίμησιν*, Αρμός, Αθήνα 1998.
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ν., «Σύγχρονη τέχνη καί Παράδοση», *Ἐθνικὴ τέχνη καί πρωτοπορία*, Ὀχημα, Αθήνα 1982, σσ. 173-179.
- ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ., *Ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, Ἐκδ. Αθηνῶν, Αθήνα 1996.