

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΑΙΓΑΙΑΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ



**ΕΠΟΠΤΡΙΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΕΣ:
κα. ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ
κα. ΑΝΤΙΚΛΕΙΑ ΜΟΥΝΔΡΕΑ – ΑΓΡΑΦΙΩΤΗ**

ΝΙΚΟΛΟΒΙΕΝΗ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥΛΑ ΙΩΑΝΝΑ

ΒΟΛΟΣ, 2003

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΑΙΓΑΙΑΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 2798/1

Ημερ. Εισ.: 22-04-2004

Δωρεά: _____

Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ

2003

ΝΙΚ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ. ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΧΑΛΚΟΥ.	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΘΗΡΑΣ	10
1. Οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3	10
2. Οι τοιχογραφίες του τομέα Β. Τα δωμάτια Β1 και Β6	13
3. Το δωμάτιο Δ2. Η «Τοιχογραφία της Άνοιξης»	15
4. Οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας	16
Α. Η Δυτική Οικία	16
Β. Οι τοιχογραφίες του δωματίου 4	17
1. Τα Ικρία	17
2. Τα Αγγεία με τα κρίνα	18
Γ. Οι τοιχογραφίες του δωματίου 5	19
1. Η «Ιέρεια»	20
2. Οι Ψαράδες	21
3. Η Μικρογραφική Ζωφόρος	22
I. Περιγραφή της Μικρογραφικής Ζωφόρου	22
II. Οι ερμηνείες της Μικρογραφικής Ζωφόρου	24
5. Οι τοιχογραφίες της Οικίας των Γυναικών	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΕ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΙΓΑΙΑΚΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ	28
1. Ο αρχιτεκτονικός χώρος: Η σχέση της τοιχογραφίας με την Αρχιτεκτονική	28
2. Ο εικονιζόμενος χώρος: Μορφές, κίνηση, τοπίο	31
3. Τα εικαστικά κριτήρια	33
4. Τα άτομα, το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο γύρω από μια τοιχογραφία.	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΑΙΓΑΙΑΚΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	43
Α. Τοιχογραφίες όπου η δράση τελείται από πολλές μορφές	44
I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Ξεστή 3 (Ακρωτήρι Θήρας)	44
II. Μινωϊκός πολιτισμός : Κροκοσυλλέκτης (ανάκτορο της Κνωσού)	46
1. Περιγραφή της τοιχογραφίας	46
2. Μελέτη της τοιχογραφίας	46
III. Μυκηναϊκός πολιτισμός : Κυνήγι αγριογούρουνων (Τίρυνθα)	48
1. Περιγραφή της τοιχογραφίας	48
2. Μελέτη της τοιχογραφίας	48

Συμπεράσματα	50
B. Τοιχογραφίες όπου η δράση τελείται από μία ή μέχρι τρεις μορφές	53
I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Ψαράς ΝΔ τοίχου, Ψαράς ΒΑ τοίχου, Ιέρεια (Ακρωτήρι Θήρας)	53
II. Μινωικός πολιτισμός : Πίνακας Ταυροκαθαψίων (ανάκτορο της Κνωσού)	54
1. Περιγραφή της τοιχογραφίας	54
2. Μελέτη της τοιχογραφίας	55
III. Μυκηναϊκός πολιτισμός : Λυρωδός (ανάκτορο Πύλου)	56
1. Περιγραφή της τοιχογραφίας	56
2. Μελέτη της τοιχογραφίας	57
Συμπεράσματα	58
Γ. Μικρογραφικές τοιχογραφίες	60
I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Μικρογραφική Ζωφόρος (Ακρωτήρι Θήρας)	60
II. Μινωικός πολιτισμός : Μικρογραφία του Τριμερούς Ιερού (ανάκτορο της Κνωσού)	61
1. Περιγραφή της τοιχογραφίας	61
2. Μελέτη της τοιχογραφίας	62
Συμπεράσματα	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	64
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	70
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	72

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η έννοια «χώρος» έχει αναφερθεί πολλές φορές σε σχέση με τις αιγαιακές τοιχογραφίες, καθώς η αποσαφήνισή του έχει προβληματίσει ιδιαίτερα κατά καιρούς διάφορους μελετητές των αιγαιακών τοιχογραφιών. Στην παρούσα εργασία κύριο αντικείμενό μας είναι η διερεύνηση της έννοιας του χώρου, όπως προκύπτει από την σύζευξη τοιχογραφίας και αρχιτεκτονικής. Θα εξετάσουμε συγκεκριμένες εικονιζόμενες δράσεις συνδέονται με ορισμένες τεχνικές απόδοσης του χώρου στην εικονογραφία, αλλά και με την γενικότερη οργάνωση των τοιχογραφιών, και κατ' επέκταση των εικονογραφικών προγραμμάτων στον αρχιτεκτονικό χώρο, όπου αυτά τίθενται.

Οι πληροφορίες αυτές θα μας επιτρέψουν αφ' ενός να ακολουθήσουμε την πορεία της δημιουργίας των τοιχογραφιών «παρακολουθώντας» τις επιλογές του καλλιτέχνη σε ζητήματα συσχέτισης της τοιχογραφίας με τον αρχιτεκτονικό χώρο, μεθόδους απόδοσης των μορφών, των κινήσεών τους και των τοπίων, αλλά και εικαστικών συμβάσεων και επιλογών. Αφ' ετέρου, με την συγκριτική μελέτη συγκεκριμένων αιγαιακών τοιχογραφιών θα εξετάσουμε κατά πόσο οι καλλιτέχνες του μινωικού, κυκλαδικού και μυκηναϊκού πολιτισμού διαχειρίζονταν με παρόμοιο ή διαφορετικό τρόπο τα προαναφερθέντα ζητήματα.

Πριν, όμως, την εξέταση των ζητημάτων αυτών θεωρήσαμε αναγκαία την εισαγωγή του αναγνώστη στις υπάρχουσες πληροφορίες περί των τοιχογραφιών των τριών αιγαιακών πολιτισμών (Κεφάλαιο 1). Ιδιαίτερος περιγράφονται οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου της Θήρας, εξαιτίας της καλής κατάστασης στην οποία διασώθηκαν οι ίδιες, αλλά και οι τοίχοι που διακοσμούσαν, καθώς και εξαιτίας του πλήθους των μελετών που ασχολούνται με αυτές (Κεφάλαιο 2).

Βάσει αυτού του υλικού, θα προσπαθήσουμε να αποσαφηνίσουμε τις έννοιες του χώρου σε σχέση με τις τοιχογραφίες (Κεφάλαιο 3). Συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η έννοια του χώρου σε σχέση με την αρχιτεκτονική των κτιρίων, οι εικονογραφικές μέθοδοι απόδοσης του χώρου, καθώς και ο ρόλος των εικαστικών τεχνικών. Κυριότερος σκοπός μας είναι η ανάγνωση των επιλογών του καλλιτέχνη και συνεπώς το «χτίσιμο» της σχέσης των τοιχογραφιών του με τον θεατή τους. Επιπλέον, κατά την μελέτη των στοιχείων αυτών δεν θα παραλειφθεί ο ρόλος της κοινωνίας και των ατόμων που συμμετέχουν έμμεσα ή άμεσα στην δημιουργία των τοιχογραφιών,

καθώς αυτός κρίνεται σημαντικός για την κατανόηση της σχέσης των τελευταίων με το κοινό.

Στη συνέχεια, κρίθηκε αναγκαία η συστηματικοποίηση των επιμέρους στοιχείων που προέκυψαν από τα προαναφερθέντα ζητήματα, διαμορφώνοντας έτσι μια μεθοδολογία μελέτης (Κεφάλαιο 4). Η μεθοδολογία αυτή χρησιμοποιείται για την συγκριτική μελέτη συγκεκριμένων αιγαιακών τοιχογραφιών (Κεφάλαιο 5). Αυτές επιλέχθηκαν με βασικό κριτήριο την κατάσταση της διατήρησής τους, έτσι ώστε αυτή να επιτρέπει την εξέταση των επιμέρους στοιχείων της μεθοδολογίας. Οι τοιχογραφίες αρχικά ομαδοποιούνται βάσει της τεχνοτροπίας τους και τον αριθμό των μορφών τους και ύστερα μελετώνται, με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων που να ανταποκρίνονται στο αντικείμενο εργασίας μας (Κεφάλαιο 6).

Βέβαιο είναι ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί μια πλήρη μελέτη της σχέσης των εννοιών του χώρου και των μεθόδων απόδοσης των δράσεων στις αιγαιακές τοιχογραφίες. Το ζήτημα αυτό, το οποίο κρίνουμε ότι είναι ερευνητικά εξαιρετικά ενδιαφέρον, θα πρέπει να εξεταστεί βάσει μιας πληρέστερης μεθοδολογίας και μεγαλύτερου αριθμού παραδειγμάτων, κυρίως σε ό,τι αφορά στην συγκριτική μελέτη.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τις επόπτριες καθηγήτριές μου, την κα. Ευγενία Γιαννούλη, για την βοήθεια που μου προσέφερε στην εκπόνηση αυτής της εργασίας και την κα. Αντίκλεια Μουνδρέα – Αγραφιώτη για την συμπαράστασή της.

Ευχαριστώ, επίσης, τους φίλους και συμφοιτητές μου, με τους οποίους μοιράστηκα τις πρώτες αρχαιολογικές συζητήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Περί των τοιχογραφιών στο Αιγαίο της Εποχής του Χαλκού

Οι Αιγαιακές τοιχογραφίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον μελέτης, καθώς αποτελούν πηγές πολλών διαφορετικών πληροφοριών. «Αιγαιακές» χαρακτηρίζονται, ως είθισται, οι τοιχογραφίες που διακοσμούν τα αρχιτεκτονικά κτίρια του Μινωικού, Μυκηναϊκού και Κυκλαδικού πολιτισμού. Η εμφάνιση, η διάδοση, η τεχνοτροπία, η σημασία τους και η σχέση των τοιχογραφιών των τριών αυτών « πολιτισμών » ώθησε πολλούς μελετητές να ασχοληθούν με αυτές, με σκοπό να ερευνήσουν την ιστορική τους σημασία στο ευρύτερο Αιγαιακό χώρο κατά την διάρκεια της Εποχής του Χαλκού.

Οι μέχρι τώρα έρευνες υποδεικνύουν ως τόπο καταγωγής της τέχνης της τοιχογραφίας την Μινωική Κρήτη, ενώ υποστηρίζεται ότι ίσως επρόκειτο για μια ιδιαίτερη συμβολή της Κνωσού¹. Γεγονός είναι ότι ενδείξεις τοιχογράφησης με μονόχρωμη χρωστική έχουμε ήδη από την περίοδο της ΤΝ στην Φαιστό, κυρίως κόκκινο επίχρισμα σε τοίχους και δάπεδα σημαντικών οικιών και χώρων².

Κατά την προανακτορική περίοδο συναντώνται πάλι ενιαίες χρωματιστές επιφάνειες τοίχων, στους οικισμούς του Μύρτου, της Βασιλικής και της Κνωσού³. Η νεολιθική παράδοση είναι ακόμα εμφανής και η τοιχογράφηση εξακολουθεί να αφορά σε σημαντικούς χώρους αποτελώντας μέσο κοινωνικής προβολής, όπως θα συμβεί και στην παλαιοανακτορική περίοδο. Κατά την διάρκεια της τελευταίας, ενδείξεις τοιχογράφησης έχουμε κατ' εξοχήν στις ανακτορικές θέσεις της Κνωσού, της Φαιστού και των Μαλίων. Η τοιχογράφηση επεκτείνεται επίσης σε λειτουργικούς χώρους και σε σημαντικά κτίρια, εκτός των ανακτόρων, αλλά η άσκησή της είναι ακόμα αρκετά περιορισμένη τόσο ως προς την επιλεγόμενη εικονογραφία όσο και ως προς τις τεχνικές απόδοσης των επιμέρους στοιχείων που υιοθετούνται. Το γεγονός αυτό μπορεί να οφείλεται στην απουσία εξειδικευμένων τοιχογράφων και στην άσκηση της τέχνης αυτής από αγγειογράφους, ίσως του καμαραϊκού ρυθμού, με τον οποίο η εικονιστική σχέση είναι ιδιαίτερος εμφανής. Δεν φαίνεται να είναι τυχαίο το γεγονός ότι η συστηματική τοιχογράφηση αρχίζει την όψιμη περίοδο των καμαραϊκών αγγείων⁴.

¹ Μπουλώτης 1995. 15-16.

² Blakolmer 2000. 396.

³ Blakolmer 2000. 396.

⁴ Μπουλώτης 1995.16.

Η εικόνα αυτή αλλάζει την νεοανακτορική περίοδο⁵. Η ανάγκη εύρεσης μιας διαφορετικής μορφής επικοινωνίας μεταξύ των ανακτόρων και της διοικητικής τάξης γενικότερα με τον υπόλοιπο κόσμο, καθώς και η ανάγκη προβολής της πολιτικής, οικονομικής και ενδεχομένως θρησκευτικής δύναμης οδήγησε στην δημιουργία μιας διαφορετικής τεχνοτροπικά μορφής τοιχογράφησης, αλλά και σε μία νέα αντίληψη για αυτήν την μορφή της τέχνης. Χρησιμοποιήθηκαν σαφώς καλύτερες μέθοδοι απόδοσης των διάφορων στοιχείων και πιο σύνθετα εικονογραφικά θέματα, ενώ δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στην σχέση της τοιχογραφίας με την αρχιτεκτονική του χώρου, στον οποίο η πρώτη εντάσσονταν. Εντός των ανακτόρων τοιχογραφούνταν τα ιερά και οι τελετουργικοί χώροι, τα άδυτα, τα δωμάτια με πεσσό, διάφοροι διάδρομοι και κυρίως οι διάδρομοι προς τα ιερά ή προς τα εργαστήρια πολυτελών ειδών, θύρες και κλίμακες που επίσης σχετιζόνταν με τα ιερά, ανακτορικές αποθήκες και εργαστήρια, καθώς και αίθουσες με πολύθυρα και χώροι διαμονής, προφανώς των σημαντικότερων προσώπων.

Ο εικονογραφικός, αλλά και ο σημασιολογικός χαρακτήρας των μινωικών τοιχογραφιών φαίνεται ότι επηρέασε σημαντικά την τέχνη των Κυκλάδων της YEX. Εξαιρώντας το MM II κόκκινο επίχρισμα από την Σαμοθράκη, τα πρωϊμότερα παραδείγματα τοιχογραφιών συναντώνται στην Νάξο, στην Κέα, στην Κάρπαθο, στην Μήλο και στην Θήρα της MK III - YK I περιόδου, ενώ ανάλογα δείγματα τοιχογράφησης έχουμε και στην Ρόδο⁶. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι παρόλη την μεγάλη μινωική επιρροή στις μεθόδους απόδοσης των επιμέρους στοιχείων, οι Κυκλάδες παρουσιάζουν ένα τοπικό χαρακτήρα, που φαίνεται να έχει τις ρίζες του στην διακόσμηση των τοπικών ρυθμών της κεραμικής. Στο Ακρωτήριο Θήρας η θεματολογία της αγγειογραφίας πριν την σεισμική καταστροφή (MK III/YK I) ομοιάζει με αυτήν των τοιχογραφιών της YK IA περιόδου⁷. Υποστηρίζεται, μάλιστα, ότι τα νέα εικονιστικά θέματα των τοιχογραφιών αυτών (π.χ. τα χελιδόνια σε απόδοση $\frac{3}{4}$ στην Τοιχογραφία της Άνοιξης) προφανώς συνέτειναν στην διαμόρφωση του φυτικού και θαλάσσιου ρυθμού της YM I Κρήτης.

Ως προς τους τύπους των τοιχογραφημένων χώρων, ομοιάζουν πολύ με της Μινωικής Κρήτης, καθώς και εδώ τοιχογραφούνται ιερά, δωμάτια τελετουργικής προπαρασκευής και χώροι οικιακής λατρείας. Σε αντίθεση με την Κρήτη, υπάρχουν λίγες ενδείξεις διακοσμημένων δαπέδων, κυρίως στην Θήρα και στην Κέα, ενώ

⁵ Blakolmer 2000. 396-397.

⁶ Blakolmer 2000. 398 : Μπουλώτης X. 1995. 16.

⁷ Marthari 2000.30 (Section D)

τοιχογραφίες βρέθηκαν και στην νεκρόπολη του Καστριού στα Κύθηρα, ως ταφικός διάκοσμος, που δεν έχει παράλληλο σε άλλα νησιά του Αιγαίου, εκτός της Μινωικής Κρήτης⁸. Εμφανής, λοιπόν, είναι η συσχέτιση των τοιχογραφιών με χώρους ιδιαίζουσας σημασίας, ιδιαίτερα λατρευτικούς και τελετουργικούς, αλλά και ο ρόλος τους στην κοινωνική προβολή της άρχουσας τάξης, όποια μορφή κι αν αυτή είχε.

Παρόμοιο ρόλο φαίνεται να είχαν οι τοιχογραφίες και στην Μυκηναϊκή Ελλάδα. Αν και διαθέτουμε ενδείξεις τοιχογράφησης από την ύστερη ΜΕ περίοδο, ουσιαστική άσκηση της τέχνης αυτής έχουμε από την ΥΕ ΙΙΒ περίοδο, όταν δηλαδή εισήχθησαν τα μινωικά πολιτισμικά στοιχεία στην Μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα⁹. Οι μυκηναϊκές τοιχογραφίες συναντώνται κυρίως στα ανακτορικά συγκροτήματα, αλλά και σε οικίες που βρίσκονται στην περιφέρεια τους. Εικονογραφικά και θεματολογικά ομοιάζουν με τις μινωικές τοιχογραφίες, ενώ επίσης προτιμάται η τοιχογράφηση ιερών και τελετουργικών χώρων, διαδρόμων και θυρών προς αυτούς, ανακτορικών αποθηκών και εργαστηρίων πολυτελών ειδών, πρόπυλων των ανακτόρων και κύριων δωματίων διαμονής σε αυτά. Ωστόσο, σημαντική είναι η εικονογράφηση σκηνών κυνηγιού και μαχών, η οποία δεν συναντάται στην Μινωική Κρήτη. Οι σκηνές αυτές εντοπίζονται στα ανάκτορα και στις οικίες γύρω από αυτά, λειτουργώντας ως μέσο έκφρασης της πολιτικής και στρατιωτικής δύναμης της μυκηναϊκής ανώτερης τάξης.

Εντύπωση προκαλεί η εικονογραφική και θεματική ομοιότητα των τοιχογραφιών των τριών αυτών πολιτισμών. Η ομοιότητα αυτή οφείλεται στην κοινή μινωική επίδραση, που ίσως μπορεί να αποδοθεί σε ομάδες καλλιτεχνών που περιδιαβαίνουν το Αιγαίο, είτε αυτές προέρχονται από την Κρήτη και ταξιδεύουν με σκοπό την τοιχογράφηση στις Κυκλάδες και στην ηπειρωτική Ελλάδα είτε πρόκειται για ομάδες που ταξιδεύουν αντίστροφα, έχοντας μαθητεύσει στην Κρήτη¹⁰. Ωστόσο, οι παρατηρούμενες αναλογίες μπορούν επίσης να οφείλονται και στην κοινή αιγαιακή παράδοση, καθώς και στα επιμέρους πολιτισμικά στοιχεία, όπως το παρόμοιο διοικητικό, πολιτικό και οικονομικό σύστημα και το θρησκευτικό υπόβαθρο.

Παρόλη, όμως, την ομοιότητα αυτή τόσο οι Κυκλάδες όσο και η ηπειρωτική Ελλάδα διατήρησαν και ανέδειξαν στις τοιχογραφίες τους έναν ιδιαίτερο τοπικό χαρακτήρα. Αυτός διαφαίνεται κυρίως μέσω του θεματολογίου που επιλέγεται. Έτσι, ενώ η Κρήτη προτιμά να εικονογραφεί κατά κύριο λόγο το φυσικό περιβάλλον και πομπικές σκηνές, οι Κυκλάδες εικονογραφούν επιπλέον και πιο οικείες εικόνες

⁸ Blakolmer 2000. 399.

⁹ Blakolmer 2000. 399-400; Μπουλώτης 1995. 16.

¹⁰ Μπουλώτης 1995. 19.

της κυκλαδικής ζωής, όπως ανθρώπους κατά την διάρκεια καθημερινών πράξεων (π.χ. Ψαράδες), ενώ οι Μυκηναίοι εισάγουν στην εικονογραφία τους σκηνές κυνηγιού και μαχών, αφού αυτές φαίνεται να εκφράζουν καλύτερα το κοινωνικό τους σύστημα.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, ιδιαίτερη σημασία έχουν οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου της Θήρας. Οι μέχρι τώρα ανακαλυφθείσες τοιχογραφίες ως προς την εικονογραφία αποκαλύπτουν την μινωϊκή επίδραση, αλλά και τον τοπικό κυκλαδικό χαρακτήρα με την χρήση ιδιαίτερων μεθόδων, όπως την απόδοση κάποιων μορφών σε τρία τέταρτα και την επιλογή του λευκού βάθους στις περισσότερες τοιχογραφίες, που δεν απαντώνται με την ίδια συχνότητα στις μινωϊκές. Επιπλέον, το θεματολόγιο τους ενώ εμπεριέχει θέματα κοινά με την Κρήτη, όπως εικόνες του φυσικού τοπίου και πομπές, παρουσιάζει και ιδιαίτερα θέματα από την ναυτική και εμπορική ζωή των κατοίκων του νησιού. Ωστόσο, η μεγαλύτερη συνεισφορά των τοιχογραφιών της Θήρας είναι ότι, εξαιτίας της καλής κατάστασης στην οποία διασώθηκαν οι ίδιες αλλά και τα κτίρια που κοσμούσαν, μπορεί να ερευνηθεί συστηματικά η σχέση των τοιχογραφιών με την αρχιτεκτονική και κατ' επέκταση η σχέση τους με τον θεατή. Επιπλέον, ο μεγάλος αριθμός των σωζόμενων τοιχογραφιών, η ποικιλία των σκηνών δράσης και των μεθόδων απόδοσης των στοιχείων δίνουν μία σαφή εικόνα της εξέλιξης της τέχνης στον Κυκλαδικό χώρο, αλλά και στον ευρύτερο αιγαιακό. Επίσης, το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες αυτές βρέθηκαν σε κτίρια μη ανακτορικά και ως επί το πλείστον περιορίζονται στους ορόφους, σε αντίθεση με τα Μινωϊκά παράλληλα, ωθεί την μελέτη της ειδικότερης σχέσης των τοιχογραφιών με την κοινωνία που τις παρήγαγε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΘΗΡΑΣ

Οι τοιχογραφίες της Θήρας αποτελούν ένα εξαιρετο υλικό μελέτης, όχι μόνο όσον αφορά την τέχνη της τοιχογραφίας, αλλά και ως πηγή διάφορων και ποικίλων πληροφοριών για την ζωή των Θηραίων και το φυσικό τους περιβάλλον. Η εξαιρετική διατήρησή τους, για την οποία ευθύνεται η ηφαιστειακή λάβα, βοηθά στην κατανόηση των τεχνοτροπιών της εικονογραφίας και της σχέσης της τοιχογραφίας με τον αρχιτεκτονικό χώρο. Έτσι, κρίνεται αναγκαία η περιγραφή του υλικού αυτού και των χώρων – κτισμάτων και δωματίων – όπου αυτά βρίσκονται. Θα αναφερθούμε περιληπτικά στις τοιχογραφίες του χώρου 3 της Ξεστής 3, του δωματίου Β1 και Β6 από το συγκρότημα Β, του δωματίου Δ2 του τομέα Δ, των δωματίων 4 και 5 της Δυτικής Οικίας και του δωματίου 1 της Οικίας των Γυναικών (εικ.1).

1. Οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3

Η Ξεστή 3 βρίσκεται στο νοτιοδυτικό άκρο του μέχρι τώρα ανασκαμμένου τμήματος του οικισμού. Το κτίριο είναι διώροφο, ενώ αποτελείται συνολικά από 14 χώρους, σημαντικότεροι των οποίων κρίνονται οι 1,2,4 και 5, καθώς αυτοί περιβάλλουν τον χώρο του αδύτου, τον χώρο 3, ο οποίος βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του κτιρίου (εικ.2). Ο χώρος 3 μέσω ενός συστήματος πολύθυρων αποτελείται ουσιαστικά από τρεις μικρότερους χώρους: τον 3γ, ο οποίος είναι πλακοστρωμένος και αποτελεί τον χώρο συνάθροισης έξω από το άδυτο, τον 3α και τον 3β, βόρεια και δυτικά του 3γ αντίστοιχα, που αποτελούν το κυρίως άδυτο. Η ορατότητα προς το άδυτο ήταν ελεγχόμενη τόσο από τον χώρο 3γ όσο και από τους χώρους 2, 4 και 7, μέσω πολύθυρων. Η οργάνωση αυτή του αρχιτεκτονικού χώρου είναι ιδιαίτερος κατάλληλη για την άσκηση λατρευτικών δρώμενων στα πλαίσια τελετουργιών μύησης με την παρουσία πλήθους θεατών στα γύρω δωμάτια και ελεγχόμενη πρόσβαση αλλά και οπτική επαφή με το άδυτο¹¹.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα (εικ.3) τοποθετείται στο ισόγειο, στον δυτικό, βόρειο και ανατολικό τοίχο του αδύτου, ενώ ο νότιος τοίχος καταλαμβάνεται από τα πολύθυρα. Μέρος του διαδρόμου, ο οποίος σχηματίζεται στον χώρο μεταξύ της κεντρικής εισόδου στα νοτιοδυτικά και του νότιου τμήματος του δωματίου 3β, είναι επίσης τοιχογραφημένο. Παρόμοια είναι η διάταξη των τοιχογραφιών και στον

¹¹ Ντούμας Χ. 1992. 128.

όροφο. Η διάταξη αυτή των τοιχογραφιών, καθώς και η κίνηση των μορφών προς τα δεξιά, προφανώς αποσκοπούσαν στο να κατευθύνουν τους θεατές σε ανάλογη φορά κίνησης από τα δυτικά, όπου βρίσκονταν η κεντρική είσοδος, προς τα βόρεια και κατόπιν ανατολικά. Για τον λόγο αυτό κρίνουμε ότι θα ήταν σωστότερη η περιγραφή ακολουθώντας την κίνηση που ο ίδιος ο καλλιτέχνης θέλησε να αποδώσει.

Στο ισόγειο η τοιχογράφηση¹² φαίνεται να ξεκινά από το δυτικότερο μέρος του νότιου τοίχου, στον χώρο 3γ, όπου τοιχογραφούνται τέσσερα αγόρια γυμνά, από τα οποία το πρώτο κρατά μόνωτη φιάλη (εικ.4), ενώ το δεύτερο κρατά ένα κομμάτι υφάσματος και κοιτά προς τα πίσω μια μικρότερη και πιθανόν νεότερη σε ηλικία μορφή που κρατά επίσης μια μικρή φιάλη (εικ.5). Η τέταρτη μορφή δεν σώζεται σε καλή κατάσταση. Εμφανής είναι η κατεύθυνσή τους προς έναν ώριμο άνδρα (εικ.6), η μορφή του οποίου τοποθετείται στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου. Ο άνδρας φορεί ένα λευκό μινωϊκό ζώμα και είναι καθιστός, ενώ σκύβει έτσι ώστε να αδειάσει το περιεχόμενο του μεγάλου σκεύους που κρατά. Θεωρείται ότι η σκηνή αυτή σχετίζεται με τελετουργικά δρώμενα διαβατηρίων εθίμων των αγοριών προς την ενηλικίωση.

Στο ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου του χώρου 3α, εικονογραφούνται τρεις γυναικείες μορφές σε βραχώδες τοπίο¹³. Η κύρια ζώνη εικονογράφησης ορίζεται τόσο στο κάτω όσο και στο άνω μέρος της με μία ταινία, ενώ διακόπτεται από ένα παράθυρο, το οποίο, όμως, δεν φαίνεται να παρενοχλεί την σύνθεση. Η δυτικότερη γυναικεία μορφή (εικ.7) αποδίδεται με το κεφάλι σε κατατομή, ώμους κατενώπιον, άνω κορμό σε τρία τέταρτα και κάτω κορμό επίσης σε κατατομή. Προβάλλεται μόνο ο αριστερός μαστός, καθώς ο καλλιτέχνης για να αποφύγει το πρόβλημα της προοπτικής απόδοσης του στήθους κάλυψε τον δεξί μαστό με το ένδυμα, ίσως σύμφωνα με τα αιγυπτιακά πρότυπα. Φαίνεται να κατευθύνεται ανατολικά, ενώ προτείνει το αριστερό της χέρι κρατώντας περιδέραιο με ψήφους από ορεία κρύσταλλο. Η μεσαία μορφή (εικ.8) εικονίζεται καθισμένη σε ένα μικρό βράχο, κοιτά προς τα ανατολικά και απεικονίζεται ολόκληρη σε κατατομή. Φέρει κλαδί μυρτιάς στο κεφάλι της, ενώ είναι λίγο σκυφτή, καθώς με το δεξί της χέρι αγγίζει το αριστερό της πόδι, αφού αυτό αιμορραγεί. Το αίσθημα του πόνου είναι εμφανές τόσο από την έκφραση του προσώπου της όσο και από το ότι υποβαστάζει το κεφάλι της με το αριστερό της χέρι. Η τελευταία μορφή (εικ.8) της σκηνής αυτής εικονίζεται όρθια σε κατατομή, με το κεφάλι στραμμένο προς τα ανατολικά, ενώ το σώμα της στρέφεται προς τα δυτικά. Είναι καλυμμένη με διάφανο στικτό πέπλο, το

¹² Ντούμας Χ.1992. 128-130.

¹³ Ντούμας Χ.1992. 129.

οποίο προσπαθεί να ανασηκώσει με το δεξί χέρι, αποκαλύπτοντας έτσι μέρος του προσώπου της.

Οι μορφές αυτές κοιτούν προς τον ανατολικό τοίχο, στο βόρειο τμήμα του οποίου εικονίζεται πρόσοψη ιερού ή βωμού, παρόμοια με αυτή του λίθινου ρυτού από την Ζάκρο της Κρήτης¹⁴. Η θύρα του ιερού διακοσμείται με άνθη κρίνων, ενώ από την επίστεψη της που σχηματίζει ιερά κέρατα καθοσιώσεως φαίνεται ότι, κατά μία από τις διατυπωθείσες απόψεις, ρέει αίμα¹⁵. Το σύνολο της τοιχογραφίας θεωρείται ότι απεικονίζει στιγμές από τα δρώμενα διαβατηρίων εθίμων για τις γυναίκες, σχετιζόμενες προφανώς με τελετουργίες, που γίνονταν στον χώρο του ιερού.

Στον όροφο, η σκηνή φαίνεται να αρχίζει από το βορειότερο τμήμα του δυτικού τοίχου, με πομπή τριών γυναικείων μορφών (εικ.9,10), οι οποίες κατευθύνονται προς τα ανατολικά. Βρίσκονται προφανώς στην ύπαιθρο, αφού εικονίζονται μεταξύ τους διάφορα ελόβια πτηνά¹⁶. Οι μορφές αυτές δεν τοποθετούνται με ασφάλεια στον χώρο αυτό, καθώς υπάρχει περίπτωση να ανήκουν στο παρακείμενο δωμάτιο 8.

Η τοιχογράφηση συνεχίζεται στον βόρειο τοίχο, στον χώρο 3 α. Σε μία οριοθετημένη από ταινίες κεντρική ζώνη, εικονίζονται τέσσερις μορφές σε βραχώδες τοπίο, κατάμεστο με άνθη κρίνων¹⁷. Οι μορφές κατευθύνονται προς την κεντρική. Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή (εικ.11), καθισμένη σε βαθμιδωτή κατασκευή. Εικονίζεται σε κατατομή, εκτός της περιοχής των ώμων και του στήθους που αποδίδονται κατενώπιον, αποφεύγοντας, ωστόσο, την ένδειξη του αριστερού στήθους, που καλύπτεται με ένδυμα. Κοιτά προς τα δυτικά. Φορά πολύτιμα κοσμήματα και η κόμη της μοιάζει με περιπλεκόμενο φίδι, ενώ φαίνεται να κοιτά τον κυανοπίθηκο που ανεβαίνει την πρώτη βαθμίδα της κατασκευής και προτάσσει τα χέρια του προς εκείνη, προσφέροντάς της μια μικρή φιάλη. Δυτικά του πιθήκου, εικονίζεται σε κατατομή μια νεανική γυναικεία μορφή (εικ.12), η οποία κοιτά επίσης την καθιστή μορφή και σκύβει ελαφρά, καθώς αδειάζει το περιεχόμενο του καλάθιου που κρατά, πιθανώς με άνθη κρίνων. Η σκηνή συμπληρώνεται με έναν γρύπα, ο οποίος εικονίζεται δεμένος, ανατολικά της καθιστής μορφής. Στη συνέχεια, διακόπτεται από την ύπαρξη ενός μεγάλου παραθύρου και συνεχίζει με την εμφάνιση μιας ακόμα κροκοσυλλέτριας (εικ.13), η οποία φέρει καλάθι στον αριστερό της ώμο, προφανώς γεμάτο με άνθη κρίνων, το οποίο υποβαστάζει και με τα δυο της χέρια.

¹⁴ Hood 1978. 146. εικ.140.

¹⁵ Marinatos N. 1984. 73-74.

¹⁶ Ντούμας Χ. 1992. 131.

¹⁷ Ντούμας Χ. 1992. 130-131.

Και η μορφή αυτή φαίνεται να κατευθύνεται προς την κεντρική και να απομακρύνεται από το φυσικό τοπίο, το οποίο εικονίζεται στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου του χώρου 3 α.

Σε παρόμοιο τοπίο, στον ανατολικό τοίχο, απεικονίζονται δύο ακόμη γυναικείες μορφές (εικ.14), οι οποίες ασχολούνται με την συλλογή των κρόκων¹⁸. Μοιάζουν να συνδιαλέγονται, αφού η οπτική τους επαφή είναι άμεση. Η αριστερή μορφή της σκηνης αυτής, απεικονίζεται κατενώπιον. Στρέφει το κεφάλι της προς τα ανατολικά. Με το δεξί της χέρι συλλέγει κρόκο από ένα βράχο και με το αριστερό της κρατά ένα καλάθι. Η μορφή δεξιά της φαίνεται ότι είναι μικρότερη σε ηλικία, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλιού της είναι ξυρισμένο¹⁹. Απεικονίζεται ολόκληρη σε κατατομή, να συλλέγει κρόκους, ενώ ταυτόχρονα μοιάζει να ανεβαίνει σε ένα μικρό βράχο.

Όλες οι γυναικείες μορφές του τοιχογραφικού προγράμματος της Ξεστής 3 είναι ενδεδυμένες με το τυπικό θηραϊκό ένδυμα που αποτελείται από στενό περικόρμιο, χειριδωτό ή αχειριδωτό, το οποίο αφήνει συνήθως ακάλυπτη την περιοχή του στήθους και την ονομαζόμενη μινωϊκή φούστα. Η διακόσμηση των ενδυμασιών με υφαντικά θέματα ποικίλλει και διαφέρει σε κάθε μορφή²⁰.

Το σύνολο των σκηνών του ορόφου επικεντρώνει την προσοχή των θεατών στην καθιστή γυναικεία μορφή, καθώς όλες οι υπόλοιπες κατευθύνονται προς αυτή. Επειδή περιτριγυρίζεται από αντιπροσώπους του ζωικού βασιλείου, θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει την κύρια θεότητα του θρησκευτικού πανθέου και χαρακτηρίζεται, έτσι, ως «Πότνια Θηρών»²¹. Φαίνεται, επίσης, ότι η συλλογή των κρόκων θα συνδέονταν με την λατρεία της, αφού τοποθετείται κοντά στον τόπο συλλογής και άνθη κρόκων αφιερώνονται σε εκείνη.

2. Οι τοιχογραφίες του τομέα Β. Τα δωμάτια Β1 και Β6

Ακολουθώντας την οδό Τελχίνων με βόρεια κατεύθυνση συναντάμε το συγκρότημα Β, το οποίο αποτελείται από οχτώ δωμάτια. Από αυτά, τοιχογραφήθηκαν το Β1 και το Β6. Το δωμάτιο Β1 συμπληρώνεται από δύο μικρότερους χώρους, το Β1α και Β1β, οι οποίοι όμως δεν είναι διακοσμημένοι. Η τοιχογράφηση του Β1²² φαίνεται να αρχίζει από το δυτικότερο τμήμα του νότιου

¹⁸ Ντούμας Χ. 1992. 130.

¹⁹ Doumas 2000.2 (Section F)

²⁰ Τζαχίλη 1997. 230-238.

²¹ Μαρινάτος Σ. 1976. 33 : Ντούμας Χ. 1992. 131.

²² Ντούμας Χ. 1992. 109-110.

τοίχου, ακριβώς δηλαδή δίπλα από την θύρα εισόδου, με την σκηνή των δύο αγοριών που πυγμαχούν (εικ. 15). Η κεντρική ζώνη ορίζεται στο κάτω τμήμα της από πλατιές οριζόντιες ταινίες και στο άνω τμήμα της από ζωφόρο κισσού που πλαισιώνεται από δύο λεπτές ταινίες, κόκκινου και γαλάζιου χρώματος αντίστοιχα. Τα δύο **Αγόρια** φαίνεται να πατούν πάνω στο επίπεδο που δημιουργείται από την κάτω ζώνη, ενώ το βάθος της σκηνής είναι λευκό και τονίζεται από το «βωβόν κύμα» που ορίζει κατά κάποιο τρόπο το άνω τμήμα της. Το αριστερό αγόρι εικονίζεται ολόκληρο σε κατατομή. Φέρει κοσμήματα, όπως ενώτια, περιδέριο, περιβραχιόνιο και περισφύριο, καθώς και ζώνη στην μέση και χειρόκτιο στο δεξί του χέρι. Το δεξί αγόρι εικονίζεται σε τρία τέταρτα. Φέρει επίσης ζώνη στην μέση και χειρόκτιο στο δεξί του χέρι, ενώ δεν φέρει καθόλου κοσμήματα. Η κεφαλή και των δύο φαίνεται να είναι ξυρισμένη με κάποιες διάσπαρτες τούφες, γεγονός που τους εντάσσει στην νεαρή εφηβική ηλικία. Τα δύο αγόρια έχουν άμεση οπτική επαφή, στοιχείο που συνδεόμενο με την επικάλυψη των άκρων του σώματος, όπως οι βραχιόνες και οι μηροί, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο να αποδοθεί το βάθος, η κίνηση και κυρίως η συγκεκριμένη στιγμή της πυγμαχίας.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του δωματίου συνεχίζεται στον δυτικό τοίχο. Μετά την θύρα που οδηγεί στον χώρο Β1β, εμφανίζεται η πρώτη σκηνή ζεύγους αντιλοπών (εικ. 16). Η σκηνή αυτή συνδέεται οπτικά με την σκηνή των Αγοριών και τις **αντιλόπες**, που τοιχογραφούνται στους υπόλοιπους τοίχους του δωματίου, μέσω της ζωφόρου κισσού που περιτρέχει όλο το δωμάτιο και της κάτω ζώνης με τις επάλληλες ταινίες, η οποία είναι επίσης κοινή. Το πρώτο ζεύγος αντιλοπών εικονογραφείται σε λευκό βάθος, όπως και τα Αγόρια, χωρίς κάποια ένδειξη του περιβάλλοντος χώρου. Αποδίδονται με παχύ, αλλά ρέον περίγραμμα. Δεν πατούν στο επίπεδο που σχηματίζεται από την κάτω ζώνη και διαπερνούν το όριο του «βωβού κύματος» με τα κερατά τους. Δίνεται η εντύπωση ότι κινούνται, ενώ ταυτόχρονα αντικρίζονται. Η στάση τους αυτή θεωρήθηκε ως κίνηση ερωτοτροπίας²³. Είναι εμφανές ότι ο καλλιτέχνης δεν είχε πραγματική οπτική επαφή με τα ζώα, αλλά ότι άντλησε πληροφορίες για τις κινήσεις και τις συνήθειες τους μέσω άλλων εικονογραφικών παραδειγμάτων²⁴.

Στο βόρειο τοίχο τοιχογραφήθηκαν δύο ακόμη αντιλόπες, δεξιά και αριστερά του κεντρικού παραθύρου. Η αριστερή αντιλόπη κατευθύνονταν προς τα δυτικά και η δεξιά προς τα ανατολικά, κοιτάζοντας, δηλαδή, το δεύτερο και τελευταίο ζεύγος αντιλοπών του βόρειου τμήματος του ανατολικού τοίχου. Θεωρείται ότι το ζεύγος

²³ Μαρινάτος Σ. 1972. 197.

²⁴ Marinatos N. 1984. 109.

αυτό ομοιάζε με το ζεύγος του δυτικού τοίχου. Σώθηκαν τα κατώτερα τμήματα από τα σκέλη των ζώων, έτσι ώστε να μην είναι δυνατή η ακριβής αναπαράσταση τους. Η εικονογράφηση του δωματίου Β1 θέτει πολλά ερωτήματα τόσο ως προς την λειτουργία του όσο και ως προς τον συμβολισμό του. Υποστηρίχθηκε ότι πρόκειται για ένα ιερό ή για χώρο που σχετίζεται με δρώμενα διαβατηρίων εθίμων των αγοριών και συγκεκριμένα με αγώνες που αναδεικνυαν την σωματική ρώμη²⁵, αλλά και ότι απλώς ήταν μια ιδιωτική κατοικία, της οποίας μέλη ίσως ήταν τα δύο αγόρια²⁶. Αινιγματική, ωστόσο, είναι η σχέση των δύο Αγοριών με τις Αντιλόπες σε συμβολικό επίπεδο.

Συνεχίζοντας, συναντάμε την επόμενη τοιχογραφία στο δωμάτιο Β6²⁷ (εικ. 17) και κυρίως στον δυτικό και βόρειο τοίχο του, καθώς αυτοί σώθηκαν καλύτερα εξαιτίας του χειμάρρου που ενέτεινε την διάβρωση του κτιρίου. Η κεντρική σκηνή ορίζεται από την κάτω ζώνη, που αποτελείται από πλατειές κυματοειδείς ταινίες και την άνω ζώνη, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα συνεχές σπειροειδές κόσμημα που πλαισιώνεται από δύο ομάδες με αλληπάλληλες οριζόντιες χρωματιστές ταινίες. Η κεντρική ζώνη εικονίζει μια ομάδα **γαλάζιων πιθήκων** σε βραχώδες τοπίο, τόσο στο βόρειο όσο και στο δυτικό τοίχο. Το γαλάζιο χρώμα των πιθήκων φαίνεται ότι χρησιμοποιείται έναντι του πραγματικού γκριζού χρώματος των ζώων. Τα περισσότερα από αυτά, εκτός ενός παραδείγματος στον βόρειο τοίχο, αποδίδονται σε κατατομή. Η κίνηση των ζώων φαίνεται να μιμείται την πραγματική κίνησή τους, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο καλλιτέχνης είχε άμεση οπτική επαφή μαζί τους. Επιπλέον, εμφανής είναι η ομοιότητα του εικονιζόμενου με το πραγματικό θηραϊκό τοπίο. Προφανώς, ο καλλιτέχνης είχε την πρόθεση να εικονογραφήσει φυσιοκρατικά μια σκηνή από τη θηραϊκή φύση.

3. Το δωμάτιο Δ2. Η «Τοιχογραφία της Άνοιξης» (εικ.18)

Παρόμοιο στόχο με τον καλλιτέχνη του δωματίου Β6 θα πρέπει να είχε και ο τοιχογράφος του δωματίου Δ2, καθώς στον νότιο, δυτικό και βόρειο τοίχο του εικονογράφησε ένα ορεινό και βραχώδες τοπίο με ανθισμένα κρίνα και χελιδόνια να πετούν αναμεσά τους. Η τοιχογραφία αυτή είναι γνωστή ως « τοιχογραφία της Άνοιξης ». Η κεντρική σκηνή αρχίζει κατευθείαν από το δάπεδο του δωματίου, ενώ στο άνω μέρος της ορίζεται από ένα μεγάλο ράφι που περιτρέπει και τους τρεις

²⁵ Marinatos N. 1984. 112.

²⁶ Ντούμας Χ. 1992. 110.

²⁷ Ντούμας Χ. 1992. 110-111.

τοίχους του δωματίου. Πάνω από το ράφι η υπολοιπόμενη επιφάνεια διακοσμήθηκε από μία μαύρη ταινία και με κόκκινο χρώμα. Στην τοιχογραφία παρατηρούμε την ομοιότητα του βραχώδους με το θηραϊκό τοπίο και την εικονογράφηση των φυτών σε συστάδες των τριών βλαστών, που ίσως αποτελεί ένδειξη πλήθους, σύμφωνα με τα αιγυπτιακά πρότυπα. Υποστηρίχθηκε ότι ίσως ο χώρος αυτός χρησιμοποιούνταν ως ιερό ή είχε κάποια άλλη θρησκευτική σημασία, καθώς στην ανατολική πρόσοψη του κτιρίου βρέθηκε ζεύγος λίθινων διπλών κεράτων καθοσιώσεως. Ωστόσο, τα ευρήματα εντός του δωματίου ανήκουν στην καθημερινή σκευή και μαρτυρούν την χρήση του είτε ως ιδιωτική κατοικία είτε ως ιερό χώρο για περιορισμένο χρονικό διάστημα και την μετέπειτα χρήση του για την φύλαξη των ευρεθέντων αντικειμένων²⁸.

4. Οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας

A. Η Δυτική Οικία

Από τις σημαντικότερες τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου, λόγω της ασφαλέστερης αντιστοιχισής τους με τους τοίχους που επικάλυπταν, φέρει η λεγόμενη Δυτική Οικία, η οποία βρίσκεται στο δυτικότερο άκρο του ανασκαμμένου τμήματος του οικισμού, κοντά στην ονομαζόμενη από τους ανασκαφείς πλατεία Τριγώνου. Η ανασκαφή της άρχισε το 1971 από τον Σπυρίδωνα Μαρινάτο, ο οποίος αρχικά αποκάλυψε την τοιχογραφία της Ιέρειας και μία από τις τοιχογραφίες των ικριών, ενώ στη συνέχεια αποκάλυψε το έτος 1972 τα υπόλοιπα τμήματα. Η ανασκαφή της Οικίας ολοκληρώθηκε τα έτη 1977-1985 από τον καθηγητή Χρήστο Ντούμα.

Η Δυτική Οικία²⁹ έχει βορειοδυτικό προσανατολισμό και αποτελείται από δύο ορόφους, ισόγειο και πρώτο όροφο (εικ.19). Οι διαστάσεις του κτιρίου είναι 10 × 15μ. και η κύρια εισόδος του βρίσκεται στην ανατολική άκρη του ισογείου επί της πλατείας Τριγώνου. Η πρόσβαση στον όροφο, ο οποίος μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα καθώς εκεί βρίσκονται οι τοιχογραφίες, γίνεται μέσω κλιμακοστασίου (χώροι 1 και 2). Ο όροφος, όπως και το ισόγειο αποτελείται από επτά δωμάτια, από τα οποία το δωμάτιο 4 και το δωμάτιο 5 τοιχογραφούνται. Η πρόσβαση στα δωμάτια αυτά από το σημείο του κλιμακοστασίου είναι δυνατή μέσω δύο κυρίως διαδρομών³⁰ : η πρώτη

²⁸ Ντούμας Χ. 1992, 100.

²⁹ Ντούμας Χ. 1992, 45-46.

³⁰ Τελεβάντου Χ. 1994, 23-26.

διαδρομή θα άρχιζε από το δωμάτιο 6, που οδηγεί στο δωμάτιο 7 και τελικά στο 5 και στο 4, ενώ η δεύτερη διαδρομή θα άρχιζε από το δωμάτιο 3 και θα οδηγούσε κατευθείαν στο δωμάτιο 5 και στο 4 ή στο 6. Η ελεγχόμενη αυτή πρόσβαση είναι αρκετά σημαντική, καθώς αποδεικνύει ότι οι συγκεκριμένοι χώροι, αλλά και οι τοιχογραφίες θα μπορούσαν να θεαθούν μόνο από κάποιους επιλεγμένους θεατές. Ακόμη, η είσοδος στο διακοσμημένο δωμάτιο 5 γίνονταν από δύο θύρες στον ανατολικό του τοίχο, την Α, από το δωμάτιο 7 και την Β, από το δωμάτιο 3, τις οποίες διαχώριζε μια κόγχη ερμαρίου, πλάτους 0,75μ. περίπου.

Το δωμάτιο 5 (εικ.20) χαρακτηριζόταν κυρίως από το σύστημα πολυπαραθύρων που κάλυπταν τον βορειοδυτικό και δυτικό τοίχο του. Το δυτικό τμήμα του νοτιοδυτικού τοίχου κάλυπταν δύο κόγχες και το ανατολικό του τμήμα η είσοδος προς το δωμάτιο 4. Αυτό το τελευταίο χαρακτηριζόταν από ένα εσωτερικό χώρισμα, κάθετο στο δυτικό τοίχο του, η απόληξη του οποίου, σχήματος Τα, δημιουργούσε την είσοδο προς ένα ορθογώνιο χώρο (4α), που πιθανόν έκλεινε με κάποιο κινητό χώρισμα. Στην νοτιοδυτική γωνία του χώρου 4α βρέθηκε χτιστός πάγκος με εντοιχισμένο κατακόρυφο αγωγό, ενώ στο δάπεδο βρέθηκαν αγγεία με κόκκινη βαφή. Ο χώρος 4 α δεν ήταν διακοσμημένος με τοιχογραφίες.

B. Οι τοιχογραφίες του δωματίου 4

1. Τα Ικρία³¹ (εικ.21)

Το δωμάτιο 4 έχει ως κύριο θέμα θαλαμίσκους πλοίων ή, όπως τα ονομάζει ο Όμηρος, και τελικά επικράτησαν και στην σύγχρονη έρευνα, τα *ικρία*. Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται σε όλο το δωμάτιο και ενοποιείται κατά κάποιο τρόπο μέσω της κοινής διαμόρφωσης της κάτω και της άνω ζώνης. Η κάτω ζώνη διακοσμείται με ορθομαρμάρωση και διαχωρίζεται από την κεντρική ζώνη με μία πλατεία μαύρη ταινία, ενώ η άνω ζώνη διαμορφώνεται από ένα σύστημα ταινιών, κόκκινου, μαύρου, κυανού και ωχρού χρώματος. Επιπλέον, το τοιχογραφικό πρόγραμμα φαίνεται να ακολουθεί αρμονικά τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του δωματίου, καθώς το κάτω όριο των τοιχογραφιών ευθυγραμμίζεται με το κάτω πλαίσιο του παραθύρου του δωματίου, που βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του δυτικού του τοίχου και το άνω όριό τους με την οροφή της θύρας μεταξύ των δωματίων 4 και 5. Από την υψομετρική διαφορά του άνω ορίου των τοιχογραφιών του δωματίου 4 από εκείνες του δωματίου

³¹ Ντούμπας Χ. 1992, 49 : Τελεβάντου Χ. 1994, 131-151.

5 προκύπτει ότι η οροφή του δωματίου 4 ήταν μισό μέτρο χαμηλότερη περίπου από αυτήν του δωματίου 5.

Το τοιχογραφικό πρόγραμμα του δωματίου 4 αποτελούνταν από έξι τοιχογραφίες που κάλυπταν τους τέσσερις τοίχους του. Στον βορειοδυτικό τοίχο εικονίζονταν δύο θαλαμίσκοι, στον νοτιοδυτικό ένας θαλαμίσκος, νότια του υπάρχοντος παραθύρου και στον νοτιοανατολικό τοίχο, επίσης, δύο θαλαμίσκοι, ενώ σώζεται και όριο στην ανατολική πλευρά του τοίχου που φαίνεται να ενώνεται με τον μισό θαλαμίσκο της ανατολικής παραστάδας της θύρας μεταξύ των δωματίων 4 και 4 α. Στον ανατολικό τοίχο του δωματίου εικονίζονται δύο θαλαμίσκοι και ανάμεσά τους τοποθετείται τοιχογραφία με το γεωμετρικό θέμα του ζατρικίου, από εναλλασσόμενα ορθογώνια πλαίσια απομιμήσεων μαρμάρου και ξύλου. Το ζατρίκιο πλαισιώνονταν στις κάθετες και στην κάτω πλευρά του με κόκκινη ταινία, ενώ το πιθανότερο είναι στην άνω πλευρά του να έφερε σύστημα ταινιών, συσχετίζοντας έτσι οπτικά τους δύο παραπλήσιους θαλαμίσκους.

Οι θαλαμίσκοι έχουν ίδιο σχήμα και γενικά χαρακτηριστικά, όπως και παρόμοιες διαστάσεις. Το μέγιστο πλάτος τους κυμαίνεται γύρω στα 0,89-0,90μ. και το μέγιστο ύψος τους στα 1.14-1,21μ., γεγονός που αποδεικνύει ότι προφανώς είχαν ήδη σχεδιαστεί πριν ζωγραφιστούν και οι διαστάσεις τους ήταν επίσης προμελετημένες. Στην πραγματικότητα φαίνεται ότι ήταν τετράγωνοι και στηρίζονταν σε τέσσερις στύλους, από τους οποίους εικονίζονταν οι τρεις, με κιτρινωπή όχρα, έτσι ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι ήταν ξύλινοι. Οι στύλοι απόληγαν σε τριπλό δαχτυλίδι, στο οποίο «φύτρωνε» ένα διακοσμητικό στοιχείο που είτε ήταν κρινοπάπυρος είτε κρινοκισσοπάπυρος. Ο ξύλινος σκελετός του καλύπτονταν από κηλιδωτό δέρμα, το οποίο είχε κυματιστή την άνω άκρη του και στερεώνονταν τόσο στους κάθετους στύλους όσο και σε άλλες δύο οριζόντιες ταινίες, κατά τον ίδιο τρόπο στερέωσης με τους κάθετους στύλους στο άνω μέρος τους. Μεταξύ των στύλων κρέμονταν μονές συνήθως ταινίες από ψήφους διαφόρων σχημάτων.

2. Τα Αγγεία με τα κρίνα ³² (εικ.22,23)

Στο δωμάτιο 4 και συγκεκριμένα στην νότια και βόρεια παραστάδα του παραθύρου του νοτιοδυτικού τοίχου, συναντάμε άλλες δύο τοιχογραφίες που απεικονίζουν *αγγεία με κρίνα*. Οι τοιχογραφίες αυτές αν και τοποθετημένες σε

³² Ντούμας Χ. 1992, 49 : Τελεβάντου Χ. 1994, 160-164.

μικρότερη επιφάνεια από ότι οι υπόλοιπες, ακολουθούν τον συνήθη τριμερή διαχωρισμό. Η κάτω ζώνη του τοίχου διακοσμείται με ορθομαρμάρωση και η άνω ζώνη, καθώς και τα κάθετα πλαίσιά της τοιχογραφίας διακοσμούνται από μία κόκκινη ταινία, κάτω από την οποία φαίνεται ότι αρχικά είχε ζωγραφιστεί άλλη ταινία ωχρή. Αυτή η τελευταία θεωρείται ότι αποσκοπούσε στην απομίμηση ξύλινου πλαισίου, έτσι ώστε να δοθεί η εντύπωση ύπαρξης ενός πραγματικού παραθύρου, στο οποίο έχουν τοποθετηθεί αγγεία με κρίνα. Τα ίδια τα αγγεία έχουν σχήμα μικρού πιθαριού και είναι ζωγραφισμένα έτσι ώστε να φαίνεται ότι είναι κατασκευασμένα από πολύχρωμη πέτρα. Το καθένα από αυτά φέρει πέντε κρίνα. Το κεντρικό κρίνο στέκεται όρθιο, ενώ τα υπόλοιπα λυγίζουν δεξιά και αριστερά ανά ζεύγη των δύο. Η διάταξη αυτή είναι επίσης γνωστή από τους παπύρους της Οικίας των Γυναικών, όπως θα δούμε παρακάτω. Τα στελέχη τους είναι κυανά με μαύρα φύλλα και καταλήγουν σε συστάδες με άνθη, τα οποία εικονίζονται με τα δύο πεταλά τους να καμπυλώνονται έντονα και να φέρουν κεντρικά από τρεις στήμονες. Τα κρίνα είναι χρώματος κόκκινου και άσπρου και το είδος τους έχει αναγνωριστεί ως *lilium chalohedonicum* L και *lilium candidum* L. αντίστοιχα.

Γ. Οι τοιχογραφίες του δωματίου 5

Εισερχόμενοι στο δωμάτιο 5 από το δωμάτιο 4 συναντά κανείς στην ανατολική παραστάδα την τοιχογραφία της λεγόμενης *ιέρειας*. Με την είσοδο στο δωμάτιο 5, εντύπωση επίσης θα προκαλούσαν και οι άλλες δύο τοιχογραφίες μεγάλης κλίμακας του δωματίου, *οι ψαράδες*, οι οποίοι εναρμονίζονταν κατά τη θέση τους με τα αλληπάλληλα πολυπαράθυρα που χαρακτήριζαν τον χώρο. Ο ένας τοποθετημένος στο δυτικό άκρο της βορειοδυτικής γωνίας του δωματίου έμοιαζε να έρχεται σε επαφή με τον άλλον στη νοτιοανατολική γωνία μέσω των πολυπαραθύρων και της παρόμοιας διαχείρισης της κάτω και της άνω ζώνης, ενώ σημαντικό είναι το γεγονός ότι και οι δύο μορφές είχαν την ίδια κατεύθυνση προς την βορειοδυτική γωνία του χώρου. Ιδιαίτερο, όμως, έργο, λόγω της τεχνοτροπίας του, ήταν η *μικρογραφική ζωφόρος* που καταλάμβανε την επιφάνεια μεταξύ της ξυλοδεσιάς των πολυπαραθύρων και της οροφής του δωματίου και εκτεινόταν και στους τέσσερις τοίχους.

1. Η «Ιέρεια»³³ (εικ.24)

Η τοιχογραφία της Ιέρειας αποτελείται στην κάτω ζώνη από ορθομαρμάρωση, ενώ επιστέφεται με μια κόκκινη ταινία. Η Ιέρεια εικονίζεται πάνω σε λευκό βάθος. Το ύψος της μορφής είναι περίπου 1,05μ., δηλαδή ισούται με τα δύο τρίτα του φυσικού μεγέθους του ανθρώπινου σώματος. Η μορφή εικονίζεται σε κατατομή στο κεφάλι και στα κάτω άκρα και κατενώπιον στο κορμό. Το γυναικείο φύλο της φαίνεται από το γεγονός ότι η επιδερμίδα της ζωγραφίζεται λευκή, σύμφωνα πάντα με την συνήθη σύμβαση των αιγαιακών τοιχογραφιών. Ωστόσο, δεν δηλώνεται το στήθος, όπως και οι υπόλοιπες ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος, κυρίως εξαιτίας του ριχτού ενδύματος. Η νεαρή της ηλικία φανερώνεται από τον τύπο της κόμμωσης³⁴. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλιού της είναι ξυρισμένο, ενώ οι μαύροι πλόκαμοι που υπάρχουν σχηματίζονται έτσι ώστε να θυμίζουν έντονα κινήσεις φιδιού. Επειδή η κόμμωση αυτή αλλά και ο τύπος του ενδύματός της θεωρείται ότι χρησιμοποιούνταν κυρίως από ιερείς, οι ανασκαφείς θεώρησαν ότι και η μορφή αυτή εικονίζει μια νεαρή ιέρεια κατά την διάρκεια τελετουργικών πράξεων³⁵. Φαίνεται, όμως, ότι η κόμμωση αυτή ήταν πολύ συνηθισμένη στην Θήρα και ιδιαίτερα στις κυανοκέφαλες μορφές, που δηλώνουν συνήθως άτομα νεαρής και εφηβικής ηλικίας³⁶. Ανάλογα παραδείγματα έχουμε από τους Πυγμαχούς, κάποιες γυναικείες μορφές και τον έφηβο που φέρει φιάλη από την Ξεστή 3. Σε αντίθεση με την κόμμωση, η ενδυμασία της μορφής είναι μοναδική μέχρι τώρα στις τοιχογραφίες της Θήρας. Αποτελείται από ένα χειριδωτό περικόρμιο και έναν μανδύα ή ένα πέπλο που τυλίγεται γύρω από το σώμα. Ανάλογα παραδείγματα αυτής της ενδυμασίας έχουμε στη σφραγιδόγλυφια, σε ανδρικές κυρίως μορφές. Για αυτόν τον λόγο, η ενδυμασία αυτή θεωρήθηκε ιερατική και συνετέλεσε στην ταύτιση της εικονιζόμενης μορφής με ιέρεια. Στην περίπτωση, όμως, της Θήρας η διαφοροποίηση μεταξύ καθημερινών ενδυμάτων και ιερατικών στις γυναικείες μορφές δεν φαίνεται να είναι ιδιαίτερα έντονη, καθώς η «Πότνια Θηρών» της Ξεστής 3, που είναι το μόνο παράδειγμα θεϊκής παρουσίας που έχουμε ως τώρα στο Ακρωτήρι, δεν φορά κάτι διαφορετικό από τις υπόλοιπες γυναίκες³⁷. Η διαφοροποίηση του ενδύματος της μορφής αυτής θα μπορούσε να δείχνει την κοινωνική της τάξη ή τον επίσημο χαρακτήρα της τελετής. Ωστόσο, δεν μπορούμε να έχουμε αδιαμφισβήτητες πληροφορίες σε ότι αφορά αυτό

³³ Ντούμας Χ. 1992. 47 : Τελεβάντου Χ.1994. 173-180.

³⁴ Τελεβάντου Χ.1994. 178.

³⁵ Marinatos Ν. 1984. 46

³⁶ Doumas 2000. 2 (Section F)

³⁷ Τελεβάντου Χ. 1994. 177.

το θέμα. Η Ιέρεια φέρει επίσης κοσμήματα, όπως ενώτια, περιδέραιο και περικάρπιο, ενώ έχει βαμμένο το αυτί της και τα χείλη της με έντονο κόκκινο χρώμα. Αν αυτό δεν αποτελεί ένδειξη καλλωπισμού, ίσως δηλώνει τα σημεία του σώματος που η επιδερμίδα έχει διαφορετική υφή. Προτάσσει το αριστερό της χέρι, με το οποίο κρατά ένα αγγείο από την βάση του, ενώ με το δεξί κρατά ένα υλικό, με το οποίο αγγίζει το περιεχόμενο του. Θεωρείται ότι το αγγείο είναι ένα πήλινο πύραυλο με κάρβουνα και η ιέρεια εικονίζεται την στιγμή που « θυμιατίζει » ή αρωματίζει τον χώρο. Στην όλη μορφή έκδηλη είναι η απειρία του ζωγράφου, ο οποίος είναι αρκετά αδύναμος στην απόδοση του προσώπου και κάποιων τμημάτων του σώματος, ενώ η γραμμή του είναι αρκετά σκληρή και κάνει πολλά προσχέδια μέχρι να αποδώσει το ζητούμενο.

2. Οι Ψαράδες³⁸(εικ.25,26)

Σε μεγάλη αντίθεση με τον ζωγράφο της ιέρειας έρχεται ο ζωγράφος των δύο ψαράδων. Και οι δύο τοιχογραφίες πλαισιώνονταν από τα ξύλινα μέρη των αρχιτεκτονικών στοιχείων που τα περιέβαλλαν, διαμορφώνοντας έτσι ένα ξύλινο πλαίσιο. Είχαν επίσης κοινή διαχείριση της άνω και κάτω ζώνης. Την κάτω ζώνη διακοσμούσε ορθομαρμάρωση που απέληγε σε μια πλατειά μαύρη ταινία και την πάνω ζώνη ένα σύστημα ταινιών κόκκινου, ωχρού, κυανού και μαύρου χρώματος, όπως ακριβώς και στα Ικρία. Και οι δύο εικονίζονταν σε λευκό βάθος, ήταν γυμνοί και είχαν επιδερμίδα καστανοκόκκινη, όπως όλες οι ανδρικές μορφές στην αιγαιακή εικονογραφία. Ο ψαράς του βόρειου τοίχου είχε ύψος 1,075μ. περίπου, που αντιστοιχεί με τα δύο τρίτα του φυσικού ανθρώπινου ύψους. Εικονίζονταν κατενώπιον στον κορμό και κατατομή στο κεφάλι και στα κάτω άκρα. Στα χέρια του, τα οποία ελαφρώς απομακρύνονται από τον κορμό του, κρατά από μία αρμαθιά ψαριών, που αποδίδονται με λεπτομέρεια. Η κίνηση δηλώνεται με την επικάλυψη στοιχείων του σώματος κυρίως στα κάτω άκρα, έτσι ώστε να δίνεται η εντύπωση ότι η μορφή κινείται προς μια κατεύθυνση³⁹. Η μορφή τονίζεται με λεπτό μαύρο περίγραμμα, ενώ οι αλλαγές από το ένα μέρος του σώματος στο άλλο είναι ρευστές και αρμονικές.

Ο ψαράς του δυτικού τοίχου έχει ύψος 1,09μ. και αποδίδεται ολόκληρος σε κατατομή. Τα χέρια του είναι προτεταμένα και κρατά επίσης αρμαθιά ψαριών. Είναι έκδηλη η αδυναμία του ζωγράφου στην απόδοση του δεξιού χεριού και στην

³⁸ Ντούμας Χ. 1992. 46-47 : Τελεβάντου Χ. 1994. 180-185.

³⁹ Λινάρδου Υβ. 1992. 75.

καμπύλη της ράχης, η οποία είναι αρκετά κυρτή. Και οι δύο ψαράδες απεικονίζουν ένα θέμα, το οποίο είναι ιδιαίτερος αγαπητό στην αιγαιακή εικονογραφία. Σχετίζεται τόσο με την καθημερινή ζωή των ανθρώπων όσο και με την θέληση να σημειωθεί η σχέση του ανθρώπου με την θάλασσα, η οποία ίσως είναι και η κεντρική ιδέα, βάσει της οποίας εικονογραφήθηκε η Δυτική Οικία⁴⁰. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ίσως σχετίζεται και με τις δραστηριότητες μύησης των νεαρών αγοριών προς την ενηλικίωση⁴¹.

3. Η Μικρογραφική ζωφόρος⁴²

Κυρίαρχη στον τοιχογραφικό διάκοσμο του δωματίου ήταν, ωστόσο, η *μικρογραφική ζωφόρος* (M.Z), που όπως έχει ήδη αναφερθεί, εκτεινόταν και στους τέσσερις τοίχους και καταλάμβανε την επιφάνεια μεταξύ του ανωφλίου των πολυπαραθύρων και της οροφής του δωματίου. Το συνολικό της μήκος υπολογίζονταν ότι ήταν περίπου 16μ. Το πιθανότερο είναι να ξεκινούσε από την νοτιοδυτική γωνία, με τη χαμένη σήμερα Δυτική Ζωφόρο (Δ.Ζ), να συνέχιζε στην Βόρεια (Β.Ζ), στην Ανατολική (Α.Ζ) και εν τέλει στην Νότια Ζωφόρο (Ν.Ζ.). Η φορά αυτή συμφωνούσε με την οπτική που θα είχε ο επισκέπτης με την εισοδό του στο δωμάτιο, ενώ την ίδια φορά έχουν τα πλοία και τα ζώα που απεικονίζονται στην τοιχογραφία.

1. Περιγραφή της μικρογραφικής ζωφόρου

Το μεγαλύτερο μέρος της δυτικής ζωφόρου έχει χαθεί. Σώζονται λίγα σπαράγματα που πιθανότατα ανήκαν στον νοτιότερο άκρο της τοιχογραφίας. Τα κομμάτια αυτά απεικονίζουν μία πόλη (*πόλη Ι*) που χαρακτηρίζεται κυρίως από την πυκνή δόμησή της και την τριγωνική προεξοχή που έχουν τα περισσότερα κτίσματα στην οροφή τους. Η τοιχογράφηση συνεχίζει στην βόρεια ζωφόρο (εικ.27) που καταλαμβάνει το άνω μέρος του βορειοδυτικού τμήματος του τοίχου του δωματίου. Το αρχικό μήκος της ζωφόρου υπολογίζεται ότι ήταν περίπου 4μ. Στην ζωφόρο απεικονίζονται δύο χώροι δράσης : η στεριά και η θάλασσα. Στην στεριά αρχικά συναντάται η πρώτη σκηνή που έχει ονομαστεί συμβατικά « *Συνέλευση στο λόφο* », γιατί εικονίζει μία ομάδα ανθρώπων να συναρθροίζεται σε ένα ύψωμα. Η

⁴⁰ Τελεβάντου Χ. 1994. 185.

⁴¹ Marinatos Ν. 1984. 109-112.

⁴² Ντούμας Χ. 1992. 47-49 : Τελεβάντου Χ. 1994. 187-201 : Morgan L. 1988. 4.

συνάρθρωση αποτελείται από έντεκα άνδρες, οι οποίοι φορούν λευκούς μανδύες. Η στεριά συνεχίζεται απεικονίζοντας ύπαιθρο χώρα με ταύρους, ενώ πολύ κοντά αποδίδεται η πόλη (*πόλη II*) με το λιμάνι της. Λίγο νοτιότερα στην θάλασσα απεικονίζεται σειρά από πλοία που κατευθύνονται προς το λιμάνι. Εκεί εκτυλίσσεται μία πολεμική σκηνή σύρραξης μεταξύ πλοίων και *ναύαγιο* των εχθρών, όπου χαρακτηριστική είναι η πτώση τους στην θάλασσα. Ιδιαίτερο στοιχείο της πόλης είναι ένα κτίσμα που φαίνεται παραλιακό και μπορεί να ταυτιστεί με νεώσοικο ή παρατηρητήριο, καθώς στην οροφή του κάθονται άτομα που κοιτούν προς την θάλασσα. Από τον νεώσοικο φεύγει ένα στρατιωτικό άγημα, το οποίο φέρει μυκηναϊκό εξοπλισμό και κατευθύνεται προς την ύπαιθρο χώρα. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης το πηγάδι και ένας μικρός περίβολος, ο οποίος προφανώς αποτελεί ένδειξη μικρού περιβολιού, που βρίσκονται πίσω από τον νεώσοικο. Στο πηγάδι αυτό κατευθύνονται δύο γυναικείες μορφές, αλλά και κοπάδια αιγών, προβάτων και ταύρων κατευθυνόμενα από τους βοσκούς τους, προφανώς από και προς την ενδοχώρα.

Τις σκηνές αυτές διακόπτει η ανατολική ζωφόρος (εικ.28), η οποία καταλαμβάνει τον βορειοανατολικό τοίχο. Υπολογίζεται ότι το αρχικό της μήκος ήταν περίπου 4,10μ., από τα οποία σώζονται μόλις τα 1,72μ. Στην ζωφόρο αυτή απεικονίζεται ένα *υποτροπικό ή νειλωτικό τοπίο*, όπως έχει ονομαστεί συμβατικά. Πρόκειται για ένα κυανό οφιοειδές ποτάμι, το οποίο περιτριγυρίζεται από φοινικόδενδρα, λυγαριές, καλάμια και παπύρους που φυτρώνουν στις όχθες του ποταμού ή στο παρακείμενο βραχώδες τοπίο. Κοντά στο ποτάμι εικονίζονται επίσης πολλά ζώα, όπως πάπιες, ζαρκάδια και πάνθηρες που αποτελούν πανίδα κυρίως των εξωτικών χωρών, ενώ εντύπωση προκαλεί και η παρουσία του γρύπα, ενός εξωπραγματικού ζώου. Η ζωφόρος καταλήγει στην απεικόνιση μιας πόλης (*πόλη III*). Η σχέση της πόλης με το ποτάμι είναι αμφιλεγόμενη, αλλά μπορεί κανείς να υποθέσει ότι υποδηλώνεται το περιβάλλον της πόλης, που προφανώς ήταν παραποτάμια.

Στην νότια ζωφόρο (εικ.29) η τοιχογράφηση συνεχίζει με την απεικόνιση της *πόλης IV*, η οποία τοποθετείται κοντά σε βραχώδη οροσειρά και συγκεκριμένα στο δέλτα του παραπλήσιου ποταμού. Η χλωρίδα του περιβάλλοντος αποτελείται από πευκοδάσος και η πανίδα από λιοντάρια και ελάφια. Η πόλη απεικονίζεται αρκετά επίπεδη, αν και δίνεται η αίσθηση του βάθους. Χαρακτηριστική είναι η στάση των μορφών που απεικονίζονται εντός της πόλης, οι οποίες μοιάζουν να αποχαιρετούν τον στόλο. Ο *στόλος* αυτός αποτελείται από οχτώ πλοία, τα οποία κατευθύνονται προς την *πόλη V* που απεικονίζεται στο άλλο άκρο της ζωφόρου. Τα πλοία συμμετέχουν

σε μία πομπή, προφανώς εορταστική, αφού είναι εξαιρετικά στολισμένα με γιρλάντες. Ωστόσο, μεταφέρουν επιβάτες που σε μερικές περιπτώσεις είναι στρατιώτες, καθώς μεταφέρουν μαζί τους και στρατιωτικό εξοπλισμό. Η πόλη V είναι χτισμένη στις πλαγιές μιας αρκετά μεγάλης οροσειράς και χαρακτηρίζεται τόσο από το τείχος με πύλη από την πλευρά του λιμανιού όσο και από τα μεγάλα ισοδομικής τοιχοδομίας κτίσματα στο εσωτερικό της, που απεικονίζονται σε βαθμιδωτή προοπτική. Εντύπωση προκαλεί το ένθερμο καλωσόρισμα του στόλου από τους κατοίκους της πόλης, οι οποίοι βγαίνουν στις προσόψεις των κτιρίων για να τον χαιρετήσουν, άλλοι παρατηρούν την είσοδό του, ενώ μια ομάδα νέων κατευθύνεται προς το λιμάνι, προφανώς για τον ίδιο λόγο. Άξια, επίσης, προσοχής είναι η κατασκευή που επιστέφεται με κέρατα καθοσίωσης και έχει ταυτιστεί με βωμό, ενώ η γυναικεία μορφή που βγαίνει και χαιρετά τον στόλο έχει χαρακτηριστεί ως ιέρεια.

II. Οι ερμηνείες της μικρογραφικής ζωφόρου

Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί για την μικρογραφική ζωφόρο ποικίλλουν. Στην παρούσα εργασία θα αναφέρουμε τις κυριότερες από αυτές⁴³. Οι περισσότεροι από τους ερευνητές συμφωνούν στο ότι η ζωγραφική επιφάνεια είναι ενιαία και ότι κύριος σκοπός της μικρογραφικής ζωφόρου είναι η αφήγηση μιας ιστορίας, που ίσως ανταποκρίνονταν σε ένα πραγματικό γεγονός. Αποδεκτή είναι επίσης και η παρουσία Μινωϊτών και Μυκηναίων, καθώς στην ζωφόρο εμφανίζονται μορφές που φέρουν ενδυμασίες ή στρατιωτικούς εξοπλισμούς, χαρακτηριστικούς αυτών των πολιτισμών. Θέμα συζήτησης, ωστόσο, είναι αν οι πόλεις και οι τόποι που απεικονίζονται μπορούν να ταυτιστούν με πόλεις του Αιγαίου ή και άλλων περιοχών, όπως η Κύπρος, οι Συροπαλαιστινιακές ακτές και οι ακτές της βορείου Αφρικής.

Κατά μία άποψη απεικονίζεται εκστρατεία Θηραίων και Μινωϊτών με σκοπό τον αποικισμό πόλεων της Βορείου Αφρικής και συγκεκριμένα της Λιβύης⁴⁴, ενώ άλλη άποψη υποστηρίζει ότι πρόκειται για εκστρατεία του θηραϊκού στόλου στο Αιγαίο⁴⁵ ή για εξιστόρηση ληστρικών επιδρομών στα παράλια του Αιγαίου⁴⁶. Οι απόψεις αυτές στηρίζονται κυρίως στον πολεμικό χαρακτήρα που προσδίδει στην ζωφόρο η σκηνή του ναυαγίου στην βόρεια ζωφόρο. Φαίνεται, όμως, ότι εύκολα

⁴³ Τελεβάντου Χ. 1994, 309-320.

⁴⁴ Marinatos S. 1999², Thera VI, 44-47.

⁴⁵ Τελεβάντου Χ. 1994, 316.

⁴⁶ Τελεβάντου Χ. 1994, 317.

μπορούν να καταρριφθούν, αφού λογικό θα ήταν ότι αν απεικονίζονταν πολεμικές συρράξεις ή ληστρικές επιδρομές οι πόλεις και οι κάτοικοί τους θα αποδίδονταν με αίσθηση πανικού ή φόβου, όπως εκδηλώνεται και στην σκηνή του ναυαγίου.

Σύμφωνα με άλλες απόψεις πρόκειται για εορταστικές ή θρησκευτικές τελετές που σχετίζονται είτε με την αρχή της ναυτικής δραστηριότητας, τοποθετώντας έτσι τον χρόνο εξέλιξης της ιστορίας γύρω στις αρχές της άνοιξης ή του καλοκαιριού⁴⁷, είτε με την πάταξη των πειρατών, που επίσης προκύπτει από την σκηνή του ναυαγίου, είτε με κάποιον γάμο μεταξύ μιας Μινωίτισσας και ενός υιού κυβερνήτη του στόλου της Θήρας, εξιστορώντας την μετάβαση της θηραϊκής οικογένειας και των ευγενών στην μινωϊκή πόλη⁴⁸. Οι απόψεις αυτές στηρίχτηκαν κυρίως στην εορταστική ατμόσφαιρα που επικρατεί στην σκηνή της νηοπομπής και της εισόδου του στόλου στην πόλη V, εξαιτίας της εξαιρετικής διακόσμησης των πλοίων.

Πειστικότερη όλων φαίνεται η άποψη⁴⁹ ότι πρόκειται ουσιαστικά για την εξιστόρηση ενός ταξιδιού στην ανατολική Μεσόγειο σε διάφορους εμπορικούς σταθμούς, που περιελάμβανε και την υπεράσπιση ενός λαού για την διασφάλιση του εμπορίου και την επιστροφή του στόλου στο Αιγαίο. Σύμφωνα με αυτή την άποψη η πόλη I ταυτίζεται με πόλη του Αιγαίου, η πόλη II με κάποια παραθαλάσσια πόλη της Κύπρου ή των Συροπαλαιστινιακών ακτών ή της Αιγύπτου, η πόλη III και IV με πόλη της ανατολικής Μεσογείου και η πόλη V με το ίδιο το Ακρωτήρι.

Εμφανές είναι ότι το κεντρικό θέμα της τοιχογράφησης της Δυτικής Οικίας είναι η σχέση του ανθρώπου με την θάλασσα σε όλα της τα επίπεδα και ότι επιλέχθηκε γιατί ο ιδιοκτήτης σχετίζονταν και ο ίδιος με παρόμοιες δραστηριότητες⁵⁰. Θεωρείται ότι ήταν καπετάνιος του θηραϊκού στόλου με πολεμική και εμπορική δραστηριότητα, όπως φαίνεται από την μικρογραφική ζωφόρο και από το γεγονός ότι στο παρακείμενο δωμάτιο 3 βρέθηκαν πέντε αργαλειοί, που προφανώς χρησιμοποιούνταν για υφαντική παραγωγή με εμπορικούς σκοπούς.

5. Οι τοιχογραφίες της Οικίας των Γυναικών

Τελειώνοντας την περήγησή μας στους τοιχογραφημένους χώρους του Ακρωτηρίου θα συναντήσουμε στο βορειότερο άκρο του μέχρι σήμερα

⁴⁷ Τελεβάντου Χ. 1992. 313-314 : Morgan L. 1988. 145

⁴⁸ Τελεβάντου Χ. 1992. 315.

⁴⁹ Τελεβάντου Χ. 1994. 337-338.

⁵⁰ Τελεβάντου Χ. 1994. 367-370.

ανασκαμμένου οικισμού, την λεγόμενη Οικία των Γυναικών⁵¹. Πρόκειται για μία πλούσια ιδιωτική διώροφη οικία, που αποτελείται από δέκα χώρους και διαθέτει δύο κλιμακοστάσια που οδηγούν στον όροφο. Χαρακτηριστική είναι και η ύπαρξη φωταγωγού που είναι το μοναδικό παράδειγμα έως τώρα στο Ακρωτήρι. Οι τοιχογραφίες του κτιρίου βρίσκονται στο δωμάτιο 1 του ορόφου, του οποίου η θύρα θεωρείται ότι βρίσκονταν στον ανατολικό τοίχο. Το δωμάτιο χωρίζεται σε δύο μέρη, ανατολικό και δυτικό, μέσω ενός μικρού διαχωριστικού τοίχου, κάθετου στον βόρειο τοίχο του δωματίου.

Στο δυτικό τμήμα (εικ.30) η τοιχογραφία εκτείνονταν στον νότιο, δυτικό και βόρειο τοίχο. Η κάτω ζώνη καταλαμβάνονταν από μια πλατειά κιτρινέρυθρη επιφάνεια με κυματοειδή την άνω άκρη της, έτσι ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ανομοιογενούς εδάφους. Η τοιχογραφία επιστέφονταν με σύστημα οριζοντίων ταινιών, μαύρων, ερυθρών και γαλάζιων, που εναλλάσσονται με λευκές. Στην κεντρική ζώνη απεικονίζονται ανθισμένα φυτά σε συστάδες τριών βλαστών, που πλαισιώνονταν από δύο τριάδες φύλλων. Το περίγραμμα των φυτών τονίζεται με μαύρο, ενώ με γαλάζιο χρώμα τονίζονται τα φύλλα, οι βλαστοί και τα άνθη και με κίτρινο οι ανθήρες. Το φυτό ταυτίστηκε με το είδος *pancratium maritimum*, δηλαδή το παγκράτιο ή το λεγόμενο κρινάκι της θάλασσας. Το φυτό αποδίδεται σε μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού, προφανώς για να του αποδοθεί μια ιδιαίτερη σημασία. Στον νότιο τοίχο του δωματίου εικονίζονται δύο παγκράτια, στον δυτικό και στο βόρειο από ένα.

Στο ανατολικό τμήμα του δωματίου (εικ.31) τοιχογραφούνται ο βόρειος και ο νότιος τοίχος, ενώ αμφίβολο είναι αν τοιχογραφούνταν ο ανατολικός τοίχος. Η διακοσμημένη επιφάνεια χωρίζεται σε δύο μέρη μέσω μιας τριπλής κυματοειδούς ταινίας. Την επιφάνεια πάνω από την ταινία κάλυπτε σύστημα μικρών σταυροειδών ρόμβων που συνδέονται με ερυθρές στικτές γραμμές, δημιουργώντας μεγαλύτερους ρόμβους. Η επιφάνεια κάτω από την ταινία περιλαμβάνει το κυρίως θέμα της τοιχογράφησης, δηλαδή γυμνόστητες γυναικείες μορφές σε σκηνή προσφοράς. Πατούν στο επίπεδο που δημιουργείται από την κάτω ζώνη και εικονίζονται σε λευκό βάθος. Στον νότιο τοίχο εικονίζεται μια γυναικεία μορφή, ολόκληρη σε κατατομή, η οποία φορά την θηραϊκή ενδυμασία και φέρει κοσμήματα, όπως ενώτιο και περιδέραιο. Κινείται προς τα ανατολικά, προτάσσοντας τα χέρια της και φαίνεται ότι συμμετέχει σε κάποιο δρώμενο. Στον βόρειο τοίχο εικονίζεται επίσης μια γυναικεία μορφή σε κατατομή που φορά την θηραϊκή ενδυμασία και φέρει ενώτια και ψέλιο,

⁵¹ Ντούμας Χ. 1992. 33-43.

ενώ κινείται ανατολικά. Σκύβει έντονα προς τα εμπρός, με αποτέλεσμα το στήθος της να κρέμεται ελεύθερο από το ανοιχτό περικόρμιο. Προτάσσει τα χέρια της προς μία άλλη γυναικεία μορφή, από την οποία σώθηκαν τμήματα μόνο από τον βραχίονα της. Φαίνεται ότι η πρώτη μορφή προσφέρει ένα μινωικό ένδυμα στην δεύτερη, συμμετέχονας προφανώς σε κάποιο δρώμενο. Εξαιτίας των τοιχογραφιών αυτών, αλλά και αντικειμένων, όπως κωνικά ρυτά, μαστοπρόχοι και όστρεα τρίτωνος, που βρέθηκαν στο δωμάτιο 1, θεωρήθηκε ότι πρόκειται για ένα ιερό. Ωστόσο, η ταύτιση αυτή αμφισβητείται, καθώς τα αντικείμενα που βρέθηκαν δεν είναι καθόλου σπάνια στο Ακρωτήρι και οι τοιχογραφίες είναι πιθανό να απεικονίζουν σκηνές που ήταν σημαντικές στην ζωή των γυναικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : ΤΡΕΧΟΥΣΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΣΧΕΣΗ ΧΩΡΟΥ - ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι η διερεύνηση των σχέσεων της τοιχογραφίας με τον χώρο, όπως κι αν αυτός εννοείται. Θα αναλυθούν και θα αποσαφηνισθούν οι τρέχουσες απόψεις σε ό,τι αφορά την έννοια του «χώρου», βάσει των τοιχογραφιών της Θήρας.

1. Ο αρχιτεκτονικός χώρος: Η σχέση της τοιχογραφίας με την αρχιτεκτονική.

Το πρώτο ζήτημα που θα εξεταστεί είναι η οργάνωση της διακοσμητικής επιφάνειας και γενικότερα η σχέση της τοιχογραφίας με την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική ως έννοια και ως πράξη εμπεριέχει ούτως ή άλλως την έννοια του χώρου και για αυτό το λόγο είναι αρκετά εύκολο να μιλάμε για χώρο, εννοώντας την αρχιτεκτονική δομή ενός κτιρίου ή ενός δωματίου, στο οποίο τοποθετείται μία τοιχογραφία, καθώς και να αναφερόμαστε στην σχέση αρχιτεκτονικής και χώρου χωρίς να διευκρινίζεται ότι πρόκειται για τον *αρχιτεκτονικό χώρο*. Διότι, συχνή είναι η χρήση του ίδιου όρου για να εκφράσει την οργάνωση της *αρχιτεκτονικής επιφάνειας* που επιλέγεται για να τοιχογραφηθεί.

Τον αρχιτεκτονικό χώρο συνιστά τόσο το *σημείο τοποθέτησης* της τοιχογραφίας στο συγκεκριμένο δωμάτιο, όπου αυτή εντάσσεται, όσο και η *οργάνωση της διακοσμημένης επιφάνειας*.

Σε ότι αφορά στο πρώτο στοιχείο, γενικό χαρακτηριστικό είναι ότι οι τοιχογραφίες τοποθετούνται σε τέτοια σημεία, έτσι ώστε τα όρια της διακοσμημένης επιφάνειας τις περισσότερες φορές να συμβαδίζουν με τα όρια που τίθενται από τα δομικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία των δωματίων, όπως τα ανώφλια των θυρών, τα όρια των παραθύρων, τα διάφορα ερμάρια και οι κόγχες. Στην Τοιχογραφία της Άνοιξης το άνω όριο ακολουθεί την γραμμή που εννοείται από το ράφι που περιτρέχει το δωμάτιο. Συχνά, τα δομικά αυτά στοιχεία εντάσσονται στην τοιχογραφία, χωρίς να διακόπτουν την συνοχή της⁵², όπως συμβαίνει με τα μικρά παράθυρα της Ξεστής 3 και τα ευμεγέθη ανοίγματα του δωματίου 4 της Δυτικής Οικίας.

⁵² Laffineur R. 1990. 248.

Σε ό,τι αφορά στο δεύτερο στοιχείο, η πιο συνήθης οργάνωση της διακοσμημένης επιφάνειας είναι ο τριμερής διαχωρισμός⁵³ σε κάτω, κύρια και άνω ζώνη. Όπως θα έγινε αντιληπτό και από τις περιγραφές των τοιχογραφιών, η κάτω ζώνη συνήθως διακοσμείται είτε από ορθομαρμάρωση, η οποία επιστέφεται ή όχι από συστήματα ταινιών (δωμ.4 και 5 Δυτικής Οικίας), είτε από μονόχρωμες επιφάνειες (δωμ.Β1), ενώ πιθανή είναι και η παντελής απουσία της (Τοιχογραφία της Άνοιξης). Κύριος σκοπός της είναι η δημιουργία μιας επιφάνειας, η οποία θα χρησιμεύσει ως γραμμή εδάφους για τις μορφές της κύριας ζώνης, στην οποία εκτυλίσσεται η κύρια δράση. Η άνω ζώνη επιστέφει την κύρια και διακοσμεί την επιφάνεια μέχρι την οροφή του κτιρίου. Συνήθως αποτελείται από συστήματα ταινιών ή ζωφόρους με άνθη και γεωμετρικά θέματα (Οικία των Γυναικών και δωμ.Β1 αντίστοιχα). Σκοπός τόσο της κάτω όσο και της άνω ζώνης σε ορισμένα τοιχογραφικά σύνολα είναι η ενοποίηση των τοιχογραφιών του προγράμματος (Δυτική Οικία, δωμ. Β1). Η οπτική που δημιουργείται είναι ότι οι σκηνές λαμβάνουν χώρα μέσα σε ένα πλαίσιο που είναι κοινό για όλες τις τοιχογραφίες και άρα τόσο εικονογραφικά όσο και νοηματικά υποδηλώνεται σύνδεση μεταξύ τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τοιχογραφικό πρόγραμμα της Δυτικής Οικίας, όπου η ορθομαρμάρωση της κάτω ζώνης και οι ταινίες της άνω ζώνης περιτρέχουν τις τοιχογραφίες τόσο του δωματίου 4 όσο και του δωματίου 5.

Πιθανός τρόπος διαχείρισης μιας διακοσμημένης επιφάνειας είναι και η απουσία ή η ελαχιστοποίηση της κάτω ζώνης⁵⁴. Οι τοιχογραφίες που δεν φέρουν κάτω ζώνη απεικονίζουν κυρίως το φυσικό τοπίο και έτσι θέλοντας να τονιστεί η φυσικότητα του τοπίου και το ρεαλιστικό στοιχείο, η γραμμή εδάφους ταυτίζεται με το δάπεδο του δωματίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το φυσικό θηραϊκό τοπίο της Τοιχογραφίας της Άνοιξης στο δωμάτιο Δ2 του τομέα Δ και το τοιχογραφικό πρόγραμμα της Ξεστής 3.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εναρμόνισης της διακοσμημένης επιφάνειας με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία είναι αυτή του δωματίου 5 της Δυτικής Οικίας. Το σύστημα των πολυπαραθύρων⁵⁵ καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του βόρειου και βορειοδυτικού τοίχου, αφήνοντας έτσι μικρές επιφάνειες που θα μπορούσαν να διακοσμηθούν στο νότιο άκρο του βορειοδυτικού και στο ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου αντίστοιχα. Οι επιφάνειες αυτές θα μπορούσαν να καταληφθούν επίσης από πολυπαραθύρα, καθώς έχουν παρόμοιες διαστάσεις και μια τέτοια

⁵³ Immerwahr 2000, 471; Λινάρδου Υβ. 1992, 71-72 ; Παλύου C. 2000, 419-422 ;

⁵⁴ Παλύου C. 2000, 419.

⁵⁵ Παλύου C. 2000, 423.

ενέργεια δεν θα προσέβαλε αισθητικά την διαμόρφωση του δωματίου. Είναι εμφανής η προσπάθεια του αρχιτέκτονα να δώσει όσο περισσότερο φως είναι δυνατόν, καθώς και θέαση από το δωμάτιο προς το εξωτερικό περιβάλλον, και πιθανόν και αντίθετα, με έναν τρόπο που αυτά θα είναι ελεγχόμενα. Η ύπαρξη των πολυπαραθύρων, όταν αυτά θα ήταν ανοιχτά, θα έδινε την αίσθηση ενός κενού χώρου, που έρχεται σε αρμονική αντιδιαστολή με τις συμπαγείς επιφάνειες στα άκρα των τοίχων και την επιφάνεια επάνω από το ανώφλιο έως την οροφή του δωματίου. Οι τοιχογραφίες των επιφανειών αυτών θα φωτιζόνταν με άπλετο φως και η γενική εντύπωση θα ήταν αυτή ενός εξωτερικού περιβάλλοντος παρά ενός εσωτερικού, μέσα σε ένα δωμάτιο.

Διαφορετικό αποτέλεσμα θα είχε η διαμόρφωση του αδύτου στην Ξεστή 3, παρόλο που αποτελεί ένα επίσης μεγάλο τοιχογραφικό πρόγραμμα. Τα μικρά παράθυρα που διακόπτουν την σύνθεση των τοιχογραφιών δεν έχουν άλλο ρόλο από αυτόν του φωτισμού των δωματίων, καθώς η μάζα των τοίχων είναι σαφώς το κυρίαρχο στοιχείο. Σε αυτήν την περίπτωση η εντύπωση του εξωτερικού περιβάλλοντος δίνεται μόνο από τον τρόπο απόδοσης του τοπίου στην τοιχογραφία και όχι με την οπτική διαπερατότητα των αρχιτεκτονικών στοιχείων.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η αναλογία της μάζας και του κενού⁵⁶ είναι μία σχέση που συναντάται σε όλα τα δωμάτια με τοιχογραφίες, καθώς σχετίζεται ουσιαστικά με την επιλογή των σημείων τοποθέτησης των τελευταίων σε αυτά. Η επιλογή αυτή θα πρέπει να εξαρτάται από τα αισθητικά κριτήρια του ιδιοκτήτη, τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και κυρίως από την λειτουργία του διακοσμημένου χώρου. Όπως είδαμε, διαφορετική ήταν η αντιμετώπιση του τοιχογραφικού προγράμματος ως προς την αναλογία μάζας – κενού στην Δυτική Οικία και διαφορετική στην Ξεστή 3, όπου τοιχογραφούνταν ο χώρος του αδύτου, ο οποίος από την λειτουργία του επιβάλλεται να είναι σχετικά κλειστός και σκοτεινός.

Είναι, λοιπόν, εμφανές ότι η επιλογή του σημείου τοποθέτησης των τοιχογραφιών πρέπει να σχετίζεται άμεσα με τον σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων του κτιρίου και αναγκαίο θα ήταν να υπήρχε μία προσυνηννόηση μεταξύ του καλλιτέχνη και του αρχιτέκτονα⁵⁷. Το γεγονός ότι στους ίδιους τους δημιουργούς ο προσχεδιασμός αυτός ήταν αναγκαίος, ίσως αποτελεί την μεγαλύτερη ένδειξη της άρρηκτης σχέσης των τοιχογραφιών με την αρχιτεκτονικό χώρο, όπου αυτές εντάσσονται.

⁵⁶ Παλγίου C. 2000. 415-417.

⁵⁷ Παλγίου C. 2000. 433-434.

2. Ο εικονιζόμενος χώρος: μορφές, κίνηση, τοπία

Στην μελέτη των τοιχογραφιών, ο όρος «χώρος» χρησιμοποιείται επίσης και για να περιγράψει το εικονιζόμενο **τοπίο**. Η διαχείριση του τοπίου επηρεάζεται και επηρεάζει την μέθοδο απόδοσης του **βάθους** της διαδραματιζόμενης σκηνής, αναλόγως με τον σκοπό που έχει ο κάθε καλλιτέχνης και το θεματικό νόημα της κάθε τοιχογραφίας. Πολλές φορές το τοπίο αντικαθίσταται από ένα λευκό βάθος, πάνω στο οποίο απεικονίζεται η σκηνή (Αγόρια που πυγμαχούν και Αντιλόπες, στο δωμ. Β1, Ψαράδες στο δωμ.5 της Δυτικής Οικίας). Το τοπίο φαίνεται τελικά ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την κίνηση των απεικονιζόμενων μορφών, ανθρώπων και ζώων, πράγμα το οποίο μας οδηγεί στην συνεξέταση των τριών στοιχείων μεταξύ τους.

Οι μέθοδοι απόδοσης των μορφών και των τοπίων ποικίλλουν επίσης ανάλογα με το θέμα της σκηνής. Γνωστότερες είναι οι απεικονίσεις σε κατατομή και κατενώπιον, όπως θα έγινε αντιληπτό από τις περιγραφές των τοιχογραφιών. Στις θηραϊκές τοιχογραφίες συνήθως είναι η πολύπλευρη απεικόνιση των μορφών⁵⁸, δηλαδή **ο συνδυασμός της μετωπικότητας με την κατατομή**, προφανώς σύμφωνα με τα μινωικά και τα αιγυπτιακά πρότυπα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Ψαράς του βόρειου τοίχου στο δωμάτιο 5 της Δυτικής Οικίας, ο οποίος αποδίδεται κατενώπιον στον κορμό και σε κατατομή στο κεφάλι και στα κάτω άκρα. Η στάση του φαίνεται ότι υπαγορεύεται από την θέληση του καλλιτέχνη να αποδώσει την μορφή σε τρεις διαστάσεις και να διαχειριστεί την επίπεδη επιφάνεια έτσι ώστε να αποδοθεί όσο το δυνατόν καλύτερα η κίνηση⁵⁹.

Συχνή μέθοδος απεικόνισης είναι και **η επικάλυψη μερών** του σώματος, με σκοπό την δημιουργία της ψευδαίσθησης της κίνησης. Στο ζεύγος των αντιλοπών του δυτικού τοίχου του δωματίου Β1, τα κάτω άκρα των ζώων αλληλοκαλύπτονται, δίνοντας έτσι την οπτική που θα είχε κάποιος αν έβλεπε τα ζώα να κινούνται στην πραγματικότητα.

Ωστόσο, μεγαλύτερη εντύπωση έκανε ο τρόπος απόδοσης των διάφορων στοιχείων στην μικρογραφική ζωφόρο της Δυτικής Οικίας. Οι πόλεις και γενικότερα οι γεωγραφικοί τόποι που απεικονίζονται αποδίδονται **χαρτογραφικά**⁶⁰. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι παρακολουθεί τις διάφορες σκηνές είτε από ένα μακρινό σημείο είτε από ψηλά. Η επιλογή της χαρτογραφικής απόδοσης για την απεικόνιση

⁵⁸ Λινάρδου 2000. 76 ; Betancourt 2000. 360 ; Renfrew 2000. 150.

⁵⁹ Λινάρδου Υβ. 1992. 77-78.

⁶⁰ Betancourt 2000. 360 ; Laffineur R.1990. 248.

των γεωγραφικών τόπων υπαγορεύεται από την ανάγκη τόσο να διευθετηθεί η επίπεδη επιφάνεια όσο και να απεικονιστούν καλύτερα τα επιμέρους στοιχεία των τοπίων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πόλεις, καθώς στην απεικόνισή τους περιλαμβάνονται αρχιτεκτονικά στοιχεία, αλλά και μορφές ανθρώπων και ζώων. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία απεικονίζονται *προοπτικά*, καθώς έτσι αποδίδεται η χωροταξική οργάνωση του οικισμού, αφού με κάποιον άλλο τρόπο απόδοσης αυτό δεν θα ήταν δυνατό. Επιπλέον, η χαρτογραφική απόδοση είναι ιδανική για τον θεατή, καθώς μπορεί να δει προοπτικά όχι μόνο την οργάνωση της πόλης και τα τριπία αλλά και τον τρόπο που οι μορφές διατάσσονται σε αυτά.

Στην περίπτωση της « Τοιχογραφίας της Άνοιξης » η χαρτογραφική απόδοση συνδυάζεται με την απόδοση σε κατατομή του βραχώδους τοπίου⁶¹. Πρόκειται για την απεικόνιση ενός φυσικού τοπίου, το οποίο προσπαθεί να μιμηθεί τη φυσική θηραϊκή φύση. Οι εναλλαγές των χρωμάτων στους βράχους προσπαθούν να δώσουν την εντύπωση των τριών διαστάσεων, ενώ τα άνθη και τα φυτά απεικονίζονται εξ ολοκλήρου σε κατατομή. Σημαντική είναι η απεικόνιση ενός ζεύγους χελιδονιών, από τα οποία το ένα αποδίδεται σε τρία τέταρτα. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποτυπώσει την φυσική κίνηση του πουλιού ενώ πετάει. Μορφές που απεικονίζονται σε τρία τέταρτα είναι λίγες στις θηραϊκές τοιχογραφίες. Εκτός από το ζεύγος χελιδονιών που προαναφέρθηκε, σε τρία τέταρτα απεικονίζεται και το ένα από τα Αγόρια που πυγμαχούν. Η απόδοση του άνω κορμού του σε τρία τέταρτα με μία ελαφριά συστροφή δίνει την δυνατότητα να απεικονιστεί η μορφή σχεδόν φωτογραφικά, την στιγμή που προσπαθεί να χτυπήσει το άλλο αγόρι.

Πολλές από τις θηραϊκές τοιχογραφίες, όπως τα Αγόρια που πυγμαχούν και η « Τοιχογραφία της Άνοιξης » δίνουν την εντύπωση ότι *« αιχμαλωτίζουν » μια στιγμή*, ενώ άλλες εμπεριέχουν στο νόημά τους την *αφήγηση*⁶². Η Μικρογραφική ζωφόρος είναι ένα από τα ενδεικτικότερα παραδείγματα συνεχούς αφήγησης⁶³, ενώ πιθανόν αναφέρεται και σε κάποιο ιστορικό γεγονός. Άλλη σημαντική διάσταση αποτελεί και η έμμεση ένδειξη της *εποχής*⁶⁴, πιθανότατα άνοιξη ή καλοκαίρι. Το ενδιαφέρον εστιάζεται εξ ίσου σε σκηνές τοιχογραφιών που αποτελούν μέρος κάποιου *δρώμενου*. Χαρακτηριστικές είναι αυτές της Ξεστής 3 και της Οικίας των Γυναικών, όπου ο

⁶¹ Betancourt 2000. 360.

⁶² Renfrew 2000. 147.

⁶³ Ντούμας Χ. 1992. 47 ; Televantou C. 1990. "New light on the West House Wall-Paintings". *Thera and the Aegean World III, Proceedings of the 3rd International Scientific Congress, Santorini, Greece, September 1989*. Volume I. London: Thera Publications. 309-326.

⁶⁴ Renfrew C. 2000. 147 ; Morgan L. 1988. 145.

θεατής γίνεται μάρτυρας κάποιου δρώμενου σαν αυτό να εκτυλίσσονταν μπροστά του.

Όπως, λοιπόν, φαίνεται οι καλλιτέχνες είχαν πολλές διαφορετικές μεθόδους για να αποδώσουν τη συνάφεια της κίνησης, των μορφών και των τοπίων. Είναι επίσης, σαφές ότι αρέσκονταν στους πειραματισμούς και κυρίως στον συνδυασμό των μεθόδων αυτών. Σκόπευαν στην πιο φυσιοκρατική απεικόνιση των μορφών και των τοπίων και γνώριζαν ότι για να γίνει αυτό έπρεπε να αποδίδονται και οι τρεις διαστάσεις, ενώ προσπάθειες γίνονταν και για την δημιουργία αίσθησης του βάθους και κατ'έπекταση της κίνησης. Με τον συνδυασμό των μεθόδων πέτυχαν τον σκοπό τους και περιόρισαν τις τρεις διαστάσεις στην επίπεδη επιφάνεια. Από το σημείο αυτό τα εικαστικά κριτήρια θα είναι αυτά που θα κρίνουν τις λεπτομέρειες του έργου και θα το τελειοποιήσουν έτσι ώστε αυτό να εκτεθεί στα μάτια των θεατών.

3. Τα εικαστικά κριτήρια.

Σημαντικό ρόλο παίζουν, λοιπόν, οι διάφορες τεχνικές απεικόνισης των στοιχείων, δηλαδή τα **εικαστικά κριτήρια** της κάθε τοιχογραφίας, καθώς οι παράμετροι αυτές σχετίζονται με την τελική θέαση του έργου από το κοινό.

Ο καλλιτέχνης αφού επιλέξει σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας στο δωμάτιο και διαχειριστεί ανάλογα με τον αρχιτεκτονικό χώρο την επιφάνεια της τοιχογραφίας και αφού επιλέξει το θέμα και τις τεχνικές απόδοσης των μορφών και των τοπίων, θα κληθεί να εφαρμόσει ορισμένες εικαστικές τεχνικές. Οι επιλογές που θα κάνει εξαρτώνται άμεσα από το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας και από το νόημα που θέλει να αποδώσει.

Κυρίαρχη τάση στις θηραϊκές τοιχογραφίες είναι η **φυσιοκρατία** και ο **ρεαλισμός**⁶⁵. Ο θηραϊός καλλιτέχνης απεικονίζει τις μορφές ανθρώπων και ζώων προσπαθώντας να μιμηθεί την πραγματική τους κίνηση. Η προσπάθεια αυτή είναι εμφανής στην τοιχογραφία των γαλάζιων πιθήκων στο δωμάτιο Β6, όπου η κίνηση των ζώων φανερώνει ότι ο καλλιτέχνης τα είχε δει από κοντά. Απόλυτα φυσιοκρατική είναι και η κίνηση των Αντιλοπών στο δωμάτιο Β1 και των ζώων στην μικρογραφική ζωφόρο της Δυτικής Οικίας. Στις ανθρώπινες μορφές ο ρεαλισμός στην απόδοση των μερών του σώματος είναι εμφανής, όπως και η προσπάθεια απόδοσης της πραγματικής κίνησης του σώματος, ειδικά όταν αυτό στρίβει προς μια κατεύθυνση ή σκύβει έντονα. Υφίσταται, όμως, πρόβλημα στην απόδοση της

⁶⁵ Renfrew C. 2000. 150 : Immerwahr S. 1990. 41.

προοπτικής των μερών των σωμάτων, καθώς αυτά κινούνται. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο ώριμος άνδρας που αδειάζει το αγγείο στην Ξεστή 3, η γυναικεία μορφή που σκύβει έντονα στην Οικία των Γυναικών, αλλά και οι Πυγμαχοί και ο Ψαράς του βόρειου τοίχου. Σε ότι αφορά στα τοπία η προσπάθεια μίμησης του φυσικού θηραϊκού τοπίου και οι πειραματισμοί στις κινήσεις των ζώων είναι ενδεικτικοί στην Τοιχογραφία της Άνοιξης. Επιπλέον, αν δεχτούμε την άποψη κάποιων ερευνητών ότι οι πόλεις της μικρογραφικής ζωφόρου απεικονίζουν πραγματικές τοποθεσίες και συγκρίνουμε τα απεικονιζόμενα στοιχεία της αρχιτεκτονικής με τις αρχαιολογικές μαρτυρίες, με τις οποίες φαίνεται να αντιστοιχούν, γίνεται αντιληπτό ότι ο ρεαλισμός είχε παγιωθεί ως τάση στην θηραϊκή τοιχογράφηση.

Χαρακτηριστικές της τάσης αυτής είναι και ορισμένες τεχνικές που αποβλέπουν στη μίμηση δομικών στοιχείων, αλλά και αντικειμένων. Συχνή είναι η **απομίμηση αρχιτεκτονικών και δομικών στοιχείων**⁶⁶, όπως κρηπιδωμάτων, ξύλινων πλαισίων, κ.ά. και κυρίως ξύλινων δοκών, τα οποία απέδιδαν είτε με ώχρα είτε με εμπιέστες γραμμές. Παρατηρείται επίσης η **τεχνική της προβολής**⁶⁷, όπου μπορεί να προβληθούν ολόκληρα αντικείμενα σαν να ήταν αληθινά, όπως τα Αγγεία με τα κρίνα ή και ολόκληρες σκηνές, όπως υποστηρίζεται για την τοιχογράφηση της Οικίας των Γυναικών. Συναφής είναι και η **τεχνική της διαφάνειας**⁶⁸, όπου τονίζεται με χρώμα εξωτερικά η απόληξη δομικών στοιχείων στο μέρος που βρίσκονται. Η απομίμηση και η προβολή επιμέρους στοιχείων ή σκηνών λειτουργεί έτσι ώστε να δημιουργείται η εντύπωση στους θεατές ότι στον ίδιο χώρο με αυτούς βρίσκονται τα εικονιζόμενα αντικείμενα ή εκτυλίσσονται οι συγκεκριμένες δράσεις.

Η επιλογή της φυσιοκρατίας και του ρεαλισμού είναι ιδιαίτερος σημαντική, καθώς μας αφήνει περιθώρια να υποθέσουμε ότι οι σκηνές που απεικονίζονται αποτελούν σκηνές της πραγματικότητας. Για εμάς σήμερα οι εικόνες αυτές είναι πηγή πολλών πληροφοριών, αλλά για τον θηραίο θεατή ήταν η απεικόνιση σκηνών από την καθημερινότητά του, από σημαντικές στιγμές της ζωής του, αν θεωρήσουμε ότι κάποιες τοιχογραφίες, όπως το πρόγραμμα της Ξεστής 3, τα Αγόρια που πυγμαχούν και οι τοιχογραφίες στην Οικία των Γυναικών, απεικονίζουν σκηνές σχετικές με διαβατήρια έθιμα, αλλά και σημαντικές για τον τόπο του, αν αποδεχτούμε την ιστορική αφηγηματικότητα της μικρογραφικής ζωφόρου. Για αυτόν τον λόγο η

⁶⁶ Palyvou C. 2000. 425-429.

⁶⁷ Palyvou C. 2000. 429.

⁶⁸ Palyvou C. 2000. 430.

εντύπωση που θα δημιουργούνται σε αυτό το κοινό θα είχε ιδιαίτερο συναισθηματικό φορτίο και η απόδοση του νοήματος θα πρέπει να ήταν σαφής. Τα υπόλοιπα εικαστικά κριτήρια, όπως το περίγραμμα, το φως και το χρώμα συντείνουν στον τονισμό της εντύπωσης αυτής.

Το **περίγραμμα** των μορφών παίζει σημαντικό ρόλο στο πως ο θεατής θα αντιληφθεί την μορφή, πράγμα που εξαρτάται από το σημείο τοποθέτησής της τοιχογραφίας. Στην περίπτωση των Αντιλοπών η οπτική επαφή μεταξύ της τοιχογραφίας και του θεατή είναι άμεση και για αυτό θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι δεν ήταν αναγκαίο το περίγραμμα της μορφής να ήταν τόσο παχύ. Η επικάλυψη όμως των μορφών και η απεικόνισή τους σε λευκό βάθος και με λευκό σώμα απαιτούσε να διαχωριστούν οι δύο μορφές, έτσι ώστε να δίνεται η σωστή οπτική. Σε μεγάλες μορφές, κυρίως στις μεμονωμένες που το χρώμα του σώματος διαφέρει από το χρώμα του βάθους ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι το περίγραμμα πρέπει να είναι λεπτότερο, καθώς σε αντίθετη περίπτωση το μαύρο του περιγράμματος θα ήταν ιδιαίτερο έντονο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Ψαράδες. Αν οι Ψαράδες είχαν παχύτερο περίγραμμα, όπως των Αντιλοπών, η απόδοση του σώματος δεν θα ήταν ρέουσα⁶⁹ και η οπτική από μακριά θα ήταν διαφορετική. Ο θεατής θα πρόσεχε το μαύρο περίγραμμα περισσότερο και όχι το καστανοκόκκινο σώμα του Ψαρά. Επιπλέον, το περίγραμμα δεν προτιμάται στις μορφές μικρούς μεγέθους, όπως γίνεται φανερό από την μικρογραφική ζωφόρο. Οι μορφές έχουν περίγραμμα μόνο όταν αυτό είναι αναγκαίο για να ξεχωρίσει η μορφή από το βάθος, αλλά είναι ιδιαίτερα λεπτό. Από τα παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι το πάχος του περιγράμματος σχετίζεται άμεσα με την προοπτική των μερών του σώματος των μορφών, την απόδοση της κίνησής τους, το σημείο τοποθέτησής τους μέσα στην σκηνή, καθώς και από το χρώμα του βάθους.

Σημαντικό ρόλο σε μια τοιχογραφία παίζει το **χρώμα**⁷⁰, το οποίο αποτελεί βασικό κριτήριο για την απόδοση του βάθους, των τοπίων και των μορφών. Συχνά, το βάθος των θηραϊκών τοιχογραφιών είναι λευκό, ενώ άλλες φορές διαμορφώνεται από ένα τοπίο. Στην απεικόνιση των τοπίων το χρώμα, εκτός της βοήθειας που προσφέρει στον εντυπωσιασμό και στον ρεαλιστικό χαρακτήρα της απεικόνισης, αποτελεί μέσο απόδοσης των τριών διαστάσεων και του συνδυασμού «χαρτογραφική απόδοση – κατατομή», όπως έχει ήδη αναφερθεί στην Τοιχογραφία της Άνοιξης. Επίσης, ο ρόλος του χρώματος στις απεικονίσεις των μορφών είναι αδιαμφισβήτητος, καθώς το χρώμα είναι αυτό που ουσιαστικά δίνει τα επιμέρους χαρακτηριστικά

⁶⁹ Λινάρδου Υβ. 1992. 77.

⁷⁰ Παλγίου C. 2000. 431-432.

στοιχεία στην μορφή και την κάνει να ξεχωρίζει από το βάθος. Γνωστή, είναι και η αιγαιακή σύμβαση απόδοσης του γυναικείου σώματος με λευκό χρώμα και του ανδρικού με καστανοκόκκινο. Επιπλέον, το χρώμα δημιουργεί την κάτω και την άνω ζώνη και καλύπτει τις υπόλοιπες μη τοιχογραφημένες επιφάνειες της θηραϊκής οικίας, ενώ άλλες φορές τονίζει ορισμένα δομικά στοιχεία.

Σημαντικό ως προς την οπτική του θεατή με την τοιχογραφία είναι και το φως⁷¹, το οποίο στα περισσότερα τοιχογραφημένα κτίρια του Ακρωτηρίου είναι ελεγχόμενο. Η ποσότητα του φωτισμού που δέχεται μια τοιχογραφία σχετίζεται άμεσα με το σημείο τοποθέτησης της και την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του δωματίου, όπου αυτή εντάσσεται. Διαφορετική θα ήταν η οπτική που θα δημιουργούνταν στο δωμάτιο 5 της Δυτικής Οικίας όταν τα παράθυρα θα ήταν κλειστά από όταν θα ήταν ανοιχτά και διαφορετική οπτική θα είχε σε σύγκριση με την Οικία των Γυναικών, που διέθετε μόνο δύο μικρά παράθυρα.

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι τα εικαστικά κριτήρια και παράγοντες όπως το φως, λειτουργούν ουσιαστικά για την τελείωση του έργου ενώπιον του θεατή. Ο καλλιτέχνης φαίνεται να είναι γνώστης του ρόλου αυτών των παραγόντων και επιλέγει τις εικαστικές του τεχνικές ανάλογα με τον τρόπο που θέλει να αποδώσει την τοιχογραφία του. Ο τελικός κριτής του έργου του θα είναι ο θεατής.

4. Τα άτομα, το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο γύρω από μια τοιχογραφία

Δεν πρέπει να παραλειφθεί ο ρόλος των ατόμων που ασχολούνται με οποιοδήποτε τρόπο με την δημιουργία των τοιχογραφιών, καθώς και του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου που επηρεάζουν την διαμόρφωση τους, αφού έτσι δια φωτίζονται πλευρές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και της κοινωνικής ζωής του οικισμού. Ειδικότερα, οι επιρροές αυτές παίζουν σημαντικό ρόλο στην τελική θέαση του έργου, αλλά και των τεχνικών που επιλέγονται από τον καλλιτέχνη για την απόδοση των διάφορων στοιχείων.

Τα άτομα που σχετίζονται με τις τοιχογραφίες είναι ο θεατής, ο καλλιτέχνης και ο ιδιοκτήτης του κτιρίου, που ίσως ευθύνεται για την παραγγελία της τοιχογράφησης. Η σχέση της τοιχογραφίας με τον θεατή ίσως σχετίζεται με πιο σαφή τρόπο με τα ζητήματα του «χώρου» και κυρίως με τον αρχιτεκτονικό χώρο. Σε σχέση με μια τοιχογραφία ο θεατής τίθεται συνήθως *είτε σε θέση παρατηρητή είτε*

⁷¹ Palyvou C. 2000, 432.

*συμμετέχει κατά κάποιο τρόπο στην απεικονιζόμενη δράση*⁷². Η θέση του αυτή εξαρτάται κυρίως από το πώς έχει οργανωθεί η τοιχογραφία στον αρχιτεκτονικό χώρο. Σε τοιχογραφίες, όπως η «Τοιχογραφία της Άνοιξης» που εκτείνεται σε όλους τους τοίχους του δωματίου και σε όλη την έκταση της επιφάνειάς τους ο θεατής περιτριγυρίζεται από την απεικονιζόμενη σκηνή και αισθάνεται ότι βρίσκεται πραγματικά σε ένα παρόμοιο φυσικό τοπίο. Το ίδιο αποτέλεσμα έχει και η τοιχογράφηση της Οικίας των Γυναικών, όπου ο θεατής νιώθει ότι οι σκηνές αυτές λαμβάνουν χώρα μπροστά του, συμμετέχοντας έτσι στο δρώμενο. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ότι οι τοιχογραφίες εκτείνονται σε όλη την επιφάνεια των τοίχων, αλλά και στο μέγεθος των μορφών που συνήθως ισούται με τα δύο τρίτα του φυσικού ανθρώπινου μεγέθους. Έτσι, η οπτική μεταξύ των μορφών και του θεατή είναι άμεση. Επιπλέον, στοιχεία όπως ο ρεαλισμός των μορφών και των τοπίων και το θεματολόγιο των σκηνών, που είναι γνωστό στο θηραίο θεατή, κάνουν πιο έντονη την συμμετοχή του. Σε τοιχογραφίες, όπως η Μικρογραφική ζωφόρος, ο θεατής τίθεται σε θέση παρατηρητή, καθώς οι μορφές και τα τοπία αποδίδονται με τέτοιο τρόπο από τον καλλιτέχνη, ώστε ο πρώτος έχει την αίσθηση ότι παρακολουθεί τα γεγονότα από κάποιο μακρύτερο ή ψηλότερο σημείο.

Ωστόσο, η σχέση του κοινού με την τοιχογραφία διαμορφώνεται και από την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη ή των καλλιτεχνών, ακόμα και στα πλαίσια *καλλιτεχνικών εργαστηρίων* που δρούσαν εντός και εκτός των ορίων της Θήρας, με μορφοποιημένα πρότυπα ως προς την διαχείριση του αρχιτεκτονικού χώρου και τις διάφορες μεθόδους απόδοσης των στοιχείων⁷³. Το πρόσωπο ή η ομάδα αυτή είναι που συμμετέχει στην επιλογή του σημείου τοποθέτησης της τοιχογραφίας, σκοπεύοντας προφανώς στον καλύτερο φωτισμό της και στην καλύτερη οπτική επαφή με τον θεατή, ανάλογα με την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του δωματίου. Προφανές είναι ότι καθορίζει τον τρόπο διαχείρισης της διακοσμνητικής επιφάνειας και τις τεχνικές απόδοσεις των μορφών και των τοπίων, ανάλογα με το θέμα που θέλει να απεικονίσει. Ωστόσο δεν είναι σαφές ποιός είναι ο ρόλος του/τους στην επιλογή του θέματος. Αν υποθέσουμε ότι οι τοιχογραφημένοι χώροι αποτελούν μέρη ιδιοκτησίας κάποιων προσώπων, που προφανώς ανήκουν σε κάποια ανώτερη κοινωνικά τάξη⁷⁴, λογικό θα ήταν οι ίδιοι να επιλέγουν το θέμα των τοιχογραφιών ή έστω την γενικότερη ιδέα, στην περίπτωση των *τοιχογραφικών προγραμμάτων*. Δεν μπορεί να γίνει γνωστό σε εμάς αν ο «*παραγγελιοδότης*» της τοιχογραφίας είναι ένα

⁷² Renfrew C. 2000. 139-140.

⁷³ Τελεβάντου Χ. 1994. 375-378.

⁷⁴ Renfrew C. 2000. 144.

πρόσωπο που θέλει να διακοσμήσει την οικία του με σκοπό την κοινωνική του προβολή ή μια ομάδα ανθρώπων που έπαιρνε τις αποφάσεις τοιχογράφησης των δημοσίων κτιρίων. Σαφέστατα, αυτό εξαρτάται και από την ίδια την φύση του κτιρίου, αν δηλαδή είναι ιδιωτικό ή δημόσιο κτίριο, κάτι που σε πολλές περιπτώσεις, σε ότι αφορά το Ακρωτήριο, δεν έχει διασαφηνιστεί ακόμα.

Ο θηραϊός καλλιτέχνης φαίνεται ότι είχε ιδιαίτερη ελευθερία ως προς το σχέδιο και τις μεθόδους απεικόνισης, καθώς οι τοιχογραφίες που έχουν ως τώρα μελετηθεί καταδεικνύουν πολλές προσπάθειες στο να εξελιχθεί η τοιχογραφική τέχνη με διάφορους συνδυασμούς των μεθόδων που χρησιμοποιούνταν από τους περισσότερες καλλιτέχνες και αποτελούσαν κατά κάποιο τρόπο σταθερές μεθόδους τοιχογράφησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που έχουμε ήδη συναντήσει είναι ο συνδυασμός της απόδοσης των τοπίων σε κατατομή και χαρτογραφικά. Οι δύο αυτές μέθοδοι συναντώνται τόσο μεμονωμένα όσο και σε συνδυασμό, όπως είδαμε στην περίπτωση της «Τοιχογραφίας της Άνοιξης». Ίσως, οι προσπάθειες των καλλιτεχνών να καινοτομήσουν οφείλεται και στην οργάνωση τους σε εργαστήρια, αφού μεταξύ τους θα υπήρχε αρκετός ανταγωνισμός⁷⁵.

Ισχυρή επιροή στις επιλογές του καλλιτέχνη θα πρέπει να ήταν και η ευρύτερη *αιγαιακή παράδοση* στην τέχνη της τοιχογραφίας, αλλά και ο ιδιαίτερος *κυκλαδικός χαρακτήρας* που θα είχε αναπτυχθεί. Θεωρείται ότι τα κυκλαδικά χαρακτηριστικά⁷⁶ των τοιχογραφιών ανάμεσα σε άλλα είναι η ευρύτητα του χώρου, η λεπτομέρεια και η ισορροπία στο περίγραμμα, η χρήση του λευκού βάθους και η χρήση διακοσμητικών στοιχείων στην απεικόνιση μιας σκηνής. Είναι επίσης σαφές ότι η θηραϊκή τοιχογράφηση επηρεάζεται από την μινωϊκή, ενώ συναντώνται και στοιχεία από τον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου.

Η αναφορά σε όλα αυτά τα στοιχεία μας οδηγεί τελικά στο συμπέρασμα ότι η διαχείριση του χώρου από τους καλλιτέχνες της εποχής είτε πρόκειται για τον αρχιτεκτονικό είτε για τον εικαστικό χώρο είτε για την επιλογή των υπολοίπων παραγόντων που βοηθούν στην τελική διαμόρφωσή του είναι απόρροια πολλών επιροών που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία και καθόριζαν την μορφή του τελικού αποτελέσματος. Κάποια από αυτά τα στοιχεία ίσως είχαν γραφτεί στην συνείδηση των καλλιτεχνών και είχαν γίνει με τα χρόνια παράδοση και κάποια άλλα ίσως ήταν ασυνείδητες ενέργειες τους, που απλώς τους έδιναν την δύναμη και τον τρόπο να εκφράσουν την προσωπική και πολιτισμική τους ταυτότητα μέσα από την τέχνη της τοιχογράφησης. Για εμάς, όμως, σήμερα μοιάζει αναγκαίο

⁷⁵ Betancourt P. 2000, 362.

⁷⁶ Renfrew C. 2000, 152-155.

να προσπαθούμε να «διαβάσουμε» μέσα από τα έργα αυτά όλες αυτές τις ενέργειες, τόσο για την Θήρα όσο και για τον υπόλοιπο Αιγαιακό κόσμο, με σκοπό να αντιληφθούμε αν η τέχνη της τοιχογραφίας ήταν μία κοινή γλώσσα επικοινωνίας και κατά πόσο η κάθε πολιτισμική ενότητα εισήγαγε το ιδιαίτερο τοπικό της στοιχείο σε αυτή, κυρίως σε ότι αφορά σε ζητήματα διαχείρισης του χώρου, έτσι όπως τον ορίσαμε παραπάνω και με όλους τους παράγοντες που θεωρήσαμε σημαντικούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 : ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Βάσει των παρατηρήσεων που έγιναν στο προηγούμενο κεφάλαιο σε ότι αφορά τις έννοιες του χώρου, όπως προέκυψαν από την μελέτη των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου της Θήρας, θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε μία μέθοδο μελέτης των τοιχογραφιών. Η μεθοδολογία αυτή θα παρουσιαστεί αρχικά σε πίνακες, σε μια προσπάθεια συγκέντρωσης των ιδιαίτερων στοιχείων μελέτης, μερικά από τα οποία στην συνέχεια θα διευκρινιστούν περαιτέρω.

I. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
1. Σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας
2. Διαχείριση διακοσμημένης επιφάνειας
A. Τριμερής διαχωρισμός
B. Απουσία ή ελαχιστοποίηση της κάτω ζώνης
Γ. Όρια διακοσμημένης επιφάνειας
3. Αναλογία μάζας - κενού
A. Μάζα > κενό
B. Μάζα < κενό

II. ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ : ΤΟΠΙΟ-ΜΟΡΦΗ-ΚΙΝΗΣΗ
1. Βάθος
2. Απεικόνιση μορφής
A. Κατενώπιον
B. Κατατομή
Γ. Συνδυασμός κατενώπιον και κατατομής
Δ. Μορφή σε $\frac{3}{4}$
E. Επικάλυψη μερών του σώματος
3. Απεικόνιση τοπίων
A. Χαρτογραφική απόδοση
B. Βαθμιδωτή προοπτική
4. Έννοια του χρόνου
A. Αιχμαλωσία στιγμής
B. Αφήγηση



Γ. Ένδειξη της εποχής

III. ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ

1. Φυσιοκρατία

A. Μίμηση αρχιτεκτονικών και δομικών στοιχείων
--

B. Τεχνική προβολής

Γ. Τεχνική διαφάνειας

5. Ρεαλισμός

6. Περίγραμμα

7. Χρώμα

8. Φως

IV. ΑΤΟΜΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Θεατής

A. Παρατηρητής

B. Συμμετέχων

2. Καλλιτέχνης-ες

3. Πολιτισμικές επιρροές

Η μελέτη του αρχιτεκτονικού χώρου στον οποίο εντάσσεται η κάθε τοιχογραφία περιορίζεται στην ανάλυση των προαναφερθέντων ενοτήτων (I-III), λαμβάνοντας, ωστόσο, πάντα υπόψη τον γενικότερο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του δωματίου και του κτιρίου, ειδικά στην περίπτωση που αναφερόμαστε σε τοιχογραφικά προγράμματα που επεκτείνονται πέρα του ενός δωματίου ή του ενός ορόφου. Στην συγκεκριμένη ανάλυση δεν θα αχοληθούμε με την λειτουργία των δωματίων και των κτιρίων, καθώς κρίνουμε ότι η διερεύνηση του θέματος αυτού αποτελεί αντικείμενο διαφορετικής μελέτης.

Σε ότι αφορά τα στοιχεία που θα μελετηθούν στα πλαίσια του εικονιζόμενου χώρου – τοπίου, αξίζει να σχολιαστεί περαιτέρω το στοιχείο του βάθους. Το παράδειγμα των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου, με την χρήση μονόχρωμου λευκού βάθους σε κάποιες από αυτές, και τον χαρακτηρισμό του ως ιδιαίτερο κυκλαδικό στοιχείο τοιχογράφησης, μας οδήγησε στο να το εντάξουμε στην μεθοδολογία αυτή, με σκοπό να διερευνηθεί κατά πόσο τα μονόχρωμα βάθη χρησιμοποιούνται γενικότερα στις αιγαιακές τοιχογραφίες και ποιές αποχρώσεις προτιμούνται.

Επιπλέον, θεωρούμε ότι η ένταξη της έννοιας του χρόνου στην ανάλυση του εικονιζόμενου τοπίου δικαιολογείται καθώς φαίνεται ότι υπάρχει σαφής σχέση μεταξύ αυτής και των μεθόδων απόδοσης των μορφών και των τοπίων. Παρατηρούμε ότι οι περισσότερες τοιχογραφίες αποτυπώνουν την αιχμαλωσία μιας στιγμής από την απεικονιζόμενη δράση. Στο μοναδικό παράδειγμα συνεχούς αφήγησης που έχουμε, στην Μικρογραφική Ζωφόρο, δημιουργείται η αίσθηση ότι ο χρόνος είναι αναπόσπαστος και ότι υπάρχει μία ροή στην ακολουθία των σκηνών.

Σε ότι αφορά τα εικαστικά κριτήρια αξίζει να διευκρινιστεί ότι ως προς τις μορφές η φυσιοκρατία σχετίζεται περισσότερο με την απόδοση των πραγματικών κινήσεων τους και ο ρεαλισμός με την προσπάθεια απεικόνισής τους όπως αυτές είναι στην πραγματικότητα. Ως προς το τοπίο, η φυσιοκρατία και ο ρεαλισμός είναι δύο έννοιες, οι οποίες φαίνεται να έχουν το ίδιο νόημα. Αφορούν την προσπάθεια των καλλιτεχνών να απεικονίσουν το τοπίο, όπως αυτό είναι στην πραγματικότητα και για αυτό το λόγο στην παρούσα εργασία θα προτιμάται ο όρος «φυσιοκρατία». Το περίγραμμα, το φως και το χρώμα θα συσχετίζονται συχνά με το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας, βάσει της αλληλεξάρτησης που αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Τέλος, ως προς το ζήτημα του καλλιτέχνη ή των καλλιτεχνών δεν θα αναφερθούμε ούτε σε ζητήματα ύπαρξης ή μη εργαστηρίων ούτε θα διερευνηθεί η θέση των ατόμων αυτών ως προς την επιλογή του θεματολογίου και του σημείου τοποθέτησης των τοιχογραφιών, καθώς κρίνουμε ότι τα θέματα αυτά αποτελούν αντικείμενα διαφορετικής μελέτης. Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν μόνο οι εικαστικές επιλογές του καλλιτέχνη, όπως αναλύθηκαν παραπάνω. Επιπλέον, οι πολιτισμικές επιρροές θα περιοριστούν στις κοινές ή παρόμοιες μεθόδους απεικόνισης των μορφών και των τοπίων και στα εικαστικά κριτήρια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 :

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΑΙΓΑΙΑΚΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Βασιζόμενοι στα στοιχεία της μεθοδολογίας που ήδη αναπτύχθηκαν θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε συγκριτικά επιλεγμένες τοιχογραφίες των τριών αιγαιακών πολιτισμών. Σκοπός μας, αρχικά, είναι να συγκρίνουμε τις επιλογές των καλλιτεχνών και να διερευνήσουμε, εν τέλει, κατά πόσο αυτές σχετίζονταν με συγκεκριμένες απεικονίσεις μορφών, τοπίων και δράσεων.

Για τους σκοπούς αυτούς επιλέχθηκαν ορισμένες τοιχογραφίες και από τους τρεις πολιτισμούς. Αναγκαία για την καλύτερη εξαγωγή των συμπερασμάτων κρίθηκε η ομαδοποίηση τους. Αρχικά διαχωρίστηκαν οι μικρογραφικές τοιχογραφίες, εξαιτίας της ιδιαίτερης τεχνοτροπίας τους (ομάδα Γ). Στη συνέχεια, οι υπόλοιπες διαχωρίστηκαν σε δύο ομάδες βάσει της πολυμορφίας της απεικονιζόμενης δράσης, δηλαδή σε τοιχογραφίες όπου η δράση τελείται από πολλές μορφές (ομάδα Α) και σε αυτές όπου η δράση τελείται από μία ή μέχρι τρεις μορφές (ομάδα Β).

Ως χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της πρώτης ομάδας εξετάζονται οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3, η τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη από το ανάκτορο της Κνωσού και το Κυνήγι Αγριογούρουνου από την Τίρυνθα. Για την δεύτερη ομάδα εξετάζονται οι τοιχογραφίες των Ψαράδων και της « Ιέρειας » από την Δυτική Οικία, ο πίνακας των Ταυροκαθασιών από το ανάκτορο της Κνωσού και ο Λυρωδός από το ανάκτορο της Πύλου. Για την τρίτη ομάδα, χαρακτηριστικότερα παραδείγματα κρίθηκαν η Μικρογραφική Ζωφόρος από την Δυτική Οικία και η τοιχογραφία του Ιερού από το ανάκτορο της Κνωσού, ενώ δεν υπάρχει αντίστοιχο παράδειγμα μικρογραφικής τοιχογραφίας από τον Μυκηναϊκό πολιτισμό.

Βασικό στοιχείο για την επιλογή των τοιχογραφιών αυτών είναι και η κατάσταση της διατήρησής τους. Χαρακτηριστική για αυτό τον λόγο είναι η προτίμηση των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου Θήρας για τον Κυκλαδικό πολιτισμό και των τοιχογραφιών του ανακτόρου της Κνωσού για τον Μινωϊκό πολιτισμό.

A. Τοιχογραφίες όπου η δράση τελείται από πολλές μορφές.**I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Ξεστή 3 (Ακρωτήρι Θήρας)**

Όπως έχει ήδη αναφερθεί κατά την περιγραφή τους (βλ.σελ.10, εικ.3-14) οι τοιχογραφίες στην Ξεστή 3 καταλαμβάνουν τον δυτικό, βόρειο και ανατολικό τοίχο του ισογείου και του ορόφου του δωματίου 3. Τόσο οι τοιχογραφίες του ισογείου όσο και αυτές του ορόφου τοποθετήθηκαν έτσι ώστε να βρίσκονται στο ύψος των ματιών του θεατή, με αποτέλεσμα η οπτική επαφή μεταξύ θεατή και τοιχογραφίας να είναι άμεση.

Σε ό,τι αφορά την διαχείριση της διακοσμημένης επιφάνειας συναντάται ο τριμερής διαχωρισμός της σε κάτω, κύρια και άνω ζώνη. Η κάτω ζώνη αποτελείται από ορθομαρμάρωση και η άνω ζώνη από ταινία ή σύστημα ταινιών, που ακολουθούνται από πλατύτερη μονόχρωμη ταινία (π.χ. βόρειος τοίχος ισογείου και ανατολικός τοίχος ορόφου αντίστοιχα). Επιπλέον, φαίνεται ότι τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που παρεμβάλλονται, όπως τα παράθυρα, δεν επηρεάζουν καθόλου την οργάνωση της σύνθεσης και δεν οριοθετούν την επιφάνεια που διακοσμείται (π.χ. βόρειος τοίχος ισογείου και ορόφου).

Κυρίαρχο στοιχείο κρίνεται η μάζα του τοίχου. Προς το εξωτερικό περιβάλλον υπάρχουν μόνο δύο ανοίγματα πρόκειται για τα παράθυρα των βόρειων τοίχων του ισογείου και του ορόφου. Προς τον εσωτερικό χώρο, το σύστημα των πολύθυρων εξασφαλίζει, εκτός από ελεγχόμενη πρόσβαση⁷⁷, ελεγχόμενο φωτισμό και οπτική. Η αρχιτεκτονική αυτή διαμόρφωση του χώρου δεν επιτρέπει τον άπλετο φωτισμό των τοιχογραφιών.

Παρατηρώντας τις τοιχογραφίες της Ξεστής 3, αντιλαμβανόμαστε αμέσως ότι κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσης είναι το λευκό βάθος. Το βάθος είναι είτε κενό είτε συμπληρώνεται με διακοσμητικά στοιχεία που συμπληρώνουν την απεικόνιση του φυσικού τοπίου, τα οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι άνθη κρίκων.

Ως προς την απεικόνιση των μορφών παρατηρούμε ότι αυτές αποδίδονται κατενώπιον (6 μορφές), σε κατατομή (11 μορφές) και σε συνδυασμό τους (3 μορφές). Είναι σαφής η προτίμηση της απόδοσης των μορφών σε κατατομή. Η επιλογή αυτή ίσως σχετίζεται με την θέση του θεατή, ο οποίος παρατηρεί από ένα μακρινό σημείο

⁷⁷ Η έκφραση «ελεγχόμενη πρόσβαση» χρησιμοποιείται με την αρχιτεκτονική χροιά της, δηλαδή με την επιλογή που παρέχει ο αρχιτέκτονας ώστε να κλείνουν ή να ανοίγουν οι θύρες και τα παράθυρα ανάλογα με την βούληση του χρήστη. Δεν χρησιμοποιείται με την έννοια του κοινωνικού αποκλεισμού μιας ομάδας από την πρόσβαση του στο συγκεκριμένο χώρο. Το ζήτημα αυτό δεν απασχολεί την παρούσα εργασία.

την δράση. Ο συνδυασμός της κατενώπιον και σε κατατομή απόδοσης προτιμάται μόνο στις μορφές των οποίων η κίνηση απαιτεί απόδοση προοπτικής των μερών του σώματος (άνδρας που κρατά μανδύα, γυναίκα που κρατά περιδέραιο, Θεά). Επίσης, σε ορισμένες μορφές (ανδρικές μορφές) παρατηρείται και η επικάλυψη των μερών του σώματος, κυρίως των άνω και κάτω άκρων.

Το τοπίο απεικονίζεται με χαρτογραφική απόδοση, καθώς τα στοιχεία παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να νομίζει κανείς ότι παρατηρεί από κάποιο μακρινό ή υψηλότερο σημείο.

Η έννοια του χρόνου υποδηλώνεται επίσης. Οι μορφές απεικονίζονται σε μια στιγμή της κινήσής τους και ταυτόχρονα μοιάζουν να συμμετέχουν σε μια κοινή δράση. Η εντύπωση της ταυτόχρονης πράξης των μορφών γεννάται από την ομοιομορφία του τοπίου στις περισσότερες σκηνές, την απουσία διαχωριστικών ανάμεσα στις σκηνές, την κίνηση των μορφών προς την ίδια κατεύθυνση (προς τον ανατολικό τοίχο – το ιερό – στο ισόγειο και προς την κεντρική μορφή στον όροφο), το παρόμοιο ή ίδιο μέγεθος των μορφών και την «συνομιλία» τους μέσω των κινήσεών τους. Επίσης, σαφής είναι η ένδειξη της εποχής στις αρχές της άνοιξης, που μαρτυράται από την συλλογή των κρόκων.

Ως προς τα εικαστικά κριτήρια, έκδηλη είναι η φυσιοκρατία στην απεικόνιση του τοπίου και ο ρεαλισμός στην απεικόνιση των μορφών. Μοναδικό πρόβλημα είναι η απόδοση της προοπτικής τόσο των τοπίων όσο και των μορφών. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι εμφανές είναι και το υπερφυσικό – συμβολικό στοιχείο στην σύνθεση με την απεικόνιση του γρύπα, πίσω από την λεγόμενη «θεά».

Οι ανδρικές μορφές αποδίδονται με λεπτό περίγραμμα, χρώματος λίγο σκουρότερο των καστανοκόκκινων σωμάτων τους. Οι γυναικείες μορφές, όμως, αποδίδονται με λεπτό μαύρο περίγραμμα, καθώς αυτό διαχωρίζει καλύτερα τα λευκά μέρη των σωμάτων τους από το λευκό βάθος. Τα χρώματα που προτιμούνται, εκτός του λευκού και του μαύρου, είναι το κίτρινο, το καφέ, το μπλέ και το καστανοκόκκινο σε διάφορες αποχρώσεις. Η χρωματική παλέτα του καλλιτέχνη «ζωντανεύει» περισσότερο στα ενδύματα και στην κόσμηση των γυναικείων μορφών, συνδυάζοντας με πολλούς τρόπους τα χρώματα μεταξύ τους. Για την απόδοση των βράχων, όμως, προτιμούνται το κίτρινο, το γκρί και το πορτοκαλί σε διάφορες αποχρώσεις. Η σύνθεση αυτή των χρωμάτων φαίνεται τυπική για την απεικόνιση των βράχων, καθώς απαντάται και στην Τοιχογραφία της Άνοιξης. Η ποικιλία στην χρήση των χρωμάτων βοηθά τόσο στην απόδοση της φυσιοκρατίας όσο και στο να δοθεί ένα αισθητικά ευχάριστο οπτικό αποτέλεσμα.

Τέλος, σημαντική είναι η θέση του θεατή, ο οποίος τίθεται σε θέση παρατηρητή, καθώς εξαιτίας των μεθόδων απεικόνισης των μορφών και των τοπίων που επιλέγονται φαίνεται ότι η δράση παρακολουθείται από κάποιο μακρινό ή υψηλότερο σημείο. Ταυτόχρονα, όμως, η επέκταση της σύνθεσης στους τρεις τοίχους του δωματίου, τόσο στο ισόγειο όσο και στον όροφο, και η άμεση οπτική επαφή που έχει ο θεατής με τις μορφές, του επιτρέπει να συμμετέχει στην δράση.

II. Μινωϊκός πολιτισμός : Κροκοσυλλέκτης (ανάκτορο της Κνωσού) .

1. Περιγραφή της τοιχογραφίας⁷⁸ (εικ.33)

Βρέθηκε σε δάπεδο δωματίου στην περιοχή του Παλαιού Φρουρίου, στο βόρειο τμήμα του ανακτόρου (εικ.32). Πρόκειται για την απεικόνιση ενός πιθήκου να συλλέγει κρόκους σε ένα φυσικό τοπίο, που αποτελείται από βράχους και άνθη κρόκων. Ο Evans είχε αρχικά αποκαταστήσει την μορφή ενός νεαρού πρίγκηπα αντί αυτής του πιθήκου. Είναι πιθανό η τοιχογραφία να εκτείνονταν περισσότερο από ότι νομίζουμε και να περιελάμβανε ακόμα έναν ή δύο πιθήκους⁷⁹.

Ο Evans είχε χρονολογήσει την τοιχογραφία στην MM II, βασιζόμενος στο εικονιστικό θέμα των ανθών των κρόκων, όμως υστερότερες μελέτες την χρονολόγησαν γύρω στη YM IA.

2. Μελέτη της τοιχογραφίας

Ο προσδιορισμός της θέσης της τοιχογραφίας στο δωμάτιο όπου βρέθηκε δεν είναι δυνατός. Αν υποθέσουμε ότι υπήρχαν και άλλες μορφές στη σύνθεση, η τοιχογραφία θα καταλάμβανε μεγάλη επιφάνεια και άρα πρέπει να την τοποθετήσουμε στον βόρειο ή στον ανατολικό τοίχο του δωματίου, καθώς από την κάτοψη του δωματίου φαίνεται ότι στον νότιο και στον δυτικό τοίχο υπήρχαν θύρες. Επίσης, δεν γνωρίζουμε την οργάνωση της διακοσμημένης επιφάνειας, καθώς φαίνεται ότι σώθηκαν σπαράγματα μόνο από την κύρια ζώνη της τοιχογραφίας.

Η ύπαρξη δύο θυρών στα νότια και δυτικά του δωματίου σε συνδυασμό με τους συμπαγείς τοίχους στα βόρεια και ανατολικά θα πρέπει να έδινε την εντύπωση μιας ισορροπίας σε ό,τι αφορά την αναλογία μάζας – κενού. Η σχέση αυτή

⁷⁸ Immerwahr S. 1990. 41-42 ; Hood S. 1993. 58-60.

⁷⁹ Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας η συγκεκριμένη τοιχογραφία θα ενταχθεί σε αυτήν την ομάδα, καθώς δεν γνωρίζουμε τον ακριβή αριθμό των μορφών που απεικονίζονταν σε αυτήν.

εξαρτάται βέβαια και από ύψος τοποθέτησης της τοιχογραφίας στον τοίχο και τον φωτισμό του. Δυστυχώς, όμως, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τα στοιχεία αυτά, έτσι ώστε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω παρατηρήσεις.

Το βάθος της σκηνής είναι κόκκινο, ενώ ταυτόχρονα οι βράχοι και τα άνθη αποδίδονται κάτω και πάνω από την μορφή. Χρησιμοποιείται έτσι η χαρτογραφική απόδοση του τοπίου, αφού ο θεατής νομίζει ότι βλέπει το τοπίο από κάποιο μακρινό και υψηλότερο σημείο ταυτόχρονα. Οι βράχοι τονίζονται με ένα παχύ λευκό περίγραμμα. Ίσως με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης ήθελε να τονίσει ότι το τοπίο (βράχοι και άνθη) προηγείται στην προοπτική από τον ορίζοντα (κόκκινο βάθος).

Αποδίδοντας την μορφή σε κατατομή και τοποθετώντας την πάνω από τους βράχους, αλλά χωρίς να πατά σε αυτούς, δίνει την εντύπωση στον θεατή ότι την παρατηρεί καθώς αυτή κινείται, ίσως με εξαιρετική ταχύτητα. Είναι γνωστό ότι όταν παρατηρούμε μια μορφή που κινείται γρήγορα από ένα μακρινό σημείο, μας δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι δεν πατά στο έδαφος.

Παρόλη την προσπάθεια απόδοσης της κίνησης, η σκηνή αυτή δίνει την εντύπωση ότι αιχμαλωτίζει μια στιγμή. Όπως και στις τοιχογραφίες της Ξεστής 3, δίνεται η ένδειξη της εποχής στις αρχές της άνοιξης με την συλλογή των κρόκων.

Εικαστικά, το εικονιστικό θέμα των κρόκων κρίνεται ως φυσιοκρατικό και ρεαλιστικό στοιχείο, χωρίς όμως να μπορεί να υποστηρίξει κανείς το ίδιο για το σύνολο της τοιχογραφίας⁸⁰. Το κόκκινο βάθος είναι διακοσμητικό, το μπλέ χρώμα αντικαθιστά συμβατικά το γκρι χρώμα των πραγματικών πιθήκων, ο πίθηκος φέρει ανθρώπινη κόσμηση και το παχύ λευκό περίγραμμα που τονίζει τους βράχους και τα άνθη των κρόκων δεν ανταποκρίνεται στην εικόνα ενός πραγματικού περιβάλλοντος.

Η μορφή του Κροκοσυλλέκτη ορίζεται από ένα εξαιρετικά λεπτό μαύρο περίγραμμα. Τα χρώματα που κυριαρχούν στην σύνθεση είναι το κίτρινο, το μπλέ, το λευκό και το κόκκινο. Η τοιχογραφία πρέπει να φωτιζονταν ικανοποιητικά από τις δύο θύρες του δωματίου, αν και ο φωτισμός της θα εξαρτιόταν από το ύψος στο οποίο ήταν τοποθετημένη. Το κόκκινο βάθος και η χρωματική ποικιλία βοηθούσαν στον φωτισμό της τοιχογραφίας και το παχύ λευκό περίγραμμα των βράχων διευκόλυνε τον θεατή να ξεχωρίσει οπτικά τα στοιχεία της σκηνής.

Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο θεατής τίθεται σε θέση παρατηρητή σε σχέση με την συγκεκριμένη σκηνή. Εφόσον όμως η τοιχογραφία απεικόνιζε και άλλες μορφές και άρα εκτεινόταν πολύ περισσότερο από ότι νομίζουμε ο θεατής αποκτούσε παράλληλα την αίσθηση ότι συμμετείχε κατά κάποιο τρόπο στην δράση.

⁸⁰ Immerwahr S. 1990. 41.

III. Μυκηναϊκός πολιτισμός : Κυνήγι αγριογούρουνων (Τίρυνθα)

1. Περιγραφή της τοιχογραφίας⁸¹

Η τοιχογραφία αυτή δεν βρέθηκε ολοκληρωμένη, αλλά αποκαταστάθηκαν σκηνές αυτής από τα περίπου 250 σπαράγματα που βρέθηκαν στον αποθέτη του δυτικού τείχους της Τίρυνθας (εικ.34). Στη παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν τρεις σκηνές. Στην πρώτη σκηνή (εικ.35) απεικονίζεται κυνηγός σε πορεία, ακολουθούμενος από κυνηγετικό σκύλο και άλογο. Ο κυνηγός φορά χειριδωτό χιτώνα και λευκές περικνημίδες. Γνωρίζουμε ότι υπήρχαν και άλλοι κυνηγοί σε παρόμοιες σκηνές, προφανώς στα πλαίσια μιας πορείας. Στη δεύτερη σκηνή (εικ.36) απεικονίζονται δύο γυναικείες μορφές, οι οποίες φορούν χειριδωτούς χιτώνες και οδηγούν άμαξα με δύο άλογα. Στην σκηνή αυτή αποδίδεται φυσικό τοπίο με δένδρα. Γνωρίζουμε, επίσης, ότι ακολουθούνταν από μορφές στρατιωτών και κυνηγών. Στην τρίτη σκηνή (εικ.37) απεικονίζεται σε φυσικό τοπίο ένα αγριογούρουνο, το οποίο προσπαθεί να διαφύγει από τους σκύλους που το κυνηγούν. Το αγριογούρουνο πιάνεται σε ένα δίχτυ και τραυματίζεται θανάσιμα από ένα δόρυ στην περιοχή των ματιών.

Βάσει των σπαραγμάτων που βρέθηκαν η τοιχογραφία απεικόνιζε την έξοδο των κυνηγών, των στρατιωτών και των γυναικών με τις άμαξες από τα ανάκτορα, συνεχίζονταν με σκηνές κυνηγιού, όπως αυτή που περιγράφηκε παραπάνω και τελείωνε με την οδήγηση του θηράματος έξω από ένα έλος.

2. Μελέτη της τοιχογραφίας

Εξαιτίας του τόπου και της κατάστασης στην οποία βρέθηκαν τα σπαράγματα, δεν γνωρίζουμε τον αρχιτεκτονικό χώρο στον οποίο είχε τεθεί η τοιχογραφία. Λογικό θα ήταν να υποθέσει κανείς ότι εξαιτίας των πολλών σκηνών που περιείχε, της αφηγηματικότητάς της και του ύψους της, που έφθανε περίπου τα 36εκ., θα είχε τοποθετηθεί σε μορφή ζωφόρου και θα είχε αρκετό μήκος. Δυστυχώς, όμως, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω παρατηρήσεις.

Στην σκηνή των γυναικών που οδηγούν άμαξα σώζονται στοιχεία για την οργάνωση της διακοσμημένης επιφάνειας. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ακολουθούνταν ο τριμερής διαχωρισμός, καθώς η επιφάνεια διαχωρίζεται σε κάτω, κύρια και άνω

⁸¹ Immerwahr S. 1990. 129-130. pl.68-70.

ζώνη. Η κάτω ζώνη αποτελείται από μία τριμερή, πλατιά διακοσμητική ταινία. Το πρώτο και το τρίτο μέρος της αποτελεί ταινία με κάθετες γραμμώσεις. Το δεύτερο μέρος της έχει μονόχρωμο βάθος και γεωμετρικά θέματα. Η ζώνη αυτή ακολουθείται από μία μονόχρωμη ταινία, που λειτουργεί και ως γραμμή εδάφους για τις μορφές της κύριας ζώνης. Η άνω ζώνη είναι παρόμοια σε ό,τι αφορά το σχέδιο με το πρώτο και τρίτο μέρος της κάτω ζώνης, αλλά είναι λεπτότερη. Κάτω από αυτήν υπάρχει μια μονόχρωμη ταινία, όμοια με αυτήν που ακολουθεί την κάτω ζώνη.

Το βάθος της τοιχογραφίας είναι μπλε ανοιχτό και προφανώς απεικονίζει τον ορίζοντα. Το τοπίο απεικονίζεται μέσω των δέντρων, τα οποία αποδίδονται διακοσμητικά⁸². Η σύνθεση αποτελείται από δύο (σκηνή με κυνηγό/μορφές-βάθος) ή τρία (σκηνή με γυναίκες και άμαξα και κυνήγι αγριογούρουνου/μορφ'εσ-τοπίο-βάθος) επίπεδα βάθους. Ξεκινώντας από εμπρός προς τα πίσω, στο πρώτο επίπεδο απεικονίζονται οι ανθρώπινες και ζωϊκές μορφές - η κυρίως δράση, δηλαδή - , στο δεύτερο το φυσικό τοπίο και στο τρίτο ο μπλέ ορίζοντας.

Η αδυναμία του καλλιτέχνη είναι ότι τα στοιχεία του πρώτου επιπέδου έχουν το ίδιο ύψος με τα στοιχεία του δεύτερου επιπέδου. Για παράδειγμα, οι γυναικείες μορφές (πρώτο επίπεδο) έχουν το ίδιο ύψος με τα δέντρα (δεύτερο επίπεδο). Ο Μυκηναίος καλλιτέχνης δεν ακολουθεί την βαθμιδωτή προοπτική, όπως αυτή φαίνεται στην απόδοση των κτισμάτων των πόλεων στην Μικρογραφική Ζωφόρο του Ακρωτηρίου Θήρας. Ωστόσο δημιουργεί επίπεδα, κάνοντας μας να αναρωτηθούμε αν επιλέγει να μην χρησιμοποιήσει την βαθμιδωτή προοπτική ή δεν την γνωρίζει.

Σημαντικές, επίσης, είναι οι περαιτέρω υποδιαιρέσεις στην προοπτική απόδοση των στοιχείων ενός επιπέδου μεταξύ τους. Στα στοιχεία του πρώτου επιπέδου της σκηνής των γυναικών με την άμαξα, το άλογο με τον τροχό απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο, το κυρίως σώμα της άμαξας σε δεύτερο και οι γυναικείες μορφές σε τρίτο.

Οι μορφές αποδίδονται σε κατατομή και κινούνται όλες προς τα δεξιά. Η επιλογή αυτή του καλλιτέχνη δείχνει ότι ο θεατής παρατηρούσε από κάποιο σημείο μία αφήγηση, που ξεκινούσε από κάπου (ανάκτορο;) και κατέληγε σε κάποιο σημείο (,).

Σε ό,τι αφορά τα εικαστικά κριτήρια, εμφανής είναι η απουσία φυσιοκρατίας, καθώς το φυσικό τοπίο έχει διακοσμητική χροιά. Επίσης, τα χρώματα των δέντρων

⁸² Στην παρούσα εργασία ο όρος «διακοσμητική τάση» χρησιμοποιείται για να δηλώσει την σχηματική απεικόνιση των στοιχείων. Στις μυκηναϊκές τοιχογραφίες η τάση αυτή φαίνεται να κυριαρχεί στην απεικόνιση του τοπίου, έτσι ώστε τα στοιχεία του να μην αποδίδονται όπως αυτά είναι στην πραγματικότητα.

και των ζώων δεν είναι ρεαλιστικά. Στην σκηνή των γυναικών που οδηγούν άμαξα το δύο άλογα είναι κόκκινα και ένα δέντρο είναι μπλε. Η κίνηση των μορφών απεικονίζεται μέσω του διασκελισμού των κάτω άκρων (π.χ. κυνηγός), αλλά ο βηματισμός μοιάζει αργός, όπως θα ταίριαζε σε μία πορεία. Αντίθετα, η κίνηση γίνεται πιο έντονη στο κυνήγι, όπως φαίνεται από τον έντονο διασκελισμό των ζώων στην σκηνή του κυνηγιού.

Τέλος, το περίγραμμα των μορφών, τόσο των γυναικείων όσο και των ανδρικών στις σκηνές που μελετούμε, είναι κυρίως χρώματος μαύρου με το πάχος του να διαφέρει από μορφή σε μορφή. Τα κύρια χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι το μπλε, το κόκκινο, το κίτρινο και το λευκό σε διάφορες αποχρώσεις. Φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης επιλέγει να τονίσει τις μορφές με μαύρο περίγραμμα και να χρωματίσει τα στοιχεία σκοπεύοντας σε ένα καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα.

Συμπεράσματα.

Στην συγκριτική μελέτη των τοιχογραφιών της ομάδας αυτής ιδιαίτερες δυσκολίες συναντήσαμε στην μελέτη του αρχιτεκτονικού χώρου, καθώς μόνο η θηραϊκή τοιχογραφία διέσωσε τα στοιχεία αυτά που μας επέτρεψαν να μιλήσουμε για την σχέση μεταξύ του αρχιτεκτονικού χώρου και των τοιχογραφιών. Για την μινωϊκή και την μυκηναϊκή τοιχογραφία μπορούμε μόνο να υποθέσουμε την μεγαλύτερη έκτασή τους και άρα την τοποθέτησή τους στις επιφάνειες των μεγαλύτερων σε επιφάνεια τοίχων. Σημαντική είναι και η έλλειψη στοιχείων για το ακριβές ύψος τοποθέτησης των τοιχογραφιών, αφού δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για την σχέση θεατή – τοιχογραφίας, αν δηλαδή η οπτική ήταν άμεση ή οι τοιχογραφίες βρίσκονταν σε ψηλότερο σημείο.

Σε ό,τι αφορά την διαχείριση της διακοσμημένης επιφάνειας παρατηρείται η προτίμηση στον τριμερή διαχωρισμό. Επίσης, ως προς την αναλογία μάζας – κενού φαίνεται ότι λαμβάνονταν υπόψη τόσο η επιφάνεια του τοίχου που διακοσμούνταν όσο και η γενικότερη αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του δωματίου όπου είχε τεθεί η τοιχογραφία. Κύριο μέλημα τους είναι η ισορροπία μεταξύ μάζας και κενού. Έτσι παρατηρούμε ότι στην θηραϊκή τοιχογραφία ο τοίχος που διακοσμείται έχει μόνο δύο ανοίγματα με την μορφή παραθύρων και το δωμάτιο χαρακτηρίζεται από σύστημα πολύθυρων που επιτρέπουν την επιλεκτική οπτική επαφή ή την απομόνωση του χώρου όπου βρίσκονται οι τοιχογραφίες. Στην μινωϊκή τοιχογραφία το δωμάτιο

ορίζεται από δύο τοίχους χωρίς ανοίγματα και δύο θύρες, έτσι ώστε να υπάρχει μια ισορροπία στην αίσθηση που έχει ο θεατής για τον χώρο.

Στο ζήτημα του βάθους φαίνεται μια προτίμηση στα μονόχρωμα βάθη. Σαφής είναι όμως και η κοινή διαχείριση των επιπέδων της τοιχογραφίας. Σε πρώτο επίπεδο βρίσκονται οι μορφές, σε δεύτερο το τοπίο και σε τρίτο ο ορίζοντας, δηλαδή το μονόχρωμο βάθος.

Πρόβλημα είναι η απόδοση της προοπτικής των τοπίων. Το τοπίο αποδίδεται είτε σχηματικά (μυκηναϊκή τοιχογραφία) είτε τα επιμέρους στοιχεία ενός επιπέδου δεν διαβαθμίζονται περαιτέρω μεταξύ τους (μινωική τοιχογραφία), όπως στην περίπτωση του πρώτου επιπέδου της σκηνής των γυναικών που οδηγούν άμαξα στο Κυνήγι, όπου διαβαθμίζονται μεταξύ τους το άλογο με τον τροχό, το κυρίως σώμα της άμαξας και οι γυναικείες μορφές. Αντίθετα προτιμάται να απεικονιστούν σαν αυτά να αιωρούνται. Η χρήση του λευκού ορίζοντα δεν θέτει καν αυτό το πρόβλημα. Οι Μινωίτες και ειδικά οι Μυκηναίοι καλλιτέχνες στα παραδείγματα που εξετάσαμε δεν έχουν εφαρμόσει τον κανόνα της προοπτικής που απεικονίζει τα στοιχεία που βρίσκονται πιο μακριά σε μικρότερο μέγεθος. Είναι πιθανότερο οι καλλιτέχνες των θηραϊκών τοιχογραφιών να γνώριζαν τον κανόνα αυτόν, καθώς έχουμε δείγμα εφαρμογής του με την βαθμιδωτή προοπτική των πόλεων της Μικρογραφικής ζωφόρου.

Οι μέθοδοι απεικόνισης των μορφών ποικίλουν, αλλά ιδιαίτερα προτιμάται η απόδοση σε κατατομή. Η προτίμηση αυτή ίσως έχει να κάνει με την θέση που τίθεται συνήθως ο θεατής· αυτή του παρατηρητή. Μπορεί ο θεατής, εξαιτίας της έκτασης της τοιχογραφίας σε περισσότερους από έναν τοίχους να έχει την ψευδαίσθηση ότι συμμετέχει, όμως ποτέ δεν παύει να παρατηρεί από ένα μακρινότερο ή/και ένα ψηλότερο σημείο.

Κατά κάποιο τρόπο οι περισσότερες τοιχογραφίες, ειδικά σε αυτή την ομάδα που εμπλέκεται και η αφήγηση, μιμούνται την πραγματικότητα. Αν κάποιος ήταν στην τοποθεσία που οι κοπέλες συνέλεγαν τον κρόκο, θα έβλεπε παρόμοιες εικόνες με αυτές της τοιχογραφίας. Η διαφορά είναι ότι η τοιχογραφία είναι μία επίπεδη επιφάνεια που πρέπει να «ζωντανέψει» μέσω των μεθόδων που θα επιλέξει ο καλλιτέχνης. Για αυτόν τον λόγο προτιμάται η χαρτογραφική απόδοση στην απεικόνιση των τοπίων και η ένδειξη του χρόνου. Ακόμα και στην μυκηναϊκή τοιχογραφία, όπου δεν υπάρχει ένδειξη της εποχής, με την κίνηση των μορφών αποδίδεται ο αργός ρυθμός της πορείας και ύστερα ο γρήγορος ρυθμός του κυνηγιού με τον ευρύ διασκελισμό των ζώων.

Αυτός είναι και ο λόγος που προτιμάται η φυσιοκρατία και ο ρεαλισμός. Εδώ, όμως, οι Μυκηναίοι διαφοροποιούνται. Ενώ απεικονίζουν ρεαλιστικά τις ανθρώπινες και τις ζωικές μορφές (εκτός του χρώματος των τελευταίων σε μερικές περιπτώσεις, όπως στα άλογα), στην απόδοση των τοπίων κυριαρχεί η διακοσμητική τάση. Ίσως, με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης θέλει να ωθήσει το βλέμμα του θεατή στις μορφές και την δράση τους και να μην δώσει τόση σημασία στον περιβάλλοντα χώρο. Στις τοιχογραφίες της Ξεστής 3 και του Κροκοσυλλέκτη το τοπίο παίζει σημαντικό ρόλο στην σύνθεση. Ο καλλιτέχνης θέλει να μεταδώσει το μήνυμα στον θεατή, ότι βλέπει κάποιες μορφές να συλλέγουν κρόκους σε ένα φυσικό τοπίο. Αντίθετα, στην μυκηναϊκή τοιχογραφία το μήνυμα του καλλιτέχνη προς τον θεατή είναι ότι παρακολουθεί μία πορεία που καταλήγει σε κυνήγι. Το τοπίο, εξαιρουμένων ίσως των σημείων αναφοράς εξόδου της πορείας (ανάκτορο;) και επιστροφής της (;), παίζει δευτερεύοντα ρόλο.

Ως προς τα εικαστικά κριτήρια, φαίνεται ότι η επιλογή του κατάλληλου περιγράμματος και χρώματος ποικίλλει ανάλογα με το απεικονιζόμενο στοιχείο. Παραδείγματος χάριν, ενώ στις θηραϊκές τοιχογραφίες παρατηρούμε ότι περίγραμμα φέρουν μόνο οι γυναικείες μορφές, έτσι ώστε να ξεχωρίσουν τα αποδοσμένα με λευκό χρώμα μέρη των σωμάτων τους από το λευκό βάθος, στις μυκηναϊκές βλέπουμε ότι η χρήση περιγράμματος είναι όμοια για την απεικόνιση μορφών και των δύο φύλων. Η διαφοροποίηση αυτή σχετίζεται προφανώς με το μέγεθος των μορφών, την οπτική επαφή τους με τον θεατή και άρα με το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας. Καθώς όμως τα προαναφερθέντα στοιχεία δεν είναι διαθέσιμα για την μυκηναϊκή τοιχογραφία, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω παρατηρήσεις.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι οι επιλογές των καλλιτεχνών στις τοιχογραφίες της ομάδας αυτής είναι παρόμοιες. Κυριότερη διαφορά είναι η διακοσμητική τάση των Μυκηναίων στην απεικόνιση των τοπίων έναντι της φυσιοκρατίας των Κυκλαδιδτών και των Μινωϊτών. Η επιλογή αυτή των Μυκηναίων καλλιτεχνών δίνει ένα εντελώς διαφορετικό οπτικό αποτέλεσμα και φανερώνει μία διαφορετική αντίληψη για την αισθητική των πραγμάτων.

Β. Τοιχογραφίες όπου η δράση τελείται από μία ή μέχρι τρεις μορφές.**I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Ψαράς ΝΔ τοίγου, Ψαράς ΒΑ τοίγου, Ιέρεια (Ακρωτήριο Θήρας)****Μελέτη των τοιχογραφιών**

Όπως έχει ήδη αναφερθεί κατά την περιγραφή τους (βλ.σελ.20-21, εικ.24-26), οι τοιχογραφίες αυτές βρέθηκαν στο δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας. Οι Ψαράδες βρίσκονται στην ΝΔ και ΒΑ γωνία των τοίχων του δωματίου αντίστοιχα. Η Ιέρεια τοποθετήθηκε στην ανατολική παραστάδα της εισόδου από το δωμ. 5 στο δωμ.4. Και οι τρεις τοιχογραφίες έχουν τοποθετηθεί στο ύψος των ματιών των θεατών, έτσι ώστε η οπτική να είναι άμεση.

Σε ό,τι αφορά την διαχείριση της διακοσμημένης επιφάνειας ακολουθείται ο τριμερής διαχωρισμός της σε κάτω, κύρια και άνω ζώνη. Η διακόσμηση της κάτω και της άνω ζώνης είναι όμοια και για τις τρεις τοιχογραφίες, καθώς και για όλο το δωμ.5. Όπως έχει προαναφερθεί, η κοινή αυτή διακόσμηση των δύο ζωνών συμβάλλει στην ενοποίηση του τοιχογραφικού προγράμματος των δωμ.4 και 5. Η κάτω ζώνη αποτελείται από ορθομαρμάρωση και η άνω ζώνη από σύστημα ταινιών. Αξίζει, επίσης, να αναφέρουμε ότι οι τοιχογραφίες των ψαράδων ακολουθούν τα όρια που θέτουν τα πολυπαράθυρα.

Εξαιτίας των πολυπαραθύρων, το δωμ.5 δίνει την αίσθηση ανοιχτού χώρου. Το κενό υπερτερεί της μάζας, αν και αυτό είναι ελεγχόμενο, καθώς με το κλείσιμο των παραθύρων θα χάνονταν η αίσθηση του ανοιχτού χώρου, η ορατότητα προς το εξωτερικό περιβάλλον και ο φωτισμός. Στην περίπτωση της Ιέρειας, η σχέση μάζας – κενού είναι πιο περίπλοκη, εξαιτίας της τοποθέτησης της στην παραστάδα της εισόδου. Μπορούμε, ωστόσο, να πούμε ότι η ορατότητα του θεατή θα εκτεινόταν στους χώρους και των δύο δωματίων, δίνοντας έτσι την εντύπωση ελεύθερου χώρου.

Και οι τρεις μορφές απεικονίζονται σε λευκό βάθος. Ο Ψαράς της ΝΔ γωνίας απεικονίζεται ολόκληρος σε κατατομή, ενώ ο Ψαράς της ΒΑ γωνίας και η Ιέρεια συνδυάζουν την απεικόνιση κατενώπιον και σε κατατομή. Στον δε Ψαρά της ΒΑ γωνίας η κοιλιακή χώρα αποδίδεται σε τρία τέταρτα. Επιπλέον, και στις τρεις μορφές, παρατηρούμε επικάλυψη των μερών του σώματος, κυρίως των κάτω άκρων, που υπονοεί κίνηση. Στον Ψαρά της ΝΔ γωνίας επικαλύπτονται και τα άνω άκρα, σε

μια προσπάθεια απόδοσης της προοπτικής. Η κίνηση αποδίδεται στιγμιαία. Οι μορφές μοιάζουν να αιχμαλωτίζονται από τον καλλιτέχνη σε ένα βήμα τους.

Ως προς τα εικαστικά κριτήρια, εμφανής είναι ο ρεαλισμός των μορφών. Ενδεικτική είναι επίσης η ρεαλιστική απεικόνιση των ψαριών. Προτιμάται το λευκό περίγραμμα και στις τρεις μορφές. Στους Ψαράδες το περίγραμμα είναι ένα τόνο σκουρότερο από το καστανοκόκκινο χρώμα των σωμάτων τους, ενώ στην Ιέρεια προτιμάται το λεπτό μαύρο περίγραμμα για να διαχωριστούν έτσι τα λευκά μέρη του σώματός της (πρόσωπο, άνω και κάτω άκρα) από το λευκό βάθος. Στο ένδυμά της το περίγραμμα είναι ένα τόνο σκουρότερο από το χρώμα του.

Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται, εκτός από το λευκό και το μαύρο, είναι το μπλε, το καστανοκόκκινο και αποχρώσεις του κίτρινου. Τόσο τα χρώματα όσο και ο συνδυασμός τους δίνουν έναν ιδιαίτερα φωτεινό τόνο στις τοιχογραφίες, που εναρμονίζεται με τον άπλετο φωτισμό του δωμ.5.

Ο θεατής είναι παρατηρητής των δράσεων των τριών μορφών, καθώς η οπτική επαφή μεταξύ τους είναι άμεση. Σε αυτό συντελεί το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες τοποθετήθηκαν στο ύψος των ματιών και οι μορφές έχουν μέγεθος ίσο με τα τρία τέταρτα του φυσικού ανθρώπινου ύψους.

II. Μινωϊκός πολιτισμός : Πίνακας Ταυροκαθασιών (ανάκτορο Κνωσού)⁸³

1. Περιγραφή της τοιχογραφίας

Ο πίνακας των ταυροκαθασιών που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Ηρακλείου αποτελεί μέρος σειράς πινάκων παρόμοιου θέματος, που βρέθηκαν στην αυλή του Λίθινου Στομίου στην ανατολική πλευρά του ανακτόρου της Κνωσού (εικ.32). Σώθηκαν τρεις ορθογώνιοι πίνακες ύψους περίπου 0,78μ., οι οποίοι προφανώς αποτελούσαν μέρη μιας ζωφόρου⁸⁴. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν η ζωφόρος αυτή είχε και περισσότερους πίνακες. Οι πίνακες χρονολογούνται στην ΥΜ II/III A.

Ο πίνακας του Μουσείου Ηρακλείου (εικ.38) πλαισιώνεται στις τέσσερις πλευρές του με ταινίες διακοσμημένες με θέματα που ομοιάζουν με βράχους και οδοντωτές ταινίες που διαχωρίζουν κάθετα τις σκηνές. Στο κέντρο του πίνακα απεικονίζεται ο ταύρος σε ευρύ διασκελισμό. Το κεφάλι του είναι χαμηλωμένο, καθώς μοιάζει να μαίνεται. Αριστερά του ταύρου, στέκεται μία γυναικεία μορφή, η

⁸³ Immerwahr S. 1990, 90-92, pl.41.

⁸⁴ Immerwahr S. 1990, 91.

οποία τον κρατά από τα κέρατα και τεντώνει το σώμα της, σαν να ετοιμάζεται να εκτελέσει κάποιο ακροβατικό. Δεξιά του ταύρου στέκεται μια δεύτερη γυναικεία μορφή, η οποία στέκεται με προτεταμένα τα χέρια της προς αυτόν. Φαίνεται ότι ετοιμάζεται να βοηθήσει τον ακροβάτη που απεικονίζεται επάνω στην ράχη του ταύρου να εκτελέσει το ακροβατικό του. Ο ακροβάτης είναι μάλλον ανδρική μορφή, καθώς έχει καστανοκόκκινο σώμα. Οι μορφές φορούν ζώμα και υποδήματα με ανασηκωμένη μύτη. Η ένδυση αυτή χαρακτηρίζει συνήθως ανδρικές μορφές, στην συγκεκριμένη όμως τοιχογραφία φαίνονται και στις γυναικείες. Οι γυναίκες ξεχωρίζουν τόσο από το λευκό χρώμα του δέρματός τους όσο και από την πλούσια κόσμηση.

2. Μελέτη της τοιχογραφίας

Εξαιτίας της τοποθεσίας εύρεσης του πίνακα δεν είμαστε σε θέση να μιλήσουμε για την σχέση του με τον γύρω αρχιτεκτονικό χώρο και για την οργάνωση της διακοσμημένης επιφάνειας. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο πίνακας είχε τοποθετηθεί σε κάποιο τοίχο που όριζε την αυλή και άρα στην οπτική του θεατή θα υπερίσχυε η αίσθηση του ανοιχτού χώρου.

Το βάθος της σύνθεσης ήταν μπλε ανοιχτό. Τόσο ο ταύρος όσο και οι τρεις μορφές απεικονίζονται σε κατατομή. Στις δύο γυναικείες μορφές παρατηρείται η επικάλυψη των μηρών, έτσι ώστε να αποδοθεί η κίνησή τους προς τον ταύρο και να τονιστεί η προσπάθειά τους. Η κίνηση των μορφών και του ταύρου μοιάζει να είναι στιγμιαία. Είναι πιθανό όμως σε σχέση με τους άλλους πίνακες που δεν διασώθηκαν, η στιγμή αυτή να αποτελούσε μέρος μιας αφήγησης.

Ως προς τα εικαστικά κριτήρια, ο βαθμός του ρεαλισμού είναι αμφίβολος, καθώς υπάρχουν πολλά ερωτηματικά σε ό,τι αφορά τόσο στον χώρο όπου λαμβάνει χώρα η δράση όσο και στις μορφές. Το μονόχρωμο μπλε βάθος δεν μας βοηθά να αναγνωρίσουμε τον τόπο διεξαγωγής της δράσης. Υποθέτουμε ότι έτσι αποδίδεται είτε μια αυλή, διότι πρόκειται για ταυροκαθάψια, είτε ο ορίζοντας. Οι μορφές μας προβληματίζουν εξίσου, καθώς στοιχεία που έχουμε συνηθίσει να τα αποδίδουμε είτε σε γυναικείες είτε σε ανδρικές μορφές, εδώ συνδυάζονται. Και οι τρεις μορφές φορούν ζώμα, το οποίο χαρακτηρίζει τις ανδρικές μορφές, ενώ φορούν υποδήματα με ανασηκωμένη μύτη και φέρουν ιδιαίτερη κόσμηση, που χαρακτηρίζει τις γυναικείες μορφές.

Εικαστικά, το περίγραμμα των μορφών είναι κυρίως λεπτό μαύρο. Οι γυναικείες μορφές έχουν περίγραμμα σε όλο σχεδόν το σώμα τους, προφανώς για να τονιστεί η μορφή τους και να διαχωριστούν τα μέρη των σωμάτων τους μεταξύ τους, αφού χωρίς αυτό από ένα μακρινό σημείο θα φαίνονταν σαν μία ομοιογενή, λευκή μάζα. Η ανδρική μορφή έχει επίσης μαύρο περίγραμμα, το οποίο είναι πιο έντονο σε ορισμένα μέρη του σώματος, για να ξεχωρίζουν οπτικά μεταξύ τους και ένα πιο λεπτό περίγραμμα στον κορμό που φαίνεται ότι απλώς οριοθετεί το σώμα της μορφής.

Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το μπλε του βάθους, το λευκό των γυναικείων σωμάτων και το καστανοκόκκινο των σωμάτων του ακροβάτη και του ταύρου. Ειδικά το ανοιχτό μπλε του βάθους, σε συνδυασμό με τον φωτισμό που πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν αρκετός, αφού βρισκόμαστε σε μια αυλή, θα έδιναν μία ιδιαίτερη φωτεινότητα στην σκηνή.

Τέλος, εξαιτίας της απεικόνισης των μορφών και του ταύρου εξολοκλήρου σε κατατομή, ο θεατής τίθεται σε θέση παρατηρητή. Το ίδιο θα ίσχυε αν δεχτούμε ότι ο πίνακας αποτελούσε μέρος ζωφόρου με παρόμοιες σκηνές που αφηγούνταν ή «φωτογράφιζαν» τα διάφορα στάδια των ταυροκαθαψίων.

III. Μυκηναϊκός πολιτισμός : Λυρωδός (ανάκτορο Πύλου)⁸⁵

1. Περιγραφή της τοιχογραφίας

Η τοιχογραφία του Λυρωδού βρέθηκε στην αίθουσα του θρόνου στο ανάκτορο της Πύλου (εικ.39). Ο Λυρωδός (εικ.40) είναι καθισμένος σε ένα βράχο και μοιάζει να παίζει την πεντάχορδη σκαλισμένη λύρα του. Φορά ένα μακρύ χιτώνα διακοσμημένο με επάλληλες ταινίες. Λίγο μακρύτερα από την μορφή απεικονίζεται ένα πουλί εν πτήση και πιθανολογείται επίσης η απεικόνιση ενός ταύρου σε φυσικό μέγεθος και γρυπών σε υπερφυσικό μέγεθος⁸⁶. Πιθανή ακόμα είναι και η απεικόνιση ζεύγους συμποσιαστών⁸⁷. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την έκταση της τοιχογραφίας στο σύνολο της. Επιπλέον, φαίνεται ότι τα προαναφερθέντα στοιχεία δεν συνδέονταν μεταξύ τους με κάποια εικαστική σύμβαση, όπως παρόμοιο μέγεθος και οπτική επαφή των μορφών, αλλά αμφισβητείται ακόμη και κατά πόσο συνδέονταν θεματικά. Για αυτόν τον λόγο, στην παρούσα εργασία, το συγκεκριμένο τμήμα θα θεωρηθεί ως μεμονωμένη τοιχογραφία.

⁸⁵ Immerwahr S. 1990. 133-134. pl.XVIII.

⁸⁶ Immerwahr S. 1990. 134 ; Hood S.1993. 96.

⁸⁷ Hood S. 1993. 97.

2. Μελέτη της τοιχογραφίας

Σε ό,τι αφορά την σχέση της τοιχογραφίας με τον αρχιτεκτονικό χώρο δεν έχουμε πολλά στοιχεία. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι ήταν τοποθετημένη στον ΒΑ τοίχο της αίθουσας του θρόνου, δηλαδή στον τοίχο όπου βρίσκονταν ο θρόνος. Επίσης, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι εφόσον τον θρόνο πλαισίωναν λιοντάρια και γρύπες, ο Λυρωδός θα πρέπει να βρίσκονταν βόρεια ή νότια τους, δηλαδή είτε στο βόρειο είτε στο νότιο τμήμα του ΒΑ τοίχου. Δεν μπορούμε, όμως, να γνωρίζουμε σε ποιο ύψος ήταν τοποθετημένη η τοιχογραφία σε σχέση με τον θεατή και ποια ήταν η θέση της στην γενικότερη σύνθεση που φαίνεται να ανήκε.

Δύσκολο είναι επίσης να αναγνωρίσουμε την διαχείριση της διακοσμημένης επιφάνειας. Μπορούμε όμως να δούμε έναν εσωτερικό διαχωρισμό της τοιχογραφίας, με εμφανή την άνω ζώνη που αποτελείται από κυματοειδή επιφάνεια, χρώματος κίτρινου. Τρεις λεπτές κόκκινες ταινίες που ακολουθούν το κυματοειδές σχήμα της επιφάνειας αυτής. Στη συνέχεια διακόπτεται από μία λεπτότερη και μία παχύτερη οριζόντια κόκκινη ταινία. Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο σχηματισμός αυτός της άνω επιφάνειας συνεχίζονταν και στην υπόλοιπη σύνθεση, αν και δεν έχουμε κανένα αποδεικτικό στοιχείο για αυτό.

Στην κεντρική σκηνή το βάθος είναι μονόχρωμο, κόκκινου χρώματος. Σε αυτό το έντονο βάθος ξεχωρίζει η μορφή, η οποία αποδίδεται με συνδυασμό της απεικόνισης κατενώπιον (άνω κορμός) και σε κατατομή (κάτω και άνω άκρα, πρόσωπο) σε μια προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του καθιστού σώματος, που κάθεται πάνω στο βράχο. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποτυπώσει τις φυσικές κοιλότητες του βράχου οργανώνοντας τους χρωματισμούς σε καμπύλα σχήματα. Οι τρόποι απόδοσης της μορφής και του βράχου έχουν ως αποτέλεσμα να θέτουν τον θεατή σε θέση παρατηρητή της σκηνής από κάποιο μακρινό σημείο.

Η σκηνή αυτή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ρεαλιστική. Η μορφή είναι σχετικά μικρή, με μέγεθος που ισούται με το ένα τέταρτο του φυσικού και οι αναλογίες του σώματος δεν είναι αρμονικές, καθώς το πρόσωπο είναι αφύσικα μικρότερο του κορμού. Επιπλέον, η απεικόνιση του βράχου αποδίδεται σχηματικά και δεν προσπαθεί να μιμηθεί την φυσική του κατάσταση.

Ως προς τα άλλα εικαστικά κριτήρια, αξίζει να αναφέρουμε ότι το περίγραμμα δεν κρίθηκε αναγκαίο, καθώς η μορφή και ο βράχος ξεχωρίζουν εύκολα από το βάθος, αφού έχουν διαφορετικούς χρωματισμούς. Εξαιρούνται τα σημεία ένωσης του βράχου και της μορφής όπου παρατηρούμε την ύπαρξη μαύρου λεπτού

περιγράμματος. Το περίγραμμα εδώ είναι αναγκαίο για να ξεχωρίζει από μακριά ο θεατής την μορφή από τον βράχο.

Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι κυρίως το κόκκινο, το καφέ και το κίτρινο. Λόγω έλλειψης άλλων στοιχείων, όπως τα χρώματα της υπόλοιπης σύνθεσης, την ακριβή θέση της τοιχογραφίας και το ζήτημα του φωτισμού δεν είμαστε σε θέση να εκτιμήσουμε την σημασία της επιλογής των χρωμάτων από τον καλλιτέχνη.

Συμπεράσματα

Σε αυτήν την ομάδα τοιχογραφιών οι επιλογές σε ό,τι αφορά τα σημεία τοποθέτησης των τοιχογραφιών και η αναλογία μάζας-κενού φαίνεται να ποικίλλουν. Από τα συγκεκριμένα παραδείγματα που μελετήθηκαν, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι τοποθετούνται είτε σε ανοιχτούς χώρους (μινωική τοιχογραφία) είτε σε δωμάτια που δίνουν την αίσθηση ενιαίου χώρου εξαιτίας της αρχιτεκτονικής τους διαρρύθμισης (κυκλαδικές τοιχογραφίες) ή του μεγέθους τους (μυκηναϊκή τοιχογραφία).

Και στις τοιχογραφίες αυτής της ομάδας φαίνεται ότι προτιμάται ο τριμερής διαχωρισμός της διακοσμημένης επιφάνειας. Συναντήσαμε, επίσης, την οριοθέτηση των τοιχογραφιών με πλαίσια. Τόσο η ύπαρξη άνω και κάτω ζώνης όσο και η ύπαρξη πλαισίων λειτουργούν υπέρ της ενοποίησης των τοιχογραφιών με τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του ίδιου χώρου. Ακόμα, δίνεται η εντύπωση ότι αυτές αποτελούν μεμονωμένους πίνακες. Στην περίπτωση της μυκηναϊκής τοιχογραφίας παρατηρούμε μόνο την οριοθέτησή της στην άνω πλευρά της από την κυματιστή επιφάνεια και τις ταινίες. Εξαιτίας της κατάστασης εύρεσής της, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι πρόκειται για τριμερή διαχωρισμό και πολύ περισσότερο ότι με αυτήν την διαχείριση της άνω ζώνης ενοποιείται το τμήμα αυτό με την υπόλοιπη σύνθεση.

Επιπλέον, συναντάται και πάλι το μονόχρωμο βάθος, το οποίο ταυτίζεται με το βάθος (ορίζοντα) της σκηνής. Στις τοιχογραφίες από την Θήρα και την μινωική διαμορφώνονται δύο επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αποτελούν οι μορφές και το δεύτερο το μονόχρωμο βάθος (ορίζοντας). Έτσι, ο θεατής επικεντρώνεται αμέσως στις μορφές και την δράση τους, χωρίς να παρεμβάλλονται άλλα στοιχεία. Αντίθετα στην μυκηναϊκή τοιχογραφία υφίστανται τρία επίπεδα (μορφή-τοπίο-ορίζοντας). Λόγω, όμως, του ίδιου χρωματισμού της μορφής και του τοπίου (βράχος) ο θεατής έχει την αίσθηση ότι αυτά συνανήκουν σε ένα επίπεδο.

Ειδικότερα ως προς τις μορφές παρατηρείται η προτίμηση στην απεικόνισή τους σε κατατομή. Ιδιαίτερη, όμως, προσπάθεια γίνεται και για την απόδοση της κίνησης. Για αυτό χρησιμοποιείται η επικάλυψη των μερών των σωμάτων των μορφών. Στην Θήρα, παρατηρείται και η απεικόνιση μέρος του σώματος της μορφής σε τρία τέταρτα που φανερώνει την επιδίωξη του καλλιτέχνη να αποδώσει φυσιοκρατικά την κίνηση.

Σε αντίθεση με την έννοια της κίνησης έρχεται η στιγμιαία απεικόνιση των δράσεων. Οι τοιχογραφίες μοιάζουν να αιχμαλωτίζουν μια στιγμή. Οι μορφές απεικονίζονται έτσι, όμως, ώστε να υπονοείται η κίνηση. Η αντίληψη της κίνησης σε αυτές τις τοιχογραφίες μοιάζει με την σημερινή αντίληψη της φωτογραφίας. Αιχμαλωτίζεται μια στιγμή από το σύνολο της κίνησης της μορφής. Έτσι δημιουργείται η εικόνα που αναπαρίσταται σε ένα επίπεδο τοίχο.

Στην μινωική και την κυκλαδική τοιχογράφηση την αντίληψη αυτή της εικόνας υποβοηθά ο ρεαλισμός των μορφών. Στην μυκηναϊκή τοιχογράφηση, όμως, κυριαρχεί και πάλι η διακοσμητική τάση. Ο καλλιτέχνης μοιάζει να ενδιαφέρεται περισσότερο για ένα καλό αισθητικά αποτέλεσμα και όχι για την απόδοση μιας ρεαλιστικής εικόνας. Για αυτόν τον λόγο δεν προσέχει τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος και δεν τον ενδιαφέρει η φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου.

Αναφορικά στο περίγραμμα, παρατηρείται η προσπάθεια αυτό να μην γίνεται ιδιαίτερος αισθητό. Η χρήση του δεν ήταν αναγκαία, αφού το σώμα των μορφών έχει διαφορετικό χρώμα από το βάθος. Το περίγραμμα γίνεται αισθητό με μία μαύρη λεπτή γραμμή μόνο στα μέρη των σωμάτων των γυναικείων μορφών που χρωματίζονται λευκά, έτσι ώστε να δοθεί η απεικόνιση των σωμάτων τους. Στην περίπτωση του Λυρωδού, το περίγραμμα χρησιμοποιείτε έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί να ξεχωρίσει οπτικά την μορφή από τον βράχο.

Συμπερασματικά, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι και σε αυτήν την ομάδα των τοιχογραφιών οι επιλογές των καλλιτεχνών είναι παρόμοιες και μόνο η διακοσμητική τάση των μυκηναϊκών τοιχογραφιών διαφέρει αισθητά.

Γ. Μικρογραφικές τοιχογραφίες**I. Κυκλαδικός πολιτισμός : Μικρογραφική Ζωφόρος (Ακρωτήρι Θήρας)****Μελέτη της τοιχογραφίας**

Όπως έχει ήδη αναφερθεί (βλ.σελ.22, εικ.27-29), η Μικρογραφική Ζωφόρος είναι τοποθετημένη στο δωμ.5 της Δυτικής Οικίας, στην επιφάνεια μεταξύ του ανώτερου ορίου των πολυπαραθύρων και της οροφής. Σε σχέση με τους θεατές η τοιχογραφία βρίσκονταν ψηλότερα από το ύψος των ματιών τους. Εξαιτίας της θέσης της, τα όριά της είναι αρκετά σαφή.

Η σχέση μάζας – κενού είναι ιδιαίτερη σε αυτή την περίπτωση. Αν εξετάσουμε μεμονωμένα την επιφάνεια της τοιχογραφίας θα παρατηρήσουμε την κυριαρχία της μάζας, καθώς η σύνθεση δεν διακόπτεται από κάποιο άνοιγμα. Δεν θα μπορούσαμε όμως να αδιαφορήσουμε για την γενικότερη αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του δωματίου, καθώς φαίνεται να αλλάζει την παραπάνω εικόνα. Εξαιτίας του συστήματος των πολυπαραθύρων που βρίσκεται κάτω από την τοιχογραφία και εκτείνεται στο μισό της μήκος, πρέπει να υποθέσουμε ότι η αίσθηση του ανοίγματος προς τον εξωτερικό χώρο και ο φωτισμός θα κυριαρχούσαν στην τελική οπτική.

Η απεικόνιση των μορφών και των τοπίων και τα εικαστικά κριτήρια ποικίλλουν ανάλογα με την σκηνή. Η ανάλυση των επιλογών αυτών σε κάθε σκηνή αποτελεί αντικείμενο ευρύτερης εργασίας. Εδώ θα αναφερθούμε στις γενικότερες επιλογές που κάνει ο καλλιτέχνης. Ως προς τις μορφές, λοιπόν, χρησιμοποιούνται όλες οι συνήθειες μέθοδοι απεικόνισης. Στην απεικόνιση των τοπίων γίνεται ιδιαίτερη χρήση της χαρτογραφικής απόδοσης και της βαθμιδωτής προοπτικής στην περίπτωση των πόλεων.

Η έννοια του χρόνου είναι επίσης εμφανής, καθώς η Μικρογραφική Ζωφόρος αποτελείται από στιγμιότυπα που δημιουργούν τελικά μια συνεχή αφήγηση⁸⁸. Επίσης, σαφής είναι και η ένδειξη της εποχής κατά την οποία λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα, στις αρχές της άνοιξης ή στους καλοκαιρινούς μήνες.

Ως προς τα εικαστικά κριτήρια, κυρίαρχο είναι το ρεαλιστικό στοιχείο στις περισσότερες σκηνές τόσο σε ό,τι αφορά τις μορφές όσο και στα τοπία. Πρέπει επίσης να αναφέρουμε την ύπαρξη του υπερφυσικού στοιχείου στην Ανατολική Ζωφόρο, με την απεικόνιση του γρύπα.

⁸⁸ Τελεβάντου Χ. 1994. 326.

Οι μορφές χαρακτηρίζονται από την έλλειψη περιγράμματος, εκτός από τις γυναικείες μορφές (π.χ. κοπέλες που κουβαλούν κανάτια στην βόρεια ζωφόρο) και τις ανδρικές μορφές που φορούν λευκό ένδυμα (π.χ. άνδρες στην Συνάθροιση στον λόφο – βόρεια ζωφόρος) όπου το περίγραμμα είναι αναγκαίο για να ξεχωρίσουν τα λευκά μέρη των σωμάτων και το λευκό ένδυμά, αντίστοιχα, από το βάθος. Στις υπόλοιπες μορφές το περίγραμμα δεν είναι αναγκαίο γιατί αυτές ξεχωρίζουν εύκολα από το βάθος, αφού έχουν διαφορετικό χρώμα. Επιπλέον, η χρήση περιγράμματος σε μορφές τόσο μικρού μεγέθους θα είχε αντιαισθητικό τελικό αποτέλεσμα * ο θεατής θα έβλεπε περισσότερο το μαύρο περίγραμμα παρά την μορφή. Στα υπόλοιπα στοιχεία τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται περίγραμμα, συνήθως μαύρο ή ένα τόνο σκουρότερο από το χρώμα του στοιχείου. Κύριος σκοπός του είναι είτε να τονίσει το στοιχείο είτε να το ξεχωρίσει οπτικά από το βάθος ή από παρόμοιο στοιχείο (π.χ. κτίρια στις πόλεις).

Στην Μικρογραφική Ζωφόρο χρησιμοποιούνται όλα τα χρώματα που έχουμε συναντήσει έως τώρα στις αιγαιακές τοιχογραφίες. Σε σχέση με τον άπλετο φωτισμό τα χρώματα θα έδιναν ένα ευχάριστο, φωτεινό οπτικό αποτέλεσμα που θα επέτρεπε στον θεατή να παρατηρήσει τις διάφορες σκηνές και να ακολουθήσει την αφήγηση της τοιχογραφίας.

II. Μινωϊκός πολιτισμός : Μικρογραφία του τριμερούς Ιερού (ανάκτορο Κνωσού)⁸⁹

1. Περιγραφή της τοιχογραφίας (εικ.41)

Βρέθηκε σε ένα μικρό δωμάτιο στη γωνία που σχηματίζεται από τον διάδρομο της βόρειας εισόδου και της κεντρικής αυλής (εικ.32). Είναι πιθανό να ανήκε σε δωμάτιο του άνω ορόφου. Οι διαστάσεις της τοιχογραφία είναι 30×90εκ. Χρονολογήθηκε από τον Evans στα τέλη της MM III B περιόδου.

Πρόκειται για την απεικόνιση ενός τριμερούς μινωικού ιερού που περιβάλλεται από πλήθος ανδρικών και γυναικείων μορφών. Κάποιες γυναικείες μορφές κάθονται δεξιά και αριστερά του ιερού, καθώς και σε εξώστες, ενώ πλήθος ανδρικών και γυναικείων μορφών συνωστίζονται απέναντι από το ιερό. Φαίνεται ότι συναθροίζονται για κάποιο γεγονός, το οποίο δεν απεικονίζεται.

⁸⁹ Immerwahr S. 1990. 64-65.pl.22 ; Hood S. 1993. 74-75 ; Τελεβάττου Χ. 1994. 324.

2.Μελέτη της τοιχογραφίας

Εξαιτίας της αποσπασματικότητας της τοιχογραφίας και του τόπου εύρεσης της δεν έχουμε αρκετά στοιχεία για την σχέση της με τον αρχιτεκτονικό χώρο. Σημαντικότερο στοιχείο της τοιχογραφίας είναι ο τρόπος απόδοσης των μορφών. Οι περισσότερες μορφές που βρίσκονται δεξιά και αριστερά από το ιερό απεικονίζονται σε κατατομή. Περισσότερο ενδιαφέρουσα είναι η αναπαράσταση του πλήθους που φαίνεται να βρίσκεται απέναντι από το ιερό. Ο Evans ονόμασε αυτή την μέθοδο «στενογραφική»⁹⁰. Πρόκειται για την απεικόνιση ανθρώπινων μορφών με μαύρο περίγραμμα πάνω σε επιφάνειες καστανού ή λευκού χρώματος που αντιστοιχεί στο ανδρικό και το γυναικείο φύλο. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιήθηκε και στην θηραϊκή Μικρογραφική Ζωφόρο στην απεικόνιση των ταρσοπλόων των πλοίων.

Στο τοπίο κυριαρχεί η χαρτογραφική απόδοση, καθώς ο θεατής έχει την αίσθηση ότι βλέπει από ένα μακρινό σημείο το τριμερές ιερό και από ένα ψηλότερο σημείο το πλήθος. Ως προς τον χρόνο, είναι εμφανές ότι αιχμαλωτίζεται μια στιγμή. Νομίζει κανείς ότι το συγκεντρωμένο πλήθος περιμένει κάτι να συμβεί ή παρακολουθεί μια δράση, η οποία εκτελείται χωρίς να απεικονίζεται.

Εμφανές είναι το ρεαλιστικό στοιχείο, κυρίως σε ό,τι αφορά την απεικόνιση του ιερού και των μορφών δεξιά και αριστερά από αυτό. Οι μορφές αυτές χαρακτηρίζονται από λεπτό περίγραμμα. Σε αυτές που απεικονίζονται στενογραφικά, το περίγραμμα είναι αυτό που ουσιαστικά τις σχηματίζει επάνω στο βάθος. Τέλος, ως προς τα χρώματα, κύρια είναι το καστανοκόκκινο και το λευκό, που χρησιμοποιείται για να αποδώσει το ανδρικό και το γυναικείο φύλο αντίστοιχα. Επειδή δεν γνωρίζουμε τον χώρο και το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας, δεν μπορούμε να αναλύσουμε περαιτέρω την σχέση του περιγράμματος και των χρωμάτων με τον φωτισμό.

Συμπεράσματα.

Στις μικρογραφικές τοιχογραφίες αντιμετωπίσαμε ιδιαίτερα προβλήματα, καθώς τα παραδείγματα είναι περιορισμένα. Δεν είναι δυνατό να συγκρίνουμε την σχέση των τοιχογραφιών με τον αρχιτεκτονικό τους χώρο, καθώς τέτοιου είδους δεδομένα έχουμε μόνο από την Μικρογραφική Ζωφόρο του Ακρωτηρίου Θήρας.

⁹⁰ Τελεβάντου Χ. 1994. 202.

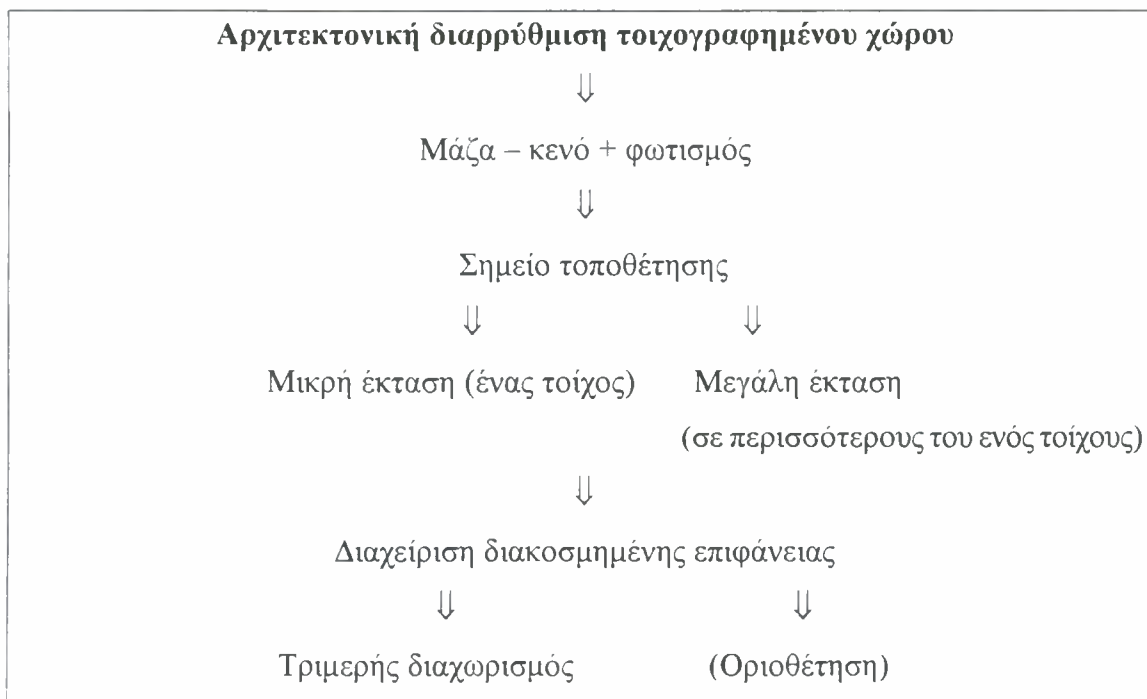
Η διαφοροποίηση των δύο τοιχογραφιών έγκειται περισσότερο στο γεγονός ότι η θεματολογία τους είναι διαφορετική παρά στην χρήση άλλων μεθόδων. Η Μικρογραφική Ζωφόρος έχει σαφώς μεγαλύτερη έκταση και σκοπεύει στην αφήγηση, γεγονός που σημαίνει εναλλαγή πολλών εικόνων, με διαφορετικές τοποθεσίες, μορφές και δράσεις. Σε αντίθεση με αυτήν, η Μικρογραφία του τριμερούς ιερού αποτελεί την απεικόνιση ενός μόνο τοπίου – την πρόσοψη του ιερού - και ενός πλήθους, το οποίο δεν δρα, αλλά μοιάζει να παρακολουθεί μια δράση που λαμβάνει χώρα σε ένα σημείο έξω από τον απεικονιζόμενο χώρο ή περιμένει να δει μια δράση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 : ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Προσπαθώντας να αναγνώσουμε την πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας των τοιχογραφιών, λαμβάνοντας υπόψη μας τα επιμέρους στοιχεία της μεθοδολογίας και μελετώντας συγκεκριμένα παραδείγματα από τους τρεις αιγαιακούς πολιτισμούς, καταλήξαμε σε δύο βασικά συμπεράσματα :

1. Κύριος σκοπός των καλλιτεχνών ήταν να τονίσουν την απεικονιζόμενη δράση. Ο σκοπός αυτός επιτυγχάνονταν μέσω δύο στοιχείων : του αρχιτεκτονικού χώρου και των μεθόδων απεικόνισης της δράσης.

Η σχέση του αρχιτεκτονικού χώρου με τον σκοπό των καλλιτεχνών να τονίσουν την απεικονιζόμενη δράση είναι εμφανής. Για να γίνει αυτό πρέπει αρχικά η τοιχογραφία να είναι ορατή στον θεατή. Και μάλιστα να είναι σε τέτοιο σημείο τοποθετημένη, ώστε να φωτίζεται αρκετά και να διευκολύνει έτσι την παρατήρηση του τελευταίου. Επιπλέον, η σκηνή πρέπει να είναι σαφώς οριοθετημένη, κάτι που επιτυγχάνεται με την διαχείριση της διακοσμημένης επιφάνειας.



Ο αρχιτεκτονικός χώρος στην περίπτωση των τοιχογραφιών ορίζεται συνήθως ως ένα δωμάτιο, η μορφή του οποίου καθορίζεται από την εσωτερική του διαρρύθμιση. Κατά την μελέτη μας συναντήσαμε επίσης ένα παράδειγμα τοποθέτησης της τοιχογραφίας σε ανοιχτό χώρο (πίνακας ταυροκαθασιών). Δεν φαίνεται για την περίπτωση αυτή να ακολουθείται άλλη αντίληψη ως προς την

οργάνωση της σύνθεσης, παρόλο που προέρχεται από αρχιτεκτονικό χώρο άλλου τύπου.

Σημαντικό ρόλο στην αρχιτεκτονική διαρρύθμιση παίζει η αναλογία μάζας-κενού, δηλαδή τοίχων – ανοιγμάτων, η οποία εξαρτάται και από την σχέση της με τον εκάστοτε δημιουργούμενο φυσικό φωτισμό. Ο φωτισμός καθορίζεται με ποικίλους τρόπους, όπως με την χρήση συστημάτων πολυπαραθύρων και πολύθυρων (π.χ. Ξεστή 3, δωμ. 5 Δυτικής Οικίας) ή την αναλογία τοίχων και θυρών (π.χ. τοιχογραφία Κροκοσυλλέκτη)⁹¹.

Σε αυτό το σημείο, οφείλουμε να σημειώσουμε την σημασία των χρωμάτων στην φωτεινότητα της κάθε τοιχογραφίας. Όπως γίνεται κατανοητό, η χρήση φωτεινών χρωμάτων και ακόμα περισσότερο ο σωστός αισθητικά συνδυασμός τους, εκτός από ένα ευχάριστο οπτικό αποτέλεσμα, διαχωρίζουν οπτικά και φωτίζουν τα επιμέρους στοιχεία.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του χώρου και την σχέση της με τον φωτισμό, γίνεται κατανοητό ότι ιδιαίτερος σημαντικό είναι το σημείο τοποθέτησης της τοιχογραφίας. Από τα παραδείγματα που μελετήσαμε, παρατηρούμε ότι οι τοιχογραφίες είτε τοποθετούνται σε έναν τοίχο, που συνήθως έχει άμεσο φωτισμό, είτε εκτείνονται σε περισσότερους του ενός τοίχου. Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε συνήθως τοιχογραφίες περιορισμένης έκτασης (π.χ. Ψαράδες) με μία ή λίγες μορφές, ενώ στην δεύτερη πρόκειται συνήθως για κάποια εκτεταμένη τοιχογραφία που αποτελείται από πολλές μορφές (π.χ. Ξεστή 3).

Ανεξάρτητα από την έκταση της κάθε τοιχογραφίας στα παραδείγματα που μελετήσαμε προτιμάται ο τριμερής διαχωρισμός, έστω κι αν μερικές φορές συναντάται με κάποιες παραλλαγές, όπως την απουσία της άνω ή κάτω ζώνης, για την οποία δεν γνωρίζουμε αν οφείλεται στην επιλογή του καλλιτέχνη ή στην κατάσταση που μας έχουν σωθεί οι τοιχογραφίες (π.χ. Λυρωδός, κάτω ζώνη;). Φαίνεται ότι ο τριμερής διαχωρισμός εξυπηρετούσε την ενοποίηση των τοιχογραφιών του ίδιου δωματίου και έθετε τα όρια της κάθε τοιχογραφίας, έτσι ώστε να δίνεται η αίσθηση στον θεατή ότι παρακολουθεί μία συγκεκριμένη σκηνή. Αν και ο τριμερής διαχωρισμός δεν συναντάται στα σωζόμενα παραδείγματα μικρογραφικών τοιχογραφιών, εμφανής είναι η οριοθέτηση τους.

Το δεύτερο στοιχείο που παίζει σημαντικό ρόλο στον τονισμό της δράσης είναι οι ίδιες οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται για να την απεικονίσουν. Ο

⁹¹ Για τις Μυκηναϊκές τοιχογραφίες που εξετάστηκαν δεν ήταν δυνατή η εξαγωγή συμπερασμάτων σε ό,τι αφορά τον αρχιτεκτονικό χώρο και το φωτισμό τους, λόγω έλλειψης των στοιχείων περί της τοποθέτησής τους σε κάποιο αρχιτεκτονικό χώρο ή της ακριβούς θέσης τους.

καλλιτέχνης για να αποδώσει την δράση, οφείλει να απεικονίσει τις μορφές που την εκτελούν και το περιβάλλον στο οποίο αυτή εκτελείται, τόσο το άμεσο (τοπίο) όσο και το έμμεσο (βάθος ή ορίζοντας). Τα στοιχεία αυτά (μορφές-τοπίο-ορίζοντας) τα διαμορφώνει σε επίπεδα, έτσι ώστε να δοθεί μια αίσθηση προοπτικής. Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο οι μορφές και άρα η δράση τους τίθενται σε πρώτο επίπεδο.

Το ζήτημα της προοπτικής στις τοιχογραφίες που εξετάσαμε είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρον. Σε κάποιες από τις τοιχογραφίες (π.χ. Ψαράδες, Ιέρεια, πίνακας Ταυροκαθασιών), επειδή δεν υπάρχει ένδειξη τοπίου, η σκηνή διαμορφώνεται σε δύο επίπεδα (μορφή/ές-μονόχρωμο βάθος). Σε αυτήν την περίπτωση, η δράση, εφόσον εκτελείται από την μορφή, η οποία απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο, τίθεται και αυτή αναλόγως σε πρώτο επίπεδο. Στις υπόλοιπες διαμορφώνεται όπως περιγράψαμε παραπάνω. Πρόβλημα στην απόδοση της προοπτικής αποτελεί το γεγονός ότι δεν δίνονται οι σωστές αναλογίες στα επιμέρους στοιχεία. Αυτά πρέπει να έχουν διαφορετικό μέγεθος μεταξύ τους, με μεγαλύτερα εκείνα που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο και μικρότερα εκείνα που βρίσκονται στο τελευταίο επίπεδο (βαθμιδωτή προοπτική). Μοναδικό παράδειγμα χρήσης της βαθμιδωτής προοπτικής έχουμε στο εσωτερικό των πόλεων της Μικρογραφικής Ζωφόρου.

Παραδείγματος χάριν, στην σκηνή των γυναικών με την άμαξα στην τοιχογραφία του κυνηγιού από την Τίρυνθα, οι γυναικείες μορφές έχουν το ίδιο ύψος με τα δέντρα, που υποτίθεται ότι βρίσκονται πίσω και μακρύτερα από αυτές. Στις περισσότερες τοιχογραφίες οι μορφές φαίνονται σαν να είναι πάνω στις άκρες του τοπίου και όχι μέσα σε αυτό (π.χ. Ξεστή 3, Κροκοσυλλέκτης). Αυτό συμβαίνει γιατί επιλέγεται η χαρτογραφική απόδοση του τοπίου. Ο καλλιτέχνης βλέπει την σκηνή από δύο οπτικές γωνίες: από ένα μακρινότερο και από ένα ψηλότερο σημείο. Αν επέλεγε να απεικονίσει την δράση από το πρώτο σημείο, τότε θα ήταν πιθανό να χρησιμοποιούσε την βαθμιδωτή προοπτική, αλλά επιλέγοντας να το συνδυάσει και με το δεύτερο σημείο η οπτική του διαφοροποιείται και οι μορφές μοιάζουν να βρίσκονται στις άκρες του τοπίου (π.χ. Ξεστή 3) ή το τοπίο να «περικυκλώνει» τις μορφές και την δράση (π.χ. Κροκοσυλλέκτης, Πόλη IV-Μικρογραφική Ζωφόρος). Στην Μικρογραφία του τριμερούς Ιερού το πλήθος είναι αυτό που «περικυκλώνει» το κτίριο και τις κύριες μορφές που στέκονται δίπλα στο Ιερό και απεικονίζονται σε μεγαλύτερο μέγεθος.

Είναι πιθανό, ο συνδυασμός της διαμόρφωσης της σκηνής σε επίπεδα και της χαρτογραφικής απόδοσης να προτιμάται για τον τονισμό της δράσης, καθώς αυτή έρχεται έτσι πάντα σε πρώτο επίπεδο. Τα δύο επόμενα επίπεδα (τοπίο-ορίζοντας)

δημιουργούν ένα πεδίο ανάδειξης της δράσης. Ειδικά το γεγονός ότι το τρίτο επίπεδο, το βάθος (ορίζοντας), φαίνεται να είναι μονόχρωμο ενισχύει την άποψη αυτή.

Παρατηρώντας την διαμόρφωση του πρώτου επιπέδου, δηλαδή των μορφών, αντιλαμβανόμαστε την σχέση της μεθόδου απόδοσης της μορφής με την κίνηση της. Οι μορφές είτε διακρίνονται από στατικότητα, αν και είναι σε κίνηση (στατική κίνηση - π.χ. Ιέρεια, μορφές στην σκηνή με τον κυνηγό και σε αυτή με τις γυναίκες στο Κυνήγι της Τίρυνθας) είτε κινούνται έντονα (π.χ. Ψαράδες, άνδρας με αγγείο στην Ξεστή 3). Στην πρώτη περίπτωση, προτιμάται συνήθως η απόδοση κατενώπιον ή σε κατατομή και στην δεύτερη ο συνδυασμός αυτών⁹² και η απόδοση σε 3/4.

Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, παρατηρείται η επικάλυψη των μερών του σώματος, η οποία γίνεται εμφανής με το περίγραμμα που συνήθως ξεχωρίζει οπτικά το ένα μέρος του σώματος από το άλλο. Παραδείγματος χάριν, στις γυναικείες μορφές των Ταυροκαθασιών έχουμε πιο στατική κίνηση με επικάλυψη των μηρών, ενώ στον άνδρα που αδειάζει το περιεχόμενο του αγγείου που κρατά στην Ξεστή 3 έχουμε έντονη κίνηση με επικάλυψη των άνω μελών του σώματος.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι στις ζωικές μορφές η έντονη κίνηση αποδίδεται συνήθως με ευρύ διασκελισμό (π.χ. αγριογούρουνο και σκύλοι στην σκηνή κυνηγιού από την Τίρυνθα, ελάφια πάνω από την πόλη IV στον Ν τοίχο της Μικρογραφικής Ζωόφου)⁹³ και η στατική με επικάλυψη των μερών του σώματός (π.χ. άλογα στο Κυνήγι από την Τίρυνθα).

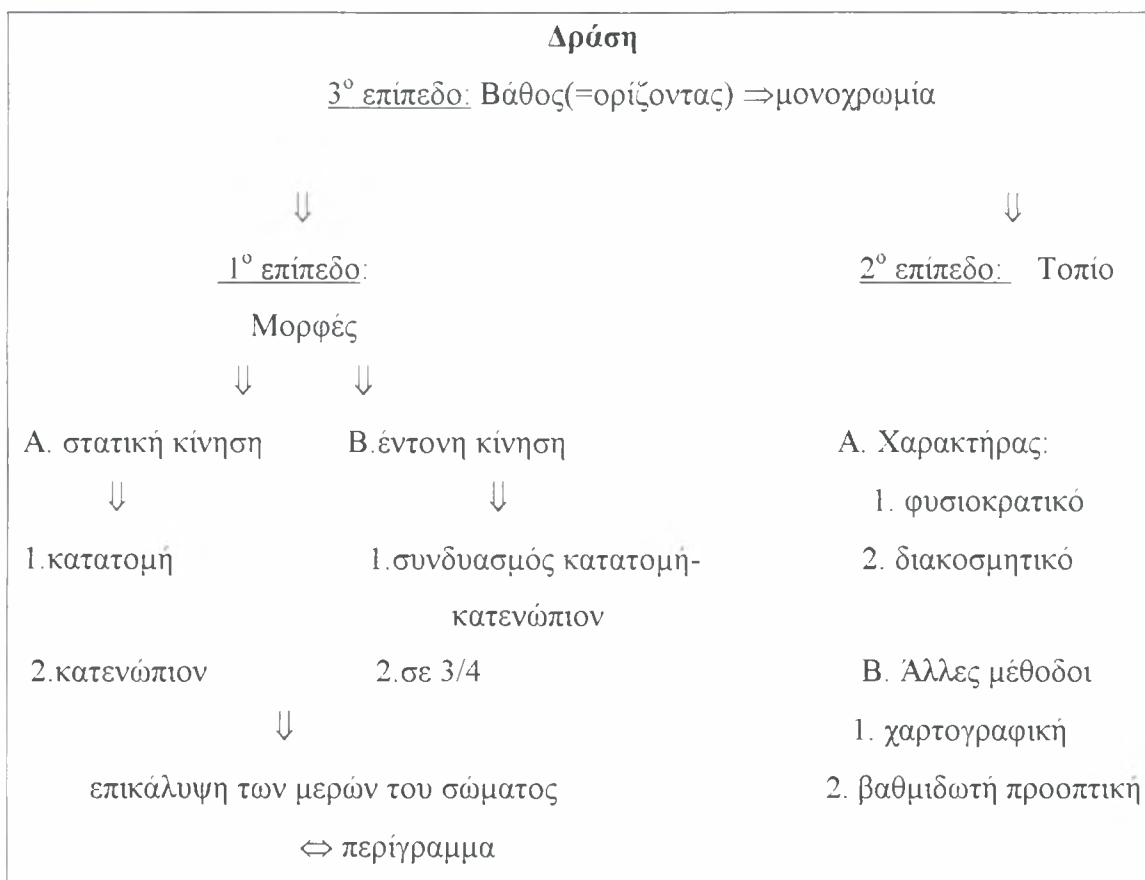
Ως προς το δεύτερο επίπεδο, το τοπίο, εκτός της χρήσης άλλων μεθόδων, όπως η χαρτογραφική και η βαθμιδωτή προοπτική, των οποίων ο ρόλος εξετάστηκε παραπάνω, σημαντικός είναι και ο εικαστικός χαρακτήρας του. Αυτός μπορεί να είναι φυσιοκρατικός, όπως συμβαίνει στα παραδείγματα που εξετάστηκαν από τον μινωικό και τον κυκλαδικό πολιτισμό, ή διακοσμητικός (σχηματικός), όπως παρατηρήσαμε στις μυκηναϊκές τοιχογραφίες.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι τα τοπία που αποδίδονται με φυσιοκρατικό τρόπο, κάποιες φορές εμπεριέχουν διακοσμητικά στοιχεία. Αναφερόμαστε στους κρόκους που απεικονίζονται διάσπαρτοι επάνω στο λευκό

⁹² Σημειώνουμε ότι στις γυναικείες μορφές, ανεξάρτητα από το αν αυτές κινούνται πιο στατικά ή έντονα, μπορούμε να έχουμε συνδυασμό της απόδοσης σε κατατομή και κατενώπιον. Αυτό συμβαίνει σε μία προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει την προοπτική του σώματος και συγκεκριμένα του γυναικείου στήθους (π.χ. «Πότνια Θηρών» στην Ξεστή 3). Στην περίπτωση αυτή, η χρήση της μεθόδου αυτής δεν σχετίζεται με την απόδοση της κίνησης.

⁹³ Αν και είναι εκτός του υλικού της συγκριτικής μας μελέτης, αξίζει να αναφέρουμε ότι η έντονη κίνηση στις ζωικές μορφές απεικονίζεται με αυτές σε 3/4. Μοναδικό παράδειγμα είναι τα χελιδόνια από την Τοιχογραφία της Άνοιξης.

βάθος των τοιχογραφιών της Ξεστής 3, σκοπός των οποίων είναι να δοθεί η ψευδαίσθηση στον θεατή ότι οι μορφές, παρόλο που φαίνονται να κινούνται στις άκρες του τοπίου, περιβάλλονται από αυτό, καθώς και στην τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη, όπου το τοπίο «διακοσμείται» με ένα παχύ λευκό περίγραμμα, το οποίο σκοπεύει προφανώς στον τονισμό των επιμέρους στοιχείων του. Πρόκειται, λοιπόν, για τοπία που αποδίδονται φυσιοκρατικά με κάποια διακοσμητικά στοιχεία και όχι για τοπία που αποδίδονται διακοσμητικά (σηματικά).



2. Θεωρούμε ότι οι καλλιτεχνικές επιλογές των τοιχογράφων των τριών πολιτισμών είναι παρόμοιες. Διαμορφώνεται έτσι μια κοινή καλλιτεχνική «γλώσσα» που τους υπαγόρευε την αυθόρμητη χρήση των διάφορων μεθόδων και των εικαστικών κριτηρίων. Ο καλλιτέχνης, έχοντας στην προσωπικότητα και την συνείδησή του εγγεγραμμένες ορισμένες μεθόδους, που προφανώς έχει μάθει από τους προκατόχους του, τις εφαρμόζει ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλει να επιτύχει και την αισθητική του αντίληψη. Η ύπαρξη των διαφοροποιήσεων που έχουν σημειωθεί οφείλεται περισσότερο στην διαφορετική αισθητική. Η παρατήρηση αυτή αφορά κυρίως την αισθητική διαφοροποίηση των μυκηναϊκών

τοιχογραφιών από τις μινωικές και τις κυκλαδικές. Επιπλέον, είναι εμφανές ότι οι μέθοδοι αυτής της καλλιτεχνικής «γλώσσας» εφαρμόζονταν ανάλογα με τον ρόλο του στοιχείου που ήθελαν να απεικονίσουν και το θέμα της τοιχογραφίας. Για παράδειγμα, οι μορφές στην πορεία της τοιχογραφίας του Κυνηγιού από την Τίρυνθα δεν θα μπορούσαν να απεικονιστούν με ευρύτερο διασκελισμό ή κατενώπιον, γιατί τότε ο θεατής δεν θα παρατηρούσε μια πορεία, αλλά μία άλλη δράση.

Η καλλιτεχνική αυτή «γλώσσα» συνίσταται τόσο από τις επιλογές ως προς τον αρχιτεκτονικό και τον εικονιζόμενο χώρο, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, όσο και από τα εικαστικά κριτήρια. Αν και η φυσιοκρατία, ο ρεαλισμός και η διακοσμητική τάση θεωρήθηκαν εικαστικά κριτήρια στην παρούσα εργασία, στο σημείο αυτό πρέπει να εξαιρεθούν, καθώς συμπεράναμε ότι η επιλογή μεταξύ αυτών των τάσεων σχετίζεται κυρίως με την αισθητική αντίληψη των δημιουργών και του κοινού.

Σε ό,τι αφορά στο περίγραμμα φαίνεται ότι κυριαρχούν δύο επιλογές: α. το περίγραμμα είναι μια λεπτή ή παχύτερη γραμμή όταν το στοιχείο έχει το ίδιο χρώμα με το βάθος και πρέπει να ξεχωρίσει από αυτό ή από όμοιο στοιχείο και β. είναι μια λεπτή γραμμή, χρώματος λίγο σκουρότερου του χρώματος του στοιχείου. Στην περίπτωση αυτή το περίγραμμα απλά οριοθετεί το σχήμα της μορφής. Συναντήσαμε, επίσης, την περίπτωση στην οποία το περίγραμμα ήταν διακοσμητικό (Κροκοσυλλέκτης) και σκόπευε στον τονισμό των στοιχείων.

Επίσης, εμφανής είναι η ποικιλία στην χρήση των χρωμάτων. Συνήθως μιμούνται τα πραγματικά χρώματα των στοιχείων και δεν έχουν ιδιαίτερες συμβάσεις, εκτός από την χρήση λευκού χρώματος για το γυναικείο σώμα και του καστανοκόκκινου για το ανδρικό.

Τέλος, θεωρούμε ότι μια πληρέστερη συγκριτική μελέτη των αιγαιακών τοιχογραφιών με συγκεκριμένη μεθοδολογία που να περιλαμβάνει όλες τις πτυχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας θα μας έδινε πολλές πληροφορίες που τώρα μας είναι είτε άγνωστες είτε ασαφείς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Betancourt P.P. 2000, “ The concept of space in the Spring fresco and its place in Thera compositional system” στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 1-4.
- Blakomer F. 2000, “ The function of wall painting and other forms of architectural decoration in the Aegean Bronze Age” στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 1-20.
- Doumas Ch. 2000, “ Age and Gender in the Thera wall paintings ” στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 1-7.
- Ντούμας Χ. 1992, *Οι Τοιχογραφίες της Θήρας*, Αθήνα: Ίδρυμα Θήρας – Π. Νομικού.
- Hood S. 1993³, *Η Τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσας.
- Immerwahr S. 1990, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press.
- Immerwahr S. 2000, “ Thera and Knosos : Relation of the paintings to their architectural space” στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 21-41.
- Laffineur R. 1990, “ Composition and perspective in Thera wall - paintings” στο Hardy D.A. et all. (eds)1990, *Thera and the Aegean World III, Vol.1 : Archaeology, Proceedings of the 3rd International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, London : The Thera Foundation, 246-251.
- Λινάρδου Υβόννη 1992, « Ο χώρος στις θηραϊκές τοιχογραφίες» στο Ντούμας Χ. (επιμ.) 1992, *Ακρωτήρι Θήρας. 20 χρόνια έρευνας (1967-1987)*, Αθήνα : Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 69-79.
- Marinatos N. 1984, *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, Athens.
- Μαρινάτος Σπ. 1972, *Ανασκαφαί Θήρας VI*, Αθήναι.
- Μαρινάτος Σπ. 1976, *Ανασκαφαί Θήρας VII*, Αθήναι.
- Marinatos Sp. 1999², *Excavations in Thera II*, Athens: Library of the Archaeological Society at Athens, 45-54.
- Marinatos Sp. 1999², *Excavations in Thera I*, Athens: Library of the Archaeological Society at Athens, 37-46.

Marinatos Sp. 1999², *Excavations in Thera VI*, Athens: Library of the Archaeological Society at Athens, 34-57.

Marinatos Sp. 1999², *Excavations in Thera VII*, Athens: Library of the Archaeological Society at Athens, 32-38.

Marthari M. 2000, "The attraction of the pictorial: observations on the relationship of Theran pottery and Theran fresco iconography" στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 23-36.

Morgan L. 1988, *The Miniature Wall-Paintings of Thera. A study in Aegean culture and iconography*, Cambridge: Cambridge Classical Studies.

Μπουλώτης Χ. 1995, «Αιγαιακές τοιχογραφίες. Ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ.55, 13-32.

Palyvou Cl. 2000, " Concepts of space in Aegean Bronze Age and Architecture" στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 64-78.

Renfrew C. 2000, " Locus iste : Modes of representation and the vision of Thera" στο Sherratt S. (ed.) 2000, *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the 1st International Symposium, 30 August – 4 September 1997*, Athens – Pergamos, 135-158.

Τελεβάντου Χ. 1994, *Ακρωτήρι Θήρας: Οι Τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αριθμ. 143.

Τζαχίλη Ιρ. 1997, *Υφαντική και Υφάντρες στο προϊστορικό Αιγαίο, 2000-1000π.Χ.*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

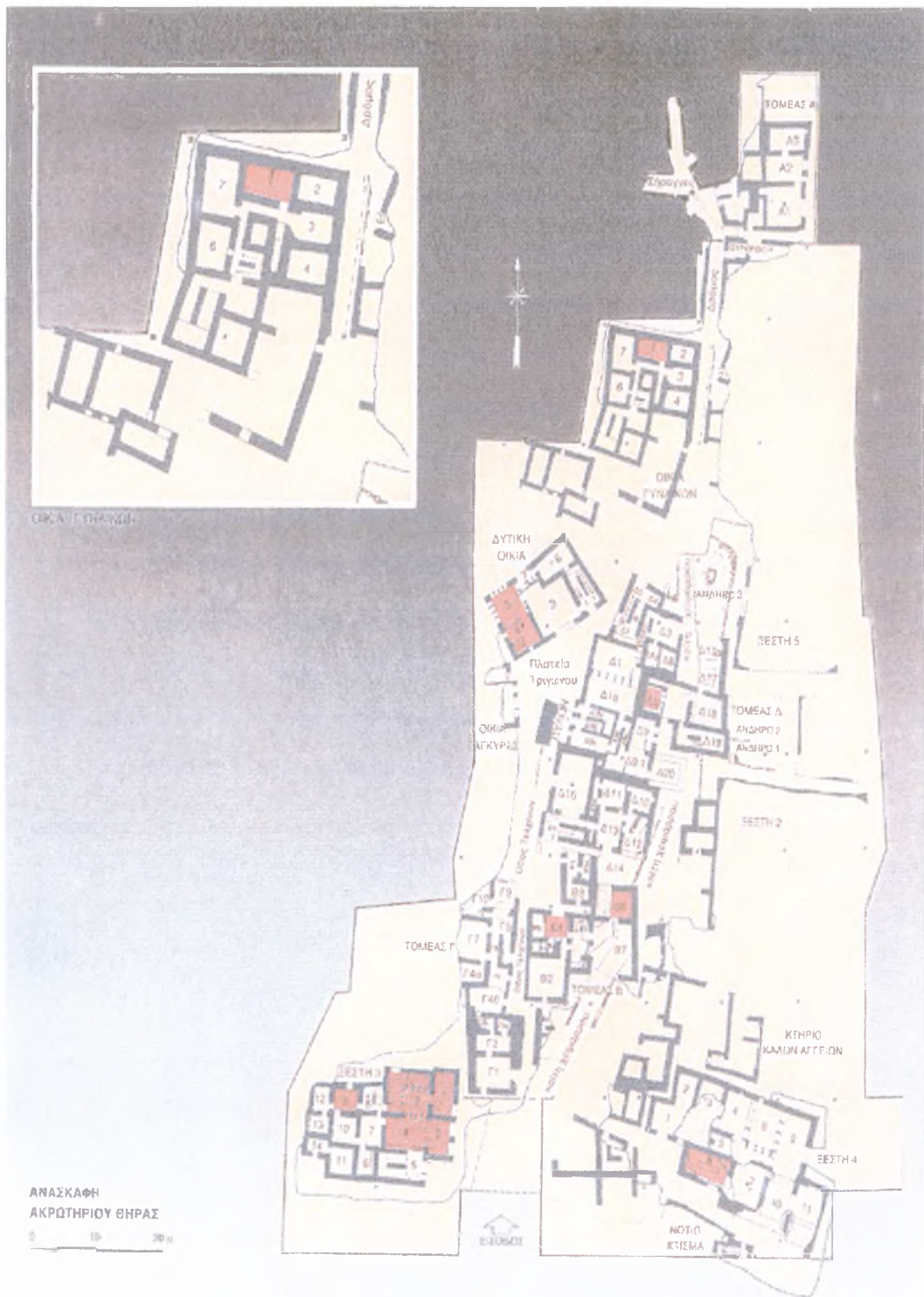
Εικόνα εξωφύλλου: Χελιδόνια από την Τοιχογραφία της Άνοιξης

(Ντούμας 1992, εικ.76)

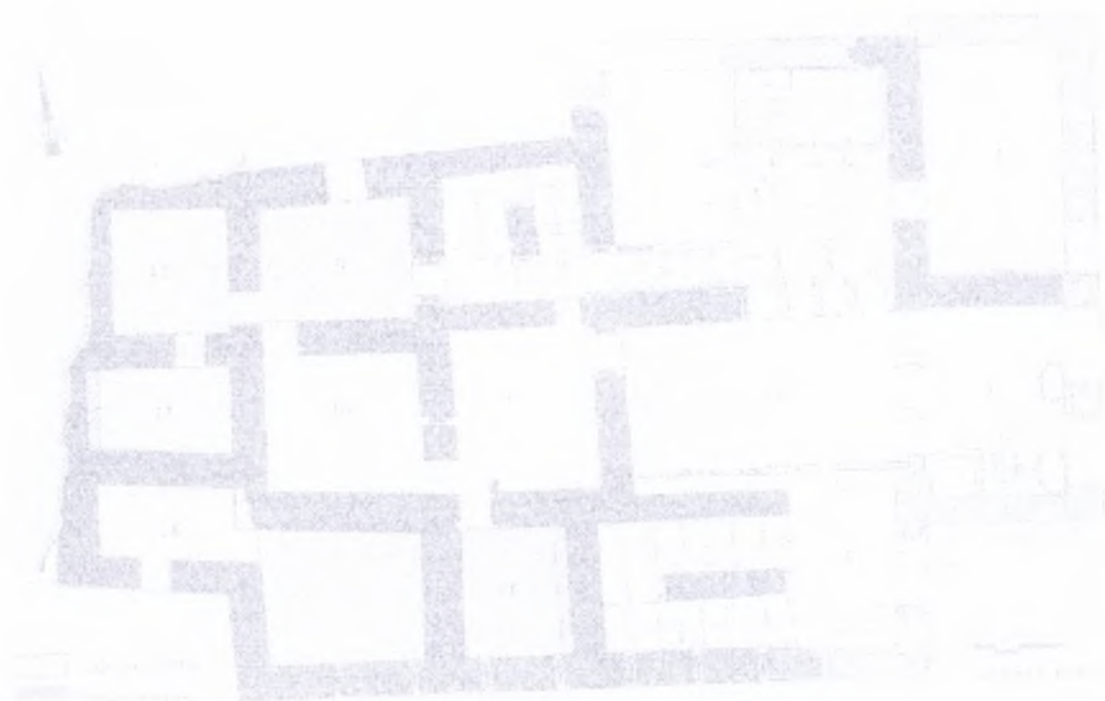
1. Κάτοψη Ακρωτηρίου Θήρας (Ντούμας 1992, εικ.1)
2. Κάτοψη ορόφου Ξεστής 3 (Τελεβάντου 1992, εικ.63)
3. Αναπαράσταση τοιχογραφιών Β και Α τοίχου, ισόγειου και ορόφου, Ξεστή 3 (Immerwahr 1990, fig.20)
4. Νεαρό αγόρι που κρατά μόνωτη φιάλη, Ν τοίχος, ισόγειο Ξεστής 3 (Ντούμας 1992, εικ.111)
5. Νεαρός άνδρας που κρατά ύφασμα και αγόρι, Ν τοίχος, ισόγειο Ξεστής 3 (Ντούμας 1992, εικ.109)
6. Άνδρας που κρατά αγγείο, Ν τοίχος, ισόγειο Ξεστής 3 (Ντούμας 1992, εικ.110)
7. Κοπέλα που κρατά περιδέραιο και τμήμα βραχώδους τοπίου, Β τοίχος ισόγειου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ.100)
8. Πληγωμένη κυρία και κοπέλα με πέπλο, Β τοίχος ισόγειου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ.100)
9. Κυρία, Δ τοίχος ορόφου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ.131)
10. Κυρία, Δ τοίχος ορόφου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ.133)
11. Πίθηκος και «Πότνια Θηρών», Β τοίχος ορόφου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ. 122)
12. Κοπέλα που αδειάζει το καλάθι της, Β τοίχος ορόφου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ. 122)
13. Κοπέλα που κρατά καλάθι, Β τοίχος ορόφου, Ξεστής 3 (Ντούμας 1992, εικ. 129)
14. Τοιχογραφία Α τοίχου ορόφου, Ξεστή 3 (Ντούμας 1992, εικ.116)
15. Αγόρια που πυγμαχούν, δωμ.Β1 (Ντούμας 1992, εικ.79)
16. Αντιλόπες, δωμ.Β1(Ντούμας 1992, εικ.83)
17. Τοιχογραφία των πιθήκων, δωμ.Β6 (Ντούμας 1992, εικ. 86)
18. Τοιχογραφία της Άνοιξης, Δ τοίχος, δωμ.Δ2 (Ντούμας 1992, εικ.66,67,68)
19. Κάτοψη ισόγειου και ορόφου Δυτικής Οικίας (Τελεβάντου 1992, εικ. 3)
20. Κάτοψη δωμ.4 και 5, Δυτική Οικία (Τελεβάντου 1992, εικ.9)
21. Ικρία Α και Ν τοίχου, δωμ.4, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 49,50)

22. Αγγείο με κρίνα, Ν παραστάδα, δωμ.4, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 64)
23. Αγγείο με κρίνα. Β παραστάδα, δωμ.4, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 63)
24. Ιέρεια, δωμ.5, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 24)
25. Ψαράς Δ τοίχου, δωμ.5, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 18)
26. Ψαράς Β τοίχου, δωμ.5, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 19)
27. Μικρογραφική Ζωφόρος, Β τοίχος, δωμ.5, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 26)
28. Μικρογραφική Ζωφόρος, τμήμα Α τοίχου, δωμ.5, Δυτική Οικία (Τελεβάντου 1994, εικ.51)
29. Μικρογραφική Ζωφόρος, Ν τοίχος, δωμ.5, Δυτική Οικία (Ντούμας 1992, εικ. 35)
30. Ν, Δ και Β τοίχος, Δ τμήμα, Οικία των Γυναικών (Ντούμας 1992, εικ. 2,3,4)
31. Ν και Β τοίχος, Α τμήμα, Οικία των Γυναικών (Ντούμας 1992, εικ. 6,7)
32. Κάτοψη ανακτόρου της Κνωσού (Immerwahr 1990, fig.25)
No.8: Δωμάτιο του Κροκοσυλλέκτη
No.9: Δωμάτιο της Μικρογραφικής τοιχογραφίας του τριμερούς Ιερού
No.11: Αυλή του Λίθινου Στομίου (Πίνακας Ταυροκαθαψίων)
33. Κροκοσυλλέκτης (Immerwahr 1990, pl.11)
34. Κάτοψη της Τίρυνθας (Immerwahr 1990, fig.28)
35. Σκηνή με κυνηγό, Κυνήγι Αγριογούρουνου, Τίρυνθα (Immerwahr 1990, pl.68)
36. Σκηνή με γυναίκες που οδηγούν άμαξα, Κυνήγι Αγριογούρουνου, Τίρυνθα (Immerwahr 1990, pl.69)
37. Σκηνή κυνηγιού, Κυνήγι Αγριογούρουνου, Τίρυνθα (Immerwahr 1990, pl.70)
38. Πίνακας Ταυροκαθαψίων, Αυλή του Λίθινου Στομίου, ανάκτορο της Κνωσού (Λογιάδου-Πλάτωνος 1981, *Κνωσός. Ο Μινωικός πολιτισμός*, Αθήναι: εκδ. Δ. και Ι. Μαθιουδάκη)
39. Κάτοψη ανακτόρου της Πύλου (Immerwahr 1990, fig.29)
No.6: Αίθουσα του Θρόνου
40. Λυρωδός, Αίθουσα του Θρόνου, ανάκτορο της Πύλου (Immerwahr 1990, pl.XVIII)
41. Μικρογραφική τοιχογραφία του τριμερούς Ιερού (Immerwahr 1990, pl.22)

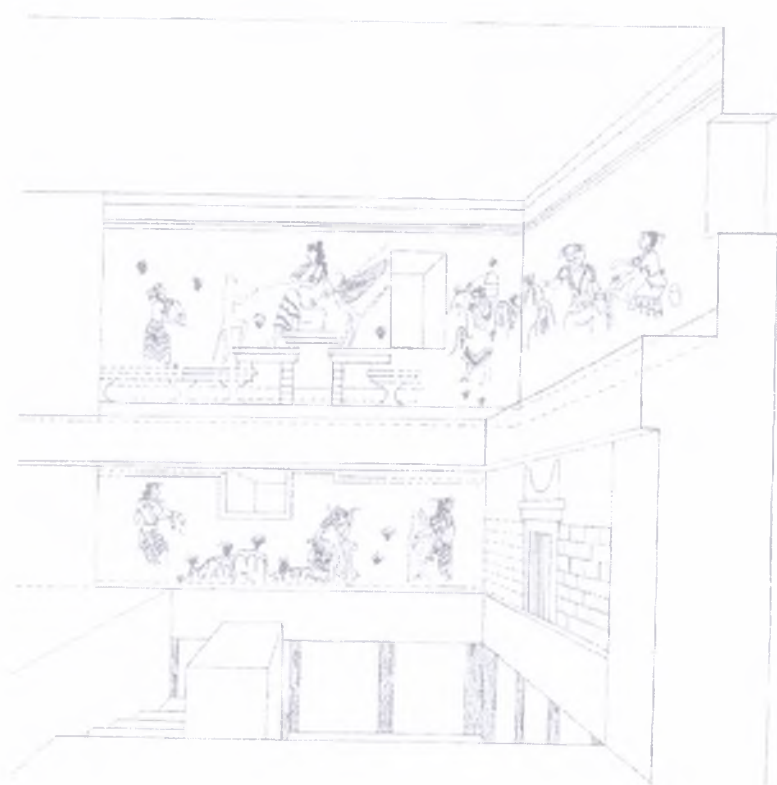
EIKONEΣ



Εικ. 1



Εικ.2



Εικ.3



Εικ.4



Εικ.5



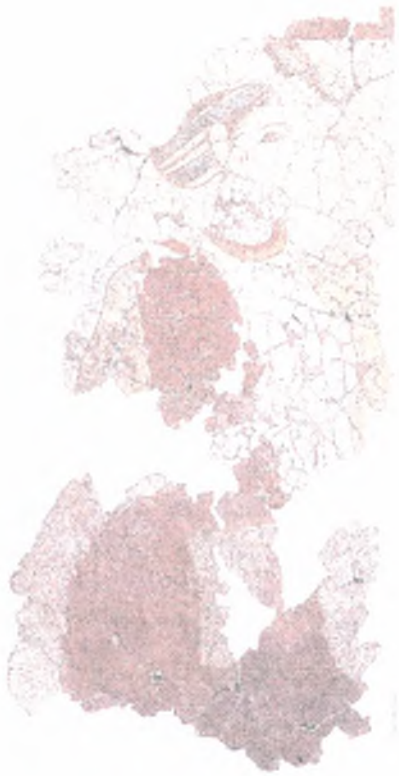
Εικ.6



Εικ. 7



Εικ. 8



Εικ.9



Εικ.10



Εικ.11



Εικ. 12



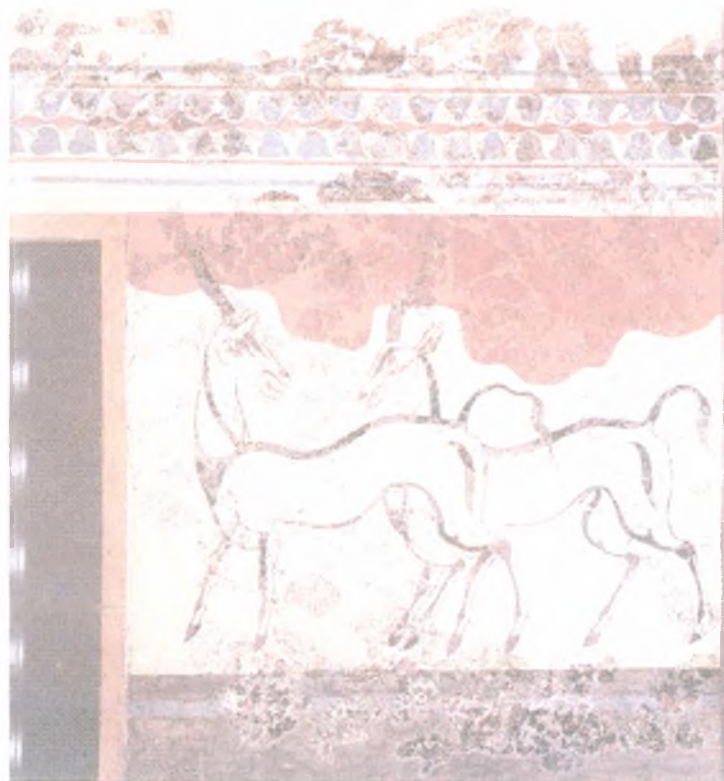
Εικ. 13



Εικ. 14



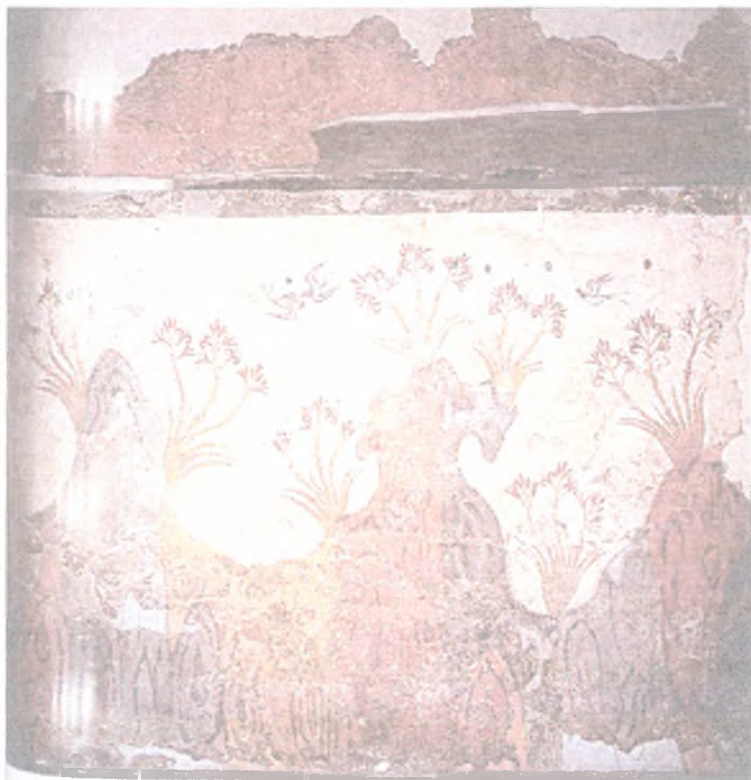
Εικ. 15



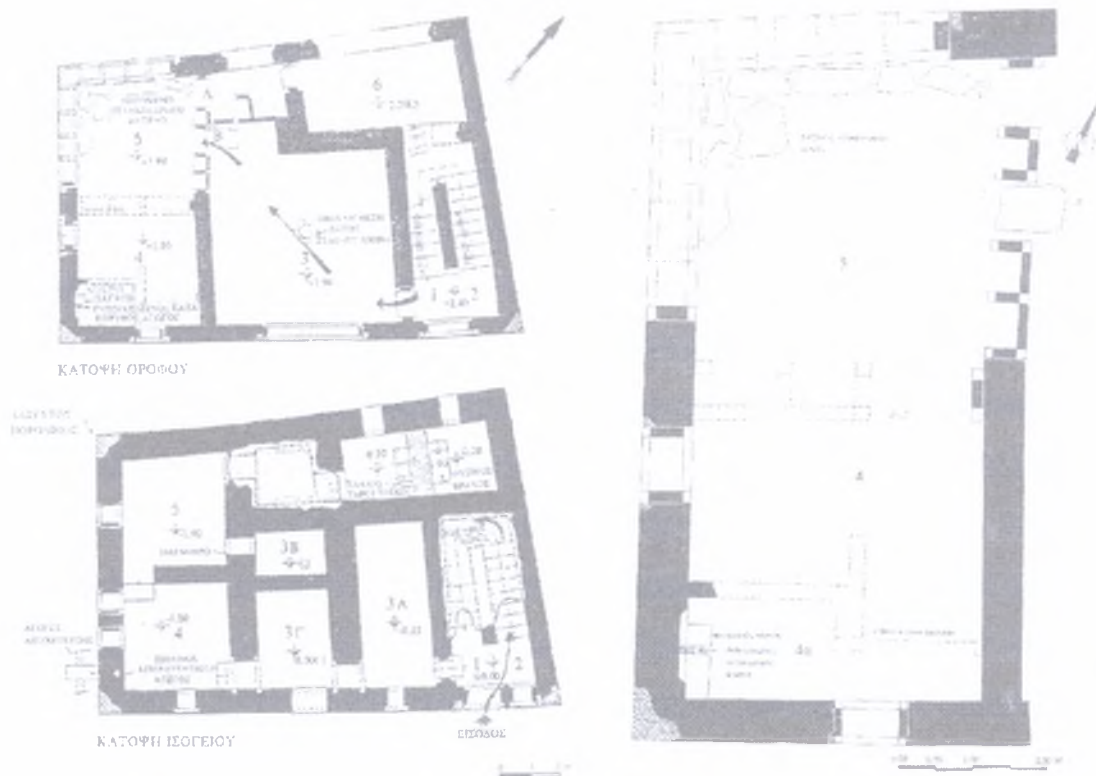
Εικ. 16



Εικ. 17



Εικ. 18



Εικ.19

Εικ.20



Εικ.21



Εικ.22



Εικ.23



Εικ.24



Εικ.25



Εικ.26



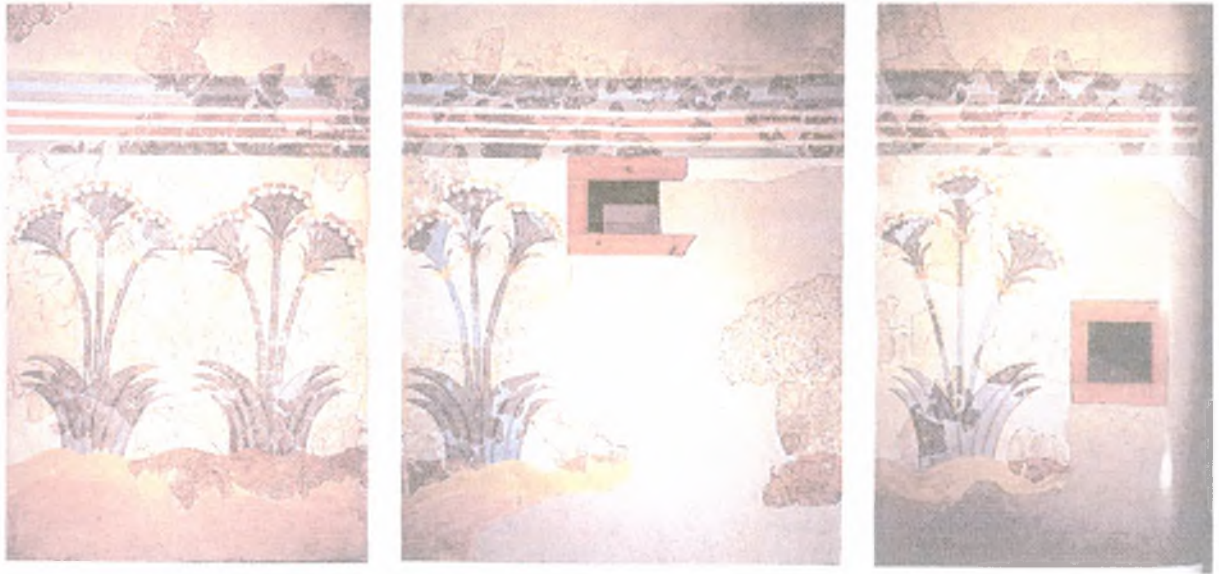
Εικ.27



Εικ.28



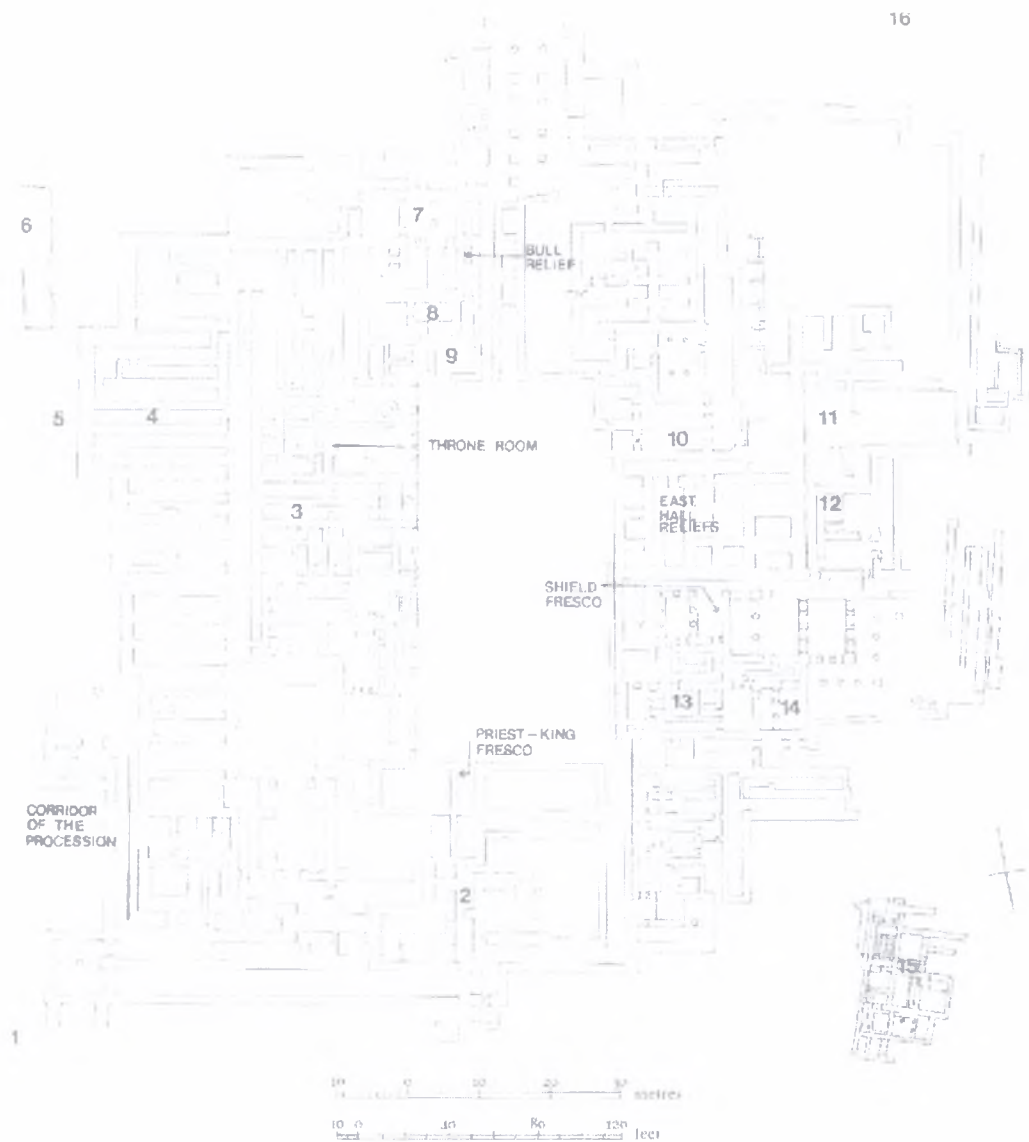
Εικ.29



Εικ.30



Εικ.31



Εικ.32

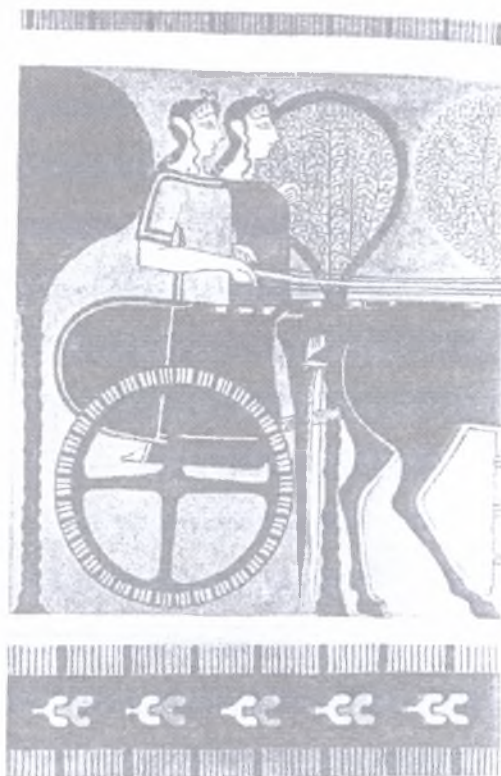




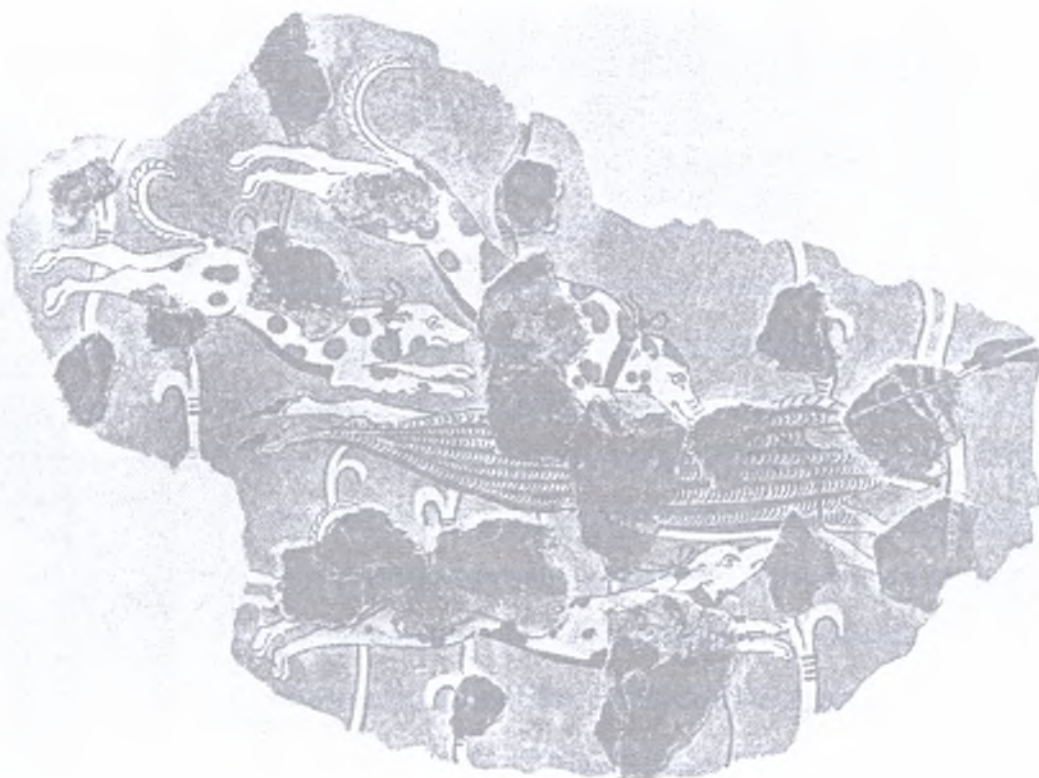
Εικ.34



Εικ.35



Εικ.36



Εικ.37



Εικ.38



Εικ.39



Εικ.40



Εικ.41



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000072346