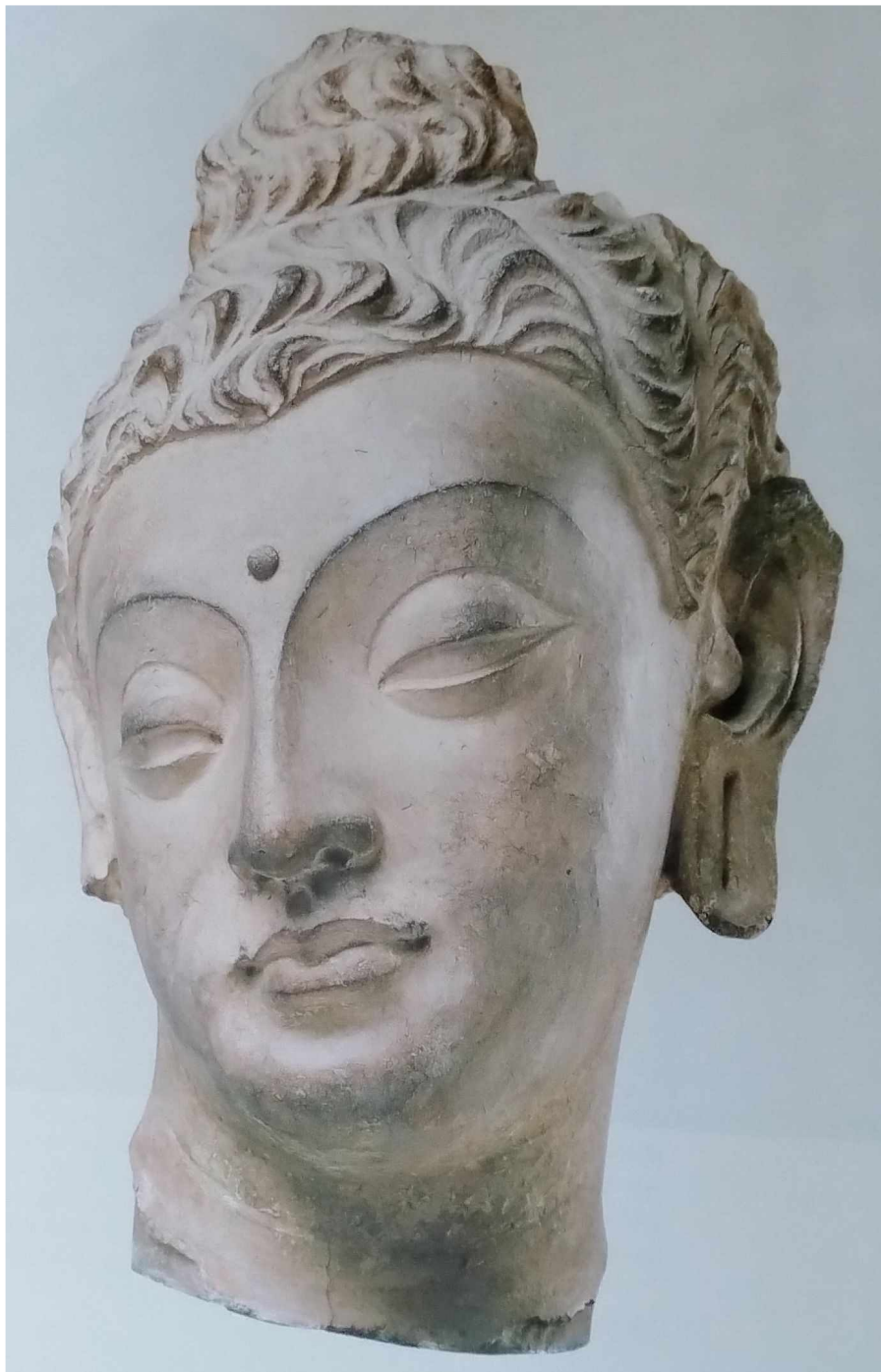


Παλαιοχριστιανική περίοδος (3ος – 7ος αιώνας)















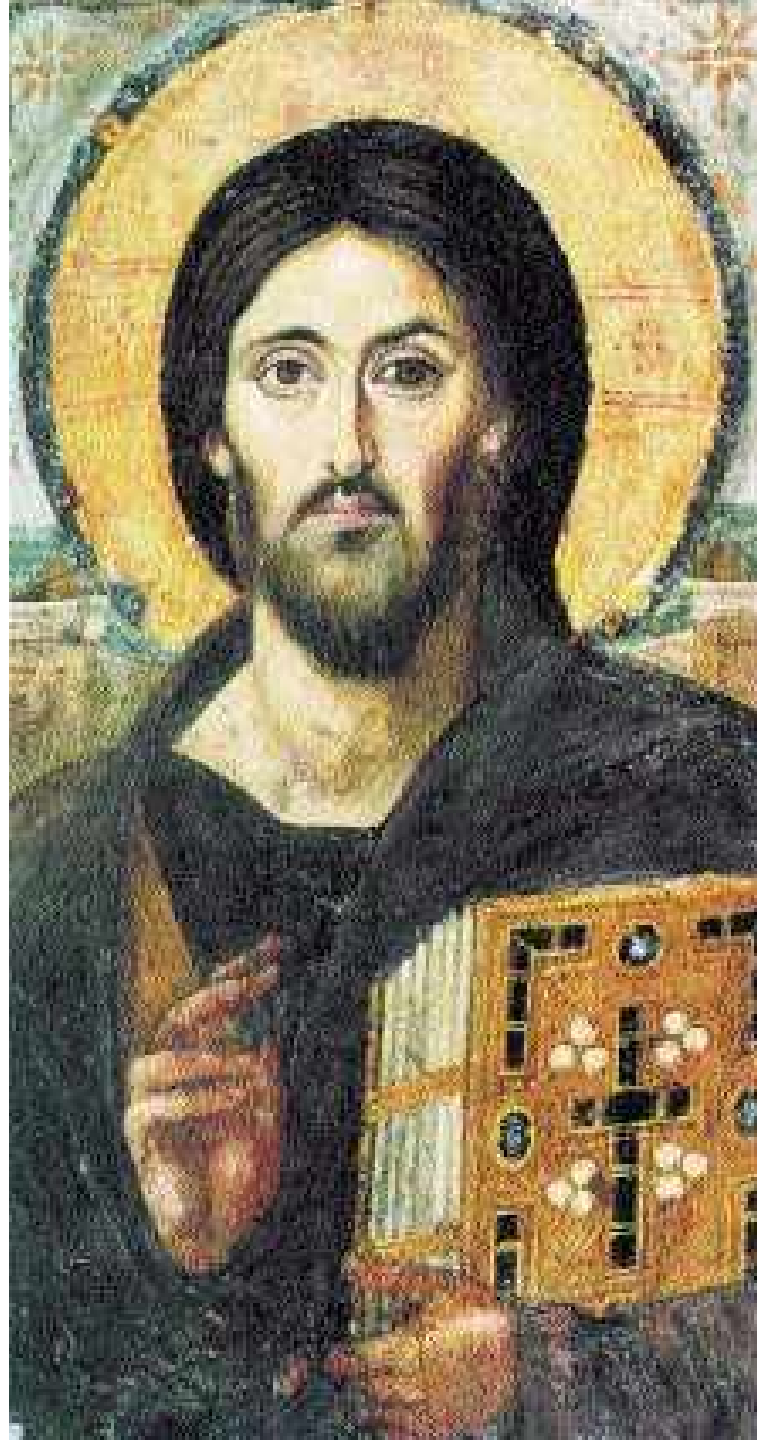














Βυζαντινή περίοδος





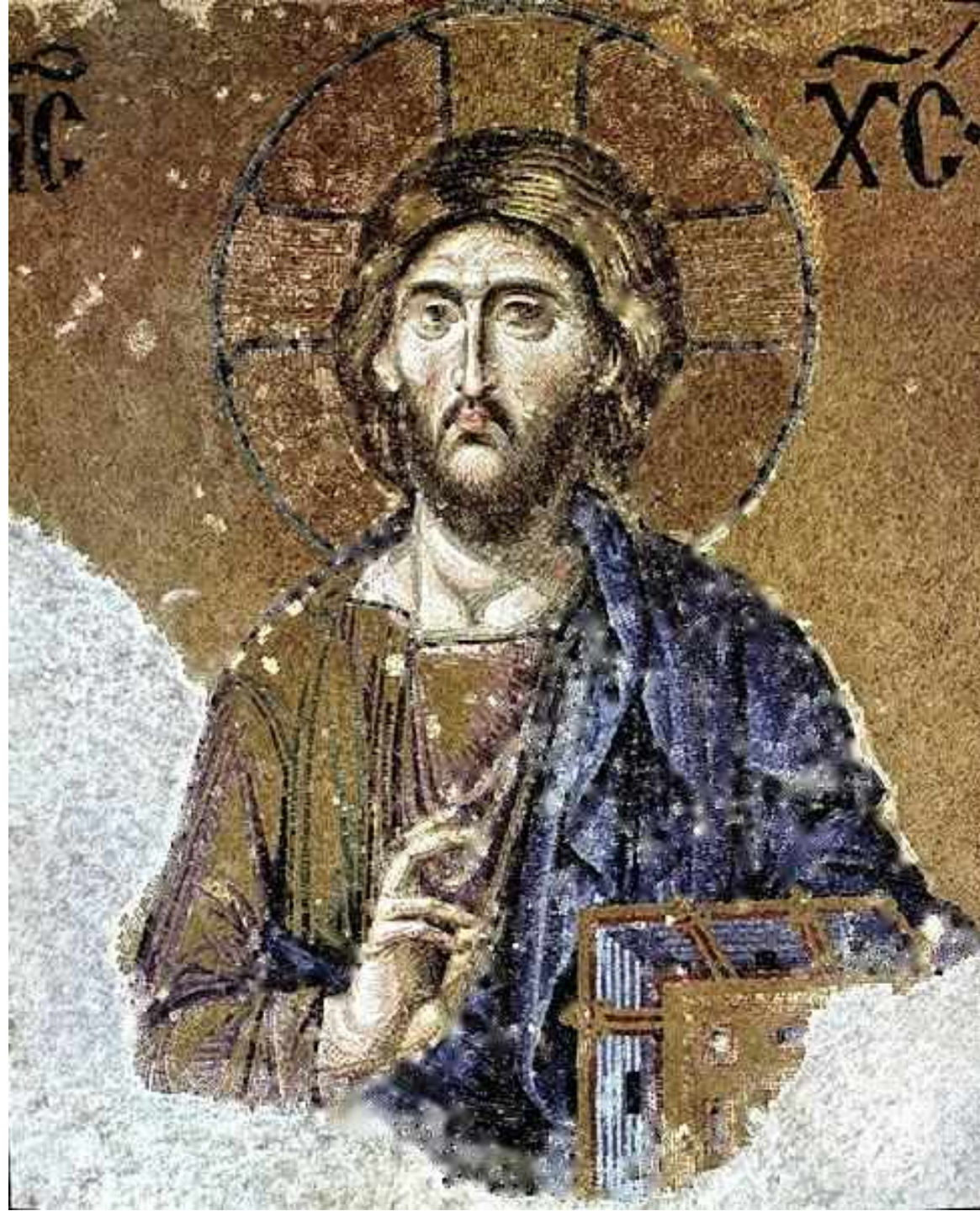










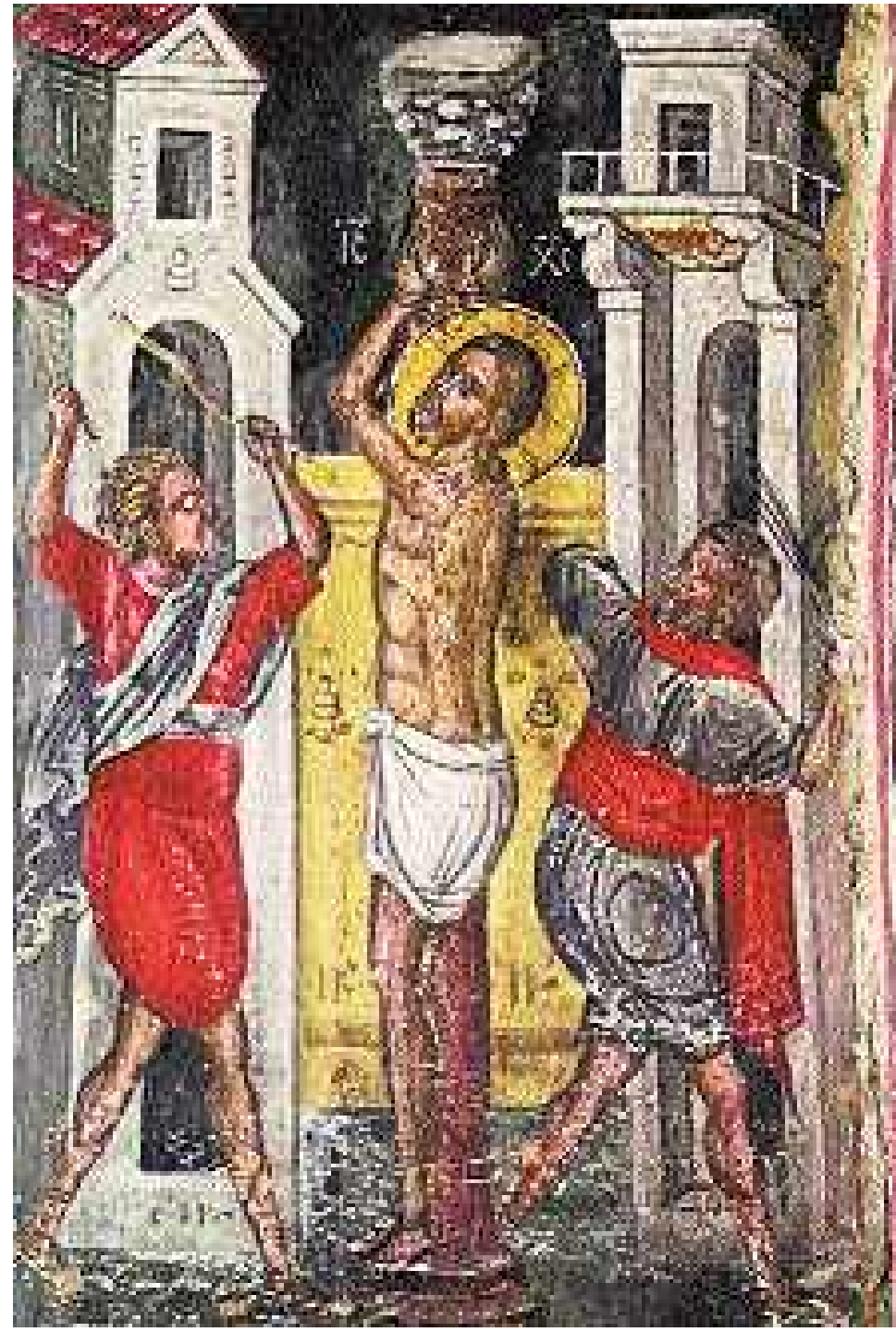












Παλαιοχριστιανική περίοδος (3ος – 7ος αιώνας)



Οι Αιγύπτιοι εξακολουθούσαν να θάβουν τους νεκρούς τους ως μούμιες, αντί όμως να κάνουν τα αιγυπτιακά προσωπεία, παράγγελναν τα πορτρέτα τους σε καλλιτέχνες που ήξεραν όλα τα τεχνάσματα της ελληνιστικής και ρωμαϊκής τέχνης της προσωπογραφίας ξαφνιάζοντας μας ακόμα και σήμερα με τη ζωντάνια και τον ρεαλισμό τους.



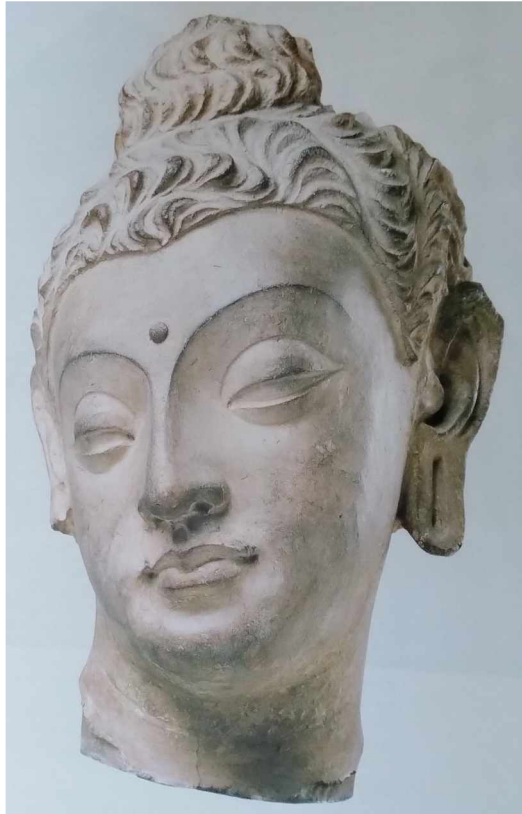
Ο Γκαουτάμα (Βούδας) εγκαταλείπει το σπίτι του. Βρέθηκε στο Πακιστάν, άλλοτε Γκαντάρα Ινδικό Μουσείο Καλκούτας. Περίπου 2ος αιώνας μ.Χ.

Οι Αιγύπτιοι δεν ήταν οι μόνοι που προσαρμόσαν τις νέες μεθόδους της τέχνης στις θρησκευτικές τους ανάγκες. Ακόμη και στην μακρινή Ινδία ο ρωμαϊκός τρόπος της εικαστικής αφήγησης και της δοξολόγησης ενός ήρωα υιοθετήθηκε από καλλιτέχνες που ανέλαβαν να εικονογραφήσουν την ζωή του Βούδα.

Η τέχνη της γλυπτικής είχε ανθήσει στην Ινδία πολύ πριν την ελληνιστική επίδραση. Η μορφή του Βούδα, όμως, εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε ανάγλυφα, που έπαιξαν ρόλο προτύπου για την μεταγενέστερη βουδιστική τέχνη, στην περιοχή της Γκαντάρα.

Η εικόνα παριστάνει το επεισόδιο από το θρύλο του Βούδα “ η μεγάλη απάρνηση”. Ο νεαρός πρίγκιπας Γκαουτάμα εγκαταλείπει το παλάτι των γονιών του για να γίνει ερημίτης. Μίλα στο αγαπημένο του άλογο, τον Καντάκα: “Αγαπημένε μου Καντάκα, σε παρακαλώ υπηρέτησε με για ακόμη μια φορά, για τούτη μόνο την νύχτα. Όταν με την βοήθεια σου γίνω Βουδας, θα σώσω τον κόσμο των θεών και των θνητών”. Αν το άλογο χλιμίντριζε ή έκανε θόρυβο με τις σπλές του, η πόλη θα ξυπνούσε και θα ανακάλυπτε την φυγή του νέου. Οι θεοί λοιπόν, έπνιξαν την φωνή του κι έβαλαν τα χέρια τους κάτω από τις σπλές του αλόγου.

Η ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη, που είχαν μάθει τους ανθρώπους να δίνουν στους θεούς και στους ήρωες ωραία μορφή, βοήθησαν και τους Ινδούς να πλάσουν μια εικόνα του σωτήρα τους.



Κεφαλή του Βούδα.

4ος – 5ος αιώνας μ.Χ.

Ασβεστοκονίαμα με ίχνη χρώματος.

Το ωραίο κεφάλι του Βούδα, με εκείνη την έκφραση της βαθιάς γαλήνης, έγινε κι αυτό στην ίδια περιοχή με το προηγούμενο, στην Γκαντάρα.



Ο Μωυσής βγάζει νερό από το βράχο.

245 – 256 μ.Χ.

Τοιχογραφία απο τη συναγωγή στα Δούρα-Ευρωπό ένα μικρό ρωμαϊκό στρατόπεδο στη Μεσοποταμία.

Μια άλλη θρησκεία που έμαθε να απεικονίζει τα διάφορα ιερά επεισόδια για την διδασκαλία των πιστών, ήταν η θρησκεία των Εβραίων. Ο εβραϊκός νόμος απαγόρευε ουσιαστικά τις εικόνες, από τον φόβο της Οι εβραϊκές όμως παροικίες, στις πόλεις της Ανατολής συνήθιζαν να διακοσμούν τους τοίχους των συναγωγών με ιστορίες από τη Παλαιά Διαθήκη. Μια απ' αυτές τις παραστάσεις , ανακαλύφθηκε το 1930 -32, χωρίς να είναι κάποιο μεγάλο έργο τέχνης, είναι ένα ενδιαφέρον τεκμήριο του 3ου αι.μ.Χ.

Παριστάνει τον Μωυσή να βγάζει μ ' ένα χτύπημα νερό από τον βράχο. Περισσότερο όμως πρόκειται για μια ερμηνεία με εικόνες της σημασίας του για τον εβραϊκό λαό, παρά για εικονογράφηση του βιβλικού επεισοδίου.

Ίσως αυτός είναι ο λόγος που ο Μωυσής απεικονίζεται σαν μια υψηλόκορμη μορφή που στέκει μπροστά στη Σκηνή του Μαρτυρίου, όπου μπορούμε να διακρίνουμε την επτάφωτη λυχνία. Για να επισημάνει πως κάθε φυλή του Ισραήλ πήρε το μερίδιο της από το θαυματουργό νερό, ο καλλιτέχνης σχεδίασε ο 12 ποταμάκια, που το καθένα τρέχει προς μία μικρή μορφή που στέκει μπροστά σε μια σκηνή. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο καλλιτέχνης δεν ήταν πολύ επιδέξιος, πράγμα που εξηγεί γιατί χρησιμοποίησε απλές μεθόδους. Ίσως να μην τον ενδιέφερε ιδιαίτερα η ομοιότητα. Όσο πιο φυσικές ήταν οι μορφές, τόσο μεγαλύτερη θα ήταν και η αμαρτία, η παράβαση δηλαδή της Εντολής που απαγόρευε τις εικόνες.



Οι τρεις παῖδες ἐν καμίνῳ.

3ος αἰώνας μ.Χ.

Τοιχογραφία, κατακόμβη της Πρισκίλλας, Ρώμη.

Οι καλλιτέχνες που πρώτοι ζωγράφισαν εικόνες για χριστιανικούς τόπους ταφής, τις ρωμαϊκές κατακόμβες, λειτούργησαν με τον ίδιο τρόπο.

Παραστάσεις όπως “Οι τρεις παῖδες ἐν καμίνῳ” , δείχνουν πως γνώριζαν ότι τις μεθόδους της ελληνιστικής ζωγραφικής που είχαν χρησιμοποιηθεί στην Πομπηία. Μπορούσαν να υποβάλλουν την ανθρώπινη μορφή με απλό τρόπο, αλλά μάλλον δεν ήταν αυτός ο σκοπός τους. Η εικόνα είχε πάψει προ πολλού να είναι μόνο ένα ωραίο πράγμα, ο σκοπός της ήταν να μη ξεχνά ο πιστός το έλεος και την δύναμη του Θεού. Στην Παλαιά Διαθήκη αναφέρεται η ιστορία των τριών Εβραίων αξιωματούχων που αρνήθηκαν να προσκυνητπο γιγάντιο χρυσό ομοίωμα του βασιλιά Ναβουχοδονόσορα. Έπρεπε λοιπόν να πληρώσουν το τίμημα για την ανυπακοή τους, όπως και πολλοί άλλοι εκείνοι την εποχή. Τους έριξαν σε μια φλεγόμενη κάμινο, αλλά σαν από θαύμα, η φωτιά δεν μπόρεσε να τους κάψει.

Αν θυμηθούμε το γλυπτό του Λαοκόοντα θα καταλάβουμε πόσο διαφορετικός ήταν η αντίληψη της τέχνης.

Η δραματική σκηνή δεν ήταν το ζητούμενο του ζωγράφου. Ότι δεν είχε απόλυτη σχέση με το θέμα , παραμεριζόταν. Οι τρεις νέοι απεικονίζονται μετωπικά και κοιτάζουν τον θεατή με τα χέρια υψωμένα σε στάση προσευχής, σαν να δείχνουν πως οι άνθρωποι είχαν αρχίσει να ενδιαφέρονται και για άλλα πράγματα πέρα απο την εγκόσμια ομορφιά.



Ο Χριστός με τους αποστόλους.

Περίπου 389 μ.Χ.

Μαρμάρινο ανάγλυφο απο τη σαρκοφάγο του Ιουνίου Βάσσου, κρύπτη Αγίου Πέτρου, Ρώμη.

Όταν ζητήθηκε για πρώτη φορά φορά από τους πιο χριστιανούς καλλιτέχνες να παραστήσουν τον Σωτήρα και τους Αποστόλους του, βρήκαν και πάλι βοήθεια στη παράδοση της ελληνικής τέχνης. Βλέπουμε μια από τις πρώτες παραστάσεις του Χριστού, τον 4ο αι. Αντί για τον γενειοφόρο που συνηθίσαμε να βλέπουμε στα μεταγενέστερα έργα, εδώ έχουμε έναν νέο και ωραίο Χριστό, καθισμένο στο θρόνο του ανάμεσα στον Απόστολο Πέτρο και στον Απόστολο Παύλο, που μοιάζουν με σεβάσμιους Έλληνες φιλοσόφους.

Μια λεπτομέρεια, ειδικά, μας θυμίζει πόσο κοντά βρίσκεται ακόμη μια τέτοια παράσταση στις μεθόδους της ειδωλολατρικής ελληνιστικής τέχνης: για να δείξει ο καλλιτέχνης ότι ο θρόνος του Χριστού είναι ψηλότερα από τον ουρανό, έβαλε τα πόδια του να πατούν επάνω στο θόλο του στερεώματος, που τον κρατά ο αρχαίος θεός του ουρανού, για να δείξει ότι ο θρόνος του Χριστού είναι ψηλότερα από τον ουρανό. Τα παλαιότερα μνημεία δεν παριστάνουν ποτέ τον ίδιο τον Χριστό. Αυτό που επιδιώκουν είναι να καταστήσουν ορατή την ιστορία των γραφών.



Άγαλμα αξιωματούχου από την Αφροδισιάδα.

Περίπου 400 μ.Χ. Μουσείο Κωνσταντινούπολης

Η γλυπτική την περίοδο της παρακμής και της πτώσης της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας αλλάζει. Λίγοι καλλιτέχνες φαίνεται να νοιάζονται πια για την εκλέπτυνση και την αρμονία της ελληνικής τέχνης. Οι γλύπτες δεν έχουν την υπομονή και την καλαισθησία για τα οποία ήταν περήφανος ο Έλληνας τεχνίτης. Ούτε η δεξιότητα της ελληνιστικής περιόδου. Για τον Έλληνα της εποχής του Πραξιτέλη θα ήταν χοντροκομμένα και άκομψα και για τον Ρωμαίο, που ήταν εξοικειωμένος με την εντυπωσιακή ομοιότητα των προτομών, κακότεχνα. Ωστόσο οι μορφές αυτές φαίνεται να έχουν μια δικιά τους ζωή και μια πολύ έντονη έκφραση, ιδίως στην προσοχή που δίνει ο καλλιτέχνης στην περιοχή γύρω απ' τα μάτια και οι ρυτίδες του προσώπου. Μια αποτύπωση των ανθρώπων που παρακολούθησαν και αποδέχτηκαν την άνοδο του Χριστιανισμού, που σήμανε το τέλος του αρχαίου κόσμου.

Μέχρι τον 5ο αιώνα Μ.Χ. η γλυπτική, η προτομή και το ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν από τους πρώτους χριστιανούς για να απεικονιστεί ο Χριστός και να διακοσμηθούν οι σαρκοφάγοι.



Christ Enthroned 350-375, marble

Μέχρι τον 5ο αιώνα μ..Χ η γλυπτική, η προτομή και το ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν από τους πρώτους χριστιανούς για να απεικονιστεί ο Χριστός και να διακοσμηθούν οι σαρκοφάγοι.



"Ο καλός ποιμένας" (4ος αιώνας μΧ), μάρμαρο, Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.

Έργο της ρωμαϊκής τέχνης συνδεδεμένο με ειδωλολατρικές παραδόσεις. Το θέμα του καλού ποιμένα, ειδωλολατρικό αρχικά, αξιοποιήθηκε από το Χριστιανισμό, γιατί συνδέθηκε με το Δαβίδ της Βίβλου, ο οποίος ήταν βοσκός και στον 23ο ψαλμό του περιέγραψε το Θεό ως άγρυπνο ποιμένα. Οι χριστιανοί θεωρούσαν ότι από εκεί άντλησε την αφήγησή του ο Χριστός στην παραβολή για τη σωτηρία του χαμένου προβάτου.



α) Γυναίκα με υδρία β) Νέος που ταΐζει το υποζύγιο του.

Κωνσταντινούπολη, προεικονοκλαστική περίοδος.

Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό του δαπέδου της αίθουσας του παλατιού των Βασιλέων. 4ος αι.

Το 311μ.Χ. με την επίσημη αναγνώριση της από τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, η Χριστιανική θρησκεία αντιμετώπισε τεράστια προβλήματα. Την εποχή των διωγμών δεν χρειαζόταν, ούτε υπήρχε η δυνατότητα για δημόσιους χώρους λατρείας. Όταν όμως η Εκκλησία έγινε η μεγαλύτερη εξουσία στην Αυτοκρατορία, η σχέση της με την τέχνη αναθεωρήθηκε. Οι λατρευτικοί χώροι δεν μπορούσαν να έχουν πρότυπα τους αρχαίους ναούς. Η λειτουργία του αρχαίου ναού εξυπηρετούσε άλλες ανάγκες.

Αντίθετα η εκκλησία χρειαζόνταν χώρο για τους πιστούς που παρακολουθούσαν το κήρυγμα ή την λειτουργία.

Για τον λόγο αυτό προτίμησαν τις μεγάλες αίθουσες συγκεντρώσεων, που χρησιμοποιούσαν για στεγασμένες αγορές και δικαστήρια, αυτές που στον αρχαίο κόσμο ονόμαζαν “βασιλικές”.

Όλοι σχεδόν οι χριστιανοί συμφώνησαν σ' ένα πράγμα, ότι δεν έπρεπε να υπάρχουν αγάλματα στους ναούς. Πως θα μπορούσαν οι καημένοι οι ειδωλολάτρες που μόλις είχαν μνηθεί στην καινούρια θρησκεία, την διαφορά ανάμεσα στις παλιές δοξασίες και στο νέο μήνυμα, αν έβλεπαν αγάλματα στις εκκλησίες;

Θα μπορούσαν εύκολα να υποθέσουν πως ένα τέτοιο άγαλμα “παρίστανε” πραγματικά τον Θεό, ακριβώς όπως ένα άγαλμα του Φειδία παρίστανε για τους ανθρώπους της εποχής του τον Δία. Έτσι θα δυσκολεύονταν να συλλάβουν την έννοια του Παντοδύναμου και Αόρατου Θεού. Άλλωστε όταν το έργο γίνεται τρισδιάστατο, αποκτά υπόσταση υλική και η ύλη είναι κάτι που δεν αφορά καθόλου την χριστιανική θρησκεία.

Μερικοί θεώρησαν πως οι ζωγραφικές παραστάσεις θα ήταν χρήσιμες, γιατί θα θύμιζαν στο εκκλησίασμα όσα είχε διδαχθεί και θα κρατούσαν ζωντανή την



Ο πολλαπλασιασμός των άρτων, ψηφιδωτό και φύλλα χρυσού, Ραβένα, Άγιος Απολλινάριος.500 μ.Χ.

Από τις πρώτες ακόμη βυζαντινές αναπαραστάσεις που βλέπουμε στις εκκλησίες παρουσιάζονται επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, των Αποστόλων και των Αγίων. Το συγκεκριμένο ψηφιδωτό παρουσιάζει το Χριστό στο κέντρο της σύνθεσης να φοράει έναν πορφυρό μανδύα, σαν αυτοκράτορας. Είναι το μόνο στοιχείο που τον κάνει να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές, εκτός από το γεγονός ότι είναι λίγο ψηλότερος από τους Αποστόλους. Η εικόνα αφηγείται το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ψαριών, όταν έπρεπε να τραφούν χιλιάδες πιστοί οι οποίοι άκουγαν τη διδασκαλία του. Η εικόνα επικεντρώνεται αφενός στο θαύμα, αφετέρου στη μεγαλοπρέπεια του Χριστού. Οι μορφές των Αποστόλων στέκονται ακίνητες μέσα στο χρυσό φως των ψηφίδων του "κάμπου", που μας μεταφέρει σε ένα μεταφυσικό χώρο.

Βλέποντας τις εικόνες που αναπαριστούν σκηνές της Αγίας Γραφής και αργότερα Αγίων και του Χριστού διαπιστώνουμε ότι η εικόνα δίνει στην αρχή μια εικόνα ακαμψίας και αυστηρότητας, χωρίς την μαστοριά της κίνησης και της έκφρασης της ελληνικής και ρωμαϊκής εποχής. Οι μορφές είναι σε μετωπική διάταξη σαν παιδική ζωγραφιά. Ωστόσο ο καλλιτέχνης ξέρει. Ξέρει την τέχνη να τυλίγει τον μανδύα γύρω από το σώμα, ώστε να παραμένουν ορατοί μέσα από τις πτυχές, οι βασικοί του αρμοί. Ήξερε να συνδυάζει διάφορες ψηφίδες διαφόρων αποχρώσεων για το χρώμα της σάρκας ή των βράχων. Ήξερε να δείξει τις σκιές στην γη και δεν τον δυσκόλευε η βράχυνση. Η εικόνα φαίνεται απλοϊκή, αλλά μάλλον την ήθελε απλή.

Την εποχή της εικονομαχίας οι εικόνες πέρα από τον διδακτικό τους



Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός και η ακολουθία του, (547 περίπου)
ψηφιδωτό, Ραβένα, Άγιος Βιτάλιος.

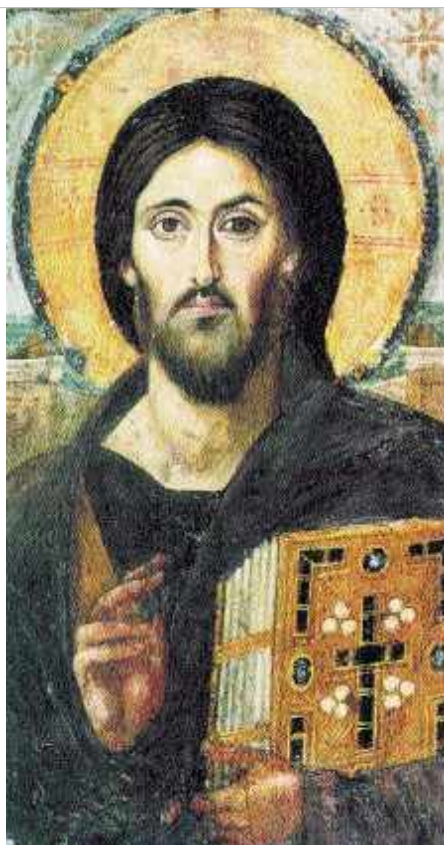
Οι μορφές είναι παραεταγμένες ή μία δίπλα στην άλλη, σε μετωπική στάση, χωρίς την παραμικρή έκφραση στο πρόσωπο. Τα πόδια τους φαίνεται σαν να μην πατούν στη γη. Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας, σε παρατακτική ισοκεφαλία με τους ακολούθους του. Τα πρώιμα Βυζαντινά ψηφιδωτά φιλοτεχνήθηκαν στη Ραβένα και έφτασαν σε μια φάση ωριμότητας όταν απέκτησαν δυνατά χρώματα και σκιάς, έντονα περιγράμματα και μια έντονη εκφραστικότητα στα βλέμματα των απεικονιζομένων.

Ως προς την σύνθεση οι εικόνες οργανώνονταν: 1) σε τριγωνική και απόλυτα συμμετρική διάταξη, εκατέρωθεν ενός κεντρικού άξονα, 2) ασύμμετρα γύρω από ένα κέντρο βάρους. Και στις δύο περιπτώσεις ο άξονας και το κέντρο βάρους της σύνθεσης τονίζονται για να δοθεί έμφαση στο περιεχόμενο της παράστασης. Στα σημεία αυτά τοποθετείται μιας μεγαλύτερη μορφή ή σκηνή που αναγνωρίζεται ως η σημαντικότερη στην σύνθεση.

Ήρθε ξανά στο προσκήνιο η αιγυπτιακή αντίληψη της σαφήνειας, γιατί η εκκλησία είχε ανάγκη την σαφήνεια.

Όμως ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποιεί πια τις απλές φόρμες της πρωτόγονης τέχνης, αλλά τις εξελιγμένες φόρμες της ελληνικής ζωγραφικής. Έτσι η χριστιανική τέχνη του Μεσαίωνα έγινε ένα περίεργο κράμα διαφόρων μεθόδων. Η παρατήρηση της φύσης που είχε αναπτυχθεί στην Ελλάδα του 500 π.Χ., παραμερίστηκε το 500 μ.Χ.

Ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφερόταν για την πραγματικότητα, ούτε το



Ανωνύμου, “Ο Χριστός Παντοκράτωρ (πρώτο μισό του 6ου αιώ.), φορητή εικόνα, εγκαυστική τεχνική, Μονή Σινά.

Καταλαμβάνει σημαντική θέση στην εκκλησιαστική αγιογραφική τέχνη. Με διαστάσεις 84×45.5 θεωρείται ως μια από τις πιο πιστές απεικονίσεις της μορφής του Χριστού. Στο πρόσωπο του διακρίνεται μια ασυμμετρία των ματιών. Η εγκαυστική, όπως και το ύφος της μορφής θυμίζουν έντονα τα πορτραίτα του Φαγιούμ. Στην εικόνα συνυπάρχουν οι νατουραλιστικές τάσεις της ελληνιστικής παράδοσης -ιδιαίτερα στο πρόσωπο. Βλέπουμε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη να προχωρήσει στην αφαιρετική διαδικασία και να προβάλει μια άχρονη Ύπαρξη πίσω από την απεικόνιση του συγκεκριμένου προσώπου χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες χρωματικές αποδώσεις, την μετωπικότητα, την έκφραση των ματιών, τα σύμβολα του φωτοστεφανού και του σταυρού, δείχνοντας την διαδικασία της ιστορικής μετάβασης της τέχνης από την Ύστερη Ρωμαϊκή στην Πρώιμη Βυζαντινή περίοδο.

Μια από τις παλαιότερες εικόνες, που χρονολογούνται πριν από την εικονοκλαστική κρίση και σώθηκε γιατί βρισκόταν στη συλλογή της Μονής Σινά, η οποία εκείνη την εποχή ήταν σε ισλαμική περιοχή.

Ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει την εικόνα με μια ιδιαίτερη πνευματικότητα. Το βλέμμα του Χριστού μοιάζει απόμακρο, σαν να είναι πέρα από τον χρόνο. Μπορεί ο καλλιτέχνης να μη γνώριζε την ύπαρξη των πορτραίτων του Φαγιούμ, ωστόσο η εκφραστική δύναμη της εικόνας του Χριστού, είναι σχεδόν ταυτόσημη με αυτή των πορτραίτων.

Ο συμβολισμός που φέρνει πάνω της η εικόνα, την βλέπουμε αν καλύψουμε την δεξιά πλευρά της (αριστερά για τον θεατή), βλέπουμε την ανθρώπινη πλευρά του Χριστού, ενώ αν καλύψουμε την αριστερή



Ψηφιδωτά από την εκκλησία Σαν Βιτάλε. Ραβέννα
Αριστερά: Λεπτομέρεια των διακοσμητικών μοτίβων .
Δεξιά: Η αυτοκράτειρα Θεοδώρα με τις γυναίκες της Αυλής της.

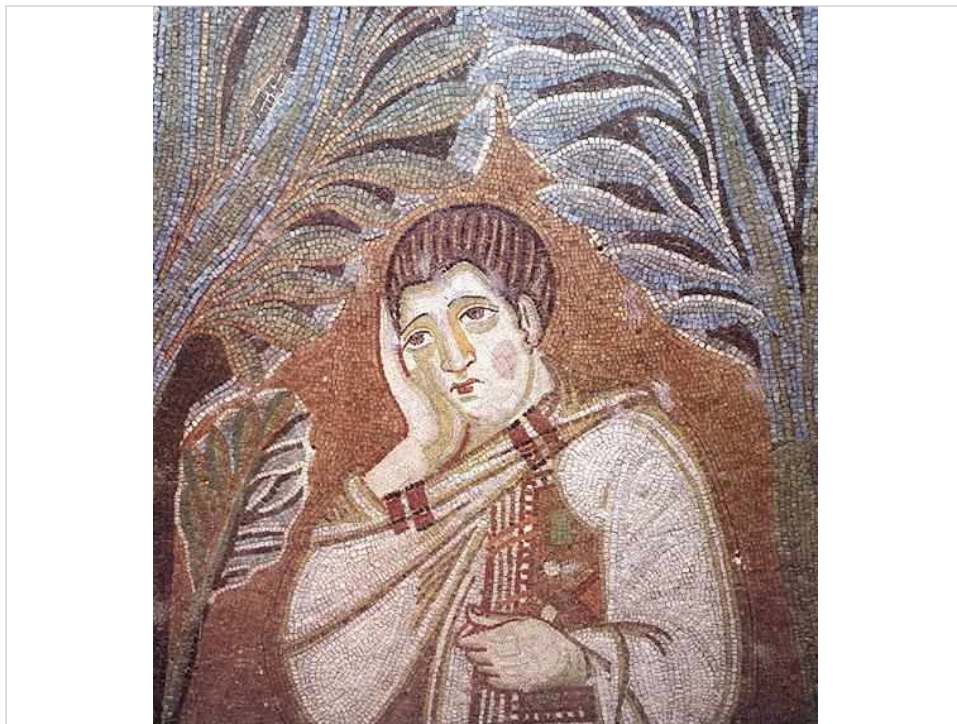
Βυζαντινή περίοδος

Η νέα πρωτεύουσα του ανατολικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας θεμελιώθηκε από το Μέγα Κωνσταντίνο το 324 μ.Χ. Χτίστηκε στην θέση της αρχαίας ελληνικής πόλης που ίδρυσε ο Βύζας τον 7ο αι. π.Χ. και πήρε το όνομα της από τον αυτοκράτορα και εγκαινιάστηκε το 330 π.Χ. Ήδη από το 313, με το διάταγμα του Μεδιολάνου, επιτρεπόταν η ελεύθερη άσκηση της χριστιανικής λατρείας, ενώ το 379 επί Θεοδοσίου του Α Χριστιανισμός καθιερώθηκε ως η επίσημη θρησκεία του ανατολικού ρωμαϊκού κράτους.

Τα κυριότερα στάδια της πορείας της τέχνης που διαποτίστηκε από τη χριστιανική θρησκεία και τον 17ο αιώνα ονομάστηκε “ βυζαντινή “ (κοσμική και θρησκευτική) είναι :

1. Παλαιοχριστιανική περίοδος από τον 3ο έως τον 7ο αι.
2. Βυζαντινή - μεσαιωνική περίοδος από τον 8ο αι. έως το 1204 (πτώση της Κωνσταντινούπολης από τους Βενετούς). Η βυζαντινή περίοδος διακρίνεται σε πρωτοβυζαντινή, ως το τέλος της Εικονομαχίας, 843 και την κυρίως βυζαντινή έως το 1204.
3. Υστεροβυζαντινή, 1204 έως 1453 (άλωση της Κωνσταντινούπολης)
4. Μεταβυζαντινή περίοδος , από την άλωση της Κωνσταντινούπολης έως τον ελλαδικό χώρο μέχρι και την σύσταση του ελληνικού κράτους.

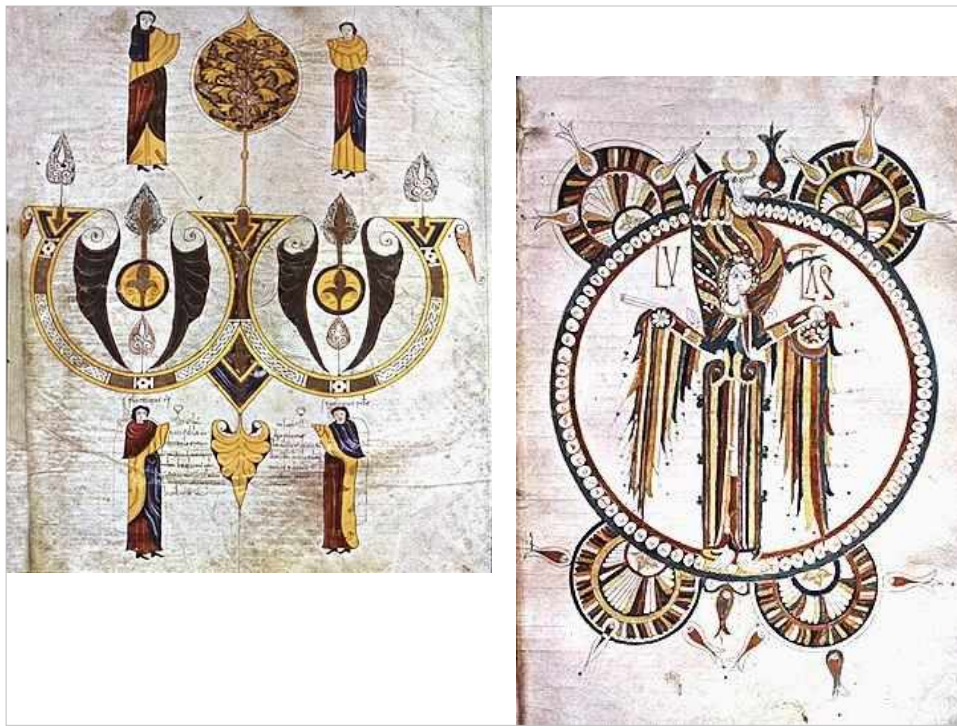
Μέχρι τον 5ο αιώνα, η γλυπτική, η προτομή και το ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν από τους πρώτους χριστιανούς για να απεικονιστεί ο Χριστός και να διακοσμηθούν οι σαρκοφάγοι. Αποφασίζοντας να μην υπάρχουν ανάγλυφα που θα παρότρυναν σε ειδωλολατρικές μορφές



Απόστολος. Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό της Ανάληψης του τρούλου της Αγίας Σοφίας, Θεσσαλονίκη. 9ος αι.



- α) Απόστολος. Τοιχογραφία από την εκκλησία του Αγ. Ιωάννη
Müstair, τέλη του 9ου αι.
β) Η θεραπεία του κωφάλαλου.



- α) Βίβλος του έτους 960 μ.Χ. Ωμέγα. Καθεδρική εκκλησία της Λεόν, Ισπανία 36,5x29 εκ.
- β) Η αποκάλυψη του Ευλογητού. Ο Άγγελος παρουσιάζεται να βγαίνει από τον ήλιο. Η Βίβλος του έτους 962 μ.Χ. από την εκκλησία του Αγ. Ισιδώρου, Ισπανία. 38,2x28,5 εκ.



Ο Παντοκράτορας 11ος αι. ψηφιδωτό τρούλου, Μονή Δαφνίου.
Στο καθολικό της Μονής Δαφνίου η εικόνα του Παντοκράτορα δεσπόζει στο τρούλο.

Σ' αυτή την εικόνα φαίνεται η μεγάλη ωριμότητα της τεχνικής του ψηφιδωτού.

Ο Χριστός απεικονίζεται αυστηρός με συνοφρυωμένο πρόσωπο και προκαλεί δέος με την έκφραση του. Στην βυζαντινή περίοδο η τέχνη απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τα ελληνιστικά πρότυπα. Το ενδιαφέρον στρέφεται προς τον εσωτερικό κόσμο και ο αγιογράφος αδιαφορεί για την ανατομία των σωμάτων, τα οποία εμφανίζονται χωρίς υλική υπόσταση, εξαυλωμένα. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στην απόδοση του προσώπου και ιδίως των ματιών που υποβάλλουν την πνευματικότητα της μορφής. Τα χαρακτηριστικά του προτύπου δεν τους ενδιαφέρουν, είναι η σταθερή ιδέα που αυτό εμπεριέχει. Είναι μια εικόνα ιδεαλιστική, απομακρυσμένη από την φυσική αναπαράσταση. Η ισοκεφαλία, η ρυθμική επανάληψη, η αξονική συμμετρία και η ιερατική προοπτική (αυξομείωση των ανθρώπινων διαστάσεων ανάλογα με την σπουδαιότητα τους.



Ψηφιδωτά Νέας Μονής Χίου, 11ος αι.

Το μοναστηριακό συγκρότημα της Νέας Μονής βρίσκεται στο κέντρο του νησιού, αποτελεί αξιοθέατο και ανήκει στα μνημεία παγκόσμιας κληρονομιάς της ΟΥΝΕΣΚΟ.

Ιδρύθηκε τον 11ο αιώνα και τα ψηφιδωτά της, κατατάσσονται σε μία από τις τρεις, σχετικά καλοδιατηρημένες, συλλογές της βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα.



Ψηφιδωτό από την Καθεδρική εκκλησία της Τσεφαλού, Σικελία, 1100 περίπου.

Duomo di Cefalu (ελληνικά, Κεφαλού). Συγκαταλέγεται στον κατάλογο Μνημείων Παγκόσμιας της Ουνέσκο

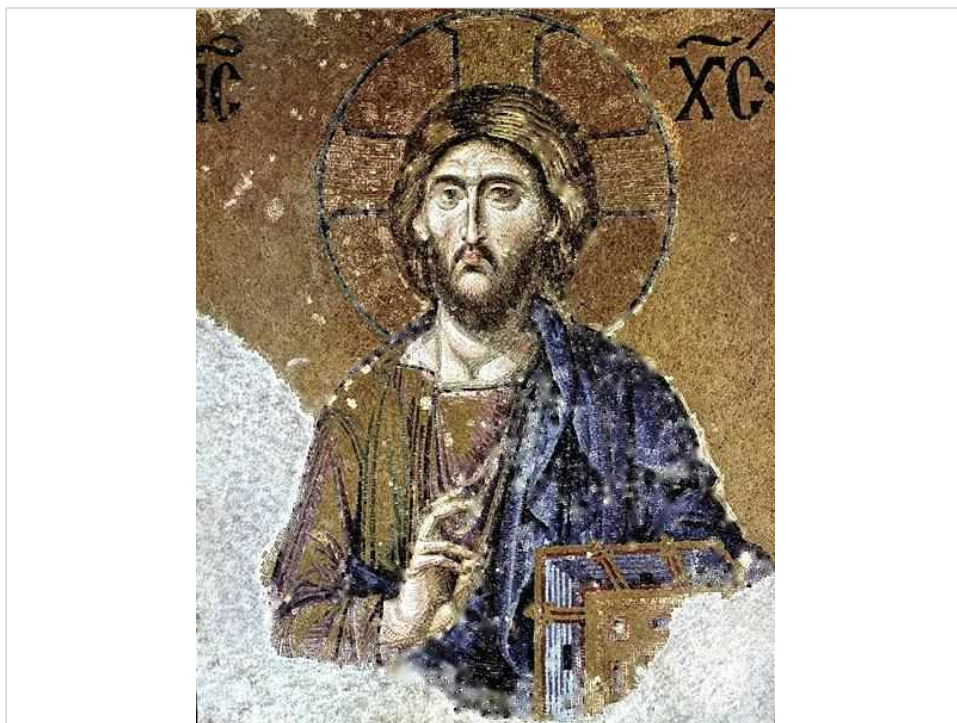
Ψηφιδωτά καλύπτουν το ημιθόλιο και το επάνω μισό των τοίχων του ιερού Βήματος.

Τεχνίτες από το Κωνσταντινούπολη, προσάρμοσαν την παραδοσιακή Βυζαντινή Τέχνη στην αρχιτεκτονική δομή, που είχε βορειοευρωπαϊκές καταβολές.



α) Απόστολοι, απόσπασμα. Δεξιό τμήμα του προερείσματος της Αγίας Τράπεζας. Βαρκελώνη, Μουσείο Καταλάνικης τέχνης. 12ος αι.

β) Σκηνές από τη ζωή των Αρχαγγέλων. Ζωγραφική από την καθεδρική εκκλησία Seo de Urgell, 12ος-13ος αι. Ισπανία.



Ο Χριστός Παντοκράτωρ, τμήμα από ψηφιδωτό από την εκκλησία της Αγίας Σοφίας, Κωνσταντινούπολη, 13ος αι.
Η “Δέησις” θεωρείται από τους ειδικούς το ωραιότερο ψηφιδωτό της Αγίας Σοφίας.



Μ. Πανσέληνου, "Ο Χριστός και ο Απόστολος Ιωάννης", λεπτομέρεια του Μυστικού Δείπνου (1290 περίπου), νωπογραφία*, Αγιο Ορος, Μονή Πρωτάτου.

Οι μορφές παρουσιάζονται με έντονη χρωματικότητα και πλαστικότητα. Προβάλλουν μέσα από το φως και τη σκιά, ενώ οι επιδράσεις από τη δυτική ζωγραφική είναι φανερές. Το έργο είναι χαρακτηριστικό της μακεδονικής σχολής, η οποία ονομάστηκε έτσι επειδή τα περισσότερα μνημεία της σώζονται στην Μακεδονία με κέντρο την Θεσσαλονίκη, που παρουσιάζει μεγάλη πνευματική και καλλιτεχνική κίνησή.

Τα έργα της Μακεδονικής σχολής ανάγονται στο 14ο αι. με κυριότερο εκπρόσωπο τον Μανουήλ Πανσέληνο.

Εμπνέονται από τον αναγεννητικό άνεμο εκείνης της εποχής και είναι έργα ζωγραφικής της αυλής και των μορφωμένων τάξεων. Τα χαρακτηρίζουν οι ζωηρές κινήσεις, η ελευθερία και ο ρεαλισμός. Οι τόνοι των χρωμάτων είναι ζωηροί. Οι σκηνές των τοιχογραφιών παρατίθενται σε συνεχείς ζώνες, που συνήθως δεν διαχωρίζονται η μία από τις άλλες.



Ο Άγιος Μερκούριος. Τοιχογραφία της Μονής Πρωτάτου, Καρυές, Άθως. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου, 1320 μ.Χ. Ύψος 29 εκ.



"Η εις Ἄδου κάθοδος του Χριστού" (Ανάσταση), λεπτομέρεια (1315-1320), νωπογραφία, Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας, παρεκκλήσιο. Ένα έντονο φως πλαισιώνει το σώμα του Χριστού, στις κινήσεις του οποίου δίνεται μεγάλη έμφαση, ενώ το ένδυμά του χαρακτηρίζεται από πλούσιες πτυχώσεις με τονικές διακυμάνσεις του λευκού χρώματος. Σε αντίθεση με αυτή την έντονη φωτεινότητα βρίσκεται το τμήμα της εικόνας που περιβάλλει το Χριστό και συμβολίζει τον Άδη.



α) Η Αγία Τριάδα. Λεπτομέρεια φορητής εικόνας του Αντρέι Ρουμπλιώφ. 1411. Διαστάσεις: 1,42x1,14 εκ.

β) Ο Ιωάννης ο Βαπτιστής. Φορητή εικόνα. 1420. Διαστάσεις: 1,04x0,84 εκ.

Ο Αντρέι Ρουμπλιώφ, Ρώσος μοναχός θεωρείται ο κορυφαίος Ρώσος αγιογράφος την εποχή του Βυζαντίου.

Η πρώτη αναφορά στο όνομα του γίνεται το 1405 σ' ένα έγγραφο που αναφέρει ότι ανέλαβε την εικονογράφηση του ναού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο μαζί με τον Θεοφάνη τον Έλληνα. Πέθανε το 1428 ή 1430 και το 1988 ανακηρύχθηκε άγιος από την Ρωσική Εκκλησία ως Άγιος Ανδρέας ο εικονογράφος.



Θεοφάνους του Κρητός, λεπτομέρεια τοιχογραφίας από το ναό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527), Μετέωρα.

Έργο της νεότητας του αγιογράφου, έχει τα χαρακτηριστικά της κρητικής σχολής. Τα σώματα δεν έχουν φυσικές αναλογίες, αλλά μεταπλάθονται σε έναν πνευματικό φορέα άδαιο από σάρκα και γήινο πόνο, που ουσιαστικά εκφράζει την πνευματικότητα και τη μακαριότητα με στόχο να προβάλλει την αθανασία της ψυχής και την απόλαυση ενός νέου, άυλου και παραδεισένιου κόσμου.

Η Κρητική σχολή εκφράζει το Βυζαντινό ιδεαλισμό και η τελική διαμόρφωση της έγινε στην Κρήτη γύρω στα τέλη του 15ου αι. Είναι η τέχνη της αυστηρής ορθοδοξίας και των μοναχών.

Τα έργα της τα χαρακτηρίζουν οι σκιεροί χρωματισμοί, οι συγκροτημένες κινήσεις, η λιτότητα και η υποβλητικότητα. Οι διάφορες σκηνές στις τοιχογραφίες χωρίζονται με κάθετες κόκκινες ταινίες, με τέτοιο τρόπο ώστε να εμφανίζονται ως φορητές εικόνες μέσα σε ερυθρά πλαίσια.

Και οι δύο σημαντικές σχολές αγιογραφίας είχαν ως αφετηρία την Κωνσταντινούπολη.

Η επιμονή των Βυζαντινών στην παράδοση είχε δύο πλευρές. Ζητώντας από τον καλλιτέχνη που ζωγράφιζε εικόνες να συμμορφώνεται απόλυτα στα παλαιά πρότυπα βοήθησε να διασωθούν οι ιδέες και τα επιτεύγματα της ελληνικής τέχνης. Από την άλλη μεριά η επιμονή στην παράδοση και η υποχρέωση των καλλιτεχνών να συμμορφώνονται με ορισμένους τύπους αποδεκτούς τρόπους για την παρουσίαση του Χριστού και της Παναγίας, τους εμπόδιζαν να αναπτύξουν τα προσωπικά τους χαρίσματα. Αυτός όμως ο συντηρητισμός αναπτύχθηκε βαθμιαία, και αποτελεί σφάλμα να