

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ ΕΩΣ ΤΗΝ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ:  
ΕΛΛΑΔΑ, ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΓΓΥΣ ΑΝΑΤΟΛΗ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ  
*Η ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ:  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΈΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΞΕΣΤΗΣ 3 ΤΟΥ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ ΘΗΡΑΣ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ  
ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ*

ΑΓΓΕΛΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ-ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

ΡΟΔΟΣ , ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ ΕΩΣ ΤΗΝ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ:  
ΕΛΛΑΔΑ, ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΓΓΥΣ ΑΝΑΤΟΛΗ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΑΓΓΕΛΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ-ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ  
Α.Μ: 4352015001

*Η ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ:  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΈΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΞΕΣΤΗΣ 3 ΤΟΥ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ ΘΗΡΑΣ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ  
ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ*

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΣΤΕΦΑΝΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ  
ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΣΤΕΦΑΝΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ  
ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ  
ΚΟΥΣΟΥΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

ΡΟΔΟΣ , ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η διπλωματική εργασία αυτή εξετάζει την Ξεστή 3 ως τμήμα ενός οικιστικού συνόλου του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου της Θήρας και πώς ο πλούτος του εσωτερικού εικονογραφικού της διακόσμου, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης διαφόρων νεώτερων, μοντέρνων και σύγχρονων καλλιτεχνών. Έτσι, βασιζόμενη σε αυτό το κτήριο αλλά και τον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου γενικότερα, θέλησα να ασχοληθώ και να συνδυάσω μέσα σε αυτή την εργασία τις μεγάλες αγάπες μου την αρχαιολογία, τη λαογραφία και την ιστορία της τέχνης. Προσπάθησα, επομένως, σε ένα μέρος της διπλωματικής εργασίας να προσθέσω και κάποια άλλα στοιχεία πέρα από το αρχαιολογικό κομμάτι, τα οποία θεωρώ ότι κάποια στιγμή έπρεπε να καταγραφούν και να μελετηθούν. Με το Ακρωτήρι της Θήρας, την Ξεστή 3 αλλά και τις τοιχογραφίες συγκεκριμένα είχαν ασχοληθεί αρκετοί μελετητές στο παρελθόν.

Στο προπτυχιακό επίπεδο ασχολήθηκα επιδερμικά με τις τοιχογραφίες του πρώτου ορόφου του κτηρίου. Αργότερα, κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στη λαογραφία, κατά την επίσκεψη στο πλαίσιο μαθημάτων στο μουσείο του Ηλία Λαλαούνη, παρατήρησα ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης όντας σχεδιαστής κοσμημάτων είχε εμπνευστεί μια ολόκληρη συλλογή από το Ακρωτήρι και το μινωικό πολιτισμό και είχε στοιχεία από την Ξεστή 3 μέσα σε αυτή τη συλλογή. Παράλληλα θυμήθηκα ότι στους Ολυμπιακούς αγώνες στην τελετή έναρξης η τοιχογραφία της κροκοσυλλογής αναπαραστάθηκε και αποδόθηκε με ακρίβεια κατά τη διάρκεια των λεπτών που παρουσιαζόταν η ελληνική ιστορία από ανθρώπους που συμμετείχαν ως εθελοντές στη διοργάνωση των αγώνων. Και κάπως έτσι ξεκίνησα να μελετώ δειλά - δειλά το θέμα και να κοιτάω με διαφορετική οπτική τις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου και να ανακαλύπτω νέους και λιγότερο γνωστούς καλλιτέχνες που οι εμπνεύσεις τους είχαν κοινή αφετηρία.

Ήταν καθαρά εσωτερική η ανάγκη μου να ξεκινήσω να ψάχνω περισσότερες πληροφορίες τόσο για το Ακρωτήρι της Θήρας όσο και για την Ξεστή 3, και συγκεκριμένα τις τοιχογραφίες της, που τόσο έντονα επηρεάζουν ακόμη και σήμερα τους καλλιτέχνες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι γίνεται μια στείρα αντιγραφή ή ένας απλός μιμητισμός. Το κτήριο αυτό όπως και οι τοιχογραφίες στη Θήρα πιστεύω ότι αποτέλεσαν και θα συνεχίζουν να αποτελούν πηγή έμπνευσης όπως για παράδειγμα

αντίστοιχα συμβαίνει με τις μινωικές τοιχογραφίες, οι οποίες αυτή την περίοδο που ολοκληρώνεται η εργασία διακοσμούν τα μπουκάλια αναψυκτικών της coca - cola.

Η εργασία αυτή ολοκληρώθηκε χάρη στην αμέριστη βοήθεια και τις παρατηρήσεις των καθηγητών μου. Αναφέρομαι στην επιβλέπουσά μου, επίκουρη καθηγήτρια αρχαιολογίας του Τμήματος Μεσογειακών σπουδών κα Μαρίνα Παναγιωτάκη, για την άψογη συνεργασία και για τη δυνατότητα που μου έδωσε να αναπτύξω το θέμα μου με τον τρόπο που ήθελα. Οι συμβουλές της υπήρξαν πολύτιμες ώστε να δομηθεί σωστά η εργασία. Τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς μου επιτροπής τον κο Μανόλη Ι. Στεφανάκη, αναπληρωτή Καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας και Νομισματικής στο Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου και Διευθυντή του ΠΜΣ, τον κο Σπύρο Συρόπουλο, αναπληρωτή Καθηγητή του τμήματος και Αναπληρωτή Πρύτανη Διεθνών Συνεργασιών, Φοιτητικών Θεμάτων και Θεμάτων Αποφοίτων του Πανεπιστημίου Αιγαίου, τον κο Παναγιώτη Η. Μ. Κουρούλη, Αναπληρωτή Καθηγητή Αιγυπτιακής, οι οποίοι από την πρώτη μέρα της έναρξης του μεταπτυχιακού ήταν πάντα εκεί για να μας ενημερώσουν, να μας διδάξουν και να μας συμβουλευθούν.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τα άτομα που εργάζονται στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Ιωαννίνων όπως και στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Αιγαίου καθώς με βοήθησαν με το δικό τους τρόπο στη συλλογή του υλικού. Το μουσείο Κοσμημάτων Ηλία Λαλαλούνη και συγκεκριμένα την κα Ελένη Μάστορα και τον κο Βύρωνα Βαφειάδη, οι οποίοι με υποδέχτηκαν, με κατατόπισαν σχετικά με το μουσείο και με οδήγησαν στην εσωτερική βιβλιοθήκη του μουσείου ώστε να ψάξω επιπλέον υλικό για την έρευνα μου. Την εξαιρετική κυρία Ελίζα Χριστοπούλου που μέσα από τις εμπνεύσεις των κοσμημάτων της εναρμονίζει το αρχαίο με το σύγχρονο. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Καίτη Κυριακούλη, η οποία πέρα από το αδιαμφισβήτητο ταλέντο της στη ζωγραφική μου άνοιξε την καρδιά της και μου εξήγησε τον τρόπο που δημιουργεί τα έργα της. Όλους τους αφανείς ήρωες που έβαλαν ένα λιθαράκι στην ολοκλήρωσή της γνωστούς, αγνώστους, φίλους και συγγενείς. Όλους αυτούς που στήριξαν από την αρχή αυτή μου την προσπάθεια και με βοήθησαν να φτάσω στο σημείο της ολοκλήρωσης της εργασίας.

Δεν θα μπορούσα να παραλείψω να αναφέρω ξεχωριστά τους αγαπημένους φίλους μου Βαλεντίνα Κίτσου, Σοφία Δήμου, Αλίκη Σπυροπούλου, Μαρία Φωτιάδη και Κωνσταντίνο Λιόλιο για τις συμβουλές, τα εμπνευστικά λόγια και την έμπρακτη

βοήθεια κάθε φορά που το έβαζα κάτω. Την καθηγήτρια μου Καρατζένη Ράνια για τη βοήθεια που μου προσέφερε. Το φίλο και συνάδελφο μου Γιώργο Κατσούδα για τις εύστοχες παρατηρήσεις του, το σύντροφο μου Γιάννη Γάτα για τα άρθρα και τα βιβλία που μου έστελνε από το πανεπιστήμιο VU του Άμστερνταμ της Ολλανδίας, για τις παρατηρήσεις και όλη την υποστήριξη και την αγάπη που μου έδωσε και μου δίνει καθημερινά ώστε να μην τα παρατάω και να συνεχίζω μέχρι τέλους. Η αγάπη του, η παρουσία και η υποστήριξη του ήταν ο ουσιαστικός λόγος που ολοκληρώθηκε αυτή η διπλωματική εργασία. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου δυο πρόσωπα, τα οποία με βοήθησαν τόσο στην ολοκλήρωση της εργασίας αλλά δεν ήθελαν να συμπεριληφθούν στις ευχαριστίες από ταπεινότητα, τον Γεώργιο Καρακώστα και την Ευαγγελία Δενδρινού, χωρίς αυτούς και τις συμβουλές τους δεν θα έκανα σημαντικά βήματα όλα αυτά τα χρόνια. Την Χρύσα Μαλλιακού, η οποία με βοήθησε να επανακτήσω την εργασία μου όταν χάλασε ο υπολογιστής μου λίγο πριν την ολοκλήρωσή μου. Μα πάνω απ' όλους θέλω να ευχαριστήσω την οικογένεια μου. Τους γονείς μου Χριστίνα Νικολού και Χρήστο Αγγέλη, τη γιαγιά μου Βάγια Κασσελούρη και τον θείο μου Δημήτριο Νικολό που με στηρίζουν από την αρχή της ζωής μου σε όλα. Αν δεν είχα την στήριξη τους αυτή σε όλα τα επίπεδα δε θα είχα καταφέρει τίποτα, δε θα βρισκόμουν στο μεταπτυχιακό και σίγουρα δε θα μπορούσα να ολοκληρώσω την εργασία μου αυτή. Τους αφιερώνω αυτή την μελέτη και τους ευγνωμονώ για όλα. Η αγάπη τους είναι ο λόγος που συνεχίζω...

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ</b> .....	3
<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ</b> .....	6
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	8
<b>ABSTRACT</b> .....	10

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

1.1. Ο προϊστορικός οικισμός του Ακρωτηρίου και το ιστορικό της έρευνας του	11
1.2. Οι σημαντικότερες φάσεις κατοίκησης του οικισμού	13
1.3. Γενική επισκόπηση της έρευνας περί της τέχνης της τοιχογραφίας, σκοπός και διάρθρωση εργασίας	14
1.4. Η τέχνη της τοιχογραφίας στον αιγαιακό χώρο και η εξέλιξή της	18

## ΜΕΡΟΣ Α΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

2.1. Η Ξεστή 3 Γενική Επισκόπηση	20
2.2. Οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3	25
2.3. Η τεχνική της τοιχογραφίας	50
2.4. Το προσχέδιο, η χρήση βοηθητικών εργαλείων και οι χρωστικές ουσίες	54
2.5. Οι καλλιτέχνες και τα εργαστήρια	55

## ΜΕΡΟΣ Β΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

3.1. Από την τέχνη της αρχαιότητας στην τέχνη του σήμερα	64
3.1.α. Ηλίας Λαλαούνης	68
3.1.β. Δημήτρης Παπαϊωάννου	71
3.1.γ. Καίτη Κυριακούλη	74

3.1.δ. Ελίζα Χριστοπούλου .....	76
3.1.ε. Dr Bernice Jones .....	79
3.1.στ. Zuhair Murad .....	81
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b> .....	<b>84</b>
<b>ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΙΔΙΚΩΝ ΤΟΜΩΝ</b> .....	<b>88</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>90</b>
<b>ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b> .....	<b>103</b>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Ξεστή 3, αποτελεί ένα από τα πιο καλά ερευνημένα κτήρια στο Ακρωτήρι της Θήρας. Βρίσκεται στο νοτιοδυτικό άκρο του ανασκαμμένου οικισμού στο Ακρωτήρι. Η συστηματική ανασκαφή ξεκίνησε από τον Σπυρίδωνα Μαρινάτο, Γενικό Διευθυντή Αρχαιοτήτων και Καθηγητή της Προϊστορικής αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος συνέχισε το έργο του μέχρι το 1974, χρονιά κατά την οποία σκοτώθηκε στο χώρο των ανασκαφών. Μετά το θάνατο του Σπ. Μαρινάτου η έρευνα δε σταμάτησε, αντίθετα το 1975 ανατέθηκε στον επί σειρά ετών συνεργάτη του καθηγητή Χρήστο Ντούμα να συνεχίσει το έργο του.

Το κτήριο της Ξεστής 3 κάλυπτε μια περιοχή συνολικής έκτασης περίπου 283 τετραγωνικών μέτρων και είχε τρεις ορόφους. Το ισόγειο μόνο αριθμεί 15 δωμάτια, τα οποία συνεχίζουν και στον πρώτο όροφο, σημαντικότεροι χώροι εκ των οποίων κρίνονται οι 1,2,4 και 5, καθώς αυτοί περιβάλλουν τον χώρο του αδύτου, δηλαδή τον χώρο 3, ο οποίος βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του κτηρίου. Τα δωμάτια συνδέονται μεταξύ τους με πολύθυρα που αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο της μινωικής αρχιτεκτονικής. Στο κτήριο αυτό βρίσκονται συγκεντρωμένα αρκετά πολύθυρα. Είναι μοιρασμένα και στους τρεις ορόφους του οικοδομήματος αλλά μεγαλύτερη συγκέντρωση παρουσιάζεται στο ανατολικό τμήμα.

Η Ξεστή 3 ως οικοδόμημα αποτελεί ένα μοναδικό αρχαιολογικό εύρημα, καθώς διατηρεί σε εκπληκτικό βαθμό, σχεδόν το σύνολο του τοιχογραφικού διακόσμου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα τοποθετείται στο ισόγειο, στον δυτικό, τον βόρειο και τον ανατολικό τοίχο του αδύτου, ενώ ο νότιος τοίχος καταλαμβάνεται από τα πολύθυρα. Οι τοιχογραφίες συνεχίζουν και στον β' όροφο. Από το εσωτερικό του κτηρίου διάφορες τοιχογραφίες είναι γνωστές, ανάμεσά τους ο κυνηγός, η πομπή των ανδρών, η πληγωμένη γυναίκα, η Κροκοσυλλογή και πιο συγκεκριμένα οι κροκοσυλλέκτριες, ο καλαμιώνας, οι ρόδακες κλπ.

Τα εικονιστικά θέματα, τα μοτίβα, οι τεχνοτροπίες των τοιχογραφιών αυτών και κατ' επέκταση ολόκληρο το κτήριο αποτέλεσαν σημαντικότερη κοιτίδα προτύπων σε διάφορες πτυχές της νεότερης και σύγχρονης Τέχνης, καθώς αρκετοί καλλιτέχνες από διαφορετικούς τομείς όπως τη δημιουργία κοσμημάτων, τη σκηνογραφία θεάτρου, το βιομηχανικό σχέδιο, το σχέδιο μόδας και το σχεδιασμό μοτίβων διακόσμησης για χρηστικά αντικείμενα, μιμήθηκαν τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες χρησιμοποιώντας



τις ως πρότυπα και προσπάθησαν να τις προσαρμόσουν στο σήμερα μέσα από το πρίσμα μιας νέας ματιάς και μιας εντελώς διαφορετικής οπτικής γωνίας. Είτε ως προϊόντα μίμησης, είτε ως αντανakλάσεις της τέχνης της εποχής, το μέγεθος της συμβολής της Ξεστής 3 στη νεότερη και σύγχρονη τέχνη είναι μεγάλο, καθώς μέσα από τις αναβιώσεις αυτών των εικονιστικών προτύπων εμπλουτίζεται ακόμα περισσότερο μέχρι και σήμερα η καλλιτεχνική δημιουργία και κατ' επέκταση η καλλιτεχνική σκηνή στο σύνολό της.

## ABSTRACT

Xeste 3 is one of the most well-researched buildings in Akrotiri of Thera. It is located in the southwest end of the excavated settlement in Akrotiri. The systematic excavation was initiated by Spyridon Marinatos, General Director of Antiquities and Professor of Prehistoric Archaeology at the University of Athens, who continued his work until 1974, the year when he was killed in the excavations site. After the death of Spyridon Marinatos, the research did not stop, on the contrary, in 1975, Professor Christos Dumas was assigned to continue his work.

Xeste 3 covers an area of approximately 283 square meters and has three floors. The ground floor only consists of 15 rooms, some of which are extended onto the first floor, the most important of them being 1,2,4 and 5, as they surround the area of the sanctuary “adyton”, namely, area 3, located in the northern part of the building. The rooms are connected with polythyra which are a characteristic trait of the Minoan architecture. In this building there are quite a lot of polythyra. They are distributed on the three floors of the building, but more concentration is shown in the eastern part.

Xeste 3 as a building is a unique archaeological finding, as it preserves, to an astonishing degree, almost the whole of the wall drawings. The iconographic program is placed on the ground floor, the western, northern and eastern walls of the sanctuary, while the southern wall is occupied by the polythyra. Frescoes are also found on the second floor. Various frescoes are noted such as the hunter, the men’s procession, the wounded woman, the women picking crocus flowers, known as the Crocus picking , the reed field, the rosettes etc.

The themes, the motifs, the styles, the art of these frescoes and thus the whole building, became a very important source of icon patterns’ inspiration during various periods in modern and contemporary Art, as many artists who dealt with various art forms such as jewelry, stage design, industrial design, fashion design, graphic design and product design imitated Xeste 3 frescoes using them as models and tried to adapt them to the modern era through a different scope and angle. Either as imitations or as reflections of ancient art, the extent of the contribution of Xeste 3 to modern and contemporary art is major, as through the revival of these icons, the artistic creation and the artistic scene as a whole become more enriched.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

#### 1.1. Ο Προϊστορικός οικισμός του Ακρωτηρίου και το ιστορικό της έρευνας του.

Στο νότιο τμήμα της νήσου Θήρας (βλ. εικόνα 2) σε απόσταση περίπου 500 μ. από το σημερινό χωριό Ακρωτήρι (βλ. εικόνα 1) αποκαλύφθηκαν το 1967<sup>1</sup> τα πρώτα λείψανα μιας σημαντικής πόλης της εποχής του Χαλκού. Η συστηματική ανασκαφή ξεκίνησε από τον Σπυρίδωνα Μαρινάτο, Γενικό Διευθυντή Αρχαιοτήτων και Καθηγητή της Προϊστορικής αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος συνέχισε το έργο του μέχρι το 1974, χρονιά κατά την οποία σκοτώθηκε στο χώρο των ανασκαφών. Μετά το θάνατο του Σπ. Μαρινάτου η έρευνα δε σταματά, αντίθετα το 1975 ανατέθηκε στον επί σειρά ετών συνεργάτη του καθηγητή Χρήστο Ντούμα να συνεχίσει το έργο. Ήδη από το 1939 εκφράστηκε το επιστημονικό ενδιαφέρον του Μαρινάτου για την περιοχή της Θήρας. Τότε σε ένα άρθρο του κατέστησε τη μινωική έκρηξη του ηφαιστείου υπεύθυνη για την καταστροφή των νέων ανακτόρων στην Κρήτη<sup>2</sup>. Ο Μαρινάτος είχε επεξεργαστεί και επεκτείνει την αρχική ιδέα του Έβανς<sup>3</sup> ότι δηλαδή οι συχνοί σεισμοί στην Κρήτη είναι υπεύθυνοι για τις επισκευές του ανακτόρου της Κνωσού και πιθανότατα για την αποδυνάμωση του συστήματος των μινωικών ανακτόρων και εξέφρασε ως πιθανότερη αιτία την έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας. Ενδεχομένως οι συχνοί σεισμοί ήταν αυτοί που μπορεί να ενεργοποίησαν το ηφαίστειο. Σύμφωνα όμως με τις τελευταίες μελέτες η πτώση των μινωικών ανακτόρων έχει αποσυνδεθεί από την έκρηξη του ηφαιστείου λόγω της απόλυτης χρονολόγησής<sup>4</sup>.

Οι αρχαιολόγοι συνήθιζαν να ακολουθούν την αιγυπτιακή χρονολόγηση, η οποία βασιζόταν στους φαραώ, τοποθετώντας την έκρηξη προς τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (1525-1500 π.Χ.<sup>5</sup>). Οι θετικοί επιστήμονες όμως έχοντας στη διάθεσή τους νεότερες

---

<sup>1</sup> Η προετοιμασία της πρώτης ανασκαφής είχε ξεκινήσει ήδη από το 1964 εξαιτίας της γεωμορφολογίας του νησιού.

<sup>2</sup> Μαρινάτος 1968, 4.

<sup>3</sup> Evans 1928, 313-21.

<sup>4</sup> Palyvou 2005, 10· Βουγιουκαλάκης 2006, 54-55.

<sup>5</sup> Warren and Hankey 1989· Renfrew and Bahn 2001, 164-165· Wiener 2003· Vougioukalakis 2005, 18.

τεχνολογίες, ανέβασαν την απόλυτη χρονολόγηση κατά ένα αιώνα, δηλαδή περίπου στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (περίπου  $1646 \pm 20$  π.Χ.<sup>6</sup>).

Ο Μαρινάτος ξεκίνησε την ανασκαφή στην περιοχή του Ακρωτηρίου σε δυο αγροτικές εκτάσεις που είχαν πάρει το όνομα των ιδιοκτητών τους δηλαδή Μπρόνος και Αρβανίτης. Οι δυο αγροτικές εκτάσεις βρίσκονταν στο νότιο και στο βόρειο τμήμα αντίστοιχα της έκτασης που στη συνέχεια απεκάλυψε τμήμα του προϊστορικού οικισμού. Η ανασκαφή συνεχίστηκε έως το θάνατο του Μαρινάτου την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1974. Μέχρι τη στιγμή εκείνη είχαν αποκαλυφθεί και μερικώς ερευνηθεί περίπου δέκα κτήρια σε μια συνολική έκταση έντεκα στρεμμάτων<sup>7</sup>. Για ταχύτερη αποκάλυψη του πολεοδομικού ιστού του οικισμού, κατά τη διάρκεια της ανασκαφής, δεν ανασκαπτόταν το εσωτερικό των κτηρίων, εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις. Ο απώτερος σκοπός του Μαρινάτου ήταν η συλλογή στοιχείων που θα επιβεβαίωναν τις θεωρίες του για την καταστροφή των ανακτόρων της Κρήτης και την καινούργια του άποψη ότι η περιοχή του Ακρωτηρίου αποτελούσε αποικία μινωιτών στη Θήρα. Για ένα χρονικό διάστημα χρησιμοποίησε υπόγειες σήραγγες ως μέθοδο ανασκαφής αλλά στη συνέχεια άλλαξε γνώμη όταν διαπίστωσε ότι η δημιουργία σηράγγων δεν ήταν εφικτή λόγω των υπερκείμενων επιχώσεων δηλαδή των στρωμάτων ηφαιστειακών υλικών<sup>8</sup>.

Από το 1974 και έπειτα ο Χρ. Ντούμας ανέλαβε χρέη διευθυντή και άλλαξε το πλάνο εργασίας. Ασχολήθηκε κυρίως με την οργάνωση του υλικού δηλαδή καταγραφές, σχέδια, αποτυπώσεις, φωτογραφήσεις και ανασκαφικές επεμβάσεις είτε μικρές είτε μεγάλες. Την περίοδο αυτή ήρθαν στο φως ακόμη δέκα κτήρια<sup>9</sup>. Από τον Φεβρουάριο του 1999<sup>10</sup> η ανασκαφή είχε σωστικό χαρακτήρα καθώς έγινε μια προσπάθεια διάνοιξης των τομών που θεμελιώνουν τους πεσσούς του νέου στεγάστρου που θα αντικαθιστούσε το παλαιότερο<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Vougioukalakis 2005, 18· Friedrich κ.α. 2006·Manning κ.α. 2006.

<sup>7</sup> Marinatos 1999, σχ. Β.

<sup>8</sup> Γεώργια 2009, 22.

<sup>9</sup> Ντούμας 2002, εικ. 1.

<sup>10</sup> Ντούμας 2002, 155-2002.

<sup>11</sup> Ντούμας 2005γ, 7-17.

## 1.2. Οι σημαντικότερες φάσεις κατοίκησης του οικισμού.

Η αρχαιότερη ανθρώπινη παρουσία στο νησί τοποθετείται περί το 5000 π.Χ., στη Νεότερη Νεολιθική Περίοδο, ενώ ο οικισμός επεκτείνεται και εξελίσσεται κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού σε οργανωμένο κέντρο<sup>12</sup>. Κατά τις αρχές της Μέσης Εποχής του Χαλκού σταδιακά οικοδομούνταν μεγάλα πολυώροφα κτήρια τα οποία διαμόρφωσαν ένα οργανωμένο οικιστικό πλέγμα που ήταν θαμμένο κάτω από ηφαιστειακά υλικά<sup>13</sup>. Ο πλούτος των ευρημάτων που ήρθαν στο φως παραπέμπει σε μια κοινωνία ευκατάστατη και εύπορη με σταθερούς δεσμούς, αρχές, οργάνωση και τάξη, μια κοινωνία δηλαδή η οποία διέθετε όλους εκείνους τους παράγοντες που συνέβαλλαν στην άρτια και ομαλή λειτουργία της. Οι επαφές με τα νησιά του Βορειοανατολικού Αιγαίου, τα Δωδεκάνησα, τις υπόλοιπες Κυκλάδες, την Ηπειρωτική Ελλάδα και την Κρήτη ήδη υπάρχουν από την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού<sup>14</sup>.

Κατά τις αρχές της Ύστερης Εποχής του Χαλκού χρονολογείται ένας καταστροφικός σεισμός στον οικισμό, ο οποίος αποδεικνύεται με τις διάφορες αλλαγές και επισκευές στα κτήρια, στους δρόμους και γενικά στο χώρο. Την περίοδο εκείνη κατασκευάζονται μεγάλα κτήρια στον οικισμό όπως η Ξεστή 4<sup>15</sup>. Πριν την ηφαιστειακή καταστροφή είχε προηγηθεί σεισμός ο οποίος είχε προκαλέσει μεγάλες καταστροφές στον οικισμό. Οι κάτοικοι με τη σειρά τους επισκεύασαν τα κτήρια και διέσωσαν τα αγαθά από το εσωτερικό των σπιτιών και των δημοσίων κτηρίων. Σε εκείνη τη χρονική περίοδο έγινε η έκρηξη του ηφαιστείου σύμφωνα με την εικόνα που διαθέτουμε από την ανασκαφή<sup>16</sup>. Σύμφωνα με τις δενδροχρονολογήσεις και τις ραδιοχρονολογήσεις που έχουν πραγματοποιηθεί στα οργανικά κατάλοιπα του οικισμού η έκρηξη χρονολογείται με μια μικρή απόκλιση το 1646±20 π.Χ.<sup>17</sup>.

Μετά την ηφαιστειακή έκρηξη και κατ' επέκταση καταστροφή το νησί ερημώθηκε για αρκετούς αιώνες. Συγκεκριμένα στην περιοχή του Ακρωτηρίου δεν

---

<sup>12</sup> Γεώρμα 2009, 24.

<sup>13</sup> Ντούμας 2005β, 312-319.

<sup>14</sup> Γεώρμα 2009, 25.

<sup>15</sup> Παλγού 1984.

<sup>16</sup> Vougioukalakis 2005.

<sup>17</sup> Friedrich κ.α. 2006· Manning κ.α. 2006. Προσφατά ευρήματα κορμών ξύλων από την καλντέρα της Σαντορίνης με τη ραδιοχρονολόγηση τους από την ομάδα του Friedrich τοποθετούν την έκρηξη στο 1613±13 π.Χ. (Διάλεξη που πραγματοποιήθηκε από τους W. Friedrich και W. Kutschera στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα στις 01/12/2008).

διαθέτουμε ενδείξεις για μεταγενέστερη κατοίκηση. Η πρώτη παρουσία εντοπίζεται στην περιοχή του Μονόλιθου στο ανατολικό τμήμα του νησιού. Χρονολογείται κατά τον 12<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και περιορίζεται σε διάφορα διάσπαρτα όστρακα.

### **1.3. Γενική επισκόπηση της έρευνας περί της τέχνης της τοιχογραφίας, σκοπός και διάρθρωση της εργασίας.**

Ο Σπ. Μαρινάτος παρουσίασε όσα αποκαλύφθηκαν στην ανασκαφή μέσα από τις αναφορές που έδινε για την πρόοδο των εργασιών στους τόμους της σειράς «ΘΗΡΑ» (τεύχη I-IV). Η «ΘΗΡΑ» ήταν η περιοδική έκδοση που αφορούσε την ανασκαφή του Ακρωτηρίου και είχε εγκαινιαστεί από τον ίδιο τον Μαρινάτο. Από τα πρώτα σπαράγματα τοιχογραφιών που αποκαλύφθηκαν ήταν εμφανή τα εικονογραφικά ζητήματα, η σχέση των τοιχογραφιών με τους χώρους που διακοσμούσαν και η χρήση τους καθώς και οι επιρροές τους από την Κρήτη, την Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή. Όλα αυτά αποτελούσαν αντικείμενο σχολιασμού στους τόμους της Θήρας<sup>18</sup>.

Ο Ντούμας δημοσίευσε το 1983 το έργο του με τίτλο *Thera: Pompeii of the ancient Aegean* στο οποίο επιχειρείται μια συνθετική παρουσίαση των δεδομένων και παράλληλα μια ερμηνευτική προσέγγιση των διαφόρων προβλημάτων. Πάνω σε αυτό το έργο βασίστηκε το 1984 η Ν. Μαρινάτου για τη μονογραφία της *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, το οποίο εκδόθηκε στην αγγλική και τη γερμανική γλώσσα. Η μονογραφία αυτή είναι μια πρώτη προσπάθεια μελέτης και καταγραφής των τοιχογραφικών συνόλων του οικισμού βασισμένη πάνω στις εικονογραφικές παρατηρήσεις και τις ανασκαφικές πληροφορίες που προκύπτουν από τα ανασκαφικά πρακτικά. Στη συνέχεια η Ν. Μαρινάτου δημοσίευσε πλήθος μελετών, άρθρων και μονογραφιών πραγματευόμενη τις τοιχογραφίες στο Ακρωτήρι αλλά επηρεασμένη τις περισσότερες φορές από τη θρησκευοκεντρική ερμηνεία της τοιχογραφίας. Ορισμένα από τα άρθρα της ήταν: “*The function and interpretation of the Aegean Frescoes*” (1985), “*The monkey in the shrine: a fresco fragment from Thera*” (1987α), “*An offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature. The Role of the Monkey and the Importance of Saffron*” (1987γ), τη μονογραφία “*Minoan Religion, Ritual, Image and Symbol*” (1993β), “*Formalism and Gender roles: a*

---

<sup>18</sup> Marinatos 1999.

*comparison of Minoan and Egyptian art*” (1995), “*The ideals of manhood in Minoan Crete*” (2005).

Η πρώτη συνολική παρουσίαση των τοιχογραφιών πραγματοποιήθηκε το 1992 από τον Χ. Ντούμα με το έργο του *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, (1992β), το οποίο εκδόθηκε από το Ίδρυμα Π. Νομικού και μεταφράστηκε στην αγγλική και γερμανική γλώσσα. Παράλληλα ο Ντούμας ασχολήθηκε και με μεμονωμένα ζητήματα όπως το θέμα της κόμμωσης και του συμβολισμού της στο “*Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας*”, (1987) ή τη διάκριση της ηλικίας και των χαρακτηριστικών της στα δυο φύλα στο “*Age and gender in the Theran wall paintings*”, 2000.

Ολοκληρωμένη δημοσίευση μεμονωμένου συνόλου τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου πραγματοποίησε η Χ. Τελεβάντου στη διδακτορική της διατριβή στην αρχή και στη συνέχεια ως μονογραφία στη σειρά της Αρχαιολογικής Εταιρείας με τίτλο “*Ακρωτήρι Θήρας: οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*” (1994). Επίσης, έχει ασχοληθεί με την ταύτιση ζωγράφων και τεχνοτροπιών “*Θηραϊκές τοιχογραφίες: οι ζωγράφοι*” (1992α), “*Theran wall paintings. Artistic tendencies and painters*” (1992β), “*Aegean Bronze age wall paintings: the Theran workshop*” (2000). Η Lyvia Morgan το 1988 παραδίδει τη μελέτη της με τίτλο *The miniature wall paintings from Thera. A study in Aegean culture and iconography*, ενώ το 1990 εκδίδεται το *Aegean painting in the Bronze Age* της Sara Immerwahr, θα μπορούσαμε να πούμε ως ένα εγχειρίδιο αιγαιακής προϊστορικής ζωγραφικής. Ο Χρ. Μπουλώτης ασχολήθηκε επίσης με τις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου σε ορισμένα άρθρα του τα οποία αναφέρονται ενδεικτικά: “*Προβλήματα της αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες της Θήρας*” (1992), “*Μεταμορφώσεις στην Αιγαιακή Προϊστορία*” (1993), “*Αιγαιακές τοιχογραφίες: ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος*” (1995), “*Traveling fresco painters in the Aegean Late Bronze Age: the diffusion patterns of a prestigious art*” (2000), “*Πτυχές θρησκευτικής έκφρασης στο Ακρωτήρι*” (2005).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στα πρακτικά των διεπιστημονικών συνεδρίων που έχουν οργανωθεί για τον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου εντοπίζονται σημαντικές συμβολές ελλήνων και ξένων μελετητών. Τα διεθνή αυτά επιστημονικά συνέδρια είναι *Thera and the Aegean World (TAW) I, II, III* καθώς και τα πρακτικά των επετειακών συνεδρίων για τα είκοσι, τα τριάντα και τα σαράντα χρόνια από την έναρξη των ανασκαφών.

Τα τελευταία χρόνια είχε δοθεί προτεραιότητα στη συντήρηση των τοιχογραφιών της Ξεστής 3 καθώς αποτελεί το μεγαλύτερο, έως τώρα, τοιχογραφικό σύνολο στον οικισμό. Ο διευθυντής του προγράμματος αυτού και μελετητής είναι ο Ανδρέας Βλαχόπουλος, ο οποίος ενημερώνει με τα άρθρα του το επιστημονικό κοινό για το υλικό της Ξεστής 3 ανάλογα με τη συντήρηση. Αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένα άρθρα του: “The Reedbed wall painting from Akrotiri. Towards an interpretation of the iconographic programme of room 3b of Xeste 3” (1997-1998), “The Reed motif in the Thera wall paintings and its association with Aegean pictorial art” (2000), “Βίρα-μάρμαρα: το χρονικό της συντήρησης μιας τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι, 1973-2000” (2003), “The wall paintings from the Xeste 3 building at Akrotiri, Thera. Towards an interpretation of its iconographic programme” (2008a).

Η Ειρήνη Παπαγεωργίου μελετώντας ανδρικές μορφές/ κυνηγούς στην προϊστορική τέχνη μελετά συγκεκριμένα τις ανδρικές μορφές από το κτήριο της Ξεστής 3, “Κυνηγοί στο Αιγαίο της 2<sup>ης</sup> χιλιετίας π.Χ. Προεισαγωγικές παρατηρήσεις με αφορμή δυο τοιχογραφίες από τον προθάλαμο της Ξεστής 3” (2008).

Οι θηραϊκές τοιχογραφίες αποτέλεσαν ένα σημαντικό σύνολο και πηγή μελέτης που μας προσφέρει πλήθος πληροφοριών, επειδή όμως οι συνθέσεις σώζονται αποσπασματικά, ακόμη και σήμερα δεν προσεγγίζονται με τον ίδιο τρόπο από τους μελετητές. Γενικά το τοιχογραφικό υλικό του Ακρωτηρίου χάριν της μεγάλης ποσότητας και της αρίστης έως πολύ καλής διατήρησης διευκολύνει ώστε να επιχειρηθούν κάποιες τεχνοτροπικές παρατηρήσεις και να διακριθούν μεμονωμένοι ζωγράφοι ή εργαστήρια. Αυτό είναι εφικτό επειδή το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι αποδοσμένο σε μεγάλη κλίμακα η οποία διευκολύνει την παρατήρηση και το διαχωρισμό τεχνοτροπιών και κατ’ επέκταση ζωγράφων και εργαστηρίων. Σε αυτή την κατεύθυνση οδηγούν και στοιχεία όπως ο συνδυασμός των χρωμάτων, ο προσωπικός τρόπος σχεδίασης και απόδοσης των λεπτομερειών, η χρήση του χρωστήρα, η οργάνωση της σύνθεσης και το ύφος του κάθε καλλιτέχνη.

Έτσι, η συγκεκριμένη εργασία φιλοδοξεί να εξετάσει τις τοιχογραφίες του κτηρίου της Ξεστής 3 από αρχαιολογικής άποψης από τη μία και παράλληλα να τις αναλύσει ως πρότυπα που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης της τέχνης και των νεώτερων, μοντέρνων και σύγχρονων καλλιτεχνών. Στη διπλωματική αυτή εργασία θα γίνει μια καταγραφή ορισμένων καλλιτεχνών σε διάφορους τομείς, όπως στο κόσμημα, στη σκηνογραφία θεάτρου, στο βιομηχανικό σχέδιο, στο σχέδιο μόδας και στη δημιουργία



μοτίβων διακόσμησης για χρηστικά αντικείμενα οι οποίοι εμπνεύστηκαν από τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες και προσπάθησαν να τις προσαρμόσουν στο σήμερα μέσα από το πρίσμα μια νέας ματιάς και μιας εντελώς διαφορετικής οπτικής γωνίας από αυτή που έχει ο εκάστοτε αρχαιολόγος.

Στην προσπάθεια ερμηνείας του τοιχογραφικού υλικού εντοπίζονται σύμβολα και εικόνες τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τους καλλιτέχνες. Τα σύμβολα/ εικόνες και η ερμηνεία τους εμπεριέχονται στην κοινωνία που τα παρήγαγε και υποβάλλονται από αυτή<sup>19</sup>. Επιχειρείται ο εντοπισμός παράλληλων στοιχείων στον αιγαιακό πολιτισμό, καθώς και στον αιγυπτιακό και μεσοποταμιακό.

Η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε για την ολοκλήρωση της εργασίας είναι κυρίως η βιβλιογραφική έρευνα ελληνική και ξενόγλωσση. Όπως αναφέραμε και παραπάνω είναι αρκετοί οι μελετητές που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο θέμα. Τις τελευταίες δεκαετίες στην περιοχή του Ακρωτηρίου εργάζεται συγκεκριμένη επιστημονική ομάδα, άρτια καταρτισμένη και είναι δύσκολο κάποιος ο οποίος δεν έχει μεγάλη εργασιακή εμπειρία να έχει πρόσβαση στο υλικό.

Η εργασία διαρθρώνεται με συγκεκριμένο τρόπο: η εισαγωγή χωρίζεται σε τέσσερις υποενότητες στις οποίες γίνεται μια προσπάθεια ώστε να δοθεί το πλαίσιο στο οποίο θα αναλυθεί η εργασία. Περιλαμβάνονται γενικά στοιχεία για την περιοχή του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου Θήρας από την αρχή της ανασκαφής το 1967 μέχρι σήμερα. Αναφέρονται χαρακτηριστικά το χρονικό της έρευνας των ανασκαφών, οι φάσεις κατοίκησης του οικισμού, γενική επισκόπηση της βιβλιογραφικής έρευνας που έχει γίνει πάνω στο θέμα, ο σκοπός και η μεθοδολογία της έρευνας, η γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας στον αιγαιακό χώρο και η εξέλιξη της. Τα επόμενα δυο μέρη με τα υποκεφάλαια τους αποτελούν το κύριο μέρος, τον κορμό θα λέγαμε της εργασίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια γενική επισκόπηση της Ξεστής 3. Περιγράφονται και αναλύονται οι τοιχογραφίες του εσωτερικού του κτηρίου της Ξεστής 3. Δίνονται πληροφορίες που αφορούν τον τρόπο και τη μεθοδολογία που χρησιμοποιήσαν και εργάστηκαν οι θηραίοι καλλιτέχνες, στα βοηθητικά εργαλεία και στις χρωστικές ουσίες. Στο τρίτο κεφάλαιο και στα υποκεφάλαια του γίνεται σύνδεση των τοιχογραφιών με ορισμένους καλλιτέχνες σήμερα. Καταγράφεται και αναλύεται το έργο καλλιτεχνών όπως ο Ηλίας Λαλαούνης, ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, η Καίτη Κυριακούλη, η Ελίζα

---

<sup>19</sup> Renfrew και Bahn 2001, 402-403.

Χριστοπούλου, η Bernice Jones, Zuhair Murad που εμπνεύστηκαν τα έργα τους από τις τοιχογραφίες της Ξεστή 3. Ακολουθούν ο επίλογος, οι συντομογραφίες ειδικών τόμων, η βιβλιογραφία, και τέλος ο κατάλογος και το παράρτημα των εικόνων.

#### 1.4. Η τέχνη της τοιχογραφίας στον αιγαιακό χώρο και η εξέλιξή της

Το ζήτημα που απασχολεί τους μελετητές είναι πότε τοποθετείται χρονολογικά η μετατροπή της απλής τεχνικής επίστρωσης των τοίχων με ασβεστοκονίαμα σε τέχνη, πότε δηλαδή ένας απλός τεχνίτης εξελίσσεται σε καλλιτέχνη και ζωγράφο<sup>20</sup>.

Οι πρώτες απλές επιστρώσεις κονιάματος στο εσωτερικό των οικιών, με σκοπό κυρίως τη μόνωση των τοίχων, εμφανίζονται εκτός ελλαδικού χώρου στην Ανατολή. Συγκεκριμένα στην περιοχή της Παλαιστίνης, σε οικίες των Νατουφαίων, περί το 12000 π.Χ.<sup>21</sup> και στην Ιεριχώ το 6000 π.Χ., στο εσωτερικό οικιών εμφανίζονται επιστρώσεις ασβεστοκονιάματος για λόγους μόνωσης. Στο Catal Hüyük<sup>22</sup> από το 6500-5700 π. Χ. οι τεχνίτες ζωγράφιζαν ανθρώπινες και ζωικές μορφές πάνω σε ερυθρό ή λευκό κονίαμα. Στην Αίγυπτο από την 3<sup>η</sup> Δυναστεία, περίπου 2650-2600 π.Χ. εντοπίζονται διαμορφωμένες συνθέσεις<sup>23</sup>.

Στον ελλαδικό χώρο τα παλαιότερα δείγματα έγχρωμου και ερυθρού ασβεστοκονιάματος εμφανίζονται στην Κρήτη, στη Μύρτο, στη Βασιλική και στην Κνωσό και χρονολογούνται περίπου στην ΠΜ II περίοδο<sup>24</sup>. Στην Ηπειρωτική Ελλάδα, στη Λέρνα περίπου στην ΠΕ II περίοδο (Λέρνα III)<sup>25</sup>. Η χρήση λευκού ασβεστοκονιάματος εντοπίζεται στον ελλαδικό χώρο από την Αρχαιότερη Νεολιθική περίοδο (περίπου 6100 π.Χ.). Εξετάζεται η πιθανότητα τα κονιάματα της ΠΕ II περιόδου από τη Λέρνα να εμφανίζουν κατασκευαστικές ομοιότητες με αντίστοιχα που εντοπίζονται στα βόρεια Βαλκάνια και στην κεντρική Ευρώπη όπου επιφάνειες οι οποίες είναι καλυμμένες με πηλοκονίαμα έχουν αποκαλυφθεί στη Βουλγαρία στη θέση Azmak, περίοδοι I-II, 5<sup>η</sup> - αρχή 4<sup>ης</sup> χιλιετίας π.Χ.<sup>26</sup>, στη Γερμανία στη θέση Grossgartach κατά την 4<sup>η</sup> χιλιετία π.Χ. και στην Ουγγαρία στη θέση Kökenydomb, 4<sup>η</sup>

<sup>20</sup> Blakolmer 1997, 97-96.

<sup>21</sup> Garrod 1957, 211-227.

<sup>22</sup> Melaart 1962· Melaart 1967.

<sup>23</sup> Γεώρμα 2009, 43.

<sup>24</sup> Γεώρμα 2009, 41.

<sup>25</sup> Γεώρμα 2009, 41.

<sup>26</sup> Piggott 1965,46.

χιλιετία π.Χ<sup>27</sup>. Διακρίνονται δυο περιπτώσεις της τεχνικής της κατασκευής κονιαμάτων στον ελλαδικό χώρο. Ο ένας είναι από τα Βαλκάνια και επηρέασε την κυρίως Ηπειρωτική Ελλάδα και ο άλλος από την Ανατολή και επηρέασε το Αιγαίο<sup>28</sup>.

Στην αναζήτηση της πορείας της τοιχογραφίας δυο είναι οι κύριοι τομείς: η τεχνολογία, δηλαδή η εξέλιξη των κατασκευαστικών στοιχείων του κονιάματος, των χρωμάτων, και η εικονογραφία που καταγράφει την εξελικτική διαδικασία της εικόνας. Και οι δυο τομείς αρχικά ήταν ανεξάρτητοι, στην πορεία όμως συγκλίνουν και διαμορφώνουν τέχνη. Ο τεχνίτης από την αρχή προσπαθεί και επιδιώκει να βελτιώσει την πρώτη ύλη για να έχει καλύτερα αποτελέσματα<sup>29</sup>. Η αποτύπωση εικόνας σε μεγάλες επιφάνειες, καλυμμένες από ασβεστοκονίαμα, είναι αποτέλεσμα διεργασιών που εξελίσσονται και στις άλλες εικονογραφημένες τέχνες όπως την κεραμική, τη γλυπτική, τη σφραγιδογλυφία άλλα συναντούν την καμπή τους στην τοιχογραφία<sup>30</sup>. Πρόκειται για μια εικονογραφική κοινή, η οποία βρίσκεται το ύψιστο πεδίο εφαρμογής της στην τέχνη της τοιχογραφίας κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, συμπαρασύροντας και όλες τις άλλες μορφές τέχνης της εποχής<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Piggott 1965,41.

<sup>28</sup> Γεώργια 2009, 43.

<sup>29</sup> Γεώργια 2009, 43.

<sup>30</sup> Γεώργια 2009, 43.

<sup>31</sup> Piggott 1965,45.

## Μέρος Α΄.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 :

#### 2.1. Η Ξεστή 3 Γενική Επισκόπηση

Η ανασκαφή του Ακρωτηρίου από τις πρώτες δοκιμαστικές της τομές είχε φέρει στο φως κτήρια με λαξευτές προσόψεις. Ο Μαρινάτος ήταν αυτός που ονόμασε τα κτήρια αυτά που είχαν τέτοιες προσόψεις «Ξεστές» και τα αρίθμησε σύμφωνα με τη σειρά που αποκαλύπτονταν. Η ονομασία «Ξεστή» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στο Thera IV, 11 ενώ στο Thera VI, 8 καθιερώνονται οι ονομασίες των Ξεστών<sup>32</sup>. Οι πέντε Ξεστές που μας είναι γνωστές διαφέρουν μεταξύ τους στην έκταση, τη θέση και τη μορφή των λαξευτών επιφανειών που διαθέτουν. Εκτός από τις Ξεστές υπάρχουν και άλλα κτήρια τα οποία διαθέτουν ξεστές τοιχοδομές και πολλά που έχουν κάποιο μέρος της εξωτερικής τους επιφάνειας λαξευτό, συνήθως είναι η περιοχή γύρω από την είσοδο. Στις άσκαφες περιοχές του αρχαιολογικού χώρου οι μεγάλοι σωροί από λινθόπλινθους που βρίσκονται στα υλικά καταστροφής προέρχονται από κατεστραμμένες ξεστές τοιχοδομές, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ξεστή τοιχοποιία ήταν αρκετά διαδεδομένη στον ΥΚ οικισμό του Ακρωτηρίου<sup>33</sup>.

Η Ξεστή 3<sup>34</sup>, αποτελεί όπως και η Δυτική Οικία, ένα καλά ερευνημένο κτήριο στο Ακρωτήρι. Βρίσκεται στο νοτιοδυτικό άκρο του ανασκαμμένου οικισμού του Ακρωτηρίου, όχι μακριά από την προϊστορική ακτή (περίπου 19,50 m πάνω από το επίπεδο της θάλασσας). Ένας ιδιαίτερα διαδεδομένος οικοδομικός κανόνας στο Ακρωτήρι είναι η επιμελημένη κατασκευή της περιοχής της εισόδου με λαξευτή τοιχοποιία. Τρεις από τις προσόψεις του κτηρίου είναι εντελώς ορατές, δύο από τις οποίες (βόρεια και ανατολική) είναι κατασκευασμένες από λαξευτό λίθο. Οι δυο προσόψεις από αυτές είναι λαξευτές. Η βόρεια πρόσοψη σώζεται σε ύψος δυο ορόφων αλλά έχει υποστεί αναστήλωση και οι περισσότεροι αρμοί είναι σχεδιασμένοι πάνω σε στρώμα τσιμεντοκονίας όπως και στην ανατολική πρόσοψη του οικοδομήματος στην οποία βρίσκεται και η είσοδος. Η ανατολική πρόσοψη<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Παλυβού 1999, 122-123.

<sup>33</sup> Παλυβού 1999, 123.

<sup>34</sup> Marinatos 1972, 26-27· Μαρινάτος 1974, 12-13· Βλαχόπουλος, Πλάτων, Χρυσικοπούλου 2011, 445-446· Marinatos 1985, 222-224.

<sup>35</sup> Ντούμας 1987, 155· Παλυνου 2005, 54.

είναι κατασκευασμένη από τμήματα λαξευμένα με σφυρί (πελεκητούς λίθους), τοποθετημένα στη σειρά και καλυμμένα με σκληρό ασβεστοκονίαμα, το οποίο είχε καστανέρυθρο χρώμα, μιμούμενο το χρώμα των άλλων προσόψεων. Η νότια πρόσοψη δεν είναι λαξευτή αλλά είναι από ιδιόμορφη πελεκητή τοιχοδομή. Στην Ξεστή 3 μέρος της λαξευτής όψης στη βορειοανατολική γωνία του κτηρίου διαφέρει σημαντικά από τις υπόλοιπες. Πρόκειται για τον βόρειο και ανατολικό τοίχο του δωματίου 1 που αποτελούν μεταγενέστερη προσθήκη. Ο δυτικός έχει ξεστή τοιχοδομή και παράθυρο και ο νότιος σώζει ίχνη της παλαιότερης εισόδου του κτηρίου που καταργήθηκε όταν προστέθηκε το δωμάτιο 1.

Το κτήριο της Ξεστής 3 (βλ. εικόνα 3) κάλυπτε μια περιοχή περίπου 283 τετραγωνικών μέτρων και είχε τρεις ορόφους. Το ισόγειο μόνο αριθμεί 15 δωμάτια, τα οποία συνεχίζουν και στον πρώτο όροφο, σημαντικότερα εκ των οποίων κρίνονται τα 1,2,4 και 5, καθώς αυτά περιβάλλουν τον χώρο του αδύτου, τον χώρο 3, ο οποίος βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του κτηρίου. Υπάρχουν μόνο δυο περιπτώσεις εφαρμογής της ξεστής τοιχοδομής σε εσωτερικούς χώρους. Η μία απαντάται στην Ξεστή 3 και η άλλη στην Οικία των Γυναικών. Η είσοδος της Ξεστής 3 βρίσκεται στην ανατολική γωνία του κτηρίου, αυτή και το παράθυρο δίπλα της βρέθηκαν σε αρκετά καλή κατάσταση κατά την ανασκαφική περίοδο του 1973<sup>36</sup>. Ο Ντούμας<sup>37</sup> αναφέρει ότι «...Από την ως τώρα μελέτη δεν έχει καταστεί σαφές<sup>38</sup>, αν το αρχικό σχέδιο της Ξεστής 3 προέβλεπε δυο εισόδους, πράγμα ασύνηθες στην αρχιτεκτονική του Ακρωτηρίου, ή αν η σημερινή είσοδος του κτηρίου με το κλιμακοστάσιο, αποτελούν μεταγενέστερη διαρρύθμιση...». Η μοναδική ξεστή τοιχοδομή εσωτερικού χώρου βρίσκεται στην Ξεστή 3 στο χώρο 3 του ισογείου. Στο ισόγειο του κτηρίου η Ξεστή 3 διαθέτει δεξαμενή καθαρμών<sup>39</sup> η οποία βρίσκεται, στο δωμάτιο 3<sup>40</sup>. Η αρχιτεκτονική του αδύτου ακολουθεί το μινωικό πρότυπο. Έχει διαστάσεις 3, 30 x 2,80 μ. και το δάπεδο του βρίσκεται 0,80 χαμηλότερα από τη στάθμη του ισογείου. Καταλαμβάνει τη βορειοανατολική γωνία του χώρου 3 και προσεγγίζεται από αυτόν

<sup>36</sup> Marinatos 1999, 23, πίν. 34b.

<sup>37</sup> Ντούμας 1999, 127.

<sup>38</sup> Παρά τα χρόνια που έχουν περάσει από τη στιγμή που ήρθε στο φως η Ξεστή 3 από τον αρχαιολόγο Σ. Μαρινάτο, έχουν ασχοληθεί αρκετοί ερευνητές αποκλειστικά με το θέμα του Ακρωτηρίου, όμως τα συμπεράσματα που έχουν διεξαχθεί δεν διαφοροποιούνται ούτε ανατρέπονται με τα νέα δεδομένα που έχουμε.

<sup>39</sup> Marinatos 1985, 222-224· Palyvou 2005, 57· Marinatos 1984, 14, 73.

<sup>40</sup> Marinatos 1999, 24-25, εικ. 3-4, πιν. 38.

με μικρή σκάλα έξι βαθμίδων, σε διάταξη σχήματος γάμμα. Η σκάλα αυτή πλαισιώνεται από χαμηλούς τοίχους με ξεστή τοιχοδομή, οι οποίοι λειτουργούν ως στηθαία. Το δυτικό έχει μέγιστο ύψος 1 μ. περίπου. Το μήκος του τοίχου είναι 1,90μ. και το πάχος 0,52μ. Το τοιχίο αυτό χώριζε τη Δεξαμενή Καθαρμών από το χώρο 3β. Το στηθαίο, αποτελείται από δυο τμήματα, τον κύριο τοίχο και την επίστεψη, και μιμείται λαξευτή πρόσοψη κτηρίου<sup>41</sup>. Η ταινία έχει πλάτος 0,12 μ. και προεξέχει από τον τοίχο 0,02 μ. Στην άλλη πλευρά της σκάλας, στα ανατολικά, το λαξευτό στηθαίο έχει μορφή χαμηλού πεσσού, γύρω από τον οποίο κάμπτεται η σκάλα. Οι διαστάσεις του είναι 0,50 x 1,10 μ. και συνολικό ύψος 1,26 μ. από το δάπεδο της Δεξαμενής.

Η Ξεστή 3 ως παράδειγμα πολυώροφης αρχιτεκτονικής του Ακρωτηρίου διέθετε κλιμακοστάσιο το οποίο αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο της κτηριακής οργάνωσης. Όλες σχεδόν οι είσοδοι των κτηρίων του οικισμού έχουν κοινά γνωρίσματα που οδηγούν σε ενιαίο σύστημα πρόσβασης. Η πόρτα εισόδου οδηγεί στον εσωτερικό χώρο. Πρόκειται για κλωβό ευρύχωρου κλιμακοστασίου σχήματος π, που αποτελείται από δυο παράλληλους βραχίονες και δυο πλατύσκαλα. Η στερεότυπη μορφή, η επιμελημένη κατασκευή και η σημαντική θέση που κατέχει το κλιμακοστάσιο επιτρέπουν το χαρακτηρισμό ως Κύριου κλιμακοστασίου<sup>42</sup>. Το Κύριο κλιμακοστάσιο<sup>43</sup> της Ξεστής 3 φτάνει μόνο ως τον πρώτο όροφο. Η κεντρική και η δυτική περιοχή του κτηρίου έχουν και δεύτερο όροφο που εξυπηρετείται από Βοηθητικό κλιμακοστάσιο. Το κλιμακοστάσιο είναι ιδιαίτερος επιμελημένο με τοιχογραφίες στους πλευρικούς τοίχους και στον μεσότοιχο και έγχρωμα επιχρίσματα στις βαθμίδες<sup>44</sup>. Το Βοηθητικό κλιμακοστάσιο του κτηρίου καταλαμβάνει τον χώρο 8, ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της βόρειας σειράς δωματίων. Έχει σχήμα π, δηλαδή ακολουθεί τη διάταξη των Κύριων κλιμακοστασίων. Οι βαθμίδες έχουν μικρότερο πλάτος βαθύρα και το συνολικό μήκος του βραχίονα είναι μικρότερο. Έτσι, ο κλωβός που εγγράφεται το κλιμακοστάσιο είναι τετράγωνος 3x3μ. σε αντίθεση με το χαρακτηριστικό επίμηκες σχήμα των κλωβών των Κυρίων κλιμακοστασίων. Οι πλευρικοί τοίχοι και ο μεσότοιχος ήταν διακοσμημένοι με σειρές από χρωματιστές ταινίες. Ο βόρειος τοίχος του κλιμακοστασίου είναι εξωτερικός

<sup>41</sup> Παλυβού 1999, 140-144.

<sup>42</sup> Παλυβού 1999, 243.

<sup>43</sup> Το κλιμακοστάσιο αναφέρεται και ως διάδρομος βλ. Marinatos 1999, 23, πίν.32b, 35b και Marinatos 1999, πίν. 33a.

<sup>44</sup> Παλυβού 1999, 249.

τοίχος του κτηρίου και σώζει ίχνη μεγάλου παραθύρου στο ανώτερο τμήμα του. Πρόκειται πιθανότατα για πολλαπλό παράθυρο τύπου Γ, το οποίο καταλαμβάνει όλον τον βόρειο τοίχο του χώρου 8 και χωρίζεται με ενδιάμεσους ορθοστάτες. Το κλιμακοστάσιο απομονώνεται με δυο πόρτες, μια στα ανατολικά και μια στα δυτικά<sup>45</sup>. Στο νότιο σκέλος, στην πρώτη βαθμίδα ανόδου υπάρχουν λαξεύματα που δείχνουν ότι υπήρχε δίφυλλη πόρτα. Στο βόρειο άκρο υπάρχει ένα μόνο λάξευμα μεγάλων διαστάσεων. Στα λαξεύματα αυτά στερεώνονταν οι δυο ορθοστάτες της πόρτας. Ο εισερχόμενος στην Ξεστή 3 αντικρίζει σειρά από τρεις πόρτες, μια του νοτίου σκέλους και δυο του βόρειου, με τις οποίες ελέγχεται η κίνηση στο εσωτερικό του κτηρίου.

Τα δωμάτια συνδέονται με πολύθυρα<sup>46</sup> που αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο της μινωικής αρχιτεκτονικής. Στο κτήριο αυτό βρίσκονται συγκεντρωμένα αρκετά πολύθυρα. Είναι μοιρασμένα και στους τρεις ορόφους του οικοδομήματος αλλά μεγαλύτερη συγκέντρωση παρουσιάζεται στο ανατολικό τμήμα. Οι σύνθετες διατάξεις των πολύθυρων προσφέρουν μεγάλες δυνατότητες στην επικοινωνία των χώρων και πολλές εναλλακτικές λύσεις στο σύστημα κυκλοφορίας μέσα στο κτήριο. Τα πέντε πολύθυρα που βρίσκονται στο ισόγειο είναι συγκεντρωμένα στο ανατολικό τμήμα του κτηρίου. Τα τρία πλαισιώνουν τη βόρεια, δυτική και νότια πλευρά του χώρου 3, ενώ τα υπόλοιπα δυο ενώνουν τους χώρους 7 με 4 και 4 με 2. Τα πολύθυρα του πρώτου ορόφου είναι τέσσερα και βρίσκονται ακριβώς πάνω από αντίστοιχα πολύθυρα του ισογείου. Ένα μόνο πολύθυρο του ισογείου το οποίο συνδέει τους χώρους 4 και 7 δεν επαναλαμβάνεται στον όροφο. Από τα τέσσερα πολύθυρα του πρώτου ορόφου δυο σώζουν τις λίθινες λαξευτές βάσεις στη θέση τους, το δυτικό και το νότιο πολύθυρο του χώρου 3. Ο δεύτερος όροφος δεν σώζεται. Στα ημερολόγια ανασκαφής αναφέρεται ότι βρέθηκαν πέντε λαξευτές βάσεις πολυθύρων στα ανώτερα στρώματα καταστροφής του κτηρίου, πάνω από το δάπεδο του πρώτου ορόφου που σημαίνει ότι προέρχονται από το δεύτερο όροφο<sup>47</sup>. Οι ορθοστάτες κάλυπταν όλο το ύψος του ορόφου και κατέληγαν στην οροφή. Λίγο κάτω οι ορθοστάτες κάθε παραστάδας δένονταν μεταξύ τους με εγκάρσιο ξύλο κυκλικής διατομής, τον ένδεσμο ανωφλιού. Τα ανοίγματα του πολυθύρου γεφυρώνονταν με επιμήκη οριζόντια ξύλα, τους θράνους. Παρόμοιο δέσιμο των ορθοστατών γίνονταν και στην άνω απόληξη

<sup>45</sup> Παλυβού 1999, 276-277.

<sup>46</sup> Marinatos 1999, 24· Ντούμας 1979, 262.

<sup>47</sup> Παλυβού 1999, 350-361.

τους, στη στάθμη της οροφής όπου οι θράνοι λειτουργούσαν ως δοκοί της οροφής. Όταν οι πόρτες των δωματίων άνοιγαν, δημιουργούσαν ένα ενιαίο χώρο, μέσα στον οποίο μπορούσε να φιλοξενηθεί πλήθος ατόμων, σε δημόσιες συγκεντρώσεις. Εφ' όσον η διαρρύθμιση του κτηρίου έδινε τη δυνατότητα αυτή, είναι λογικό να υπάρχουν υποθέσεις που θέλουν το κτήριο αυτό να έχει κάποιο δημόσιο χαρακτήρα<sup>48</sup>.

Το κτήριο της Ξεστής 3, συμπληρώνουν οι εξής χώροι:

- Το δωμάτιο 10<sup>49</sup>, το οποίο βρίσκεται νοτίως του δωματίου 9 και δυτικά του δωματίου 7. Έχει τοίχους πάχους 0,60-0,70m και σώζονται περίπου 4,50m από αυτούς. Στη βορειοδυτική γωνία, φέρει άνοιγμα θύρας, ενώ δεύτερη θύρα - με πλάτος 0,90m - νοτιοανατολικά συνδέει τα δωμάτια 9 και 7 αντίστοιχα. Τα ευρήματα του δωματίου, ήταν θραύσματα τοιχογραφιών και θραύσματα μεγάλης μαρμάρινης λεκάνης.
- Το δωμάτιο 11<sup>50</sup>, βρίσκεται δυτικά του δωματίου 6 και νοτίως του δωματίου 10, με διαστάσεις 3,10x3,30m. Στη βορειοδυτική γωνία, φέρει άνοιγμα θύρας (περίπου 0,60m), μέσω της οποίας επικοινωνεί με το δωμάτιο 14, ενώ έχουν διασωθεί θραύσματα τοιχογραφιών, αλλά δεν γνωρίζουμε κάτι περισσότερο, προς το παρόν για αυτόν τον χώρο.
- Στο δωμάτιο 12<sup>51</sup>, βρέθηκαν θραύσματα αγγείων στη βορειοδυτική γωνία και επίσης ένα λίθινο αγγείο, μελανού χρώματος, σε σχήμα ανεστραμμένου κώνου. Νοτιοδυτικά του δωματίου, βρέθηκαν θραύσματα ευρύστομων πίθων, στον ανατολικό τοίχο (ΒΔ γωνία) εντοπίστηκε θραυσμένος πίθος, ενώ από τον τοίχο αφαιρέθηκαν τοιχογραφικά θραύσματα. Ο χώρος είναι πλήρως ανασκαμμένος, σχήματος σχεδόν τετραγώνου, ενώ συνορεύει δυτικά με το δωμάτιο 9 και βόρεια με το δωμάτιο 13, με τα οποία επικοινωνεί με θύρες στη νοτιοανατολική γωνία, τόσο στο ισόγειο, όσο και στον όροφο.
- Το δωμάτιο 13<sup>52</sup>, είναι ορθογωνίου σχεδόν σχήματος, δίπλα στο δωμάτιο 10 (δυτικά) και δωμάτιο 12 (νότια), το οποίο επικοινωνεί με θύρες στα νοτιοανατολικά και βορειοανατολικά αντίστοιχα. Η νοτιοδυτική γωνία του

---

<sup>48</sup>Ντούμας 2000, 357· Marinatos 1984, 14.

<sup>49</sup>Ντούμας 1977, 220-221.

<sup>50</sup>Ντούμας 1977, 221.

<sup>51</sup>Ντούμας 1977, 221-222.

<sup>52</sup>Ντούμας 1977, 222-223.



δωματίου, φέρει και άλλη θύρα, που επιτρέπει την επικοινωνία με τον χώρο του δωματίου 14. Σε αυτό το δωμάτιο εντοπίστηκαν κάποια κινητά ευρήματα (πρόχοι, προχυτικά αγγεία, πρόχους σφαιρική, αμφορέας, καρποδόχη και πίθος).

- Τέλος, το δωμάτιο 14<sup>53</sup>, είναι ένα στενόμακρο ορθογώνιο σχεδόν δωμάτιο, νοτίως του δωματίου 13 και δυτικά του δωματίου 11, με το οποίο και επικοινωνεί στα νοτιοανατολικά με θύρα. Μια άλλη θύρα, στο δυτικά του μέσου του νοτίου τοίχους, οδηγεί σε άλλο δωμάτιο, το οποίο δεν έχει ανασκαφεί ακόμη.
- Ωστόσο έχουν βρεθεί και κάποια ευρήματα<sup>54</sup> έξω από την Ξεστή 3, κυρίως σωροί πωρόλιθων πελεκητών, που φαίνεται να αποτελούσαν την επένδυση των εξωτερικών τοίχων, κινητά ευρήματα- αγγεία κυρίως (τρεις πίθοι), ενώ βορειοδυτικά της οικίας, εντοπίζονται τοίχοι κτηρίου, που δεν έχουν ανασκαφεί ακόμη.

## 2.2. Οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3

Η Ξεστή 3 ως οικοδόμημα αποτελεί ένα μοναδικό αρχαιολογικό εύρημα, καθώς διατηρεί σε εκπληκτικό βαθμό, σχεδόν το σύνολο του τοιχογραφικού διακόσμου (βλ. εικόνα 4). Τοιχογραφίες βρέθηκαν στους χώρους 2,3,4,5,8(;) και 9. Το συγκεκριμένο ωστόσο υποκεφάλαιο, αναφέρεται στις τοιχογραφίες τόσο του ισόγειου όσο του πρώτου και του δεύτερου ορόφου όπως έχουν συμπληρωθεί από τους ερευνητές καθώς και την ιδιαίτερη σημασία και τον συμβολικό τους χαρακτήρα στην τέλεση πιθανώς, τελετουργιών μύησης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα 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 τοιχογραφημένος. Παρόμοια είναι η διάταξη των τοιχογραφιών και στον όροφο. Ο τρόπος διάταξης των τοιχογραφιών και η κίνηση των μορφών προς τα δεξιά ενδεχομένως αποσκοπούσαν στο να κατευθύνουν τους θεατές προς τα δυτικά που βρίσκονταν η κεντρική είσοδος, προς τα βόρεια και κατόπιν προς τα ανατολικά.

---

<sup>53</sup>Ντούμας 1977, 223.

<sup>54</sup>Ντούμας 1977, 223-224.

Ο επισκέπτης εισέρχεται στο κτήριο από τα νοτιοανατολικά, όπου εισάγεται στον προθάλαμο ή αλλιώς δωμάτιο 5<sup>55</sup>, μέσω του οποίου οδηγείται στα διαμερίσματα του ισογείου αριστερά. Η είσοδος της Ξεστής 3 οδηγεί σε ένα πλακόστρωτο προθάλαμο (την αίθουσα 5), πλαισιωμένο από πέτρινα παγκάκια, τα οποία δίνουν πρόσβαση σε μια σκάλα μέχρι τον επάνω όροφο. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος στο ισόγειο φαίνεται να ξεκινά από το δυτικότερο μέρος του νότιου τοίχου, στον χώρο 3γ, διατηρημένος *in situ* στον νότιο τοίχο του προθαλάμου και βλέποντας προς την είσοδο, όπου τοιχογραφούνται τέσσερα αγόρια γυμνά. Υπάρχει μια ανδρική μορφή, η οποία φορά ένα λευκό, τριγωνικό περίζωμα και λευκές μπότες, ενώ έχει τα γόνατά του λυγισμένα. Η σταδιακή αποκατάσταση της τοιχογραφίας, δείχνει ότι κρατά κάποιο σχοινί, με το οποίο έχει κρατημένο ένα μικρό ταύρο από τα κέρατα. Στις παλιότερες ανασκαφικές εκθέσεις αναφέρεται ως ορεινό τοπίο που απεικόνιζε μια ανδρική μορφή σε φυσικό μέγεθος, η οποία είχε ερμηνευθεί ως κυνηγός<sup>56</sup>. Μία δεύτερη ανδρική μορφή καλύπτει το νότιο μέρος του πλινθόκτιστου τοίχου, το οποίο χωρίζει τον προθάλαμο από το δωμάτιο 4. Η δεύτερη ανδρική μορφή κοιτά αριστερά, ενώ έχει μαύρα μαλλιά που φτάνουν στο ύψος των αυτιών του, με κόμμωση σε σχήμα «V». Φορά επίσης περίζωμα με κρόσσια σε σχήμα ζώνης και μπότες. Ο άνδρας φαίνεται ιδιαίτερα βιαστικός, ενώ πηδά ψηλά στην πλάτη μιας κατσίκας, την οποία και αρπάζει από τα κέρατα, που έχουν κίτρινο χρώμα. Η παρουσία τουλάχιστον δυο ενήλικων κυνηγών ή αθλητών<sup>57</sup>, σε φυσικό μέγεθος στον προθάλαμο, να αιχμαλωτίζουν ζώα (ίσως στα πλαίσια κάποιας τελετής θυσίας), εισάγουν τους επισκέπτες στο κτήριο της Ξεστής 3 και στον εικονογραφικό και τελετουργικό ίσως χαρακτήρα που έχει, καθώς ήδη οι πρώτες τοιχογραφίες, δίνουν τον εμβληματικό εικονογραφικό κύκλο, που στόχο έχει να δοξάσει την ανθρώπινη υπεροχή, πάνω στον φυσικό κόσμο και τον κόσμο των ζώων. Συγκεκριμένα παρατηρούμε γυμνές ανδρικές μορφές<sup>58</sup>, οι οποίες συμμετέχουν πιθανότατα σε κάποια τελετουργία. Τρεις μορφές του μεσαίου και βορείου διαδρόμου, είναι άτομα νεαρής ηλικίας με τα κεφάλια τους μάλλον ξυρισμένα. Εδώ αποδίδεται το ξυρισμένο κεφάλι με γαλάζιο χρώμα. Η τέταρτη μορφή είναι άνδρας μεγαλύτερης ηλικίας (βλ. εικόνα 7), που φαίνεται να κρατά και την κεντρική θέση της

<sup>55</sup>Ντούμας 1999, 128.

<sup>56</sup>Ντούμας 1999, 127-131.

<sup>57</sup>Vlachopoulos 2007, 491· Vlachopoulos 2007, 108-109.

<sup>58</sup>Marinatos 2005, 158· Ντούμας 1999, 130· Ντούμας 1987, 155-157.

σύνθεσης. Ένα Γυμνό Αγόρι από το βόρειο διάδρομο, δεν φέρει κανένα ένδυμα, ενώ κρατά λεκάνη/ φιάλη ή πύραυλο με τα δύο του χέρια (βλ. εικόνα 6). Στο μεσαίο τοίχο, μια άλλη ανδρική μορφή κρατά χρωματιστό τεμάχιο υφάσματος, ενώ στρέφει το κεφάλι πίσω σε μια δεύτερη μορφή, μικρότερων διαστάσεων, η οποία αποδίδεται με κίτρινη ώχρα, χρώμα το οποίο δεν έχουν οι άλλες μορφές (βλ. εικόνα 5). Κρατούσε μικρή φιάλη, η οποία δεν διασώζεται, παρά μόνο αμυδρά το περίγραμμα της. Η τέταρτη μορφή (η κεντρική), είναι ο Ενήλικας Άνδρας, ντυμένος με λευκό μινωικό περίζωμα, ο οποίος κρατά ένα μεγάλο κλειστό αγγείο, έτοιμος να ρίξει κάτω το περιεχόμενό του. Εικονίζεται καθισμένος, εν αντιθέσει με τις άλλες μορφές.

Οι τέσσερις ανδρικές μορφές είναι πιθανό να απεικονίζουν τα στάδια της ενηλικίωσης ενός ατόμου: την παιδική ηλικία (8-10 ετών), την προεφηβική ηλικία (10-12 ετών), την νεαρή ηλικία (16-18 ετών) και την ώριμη/ ενήλικη φάση ενός άνδρα. Μόνο ένας είναι ντυμένος, ενώ κανένας δεν φοράει κοσμήματα, κάτι που μάλλον υποδηλώνει το χαμηλό κοινωνικό status, ειδικά αν τους συγκρίνουμε με τις πλούσια ενδεδυμένες γυναικείες μορφές του αδύτου. Ωστόσο, ο ενήλικος άνδρας έχει μια διαφορετική στάση, ενώ χαρακτηριστικό είναι ότι όλες οι μορφές κρατούν κάποιο αγγείο ή κάποιο ύφασμα, τα οποία πιθανότατα ήταν δώρα-προσφορές. Ίσως ήταν προσφορές στο βωμό με τα κέρατα καθοσίωσης. Ειδικά ο νεαρός που κρατά ύφασμα<sup>59</sup>, ίσως θέλει να το προσφέρει στο βωμό, ενώ η κίνηση του μας θυμίζει την σκηνή της προσφοράς από την Οικία των Γυναικών όπου και εκεί προσφέρεται ύφασμα<sup>60</sup>. Ίσως το ύφασμα έχει να κάνει και με το φυτό του κρόκου, καθώς το φυτό ήταν αρκετά διαδεδομένο και πιθανόν να χρησιμοποιούνταν στη βαφή των ενδυμάτων. Από τις απεικονίσεις ανδρικών μορφών σε τοιχογραφίες της Κρήτης διαπιστώνεται ότι η πλειονότητα φέρει περίζωμα και όχι απλή ζώνη. Αντίθετα, η ζώνη εντοπίζεται σε κάποια χάλκινα ανδρικά ειδώλια ή σε ανδρικές μορφές σε σφραγίδες. Το περίζωμα στις ανδρικές μορφές των τοιχογραφιών συνδυάζεται με ζώνη. Αυτό ίσως δικαιολογείται ηλικιακά. Οι ενήλικες άνδρες όταν απεικονίζονται στις μινωικές τοιχογραφίες εμφανίζονται με περίζωμα, ενώ τα νεαρά αγόρια στη Θήρα μπορούν να απεικονιστούν με απλή ζώνη αφήνοντας την περιοχή των γεννητικών οργάνων ελεύθερη και ορατή<sup>61</sup>. Έτσι, στη σύνθεση του ισογείου από τις

---

<sup>59</sup>Morgan 1990, 261.

<sup>60</sup>Morgan 1990, 261.

<sup>61</sup>Γεώργια 2009, 185.

τέσσερις ανδρικές μορφές που απεικονίζονται οι τρεις είναι νεαρής ηλικίας και εμφανίζονται γυμνοί, ενώ ο τέταρτος είναι ενήλικας και φέρει μακρύ υφασμάτινο λευκό ζώμα<sup>62</sup>.

Το δωμάτιο 3 του κτηρίου<sup>63</sup>, είναι ένας διευρυμένος χώρος με τη βοήθεια πολυθύρων και χωρίζεται στο βόρειο τμήμα (δωμάτιο 3α) και δυτικό τμήμα (δωμάτιο 3β), τα οποία ξεκινούν από το ισόγειο και συνεχίζονται και στον πάνω όροφο. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος είναι πλούσιος και με σαφείς όπως φαίνεται θρησκευτικές προεκτάσεις. Συγκεκριμένα στο ισόγειο συναντάμε την δεξαμενή καθαρμών, για την οποία κάναμε λόγο στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στον ανατολικό τοίχο, αναπτύσσεται αρχιτεκτονική κατασκευή, επιστεφόμενη από ζεύγος μεγάλων κεράτων καθοσιώσεως (βλ. εικόνα 8), από την κορυφή των οποίων ρέουν κόκκινες σταγόνες, πιθανότατα αίμα, το οποίο υποδηλώνει τη χρήση του βωμού ίσως όμοιο με αυτό που απεικονίζεται στο ρυτό της Ζάκρου της Κρήτης<sup>64</sup>.

Προς τα κέρατα καθοσιώσεως απεικονίζονται να μεταβαίνουν τρεις γυναίκες, οι οποίες βρίσκονται στο βόρειο τοίχο του δωματίου 3. Προς το ιερό κινούνται τρεις γυναικείες μορφές του βορείου τοίχου γι' αυτό είναι γνωστές ως Λατρεύτριες (adorants)<sup>65</sup> (βλ. εικόνα 9). Τα πλούσια ενδύματα τους, τα κοσμήματα τους, οι περίτεχνες κομμώσεις, υποδηλώνουν τόσο την κοινωνική θέση των γυναικών, όσο και τον εορταστικό-λατρευτικό χαρακτήρα της σκηνής. Δύο από τις γυναίκες κρατούν αντικείμενα: η μια κρατάει ένα περιδέραιο και η άλλη ένα ύφασμα ενώ φαίνεται να επικεντρώνουν την προσοχή τους στην κεντρική μορφή, την καθιστή-πληγωμένη γυναίκα. Η γυναίκα στα δεξιά, στρέφει τον κορμό της προς το βωμό, ωστόσο έχει το κεφάλι γυρισμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ο καλλιτέχνης, με ένα όχι και τόσο πετυχημένο τρόπο, δίνει την λύση, στρέφοντας το κεφάλι της γυναίκας προς την κεντρική γυναικεία μορφή, υποδηλώνοντας παράλληλα και τον σκοπό της, να φτάσει δηλαδή στο βωμό. Μάλιστα έχει εν μέρει ξυρισμένο κεφάλι πράγμα που την συνδέει με τη θεότητα<sup>66</sup> (ίσως ως λατρεύτρια της). Ολόκληρη η μορφή είναι καλυμμένη με διάφανο στικτό πέπλο, κάτω από το οποίο διαφαίνεται το κορμί της, το περικόρμιο

---

<sup>62</sup> Ντούμας 1992, εικ. 109-115· Vlachopoulos 2008α, 492.

<sup>63</sup> Ντούμας 1999, 128-129.

<sup>64</sup> Πλάτων 2003, 331-366.

<sup>65</sup> Ντούμας 1999, 129· Vlachopoulos 2007, 491-492· Immerwahr 2005, 176.

<sup>66</sup> Marinatos 1985, 226.

και η φούστα. Με το δεξί χέρι απομακρύνει το πέπλο και αποκαλύπτει το πρόσωπο της και μέρος του κεφαλιού της, το οποίο είναι ξυρισμένο, πλην δύο μικρών βοστρύχων στο πίσω μέρος (βλ. εικόνα 11).

Η κεντρική μορφή είναι η πιο ενδιαφέρουσα. Παριστάνεται ολόκληρη εκ πλαγίου, καθιστή σε κάποιο βράχο και ελαφρά σκυφτή. Φοράει εσθήτα με διάφανο περικόρμιο κεντημένο με στικτούς ρόμβους, το οποίο αφήνει να αποκαλυφθεί το περίγραμμα του σώματος. Φέρει πλούσια κοσμήματα, στο κεφάλι έχει κλαδί μυρτιάς, ενώ πίσω από τον ώμο και τους μακρούς βοστρύχους προβάλλει ένα λουλούδι με σχήμα ροδιού/ίριδας (βλ. εικόνα 12). Το αφύσικα μακρύ χέρι της, δεξιά κατεβαίνει διαγωνίως στο πληγωμένο αριστερό της πόδι, από το οποίο τρέχει αίμα. Οι κανόνες της προοπτικής αγνοούνται εδώ, καθώς ο καλλιτέχνης δεν αποδίδει πετυχημένα την απόδοση του σώματος της μορφής, αλλά καταφέρνει να κρύψει το στήθος της κοπέλας, με το χέρι που πιάνει το πληγωμένο πόδι. Το αίσθημα πόνου της κοπέλας, αποδίδεται με πετυχημένο και νεωτεριστικό τρόπο, τόσο από το γεγονός ότι αγγίζει το κεφάλι με το ένα χέρι, όσο και με τα μισάνοιχτα χείλη, ενώ φυσικά επισημαίνεται έντονα με τη χειρονομία αγγίγματος του πληγωμένου ποδιού. Η στάση σώματος της κοπέλας αποτελεί πρωτοτυπία και νεωτερισμό στην τέχνη του Αιγαίου και φαίνεται πως είναι δάνειο από την τέχνη της Αιγύπτου, όπου οι θρηνωδές γυναίκες παριστάνονται γονατιστές και κατά κανόνα με ένα χέρι εγγίζουν το έδαφος ενώ το άλλο είναι στο μέτωπο<sup>67</sup>. Η συμβατική στάση στην τέχνη της Αιγύπτου για τη δήλωση της λύπης και του πόνου χρησιμοποιήθηκε από τον καλλιτέχνη εδώ για τον ίδιο σκοπό. Μόνο που στη συγκεκριμένη τοιχογραφία τονίστηκε ακόμη περισσότερο η έκφραση του πόνου παριστάνοντας μισάνοιχτα τα χείλη της κοπέλας και επισημάνθηκε η αιτία δηλαδή το πληγωμένο δάχτυλο<sup>68</sup>.

Η πρώτη από αριστερά γυναικεία μορφή, η δυτικότερη κινείται προς την κατεύθυνση του βωμού, κρατώντας και επιδεικνύοντας με το αριστερό της χέρι, όρμο με ψήφους από ορεία κρύσταλλο (βλ. εικόνα 10). Έχει το κεφάλι κατά τομή, τους ώμους κατά μέτωπο και το στέρνο σε στάση τριών τετάρτων, ενώ το στομάχι της είναι πάλι κατά τομή. Φορά αραχνοῦφαντο χειριδωτό περικόρμιο που είναι κεντημένο με στήμονες κρόκου, διακρίνονται οι καμπύλες του σώματος και προβάλλεται ακάλυπτο το στήθος, το οποίο όμως δεν αποδίδεται ορθά, από άποψη καλλιτεχνικής

---

<sup>67</sup> Ντούμας 1999, 129.

<sup>68</sup> Ντούμας 1999, 129.

προοπτικής. Ο αριστερός μαστός, αποδίδεται με απλό περίγραμμα πετυχημένα, κάτι το οποίο αδυνατεί ο καλλιτέχνης να πετύχει και στο δεξί μαστό που πλαισιώνεται από την αδιάφανη κατακόρυφη ταινία του περικορμίου. Ωστόσο η απεικόνιση ήταν σχετικά πετυχημένη και αρκετά κοντά σε αιγυπτιακά πρότυπα<sup>69</sup> τα οποία μπορεί να ακολούθησε ο καλλιτέχνης. Στη συγκεκριμένη τοιχογραφία υπάρχει βωβό κύμα το οποίο χρησιμοποιείται για να αναπαραστήσει το βραχώδες τοπίο, στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή της καθισμένης, πληγωμένης γυναίκας που ελέγχει την πληγή της.

Οι Λατρεύτριες όπως και ο βωμός στο Άδυτο, έχουν μεγάλο σημασιολογικό και θρησκευτικό περιεχόμενο. Από ότι φαίνεται, οι τοιχογραφίες του αδύτου υποδηλώνουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο<sup>70</sup> των γυναικείων μορφών, οι οποίες άλλωστε και κυριαρχούν μέσα στο χώρο όπου βρίσκεται και η δεξαμενή καθαρμών. Ο Σ. Μαρινάτος, έδωσε την ονομασία «άδυτο», λόγω της θέσης του μέσα στο χώρο, καθώς και λόγω του τοιχογραφικού διακόσμου που απεικονίζει, πιθανότατα την θεότητα και τον βωμό. Ίσως, ο χώρος αυτός χρησιμοποιήθηκε για την τέλεση προσφορών από ιερέα ή ιέρεια ή την τέλεση τελετουργιών μυστηριακής φύσεως. Βλέποντας το σύνολο της τοιχογραφίας (και στο ισόγειο και στον πρώτο όροφο με τις Κροκοσυλλέκτριες και την Πότνια Θηρών), είναι λογικό να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τέλεση κάποιας ιεροτελεστίας όπου οι βασικοί μέτοχοι είναι γυναίκες κυρίως νεαρής ηλικίας. Ίσως πρόκειται για τελετές μύησης<sup>71</sup> των γυναικών, ως σύζυγοι ή μητέρες. Ίσως η τελετουργία έχει να κάνει με την ίδια την φύση, η οποία τιμάται. Κυρίαρχη μορφή, η Πληγωμένη καθισμένη Κόρη. Κάθεται πάνω σε έζαρμα βράχου, όπου φυτρώνουν κρόκοι. Η Ν. Μαρινάτου<sup>72</sup> τονίζει: «...It has, therefore been suggested that the crocus has some connection with initiation» δηλαδή ο ίδιος κρόκος ως φυτό θεωρούνταν ότι είχε κάποια σχέση με τη μύηση, όπως αναφέρουμε και παραπάνω. Πράγματι ο κρόκος<sup>73</sup> χρησιμοποιούνταν ως φάρμακο για τους πόνους (κυρίως της εμμήνου ρύσεως), ως συστατικό στο φαγητό και ως υλικό για την βαφή των υφασμάτων. Είχε δηλαδή ιδιαίτερη σημασία στην οικονομία και στην

---

<sup>69</sup>Ντούμας 1999, 129· Immerwahr 2005, 176.

<sup>70</sup>Marinatos 1985, 78.

<sup>71</sup>Marinatos 1984, 64· Morgan 2005, 37.

<sup>72</sup>Marinatos 1984, 65.

<sup>73</sup>Vlachopoulos 2007, 111· Rehak 1999, 12-13.

καθημερινότητα γενικά και συγκεκριμένα των ανθρώπων του Ακρωτηρίου που το είχαν στον τόπο τους. Σχετικά με το φυτό του κρόκου ασχολήθηκαν αρκετοί μελετητές και πρώτος ο Έβανς διατύπωσε τις απόψεις του σχετικά με αυτό<sup>74</sup>. Η ύπαρξη εικονογραφικά, τόσο του κρόκου, όσο και των χελιδονιών (στην τοιχογραφία του δωματίου 2), υποδηλώνουν την συγκεκριμένη περίοδο του χρόνου, όπου η φύση αναγεννάται και προσφέρει στους ανθρώπους τα αγαθά της, δηλαδή γίνεται λόγος για την άνοιξη. Το ίδιο υποδηλώνει και το φυτό της ίριδας στο κεφάλι της πληγωμένης κοπέλας, ένα ακόμα δείγμα της άνοιξης. Το κλωνάρι που στολίζει το κεφάλι της πληγωμένης γυναίκας στη σύνθεση των Λατρευτριών πλησιάζει σημαντικά στο σχέδιο σε μυρτιά αλλά τα φύλλα αποδίδονται λεπτότερα και πιο λογχοειδή αποκλείοντας οποιαδήποτε σύγχυση στην ερμηνεία<sup>75</sup>.

Η κεντρική μορφή από τις Λατρεύτριες, κεντρίζει το ενδιαφέρον, καθώς φαίνεται ότι συγκεντρώνει πολλούς θρησκευτικούς συμβολισμούς<sup>76</sup>.

- Η μορφή της γυναίκας τοποθετείται ακριβώς στην ίδια θέση, που βρίσκεται η μορφή της Πότνιας Θηρών (δωμάτιο 3 του ορόφου).
- Έχει συγκεκριμένη συμβολική σύνδεση με τα φυτά, καθώς έχει ένα λουλούδι στο κεφάλι της και κλαδί ελιάς πάνω από το μέτωπο της.
- Η ύπαρξη λουλουδιών και στο βωμό (ανατολικός τοίχος), για τον οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια.
- Το αίμα από την πληγή της γυναίκας, αντιστοιχεί θεματικά, με το αίμα από το βωμό του ανατολικού τοίχου του αδύτου.
- Τέλος, η γυναίκα ξεχωρίζει και λόγω της στάσης του σώματος και λόγω του ότι δεν κρατά κανένα αντικείμενο.

Η Μαρινάτου<sup>77</sup>, θεωρεί ότι ο τραυματισμός της κοπέλας δεν είναι απλός και τυχαίος (π.χ. ένα ατύχημα καθώς συνέλεγε τους κρόκους, κάτι που είναι πιθανό να συμβεί κατά τη διάρκεια συλλογής του φυτού), καθώς κρύβεται κάποιος συμβολισμός, κάτι που διαπιστώνεται και στην μινωική τέχνη. Χαρακτηριστικά αναφέρει το μύθο της Περσεφόνης<sup>78</sup>, που φαίνεται να επιβίωσε από την Εποχή του

---

<sup>74</sup> Day, 2011, 337–379.

<sup>75</sup> Ντούμας 1992, 142-143.

<sup>76</sup> Marinatos 1984, 80· Morgan 2005, 42-43· Marinatos 1985, 226.

<sup>77</sup> Marinatos 1984, 78-79· Marinatos 1985, 226.

<sup>78</sup> Vlachopoulos 2007, 111· Rehak 1999, 14· Marinatos 1984, 80· Marinatos 1985, 228.

Χαλκού στους ιστορικούς χρόνους, αναλύοντας τα κοινά σημεία του μύθου με αυτά που παρατηρούνται στην εικονογραφία του αδύτου. Η σύνδεση του αίματος από την πληγή της γυναίκας και των λουλουδιών είναι επίσης εμφανής, ίσως λόγω της σύνδεσης του αίματος με την γονιμότητα στη φύση. Ίσως η κοπέλα να διαδραματίζει το ρόλο της Θεάς της Βλάστησης<sup>79</sup> και αυτό που βλέπουμε ως εικονογραφία να είναι κάποιο «δρώμενο». Έχοντας αυτό κατά νου μπορεί να παραλληλιστεί η κοπέλα με το ζώο που είναι έτοιμο να θυσιαστεί. Το αίμα του ζώου προσφέρεται στο βωμό που περιλαμβάνει τα κέρατα καθοσίωσης και τον φυτικό διάκοσμο<sup>80</sup>.

Η σχέση του τοιχογραφικού διακόσμου της βλάστησης με το άδυτο σαν χώρο ίσως αφορά τις χθόνιες δυνάμεις, οι οποίες επίσης σχετίζονται άμεσα με την γονιμότητα. Οι προσφορές που χαρακτηριστικά εικονογραφούνται με την τρίτη μορφή, τη γυναίκα δηλαδή που κρατά το περιδέραιο, σχετίζονται ίσως με το ιερό σκευοφυλάκιο<sup>81</sup>, το οποίο βρισκόταν στο χώρο του αδύτου αλλά ήταν άδειο (δεν βρέθηκαν ευρήματα). Κατά τον Α. Βλαχόπουλο, ίσως οι τοιχογραφίες να μιμούνται την τελετή που πράγματι γινόταν μέσα στο χώρο αυτό. Θα μπορούσε η τελετή αυτή να αφορά κάποια τελετή που υποδηλώνει τη μετάβαση από την παιδική και εφηβική ηλικία στην ενήλικη ζωή που προσομοιάζε με προετοιμασία τελετής γάμου<sup>82</sup>. Αυτό σχετίζεται με την παρουσία τόσο των γυναικών στο άδυτο, όσο και των γυμνών ανδρών (δωμάτιο 3β), για τους οποίους θα γίνει λόγος εκτενέστερα στη συνέχεια. Ίσως η κοπέλα με το αραχνούφαντο πέπλο να συμβολίζει την έφηβη κοπέλα, η οποία μεταβαίνει από την εφηβική ηλικία, στο status της παντρεμένης κοπέλας. Η στάση του σώματός της παραπέμπει σε χορευτικές κινήσεις, οι οποίες γίνονται στο πλαίσιο κάποιας τελετής. Ίσως να συμβολίζει τόσο την αγνότητα της κοπέλας, όσο και το γάμο. Αναφέρθηκε ήδη, ότι το αίμα της πληγωμένης κόρης (κεντρική μορφή), συμβολίζει τόσο την έναρξη της ενήλικης ζωής μιας γυναίκας και τη γονιμότητα της,

---

<sup>79</sup>Marinatos 1985, 228-229.

<sup>80</sup>(...The message of the two registers of the fresco is the following. The lower register depicts the necessary ritual to ensure the continuation of fertility and the growth of vegetation. The upper register, which one could see only from the upper floor, shows the renewal of nature as manifested by the flowering plants...» (Marinatos 1985, 229).

<sup>81</sup>Vlachopoulos 2007, 108-109.

<sup>82</sup>Vlachopoulos 2007, 110.



όσο και την ίδια την θεότητα. Ίσως ο άνδρας που είναι ζωγραφισμένος, ακριβώς απέναντι από την πεπλοφόρο γυναικεία μορφή, είναι ο σύζυγος της<sup>83</sup>.

Το αίμα συνδέεται στενά με το άδυτο, το οποίο αποτελεί ένα σημαντικό σημείο του ισογείου από την πλευρά της αρχιτεκτονικής. Το άδυτο μπορούσε να γίνει ορατό στο κοινό, αν οι πόρτες του δωματίου ήταν ανοιχτές. Όταν όμως οι πόρτες έκλειναν, απομόνωναν εντελώς το χώρο του αδύτου το οποίο δεν ήταν πλέον ορατό. Ωστόσο συμβολικά χάριζε και τους μυημένους από τον απλό κόσμο που παρακολουθούσε την όποια τελετή. Ο βωμός<sup>84</sup> με τα κέρατα καθοσίσεως δεν ήταν ορατός στους επισκέπτες παρά μόνο αν ακολουθούσαν τις σκάλες στη δεξαμενή καθαρμών και έστρεφαν το βλέμμα τους ανατολικά. Η διακόσμηση του με κρίνους τον συνδέει με την φύση και την γονιμότητα της άνοιξης όπου το περιβάλλον βλασταίνει και αναγεννάται.

Επίσης, η κόκκινη ουσία που φαίνεται να έχει ο βωμός, είναι πιθανότατα αίμα. Η ύπαρξη αίματος υποδηλώνει την χρήση του βωμού για τελετουργίες. Επίσης, τα κέρατα καθοσίσεως πρέπει να είναι το σημείο εκείνο που θέλουν να φτάσουν οι τρεις γυναικείες μορφές, οι οποίες έχουν στραμμένο το σώμα τους και την προσοχή τους εκεί. Επομένως οι προσφορές που έχουν (π.χ. η κοπέλα με το περιδέραιο), πρέπει να προορίζονται για αυτό το βωμό. Ίσως και οι ανδρικές μορφές του δωματίου 3β του ισογείου, να αποτελούν μέρος της πομπής για την τελετή και την προσφορά δώρων στο βωμό. Εάν οι μορφές μπορούσαν να κινηθούν, θα έφταναν θεωρητικά όλες στο βωμό.

Ο χώρος 3β διαμορφωνόταν από τρεις παράλληλους τοίχους, ενώ οι τοιχογραφίες του χώρου, αντιστοιχούσαν στο νότιο ήμισυ του δυτικού τοίχου, στη νότια παρειά του μεσαίου και στη βόρεια παρειά του βορείου διαδρόμου αντίστοιχα.

Ίσως τα στάδια της ενηλικίωσης να ισχύουν αντίστοιχα και για τις Λατρεύτριες<sup>85</sup>. Ο επισκέπτης μπαίνοντας στον ενοποιημένο χώρο του ισογείου (δωμάτιο 2,3,3α,3β,4 και 7), έπρεπε να περάσει μέσα από σκοτεινό διάδρομο, κάτω ακριβώς από το βόρειο τοίχο του κλιμακοστασίου 5. Ο φωτισμός πρέπει να ήταν περιορισμένος ή έστω ελεγχόμενος από τα θυρόφυλλα των πολυθύρων, έτσι οι συνθήκες που

---

<sup>83</sup>Rehak 1999, 11-13· Koehl 2001, 240-241.

<sup>84</sup>Marinatos 1984, 73-78.

<sup>85</sup>Rehak 1999, 12.

δημιουργούνταν έδιναν ένα ιδιαίτερα μυστηριακό τόνο<sup>86</sup>. Ίσως αυτό το τμήμα της Ξεστής, να λειτουργούσε ως χώρος μύησης. Ίσως οι τοιχογραφίες των ανδρών (3β) και των Λατρευτριών (3α), να υποδήλωναν συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις. Ίσως το γυμνό στοιχείο<sup>87</sup> στην θηραϊκή κοινωνία όπως εικονίζεται τοιχογραφικά, να συμβόλιζε την προεφηβική ηλικία στα αγόρια.

Εφόσον αποδεχτούμε ότι το γυμνό είναι δείγμα για τη δήλωση της ηλικίας, το ίδιο ενδεχομένως θα ισχύει και για τα είδη κόμμωσης<sup>88</sup>. Έτσι, ένα εντελώς ξυρισμένο κεφάλι, ίσως υποδηλώνει το αρχικό στάδιο μύησης, ενώ μερικό κούρεμα, ένα πιο προχωρημένο ίσως στάδιο μύησης. Με ανάλογο τρόπο ίσως να κινείται και ο αριθμός των βοστρύχων δείχνοντας το βαθμό μύησης, όπως αντίστοιχα συμβαίνει με το βαθμό του ξυρισμένου κεφαλιού και τον αριθμό των βοστρύχων. Επίσης, άλλο ένα σημείο το οποίο αξίζει να σταθούμε είναι το γαλάζιο χρώμα στο κεφάλι κάποιων μορφών του κτηρίου που θα συναντήσουμε και στις επόμενες περιγραφές τοιχογραφιών. Ο συμβολισμός του κεφαλιού με γαλάζιο χρώμα αποσκοπεί στο διαχωρισμό των μορφών από τις άλλες με κανονικό χτένισμα. Η μελέτη των μορφών αυτών δείχνει ότι πρόκειται για άτομα νεαρής ηλικίας. Ίσως το κόψιμο των μαλλιών είτε μερικό είτε ολικό είναι μέρος της τελετουργίας του περάσματος από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Το κόψιμο και η αφιέρωση μαλλιών σε θεότητες κατά τη στιγμή της ενηλικίωσης γινόταν στην αρχαία Ελλάδα και την Αίγυπτο<sup>89</sup>. Για παράδειγμα όπως είδαμε και παραπάνω ίσως σε τελικό στάδιο μύησης, να βρίσκεται ο ενήλικος άνδρας του δωματίου 3β. Αντίστοιχα με τις γυναικείες μορφές του αδύτου<sup>90</sup>, δεξιά το κορίτσι με το πέπλο ίσως είναι το νεότερο ηλικιακά, καθώς το κεφάλι της είναι ξυρισμένο, φορά κοντή φούστα και μέρος των ποδιών της είναι ακάλυπτο. Ίσως αυτό δείχνει ότι δεν είναι ακόμη μνημένη. Το αριστερό κορίτσι που κρατά το περιδέραιο έχει ανεπτυγμένα στήθη, μακριά μαλλιά και η φούστα που φορά φτάνει έως κάτω στα πόδια της, στους αστραγάλους της: ίσως ηλικιακά πιο ώριμη και ήδη μνημένη. Τέλος η πληγωμένη κεντρική μορφή ίσως είναι ήδη μνημένη και αποτελεί την ενσάρκωση

---

<sup>86</sup>Marinatos 1984, 84· Ντούμας 1987, 157.

<sup>87</sup>Ντούμας 2000, 352· Τελεβάντου 1991, 147-148.

<sup>88</sup>Ντούμας 1987, 157· Τελεβάντου 1991, 147-148.

<sup>89</sup>Nilsson, 1964, 96-97· Ντούμας, 1987, 151-159.

<sup>90</sup>Marinatos 1984, 81.

της Θεότητας της Βλάστησης, εάν αποδεχτούμε ότι η σύνδεση είναι πιθανή όπως ήδη αναφέραμε και παραπάνω.

Ενδεχομένως οι τελετές μύησης να έχουν κάποια στάδια<sup>91</sup> όπου ο μνημένος έπρεπε να αποδείξει τις ικανότητες του σε μια σειρά δραστηριοτήτων (αρχικά πιο εύκολες, στη συνέχεια πιο απαιτητικές). Πιθανό είναι ο νεαρός γυμνός άνδρας (3β) που κρατά στα χέρια του ύφασμα να πέρασε από το στάδιο μύησης και με το ειδικό ντύσιμο να υποδηλώνει αυτή του την επιτυχία. Έτσι, ίσως ο ηλικιωμένος άνδρας με το κλειστό αγγείο να ήταν ιερέας ο οποίος θα του έδινε το χρίσμα. Ίσως η παρουσία των άλλων αγοριών να ήταν συμβολική με την έννοια ότι και άλλα μη μνημένα αγόρια παραστέκονται ως μάρτυρες και παρακολουθούσαν την μύηση στην οποία θα υποβάλλονταν πιθανότατα μελλοντικά. Επίσης, οι εικονιζόμενοι θα μπορούσαν να είναι μέλη της οικογένειας που σχετιζόταν με την οικία. Ίσως σε τέτοιο στάδιο αντίστοιχα να είναι και η πεπλοφόρος κόρη από τις λατρεύτριες (3α).

Το δωμάτιο 2 του ισογείου φέρει τοιχογραφικό διάκοσμο κυρίως ζωικό και φυτικό<sup>92</sup>. Δυο φοινικόδεντρα με πυκνά κλαδιά αποδοσμένα σε μπλε χρώμα, απλώνονται συμμετρικά στην άκρη της σύνθεσης. Φαίνεται να ξεπροβάλλουν από αμμώδες έδαφος με χρωματιστούς βράχους. Δεξιά προβάλλει λιοντάρι, το οποίο φαίνεται να επιτίθεται σε μια μικρή κατσίκα ή αντιλόπη. Πάνω ψηλά, ανάμεσα στα κλαδιά των δέντρων, πιθανότατα να απεικονίζονται μια κόκκινη λιβελούλα και μια μπλε πάπια να πετούν προς τα αριστερά. Στο υποτροπικό αυτό φυσικό τοπίο η ανθρώπινη παρουσία απουσιάζει παντελώς αλλά η ιεραρχία και η εξουσία γίνονται αισθητές ακόμα και στο ζωικό βασίλειο, με την δήλωση του ποιος είναι ο θύτης και ποιο το θύμα άρα και η λεία. Ίσως η παρουσία του φοινικόδεντρου να σχετίζεται εικονογραφικά με τους νεκρούς και το θάνατο<sup>93</sup>. Σύμφωνα με τη Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη σχετίζεται με τους νεκρούς και το θάνατο τόσο γιατί δείχνει από την μία πλευρά την στιγμή του θανάτου ενός ζώου από ένα άλλο, όσο και γιατί το δένδρο που φαίνεται να μοιάζει με φοίνικα μπορούμε να θεωρήσουμε ότι απεικονίζεται και στη σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup>Ντούμας 1987, 157-158, Koehl 2001, 240-241.

<sup>92</sup>Vlachopoulos 2007, 491.

<sup>93</sup> Vlachopoulos 2007, 491.

<sup>94</sup>Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005, 171.

Άλλος ένας χώρος που συναντάμε στο ισόγειο, βόρεια του προθαλάμου είναι το δωμάτιο 4<sup>95</sup>, το οποίο στο ισόγειο συνδεόταν με τα δωμάτια 2, 3 και 7 με πολύθυρα. Αυτό το ευρύχωρο δωμάτιο δεν έχει κάποιο εξωτερικό τοίχο ως στήριγμα, ούτε κάποιο παράθυρο. Λειτουργεί ίσως ως συνδετικός χώρος, όπου ενώνει και παρέχει πρόσβαση σε όλα τα μέρη της οικίας. Από την ανώτερη ζώνη, πάνω από τα πολύθυρα, διατηρείται αποσπασματικά ένα θέμα με σκηνές από την φύση του Αιγαίου, όπως χελιδόνια, που προσφέρουν τροφή στους νεοσσούς τους μέσα στη φωλιά (βλ. εικόνα 13) αλλά και εξωτικούς σκηνές, όπως «κυανοπίθηκοι σε ανθρώπινες ασχολίες» (βλ. εικόνα 14), όπως αποκαλούν τη συγκεκριμένη τοιχογραφία οι μελετητές<sup>96</sup>. Στην παράσταση αυτή έχουμε δυο ζευγάρια κυανών πιθήκων, τέσσερις δηλαδή πιθήκους, οι οποίοι συμπεριφέρονται σαν άνθρωποι και όχι σαν ζώα γι' αυτό το λόγο πιθανότατα οι ερευνητές έδωσαν αυτό το όνομα στην τοιχογραφία. Το συγκεκριμένο χρώμα επιλεγόταν συχνά στις τοιχογραφίες. Ένας από τους πιθήκους εικονίζεται να παίζει έγχορδο μουσικό όργανο πιθανότατα λύρα ή άρπα. Δυο άλλοι φαίνεται να έχουν βγάλει τα ξίφη τους από τη θήκη τους και να τα κραδαίνουν. Η σκηνή αυτή θα παρέπεμπε σε μάχη μεταξύ των δυο αντιπάλων. Όμως, οι χειρονομίες και οι κινήσεις ειδικά του ενός θυμίζουν τελετουργικό χορού και όχι μάχης. Την ίδια στιγμή ο τέταρτος πίθηκος καθισμένος ενώνει τα χέρια και χειροκροτά με αυτά. Η συγκεκριμένη τοιχογραφία έχει ελευθερία οργάνωσης και η όλη ατμόσφαιρα αποδίδει ρεαλιστικά την ψυχολογία των συγκεκριμένων ζώων. Προφανώς είναι σε μια ευχάριστη και διασκεδαστική στιγμή. Η απεικόνιση του πιθήκου είναι ένα θέμα ιδιαίτερος προσφιές στην τέχνη, γεγονός που διαπιστώνεται ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. Η παρουσία του στη μινωική τέχνη, από την οποία μεταπήδησε στις Κυκλάδες θεωρείται δάνειο από την Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία, καθώς το είδος του ζώου δεν ενδημεί στο Αιγαίο<sup>97</sup>. Οι μινωίτες ίσως και στη συνέχεια οι κυκλαδίτες να εισήγαγαν πιθήκους στον τόπο τους ως εξωτικό είδος αλλά αυτό συνέβη αργότερα από την επικράτηση τους στην τέχνη<sup>98</sup>. Οι μινωίτες καλλιτέχνες γνώρισαν τον πίθηκο και εξοικειώθηκαν μαζί του μέσω της αιγυπτιακής και της ανατολικής τέχνης. Οι προσπάθειες ερμηνείας του συγκεκριμένου ζώου από μελετητές προσδίδουν θρησκευολογικό ή λατρευτικό

<sup>95</sup> Ντούμας 1999, 128, Palyvou 2005, 54-59.

<sup>96</sup> Palyvou 2005, 54-59.

<sup>97</sup> Ντούμας, 1999, 128.

<sup>98</sup> Poulianos, 1972.

χαρακτήρα στον πίθηκο αλλά στην περίπτωση της θηραϊκής τέχνης το ζώο δεν σχετίζεται άμεσα με θεότητα όπως συμβαίνει στην Αίγυπτο που κατείχε περίοπτη θέση επειδή συνδέεται στενά με το θεό της σελήνης Thot, προστάτη των γραμμάτων και της δικαιοσύνης, ψυχοπομπό και κύριο του κάτω κόσμου<sup>99</sup>. Η Κρήτη και ειδικότερα η Κνωσός είναι η θέση που εκτός της Θήρας έχουν αποκαλυφθεί τοιχογραφίες με πιθήκους<sup>100</sup>. Η παλαιότερη σε χρονολόγηση είναι ο Κροκοσυλλέκτης Πίθηκος<sup>101</sup>. Στην αιγυπτιακή τέχνη διακρίνονται δυο είδη πιθήκων, ο μπαμπούνος (Pario Hamadryas) και ο κερκοπίθηκος (Cercopithecus Aethiops). Ο κερκοπίθηκος είχε τη μεγαλύτερη διάδοση στη μινωική και κυκλαδική τέχνη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως των κυανοπιθήκων σε ανθρώπινες ασχολίες έχουμε μια υβριδική μορφή κερκοπίθηκου με στοιχεία μπαμπούνου που σχετίζονται ίσως με θρησκευτικά δρώμενα<sup>102</sup>. Ο πίθηκος στη συνείδηση του Θηραίου βρισκόταν στην ίδια θέση με μυθικά όντα όπως ο γρύπας και η σφίγγα και έπαιρνε θρησκευτικές διαστάσεις<sup>103</sup>.

Η σύνδεση του ισογείου με τον α' όροφο του κτηρίου γίνεται μέσω κλίμακας, όπως αναφέραμε παραπάνω. Η κλίμακα αυτή ήταν διακοσμημένη με τοιχογραφίες που απεικόνιζαν ένα φυτικό θέμα. Συγκεκριμένα περιελάμβαναν ένα πολύχρωμο ορεινό τοπίο με μικρά δέντρα και λουλούδια που ανθίζουν και φυτρώνουν σε λευκό φόντο. Στη συγκεκριμένη τοιχογραφία απουσιάζει εντελώς το ανθρώπινο στοιχείο, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες του ισογείου που περιλαμβάνουν γυναικείες και ανδρικές μορφές. Αυτή η σύνθεση βοηθάει στη διαφοροποίηση του ισογείου από τον α' όροφο. Ουσιαστικά μεταφερόμαστε σε ένα άλλο τοπίο σε υψηλότερο επίπεδο από το ισόγειο<sup>104</sup>. Ίσως η ανάβαση αυτή να υποδηλώνει την ίδια τη δυσκολία μετάβασης από το ένα επίπεδο σε ένα άλλο καθώς και το ανέφικτο για τους περισσότερους ανθρώπους να επιτύχουν κάτι τέτοιο.

Στον πρώτο όροφο, ακριβώς πάνω από τη «Δεξαμενή Καθαρών» έχουμε το δωμάτιο 3α το οποίο έχει τοιχογράφηση στον ανατολικό και βόρειο τοίχο. Μετά τις εργασίες αποκατάστασης του συνόλου το εικονογραφικό πρόγραμμα του δωματίου είναι σαφές. Ανάμεσα στις δυο ζώνες, την κατώτερη και την ανώτερη που τις

<sup>99</sup> Marinatos 1987γ· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 288- 289.

<sup>100</sup> Cameron 1975, 178-80.

<sup>101</sup> Evans 1925, 265-266, πίν. IV.

<sup>102</sup> Γεώργια 2009, 211-212.

<sup>103</sup> Philips 1990, 256.

<sup>104</sup> Από διάλεξη της Ν. Μαρινάτου, Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο Αθηνών στα πλαίσια εκπαιδευτικής εκδρομής με το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Μάιος 2012 για το μάθημα <<Ζωγραφική Μινωικού, Μυκηναϊκού, Κυκλαδικού Πολιτισμού>>.

αποτελούν ορίζοντες ταινίες, εκτείνεται ενιαίο και στους δυο τοίχους το κύριο θέμα της μεσαιάς ζώνης που είναι η συλλογή του κρόκου. Με τη συγκεκριμένη εργασία ασχολούνται νεαρές κοπέλες ντυμένες με πλούσιες ενδυμασίες μινωικού ρυθμού και στολισμένες με πολύτιμα κοσμήματα όπως ενώτια, περιδέραια και ψέλια<sup>105</sup>. Μπαίνοντας στο δωμάτιο ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ψευδαίσθηση ενός πραγματικού θα λέγαμε τοπίου. Βρισκόμαστε σε ένα ιδεατό περιβάλλον σχεδόν παραδείσιο θα μπορούσαμε να πούμε. Στον ανατολικό τοίχο μεταφερόμαστε σε ένα ορεινό βραχώδες τοπίο κατάφυτο από συστάδες κρόκου. Εκεί δυο γυναικείες μορφές ασχολούνται με τη συλλογή του κρόκου (βλ. εικόνα 17). Ανάμεσα τους παρεμβάλλονται βράχοι που όμως δεν αποτελούν εμπόδιο στη μεταξύ τους επικοινωνία. Η αριστερή μορφή εικονίζεται κατ' ενόπιον και έχει στραμμένο το κεφάλι της προς την άλλη μορφή, την οποία αντικρίζει με σοβαρό ύφος (βλ. εικόνα 15). Ενδεχομένως έχει αναλάβει τη θέση της καθοδηγήτριας της νεαρής κοπέλας στην τελετή μύησης. Το αυστηρό της βλέμμα προειδοποιεί το νεαρό κορίτσι για την αποφυγή τυχόν λαθών. Με την κίνηση αυτή του κεφαλιού φαίνεται κάποια σύνδεση μεταξύ των δυο μορφών<sup>106</sup>. Η μεγαλύτερη γυναίκα διαθέτει πλούσια μαύρα μαλλιά τα οποία είναι δεμένα με γαλάζια ταινία πάνω από το μέτωπο, είναι κοντά και σγουρά τα μαλλιά της, όμως αφήνει ελεύθερες κάποιες τούφες. Το περικόρμιο της είναι ανοιχτό όμως το ακάλυπτο στήθος δεν έχει αποδοθεί ορθά. Με τα άκρα των δαχτύλων του δεξιού της χεριού η μεγαλύτερη γυναίκα συλλέγει τους πολύτιμους στήμονες του φυτού για να τους βάλει μέσα στο καλάθι που κρατάει στο αριστερό της χέρι. Τα χέρια της και γενικά η στάση του σώματος της δηλώνουν την εξοικείωση που διαθέτει στη συλλογή κρόκου άρα τη διαδικασία αυτή την έχει κάνει αρκετές φορές πριν την συγκεκριμένη χρονική αποτύπωση. Έτσι, κατανοούμε την επιλογή της για τη θέση της εκπαιδευτριας και καθοδηγήτριας για τις μικρότερες κοπέλες<sup>107</sup>. Η δεύτερη μορφή είναι νεανική (βλ. εικόνα 16). Το κεφάλι της είναι ξυρισμένο και έχει αποδοθεί με γαλάζιο χρώμα και το κεφάλι είναι γυρισμένο στα πλάγια. Όπως είδαμε αναλυτικά και παραπάνω κατά μια άποψη το γαλάζιο χρώμα χρησιμοποιείται για να δηλώσει κάλυμμα της κεφαλής ενώ κατά μια άλλη για την απόδοση του κουρεμένου ή ξυρισμένου κεφαλιού<sup>108</sup>. Και με τα δυο της χέρια που είναι και τα δυο δεξιά, η

<sup>105</sup> Ντούμας 1999, 128,129.

<sup>106</sup> Marinatos 1999, 34-6, πίν. Β, C, D, E, 59-61.

<sup>107</sup> Ντούμας 1999, 128,129.

<sup>108</sup> Μαρινάτος 1972, 30 · Μαρινάτος 1971, 17, 34-35.

νεαρή κοπέλα προσπαθεί να συλλέξει κρόκους ενώ με το βλέμμα της που είναι όλο αγωνία και ανησυχία αντικρίζει το βλέμμα της μεγαλύτερης γυναίκας. Με αυτή τη στάση υποδηλώνεται, ότι η κοπέλα αποζητά να κατανοήσει εάν οι ενέργειες της είναι σωστές ή όχι στα μάτια της μεγαλύτερης γυναίκας. Στη συγκεκριμένη σύνθεση αξίζει να σημειωθεί ότι το λευκό βάθος διανθίζεται από συστάδες κρόκου ορίζοντας το φυσικό τοπίο. Η κροκοσυλλογή χρονικά τοποθετείται ανάμεσα από τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο, μετά από τις πρώτες βροχές<sup>109</sup>.

Στο βόρειο τοίχο έχουμε την κορύφωση της διαδικασίας συλλογής του φυτού, στο ίδιο ιδεατό περιβάλλον που είναι κατάφυτο από κρόκους. Στο κέντρο της παράστασης απεικονίζεται ένθρονη μεγαλοπρεπής γυναικεία μορφή. Η γυναικεία αυτή μορφή βρίσκεται πάνω σε κατασκευή που στηρίζεται σε βωμούς και φορά πολύτιμα κοσμήματα. Τα δυο λεπτά περιδέραια που φορά μοιάζουν σαν ένα ενιαίο κόσμημα. Το ένα περιδέραιο με τις ψήφους που έχει στο λαιμό της αναπαριστά πάπιες, ενώ το άλλο μικρές λιβελούλες αντίστοιχες με αυτές που κοιτάζει να πετούν ακριβώς απέναντι της στην τοιχογραφία με τον καλαμιώνα στους τοίχους του δωματίου 3β. Τα ρούχα της είναι στολισμένα με κρόκους γραπούς και ανάγλυφους και άλλο ένα μεγάλο άνθος κρόκου διακοσμεί το αυτί της. Την πλούσια και χυτή κόμη της παρακολουθεί πλατειά οφιοειδής ταινία πλαισιωμένη κατά την εξωτερική της πλευρά με σειρά στιγμών<sup>110</sup>. Η ταινία διαγράφοντας βροχοειδή καμπύλη ψηλά και πίσω οριζοντιώνεται στενεύοντας πάνω στο κεφάλι και απολήγει σε δυο ελικοειδή γλωσσίδα. Η διάκριση της ταινίας από την κόμη αλλά και ο τρόπος που η ταινία στενεύει στον ώμο μας οδηγεί στο να σκεφτούμε ότι ο καλλιτέχνης ήθελε να παραστήσει φίδι. Το φίδι αναρριχόμενο στον αυχένα της γυναικείας μορφής κινείται οριζόντια πάνω στο κεφάλι της προβάλλοντας τη διχαλωτή γλώσσα του. Τη μορφή πλαισιώνουν από αριστερά κυανοπίθηκος και από δεξιά γρύπας. Ο πίθηκος κινείται όρθιος προς την ένθρονη γυναίκα, ενώ η ένθρονη γυναίκα φαίνεται να κοιτά τον κυανοπίθηκο που ανεβαίνει την πρώτη βαθμίδα της κατασκευής και προτάσσει τα χέρια του προς εκείνη, προσφέροντάς της μια μικρή ανθοδέσμη αποτελούμενη από κρόκους για να την παραλάβει. Πιθανότατα η ανθοδέσμη με τους κρόκους αποτελεί το προϊόν της συγκομιδής των κροκοσυλλεκτριών. Την ίδια στιγμή πίσω από τον πίθηκο μια γυναικεία μορφή, σκυμμένη αδειάζει τους κρόκους της από το καλάθι σε

---

<sup>109</sup> Sargaki 2000, 660.

<sup>110</sup> Ντούμα 1992, 131.

ένα πανέρι στο έδαφος και το πρόσωπο της κοιτάζει την ένθρονη μορφή. Ο γρύπας έχει τα φτερά του ανοιχτά με αποτέλεσμα να γεμίζουν αρμονικά τη δεξιά επιφάνεια. Το ζώο φαίνεται να είναι δεμένο με σχοινί που όμως καλύπτεται κατά κάποιο τρόπο από την ανοιχτή του φτερούγα. Ως συνοδός και φρουρός της θεότητας μοιράζεται το βάθρο που στέκεται η θεότητα. Πίσω από το γρύπα και πέρα από το παράθυρο απεικονίζεται μια άλλη κροκοσυλλέκτρια (βλ. εικόνα 21), η οποία έχει καλάθι στον αριστερό της ώμο. Με ένα σχοινί που είναι δεμένο από τη λαβή του καλάθιού εξασφαλίζεται η ισορροπία του. Η συγκεκριμένη γυναίκα έχει κόκκινα μαλλιά γεγονός που μας προκαλεί εντύπωση εξαιτίας του διαφορετικού χρώματος σε σχέση με τα άλλα χρώματα που αποδίδουν τις κομμώσεις (βλ. εικόνα 22). Ο κρόκος προσφέρεται στη Μεγάλη Θεά, την Πότνια Θηρών<sup>111</sup> (βλ. εικόνες 18, 19). Το σύνολο των σκηνών του ορόφου επικεντρώνει την προσοχή των θεατών στην καθιστή γυναικεία μορφή, καθώς όλες οι υπόλοιπες κατευθύνονται προς αυτή. Επειδή πλαισιώνεται από αντιπροσώπους του ζωικού βασιλείου, θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει την κύρια θεότητα του θρησκευτικού πανθέου και χαρακτηρίζεται, έτσι, ως «Πότνια Θηρών»<sup>112</sup>. Αντίστοιχες απεικονίσεις καθιστών γυναικείων μορφών που έχουν ταυτιστεί με Πότνιες είναι της Φυλακωπής, της Ψείρας και του Παλαίκαστρου<sup>113</sup>. 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. Η μορφή αυτή είναι η επιβλητική ένθρονη γυναικεία μορφή. Στη σύνθεση όπως αντιλαμβανόμαστε υπάρχουν διάφοροι συμβολισμοί. Ο πίθηκος υποδηλώνει το επίγειο στοιχείο όπως αντίστοιχα τα πτηνά και τα έντομα τα οποία υποδηλώνουν τον αέρα. Σύμφωνα με το Χ. Ντούμα ο γρύπας μετουσιώνει τον κόσμο του φανταστικού, καθώς αποτελεί ένα εξωτικό στοιχείο στη σύνθεση και το φίδι στην κόμη της Πότνιας συνδέεται με το χθόνιο στοιχείο (βλ. εικόνα 20). Στην διαδικασία της κροκοσυλλογής κυριαρχεί το επίγειο στοιχείο με τη βλάστηση στους βράχους. Η σύνθεση στο σύνολο της αποτελεί έναν ύμνο για τη Μεγάλη Θεά. Στη γιορτή συμμετέχουν αποκλειστικά γυναίκες, ενώ απουσιάζει από τις συγκεκριμένες παραστάσεις εντελώς το ανδρικό στοιχείο. Αξιοσημείωτο ωστόσο είναι το γεγονός ότι οι γυναίκες τιμούν τη Θεά με τις προσφορές τους αλλά δεν την προσκυνούν<sup>114</sup>. Ο

<sup>111</sup> Μαρινάτος 1976, 33.

<sup>112</sup> Μαρινάτος 1976, 33 · Ντούμας 1992, 131.

<sup>113</sup> Immerwahr 1990, 161.

<sup>114</sup> Πότνια ως προστάτιδα γυναικών βλ. Immerwahr 1990, 62.



κρόκος ως προϊόν συγκομιδής φτάνει σε μεγάλες ποσότητες γεγονός που παραπέμπει σε οργανωμένη συγκομιδή και όχι σε προσφορά συμβολικού χαρακτήρα. Το τελικό προϊόν της συλλογής δηλαδή οι στήμονες του φυτού προσφέρονται στην Πότνια όχι από τις νεαρές ή τις μεγαλύτερες κοπέλες αλλά από τον μπλε πίθηκο. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι το θεϊκό στοιχείο με το θνητό δεν έχουν απευθείας επικοινωνία. Ο μπλε πίθηκος που προσφέρει τους στήμονες στη θεά είναι ανθρωπόμορφος και αποτελεί τον μεσάζοντα ανάμεσα στο άνθρωπο/ συλλέκτη και τη θεότητα/ αποδέκτη<sup>115</sup>. Η Τελεβάντου διακρίνει στη χρήση κοσμημάτων στις ανθρώπινες μορφές των τοιχογραφιών εκτός από διακοσμητικό χαρακτήρα και θρησκευτικό<sup>116</sup>.

Το κύριο θέμα της διακόσμησης του α' ορόφου ήταν η απεικόνιση με διηγηματικό τρόπο της γιορτής της συλλογής του κρόκου και της προσφοράς του στη Θεά της Φύσης, γεγονός που δείχνει ότι το φυτό αυτό με τις φαρμακευτικές και άλλες ιδιότητες θα είχε τεράστια σημασία για τη νησιωτική οικονομία. Ο κρόκος αποτελεί δημοφιλές εικονογραφικό θέμα τόσο στη θηραϊκή όσο και στη μινωική ζωγραφική<sup>117</sup>. Το ξηρό και βραχώδες τοπίο των νησιών του Αιγαίου γεμίζει από φυτά κρόκου, τα οποία συλλέγονται και χρησιμοποιούνται σε διάφορες δραστηριότητες ακόμη και σήμερα. Στην εικονογραφία της Εποχής του Χαλκού απαντάται το είδος *crocus cartwrightianus*, αυτοφυές, με χρώμα άνθους από λευκό έως σκούρο ιώδες και το είδος *saffron crocus* που φέρει ερυθρούς στήμονες<sup>118</sup>. Κατά τη Σαρπάκη, η απεικόνιση του κρόκου στις θηραϊκές τοιχογραφίες αποδίδει την άγρια μορφή του. Αντίθετα, η ποικιλία *crocus sativus* είναι καλλιεργήσιμη σε πεδινές εκτάσεις. Ο κρόκος εμφανίστηκε σχετικά αργά στην εικονογραφία της Θήρας προς το τέλος της ΜΚ περιόδου. Η συχνή παρουσία του στην τέχνη του Ακρωτηρίου της Εποχής του Χαλκού δεν πηγάζει από την απλή απεικόνιση ενός διακοσμητικού θέματος αλλά δηλώνει το ρόλο που έπαιζε το φυτό στην καθημερινή ζωή των κατοίκων του νησιού.

Από το βοηθητικό κλιμακοστάσιο 8 οδηγούμαστε στο δωμάτιο 3β του ορόφου. Στην ανατολική και βόρεια πλευρά απεικονίζεται ξανά συλλογή κρόκου από εορταστικά ντυμένες κοπέλες προς την Πότνια. Υπάρχουν δυο ζεύγη ώριμων γυναικών, οι οποίες είναι επίσημα ντυμένες και κρατούν άνθη και άλλα δώρα ως προσφορές στην Πότνια (βλ. εικόνες 23, 24). Αγριοτριαντάφυλλα, λευκά κρίνα,

<sup>115</sup> Marinatos 1987α, 419, Marinatos 1987β.

<sup>116</sup> Konstantinidi 2001, 238.

<sup>117</sup> Chirassi 1968, 125-134.

<sup>118</sup> Mantzourani 1985, 95·Sarpaki 2000, 660.

κρόκοι, χελιδόνια και βράχοι διακοσμούν τα ενδύματα, τους κεφαλόδεσμούς και τις ανθοδέσμες τους. Με αυτό τον τρόπο εντοπίζεται μια γενικότερη σύνδεση με το τοπίο. Στη βόρεια πλευρά του διαδρόμου απεικονίζονται δυο γυναικείες μορφές που με γυμνά πόδια βαδίζουν προς το εσωτερικό του δωματίου. Η γυναίκα με τα αγριοτριαντάφυλλα ή λευκά κρίνα έχει εφαρμοστό περικόρμιο, διακοσμημένο με κόκκινα λουλούδια και ιώδη μπορντούρα. Το περικόρμιο είναι ανοιχτό μπροστά αφήνοντας να φανεί το μεγάλο αριστερό της στήθος. Στο λαιμό της φέρει διπλό περιδέραιο, ενώ με τα χέρια της κρατά ανθοδέσμη με αγριοτριαντάφυλλα ή λευκά κρίνα. Το ένδυμα της είναι φτιαγμένο από βαρύ ύφασμα αποτελούμενο από νηματοειδή κρόσσια και τριγωνικές προεξοχές. Η ώριμη γυναίκα διαφοροποιείται καθώς έχει στο κεφάλι ιώδη σάκκο, πάνω στον οποίο είναι κεντημένες χρυσαλλίδες ή άλλα περωτά όντα. Ο σάκκος αυτός καλύπτει όλα τα μαλλιά εκτός από κάποιες τουφίτσες. Ουσιαστικά είναι ένα είδος γυναικείου κεφαλοδέσμου αντίστοιχο με αυτό που χρησιμοποιούν οι γυναίκες στη σημερινή εποχή. Η γυναίκα με το καλάθι φορά γαλάζιο σάκκο στα μαλλιά. Από το μπροστινό μέρος του σάκκου είναι πιασμένο ένα άνθος κρόκου. Ένας κρόκος είναι περασμένος στο αυτί της. Φοράει περικόρμιο με διακόσμηση από στήμονες κρόκου και αφήνει το στήθος γυμνό. Ο χιτώνας της έχει το ίδιο σχήμα με αυτόν της προηγούμενης γυναίκας. Η φροντισμένη ανθοδέσμη με τα αγριοτριαντάφυλλα ή λευκά κρίνα που μεταφέρει μία από τις γυναίκες στην πομπή του Δωματίου ίσως να προορίζεται για τον στολισμό ενός δωματίου ή για προσφορά στη θεότητα. Οι Κυκλαδίτες πιθανότατα να γνώριζαν την τέχνη της ανθοκομικής και να φρόντιζαν για τον στολισμό των χώρων τους με άνθη. Η φροντίδα αυτή ενδεχομένως επεκτεινόταν και σε μεγαλύτερες εκτάσεις, όπου διαμορφώνονταν κήποι κατάλληλοι να φιλοξενούν εξωτικά ζώα όπως για παράδειγμα πιθήκους<sup>119</sup>. Στην Αίγυπτο και σε περιοχές της Μέσης Ανατολής<sup>120</sup>, από την Εποχή του Χαλκού, είχε αναπτυχθεί η τέχνη της κηπουρικής, της εξειδικευμένης δηλαδή καλλιέργειας και της δημιουργίας περίτεχνων κήπων που απεικονίζονται στην τέχνη του Παλαιού και νέου Βασιλείου<sup>121</sup>. Το ίδιο όμως δεν μπορεί να αποδειχθεί για το Αιγαίο. Η λειτουργία του κήπου στην Αίγυπτο αφορούσε στην παραγωγή τροφής για την επίγεια αλλά και τη μεταθανάτια ζωή, καθώς και για την χαλάρωση, διασκέδαση και προσευχή προς το θείο. Τέτοιες απεικονίσεις όπως παραπάνω όπως και του Δωματίου 4 της Δυτικής

<sup>119</sup> Γεώρμα 2009, 238-240.

<sup>120</sup> Margueron 1992.

<sup>121</sup> Γεώρμα 2009, 238.

Οικίας, που διακοσμούσαν τη βόρεια και νότια παραστάδα του παραθύρου του νοτιοδυτικού τοίχου του δωματίου<sup>122</sup>, προϊδεάζουν για μια χρήση των φυτών και των ανθέων αντίστοιχη με αυτή που εντοπίζεται στη αιγυπτιακή κηπουρική. Την τοιχογραφία του βορείου τοίχου συμπληρώνουν εναλλασσόμενες πολύχρωμες ταινίες.

Στη νότια πλευρά απεικονίζονται επίσης δυο γυναίκες ξυπόλητες να βαδίζουν προς το εσωτερικό του δωματίου. Η γυναίκα που εισέρχεται δεύτερη είναι ζωγραφισμένη μπροστά από βωβό κύμα. Φοράει γαλάζιο σάκκο με άσπρες χάντρες και στο πίσω μέρος είναι πιασμένο ένα λευκό κρίνο. Τα μάτια της είναι γαλάζια. Τους ώμους καλύπτει κόκκινο δικτυωτό ένδυμα, που διακοσμείται με μικρά χελιδόνια. Η μορφή κρατάει ανθοδέσμη λευκών κρίνων με πράσινους μίσχους. Η ζώνη της γυναίκας είναι ιώδης και καταλήγει σε κωδωνόσχημη φούστα, η οποία φτάνει ως τις κνήμες. Η μορφή φοράει και στα πόδια και στα χέρια βραχιόλια. Στη μια μορφή έχει διασωθεί τμήμα του περικορμίου, πάνω στο οποίο το βάθος είναι λευκό και είχε σπειροειδή κοσμήματα από πορφυρό χρώμα. Με λευκή επίθετη βαφή δημιουργούνταν μικρότερες σπείρες. Η φούστα είναι και αυτή κωδωνόσχημη και φτάνει μέχρι το ύψος των κνημών. Η διακόσμηση αποτελείται από πολύχρωμα βράχια με μαύρα περιγράμματα και με διάσπαρτα χελιδόνια που δημιουργούν φωλιές. Τα χελιδόνια αυτά παριστάνονται είτε να πετούν είτε να ερωτοτροπούν. Το βωβό κύμα μπορεί να θεωρηθεί ως η κυκλαδική εκδοχή του πολύχρωμου βραχώδους μινωικού βάθους<sup>123</sup>.

Στο δωμάτιο 3β του ορόφου στη δυτική πλευρά έχουμε την τοιχογραφία του δονάκωνος, όπως μας είναι γνωστή η ονομασία της. Η τοιχογραφία αυτή απεικονίζει ένα ελώδες τοπίο το οποίο είναι κατάφυτο από καλάμια (βλ. εικόνα 25). Μέσα στο τοπίο αυτό πετούν λιβελούλες και πάπιες. Τα τμήματα της τοιχογραφίας του καλαμιώνα που έχουν αποκατασταθεί είναι 3. Το τμήμα Α σώζει το αριστερό, δεξιό και άνω τελείωμα της τοιχογραφίας, έχει πλάτος 1,22μ. και μέγιστο ύψος 1,60μ. Απεικονίζει γκρίζα και κίτρινα καλάμια, τρία από τα οποία είναι σταχωμένα, και δυο λιβελούλες ανάμεσα τους<sup>124</sup>. Το τμήμα Β σώζει δεξιό τελείωμα, έχει πλάτος 1,05μ. και ύψος 1,70μ. Απεικονίζει το έλος, διότι η λιβελούλα είναι ένα έντομο, το οποίο έχει την τάση να ζει σε στάσιμα νερά, τα οποία περιέχουν πυκνά καλάμια και μια

<sup>122</sup> Τελεβάντου 1994, 160-164.

<sup>123</sup> Cameron 1975, 88.

<sup>124</sup> Βλαχόπουλος 2008, 265-267.

πάπια να πετά προς την δεξιά κατεύθυνση και να περνά μπροστά από ένα θύσανο και άλλη μια λιβελούλα η οποία να έχει το κεφάλι της στραμμένο προς τα πίσω. Το μεγαλύτερο μέρος του κάτω μέρους της παράστασης είναι σωζόμενο και δείχνει μικρά καλάμια να φυτρώνουν από τη λάσπη της όχθης<sup>125</sup>. Το τμήμα Γ είναι το μεγαλύτερο μέρος της τοιχογραφίας, με μήκος 2,70μ., ύψος 1,70μ. Απεικονίζει μέρος από το ελώδες τοπίο και τα καλάμια που φυτρώνουν από την κόκκινη κυματοειδή ταινία που καλύπτει την επιφάνεια του έλους. Το ανώτερο τμήμα της τοιχογραφίας καλύπτεται από διακοσμητική ζώνη με εναλλαγή χρωματιστών ταινιών<sup>126</sup>. Στο κυρίως τμήμα απεικονίζονται πυκνά καλάμια που φυτρώνουν στην όχθη του έλους και προβάλλουν σε λευκό βάθος. Σε όλο το μήκος της τοιχογραφίας από την κόκκινη ταινία της όχθης φυτρώνουν καλάμια με κατακόρυφους ή λοξούς κορμούς. Τα καλάμια είναι δυο ειδών, τα κίτρινα που είναι αναπτυγμένα φτάνουν σε μεγάλο ύψος και απολήγουν σε θυσάνους σε ίδιο χρώμα και τα γκρίζα που είναι λεπτότερα<sup>127</sup>. Το κατώτερο τμήμα της τοιχογραφίας περιλαμβάνει την κόκκινη κυματοειδή πλατιά ταινία που αποδίδει την όχθη, και από κάτω τον ωχροκίτρινο βάλτο. Έτσι, ο καλαμιώνας επιβεβαιώνει τον κανόνα της τριμερούς διάταξης των θηραϊκών τοιχογραφιών, αποτελώντας ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα διαίρεσης της σύνθεσης σε τρεις σαφείς οριζόντιους άξονες<sup>128</sup>.

Η διαφοροποίηση στα χρώματα των καλαμιών αποδίδουν την εικόνα του φθινοπωρινού υδροβιοτόπου. Ενδεχομένως, το θέμα των πτηνών στην τοιχογραφία να έχει μεταφερθεί από την αιγυπτιακή τέχνη<sup>129</sup>. Ο καλαμιώνας ως επιλογή για τη τοιχογραφία μέσα στο κτήριο της Ξεστής 3 δεν είναι τυχαία, καθώς αναπαριστά ένα κομμάτι του φυσικού περιβάλλοντος το οποίο είναι γεμάτο από ζωή και σχετίζεται με την ίδια την ένθρονη θεότητα. Τα εικονιστικά στοιχεία πιθανότατα έχουν έντονο συμβολικό περιεχόμενο σε σχέση με την Μεγάλη Θεά. Η Θεά αυτή εξουσιάζει τη φύση ολόκληρη και είναι υπεύθυνη για τη γονιμότητα και τη βλάστηση. Η σύνθεση του καλαμιώνα παραπέμπει στα περιδέραια της Μεγάλης Πότνιας τα οποία αποτελούνται από σειρές χαντρών σε σχήμα πάπιας το ένα και το άλλο σε σχήμα

<sup>125</sup> Βλαχόπουλος 2008, 265-267.

<sup>126</sup> Βλαχόπουλος 2008, 265-267.

<sup>127</sup> Βλαχόπουλος 2008, 268.

<sup>128</sup> Βλαχόπουλος 2008, 265-267.

<sup>129</sup> Vanshoonwinkel 1990, 338. Για πρώιμα παραδείγματα στην αιγυπτιακή ζωγραφική (4η-6η Δυναστεία) Mekhitarian 1954, 9, 23, Lhote 1954, Pl. 60-1

λιβελούλας. Η σκηνή αυτή του φυσικού χώρου σε πραγματική κλίμακα έχει δημιουργηθεί ίσως για να αποδοθεί η εξουσία της θεότητας. Γενικά πάντως μπορεί να ειπωθεί ότι το θέμα του καλαμιού ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στην περιοχή του Ακρωτηρίου. Δεν χρησιμοποιήθηκε μόνο ως τμήμα σύνθετων αφηγηματικών σκηνών αλλά αποτέλεσε και αυτόνομο διακοσμητικό θέμα για την επικάλυψη μεγάλων επιφανειών.

Η Ν. Μαρινάτου είχε διατυπώσει την άποψη ότι η σύνθεση της Πότνιας γίνεται ο θεματικός συνδετικός κρίκος που συνδέει την τοιχογραφία του καλαμιώνα και τις κροκοσυλλέκτριες, δυο συνθέσεις με περιορισμένη θεματική συνάφεια<sup>130</sup>. Ο φυσικός χώρος στον οποίο εμφανίζεται η Πότνια είναι ένα ιδεατό περιβάλλον στο οποίο οι εικονιστικές μονάδες περιστρέφονται γύρω από την Πότνια πραγματικά και συμβολικά<sup>131</sup>. Τα όντα που την πλαισιώνουν υποδηλώνουν τα 3 στοιχεία της φύσης δηλαδή τη γη, το νερό και τον αέρα<sup>132</sup>. Στην τοιχογραφία της κροκοσυλλογής κυριαρχεί το στοιχείο της γης με τη βλάστηση στους βράχους, και στη σύνθεση του καλαμιώνα κυριαρχεί το νερό με την απεικόνιση του υδροβιότοπου.

Η τοιχογραφία με τις λυγαριές βρίσκεται στο δωμάτιο 9. Η τοιχογραφία αυτή αποτελεί την δεύτερη φυτική σύνθεση της Ξεστής 3. Τα άλλα θέματα υπάρχει πιθανότητα να απεικονίζαν το φυσικό τοπίο όμως περιλάμβαναν ελόβια πτηνά και ζώα με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να τα κατατάξουμε ακριβώς στις φυτικές συνθέσεις<sup>133</sup>. Τα κλωνάρια του φυτού φυτρώνουν μέσα από τη μονόχρωμη κυματιστή επιφάνεια του νερού. Είναι σαν οι μίσχοι να παίρνουν δύναμη από το υγρό στοιχείο και να μεγαλώνουν. Τα φύλλα τους αποδίδονται με ωχρό χρώμα<sup>134</sup>. Τα σχεδιασμένα άνθη, τα οποία είναι ιδιαίτερα κομψά έχουν αποδοθεί με γαλάζιο χρώμα. Γενικά η τοιχογραφία είναι σε αποσπασματικό στάδιο και δεν μπορούμε να πούμε πολλά για τη σύνθεση.

Στο δωμάτιο 10 ενδεχομένως έχει βρεθεί γυναικεία μορφή ενώ στα δωμάτια 11,12,13 τα τελευταία χρόνια έχουν έρθει στο φως διάφορα θραύσματα τοιχογραφιών. Ενδεχομένως να απεικονίζουν πολύχρωμα φτερωτά φανταστικά όντα, θηλαστικά, πουλιά και γενικά διάφορα θέματα από τη φύση όπως συμβαίνει στο

---

<sup>130</sup> Marinatos 1984, 68.

<sup>131</sup> Βλαχόπουλος 2008, 284.

<sup>132</sup> Βλαχόπουλος 2008, 284.

<sup>133</sup> Βλαχόπουλος, Πλάτων, Χρυσικοπούλου 2006, 448-449.

<sup>134</sup> Βλαχόπουλος, Πλάτων, Χρυσικοπούλου 2006, 448-449.

μεγαλύτερο ποσοστό των τοιχογραφιών της οικίας. Επειδή, όμως, τα σπαράγματα αυτά είναι αποσπασματικά και δεν έχουν συντηρηθεί πλήρως ούτως ώστε να έχουμε σαφή εικόνα του τοιχογραφικού διακόσμου στα δωμάτια αυτά, δεν μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για τυχόν σύνδεση της θεματολογίας των δωματίων αυτών με των υπολοίπων που μας είναι γνωστά.

Ο δεύτερος όροφος του κτηρίου αποτελεί έναν ιδιόμορφο αρχιτεκτονικά και εικονογραφικά χώρο. Η τοιχογραφία του β' ορόφου είναι μοναδική στην περιοχή του Ακρωτηρίου. Πρόκειται για μια σύνθεση μνημειακών διαστάσεων η οποία έχει ως μοναδικό θέμα τη σπείρα. Αποδεικνύει έτσι ότι ένα διακοσμητικό, γραμμικό θέμα μπορεί να αποτελέσει το μοναδικό εικονογραφικό θέμα σε σύνθεση μνημειακών διαστάσεων στην τέχνη της τοιχογραφίας. Αποτελεί διακοσμητική σύνθεση που ενδεχομένως να κάλυπτε 2 από τους μη σωζόμενος τοίχους του δωματίου. Απεικονίζονται ανάγλυφες διπλές κυματοειδείς ταινίες μέσα από κρίκους που σχηματίζουν ρόμβους. Η εξωτερική σειρά πλαισίων περιλαμβάνει ρόδακες με λευκούς στήμονες και δακτυλίους μαύρων πετάλων από τη μέσα πλευρά και γαλάζιων από την έξω πλευρά. Στην εσωτερική σειρά πλαισίων οι ρόδακες (βλ. εικόνα 26) έχουν γαλάζιους στήμονες, λευκά πέταλα στον εσωτερικό δακτύλιο και ωχροκίτρινα στον εξωτερικό. Υπήρχε κόκκινη επιφάνεια κάτω και παρόμοιες τριγωνικές επιφάνειες πάνω αποτελούν το ουδέτερο έδαφος.

Το θέμα περιλαμβάνει σπείρες (βλ. εικόνα 27) που σε κατακόρυφα ζεύγη δημιουργούν χρωματικό και γεωμετρικό σχήμα σπειροειδούς κίνησης. Το θέμα εμφανίζεται σε 3 εκδοχές. Στην πρώτη εκδοχή έχουμε τα μεγάλα ζευγάρια σπειρών τα οποία δημιουργούν καρδιόσχημα θέματα. Στην δεύτερη εκδοχή έχουμε τα αντίστοιχα ζευγάρια που βρίσκονται οριζόντια πάνω από τα προηγούμενα και έχουμε επανάληψη του θέματος σε μακριές ζωφόρους. Στην τρίτη εκδοχή έχουμε την παραλλαγή του θέματος των σπειρών που βρίσκονται σε οριζόντια ζεύγη και τα βρίσκουμε σε μακριά ζωφόρο στο δωμάτιο 9. Τέλος, οι ανάγλυφοι ρόμβοι με τα ίδια χρώματα που έγιναν οι σπείρες δημιουργούν ένα γεωμετρικό θέμα υψηλής τέχνης. Πολύχρωμες σπείρες και ρόδακες κάνουν την εμφάνιση τους σε ένα από τα πρωιμότερα συμπλέγματα σε πίθο με παράσταση γρυπών σε έναν ιπτάμενο καλπασμό. Αντίστοιχα παραδείγματα

συναντάμε στις τοιχογραφίες στο ανάκτορο της Κνωσού, πιθανότατα από την οροφή, με ανάγλυφες σπείρες και κυρίως γραπτούς ρόδακες<sup>135</sup>.

Η συγκεκριμένη θεματολογία των γεωμετρικών μοτίβων δηλαδή των σπειρών και των ροδάκων έχει συγκριθεί με διάφορα άλλα κτήρια. Η θεματολογία των ροδάκων εμφανίζεται με γλωσσόσχημα φύλλα αντί των οξύληκτων της θηραϊκής τοιχογραφίας. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχει μεγαλύτερη ομοιότητα με τους μικρούς ρόδακες στις γιρλάντες που απαντώνται στις τοιχογραφίες του κτηρίου της Δυτικής Οικίας<sup>136</sup>. Η συγκεκριμένη σύνθεση παρουσιάζει ομοιότητες με την τοιχογραφία της Ξεστής 3 αλλά στο κτήριο της Ξεστής οι αναλογίες της κλίμακας είναι πολύ μεγαλύτερες. Τα καρδιόσχημα θέματα της τοιχογραφίας της Ξεστής 3 ως προς τον τρόπο απόδοσης τους όσο και ως προς τη διάταξη τους προσεγγίζουν τα θέματα του πιθαμφορέα από το μινωικό ανάκτορο<sup>137</sup>.

Γενικά σαν θεματολογία ο β' όροφος προκαλεί προβληματισμό επειδή οι τοιχογραφίες του δεν έχουν κάποια σύνδεση ούτε με τις τοιχογραφίες που συναντούμε στο ισόγειο αλλά ούτε και με τις τοιχογραφίες του α' ορόφου. Σύμφωνα με τη Μαρινάτου<sup>138</sup> η απεικόνιση των σχημάτων αυτών υποδηλώνει στοιχεία της ζωής του ανθρώπου, δηλαδή τον κύκλο της ζωής που ξεκινάει με τη γέννηση του κάθε ανθρώπου ξεχωριστά και καταλήγει στο θάνατο. Η ανάβαση ενός ατόμου από το κατώτερο επίπεδο που θεωρείται το ισόγειο προς τα ανώτερα επίπεδα που θεωρούνται ο α' όροφος και ο β' όροφος ήταν αρκετά δύσκολη, όπως αναλύσαμε παραπάνω. Αν λάβουμε, επίσης, υπόψη το γεγονός ότι ενδεχομένως στον β' όροφο να μην είχαν πρόσβαση όλοι οι άνθρωποι αλλά μόνο λίγοι, καταλαβαίνουμε ότι ο όροφος αυτός έδινε μια μυστικιστική γνώση σε όσους είχαν πρόσβαση σε αυτόν<sup>139</sup>. Η επανάληψη άλλωστε του συγκεκριμένου μοτίβου δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τυχαία. Με την επανάληψη των μοτίβων στις τοιχογραφίες προκαλείται σύγχυση στο θεατή εξαιτίας του μεγέθους των τοιχογραφιών αλλά και επειδή το μάτι βλέπει ακριβώς το ίδιο μοτίβο.

---

<sup>135</sup>Μπουλώτης 2005, 57 εικ. 37-38

<sup>136</sup>Μαρινάτος 1974, πίν.56· Ντούμας 1992, εικ. 55, 61

<sup>137</sup>Platon 2004, εικ.32.4

<sup>138</sup>Marinatos 1987α, 419.

<sup>139</sup>Ντούμας 1999, 131.

Ο δεύτερος όροφος<sup>140</sup> του κτηρίου δεν έχει διατηρηθεί στο μεγαλύτερο ποσοστό. Υπήρχαν ωστόσο κάποιες λίθινες βάσεις πολυθύρων που διασώθηκαν καθώς και μεγάλη ποσότητα τοιχογραφικών θραυσμάτων γύρω από το βοηθητικό κλιμακοστάσιο 9, αποδεικνύοντας ότι υπήρχαν τουλάχιστον δυο μεγάλοι χώροι, αμφότεροι τοιχογραφημένοι. Οι τοιχογραφίες, όμως, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αποτελούν ιδιαίτερα εξεζητημένα και πολύπλοκα γεωμετρικά μοτίβα, η κατασκευή των οποίων απαιτούσε κάποιο κατάλληλο εξοπλισμό. Το βοηθητικό κλιμακοστάσιο είναι ο μόνος τρόπος πρόσβασης στον τελευταίο όροφο της οικίας<sup>141</sup> ο οποίος φαίνεται ότι κάλυπτε τα δωμάτια 7-11 και ίσως τα δωμάτια 12-14.

Στο δωμάτιο 9<sup>142</sup>, που δεν διέθετε παράθυρα, εκτός από τη φυτική σύνθεση των λυγαριών διακοσμείται και από τεράστιες συνθέσεις (5,50 X 3,50m) υψηλής σχεδιαστικής ακρίβειας σπειρών που δημιουργούσαν σε κατακόρυφα ζεύγη μια γεωμετρική σύνθεση από μοτίβα σπειροειδούς κίνησης. Οι κίτρινες σπείρες, με τις μπλε ροζέτες σε κόκκινο πλαίσιο, δημιουργούν μια χρωματική πανδαισία. Δυο μεγάλες, σημαντικής ποιότητας συνθέσεις, που συνδυάζουν λευκό και μπλε χρώμα και κόκκινες διπλές σπείρες, προέρχονται από χώρο ο οποίος δύσκολα συνάδει με τα δωμάτια 3 και 4 του πρώτου ορόφου. Ένα θέμα, μάλιστα, είναι μεγάλων διαστάσεων φτάνοντας τα πέντε μέτρα και συνδυάζει αντιθετικά λευκό και μπλε χρώμα σε διπλές σπείρες και οριζόντια και ρομβοειδή ζεύγη, που με την σειρά τους σχηματίζουν στυλιζαρισμένα πέταλα ίβιδος.

Φαίνεται πως ακολουθήθηκε ιδιαίτερο εικονογραφικό πρόγραμμα στον δεύτερο όροφο, το οποίο φαίνεται ότι προσαρμοζόταν ιδιαίτερος στο ιδίωμα που επέβαλλε η χρήση του δεύτερου ορόφου της οικίας. Το θέμα της σπείρας στην τέχνη και τη ζωή του ανθρώπου είναι προσφιλές. Η απεικόνιση αυτή κρύβει μια σημαντική σημειολογία που χαρακτηρίζει την υπόσταση του ίδιου του ανθρώπου μέσα στην ιστορία<sup>143</sup>. Η σπείρα αντιπροσωπεύει το αέναο, το ατέρμονο και το διαρκές. Καθώς το σχήμα της συνεχίζει στο άπειρο δίνει την αίσθηση του αιώνιου και δένει τον

---

<sup>140</sup>Ντούμας 1999, 131.

<sup>141</sup>Ραλβου 2005, 61.

<sup>142</sup>Βλάχοπουλος 2007, 494.

<sup>143</sup>Γεώρμα 2009, 214.



άνθρωπο με το χρόνο<sup>144</sup>. Το θέμα αυτό ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στους Θηραίους, ήδη από τη Μεσοκυκλαδική περίοδο, καθώς έχουν βρεθεί τέτοια σπειροειδή θέματα ως διακόσμηση αγγείων και πίθων. Ο Βλαχόπουλος<sup>145</sup>, βρίσκει ομοιότητες στη χρήση των θεμάτων του δευτέρου ορόφου: «...Το θέμα του ρόδακα εμφανίζεται με γλωσσόσχημα φύλλα αντί των οξύληκτων της θηραϊκής τοιχογραφίας, προσεγγίζοντας περισσότερο τους μικρούς ρόδακες στις γιρλάντες ενός από τα ικρία της τοιχογραφίας της Δυτικής Οικίας. Η όλη σύλληψη, τέλος, παρουσιάζει αναλογίες με εκείνη της τοιχογραφίας της Ξεστής, παρόλο που η τελευταία έχει εκτελεσθεί σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα (τοιχογραφία των ανάγλυφων ρόμβων: 1,91 X 2,52 m.)...».

Ο Ντούμας<sup>146</sup> αναφέρει επίσης χαρακτηριστικά: «...Ο Σπύρος Μαρινάτος στο ανάγλυφο δικτυωτό είδε την απομίμηση ελεφαντόδοντου, την οποία ο ζωγράφος επέτυχε πλήρως. Η πλαστικότητα του ανάγλυφου τμήματος, η ακρίβεια του σχεδίου και οι εναλλαγές χρωμάτων στους ρόδακες καθιστούν την τοιχογραφία αυτή ένα από τα ωραιότερα δημιουργήματα της τέχνης του Ακρωτηρίου...». Πιθανότατα οι ροζέτες να έχουν επίσης κάποιο θρησκευτικό περιεχόμενο<sup>147</sup>. Αν υποθέσουμε ότι η Ξεστή 3 ως κτήριο είναι ένας χώρος τέλεσης λατρείας, τότε είναι πολύ πιθανό να απεικονίζονται θέματα θρησκευτικά στο σύνολο του τοιχογραφικού διακόσμου. Είδαμε ήδη ότι το ισόγειο έχει θρησκευτικό υπόβαθρο, ενώ η σύνδεση των Λατρευτριών με την Πότνια Θηρών του πρώτου ορόφου, είναι κοινώς αποδεκτή από τους μελετητές. Στον πρώτο όροφο, η ύπαρξη των Κροκοσυλλεκτριών και φυσικά της ίδιας της ένθρονης θεότητας (Πότνια), δίνει σαφές θρησκευτικό περιεχόμενο<sup>148</sup>. Ίσως και ο δεύτερος όροφος της οικίας να αποτελεί μέρος του θρησκευτικού διακόσμου. Πιθανόν, οι ροζέτες και οι σπείρες να μιμούνται τον κύκλο της ζωής και του θανάτου καθώς και τον κύκλο της ίδιας της φύσης και των ανθρώπων. Ίσως κάθε ροζέτα να σηματοδοτεί ένα συγκεκριμένο γεγονός στον χρόνο, το οποίο έχει αρχή, μέση και τέλος, αλλά η σύνδεση του με άλλα τέτοια μοτίβα, να συμβολίζει την αέναη κίνηση<sup>149</sup>. Η Μαρινάτος<sup>150</sup> αναφέρει: «...Compatible with the concepts of

---

<sup>144</sup> Γεώργια 2009, 214.

<sup>145</sup> Βλαχόπουλος, Πλάτων, Χρυσικοπούλου 2011, 452.

<sup>146</sup> Ντούμας 1999, 131.

<sup>147</sup> Βλαχόπουλος, Πλάτων, Χρυσικοπούλου 2011, 452.

<sup>148</sup> Rutkowski 1986, 229.

<sup>149</sup> Marinatos 1993, 196.

Mediterranean religions of the second millennium B.C., is the notion of cyclical transformation...», δηλαδή ότι συμβατό με τις έννοιες των μεσογειακών θρησκειών της δεύτερης χιλιετίας π.Χ., είναι η έννοια του κυκλικού μετασχηματισμού. Οι κυκλικές κινήσεις των σπειρών πιθανόν συνδέονται με τις κινήσεις που ακολουθεί η ψυχή, καθώς μεταβαίνει από το ένα στάδιο της μεταμόρφωσης στο επόμενο. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί (δηλαδή η νεκρική ίσως και μεταθανάτια ερμηνεία), αν ρίξουμε μια ματιά στις σπείρες που εμφανίζονται ως διακοσμητικά μοτίβα στην σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας, η οποία αποτελεί ένα σύνολο από θρησκευτικά και ταφικά σύμβολα. Αντίστοιχα σπείρες υπάρχουν και στα ανάκτορα ειδικά της Κνωσού. Η κυκλική κίνηση των σπειρών, ωστόσο, ίσως μιμείται και τα κύματα της θάλασσας, ως μια ένδειξη τιμητική, απέναντι στα θαλάσσια ταξίδια των Μινωιτών (κάτι που μας είναι ίσως γνωστό και από τη Μικρογραφική Ζωφόρο στο νότιο τοίχο του δωματίου 5 της Δυτικής Οικίας). Πιθανό είναι ακόμα η χρήση των σπειρών να προέρχεται και από απλή παρατήρηση της φύσης<sup>151</sup>, δηλαδή από κάποιο κυκλικό αντικείμενο ή από το σχήμα ενός κοχλιόσχημου κοχυλιού.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα του β' ορόφου, τέλος, θα λέγαμε ότι αποτελεί η αποσπασματικότητα των τοιχογραφιών. Ενδεχομένως εάν διαθέταμε περισσότερη γνώση και για τα υπόλοιπα δωμάτια θα μπορούσαμε να έχουμε μία πιο ολοκληρωμένη άποψη. Παρά τις όποιες θεωρίες, όμως, είναι ξεκάθαρο ότι σαφή εικόνα για την εικονογράφηση του δεύτερου ορόφου θα έχουμε όταν ολοκληρωθούν οι εργασίες αποκατάστασης του κτηρίου (βλ. εικόνες 28, 29). Οποιοσδήποτε απόψεις προς το παρόν είναι δύσκολο να διατυπωθούν με σιγουριά καθώς η προβληματική που έχει αναπτυχθεί πάνω σε αυτό το ζήτημα έχει κάποια κενά τα οποία με την προσθήκη νέων δεδομένων θα μπορούσαν να διαφωτίσουν τα όσα γνωρίζουμε μέχρι στιγμής. Οι ερμηνείες που έχουν αποδοθεί στον τοιχογραφικό διάκοσμο του β' ορόφου δεν είναι πλήρως τεκμηριωμένες λόγω της αποσπασματικότητας των δεδομένων μέχρι στιγμής. Ωστόσο είναι ξεκάθαρο, ότι η εικονογραφική και καλλιτεχνική διαφοροποίηση του συγκεκριμένου χώρου, αφορά σε κάποια άγνωστη λειτουργία<sup>152</sup> που ίσως τελούνταν σε αυτό το τμήμα της Ξεστής 3.

---

<sup>150</sup>Marinatos 1993, 196.

<sup>151</sup>Papaodysseus 2006, 3· Papaodysseus 2008, 402-403.

<sup>152</sup>Vlachopoulos 2007, 494.

### 2.3. Η τεχνική της τοιχογραφίας

Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν στις τοιχογραφίες ήταν ένα φάσμα χρωμάτων που προέρχονται από γαιώδης ώχρες όπως ερυθρό, κίτρινο και καφέ και ορυκτά όπως λευκό, ερυθρό, κίτρινο, κυανό και τεφρό. Από τεχνική άποψη, στη Σαντορίνη εφαρμόστηκε η ξηρογραφία, δηλαδή τα χρώματα προστίθενται πάνω στη στεγνή ζωγραφική επιφάνεια, με αποτέλεσμα να απολεπίζονται εύκολα αλλά και η νωπογραφία (*buon fresco*) πιο σπάνια<sup>153</sup>. Κατά το Χρ. Ντούμα η τεχνική που χρησιμοποιούσαν δεν ήταν εκείνη του φρέσκο (εφ' υγροίς των αρχαίων), γι' αυτό το λόγο δεν συμφωνεί με τη χρήση του όρου *fresco* στη ξενόγλωσση βιβλιογραφία<sup>154</sup>. Στην αιγαιακή τοιχογραφία η ξηρογραφία χρησιμοποιούταν αφού είχε εφαρμοστεί η νωπογραφία στις περιπτώσεις όπου το χρώμα δεν ήταν συμβατό με την τεχνική της νωπογραφίας αλλά και για την εκτέλεση λεπτομερειών. Φαίνεται πως ο καλλιτέχνης άρχιζε να ζωγραφίζει όταν ακόμη το κονίαμα του τοίχου ήταν αρκετά νωπό. Δεν φρόντιζε όμως να διατηρήσει αυτή την υγρή κατάσταση. Έτσι, ο τοίχος σιγά-σιγά στεγνώνει και στο τέλος η ζωγραφική γινόταν σε στεγνή επιφάνεια. Γι' αυτό το χρώμα συχνά ξεφλουδίζεται. Όπου όμως η ζωγραφική έγινε πάνω σε υγρή επιφάνεια, το χρώμα είχε ποτίσει αρκετά σε βάθος και γι' αυτό δεν ξεφλουδίζεται<sup>155</sup>. Στην περίπτωση των νωπογραφιών δεν χρειάζονται συνδετικό υλικό διότι το χρώμα εισχωρεί στο νωπό ασβεστοκονίαμα. Όταν όμως δεν ήταν νωπογραφίες οι σκόνες των ανόργανων χρωμάτων αναμιγνύονταν με κάποιο συνδετικό υλικό. Ως συνδετικό υλικό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί το ασπράδι αυγού, η ψαρόκολλα, το λάδι ή το κεριό όπως συχνά εφάρμοζαν στις τοιχογραφίες στην Αίγυπτο επειδή δεν είχαν ασβεστοκονίαμα αλλά γυψοκονίαμα στο οποίο δεν εισχωρεί το χρώμα και στεγνώνει αμέσως<sup>156</sup>. Στον τοίχο που επρόκειτο να τοιχογραφηθεί απλωνόταν ένα στρώμα σκέτου αργίλου ή ενισχυμένο με άχυρα<sup>157</sup> στα πρώτα στρώματα. Το τελευταίο στρώμα όπου γινόταν η τοιχογραφία ήταν από καθαρό ασβέστη άριστης ποιότητας. Το κονίαμα του τοίχου που επρόκειτο να ζωγραφιστεί, τριβόταν, όσο ήταν ακόμη υγρό, ώστε η επιφάνεια του να γίνει λεία και απαλή για το χρωστήρα του ζωγράφου.

<sup>153</sup> Γεώργια 2009, 93-94.

<sup>154</sup> Ντούμας 2001, 34.

<sup>155</sup> Ντούμας 2001, 34, 35.

<sup>156</sup> Immerwahr 1990, 14.

<sup>157</sup> Immerwahr 1990, 14.

Τη λείανση αυτή φαίνεται πως την έκαναν με ειδικές πέτρες διαλεγμένες από τη θάλασσα. Εκατοντάδες μικρές τέτοιες πέτρες με μια ή δυο επιφάνειες λειασμένες από την τριβή βρίσκονται ανάμεσα στα ερείπια του Ακρωτηρίου<sup>158</sup>. Συστηματικά πειράματα για την ανάλυση της χημικής σύστασης των χρωμάτων έχουν ξεκινήσει από τη δεκαετία του '70<sup>159</sup>. Το επίθετο λευκό στις συνθέσεις είναι καθαρός ασβέστης και το μελανό στο μεγαλύτερο ποσοστό του άνθρακα προερχόμενος από καμένα κόκαλα ζώων ή ξύλων. Το σκούρο ερυθρό χρώμα προέρχεται από οξείδιο του σιδήρου ή αιματίτη, ενώ το ανοιχτό ερυθρό προέρχεται από ψημένη ώχρα<sup>160</sup>. Το «αιγυπτιακό μπλε» είναι το κυανό. Το αιγυπτιακό μπλε είναι ένα συστατικό που στο χημικό του τύπο περιέχει ασβέστιο, χαλκό και πυρίτιο. Είναι η πιο παλιά συνθετική χρωστική. Συνήθως έχει λαμπερό μπλε χρώμα. Βέβαια, εάν η χρωστική είναι χονδρόκοκκη αποδίδει ένα πιο λαμπρό σκούρο μπλε, ενώ εάν είναι λεπτόκοκκη αποδίδει ένα πιο θαμπό μπλε. Το ανάλογο ορυκτό στη φύση είναι ο κουπροριβαΐτης ( $\text{CaCu}_2\text{O}_7$  cuproviaite/ κουπροριβαΐτη<sup>161</sup>). Όμως το συγκεκριμένο ορυκτό είναι σπάνιο, οπότε ήταν αδύνατο να αποτελεί την πρώτη ύλη για την παρασκευή της χρωστικής<sup>162</sup>. Για μεγαλύτερη οικονομία του αιγυπτιακού μπλε τοποθετείται πρώτα ο ριβεκκίτης και έπειτα ένα λεπτό στρώμα αιγυπτιακού μπλε πάνω στον ριβεκκίτη<sup>163</sup>. Ο ριβεκκίτης έχει ως πηγές εξόρυξης τη Σύρο, την Τήνο, τη Σίφνο, την Αμοργό, τη Φολέγανδρο και τη Θήρα<sup>164</sup>.

Σύμφωνα με κάποιους μελετητές το αιγυπτιακό μπλε αρχικά ως τεχνογνωσία μπορεί να εισήχθη από την Αίγυπτο αλλά οι τεχνίτες του ανακτόρου της Κνωσού ενδεχομένως ήταν ικανοί να παρασκευάζουν το χρώμα αυτό στην Κρήτη<sup>165</sup>. Το χρώμα σε κάθε ταξίδι στην Αίγυπτο εισάγονταν παράλληλα με την εγχώρια παραγωγή<sup>166</sup>. Ωστόσο άλλοι μελετητές σε συνέδριο στο Cambridge υποστήριξαν ότι μια χάντρα μετά από ανάλυση από το Vat Room Deposit στην Κνωσό πιθανότατα να είχε γίνει στην Κρήτη αλλά επειδή στη συνέχεια των αναλύσεων δεν βρέθηκαν στοιχεία που να δείχνουν ότι παραγόταν αιγυπτιακό μπλε στο αιγαίο υπήρχε η

---

<sup>158</sup> Ντούμας 2001, 34,35.

<sup>159</sup> Jones 2005. 209-216.

<sup>160</sup> Jones 2005, 216.

<sup>161</sup> Panagiotaki 2015, 107.

<sup>162</sup> Perdikatsis κ.ά 2000, 110-111.

<sup>163</sup> Pantazis κ.ά 2003, 157.

<sup>164</sup> Einfalt 1978.

<sup>165</sup> Γεώρμα 2009, 93-94.

<sup>166</sup> Γεώρμα, 2009, 93-94.

πεποίθηση ότι εισήγαγαν αιγυπτιακό μπλε και γυαλί. Έτσι, η κατασκευή του χρώματος στην Κρήτη υπάρχει σαν πιθανότητα μετά από ανάλυση μιας χάντρας αλλά μάλλον δεν κατασκευαζόταν στην ελλαδικό χώρο επειδή δεν έχουμε αρκετά στοιχεία<sup>167</sup>. Το ερυθρό, το κίτρινο, το πορτοκαλί και το καστανό αποτελούν προϊόντα οξειδίων του σιδήρου και αποκαλούνται ώχρες<sup>168</sup>. Σημαντική προσθήκη στην παλέτα των χρωμάτων είναι το πράσινο χρώμα. Σύμφωνα με την ανάλυση που έγινε σε δείγμα πράσινου χρώματος στη σύνθεση της Κυρίας με τα λευκά κρίνα<sup>169</sup> στο κτήριο της Ξεστής 3 (Δωμ. 3, πρώτος όροφος) διαπιστώθηκε ότι χρησιμοποιήθηκε για την παραγωγή του κίτρινη ώχρα και αιγυπτιακό μπλε<sup>170</sup>.

Η ίδια παλέτα χρωμάτων με μικρές διαφοροποιήσεις εμφανίζεται και στην αιγυπτιακή ζωγραφική τέχνη της ίδιας περιόδου<sup>171</sup>. Στην Αιγυπτιακή υπάρχουν επιπλέον χρώματα όπως το τεφρό, το οποίο αποτελεί μίξη μελανού με λευκό, και το ρόδινο, το οποίο αποτελεί μίξη ερυθρού με λευκό.

Η απουσία της τρίτης διάστασης στο σχέδιο αποτελεί ένα στοιχείο σημαντικό για την απόδοση της μορφής είτε ζωικής είτε ανθρώπινης. Απουσιάζουν η προοπτική και η φωτοσκίαση επειδή αντικαθίστανται από την παρατακτική τοποθέτηση των μορφών. Κατά τον κανόνα τα αντικείμενα που βρίσκονται πιο χαμηλά στη σύνθεση είναι και τα πιο κοντινά στον θεατή, ενώ αντίθετα τα ψηλότερα είναι και τα πιο απομακρυσμένα<sup>172</sup>. Οι θηραίοι ζωγράφοι όπως και οι μινωίτες<sup>173</sup> σέβονται τις αναλογίες των σωμάτων και ακολουθούν την ισοκεφαλία όπως στην περίπτωση της Αιγύπτου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί η σύνθεση των ανδρών της Ξεστής 3 κατά την οποία η κάθε ανδρική μορφή έχει τη δική της σωματική διάπλαση και το ύψος είναι αυτό που αποδίδει την ηλικία του κάθε άνδρα. Άλλο ένα παράδειγμα είναι η μορφή της Πότνιας Θηρών στη σύνθεση της συλλογής κρόκου στην οποία η γυναικεία μορφή που υποδηλώνει την Πότνια τοποθετείται ψηλότερα και μάλιστα είναι καθισμένη σε θρόνο με στόχο να ξεχωρίσει από τους ανθρώπους και τα ζώα που είναι κοντά της.

---

<sup>167</sup> Panagiotaki et al 2004, 167-168· Panagiotaki et al 2009, 370-378.

<sup>168</sup> Profi κ.α. 1977.

<sup>169</sup> Βλαχόπουλος 2003, 513.

<sup>170</sup> Pantazis κ.ά 2003, 158.

<sup>171</sup> Lucas 1962, 339.

<sup>172</sup> Γεώρμα 2009, 121-122.

<sup>173</sup> Πλάτων 1959, 326.

## 2.4. Το προσχέδιο, η χρήση βοηθητικών εργαλείων και οι χρωστικές ουσίες.

Ο τεχνίτης προετοιμάζει το σχέδιο πάνω σε διαχωρισμένη ζωγραφική επιφάνεια. Η διαδικασία αυτή αποτελεί κανόνα στις θηραϊκές τοιχογραφίες<sup>174</sup> όπως και στις σύγχρονες τους μινωικές<sup>175</sup> και στις μεταγενέστερες μυκηναϊκές<sup>176</sup>. Το προσχέδιο είναι γραπτό ή εγχάρακτο ή συνδυασμός και των δυο. Το γραπτό προσχέδιο γίνεται με ερυθρό χρώμα και στη συνέχεια καλύπτεται από λεπτό στρώμα ασβεστοκονιάματος. Σε αρκετές περιπτώσεις το προσχέδιο δεν αντιστοιχεί με το τελικό σχέδιο. Τα γραπτά προσχέδια είναι πιο εμφανή σε σημεία που έχει απολεπιστεί το χρώμα της σύνθεσης<sup>177</sup>, ενώ το εγχάρακτο προσχέδιο διακρίνεται ακόμα και σε σημεία που το χρώμα διατηρείται.

Οι θηραίοι ζωγράφοι προκειμένου να σχεδιάσουν ανθρώπινα σώματα, γυναικεία, ανδρικά, παιδικά, εφηβικά και ενήλικα καταφεύγουν στη χρήση στερεοτύπων<sup>178</sup>. Η χρήση έτοιμων καμπυλόγραμμων εργαλείων επιτρέπουν στον καλλιτέχνη να σχεδιάσει τμήματα περιγράμματος μιας μορφής. Η ανάγκη αυτή ίσως προέκυψε εξαιτίας της αυξανόμενης ζήτησης κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού για τοιχογραφίες μεγάλων διαστάσεων. Η χρήση τέτοιων εργαλείων έχει πιστοποιηθεί μόνο για ανθρώπινες και ζωικές μορφές σε συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων στο κτήριο της Ξεστής 3. Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει τις μορφές κάνοντας χρήση διαφορετικών καμπυλόγραμμων εργαλείων. Κατά τη μελέτη, συγκεκριμένες καμπύλες αναγνωρίζονται σε συγκεκριμένα σημεία των σωμάτων αντρικών ή γυναικείων<sup>179</sup>. Η ίδια καμπύλη που αποδίδει ο καλλιτέχνης τη μύτη και το μέτωπο χρησιμοποιείται σε πολλές γυναικείες αλλά και ανδρικές μορφές της Ξεστής 3 όπως για παράδειγμα στις Κροκοσυλλέκτριες, Πότνια, Λατρεύτριες και ομάδα των Ανδρών<sup>180</sup>. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί η «καμπύλη του πιθήκου», όπως την αποκαλούν οι μελετητές. Σε αυτή την περίπτωση ταυτίζουν την καμπύλη στη ράχη του κυανού πιθήκου από τη σύνθεση της Πότνιας με καμπύλες από διαφορετικές

<sup>174</sup> Τελεβάντου 1994, 352-353.

<sup>175</sup> Cameron 1975, 283, 286-287· Shaw 1972, 183.

<sup>176</sup> Κριτσέλη, Προβίδη 1982, 95-96.

<sup>177</sup> Cameron 1975, 284.

<sup>178</sup> Birtacha, Zacharioudakis 2000., 162.

<sup>179</sup> Γεώρμα 2009, 88.

<sup>180</sup> Birtacha, Zacharioudakis 2000, 162, εικ.1

γυναικείες μορφές<sup>181</sup>. Οι μελετητές αναφέρουν ότι η χρήση τέτοιων εργαλείων δεν μειώνει την ικανότητα των ζωγράφων ούτε την καλλιτεχνική αξία τους αλλά έχει καθαρά πρακτικό χαρακτήρα για να είναι εύκολη η επίτευξη σταθερών γραμμών περιγράμματος και η ταχύτερη ολοκλήρωση του όγκου εργασίας.

Ο καλλιτέχνης αφού προηγηθεί το προσχέδιο ξεκινάει πάνω στο λευκό βάθος του ασβεστοκονιάματος. Στη συνέχεια προσθέτει τις λεπτομέρειες με επίθετο χρώμα: κυανό, μελανό, ερυθρό σύμφωνα με τις επιταγές του σχεδίου. Μετά την ολοκλήρωση του σχεδίου η επιφάνεια δέχεται επεξεργασία με σκοπό να αποκτήσει στιλπνότητα, συνοχή και διάρκεια στο χρώμα. Στην περίπτωση της Ξεστής 3 έχει στιλβωθεί το κονίαμα αλλά όχι το χρώμα<sup>182</sup>.

#### **2.4. Οι καλλιτέχνες και τα εργαστήρια**

Αυτό το οποίο γίνεται αμέσως αντιληπτό από τις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου είναι ότι οι Θηραίοι καλλιτέχνες<sup>183</sup> δεν αντιμετώπιζαν κάποιο πρόβλημα στο ζήτημα του χώρου για να κάνουν τις συνθέσεις τους, παρά τα πολύθυρα και τα ανοίγματα των παραθύρων που συναντάμε σε διάφορα κτήρια, όπως και στο παράδειγμα της Ξεστής 3. Τις δυσκολίες αυτές φαίνεται να τις αντιμετώπιζαν με πολλούς ευρηματικούς τρόπους, ενώ φαίνεται να είχαν και ελευθερία στο σχέδιο και στην εκτέλεση της εκάστοτε θεματολογίας της τοιχογραφίας, κάτι που τις καθιστά αντικομορμιστικές, ζωντανές και εμπνευσμένες. Στη Θήρα φαίνεται ότι οι ζωγράφοι ίσως χρηματοδοτούνταν από μέλη της αριστοκρατικής τάξης που ανέθεταν στους ζωγράφους να διακοσμήσουν τις οικίες τους, ενισχύοντας παράλληλα και τον ανταγωνισμό ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Οι τελευταίοι, αναγκαζόταν να γίνουν πιο καινοτόμοι, δημιουργικοί και πρωτότυποι.

Φαίνεται, επίσης, οι τοιχογραφίες να λειτουργούσαν συνθετικά και αναλογικά με την αρχιτεκτονική κατασκευή<sup>184</sup> του χώρου. Στις Θηραϊκές τοιχογραφίες η πολυχρωμία και κυρίως η θεματολογία<sup>185</sup> σε αρκετές περιπτώσεις, όπως π.χ. στις

---

<sup>181</sup> Birtacha, Zacharioudakis 2000, 164.

<sup>182</sup> Γεώργια 2009, 92.

<sup>183</sup> Laffineur 1990, σελ.250.

<sup>184</sup> Laffineur 1990, σελ.249.

<sup>185</sup> Davis 1990, σελ.224.

τοιχογραφίες του αδύτου της Ξεστής 3 προβάλλουν την ανθρώπινη μορφή. Η μορφή φαίνεται να τοποθετείται επίτηδες στον συγκεκριμένο χώρο και μπροστά στο λευκό βάθος, που απλώνεται η σύνθεση, ώστε να τονιστεί η λειτουργία και η σύνδεση της ανθρώπινης παρουσίας, με την ίδια την ευρύτερη λειτουργία του ιερού αυτού χώρου. Από τα πρώτα στοιχεία της κυκλαδικής ζωγραφικής είναι η φωτεινότητα του λευκού βάθους που κυριαρχεί στις συνθέσεις<sup>186</sup>. Το λευκό βάθος εξυπηρετεί τους καλλιτέχνες που θέλουν να δημιουργήσουν ανθρώπινες μορφές μόνο με τη βοήθεια λεπτών μελανών γραμμών, καθώς η εικονογραφία της θηραϊκής τοιχογραφίας είναι ανθρωποκεντρική<sup>187</sup>. Ένας λόγος λοιπόν για την εφαρμογή του λευκού βάθους στις συνθέσεις ήταν η απόδοση των ανθρώπινων μορφών και ιδιαίτερα των γυναικείων στα έργα. Οι τοιχογραφίες στην Κρήτη στηρίζονται στο πολύχρωμο βάθος που αποδίδει βράχια ή φυτά, καμπυλόγραμμο μοτίβα, αρχιτεκτονικά στοιχεία ή μονοχρωμία. Επιρροές του μινωικού πολύχρωμου βάθους στην Ξεστή 3 εντοπίζονται στο ερυθρό «βωβό» κύμα στην Κόκκινη Γυναίκα με τα λευκά κρίνα από την πομπή των Γυναικών (Δωμάτιο 3, α' όροφος). Ακόμη, στην τοιχογραφία με τις τρεις λατρεύτριες (Δωμάτιο 3, ισόγειο). Η κεντρική γυναικεία μορφή είναι καθισμένη σε βράχο και πάνω από το κεφάλι της απεικονίζεται καμπυλόγραμμη οροφή πολύχρωμων βράχων ως εναλλακτική εκδοχή βωβού κύματος που ενδεχομένως μπορεί να δηλώνει την απόσταση πίσω από την γυναίκα και να αποδίδει συμβατικά το βραχώδες τοπίο της σπηλιάς μπροστά από την οποία βρίσκεται η πληγωμένη γυναίκα. Ενώ κατά τον Renfrew στη σύνθεση των ανδρών (Δωμάτιο 3, ισόγειο) ο ζωγράφος δεν φοβόταν να αντιμετωπίσει το λευκό βάθος και το κενό, σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες στην Κρήτη που η τέχνη τους διακρινόταν από τη γεμάτη σύνθεση και την έλλειψη κενού χώρου<sup>188</sup>.

Στην περιοχή του Ακρωτηρίου, κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, λειτουργούσαν οργανωμένα εργαστήρια ζωγράφων τα οποία αναλάμβαναν και πραγματοποιούσαν εργασίες στα κτήρια του οικισμού. Ωστόσο δεν είναι γνωστή η οργάνωση των εργαστηρίων αυτών εξαιτίας της έλλειψης γραπτών πηγών αλλά και επειδή δεν έχει αποκαλυφθεί σε κανέναν οικισμό αυτής της περιόδου εγκατάσταση τέτοια που να ερμηνεύεται ως οργανωμένο εργαστήριο. Έτσι, εικάζουμε ότι το κάθε εργαστήριο διέθετε ένα υπεύθυνο ζωγράφο και τους βοηθούς του. Πιθανότατα οι

<sup>186</sup> Σαπουνά- Σακελλαράκη 1976, 483-484· Davis 1990, 215-220· Televantou 2000, 837.

<sup>187</sup> Τελεβάντου 1988· Davis 1990, 220.

<sup>188</sup> Renfrew 2000, 152-155.



πρώτοι θηραίοι ζωγράφοι μαθήτευσαν σε αντίστοιχα εργαστήρια της Κρήτης. Οι καλλιτέχνες αυτοί όταν επέστρεψαν στη Θήρα αποτέλεσαν πρότυπο για νεότερους ζωγράφους που μαθαίνουν την τέχνη μακριά από το μινωικό περιβάλλον<sup>189</sup>. Αυτοί οι καλλιτέχνες καθιερώνουν τη μινωίζουσα τεχνοτροπία, όπως αποκαλείται. Με τον όρο «μινωίζουσα τεχνοτροπία ή τάση» που χρησιμοποιούμε εννοούμε την πλησιέστερη προς τη μινωική μεγάλη ζωγραφική ως προς την αντίληψη και τα εκφραστικά μέσα<sup>190</sup>.

Η αδιαμφισβήτητη καλλιτεχνική αξία της Ξεστής 3, ωστόσο, φαίνεται ότι οφείλεται σε έναν συγκεκριμένο ζωγράφο ή για να διευκρινιστεί, ο αρχιτεχνίτης<sup>191</sup> ενός εργαστηρίου, που διαμόρφωνε το εικονογραφικό πρόγραμμα του κτηρίου και επέπτευε τις εργασίες αποπεράτωσης. Η διατήρηση του υλικού των τοιχογραφιών δίνει τη δυνατότητα να διαχωριστούν μεμονωμένοι ζωγράφοι που δούλεψαν στον οικισμό. Η παρουσία και η διαμονή καλλιτεχνών θεωρείται αρκετά δεδομένη σύμφωνα με τους ερευνητές σε οικισμούς όπως το Ακρωτήρι<sup>192</sup> και ο τόπος εικάζεται ότι αποτελεί πόλο έλξης για περιπλανώμενους επαγγελματίες της εποχής. Η παρουσία ντόπιων ζωγράφων στο Ακρωτήρι, καθώς και οργανωμένων εργαστηρίων που εξυπηρετούσαν τις αυξημένες απαιτήσεις των κατοίκων του κοσμοπολίτικου αυτού κέντρου, διαπιστώνεται από τα κατάλοιπα του οικισμού. Η πρώτη γενιά καλλιτεχνών που φθάνει στη Θήρα παράγει τέχνη άμεσα επηρεασμένη από τη μινωική παραγωγή εξαιτίας της μαθητείας τους στο νησί της Κρήτης<sup>193</sup>. Στις πρόσφατες δημοσιεύσεις, η επιστημονική κοινότητα δέχεται ότι το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος της Ξεστής 3 αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο, ο οποίος συμβατικά ονομάζεται *Ζωγράφος της Ξεστής 3*<sup>194</sup>. Φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης αυτός πρέπει να έχει φιλοτεχνήσει τις γνωστές τοιχογραφίες της οικίας (εκτός από τις Κυρίες με τις Ανθοδέσμες- νότιος διάδρομος του δωματίου 3β και τον Καλαμιώνα). Πιθανότατα ο ίδιος καλλιτέχνης έφτιαξε και τη σύνθεση της Άνοιξης (Κτήριο Δέλτα, δωμάτιο 2), γεγονός που μας βοηθά να κατανοήσουμε ευκολότερα την καταξίωση που πιθανότατα είχε στην θηραϊκή κοινωνία. Ωστόσο αξίζει να σημειωθεί ότι στην

---

<sup>189</sup> Γεώρμα 2009, 131.

<sup>190</sup> Televantou, C. A. 2000, 838.

<sup>191</sup> Βλαχόπουλος 2007, 276.

<sup>192</sup> Γεώρμα 2009, 139.

<sup>193</sup> Γεώρμα 2009, 139.

<sup>194</sup> Βλαχόπουλος 2007, 275.

τελευταία τοιχογραφία δεν εντοπίζεται λευκό βάθος και διατηρεί έντονο το κρητικό στοιχείο.

Εντοπίζεται ωστόσο και δεύτερο καλλιτεχνικό χέρι μέσα στην Ξεστή 3, για το οποίο θα κάνουμε εκτενέστερα λόγο σε αυτή την υποενότητα. Πρόκειται για τον *Ζωγράφο των Κροκοσυλλεκτριών*<sup>195</sup>, ο οποίος πήρε το όνομά του από τη γνωστή σύνθεση του δωματίου 3 του ορόφου. Επίσης ο ίδιος καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τις Λατρεύτριες από το χώρο του αδύτου (3α δωμάτιο ισογείου), την Πότνια και τις δύο Κροκοσυλλέκτριες ( Δωμάτιο 3α, α΄ όροφος) που την περιβάλλουν, καθώς και τις τέσσερις ανδρικές μορφές από το δωμάτιο 3β του ισογείου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι κατά το Βλαχόπουλο<sup>196</sup> ο Ζωγράφος των Κροκοσυλλεκτριών και ο Ζωγράφος της Ξεστής 3 ταυτίζονται και είναι το ίδιο άτομο. Ως προς την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, ο ζωγράφος εμφανίζει τα εξής στοιχεία:

- Προβάλλεται έντονα η τάση του καλλιτέχνη για απόδοση της προοπτικής της μορφής<sup>197</sup>, ειδικά όταν αυτή απεικονίζεται σε σύνθετες στάσεις: κατατομή του κορμού, αποδόσεις των κάτω άκρων των χεριών με πρωτοποριακό τρόπο, όπου προβάλλεται η ράχη ή η παλάμη του χεριού.
- Οι σύνθετες στάσεις των μορφών<sup>198</sup>, ειδικά όπως απεικονίζονται οι τρεις γυναικείες μορφές του αδύτου (Λατρεύτριες). Έντονη συστροφή του σώματος, αφύσικος ο τρόπος που γυρίζει το κεφάλι η Πεπλοφόρος. Το ίδιο ισχύει και για τον γυμνό άνδρα με ύφασμα από το δωμάτιο 3β του ισογείου, που γυρίζει το κεφάλι εντελώς πίσω, αποδίδοντας όμως πειστικά με τη σωματικότητα, τον προορισμό του νέου (μάλλον στην κεντρική ηλικιωμένη μορφή). Ένα ακόμα παράδειγμα τέτοιας στάσης, παίρνουμε και από την Κροκοσυλλέκτρια, που συστρέφει το κεφάλι σαν να συνομιλεί, κάτι που δίνει ζωντάνια στη σύνθεση. Επίσης παράξενη στάση σώματος έχει και η Πληγωμένη Κόρη (κεντρική μορφή από τις Λατρεύτριες), όπου όλο το σώμα της τονίζει τον πόνο από το πληγωμένο πόδι, ενώ η κινησιολογία επιτείνει την δραματικότητα της σκηνής (το χέρι ακουμπά στο μέτωπο, ανοιχτό στόμα), κάτι που το καθιστά ένα από τα εκφραστικότερα έργα της Θήρας και έτσι συγχωρούνται κάποιες ατέλειες που

<sup>195</sup> Τελεβάντου 1992, 59-60.

<sup>196</sup> Βλαχόπουλος 2007, 275-276.

<sup>197</sup> Τελεβάντου 1991, 162· Τελεβάντου 1992, 60.

<sup>198</sup> Τελεβάντου 1991, 162· Τελεβάντου 1992, 60· Immerwahr 2005, 179.

μπορούν να παρατηρηθούν στο έργο, όπως η σωστή αναλογία του σώματος της γυναίκας.

- Προσπάθεια για προβολή συναισθημάτων<sup>199</sup>, κάτι το οποίο είναι φανερό στην Πληγωμένη Λατρεύτρια, όπως προαναφέρθηκε.
- Προσπάθεια απόδοσης ανατομικών λεπτομερειών<sup>200</sup>, κυρίως δευτερευούσης σημασίας (στήθος, νύχια, μυολογία κυρίως των ανδρικών μορφών κ.α.).
- Απόδοση κατά τομή των λεπτομερειών των ανθρώπων<sup>201</sup>. Οι γυναικείες μορφές, φέρουν ελαφρές καμπύλες και γραμμές για να δηλώσουν το μέτωπο, τη μύτη, το χείλος, το πιγούνι και άλλες λεπτομέρειες. Το ίδιο ισχύει και για τις ανδρικές μορφές, οι οποίες όμως αποδίδονται πιο πολύ σε σκιαγραφία, παρά με πινελιές (μύτη κυρίως μικρή, χείλη φυλλόσχημα, στρογγυλό πηγούνι). Επίσης το μάτι, αμυγδαλόσχημο κυρίως, αποδίδεται με μαύρη καμπύλη, ενώ η ίριδα είναι καστανή, μαύρη και γαλάζια, ενώ η κόρη του ματιού αποδίδεται με μαύρο χρώμα. Τα φρύδια αποδίδονται τοξωτά, ενώ γίνεται προσπάθεια απόδοσης βλεφαρίδας. Τέλος, τα αυτιά στις ανδρικές μορφές αποδίδονται με μαύρο περίγραμμα, ενώ στις γυναικείες αποδίδονται πιο εκλεπτυσμένα, με ρόδινη γραμμή.
- Απόδοση της κνήμης<sup>202</sup>, η οποία έχει τριγωνικό σχήμα στις γυναικείες μορφές (ίσως διαπιστώνεται πιθανή αδυναμία του ζωγράφου), ενώ στις εφηβικές και παιδικές μορφές είναι πιο λεπτές και λυγρές.
- Χρήση έντονων καμπύλων γραμμών<sup>203</sup>, κυρίως στην απόδοση χεριών και ποδιών, για να υπάρχει η ψευδαίσθηση της σάρκας. Ο ζωγράφος φαίνεται ότι απλώνει τις μορφές των συνθέσεων του γύρω από ένα νοητό κέντρο<sup>204</sup> (Πότνια Θηρών, Πληγωμένη Κόρη), το οποίο δηλώνεται από τις κινήσεις και τις εκφράσεις των μορφών, αλλά ταυτόχρονα ο καλλιτέχνης πετυχαίνει και την αυτοδυναμία και την ανεξαρτησία του κάθε θέματος ξεχωριστά (π.χ. οι Κροκοσυλλέκτριες στέκονται στη σύνθεση και χωρίς την Πότνια). Κάποιες

---

<sup>199</sup>Τελεβάντου 1991, 162.

<sup>200</sup>Τελεβάντου 1991, 162-163· Τελεβάντου 1992, 61.

<sup>201</sup>Τελεβάντου 1991, 163· Τελεβάντου 1992, 61.

<sup>202</sup>Τελεβάντου 1991, 163.

<sup>203</sup>Τελεβάντου 1991, 163· Τελεβάντου 1992, 61.

<sup>204</sup>Τελεβάντου 1992, 60.

φορές υπάρχει η αίσθηση του βάθους στις συνθέσεις, όπως με την απόδοση των κρόκων στο βάθος της παράστασης. Φαίνεται πως ο ζωγράφος προτιμούσε την σύνθεση φυσικών τοπίων<sup>205</sup>, τα οποία χρησιμοποιεί ως θέματα για αυτόνομες μορφές, όπως ζώα, πουλιά, δίνοντας ζωντάνια και λυρισμό στην όλη σύνθεση (βλ. Πότνια και σκηνή με χελιδόνια που ταΐζουν τα μικρά τους).

Ένας διαφορετικός καλλιτέχνης, επίσης, φαίνεται να είναι αυτός που απέδωσε την τοιχογραφία με τις Κυρίες με τις Ανθοδέσμες<sup>206</sup>, που κρατούν λουλούδια και καλάθια με κρόκους (πρώτος όροφος). Ανήκαν στον ίδιο κύκλο με τις Κροκοσυλλέκτριες, αλλά είναι άλλος καλλιτέχνης, όπως γίνεται σαφές από τα χαρακτηριστικά των προφίλ των μορφών:

- Μεγάλη πινελιά για απόδοση μετώπου,
- Δεύτερη πινελιά για απόδοση μύτης και χειλιών,
- Τρίτη πινελιά για το πηγούνι (το οποίο είναι στρογγυλό και δεν δίνει την αίσθηση διπλοσάγονου, όπως στις Κροκοσυλλέκτριες)
- Ρόδινη κατακόρυφη γραμμή (και όχι λοξή) για την απόδοση του αυτιού,
- Προσπάθεια για την απόδοση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών, παρόλα τα κοινά στοιχεία του προσώπου,
- Και τέλος, η γραμμή του ματιού που διαφέρει σε πάχος, δίνει άλλη αίσθηση έκφρασης.

Γενικά ο ζωγράφος, φαίνεται ώριμος και διακρίνεται για την λεπτή και σταθερή γραμμή, για τη διάθεση απόδοσης φυσιολογικών στοιχείων στις μορφές, ίσως και τη δημιουργία συνθέσεων με πρόσωπα, τα οποία υπήρξαν πράγματι, και ενδεχομένως ήταν οι ίδιοι οι ένοικοι του κτηρίου.

Γενικότερα, θα λέγαμε ότι η πιο σημαντική προσφορά των ανασκαφών του Ακρωτηρίου της Θήρας είναι η αποκάλυψη των τοιχογραφιών που κάποτε κοσμούσαν τα οικοδομήματα της πόλης. Η παλέτα του θηραίου καλλιτέχνη περιελάμβανε τα βασικά χρώματα όπως το άσπρο, το μαύρο, το ερυθρό, το κυανό, διαφορετικές ώχρες και το πράσινο. Ένα στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί είναι η διαφοροποίηση του φύλου της ανθρώπινης μορφής με τη βοήθεια των χρωματικών συμβάσεων του λευκού και του καστανέρυθρου. Τα σώματα των γυναικείων μορφών

---

<sup>205</sup>Τελεβάντου 1992, 61-62.

<sup>206</sup>Τελεβάντου 1991, 164.

αποδίδονται με λευκό χρώμα ενώ των ανδρικών με καστανέρυθρο χρώμα. Η θεματογραφία των θηραϊκών τοιχογραφιών παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Αφηρημένα ή γεωμετρικά σχήματα, μορφές εμψύχων είναι θέματα που είτε μεμονωμένα είτε σε συνθέσεις είναι τα μοτίβα των καλλιτεχνών. Οι θηραίοι ζωγράφοι ακολουθούν τους μινωίτες στην επιλογή των θεμάτων τους. Κοινά διακοσμητικά ανεικονικά θέματα αποτελούν η σπείρα ή ο ρόδακας, ενώ θέματα όπως η κροκοσυλλογή απαντώνται και στις δυο περιπτώσεις. Τα θέματα αυτά, διαλεγμένα ώστε να ταιριάζουν στην τοιχογράφηση, συχνά χρησιμεύουν για τη δήλωση του τόπου και του χρόνου. Ο καλλιτέχνης υιοθετεί ένα στοιχείο με στόχο να μεταφέρει ένα μήνυμα στο θεατή το οποίο ο θεατής καλείται να κατανοήσει. Στο κτήριο της Ξεστής 3 οι τοιχογραφίες έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα όπως για παράδειγμα η σκηνή της κροκοσυλλογής. Οι καλλιτέχνες αναπαριστούσαν στις τοιχογραφίες ανθρώπους, ζώα, φυτά, κατασκευές και υλικά που αποδίδονται το καθένα με τα ατομικά χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα. Το τοιχογραφικό υλικό αποτέλεσε τεκμήριο για το πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο της προϊστορικής πόλης του Ακρωτηρίου. Αποτελεί, επίσης, υλικό για σύγκριση σε σχέση με τους άλλους πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν παράλληλα στον χώρο του Αιγαίου. Ακόμη, αποτελεί μια πηγή γνώσεων για την κοινωνική συμπεριφορά, ενδεχομένως τις αντιλήψεις αλλά και τις δραστηριότητες του ανθρώπου την εποχή εκείνη. Μέσα από τις τοιχογραφίες παρατηρούμε τη συμπεριφορά του ανθρώπου απέναντι στο θεϊκό στοιχείο αλλά και τη στενή σχέση με τη φύση. Οι τρεις διαφορετικές τεχνοτροπίες στις θηραϊκές συνθέσεις όπως τις αντιλαμβανόμαστε είναι η μινωίζουσα, η αφηρημένη ή αφαιρετική και η ελεύθερη. Στη μινωίζουσα τεχνοτροπία ανήκουν οι καλλιτέχνες που επηρεάζονται έντονα από τη μινωική παράδοση. Στην αφηρημένη ή αφαιρετική τεχνοτροπία ανήκουν συνθέσεις κατά τις οποίες οι καλλιτέχνες αποδίδουν τα θέματα τους με σχηματικό και αφηρημένο τρόπο, κατασκευάζοντας μορφές αυστηρές και ακίνητες. Κατά την ελεύθερη τεχνοτροπία που είναι μοναδική στο Αιγαίο οι καλλιτέχνες έχουν επαφή με τη μινωική ζωγραφική και συνδυάζουν κυκλαδικά στοιχεία δημιουργώντας το δικό τους ύφος. Οι συνθέσεις αυτές αποπνέουν ελευθερία κίνησης και χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία. Κλασικό παράδειγμα της ελεύθερης τεχνοτροπίας είναι η σύνθεση των Κροκοσυλλεκτριών της Ξεστής 3 και η σύνθεση των Γυναικών<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> Γεώρμα 2009, 129-130.

Ένας από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους της περιοχής του Ακρωτηρίου είναι ο «ζωγράφος των κροκοσυλλεκτριών» όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Οι παραστάσεις του συγκεκριμένου ζωγράφου διέπονται από κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Οι παραστάσεις αυτές έχουν ιδιαίτερη κίνηση, η οποία εκφράζεται με τις διαφορετικές στάσεις των μορφών. Υπάρχει μεγάλη ποικιλία. Σε ορισμένες περιπτώσεις δίνεται η αίσθηση του βάθους του τοπίου. Για τις ανθρώπινες μορφές προσπαθεί να τις αποδώσει όσο είναι εφικτό προοπτικά. Επίσης, εντοπίζεται σύνθετη στάση των μορφών. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του ζωγράφου είναι η τάση για την απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών των μορφών. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι ότι σε όλες σχεδόν τις μορφές το προφίλ μαζί με τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται με ίδιο τρόπο. Ειδικά οι γυναικείες μορφές ζωγραφίζονται με τις ίδιες πινελιές. Την ίδια στιγμή υπάρχει μια αδυναμία του ζωγράφου, και αυτή είναι ότι δεν μπορεί να αποδώσει σωστά τις κνήμες στις γυναικείες μορφές. Έτσι, το αποτέλεσμα είναι η απόδοση του συγκεκριμένου ανατομικού χαρακτηριστικού να γίνεται τριγωνικά. Γενικά, ο ζωγράφος των κροκοσυλλεκτριών μπορεί να χαρακτηριστεί από την αγάπη του για τη χαρά της ζωής και παράλληλα τη σύλληψη του στιγμιαίου που αποτελεί και ένα μινωικό χαρακτηριστικό.

Ο μεγάλος αριθμός των τοιχογραφιών, το υψηλό για την εποχή καλλιτεχνικό επίπεδο σε συνδυασμό με την ανάλογη ποιότητα εκτέλεσης των έργων, καθώς και ο αριθμός των διαφορετικών ζωγράφων που δούλευαν μαζί στα ίδια κτήρια δηλώνουν ότι στην περιοχή του Ακρωτηρίου υπήρχαν οργανωμένα εργαστήρια τοιχογράφων όπου μπορούσαν να διδάσκουν την τέχνη στους μαθητές τους. Υπάρχει η πιθανότητα οι πρώτοι ζωγράφοι της Θήρας να πήγαν και να μαθήτευσαν σε εργαστήρια της Κρήτης ή μπορεί κρήτες ζωγράφοι να μετέδωσαν την τέχνη τους στη Θήρα μετά από ταξίδι τους στο νησί. Καταλήγοντας, αντιλαμβανόμαστε ότι οι Θηραίοι καλλιτέχνες δεν μιμήθηκαν πιστά και απόλυτα τους Μινωίτες, αλλά υιοθέτησαν στοιχεία και εμπνεύσεις δικές τους, τις οποίες εφάρμοσαν με τρόπο ελεύθερο και δημιουργικό<sup>208</sup> στις δικές τους συνθέσεις. Οι Θηραίοι καλλιτέχνες διακρίνονται για την ελευθερία στη σύλληψη, στο σχέδιο, στη σύνθεση, στις κινήσεις όπως απορρέει από τις τοιχογραφίες. Άνθρωποι, ζώα και φυτά αποδίδονται με πειστικότητα τέτοια που πλησιάζει το νατουραλισμό. Τα καθαρά διακοσμητικά θέματα συναγωνίζονται σε

---

<sup>208</sup>Τελεβάντου 1991, 166· Immerwahr 2005, 176.

ποικιλία και τελειότητα τις εικονιστικές σκηνές και χρησιμοποιούνται για να καλύψουν κάθε είδους επιφάνεια. Ρόδακες, συχνά σε συνδυασμό με ρομβοειδή μοτίβα, χρησιμεύουν για μεγάλες επιφάνειες, όπως στην περίπτωση της Ξεστής 3<sup>209</sup>. Η διαδικασία αναγνώρισης ζωγράφων και εργαστηρίων είναι διαρκώς σε εξέλιξη. Το μεγάλο πρόβλημα στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο είναι η έλλειψη γραπτών πηγών που δυσχεραίνει τη διαδικασία αναγνώρισης και ταύτισης ζωγράφων. Έτσι, ο διαχωρισμός και η ταύτιση στηρίζεται κυρίως σε τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

---

<sup>209</sup> Ντούμας 2001, 36.

## Μέρος Β΄.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 :

#### 3.1. Από την τέχνη της αρχαιότητας στην τέχνη του σήμερα

Ο πολιτισμός και η τέχνη της αρχαιότητας σε όλες τους τις εκφάνσεις και σε κάθε χρονική στιγμή του παρελθόντος, δεν έπαψαν ποτέ να αποτελούν πηγή έμπνευσης για τις νεότερες γενιές καλλιτεχνών. Άλλοτε εξελίσσοντας μορφές και αντικείμενα τα οποία προϋπήρχαν ήδη σε αρχαίους πολιτισμούς, άλλοτε αντιγράφοντας αρχαία θεματικά ή εικονιστικά μοτίβα, υπήρξαν και συνεχίζουν να υπάρχουν παγκοσμίως αρκετοί νεότεροι εκφραστές και υμνητές της τέχνης και της ευρηματικότητας των αρχαίων πολιτισμών. Από την πτώση της ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και μετέπειτα, ειδικότερα το κλασικό παρελθόν διατηρήθηκε ζωντανό μέσα από αναβιώσεις της αρχαίας τέχνης<sup>210</sup>. Συνεπώς, στη νεότερη Ιστορία της Τέχνης τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα μίμησης της αρχαιότητας αποτελούν η Αναγέννηση και ο Νεοκλασικισμός.

Σύμφωνα με την Ιστορικό της Τέχνης Μ. Λαμπράκη- Πλάκα, «Η εποχή που διάλεξε η Αναγέννηση (14<sup>ος</sup> - 17<sup>ος</sup> αιώνας) για οδηγό της είναι η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Εκεί θα αναζητήσει με πάθος τα πρότυπά της, από τους πολιτικούς θεσμούς και τον πρακτικό βίο ως τη φιλοσοφία και την ηθική, από τη γλώσσα και τη λογοτεχνία ως την καλλιτεχνική δημιουργία»<sup>211</sup>. Σε μία εποχή που η Αρχαιολογία δεν είχε καν θεμελιωθεί ως επιστήμη κατά τα σημερινά δεδομένα<sup>212</sup>, ώστε να φέρει στο φως σημαντικά αρχαία ευρήματα, οι καλλιτέχνες εμπνέονταν τα έργα τους έχοντας ως πρότυπα τα αρχαία ερείπια και τις πλατωνικές αισθητικές αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες το μέτρο, η συμμετρία, η αρμονία, το φως, η μίμηση της φύσης και η τελειότητα συνιστούσαν το «ωραίο» στην Τέχνη<sup>213</sup>. Δημιουργώντας επομένως με κλασικές τεχνικές και μεθόδους έργα βασισμένα στην κλασική παράδοση, οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης αναβίωσαν την αρχαία ελληνορωμαϊκή αισθητική εναρμονίζοντάς την με τη δική τους πραγματικότητα. Όπως με την Αναγέννηση έτσι

<sup>210</sup> Έργουιν 1999, 5.

<sup>211</sup> Πλάκα- Λαμπράκη 2004, 59.

<sup>212</sup> Υπήρχαν μόνο ορισμένες αρχαιολογικές συλλογές καθώς και κάποιοι περιηγητές όμως δεν ήταν συστηματική όπως έγινε αργότερα.

<sup>213</sup> Γέμτου 2001, 184.



και με τον Νεοκλασικισμό (μέσα 18<sup>ου</sup> - αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα), οι επιρροές που δέχτηκε η νεότερη ευρωπαϊκή Τέχνη της περιόδου προέρχονται από την κλασική αρχαιότητα. «Οι άνθρωποι έβλεπαν στον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης μια κατάσταση τελειότητας, έναν Χρυσό Αιώνα. Πολλές και διαφορετικές γενιές τον χρησιμοποίησαν ως πρότυπο εφαρμόζοντας τις ιδέες του στη σύγχρονη σκέψη, τη λογοτεχνία και την τέχνη»<sup>214</sup>. Ο Νεοκλασικισμός υπήρξε το καλλιτεχνικό ρεύμα που δημιουργούσε και εκφραζόταν έχοντας ως ισχυρό πρότυπο τη γνώση και τις αρχές της αναγεννησιακής τέχνης και αισθητικής, τις οποίες συνέχισε και διεύρυνε. Εξίσου ισχυρά πρότυπα ωστόσο, στάθηκαν τόσο η αρχαία ρωμαϊκή όσο και η αρχαία ελληνική τέχνη για τις οποίες πλέον υπήρχε πλούτος γνώσεων μέσω της αρχαιολογίας και των πρώτων ανασκαφών. Συγχωνεύοντας λοιπόν όλα αυτά τα στοιχεία, το ύφος του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίστηκε «από μια έντονα κλασική επιρροή που προερχόταν είτε άμεσα από την ίδια την αρχαιότητα, είτε από το φιλτράρισμα της παράδοσης μέσα από την Αναγέννηση και το 17<sup>ο</sup> αιώνα»<sup>215</sup>.

Πηγή έμπνευσης για τους νεότερους καλλιτέχνες δεν αποτέλεσε μόνο η κλασική αρχαιότητα. Ομοίως, η Αναγέννηση και ο Νεοκλασικισμός δεν ήταν τα μόνα καλλιτεχνικά ρεύματα που επηρεάστηκαν από την αρχαιότητα και αναβίωσαν αρχαία πρότυπα. Στη διαδρομή της ιστορίας της τέχνης μέχρι σήμερα, μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών επηρεάστηκε από την κλασική, την ελληνιστική, την προϊστορική, ακόμα και την πρωτόγονη τέχνη. Παρά το γεγονός ότι στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη οι αισθητικές αντιλήψεις των καλλιτεχνών και του κοινού άλλαξαν, έχουν παρατηρηθεί αρκετές περιπτώσεις στις οποίες νεότεροι καλλιτέχνες στράφηκαν στην αρχαιότητα για αναζήτηση προτύπων. Παρόλο που οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού (τέλη 19ου - τέλη 20ου αιώνα) απομακρύνθηκαν σκόπιμα από τα παραδοσιακά πρότυπα της τέχνης προσπαθώντας να αποτινάξουν από τα έργα τους τον έντονο ακαδημαϊσμό, τα νατουραλιστικά πρότυπα και άλλοτε τις αναγεννησιακές αντιλήψεις και τον ιδεαλισμό της κλασικής αρχαιότητας αναζητώντας την πρωτοτυπία, δεν μπόρεσαν να απαλλαγούν πλήρως από το παρελθόν καθώς «παρόν και παρελθόν στην τέχνη δεν αποτελούν κλειστά συστήματα τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο. Συχνά το δεύτερο σύστημα επιδρά και συνυπάρχει με το πρώτο μέσα

---

<sup>214</sup> Έργουιν 1999, 8

<sup>215</sup> Έργουιν 1999, 8

από τις παραδοσιακές δομές που είναι αδύνατο να εξαφανιστούν ολοκληρωτικά»<sup>216</sup>. Επομένως οι μοντέρνοι καλλιτέχνες όπως και οι νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις επιστρέφουν είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα στην αρχαιότητα και την παράδοση, καθώς η πραγματικότητα που βιώνουν έχει άμεση σχέση με το παρελθόν.

Αναζητώντας την πρωτοτυπία στην έκφρασή τους, οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού αλλά και του Μεταμοντερνισμού στράφηκαν και σε άλλα χρονικά στάδια της αρχαιότητας. Μπορεί η κλασική παράδοση να αποτελεί διαχρονικά μια αστείρευτη πηγή προτύπων και μοτίβων, όμως τόσο η πρώιμη ελληνική αρχαιότητα όσο και οι αντικλασικές αρχαιότητες άλλων πολιτισμών κατάφεραν να επηρεάσουν την τέχνη και να φέρουν στο προσκήνιο νέα εικονιστικά θέματα<sup>217</sup>. Πιο συγκεκριμένα, ήδη από τις αρχές του περασμένου αιώνα το ενδιαφέρον για την κλασική αρχαιότητα «μετατοπίζεται εντυπωσιακά στην πρωτόγονη τέχνη και στους πρώιμους πολιτισμούς, όπου το μερίδιο της Ελλάδας με τα αρχαϊκά γλυπτά, την κυκλαδική, μυκηναϊκή και μινωική τέχνη είναι μεγάλο. Η μοντέρνα γλυπτική αλλά και σημαντικά ρεύματα της πρωτοπορίας θα ενσκήψουν σε αυτό το υλικό σαν σε μια νέα δεξαμενή πολύτιμων ερεθισμάτων»<sup>218</sup>.

Οι τάσεις αυτές της μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης, εξακολουθούν να υπάρχουν στις πιο ανανεωμένες εκδοχές τους ακόμη και σήμερα μέσα από μια πληθώρα αναπαραστατικών μέσων. Μπορεί μάλιστα πλέον ένα ευρύτερο κοινό να έχει μεγαλύτερη πρόσβαση σε αυτές, καθώς πέρα από το γεγονός ότι οι κανόνες στην παραγωγή και προώθηση της τέχνης έχουν αλλάξει, τα εικονιστικά αυτά πρότυπα έχουν περάσει από τη σφαίρα των καλών τεχνών (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) και στις εφαρμοσμένες τέχνες (βιομηχανικό σχέδιο, μόδα, γραφιστική, κοσμηματοποιία, επιπλοποιία, αγγειοπλαστική κ.α.). Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες εξακολουθούν να εμπνέονται ακόμη και σήμερα από τα εικονιστικά πρότυπα, την αισθητική και τα μοτίβα της αρχαίας τέχνης. Χρησιμοποιώντας πρωτοποριακά μέσα, σύγχρονες μεθόδους και εναρμονίζοντας την τέχνη του παρελθόντος με αυτή του παρόντος, δημιουργούν ανατρεπτικά και πρωτότυπα έργα και αντικείμενα εμπλουτίζοντας έτσι ακόμα περισσότερο το οπτικό λεξιλόγιο της Τέχνης.

---

<sup>216</sup> Γέμτου 2001, 181

<sup>217</sup> Γέμτου 2001, 189

<sup>218</sup> Βουτυράς, Βουτυρά, 2011, 125.

Πρόσφατα παραδείγματα αυτού του φαινομένου αποτελούν οι τάσεις στη μόδα και τη διακόσμηση, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες συναντάται και σε βιομηχανικά αντικείμενα, στη γραφιστική και τη μικροτεχνία. Τα τελευταία χρόνια γνωστοί οίκοι μόδας εμπνεύστηκαν τις συλλογές τους από τη αρχαία ελληνική τέχνη. Ένα παράδειγμα είναι ο γαλλικός οίκος μόδας Chanel, του οποίου το καλλιτεχνικό δυναμικό σχεδίασε για το 2018 μια συλλογή ρούχων, ωδή στην κλασική ελληνική αρχαιότητα, με γραμμές και σχέδια τα οποία αποτελούσαν είτε συγκεκριμένες και άμεσες αναφορές στα πρωτότυπα αρχαιοελληνικά, είτε πιο αφηρημένες και έμμεσες υποδηλώσεις της κλασικής αισθητικής<sup>219</sup>. Χαρακτηριστικό ήταν και το σκηνικό της επίδειξης το οποίο σχεδιάστηκε για να μιμείται ελληνικό φυσικό τοπίο με αρχαία ερείπια. Με σημείο αναφοράς τις κλασικές γυναικείες αναπαραστάσεις στα αγγεία και τα αγάλματα -τις οποίες ο επικεφαλής σχεδιαστής του οίκου θεωρεί αξεπέραστες- αλλά και την κλασική αρχιτεκτονική, η συγκεκριμένη συλλογή προσπάθησε να φέρει την αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή.

Άλλο ένα πρόσφατο παράδειγμα είναι και η συλλογή ρούχων της σχεδιάστριας μόδας και υφασμάτων Μαίρης Κατράντζου η οποία είναι Ελληνίδα που ζει και εργάζεται στο Λονδίνο, όπου έχει δημιουργήσει τον δικό της οίκο μόδας. Για την άνοιξη και το καλοκαίρι του 2017 η σχεδιάστρια δημιούργησε τη συλλογή με τίτλο New classical, οποία ήταν εμπνευσμένη κυρίως από τον μινωικό πολιτισμό. Έχοντας ως οδηγό τις μινωικές τοιχογραφίες, την κεραμική καθώς και άλλα τεχνουργήματα της εποχής, και επηρεασμένη από την ιστορία, τη μυθολογία και τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό εν γένει, η Κατράντζου συνένωσε αρχαίες παραστάσεις με σύγχρονα μοτίβα (για παράδειγμα σχέδια op-art) και τεχνικές ύφανσης δημιουργώντας ανατρεπτικά σχέδια. Το αποτέλεσμα ήταν μια συλλογή ρούχων με πρωτοποριακές γραμμές και άμεσες αναφορές στην αρχαιότητα, η οποία απευθύνεται σε ένα μοντέρνο αγοραστικό κοινό. Όπως αναφέρεται και στην ιστοσελίδα της, «Η Κατράντζου συνδυάζει το αρχαίο με το υπερ-μοντέρνο αναμειγνύοντας τον Κλασικισμό με τον Φουτουρισμό και την τέχνη του 1960»<sup>220</sup>.

Τέλος, πολλά είναι και τα παραδείγματα Ελλήνων κυρίως σχεδιαστών οι οποίοι κατασκευάζουν χρηστικά ή διακοσμητικά αντικείμενα, είδη δώρων και σουβενίρ

<sup>219</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του περιοδικού Vogue στο <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2018/chanel/slideshow/collection>

<sup>220</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας της σχεδιάστριας Μαίρης Κατράντζου στο <https://www.marykatrantzou.com/collections/spring-summer-2017>

αποδοσμένα με σύγχρονο τρόπο που όμως έχουν ως πρότυπο την αρχαιοελληνική τέχνη, καθώς και παραδείγματα από το πεδίο της γραφιστικής στα οποία αρκετές φορές κυριαρχούν όμοια στοιχεία. Ενδεικτικά, τέτοια παραδείγματα σύγχρονων σχεδιαστών αποτελούν οι Greece is for Lovers, που σχεδιάζουν μοντέρνα χιουμοριστικά αντικείμενα με αρχαιοελληνικές γραμμές· οι Ploos Design, οι οποίοι δημιουργούν κομψά πρωτότυπα σουβενίρ επηρεασμένα από αρχαιοελληνικά αισθητικά πρότυπα· τα χρηστικά- διακοσμητικά αντικείμενα Sophia τα οποία αποτελούν ακριβείς αναπαραστάσεις αγαλμάτων ή ειδωλίων με σύγχρονη εικαστική διάθεση· η γραφιστική ομάδα Beetroot Design που σχεδίασε και παρουσίασε μία έκθεση βασισμένη στα μυθικά πλάσματα της αρχαιότητας και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες και σχεδιαστές. Η αρχαιότητα αποτελεί το κοινό σημείο αναφοράς όλων αυτών των καλλιτεχνών οι οποίοι εμπνεύστηκαν από τα εικονιστικά θέματα διαφόρων περιόδων. Όπως θα δούμε παρακάτω, αρκετοί ήταν και οι καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από την εικονογραφία της Ξεστής 3 από το Ακρωτήριο της Θήρας, αποδίδοντας σε σύγχρονα έργα τους τις μορφές, τα πρότυπα, τα μοτίβα ακόμα και τις φόρμες των παραστάσεων -όπως οι ίδιοι τις αντιλαμβάνονται και τις φιλτράρουν-, συνενώνοντας έτσι την πρώιμη αρχαιότητα με το σήμερα.

### **3.1.α. Ηλίας Λαλαούνης**

Ένας από τους πιο σπουδαίους νεότερους καλλιτέχνες για τον οποίο σημαντικότερη πηγή έμπνευσης αποτέλεσε η αρχαιότητα, και πιο συγκεκριμένα το Ακρωτήριο της Θήρας και η Ξεστή 3, ήταν ο Ηλίας Λαλαούνης (4 Οκτωβρίου 1920 - 30 Δεκεμβρίου 2013), ο οποίος υπήρξε διακεκριμένος χρυσοκόμος, κοσμηματοποιός και σχεδιαστής κοσμήματος. Με καταγωγή από τους Δελφούς γεννήθηκε στην Αθήνα, μεγάλωσε και έζησε στην Πλάκα στο κτήριο όπου πλέον στεγάζεται το εμβληματικό Μουσείο Κοσμήματος Ηλία Λαλαούνη. Σπούδασε Νομική και Πολιτικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και υπήρξε ο μοναδικός καλλιτέχνης κοσμήματος που βραβεύτηκε από την Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών. Ο ίδιος υποστήριζε πως η αργυροχρυσοχοΐα εντάσσεται στο φάσμα των εφαρμοσμένων τεχνών. Σημαντική μορφή στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας ήταν ο ζωγράφος Αλέξανδρος Αλεξανδράκης ο οποίος, ήδη από τα χρόνια της κατοχής, τον έμαθε να σχεδιάζει μώντας τον έτσι στον κόσμο του σχεδίου και της ζωγραφικής.

Σταθμός στη ζωή του, σύμφωνα με τα λεγόμενα του, αποτέλεσε ένας περίπατος με τον Πρόεδρο Κωνσταντίνο Τσάτσο ο οποίος τον προέτρεψε και τον παρακίνησε να φέρει την αρχαία ελληνική τέχνη στη σύγχρονη εποχή<sup>221</sup>.

Ο Ηλίας Λαλαούνης ανακάλυψε στην ελληνική αρχαιότητα έντονα και ισχυρά ερεθίσματα και μια διαρκή πηγή έμπνευσης για τη δουλειά του. Με μία σειρά συλλογών που αναφέρονται σε συγκεκριμένες περιόδους της αρχαίας ελληνικής ιστορίας, όπως για παράδειγμα στην Εποχή του Χαλκού, την Κλασική και Ελληνιστική Εποχή, τη Βυζαντινή Εποχή, επιχείρησε την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής χρυσοχοΐας. Οι δυο πρώτες «αρχαιολογικές» συλλογές του, η Μινωική-Μυκηναϊκή και η Κλασική- Ελληνιστική, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 1958, ημερομηνία κατά την οποία σηματοδοτείται η αρχή του σύγχρονου ελληνικού κοσμήματος. Οι συλλογές αυτές εστιάζουν στις δυο περιόδους του αρχαίου πολιτισμού, κατά τις οποίες αποδιδόταν ιδιαίτερη σημασία τόσο στο χρυσό όσο και στις τεχνικές της χρυσοτεχνίας<sup>222</sup>.

Ξεκινώντας με την άμεση αναπαραγωγή αρχαίων πρωτοτύπων, ο Λαλαούνης προχώρησε σε σχέδια βασισμένα, σε μουσειακά εκθέματα. Μερικά από τα πρότυπα του υπήρξαν τα αρχαία κοσμήματα, ενώ άλλα μοτίβα και σχέδια κοσμημάτων για τις συλλογές του τα άντλησε από νωπογραφίες, αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, εργαλεία ή ακόμα και όπλα. Ζώα, πουλιά, και θαλάσσια όντα είναι ορισμένα από τα θέματα που κυριαρχούν στη Μινωική- Μυκηναϊκή Συλλογή. Η επιτυχία αυτών των κομματιών οφείλεται στην εγγύτητα τους προς την πηγή έμπνευσης τους καθώς και στον τρόπο με τον οποίο τα πρότυπα μετασχηματίζονται σε ένα πρακτικό σύγχρονο σχέδιο που υπηρετεί την εφαρμοσμένη τέχνη του κοσμήματος. Τα κοσμήματα σε αυτές και σε άλλες συλλογές του Λαλαούνη κατασκευάστηκαν με τη χρήση αρχαίων τεχνικών και εφαρμογών. Το μέταλλο σμιλεύεται από φύλλο χρυσού ή από σύρμα με την τεχνική της κοκκίδωσης, τη συρματερή, την εγχάρακτη μέθοδο των λίθων και άλλες εφαρμογές όπως το πλέξιμο της αλυσίδας, οι οποίες χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Από πληροφορίες της επίσημης ιστοσελίδας του μουσείου στο <http://www.lalaounis-jewelrystore.gr/gr/>.

<sup>222</sup> Από πληροφορίες της επίσημης ιστοσελίδας του μουσείου στο <http://www.lalaounis-jewelrystore.gr/gr/> και των πινακίδων του μουσείου που συνοδεύουν τα εκθέματα.

<sup>223</sup> Λαλαούνης, 1985, 11-17.

Η Κυκλαδική Συλλογή του παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1974. Πηγή έμπνευσης αποτελεί ο Κυκλαδικός Πολιτισμός της Εποχής του Χαλκού, που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα από το 3200 π.Χ. με επίκεντρο τις Κυκλάδες. Τα κοσμήματα και τα αντικείμενα της Κυκλαδικής Συλλογής είναι εμπνευσμένα από τα ειδώλια και τα αγγεία. Με την επεξεργασία των μετάλλων, ο καλλιτέχνης απέδωσε τη διαφάνεια και τη φωτεινότητα του υλικού των πρωτοτύπων. Ως σύγχρονος χρυσοκόος, ο Λαλαούνης αξιοποιεί την ανθρώπινη μορφή στις διάφορες στάσεις και εκδηλώσεις της, δημιουργώντας κοσμήματα και χρηστικά αντικείμενα που απηχούν διαχρονικές αισθητικές αξίες. Οι φόρμες των κοσμημάτων του διακρίνονται για τη λιτότητα και καθαρότητα τους, τη δυναμική τους αυτάρκεια και αποτελούν προσομοίωση των αρχαίων μοτίβων<sup>224</sup>.

Τα κοσμήματα του, όπως βλέπουμε και στις εικόνες (εικόνες 30, 31, 32, 33), αντλούν τη θεματική τους από διάφορα φυτικά και ζωικά μοτίβα που εντοπίζονται στη σκηνή της Κροκοσυλλογής καθώς και από χελιδόνια που συναντάμε στη σκηνή της Άνοιξης. Ακόμη και ο τρόπος που έχουν στηθεί τα κοσμήματα στις προθήκες του Μουσείου Λαλαούνη παραπέμπουν στο φυσικό τοπίο της Θήρας όπως αυτό διαγράφεται μέσα από τις τοιχογραφίες της. Η συλλογή περιλαμβάνει<sup>225</sup> ένα περιδέριο που ονομάζεται «Πάπυρος» κατασκευασμένο από χρυσό 18 καρατίων, αποτελούμενο από στυλιζαρισμένα άνθη (βλ. εικόνα 32), καθώς και άλλο ένα περιδέριο σε χρυσό 20-22 καρατίων το οποίο ονομάζεται «Κρίνος» (βλ. εικόνα 31), και αποτελείται από στυλιζαρισμένους επαναλαμβανόμενους κρίνους. Κατά την αρχαιότητα, το διακοσμητικό μοτίβο του κρίνου ξεκίνησε από την Κρήτη και διασχίζοντας το Αιγαίο, έφτασε αρχικά στη Σαντορίνη και πέρασε μετέπειτα στις Μυκήνες. Η συλλογή ακόμη περιλαμβάνει μια καρφίτσα σμιλεμένη από χρυσό 18 καρατίων που ονομάζεται «Το Χελιδόνι της Σαντορίνης» (βλ. εικόνα 33). Η καρφίτσα αυτή είναι επηρεασμένη από το τμήμα της ζωφόρου των χελιδονιών. Στο κτήριο της Ξεστής 3 είχε βρεθεί σφαιρική ηθμοπυξίδα στην οποία απεικονίζονται χελιδόνια να πετάνε πάνω από ανθισμένους κρόκους, κατ' αναλογία προς την τοιχογραφία της Άνοιξης<sup>226</sup>. Κατά τον ίδιο τον Λαλαούνη, αυτό που χρειαζόταν δεν ήταν απλή αντιγραφή του παλιού κοσμήματος. Πιο σημαντικό ήταν να βρεθεί η ιδέα που έκλεινε μέσα του κάθε ένα από αυτά τα έργα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κατά

<sup>224</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. πινακίδες του μουσείου που συνοδεύουν τα εκθέματα.

<sup>225</sup> Λαλαούνης 1985, 46-54

<sup>226</sup> Γεώρμα 2009, 226.

τον ίδιο: «τα συγγράμματα διακεκριμένων επιστημόνων στους τομείς της αρχαιολογίας και της ιστορίας μου έδωσαν ανυπολόγιστη βοήθεια. Ακόμη πιο σημαντική για μένα ήταν η προσωπική επαφή που είχα την τιμή και την ευχαρίστηση να καλλιεργήσω με πολλές φωτισμένες προσωπικότητες σ' αυτά τα πεδία, όπως ο αείμνηστος καθηγητής Σπ. Μαρινάτος και σήμερα ακόμη, ο Ακαδημαϊκός καθηγητής κ. Γ. Μυλωνάς και ο καθηγητής κ. Σπ. Ιακωβίδης τους Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνια. Χρειαζόταν ακόμη να μάθω και να εξοικειωθώ με τις τεχνικές μεθόδους που χρησιμοποιούσαν τον παλιό καιρό και να τις εφαρμόσω έτσι που το αποτέλεσμα να είναι ικανοποιητικό. Οι συνεργάτες μου έπρεπε να εκπαιδευθούν σ' αυτές τις πανάρχαιες και αργότερα ξεχασμένες τεχνικές μεθόδους, όπως του σφυρήλατου χρυσού (*martelé*) ή του κόκκου (*granulation*). Πόσες ώρες πέρασε η μικρή μου ομάδα μπροστά στις βιτρίνες του ενός ή του άλλου μουσείου ακούγοντας με ή συζητώντας πως θα πετύχουμε καλύτερα το αποτέλεσμα που επιζητούσαμε! Εννοείται πως η επίμονη περιέργεια μας δεν έλειψε μερικές φορές να κινήσει τις υποψίες κάποιου φύλακα που φανταζόταν πως σχεδιάζουμε τη Μεγάλη Ληστεία του μουσείου!»<sup>227</sup>.

### **3.1.β. Δημήτρης Παπαϊωάννου**

Σχετικά πρόσφατο παράδειγμα εφαρμογής αρχαίων εικονιστικών προτύπων σε νεότερες μορφές τέχνης, αποτέλεσε η σκηνοθεσία και σκηνογραφία της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 στην Αθήνα. Υπεύθυνος για τη σύλληψη και τη δημιουργία της τελετής ήταν ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης Δημήτρης Παπαϊωάννου (γεν. 21 Ιουνίου 1964) ο οποίος είναι Έλληνας σκηνοθέτης, χορογράφος και χορευτής. Έχοντας αποφοιτήσει από το Κολλέγιο Αθηνών, σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών στα εργαστήρια του Δημήτρη Μυταρά και της Ρένας Παπασπύρου. Ξεκίνησε στα 17 του χρόνια ζωγραφική μαθητεύοντας στο πλευρό του Γιάννη Τσαρούχη, σύντομα όμως εξελίχθηκε σε σκιτσογράφο. Σκίτσα του δημοσιεύτηκαν κατά καιρούς σε διάφορα περιοδικά. Το 1982 ο Δημήτρης Παπαϊωάννου παρακολούθησε μαθήματα χορού στο στούντιο της Μαίρης Τσούτη, ενώ το 1983 αποτέλεσε βασικό μέλος της ομάδας Ανάλια. Την ίδια χρονιά βρέθηκε στη Νέα Υόρκη για σπουδές χορού στο στούντιο του Έρικ Χόκινς και το La Mamma Experimental Theatre Company. Το 1986 ίδρυσε την Ομάδα Εδάφους που αποτέλεσε

---

<sup>227</sup> Λαλαούνης 1985, 11-17.

το αρχικό σχήμα για τις πρώτες του παραγωγές (υβρίδια σωματικού θεάτρου, πειραματικού χορού και performance art). Η Ομάδα Εδάφους μέτρησε 17 χρόνια έως το 2002 αφήνοντας ανεξίτηλη την σφραγίδα της στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή.

Το 2004 ο Παπαϊωάννου έγινε ευρύτατα γνωστός ως ο δημιουργός των Τελετών Έναρξης και Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας του 2004<sup>228</sup>. Τον Μάιο του 2002 η Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής Ολυμπιακών Αγώνων Αθήνα 2004 Γιάννα Αγγελοπούλου Δασκαλάκη ανέθεσε στον Δημήτρη Παπαϊωάννου να συνεργαστεί ως καλλιτεχνικός επιμελητής με την Jack Morton Worldwide, την εταιρία που ανέλαβε την οργάνωση και παραγωγή των τελετών έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας. Ο Παπαϊωάννου συστρατεύοντας τους γνωστότερους καλλιτέχνες της χώρας και έναν μεγάλο αριθμό εθελοντών, εργάστηκε για 18 μήνες για την υλοποίηση του έργου.

Υπό την καθοδήγησή του, ο σχεδιασμός και η κατασκευή των σκηνικών στην τελετή έναρξης ανήκουν στην αρχιτέκτονα, σκηνογράφο και χορογράφο Λίλη Πεζανού, ενώ ο σχεδιασμός και η επιμέλεια των κοστούμιών στη σχεδιάστρια μόδας Σοφία Κοκοσαλάκη. Η αρένα του Ολυμπιακού Σταδίου μετατράπηκε σε μία τεχνητή λίμνη που εμφανίστηκε γεμάτη με νερό, το κύριο φυσικό χαρακτηριστικό της Ελλάδας, ενώ γύρω της ξεδιπλωνόταν ένα φαντασμαγορικό θέαμα αποτελούμενο από τεράστιες ιπτάμενες κατασκευές σε μια κινούμενη σκηνή 370 μέτρων μαζί με άλλα οπτικά εφέ. Παρά το καλλιτεχνικό υπόβαθρο του Παπαϊωάννου και της ομάδας του ως καλλιτεχνών της εναλλακτικής και πρωτοποριακής χορευτικής σκηνής, η τελετή έναρξης διαμορφώθηκε βασισμένη σε θέματα τα οποία παρέπεμπαν στο έργο καταξιωμένων αλλά ελαφρώς αποκλινόντων καλλιτεχνών της μεταπολεμικής τέχνης, όπως του μουσικοσυνθέτη Μάνου Χατζιδάκι και του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη. Ο Παπαϊωάννου συνδύασε στοιχεία της δουλειά τους μαζί με πολιτισμικά στοιχεία και αναφορές που απηχούν σε μία νεότερη γενιά ανθρώπων οι οποίοι γεννήθηκαν στη δεκαετία του 1960<sup>229</sup>.

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε ένα αισθητικό- οπτικό αλφάβητο το οποίο διακατεχόταν από τις αρχές και τις ιδέες της μινιμαλιστικής αυστηρότητας αλλά συμπληρωνόταν με στοιχεία αισθησιασμού τα οποία συναντώνται κυρίως στα έργα

---

<sup>228</sup> Πληροφορίες από την προσωπική του σελίδα στο <https://www.dimitrispapaioannou.com/gr/profile>

<sup>229</sup> Traganou 2009, 83.



του Χατζιδάκι και του Τσαρούχη που αναφέρθηκαν παραπάνω<sup>230</sup>. Η τελετή έναρξης, σε αντίθεση με προγενέστερες, παρουσιάστηκε ως μια εντυπωσιακή θεατρική παράσταση μέσα στο στάδιο. Η παράσταση επικεντρώθηκε στην οπτική διήγηση της οικουμενική ιστορίας του Ελληνιστικού πνεύματος και της Ελληνικής «χαράς για τη ζωή», από την αρχαιότητα έως τον σύγχρονο κόσμο.

Η χορογραφία του Παπαϊωάννου με γενικό τίτλο Birthplace 2004, συμπεριλάμβανε δύο μέρη τα οποία ονομάζονται Αλληγορία και Κλεψύδρα. Στο δεύτερο μέρος, στην Κλεψύδρα, ο σκηνοθέτης απέδωσε με παραστατικό και λεπτομερή τρόπο διάφορες πτυχές της ελληνικής τέχνης η οποία ξεδιπλώθηκε μπροστά στα μάτια των θεατών. Με μια μεγάλη πομπή αρμάτων, η οποία εμφανίστηκε στη σκηνή, και με τη χρήση της θεατρικής τεχνικής των δυναμικών εικόνων (γνωστή και ως ταμπλό- βιβάν) το στάδιο γέμισε με μια αλληλουχία από θεατρικά αποδοσμένες αναπαραστάσεις σημαντικών στιγμών στη διάρκεια της ιστορίας της ελληνικής τέχνης. Η πομπή ξεκινούσε με χορογραφημένες δυναμικές εικόνες εμπνευσμένες από εικονιστικά θέματα της προϊστορικής τέχνης και συνέχιζε με την αρχαϊκή, την κλασική, τη βυζαντινή, την οθωμανική και σταδιακά τη νεότερη και σύγχρονη τέχνη. Για την αφήγηση της οικουμενικής ιστορίας της Ελλάδας χρησιμοποίησε εθελοντές που συμμετείχαν στους Ολυμπιακούς Αγώνες, οι οποίοι είτε με ανεπαίσθητες και αρμονικές, είτε με δυναμικές και κοφτές κινήσεις, ενσάρκωναν χαρακτηριστικά αγάλματα και εικόνες από την τέχνη της εκάστοτε περιόδου. Τα κοστούμια και ο σκηνικός χώρος της Κλεψύδρας δημιουργήθηκαν από τον εικαστικό καλλιτέχνη Άγγελο Μέντη, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την εικαστική σύλληψη και τη σκηνοθεσία της Κλεψύδρας, και την ομάδα του. Πρόκειται για κοστούμια κατασκευασμένα από χαρτί, γάζα και πλαστικό, ζωγραφισμένα στο χέρι, έτσι ώστε να αναπαριστούν ακριβώς το πρωτότυπο.

Μια από τις χαρακτηριστικότερες εικόνες στη διάρκεια της πομπής ήταν η αναπαράσταση ολόκληρης της σκηνής της Κροκοσυλλογής της Ξεστής 3, η οποία δημιουργήθηκε και κινήθηκε στην ίδια φιλοσοφία με τα υπόλοιπα άρματα. Μια αναπαράσταση πομπής λατρευτριών, με φόντο ορεινό τοπίο κρόκων. Απεικονίζεται η κοπιώδης διαδικασία των γυναικών να συλλέξουν κρόκο στοιχείο που αποζημίωνε η αφθονία της συλλογής που κατέληγε σε άμεση επαφή με τη θεότητα. Η χαρακτηριστική σκηνή της τοιχογραφίας των κροκοσυλλεκτριών, απεικονίζει μια

---

<sup>230</sup> Traganou 2009, 84.

κοπέλα να αδειάζει το καλάθι της μπροστά στην Πότνια Θηρών. Ανταμείβεται με τη ζεστή χαμογελαστή της ματιά. Στην απεικόνιση της τοιχογραφίας οι εθελόντριες που συμμετέχουν κινούνται με φυσικότητα μέσα στο περιβάλλον του κρόκου σα να έχει πάρει μόλις ζωή η τοιχογραφία (βλ. εικόνες 34, 35, 36). Η εικόνα αυτή προβλήθηκε παγκοσμίως μέσω των εθελοντών που ενσάρκωναν τη σκηνή καθώς την τελετή παρακολούθησαν εκατομμύρια άνθρωποι ανά την υφήλιο.

Το 2009 η Γενική Γραμματεία Ολυμπιακής Αξιοποίησης του Υπουργείου Πολιτισμού σε συνεργασία με τον Οργανισμό Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού και την Εθνική Γλυπτοθήκη- Εθνική Πινακοθήκη, διοργάνωσε έκθεση- φόρο τιμής στους 7000 εθελοντές που έλαβαν μέρος στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004. Η έκθεση με τίτλο «Τιμή στους εθελοντές. Κοστούμια και σκηνικά από την Τελετή Έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων Αθήνα 2004» έλαβε χώρα στην εθνική γλυπτοθήκη και κατά τη διάρκειά της παρουσιάστηκαν κοστούμια, αντικείμενα, φωτογραφίες και βίντεο από την προετοιμασία και την Τελετή Έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων «ΑΘΗΝΑ 2004» (βλ. εικόνα 37). Η έκθεση περιελάμβανε 47 κοστούμια από τη χρονολογική πομπή της κλεψύδρας, από τα οποία τα 5 ήταν κοστούμια των κροκοσυλλεκτριών της τελετής.

### **3.1.γ. Καίτη Κυριακούλη**

Εκτός από τη δημιουργία κοσμημάτων και τη σκηνογραφία, οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3 αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και για τη δημιουργία άλλων χρηστικών- διακοσμητικών αντικειμένων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα διακοσμημένα αγγεία και οι μάσκες, τα οποία είναι φιλοτεχνημένα από την Κ. Κυριακούλη. Η Καίτη Κυριακούλη σπούδασε ελεύθερο σχέδιο στο εργαστήρι του Γιώργου Βογιατζή το 1972-73 και στη συνέχεια στη σχολή «Βακαλό» μέχρι το 1976. Σε όλη τη διάρκεια των σπουδών της εργάστηκε σε εργαστήρια αγγειοζωγραφικής και αγγειοπλαστικής, όπου της δόθηκε η ευκαιρία να έρθει σε επαφή με την αρχαϊκή τέχνη της κλασικής και γεωμετρικής περιόδου. Αργότερα κατάφερε να δουλέψει μόνη της και να μελετήσει τις τεχνικές και τα σχέδια αυτής της τέχνης. Εκτός από τα ακριβή αντίγραφα, έκανε και προσαρμογές ανάλογα με το σχήμα κάθε αγγείου ή επιφάνειας. Τα τελευταία χρόνια έχει ασχοληθεί με τη μινωϊκή τέχνη και συγκεκριμένα με τις τοιχογραφίες της Κνωσού και της Σαντορίνης καθώς και με την

καμαραϊκή αγγειοζωγραφική. Σύμφωνα με την ίδια: «Αυτή η περίοδος με έχει μαγέψει, με την απλότητα, τη δεξιοτεχνία, τη φαντασία και την ευαισθησία με την οποία έχουν αποδοθεί η φύση και η ζωή. Τα χρώματα και οι συνθέσεις, η κίνηση, η λεπτομέρεια και η τελειότητα στη γραμμή, τα καθιστά κατά τη γνώμη μου, έργα εφάμιλλα των σύγχρονων δημιουργών»<sup>231</sup> και συνεχίζει: «Μου αρέσει ό,τι αφορά τη μινωική τέχνη και περισσότερο οι τοιχογραφίες της Θήρας από της Κνωσού, γιατί είναι πιο ελεύθερες και λιγότερο αυστηρές. Τα θέματα τους είναι παρμένα από τη φύση και με τρελαίνει η γραμμή τους, τα χρώματα και η απλότητα του σχεδίου. Από τις κροκοσυλλέκτριες μπορούμε να δούμε τις ενδυμασίες τους, τα κοσμήματα, τα χτενίσματα, είναι τόσο ντελικάτες και όμορφες<sup>232</sup>».

Στην περίπτωση της Καίτης Κυριακούλη κάνουμε λόγο για μια καλλιτέχνίδα η οποία αγαπά τις τοιχογραφίες της Θήρας και τις χρησιμοποιεί κατά κόρον στα έργα της. Συγκεκριμένα η τοιχογραφία με τις κροκοσυλλέκτριες δεσπόζει στη σελίδα της ενώ διαθέτει και πλούσιο φωτογραφικό υλικό από τις στιγμές της εργασίας της καθώς ζωγραφίζει αγγεία και μάσκες με τις κροκοσυλλέκτριες (βλ. εικόνες 38, 39, 40). Τα αγγεία με τα οποία ασχολείται και οι μάσκες τις οποίες δημιουργεί, ζωγραφίζονται πάνω τους με σκηνές από τις τοιχογραφίες που θέλει και της κεντρίζουν το ενδιαφέρον. Ενώ ξεκίνησε με την τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών βρίσκεται σε εξέλιξη η δημιουργία έργων επηρεασμένων από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του κτηρίου της Ξεστής 3 από τους άλλους ορόφους.

Αρχικά τις κροκοσυλλέκτριες τις ζωγράφησε σε τεχνοτροπία φρέσκο και έπειτα προχώρησε με αυτή τη σκηνή και στην κατασκευή κεραμικών. Κατά τη διαδικασία της κατασκευής κεραμικών, η προσαρμογή επάνω στη φόρμα του κάθε αγγείου έπρεπε να είναι προσεκτική για να επιτευχθεί το σωστό αποτέλεσμα όπως ακριβώς και στις μάσκες. Η ζωγραφική πάνω στις μάσκες ήταν αρκετά δύσκολη καθώς ήταν μικρή η επιφάνεια και έπρεπε να αποδοθούν με ακρίβεια όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες της τοιχογραφίας<sup>233</sup>.

Παρόλο που τα αντικείμενα που δημιουργεί είναι επί της ουσίας εμπορικά προϊόντα, η ίδια δεν είναι σε θέση να τα παράγει μαζικά, καθώς η κατασκευή τους είναι χρονοβόρα, επομένως η διαθεσιμότητά τους είναι περιορισμένη. Στην ερώτηση

---

<sup>231</sup> Πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα της στο <http://katykyriakoulis.blogspot.gr/2016/09/blog-post.html?view=magazine>

<sup>232</sup> Γραπτή συνέντευξη Καίτη Κυριακούλη από Αγγέλη Ευαγγελία- Αικατερίνη, Ιτέα, 25/05/2018.

<sup>233</sup> Πληροφορίες από την Καίτη Κυριακούλη.

για την εμπορική ταυτότητα των συγκεκριμένων αντικείμενων, αν δηλαδή υπάρχει η προοπτική να αποκτήσουν το χαρακτήρα σύγχρονων σουβενίρ, η Κ. Κυριακούλη αναφέρει: «Δεν ανήκουν στα σουβενίρ, για να τα πουλήσω· βέβαια τα ζωγραφίζω, αλλά έχουν μέσα και τη δική μου ψυχή, αφού δεν τα "ζεπετάω" για να γεμίσω τις τσέπες μου. Πολλοί έχουν βρεθεί να με παρακαλάνε να μην τα προσέχω τόσο και να καταφέρω περισσότερη παραγωγή, αλλά δεν γίνεται, δεν πάει το χέρι μου. Σήμερα είμαι σε ανεργία, αφού ο τουρισμός μας δεν ενδιαφέρεται πια για τον πολιτισμό μας παρά μόνο για φτηνά σουβενίρ και δη τα κινέζικα<sup>234</sup>».

### 3.1.δ. Ελίζα Χριστοπούλου

Η συλλογή κοσμημάτων της Ελίζας Χριστοπούλου είναι ακόμη ένα πρόσφατο παράδειγμα αποτύπωσης αρχαίων εικονιστικών προτύπων σε νεότερα αντικείμενα τέχνης, καθώς ξεκίνησε σαν εγχείρημα το 2017 ενώ συνεχίζει μέχρι και σήμερα να επεκτείνει τη συλλογή της. Η Ελίζα Χριστοπούλου τελείωσε αισθητικός- μακιγιέζ και είναι μια νέα σχεδιάστρια/ κατασκευάστρια κοσμημάτων. Ζει κοντά στη θάλασσα στη Νέα Πέραμο Καβάλας, όπου τα καλοκαίρια διατηρεί το “The little shop by the sea”, ένα μικρό κατάστημα ακριβώς μπροστά στο κύμα, στο οποίο διαθέτει τα κοσμήματά που η ίδια δημιουργεί. Η νέα της σειρά Kore (Κόρη), που παρουσιάζει μέσα από τις σελίδες της στο διαδίκτυο, δημιουργήθηκε από την αγάπη της προς τον ελληνικό πολιτισμό και την ανάγκη της να κάνει τις γυναίκες να φέρουν πάνω τους την αρχαία ελληνική τέχνη<sup>235</sup>. Για το μεγαλύτερο ποσοστό καλλιτεχνών το διαδίκτυο είναι ο τρόπος προβολής της δουλειάς τους και της επικοινωνίας με τον κόσμο. Ο καλλιτέχνης είναι δημιουργός αλλά παράλληλα και έμπορος καθώς προσπαθεί να διαφημίσει και να πουλήσει το προϊόν του.

Στη σειρά κοσμημάτων της, η οποία αποτελείται από σκουλαρίκια και κολιέ, χρησιμοποίησε εικόνες από τοιχογραφίες της Κνωσού, των Μυκηνών και της Θήρας, μελανόμορφες απεικονίσεις από αμφορείς της Κλασικής Περιόδου και τα συνδύασε με γεωμετρικά, μοντέρνα σχήματα. Οι εικόνες είναι τυπωμένες πάνω σε ξύλο συνδυασμένες με μοντέρνα υλικά, όπως plexiglas, σκονί, τρέσες, φούντες, αλυσίδες και κορδόνια. Το κάθε κόσμημα είναι τοποθετημένο σε ένα ξύλινο κουτί, με

<sup>234</sup> Γραπτή συνέντευξη Καίτη Κυριακούλη από Αγγέλη Ευαγγελία- Αικατερίνη, Ιτέα, 25/05/2018.

<sup>235</sup> Πληροφορίες από την ίδια τη σχεδιάστρια και από την επίσημη σελίδα της <https://spark.adobe.com/page/g2iehB2Po5ZvB/> στην οποία παρουσιάζεται η δουλειά της.

χαραγμένο το λογότυπο της συλλογής και τυλίγεται σε οικολογικό χαρτί στο χρώμα της ελιάς. Μέσα σε κάθε κουτί υπάρχει ένας διπλωμένος πάπυρος που αφηγείται την ιστορία της εικόνας που έχει το εκάστοτε κόσμημα<sup>236</sup>.

Τα κοσμήματα της σειράς Kore παρά τις άμεσες αναφορές -μέσω των παραστάσεων που φέρουν- στον αιγαιακό χώρο κατά την αρχαιότητα, είναι σχεδιασμένα και δομημένα μέσα στη νεοελληνική πραγματικότητα, ακολουθώντας σύγχρονες αισθητικές προσεγγίσεις της κοσμηματοποιίας στις φόρμες και τα υλικά. Κατ' επέκταση, αυτό που χαρακτηρίζει οπτικά και αισθητικά τα κοσμήματα, είναι η μοντέρνα λιτή γραμμή και η χρήση των κατάλληλων υλικών για την επίτευξη ανάλαφρης αίσθησης. Το κάθε ένα αφηγείται μια ιστορία από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό η οποία αναβιώνει μόλις ανοίγεις το κουτί. Όπως αναφέρει η σχεδιάστρια Ελίζα Χριστοπούλου στην ιστοσελίδα της: «open the box, read the story, wear the jewellery, be a Greek goddess» δηλαδή άνοιξε το κουτί, διάβασε την ιστορία, φόρα το κόσμημα, γίνε μια ελληνίδα θέα.

Σε σύγκριση με την περίοδο που δημιουργήθηκε η συλλογή κοσμημάτων του Λαλαούνη, που για την εποχή της ήταν επιβλητική, ιδιαίτερη και ακριβή, παρατηρούμε ότι το 2018 ο τρόπος κατασκευής κοσμημάτων έχει διαφοροποιηθεί αισθητά. Το γυναικείο κόσμημα ακολουθεί πιο απλές γραμμές, είναι κατασκευασμένο με απλά υλικά φθαρτά τα οποία όμως αν συνδυαστούν σωστά προσδίδουν χάρη και φινέτσα, ενώ και ο τρόπος διακόσμησης έχει αλλάξει. Τα υλικά των κοσμημάτων χρησιμοποιούνται με γνώμονα τόσο την περιβαλλοντική συνείδηση των σχεδιαστών όσο και το εάν είναι κατάλληλα και φιλικά προς τον αγοραστή, ενώ σε σύγκριση με τα ακριβά κοσμήματα των προηγούμενων δεκαετιών σήμερα κυριαρχούν τα πιο προσιτά για το αγοραστικό κοινό.

Η συλλογή, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει<sup>237</sup> κολιέ με απεικόνιση κροκοσυλλέκτριας από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου της Σαντορίνης, τυπωμένη πάνω σε ξύλο (βλ. εικόνα 41). Το προϊόν αποτελείται από δύο λεπτές επίπεδες επιφάνειες ξύλου, μία σε μηνοειδές και μία σε τριγωνικό σχήμα, οι οποίες φέρουν αντίστοιχα την προσωπική καλλιτεχνική σφραγίδα της κοσμηματοποιού με κυανόλευκη φυτική διακόσμηση, και την παράσταση με την κροκοσυλλέκτρια. Το κόσμημα είναι αναρτημένο σε μεταλλικό κορδόνι χρώματος ροζ- χρυσού που

<sup>236</sup> Περιγραφές από το πωλητήριο των αντικειμένων στο <https://www.jamjar.gr/product/54464/the-saffron-goddess-skoularikia-romvos-me-tresa>.

<sup>237</sup> Βλ. παράρτημα φωτογραφιών για το κάθε αντικείμενο.

καταλήγει σε δέσιμο κατασκευασμένο με την τεχνοτροπία του μακραμέ, ώστε να είναι προσαρμόσιμο. Φέρει επιμέρους μεταλλικά στοιχεία τα οποία είναι απαλλαγμένα από επίστρωση νικελίου. Οι λεπτομέρειες της τοιχογραφίας είναι ζωγραφισμένες στο χέρι με χρυσό βερνίκι και φοριέται και από τις δυο μεριές. Τα χρώματα με τα οποία συμπληρώνει τις λεπτομέρειες είναι μη τοξικά, φιλικά προς το δέρμα. Στη συλλογή ακόμη περιλαμβάνονται σκουλαρίκια με απεικόνιση κροκοσυλλέτριας από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου της Σαντορίνης, τα οποία έχουν ίδιο σχήμα και ίδια διακόσμηση με το κολιέ (βλ. εικόνα 42). Οι λεπτομέρειες της αναπαράστασης της τοιχογραφίας είναι ζωγραφισμένες στο χέρι με χρυσό βερνίκι, ενώ όπως και στο κολιέ, τα επιμέρους τεχνικά στοιχεία και το υλικό προσάρτησης αποτελούνται από μέταλλο χωρίς επίστρωση νικελίου.

Άλλο ένα αντικείμενο της συλλογής είναι τα στρόγγυλα κρεμαστά σκουλαρίκια με απεικόνιση δύο κροκοσυλλεκτριών από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου της Σαντορίνης πάνω σε λεπτό τμήμα ξύλου (βλ. εικόνα 43). Η επιφάνεια του κοσμήματος είναι ισομετρικά χωρισμένη σε δύο ημικύκλια από τα οποία το ένα είναι ουδέτερο, βαμμένο στο χρώμα του ξύλου, ενώ το άλλο φέρει τις παραστάσεις των κροκοσυλλεκτριών. Η σχεδιάστρια εδώ αποφασίζει να «παίξει» με ένα ενιαίο τοιχογραφικό θέμα το οποίο χωρίζει σε δύο αντικείμενα, κάνοντας έτσι την εικαστική της προσέγγιση πιο ενδιαφέρουσα. Όπως και τα παραπάνω κοσμήματα, έτσι και αυτό πληροί τις ίδιες τεχνικές προϋποθέσεις όσον αφορά στα υλικά και την τεχνοτροπία της διακόσμησης.

Η συλλογή που είναι εμπνευσμένη από τις τοιχογραφίες της κροκοσυλλογής ολοκληρώνεται με κολιέ αποτελούμενο από τρία κομμάτια με απεικόνιση της Πότνιας Θηρών από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου της Σαντορίνης, τυπωμένη σε επίπεδη λεπτή ξύλινη επιφάνεια σε σχήμα ρόμβου, πλαισιωμένη από μικρότερα ξύλινα τμήματα (βλ. εικόνα 44). Το κολιέ είναι επίσης δεμένο με μεταλλικό δικτυωτό κορδόνι με μακραμέ τελείωμα και φοριέται ομοίως και από τις δύο πλευρές. Το θέμα της παράστασης αναπαράγεται και σε καρφωτά σκουλαρίκια σε σχήμα ρόμβου με απεικόνιση της Πότνιας Θηρών, πάνω σε ξύλο το οποίο είναι διακοσμημένο με ασπρόμαυρη ή μπλε τρέσα (βλ. εικόνα 45). Όλες οι λεπτομέρειες και στα δύο είδη κοσμημάτων είναι ζωγραφισμένες στο χέρι με χρυσό μη τοξικό βερνίκι ενώ όλα τα μεταλλικά στοιχεία είναι κατασκευασμένα χωρίς επίστρωση νικελίου.

Η Ελίζα Χριστοπούλου ανέφερε χαρακτηριστικά: «Εγώ έχω τελειώσει αισθητικός μακιγιέζ αλλά πάντα έφτιαχνα κοσμήματα. Είμαι αυτοδίδακτη, ξέρω σχεδόν όλες τις τεχνικές μόνη μου ή από το ίντερνετ. Στην αναζήτηση μου για ενδιαφέρουσες τοιχογραφίες βρήκα αυτές της Θήρας, τις πιο ωραίες και σημαντικές για εμένα. Τοιχογραφίες με πολύ ζωνρά χρώματα και σκηνές σε κίνηση. Συγκεκριμένα η τοιχογραφία με τις κροκοσυλλέκτριες και τη Θέα που τις επιβλέπει έχοντας στο πλάι της τον γρύπα με μάγεψε... Όπως και η γυμνόστηθη κόρη που έχω χρησιμοποιήσει στο κολιέ»<sup>238</sup>.

Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι ενδεχομένως οι καλλιτέχνες πλέον με τη χρήση του διαδικτύου έχουν πρόσβαση σε τοιχογραφίες, αγγεία, κλπ τα οποία βρίσκονται είτε σε αρχαιολογικούς χώρους είτε σε μουσεία, γεγονός που στο πρόσφατο παρελθόν δεν ήταν εφικτό. Οι εικόνες κατακλύζουν τη ζωή μας και ίσως αποτελούν και ένα παράγοντα για την αύξηση της δημιουργίας αντικειμένων που εμπνέονται από την αρχαιότητα.

### **3.1.ε. Dr. Bernice Jones**

Οι τοιχογραφίες της Ξεστής 3 με την πλούσια θεματολογία τους έχουν κεντρίσει και το ενδιαφέρον της ιστορικού της τέχνης Dr. Bernice Jones η οποία έκανε το διδακτορικό της πάνω στην Τέχνη και την Αρχαιολογία της Ελλάδας, της Ρώμης και της Εγγύς Ανατολής από το Ινστιτούτο Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Η Jones έχει διδάξει στο Queen's College, στο Parsons School of Design, στο Ringling College of Art and Design και στο Κολλέγιο Manhattanville στο θερινό Ελληνικό Πρόγραμμα. Ειδικεύεται στις σχέσεις μεταξύ του Αιγαίου και της Εγγύς Ανατολής στην Εποχή του Χαλκού, και κυρίως ασχολείται με το μινωικό και μυκηναϊκό φόρεμα και τα προϊόντα κλωστοϋφαντουργίας<sup>239</sup>. Τα ενδύματα και οι τοιχογραφίες του Αιγαίου της Εποχής του Χαλκού είναι επίσης το θέμα του βιβλίου της «Ariadne's Threads: The Construction and Significance of Clothes in the Aegean Bronze Age, το οποίο πραγματεύεται την κατασκευή και τη σημασία των ενδυμάτων στην αιγαιακή Εποχή του Χαλκού. Τα αντίγραφα κοστούμιών της είναι το αποτέλεσμα μιας λεπτομερούς ανάλυσης της αρχαίας τέχνης και των κειμένων και

<sup>238</sup> Γραπτή συνέντευξη Ελίζας Χριστοπούλου από Αγγέλη Ευαγγελία- Αικατερίνη, Ιτέα, 23/05/2018.

<sup>239</sup> <https://www.hellenic.org.au/haute-couture-in-ancient-greece>

εκτίθενται σε όλο τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένης μιας επερχόμενης έκθεσης στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Τα ανακατασκευασμένα κοστούμια και οι τοιχογραφίες οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στην έρευνά της, ενσαρκώνουν σκηνές και δίνουν έμφαση στην ταυτόχρονη αρχαία, σύγχρονη και αιώνια σημασία τους<sup>240</sup>.

Η έκθεση παρουσιάζει ενδύματα που αναπαρίστανται με την ανάλυση της Dr. Bernice Jones για τα προϊόντα κλωστοϋφαντουργίας, όπως αυτά εμφανίζονται στα γλυπτά και τις τοιχογραφίες της εποχής (βλ. εικόνες 46, 47, 48 και 49). Η έκθεση περιλαμβάνει επεξηγηματικά σχέδια κατασκευής ενδυμάτων και χειροποίητων δειγμάτων υφασμάτων, ταινιών και διακοσμητικών υφασμάτων. Το υλικό κατασκευής που επιλέγει η Jones για να δημιουργήσει τα κοστούμια της είναι το λινό. Η έκθεση αυτή ευελπιστεί σύμφωνα με τη δημιουργό της να φωτίσει κάθε πτυχή της φορεσιάς του Αιγαίου και στον τρόπο με τον οποίο σκεπάζει το σώμα καθώς το πρόβλημα είναι πως, παρά τις νέες αποκαταστάσεις, λείπουν τμήματα αποσπασματικών ενδυμάτων σε γλυπτά και τοιχογραφίες<sup>241</sup>. Μαζί με την έκθεση διάφορα μοντέλα που ήταν ενδεδυμένα με μινωικά και μυκηναϊκά ενδύματα έκαναν επίδειξη των ρούχων προσπαθώντας να δείξουν τα ενδύματα σφαιρικά. Η επίδειξη των μοντέλων συνοδευόταν από εγκατάσταση προβολής τοιχογραφιών και επεξήγηση των ρούχων, της ιστορίας, του σχεδιασμού και της κατασκευής τους. Η δουλειά της αρχικά είχε δημοσιευτεί στο περιοδικό “Archaeology Magazine”<sup>242</sup> και αργότερα αποφάσισε τη διοργάνωση εκθέσεων σε τον κόσμο.

Η έκθεση παρουσιάστηκε ως μέρος του Προγράμματος Τέχνης του Φεστιβάλ της Μελβούρνης της Αυστραλίας από 3 Μαρτίου έως 15 Απριλίου 2018 για πρώτη φορά ενώ ερχόταν απευθείας από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Η έκθεση της είχε τίτλο: «Υψηλή ραπτική στην Αρχαία Ελλάδα: Τα περίεργα κοστούμια της Αριάδνης και της Ελένης της Τροίας»<sup>243</sup>. Το αξιοσημείωτο στον συγκεκριμένο τίτλο είναι η λανθασμένη χρήση του όρου «Ελένη της Τροίας» καθώς δεν ισχύει κάτι τέτοιο από γραπτές πηγές.

---

<sup>240</sup> <https://www.hellenic.org.au/haute-couture-in-ancient-greece>

<sup>241</sup> [https://www.academia.edu/36514893/Haute\\_Couture\\_in\\_Ancient\\_Greece\\_The\\_Spectacular\\_Costumes\\_of\\_Ariadne\\_and\\_Helen\\_of\\_Troy.\\_Hellenic\\_Museum\\_Melbourne](https://www.academia.edu/36514893/Haute_Couture_in_Ancient_Greece_The_Spectacular_Costumes_of_Ariadne_and_Helen_of_Troy._Hellenic_Museum_Melbourne)

<sup>242</sup> Jones 2000, 36-41.

<sup>243</sup> [https://www.academia.edu/36514893/Haute\\_Couture\\_in\\_Ancient\\_Greece\\_The\\_Spectacular\\_Costumes\\_of\\_Ariadne\\_and\\_Helen\\_of\\_Troy.\\_Hellenic\\_Museum\\_Melbourne](https://www.academia.edu/36514893/Haute_Couture_in_Ancient_Greece_The_Spectacular_Costumes_of_Ariadne_and_Helen_of_Troy._Hellenic_Museum_Melbourne)



### 3.1.στ. Zuhair Murad

Έντονα επηρεασμένος από την αρχαιοελληνική αισθητική είναι και ο Zuhair Murad, (γεν. 1971) ο οποίος είναι σχεδιαστής μόδας με καταγωγή από το Λίβανο. Σπούδασε σχέδιο μόδας στο Παρίσι και ξεκινώντας από πιο νωρίς την ενασχόλησή του με τη μόδα, δημιούργησε το 1997 τα ατελιέ του στη Βυρηττό και το Παρίσι. Έχοντας αρχίσει να παρουσιάζει στο κοινό τις πρώτες του συλλογές λίγο πριν το 2000, ο σχεδιαστής κατάφερε μέχρι το 2007 να ιδρύσει έναν δημοφιλή οίκο μόδας με διεθνή αναγνώριση, άρτια εξειδικευμένο προσωπικό και ισχυρή εμπορική ταυτότητα<sup>244</sup>. Συνεχίζει να επεκτείνει τις επιχειρηματικές του δραστηριότητες μέχρι και σήμερα με καταστήματα σε διάφορα μέρη ανά τον κόσμο, αλλά και να διευρύνει τις συλλογές του καθώς έχει διαρκή παρουσία στον χώρο της μόδας με πολυτελή prêt-à-porter ενδύματα και δημιουργίες υψηλής ραπτικής. Τα ρούχα του πλέκουν στοιχεία από την αρχαία πολιτιστική κληρονομιά με μοντέρνες νότες. Αυτή είναι η καλλιτεχνική σφραγίδα του οίκου στην οποία ο Zuhair Murad και οι συνεργάτες του μένουν πάντα πιστοί, έχοντας ως αποστολή τη διαρκή αναζήτηση «της φινέτσας, της ελκυστικότητας, της δεξιοτεχνίας και της ονειροπόλησης»<sup>245</sup>. Δίνοντας έμφαση στις λεπτομέρειες, στόχος τους είναι να σχεδιάζουν ρούχα μέσω των οποίων αναζητούν τις φόρμες που αναδεικνύουν τη φυσική γραμμή της γυναίκας που τα φοράει<sup>246</sup>. Ο σχεδιαστής επιπλέον αγωνίζεται να επιτύχει το τελειότερο δυνατό αποτέλεσμα σε όλα τα στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας του: από τη σύλληψη της ιδέας, στην εκτέλεση και τελικά στην ολοκλήρωση της. Κάθε ρούχο είναι το αποτέλεσμα μακράς και σχολαστικής δουλειάς που στηρίζεται στην τεχνογνωσία και τις παραδοσιακές τεχνικές ραψίματος χειροποίητων ρούχων ώστε να «δημιουργείται η απόλυτη εμπειρία κομψότητας»<sup>247</sup>.

Αντλώντας έμπνευση τόσο από την τέχνη του ζωγράφου John William Godward, ο οποίος ως λάτρης του νεοκλασικού ύφους και της αρχαιότητας απεικόνιζε στα έργα του παραστάσεις μυθικών νυμφών, και από το φιλμ Μήδεια (1969) του Ιταλού

<sup>244</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του περιοδικού Vogue Arabia στο <https://en.vogue.me/fashion/zuhair-murad-interview/>.

<sup>245</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του σχεδιαστή στο [http://www.zuhairmurad.com/en/fashion\\_house](http://www.zuhairmurad.com/en/fashion_house).

<sup>246</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του περιοδικού Vogue Arabia στο <https://en.vogue.me/fashion/zuhair-murad-interview/>.

<sup>247</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του σχεδιαστή στο [http://www.zuhairmurad.com/en/fashion\\_house](http://www.zuhairmurad.com/en/fashion_house).

σκηνοθέτη Pier Paolo Pasolini, με τη Μαρία Κάλλας να ενσαρκώνει τον ομώνυμο ρόλο, η συλλογή ρούχων Άνοιξη- Καλοκαίρι 2018 του Zuhair Murad με τίτλο *Amazones au coeur tendre* (Αμαζόνες με τρυφερή καρδιά) «επιδιώκει να εξερευνήσει την αίσθηση της δυαδικής φύσης που ενυπάρχει σε όλες τις γυναίκες»<sup>248</sup>. Από τη μία αυτή της αμαζόνως- θεότητας, την οποία επανασχεδιάζει στην πιο σύγχρονη εκδοχή της και την παρουσιάζει όπως την αντιλαμβάνεται: ντυμένη με ρούχα που θυμίζουν ασπίδες, ραφιναρισμένες δερμάτινες υφές που ακολουθούν τη γραμμή του σώματος, δερμάτινα σακάκια με διακοσμητικά καρφιά, κεντητά και έντονα διακοσμημένα κοντά δυναμικά φορέματα με περίτεχνες ζώνες, υφασμάτινα σακάκια με όγκους που παραπέμπουν σε στολές αμαζόνων, όλα σε αποχρώσεις του μαύρου, του λευκού και του χρυσού. Από την άλλη αυτή νύμφης, της οποίας μετενσάρκωση αποτελεί η μοντέρνα γυναίκα- πρότυπο του Zuhair Murad και την αναδεικνύει μέσα από ρομαντικά αιθέρια πλεκτά, κεντητά, ή μεταξένια φορέματα για τα οποία επιλέγει απαλούς χρωματικούς τόνους και τα διακοσμεί με φτερά, κρόσσια, κρύσταλλα, χάντρες, δαντέλες, και με μοτίβα που αντλεί από την αρχαία κυκλαδική και μινωική τέχνη.<sup>249</sup> Τη συλλογή ολοκληρώνουν τα σύνολα από καλοκαιρινά λεπτά μάλλινα υφάσματα, τα μεταλλικά αξεσουάρ και κοσμήματα με φυτικά και ζωικά θέματα που παραπέμπουν σε αρχαιοελληνικά, και τέλος τα σανδάλια. «Και οι δύο πτυχές η δυναμική- αισθησιακή και η ρομαντική, οι οποίες είναι παρούσες στην καθημερινή ζωή μιας γυναίκας, συμπληρώνουν η μια την άλλη μέσω της συλλογής άνοιξη καλοκαίρι 2018»<sup>250</sup>.

Δύο από τα φορέματα της συλλογής Άνοιξη- Καλοκαίρι 2018 αντλούν το εικονιστικό τους θέμα από την τοιχογραφία της κροκοσυλλογής στην Ξεστή 3 και τη ζωφόρο με τα χελιδόνια. Τα δύο φορέματα -ένα κοντό και ένα μακρύ- είναι ραμμένα από λεπτό μεταξωτό ύφασμα σε απαλή ροζ απόχρωση (βλ. εικόνες 50, 51). Πάνω τους έχουν κεντημένες λεπτομέρειες με κρυστάλλους, χάντρες και διάφανα κομμάτια υφάσματος σε τόνους του μπλε, του κόκκινου, του ροζ του πορτοκαλί, του λευκού και του μαύρου. Δημιουργείται έτσι μια σύνθεση αποτελούμενη από μοτίβα τα οποία παραπέμπουν σε νερό, γη, και φωτιά, πλεγμένα σε ένα αέρινο αποτέλεσμα. Η

<sup>248</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του σχεδιαστή στο <http://www.zuhairmurad.com/en/rtw-spring-summer-18>.

<sup>249</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του περιοδικού Vogue στο <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/zuhair-murad>.

<sup>250</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του σχεδιαστή στο <http://www.zuhairmurad.com/en/rtw-spring-summer-18>.

σύνθεση αυτή ολοκληρώνεται με τα φυτικά και ζωικά θέματα μέρος των οποίων είναι τα χελιδόνια που απεικονίζονται, τα οποία ο σχεδιαστής έχει εμπνευστεί από τη ζωφόρο με τα χελιδόνια της Ξεστής 3 καθώς και η αναπαράσταση φυτών που θυμίζουν τους κρόκους της κροκοσυλλογής και κοσμούν το επάνω μέρος του δεύτερου φορέματος (βλ. εικόνα 51). Σε κάθε συλλογή, τα χειροποίητα μέρη, τα κεντήματα, τα υφάσματα, τα μοτίβα, ακόμα και τα χρώματα είναι όλα πολύ προσεκτικά μελετημένα και σχεδιασμένα, και απαιτούνται χιλιάδες ώρες σκληρής εργασίας για να επιτευχθεί το τελικό αποτέλεσμα<sup>251</sup>. Βασισμένος στην ίδια φιλοσοφία και με εμμονή στην τελειότητα και την κομψότητα, ο Zuhair Murad αποδεικνύει ότι μπορεί να μεταφέρει άψογα ένα μοτίβο εμπνευσμένο από την κυκλαδική αρχαιότητα πάνω σε μια μοντέρνα δημιουργία, επεκτείνοντας ακόμη περισσότερο τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία.

---

<sup>251</sup> Από πληροφορίες της επίσημης σελίδας του σχεδιαστή στο <http://www.zuhairmurad.com/en/craftsmanship>.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι κάτοικοι του Ακρωτηρίου συνήθιζαν να διακοσμούν τα κτήρια τους είτε αυτά ήταν ιδιωτικά είτε δημόσια με τοιχογραφίες. Το κοινό πολιτιστικό δίκτυο που είχε δημιουργηθεί στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου βρήκε ένα μέσο διασποράς των τοιχογραφικών παραστάσεων μέσω της μεγάλης ζωγραφικής. Η εκάστοτε σύνθεση έκρυβε και μετέδιδε νοήματα, ιδέες και εικόνες τα οποία είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτά από το σημερινό μελετητή ωστόσο στην αρχαιότητα αποτελούσαν ένα είδος κοινού κώδικα, κοινής γλώσσας ως επικοινωνίας θα λέγαμε.

Η εικονογραφία ως ορολογία χρησιμοποιείται τόσο στην αρχαιολογία όσο και στην ιστορία της τέχνης και μπορεί να διαφοροποιείται στην εφαρμογή της αναλόγως του μελετητή ή της επιστήμης<sup>252</sup>. Έτσι, ο κάθε ερευνητής καλό θα ήταν να οριοθετεί το πλαίσιο καθώς και τους κανόνες που κατευθύνουν την εικονογραφική του έρευνα. Βασικός στόχος και σκοπός είναι η ερμηνεία της εικονογραφίας και του βαθύτερου νοήματος που θέλει να εκφράσει ο καλλιτέχνης. Ο βαθμός επιτυχίας του στόχου του μελετητή εξαρτάται από διαφορετικούς παράγοντες και κυρίως από το βαθμό διατήρησης των στοιχείων και τη δυνατότητα ερμηνείας του αρχαιολογικού υλικού<sup>253</sup>.

Ο φυσικός κόσμος, τα ανασκαφικά δεδομένα, οι γραπτές πηγές, όταν αυτές υπάρχουν, και η συγκριτική εικονογραφία μπορούν να θεωρηθούν ως οι τομείς<sup>254</sup> στους οποίους στηρίζεται η ερμηνεία της εικονογραφίας στην περιοχή του Αιγαίου κατά την εποχή του Χαλκού. Η ύπαρξη του φυσικού κόσμου στην εικονογραφία του Αιγαίου έπαιξε σημαντικό ρόλο στο δίπολο καλλιτέχνης- παραγγελιοδότης. Επίσης, η απεικόνιση του φυσικού κόσμου έχει τη λειτουργία σκηνικού στο οποίο διαδραματίζεται η καθημερινότητα ως παραβολή μεταφέροντας μηνύματα τα οποία είναι εύκολο να γίνουν αντιληπτά εάν κάποιος είναι γνώστης της σημειολογίας της εποχής. Το να μπορέσει ο μελετητής να κατανοήσει και να ταυτίσει όλα όσα αποτυπώνονται στην εικονογραφία εξασφαλίζει τη βάση στην οποία μπορεί να πατήσει για να προχωρήσει στα επόμενα στάδια. Στην περίπτωση της Ξεστής 3 που εξετάσαμε η εικονογραφία των τοίχων αποτελεί ένα κράμα ανθρώπων, ζώων και φυσικού περιβάλλοντος που δημιουργούν εντυπωσιακές εικόνες. Στη συγκεκριμένη

<sup>252</sup> Morgan 1988,10.

<sup>253</sup> Γεώργια 2009, 241.

<sup>254</sup> Morgan 1988,10.

περίπτωση τόσο το ανθρώπινο στοιχείο όσο και το ζωικό δένουν αρμονικά μαζί με το φυσικό περιβάλλον και υπερτερεί ελαφρώς το ανθρώπινο στοιχείο όχι όμως σε μεγάλο βαθμό έναντι των υπολοίπων.

Για την καλύτερη κατανόηση και την ερμηνεία της εικονογραφίας των τοιχογραφιών βοηθούν η μελέτη των ευρημάτων του χώρου, τα ανασκαφικά δεδομένα, η συχνότητα που απαντάται ένα θέμα αλλά παράλληλα και η συγκριτική εικονογραφία που αποτελεί μεγάλη αρωγή στην ερμηνεία. Οι τοιχογραφίες και άλλες μορφές τέχνης όπως η κεραμική, η μεταλλοτεχνία, η σφραγιδογλυφία κ.λ.π της ίδιας εποχής ή κοντινών περιόδων από διάφορες περιοχές όπως Ηπειρωτική Ελλάδα, Κρήτη, Δωδεκάνησα, Αίγυπτο και Εγγύς Ανατολή μπορούν να δώσουν το στίγμα τους στην έρευνα και την ερμηνεία.

Στην παρούσα μελέτη επιχειρήθηκε μια γενική παρουσίαση του κτηρίου της Ξεστής 3 του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου Θήρας. Οι μεγάλες διαστάσεις του, η επιμελημένη κατασκευή του, η διαρρύθμιση των χώρων του και τα ευρήματα μέσα σε αυτούς, προσδίδουν στην Ξεστή 3 έναν χαρακτήρα που δεν είναι εύκολο να αποδώσουμε σε κανένα άλλο από τα κτήρια του Ακρωτηρίου»<sup>255</sup>. Πρόκειται για δημόσιο κτήριο. Διαθέτει «δεξαμενή καθαρμών» και σύστημα «πολυθύρων», μοναδικό στον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου αλλά βασικό χαρακτηριστικό της μινωικής αρχιτεκτονικής. Αυτό αποτελεί απόδειξη της στενής σχέσης του κτηρίου με τα μινωικά έθιμα. Επιπρόσθετα, η απεικόνιση της «Πότνιας Θηρών» επιβεβαιώνει την εξαγωγή αυτού του συμπεράσματος.

Στη Θήρα, η τοιχογραφία, γνωρίζει μεγάλη διάδοση κατά την Υστεροκυκλαδική Ι περίοδο (17ος αι. π.Χ.). Μετά την ανοικοδόμηση της τελευταίας πόλης του Ακρωτηρίου, η οποία συμβαίνει μετά από μια σεισμική καταστροφή, παρατηρείται χρήση εκτεταμένης τοιχογραφικής πρακτικής. Δημόσια και ιδιωτικά κτήρια διακοσμούνται με υψηλής καλλιτεχνικής αξίας τοιχογραφίες, οι οποίες διατηρούνται εξαιτίας της κάλυψής τους από την ηφαιστειακή τέφρα, που κάλυψε τον οικισμό και το νησί κατά την μεγάλη έκρηξη του ηφαιστείου. Οι τοιχογραφίες αποτελούν μοναδικό συγκριτικό υλικό μελέτης της προϊστορικής αιγαιακής ζωγραφικής, η οποία δίνει σημαντικές άμεσες πληροφορίες για τη μεγάλη ζωγραφική και το Ακρωτήρι σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή: την ΥΚ Ι περίοδο<sup>256</sup>. Επιπλέον, αποτελούν μοναδικό

---

<sup>255</sup> Ντούμας, 1987, 155

<sup>256</sup> Τελεβάντου, 1994, 357.

σύνολο έργων τέχνης, τα οποία απεικονίζουν είτε σε μεγάλη κλίμακα είτε σε μικρογραφία διακοσμητικά και εικονιστικά θέματα.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Ξεστής 3, έχει ως κεντρικό θέμα, την συλλογή του κρόκου, στην οποία συμμετέχουν αποκλειστικά γυναικείες μορφές. Επίσης, ανδρικές μορφές φαίνεται να συμμετέχουν σε άλλου είδους τελετουργική διαδικασία.

Οι σκηνές και των τριών προηγούμενων τοιχογραφιών από την περιοχή του Ιερού Αδύτου (Λατρεύτριες, Άνδρες, Κροκοσυλλέκτριες), ερμηνεύονται ως τελετουργίες μύησης, αγοριών και κοριτσιών, που περνούν στο στάδιο της εφηβείας. «Ίσως δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι σε κάθε μία από τις σκηνές αυτές εικονίζονται μορφές του ίδιου φύλου μόνο, και ότι ανάμεσα στις νεαρές ξυρισμένες μορφές υπάρχει τουλάχιστον μία μορφή ώριμης ηλικίας<sup>257</sup>». Στην εικονογραφία αυτής της περιόδου η θρησκεία αποτελούσε το κυρίαρχο στοιχείο στην ερμηνεία και την ανάλυση των συμβόλων. Η μεγάλη ζωγραφική αποτελούσε το σημαντικότερο μέσο μετάδοσης και μεταφοράς συμβόλων, ιδεών και νοημάτων. Οι καλλιτέχνες υιοθετούσαν τόσο εικόνες όσο και στοιχεία τα οποία ήταν εύληπτα από τους θεατές. Για παράδειγμα ο πίθηκος είναι στοιχείο τα οποία δεν ζούσε στην περιοχή της Θήρας. Η συχνή όμως απεικόνιση στη ζωγραφική αποτελεί ένα είδος μαρτυρία της παρουσίας του στην περιοχή ως ξενόφερτο στοιχείο ή αποδεικνύει την κινητικότητα των καλλιτεχνών και την υιοθέτηση στοιχείων από άλλες περιοχές στις οποίες είχαν δραστηριοποιηθεί. Συγκεκριμένα οι πίθηκοι της Ξεστής 3 παριστάνονται με ανθρώπινες συμπεριφορές και κινήσεις σε αντίθεση με το Κτήριο Β στο οποίο οι πίθηκοι αντιδρούν ως ζώα και απομακρύνονται τρομαγμένοι προς άγνωστη κατεύθυνση.

Έτσι, οι εικόνες αυτού του κτηρίου αλλά και γενικότερα του Ακρωτηρίου αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών του σήμερα καθώς η τέχνη δεν βασίζεται πλέον στην πρωτοτυπία. Στη διπλωματική αυτή εργασία που εκπονήθηκε έγινε μερική καταγραφή ορισμένων καλλιτεχνών σε διάφορους τομείς, όπως στο κόσμημα, στη σκηνογραφία θεάτρου, στο βιομηχανικό σχέδιο, στο σχέδιο μόδας και στη δημιουργία μοτίβων διακόσμησης για χρηστικά αντικείμενα οι οποίοι εμπνεύστηκαν από τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες και προσπάθησαν να τις προσαρμόσουν στο σήμερα μέσα από το πρίσμα μια νέας ματιάς και μιας εντελώς διαφορετικής οπτικής γωνίας. Το αξιοσημείωτο είναι ότι το τελευταίο χρονικό

---

<sup>257</sup> Ντούμας, 1987, 157

διάστημα όλο και περισσότεροι νεαροί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την αρχαιότητα για τις δημιουργίες τους και αρκετοί από αυτούς χρησιμοποιούν τις τοιχογραφίες της Ξεστής 3 επειδή τους μαγνητίζουν οι συνθέσεις και τα χρώματα. Η τοιχογραφία της κροκοσυλλογής είναι το κοινό σημείο αναφοράς όλων των καλλιτεχνών και η κύρια πηγή έμπνευσης τους. Όλοι οι καλλιτέχνες βρίσκουν κάτι ιδιαίτερο που τους κέντριζε το ενδιαφέρον. Άλλο ένα κοινό σημείο των καλλιτεχνών είναι η αγάπη τους για την τέχνη και την αρχαιότητα. Μέχρι τη στιγμή ολοκλήρωσης αυτής της διπλωματικής η έρευνα είναι σε εξέλιξη και κάθε φορά προστίθενται καινούργιες πληροφορίες στο ήδη υπάρχον υλικό καθώς υπάρχουν καινούργιοι καλλιτέχνες που εμπνέονται από τη ζωγραφική και γενικά την τέχνη της εποχής του χαλκού.

## Συντομογραφίες Ειδικών Τόμων

- *Αργοναύτης 2003* Βλαχόπουλος, Α. και Μπίρταχα, Κ. (επιμ.) 2003: *Αργοναύτης*.
- *Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα, Αθήνα.*
- *Είκοσι Χρόνια Έρευνας 1967-1987* Ντούμας, Χ., (επιμ) 1992: *Ακρωτήρι Θήρας:*
- *Είκοσι Χρόνια Έρευνας (1967-1987): συμπεράσματα- προβλήματα- προοπτικές*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 116, Αθήνα.
- *Σάραντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007* Ντούμας, Χ. (επιμ.): *Ακρωτήρι Θήρας: Σάραντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα.
- *Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997* Ντούμας, Χ. (επιμ.): *Ακρωτήρι Θήρας: Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 257, Αθήνα.
- *L' iconographie minoenne* 1985 Darque, P. και Poursat, L.C. (επιμ.) 1985: «L' iconographie minoenne», BCH, Supplément XI.
- PM I Evans, A. 1925: *The Palace Of Minos at Knossos I*, London.
- PM II Evans, A. 1928: *The Palace Of Minos at Knossos II*, London.
- PM III Evans, A. 1930: *The Palace Of Minos at Knossos III*, London.
- PM IV Evans, A. 1935: *The Palace Of Minos at Knossos IV*, London.
- THERA I Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera I. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA II Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera II. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA III Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera III. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA IV Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera IV. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA V Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera V. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA VI Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera VI. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*
- THERA VII Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera VII. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.*



- *TAW II* Doulmas, C. (επιμ.) 1980: *Thera and the Aegean World II. Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*, London.
- *TAW III* Hardy, D.A. (επιμ.) 1990: *Thera and the Aegean World III. Proceedings of Third International Congress, Santorini, Greece 1989*, London.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Birtacha, K. και Zacharioudakis, M. 2000: "Stereotypes in Thera Wall Paintings: Modules and Patterns in the procedure of painting", στο *The Wall Paintings of Thera*, 159-71.

Blakolmer, F. 1997: "Minoan wall painting: the transformation of a craft into a art form", στο Laffineur, R. και Ph. P. Betancourt (επιμ.), *TEXNH. Craftsmen, craftswomen and craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference/ 6e Rencontre égéenne internationale*, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996, *Aegaeum* 16, Eupen, 41-50.

Βλαχόπουλος, Α., 2003: "Βίρα-Μάινα: Το χρονικό της συντήρησης μίας τοιχογραφίας από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου (1973-2000)", στο Α. Βλαχόπουλος - Κ. Μπίρταχα (επιμ.), *Αργοναύτης. Τιμητικός Τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Ντούμα από τους μαθητές του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών*, Αθήνα, 505-526.

Βλαχόπουλος, Α., 2005: "Το κτήριο της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου Θήρας. Μια εικονογραφημένη βίβλος του προϊστορικού Αιγαίου χωρίς κείμενο", στο *Εικαστική Παιδεία* 21, 34-39.

Βλαχόπουλος, Α. (επιμ.) 2005: *Αρχαιολογία, Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα.

Βλαχόπουλος, Α., Πλάτων Λ., Χρυσικοπούλου Λ., 2006: "Μινωική βίλα Επάνω Ζάκρου - Ξεστή 3 Ακρωτηρίου Θήρας: Εντοπίζοντας κοινά θεματολογικά, τεχνοτροπικά και τεχνολογικά στοιχεία σε δύο σύγχρονα μεταξύ τους εικονογραφικά προγράμματα", Πρακτικά Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006, Τόμος Α3. Προϊστορικοί Χρόνοι, Χανιά 2011, 437-459.

Βλαχόπουλος, Α., 2008: "Η 'Τοιχογραφία του Δονακώνας' από το κτήριο Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου", στο Χ. Ντούμας (επιμ.), *Ακρωτήρι Θήρας 1967-1997. Τριάντα Χρόνια Έρευνας*, Αθήνα 1997, Αθήνα, 265-289.

Βλαχόπουλος, Α. (υπό έκδοση): "Η διασπορά των τοιχογραφιών στον οικισμό του Ακρωτηρίου. Τα δεδομένα μετά από τις πρόσφατες ανασκαφές" στο *Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*.

Βουγιουκαλάκης, Γ. 2006: 'Η μινωική έκρηξη και ο κόσμος του Αιγαίου', στο *ΑΙΣ* 4, 20-55.

Βουτυράς, Μανόλης, Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2011, *Η αρχαία ελληνική τέχνη και η ακτινοβολία της*, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη.

Cameron, M. A. S. 1975: *A general study of Minoan frescoes with particular reference to unpublished wall paintings from Knossos*, Phd thesis, Newcastle-upon-Tyne (Μη δημοσιευμένη. Αντίγραφο διαθέσιμο στη βιβλιοθήκη της Αγγλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας).

Γέμπτου, Ελένη, 2001, Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη, στο *Επιστήμη και Κοινωνία*, τεύχος 7, 179-203.

Γεώργια, Φραγκούλα, 2009: *Οι τοιχογραφίες του κτηρίου Β από τον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου Θήρας*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Chirassi, I. 1968: *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma.

Chryssikopoulou, E. 2004: "Τεχνολογία των χρωμάτων στο Προϊστορικό Αιγαίο, οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου Θήρας, στο Kyriatsoulis, A. (επιμ.), *Altellenische technologie und Technik von der prähistorischen Epoche/ Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία και Τεχνική από την Προϊστορική μέχρι την Ελληνιστική περίοδο με έμφαση στην Προϊστορική Εποχή*, 21-23.03.2004 in Olstadt/ Obb. Deutschland, 487-499.

Davis, E.N., 1990: The Cycladic Style of the Thera frescoes, στο *Thera and the Aegean World III, vol.1 Archaeology, Proceedings of the third International Congress, Santorini/ Greece (3-9 September 1989)*, The Thera Foundation, London, 214-228.

Day, Jo, 2011, “Crocuses in Context A Diachronic Survey of the Crocus Motif in the Aegean Bronze Age”, στο *Hesperia 80 (2011)*, 337–379.

Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, Ν., *Το Αρχαιολογικό Μουσείο του Ηρακλείου*, εκδ. Eurobank, Αθήνα 2005, 170-181.

Doumas, C. 1980: “The stratigraphy at Akrotiri”, στο *TAW II*, London, 777-782.

Doumas, C. 1982: “The Minoan thalassocracy and the Cyclades”, στο *AA*, 5-14.

Doumas, C. 1983: *Thera: Pompeii of the ancient Aegean*, London.

Doumas, C. 2000: “Age and gender in the theran wall paintings” στο *The Wall Paintings of Thera*, 971-981.

Einfl, H. C. 1978: “Stone materials in ancient Akrotiri-a short compilation” στο *TAW II, I*, 523-528.

Έργουιν, Νταίηβιντ, 1997, *Νεοκλασικισμός*, εκδόσεις Καστανιώτη.

Evans, A. 1900-1: “The palace of Knossos. Preliminary report of the excavation for the year 1901” στο *BSA 7*, 1-120.

Friedrich, W.L. κ.α. 2006: “Santorini eruption radiocarbon dated to 1627-1600 B.C.”, στο *Science*, vol.312, no.5773, 548.

Garrod, D. A.E 1957: "The Natufian culture: the life and economy of a Mesolithic people in the Near East", στο *Proceedings of the British Academy* 43, 211-227.

Hood, S., *Οι Τέχνες στην προϊστορική Ελλάδα*, εκδ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

Immerwahr, S.A., 1990: *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Immerwahr, S. A. 2005: Left or Right? A study of hands and feet, στο *Aegean wall paintings: A Tribute to Mark Cameron*, British School at Athens, τομ.13, London, 173-183.

Jones, B. R. 2000: "Revealing Minoan Fashions: Cretan Styles Regain Center Stage" στο *Archaeology Magazine*, Volume 53 Number 3, 36-41.

Jones, R. E. 2005: "Technical studies of Aegean Bronze Age wall painting: methods, results and future prospects" στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 199-224.

Koehl R.B., 2001: "The sacred marriage in Minoan Religion and Ritual", στο *Aegaeum* 22, Liege/Austin, 237-243.

Konstantinidi, E. M. 2001: *Jewellery revealed in the burial contexts of the Greek Bronze Age*, BAR International Series 912, Oxford.

Κριτσέλη- Προβίδη, Ι. 1982: *Οι τοιχογραφίες του Θρησκευτικού Κύκλου των Μυκηνών*, Αθήνα.

Laffineu, R. 1980, Composition and perspective in Thera wall-paintings, στο *Thera and the Aegean World III, vol.1 Archaeology, Proceedings of the third International Congress, Santorini- Greece (3-9 September 1989)*, The Thera Foundation, London 1990, 246-251.

- Λαλαούνης, Ηλίας, 1985, *Ηλίας Λαλαούνης. Μεταμορφώσεις, Αθήνα: 1985.*
- Lucas, A. 1962: *Ancient Egyptian materials and industries*, London (rev. by Harris, J. R.).
- Manning, W. S. et al. 2006: “*Chronology for the Aegean Late Bronze Age 1700-1400 B.C.*”, στο *Science*, vol. 312, no. 5773, 565-569.
- Mantzourani, E. 1985: *Pictorial pottery of the LMIA period on Crete and Thera*, London.
- Marinatos, N. 1984, *Art and Religion in Thera: Reconstructing a Bronze Age Society*, Αθήνα.
- Marinatos, N. 1985α, The function and Interpretation of the Theran frescoes, στο *Bulletin de correspondance Hellenique*, Supplement 11, 219-230.
- Marinatos, N. 1985β: “An Offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature. The Role of the Monkey and the Importance of Saffron” στο *Linders, T. και G. Mordquist* (επιμ.), «Gifts to the Gods», *Proceedings of the Uppsala Symposium*, 123-132.
- Marinatos, N. 1987α, The monkey in the shrine: a fresco fragment from Thera, στο *Ειλαπίνη: Τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Ν. Πλάτωνα*, Ηράκλειο, 417-421.
- Marinatos, N. 1993β, *Minoan Religion: Image and Symbol*, Columbia S.C. University of South Carolina, 196.
- Marinatos, N. (επιμ.) 2005, The ideals of manhood in Minoan Crete, στο *Aegean wall paintings: A Tribute to Mark Cameron*, British School at Athens, τομ.13, London, 149-158.
- Μαρινάτος, Σ. 1967: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1967*, Αθήνα, 124-150.

Μαρινάτος, Σ. 1968: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1968*, Αθήνα, 87-127.

Μαρινάτος, Σ. 1969: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1969*, Αθήνα, 147-192.

Μαρινάτος, Σ. 1970: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1970*, Αθήνα, 156-204.

Μαρινάτος, Σ. 1971: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1971*, Αθήνα, 181-225.

Marinatos, S., 1971: Excavations at Thera V, στο *Αρχαιολογική Εταιρεία*, Αθήνα 1974, 26-27.

Μαρινάτος, Σ. 1972: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1972*, Αθήνα, 156-158.

Μαρινάτος, Σ., 1972: "Ανασκαφαί Θήρας VI, στο *Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία*, Αθήνα 1974, 12-13.

Μαρινάτος, Σ. 1972: *Θησαυροί της Θήρας*, Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα.

Μαρινάτος, Σ. 1973: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1973*, Αθήνα, 119-120.

Μαρινάτος, Σ., 1975: Ανασκαφή Θήρας VII, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας (1973)*, Αθήνα, 119-120.

Marinatos, S. 1999, *Excavations at Thera IV-V, 1970-1971 seasons*, The Archaeological society at Athens library No.179, second edition, Athens.

Marinatos, S. 1999, *Excavations at Thera V-VII, 1972-1973 seasons*, The Archaeological society at Athens library No.180, second edition, Athens.

Melaart, J. 1962: "The beginnings of mural painting", στο *Archaeology* 15, no. 1, 2-12.

Melaart, J. 1967: *Çatal Hüyük. A Neolithic town in Anatolia*, New York.

Morgan, L. 1988: *The miniature wall paintings of Thera. A study in Aegean culture and iconography*, Cambridge.

Morgan, L. 1990, Island Iconography: Thera, Kea, Milos, στο *Thera and the Aegean World III, vol.1 Archaeology, Proceedings of the third International Congress, Santorini/ Greece (3-9 September 1989)*, The Thera Foundation, London 1990, 252-266.

Morgan, L. 2005, New discoveries and new ideas in Aegean wall paintings, στο *Aegean wall paintings: A Tribute to Mark Cameron*, British School at Athens, τομ.13, London, 21-44.

Μπουλώτης, Χρ. 1992, Προβλήματα της Αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου, στο *Ακρωτήρι Θήρας: Είκοσι χρόνια έρευνας (1967-1987)*, Αθήνα, 81-94.

Μπουλώτης, Χρ. 1993: "Μεταμορφώσεις στην Αιγαιακή Προϊστορία", στο *Αρχαιολογία και Τέχνες* 49, 11-20.

Ντούμας, Χ.Γ. 1977, Ανασκαφή Θήρας, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας (1975)*, Αθήνα, 212-229.

Ντούμας, Χ.Γ. 1980: "Ανασκαφή Θήρας", στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1980*, 289-96.



Ντούμας, Χ.Γ. 1987, Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας, στο *Ειλαπίνη: Τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειον Κρήτης, 151-159.

Ντούμας, Χ.Γ. 1992β, *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, Λονδίνο.

Ντούμας, Χ.Γ. 1999, *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, Ίδρυμα Θήρας/ Πέτρος Μ. Νομικός, Αθήνα, 127-131.

Ντούμας, Χ.Γ. 2000, Η θρησκεία στο Ακρωτήριο, στο *Ακρωτήριο Θήρας: Τριάντα χρόνια έρευνας (1967-1997)*, Αθήνα, 333-362.

Ντούμας, Χ.Γ. 2001, *Σαντορίνη: Οδηγός του νησιού και των αρχαιολογικών του θησαυρών*, εκδ.Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

Ντούμας, Χ. 2002: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1999*, 155-202.

Ντούμας, Χ. 2003: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 2000*, 169-172.

Ντούμας, Χ. 2004: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 2001*, 129-130.

Ντούμας, Χ. 2005α: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας 2002*, 123-124.

Ντούμας, Χ. 2005β: “Θήρα. Προϊστορικοί χρόνοι”, στο Βλαχόπουλος Α. (επιμ.), *Αρχαιολογία, Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα, 312-319.

Ντούμας, Χ. 2005γ: “Οι εργασίες στο Ακρωτήριο κατά το 2005”, στο *ΑΙΣ 3*, 7-17.

Palyvou, C. 1984: “The destruction of the town at Akrotiri, Thera at the begging of the LC I: rebuilding activities”, στο MacGillivray, J.A. και R.L.N. Barber (επιμ.), *The Prehistoric Cyclades. Contributions to a workshop on Cycladic chronology*, Edinburgh, 134-147.

Παλυβού, Κλαίρη 1999, *Ακρωτήρι Θήρας. Η οικοδομική τέχνη*. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας αριθ. 183, Αθήναι.

Palyvou, C. 2005: *Akrotiri Thera: an architecture of affluence 3.500 years old*, INSTAP Academic Press, Philadelphia/Pennsylvania.

Panagiotaki, M., 2015, “Egyptian Blue: The Substance of Eternity”, στο *The Great Islands: Studies of Crete and Cyprus presented to Gerald Cadogan*, 107-114, Kapon editions.

Pantazis, Th. κ. α. 2003: “X-Ray fluorescence analysis of a gold ibex from Akrotiri” στο Foster, K. P. και R. Laffineur (επιμ.), *METRON, Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Aegean Conference/9<sup>e</sup> Rencontre égéenne internationale*, New Haven University, 18-21 April 2002, Eupen, 155-159.

Παπαγεωργίου, Ειρ. και Μπίρταχα 2008: “Η εικονογραφία του πιθήκου στην Εποχή του Χαλκού. Η περίπτωση των τοιχογραφιών από το Ακρωτήρι Θήρας”, στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997*, 287-316.

Papaodysseus, C., Panagopoulos M., Panagopoulos Th., Rousopoulos P., Exarhos M., Skembris A. 2006, Determination of the method of construction of 1650 B.C. wall paintings, στο *IEEE Transactions on pattern analysis and machine intelligence*, vol.28, Αθήνα, 1-11.

Papaodysseus, C., Panagopoulos M., Rousopoulos P., Galanopoulos G., Doulas C. 2008, Geometric templates used in the Akrotiri (Thera) wall paintings, στο *Antiquity* 82 (2008), 401-408.

Perdikatsis, V., Kilikoglou, V., Sotiropoulou, S. και E. Chryssikopoulou 2000: “Physicochemical characterization of pigments from theran wall paintings”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 103-118.

Philips, J.S. 1991: *The Impact and Implications of the Egyptian and “Egyptianising” material found in Bronze Age Crete, ca. 3000-1100 B.C.*, University of Toronto (Αντίγραφο διαθέσιμο στην Βιβλιοθήκη της Αγγλικής Αρχαιολογικής σχολής στην Αθήνα).

Piggot, S. 1965: *Ancient Europe. From the beginnings of agriculture to classical antiquity: a survey*, Edimburg.

Πλάκα, Λαμπράκη, Μαρίνα, 2004, *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία-Τέχνη και Αρχαιότητα*, εκδόσεις Καστανιώτη.

Πλάτων, Ν. 1959: «Συμβολή εις την σπουδήν της μινωικής τοιχογραφίας. Β'. Η τοιχογραφία της προσφοράς των σπονδών», στο *Κρητικά Χρονικά Β*, 319-345.

Poulianos, A. N. 1972: “The discovery of the first victim of Thera’s Bronze Age eruption”, στο *Archaeology* 25, 229-230.

Profi, S., Perdikatsis, V. και S. E. Filipakis 1977: “X- ray analysis of Greek Age pigments from Thera (Santorini)”, στο *Studies in Conservation* 22, 107-115.

Rehak, P. 1999, *The Aegean Landscape and the Body: A New Interpretation of the Thera Frescoes*, στο *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology, Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology Conference, University of Wisconsin-Milwaukee (October 1998)*, British Archaeological Reports - International Series 812, 1999, 11-22.

Rehak, P. 1999, *The Monkey Frieze from Xeste 3, Room 4: Reconstruction and Interpretation*, στο *MELETEMATA: Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He Enters His 65th Year*, Aegaeum 20, Liege 1999, 705-709.

Renfrew, C. 2000: “Locus Iste: Modes of representation and the vision of Thera”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 137-157.

Renfrew, C., και Bahn P. 2001: *Αρχαιολογία. Θεωρίες, Μεθοδολογία και Πρακτικές Εφαρμογές*, Αθήνα.

Rutkowski, B. 1986, *The cult places of the Aegean*, Yale University Press/New Haven, London.

Σαπουνά- Σακελλαράκη, Ε. 1980: “Οι τοιχογραφίες της Θήρας σε σχέση με τη μινωική Κρήτη”, στο *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 29 Αυγούστου- 3 Σεπτεμβρίου 1976, Τόμος Α2, Προϊστορικοί και Αρχαιολογικοί Χρόνοι*, Ηράκλειο, 479-509.

Sarpaki, A. 2000: “Plants chosen to be depicted on theran wall paintings: tentative interpretations”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 657-680.

Shaw, J. W. 1972: “The miniature frescoes of Tyliisos reconsidered” στο *AA* 87, 171-188.

Τελεβάντου, Χ. Α. 1988, “Η απόδοση της ανθρώπινης μορφής στις θηραϊκές τοιχογραφίες”, στο *AE* 127, 135-166.

Τελεβάντου, Χ. 1991, Η απόδοση της ανθρώπινης μορφής στις θηραϊκές τοιχογραφίες, στο *Αρχαιολογική Εφημερίς (1988)*, Αθήνα 1991, 135-166.

Τελεβάντου, Χ. 1992, Οι Θηραϊκές τοιχογραφίες: οι ζωγράφοι, στο *Ακρωτήριο Θήρας: Είκοσι χρόνια έρευνας (1967-1987)*, Αθήνα 1992, 57-66.

Τελεβάντου, Χ., 1994, *Ακρωτήριο Θήρας Οι Τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας Αριθ. 143, Αθήνα.

Televantou, C. A. 2000: "Aegean Bronze Age Wall Paintings: the Thera Workshop", στο *The Wall Paintings of Thera*, 831-843.

Τελεβάντου, Χ. Α. 2008: "Το θηραϊκό τοιχογραφικό εργαστήριο και η συμβολή του στη διαμόρφωση της Αιγαιακής τέχνης", στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας*, 317-330.

Tite M.S., Panagiotaki M., Maniatis Y., Kavoussanaki D., Shortland A.J., Kirk S.F., (συνδημοσίευση), 2009, "Colour in Minoan Faience" στο *Journal of Archaeological Science* 36 , 370-378.

Traganou, J., 2009, "National and Post-national Dynamics in the Olympic Design: The Case of the Athens 2004 Olympic Games", *Design Issues* 25 (2009) 3, 76-91.

Treuil, R., Darcque, J., Poursat, Cl., Touchais, G. 1996, *Οι πολιτισμοί του Αιγαίου*, εκδ. Καρδαμίτσα-Ινστιτούτο του Βιβλίου, Αθήνα.

Vlachopoulos, A. 2007α, "*Mythos, Logos and Eikon*. Motifs of Early Greek Poetry and the Wall Paintings of Xeste 3, Akrotiri", στο R. Laffineur - S. Morris ( επιμ .), *EPOS. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology* , The 11 th International Aegean Conference, UCLA, 21-23 April 2006, *Aegaeum* 27, Liege/Austin 2007, 107-118.

Vlachopoulos, A. 2008α, "The Wall Paintings from the Xeste 3 Building at Akrotiri, Thera. Towards an Interpretation of Its Iconographic Programme", στο N. Brodie - J. Doole - G. Gavalas - C. Renfrew ( επιμ .), *Ορίζων . Symbolism, Interactions, Centrality. Recent Work on the Prehistory of the Cyclades*, McDonald Institute for Archaeological Research, University of Cambridge 25-28.3.2004, Cambridge 2007, 491-505.

Vougioukalakis, G.E. 2005: *Blue Volcanoes. Santorini, Santorini*.

Warren, P. και Hankey V., 1989: *Aegean Bronze Age Chronology*, Bristol.

Wiener, M.H. 2003: “Time Out: The current impasse in Bronze Archaeological dating”, στο Foster, K. P και R. Laffineur(επιμ.), METRON. *Measuring the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Aegean Conference/9e Rencontre égéenne internationale*, New Haven University, 18-21 April 2002, Eupen, 363-399.

### **Ιστοσελίδες:**

<https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2018/chanel/slideshow/collection>

<https://www.marykatrantzou.com/collections/spring-summer-2017>

[www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr](http://www.lalaounis-jewelrvmuseum.gr)

<https://spark.adobe.com/page/g2iehB2Po5ZvB/>

<http://katykyriakoulis.blogspot.gr/2016/09/blog-post.html?view=magazine>

<https://www.dimitrispapaioannou.com/gr/profile>

<https://www.hellenic.org.au/haute-couture-in-ancient-greece>

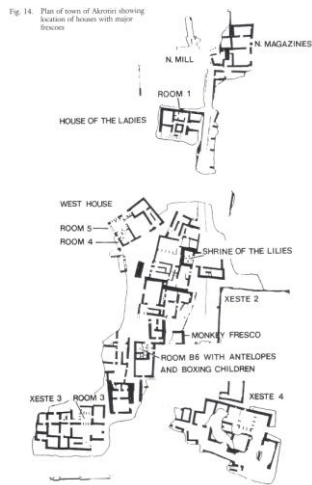
[https://www.academia.edu/36514893/Haute\\_Couture\\_in\\_Ancient\\_Greece\\_The\\_Spectacular\\_Costumes\\_of\\_Ariadne\\_and\\_Helen\\_of\\_Troy.\\_Hellenic\\_Museum\\_Melbourne](https://www.academia.edu/36514893/Haute_Couture_in_Ancient_Greece_The_Spectacular_Costumes_of_Ariadne_and_Helen_of_Troy._Hellenic_Museum_Melbourne)

<http://www.zuhairmurad.com>

<https://www.vogue.com>

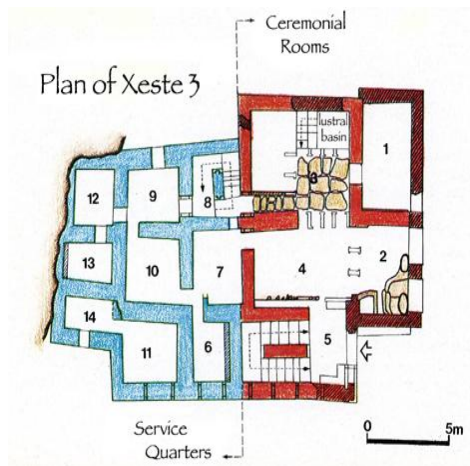
<https://en.vogue.me>

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



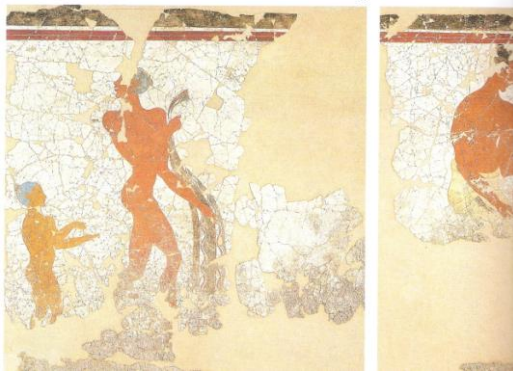
**Εικόνα 1:** Κάτοψη οικισμού Ακρωτήριου  
Θήρας

**Εικόνα 2:** Σύγχρονος χάρτης νησιού  
Θήρας

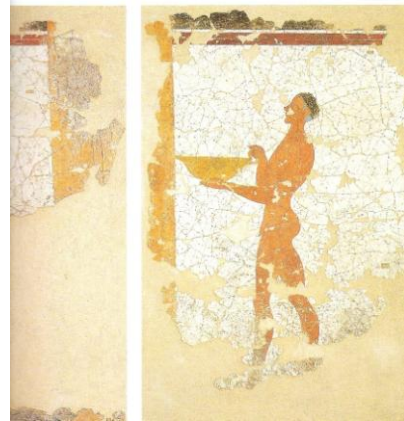


**Εικόνα 3:** Κάτοψη Ξεστής 3

**Εικόνα 4:** Κάτοψη Ξεστής 3 και οι  
τοιχογραφίες των δωματίων.



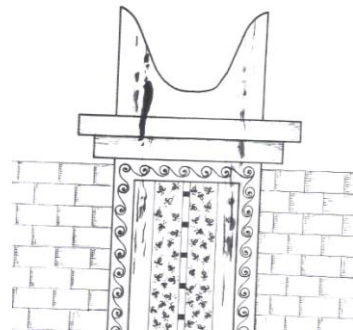
**Εικόνα 5:** Νεαρές αντρικές μορφές



**Εικόνα 6:** Αντρική μορφή με φιάλη



**Εικόνα 7:** Ενήλικη ανδρική μορφή



**Εικόνα 8:** Είσοδος με κέρατα καθοσίωσης (αποκατάσταση)



**Εικόνα 9:** Τοιχογραφία Λατρεύτριες



**Εικόνα 10:** Λεπτομέρεια τοιχογραφίας Λατρευτριών

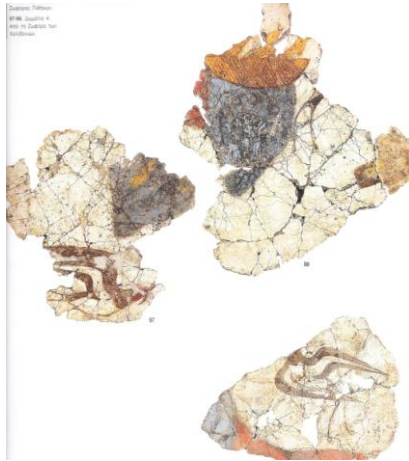




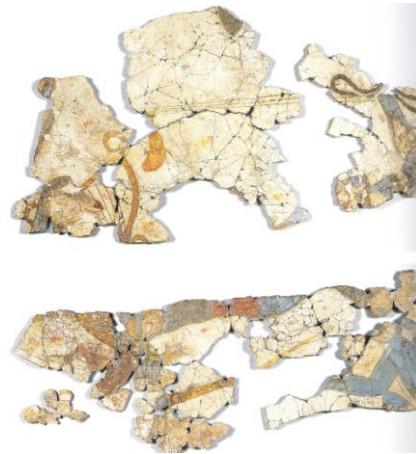
**Εικόνα 11:** Λεπτομέρεια τοιχογραφίας  
Λατρευτριών



**Εικόνα 12:** Λεπτομέρεια τοιχογραφίας  
Λατρευτριών



**Εικόνα 13:** Δωμάτιο 4. Χελιδόνια  
ζωφόρος



**Εικόνα 14:** Δωμάτιο 4. Κυανοπίθηκοι  
ζωφόρος



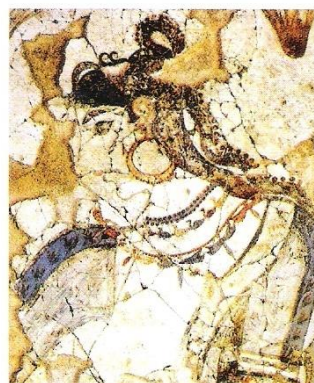
**Εικόνα 15:** Τοιχογραφία  
Κροκοσυλλεκτριών



**Εικόνα 16:** Τοιχογραφία  
Κροκοσυλλεκτριών



**Εικόνα 17:** Τοιχογραφία  
Κροκοσυλλεκτριών



**Εικόνα 18:** «Πότνια Θηρών»



**Εικόνα 19:** «Πότνια Θηρών»



**Εικόνα 20:** Πίθηκος και γρύπας



**Εικόνα 21:** Προσφορά κρίκου



**Εικόνα 22:** Κοκκινομάλλα γυναικεία μορφή πίσω από τον γρύπα



**Εικόνα 23:** Γυναίκες με τα κρίνα

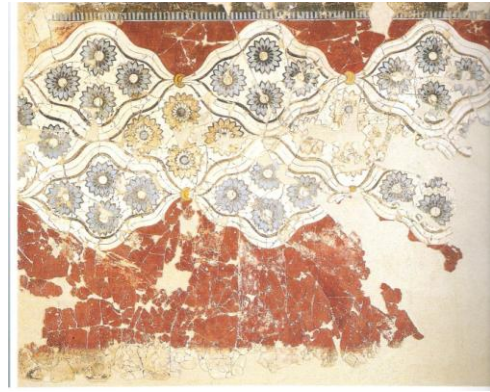


**Εικόνα 24:** Γυναίκες με τα κρίνα

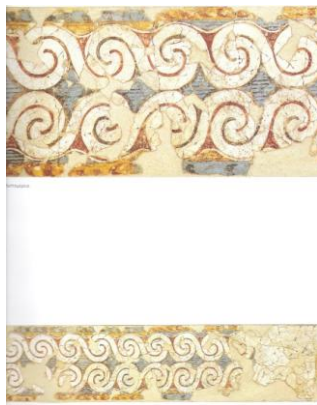




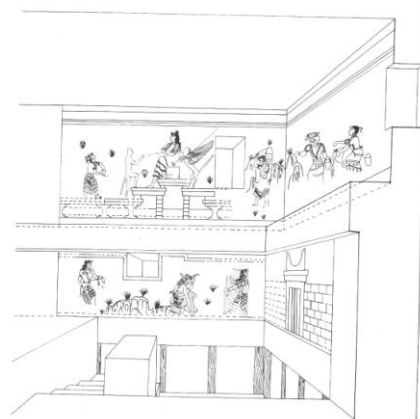
**Εικόνα 25:** Τοιχογραφία Καλαμιόνα



**Εικόνα 26:** Ρόδακες



**Εικόνα 27:** Σπείρες. Δωμάτιο 2



**Εικόνα 28:** Τοιχογραφίες Ξεστής 3, βόρειος τοίχος, δωμάτιο 3α (αποκατάσταση)



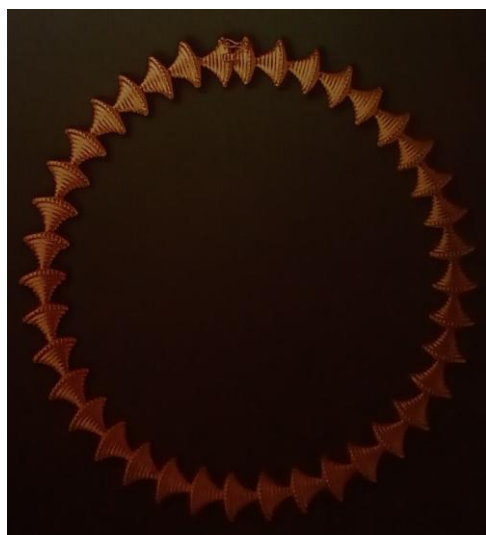
**Εικόνα 29:** Τοιχογραφίες Ξεστής 3, δυτικός τοίχος, δωμάτιο 3β (αποκατάσταση)



**Εικόνα 30:** Συλλογή Ηλία Λαλαούνη



**Εικόνα 31:** Περιδέραιο Κρίνος



**Εικόνα 32:** Περιδέραιο Πάπυρος



**Εικόνα 33:** Καρφίτσα χελιδονιού



**Εικόνα 34:** Τελετή έναρξης ολυμπιακών αγώνων 2004, Κροκοσυλλογή



**Εικόνα 35:** Τελετή έναρξης ολυμπιακών αγώνων 2004, Κροκοσυλλογή



**Εικόνα 36:** Τελετή έναρξης ολυμπιακών αγώνων 2004, Κροκοσυλλογή



**Εικόνα 37:** Έκθεση αφιερωμένη στους εθελοντές των ολυμπιακών αγώνων 2004, Γλυπτοθήκη



**Εικόνα 38:** Αγγεία ζωγραφισμένα με θέμα τις κροκοσυλλέκτριες από την Καίτη Κυριακούλη



**Εικόνα 39:** Μάσκες ζωγραφισμένες με θέμα τις κροκοσυλλέκτριες από την Καίτη Κυριακούλη





**Εικόνα 40:** Αγγεία ζωγραφισμένα με θέμα τις κροκοσυλλέτριες από την Καίτη Κυριακούλη



**Εικόνα 41:** Κολιέ με θέμα τις κροκοσυλλέτριες



**Εικόνα 42:** Σκουλαρίκια με θέμα τις κροκοσυλλέτριες



**Εικόνα 43:** Σκουλαρίκια με θέμα τις κροκοσυλλέτριες



**Εικόνα 44:** Κολιέ με θέμα την Πότνια  
Θηρών



**Εικόνα 45:** Σκουλαρίκια με θέμα την  
Πότνια Θηρών



**Εικόνα 46:** Έκθεση της Bernice Jones



**Εικόνα 47:** Έκθεση της Bernice Jones





**Εικόνα 48:** Έκθεση της Bernice Jones



**Εικόνα 49:** Κροκοσυλλέτρια από Bernice Jones



**Εικόνα 50:** Φόρεμα από την καλοκαιρινή συλλογή 2018 του σχεδιαστή



**Εικόνα 51:** Φόρεμα από την καλοκαιρινή συλλογή 2018 του σχεδιαστή