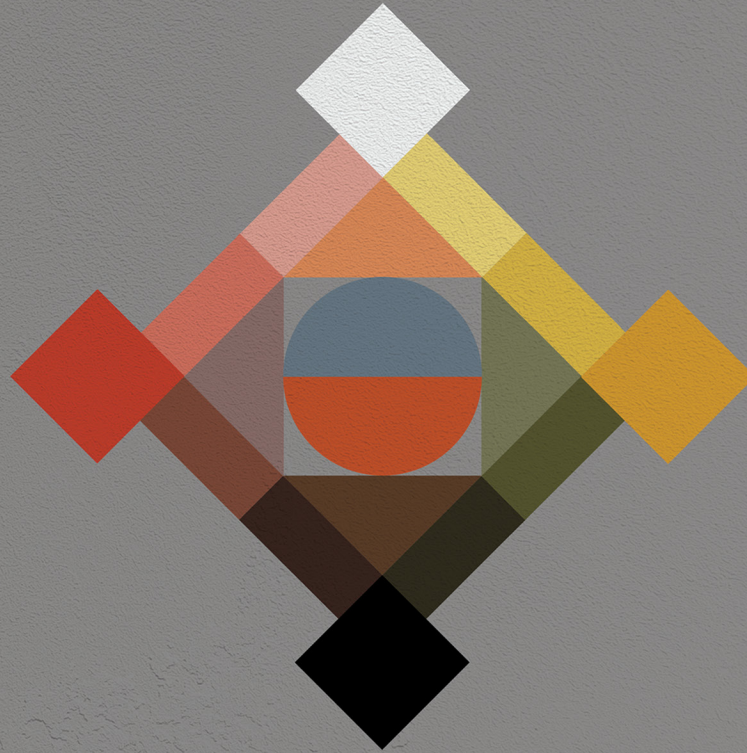


Δημοσθένης Αβραμίδης, Ανδρέας Κωστόπουλος, Φοίβος Σοφικίτης,
Κωνσταντίνα Μπολιεράκη, Ολυμπιάς Κελαϊδή, Χαράλαμπος Ρέτσος



ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ | ΣΥΝΘΕΣΗ | ΧΡΩΜΑ | ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΥΛΙΚΩΝ | ΑΣΦΑΛΗΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗ



Αθήνα 2024

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ . ΣΥΝΘΕΣΗ . ΧΡΩΜΑ . ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΥΛΙΚΩΝ . ΑΣΦΑΛΗΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗ

Στον Δάσκαλο Παύλο Σάμιο

Εικόνα εξωφύλλου: Δημοσθένης Αβραμίδης, Εκπαιδευτική Διάταξη της Πολυγνώτειας Τετραχρωμίας, 2012

Η έκδοση περιλαμβάνει κείμενα/σενάρια που παράχθηκαν για την παραγωγή εκπαιδευτικών βιντεοπαρουσιάσεων από Καθηγητές ΠΕ08 και μέλη ΕΔΙΠ του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, στο πλαίσιο του Ερευνητικού Προγράμματος «ο Τοίχος έχει τη δική του Ιστορία», η Διδακτική της Νωπογραφίας για Παιδιά, η Ελληνική Ζωγραφική Παράδοση στο Εκπαιδευτικό Χώρο, με χρηματοδότηση του Ελληνικού Ιδρύματος Έρευνας και Καινοτομίας (3η Προκήρυξη της Δράσης «Επιστήμη και Κοινωνία» με τίτλο «Κόμβοι Έρευνας, Καινοτομίας και Διάχυσης»)

ΚΕΙΜΕΝΑ

Ολυμπιάς Κελαϊδή, Ανδρέας Κωστόπουλος, Κωνσταντίνα Μπολιεράκη, Φοίβος Σοφικίτης, Χαράλαμπος Ρέτσος

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Δημοσθένης Αβραμίδης

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

LOOX.Media

ΧΟΡΗΓΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ: ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.

ISBN 978-960-6842-32-0



Αθήνα Μάιος 2024

© έκδοσης: Α.Σ.Κ.Τ

© κειμένων: Οι συγγραφείς

© φωτογραφιών: Οι φωτογράφοι

© έργων: Τα Ιδρύματα / φορείς / οι συλλέκτες / οι καλλιτέχνες

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική μερική ή περιληπτική, καθώς και η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του βιβλίου με οποιοδήποτε τρόπο μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη, σύμφωνα με το Νόμο 2121/1993 και τους κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΟΛΙΕΡΑΚΗ Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ	7
ΦΟΙΒΟΣ ΣΟΦΙΚΙΤΗΣ Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑ	37
ΟΛΥΜΠΙΑΣ ΚΕΛΑΪΔΗ ΧΡΩΣΤΙΚΕΣ, ΤΕΤΡΑΧΡΩΜΙΑ & ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	71
ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ	98
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΡΕΤΣΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΑΣΦΑΛΗΣ ΧΡΗΣΗ ΥΛΙΚΩΝ ΓΙΑ ΕΜΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ, ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΟΥ	116

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τα κείμενα του παρόντος συλλογικού συγγράμματος έχουν συνταχθεί στα πλαίσια ερευνητικού προγράμματος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.), το οποίο χρηματοδοτήθηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) με θέμα: η Διδακτική της Νωπογραφίας για Παιδιά, με τον τίτλο «ο Τοίχος έχει τη δική του Ιστορία», και ανήκει σε μια ευρύτερη θεματική που αφορά στην Ελληνική Ζωγραφική Παράδοση στον Εκπαιδευτικό Χώρο. Αποτελούν ένα τμήμα του παραχθέντος εκπαιδευτικού υλικού από την Ομάδα Έργου του προγράμματος, και είναι τα σενάρια του παραχθέντος οπτικοακουστικού υλικού ολιγόλεπτων επιμορφωτικών βίντεο για την καλλιτεχνική εκπαίδευση, αναφερόμενα κυρίως στην ηλικιακή ομάδα παιδιών Γυμνασίου. Παράλληλα με τα εκπαιδευτικά βίντεο των ενοτήτων που απαρτίζουν τη θεματική του προγράμματος, οι ενότητες υποστηρίζονται και με παρουσιάσεις power point και όλο το εκπαιδευτικό αυτό υλικό είναι αναρτημένο στο διαδίκτυο, ελεύθερης πρόσβασης από κάθε ενδιαφερόμενο στην πλατφόρμα τηλεκπαίδευσης της Α.Σ.Κ.Τ. και στο σύνδεσμο:

<https://eclass.asfa.gr/courses/TMA170/>

Από το 1961 που ιδρύεται θεσμικά το Εργαστήριο Νωπογραφίας & Τέχνης των Φορητών Εικόνων της Α.Σ.Κ.Τ. η μαθητεία στο αντικείμενο της Νωπογραφίας είναι βιωματική στην πράξη βήμα προς βήμα, όπως σε κάθε τέχνη της παράδοσής μας. Οι θεωρητικές γνώσεις και οι βιβλιογραφικές αναφορές των πηγών που μεταφέρονται προφορικά στους φοιτητές και στις φοιτήτριες του Εργαστηρίου, πλαισιώνουν και υποστηρίζουν την πράξη της Νωπογραφίας, με προσδοκώμενο μαθησιακό αποτέλεσμα την δόκιμη εφαρμογή της στο καλλιτεχνικό τους έργο.

Η εισαγωγή της Νωπογραφίας στο Πρόγραμμα Σπουδών των Μαθημάτων Καλλιτεχνικής Παιδείας της Β' βάθμιας εκπαίδευσης και των ΕΠΑΛ του Υπουργείου Παιδείας από το 2016, κατέστησε επιτακτική την ανάγκη υποστήριξης του εκπαιδευτικού έργου Καθηγητών/τριων ΠΕ08 στο αντικείμενο, ώστε να παρέχεται σε όλη την καλλιτεχνική εκπαιδευτική κοινότητα η δυνατότητα διδασκαλίας της Νωπογραφίας επαρκώς και αποτελεσματικά, διαχέοντας τη γνώση της και πέραν των αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. που επιλέγουν το Εργαστήριο κατά τη φοίτησή τους. Το εγχείρημα θεραπείας αυτής της ανάγκης απαιτήσε προσεκτικό σχεδιασμό, σταδιακή εφαρμογή, αξιολόγηση των αποτελεσμάτων κάθε βήματος και το σημαντικότερο: ερευνητική ομάδα με μακροχρόνια πείρα στην τάξη των καλλιτεχνικών μαθημάτων και δέσμευση στην υλοποίηση του. Έτσι, έπειτα από πρόσκληση προς την Ένωση Εκπαιδευτικών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων το 2017, συγκροτήθηκε μια πρώτη ερευνητική ομάδα από Καθηγητές/τριες με ενδιαφέρον για το αντικείμενο του Εργαστηρίου Νωπογραφίας & Τέχνης των Φορητών Εικόνων, η οποία στη συνέχεια κατά τα έτη 2018-2019 οριστικοποιήθηκε, επιμορφώθηκε σε καινοτόμες πρακτικές εφαρμογής και διδασκαλίας της Νωπογραφίας, ενεπλάκη ουσιαδώς στην ανάπτυξη του προγράμματος με τα συνεργαζόμενα Σχολεία, και μέλη της είναι οι συγγραφείς των κειμένων της παρούσας έκδοσης.

Η έκδοση αυτή είναι ένας πρώτος βιβλιογραφικός πυρήνας για τη Νωπογραφία, ξεκινώντας με κείμενα που προσανατολίζουν τον καλλιτέχνη Εκπαιδευτικό ευσύνοπτα από την Ιστορική διάσταση της Νωπογραφίας, σε θέματα συνθετικών/σχεδιαστικών αρχών, χρωστικών, τεχνολογίας υλικών/εφαρμογής της και ασφάλειας

στη χρήση των υλικών, αποτελώντας δηλ. εισαγωγή στο αντικείμενο.

Ήδη η επιτυχής ολοκλήρωση του προγράμματος «ο Τοίχος έχει τη δική του Ιστορία» έχει διαχύσει πιλοτικά στην πράξη τη Νωπογραφία, με βάση το παραχθέν εκπαιδευτικό υλικό, σε δώδεκα σχολεία (Γυμνάσια και ΕΠΑΛ της Γενικής, Πρότυπης και Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης και διασπορά σε όλο τον γεωγραφικό χώρο του τόπου μας), καθιστώντας την εφαρμόσιμη από παιδιά με δοκιμασμένο πλέον και επιτυχημένο τρόπο. Το όλο εγχείρημα αναμένεται να ολοκληρωθεί ακαδημαϊκά με την ενδελεχή έρευνα πεδίου και βιβλιογραφίας της διδακτικής της Νωπογραφίας στον χώρο της β' βάθμιας Εκπαίδευσης σε διδακτορικό επίπεδο από το μέλος της Ομάδας Έργου Καθηγητή ΠΕ08 κ. Ανδρέα Κωστόπουλο στο προσεχές άμεσο μέλλον.

Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της Ομάδας Έργου και συναδέλφους Καθηγητές ΠΕ08 κκ. Ανδρέα Κωστόπουλο, Κωνσταντίνα Μπολιεράκη και Φοίβο Σοφικίτη, τα μέλη ΕΔΙΠ του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών κκ. Ολυμπιάδα Κελαϊδή και Χαράλαμπο Ρέτσο, καθώς και τους κκ. Χρήστο Καλαϊτζόγλου και Λουκά Ζιάρα από την συνεργαζόμενη εταιρεία LOOX.Media για την άψογη συνεργασία και την αποφασιστική συνδρομή τους στην ολοκλήρωση του προγράμματος, καρπός του οποίου είναι και το παρόν σύγγραμμα, το οποίο αφιερώνεται ως ελάχιστος φόρος ευγνωμοσύνης στην μνήμη του δασκάλου μας Παύλου Σάμιου που μας μύησε στη Νωπογραφία.

Δημοσθένης Αβραμίδης

*Αναπληρωτής Καθηγητής
Διευθυντής Εργαστηρίου Νωπογραφίας & Τέχνης των Φορητών Εικόνων
Τμήματος Εικαστικών Τεχνών / Α.Σ.Κ.Τ.
Επιστημονικός Υπεύθυνος του προγράμματος ΕΛΙΔΕΚ για τη Διδακτική της
Νωπογραφίας για Παιδιά*



ΝΟΤΙΟΓΡΑΦΗ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ



Μπολιεράκη Κωνσταντίνα

**Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ
ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

Εισαγωγή



Εικόνα 1: Τοιχογραφία του κροκοσυλλέκτη πίθηκου, Κνωσός, περ. 1500π.Χ., Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.iama.gr/ethno/crocus/Image2.jpg>

Πάνω στην επιφάνεια του τοίχου άνθρωποι διαφορετικών τόπων, χρόνων, θρησκευτικών και ιδεολογικών πεποιθήσεων, ζω-γραφίζουν τη δική τους αλήθεια.

Η τοιχογραφία στην ιστορική της διάσταση, μεταβάλλεται, διαμορφώνεται, προβάλλει εκδοχές της τέχνης που σηματοδοτούν τις διαφορετικές εποχές. Εξιστορεί και αποκαλύπτει ιδέες, τάσεις, απόψεις που έχουν αφήσει τα χνάρια τους επάνω στην (από εν μέρει ανόργανα και οργανικά υλικά) επιφάνεια της, δίνοντας ένα στυλιζέ ζωγραφικό αποτέλεσμα. Στην ιστορία της τοιχογραφίας συναντούμε δύο μεθόδους τη νωπογραφία και τη ξηρογραφία.

Στις τοιχογραφίες – νωπογραφίες (γράφω επί νωπού) η ζωγραφική αναπτύσσεται επάνω στο νωπό κονίαμα, αποκαλύπτοντας τον τρόπο ανάπτυξης του θέματος. Από πάνω προς τα κάτω και από μέσα προς τα έξω. Η ζωγραφιά συνδέεται με το αρχιτεκτόνημα. Η ανανέωση της ζωγραφικής επιφάνειας με επικαλύψεις τμημάτων ή επεμβάσεις στις παλαιότερες νωπογραφίες υποδηλώνει τις διαφορετικές εποχές. Η κάθε εποχή αποτυπώνει αισθητικά τις επιδιώξεις της, τις αξίες της, τα πιστεύω της, τις επικρατούσες συνθήκες, την πνευματικότητα της. Το παλιό συναντά το νέο. Η

πλαστική αντίληψη της ελληνορωμαϊκής τέχνης με την έμφαση στις τρεις διαστάσεις δίνει τη θέση της στη ζωγραφική απεικόνιση ιερών μορφών, εξυπηρετώντας τις ανάγκες της χριστιανικής τέχνης. Στο πέρασμα των αιώνων το περιβάλλον, ο καλλιτέχνης και ο σκοπός της δημιουργίας μετεξελίχθηκαν, συνδέθηκαν και σχημάτισαν την ιστορική σύνθεση της νωπογραφίας.

Στον ελλαδικό χώρο, η τεχνική της νωπογραφίας εμφανίζεται από τη προϊστορική εποχή στη Μινωική Κρήτη, Θήρα και Αιγαιοπελαγίτικο πολιτισμό¹. Εξαπλώνεται στις Μυκήνες. Χρησιμοποιείται στους ελληνοιστικούς χρόνους, στη Ρωμαϊκή και Βυζαντινή επικράτεια και στους πρώτους Χριστιανικούς αιώνες σε γεωγραφικές περιοχές που άκμασε ο χριστιανισμός (Ελλάδα Μ. Ασία Καππαδοκία Αντιόχεια, Ρώμη, Ελληνικές αποικίες Νότιας Ιταλίας) (Σεργιάδης, Καραγιάννης & Κωτσαλάς, 2016). Ενώ στη μεταβυζαντινή εποχή, η Κρητική Σχολή (Ιερά μονή Ανάπαυσα στα Μετέωρα, Ιερές μονές Σταυρονικήτα και Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος κ.α.) και ο Θεοφάνης ο Κρης, δημιουργούν εξαιρετικά δείγματα νωπογραφίας.

¹. Κοιτίδα της τεχνικής της νωπογραφίας θεωρείται η Μινωική Κρήτη. Πάντως, όλες οι αιγαιακές τοιχογραφίες της εποχής του Χαλκού ήταν νωπογραφίες, αν και σε κάποιες περιπτώσεις, λεπτομέρειες είχαν προστεθεί αργότερα.

ΟΙ ΜΙΝΩΙΚΕΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΜΠΝΕΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΦΥΣΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

Νωπογραφίες κοσμούν τα Μινωικά ανάκτορα, τα οποία παράλληλα με τις κοσμικές λειτουργίες τους είναι και ιερά. Διακρίνεται σε αυτές η λατρεία των Μινωιτών στο θεοποιημένο φυσικό κόσμο και η έντονη διάθεση για ζωή. Στη θεματική τους παρατηρούνται επαναλαμβανόμενα μοτίβα διακοσμητικά, σπείρες, ρόδακες, κρίκοι καθώς και φυτά, λουλούδια, βράχοι και ζώα, όπως πουλιά, πέρδικες, χελιδόνια, πίθηκοι, δελφίνια, χταπόδια, σφουγγάρια και κοράλλια (Λυδάκης, 2002, σελ. 18). Υπάρχουν επίσης σκηνές από ταυροκαθάψια ή άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Οι Μινωίτες πιθανότατα μαθαίνουν την τέχνη της τοιχογραφίας στην Αίγυπτο. Έτσι, όπως και στη Αίγυπτο, η χρήση των χρωμάτων είναι συμβατική. Τα χρώματα ήταν κυρίως ορυκτά ή φυτικά. Στις σκηνές, όπου αποτυπώνονταν ανθρώπινες μορφές, το σώμα των ανδρών είναι κόκκινο, ενώ των γυναικών άσπρο.

Η τοιχογράφηση γινόταν με την τεχνική της νωπογραφίας, που συμπληρώνονταν με τη ξηρογραφία (Σακελαράκης, Σαπουνά-Σακελαράκη, 1987, σελ. 97). Η τεχνική της νωπογραφίας χαρακτηρίζεται από την ταχύτητα με την οποία έπρεπε να γίνει η ζωγραφιά. Το χρώμα εισχωρεί στο νωπό κονίαμα, πριν το δεύτερο προλάβει να στεγνώσει, δίνοντας ένα ανθεκτικό αποτέλεσμα.

Έντονος λυρισμός και πλούσια χρώματα χαρακτηρίζουν την τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη πιθήκου, τη πρωιμότερη ίσως, σωζόμενη δημιουργία στη Κρήτη, (Χρονολογείται περ.1700-1600 π.Χ.). Οι Μινωίτες καλλιτέχνες επιθυμούν να εκφράσουν τη χαρά της στιγμής, δημιουργώντας έργα τέχνης πρωτότυπα και μοναδικά, προς τέρψη του πνεύματος και της όρασης, σε αντίθεση με τα ιστορικά γεγονότα που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες της Αίγυπτου και της Ανατολής. (Σακελαράκης, Σαπουνά & Σακελαράκη, 1987, σελ. 97- 99)

Παράλληλα οι τοιχογραφίες δεν είναι ανεξάρτητες από την αρχιτεκτονική του χώρου, υπάρχει «αιτιώδη συνάφεια» (Μπουλιώτης, 1955, σελ. 21), αλληλεξάρτηση δηλαδή μεταξύ αρχιτεκτονικής δομής και επιλογής τεχνοτροπίας, θεματικής, και μεγέθους επιφάνειας της τοιχογραφίας. Οι τοιχογραφίες με την πολυχρωμία και το σχέδιο ενεργοποιούσαν τις δομικές επιφάνειες, μεταφέροντας κωδικοποιημένα μηνύματα, αξίες και συμπεριφορές. Στην αρχιτεκτονική τους λειτουργία, στους στενούς χώρους πάνω από πολύθυρα ή παράθυρα συνήθως επιλεγόταν η μικρογραφική² τοιχογραφία (Μπουλιώτης, 1995, σελ. 13-32). Ενώ ζωγραφισμένες σκηνές φύσης μεγάλου μεγέθους, αλλά και ανθρώπινες μορφές σε ποικίλες δραστηριότητες διέυρυναν τον κλειστό χώρο (Μπουλιώτης, 1995, σελ. 22), μεταφέροντας συχνά το εκτός εντός. Για παράδειγμα οι μεγάλες επιφάνειες καλύπτονταν με τοιχογραφικές συνθέσεις των οποίων οι μορφές άγγιζαν το φυσικό μέγεθος, ζωγραφίζονταν δε ανάγλυφες³ δίνοντας μία νατουραλιστική εντύπωση, αφού φαινόταν σαν να αποσπώνται από τον τοίχο.

Εικόνα 2: Τοιχογραφία των ταυροκαθαψιών, Κνωσός

² Οι μικρογραφικές τοιχογραφίες αφορούν σε μια ξεχωριστή κατηγορία, που αντιπροσωπεύει ίσως καλύτερα το πνεύμα της μινωικής τέχνης, που αποφεύγει το μνημειακό ύφος. (Σακελαράκης, Σαπουνά-Σακελαράκη, 1987, σελ. 98)

³ Παράδειγμα ανάγλυφης τοιχογραφίας είναι και ο Πρίγκιπας με τα Κρίνα από τη Κνωσό.





ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ ΣΤΙΣ ΚΥΚΛΑΔΙΤΙΚΕΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι νωπογραφίες-τοιχογραφίες της Θήρας αποτελούν το μεγαλύτερο και καλύτερα διατηρημένο καλλιτεχνικό σύνολο στο Αιγαίο (Ντούμας, 1992, σελ. 14). Οι Κυκλαδίτες όπως και οι Μινωίτες είχαν στενή σχέση με τη φύση. Η θεματολογία τους αναδεικνύει τον πολιτισμό τους, τις συνήθειες ασχολίες, τις τελετουργίες. Απεικονίζονται γυναίκες να συλλέγουν κρόκους, παιδιά που παλεύουν, ένας άντρας που κουβαλάει ψάρια, μια πομπή πλοίων. Χαρακτηριστικό της κυκλαδικής τέχνης είναι η έμφαση στο περίγραμμα για τη διάκριση των επιπέδων (ακόμα και στην γλυπτική της 3ης χιλιετίας π.Χ.) και όχι στην απόδοση του όγκου. Ο Κυκλαδίτης καλλιτέχνης «στην προσπάθειά του να αποδώσει τον όγκο με ένα μέσον (τη ζωγραφική πάνω σε νωπό κονίαμα) που μόνο σχήμα μπορούσε να του δώσει, κατάφερε να δώσει περίγραμμα στον όγκο και με το διαχωρισμό των επιπέδων να διεισδύσει κάτω από την επιφάνεια της μορφής» (Ντούμας, 1992, σ. 23). Ενώ η έλλειψη τυποποίησης και ο αυθορμητισμός στις νωπογραφίες των Κυκλάδων οφείλεται στην ελευθερία της κίνησης και την αίσθηση της ζωής που αποπνέει η τέχνη του Αιγαίου, ως «δημιούργημα μιας κοινωνίας προσαρμοσμένης στο φυσικό περιβάλλον που κύρια γνωρίσματά της είναι: η κίνηση, η αντίθεση και η απότομη εναλλαγή» (Ντούμας, 1992, σελ. 22).



Εικόνα 4: Δωμάτιο με την τοιχογραφία της Άνοιξης από το Ακρωτήρι

Επιπλέον οι τοιχογραφίες των Κυκλάδων όπως και οι μινωικές είναι άμεσα συνδεδεμένες με την αρχιτεκτονική, αλλά και τη λειτουργικότητα των χώρων που κοσμούν, αφού καλύπτουν μεγάλες επιφάνειες κατοικιών. Αφενός σηματοδοτούν τους χώρους που αναπτύσσονται, αφετέρου αποτελούν ενοποιητικό στοιχείο. Οι χώροι με εικονιστικές τοιχογραφίες γειτνιάζουν με χώρους μονόχρωμων επιφανειών, ή με κάποιο οριζόντιο οριοθετημένο διάκοσμο, διαχωρίζοντας τους πολυσύχναστους ή επίσημους χώρους, από τους ιδιωτικούς, ή κλειστούς, ιερούς χώρους και απαγορευτικούς για τις ανάγκες της καθημερινότητας (Μπουλιώτης, 1995, σελ. 24). Ενώ όπως στο παράδειγμα του δωματίου «τοιχογραφία της Άνοιξης» στο Ακρωτήρι, η μεγάλη σύνθεση καλύπτει και τους τρεις τοίχους, όπου για να «διαβάσει» η ματιά του θεατή την πολύμετρη εικαστική αφήγηση στην ολότητα της έπρεπε να «τρέξει» κυκλικά από τοίχο σε τοίχο (Μπουλιώτης, 1995, σελ. 23).

ΕΝΤΟΝΗ ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΙΣ ΜΥΚΗΝΑΪΚΕΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι νωπογραφίες-τοιχογραφίες αποτελούσαν μια από τις υψηλότερες μορφές τέχνης του μυκηναϊκού πολιτισμού (Παπαδημητρίου, 2015, σελ. 293). Ωστόσο αρχικά έκδηλες είναι οι κρητικές επιδράσεις στην τεχνοτροπία και την επιλογή των θεμάτων, που περιλαμβάνουν δαιμονικά όντα, αρχιτεκτονήματα, ακόμα και ταυροκαθάψια. Μόνο από το 13ο αι. π.Χ., οι τοιχογραφίες αφού απελευθερωθούν από τα μινωικά τους πρότυπα εμφανίζουν έντονη σχηματοποίηση, παγιώνοντας κάποια βασικά χαρακτηριστικά της μυκηναϊκής ταυτότητας.

Τα κατεξοχήν μυκηναϊκά θέματα ήταν οι κυνηγετικές και οι πολεμικές σκηνές και οι πομπές γυναικών με επίσημα ενδύματα, που προσέφεραν δώρα. Μέσα από τη θεματολογία των τοιχογραφιών φανερώνεται το θρησκευτικό και το ηρωικό πνεύμα της μυκηναϊκής αριστοκρατίας. Οι πολεμικές σκηνές έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα και αναφέρονται ίσως σε συγκεκριμένα στιγμιότυπα ή ιστορικά γεγονότα. Η Μυκηναία είναι σημαντικός εκπρόσωπος των μυκηναϊκών τοιχογραφιών. Βρέθηκε ραγισμένη αλλά πλήρης στην «Οικία του Αρχιερέα», στην ακρόπολη των Μυκηνών.

Οι θεματικοί κύκλοι και η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών φαίνεται ότι επηρέασαν τις άλλες εικονιστικές τέχνες (π.χ. κεραμική) της μυκηναϊκής εποχής⁴. Όμως η τοιχογραφική τέχνη η οποία συνδεόταν άμεσα με την επίσημη αρχιτεκτονική έφτασε στο τέλος της γύρω στο 1200 π.Χ. με τη καταστροφή των ανακτόρων.



Εικόνα 5: Η Μυκηναία, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών

Το κόκκινο,
το μαύρο,
το κίτρινο,
το γαλάζιο και
το λευκό του ασβέστη
ήταν τα προσφιλέστερα χρώματα και
φτιάχνονταν από φυσικά υλικά.

⁴ Τοιχογραφίες, Ίδρυμα Μειζονος Ελληνισμού

ΟΙ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΑΦΙΚΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ



Εικόνα 6: Η αρπαγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα στο εσωτερικό κιβωτιόσημου βασιλικού τάφου στη Βεργίνα, περ. 350-330 π.Χ.

Κατά την κυριαρχία των Μακεδόνων στον ελλαδικό χώρο εμφανίζονται εξαιρετικές τοιχογραφίες κυρίως σε ταφικά μνημεία. Τα ευρήματα ζωγραφισμένων τάφων μαρτυρούν τη μετάκληση επώνυμων Αθηναίων ζωγράφων από τους Μακεδόνες βασιλείς, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της Μακεδονικής σχολής ζωγραφικής από όπου γεννήθηκε η ζωγραφική των ελληνιστικών χρόνων (Βακοτοπούλου, Κουκούλη & Χρυσανθάκη, 1994, σελ. 200). Οι καλλιτέχνες της εποχής του Μεγάλου Αλεξάνδρου έχουν θέσει «τις προϋποθέσεις για μια ζωγραφική φυσιοκρατική, που αξιοποιεί τα χρώματα και με αυτά το φως και τη σκιά ως βασικά μέσα δημιουργίας της αίσθησης του όγκου και του βάθους» (Λυδάκης, Σ., 2002, σελ. 146).

Οι Μακεδονικές τοιχογραφίες αντλούν τη θεματογραφία τους από κινηγετικές σκηνές, αρχαίους ελληνικούς μύθους (η αρπαγή της Περσεφόνης), ανθρώπινες μορφές, πομπές με άρματα, ασπίδες, κράνη, σπαθιά. Τα χρώματα που χρησιμοποιούν οι Μακεδόνες είναι είτε τεχνητά κατασκευασμένα, είτε προέρχονται από ορυκτά και οργανικές χρωστικές.

Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ ΣΥΝΘΕΤΟΥΝ ΕΙΔΥΛΛΙΑΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΣΤΙΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΠΟΜΠΗΙΑΣ



Εικόνα 7: Η επιτοίχια νωπογραφία, που απεικονίζει την ανάγνωση των τελετών των νυφικών μυστηρίων.

Οι ρωμαϊκές νωπογραφίες-τοιχογραφίες εξαπλώνονται σε όλη τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία γύρω από τη Μεσόγειο. Σημαντικότερες από αυτές είναι οι νωπογραφίες που ανακαλύφθηκαν στην Πομπηία. Η θεματική τους ήταν εμπνευσμένη από μύθους και θεότητες των Ρωμαίων και των αρχαίων Ελλήνων (Gombrich, 1994, σελ113). Ενώ φιλόδοξα διακοσμητικά σχέδια επιδιώκουν να διευρύνουν οπτικά το χώρο των δωματίων με κίονες, θριγκούς και άλλα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Συχνά στις διακοσμητικές αυτές νωπογραφίες ενσωματώνονται και εικονιστικές σκηνές.

⁴Τοιχογραφίες, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού



Εικόνα 8: Λεπτομέρεια νωπογραφίας στη Πομπηία

Χαρακτηριστική θέση έχει η ανθρώπινη μορφή, με λεπτομέρειες στα υφάσματα, σκηνές από την καθημερινή ζωή, απόψεις εξωτερικών χώρων, ζώα κá. (Gombrich, 1994, σελ. 114). Η καινοτομία της ελληνιστικής περιόδου έγκειται στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αξιοποιούσαν «στερεότυπα» στοιχεία⁵ συνθέτοντας μια ειδυλλιακή σκηνή. Οι καλύτερες από τις νωπογραφίες-τοιχογραφίες της Πομπηίας διακρίνονται από την φρεσκάδα τους, τη ζωντάνια τους και την ελευθερία τους στην απόδοση του θέματος.

Η χρωματική γκάμα έχει τις αναφορές της στην παλέτα των Ελλήνων ζωγράφων του 5ου και του 4ου π.Χ. αι.

⁵ Π.χ. ένα ποτήρι νερό, χαριτωμένες νεκρές φύσεις κá.

Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΣΤΙΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΚΑΤΑΚΟΜΒΩΝ

Στις κατακόμβες κυριαρχεί η τεχνική της νωπογραφίας. Ήταν μια τέχνη εύχρηστη και οικεία από την αρχαιότητα. Η ζωγραφική των κατακομβών συνιστά την πρώτη μνημειακή ζωγραφική του Χριστιανισμού. Στα διαστήματα μεταξύ των τάφων και στις οροφές των νεκρικών θαλάμων εντοπίζονται οι ζωγραφικές παραστάσεις. Τα θέματα της ζωγραφικής των κατακομβών είναι συμβολικά και αντλούνται από την εθνική⁶ και χριστιανική παράδοση⁷.

**«Η εικόνα είχε πάψει πια να είναι μόνο ένα
ωραίο πράγμα».**

Σκοπός ήταν να δηλωθεί στον πιστό η δύναμη και το έλεος του Θεού. Η σαφήνεια και η απλότητα υπερέιχαν έναντι της πιστής απομίμησης (Gombrich, 1994, σελ. 129-131). Κατά την Όψιμη αρχαιότητα αποδίδονταν μορφές σε δράση, χρησιμοποιώντας ελαφρές πινελιές πάνω στο λευκό επίχρισμα των διαφόρων επιφανειών.



Εικόνα 9: Οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω, τοιχογραφία από την Κατακόμβη της Πρισκίλλας στη Ρώμη, μέσα 3ου αι.

⁶ Από την πρώτη έχουμε φυτικά και ζωικά θέματα: η ελιά (δηλώνει την ειρήνη), το αμπέλι (ο Χριστός, εγώ ειμί η άμπελος, Ιω. 15, 1, αλλά και το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας), το πτηνό φοίνικας (νίκη κατά του θανάτου), το ελάφι (ο πόθος της ψυχής προς τον Χριστό). Αντικείμενα: ο φάρος (σωτηρία από το ναυάγιο της ζωής), το πλοίο (η Εκκλησία), η άγκυρα (σύμβολο ελπίδας). Άλλα πάλι ζωικά θέματα απλά έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα (άλογα, κριάρια). Εξωβιβλικά σύμβολα είναι ακόμα: η Δεομένη Μορφή σε στάση προσευχής (πρβλ. Μινωική θεά με υψωμέα χέρια). Ο Ιχθύς, σύμβολο προϋπάρχων στη Συρία όπου και ιχθυολατρεία (στο Χριστιανισμό: η ακροστιχίδα Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ δηλώνει τη χριστιανική πίστη).

⁷ Χριστιανικά θέματα διακρίνονται σε Παλαιδιαθηκικά και Καινοδιαθηκικά: και στα μεν πρώτα ανήκουν τα : Αμάρτημα και πώση των πρωτοπλάστων, ο Νώε στην Κιβωτό, η θυσία του Αβραάμ, ο Μωυσής και καιόμενη βάτος, ο Μωυσής που χτυπά το βράχο και βγάζει νερό, η διατροφή των Ιουδαίων στην Έρημο, η Ανάληψη του προφήτη Ηλία, ο Ιώβ, οι Τρεις Παίδες στην κάμινο, ο Δανιήλ στα λιοντάρια, η Σωσάννα και οι Κριτές, η ιστορία του Ιωνά (πάνω από 130 τοιχογραφίες, ο Ιωνάς συμβολίζει την προτύπωση της τριήμερης ταφής και ανάστασης του Ιησού). Στα δε δεύτερα, έχουμε: την Προσκύνηση των Μάγων, τη Βάπτισμα του Ιησού, το Θαύμα της Κανά, τη διατροφή των Πεντακισχιλίων, ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα, η παραβολή των Δέκα Παρθένων, η θεραπεία του Παραλυτικού, η ανάβλεψη του τυφλού, η αιμορροούσα, η Ανάσταση του Λαζάρου, η άρνηση του Πέτρου, ο Χριστός και οι Απόστολοι, ο Χριστός και οι Κορυφαίοι Πέτρος και Παύλος.

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ



Εικόνα 10: Ανάσταση του Κυρίου, παρεκκλήσιο εκκλησίας του Χριστού, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, περ. 1310-1320μ.Χ.

Στους βυζαντινούς χρόνους η νωπογραφία συνέβαλε στην διακόσμηση των ναών, ως μια τέχνη που μπορούσε, λόγω των χαρακτηριστικών της να αποδώσει (εικαστικά) τα θεολογικά ζητήματα. Είναι ευπροσάρμοστη, άμεση, τολμηρή στις απόψεις, γρήγορη στην εκτέλεση, οικονομικά προσιτή. Ιστορικά, απευθυνόταν σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και μπορούσε να αποτυπώσει τις αλλαγές που καθόριζαν το ύφος κάθε εποχής. Αποτέλεσε βασικό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, και επικοινωνίας, αλλά συγχρόνως πολιτικής και εκκλησιαστικής επιρροής (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ.11-13).

Ο συνδυασμός της νωπογραφίας με την «επί ξηρού» ζωγραφική αποτελούσε -συνήθως- την τεχνική των τοιχογραφικών συνθέσεων, που κάλυπταν τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες. Τα χρώματα βασικά γαιώδη, παρασκευάζονταν από ανόργανα και εν μέρει από οργανικά υλικά. Το χρώμα του «κάμπου» είναι ενιαίο και δηλώνει το αφηρημένο συμβατικό βάθος των παραστάσεων, ενώ αποτελεί στοιχείο για την αρμονική σύνδεση του ζωγραφικού συνόλου με το αρχιτεκτόνημα.

ΠΡΩΤΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (ΓΡΑΜΜΙΚΗ ΑΠΛΟΤΗΤΑ)



Εικόνα 11: Τοιχογραφία από την Santa Maria Antiqua, 8ος αι. μ.Χ.

Η χριστιανική τέχνη αναδύεται όταν το πνευματικό ιδεώδες της χριστιανικής θρησκείας συναντά τις πλαστικές αρχές της εικαστικής έκφρασης της εξελληνισμένης Ανατολής, εξομοιώνοντας «στην αρμονία των μορφών της ...ιδιαιτερές κατά τόπους πολιτισμικές καταβολές και συνάφειες» (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 13).

Ιερά γεγονότα, φυσικά και νοερά πρόσωπα, απεικονίζονται χωρίς να δεσμεύεται η καλλιτεχνική έμπνευση, ταυτόχρονα ακολουθούνται στα ουσιώδη σημεία απαρέγκλιτα, σταθεροί κανόνες ανάπτυξης του θέματος εξασφαλίζοντας, στη διάρκεια των αιώνων, την αντιστοιχία λόγου και εικόνας στις υποσχέσεις και κηρύγματα της εκκλησίας. (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 14).

Η συνεργασία δυναμικών γραμμών και η αποφασιστικότητα στην καθαρότητα του χρώματος δίνουν εξαιρετικές «προσωπογραφίες αποστόλων με ατομικούς χαρακτήρες και ευθύ ζωηρό βλέμμα, συνθέσεις με αίσθηση του δράματος, μορφές με ζωντάνια στην κίνηση» (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 15).

ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

(ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ, ΑΠΛΟΤΗΤΑ, ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ)



Εικόνα 12: Ναός Αγίας Παρασκευής Γεροσκήπου Κύπρος Λεπτομέρεια Ανεικονικής Παράστασης



Εικόνα 12: Η τοιχογραφία με τη σκηνή της Ανάληψης του Κυρίου στην αψίδα του ιερού δημιουργήθηκε τον 9ο αιώνα. Ροτόντα Θεσσαλονίκη

Από την περίοδο της εικονομαχίας και λίγο αργότερα έχουμε πολλές ανεικονικές νωπογραφίες. Οι ανεικονικές διακοσμήσεις κάλυπταν τις παλιές νωπογραφίες. Για να διακοσμήσουν τους ναούς τα νέα έργα αντλούσαν τη θεματολογία τους από σύμβολα και διακοσμητικά θέματα παλαιοχριστιανικής περιόδου, που περιλάμβαναν την απεικόνιση φυτών, ζώων και πτηνών, επίσης σταυρών καθώς και γεωμετρικών μορφών ισλαμικής προέλευσης (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 16).

Η ανεικονική προσέγγιση δεν κατάφερε να αποκτήσει πολλά περιθώρια εξέλιξης στο αυστηρό πλαίσιο κανόνων, που είχε θεσπίσει το βυζαντινό περιβάλλον, όμως έδωσε στοιχεία με συμβολικό περιεχόμενο σε επίπεδο λαϊκής τέχνης (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 17).

Η Ζ' Οικουμενική σύνοδος αποκαθιστά τη θεολογία των εικόνων «δεχόμενη το «περιγραπτόν» του Χριστού». Την περίοδο της Μακεδονικής δυναστείας η Εκκλησία περισσότερο ώριμη, αφού στις προηγούμενες εποχές έχουν προηγηθεί έντονες θεολογικές συζητήσεις, θέτει τα νέα εικονογραφικά πρότυπα που χαρακτηρίζονται από δογματική σοφία και απλότητα, συμμετρία, πνευματικότητα. Ενώ η διακόσμηση των εκκλησιών οργώνεται, βασισμένη στην προεικονομαχική παράδοση, με χαρακτηριστικά ευρυθμίας και ισορροπίας (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 17-18).

Οι νέες αντιλήψεις στις τοιχογραφικές διακοσμήσεις επεκτείνονται αργά σε όλη τη επικράτεια. Τα ευρέως σωζόμενα στοιχεία από εκκλησίες της Καπαδοκίας του 10^{ου} αι. μαρτυρούν την κοινωνική διαστρωμάτωση των χορηγών και αφιερωτών τους, αλλά και τα στάδια προσαρμογής, αφομοίωσης και εξέλιξης των νέων εικονογραφικών ιδεών και τάσεων, που υπαγορεύονται από τις θεολογικές ανάγκες.

Έτσι το πρώτο μισό του 10ου αι. αντλούνται στοιχεία από την τοπική παράδοση, ενώ προωθείται «η αντίληψη του υπερβατικού με επίπεδες, ζωηρές και εκφραστικές στη γραμμική απλότητά τους μορφές» (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 18). Στο Τόκαλι δημιουργείται ένα αριστούργημα μακεδονικής «αναγέννησης». Αυτό το έργο αποτελεί δείγμα φιλόδοξης μνημειακής, μεγαλοφροσύνης, πλαστικής αρτιότητας και χρωματικής πολυτέλειας με χρήση λαζουρίτη που κοσμείται με χρυσό, ασήμι.

Στην αυγή του 11ου αιώνα στις νωπογραφίες αποτυπώνεται ένα δυναμικό αποτέλεσμα μνημειακού ιερατικού ύφους, όπου η συνομιλία του κλασικού με το αντικλασικό, του αφηγηματικού με το αφαιρετικό προσφέρουν έργα με πνευματικότητα, καθαρό ρυθμό, ισόρροπη και σύμμετρη διάταξη, αφηγηματική εγκράτεια, αλλά και ιεράρχηση των μορφών. Στην πλαστική απόδοση των προσώπων, του όγκου και της κίνησης, της διαπλοκής των μορφών με τις επίπεδες επιφάνειες συμβάλλουν η εκφραστική αμεσότητα της γραμμής, η εικονιστική αξία της δυναμικής μετωπικής σύνθεσης και η υπερβατική απλότητα των αγίων, με όψη αγνή, προσηνή και συγκαταβατική.



Εικόνα 14: Νέα Εκκλησία του Τοκαλί
(Καπαδοκία Μ. Ασίας), μέσα 10ου αιώνα



Εικόνα 15: Άγιος Σέργιος, 3ο τέταρτο 11ου
αιώνα, Μονή Οσίου Λουκά



Εικόνα 16: Ασπασμός Μαρίας και Ελισάβετ,
Κουρμπίνιοβο, Άγιος Γεώργιος 1191.



Εικόνα 17: Μονή Οσίου Δαυίδ Θεσσαλονίκη
1160 μΧ

Τον 12ο αιώνα η επιρροή της Κωνσταντινούπολης είναι εμφανής στις τοιχογραφίες σχεδόν σε όλη την Ευρώπη: στη Γερμανία (Σχολή του Ράιχενου), στη Αγγλία (Καντέρμπουρι και Γουίντσεστερ), στην Γαλλία, στην Ισπανία, στην Ιταλία. (Βέλμανς, 2004, σελ. 137). Το δεύτερο ήμισυ του 12ου αιώνα η απεικόνιση των ιερών προσώπων αφορά σε μια βιωμένη πραγματικότητα και όχι μια απόλυτη πραγματικότητα (Βέλμανς, 2004, σελ. 141). Το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών εμπλουτίζεται με αντιπαραθέσεις προηγούμενων χρόνων, με έμφαση στο θείο και ανθρώπινο δράμα, για τη ζωή και τη σωτηρία του κόσμου (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 22).

Το τέλος της μεσοβυζαντινής περιόδου χαρακτηρίζεται από υπερβολή, σχηματοποίηση και επιμήκυνση των μορφών, έντονη κίνηση και δραματοποίηση των σκηνών που εικονίζονται. Ο σχεδιασμός είναι άλλοτε ζωγραφικός με αρχαιοπρεπή τεχνοτροπία, και άλλοτε γραμμικός, τονίζοντας τον ασκητικό τύπο των φυσιογνωμιών. Οι τοιχογραφικές συνθέσεις αφενός, υποβάλλουν συγκινησιακά το θεατή με τις εκφραστικές αντιθέσεις και τις έντονες διαβαθμίσεις του χρώματος και το κομψό, ραδινό σε κίνηση σχήμα, αφετέρου, σε ρυθμό, ένα πυκνό πλέγμα γραμμών περιγράφει τα χαρακτηριστικά των αγίων προσώπων, που έχουν χάσει τη σχέση με την οργανικότητα του ανθρώπινου σώματος και επομένως με την πραγματικότητα (Βέλμανς, 2004, σελ.143-144).

ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ)



Εικόνα 18: Η Βαϊοφόρος, Μονή Παντάνασσας, Μυστράς, 1428

Το νέο μνημειακό ύφος από τις αρχές του 13ου αιώνα συντίθεται με το ελληνικό ιδεώδες, «οι σωματικές αναλογίες η στάση και οι χειρονομίες επιδιώκουν την αλήθεια, η κίνηση είναι ανεπιτήδευτη ...». Με τις έντονα απτικές πλαστικές ιδιότητες η εκφραστική σοβαρότητα συμμερίζεται το αίσθημα θριάμβου και τη θεολογική περίσκεψη (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 26). Η αναλλοίωτη αλήθεια του ορθόδοξου δόγματος προβάλλεται με λεπτομερή και ρεαλιστική εξιστόρηση των ευαγγελικών γεγονότων και άλλων συμβάντων. Το ανάγλυφο αντικαθιστά το περίγραμμα, ενώ ποικίλες αποχρώσεις επιτρέπουν τη δημιουργία διαφανών σκιών. Τρισδιάστατα κτίρια ζωγραφίζονται, αναπαριστώντας ως ένα σημείο το φυσικό κόσμο (Βέλμανς, 2004, σελ. 185). Διαφαίνονται οι νέες αισθητικές αξίες της επερχόμενης Αναγέννησης.

Στις αρχές του 14ου αιώνα, η επιθυμία της λεπτομερειακής διήγησης εκδηλώνεται στο εσωτερικό των περισσοτέρων θεμάτων, που απεικονίζονται και κυρίως των κύκλων και των επεισοδίων, που συνθέτουν στο εξής τα εικονογραφικά προγράμματα (Βέλμανς, 2004, σελ. 189).

Η τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων συνεισφέρει στη ζωγραφική αφηγηματική φαντασία, αντίληψη της πραγματικότητας, ποιητική ευφορία και κλασικό ιδεαλισμό» (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 27).

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

«Οι παλιές και οι νέες απόψεις διαπλέκονται με ρυθμούς που αρμόζουν στο πρόσωπο του σύγχρονου κόσμου και δημιουργούν τον αυτοτελή χαρακτήρα της μεταβυζαντινής τέχνης». Τον 16ο αι στην Ηπειρωτική Ελλάδα Κρήτες και Ελλαδίτες ζωγράφοι, με αναφορές στην παράδοση και έχοντας δεχθεί εκλεκτικά απόψεις δυτικής τέχνης, δημιουργούν σπουδαία έργα (Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1995, σελ. 31).

Οι τοιχογραφικές συνθέσεις των ζωγράφων της κρητικής σχολής έχουν ευρυθμία και πνευματικότητα. Οι μορφές είναι ασκητικές και η εικονογραφία είναι αυστηρή. Σκοπός είναι η πλήρης απόδοση του εσωτερικού μεγαλείου. Οι τοιχογραφικές συνθέσεις των Ελλαδιτών ζωγράφων έχουν δυναμική κίνηση, αφηγηματική ορμή και εκφραστική αμεσότητα. Οι πολυπρόσωπες συνθέσεις με προοπτική, το φωτεινό χρώμα και ο πλούτος καταγραφής των λεπτομερειών δίνουν στην αφήγηση της σκηνής ζωντάνια και ρεαλιστικότητα.



Εικόνα 19: Ο Επιτάφιος Θρήνος, έργο του Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Στην Αναγέννηση πίστευαν στη συμβατότητα και πνευματική αρμονία μεταξύ της χριστιανικής διδασκαλίας και της ελληνικής φιλοσοφίας⁸. Οι ζωγράφοι της Αναγέννησης δεν μιμούνται το αρχαίο κόσμο, τον θεωρούν μέσο ανεξαρτητοποίησης και οδηγό για αυτοδύναμες αναζητήσεις και νέα επιτεύγματα (Λάββας, 2004, σελ.110). Δίνουν τις ίδιες λύσεις με αυτές που έδιναν οι ζωγράφοι στην αρχαιότητα, 20 αιώνες πριν, με τη διαφορά ότι στον αρχαίο κόσμο οι λύσεις είχαν υποκειμενική και όχι μαθηματική βάση (Αδαμοπούλου, 2002).

Η Αναγέννηση εισήγαγε την αναπαράσταση δηλαδή την οπτική αληθοφάνεια. Η αναπαράσταση δεν συμβολίζει, δεν μιμείται. Είναι η πίστη του ανθρώπου σ' αυτό που βλέπει τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή από συγκεκριμένο σημείο του χώρου. Το ωραίο και το αγαθό μέσω της χριστιανικής αλληγορίας εκφράζεται με μαθηματικές αναλογίες, ενώ η κλασική μορφή αποκτά διακοσμητικό ρόλο. Το ωραίο έχει αντικειμενικό χαρακτήρα, αφορά σε μετρήσεις και σε συγκριτικές μεθόδους (Μπολιεράκη, 2004).



Εικόνα 20: Η Σχολή των Αθηνών, ή Scuola di Atene, Ραφαήλ, 1509-1511 νωπογραφία

ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΛΥΣΕΙΣ ΕΙΧΑΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΗ ΚΑΙ ΟΧΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΒΑΣΗ

⁸ Οι τοιχογραφίες του Ραφαήλ συνδυάζουν με αρμονία το πνεύμα της ελληνικής αρχαιότητας με τον Χριστιανισμό, και σαν καθρέπτης αντικατοπτρίζουν το πλούσιο περιεχόμενο της βιβλιοθήκης του Πάπα. Οι τοιχογραφίες του καταπιάνονται με τα θέματα της θεολογίας, της φιλοσοφίας, της σοφίας, το δίκαιο και της ποιητικής τέχνης. Το θέμα: «Η Σχολή των Αθηνών», μαρτυρεί την αντίληψη των Ανθρωπιστών της Αναγέννησης περί συμβατότητας και πνευματικής αρμονίας μεταξύ της χριστιανικής διδασκαλίας και της ελληνικής φιλοσοφίας. Ο τίτλος «Η Σχολή των Αθηνών» δεν δόθηκε από τον Ραφαήλ, και το θέμα της τοιχογραφίας είναι στην πραγματικότητα «Η Φιλοσοφία», ή τουλάχιστον «Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία» αφού πάνω από την τοιχογραφία ο Ραφαήλ σημείωσε με δύο λέξεις «Causarum Cognitio», «Να γνωρίζεις τις αιτίες», φιλοσοφικό συμπέρασμα μελέτης των έργων του Αριστοτέλη, «Μεταφυσικά» και «Φυσικά» Ανακτήθηκε 6/7/2022

ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η λαϊκή παράδοση, αντιπροσωπεύει τα στοιχεία που παραδίδονται από γενιά σε γενιά και συγκροτούν τον πυρήνα του λαϊκού πολιτισμού. Η ελληνική λαϊκή τέχνη ως ζωντανός οργανισμός, στη μακραίωνη ιστορία της, διάλεξε να απορροφήσει τόσο από την Ανατολή, όσο και από τη Δύση μόνο όσα στοιχεία ταίριαζαν στην εθνική της ιδιοσυγκρασία.

Η επίδραση της νωπογραφίας είναι εμφανής στις διάφορες εκφάνσεις της λαϊκής τέχνης, που συνήθως έχει χρηστικό και διακοσμητικό χαρακτήρα. Σχηματοποιημένες συμμετρικές παραστάσεις από φυτά, ζώα, πουλιά, ανθρώπινες φιγούρες, κτήρια, καράβια συναντούμε σε έργα γλυπτικής (ξυλογλυπτική, λιθογλυπτική, μεταλλοτεχνίας, αργυροχοΐας, κεραμικής) υφαντικής, κεντητικής τέχνης (Ζώρα, 1995, σελ. 13-33).



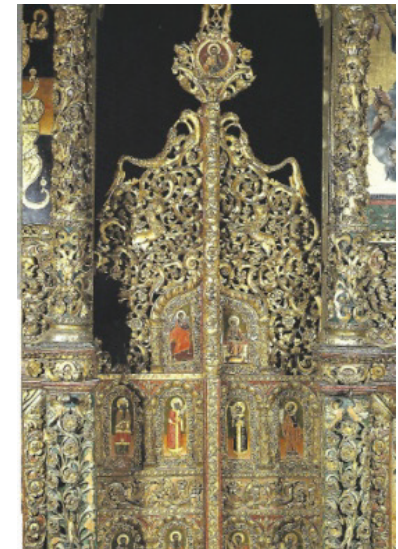
Εικόνα 21: κέντημα, Λαογραφικό
Μουσείο της Κοζάνης



Εικόνα 22: οιχογραφημένο Τζάκι, 1798
Αμπελάκια αρχοντικό Γ. Σβαρτζ



Εικόνα 23: μαρμαρογλυπτική,
λιθανάγλυφη βρύση, Μύκονος, 18ος αι.



Εικόνα 24: Ωραία Πύλη 18ος αι.,
ξυλογλυπτική Μηλιές Πηλίου

Η εκκλησιαστική χρυσοκεντητική δανείζεται από τη «Μεγάλη ζωγραφική» όχι μόνο τα θέματα αλλά και την τεχνοτροπία (Ζώρα, 1995, σελ. 23). Ενώ η αστική ξυλογλυπτική ντύνεται με χρώματα και ζωγραφικές παραστάσεις, ώστε μαζί με τις τοιχογραφίες δημιουργούν ένα πολύχρωμο και επιβλητικό αρχιτεκτονικό σύνολο (Ζώρα, 1995, σελ. 19).

Η ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ / ΝΕΟΤΕΡΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΩΝ ΣΤΟ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΟΧΙ ΜΟΝΟ

Στον ελλαδικό χώρο το 18ο αιώνα οι νωπογραφίες έχουν διδακτικό χαρακτήρα, με έντονη αφηγηματική και νατουραλιστική προσέγγιση. Στην εικαστική δημιουργία, κυρίαρχη θέση, έχει η μεταβυζαντινή ζωγραφική και η λαϊκή παράδοση. Χαρακτηριστικό γνώρισμα στα έργα των λαϊκών ζωγράφων, που αποτελούν συμπλήρωμα της αρχιτεκτονικής είναι ο συνδυασμός «πρακτικής σκοπιμότητας και διακοσμητικής αντίληψης» (Ζώρα, 1995, σελ. 14). Μεγάλες τοιχογραφικές συνθέσεις αναπτύσσονται σαν ζωφόροι στους τοίχους των αρχοντικών. Τα θέματα αντλούνται από τη μυθολογία, την ιστορία, ηρωικές σκηνές και τη καθημερινή ζωή. Συχνές είναι οι αναπαραστάσεις τοπίων, θαλασσών, αλλά και πόλεων (κυρίως της Κωνσταντινούπολης).

Επίσης στις τοιχογραφίες, ως επίδραση του δυτικού Μπαρόκ, συναντώνται νεκρές φύσεις και φυτικά μοτίβα. Παράλληλα, οι αλληγορικές απεικονίσεις έχουν μεγάλη διάδοση στη κοσμική και στην εκκλησιαστική ζωγραφική, διότι με παραστατικό τρόπο γίνεται αναφορά σε αφηρημένες έννοιες (πχ αμαρτία, κύκλος της ζωής κ.ά.), ενώ το φυσιοκρατικό στοιχείο εισχωρεί στο διάκοσμο της εκκλησίας. Ο Παγώνης ζωγράφος, αγιογράφος με κλίση στην τοπιογραφία εκφράζει το νέο πνεύμα στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 18ου αιώνα. Ζωγραφίζει τους αγίους κατά τα βυζαντινά πρότυπα, αλλά και προσωποποιήσεις των εποχών του χρόνου, αλληγορικές παραστάσεις, τοπία και νεκρές φύσεις (Ζώρα, 1995, σελ. 15).



Εικόνα 25: Παγώνης, σκηνές τη κολάσεως από το γυναικωνίτη της Ἁγίας Μαρίνας στον Κισσό Πηλίου.

Ο Κωνσταντίνος Μπρουμίδης⁹, όταν μετανάστευσε στην Αμερική το 1852, βασισμένος στην ιταλική παράδοση των νωπογραφιών, κατάφερε να δημιουργήσει στο θόλο του Καπιτωλίου τη νωπογραφία που συνδυάζει μοναδικά την κλασική μυθολογία με την Αναγέννηση, το Μπαρόκ¹⁰ και την Αμερικανική ιστορία, τα σύμβολα της νέας του πατρίδας και τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής του και έτσι να δημιουργήσει μία μοναδική σύνθεση¹¹.

Η πρωτοτυπία του έργου του βασιζόταν στην ενσωμάτωση αμερικανικών θεμάτων στην προηγούμενη καλλιτεχνική εμπειρία του (Μπάρκα, 2020, σελ.66). Ο Κωνσταντίνος Μπρουμίδης κάτεχε 14 την Τέχνη της νωπογραφίας, η οποία είχε μια αδιάλειπτη παρουσία στη διακόσμηση των παλατιών της δυτικής Ευρώπης. Ανέλαβε¹³ να

κοσμήσει με «αμερικανική τέχνη», το Καπιτώλιο όταν αναζητήθηκε καλλιτέχνης με γνώση της τέχνης της νωπογραφίας, αφού σύμφωνα με τους αρχιτέκτονες που είχαν αναλάβει το έργο: το Καπιτώλιο δεν υστερούσε σε τίποτα από τα παλάτια της Ευρώπης. Χωρίς να είναι ακόμη ξεκάθαρο τι αποτελούσε την Αμερικανική τέχνη, αποφασίστηκε ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα θα απεικόνιζε την αμερικανική ιστορία και τις αξίες της. «Η Αποθέωση του Ουάσιγκτον» θεωρείται το αριστούργημα του Μπρουμίδη (Μπάρκα, 2020, σελ. 41). Συμβολίζει τη ζωή, την ελευθερία και την επιδίωξη της ευτυχίας, που αναφέρονται και στην Αμερικανική Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας.



Εικόνα 26: Κωνσταντίνος Μπρουμίδης, Η Αποθέωση του Ουάσιγκτον, Καπιτώλιο

⁹Μηχανή του Χρόνου, 09.07.2022. (πρόσβαση 6/7/2022), Επιτροπή Ελλάδα '21. (2021) (πρόσβαση 6/7/2022).

¹⁰ Quadratura (πρόσβαση 6/7/2022)

¹¹ Ο καλλιτέχνης είδε τον Ουάσιγκτον ως Δία καθισμένο στο θρόνο του, να κρατά στο αριστερό χέρι του σπαθί, με στρατιωτική στολή και τα πόδια του τυλιγμένα με ύφασμα. Δεξιά του κάθεται η «Ελευθερία» και αριστερά η φτερωτή «Νίκη» που κρατά σάλπιγγα με την όποια αναγγέλλει τον θρίαμβο της νίκης. Πλησίον του βρίσκονται 13 παρθένες, αλληγορικές φιγούρες των τότε Πολιτειών της Αμερικής, που κρατούν στα χέρια τους μια ταινία με τη λατινική φράση: «E Pluribus Unum». Γύρω από τη μορφή του Θόλου αναπτύσσονται έξη συμπλέγματα θεών του Ολύμπου με τους ακόλουθους συμβολισμούς: Αθηνά για την Επιστήμη, ο Ποσειδώνας για τη Ναυτιλία, ο Ερμής για το Εμπόριο, ο Ήφαιστος για τις Κατασκευές και η Δήμητρα για τη Γεωργία. Το σύμπλεγμα της οπλισμένης Ελευθερίας» παραπέμπει στην καταδίωξη του εγκλήματος, των σκληρών ηγεμόνων και των καταχραστών της εξουσίας. Επιπλέον στα συμπλέγματα στο θόλο, εκτός από τις θεότητες βρίσκονται οι ανακαλύψεις της εποχής, όπως η ηλεκτρική γεννήτρια, το καλώδιο του τηλεγράφου κ.α. Ανακτήθηκε από: Επιτροπή Ελλάδα '21. (2021).ο(πρόσβαση 6/7/2022)

¹²Ο Κωνσταντίνος Μπρουμίδης, καλλιτέχνης ελληνοϊταλικής καταγωγής, με παιδεία στην σπουδαιότερη Σχολή Καλών Τεχνών στη Ρώμη, εξοικειωμένος με τη ζωγραφική του Ραφαήλ στο Βατικανό και με τη συντήρηση των έργων του, έχει συνδέσει το όνομά του με τη Ροτόντα του Καπιτωλίου με τον ίδιο τρόπο που ο Μιχαήλ Άγγελος έχει συνδέσει το δικό του με την Καπέλα Σιξτίνα.

¹³ ανέλαβε το 1854 το εικονογραφικό πρόγραμμα του Καπιτωλίου, παραγγελία η οποία τον απασχόλησε, μαζί με τους βοηθούς του, επί εικοσιπέντε χρόνια, έως τον θάνατό του στην Ουάσιγκτον το 1880



Εικόνα 27: Θεόφιλος, 1912, ο Μητροπολίτης Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογεί την σημαία της ελευθερίας το 1821, Ανακασιά Βόλου, τοιχογραφία στην οικία Γιάννη Κοντού

Στην Ελλάδα ο Θεόφιλος¹⁴, σημαντικός εκπρόσωπος της ελληνικής λαϊκής τέχνης, ζωγραφίζει σε ποικίλα υλικά και δημιουργεί νωπογραφίες με τοπία, κυνήγια άγριων ζώων, γραφικές σκηνές λαϊκής ζωής, αιογραφίες. Οι ήρωες του προέρχονται από την αρχαία Ελλάδα, την Βυζαντινή και τη νεότερη ιστορία, από την καθημερινή ζωή.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, οι νωπογραφίες που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα απαντούσαν στα αιτήματα της νεωτερικότητας. Η νεοελληνική τέχνη αποκτά μια ουσιαστική θέση στην παγκόσμια καλλιτεχνική δημιουργία, αφού με κώδικες ανάγνωσης της βυζαντινής τέχνης, αλλά και της λαϊκής παράδοσης, ως μια αδιάλειπτη συνέχεια και κληρονομιά του αρχαιοελληνικού παρελθόντος, δεν δέχτηκε μόνο στοιχεία αλλά μπορούσε και να δώσει (Χρήστου, 1996, σελ 25). Η ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης ταυτίζεται χρονικά με την ιστορία του ελεύθερου Ελληνικού κράτους και ως ένα βαθμό εκφράζει τις ιδεολογικές του επιλογές¹⁵, ενώ εξυπηρετείται από έργα τέχνης με δημόσιο χαρακτήρα (Κωτίδης, 1993, σελ.105). Οι νωπογραφίες που δημιουργούνται την περίοδο του μεσοπολέμου αναλαμβάνουν αυτό το ρόλο.

¹⁴ Ο Λε Κορμπυζιέ (Ch. Le Corbusier) για τον ζωγράφο Θεόφιλο, αναφέρει: «Ζωγράφος αυτόχθων του ελληνικού τοπίου και του ελληνικού ήθους. Που κουβαλάει τη μνήμη των πολέμων με τους Τούρκους. Τύπος αυθεντικός μιας Ελλάδας τρυφερής και φωτεινής, απαλλαγμένος από κάθε επιτήδευση, της παλιάς εκείνης Ελλάδας που, έξω από τις πόλεις «του εμπορίου και της βιομηχανίας», είναι ακόμα και σήμερα πανταχού παρούσα. Το τοπίο, ξανθό και απολλώνιο, βουτηγμένο στη μαγεία του φωτός. Ζωγράφος αληθινός. Αληθινός μ' ένα τρόπο μεγαλόπρεπο, λαμπρό, απλό, φυσικό. Βρισκόμαστε διαμιάς στην επικράτεια του αυθεντικού, του αναμφισβήτητου, του πραγματικού. Η τεχνική του; Μια γραφή ειλικρινής, με σωστό σχέδιο και σωστούς χρωματισμούς. Ο λυρισμός του; Η αναπαυτική βεβαιότης της διάρκειας. Τριγύρναγε στις εξοχές, ζωγράφιζε τοίχους και ταμπέλες, στα καφενεία που οι θαμώνες τα προτιμούν για την καλή παρέα. Δεν του βρίσκεις κανένα ψεγάδι, ούτε ο ίδιος καταβάλλει γι' αυτό καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια. Είναι όπως είναι. ...

Μέσω του Θεόφιλου, ιδού ο τόπος και οι κάτοικοι της Ελλάδος: χάμα ρόδινο, πεύκα και ελιές, θάλασσα και όρη των θεών, άνθρωποι που λούζονται σε μια επικίνδυνη γαλήνη, πρόσφορη στις απότομες εξάρσεις της ψυχής. Και ιδού εμείς, φωτισμένοι και συγκινημένοι, μπροστά σε τούτη την ύλη την χρυσαφένια, την έτοιμη για λάμπεις απρόβλεπτες». (Πρωτοδημοσιευμένο στο *Le Voyage en Grece*, τεύχος 4, Άνοιξη 1936 –, στο περιοδικό *Η Λέξη*, τεύχος 172, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2002, (Αντώνη Φωστιέρη Μετ) που ήταν αφιερωμένο στον Θεόφιλο).

¹⁵ «... διαδικασία εξέδου από την εσωστρέφεια, καθώς και την αποδοχή του εκσυγχρονισμού, που συνοδεύονταν από τη συνάντηση με τη Δύση...σε μια προσπάθεια συμφιλίωσης του δημοτικισμού με τον κοσμοπολιτισμό...προσβλέποντας ταυτόχρονα συναγωνιστικά προς την Ευρώπη» (Αυδίκος, 2009, σελ. 208)

Ο Φώτης Κόντογλου, πρόσφυγας από το Αϊβαλί είναι ο πιο απασχολημένος καλλιτέχνης της εποχής του, με δημόσιες παραγγελίες και αγιογραφίες ναών (Κωτίδης, 1993, σελ.113). Μέσω της τέχνης αναζητούσε πολιτισμική ταύτιση και κοινωνική ενσωμάτωση στο ελλαδικό χώρο. Επιλέγει και αναμειγνύει τυπολογικά στοιχεία από διάφορες περιοχές της καλλιτεχνικής παράδοσης του ελληνισμού, ενώ με χρωματική λιτότητα συμβάλλει στην ενότητα των ετερόκλητων στοιχείων του έργου του. Επιπλέον, αντλώντας στοιχεία βιωματικού και όχι ιδεολογικού χαρακτήρα και χρησιμοποιώντας ένα ιδίωμα διαμορφωμένο για την εκκλησιαστική ζωγραφική με «λειτουργικό» και «παιδευτικό» σκοπό ενώνει στις τοιχογραφίες για παράδειγμα του σπιτιού του και του Δημαρχείου (Ζίας, 2021), την «κοσμική» και την «εκκλησιαστική» ζωγραφική (Κωτίδης, 1993, σελ.115).

Ο Κόντογλου επιλέγει ως αφετηρία του έργου του τη βυζαντινή τέχνη και σε μικρότερο βαθμό τα στερεότυπα της ελληνιστικής ζωγραφικής (Κωτίδης, 1993, σελ.114). Αναζητάει και διακρίνει συγγένειες στις βασικές αρχές της μοντέρνας τέχνης με τη βυζαντινή τεχνοτροπία, όπως η επιπεδότητα, η παραμόρφωση, η αντιφυσιοκρατική αναπαράσταση. Με τη διαφορά ότι η πνευματικότητα της δεύτερης είναι προσανατολισμένη προς τη θρησκευτική εμπειρία, ενώ η πρώτη πάλευε για την αυτονομία της μέσα από ρήξεις δομικού χαρακτήρα.

Ο Κόντογλου προσβλέπει σε μια ελληνική εκδοχή της τέχνης που εμπεριέχει τα βασικά γνωρίσματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, χρησιμοποιώντας τις γνωστές και οικείες στο κοινό¹⁶ «βυζαντινότητες συνθέσεις» (Κωτίδης, 1993, σελ. 115), συνδυάζοντας τες με την αφηγηματική διδακτικού χαρακτήρα προσέγγιση από τη λαϊκή τέχνη. Δημιουργεί εργαστήρι τέχνης όπου μαθητεύουν πολλοί καλλιτέχνες (Τσαρούχης, Εγγονόπουλος κ.ά.) οι οποίοι με τη σειρά τους θα συμβάλουν και εν μέρει θα διαμορφώσουν αυτό που σήμερα ονομάζουμε νεοελληνική ζωγραφική (Ζίας, 2021). Ενώ με νόμο, στα τέλη της δεκαετίας του '30, καθιερώθηκε η νεοβυζαντινή τεχνοτροπία του Κόντογλου ως η μόνη αποδεκτή αγιογράφηση για τις ορθόδοξες εκκλησίες (Κωτίδης, 1993, σελ.117)



Εικόνα 28: Κόντογλου Φώτης, Τοιχογραφία με την οποία ο καλλιτέχνης διακόσμησε το σπίτι του, 1932, Νωπογραφία, 336 x 646 εκ.

¹⁶ Οι θεατές πολύ πιο εύκολα αναγνωρίζουν το βυζαντινό μοτίβο του βουνού που το έχουν δει στην εκκλησία, παρά το αρχαϊκό της προσωποποίησης του που σπάνια το συναντούν (Κωτίδης, 1993, σελ.107)

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ, ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΙΣΤΟ

Η τέχνη της τοιχογραφίας επαναπροσδιορίστηκε στις αρχές του 20ου αιώνα. Τα τοιχογραφικά κινήματα ξεκίνησαν στο Μεξικό¹⁷ το 1920 ως αντίδραση του κοινωνικοπολιτικού συστήματος που επικρατούσε την εποχή εκείνη.

Από το 1930, το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα εισχώρησε στην Αμερική, διαφοροποιήθηκε και εξελίχθηκε σε ένα σύγχρονο επίπεδο, προτρέποντας τον θεατή σε δράση με έναν διαφορετικό τρόπο. Ενώ από το 1960 και μετά, σε συνδυασμό με το κίνημα του Graffiti και τη χρήση νέων υλικών η τέχνη της τοιχογραφίας αριθμεί χιλιάδες έργα στο αστικό τοπίο. Ο καλλιτέχνης πλέον μπορεί να επικοινωνήσει την προσωπική ή πολιτική του θέση με μία ζωγραφική που είναι γρήγορη στην εκτέλεση - μια συνέχεια της βίαιης χειρονομίας των εξπρεσιονιστών- αλλά όχι αφηρημένη, με ευκολία μίμησης. Στη νέα εικονογραφία όλα επιτρέπονται (Λαμπράκη-Πλάκα, 1990, σελ. 220).

Η τέχνη της τοιχογραφίας αναπτυγμένη στον αστικό ιστό μπορεί να μετατρέψει τον δημόσιο χαρακτήρα ενός χώρου ή μιας περιοχής σε ιδιωτικό και προσωπικό, μπορεί να επικοινωνήσει, να παρακινήσει, να ευαισθητοποιήσει τον θεατή, μπορεί να παίξει με τις διάφορες εκφάνσεις και ερμηνείες του ωραίου και του καλαισθητού, να δώσει μορφή στην ηθική, να προαγάγει την διαφορετικότητα (Μακρή, 2017, σελ. 11-20).



Εικόνα 29: Παπαηλιάκης Ηλίας, Το φιλί, 2021

¹⁷ «Στη νεότερη ιστορία, σταθμό στην εξέλιξη της λατινοαμερικάνικης τοιχογραφίας αντιπροσωπεύει το κίνημα του μουραλισμο (muralismo). Το κίνημα αυτό συνδέεται με τις περιόδους των επαναστάσεων και των εξεγέρσεων που έλαβαν χώρα στη Λατινική Αμερική στα τέλη του 19ου και στον 20ο αιώνα. Η περίπτωση του Μεξικού με τους «τρεις μεγάλους» τοιχογράφους, τον Ντιέγκο Ριβέρα (Diego Rivera), τον Χοσέ Κλεμέντε Ορόσκο (José Clemente Orozco) και τον Νταβίντ Αλφάρο Σικέιρος (David Alfaro Siqueiros), είναι η πιο γνωστή. Ο Ριβέρα και άλλοι καλλιτέχνες πίστευαν ότι η ζωγραφική με καβαλέτο είναι «αριστοκρατική», αφού για αιώνες αυτό το είδος τέχνης ήταν η αρμοδιότητα της ελίτ. Αντίθετα, προτιμούσαν την τοιχογραφία, καθώς μπορούσε να παρουσιάσει θέματα σε μεγάλη κλίμακα σε ένα ευρύ κοινό. Ανακτήθηκε από: <https://smarthistory.org/mexico-diego-rivera-murals-national-palace/> (πρόσβαση 16/10/2022)

Στο Μεξικό μετά την επανάσταση, η παραγωγή τοιχογραφιών γενικεύεται. Η ιδεολογική και αισθητική δυναμική της τοιχογραφίας, την καθιστά αντικείμενο κρατικής θεσμοθέτησης. ...Οι μεξικάνοι μουραλιστές συμμετείχαν ενεργά στην κοινωνική και πνευματική ζωή της χώρας. Το κίνημα του μουραλισμο έθετε ως προτεραιότητα την ενασχόληση με την τοιχογραφία, με μια ζωγραφική, δηλαδή, ικανή να ενταχθεί στο χώρο της αρχιτεκτονικής και της πόλης και να αναπαραστήσει όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας, με αναφορές πολλές φορές σε πραγματικά πρόσωπα και χώρους, σε ιθαγενικά και τοπικά στοιχεία, σε μύθους και ιστορικά γεγονότα. Στην τοιχογραφία, αυτοί που συμμετέχουν, επενδύουν τις εμπειρίες και τις επιθυμίες τους, μεταφέρουν τις συλλογικές αξίες για τον τρόπο ζωής που επιθυμούν». Ζωγραφική σε τοίχους στην Αμερική. Τοιχογραφίες, μωράλες, γκράφιτι, από ομάδα "ΑΛΑΝΑ" ...στις Αμερικές των κινημάτων, 10/11/2006 Ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/600731/> (πρόσβαση 6/7/2022)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η νωπογραφία διαμόρφωσε και διαμορφώθηκε αναφορικά με τις επικρατούσες αισθητικές κάθε εποχής. Άλλοτε έχοντας ρόλο διακοσμητικό, προπαγανδιστικό, άλλοτε περισσότερο πνευματικό και άλλοτε χρησιμοποιήθηκε ως όχημα και ασπίδα ιδεολογικών ή επαναστατικών απόψεων ή για να περιγράψει το ιδεατό ως υπαρκτό και αντίστροφα, ανιχνεύοντας σχέσεις ανάμεσα στην ανθρώπινη σκέψη και το εικαστικό αποτέλεσμα. Δάνεισε μορφικά στοιχεία σε εκφάνσεις της λαϊκής τέχνης, προβάλλοντας την κοινή αισθητική προσέγγιση κάθε εποχής, παρεμβαίνοντας στον ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο.

Αποτελεί δομικό στοιχείο μεταφορικά και κυριολεκτικά του αρχιτεκτονικού συνόλου της κοινωνίας.



Εικόνα 30: Το έργο του WD για το φεστιβάλ «Μικρό Παρίσι των Αθηνών»

- Μπάρκα, Δ., (2020). Κωνσταντίνος Μπρουμίδης (1805 - 1880): Ένας Έλληνας κοσμεί τον Ουρανό του Θόλου στο Καπιτώλιο της Αμερικής, (Μεταπτυχιακή εργασία). Διαθέσιμο από Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/5621/%CE%9C%CF%80%CE%AC%CF%81%CE%BA%CE%B1%20%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CF%84%CF%89.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Μποζώνη, Α., (1 Μαρτίου 2021), Πομπηία : Στο φως οι ολόλαμπρες τοιχογραφίες από το σπίτι του δικαστή Lucius Ceius Secundus, LiFO, Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: <https://www.lifo.gr/culture/arxaiologia/pompiia-sto-fos-oi-ololampres-toihografies-aro-spiti-toy-dikasti-lucius-ceius>
- Μπολιεράκη, Κ., (2004), Οι σημασίες του χώρου στο μοντερνισμό, μέσα από την πορεία της ζωγραφικής, (μη δημοσιευμένη Μεταπτυχιακή Εργασία), ΕΜΠ
- Ντούμας, Χ., (1992), Οι τοιχογραφίες της Θήρας, Ελλάδα: Ίδρυμα Θήρας Πέτρος Μ. Νομικός
- Μπουλιώτης, Χ. 1955. «Αιγαιακές Τοιχογραφίες Ένας Πολύχρωμος Αφηγηματικός Κόσμος», στο: Αρχαιολογία και Τέχνες 56, σελ. 16-32, Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: 6/7/2022: https://www.academia.edu/29675358/Μπουλιώτης_Χ._1955._Αιγαιακές_Τοιχογραφίες_Ένα%25
- Ομάδα "ΑΛΑΝΑ" ...στις Αμερικές των κινημάτων, (2006, Νοέμβριος 6), «Ζωγραφική σε τοίχους στην Αμερική. Τοιχογραφίες μουράλες, γκράφιτι», Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: <https://athens.indymedia.org/post/600731/>
- Παπαδημητρίου, Α., (2015), Μυκήνες, Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση
- Σακελαράκης, Γ., Σαπουνά-Σακελαράκη, Ε., (1987) Νεολιθική και Μινωική Κρήτη, στο: Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός, α' τόμος, επιστημ. επιμ. Παναγιωτάκης, Ν., Ηράκλειο Κρήτης: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη
- Σεργιάδης, Σ., Καραγιάννης, Ν. & Κωτσαλάς, Ι., 2016, Η Βυζαντινή ζωγραφική, νωπογραφία ή έμμονα ξηρογραφία; Πρακτικά Διεθνούς Συνάντησης και Μελέτης Εκκλησιαστικών Έργων Τέχνης. Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: https://www.researchgate.net/publication/324830953_E_byzantine_zographike_nopographia_e_emmona_xerographia
- Smarthistory.com, (χ.χ.) «The History of Mexico: Diego Rivera's Murals at the National Palace», Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: <https://smarthistory.org/mexico-diego-rivera-murals-national-palace/>
- Wikipedia.com (χ.χ.) «Η Σχολή των Αθηνών», Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: [https://el.wikipedia.org/wiki/Η_Σχολή_των_Αθηνών_\(Ραφαήλ](https://el.wikipedia.org/wiki/Η_Σχολή_των_Αθηνών_(Ραφαήλ)
- Wikipedia.com (χ.χ.) «Κατακόμβες», Ανακτήθηκε στις 6/7/2022 από: <https://el.wikipedia.org/wiki/Κατακόμβες>
- Χρήστου, Χ., (1996), Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 20ου αιώνα, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- Εικόνα 1: Τοιχογραφία του κροκοσυλλέκτη πίθηκου, Κνωσός, περ. 1500π.Χ., Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.iama.gr/ethno/crocus/Image2.jpg>
- Εικόνα 2: Τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων, Κνωσός, από: Λυδάκης, Σ., (2002), Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους, Αθήνα: Μέλισσα, σελ. 19
- Εικόνα 3: Αντιλόπες, Θήρα, Ακρωτήρι, από: Λυδάκης, Σ., (2002), Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους, Αθήνα: Μέλισσα, σελ. 39
- Εικόνα 4: Δωμάτιο με την τοιχογραφία της Άνοιξης από το Ακρωτήρι, ΕΑΜ, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/05/17/το-εθνικό-αρχαιολογικό-μουσείο-α-μέρο/>
- Εικόνα 5: Η Μυκηναία, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/05/17/το-εθνικό-αρχαιολογικό-μουσείο-α-μέρο/>
- Εικόνα 6: Η αρπαγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, Βεργίνα, από: Λυδάκης, Σ., (2002), Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους, Αθήνα: Μέλισσα, σελ. 147

- Εικόνα 7: Η επιτοίχια νωπογραφία, που απεικονίζει την ανάγνωση των τελετών των νυφικών μυστηρίων, Πομπηια. Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://2.bp.blogspot.com/-XEfxBe5aRPc/VWLWMa3f_KI/AAAAAAAAWwc/aISKRUhPt_k/s640/image007.jpg
- Εικόνα 8: Νωπογραφία Πομπηίας, Φωτ.: Luigi Spina/Parco Archeologico di Pompei, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://www.lifo.gr/sites/default/files/styles/max_1920x1920/public/articles/2021-03-01/affresco-dell-caccia-casa-dei-ceii-pompei-08-luigispina-1200x900_62.jpg?itok=1IHHx-1A
- Εικόνα 9: Οι Τρεις Παιδες εν Καμίνω, Κατακόμβη Πρισκίλλας, Ρώμη, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://opencourses.uoa.gr/modules/document/file.php/THEOL100/Διδακτικό%20πακέτο/Βυζαντινή_αρχαιολογία_Μέρος%202ο.pdf
- Εικόνα 10: Ανάσταση του Κυρίου, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.slideshare.net/slideshow/byzantine-5059675/5059675>
- Εικόνα 11: Τοιχογραφία από την Santa Maria Antiqua, 8ος αι. μ.Χ. Ρώμη, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://pbs.twimg.com/media/FDGWfG4WQAQ4Vj3?format=jpg&name=large>
- Εικόνα 12: Λεπτομέρεια Ανεικονικής Παράστασης, Ναός Αγίας Παρασκευής Γεροσκήπου Κύπρος, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://geroskiprou.org.cy/storage/2018/10/Ναός-Αγίας-Παρασκευής-Λεπτομέρεια-Ανεικονικής-Παράστασης-300x223.jpg>
- Εικόνα 13: Σκηνή της Ανάληψης του Κυρίου, Ροτόντα, Θεσσαλονίκη, Φωτ.: Πάρις Ταβιτιάν/Lifo, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://www.lifo.gr/sites/default/files/styles/max_1920x1920/public/articles/2020-11-02/kentriko-rotonta_1.jpg?itok=vbcZxolY
- Εικόνα 14: Νέα Εκκλησία του Τοκαλί, από: Βέλμανς , Τ., (2004), Βυζάντιο Τέχνη και Διακόσμηση, (Σακκή Μαρία Μετ.), Αθήνα : Καρακωτσόγλου, σελ.87
- Εικόνα 15: Άγιος Σέργιος, Μονή Οσίου Λουκά, από: Αχειμάστου–Ποταμιάνου, Μ. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.44
- Εικόνα 16: Ασπασμός Μαρίας και Ελισάβετ, από: Αχειμάστου–Ποταμιάνου, Μ. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.87.
- Εικόνα 17: Μονή Οσίου Δαυίδ Θεσσαλονίκη, από: Αχειμάστου–Ποταμιάνου, Μ. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.63.
- Εικόνα 18: Η Βαϊοφόρος, Μονή Παντάνασσας, από: Αχειμάστου–Ποταμιάνου, Μ. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.177
- Εικόνα 19: Ο Επιτάφιος Θρήνος, μονή Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.monastiria.gr/toixografies-pasxa-agion-oros/>
- Εικόνα 20: Η Σχολή των Αθηνών, ή Scuola di Atene, Ραφαήλ, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: [https://el.wikipedia.org/wiki/Η_Σχολή_των_Αθηνών_\(Ραφαήλ\)#/media/Αρχείο:"The_School_of_Athens"_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/Η_Σχολή_των_Αθηνών_(Ραφαήλ)#/media/Αρχείο:)
- Εικόνα 21: Κέντημα, Λαογραφικό Μουσείο Κοζάνης, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.prlogos.gr/wp-content/uploads/2020/09/kentimata-13.jpg>
- Εικόνα 22: Τοιχογραφημένο Τζάκι, από: Ζώρα, Π. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Λαϊκή Τέχνη, 1995 Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.37
- Εικόνα 23: Μαρμαρογλυπτική, λιθανάγλυφη βρύση, Μύκονος, από: Ζώρα, Π. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Λαϊκή Τέχνη, 1995 Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 61
- Εικόνα 24: Ωραία Πύλη, Μηλιές Πηλίου. από: Ζώρα, Π. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Λαϊκή Τέχνη, 1995 Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ.68
- Εικόνα 25: Σκηνές τη κολάσεως, Άγια Μαρίνα Κισσός Πηλίου. από: Ζώρα, Π. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Λαϊκή Τέχνη, 1995 Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 42
- Εικόνα 26: Η Αποθέωση του Ουάσινγκτον, Καπιτώλιο, Ουάσινγκτον. Fvt.Q Susan Walsh/Copyright 2016 The Associated Press. All rights reserved, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://static.euronews.com/articles/stories/05/27/61/20/1200x801_cmsv2_aac351b5-9e80-548c-8b85-193da9378406-5276120.jpg
- Εικόνα 27: Ο Μητροπολίτης Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογεί την σημαία της ελευθερίας το 1821, Ανακασιά Βόλου από: Ζώρα, Π. (1995). Ελληνική Τέχνη/ Λαϊκή Τέχνη, 1995 Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 49
- Εικόνα 28: Νωπογραφία από την οικία του Φ. Κόντογλου, Εθνική Πινακοθήκη, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://www.nationalgallery.gr/artwork/toichografia-me-tin-opoia-o-kallitechnis-diakosmise-to-spiti-tou/>
- Εικόνα 29: Το φιλί, Παπαηλιάκης Ηλίας, Αθήνα. Φωτ.: Studio On I Stelios Tzetzias, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: https://www.news247.gr/wp-content/uploads/2021/04/172614554_5200343386702764_7894559542672021383_n-640x426.jpg
- Εικόνα 30: WD (φεστιβάλ «Μικρό Παρίσι των Αθηνών»), Αθήνα, Ανακτήθηκε στις 26/11/2023 από: <https://i0.wp.com/mikroparisi.eu/wp-content/uploads/2021/05/WD.jpg?fit=2048%2C1557&ssl=1>

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ



A



Φοίβος Σοφικίτης

Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

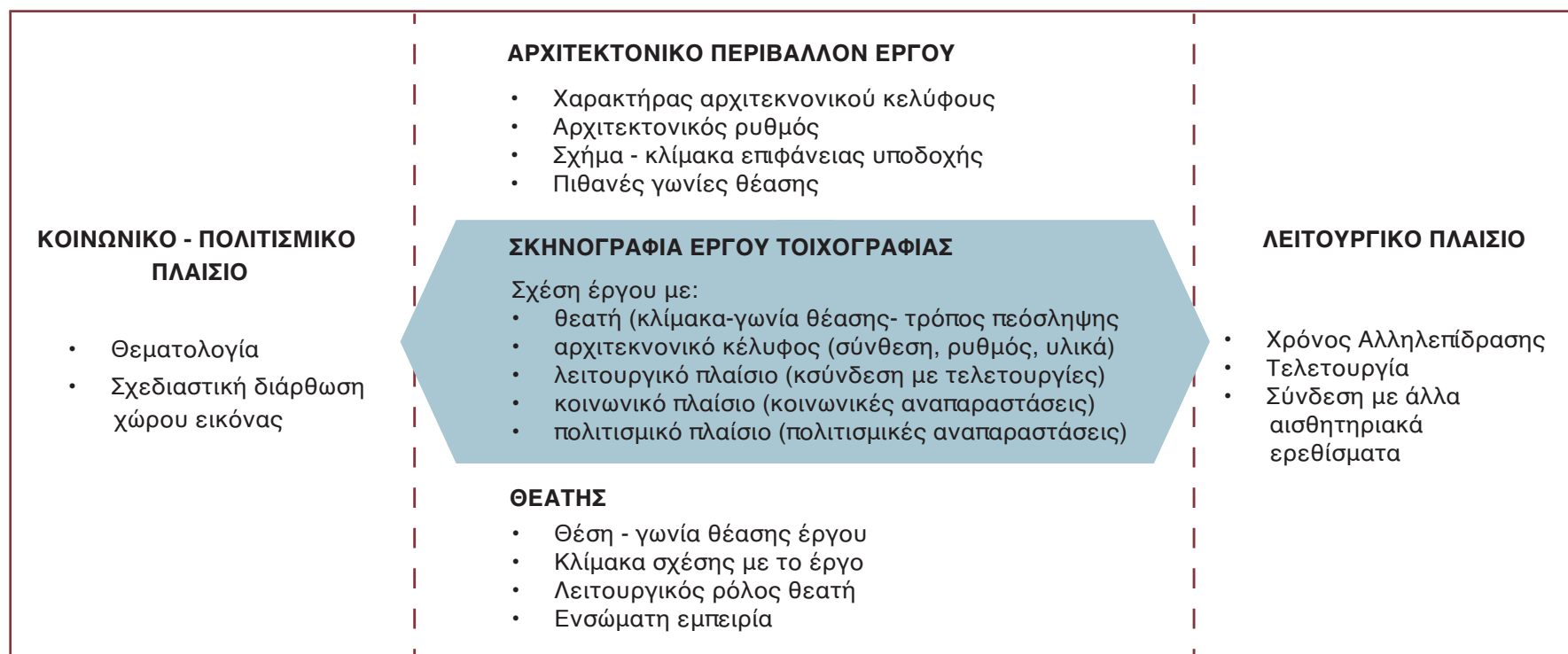


Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Εισαγωγή



Ως τεχνική εικαστικής πράξης και φόρμας, η νωπογραφία μνημειώνει την αναπαράσταση που υπηρετεί και παράλληλα μνημειώνεται εντός του χώρου υποδοχής της. Αναζητά διαρκώς τη σχέση ανάμεσα στην αναπαριστώμενη εικόνα, την φυσιογνωμία του αρχιτεκτονικού κελύφους και την γωνία θέασης του θεατή. Οι πολλαπλότητες αυτών των παραμέτρων παράγουν πλήθος προβληματισμών προς επίλυση και την καθιστούν ένα ενδιαφέρον και μοναδικό πεδίο μελέτης των προτεινόμενων σχεδιαστικών και σκηνογραφικών λύσεων κάθε εποχής και πολιτισμού. Σκηνογραφία έργου τέχνης και συγκεκριμένα νωπογραφίας, μπορούμε να ορίσουμε ότι είναι το πλήθος των σχεδιαστικών και συνθετικών λύσεων που επιλέγει ο δημιουργός, προκειμένου να αναδείξει το επιδιωκόμενο περιεχόμενο της αναπαριστώμενης εικόνας, σε σχέση με κάθε δυνατή θέση θέασής της και την συνολική αρχιτεκτονική σύνθεση στην οποία εντάσσεται.



Διάγραμμα 1: Ερευνητικό πλαίσιο αναφοράς

Η παρούσα έρευνα εστιάζει στην σκηνογραφία των νωπογραφιών-τοιχογραφιών, μέσα από την διαφοροποίηση των τριών παραπάνω βασικών παραμέτρων και σχολιάζει τις λύσεις κάθε εποχής, σε συσχετισμό με το επιδιωκόμενο περιεχόμενο. Άλλωστε η «θέση» του θεατή ως προς την εικόνα και το κέλυφος υποδοχής της, η θεματολογική διάρθρωση της αναπαράστασης και η σχεδιαστική απόδοση του χώρου της, αντικατοπτρίζουν την “θέση” του πολίτη στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι, καθορίζοντας ουσιαστικά το περιεχόμενο και τον Λόγο της.

Η ροή της μελέτης ακολουθεί την ιστορική συνέχεια, με αναφορά σε όλες τις ιστορικές περιόδους με σωζόμενες νωπογραφίες, εστιάζοντας στον ελλαδικό και ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και σε ενδιαφέρουσες πτυχές του παγκόσμιου πολιτισμού. Προκειμένου να καταστεί σαφής η εξέλιξη της οπτικής αντίληψης, των μεθόδων απεικόνισης του χώρου στις αναπαραστάσεις και της σχέσης τους με το κέλυφος υποδοχής, αναλύονται και ιστορικές περίοδοι για τις οποίες δεν υπάρχουν σωζόμενα τεκμήρια της τεχνικής της νωπογραφίας. Έτσι εξασφαλίζεται η ιστορική συνέχεια και εξέλιξη ευρύτερων αντιληπτικών πεδίων ως προς την οργάνωση του χώρου, την σκηνογραφική προσαρμογή της αναπαράστασης και του σχεδίου, εντός του πραγματιστικού χώρου εμφάνισης της εικόνας σε σχέση με τον θεατή.

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ



Εικόνα 1: Οπτική περιγηγή από το σπήλαιο του Λασκό, Γαλλία, περ. 15000-13000 π.Χ.



Εικόνα 2: Χρωστική σε πέτρα, σπήλαιο του Λασκό, Γαλλία, περ. 15000-13000 π.Χ.

Η επιλογή εκκίνησης της αφήγησής μας από τις προϊστορικές τοιχογραφίες, δεν συνδέεται με την τεχνική της νωπογραφίας, αλλά με την ιστορική διάσταση της απεικόνισης σε σταθερό κέλυφος. Η φυσιολογία των σπηλαίων, σταθερή και ανεπεξέργαστη, περιορίζει αλλά και αναδεικνύει την εικαστική πράξη, προσδίδοντας της μια σκηνογραφική διάσταση που πιθανόν ο δημιουργός της αγνοούσε και δεν μπορούσε να ελέγξει. Έχοντας συνηθίσει να προσλαμβάνουμε τις σπηλαιογραφίες από μετωπικές φωτογραφικές λήψεις τους, συχνά παραβλέπουμε και υποβαθμίζουμε την ολότητα της πρόσληψής τους ως παρουσία μέσα στο χώρο.

Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η δημιουργία τους συνδέεται με την μετωπική οπτική θέασης, η παρουσία τους στον πραγματικό χώρο παραμορφώνει τα αρχικά σχεδιάσματα και τους προσδίδει μια ένταση προοπτικής ροής, παρακολουθώντας την γεωμορφολογία του βράχου. Η σχεδιαστική απόδοση του χώρου ξεδιπλώνεται παραθετικά και υποβάλλεται στις δυνατότητες που η επιφάνεια υποδοχής παρέχει.

ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Η εκδοχή των Αιγυπτιακών τοιχογραφιών¹⁸, ακολουθεί τον ευρύτερο μορφότυπο της εν γένει αναπαράστασης στον Αιγυπτιακό πολιτισμό. Η επιφάνεια υποδοχής είναι επίπεδη και ποικίλει ως προς τις διαστάσεις της, τείνοντας τις περισσότερες περιπτώσεις σε μνημειακά μεγέθη ναοδομικών συμπλεγμάτων.

Η απεικόνιση των μορφών ακολουθεί μια γραμμική οριζόντια σύνταξη, προσδίδοντας μια διάθεση ανάγνωσης. Άλλωστε ο συνδυασμός εγχάρακτων και επιζωγραφισμένων ιερογλυφικών και εικονιστικών συμβόλων, επιτείνει αυτή τη διάθεση.

Στις εικονιστικές αναπαραστάσεις, τα μεγέθη των μορφών άκαμπτα, αποδίδονται σε σχέση με τη σημασία που υπηρετούν, ενώ το σχέδιό τους ακολουθεί το συμβολικό παράδειγμα, αναπαριστώντας κάθε επιμέρους απόσπασμα από την αντιπροσωπευτικότερη γωνία θέασης. Υπό αυτή την έννοια, υποβαθμίζεται η αίσθηση του βάθους της αναπαράστασης και εντείνεται η επίπεδη απόδοση του χώρου.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η θέση του θεατή στην Αιγυπτιακή νωπογραφία δεν περιλαμβάνεται ως βασική σχεδιαστική παράμετρος στην οπτική απόδοση της ολότητας της εικόνας. Ο ρόλος του παραμένει αναγνωστικός σε μια σειριακή παράθεση των συμβολικών νοημάτων, τα οποία είναι διαρθρωμένα ως προς τη σημασία που έχουν σε μια κυρίαρχη πολιτισμική αφήγηση

¹⁸ Ως προς την τεχνική, δεν συγκαταλέγονται στις νωπογραφίες.



Εικόνα 3: Νεκρική πομπή, τοιχογραφία του τάφου του Ραμόζε, 1370 π.Χ., Νεκρόπολη των Θηβών (Κατάλογος Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO, 1979), Αίγυπτος. Αιγυπτιακός πολιτισμός, Δυναστεία XVIII.



Εικόνα 4: "Σκηνή από κυνήγι πτηνών" secco fresco-Θήβες, Αίγυπτος, περ. 1400-1350 π.Χ



Εικόνα 5: Κοιλιά των Βασιλέων. Εσωτερικό από Ναό του Ραμσή Δ' (1153-1147 π.Χ.)

ΜΙΝΩΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ



Εικόνα 6: Οι γαλάζιες κυρίες, περ. 1525-1450 π.Χ., Κνωσός, Κρήτη

Ο πλούτος των Μινωιτών αλλά και η εξέλιξη της αρχιτεκτονική τους, διαμορφώνουν περισσότερες δυνατότητες ως προς τις επιφάνειες υποδοχής των νωπογραφιών. Παράλληλα, η οικονομική άνθιση ενθαρρύνει την θεματολογική διεύρυνση, προς όφελος της ανάδειξης του πολιτισμικού στίγματος. Στο παλάτι της Κνωσού παρουσιάζονται με εξωστρέφεια εικονιστικά τεκμήρια του Μινωικού πολιτισμού, με την ίδια μέθοδο απεικόνισης των μορφών και του χώρου, όπως και στον κυκλαδικό πολιτισμό. Η αναλογία κλίμακας θεατή – αναπαράστασης διατηρείται ισόρροπη.

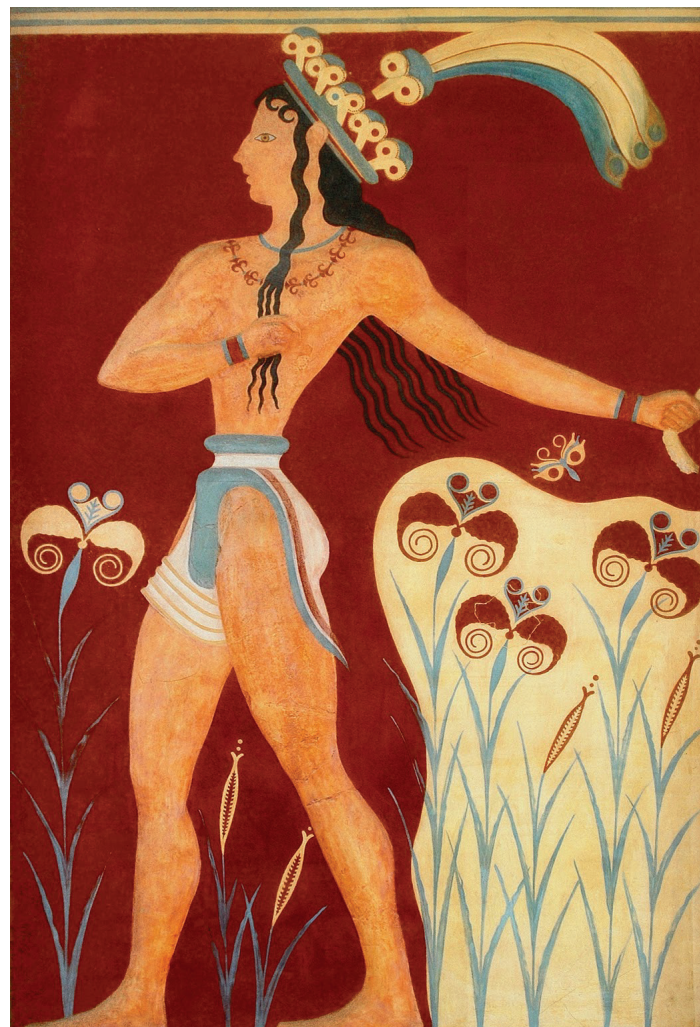
Ο θεατής σε αυτή την εκδοχή των νωπογραφιών, προσλαμβάνει μια περισσότερο συγκροτημένη και στοχευμένη οπτική αφήγηση. Μέσα στο πλαίσιο της λειτουργίας του ανακτόρου της Κνωσού, απολαμβάνει τις νωπογραφίες που εξιστορούν τη δόξα και τον πολιτισμό των Μινωιτών, σε ένα πλαίσιο συλλογικής αφήγησης της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής ευημερίας τους. Έτσι, οι μινωικές νωπογραφίες αποκτούν μια σκηνογραφική θεματολογική διάσταση συλλογικής ταυτότητας του πολιτισμού τους.



Εικόνα 7: Η αίθουσα του θρόνου, Κνωσός, Κρήτη



Εικόνα 8: το δωμάτιο των δελφινιών, Κνωσός, Κρήτη



Εικόνα 9: Ο πρίγκιπας με τα κρίνα, περ. 1550 π.Χ., Κνωσός, Κρήτη

ΚΥΚΛΑΔΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Με εμφανή τα μορφολογικά στοιχεία επιρροής από την Αιγυπτιακή και Μινωική παράδοση, η εκδοχή των Κυκλαδικών νωπογραφιών διαφοροποιείται ως σκηνογραφική απόδοση σε σχέση με τα ευρύτερα κοινωνικοπολιτισμικά δεδομένα της περιοχής. Ο χώρος υποδοχής είναι οι τοίχοι από συμπλέγματα οικιών και τα μεγέθη τους δεν είναι πια μνημειώδη. Ο αφηγηματικός χαρακτήρας των νωπογραφιών αποδίδεται από την λυρική και καμπυλόγραμμη απόδοση των μορφών, οι οποίες συνδέονται πια οργανικά μεταξύ τους. Η θεματολογία που αντλεί από τη φύση και τις καθημερινές αναπαραστάσεις, βρίσκει τη σχεδιαστική της αντανάκλαση σε έναν πλούσιο και περιπετειώδη διάκοσμο, ο οποίος παραμένει συμβολικός και αποτυπωμένος από τις αντιπροσωπευτικές γωνίες θέασης κάθε επιμέρους αποσπάσματος.

Στην νωπογραφία του κυκλαδικού πολιτισμού επικρατεί η ανθρώπινη κλίμακα. Ο θεατής είναι συμμετέχων και αποδέκτης της θεματολογικά και επικοινωνεί ισότιμα ως επίκεντρο της αναπαράστασης. Παράλληλα, παραμένει χωρικός αναγνώστης της λυρικής αποτύπωσης.



Εικόνα 10: Η τοιχογραφία των Παπύρων, από την Οικία των Γυναικών του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου. Μουσείο Προϊστορικής Θήρας, Φηρά, Σαντορίνη.



Εικόνα 11: Η τοιχογραφία της Άνοιξης, ΕΑΜ, προέλευση: Ακρωτήρι Θήρας, Συγκρότημα Δ, δωμάτιο Δ2, 16ος αι. π.Χ.



Εικόνα 12: Λεπτομέρεια από "Η τοιχογραφία της Άνοιξης", ΕΑΜ, προέλευση: Ακρωτήρι Θήρας, Συγκρότημα Δ, δωμάτιο Δ2, 16ος αι. π.Χ.

ΜΥΚΗΝΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ



Εικόνα 13: Μυκηναία, 13ος αι. π.Χ., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών

Μετά την επικράτηση των δωρικών φύλλων, η εικονογραφική άνθιση μετατοπίζεται στις Μυκήνες, το Άργος, την Τίρυνθα και την Πύλο. Η μορφολογική μέθοδος απεικόνισης και η κλίμακα σχέσης θεατή – αναπαράστασης παραμένει σταθερή. Η θεματολογία είναι κοινή με αυτή των Μινωιτών, αλλά χάνεται ο έντονος διάκοσμος και το σχέδιο αυστηροποιείται.

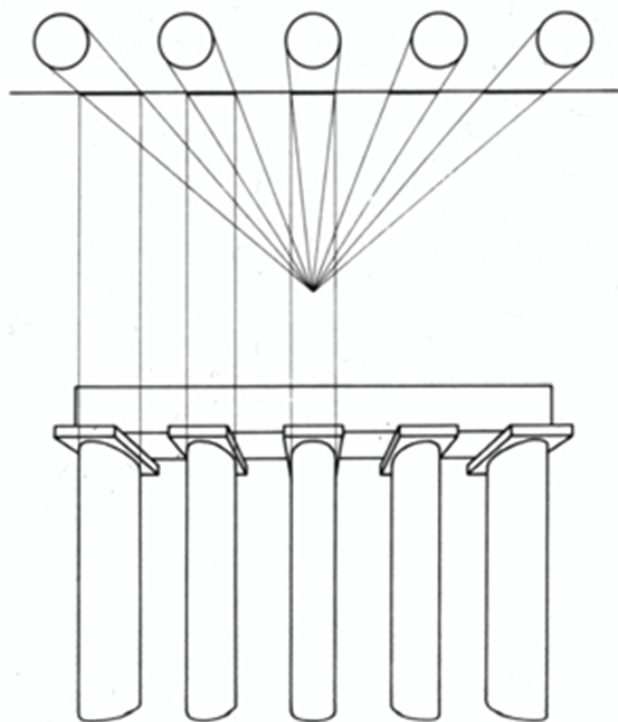
Το νέο συλλογικό αφήγημα δεν εστιάζει πια στην εκφραστική απόδοση της οικονομικής – εμπορικής ευημερίας, αλλά στην ισχύ και τη δύναμη των Μυκηναίων, ως εκ τούτου και οι νωπογραφίες ακολουθούν το νέο αρχιτεκτονικό και πολιτισμικό παράδειγμα.



Εικόνα 14: απόσπασμα από το «Δωμάτιο 31», 1250-1180 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκήνες

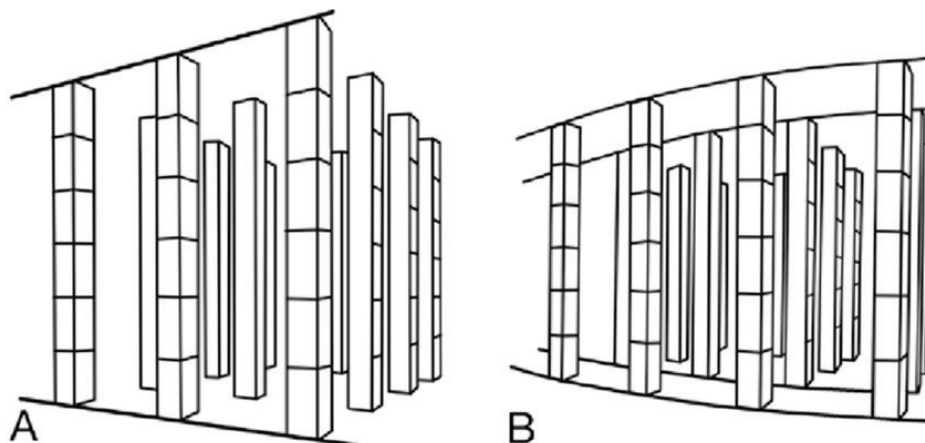
ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

Παρότι δεν έχουμε σωζόμενες νωπογραφίες της Κλασικής περιόδου, από την γραμματεία της εποχής, αλλά και από τις μεταγενέστερες αναφορές τόσο του Βιτρούβιου, όσο και τη σύγχρονη μελέτη του Panofsky, οφείλουμε να εστιάσουμε σε αυτό που επινοήθηκε και συντελέστηκε, ως ορόσημο για την συνέχεια της τοιχογραφικής ιστορίας της τέχνης. Αρχικά στην Κλασική περίοδο συναντάμε πρώτη φορά την οργανωμένη μελέτη της συμπεριφοράς του αρχιτεκτονικού όγκου, της επίπεδης αναπαράστασης και της σχέσης μεταξύ τους. Ορίζεται λοιπόν η σκηνογραφία ή/και σκιαγραφία, ως πεδίο που πραγματεύεται τόσο την οπτική βράχυνση των μορφών καθώς αυτές απομακρύνονται, όσο και ως φαινόμενο της οπτικής του ανθρώπινου ματιού, με όλες τις στρεβλώσεις που το ακολουθούν. Στόχος λοιπόν των αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και σκηνογράφων της Κλασικής περιόδου ήταν να «διορθώσουν» αυτές τις στρεβλώσεις της οπτικής και της βράχυνσης, ώστε ο θεατής να προσλαμβάνει το οπτικό ερέθισμα άρτιο και όχι παραμορφωμένο. Το πλαίσιο αντίληψης λοιπόν μέσα στο οποίο οριοθετήθηκε η καμπύλη προοπτική, ήταν ότι η ανθρώπινη όραση λειτουργεί ως ένας κώνος με κορυφή το σημείο του ματιού και όσο μεγαλύτερη γωνία χρειάζεται για να δούμε κάτι, τόσο μεγαλύτερο αυτό φαίνεται.



Εικόνα 15: Μετωπική προοπτική απεικόνιση ίσων κυλινδρικών κίωνων. Το προοπτικό πλάτος αυξάνει αναλογικά με την απομάκρυνση από τον άξονα οράσεως

Αυτό οδήγησε ζωγράφους και σκηνογράφους σε σύνθεση επιμέρους οπτικών αποδόσεων, καμπυλόγραμμες παραμορφώσεις των ευθειών και ψευδαισθησιακή χρήση τόνου, ώστε να διορθώσουν την ατελή ανθρώπινη οπτική. Στην ουσία αυτό που έκαναν είναι να κάνουν κάθε μορφή να ιδωθεί σαν να αποτελούσε το επίκεντρο της οπτικής κατεύθυνσης κι όχι μέρος μιας μοναδικής και ενιαίας οπτικής πρόσληψης. Με αυτό τον τρόπο διαμόρφωσαν ένα σύστημα πολλαπλής προοπτικής, όπου οι μορφές δεν υποτάσσονται σε μια μοναδική κατεύθυνση παρατήρησης και ως εκ τούτου δεν διαχωρίζονται σε κεντρικές και περιφερειακές ως προς την οπτική τους απόδοση.



Εικόνα 16: Κιονοστοιχία κατασκευασμένη σύμφωνα με την "υποκειμενική" ή καμπυλωτή προοπτική (B) και σύμφωνα με τη σχηματική ή γραμμική προοπτική (A).

Ο πρώτος που χρησιμοποιεί τον όρο είναι ο Αγάθαρχος, ενώ το θεωρητικό πλαίσιο από το οποίο αντλεί, είναι η Ευκλείδεια Οπτική. Η χρήση του όρου αφορά τόσο τη ζωγραφική όσο και το θέατρο.

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

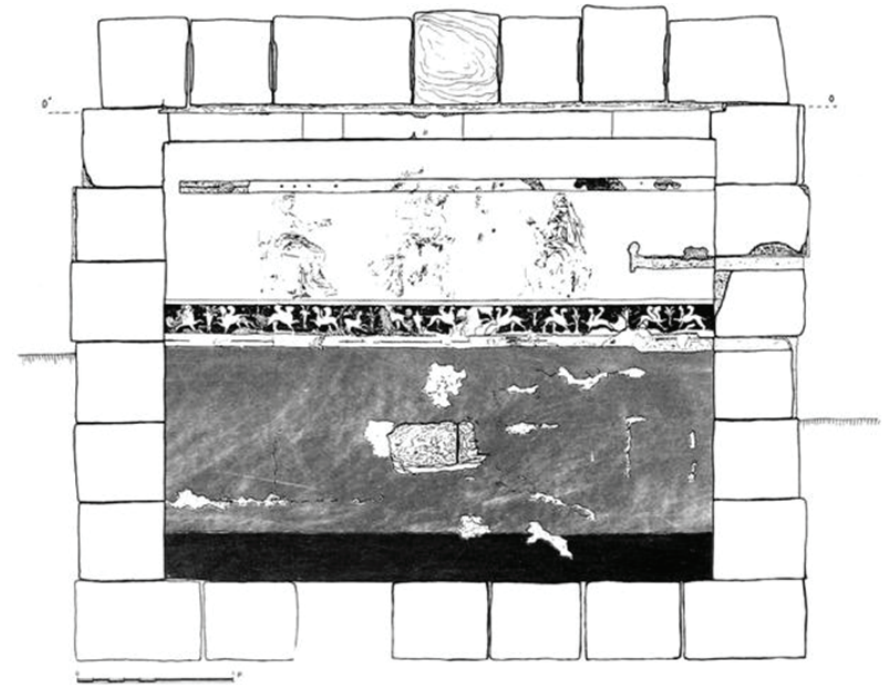
Στις σκηνογραφικές απεικονίσεις της ελληνοιστικής περιόδου διατηρείται η προοπτική βράχυνση παράλληλα με οπτικές θεάσεις του προφίλ, σε μια δημιουργική και ευφάνταστη σύνδεση. Παρατηρούμε την περίτεχνη χρήση της γραμμής, της σκιαγραφίας και του χρώματος, με σκοπό τη διαμόρφωση του χώρου και του όγκου της αναπαράστασης, γεγονός που επαληθεύει την αφομοίωση των σκηνογραφικών κεκτημένων της κλασικής περιόδου, και την υψηλή τεχνική κατάρτιση των δημιουργών τους. Παράλληλα, γίνεται χρήση και διακοσμητικών μοτίβων σε πλαίσια διαφοροποίησης των τοιχογραφιών.



Εικόνα 17 : Θαλαμοειδής τάφος Ποτίδεας, ζωγραφισμένο κρεβάτι, περ. 300π.Χ. , φωτ. Μπεκουλάκη



Εικόνα 18: Η παράσταση της αργαγής – μέσα 4ου αι. π.Χ..



Εικόνα 19: Αποτύπωση του εσωτερικού του τάφου (νότιος τοίχος) από την Α. Κοταταρίδη. Προέλευση εικόνας: Ανδρόνικος, 1994, 42 εικ. 6.



Εικόνα 20: Αριστερά 3D αναπαράσταση του εσωτερικού του τάφου. Δεξιά: 3D προσομοίωση της θέασης του εσωτερικού (βλέποντας τον ανατολικό τοίχο)

ΡΩΜΑΪΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ



Εικόνα 21: Πρώτο στυλ νωπογραφίας, βρύσες του Samnite House, Herculaneum, Ιταλία, τέλη 2ου αι. π.Χ., fresco



Εικόνα 22: Λεπτομέρεια από "Υπνοδωμάτιο", βίλα Φ. Σινίστορ, Μποσκορεάλε, περ. 40-30 π.Χ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

Η ρωμαϊκή περίοδος της νωπογραφίας, στην ουσία συνεχίζει και επεκτείνει το ελληνιστικό παράδειγμα, σε νέα κοινωνικοπολιτισμικά πλαίσια. Χωρίζεται σε τέσσερις βασικούς τύπους – υποπεριόδους με αισθητική και ιστορική εξέλιξη μεταξύ τους, με βασική προέλευση τα ευρήματα της Πομπηίας. Το πρώτο στυλ (στυλ επικάλυψης), ήταν δημοφιλές από το 150-80 π.Χ. και αναγνωρίζεται από τη μίμηση μαρμάρινου τοίχου. Το τελικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με την εισαγωγή μιας ποικιλίας χρωμάτων σε διαφορετικά χωρίσματα που κατακερματίζουν την επιφάνεια υποδοχής ως σύνολο.



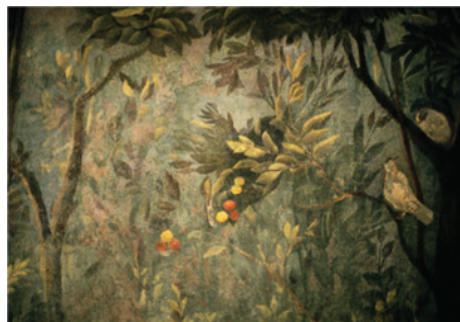
Εικόνα 23: "Υπνοδωμάτιο", βίλα Φ. Σινίστορ, Μποσκορεάλε, Ιταλία, περ. 40-30 π.Χ.

Στο τρίτο Στυλ, (μέχρι 62 μ.Χ.), εγκαταλείπεται η αρχιτεκτονική θεματολογία. Οι κολώνες, τα κιγκλιδώματα, τα επιστύλια και τα ράφια είναι πεπλατυσμένα στον τοίχο διατηρώντας μια καθαρά διακοσμητική λειτουργία. Οι στήλες χρησιμοποιούνται συχνά σε επιμήκη μορφή για να πλαισιώσουν πίνακες ζωγραφικής μεγάλων φιγούρων που εισάγονται σε μεγάλες περιοχές απλών χρωματιστών τοίχων. Αναφέρεται επίσης ως ψευδοαιγυπτιακό λόγω της παρουσίας αιγυπτιακών στοιχείων: (λουλούδια λωτού, μικρά αστέρια, ροζέτες). Στην περίοδο αυτή ανήκουν και οι νωπογραφίες που απεικονίζουν θέματα από κήπους με δέντρα, σιντριβάνια, πισίνες, μικρές κολώνες και πουλιά.

Το δεύτερο στυλ (αρχιτεκτονικό στυλ) που συναντάμε από 80 π.Χ. – 14 μ.Χ., χαρακτηρίζεται από την «επέκταση» του φυσικού χώρου προς φανταστικά τοπία, με καλή χρήση της προοπτικής με δύο ή περισσότερα επίπεδα βάθους. Οι συνθέσεις συχνά περιλάμβαναν στήλες στο προσκήνιο και κιονοστοιχίες σε προοπτική που εξαφανίζονταν στο βάθος, ενώ θεματολογικά συναντάμε φιγούρες, μυθολογικές ή θρησκευτικές σκηνές, με χαρακτηριστική σκηνογραφική απόδοση του θεατρικού στοιχείου.



Εικόνα 24: Τοπίο κήπου, βίλα Λίβια, Πριμαπόρτα, Ιταλία, fresco, 30-20 π.Χ.79 ιν. ύψος



Εικόνα 27: Τοπίο κήπου, βίλα Λίβια, Πριμαπόρτα, Ιταλία, fresco, 30-20 π.Χ.79 ιν. ύψος



Εικόνα 25: Ζωφόρος Διονυσιακών μυστηρίων, Δωμάτιο 5, Πομπηία, Ιταλία, περ. 60-50 π.Χ. fresco, περ. 64 ιν. ύψος



Εικόνα 26: Τοπίο κήπου, βίλα Λίβια, Πριμαπόρτα, Ιταλία, fresco, 30-20 π.Χ.79 ιν. ύψος



Εικόνα 28: Νεκρή φύση με ροδάκινα λεπτομέρεια τοιχογραφίας από το Herculaneum, Ιταλία, fresco, 62-79 μ.Χ.



Εικόνα 29: Η Νεφέλη κάθεται στα πόδια του Ερμή. Ρωμαϊκή τοιχογραφία από τον ανατολικό τοίχο του triclinium στην Casa dei Vettii ("Οικία των Vettii", VI 15, 1) στην Πομπηία, τέταρτος ρυθμός (60-79 μ.Χ.)

Το τέταρτο στυλ (διακοσμητικό) χρησιμοποιήθηκε από τον σεισμό του 62 μ.Χ. μέχρι την καταστροφή της πόλης το 79 μ.Χ. Λέγεται διακοσμητικό, επειδή ολόκληρος ο τοίχος αντιμετωπίζεται απλώς ως μια ελεύθερη διακοσμητική σύνθεση. Τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά δεν έχουν πλέον καμία αναφορά στην πραγματικότητα και περιορίζονται σε εξωπραγματικά σχέδια, σχεδόν υπερβολικά. Ήταν ένα στοιχείο επίδειξης πλούτου στα σπίτια των πλούσιων εμπόρων της Πομπηίας πριν από την καταστροφή, εμπνευσμένα από το αυτοκρατορικό παλάτι του Νέρωνα στη Ρώμη.

ΠΡΩΤΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Στην πρωτοχριστιανική περίοδο, ενώ η θεματολογία είναι αμιγώς θρησκευτική, η σχεδιαστική απόδοση συνδέεται με το προηγούμενο της ελληνιστικής – ρωμαϊκής τεχνοτροπίας. Οι μορφές αποδίδονται νατουραλιστικά και συνθέτονται σύμφωνα με τα αρχιτεκτονικά σκέλη της απλής ναοδομίας. Ενίοτε σε μεγαλύτερης κλίμακας επιφάνειες υποδοχής, οι παραστάσεις αποκόπτονται σε επιμέρους οριοθετημένες ενότητες, ξεδιπλώνοντας μια αποσπασματική εικονογραφική αφήγηση. Στον χώρο των εικονιστικών αποσπασμάτων, εμφανίζονται διακοσμητικά στοιχεία, όπως και στην τοπιογραφία από την ελληνιστική και ρωμαϊκή θεματολογία. Η οπτική των μορφών ακολουθεί το ελληνορωμαϊκό πρότυπο, με φυσική οπτική και βράχυνση και η τοποθέτησή τους στις επιφάνειες υποδοχής αναπτύσσεται περιμετρικά ως προς το σημείο παρατήρησης του θεατή, καθιστώντας τον κέντρο αναφοράς. Διαμορφώνεται σταδιακά η αρχιτεκτονική διάρθρωση της «Βασιλικής» (μονόκλιτης ή τρίκλιτης), σύμφωνα με την οποία διαρθρώνεται και η εικονογραφική αφήγηση.



Εικόνα 30: Κατακόμβη Pietro και Marcellino, Ρώμη, Ιταλία, αρχές 4ου αι. μ.Χ.



Εικόνα 31: Λεπτομέρεια από Κατακόμβη Pietro και Marcellino, Ρώμη, Ιταλία, αρχές 4ου αι. μ.Χ.



Εικόνα 32: Νωπογραφία από κατακόμβη Priscilla, Ρώμη, Ιταλία, 3ος αι. μ.Χ.

ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ

Στη Μεσοβυζαντινή περίοδο, η ναοδομία εξελίσσεται τόσο σε κλίμακα, όσο και σε πολυπλοκότητα, και αυτόως γεγονός επιδρά καθοριστικά στις επιφάνειες υποδοχής και το σχεδιαστικό παράδειγμα των βυζαντινών νωπογραφιών. Η «Βασιλική» γίνεται σταυροειδής, με εγγεγραμένο τρούλο. Η θεματολογική χωροταξία της εικονογραφίας βρίσκει νέες δυνατότητες στα εντονότερα κοίλα αρχιτεκτονικά αποσπάσματα. Εκκινώντας από τον τρούλο με την εμφάνιση του παντοκράτωρα περιστοιχισμένου από προφήτες και κατεβαίνοντας σε απεικονίσεις σκηνών από την Καινή Διαθήκη και τον βίο του Χριστού, η εικονογραφία οπτικοποιεί και χωροθετεί το λειτουργικό περιεχόμενο. Ως προς την οπτική θέαση διαρθρώνεται με αντίστροφη προοπτική, ξεδιπλώνοντας τις μορφές και τα στοιχεία του χώρου προς τον θεατή. Η αντίστροφη (ή ανεστρέψιμη) προοπτική, συνηγορεί το πλησίασμα της σκηνής προς τον θεατή, την εγγύτητα της οπτικής της οπτικής αφήγησης και την πληρότητα της απεικόνισης, μακριά από την βράχυνση και την αλληλοκάλυψη της φυσικής όρασης. Η αναπαράσταση καθίσταται επίπεδη και ως εκ τούτου χάνει την υλική της στιβαρότητα.

Εικόνα 33: Τρούλος Καθολικού, Όσιος Λουκάς, Ελλάδα, 11ος αι. μ.Χ.





Εικόνα 34: Ενταφιασμός από την κρύπτη στο καθολικό του Οσίου Λουκά

Παράλληλα, σε πολλές περιπτώσεις η αντεστραμμένη προοπτική συνομιλεί με την κυρτότητα των κοίλων επιφανειών υποδοχής, δημιουργώντας μια ιδιόμορφη αντίστιξη (ανάπτυγμα των απεικονιζόμενων μορφών – «αγκάλιασμα» και στρέψη τους από το κοίλο προς τον θεατή) καθιστώντας τον επισκέπτη του και ναού θεατή των νωπογραφιών κέντρο μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας.

Η ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής τεχνολογίας δίνει τη δυνατότητα ανοιγμάτων, που επιτρέπουν στο φως να δίνει μια μεταφυσική συμπαντική διάσταση στην εικονογραφική ολότητα. Σχεδιαστικά, ο νέος τρόπος θέασης που εισάγει η αντεστραμμένη προοπτική, συνδέεται με την εμφάνιση έντονης και κωδικοποιημένης πυχολογίας, καθώς και με την δυναμική κίνηση των μορφών στον χώρο, τόσο στην Μακεδονική δυναστεία όσο και σε αυτή των Κομνηνών.

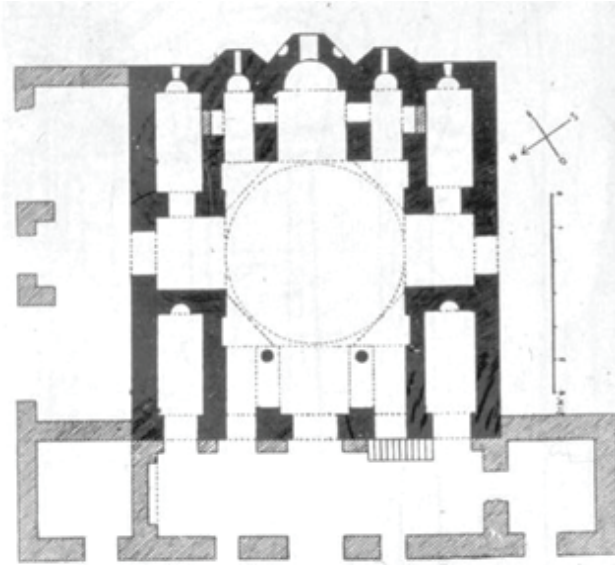


Εικόνα 35: Γενική άποψη της αιτίδας της Παναγίας των Χαλκένων στη Θεσσαλονίκη (λίγο μετά το 1028 μ.Χ.)



Εικόνα 36: Η Αποκαθήλωση από την κρύπτη στο καθολικό του Οσίου Λουκά

ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ



Στην Υστεροβυζαντινή περίοδο συνεχίζει να επικρατεί το αρχιτεκτονικό προηγούμενο της Μεσοβυζαντινής, με τη σταυροειδή «Βασιλική» με εγγεγραμμένο οκταγωνικό ή μικτού τύπου τρούλο.

Στη δυναστεία των Παλαιολόγων, παρατηρούμε μια επίδραση από τη γοθτική αρχιτεκτονική, που διαμορφώνει πιο οξύκορφες αψίδες, με άμεσο αποτέλεσμα και στις επιφάνειες υποδοχής των τοιχογραφιών. Διατηρείται και κανονικοποιείται το ώριμο πια πρότυπο της αντεστραμμένης προοπτικής, καθώς και της ρυθμικής και δυναμικής πυχολογίας, ενώ θεματολογικά παρατηρείται προσθήκη σκηνών από την παιδική ηλικία και τα πάθη του Χριστού, τον βίο της Παναγίας, την Παλαιά Διαθήκη και τα απόκρυφα ευαγγέλια.

Σε αυτή την περίοδο παρατηρούμε μια αισθητική αλληλεπίδραση μεταξύ βυζαντινών και Ιταλών που θα συμβάλλει στην ιστορική συνέχεια (*maniera Byzantina – maniera Greca*).



Εικόνα 37: Άγιοι Θεόδωροι Μυστρά, περ. 1290 μ.Χ.



Εικόνα 38: Ανάσταση του Κυρίου, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη. Κωνσταντινούπολη, Τουρκία, περ. 1310-1320 μ.Χ.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ



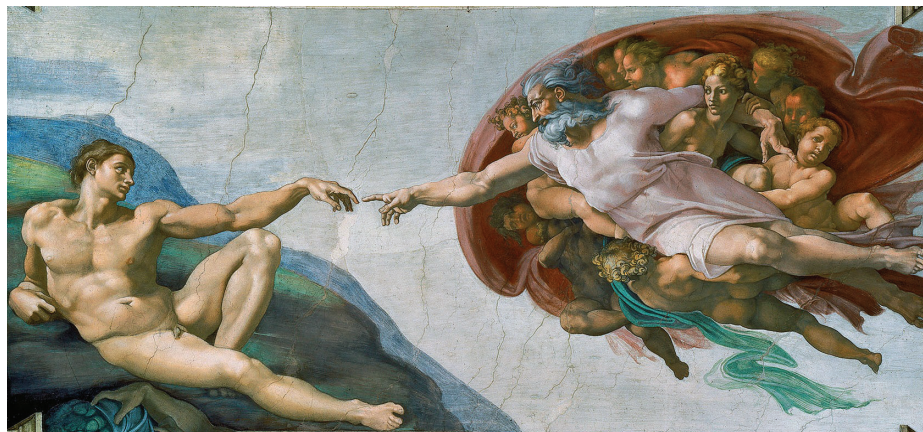
Εικόνα 39: "Παναγία με βρέφος, αγγέλους, Ιωάννη Βαπτιστή και Αγ. Βενέδικτο", 1350, Τζιότο

Η επιστροφή στη μελέτη της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής γραμματείας, οριοθετεί το νέο περιεχόμενο που έχει ανάγκη η Ιταλία, μια νέα οικουμενική τάξη. Η εικόνα αυτής της νέας οικουμενικής τάξης οφείλει να είναι ιδανική και να ακολουθεί έναν μορφολογικό κανόνα. Αυτός ο κανόνας είναι η υποταγή όλων των μορφών στη μετωπική προοπτική με κεντρικό σημείο φυγής. Με αυτό τον κανόνα οι μορφές υποτάσσονται στο χώρο, σε σχέση με την τοποθέτησή τους μέσα σε αυτόν, το υπερβατικό στοιχείο είναι «αθέατο», ενώ οι μορφές αποκτούν γλυπτική απόδοση, μακριά από τη βυζαντινή επίπεδη τεχνοτροπία. Ο χώρος λειτουργεί ιλουζιονιστικά, σαν προέκταση του πραγματικού χώρου, σαν ένα παράθυρο που άνοιξε και μας αποκάλυψε το έξω.

Ήδη από την Υστεροβυζαντινή περίοδο, παρατηρείται έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ βυζαντινών και Ιταλών. Τα αισθητικά αυτά δάνεια, διαμορφώνουν το πλαίσιο της διαφοροποίησης που θα επέλθει με την παρουσία του Τζιότο και την στροφή από το «υπερβατικά ωραίο» στο «εμπειρικά ωραίο».



Εικόνα 40: Η κοίμηση της Θεοτόκου, Αντόνιο Αλλέγκρι Κορέτζιο, θόλος καθεδρικού ναού της Πάρμα, Πάρμα, Ιταλία, 1526-30 μ.Χ.



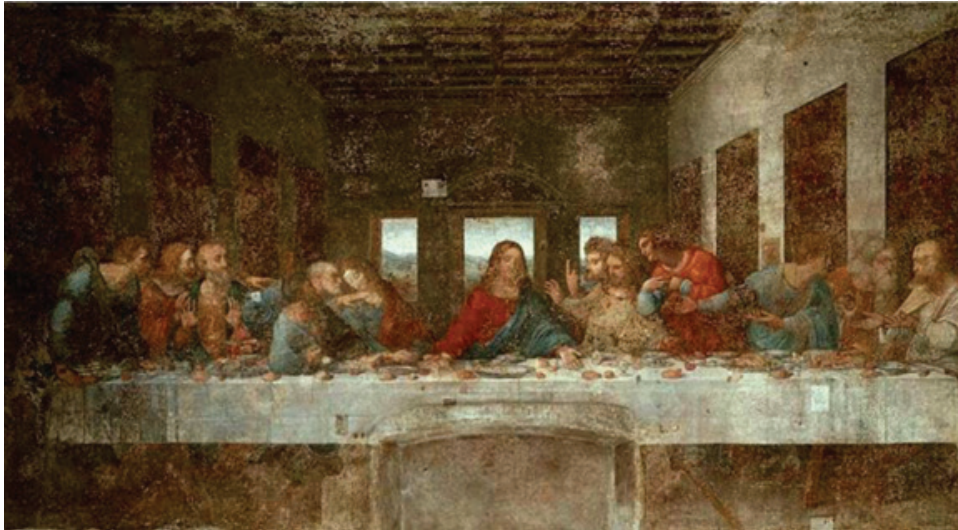
Εικόνα 41: Μικελάντζελο Μπουοναρότι, Καπέλα Σιξτίνα (λεπτομέρεια οροφής), Βατικανό, Ρώμη, Ιταλία, 1511 μ.Χ.

Η γεωμετρική οργάνωση και κανονικοποίηση της συνθετικής διάρθρωσης, συνδέει το εντός πραγματικό χώρο με τον εκτός ψευδαισθησιακό, ως μια συνέχεια, με όριο την επιφάνεια του τοίχου. Ο θεατής εντυπωσιάζεται από την εμπειρική αυτή ψευδαίσθηση την οποία εισπράττει ως οικεία.

Η σκηνογραφική οργάνωση που ακολουθεί η Αναγέννηση εξανθρωπίζει το Θείο, στα μέτρα της ανθρώπινης οπτικής και εμπειρίας. Ορίζεται με αυτό τον τρόπο ο Ουμανισμός και ο Homo Universalis, ως αφετηρία και πλαίσιο του δυτικού πολιτισμού.

Σε αυτή την κατεύθυνση, αναπτύσσονται διαφορετικές προσεγγίσεις χωρικής απόδοσης, ανάλογα με την σχολή κάθε καλλιτέχνη. Άλλοτε η αίσθηση του χώρου εστιάζει στην ατμοσφαιρική προοπτική του κιαροσκούρου (Λεονάρντο), άλλοτε στην χρωματική διαύγεια και σχεδιαστική ακρίβεια (Ραφαέλο) κι άλλοτε στη δυναμική μανιερίστικη απόδοση της ανατομίας των μορφών και την αποσπασματική σύνθεση των εικόνων (Μιχαήλ Άγγελος), σε όλες όμως τις περιπτώσεις, η δομή της σκηνογραφίας συνδέεται άρρηκτα με το πραγματικό, ως ψευδαίσθηση και συνέχεια του εμπειρικού.

Αυτό βρίσκει ανταπόκριση και στο αρχιτεκτονικό κέλυφος, στο οποίο οι επιφάνειες είναι επίπεδες, καθαρών σχημάτων και ενδεδειγμένα πλαισιωμένες για την σκηνή που καλούνται να υποδεχτούν. Ο θεατής εισπράττει την οπτική εμπειρία της τοιχογραφίας ως πρωταγωνιστής-αναγνώστης του πνευματικού ως πραγματικό, σε μια κατεύθυνση εγκοσμίου του μεταφυσικού.



Εικόνα 42: Μυστικό δείπνο , Λεονάρντο, Σάντα Μαρία ντελε Γκράτσιε, Μιλάνο, περ. 1495-98 μ.Χ., λάδι και τέμπρα σε γύψο



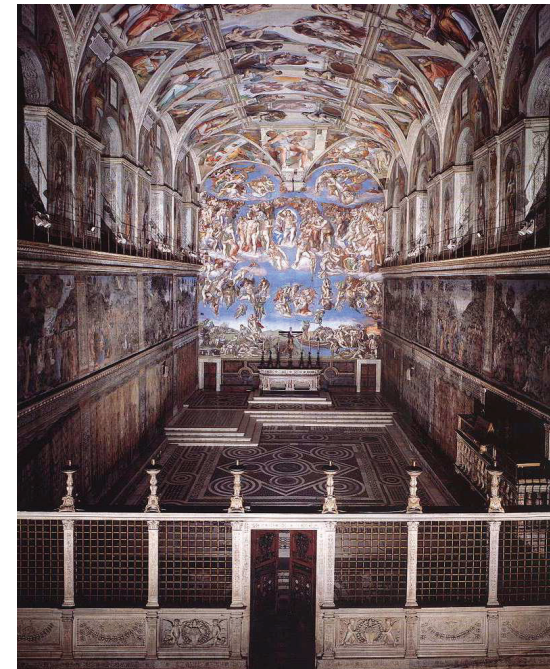
Εικόνα 43: Ραφαήλ, Η Σχολή των Αθηνών, Βατικανό, Ρώμη, Ιταλία, 1509-11 μ.Χ., περ. 19 X 27 πόδια.



Εικόνα 44: Μικελάντζελο Μπουοναρότι, Καπέλα Σιξιτίνα, (δευτέρα παρουσία), Βατικανό, Ρώμη, Ιταλία, 1537-41,



Εικόνα 45: Μικελάντζελο Μπουοναρότι, Καπέλα Σιξιτίνα (θέα οροφής), Βατικανό, Ρώμη, Ιταλία, 1508-12, περ. 125 X 45 πόδια.



Εικόνα 46: Μικελάντζελο Μπουοναρότι, Καπέλα Σιξιτίνα (ανατολική όψη), Βατικανό, Ρώμη, Ιταλία, 1537-41, περ. 125 X 45 πόδ

...ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Ανάμεσα στην Αναγέννηση και τον Μοντερνισμό, η νωπογραφία παρέμεινε ζωντανή ως τεχνική τοιχογραφίας, παρά τα νέα ζωγραφικά υλικά που ανακαλύφθηκαν. Η τεχνική της δυσκολία ισοσκελιζόταν από τη λαμπρότητα των χρωματικών αποδόσεων και την ανθεκτικότητα στο χρόνο. Κλήθηκε λοιπόν να εικονογραφήσει από παλάτια μέχρι αγορές, ακολουθώντας τα αισθητικά και μορφολογικά προτάγματα κάθε περιόδου. Άντεξε τον ανταγωνισμό των νέων τεχνικών τοιχογραφίας (ελαιογραφία σε πανί) καλύπτοντας αισθητικά τις ανάγκες κάθε κοινωνικής τάξης και πολιτιστικής αναφοράς.



Εικόνα 47: Νωπογραφίες σε εμπορική στοά - Βενετία



Εικόνα 48: Κωνσταντίνος Μπρουμίδης, «Η Αποθέωση του Ουάσιγκτον», Καπιτώλιο



Εικόνα 49: Περιτύλιμο με νωπογραφίες στο Palazzo Vecchio – Φλωρεντία

ΛΑΪΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Μια ενδιαφέρουσα και ξεχωριστή περίπτωση που η νωπογραφία συναντήθηκε με τη λαϊκή παράδοση και τις αισθητικές καταβολές του ελληνικού χώρου, είναι ασφαλώς ο Θεόφιλος. Μέσα από την ναϊφ προσέγγιση και την ελευθερία της πενίας του, ο Θεόφιλος κατάφερε να συγκροτήσει το συλλογικό λαϊκό ασυνείδητο και να εικονοποιήσει τη λαϊκή αφήγηση με τρόπο που να προκαλέσει το ενδιαφέρον των ευρωπαίων μοντερνιστών.

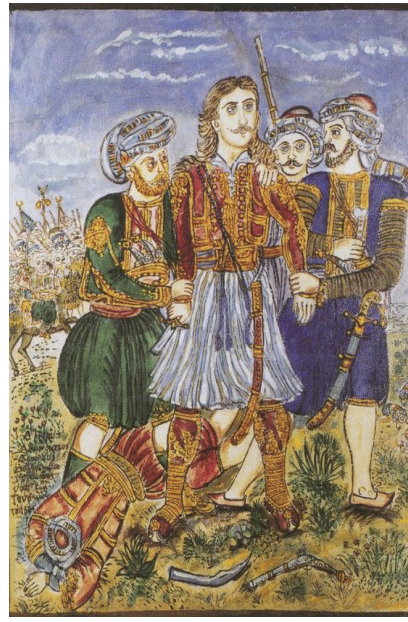
Παρ' ότι η επιλογή των τοίχων όπου ζωγράφισε προέκυπτε από την ανάγκη της επιβίωσης, η σημερινή ανάγνωση του χώρου υποδοχής στο έργο του, υποστηρίζει την αισθητική του πρόταση απόλυτα. Είναι σχεδόν σαν να προέκυψαν οι εικόνες του μόνες τους, από τις ίδιες τις συζητήσεις των λαϊκών ανθρώπων. Ακόμα και οι τεχνικοί πειραματισμοί του, εντάσσονται πλήρως στο χωρικό και εννοιολογικό πλαίσιο στο οποίο κινήθηκε και συγκροτούν το αυθεντικό λαϊκό παράδειγμα.



Εικόνα 50: Ο Πέτρος Μαυρομάλης επαναστατών την Μεσσηνίαν



Εικόνα 51: Ο Μητροπολίτης Παλαιών Πατρών Γερμανόεουλοεί την σημαίαν της ελευθερίας το 1821, 1912



Εικόνα 52: Ο ήρωας Αθανάσιος Διάκος συλλαμβάνεται υπό των Τούρκων το 1821, 1912



Εικόνα 53: Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης συναθροίχει εις την Λίμνην Λέρνην τους νικητάς του Δράμαλη το 1822, Τοιχογραφία (νωπογραφία,)1912, 150 X 127 εκ. , Μουσείο Θεόφιλου- Αρχοντικό Κοντού, Ανακασιά Βόλου

Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα συναντάμε μια ξεχωριστή εκδοχή της μνημειακής τοιχογραφίας με την τεχνική της νωπογραφίας και στο Μεξικό, με ενδιαφέρουσες αντιστοιχίσεις με τον Θεόφιλο. Οι Μεξικάνοι ζωγράφοι Ντ. Ριβέρα, Χ.-Κ. Ορόζκο και Ντ. – Α. Σικέϊρος, βαπτισμένοι από τα προτάγματα του Μοντερνισμού, επιστρέφουν στον γενέθλιο τόπο και τα βαφτίζουν με την λαϊκή παράδοση και την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα.



Εικόνα 54: Η μέρα των νεκρών – Γιορτή πόλης (λεπτομέρεια)
Ντ. Ριβέρα, νωπογραφία στο νότιο τοίχο της Γραμματείας
δήμοσιας εκπαίδευσης, Πόλη του Μεξικού



Εικόνα 56: Ντ. Ριβέρα, Από την κατάκτηση έως το 1930, τοιχογραφίες Ιστορίας του Μεξικού, 1929-30, τοιχογραφία, Palacio
Nacional, Πόλη του Μεξικού



Εικόνα 55: Ντ. Ριβέρα, Βόρειος τοίχος: Ιστορία του Μεξικού,
1929, νωπογραφία, Palacio Nacional, Πόλη του Μεξικού
(φωτογραφία: Gary Todd, CCO)

Συνθέτουν τη θεματική και τα μορφολογικά στοιχεία με τρόπο παράδοξο, με έντονη την λαϊκή αφήγηση, κι έτσι προκύπτουν τα γνωστά “murales”. Οι μορφές αποτυπώνονται με ένα αφαιρετικό αλλά συνάμα ενδεικτικό σχέδιο, σε συμπλεγματικά αθροίσματα που διαδέχονται το ένα το άλλο. Ιστορικές και λαϊκές μορφές συνυπάρχουν ισότιμα, δίνοντας στον θεατή τη δυνατότητα να προσλάβει την ιστορική αφήγηση με μιας.



Εικόνα 57: Νότιος τοίχος: Ιστορία του Μεξικού, 1935, τοιχογραφία, Palacio Nacional, Πόλη του Μεξικού (φωτογραφία: Cbl62, CC0)



Εικόνα 58: Ντιέγκο Ριβέρα, Από την κατάκτηση έως το 1930, τοιχογραφίες Ιστορίας του Μεξικού, 1929-30, τοιχογραφία, Palacio Nacional, Πόλη του Μεξικού

Ως προς τη σκηνογραφική διάσταση των συνθέσεων, αξιοποιείται το περίγραμμα του αρχιτεκτονικού κελύφους με την οποιαδήποτε ιδιαιτερότητα εμπεριέχει, ως πεδίο ιεράρχησης των μορφών (και ως εκ τούτου των αναφορών τους), με έντονο το στοιχείο της έκπληξης και της ενότητας. Ο αναπαραστατικός χώρος ασφυκτιά από τις μορφές και σπάνια αποτυπώνεται το πεδίο μέσα στο οποίο τελούνται οι πράξεις. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα murales αποτελούν ένα εικονογραφικό αντίστοιχο των Μεξικάνικων τελετουργικών εορτών, όπου το πλήθος, η ετερογένεια και η έκπληξη κυριαρχούν.



Εικόνα 59: Χ.-Κ. Ορόζκο, Καταδυτικό βομβαρδιστικό και δεξαμενή, 1940, νωπογραφία, έξι πίνακες, 275 x 91,4 εκ. ο καθένας, 275 x 550 εκ. συνολικά (The Museum of Modern Art)



Εικόνα 60: Ντ-Α. Σικέιρος, Μεξικανική ιστορία ή το δικαίωμα στον πολιτισμό, Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο του Μεξικού (UNAM), 1952-56, (Πόλη του Μεξικού, φωτογραφία: Fausto Ruga)



Εικόνα 61: Χ.-Κ. Ορόζκο, Καταστροφή της Παλαιάς Τάξης (λεπτομέρεια), 1926 (Εθνικό Προπαρασκευαστικό Σχολείο, Πόλη του Μεξικού)

Εικόνα 62: Χ.-Κ. Ορόζκο, Καθάρσις (μερική άποψη), 1934 (Μουσείο του Παλατιού των Καλών Τεχνών, Πόλη του Μεξικού, φωτογραφία: Ryan Griffis)



Εικόνα 64: Ντ. Ριβέρα, «Η απελευθέρωση του εργάτη», 1923-24, πρώτος όροφος, Δικαστήριο Εργασίας, νότιος τοίχος τοιχογραφίας στη Γραμματεία Δημόσιας Εκπαίδευσης, Πόλη του Μεξικού (φωτογραφία: Κγν88)



Εικόνα 63: Ντ-Α. Σικίριος, «Το μαρτύριο και η αποθέωση του Κουασουχτεμόκ» (λεπτομέρεια), 950-51 (Μουσείο του Παλατιού των Καλών Τεχνών, φωτογραφία: Jaostiveros)

ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, ξεκινάει ως τάση και καλλιτεχνική πρόταση η εικαστική παρέμβαση στον δημόσιο χώρο, αυτό που έχει επικρατήσει ως γκραφίτι²⁰. Σαν ακτιβιστική πράξη, πέρασαν αρκετές δεκαετίες για να «νομιμοποιηθεί» αισθητικά. Μέσα σε αυτά τα χρόνια, διαμορφώθηκε η γλώσσα του, μέσα από αισθητικούς πειραματισμούς και εννοιολογικές χειρονομίες, για να φτάσουμε στις μέρες μας να αποτελεί την βασική αστική εικαστική εμπειρία στο δημόσιο χώρο.



Εικόνα 65: iNO "Access control", οδός Πειραιώς, Αθήνα

Στο πλαίσιο αυτής της ατελούς μετάβασης από το «παράνομο» στο συνειδησιακά-αισθητικά νομιμοποιημένο, η εικαστική πρόταση στο αστικό τοπίο συνομίλησε με όλη την Ιστορία της Τέχνης, συνδέοντάς την με το σύγχρονο (συχνά εφήμερο) κοινωνικό συγκείμενο. Παρότι λοιπόν μνημειώνεται σε ποικίλες επιφάνειες υποδοχής²¹, διατηρεί μια σχέση παροντική τόσο με την κοινωνική πραγματικότητα, όσο και με την στιγμιαία πρόσληψη του από τον διερχόμενο θεατή. Άλλωστε, το γκραφίτι όταν χάνει το στοιχείο της έκπληξης, αφομοιώνεται από το αστικό περιβάλλον.

²⁰ Ανάλογα με τη μορφολογική του υπόσταση, το χώρο υποδοχής και την τεχνική υλοποίησης, έχουν οριστεί επιμέρους κατηγορίες



Εικόνα 66: Πειραιώς 20 & Μενάνδρου, Ξενοδοχείο Vienna, Ομόνοια, Αθήνα 2011, Π. Τσάκωνας

Είναι αυτή η σχέση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας που αναπτύσσεται στα λίγα δευτερόλεπτα αλληλεπίδρασης, που διαμορφώνει τη σκηνογραφία της καθημερινότητας και καθιστά τον πολίτη συντελεστή ενός έργου σε εξέλιξη, χωρίς αφετηρία και τέρμα, και τον δημόσιο χώρο μια σκηνή υποδοχής προβληματισμών, συναισθημάτων και κρίσεων.

Τι θα συνέβαινε όμως αν αλλάζαμε τον σύντομο χρόνο υλοποίησης - αλληλεπίδρασης και το στοιχείο της έκπληξης με τεχνικές και διεργασίες διαχρονίας; Ποια εικόνα θα άντεχε στη βάσανο του χρόνου, ως τεχνική, ως περιεχόμενο και ως μορφή, σε μια ζώσα ενεργή κοινωνία; Αλλά και ποια κοινωνική συνθήκη θα επέτρεπε μια τέτοια αισθητική και εννοιολογική προετοιμασία για μια δημόσια αισθητική συνείδηση;



Εικόνα 67: Π. Σκλαβενίτης, Κριεζώτου 6, Σύνταγμα, 2011



Εικόνα 68: Τοιχογραφία του Στ. Φαϊτάκης στο Pavillion της Δανίας, Μπιενάλε της Βενετίας - 2011



Εικόνα 69: Π. Φαϊτάκης, Καραολή και Δημητρίου, Πειραιάς, εργοστάσιο ΕΛΑΙΣ, 2013

²¹ Οι επιφάνειες υποδοχής ποικίλλουν σε σχέση με την έκταση και την αρτιότητα του σχήματος, τη θεσμική ή μη υποστήριξη, το περιθώριο θέασης που επιτρέπουν και την κοινωνική συνθήκη μέσα στην οποία υπάρχουν, διαμορφώντας σε σημαντικό βαθμό τις συνθήκες, τους χρόνους και τις τεχνικές υλοποίησης της κάθε παρέμβασης.

ΠΗΓΕΣ:

- Αλμπέρτι, Λ.-Μπ., (2008), Περί ζωγραφικής, εις.-μτφρ. – σχ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ανδρόνικος, Μ., (1987), Η ζωγραφική στην αρχαία Μακεδονία, Στο: Αρχαιολογική Εταιρεία 126, σ. 363-382. Ανδρόνικος, Μ., (1994), Βεργίνα II: ο «Τάφος της Περσεφόνης», Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Βαζούρα, Ε. (2007), Η μαθηματική αναλογία της χρυσής τομής. Ένας ιστορικός και εικαστικός εντοπισμός με διδακτικές προεκτάσεις. ΔΠΜΣ: Διδακτική και Μεθοδολογία των Μαθηματικών, ΕΚΠΑ
- Brecoulaki, H. (2011), La peinture funeraire, a “Les Dossiers d’Archeologie” No 347.
- Βλαβογιλάκης, Α. (2020), «Πειραματική αρχαιολογία και αρχαία ελληνική μνημειακή ζωγραφική. Τεχνικές νωπογραφίας και η περίπτωση του τάφου της Περσεφόνης στη Μεγάλη Τούμπα της Βεργίνας», Παν. Αιγαίου, Τμ Μεσογειακών Σπουδών, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών: Διδ. Διατριβή.
- Cho, E.-J. (2001), Η απεικόνιση της τρίτης διάστασης στη ζωγραφική της αρχαιότητας, της αναγέννησης και της Άπω Ανατολής – Συγκριτική μελέτη για την ανάπτυξη της γραμμικής προοπτικής – τόμος Α΄. Θεσσαλονίκη: δ.δ. Τμ. Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΑΠΘ.
- Kottaridi, A., (2007), L’ ériphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d’Aigai, In Decamps-Lequine, Sophie, Peinture et couleur dans le monde Grec antique, acte de colloque, 5 Continents Editions, Paris: Musée du Louvre, pp. 27-45.
- Κοτταρίδη, Α., (2013), Αιγές: Η βασιλική μητρόπολη των Μακεδόνων, Αθήνα: Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση.
- Κόντογλου, Φ., (1993), Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας, τόμος πρώτος: τεχνολογικόν και εικονογραφικόν, Γ΄ έκδοση, Αθήνα: Αστήρ-Παπαδημητρίου.
- Κουρνιατή, Α. Μ. (1997), Οπτικά του Ευκλείδη και Προοπτικές απεικονίσεις, Δ.Δ.:Τμ. Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.
- Marcus Vitruvius Pollio, (2000), Περί Αρχιτεκτονικής, Βιβλία I-V μτφρ. Π. Λέφας, Αθήνα:Πλέθρον.
- Panofsky, E., (1991), Μελέτες εικονολογίας (Studies In Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance), Αθήνα: Νεφέλη.
- Πετρίδου, Β. & Ζιρώ, Ο. (2015), Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα, Αθήνα: ΣΕΑΒ.
- Πλάντζος, Δ., (2011), Ελληνική τέχνη και αρχαιολογία 1100-30 π.Χ., Αθήνα: Καπόν.
- Vasari, G., Maclehorse, L. S. (tr.) & Brown, G. B., (1907), Vasari on technique; being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects, New York: E. P. Dutton & Co.; London: J. M. Dent & Co.
- Χάουζερ, Α. (1980), Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης: Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ, Αθήνα: Κάλβος.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- Εικόνα 1: Σπήλαιο του Λασκό, Γαλλία, περ. 15000-13000 π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://scholarblogs.emory.edu/basicproblems002/files/2015/03/lascauxmain.jpg>
- Εικόνα 2: Σπήλαιο του Λασκό, Γαλλία, περ. 15000-13000 π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.researchgate.net/profile/Mahzad-Kalantari/publication/281013597/figure/fig1/AS:558005558624256@1510050300591/a-Grotte-de-Lascaux-15-000-ans-av-JC-b-Felin-anthropomorphe-de.png>
- Εικόνα 3: Νεκρική πομπή, Νεκρόπολη των Θηβών, 1370 π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://gootatravel.com/wp-content/uploads/2022/09/Tomb-of-Ramose-at-Thebes-in-Luxor-1.jpeg>
- Εικόνα 4: Σκηνή από κυνήγι πτηνών, Θήβες, Αίγυπτος, περ. 1400-1350 π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/TombofNebamun-2.jpg>
- Εικόνα 5: Εσωτερικό από Ναό του Ραμσή Δ΄, 1153-1147 π.Χ. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://i.pinimg.com/originals/f5/3f/cd/f53fcd587e82622a437dd73206c45ee7.jpg>
-

- Εικόνα 6: Οι γαλάζιες κυρίες, περ.1525-1450 π.Χ., Κνωσός, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Fresko_-_Damen_in_Blau_02.jpg
- Εικόνα 7: Η αίθουσα του θρόνου, Κνωσός, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/85/Knossos_Thronsaal_04.jpg/2560px-Knossos_Thronsaal_04.jpg
- Εικόνα 8: Το δωμάτιο των δελφινιών, Κνωσός, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Minoan_Room_%2835142219872%29.jpg
- Εικόνα 9: Ο πρίγκηπας με τα κρίνα, περ. 1550 π.Χ., Κνωσός, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://agonaskritis.gr/wp-content/uploads/2017/09/prighpas1.jpg>
- Εικόνα 10: Η τοιχογραφία των Παπύρων, Θήρα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: [https://el.wikipedia.org/wiki/Οι_Πάπυροι_\(τοιχογραφία\)#/media/Αρχείο:Pap-iroi.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/Οι_Πάπυροι_(τοιχογραφία)#/media/Αρχείο:Pap-iroi.jpg)
- Εικόνα 11: Η τοιχογραφία της Άνοιξης, ΕΑΜ, 16ος αι. π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.namuseum.gr/wp-content/uploads/2018/10/P2120115_-_carousel-1920x988.jpg
- Εικόνα 12: Η τοιχογραφία της Άνοιξης (λεπτομέρεια), ΕΑΜ, 16ος αι. π.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.namuseum.gr/wp-content/uploads/2018/10/jl_b.png
- Εικόνα 13: Μυκηναία, 13ος αι. π.Χ., ΕΑΜ, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH133/Μυκηναϊκές%20τοιχογραφίες.pdf>
- Εικόνα 14: Απόσπασμα από το Δωμάτιο 31, 1250-1180 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκήνες, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Mycenaean_fresco%2C_1250_BC%2C_AM_of_Mycenae%2C201615.jpg
- Εικόνα 15: Μετωπική προοπτική απεικόνιση ίσων κυλινδρικών κιόνων, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.researchgate.net/profile/Stephen-Davis-20/publication/267250629/figure/fig43/AS:669460948058143@1536623336326/a-A-perspective-projection-of-a-row-of-columns-using-normal-artificial-perspective.ppm>
- Εικόνα 16: Σχέδιο υποκειμενικής - γραμμικής προοπτικής, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.cined.com/content/uploads/2024/06/orthographic_projection-subjective_vs_linear.jpg, (από το Panofsky, E., & Wood, C. S. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1453m48>)
- Εικόνα 17: Θαλαμοειδής τάφος Ποτίδεας, περ. 300π.Χ., από: Brecolaki, H. (2011), *La peinture funeraire, a "Les Dossieurs d' Archeologie"* No 347
- Εικόνα 18: 3D αναπαράσταση του εσωτερικού του τάφου - προσομοίωση της θέασης του εσωτερικού, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.researchgate.net/profile/Antonis-Vlavogilakis/publication/339912085/figure/fig1/AS:868622461304837@1584107141856/The-Abduction-of-Persephone-north-wall-of-the-tomb-of-Persephone-in-Vergina-Composite.png>
- Εικόνα 19: Αποτύπωση του εσωτερικού του τάφου στη Βεργίνα, από: Ανδρόνικος, Μ., (1994), *Βεργίνα II: ο «Τάφος της Περσεφόνης»*, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία. 42 εικ. 6. Εικόνα 19: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, φωτ. Ελευθερία Κωνσταντίνου.
- Εικόνα 20: Αποτύπωση του εσωτερικού του τάφου (νότιος τοίχος), <https://www.researchgate.net/profile/Antonis-Vlavogilakis/publication/339912085/figure/fig3/AS:868622461321222@1584107141963/Some-of-the-reconstructions-produced-during-research-Left-3D-graph-under-construction.jpg>
- Εικόνα 21-28: Νωπογραφίες Πομπηίας των τεσσάρων στυλ, Ανακτήθηκαν στις 30-04-2024 από: <https://www.slideshare.net/slideshow/ch-5-lecture-part2-2228704/2228704#81>
- Εικόνα 29: Η Νεφέλη κάθετα στα πόδια του Ερμή, Πομπηία, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Casa_dei_vettii_-_rannel_fresco.jpg
- Εικόνα 30: Κατακόμβη Pietro και Marcellino (οροφή), αρχές 4ου αι. μ.Χ., Ρώμη, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.slideshare.net/slideshow/ch-11-lecture/2226014>
- Εικόνα 31: Κατακόμβη Pietro και Marcellino (λεπτομέρεια), αρχές 4ου αι. μ.Χ., Ρώμη, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Good_shepherd_02.jpg
- Εικόνα 32: Κατακόμβη Priscilla, Ρώμη, 3ος αι. μ.Χ. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από

- Εικόνα 33: Τρούλος Καθολικού, Όσιος Λουκάς, 11ος αι. μ.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.kathimerini.gr/resources/2016-05/loukas4.jpg>
- Εικόνα 34: Ενταφιασμός, Όσιος Λουκάς, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH396/Didaktiko%20yliko/pk077.jpg>
- Εικόνα 35: Αψίδα της Παναγίας των Χαλκίων, Θεσσαλονίκη, 1028 μ.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH396/Didaktiko%20yliko/pk068.jpg>
- Εικόνα 36: Η Αποκαθήλωση, Όσιος Λουκάς, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH396/Didaktiko%20yliko/pk076.jpg>
- Εικόνα 37: Άγιοι Θεόδωροι, Μυστράς, 1290 μ.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH396/Didaktiko%20yliko/PanKal68.htm>
- Εικόνα 38: Ανάσταση του Κυρίου, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, 1310-1320 μ.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.slideshare.net/slideshow/byzantine-5059675/5059675>
- Εικόνα 39: Τζιότο, Παναγία με βρέφος, αγγέλους, Ιωάννη Βαπτιστή και Αγ. Βενέδικτο, 1350μ.Χ., Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Giottino_Madonna_and_Child_with_Angels%2C_st._John_the_Baptist_and_st._Benedictus_c.1356_Galleria_dell%27Academia%2C_Florence.jpg
- Εικόνα 40: Κορέτζιο, Α. Α., (1526-30) Η κοίμηση της Θεοτόκου, Πάρμα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Cathedral_%28Parma%29_-_Assumption_by_Correggio.jpg
- Εικόνα 41: Μικελάντζελο Μπ. (1511-2), Καπέλα Σιξτίνα (λεπτομέρεια οροφής), Βατικανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_%28Miguel_%C3%81ngel%29.jpg
- Εικόνα 42: Λεονάρντο, (1495-98), Μυστικό δείπνο, Μιλάνο, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/The_Last_Supper_pre_EUR.jpg
- Εικόνα 43: Ραφαήλ, (1509-11), Η Σχολή των Αθηνών, Βατικανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg
- Εικόνα 44: Μικελάντζελο Μπ., (1537-41), Δεύτερα παρουσία, Καπέλα Σιξτίνα, Βατικανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Last_Judgement_%28Michelangelo%29.jpg
- Εικόνα 45: Μικελάντζελο Μπ., (1508-12), οροφή, Καπέλα Σιξτίνα, Βατικανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Lightmatter_Sistine_Chapel_ceiling.jpg
- Εικόνα 46: Μικελάντζελο Μπ., (1537-41), ανατολική όψη Καπέλα Σιξτίνα, Βατικανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.enikos.gr/wp-content/uploads/2013/03/41699008c747f73b793249ad8dc92c7d.jpg>
- Εικόνα 47: Νωπογραφίες σε εμπορική στοά, Βενετία, Φωτ.: Ατομική συλλογή του συγγραφέα
- Εικόνα 48: Μπρουμίδης Κ., (1865), Η Αποθέωση του Ουάσινγκτον, Καπιτώλιο, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.tharrosnews.gr/wp-content/uploads/2021/01/12-kapitolio-3-1.jpg> (από το πρακτορείο ειδήσεων The Associated Press)
- Εικόνα 49: Περιστάλιο με νωπογραφίες, Palazzo Vecchio, Φλωρεντία, Φωτ.: Ατομική συλλογή του συγγραφέα
- Εικόνα 50: Θεόφιλος, (1912), Ο Πέτρος Μαυρομιχάλης επαναστατών την Μεσοσηνία Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://catisart.b-cdn.net/images/2020/03/7-theofilos-1821.jpg>
- Εικόνα 51: Θεόφιλος, (1912), Ο Μητροπολίτης Παλαιών Πατρών Γερμανόσευλογοί την σημαία της ελευθερίας το 1821, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://schoolpress.sch.gr/mikroimegaloiendrasei/files/2021/04/12.jpg>
- Εικόνα 52: Θεόφιλος, (1912), Ο ήρωας Αθανάσιος Διάκος συλλαμβάνεται υπό των Τούρκων το 1821, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://blogs.sch.gr/5dimrenti/files/2022/03/theofilos32.jpg>

- Εικόνα 53: Θεόφιλος, (1912), https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Theofilos_Lerni.jpg
- Εικόνα 54: Ριβέρα, Ντ. (1924), Η μέρα των νεκρών – Γιορτή πόλης: νότιος τοίχος, Γραμματείας δήμοσιας εκπαίδευσης, Μεξικό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2021/05/dia-de-muertos.jpg>
- Εικόνα 55: Ριβέρα, Ντ. (1929), Ιστορία του Μεξικού: βόρειος τοίχος, Palacio Nacional, Μεξικό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://insidestory.gr/sites/default/files/styles/photostory_full_xxl/public/migrated/theaztecworld_0.jpg.webp?itok=vHx5dl9k
- Εικόνα 56: Ριβέρα, Ντ. (1929-30), Από την κατάκτηση έως το 1930, Palacio Nacional, Μεξικό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/latin-america-modernism/mexican/a/the-history-of-mexico-diego-riveras-murals-at-the-national-palace>
- Εικόνα 57: Ριβέρα, Ντ. (1935), Ιστορία του Μεξικού: Νότιος τοίχος, Palacio Nacional, Μεξικό, (φωτογραφία: Cbl62, CC0), Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/History_of_Mexico_mural_by_Diego_Rivera_%28Mexico_City%29.jpg
- Εικόνα 58: Ριβέρα, Ντ. (1929-30), Από την κατάκτηση έως το 1930, Palacio Nacional, Μεξικό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Εροπεια_del_pueblo_mexicano_2.jpg
- Εικόνα 59: Ορόζκο, Χ.-Κ., (1940), Καταδυτικό βομβαρδιστικό και δεξαμενή, The Museum of Modern Art, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.moma.org/magazine/articles/881>
- Εικόνα 60: Σικέρος, Ντ.-Α., (1952-56), Μεξικανική ιστορία ή το δικαίωμα στον πολιτισμό, Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο του Μεξικού (UNAM), Μεξικό, φωτογραφία: Fausto Puga, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.flickr.com/photos/34180336@N08/5049850603>
- Εικόνα 61: Ορόζκο, Χ.-Κ., (1926), Καταστροφή της Παλαιάς Τάξης (λεπτομέρεια), Εθνικό Προπαρασκευαστικό Σχολείο, Μεξικό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/mexican-muralism-los-tres-grandes-david-alfaro-siqueiros-diego-rivera-and-jos-clemente-orozco>
- Εικόνα 62: Ορόζκο, Χ.-Κ., (1934), Καθάρσις (μερική άποψη), Μουσείο του Παλατιού των Καλών Τεχνών, Μεξικό, φωτογραφία: Ryan Griffis, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/mexican-muralism-los-tres-grandes-david-alfaro-siqueiros-diego-rivera-and-jos-clemente-orozco>
- Εικόνα 63: Σικέρος, Ντ.-Α., (1950-51), Το μαρτύριο και η αποθέωση του Κουαουχτεμόκ (λεπτομέρεια), Μουσείο του Παλατιού των Καλών Τεχνών, Μεξικό, φωτογραφία: Jaontiveros, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/mexican-muralism-los-tres-grandes-david-alfaro-siqueiros-diego-rivera-and-jos-clemente-orozco>
- Εικόνα 64: Ριβέρα, Ντ. (1923-24), Η απελευθέρωση του εργάτη, Δικαστήριο Εργασίας: νότιος τοίχος, Γραμματεία Δημόσιας Εκπαίδευσης, Μεξικό, φωτογραφία: Kgn88, CC BY-SA 3.0, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2021/05/SEP_Freeing_of_the_Worker-scaled.jpg
- Εικόνα 65: : iNO (2014), Access control, Αθήνα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://static01.nyt.com/images/2014/04/16/world/ATHENS/ATHENS-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp>
- Εικόνα 66: Τσάκωνας, Π., (2011), Ξενοδοχείο Vienna, Αθήνα, Φωτ.: Ατομική συλλογή του συγγραφέα
- Εικόνα 67: Σκλαβενίτης, Π., (2011), Αθήνα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.modip.asfa.gr/wp-content/uploads/2021/03/%CE%9210.15-ΥΠΕΚΑ-Street-art.pdf>
- Εικόνα 68: Φαϊτάκης, Π., (2011), Μπιενάλε της Βενετίας, ελληνικό περίπτερο, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://cdn-v2.theculturetrip.com/610x407/wp-content/uploads/2016/08/6442087415_6da7dc463f_b.webp
- Εικόνα 69: Φαϊτάκης, Π., (2003), εργοστάσιο ΕΛΑΙΣ, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://streetartcities.com/media/e/e27d46ec-f350-468c-a461-91c6ed9edcd0/orig.jpg>

X P Ω M A



Χρώματα



Κελαϊδή Ολυμπιάς

**ΧΡΩΣΤΙΚΕΣ, ΤΕΤΡΑΧΡΩΜΙΑ
& ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ**

ΧΡΩΣΤΙΚΕΣ



Εικόνα 1: Χρωστικές

Στην τεχνική της νωπογραφίας, η σκόνη της χρωστικής εφαρμόζεται πάνω στην επιφάνεια του νωπού ασβεστοκονιάματος, αφού πρώτα διαλυθεί με νερό ή ασβεστόνερο. Η χρωστική προσφύεται με το ασβεστοκονίαμα μέσω του ασβέστη (υδροξείδιο του ασβεστίου) που περιέχει, ως αποτέλεσμα χημικής αντίδρασης με το διοξείδιο του άνθρακα της ατμόσφαιρας. Η ζωγραφική επιφάνεια καθίσταται έτσι αναπόσπαστο τμήμα του ίδιου του τοίχου. Οι χρωστικές που χρησιμοποιούνται στην νωπογραφία, είναι διαχρονικά οι ίδιες χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν ήδη από την εποχή του Χαλκού 3η χιλιετία π.Χ.

Σήμερα τις χρωστικές τις διακρίνουμε σε φυσικές και συνθετικές. Επιμέρους, οι φυσικές χρωστικές διακρίνονται σε οργανικές και ανόργανες.

- Οι οργανικές προέρχονται κυρίως από φυτά, οστά και άλλα μέρη ζώων και κογχύλια.
- Οι ανόργανες είναι κυρίως πετρώματα (γαίες) και ορυκτά που προέρχονται από το έδαφος και το υπέδαφος της γης.

Οι συνθετικές χρωστικές είναι παράγωγα χημικών συνθέσεων και εμφανίζονται τον 18ο αι. μ.Χ., με την βιομηχανική επανάσταση έως της μέρες μας.

Αντλούμε εκτενείς αναφορές για τις αρχαίες χρωστικές από τις φιλολογικές πηγές και τους αρχαίους συγγραφείς όπως ο Θεόφραστος (περί Λίθων 50-60), ο Βιτρούβιος (7.7-14) και ο Πλίνιος (ΦΙ35.29-49). Η σύγχρονη έρευνα κατηγοριοποιεί τις αρχαίες χρωστικές σε ανόργανες, οργανικές και τεχνητές.

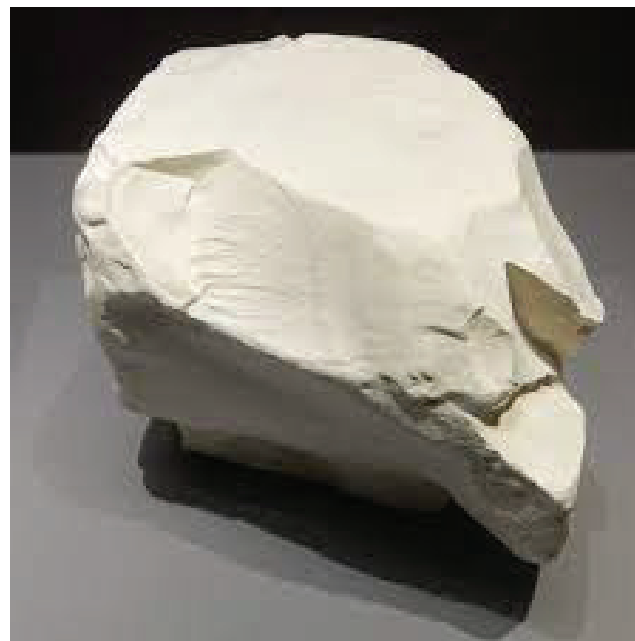
ΛΕΥΚΑ

Οι λευκές χρωστικές στη βάση τους είναι κρητίδες¹ των οποίων οι ιδιότητες και ονομασίες σχετίζονται με τον τόπο προέλευσής τους:



Εικόνα 2: Ασβεσίτης

Ασβεσίτης: Το «**Παραιόνιον**» για τους αρχαίους, πρόκειται για το λευκό του ανθρακικού ασβεστίου, ανθρακικό άλας (CaCO_3) που βρισκόταν κατά την αρχαιότητα στα βράχια σχεδόν όλου του κόσμου και ήταν ένα χρώμα λευκό – ματ σαν του γαλακτώματος. Ως συστατικό, περιέχεται στους ασβεστόλιθους, στα μάρμαρα και στην κιμωλία.



Εικόνα 3: Καοιλίνιτης

Ο **Καοιλίνιτης**, φυσικό άλας του αλουμινίου ($\text{Al}_2\text{-Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4$) που ενδεχομένως είναι η «**Μηλία γη**» - (Melinum) όπως αναφέρεται από τον Πλίνιο, γνωστή στον Θεόφραστο (Περί Λίθων 9,62) και τον Βιτρούβιο (7.7.3).

Η μηλία γή εξορυσσόταν στη Μήλο. Είναι ένα αργιλοपुरιτικό ορυκτό που δίνει ένα άσπρο εξαιρετικής λευκότητας και λαμπρότητας.

Η Μηλία γη είναι το λευκό της αρχαίας τετραχρωμικής παλέτας.

¹ Κρητίς- (ίδος): ασβεστολιθικών λευκών ή πάρα πολύ ωχρών, εύθρυπτον πέτρωμα (κν. κιμωλία) το εκ της κρητίδος κατασκευασμένον κονδύλιον (κν. Η κιμωλία, τεμπεσίρι) (Καλ.Τεχ.) χρώμα εις κόνιν στερεοποιούμενον δια της προσθήκης ύδατος περιέχοντος κολλώδη τινά ουσία, ιδία αραβικόν κόμμι (άλλως παστέλ) ΠΑΠΥΡΟΣ ΛΑΡΟΥΣ-ΕΠΙΤΟΜΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ εκδ.1972.

Η κίτρινη ώχρα είναι μια φυσική χρωστική που περιέχει ένυδρο οξειδίο του σιδήρου ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), αλλιώς μια σιδηρούχος γαία που το χρώμα της κυμαίνεται από το κίτρινο έως το βαθύ πορτοκαλί ή καστανό. Οι λιγότερο έντονες ώχρες προέρχονται από ωχροκίτρινες κρητίδες.



Εικόνα 4: Αττική ώχρα

Η «**Αττική ώχρα**» εξορυσσόταν στα ορυχεία αργύρου της Αττικής και συναντάται στην ελληνική ζωγραφική παράδοση ήδη από την νεολιθική περίοδο.

Η αττική ώχρα είναι το κίτρινο της αρχαίας τετραχρωμικής παλέτας.



Εικόνα 5: Κίτρινη σανδαράχη ή «Αρσενικόν»

Η **κίτρινη σανδαράχη** ή «**Αρσενικόν**», είναι θειούχο ορυκτό του αρσενικού με χημικό τύπο As_2S_3 . Το όνομά της προέρχεται από το αρχ. "σανδαράκη", το οποίο θεωρείται δάνειο από κάποια ανατολική γλώσσα, ενώ ο αγγλικός όρος, orpiment, προέρχεται από το aurum pigmentum, δηλ. χρυσή χρωστική, με έντονη πορτοκαλοκίτρινη απόχρωση. Είναι δηλητηριώδης.

Γενικά, οι ώχρες ως ανόργανες χρωστικές του σιδήρου, σχηματίζονται δευτερογενώς σε εδάφη πλούσια σε σίδηρο και καθώς αποσυντίθενται τα κοιτάσματα σιδηρομεταλλεύματος, γεγονός που μπορεί να εξηγήσει εν μέρει γιατί είναι σχετικά μαλακές και εύκολο να μετατραπούν σε χρωστικές. Αυτή η ιδιότητά τους μαζί με την προσβασιμότητα και την ευρεία επικράτησή τους, είναι που τις έχουν καταστήσει τις πιο χρησιμοποιούμενες χρωστικές στην ιστορία. Παράγονται από τα τρία οξείδια: τον αιματίτη, το λειμωνίτη και το μαγνητίτη. Ο αιματίτης είναι άνυδρο οξειδίο δισθενούς σιδήρου και δίνει χρωστικές με κόκκινη απόχρωση. Ο όρος λειμωνίτης περιλαμβάνει όλα τα ορυκτά των ένυδρων οξειδίων του σιδήρου και δίνει χρωστικές με αποχρώσεις από ανοιχτό κίτρινο ως σκούρο καφέ. Οι ώχρες, οι σιέννες και οι όμπρες προέρχονται από λειμωνιτικά κοιτάσματα. (ιστολόγιο: "Συντήρηση Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης"- αναζήτηση: χρωστικές οξείδια του σιδήρου).

ΕΡΥΘΡΑ



Εικόνα 6: Ερυθρά «Σινωπική» ώχρα

Γαιώδη κοκκινοχρώματα όπως η ερυθρά ώχρα, οξείδιο του σιδήρου (Fe_2O_3).

Η χρωστική αυτή ήταν γνωστή στους Έλληνες ως «Μίλτος» και στους Ρωμαίους ως «Rubrica».

Η πιο γνωστή «μίλτος» ήταν η «Σινωπική γη». επικράτησε ως γενικός όρος για την ερυθρά ώχρα με την ονομασία «ερυθρά Σινωπική ώχρα του Πόντου» λόγω του τόπου προέλευσής της, το λιμάνι δηλαδή του Ευξείνου Πόντου Σινώπη. Η χρωστική αυτή πρόκειται για παραλλαγή της ώχρας και οφείλει το χαρακτηριστικό σκούρο ερυθρό της χρώμα στην υψηλή περιεκτικότητα σε αιματίτη (ιζηματογενές ορυκτό του σιδήρου).

Η ερυθρά «Σινωπική» ώχρα είναι το κόκκινο της αρχαίας τετραχρωμικής παλέτας.



Εικόνα 7: Φυσικό ορυκτό και χρωστική ουσία κιννάβαρης

Η **κιννάβαρις**, θειούχος υδράργυρος (HgS).

Το χρώμα της είναι ένα φωτεινό ερυθρό. Στην αρχαιότητα εισαγόταν από την Ιβηρική χερσόνησο και την Κολχίδα (στον σημερινό Καύκασο). Ωστόσο η κιννάβαρι ως χρωστική στην νωπογραφία μπορεί να είναι πολύ ασταθής και πολλές τοιχογραφίες που είναι ζωγραφισμένες με αυτή παρουσιάζουν μη αναστρέψιμο επιχρωματισμό της επιφάνειάς τους (καθώς παράγει μια ουσία γνωστή ως μετακιννάβαρη). Το πρόβλημα αυτό ήταν γνωστό τόσο στον Βιτρούβιο(7.9.3) ,όσο και στον Πλίνιο ΦΙ33.122). Μπορεί να είναι δηλητηριώδης.



Εικόνα 2: Ασβεστίτης

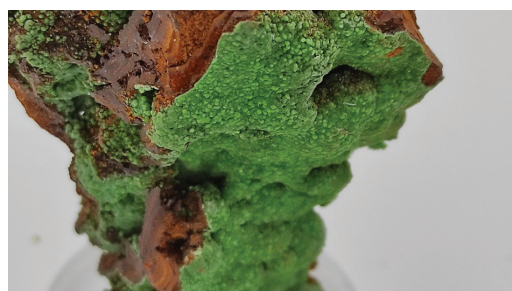
Η **Ερυθρά σανδαράχη**, είναι θειούχο ορυκτό του αρσενικού με χημικό τύπο (As_4S_4) και δίνει ένα φωτεινό πορτοκαλέρυθρο χρώμα.

Είναι δηλητηριώδης.



Εικόνα 9: Μαλαχίτης, ορυκτό, χρωστική

Ο **Μαλαχίτης** είναι ένα ένυδρο ορυκτό ανθρακικού χαλκού ($\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$) με φωτεινό πράσινο χρώμα. Στην αρχαιότητα συναντάται με την ονομασία «**χρυσόκολλα**» και εξορυσσόταν στη Μακεδονία, την Αρμενία, την Κύπρο και την Ισπανία (Εικ. 9).



Εικόνα 10: Κονιχαλκίτης

Ο **Κονιχαλκίτης** ($\text{CaCu}(\text{AsO}_4)(\text{OH})$), ένα σχετικά κοινό ορυκτό αρσενικού σκούρου πράσινου χρώματος που συναντάται συνήθως αναμεμειγμένος με τον μαλαχίτη (Εικ. 10).



Celadonite del Monte Baldo

Terra verde a base di celadonite

Εικόνα 11: Πράσινη ώχρα

Η **πράσινη ώχρα**, είναι πράσινη κρητίδα, φυσικό μείγμα των ορυκτών του γλαυκωνίτη και του κελαδονίτη. Είναι ένα λιγότερο φωτεινό πράσινο, γνωστό πιθανώς στους Ρωμαίους ως “**arrianum**” που το χρησιμοποίησαν σαν φθηνότερο υποκατάστατο του μαλαχίτη (Εικ. 11).

Ο **Αζουρίτης**, είναι ορυκτό του χαλκού ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) με βαθύ κυανό χρώμα. Βρίσκεται κατά κανόνα μαζί με άλλα χαλκούχα ορυκτά, από τα οποία και σχηματίζεται υπό την οξειδωτική επίδραση του νερού και του αέρα. Με τον αζουρίτη μοιάζει πολύ στο χρώμα, αλλά δεν πρέπει να συγχέεται, ο ημιπολύτιμος λίθος λάπης λάζουλι ή λαζουρίτης. Ο αζουρίτης ήταν γνωστός από την αρχαιότητα και ο Πλίνιος τον αναφέρει με το όνομα «κυανός» (kuanos) ή caeruleum. Απαντάται στην Ιταλία, την Ισπανία και στη χερσόνησο του Σινά. Στην Ελλάδα, αζουρίτης βρίσκεται στη Μακεδονία, τη Θάσο, το όρος Όθρυς και το Λαύριο.



Εικόνα 12: Αζουρίτης

ΜΕΛΑΝΑ



Εικόνα 13: Μαύρο του άνθρακα

Μαύρο του άνθρακα, που παράγεται από την καύση διαφόρων οργανικών ουσιών, όπως πεύκων ή κλημάτων (βλ. Βιτρούβιος 7.10.2 & Πλίνιος ΦΙ 35.41).

Το μέλαν για τους αρχαίους Έλληνες, η «**μελαντυρία**» ή κατά τον Πλίνιο, το «**atramentum sutorium**» είναι μια ένωση θειϊκού οξέος και σιδήρου με εξαιρετικά πυκνό χρώμα μελανού. Το atramentum υιοθετήθηκε από τους Ρωμαίους ως γενικός όρος για οποιαδήποτε μαύρη ουσία όπως για παράδειγμα το altamentum scriptorium - μελάνι του γραφέα.

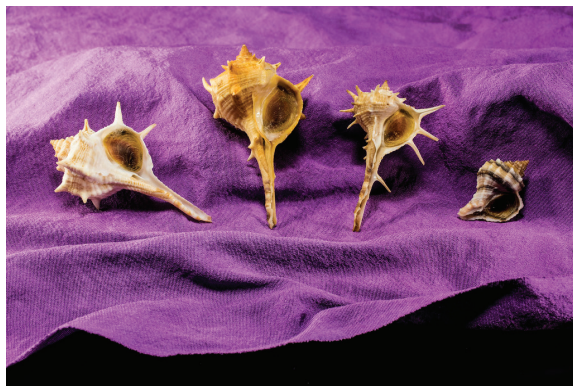
Το μελανό «**τρίγυνον**» είναι ένας ιδιαίτερος τύπος μελανού, που προέρχεται από την καύση των κουκουτσιών σταφυλιού (τα στέμφυλα) (Πλίνιος ΦΙ 35.42) και παράγει ένα μαύρο μπλε αποχρωσης.

Το μελανό «**ελεφάντινον**», παράγεται από την καύση οστών ή ελεφαντόδοντου (Πλίνιος ΦΙ35.42) και παράγει ένα μαυρο καφέ απόχρωσης.

Μολονότι δεν αναφέρεται ρητά στις πηγές, θα πρέπει να χρησιμοποιούνταν ήδη από την αρχαιότητα, η αιθάλη καθώς και μαύρες γαίες.

ΛΕΥΚΑ

Λευκό από ασβεστοποιημένα οστά ζώων.



Εικόνα 14: Κοχυλιακή πορφύρα

Η **κοχυλιακή πορφύρα**, το πορφυρό είναι μία ερυθρή χρωστική ουσία, που παράγεται από τις εκκρίσεις των αδένων διαφόρων ειδών θαλάσσιων σαλιγκαριών της οικογένειας «Muricidae» γνωστή και ως Murex. Ήταν από την αρχαιότητα μια ακριβή χρωστική βαφή λόγω της δυσκολίας παραγωγής της, προορισμένη για τα υφάσματα και ειδικά τα εωδύματα των βασιλέων. Στην ζωγραφική χρησιμοποιούνταν αναμειγμένη με κάποια βάση-φορέα, όπως το αυγό και όπως αναφέρει ο Πλίνιος (ΦΙ 35.44-45) έπρεπε στη συνέχεια να επιτεθεί σε στρώμα αιγυπτιακού κυανού.

Ανάλογα με την προέλευση (και είδος κογχυλιών), το χρώμα της κυμαίνεται από το βαθύ κόκκινομώβ του κρασιού, το καφεκόκκινο και το απαλό ιώδες ροζ.



Εικόνα 15: Ριζάρι (*Rubia Tinctorum* και *Rubia Peregrina*)

Το Ερυθρόδανον

Πρόκειται για μια ροδαλή ερυθρά χρωστική που προέρχεται από τη ρίζα του φυτού ριζάρι (*Rubia Tinctorum* ή την άγρια ποικιλία της, *Rubia Peregrina*).

Η βαφή που προκύπτει από το ριζάρι έχει ως κύριο συστατικό την αλιζαρίνη. Η χρήση του ριζαριού εγκαταλείφθηκε όταν η χημική βιομηχανία παράγαγε την ένωση ανιλίνη που έδινε το ίδιο αποτέλεσμα.

Λέγονται τεχνητές χρωστικές διότι δεν απαντούν στη φύση, αλλά κατασκευάζονται.

ΜΠΛΕ

Ήδη από τους Προελληνικούς χρόνους η συνηθέστερη μπλε χρωστική, και μάλλον η αρχαιότερη τεχνητή χρωστική ουσία, ήταν μια υαλώδους υφής που πρέκυπτε από την τήξη μείγματος πυρριτικής άμμου, ανθρακικού ασβεστίου, αλάτων νατρίου (σόδα) και οξειδίου του χαλκού. Όσο πιο λεπτοτριμμένο ήταν το γυαλί τόσο πιο φωτεινό γινόταν το μπλε. Ανάλογα με τον τόπο προέλευσης, οι αρχαίοι διέκριναν τρία είδη κυανού, όπως σημειώνει ο Θεόφραστος (Περί λίθων, σελ. 55): Το αιγυπτιακό, το σκυθικό και το κυπριακό κυανό.

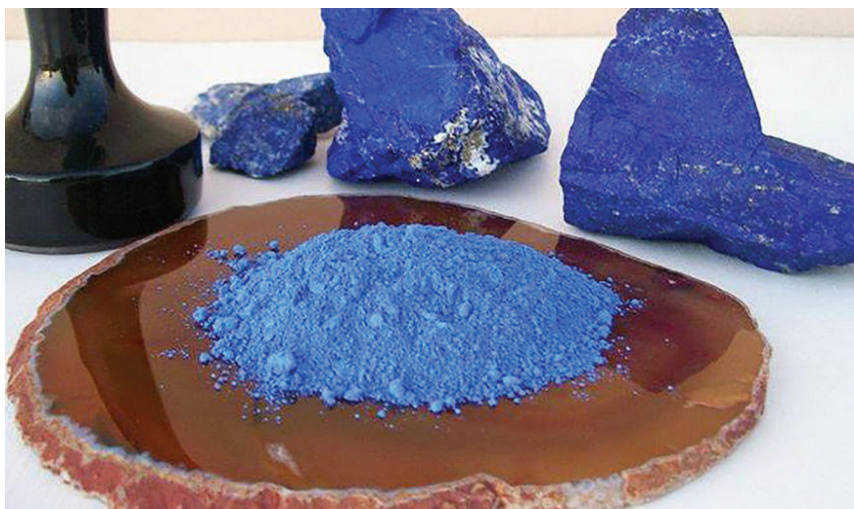
Το **Αιγυπτιακό κυανό**, είναι ένα συνθετικό πυριτικό άλας του χαλκού ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$) και πιθανώς το πρώτο συνθετικό χρώμα στην ιστορία της ζωγραφικής. Η χρήση του απαντά στην Αίγυπτο ήδη από την 3η χιλιετία π.Χ, στη συνέχεια στο Αιγαίο της εποχής του χαλκού, και τέλος στην ελληνική και τη ρωμαϊκή ζωγραφική. Το αιγυπτιακό κυανό είναι η κυρίαρχη μπλε χρωστική που χρησιμοποιείται στην ελληνική ζωγραφική καθώς τα φυσικά κυανά είναι σπάνια.

Ο Θεόφραστος το αναφέρει ως «κύανος» και ο Βιτρούβιος περιγράφει την διαδικασία παραγωγής του αιγυπτιακού κυανού (caeruleum) ως μια διαδικασία πολλών σταδίων, όπου θερμαίνονται μαζί χαλζιακή άμμος, μια ένωση χαλκού, ανθρακικό ασβέστιο και μια μικρή ποσότητα ενός αλκαλίου (όπως φυτική τέφρα) σε θερμοκρασίες 800 – 1000 (°C) για αρκετές ώρες.



Εικόνα 16: Αιγυπτιακή ζωγραφιά με κυανό Αιγύπτου

Εικόνα 17: Αιγυπτιακό κυανό



Εικόνα 18: σκυθικό κυανό

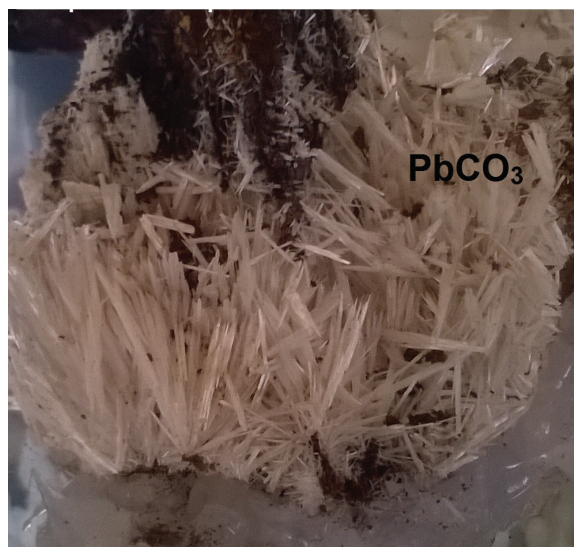
Το **σκυθικό κυανό** παρασκευαζόταν από τον φυσικό υμπολύτιμο λίθο λαζουρίτη (Lapis Lazuli). Η κοιτίδα των Σκυθών, ευρασιατικού λαού της στέπας, συμπίπτει λίγο πολύ με τις περιοχές που εντοπίζεται ο λαζουρίτης, δηλαδή το Αφγανιστάν, το Θιβέτ και τη λίμνη Βαϊκάλη.



Εικόνα 19: Ινδικόν, indicum ή indigo

Το **ινδικόν**, **indicum** ή **indigo**, κοινώς **λουλάκι**, φυτικής προέλευσης από την Ινδία και το υπόκατάστατό του που παρασκευάζεται από την ισάτιδα την βαφική (isatis tinctoria). Έχει μια απόχρωση μεταξύ του μπλε και του βιολέ.

ΛΕΥΚΟ



Εικόνα 20: Άσπρο του μολύβδου

Άσπρο του μολύβδου, το «Ψιμίθιον» για τους αρχαίους έλληνες ή το κοινώς «στουπέτσι» και για τους Ρωμαίους το cerussa, είναι ένας βασικός μόλυβδος ($2Pb \cdot CO_3 \cdot P(OH)_2$) ο οποίος εμφανίζεται φυσικά ως ορυκτό, αλλά μπορεί να παραχθεί μιας απλής διαδικασίας που περιγράφεται από τον θεόφραστο (Περί λίθων 56.).

Ο μόλυβδος έχει αναγνωριστεί ως δηλητηριώδης ουσία από τον 19ο αιώνα.

ΕΡΥΘΡΟ



Εικόνα 21: Ερυθρό του μολύβδου

Το **ερυθρό του μολύβδου** ή το **κόκκινο οξείδιο του μολύβδου**, κοινώς το «**μίνιον**», είναι μια λαμπερή πορτοκαλέρυθρη χρωστική που παρασκευάζεται με την όπτηση λευκού μολύβδου, το οποίο στη συνέχεια μετατρέπεται σε τεταρτοξείδιο του μολύβδου (Pb_3O_4) γι αυτό και το αρχαίο του όνομα ήταν «καυστόν ψιμύθιον» και η ονομασία για τους ρωμαίους ήταν «cerussa usta».

Η **αρχαία τετραχρωμική παλέτα των χρωστικών**, εκτός από τα βασικά άσπρο, ώχρα, χοντροκόκκινο, μαύρο εμπλουτίζεται με χρωστικές που στη βάση τους είναι γαίες και προέρχονται από καύση ώχρας.

Καθώς η ώχρα είναι πηλός εμπλουτισμένος με ένυδρα οξείδια του σιδήρου (κυρίως γκαιτίτη), η ποσότητα των ένυδρων οξειδίων του σιδήρου καθορίζει και την απόχρωση: κίτρινο, πορτοκαλί ή κόκκινο.

Η **σιέννα** είναι ώχρα με μεγάλη περιεκτικότητα σε λειμωνίτες. Όταν μια σιέννα θερμαίνεται σε υψηλή θερμοκρασία ($300\text{ }^{\circ}\text{C}$), ο λειμωνίτης χάνει το νερό που περιέχει και μετατρέπεται σε αιματίτη. Έτσι η σιέννα αποκτά πιο σκούρο χρώμα και ονομάζεται ψημένη σιέννα.

Η **όμπρα** διαφέρει από την ώχρα και τη σιένα, στο ότι εκτός από τα οξείδια του σιδήρου περιέχει και οξείδια του μαγγανίου. Η **ψημένη όμπρα** είναι όμπρα που έχει θερμανθεί και ο λειμωνίτης της έχει μετατραπεί σε αιματίτη.

ΠΗΓΕΣ:

1. Πλάντζος, Δ. (2018). Η τέχνη της ζωγραφικής στον αρχαιοελληνικό κόσμο, εκδ. ΚΑΠΟΝ
2. Scheibler, I. (2015). ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ εκδ. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
3. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (2009). Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας, μετ. Λεβίδης Α., Ρούσσοις Τ., εκδ. Άγρα
4. Thompson, D.L., (1998). Οι τεχνικές και τα υλικά της μεσαιωνικής ζωγραφικής. Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- Εικόνα 1: Χρωστικές, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.igeaplast.com/modules/amazingblog/views/img/uploads/posts/5//2-5b3e44036540e.jpg>
- Εικόνα 2: Ασβεστίτης, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://chakra.gr/wp-content/uploads/2020/01/asvestitis-797x800.jpg>
- Εικόνα 3: Καολινίτης, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaolinite_Ixtassou_MNHN_G%C3%A9ologie.jpg
- Εικόνα 4: Αττική ώχρα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.powertex.gr/wp-content/uploads/2015/09/0015.jpg>
- Εικόνα 5: Κίτρινη σανδαράχη ή Αρσενικόν, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/Orpiment-148270.jpg/440px-Orpiment-148270.jpg>
- Εικόνα 6: Ερυθρά «Σινωπική» ώχρα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://damask.gr/wp-content/uploads/2021/01/7_Pigments_Miltos_Damask.jpg
- Εικόνα 7: Φυσικό ορυκτό-χρωστική ουσία κιννάβαρης, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.teknoring.com/wp-content/uploads/2020/07/Pigmenti1-Foto-4.jpg>
- Εικόνα 8: Ερυθρά Σανδαράχη, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Realgar%2C_1Rumunia1%2C_Baia_Sprie.jpg/400px-Realgar%2C_1Rumunia1%2C_Baia_Sprie.jpg
- Εικόνα 9: Μαλαχίτης, ορυκτό, χρωστική, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS11_p1ok7NZ76HN0ZsdXfmZwMJJOAh9cqQxC5-NYbRYXLorQdS και <https://www.teknoring.com/wp-content/uploads/2020/07/Pigmenti1-Foto-12.jpg>
- Εικόνα 10: Κονιχαλκίτης, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.daskalakisstone.gr/image/cache/catalog/akater-gasta_g/konixalkitis_kat00300a_daskalakisstone-240x120w.jpg
- Εικόνα 11: Πράσινη ώχρα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.teknoring.com/wp-content/uploads/2020/07/Pigmenti1-Foto-11.jpg>
- Εικόνα 12: Αζουρίτης, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.naturalpigments.ca/media/magefan_blog/azurite_mineral.jpeg
- Εικόνα 13: Μαύρο του άνθρακα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://ilcapochiave.it/wp-content/uploads/2017/12/nero-di-vite-768x576.jpg>
- Εικόνα 14: Κοχυλιακή πορφύρα, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://blogs.e-me.edu.gr/kpatsialou/wp-content/uploads/sites/390/2019/11/murex-snail-768x513.jpg>
- Εικόνα 15: Ριζάρι, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://madderlane.com/wp-content/uploads/2019/09/madder-plant.png>
- Εικόνα 16: Αιγυπτιακή ζωγραφιά με κυανό Αιγύπτου, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEhn-jgXAvzyZETLN3t1y07yJb4JgakiVDzNyHhRjtXyQPnxuognx8KYkmh-Xw0NNMSg-HJFn-L7lbTe2mqYvhQ5tVw2bzAAAtBUcPs5asCN9odCEmV4kguU5A_bZ58ISYVL eTu2XCJDyu6Pn/s600/aigyptiko-mple-palaioteri-texniti-xrostiki-ousia_1.jpg
- Εικόνα 17: Αιγυπτιακό κυανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTnvJ4CK-rC7SoQ1KS4-BcAmZsdv2xg6xnbQ9F3OyS95xw-hsfFu>
- Εικόνα 18: Σκυθικό κυανό, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.teknoring.com/wp-content/uploads/2020/07/Pigmenti1-Foto-14.jpg>

Η ΚΛΙΜΑΚΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΕΤΡΑΧΡΩΜΙΑΣ

Η σύγχρονη αντίληψη πάνω στο χρώμα καθορίζεται σε γενικό βαθμό από την θεωρία των χρωμάτων του φάσματος όπως διατυπώθηκε από τον Νεύτωνα τον 17ο αι.

Ο Νεύτωνα μέσα από τα ερευνητικά του πειράματα απέδειξε ότι το λευκό φως δεν είναι βασικό χρώμα αλλά είναι μείγμα των επτά χρωμάτων της ίριδας. Η ακολουθία αυτή των χρωμάτων απαντάται στην παρουσία του ουράνιου τόξου, όπου το λευκό ηλιακό φως αναλύεται σε δέσμες ξεκινώντας από αυτή του ερυθρού, πορτοκαλί, κίτρινου, πράσινου, κυανού και τελειώνοντας σε αυτήν του ιώδους.

Στην Νευτώνεια χρωματική κλίμακα, βασικά ή «πρώτα» χρώματα (που δεν μπορούν να προκύψουν από συνδυασμό άλλων χρωμάτων) είναι, το ερυθρό(κόκκινο), το κίτρινο και το κυανό (μπλέ). Ακολούθως, τα βασικά αυτά χρώματα αναμιγνυόμενα ανά ζεύγη παράγουν τα τρία δευτερεύοντα ή σύνθετα χρώματα, το πορτοκαλί (κόκκινο+κίτρινο), το πράσινο (μπλε+κίτρινο), το ιώδες (μπλε+κόκκινο). Στην Νευτώνεια θεώρηση το άσπρο και το μαύρο χρώμα είναι ουσιαστικά «όχι χρώματα» με την έννοια πως το άσπρο είναι η παρουσία φωτός και το άθροισμα όλων των χρωμάτων και ακολούθως, το μαύρο είναι η απουσία φωτός συνεπώς απουσία των χρωμάτων.

Αντιθέτως, στην ελληνική ζωγραφική παράδοση, ήδη από την μινωική, αρχαϊκή, κλασσική, ελληνοιστική, μέχρι και τα ύστερα χρόνια της βυζαντινής περιόδου, η αντίληψη για το χρώμα καθώς και η χρωματική κλίμακα που εφαρμόζεται διαφέρει κατά πολύ της Νευτώνειας θεώρησης και τα χρώματα του φάσματος καθώς, πολύ χαρακτηριστικά, το άσπρο και το μαύρο, το «λευκόν» και το «μέλαν» είναι τα βασικά πρωτεύοντα χρώματα που βρίσκονται στα δύο άκρα – πόλοι της αρχαίας τετραχρωμικής κλίμακας.

Το λευκόν και το μέλαν, ο Πλάτωνας τα ονομάζει και «αρχές». Ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα τα υπόλοιπα χρώματα συγκεντρώνονται χωρισμένα σε δύο ομάδες: τα φωτεινά, όσα γειτονεύουν στο λευκό και τα σκιερά, όσα πηγαίνουν προς το μέλαν. Στο μέσον αυτής της κλίμακας βρίσκεται το τρίτο βασικό χρώμα, το ερυθρό, ως μια μέση αξία που προκύπτει από τον συνδυασμό των δύο άκρων και συναρμόζει τα άκρα το λευκό δηλαδή και το μέλαν (Πλάτων Τίμαιος, 68b3-5).

ΗΜΕΡΟΝ ΦΩΣ		ΜΕΣΟΤΗΣ		ΣΚΟΤΟΣ
		ΑΡΧΕΣ		
ΛΕΥΚΟΝ	ΞΑΝΘΟΝ	ΕΡΥΘΡΟ		ΜΕΛΑΝ
	Α' ΟΜΑΔΑ ΦΩΤΕΙΝΑ ΧΡΩΜΑΤΑ	ΕΝΑΙΜΟΝ Συναρμογή των άκρων	Β' ΟΜΑΔΑ ΣΚΙΕΡΑ ΧΡΩΜΑΤΑ	
Το ΛΑΜΠΡΟΝ ΚΑΙ ΣΤΙΛΒΟΝ	Το ΞΑΝΘΟΝ, το ΠΥΡΡΟΝ ΚΑΙ το ΩΧΡΟΝ		Το ΑΛΟΥΡΓΟΝ, το ΟΡΦΙΝΟΝ το ΦΑΙΟΝ, το ΚΥΑΝΟΥΝ, το ΓΛΑΥΚΟΝ, το ΠΡΑΣΙΟΝ	

Εικόνα 1: Χρωματική κλίμακα κατά τον Πλάτωνα:

Η τετράδα αυτή των βασικών χρωμάτων συμπληρώνεται από το κίτρινο, το «**ξανθόν**» κατά τον Πλάτωνα, ή «κίτρινο της ίριδος» κατά τον Αριστοτέλη (Μετεωρ.375α6) και το «χρυσοειδές» κατά τον Δημόκριτο αφού το χρώμα μιμείται το φως του ήλιου και το λαμπρό χρώμα του χρυσού. Το κίτρινο είναι η δεύτερη μεσότητα στην κλίμακα της τετραχρωμίας και βρίσκεται ανάμεσα στο λευκό και το ερυθρό.

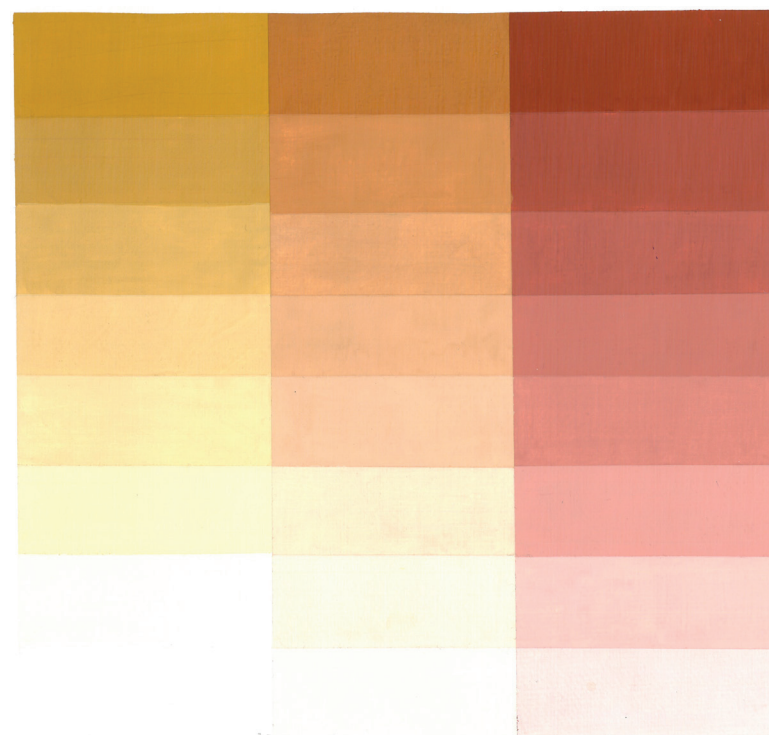
Η θεωρία της τετραχρωμίας έχει φιλοσοφικό υπόβαθρο και φιλολογικά κείμενα που σχετίζονται με την τετραχρωμική θεώρηση του χρώματος συναντούμε στους Πρωσοκρατικούς φιλοσόφους, στους, Πυθαγόριους, στον Πλάτωνα, τον Δημόκριτο, τον Εμπεδοκλή, τον Αριστοτέλη και στον Θεόφραστο καθώς αναφορές με χαρακτηρισμούς αυτών των χρωμάτων επισημαίνονται ήδη μέσα στα κείμενα του Ομήρου.

Ο καθηγητής μεσαιωνικής ιστορίας, M. Pastoureau, μιλώντας για την αίσθηση του μεσαιωνικού ανθρώπου (Pigments et colorants de l'Antiquite et du Moyen Age, σ.21) λέει ότι η χρωματική κλίμακα του Μεσαίωνα είχε σαν πόλους από τη μια το άσπρο και απο την άλλη το μαύρο (που εθεωρούντο χρώματα), με ενδιάμεσο το κόκκινο. Ανάμεσα στο άσπρο και το το κόκκινο τοποθετείται η κλίμακα των κίτρινων (που θεωρούνται άσπρα ιδιαιτέρων αποχρώσεων) και μεταξύ του κόκκινου και του μαύρου τοποθετούνται τα κυανά και τα πράσινα και κατόπιν τα ώδη, που όλα θεωρούνται τρόπων τινά παραλλαγές του μαύρου. Αυτή η κλίμακα είναι πολύ πιο μακριά από την ανάλυση του φάσματος του Νεύτωνα και πολύ πιο κοντά σ' αυτήν του Ομήρου, ο οποίος π.χ. με τον όρο μέλας κάλυπτε περίπου όλη την κλίμακα των σκοτεινών χρωμάτων.

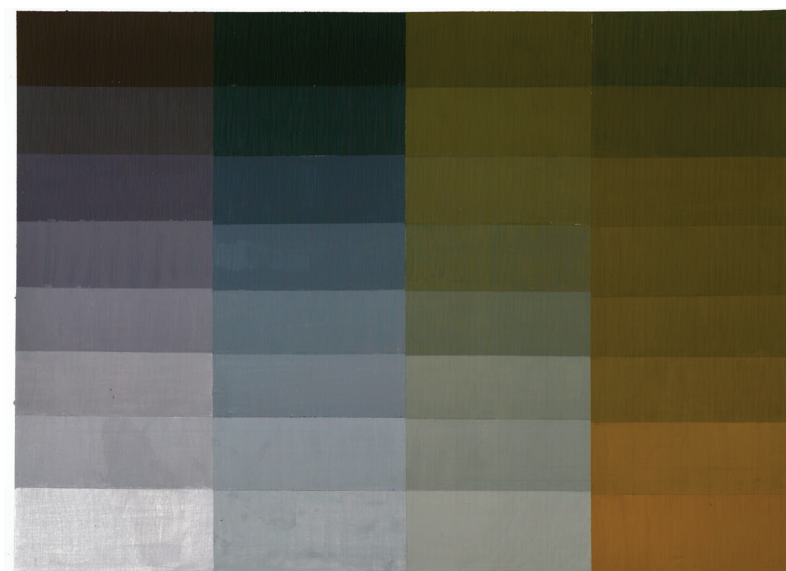
Στο γενικό φιλοσοφικό υπόβαθρο, η χρωματική κλίμακα της τετραχρωμίας τα τέσσερα δηλαδή βασικά χρώματα , άσπρο, κόκκινο (χονδροκόκκινο-οξειδίο του σιδήρου), κίτρινο (ώχρα) και μαύρο, συνδέονται με τα τέσσερα στοιχεία που συνθέτουν το σύμπαν. Τα στοιχεία αυτά είναι ο αέρας, ο οποίος ταυτίζεται με το άσπρο, η γη που ταυτίζεται με την ώχρα , η φωτιά, το πυρ, που ταυτίζεται με το χοντροκόκκινο και τέλος το νερό, που κατά παράδοξο τρόπο για τον σύγχρονο άνθρωπο, ταυτίζεται με το μαύρο. Η ταύτιση του νερού με το μαύρο μόνο υποθετικά μπορούμε να σχολιάσουμε πως ανταποκρίνεται στην διαφορετική αντίληψη που είχε ο άνθρωπος του 5ου αι. π.Χ. όπου εμπειρικά και μέσα από την παρατήρηση μπορούσε να αντιληφθεί τον αδιαπέραστο χαρακτήρα του φωτός μέσα στο στοιχείο του νερού (π.χ. την κυριαρχία του σκοτεινού στοιχείου στο βάθος της θάλασσας).

Κοινή στους αρχαίους συγγραφείς, ποιητές και φιλοσόφους αντίληψη για τα χρώματα ,ήταν πως τα χρώματα γεννιούνται από την αλληλεπίδραση του φωτός και της σκιάς, δηλαδή του λευκού και του μέλανος. Ο χαρακτηρισμός των χρωμάτων δηλώνει άλλοτε την φωτεινή αξία του χρώματος , άλλοτε το χρώμα το ίδιο ή και τις δύο έννοιες ταυτόχρονα.

Ο Πλάτωνας αναφέρει οκτώ προσμίξεις χρωμάτων που βασίζονται στην ανάμειξη των τεσσάρων βασικών χρωμάτων κι αυτές είναι: Το **αλουργόν**, το **όρφινον**, το **πυρρόν**, το **φαιόν**, το **ωχρόν**, το **κυανούν**, το **γλαυκόν** και το **πράσιον**.



Εικόνα 2: Αποχρώσεις της ώχρας, του χοντροκόκκινου και του άσπρου



Εικόνα 3: Αποχρώσεις του μαύρου, της ώχρας και του άσπρου

Το **αλουργόν** παράγεται με την ανάμειξη του κόκκινου με το λευκό και το μαύρο με αποτέλεσμα ενός πορφυρού που καλύπτει τις αποχρώσεις του ιώδους. Το **όρφινον** είναι μια σκοτεινότερη εκδοχή του αλουργού με προσθήκη του μαύρου. Με το **πυρρόν** αποδίδονται όλες οι αποχρώσεις της ώχρας, το **φαιόν** (σταχτύ) προέρχεται από την ανάμειξη του λευκού και του μέλανος, το **ωχρόν** είναι το ξανθό (ανάμειξη του ερυθρού με το λευκό) αναμειγμένο με περισσότερο λευκό. Το **κυανούν** είναι μια φωτεινότερη εκδοχή του μέλανος που τείνει προς το βαθύ μπλε και το **γλαυκόν** (γαλάζιο) είναι η φωτεινότερη εκδοχή του κυανού που παράγεται με την προσθήκη του λευκού. Το **πράσιον** (πράσινο) είναι η ανάμειξη του πυρρούν δηλαδή της ώχρας με το μαύρο.

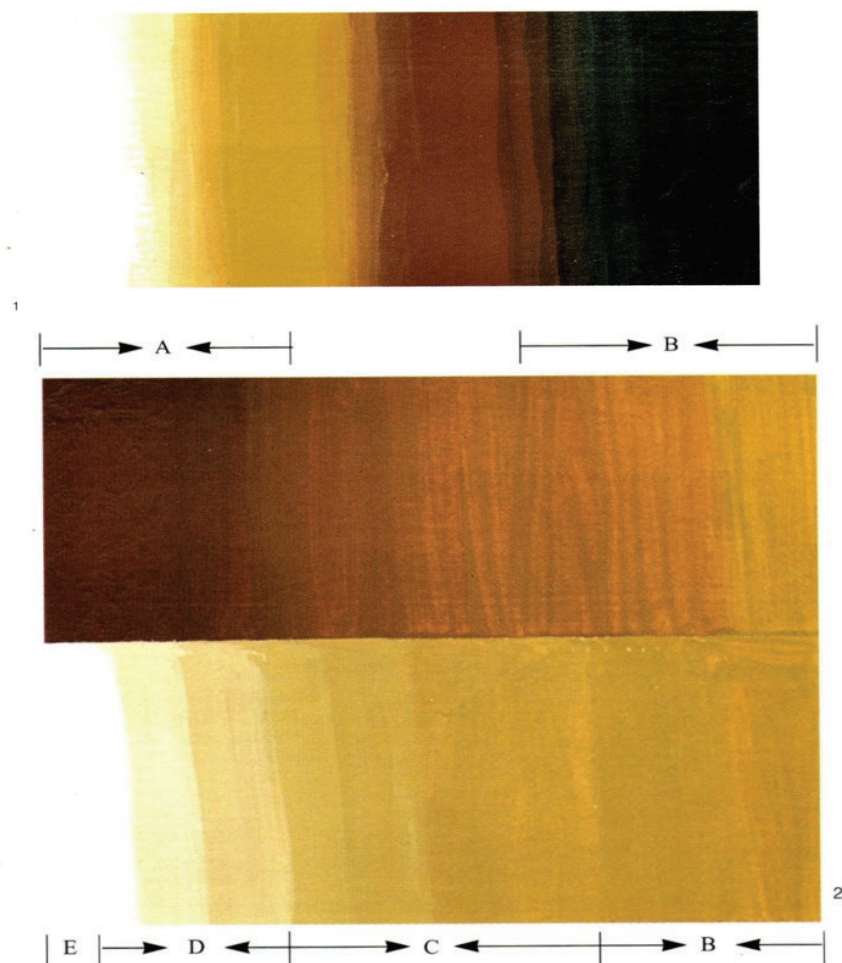
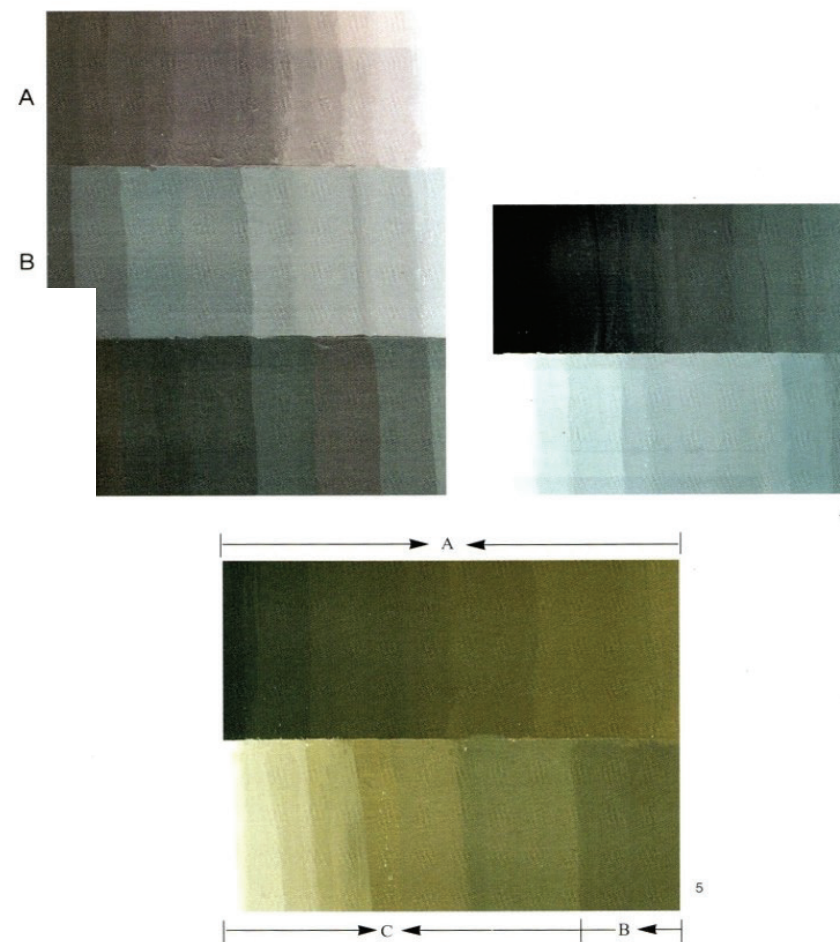


Fig. 1. The basic colors of the ancient four-color palette: white, ochre, red ochre, black.
 Fig. 2. A Ερυθρόν, red ochre.
 B Πυρρόν, shades of ochre.
 C Ξανθόν, yellow ochre and λευκόν (white).
 D Ωχρόν, ξανθόν blended with more λευκόν (white).
 E Λευκόν.

Εικόνα 4: Χρωματική κλίμακα



και B Αλουργόν resulting from the blending of ερυθρόν (red ochre), μέλαν (black) and λευκόν (white). In portion of red ochre in the blending of red and black is stronger. In B the proportion of black is stronger.
 C Όρφινον resulting from the blending of burnt ochre, black and white.
 The passage from μέλαν (black) to κυανόν by the addition of λευκόν (white) to μέλαν (black).
 B Γλαυκόν resulting from the blending of κυανόν (black and white) with λευκόν (white).
 and B Πράσιον resulting from the blending of πυρρόν (yellow ochre) and μέλαν (black).
 C Πράσιον blended with λευκόν (white) gives ποόδες (Aristotle, De Coloribus).

Εικόνα 5: Χρωματική κλίμακα

Όσον αφορά το μαύρο , υπάρχουν αποχρώσεις του που ανάλογα της καύσης της ύλης από την οποία προέρχεται, θα αποδώσει τόνους του μπλε-μαύρο (καύση των στεμφύλων του σταφυλιού) ή καφέ-μαύρο (καύση του ελεφαντόδοντου). Η λέξη «μέλαν» για τους αρχαίους σήμαινε το μαύρο αυτό καθαυτό συγχρόνως δε και όλες τις βαθιές αποχρώσεις οποιουδήποτε χρώματος. Ο καθηγητής J.Bruno και ο Α. Λεβίδης υποστηρίζουν στις έρευνές τους, πως στην αρχαία ελληνική ζωγραφική χρησιμοποιούνταν ενίοτε το μπλε- ίντιγκο ως υποκατάστατο του μαύρου.

«Ο ρόλος που παίζει ένα κυανό που βγαίνει από τον συνδυασμό μαύρου+άσπρου ή μια απόχρωση ινδικού, δεν αντικαθιστά βέβαια το κυανό του φάσματος στο σχήμα των βασικών και σύνθετων χρωμάτων του Νεύτωνα. Η κλίμακα της αρχαίας τετραχρωμίας είναι μια κλίμακα με χαμηλές εντάσεις και αμβλυμένες αντιθέσεις.

Το πράσινο π.χ βγαίνει από το μίγμα μαύρου ή ινδικού και ώχρας με την προσθήκη λίγου λευκού και είναι όσο πράσινο είναι το φύλλο της ελιάς από την σκούρα όψη του. Το ιώδες γίνεται από κόκκινο, μαύρο ή ινδικό και άσπρο ή από καμένη όμπρα και άσπρο. Πρόκειται βέβαια για ιώδη που δεν έχουν σχέση με το ιώδες του φάσματος που θά 'βγαίνε από κιννάβαρι+λαζουρίτη ή ένα κόκκινο του καδμίου με ουλτραμαρίνα ή κοβάλτιο. Είναι ένα ιώδες ταπεινό, όπως θα έλεγε ο Κόντογλου, που ρέπει προς το σταχτί περισσότερο παρά προς το έντονο μωβ του ομώνυμου λουλουδιού.

Στο πλαίσιο της τετραχρωμίας πρέπει να γινόταν χρήση και άλλων φυσικών γαιωδών κόκκινων εκτός από τη σινωπική μίλτο, αλλά και τεχνητών, όπως η ψημένη όμπρα που προέρχεται από την καύση της ωμής όμπρας. Το ίδιο πρέπει να ίσχυε και για άλλα φυσικά γαιώδη χρώματα όπως η σιέννα, μια βαθύτερη παραλλαγή της ώχρας, και η όμπρα, που οι τόνοι της κυμαίνονται από το πρασινωπό ως το βαθύ καστανοπόρφυρο. Έτσι δίχως να αλλάζει η χρωματική κλίμακα, διευρύνεται η δυνατότητα παραγωγής διαφόρων τόνων.» (Α.Λεβίδης , σελ. 248)

-

Τα χρώματα της αρχαίας τετραχρωμίας είναι μια αρμονία χρωμάτων που ταυτίζεται με τα στοιχεία που είναι φτιαγμένη η ίδια η φύση - στο υλικό και όχι στο ψευδαισθησιακό της μέρος π.χ. το χρώμα της θάλασσας και του ουρανού που ενώ είναι διάφανη στην πραγματικότητα φαίνονται γαλάζια, μπλέ - κατά συνέπεια μπορούν να αποδώσουν την φύση με μεγάλη πιστότητα.

ΠΗΓΕΣ:

- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (2009). Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας, μετ. Λεβίδης Α., Ρούσσοις Τ., εκδ. Άγρα
- Bruno, J. V.(1977). Form and colour in greek painting, Thames&Hubson Ltd
- Πλάντζος, Δ.(2018). Η τέχνη της ζωγραφικής στον αρχαιοελληνικό κόσμο, εκδ. ΚΑΠΟΝ
- Δοξιάδη, Ε. (2017), Η τετραχρωμία και ο χρωματισμός των αγαλμάτων από μάρμαρο στην Αρχαία Ελλάδα, στο περιοδικό: Εικαστική Παιδεία, τευχος 33, σελ. 49
- Λεβίδης, Α. (2005), Γιατί ο Πλάτων δεν έπασχε από αχρωματοψία-Ερμηνεία ενός αποσπάσματος του Τιμαίου περί χρώματος, στο: Εικαστική Παιδεία, τεύχος 21, σελ.49
- Τιβέριος, Μ.Α. & Τσιαφάκη, Δ.Σ. (2002). Color in ancient Greece, Θεσσαλονίκη: Καρδαμίτσα

ΠΗΓΕΣ:

- Εικόνα 1: Χρωματική κλίμακα κατά τον Πλάτωνα: «Τιμαίως»(67c4-68d7), σχεδιάγραμμα της συγγραφέως
- Εικόνα 2: Αποχρώσεις της ώχρας, του χοντροκόκκινου και του άσπρου, δοκίμιο της συγγραφέως
- Εικόνα 3: Αποχρώσεις του μαύρου, της ώχρας και του άσπρου, δοκίμιο της συγγραφέως
- Εικόνα 4: Χρωματική κλίμακα, από Λεβίδης, Α. (2005), ΧΧΧΧΧ, στο: Εικαστική Παιδεία, τχ.21, σελ. 49
- Εικόνα 5: Χρωματική κλίμακα, από Λεβίδης, Α. (2005), ΧΧΧΧΧ, στο: Εικαστική Παιδεία, τχ.21, σελ. 49

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΕΣ ΧΑΡΑΞΕΙΣ ΣΤΟ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ

Η ΣΥΝΘΕΣΗ: _____

Η φύση και το σύμπαν όλο μέσα στο οποίο βρισκόμαστε, διέπονται από μια παγκόσμια νομοτέλεια που εκφράζεται μέσα από τους αριθμούς, τους λόγους, τις σχέσεις αρμονίας, της τάξης και της ευρυθμίας. Πρώτος ο Πυθαγόρας ονόμασε, «την των όλων περιοχήν κόσμον, εκ της εν αυτώ τάξεως» και κόσμος που σημαίνει στολίδι είναι η ονομασία του σύμπαντος.

Ο άνθρωπος, μέρος της φύσης, ανακαλύπτει τους νόμους της, συντονίζεται μαζί τους και τους αναπαράγει, επιτυγχάνοντας δημιουργήματα αξεπέραστης αίσθησης αρμονίας, ισορροπίας, εντέλει ομορφιάς, στο χώρο της τέχνης και του πολιτισμού.

Οι πρώτες ζωγραφικές απεικονίσεις της προϊστορικής περιόδου, ακολουθούν την γεωμορφολογία των βράχων των σπηλαίων. Με την οργάνωση των πρώτων φυτο-καλλιεργητικών κοινωνιών σε οικισμούς και πόλεις, η ζωγραφική σύνθεση θα αρχίσει να παρακολουθεί την γεωμετρία του χώρου και των επιπέδων ενός αρχιτεκτονίματος.

Η ανάγκη επαναπροσδιορισμού και σχεδίασης της χαμένης γης από τις πλημμύρες του Νείλου, αναγκάζει τους αρχαίους Αιγυπτίους στη μέτρηση της γης, την Γεω-μέτρηση (Γεωμετρία).

Καθώς, οι αριθμοί και τα γεωμετρικά σχήματα είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, θα ξεκλειδώσουν εντέλει για τον άνθρωπο τους κατασκευαστικούς νόμους της φύσης.

Τίποτα στην φύση δεν είναι τυχαίο. Ένας δημιουργός, αν θέλει να συνθέσει μια στέρρη “κατασκευή”, δεν θα εμπιστευτεί την τύχη αλλά την γνώση αυτών των νόμων.

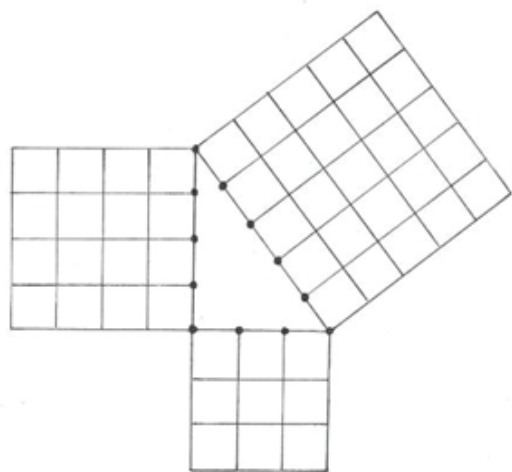
Η καθαρότητα των νόμων αυτών θα έχει ως συνέπεια και την καθαρότητα της ιδέας του δημιουργού πίσω από το έργο.

Η σύνθεση στην εικαστική δημιουργία, είναι η τέχνη της οργάνωσης και δομής όλων των μορφικών στοιχείων που αποτελούν το έργο, έτσι ώστε αυτά να ισορροπούν και να δένουν σε συνοχή, τόσο μεταξύ τους όσο και με το σύνολο, το όλον. Ο Πλάτωνας μίλησε για τη σύνθεση ως «τη συμμετρία των μερών προς άλλα και προς το όλον».

Για τον λόγο αυτό, η γεωμετρία καθίσταται το μυστικό βοήθημα στην διευθέτηση όλων των εικαστικών στοιχείων της σύνθεσης στο χώρο του επιπέδου.

Για παράδειγμα, είναι κοινός τόπος στην σύνθεση έργων των μεγάλων πολιτισμών, η χρήση των λόγων: της χρυσής αναλογίας, των μουσικών λόγων της θεωρίας του Πυθαγόρα καθώς και η αρχή του πυθαγόρειου θεωρήματος, «σε όλα τα ορθογώνια τρίγωνα το άθροισμα των τετραγώνων των καθέτων πλευρών τους οφείλει να είναι ίσο με το τετράγωνο της υποτείνουσας». Η εύρεση της ορθής γωνίας είναι κι ο θεμέλιος λίθος όλου του σύγχρονου πολιτισμού.

1

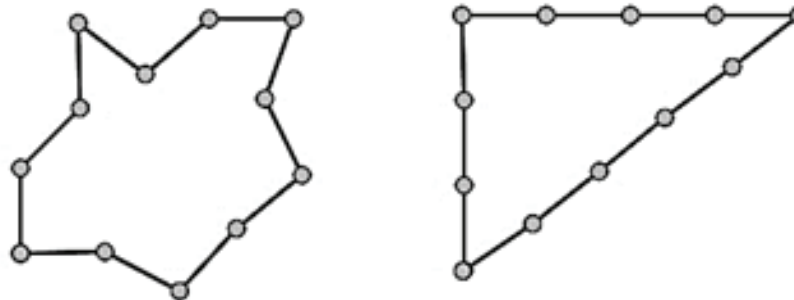


Σχήμα 1

Η αρχή του Πυθαγόρειου Θεωρήματος ήταν γνωστή και πριν διατυπωθεί από τον Πυθαγόρα.

Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν ένα βρόχο σχοινοιά ή σπάγκου (αρπεδόνη) με δώδεκα ισαπέχοντες κόμπους.

2



Σχήμα 2

3



Εικόνα 1: Αναπαράσταση του Πυθαγόρειου θεωρήματος

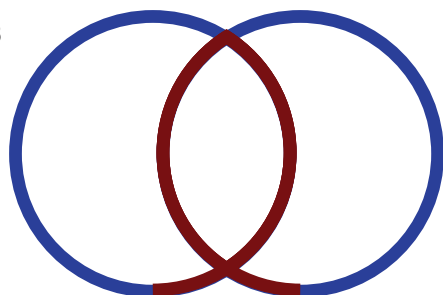
Τεντωμένο και κρατημένο σταθερά στον 1ο, 4ο και 8ο κόμβο, σχημάτιζε ένα τρίγωνο με πλευρές 3, 4 και 5. Με αυτόν τον τρόπο καταλάβαιναν ότι ένα τρίγωνο με πλευρές 3, 4 και 5 ήταν ορθογώνιο τρίγωνο.

Η χρησιμότητά του έγκειτο στην ευκολία κατασκευής με αυτό ενός ορθογωνίου τριγώνου με πλευρές 3, 4 και 5, ενός τετραγώνου 3 επί 3, ενός ισοπλεύρου τριγώνου πλευράς 4, ενός κανονικού εξαγώνου πλευράς 2 και άλλων χρήσιμων σχημάτων, μαζί με κανονικά πεντάγωνα και δεκάγωνα

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΔΙΑΒΗΤΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΑΝΟΝΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΟΠΟ:

«VESICA PISCIS» ή η «κύστη του ψαριού»

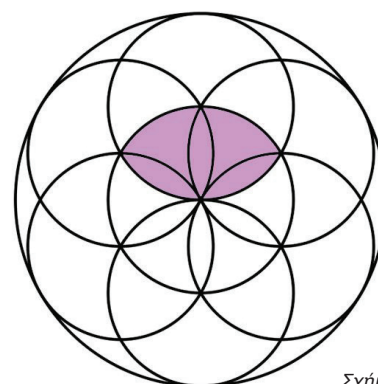
3



Σχήμα 3

Είναι η βασική χάραξη δύο κύκλων με ίδια ακτίνα (άνοιγμα διαβήτη) , τεμνόμενων στο κέντρο τους, που τα σημεία τομής τους ορίζουν την κάθετο πάνω στην οριζόντιο που διέρχεται των κέντρων τους.

4



Συνεχίζοντας τον σχεδιασμό του σχήματος, vesica piscis, κάθε σημείο τομής των κύκλων μπορεί να γίνει το κέντρο ενός νέου κύκλου , φτάνοντας έτσι στον σχεδιασμό έξι τεμνόμενων κύκλων που σχηματίζουν το λουλούδι της ζωής.

Σχήμα 4

Σχήμα 5

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟΥ ΜΕ ΚΑΝΟΝΑ ΚΑΙ ΔΙΑΒΗΤΗ

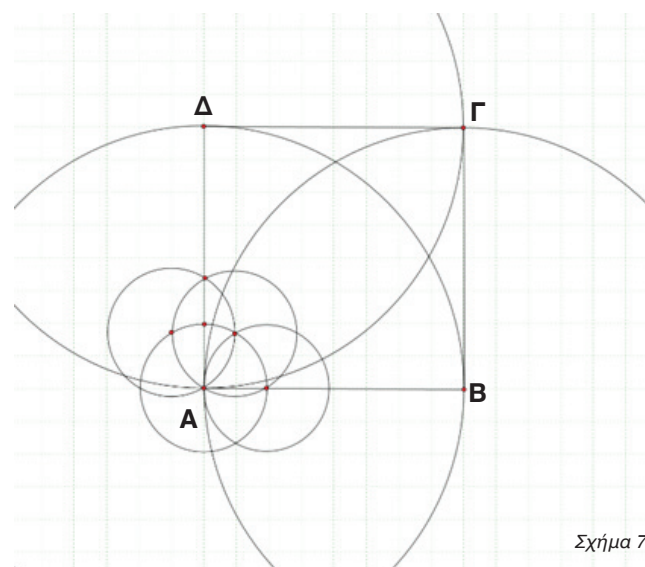
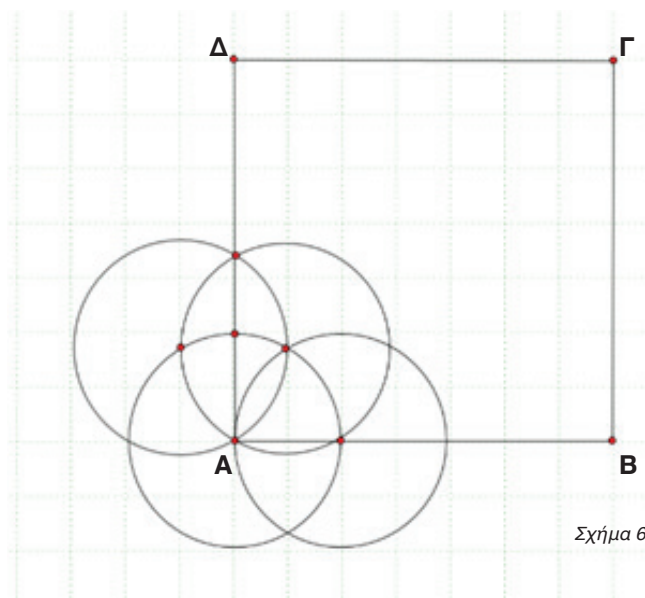
Εφαρμόζουμε την μέθοδο των τεσσάρων κύκλων ή τόξων.

Στό ευθύγραμμο τμήμα AB και πλευρά του τετραγώνου που θέλουμε να κατασκευάσουμε, γράφουμε τον 1ο κύκλο με κέντρο το A και ακτίνα μικρότερη του ημίσεος του AB .

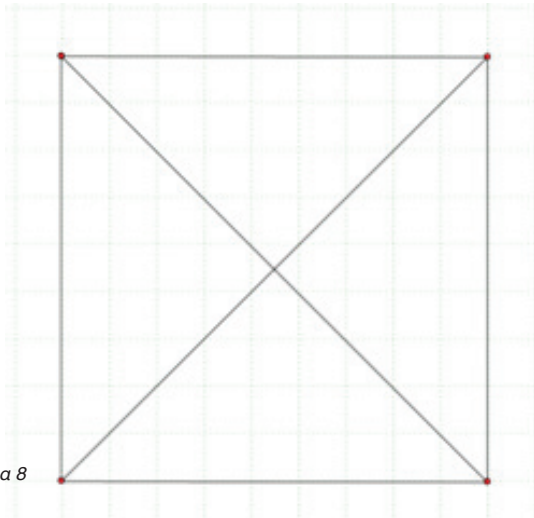
Το σημείο τομής του 1ου κύκλου με το ευθύγραμμο τμήμα AB είναι το κέντρο του 2ου κύκλου. Πάντα με το ίδιο άνοιγμα διαβήτη συνεχίζουμε το γράφιμο του 3ου κύκλου με κέντρο τώρα το σημείο τομής του 1ου και 2ου κύκλου. Το σημείο τομής του 3ου με τον πρώτο κύκλο θα μας δώσει και το κέντρο του τέταρτου κύκλου.

Τέλος ενώνουμε το σημείο τομής του 3ου με τον 4ο κύκλο με το σημείο A του ευθυγράμμου τμήματος AB και δημιουργούμε την κάθετη στο AD με άνοιγμα διαβήτη = AB , $AD=AB$.

Με κέντρο το σημείο Δ γράφουμε τόξο με άνοιγμα διαβήτη = AB , το ίδιο κι από το σημείο B . Η τομή τους μας δίνει το σημείο Γ . Ενώνουμε τα σημεία $\Delta\Gamma$ και ΓB και το τετράγωνο έχει ολοκληρωθεί.

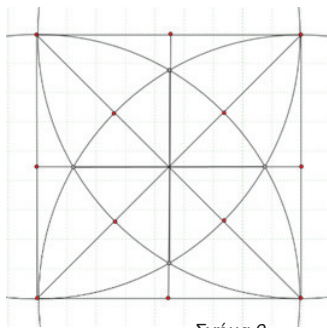


- Γράφουμε τις διαγώνιες του τετραγώνου

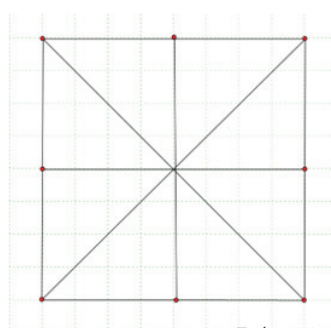


Σχήμα 8

- Αν από κάθε κορυφή του τετραγώνου γράψουμε τόξα, με άνοιγμα διαβήτη την πλευρά του τετραγώνου, τότε μπορούμε να φέρουμε τις μεσοκαθέτους του τετραγώνου που διέρχονται από τα σημεία τομής τους και το κέντρο του τετραγώνου.



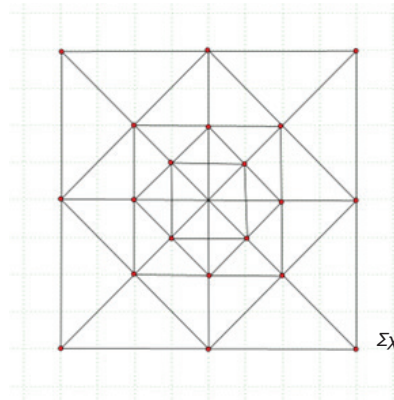
Σχήμα 9



Σχήμα 10

- ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΑ

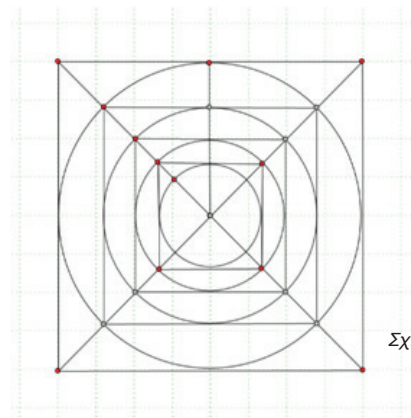
Εγγράφουμε το 1ο τετράγωνο εσωτερικά του τετραγώνου, ενώνοντας τα σημεία τομής των μεσοκαθέτων στις πλευρές του. Τα καινούργια σημεία τομής του 1ου εγγεγραμμένου τετραγώνου με τις διαγώνιες του ΑΒΓΔ θα μας δώσουν το 2ο εγγεγραμμένο τετράγωνο, κ.ο.κ.



Σχήμα 11

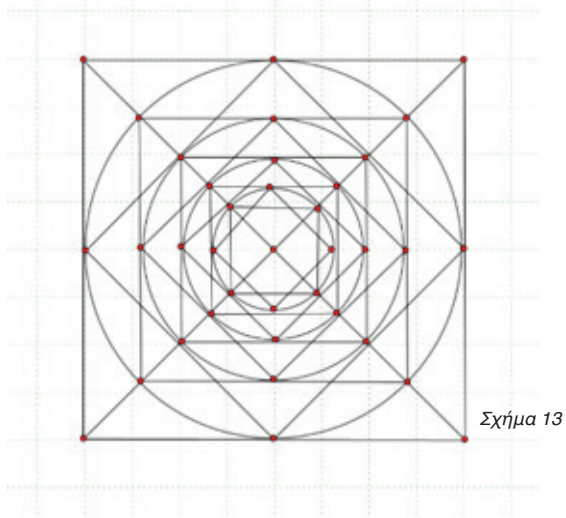
- ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙ ΚΥΚΛΟΙ

Με άνοιγμα διαβήτη του ημίσεως της μεσοκαθέτου γράφουμε κύκλο από το κέντρο του τετραγώνου. Τα σημεία τομής του εγγεγραμμένου κύκλου με τις διαγώνιες του τετραγώνου θα μας δώσουν το καινούργιο τετράγωνο εγγεγραμμένο στον κύκλο. Προχωρούμε με την ίδια χάραξη στο εγγεγραμμένο τετράγωνο κ.ο.κ

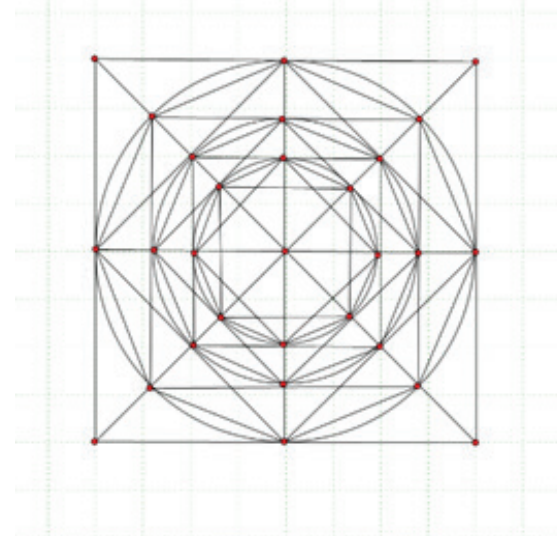


Σχήμα 12

- **ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΩΝ ΚΥΚΛΩΝ ΚΑΙ ΤΕΤΡΑΓΩΝΩΝ**

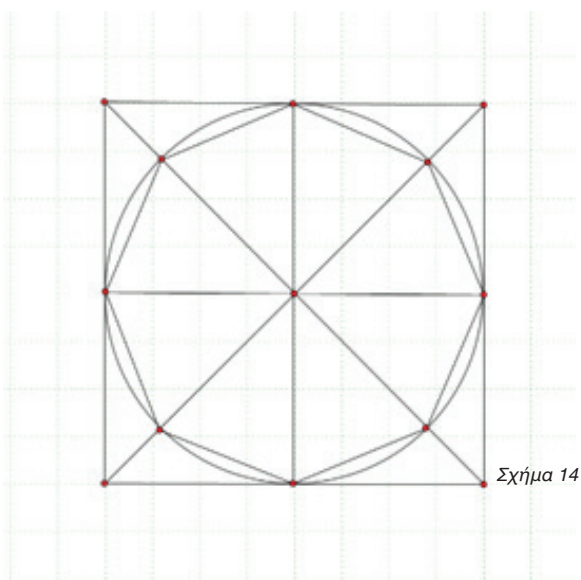


- **ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΟΚΤΑΓΩΝΩΝ ΚΑΙ ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΩΝ ΤΕΤΡΑΓΩΝΩΝ**



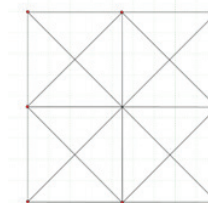
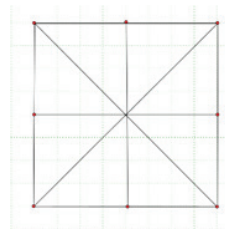
- **ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟ ΟΚΤΑΓΩΝΟ**

Το Οκτάγωνο εγγράφεται ακριβώς μέσα στο τετράγωνο όταν ενώσουμε τα μέσα των πλευρών που βρίσκουμε από τις μεσοκαθέτους με τα σημεία τομής του εγγεγραμμένου κύκλου με τις διαγώνιες του τετραγώνου.

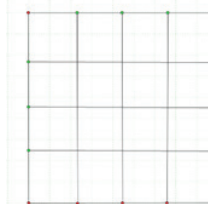
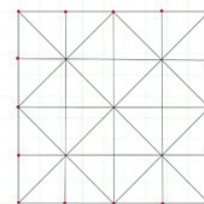


- **ΧΑΡΑΞΗ ΤΕΤΑΡΤΩΝ**

Η Χάραξη των διαγωνίων και μεσοκαθέτων του τετραγώνου, μοιράζει το τετράγωνο σε τέσσερα τετράγωνα όπου τα κέντρα των διαγωνίων τους ορίζουν τις οριζόντιες και τις κάθετες που χωρίζουν τις πλευρές του τετραγώνου στα τέταρτα.



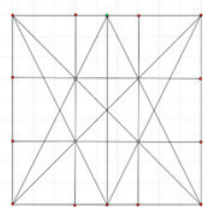
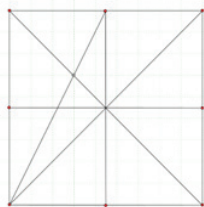
Σχήμα 16
Σχήμα 17



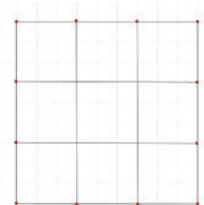
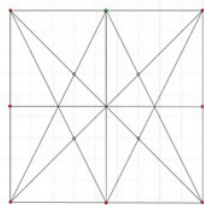
Σχήμα 16
Σχήμα 17

- ΧΑΡΑΞΗ ΤΡΙΤΩΝ

Τα σημεία τομής των διαγωνίων του τετραγώνου με τις διαγωνίες των παραλληλογράμμων που ορίζονται από την χάραξη των μεσοκαθέτων, μας δίνουν τις οριζόντιες και τις καθέτους που χωρίζουν τις πλευρές του τετραγώνου στα τρίτα.



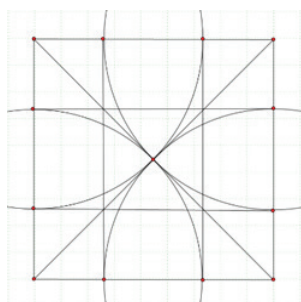
Σχήμα 20
Σχήμα 21



Σχήμα 22
Σχήμα 23

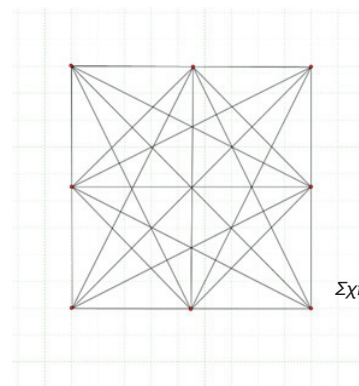
- ΙΕΡΗ ΤΟΜΗ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟΥ

Με άνοιγμα διαβήτη ίσο με το ήμισυ της διαγωνίου του τετραγώνου, γράφουμε τόξα με κέντρο τις κορυφές (γωνίες) του τετραγώνου, τα οποία και τέμνουν τις πλευρές του τετραγώνου ανά δύο



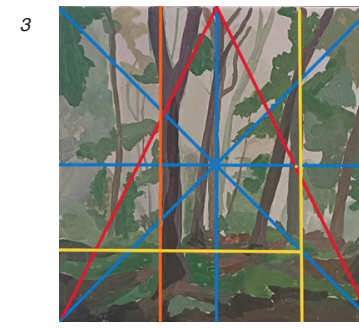
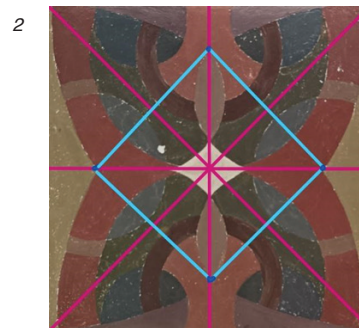
Σχήμα 24

- ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΤΡΙΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΤΑΡΤΩΝ



Σχήμα 25

Παρακολουθούμε πως, μέσα από τις ήδη δοσμένες χαράξεις, δημιουργούνται πλέγματα συμμετρίας, από γραμμές, σημεία και σχήματα τα οποία μπορούν να ορίσουν και τις συνθετικές επιλογές ενός θέματος, είτε αυτές ακολουθούν την φανερή γεωμετρία του πλέγματος (εικ. 2), είτε ακολουθούν αφανώς την γεωμετρία του πλέγματος που ορίζει και τα σημεία οπτικού ενδιαφέροντος πάνω στα οποία οργανώνονται οι μορφές της σύνθεσης (εικ.3).



Εικόνα 2+3: Κυριακή Μακρή, 2022, 1ο έτος, εργαστήριο Νωπογραφίας και Τέχνης των Φορητών Εικόνων, ΑΣΚΤ, Δύο συνθέσεις νωπογραφίας (Fresco) σε κεραμικό πλακάκι, 20X20 εκ.

ΠΗΓΕΣ:

- Μπουλώ, Σ. (2002). Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων, Εκδ. ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ.
- Μπενάκη, Α. (2002). Αέναες Εικαστικές Αρμονίες: Ελεύθερο σχέδιο-χρώμα, Εκδ. Παπασωτηρίου.
- Ευαγγελόπουλος, Δ. ,(2003). Ιερή Γεωμετρία, Εκδ. Αρχέτυπο.
- Jackobs, M. (2018). The Art of Composition: a Simple Application of Dynamic Symmetry, 1926 New York
- “ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ”, Θανάσης Μπάμπαλης ΜΑ (RCA) Βιομηχανικός Σχεδιαστής - Καθηγητής Εφαρμογών Σεπτέμβριος 2008 ΤΕΙ ΛΑΡΙΣΑΣ – ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- Εικόνα 1: Αναπαράσταση του Πυθαγόρειου θεωρήματος, Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://static.wikia.nocookie.net/science/images/4/45/Mathematicians-Pythagoras-02-goog.jpg/revision/latest?cb=20230526192306&path-prefix=el>
- Εικόνα 2: Κυριακή Μακρή, 2022, 1ο έτος, εργαστήριο Νωπογραφίας και Τέχνης των Φορητών Εικόνων, ΑΣΚΤ, Σύνθεση νωπογραφίας (Fresco) σε κεραμικό πλακάκι, 20Χ20 εκ, Φωτ.: Ο. Κελαΐδη
- Εικόνα 3: Κυριακή Μακρή, 2022, 1ο έτος, εργαστήριο Νωπογραφίας και Τέχνης των Φορητών Εικόνων, ΑΣΚΤ, Σύνθεση νωπογραφίας (Fresco) σε κεραμικό πλακάκι, 20Χ20 εκ Φωτ.: Ο. Κελαΐδη

ΠΗΓΕΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ:

Τα σχέδια έχουν δημιουργηθεί από την συγγραφέα

ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩ



Ανδρέας Κωστόπουλος

ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ

Με τον όρο τοιχογραφία εννοούμε τη διακόσμηση της επιφάνεια ενός τοίχου με ζωγραφικές παραστάσεις. Οι τοιχογραφίες σε ταφικά μνημεία, σε ανάκτορα, εκκλησίες και δημόσιους χώρους αποτελούν ένα διαχρονικό τρόπο εικαστικής έκφρασης που αντανακλά πτυχές της πολιτισμικής διαδρομής μας.

Υπάρχουν πολλές και διαφορετικές τεχνικές ζωγραφικής στον τοίχο οι οποίες αναφέρονται γενικά ως τοιχογραφίες αλλά όταν αναφερόμαστε στην “αληθινή” τοιχογραφία τότε εννοούμε την τεχνική της νωπογραφίας δηλαδή τη ζωγραφική στον τοίχο όσο η επιφάνεια του είναι υγρή (νωπή). Η χρωματική ποιότητα, η ιδιαίτερη υφή και ανθεκτικότητα της ζωγραφισμένης επιφάνειας δίνουν στη νωπογραφία την πιο εξέχουσα θέση στις τεχνικές διακόσμησης. Ως τεχνική ζωγραφικής μεγάλων επιφανειών, απαιτεί συνδυασμό γνώσεων τόσο των μεθόδων επεξεργασίας και εφαρμογής των υλικών της όσο και της χρήση των εργαλείων της.

Ο **ασβεστόλιθος**, ο ασβέστης, η άμμος, το μάρμαρο και το νερό, ο ρόλος και η λειτουργία τους, είναι ό,τι αρχικά χρειάζεται να γνωρίζουμε για την κατανόηση της παρασκευής κονιαμάτων κατάλληλων για την τεχνική της νωπογραφίας.

Ο **ασβεστόλιθος** είναι ένα πέτρωμα με κυριότερο συστατικό του τον ασβεστίτη. Στο γεωλογικό χάρτη, καταλαμβάνει εκτάσεις κατά στρώματα και σπάνια σε άτακτες μάζες, γεγονός που καθιστά εύκολη την εξόρυξή του. Ανάλογα με την περιεκτικότητά του σε πυριτικά και αργιλικά συστατικά και τις διαδικασίες μορφοποίησης που έχει υποστεί, ταξινομείται σε κατηγορίες, με βάση τις οποίες επιλέγεται η χρήση του (Dunham, 1962).

Το χρώμα του ασβεστόλιθου διαμορφώνεται, ανάλογα με τις προσμίξεις ξένων στοιχείων σε αυτόν, οι οποίες και του προσδίδουν διαφορετικό χρώμα. Έτσι, μπορεί να είναι υπόλευκος όταν περιέχει δολομίτη, κοκκινωπός ή κιτρινωπός όταν περιέχει άργιλο, γκρι-γαλάζιος όταν περιέχει πυρίτιο, σίδηρο κ.α. Όσο πιο καθαρή είναι η χημική σύσταση του ασβεστόλιθου τόσο καλύτερη είναι η ποιότητα ασβέστη που αποδίδει (Κωστάκης, 2003).



Εικόνα 1: α) Ασβεστόλιθος καθαρός β) Ασβεστόλιθος με προσμίξεις

Γνωρίζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του ασβεστόλιθου, έχουμε τη δυνατότητα να παρασκευάσουμε συγκεκριμένης ποιότητας ασβέστη, ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κονία στη δόμηση.

Ο **ασβέστης**, μία από τις πιο σημαντικές αερικές κόνιες, αποτελεί το συνηθέστερο συνδετικό - συγκολλητικό μέσο στις τοιχογραφίες από την νεολιθική εποχή μέχρι σήμερα.

Έχει ποικίλες χρήσεις με πολύ καλά αποτελέσματα τόσο στη αρχική κατασκευή και την ανάπτυξη των στρώσεων των κονιαμάτων, όσο και στην ποιότητα του ζωγραφισμένου επιχρίσματος. Όπως αναφέρει ο Διονύσιος εκ Φουρνά «...όταν θέλεις να ιστορίσεις τοίχον, διάλεξε ασβέστη καλόν, όπου να είναι ωσάν ξύγγι και να μην έχει πέτρες άκαυστες μέσα...». Ανάλογες αναφορές για την καταλληλότητα του ασβέστη στη νωπογραφία σημειώνει ο Κόντογλου στις «Έκφρασις της βυζαντινής εικονογραφίας» καθώς και στις πραγματείες τους ο Cennino Cennini και ο Andrea Pozzo όπου κάνουν λόγο για παλιό, χοντρό και καλά κοσκινισμένο ασβέστη.

Ο ποιοτικότερος ασβέστης, ο λεγόμενος παχύς, έχει μικρή περιεκτικότητα σε προσμίξεις, είναι λευκός, έχει λιπαρή υφή, μεγάλη πλαστικότητα και ικανότητα να συγκρατεί μεγάλη ποσότητα άμμου. Είναι η ιδανικότερη ποιότητα για την παρασκευή κονιαμάτων κατάλληλων για την τεχνική της νωπογραφίας.

Αντιθέτως, παρόμοιες ιδιότητες αλλά με διακριτές διαφορές, έχει ο λεγόμενος ισχνός ασβέστης, ο οποίος προέρχεται από ασβεστόλιθο με αρκετές προσμίξεις ξένων στοιχείων. Το χρώμα του είναι γκριζωπό, η υφή του τραχιά και η πλαστικότητα του χαμηλή. Όταν πρόκειται δε να χρησιμοποιηθεί ως συγκολλητικό μέσο στην παρασκευή κονιαμάτων, προστίθεται σε μεγαλύτερη ποσότητα από τον παχύ ασβέστη (Κασσανδρέας,1949). Επομένως, για την παρασκευή ασβεστοκονιαμάτων επιλέγουμε- κατά το δυνατό- ασβεστόλιθους που περιέχουν τη μεγαλύτερη αναλογία σε ανθρακικό ασβέστιο και τις λιγότερες προσμίξεις.

Στον Ελλαδικό χώρο υπάρχουν πολλά ασβεστολιθικά πετρώματα στις περιοχές της Ροδόπης, της Αττικής, των Κυκλάδων, της Τρίπολης, των Ιωαννίνων, της Πίνδου και άλλου. Οι γεωλογικές αυτές ζώνες θεωρητικά αποτελούν και πηγές εξόρυξης.

Ο ασβέστης είναι αποτέλεσμα μιας σειράς χημικών αντιδράσεων που προκαλούνται από τη σταδιακή επεξεργασία του ασβεστόλιθου κατά τη διαδικασία της καύσης, του σβησίματος και της ενανθράκωσης του.

Η καύση του ασβεστόλιθου απαιτεί ειδικά καμίνια, θερμοκρασία 900 °C, συγκεκριμένο χρόνο και είναι αυτή που προκαλεί τη διάσπαση του ανθρακικού ασβεστίου σε διοξείδιο του άνθρακα και σε καμένο ασβέστη (CaO). Ο χρόνος και η θερμοκρασία καύσης του ασβεστόλιθου διαμορφώνει τις ιδιότητες του ασβέστη που θα παραχθεί. Με την ολοκλήρωση της καύσης το υλικό που προκύπτει διατηρεί τη μορφή, το μέγεθος και το χρώμα του λίθου από τον οποίο προήλθε. Όταν στη συνέχεια ο καμένος ασβέστης αναμιχθεί με νερό υπερθερμαίνεται, αντιδρά και μετατρέπεται σε σβησμένο ασβέστη (Ca(OH)₂, υλικό που χρησιμοποιείται και σήμερα με την μορφή πολτού ή σκόνης.

Τελικό στάδιο της χημικής αντίδρασης του ασβέστη είναι η απώλεια νερού και η απορρόφηση μέρους του διοξειδίου του άνθρακα που είχε διασπαστεί. Αυτή η διαδικασία, η σταδιακή σκλήρυνση του υλικού, το αναδιαμορφώνει σε ασβεστόλιθο (CaCO₃). (Πλακωτάρης, 1996, Λεβίδης,2009, Thompson,1989).



Εικόνα 2: Εικονογραφική απόδοση της παρασκευής πολτού ασβέστη.

Τα **αδρανή** είναι λίθινα, κυρίως φυσικά ή βιομηχανικά υλικά σε μορφή κόκκων που χρησιμοποιούνται με κάποιο συγκολλητικό μέσο ώστε να σχηματίσουν σύνθετα υλικά κατασκευών. Τα αδρανή, αποτελούνται από ένα σύνολο σπασμένων ή και συλλεκτών χαλικιών φυσικής ή τεχνητής προέλευσης. Ονομάζονται αδρανή διότι κατά την ανάμειξη τους με άλλα συγκολλητικά υλικά (κονίες), όπως ο ασβέστης, δεν αντιδρούν χημικά δηλαδή δεν συμμετέχουν ενεργά στις διαδικασίες πήξης και σκλήρυνσης (Ζαχαροπούλου, 2004).

Τα αδρανή υλικά επηρεάζουν θετικά ή αρνητικά τις ιδιότητες των κονιαμάτων και για το λόγο αυτό πρέπει να είναι απαλλαγμένα από προσμίξεις, άλατα και άλλες επιβλαβείς ουσίες. Στην τοιχογραφία, τα πιο κοινά σε χρήση αδρανή είναι η άμμος, ο πηλός, η γύψος και το μάρμαρο.



Εικόνα 3: Γαρμπίλι, βότσαλο, ρυζάκι, άμμος ποταμού

Η **άμμος** είναι ένα φυσικό κοκκώδες αδρανές υλικό που αποτελείται από πολύ λεπτά πετρώματα και ορυκτά σωματίδια. Η σύνθεση της άμμου εξαρτάται από τις βραχώδεις και παράκτιες περιοχές που έχει συλλεχτεί. Ανάλογα το σχήμα και το μέγεθος της, χρησιμοποιείται ως υλικό παρασκευής διαφορετικών κονιαμάτων δόμησης. Ασβεστοκονιάματα με τα οποία επένδυναν παλαιές τοιχοποιίες βρέθηκε να περιέχουν, στις επάλληλες στρώσεις τους, διαφορετικά είδη άμμου.

Το **μάρμαρο** είναι ένας ασβεστόλιθος που προέρχεται από ανθρακικά πετρώματα μετά από ανακρυστάλλωση του κυριότερου συστατικού του, του ασβεστίτη. Αποτελεί ένα από τα πλέον ευγενή υλικά δόμησης και διακόσμησης και έχει χρησιμοποιηθεί τόσο στη γλυπτική όσο και στην αρχιτεκτονική. Στα κονιάματα χρησιμοποιείται με τη μορφή μαρμαρόσκονης για την παρασκευή κονιαμάτων τοιχοποιίας με συχνότερη χρήση σε μείγματα επιχρισμάτων.

Ο **πηλός** σε μορφή λάσπης αποτελεί ένα από τα παλαιότερα συνδετικά υλικά κονιαμάτων. Τον συναντάμε σε μείγμα με άχυρο, μικρές πέτρες, καλάμια και σπασμένα κεραμικά στην επίστρωση επιφανειών προϊστορικών οικισμών στο Αιγαίο, στην Τουρκία και στην Αίγυπτο.

Ο πηλός με την κατάλληλη επεξεργασία, μας παρέχει σκόνες χρωμάτων με κιτρινωπές αποχρώσεις όπως η ώχρα και η σκούρα ώχρα ενώ μαζί με τον λευκό πηλό (καολίνη) αποτελούν χρώματα που συναντάμε σε τοιχογραφίες στην Ευρώπη και στην Ασία από την εποχή του χαλκού (Dana, 1922).

Η ανάμειξη ασβέστη με πηλό αποτελεί μια από τις παλαιότερες συγκολλητικές ύλες, οι οποίες με την προσθήκη αδρανών υλικών, χρησιμοποιήθηκαν από τον άνθρωπο για την παρασκευή κονιαμάτων.

Η γύψος

Η πλέον οικεία χρήση γύψου έως σήμερα είναι η γύψωση, η ανάγλυφη διακόσμηση τοίχων. Οι γυψώσεις αποτελούσαν διαδεδομένες τεχνικές διακόσμησης αλλά και διακριτό χαρακτηριστικό διαφορετικών αρχιτεκτονικών ρυθμών, η κατασκευή τους δε, διαφοροποιείται ανάλογα με τις τεχνικές και τα υλικά χρήσης. Γνωρίζουμε ότι η γύψος είχε χρησιμοποιηθεί ως πρόσθετο κονιαμάτων νωπογραφίας ήδη κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους. Μια γνωστή και πολύτιμη ποικιλία γύψου, είναι ο αλάβαστρος.

Κονιάματα είναι οι προσμίξεις συνδετικής κονιάς και αδρανών υλικών με νερό, σε κάποιες περιπτώσεις περιέχουν και οργανικά υλικά σε ορισμένες ποσότητες, ώστε το νωπό μείγμα να έχει αρχικά την κατάλληλη ομοιογένεια, να ρέει εύκολα χωρίς να διασπάται αλλά και όταν σταθεροποιηθεί, να παρουσιάζει συγκολλητικές ιδιότητες, σκλήρυνση και ανθεκτικότητα.

Ο Ορλάνδος αναφέρει ότι οι αρχαίοι έλληνες ονόμαζαν κονίαμα κάθε μείγμα ή πολτώδες παρασκεύασμα κονιάς με νερό και άμμο, το οποίο μπορούσε να υποστεί λίθωση – να γίνει πέτρα.



Εικόνα 4: Ιστορικά δείγματα κονιαμάτων. Το υπόλευκο πίσω στο κέντρο είναι ασβεστολιθικό ενώ τα άλλα είναι ποζολανικά κονιάματα.

Η αντοχή των ιστορικών ασβεστοκονιαμάτων αποδίδεται στην ποιότητα των πρώτων υλών, στην προσεκτική επιλογή και προετοιμασία τους, στη σύσταση και τον τρόπο παρασκευής τους αλλά και στις συνθήκες που χρησιμοποιήθηκαν και διατηρήθηκαν. Σήμερα, η μαζική παραγωγή ασβεστοκονιαμάτων ακολουθεί κανόνες εντατικής παραγωγής και τυποποίησης που εξυπηρετούν περισσότερο τις ανάγκες της βιομηχανίας του τσιμέντου και λιγότερο την ιδιαίτερη χρήση κονιαμάτων που απαιτούν δομικές εφαρμογές στη διακόσμηση και στη συντήρηση (Ζαχαροπούλου, 2004).

Τα πρώτα ασβεστοκονιάματα ήταν σκληρά και χονδροκομμένα με χαμηλή περιεκτικότητα σε ανθρακικό ασβέστιο. Σταδιακά οι επιστρώσεις των κονιαμάτων έγιναν λεπτότερες και ανθεκτικότερες μέχρι τους Υστερομινωικούς χρόνους κατά τους οποίους συναντάμε τη χρήση καθαρού σβησμένου ασβέστη σε μια τελική λεπτή στρώση. Επιλογή που προσφέρει λαμπρότητα στο κονίαμα και καλύτερη ζωγραφική επιφάνεια (Hood, 2008).

Η έκθεση του ασβεστοκονιάματος στον αέρα προκαλεί μια (νέα) χημική αντίδραση ενώ παράλληλα επιφέρει τη σταδιακή σκλήρυνση του. Η συμμετοχή και η λειτουργία της διαδικασίας αυτής καθώς και η χρήση των κατάλληλων χρωμάτων αποτελούν –μεταξύ άλλων - καθοριστικούς παράγοντες για τη τεχνική της νωπογραφίας και την ποιότητα του τελικού αποτελέσματος.

Σε άλλη παραλλαγή το στεγνό κονίαμα υγραίνονταν πριν ζωγραφιστεί ενώ για να δέσει το χρώμα, ανακατεύονταν με σβησμένο ασβέστη. Όταν επρόκειτο να πραγματοποιηθούν διορθώσεις, αλλαγές και συμπλήρωση λεπτομερειών η ζωγραφική γίνονταν σε στεγνό κονίαμα (ξηρογραφία) συνδυάζοντας επιπλέον τη χρήση κάποιου είδους κόλλας στο χρώμα.

Διαφορετική και περισσότερο κουραστική ήταν η τεχνική διακόσμησης που χρησιμοποιήθηκε επιλεκτικά στην Κρήτη και αργότερα στην ηπειρωτική Ελλάδα, κατά την οποία απομακρύνονταν με ξύσιμο ορισμένη επιφάνεια του χρωματισμένου κονιάματος ώστε στη συνέχεια αυτή, να αντικατασταθεί με κονίαμα άλλου χρώματος.

Επιλεκτικό στάδιο επεξεργασίας του κονιάματος ήταν η στίλβωση της επιφάνειας- που επρόκειτο να διακοσμηθεί- πριν και μετά τη συμπλήρωση της ζωγραφικής. Η στίλβωση εφαρμόζονταν στο σύνολο του κονιάματος για την μέγιστη λείανση της ζωγραφικής επιφάνειας, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να έχει ποιοτικότερα αισθητικά και απτικά χαρακτηριστικά.

Μια ιδιαίτερη χρήση του κονιάματος, κυρίως στην Κρήτη, αφορά τη δημιουργία ανάγλυφων μορφών που αναπαριστούσαν ανθρώπους, θεούς, ζώα και διακοσμητικά μοτίβα. Η διάσταση των ανάγλυφων κονιαμάτων πλησίαζε το φυσικό μέγεθος, ήταν χρωματισμένα και λειτουργούσαν ως μεμονωμένα διακοσμητικά ή ως μέρος ενός τοιχογραφικού συνόλου. Παράλληλα, τα ανάγλυφα κατασκευάζονταν προκειμένου να αποδίδεται διακοσμητική έμφαση στην τρίτη διάσταση την οποία σχηματοποιούσαν με την έννοια του ζωγραφικού όγκου, αλλά με επιπεδότητα διότι δεν υπήρχε η τεχνική της φωτοσκίασης (Hood, 2008).

Βασισμένος στα ελληνικά κονιάματα, με παρόμοια ανάγλυφη μορφολογία, είναι ο ρωμαϊκός τύπος διακόσμησης stucco. Είναι μια τεχνική παρασκευής και επίστρωσης κονιάματος η οποία είχε χρησιμοποιηθεί για τη μίμηση διακοσμητικών αρχιτεκτονικών στοιχείων στο Μεσαίωνα, στη ρωμαϊκή εποχή καθώς και αργότερα στην Αναγέννηση και τον 18ο αιώνα. Το stucco έχει βασικά συστατικά του τον ασβέστη και την μαρμαρόσκονη ενώ σε κάποιες περιπτώσεις περιείχε γύψο και λεπτόκοκκη άμμο. Για την κατασκευή ανάγλυφων μεγάλου μεγέθους σκαπιλάριζαν τον τοίχο και χρησιμοποιούσαν ειδικά διαμορφωμένα καλούπια (Πάχτα, 2011).

Η προτίμηση των αρχαίων να ζουν σε διακοσμημένους χώρους συνέβαλε στη εξέλιξη της τοιχογραφικής διακόσμησης κατοικιών, ναών και δημόσιων χώρων. Η μετάβαση της διακόσμησης από τις μονοχρωματικές επιφάνειες σε χρωματικές ζώνες και σε γεωμετρικές περιοχές που ένωναν ή διαχώριζαν αρχιτεκτονικούς χώρους, ήταν σταδιακή. Έτσι, οι χρωματικές περιοχές εμπλουτίστηκαν με απεικονίσεις μορφών τις οποίες οριοθετούσαν διακοσμητικές συνθέσεις.

Η επιθυμία για όλο και πιο σύνθετο τοιχογραφικό διάκοσμο, σε συνδυασμό με την ανάγκη για επιδεξιότητα και γρήγορη εκτέλεση της νωπογραφίας, διαμόρφωσε μια σειρά διαφορετικών μεθόδων στη παρασκευή και χρήση των κονιαμάτων. Ωστόσο, η επένδυση του τοίχου με κονίαμα για ζωγραφική σχετίζονταν με τη γεωλογία της κάθε περιοχής και το είδος των υλικών που μπορούσαν να εξορυχθούν από αυτή.

Περιοχές με ηφαιστειακή δραστηριότητα, όπως είναι οι δυτικές ακτές της Ιταλίας και το Αιγαίο πέλαγος στην Ελλάδα, παρέχουν υλικά (ηφαιστιογενή) τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως πρόσθετα κονιαμάτων και συνέβαλαν καθοριστικά στην εξέλιξη της διακόσμησης και της δόμησης.

Οι περιοχές κοντά στη Νάπολη και στη Ρώμη, παρέχουν ένα λεπτόκοκκο φυσικό ηφαιστιογενές υλικό την **ποζολάνα** η οποία χρησιμοποιήθηκε ως πρόσμεικτο συστατικό στις ασβεστοκονίες για την κατασκευή δομικά δύσκολων αρχιτεκτονημάτων, όπως είναι ο θόλος του Πάνθεον της Ρώμης, καθώς και για την ενίσχυση τοιχογραφιών. Αυτή η ηφαιστειακή σκόνη ανακατεμένη με ασβέστη και σπασμένες πέτρες κάνει την τοιχοποιία σκληρή και ανθεκτική, όχι μόνο στο εσωτερικό και εξωτερικό κέλυφος των κτιρίων αλλά και κάτω από το νερό (Adam,1994).Ηφαιστειακό υλικό με ιδιότητες ανάλογες της ποζολάνας, συναντάμε και στον ελλαδικό χώρο σε νησιωτικές και ηπειρωτικές περιοχές όπως η Θύρα, η Μήλος, η Κίμωλος, το Γυαλί και η Πέλλα.

Η **θηραϊκή γη** εμπλούτισε τα ελληνικά κονιάματα και χρησιμοποιήθηκε για την επικάλυψη και αδιαβροχοποίηση κτισμάτων, δεξαμενών και βοηθητικών εγκαταστάσεων στα Μινωικά ανάκτορα, στην παλαιά πόλη της Ρόδου και στο Άγιο Όρος.

Το **κεραμάλευρο** είναι επίσης μια ιστορική ποζολάνα από κονιοποιημένο κεραμικό, γνωστό και ως κουρασάνι, η χρήση του οποίου επεκτείνεται στη ρωμαϊκή περίοδο και συστηματοποιείται στη βυζαντινή. Το κεραμάλευρο μαζί με τη θηραϊκή γη αποτέλεσαν βασικά συστατικά των κονιαμάτων της Αγίας Σοφίας (Moropoulou et al 2002).

Στην αρχαιότητα όταν επρόκειτο να ζωγραφιστεί ένας πέτρινος τοίχος αρχικά τον εξομάλυναν με χονδρό κονίαμα από πηλό και άχυρα, μετά άπλωναν μια λεπτή στρώση λάσπης ή πηλού την οποία και διακοσμούσαν. Αργότερα ο πηλός αντικαταστάθηκε με ασβεστοκονίαμα, τα αδρανή εμπλουτίζονταν με όστρακα, σπασμένα κεραμικά και τρίχες ζώων ενώ προστέθηκε και μια επιπλέον λεπτότερη στρώση.

Στα βυζαντινά κονιάματα ο τοίχος επενδύονταν κυρίως με δυο στρώσεις κονιαμάτων. Η πρώτη, που αποτελούσε τη βάση περιείχε άσβεστο και αδρανή υλικά όπως άμμο, άχυρο ή λινάρι ενώ η δεύτερη περιείχε σε μεγαλύτερο ποσοστό ασβέστη και σε λιγότερο αδρανή όπως η μαρμαρόσκονη. Η ολοκλήρωσης του έργου γίνονταν σε οριζόντιες ζώνες με ξεχωριστά κομμάτια εργασίας τα οποία ορίζονταν από τα κατακόρυφα αρχιτεκτονικά στοιχεία του τοίχου (Καπετανίδης, 2019).

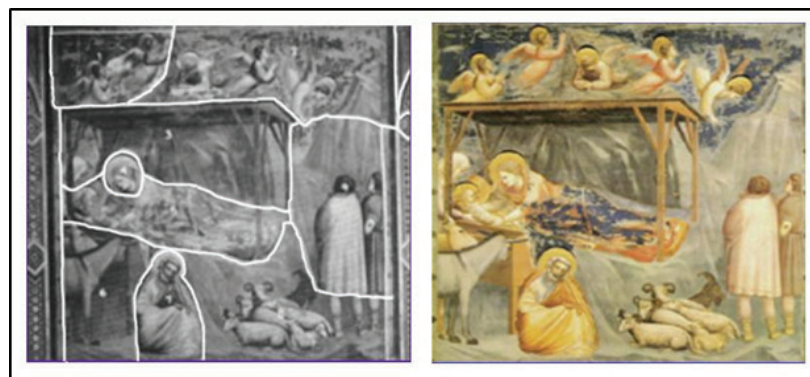
Μέχρι το τέλος της προϊστορικής περιόδου τα ασβεστοκονιάματα χρησιμοποιήθηκαν κυρίως για την ομοιόμορφη διαμόρφωση των τοίχων και τη διακόσμηση.

Η πρώτη επένδυση στον τοίχο ήταν μια στρώση ηφαιστιογενούς κονιάματος πάχους δυο εκατοστών περίπου. Επάνω σε αυτή, επενδύονταν η επόμενη (δεύτερη) και τελική στρώση η οποία περιείχε ασβέστη ανακατεμένο με άμμο ή μάρμαρο με πάχος κονιάματος από μισό εκατοστό έως δυο χιλιοστά περίπου. Μερικές φορές το επίχρισμα ήταν τόσο λεπτό και λευκό που φαινόταν σαν καθαρός ασβέστης ή γύψος (Winckelmann, 2010).

Η ποιότητα του ασβέστη, η περιεκτικότητα και το είδος των αδρανών που συμπληρώνουν το μείγμα σχετίζονται με τον αριθμό των στρώσεων και επηρεάζουν τη συμπεριφορά του κονιάματος στην επένδυση ενός τοίχου.

Διαχρονική επιδίωξη στην παρασκευή κονιαμάτων νωπογραφίας είναι η χαμηλή καυστικότητα του ασβέστη, η διάρκεια στην εργασιότητα του μείγματος και η αυξημένη μηχανική αντοχή του. Στα τέλη του 13ου αιώνα στην ιταλική νωπογραφία, εφαρμόστηκε η τμηματική κάλυψη του τοίχου ώστε η επιλεγμένη περιοχή να μπορεί να ζωγραφιστεί όσο είναι νωπή, συνήθως για λίγες ώρες στη διάρκεια της ημέρας (giornata). Η επιλογή της περιοχής που θα ζωγραφιστεί σε μια ημέρα εξαρτώνταν από την αρχιτεκτονική και το είδος του χώρου εργασίας, από την πολυπλοκότητα του σχεδίου, από τις κλιματικές συνθήκες καθώς και από τον αριθμό των ειδικευόμενων βοηθών που συμμετείχαν.

Η συγκεκριμένη μέθοδος, σε συνδυασμό με την επικρατούσα προαναγεννησιακή προβληματική για την απόδοση της πραγματικότητας στη ζωγραφική, κατεύθυνε στη λεπτομερειακή απόδοση μεγάλων και σύνθετων νωπογραφιών.



Εικόνα 5: Ανάλυση των giornate στη νωπογραφία «Η Γέννηση» του Giotto, Παρεκκλήσι Scrovegni (Arena), 1304-6.

Στους αιώνες που ακολούθησαν η συγκεκριμένη τεχνική εξελίχτηκε αποτελώντας τη βασική μέθοδο δημιουργίας νωπογραφιών στην Ιταλία. Καταγεγραμμένες τεχνικές και προτάσεις χρήσης των υλικών μαρτυρούν άλλωστε την εξέλιξη αυτή.

Όπως αναφέρει ο Cennini, εάν ο ασβέστης είναι παχύς το μείγμα παρασκευής κονιάματος για νωπογραφία αποτελείται από δυο μέρη άμμο και ένα ασβέστη. Η βάση ανάπτυξης του έργου αποτελείται από μια ή δυο στρώσεις καλά σοβατισμένου κονιάματος, ώστε να διαμορφωθεί ομαλή επιφάνεια και επάνω της, με το ίδιο μείγμα, να προστεθεί μια λεπτή στρώση που θα ζωγραφιστεί.

Ο Πλίνιος αναφέρει πέντε στρώσεις, διαφορετικού ασβεστοκονιάματος για νωπογραφία, στο μείγμα των οποίων υπάρχει κεραμικό και μάρμαρο ενώ ο Βιτρούβιος αναφέρει μέχρι και έξι στρώσεις χοντρού κονιάματος με προσμίξεις στο μείγμα άμμου λατομίου και ασβεστίτη.

Το σχέδιο

Η μεταφορά ενός σχεδίου στη νωπογραφία συνδέεται με μια σειρά διαφορετικών τεχνικών προετοιμασίας οι οποίες διευκολύνουν το δημιουργό τόσο στην καλύτερη οργάνωση της αρχικής του ιδέας όσο και στην αποτελεσματική διαχείριση του χρόνου ζωγραφικής επάνω στο νωπό κονίαμα. Το σχέδιο αποδίδονταν με αδρές γραμμές απευθείας στον τοίχο ορίζοντας τα βασικά σημεία του θέματος, ενώ άλλες φορές συμπεριελάμβανε ολόκληρη τη σύνθεση ως σπουδή του έργου και άλλες αποτελούσαν από μια σειρά προσχεδίων ή προτύπων με σημαντικές λεπτομέρειες ή και επαναλαμβανόμενα σχήματα.

Στις προϊστορικές τοιχογραφίες οι διακοσμήσεις οριζόντιων ζωνών, στο επάνω και κάτω μέρος των παραστάσεων συνήθως σχεδιάζονταν με τη χρήση γραμμών - οδηγών οι οποίες αποτυπώνονταν στη νωπή επιφάνεια του κονιάματος με τη χρήση νήματος. Με τον ίδιο τρόπο γίνονταν η σχεδίαση αρχιτεκτονικών παραστάσεων, γεωμετρικών συνθέσεων και διακοσμητικών θεμάτων. Όταν επρόκειτο να σχεδιαστούν ασπίδες, ρόδες αρμάτων, σπείρες και άλλα κυκλικά σχήματα πιθανολογείται ότι χρησιμοποιούνταν μεγάλοι διαβήτες και σε ορισμένες περιπτώσεις καμπυλόσχημα πρότυπα (Hood,2008, Ρουσόπουλος,2010).

Στην αρχαία Αίγυπτο, για το σχεδιασμό ιδεογραμμάτων που επρόκειτο να μεταφερθούν σε ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν φύλλα πάπυρου. Στην μια όψη του πάπυρου απεικονίζονταν τα σημαντικά σημεία του σχεδίου ενώ στην άλλη συμπληρώνονταν μικρότερα σχέδια και εικόνες με επιμέρους πληροφορίες σε μορφή εικονογραφημένου οδηγού. Αυτή η διαρκής τροποποίηση και συμπλήρωση ενός σχεδίου από διαφορετικούς καλλιτέχνες οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι πάπυροι μεταβιβάζονταν από γενιά σε γενιά (Μπονόβας,2010).

Ο Παύλος Φλωρένσκυ στα κείμενα του για τη βυζαντινή τέχνη ορίζει το σχέδιο ως μία από τις πιο σημαντικές εργασίες του αγιογράφου και συνδέει τη σημασία του με το γενικότερο μεταφυσικό περιεχόμενο της νωπογραφίας.

Όπως περιγράφει «...το πρώτο μέλημα του καλλιτέχνη είναι να σχεδιάσει το «ανθίβολο» της εικόνας, με άλλα λόγια το περιγεγραμμένο σχέδιο που υπαγορεύει η παράδοση της Εκκλησίας... Έπειτα, γραμμίζει αυτό το σχέδιο παραστατικά...αυτό το αντί-γράφω [παρτιτούρα] του σχεδίου είναι το πιο σημαντικό μέρος της εργασίας του καλλιτέχνη προπαντός στην περιοχή των πτυχώσεων, αφού συνίσταται στη μετάδοση στο πλήθος των πιστών της μαρτυρίας της Εκκλησίας για τον άλλο κόσμο, και η παραμικρή αλλαγή σε μια γραμμή ή και μιας λεπτομέρειας της θα προσέδιδε σε αυτό το αφηρημένο σχέδιο άλλο ύφος, μια άλλη πνευματική δόμηση.»

Η κατασκευή και χρήση ημιδιάφανου χαρτιού για τη δημιουργία προπαρασκευαστικών σχεδίων είναι επιλογή πολλών δημιουργών από διαφορετικές ιστορικές περιόδους.

Το ανθίβολο ή το χαρτί για ξεσήκωμα, όπως αναφέρουν στις πραγματείες τους περί ζωγραφικής ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά και ο Cennino Cennini, είναι διάφανο χαρτί που μπορεί να κατασκευαστεί με διαφορετικές μεθόδους και να χρησιμοποιηθεί τόσο για τη μεταφορά ενός σχεδίου σε σανίδι ή σε τοίχο όσο και για την σπουδή στην τεχνοτροπία ενός δημιουργού. Από τις αναφορές τους διαπιστώνουμε τη χρήση λινέλαιου (μπεζίρι) για τη δημιουργία διαφάνειας στο χαρτί, ενώ για την επεξεργασία του κοινού χαρτιού, μεμβράνης και περγαμηνής, επέλεξαν ψαρόκολλα και ελαιόλαδο. Επίσης αναφέρουν την μαύρη βαφή και το λευκό (ψιμίθι) στους τρόπους χρωματισμού του χαρτιού και περιγράφουν μεθόδους αποτύπωσης και μεταφοράς του σχεδίου σε μια άλλη επιφάνεια.

Τα ανθίβολα που δημιουργούνται με αποτύπωση σε φύλλο χαρτιού απευθείας από το πρωτότυπο και όχι από άλλα παλαιότερα ανθίβολα, ξεχωρίζουν διότι είναι αντεστραμμένα ως προς τον κατακόρυφο άξονα (Ξυγγόπουλος,1964).



Εικόνα 6: Αριστερά: Ανθίβολο. Δεξιά: Εικόνα του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Θ.Πουλάκης.1672

Η μέθοδος σχεδιασμού και μεταφοράς του ζωγραφικού έργου επάνω σε υγρή βάση φαίνεται ότι είναι παρόμοια και στην Αναγέννηση καθώς και σε μεταγενέστερες εποχές. Έχει διαπιστωθεί ότι σε νωπογραφίες του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Άγγελου το σχέδιο είχε μεταφερθεί στο νωπό κονίαμα με τη χρήση διάτρητου χαρτιού.

Κατά τη συγκεκριμένη μέθοδο (*rouncing, spolvero*) το περίγραμμα του αντίγραφου σχεδίου γίνονταν διάτρητο, ώστε να είναι δυνατή η αποτύπωση του στην προεπιλεγμένη περιοχή του τοίχου που είχε τοποθετηθεί. Στη συνέχεια με τη χρήση λεπτής σκόνης κάρβουνου ταμπονάρονταν το διάτρητο σχέδιο ώστε να σχηματιστεί το αχνό περίγραμμα του στη νωπή επιφάνεια.

Αυτά τα περιγράμματα χαράσσονταν με ένα αιχμηρό αντικείμενο ή περιγράφονταν με πινέλο ώστε να σχηματιστεί το σχέδιο που θα ζωγραφιστεί.



Εικόνα 7: Λεπτομέρεια αντίγραφου σχεδίου από το έργο «Το όνειρο του Βασιλιά», Ραφαήλ, 1504

Όταν η συνολική σύνθεση ήταν σχεδιασμένη σε μικρή κλίμακα διαιρούνταν σε μικρότερα τμήματα ώστε να είναι δυνατός ο μεμονωμένος επανασχεδιασμός τους σε πλήρη ανάπτυξη και σε κλίμακα (*full-scale drawings*) ίδια με εκείνη του σημείου που θα μεταφερθούν. Η εξωτερική διάσταση αυτών των τμημάτων (σχέδια εργασίας) καθορίζονταν από τον δημιουργό, στα πλαίσια οργάνωσης και συστηματοποίησης της ζωγραφικής του στον τοίχο. Σε μια νωπογραφία προπαρασκευαστικό σχέδιο μπορεί να είναι ακόμα και ένα έγχρωμο ολοκληρωμένο έργο. Αυτή η αρχική απόδοση των αποχρώσεων και των τονικών διαβαθμίσεων στο σχέδιο είναι ένα στάδιο-άσκηση προσδιορισμού των χρωματικών συνδυασμών που θα χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης όταν πρόκειται να εργαστεί στο νωπό τοίχο. Αφορά τη στιγμή των αποφασιστικών και επιδέξιων χειρισμών κατά την οποία δεν υπάρχουν περιθώρια πειρατισμών λόγω των χρονικών περιορισμών που μπορεί να ζωγραφιστεί ή και να διορθωθεί η νωπογραφία (Ward,1909,Winckelmann,2010).

ΟΔΗΓΟΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ

Η τεχνική της νωπογραφίας μπορεί να εφαρμοστεί τόσο στην επιφάνεια ενός τοίχου όσο και σε μια φορητή επιφάνεια. Η ζωγραφική και στις δυο επιφάνειες γίνεται επάνω σε φρεσκοστρωμένο ασβεστοκονίαμα μόνο όσο παραμένει υγρό. Καθώς το χρώμα και το κονίαμα στεγνώνουν, ενσωματώνονται πλήρως.

Ωστόσο, υπάρχει ένα σύνολο πρακτικών πληροφοριών, για την παρασκευή και την εφαρμογή του κονιάματος, τη μεταφορά του σχεδίου και τη ζωγραφική στην νωπή επιφάνεια, απαραίτητων για τη δημιουργία μιας νωπογραφίας. Στην πράξη, απαιτείται ένας εμπειρικός συνδυασμός γνώσεων τόσο για την επεξεργασία των υλικών και τη χρήση των εργαλείων, όσο και για τη μεθοδολογία εφαρμογής τους. Η προετοιμασία των υλικών και η οργάνωση του χώρου, συμβάλουν στην αποτελεσματικότερη διαχείριση του χρόνου ζωγραφικής στη νωπή επιφάνεια.

Όταν ολοκληρωθεί η προετοιμασία και σχεδιαστούν όλες οι λεπτομέρειες σχετικά με τη μεθοδολογία εφαρμογής τότε, μπορεί να επιτευχθεί σε υψηλό βαθμό η ποιότητα και ανθεκτικότητα που παρέχει η τεχνική της νωπογραφίας.

Η προετοιμασία των χρωμάτων, του σχεδίου, της επιφάνειας ζωγραφικής καθώς και η χρήση των υλικών και των εργαλείων, είναι ό,τι χρειάζεται να γνωρίζουμε για να δημιουργήσουμε τη δική μας νωπογραφία.

ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ

Πριν ξεκινήσει η ζωγραφική χρειάζεται να επιλεγθούν τα κατάλληλα χρώματα ²². Κατάλληλα, είναι εκείνα που διατηρούν τις ιδιότητες τους (διαύγεια, φωτεινότητα, βάθος) στην αλκαλική δράση του ασβέστη και παραμένουν αναλλοίωτα στην ενσωμάτωση τους με το κονίαμα. Αν και ο αριθμός των χρωμάτων για νωπογραφία είναι περιορισμένος, σε σχέση με τα χρώματα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη ζωγραφική, η χρωματική παλέτα - χρωματική γκάμα που μπορεί να δημιουργηθεί από αυτά, είναι αρκετή ώστε να αποδοθούν μνημειώδη έργα με ποικίλους χρωματικούς συνδυασμούς.

Τα χρώματα της νωπογραφίας προέρχονται κυρίως από φυσικά ορυκτά και είναι σε μορφή σκόνης. Χρειάζονται τρίψιμο με καθαρό νερό (αποσταγμένο) ώστε να μικρύνει η κοκκομετρική τους διάσταση, να μετατραπούν σε πάστα με απαλή και λεπτή υφή. Με τη μέθοδο αυτή επιτυγχάνεται μεγαλύτερη διείσδυση στο μείγμα και σωστότερη ενσωμάτωση τους στο υπόστρωμα. Κατά τη διαδικασία του στεγνώματος το κονίαμα κρυσταλλοποιείται εξασφαλίζοντας στη ζωγραφισμένη επιφάνεια χρωματική ποιότητα και υψηλό βαθμό αντοχής.

²² Βλέπε: Χρώματα της νωπογραφίας

Υπάρχουν χρώματα όπως το μπλε ultramarine και η κίτρινη ώχρα (yellow ochre) που χρειάζονται ιδιαίτερη επεξεργασία και προσεκτικότερη χρήση και άλλα χρώματα όπως η ακατέργαστη σιένα (raw sienna) και η ψημένη ώμπρα (umber burnt) που λειτουργούν καλά με τον ασβέστη, διατηρώντας τις ιδιότητες τους. Μια καλή πρακτική για να δοκιμαστεί η συμπεριφορά των χρωμάτων στον ασβέστη είναι η τοποθέτηση τους μέσα σε γυάλινα δοχεία με καθαρό ασβεστόνερο (όχι θολό) για λίγες ημέρες πριν τη χρήση. Τα χρώματα που θα παραμείνουν αναλλοίωτα μπορούν να χρησιμοποιηθούν.

Χρήσιμο είναι να πραγματοποιηθούν χρωματικές δοκιμές επάνω σε μικρά δοκίμια γυψοκονιάματος ώστε να αποδοθούν άμεσα οι πραγματικοί χρωματικοί τόνοι και οι αποχρώσεις. Με αυτό τον τρόπο προσδιορίζονται οι καταλληλότεροι χρωματικοί συνδυασμοί που θα χρησιμοποιηθούν.

Όλα τα χρώματα πρέπει να παρασκευαστούν σε επαρκείς ποσότητες και να φυλάσσονται σε γυάλινα βάζα, με μεγάλο στόμιο που σφραγίζει, ώστε να είναι δυνατή η επαναχρησιμοποίηση τους. Όπως προαναφέρθηκε, το νερό που θα χρησιμοποιηθεί σε όλα τα στάδια της τεχνικής πρέπει να είναι αποσταγμένο ή βρασμένο διότι (σε άλλη περίπτωση) το σκληρό νερό επηρεάζει τη διαλυτότητα του ασβέστη.

ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ

Η μεταφορά του σχεδίου στη νωπή επιφάνεια μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη χρήση ενός διάτρητου αντίγραφου σχεδίου²³.

Η διάτρηση του αντίγραφου σχεδίου πρέπει να πραγματοποιηθεί προσεκτικά ώστε στη συνέχεια να αποτυπωθεί με ακρίβεια το σχέδιο στην προετοιμασμένη επιφάνεια. Η πυκνότητα διάτρησης εξαρτάται από το μέγεθος και το βαθμό δυσκολίας του σχεδίου.

Η διάτρηση μπορεί να είναι πυκνή σε σχέδια μικρής κλίμακας, σε καμπύλες καθώς και σε σύνθετα σημεία του σχεδίου ή μπορεί να είναι με αποστάσεις μεταξύ των τρυπών στις ευθείες γραμμές, στις μεγάλες φόρμες καθώς και στα σημεία που έχει επιλεχθεί να χαραχθούν.

Το μέγεθος στις τρύπες πρέπει να είναι τόσο ώστε να μη στομώνουν (φράζουν) από τη σκόνη του υλικού αποτύπωσης ή να μην επιτρέπουν τη διείσδυση μεγάλης ποσότητας υλικού. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με τη χρήση του κατάλληλου αιχμηρού εργαλείου που μπορεί να είναι σε μορφή πόντας ή τροχού. Ο ήχος του τρυπήματος και ο έλεγχος του αντίγραφου σχεδίου στο φως μπορεί να επιβεβαιώσει τη σωστή εφαρμογή της μεθόδου και την ορθότητα της διαδικασίας.

Χρήσιμο είναι κάτω από το αντίγραφο σχέδιο να τοποθετηθεί ένα μαλακό χαρτόνι συσκευασίας ή ένα φύλλο φελλού ώστε να πραγματοποιηθεί σωστότερα η διάτρηση.

²³ Βλέπε: Τα υλικά της Νωπογραφίας και η λειτουργία τους: Το Σχέδιο: Μέθοδος rouncing, spolvero

Στη συνέχεια θα χρειαστούν λεπτή καρβουνόσκονη (φούμο) ή κοσκινισμένο χρώμα σε σκόνη ώστε, να αποτυπωθούν οι γραμμές του διάτρητου σχεδίου στην προετοιμασμένη επιφάνεια. Το υλικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί τοποθετημένο μέσα σε υφασμάτινο πουγκί, κατά προτίμηση βαμβακερό, αρκετά πορώδες ώστε να επιτρέπει την ελεγχόμενη έξοδο του υλικού κατά τη χρήση.

Όταν η προετοιμασμένη επιφάνεια είναι τοποθετημένη οριζόντια η διαδικασία μπορεί να απλοποιηθεί χρησιμοποιώντας το τρίμμα από ένα ξυλοκάρβουνο ή χρώμα σε σκόνη. Παίρνουμε τη σκόνη με ένα βαμβάκι και την απλώνουμε κατά μήκος των διατρήσεων ώστε να σχηματιστεί από το υλικό η διαδρομή αποτύπωσης και στη συνέχεια, ταμπονάrouμε.

Τα περιθώρια, περιμετρικά του σχεδίου, πρέπει να είναι αρκετά εκατοστά μεγαλύτερα από τα όρια του σχεδίου ώστε να προστατεύεται η επιφάνεια ζωγραφικής από λανθασμένους χειρισμούς στο ταμπονάρισμα του κάρβουνου.

Όλα τα μέσα ζωγραφικής και ό,τι άλλο είναι απαραίτητο, πρέπει να οργανωθούν με τη σειρά που θα χρησιμοποιηθούν και να τοποθετηθούν κοντά στο σημείο εφαρμογής της τεχνικής, πριν ξεκινήσει η τελική προετοιμασία της επιφάνειας για ζωγραφική.

ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ (ΦΟΡΗΤΟ ΚΕΡΑΜΙΚΟ ΠΛΑΚΑΚΙ)

Η φορητή νωπογραφία²⁴ ανταποκρίνεται στην ανάγκη δημιουργίας μιας τοιχογραφίας που δεν θα είναι μόνιμη. Αποτελεί μια αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία που μπορεί να αναρτηθεί, να αφαιρεθεί ή να προστεθεί σε διακοσμητικές συνθέσεις και εάν χρειαστεί, να αντικατασταθεί χωρίς κοστοβόρες και χρονοβόρες διαδικασίες.

Το κεραμικό πλακάκι του εμπορίου είναι μια αξιόπιστη λύση. Απορροφά την υγρασία και έχει την απαραίτητη ακαμψία ώστε να αποτελέσει τη βάση του ασβεστοκονιάματος για την εφαρμογή της νωπογραφίας. Η ποικιλία των διαστάσεων του (20-50cm) επιτρέπει τη σταδιακή και πολύπλευρη εξοικείωση τόσο με το χειρισμό των υλικών και των εργαλείων όσο και με την κλίμακα της ζωγραφικής.

Οι καλλιτεχνικές δημιουργίες στη μικρή διάσταση των πλακιδίων μπορεί να αποτελέσουν επιλογή πειραματισμού και προετοιμασίας για τη δημιουργία μιας μεγαλύτερης νωπογραφίας επάνω σε τοίχο. Το κεραμικό πλακάκι θα χρησιμοποιηθεί από την πίσω όψη διότι έχει αυξημένη απορροφητικότητα ενώ το υλικό δεν έχει υποστεί τις επεξεργασίες της μπροστινής όψης όπως είναι ο χρωματισμός, η εφυάλωση και η πιθανή ανάγλυφη διακόσμηση.

Πριν τη χρήση η κεραμική επιφάνεια θα καθαριστεί με επιμέλεια και θα καταβραχεί με αρκετό νερό. Ο καθαρισμός συμβάλει στην καλύτερη συγκόλληση του κονιάματος ενώ η κατάβρεξη αποσκοπεί στον κορεσμό της επιφάνειας με νερό ώστε να μην απορροφά την υγρασία του κονιάματος στεγνώνοντας το πρόωρα, επιτρέποντας τη σταδιακή του πήξη.

Ο ασβέστης²⁵ για την παρασκευή του μείγματος πρέπει να είναι ώριμος για χρήση περίπου ενός έτους, καθαρός και καλά σβησμένος.

²⁴ Η καινοτομία εφαρμογής της νωπογραφίας σε κεραμικό φορητό υπόστρωμα ανήκει στον κ. Δημοσθένη Αβραμίδη, Αναπληρωτή Καθηγητή ΑΣΚΤ.

²⁵ Βλέπε: Τα υλικά της Νωπογραφίας και η λειτουργία τους: ο ασβέστης

Η λευκότητα, η λιπαρή και παχιά υφή και η χαμηλή καυστικότητα αποτελούν χαρακτηριστικά του παλαιωμένου ασβέστη που είναι ο καταλληλότερος σε αυτή την περίπτωση.

Η μαρμαρόσκονη που θα χρησιμοποιηθεί πρέπει να είναι λευκή τύπου Α, να είναι λεπτόκοκκη (1,8-2mm) και να περιέχει τη λιγότερη δυνατή πούδρα από το υλικό.

Η συγκράτηση επιβλαβών στοιχείων και η επιλογή του μεγέθους του κόκκου της μαρμαρόσκονης που θα χρησιμοποιηθεί επιτυγχάνεται με το κοσκίνισμα του υλικού.

Μπορεί να χρησιμοποιηθεί κόσκινο με μεταλλικό πλέγμα τετράγωνης ή στρογγυλής οπής και πυκνής πλέξης. Υπάρχουν τα γερμανικά και τα αμερικάνικα κόσκινα με αντίστοιχα πρότυπα μέτρησης της οπής και της πλέξης.

Το κοσκίνισμα του υλικού γίνεται με ελεγχόμενες οριζόντιες κοφτές μικρές κάθετες κινήσεις ώσπου να μην διαπερνά το πλέγμα άλλο υλικό. Το υλικό που παραμένει στο πλέγμα, εάν προέρχεται από κοσκίνισμα μεγαλύτερης κοκκομετίας, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε άλλα μείγματα.

Οι ίνες από καννάβι είναι το υλικό που θα συμπληρώσει το μείγμα. Προστίθενται κομμένες και σε μικρή αναλογία ώστε να αυξηθεί η συνοχή και να περιοριστούν οι ρωγμές στο κονίαμα.

ΕΦΑΡΜΟΓΗ

Σε μικρό πλαστικό σκεύος προσθέτουμε ασβέστη και μαρμαρόσκονη σε αναλογία 1:1. Η ποσότητα του υλικού για την κάλυψη ενός πλακιδίου 20x20 cm είναι 300gr.

Με τη χρήση μικρού μυστριού ανακατεύουμε το μείγμα (κονίαμα) όσο χρειάζεται ώσπου να ομογενοποιηθεί.

Απλώνουμε και συγκεντρώνουμε το μείγμα με μικρές ομόκεντρες κινήσεις. Χρησιμοποιούμε την κάτω επιφάνεια της λάμας του μυστριού πιέζουμε σκαφτά το συγκεντρωμένο μείγμα και επαναλαμβάνουμε. Κατά τη διάρκεια της πρόσμιξης προσθέτουμε τις ίνες από καννάβι αραιά για να μη σβολιάσουν, και σταδιακά ώστε να ομογενοποιηθούν πλήρως.

Τοποθετούμε το κεραμικό πλακάκι με την πίσω όψη στην επιφάνεια που θα εργασθούμε, ελέγχουμε εάν έχει κρατήσει υγρασία από την κατάβρεξη και στρώνουμε το μείγμα.

Η στρώση στην κεραμική επιφάνεια γίνεται με μικρές οριζόντιες κινήσεις του μυστριού, προσεκτικά ώστε όλη η περιοχή να καλυφθεί ομοιόμορφα και ισόπαχα (1-2mm).

Στρώνουμε και λειάνουμε με απαλά περάσματα χωρίς να επιμένουμε πολύ σε ένα σημείο ώστε να καλύψουμε ολόκληρη την επιφάνεια. Το μυστρί δεν πρέπει να είναι βρεγμένο.

Η επανάληψη της λείανσης ανεβάζει την υγρασία στην επιφάνεια του στρώματος τοπικά με αποτέλεσμα τον κίνδυνο να φουσκώσει και να αποκολληθεί.

Αντίθετα, επανάληψη της λείανσης μπορεί να πραγματοποιηθεί σε επόμενα στάδια της εφαρμογής, όταν επιθυμούμε να καθυστερήσουμε την ενανθράκωση του μείγματος και όταν θέλουμε να το στιλβώσουμε.

Μπορούμε να ελέγχουμε την επιπεδότητα της επιφάνειας κοιτάζοντας τη γυαλάδα που κάνει η υγρασία του υλικού.

Ολοκληρώνουμε αφαιρώντας το υλικό που εκτοπίστηκε, από τη διαμόρφωση της στρώσης, στις άκρες του πλακιδίου.

Για να συνεχίσουμε το σχέδιο και τη ζωγραφική, πρέπει να περιμένουμε ώστε να σταθεροποιηθεί το μείγμα. Το υλικό πρέπει να είναι αρκετά στεγνό και ελαφρώς υγρό σε όλη τη διάρκεια της ζωγραφικής.

Η μαρμαρόσκονη επιταχύνει το στέγνωμα του μείγματος και την σκλήρυνση της προετοιμασμένης επιφάνειας.

Επιπρόσθετοι παράγοντες που επηρεάζουν τη συμπεριφορά του υλικού και το χρόνο του στεγνώματος είναι, η θερμοκρασία και ο βαθμός υγρασίας. Οι μεταβολές αυτές μπορούν να συμβούν κατά τη διάρκεια του 24ώρου (από το πρωί μέχρι το βράδυ).

Ένας πρακτικός τρόπος ελέγχου της υγρασίας, είναι με την αφή. Όταν το αποτύπωμα μας δεν μένει στην επιφάνεια της στρώσης τότε είναι έτοιμη για ζωγραφική. Ένας μέσος χρόνος αναμονής είναι περίπου τα 20 - 40 λεπτά.

Αφού ολοκληρωθεί η διαδικασία, μπορούμε να διατηρήσουμε το πλακάκι στην αρχική οριζόντια θέση του ή να το τοποθετήσουμε σε μικρό επιτραπέζιο καβαλέτο.

Πρέπει να θυμόμαστε ότι, η έκθεση της στρώσης του ασβεστοκονιάματος στον αέρα επιφέρει την κρυσταλλοποίηση και παράλληλα τη σταδιακή σκλήρυνση του.

Ο συνολικός χρόνος ζωγραφικής είναι περίπου 4 ώρες και πλησιάζοντας τα όρια του, περιορίζεται η αξιοπιστία στην ενσωμάτωση των χρωμάτων.

Η αποτύπωση μπορεί να γίνει με τη χρήση διάτρητου σχεδίου ή και σε συνδυασμό με χάραξη.

Τοποθετούμε το σχέδιο προσεκτικά επάνω στην επιφάνεια και το σταθεροποιούμε στις δυο επάνω γωνίες. Η ταινία θα κολληθεί στο δίπλωμα του σχεδίου από το πίσω μέρος του πλακιδίου.

Όταν πρόκειται για διάτρητο σχέδιο χρησιμοποιούμε κάρβουνο ή κάποιο χρώμα σε σκόνη και βαμβάκι για να απλώσουμε το υλικό ταμποναριστά σε όλη την επιφάνεια του κονιάματος.

Κινούμαστε μεθοδικά με απαλά χτυπήματα ακολουθώντας τα ίχνη των διατρήσεων ώστε να καλύψουμε όλο το σχέδιο. Εάν η επιφάνεια είναι σε καβαλέτο αρχίζουμε το ταμπονάρισμα από κάτω προς τα επάνω ώστε να μην λερώνεται από τη σκόνη που πέφτει, το υπόλοιπο σχέδιο. Μπορούμε να ελέγξουμε την πορεία της αποτύπωσης ανασηκώνοντας το διάτρητο σχέδιο από το κάτω μέρος.

Όταν υπάρχουν σημεία που χρειάζονται χάραξη, εργαζόμαστε προσεκτικά διότι κάτω από το σχέδιο το κονίαμα είναι ακόμα μαλακό. Χρησιμοποιούμε ένα μολύβι με δουλεμένη μύτη και γράφουμε με ελεγχόμενη πίεση το σχέδιο. Σε σύνθετα σημεία χάραξης και σε σημεία που χρειάζεται να αποδοθούν λεπτομέρειες, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κοντάρι στήριξης του χεριού.

Ολοκληρώνουμε τη μεταφορά του σχεδίου και αφαιρούμε από το υπόστρωμα το διάτρητο χαρτί ώστε στη συνέχεια, ακολουθώντας τα ίχνη από τις τελείες, να σχηματίσουμε/περιγράψουμε το σχέδιο και να το ζωγραφίσουμε.

Χρησιμοποιούμε πινέλα με μακριά, στρογγυλόσχημη τρίχα από χοίρο. Τα καινούργια πινέλα καλό θα ήταν να παραμείνουν για ένα διάστημα σε νερό και να έχουν δουλευτεί σε κάποια επιφάνεια πριν χρησιμοποιηθούν. Τα διαφορετικά μεγέθη των πινέλων, μας επιτρέπουν να εφαρμόσουμε το χρώμα με διαφορετικούς τρόπους.

Ξεκινώντας τη ζωγραφική σχηματίζουμε/περιγράφουμε το σχέδιο ενώνοντας τα ίχνη της αποτύπωσης. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μόνο νερό εάν τα ίχνη είναι από χρώμα ή να χρησιμοποιήσουμε χονδροκκόκινο.

Στη συνέχεια, η διαχείριση και εφαρμογή των χρωμάτων σχετίζεται με το σχεδιασμό και τις προθέσεις μας. Τα χρώματα μπορούν να δουλευτούν με διαφάνεια όπως στην ακουαρέλα, πιο παχιά όπως στην ελαιογραφία ή να γίνει συνδυασμός και των δυο μεθόδων.

Μια μέθοδος που συνήθως ακολουθείται είναι αρχικά να ζωγραφιστούν οι περιοχές με σκιές και σκούρους τόνους, στη συνέχεια οι μεσαίοι τόνοι και οι αποχρώσεις και στο τέλος τα ανοιχτά χρώματα και οι λεπτομέρειες.

Πρέπει να γνωρίζουμε ότι το χρώμα που βλέπουμε στο νωπό κονίαμα γίνεται λίγο πιο ανοικτό όταν στεγνώσει.

Όταν το χρώμα απλώνει από το σημείο που το τοποθετούμε και συμπεριφέρεται όπως όταν ζωγραφίζουμε με νερό σε γυαλί τότε η επιφάνεια του κονιάματος έχει στεγνώσει. Μπορούμε να την επαναφέρουμε με το μυστρί, λειαινώντας το σημείο ώστε να σπάσει η κρούστα που έχει σχηματιστεί και να ανέβει υγρασία που θα επιτρέψει την ενσωμάτωση του χρώματος.

Σημαντικό σημείο της τεχνικής είναι όλα τα χρώματα να ζωγραφιστούν σωστά όσο η επιφάνεια του ασβεστοκονιάματος είναι νωπή.

Τέλος, αφήνουμε το ζωγραφισμένο πλακάκι να στεγνώσει για μια ημέρα ωστόσο η διαδικασία σκλήρυνσης και σταθεροποίησης του υλικού γίνεται σταδιακά. Μετά από μερικές εβδομάδες μπορούμε να πραγματοποιήσουμε αλλαγές ή να επεξεργαστούμε το έργο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΠΟΘΗΚΕΥΣΗΣ ΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ

Όλα τα υλικά και τα εργαλεία της νωπογραφίας πρέπει να φυλάσσονται και να χρησιμοποιούνται με προσοχή.

Τα αιχμηρά εργαλεία και τα εργαλεία κοπής πρέπει να φυλάσσονται σε κατάλληλες θήκες και τσάντες αποθήκευσης, να τοποθετούνται σε ασφαλή σημεία πριν και μετά τη χρήση ενώ στο τέλος της εργασίας πρέπει να καθαρίζονται ώστε να είναι έτοιμα να επαναχρησιμοποιηθούν.

Ο ασβέστης είναι καυστικός στην επαφή με το δέρμα και στην εισπνοή. Αν και η παλαιώση περιορίζει την ένταση της καυστικότητας, πρέπει να τηρούνται συγκεκριμένα μέτρα προστασίας.

Προστατεύουμε τα χέρια μας φορώντας γάντια και τις αναπνευστικές οδούς φορώντας μάσκα.

Οι χρωστικές και το κάρβουνο σε σκόνη που θα χρησιμοποιηθούν περιέχουν ουσίες οι οποίες δεν πρέπει να εισπνέονται.

Όλες οι χρωστικές θα προσμιχθούν με νερό ώστε να εξουδετερωθεί η αιώρηση σκόνης και θα φυλάσσονται σε σφραγισμένα δοχεία.

Εκεί που θα χρησιμοποιηθεί κάρβουνο ή χρωστική σε σκόνη, όπως στην αποτύπωση του σχεδίου στο κονίαμα, πρέπει να προστατευθούμε φορώντας γάντια και μάσκα.

Τα αντικείμενα (ποτήρια, βάζα, πινέλα, εργαλεία, πάγκος εργασίας κ.αλ) που χρησιμοποιήθηκαν πρέπει να καθαριστούν και να επαναχρησιμοποιηθούν μόνο για τον ίδιο σκοπό.

Με το πέρας της εργασίας η συγκέντρωση των υπολειμμάτων των υλικών, τα γάντια και η μάσκα πρέπει να αποτεθούν σε σφραγισμένο καλάθι απορριμμάτων

Το πλύσιμο των χεριών και του προσώπου αμέσως μετά το τέλος της εργασίας είναι απαραίτητα για την προστασία μας.

ΠΗΓΕΣ:

- Adam, J.P. (1994). Roman Building. Materials and Techniques. Translated by Anthony Mathews. B.T. Batsford Ltd, London.
-
- Bambach C.C. (1999). Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600. Cambridge University Press, N.Y.
-
- Cennini, C. (1990). Το Βιβλίο της Τέχνης: ή πραγματεία περί της ζωγραφικής. Αθήνα: Artigraf.
-
- Cower, A.D. (1998). Lime and Lime Mortars. Building Research Special Report no. 9, HMSO 1927.
-
- Dana, E.J. (1922). A Textbook of Mineralogy, 3rd ed by W.E. Ford. (New York: John Wiley and Sons, 1922). Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.w.doc-developpement-durable.org/-file/Mines-Mineurs/-Livres/Dana-s%20textbook%20of%20Mineralogy.pdf>
-
- Dunham, R.J. (1962). Classification of Carbonate Rocks According to Depositional Texture. In: Ham, W.E., Ed., Classification of Carbonate Rocks, AAPG, Tulsa.
-
- Hood, S. (2008). Η Τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
-
- Moropoulou, A., Cakmakb, A.S., Biscontinc, G., Bakolasa, A., Zandric, E. (2002). Advanced Byzantine cement based composites resisting earthquake stresses: the crushed brick/lime mortars of Justinian's Hagia Sophia, Construction and Building Materials.
-
- Thompson, D. (1989). Οι τεχνικές και τα υλικά της μεσαιωνικής ζωγραφικής. Αθήνα: Αρμός.
-
- Ward, J. (1909). Fresco painting, its art and technique, with special reference to the buono and spirit fresco methods. London: Chapman and Hall, Ltd.
-
- Winckelman, J. (2010). Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης: Η τέχνη των ανατολικών λαών, των ετρούσκων, των ελλήνων και των ρωμαίων. Αθήνα: Gutenberg.
-
- Διονύσιος ο εκ Φουρνά, (1997). Ερμηνεία της βυζαντινής ζωγραφικής τέχνης υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. Αθήνα: Σπανός.
-
-
- Ζαχαροπούλου, Γ.Π. (2004). Παραγωγή ασβέστου υψηλής δραστηριότητας κατάλληλης για αποκαταστάσεις μνημείων και ιστορικών κτιρίων. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://ikee.lib.-auth.gr/record/9197/files/Zacharopoulou.pdf>
-
-
- Καπετανίδης, Ν. (2019). Τεχνικές μέθοδοι βυζαντινής και μεταβυζαντινής αγιογραφίας: μέρος δεύτερο: τεχνικές. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.academia.edu/38244678/ΤΕΧΝΙΚΕΣ_ΜΕΘΟΔΟΙ_BYZANTINΗΣ_ΚΑΙ_METABYZANTINΗΣ_ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑΣ_Μέρος_Δεύτερο_docx
-
- Κασσανδρέας, Π. (1949). Η βιοτεχνία της ασβέστου: Παρασκευή της ασβέστου δια χρησιμοποίησεως δασικής καυσίμου ύλης: Τεχνική και οικονομική ενίσχυση των ασβεστοποιών. Αθήνα: Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος.
-
- Κόντογλου, Φ. (1960). Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας, τόμος δεύτερος: τεχνολογικών και εικονογραφικών. Αθήνα: Αστήρ.

- Κωστάκης, Γ. (2003). Συστηματική Ορυκτολογία , Σημειώσεις παραδόσεων. Χανιά: Τμήμα Μηχανικών Ορυκτών Πόρων, Πολυτεχνείο Κρήτης.
-
- Μπινόβας, Ν. (2010). Αρχέτυπα: Εικονογραφικοί οδηγοί, Σχέδια, Ανθίβολα. Θεσσαλονίκη.
-
- Ξυγγόπουλος, Α. (1964). Ανθίβολα δύο εικόνων του Θεοδώρου Πουλάκη. Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.
-
- Ορλάνδος, Κ. Α. (1999). Τα υλικά δομής των αρχαίων ελλήνων και τρόποι εφαρμογών αυτών κατά τους συγγραφείς, τας επιγραφάς και τα μνημεία. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
-
- Πάχτα, Β. (2011). Μελέτη εξέλιξης τεχνολογίας κονιαμάτων. Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών Α.Π.Θ. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/125996/files/GRI-2011-6361.pdf>
-
- Πλακωτάρης, Κ. (1996). Υλικά και τεχνική στη ζωγραφική και στη διακοσμητική. Αθήνα: Φιλιππότη.
-
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (2009). Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας, μετ. Λεβίδης Α., Ρούσσοσ Τ., εκδ. Άγρα
-
- Φλωρένσκυ, Π. (2002). Η αντίστροφη προοπτική – Το εικονοστάσι. Αθήνα: Ίνδικτος

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

- Εικόνα 4: Mortar Analysis: A View from the Lab, (2020). photos: Mike Barham Chief Chemist at Kiwa CMT Testing. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: <https://www.buildingconservation.com/articles/analysis-mortar/analysis-mortar.html>
-
- Εικόνα 5: The Nativity, Giotto, Scrovegni (Arena) Chapel, 1304-6. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH213images/ArenaChapel/Infancy/giornata_nativ.jpg
-
- Εικόνα 6: «Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος», Θεόδωρος Πουλάκης, (1672). Ναός 'Αρχιεπισκοπής Λευκωσίας Κύπρου. Φωτογρ. Γ. Σωτηρίου.
-
- Εικόνα 7: «The Knight's Dream», Raphael, (1504), British Museum, London. Ανακτήθηκε στις 30-04-2024 από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1994-0514-57

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΑΣΦΑΛΗΣ ΧΡΗΣΗ ΥΛΙΚΩΝ ΓΙΑ ΕΜΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Συγγραφέας: Χάρης Ρέτσος, Φυσικός

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Το εικονόγραμμα κινδύνου βάση του κανονισμού CLP (Classification, Labelling and Packaging) είναι ο σύγχρονος τρόπος προειδοποίησης κινδύνου κατά τη χρήση ενός υλικού και αποτελείται από μια εικόνα στην ετικέτα της συσκευασίας ενός χημικού προϊόντος, ενός καθαριστικού, ενός απορρυπαντικού, μιας βαφής κλπ. Η εικόνα περιέχει ένα μαύρο σύμβολο προειδοποίησης σε κόκκινο πλαίσιο, δηλαδή πληροφορία και χρώματα τα οποία αποσκοπούν στο να ενημερώνουν emphatically για τους κινδύνους και την ενδεχόμενη τη βλάβη που μπορεί να προκαλέσει η χρήση μιας ουσίας ή ενός μείγματος στην υγεία του ανθρώπου ή στο περιβάλλον.

Ο κανονισμός (ΕΚ) αριθ. 1272/2008 (<https://osha.europa.eu/el/themes/dangerous-substancesclp-classification-labelling-and-packaging-of-substances-and-mixtures>) για την Ταξινόμηση, την Επισήμανση και τη Συσκευασία (CLP) ευθυγραμμίζει την παλαιότερη νομοθεσία της Ευρωπαϊκής Ένωσης με το σύστημα ΠΕΣ (Παγκοσμίως Εναρμονισμένο Σύστημα ταξινόμησης και επισήμανσης των χημικών προϊόντων), το οποίο είναι ένα σύστημα των Ηνωμένων Εθνών για τον εντοπισμό επικίνδυνων χημικών προϊόντων και την ενημέρωση των χρηστών σχετικά με τους ενδεχόμενους κινδύνους κατά τη χρήση. Ο κανονισμός CLP έχει επίσης κοινά σημεία με τον κανονισμό REACH - Regulation for Registration, Evaluation, Authorisation and Restriction of Chemicals (<https://osha.europa.eu/en/themes/dangerous-substances/reach>). Τέθηκε σε εφαρμογή στις 20 Ιανουαρίου 2009 και αντικατέστησε σταδιακά το σύστημα ταξινόμησης και επισήμανσης που προβλεπόταν στην οδηγία για τις επικίνδυνες ουσίες (67/548/ΕΟΚ), καθώς και την οδηγία για τα επικίνδυνα παρασκευάσματα (1999/45/ΕΚ). Και οι δύο αυτές οδηγίες καταργήθηκαν την 1η Ιουνίου 2015.

Οι κίνδυνοι των χημικών ουσιών κοινοποιούνται μέσω προειδοποιητικών λέξεων και εικονογραμμάτων στις επισημάνσεις και στα δελτία δεδομένων ασφαλείας. Με τον κανονισμό CPL νέα εικονογράμματα σε κόκκινο πλαίσιο αντικαθιστούν τα γνωστά παλαιότερα πορτοκαλί σύμβολα κινδύνου.

Στην ιστοσελίδα του Ευρωπαϊκού Οργανισμού για την Ασφάλεια και την Υγεία στην Εργασία που αναφέρεται στον Κανονισμό μπορεί να βρει κανείς υλικό που μπορεί να αναρτηθεί για πληροφόρηση στους χώρους που χρησιμοποιούνται τέτοια υλικά, όπως αφίσα και ενημερωτικό φυλλάδιό (DANGER: CHEMICALS! Do you know what these pictograms mean? | Safety and health at work EU-OSHA (europa.eu)) όπου επεξηγούνται τα εικονογράμματα κινδύνου. Επίσης, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την ταινία κινουμένων σχεδίων «Ο Νάρο και οι επικίνδυνες χημικές ουσίες» (Naro in... shocking situations | NAPO (narofilm.net)) που με εύληπτο και χιουμοριστικό τρόπο παρουσιάζονται τα συνήθη λάθη που κάνει κανείς στην καθημερινότητά του σε σχέση με τα μέτρα ασφαλείας και πρόληψης κινδύνου.

Ας δούμε όμως αναλυτικά τα εικονογράμματα κινδύνου και τις πληροφορίες που τα συνοδεύουν.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Το εικονόγραμμα κινδύνου βάση του κανονισμού CLP (Classification, Labelling and Packaging) είναι ο σύγχρονος τρόπος προειδοποίησης κινδύνου κατά τη χρήση ενός υλικού και αποτελείται από μια εικόνα στην ετικέτα της συσκευασίας ενός χημικού προϊόντος, ενός καθαριστικού, ενός απορρυπαντικού, μιας βαφής κλπ. Η εικόνα περιέχει ένα μαύρο σύμβολο προειδοποίησης σε κόκκινο πλαίσιο, δηλαδή πληροφορία και χρώματα τα οποία αποσκοπούν στο να ενημερώνουν εμφατικά για τους κινδύνους και την ενδεχόμενη τη βλάβη που μπορεί να προκαλέσει η χρήση μιας ουσίας ή ενός μείγματος στην υγεία του ανθρώπου ή στο περιβάλλον.

Ο κανονισμός (ΕΚ) αριθ. 1272/2008 (<https://osha.europa.eu/el/themes/dangerous-substancesclp-classification-labelling-and-packaging-of-substances-and-mixtures>) για την Ταξινόμηση, την Επισήμανση και τη Συσκευασία (CLP) ευθυγραμμίζει την παλαιότερη νομοθεσία της Ευρωπαϊκής Ένωσης με το σύστημα ΠΕΣ (Παγκοσμίως Εναρμονισμένο Σύστημα ταξινόμησης και επισήμανσης των χημικών προϊόντων), το οποίο είναι ένα σύστημα των Ηνωμένων Εθνών για τον εντοπισμό επικίνδυνων χημικών προϊόντων και την ενημέρωση των χρηστών σχετικά με τους ενδεχόμενους κινδύνους κατά τη χρήση. Ο κανονισμός CLP έχει επίσης κοινά σημεία με τον κανονισμό REACH - Regulation for Registration, Evaluation, Authorisation and Restriction of Chemicals (<https://osha.europa.eu/en/themes/dangerous-substances/reach>). Τέθηκε σε εφαρμογή στις 20 Ιανουαρίου 2009 και αντικατέστησε σταδιακά το σύστημα ταξινόμησης και επισήμανσης που προβλεπόταν στην οδηγία για τις επικίνδυνες ουσίες (67/548/ΕΟΚ), καθώς και την οδηγία για τα επικίνδυνα παρασκευάσματα (1999/45/ΕΚ). Και οι δύο αυτές οδηγίες καταργήθηκαν την 1η Ιουνίου 2015.

Οι κίνδυνοι των χημικών ουσιών κοινοποιούνται μέσω προειδοποιητικών λέξεων και εικονογραμμάτων στις επισημάνσεις και στα δελτία δεδομένων ασφαλείας. Με τον κανονισμό CPL νέα εικονογράμματα σε κόκκινο πλαίσιο αντικαθιστούν τα γνωστά παλαιότερα πορτοκαλί σύμβολα κινδύνου.

Στην ιστοσελίδα του Ευρωπαϊκού Οργανισμού για την Ασφάλεια και την Υγεία στην Εργασία που αναφέρεται στον Κανονισμό μπορεί να βρει κανείς υλικό που μπορεί να αναρτηθεί για πληροφόρηση στους χώρους που χρησιμοποιούνται τέτοια υλικά, όπως αφίσα και ενημερωτικό φυλλάδιό (DANGER: CHEMICALS! Do you know what these pictograms mean? | Safety and health at work EU-OSHA (europa.eu)) όπου επεξηγούνται τα εικονογράμματα κινδύνου. Επίσης, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την ταινία κινουμένων σχεδίων «Ο Νάπο και οι επικίνδυνες χημικές ουσίες» (Napò in... shocking situations | NAPO (napofilm.net)) που με εύληπτο και χιουμοριστικό τρόπο παρουσιάζονται τα συνήθη λάθη που κάνει κανείς στην καθημερινότητά του σε σχέση με τα μέτρα ασφαλείας και πρόληψης κινδύνου.

Ας δούμε όμως αναλυτικά τα εικονογράμματα κινδύνου και τις πληροφορίες που τα συνοδεύουν.

Αέριο υπό πίεση



Σύμβολο: Μαύρη φιάλη αερίου σε κόκκινο πλαίσιο.

Τι σημαίνει; Περιέχει αέριο υπό πίεση κάτι που σημαίνει ότι εάν θερμανθεί θα αυξηθεί περαιτέρω η πίεση στο δοχείο και μπορεί να εκραγεί. Επίσης, σημαίνει ότι περιέχει αέριο υπό ψύξη και μπορεί να προκαλέσει εγκαύματα ψύχους ή ακόμη και τραυματισμό.

Παράδειγμα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Περιέκτες αερίου.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Να προστατεύεται από τις ηλιακές ακτίνες. Φοράτε μονωτικά γάντια προστασίας από το ψύχος / προστατευτική μάσκα / προστατευτικά γυαλιά. Συμβουλευτείτε / Επισκεφθείτε αμέσως γιατρό.

Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά: Δεν υπάρχει σύμβολο για το συγκεκριμένο εικονόγραμμα κινδύνου.

Εκρηκτικό



Σύμβολο: Μαύρη Εκρηγνύομενη βόμβα σε κόκκινο πλαίσιο.

Τι σημαίνει; Ασταθή εκρηκτικά. Εκρηκτικά, κίνδυνος μαζικής έκρηξης. Εκρηκτικά, σοβαρός κίνδυνος εκτόξευσης. Εκρηκτικά, κίνδυνος πυρκαγιάς, έκρηξης, εκτόξευσης. Σε περίπτωση πυρκαγιάς ενδέχεται να προκύψει μαζική έκρηξη.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Πυροτεχνήματα, πυρομαχικά.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Εφοδιαστείτε με τις ειδικές οδηγίες πριν από τη χρήση. Μην το χρησιμοποιήσετε πριν διαβάσετε και κατανοήσετε τις οδηγίες προφύλαξης. Μακριά από θερμότητα / σπινθήρες / φλόγες / θερμές επιφάνειες. –Μην καπνίζετε. Να φοράτε προστατευτικά γάντια / προστατευτικά ενδύματα / μέσα ατομικής προστασίας για τα μάτια / πρόσωπο. Χρησιμοποιείτε μέσα ατομικής προστασίας όταν απαιτείται. Κίνδυνος έκρηξης σε περίπτωση πυρκαγιάς.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Οξειδωτικό



Σύμβολο: Μαύρη φλόγα υπεράνω κύκλου
Τι σημαίνει; Μπορεί να προκαλέσει ή να αναζωπυρώσει πυρκαγιά· οξειδωτικό. Μπορεί να προκαλέσει πυρκαγιά ή έκρηξη· ισχυρό οξειδωτικό.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Λευκαντικό, οξυγόνο για ιατρικούς σκοπούς.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Μακριά από θερμότητα / σπινθήρες / φλόγες / θερμές επιφάνειες. – Μην καπνίζετε. Να φοράτε προστατευτικά γάντια / προστατευτικά ενδύματα / μέσα ατομικής προστασίας για μάτια / πρόσωπο. Ξεπλύνετε αμέσως τα μολυσμένα ρούχα και την επιδερμίδα με άφθονο νερό πριν αφαιρέσετε τα ρούχα.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Διαβρωτικό



Σύμβολο: Διάβρωση
Τι σημαίνει; Μπορεί να διαβρώσει μέταλλα. Προκαλεί σοβαρά δερματικά εγκαύματα και οφθαλμικές βλάβες.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Καθαριστικά αποχέτευσης, οξικό οξύ, υδροχλωρικό οξύ, αμμώνιο.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Μην αναπνέετε σκόνη / αναθυμιάσεις / αέρια / σταγονίδια / ατμούς / εκνεφώματα. Πλύνετε σχολαστικά μετά τον χειρισμό. Να φοράτε προστατευτικά γάντια / προστατευτικά ενδύματα / μέσα ατομικής προστασίας για τα μάτια / πρόσωπο. Φυλάσσεται κλειδωμένο. Να διατηρείται μόνο στον αρχικό περιέκτη.



Εύφλεκτο



Σύμβολο: Μαύρη φλόγα σε κόκκινο πλαίσιο
Τι σημαίνει; Εξαιρετικά εύφλεκτο αέριο. Εύφλεκτο αέριο. Εξαιρετικά εύφλεκτο αερόλυμα. Εύφλεκτο αερόλυμα, υγρό και ατμοί πολύ εύφλεκτα. Υγρό και ατμοί εύφλεκτα. Εύφλεκτο στερεό.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Έλαιο για λυχνίες, βενζίνη, ασετόν για τα νύχια, οινόπνευμα.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Μην ψεκάζετε κοντά σε φλόγα ή άλλη πηγή ανάφλεξης. Μακριά από θερμότητα / σπινθήρες / φλόγες / θερμές επιφάνειες. – Μην καπνίζετε. Να διατηρείται ο περιέκτης ερμητικά κλειστός. Να διατηρείται δροσερό. Να προστατεύεται από τις ηλιακές ακτίνες.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Κίνδυνος για την υγεία



Σύμβολο: Μαύρο θαυμαστικό σε κόκκινο πλαίσιο

Τι σημαίνει; Μπορεί να προκαλέσει ερεθισμό της αναπνευστικής οδού. Μπορεί να προκαλέσει υπνηλία ή ζάλη. Μπορεί να προκαλέσει αλλεργική δερματική αντίδραση.

Προκαλεί σοβαρό οφθαλμικό ερεθισμό. Προκαλεί ερεθισμό του δέρματος. Επιβλαβές σε περίπτωση κατάποσης. Επιβλαβές σε επαφή με το δέρμα. Επιβλαβές σε περίπτωση εισπνοής. Βλάπτει τη δημόσια υγεία και το περιβάλλον καταστρέφοντας το όζον στην ανώτερη ατμόσφαιρα.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Απορρυπαντικά καθαρισμού, καθαριστικά τουαλέτας, ψυκτικό υγρό.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Αποφεύγετε να αναπνέετε σκόνη / αναθυμιάσεις / αέρια / σταγονίδια / ατμούς / εκνεφώματα. Να χρησιμοποιείται μόνο σε ανοικτό ή καλά αεριζόμενο χώρο.

Οξεία τοξικότητα



Σύμβολο: Μαύρη νεκροκεφαλή με διασταυρούμενα οστά σε κόκκινο πλαίσιο.

Τι σημαίνει; Θανατηφόρο σε περίπτωση κατάποσης. Θανατηφόρο σε επαφή με το δέρμα. Θανατηφόρο σε περίπτωση εισπνοής. Τοξικό σε περίπτωση κατάποσης. Τοξικό σε επαφή με το δέρμα. Τοξικό σε περίπτωση εισπνοής.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Φυτοφάρμακα, βιοκτόνα, μεθανόλη.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Πλύνετε σχολαστικά μετά τον χειρισμό. Μην τρώτε, πίνετε, ή καπνίζετε, όταν χρησιμοποιείτε αυτό το προϊόν. Σε περίπτωση κατάποσης: Καλέστε αμέσως το ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΛΗΤΗΡΙΑΣΕΩΝ ή γιατρό. Ξεπλύνετε το στόμα.

Σε περίπτωση εισπνοής: Μεταφέρετε τον παθόντα στον καθαρό αέρα και αφήστε τον να ξεκουραστεί σε στάση που διευκολύνει την αναπνοή.

Σε περίπτωση κατάποσης: Καλέστε αμέσως το ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΛΗΤΗΡΙΑΣΕΩΝ ή γιατρό, εάν αισθανθείτε αδιαθεσία. Να φοράτε προστατευτικά γάντια/προστατευτικά ενδύματα/μέσα ατομικής προστασίας για τα μάτια/πρόσωπο. **Σε περίπτωση επαφής με το δέρμα:** Πλύνετε με άφθονο νερό και σαπούνι. **Σε περίπτωση επαφής με τα μάτια:** Ξεπλύνετε προσεκτικά με νερό για αρκετά λεπτά. Εάν υπάρχουν φακοί επαφής, αφαιρέστε τους, εφόσον είναι εύκολο. Συνεχίστε να ξεπλένετε. Μην τρώτε, πίνετε, ή καπνίζετε, όταν χρησιμοποιείτε αυτό το προϊόν.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Φυλάσσεται σε κλειστό περιέκτη. Να μην έρθει σε επαφή με τα μάτια, με το δέρμα ή με τα ρούχα. Να φοράτε προστατευτικά γάντια / προστατευτικά ενδύματα / μέσα ατομικής προστασίας για τα μάτια / πρόσωπο. **Σε περίπτωση επαφής με το δέρμα:** Πλύνετε απαλά με άφθονο νερό και σαπούνι. Αφαιρέστε / Βγάλτε αμέσως όλα τα μολυσμένα ρούχα. Πλύνετε τα μολυσμένα ενδύματα πριν τα ξαναχρησιμοποιήσετε.

Μην αναπνέετε σκόνη / αναθυμιάσεις / αέρια / σταγονίδια/ατμούς / εκνεφώματα. Να χρησιμοποιείται μόνο σε ανοικτό ή καλά αεριζόμενο χώρο. Φοράτε μέσα προστασίας της αναπνοής. **Σε περίπτωση εισπνοής:** Μεταφέρετε τον παθόντα στον καθαρό αέρα και αφήστε τον να ξεκουραστεί σε στάση που διευκολύνει την αναπνοή. Φυλάσσεται κλειδωμένο.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Επικίνδυνο για το περιβάλλον



Σύμβολο: Περιβάλλον

Τι σημαίνει; Πολύ τοξικό για τους υδρόβιους οργανισμούς, με μακροχρόνιες επιπτώσεις. Τοξικό για τους υδρόβιους οργανισμούς, με μακροχρόνιες επιπτώσεις.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Φυτοφάρμακα, βιοκτόνα, βενζίνη, τερεβινθέλαιο.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Να αποφεύγεται η ελευθέρωση στο περιβάλλον. Μαζέψτε τη χυμένη ποσότητα.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

Σοβαρός κίνδυνος για την υγεία



Σύμβολο: Κίνδυνος για την υγεία.

Τι σημαίνει; Μπορεί να προκαλέσει θάνατο σε περίπτωση κατάποσης και διείσδυσης στις αναπνευστικές οδούς. Προκαλεί βλάβες στα όργανα. Μπορεί να προκαλέσει βλάβες στα όργανα. Μπορεί να βλάψει τη γονιμότητα ή το έμβρυο. Ύποπτο για πρόκληση βλάβης στη γονιμότητα ή στο έμβρυο.

Μπορεί να προκαλέσει καρκίνο. Ύποπτο για πρόκληση καρκίνου. Μπορεί να προκαλέσει γενετικά ελαττώματα. Ύποπτο για πρόκληση γενετικών ελαττωμάτων. Μπορεί να προκαλέσει αλλεργία ή συμπτώματα άσθματος ή δύσπνοια σε περίπτωση εισπνοής.

Παραδείγματα του πού μπορεί να το συναντήσουμε: Τερεβινθέλαιο, βενζίνη, έλαιο για λυχνίες.

Παραδείγματα δηλώσεων προφύλαξης: Σε περίπτωση κατάποσης: Καλέστε αμέσως το ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΛΗΤΗΡΙΑΣΕΩΝ ή γιατρό. ΜΗΝ προκαλέσετε εμετό. Φυλάσσεται κλειδωμένο.

Μην αναπνέετε σκόνη / αναθυμιάσεις / αέρια / σταγονίδια / ατμούς / εκνεφώματα. Πλύνετε σχολαστικά μετά τον χειρισμό. Μην τρώτε, πίνετε, ή καπνίζετε, όταν χρησιμοποιείτε αυτό το προϊόν. Συμβουλευθείτε / Επισκεφθείτε γιατρό εάν αισθανθείτε αδιαθεσία.

Σε περίπτωση έκθεσης: Καλέστε το ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΛΗΤΗΡΙΑΣΕΩΝ ή γιατρό. Εφοδιαστείτε με τις ειδικές οδηγίες πριν από τη χρήση. Μην το χρησιμοποιήσετε πριν διαβάσετε και κατανοήσετε τις οδηγίες προφύλαξης.

Χρησιμοποιείτε μέσα ατομικής προστασίας όταν απαιτείται. Σε περίπτωση έκθεσης ή πιθανής έκθεσης: Συμβουλευθείτε / Επισκεφθείτε γιατρό. Αποφεύγετε να αναπνέετε σκόνη / αναθυμιάσεις / αέρια / σταγονίδια / ατμούς / εκνεφώματα. Σε περίπτωση ανεπαρκούς αερισμού, να φοράτε μέσα ατομικής προστασίας της αναπνοής.

Σε περίπτωση εισπνοής: Εάν ο παθών έχει δύσπνοια, μεταφέρετέ τον στον καθαρό αέρα και αφήστε τον να ξεκουραστεί σε στάση που διευκολύνει την αναπνοή.



Σύμβολα που θα καταργηθούν σταδιακά

ΠΗΓΕΣ:

- Ευρωπαϊκός Κανονισμός CLP, Classification, Labelling and Packaging, https://environment.ec.europa.eu/topics/chemicals/classification-labelling-and-packaging-chemicals_en
-
- Ευρωπαϊκός Κανονισμός αριθ. 1272/2008, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/?uri=celex:32008R1272>
-
- Ευρωπαϊκός Κανονισμός REACH - Regulation for Registration, Evaluation, Authorisation and Restriction of Chemicals, <https://osha.europa.eu/en/themes/dangerous-substances/reach>
-
- Ευρωπαϊκή Οδηγία 67/548/EOK, <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/8e12a450-cb71-4356-bd3b-8a9f980208a0/language-el>
-
- Ευρωπαϊκού Οργανισμού για την Ασφάλεια και την Υγεία στην Εργασία, <https://osha.europa.eu/el>
-
- Ενημερωτικό φυλλάδιό DANGER: CHEMICALS! Do you know what these pictograms mean? | Safety and health at work EU-OSHA, https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:27a196a9-9dce-47ba-8756-6137b15c18ff.0005.02/DOC_1&format=PDF
-
- Ενημερωτικό βίντεο «Ο Ναπο και οι επικίνδυνες χημικές ουσίες» (Napo in... shocking situations | NAPO (napofilm.net), <https://www.napofilm.net/el/napos-films/napo-danger-chemicals>

Το Έργο «Η Διδακτική της Νωπογραφίας (fresco) για Παιδιά / Η Ελληνική Ζωγραφική Παράδοση στον Εκπαιδευτικό Χώρο: «Ο Τοίχος έχει τη δική του Ιστορία», διακρίθηκε στα Education Leaders Awards 2024 στο Πυλώνα 1 Εκπαίδευση – Εξωστρέφεια, με το **βραβείο Αριστείας (Platinum)** στην ενότητα «Καινοτομία στη Διδασκαλία» και με το **χρυσό (Gold) βραβείο** στην κατηγορία «Καινοτομία στη Διδασκαλία στη Δημόσια Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση».



ISBN 978-960-6842-32-0



9 789606 842320

