Αντί 10.4.98 σελ. 658

Τὰ Φαγιοὺμ καὶ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη τῆς προσωπογραφίας

τοῦ Ἀλέκου Βλ. Λεβίδη

Ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση τῶν Φαγιούμ* εἶναι προβληματική, οἱ περισσότεροι ὅμως μελετητὲς φαίνεται νὰ συμφωνοῦν ὅτι τὰ πρῶτα ἀνάγονται στὸν 1ο μ.Χ. αἰώνα καὶ τὰ τελευταῖα στὸν 4ο μ.Χ. Ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μέσου Βασιλείου (περ. 2000 π.Χ.) τὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς μούμιας γίνεται ἀνθρωπομορφικό. Θεωρητικά, αὐτὰ τὰ προσωπεῖα, ὅπως καὶ τὰ προηγούμενά τους ταφικὰ ἀγάλματα, προορίζονταν γιὰ ἀτομικὰ πορτραῖτα τῶν νεκρῶν συνδεδεμένα μὲ τὶς δοξασίες τῆς αἰώνιας ἐπιβίωσης. Παρ' ὅλο ποὺ κάποτε τὰ πορτραῖτα αὐτὰ τείνουν πρὸς τὴν ἀναπαραγωγὴ συγκεκριμένων ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν, γενικὰ ὁ τυποποιημένος χαρακτήρας τους ἐκφράζει τὸ οὐσιαστικὸ καὶ διαρκὲς πνευματικὸ στοιχεῖο τῶν ἀνθρώπινων ὄντων καὶ ὄχι τὶς ἰδιαιτερότητες τῆς ἀτομικῆς προσωπικότητας. Ἀπὸ τὴ φύση τους αὐτὰ τὰ πορτραῖτα σκοπὸ ἔχουν νὰ παραστήσουν τὸν ἄνθρωπο sub specie aeternitatis.

Στὴν παραδοσιακὴ αἰγυπτιακὴ ζωγραφικὴ οὐδέποτε ἐπιχειρεῖται ἡ ἀπόδοση ἔστω καὶ τυποποιημένων ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἄλλωστε, ποτὲ δὲν ἐγκαταλείπεται ὁ αὐστηρὰ τυποποιημένος κώδικας ἀναπαράστασης ποὺ δὲν ἀφήνει κανένα περιθώριο «ρεαλιστικῆς» ἀπόδοσης τῆς φυσιογνωμίας.

Στὴν αἰγυπτιακὴ ἀντίληψη καὶ τέχνη, ἡ εἰκόνα τοῦ νεκροῦ δὲν χρειάζεται νὰ *μοιάζει* μὲ τὸ νεκρό. Ἡ εἰκόνα συμβολίζει τὸ νεκρό, *εἶναι* ὁ νεκρός.

Ἀνάμεσα στὸ ἀναπαραστατικὸ σύμβολο καὶ στὴν εἰκόνα-ὁμοίωμα ὑπάρχει ἡ βαθειὰ τάφρος ποὺ ὑπερπήδησε ἡ ἑλληνικὴ τέχνη. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ πορτραῖτο καὶ δὴ τὸ ζωγραφικὸ (γραπτὴ εἰκών) παρουσιάζεται πολὺ νωρὶς στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 7ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου π.Χ. αἰ. Πρόκειται γιὰ ἀναθηματικὰ πορτραῖτα προσκυνητῶν ἀφιερωμένα σὲ ναοὺς καὶ σπήλαια, ζωγραφισμένα σὲ πλάκες πήλινες ἢ σὲ ξύλινους πίνακες. Στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. ὁ Πλίνιος ὁ πρεσβύτερος μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν ὕπαρξη ζωγραφιστῶν πορτραίτων δημοσίων ἀνδρῶν ἀναρτημένων στὴν Ποικίλη Στοὰ στὴν ἀγορά: «Τόσο πολύ, λέει, εἶχε πιὰ διαδοθεῖ ἡ χρήση τῶν χρωμάτων κι ἡ τέχνη εἶχε φτάσει σὲ τέτοια τελειότητα ὥστε λέγεται πὼς ἀπεικόνισε (ὁ Πάναινος, ὁ ἀδελφός τοῦ Φειδία) τοὺς ἀρχηγοὺς αὐτῆς τῆς μάχης (τῆς μάχης τοῦ Μαραθώνα), τὸν Μιλτιάδη, τὸν Καλλίμαχο καὶ τὸν Κυναίγειρο ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους καὶ τὸν Δάτη καὶ τὸν Ἀρταφέρνη ἀπὸ τοὺς Βαρβάρους» (35, 57). Λίγα χρόνια ἀργότερα ὁ Πολύγνωτος στὴν Ἰλίου Πέρσιν (ἅλωση τῆς Τροίας) ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν Ποικίλη Στοά, ἔδωσε, κατὰ τὸν Πλούταρχο, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐρωμένης του Ἐλπινίκης στὴν θυγατέρα τοῦ Πριάμου Λαοδίκη (Πλουτ. *Κίμων*, 4). Ὅμως ἡ ἄνθηση τοῦ πορτραίτου ζωγραφικοῦ καὶ γλυπτικοῦ, δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ συντελεῖται στὸν 4ο αἰώνα π.Χ. καὶ συνεχίζεται σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

Καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ζωγραφικῶν μέσων (τελειοποίηση τῆς τονικῆς ζωγραφικῆς βασισμένης στὴ φωτοσκίαση, πλήρης κατάκτηση τῆς 3ης διάστασης, προοπτικὴ κ.λπ.) ἀλλὰ καὶ μιὰ μετατόπιση στὰ πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα ποὺ εὐνοοῦν μιὰ τάση ἐσωστρέφειας καὶ ἕνα καινούργιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐνασχόληση μὲ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ ἀποτελοῦν τὸ γόνιμο ἔδαφος ποὺ τροφοδοτεῖ αὐτὴ τὴν ἀνάπτυξη.

Ἡγετικὴ μορφὴ τοῦ 4ου αἰώνα καὶ σ' αὐτὸ τὸ ζωγραφικὸ εἶδος ὁ Ἀπελλῆς, γιὰ τὸν ὁποῖον λέει ὁ Πλίνιος ὅτι: «ζωγράφισε προσωπογραφίες τόσο ἀπαράλλακτες ἀπὸ τὸ πρότυπο, ὥστε, πράγμα ἀπίστευτο, ὁ Αππίων ὁ γραμματικός... βεβαιώνει ὅτι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ μαντεύουν τὸ μέλλον ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῶν ἀνθρώπων καὶ ποὺ τοὺς ὀνομάζουν "μετωποσκόπους", ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες αὐτὲς μποροῦσε νὰ μαντέψει πόσα χρόνια ἀκόμα μένουν στὸν εἰκονιζόμενο μέχρι τὸ θάνατό του ἢ πόσα ἔχει κιόλας ζήσει.» (35, 88).

Ὁ 4ος αἰώνας π.Χ. μὲ τὸν Ἀλέξανδρο γνωρίζει τὴν ἀνάπτυξη τοῦ βασιλικοῦ πορτραίτου. Ὁ Ἀπελλῆς ἔχει τὸ ἀποκλειστικὸ δικαίωμα νὰ τὸν ἀπεικονίζει ζωγραφικὰ καὶ τὸ ἀντίστοιχο προνόμιο γιὰ τὴ γλυπτικὴ κατέχει ὁ Λύσιππος. Παρ' ὅλα αὐτὰ γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Πλίνιο ὅτι καὶ ἄλλοι μεγάλοι ζωγράφοι σύγχρονοι τοῦ Ἀπελλῆ, ὁ Πρωτογένης, ὁ Ἀριστείδης, ὁ Ἀετίων, φιλοτέχνησαν εἰκόνες τοῦ βασιλῆ. Τὸ βασιλικὸ πορτραῖτο ἀναπτύχθηκε σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ συνεχίστηκε μὲ τοὺς Ρωμαίους αὐτοκράτορες μέχρι τὸν 4ο αἰώνα μ.Χ.

Στὴν ἑλληνιστικὴ περίοδο ἀκόμα γνωρίζουν μεγάλη διάδοση οἱ προσωπογραφίες τῶν συγγραφέων, φιλοσόφων, ἠθοποιῶν καὶ ἀθλητῶν. Τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 1ο π.Χ. αἰώνα καὶ ἴσως καὶ νωρίτερα ἡ εἰκόνα τῶν συγγραφέων στολίζει τὴν ἀρχὴ τῶν συγγραμμάτων τους.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἀναπτύσσεται τὸ τιμητικὸ πορτραῖτο στὸν ἑλληνικὸ κόσμο. Οἱ πόλεις ἀλλὰ καὶ ἄλλοι ὀργανισμοὶ ἀποδίδουν τιμητικὲς διακρίσεις σὲ πολίτες ποὺ ἔχουν προσφέρει ἐξαιρετικὲς ὑπηρεσίες ἢ σὲ εὐεργέτες. Ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς τιμητικὲς διακρίσεις ὑπάρχει καὶ τὸ ζωγραφικὸ πορτραῖτο, ἡ γραπτὴ εἰκών, κατωτέρας βέβαια τάξεως ἀπὸ τὸν ἀνδριάντα ἢ τὴν προτομή. Ἀκόμα, στὶς εἰκόνες, στὰ πορτραῖτα ὑπάρχουν διακρίσεις. Ἁπλού-

---

* *Ὁ ὅρος «Φαγιούμ» ἢ «πορτραῖτο Φαγιούμ» δὲν εἶναι ἐπιστημονικὰ ὀρθὸς καθ' ὅτι νεκρικὰ πορτραῖτα εὑρέθησαν καὶ ἀλλοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ Φαγιούμ. Ὡστόσο, γιὰ τὴ γενιά μου, τὸν ὅρο τὸν ἔχει ἐπιβάλει ἡ γοητεία τῆς πρώτης ἀνακάλυψης, τὰ λόγια καὶ τὰ γραπτὰ τοῦ Τσαρούχη, οἱ συζητήσεις μὲ φίλους.*

στερη μορφὴ εἶναι ἡ «γραπτὴ εἰκών», προσωπογραφία μικρότερη τοῦ φυσικοῦ μεγέθους, ἀκολουθεῖ ἡ «εἰκὼν γραπτὴ τελεία» ἴδια μὲ τὴν προηγούμενη ἀλλὰ σὲ φυσικὸ μέγεθος, ἡ «εἰκὼν γραπτὴ ἐπίχρυσος» μὲ χρυσωμένο φόντο, ἡ «εἰκὼν γραπτὴ ὁλοσώματος», τὸ ὁλόσωμο πορτραῖτο, ἡ «εἰκὼν γραπτὴ ἐν ὅπλῳ» καὶ ἡ «εἰκὼν γραπτὴ ἓν ὅπλῳ ἐπιχρύσῳ», τὸ πορτραῖτο σὲ στρογγυλὸ πλαίσιο ποὺ μιμεῖται τὴν ἀσπίδα. Τὰ πορτραῖτα αὐτὰ γέμιζαν τὰ δημόσια κτήρια, ναοὺς, γυμνάσια, παλαῖστρες, στοές, βουλευτήρια.

Πλάι ὅμως στὶς δημόσιες προσωπογραφίες μεγάλη εἶναι καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἰδιωτικοῦ πορτραίτου. Πέρα ἀπὸ τὸν διακοσμητικό του ρόλο μαρτυρεῖ τὴν ἑλληνική παιδεία τῶν ἰδιοκτητῶν, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὸ ὑψηλὸ βιωτικό τους ἐπίπεδο.

Δείγματα τέτοιων πορτραίτων πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ἡ προσωπογραφία ἀπὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ντόμινας τοῦ 1ου αἰώνα π.Χ. ποὺ βρέθηκε στὴν Πομπηΐα, ἢ τὸ ζεῦγος ποὺ ἀπεικονίζεται σὲ τοιχογραφία τοῦ 1ου αἰώνα μ.Χ. ἀπὸ τὴν Πομπηΐα πάλι. Εἶναι σημαντικὸ νὰ τονίσει κανεὶς τὴ στενὴ μορφολογικὴ σχέση τῶν πορτραίτων αὐτῶν μὲ ἐκεῖνα τοῦ Φαγιούμ.

Ὁ Πλίνιος πάλι ἀναφέρει τὴ ζωγράφο Ἰαία (35, 47) ποὺ πρέπει νὰ ἔζησε τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 1ου αἰώνα π.Χ. Ἦταν εἰδικευμένη σὲ πορτραῖτα γυναικῶν ποὺ φιλοτεχνοῦσε μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐγκαυστικῆς σὲ μικροὺς πίνακες ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο, κάτι σὰν τὶς μινιατοῦρες τοῦ περασμένου αἰώνα. Ἦταν τόσο καλὴ ὥστε τὰ ἔργα της πωλοῦνταν ἀκριβότερα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Διονύσιου τοῦ ἐπονομαζόμενου «ἀνθρωπογράφου» καὶ τοῦ Σόπολι ποὺ εἶναι δύο σύγχρονοί της διάσημοι προσωπογράφοι, προφανῶς Ἕλληνες ἐγκατεστημένοι στὴ Ρώμη. Ὁ «ρεαλισμός» φαίνεται ἦταν ἐντονότερος στὰ ἰδιωτικὰ παρὰ στὰ δημόσια πορτραῖτα.

Στὴν Αἴγυπτο τῶν Πτολεμαίων ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴ Ρωμαϊκὴ κυριαρχία γίνεται εὐρέως χρήση τοῦ ζωγραφικοῦ πορτραίτου, ἰδιωτικοῦ καὶ δημοσίου. Πληροφορούμαστε π.χ. ὅτι στὴν Ὀξύρρυγχο, κάπου μεταξὺ τοῦ 140 καὶ τοῦ 160 μ.Χ., ἕνας γυμνασιάρχης ποὺ χορήγησε παραστάσεις θεατρικὲς καὶ συνέβαλε στὴν ἀποκατάσταση τῶν λουτρῶν τῆς πόλης τιμήθηκε σ' ἀνταπόδωση ἀπὸ τοὺς κατοίκους καὶ τὸ δημοτικὸ συμβούλιο μὲ ἕνα ἄγαλμα καὶ μίαν «εἰκόνα γραπτὴν ὁλοσώματον» (P.Oxy III, 473). Εἶναι πιθανὸν ὁ ἴδιος πλανόδιος ζωγράφος ποὺ ἐξετέλεσε τὴν παραγγελία τοῦ δημοτικοῦ συμβουλίου, τὸν ἑπόμενο μῆνα περνώντας ἀπὸ μιὰ ἀπὸ τὶς πόλεις τῆς ὄασης τοῦ Φαγιοὺμ ἢ ἂν εἶχε ἀκολουθήσει τὴν ἀντίθετη διαδρομὴ στὴν Ἀντινοόπολη, νὰ ζωγράφισε ἕναν ἔφηβο ἢ μιὰ δέσποινα. Περισσότερο ἀπὸ πιθανό, σχεδὸν σίγουρο, εἶναι ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ πορτραῖτα ποὺ βρέθηκαν πάνω σὲ μούμιες ζωγραφίστηκαν ὅταν τὸ ἀπεικονιζόμενο πρόσωπο ἦταν ἀκόμα ζωντανὸ καὶ μάλιστα σὲ νέα ἡλικία. Σὲ μία τουλάχιστον περίπτωση ἔχει ἀποδειχθεῖ, ὕστερα ἀπὸ ἐξέταση τῆς μούμιας, ὅτι ἐνῶ ἡ εἰκόνα τοῦ νεκροῦ τὸν παριστάνει νέο, ὁ ἴδιος ὁ ταριχευμένος νεκρὸς εἶναι μεγάλης ἡλικίας (Corcoran, *Portrait Mummies From Roman Egypt*, 1995, σ. 17). Ἀκόμα ξέρουμε ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ νεκρικὰ πορτραῖτα πρὶν μποῦν στὸν τάφο εἶχαν ἐκτεθεῖ. Ὁ Petrie ὑποστηρίζει ὅτι οἱ μούμιες μὲ τὰ πορτραῖτα φυλάσσονταν καὶ ἐξετίθεντο στὰ σπίτια γιὰ μακρὺ χρονικὸ διάστημα. Ἐκτὸς ἀπὸ μαρτυρίες κειμένων ὑπάρχουν καὶ πολλὲς ἐνδείξεις στὰ ἴδια τὰ εὑρήματα ποὺ φαίνεται νὰ τεκμηριώνουν αὐτὴ τὴν ἄποψη. Ὅμως, ἄλλες ἐνδείξεις μᾶς ὁδηγοῦν σὲ πιὸ οἰκεῖες γιὰ τὰ ἑλληνιστικὰ ἤθη χρήσεις τῶν ἰδιωτικῶν πορτραίτων. Τὰ περισσότερα πορτραῖτα φέρουν σημάδια φανερά, μιᾶς προηγούμενης χρήσης: τρύπες ἀπὸ καρφιά, ὑπόλοιπα κόλλας, κόψιμο τῶν ἄκρων γιὰ νὰ ταιριάξουν οἱ πίνακες στὸ σχῆμα τῆς μούμιας. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως ἡ ἀνεύρεση πλάι σὲ μιὰ μούμια ἑνὸς πορτραίτου μέσα στὸ κάδρο του, ἕνα ξύλινο κάδρο μὲ τὰ ὑπόλοιπα τοῦ σπάγγου ποὺ χρησίμευε γιὰ τὴν ἀνάρτησή του στὸν τοῖχο πιστοποιεῖ ὅτι ἂν ὄχι ὅλα, πολλὰ ἀπὸ τὰ πορτραῖτα κατασκευάστηκαν ἀπὸ τοὺς κατόχους τους ἐν ζωῇ γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν στὰ σπίτια τους καὶ χρησιμοποιήθηκαν ἐκ τῶν ὑστέρων ὡς νεκρικὰ προσωπεῖα. Σίγουρα μιὰ σειρὰ πορτραίτων ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσή τους προορίζονταν γιὰ ταφικὴ χρήση. Ὁ Parlaska ἀναφέρει αὐτὰ ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα σὲ πανί, αὐτὰ ποὺ ἔχουν κυκλικὸ σχῆμα, ὅσα ἀναπαριστοῦν τὸ νεκρὸ μὲ θεϊκὴ μορφή, ὅσα ἀναπαριστοῦν τὸ νεκρὸ μὲ ἀντικείμενα σχετικὰ μὲ τὴ λατρεία τῶν νεκρῶν ὅπως στέφανα, ρόδια, κύπελλα κ.λπ.

Πορτραῖτο ἄνδρα (ἀθλητῆ), ἐγκαυστικὴ σὲ ξύλο ἀπὸ φτελιά, Βρετανικὸ Μουσεῖο. Διαστάσεις: 0,26x0,16x0,002-4 μ. Ἀπὸ τὴν πρώτη ἀνασκαφὴ τοῦ Petrie, 1888. Περίοδος Τραϊανοῦ, 98-117 μ.Χ.

Εἶναι δύσκολο νὰ δώσει κανεὶς μιὰ τελεσίδικη ἀπάντηση γιὰ τὸ ποιός ἦταν ὁ ἀρχικὸς προορισμὸς τῶν Φαγιοὺμ καὶ χρειάζεται μιὰ μελέτη βαθύτερη τῶν ἴδιων τῶν πορτραίτων καὶ τοῦ περίγυρού τους γιὰ νὰ καταλήξει κανεὶς σὲ κάποια συμπεράσματα γιὰ τὴ φύση τῶν Φαγιούμ, τὶς σχέσεις μὲ τοὺς ἄλλους τύπους πορτραίτων.

Ὅμως πιστεύω ὅτι μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ὑπαρξή τους δὲν εἶναι ἕνα μεμονωμένο φαινόμενο ἀλλὰ μία ἀπὸ τὶς ὄψεις τῆς τέχνης τῆς προσωπογραφίας ποὺ ἀναπτύχθηκε στὸ χῶρο τῆς Μεσογείου μὲ ρίζες στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ παράδοση, τὴν κλασσικὴ καὶ τὴν ἑλληνιστική. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συνάντησης τοῦ ἑλληνικοῦ πάθους γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, τὸ «ζωτικὸν φαίνεσθαι» μὲ τὴν αἰώνια μεταφυσικὴ διάσταση τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης.

Ένα όραμα νεοελληνικής ζωγραφικής

*Ο ζωγράφος **Γιώργος Μαυροΐδης**, πρώην πρύτανης της ΑΣΚΤ και από τους διαπρεπέστερους εκπροσώπους της γενιάς του '30, καλλιτέχνης μάλιστα που έχει ζωγραφίσει με την εγκαυστική τεχνική και είναι κάτοχος δύο έργων φαγιούμ, τα οποία θα εκτεθούν στην έκθεση της Βικελαίας, συνομιλεί με τον **Μάνο Στεφανίδη**, επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης, με θέμα τα φαγιούμ και η νεοελληνική ζωγραφική.*

• *Κύριε Μαυροΐδη, δάσκαλε, έχετε ζωγραφίσει σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο της ζωής σας ακολουθώντας την εγκαυστική τεχνική. Γιατί την επιλέξατε;*

– Γιατί είναι μια τεχνική στέρεη, μια γλώσσα συμπαγής που δεν χαλάει ποτέ, ασχέτως της επιφάνειας που μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει.

• *Σε ποια χρονική περίοδό σας ανάγοται αυτοί οι πίνακες, τα δικά σας φαγιούμ;*

– Μεταξύ των ετών 1950 και 1965, όταν δηλαδή ήμουν ανάμεσα στα σαράντα και τα πενήντα χρόνια της ζωής μου.

• *Δεν μπορώ πάντως να πιστέψω ότι καταπιαστήκατε μ' αυτήν την πανάρχαιη και κάπως ιδιότυπη τεχνική μόνο και μόνο επειδή αναζητούσατε τη στερεότητα. Είμαι βέβαιος ότι υποσυνείδητα ερευνούσατε μέσα απ' τις δικές σας συνθέσεις την τόσο ιδιαίτερη φόρμα των φαγιούμ.*

– Κατ'αρχάς δεν καταλαβαίνω τι εννοείτε με τη φράση «η ιδιαίτερη φόρμα των φαγιούμ». Στη συνέχεια θέλω να πω ότι κάθε υλικό το χρησιμοποιεί κανείς δοκιμαστικά, ξεκινώντας από έναν λόγο και έπεται η δικαίωση ή όχι του υλικού. Σας βεβαιώ, λοιπόν, ότι η εγκαυστική έχει περισσότερα από ένα πλεονεκτήματα ως ύλη για το ζωγραφικό έργο ώστε να την προτιμήσω σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

• *Επιτρέψτε μου να σας διευκρινίσω τι εννοώ με τη φράση «ιδιαίτερη φόρμα των φαγιούμ». Κατ' αρχάς, υπαινίσσομαι την μετωπικότητα των μορφών που προαναγγέλλει την τυπολογία των βυζαντινών εικόνων, τη χρήση μιας άμεσης, ανάγλυφης πινελιάς συχνά χωρίς το κλασικό προσχέδιο, την έλλειψη σκιαγραφίας, τα θερμά έντονα χρώματα και, τέλος, την ιδιάζουσα εκφραστικότητα των προσώπων. Αυτά μάλιστα τα χαρακτηριστικά εντοπίζονται και στα δικά σας έργα. Ελπίζω λοιπόν ότι θα συμφωνήσετε πως όλα τα παραπάνω γνωρίσματα συγκροτούν με εξαιρετικό τρόπο την ιδιαίτερη μορφολογία των φαγιούμ.*

– Θα έλεγα με τη σειρά μου ότι, πράγματι, τα πέντε αυτά χαρακτηριστικά που αναφέρατε θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν τη βάση, κι επομένως το περιεχόμενο, μιας ιδιαίτερης φόρμας, αλλά νομίζω ότι κατά βάθος δεν ισχύει κανένα από τα πέντε. Και να γιατί: η μετωπικότητα, φερ' ειπείν, στα πορτραίτα της ζωγραφικής αφορά πρωτίστως στη φορά του βλέμματος. Εκείνα λοιπόν από τα φαγιούμ που είναι αριστουργήματα –όπως για παράδειγμα κάποια από το Μουσείο του Καΐρου που είχα την τύχη να επισκεφθώ– κοιτάζουν πλάγια. Αυτό είναι πολύ χαρακτηριστικό. Δεύτερον, νομίζω ότι διαβλέπω κάθε φορά μέσα εις το μεγαλείο των πινάκων αυτών την ύπαρξη μιας σχεδιαστικής προμελέτης όπως αυτή τεκμαίρεται από τα συμβατικά, τυποποιημένα περιγράμματα. Τρίτον, και σχετικά με την έλλειψη σκιών, αν εννοείτε εδώ τον αναγεννησιακό τρόπο, έχετε δίκαιο. Στην προκειμένη περίπτωση όμως έχουμε τις σκιές που *έβλεπαν* όλοι οι προ των φαγιούμ λαοί. Τέλος, επιθυμούσα να υπογραμμίσω ότι ένας σκιοφωτισμός τιθασευμένος έτσι ώστε να μην ξεπερνά τα όρια της καλής ζωγραφικής υφίστατο σταθερά και στους ανατολικούς λαούς, όπως υφίστατο και στον ελληνικό χώρο έως την πτώση του Βυζαντίου. Η παραλαβή πάλι της ανάγκης σκιοφωτισμού από τότε και εντεύθεν εγένετο στην Αναγέννηση και μάλιστα κατά τρόπο αντίστροφο... Εκεί είχαμε την αγωνία για ρεαλισμό.

Πορτραῖτο νέου ἄνδρα (ἀθλητῆ), μὲ σγουρὰ μαλλιά, ἀπὸ τὴ Χαουάρα, ἐγκαυστικὴ σὲ ξύλο, Μουσεῖο Petrie, University College τοῦ Λονδίνου. Διαστάσεις 0,30x0,225x(περίπου) 0,002 μ. Ἀπὸ τὴ δεύτερη ἀνασκαφὴ τοῦ Petrie, 1911. Περίοδος Ἀδριανοῦ, 117-138 μ.Χ.

Αυτός είναι ο λόγος που πιστεύω στην ανάγκη εξάλλου διάκρισης μεταξύ ελληνικής τέχνης και δυτικής παράδοσης... τα πράγματα πρέπει να είναι κι όχι να φαίνονται.

• *Καλά όλα αυτά, αλλά τι συμβαίνει με τα θερμά χρώματα και την ιδιάζουσα εκφραστικότητα των προσώπων;*