

«Η ταφή του Χριστού» του El Greco

/ [Πεμπτουσία](#)

Image not found or type unknown



Όταν η

σύγχρονη τεχνολογία αποκαλύπτει έναν αθέατο κόσμο

Η σύγχρονη τεχνολογία της πολυφασματικής απεικονιστικής κάμερας επιτρέπει σήμερα στους ερευνητές να διεισδύουν, με την βοήθεια της υπέρυθρης ακτινοβολίας, στο ζωγραφικό στρώμα και να προσεγγίζουν την εξελικτική πορεία που ακολούθησε ο καλλιτέχνης κατά την διαδικασία της δημιουργίας του έργου. Ο άνθρωπος του 20ού αιώνα είδε, χάρη στην υψηλή τεχνολογία, τις έως χθές, αθέατες πτυχές της μεγαλοσύνης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Πρόσφατα, το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου «Η Ταφή του Χριστού» αγοράστηκε σε δημοπρασία των Christie's της Νέας Υόρκης (Ιανουάριος 1995, αριθ. κατ. 59) από τον Stanley Moss και λίγο αργότερα πέρασε στην ιδιοκτησία

του οίκου Derek Johns Ltd, στο Λονδίνο, απ' όπου αγοράστηκε από την Εθνική Πινακοθήκη -Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.¹

Το έργο φέρει στο πίσω μέρος το οικόσημο και τα αρχικά της οικογενείας του κόμητα le Ledesma de la fouente, τίτλος που δόθηκε από τον βασιλιά της Ισπανίας σε Μεξικανό πρόκριτο το 1710 και κάποια στιγμή πέρασε από την μεξικανική συλλογή, σε Γάλλο συλλέκτη του 19ου αιώνα.

«Η ταφή του Χριστού» 2

Το ζωγραφικό έργο με θέμα την ταφή του Χριστού (τεχνική κατασκευής: αυγοτέμπερα και λάδι επάνω σε προετοιμασμένο ξύλο, διαστάσεις: 51,5X42,9 εκ.) αποτελεί πρόσφατο απόκτημα της Εθνικής Πινακοθήκης, που προστέθηκε στα άλλα δυο ζωγραφικά έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου ή Ελ Γκρέκο (El Greco).

Μια σύντομη αναφορά στα πιθανά εικονογραφικά και τεχνικά δάνεια της ταφής του Χριστού, έργο θρησκευτικού περιεχομένου της βενετσιάνικης περιόδου της τέχνης του Θεοτοκόπουλου, όπως συνηθίζουν να την αποκαλούν οι μελετητές του, μας οδηγεί σε οξυγραφία του francesco Mazzola, γνωστού ως Παρμιτζιανίνο. Όμως, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος οργανώνει τον χώρο και την όλη σύνθεσή του με ένα προσωπικό τρόπο, πιο λιτό, καθώς ο Παρμιτζιανίνο τοποθετεί το σώμα του Χριστού επάνω σε μία πέτρινη σαρκοφάγο, και τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο Θείο δράμα, είναι πολύ περισσότερα από αυτά που αναφέρονται στα κείμενα της Καινής Διαθήκης.

Το θέμα της ταφής του Χριστού φαίνεται ότι υπήρξε από τα προσφιλέστερα και πλέον διαδεδομένα θέματα, όπως δείχνει η οξυγραφία του Παρμιτζιανίνο και άλλων σημαντικών καλλιτεχνών αυτής της εποχής.³ Όπως ήταν φυσικό, το θέμα αυτό θα κίνησε το ενδιαφέρον και του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, ο οποίος φθάνοντας στην Βενετία προσπάθησε να αφομοιώσει σε σύντομο χρονικό διάστημα όλες τις κατακτήσεις της ιταλικής τέχνης.

Όπως παρατηρείται και σ' άλλες συνθέσεις καλλιτεχνών που διαπραγματεύτηκαν το ίδιο θέμα, ο αριθμός των προσώπων είναι μεγαλύτερος από αυτόν που απαιτεί η εικονογραφική παράδοση. Οι μεταφορές του σώματος του Χριστού σύμφωνα με την μαρτυρία της Καινής Διαθήκης ήταν ο Ιωσήφ από την Αριμαθεία και ο Νικόδημος. Στον παρόντα πίνακα τα δυο πρόσωπα της κεντρικής σύνθεσης είναι αυτοί οι δυο οπαδοί του Χριστού, ενώ η μορφή που εικονίζεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, ζωγραφισμένη με ελαφρό περίγραμμα και απαλό χρώμα, με το κεφάλι να διαγράφεται στο σκούρο φόντο του σπηλαίου, πρέπει να αποδοθεί στον Ιωσήφ, διότι, σύμφωνα με την παράδοση, αναφέρεται ως ιδιοκτήτης του τόπου του

ενταφιασμού.

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός της παρουσίας του αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή, που δεν συναντάται σε καμιά από τις γνωστές οξυγραφικές παραστάσεις. Ο άγιος εικονίζεται λίγο παράμερα από την ταφή του Χριστού, σαν να στέκεται όρθιος σε κάποιο μικρό ύψωμα του εδάφους. Η μορφή του προβάλλει επιβλητική, τυλιγμένη σε ένα φανταχτερό και λαμπερό κόκκινο-πορτοκαλί ένδυμα, το κεφάλι σκυφτό σε ένδειξη περισυλλογής.

Η βεβιασμένη κίνηση του δεξιού χεριού του αγίου Ιωάννη, που προβάλλει απότομα στο δεξιό πλευρό του και δείχνει προς τον ορίζοντα, δηλώνει την αποστροφή του στην θέα του ενταφιασμού του αγαπημένου δασκάλου του. Εμπρός και σε χαμηλότερο επίπεδο από τα πόδια του υπάρχει ένα δενδρύλλιο ακακίας και δίπλα της μόλις ξεπροβάλλει ένας μικρός αθάνατος (αγαύη).

Στο έδαφος, μπροστά στον τάφο, κείται ο ακάνθινος στέφανος μαζί με τρία καρφιά από τα οποία τα δυο έχουν την αιχμή τους προς το μέρος του τάφου και το τρίτο, το μεσαίο, προς την ακακία.

Στο πρώτο πλάνο, μπροστά από τον θεατή, βρίσκεται ο μεταφορέας, τυλιγμένος σε έναν καφετί μανδύα-διαφορετικού τύπου από τις ενδυμασίες των υπόλοιπων ατόμων. Κάτω από το ανάλαφρο γαιώδες χρώμα του ενδύματος, διακρίνεται η μυώδης ανατομία της μορφής που εκφράζει την ένταση της προσπάθειας που καταβάλλει και μας δίνει την δυνατότητα να αντιληφθούμε την γραμμή και τον παλμό που περιγράφει το εξωτερικό περίγραμμα του ενδύματος, καθώς γέρνει και σχηματίζει μια καμπύλη, από τον ώμο έως το πόδι, σε μια κίνηση αργή, αποφασιστική που εκφράζεται με εξαιρετική δύναμη γραφής.

Εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής στα οποία στηρίζεται το έργο της ταφής του Χριστού, ξεχωρίζουμε τα στοιχεία τα οποία, μέσα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, μπόρεσε να υιοθετήσει, να αφομοιώσει και να εξελίξει σε προσωπικές εκφραστικές φόρμες. Το χρώμα της παλέτας του έχει πλέον αρχίσει να εμπλουτίζεται με περισσότερα καθαρά, φωτεινά και καινούργια χρώματα. Το κόκκινο του Τιτσιάνου, οι φωτεινές ώχρες που συνυπάρχουν με ζωηρά κόκκινα και οι καμένες ώχρες, τα χρώματα της μητέρας γής.⁴ Μώβ, γαλάζιες, τρκουάζ, πράσινες και λευκές εναποθέσεις αρχίζουν να αντικαθιστούν τις παραδοσιακές του επιλογές.⁵ Το χρώμα του χρωστήρα του αποκτά ελευθερία και παλμό. Αρμονική διαδοχή φωτοσκιάσεων και εναλλαγών χρωματικών τόνων προβάλλουν την πλαστικότητα των όγκων. Η σύνθεση οργανώνεται ανθρωποκεντρικά, με ισορροπία και με αρμονία. Ο συγκερασμός θέματος, σύνθεσης και περιεχομένου είναι πραγματικότητα, ενώ συγχρόνως προαναγγέλλεται⁶ ότι κάτι καινούργιο σε

λίγο θα γεννηθεί.

Προσεγγίζοντας τα ζωγραφικά έργα του El Greco στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος.

Στην πρόσφατη έκθεση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, που παρουσιάστηκε με τον τίτλο «El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση, Κρήτη - Ιταλία -Ισπανία» και η οποία έπειτα από την Ισπανία και την Ιταλία, φιλοξενήθηκε στους εκθεσιακούς χώρους της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, στην Αθήνα (18/10/1999 -17 /01/2000), περιλαμβάνονταν και τέσσερα από τα τελευταία έργα του, που δεν είχαν εκτεθεί στις προηγούμενες δυο χώρες (Ισπανία και Ιταλία). Η εδώ παρουσίασή τους έδωσε την ευκαιρία να αντιληφθούμε, όσο ήταν δυνατόν πληρέστερα, το εύρος της διορατικότητας και της ιδιοφυίας του καλλιτέχνη-δημιουργού τους.

Ήταν συγκλονιστική η αποκάλυψη, χάρη στην σύγχρονη τεχνολογία της πολυφασματικής απεικονιστικής κάμερας, στην περιοχή του υπέρυθρου φάσματος, των έως χθές αθέατων πτυχών της μεγαλοσύνης αυτού του ζωγράφου. Πρόκειται για μια ανακάλυψη που έγινε για πρώτη φορά στα τέλη Δεκεμβρίου του 1999.7 Ο άνθρωπος του τέλους του εικοστού αιώνα είδε πλέον, χάρη στην υψηλή τεχνολογία, τον αθέατο κόσμο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Το παράτολμο αυτό εγχείρημα, να ανιχνευθεί δηλαδή ο άγνωστος, αλλά και μυθικός έως τότε, χώρος του καλλιτέχνη, έγινε από την ερευνητική ομάδα που αποτελούσαν ο καθηγητής της ιστορίας της τέχνης Νίκος Χατζηνικολάου (Πανεπιστήμιο Κρήτης), ο Κώστας Φωτάκης, καθηγητής Φυσικής (Πανεπιστήμιο Κρήτης) και Διευθυντής του Ινστιτούτου Δομής και Εφαρμογής των Λέιζερ (I.T.E.) (Ηράκλειο Κρήτης), ο Κώστας Μπάλας, ερευνητής στο ίδιο Ίδρυμα (Ηράκλειο Κρήτης) με τους συνεργάτες τους, ο Μιχαήλ Δουλγερίδης, Διευθυντής της Καλλιτεχνικής Συντήρησης και Αποκατάστασης των Έργων Τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, με τους συνεργάτες του.

Με την διείσδυση στο ζωγραφικό στρώμα, με την βοήθεια της υπέρυθρης ακτινοβολίας, έγινε δυνατή η προσέγγιση της εξελικτικής πορείας που ακολούθησε κατά την διαδικασία της δημιουργίας του έργου του, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.

Όταν αποφασίζει να εγκαταλείψει την πατρίδα του, τον Χάνδακα (σημερινό Ηράκλειο), είναι ένας φτασμένος και καταξιωμένος βυζαντινός αγιογράφος. Χρησιμοποιεί την παραδοσιακή τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας, που περιλαμβάνει το ανθιβόλιο (αντιγραφή του σχεδίου) και στην συνέχεια την χάραξη του περιγράμματος με αιχμηρό αντικείμενο, για να μπορεί να ακολουθήσει το

σχέδιο, μετά την κάλυψή του με το πρώτο χρωματικό στρώμα, που ήταν ένα μίγμα από σκούρες ώχρες και αυγό (κρόκος αυγού και ξύδι).⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη «Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Βρεφοκρατούσα Παναγία» (έργο του 1560-1567 περίπου, ζωγραφισμένο κατά τον παραδοσιακό βυζαντινό τρόπο με αυγοτέμπερα επάνω σε προετοιμασμένο ξύλο, διαστάσεις 0,41X0,30 μ.), στην οποία, παρά τις εκτεταμένες φθορές της, φαίνεται ήδη το ανήσυχο πνεύμα του δημιουργού της.

Το χρώμα υλοποιεί τις μεταφυσικές του αναζητήσεις και τις θρησκευτικές ενορατικές του συλλήψεις, καθώς εναποτίθεται με τον χρωστήρα του επάνω στην επιφάνεια με ένταση και με δυναμισμό. Το υλικό στοιχείο του χρωματικού στρώματος εξαϋλώνεται-αποκτά νέες διαστάσεις, γίνεται φως, μορφή, σκοπός.⁹

Το έργο «Η ταφή του Χριστού» ιδωμένο στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος¹⁰

Στην χρονική περίοδο 1567- 1570¹¹ που ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος βρίσκεται στην Βενετία, έρχεται σε επαφή με την τέχνη της και τους μεγάλους δημιουργούς της. Ο πλούτος και η ένταση του καθαρού χρώματος, ο τρόπος οργάνωσης του χώρου, η δύναμη και η ελευθερία της τεχνικής εκτέλεσης, είναι τα στοιχεία που φαίνεται να τον συγκινούν και να προσπαθεί να γνωρίσει. Από τα ζωγραφικά έργα που εκτελεί αυτή την χρονική περίοδο και που εκφράζουν τόσο την απελευθέρωσή του από τις παραδοσιακές φόρμες ζωγραφικής σύνθεσης όσο και την ενστέρνιση των Αναγεννησιακών διδαγμάτων, είναι και το ζωγραφικό του έργο «Η Ταφή του Χριστού».¹²

Η προσέγγιση του έργου μέσω του υπέρυθρου φάσματος ήταν συγκινητική και αποκαλυπτική, καθώς έγινε ορατός, για πρώτη φορά, ο αθέατος κόσμος αυτής της τόσο σημαντικής περιόδου της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Το νέο στοιχείο που ήρθε στο ορατό φως

Σημαντικό στοιχείο που έγινε φανερό είναι η ένταση που διακατέχει τον ζωγράφο στην προσπάθειά του να οργανώσει τον χώρο της σύνθεσής του, πέρα από τα εικαστικά βενετσιάνικα δάνεια,¹³ παράλληλα με την απελευθέρωσή του από την παραδοσιακή σχεδιαστική δόμηση της σύνθεσης.

Η επιλογή του ξύλου ως υποδομή και η προετοιμασία του σύμφωνα με την βυζαντινή τεχνοτροπία (είναι μικρών διαστάσεων: 51,5X43 εκ.), φανερώνει την έγνοια να έχει πλήρη έλεγχο του χώρου, της σύνθεσης και του θέματός του. Οριοθετεί τον χώρο του -την κεντρική μορφή του Χριστού, τον τάφο και τις μορφές γύρω από αυτόν- με απαλό μολύβι, που μόλις διακρίνεται, κυρίως στην

περιγραφή της κεφαλής, του σώματος του Χριστού, στο σημείο που εγγράφεται ο μαστός και το χέρι, ενώ έντονη είναι η γεωμετρική σχεδίαση του τάφου, όπου η γραμμή είναι κοφτή, καθαρά αρχιτεκτονική.

Στην συνέχεια προσθέτει χρώμα με μικρό χρωστήρα -κυλινδρικής κατασκευής συγκράτησης των τριχών που κατέληγαν σε πολύ λεπτή μύτη- τον οποίο βουτούσε σε αραιό χρωματικό αιώρημα. Αυτό, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις που έγιναν, επιβεβαιώνει την άποψη ότι πρέπει να αποτελείτο από συνδετικό υλικό λιπαρό και πολύ λεπτό, (πιθανόν ραφιναρισμένο λινέλαιο ή παπαρουνέλαιο) με σκούρα σιέννα. Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται από το γράψιμο που κάνει η μύτη του χρωστήρα, η αρχή και το τέλος της φοράς που έχει η κίνηση της γραφής, καθώς αρχίζει με λεπτή γραμμή, πυκνό το χρωματικό αιώρημα σαν να είναι μολύβι. Στην συνέχεια, η γραμμή άλλοτε φαρδαίνει σαν να θέλει να δείξει βάθος και σκιά και άλλοτε γίνεται λεπτή σαν λεπτότατο μολύβι, που αχνά και με μεγάλη ευαισθησία σύρεται επάνω στην επιφάνεια, για να ορίσει απλά και μόνο το σημείο. Μέσα σε μια γραμμή, πολλές φορές, μεγάλου μήκους, παρατηρούνται όλες αυτές οι διακυμάνσεις και οι ποιότητες, που οπωσδήποτε δεν έχουν γίνει τυχαία, αλλά έχουν μια βαθύτερη εκφραστική έννοια.¹⁴ Η ανάγνωση των άμεσων συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων του καλλιτέχνη γίνονται εμφανείς: το σχέδιό του γίνεται ρευστό, τρέχει καταγράφοντας αυτόματα κάθε του επιθυμία, σαν αδιάψευστη μαρτυρία της εναγωνίας κατάστασής του να αποδώσει την ενορατική του σύλληψη.



Βλέποντας την ζωγραφική εκτέλεση του έργου

Η επαφή με το έργο «Η ταφή του Χριστού» του Θεοτοκόπουλου, μέσα από την πληροφορία που παρέχει η σύγχρονη τεχνολογία, χάρη στην άντληση γνώσεων από την περιοχή του υπέρυθρου φάσματος του φωτός επέτρεψε την αποκωδικοποίηση των διαφόρων φάσεων της εκτέλεσης του έργου. Μελετώντας τα νέα στοιχεία που προέκυψαν, μπορούμε πλέον να προσδιορίσουμε τις διάφορες φάσεις της δημιουργίας του έργου.

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, αφού επέλεξε την επιφάνεια που επιθυμούσε, οριοθέτησε τον χώρο του με απαλό μολύβι και έστησε, σε πρώτη φάση, τις κεντρικές φιγούρες της σύνθεσης. Στην συνέχεια τις σχεδίασε με γρήγορες γραμμές, χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες. Αυτές ήταν:

α) Η κεντρική μορφή του θέματος, το πρόσωπο και το σώμα του Χριστού, με το δεξιό χέρι που ακουμπά επάνω στην λεκάνη, σχηματοποιημένο ελεύθερα, δίχως ιδιαίτερες λεπτομέρειες.

Επίσης οριοθετεί και προσδιορίζει με τον ίδιο τρόπο γραφής τις υπόλοιπες μορφές του θέματος, δηλαδή αυτές των δυο ανδρών που σηκώνουν το σώμα του Χριστού,

καθώς και των τριών γυναικών. Παράλληλα σχεδιάζει το τοπίο και το μνημείο, με καθαρά αρχιτεκτονική γραμμή, δηλαδή το σχέδιο είναι αυστηρό και οι γραμμές είναι απόλυτα ευθείες, σαν να έχουν τραβηχτεί με γνώμονα.

β) Σε δεύτερη φάση, με αραιή σκούρα ώχρα και με ένα λεπτό χρωστήρα τόνισε και προσδιόρισε πλέον συγκεκριμένα σημεία της σύνθεσης, αρχίζοντας από την μορφή του Χριστού. Σχεδίασε με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά, με γράψιμο γρήγορο, σταθερό όπου διαφαίνεται ο οίστρος της δημιουργίας και της έντασης: γραμμές κοντές με πολλές καμπύλες, το χρώμα γράφει αβίαστα και σβήνει. Με τον ίδιο ρυθμό εκτελεί τις υπόλοιπες μορφές. Σε αυτή την φάση της δημιουργίας του, ολοκληρώνει και οριοθετεί το σύνολο της σύνθεσης.

γ) Αφού τελείωσε αυτό το στάδιο εργασίας, τότε πρέπει να συνέλαβε την ιδέα να συμπεριλάβει και τον Ευαγγελιστή Ιωάννη. Προσδιόρισε περίπου το σημείο όπου θα τον τοποθετούσε και σχεδίασε γρήγορα μόνο το κεφάλι του και το αριστερό του χέρι, με την παλάμη ανοιχτή να εκτείνεται προς τον ορίζοντα και με το μικρό δάκτυλο ιδιαίτερος ανοιχτό, το οποίο αποδίδεται σχηματικά με μια πινελιά.

δ) Κατόπιν επανέρχεται πάλι στο σχέδιό του, αυτή την φορά το χρώμα της σκούρας ώχρας είναι πυκνότερο. Με τον ίδιο χρωστήρα αρχίζει να τονίζει συγκεκριμένα σημεία· εδώ πλέον η γραφή του είναι εκφραστική και με λιγότερη ένταση, η γραμμή του είναι σταθερή και σίγουρη, κυλά ήρεμα προσδιορίζοντας και τονίζοντας επιλεγμένα σημεία του σχεδίου. Σε τούτη την φάση ο καλλιτέχνης προσπαθεί να ολοκληρώσει την ενορατική του σύλληψη. Τονίζει με επιδεξιότητα τα σκούρα σημεία, θέλοντας να δώσει τον όγκο και την πλαστικότητα. Τα σημεία επέμβασης είναι αυστηρά καθορισμένα, ακόμη και ο τρόπος της τοποθέτησης του τόνου είναι χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτόν δίδεται ο παλμός και το σθένος της πρώτης περιγραφής μια ιδέας.

Τα σημεία που ο καλλιτέχνης επιθυμεί να προβάλλει είναι κυρίως τα μάτια και τα χαρακτηριστικά των προσώπων. Σχεδιάζει πλέον το δεξί χέρι του Χριστού με περισσότερη ακρίβεια και γράφει με μικρές πινελιές τις πλευρές και το περίγραμμα του σώματος.

Το ίδιο κάνει και με την μορφή του Ευαγγελιστή Ιωάννη. Σχεδιάζει το κεφάλι σε προφίλ και με κλίση ελαφρώς προς τα κάτω, έπειτα τοποθετεί τα μαλλιά σε σγουρές μπούκλες.¹⁵ Παράλληλα, χωρίς κανένα σχέδιο που να προσδιορίζει το σώμα του Ευαγγελιστή Ιωάννη, γράφει τις βασικές γραμμές των πτυχώσεων του υφάσματος. Τον όγκο του σώματος τον προσδιορίζει μετά, ως ενιαία χρωματική επιφάνεια. Είναι σημαντική η ελευθερία και η γνώση που είχε αποκτήσει τόσο πρώιμα για την οργάνωση του ζωγραφικού χώρου, χάρη στην οποία στα επόμενα

χρόνια θα απελευθερωθεί εντελώς από κάθε σχεδιαστική φόρμα και θα ζωγραφίζει κατ' ευθείαν επάνω στην επιφάνεια, δίχως κανένα, έστω στοιχειώδες, σχέδιο.

Παράλληλα σχεδιάζει σε γενικές γραμμές τα πόδια του Ευαγγελιστή Ιωάννη, καθώς και, με ελάχιστες αδρές αλλά συγκεκριμένες γραμμές, την τελική θέση του αριστερού χεριού, το οποίο με την παλάμη ανοιχτή και τα δάκτυλα ενωμένα κατευθύνεται προς τον ουρανό. Επίσης οργανώνει την σύνθεσή του, προσθέτοντας την όρθια μορφή που εικονίζεται αριστερά, εμπρός από το άνοιγμα της σπηλιάς (μνημείου κατά την Κ.Δ.), με βλέμμα περίλυπο, στραμμένο προς το σώμα του Χριστού. Η φιγούρα αυτή είναι σε πλήρη εικονογραφική σχέση με τον όρθιο Ευαγγελιστή Ιωάννη. Η σχεδίαση των δυο αυτών μορφών φαίνεται πως έγινε παράλληλα.

ε) Προτού προβεί στην χρωματική εκτέλεση του θέματός του, πρέπει να τοποθέτησε σε επιλεγμένα σημεία λευκό του μολύβδου, όπου ήθελε να δώσει πλαστικότητα και να φωτίσει τα προεξέχοντα σημεία. Το στοιχείο αυτό εντοπίζεται μόνο στα τρία πρόσωπα των γυναικών, στο πρόσωπο, στο σώμα του Χριστού, ελάχιστα στο πρόσωπο και στο μπράτσο του άνδρα, που βαστάζει από τις αμασχάλες το σώμα του Χριστού, καθώς και στην μύτη του και στις αρθρώσεις των δακτύλων του αριστερού ποδιού του Ευαγγελιστή Ιωάννη. Αυτό επιβεβαιώθηκε και με την τεχνική των ψευδοχρωμάτων, που χρησιμοποιήθηκε με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας,¹⁶ για τον προσδιορισμό και την ταύτιση ομογενών και ομοιόμορφων σε τονικότητα χρωμάτων.

στ) Την ζωγραφική εκτέλεση του θέματος ο Θεοτοκόπουλος αναπτύσσει σύμφωνα με την αρχική σύλληψη της ιδέας του. Δημιουργεί τον χώρο και το τοπίο του βάθους, το οποίο αναπτύσσει ελεύθερα, χωρίς κάποιον, εκ των προτέρων, συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα. Επεμβαίνει ζωγραφικά στην γεωμετρική σχεδίαση του τάφου, οι γραμμές αποκτούν κίνηση και παλμό, ζωγραφίζει τα τρία καρφιά του μαρτυρίου (δυο για τα δυο χέρια και ένα για τα δυο πόδια, κατά το αναγεννησιακό πρότυπο, ενώ στην αμιγώς βυζαντινή τέχνη στην σταύρωση του Χριστού, έχουμε τέσσερα καρφιά για τα τέσσερα μέλη) και ζωγραφίζει το μικρό δενδρύλλιο της ακακίας.

ζ) Μετά την ολοκλήρωση του θέματός του πρέπει να μεσολάβησαν ορισμένες ημέρες, κατά την γνώμη μου περίπου πέντε, διότι το χρώμα άρχισε να στεγνώνει, χωρίς όμως να πάψει να είναι νωπό. Ο ζωγράφος επανέρχεται στο έργο και προσθέτει μεταξύ των τριών καρφιών, τον αγκάθινο στέφανο του μαρτυρίου, καθώς και τον μικρό θάμνο, τον αθάνατο, που είναι κάτω αριστερά από το πόδι του Ευαγγελιστή Ιωάννη και δεξιά της ακακίας, στην ίδια ευθεία.

η) Ένα νέο στοιχείο που προκύπτει είναι ότι ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, όταν προέβη στην πρώτη οριοθέτηση του σχεδιαστικού του χώρου με το μολύβι, είχε ήδη στην ενόρασή του πώς ήθελε το θέμα του, και τί έπρεπε να προβάλλει. Αυτό τεκμηριώνεται από το γεγονός ότι η προετοιμασία που χρησιμοποιεί για να εκτελέσει το θέμα του, έχει την κλασική δομή μιάς προετοιμασίας.¹⁷ Επάνω σε αυτή την προετοιμασία σχεδίασε κατ' αρχήν την σύνθεσή του, στην συνέχεια έβαψε με τα βασικά χρώματα κάθε επιμέρους τμήμα του θέματος, δηλαδή με άλλο χρώμα τον άνδρα που κρατά τα πόδια του Χριστού και με διαφορετικό τον άλλο άνδρα που τον κρατά από τις αμασχάλες, το βασικό χρώμα των ενδυμάτων τους, όπως και των υπολοίπων στοιχείων του θέματος. Τα μόνα σημεία στα οποία δεν βάζει καθόλου χρώμα, αλλά αξιοποιεί τον λευκο-κίτρινο τόνο της προετοιμασίας ως βάση, για να εναποθέσει στην συνέχεια το χρώμα του χρωστήρα του, είναι οι φιγούρες των τριών γυναικών. Αντιθέτως στην υπόλοιπη σύνθεση, αφού στέγνωσε το βασικό χρώμα συνέχισε να σχεδιάζει την σύνθεσή του πλέον με το χρώμα του χρωστήρα του.

Η διαπίστωση είναι απλή, το σχέδιο που έχει γίνει με το χρώμα του χρωστήρα είναι πλέον επάνω από το βασικό χρώμα, που έχει τοποθετήσει. Εάν συνέβαινε το αντίθετο, όπως είναι η περίπτωση με το σχέδιο του μολυβιού, θα φαινόταν ότι το βασικό χρώμα που τοποθετήθηκε καλύπτει το υποκείμενο σε αυτό σχέδιο· αυτό διακρίνεται αρκετά εύκολα από ένα έμπειρο μάτι που έχει ασχοληθεί και εξασκηθεί με την ανίχνευση πληροφοριών.¹⁸

Συμπεράσματα

Η πρώτη προσέγγιση ορισμένων ζωγραφικών έργων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου επιτεύχθηκε με αφορμή την έκθεση «Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση Κρήτη - Ιταλία - Ισπανία».¹⁹ Αξιοποιώντας την δυνατότητα που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία μέσω της περιοχής του υπέρυθρου φάσματος του φωτός, επιβεβαιώθηκαν πολλές από τις εκτιμήσεις των ιστορικών της τέχνης που μελετούσαν τον Θεοτοκόπουλο ταυτόχρονα και προήχθησαν οι γνώσεις μας για το έργο του κατά την κρίσιμη περίοδο της ζωής του, που εγκατέλειψε την γενέτειρά του, τον Χάνδακα, περίπου το 1560 και μετέβη στην κοσμοπολίτικη Βενετία. Στο σύντομο χρονικό διάστημα που έμεινε στην Βενετία (σχεδόν τρία χρόνια) σπούδασε και επηρεάστηκε από το έργο των μεγάλων δασκάλων της εποχής του, όπως μας λένε οι μελετητές του, που έχουν ασχοληθεί και αύξησαν τις γνώσεις μας για αυτή την περίοδο της εικαστικής του δημιουργίας. Τα νέα στοιχεία που προέκυψαν είναι ότι, ως προσωπικότητα και ως καλλιτέχνης, διακρινόταν τόσο από ασίγηστο πάθος για βελτίωση και εξέλιξη των τεχνικών έκφρασης όσο και από την ακαταπόνητη πλατύτερη φιλομάθεια και την εργατικότητα. Αναλύοντας τα

στάδια εξέλιξής του, διαπιστώνεται πόσο γρήγορα εναλλάσσει τις τεχνικές του, πόσο σύντομα απελευθερώνεται από τις παραδοσιακές φόρμες ζωγραφικής και υιοθετεί την σχεδίαση με το μολύβι, το σβήσιμο και τις διορθώσεις, την χρήση του σχεδίου με μυτερό πινέλο, και τέλος πώς έρχεται η απελευθέρωση από κάθε περιοριστικό στοιχείο, που θα δέσμευε το όραμά του και την φαντασία του.

Στην «Ταφή του Χριστού» γίνεται αντιληπτή η ταχύτητα με την οποία μεταλλάσσεται. Προτού φύγει από την Βενετία ήδη είχε εξελιχθεί και, διανοητικά, είχε συλλάβει τον όγκο και τον χώρο που θα είχε η φιγούρα του Ευαγγελιστή Ιωάννη. Στην συνέχεια οι γραμμές του σχεδίου εξαφανίζονται, η χρήση του καθαρού χρώματος ως ζωγραφικό στοιχείο κυριαρχεί στο έργο του. Στο τέλος της ζωής του, το χρώμα εναποτίθεται επάνω στην επιφάνεια του υφάσματος ελεύθερα. Το χρώμα του χρωστήρα γίνεται πυκνό και έντονο, μεγάλες φωτεινές φόρμες διατρέχουν τις μορφές του, το ενδιαφέρον του συγκεντρώνεται ολοένα και περισσότερο στην απόδοση της εσωτερικής ομορφιάς.

Στις ζωγραφικές συνθέσεις που δημιουργεί αυτήν την περίοδο, πέρα από τις εικαστικές και θεολογικές προεκτάσεις που έχουν τα θέματά του, αυτό που συγκινεί και εντυπωσιάζει είναι ότι, όταν ο οίστρος της έμπνευσής του τον συνεπαίρνει, σκουπίζει τον χρωστήρα του επάνω στις παρυφές της σύνθεσής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα «Η Πεντηκοστή» (1596-1600), ελαιογραφία επάνω σε προετοιμασμένο ύφασμα, διαστάσεων 275X127 εκ. (Museo Nacional del Prado), όπου στις δυο κάθετες πλευρές του πίνακα, στις παρυφές καθώς και στο επάνω σημείο όπου είναι το τόξο, είναι εμφανείς και με γυμνό μάτι, οι κινήσεις της φοράς που είχε ο χρωστήρας, όταν ο καλλιτέχνης τον σκούπιζε βιαστικά και αυθόρμητα, προκειμένου να εναποθέσει εκεί το περίσσειμα του χρωματικού μίγματος, που χρησιμοποιούσε, ώστε να το χρησιμοποιήσει πάλι για νέα εναπόθεση χρώματος και ούτω καθεξής. Πινελιές γεμάτες ένταση, πάθος και έκσταση. Συνειρμικά κατευθύνεται η φαντασία στον καλλιτέχνη και στην στιγμή της γέννησης του έργου του, της μορφοποίησης της ιδέας του, στην κοινωνία της εικόνας.

Μετά το 1604, ο ρυθμός και η απλότητα της χρωματικής φόρμας, στις ζωγραφικές του συνθέσεις, αποκτούν την ένταση των εκφραστικών μέσων που είχε από τις βυζαντινές του καταβολές. Το φως και τα καθαρά χρώματα ανοίγουν στην ζωγραφική του τέχνη καινούργιους ορίζοντες. Το χρώμα πλέον γίνεται η ενσάρκωση των μεταφυσικών του αναζητήσεων και των ενορατικών του συλλήψεων.

Ένα μικρό δείγμα από αυτήν την περίοδο της τέχνης του είναι «Η Συναυλία των Αγγέλων» της συλλογής της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου, που αποτελεί άνω τμήμα ενός ημιτελούς Ευαγγελισμού.

Η εναπόθεση του χρώματος, ο δραματικός διάλογος που κάνει το φως με τα έντονα χρώματα, οι επιμήκεις κινήσεις που κάνει ο χρωστήρας του, που παρασύρει στο πέρασμά του και το υποκείμενο χρώμα, ο γρήγορος αλλά σταθερός ρυθμός που έχει ο παλμός γραφής του, αλλά και οι μεγάλες χρωματικές φόρμες, που εξαϋλώνονται και, αποκτώντας άλλες διαστάσεις, γίνονται φως, μορφή, σκοπός.

Κατά την άποψή μου, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, σε σύντομο χρονικό διάστημα μπόρεσε να αφομοιώσει και να συγκεράσει την κουλτούρα δυο πολιτισμών, του ανατολικού και του δυτικού, ενώ παράλληλα σημάδεψε με το έργο του διαχρονικά τον γήινο χωρόχρονο, επιχειρώντας ταυτόχρονα μια νέα προσέγγιση διαλόγου και ερμηνείας του απρόσιτου Θείου διά μέσου του ανθρώπου.

Σημειώσεις

1. Αγοράστηκε στην τιμή των 700.000 \$. Για την αγορά του έργου συνέβαλαν:

α) ο τότε υπουργός Έρευνας-Ανάπτυξης κ. Ευάγγελος Βενιζέλος,

β) η Δ.Ε.Η.,

γ) τα Ελληνικά Πετρέλαια,

δ) η Δ.Ε.Π.Α .

ε) το Κοινωνοφελές Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης»,

στ) το Ταμείο αγορών της Εθνικής Πινακοθήκης,

ζ) το υπόλοιπο των χρημάτων από προηγούμενη αγορά έργου πάλι του ίδιου καλλιτέχνη, με θέμα τον «Άγιο Πέτρο»,

η) το Ίδρυμα Αλεξάνδρου Σούτζου.

2. «Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η Ιταλική Τέχνη», Εθνική Πινακοθήκη -Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών- Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας (Κρήτης). Επιμέλεια καταλόγου, καθηγήτριας Νίκος Χατζηνικολάου, σελ. 322, Αθήνα 1995.

3. Ο Βενετός ζωγράφος Σκιαβόνια, διαπρεπής καλλιτέχνης που πέθανε λίγα μόλις

χρόνια πριν από τον ερχομό του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στην Βενετία, και αποτύπωσε σε δικές του οξυγραφίες το ίδιο θέμα σε πολυάριθμες παραλλαγές.

4. Μιχαήλ Δουλγερίδης, «Αι Γενεαί Πάσαι - Εμπνέονται - Υμνούν», Η Θητεία Σήμερα, τεύχος 4, σελ. 22 (Νέα περίοδος, Απρίλιος 1992).

5. Μιχαήλ Δουλγερίδης, «Ο Λόγος του έργου τέχνης και ο χωρόχρονος», σελ. 309, Αθήνα 1992.

6. Μιχαήλ Δουλγερίδης, «El Greco - ο Έλληνας», Πεμπτουσία, τεύχος 4, σελ. 80, Δεκ. 2000-Μάρτ. 2001.

7. Ακολούθησε και η περαιτέρω συνεργασία στο ίδιο θέμα. Υπάρχει και η σχετική αλληλογραφία με τον καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, κ. Ν. Χατζηνικολάου, που είναι ενδεικτικό του ενθουσιασμού που προκλήθηκε μετά από τις αποκαλύψεις τις σχετικές με την ζωγραφική του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

8. Μιχαήλ Δουλγερίδης, «Ο Λόγος του έργου τέχνης και ο χωρόχρονος», σελ. 309, Αθήνα 2000.

9. Μιχαήλ Δουλγερίδης, «El Greco - ο Έλληνας», Πεμπτουσία, τεύχος 4, σελ. 80, Δεκ. 2000-Μάρτ. 2001.

10. Η έρευνα στο υπέρυθρο φάσμα φωτός έγινε, σε πρώτη φάση, από τον οίκο δημοπρασιών Christie's και αργότερα έγινε η πλήρης φυσικοχημική έρευνα και μελέτη με την πολυφασματική απεικονιστική κάμερα που υπάρχει στα εργαστήρια συντήρησης της Εθνικής Πινακοθήκης.

11. Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στην Βενετία έρχεται σε επαφή με την τέχνη της αναγέννησης και τους μεγάλους της δημιουργούς. Οι μελετητές του αναφέρουν ότι μαθητεύει κοντά στον Βενετό ζωγράφο Τιτσιάνο Βετσέλι (Tiziano Vecelli, 1483-1576), έναν από τους μεγαλύτερους ζωγράφους του 16ου αιώνα.

12. Στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο αποδίδονται και ορισμένα μικρά γλυπτά που εκτίθενται στο μουσείο του Πράδο, στην Μαδρίτη.

13. Βλ. σημ. 2.

14. Το κατά πόσο το σχέδιο ή το χρώμα είναι πιο σημαντικό για την ζωγραφική, αποτελούσε αντικείμενο έντονων διαφωνιών και αντιπαραθέσεων από τον 16ο αιώνα.

15. Το κεφάλι του θυμίζει κεφάλι του Ερμή, καθώς και όλη η σχεδίαση της σύνθεσής του, όμως αυτό που φαίνεται ξεκάθαρα από την συνολική μελέτη των σχεδίων του, που είχα την ευτυχία να γνωρίσω χάρη στην πολυφασματική απεικονιστική κάμερα, είναι ότι ήταν ένας ακούραστος μελετητής και πρέπει να έχει αφιερώσει ώρες ατελείωτες σχεδιάζοντας και σπουδάζοντας την αναγεννησιακή τέχνη. Διότι το πέρασμα από μία τεχνική και νοοτροπία σε μια άλλη, καινούργια, πιο απαιτητική και προπάντων που εκφράζει μια νέα κουλτούρα, είναι πάρα πολύ δύσκολο επίτευγμα.

16. Χρησιμοποιήθηκε πάλι η πολυφασματική απεικονιστική κάμερα στα εργαστήρια συντήρησης των έργων τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης.

17. Τα υλικά δόμησης της φορητής ζωγραφικής της παρούσης εργασίας είναι ένα κράμα από κιμωλία με οργανική κόλλα που, όταν στεγνώσει και επεξεργαστεί κατάλληλα, εξ αιτίας των υλικών κατασκευής της, αποκτά ένα λευκό κίτρινο χρώμα.

18. Υπάρχουν συγγραφείς που έχουν ασχοληθεί και γράψει σχετικά με την αρχιτεκτονική δομή των ζωγραφικών έργων.

19. Museo Thyssen - Bornemisza, Μαδρίτη 3 Φεβρουαρίου - 16 Μαΐου 1999.
Palazzo delle Esposizioni, fώμη 2 Ιουνίου-16 Σεπτεμβρίου 1999, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1999-17 Ιανουαρίου 2000.

* Ο κ. Δουλγερίδης εργάζεται ως Διευθυντής Συντήρησης των έργων τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης (Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου)