

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Μπάρτζου Στυλιανή

smpartz@gmail.com

Φιλολόγος Μέσης Εκπαίδευσης, Υποψήφια Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης ΑΠΘ

Περίληψη

Στόχο του πονήματος αποτελεί η ανάδειξη της σημασίας του χρώματος στη βυζαντινή ζωγραφική προκειμένου να αποδοθούν τα κατάλληλα μηνύματα. Με τον πολυφωνικό χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης ο καλλιτέχνης υποκείμενος στις επιταγές της βιβλικής παράδοσης, της προτέρας καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και της δικής του φαντασίας επιδιώκει με τον πλούτο των αφηγηματικών σκηνών και την έντονη χρωματικότητα να αισθητοποιήσει τα αόρατα και να υπενθυμίσει τις αιώνιες αλήθειες που έφερε ο Χριστός στον κόσμο. Με το χρώμα ο καλλιτέχνης κατορθώνει να εκφράσει τις ψυχικές του δονήσεις, αλλά και να απευθυνθεί στις αισθήσεις και στον ψυχικό κόσμο του δέκτη. Το χρώμα κατορθώνει να εκφράσει συναισθητικές εμπειρίες που σχετίζονται με τη χριστιανική τελετουργία, αποσκοπούν στην προπαγάνδισή του χριστιανικού δόγματος και την έμπνευση της πίστης σε μια εποχή μάλιστα περιορισμένου γραμματισμού, όταν η εικόνα αποτελούσε το βιβλίο των αγραμμάτων.

Λέξεις κλειδιά: υποβολή, εκφραστικότητα, υπερβατικότητα, αγιογραφία, χρωματικότητα.

Εισαγωγή

Η ζωγραφική διαθέτει έναν σαφέστατα πολυφωνικό χαρακτήρα που συνδέεται με τη δυνατότητα που έχουν όλα τα στοιχεία της, το σχέδιο και το χρώμα, η σύνθεση και ο χώρος, η μορφή και το φως, να αποδίδουν διαφορετικές εκφραστικές προεκτάσεις ανάλογα με τη χρήση τους (Χρήστου, 2000:14). Για την απεικόνιση του θείου και της υπερβατικής του φύσης οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες επιστρατεύονται τη δύναμη της φαντασίας· τόσο η οριστική μορφή όσο και τα υλικά της, τα σχήματα και τα χρώματα, διαμορφώνονται με βάση τα διανοητικά και αισθητηριακά δεδομένα που συνδέονται με την καλλιτεχνική δημιουργία· ο καλλιτέχνης δημιουργεί την εικόνα αφού πρώτα ο ίδιος αναχθεί στους ουρανούς και δει το θεϊκό κάλλος, ώστε μέσω της φαντασίας να σχηματίσει τη νοητική εικόνα του και στη συνέχεια να την αναπαραστήσει· τα αισθητηριακά δεδομένα προκύπτουν από προγενέστερες παραστάσεις, δηλαδή από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις, ή δημιουργούν τη νοητική εικόνα με βάση την περιγραφή, όπως προκύπτει από τις λεκτικές εικόνες των γραφών (Φιολιτάκη, 2008: 319-320· Βράνος, 1977:160).

Η αγιογραφία αποτελεί την εικαστική γλώσσα του χριστιανισμού, το μεγάλο μέσο διδασκαλίας, καθώς με αυτήν η Εκκλησία διηγείται τους βίους των Αγίων αναδεικνύοντας τις ιερές και αγιασμένες μορφές, αισθητοποιώντας τα αόρατα και ανυψώνοντας τον νου με σύμβολα, ιερές ιστορίες και κυρίως με την έκφραση ιερών μορφών μεταβιβάζει πνευματικά μηνύματα υπενθυμίζοντας τις αιώνιες αλήθειες που έφερε ο Χριστός στον κόσμο (Βράνος, 1977:155-157). Η αγιογραφία μεταμορφώνει το φυσικό σχήμα και το χρώμα των όντων για να πετύχει την πνευματική έκφραση της αγιότητας με το να αποδώσει ο αγιογράφος τα μέλη έτσι ώστε να προβάλλει ο εσωτερικός άνθρωπος και να υποχωρεί η φωτογραφική φυσική παρουσία (Βράνος, 1977:159).

Η βυζαντινή τέχνη είναι κατεξοχήν χρωμογραφική και εκείνο που διεγείρει την όραση του θεατή είναι το καθαρό χρώμα (Πανσέληνου,2010:267). Η διερεύνηση της λειτουργίας του χρώματος αποκτά ανθρωπολογικές προεκτάσεις, καθώς συνδέεται με την έκφραση των συναισθημάτων και του ανθρωπίνου ψυχισμού (Gage, 1990:518) Στην ανθρωπολογία τα χρώματα αντιμετωπίζονται ως σημειωτικοί κώδικες ή πληροφοριακά συστήματα, ενώ ο D. Sperber ορίζει ότι ο συμβολισμός μιας λέξης προσδιορίζεται από τα συμφραζόμενα: «η έννοια ενός συμβόλου δεν είναι καθολική, αλλά πολιτισμική και διαφέρει από τον ένα πολιτισμό στον άλλο, ακόμη και μέσα στον ίδιο πολιτισμό» και η σημασία του συμβόλου διαφοροποιείται ανάλογα με τα συμφραζόμενα (Πανσέληνου,2010:268,275· Χρήστου, 2000:21). Ο διακεκριμένος εκπρόσωπος της ρωσικής πρωτοπορίας Wassily Kandinsky στο δοκίμιό του *Για το πνευματικό στην τέχνη* εξετάζει τις ψυχικές δονήσεις που προκαλούνται στην ψυχή τόσο του δημιουργού, όσο και του δέκτη ενός έργου τέχνης μέσω της επενέργειας των χρωμάτων(Kandinsky,1981:75,78), ενώ παράλληλα εξετάζει τη σχέση των χρωμάτων με τη μουσική προσδίδοντας λυρική διάσταση στη χρωματική αντίληψη. Οι διαπιστώσεις του Kandinsky μπορούν να βρουν πλήρη εφαρμογή στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης, με την οποία εξάλλου ο καλλιτέχνης ήταν απόλυτα εξοικειωμένος. Ο ίδιος αποδεικνύει την επίδραση που άσκησε η βυζαντινή τέχνη στην τέχνη της πρωτοπορίας του 20ου αιώνα (Maguire, 1974:13). Έτσι το χρώμα στη ζωγραφική προσθέτει στη λογική οργάνωση του σχεδίου τα υποσυνείδητα και εσωτερικά χαρακτηριστικά, καθώς εκφράζει καλύτερα τις υπόγειες ψυχικές δονήσεις του καλλιτέχνη· παράλληλα με το χρώμα η ζωγραφική προκαλεί διάφορες επιδράσεις στον θεατή, ανάλογα με τον χαρακτήρα και τις προσλαμβάνουσες που διαθέτει, καθώς παρουσιάζεται ως δύναμη που επηρεάζει όχι μόνο τις αισθήσεις του, αλλά και τον ψυχικό του κόσμο (Χρήστου, 2000:20). Η επαφή με τη βυζαντινή τέχνη εξάλλου είτε κατά τη δημιουργική πράξη είτε κατά την πρόσληψή της προσφέρει εμπειρίες συναισθητικές μέσα από τη συγχώνευση των αισθήσεων πέραν της όρασης, αλλά και της ακοής, της όσφρησης και της αφής· η συναίρεση των αισθήσεων προσδίδει στην εικόνα υλικότητα εμπειρικά διαμορφωμένη ως αποτύπωση της θεϊκής παρουσίας (Pentcheva, 2006:631-632· Gage, 1990:536-537).

Συστατικά και υλικά χρωμάτων

Σύμφωνα με μελέτες ερευνητών ετερόκλητων επιστημονικών κλάδων το χρώμα χαρακτηρίζεται από τρία συστατικά: τον τόνο, που αποδίδεται με λέξεις όπως κόκκινο, μπλε, πράσινο, την πυκνότητα με λέξεις όπως βαθύς, απαλός και τη φωτεινότητα με λέξεις λαμπερός, σκοτεινός (Πανσέληνου, 2010:267-268). Σε περιγραφές που εμπεριέχονται σε κείμενα της βυζαντινής, όπως και της κλασικής εποχής, χρησιμοποιείται η λέξη «χρώμα» προερχόμενη από το *χρῶς* που σημαίνει δέρμα, μια επιφάνεια δηλαδή υφιστάμενη αλλαγές, ιδιότητα σχετική με τη φύση του χρώματος· κοινός επίσης όρος είναι και το «άνθος», που σχετίζεται με το λαμπερό χρώμα· μια επισκόπηση βυζαντινών κειμένων ενισχύει την άποψη ότι τα κλασικά και βυζαντινά χρωματικά λεξιλόγια προσομοιάζουν, ενώ γενικά η κλασική χρωματική κλίμακα και η χρήση των φωτεινών- σκοτεινών και μαύρων- λευκών στοιχείων εκβάλλουν στο Βυζάντιο: τα φιλοσοφικά κείμενα, κυρίως υπό την επίδραση του νεοπλατωνισμού, προσφέρουν μαρτυρίες για τις δοξασίες σχετικά με τη φύση του χρώματος (Πανσέληνου,2010:268-270· Πλάτων, *Τίμαιος*, 68 a-d).

Με το χρώμα και τις εκφραστικές του δυνατότητες συνδέεται άρρηκτα και το φως, το οποίο διευρύνει και ολοκληρώνει το περιεχόμενο του εικαστικού έργου (Χρήστου, 2000:25). Το φως και τα οπτικά τεχνάσματά του μπορούν να χρησιμοποιηθούν στον χειρισμό του, καθώς το φως διαδραματίζει διπλό ρόλο ως φυσικό φαινόμενο που υπόκειται στους φυσικούς νόμους και ως στοιχείο του ίδιου του έργου τέχνης· το ψηφιδωτό είναι το κατεξοχήν καλλιτεχνικό

μέσο που ενεργοποιείται με το εξωτερικό φως καθώς κάθε ψηφίδα αποτελεί έναν καθρέφτη όπου με την κατάλληλη κλίση στην τοποθέτησή της αντανακλά και διαθλά το φως προς όλες τις κατευθύνσεις, ώστε να πολλαπλασιάζεται και να διαχέεται στον χώρο το εσωτερικό φως (Πανσέληνου,2010:279).

Τα αντικείμενα γύρω μας απορροφούν ή αντανακλούν μήκη κύματος και συχνότητες φωτός, που μέσω του αμφιβληστροειδούς καταλήγουν στον εγκέφαλο και αποκωδικοποιούνται με αποτέλεσμα τη θέαση των χρωμάτων· με την ταυτόχρονη διέλευση όλων των μηκών του κύματος έχουμε την αίσθηση του λευκού, το οποίο όπως απέδειξε ο Ισαάκ Νεύτων το 1704, περιέχει όλα τα χρώματα της ίριδας, αυτά δηλαδή που βλέπουμε όταν μια ακτίνα του ηλιακού φωτός αναλύεται μέσα από ένα γυάλινο πρίσμα, το φάσμα (spectrum) από κόκκινο, με το μεγαλύτερο μήκος κύματος, το πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο, μπλε, λουλακί (indigo) και βιολέ, με το μικρότερο μήκος κύματος (Χαραλαμπίδης, 2010:67· Sargent,1987:31-33· Kandinsky,1981:116-117).

Στο φιλοσοφικό έργο *Εννεάδες* ο Πλωτίνος δίνει έμφαση στη φυσική ομορφιά, τη συμμετρία, το φως, το χρώμα και τη λαμπρότητα των υλικών· το φως και η λαμπρότητα αποτελούν τη γέφυρα ανάμεσα στα γήινα και τα ουράνια, αντίληψη που ενισχύθηκε αργότερα από τους θεολόγους, ενώ το χρώμα περιγράφεται ως φόρμα: «Οι μορφές που ερεθίζουν το μάτι είναι τα χρώματα των αντικειμένων, τα οποία αποτελούν πρωταρχικά στοιχεία της υλικής μορφής· το φως και το χρώμα είναι τα κύρια ορατά χαρακτηριστικά των αντικειμένων», διαπιστώσεις που υποβάλλουν την ιδέα της συμβολικής χρήσης του χρώματος και ερμηνευτικού κλειδιού της βυζαντινής τέχνης (Πανσέληνου,2010:271-272). Ένα σύντομο γλωσσάρι βυζαντινών χρωμάτων προκύπτει από τις γραπτές πηγές και περιλαμβάνει τους εξής χρωματικούς όρους: *άλουργός* (= πορφυρός), *γλαυκός*, *ερυθρός*, *κόκκινος*, *κυάνεος*, *λευκός*, *μέλας*, *ξανθός*, *πορφύρεος*, *πράσινος*, *πυρρός*, *ύακινθος*, *φαιός*, *φοίνιξ* (= ερυθρός), *χλωρός*, *ώχρος*· στη βυζαντινή λογοτεχνία οι τρόποι με τους οποίους αποδίδονται τα χρώματα και λειτουργούσε το χρωματικό λεξιλόγιο συμβάλλουν στην κατανόηση του τρόπου αντιμετώπισης και αποτίμησης της τέχνης στο Βυζάντιο· γενικά οι αναφορές στο χρώμα γίνονται με φειδώ, ενώ το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται στον χρωματικό τόνο, αλλά στην ανάδειξη της φωτεινότητας των χρωμάτων, τάση που διατρέχει την ιστορία της βυζαντινής τέχνης με στόχο την ανάδειξη μιας υπερβατικής πραγματικότητας εντελώς διαφορετικής από το όραμα του κόσμου που προσφέρει η εμπειρία των αισθήσεων (Πανσέληνου,2010: 272-275).

Πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις για την παρασκευή και χρήση των χρωμάτων βρίσκουμε στο μνημειώδες έργο του Cennino Cennini *Il libro dell' arte* (1390). Η προοδευτική διείσδυση της δυτικοτρόπης αγιογραφίας και ο κίνδυνος ωστόσο να λησμονηθεί η βυζαντινή παραδοσιακή τέχνη της αγιογραφίας οδήγησαν τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά να συγγράψει το 1729 το έργο *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, στο οποίο παραθέτει κανόνες και οδηγίες για τους καθιερωμένους από την ορθόδοξη παράδοση εικονογραφικούς κύκλους, για την παρασκευή των χρωμάτων και άλλων υλών της αγιογραφικής τέχνης, καθώς επίσης και την τεχνική κατασκευής φορητών εικόνων, σύμφωνα με την τεχνική των ζωγράφων του Αγίου Όρους (Δουλγερίδης, 2000:248).

Σήμερα γίνεται η διάκριση ανάμεσα στα ζεστά και τα ψυχρά χρώματα, τα οποία σχηματίζουν ομάδες, τα ζεστά με αφετηρία το κόκκινο και το κίτρινο, τα ψυχρά με το γαλάζιο και το πράσινο και ουσιαστικά πρόκειται για τόνους και όχι τόσο για καθαρά χρώματα (Sargent, 1987:63): τα θερμά χρώματα εκφράζουν την εγγύτητα και την οικειότητα, την ενδοστρέφεια, την επαφή με το συγκεκριμένο και το γήινο, ενώ τα ψυχρά αποδίδουν την απόσταση, το μακρινό- ο ουρανός αποδίδεται γαλάζιος επειδή μας φαίνεται κρύος και λόγω της απόστασης- την ακινησία και τη διαφάνεια (Χρήστου, 2000:21-22· Βράνος,1977:96· Kandinsky,1981:100-101· Sargent, 1987:63-64). Στα θερμά χρώματα συγκαταλέγονται το κίτρινο,

η όχρα, η κιννάβαρη, το χοντροκόκκινο, η λάκκα, η σιέννα ψημένη, η όμπρα ψημένη, ενώ στα ψυχρά περιλαμβάνονται η όμπρα ωμή, το πράσινο και το λουλάκι (Βράνος, 1977:97).

Το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε λέγονται βασικά χρώματα, γιατί δεν προέρχονται από τη μείξη άλλων χρωμάτων· από τον συνδυασμό τους προκύπτουν τα δευτερεύοντα χρώματα, το πράσινο (κίτρινο + μπλε), το πορτοκαλί (κίτρινο + κόκκινο), και το βιολέ (κόκκινο + μπλε)· όλα τα παραπάνω όταν τοποθετηθούν σε έναν κυκλικό δίσκο, τότε κάποια βρίσκονται απέναντι από άλλα· τα ζεύγη αυτά ονομάζονται συμπληρωματικά και είναι τα κόκκινο- πράσινο, μπλε-πορτοκαλί, κίτρινο-βιολέ, που όταν βρεθούν δίπλα προκαλούν έντονη αντίθεση, ενώ η μεταξύ τους μείξη παράγει το γκρι (Χαραλαμπίδης, 2010:67· Βράνος, 1977:96). Αν τα επτά χρώματα της ίριδας τοποθετηθούν κατά σειρά πάνω σε έναν δίσκο και περιστραφεί με ταχύτητα, τότε η οπτική μείξη παράγει το λευκό χρώμα· διαπιστώνουμε λοιπόν ότι το λευκό παράγεται από την οπτική ανάμειξη των χρωμάτων, ενώ το μαύρο, που παράγεται από τη σύνθεση των τριών βασικών χρωμάτων, σημαίνει απουσία κάθε χρώματος (Βράνος, 1977:96). Η ποσότητα του φωτός που αντανακλάται από ένα αντικείμενο καθορίζει τον βαθμό φωτεινότητας ή σκοτεινότητάς του, ενώ οι λεπτές διαβαθμίσεις φωτός και σκιάς ονομάζονται τονικές αξίες· έτσι στην κατηγορία των λεγόμενων «μη χρωμάτων» ή ουδέτερων το γκρι είναι πιο σκούρο από το λευκό, αλλά πιο φωτεινό από το μαύρο· από τα υπόλοιπα χρώματα φωτεινότερο είναι το κίτρινο και σκοτεινότερο το μπλε (Χαραλαμπίδης, 2010:68).

Τα πρώτα χρώματα της παράστασης που αφορούν τις καθαρές γραμμές και τα περιγράμματα μαλλιών και ενδυμάτων ονομάζονται προπλασμοί (Βράνος, 1977:93). Η σχέση προπλασμού και σαρκώματος είναι αρμονική ώστε να δημιουργείται στον θεατή η ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης. Η επιφάνεια που περιβάλλει τις μορφές λέγεται «κάμπος» της εικόνας και συνήθως στις φορητές εικόνες γίνεται χρυσός· το χρυσό λάμπει έντονα και το βασιλικό του χρώμα συμβολίζει τον «έμπυρο ουρανό», τη δόξα και το φως της βασιλείας του θεού (Βράνος, 1977:79). Το φόντο, ο κάμπος των Βυζαντινών, προέρχεται από την επίδραση των πορτρέτων του Φαγιούμ, όπου είναι κατά κανόνα λιτός και επίπεδος, συχνά χρυσός· το σάρκωμα είναι η επιφάνεια της σάρκας που αντανακλά το φως, ενώ στα πρόσωπα των αγίων επιβιώνει η παράδοση της χρήσης της τετραχρωμίας για τις επιφάνειες της σάρκας· η χρήση αυτής της περιορισμένης παλέτας συνδέεται ίσως με τη νεοπλατωνική φιλοσοφία που αφορά τα στοιχεία της φύσης (Δοξιάδη, 1998:26). Είναι κανόνας για τον φωτισμό των ενδυμάτων να δέχονται φωτίσματα ή το ίδιο ψυχρά με τον προπλασμό ή ψυχρότερα, κι όχι το αντίθετο εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις (Βράνος, 1977:97). Όταν ο καλλιτέχνης αποδίδει δίχρωμα ενδύματα, δηλαδή με θερμό προπλασμό και ψυχρά φωτίσματα, τότε τα αντικείμενα αναδεικνύουν έναν εσωτερικό φωτισμό, προσλαμβάνοντας έναν υπερβατικό χαρακτήρα, ενώ όταν τα φωτίσματα γίνονται με την προσθήκη άσπρου χρώματος στον προπλασμό, τότε έχουν απλότητα και σεμνότητα· τα δίχρωμα έργα έχουν δύναμη και χρειάζονται μαστοριά και γνώση για να δέσουν με τα υπόλοιπα αντικείμενα στη σύνθεση (Βράνος, 1977:100).

Συμβολισμός των χρωμάτων

Τα χρώματα ωστόσο δεν έχουν μόνο περιγραφική αξία σε σχέση με την απόδοση των συγκεκριμένων αντικειμένων ενός έργου, αλλά και συμβολικό περιεχόμενο, διαπίστωση που ενισχύεται στη βυζαντινή τέχνη εξαιτίας του υπερβατικού της χαρακτήρα. Η διάκριση των χρωμάτων αποδεικνύει ότι η όραση είναι υπόθεση βιο-φυσιολογικών μηχανισμών, όπου η πρόσληψη βασίζεται στον ψυχολογικό έλεγχο στον οποίο υπόκειται η όραση (Gage, 1990:535). Κάθε χρώμα έχει αποκτήσει έναν συμβολισμό ή μυστική σημασία είτε εξαιτίας της άμεσης συγκινησιακής επίδρασής του πάνω μας είτε εξαιτίας της σύνδεσής του με διάφορες εμπειρίες (Sargent, 1987:59).

Πιο συγκεκριμένα το λευκό ως σύμβολο του φωτός, του θριάμβου, της αθωότητας, της χαράς έγινε εύλογα το έμβλημα της ανώτερης θεϊκής δύναμης, ίσως εξαιτίας της λευκότητας του ήλιου και του θριάμβου πάνω στο σκοτάδι, καθώς οι έννοιες της αγνότητας, της αθωότητας και της αναγέννησης συνάδουν με εκείνες της θεϊκής εξουσίας και του φωτός (Sargent,1987:59-60). Στις αρχές του 15ου αιώνα υπήρχαν ακόμα τρία είδη ερμηνείας του φωτός: η μεταφυσική, η αλληγορική- συμβολική και η φυσική, άλλοτε συνυφασμένες και άλλοτε ξεχωριστές (Castelli, 2008:78). Βέβαια θα έπρεπε να γίνει η διάκριση ανάμεσα στους όρους *lux* και *lumen*, το πρώτο εννοούμενο ως ουσία και αιτία, το δεύτερο ως η φωτεινότητα που προέρχεται από ένα ουσιαστικό φως, από μια αιτιακή πηγή σύμφωνα με την παραδοσιακή διάκριση(Castelli, 2008:79).

Παραδοσιακά στη βυζαντινή τέχνη λευκό απεικονίζεται το ένδυμα του Χριστού στη σκηνή της Μεταμόρφωσης και εξαιτίας των ευαγγελικών αναφορών του επεισοδίου (Ματθαίος 17.1, Μάρκος 9.2-3, Λουκάς 9. 29). Επιπλέον με λευκό χρώμα, ως σύμβολο της καθαρότητας, αποδίδονται τα λέντια στη σκηνή του *Νιπτήρος* (Ιωάννης, 13.5-14) και το σεντόνι στη σκηνή της *Αποκαθήλωσης* και του *Θρήνου* (Ματθαίος, 27). Με λευκό χρώμα, ως σύμβολο της αγνότητας, αποδίδονται τα ενδύματα των Αγγέλων στη σκηνή του Ευαγγελισμού και στην πρώιμη σκηνή της Ανάστασης (Ματθαίος, 28.2-3, Λουκάς, 24.4, Ιωάννης, 20.12, Μάρκος, 16.5). Κατ' αναλογία και ως καλλιτεχνική σύμβαση, στη βυζαντινή τέχνη αποδίδονται λευκά τα ενδύματα των Αγγέλων και τα λέντια στη σκηνή της Βάπτισης, παρόλο που δε γίνεται καμία αναφορά για την παρουσία τους στο Ευαγγέλιο. Τη σύμβαση αυτή ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό η δυτική τέχνη, αλλά με μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία όσον αφορά τον χρωματισμό.

Το μαύρο επειδή συνιστά την απουσία φωτός και χρώματος ενέχει συμβολισμούς αντίθετους από το λευκό και χαρακτηρίζει τις δυνάμεις του σκότους που βρίσκονται σε σύγκρουση με εκείνες του φωτός· υπονοεί τη μόλυνση της αγνότητας και τον θρήνο έναντι της ευθυμίας, την πλάνη και την εκμηδένιση (Sargent, 1987:60). Συνεπώς συνδέεται με τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον (Ματθαίος, 8.12) και αποδίδει τις δαιμονικές μορφές της Τελικής Κρίσης.

Το κίτρινο, το φωτεινότερο από όλα τα χρώματα, βρίσκεται αμέσως μετά το λευκό στην κλίμακα της λαμπρότητας υποδηλώνοντας φως, αν και μικρότερης καθαρότητας και ενότητας από το λευκό· χρησιμοποιείται σε θρησκευτικές παραστάσεις εναλλακτικά του άσπρου ως έμβλημα του χρυσού και σήμαινε τη θεϊκή αγάπη που φώτιζε το ανθρώπινο πνεύμα· στην αντίθετη έννοια σήμαινε μικροπρέπεια, προδοσία και δόλο (Sargent,1987:60). Αν και το ζεστό κίτρινο, το χρώμα του χρυσού, του ήλιου και της δημιουργίας συμβολίζει χαρά, πληρότητα, λαμπρότητα, δόξα, αναμειγμένο με λίγο πράσινο γίνεται ένα αρρωστημένο χρώμα και εκφράζει ζήλεια, φθόνο, μοχθηρία και τεμπελιά· αντίθετα το καθαρό πράσινο είναι το χρώμα της νιότης, της αύξησης και της υγείας, της ευσπλαχνίας και της πίστης, ενώ ως σύμβολο της ελπίδας συνδέεται με τη φύση και δίνει την αίσθηση της ηρεμίας και της ησυχίας(Χρήστου, 2000:23· Χαραλαμπίδης,2010:70)· με βάση τα παραπάνω το πράσινο χρώμα θα χρησιμοποιηθεί αργότερα στην αναγεννησιακή τέχνη για την εικονογραφική απόδοση του Παραδείσου ως τόπου χλοερού, σύμφωνα με τη νεκρώσιμο ακολουθία.

Το βιολετί δε θεωρείται ανεκτό για μεγάλες επιφάνειες και συμβολίζει τη μετάνοια (Χρήστου, 2000:23· Χαραλαμπίδης,2010:70) · το βιολετί και το πορφυρό είναι τα συμβολικά χρώματα για τη δύναμη της Εκκλησίας και των κυρίαρχων της πολιτικής εξουσίας (Χρήστου, 2000:23-25· Kandinsky,1981:115). Η πορφύρα σηματοδοτεί τη βασιλική ιδιότητα, την εξουσία και τον πλούτο, αλλά και την πολυτέλεια (Πανσέληνου,2010:276· Χαραλαμπίδης,2010:70). Το πορφυρό χρώμα μαρτυρεί μεγαλόπρεπη κυριαρχία και βασιλική αξιοπρέπεια, όπως φαίνεται από τον χαρακτηρισμό «πορφυρογέννητος»· το χρώμα που χαρακτηρίζεται πορφυρό, ένα κοκκινωπό βιολέ, μπορεί να σημαίνει αγάπη και σοφία ενωμένες ως μείγμα κόκκινου και

μπλε· στην αντίθετή του έννοια αποτελεί σύμβολο πένθους, αλλά εκφράζει μια λύπη όχι τόσο πρόσφατη ούτε τόσο βαθιά όσο το μαύρο (Sargent, 1987:61). Ο Γκαίτε καθώς αναφέρεται στον ρόλο των διαφόρων χρωμάτων, παρατηρεί για το πορφυρό ότι «η ενέργεια αυτού του χρώματος είναι τόσο μοναδική όσο και η φύση του. Δίνει την εντύπωση τόσο της σοβαρότητας και της αξιοπρέπειας όσο και της δόξας και χάρης» (Goethe, 2008:331). Με βάση τα παραπάνω στο Ευαγγέλιο με πορφυρό χρώμα, ως σύμβολο πλούτου και πολυτέλειας, είναι ντυμένος ο πλούσιος στην παραβολή του Πλούσιου και του Λάζαρου (Λουκάς, 16.19), ενώ στη βυζαντινή τέχνη, ως έμβλημα της βασιλικής εξουσίας, πορφυρά αποδίδονται τα ενδύματα του Ιουστινιανού και της Θεοδώρας στα ψηφιδωτά του Αγίου Βιτάλιου.

Το μπλε συμβολίζει αλήθεια και σοφία, θεϊκή αιωνιότητα και ανθρωπίνη αθανασία· ενώ το λευκό συμβολίζει την απόλυτη αλήθεια, το μπλε συμβολίζει την αλήθεια που μπορεί να αποκαλυφθεί και να γίνει κατανοητή από τους ανθρώπους και αποτελεί σύμβολο μιας αγάπης λιγότερο φλογερής από εκείνη του κόκκινου, μιας δροσερής ουράνιας φλόγας, ενώ ταυτόχρονα συνδέεται με την έννοια της σταθερότητας και της εντιμότητας (Sargent, 1987:61). Τέλος το μπλε συμβολίζει την πνευματικότητα, την απεραντοσύνη και τη θεϊκή αλήθεια (Χαραλαμπίδης, 2010:70). Την εποχή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και αργότερα στην αναγεννησιακή τέχνη το *ultra marine* χρησιμοποιούνταν κυρίως για την απόδοση του μαφόριου της Παναγίας· το χρώμα αυτό προερχόταν από το ορυκτό *haugyne* που εξορυσσόταν στο Αβγανιστάν, τη βασική πηγή προέλευσης του *lapis lazuli*· παρέμενε για πολλούς αιώνες, από τις αρχές του 13ου αιώνα μέχρι τον 19ο, ως η πολυτιμότερη εμπορεύσιμη χρωστική (Δουλγερίδης, 2000:288), ενώ οι αναθέτες το πλήρωναν περισσότερο και από το χρυσάφι προκειμένου να αποδείξουν την ευλάβειά τους, στο πλαίσιο της αφιέρωσης του πολυτιμότερου διαθέσιμου υλικού στο σπουδαιότερο και ιερότερο πρόσωπο στην πορεία του ανθρώπου προς τη σωτηρία (Χαραλαμπίδης, 2010:71). Έτσι αποδεικνύεται ότι ο συμβολισμός των χρωμάτων καθορίζεται και εξαρτάται και από την ποιότητα και την αξία του χρησιμοποιούμενου υλικού (Gage, 1990:524).

Το γαλάζιο ως σύμβολο του θείου φωτός και της θεϊκής δόξας χρησιμοποιείται στην απόδοση του ουράνιου τόξου (Πανσέληνου, 2010:276). Στους Βυζαντινούς οφείλουμε και την ονομασία «γαλάζιο» με συμφυρμό των λέξεων *γαλανός* και *κολαΐσιος* (=αυτός που έχει το χρώμα της κολαΐδος, του γαλαζοπράσινου, το χρώμα του ημιπολύτιμου λίθου τυρκουάζ), ενώ *γαλανός* είναι ο ήρεμος (Δουλγερίδης, 2000:288). Το γαλάζιο είναι το χρώμα της διανόησης, της καθαρής και λογικής διάθεσης, και ως το χρώμα του ουρανού συνδέεται με τον χώρο των ιδανικών και των οραμάτων (Χρήστου, 2000:23· Χαραλαμπίδης, 2010:70). Η δόξα που περιβάλλει τον Χριστό στη σκηνή της Μεταμόρφωσης ζωγραφίζεται γενικά με αποχρώσεις του γαλάζιου και του ασημένιου όπως φαίνεται στο καθολικό της Μονής Δαφνίου (Πανσέληνου, 2010:276).

Το κόκκινο χρώμα είναι αυτό των βίαιων συναισθημάτων, του κινδύνου και των έντονων συγκινήσεων, της αγάπης, της ζωής και της ενότητας, επειδή συνδέεται με πεποιθήσεις σχετικά με την αδελφότητα του αίματος, ενώ ταυτόχρονα είναι και το χρώμα που εκφράζει πάθος, ζεστασιά, ενεργητικότητα, δραστηριότητα, αποφασιστικότητα, θρίαμβο ακόμη και βαρύτητα (Χρήστου, 2000:23· Χαραλαμπίδης, 2010:70· Sargent, 1987:60-61· Kandinsky, 1981:75, 112-115). Ειδικότερα στη βυζαντινή τέχνη το κόκκινο συμβολίζει το αίμα του Χριστού και γενικότερα το θείο δράμα, ενώ στις παραστάσεις της Τελικής Κρίσης συνδέεται με το *πῦρ τὸ ἐξώτερον*, την κόλαση των αμαρτωλών.

Με βάση τα παραπάνω η χρωματική επιλογή στην απόδοση των ενδυμάτων του Χριστού υπαγορεύεται από τη διπλή του φύση: έτσι ο κόκκινος χιτώνας συνδέεται με την ανθρωπίνη φύση του Θεανθρώπου, ενώ το μπλε ιμάτιο μάς παραπέμπει στη θεϊκή του υπόσταση. Αντίθετα στη σκηνή του εμπαιγμού ακολουθείται συνήθως η σύμβαση που

επιβάλλει το Ευαγγέλιο, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός είναι ντυμένος με κόκκινη ή πορφυρή χλαμύδα (Ματθαίος 27,28 «καὶ ἐκδύσαντες αὐτόν χλαμύδα κοκκίνην», Μάρκος 15, 16-20 «καὶ ἐνδιδύσκουσιν αὐτόν πορφύραν», Ιωάννης 19.2-3 «καὶ ἱμάτιον πορφυροῦν περιέβαλον αὐτόν»). Το κόκκινο αποτελεί το χρώμα του θείου φωτός σε παραστάσεις του ουράνιου τόξου, αλλά και τη ζωής και της γονιμότητας στα ενδύματα της Εύας στην παράσταση της *Εἰς Αἶδου καθόδου*, αφού θεωρείται μητέρα όλων των ζώντων (Πανσέληνου, 2010:276).

Ιδιαίτερο περιεχόμενο έχει το χρυσό χρώμα, το οποίο χρησιμοποιήθηκε χωρίς καμία αμφισημία για να εκφράσει το θείο φως, καθώς ο χρυσός είναι το πολυτιμότερο μέταλλο, το πρότυπο της καθαρότητας, είναι άφθαρτο, αναλλοίωτο, δε σκουριάζει και δε φθείρεται και γι' αυτό χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά για να ανακαλέσει την υπερβατική φύση του Ενανθρωπισθέντος Χριστού και να προβάλλει μια πνευματική πραγματικότητα, ως το ιδεώδες της βυζαντινής τέχνης (Πανσέληνου, 2010:276). Σύμφωνα με τον Friedländer «το χρυσό σαν χρωματική αξία έχει στη ζωγραφική μια λειτουργία εντελώς διαφορετική από όλα τα άλλα. Δεν μπορούμε να το κατατάξουμε σ' αυτά που δίνουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, ενώ αντίθετα είναι αυτό που απομακρύνει την παράσταση από τη γήινη σφαίρα, το χρυσό βάθος αρνείται τον χώρο. Το πολύτιμο μέταλλο, υπέρτατο σημείο διακοσμητικής λαμπρότητας, καθώς ακτινοβολεί στις σκοτεινές εκκλησίες γίνεται μια σοβαρή μουσική χωρίς λόγια. Η ανεκτίμητη ύλη μεταβάλλεται σε έργο τέχνης, το σύμβολο του πνευματικού και του άυλου» (Χρήστου, 2000:25,σημ.18). Και είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ τα υπόλοιπα χρώματα δίνουν την ψευδαίσθηση του πραγματικού, το χρυσό έρχεται να τονίσει τον ιδεατό χώρο και την υπερβατική πραγματικότητα (Χρήστου, 2000: 25). Συχνά στη βυζαντινή τέχνη χρησιμοποιείται το ασήμι είτε καθαυτό είτε ο κασσίτερος, ως ευτελέστερο υλικό, επιχρυσωμένος για την απόδοση των κοσμημάτων, των φωτοστέφανων, των αστεριών και άλλων διακοσμητικών στοιχείων που προσδίδουν λάμψη και μεγαλείο στην παράσταση (Cennini, 1990:62-65).

Προοδευτικά στη βυζαντινή τέχνη επικρατεί η σχηματοποίηση, η αποπνευμάτωση, η εσωτερικότητα, που τονίζονται και από το αφηρημένο βάθος, χρυσό ή γαλάζιο ως αναφορά στο υπερβατικό (Χρήστου, 2000:83). Το χρώμα που προσφέρει από μόνο του ένα υλικό για μια αντίστιξη, που κρύβει μέσα του άπειρες δυνατότητες, οδηγεί σε μια συνένωση με το σχέδιο στη μεγάλη ζωγραφική αντίστιξη, με την οποία θα προσεγγίσει και η ζωγραφική τη σύνθεση και θα τεθεί σαν πραγματικά καθαρή τέχνη στην υπηρεσία του θεϊκού, εξυπηρετώντας το αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας (Kandinsky, 1981:93), ενώ οι διαφορετικοί χρωματικοί τόνοι λειτουργούν αντιστικτικά για να τονίσουν τα χρώματα που χρησιμοποιούνται. Με τους χρωματικούς τόνους δίνεται όχι μόνο η γενική εντύπωση και το περιεχόμενο του έργου, αλλά και η κατεύθυνση, ο χαρακτήρας, η έκφραση του συνόλου· καθαρότητα και ανάμειξη των χρωμάτων, διαστάσεις και χαρακτήρας των τονικών διαβαθμίσεων, αντιθετική ή συμπληρωματική χρήση τους, έκταση και τονισμός των χρωματικών ομάδων προσδίδουν τα απαιτούμενα χαρακτηριστικά στη ζωγραφική επιφάνεια, ενώ ταυτόχρονα το χρώμα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην απόδοση του χώρου (Χρήστου, 2000:25). Γενικότερα σε κάθε βυζαντινό έργο δημιουργείται μια αρμονία του κυρίαρχου χρώματος του κάμπου με τα υπόλοιπα της σύνθεσης και μια δεύτερη αρμονία που προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στα ψυχρά και τα θερμά χρώματα (Πανσέληνου, 2010:278).

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι για την απόδοση του υπερβατικού η βυζαντινή τέχνη επιστράτευσε τόσο τα πολυτιμότερα διαθέσιμα υλικά, όσο και μια υψηλή τεχνογνωσία επεξεργασίας τους αξιοζήλευτη ακόμη και σήμερα. Ο χριστιανισμός σε διάσταση με τις εικονοκλαστικές αντιλήψεις της ιουδαϊκής θρησκείας (*Εξοδος Κ', 2-17, Δευτερονόμιον Ε', 6-21*),

της οποίας υπήρξε ταυτόχρονα ρήξη και συνέχεια, με τον πλούτο των αφηγηματικών σκηνών και την εκφραστική δυνατότητα του χρώματος πέτυχε την τελετουργική αποτελεσματικότητα, την προπαγάνδισή του χριστιανικού δόγματος και την ενίσχυση της πίστης. Η χρωματική αντίληψη κληροδοτημένη από τα πορτρέτα του Φαγιούμ μέσα από την υπολογισμένη χρήση και μείξη τους, τη σύνθεση των μερικών σε ενότητα προκαλεί την απόλυτη συγκίνηση στη θέα κάθε έργου. Η βυζαντινή τέχνη στη μακραίωνη πορεία της από τον προάγγελό της που αποτελούν τα πορτρέτα του Φαγιούμ ως τη μεταβυζαντινή τέχνη με αποκορύφωμα τα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου διαθέτει μια συνέπεια ως προς τη χρωματική αντίληψη και την αποτελεσματικότητα· εξάλλου αυτή η ομοιότητα δεν μας εκπλήσσει αφού οι δημιουργοί της αρχαιότητας διαθέτουν τον κοινό ψυχισμό του Έλληνα και την κοινή καλλιτεχνική παράδοση (Δοξιάδη, 1998:141· Μιχελής, 2015:33-34).

Παρατηρούμε ότι στη βυζαντινή τέχνη, όπως και στην Αναγέννηση, αν και απαντούν όλα τα χρώματα του φάσματος, κυριαρχεί η βασική τριχρωμία , ενώ αντίθετα τα δευτερεύοντα χρώματα κυριαρχούν στη μοντέρνα τέχνη (Sargent, 1987:170-171). Η χρωματική απόδοση με αφετηρία το Ευαγγέλιο προεκτείνεται και διανθίζεται είτε από τη βυζαντινή υμνογραφία είτε από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις προσδίδοντας μια αντικειμενικότητα και συνέπεια στις καλλιτεχνικές επιλογές με χρονικό όριο τον μοντερνισμό στον 19ο αιώνα, που αποτελεί τον θρίαμβο της υποκειμενικής έκφρασης. Η χρήση του χρώματος ήταν περισσότερο συμβολική παρά ρεαλιστική εφόσον αποσκοπούσε στην οπτικοποίηση της ουράνιας σφαίρας, ενώ με την κατάλληλη χρωματική απόδοση επιδιωκόταν η διέγερση συναισθημάτων τόσο στην ψυχή του δημιουργού όσο και στην ψυχή του δέκτη, του πιστού, προκειμένου να προσλάβει τα κατάλληλα μηνύματα. Παρόλο που ο συμβολισμός του χρώματος διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή, τον γεωγραφικό χώρο και τον πολιτισμό, ωστόσο υπάρχουν κοινά στοιχεία πρόσληψης της σημασίας του ακόμη και από τους αμύητους. Επιπλέον το χρώμα απευθυνόμενο κυρίως στις αισθήσεις και στο θυμικό του δέκτη αποσκοπεί κατά κύριο λόγο στη διέγερση των συναισθημάτων και όχι στη λογική επεξεργασία των μηνυμάτων. Στην πρόθεση αυτή εξάλλου ανταποκρίνονταν και τα κείμενα συγγραφέων της βυζαντινής περιόδου, αλλά και μεταγενέστερων, που περιγράφουν την τεχνική παρασκευής των χρωμάτων. Η τέχνη εξάλλου σε μια εποχή με περιορισμένο γραμματισμό συνιστούσε την πιο αποτελεσματική μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στα κέντρα λήψης αποφάσεων, πολιτικά και θρησκευτικά, και στις πλατιές λαϊκές μάζες.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βράνος, Ι.-Χ. (1977). *Η τεχνική της Αγιογραφίας*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς.
- Διονύσιος, εκ Φουρνά (1909). *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, (επιμ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.). Πετρούπολη.
- Δοξιάδη, Ε.Κ.(1998). *Από τα πορτρέτα του Φαγιούμ στις απαρχές της τέχνης των βυζαντινών εικόνων*. Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη.
- Δουλγερίδης, Μ.Β. (2000). *Ο λόγος του έργου τέχνης και ο χωροχρόνος*. Αθήνα: Μπάστας.
- Μιχελής, Π.Α.(2015). *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*(8η έκδοση). Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Πανσέληνου, Ν.(2010). *Βυζαντινή Ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της* (8η έκδοση).Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φιολιτάκη, Μ.(2008). *Φαντασία και εικόνα: η θεμελίωση της μιμητικής απεικόνισης στη βυζαντινή αισθητική. Αισθητική και τέχνη: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη και Έφης Μιχελή*, (Γ. Ζωγραφίδης- Γ. Κουγιουμτζάκης, Επιμ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 309-325.

- Χαραλαμπίδης, Α.(2010). *TEXNH: βλέπω= γνωρίζω= αισθάνομαι*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χρήστου, Χ.(2000). *Εισαγωγή στην τέχνη: Ζωγραφική-Χαρακτική- Σχέδιο* (3η έκδοση). Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων.
- Cennino, C. (1990). *Το βιβλίο της τέχνης ή πραγματεία περί της ζωγραφικής*, (Π. Τέτσης, Μετάφρ. από τα γαλλικά).Αθήνα: Artigraf.
- Castelli, P. (2008). *Η Αισθητική της Αναγέννησης*, (Κ. Μαράκας, Μετάφρ.). Αθήνα: Πολύτροπον.
- Goethe, J.W. (2008).*Θεωρία των χρωμάτων*, (Π. Κλιματσάκης, Μετάφρ.), (2η έκδοση). Αθήνα: Printa.
- Kandinsky, W. (1981).*Για το πνευματικό στην τέχνη*, (Μ. Παράσχης, Μετάφρ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Gage, J. (1990).Color in Western Art: An Issue?.*The Art Bulletin*,72,(4),518-541.
- Maguire, H.(1974). Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. *Dumbarton Oaks Papers*,28,111+113-140.
- Pentcheva, B.(2006).The Performative Icon. *The Art Bulletin*,88,(4),631-655.
- Sargent, W.(1987). *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη*, (Ε.Καλκάνη, Μετάφρ.).Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.