

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΦΡΑΓΚΟΥΛΑ Ι. ΓΕΩΡΜΑ

**ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΤΗΡΙΟΥ Β ΑΠΟ ΤΟΝ
ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟ ΟΙΚΙΣΜΟ ΤΟΥ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ ΘΗΡΑΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΜΟΣ Α



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2009

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΦΡΑΓΚΟΥΛΑ Ι. ΓΕΩΡΜΑ

**ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΤΗΡΙΟΥ Β ΑΠΟ ΤΟΝ
ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟ ΟΙΚΙΣΜΟ ΤΟΥ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ ΘΗΡΑΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΜΟΣ Α

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2009

Επταμελής Επιτροπή:

Γ. Λώλος, Αν. Καθηγητής Προϊστορικής Αρχαιολογίας (επόπτης).

Θ. Παπαδόπουλος, Ομότιμος Καθηγητής Προϊστορικής Αρχαιολογίας.

Λ. Κοντορλή-Παπαδοπούλου, Αν. Καθηγήτρια Προϊστορικής Αρχαιολογίας.

Μ. Φωτιάδης, Αν. Καθηγητής Προϊστορικής Αρχαιολογίας.

Α. Βλαχόπουλος, Επ. Καθηγητής Προϊστορικής Αρχαιολογίας.

Ε. Μαντζουράνη, Καθηγήτρια Προϊστορικής Αρχαιολογίας.

Α. Σάμψων, Καθηγητής Αρχαιολογίας Κλασικών και Προϊστορικών Χρόνων.

Η παρούσα διατριβή εντάχθηκε στο έργο χρηματοδότησης νέων ερευνητών ΠΕΝΕΔ 03 της Γενικής Γραμματείας Έρευνας και Τεχνολογίας.

Το έργο συγχρηματοδοτείται

- 80% της Δημόσιας Δαπάνης από την Ευρωπαϊκή Ένωση – Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο
- 20% της Δημόσιας Δαπάνης από το Ελληνικό Δημόσιο – Υπουργείο Ανάπτυξης – Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας
- και από τον Ιδιωτικό Τομέα

στο πλαίσιο του Μέτρου 8.3 του Ε.Π. Ανταγωνιστικότητα – Γ΄ Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης.

Η έγκριση της παρούσης Διδακτορικής Διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέως (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ. 2).

*Στον Γιάννη, τη Λουίζα, την Κατερίνα
και τον κ. Ιάκωβο*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	σελ.
Πρόλογος	10
Διάρθρωση της μελέτης.....	10
Αφετηρία της έρευνας.....	11
Μέρος Α'	16
Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	16
1.1. Σύντομη παρουσίαση της αρχαιολογικής έρευνας στις νήσους Θήρα και Θηρασία	16
1.1.1. Ο προϊστορικός οικισμός του Ακρωτηρίου Θήρας και το ιστορικό της έρευνάς του.....	19
1.1.2. Χρονολογική ακολουθία των φάσεων κατοίκησης του οικισμού του Ακρωτηρίου.....	22
1.2. Αναδρομή στην έρευνα της τέχνης της τοιχογραφίας και σκοπός της παρούσας εργασίας	25
1.2.1. Προσέγγιση του υλικού και μεθοδολογία: θεωρητικά και τεχνικά ζητήματα.....	31
1.3. Η γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας στον αιγαιακό κόσμο, η εμφάνιση και η εξέλιξή της στον οικισμό του Ακρωτηρίου, Θήρας	38
1.3.1. Πρώτο στάδιο: Νεολιθική Εποχή.....	43
1.3.2. Δεύτερο στάδιο: Πρώιμη Εποχή Χαλκού.....	45
1.3.3. Τρίτο στάδιο: Μέση Εποχή του Χαλκού, ΜΜΙΑ/ΜΚΙ-ΜΜΙΒ /τέλος ΜΚΙ.....	46
1.3.4. Τέταρτο στάδιο: ΜΜΙΙΑ/ΜΚΙΙΙ-ΥΜΙΑ/ΥΚΙ.....	48
Κεφάλαιο 2: Κτήριο Β: ιστορία της ανασκαφής και αρχιτεκτονική παρουσίαση του κτηρίου	55
2.1. Ιστορία της ανασκαφής του κτηρίου και σύντομη περιγραφή του.....	55
2.1.1. Πρώτη ανασκαφική περίοδος, έτους 1967.....	57
2.1.2. Δεύτερη ανασκαφική περίοδος, έτους 1968.....	58
2.1.3. Τρίτη ανασκαφική περίοδος, έτους 1969.....	60

2.1.4. Τέταρτη ανασκαφική περίοδος, έτους 1970.....	61
2.1.5. Πέμπτη ανασκαφική περίοδος, έτους 1973.....	63
2.1.6. Έκτη ανασκαφική περίοδος: ανασκαφή πεσσών νέου στεγάστρου (1999- 2001).....	66
2.1.7. Έβδομη ανασκαφική περίοδος, έτους 2002.....	67
2.2. Περιγραφή των δωματίων με τα τοιχογραφικά σύνολα.....	67
2.2.1 Δωμάτιο Β1.....	67
2.2.2 Οι χώροι Β1α και Β1β.....	69
2.2.3. Δωμάτιο Β6.....	71
2.3. Χρήση και χρονολόγηση του κτηρίου Β.....	73
Μέρος Β'.....	77
Κεφάλαιο 3: Τεχνικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Κτηρίου Β.....	77
3.1. Ιστορική αναδρομή στη μελέτη της τεχνικής των κονιαμάτων.....	77
3.2. Στάδια κατασκευής τοιχογραφιών.....	80
3.2.1. Προετοιμασία τοίχου.....	80
3.2.2. Διαχωρισμός ζωγραφικής επιφάνειας σε τμήματα-ζώνες.....	83
3.2.3. Το προσχέδιο και η χρήση βοηθητικών εργαλείων.....	85
3.2.4. Η ζωγραφική και οι χρωστικές ουσίες.....	88
3.3. Η τεχνική.....	94
Κεφάλαιο 4: Τεχνοτροπία.....	100
4.1. Εισαγωγή.....	100
4.1.1. Συμβάσεις:.....	102
• Λευκό βάθος.....	102
• Τριμερής διαχωρισμός της σύνθεσης.....	111
• Χρήση διαφορετικών τόνων των βασικών χρωμάτων.....	112
• Χρωματική διαφοροποίηση στην απόδοση των δύο φύλων.....	113
• Απόδοση ανθρώπινου σώματος.....	116
• Δισδιάστατο σχέδιο.....	119
4.1.2. Θεματολογία.....	121

4.1.3. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στη θηραϊκή παραγωγή:.....	124
Α) “Μινωίζουσα” τεχνοτροπία.....	125
Β) Αφηρημένη-αφαιρετική τεχνοτροπία.....	126
Γ) Ελεύθερη τεχνοτροπία.....	127
4.2. Εργαστήρια.....	128
4.2.1. Οι ζωγράφοι.....	128
4.2.2. Τα θηραϊκά εργαστήρια.....	136
Μέρος Γ'	141
Κεφάλαιο 5: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωματίου 1	141
5.1. Οι τοιχογραφίες του Δωματίου 1.....	141
5.1.1 Το παλαιότερο στρώμα τοιχογράφησης του δωματίου.....	141
5.1.2. Το νεότερο στρώμα τοιχογράφησης του δωματίου.....	144
• Άνω ζώνη: κισσόφυλλο.....	146
➤ Αποδόση κισσόφυλλου στην Κρήτη.....	151
➤ Αποδόση κισσόφυλλου στη Μυκηναϊκή Ελλάδα.....	152
➤ Αποδόση κισσόφυλλου στην Αίγυπτο.....	153
➤ Αποδόση κισσόφυλλου στην αγγειογραφία του Ακρωτηρίου.....	154
• Μεσαία ζώνη: α) “βωβό κύμα”.....	155
➤ Το βωβό κύμα στη θηραϊκή τοιχογραφία.....	157
➤ Το βωβό κύμα στις τράπεζες προσφορών και στη θηραϊκή αγγειογραφία.....	158
➤ Το βωβό κύμα στη μινωική τέχνη.....	160
• Μεσαία ζώνη: β) Οι αντιλόπες.....	161
➤ Απόδοση αντιλόπης στη θηραϊκή και στην Κρητομυκηναϊκή εικονογραφία.....	163
➤ Απόδοση αντιλόπης στην εικονογραφία της Αιγύπτου και της Εγγύς Ανατολής.....	167
• Μεσαία ζώνη: γ) Οι πυγμάχοι.....	169
5.2. Πρόταση ερμηνείας και αποκατάστασης του εικονογραφικού προγράμματος	

του Δωματίου 1.....	185
• Αποκατάσταση των συνθέσεων στους τοίχους του Δωματίου 1.....	186
• Οι αντλόπες.....	187
• Οι πυγμάχοι.....	188
Κεφάλαιο 6: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωματίου 6.....	192
6.1. Οι τοιχογραφίες του Δωματίου 6.....	192
6.1.1. Σπαράγματα προγενέστερης χρονολογικής φάσης από το Δωμάτιο 6.....	193
6.1.2. Το νεότερο στρώμα τοιχογράφησης του δωματίου.....	194
• Πίθηκοι.....	195
➤ Ο πίθηκος στη μινωική τοιχογραφία.....	199
➤ Ο πίθηκος στη σφραγιδογλυφία της Εποχής του Χαλκού.....	202
➤ Ο πίθηκος στην Αίγυπτο της 3 ^{ης} και 2 ^{ης} χιλιετίας π.Χ.....	207
➤ Άνω ζώνη της σύνθεσης των πιθήκων.....	211
• Αιγοειδή.....	213
➤ Αιγοειδή στη θηραϊκή τοιχογραφία.....	213
➤ Αιγοειδή στη μινωική τοιχογραφία.....	215
➤ Εμφανίσεις αιγοειδών στη θηραϊκή αγγειογραφία.....	215
• Κρόκοι.....	218
➤ Ο κρόκος στη θηραϊκή τοιχογραφία.....	220
➤ Ο κρόκος στη μινωική τοιχογραφία.....	221
➤ Ο κρόκος στη θηραϊκή αγγειογραφία.....	222
• Χελιδόνια.....	223
➤ Το χελιδόνι στη θηραϊκή τοιχογραφία.....	224
➤ Το χελιδόνι στη θηραϊκή κεραμική.....	225
• Μυρτιά.....	226
➤ Η μυρτιά στη θηραϊκή τοιχογραφία.....	227
➤ Η μυρτιά ως θέμα στην τοιχογραφία της Κρήτης, των Κυκλάδων και της Αιγύπτου.....	228
➤ Η μυρτιά στην αγγειογραφία.....	229
• Καλαμοειδή.....	230
➤ Καλαμοειδή στη θηραϊκή αγγειογραφία.....	231
➤ Καλαμοειδή στη μινωική τοιχογραφία.....	231

6.2. Πρόταση ερμηνείας και αποκατάστασης του εικονογραφικού προγράμματος του Δωματίου 6.....	232
Κεφάλαιο 7: Γενικά Συμπεράσματα.....	239
Συντομογραφίες.....	245
Βιβλιογραφία.....	248

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Διάρθρωση της μελέτης.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε τρία διαφορετικά μέρη και ένα παράρτημα. Κάθε ένα από τρία μέρη αποτελείται από δύο κεφάλαια. Το Κεφάλαιο 1 αποτελεί την εισαγωγή στην έρευνα με στοιχεία αφ' ενός, για την αρχαιολογική έρευνα στη Θήρα γενικά και στον οικισμό του Ακρωτηρίου ειδικά και, αφ' ετέρου, διαμορφώνει ένα πλαίσιο εξέλιξης της τέχνης της τοιχογραφίας και των διαχρονικών σταδίων. Επίσης, ορίζει το θεωρητικό και τεχνικό πλαίσιο μέσα στα οποία κινείται η παρούσα μελέτη. Το Κεφάλαιο 2 ασχολείται λεπτομερώς με το χρονικό της έρευνας του Κτηρίου Β, από το οποίο προέρχεται το τοιχογραφημένο υλικό που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Το δεύτερο μέρος αποτελείται από τα Κεφάλαια 3 και 4 τα οποία πραγματεύονται τεχνικές λεπτομέρειες. Το Κεφάλαιο 3 ασχολείται με τα τεχνικά χαρακτηριστικά των θηραϊκών τοιχογραφιών γενικότερα και του Κτηρίου Β ειδικότερα (προετοιμασία τοίχου και σχεδίου, χρώματα και τεχνικές). Το Κεφάλαιο 4 αναλύει τα τεχνοτροπικά ζητήματα των διαφορετικών ζωγράφων και “σχολών” που δραστηριοποιήθηκαν και διαμορφώθηκαν στο αιγαιακό χώρο και ειδικά στο Ακρωτήρι. Εντοπίζονται και διαχωρίζονται οι ζωγράφοι που εργάστηκαν για το εικονογραφικό πρόγραμμα του Κτηρίου Β, καθώς ποσότητα και ο βαθμός διατήρησης του τοιχογραφημένου υλικού που προέρχεται από τον οικισμό του Ακρωτηρίου επιτρέπουν μία τέτοια διαδικασία.

Το τρίτο μέρος της μελέτης περιλαμβάνει τα Κεφάλαια 5 και 6 και αναλύει τα εικονογραφικά προγράμματα των δύο, υπό μελέτη, χώρων του Κτηρίου Β. Στο Κεφάλαιο 5 εξετάζεται το πρόγραμμα του Δωματίου 1 και αποκαθίσταται στον χώρο. Αναζητώνται εικονογραφικά παράλληλα από τον ευρύτερο αιγαιακό χώρο (Κρήτη, Κυκλάδες, Ηπειρωτική Ελλάδα) αλλά και την Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή. Επίσης, επιχειρείται μία ερμηνεία της εικονογραφίας που υιοθετήθηκε στον χώρο αυτό βάσει των δεδομένων που αναλύονται. Παρόμοια εργασία πραγματοποιείται και στο Κεφάλαιο 6 σχετικά με το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωματίου 6. Τέλος, στο Κεφάλαιο 7, των γενικών συμπερασμάτων, επιχειρείται μία συνδυαστική ερμηνεία ανάμεσα στα στοιχεία που προσφέρουν τα εικονογραφικά προγράμματα των δύο διαφορετικών χώρων.

Στο Παράρτημα παρατίθεται λεπτομερής κατάλογος του υλικού, παλαιότερης και μεταγενέστερης φάσης. Δίνονται φωτογραφίες, σχέδια, ψηφιακές αποκαταστάσεις,

διαστάσεις, τεχνικά χαρακτηριστικά και περιγραφή της διακόσμησης. Το υλικό χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο μεγάλες κατηγορίες και για τους δύο τοιχογραφημένους χώρους του κτηρίου: ένα μέρος βρίσκεται σε σπαραγματική κατάσταση και δεν υπάρχει πλέον η δυνατότητα αποκατάστασής του λόγω διατήρησης ή περιορισμένης ποσότητας, και το υπόλοιπο, το οποίο έχει τοποθετηθεί σε φορητούς πίνακες και αποδίδεται πλέον σε μεγάλο βαθμό στην αρχική του κατάσταση.

Αφετηρία της μελέτης

Η μελέτη των τοιχογραφιών από το Κτήριο Β του Ακρωτηρίου Θήρας ξεκίνησε ουσιαστικά το καλοκαίρι του 2002 με την αποτοίχιση δύο μεγάλων τμημάτων τοιχογραφιών, τα οποία βρίσκονταν κατά χώρα στο Δωμάτιο 1 και είχαν βρεθεί από την πρώτη περίοδο ανασκαφής και έρευνας του χώρου, το 1973, από τον πρώτο ανασκαφέα του οικισμού Καθηγητή Σπυρίδωνα Μαρινάτο. Η μελέτη του υλικού ανατέθηκε στη γράφουσα από τον διευθυντή των ανασκαφών Καθηγητή Χρίστο Ντούμα. Σκοπό είχε να συγκεντρώσει όλα τα στοιχεία για ένα τοιχογραφικό σύνολο, το οποίο είχε γίνει ευρέως γνωστό από την πρώτη στιγμή που ήρθε στην επιφάνεια, αλλά παράλληλα παρέμενε αδημοσίευτο στο σύνολό του με αναξιοποίητο πλήθος στοιχείων.

Η μελέτη αυτή εντάσσεται επίσης, στο οργανωμένο πλαίσιο μελέτης των τοιχογραφικών συνόλων των διαφορετικών κτηρίων του οικισμού. Πρόκειται για ένα σχέδιο, το οποίο περιλαμβάνει τη σταδιακή ολοκλήρωση, αποκατάσταση και μελέτη των τοιχογραφικών συνόλων και άλλων κτηρίων του οικισμού, ακολουθώντας την πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη, εκείνη του συνόλου από τη Δυτική Οικία¹. Ακολουθούν τα σύνολα της Ξεστής 3, του “Θυρωρείου”, της Οικίας Γυναικών και, στη συνέχεια, της Ξεστής 4. Πλήθος μικρότερων προγραμμάτων που έχουν ήδη πραγματοποιηθεί ή βρίσκονται σε εξέλιξη, διερευνούν επιμέρους τοιχογραφικά ζητήματα, κυρίως τεχνολογικού χαρακτήρα, όπως χρώματα, τεχνικές, προσχέδια, πρώτες ύλες κ.λ.π.

Η πορεία της μελέτης του υλικού από το Κτήριο Β ακολούθησε σε μεγάλο βαθμό τα χρονοδιαγράμματα τα οποία επέβαλε η απαιτητική συντήρηση των σπαραγμάτων. Ορισμένες από τις συνθέσεις ήταν ήδη τοποθετημένες σε φορητούς πίνακες, μεγάλος

¹ Τελεβάντου 1999. Είχε προηγηθεί η ομότιτλη διατριβή.

αριθμός όμως σπαραγμάτων βρισκόταν σε ξύλινους δίσκους στις αποθήκες του εργαστηρίου τοιχογραφιών, περιμένοντας τη σειρά τους για συντήρηση, μελέτη και αποκατάσταση.

Κάτι τέτοιο δεν θα ήταν εφικτό χωρίς τη βοήθεια των συντηρητών, οι οποίοι εργάστηκαν και, εν μέρει, συνεχίζουν να εργάζονται στο εργαστήριο των τοιχογραφιών της ανασκαφής του Ακρωτηρίου και ακούραστα υποστηρίζουν τους μελετητές με υπευθυνότητα και διάθεση. Όφειλω να αναφέρω όλους όσους εργάστηκαν, ως ελάχιστη ένδειξη αναγνώρισης και ευγνωμοσύνης για τη μακρόχρονη αυτή συνεργασία: Π. Αγγελίδης, Α. Βάλβη, Η. Βλαβιανός, Ι. Γιατροπούλης, Ε. Ζαρζαμπίδη, Μ. Ματσάδου, Μ. Μιχαηλίδης, Ν. Παπαγεωργίου, Α. Τροβάς, Κ. Τσεβέτκου και Ρ. Westlake. Ιδιαίτερα δε τους: Μ. Παπαπέτρου και Μ. Χαμαουί, οι οποίοι όλα αυτά τα χρόνια μαζί με την υπεύθυνη συντηρήτρια του εργαστηρίου τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου, Ευ. Καλαμπούκη, προσέφεραν και συνεχίζουν να προσφέρουν απρόσκοπτα τη βοήθειά τους στην προσπάθεια αυτή. Η προσφορά των παλαιότερων και μεγαλύτερων συντηρητών του εργαστηρίου Ι. Μιχαηλίδη και Α. Βούλγαρη ήταν ανεκτίμητη. Η εμπειρία τους και οι υποδείξεις τους αποτέλεσαν πηγή γνώσης για μένα και με βοήθησαν ουσιαστικά να γνωρίσω την τέχνη της τοιχογραφίας και τα μυστικά της.

Οι φωτογράφοι Α. Βολιώτης, Χ. Παπανικολόπουλος και Δ. Σακατζής πραγματοποίησαν σε μεγάλο βαθμό τις λήψεις του υλικού και στη συνέχεια την ψηφιακή επεξεργασία των φωτογραφιών. Οι ζωγράφοι Α. Κοντονής, Μ. Κρίγκα και Ν. Σεπετζόγλου ήταν υπεύθυνοι για τις σχεδιαστικές αποκαταστάσεις και τα ψηφιακά σχέδια. Τους ευχαριστώ για τις προτάσεις, τις ιδέες τους και τις συζητήσεις τους, τα οποία βοήθησαν αποφασιστικά στην κατανόηση σχεδιαστικών, ανατομικών και ζωγραφικών θεμάτων των τοιχογραφικών συνθέσεων γενικότερα.

Οι συνάδελφοι αρχαιολόγοι Α. Ακριβάκη, Σ. Καριώτης, Δ. Κρίγκα, Α. Μόσχου, Κ. Μπίρταχα, Χ. Μπίσδα, Ειρ. Παπαγεωργίου, Α. Παπαγιαννοπούλου, Α. Παπαδόπουλος, Α. Σιδέρης, καθώς και οι ερευνητές και καθηγητές, φίλοι της ανασκαφής, καθ. Ν. Μαρινάτου, καθ. Α. Charin, καθ. Ρ. Day, καθ. Κ. Knappett, καθ. L. Morgan και καθ. Μ. Shaw, οι οποίοι με τις συζητήσεις και τις υποδείξεις τους με καθοδήγησαν σε διαφορετικά επίπεδα και τομείς. Ειδικότερα, οι συνάδελφοι και φίλοι Α. Καρναβά, Ειρ. Νικολακοπούλου, Φ. Σοφιανού και η φίλη Φ. Ανδρικοπούλου, οι οποίες με στήριξαν καθόλη τη διάρκεια της μελέτης. Η αρχαιολόγος Ν. Σπανού κατασκεύασε ειδικά για το συγκεκριμένο υλικό ηλεκτρονική

βάση δεδομένων. Την ευχαριστώ για τις πολλές ώρες που περάσαμε μαζί προκειμένου να καταλήξουμε στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Οι αρχαιολόγοι και συνάδελφοι από το γραφείο της ανασκαφής Ακρωτηρίου στην Αθήνα, Σ. Βακιρτζή, Λ. Βαλάση και η υπεύθυνη του γραφείου, Α. Δεβετζή, οι οποίες με βοήθησαν σε όλα τα στάδια της έρευνας και της συγγραφής με ποικίλους τρόπους. Η συζήτηση με όλους τους παραπάνω, σε πρακτικά και θεωρητικά ζητήματα, με βοήθησε να κατανοήσω σημαντικά τον οικισμό του Ακρωτηρίου, τον υλικό πολιτισμό του και ειδικότερα την τοιχογραφική παραγωγή του.

Οι αρχιφύλακες του αρχαιολογικού χώρου του Ακρωτηρίου, Μηνάς και Κατίνα Αρβανίτη, καθώς και όλοι οι φύλακες του χώρου, όπως και ο εργατοτεχνίτης Σπ. Καραμολέγκος, για τις διευκολύνσεις που προσέφεραν όλα αυτά τα χρόνια από την πρώτη στιγμή που βρέθηκα εκεί, τον Φεβρουάριο του 2000, για να συμμετάσχω στην ανασκαφή των φρεάτων για την κατασκευή του νέου στεγάστρου του αρχαιολογικού χώρου. Η προϊσταμένη της ΚΑ' Ε.Π.Κ.Α., Μ. Μαρθάρη, η αρχαιολόγος Μ. Ευσταθίου και το φυλακτικό προσωπικό του Μουσείου Προϊστορικής Θήρας, στα Φηρά Σαντορίνης, καθώς και ο πρώην αρχιφύλακας Ευ. Βλαβιανός, για την πρόθυμη φιλοξενία και βοήθειά τους στους εκθεσιακούς και αποθηκευτικούς χώρους του μουσείου για τις ανάγκες της μελέτης.

Η αρχιτέκτων καθ. Κλ. Παλυβού για τις αρχιτεκτονικές της διευκρινίσεις και παρατηρήσεις, σχετικά με το Κτήριο Β και γενικά με τον οικισμό του Ακρωτηρίου, καθώς και ο μαθητής της, αρχιτέκτονας Κ. Αθανασίου, για την ψηφιακή, φωτορεαλιστική αποκατάσταση του Δωματίου 1 του Κτηρίου Β με τις τοιχογραφικές συνθέσεις.

Το επιστημονικό προσωπικό της Προϊστορικής Συλλογής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών και ειδικότερα, την επιμελήτρια Λ. Παπάζογλου-Μανιουδάκη και τους αρχαιολόγους Ε. Κωνσταντινίδη και Κ. Πασχαλίδη για την απρόσκοπτη βοήθειά τους κατά τη διάρκεια των επισκέψεων μου και των συνεργατών μου στην Αίθουσα Θήρας, για τη μελέτη των τοιχογραφιών που φιλοξενούνται στο μουσείο.

Το προσωπικό της βιβλιοθήκης και της διοίκησης της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Αθήνα και συγκεκριμένα τις κυρίες Μ. Παπακωνσταντίνου, Β. Τζαβάρα, Η. Clark, S. Pepelasis και P. Wilson για τη φιλοξενία και τη βοήθεια στα χρόνια της μελέτης και της συγγραφής, καθώς και την Α. Κακκίση για την άδεια να μελετήσω το αρχαιολογικό υλικό του M.A.S. Cameron, το οποίο φυλάσσεται στη σχολή.

Η έρευνα αυτή χρηματοδοτήθηκε για τρισήμισυ χρόνια από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (Γ.Γ.Ε.Τ.) του Υπουργείου Ανάπτυξης, μέσω του προγράμματος υποτροφιών ΠΕΝΕΔ 03 για την υποστήριξη νέων ερευνητών. Η ομάδα του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, η οποία ήταν υπεύθυνη για το πρόγραμμα, στάθηκε ιδιαίτερα βοηθητική στα πρακτικά και οικονομικά ζητήματα. Αναφέρω, τον Καθ. Π. Μαραγκό, υπεύθυνο του προγράμματος, και τους Κ. Τζαφέστα, Γ. Παπανδρέου, Μ. Αληφραγκή. Επίσης, τη Δ. Κασσιανίδη. Τόσο το Εργαστήριο Τοιχογραφιών της Ανασκαφής όσο και εγώ, επωφεληθήκαμε επιστημονικά και οικονομικά όλα αυτά τα χρόνια. Ελπίζω η συνεργασία μας να συνεχιστεί, καθώς προκύπτουν διαρκώς ενδιαφέρουσες πτυχές από τις διεπιστημονικές προσεγγίσεις.

Τον επόπτη της διατριβής μου, Αναπλ. Καθ. Γιάννο Λώλο, θερμά ευχαριστώ για την αгаστή συνεργασία μας, τις παρατηρήσεις και τις λεπτομερείς υποδείξεις του καθόλη τη διάρκεια της μακράς πορείας της μελέτης, προκειμένου να φθάσω στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Από την πρώτη στιγμή ενθουσιάστηκε με την ιδέα της μελέτης του υλικού από το Κτήριο Β, στο πλαίσιο ενός διδακτορικού προγράμματος, και με δέχτηκε ως φοιτήριά του στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Η σχέση του με τον οικισμό του Ακρωτηρίου ξεκίνησε ήδη με τον πρώτο ανασκαφέα, Σπ. Μαρινάτο, όταν συμμετείχε ως μαθητής και στη συνέχεια ως φοιτητής στην ανασκαφή. Ελπίζω η συνεργασία μας να συνεχιστεί το ίδιο ομαλά και απρόσκοπτα σε μελλοντικές έρευνες ή προγράμματα.

Ευχαριστώ επίσης, τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, τον Καθ. Θ. Παπαδόπουλο και την Αναπλ. Καθ. Α. Κοντορλή-Παπαδοπούλου, για τη βοήθειά τους και τις υποδείξεις τους κατά την εκπόνηση της διατριβής.

Τέλος, οφείλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη και την αγάπη μου σε δύο ανθρώπους, στον Διευθυντή της ανασκαφής, Ομοτ. Καθ. Χρ. Ντούμα και στον υπεύθυνο αρχαιολόγο του εργαστηρίου τοιχογραφιών, Α. Βλαχόπουλο, σήμερα Επικουρο Καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στον μεν πρώτο, γιατί μου εμπιστεύθηκε ένα τόσο σημαντικό υλικό και μου έδωσε την ευκαιρία να μπω στα “άδυτα” και στην οικογένεια αυτού του εργαστηρίου και να προχωρήσω στην επιστήμη μου. Στον δε Α. Βλαχόπουλο γιατί σε μεγάλο βαθμό του οφείλω ό,τι γνωρίζω σήμερα σχετικά με τις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου και την εικονογραφία τους. Η βοήθεια, η προσφορά και η εμπιστοσύνη τους υπήρξαν πάντοτε απλόχερες στην προσπάθειά μου.

Στην οικογένεια μου, Γιάννη, Λουίζα και Κατερίνα, αφιερώνω τη μελέτη αυτή και τους ευγνωμονώ για την αγάπη, την υπομονή και τη στήριξή τους, όλα αυτά τα χρόνια.

Αφιερώνω, επίσης, την προσπάθεια αυτή στον δάσκαλο Ιάκωβο Μιχαηλίδη, ο οποίος στις 21 Νοεμβρίου 2008 έφυγε από κοντά μας.

ΜΕΡΟΣ Α΄.**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Εισαγωγή.****1.1. Σύντομη παρουσίαση της αρχαιολογικής έρευνας στις νήσους Θήρα και Θηρασία.**

Το νησιωτικό σύμπλεγμα των νήσων Θήρα και Θηρασία τράβηξε από πολύ νωρίς το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας κυρίως λόγω γεωλογικής ιδιαιτερότητας (Εικ. 1). Η ηφαιστειακή και σεισμική δραστηριότητα της περιοχής αποτελεί έως σήμερα πόλο έλξης για παρατηρήσεις και αναζητήσεις σημαντικού αριθμού επιστημόνων διαφορετικών ειδικοτήτων. Η διαδικασία¹ ξεκίνησε ήδη από το 1829 με την Επιστημονική Αποστολή του Μωρέως, η οποία συνόδευσε τον στρατηγό Maison στην Πελοπόννησο το 1828-9 για την εκδίωξη των στρατευμάτων του Ιμπραήμ. Επρόκειτο για την πρώτη πολυεπιστημονική αποστολή που σκοπό είχε να περισυλλέξει ποικίλες πληροφορίες από διάφορες περιοχές της Πελοποννήσου. Η ομάδα ταξίδεψε στις Κυκλάδες και πέρασε από τη Θήρα το φθινόπωρο του 1829 με επικεφαλής τον *Bory de Saint-Vincent* (Εικ. 2). Επόμενος ερευνητής υπήρξε ο αρχαιολόγος Λουδοβίκος Ρος, πρώτος καθηγητής αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ο οποίος ενέταξε τη Θήρα στην εκτεταμένη περιήγησή του, τη δεκαετία του 1830, στο Αιγαίο και τις Κυκλάδες. Ούτε αυτός, όμως, πραγματοποίησε ανασκαφές για τον εντοπισμό αρχαιολογικών καταλοίπων.

Επίσημα η πρώτη ανασκαφική δραστηριότητα ξεκίνησε το φθινόπωρο του 1866 από δύο έλληνες αρχαιόφιλους και ιστοριοδίφες, τον Σ. Αλαφούζο, ιδιοκτήτη ορυχείου εξόρυξης ηφαιστειακής σποδού στη νότια Θηρασία, και τον Ν. Νομικό, γιατρό². Οι δύο αρχαιολάτρες εντόπισαν και ταύτισαν τα πρώτα αρχιτεκτονικά λείψανα λόγω της εντατικής εξόρυξης της ηφαιστειακής τέφρας από τα ορυχεία του πρώτου στη Θηρασία, από τη γαλλική εταιρεία κατασκευής της Διώρυγας του Σουέζ στην Αίγυπτο³. Αποτέλεσμα της εξόρυξης ήταν να εμφανιστούν τα πρώτα αρχιτεκτονικά

¹ Για όλες τις επιστημονικές εργασίες στα δύο νησιά, βλ. Τζαχίλη 2006.

² αυτόθι 44-7.

³ Πρόκειται για την άσπα, όπως την αποκαλούν σήμερα οι κάτοικοι του νησιού. Το υλικό αυτό που σκέπασε ολοκληρωτικά το προεκρηξιακό έδαφος του μικρού νησιωτικού συμπλέγματος, αλλάζοντας δραματικά τη μορφολογία του, αποτέλεσε για μία μακρά περίοδο το καλύτερο μονωτικό υλικό και

λείψανα κάτω από ηφαιστειακά στρώματα πάχους δεκάδων μέτρων που χρονολογήθηκαν στην προϊστορική περίοδο. Εκτός από τους δύο έλληνες πρωτοπόρους, μικρής έκτασης ανασκαφή πραγματοποίησε στην ίδια περιοχή και ο γάλλος γεωλόγος Φερδινάνδος Φουκέ (*Ferdinand A. Fouqué*), μέλος της γαλλικής αποστολής στο νησί, το 1867⁴. Στη συνέχεια, οι επιστημονικές του αναζητήσεις τον έφεραν στην περιοχή του Ακρωτηρίου, στη νότια Θήρα, όπου όμως περιορίστηκε στον εντοπισμό θέσεων με αρχαιολογικό ενδιαφέρον και σε τοπογραφικές και γεωλογικές παρατηρήσεις, και δεν προχώρησε σε ανασκαφική δραστηριότητα. Τα αποτελέσματα των δραστηριοτήτων του ο Φουκέ τα δημοσίευσε στο έργο του *Santorin et ses eruptions* (1879).

Ακολούθησαν και άλλες αρχαιολογικές έρευνες, αυτή τη φορά αποκλειστικά στη Θήρα, και ειδικότερα στην ευρύτερη, νότια περιοχή του Ακρωτηρίου, όπου αρχικά οι γάλλοι αρχαιολόγοι H. Mamet και H. Gorceix το 1870⁵, και στη συνέχεια ο R. Zahn⁶ βοηθός του ανασκαφέα της Αρχαίας Θήρας Hiller von Gaertringen, το 1899, διάνοιξαν κάποιες ανασκαφικές τομές, τις οποίες όμως στη συνέχεια, σκέπασαν με αποτέλεσμα σήμερα να μην εντοπίζεται η ακριβής τους θέση και μόνο υποθέσεις να γίνονται⁷. Η ιδιομορφία που παρουσιάζει η Θήρα ως προς τη μορφολογία της, τα

χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην κατασκευή μεγάλων έργων της εποχής εκείνης. Εκτός από τη Διώρυγα του Σουέζ (μέσω της Εταιρείας του Σουέζ) χρησιμοποιήθηκε επίσης στο λιμάνι του Πόρτ Σαϊντ, στον υδατοφράκτη στην Αλεξάνδρεια κ.λ.π.

⁴ Τζαχίλη 2006, 52-6. Παράλληλα ο νεαρός επιστήμονας Φρανσουά Λένορμαν, μέλος της αποστολής της Γαλλικής Ακαδημίας Επιστημών, μετέβη στη Θήρα για έρευνα, κατά την οποία αποκάλυψε αρχαιότητες, ορισμένες από τις οποίες μετέφερε στη Γαλλική Σχολή Αθηνών.

⁵ Doumas 1983, 12. Τζαχίλη 2006, 72-7. Η ερευνητική περίοδος κράτησε ενάμιση μήνα και σύμφωνα με τον χάρτη που δημοσίευσε ο Mamet στο έργο του *De insula Thera*, ερεύνησαν την περιοχή Φαβατάς, ανατολικά της σύγχρονης ανασκαφής. Ερεύνησαν επίσης, την περιοχή του Μπάλου στην Καλντέρα, καθώς και το ύψωμα Κατσάδες, στην περιοχή Αρχάγγελος (και οι δύο περιοχές στο νότιο τμήμα του νησιού). Τα ευρήματα από τις έρευνες αυτές παραδόθηκαν στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, όπου βρίσκονται έως σήμερα (École française d' Athènes) και η δημοσίευσή τους έγινε από τον Renaudin 1922, 113-59.

⁶ Η έρευνά του διήρκησε μόλις πέντε ημέρες στην περιοχή του Ποταμού. Τα αποτελέσματα της έρευνάς του συμπεριλαμβάνονται συνοπτικά στον δεύτερο τόμο του τετράτομου έργου δημοσίευσης της ανασκαφής της Αρχαίας Θήρας του Hiller von Gaertringen.

⁷ Σύμφωνα με τον Μαρινάτο (*THERA I* Μαρινάτος 1968, 129), οι Mamet και Gorceix ανέσκαψαν στην περιοχή του Ακρωτηρίου, ενώ ο Zahn στην περιοχή του Ποταμού, νοτιοανατολικά του

μεγάλα δηλ. ηφαιστειακά στρώματα τέφρας και κίσηρης, που σκεπάζουν τα αρχαιολογικά προεκρηξιακά κατάλοιπα, αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν σημαντικό εμπόδιο στην αρχαιολογική έρευνα. Αντίθετα, μόνο κάποιες περιοχές, λόγω διαφορετικής μορφολογίας του εδάφους, όπως λόφοι και χαράδρες, δεν σκεπάστηκαν ολοκληρωτικά από τα ηφαιστειακά υλικά. Τα στρώματα, ενίοτε, απομακρύνθηκαν από φυσικούς παράγοντες, όπως αέρας, βροχή κ.λ.π., κάνοντας έτσι την έρευνα ευκολότερη.

Μετά από αυτές τις δραστηριότητες, που χρονολογικά εντοπίζονται στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αι., η επιστημονική κοινότητα δείχνει να χάνει το ενδιαφέρον της για τη Θήρα και τη Θηρασία. Για μία περίοδο, που διήρκεσε τουλάχιστον τέσσερις δεκαετίες, δεν υπάρχουν αναφορές και έρευνες για το νησί και τις ιδιαιτερότητές του, αρχαιολογικές και γεωλογικές. Το ενδιαφέρον αναζωπυρώνεται στα μέσα της δεκαετίας του 1930, όταν αρχίζει να παίρνει μορφή η ιδέα του Σπυρίδωνα Μαρινάτου, ότι η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας, που είχε χρονολογηθεί στην προϊστορική περίοδο, στάθηκε η αιτία παρακμής και τελικά πτώσης των μινωικών ανακτόρων στην Κρήτη⁸.

Κορύφωση αυτής της διαδικασίας είναι η άφιξη του Σπ. Μαρινάτου στη Θήρα και συγκεκριμένα στο νότιο τμήμα της, προκειμένου να ξεκινήσει τις έρευνες που θα του παρείχαν τα στοιχεία επιβεβαίωσης της θεωρίας αυτής. Η ανασκαφή ξεκίνησε το 1967 και συνεχίζεται έως σήμερα.

Σύμφωνα με τον Μαρινάτο⁹ και τις πληροφορίες που είχε συγκεντρώσει από παλαιότερες αναφορές και δηλώσεις των κατοίκων, αρχαιολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τουλάχιστον δέκα περιοχές στη Θήρα, εκτός του Ακρωτηρίου. Πρόκειται για τις περιοχές Θηρασίας, Ποταμού, Περίσσας (και Εξωμύτη), Καμαρίου, Φηρών, Οίας, καθώς και οι περιοχές Αγ. Νικόλαος, Αγ. Ιωάννης, Κατσάδες, γύρω από το σύγχρονο χωριό του Ακρωτηρίου.

Το 1976 η επιφανειακή έρευνα των Ντούμα και Warren¹⁰ στην περιοχή του ασβεστολιθικού υψώματος του Μονόλιθου, στην ανατολική ακτή του νησιού, έφερε

αρχαιολογικού χώρου του Ακρωτηρίου, όπου η έρευνα ήταν πιο εύκολη επειδή απουσίαζαν τα παχιά στρώματα τέφρας και κίσηρης που υπάρχουν στο Ακρωτήρι.

⁸ Marinatos 1939, Nincovich και Heezen 1965.

⁹ Μαρινάτος 1968, 4.

¹⁰ Dumas και Warren 1979. Στο άρθρο αναφέρεται ότι είχε προηγηθεί επίσκεψη στην ίδια περιοχή από τον Warren το 1962, οπότε και είχε εντοπίσει τη θέση και το υλικό.

στην επιφάνεια στοιχεία για μυκηναϊκή εγκατάσταση, με κεραμική που την τοποθετεί στην ΥΚ ΙΙΙ/ΥΕ ΙΙΒ-Γ περίοδο¹¹. Η έρευνα αυτή συμπληρώνει μία προγενέστερη, του 1970, η οποία είχε πραγματοποιηθεί στην περιοχή από τους Sperling¹² και Blegen.

1.1.1. Ο προϊστορικός οικισμός του Ακρωτηρίου Θήρας και το ιστορικό της έρευνάς του (Εικ. 3).

Η συστηματική ανασκαφή στο Ακρωτήρι ξεκίνησε το 1967¹³ από τον Σπ. Μαρινάτο, τότε Γενικό Διευθυντή Αρχαιοτήτων και Καθηγητή της Προϊστορικής αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, που συνέχισε το έργο του μέχρι τον θάνατό του, στον χώρο αυτό, το 1974¹⁴. Το 1975 η έρευνα στον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου ανατέθηκε στον, επί σειράν ετών συνεργάτη του, και στη συνέχεια καθηγητή, Χρ. Ντούμα. Το επιστημονικό ενδιαφέρον του Μαρινάτου για τη Θήρα εκφράστηκε ήδη από το 1939, όταν σε άρθρο του κατέστησε τη “μινωική” έκρηξη του ηφαιστείου υπεύθυνη για την καταστροφή των νέων ανακτόρων στην Κρήτη και κατά συνέπεια, για την κατάρρευση του μινωικού πολιτισμού¹⁵. Ο Μαρινάτος επεξεργάστηκε και επεξέτεινε την αρχική ιδέα του Evans¹⁶, ότι οι συχνοί σεισμοί στην Κρήτη και, ειδικότερα στην περιοχή του Ηρακλείου, είναι υπεύθυνοι για τις συνεχείς επισκευές του ανακτόρου της Κνωσού και ενδεχομένως, για την αποδυνάμωση του συστήματος των μινωικών ανακτόρων. Ο Μαρινάτος θεωρώντας ότι πρέπει να συνέβαλε ένα ισχυρότερο φυσικό φαινόμενο από τους επαναλαμβανόμενους σεισμούς της θεωρίας

¹¹ Σύμφωνα με την επανεξέταση του υλικού (Vlachopoulos 2008β), η εγκατάσταση στον Μονόλιθο πρέπει να χρονολογηθεί στην ΥΕ ΙΙΙΓ πρώιμη-μέση περίοδο. Εντοπίστηκαν επίσης λίγα γεωμετρικά όστρακα, τα οποία όμως δεν μπορούν να στηρίξουν την υπόθεση της συνεχούς εγκατάστασης στην περιοχή από τη μυκηναϊκή περίοδο.

¹² Sperling 1973, 61.

¹³ Η προετοιμασία της πρώτης ανασκαφικής έρευνας είχε ξεκινήσει ήδη από το 1964, προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι σοβαρές δυσκολίες που προέκυπταν, κυρίως λόγω της γεωμορφολογίας του νησιού.

¹⁴ Τα αποτελέσματα των ανασκαφών του Μαρινάτου (1967-1974) δημοσιεύτηκαν ήδη από την εποχή εκείνη στο πολύτομο έργο *THERA I-VII* (1968-1976), καθώς και στα *ΠΑΕ*, όπου συνεχίζεται έως σήμερα η δημοσίευση της ανασκαφής.

¹⁵ Βλ. υποσ. 9. Την εποχή που συνέταξε το άρθρο ήταν γνωστά μόνο τρία μινωικά ανάκτορα: της Κνωσού, της Φαιστού και των Μαλίων.

¹⁶ *PM* II, 313-21.

του Evans, εκφράζει ως πιθανότερη και σωστότερη την εκδοχή της συμβολής της “μινωικής” έκρηξης του ηφαιστείου της Θήρας. Σύμφωνα με τη θεωρία του, οι δυνατοί και αλληπάλληλοι σεισμοί, καθώς και το τεράστιο παλιρροϊκό κύμα, που αυτοί προκάλεσαν, κατάφεραν να ανατρέψουν τις ανακτορικές ισορροπίες στην Κρήτη. Οι τελευταίες όμως μελέτες έχουν αποσυνδέσει την πτώση των μινωικών ανακτόρων από την έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας¹⁷ καθώς ένα μεγαλύτερο εμπόδιο δημιουργείται: αυτό της απόλυτης χρονολόγησης της “μινωικής” έκρηξης. Έως σήμερα οι αρχαιολόγοι, ακολουθώντας την αιγυπτιακή χρονολόγηση, η οποία βασίζεται στην αλληλουχία των φαραώ, τοποθετούσαν την έκρηξη προς τα τέλη του 16^{ου} αι. π.Χ. (1525-1500 π.Χ)¹⁸. Οι φυσικοί επιστήμονες όμως, με τη συμβολή των νέων τεχνολογιών, τείνουν να ανεβάσουν την απόλυτη χρονολόγηση κατά έναν περίπου αιώνα, δηλ. στα μέσα του 1700 αι. π.Χ. (περίπου 1646 ±20 π.Χ)¹⁹.

Ο Μαρινάτος ξεκίνησε την ανασκαφή από δύο χωράφια που πήραν το όνομά τους από τους ιδιοκτήτες τους: Μπρόνος και Αρβανίτης. Το κάθε ένα από αυτά, και για μεγαλύτερη διευκόλυνση, χωρίστηκε σε μικρότερες περιοχές μέσα στις οποίες έγιναν οι πρώτες ανασκαφικές τομές: Μπρόνος 1, Μπρόνος 1α, Μπρόνος 2, Αρβανίτης 1 και Αρβανίτης 2. Τοπογραφικά τα δύο αυτά χωράφια βρίσκονταν στο νότιο (το πρώτο) και στο βόρειο (το δεύτερο) τμήμα της έκτασης που στη συνέχεια αποκάλυψε τον

¹⁷ Ραΐνου 2005, 10· Βουγιουκαλάκης 2006, 54-5. Σύμφωνα με τις τελευταίες μελέτες, η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας ήταν η μεγαλύτερη έκρηξη που έχει γνωρίσει η ανθρωπότητα τα τελευταία 10.000 χρόνια. Παρόλα αυτά, είναι πλέον γενικά αποδεκτό στην επιστημονική κοινότητα, ότι η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας δεν αποτέλεσε την άμεση αιτία για την κατάρρευση του μινωικού πολιτισμού, κυρίως λόγω χρονολογικής διαφοράς. Σίγουρα, όμως, οι επιπτώσεις, οικονομικές, κλιματολογικές, κοινωνικές, θα πρέπει να ήταν πολύ σημαντικές και για μεγάλο χρονικό διάστημα.

¹⁸ Warren και Hankey 1989· Renfrew και Bahn 2001, 164-5· Wiener 2003· Vougioukalakis 2005, 18.

¹⁹ Friedrich κ.α. 2006· Manning κ.α 2006. Πρόκειται για τα δύο τελευταία άρθρα των δύο σημαντικότερων ομάδων φυσικών επιστημόνων που εξειδικεύονται στο ζήτημα αυτό. Η πρώτη ομάδα οδηγήθηκε σε σίγουρα αποτελέσματα δένδροχρονολόγησης μετά την αποκάλυψη μεγάλου τμήματος απανθρακωμένου κορμού ελιάς σε ηφαιστειακά στρώματα στην περιοχή της Καλντέρας. Σύμφωνα με τη μελέτη τους πρόκειται για ασφαλές δείγμα. Η δεύτερη ομάδα επιστημόνων ασχολείται με τη ραδιοχρονολόγηση οργανικού υλικού από την ανασκαφή του Ακρωτηρίου και καταλήγει στα ίδια συμπεράσματα. Επίσης, Vougioukalakis 2005, 18. Παρόλα αυτά, πιο πρόσφατα ευρήματα κορμών ξύλων από την καλντέρα της Θήρας και η ραδιοχρονολόγησή τους από την ομάδα του Friedrich, τοποθετούν την έκρηξη στο 1613±13 π.Χ. (Διάλεξη των W. Friedrich και W. Kutchera στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα στις 1/12/2008). Το ζήτημα τελικά της χρονολόγησης της έκρηξης του ηφαιστείου της Θήρας, παραμένει ακόμα ανοικτό.

προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου. Το Κτήριο Β, το οποίο απασχολεί στην παρούσα μελέτη, αποκαλύφθηκε στην περιοχή Μπρόνος 2 μαζί με το Κτήριο Γ²⁰.

Η ανασκαφή του Μαρινάτου συνεχίστηκε έως τον θάνατό του, την 1η Οκτωβρίου 1974. Έως τότε είχαν αποκαλυφθεί, διακριθεί και μερικώς ερευνηθεί περίπου δέκα κτήρια σε μία συνολική έκταση έντεκα στρεμμάτων που καλύφθηκαν για την προστασία τους από στέγαστρο τύπου dexion²¹. Η ανασκαφική μέθοδος του Μαρινάτου απαιτούσε την ολοένα και ταχύτερη αποκάλυψη του πολεοδομικού ιστού του οικισμού προκειμένου να διαπιστωθεί η συνολική έκτασή του, καθώς και να αποκαλυφθεί ο μεγάλος πλούτος των ευρημάτων του ή και το ανάκτορο του οικισμού. Για τον λόγο αυτό δεν ανέσκαπτε το εσωτερικό των κτηρίων, παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, καθώς, αρχικά τουλάχιστον, απώτερος σκοπός του ήταν να συλλέξει ικανό αριθμό στοιχείων, ώστε να επιβεβαιώσει την αρχική του θεωρία για την καταστροφή των ανακτόρων της Κρήτης και παράλληλα τη νέα του άποψη, σύμφωνα με την οποία το Ακρωτήρι αποτελούσε αποικία μινωιτών στη Θήρα. Για μικρό χρονικό διάστημα, υιοθέτησε τη μέθοδο ανασκαφής με τη βοήθεια υπόγειων σηράγγων, λόγω εξαιρετικής διατήρησης των κτηρίων. Στη συνέχεια όμως επέστρεψε στην παραδοσιακή ανασκαφική μέθοδο, όταν διαπίστωσε ότι δημιουργία σηράγγων ήταν χρονοβόρα και εξαιρετικά επικίνδυνη λόγω των μεγάλων υπερκείμενων επιχώσεων.

Ο θάνατός του διέκοψε το έργο του στον οικισμό και η ανασκαφή από το 1975 εισήλθε στην επόμενη φάση της υπό τη διεύθυνση του Χρ. Ντούμα που ασχολήθηκε κυρίως, μέχρι το 1999, με την οργάνωση του τεράστιου όγκου του υλικού: καταγραφές, σχέδια, αποτυπώσεις, φωτογραφήσεις αλλά και ανασκαφικές επεμβάσεις, μικρής και μεγάλης έκτασης, όπου κρινόταν απαραίτητο, για την καλύτερη κατανόηση και ερμηνεία των διαφόρων προβλημάτων. Την περίοδο αυτή ήλθαν στην επιφάνεια ακόμα δέκα περίπου κτήρια²² που, είτε αποκαλύφθηκε το περίγραμμά τους είτε απλά εντοπίστηκε η θέση τους, εμπλουτίζοντας με περισσότερες πληροφορίες και δεδομένα τις γνώσεις μας γύρω από τον οικισμό. Καθιερώθηκαν συνεργασίες με εξειδικευμένους επιστήμονες από διαφορετικούς κλάδους, οι οποίοι βρίσκουν μεγάλο πεδίο δράσης στον οικισμό του Ακρωτηρίου.

²⁰ Εκτεταμένη περιγραφή της ανασκαφής του Κτηρίου Β στο Κεφ. 2.

²¹ *THERA VII*, σχ. Β.

²² Για ενημερωμένο τοπογραφικό του οικισμού, βλ. Ντούμας 2002, εικ. 1.

Τον Φεβρουάριο του 1999²³, η ανασκαφή του οικισμού του Ακρωτηρίου μπήκε σε μία επόμενη φάση με μία εκτεταμένη, σωστικού χαρακτήρα, ανασκαφή προκειμένου να διανοιχτούν οι τομές θεμελίωσης των πεσσών του νέου στεγάστρου, βιοκλιματικού τύπου, που θα αντικαταστούσε το παλαιότερο, πεπερασμένης τεχνολογίας και αντοχής, στέγαστρο²⁴. Η ανασκαφή, που διήρκησε έως το φθινόπωρο του 2001, προσέφερε σημαντικά νέα στοιχεία στις γνώσεις μας πάνω στην ιστορία του οικισμού και κυρίως όσον αφορά στις παλαιότερες φάσεις του. Διανοίχτηκαν συνολικά 115 τομές και θεμελιώθηκαν 96 πεσσοί για το νέο στέγαστρο. Λόγω του μεγάλου βάθους των τομών (σε κάποιες περιπτώσεις, κυρίως στο ΝΑ τμήμα του οικισμού, έφτασε τα 15 μέτρα) αποκαλύφθηκαν κτήρια και κινητά ευρήματα των προγενέστερων φάσεων του οικισμού, δίνοντας με αυτό τον τρόπο τη μοναδική έως τότε δυνατότητα για τη στρωματογραφική μελέτη του προϊστορικού οικισμού.

Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, και κυρίως για την τεκμηρίωση των χρονολογικών φάσεων του Κτηρίου Β, από όπου προέρχεται το υπό μελέτη υλικό, θα χρησιμοποιηθούν στοιχεία που προέρχονται και από την τελευταία ανασκαφή, που συμπεριέλαβε στρωματογραφικές τομές στην περιοχή γυρω από το συγκεκριμένο κτήριο²⁵.

1.1.2. Χρονολογική ακολουθία των φάσεων κατοίκησης του οικισμού του Ακρωτηρίου.

Μετά από σαράντα χρόνια συστηματικών ανασκαφικών ερευνών έχει συμπληρωθεί σε μεγάλο βαθμό η εικόνα και οι γνώσεις μας για την ιστορία και την εξέλιξη του οικισμού. Ειδικότερα δε, μετά την τελευταία, εκτεταμένη, σωστικού τύπου, ανασκαφή ήρθε στην επιφάνεια πλήθος νέων πληροφοριών, κυρίως για τις προγενέστερες φάσεις του οικισμού, που προσθέτει πολλά κομμάτια, άγνωστα έως σήμερα²⁶. Η αρχαιότερη ανθρώπινη παρουσία στο νησί χρονολογικά τοποθετείται

²³ Ντούμας 2002.

²⁴ Ντούμας 2005γ.

²⁵ Βλ. Κεφ. 2. Βάσει της στατικής μελέτης του νέου στεγάστρου δεν κρίθηκε απαραίτητη η ανασκαφή τομών στο εσωτερικό του Κτηρίου Β.

²⁶ Ντούμας 2005β. Παρουσιάζεται συνοπτικά και για πρώτη φορά η ιστορία του οικισμού, όπως αυτή διαμορφώθηκε με τα νέα δεδομένα. Σε εξέλιξη βρίσκεται η μελέτη και η δημοσίευση των διαφορετικών χρονολογικών οριζόντων μέσα από την παρουσίαση των ανασκαφικών τομών/φρεάτων.

περί το 5000 π.Χ., στη Νεότερη Νεολιθική Περίοδο και συγγενεύει με τον πολιτισμό του Σάλιαγκου²⁷. Από την περίοδο αυτή έχουν αποκαλυφθεί κυρίως κινητά ευρήματα και ίσως κάποια αρχιτεκτονικά κατάλοιπα.

Ο οικισμός φαίνεται ότι επεκτείνεται και εξελίσσεται κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού σε οργανωμένο κέντρο. Ακόμα δεν μας είναι γνωστή η έκταση και η μορφή του οικισμού αυτής της περιόδου, έχει όμως τεκμηριωθεί η εκτεταμένη χρήση σπηλαιωδών κατασκευών, λαξευμένων στον ηφαιστειακό βράχο²⁸ (Εικ. 4-5). Οι κατασκευές αυτές είναι σύγχρονες και συνδυάζονται με υπέργεια αρχιτεκτονικά κατάλοιπα απλών αργολιθοδομών (οικιών;) που βρίσκονται διάσπαρτα σε όλη την έκταση του οικισμού. Πλήθος κινητών ευρημάτων (κεραμική, λίθινα εργαλεία και αντικείμενα, πήλινα και λίθινα ειδώλια, οψιανοί κ.λ.π.) συμπληρώνουν την εικόνα αυτής της περιόδου. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Ντούμα οι σπηλαιώδεις κατασκευές λειτουργούσαν ως υπόγειοι λαξευτοί τάφοι²⁹ που σταδιακά, με την επέκταση του οικισμού και τη διαφοροποίηση των οικιστικών αναγκών των κατοίκων, καταργήθηκαν και μπαζώθηκαν με οικοδομικό υλικό που παρήγαγαν οι επισκευές από τις συχνές σεισμικές δονήσεις στην περιοχή. Το μπάζωμα των σπηλαιωδών ορυγμάτων κρίθηκε απαραίτητο από τους κατοίκους προκειμένου να ενισχύσουν τη στατική δομή του υπεδάφους και να προβούν στις ανεγέρσεις των υπέργειων κατασκευών. Για τον λόγο αυτό, στη συνέχεια, κατασκεύασαν μνημείο/κενοτάφιο που ήταν ορατό και κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού στο κέντρο του οικισμού (“Πλατεία Κενοταφίου-Περιοχή Πεσσού 17”)³⁰.

Κατά τη διάρκεια της ΠΚ περιόδου υπάρχουν μικρότερες εγκαταστάσεις, ίσως αγροτικού χαρακτήρα, και σε άλλα σημεία του νησιού, εκτός από το Ακρωτήρι³¹. Τυχαίο εύρημα στη θέση Καλαμιά, νότια του Ακρωτηρίου, από τον Μαρινάτο

²⁷ Σωτηρακοπούλου 1999, 225.

²⁸ Καριώτης 2003· Nikolakorouli κ.α. 2008, 352. Στην κατασκευή αυτών των χώρων βοήθησε σε μεγάλο βαθμό η ευκολία με την οποία λαξεύεται ο ηφαιστειακός φυσικός βράχος, το πυροκλαστικό, με αποτέλεσμα οι χώροι αυτοί να έχουν μεγάλη ποικιλία όχι μόνο στο μέγεθος αλλά και στον αριθμό των δωματίων/μικρότερων χώρων από τους οποίους αποτελούνται. Ενίοτε δε, συνδυάζονται με τοίχους από αργολιθοδομή που συνεισφέρουν στην εσωτερική διαρρύθμιση των θαλάμων.

²⁹ Ντούμας 2003· 2005β. Ο αριθμός των ταφών (εγχυτρισμών) που έχουν βρεθεί κατά χώραν στο εσωτερικό των σπηλαιωδών λαξευμάτων ή σε άμεση σχέση με αυτά είναι μικρός.

³⁰ ΠΑΕ 1993.

³¹ Αναλυτική αναφορά στις θέσεις της περιόδου παραθέτει η Σωτηρακοπούλου 1999, 39-43.

επιβεβαιώνει την υπόθεση αυτή³², ενώ άλλες θέσεις της πρώιμης περιόδου εντοπίζονται στον Αρχάγγελο, δυτικά του Ακρωτηρίου³³ και στη νησίδα των Χριστιανών, νοτιοδυτικά της Θήρας³⁴. Στην περίοδο της μετάβασης από την ΠΚ ΙΙΙ στη ΜΚ Ι φάση χρονολογούνται ευρήματα, τα οποία εντοπίστηκαν στον Φτέλλο, στην περιοχή των ορυχείων Φηρών (ορυχεία Χιωτόπουλου), κατά τη διάρκεια σωστικών ανασκαφών, όπου αποκαλύφθηκαν πέντε τουλάχιστον υπόσκαφοι χώροι, επενδεδυμένοι εσωτερικά με τοίχους από αργούς λίθους³⁵, καθώς και στον Αγ. Ιωάννη τον Ελεήμονα (ορυχεία Καραγιώργη)³⁶.

Προκειμένου να εξαπλωθεί ο οικισμός της Μέσης Εποχής του Χαλκού, και ίσως εξ αιτίας των συχνών σεισμικών καταστροφών, οι κάτοικοι καταργούν και μπαζώνουν τους λαξευτούς θαλάμους και οργανωμένα πλέον δημιουργούν τον νέο οικιστικό πυρήνα που θα εξελιχθεί και θα επιβιώσει έως την τελική ηφαιστειακή καταστροφή³⁷. Ήδη, από την αρχή της Μέσης Εποχής του Χαλκού διαφαίνεται η λαμπρή πορεία που θα ακολουθήσει ο οικισμός, καθώς σε αυτή την περίοδο σταδιακά οικοδομούνται τα μεγάλα, πολυώροφα κτήρια που θα διαμορφώσουν το οργανωμένο οικιστικό πλέγμα που ήλθε στο φως, θαμμένο κάτω από τα ηφαιστειακά υλικά.

Οι συνεχείς σεισμικές αναταράξεις με τις οποίες προφανώς έχουν εξοικειωθεί οι κάτοικοι τούς υποχρεώνουν να επισκευάζουν διαρκώς τα κτήρια, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις διαπιστώνονται καταργήσεις δωματίων ή αλλαγές στο κυκλοφοριακό δίκτυο του οικισμού ή ακόμα και αλλαγές στη στάθμη των δρόμων και το εσωτερικό των ισογείων, κυρίως λόγω των μπάζων που προκύπτουν από τις καταστροφές και επιστρώνονται σε δρόμους και ανοικτούς χώρους γενικότερα. Ο πλούτος των ευρημάτων φανερώνει μία κοινωνία εύρωστη και εύπορη με σταθερούς δεσμούς και αρχές, με οργάνωση και τάξη, όπου όλα λειτουργούν και κινούνται με συγκεκριμένους κανόνες και αρχές. Οι επαφές με τα νησιά του ΒΑ Αιγαίου, τα Δωδεκάνησα, τις υπόλοιπες Κυκλάδες, την Ηπειρωτική Ελλάδα και φυσικά την Κρήτη³⁸ έχουν εδραιωθεί ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. Την περίοδο αυτή

³² Πρόκειται για την εύρεση χονδροειδούς πίθου, εγχώριας παραγωγής.

³³ Doulas 1982, 8· Σωτηρακοπούλου 1999, 39.

³⁴ Τσάκος 1967, 464, πίν. 340:γ, 341· Ντούμας 1976, 1-11· Renfrew 1972, 525: Thera αρ. 2.

³⁵ Μαρθάρη 1980, 472-3· 1981, 373· 1982, 86-100· 2001, 107-9.

³⁶ Παπαγιαννοπούλου 1991, 30-2· Μαρθάρη 2001, 109-11.

³⁷ Νικολακοπούλου κ.α. 2008, 352.

³⁸ Σταδιακά αποδεικνύονται και οι σχέσεις με κέντρα στην υπόλοιπη Κρήτη, εκτός του ανακτόρου της

πιθανότατα χρονολογείται η πρώτη χρήση των τοιχογραφιών στα κτήρια. Κονιάματα, μονόχρωμα ή με απλά γεωμετρικά μοτίβα, διακοσμούν τους τοίχους των κτηρίων του Ακρωτηρίου. Πρόκειται για μία περιορισμένη εφαρμογή της συγκεκριμένης τέχνης, η οποία ήδη ανθούσε σε άλλες περιοχές.

Στην αρχή της Ύστερης Εποχής του Χαλκού χρονολογείται ένας από τους καταστροφικότερους σεισμούς στον οικισμό και διαπιστώνεται από τις διάφορες αλλαγές και επισκευές στα κτήρια, στους ανοικτούς χώρους, στους δρόμους. Αυτή την περίοδο πραγματοποιείται η κατασκευή των τελευταίων μεγάλων κτηρίων στον οικισμό, όπως η Ξεστή 4³⁹. Η ζωή και η καθημερινότητα ξαναβρίσκουν για άλλη μία φορά τους ρυθμούς τους στον οικισμό. Λίγο πριν την ηφαιστειακή καταστροφή προηγήθηκε νέος σημαντικός σεισμός που επέφερε μεγάλες καταστροφές στον οικισμό. Οι κάτοικοι αμέσως μετά επιδόθηκαν σε εκτεταμένες επισκευές κτηρίων σε διευθετήσεις μάζων και στη διάσωση των αγαθών τους από το εσωτερικό των σπιτιών αλλά και των δημόσιων κτηρίων. Σε αυτή τη χρονική στιγμή προέκυψε η έκρηξη του ηφαιστείου, όπως διαπιστώνεται σήμερα από την εικόνα που δίνει ο οικισμός κατά την ανασκαφή⁴⁰. Βάσει των τελευταίων δενδροχρονολογήσεων και ραδιοχρονολογήσεων που έχουν πραγματοποιηθεί στα οργανικά κατάλοιπα του οικισμού, η έκρηξη χρονολογείται το 1646±20 π.Χ.⁴¹.

Μετά την ηφαιστειακή καταστροφή, το νησί ερημώθηκε για αρκετούς αιώνες. Στην περιοχή του Ακρωτηρίου δεν υπάρχουν ενδείξεις για μεταγενέστερη κατοίκηση. Η πρώτη παρουσία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, εντοπίζεται στην περιοχή του Μονόλιθου στο ανατολικό τμήμα του νησιού, χρονολογείται στον 12^ο αι. π.Χ. και περιορίζεται σε διάσπαρτα όστρακα⁴².

1.2. Αναδρομή στην έρευνα γύρω από την τέχνη της τοιχογραφίας και σκοπός της παρούσας εργασίας.

Κνωσού.

³⁹ Palyvou 1984.

⁴⁰ Νικολακοπούλου 2003· Vougioukalakis 2005· Βουγιουκαλάκης 2006. Δεν έχει γίνει ακόμα σαφής η χρονική απόσταση ανάμεσα στη σεισμική καταστροφή και στην τελευταία ηφαιστειακή. Σίγουρα όμως πρόκειται για μικρό διάστημα που κυμαίνεται ανάμεσα σε λίγες εβδομάδες και σε λίγους μήνες.

⁴¹ Βλ. υποσ. 19-20.

⁴² Βλ. υποσ. 11.

Η πρώτη παρουσίαση των εντυπωσιακών και ποικίλων συνόλων που αποκάλυψε η ανασκαφή στο Ακρωτήρι, ήδη από το ξεκίνημά της, έγινε από τον πρώτο ανασκαφέα Σ. Μαρινάτο. Αυτό το έκανε κατά τη διάρκεια των ανασκαφών μέσα από τις αναφορές, τις οποίες έδινε για την πρόοδο των εργασιών στους τόμους της σειράς *ΘΗΡΑ* (τεύχη I-VII), την περιοδική έκδοση σχετικά με την ανασκαφή στον οικισμό του Ακρωτηρίου, που εγκαινίασε ο ίδιος.

Ο Μαρινάτος, ήδη από το 1967, όταν αποκάλυψε τα πρώτα τοιχογραφημένα σπαράγματα, αντιλήφθηκε ότι βρίσκεται μπροστά σε μία εκτεταμένη και ευαίσθητη κατάσταση και ότι είναι απαραίτητη η υποστήριξη των ειδικών για να την αντιμετωπίσει με συνέπεια και χωρίς κινδύνους. Τα εικονογραφικά ζητήματα, η σχέση των τοιχογραφιών με τους χώρους που διακοσμούσαν και η χρήση τους, αλλά και η ιδιότητα των ενοίκων του κτηρίου, οι επιρροές από την Κρήτη, την Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή, όλα αυτά σχολιάζονται στους τόμους των *ΘΗΡΑ* με οξυδέρκεια και ευστοχία, ώστε μετά από όλα αυτά τα χρόνια οι παρατηρήσεις του να παραμένουν επίκαιρες και αξεπέραστες⁴³.

Ο Ντούμας δημοσίευσε το πρώτο συνθετικό έργο σχετικά με τον οικισμό, το 1983, με τίτλο *Thera: Pompeii of the ancient Aegean*, το οποίο ξεφεύγει από το πνεύμα της στεγνής απόδοσης των ανασκαφικών δεδομένων. Για πρώτη φορά επιχειρείται μία συνθετική παρουσίαση των δεδομένων και μία πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση των διαφόρων προβλημάτων και καταστάσεων που χαρακτηρίζουν τον οικισμό του Ακρωτηρίου.

Πάνω στο έργο αυτό βασίστηκε η Ν. Μαρινάτου το 1984 για τη μονογραφία της *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, το οποίο εκδόθηκε στην αγγλική και τη γερμανική γλώσσα. Πρόκειται για την πρώτη συνολική και εξειδικευμένη απόπειρα μελέτης και καταγραφής των τοιχογραφικών συνόλων του οικισμού βασισμένη πάνω στις εικονογραφικές παρατηρήσεις της και εν μέρει στις ανασκαφικές πληροφορίες, όπως αυτές προκύπτουν από τις δημοσιεύσεις στα ανασκαφικά πρακτικά. Η Μαρινάτου, ειδική στα θέματα της μινωικής θρησκείας, θέλησε να παρουσιάσει το υλικό του Ακρωτηρίου συνθετικά και να το ερμηνεύσει, κυρίως από θρησκευολογική σκοπιά. Δημιούργησε έτσι ένα εγχειρίδιο για τις

⁴³ Η πρόσφατη αγγλική επανέκδοση τους, *THERA I-VII* (1999), από τις εκδόσεις της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αποδεικνύει με τρόπο εύλογο τη χρησιμότητα και το επίκαιρο των πληροφοριών που περιέχουν για την έρευνα ακόμα και σήμερα.

θηραϊκές τοιχογραφίες και μία πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση αυτών, που δεν είναι όμως πάντα βασισμένη στα ανασκαφικά δεδομένα και την ερμηνεία αυτών. Ενίοτε, η αρχαιολογική μαρτυρία χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να διευκολύνεται η θρησκευοκεντρική ερμηνεία της εικονογραφίας. Έκτοτε δημοσίευσε πλήθος μελετών που πραγματεύονται τις τοιχογραφίες από το Ακρωτήρι, είτε σε μορφή άρθρων είτε μονογραφιών, προσπαθώντας να τις προσεγγίσει και να τις ερμηνεύσει, τις περισσότερες φορές όμως ιδωμένες κυρίως υπό το πρίσμα της θρησκείας. Αναφέρονται εδώ ενδεικτικά τα άρθρα: “The function and interpretation of the Aegean Frescoes” (1985), “The monkey in the shrine: a fresco fragment from Thera” (1987α), “Role and sex division in ritual scenes of Aegean art” (1987), “An offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature. The Role of the Monkey and the Importance of Saffron” (1987γ), “Formalism and Gender roles: a comparison of Minoan and Egyptian art” (1995), “The ideals of manhood in Minoan Crete” (2005) και τη μονογραφία “Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol” (1993β).

Η πρώτη συνολική παρουσίαση των τοιχογραφιών πραγματοποιήθηκε από τον Χ. Ντούμα, όταν πλέον έγινε επιτακτική η ανάγκη προς την επιστημονική κοινότητα για την ολοκληρωμένη παρουσίαση των τοιχογραφημάτων. Στο έργο του *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, (1992β), το οποίο εκδόθηκε από το Ίδρυμα Π. Νομικού, περιέχονται όλες οι γνωστές και συντηρημένες συνθέσεις, έως εκείνη την περίοδο, με νέο φωτογραφικό υλικό που προήλθε από ειδική και αποκλειστική φωτογράφιση για την έκδοση, καθώς και τα ανασκαφικά και ερμηνευτικά δεδομένα⁴⁴. Το έργο αυτό αποτελεί έως σήμερα το βασικό εγχειρίδιο για όποιον μελετητή θελήσει να ασχοληθεί με την τέχνη των τοιχογραφιών.

Ο Ντούμας παράλληλα έχει ασχοληθεί και εμβαθύνει σε μεμονωμένα ζητήματα από τον χώρο της εικονογραφίας των τοιχογραφιών, όπως το θέμα της κόμμωσης και του συμβολισμού της (“Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας”, 1987), τη διάκριση της ηλικίας και των χαρακτηριστικών της στα δύο φύλλα (“Age and gender in the theran wall paintings”, 2000) ή ακόμα, τη χωροταξική θέση των τοιχογραφημένων συνθέσεων στο κτήριο σε σχέση με τη χρήση τους και τη θέασή τους, μέσα και έξω από το κτήριο (“La repartition topographique des fresques dans les bâtiments d' Akrotiri à Théra”, 2005).

Την πρώτη ολοκληρωμένη δημοσίευση μεμονωμένου συνόλου τοιχογραφιών από

⁴⁴ Η μονογραφία μεταφράστηκε στα αγγλικά και στα γερμανικά.

κτήριο του Ακρωτηρίου, τη Δυτική Οικία, πραγματοποίησε η Χ. Τελεβάντου, αρχικά με τη μορφή διδακτορικής διατριβής (στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών) και στη συνέχεια ως μονογραφία στη σειρά της Αρχαιολογικής Εταιρείας με τίτλο “Ακρωτήρι Θήρας: οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας” (1994). Η Τελεβάντου έχει επίσης ασχοληθεί με επί μέρους ζητήματα που προέκυψαν από τη μακρόχρονη ενασχόλησή της με το τοιχογραφικό υλικό του οικισμού του Ακρωτηρίου (κοσμήματα, ενδύματα κλπ). Η σημαντικότερη όμως προσφορά της εντοπίζεται στην εργασία της σχετικά με την ταύτιση ζωγράφων και τεχνοτροπιών (“χεριών/σχολών”), όπως διαφαίνονται και διαχωρίζονται μέσα από το άφθονο τοιχογραφημένο υλικό του οικισμού. Αναφέρονται ενδεικτικά: “Θηραϊκές τοιχογραφίες: οι ζωγράφοι” (1992α), “Theran wall paintings. Artistic tendencies and painters” (1992β) και “Aegean Bronze age wall paintings: the Theran workshop” (2000).

Εκτεταμένη μελέτη πάνω σε τοιχογραφικό σύνολο από το ίδιο κτήριο είχε συγγράψει λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1988, η Lyvia Morgan με τίτλο, *The miniature wall paintings from Thera. A study in Aegean culture and iconography*. Η μελετήτρια κατάφερε να συνθέσει μία μονογραφία, παρόλο που εργάστηκε κυρίως πάνω σε φωτογραφικό υλικό ή μέσω των εκθεμάτων στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, καθώς η Μικρογραφική Ζωφόρος της Δυτικής Οικίας ήταν εκεί εκτεθειμένη. Η μελέτη αυτή δεν περιλαμβάνει το υπόλοιπο υλικό από τη Δυτική Οικία.

Η Sara Immerwahr το 1990 εκδίδει το πρώτο ουσιαστικά εγχειρίδιο αιγαιακής προϊστορικής ζωγραφικής, με τίτλο *Aegean painting in the Bronze Age*, μετά την πρόιμη απόπειρα της Swindler, το 1929. Το έργο της Immerwahr αφορά στη γένεση της συγκεκριμένης τέχνης και στην εξέλιξή της κατά την Πρώιμη, Μέση και Ύστερη Εποχή του Χαλκού στην Κρήτη, τις Κυκλάδες και την Ηπειρωτική Ελλάδα. Πρόκειται για μία γενική και ευρεία παρουσίαση των δεδομένων, καθώς και των ειδικών χαρακτηριστικών τους και επεκτείνεται σε μία απλή αναφορά σχετικά με τις επιρροές από την Αίγυπτο και την ανατολή.

Ένας ακόμα μελετητής με μεγάλη εμπειρία στον χώρο των αιγαιακών τοιχογραφιών, των τεχνικών της και της εικονογραφίας, είναι η Maria Shaw. Ανασκαφέας του παραθαλάσσιου οικισμού του Κομμού στην Κρήτη, ασχολείται εντατικά με τον χώρο της μινωικής τοιχογραφίας κατά την προϊστορική περίοδο και έχει συγγράψει πλήθος άρθρων σχετικά με τις εικονογραφικές μονάδες που εντοπίζονται στις συνθέσεις και τις τεχνικές των ζωγράφων. Αναφέρουμε ενδεικτικά: “The miniature frescoes of

Tylosos reconsidered” (1972), “The Aegean garden” (1993), “Aegean sponsors and artists: reflections of their roles in the patterns of distribution of themes and representational conventions in the murals” (1997), “The “Priest-King” fresco from Knossos: man, woman, priest, king or someone else?” (2004). Μαθήτριά της η Α. Chapin ακολουθεί και αυτή τον τοιχογραφικό κόσμο με σημαντικό αριθμό δημοσιεύσεων.

Έλληνας ερευνητής που έχει ασχοληθεί με τις τοιχογραφίες και την εικονογραφία γενικότερα, όχι μόνο του Ακρωτηρίου ή των Κυκλάδων, αλλά και της Ηπειρωτικής Ελλάδας της μυκηναϊκής περιόδου είναι ο Χρ. Μπουλώτης. Τα θέματα που τον απασχολούν, κυρίως, είναι αυτά των καλλιτεχνών που φιλοτέχνησαν τα έργα αυτά (ταυτότητα, κοινωνική θέση, οικονομική κατάσταση) αλλά και η ερμηνεία της εικονογραφίας, κυρίως από θρησκευολογική ματιά. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα άρθρα του: “Προβλήματα της αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες της Θήρας” (1992), “Μεταμορφώσεις στην Αιγαιακή Προϊστορία” (1993), “Αιγαιακές τοιχογραφίες: ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος” (1995), “Traveling fresco painters in the Aegean Late Bronze Age: the diffusion patterns of a prestigious art” (2000), “Πτυχές θρησκευτικής έκφρασης στο Ακρωτήρι” (2005) κ.λ.π.

Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί κανείς σε μία μονογραφία, από τις ελάχιστες που αφορούν στις τοιχογραφίες και στην ερμηνευτική τους προσέγγιση. Πρόκειται για μία συνολική παρουσίαση του υλικού από τις Κυκλάδες, τη μινωική Κρήτη και την Ηπειρωτική Ελλάδα και την ερμηνεία αυτού, κυρίως από θρησκευοκεντρική ματιά. Η Λ. Κοντορλή-Παπαδοπούλου με τη μονογραφία *Aegean Frescoes of religious character* (1996) δημοσιεύει ένα συγκεντρωτικό κατάλογο με όλο το διαθέσιμο και δημοσιευμένο υλικό, η εικονογραφία του οποίου συνδέεται κυρίως με θρησκευοκεντρικές ερμηνείες.

Παράλληλα, σημαντικός αριθμός μελετητών συνεχίζει να ερευνά σε βάθος την τέχνη της τοιχογραφίας στις Κυκλάδες, στην Κρήτη, στην Ηπειρωτική Ελλάδα και στην ανατολική Μεσόγειο γενικότερα, συμβάλλοντας στη δημιουργία μίας νέας γενιάς μελετητών που εξειδικεύονται στο θέμα αυτό. Η τάση αυτή γίνεται εμφανής στα πρακτικά των διεπιστημονικών συνεδρίων που έχουν οργανωθεί για τον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου, στα οποία εμφανίζονται οι σημαντικότερες συμβολές ελλήνων και ξένων μελετητών για τις θηραϊκές τοιχογραφίες. Πρόκειται για τη σειρά των διεθνών διεπιστημονικών συνεδρίων *Thera and the Aegean World (TAW)* I, II και III, καθώς και για τα πρακτικά των επετειακών συνεδρίων για τα είκοσι, τριάντα και

σαράντα χρόνια αντίστοιχα από την έναρξη των ανασκαφών⁴⁵. Όσον αφορά στα δύο τελευταία συνέδρια, πρόκειται κυρίως για τη συμβολή των συνεργατών και ανασκαφέων του οικισμού οι οποίοι προσφέρουν ό.τι νεότερο στην έρευνα γύρω από αυτόν, συμπεριλαμβανομένων και των τοιχογραφιών.

Η έντονη ενασχόληση με τον πλούτο των τοιχογραφιών αποτυπώνεται στο διεθνές συνέδριο που οργανώθηκε το 1997 στη Θήρα για τις θηραϊκές τοιχογραφίες και συγκέντρωσε μελετητές που αναφέρθηκαν όχι μόνο στο εγχώριο υλικό, αλλά και σε αυτό από την Κρήτη, την Αίγυπτο, την Εγγύς Ανατολή και κυρίως στις σχέσεις ανάμεσα σε όλο αυτό το δίκτυο ανταλλαγών και επιρροών. Τα πρακτικά του συνεδρίου εκδόθηκαν το 2000 σε ένα δίτομο έργο με την επιμέλεια της S. Sherratt με τίτλο, *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Center, Thera, Hellas, 30 August- 4 September 1997*.

Τα τελευταία χρόνια προτεραιότητα έχει δοθεί στη συντήρηση των τοιχογραφιών από το κτήριο της Ξεστής 3, το οποίο αποτελεί, έως τώρα, το μεγαλύτερο τοιχογραφικό σύνολο στον οικισμό. Το πολυετές πρόγραμμα που διευθύνει ο Α. Βλαχόπουλος στοχεύει στην αποκατάσταση και μελέτη του συνόλου από αυτό το κτήριο⁴⁶. Ο μελετητής σταδιακά, με επιμέρους άρθρα, ενημερώνει και εξοικειώνει το επιστημονικό κοινό με το υλικό από την Ξεστή 3, σύμφωνα με την εξέλιξη της συντήρησης. Άρθρα του όπως, “The Reedbed wall painting from Akrotiri. Towards an interpretation of the iconographic programme of room 3b of Xeste 3” (1997-8), “The Reed motif in the Thera wall paintings and its association with Aegean pictorial art” (2000), “Βίρα-μάνια: το χρονικό της συντήρησης μίας τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι, 1973-2000” (2003), “The wall paintings from the Xeste 3 building at Akrotiri, Thera. Towards an interpretation of its iconographic programme” (2008α) κ.α.

Η Ειρ. Παπαγεωργίου στα πλαίσια της μελέτης της για τις ανδρικές μορφές/κυνηγούς στην προϊστορική τέχνη, μελετά τις ανδρικές μορφές από το κτήριο της Ξεστής 3. Με

⁴⁵ Τα πρακτικά των δύο πρώτων συνεδρίων έχουν ήδη εκδοθεί από τη Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και αναμένεται η έκδοση του τρίτου.

⁴⁶ Τμήμα του υλικού μελετά η Ειρ. Παπαγεωργίου (τις ανδρικές μορφές) στα πλαίσια της διδακτορικής της εργασίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, καθώς και ο Γ. Αλεξόπουλος (τη σύνθεση του “βωμού”) στα πλαίσια της διδακτορικής του εργασίας για τα κέρατα καθοσίωσης στην προϊστορική κοινωνία του Αιγαίου.

την ανακοίνωσή της: “Κυνηγοί στο Αιγαίο της 2^{ης} χιλιετίας π.Χ. Προεισαγωγικές παρατηρήσεις με αφορμή δύο τοιχογραφίες από τον προθάλαμο της Ξεστής 3” (2008), στο συνέδριο για τον εορτασμό των σαράντα χρόνων της ανασκαφής του Ακρωτηρίου παρουσιάζει τα πρώτα συμπεράσματα από τις αντίστοιχες συνθέσεις του κτηρίου από το Ακρωτήρι.

Παράλληλα, στο εργαστήριο συντηρούνται και μελετώνται μικρότερα σύνολα, όπως αυτό από το Κτήριο Β, καθώς και αυτό από την περιοχή του “Θυρωρείου”, νότια του Τομέα Α. Το υλικό από το Κτήριο Β, το οποίο εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, δεν έχει διερευνηθεί ποτέ με ολοκληρωμένο τρόπο, σημαντικό μέρος του, όμως, έχει γίνει γνωστό ήδη από την εποχή της αποκάλυψής του από τον Μαρινάτο. Η μεθοδολογία της έως τώρα προσέγγισης του συγκεκριμένου υλικού θυμίζει την αντιμετώπιση της αρχαιολογίας ως ιστορίας της τέχνης, με μοναδικό σκοπό την καλύτερη περιγραφή, τον εντοπισμό των κανόνων που διέπουν την παραγωγή και ταυτόχρονα την αναγωγή των έργων στην υπέρτατη μορφή τέχνης.

Οι θηραϊκές τοιχογραφίες αποτέλεσαν πράγματι, από την πρώτη στιγμή της αποκάλυψής τους από τον Σπ. Μαρινάτο, ένα συναρπαστικό σύνολο, το οποίο προσφέρει πλήθος πληροφοριών για μία περίοδο για την οποία στερούμαστε προς το παρόν γραπτών πηγών. Απουσιάζει όμως σε σημαντικό βαθμό η ολοκληρωμένη παρουσίαση των συνθέσεων, με συνδυασμό όλων των δεδομένων, ώστε το τοιχογραφημένο υλικό να προσεγγίζεται ασφαλέστερα από τους μελετητές. Αυτά είναι τα ζητούμενα της παρούσας μελέτης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του υλικού είναι ευρέως γνωστό από τη στιγμή της αποκάλυψής του αλλά ελάχιστα στοιχεία είναι γνωστά για το ίδιο το κτήριο που φιλοξενεί τις τοιχογραφίες, για την αρχιτεκτονική, τα συνευρήματα κ.λ.π.

1.2.1 Προσέγγιση του υλικού και μεθοδολογία: θεωρητικά και τεχνικά ζητήματα.

Το τοιχογραφημένο σύνολο που προέρχεται από το Κτήριο Β του Ακρωτηρίου, παρουσιάζει μία ιδιαιτερότητα που το διαφοροποιεί από άλλα ομοειδή σύνολα του οικισμού. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται στη μεγάλη δημοσιότητα που προέκυψε αμέσως μετά την αποκάλυψη του συνόλου και στην άμεση συντήρηση και έκθεσή

του, στα πρώτα κιόλας χρόνια της ανασκαφής του οικισμού⁴⁷. Ο ανασκαφέας Σπ. Μαρινάτος θεώρησε ότι τα ευρήματα αυτά έπρεπε να γίνουν αμέσως κτήμα όλων και γι'αυτό προώθησε με εξαιρετικά γρήγορους ρυθμούς τη συντήρησή τους, προκειμένου να τα εκθέσει στο ευρύ κοινό. Οι πρώτες συνθέσεις που συντηρήθηκαν και εκτέθηκαν σε ειδική αίθουσα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στην Αθήνα, ήταν οι νεαροί πυγμάχοι από το Δωμ. 1 και οι πίθηκοι από το Δωμ. 6. Οι φωτογραφίες τους, αμέσως μετά τη συντήρησή τους και την τοποθέτησή τους σε φορητούς πίνακες, χρησιμοποιήθηκαν σε πλήθος βιβλίων και μελετών.

Τα σύνολα αυτά έγιναν διάσημα αποκλειστικά από τις φωτογραφίες τους, χωρίς να έχει προηγηθεί ή ακολουθήσει ολοκληρωμένη μελέτη ή δημοσίευση των δεδομένων. Μέχρι σήμερα δεν είχε επιχειρηθεί μία συνολική καταγραφή, ταξινόμηση, μελέτη και ερμηνεία του τοιχογραφημένου υλικού από το Κτήριο Β, μετά την πρώτη αποκατάσταση των συνόλων. Το ίδιο ισχύει για τα υπόλοιπα ευρήματα του κτηρίου, καθώς και για την αρχιτεκτονική δομή του. Με την παρούσα μελέτη συντελείται το πρώτο στάδιο μίας ολοκληρωμένης έρευνας σχετικά με το Κτήριο Β, η συνδυαστική δηλ. εξέταση του τοιχογραφημένου υλικού και των ανασκαφικών και αρχιτεκτονικών στοιχείων του.

Η οργάνωση της μελέτης του τοιχογραφημένου υλικού του Κτηρίου Β περιλαμβάνει δύο στάδια. Το πρώτο στάδιο αφορά στο πρακτικό μέρος της συντήρησης του υλικού (συντήρηση, φωτογράφιση, σχεδίαση, καταγραφή), του διαχωρισμού του από τα υπόλοιπα τοιχογραφικά σύνολα του οικισμού, της αναζήτησης των ανασκαφικών δεδομένων σε ημερολόγια, σχέδια και σημειώσεις και, τέλος, της πρότασης αποκατάστασής του. Στο στάδιο αυτό εμπλέκονται και οι ειδικότητες του συντηρητή, του φωτογράφου και του σχεδιαστή.

Το δεύτερο στάδιο αφορά στη θεωρητική μέθοδο που θα ακολουθηθεί προκειμένου να κατανοήσουμε τα δεδομένα που παρατίθενται από την έρευνα του υλικού και να καταλήξουμε σε μία ερμηνεία του υπό εξέταση συνόλου.

Στο στάδιο της θεωρητικής προσέγγισης, λαμβάνονται υπόψη διαφορετικοί προβληματισμοί σχετικά με τη διαχείριση και ερμηνεία του τοιχογραφικού υλικού

⁴⁷ Για περισσότερες πληροφορίες και λεπτομέρειες γύρω από την αποκάλυψη του υλικού και την πορεία της συντήρησής του Κτηρίου Β, στο επόμενο κεφάλαιο.

της Εποχής του Χαλκού στο Αιγαίο. Ένα από τα βασικά ζητήματα που απασχολεί τον μελετητή είναι η διαδικασία αναγνώρισης και ταύτισης μεμονωμένων ζωγράφων και των εργαστηρίων τους, που δραστηριοποιήθηκαν κατά την Εποχή του Χαλκού στην περιοχή αυτή. Ήδη από τη δεκαετία του 1950 και, αρχικά, κυρίως στο πεδίο της κεραμικής της Μυκηναϊκής περιόδου, επιχειρήθηκε η μελέτη της εικονογραφίας μέσω της ταύτισης ζωγράφων και εργαστηρίων⁴⁸. Η διαδικασία αυτή στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στην ανάλογη προσπάθεια του Sir John Beazley σε σχέση με την ταύτιση ζωγράφων και την απόδοση έργων της αγγειογραφία σε συγκεκριμένους ζωγράφους και εργαστήρια της Κλασικής περιόδου⁴⁹.

Ο Cherry σε ένα εκτεταμένο άρθρο του⁵⁰ αναθεωρεί το θέμα αυτό αναγνωρίζοντας θετικά και αρνητικά στοιχεία στη διαδικασία ταύτισης καλλιτεχνών και εργαστηρίων στην τέχνη της Εποχής του Χαλκού. Η διαδικασία αυτή μπορεί να ρίξει φως στην οργάνωση των καλλιτεχνών και των εργαστηρίων τους, στην εξάπλωση της επιρροής ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη στο Αιγαίο και στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, καθώς και στα διαφορετικά επίπεδα ανταλλαγών και αλληλεπιδράσεων⁵¹ ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στις περιοχές. Η ταύτιση ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη βοηθάει στην κατανόηση του πνεύματός του και της συμβολής του στην εξέλιξη ενός εικονογραφικού συστήματος⁵². Παρόλα αυτά, η διαδικασία αναγνώρισης καλλιτεχνών σε έργα της Εποχής του Χαλκού δεν πρέπει να γίνεται αυτοσκοπός στη μελέτη του υλικού της περιόδου, καθώς τα δεδομένα είναι περιορισμένα και μπορούν να οδηγήσουν την έρευνα σε αδιέξοδο⁵³. Η έρευνα ταύτισης και απόδοσης ζωγράφων δεν είναι εφικτό να εφαρμόζεται με τον ίδιο τρόπο σε όλες τις κατηγορίες υλικών, ενώ και η κάθε κατηγορία δεν προσφέρει στον μελετητή τις ίδιες πληροφορίες⁵⁴.

⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά: Stubbings 1951· Immerwahr 1956· Benson 1961.

⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά: Beazley 1963· 1978. Ο Beazley ακολούθησε σε μεγάλο βαθμό το έργο του θεμελιωτή των μελετών απόδοσης (*attribution studies*), του Ιταλού Giovanni Morelli (1816-1891), ο οποίος εργάστηκε πάνω στο έργο των Ιταλών ζωγράφων της Αναγέννησης.

⁵⁰ Cherry 1992.

⁵¹ αυτόθι 134-5.

⁵² αυτόθι 135.

⁵³ αυτόθι 129, 134, υποσ. 24.

⁵⁴ Walberg 1976· 1981. Η G. Walberg αντιτίθεται στη διαδικασία της ταύτισης ζωγράφων και εργαστηρίων για το κεραμικό υλικό της MM περιόδου από τη Φαιστό.

Σε άρθρο της η Morris⁵⁵ εκθέτει τις απόψεις της σχετικά με τις σπουδές απόδοσης των προϊόντων της Εποχής του Χαλκού σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες και εργαστήρια κατά το πρότυπο των αντίστοιχων της Κλασικής περιόδου. Θεωρεί ότι η μέθοδος απόδοσης συγκεκριμένων έργων τέχνης σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες και εργαστήρια της Εποχής του Χαλκού, μπορεί να έχει αποτέλεσμα μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια και έκταση. Η προσπάθεια απόδοσης πρέπει να νοείται συνδυαστικά με το περιβάλλον εύρεσης των αντικειμένων (*context*) και όλων των ανασκαφικών στοιχείων και όχι μεμονωμένα. Με τον τρόπο αυτό οι σπουδές απόδοσης μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση της τεχνοτροπίας της κάθε περιόδου, στην αναγνώριση σύγχρονων ομάδων αντικειμένων από διαφορετικά υλικά, καθώς και στον καθορισμό και ερμηνεία της γεωγραφικής εξάπλωσης των αντικειμένων της ίδιας τεχνοτροπίας.

Το τοιχογραφικό υλικό του Ακρωτηρίου διατηρεί στοιχεία, τα οποία επιτρέπουν τη διερεύνηση της δημιουργίας του σε βάθος. Η μεγάλη ποσότητά του, η άριστη έως πολύ καλή διατήρησή του, καθώς και το γεγονός ότι τα τοιχογραφήματα κατασκευάστηκαν μέσα σε συγκεκριμένο και σχετικά μικρό χρονικό διάστημα, επιτρέπουν αφ' ενός να καθορισθούν γενικοί κανόνες που διέπουν τη δημιουργία του και αφ' ετέρου να επιχειρηθεί, κυρίως βάσει τεχνοτροπικών παρατηρήσεων, η διάκριση μεμονωμένων ζωγράφων ή και εργαστηρίων. Σε αυτό συνηγορεί, επίσης, το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι αποδοσμένο σε μεγάλη κλίμακα που διευκολύνει την παρατήρηση και τον διαχωρισμό τεχνοτροπιών και κατ' επέκταση ζωγράφων και εργαστηρίων. Παράλληλα, προς την κατεύθυνση αυτή, οδηγούν και άλλα στοιχεία, όπως ο συνδυασμός των χρωμάτων, ο προσωπικός τρόπος σχεδίασης και απόδοσης των λεπτομερειών, η χρήση του χρωστήρα, η οργάνωση της σύνθεσης και τέλος, το ύφος (στυλ) του κάθε καλλιτέχνη.

Ένα δεύτερο σημαντικό μεθοδολογικό ζήτημα στην εξέταση του τοιχογραφημένου υλικού είναι η ταύτιση του στυλ (*style*), της τεχνοτροπίας δηλ. που συνάπτεται με τη δημιουργία του υλικού και μπορεί να το διαφοροποιεί από τα σύγχρονά του προϊόντα άλλων περιοχών και καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τη Hegmon⁵⁶, οι αρχαιολόγοι έχουν καταλήξει σε δύο κοινές αποδοχές, ανεξάρτητα από τις θεωρητικές τους προσεγγίσεις, σχετικά με την ταυτότητα του στυλ και τη διερεύνησή του στην

⁵⁵ Morris 1993.

⁵⁶ Hegmon 1992, 517-8.

Αρχαιολογία: πρώτον, ότι στυλ σημαίνει ο τρόπος με τον οποίο κάνεις τα πράγματα και, δεύτερον, ότι το στυλ εμπεριέχει την έννοια της επιλογής ανάμεσα σε διαφορετικές λύσεις.

Η αναζήτηση μορφολογικών ομοιοτήτων ανάμεσα σε αντικείμενα του ίδιου ή διαφορετικών πολιτισμών αποτελεί παγιωμένη τακτική στην προσπάθεια των αρχαιολόγων να διαμορφώσουν ένα ευρύτερο πλαίσιο σχέσεων ανάμεσα στους δημιουργούς και στις κοινωνίες από τις οποίες προέρχονται. Τα αντικείμενα όμως δεν αποτελούνται μόνο από μορφολογικά χαρακτηριστικά αλλά εμπεριέχουν και νοηματικό υπόβαθρο, το οποίο εξαρτάται άμεσα από την κοινωνία, στην οποία παράγονται⁵⁷. Είναι στοιχεία του πολιτισμού που συμμετέχουν ενεργά μαζί με τους δημιουργούς και τους χρήστες τους στις κοινωνικές πρακτικές⁵⁸. Κατά συνέπεια, αντικείμενα του ίδιου στυλ δεν είναι απαραίτητο ότι εκφράζουν το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο σε διαφορετικούς πολιτισμούς αλλά το περιεχόμενο διαφοροποιείται μαζί με το κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο κάθε φορά εντάσσεται και διαμορφώνεται από αυτό.

Η προσέγγιση αυτή εφαρμόζεται στην παρούσα μελέτη του τοιχογραφημένου υλικού από το Κτήριο Β του οικισμού του Ακρωτηρίου στη Θήρα μέσω της ερμηνείας των συμβόλων και των εικόνων που αποτυπώνονται πάνω στο υλικό. Σημαντικό ρόλο παίζει το κοινωνικό, πολιτισμικό και οικονομικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο το υλικό αυτό παρήχθη. Η αναζήτηση στυλιστικών ομοιοτήτων ανάμεσα στο υλικό της Θήρας και σε αντίστοιχο, από άλλες περιοχές του Αιγαίου, αλλά και έξω από αυτό, είναι διαδικασία απαραίτητη για τη διαμόρφωση ενός ευρύτερου πλαισίου, μέσα στο οποίο είναι δυνατόν να παραχθεί το προϊόν των καλλιτεχνών του Ακρωτηρίου. Πέρα όμως από αυτό, η ερμηνεία των συμβόλων/εικόνων του θηραϊκού υλικού εμπεριέχεται στην κοινωνία που τα παρήγαγε και υποβάλλεται από αυτήν⁵⁹.

Στην προσπάθεια ερμηνείας του τοιχογραφικού υλικού από το Κτήριο Β του Ακρωτηρίου εντοπίζονται σύμβολα/εικόνες, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τους καλλιτέχνες. Επιχειρείται ο εντοπισμός παράλληλων στοιχείων στον αιγαιακό πολιτισμό, καθώς και στον αιγυπτιακό και μεσοποταμιακό. Στα κεφάλαια, στα οποία εξετάζεται η εικονογραφία των δύο τοιχογραφημένων χώρων του Κτηρίου Β

⁵⁷ Ψαράκη 2004, 35-6.

⁵⁸ Shanks και Tilley 1987, 130-1.

⁵⁹ Renfrew και Bahn 2001, 402-3.

διαχωρίζονται τα σύμβολα/εικόνες που έχουν υιοθετηθεί από τους καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν στους χώρους αυτούς και στη συνέχεια, επιχειρείται η σύγκρισή τους με ανάλογα παραδείγματα από τον ίδιο πολιτισμό και άλλους γειτονικούς, ως προς τη γεωγραφία και τη χρονολόγηση.

Ιδιαίτερη βαρύτητα στη προσπάθεια αποσαφήνισης των συμβόλων ενέχει το περιβάλλον εύρεσής τους (*context*). Εξετάζοντας την συνάφεια/τα συμφραζόμενα δημιουργείται ένα άλλο συγκεκριμένο πλαίσιο, το οποίο μπορεί να δώσει κατευθύνσεις όσον αφορά στην ερμηνεία των συμβόλων.

Όσον αφορά στα τεχνικά ζητήματα και συγκεκριμένα στο στάδιο της συντήρησης, πρώτο βήμα ήταν να εντοπισθεί όλο το υλικό που προερχόταν από το Κτήριο Β και να καταγραφεί. Η ταύτισή του αποδείχθηκε προβληματική, κυρίως λόγω απουσίας ημερολογίων⁶⁰ από τα πρώτα χρόνια των ανασκαφών, καθώς και λόγω αναδιάταξης και σύμπτυξης του υλικού και των ανασκαφικών ενδείξεων κατά τη διαδικασία της πρώτης συντήρησης και αποκατάστασης. Έτσι, το υλικό που βρισκόταν στις αποθήκες και προερχόταν από το συγκεκριμένο κτήριο, είτε δεν είχε πλέον ανασκαφική ένδειξη προέλευσης και έπρεπε να ταυτιστεί με γνώμονα την εικονογραφία, την τεχνολογία και τα τεχνικά χαρακτηριστικά είτε περιείχε λανθασμένες ενδείξεις που παρέπεμπαν σε άλλο κτήριο του οικισμού ή σε άλλο δωμάτιο του ίδιου κτηρίου, είτε τέλος, περιελάμβανε τη γενική ανασκαφική ένδειξη “Μπρόνος 2” η οποία αναφερόταν στην ευρύτερη περιοχή που αργότερα διαχωρίστηκε σε Κτήριο Β και Κτήριο Γ.

Στην τελευταία αυτή περίπτωση, και εφόσον το Κτήριο Γ έχει αποκαλύψει τοιχογραφίες, έπρεπε να ελεγχθεί προσεκτικά το υλικό και να καθοριστεί η κτηριακή του προέλευση, εφόσον αυτό ήταν εφικτό. Σε άλλη περίπτωση ένα σύνολο σπαραγμάτων μπορεί να έφερε περισσότερες από μία ενδείξεις καθιστώντας αδύνατη την αντιστοιχία ένδειξης και σπαράγματος. Αυτό προκλήθηκε κατά την πρώτη συντήρηση των συνόλων, οπότε και οι ενδείξεις που προέρχονταν από τα σύνολα που συντηρήθηκαν και έγιναν φορητοί πίνακες, δεν καταργήθηκαν ούτε

⁶⁰ Για τα δύο πρώτα ανασκαφικά έτη πληροφορίες αντλούμε μόνο από τους τόμους I και II της σειράς *THERA*, καθώς δεν υπάρχουν ημερολόγια ανασκαφής. Αυτό δημιουργεί σημαντικά προβλήματα, καθώς στους τόμους της σειράς οι πληροφορίες είναι γενικές και δεν περιέχουν συγκεκριμένες ανασκαφικές λεπτομέρειες, οι οποίες θα ήταν χρήσιμες στη μελέτη και δημοσίευση του υλικού.

σημειοδοτήθηκαν αλλά συσσωρεύτηκαν μαζί με τις υπόλοιπες, δημιουργώντας έτσι προβλήματα στην οργάνωση και ταύτιση του υπόλοιπου υλικού που δεν συμπεριελήφθηκε στη συντήρηση. Η απουσία ημερολογίου εργασιών του εργαστηρίου τοιχογραφιών για το πρώτο στάδιο συντήρησης είναι, επίσης, άλλη μία σημαντική έλλειψη, καθώς πολλά σημεία παραμένουν ακόμα προβληματικά και αινιγματικά.

Ένας από τους πρώτους χώρους που ανασκάφηκε στον οικισμό είναι το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, όπου αποκαλύφθηκαν τα πρώτα σπαράγματα από τη σύνθεση των πιθήκων (Εικ. 6). Η προβληματική διατήρηση της αρχιτεκτονικής του δωματίου (ήταν κατεστραμμένο σε μεγάλο βαθμό από τον σύγχρονο χείμαρρο που διέσχισε τον οικισμό με κατεύθυνση βορά-νότου) ενισχύει τη δυσκολία της τεκμηρίωσης και ερμηνείας από την πλευρά των ανασκαφέων και της ταύτισης από τη δική μας πλευρά. Για την ανασκαφή του συγκεκριμένου δωματίου οι πληροφορίες προέρχονται αποκλειστικά από τη σειρά *THERA*, καθώς οι πρώτες πληροφορίες από τα ανασκαφικά ημερολόγια αφορούν στο Δωμ. 6 και ξεκινούν με την τρίτη ανασκαφική περίοδο του 1969 (Ημερολόγιο 2). Ήδη, όμως, η ανασκαφή του δωματίου είχε προχωρήσει σημαντικά και όδευε προς την ολοκλήρωσή της, ενώ οι αμέσως επόμενες πληροφορίες που αφορούν στο υλικό του δωματίου είναι από το έτος 1970 (Ημερολόγια 7 έως 9), όταν πλέον είχε αρχίσει η ανασύνθεση των τοιχογραφιών στο εργαστήριο.

Εφόσον, λοιπόν, ολοκληρώθηκε το στάδιο της ταύτισης του υλικού στις αποθήκες του εργαστηρίου⁶¹, το επόμενο, και εξαιρετικά χρονοβόρο, βήμα ήταν αυτό της συντήρησης. Μετά από έλεγχο που έγινε, δόθηκε προτεραιότητα στα σύνολα αυτά που παρουσίαζαν σημάδια σημαντικής καταστροφής και προέρχονταν κυρίως από το Δωμ. 1. Κατόπιν η συντήρηση επεκτάθηκε και στο υπόλοιπο μέρος του υλικού, ενώ για ένα ελάχιστο ποσοστό έγινε σαφές ότι δεν υπήρχε καμία δυνατότητα επέμβασης λόγω εξαιρετικά κακής διατήρησης και παρέμεινε ως είχε⁶².

Κατά τη συντήρηση έγιναν διάφορες παρατηρήσεις, κυρίως όσον αφορά στις

⁶¹ Επισημαίνουμε το γεγονός ότι τμήμα του υλικού, αποθηκευμένου μαζί με το υλικό του Κτηρίου Β, που είτε έφερε ανασκαφικές ενδείξεις με αναφορά στο κτήριο είτε όχι, παρέμεινε εκτός συνόλου, εφόσον δεν παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά εκείνα που το, εντάσσουν και το ομαδοποιούν με το υπόλοιπο σύνολο.

⁶² Αυτό παρατηρήθηκε κυρίως στο υλικό από το Δωμ. 1, το οποίο παρουσιάζει κονίαμα εξαιρετικά λεπτό, μοναδική ίσως περίπτωση, έως τώρα, στο Ακρωτήριο.

κατασκευαστικές και τεχνολογικές λεπτομέρειες του υλικού: ποιότητα κονιάματος, χρώματα, προσχέδιο, εγχαράξεις “τελειώματα”, σχέδιο, δευτερεύουσες και διορθωτικές γραμμές κ.λ.π (Εικ. 36-40). Το υλικό, καθόλη τη διαδικασία της συντήρησης, φωτογραφίζεται και σχεδιάζεται, προκειμένου να τεκμηριώνεται οποιαδήποτε επέμβαση και αλλαγή στην προγενέστερη κατάσταση.

Αξίζει στο σημείο αυτό να γίνει αναφορά σε κάποια αριθμητικά στοιχεία που αφορούν στην καταγραφή της ποσότητας του υλικού σε δίσκους, που χαρακτηρίζονται από τον μοναδικό αύξοντα αριθμό καταγραφής τους στο εργαστήριο, και στη συνέχεια προβλέπεται η αποθήκευσή τους σε ξύλινους δίσκους, οι οποίοι φυλάσσονται στις αποθήκες του εργαστηρίου τοιχογραφιών. Το υλικό από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β είναι μοιρασμένο σε 58 δίσκους, από τους οποίους συντηρήθηκε το υλικό που περιέχεται σε σαράντα από αυτούς. Οι υπόλοιποι δίσκοι περιέχουν υλικό, η διατήρηση του οποίου δεν επιτρέπει οποιαδήποτε επέμβαση. Το υλικό του Δωμ. 6 είναι μοιρασμένο σε 60 ξύλινους δίσκους και συντηρήθηκε στο σύνολό του πλήρως ή, σε κάποιες περιπτώσεις, μερικώς και διαχωρίστηκε σε θεματικές ενότητες για την καλύτερη αξιοποίησή του⁶³.

Στην περίπτωση του Κτηρίου Β οι δύο τοιχογραφημένοι χώροι παρουσιάζουν δύο εντελώς διαφορετικές εικόνες: το Δωμ. 1 προσφέρει όλα τα στοιχεία του σχεδόν ανέπαφα με ελάχιστες απώλειες, κυρίως στην αρχιτεκτονική του χώρου· το Δωμ. 6, αντίθετα, λόγω σημαντικής καταστροφής από τον χείμαρρο, εμφανίζει προβλήματα στη διατήρηση του υλικού αλλά και στην αρχιτεκτονική του χώρου.

1.3. Η γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας στον αιγαιακό χώρο και η εξέλιξή της στον οικισμό του Ακρωτηρίου Θήρας.

Ένα ζήτημα, το οποίο συνεχίζει να απασχολεί τους μελετητές, από τη στιγμή που ήλθαν στην επιφάνεια σε ανασκαφή τα πρώτα σπαράγματα τοιχογραφιών στον ελλαδικό χώρο, είναι πότε τοποθετείται χρονολογικά η μετατροπή της απλής τεχνικής της επίστρωσης των τοίχων με ασβεστοκονίαμα σε τέχνη, πότε δηλ. και πώς εξελίσσεται ο απλός τεχνίτης, ο οποίος δουλεύει με το ασβεστοκονίαμα, σε καλλιτέχνη και ζωγράφο⁶⁴. Λόγω της ευαισθησίας της πρώτης ύλης, δεν έχει

⁶³ Στο Παράρτημα παρατίθεται λεπτομερής κατάλογος του υλικού.

⁶⁴ Blakolmer 1997, 95-6. Ο προβληματισμός αυτός υπάρχει εντονότερος στην τέχνη της Κλασικής

διασωθεί ποσότητα ικανή ώστε να δια φωτίσει τη διαχρονική πορεία της. Από τα μέχρι σήμερα ανασκαφικά δεδομένα, καθώς και από το περιορισμένο υλικό που έχει διασωθεί από τις πρώιμες φάσεις της τέχνης της τοιχογραφίας, διαπιστώνεται ότι αρχικά οι χρήσεις του κονιάματος είναι πολύ περιορισμένες και απαντούν είτε ως απλές επικαλύψεις εσωτερικών τοίχων μίας οικίας με παχύ στρώμα κονιάματος, που ενίοτε φέρει χρώμα στην επιφάνειά του, κυρίως ερυθρό, είτε ως κατασκευαστικές και επισκευαστικές ανάγκες των αρχιτεκτονικών στοιχείων ενός κτηρίου. Ανάλογη με τις περιορισμένες ανάγκες της πρώτης αυτής περιόδου είναι η ποιότητα και η καθαρότητα του ασβεστοκονιάματος. Κατά την πρώιμη αυτή φάση ο τεχνίτης χειρίζεται υλικό αρκετά σκληρό με πολλές προσμίξεις, υπόλευκου χρώματος, το οποίο, λόγω σύνθεσης, δεν του επιτρέπει να το χειριστεί με δεξιοτεχνία και μαεστρία. Με το πέρασμα του χρόνου⁶⁵ η ποιότητα του κονιάματος βελτιώνεται, γεγονός που επιτρέπει πλέον στον καλλιτέχνη να χειρίζεται το υλικό με διαφορετικό τρόπο και σημαντική ευκολία. Παραμένει, επομένως, ως σημαντικό ζητούμενο πότε ακριβώς συντελείται η γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας, υπό ποιές συνθήκες και καθοδηγούμενη από ποια γεγονότα. Οι απόψεις δίστανται στα διάφορα ερωτήματα, με την πάροδο όμως των χρόνων και την απόκτηση νέων ανασκαφικών δεδομένων από τις διάφορες αρχαιολογικές θέσεις που διαρκώς ανασκάπτονται, κάποιες απαντήσεις έχουν ήδη δοθεί και άλλες είναι σε διαδικασία επεξεργασίας.

Οι πρώτες απλές επιστρώσεις κονιάματος στο εσωτερικό των οικιών, με σκοπό κυρίως τη μόνωση των τοίχων, εμφανίζονται, σύμφωνα με τις έως τώρα ενδείξεις, εκτός ελλαδικού χώρου, στην Ανατολή. Ειδικότερα, στην περιοχή της Παλαιστίνης, σε οικίες των Νατουφαίων, περί το 12000 π.Χ.⁶⁶ και στην Ιεριχώ περί το 6000 π.Χ., όπου στο εσωτερικό οικιών εμφανίζονται επιστρώσεις ασβεστοκονιάματος, κυρίως για λόγους μόνωσης, που ενίοτε φέρουν ερυθρό χρώμα. Στο Catal Hüyük⁶⁷, ήδη από το 6500- 5700 π.Χ., οι τεχνίτες έχουν αρχίσει να πειραματίζονται με αφηρημένες και απλές ανθρώπινες και ζωικές μορφές πάνω στο ερυθρό ή λευκό κονίαμα. Στην Αίγυπτο, ήδη από την 3^η Δυναστεία (περίπου 2650-2600 π.Χ.), εντοπίζονται

Εποχής που ενισχύεται και από την παρουσία γραπτών πηγών και μεγαλύτερης ποσότητας υλικού προς μελέτη.

⁶⁵ Εκτεταμένη παρουσίαση των χαρακτηριστικών του ασβεστοκονιάματος και της σταδιακής αλλαγής του δίνεται στο Κεφάλαιο 3, αφιερωμένο στα τεχνικά χαρακτηριστικά του.

⁶⁶ Garrod 1957, 211-27.

⁶⁷ Melaart 1962· Melaart 1967.

διαμορφωμένες συνθέσεις.

Στον ελλαδικό χώρο, από τα μέχρι σήμερα ανασκαφικά δεδομένα, τα παλαιότερα δείγματα έγχρωμου, κυρίως ερυθρού, ασβεστοκονιάματος, εμφανίζονται στην Κρήτη, στη Μύρτο, στη Βασιλική και στην Κνωσό, και χρονολογούνται κατά την ΠΜ ΙΙ περίοδο, καθώς και στην Ηπειρωτική Ελλάδα, στη Λέρνα κατά την ΠΕ ΙΙ περίοδο (Λέρνα ΙΙΙ). Αντίθετα, η χρήση λευκού ασβεστοκονιάματος ή απλού πηλοκονιάματος, καλά δουλεμένων, και κυρίως για πρακτικούς λόγους, εντοπίζονται στον ελλαδικό χώρο ήδη από την Αρχαιότερη Νεολιθική περίοδο (περίπου 6100 π.Χ.).

Στον ΠΜ ΙΙ οικισμό της Μύρτου⁶⁸ αποκαλύφθηκε σημαντική ποσότητα κονιαμάτων που προέρχονται κυρίως από τοίχους και λιγότερο από οροφές/σκεπές και πατώματα. Τα κονιάματα των τοίχων φέρουν απλή επικάλυψη, κυρίως ερυθρού ή καστανού χρώματος και σπανιότερα κάποιας άλλης ώχρας. Πιθανότατα οι τεχνίτες της εποχής δανείζονται τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στην κεραμική παραγωγή ή ακόμα και στο βάψιμο των υφασμάτων. Η επιλογή του ερυθρού χρώματος ως η κύρια ή μοναδική επιλογή από τους τεχνίτες οφείλεται είτε στην ευκολία εύρεσης της συγκεκριμένης χρωστικής είτε ως ενδεχόμενο συμβολισμό του ερυθρού χρώματος στην κοινωνία της εποχής⁶⁹. Ο P. Warren, ανασκαφέας και μελετητής του υλικού από τη Μύρτο, δεν αποκλείει την περίπτωση οι τεχνίτες να είχαν επιχειρήσει μία πρώτη προσπάθεια δημιουργίας διακοσμητικών μοτίβων με την αντιπαραβολή του ερυθρού χρώματος πάνω στο λευκό βάθος του κονιάματος, καθώς όμως δεν έχουν αποκαλυφθεί σπαράγματα που να το επιβεβαιώνουν, αυτό παραμένει απλώς μία υπόθεση⁷⁰.

Στην ίδια κατηγορία ανήκουν επίσης τα σπαράγματα από τη Βασιλική της Ιεράπετρας⁷¹, ενώ από την περιοχή της Κνωσού (Οικία Α, στρώματα κάτω από την Κεντρική Αυλή του ανακτόρου) προέρχονται πιθανότατα τα πρωιμότερα δείγματα ακόσμητου κονιάματος από τον ελλαδικό χώρο που χρονολογούνται στη Μέση

⁶⁸ Warren 1972, 305-14.

⁶⁹ Το ερυθρό χρώμα αποτελεί σε πολλές περιπτώσεις μαγικό στοιχείο με αποτροπαϊκές ιδιότητες.

⁷⁰ Warren 1972, 308.

⁷¹ Seager 1905, 209. Πρόκειται πιθανότατα για πηλοκονίαμα καλής ποιότητας, που κάλυπτε τους τοίχους των κτηρίων της ΠΜ ΙΙ. Ζώης 1984, 310: δεν επιβεβαιώνει ούτε αυτός τη χρήση ερυθρού ή λευκού χρώματος στα κονιάματα/επιχρίσματα των τοίχων.

Νεολιθική Περίοδο⁷². Πρόκειται για απλό πηλοκονίαμα, καλής ποιότητας, το οποίο σκεπάζει τους τοίχους στο εσωτερικό οικίας, η οποία χρονολογείται σε αυτήν την περίοδο. Το ίδιο συμβαίνει και στη Λέρνα της Αργολίδας όπου αποκαλύφθηκαν τμήματα από καλής ποιότητας πηλοκονίαμα, το οποίο χρονολογείται στην ΠΕ ΙΙ φάση. Στο εσωτερικό της Οικίας των Κεράμων αποκαλύφθηκε μεγάλη ποσότητα σπαραγμάτων καστανέρυθρου πηλοκονιάματος, ενώ και οι εξωτερικές επιφάνειες του κτηρίου ήταν καλυμμένες από καλής ποιότητας και σημαντικού πάχους κίτρινο πηλοκονίαμα⁷³. Σύμφωνα με τον Cameron⁷⁴ ανάμεσα στα δείγματα που προέρχονται από την Κρήτη και σε αυτά που προέρχονται από την Ηπειρωτική Ελλάδα διακρίνεται σαφώς τεχνική διαφορετικής κατασκευής παρόλο που χρονολογούνται στην ίδια περίοδο. Εξετάζεται, πράγματι, η πιθανότητα τα κονιάματα της ΠΕ ΙΙ περιόδου από τη Λέρνα να εμφανίζουν κατασκευαστικές ομοιότητες με τα αντίστοιχα από την περιοχή των βορείων Βαλκανίων και της κεντρικής Ευρώπης, όπου επιφάνειες καλυμμένες από πηλοκονίαμα, με ελάχιστη έως μηδενική περιεκτικότητα σε ασβέστη, έχουν αποκαλυφθεί στη Βουλγαρία (θέση Azmak, περίοδοι Ι-ΙΙ, 5^η-αρχή 4^{ης} χιλιετίας π.Χ.)⁷⁵, στη Γερμανία (θέση Grossgartach, 4^η χιλιετία π.Χ.)⁷⁶ και στην Ουγγαρία (θέση Kökenydomb, 4^η χιλιετία π.Χ.)⁷⁷. Θα μπορούσαν επομένως να διακριθούν ίσως δύο δρόμοι εισόδου της τεχνικής της κατασκευής κονιαμάτων στον ελλαδικό χώρο: το πρώτο, από τα Βαλκάνια, που επηρέασε κυρίως την Ηπειρωτική Ελλάδα και το δεύτερο, από την Ανατολή, που επηρέασε κυρίως τον νησιωτικό κόσμο του Αιγαίου.

Τα έως τώρα κατάλοιπα από το πρώιμο αυτό στάδιο προέρχονται κυρίως από την Κρήτη και είναι πολύ κατώτερα σε ποιότητα. Στο μόνο ίσως σημείο που η παραγωγή στην Κρήτη ξεπερνά την αντίστοιχη της Εγγύς Ανατολής είναι ότι οι κρήτες τεχνίτες χρησιμοποίησαν νωρίτερα το ασβεστοκονίαμα από ότι οι συνάδελφοί τους στην Ανατολή, με εξαίρεση την περιοχή του Catal Hüyük με τα εντυπωσιακά ευρήματα. Στην Κρήτη, αντίθετα, θα χρειαστούν πεντακόσια χρόνια ακόμα, μέχρι τη ΜΜ ΙΙΑ

⁷² Evans 1964, 174, εικ. 38, 1 (κάτοψη της Οικίας Α, σελ. 154).

⁷³ Caskey 1954, 25.

⁷⁴ Warren 1972, 311.

⁷⁵ Georgiev 1965, 7.

⁷⁶ Piggott 1965, 46.

⁷⁷ αυτόθι 41.

περίοδο, έως ότου εμφανιστούν οι πρώτες εικονιστικές παραστάσεις, γεγονός που ίσως απομακρύνει από την υπόθεση οι μινωίτες τεχνίτες να μιμήθηκαν τους ομότεχούς τους στην Ανατολή. Πράγματι, εάν οι μινωίτες τοιχογράφοι είχαν επηρεαστεί από την αντίστοιχη ανατολική παραγωγή, η εικονογραφική εξέλιξη δεν θα ήταν τόσο αργή και θα είχαν υιοθετήσει νωρίτερα την τεχνική. Σαφώς, η σκέψη αυτή παραμένει μία υπόθεση εφόσον είναι περιορισμένες οι τοιχογραφίες της MM III περιόδου.

Η αναζήτηση της πορείας της τοιχογραφίας αφορά σε δύο τομείς κυρίως: πρώτον, στην *τεχνολογία*, στην εξέλιξη δηλ. των κατασκευαστικών στοιχείων του κονιάματος, των χρωμάτων κ.λ.π. και δεύτερον, στην *εικονογραφία*, η οποία καταγράφει την εξελικτική διαδικασία της εικόνας. Και οι δύο τομείς είναι πολύ σημαντικοί και διαγράφουν αρχικά ανεξάρτητες πορείες, οι οποίες όμως σε δεδομένη χρονική στιγμή συγκλίνουν και συνδιαμορφώνουν μία τέχνη. Ο τεχνίτης από την πρώτη στιγμή επεδίωξε τη βελτίωση της πρώτης ύλης, προκειμένου να έχει τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα. Από την άλλη μεριά, η αποτύπωση εικόνας πάνω σε μεγάλες επιφάνειες, καλυμμένες από ασβεστοκονίαμα, είναι το αποτέλεσμα μίας σειράς διεργασιών που εξελίσσονται στις υπόλοιπες εικονογραφημένες τέχνες, κεραμική, γλυπτική, σφραγιδογλυφία αλλά συναντούν την κορύφωσή τους στην τοιχογραφία. Πρόκειται για μία εικονογραφική “κοινή”⁷⁸ που βρίσκει το ύψιστο πεδίο εφαρμογής της στην τέχνη της τοιχογραφίας κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, συμπαρασύροντας και όλες τις υπόλοιπες μορφές τέχνης αυτής της εποχής.

Προκειμένου όμως να γίνει κατανοητή η δημιουργική πορεία της τοιχογραφίας και η μετεξέλιξή της σε μνημειακή τέχνη, η μελέτη ακολουθεί τα στάδια του κάθε τομέα χωριστά, δηλ. των τεχνικών χαρακτηριστικών και της εικονογραφίας. Στον τομέα της εικονογραφίας θα αναζητηθούν οι πρόγονοί της σε άλλες μορφές έκφρασης, όπως στις βραχογραφίες και στην κεραμική των πρωιμότερων περιόδων. Θα διαχωριστούν τα διαφορετικά στάδια εξέλιξης της τέχνης της τοιχογραφίας, ακολουθώντας χρονολογική πορεία, στον αιγαιακό κυρίως χώρο⁷⁹, από τη γένεση της τεχνικής έως

⁷⁸ Βλ. Κεφ. 6 για την ανάπτυξη της πολιτιστικής και εικονογραφικής κοινής στον ελλαδικό χώρο, νησιωτικό και ηπειρωτικό, καθώς και στην ανατολική Μεσόγειο γενικότερα.

⁷⁹ Περιορίζουμε γεωγραφικά τις παρατηρήσεις μας στον νότιο αιγαιακό χώρο, τη μυκηναϊκή Ελλάδα και την ανατολική Μεσόγειο, εφόσον τα στοιχεία που διατίθενται προέρχονται κυρίως από αυτές τις περιοχές.

την παρακμή της τέχνης, στο τέλος της Ύστερης Εποχής του Χαλκού⁸⁰. Παράλληλα, θα εξεταστεί η εικονογραφική εξέλιξη και θα καθοριστεί η σχέση ανάμεσα στην τοιχογραφία και στις υπόλοιπες μορφές τέχνης, καθώς και τον βαθμό επίδρασης και επέμβασης στη διαμόρφωση της εικονογραφίας της τοιχογραφίας.

1.3.1. Πρώτο στάδιο: Νεολιθική Εποχή.

Το πρώτο ασφαλώς στρωματογραφημένο σπάραγμα τοιχογραφίας, το οποίο χρονολογείται στην Τελική Νεολιθική, προέρχεται από τη Φαιστό. Αποτελεί ίσως μεμονωμένη περίπτωση (γι' αυτό προβληματική ως εξήγηση) που δεν είχε άμεση συνέχεια παρά μόνο αρκετά αργότερα. Πρόκειται για ένα μικρό σπάραγμα με γωνιώδη μοτίβα, ερυθροκάστανου χρώματος και διακόσμηση που βρίσκεται παράλληλα στην κεραμική της περιόδου⁸¹. Αποκαλύφθηκε στη βάση τοίχου σε νεολιθικό στρώμα, κάτω από το Δωμάτιο 29 του ανακτόρου, και πρόκειται για την πρώτη απόδειξη χρήσης ασβεστοκονιάματος στην Κρήτη αυτή την περίοδο.

Σε αυτό το πρώιμο στάδιο διαπιστώνεται η χρήση πηλοκονιάματος σε τοίχους κτηρίων, εσωτερικά και εξωτερικά, καθώς και σε δάπεδα, προκειμένου για την προστασία και τη μόνωση τους από τα καιρικά φαινόμενα. Εντάσσονται τα ευρήματα από την Οικία Α της Κνωσού⁸² που χρονολογούνται σύμφωνα με τον Cameron στην

⁸⁰ Ο Μπουλώτης (Boulotis 2000, 845) διαιρεί την πορεία της τοιχογραφίας σε τρία στάδια χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τα πρωιμότερα χρονολογικά στάδια που συμπεριλαμβάνονται και αναλύονται εδώ. Έτσι, ο ίδιος τοποθετεί χρονολογικά το πρώτο στάδιο κατά την περίοδο κατασκευής των Δεύτερων Ανακτόρων στην Κρήτη (ΜΜ ΙΙΑ, περίπου 1700 π.Χ.), φάση που ακολούθησε τους πρώτους πειραματισμούς στα ανάκτορα της Κνωσού και της Φαιστού κατά την περίοδο των Πρώτων Ανακτόρων. Το δεύτερο στάδιο τοποθετείται κατά την ΥΜ ΙΑ περίοδο, με το ανάκτορο της Κνωσού να καταλαμβάνει αδιαμφισβήτητη την κυρίαρχη θέση, όχι μόνο στην Κρήτη αλλά και έξω από αυτή. Και τέλος, το τρίτο στάδιο τοποθετείται κατά τις ΥΜ ΙΙ και ΥΜ ΙΙΑ1 περιόδους, όταν η τέχνη της τοιχογραφίας περιορίστηκε γεωγραφικά στο ανάκτορο της Κνωσού και στην Αγ. Τριάδα, όπου γνώρισε την τελευταία της άνθιση στην περιοχή. Είχε όμως ήδη μεταπηδήσει στα ανάκτορα της μυκηναϊκής Ελλάδας. Ο τριμερής διαχωρισμός του Μπουλώτη παραμένει επίκαιρος εφόσον ουσιαστικά η τοιχογραφία εξελίσσεται σε μορφή τέχνης ακριβώς κατά τη νεοανακτορική περίοδο, οπότε και ακολουθεί τα συγκεκριμένα στάδια. Στη δική μας μελέτη ωστόσο, δεν θα ήταν πλήρης η ανάλυση αν δεν λαμβάνονταν υπόψη οι πρώτοι πειραματισμοί με ασβεστοκονίαμα οι οποίοι έβαλαν τα θεμέλια για τη μετέπειτα πορεία της τέχνης αυτής.

⁸¹ Vagnetti 1975, 33, 95, 117.

⁸² Βλ. υποσ. 68.

Πρώιμη Νεολιθική ΙΑ φάση. Ο μελετητής αναφέρεται και στην περιοχή του ανακτόρου της Κνωσού, η οποία έδωσε κομμάτια πηλοκονιάματος⁸³ αλλά δεν εντοπίζει παρόμοιες περιπτώσεις σε άλλες θέσεις της Κρήτης. Ενδιαφέρον εμφανίζει η περίπτωση μίας νέας θέσης στην περιοχή Αυγή Καστοριάς όπου σε οικισμό της Ύστερης Νεολιθικής περιόδου ήλθαν στην επιφάνεια αλλεπάλληλες στρώσεις πηλοκονιάματος και ασβεστοκονιάματος σε τοίχους και δάπεδα⁸⁴.

Για το θέμα της εικονογραφίας αξίζει να γίνει αναφορά στις βραχογραφίες της Τελικής Νεολιθικής φάσης από τη θέση Στρόφιλα της Άνδρου⁸⁵ που ανασκάπτεται τα τελευταία χρόνια⁸⁶ και φωτίζει διαφορετικές πτυχές του πολιτισμού αυτής της περιόδου, μέχρι τώρα άγνωστες, λόγω απουσίας ανάλογου υλικού. Οι θεματικές επιλογές των κατοίκων του Στρόφιλα εμπνέονται από τις πιο οικείες δραστηριότητές τους, όπως τις αγροτικές και άλλες εργασίες (κτηνοτροφία, κυνήγι ζώων, όπως ελαφιού, αλεπούς και τσακαλιού) και τις θαλάσσιες δραστηριότητες (ναυσιπλοΐα, αλιεία και ανταλλαγές). Τουλάχιστον δώδεκα πλοία, διαφόρων ειδών και μεγεθών απεικονίζονται, μαζί με πληθώρα ζώων, ένα μεγάλο ψάρι και πιθανότατα ένα χταπόδι (Εικ. 7). Παράλληλα, απεικονίζεται και μεγάλος αριθμός σχηματικών μορφών⁸⁷. Το ενδιαφέρον επομένως, επικεντρώνεται στην ποικιλία του εικονογραφικού υλικού που απεικονίζεται πάνω στην επιφάνεια των βράχων, σε έκταση 200 τ.μ., καθώς και στις πρώτες προσπάθειες μνημειακής εικονογράφησης που βασίζεται στη χρήση των διεθνών κωδίκων επικοινωνίας της εποχής. Χρονικά διαπιστώνεται ότι έχουν ήδη ξεκινήσει οι πειραματισμοί στην εικονογραφική απόδοση μορφών, αντικειμένων, αλλά και ιδεών/εννοιών σε μεγάλες επιφάνειες, που γίνονται κατανοητά από τους κατοίκους της θέσης του προϊστορικού Στρόφιλα και ενδεχομένως και από επισκέπτες σε αυτήν.

Στο ίδιο θεματικό πλαίσιο, αλλά μεταγενέστερες χρονολογικά, τοποθετούνται και οι δέκα λίθινες πλάκες (μαρμάρινες), επίκρουστης διακόσμησης από την Κορφή τ'

⁸³ Cameron 1975, 24. Ο Cameron τα χρονολογεί παλαιότερα από τον Evans (βλ. υποσ. εδώ 72).

⁸⁴ Προσωπική επικοινωνία με την ανασκαφέα Γ. Στρατούλη. Τα κονιάματα από τη θέση αυτή, κατασκευαστικά και τυπολογικά, ίσως να εντάσσονται στη σφαίρα επιρροής της Ηπειρωτικής Ελλάδας από τα Βαλκάνια. Αυτό θα αποδειχθεί με την εξέταση των τεχνολογικών χαρακτηριστικών των κονιαμάτων από την ανασκαφέα.

⁸⁵ Ανασκαφέας είναι η αρχαιολόγος Χρ. Τελεβάντου της ΚΑ' Ε.Π.Κ.Α.

⁸⁶ Τελεβάντου 1998· 2005· 2006.

⁸⁷ Televantou 2008, 47.

Αρωνιού στη Νάξο⁸⁸ της ΠΚ ΙΙ περιόδου. Σε αυτές απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές, ζώα (ελάφι, βοοειδές), πλοία, σκηνές κυνηγιού (Εικ. 8), ανθρώπινες μορφές πάνω σε πλοίο και, τέλος, ανθρώπινες μορφές σε χορό. Οι σκηνές έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα και απευθύνουν στον θεατή της εποχής μηνύματα και εικόνες που τους είναι οικεία και άμεσα αναγνωρίσιμα⁸⁹.

1.3.2. Δεύτερο στάδιο: Πρώιμη Εποχή του Χαλκού.

Το επόμενο στάδιο περιλαμβάνει πειραματισμούς που εκτελούνται κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού στον ηπειρωτικό και νησιωτικό χώρο. Σε αυτό το στάδιο οι τεχνίτες πειραματίζονται κυρίως με την πρώτη ύλη, τον ασβέστη, και προσπαθούν να κατασκευάσουν ασβεστοκονίαμα μέγιστης καθαρότητας. Τα διαφορετικά είδη κονιαμάτων, ασβεστοκονίαμα και πηλοκονίαμα, έχουν πρωτίστως πρακτική λειτουργία: η κύρια χρήση τους παραμένει η μόνωση των τοίχων, εσωτερικά και εξωτερικά, η μόνωση των δαπέδων και γενικά η διασφάλιση της κατασκευής' όσο πιο καθαρό το κονίαμα από προσμίξεις τόσο μεγαλύτερη μόνωση προσφέρει. Είναι εμφανές ότι η γένεση της τοιχογραφίας ως τέχνη συνδέεται άμεσα, στην πρώτη αυτή φάση, με καθαρά πρακτικούς σκοπούς της καθημερινότητας. Δεν δίνεται μεγάλο βάρος, ακόμα τουλάχιστον, στο σχέδιο, στα χρώματα και στην εικονογράφηση του κονιάματος αλλά αντιθέτα στην κατασκευή καλής ποιότητας πρώτη ύλη, την οποία ενίοτε καλύπτουν με ερυθρή βαφή.

Στην προανακτορική περίοδο στην Κρήτη, εντοπίζονται κυρίως ερυθρά κονιάματα που προέρχονται από παλαιότερα στρώματα, κάτω από το ανάκτορο της Κνωσού (ΠΜ Ι, ΠΜ ΙΙ) αλλά και από θέσεις, όπως η Βασιλική⁹⁰ (ΠΜ ΙΙ), η Μύρτος⁹¹ (ΠΜ ΙΙ) και η Φούρνου Κορυφή⁹² (ΠΜ ΙΙ) κοντά στη Μύρτο και στον λόφο Ιδίκτη, στην κεντρική Κρήτη (ΠΜ ΙΙ). Το πρόσφατα ερευνημένο υλικό από τον Πετρά Σητείας⁹³ χρονολογείται στην ΠΜ ΙΙ και παρουσιάζει αρκετές κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες,

⁸⁸ Ντούμας 1966.

⁸⁹ Για το θέμα της σχέσης ανάμεσα στις σκηνές αφηγηματικού χαρακτήρα και κοινών μηνυμάτων πρόσληψης των θεατών, βλ. Vlachopoulos 2007a.

⁹⁰ Βλ. υποσ. 67.

⁹¹ Βλ. υποσ. 64.

⁹² Σακελλαράκης 1968, 178· 1969, 154.

⁹³ Χρυσικοπούλου 2006.

οι οποίες μάλλον αποδίδονται στην περιορισμένη ποσότητα υλικού από την περίοδο αυτή⁹⁴. Από το υλικό της Κνωσού αλλά και από αυτό των δύο επομένων θέσεων που αναφέρθηκαν, γίνεται εμφανές ότι οι τεχνίτες πλέον έχουν εντοπίσει κοιτάσματα ασβέστη, έχουν ανοίξει λατομεία, αρχίζουν να χειρίζονται με ολόένα αυξανόμενη ευκολία την πρώτη ύλη και να πειραματίζονται με τα διαφορετικά μείγματα του υλικού. Το τέλος της ΠΜ περιόδου και οι αρχές της ΜΜ Ι⁹⁵, δηλ. η περίοδος μέχρι την κατασκευή των πρώτων ανακτόρων στην Κρήτη, βρίσκει τους τεχνίτες που δουλεύουν τον ασβέστη να έχουν αποκτήσει σημαντική εξοικείωση με την παραγωγή του, να έχουν εντοπίσει σημαντικό αριθμό λατομείων για την εξόρυξή του, ενώ έχουν αρχίσει να πειραματίζονται με την παραγωγή και άλλων χρωμάτων, εκτός του ερυθρού, όπως μελανό, ερυθροκάστανο και κίτρινο.

1.3.3. Τρίτο στάδιο: Μέση Εποχή του Χαλκού, ΜΜ Ι/ΜΚ Ι-ΜΜ ΙΙΒ/τέλος ΜΚ ΙΙ.

Το επόμενο, τρίτο, στάδιο εξέλιξης της τεχνικής της τοιχογραφίας τοποθετείται χρονολογικά κατά την παλαιοανακτορική περίοδο και χαρακτηρίζεται από την κατασκευή των πρώτων ανακτόρων στην Κνωσό, τη Φαιστό και τα Μάλια (ΜΜ ΙΙ). Στον τομέα της τοιχογραφίας, η εξέλιξη δεν ανταποκρίνεται στην ανάπτυξη των ανακτόρων. Τα σωζόμενα ευρήματα αυτής της περιόδου δίνουν την εικόνα μίας τέχνης που δεν ακολουθεί σε καμία περίπτωση τη μεγάλη εξέλιξη που χαρακτηρίζει τις υπόλοιπες τέχνες, δηλ. της κεραμικής, της γλυπτικής, της σφραγιδογλυφίας κ.λ.π., στο νέο περιβάλλον των ανακτόρων. Η μεγάλη ανατροπή στον χώρο της τέχνης της τοιχογραφίας θα έλθει με το τέλος των πρώτων ανακτόρων, στο τέλος της ΜΜ ΙΙΒ και την κατασκευή των νέων ανακτόρων στη ΜΜ ΙΙΑ.

Τα ευρήματα από την παλαιοανακτορική περίοδο είναι λίγα και ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τα επιτεύγματα της προηγούμενης περιόδου. Η καταστροφή των

⁹⁴ αυτόθι 325.

⁹⁵ Ο διαχωρισμός ανάμεσα στην ΠΜ ΙΙΒ/ΠΚ ΙΙΒ και τη ΜΜ ΙΙ/ΜΚ Ι παραμένει ακόμα και σήμερα προβληματικός για τους ειδικούς ερευνητές. Δεν έχουν ακόμα ταυτιστεί με σαφήνεια αρχιτεκτονικά κατάλοιπα που να χρονολογούνται στη μία ή την άλλη φάση με την αντίστοιχη κεραμική τους παραγωγή. Το ίδιο συμβαίνει και στην περιοχή των Κυκλάδων. Τα νέα δεδομένα από την εκτεταμένη διάνοιξη των τομών για το νέο στέγαστρο στον οικισμό του Ακρωτηρίου Θήρας και η μελέτη της στρωματογραφικής ακολουθίας ενδεχομένως να ρίξουν φως στην περίοδο αυτή.

ανακτόρων είναι σχεδόν ολοσχερής και επομένως πολύ δύσκολα σχηματίζεται εικόνα για ένα τόσο ευαίσθητο υλικό, όπως το κονίαμα. Οι τεχνίτες κατέχουν σημαντικά τα μυστικά της κατασκευής του και κατασκευάζουν υλικό καθαρό από προσμίξεις, το οποίο απλώνουν με μεγάλη μαεστρία σε λεπτές στρώσεις πάνω στις επιφάνειες⁹⁶. Αυτή την περίοδο αρχίζουν δειλά οι πρώτοι πειραματισμοί με το γεωμετρικό σχέδιο, εδραιώνεται η χρήση της τεχνικής της νωπογραφίας, καθώς και η χρήση του αποτυπώματος του σχοινιού πάνω στο νωπό κονίαμα, το οποίο βοηθά σημαντικά τους τεχνίτες να ορίζουν τις επιφάνειες προς κάλυψη και θα τους ακολουθήσει ως το τέλος της Ύστερης Εποχής του Χαλκού. Δεν προχωρούν στην απόδοση παραστάσεων με φυσιοκρατικά ή σύνθετα εικονογραφικά θέματα, αλλά παραμένουν πιστοί σε κάποια απλά γεωμετρικά μοτίβα με ταινίες, οριζόντιες, κάθετες και κυματοειδείς, ρόμβους, σπείρες ή το αποκαλούμενο “αποτύπωμα σφουγγαριού” (*sponge print*). Στον τομέα των χρωμάτων εξελίσσονται έως ένα βαθμό με τη δημιουργία νέων χρωμάτων, όπως το κίτρινο, διαφορετικές αποχρώσεις του κυανού αλλά και την ανακάλυψη της ανάμιξης των βασικών χρωμάτων μεταξύ τους και τη χρήση του τεφρού, του καστανού και του πορτοκαλί. Δεν υπάρχουν στοιχεία για το πράσινο, το ρόδινο και τις διαφορετικές αποχρώσεις του ερυθρού.

Τα λιγιστά σπαράγματα αυτής της περιόδου στην Κρήτη προέρχονται κυρίως από τη Φαιστό και την Κνωσό⁹⁷, καθώς και το μοναδικό δείγμα δαπέδου από ασβεστοκονίαμα στην συνοικία E (Quartier E) στα Μάλια⁹⁸. Από τη Φαιστό προέρχονται τα εξής σπαράγματα: α) από τη MM οικία στην νότια πλαγιά προέρχεται σπάραγμα που φέρει σπείρες και δεύτερο που φέρει φυλλωτή ταινία σε λευκό και κίτρινο χρώμα⁹⁹, β) από το Δωμ. LIV του παλαιού ανακτόρου τμήμα από το ασβεστοκονιαμένο δάπεδο με ρομβοειδή σχέδια¹⁰⁰ (Εικ. 9), γ) από άγνωστο δωμάτιο του παλαιού ανακτόρου, σπάραγμα από τοιχογραφία με επαναλαμβανόμενο μοτίβο

⁹⁶ Shaw 1971, 211· Blakolmer 1999, 42.

⁹⁷ Cameron 1975, 27-9, πίν. 34· Immerwahr 1990, 22.

⁹⁸ Daux 1965, 1000 κ. εξ., εικ. 1-2.

⁹⁹ Pernier 1935, 161-6, 172, πίν. XL 1 και 5· Walberg 1986, 67-8, εικ. 84α-β. Δεν έχει ακόμα δημοσιευθεί η κεραμική από την Οικία. Οι ανασκαφείς παρόλα αυτά χρονολογούν την κατασκευή κατά τη MM II, βασιζόμενοι σε αντίστοιχη που βρίσκεται στον ίδιο χώρο και περιέχει αγγεία αυτής της περιόδου. Επίσης, το φυλλωτό θέμα του σπαράγματος αντιστοιχεί με χαρακτηριστική καμαραϊκή διακόσμηση σε αγγεία της περιόδου.

¹⁰⁰ Cameron 1975, πίν. 4B· Levi 19761, 85, πίν. XXIV και LXXXVa.

λαβυρίνθου¹⁰¹ και δ) από το ανάκτορο, επίσης, προέρχεται σύνολο μικρών σπαραγμάτων που φέρουν διάφορα σχέδια (κυματοειδή ταινία, ακτινωτά και γραμμικά σχέδια και σπείρα)¹⁰². Όλα τα σπάργματα φέρουν διαφορετικά χρώματα, όπως ερυθρό, κυανό και διάφορες αποχρώσεις της ώχρας πάνω σε ανοιχτόχρωμο ή σκουρόχρωμο βάθος. Αυτό υποδεικνύει ότι οι καλλιτέχνες έχουν ήδη εξοικειωθεί με την παραγωγή των χρωμάτων και την εφαρμογή τους. Τα σπάργματα που προέρχονται από το ανάκτορο δεν είναι εύκολο να χρονολογηθούν γιατί βρέθηκαν σε διαταραγμένα στρώματα, όμως, σύμφωνα με τη Walberg¹⁰³, έχουν μεγάλες τεχνολογικές και θεματικές ομοιότητες με την καμαραϊκή κεραμική αυτής της περιόδου, που αποκαλύφθηκε άφθονη στο ανάκτορο της Φαιστού.

Από το ανάκτορο της Κνωσού προέρχονται τα εξής σπάργματα: α) από το Loomweight Basement προέρχεται τμήμα που φέρει καμπυλόγραμμες ταινίες με τεφρό, κίτρινο, ερυθρό και λευκό χρώμα πάνω σε σκουρόχρωμο βάθος¹⁰⁴. Στον ίδιο χώρο αποκαλύφθηκε καμαραϊκή κεραμική και β) κάποια διάσπαρτα σπάργματα με απεικόνιση αποτυπώματος σφουγγαριού (*sponge print*)¹⁰⁵.

Από τα Μάλια και τη Συνοικία Ε (Quartier E) στο εσωτερικό οικίας, προέρχεται ερυθρό δάπεδο το οποίο βρίσκεται κατά χώραν. Φέρει λευκές ταινίες που χωρίζουν την επιφάνεια σε τετράγωνα¹⁰⁶.

1.3.4. Τέταρτο στάδιο: Τέλος Μέσης και αρχές Ύστερης Εποχής του Χαλκού. (ΜΜ ΙΙΑ/ΜΚ ΙΙΙ- ΥΜ ΙΑ/ΥΚ).

Η περίοδος αυτή στην Κρήτη σηματοδοτείται από την κατασκευή των νέων ανακτόρων (Κνωσός, Μάλια, Φαιστός, Ζάκρος, Αρχάνες, Γαλατάς) και συνοδεύεται από την άνθηση και την αναγέννηση των τεχνών που φτάνουν τώρα στο απόγειό τους. Στην περιοχή των Κυκλάδων εμφανίζεται η καλλιτεχνική “κοινή”, η οποία επηρεάζει όλες τις τέχνες της περιόδου. Κοινές εκφράσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή χαρακτηρίζουν την περίοδο. Η σύνδεση των νησιών με το καλλιτεχνικό

¹⁰¹ αυτόθι, πίν. LXXXVβ.

¹⁰² αυτόθι, πίν. LXXXVI.

¹⁰³ Walberg 1986, 67-70.

¹⁰⁴ PM I, 251, εικ. 188a-b· Walberg 1986, 64-7, εικ. 83a-b· Blakolmer 1999, 43.

¹⁰⁵ PM III, 361-2· Walberg 1986, 65-6, εικ. 81-2.

¹⁰⁶ Βλ. υποσ. 85.

“γίγνεσθαι” της Κρήτης και των νέων ανακτόρων είναι άμεση και ζωτικής σημασίας. Ο “μινωικός” πυρήνας τροφοδοτεί σε μεγάλο βαθμό τη διαδικασία δημιουργίας και εμπλουτισμού της “κοινής”. Η ανάπτυξή της στην Κρήτη σκοπό έχει να ενώσει τον πληθυσμό κάτω από το κυρίαρχο ανάκτορο της Κνωσού και μέσω της προσπάθειας που ασκούν οι “εικόνες” της να επεκτείνει την επιρροή του σε περιοχές εκτός Κρήτης, όπως οι Κυκλάδες και η Ηπειρωτική Ελλάδα.

Σύμφωνα με την Immerwahr¹⁰⁷ η απρόσμενη ανάπτυξη της τέχνης της τοιχογραφίας μετά την κατασκευή του νέου ανακτόρου στην Κνωσό, απαιτεί μία εξήγηση, από τη στιγμή που ελάχιστες τοιχογραφικές ενδείξεις υπάρχουν που να δικαιολογούν την άνθιση αυτή κατά την προανακτορική ή την παλαιοανακτορική περίοδο. Αυτή η πρόοδος είναι πολύ δύσκολο να έχει επιτευχθεί χωρίς μία περίοδο προετοιμασίας, χωρίς οι καλλιτέχνες να έχουν πειραματιστεί προκειμένου να δοκιμάσουν και να εξετάσουν διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του τοιχογραφικού υλικού.

Ο Evans είχε χρονολογήσει την τοιχογραφία με το Κυανό Αγόρι στο ανάκτορο της Κνωσού κατά τη MM II περίοδο (Εικ. 10). Στη συνέχεια, η μορφή ταυτίστηκε με κροκοσυλλέκτη πίθηκο¹⁰⁸ (Εικ. 11) και η χρονολόγησή της έχει κατέβει σημαντικά τοποθετώντας την προς τη MM IIIB/YM IA φάση¹⁰⁹.

Βασιζόμενος σε αυτά τα δεδομένα, ο Μπουλώτης¹¹⁰ ξεκινάει από την περίοδο αυτή τη διάκριση των εξελικτικών σταδίων στην τέχνη της τοιχογραφίας. Ουσιαστικά από τη στιγμή αυτή και έπειτα εμφανίζεται ολοκληρωμένη και διαμορφωμένη η τέχνη της τοιχογραφίας με την κορύφωσή της κατά την YM II/YK I περίοδο. Σύμφωνα με τον Cameron τώρα διαμορφώνεται το *fresco industry*¹¹¹, η μαζική δηλ. παραγωγή που ακολουθεί τα χνάρια της κεραμικής παραγωγής αυτής της περιόδου, ως προς την ποσότητα τουλάχιστον, και έχει ως αποτέλεσμα την κατασκευή μεγάλου αριθμού τοιχογραφιών που έρχονται να “στολίσουν” τους τοίχους, των ανακτόρων και των

¹⁰⁷ Immerwahr 1990.

¹⁰⁸ Πλάτων 1947.

¹⁰⁹ Hood 2005, 62, αρ. 5: σύμφωνα με τον Evans η σύνθεση χρονολογείται στη MM II, κατά τον Cameron στην YM II-IIIΑ, κατά την Immerwahr στη μεταβατική περίοδο MM IIIB/YM IA και τελικά σύμφωνα με τον Hood κατά την MM IIIΑ. Αντισταθμιστικά επομένως ότι σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να στηριχτεί οποιαδήποτε θεωρία γύρω από την πρωιμότητα της τέχνης της τοιχογραφίας πάνω σε μία τόσο αμφισβητούμενη χρονολογικά σύνθεση.

¹¹⁰ Βλ. υποσ. 68.

¹¹¹ Cameron 1975, 271 · 1976, 12.

απλών κατοικιών στην Κρήτη και έξω από αυτή. Οι ποσοτικές και εικονογραφικές διαφοροποιήσεις από την παραγωγή της προηγούμενης περιόδου είναι τόσο έντονη, ώστε δικαιολογημένα οι επιστήμονες αναζητώντας έναν λογικό συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα επιτεύγματα αυτής της περιόδου στην τέχνη της τοιχογραφίας και σε αυτήν της προηγούμενης περιόδου, την ανάγουν σε άλλες μορφές τέχνης (κεραμική, σφραγιδογλυφία, γλυπτική) ώστε να ανασυνθέσουν την εικόνα που τους λείπει.

Η παραγωγή των τοιχογραφιών την περίοδο άνθησης ξεφεύγει από τα στενά γεωγραφικά και καλλιτεχνικά όρια. Αυτό διαφαίνεται καθαρά στη μεγάλη παραγωγή από το Ακρωτήρι όπου εντοπίζονται στοιχεία και χαρακτηριστικά που η καταγωγή τους μπορεί να αναζητηθεί σε ένα ευρύτατο γεωγραφικό πεδίο αλλά αποτελούν πλέον κτήμα των θηραίων καλλιτεχνών. Οι κάτοικοι του Ακρωτηρίου κατασκευάζουν τοιχογραφίες στα περισσότερα κτήριά τους, και όχι μόνο δημόσια ή τα πλουσιότερα ιδιωτικά, όπως συμβαίνει στην Κρήτη.

Με το τέλος της ΥΜ ΙΑ/ΥΚ Ι περιόδου η εντυπωσιακή πορεία της τέχνης της τοιχογραφίας ανακόπτεται σημαντικά και περιορίζεται γεωγραφικά στην Κρήτη, στο ανάκτορο της Κνωσού και στην έπαυλη της Αγ. Τριάδας, ενώ εξαφανίζεται ολοκληρωτικά από τα νησιά των Κυκλάδων, προφανώς διότι η έκρηξη της Θήρας ανέκοψε την πορεία της. Κατά την επόμενη περίοδο της ΥΜ ΙΙ, το κέντρο παραγωγής στον τομέα αυτό, μετακινείται στη μυκηναϊκή Ελλάδα. Εκεί οι τεχνίτες θα βασιστούν στην προγενέστερη παράδοση προκειμένου να δημιουργήσουν ένα μοντέλο νέας καλλιτεχνικής “κοινής”, το οποίο θα χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο εξουσίας και ελέγχου στις περιοχές επιρροής της.

Διαπιστώνεται επομένως ένα μεγάλο κενό, ποιοτικό και ποσοτικό, ανάμεσα στο τρίτο και το τέταρτο εξελικτικό στάδιο της τέχνης της τοιχογραφίας. Η εικόνα που διαμορφώνεται από τα ανασκαφικά δεδομένα έως σήμερα, είναι ότι η τέχνη της τοιχογραφίας έως τη ΜΜ ΙΙ/ΜΚ ΙΙΙ περίοδο απουσιάζει ουσιαστικά σχεδόν ολοκληρωτικά από την Κρήτη και τις Κυκλάδες. Προκειμένου όμως να διαμορφωθεί μία καλύτερη εικόνα για την τέχνη της εικονογραφίας αυτής της περιόδου και να γίνει κατανοητό ίσως τί θα συμβεί σε αυτή την τέχνη στο επόμενο στάδιο εξέλιξής της, οφείλει κανείς να ρίξει φως στην κεραμική και την αγγειογραφία της παλαιοανακτορικής περιόδου στην Κρήτη και τις Κυκλάδες.

Η εικονιστική τέχνη στην Κρήτη, την περίοδο αυτή, βρίσκει πεδίο έκφρασης στην

καμαραϊκή κεραμική¹¹². Πρόκειται για μία κατηγορία πολύχρωμης κεραμεικής, ειδικής χρήσης, η οποία κατασκευάζεται κυρίως στα ανακτορικά εργαστήρια της Κνωσού και της Φαιστού¹¹³ (Εικ. 12). Οι αγγειοπλάστες αυτής της κεραμικής αρχίζουν να “συνθέτουν” πάνω στο σώμα των αγγείων απλές εικόνες που απαρτίζονται από λιτά στοιχεία, φυτικά και ζωικά στοιχεία και, σπάνια, ανθρώπινες μορφές. Η απόδοσή τους βασίζεται στη χρήση απλών γεωμετρικών σχεδίων συνδυασμένων με τα βασικά χρώματα.

Οι τεχνίτες της καμαραϊκής κεραμικής προσπαθούν να εναρμονιστούν με τις δυνατότητες που τους παρέχει το σχήμα των αγγείων και να προσαρμόσουν τα σχέδιά τους πάνω σε αυτά, χωρίς βέβαια αυτό να αποτελεί अपάράβατο κανόνα. Τα φυτικά και ζωικά θέματα, αλλά και η ανθρώπινη μορφή, “υποτάσσονται” στις ιδιαιτερότητες του κάθε σχήματος αγγείου και τοποθετούνται από τον καλλιτέχνη πάνω σε αυτό με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδεικνύεται στο μέγιστο το κάθε μοτίβο. Σύμφωνα με την άποψη του Μπουλώτη¹¹⁴, οι τοιχογράφοι, της επόμενης περιόδου, είναι πολύ πιθανό να ξεπήδησαν και να εξελίχθηκαν μέσα από την ομάδα των αγγειογράφων αυτής της παράδοσης, που είναι η πλησιέστερη στην τέχνη της τοιχογραφίας από άποψη χρωμάτων και αισθητικής.

Οι αγγειοπλάστες της καμαραϊκής παράδοσης πειραματίζονται πάνω στη μελανή ολόβαφη επιφάνεια του αγγείου με χρώματα, όπως το λευκό, το ερυθρό, το πορτοκαλί και ενίοτε το μωβ, οργανώνοντας την επιφάνεια και στη συνέχεια τοποθετώντας τα σχέδιά τους πάνω στο σώμα των αγγείων. Κατέχουν την τεχνογνωσία κατασκευής των χρωμάτων και της εφαρμογής τους πάνω στην κεραμική επιφάνεια. Δείχνουν εξοικειωμένοι με τη διακόσμηση των αγγείων, κυρίως με φυτικά μοτίβα (κρινάκια, κρόκους, τουλίπες, ψυχανθή, ελιές, φοινικοειδή και κισσόφυλλα), τα οποία σχεδιάζουν με έντονη χρήση χρωμάτων αλλά και αίσθηση της κίνησης. Το ίδιο ισχύει και για τα υπόλοιπα διακοσμητικά στοιχεία, όπως γραμμικά,

¹¹² Πήρε το όνομά της από το σπήλαιο Καμάρες στο όρος Ίδη της Κρήτης, όπου για πρώτη φορά εντοπίστηκε σε ποσότητα κεραμική αυτού του τύπου.

¹¹³ Day 2006. Η εμφάνιση της καμαραϊκής κεραμικής και των πρώτων ανακτόρων συμπίπτουν χρονικά και γεωγραφικά, με αποτέλεσμα η κεραμική παραγωγή να έχει θεωρηθεί, ίσως όχι άδικα, ως ανακτορικό τεχνολογικό επίτευγμα. Η γενικότερη εκτίμηση είναι ότι η ανακτορική διοίκηση εγκατέστησε κεραμικά εργαστήρια στο εσωτερικό των ανακτόρων με σκοπό την προώθηση αντικειμένων πολυτελείας.

¹¹⁴ Μπουλώτης 1995, 15. Βλ. επίσης Κεφ. 4, υποσ. 104.

καμπυλλόγραμμα, σπειροειδή, εμπίεστα και ανάγλυφα.

Είναι αρκετά δύσκολο να διαπιστωθεί η διαδικασία, με την οποία τα σχέδια των αγγείων που απλώνονται πάνω στο σφαιρικό σώμα τους μεταπήδησαν στη μεγάλη, επίπεδη επιφάνεια της τοιχογραφίας. Κάθε μορφή τέχνης διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες που καθορίζονται από τεχνικούς κυρίως παράγοντες και αφορούν στην επιλογή των σχεδίων, στην εφαρμογή των χρωμάτων και γενικά σε κάθε στοιχείο που περιλαμβάνει η τέχνη αυτή. Η μεταφορά των μοτίβων από τη μία μορφή τέχνης (κεραμική) στην άλλη (τοιχογραφία), αν θεωρηθεί ότι αυτό ισχύει στην περίπτωση της καμαραϊκής κεραμικής και της τέχνης της τοιχογραφίας, πρέπει να συνοδεύεται από ανάλογες τροποποιήσεις στην εικονογραφία, στην τεχνική, στις διαστάσεις, προκειμένου να υπάρχει το επιθυμητό αισθητικό και οπτικό αποτέλεσμα στις τοιχογραφικές συνθέσεις.

Σύμφωνα με τον Blakolmer, υποστηρικτή της “καμαραϊκής” καταγωγής της τέχνης της τοιχογραφίας¹¹⁵, η μεταφορά αυτή των μοτίβων από την κυρτή μορφή τους, πάνω στα αγγεία, στην επίπεδη, δισδιάστατη επιφάνεια των τοιχογραφιών, προφανώς δεν προβληματίσε περαιτέρω τους καλλιτέχνες. Η τέχνη των καμαραϊκών αγγείων αφορά κυρίως στο διακοσμητικό αποτέλεσμα, χωρίς να δημιουργεί αντιπροσωπευτικές παραστάσεις κανενός είδους. Χαρακτηρίζεται δηλ., σύμφωνα με τους Furumark και Walberg¹¹⁶, από τη διαδικασία του “*pictorialisation*”, της “*εικονογραφοποίησης*”, που ερμηνεύεται ως μία διαδικασία, η οποία πραγματεύεται διακοσμητικά μοτίβα, αλλά δεν αποβλέπει κατ’ ανάγκη στις εικονογραφικές και αφηγηματικές αξίες της τέχνης της νεοανακτορικής περιόδου. Σχεδόν σε κάθε περίπτωση και σχεδόν κάθε νεοανακτορικό μοτίβο στις τοιχογραφίες προέρχεται από τα παραδοσιακά καμαραϊκά μοτίβα της κεραμικής. Εξάιρεση ίσως να αποτελούν ορισμένα φυτικά μοτίβα.

Η ανθρώπινη μορφή, ήδη απεικονισμένη σε τοιχογραφίες της ΜΜ ΙΙΙ περιόδου της Κνωσού, εμφανίζεται πολύ σχηματοποιημένη στα καμαραϊκά και σε πρωιμότερα αγγεία, τα οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν πρότυπα για την εικονογραφία των τοιχογραφιών. Από τη στιγμή που το λευκό κονίαμα αποτελεί το υπόβαθρο στην τοιχογραφία, αντίθετα από τον ζωγράφο του καμαραϊκού τύπου, ο τοιχογράφος δεν χρειάστηκε ποτέ να απελευθερωθεί από το “ανοικτό επί σκοτεινού” καμαραϊκό στοιχείο.

¹¹⁵ Blakolmer 1999, 44, 48.

¹¹⁶ Furumark 1912, 133-5· Walberg 1976, 65-9.

Η απλουστευμένη διαπίστωση ότι η πρωτοανακτορική παραγωγή των τοιχογραφιών λειτουργεί ως απλή μίμηση της σύγχρονης της κεραμικής παραγωγής, που ίσως να εκτελείται από τους ίδιους τεχνίτες, αποτελεί μόνο ένα μέρος της πραγματικής κατάστασης της περιόδου. Πιθανότατα, ο καμαραϊκός ρυθμός μεταλλάχθηκε και εξελίχθηκε στον μεταγενέστερο πολύχρωμο ρυθμό που εντοπίζεται όχι μόνο στην κεραμική αλλά και σε άλλα είδη. Πρόκειται επομένως για τον κυρίαρχο ρυθμό των ανακτόρων αυτής της περιόδου, που εκφράζει την πρώτη ίσως καλλιτεχνική “κοινή”. Η “κοινή” αυτή δεν δημιουργήθηκε εξ αιτίας ορισμένων ταλαντούχων δημιουργών και καλλιτεχνών αλλά κυρίως λόγω της ανάγκης της ανακτορικής κοινωνίας για ένα σύστημα απεικόνισης ικανό να εκφράζει το βασικό πολιτικό και κοινωνικό μήνυμα αυτής της κοινωνίας προς το εσωτερικό της, αλλά και προς τους εξωτερικούς της “συνεργάτες”¹¹⁷. Η παραδοχή αυτή όμως δεν δικαιολογεί την επικράτηση της καμαραϊκής τεχνοτροπίας σε όλες τις μορφές τέχνης και την άμεση εξάρτηση της τέχνης της τοιχογραφίας από αυτήν. Η καμαραϊκή τέχνη, αν και αποτέλεσε σημαντικό ενδιάμεσο σταθμό ανάπτυξης, ωστόσο δεν αποτέλεσε τη βασική στυλιστική αφετηρία για το νεοανακτορικό τοιχογραφικό ρεπερτόριο. Τα πρώιμα στάδια της τοιχογραφίας στην Κρήτη εμφανίζονται εμφανώς διαφοροποιημένα από τα καμαραϊκά παραδείγματα.

Η αντίστοιχη παραγωγή των Κυκλάδων και ειδικότερα του Ακρωτηρίου, όπου εμφανίζεται ο ώριμος δίχρωμος ρυθμός στην κεραμική με τα καλύτερά του δείγματα (ΜΚ ΙΙΒ), ήλθε στην επιφάνεια με την τελευταία ανασκαφική περίοδο στο Ακρωτήρι¹¹⁸. Το νέο υλικό δίνει νέα στοιχεία για την περίοδο αυτή στα νησιά των Κυκλάδων και παράλληλα ανοίγει νέους δρόμους στην αποσαφήνιση της σχέσης ανάμεσα στην κεραμική παραγωγή και στην τέχνη της τοιχογραφίας¹¹⁹.

Το υλικό βρίσκεται ακόμα στη διαδικασία της μελέτης και της δημοσίευσής¹²⁰ και θα φανεί χρήσιμο μόνο σε συγκεκριμένα σημεία. Σημαντικό στοιχείο αποτελούν τα εικονογραφικά εκείνα στοιχεία της Μέσης Εποχής του Χαλκού που διαφοροποιούν

¹¹⁷ Σίκλα 2003.

¹¹⁸ Βλ. υποσ. 24-5.

¹¹⁹ Στον οικισμό του Ακρωτηρίου δεν έχουν αποκαλυφθεί τοιχογραφημένα σύνολα που να χρονολογούνται στη ΜΚ περίοδο. Το γεγονός αυτό δεν άλλαξε ούτε μετά την τελευταία εκτεταμένη σωστική ανασκαφή.

¹²⁰ Nikolakoroulou κ.α. 2008 για μία πρώτη παρουσίαση της στρωματογραφίας της Μέσης Εποχής του Χαλκού στο Ακρωτήρι.

την κεραμική παραγωγή του Ακρωτηρίου αυτής της φάσης από την προγενέστερη καμαραϊκή και θηραϊκή. Σύμφωνα με την Παπαγιαννοπούλου, κατά την περίοδο αυτή διαπιστώνεται μία έκρηξη στη διάδοση των φυσιοκρατικών εικονιστικών θεμάτων στην Κρήτη και στις Κυκλάδες, η οποία δεν συμβαδίζει με την ανεικονική κυρίως κεραμική της ίδιας περιόδου στην Αίγυπτο, την Κύπρο ή την Εγγύς Ανατολή¹²¹. Στις περιοχές αυτές η διάδοση των θεμάτων τοποθετείται στην Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Πρόκειται επομένως πιθανότατα για πρωτοβουλία των ντόπιων κεραμέων.

Η χρήση των εικονιστικών θεμάτων ξεφεύγει δραστικά από τον αμιγώς διακοσμητικό χαρακτήρα που έχουν στην καμαραϊκή παραγωγή και αναλαμβάνει ζωντανή αφηγηματική δράση πάνω στο σώμα των αγγείων. Αυτό φαίνεται να συμβαίνει κυρίως στην παραγωγή του δίχρωμου (*bichrome ware*) ή του πολύχρωμου ρυθμού (*polychrome ware*) αυτής της περιόδου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η πρόχους¹²² του ώριμου δίχρωμου ρυθμού με την απεικόνιση των δύο ανδρών σε σκηνή σπονδής στη μία της πλευρά (Εικ. 13α) και στην άλλη αρπακτικό πτηνό (αετού ή γερακιού), σε όρθια στάση, που κρατά με τα πόδια του ένα μικρότερο πτηνό (Εικ. 13β). Και οι δύο σκηνές φαίνεται ότι αποτελούν τμήματα μίας ιστορίας, ενός μύθου ή ενός γεγονότος που είναι γνωστά και οικεία στους ανθρώπους της εποχής και αποτυπώνεται ως ένα στιγμιότυπο, ίσως το πιο χαρακτηριστικό ή το πιο σημαντικό¹²³. Το δεύτερο παράδειγμα είναι μία ασάμινθος¹²⁴ (Εικ. 14-β), η οποία ανήκει στον πολύχρωμο ρυθμό και φέρει την αφήγηση μίας σκηνής κυνηγιού. Η χρήση των συγκεκριμένων παραδειγμάτων συμβάλλει στη διαπίστωση ότι τα αφηρημένα διακοσμητικά σύμβολα της προηγούμενης περιόδου αποκτούν συνοχή, ροή και *αφηγηματικότητα* (*narration*). Η αφήγηση “ξεδιπλώνεται” πάνω στο αγγείο και το γεμάτο καμπύλες σώμα του δεν αποτελεί πλέον εμπόδιο για τον ζωγράφο να δουλέψει και να εκφραστεί. Ο φυσιοκρατισμός επικρατεί στην τέχνη της αγγειογραφίας στη Θήρα την περίοδο αυτή και οι αγγειογράφοι με τη θεματολογία

¹²¹ Παπαγιαννοπούλου 2008, 244.

¹²² Αρ. Κατ. 8960· Ντούμας 2003, πίν. 120β-γ· Μπουλώτης 2005, 58-9, 61, εικ. 42, 49· Ντούμας 2005β, εικ. 478· Παπαγιαννοπούλου 2008, 441, αρ. 3· Vlachopoulos 2008γ.

¹²³ Σύμφωνα με την άποψη του Ντούμα (2005β, 314, εικ. 478), η σκηνή “οινοχόησης” παραπέμπει στον μύθο του Γανυμήδη.

¹²⁴ Αρ. Κατ. 8886. Κρίγκα 2003, 470, εικ. 16· Μπουλώτης 2005, 49-50, εικ. 31· Παπαγιαννοπούλου 2008, 433, αρ. I.

τους και την τεχνοτροπία τους βρίσκονται ένα βήμα πριν από την εκτέλεση της μεγάλης ζωγραφικής. Οι ανθρώπινες μορφές στην πρόχου εμφανίζουν σε μεγάλο βαθμό τα ζωγραφικά και τεχνοτροπικά γνωρίσματα, τα οποία θα ταυτιστούν την επόμενη περίοδο στη μεγάλη ζωγραφική, όπως στην τοιχογραφία των πυγμάχων από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β του Ακρωτηρίου.

ΜΕΡΟΣ Α'.**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Κτήριο Β: ανασκαφικά δεδομένα.****2.1. Η ιστορία της ανασκαφής του κτηρίου και σύντομη περιγραφή του (Εικ. 15).**

Η ανασκαφή του Κτηρίου Β ξεκίνησε την άνοιξη του 1967¹ (Εικ. 6) και διακόπηκε το καλοκαίρι του 1973². Μία νέα, μικρότερης έκτασης, επέμβαση στο εσωτερικό του κτηρίου πραγματοποιήθηκε πολλά χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 2002³, καθώς κρίθηκε απαραίτητη για τις ανάγκες της μελέτης των τοιχογραφιών από το συγκεκριμένο κτήριο. Κατά τη διάρκεια της ανασκαφής για τη θεμελίωση των πεσσών του νέου στεγάστρου (1999-2001) ανοίχθηκαν τομές, περιμετρικά του Κτηρίου Β, οι οποίες μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες κυρίως για την περίοδο θεμελίωσης του κτηρίου. Πρόκειται για τα Νέα Φρέατα Πεσσών 11N, 12N, 13ΑΕ και 13N⁴.

Το Κτήριο Β είναι ένα από τα πρώτα κτηριακά σύνολα που αποκαλύφθηκε στην ανασκαφή του Ακρωτηρίου μαζί με το Κτήριο Γ στα δυτικά του και τον Τομέα Α στο βόρειο τμήμα του ερευνημένου χώρου. Κατά τα δύο πρώτα χρόνια της ανασκαφής, η περιοχή του Κτηρίου Β ονομαζόταν Μπρόνος 2 από το επίθετο του ιδιοκτήτη των αγροτικών εκτάσεων, όπου πραγματοποιούνταν οι έρευνες. Η μετονομασία και ο διαχωρισμός των κτηριακών ενοτήτων πραγματοποιήθηκε το 1969⁵, οπότε και η συμβατική αναφορά “Μπρόνος 2” εγκαταλήφθηκε και τα δύο κτήρια ονομάστηκαν Κτήριο Β και Κτήριο Γ.

Σύμφωνα με τα ανασκαφικά δεδομένα, το Κτήριο Β είναι ένα από τα πρώτα κτίσματα του οικισμού που θεμελιώθηκαν κατά την τελευταία φάση της Μέσης

¹ Για τις δύο πρώτες ανασκαφικές περιόδους, 1967-8, δεν υπάρχουν τα ημερολόγια. Έτσι βασιζόμαστε στις πληροφορίες από τη δημοσίευση της ανασκαφής, *THERA* I-II. Ανασκαφικά ημερολόγια υπάρχουν από το έτος 1969 έως σήμερα.

² *THERA* VII, 16-21· Ημερ. 19.

³ Ημερ. 110, 2002, 43-51.

⁴ Θα αναφερόμαστε πλέον σε αυτές τις τομές με τη συντομογραφία ΝΦΠ 11, ΝΦΠ 12, ΝΦΠ 13Α.Ε. και ΝΦΠ 13, όπως έχει καθιερωθεί από τα ανασκαφικά δεδομένα της περιόδου και από τη σταδιακή δημοσίευση των αποτελεσμάτων.

⁵ *THERA* III, 6-7.

Εποχής του Χαλκού, περίοδο κατά την οποία σημειώθηκε ρυμοτομική αναδιάρθρωση του οικισμού. Τα δεδομένα της ανασκαφής των φρεάτων των νέων πεσσών 9N, 11N, 12N, 13AE και 13N υποδεικνύουν ότι η θεμελίωση του κτηρίου πραγματοποιήθηκε στον φυσικό βράχο και όχι πάνω σε παλαιότερα κτίσματα ή επιχώσεις⁶. Δεν είναι γνωστό εάν προϋπήρχε κάποιο παλαιότερο κτίσμα στην ίδια περιοχή, καθώς δεν εντοπίστηκαν αρχιτεκτονικά κατάλοιπα παλαιότερης φάσης.

Σύμφωνα με την Παλυβού⁷, στο κτήριο, το οποίο θεμελιώθηκε κατά την τελευταία φάση της Μέσης Εποχής του Χαλκού, έγιναν εκτεταμένες αλλαγές μετά από σεισμική καταστροφή, πιθανότατα εκείνης της πρώιμης φάσης της Ύστερης Εποχής του Χαλκού. Κάποια παλαιότερα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως τα λίθινα πλαίσια των παραθύρων, διατηρήθηκαν και στην επόμενη φάση του οικοδομήματος. Κάποια άλλα όμως, όπως ο κεντρικός κίονας στο Δωμ. 2 (Εικ. 17), προστέθηκαν κατά τη φάση αναδιάρθρωσης του κτηρίου.

Το κτήριο στην τελική φάση κατασκευής του αποτελείτο από τον ισόγειο και τον πρώτο όροφο, για τους οποίους όμως δεν είναι γνωστός ο ακριβής αριθμός δωματίων (Εικ. 16). Το δυτικό ήμισυ αποκαλύφθηκε σε αρκετά καλή κατάσταση αλλά το ανατολικό είχε υποστεί σημαντικές ζημιές λόγω του σύγχρονου χειμάρρου που διέσχισε την περιοχή από βορρά προς νότο προκαλώντας ολοσχερή καταστροφή στα ανατολικά δωμάτια και εξαφανίζοντας για πάντα σημαντικά στοιχεία. Επιπλέον, τμήματα του κτηρίου χρήζουν περαιτέρω ανασκαφικής έρευνας, προκειμένου να αποσαφηνιστούν συγκεκριμένα σημεία ως προς την αρχιτεκτονική κατανομή τους και τη χρήση τους⁸. Αποκαλύφθηκαν χώροι με αποθηκευτική χρήση, όπως ο ισόγειος χώρος και ο πρώτος όροφος του Δωμ. 2, ο ισόγειος χώρος του Δωμ. 1, ενώ και οι πλίνθινες κασέλες του Δωμ. 1α υποδηλώνουν αποθηκευτική χρήση.

⁶ Ο φυσικός βράχος στην περιοχή του κτηρίου βρίσκεται σε μικρό βάθος από τη στάθμη των κτηρίων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, πρόκειται για τη ραχοκοκκαλιά του οικισμού, καθώς ο φυσικός βράχος από το σημείο αυτό και προς τα δυτικά και ανατολικά ακολουθεί καθοδική πορεία συναντώντας το βαθύτερο σημείο του στο νότιο-ανατολικό σημείο του οικισμού.

⁷ Palyvou 1984, 146-7.

⁸ Πρόκειται για τα Δωμ. 5, 5α και 8 που βρίσκονται στο βόρειο τμήμα του κτηρίου, ανάμεσα στο Κτήριο Β και το Συγκρότημα Δ. Επίσης, μικρότερης κλίμακας έρευνες πρέπει να πραγματοποιηθούν σε διάφορα σημεία του κτηρίου προκειμένου να αποσαφηνιστούν κατασκευαστικές και χρονολογικές ασάφειες, (όπως στον χώρο του Δωμ. 7 ή στο δάπεδο στο ισόγειο του Δωμ. 2).

2.1.1. Πρώτη ανασκαφική περίοδος του έτους 1967.

Η πρώτη ανασκαφική περίοδος⁹ ξεκίνησε με υπεύθυνη της περιοχής την καθηγήτρια Emily Vermeule, η οποία κράτησε ακριβέστατα ημερολόγια και σχέδια (κατόψεις και τομές) των δωματίων του κτηρίου Β¹⁰. Από τις φωτογραφίες και τα σχέδια¹¹ της περιόδου αυτής αντιλαμβανόμαστε ότι η ανασκαφή ξεκίνησε με την αποκάλυψη των πρώτων ορόφων των δωματίων 1 και 2, τα οποία την περίοδο εκείνη ονομάζονταν δωμάτια Β και Α αντίστοιχα (Εικ. 6). Η συγκεκριμένη περιοχή εξ αρχής αποδείχθηκε η πιο ενδιαφέρουσα της περιόδου αλλά και η πιο περίπλοκη, καθώς έγινε ευθύς αντιληπτό ότι πρόκειται για τον όροφο ενός κτηρίου, το οποίο έφερε επικάλυψη ασβεστοκονιάματος στους τοίχους του¹². Τα πρώτα αρχιτεκτονικά λείψανα του κτηρίου εμφανίστηκαν σε βάθος 0,70μ. από την επιφάνεια και επρόκειτο για λιθόκτιστους τοίχους με αποτυπώματα από κάθετα δοκάρια που στήριζαν την κατασκευή¹³. Η ιδιαιτερότητα και η επικινδυνότητα της κατάστασης με τα πρωτοαποκαλυπτόμενα κονιάματα (κατέρρεαν αμέσως μετά την απομάκρυνση των στρωμάτων της ηφαιστειακής τέφρας και της κίσηρης που τα κρατούσαν στη θέση τους) εμπόδισαν τη συνέχιση της ανασκαφής στην περιοχή, έως ότου η ανασκαφή οργανωθεί υλικοτεχνικά και ανταποκριθεί επάξια σε τόσο λεπτές επεμβάσεις¹⁴. Αποφασίστηκε επομένως να στερεωθούν όσα κονιάματα είχαν αποκαλυφθεί μέχρι εκείνη τη στιγμή και στη συνέχεια να καλυφθούν από χώμα προκειμένου να μείνουν προστατευμένα μέχρι την επόμενη επέμβαση¹⁵.

⁹ Βλ. υποσ 1.

¹⁰ Η Vermeule, ως υπεύθυνη αρχαιολόγος, κράτησε ανασκαφικά ημερολόγια των δύο πρώτων ετών της ανασκαφής του οικισμού του Ακρωτηρίου. Τα ημερολόγια όμως αυτά δεν παρέμειναν στο αρχείο της ανασκαφής. Οι πληροφορίες επομένως αντλούνται από τα στοιχεία του Μαρινάτου, τα οποία δημοσίευσε στη σειρά των *THERA*.

¹¹ *THERA* I, εικ. 57-8. Πρόκειται για κάτοψη και τομή της περιοχής Μπρόνου 2 και πιθανότητα του Δωμ. 1, του Κτηρίου Β. Η ανασκαφική κατάσταση αποτυπώθηκε από την E. Vermeule.

¹² *THERA* I, 42, εικ. 64-6.

¹³ *THERA* I, 39, εικ. 56, 63.

¹⁴ *THERA* I, 45.

¹⁵ Ο Μαρινάτος στον πρώτο τόμο των ανασκαφικών δεδομένων δημοσίευσε μία και μοναδική φωτογραφία σπαραγμάτων τοιχογραφίας από το Κτήριο Β. Τα σπαραγμάτα αυτά προέρχονται από τα σώματα των κυανών πιθήκων στη σύνθεση του Δωμ. 6.

2.1.2. Δεύτερη ανασκαφική περίοδος του έτους 1968.

Η ανασκαφή στο κτήριο συνεχίστηκε νοτιότερα κατά τη δεύτερη ανασκαφική περίοδο, το 1968¹⁶, στο Δωμ. 2, όπου την προηγούμενη χρονιά είχε εντοπισθεί δάπεδο από σχιστόπλακες, καθώς και ανατολικότερα, στο Δωμ. 6, στο μετέπειτα δωμάτιο των Πιθήκων. Κατ' αυτόν τον τρόπο απέφυγαν να παρέμβουν και πάλι στην ευαίσθητη περιοχή των κονιαμάτων που είχαν αποκαλυφθεί κατά την πρώτη ανασκαφική περίοδο. Το βασικό ερώτημα που έπρεπε να απαντηθεί ήταν εάν τα λείψανα, εκατέρωθεν του σύγχρονου χειμάρρου που διέσχισε την περιοχή, ανήκαν σε ένα κτήριο, το οποίο ήταν κατεστραμμένο σημαντικά από τη διάβρωση του νερού, ή εάν επρόκειτο για περισσότερα κτήρια¹⁷, των οποίων τα όρια έπρεπε να αποσαφηνιστούν.

Αποκαλύφθηκε έτσι στον πρώτο όροφο του κτηρίου, στο Δωμ. 2, το εντυπωσιακό δάπεδο από πλάκες σκουρόχρωμου σχιστόλιθου στο οποίο, αν και είχε διατηρηθεί σε όλη του την έκταση, αρκετές πλάκες είχαν ραγίσει, ενώ το νότιο τμήμα του είχε υποστεί σημαντική καθίζηση χωρίς όμως να καταρρεύσει στο ισόγειο (Εικ. 17). Στο κέντρο του χώρου αποκαλύφθηκε λίθινη βάση κίονα (πιθανότατα ξύλινου καθώς δεν εντοπίστηκαν ίχνη του). Περιμετρικά αυτής ήταν τοποθετημένα όρθια ή αναποδογυρισμένα πιθάρια και μικρότερα αγγεία, ακέραια ή σπασμένα, καθώς και αρκετά διάσπαρτα αγγεία σε όλη την επιφάνεια του δαπέδου¹⁸.

Η επέμβαση συνεχίστηκε στο Δωμ. 6, σε μία περιοχή σημαντικά κατεστραμμένη, λόγω του σύγχρονου χειμάρρου που διέσχισε την περιοχή και είχε προκαλέσει φθορά στα κτήρια που βρίσκονταν καλυμμένα από την ηφαιστειακή σποδό. Αποκαλύφθηκε τμήμα δαπέδου από πατημένο χώμα που ανήκε σε δωμάτιο του πρώτου ορόφου. Στη ΒΔ γωνία του ισόγειου χώρου του δωματίου αποκαλύφθηκε μεγάλος αριθμός από συσσωματωμένα σπαράγματα κονιαμάτων με σχιστόπλακες. Οι πλάκες ήταν τόσο σφιχτά ενωμένες με τον τοίχο ώστε αρχικά ο ανασκαφέας υπέθεσε ότι πρόκειται για

¹⁶ Βλ. υποσ. 1.

¹⁷ *THERA* II, πίν. 68α, β. Είναι δηλωτικές της κατάστασης οι πανοραμικές φωτογραφίες της εποχής, όπου εμφανίζονται τα πρώτα λείψανα του Κτηρίου Β και είναι εμφανής η σημαντική διαφορά διατήρησης ανάμεσα στα δυτικό και το ανατολικό τμήμα του κτηρίου.

¹⁸ *THERA* II, πίν. 8 και 9α-β: αποτυπώνεται με τρόπο μοναδικό η κατάσταση του δαπέδου και των αγγείων μετά την αποκάλυψή τους και στη συνέχεια μόνο το δάπεδο, ελεύθερο πλέον από τα αγγεία. Διακρίνεται η λίθινη βάση του κίονα.

την “ορθομαρμάρωσή” του. Κατά την ανασκαφή όμως αποδείχθηκε ότι επρόκειτο για πλάκες πεσμένες από τον υπερκείμενο όροφο μαζί με τις τοιχογραφίες του δωματίου, υλικά τα οποία η διέλευση του χειμάρρου είχε καταστρέψει σε σημαντικό βαθμό (Εικ. 18). Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα κονιάματα μπορούσαν να απομακρυνθούν με μεγαλύτερη ευκολία, εφόσον αποκαλύπτονταν κυρίως πεσμένα στο δάπεδο του ισόγειου χώρου.

Η ανασκαφή την περίοδο αυτή επεκτάθηκε ΒΑ του κτηρίου στο Δωμ. 7¹⁹, στο βόρειο τμήμα του οποίου εντοπίστηκε κλιμακοστάσιο περιορισμένων διαστάσεων (φέρει 9 βαθμίδες)²⁰, πρόχειρης κατασκευής. Το κλιμακοστάσιο οδηγούσε από το ισόγειο στους χώρους του πρώτου ορόφου, στα Δωμ. 1 και 2. Το δάπεδο του Δωμ. 7 ήταν καλυμμένο με μαρμάρινες πλάκες²¹, υλικό ασυνήθιστο στο Ακρωτήρι. Από τα έως τότε δεδομένα της ανασκαφής, πίστευαν ότι το κλιμακοστάσιο αυτό δεν ανταποκρινόταν στο μέγεθος και τη σημασία του κτηρίου και ο Μαρινάτος το χαρακτήρισε ως “βοηθητικό”, πιστεύοντας ότι στη συνέχεια θα αποκαλυπτόταν το κεντρικό κλιμακοστάσιο του συγκροτήματος²² (Εικ. 19). Αυτό τελικά δεν έχει γίνει μέχρι σήμερα, είτε γιατί τέτοιο κλιμακοστάσιο δεν υπήρχε είτε γιατί ο χειμάρρος το κατέστρεψε ολοσχερώς. Το κλιμακοστάσιο φωτιζόταν από παράθυρο μικρών διαστάσεων στον βόρειο τοίχο του ισόγειου και το οποίο άνοιγε σε αδιέξοδο μονοπάτι, μικρών διαστάσεων, στη βόρεια πλευρά του κτηρίου. Είναι πιθανό το μονοπάτι αυτό να κρατήθηκε ειδικά για τον φωτισμό του κλιμακοστασίου, όταν προστέθηκαν τα Δωμάτια 5, 5α και 8²³.

Από τις ανασκαφικές εκθέσεις, τα λεπτομερέστατα σχέδια και τις φωτογραφίες της περιόδου εκείνης (την αποτύπωση των ερειπίων κατά την δεύτερη ανασκαφική περίοδο ανέλαβε ο αρχιτέκτων Ιωάννης Κουμανούδης), διαπιστώνεται ότι με το τέλος της ανασκαφής του 1968, στο Κτήριο Β είχαν αποκαλυφθεί τα Δωμάτια 2, 6

¹⁹ Palyvou 2005, εικ. 76: διαχωρίζει το Δωμ. 7 σε δύο χώρους, τον κεντρικό χώρο στο ανατολικό τμήμα και τον χώρο 7α, στο δυτικό τμήμα που αποτελεί τον προθάλαμο για τους υπόλοιπους χώρους του κτηρίου είτε του ισόγειου είτε του πρώτου ορόφου.

²⁰ Μιχαηλίδου 2001, 292: “το πλάτος κάθε σκέλους του κλιμακοστασίου είναι μικρό (περίπου 0,90 μ.) και οι βαθμίδες του που δεν είναι μονολιθικές έχουν μικρό βάθος (0,23-0,27 μ.) και μεγάλο ύψος (0,20-0,32 μ.)”.

²¹ Πρόκειται για την κεντρική μαρμαρόπλακα, υπόλευκου χρώματος με ερυθρές φλεβώσεις και για μία δεύτερη, μικρότερων διαστάσεων, η οποία βρίσκεται δίπλα της, από μάρμαρο σκουρότερου χρώματος.

²² *THERA* II, 12· Παλυβού 1999, 270, 280.

²³ Palyvou 2005, 66, εικ. 82-3.

και 7, ενώ ο ανασκαφέας είχε εντοπίσει και τα Δωμάτια 1, 3 και 4, στα οποία δεν είχε ακόμα επέμβει λόγω ιδιαιτερότητας της κατάστασης.

2.1.3. Τρίτη ανασκαφική περίοδος του έτους 1969.

Την επόμενη χρονιά (1969)²⁴, συνεχίστηκε η επέμβαση στο Δωμ. 6 με τα σπαράγματα της τοιχογραφίας των Πιθήκων, ενώ ο Μαρινάτος επεδίωξε να διαπιστώσει τη σχέση του Κτηρίου Β με αυτό που αποκαλύφθηκε αμέσως βορειότερα, στην περιοχή που ονομάστηκε “Γέφυρα” (ενώνει τον Τομέα Α στα βόρεια με τους Τομείς Β και Γ στα νότια)²⁵.

Καθαρίστηκε το δάπεδο του Δωμ. 2, γνωστό ήδη από την προηγούμενη χρονιά, και αποκαλύφθηκε σε όλη του την έκταση ο δυτικός τοίχος του ισόγειου χώρου, στην οδό Τελχίνων²⁶. Έγινε κατανοητό ότι τα Δωμ. 3 και 4, νότια του Δωμ. 2, ήταν ιδιαίτερα κατεστραμμένα από τη διέλευση του χειμάρρου και ότι ο δυτικός τους τοίχος είχε καταρρεύσει προς τα ανατολικά προκαλώντας επιπλέον καταστροφή, ενώ ο ανατολικός είχε εξαφανιστεί τελείως.

Την περίοδο αυτή ολοκληρώθηκε και η ανασκαφή του Δωμ. 6, του οποίου το βόρειο τμήμα διασώθηκε σημαντικά και επιβεβαιώθηκε ότι η τοιχογραφία, η οποία είχε καταρρεύσει στον ισόγειο χώρο από τον πρώτο όροφο, απεικόνιζε πιθήκους που αποδίδονταν με κυανό χρώμα, παρόμοιο με αυτό του φυλλώματος του φοίνικα στο τμήμα της σύνθεσης του “Αφρικανού”, το οποίο είχε αποκαλυφθεί την προηγούμενη χρονιά στον αμπελώνα Αρβανίτη 1²⁷ (“Θυρωρείο”, Εικ. 20). Ένα ακόμα τμήμα από τον ίδιο προθάλαμο, μήκους 0,90μ. απεικόνιζε τα σώματα δύο κυανών πιθήκων μπροστά από “ιερό”²⁸.

²⁴ *THERA* III, 33-8, πίν. 27β-31, σχ. 4-6.

²⁵ *THERA* III, 17-9, εικ. 17.2-18.1.

²⁶ Με τον τρόπο αυτό ονόμασαν το μονοπάτι που διασχίζει τον οικισμό από βορρά προς νότο και είναι σε επαφή με τη δυτική πλευρά του Κτηρίου Β.

²⁷ *THERA* II, 53-4, πίν. Β.3-4· Ντούμας 1992, εικ. 148 Vlachopoulos· 2007β.

²⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν πρωτοαντίκρισαν τα σπαράγματα της τοιχογραφίας των πιθήκων, αρχαιολόγοι και συντηρητές, δεν αντιλήφθηκαν αμέσως τί εικονίζονταν και θεώρησαν ότι πρόκειται για τοπίο ποταμού, λόγω του κυανού χρώματος (Πληροφορία από τον καθ. Χρ. Ντούμα και τον συντηρητή Α. Μαργαριτώφ).

2.1.4. Τέταρτη ανασκαφική περίοδος του έτους 1970.

Κατά το 1970 ο Μαρινάτος αποφάσισε να επέμβει στον πρώτο όροφο του Δωμ. 1 και να ανασκάψει την περιοχή με τα σπαράγματα των τοιχογραφημάτων, καθώς και να αποτοιχίσει τα μεγάλα τμήματα από τους τοίχους²⁹.

Αρχικά απομακρύνθηκαν οι επιχώσεις που είχαν χρησιμοποιηθεί κατά την πρώτη ανασκαφική περίοδο του 1967 προκειμένου να προστατευθούν τα κονιάματα που είχαν μερικώς αποκαλυφθεί. Στη συνέχεια επιτελείο συντηρητών, εξειδικευμένων στα κονιάματα, υπό την καθοδήγηση του συντηρητή Αν. Μαργαριτώφ, συνέχισε με συστηματική και προσεκτική ανασκαφή στο εσωτερικό του δωματίου. Αποδείχθηκε μία διαδικασία χρονοβόρα και απαιτητική που ολοκληρώθηκε όταν απομακρύνθηκαν όλα τα στρώματα των κονιαμάτων και αποκαλύφθηκε το δάπεδο του δωματίου από σκουρόχρωμες σχιστόπλακες, όπως αυτό του Δωμ. 2 (Εικ. 21).

Η αφαίρεση των κονιαμάτων ξεκίνησε από τη ΒΑ γωνία του χώρου με κατεύθυνση προς τα δυτικά και τα νότια. Έφερε στην επιφάνεια, εκτός από τις τοιχογραφίες που κάλυπταν τους τοίχους στο σύνολό τους, τους πλινθότοιχους που αποτελούσαν τα εσωτερικά χωρίσματα του Δωμ. 1 στο νότιο τμήμα του, την είσοδο του δωματίου στον ανατολικό τοίχο (Εικ. 21), καθώς και ένα ερμάριο επιχρισμένο από πορτοκαλόχρωμο κονίαμα σε απομίμηση μαρμάρου στον νότιο πλινθότοιχο του κεντρικού χώρου. Το Δωμ. 1 αποκαλύφθηκε χωρισμένο σε μικρότερους χώρους που πήραν την αρίθμηση 1α στο νότιο τμήμα και 1β στο δυτικό τμήμα, με τον πρώτο χώρο να παρουσιάζει σαφώς μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τον δεύτερο. Η είσοδος σε αυτόν γινόταν από θύρα στον νότιο πλινθότοιχο του Δωμ. 1 και στο εσωτερικό του αποκαλύφθηκαν τρεις μικρότεροι χώροι που ονομάστηκαν φοριαμοί³⁰ (Εικ. 22). Χωρίζονταν μεταξύ τους από χαμηλούς σε ύψος πλίνθινους τοίχους, οι οποίοι ήταν καλυμμένοι σε όλη την επιφάνειά τους από λευκό κονίαμα, σημαντικού πάχους, όπως και το δάπεδο και η οροφή³¹. Έφεραν προσθήκη γύψου για την ενίσχυση των

²⁹ Ημερ. 7, 1970, 80 κ. εξ.· Ημερ. 8, 155 κ. εξ.· *THERA IV*, 28-33, 45-49, πίν. 52-62, 112-20.

³⁰ Στο Ημερ. 7 που περιέχει την ανασκαφή του δωματίου κατά την περίοδο του 1970 αναφέρονται ως “φοριαμοί”.

³¹ Πεσμένα τμήματα από οροφή, που έφεραν κονιαμένη τη μία επιφάνειά τους αποκαλύφθηκαν κατά την παρούσα έρευνα στο αποθηκευμένο υλικό από τον χώρο αυτό.

κονιαμάτων από τις πρώτες ανασκαφικές περιόδους στο ανώτερο τμήμα τους³². Λευκά κονιάματα μικρού και μεγάλου μεγέθους βρέθηκαν σε όλη την επίχωση.

Οι τρεις κασέλες αποκαλύφθηκαν σε πολύ καλή κατάσταση με μικρή απώλεια στο ύψος των πλευρών τους και των τοίχων και τμήματά τους είχαν καταρρεύσει είτε στο εσωτερικό του δωματίου είτε στην οδό Τελχίνων, προς τα δυτικά. Οι κατασκευές, μαζί με τις τοιχογραφίες, αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του δωματίου γιατί περιείχαν αγγεία, ο χαρακτήρας των οποίων υποδεικνύει και αποδεικνύει, σύμφωνα με τον ανασκαφέα³³ και άλλους ερευνητές³⁴, τον θρησκευτικό χαρακτήρα του δωματίου (Εικ. 23).

Το Δωμ. 1β δεν παρουσίασε αξιόλογο ενδιαφέρον γιατί αποδείχθηκε στείρο ευρημάτων. Πρόκειται για έναν χώρο ορθογώνιου σχήματος, μικρών διαστάσεων, που χωριζόταν από τον κύριο χώρο του δωματίου με έναν πλινθότοιχο, ο οποίος είχε κατεύθυνση βορρά-νότου και είχε άνοιγμα/είσοδο στο νότιο τμήμα του (Εικ.). Ο πλινθότοιχος έφερε τοιχογραφία σε όλη την ανατολική του όψη, δηλ. προς τον κεντρικό χώρο του Δωμ. 1, ενώ η δυτική του όψη έφερε μόνο αραιό πηλοκονίαμα. Ποιο ρόλο έπαιζε όμως ο χώρος αυτός στις δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα στο Δωμ. 1; Μήπως κάποια από τα αγγεία που αποκαλύφθηκαν στον χώρο 1α ανήκαν αρχικά σε αυτόν και είχαν παροδικά μεταφερθεί προκειμένου να επισκευασθεί από τις ζημιές που είχε προκαλέσει ο σεισμός, όπως και σε άλλες περιπτώσεις;

Η ανασκαφή συνεχίστηκε στον κεντρικό χώρο του δωματίου με την αφαίρεση των αλληπαλλήλων στρώσεων των κονιαμάτων από το δάπεδο και με την παράλληλη αποκάλυψη των τμημάτων που είχαν παραμείνει κατά χώραν στο ανατολικό και στο δυτικό τμήμα του βόρειου τοίχου, εκατέρωθεν δηλ. του μεγάλου παραθύρου, καθώς και σε όλη τη σωζόμενη επιφάνεια του ανατολικού τοίχου (Εικ. 24). Από τα τμήματα αυτά, καθώς και από τα μεγάλα σπαράγματα που βρίσκονταν ακόμα επικολλημένα στους πεσμένους πλίνθους στο δυτικό τμήμα του δωματίου, έγινε εύκολα κατανοητό το εικονιστικό θέμα: επρόκειτο για ένα σύνολο ζώων (που θεωρήθηκε ότι μπορεί να είναι αντιλόπες) που κάλυπταν τους τρεις μεγάλους τοίχους του δωματίου. Μόνο ο

³² Όπως έχει ήδη αναφερθεί (βλ. υποσ. 1) δεν υπάρχουν ημερολόγια από τις δύο πρώτες ανασκαφικές περιόδους, δηλ. για τα έτη 1967 και 1968. Βασιζόμαστε επομένως στις παρατηρήσεις που έγιναν στη συνέχεια από τον ανασκαφέα και οι οποίες μεταφέρονται στα επόμενα ημερολόγια: ημερ. ανασκ. αρ. 7, 1970, 95 (ημερ/νία 28/9/70), 100 (ημερ/νία 29/9/70).

³³ *THERA IV*, 29-33'.

³⁴ Marinatos 1984, 106.

νότιος τοίχος καλυπτόταν από σύνθεση διαφορετικού θέματος, ο οποίος όμως είχε καταρρεύσει στο δάπεδο. Ήδη, κατά την ανασκαφή, διακρίνονταν καθαρά τις μορφές δύο μικρών αγοριών που πυγμαχούσαν, χαρακτήρισαν την απεικόνιση ως “ιερή”. Τα κεφάλια τους αποκαλύφθηκαν σχεδόν ακέραια, πεσμένα στο δάπεδο του δωματίου και φωτογραφήθηκαν κατά χώραν (Εικ. 25). Στη συνέχεια, και κατά τη συντήρηση στο εργαστήριο, συμπληρώθηκε και αποδόθηκε η σύνθεση των δύο νεαρών πυγμάχων³⁵.

Με το τέλος της ανασκαφικής περιόδου μεγάλα τμήματα τοιχογραφίας παρέμειναν πάνω στον ανατολικό και τον βόρειο τοίχο με την προοπτική να αφαιρεθούν την επόμενη χρονιά. Το μεγάλο τμήμα από το ανατολικό ήμισυ του βόρειου τοίχου αφαιρέθηκε τελικά το 1973, ενώ τα άλλα δύο τμήματα (δυτικό ήμισυ βόρειου τοίχου και ανατολικός τοίχος) μετά από τριάντα τρία χρόνια, το καλοκαίρι του 2002³⁶.

Το 1970, ερευνήθηκε και το Δωμ. 7 στο ανατολικό τμήμα του κτηρίου (Εικ. 28), το οποίο είχε υποστεί σημαντική καταστροφή από τη διέλευση του χειμάρρου. Ένας σημαντικός αριθμός αγγείων εντοπίστηκε στον χώρο παρά την κακή διατήρησή του. Εξαιρετικό εύρημα από τον χώρο αυτό είναι το χάλκινο εγχειρίδιο, το οποίο κατά τη συντήρησή του αποδείχθηκε ότι έφερε καρφιά από ένθετο ασήμι στο σημείο επαφής με το ξύλινο στέλεχος, του οποίου μόνο ίχνη είχαν απομείνει³⁷.

Κατά το έτος 1971 δεν υπήρξε ανασκαφική επέμβαση στο κτήριο, καθώς το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στη συντήρηση και την ανασύνθεση των τοιχογραφικών συνόλων των πιθήκων και των μικρών κατσικιών από το Δωμ. 6³⁸. Εντοπίστηκαν, επίσης, σπαράγματα για τα οποία ο ανασκαφέας ισχυρίστηκε ότι πρόκειται για παλαιότερη τοιχογράφηση του χώρου, κυρίως λόγω των συνθηκών εύρεσής τους, της ποιότητας του κονιάματος και της θεματογραφίας³⁹.

2.1.5. Πέμπτη ανασκαφική περίοδος του έτους 1973.

Κατή τη διάρκεια του έτους 1973, η ανασκαφή συνεχίστηκε στους ισόγειους χώρους

³⁵ *THERA* IV, 46-8.

³⁶ Βλ. Κεφ. 2.1.7.

³⁷ Ημερ. 8, 1970, 175-6· *THERA* IV, 33, πίν. 62β, 90· Μιχαηλίδου 2001β, 164-5, εικ. 2-3.

³⁸ *THERA* V, 38, πίν. 91-3 και εικ. D.

³⁹ Βλ. Κεφ. 5.

των Δωμ. 1 και 2⁴⁰. Αρχικά έπρεπε να αφαιρεθούν τα δάπεδα των δωματίων του ορόφου που αποτελούνταν από μεγάλες σχιστολιθικές πλάκες, οι οποίες αφού αριθμήθηκαν, απομακρύνθηκαν και τοποθετήθηκαν κοντά στο κτήριο με σκοπό να επανατοποθετηθούν μετά την ολοκλήρωση της ανασκαφής⁴¹. Την ίδια χρονιά και πριν αφαιρεθούν οι πλάκες από το δάπεδο του ορόφου του Δωμ. 1, αποτοιχίστηκε το μεγάλο τμήμα της τοιχογραφίας της αντιλόπης από το ανατολικό ήμισυ του βόρειου τοίχου του δωματίου.⁴² Το σώμα του ζώου διατηρείτο σε αρκετά καλή κατάσταση αλλά είχαν χαθεί σημαντικό τμήμα του λαιμού του και ολόκληρο το κεφάλι.

Η ανασκαφή των ισόγειων χώρων και των δύο δωματίων αποκάλυψε σημαντικούς αποθηκευτικούς χώρους με μεγάλο αριθμό αγγείων. Ειδικότερα, στο Δωμ. 1 αποκαλύφθηκαν δύο μεγάλα και επιμελημένα κτιστά θρανία από αργούς λίθους και πηλοκονίαμα κατά μήκος του βόρειου και του νότιου τοίχου του δωματίου, τα οποία περιέκλειαν μεγάλους πίθους στο εσωτερικό τους. Στη βόρεια κατασκευή αποκαλύφθηκαν έξι πίθοι, στην νότια επτά, ενώ ένας πίθος είχε τοποθετηθεί στη στενή ανατολική πλευρά στην οποία βρίσκεται και η είσοδος του χώρου, δημιουργώντας έτσι σοβαρό πρόβλημα εισόδου σε αυτόν (Εικ. 26). Είναι φανερό ότι ο πίθος τοποθετήθηκε σε δεύτερη φάση, καθώς φαίνεται να έχει εισχωρήσει ανάμεσα στις άλλες δύο κατασκευές.

Ο ανασκαφέας εκτιμά ότι η είσοδος στο ισόγειο του Δωμ. 1 γινόταν από ξύλινη σκάλα από το μικρό Δωμ. 1β και στηρίζει την υπόθεσή του αυτή στο αποτύπωμα της ξύλινης “κατασκευής” που αποκαλύφθηκε στον χώρο αυτό⁴³. Σύμφωνα όμως με την επικρατέστερη εκδοχή η είσοδος στον ισόγειο χώρο γινόταν από την ανατολική

⁴⁰ Ημερ. 19 για τα Δωμ. 1 και 2· Ημερ. 22 για το Δωμ. 2· *THERA* VII, 16-21, πίν. 23-29.

⁴¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ανασκαφέας (*THERA* VII, 19): “once the decision to excavate was taken, the floor slabs were first numbered and removed, then reassembled by Mr. Nikolouzos, with a view to replace them in time”. Κάτι τέτοιο όμως δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ γιατί δεν το επέτρεψε στη συνέχεια η φύση των ευρημάτων.

⁴² Ημερ. 22, 75· *THERA* VII, 17. Σύμφωνα με το προσωπικό ημερολόγιο του Σπ. Μαρινάτου η αποτοίχιση πραγματοποιήθηκε από τον συντηρητή Η. Παπαγεωργίου. Απομακρύνοντας την τοιχογραφία παρέμεινε στο κατώτερο μέρος του τοίχου η παλαιότερη τοιχογράφηση με το ερυθρό χρώμα.

⁴³ *THERA* IV, 31, εικ. 56a-b. Η “κατασκευή”, μετά το τέλος της ανασκαφής, αιποδείχθηκε ότι είναι τα δοκάρια, μικρής διαμέτρου, που στήριζαν το δάπεδο. Κατά την αποσάθρωση των δοκαριών, δημιουργήθηκαν οι τρύπες στο χώμα που, με την πλήρωσή τους με γύψο καλλιτεχνίας, κατά την ανασκαφή, αποκάλυψαν το εκμαγείο.

πλευρά, η οποία σε μεταγενέστερη φάση περιορίστηκε στο άνοιγμά της από ένα ακόμα πιθάρι αφήνοντας πρόσβαση περιορισμένων διαστάσεων στο χώρο⁴⁴ (Εικ. 27). Η δεύτερη αυτή εκδοχή φαίνεται πειστικότερη από αυτήν της ξύλινης σκάλας, παρόλο που η είσοδος στον χώρο μετά την τοποθέτηση και του τελευταίου πίθου στα ανατολικά θα ήταν εξαιρετικά περιορισμένη για έναν τόσο καλά οργανωμένο αποθηκευτικό χώρο.

Μετά από την ανασκαφική περίοδο του 1973 σταμάτησε κάθε δραστηριότητα στο κτήριο και πραγματοποιήθηκε η συντήρηση των ευρημάτων, κυρίως, των τοιχογραφικών συνόλων. Συμπληρώθηκε η σύνθεση των πιθήκων, της οποίας η συντήρηση είχε ήδη αρχίσει από το 1970 και ολοκληρώθηκε μεγάλο τμήμα από το σύνολο των τοιχογραφιών του Δωμ. 1. Αποκαταστάθηκαν σε φορητούς πίνακες ο δυτικός πλινθότοιχος με τμήμα από τη σύνθεση των αντιλοπών και τμήμα του νότιου τοίχου με τους μικρούς πυγμάχους. Το τοπικό αρχαιολογικό μουσείο, που είχε ξεκινήσει να χτίζεται στην πρωτεύουσα του νησιού, προκειμένου να φιλοξενήσει τα ευρήματα από τον νέο αρχαιολογικό χώρο δεν είχε ολοκληρωθεί, με αποτέλεσμα οι συνθέσεις να μεταφερθούν στην Αθήνα και να τοποθετηθούν στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο⁴⁵. Οι εργασίες ανασύνθεσης των τοιχογραφικών συνόλων πραγματοποιήθηκαν με γρήγορους ρυθμούς που είχαν ως αποτέλεσμα σημαντικός αριθμός σπαραγμάτων, που ανήκουν σε αυτά, να μείνουν εκτός της αποκατάστασής μείνουν στις αποθήκες σε ξύλινους δίσκους.

Το Μάρτιο του 2000 πραγματοποιήθηκαν τα εγκαίνια του Μουσείου Προϊστορικής Θήρας, όπου κύρια θέση κατέλαβαν τα ευρήματα από το Ακρωτήρι. Για τον σκοπό αυτό επέστρεψαν οριστικά από την Αθήνα, ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα, οι συνθέσεις των πιθήκων και των “κατσικιών”, ενώ στο Ε.Α.Μ. παρέμειναν οι συνθέσεις των αντιλοπών και των πυγμάχων από το Δωμ. 1, μαζί με τη σύνθεση της άνοιξης από το Συγκρότημα Δ (Δωμ. 2) ως ένα μικρό, αντιπροσωπευτικό δείγμα του τοιχογραφικού πλούτου του προϊστορικού οικισμού.

⁴⁴ Palyvou 1984, 134-47.

⁴⁵ Η έκθεση στο Ε.Α.Μ. αναδιοργανώθηκε το καλοκαίρι του 2005 με τα ευρήματα που παρέμειναν στο Μουσείο ύστερα από την επιστροφή μέρους των ευρημάτων στο νησί και την τοποθέτησή τους στο Μουσείο Προϊστορικής Θήρας.

2.1.6. Έκτη ανασκαφική περίοδος: ανασκαφή πεσσών νέου στεγάστρου (1999-2001).

Κατά τα έτη 1999 έως 2001 πραγματοποιήθηκε εκτεταμένη ανασκαφική έρευνα στον οικισμό για τις ανάγκες αντικατάστασης του παλαιού μεταλλικού στεγάστρου dexion και με φύλλα αμιάντου με νέου τύπου και τεχνολογίας στέγαστρο⁴⁶. Προκειμένου να εντοπισθούν οι κατάλληλες θέσεις για να θεμελιωθούν οι νέοι πεσσοί που θα το στηρίζουν, οργανώθηκε εκτεταμένη ανασκαφική έρευνα (Εικ. 3). Οι τομές σε ορισμένες περιπτώσεις έφτασαν τα 15 μέτρα βάθος, λόγω της μεγάλης κλίσης του φυσικού βράχου⁴⁷, ιδίως στα ανατολικά του χώρου. Αποκάλυψαν πολλά στοιχεία για τις πρωιμότερες περιόδους του οικισμού και σε περιπτώσεις κτηρίων, όπως του Κτηρίου Β, έδωσαν στοιχεία για την περίοδο θεμελίωσής τους και των μετατροπών τους.

Όσον αφορά στο Κτήριο Β πληροφορίες αντλούνται κυρίως από πέντε τομές: τέσσερις από αυτές βρίσκονται εξωτερικά του κτηρίου⁴⁸, δηλ. η ΝΦΠ 11, στη “βόρεια” αυλή, εξωτερικά του βόρειου τοίχου του Δωμ. 1· η ΝΦΠ 12, επί της οδού Τελχίνων, στα νότια του Δωμ. 2 και στα δυτικά του Δωμ. 3, στη θέση του παλαιού πεσσού 12· η ΝΦΠ 13, στην κοίτη του χειμάρρου, νότια του Δωμ. 1 και ανατολικά των Δωμ. 3 και 4· και τέλος, η ΝΦΠ 13ΑΕ, ανατολική επέκταση της προηγούμενης. Η πέμπτη τομή, ΝΦΠ 8, βρίσκεται στο εσωτερικό του Δωμ. 6.

2.1.7. Έβδομη ανασκαφική περίοδος του έτους 2002.

Τον Ιούλιο του 2002 στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης αποφασίστηκε η αποτοίχιση των δύο μεγάλων τμημάτων που είχαν απομείνει κατά χώραν στο δυτικό τμήμα του

⁴⁶ Η μεταλλική κατασκευή που σκέπαζε τον χώρο είχε με τα χρόνια φθαρεί και υπήρχαν σαφείς κίνδυνοι για τις αρχαιότητες. Επιπλέον, αποτελείτο από υλικά που σταδιακά απώλεσαν την καταλληλότητά τους.

⁴⁷ Συνολικά ερευνήθηκαν 115 τομές και θεμελιώθηκαν πάσσαλοι σε 92 από αυτές. Έλαβαν την ονομασία Νέο Φρέαρ Πεσσού (Ν.Φ.Π.) και η θέση τους σε κάποιες περιπτώσεις ταυτίζεται με αυτήν του παλαιού στεγάστρου. Σε άλλες περιπτώσεις διερευνήθηκαν νέες θέσεις; ανάλογα με τις υποδείξεις της στατικής μελέτης του νέου στεγάστρου και τα ευρήματα της ανασκαφής.

⁴⁸ Βλ. υποσ. 4, καθώς και τοπογραφικό οικισμού.

βόρειου τοίχου και σε όλη την επιφάνεια του ανατολικού τοίχου⁴⁹ (Εικ. 24). Σκοπός της αποτοίχισης ήταν να συντηρηθούν τα τοιχογραφήματα που είχαν απομείνει εκτεθειμένα επί τριάντα και πλέον χρόνια και να συμπληρωθεί η εικόνα των τοιχογραφημένων συνόλων του Δωμ. 1 με όλα στοιχεία.

Με την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας όλο το διασωθέν υλικό των συνθέσεων των δύο δωματίων, της παλαιότερης και της μεταγενέστερης τοιχογράφησης, ήταν πλέον προσιτό προς μελέτη και σε κατάλληλες συνθήκες φύλαξης.

Η ανασκαφή του κτηρίου κράτησε αρκετά χρόνια και ολοκληρώθηκε σε διαφορετικές περιόδους και υπό διαφορετικές συνθήκες. Προγραμματίζονται, μέσα στο πλαίσιο της ολοκληρωμένης δημοσίευσης του κτηρίου, μικρές επεμβάσεις, ανασκαφικές ή καθαρισμού, προκειμένου να ελεγχθούν συγκεκριμένα ζητήματα και να απαντηθούν κάποια ερωτήματα. Η ολοκληρωμένη σχεδιαστική αποτύπωση του κτηρίου αποτελεί και αυτή ένα καίριο ζητούμενο

2.2. Περιγραφή των τοιχογραφημένων δωματίων:

2.2.1. Δωμάτιο Β 1.

Το Δωμ. 1 αποτελείται από δύο επίπεδα: το ισόγειο και το πρώτο (Εικ. 16). Οι τοιχογραφίες βρίσκονταν στον πρώτο όροφο. Πρόκειται για έναν χώρο περιορισμένων διαστάσεων, σχεδόν τραπεζοειδή στο σχήμα (3,4μ.-3,65μ. x 2,45μ.-2,8μ.) και πολύ προσεκτικά διαμορφωμένο. Η είσοδος στο δωμάτιο γίνεται μέσω θυραίου ανοίγματος στον ανατολικό τοίχο (πλάτος: 0,75μ., Εικ. 21)⁵⁰ και σε αυτήν

⁴⁹ Ημερ. 110. Υπεύθυνοι συντηρητές οι: Ιακ. Μιχαηλίδης και Απ. Βούλγαρης. Συνεργάστηκε όλο το δυναμικό του Εργαστηρίου Τοιχογραφιών (υπεύθυνη εργαστηρίου: Λ. Καλαμπούκη), καθώς η αποτοίχιση αυτή αποτέλεσε εξαιρετικά χρήσιμη εμπειρία για τα νεότερα στελέχη του.

⁵⁰ Οι διαστάσεις βασίστηκαν σε μετρήσεις που πραγματοποιήθηκαν το καλοκαίρι του 2002. Το δωμάτιο έχει υποστεί αλλοιώσεις ως προς το αρχικό του μέγεθος οι οποίες προκλήθηκαν από την αηφαιστειακή καταστροφή αλλά και τις σεισμικές που προηγήθηκαν. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό από τη θέση των τοίχων κ.λ.π, όπως άλλωστε συμβαίνει και σε άλλα κτήρια του οικισμού. Ο παράγοντας αυτός πρέπει να ληφθεί υπ' όψη κατά την αποκατάσταση των διαστάσεων των συνθέσεων. Οι διαστάσεις του δωματίου αναφέρονται και στο Ημερολόγιο 7, της Ανασκαφής Ακρωτηρίου (1970, 109). Μικρές αποκλίσεις διαπιστώνονται ανάμεσα στις παλαιότερες και τις νεότερες μετρήσεις που οφείλονται σε παράγοντες, όπως τα διαφορετικά σημεία μέτρησης, η ύπαρξη επιχώσεων ή μη στα συγκεκριμένα σημεία μετρήσεων κ.λ.π. Η μελέτη θα βασιστεί στις τελευταίες μετρήσεις για τις οποίες

οδηγεί το “βοηθητικό” κλιμακοστάσιο που αποκαλύφθηκε στο Δωμ. 7⁵¹. Από το σημείο της εισόδου στον κεντρικό χώρο του Δωμ. 1, θυραίο άνοιγμα οδηγεί μέσω ενός στενού διαδρόμου στο νότιο τμήμα του κτηρίου και στα Δωμ. 2, 3 και 4 (Εικ. 28).

Το Δωμ. 1 χωρίζεται σε δύο βοηθητικούς χώρους: στον 1α, στο νότιο τμήμα (Εικ. 22) και στον 1β, στο δυτικό τμήμα (Εικ. 29). Ο ανατολικός τοίχος του δωματίου με μήκος 1,78μ. και μέγιστο σωζόμενο ύψος 0,96μ. έφερε τοιχογραφία με παράσταση αντιλοπών.

Ο βόρειος τοίχος, ο οποίος αποκαταστάθηκε από τον Μαρινάτο σε σημαντικό βαθμό με ύψος 1,65μ., έφερε στο κέντρο του μεγάλο παράθυρο το οποίο άνοιγε προς την Πλατεία Μυλώνος αφήνοντας εκατέρωθεν ελεύθερες δύο ορθογώνιες, σε κατακόρυφο άξονα, επιφάνειες (Εικ. 30). Αυτές έφεραν τοιχογραφήματα, τα οποία απεικόνιζαν δύο μονές αντιλόπες σε βηματισμό, στραμένες δεξιά (Αρ. Κατ. 6, 50). Το τοιχογράφημα από το ανατολικό ήμισυ (Αρ. Κατ. 6) έχει αποτοιχιστεί κατά την πρώτη φάση της ανασκαφής του κτηρίου το 1972, ενώ από το δυτικό ήμισυ το ανώτερο τμήμα είχε καταρρεύσει στο εσωτερικό του δωματίου και το κατώτερο αποτοιχίστηκε το καλοκαίρι του 2002 (Αρ. Κατ. 50).

Ο δυτικός τοίχος είναι χτισμένος με πλίνθους και αποτελεί το χώρισμα ανάμεσα στον κύριο χώρο του δωματίου και στον μικρότερο βοηθητικό 1β. Από τον τοίχο σώζεται κατά χώραν μόνο μία μικρή, ορθογώνια πλίνθος (διαστάσεις: μέγιστο σωζόμενο μήκος 0,88μ. και πάχος κυμαινόμενο από 0,10μ. έως 0,20μ.), καθώς ο υπόλοιπος είχε καταρρεύσει μαζί με την τοιχογραφία στο εσωτερικό του δωματίου, δημιουργώντας στρώμα καταστροφής σημαντικού πάχους (Εικ. 31). Ο πλινθότοιχος στην ανατολική του όψη έφερε τοιχογράφημα με ζεύγος αντιλοπών σε παράλληλο βηματισμό και με κατεύθυνση προς τα δεξιά (Αρ. Κατ. 5), όπως συνέβαινε και με το αντίστοιχο ζεύγος των ζώων στον ανατολικό τοίχο (Αρ. Κατ. 7). Στο νότιο άκρο του φέρει θυραίο άνοιγμα που οδηγεί στον χώρο 1β.

Ο πλινθότοιχος χωρίζει τον νότιο τοίχο σε δύο ανισομερή τμήματα: στο δυτικό τμήμα που αποτελεί τον νότιο τοίχο του χώρου 1β μέχρι τον δυτικό εξωτερικό τοίχο του κτηρίου και στο ανατολικό τμήμα που βρίσκεται στον κεντρικό χώρο και φέρει

είχαμε την ευθύνη τους, αλλά κυρίως επειδή ανταποκρίνονται στην παρούσα κατάσταση του δωματίου, η οποία ενδεχομένως να έχει διαμορφωθεί από αυτή του 1970.

⁵¹ Για το Δωμ. 7 και το κλιμακοστάσιο βλ. υποσ. 19-23.

την τοιχογραφία των μικρών πυγμάχων. Το τμήμα αυτό έχει καταρρεύσει στο μεγαλύτερο κομμάτι του (σωζόμενο μήκος του τοίχου 0,84μ. και ύψος 0,89μ.). Ένα μικρό θυραίο άνοιγμα (πλάτους 0,74μ.) οδηγεί στον νότιο βοηθητικό χώρο του δωματίου, τον 1α (Εικ. 32). Στη συνέχεια και προς τα ανατολικά υπάρχει το “ερμάριο” που φέρει πορτοκαλόχρωμο κονίαμα σε μίμηση μαρμάρου (Εικ. 33), ενώ στο ανατολικότερα όριο του τοίχου υπάρχει το θυραίο άνοιγμα και ο διάδρομος που οδηγούν στο νότιο Δωμ. 2. Η χρήση του “ερμαρίου” δεν έχει αποσαφηνιστεί εφόσον δεν υπήρξαν καθόλου ευρήματα που να υποδηλώνουν κάποια συγκεκριμένη χρήση και είναι ανακατασκευασμένο σε μεγάλο βαθμό (μέγιστο σωζόμενο ύψος 1,39μ.).

Μετά την απομάκρυνση όλων των τμημάτων των τοιχογραφιών από τους τοίχους του δωματίου αποκαλύφθηκε παλαιότερο στρώμα τοιχογραφίας το οποίο περιορίζεται σε μία ταινία ύψους 0,15μ. περίπου στο κατώτερο σημείο του τοίχου και φέρει ερυθρό χρώμα⁵². Η ταινία παραμένει κατά χώραν στο τμήμα των πυγμάχων του νότιου τοίχου, καθώς και κάτω από τη μονή αντιλόπη του ανατολικού τμήματος του βόρειου τοίχου, ενώ αποκολλήθηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος της από τον ανατολικό τοίχο και από το δυτικό τμήμα του βόρειου τοίχου⁵³.

Ιδιαίτερο σημαντικό είναι το γεγονός ότι το Δωμ. 1 βρέθηκε στείρο ευρημάτων. Αυτό οδηγεί στις εξής σκέψεις: είτε ότι είχαν αδειάσει τον χώρο προκειμένου να τον επισκευάσουν μετά τη σεισμική καταστροφή είτε ότι τα σκεύη του φυλάσσονταν σε άλλο χώρο, ίσως στους δύο βοηθητικούς και τα μετακινούσαν σε κάθε περίπτωση που έπρεπε να χρησιμοποιηθούν είτε τέλος, ότι ο χώρος αυτός δεν είχε καθόλου σκευή. Η παρουσία ή όχι σκευής στον χώρο εξαρτάτο προφανώς και από το είδος χρήσης του χώρου, θέμα που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

2.2.2. Οι χώροι Β1α και Β1β.

Η ανασκαφική εικόνα των δύο χώρων 1α και 1β είναι διαφορετική. Ο δυτικός χώρος 1β αποκαλύφθηκε στείρος ευρημάτων και μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν σχετικά με τη χρήση του (Εικ. 29). Ο Μαρινάτος είχε αρχικά υποθέσει, παρερμηνεύοντας τα υπολείμματα των μικρών δοκαριών της δόρωσης του δαπέδου, ότι ο χώρος αυτός “φιλοξενούσε την ξύλινη σκάλα ελαφριάς κατασκευής που

⁵² Βλ. Κατάλογο, αρ. 1-4, για την παλαιότερη τοιχογράφηση του Δωμ. 1.

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την παλαιότερη τοιχογράφηση του κτηρίου, βλ. Κεφ. 5.

οδηγούσε στον ισόγειο αποθηκευτικό χώρο με τους πίθους⁵⁴. Στην πραγματικότητα όμως στον ισόγειο χώρο οδηγούσε το μικρό άνοιγμα από τα ανατολικά⁵⁵.

Η Μαρινάτου αντίθετα προτείνει για τον χώρο αυτό την ιδέα ενός χώρου αφιερωμένου στην προετοιμασία του ιερέα πριν αναλάβει τα καθήκοντά του⁵⁶. Σύμφωνα με την ιδέα αυτή ο χώρος 1β λειτουργεί ως βοηθητικός του Δωμ. 1 το οποίο θα λειτουργούσε ως ιερό στο εσωτερικό της οικίας. Κατανοεί βέβαια ότι πρόκειται για υπόθεση παρακινδυνευμένη σε μεγάλο βαθμό εφόσον δεν υπάρχουν καθόλου κινητά ευρήματα που να συνηγορούν προς αυτήν την κατεύθυνση. Η Μιχαηλίδου θεωρεί ότι ο χώρος εχρησιμοποιείτο για ύπνο και ξεκούραση, από τους ενοίκους του κτηρίου⁵⁷. Είναι δύσκολο να διευκρινιστεί ο χαρακτήρας του χώρου, καθώς ο εξοπλισμός του μπορεί να είχε ήδη μετακινηθεί προκειμένου να επισκευασθεί από τη σεισμική καταστροφή. Το πιθανότερο πάντως είναι ότι πρόκειται για έναν δεύτερο χώρο (εκτός του 1α), καθαρά βοηθητικού χαρακτήρα.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο βοηθητικός χώρος 1α στο νότιο τμήμα του δωματίου (Εικ. 22). Πρόκειται για έναν ορθογώνιο χώρο που περιείχε τρεις μικρές κασέλες⁵⁸ κατασκευασμένες από ωμές πλίνθους και καλυμμένες σε όλη την επιφάνειά τους από ασβεστοκονίαμα. Το ίδιο συμβαίνει με το δάπεδο καθώς και με την οροφή, όπως αποδεικνύεται από την ποσότητα των σπαραγμάτων με σημαντικό πάχος και έντονα ίχνη από καλάμια στην πίσω επιφάνειά τους τα οποία αποκαλύφθηκαν πεσμένα στο στρώμα καταστροφής του χώρου. Οι τοίχοι έχουν σωθεί σε ικανό ύψος ώστε να σχηματισθεί ολοκληρωμένη εικόνα. Η είσοδος στο βοηθητικό δωμάτιο γίνεται από τον κεντρικό χώρο του Δωμ. 1 μέσω θυραίου ανοίγματος τοποθετημένου στη νότια πλευρά του κεντρικού δωματίου, όπου εντοπίζεται η πρώτη κασέλα⁵⁹. Πρόκειται για κατασκευή ορθογώνιου σχήματος από ωμές πλίνθους μικρών διαστάσεων και παρουσιάζει διαφορές από τις άλλες δύο, οι οποίες ίσως υποδηλώνουν διαφορετικό χρόνο κατασκευής. Στο ανατολικό τμήμα αποκαλύπτεται η πρώτη κασέλα, ενώ στα δυτικά βρίσκεται η μεγαλύτερη σε διαστάσεις κασέλα. Οι κατασκευές είναι εξ' ολοκλήρου καλυμμένες από κονίαμα

⁵⁴ Βλ. υποσ. 43.

⁵⁵ Βλ. υποσ. 44.

⁵⁶ Marinatos 1985, 106.

⁵⁷ Μιχαηλίδου 2001α, 296.

⁵⁸ Βλ. υποσ. 30.

⁵⁹ *THERA* IV, 31. Από τον ανασκαφέα πήρε τον αριθμό 3.

στο χρώμα της κίτρινης ώχρας, ενώ κατά τόπους μιμούνται το μάρμαρο με γραπτές φλεβώσεις από πορτοκαλέρυθρο χρώμα.

Οι κασέλες περιείχαν αγγεία, τα οποία αποκαλύφθηκαν όταν απομακρύνθηκαν τα στρώματα κίσηρης και τέφρας που τα κάλυπταν. Η μεγαλύτερη ποσότητα αγγείων (προχυτικά αγγεία, κυάθια κωνικά και ημισφαιρικά, ψευδόστομος αμφορέας κλπ.) αποκαλύφθηκε στην τρίτη κασέλα, σε αυτή δηλ. που βρισκόταν στον κεντρικό χώρο της εισόδου, καθώς και στο δάπεδο γύρω από αυτήν (Εικ. 23). Οι άλλες δύο, αν και μεγαλύτερες στο μέγεθος, περιείχαν ελάχιστα αγγεία, κυρίως κυάθια και μικρά προχυτικά. Από τα αγγεία ξεχώρισαν ένας ψευδόστομος αμφορέας, μεγάλα προχυτικά αγγεία, ενώ έξω από αυτήν αποκαλύφθηκαν δύο τριποδικές τράπεζες προσφορών ακέραιες. Η παρουσία των αγγείων αυτών στο εσωτερικό της κασέλας και περίξ αυτής διευκολύνει τον ανασκαφέα, καθώς και άλλους μελετητές, προκειμένου να βασίσουν τον ισχυρισμό τους σχετικά με την ιερή χρήση του Δωμ. 1⁶⁰. Τα αγγεία, τα οποία χρησιμοποιούνταν κατά τις τελετουργίες, αποθηκεύονταν και φυλάσσονταν στο εσωτερικό των κασσελών στον βοηθητικό χώρο 1α.

2.2.3. Δωμάτιο Β6.

Το Δωμ. 6 είναι το δεύτερο δωμάτιο του κτηρίου Β το οποίο έφερε τοιχογραφίες και βρίσκεται στον πρώτο όροφο του ανατολικού τμήματος του κτηρίου (Εικ. 28). Ο χώρος αποκάλυψε μία αρκετά προβληματική αλλά και διαφορετική κατάσταση από αυτήν του Δωμ.1, εφόσον το ανατολικό του τμήμα είχε καταστραφεί από τον χείμαρρο που διέσχισε την περιοχή στα νεότερα χρόνια. Πρόκειται για δωμάτιο μεσαίων διαστάσεων, κρίνοντας από το αντίστοιχο δωμάτιο του ισογείου, το οποίο έχει σωθεί σε καλύτερη κατάσταση και στο εσωτερικό του οποίου βρέθηκαν πεσμένα τα σπαράγματα των τοιχογραφημάτων του ορόφου (Εικ. 18).

Η ανασκαφική εικόνα του χώρου μεταφέρεται χαρακτηριστικά στο Ημερολόγιο της Ανασκαφής Ακρωτηρίου⁶¹. Στη συνέχεια όμως αποκαλύφθηκε ότι τόσο οι σχιστόπλακες όσο και τα σπαράγματα ανήκαν στο στρώμα καταστροφής του πρώτου ορόφου και η παρουσία τους σταματούσε λίγα εκατοστά πάνω από το δάπεδο του ισογείου. Γίνεται επομένως κατανοητό ότι και σε αυτό το δωμάτιο του ορόφου, όπως

⁶⁰ Βλ. υποσ. 33-4.

⁶¹ *THERA* IV, 45· Ημερ. 2.

και στα Δωμ. 1 και 2, υπήρχε δάπεδο από μεγάλες σκουρόχρωμες σχιστόπλακες, που όμως, σε αντίθεση αυτό που συνέβη στις άλλες δύο περιπτώσεις, είχε καταρρεύσει στο ισόγειο.

Από την ανασύνθεση των σπαραγμάτων και των τμημάτων που πραγματοποιήθηκε από το συνεργείο του νεοσύστατου εργαστηρίου τοιχογραφιών το 1970, υπό την διεύθυνση του συντηρητή Αν. Μαργαριτώφ⁶², έγινε αντιληπτό ότι η σύνθεση των πιθήκων καταλάμβανε δύο τοίχους, τον βόρειο και τον δυτικό, οι οποίοι δημιουργούσαν γωνία. Σύμφωνα με το ημερολόγιο της ανασκαφής το γεγονός ότι τα περισσότερα σπαράγματα αποκαλύφθηκαν σε πολύ μικρή απόσταση από τους συγκεκριμένους τοίχους του ισόγειου, έκανε τον ανασκαφέα να υποθέσει ότι η τοιχογραφία ανήκε στους αντίστοιχους τοίχους του πρώτου ορόφου.

Όσον αφορά στην αρχιτεκτονική του δωματίου τα διαθέσιμα στοιχεία σταματούν εδώ. Εικάζεται ότι η είσοδος βρισκόταν στον δυτικό τοίχο ίσως σε αντιστοιχία με αυτή του ισόγειου. Περισσότερα στοιχεία υπάρχουν για τον καλύτερα διατηρημένο ισόγειο χώρο⁶³ (Εικ. 34). Σε αυτόν οδηγεί θυραίο άνοιγμα στον δυτικό τοίχο, μέσω του Δωμ. 7, και διαθέτει τρία μικρά παράθυρα, δύο στον βόρειο τοίχο και ένα στον δυτικό. Τα παράθυρα του βόρειου τοίχου ανοίγουν στον υπαίθριο χώρο που δημιουργείται ανάμεσα στο Κτήριο Β και στο Συγκρότημα Δ, και ο οποίος ονομάζεται συμβατικά Πλατεία των Πιθήκων από την ομώνυμη τοιχογραφία του Κτηρίου Β. Το δυτικό παράθυρο του ισόγειου βλέπει στο μικρό αδιέξοδο μονοπάτι στο οποίο βλέπει και το μικρό βορινό παράθυρο του κλιμακοστασίου στο Δωμ. 7. Η ανασκαφική εικόνα του δυτικού παραθύρου του ισόγειου χώρου του Δωμ. 6 υποδεικνύει ότι πιθανότατα το παράθυρο ανοίχτηκε σε μία δεύτερη φάση προκειμένου να κερδίσει ο χώρος σε φως. Δεν είναι εφικτό να αποκατασταθεί η οργανική σχέση του Δωμ. 6 με το υπόλοιπο κτήριο, το οποίο εκτείνεται προς τα δυτικά, και πολύ περισσότερο, η σχέση του με το Δωμ. 1, το οποίο έφερε το δεύτερο τοιχογραφικό σύνολο του κτηρίου.

⁶² Σημαντικό τμήμα του δωματίου τοποθετήθηκε στην έκθεση στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ήδη όπου και παρέμεινε έως την προετοιμασία του Μουσείου Προϊστορικής Θήρας (1999). Στην ανασύνθεση των τοιχογραφιών του Δωμ. 6 σημαντικό ρόλο έπαιξε ο ζωγράφος Κ. Ηλιάκης, ο οποίος συμπλήρωσε αισθητικά σε μεγάλο ποσοστό, σύμφωνα με την τάση της εποχής, τα κενά της σύνθεσης υπό τις υποδείξεις του Σπ. Μαρινάτου.

⁶³ Ραλύνου 2005, εικ. 76.

2.3. Χρήση, ερμηνεία και χρονολόγηση του Κτηρίου Β.

Το Κτήριο Β πρόκειται για ένα από τα πρώτα κτήρια που κατασκευάστηκαν κατά τη μεγάλη ανοικοδόμηση του οικισμού στην τελική φάση της ΜΚ περιόδου. Αυτό διαπιστώνεται από την ανασκαφική έρευνα του ΝΦΠ 11 (Εικ. 3) στην πλατεία Μυλώνος, βόρεια του Δωμ. 1, όπου αποκαλύφθηκε ο βόρειος εξωτερικός τοίχος του κτηρίου θεμελιωμένος στον φυσικό βράχο κατά τη Μέση Εποχή του Χαλκού, όταν έγινε δηλ. και η διαμόρφωση της πλατείας Μυλώνος. Στο ΝΦΠ 12, νότια του Κτηρίου Β, στην οδό Τελχίνων, αποκαλύφθηκαν τα θεμέλια του νότιου τοίχου του Δωμ. 2 και του δυτικού τοίχου του Δωμ. 3, τα οποία εδράζονται στον φυσικό βράχο και χρονολογούνται την ίδια περίοδο. Υπέστη δε, μία μεγάλη μετατροπή στην αρχιτεκτονική του μορφή μετά τον σεισμό των πρώιμων χρόνων της Ύστερης Εποχής του Χαλκού και πιθανότατα κάποιες μικρότερες μέχρι την τελική ηφαιστειακή καταστροφή.

Η Παλυβού επισημαίνει ότι οι μετατροπές αυτές⁶⁴ πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια μίας οργανωμένης μαζικής επέμβασης σε διαφορετικά σημεία του οικισμού μετά τον καταστροφικό σεισμό. Κατά την επισκευή αυτή πήραν την τελική τους μορφή τα δύο δωμάτια, 1 και 6, τα οποία στη συνέχεια διακοσμήθηκαν με τις τοιχογραφημένες συνθέσεις. Το Δωμ. 1 άλλαξε ολοκληρωτικά διαρρύθμιση, καθώς δημιουργήθηκαν οι νέοι χώροι, 1α και 1β και τοποθετήθηκαν οι τοιχογραφίες. Πιθανότατα το ίδιο συνέβη και με το Δωμ. 6, αν και είναι πλέον δύσκολο να επιβεβαιωθεί λόγω της σημαντικής καταστροφής του.

Κατά τη μετατροπή αυτή άλλαξε και ο τρόπος διακίνησης στο εσωτερικό του κτηρίου, καθώς κάποιες πόρτες σφραγίσθηκαν και δημιουργήθηκαν καινούργια ανοίγματα. Αυτό ίσως συνέβη προκειμένου να αποκτήσει μεγαλύτερη σπουδαιότητα ο πρώτος όροφος του κτηρίου που φιλοξενούσε τις τοιχογραφίες, καθώς οι κεντρικοί χώροι περιορίζονται στον πρώτο όροφο και οι βοηθητικοί στο ισόγειο.

Το κτήριο συνδυάζει παλαιότερα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως τα λίθινα πλαίσια των παραθύρων (Εικ. 17), με νεωτεριστικά στοιχεία, όπως οι κασέλες (Εικ. 22), οι οποίες επικράτησαν κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Σύμφωνα με τη Walberg⁶⁵, οι κασέλες, εμφανίζονται στην Κρήτη, ως νέο αρχιτεκτονικό στοιχείο κατά τη ΜΜ ΙΙΙ

⁶⁴ Palyvou 1984, 124-47· Παλυβού 1999.

⁶⁵ Walberg 1992, 114.

φάση. Αυτό συμφωνεί και με την εμφάνισή τους στο Ακρωτήριο κατά την πρώιμη φάση της ΥΚ Ι περιόδου με την πολεοδομική και αρχιτεκτονική αναδιάρθρωση του οικισμού. Άλλα νεότερα στοιχεία θεωρούνται ο κεντρικός λίθινος κίονας στο ισόγειο και στον πρώτο όροφο του Δωμ. 2 (Εικ. 17), καθώς και τα κάθετα δοκάρια ενίσχυσης στη νότια όψη του βόρειου τοίχου στον πρώτο όροφο του Δωμ. 2.

Το Κτήριο Β είναι χτισμένο στη “ραχοκοκκαλιά” του οικισμού, στο σημείο δηλ. όπου ο φυσικός βράχος ανέρχεται σε απόλυτο υψόμετρο +20,44μ. Το “έξαγμα” αυτό του φυσικού βράχου έχει κατεύθυνση βορρά-νότου. Από το σημείο αυτό και προς τα ανατολικά, ο φυσικός βράχος οδηγείται σε μεγάλο βάθος που μπορεί να αγγίξει τα 15 μέτρα από την επιφάνεια (ΝΑ τμήμα του οικισμού). Λόγω αυτής της μορφολογικής ιδιομορφίας του υπεδάφους δεν έχουν διατηρηθεί αρχιτεκτονικά κατάλοιπα παλαιότερων οικοδομικών φάσεων στα θεμέλια του Κτηρίου Β και οι τοίχοι του εδράζονται στον φυσικό βράχο⁶⁶.

Από τη στιγμή της αποκάλυψης του Κτηρίου Β υπήρχε η εντύπωση ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά κτήρια, όπου το ένα αποτελείται από το δυτικό ήμισυ και το δεύτερο από το ανατολικό ήμισυ. Η καταστροφική δραστηριότητα του χειμάρρου απομάκρυνε οποιοδήποτε στοιχείο το οποίο θα αποδείκνυε την οργανική σχέση ανάμεσα στους δύο τομείς: τον δυτικό και τον ανατολικό του Κτηρίου Β. Η μεγάλη εικονογραφική και τεχνοτροπική διαφορά δε ανάμεσα στις συνθέσεις των δύο τοιχογραφημένων Δωματίων 1 και 6, ενίσχυσε την άποψη ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά κτήρια. Η Παλυβού στην τελευταία μελέτη της⁶⁷ ενσωματώνει στο Κτήριο Β και τους δύο τομείς και διαφοροποιεί μόνο τα Δωμ. 5, 5α και 8, στο βόρειο τμήμα του κτηρίου, ανάμεσα σε αυτό και το Συγκρότημα Δ και τα χαρακτηρίζει ως μεταγενέστερη προσθήκη. Δεν δίνει όμως οριστική λύση στο πρόβλημα καθώς λέει: “Sector B is a block consisting of at least two different houses”⁶⁸, αφήνοντας έτσι το ενδεχόμενο το κτήριο να χωρίζεται σε περισσότερους τομείς και κατά συνέπεια τα Δωμάτια 1 και 6 να ανήκουν σε διαφορετικά κτήρια. Προκύπτει πλέον εξαιρετικά δύσκολο να αποσαφηνιστεί η έκταση και η μορφή του κτηρίου. Στην παρούσα μελέτη επομένως, και λόγω αυτών των προβλημάτων, το Κτήριο Β θα μελετηθεί ως

⁶⁶ Οι παρατηρήσεις αυτές έγιναν κατά την ανασκαφή των τομών για τη θεμελίωση των νέων πεσσών του στεγάστρου, ΝΦΠ 11 και 12 και εν μέρει των τομών ΝΦΠ 13 και 8. Παλαιότερες φάσεις διαπιστώθηκε ότι διατηρούνται σε κτήρια στην ανατολική πλευρά του οικισμού.

⁶⁷ Παλυβού 2005, 65-8.

⁶⁸ αυτόθι 65.

μία ενιαία ενότητα η οποία περιλαμβάνει και τα βόρεια δωμάτια⁶⁹.

Ο χαρακτήρας της χρήσης του κτηρίου, εάν δηλ. πρόκειται για δημόσιο ή ιδιωτικό κτήριο, σε αυτή τη φάση της έρευνας είναι πολύ δύσκολο να καθορισθεί⁷⁰. Το ίδιο βέβαια ισχύει για τα περισσότερα από τα κτήρια που έχουν αποκαλυφθεί στον οικισμό του Ακρωτηρίου, εκτός ίσως από την Ξεστή 3 και την Ξεστή 4 για τα οποία υπάρχει μεγαλύτερος αριθμός στοιχείων. Αυτή η δυσκολία στην ερμηνεία του χαρακτήρα ενός κτηρίου ισχύει φυσικά και για τους επί μέρους χώρους, δηλ. για τα Δωμ. 1 και 6. Η παρουσία των τοιχογραφιών ή συγκεκριμένων τύπων αντικειμένων, όπως οι “τράπεζες προσφορών” οι οποίες αποκαλύφθηκαν στο βοηθητικό δωμάτιο 1α, δεν βοηθούν στην ερμηνεία της χρήσης του χώρου. Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε ιδιωτικό και δημόσιο χώρο παραμένει ασαφής, ειδικά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ακόμη και στον οικισμό του Ακρωτηρίου με την εξαιρετική διατήρηση των κτηρίων και των περιεχομένων τους.⁷¹

Στο Κτήριο Β ο ισόγειος χώρος του Δωμ. 1 μπορεί να χαρακτηριστεί με βεβαιότητα ως αποθηκευτικός χώρος τροφίμων, καθώς οι κτιστές κατασκευές με τα πιθάρια υποδεικνύουν σαφώς τη συγκεκριμένη χρήση. Παρόμοια εικόνα εμφανίζεται και στους δύο ορόφους του Δωμ. 2: στο ισόγειο μεγάλος αριθμός αγγείων που βρίσκεται στο δάπεδο του δωματίου (τριποδικές χύτρες και κυάθια) υποδηλώνει την αποθήκευση των αντικειμένων στον χώρο αυτό (Εικ. 35). Η διαφορά με το Δωμ. 1 έγκειται στο ότι τα αγγεία που βρίσκονται τοποθετημένα στο δάπεδο του Δωμ. 2 δεν παρουσιάζουν ίχνη χρήσης (στις τριποδικές χύτρες είναι πιο εύκολο να αποσαφηνιστεί η χρήση τους). Υποθέτει επομένως κανείς ότι ο χώρος αυτός λειτουργούσε ως αποθήκη των αγγείων. Το ίδιο πιθανότατα συνέβαινε και στον όροφο του Δωμ. 2, όπου οι κάτοικοι του κτηρίου έχουν συγκεντρώσει τα αγγεία κυκλικά γύρω από τον κεντρικό κίονα του δωματίου με σκοπό να τα προστατέψουν

⁶⁹ Στην περιοχή των βορείων δωματίων, όπως επίσης και στο ανατολικό ήμισυ του κτηρίου, καθώς και στην Πλατεία Πιθήκων, βόρεια του Δωμ. 6, απαιτείται μία διευκρινιστική έρευνα που ενδεχομένως να δώσει απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα: περίοδο θεμελίωσης ή/και ανακατασκευής των χώρων, εάν ανήκουν στην ίδια οικοδομική ενότητα ή όχι κλπ.

⁷⁰ Vlachopoulos (υπό έκδοση).

⁷¹ Η Ξεστή 3 θεωρείται ότι έχει δημόσιο, τελετουργικό και ίσως θρησκευτικό χαρακτήρα, όπως υποδεικνύουν η αρχιτεκτονική του και οι τοιχογραφίες, ενώ η Ξεστή 4 προοριζόταν πιθανότατα για διοικητικούς σκοπούς. Παρόλα αυτά η ερμηνεία των χώρων βασίζεται σε σύγχρονα δεδομένα και εκτιμήσεις.

από τους καταστροφικούς σεισμούς.

Για τους υπόλοιπους χώρους του κτηρίου δεν είναι εφικτό να γίνουν υποθέσεις, καθώς δεν βοηθά ούτε η διατήρησή τους ούτε το περιεχόμενό τους.

ΜΕΡΟΣ Β'.**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Τεχνικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Κτηρίου Β.****3.1. Ιστορική αναδρομή στη μελέτη της τεχνικής των κονιαμάτων.**

Η διαδικασία κατασκευής των τοιχογραφιών (ασβεστοκονιάματα, σχέδιο, χρωστικές ουσίες, τεχνική) αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα με τις παρατηρήσεις που έγιναν από τον Dörpfeld πάνω στα πρώτα σπαράγματα από την Τίρυνθα και οι οποίες συμπεριλήφθηκαν στο ομώνυμο έργο του Schliemann¹. Οι πρώτες όμως αναλύσεις κονιαμάτων πραγματοποιήθηκαν από τον Heaton² μερικά χρόνια αργότερα με το υλικό από την Κνωσό, ο οποίος ανέλαβε να αναλύσει και το υλικό από την Τίρυνθα³. Μετά από τις πρώτες αυτές συμβολές, το θέμα των “μινωικών” κονιαμάτων αναλύθηκε σε όλη του την έκταση στο έργο των Duell και Gettens⁴. Εκτενέστερα ασχολήθηκε ο Cameron με πολλά άρθρα που αφορούσαν σε δημοσιευμένο και αδημοσίευτο υλικό από την Κρήτη (κυρίως την Κνωσό) αλλά και στα τεχνικά χαρακτηριστικά των ασβεστοκονιαμάτων, των χρωμάτων και της τελικής εκτέλεσης της σύνθεσης⁵. Η προσπάθεια ήταν πλέον οργανωμένη και διευρυμένη, καθώς αναλύθηκε μεγάλος αριθμός σπαραγμάτων που προέρχονταν από διαφορετικές περιόδους και είχαν διαφορετική μορφή (κονιάματα από τοίχους αλλά και από δάπεδα). Η έρευνα του Cameron για τα τεχνικά χαρακτηριστικά των κονιαμάτων υπήρξε καθοριστική. Εφάρμοσε τα διαφορετικά στάδια της έρευνάς του στα πειράματα που πραγματοποίησε με τους φοιτητές του στο Πανεπιστήμιο του Δυτικού Οντάριο του Καναδά (UWO).

Με την πάροδο των χρόνων και τις ανασκαφές που λάμβαναν χώρα κυρίως στο Αιγαίο (Κέα, Μήλος⁶) αλλά και στην Ηπειρωτική Ελλάδα (Πύλος⁷), το τοιχογραφικό

¹ Schliemann 1886.

² Heaton 1910, 206-12· 1911, 697-710.

³ Heaton 1912, 211-16.

⁴ Duell και Gettens 1942, 179-223.

⁵ Cameron 1968· 1972· 1975· 1978.

⁶ Κέα (Αγ.Ειρήνη): Majewski και Reich 1973, 297-300· Μήλος (Φυλακωπή): Bosanquet 1904, 70-9.

υλικό αυξανόταν και οι ανασκαφείς όλο και συχνότερα να συμπεριλαμβάνουν στις δημοσιεύσεις τους μελέτες και αναλύσεις γύρω από αυτό. Το τοιχογραφημένο υλικό από το Ακρωτήρι έγινε αντικείμενο επιστημονικής ανάλυσης για πρώτη φορά από τους Noll, Born και Holm⁸, στα μέσα της δεκαετίας του '70. Σε αυτήν τη μελέτη αναγνώρισαν την τεχνική της νωπογραφίας στην κατασκευή των θηραϊκών τοιχογραφιών και επεσήμαναν την απουσία οργανικού συνδετικού υλικού στα χρώματα, καθώς και την απουσία πράσινης χρωστικής ουσίας (η οποία, όπως διαπίστωσαν, δημιουργείται από την προσθήκη κυανής χρωστικής πάνω σε κίτρινη).

Η πρώτη συστηματική μελέτη για την κυανή χρωστική ουσία, η οποία εντοπίστηκε στα κονιάματα από το Ακρωτήρι, πραγματοποιήθηκε από τον Φιλιππάκη και την ομάδα του⁹, ενώ η εργασία της ομάδας του Profi¹⁰ πρόσθεσε στοιχεία για την ερυθρή χρωστική και τα παράγωγά της: κίτρινο, ρόδινο, πορτοκαλί. Στις πιο πρόσφατες μελέτες σχετικά με τα κονιάματα από το Ακρωτήρι, συμπεριλαμβάνονται αυτές που παρουσιάστηκαν στο τελευταίο διεθνές συνέδριο για τις θηραϊκές τοιχογραφίες¹¹: η μελέτη του Περδικάτση¹² γνωστοποιεί τα αποτελέσματα των χημικών αναλύσεων διαφορετικών χρωμάτων, ενώ αυτή της Χρυσικοπούλου¹³ περιγράφει την πειραματική απόπειρα κατασκευής κονιάματος, σύμφωνα με τη διαδικασία που υποθέτουν οι μελετητές ότι ακολουθούσαν κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο εντοπισμός του ιώδους χρώματος αποκειστικά (τουλάχιστον από τις έως σήμερα έρευνες) σε τοιχογραφίες της Ξεστής 3. Μετά από αναλύσεις¹⁴, αποδείχθηκε ότι πρόκειται για χρωστική οργανικής προέλευσης, από το όστρεο *murex trunculus*, το οποίο υπερέχει ποσοτικά των υπολοίπων οστρέων στον οικισμό και συγκεντρώσεις του έχουν εντοπιστεί στη Δυτική Οικία, στο Κτήριο Β, στον Τομέα Δ και κυρίως στην Ξεστή 3. Η συγκεκριμένη χρωστική, εκτός από το Ακρωτήρι και το μεταγενέστερο ανάκτορο του Εγγλιανού στην Πύλο, εντοπίστηκε σε

⁷ Πύλος: Lang 1969. Τα τελευταία χρόνια εξελίσσεται, υπό τη διεύθυνση του Καθ. Jack Davis του Πανεπιστημίου του Cincinnati, πρόγραμμα συστηματικής μελέτης των τοιχογραφημένων κονιαμάτων από το ανάκτορο της Πύλου. Βλ. Brekoulaki κ.α. 2008.

⁸ Noll, Born και Holm 1975.

⁹ Phillipakis κ.α. 1976.

¹⁰ Profi κ.α. 1977.

¹¹ *The Wall Paintings of Thera* 2000.

¹² Perdikatsis κ.α. 2000.

¹³ Chryssikopoulou κ.α. 2000.

¹⁴ Χρυσικοπούλου και Σωτηροπούλου, 2003 με προγενέστερη βιβλιογραφία: Χρυσικοπούλου 2005.

πρώτη ύλη στον οικισμό των Τριάντα στη Ρόδο και θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί και σε τοιχογραφίες¹⁵. Μία συγκεντρωτική μελέτη, η οποία δημοσιεύτηκε το 2005, είναι αυτή του Jones, στενού συνεργάτη του Cameron στις αναλύσεις των χρωστικών ουσιών και παρουσιάζει τα τελευταία δεδομένα γύρω από το θέμα¹⁶.

Η συντριπτική πλειονότητα των τοιχογραφημάτων που αποκαλύφθηκαν στο Ακρωτήρι ανήκει αποκλειστικά σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο, σε αυτήν δηλ. πριν από ηφαιστειακή καταστροφή (μέσα/τέλος 17ου αιώνα π.Χ., σύμφωνα με την “υψηλή” χρονολόγηση)¹⁷. Απουσιάζει επομένως προγενέστερο υλικό και καθίσταται αδύνατος ο καθορισμός της εξελικτικής διαδικασίας της κατασκευής στον οικισμό. Από τον περιορισμένο αριθμό σπαραγμάτων προγενέστερης τοιχογράφησης που προέρχονται από το Ακρωτήρι (Δυτική Οικία, Κτήριο Β) και από άλλες περιοχές του Αιγαίου, κυρίως όμως από την Κρήτη¹⁸, διαπιστώνεται ότι η διαδικασία κατασκευής άλλαξε ελάχιστα με την πάροδο των χρόνων. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη μεταγενέστερη παραγωγή από την Ηπειρωτική Ελλάδα, που αποδεικνύει ότι και στη συνέχεια οι τεχνίτες ακολουθούσαν την ίδια κατασκευαστική διαδικασία¹⁹.

Με την πάροδο του χρόνου αυξάνεται η καθαρότητα του ασβεστοκονιάματος. Κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού το κονίαμα παρουσίαζε αρκετές προσμίξεις, ήταν σκληρό, με καστανό χρώμα, ενώ κατά την Ύστερη Εποχή το κονίαμα γίνεται πιο καθαρό από προσμίξεις, πιο εύπλαστο και σημαντικά πιο λευκό²⁰. Αυτό συμβαίνει πιθανότατα λόγω αλλαγής της χρήσης του ασβεστοκονιάματος. Κατά την Πρώιμη Εποχή οι τεχνίτες χρησιμοποιούσαν το κονίαμα για κατασκευαστικούς κυρίως λόγους (ενίσχυση τοίχων, επισκευές, στεγανοποίηση κ.λ.π.), με την πάροδο όμως του χρόνου η χρήση του άλλαξε, προσανατολιζόμενη κυρίως σε διακοσμητικούς σκοπούς.

¹⁵ Χρυσικοπούλου 2005, 77, υποσ. 1.

¹⁶ Jones 2005.

¹⁷ Επιλεκτικά αναφέρονται: Warren και Hankey 1989· Friedrich 2000, 82-93· Friedrich 2006, 548· Manning 2006, 565-9.

¹⁸ Όπως η τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη Πιθήκου από την Κνωσό η οποία χρονολογείται κατά τη MM IIIB περίοδο (σύμφωνα με Πλάτων 1947). Είναι μάλλον δύσκολο να μιλήσουμε για την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού κυρίως λόγω σπανιότητας του υλικού.

¹⁹ Πύλος: Lang 1969, 11-2· Brekoulaki κ.α. 2008, 378-9· Τίρυνθα: Heaton 1912, 210-6· Μυκίνες: Κριτσέλη – Προβίδη 1982, 93-9·

Γλας: Ιακωβίδης 1998, 183-4.

²⁰ Heaton 1911, 699· Shaw 1971, 211.

Έπρεπε επομένως το ασβεστοκονίαμα να αποκτήσει σύσταση και ελαστικότητα που θα επέτρεπε στον τεχνίτη να δημιουργήσει τις κατάλληλες επιφάνειες για τις τοιχογραφίες με τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα.

Οι τοιχογραφίες στο Ακρωτήρι παρουσιάζουν κοινή τεχνική κατασκευής²¹ με μικρές παρεκκλίσεις που οφείλονται κυρίως στις ιδιαιτερότητες του κάθε εργαστηρίου/συνεργείου και στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να δώσει κατάλληλες λύσεις στην κάθε περίπτωση. Οι συνθέσεις από τα δύο τοιχογραφημένα δωμάτια του Κτηρίου Β, αν και ακολουθούν τους γενικούς κανόνες κατασκευής που διέπουν και τις υπόλοιπες συνθέσεις του Ακρωτηρίου, ωστόσο παρουσιάζουν κάποιες ιδιαιτερότητες στις οποίες αξίζει να γίνει αναφορά κατά περίπτωση.

3.2. Στάδια κατασκευής τοιχογραφιών.

Τα στάδια που ακολουθήθηκαν στην κατασκευή τους, τα οποία αναγνωρίστηκαν και περιγράφηκαν στη μελέτη των τοιχογραφιών της Δυτικής Οικίας, είναι τα εξής²²:

3.2.1. Προετοιμασία τοίχου.

Ο τοίχος μπορεί να είναι κατασκευασμένος είτε από αργούς λίθους είτε από ωμές πλίνθους. Σε πολλές περιπτώσεις κτηρίων και δωματίων είναι εμφανές από τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες και τις αρχιτεκτονικές επιλογές, τις οποίες εφάρμοζε ο τεχνίτης κατά την κατασκευή του κτηρίου, ότι είχε ήδη αποφασιστεί, ανάμεσα στον ιδιοκτήτη/παραγγελιοδότη και τον τεχνίτη ποιες επιφάνειες θα τοιχογραφηθούν²³. Στην περίπτωση του Κτηρίου Β, αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στο Δωμ. 1, κυρίως λόγω της καλής διατήρησής του, και λιγότερο στο Δωμ. 6 του ίδιου κτηρίου που είναι ιδιαίτερα κατεστραμμένο. Οι επιφάνειες των τοίχων επιστρώνονται αρχικά από ένα παχύ στρώμα πηλοκονιάματος προκειμένου να καλυφθούν οι λίθοι κατασκευής

²¹ Asiminos 1978, 573-7· Τελεβάντου 1994, 351-5.

²² Ακολουθείται ο διαχωρισμός τον οποίο εφάρμοσε η Τελεβάντου (1994), στη μελέτη της για τις τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας, εφόσον διαπιστώθηκε ότι ισχύει και για αυτές από το Κτήριο Β. Με τη σειρά της είχε ακολουθήσει τον διαχωρισμό του Cameron (1975, 279) στη μελέτη του υλικού από τη μινωική Κρήτη. Η περιγραφή των πειραμάτων για την κατασκευή των αντιγράφων που πραγματοποίησε ο Cameron με τους μαθητές του μεταφέρεται στον Jones (1999).

²³ Βλ. Κεφ. 2.

και να εξομαλυνθεί σε μεγάλο βαθμό η επιφάνεια του τοίχου. Στη συνέχεια απλώνεται το πρώτο στρώμα ασβεστοκονιάματος καλύπτοντας με την σειρά του τις ανωμαλίες του ηλοκονιάματος (Εικ. 30). Το πάχος του πρώτου αυτού στρώματος ασβέστη εξαρτάται από την ποιότητα κατασκευής του τοίχου και με τις ατέλειες που έπρεπε να καλυφθούν.

Η ίδια διαδικασία ακολουθείται και στους πλινθότοιχους, παρόλο που σε αυτήν την περίπτωση οι κατασκευαστικές ατέλειες εντοπίζονται σε μικρότερη έκταση. Το ασβεστοκονίαμα φέρει συνήθως στο εσωτερικό του πληθώρα προσμίξεων (τεμαχισμένα όστρεα, όστρακα μικρών διαστάσεων, χαλίκια, άχυρα, ακόμα και ξυλάκια πολύ μικρών διαστάσεων), προκειμένου να γίνει πιο σταθερό, με μεγαλύτερη και καλύτερη συνοχή και να στεγνώνει πιο γρήγορα (Εικ. 36α-β). Σε πολλές περιπτώσεις, έχει διαπιστωθεί η χρήση χαλικιών μήκους έως 5 εκ. πράσινου ηφαιστειακού τόφφου (Εικ. 36γ), τα οποία τοποθετούνταν ως πλαίσιο στα όρια του υποστρώματος της τοιχογραφίας ενισχύοντας την αντοχή του κονιάματος και τη συνοχή του με τον τοίχο. Η τεχνική αυτή εντοπίστηκε και σε κάποια σπαράγματα από το Δωμ. 6. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τεχνικής αυτής είναι η σύνθεση των “Γυναικών” από την Ξεστή 3²⁴. Τέλος, ένα δεύτερο στρώμα λεπτότερου και καθαρότερου ασβεστοκονιάματος κάλυπτε το πρώτο και διαμόρφωνε τη ζωγραφική επιφάνεια.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθούν κάποιες ιδιαιτερότητες που εντοπίζονται στις τοιχογραφίες των Δωματίων 1 και 6 του Κτηρίου Β. Στα τοιχογραφήματα του Δωμ. 1 και τα δύο στρώματα του ασβεστοκονιάματος, τα οποία διαμορφώνουν τη ζωγραφική επιφάνεια είναι εξαιρετικά λεπτά με αποτέλεσμα να είναι μικρής αντοχής και συνοχής και η ζωγραφική επιφάνεια να παρουσιάζει ατέλειες, καθώς το υπόστρωμα δεν κάλυπτε ομοιόμορφα τον τοίχο (πάχος 0,005-0,007 μ., Εικ. 37)²⁵. Το μικρό πάχος του κονιάματος συνετέλεσε καταλυτικά στην κονιορτοποίηση των συνθέσεων κατά την καταστροφή του οικισμού από τους σεισμούς. Προς το παρόν τουλάχιστον δεν έχει ερμηνευθεί για ποιο λόγο ο τεχνίτης κατασκεύασε τόσο λεπτό κονίαμα, το οποίο πιθανότατα δυσκόλεψε σημαντικά και τον ίδιο κατά την εκτέλεση του σχεδίου.

²⁴ Βλαχόπουλος 2003, 516.

²⁵ Αυτό έγινε αντιληπτό κατά τη συντήρηση του υλικού που βρισκόταν στις αποθήκες και την παρατήρηση των συνθέσεων που έχουν ήδη συντηρηθεί και βρίσκονται στο ΕΑΜ.

Στον βόρειο, νότιο και ανατολικό τοίχο του ίδιου δωματίου εντοπίστηκε πολύ λεπτή επίστρωση σαπωνοειδούς υφής και γλαυκοπράσινου χρώματος που κάλυπτε την επιφάνεια του τοίχου κάτω από το κονίαμα (Εικ. 38). Η επίστρωση αυτή είναι ορατή με γυμνό μάτι μέχρι σήμερα στο ανατολικό ήμισυ του βόρειου τοίχου, από όπου το 1973²⁶ είχε αποτοιχιστεί η τοιχογραφία με την αντιλόπη· επίσης, και στο νότιο τμήμα που φιλοξενούσε την τοιχογραφία των μικρών πυγμάχων. Με το πέρασμα των χρόνων η επίστρωση έχασε σε μεγάλο βαθμό το έντονο χρώμα της και τη σαπωνοειδή υφή της. Τα χαρακτηριστικά αυτά έγιναν ιδιαίτερα εμφανή πάνω στην επιφάνεια των τοίχων, μετά την αποτοίχιση των μεγάλων τμημάτων, το καλοκαίρι του 2002²⁷ από το δυτικό ήμισυ του βόρειου τοίχου και από τον ανατολικό τοίχο, καθώς και στην πίσω επιφάνεια των τοιχογραφημάτων που αποτοιχίστηκαν. Στη συνέχεια η ουσία αυτή αναγνωρίστηκε και σε σπαράγματα που βρίσκονταν στις αποθήκες από την πρώτη περίοδο της ανασκαφής του δωματίου. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για τον δυτικό πλινθότοιχο που φέρει την τοιχογραφία με το ζεύγος των αντιλοπών²⁸ ο οποίος έχει ανακατασκευαστεί στο ΕΑΜ.

Η ίδια σαπωνοειδής επίστρωση εντοπίστηκε κατά τη συντήρηση στο εργαστήριο και σε σπαράγματα από τη σύνθεση των πιθήκων του Δωμ. 6. Σε κάποιες περιπτώσεις δε το πάχος της είναι σημαντικό, όπως ακριβώς συνέβαινε και στις συνθέσεις του Δωμ. 1.

Μέχρι σήμερα δεν έχουν εντοπισθεί άλλες συνθέσεις στο Ακρωτήρι με παρόμοια επίστρωση στην πίσω επιφάνειά τους ή πάνω σε τοίχους που έφεραν τοιχογραφίες. Κατόπιν μακροσκοπικής παρατήρησης, διαπιστώθηκε ότι πρόκειται για κονιορτοποιημένο πέτρωμα σε συνδυασμό με οργανική ουσία, η οποία είναι πλέον αδύνατον να διαγνωστεί. Συλλέχθηκε δείγμα του υλικού από την πίσω επιφάνεια των τοιχογραφημάτων, πριν αυτή στερεωθεί, και αναλύθηκε στο “Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης Ορμύλια”²⁹. Δείγματα από σχιστολιθικά πετρώματα, τα οποία προέρχονται από την κατασκευή των κτηρίων του Ακρωτηρίου, χρησιμοποιήθηκαν

²⁶ Η αποτοίχιση της τοιχογραφίας αναφέρεται στο *THERA* VII, 17, καθώς και στο Ημερ. 19.

²⁷ Βλ. Κεφ. 2, 11.

²⁸ Ντούμας 1992β, εικ. 83. Δεν υπάρχει καμία αναφορά στα ημερολόγια ανασκαφής από την περίοδο της αποκάλυψης ή της συντήρησής τους. Και οι δύο συνθέσεις βρίσκονται στην έκθεση στο ΕΑΜ και για αυτό το λόγο είναι πλέον αδύνατον να ελέγξουμε την πίσω επιφάνειά τους.

²⁹ Υπεύθυνη για τον έλεγχο της ουσίας από την πλευρά του Διαγνωστικού Κέντρου ήταν η Δρ. Σ. Σωτηροπούλου.

ως συγκριτικό υλικό. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης έδειξαν ότι το πέτρωμα που χρησιμοποιήθηκε ήταν συγγενές με το ένα δείγμα σχιστόλιθου, αλλά δεν ταυτιζόταν με αυτό. Ίσως πρόκειται για υλικό που παρείχε προστασία (ίσως στεγανοποίησης) στους τοίχους και γενικότερα καλύτερη προετοιμασία του τοίχου για να δεχθεί στη συνέχεια τό λεπτό κονίαμα της τοιχογραφίας.

Η προετοιμασία του τοίχου στο Δωμ. 1 παρουσιάζει άλλη μία ιδιαιτερότητα. Στο κατώτερο μέρος όλων των τοιχογραφημένων τοίχων του δωματίου, ανάμεσα στην λεπτή σαπωνοειδή επίστρωση και στο πρώτο στρώμα ασβεστοκονιάματος, ήρθε στο φως τμήμα παλαιότερης τοιχογράφησης, η οποία φέρει ερυθρό χρώμα³⁰. Πιθανότατα οι τεχνίτες δεν απομάκρυναν την παλαιότερη τοιχογράφηση από τους τοίχους προκειμένου να προχωρήσουν με μεγαλύτερη ευκολία και ασφάλεια στη νέα. Είναι γενικά παραδεκτό ότι οι καλλιτέχνες καθάριζαν την επιφάνεια του τοίχου προς τοιχογράφηση από τυχόν παλαιότερα στρώματα, προκειμένου να εξασφαλίσουν τη μέγιστη συνοχή ανάμεσα στη νέα επίστρωση και στον τοίχο. Αντίθετα, σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιούν μεσαία και μεγάλα σπαράγματα από παλαιότερη τοιχογράφηση στην κατασκευή του πρώτου στρώματος ασβεστοκονιάματος. Αυτή η τεχνική εντοπίζεται στο στρώμα προετοιμασίας της τοιχογραφίας των πιθήκων στο Δωμ. 6³¹, όπου μεγάλα σπαράγματα με γραμμικές παραστάσεις αποκαλύφθηκαν στο εσωτερικό του στρώματος προετοιμασίας με την ζωγραφική επιφάνειά τους προς τα έξω³² (Εικ. 39).

3.2.2. Διαχωρισμός ζωγραφικής επιφάνειας σε τμήματα-ζώνες.

Ο διαχωρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας από τον τεχνίτη όσο το κονίαμα είναι νωπό, ακολουθεί την προετοιμασία της επιφάνειας του τοίχου. Ο διαμερισμός της επιφάνειας σε διαφορετικά τμήματα διευκολύνει τον ζωγράφο με την καλύτερη

³⁰ Βλ. Κεφ. 2, 13.

³¹ *THERA V*, πίν. 91-2. Σπαράγματα τέτοιου είδους εκτίθενται στο Μουσείο Προϊστορικής Θήρας, ενώ νέα αποκαλύφθηκαν στο υπόστρωμα κατά τη συντήρηση των νέων τμημάτων (φθινόπωρο 2004) από την τοιχογραφία των πιθήκων. Πρόκειται για το τμήμα #672, από την περιοχή των βράχων της σύνθεσης: στο υπόστρωμά του εντοπίζεται στρώμα το οποίο φέρει σπάραγμα με ορατή τη ζωγραφική επιφάνεια και δεύτερο στρώμα στο οποίο το σπάραγμα έχει τοποθετηθεί με ορατή την πίσω επιφάνεια. Πρόκειται για μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις που έχουν εντοπιστεί.

³² Για την παλαιότερη τοιχογράφηση του κτηρίου βλ. Κεφ. 4 και Παράρτημα.

διαχείριση της επιφάνειας στο στάδιο της ζωγραφικής. Ο διαχωρισμός γίνεται με τη χρήση τεντωμένου λεπτού σκοινιού με στρεπτή πλέξη που αφήνει το αποτύπωμά του πάνω στο κονίαμα δημιουργώντας καθοδηγητικές γραμμές για τη διευκόλυνση του ζωγράφου³³. Η τεχνική αναφέρεται και από τον Sir Leonard Wooley σε σχέση με τις τοιχογραφίες που ήλθαν στο φως στο ανάκτορο του Yarim-Lim στο Alalakh (Tell Atchana)³⁴.

Σύμφωνα με τον Ασημενό³⁵, η επιφάνεια δεν μπορούσε να είναι τελείως νωπή γιατί το αποτύπωμα θα χανόταν αμέσως. Ο διαχωρισμός επομένως γίνεται σε επιφάνεια που έχει ήδη αρχίσει να στεγνώνει. Στο Ακρωτήρι η τεχνική αυτή είναι ευρέως διαδεδομένη και βοηθά σημαντικά τον καλλιτέχνη να ορίσει και να περιορίσει την επιφάνεια εργασίας του. Η τεχνική είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη και στην Κρήτη³⁶. Στην Αίγυπτο όλες οι διαχωριστικές γραμμές της ζωγραφικής επιφάνειας γίνονταν με ερυθρό χρώμα στην αρχή της ζωγραφικής διαδικασίας, όπως με τις εγχάρακτες στην αιγαιακή τέχνη³⁷. Πιθανότατα αυτό οφείλεται στη διαφορετική τεχνική ζωγραφικής, καθώς οι περισσότερες τοιχογραφίες γίνονταν με ξηρό χρώμα (τέμπερα) και όχι με νωπό (νωπογραφίες), το οποίο φυσικά ήταν απαγορευτικό στα βοηθητικά ίχνη του σπάγγου.

Στις συνθέσεις από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, ο τεχνίτης κάνει εκτεταμένη χρήση σπάγγου στο ανώτερο και στο κατώτερο τμήμα των συνθέσεων, καθώς το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης πλαισιώνεται από εναλλασσόμενες ταινίες διαφορετικού πάχους. Αντίθετα, στο Δωμ. 6 εκτεταμένη χρήση σπάγγου διαπιστώνεται μόνο στην ανώτερη ζώνη όπου εφαρμόζεται το σύστημα των πολλαπλών ταινιών, καθώς στην κατώτερη ο τεχνίτης αποδίδει με ελεύθερο χέρι το υγρό στοιχείο. Η μεσαία-κεντρική ζώνη προορίζεται αποκλειστικά για το βασικό θέμα της σύνθεσης και σπάνια εντοπίζεται χρήση λεπτού σκοινιού.

³³ Την αποκαλούμενη “σπαγγιά” (από τη λέξη σπάγγος). Cameron 1975, 280-1· Immerwahr 1990, 14· Shaw 2003, 181· Σπαντιδάκη 2006, 284-5.

³⁴ Wooley 1955, 229. Πρόκειται για σημαντική παρατήρηση που φέρνει ακόμα πιο κοντά στην τεχνική κατασκευής τις αιγαιακές τοιχογραφίες με αυτές της Εγγύς Ανατολής.

³⁵ Asimenos 1978, 575.

³⁶ Σαπουνά-Σακελαράκη 1976, 482· Hood 1978, 85· Τελεβάντου 1994, 351. Ελάχιστες συνθέσεις στο Ακρωτήρι δεν ακολουθούν αυτόν τον διαμερισμό, όπως η τοιχογραφία της Άνοιξης από το Δωμ. 9 του Συγκροτήματος Δ.

³⁷ Shaw 2003, 186.

3.2.3. Το προσχέδιο και η χρήση βοηθητικών εργαλείων.

Σε αυτό το στάδιο ο τεχνίτης προετοιμάζει το σχέδιο πάνω στη διαχωρισμένη πλέον ζωγραφική επιφάνεια. Η διαδικασία αυτή αποτελεί σχεδόν τον κανόνα στις θηραϊκές τοιχογραφίες³⁸ και έχει διαπιστωθεί και στις σύγχρονες τους κρητικές³⁹, καθώς και στις μεταγενέστερες μυκηναϊκές⁴⁰. Το προσχέδιο είναι είτε γραπτό είτε εγχάρακτο είτε συνδυασμός και των δύο. Το γραπτό προσχέδιο γίνεται συνήθως με ερυθρό χρώμα⁴¹ και στη συνέχεια καλύπτεται από ένα λεπτό στρώμα ασβεστοκονιάματος. Σε αρκετές περιπτώσεις το προσχέδιο δεν αντιστοιχεί με το τελικό σχέδιο. Στη σύνθεση των πιθήκων από το Δωμ. 6 έχουν εντοπιστεί δύο είδη γραπτού προσχεδίου: το πρώτο προσχέδιο είναι τεφρού χρώματος (Εικ. 42) και εντοπίζεται σε σημεία όπου το τελικό σχέδιο δεν κάλυψε το προσχέδιο ή όπου το τελικό σχέδιο έχει απολεπιστεί. Το δεύτερο προσχέδιο είναι ερυθρού χρώματος και εντοπίζεται είτε κάτω από το λευκό στρώμα ασβεστοκονιάματος είτε κάτω από το σχέδιο και πιθανότατα καταλάμβανε όλη την επιφάνεια της σύνθεσης.

Τα γραπτά προσχέδια είναι περισσότερο εμφανή σε σημεία όπου έχει απολεπιστεί το χρώμα της σύνθεσης⁴², ενώ το εγχάρακτο προσχέδιο διακρίνεται ακόμα και σε σημεία που το χρώμα διατηρείται. Στις συνθέσεις των αντιλοπών και των μικρών πυγμάχων του Δωμ. 1 το εγχάρακτο προσχέδιο διακρίνεται στην ανώτερη ζώνη. Ο τεχνίτης κάνει έντονη χρήση της εγχάραξης στο κισσόφυλλο και κυρίως στον καρδιάσχημο βλαστό του κισσού. Αντίθετα, κανένας τύπος προσχεδίου δεν εντοπίστηκε στα σώματα των αντιλοπών και των μικρών πυγμάχων. Το μαύρο περίγραμμα που διακρίνεται στα σώματα των αγοριών έχει σκοπό να ορίσει το σχέδιο. Το εγχάρακτο προσχέδιο γίνεται συνήθως με αιχμηρό εργαλείο και από τη μακροσκοπική παρατήρηση εύκολα μπορεί να διαπιστωθεί εάν έγινε σε νωπή ή

³⁸ Τελεβάντου 1994, 352-3. Επίσης, οι συνθέσεις από την Ξεστή 3 φέρουν προσχέδιο, εγχάρακτο ή γραπτό.

³⁹ Cameron 1975, 283, 286-7, εικ. 41. Αποκαλεί την διαδικασία του προσχεδίου “cartoons” και την εντοπίζει στις μινωικές τοιχογραφίες κάτω από το τελικό σχέδιο, σε χρώμα ερυθρό, πορτοκαλί ή ανοιχτό κίτρινο. Αυτές οι γραμμές χρησιμεύουν στον καλλιτέχνη απλά ως αρχή σχεδίου ή του υποδεικνύουν ένα τμήμα της ευρύτερης σύνθεσης. Επίσης, Shaw 1972, 183.

⁴⁰ Κριτσέλη Προβίδη 1982, 95-6.

⁴¹ Η τεχνική αυτή αποκαλείται και “αστάρι” επειδή θεωρείται ότι εφαρμόζεται για να προσδώσει σταθερότητα στο τελευταίο στρώμα ασβεστοκονιάματος.

⁴² Cameron 1975, 284.

στεγνή επιφάνεια. Στις περιπτώσεις που το προσχέδιο έγινε σε νωπή επιφάνεια, η εγχάραξη παρουσιάζει μαλακά τοιχώματα, ενώ στις περιπτώσεις που έγινε σε στεγνό κονίαμα είναι ορατή η βίαιη απόξεση μέρους του κονιάματος με το εργαλείο.

Τα αποτελέσματα της μελέτης που πραγματοποιήθηκε από τους Μπίρταχα και Ζαχαριουδάκη⁴³ διεύρυναν τη γνώση μας για την τεχνική της τοιχογραφίας στην Εποχή του Χαλκού. Σύμφωνα με αυτήν, οι θηραίοι ζωγράφοι προκειμένου να σχεδιάσουν τα ανθρώπινα σώματα, γυναικεία και ανδρικά, παιδικά, εφηβικά και ενήλικα, καθώς και των ζώων, καταφεύγουν στη χρήση στερεοτύπων (*stencils/templates*). Με αυτό, εννοείται η χρήση έτοιμων καμπυλόγραμμων εργαλείων που επιτρέπουν στον καλλιτέχνη να σχεδιάσει τμήματα περιγράμματος μίας μορφής. Η ανάγκη αυτή πιθανότατα προκύπτει από την αυξανόμενη ζήτηση κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού για τοιχογραφίες μεγάλων διαστάσεων. Ο καλλιτέχνης αναζητά νέους τρόπους προκειμένου να διευκολυνθεί στην τέχνη του αλλά ενδεχομένως και για να εξασφαλίσει τη δυνατότητα να συμμετέχουν οι νέοι ειδικευόμενοι καλλιτέχνες περισσότερο στη διαδικασία της παραγωγής. Η χρήση, επομένως, αυτών των εργαλείων, η οποία μέχρι στιγμής έχει πιστοποιηθεί μόνο για ανθρώπινες και ζωικές μορφές σε συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων στο κτήριο της Ξεστής 3, εξασφαλίζει τη γρήγορη και επιτυχή σχεδίαση των εικονιζόμενων μορφών. Ο καλλιτέχνης σχεδιάζει τις μορφές κάνοντας χρήση διαφορετικών καμπυλόγραμμων εργαλείων. Σύμφωνα με τη μελέτη, συγκεκριμένες καμπύλες αναγνωρίζονται σε συγκεκριμένα σημεία των σωμάτων, είτε αντρικών είτε γυναικείων: για παράδειγμα η ίδια καμπύλη που αποδίδει τη μύτη και το μέτωπο χρησιμοποιείται σε πολλές γυναικείες αλλά και ανδρικές μορφές της Ξεστής 3 (Κροκοσυλλέκτριες, Πότνια, Λατρεύτριες, η ομάδα των Ανδρών)⁴⁴. Για το πιθούνη χρησιμοποιείται επίσης η ίδια καμπύλη στις μορφές που προαναφέρθηκαν⁴⁵. Ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί αυτό που οι μελετητές ονομάζουν “καμπύλη του πιθήκου” (*monkey curve*), καθώς ταυτίζουν την ίδια καμπύλη στη ράχη του κυανού πιθήκου από τη σύνθεση της Πότνιας με καμπύλες από διαφορετικές γυναικείες μορφές⁴⁶. Η ίδια καμπύλη μπορεί

⁴³ Birtacha και Zacharioudakis 2000. Όπως τονίζουν οι δύο μελετητές, δημιουργούνται πολλά νέα ερωτήματα μετά την απόδειξη της ύπαρξης και χρήσης αυτών των εργαλείων και για τον λόγο αυτό η έρευνα πρέπει να συνεχιστεί.

⁴⁴ αυτόθι 162, εικ. 1

⁴⁵ αυτόθι 163, εικ. 4.

⁴⁶ αυτόθι 164, εικ. 5-7.

να χρησιμοποιηθεί με διαφορετική κλίση και γωνία και σε διαφορετική έκταση κάθε φορά. Όπως τονίζουν οι συγγραφείς, η χρήση των εργαλείων αυτών δεν μειώνει την ικανότητα των ζωγράφων ούτε την καλλιτεχνική αξία τους αλλά έχει καθαρά πρακτικό χαρακτήρα, προκειμένου να επιτυγχάνουν διαρκώς σταθερές γραμμές περιγράμματος και παράλληλα να μπορούν να αντεπεξέρχονται στον όγκο εργασίας σε εύλογα διαστήματα.

Η χρήση καμπυλόγραμμων εργαλείων μπορεί να υποτεθεί και για τις συνθέσεις του Κτηρίου Β. Η σύνθεση των μικρών πυγμάχων είναι αρκετά αποσπασματική για να επιτρέψει ανάλογο έλεγχο στο περίγραμμα των μορφών, διακρίνονται, ωστόσο, τμήματα στα οποία η χρήση τέτοιων εργαλείων είναι πιθανή. Αδιαμφισβήτητη είναι η χρήση στις συνθέσεις των ζώων από το Δωμ. 1. Χάρη σε αυτή τη διαπίστωση της χρήσης εργαλείων για τη σχεδίαση των μορφών, αποδείχθηκε ευκολότερη η ταύτιση των νέων τμημάτων των αντιλοπών και των πιθήκων, ως προς το μέρος που ανήκουν, καθώς και σε ποιο ακριβώς ζώο⁴⁷. Οι αποτυπώσεις⁴⁸ των νέων τμημάτων που συντηρήθηκαν, τοποθετήθηκαν πάνω στα δύο σχέδια των ολοκληρωμένων συνθέσεων που βρίσκονται στο E.A.M. και εύκολα ταυτίστηκε το σημείο του σώματος στο οποίο ανήκουν. Το ίδιο συνέβη και με τη σύνθεση των πιθήκων στο N.M.Φ., όπου τα σπαράγματα τοποθετήθηκαν πάνω στη σύνθεση ανάλογα με το μέρος από το οποίο προέρχονται (Αρ. Κατ. 59). Η ταύτιση σε κάθε περίπτωση υπήρξε εντυπωσιακή και σε πολλές περιπτώσεις απόλυτη, όπως επιβεβαιώνεται από τα σχέδια και τις φωτογραφίες.

Η μελέτη των καμπυλόγραμμων εργαλείων θα ήταν χρήσιμη να διευρυνθεί και στο υλικό των υπόλοιπων κτηρίων από το Ακρωτήριο γιατί έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να διαπιστωθεί εάν διαφορετικοί ζωγράφοι χρησιμοποιούν ίδια ή διαφορετικά εργαλεία για τη σχεδίαση των μορφών. Ανάλογη έρευνα θα είχε ενδιαφέρον να επεκταθεί και στην Κρήτη, εάν το υλικό δεν ήταν τόσο αποσπασματικό. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι η χρήση καμπυλογράφων εντοπίζεται και στις τοιχογραφίες από το Tell el-Dab'a της Αιγύπτου, όπου τα εργαλεία άφησαν τα αποτυπώματά τους πάνω στο νωπό κονίαμα⁴⁹. Οι τοιχογραφίες εξάλλου από την περιοχή αυτή του Κάτω Νείλου θεωρούνται αιγαιακής κατασκευής ή έμπνευσης. Σύμφωνα με τις πρώτες μελέτες,

⁴⁷ Βλ. Κεφ. 4, καθώς και Κατάλογος αρ. 7.

⁴⁸ Οι αποτυπώσεις έγιναν πάνω σε απλό διαφανές πλαστικό (“ζελατίνα”) με χρήση διαφορετικών χρωμάτων ανάλογα με το σχέδιο, σε κλίμακα 1: 1.

⁴⁹ Brysbaert 2002, 100.

θεωρείται σχεδόν βέβαιη η χρήση κάποιων εργαλείων στις τοιχογραφίες από την Tell el D'aba, ίσως καμπυλόγραμμων, αν και η εξαιρετικά αποσπασματική κατάσταση δεν επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα⁵⁰.

Στην Αίγυπτο βεβαιώνεται η εκτεταμένη χρήση σχεδιαστικού καννάβου σε ανθρώπινες μορφές κάτι που δεν ισχύει για τις αιγαιακές τοιχογραφίες⁵¹. Είναι δύσκολο να διαπιστωθούν ίχνη πάνω στο νωπό κονίαμα και ίσως αυτό να είναι μία ένδειξη μη χρήσης αυτής της τεχνικής. Στις μοναδικές ανθρώπινες μορφές πάντως του Κτηρίου Β, τους μικρούς πυγμάχους, δεν διαπιστώνονται ίχνη από κανάβο. Αντίθετα, θεωρείται σχεδόν βέβαιη η χρήση καννάβου σε περίπλοκα σχέδια υφασμάτων ή ενδυμάτων σε συνθέσεις στην Κνωσό⁵², στην Αγ. Τριάδα⁵³ και σε ανάγλυφη τοιχογραφία από την Ψείρα⁵⁴.

Τα στερεότυπα, οι καμπυλογράφοι και άλλου είδους βοηθητικά εργαλεία, τα οποία ίσως αποκαλυφθούν με την πάροδο των χρόνων από τους ανασκαφείς, ίσως να αντικρούουν την ιδέα του φυσιοκρατισμού που οι μελετητές θεωρούν ότι διέπει την τέχνη της τοιχογραφίας την περίοδο αυτή. Όμως η σχέση των καλλιτεχνών με τη φύση και το φυσικό είναι πιο περίπλοκη και δεν εξασθενεί με την παραδοχή της χρήσης αυτών των εργαλείων.

3.2.4. Η ζωγραφική και οι χρωστικές ουσίες⁵⁵.

Το τελευταίο στάδιο της τοιχογραφικής διαδικασίας είναι η εκτέλεση της ζωγραφικής. Ο τοιχογράφος ακολουθώντας τους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν την τέχνη της εποχής του⁵⁶ ολοκληρώνει το έργο του. Υποθέσεις μόνο μπορούν να γίνουν ως προς τα τμήματα της σύνθεσης που γίνονται από τον ίδιο τον

⁵⁰ Aslanidou 2005, 466.

⁵¹ αυτόθι 467· Weingarten 2000, 103· Shaw 2003. Σύμφωνα με τις μελέτες, ο πρώτος αιγυπτιακός καννάβος από την 5^η-26^η Δυναστεία χώριζε το ανθρώπινο σώμα σε 18 ενότητες.

⁵² Κνωσός: Πομπή Ανδρών: *PM* II, 2, πίν. XII· Evely 1999, 156-7, 192-3.

⁵³ Αγ. Τριάδα: Θεά και γονατιστή γυναίκα: Militello 1995· 1998, πίν. 3a· Shaw 2003, 185.

⁵⁴ Ψείρα: *PM* III, 28, εικ. 15a· Shaw 1998· 2003, 184.

⁵⁵ Οφείλουμε να διαφοροποιούμε τις χρωστικές ουσίες (*pigments*) από τα χρώματα (*colours*). Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για την πρώτη ύλη σε σκόνη που με τη βοήθεια συνδετικού υλικού (ασβεστόνερου, ψαρόκολλας, κεριού ή αυγού, ανάλογα με την τεχνική και την εποχή) μετατρέπεται σε χρώμα (*colour*) για να χρησιμοποιηθεί στην σύνθεση.

⁵⁶ Βλ. Κεφ. 4 για τις συμβάσεις και τους κανόνες.

καλλιτέχνη ή τους καλλιτέχνες, σε αντίθεση με κάποια άλλα που πραγματοποιούνται ίσως από τους βοηθούς τους. Σε πρώτη φάση, και αφού προηγηθεί το προσχέδιο που αποφάσισε ο καλλιτέχνης ότι θα τον εξυπηρετήσει, ξεκινάει πάνω στο λευκό βάθος του ασβεστοκονιάματος με τις μεγάλες επιφάνειες χρώματος, όπως το ερυθρό βωβό κύμα, το ερυθροκάστανο για τα σώματα των μικρών πυγμάχων (Αρ. Κατ. 51), το κυανό για τα σώματα των πιθήκων (Αρ. Κατ. 58-59) ή τα πολύχρωμα βράχια στη σύνθεση των πιθήκων (Αρ. Κατ. 60-67). Για τα σώματα των αντιλοπών (Αρ. Κατ. 5-7) κάνει εκτεταμένη χρήση του λευκού κονιάματος σε συνδυασμό με μελανό περίγραμμα, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των γυναικείων σωμάτων⁵⁷. Στη συνέχεια προσθέτει τις λεπτομέρειες με επίθετο χρώμα: κυανό, μελανό, ερυθρό, ανάλογα με τις ανάγκες του σχεδίου.

Με την ολοκλήρωση του σχεδίου, η επιφάνεια υπόκειται σε συγκεκριμένη επεξεργασία προκειμένου να αποκτήσει στιλπνότητα, συνοχή και διάρκεια το χρώμα. Ο Ορλάνδος στο έργο του για τα υλικά κατασκευής κατά την αρχαιότητα, αναφερόμενος στο τελευταίο στάδιο επεξεργασίας της επιφάνειας του κονιάματος, κατά την Κλασική Εποχή, γράφει χαρακτηριστικά: *“Μία τελευταία επί των κονιαμάτων εργασία ήτο και η γάνωσις δηλαδή η στίλβωσις αυτών τη βοηθεία κηρού (λουστράρισμα), ήτοι η κάλυψις με προστατευτικόν και διαφανές υγρόν στρώμα”*⁵⁸. Πρόκειται δηλ. για επικάλυψη της ζωγραφισμένης επιφάνειας από διαφανές, υγρού τύπου, κεριό⁵⁹. Ο Ορλάνδος περιγράφει τα επίπεδα, ορθογώνια εργαλεία με μικρές, ξύλινες λαβές που χρησιμεύουν για να λειαίνει ο τεχνίτης το τελευταίο στρώμα του κονιάματος για την καλύτερη εκτέλεση της ζωγραφικής⁶⁰. Ο Shaw⁶¹ περιγράφοντας τα σπαράγματα από τον οικισμό της Βασιλικής στην Κρήτη της ΠΜ ΙΙ περιόδου αναγνωρίζει σημάδια λείανσης και τελικής επεξεργασίας γυαλισματος, αν και δεν διευκρινίζει τον τρόπο και το εργαλείο της διαδικασίας. Η Shaw παρατηρεί ότι για να είναι η επιφάνεια των σπαραγμάτων από την Τύλισο λεία και λαμπερή είχε

⁵⁷ Ντούμας 1992β, εικ. 116-7.

⁵⁸ Ορλάνδος 1958, 55.

⁵⁹ Σύμφωνα με τον Lucas (1962, 350) η τεχνική αυτή είναι διαδεδομένη στην Αίγυπτο όπου το κεριό λειτουργεί είτε σαν συνδετικό υλικό στις χρωστικές είτε σαν προστατευτικό λεπτό στρώμα σε τελευταία στρώση πάνω από το τελικό σχέδιο.

⁶⁰ Ορλάνδος 1958, 56· Evely 1999, 154-5.

⁶¹ Shaw 1971, 208.

πιθανότατα τριφτεί μετά το πέρας της ζωγραφικής⁶².

Ωστόσο δεν έχει ακόμα αποδειχθεί με βεβαιότητα η διαδικασία για τη λείανση και το γυάλισμα της επιφάνειας προς τοιχογράφηση. Μία εκδοχή είναι το έντονο τρίψιμο με βότσαλα, πρακτική της Κλασικής περιόδου. Σύμφωνα όμως με νεότερα πειράματα⁶³ δεν έχει γίνει τελικά εφικτό να διαπιστωθεί ο τρόπος επεξεργασίας (στίλβωσης) της τελικής ζωγραφικής επιφάνειας. Οποιαδήποτε προσπάθεια απέβη ανεπιτυχής, εφόσον θάμπωνε τα χρώματα του τελικού σχεδίου.

Οι συνθέσεις του Κτηρίου Β δεν διατηρούν ίχνη στίλβωσης στην επιφάνειά τους. Αντίθετα, τα σπαράγματα της προγενέστερης φάσης του Δωμ. 6 διατηρούν έντονα τα ίχνη της στίλβωσης (Αρ. Κατ. 52-57). Στην Ξεστή 3 έχει στιλβωθεί το κονίαμα και όχι, στη συνέχεια, το χρώμα⁶⁴.

Τα χρώματα, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στις συνθέσεις του Κτηρίου Β, είναι αυτά που χρησιμοποιήθηκαν κατ' επανάληψη και στα υπόλοιπα σύνολα του οικισμού. Πρόκειται για το μελανό, το ερυθρό, το κυανό και μία σημαντική ποικιλία από κίτρινες ώχρες, όπως καστανό, κίτρινο, πορτοκαλί, πορτοκαλοκίτρινο κ.λ.π., τα οποία εντοπίζονται κυρίως στα βράχια της σύνθεσης των πιθήκων. Οι σκόνες των ανόργανων χρωμάτων αναμιγνύονταν με κάποιο συνδετικό οργανικό υλικό, που λόγω των ταφονομικών συνθηκών δεν είναι πλέον εφικτό να διαγνωστεί, ενώ ενδέχεται οι σκόνες να διαλύονταν απλώς σε ασβεστόνερο. Ως συνδετικό υλικό θα μπορούσε να λειτουργήσει το ασπράδι αυγού, η ψαρόκολλα, το λάδι ή το κερί, όπως πολύ συχνά εφάρμοζαν οι Αιγύπτιοι στις τοιχογραφίες τους⁶⁵. Νέος τόνος χρωμάτων επιτυγχανόταν με τον συνδυασμό των βασικών χρωμάτων, ενώ οι διαφορετικοί τόνοι του ίδιου χρώματος προέκυπταν από την ανάμιξή τους με ασβεστόνερο. Με αυτή την τεχνική οι θηραίοι καλλιτέχνες πρωτοτυπούσαν σε σχέση με άλλους τεχνίτες, όπως για παράδειγμα τους μινωίτες, οι οποίοι περιορίζονταν κυρίως στην απόδοση

⁶² Shaw 1972, 183.

⁶³ Chryssikopoulou κ.α. 2000, 123-5. Οι ερευνητές καταλήγουν: “*As a result, the question of the polishing of the surface still remains open*”.

⁶⁴ Πληροφορία από τον Α. Βλαχόπουλο.

⁶⁵ Immerwahr 1990, 14. Η επιλογή του συνδετικού υλικού εξαρτάτο από την τεχνική εκτέλεσης την οποία ακολουθούσε ο ζωγράφος καθώς και από τη χρονική περίοδο. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης ήταν πολύ συχνή η χρήση του οργανικού συνδετικού υλικού εφαρμόζοντας την τεχνική της τέμπερας.

των βασικών χρωμάτων και τόνων⁶⁶.

Συστηματικά πειράματα για την ανάλυση της χημικής σύστασης των χρωμάτων⁶⁷ έχουν ξεκινήσει από την δεκαετία του '70. Διαχωρίστηκαν ουσιαστικά δύο βασικές μέθοδοι προσέγγισης: η πρώτη που καταστρέφει το δείγμα προκειμένου να προχωρήσει στα επιθυμητά αποτελέσματα και η δεύτερη που με τη βοήθεια των ακτινών X (*XRF: X-ray fluorescence spectroscopy* και *XRD: X-ray powder diffraction*)⁶⁸ επιτυγχάνει την ανάλυση του δείγματος χωρίς την καταστροφή του⁶⁹. Κατόπιν σειράς αναλύσεων στο υλικό του Ακρωτηρίου, οι οποίες περιλαμβάνουν και τις δύο παραπάνω μεθόδους, έχει ταυτιστεί η χημική σύσταση κάποιων βασικών χρωμάτων.

Έτσι, το επίθετο λευκό στις συνθέσεις είναι καθαρός ασβέστης και το μελανό κυρίως άνθρακας, προερχόμενος συνήθως από καμένα κόκαλα ζώων ή από καμένα ξύλα. Το κυανό, χρώμα με συχνή χρήση στις συνθέσεις, προέρχεται από δύο διαφορετικές πηγές: το “αιγυπτιακό μπλε”, χρωστική τεχνητή, ιδιαίτερα ακριβή και πολύτιμη⁷⁰ και το φυσικό κυανό που μπορεί να ανήκει στην κατηγορία των αμφιβόλων, με συνηθέστερα το γλαυκοφανές και τον ριβεκίτη που έχουν πιο τεφρή απόχρωση⁷¹. Επίσης, το κυανό μπορεί να προέρχεται από τη μίξη και των δύο περιπτώσεων⁷². Στην περίπτωση του αιγυπτιακού μπλε είναι πλέον παραδεκτό ότι μπορεί η τεχνογνωσία αρχικά να είχε εισαχθεί από την Αίγυπτο, όμως οι τεχνίτες του

⁶⁶ Βλ. επίσης Κεφ. 5.

⁶⁷ Συγκέντρωση όλων των αναλύσεων που έχουν γίνει έως τώρα, ανά χρώμα, στον Jones 2005, 209-16. Διαφοριστική η λίστα χρωμάτων ανά αρχαιολογική θέση στο άρθρο του Dandrau 1999, 38-9.

⁶⁸ *XRF*: φθορισμομετρία ακτινών X, *XRD*: περιθλασιμετρία ακτινών X. Λεπτομερής περιγραφή των μεθόδων ανάλυσης δίδεται στον Jones 2005, 201-2.

⁶⁹ Pantazis κ.α 2003 με παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷⁰ “Αιγυπτιακό μπλε”: $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$ ή CaO-CuO-4SiO_2 . Πρόκειται για το πρώτο χρώμα που άρχισε να παράγεται στην Αίγυπτο κατά την 3^η χιλιετία π.Χ. Περιέχει άλατα μαγνησίου, ασβέστη, χαλκό, αλκαλικά και σκόνη χαλαζία.

⁷¹ Για την αναλυτική σύσταση των χρωμάτων βλ. Perdikatsis κ.α. 2000, 110-1, όπου ανακοινώθηκαν τα αποτελέσματα μίας εκτεταμένης δειγματοληψίας. Ανάμεσα στα δείγματα υπάρχουν και σπαράγματα από το κτήριο Β (αρ. 17, 29 και 42). Επίσης, Chryssicopoulou 2004. Σημαντικές παρατηρήσεις έχουμε από την ανάλυση των ακτινών X που τα αποτελέσματά τους δίνονται στο Pantazis κ.α. 2003, 158. Το φθινόπωρο του 2004 δόθηκαν, με νέα δειγματοληψία, σπαράγματα αποκλειστικά από κυανό χρώμα από διαφορετικές συνθέσεις (ανάμεσά τους και από το Κτήριο Β) για να διαπιστωθεί η έκταση της χρήσης του “αιγυπτιακού μπλε”.

⁷² Pantazis κ.α. 2003, 157.

ανακτόρου της Κνωσού ήταν ικανοί να παρασκευάζουν το χρώμα αυτό στην Κρήτη, εφόσον διέθεταν τις πρώτες ύλες. Οι ζωγράφοι εισάγουν το χρώμα αυτό με κάθε ταξίδι τους στην Αίγυπτο, παράλληλα με την εγχώρια παραγωγή. Το φυσικό κυανό, έχει ως συνηθέστερες περιοχές εξόρυξης τη Σύρο, την Τήνο, τη Σίφνο, την Αμοργό, τη Φολέγανδρο και τη Θήρα (Προφήτης Ηλίας, Αθηνιός, περιοχή Φάρου)⁷³. Ένα δεύτερο τεχνητό χρώμα, το οποίο αποκαλύφθηκε στο Ακρωτήρι, είναι η πορφύρα και αποτελεί το αρχαιότερο δείγμα χρήσης του σε τοιχογραφίες⁷⁴ (Εικ. 42).

Το ερυθρό, το κίτρινο, το πορτοκαλί και το καστανό είναι προϊόντα οξειδίων του σιδήρου και αποκαλούνται ώχρες⁷⁵ (Εικ. 43). Η ερυθρή ώχρα περιέχει συνήθως και αιματίτη⁷⁶. Το αποτέλεσμα των χρωμάτων είναι συνδυασμός διαφορετικών παραγόντων, όπως η περιεκτικότητα σε σίδηρο, το μέγεθος των κόκκων της γαιόσκονης, η παρουσία προσμίξεων και, τέλος, η επεξεργασία της πρώτης ύλης από τον τεχνίτη από την αρχή έως το τέλος.

Σημαντική προσθήκη στην παλέτα του θηραίου ζωγράφου, σε αντίθεση με τις πρώτες αναλύσεις που πραγματοποίησε ο Noll⁷⁷, είναι το πράσινο χρώμα, το οποίο δεν εντοπίζεται συχνά. Σύμφωνα με ανάλυση⁷⁸ που έγινε σε δείγμα πράσινου χρώματος από τη σύνθεση της Κυρίας με τα λευκά κρίνα⁷⁹ από το κτήριο της Ξεστής 3 (Δωμ. 3, α' όροφος), διαπιστώθηκε ότι χρησιμοποιήθηκε για την παραγωγή του κίτρινη ώχρα και αιγυπτιακό μπλε, είτε ανακατεμένα εξ αρχής είτε σε επάλληλες στρώσεις⁸⁰. Η απουσία του πράσινου χρώματος οφείλεται πιθανότατα στην ελάχιστη χρήση της πρώτης ύλης, του μαλαχίτη⁸¹, από τους ζωγράφους, στη δυσκολία κατασκευής του από τους τεχνίτες⁸² αλλά και στη διαμόρφωση των συμβάσεων τους.

⁷³ Einfalt 1978.

⁷⁴ Χρυσικοπούλου 2005.

⁷⁵ Profi κ.α. 1977.

⁷⁶ αυτόθι 43, 158· Pantazis κ.α. 2003, 158.

⁷⁷ Βλ. υποσ. 8.

⁷⁸ Βλ. υποσ. 67.

⁷⁹ Βλαχόπουλος 2003, 513, εικ. 9. 520, εικ. 20.

⁸⁰ Brysbaert 2002, 99-100. Με τον ίδιο τρόπο φαίνεται να επιτυγχάνεται το πράσινο χρώμα και στο Tell el-Dab'a της Αιγύπτου. Pantazis κ.α. 2003, 158.

⁸¹ Heaton 1912. Είχε εντοπίσει μαλαχίτη στην Τίρυνθα, αλλά μάλλον πρόκειται για μεμονωμένη περίπτωση. Μπρεκουλάκη και Περδικάτσης 2006, 181.

⁸² Μπρεκουλάκη και Περδικάτσης 2006.

Στο εσωτερικό των κτηρίων του Ακρωτηρίου⁸³ έχουν αποκαλυφθεί ποσότητες υλικών από ασβέστη και από τις χρωστικές ουσίες σε σκόνη, αποθηκευμένα σε διαφορετική μορφή και έτοιμα προς χρήση: είτε οι καλλιτέχνες είχαν ήδη αρχίσει το έργο της αποκατάστασης και συμπλήρωσης των συνθέσεων στα διάφορα κτήρια που είχαν υποστεί ζημιές από τους σεισμούς που προηγήθηκαν της τελικής ηφαιστειακής καταστροφής είτε ήταν υλικά αποθηκευμένα στα κτήρια από την περίοδο κατασκευής των συνθέσεων. Οι χρωστικές ουσίες αποκαλύφθηκαν σε σχήμα μικρών δισκοειδών μαζών (Εικ. 42) ή σβώλων⁸⁴ ή απλά σε μορφή σκόνης μέσα σε μικρά και μεγάλα αγγεία⁸⁵ ή ακόμα μέσα σε καλάθια με χαρακτηριστικότερο το παράδειγμα του καλάθιου γεμάτο με ασβέστη⁸⁶ (Εικ. 44). Οι μεγαλύτερες ποσότητες αντιστοιχούν στην κίτρινη όχρα, η οποία χρησιμοποιείται περισσότερο από όλα τα χρώματα από τον θηραίο ζωγράφο και χρησιμεύει ως προσθήκη σε άλλα βασικά χρώματα για να προκύψουν οι διαφορετικοί τόνοι του ίδιου χρώματος. Πρόκειται για μικρές ποσότητες χρωμάτων τις οποίες κάθε καλλιτέχνης έχει μαζί του για την εργασία της ημέρας ή για επισκευές. Σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για μεγάλες ποσότητες, οι οποίες αντιστοιχούν με τις ανάγκες ενός πλήρους εργαστηρίου, το οποίο εργάζεται για τη διακόσμηση ενός κτηρίου. Δεν έχει αποκαλυφθεί ακόμα ο χώρος ή οι χώροι, όπου το κάθε εργαστήριο παράγει τα χρώματά του. Πιθανότατα ο κάθε καλλιτέχνης τα παρασκευάζει μόνος του, από τις πρώτες ύλες, όπως ακριβώς συμβαίνει μέχρι και την περίοδο της Αναγέννησης, προκειμένου να ελέγχει ο ίδιος την ποιότητα και την καθαρότητα των χρωμάτων. Δεν αποκλείεται όμως και η περίπτωση λειτουργίας εργαστηρίου που να κατασκευάζει τα χρώματα σε μαζική παραγωγή για τις ανάγκες όλων των καλλιτεχνών.

⁸³ Μπίρταχα κ.α (υπό έκδοση): έχουν βρεθεί τρία σύνολα από πλασμένες δισκοειδείς μάζες κόκκινης όχρας: στο Δωμ. 1α του Συγκροτήματος Δ, στο Δωμ. 17 του ίδιου συγκροτήματος και διαλυμένες μάζες σε πήλινο σκέυος έξω από την Ξεστή 3.

⁸⁴ αυτόθι: δίνουν τη μορφή αυτή στην πρώτη ύλη πιθανότατα για πρακτικούς λόγους, όπως η αποθήκευση ή η μεταφορά της. Οι τυποποιημένες μάζες χρώματος ίσως διακινούνταν ως εμπορεύσιμο προϊόν με συγκεκριμένη ανταλλακτική αξία.

⁸⁵ Πρώτη ύλη σε μορφή σκόνης εντοπίστηκε και στο Κτήριο Β. Σε αυτή την κατηγορία αναφέρονται επίσης ενδεικτικά μία πρόχου με ασβέστη από το Δωμ. 7 της Οικίας Γυναικών, δύο πιθάρια με ασβέστη από το Δωμ. 4α της Δυτικής Οικίας, ένα κυάθιο με σκόνη ερυθρού χρώματος από το ίδιο δωμάτιο με τα δύο πιθάρια, καθώς και δύο μικρούς τριπτήρες, πάντα από τον ίδιο χώρο, πιθανότατα για να επεξεργάζονται τον ασβέστη και τη χρωστική ουσία.

⁸⁶ Πρόκειται για το καλάθι που αποκαλύφθηκε στο ΝΦΠ 58B, σε εξωτερικό χώρο.

Η ίδια παλέττα χρωμάτων, με μικρές διαφοροποιήσεις, εμφανίζεται και στην αιγυπτιακή ζωγραφική τέχνη της ίδιας περιόδου (ήδη δε από την 4^η Δυναστεία, περίπου 2500 π.Χ.)⁸⁷. Σε αυτήν υπάρχουν επιπλέον χρώματα, όπως το τεφρό (συνήθως μίξη μελανού με λευκό) και το ρόδινο (συνήθως μίξη ερυθρού με λευκό), καθώς και συχνότερη και εκτενέστερη χρήση του πράσινου. Μεγάλη σημασία έχει επίσης το γεγονός ότι η χημική σύσταση των χρωμάτων ανάμεσα στην Αίγυπτο, το Αιγαίο και την Ηπειρωτική Ελλάδα είναι η ίδια, ταυτίζονται δηλ. οι πρώτες ύλες από τις οποίες παράγονται οι χρωστικές ουσίες⁸⁸. Η ίδια σύσταση χρωμάτων εντοπίζεται στα τμήματα τοιχογραφιών από το επίπεδο VII του ανακτόρου του Yarim-Lim στο Alalach, στο Tell Atchana της βόρειας Συρίας (περίπου 1700 π.Χ., αν και η χρονολόγηση του ανακτόρου είναι ακόμα υπό συζήτηση). Διαχωρίστηκαν το λευκό, το μελανό, το ερυθρό, το κίτρινο, το κυανό και προστέθηκε και το καστανό σε σχέση με τα δείγματα από τις Κυκλάδες και την Κρήτη⁸⁹. Μετά από τις αναλύσεις που πραγματοποιήθηκαν διαπιστώθηκε ότι πρόκειται για την ίδια σύνθεση με τα χρώματα που είχε αναλύσει ο Heaton από το ανάκτορο της Κνωσού⁹⁰.

3.3. Η τεχνική.

Πολλές συζητήσεις έχουν γίνει γύρω από τη μέθοδο σχεδίασης των τοιχογραφιών, όχι μόνο στο Ακρωτήρι, αλλά και στις υπόλοιπες Κυκλάδες, στην Κρήτη και στη μυκηναϊκή Ελλάδα αργότερα. Το ερώτημα που απασχολεί κυρίως την έρευνα είναι αν οι καλλιτέχνες ακολουθούν την τεχνική του *al secco* ή του *buon fresco*, αν εφαρμόζουν δηλ. την τεχνική της ξηρογραφίας ή της νωπογραφίας. Αυτό ουσιαστικά αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο τεχνίτης απλώνει τα χρώματα πάνω στο κονίαμα, αν δηλ. αυτό πραγματοποιείται όταν το κονίαμα έχει ήδη στεγνώσει ή είναι ακόμα νωπό.

Η λέξη *fresco*, που σημαίνει νωπός και κατ' επέκταση νωπογραφία, στην ιταλική αλλά και στην αγγλική γλώσσα, χρησιμοποιείται πλέον στη διεθνή βιβλιογραφία σχεδόν κατά αποκλειστικότητα προκειμένου να αναφερθεί κανείς στις τοιχογραφίες, αντί των ορθότερων και γενικότερων *pittura parietali* και *wall-paintings* αντίστοιχα

⁸⁷ Lucas 1962, 339 κ. εξ.

⁸⁸ αυτόθι· Lee και Quirke 2000.

⁸⁹ Wooley 1955, 233. Η ανάλυση πραγματοποιήθηκε από τον Barker του Βρετανικού Μουσείου.

⁹⁰ Heaton 1910· 1911.

στις δύο γλώσσες. Αυτό υποδεικνύει ότι στην συνείδηση των περισσότερων η τεχνική της νωπογραφίας ταυτίζεται με την τοιχογραφία και επομένως είναι η βασικότερη τεχνική στην κατασκευή τους ή τουλάχιστον υπήρξε για πάρα πολλά χρόνια. Προς αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η έντονη χρήση της νωπογραφίας κατά την ιταλική αναγέννηση που οδήγησε στην ταύτιση της συγκεκριμένης τεχνικής με την τέχνη της τοιχογραφίας γενικότερα⁹¹. Ενδεικτικό είναι επίσης το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες του ανακτόρου στην θέση Tell el-Dab'a (15^η και 16^η Δυναστεία, Περίοδος Υξώς, περίπου 1650 π.Χ.) της Κάτω Αιγύπτου θεωρούνται αιγαιακής έμπνευσης ή και κατασκευής, σε σημαντικό βαθμό εξαιτίας της τεχνικής της νωπογραφίας (*al fresco*) που εφαρμόζουν οι καλλιτέχνες.

Η νωπογραφία θεωρείται αιγαιακής προέλευσης και συναντάται ελάχιστα έως καθόλου στην Εγγύς Ανατολή και τη φαραωνική Αίγυπτο⁹². Πράγματι, στις περιοχές αυτές εφαρμόζεται, σχεδόν αποκλειστικά, η τεχνική της τέμπερας, που σημαίνει ότι το συνδετικό υλικό των χρωστικών ουσιών με το κονίαμα μπορεί να είναι ψαρόκολλα, ασπράδι αυγού κλπ. Στον αντίποδα βρίσκεται η προσπάθεια του Sir Leonard Wooley με τα τμήματα των τοιχογραφιών που ανακάλυψε στο ανάκτορο του Yarim-Lim (Δωμάτια 5 και 11-13) στο Alalakh της βόρειας Συρίας (περίπου 1700 π.Χ.). Προσπαθεί με τη σειρά του, επηρεασμένος από τις εργασίες του Heaton γύρω από το υλικό του ανακτόρου της Κνωσού να αποδείξει ότι οι συριακές συνθέσεις είναι νωπογραφίες και, κατά συνέπεια, πολύ κοντά στην αιγαιακή παραγωγή. Πράγματι, το υλικό από το ανάκτορο είναι εκτελεσμένο κυρίως με τη μέθοδο της νωπογραφίας και λίγα δείγματα σε ξηρογραφία. Η τεχνική της τέμπερας αναγνωρίζεται μόνο σε ένα μεγάλο τμήμα με πράσινο χρώμα.⁹³

⁹¹ Hood 1978, 83. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης με την τεράστια παραγωγή τοιχογραφιών, οι καλλιτέχνες εξειδικεύονταν στην τεχνική της νωπογραφίας. Άπλωναν δηλ. τα χρώματα πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια όσο το κονίαμα ήταν νωπό. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα το υγρό χρώμα να απορροφάται καλύτερα από το κονίαμα και να αποκτά μεγαλύτερη συνοχή και ανθεκτικότητα. Τα χρώματα έτσι διαρκούσαν περισσότερο και δεν απολεπίζονταν. Για να εφαρμοστεί αυτή η τεχνική όμως προϋπέθετε ταυτόχρονη εργασία αρκετών ανθρώπων προκειμένου να εργαστούν γρήγορα, πριν στεγνώσει το κονίαμα.

⁹² Brysbaert 2003. Προσπαθεί να αποδείξει ότι υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά στις τοιχογραφίες της περιοχής που φέρνουν την παραγωγή πιο κοντά στην αντίστοιχη αιγαιακή και όχι μόνο η τεχνική της νωπογραφίας.

⁹³ Wooley 1955, 228-30. Ο ανασκαφέας άλλωστε έχει σκοπό να διαπιστώσει και να αποδείξει τις στενές σχέσεις ανάμεσα στο Αιγαίο και την Εγγύς Ανατολή αυτήν την περίοδο και πολύ περισσότερο

Η Τελεβάντου⁹⁴ καταλήγει ότι η τεχνική που ακολουθείται από τον ζωγράφο στη Δυτική Οικία είναι αυτή της ξηρογραφίας. Σύμφωνα με τη μελετήτρια, το γεγονός ότι τα χρώματα δεν έχουν εισχωρήσει στο ελάχιστο στο κονίαμα είναι ισχυρή απόδειξη για την τεχνική που επιλέγει ο τεχνίτης να ακολουθήσει. Στο ίδιο συμπέρασμα είχε καταλήξει και ο Ασημενός στη μελέτη του πάνω στα τεχνικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου αρκετά χρόνια νωρίτερα⁹⁵. Ο ίδιος βέβαια τονίζει το γεγονός ότι ορισμένα στοιχεία ίσως να υποδεικνύουν μία μικτή χρήση των δύο τεχνικών. Στο τμήμα τοιχογραφίας με παράσταση οδοντόφρακτου κράνους από το κτήριο της Ξεστής 4, η Ακριβάκη⁹⁶ καταλήγει στην ταύτιση μικτής τεχνικής: τα πρώτα στάδια έγιναν όταν το κονίαμα ήταν νωπό, ενώ η ζωγραφική όταν το κονίαμα είχε στεγνώσει τελείως.

Ο Bosanquet⁹⁷ στην πρώτη παρουσίαση των σπαραγμάτων από τη Φυλακωπή της Μήλου, τείνει προς μία συνδυασμένη χρήση της νωπογραφίας με την ξηρογραφία, τονίζοντας και αυτός το γεγονός ότι τα χρώματα δεν εισχωρούν στο υπόστρωμα, καθώς και την ευκολία με την οποία απολεπίζονται κάποια από αυτά. Η Κριτσέλη Προβίδη⁹⁸ στις τοιχογραφίες από τον Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών, αναγνωρίζει την τεχνική της νωπογραφίας, όπως και οι Majewski και Reich⁹⁹ για τα κονιάματα της Αγ. Ειρήνης, ενώ η Lang στην αντίστοιχη μελέτη της για το ανάκτορο του Εγκλιανού στην Πύλο θεωρεί βέβαιη τη χρήση της ξηρογραφίας¹⁰⁰ για την περίπτωση αυτή.

Όσον αφορά στις κρητικές τοιχογραφίες, ο Cameron σε μία ολοκληρωμένη ανάλυση των τεχνικών χαρακτηριστικών των τοιχογραφιών της Κνωσού¹⁰¹, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται βασικά για νωπογραφίες με κάποια τμήματα να έχουν

τη μετακίνηση καλλιτεχνών από την Ανατολή προς το Αιγαίο προκειμένου να μεταφέρουν ιδέες και τεχνολογίες. Βλ. Κεφ. 4 για τη μετακίνηση των ζωγράφων από και προς την Ανατολή και το Αιγαίο.

⁹⁴ Τελεβάντου 1994, 354-5.

⁹⁵ Asiminos 1978, 577.

⁹⁶ Ακριβάκη 2003, 535· 2008, 441, Αρ. Κατ. 290.

⁹⁷ Bosanquet 1904, 70-9.

⁹⁸ Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 94-5.

⁹⁹ Βλ. υποσ. 5.

¹⁰⁰ Lang 1969, 10: “The term fresco here is used to mean not the *buon fresco* of the Italian Renaissance but the *fresco secco* which involves damping the already prepared plaster and using pigments in solution with saked lime”.

¹⁰¹ Cameron κ.α, 1978, 153-7.

εκτελεστεί σε ξηρογραφία. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Militello στις μελέτες του πάνω στις τοιχογραφίες από την Αγ. Τριάδα¹⁰² και σε αυτές από τη Φαιστό¹⁰³. Ο τελευταίος δικαιολογεί το συμπέρασμά του λέγοντας ότι, κατά βάση, η τεχνική είναι αυτή της νωπογραφίας, αλλά, όπου το κονίαμα έχει στεγνώσει περισσότερο από το επιτρεπτό όριο, ο τεχνίτης “περνά” την τελευταία στιγμή ένα πολύ λεπτό στρώμα ασβεστοκονιάματος πριν προχωρήσει στην εκτέλεση του τελικού σχεδίου. Το στρώμα αυτό παραμένει στην επιφάνεια και δεν εισχωρεί στο εσωτερικό του υποκείμενου στρώματος, δίνοντας έτσι την αίσθηση της ξηρογραφίας. Ο Cameron αναρωτιέται για τις πρωιμότερες τοιχογραφίες, της ΠΜ ΙΙ περίοδο, από τη Μύρτο της Κρήτης¹⁰⁴, όπου εκεί αναγνωρίζει ένα είδος προστατευτικής λεπτής στρώσης (*film*) στην επιφάνεια του κονιάματος, το οποίο τον οδηγεί να μιλήσει για την τεχνική της τέμπερας. Παραδέχεται βέβαια ότι η διατήρηση και η σταθερότητα του χρώματος σε τόσο πρώιμα δείγματα οδηγούν στη σκέψη της εφαρμογής της νωπογραφίας, ώστε το χρώμα να απορροφηθεί από το υπόστρωμα του κονιάματος και τα δύο να γίνουν ένα σώμα.

Όσον αφορά στις “μινωικές” τοιχογραφίες από την Tell el Dab’a της Αιγύπτου και εκεί η τεχνική διαπιστώνεται ότι κινείται στη μικτή χρήση νωπογραφίας και ξηρογραφίας¹⁰⁵. Λόγω των συνθηκών εύρεσης, αλλά και των πολλαπλών σε ορισμένες περιπτώσεις επιστρώσεων χρώματος, είναι δύσκολο να αναγνωρισθεί σε κάθε περίπτωση μία από τις δύο τεχνικές.

Από την παράθεση του ιστορικού γίνεται εμφανές ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να καταλήξει κανείς με βεβαιότητα σε μία από τις δύο τεχνικές και πολλές φορές η ερμηνεία των δεδομένων είναι υποκειμενική¹⁰⁶. Στις συνθέσεις του Κτηρίου Β δεν υπάρχουν εμφανή σημάδια που να επιβεβαιώνουν ότι η χρωστική ουσία έχει εισχωρήσει στο κονίαμα και επομένως να πρέπει να θεωρηθεί ότι η τεχνική που εφαρμόζεται είναι της ξηρογραφίας. Η διείσδυση ή μη όμως του χρώματος,

¹⁰² Militello 1998, 235-6.

¹⁰³ Militello 2001, 181.

¹⁰⁴ Warren 1972, 308.

¹⁰⁵ Seeber 2000, 95.

¹⁰⁶ Militello 1998, 231: “*Nonostante le notevoli differenze non e' sempre facile distinguere quale dei due procedimenti sia stato impiegato*”. Επίσης, Perdikatsis κ.α. 2000, 116: “*The main problem here is that there are no objective criteria for the characterization of the painting technique and observations are therefore interpreted in a subjective manner, sometimes leading to contradictory conclusions*”.

εξαρτάται και από άλλους παράγοντες, όπως είναι το πάχος των κόκκων του χρώματος (το αιγυπτιακό μπλε για παράδειγμα είναι αρκετά χονδρόκοκκο και δεν εισχωρεί εύκολα, σε αντίθεση με το κίτρινο και το μελανό), η καθαρότητα και το πάχος του κονιάματος. Ακόμα και οι ταφονομικές συνθήκες που επικράτησαν μετά την ηφαιστειακή καταστροφή (περισσότερη ή λιγότερη υγρασία, θερμοκρασία κ.λ.π.) μπορούν να αλλοιώσουν το αποτέλεσμα. Η εξαιρετική λείανση επίσης της ανώτερης επιφάνειας του κονιάματος μπορεί να εμποδίσει τη διείσδυση του χρώματος, ακόμα και όταν το κονίαμα είναι νωπό¹⁰⁷.

Στην περίπτωση του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, όπου το πάχος του κονιάματος είναι εξαιρετικά λεπτό, δεν υπάρχει η δυνατότητα να στηριχθεί η μία ή η άλλη εκδοχή. Σε τμήματα όπου έχει απολεπιστεί η ζωγραφική επιφάνεια δεν διακρίνονται ίχνη χρώματος στο κονίαμα προετοιμασίας. Οι οριζόντιες εγχαράξεις στα κέρατα των αντιλοπών του δυτικού τοίχου δείχνουν να έχουν πραγματοποιηθεί σε στεγνό κονίαμα.

Αντίθετα, στις τοιχογραφίες του Δωμ. 6, όπου το πάχος του κονιάματος επιτρέπει να γίνουν κάποιες παρατηρήσεις, η ζωγραφική επιφάνεια είναι σε αρκετά σημεία απολεπισμένη και διακρίνεται καθαρά το προσχέδιο. Στη σύνθεση των πιθήκων διαπιστώνεται ότι ο τεχνίτης κάνει χρήση ενός πολύ λεπτού στρώματος ασβεστοκονιάματος, πάνω στο οποίο ζωγραφίζει, προκειμένου να καλύψει το γραπτό προσχέδιο δημιουργώντας έτσι την επιθυμητή νωπή επιφάνεια. Επίσης, σε πολλά σπαράγματα διαπιστώνεται ότι το πρώτο υπόστρωμα δεν έχει συνοχή με το δεύτερο, επιφανειακό στρώμα που υποδηλώνει ότι το πρώτο έχει ήδη στεγνώσει όταν ο τεχνίτης έστρωνε το δεύτερο στρώμα.

Ο τριμερής διαχωρισμός της επιφάνειας με τη χρήση σπάγκου γίνεται όταν το κονίαμα είναι ακόμη σχετικά νωπό. Το εγχάρακτο προσχέδιο που διακρίνεται στις συνθέσεις, έγινε όταν το κονίαμα ήταν νωπό. Η επιθυμητή τεχνική επομένως είναι αυτή της νωπογραφίας (*al fresco*) αλλά στην πράξη καταλήγει σε ξηρογραφία (*al secco*). Οι επιφάνειες των δύο τοιχογραφημένων δωματίων του Κτηρίου Β δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλες ούτε ιδιαίτερα απαιτητικές και πιθανότατα ο τεχνίτης του κάθε δωματίου ενήργησε μόνος του χωρίς βοηθούς. Ίσως έτσι να εξηγείται ότι σε ορισμένα σημεία η επιφάνεια είχε ήδη στεγνώσει όταν ο ζωγράφος εκτελεί το τελικό σχέδιο.

¹⁰⁷ Militello 1998, 23 1.

Συμπερασματικά, οι ζωγράφοι της περιόδου κατέχουν όλα τα στάδια των δύο τεχνικών και τις χειρίζονται με μεγάλη δεινότητα. Γνωρίζουν καλά τις ιδιότητες του ασβέστη και των χρωμάτων που χρησιμοποιούν και μπορούν διαρκώς να προσαρμόζουν τα δεδομένα τους επιτυγχάνοντας σε κάθε περίπτωση το επιθυμητό αποτέλεσμα.

ΜΕΡΟΣ Β'.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Τεχνοτροπία.

4.1. Εισαγωγή

Από το υλικό που έχει αποκαλυφθεί έως σήμερα στον προϊστορικό οικισμό του Ακρωτηρίου, μόνο το σύνολο από τη Δυτική Οικία έχει τύχει συνολικής μελέτης και δημοσίευσης¹. Οι ρυθμοί συντήρησης ενός τόσο ευαίσθητου υλικού αλλά και η σημαντική ποσότητά του δεν επιτρέπουν την άμεση παρουσίαση των αποτελεσμάτων. Σε ρυθμούς δημοσίευσης βρίσκεται το μεγάλο σύνολο από το κτήριο της Ξεστής 3², ενώ μία πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση έχει γίνει για το μικρό σύνολο από το κτήριο του “Θυρωρείου”, την περιοχή δηλ. νότια του Τομέα Α³ (Εικ. 3, 15).

Το υλικό των τοιχογραφιών του οικισμού έγινε γνωστό σε σημαντικό βαθμό αμέσως μετά την αποκάλυψή του από τον Σπ. Μαρινάτο⁴, και τα πρώτα στάδια συντήρησης, και στη συνέχεια από τον Χρ. Ντούμα⁵. Σημαντικός αριθμός μελετητών έχει ασχοληθεί με το αυτό υλικό προσπαθώντας να καθορίσει τους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν την παραγωγή του, τόσο τεχνικά όσο και τεχνοτροπικά⁶. Η μελέτη και η αποκατάσταση των κρητικών τοιχογραφιών⁷, εξαιτίας της

¹ Τελεβάντου 1994.

² Το σύνολο του κτηρίου της Ξεστής 3 βρίσκεται στο στάδιο συντήρησης. Για τη μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος υπεύθυνος είναι ο αρχαιολόγος Α. Βλαχόπουλος. Παράλληλα, η αρχαιολόγος Ειρ. Παπαγεωργίου μελέτα τις συνθέσεις του Προθαλάμου/Δωμ. Ξ3.05 του κτηρίου και ο Γ. Αλεξόπουλος την παράσταση του “ιερού” με τα κέρατα καθοσίωσης από το “άδυτο” της Ξεστής 3, Δωμ. 3β. Η Ν. Μαρινάτου, με σειρά άρθρων και μονογραφιών, έβαλε τα θεμέλια της μελέτης του εικονογραφικού προγράμματος του κτηρίου της Ξεστής 3 αλλά και των υπόλοιπων κτηρίων του οικισμού γενικότερα. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Marinatos 1982· 1984· 1985· 1987α· 1987β· 1987γ κ.λ.π.

³ *THERA* II, 53-4· Vlachopoulos 2007.

⁴ *THERA* I-VII· Μαρινάτος 1972.

⁵ Ντούμας 1992β.

⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά με χρονολογική σειρά: Doumas 1985· Μπουλώτης 1992· Niemeier 1992· Τελεβάντου 1994· Birtacha και Zacharioudakis 2000 κ.α.

⁷ Evans 1921-36 (για το πρώτο υλικό)· Cameron 1975 (για τις αποκαταστάσεις).

αποσπασματικότητάς τους, βοηθήθηκε σημαντικά μετά την αποκάλυψη των θηραϊκών συνόλων. Οι κρητικές τοιχογραφίες, που είχαν έρθει στην επιφάνεια στην αρχή του αιώνα, παρουσίαζαν σοβαρά προβλήματα λόγω μικρής ποσότητας και διατήρησης. Ωστόσο, μετά την αποκάλυψη των θηραϊκών τοιχογραφιών, οι οποίες εικονογραφικά λειτούργησαν ως μέτρο σύγκρισης και αναφοράς, πραγματοποιήθηκαν αρκετές αποκαταστάσεις και αναθεωρήθηκαν προγενέστερες συμπληρώσεις.

Η προσπάθεια των μελετητών να διαχωρίσουν και να συγκρίνουν τα στοιχεία της “κυκλαδικής” παράδοσης από αυτά της “μινωικής” ή ακόμα και της “αιγυπτιακής” ή “ανατολικής”, στην παραγωγή του τοιχογραφικού υλικού, καθοδήγησε τις μελέτες των τελευταίων χρόνων⁸. Η αρχική τάση των μελετητών να χαρακτηρίσουν την παραγωγή του Ακρωτηρίου, αλλά και των υπόλοιπων θέσεων στις Κυκλάδες (Μήλο⁹) ως μινωική, έδωσε σταδιακά τη θέση της στην παραδοχή της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής πορείας τους, σαφώς βέβαια επηρεασμένης από τα μητροπολιτικά κέντρα της Κρήτης (κυρίως από την Κνωσό) και μέσω αυτών από τη Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή. Η μελέτη της καλλιτεχνικής εξέλιξης και διαδικασίας των διαφορετικών σχολών και παραγωγών συνεχίζεται έως τις μέρες μας με τη διαρκή προσπάθεια κατανόησης των κωδικών επικοινωνίας των καλλιτεχνών της εποχής, οι οποίοι ανάγονται ήδη στην Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. Οι συνεχείς ανασκαφικές έρευνες στον ελλαδικό χώρο, αλλά κυρίως στην Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή τροφοδοτούν διαρκώς με νέα στοιχεία που πολλές φορές ανατρέπουν τα δεδομένα¹⁰.

⁸ Βλ. Κεφ. 1 για τη γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας και τις επικρατούσες θεωρίες.

⁹ Bosanquet 1904, 71· Rondenwaldt 1912, 195· Cameron 1975, 278· Hood 1978, 54. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του τμήματος της τοιχογραφίας από τη Φυλακωπή που φέρει χελιδονόψαρα και θεωρήθηκε αμέσως μετά την αποκάλυψή του έργο μινωικής παραγωγής που μεταφέρθηκε από τον τόπο κατασκευής του, το ανάκτορο της Κνωσού, στη Μήλο. Ο Bosanquet θεώρησε ότι παρουσιάζει σημαντικές τεχνοτροπικές ομοιότητες με τη σύνθεση με τα δελφίνια από την Κνωσό (Hood 2005, αρ. 21), ενώ τα αποτυπώματα ξύλου στις άκρες του κονιάματος τα παρερμήνευσε ως προερχόμενα από το φορητό πλαίσιο που μετέφερε τη σύνθεση από την Κρήτη στη Μήλο. Δεν ήταν ακόμα γνωστή η διαδικασία κατασκευής των τοιχογραφιών και κατά συνέπεια δεν ερμηνεύθηκαν ορθά τα αποτυπώματα στην πίσω επιφάνεια των σπαραγμάτων. Ο Cameron ωστόσο εξηγεί σαφώς τί συμβαίνει και εντάσσει τη μηλιακή σύνθεση στην κυκλαδική παραγωγή. Το ίδιο κάνει αργότερα και ο Hood που πιστεύει ότι μετά την αποκάλυψη των τοιχογραφιών στη Θήρα επιβεβαιώνονται οι Κυκλάδες ως τόπος παραγωγής των σπαραγμάτων από τη Μήλο.

¹⁰ Wooley 1955· Niemeier 1991· Niemeier 1995· Niemeier 1998· Bietak, Marinatos και Palyvou 2000.

Θα εντοπισθούν τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη θηραϊκή παραγωγή είτε ως αποκλειστικό επίτευγμα των ντόπιων καλλιτεχνών είτε ως τοπική προσαρμογή και μετατροπή των εξωτερικών επιρροών¹¹. Θα διαχωριστούν οι συμβάσεις και οι κανόνες που εφαρμόζονται στον ευρύτερο κύκλο των καλλιτεχνών της κυκλαδικής σχολής και τη διαφοροποιούν από την αντίστοιχη κρητική αλλά και τα στοιχεία εκείνα που τη φέρνουν πιο κοντά στη μινωική τέχνη. Ο μεγάλος όγκος των τοιχογραφιών που αποκαλύφθηκε στο Ακρωτήρι αποτέλεσε σημαντικό εργαλείο προς αυτή την κατεύθυνση της έρευνας. Για τις συνθέσεις του Κτηρίου Β, η Τελεβάντου έχει ταυτίσει τουλάχιστον δύο από τα χέρια που εργάστηκαν¹². Κατά την ίδια, ο Ζωγράφος των Πυγμάχων εργάστηκε για τις τοιχογραφίες των πυγμάχων και των αντιλοπών του Δωμ. 1 και ο Ζωγράφος των Πιθήκων για την ομώνυμη σύνθεση στο Δωμ. 6, καθώς και για το τμήμα με τα “κατσικάκια” και τα χελιδόνια¹³. Ο δεύτερος αυτός ζωγράφος δεν ταυτίζεται σε συνθέσεις από άλλα κτήρια.

Το υλικό από τις άλλες δύο θέσεις των Κυκλάδων, τη Φυλακωπή (Μήλος) και την Αγ. Ειρήνη (Κέα), σε αντιδιαστολή με αυτό από το Ακρωτήρι Θήρας, είναι εξαιρετικά αποσπασματικό και μικρό σε ποσότητα ώστε να βοηθήσει στην ταύτιση και την αναγνώριση τοπικών σχολών και ζωγράφων. Παρόλα αυτά είναι εφικτό να γίνουν τουλάχιστον κάποιες παρατηρήσεις ως προς τις συμβάσεις που διέπουν την τέχνη της τοιχογραφίας και εμφανίζονται κοινές στην παραγωγή των Κυκλάδων της Ύστερης Εποχής του Χαλκού.

4.1.1. Συμβάσεις¹⁴.

• Λευκό βάθος

Ένα από τα πρώτα στοιχεία που χαρακτηρίζει την κυκλαδική ζωγραφική γενικότερα και τη θηραϊκή “σχολή” ειδικότερα είναι η φωτεινότητα του λευκού βάθους που

¹¹ Doumas 1985· Τελεβάντου 1988· Λινάρδου 1992· Ντούμας 1992β, 22-6· Televantou 1992β· Τελεβάντου 1994, 375-383.

¹² Τελεβάντου 1992α.

¹³ Βλ. Κεφ. 1 για το θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο κινείται η διαδικασία ταύτισης ζωγράφων και “σχολών” του υλικού της Εποχής του Χαλκού.

¹⁴ Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (1998) “σύμβαση είναι οποιαδήποτε τεχνική ή πρακτική εφαρμόζεται κατά κανόνα σε συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ή λογοτεχνικό είδος”.

κυριαρχεί στις συνθέσεις τους¹⁵ (Εικ. 45). Το λευκό βάθος εξυπηρετεί τους καλλιτέχνες που θέλουν να δημιουργήσουν ανθρώπινες μορφές μόνο με τη βοήθεια λεπτών μελανών γραμμών, καθώς η εικονογραφία της θηραϊκής τοιχογραφίας είναι κατ' εξοχήν ανθρωποκεντρική¹⁶. Ένας από τους λόγους επομένως που ο κυκλαδίτης καλλιτέχνης εφάρμοσε το λευκό βάθος στις συνθέσεις του είναι για να διευκολυνθεί στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών στα έργα του και ιδιαίτερα των γυναικείων μορφών. Αυτό διαπιστώνεται εύκολα στα τοιχογραφήματα από το Ακρωτήρι¹⁷, τη Φυλακωπή¹⁸ και την Αγ. Ειρήνη¹⁹, σε αντίθεση με τα σύγχρονα και μεταγενέστερα από την Κρήτη²⁰ ή τα μεταγενέστερα από την ηπειρωτική Ελλάδα της μυκηναϊκής εποχής²¹.

Οι τοιχογραφίες στην Κρήτη στηρίζονται κυρίως στο πολύχρωμο βάθος που αποδίδει βράχια ή φυτά (τοιχογραφία με γρύπες στην αίθουσα του Θρόνου και ο Κροκοσυλλέκτης Πίθηκος από το ανάκτορο της Κνωσού, Εικ. 10-11), καμπυλόγραμμα μοτίβα (τοιχογραφία της Πομπής από το ανάκτορο της Κνωσού, Οικία των Τοιχογραφιών, Αμνισός, Αγ. Τριάδα), αρχιτεκτονικά στοιχεία (μικρογραφική τοιχογραφία από το Ανάκτορο της Κνωσού) ή απλώς μονοχρωμία (όπως στα σπαράγματα από την τοιχογραφία του Νοτιοδυτικού Σωρού (*Northwest Heap*) στο ανάκτορο της Κνωσού και στον “Ιερέα-Βασιλέα”, από το ίδιο ανάκτορο, που αποδίδεται πάνω σε ερυθρό βάθος) κ.α.

Επιρροές του μινωικού πολύχρωμου βάθους στο Ακρωτήρι εντοπίζονται στο αποκαλούμενο ερυθρό “βωβό” κύμα στις τοιχογραφίες των πυγμάχων και των αντιλοπών από το Κτήριο Β, Δωμ. 1 (Αρ. Κατ. 5-7, 51, Εικ. 45). Επίσης, στη συμβατική απεικόνιση του θολωτού έναστρου “ουρανού” στην ομώνυμη τοιχογραφία

¹⁵ Σαπουνά-Σακελλαράκη, 1976, 483-484· Davis 1990, 215-220· Televantou 2000, 837.

¹⁶ Τελεβάντου 1988· Davis 1990, 220.

¹⁷ Από τις τοιχογραφίες που ήρθαν στο φως στο Ακρωτήρι ελάχιστες δεν έχουν ως θέμα τους τον άνθρωπο: η τοιχογραφία της Άνοιξης (Συγκρότημα Δ, Δωμ. 2, ισόγειο), η τοιχογραφία με τις Αντιλόπες (Κτήριο Β, Δωμ. 1, α' όροφος), η σύνθεση του Καλαμιώνα (Ξ.3, Δωμ. 3, α' όροφος), η τοιχογραφία του “ιερού με τα κέρατα καθοσιώσεως” (Ξ.3, Δωμ. 3, ισόγειο), η τοιχογραφία των Παπύρων (Τ.Γ, Δωμ. 1, ισόγειο) και η τοιχογραφίες των θαλαμίσκων πλοίων και των αγγείων με τα κρίνα (Δ.Ο., Δωμ 4, α' όροφος).

¹⁸ Atkinson κ.α. 1904, 70-79, fig. 60-61· Davis 1990, 222.

¹⁹ Coleman 1973, 286-7, 294· Abramovitz 1980· Morgan 1998.

²⁰ Ενδεικτικά: Cameron 1975· Hood 2005.

²¹ Μυκήνες: Κριτσέλη-Προβίδη 1982· Πύλος: Lang 1969.

από την Οικία των Γυναικών (Δωμ. 1, όροφος, Εικ. 46) που ορίζεται πολύ αυστηρά από την τριπλή κυματοειδή ταινία πάνω από το κεφάλι της Γυναίκας και τέλος, στο επίσης ερυθρό “βωβό” κύμα στην Κόκκινη Γυναίκα με τα Λευκά Κρίνα από την Πομπή των Γυναικών από την Ξεστή 3 (Δωμ. 3, α' όροφος, Εικ. 47). Σε αυτά τα παραδείγματα το τμήμα του κύματος περιορίζεται στο πάνω μέρος της μορφής, χωρίς να επεμβαίνει στο λευκό βάθος της σύνθεσης, το οποίο με τον τρόπο αυτό τονίζεται.

Μία δεύτερη σκέψη για την καταγωγή του βωβού κύματος στην τέχνη του Ακρωτηρίου και όχι μόνο, είναι ότι πρόκειται για τη συμβατική/σχηματική απεικόνιση βραχώδους τοπίου, σπηλιάς ή ουρανού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της χρήσης του κύματος (στη περίπτωση αυτή κυανού χρώματος) είναι το τμήμα της σύνθεσης από την περιοχή του “Θυρωρείου”, το οποίο απεικονίζει “σεβίζοντες” πιθήκους μπροστά από ιερό που στέφεται από διπλά κέρατα²² (Εικ. 48).

Στην άνω ζώνη της σύνθεσης διακρίνεται το βωβό κύμα, περισσότερο ως συμβατική υποδήλωση του ουρανού, όπου βρίσκεται ο βωμός και προβάλλονται τα ιερά κέρατα, παρά ως απλό διακοσμητικό στοιχείο για το βάθος της σύνθεσης. Ανάλογη σύμβαση εφαρμόζεται στην τοιχογραφία με τις τρεις λατρεύτριες από την Ξεστή 3 (Δωμ. 3, ισόγειο). Η κεντρική γυναικεία μορφή είναι καθισμένη σε βράχο και πάνω από το κεφάλι της απεικονίζεται καμπυλόγραμμη “οροφή” πολύχρωμων βράχων, ως μία εναλλακτική εκδοχή βωβού κύματος. Η χρήση προοπτικής στο σχέδιο βρίσκεται ακόμα σε λανθάνουσα κατάσταση. Έτσι, το γεγονός ότι το φυσικό αυτό στοιχείο βρίσκεται πάνω από το κεφάλι της καθιστής γυναίκας μπορεί να δηλώνει την απόσταση πίσω από αυτήν και να αποδίδει συμβατικά το βραχώδες τοπίο της σπηλιάς μπροστά από την οποία βρίσκεται η πληγωμένη γυναίκα (Εικ. 49).

Σε ό,τι αφορά την πολυχρωμία του βάθους, η πιο μινωίζουσα σύνθεση από το Ακρωτήριο, είναι η τοιχογραφία των πιθήκων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β (Αρ. Κατ. 58-59, Εικ. 50). Στην περίπτωση αυτή ο καλλιτέχνης έχει χρησιμοποιήσει το πολύχρωμο βάθος για να υποδηλώσει τα βράχια, όπου τα ζώα κινούνται και σκαρφαλώνουν. Ολόβαφες καμπυλόγραμμες επιφάνειες καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του βάθους. Ακόμα και εδώ, όμως, ο ζωγράφος τοποθετεί τα σώματα των ζώων σε τέτοιο ύψος ώστε να απομακρύνονται από το πολύχρωμο βάθος των βράχων, το οποίο περιορίζεται στο κατώτερο και ανώτερο μέρος της σύνθεσης

²² Vlachopoulos 2007β. Όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, από την εν εξελίξει μελέτη, το κυανό βωβό κύμα της σύνθεσης επεκτείνεται και στα υπόλοιπα τμήματα που είναι προς συντήρηση.

και εκμεταλλεύεται όσο το δυνατόν περισσότερο το λευκό χρώμα βάθους του κεντρικού τμήματος της σύνθεσης. Με τη συστηματική εκμετάλλευση του λευκού βάθους του κονιάματος στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου περιορίζεται στο ελάχιστο η χρήση του πρόσθετου λευκού, η οποία αντίθετα είναι πολύ συχνή στην Κρήτη. Στο Ακρωτήρι επίθετη λευκή βαφή εντοπίζεται μόνο στα μάτια των πιθήκων από το Κτήριο Β, καθώς και στα νύχια των χεριών των ανδρικών μορφών από την Ξεστή 3, ενώ στις μινωικές τοιχογραφίες, λόγω της χρήσης του πολύχρωμου βάθους, το λευκό χρώμα προστίθεται, καθώς και τα υπόλοιπα χρώματα, στην ήδη ζωγραφισμένη επιφάνεια.

Οι Κρήτες έχοντας να ζωγραφίσουν σε πολύχρωμο βάθος οφείλουν να οργανώσουν την επιφάνειά τους και το σχέδιό τους νωρίτερα, και να τοποθετήσουν τα χρώματα με τέτοιο τρόπο ώστε το χρώμα του βάθους να μην ταυτίζεται με αυτό της ανθρώπινης ή ζωικής μορφής που επρόκειτο να ζωγραφιστεί πάνω στην επιφάνεια²³. Η Davis²⁴ έχει παρατηρήσει ότι οι μινωίτες καλλιτέχνες παρουσιάζουν πιο οργανικά δεμένο αποτέλεσμα, με τις μορφές να εντάσσονται πλήρως στο βάθος της σύνθεσης. Αντίθετη αντίληψη του βάθους και της υποδήλωσης του χώρου έχουν οι θηραίοι καλλιτέχνες. Με τη στερεοτυπική σχεδόν χρήση του λευκού βάθους επιζητούν να εξάρουν την ανθρώπινη ή ζωική μορφή και με τον τρόπο αυτό το βάρος επικεντρώνεται γύρω από τις μορφές.

Η συζήτηση για την καταγωγή της τεχνοτροπικής σχέσης ανάμεσα στην τέχνη της τοιχογραφίας με την αντίστοιχη της κεραμικής στον χώρο των Κυκλάδων και της Κρήτης ξαναέρχεται στο προσκήνιο προκειμένου να απομονωθούν τα στοιχεία εκείνα που θα ξεκαθαρίσουν το τοπίο²⁵. Οι δύο τέχνες συνυπάρχουν σε μεγάλο βαθμό, έχουν κοινή πορεία και η παράλληλη μελέτη τους βοηθάει στη διαμόρφωση συμπεράσματος σχετικά με την τεχνοτροπία και στην κατανόηση ορισμένων επιλογών των ζωγράφων. Η μεγάλη παραγωγή των τοιχογραφιών στο Ακρωτήρι χρονολογείται στην αρχή της ΥΚ Ι περιόδου όταν, μετά τον καταστροφικό

²³ Ο Cameron (1975, 282. εικ, 41) εκτιμά ότι οι μινωίτες καλλιτέχνες ακολουθούσαν την τεχνική του “*reserved spacing*”, φρόντιζαν δηλ. να αφήνουν λευκά μόνο το τμήμα που προοριζόταν να δεχθεί την κεντρική μορφή και κάλυπταν με χρώματα όλη την υπόλοιπη επιφάνεια.

²⁴ Davis 1990, 220.

²⁵ Το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί στη σχέση των δύο τεχνών στο επίπεδο της τεχνοτροπίας και μόνο, καθώς στη συνέχεια εξετάζονται τα εικονογραφικά στοιχεία που φέρνουν τις δύο αυτές τέχνες σε πιο στενή σχέση.

σεισμό στο τέλος της ΜΚ/αρχές ΥΚ I περιόδου, πραγματοποιήθηκε σημαντική ανοικοδόμηση στον οικισμό²⁶. Ελάχιστα δείγματα τοιχογραφιών από τον οικισμό προέρχονται από την περίοδο πριν από την ανοικοδόμηση της ΥΚ I περιόδου, ώστε να ελεγχθεί η ποιότητά τους, η θεματολογία τους και η τεχνοτροπία τους²⁷ (Αρ. Κατ. 52-57). Η κεραμική όμως παράδοση του Ακρωτηρίου της ώριμης ΜΚ περιόδου, όπως αυτή προκύπτει από τα πρόσφατα ευρήματα, μπορεί να προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για τις τεχνοτροπικές προτιμήσεις των θηραίων αγγειογράφων της προηγούμενης περιόδου²⁸. Ανάμεσα σε αυτές εντοπίζεται και η έντονη χρήση του λευκού βάθους που επιβεβαιώνεται και από την αντίστοιχη κεραμική παραγωγή στη Φυλακωπή της Μήλου²⁹ και στην Αγ. Ειρήνη της Κέας³⁰.

Κατά τη ΜΚ περίοδο οι κυκλαδίτες αγγειοπλάστες διαφοροποιούνται από την κεραμική παράδοση της ΠΚ περιόδου και παράγουν αποκλειστικά αγγεία από ανοιχτόχρωμο πηλό. Παρατηρείται μία κάθετη αλλαγή στην κεραμική τεχνολογία που χαρακτηρίζει ταυτόχρονα τις διαφορετικές θέσεις στις Κυκλάδες. Ήδη, από την ΠΚ ΙΙΙ περίοδο (ΠΚ ΙΙΙΑ φάση Καστριού/Φυλακωπή I-ii και ΠΚ ΙΙΒ φάση Αμοργού/Φυλακωπή I-ii/iii³¹) έχει αρχίσει η περιορισμένη παραγωγή αγγείων με ανοιχτόχρωμο σώμα και διακόσμηση από απλά, μελανά, γραμμικά σχέδια (*dark on light*) και διαφοροποιείται από την κύρια παραγωγή αυτής της περιόδου με την “ανοικτό επί σκοτεινού” (*light on dark*) διακόσμηση. Στην πρόιμη

²⁶ Doumas 1985, 44. Βλ. επίσης Κεφ. 1 για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών.

²⁷ Ντούμας 1992β, 29-31, 146· Televantou 1992β, 154-8: παραθέτει κατάλογο με τις συνθέσεις που είχαν αποκαλυφθεί μέχρι τότε. Τελεβάντου 1994, 32, 129-39: αναφέρεται αποκλειστικά στα παλαιότερα στρώματα της Δυτικής Οικίας.

²⁸ Ντούμας 2002-2005, για τις αναφορές της τελευταίας μεγάλης ανασκαφής του οικισμού. Nikolakopoulou κ.α 2008· Νικολακοπούλου (υπό έκδοση).

²⁹ Barber 1987, 148-52. Η κεραμική από τη Φυλακωπή, κατά τη ΜΚ περίοδο, παρουσιάζει τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά με αυτά του Ακρωτηρίου. Η ταύτιση είναι τόσο έντονη που ο διαχωρισμός γίνεται σε πολλές περιπτώσεις με πετρογραφικές αναλύσεις.

³⁰ Overbeck 1989, 8-12. Ο πηλός κατά τη ΜΚ περίοδο στην Κέα (περίοδος ΙV) είναι σκουρόχρωμος, από κόκκινος έως διαφορετικούς τόνους του καστανού. Προκειμένου να τον διακοσμήσουν, χρησιμοποιούσαν ένα πηχτό, κρεμώδες υποκίτρινο αλοίφωμα σε όλο το σώμα του αγγείου, ως βάθος της διακόσμησης, που με το ψήσιμο γινόταν λευκό.

³¹ Για την ορολογία βλ. MacGillivray και Barber 1984· Barber 1987, 23-5· Sotirakopoulou 1993.

φάση της επόμενης MK περιόδου³² συνεχίζεται και γίνεται πιο έντονη η ίδια παραγωγή με διακόσμηση “σκοτεινού επί ανοιχτό” και μοτίβα αρχικά μόνο με μελανό χρώμα, ακολουθώντας την παράδοση της προηγούμενης φάσης. Στη συνέχεια με την προσθήκη του ερυθρού, ως δεύτερου χρώματος, προκύπτει ο χαρακτηριστικός “δίχρωμος” ρυθμός της περιόδου³³. Το λευκό χρώμα στο σώμα των αγγείων γίνεται εντονότερο πλέον και επιτυγχάνεται είτε με τη βοήθεια της τεχνολογίας (συγκεκριμένου τρόπου που ψήνονται τα αγγεία στον κεραμικό κλίβανο ώστε να επιτυγχάνεται το επιθυμητό αποτέλεσμα) είτε με την πρόσθετη χρήση ανοικτόχρωμου αλοιφώματος σε όλο το σώμα (*white slip*) που ενισχύει το επιθυμητό οπτικό αποτέλεσμα³⁴. Η εξέλιξη της διακόσμησης των αγγείων και η χρήση των βασικών χρωμάτων σε αυτήν μπορεί να οφείλεται και στο γεγονός ότι το ανοικτόχρωμο σώμα διευκολύνει σε μεγαλύτερο βαθμό την εφαρμογή τους. Η χαρακτηριστική “δίχρωμη” διακόσμηση της κεραμικής της MK περιόδου γίνεται πάνω στο ανοικτόχρωμο σώμα των αγγείων τονίζοντας το σκουρόχρωμο μοτίβο. Σε ορισμένες περιπτώσεις δε, όπου ζητούμενο είναι να τονιστεί ακόμα περισσότερο το λευκό βάθος και κατά συνέπεια η δίχρωμη διακόσμηση πάνω σε αυτό, όλο το αγγείο καλύπτεται αρχικά με αραιωμένο λευκό χρώμα και στη συνέχεια εφαρμόζεται η σκουρόχρωμη δίχρωμη διακόσμηση³⁵, σε συγκεκριμένα σημεία του σώματος.

Οι παρατηρήσεις αυτές προκύπτουν από τα ευρήματα των τελευταίων ανασκαφών στον οικισμό του Ακρωτηρίου³⁶. Η μελέτη του υλικού αυτού συμπληρώνει σημαντικά τις γνώσεις μας γύρω από την κεραμική της περιόδου και προσθέτει νέα στοιχεία. Η πρόχους με τη δίχρωμη διακόσμηση που εικονίζει δύο άντρες στη μία της

³² Nikolakopoulou κ.α. 2008.

³³ αυτόθι, υποσ. 31. Η Marthari (1987) ασχολήθηκε με αυτήν την τεχνική (“σκοτεινό επί ανοικτού”, *dark on light*) στη μελέτη της για την κεραμική από το στρώμα της ηφαιστειακής καταστροφής του οικισμού.

³⁴ Η δεύτερη αυτή μέθοδος εφαρμόζεται κυρίως στο τέλος της MK περιόδου όταν ο πηλός στο σώμα του αγγείου ξαναγίνεται σκουρόχρωμος λόγω νέας τεχνολογικής διαφοροποίησης στην παραγωγή. Η μετατροπή αυτή στην κεραμική τεχνολογία είναι πάρα σημαντική και σηματοδοτεί την αλλαγή μίας ολόκληρης περιόδου.

³⁵ Nikolakopoulou 2002, vol. II, 346. Επίσης, εδώ υποσ. 30. Σε αυτήν την περίπτωση επιτυγχάνεται ο πολύχρωμος ρυθμός που δεν είναι εφικτό να επιβεβαιωθεί σε όλες τις περιπτώσεις, κυρίως λόγω κακής διατήρησης των αγγείων.

³⁶ Ντούμας 2002, 155.

πλευρά και τον αετό με το μικρό του στην άλλη³⁷ (Εικ. 13α-β), η ασάμινθος με τη σκηνή του κυνηγιού, με την παρουσία του κυνηγού και των φοβισμένων ζώων στη μία πλευρά και τις “οκτώσχημες ασπίδες” στην άλλη³⁸ (Εικ. 14α-β) και ο κυλινδρικός πίθος με τους δύο γρύπες, καθισμένους στα δύο πίσω πόδια τους (Εικ. 51), και τα δύο αγγεία σε πολύχρωμο ρυθμό³⁹, για να αναφερθούν τα πιο σημαντικά, ενισχύουν την άποψή αυτή. Στα αγγεία που μόλις αναφέρθηκαν, το λευκό βάθος αποτελεί βασικό τεχνοτροπικό στοιχείο για την απόδοση της παράστασης. Στην ασάμινθο και στον πίθο διακρίνεται το αραιωμένο λευκό πρόσθετο αλοίφωμα πάνω στο ανοικτόχρωμο σώμα του αγγείου που ενισχύει το οπτικό αποτέλεσμα του βάθους του σχεδίου και αναδεικνύει τις μορφές.

Επομένως, η προτίμηση των θηραίων καλλιτεχνών και γενικότερα των κυκλαδιδών, για το λευκό βάθος στις τοιχογραφίες και η έμφαση στο κεντρικό μοτίβο (άνθρωπο, φυτό ή ζώο) εμφανίζεται στην αγγειογραφία ήδη από την πρώιμη ΜΚ περίοδο και φτάνει στην κορύφωσή της με την παραγωγή των τοιχογραφιών στο τέλος αυτής της περιόδου και στην αρχή της επόμενης. Πρόκειται για ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που υποδεικνύει τη στενή σχέση ανάμεσα στη “μικρή” και τη “μεγάλη” ζωγραφική, ισχυροποιώντας την επίδραση της πρώτης στη δεύτερη και ερμηνεύοντας εν πολλοίς, την κοινή τεχνοτροπία τους⁴⁰. Η χρήση του λευκού βάθους στις τοιχογραφίες της κυκλαδικής παραγωγής προέκυψε, ίσως, ως συνέχεια και επίδραση της κεραμικής παραγωγής της ΜΚ περιόδου. Η τέχνη της τοιχογραφίας οφείλει πολλά στην τέχνη της κεραμικής, όσον αφορά τουλάχιστον στη διαμόρφωση της τεχνοτροπίας και στην εξέλιξή της.

Σε άρθρο του ο Renfrew⁴¹ αναφέρεται σε αυτήν την ιδιαιτερότητα της κυκλαδικής τέχνης από μία διαφορετική σκοπιά. Παραλληλίζει τον τρόπο με τον οποίο ο θηραίος ζωγράφος τοποθετεί τις μορφές του πάνω στο ασβεστοκονίαμα με τον αντίστοιχο τρόπο του κεραμέα στα αγγεία της πρώιμης και ώριμης φάσης της ΜΚ περιόδου. Και αυτά με τη σειρά τους με την αισθητική των ερυθρόμορφων αγγείων της κλασικής

³⁷ Ντούμας 2000, πίν. 120· Παπαγιαννοπούλου 2008, 441-4, εικ. 490.14-40.20, αρ. 3. Επίσης, Κεφ. 1, υποσ. 118.

³⁸ Κρίγκα 2003, 470, αρ. 23, εικ. 16· Παπαγιαννοπούλου 2008, 433-6, εικ. 40.1- 40.4, αρ. 1. Επίσης, Κεφ. 1, υποσ. 120.

³⁹ Ντούμας 2001, πίν. 81· Παπαγιαννοπούλου 2008, 436-8, εικ. 40.5-40.8, αρ. 2.

⁴⁰ Marthari 1998, 145. Βλ. επίσης Κεφ. 1 για τη γένεση της τέχνης της τοιχογραφίας.

⁴¹ Renfrew 2000, 152-5.

περιόδου⁴². Μπορούν να συμπληρωθούν τα παραδείγματα για την τεχνική αυτή ήδη από την περίοδο των ερυθρόμορφων αγγείων της αρχαϊκής περιόδου⁴³ και τέλος, των αττικών μελανόμορφων αγγείων και ειδικότερα των παναθηναϊκών αμφορέων⁴⁴. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Renfrew χρησιμοποιεί τη σύνθεση των ανδρών από την Ξεστή 3 (Δωμ. 3, ισόγειο) για να επιβεβαιώσει το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν φοβόταν να αντιμετωπίσει το λευκό βάθος και το κενό, σε αντίθεση με τους ομότεχνούς τους στην Κρήτη που η τέχνη τους διακρινόταν από *horor vacui*, είτε στην τέχνη της αγγειογραφίας είτε σε αυτήν της τοιχογραφίας.

Η αποτελεσματική αντιμετώπιση του κενού διακρίνεται έντονα και στην αγγειογραφία των δύο φάσεων της ΜΚ περιόδου, με χαρακτηριστικά παραδείγματα στην παραγωγή των αγγείων που εντάσσονται στον ρυθμό του “κυκλαδικού λευκού” (*cycladic white*) ή του μεταγενέστερου “δίχρωμου” (*bichrome*) ρυθμού με αγαπημένα θέματα τα πουλιά, μονόχρωμα ή δίχρωμα, ή αφηρημένα διακοσμητικά μοτίβα που “αιωρούνται” μέσα στο απόλυτο λευκό του σώματος του αγγείου. Ο Renfrew φέρνει ως παράδειγμα αγγεία από τη Φυλακωπή της Μήλου⁴⁵, όμως ανάλογα παραδείγματα εντοπίζονται πλέον και στην παραγωγή του Ακρωτηρίου⁴⁶.

Η τεχνοτροπία αυτή στην κεραμική της Μέσης Εποχής του Χαλκού στο Ακρωτήρι δεν συνδέεται με την αντίστοιχη παραγωγή κεραμικής σκοτεινού επί ανοικτό στην

⁴² Boardman 1989, 129. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η διακόσμηση των ληκύθων, η τεχνική των οποίων μοιάζει σημαντικά με αυτή των τοιχογραφιών: πάνω σε λευκό βάθος αποδίδονται οι μορφές με τη χρήση μόνο του μαύρου περιγράμματος. Η ομοιότητα ανάμεσα στην τεχνική αυτή των ληκύθων και των προγενέστερων ξύλινων επιζωγραφισμένων πινάκων, πάνω σε λευκό βάθος, ή ακόμα και τοιχογραφιών, δεν είναι τυχαία.

⁴³ Boardman 1975, 36, εικ. 52-3. Πρόκειται για δύο παραδείγματα αναθηματικών πήλινων πλακιδίων όπου οι ανθρώπινες μορφές σχεδιάζονται πάνω σε λευκό επίθετο βάθος. Παρατηρείται, επίσης, η χρήση του λευκού βάθους για το σώμα της γυναίκας (εικ. 52), που απεικονίζει τη Θεά Αθηνά και του καστανέρυθρου χρώματος στη δεύτερη πλάκα (εικ. 53) που απεικονίζει τον Μεγακλή, σύμφωνα με την τεχνική των μελανόμορφων αγγείων.

⁴⁴ Boardman 1974, 167-70, εικ. 295-308.

⁴⁵ Renfrew 2000, εικ. 16-21.

⁴⁶ Βλ. υποσ. 29. Είναι περιττό ίσως να αναφερθεί ότι το αποτέλεσμα είναι ανάλογο για όλη σχεδόν την παραγωγή τοιχογραφιών από το Ακρωτήρι της ΥΚ Ι φάσης: η πομπή των Γυναικών από την Ξεστή 3 (Δωμ. 3, α' όροφος), οι Λατρεύτριες από το άδυτο της Ξεστής 3 (Δωμ. 3, ισόγειο). Οι αντλόπες από το Κτήριο Β (Δωμ. 1, α' όροφος), η πομπή των ανδρών από την Ξεστή 4 (κλιμακοστάσιο) και το πρόσφατο εύρημα του οδοντόφρακτου κράνους από την Ξεστή 4 (Δωμ. 2, ισόγειο).

Κρήτη, όπου η τεχνολογία είναι διαφορετική και παράγει κεραμική από σκουρόχρωμο πηλό και διακόσμηση που εναρμονίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό με το βάθος του αγγείου. Οι Κρήτες αγγειοπλάστες αυτής της περιόδου δεν συμπαθούν το λευκό χρώμα και το προσθέτουν μόνο ως συμπληρωματικό στοιχείο στα μοτίβια τους. Οι αγγειοπλάστες στην Αγ. Ειρήνη στην Κέα αντίθετα, βάφουν το σώμα των σκουρόχρωμων αγγείων τους με πηχτό, κρεμώδες, υποκίτρινο αλοιφωμα⁴⁷ προκειμένου να έχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό κρητικό παράδειγμα η καμαραϊκή πολύχρωμη κεραμική, που σύμφωνα με τη Walberg επηρέασε έντονα την τέχνη της τοιχογραφίας ως προς την τεχνική αλλά και ως προς την τεχνοτροπία⁴⁸. Μήπως επομένως και η προτίμηση των τοιχογράφων στην Κρήτη για το πολύχρωμο βάθος των συνθέσεών τους προέρχεται από την κεραμική παράδοση της προηγούμενης περιόδου που επηρέασε τελικά σε μεγάλο βαθμό την παραγωγή της μεγάλης ζωγραφικής; Αν αυτή η παραδοχή ισχύει στην περίπτωση των Κυκλάδων, ισχύει κατά συνέπεια και για την παραγωγή στην Κρήτη. Πρόκειται για μία δύναμη ταχύτατα εξελισσόμενη παράδοση, η οποία λόγω της φύσης του προϊόντος, το αγγείο είναι σχεδόν εφήμερο, δέχεται όλες τις επιρροές, τις αφομοιώνει και τις μεταδίδει και στις άλλες μορφές τέχνης.

Στο Δωμ. 1 του Κτηρίου Β εντοπίζεται η χρήση του έντονου λευκού, “κυκλαδικού” βάθους στις τοιχογραφίες των Αντιλοπών (Αρ. Κατ. 5-7, Εικ. 45). Τα ζώα δημιουργούνται από μελανό περίγραμμα, διαφορετικού πάχους, στα διαφορετικά σημεία του σώματός τους, πάνω σε ζωντανό, λευκό βάθος. Σε ένα δωμάτιο περιορισμένων διαστάσεων, όπως το Δωμ. 1, η απλόχερη χρήση του λευκού στις συνθέσεις που κάλυπταν τις επιφάνειες όλων των τοίχων, ίσως βοηθούσε σε ένα οπτικό αποτέλεσμα που δεν καταπίεζε τον χώρο και τους επισκέπτες του και έδινε την αίσθηση της προοπτικής.

Το λευκό βάθος των θηραϊκών/κυκλαδικών τοιχογραφιών τονίζεται περισσότερο από τη χρήση του περιγράμματος των μορφών, στοιχείο που δεν εντοπίζεται στις μινωικές συνθέσεις. Με αυτόν τον τρόπο η μορφή αποκόπτεται δραστικά από το βάθος της και προβάλλει αυθύπαρκτη. Εφαρμόζεται όχι μόνο στις γυναικείες μορφές (Εικ. 46), αλλά και στις ανδρικές. Στο Κτήριο Β μελανό λεπτό περίγραμμα διακρίνεται στα καστανέρυθρο σώματα των μικρών πυγμάχων (Αρ. Κατ. 51) και στα

⁴⁷ Βλ. υποσ. 30.

⁴⁸ Walberg 1986· Blakolmer 1999.

κυανά σώματα των πιθήκων (Εικ. 50, αρ. 58-59). Το περίγραμμα δεν εντοπίζεται παντού με τον ίδιο τρόπο είτε γιατί δεν έχει εφαρμοστεί είτε γιατί το πάχος του ποικίλλει είτε γιατί καλύφθηκε στη συνέχεια από το χρώμα του σώματος της μορφής.

- *Τριμερής διαχωρισμός της σύνθεσης.*

Στο Κεφάλαιο 3 έγινε αναφορά στον τριμερή διαχωρισμό της τοιχογραφικής επιφάνειας, ο οποίος επιτυγχάνεται με τη βοήθεια σπάγκου/νήματος, όσο το κονίαμα ήταν ακόμα νωπό⁴⁹. Στις συνθέσεις μεγάλης κλίμακας λειτουργεί σχεδόν αποκλειστικά ο τριμερής διαχωρισμός, όπου α) η ανώτερη ζώνη λειτουργεί ως η διακοσμητική επίστεψη της σύνθεσης, καθώς και ως χώρος υποδοχής των δοκών της οροφής, β) η κατώτερη ζώνη ως το “έδαφος” και τέλος, γ) η μεσαία ζώνη που βρίσκεται στο βασικό οπτικό πεδίο του θεατή, ως ο κεντρικός χώρος ανάπτυξης της σύνθεσης⁵⁰.

Οι δύο ζώνες, ανώτερη και κατώτερη, λειτουργούν ενοποιητικά στις περιπτώσεις όπου η σύνθεση ξετυλίγεται σε περισσότερους τοίχους του ίδιου δωματίου πλαισιώνοντας το πεδίο της δράσης. Αυτή είναι η περίπτωση του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β με τις συνθέσεις των αντιλοπών και των μικρών πυγμάχων, του Δωμ. 6 με τη σύνθεση των πιθήκων, του Δωμ. 3 στον πρώτο όροφο της Ξεστής 3 με τις συνθέσεις του Δονακώνα (Καλαμιώνα), της Πότνιας Θηρών και των Κροκοσυλλεκτριών και του Δωμ. 5 στον πρώτο όροφο της Δυτικής Οικίας, όπου οι τοίχοι ενοποιούνται μόνο από την κατώτερη ζώνη με την απομίμηση της ορθομαρμάρωσης⁵¹. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο τριμερής διαχωρισμός δεν είναι ο συμβατικός αλλά διαφοροποιείται ελαφρά, συνήθως ως προς την κατώτερη ζώνη. Στη σύνθεση των πιθήκων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β (Εικ. 50), η κατώτερη ζώνη διαμορφώνεται από το υγρό στοιχείο του φυσικού τοπίου, στο οποίο λαμβάνει χώρα η κίνηση των ζώων ή η πιο ιδιαίτερη περίπτωση της σύνθεσης της Άνοιξης του Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ (Εικ. 52), της οποίας ο διαχωρισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως διμερής. Παρόλα αυτά, τα βράχια πάνω στα οποία εκφύονται τα κρινάκια αποτελούν την κατώτερη ζώνη της σύνθεσης και η κεντρική-μεσαία ζώνη ορίζεται από τα κρινάκια

⁴⁹ Βλ. Κεφ. 3.2.2.

⁵⁰ Palyvou 2000, 418-22.

⁵¹ αυτόθι 423, εικ. 8.

και τα χελιδόνια που εισχωρούν δυναμικά στο λευκό βάθος. Σε αυτό το δωμάτιο εμφανίζεται ενισχυμένο το στοιχείο της ενοποιημένης σύνθεσης και στους τρεις τοίχους του χώρου με τη σημαντική συμβολή της κεντρικής ζώνης στο τελικό αποτέλεσμα.

Στην περίπτωση του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, οι δύο ζώνες, ανώτερη και κατώτερη, λειτουργούν ενοποιητικά σε όλους τους τοίχους του δωματίου ανεξάρτητα από το θέμα της κεντρικής ζώνης (Αρ. Κατ. 5-7, 51). Η ανώτερη ζώνη αποδίδει δύο ομάδες λεπτών ταινιών χρώματος κυανού και ερυθρού, οι οποίες εναλλάσσονται και ανάμεσα τους “τρέχει” βλαστός κισσού από τον οποίο εκφύονται καρδιόσχημα κισσόφυλλα⁵². Η κατώτερη ζώνη παρουσιάζει φαρδιές σκουρόχρωμες ταινίες, μελανές και κυανές πάνω στις οποίες εδράζονται οι μορφές της κεντρικής ζώνης.

• *Χρήση διαφορετικών τόνων των βασικών χρωμάτων.*

Η χρήση διαφορετικών τόνων του ίδιου χρώματος, που προκύπτουν από την ανάμιξη του βασικού χρώματος, πιθανότατα, με ασβεστόνερο, αποτελεί ένα ακόμα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Η περίπτωση του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα σχετικά με τη χρήση των διαφορετικών τόνων των χρωμάτων. Τα βράχια στη σύνθεση των πιθήκων αποδίδουν με ξεχωριστό τρόπο τη γνώση των θηραίων ζωγράφων (Εικ. 50, Αρ. Κατ. 58-59). Βασιζόμενοι στα κύρια χρώματα και με τη βοήθεια του ασβεστόνερου και την καλή χρήση του χρωστήρα δημιουργούν διαφορετικούς τόνους στο βραχώδες τοπίο των συνθέσεων το οποίο αποκτά βάθος και όγκο. Τα βράχια από την τοιχογραφία της Άνοιξης από το Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ (Εικ. 52) ή από τα αντίστοιχα στη μικρογραφική ζωφόρο από το Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας αποδίδονται με την ίδια τεχνική. Με τον ίδιο τρόπο είναι αποδοσμένα σε αρκετές περιπτώσεις και τα υφάσματα στα ρούχα των γυναικών, όπως το φόρεμα της Ιέρειας από το Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας ή το φόρεμα της Γυναίκας με το καλάθι από την πομπή των γυναικών στο Δωμ. 3 της Ξεστής 3 (Εικ. 47).

Η παλέττα του καλλιτέχνη της Ύστερης Εποχής του Χαλκού περιλαμβάνει κυρίως τα βασικά χρώματα: άσπρο, μαύρο, ερυθρό, κυανό, διαφορετικές ώχρες, καθώς και πράσινο. Το επίτευγμα όμως και η καινοτομία ήταν η ανάμιξη του βασικού

⁵² Για λεπτομερή περιγραφή βλ. Κατάλογος, αρ. 5-7, 51.

χρώματος με ασβεστόνερο για τους διαφορετικούς τόνους. Στην Κρήτη και αργότερα στις Μυκήνες, αλλά και στην Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν στα έργα τους κυρίως τους βασικούς τόνους των χρωμάτων που προκύπτουν από την αρχική επεξεργασία των πρώτων υλών⁵³. Το υλικό από το Ακρωτήρι υποδηλώνει ότι οι ντόπιοι τεχνίτες αναμιγνύουν τα χρώματα και χρησιμοποιούν στα έργα τους διαφορετικούς τόνους για καλύτερα αποτελέσματα.

Ενίοτε δε, με τη βοήθεια των διαφορετικών αποχρώσεων του ίδιου χρώματος επιδιώκουν να αποδώσουν ως αληθοφανές το χρωματικό αποτέλεσμα του κονιάματος που καλύπτει τα εσωτερικά αρχιτεκτονικά στοιχεία ενός κτηρίου, όπως τον ξύλινο σκελετό σε πόρτες και παράθυρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα κάλυψης ξύλινων στοιχείων έχουμε και στα δύο δωμάτια του Κτηρίου Β (Αρ. Κατ. 81α-γ). Σημαντικός αριθμός μικρότερων και μεγαλύτερων τμημάτων κονιάματος καλής ποιότητας, ζωγραφισμένου σε διαφορετικές αποχρώσεις πορτοκαλί χρώματος, αποδεικνύει ότι κάλυπταν τα ξύλινα στοιχεία σε πόρτες και παράθυρα του δωματίου, προσφέροντας έτσι πνοή σε ένα απρόσωπο αρχιτεκτονικό στοιχείο⁵⁴.

- *Χρωματική διαφοροποίηση στην απόδοση των δύο φύλων.*

Ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο αφορά στη χρήση του χρώματος είναι η διαφοροποίηση του φύλου της ανθρώπινης μορφής που απεικονίζεται με τη βοήθεια των δύο χρωματικών συμβάσεων: του λευκού και του καστανέρυθρου. Οι θηραίοι ζωγράφοι εντάσσονται σε μία παράδοση, την οποία υιοθέτησαν αρχικά οι κρήτες καλλιτέχνες⁵⁵ και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στους μυκηναίους της ηπειρωτικής χώρας⁵⁶, αποδίδοντας τα σώματα των γυναικείων μορφών με λευκό χρώμα, χρησιμοποιώντας δηλ. το χρώμα του βάθους της τοιχογραφίας, ενώ για το ανδρικό σώμα υιοθέτησαν το καστανέρυθρο χρώμα. Αυτό εντοπίζεται και στα λίγα παραδείγματα που έχουν διασωθεί από τη Φυλακωπή της Μήλου με την καθιστή

⁵³ Sakellarakis και Sakellarakis 1997, 490-1.

⁵⁴ Βλ. Παράρτημα Β4.

⁵⁵ Κνωσός: Οι Γαλάζιες Κυρίες (PM I, 545-6, εικ. 397-8), οι καθιστές γυναικείες μορφές στη μικρογραφία του τριμερούς ιερού (PM III, εικ. 28-34, πίν. XVIIΑ-C), η χορεύτρια από την ομώνυμη τοιχογραφία (PM III, 369-71, εικ. 246, πίν. XXXVI). Μεταγενέστερο παράδειγμα αποτελεί (14^{ος} αι. π.Χ.) η σαρκοφάγος της Αγ. Τριάδας (Militello 1998).

⁵⁶ Πύλος: Lang 1969· Μυκήνες: Κριτσέλη Προβίδη 1982· Θήβα: Μπουλώτης 2001.

γυναικεία μορφή⁵⁷ και ένα δεύτερο μεγάλο σπάραγμα, στο οποίο διακρίνεται τμήμα γυναικείας μορφής αποδοσμένης μόνο με μαύρο περίγραμμα πάνω στο λευκό βάθος του κονιάματος⁵⁸.

Η χρωματική αυτή σύμβαση απόδοσης του φύλου αποτελεί τον γενικό κανόνα στη μινωική τέχνη και χρησιμοποιήθηκε με κάποιες εξαιρέσεις έως το τέλος της μυκηναϊκής εποχής. Επιβίωσε μέσα από μεγάλες αλλαγές στον ελλαδικό χώρο, σε αντίθεση με την τέχνη της Αιγύπτου και της Συροπαλαιστίνης, όπου δεν τηρήθηκε καθολικά η σύμβαση αυτή και οι μορφές αποδίδονται με ποικίλες αποχρώσεις του ερυθρού. Στις τοιχογραφίες από τον οικισμό του Catal Hüyük, της Νεότερης Νεολιθικής περιόδου, οι άνδρες απεικονίζονται με σώμα ερυθρού χρώματος και μαλλιά μελανού και οι γυναίκες ενίοτε με λευκό και ενίοτε με ερυθρό χρώμα. Σύμφωνα με τον Melaart⁵⁹, το λευκό χρώμα στο σώμα των γυναικείων μορφών μπορεί απλά να απεικονίζει κάποιο ρούχο και όχι απαραίτητα το χρώμα του σώματος. Η εργασία στην ύπαιθρο δεν αποτελεί πλέον πειστική ερμηνεία για το πιο σκούρο χρώμα δέρματος στην απόδοση των ανδρικών μορφών, καθώς οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στις εργασίες στους εξωτερικούς χώρους. Ο διαχωρισμός των δύο φύλων στις τοιχογραφίες από το Catal Hüyük δεν επέρχεται μόνο από το χρώμα του σώματος, αλλά κυρίως από το σχήμα και τη στάση του, καθώς και από την ερμηνεία της εικονογραφίας.

Από το Ανάκτορο στο Mari⁶⁰, στην αρχαία Μεσοποταμία, προέρχεται πληθώρα σημαντικών σπαραγμάτων, μικρότερων και μεγαλύτερων, που απεικονίζουν άνδρες,

⁵⁷ Atkinson κ.α. 1904, 73, εικ. 61. Όταν ήλθε στην επιφάνεια η τοιχογραφία υπήρξε διαφωνία ανάμεσα στον Bosanquet και στον Evans ως προς το φύλο της εικονιζόμενης μορφής. Σύμφωνα με τον πρώτο (Atkinson κ.α. 1904, 75), επρόκειτο για ανδρική καθιστή μορφή αποδοσμένη με λευκό χρώμα, ντυμένη με ζώμα γύρω από τη μέση, που φέρει δύο χελιδονόψαρα, ενώ δεν αποδίδεται με ευκρίνεια η περιοχή του στήθους. Αντίθετα, ο Evans (*PM I*, 546, *PM III*, 40-2) θεώρησε εξαρχής ότι πρόκειται σαφώς για γυναικεία μορφή αποδοσμένη με τον συμβατικό τρόπο του μαύρου περιγράμματος πάνω στο λευκό βάθος του κονιάματος.

⁵⁸ Atkinson κ.α. 1904, 74, εικ. 62. Σε σχέδιο αποκατάστασης το οποίο εκτίθεται σήμερα στο E.A.M. το τμήμα αυτό της τοιχογραφίας προτείνεται ότι ανήκει στον ώμο και στο λαιμό (φέρει κυανό περιλαίμιο με κόμπο στο πίσω μέρος) λατρεύτριας, ελαφρώς σκυμμένης, σε πράξη τελετουργίας (μελέτη αναπαράστασης: Ε. Τσιβιλίκα, σχεδιάστρια Ε. Κακαρούγκα). Επίσης, Morgan 2005, 32, εικ. 1.16 (δημοσιεύει τα σχέδια του E.A.M.).

⁵⁹ Melaart 1967, 150-1.

⁶⁰ Parrot 1958.

γυναίκες και θεότητες σε διάφορες δραστηριότητες. Σε όλες τις περιπτώσεις αποδίδονται με το ίδιο καστανέρυθρο χρώμα χωρίς αυτό να διαφοροποιείται στο ελάχιστο ανάλογα με το φύλο της μορφής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το σύνολο των τοιχογραφιών που προέρχεται από την Αίθουσα Ακροάσεων 132 και ειδικότερα το μεγαλύτερο τμήμα που απεικονίζει σε δύο επίπεδα τη Θεά Ιστάρ μαζί με άλλες θεότητες⁶¹.

Στην τέχνη της τοιχογραφίας στην Αίγυπτο εύκολα διαπιστώνεται ότι η χρωματική διαφοροποίηση είναι μερικώς εφαρμόσιμη⁶². Τις περισσότερες φορές τα δύο φύλα ξεχωρίζουν χρωματικά: οι άνδρες αποδίδονται με σκούρο καστανέρυθρο χρώμα και οι γυναίκες με ανοικτότερη απόχρωση του ίδιου χρώματος, το οποίο σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να γίνει αρκετά ανοικτόχρωμο⁶³. Αυτό διαπιστώνει ο Schäfer στην πραγματεία του για τις αρχές που διέπουν την αιγυπτιακή τέχνη⁶⁴. Δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση τον κανόνα εφόσον εντοπίζονται παραδείγματα με την αντίθετη χρήση των χρωμάτων.

Επιστρέφοντας στα δεδομένα του ελλαδικού χώρου εύλογα ανακύπτει το ερώτημα πώς προέκυψε αυτή η χρήση των δύο διαφορετικών χρωματικών συμβάσεων για τα δύο φύλα, η οποία διήρκησε ουσιαστικά περίπου χίλια χρόνια, έως την αρχαϊκή περίοδο, όπως διαπιστώνεται από την αττική κεραμική αυτής της περιόδου⁶⁵. Σε αυτή την πεποίθηση στηρίχτηκε ο Μαρινάτος, όταν εξέφρασε την άποψη ότι στην τοιχογραφία των μικρών πυγμάχων (Αρ. Κατ. 51) απεικονίζονται ένα αγόρι και ένα κορίτσι, βασιζόμενος στην ελαφρά χρωματική διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο μορφές⁶⁶. Στη συγκεκριμένη τοιχογραφία το χρώμα του σώματος του αριστερού παιδιού που φέρει τα κοσμήματα, καλύπτεται από καστανέρυθρο χρώμα ανοικτότερης απόχρωσης από αυτή του παιδιού στα δεξιά. Ο Μαρινάτος εξέλαβε αυτή τη διαφοροποίηση ως υποδήλωση του γυναικείου φύλου για το αριστερό παιδί.

⁶¹ αυτόθι. 70-82, πίν. XVI-XXI, Bb, E.

⁶² Stevenson-Smith 1958· Robins 1997.

⁶³ Η διαφοροποίηση αυτή μπορούμε να πούμε ότι διακρίνεται στην αιγυπτιακή τέχνη της πρώιμης περιόδου και στις Παλαιές Δυναστείες, ενώ σταδιακά αλλοιώνεται στην τέχνη των Νέων Δυναστειών.

⁶⁴ Schäfer 1986, 71: “As is well known the skin colour of men is mostly a reddish brown, and of women a yellow, both of which appear in many gradations of tone. In the New Kingdom for example, the yellow colour of the women approaches a light one of the male colour by way of a pale red”.

⁶⁵ Boardman 1974.

⁶⁶ Marinatos 1971, 411.

Όμως τα στοιχεία που προκύπτουν πλέον από τον μεγάλο αριθμό των τοιχογραφιών δεν οδηγούν σε αυτήν την ερμηνεία και η διαφοροποίηση ίσως οφείλεται στο νεαρότερο της ηλικίας του αριστερού παιδιού και όχι στο φύλο ή πρόκειται για ένα τυχαίο αποτέλεσμα. Η διαφοροποίηση αυτή εμφανώς εφαρμόζεται και στη σύνθεση των ανδρών από τον βόρειο τοίχο του Δωμ. 3 της Ξεστής 3, όπου το νεαρότερο σε ηλικία αγόρι αποδίδεται με χρώμα διαφορετικού τόνου από τα σκουρόχρωμα δέρματα των ενηλίκων (Εικ. 53). Οι θηραίοι καλλιτέχνες ακολούθησαν απαρέγκλιτα τη χρωματική διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο φύλα και δεν στηρίχτηκαν σε καμία περίπτωση στην τονική διαφοροποίηση του χρώματος του δέρματος. Είναι αδύνατη, επομένως, η σύγχυση στην ταύτιση του φύλου.

Σύμφωνα με την παραδοσιακή ερμηνεία της χρωματικής διαφοροποίησης των δύο φύλλων, η προτίμηση στο λευκό χρώμα για την απόδοση των γυναικείων μορφών αντανακλά συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα, όπου ο ρόλος των γυναικών, τουλάχιστον στα πρώιμα στάδια της κοινωνικής δραστηριοποίησης και μορφοποίησης, τις περιόριζε στον χώρο της οικίας, σε αντίθεση με τους άντρες που ασχολούνταν με τις εργασίες στην ύπαιθρο. Σε αντίθεση με αυτό, βέβαια, έρχεται η απεικόνιση των Κροκοσυλλεκτριών από το Κτήριο της Ξεστής 3 (Δωμ. 3, α' όροφος, Εικ. 56) στο Ακρωτήρι, όπου οι γυναίκες ντυμένες με εντυπωσιακές φορεσιές συλλέγουν κρόκο στην ύπαιθρο. Ανάλογο παράδειγμα προέρχεται από το ανάκτορο της Κνωσού, όπου γυναίκες απεικονίζονται ως ακροβάτες και ταυροκαθάπτες ή οδηγούν άρματα, ασχολίες κατά παράδοση ανδρικές⁶⁷. Ίσως τελικά η διαφοροποίηση να αφορά σε γυναίκες συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης ή τελικά να αντανακλά την ιδεατή κατάσταση για το γυναικείο φύλο συγκεκριμένης χρονικής περιόδου που στη συνέχεια παρέμεινε ως μία ακόμα επιβίωση και συμβαση⁶⁸. Το ίδιο πιθανότατα συμβαίνει και στην περίπτωση των τοιχογραφιών στην Αίγυπτο, όπου με την πάροδο των χρόνων οι καλλιτέχνες παύουν να είναι τόσο αυστηροί στην επιλογή του χρώματος και απλά φροντίζουν να υπάρχει μία ορατή διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο φύλα.

- *Απόδοση του ανθρώπινου σώματος.*

⁶⁷ Δημοπούλου-Ρεθημιωτάκη 2005.

⁶⁸ Τελεβάντου 1988, 146.

Οι συμβάσεις που ακολουθούν οι θηραίοι καλλιτέχνες για την απόδοση των ανθρώπων μορφών στις τοιχογραφίες αφορούν στην ηλικία και εστιάζονται στο σώμα και τη στάση του, στην ένδυση και την κόμμωση. Έτσι, στις ενήλικες μορφές, γυναικείες και ανδρικές, τα μέλη του σώματος αποδίδονται πιο βαριά και πιο έντονα διαμορφωμένα σε αντιπαράθεση με τις παιδικές και τις νεανικές μορφές που αποδίδονται με σώματα λεπτά και ραδινά (ει. 46-7, 49, 55). Στις ενήλικες γυναίκες το στοιχείο αυτό εστιάζεται κυρίως στην περιοχή του στήθους, ενώ στους άνδρες στην περιοχή της κοιλιάς. Το ολόγυμνο σώμα δεν αποτυπώνεται στη θηραϊκή τέχνη, με εξαίρεση τα νεαρά αγόρια, όπως αυτό από τη σύνθεση των ανδρών της Ξεστής 3 (Εικ. 55) και οι δύο έφηβοι ψαράδες από τη Δυτική Οικία⁶⁹. Ακόμα και τα δύο νεαρά αγόρια από την τοιχογραφία των μικρών πυγμάχων από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β (Αρ. Κατ. 51), προφανώς σε μεγαλύτερη ηλικία από το αγόρι της Ξεστής 3, φέρουν ζώμα, το οποίο όμως δεν καλύπτει την περιοχή των γεννητικών οργάνων. Πιο συνηθισμένη είναι η απόδοση του γυμνού στήθους μίας ενήλικης γυναίκας που διαφαίνεται από το ανοιχτό ή διάφανο ρούχο (Εικ. 46, 49).

Τα μαλλιά και η κόμμωσή τους, μετά την πρώτη εσφαλμένη εκτίμηση του Μαρινάτου, σχετικά με το κυανό χρώμα στο κεφάλι των πυγμάχων από το Κτήριο Β⁷⁰, έχει προταθεί ότι υποδεικνύουν την ηλικία και ίσως την κοινωνική θέση του απεικονιζόμενου. Το κυανό χρώμα στο κεφάλι, ανδρών και γυναικών, στις Κυκλάδες και στην Κρήτη αντιστοιχεί με το ξυρισμένο τμήμα του κεφαλιού, στο οποίο, ανάλογα με την ηλικία, απομένουν κάποιοι πλόκαμοι μαλλιών σε συγκεκριμένα σημεία. Η Davis⁷¹ στο άρθρο της σχετικά με τις ηλικιακές διαφοροποιήσεις στην τέχνη της τοιχογραφίας στη Θήρα, αποδεικνύει την ύπαρξη έξι διαφορετικών ηλικιακών σταδίων στην απεικόνιση των γυναικών στις τοιχογραφίες, βασισμένη κυρίως στην απόδοση της κόμμωσης του κεφαλιού, του συνδυασμού δηλ. ξυρισμένου και μη τμήματος. Επισημαίνει ότι αυτές οι παρατηρήσεις είναι εφικτές προς το παρόν μόνο για το Ακρωτήρι, λόγω ποσότητας υλικού και δεν μπορούν να επεκταθούν στην Κρήτη ή αλλού. Μία δεύτερη παρατήρηση είναι ότι μελλοντικά ανάλογη εργασία μπορεί να γίνει και για τις ανδρικές μορφές αλλά δεν υπάρχει προς το παρόν αρκετό υλικό. Η συγκεκριμένη τυπολογία δεν μπορεί να

⁶⁹ Doumas 2000, 973-5· 2008, 352.

⁷⁰ Marinatos 1971α, 409. Θεώρησε ότι το κυανό χρώμα αντιστοιχούσε με κάλυμα του κεφαλιού.

⁷¹ Davis 1986· Koehl 1986, 101, εικ. 1b.

αποδειχθεί εάν αφορά σε μία συγκεκριμένη μερίδα ανθρώπων και σε συγκεκριμένες τελετουργίες ή αν επεκτείνεται σε όλο τον πληθυσμό της εποχής. Ο Ντούμας σε άρθρο⁷² που αφιέρωσε στους “κυανοκέφαλους” στην τέχνη της Θήρας θεωρεί ότι το κυανό χρώμα έχει χρησιμοποιηθεί από τον καλλιτέχνη στη θέση του τεφρού, καθώς το βαθιά ξυρισμένο ή κουρεμένο κεφάλι δίνει την εντύπωση του τεφρού, ειδικά όταν πρόκειται για ξυρισμένα μαλλιά μελανού χρώματος⁷³. Το κυανό χρώμα έχει πράγματι χρησιμοποιηθεί σε αρκετές περιπτώσεις στη θέση άλλου χρώματος. Καθώς η χρωματική παλέτα είναι σχετικά περιορισμένη, το ίδιο χρώμα, μέσα από συμβάσεις που έχουν καθοριστεί με τον καιρό⁷⁴, αντικαθιστά και άλλα χρώματα. Έτσι, το κυανό χρησιμοποιείται για το ίδιο το κυανό (στο νερό), αντί για τεφρό (στο σώμα των πιθήκων), στα δελφίνια, στα ψάρι και στην αγριόγατα), αντί για πράσινο (φύλλωμα φοινικόδεντρου και πάπυρου⁷⁵), καθώς και στα βράχια. Σε αυτό το σύνολο των συμβάσεων εντάσσεται και η χρήση του κυανού για την απόδοση του ξυρισμένου κεφαλιού.

Η αποτύπωση περίπλοκης ή μη κόμμωσης, με καθολικό ή μερικό ξύρισμα, και διαφορετικό αριθμό πλοκάμων συνδέεται με διαφορετικές ηλικιακές φάσεις των ανθρώπων. Σε αυτά τα συμπεράσματα καταλήγουν οι Davis και Ντούμας⁷⁶, οι οποίοι με παραδείγματα από τις θηραϊκές τοιχογραφίες προσπαθούν να αποδείξουν αυτή τη θεωρία. Ο Ντούμας ενισχύει την υπόθεσή του με τη βοήθεια των τοιχογραφιών, κυρίως από το Κτήριο της Ξεστής 3, καταλήγοντας ότι τα διαφορετικοί τύποι κόμμωσης και ξυρίσματος είναι άμεσα συνυφασμένα με τα ηλικιακά στάδια των ατόμων και ίσως χαρακτηρίζουν τους συμμετέχοντες στις “τελετές μύησης” (*rites of passage*) από τη μία ηλικιακή φάση στην επόμενη.

Οι νεαροί πυγμάχοι έχουν ξυρισμένο το αριστερό ήμισυ του κεφαλιού τους, όπως διακρίνεται από το αγόρι στα δεξιά (Αρ. Κατ. 51). Η δεξιά πλευρά, αντίθετα, όπως διακρίνεται από το αριστερό αγόρι, διατηρεί δύο μακρούς πλοκάμους (ένα στην

⁷² Ντούμας 1987.

⁷³ αυτόθι 153.

⁷⁴ Βλ. υποσ. 14· Παπαγεωργίου 2000, 966.

⁷⁵ Παρόλο που το πράσινο εντοπίζεται σαν χρώμα σε άλλη τοιχογραφία στο Ακρωτήριο (σύνθεση Πομπής Γυναικών από την Ξεστή 3), στη Μικρογραφική Ζωφόρο (Δ.Ο.) χρησιμοποιείται το κυανό αντί του πράσινου στις προαναφερθείσες περιπτώσεις.

⁷⁶ Βλ. υποσ. 69, 72.

κορυφή του κεφαλιού και ένα στη δεξιά πλευρά). Στο μπροστινό τμήμα του κεφαλιού εμφανίζονται άλλοι δύο κοντοί πλόκαμοι. Ανάλογη κόμμωση με αυτή των αγοριών παρουσιάζει μόνο το κορίτσι με το πέπλο από την τοιχογραφία των Λατρευτριών (Εικ. 49) από την Ξεστή 3.

Η απόδοση των κορμιών φανερώνει τη νεαρή ηλικία των δύο αγοριών. Ο ζωγράφος απέδωσε δύο νεανικά σώματα, λιπόσαρκα και ευέλικτα, με σταθερές γραμμές που ορίζουν εύκολα τον χώρο τους και την ταυτότητά τους. Το ευέλικτο και επίμηκες αυτό σώμα εντοπίζεται στον Κούρο του Παλαικάστρου στην Κρήτη⁷⁷, το ολόγλυφο χρυσελεφάντινο αγαλματίδιο.

Η αιγυπτιακή ζωγραφική παράδοση θέλει το σώμα να χωρίζεται σε 18 ίσα τμήματα καννάβου, τα οποία διευκόλυναν τον καλλιτέχνη στο σχέδιό του⁷⁸. Στην αιγαιακή παράδοση δεν έχει αποδειχθεί η χρήση σχεδιαστικού καννάβου. Παρόλα αυτά, μελετητές έχουν προσπαθήσει να προσαρμόσουν τον αιγυπτιακό κάρναβο των 18 ενοτήτων στα ευρήματα από την Κρήτη και τις Κυκλάδες, προτείνοντας τον κάρναβο 21 ενοτήτων. Ο κάρναβος αυτός προσαρμόστηκε πάνω στον Κούρο του Παλαικάστρου και παραλληλίστηκε με τον Ψαρά από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. Πράγματι, πρόκειται για σώματα λεπτά, ευέλικτα, επιμήκη, τα οποία ίσως να εντάσσονταν σε ένα παρόμοιο σχεδιαστικό πλαίσιο. Τα ευρήματα όμως δεν μπορούν να υποστηρίξουν τη χρήση καννάβου και οι όποιες ομοιότητες ερμηνεύονται βάσει της κοινής σχεδιαστικής παράδοσης, η οποία χαρακτηρίζει την Κρήτη και τις Κυκλάδες.

• *Δισδιάστατο σχέδιο.*

Η απουσία της τρίτης διάστασης στο σχέδιο αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο στην απόδοση της μορφής, ανθρώπινης και ζωικής, είναι. Απουσιάζουν η προοπτική και η φωτοσκίαση, καθώς αντικαθίστανται από την παρατακτική τοποθέτηση των μορφών. Σύμφωνα με τον κανόνα, τα αντικείμενα που βρίσκονται χαμηλότερα στη σύνθεση είναι και τα πιο κοντινά στον θεατή, ενώ τα ψηλότερα είναι και τα πιο απομακρυσμένα. Ο κανόνας αυτός έχει εφαρμοστεί σε όλες τις συνθέσεις της Μικρογραφικής Ζωφόρου (Δ.Ο., Δωμ. 5) αλλά και στη σύνθεση των πιθήκων από το

⁷⁷ Weingarten 2000.

⁷⁸ Βλ. Κεφ. 3, υποσ. 51-4.

Κτίριο Β. Σπάνια εντοπίζονται στη θηραϊκή παραγωγή μορφές που αλληλοκαλύπτονται, καθώς τοποθετούνται παρατακτικά. Γι' αυτό θεωρείται πολύ σημαντική η απόπειρα αλληλοεπικάλυψης που επιχειρεί ο ζωγράφος και στις δύο συνθέσεις του δωματίου 1: στη σύνθεση των πυγμάχων τοποθέτησε τα χέρια των δύο νεαρών να αλληλοκαλύπτονται σε μία προσπάθεια να αποδώσει πειστικότερα το άθλημα και την κίνηση των αθλητών. Στη δεύτερη σύνθεση του δωματίου με το ζεύγος των αντιλοπών στον ανατολικό και δυτικό τοίχο τοποθέτησε τα ζώα να αλληλοκαλύπτονται στον παράλληλο βηματισμό τους. Η ίδια προσπάθεια εντοπίζεται στα δελφίνια που ξεπροβάλλουν από τη θάλασσα στον νότιο τοίχο της Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας.

Λιγότερο συνηθισμένες συμβάσεις που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες είναι ακόμα η απόδοση του κεφαλιού και του ματιού μετωπικά⁷⁹ και των ποδιών σε κατατομή. Για την απόδοση των δύσκολων αυτών σημείων στρέφονται στην εμπειρία της αιγυπτιακής τέχνης και υιοθετούν την απόδοση των αιγυπτίων με τα πόδια σε κατατομή⁸⁰, η οποία αποδεικνύεται χρήσιμη και στους καλλιτέχνες του αιγαιακού χώρου. Αδέξια συνεχίζει να είναι η απόδοση των άνω άκρων, χεριών και δακτύλων⁸¹. Σύμφωνα με την Immerwahr⁸², όταν επρόκειτο για συγκεκριμένες θέσεις των χεριών και των δακτύλων, ο καλλιτέχνης ακολουθεί προκαθορισμένες λύσεις. Η δυσκολία προκύπτει όταν ο καλλιτέχνης αναγκάζεται να επεξεργαστεί και να αποτυπώσει νέες λύσεις που απομακρύνονται από τις παραδοσιακές. Εκεί, σύμφωνα με την Immerwahr, εμφανίζεται το πρόβλημα και η ανεπάρκεια του καλλιτέχνη και της τέχνης του. Ο ζωγράφος υστερεί στην παρατήρηση και στην εφαρμογή των όσων παρατηρεί και πολλές φορές χρησιμοποιεί τον εαυτό του σαν μοντέλο.

Οι θηραίοι ζωγράφοι, όπως και οι ομότεχνοί τους μινωίτες⁸³, σέβονται τις αναλογίες των σωμάτων και δεν απαιτούν την ισοκεφαλία, όπως στην αντίστοιχη τέχνη της Αιγύπτου. Αυτό γίνεται εμφανές στη σύνθεση των ανδρών από την Ξεστή 3, όπου η

⁷⁹ Μοναδική έως τώρα εξαίρεση αποτελεί ο κεντρικός πίθηκος από την ομώνυμη σύνθεση στο Κτίριο Β (Δωμ. 6).

⁸⁰ Schäfer 1986, 281.

⁸¹ Βλ. τα χέρια των Κροκοσυλλεκτριών (Ξ3.03α, α' όροφος), τα χέρια της Πότνιας Θηρών (Ξ3.03α, α' όροφος), τα χέρια της Ιέρειας (Δ.Ο.05). Αντίθετα, αρκετά πετυχημένη είναι η απόδοση των χεριών και των δακτύλων των δύο μικρών Ψαράδων (Δ.Ο.05).

⁸² Immerwahr 2005, 175-6.

⁸³ Πλάτων 1959, 326.

κάθε ανδρική μορφή έχει τη δική της σωματική διάπλαση και ύψος που αποδίδει την ηλικία του κάθε άνδρα (Εικ. 54). Χαρακτηριστική είναι επίσης η περίπτωση της μορφής της Πότνιας Θηρών, από το ίδιο κτήριο, όπου προκειμένου να ξεχωρίζει από ανθρώπους των γειτονικών παραστάσεων και τα ζώα, τοποθετείται ψηλότερα, καθισμένη σε “θρόνο”.

4.1.2. Θεματολογία.

Κυρίαρχο ρόλο στη θεματολογία της τοιχογραφικής τέχνης στο Ακρωτήρι έπαιξε η ανθρώπινη μορφή, ανδρική και γυναικεία, παιδική, εφηβική και ενήλικη. Συχνά απεικονίζεται το φυσικό τοπίο, το οποίο μπορεί να υπάρξει και αυτόνομα, χωρίς την ανθρώπινη παρουσία, αλλά μόνο με τη συμβολή του ζωικού και του φυτικού στοιχείου.

Οι θηραίοι ζωγράφοι ακολουθούν σε σημαντικό βαθμό τους ομότεχνούς τους μινωίτες στην επιλογή των θεμάτων τους. Στα κοινά θέματα εντάσσονται οι αναπαραστάσεις του φυτικού και ζωικού κόσμου (βράχια, υγρό στοιχείο κλπ), χωρίς την ανθρώπινη παρουσία, ή τεχνητά περιβάλλοντα, όπως αυτό της τοιχογραφίας του αγγείου με τα κρίνα από τη Δυτική Οικία (ει. 56), που συγκρίνεται ως προς τη σύλληψή του με ανάλογη σύνθεση από την έπαυλη στην Αμνισό⁸⁴ (Εικ. 57). Ο πίθηκος (Αρ. Κατ. 58-59, Εικ. 48, 50, 55), ο ταύρος, το λιοντάρι, η χήνα, η πάπια, τα κυανά πουλιά, το δελφίνι, ο γρύπας (Εικ. 51, 55), αποτελούν κοινά ζωικά θέματα στην αιγαιακή παραγωγή (Κυκλάδες και Κρήτη). Συνεχίζοντας με τα φυτικά, ο πάπυρος, το κρινάκι (ερυθρού και λευκού χρώματος, Εικ. 52), ο κρόκος (Αρ. Κατ. 68, 71, 72, Εικ. 54, 55), οι μυρτιές⁸⁵ (αρ. 77, 78) και τα καλάμια (Αρ. Κατ. 79) συναντώνται σε όλον τον αιγαιακό κόσμο. Η κροκοσυλλογή που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θέματα για το θηραϊκό ρεπερτόριο, με την τοιχογραφία των Κροκοσυλλεκτριών (Εικ. 54), παρουσιάζει αναλογίες με τον Κροκοσυλλέκτη Πίθηκο από το ανάκτορο της Κνωσού⁸⁶ (Εικ. 10-11), παλαιότερης χρονολόγησης (πιθανότατα

⁸⁴ Cameron 1978, 584· Σαπουνά-Σακελλαράκη 1980, 496· Τελεβάντου 1994, 161-2.

⁸⁵ Αγ. Ειρήνη: μυρτιές προέρχονται από τα Δωμ. 1 και 2 του *North-East Bastion* με σημαντικές ομοιότητες με τις μυρτιές από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β. Στην Κρήτη προέρχονται από την Οικία των Τοιχογραφιών και από τη βόρεια πλευρά του Βασιλικού Δρόμου.

⁸⁶ Πλάτων 1947.

της MM IIIA φάσης⁸⁷), που όμως δεν εμφανίζεται στο μεταγενέστερο θεματολόγιο της μινωικής παραγωγής. Κοινά διακοσμητικά, ανεικονικά θέματα αποτελούν η σπείρα (Αρ. Κατ. 58-59, άνω ζώνη), ο ρόδακας ή διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία.

Στο θεματολόγιο που επιλέγουν και επεξεργάζονται οι θηραίοι καλλιτέχνες και οι κυκλαδίτες ειδικότερα, εντάσσεται η απεικόνιση “θρησκευτικών” εικόνων, δηλ. των στοιχείων εκείνων που μεταφέρουν στον θεατή τα ιδεολογικά και λατρευτικά μηνύματα που χαρακτηρίζουν έναν κοινωνικό ιστό. Η μεταφορά εικόνων και μηνυμάτων μέσα από τις τοιχογραφίες συμβάλλει στη δημιουργία κοινής ιδεολογίας και συνείδησης στην κοινότητα. Η τέχνη της τοιχογραφίας οφείλει σε μεγάλο ποσοστό τη γένεσή της σε αυτή την ιδιότητά της. Στην περίπτωση του Ακρωτηρίου, ο μεγάλος αριθμός των τοιχογραφιών που “ξεδιπλώνεται” στο εσωτερικό των κτηρίων και που σκοπό έχει να μεταφέρει εικόνες, ιδέες και μηνύματα στους θεατές, προσεγγίζει την παραγωγή της μινωικής Κρήτης. Αυτό σημαίνει ότι τα θέματα που επιλέγονται από τους θηραίους καλλιτέχνες για να μεταφέρουν την ιδεολογία της κοινότητας ή και της εξουσίας έχουν ομοιότητες με τα αντίστοιχα της μινωικής Κρήτης και μεταφέρουν τα ίδια ή ανάλογα μηνύματα: η Πότνια θηρών (Εικ. 55), οι “σεβίζοντες” πίθηκοι και ο βωμός (Εικ. 48), οι γρύπες (Εικ. 51, 55), η τελετουργική ένδυση (Εικ. 53), τα κέρατα καθοσιώσεως (Εικ. 48) κ.α., είναι μόνο κάποια από τα θέματα που εντοπίζονται στο Ακρωτήρι αλλά είναι σαφώς επηρεασμένα από τα αντίστοιχα θέματα στην Κρήτη την ίδια περίοδο. Δεν πρόκειται όμως για μεμονωμένα θέματα ή μεμονωμένα διακοσμητικά μοτίβα αλλά μάλλον για συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης της εικονογραφίας προκειμένου να γίνει αποδεκτή και αντιληπτή από τους θεατές και τη συνείδηση τους.

Ο καλλιτέχνης υιοθετεί ένα στοιχείο προκειμένου να μεταφέρει ένα συγκεκριμένο μήνυμα και θα το επεξεργαστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα, που είναι η κατανόησή τους από τον θεατή. Αποφασιστικής σημασίας στον ρόλο αυτό αποδεικνύεται η αξία του καλλιτέχνη. Οι θηραίοι καλλιτέχνες δεν αρκούνται στη στείρα αντιγραφή μινωικών θεμάτων αλλά εμπλουτίζουν το θεματολόγιό τους με λεπτομέρειες και υιοθετούν μόνο τα θέματα εκείνα που συνδέονται περισσότερο με τη δική τους παράδοση και νοοτροπία και τα οποία

⁸⁷ Για τη σύνθεση αυτή έχουν δοθεί διαφορετικές χρονολογήσεις: Evans 1921- 36: MM IIB· Cameron, 1975: LM II-III A· Immerwahr 1990: MM IIIB/LM IA· Hood 2005: MM IIIA. Η χρονολόγηση που δίνεται από τον Hood φαίνεται να είναι η πλησιέστερη.

αφομοιώνονταν ευκολότερα από τους ντόπιους θεατές.

Παραδοσιακά η θρησκεία αποτελεί έναν από τους αποτελεσματικότερους τρόπους ελέγχου και άσκησης της εξουσίας. Η διάχυση επομένως τέτοιων αναγνωρίσιμων εικόνων διευκολύνει την ενίσχυση και παγίωση ιδεολογιών που εξυπηρετούν τους σκοπούς της συγκεκριμένης εξουσίας. Η άρχουσα τάξη στην Κρήτη και ειδικότερα στο ανάκτορο της Κνωσού, την περίοδο της μεγάλης παραγωγής και εξάπλωσης της τοιχογραφίας, προσπαθεί να ενισχύσει την εξουσία της μέσα από τη χρήση της εικόνας και όπως αυτή μεταφέρεται με τη βοήθεια της τοιχογραφίας⁸⁸. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο σε μινωικό έδαφος αλλά απλώνεται και στις Κυκλάδες με τη διασπορά και την παγίωση συγκεκριμένων θρησκευτικών-ιδεολογικών εικόνων που ίσως σκοπό έχουν να δηλώσουν και να ενισχύσουν τον δεσμό με την κεντρική εξουσία στη μινωική Κρήτη και ειδικότερα με το ανάκτορο της Κνωσού.

Παράλληλα, οι θηραίοι καλλιτέχνες πλουτίζουν τη θεματολογία τους με πρωτότυπες εικονιστικές μονάδες που έλκουν την καταγωγή τους κυρίως από την κεραμική παραγωγή και τους εκφράζουν περισσότερο καλλιτεχνικά και αισθητικά. Ένα τέτοιο θέμα είναι το χελιδόνι, από τα πιο αγαπημένα μοτίβα στα αγγεία, που μεταπηδά στην τέχνη της τοιχογραφίας με την ίδια επιτυχία. Στις συνθέσεις του Ακρωτηρίου εντοπίζεται στο Δωμ. 6 του Κτηρίου Β μαζί με τους πιθήκους (Αρ. Κατ. 58-59), στην τοιχογραφία της Άνοιξης του Συγκροτήματος Δ (Εικ. 52), στη φούστα της γυναίκας από τη σύνθεση της Πομπής των Γυναικών από την Ξεστή 3 (Εικ. 47), αλλά και στη Φυλακωπή. Η αντιλόπη από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β (Αρ. Κατ. 5-7) δεν εντοπίζεται σε άλλη σύνθεση στο Ακρωτήρι αλλά και πουθενά αλλού στις Κυκλάδες ή στην Κρήτη. Μοναδικό έως τώρα, θέμα είναι και οι θαλαμίσκοι πλοίων που αναπαριστώνται σε πίνακες στη Δυτική Οικία.

Στα θέματα που συμπεραμβάνεται το ανθρώπινο στοιχείο διαφαίνεται ότι οι θηραίοι ζωγράφοι δεν αγαπούν ιδιαίτερα τις πομπές, όπως οι μινωίτες και οι κάτοικοι της Μεσοποταμίας, με εξαίρεση την πομπή των ανδρών, σε φυσικό μέγεθος, από το Κλιμακοστάσιο της Ξεστής 4 που φέρουν δώρα, σε σημαντική αναλογία με την πομπή των δωροφόρων ανδρών από το Κεντρικό Κλιμακοστάσιο στο ανάκτορο της Κνωσού⁸⁹ ή την πομπή των γυναικών από την Ξεστής 3. Τα δύο θηραϊκά

⁸⁸ Σίκλα 2003.

⁸⁹ Cameron 1975, 673-5, εικ. 13, 9-14A, 34A· Hood 2005, 66, vo. 15, εικ. 2.17. Το σχέδιο αποκατάστασης της τοιχογραφίας προέρχεται από τον πρώτο και είναι αρκετά υποθετικό. Πρόκειται

παραδείγματα, παρόλα αυτά, διαφοροποιούνται από την απεικόνιση των πομπών που προέρχονται από το ανάκτορο της Κνωσού στην Κρήτη.

4.1.3. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις της θηραϊκής παραγωγής.

Η μεγάλη ποσότητα τοιχογραφημένου υλικού που διασώθηκε από την καταστροφή του οικισμού του Ακρωτηρίου και η εξαιρετική διατήρησή του, επιτρέπουν να γίνουν κάποιες τεχνοτροπικές παρατηρήσεις. Η διαδικασία αυτή επιφυλάσσει αρκετούς κινδύνους που δεν είναι ευθέως ορατοί εξαιτίας της αρτιότητας και του μεγέθους του υλικού. Διακρίνεται όμως έντονα στις συζητήσεις που αφορούν κυρίως στην τεχνοτροπία και στον διαχωρισμό εργαστηρίων και απόδοση ζωγράφων, όπως εύστοχα έχει διατυπώσει ο Cherry⁹⁰.

Η εκτενέστερη μελέτη γύρω από το θέμα αυτό έχει γίνει από την Τελεβάντου που σε μία σειρά άρθρων της και στη δημοσίευσή της για το τοιχογραφημένο υλικό της Δυτικής Οικίας στο Ακρωτήρι, αναγνωρίζει και διαχωρίζει τεχνοτροπίες, ζωγράφους και εργαστήρια για όλη την παραγωγή του Ακρωτηρίου⁹¹. Ακολουθεί ουσιαστικά το μονοπάτι που άνοιξε ο Cameron στη διδακτορική του εργασία με τον διαχωρισμό εργαστηρίων και καλλιτεχνών στο τοιχογραφημένο υλικό του ανακτόρου της Κνωσού και άλλων θέσεων της μινωικής Κρήτης⁹². Στην παρούσα μελέτη γίνεται αναφορά στις διαφορετικές “σχολές” ή τεχνοτροπίες, όπως αυτές ορίζονται από τις μελέτες που έχουν γίνει έως τώρα, καθώς αποτελούν κυρίως έναν οδηγό για τον καλύτερο έλεγχο και κατανόηση του υλικού. Όμως, παράλληλα, διατηρούνται κάποιες επιφυλάξεις ως προς αυτόν τον διαχωρισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής για μία περίοδο, όπου πολλά στοιχεία παραμένουν ακόμα άγνωστα και ενδεχομένως για πάντα χαμένα.

Σύμφωνα επομένως με τον επικρατέστερο διαχωρισμό, διακρίνονται τρεις διαφορετικές τεχνοτροπίες/“σχολές” στις θηραϊκές συνθέσεις: η “μινωίζουσα”, η *αφηρημένη-αφαιρετική* και η *ελεύθερη*.

για μία από τις χαρακτηριστικές περιπτώσεις όπου οι θηραϊκές τοιχογραφίες, λόγω διατήρησης, βοήθησαν στην αποκατάσταση των μινωικών.

⁹⁰ Βλ. Κεφ. 1.2.1 για το θεωρητικό πλαίσιο της συζήτησης σχετικά με την ταύτιση του στυλ και των σχολών την Εποχή του Χαλκού.

⁹¹ Televantou 2000, με όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

⁹² Cameron 1975, 306-73.

Α. “Μινωίζουσα” τεχνοτροπία.

Στη “μινωίζουσα” τεχνοτροπία ανήκουν οι καλλιτέχνες που επηρεάζονται έντονα από τη μινωική παράδοση. Ίσως διαμορφώθηκε, και στη συνέχεια υιοθετήθηκε, από τους πρώτους εκείνους καλλιτέχνες που έφυγαν από το Ακρωτήρι για να μαθητεύσουν κοντά στους μεγάλους δασκάλους στη μινωική Κρήτη και επιστρέφοντας έφεραν μαζί τους όλη την τεχνογνωσία της καινούργιας τέχνης. Ή, αντίθετα, να διαμορφώθηκε από τους Κρήτες καλλιτέχνες που ήρθαν στη Θήρα προκειμένου να μεταδώσουν τις γνώσεις τους για την τέχνη της τοιχογραφίας και τα έργα των πρώτων μαθητών τους διαμορφώνουν τη “μινωίζουσα σχολή”.

Η παραγωγή χαρακτηρίζεται από ηρεμία και φυσιοκρατισμό και δίνει την αίσθηση της εξάρτησης από τα διακοσμητικά στοιχεία και τη λεπτομέρεια, βασικά χαρακτηριστικά της μινωικής παράδοσης. Αποπνέουν μία γενική αίσθηση ισορροπίας και δεν απουσιάζουν ορισμένα χαρακτηριστικά που διακρίνουν τα άλλα δύο είδη τεχνοτροπίας, όπως η επανάληψη των διακοσμητικών μοτίβων και η τάση προς το αφηρημένο, στοιχεία της *αφηρημένης* τεχνοτροπίας, που συνδυάζονται αρμονικά με την ελευθερία και την κίνηση που υιοθετούνται από την *ελεύθερη* τεχνοτροπία. Παράλληλα, ενσωματώνουν νέα στοιχεία που προέρχονται από την κυκλαδική παράδοση και τα συνταιριάζουν με χαρακτηριστικό τρόπο.

Η *μινωίζουσα* σχολή κυριαρχεί στις συνθέσεις της Δυτικής Οικίας και της Ξεστής 4. Στο πρώτο κτήριο χαρακτηρίζονται ως *μινωίζουσες* οι συνθέσεις της μικρογραφικής ζωφόρου⁹³ και των ψαράδων⁹⁴. Η συνύπαρξη στον ίδιο χώρο μικρογραφικών και μεγάλων διαστάσεων συνθέσεων αποτελεί προσφιλή συνήθεια στην Κρήτη, ενώ στο Ακρωτήρι, έως τώρα τουλάχιστον, εντοπίζεται μόνο στη Δυτική Οικία. Η μικρογραφική ζωφόρος παρουσιάζει όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μινωική παράδοση: αγάπη στη λεπτομέρεια και στη διακόσμηση, εναλλαγή έντασης και ηρεμίας, κίνησης και ακινησίας, προσπάθεια απόδοσης με φυσιοκρατική διάθεση. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται και οι δύο ψαράδες που παρουσιάζουν παρόμοια χαρακτηριστικά: προτίμηση

⁹³ Ντούμας 1992β, εικ. 21-48.

⁹⁴ αυτόθι, εικ. 18-23.

στις παραδοσιακές γραμμές, χωρίς έμφαση στο βάθος της μορφής, συνδυασμό μετριοπάθειας και συμβατικότητας. Σύμφωνα με την Τελεβάντου⁹⁵, ο ζωγράφος αυτός είναι υπεύθυνος για όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα του κτηρίου.

Από το Κτήριο της Ξεστής 4 είναι γνωστές μέχρι στιγμής η σύνθεση της μεγάλης πομπής των δωροφόρων αντρών⁹⁶ από το κεντρικό κλιμακοστάσιο του κτηρίου και το πρόσφατο σημαντικό εύρημα τμήματος ζωφόρου με απεικόνιση οδοντόφρακτου κράνους, από άγνωστο, έως τώρα, χώρο του κτηρίου⁹⁷. Οι πομπικές συνθέσεις έχουν άμεση σχέση και επίδραση από τη μινωική Κρήτη και ειδικά με την αντίστοιχη πομπή των ανδρών από το μεγάλο κλιμακοστάσιο στο ανάκτορο της Κνωσού. Όσον αφορά στο τμήμα της ζωφόρου με το οδοντόφρακτο κράνος και με αναλογίες που φτάνουν στο μισό από αυτές των μεγάλων συνθέσεων, τεχνοτροπικά πλησιάζει περισσότερο τη μινωική τέχνη από τη θηραϊκή. Ο διακοσμητικός χαρακτήρας της, το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του ίδιου αντικειμένου και οι μικρές διαστάσεις το φέρνουν πολύ κοντά στη μινωική παράδοση⁹⁸.

B. Αφαιρετική-αφηρημένη τεχνοτροπία.

Το δεύτερο είδος τεχνοτροπίας που έχει διαχωριστεί είναι το αποκαλούμενο *αφαιρετικό-αφηρημένο*. Σε αυτό ανήκουν συνθέσεις όπου οι καλλιτέχνες αποδίδουν τα θέματά τους με σχηματικό και αφηρημένο τρόπο, κατασκευάζοντας μορφές αυστηρές και ακίνητες, σταθερά και έντονα ορισμένες στον χώρο τους. Περιορίζονται στη χρήση λίγων χρωμάτων όπως κυανό, μελανό, ερυθρό και κίτρινο. Στη δουλειά τους εντοπίζονται στοιχεία που θα εμφανιστούν αργότερα στη μινωική και περισσότερο στη μυκηναϊκή ζωγραφική, όπως η επανάληψη, η απλοποίηση και η τυποποίηση. Η αφαιρετική διάθεση χαρακτηρίζει πολύ έντονα τους θηραίους

⁹⁵ αυτόθι, εικ. 24-5.

⁹⁶ αυτόθι, εικ. 138-41.

⁹⁷ Ακριβάκη 2003· 2008· Μπουλώτης (υπό εκτύπωση)· Ντούμας 2003, σελ. 171, εικ. 121, γ. Αποκαλύφθηκε σε μπάζα στο Ν.Φ.Π. 42, το οποίο διανοίχτηκε στο εσωτερικό δωματίου της Ξεστής 4, που δεν είχε διερευνηθεί έως τώρα.

⁹⁸ Όπως, για παράδειγμα, με την τοιχογραφία των οκτόσημων ασπίδων από τον φωταγωγό του κλιμακοστασίου της Αίθουσας των Κιόνων (*Hall of Colonnades*) του ανακτόρου της Κνωσού (*PM III*, 301-8) από την οποία επηρεάστηκε η αντίστοιχη μεταγενέστερη σύνθεση από το Ανάκτορο της Τίρυνθας (Rodenwaldt 1912, 34, pl.V). Δεύτερο παράδειγμα, η μεταγενέστερη σύνθεση με τα φυτικά στεφάνια από οικία κοντά στο ανάκτορο της Κνωσού (Warren 1985).

ζωγράφους αλλά και όλη τη ζωγραφική παραγωγή στο Αιγαίο και ειδικά στις Κυκλάδες κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Οι μορφές, ανθρώπινες και ζωικές, αποδίδονται μόνο με τα βασικά χαρακτηριστικά τους, όπως και τα φυτικά μοτίβα, χωρίς όμως να χάνουν οτιδήποτε από την υπόστασή τους. Σε αυτό το είδος σημαντικό ρόλο παίζει και το λευκό βάθος των κυκλαδικών συνθέσεων⁹⁹.

Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα εντοπίζονται στο Δωμ. 1 του Κτηρίου Β και στην Οικία Γυναικών. Στις αντιλόπες από το Κτήριο Β (Αρ. Κατ. 5-7) διακρίνονται πολύ έντονα τα στοιχεία αυτού του ρυθμού: επανάληψη, εναρμόνιση με τον χώρο, περιορισμένη χρήση χρωμάτων, καλά καθορισμένες φόρμες και αφηρημένο τοπίο, καθώς αυτό δεν καθορίζεται από κανένα στοιχείο. Μία πρώτη προσπάθεια απόδοσης βάθους διακρίνεται στην αλληλοεπικάλυψη των ζώων, όπου απεικονίζονται σε ζεύγη. Πρόκειται για έργο ενός εξαιρετού καλλιτέχνη που χρησιμοποιεί χονδρά και σταθερά περιγράμματα για την απόδοση των σωμάτων και επιτυγχάνει να αποδώσει με ελάχιστα στοιχεία το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Ο ίδιος ζωγράφος διακρίνεται στη σύνθεση των νεαρών πυγμάχων (αρ. 51) από τον ίδιο χώρο, των οποίων τα μάτια είναι αποδοσμένα με τον ίδιο τρόπο με αυτό των αντιλοπών, ενώ και εδώ υπάρχει η προσπάθεια απόδοσης προοπτικής στα αλληλοεπικαλυπτόμενα χέρια και στο περιδέριο του ενός πυγμάχου. Στα πρόσωπά τους διαφαίνεται μία πρώτη προσπάθεια απόδοσης έκφρασης με τάση προς τον φυσιοκρατισμό, που είναι και το βασικό χαρακτηριστικό της ελεύθερης τεχνοτροπίας. Στον ίδιο ρυθμό εντάσσονται οι συνθέσεις των Γυναικών¹⁰⁰ (Εικ. 46) και οι Πάπυροι¹⁰¹ από την Οικία Γυναικών όπου αναγνωρίζονται παρόμοια στοιχεία με αυτά από τη σύνθεση των αντιλοπών: σταθερά περιγράμματα, αυστηρές αλλά ευέλικτες μορφές, σωστές αναλογίες, απλά και γεμάτα χάρη ενδύματα. Οι Πάπυροι δεν χαρακτηρίζονται από φυσιοκρατισμό, όμως τα καθαρά περιγράμματά τους και η “παγωμένη” εικόνα τους διευκολύνει τον θεατή στην ταύτιση του είδους.

Γ. *Ελεύθερη τεχνοτροπία.*

Η *ελεύθερη τεχνοτροπία* είναι μοναδική στο Αιγαίο. Οι καλλιτέχνες που είναι

⁹⁹ Βλ. σελ. 4-12.

¹⁰⁰ Ντούμας 1992β, εικ. 6-12.

¹⁰¹ αυτόθι, εικ. 2-5.

επηρεασμένοι από τη συγκεκριμένη “σχολή”, φαίνεται να έχουν προσωπική επαφή με τη μινωική ζωγραφική, όπως διαπιστώνεται από το εύρος των θεμάτων, με τα οποία ασχολούνται. Αυτό φαίνεται ολοκάθαρα κυρίως στις συνθέσεις με φυσικά τοπία, όπως στην Άνοιξη του Συγκροτήματος Δ¹⁰² (Εικ. 52) ή οι Κροκοσυλλέκτριες από την Ξεστή 3¹⁰³ (Εικ. 54) από τον ομώνυμο ζωγράφο. Το σημαντικότερο στοιχείο όμως είναι ότι συνδυάζουν τη μινωική παράδοση με τα κυκλαδικά στοιχεία δημιουργώντας το προσωπικό τους ύφος. Οι συνθέσεις αυτές αποπνέουν έντονο αίσθημα ελευθερίας και κίνησης και χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία. Οι μορφές, άνθρωποι και ζώα, κινούνται στον χώρο με χάρη και αυθορμητισμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των ικανοτήτων, η σύνθεση των Γυναικών από την Ξεστή 3 (Εικ. 47, τμήμα από τη σύνθεση) όπου συνδυάζονται η χάρη και η άνεση στην κίνηση με τη αποτύπωση ιδιαίτερων χαρακτηριστικών στα πρόσωπα της κάθε γυναίκας ώστε να καθιστά την κάθε μία από αυτές μοναδική.

Τα χαρακτηριστικά αυτά διακρίνονται επίσης στη σύνθεση των πιθήκων¹⁰⁴ από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β (Αρ. Κατ. 58-59) που έχει γίνει από τον ομώνυμο καλλιτέχνη. Στη σύνθεση των πιθήκων αποτυπώνονται όλα τα χαρακτηριστικά της *ελεύθερης* τεχνοτροπίας: η αίσθηση της ζωής και της κίνησης, το έντονο δραματικό στοιχείο, η αίσθηση της προοπτικής και η τάση φυσιοκρατισμού. Ο ζωγράφος έχει την ικανότητα να αποτυπώνει με επιτυχία τη στιγμιαία κίνηση των ζώων, την ψυχολογία τους έως και τον χαρακτήρα του κάθε ζώου χωριστά.

4.2. Τα Εργαστήρια.

4.2.1. Οι ζωγράφοι.

Η μεγάλη ποσότητα τοιχογραφημένου υλικού που έχει αποκαλυφθεί έως τώρα οδηγούν στη σκέψη ότι στο Ακρωτήρι, τουλάχιστον κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, λειτουργούσαν οργανωμένα εργαστήρια ζωγράφων που αναλάμβαναν και πραγματοποιούσαν εργασίες στα κτήρια του οικισμού. Δεν είναι γνωστή η οργάνωση αυτών των εργαστηρίων και επειδή δεν υπάρχουν οι γραπτές πηγές και επειδή δεν

¹⁰² αυτόθι, εικ. 66-76.

¹⁰³ αυτόθι, εικ. 116-21.

¹⁰⁴ αυτόθι, εικ. 85-90.

έχει αποκαλυφθεί, έως τώρα, σε κανέναν οικισμό αυτής της περιόδου εγκατάσταση που να ερμηνεύεται ως οργανωμένο εργαστήριο¹⁰⁵. Βάσιμες υποθέσεις όμως μπορούν να γίνουν, όσον αφορά στην ύπαρξή τους, στη διάρθρωση και στη λειτουργία αυτών των εργαστηρίων, στηριζόμενες κυρίως στην οργάνωση της τέχνης κατά την κλασική περίοδο και τις ενδείξεις που υπάρχουν από τις μεταγενέστερες πηγές.

Το κάθε ένα από αυτά τα εργαστήρια, υποθέτουμε ότι αποτελείται από τον υπεύθυνο ζωγράφο, καλλιτέχνη με σημαντική εμπειρία στην τέχνη της τοιχογραφίας, και από τους βοηθούς του, άτομα νεότερα σε ηλικία, που μαθητεύουν κοντά του προκειμένου να μάθουν και να τελειοποιηθούν σε αυτήν την τέχνη. Οι πρώτοι θηραίοι ζωγράφοι μαθήτευσαν πιθανότατα σε αντίστοιχα εργαστήρια της Κρήτης, προκειμένου να μάθουν τα μυστικά κοντά στους τεχνίτες που πρώτοι πιθανότατα αφομοίωσαν την τέχνη αυτή και την ενσωμάτωσαν με επιτυχία στην αρχιτεκτονική των κτηρίων, ανακτορικών ή μη. Οι καλλιτέχνες αυτοί επιστρέφοντας στη Θήρα και στο Ακρωτήρι αποτέλεσαν πηγή γνώσης για τους νεότερους ζωγράφους, οι οποίοι μαθαίνουν την τέχνη μακριά από το μινωικό περιβάλλον. Πρόκειται για τους καλλιτέχνες που καθιερώνουν την αποκαλούμενη *μινωίζουσα τεχνοτροπία*.

Οι υποθέσεις αυτές αναφέρονται κατά βάση στους ζωγράφους και την παραγωγή κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, την περίοδο δηλ. που παρατηρείται η εντατικοποίηση της εργασίας τους, η μόνιμη παραμονή τους σε ένα μέρος και η οργάνωση των εργαστηρίων τους. Οι ενδείξεις που παρέχουν οι τοιχογραφίες από τη Μέση Εποχή του Χαλκού είναι αποσπασματικές και πενιχρές σε ποσότητα και δεν επιτρέπουν τη διαμόρφωση μίας ανάλογης κατάστασης. Την περίοδο αυτή πιθανότατα δεν υπήρχε αποκλειστική ενασχόληση με τις τοιχογραφίες από συγκεκριμένους καλλιτέχνες και η μικρή παραγωγή που έχει φτάσει έως σήμερα ίσως οφείλεται σε αγγειοπλάστες που περιστασιακά επιδίδονταν σε διαφορετικά είδη τέχνης και πειραματιζόνταν με νέες μορφές τέχνης. Ο Μπουλώτης¹⁰⁶ θεωρεί ότι οι καταλληλότεροι αγγειοπλάστες στη μινωική Κρήτη για να πειραματιστούν με κάτι

¹⁰⁵ Ούτε στον οικισμό του Ακρωτηρίου, με την εξαιρετική διατήρηση αρχιτεκτονικών καταλοίπων που παρουσιάζει, έχει έρθει στο φως κάποια εγκατάσταση που να ερμηνεύεται ως εργαστήριο ζωγράφου ή τεχνίτη τοιχογραφιών. Με εξαίρεση τις πρώτες ύλες χρωμάτων που έχουν αποκαλυφθεί διάσπαρτες σε διάφορα σημεία του οικισμού (βλ. Κεφ. 3.2.4), κανένα άλλο εύρημα (εργαλεία κ.λ.π.) δεν ταυτίζεται άμεσα με την κατασκευή τοιχογραφιών.

¹⁰⁶ Μπουλώτης 1995, 15.

ανάλογο είναι οι “καμαραϊκοί”, αυτοί δηλ. που δημιούργησαν και εξέλιξαν τον καμαραϊκό ρυθμό, εφόσον η αντίστοιχη κεραμική παραγωγή παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με τα πρώτα τοιχογραφημένα δείγματα. Ίσως από μία τέτοια μικρή ομάδα αγγειογράφων/καλλιτεχνών εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε η μεγάλη ομάδα των ζωγράφων που μεγαλούργησε με την παραγωγή της την επόμενη περίοδο στο ανάκτορο της Κνωσού, σε άλλα κέντρα της Κρήτης αλλά και στο υπόλοιπο νησιωτικό Αιγαίο (Θήρα, Μήλο, Κέα, Ρόδο).

Γύρω από τους ζωγράφους αυτούς εγείρονται διάφορα ερωτήματα που αφορούν στην κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση, εάν εξαρτώνται εργασιακά από την κεντρική εξουσία του τόπου ή είναι ελεύθεροι επαγγελματίες, εάν ζουν μόνιμα στο ίδιο μέρος ή ταξιδεύουν προκειμένου να βρουν εργασία σε άλλα μέρη, εάν κινούνται μόνοι τους ή με τους βοηθούς τους και πολλά άλλα παρόμοια ερωτήματα που λόγω έλλειψης γραπτών πηγών είναι δύσκολο να απαντηθούν αποκλειστικά μέσω των υλικών καταλοίπων. Η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών και η ένταξή τους γενικότερα στον κοινωνικό ιστό απασχολεί τους μελετητές και για τις μεταγενέστερες περιόδους.

Ο Μπουλώτης επιχειρεί για πρώτη φορά να συγκεντρώσει όσες πληροφορίες μπορούν να εξαχθούν από τα ανασκαφικά δεδομένα για την κοινωνική υπόσταση και την οργάνωση των ζωγράφων της τελευταίας μεγάλης περιόδου της Εποχής του Χαλκού¹⁰⁷. Κατά την Ύστερη Εποχή στην Κρήτη (από τον 17ο αι. π.Χ. και μετά), στα νησιά του Αιγαίου αλλά, ακόμα περισσότερο, στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου, λειτουργεί ένα ευρύ και πολύπλοκο σύστημα “δημιουργών”, ζωγράφων τοιχογραφιών, που ταξίδευαν σε αυτές τις περιοχές, αναζητώντας εργασία και προσφέροντας επί αμοιβή την τέχνη τους. Η τακτική αυτή των ζωγράφων μπορεί πολύ εύκολα να ενταχθεί σε ένα γενικότερο φαινόμενο διακίνησης καλλιτεχνών και τεχνιτών, που χαρακτηρίζει έντονα αυτή την περίοδο της ιστορίας. Στον Όμηρο¹⁰⁸, που αντανακλά, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, παγιωμένες καταστάσεις της δεύτερης χιλιετίας π.Χ. εμφανίζεται η πρώτη ένδειξη αυτής της τακτικής όταν ο ποιητής αναφέρει ότι οι τεχνίτες (*δημιοεργοί*) περιφέρονταν μαζί με ποιητές και άλλους επαγγελματίες, προς αναζήτηση εργασίας στο Αιγαίο (*ούτοι γάρ κλητοί γε βροτών επ' απείρονα γαίαν*). Σύμφωνα με τον ποιητή, αυτοί οι δημιουργοί είναι ελεύθεροι να

¹⁰⁷ Boulotis 2000.

¹⁰⁸ Οδύσσεια P 383-6.

περιφέρονται και να ταξιδεύουν προκειμένου να εργαστούν και η περιπλάνησή τους σε μεγάλα κέντρα της εποχής εκείνης επηρεάζει και άλλες μορφές τέχνης.

Η μετακίνηση και περιπλάνηση των ζωγράφων προς αναζήτηση δουλειάς σε διαφορετικές περιοχές του Αιγαίου και της ευρύτερης ζώνης, συμβάλλει αποφασιστικά στη δημιουργία και εγκαθίδρυση μίας κοινής εικονογραφικής γλώσσας και, μέχρι ενός βαθμού, στη διαμόρφωση ενός ενιαίου τεχνοτροπικού ύφους. Φυσικά, υπάρχουν περιθώρια διαφοροποίησης ανάλογα με την εποχή, τις τοπικές ιδιαιτερότητες και τις τοπικές προτιμήσεις. Η διαμόρφωση μίας “κοινής” στη ζωγραφική αποτελεί μόνο ένα μικρό τμήμα της ευρύτερης “καλλιτεχνικής κοινής” που εντοπίζεται στην τέχνη γενικότερα αυτή την περίοδο και απλώνεται από την Κρήτη στα νησιά του νότιου Αιγαίου και στη Μυκηναϊκή Ελλάδα. Οι τοιχογραφίες παίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτή την εξελικτική διαδικασία, κυρίως γιατί λόγω της έκθεσής τους στο κοινό αποτελούν ένα είδος ανοικτού βιβλίου που επηρεάζει την παγίωση ιδεολογίας, τη διασπορά ιδεών και την κατεύθυνση της παραγωγής προς κοινά αποτελέσματα, ενώ παράλληλα επιδρούν και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως στη γλυπτική, τη μεταλλοτεχνία, στη μικροτεχνία και κυρίως στην κεραμική σε διάφορα επίπεδα. Η δυνατότητα των εργαστηρίων να παράγουν αντικείμενα από διαφορετικά υλικά, η ικανότητα των καλλιτεχνών να δουλεύουν σε διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη, καθώς και το πολύπλοκο σύστημα διακίνησης πολύτιμων αγαθών, ακόμα και πολύ μακριά από τον τόπο παραγωγής τους, επιταχύνει δυναμικά την εξάπλωση της “κοινής”.

Ως ενίσχυση και απόδειξη της δημιουργίας και λειτουργίας της “καλλιτεχνικής κοινής”, έξω από τα σύνορα του Αιγαιακού χώρου, έρχονται τα ευρήματα των τελευταίων χρόνων από ανασκαφές σε περιοχές, όπως η Tell el-Dab'a¹⁰⁹ (Avaris) στην Κάτω Αίγυπτο με τα δύο ανακτορικά συγκροτήματά της, στο Alalakh, στο Tel Kabri¹¹⁰ και στην Quatna της Συρίας¹¹¹, όπου τοιχογραφημένοι τοίχοι και δάπεδα, σε ανακτορικού τύπου κτήρια επηρεασμένα από τη μινωική παράδοση, ήλθαν στην επιφάνεια¹¹².

Σύμφωνα με τον Μπουλώτη¹¹³ τα δύο μεγάλα ανασκαμμένα ναυάγια της Ύστερης

¹⁰⁹ Bietak 1992· Bietak 2008· Bietak, Marinatos και Palyvou 2000 με όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

¹¹⁰ Wooley 1955· Niemeier 1991· Niemeier 1995· Niemeier και Niemeier 1998.

¹¹¹ Aruz, Benzel και Evans 2008, 126-7.

¹¹² Βλ. επίσης Κεφ. 6.

¹¹³ Boulotis 2000, 846.

Εποχής του Χαλκού, αυτά δηλ. της Χελιδονίας Άκρας¹¹⁴ και του Ulu Burgum¹¹⁵ δίνουν με σημαντική προσέγγιση την εικόνα της διαδρομής που ακολουθούσαν εμπορεύματα και ταξιδιώτες στην περιοχή του ανατολικού Αιγαίου και της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου μέσα στο πλαίσιο της διακίνησης εμπορευμάτων και της εύρεσης εργασίας. Άλλα δύο ναύαγια, παλαιότερα σε χρονολόγηση, εντάσσονται στο δίκτυο μεταφοράς ανθρώπων, πρώτων υλών και ιδεών στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου. Πρόκειται για το ναύαγιο του Sheytan Deresi (MM III/YM I)¹¹⁶ και της Κύμης (YM I)¹¹⁷ που αποδεικνύουν ότι το δίκτυο λειτουργούσε ευρέως ήδη από την ώριμη Μέση Εποχή του Χαλκού. Με τον συνδυασμό όλων των δεδομένων γίνεται περισσότερο κατανοητός ο μηχανισμός μέσω του οποίου λειτουργεί το δίκτυο που διοχετεύει τα ξένα στοιχεία που επηρεάζουν και διαμορφώνουν, πολλές φορές, την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή. Τέτοια στοιχεία εντοπίζονται και στην παραγωγή του Ακρωτηρίου.

Άρκετά διαφωτιστικές επίσης είναι οι πληροφορίες που παρέχονται από τον Zaccagnini¹¹⁸ όπου εξετάζεται, μέσω του αρχείου του ανακτόρου στο Mari, η περίπτωση των καλλιτεχνών και όχι μόνο (γραφών, μεταλλουργών, οικοδόμων κ.λ.π.) στην Εγγύς Ανατολή κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Εξετάζονται η κοινωνική τους θέση, η εξάρτησή τους από τα ανάκτορα και τις αρχές του τόπου, η δυνατότητα να ταξιδεύουν προκειμένου να προσφέρουν και αλλού τις υπηρεσίες τους.

Είναι επομένως φυσικό για τους πρώτους ερευνητές να αποδίδουν την παραγωγή τοιχογραφιών που εντοπίζεται έξω από τα σύνορα της Κρήτης, σε κρητικούς και ειδικότερα Κνώσιους περιπλανώμενους ζωγράφους. Ο Rodenwaldt¹¹⁹, ενώ παρατήρησε ομοιότητες ανάμεσα σε τοιχογραφίες από την Τίρυνθα, τις Μυκήνες και τον Ορχομενό, ποτέ δεν τις θεώρησε επαρκείς για να αποδεχθεί ότι έγιναν από τον ίδιο ζωγράφο. Αντίθετα, ο Evans, συγκρίνοντας το υλικό από την Τίρυνθα και την Κνωσό και εντοπίζοντας τις ομοιότητες, αναφέρθηκε αμέσως στον ίδιο ζωγράφο και, για πρώτη φορά, στο φαινόμενο των περιπλανώμενων καλλιτεχνών: “*May, we,*

¹¹⁴ Bass 1967, 163 κ. εξ.

¹¹⁵ Bass 1986.

¹¹⁶ Margariti 1997, 371.

¹¹⁷ Lolos 2001, 399.

¹¹⁸ Zaccagnini 1983.

¹¹⁹ Rodenwaldt 1912, 202.

perhaps, conclude that there were at this time itinerant artisans belonging to the same guild of decorators who executed works indifferently for the Cretan and Mainland lords?"¹²⁰ Το ίδιο φαινόμενο εντοπίζεται και σε τοιχογραφίες από το Παλαιό Καδμείο στη Θήβα ή στην τοιχογραφία των χελιδονόψαρων και των γυναικών από τη Φυλακωπή ή από τη Μίλητο ή από τα Τριάντα στη Ρόδο. Η Immervahr¹²¹ αναγνωρίζει τους "minoan artisans who had migrated from their homeland" στην ανάπτυξη της τέχνης των τοιχογραφιών στο Ακρωτήρι της Θήρας. Το ίδιο προσπαθεί να κάνει και ο Cameron¹²² στην εργασία του πάνω στις μινωικές τοιχογραφίες, να αναγνωρίσει δηλ. ζωγράφους και εργαστήρια σε έργα εκτός του ανακτορικού συγκροτήματος της Κνωσού.

Μέχρι πρόσφατα οι έρευνες περιορίζονταν στο να αποδείξουν την αυτονομία και την ιδιαιτερότητα των κατά τόπους καλλιτεχνών και της παραγωγής τους σε σχέση με την Κρήτη και στο να αναγνωρίσουν "χέρια" ζωγράφων. Η πρόσφατη όμως ανακάλυψη των τοιχογραφιών σε ανακτορικά κτήρια στο Tell el-Dab'a¹²³ και στο Tell Kabri¹²⁴, καθώς και η επανεξέταση των τοιχογραφικών συνόλων από το ανάκτορο του Yarim-Lim στο Alalakh¹²⁵ και από το ανάκτορο της Qatna στη Συρία¹²⁶ άνοιξε και πάλι το θέμα των περιπλανώμενων καλλιτεχνών και της μεταλαμπάδευσης των θεμάτων. Το ερώτημα είναι κατά πόσο είναι εφικτό να καθορίσει κανείς την ακριβή κατεύθυνση της μεταφοράς των στοιχείων αυτής της τέχνης. Το ανάκτορο της Κνωσού ορίζεται

¹²⁰ Evans 1930, 304-330· 1935, 786, 876.

¹²¹ Immerwarh 1990, 4.

¹²² Cameron 1975, Κεφ. IX, 306-73.

¹²³ Bietak 2008.

¹²⁴ Niemeier 1995.

¹²⁵ Ο ανασκαφέας Wooley 1955, αρχικά κινήθηκε προς την αντίθετη κατεύθυνση, να αποδείξει δηλ. τη μετακίνηση καλλιτεχνών από την Εγγύς Ανατολή και τη μεταφορά της τέχνης της τοιχογραφίας από το ανάκτορο του Alalakh στο περιβάλλον της Κρήτης και του Αιγαίου γενικότερα. Τα τεχνικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών από το ανάκτορο του Yarim-Lim ταιριάζουν με τα αντίστοιχα στην Κρήτη και στο Ακρωτήρι χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ανατολίτες καλλιτέχνες τα κατασκεύασαν αλλά μάλλον το αντίθετο: ζωγράφοι από το ανάκτορο της Κνωσού βρέθηκαν στην Εγγύς Ανατολή και εργάστηκαν στην αυλή του ανακτόρου. Αυτό τουλάχιστον αποδεικνύουν τα χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών που παραμένουν μοναδικά στην ευρύτερη περιοχή. Πρόσφατα αποκαλύφθηκαν οι τοιχογραφίες σε ανάκτορο στην περιοχή της Qatna, στην κεντρική Συρία, με παρόμοια χαρακτηριστικά.

¹²⁶ Pfälzner και von Rüdén 2008. Η χρονολογία τους τοποθετείται κατά τους 16^ο -15^ο αι. π.Χ. Δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί η μελέτη τους.

ως το κυρίαρχο μοντέλο για την τέχνη της τοιχογραφίας που από εκεί εξαπλώνεται σε ανάκτορα μικρότερης εμβέλειας, σε επαύλεις και πόλεις σε όλη την Κρήτη. Ανάμεσα σε όλα τα νησιά, η Θήρα με το Ακρωτήρι, αποτελεί το κατεξοχήν παράδειγμα του προσανατολισμού της άρχουσας τάξης του οικισμού προς το κνωσιακό υπόδειγμα. Είναι εμφανές ότι η πρακτική δεν έχει μόνο διακοσμητικό ρόλο ή τάση επίδειξης δύναμης από την άρχουσα τάξη στην Κρήτη αλλά και τη θρησκευτική και πολιτική επιβολή της.

Την περίοδο MM IIIB/YM I, η εξάπλωση συγκεκριμένων θρησκευτικών συμβόλων μέσω της ζωγραφικής από την Κνωσό σε διάφορες περιοχές μπορεί να εξηγηθεί ως εικονογραφική έκφραση των στενών ανακτορικών σχέσεων ή εξάρτησης, ακόμα και ως είδος προπαγάνδας. Δεν είμαστε μακριά από τη σκέψη της Μαρινάτου¹²⁷ για τη “θρησκευιοκρατία”, ως τρόπου εξάπλωσης μινωικών θρησκευτικών συμβόλων, συμπεριλαμβανομένων και των τοιχογραφιών, στις Κυκλάδες γενικότερα και ειδικότερα στο Ακρωτήρι.

Είναι βέβαιο ότι η μεταφορά των συμβόλων αυτών διέφερε ανάλογα με την περίπτωση. Το ταξίδι των ζωγράφων/καλλιτεχνών στο μακρινό Tell el-Dab'a ή στο Tell Kabri σίγουρα πηγάζει και από τη διάθεση ή ανάγκη για διπλωματικές σχέσεις. Τα ναυάγια που προαναφέρθηκαν αποδεικνύουν ότι γινόταν διαρκής και οργανωμένη ανταλλαγή προϊόντων στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου και η μετακίνηση των καλλιτεχνών εντάσσεται με επιτυχία σε αυτό τον κύκλο διακίνησης. Περιοχές, όπως η Αίγυπτος και η Συρία, αποδεικνύονται κοντινοί και φιλικό προορισμοί για τους καλλιτέχνες προκειμένου να ξεδιπλώσουν τα μυστικά της τέχνης τους και να “πουλήσουν” το εμπόρευσμά τους και μέσα από αυτό την ιδεολογία τους. Ένας μύθος από το Ουγκαρίτ παρουσιάζει σημαντικό ενδιαφέρον¹²⁸: η Θεά *Anat* έστειλε τον αγγελιοφόρο των θεών, *Qadesh-wa-Armur*, μέσω της Βύβλου (Gabal), στον θεό των τεχνών, *Kothar-wa-Khasis*, που ήρθε από τον θρόνο του στο *Kptr* (το οποίο ταυτίζεται σχεδόν με βεβαιότητα με το *Caphtor=Κρήτη*) για να χτίσει ένα υπέροχο παλάτι για τον θεό *Baal* και να το εξοπλίσει με πολύτιμα έργα τέχνης. Οι πινακίδες

¹²⁷ Marinatos 1982.

¹²⁸ Pritchard 1955, 132-8· Niemeier 1991, 199· Boulotis 2000, 850. Υπάρχουν κάποιες ενστάσεις ως προς την ταύτιση του *Caphtor* με την Κρήτη. Αναφέρουμε όμως τον μύθο ως ενδεικτικό της μετακίνησης των δημιουργών/καλλιτεχνών. Ακόμα και αν ο δημιουργός δεν ήλθε από την Κρήτη, είναι ωστόσο σημαντικό ότι μετακινήθηκε από άλλη περιοχή προκειμένου να αναλάβει την κατασκευή.

που μεταφέρουν αυτόν τον μύθο έχουν γραφτεί το πρώτο μισό του 14^{ου} αι. π.Χ. αλλά ο μύθος ανάγεται, με μεγάλη πιθανότητα, στη Μέση Εποχή του Χαλκού.

Δεν πρέπει βέβαια να σχηματιστεί η εντύπωση ότι οι καλλιτέχνες και ειδικότερα οι ζωγράφοι περνούσαν όλη τη ζωή τους ταξιδεύοντας και προσφέροντας τις υπηρεσίες τους σε όποιον τις ζητούσε. Αντίθετα, πρέπει να γίνει κατανοητό ότι μετά την πρώτη γενιά ζωγράφων που εμφανίστηκαν με την εξάπλωση της τέχνης της τοιχογραφίας, νέοι άνθρωποι εκπαιδεύτηκαν στελεχώνοντας εργαστήρια στα νησιά ή στην Ηπειρωτική Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Μπουλώτη, η μετακίνηση και το πρόγραμμα των καλλιτεχνών οργανώνεται και ελέγχεται από την κεντρική εξουσία, κυρίως στην περίπτωση της Κνωσού. Για τον μελετητή η τέχνη της τοιχογραφίας είναι καθαρά ανακτορική τέχνη που λειτουργεί, ανανεώνεται και ελέγχεται από και γύρω από το ανάκτορο. Αποτελεί το βασικό εργαλείο της κεντρικής εξουσίας για την εξάπλωση της ιδεολογίας της και της προστασίας της. Είναι, επομένως, φυσικό οι ζωγράφοι και δημιουργοί αυτής της τέχνης να έχουν άμεση εξάρτηση από το ανάκτορο της Κνωσού και την κεντρική εξουσία. Για τη μυκηναϊκή περίοδο του ανακτόρου, αυτό αποδεικνύεται από τις πληροφορίες που δίνουν οι πινακίδες της Γραμμικής Β, το ίδιο όμως πρέπει να θεωρηθεί ότι συνέβαινε και σε πρωιμότερη περίοδο. Επομένως, από τα οργανωμένα εργαστήρια του ανακτόρου στέλνονται νέοι καλλιτέχνες να δουλέψουν ή να στελεχώσουν νέα εργαστήρια σε περιοχές επιρροής της μινωικής Κρήτης, πάντα στα πλαίσια ελέγχου από την κεντρική εξουσία.

Σημαντικά παραδείγματα γύρω από τη μετακίνηση των καλλιτεχνών προέρχονται από την τέχνη της κλασικής περιόδου στον ελλαδικό χώρο αλλά και τη μυθολογία που αντανακλά καταστάσεις παγιωμένες ήδη από την προϊστορική περίοδο. Στην περίπτωση αυτή εντάσσεται ο μύθος των Τελχίνων, της σημαντικότερης συντεχνίας μεταλλουργών και μεταλλοτεχνιτών στην ελληνική μυθολογία που αντανακλά τη σπουδαιότητα του μετάλλου και της τέχνης αυτής στη ζωή του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον μύθο, οι Τελχίνες μετακινήθηκαν σημαντικά στον ευρύτερο αιγαιακό χώρο: Ρόδος, Κρήτη, Κύπρος και τέλος, Εγγύς Ανατολή. Πιθανότατα αντανακλά τη μετακίνηση των μεταλλουργών/μεταλλοτεχνιτών σε σχέση με το επάγγελμά τους και την παροχή των υπηρεσιών τους, όπου ήταν απαραίτητο¹²⁹. Στην τέχνη της Κλασικής περιόδου υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα μεμονωμένων καλλιτεχνών που διαπρέπουν μακριά από τη γενέθλια πόλη τους, καλεσμένοι στην αυλή κάποιου

¹²⁹ Κακριδής 1986, 192.

φιλότεχνου τύραννου ή κεντρικής εξουσίας καθώς και μακρύτερα, σε περιοχές της Ανατολής αλλά και της Δύσης, όπως στην Ετρουρία, όπου υπάρχει σαφής επιρροή της εγχώριας κεραμικής παραγωγής από την αντίστοιχη κορινθιακή της αρχαϊκής περιόδου. Μία ολόκληρη περίοδος της ελληνικής τέχνης των ιστορικών χρόνων ονομάστηκε “ανατολίζουσα” από τις σαφείς επιρροές της ανατολικής τέχνης στην εγχώρια παραγωγή. Όλες αυτές οι διαφορετικές καταστάσεις υποδεικνύουν μία έντονη κινητικότητα των καλλιτεχνών και δημιουργών που προσφέρουν τις γνώσεις τους και την τέχνη τους με οικονομικά προφανώς ανταλλάγματα, προκειμένου να επιβιώσουν.

4.2.2. Τα θηραϊκά εργαστήρια.

Η διατήρηση του υλικού του Ακρωτηρίου δίνει τη δυνατότητα να διαχωριστούν μεμονωμένοι ζωγράφοι που δούλεψαν στον οικισμό. Η παρουσία και η διαμονή, τουλάχιστον παροδική, ζωγράφων/καλλιτεχνών θεωρείται δεδομένη σε οικισμούς, όπως το Ακρωτήρι, που ακμάζουν και αποτελούν πόλο έλξης για πολλούς περιπλανώμενους επαγγελματίες της εποχής εκείνης: έμποροι, ναυτικοί, γραφείς, ξυλουργοί κ.λπ., είναι μόνο κάποιες από τις κατηγορίες επαγγελματιών που αναζητούσαν την τύχη τους και το Ακρωτήρι ήταν ενταγμένο στο δίκτυο των θέσεων εκείνων που μπορούσαν, κυρίως λόγω πλούτου, να προσφέρουν αυτά τα αγαθά.

Η παρουσία ντόπιων ζωγράφων στο Ακρωτήρι, καθώς και οργανωμένων εργαστηρίων που εξυπηρετούσαν τις αυξημένες απαιτήσεις των κατοίκων του κοσμοπολίτικου αυτού κέντρου, διαπιστώνεται από τα κατάλοιπα του οικισμού. Προφανώς, η πρώτη γενιά καλλιτεχνών που φθάνει στη Θήρα, πιθανότατα από την Κνωσό, ή επιστρέφει στο νησί των Κυκλάδων, μετά από την εκπαίδευσή της στην Κνωσό, παράγει τέχνη άμεσα επηρεασμένη από τη μινωική παραγωγή. Στην πορεία όμως η παραγωγή εξελίσσεται και ανεξαρτητοποιείται, δημιουργώντας έργα πρωτότυπα και επηρεασμένα από την κυκλαδική τεχνοτροπία.

Η έντονη σεισμική δραστηριότητα και οι μεγάλες ανάγκες στις επισκευές των κτηρίων και κατά συνέπεια του τοιχογραφικού τους διακόσμου κάνουν πιθανή την ανάγκη μόνιμης παρουσίας τοιχογράφων στον οικισμό. Υπάρχουν διάφορα ερωτήματα που προκύπτουν και τα οποία, δυστυχώς, είναι πολύ δύσκολο να απαντηθούν. Για παράδειγμα, με τί απασχολούνταν οι ζωγράφοι των τοιχογραφιών όταν δεν υπήρχε παραγωγή; Είναι εφικτό να ζούσαν αποκλειστικά από την άσκηση

αυτής της τέχνης, όταν είναι βέβαιο ότι θα υπήρχουν μεγάλες περιόδοι που η τέχνη τους δεν είχε πεδίο εφαρμογής; Πιθανότατα ως απάντηση σε αυτό το ερώτημα έρχεται η επιλογή του ταξιδιού και της μετακίνησης, ως η ιδανικότερη λύση που βρίσκουν οι καλλιτέχνες προκειμένου να αντιμετωπίσουν μία μακρά περίοδο αδράνειας. Η ενασχόλησή τους με την κατασκευή άλλων, κινητών έργων τέχνης, όπως οι επιζωγραφισμένες τριποδικές τράπεζες προσφορών, πιθανότατα δεν τους εξασφάλιζε, κυρίως οικονομικά.

Στην παραγωγή του Ακρωτηρίου αναγνωρίζονται και ταυτίζονται αρκετοί ζωγράφοι που εργάζονται σε διαφορετικά κτήρια και ομάδες τοιχογράφων¹³⁰. Όλοι οι θηραίοι ζωγράφοι ακολουθούν τους κανόνες που διέπουν την τέχνη τους. Παρόλα αυτά ο κάθε ένας από αυτούς έχει το προσωπικό του ύφος και τον τρόπο να εφαρμόζει αυτά που όλοι γνωρίζουν και κατέχουν. Πάνω σε αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στηρίζεται η μελέτη της Τελεβάντου διαχωρίζοντας τα έργα βάσει των ζωγράφων. Ταυτίζεται επομένως ο Ζωγράφος των Κροκοσυλλεκτριών ή, σύμφωνα με τον Βλαχόπουλο, Ζωγράφος της Ξεστής 3¹³¹, στον οποίο αποδίδονται τα εξής έργα: από το κτήριο της Ξεστής 3 τη σύνθεση με τις Κροκοσυλλέκτριες (Δωμ. 3, α' όροφος, Εικ. 54), τη σύνθεση της Πότνιας (Δωμ. 3, α' όροφος, Εικ. 55), τη σύνθεση με τις Λατρεύτριες από το "άδυτο" (Δωμ. 3, ισόγειο, Εικ. 49), τη σύνθεση με τους άνδρες από τον διάδρομο (Δωμ. 3, ισόγειο, Εικ. 53), τη ζωφόρο με τους κυανούς πιθήκους και τα χελιδόνια (Δωμ. 2). Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδεται και η μεγάλη σύνθεση της Άνοιξης από το Συγκρότημα Δ (Δωμ. 2, ισόγειο, Εικ. 52) εφόσον εντοπίζονται σημαντικές τεχνοτροπικές ομοιότητες ανάμεσα σε όλα αυτά τα έργα.

Επόμενος είναι ο Ζωγράφος της Μικρογραφικής Ζωφόρου που πραγματοποίησε όλη τη σύνθεση στη Δυτική Οικία (Δωμ. 5), καθώς και τους δύο πίνακες, μικρών διαστάσεων, με τους ψαράδες από το ίδιο κτήριο και δωμάτιο. Στη συνέχεια ταυτίζονται ο Ζωγράφος των Άστρων με μοναδικό έργο τη σύνθεση από την Οικία των Γυναικών (Δωμ. 1, α' όροφος, Εικ. 46) και ο Ζωγράφος των Πυγμάχων με την ομώνυμη σύνθεση από το Κτήριο Β (Δωμ. 1, α' όροφος, Αρ. Κατ. 51). Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται και οι συνθέσεις των αντιλοπών από το ίδιο κτήριο και δωμάτιο (Αρ. Κατ. 5-7), καθώς και ο Αφρικανός από την περιοχή του "Θυρωρείου"

¹³⁰ Τελεβάντου 1992α; Televantou 1992β.

¹³¹ Βλαχόπουλος 1997-8: θεωρεί ότι ο ζωγράφος αυτός είναι υπεύθυνος για τις περισσότερες συνθέσεις του κτηρίου και τελικά υπεύθυνος για το εικονογραφικό πρόγραμμα του κτηρίου γενικότερα.

(περιοχή νότια του Τομέα Α, Εικ. 20)¹³². Στο Κτήριο Β δραστηριοποιήθηκε και ο Ζωγράφος των Πιθήκων (Δωμ. 6, α' όροφος, Αρ. Κατ. 58-59) που διαφοροποιείται από τον ζωγράφο του ίδιου κτηρίου που δημιούργησε τις συνθέσεις στο Δωμ. 1. Τέλος, ταυτίζεται ο Ζωγράφος της Πομπής με την ομώνυμη σύνθεση από τη Ξεστή 4 (πομπή ανδρών στο κλιμακοστάσιο), του οποίου όμως δεν έχουν ταυτιστεί άλλα έργα.

Ο Ζωγράφος των Πυγμάχων προσπαθεί να αποδώσει τις μορφές του παραστατικά με την επικάλυψη των χεριών μεταξύ τους και να επιτύχει την αίσθηση του βάθους ανάμεσα στις μορφές και ταυτόχρονα την αίσθηση της κίνησης που τονίζεται επιπλέον από το κρεμαστό βωβό κύμα. Πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα δείγματα προσπάθειας απόδοσης της τρίτης διάστασης στα έργα του Ακρωτηρίου. Η ίδια προσπάθεια εντοπίζεται και στη σύνθεση των αντιλοπών, η οποία αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο και διακρίνεται από χρωματική λιτότητα και αυστηρότητα στη σύνθεση αλλά και από την αίσθηση της αιώρησης. Τα ζώα δεν ορίζονται με σαφήνεια στο χώρο και δεν εδράζονται στη γραμμή εδάφους. Αυτή η αίσθηση της κίνησης ενισχύεται και από τη στροφή του κεφαλιού του πρώτου ζώου προς τα πίσω προσδίδοντας ενέργεια στη σύνθεση σε αντιδιαστολή με τη στατικότητα που γενικά διακρίνει την τέχνη της τοιχογραφίας.

Ο ζωγράφος αυτός εκφράζεται ενταγμένος στην τεχνοτροπία που θέλει τις μορφές αφηρημένες και αφαιρετικές, σχεδιασμένες καλά με τη βοήθεια ελάχιστων γραμμών, έντονα όμως επηρεασμένος από τη συστηματική χρήση του λευκού βάθους που ορίζει τις μορφές και τη σύνθεση γενικότερα. Χρησιμοποιεί το πινέλο του με τη σιγουριά και την άνεση που του παρέχουν η εμπειρία. Δίνει την αίσθηση καλλιτέχνη που έχει πειραματιστεί σημαντικά με τις μορφές και τις γραμμές και έχει καταλήξει στη χρήση πολύ συγκεκριμένων στοιχείων για να οδηγηθεί στο συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

Στον αντίποδα βρίσκεται ο δεύτερος ζωγράφος του Κτηρίου Β, ο Ζωγράφος των Πιθήκων, που έδρασε στο Δωμ. 6 και απεικόνισε τους πιθήκους στο φυσικό τους τοπίο. Τα υπόλοιπα θέματα και συνθέσεις που προέρχονται από την ίδια περιοχή ή τον ίδιο χώρο με τη σύνθεση των πιθήκων, τα χελιδόνια, τα “κατσικάκια”, ο πλινθότοιχος με τις μυρτιές πιθανότατα πραγματοποιήθηκαν από νεότερους ζωγράφους της ίδιας σχολής. Η σύνθεση των κατσικιών προσεγγίζει σημαντικά στην

¹³² Vlachopoulos 2007.

τεχνοτροπία τη σύνθεση των πιθήκων, διαφοροποιείται όμως δραστικά ως προς τη χρήση του πινέλου, των χρωμάτων και των σχεδιαστικών γραμμών. Πιθανότατα, η σύνθεση αυτή, μικρότερης έκτασης, ανατέθηκε σε νεότερο ζωγράφο, ο οποίος ακολουθούσε τους κανόνες και τις οδηγίες του δασκάλου του. Η σύνθεση των πιθήκων τεχνοτροπικά αποτελεί μία από τις πιο μινωίζουσες συνθέσεις στην παραγωγή του Ακρωτηρίου. Οι μορφές είναι πληθωρικές στα χρώματα, στα σχήματα, στις γραμμές, στην κίνηση. Η χρήση του λευκού βάθους είναι συγκριτικά ελάχιστη, καθώς οι συνθέσεις βρίθουν από χρώματα και συνδυασμούς.

Η Hollinshead σε άρθρο της σχετικά με τη σύνθεση της Άνοιξης από το ισόγειο του Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ, αναγνωρίζει τον Ζωγράφο των Χελιδονιών (*Swallow Painter*) σε διαφορετικές συνθέσεις που απεικονίζουν χελιδόνια. Έτσι, ο Ζωγράφος ταυτίζεται στα χελιδόνια από το Δωμ. 2 της Ξεστής 3, στις Κροκοσυλλέκτριες (Δωμ. 3, α' όροφος, του ίδιου κτηρίου), στις Γυναίκες (Δωμ. 3, ισόγειο του ίδιου κτηρίου), αλλά και στις αντιλόπες από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β. Διαφοροποιείται με αυτό τον τρόπο από τις απόψεις της Τελεβάντου απομακρύνοντας τον ζωγράφο αυτόν από τους πυγμάχους του ίδιου δωματίου. Ταυτίζει τις χοντρές πινελιές στο αφαιρετικό μαύρο περίγραμμα που υπάρχει στα χελιδόνια, στις γυναίκες και στις αντιλόπες ως προερχόμενες από το ίδιο χέρι. Δεν αναφέρει εάν οι πυγμάχοι μπορούν να αποδοθούν στον ίδιο ζωγράφο ή όχι. Σύμφωνα πάντα με τη μελετήτρια, το χελιδόνι από το Δωμ. 6 (Αρ. Κατ. 73) απομακρύνεται τεχνοτροπικά από τον Ζωγράφο των Χελιδονιών με πινελιές και χρωματισμούς πιο σκληρούς και συμπαγείς.

Την άποψη αυτή συμμερίζεται και η Davis¹³³, η οποία όμως θεωρεί τον Ζωγράφο των Χελιδονιών υπεύθυνο καλλιτέχνη για όλες αυτές τις συνθέσεις. Η ταύτιση αυτή των ζωγράφων, πράγματι, μπορεί να θεωρηθεί αρκετά πειστική, καθώς αναγνωρίζεται η ίδια αγάπη στην κίνηση, στο τρισδιάστατο, στην αίσθηση του βάθους και στην απλότητα αλλά δεν πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο. Οι αντιλόπες και οι πυγμάχοι, όπως και ο “Αφρικανός”, έχουν εκτελεσθεί από διαφορετικό ζωγράφο με άλλη αίσθηση του χώρου και της κίνησης, που εκμεταλλεύεται με διαφορετικό τρόπο τη δύναμη του περιγράμματος και της μονοχρωμίας.

Στο Κτήριο Β επομένως μπορούν να αναγνωριστούν, βάσει προγενέστερων μελετών και παρατηρήσεων που προέκυψαν από την παρούσα μελέτη, τρεις ζωγράφοι ή, διαφορετικά, τρεις “σχολές”: ο πρώτος, ο Ζωγράφος των Αντιλοπών, ο οποίος

¹³³ Davis 2000, 864.

φιλοτέχνησε, εκτός από τις αντιλόπες, τα χελιδόνια από το Κτήριο Β και τις τοιχογραφίες από την Ξεστή 3· ο δεύτερος, ο Ζωγράφος των Πυγμάχων που φιλοτέχνησε, εκτός από τη σύνθεση των πυγμάχων, και τον “Αφρικανό” από το “Θυρωρείο”, και μπορεί να χαρακτηριστεί ως καλλιτέχνης με πιο βαριές και στατικές μορφές που απομακρύνονται από το ανάλαφρο του Ζωγράφου των Αντιλοπών· και, τέλος, ο τρίτος, ο Ζωγράφος των Πιθήκων που φιλοτέχνησε μαζί με τους μαθητές του τα υπόλοιπα θέματα από το Δωμ. 6 και απομακρύνεται από τους άλλους δύο λόγω περιορισμένων ικανοτήτων ως προς την εξέλιξη και εφαρμογή του σχεδίου του, καθώς και στη χρήση του πινέλου για την απόδοση των χρωμάτων.

Η διαδικασία αναγνώρισης ζωγράφων και εργαστηρίων είναι διαρκώς σε εξέλιξη. Η διαδικασία αναγνώρισης και ταύτισης ζωγράφων και εργαστηρίων, ειδικά για την υπό εξέταση περίοδο, εμπεριέχει σημαντικούς κινδύνους, κυρίως λόγω έλλειψης γραπτών πηγών που να αναφέρονται σε αυτούς και λόγω κακής ποιότητας και μικρής ποσότητας υλικού που έχει γενικά διασωθεί. Στηρίζεται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικές παρατηρήσεις και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αποτελέσει οδηγό για ταξινόμηση και μελέτη του υλικού. Οι παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα πρέπει να υιοθετούνται και να ακολουθούνται με μεγάλη προσοχή και επιφύλαξη και οποιοδήποτε νέο εύρημα προσφέρει την ευκαιρία για ενδεχόμενη αναθεώρηση της κατάστασης.

ΜΕΡΟΣ Γ'.**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωματίου 1.****5.1. Οι τοιχογραφίες του Δωματίου 1.**

Το υλικό που προέρχεται από τον χώρο αυτό μπορεί να διαχωριστεί σε δύο χρονολογικές-κατασκευαστικές φάσεις: στη φάση της τελευταίας χρήσης του δωματίου, η οποία χρονολογείται πριν από την έκρηξη του ηφαιστείου κατά την ΥΚ Ι περίοδο και στην προγενέστερη φάση, η οποία αποκαλύφθηκε κάτω από την τελευταία, και για την οποία δεν υπάρχουν ακριβείς χρονολογικές ενδείξεις κατασκευής. Η πρώτη απόπειρα διακόσμησης του χώρου εμφανίστηκε κατά την πρώιμη φάση της ΥΚ Ι περιόδου και περιοριζόταν στο κατώτερο τμήμα των τοίχων. Σε σύντομο, πιθανότατα, χρονικό διάστημα καταργήθηκε και καλύφθηκε από το επόμενο και τελευταίο στρώμα τοιχογράφησης, το οποίο αντίθετα κάλυψε αυτή τη φορά ολόκληρες τις επιφάνειες των τοίχων του δωματίου.

Η ανάλυση και περιγραφή των δύο στρωμάτων/φάσεων θα γίνει χωριστά, καθώς πρόκειται για αυτόνομες προσπάθειες τοιχογράφησης και διακόσμησης του δωματίου και κάθε μία από αυτές άφησε τα ίχνη της στους τοίχους και στο στρώμα καταστροφής του χώρου.

5.1.1. Το παλαιότερο στρώμα τοιχογράφησης του Δωματίου 1 (Αρ. Κατ. 1-4).

Τα πρώτα σπαράγματα του παλαιότερου στρώματος αποκαλύφθηκαν κατά την ανασκαφή του χώρου το 1970¹. Το παλαιότερο στρώμα εμφανίστηκε σταδιακά σε όλους τους τοίχους του δωματίου, δηλ. κάτω από όλες τις συνθέσεις της τελικής φάσης του κτηρίου. Αρχικά, εντοπίστηκε με την αποτοίχιση της τοιχογραφίας από το ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου και στη συνέχεια στον νότιο τοίχο, όπου όλο το τελευταίο στρώμα είχε καταρρεύσει στο δάπεδο και μόνο το προγενέστερο βρισκόταν ακόμη στον τοίχο. Υπολείμματα του στρώματος αυτού ήταν ορατά στην πίσω επιφάνεια της μεγάλης σύνθεσης που ανασυστάθηκε και σήμερα βρίσκεται στο Ε.Α.Μ. (Αρ. Κατ. 5) και προέρχεται από τον δυτικό πλινθότοιχο του δωματίου. Το

¹ Βλ. Κεφ. 2.

στρώμα έχει πολύ ιδιαίτερη μορφολογία και ο ανασκαφέας Μαρινάτος, αμέσως μετά την αποκάλυψή του προσπάθησε να δώσει μία πρώτη ερμηνεία λέγοντας ότι, λόγω της περιορισμένης έκτασής του στο κατώτερο μέρος των τοίχων, επρόκειτο είτε για απομίμηση ορθομαρμάρωσης είτε απλά για μία ταινία που διέτρεχε το κατώτερο μέρος του τοίχου². Δεν παρέθετε ωστόσο περισσότερα ανασκαφικά στοιχεία ούτε έκανε περαιτέρω υποθέσεις ως προς τη χρήση ή τη χρονολόγηση.

Μετά τις τελευταίες επεμβάσεις στον χώρο και στα τοιχογραφήματα που είχαν απομείνει στους τοίχους του Δωμ. 1, σε συνδυασμό με το υλικό που βρισκόταν στην αποθήκη του εργαστηρίου³ από παλαιότερες επεμβάσεις, έγινε σαφές ότι προγενέστερο στρώμα της ίδιας μορφής με αυτή που είχε αποκαλύψει ο Μαρινάτος, υπήρχε σε όλους τους τοίχους του Δωμ. 1 και το οποίο στη συνέχεια καλύφθηκε από την τοιχογράφηση της τελευταίας φάσης του χώρου.⁴

Το στρώμα αυτό αποτελείται από μία ταινία, ερυθρού-πορτοκαλέρυθρου χρώματος, που διατρέχει κατά μήκος το κατώτερο τμήμα όλων των τοίχων του δωματίου. Έχει πάχος $\pm 0,002\mu$. σε όλη την έκτασή του, ενώ στο άνω τελείωμα το πάχος σταδιακά μειώνεται μέχρι να “σβήσει” τελείως. Το κατώτερο τελείωμα βρισκόταν σε επαφή με το δάπεδο του δωματίου, όπως προδίδει το “γύρισμα”, το οποίο φέρει το κονίαμα στο κατώτερο όριό του και εμφανίζει το μεγαλύτερο πάχος. Η μεγαλύτερη και καλύτερα σωζόμενη επιφάνεια της ερυθρόχρωμης ταινίας εμφανίζεται στον νότιο τοίχο, αν και περιορισμένα σε έκταση τμήματα εντοπίζονται και στους υπόλοιπους τοίχους. Τμήματα της τοιχογραφίας αποκολλήθηκαν μαζί με την πίσω επιφάνεια των δύο μεγάλων τμημάτων (Αρ. Κατ. 2β, 4) που αποτοιχίστηκαν το έτος 2002 από τον ανατολικό τοίχο και από το δυτικό ήμισυ του βόρειου τοίχου. Μεγάλο τμήμα έχει απομείνει κατά χώραν και στο ανατολικό ήμισυ του βόρειου τοίχου (Αρ. Κατ. 1), ενώ η ερυθρή ταινία διακρίνεται και στη σύνθεση που έχει ανασυσταθεί, από τον δυτικό πλινθότοιχο (στο Ε.Α.Μ.), καθώς το πολύ μικρό πάχος της τελικής τοιχογράφησης επέτρεψε στο προηγούμενο στρώμα να έλθει στην επιφάνεια.

Σύμφωνα με τα δεδομένα έως σήμερα, πρόκειται για μοναδική περίπτωση. Όπου έχει εντοπιστεί παλαιότερη τοιχογράφηση είτε έχει τη μορφή σπαραγμάτων ενσωματωμένων στην προετοιμασία του κονιάματος του μεταγενέστερου στρώματος (Δωμ. 6, Αρ. Κατ. 52-57) είτε έχει τη μορφή μεγάλων τμημάτων, τα οποία

² *Thera* II, 33.

³ Βλ. κεφ. 2.1.7.

⁴ αυτόθι.

αποκαλύφθηκαν κατά χώραν και αποτελούσαν πιθανότατα μέρος μίας μεγαλύτερης σύνθεσης, η οποία έως σήμερα δεν έχει αποκαλυφθεί. Στην τελευταία αυτή περίπτωση εντάσσεται το παλαιότερο στρώμα τοιχογράφησης από τη Δυτική Οικία⁵ (Εικ. 58). Στο κάτω μέρος του νοτιοδυτικού τοίχου του πρώτου ορόφου του Δωμ. 4 του κτηρίου, στην πίσω επιφάνεια τοιχογράφησης της τελευταίας φάσης του δωματίου, βρέθηκαν κατά χώραν τμήματα από παλαιότερο στρώμα. Αποτελούνταν μόνο από ένα λεπτό και εύθραυστο στρώμα ασβεστοκονιάματος (πάχος: ±0,002-0,003μ.). Είναι σχεδόν βέβαιο ότι όλη η επιφάνεια του τοίχου ήταν καλυμμένη με ασβεστοκονίαμα, όμως είναι αδύνατον να διαπιστωθεί εάν η διακόσμηση εκτεινόταν σε όλη την επιφάνεια του τοίχου ή περιοριζόταν μόνο στο κάτω μέρος με τη μορφή περιθωρίου κάποιας παράστασης. Η διακόσμηση συνίσταται σε κυανό βάθος πάνω στο οποίο εμφανίζονται κηλίδες σε πυκνή διάταξη με συμπαγές λευκό, κυανό και βαθύ ερυθρό χρώμα. Οι κηλίδες δημιουργήθηκαν από τίναγμα πινέλου ή από την επαφή του πινέλου

με την επιφάνεια του τοίχου. Και σε αυτή την περίπτωση είναι δύσκολο να χρονολογηθεί με ακρίβεια το παλαιότερο στρώμα.

Εκτός από αυτά τα δύο παραδείγματα, από το Κτήριο Β και τη Δυτική Οικία, δεν υπάρχει, προς το παρόν τουλάχιστον, άλλο παράδειγμα παλαιότερης τοιχογράφησης κατά χώραν. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί με κατασκευαστικούς όρους: όπου ο καλλιτέχνης διατηρούσε το προγενέστερο στρώμα ασβεστοκονιάματος, υπήρχε σοβαρός κίνδυνος, τοποθετώντας το υπόστρωμα του μεταγενέστερου στρώματος, να μη “δέσουν” μεταξύ τους τα δύο στρώματα με αποτέλεσμα το τελευταίο να καταρρεύσει και να καταστραφεί. Για τον λόγο αυτό ζωγράφος προτιμούσε, όπου υπήρχε παλαιότερο στρώμα, να το απομακρύνει, καθαρίζοντας εντελώς την επιφάνεια του τοίχου που προοριζόταν για τη νέα τοιχογράφηση.

Η Παλυβού θεωρεί ότι η ταινία, που έτρεχε κατά μήκος των τοίχων του Δωμ. 1, ήταν σε άμεση σχέση με το πλακοστρωμένο δάπεδο του δωματίου⁶. Ήταν συχνό φαινόμενο ο αρμός μεταξύ των πλακών να χρωματίζεται ερυθρός⁷. Ο αρχιτέκτονας

⁵ Τελεβάντου 1994, 129-30.

⁶ Προσωπική επικοινωνία με την Καθηγήτρια Κλ. Παλυβού.

⁷ Παλυβού 1999, 207-10. Θεωρεί ότι ο χρωματισμός των αρμών κάλυπτε και τμήμα από τις πλάκες. Ωστόσο δεν πρόκειται για κακοτεχνία αλλά συνειδητή ενέργεια ώστε να δώσουν στις πλάκες το ορθογώνιο ή τετράγωνο σχήμα που τους έλειπε. Κονιάματα στους αρμούς σώζονται στο Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας και στον δεύτερο όροφο της Ξεστής 4. Στην περιοχή του “Θυρωρείου” βρέθηκαν

του δωματίου ίσως αποφάσισε, για λόγους αισθητικής, να προσθέσει μία ταινία κονιάματος, ερυθρού χρώματος, στο κάτω μέρος των τοίχων προκειμένου να υπάρχει μία οπτική συνέχεια με τον ερυθρό αρμό του δαπέδου⁸. Όταν, στη συνέχεια ο ιδιοκτήτης του κτηρίου και ο ζωγράφος αποφάσισαν να αλλάξουν την εικονογράφηση του δωματίου, δεν απομάκρυναν το προγενέστερο στρώμα, εφόσον περιοριζόταν μόνο στο κατώτερο τμήμα. Πιθανότατα ο ζωγράφος θεώρησε ότι δεν αποτελούσε κατασκευαστική απειλή για το μεταγενέστερο στρώμα και ο ερυθρός αρμός στις πλάκες του δαπέδου παρέμεινε σε χρήση και κατά την τελευταία φάση του χώρου σε συνδυασμό με τη μεταγενέστερη και τελική τοιχογράφηση⁹.

5.1.2. Το νεότερο στρώμα τοιχογράφησης του δωματίου (Αρ. Κατ. 5-51).

Το Δωμ. 1 αποκαλύφθηκε σε πολύ καλή κατάσταση διατήρησης¹⁰ (Εικ. 21-3) Οι τοίχοι του, εξωτερικοί και εσωτερικοί, στέκονται σε σημαντικό ύψος, ενώ οι τοιχογραφίες είτε είχαν καταρρεύσει στο εσωτερικό του δωματίου, πάνω στο δάπεδο, είτε βρίσκονταν στη θέση τους στους τοίχους (Εικ. 26-7). Η πρώτη περίπτωση απαντάται στη σύνθεση του ανατολικού τοίχου, που είχε καταρρεύσει στον χώρο μπροστά από τον τοίχο, εκτός από ένα μεγάλο τμήμα στο κατώτερο μέρος (Εικ. 31)¹¹. Αντίθετα, στον βόρειο τοίχο η τοιχογραφία από το ανατολικό ήμισυ βρισκόταν κατά το μεγαλύτερο μέρος στη θέση της κατά την αποκάλυψή της και αποτοιχίστηκε το 1970¹² (Εικ. 24). Από το δυτικό ήμισυ του βόρειου τοίχου του δωματίου, τμήμα της τοιχογραφίας είχε αποκολληθεί και καταρρεύσει στο δάπεδο, ενώ το κατώτερο μέρος

πλάκες που φέρουν ίχνη κονιάματος/αρμού ερυθρού χρώματος (*THERA* II, 29, δεν είναι ιδιαίτερα σαφές εάν αναφέρεται στον αρμό ή σε πεσμένα σπαράγματα τοιχογραφιών, βλ. Vlachopoulos 2007β, 131-2. Επίσης, κατά την τελευταία ανασκαφή (1999-2001) στον οικισμό και στο Ν.Φ.Π. 19 (ανατολικό τμήμα Συγκροτήματος Δ) αποκαλύφθηκε πλακόστρωτο δάπεδο κατά χώραν που διατηρεί ακόμη το χρώμα στους αρμούς. Η τεχνική αυτή ακολουθείται έως σήμερα στα νησιά των Κυκλάδων και αλλού, κυρίως με λευκό χρώμα.

⁸ Τελεβάντου 1994. Βλ. αρχικό σχέδιο βιβλίου. Ενδεικτική η απεικόνιση της αποκατάστασης του κτηρίου όπου διακρίνεται το δάπεδο του δωματίου 5 με ερυθρό αρμό ανάμεσα στις πλάκες. Επίσης, ανάλογη ψηφιακή αποκατάσταση στο Palyvou 2005, πίν. 3Α.

⁹ Βλ. ψηφιακή αποκατάσταση στο Palyvou 2005, πίν. 4Α.

¹⁰ Βλ. Κεφ. 2.1.4.

¹¹ Το οποίο βρισκόταν ακόμη στη θέση του και αποτοιχίστηκε το καλοκαίρι του 2002.

¹² Βλ. Κεφ. 2.1.4.

της είχε παραμείνει στον τοίχο και αποκολλήθηκε μαζί με αυτό από τον ανατολικό τοίχο, το καλοκαίρι του 2002. Η σύνθεση που είχε υποστεί τη μεγαλύτερη ζημιά είναι αυτή από τον δυτικό πλινθότοιχο, εφόσον όλες οι πλίνθοι που αποτελούσαν τον τοίχο μαζί με την τοιχογραφία που έφεραν είχαν καταρρεύσει στον χώρο μπροστά από αυτόν. Το ίδιο συνέβη και με τον νότιο τοίχο.

Από την πρώτη στιγμή που τα σπαράγματα ήλθαν στην επιφάνεια στη διάρκεια ανασκαφών του Μαρινάτου, έγινε αντιληπτό τί απεικόνιζαν: όλοι οι τοίχοι, εκτός από τον νότιο, έφεραν αντιλόπες σε βηματισμό είτε μόνες τους είτε σε ζευγη. Ο συνολικός αριθμός των ζώων αποκαταστάθηκε σε έξι. Διακοσμούσαν τους τοίχους του δωματίου σε μία κυκλική κίνηση που είχε ως κεντρικό σημείο αναφοράς/εκκίνησης το βορινό παράθυρο του χώρου¹³. Ο νότιος, μικρότερος σε διαστάσεις τοίχος, έφερε τη σύνθεση που ονομάστηκε “νεαροί πυγμαχοί”, καθώς απεικονίζει δύο αγόρια στην ηλικία των 6-7 ετών να πυγμαχούν¹⁴.

Το Δωμ. 1 έχει ιδιαίτερη και περίπλοκη διαρύθμιση και χαρακτηρίζεται από πολλά ανοίγματα, θυρών ή παραθύρων, τα οποία περιορίζουν σημαντικά τις διαστάσεις των διαθέσιμων επιφανειών προς εικονογράφηση¹⁵ (Εικ. 28). Σε έναν τέτοιο, ιδιόρρυθμο αρχιτεκτονικά χώρο, γίνεται απολύτως εμφανής η άρρηκτη σχέση των τοιχογραφιών και της αρχιτεκτονικής του κτηρίου. Ο καλλιτέχνης είχε επομένως να εργαστεί α) πάνω στον ανατολικό τοίχο, β) στον βόρειο, που χωριζόταν σε δύο μέρη από το μεγάλο, κεντρικό, ορθογώνιο παράθυρο που ανοίγει προς την Πλατεία Μυλώνος και αποτελεί τον κεντρικό άξονα του δωματίου, γ) στον δυτικό πλινθότοιχο και δ) τέλος, στη μικρή επιφάνεια του νότιου τοίχου που περιοριζόταν από τα δύο θυραία ανοίγματα, προς το Δωμ. 1α και προς το Δωμ. 1β. Οι επιφάνειες προς τοιχογράφιση παρότι αρκετές (πέντε συνολικά), ήταν σημαντικά περιορισμένες σε έκταση. Ο ζωγράφος προσαρμόστηκε στις ιδιαιτερότητες του χώρου και δημιούργησε ένα αποτέλεσμα χωρίς χάσματα και κενά και, αγνοώντας τα συνεχή ανοίγματα, ενοποίησε εικονογραφικά τον χώρο.

¹³ Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα αναλυθεί ο συνολικός αριθμός των ζώων, καθώς και η τοποθέτησή τους σε σχέση με το κεντρικό παράθυρο του δωματίου.

¹⁴ *THERA* IV, 47-9, εικ. 3, πίν. 117, 119-20· Marinatos 1971· Coulomb 1981· Ντούμας 1992, 109-11, εικ. 79-81.

¹⁵ Βλ. Κεφ. 2 για την αρχιτεκτονική του χώρου.

Κατά την έρευνα για την παρούσα μελέτη αποκαταστάθηκαν μερικώς οι συνθέσεις από τον ανατολικό τοίχο και το δυτικό τμήμα του βόρειου τοίχου. Τα σπαράγματα που παρέμεναν ακόμα στις αποθήκες του εργαστηρίου, μετά τη συντήρηση και την ταύτισή τους, συμπλήρωσαν τμηματικά την εικόνα τριών ακόμα ζώνων. Οι συνθέσεις από τον δυτικό πλινθότοιχο, το ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου και τον νότιο τοίχο ήταν ήδη αποκαταστημένες και εκτίθενται όλες στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικ. 45).

Άνω ζώνη: κισσόφυλλο (Αρ. Κατ. 5Γ, 7Γ)

Ο ζωγράφος ακολουθεί αυστηρά τον κανόνα του τριμερούς διαχωρισμού της ζωγραφικής επιφάνειας, βάσει της μινωικής παράδοσης, και της εφαρμογής ενιαίου θέματος στην ανώτερη και την κατώτερη ζώνη¹⁶. Η τεχνική αυτή υιοθετείται και στους τρεις τοίχους του δωματίου, ανατολικό, βόρειο και δυτικό, χωρίς καμμία απόκλιση και με την ίδια αυστηρότητα σε όλες τις συνθέσεις. Το ίδιο συμβαίνει και με τον νότιο τοίχο του δωματίου, παρόλο που το θέμα της μεσαιάς ζώνης διαφοροποιείται. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ενιαίο οπτικό αποτέλεσμα, το οποίο βοηθάει τον θεατή να προσπερνά την αρχιτεκτονική του χώρου και να τον αντιλαμβάνεται τελικά ως ενιαίο. Η άνω ζώνη αποτελείται από ερυθρό βλαστό κισσού, αποτελούμενο από οκτώσχημα τμήματα και σε οριζόντια διάταξη, εκατέρωθεν του οποίου εκφύονται μελανοί μίσχοι, οι οποίοι απολήγουν σε καρδιόσχημα κυανά φύλλα με μελανό περίγραμμα. Είναι αποδοσμένα με εξαιρετική λεπτότητα και κίνηση και το κυανό αναμιγνύεται με το μελανό δίνοντας σκίαση και βάθος στην απόδοση. Το μελανό περίγραμμα τονίζει το σχήμα των φύλλων. Ο μελανός μίσχος που εισχωρεί μέσα στο φύλλο δημιουργεί έντονο φυσιοκρατικό αποτέλεσμα.

Το φυτικό στοιχείο ορίζεται στις δύο του πλευρές από ζεύγος ταινιών: η πρώτη, πιο λεπτή, είναι ερυθρή, η δεύτερη κυανή, και το τμήμα ανάμεσά τους είναι μελανό. Μελανή ταινία εντοπίζεται επίσης πάνω από την τελευταία κυανή ταινία, ενώ το υπόλοιπο τμήμα του τοίχου, έως την οροφή, είναι λευκό¹⁷. Η επιλογή του θέματος διευκολύνει τον ζωγράφο να το αναπτύξει εύκολα κατά μήκος όλων των τοίχων του

¹⁶ Για τις συμβάσεις, βλ. Κεφ. 4.1.1.

¹⁷ Για τις ακριβείς διαστάσεις της άνω ζώνης και της κάθε ταινίας χωριστά, βλ. Κατάλογο.

δωματίου, χωρίς οι γωνίες ανάμεσα στους τοίχους να αποτελούν πρόβλημα στον σχεδιασμό του κισσόφυλλου και των ταινιών. Για τον λόγο αυτό οι συντηρητές, κατά την αποκατάσταση των συνθέσεων στο Ε.Α.Μ., απεκατέστησαν σχεδιαστικά τα τμήματα που λείπουν.

Η χρήση ενιαίων διαφορετικών θεμάτων στην άνω και κάτω ζώνη των συνθέσεων, και εκτενέστερα στην άνω, εντοπίζεται, εκτός από το Κτήριο Β, στα υπόλοιπα κτήρια του οικισμού που έφεραν στο φως συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων. Στην Οικία Γυναικών, η τοιχογραφία των Παγκρατίων παρουσιάζει ενοποιημένη άνω ζώνη, η οποία απεικονίζει συνδυασμό ταινιών και κάτω ζώνη με την απεικόνιση βράχων. Το ίδιο συμβαίνει στην ομώνυμη τοιχογραφία από την ανατολική πτέρυγα του Δωμ. 1, όπου ο συνδυασμός ταινιών στην άνω ζώνη ενοποιεί τις συνθέσεις των διαφορετικών τοίχων μεταξύ τους. Η Δυτική Οικία εμφανίζει μία τεχνοτροπική διαφοροποίηση λόγω των μικρογραφικών συνθέσεων που δεν εντάσσονται στον γενικό κανόνα. Αντίθετα, τον κανόνα ακολουθούν οι δύο Ψαράδες από το ίδιο δωμάτιο του κτηρίου. Με ιδιαιτερότητες, αλλά υπακούοντας στο ίδιο σκεπτικό, εμφανίζεται και η τοιχογραφία της Άνοιξης από το Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ. Η πρωτοτυπία έγκειται στο γεγονός ότι οι δύο ζώνες, η άνω και η κάτω, δεν εμφανίζουν το τυπικό θέμα των ταινιών, αλλά καταφέρνουν να ενοποιήσουν το κεντρικό θέμα που ξεδιπλώνεται τελικά σε τρεις διαφορετικούς τοίχους εφαρμόζοντας διαφορετική τεχνική. Τέλος, όσον αφορά στο κτήριο της Ξεστής 3, διαπιστώνεται ότι μεγάλος αριθμός των τοιχογραφημάτων ακολουθεί τον ίδιο κανόνα, όπως η σύνθεση των Ανδρών από το ισόγειο του Δωμ. 3β, οι Κροκοσυλλέκτριες, η Πότνια Θηρών και τα Καλαμοειδή από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 3α και τέλος, η Πομπή των Γυναικών από τον διάδρομο του πρώτου ορόφου. Ο κανόνας αυτός μπορεί να αποβεί βοηθητικός κατά τη διαδικασία αποκατάστασης της σύνθεσης και του εικονογραφικού προγράμματος ενός χώρου γενικότερα, εφόσον οι δύο ζώνες, η άνω και η κάτω, μπορούν να καθοδηγήσουν με μεγάλη ασφάλεια την ανασυγκρότηση των συνθέσεων που ανήκουν στον ίδιο χώρο¹⁸.

¹⁸ Διαπιστώνεται μεγάλη ποικιλία στον συνδυασμό των ταινιών στο άνω τμήμα των συνθέσεων, γεγονός που καθοδηγεί σημαντικά στον καθορισμό και εντοπισμό των τοιχογραφημάτων που συνανήκουν σε έναν χώρο. Το ίδιο ισχύει και για την κατώτερη ζώνη που σε ορισμένες περιπτώσεις δεν ακολουθεί την εύκολη λύση των ταινιών αλλά την ενοποίηση μέσω του εικονιστικού θέματος, όπως το υδάτινο στοιχείο στις συνθέσεις με τα καλαμοειδή.

Η επιλογή ενός φυσικού θέματος, όπως συμβαίνει στην άνω ζώνη του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, είναι η μοναδική, έως τώρα, στην τοιχογραφική παραγωγή του Ακρωτηρίου. Η προσοχή πρέπει να εστιάζεται στην κεντρική ζώνη και οι θεματικές επιλογές του άνω τμήματος εξυπηρετούν τον σκοπό αυτό. Στην περίπτωση του Δωμ. 1, ο ζωγράφος αποφασίζει να πρωτοτυπήσει και να παρουσιάσει μία παραλλαγή, αξιοποιώντας την ασφαλή λύση των ταινιών αλλά χρησιμοποιώντας ταυτοχρόνως και ένα δεύτερο στοιχείο.

Ο κισσός αποτελεί οικείο και αγαπημένο εικονογραφικό θέμα των ζωγράφων είτε στην τοιχογραφία είτε στην κεραμική. Η Walberg¹⁹ στην ανάλυσή της, που αφορά στα διακοσμητικά θέματα της καμαραϊκής κεραμικής, θεωρεί ότι οι φυλλωτές ταινίες έχουν μακρά παράδοση, ξεκινώντας ήδη από την MM IB/MM ΙΙΑ περίοδο, με τη χρήση τους στην πρώιμη καμαραϊκή κεραμική και συνεχίζοντας έως την YM ΙΙΙ περίοδο, όταν έχουν εξελιχθεί πλέον σε πιο περίπλοκα θέματα. Αρχικά πρόκειται για επαναλαμβανόμενα πεταλοειδή σχήματα, τα οποία ξεπροβάλλουν από μία κεντρική ταινία και χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με άλλες οριζόντιες διακοσμήσεις, καθώς προσαρμόζονται εύκολα στο σφαιρικό σώμα του αγγείου και σε ορισμένες περιπτώσεις, κυρίως στα κύπελλα, αποτελούν την κεντρική και μοναδική διακόσμηση. Την περίοδο αυτή δεν είναι ακόμη εφικτό να διαχωριστεί το είδος του φυτού, αν πρόκειται δηλ. για κισσό ή για κάποιο άλλο φυτό, γρήγορα όμως ο ζωγράφος προχώρησε στην εξέλιξη του σχεδίου και στον διαχωρισμό των φυτικών ειδών²⁰. Για πρώτη φορά ο φυτικός κόσμος εισάγεται στην κεραμική αγγειογραφία καθιστώντας την πιο θεματικά πλούσια και αισθητικά πιο ενδιαφέρουσα.

Την καμαραϊκή καταγωγή του εικονιστικού θέματος του κισσού αποδέχεται και ο Furumark στην πραγματεία του για τη μυκηναϊκή κεραμική και βλέπει την εικονογραφική του εξέλιξη στις μεταγενέστερες τοιχογραφίες και στην κεραμική των YM ΙΙ και YM ΙΙΙ περιόδων, όταν επανέρχεται δυναμικά η χρήση του²¹. Το θέμα αποδίδεται είτε με τη μορφή ταινίας που αγκαλιάζει κυκλικά το σφαιρικό αγγείο και ακολουθεί τη φυσιοκρατική απόδοση του φυτού²², είτε απομονώνεται ένα μόνο φύλλο ακολουθώντας μία πιο γραμμική και αφαιρετική εκδοχή του θέματος. Ο Furumark ουσιαστικά ακολουθεί την έρευνα του Evans για το εικονιστικό θέμα του

¹⁹ Walberg 1976, 61, εικ. 48, iv· 1992, 81· Παπαγιαννοπούλου 2008, 249.

²⁰ Betancourt 1985, 94-102.

²¹ Furumark 1972, 140-1, 182, 268-74.

²² Bosanquet και Dawkins 1923, εικ. 17, 27.

κισσού με αφορμή την πληθώρα των ευρημάτων στην Κνωσό αλλά διαφωνεί με την άποψη του τελευταίου σχετικά με τη σύνδεση του κισσού με το ιερό αιγυπτιακό σύμβολο *waz* που σχετίζεται με τη θεότητα του Νείλου²³.

Ο Evans αναλύει τεχνοτροπικά το θέμα του κισσού χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα διαφορετικά αντικείμενα που φέρουν την απεικόνισή του, από το ανάκτορο της Κνωσού και όχι μόνο, και ανάγει την προέλευσή του στην Αίγυπτο, όπου είχε ιερό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη θεωρία του, το αρχαιολογικό θέμα του παπύρου ή *waz* συνδέεται άμεσα με το έμβλημα της *Wazet*, θεότητας του Νείλου, πιθανότατα λιβυκής καταγωγής. Η *Wazet*, λόγω της μορφής φιδιού που έχει, μπορεί να ταυτιστεί με τη χθόνια πλευρά της μινωικής θεάς, καθώς στην Αίγυπτο ήταν επίσης συνδεδεμένη με τη Μητέρα-Θεά Χαθόρ²⁴. Σύμφωνα πάντα με την ίδια θεωρία, η επίμονη χρήση του συμβόλου στη μινωική Κρήτη από τη ΜΜ περίοδο δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από το ιερό περιβάλλον και ερμηνεύεται αναλόγως. Παρουσιάζοντας τη σχεδιαστική εξέλιξη του εικονιστικού στοιχείου από το φυτικό θέμα του παπύρου, της 12^{ης} Δυναστείας, το οποίο, μέσω του θέματος του “κισσοπάπυρου” κατέληξε στον κισσό των μινωικών τοιχογραφιών της ΥΜ Ι φάσης²⁵, προσπαθεί να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό του φυτού ως ιερού θέματος στη μινωική τέχνη (“*sacral ivy*”).

Στην προσέγγιση αυτή είναι εντελώς αντίθετος ο Furumark, παρόλο που υιοθετεί τη συγκεκριμένη ορολογία, η οποία έχει επικρατήσει έκτοτε. Σε αυτό συμφωνεί και η Μαρθάρη, που χαρακτηρίζει τον ρόλο του κισσού καθαρά διακοσμητικό και δεν διακρίνει θρησκευτικού τύπου ερμηνεία, σε αντίθεση με την απεικόνιση του κρίνου²⁶.

Ο υβριδικός, ενδιάμεσος τύπος του κισσοπάπυρου, εμφανίζεται σε μία λίθινη βάση λύχνου από την Νοτιοανατολική Οικία στην Κνωσό (ΜΜ ΙΙΙ περίοδος). Η βάση καλύπτεται από την ανάγλυφη απόδοση αναρριχώμενου κορμού κισσού με τα φύλλα να εκφύονται εκατέρωθεν του κορμού²⁷. Ένα δεύτερο, μεταλλικό αυτή τη φορά παράδειγμα, προέρχεται από τον Τάφο ΧΙΙ στον Μόγλο. Πρόκειται για χάλκινο

²³ Furumark 1972, 141.

²⁴ ΡΜ ΙΙ, 480.

²⁵ αυτόθι, 478-82, εικ. 287.

²⁶ Μαρθάρη 1993, 266.

²⁷ ΡΜ Ι, 344-5, εικ. 249· αυτόθι 1928, 481, εικ. 288a. Παρομοιάζει την απόδοση του ποδιού με κίονα αιγυπτιακού τύπου που καταλήγει στο άνω άκρο σε φύλλα παπύρου· Marinatos και Hirmer, 1960, 72, πίν. 114· Warren 1969, 57 (ΗΜ 66)· Hood 1978, 151, εικ. 143· Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005, 350-1.

κύπελλο Βαφειού, που φέρει ανάγλυφο κισσοπάτυρο και αγκαλιάζει όλο το αγγείο²⁸. Ένα τρίτο παράδειγμα, που προέρχεται από τον ανακτορικό θησαυρό της Κνωσού και φέρει τη χαρακτηριστική διακόσμηση του κισσοπάτυρου, είναι η χάλκινη λεκανίδα με φυτική απεικόνιση στο χείλος και στη λαβή²⁹. Τέλος, εξαιρετικού ενδιαφέροντος είναι το δείγμα από τον Θολωτό Τάφο IV των Μυκηνών που αποκαταστάθηκε σχεδιαστικά από τον E. Gilliéron. Πρόκειται για χάλκινο ξίφος, εισηγμένο, σύμφωνα με τον Hood³⁰, από την Κρήτη και το οποίο κατά μήκος του μεσαίου τμήματος της λεπίδας φέρει αντωπούς κισσοπάτυρους. Στην περίπτωση αυτή, αν και μεταγενέστερης χρονολόγησης, εμφανίζεται ως το κοντινότερο παράλληλο στην τοιχογραφία από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, καθώς τα φύλλα του κισσού εκφύονται και σε αυτή την περίπτωση εκατέρωθεν του βλαστού του φυτού³¹.

Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθεί η προσπάθεια του Evans να αναγνωρίσει το κισσόφυλλο ως σημείο της Γραμμικής Α και Β γραφής³². Αναφέρει ότι διακρίνει το φύλλο κισσού στο σημείο που εμφανίζεται στο corpus των σχετικών επιγραφών ως το σημείο AB 69. Στη Γραμμική Β έχει τη φωνητική αξία *tu*³³ και πρόκειται για σημείο που υιοθετήθηκε από τη Γραμμική Α³⁴, καθώς είναι ομοιόμορφο (και πιθανότατα ομόηχο). Πρόκειται όμως για υποκειμενική ερμηνεία και αναγνώριση του κισσόφυλλου στην ταύτιση του σημείου των δύο γραφών. Η προσπάθεια του Evans είναι αυθαίρετη και βασίζεται στην τεχνοτροπική ομοιότητα του σημείου των γραφών με το διακοσμητικό θέμα της τέχνης³⁵.

Σημαντικός αριθμός αγγείων μινωικής κεραμικής της ΥΜ ΙΑ περιόδου φέρει διακόσμηση κισσού είτε σε μορφή ταινίας που αγκαλιάζει το σώμα του αγγείου είτε ως μεμονωμένο διακοσμητικό στοιχείο³⁶. Μεταγενέστερο χρονικά (της ΥΜ ΙΒ

²⁸ Seager 1912, 62, αρ. f. Βρέθηκε με κεραμική της ΜΜ ΙΙΙ φάσης. *PM II*, 481, εικ. 288c.

²⁹ *PM II*, 642, εικ. 408.

³⁰ Hood 1978, 175, εικ. 172.

³¹ *PM II*, 481, εικ. 288b.

³² αυτόθι, 484.

³³ Chadwick 1973, 23.

³⁴ αυτόθι, 33.

³⁵ Για τις πληροφορίες γύρω από την Γραμμική Α και Β και τη σχέση του συμβόλου του κισσού με αυτές, ευχαριστώ τη συνάδελφο Δρα. Άρτεμη Καρναβά.

³⁶ *PM II*, 485.

περιόδου) είναι το πλήλινο μινωικό ρυτό σε σχήμα κεφαλής ταύρου από την Αμισό του Πόντου που φέρει ταινία κισσού στο χείλος³⁷.

Εξετάζοντας το εικονιστικό θέμα του κισσόφυλλου, διαπιστώνεται ότι τα περισσότερα παράλληλα προέρχονται από το ανάκτορο της Κνωσού. Στη μινωική τέχνη το φυτό λειτουργεί ως κεντρικό θέμα της σύνθεσης, σε αντίθεση με το αντίστοιχο φυτικό θέμα από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β του Ακρωτηρίου, το οποίο λειτουργεί καθαρά ως διακοσμητικό μοτίβο και δεν επηρεάστηκε καθόλου από την απόδοσή του στη μινωική Κρήτη ως “ιερού” φυτού. Κανένα στοιχείο έως τώρα στην τέχνη του Ακρωτηρίου δεν υιοθετεί την “ιερή” διάσταση του κισσού.

➤ Αποδόσεις κισσόφυλλου στην Κρήτη.

Το φυτικό θέμα του κισσού εμφανίζεται στη μινωική Κρήτη και σε τοιχογραφίες και αποτελεί ένα από τα οικεία φυτικά μοτίβα μαζί με τον κρόκο, την ίριδα, το κρινάκι, τον λωτό, τον φοίνικα, τον πάπυρο, το αγριοτριαντάφυλλο, τα καλάμια και διάφορα θαμνοειδή φυτά αδιάγνωστου είδους. Τα φυτικά θέματα αποδίδονται είτε αυτόνομα, ως κεντρικό θέμα³⁸ ή ενταγμένα στο φυσικό τοπίο³⁹ είτε αποτελούν το διακοσμητικό “γέμισμα” σε απεικονίσεις υφασμάτων και ρούχων⁴⁰ ή συμπληρώνουν το βάθος της σύνθεσης.

Το τμήμα από τον νότιο τοίχο του Δωμ. 14 της έπαυλης στην Αγία Τριάδα, εντάσσεται στην πρώτη περίπτωση, κατά την οποία το φυτικό στοιχείο αποτελεί μέρος του κεντρικού τμήματος της σύνθεσης και ορίζει το τοπίο όπου εκτυλίσσεται η δράση⁴¹ (Εικ. 60). Ο κισσός εκφύεται με τη μορφή κλαδιών από βράχια, τα οποία με τη σειρά τους εδράζονται σε ταινία εδάφους. Σημαντικός αριθμός σπαραγμάτων κισσού, προερχόμενος από τον ίδιο χώρο της έπαυλης, αποκαθίσταται σε τρεις διαφορετικές προσπάθειες πάντα με το φυτό να έχει τον ίδιο ρόλο: ορίζει το τοπίο συμπληρωμένο από βράχια και άλλα είδη φυτών και μέσα στο οποίο κινούνται

³⁷ αυτόθι, 658-9, εικ. 422.

³⁸ Σύνθεση από την έπαυλη της Αμισού: Cameron 1975, πίν. 95-6, 10-3.

³⁹ Σύνθεση από την Οικία των Τοιχογραφιών, ανάκτορο Κνωσού: Cameron 1975, πίν. 65 και σύνθεση αγριόγατας από την έπαυλη στην Αγ. Τριάδα: Cameron 1975, πίν. 66.

⁴⁰ Cameron 1975, 99, πίν. 184B

⁴¹ *PM I*, 539, εικ. 391· Stevenson Smith 1965, 77-9· Evely 1999, 241-3.

αγριόγατες με διάθεση κυνηγιού⁴². Σύμφωνα με τον Cameron, το τμήμα της τοιχογραφίας με τον κισσό αποτελεί ένα μέρος της σύνθεσης (πιθανότατα το δεξιό ήμισυ), ενώ το άλλο καταλαμβάνεται από μία γυναικεία μορφή που γονατίζει σε βραχώδες τοπίο με κρόκους. Στο κέντρο της σύνθεσης μία δεύτερη γυναικεία μορφή στέκεται με τα χέρια ανοικτά σε θέση επίκλησης στρέφοντας το κορμί της προς το σημείο που απεικονίζονται τα ζώα στο φυσικό τοπίο.

Δεύτερο σημαντικό παράδειγμα τοιχογραφίας που φέρει απεικόνιση κισσού, ο οποίος ορίζει το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση, είναι η σύνθεση με πιθήκους και πτηνά από τον άνω όροφο του Δωμ. Q της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό που έχει αποκατασταθεί από τον Cameron⁴³ (Εικ. 61). Τα φύλλα του κισσού αποδίδονται με δύο χρώματα, πράσινο και κυανό πάνω σε κυανό, βραχώδες τοπίο, ενώ στο εσωτερικό τους αποδίδονται με καφέ και λευκές κουκίδες. Ο Cameron ταυτίζει το είδος με το *Hedera Helix* L.⁴⁴ ή με το *Hedera Poetarum* Bertol.

Οι δύο αυτές συνθέσεις αποτελούν τμήμα μίας ευρύτερης ομάδας τοιχογραφημάτων (εκτός από την Κνωσό και την Αγ. Τριάδα, εντάσσονται και η Αμνισός, οι Αρχάνες⁴⁵, το Παλαίκαστρο⁴⁶) που απεικονίζουν φυσικό τοπίο με τη συμβολή διαφορετικών φυτών και ζώων και ενίοτε και της ανθρώπινης παρουσίας. Η Shaw⁴⁷ έθεσε τον προβληματισμό για την πραγματική φύση των τοπίων αυτών, εάν απεικονίζουν τη φύση γενικά, ή, αντίθετα, έναν κήπο ή ιερό τοπίο, εάν τα ζώα βρίσκονται ελεύθερα στη φύση ή ανήκουν σε έναν κήπο, όπου οι ιδιοκτήτες τους μπορούν να τα επισκεφθούν. Ο προβληματισμός αυτός αφορά στον κισσό και στην ενδεχόμενη ερμηνεία του ως ιερού φυτού (“sacral ivy”), όπως είχε προτείνει αρχικά ο Evans.

⁴² Οι τρεις αποκαταστάσεις προτάθηκαν από τους (αναφέρονται χρονολογικά): E. Stefani, M.A.S. Cameron, και P. Militello και δημοσιεύονται: Cameron 1975, 360, πίν. 21-3, 81-2, 87B, 97B· Militello 1998, 107-32, εικ. 29-30, πίν. 5, 6, 7α και G (αναπαράγει και την πρώτη αποκατάσταση από τον Stefani)· Evely 1999, 95-6, 111, 124-7.

⁴³ Cameron 1963, 11, εικ. 5, 13 και πίν. 5.3· 1975, 99, πίν. 97 A-B· Evely 1999, 247.

⁴⁴ Mantzourani 1985, 130.

⁴⁵ Σακελλαράκης 1997, 494. Τα σπαράγματα προέρχονται από το ανακτορικό συγκρότημα καθώς και από το συγκρότημα του θολωτού τάφου Β, Δωμ. 6 στο νεκροταφείο στο Φουρνί.

⁴⁶ MacGillivray κ.α., 1992, 128 (Κτήριο 6).

⁴⁷ Shaw 1993.

➤ **Απόδοση κισσόφυλλου στην Ηπειρωτική Ελλάδα.**

Παραδείγματα υπάρχουν και από τη μυκηναϊκή Ελλάδα. Ήδη, αναφέρθηκε η άποψη του Furumark σχετικά με την καταγωγή του θέματος στην κεραμική της περιόδου αυτής. Από τον κόσμο των μυκηναϊκών σφραγίδων, ο Evans αναφέρει ως παράδειγμα το “Δακτυλίδι του Νέστορα” ερμηνεύοντας το φυτικό στοιχείο στο επάνω δεξιό τεταρτημόριο της σκηνής ως φυτό “ιερού” κισσού, σε άμεση σχέση με το ιερό δέντρο της ζωής⁴⁸.

Σπαράγματα με απεικόνιση κισσού προέρχονται, σε δύο περιπτώσεις, και από το Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών, παρόλο που είναι χαρακτηριστική η έλλειψη σκηνών που αποδίδουν φυσικό τοπίο στο σύνολο των τοιχογραφιών του Θρησκευτικού Κέντρου. Το πρώτο παράδειγμα αφορά σε ένα σπάραγμα που απεικονίζει σε λευκό βάθος καρδιόσχημο μελανό περίγραμμα και έλικες στο εσωτερικό του (Αρ. Κατ. Α-18)⁴⁹. Σύμφωνα με την Κριτσέλη-Προβίδη, ίσως να πρόκειται για παράσταση χάνδρας περιδέραιου με τη μορφή φύλλου κισσού σε φυσικό μέγεθος.

Το δεύτερο παράδειγμα⁵⁰ (Αρ. Κατ. Β-49) είναι πιο σημαντικό και ολοκληρωμένο, καθώς μία ομάδα σπαραγμάτων αποδίδει αριθμό καρδιόσχημων φύλλων κισσού σε κυανό βάθος που ορίζονται από κυματοειδή λευκή ταινία. Τα φύλλα είναι τοποθετημένα χιαστί, σε συστάδες ανά τέσσερα, ερυθρά που εναλλάσσονται με κίτρινα. Η ομάδα των σπαραγμάτων αποκαλύφθηκε κοντά στην τοιχογραφία της “Μυκηναίας” και ίσως αποτελούσε τμήμα οριζόντιας ταινίας που περιέβαλε τη γυναικεία μορφή. Και οι δύο περιπτώσεις που αναλύθηκαν έχουν διακοσμητικό ρόλο στις συνθέσεις και δεν συνδέονται με απεικόνιση φυσικού περιβάλλοντος. Πλησιάζουν επομένως τη χρήση της άνω ζώνης της τοιχογραφίας του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, όπου το φυτικό στοιχείο λειτουργεί συμπληρωματικά και διακοσμητικά και όχι ως κεντρικό θέμα, όπως συμβαίνει με τις μινωικές συνθέσεις. Παράλληλα συνδέεται η απεικόνιση κισσού με σύνθεση θρησκευτικού περιεχομένου, όπως στη “Μυκηναία”, και προσεγγίζεται ίσως η ερμηνεία του ιερού φυτού την οποία τόσο έντονα έχει υποστηρίξει ο Evans.

⁴⁸ αυτόθι, 482, εικ. 289· 1930, 146-7, 154.

⁴⁹ Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 34, πίν. Αα.

⁵⁰ αυτόθι 63-4, πίν. Ζα, 19.

➤ **Απόδοση κισσόφυλλου στην Αίγυπτο.**

Η πλησιέστερη απεικόνιση κισσόφυλλου προέρχεται από την Tell el-Dab'a, την αρχαία Άβαρη, στο Δέλτα του αιγυπτιακού Νείλου⁵¹. Εκεί, στην περιοχή Η/ΙΙ του κτηρίου (ανακτόρου) της πρώιμης περιόδου της 18^{ης} Δυναστείας, αποκαλύφθηκε σπάραγμα, το οποίο φέρει, σε κίτρινο βάθος, φύλλα κισσού με ερυθρό περίγραμμα και εκφυόμενα εκατέρωθεν μίας κεντρικής λευκής ταινίας στη θέση του βλαστού του φυτού⁵². Η κατεύθυνσή τους, όπως αποδίδεται από τους μελετητές, είναι κατακόρυφη, και όχι οριζόντια, όπως στην περίπτωση του Δωμ. 1, και στη δεξιά πλευρά, που έχει σωθεί περισσότερο, διακρίνονται ερυθρές και λευκές ταινίες σε εναλλαγή. Το έντονα καρδιόσχημο σχήμα του φύλλου, καθώς και ο μίσχος που διεισδύει στο εσωτερικό του, φέρνουν τεχνοτροπικά πολύ κοντά τις δύο συνθέσεις. Η παρουσία της κεντρικής λευκής ταινίας ως σχηματοποιημένου βλαστού του φυτού, πλησιάζει την απόδοση του φυτού στο Δωμ. 1 του Κτηρίου Β στο Ακρωτήρι, αν και σε πιο σχηματοποιημένη εκδοχή. Το φυτικό αυτό θέμα είναι τελείως ξένο στην αιγυπτιακή τέχνη και πλησιάζει σαφώς το αιγαιακό/μινωικό ρεπερτόριο.

Στην εγχώρια παραγωγή του Ακρωτηρίου δεν υπάρχει, έως τώρα τουλάχιστον, άλλο παράδειγμα τοιχογραφίας που να απεικονίζει φυτό κισσού σε οποιαδήποτε μορφή του, είτε ως κεντρικό θέμα είτε ως διακοσμητικό, όπως αυτό απεικονίζεται στη σύνθεση των Αντιλοπών. Η έντονη προτίμηση της απόδοσης ταινιών στο άνω μέρος των τοιχογραφημάτων είναι εμφανής και η απόδοση φυτικού στοιχείου, όχι μόνο του κισσού αλλά και άλλων ειδών, σταθερά ελλιπής.

➤ **Απόδοση κισσόφυλλου στην εικονογραφία της θηραϊκής αγγειογραφίας.**

Όσον αφορά στην αγγειογραφία από το Ακρωτήρι, τα δείγματα είναι ελάχιστα, ενώ τα περισσότερα είναι εισηγμένα από την Κρήτη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι μερικά από αυτά προέρχονται από το Κτήριο Β. Πρόκειται για την ηθμοπυξίδα

⁵¹ Bietak 1992· Bietak 1995· Bietak και Marinatos 1995.

⁵² Bietak και Marinatos 1995, 57-58, εικ. 13.

99⁵³, την εισηγμένη πρόχου 622⁵⁴ και τον ηθμό 4314⁵⁵. Επίσης, δεύτερη εισηγμένη μινωική πρόχους, 8142 (Εικ. 62), που φέρει απεικόνιση ταινίας κισσού πάνω από τη βάση, προέρχεται από την πρόσφατη ανασκαφή των φρεάτων⁵⁶. Σύμφωνα με τη Μαρθάρη⁵⁷, ο κισσός είναι θέμα πολύ πιο συνηθισμένο στη μηλιακή αγγειογραφία, η οποία πλησιάζει περισσότερο τη θηραϊκή. Τα δείγματα από την κεραμική της Φυλακωπής στη Μήλο, αποδίδουν ταινίες κισσού ή μεμονωμένα φύλλα του φυτού που είτε “αιωρούνται” στο λευκό βάθος είτε εκφύονται από μελανή ταινία⁵⁸. Η τοιχογραφική παραγωγή της Μήλου, αντιθέτως, δεν έχει δώσει, προς το παρόν τουλάχιστον, κανένα δείγμα απόδοσης κισσού σε κάποια μορφή.

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που εντοπίστηκαν ως προς την παρουσία και την απόδοση του κισσού στην τέχνη της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, ιδιαίτερα σε σχέση με τη ζώνη του κισσόφυλου στο άνω τμήμα των συνθέσεων του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται για θέμα αγαπητό στους αγγειογράφους, ήδη από τη Μέση Εποχή του Χαλκού και την παράδοση της καμαραϊκής κεραμικής. Σταδιακά απέκτησε περισσότερα φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά και πέρασε στην τέχνη της τοιχογραφίας και λειτούργησε είτε ενταγμένο σε απόδοση του φυσικού περιβάλλοντος μαζί με άλλα φυτικά και ζωικά στοιχεία είτε ως διακοσμητικό στοιχείο. Στον αιγαιακό χώρο παραμένει μοναδική η περίπτωση της χρήσης του ως διακοσμητικής ταινίας στο άνω μέρος των συνθέσεων του συγκεκριμένου δωματίου από το κτήριο του οικισμού του Ακρωτηρίου. Σε καμμία περίπτωση, τέλος, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί ο ιερός χαρακτήρας του συμβόλου, τον οποίο υποστηρίζει ο Evans.

- **Μεσαία Ζώνη: α) “βωβό κύμα” (5B, 6β, 7B)**

⁵³ Στον κατάλογο καταγραφών της ανασκαφής δίνεται η γενική ονομασία Μπρόνος 2, έτος 1968, ως τόπος εύρεσης.

⁵⁴ Τόπος εύρεσης: Μπρόνος 2, Δωμ. Πιθήκων, 18-9-69.

⁵⁵ Τόπος εύρεσης: Μπρόνος 2, Δωμ. 2, 1968.

⁵⁶ Προέρχεται από το Ν.Φ.Π. 70.

⁵⁷ Μαρθάρη 1993.

⁵⁸ Atkinson κ.α. 1904, 131-2, πίν. XVII.32, XIX.1A-1C, XXIV.1, XXVIII.1, 4, 5, 9, 11, 13, 14, XXXI.6, 10.

Η μεσαία ζώνη αποτελείται από δύο τμήματα: από το ολόβαφο ερυθρό βωβό κύμα που αιωρείται στο άνω μέρος και από τις αντιλόπες (στον βόρειο, ανατολικό και δυτικό τοίχο) και τους πυγμάχους (στον νότιο τοίχο). *Βωβόν κύμα*⁵⁹ ονομάζεται το κυματοειδές θέμα, συνηθέστερα ερυθρού χρώματος, ενίοτε δε και άλλων χρωματικών συνδυασμών, το οποίο συναντάται στην εικονογραφία της περιόδου αυτής, στην κεραμική και στην τοιχογραφία. Έλαβε το όνομά του από την αντίστοιχη ομηρική έκφραση που χαρακτήριζε τα σιωπηλά κύματα της φουσκοθαλασσίας⁶⁰. Η έκφραση προτάθηκε αρχικά από τον Μαρινάτο και στη συνέχεια καθιερώθηκε στη βιβλιογραφία. Στις τοιχογραφίες συνήθως τοποθετείται στο άνω μέρος του κεντρικού τμήματος της σύνθεσης, ενώ στην κεραμική στο άνω ή στο κάτω μέρος ή και στα δύο.

Στο Κεφάλαιο 4⁶¹, αναλύοντας τη συμβολή της φωτεινότητας και του λευκού βάθους στην κυκλαδική τοιχογραφία, έγινε αναφορά στον ρόλο του βωβού κύματος στη σύμβαση αυτή. Η προτίμηση των θηραίων καλλιτεχνών στο λευκό βάθος είναι εμφανής, όπως επίσης και η επιρροή τους από τις επιλογές των μινωιτών συναδέλφων τους. Το βωβό κύμα προτείνεται ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η κυκλαδική εκδοχή του πολύχρωμου βραχώδους μινωικού βάθους⁶². Πράγματι, η παρουσία του βωβού κύματος στη μινωική τέχνη είναι ελάχιστη, καθώς επικρατεί, σχεδόν αποκλειστικά, η πιο φυσιοκρατική και πολύχρωμη απόδοση του τοπίου. Σύμφωνα με τη Μαρθάρη, πρόκειται για μία από τις εκδοχές απόδοσης “βράχου στεριάς”, σχηματισμένων δηλ. μονόχρωμων βράχων με μαλακά περιγράμματα, που εντοπίζονται κυρίως στις τοιχογραφίες των αντιλοπών και των πυγμάχων από το Κτήριο Β⁶³.

Η επιλογή του βωβού κύματος και η χρήση του έντονου ερυθρού χρώματος στις συνθέσεις από το Δωμ. 1, έγινε συνειδητά από τον καλλιτέχνη κυρίως λόγω της περιορισμένης χρήσης χρωμάτων στη μεσαία ζώνη, όπως στις αντιλόπες, που είναι αποδοσμένες αποκλειστικά με μελανό περίγραμμα πάνω στο λευκό βάθος του

⁵⁹ Η *κωφό κύμα*.

⁶⁰ Μαρινάτος 1972, 14.

⁶¹ Κεφ. 4.1.1.

⁶² Ο Cameron (1975, 88) αναφερόμενος στην απεικόνιση του τοπίου στις μινωικές τοιχογραφίες, διαχωρίζει τέσσερις διαφορετικές περιπτώσεις. Τελευταία από αυτές τοποθετεί την περίπτωση του βωβού κύματος, χαρακτηρίζοντάς το ως “αφηρημένη” απόδοση του φυσικού τοπίου.

⁶³ Μαρθάρη 1993, 308, εικ. 28

ασβεστοκονιάματος. Αν στη σύνθεση κυριαρχούσε το λευκό χρώμα, τα ζώα θα χάνονταν μέσα σε αυτό και η χασμωδία στη σύνθεση θα ήταν εμφανής. Η χρήση επομένως του έντονου ερυθρού κύματος, που κατεβαίνει χαμηλά, πάνω από τις ράχες των ζώων, υποχρεώνει τον θεατή να συγκεντρώσει το βλέμμα του πάνω στο κεντρικό θέμα και να μην χαθεί στο λευκό βάθος. Η παρείσφρηση δε των μελανών μεγάλων κεράτων των ζώων μέσα στο βωβό κύμα, μία ακόμα πρωτοτυπία του ζωγράφου, επιτείνει το τελικό οπτικό αποτέλεσμα.

➤ Το βωβό κύμα στη θηραϊκή τοιχογραφία.

Στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου ανάλογα με την παρουσία και τη χρήση του βωβού κύματος μπορεί κανείς να διακρίνει δύο κατηγορίες: στη μία εντάσσονται οι περιπτώσεις όπου οι διαφορετικές εκδοχές του θέματος αποδίδονται με σκοπό να συμμετέχουν ενεργά στην αφήγηση της εικόνας και, στην άλλη, οι περιπτώσεις όπου το συγκεκριμένο εικονιστικό θέμα δεν συμμετέχει καθόλου στην αφήγηση. Στην πρώτη περίπτωση, ως παραδείγματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν η σύνθεση των Λατρευτριών (Εικ. 49, Δωμ. 3, ισόγειο, Ξεστής)⁶⁴ και η ζωφόρος από το “Θυρωρείο” με τους σεβίζοντες πιθήκους⁶⁵ (Εικ. 48). Σε κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις το κύμα αποκτά άλλη χρήση και ερμηνεία. Στην περίπτωση της σύνθεσης των Λατρευτριών από την Ξεστή 3, το κύμα ακολουθεί πιο πιστά τα μινωικά πρότυπα, καθώς χρησιμοποιείται για να αναπαραστήσει το βραχώδες τοπίο, στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή της καθισμένης, πληγωμένης γυναίκας που ελέγχει την πληγή της. Ανάλογη χρήση του κύματος, στο άνω τμήμα της σύνθεσης, προέρχεται από την Κνωσό με την τοιχογραφία της Πομπής (Procession Fresco), όπου, πάνω από τα κεφάλια των ανθρώπων που συμμετέχουν στην πομπή, διακρίνεται καμπυλόγραμμο κύμα/βράχος που πιθανότατα ορίζει τον εξωτερικό χώρο, όπου πραγματοποιείται η πομπή⁶⁶.

Στην περίπτωση του “Θυρωρείου” και της ζωφόρου με τους σεβίζοντες πιθήκους, το κυανό χρώμα του κύματος υποδηλώνει τη χρήση του ως μέσου απεικόνισης του ουρανού και επομένως του υπαίθριου χώρου όπου εκτυλίσσεται η δράση. Η χρήση

⁶⁴ Ντούμας 1992, εικ. 100· Vlachopoulos 2007α, 109-11· Vlachopoulos 2008α, 491-2.

⁶⁵ Vlachopoulos 2007β, 134, αρ.3, πίν. 15.4, 15.13.

⁶⁶ Cameron 1975, πίν. 14Α· Cameron 1987, εικ. 4, 6.

του κύματος στην περίπτωση της ζωφόρου των πιθήκων πλησιάζει ερμηνευτικά την αντίστοιχη από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β αν και, σε αυτή την περίπτωση, τεχνοτροπικά χρησιμοποιούνται μελανά περιγράμματα με πιο οξείες απολήξεις.

Η σύνθεση όμως που τεχνοτροπικά πλησιάζει περισσότερο την απόδοση του κύματος στις συνθέσεις του Δωμ. 1, είναι η Πομπή των Γυναικών από τον βόρειο τοίχο του διαδρόμου του πρώτου ορόφου του Δωμ. 3 της Ξεστής 3⁶⁷ (Εικ. 47). Το ερυθρό βωβό κύμα περιορίζεται στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης, πίσω από το κεφάλι της δεξιάς γυναίκας με μία εντυπωσιακή ανθοδέσμη από λευκά κρίνα που αποδίδονται σε ερυθρό βάθος. Το κεφάλι της γυναίκας που κατευθύνεται προς τα αριστερά και έχει τα μαλλιά της σε σάκκο κυανού χρώματος, έρχεται επίσης σε αντίθεση με το ερυθρό βάθος. Τα καμπύλα περιγράμματα και το έντονα ερυθρό χρώμα φέρνουν το συγκεκριμένο παράδειγμα πολύ κοντά στον Ζωγράφο των Αντιλοπών και των Πυγμάχων, ενώ και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο Κτήριο Β, το ερυθρό βωβό κύμα έχει καθαρά αισθητική χρήση και δεν συνεισφέρει στην περιγραφή της σκηνής, όπως στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις που αναλύθηκαν.

Οι νέες, μεγάλων διαστάσεων συνθέσεις, που ήλθαν στην επιφάνεια στην Ξεστή 5, παρουσιάζουν μία διαφορετική άποψη στη χρήση του βωβού κύματος που στην περίπτωση αυτή ξεφεύγει από τη συμπληρωματική του υπόσταση και αναλαμβάνει αυτόνομο και κυρίαρχο ρόλο. Απεικονίζεται δηλ. το ερυθρό βωβό κύμα σε όλη την επιφάνεια της σύνθεσης, με μελανές κυματοειδείς ταινίες σε λευκό βάθος που ακολουθούν την καμπυλότητα του περιγράμματος του κύματος⁶⁸.

➤ **Το βωβό κύμα στις τράπεζες προσφορών και στη θηραϊκή αγγειογραφία.**

Το σχέδιο του βωβού κύματος εντοπίζεται και στις τράπεζες προσφορών, οι οποίες κατασκευαστικά και τεχνοτροπικά πλησιάζουν τις τοιχογραφίες⁶⁹. Το δείγμα, εξαιρετικής κατασκευής και διατήρησης, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Προϊστορικής Θήρας, και προέρχεται από το Δωμ. 8 του Συγκροτήματος Δ, φέρει στο χείλος της οριζόντιας επιφάνειας, αλλά και στα κάθετα τοιχώματα, ερυθρό βωβό

⁶⁷ Vlachopoulos 2007β, 114, XXXb· Vlachopoulos 2008a, 493.

⁶⁸ Βλαχόπουλος (υπό έκδοση).

⁶⁹ Τελεβάντου 2007, 63.

κύμα, πάνω σε λευκό βάθος⁷⁰ (Εικ. 63). Τεχνοτροπικά, πλησιάζει πολύ την περίπτωση των συνθέσεων του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β. Το κύμα συνδυάζεται με την παρουσία κυανών δελφινιών στα πόδια της τράπεζας.

Τράπεζα προσφορών, μικρότερου ύψους, που φέρει απεικόνιση ερυθρού βωβού κύματος στο περιχέλωμα και στα κατακόρυφα τοιχώματα, προέρχεται από το βοηθητικό Δωμ. 1α, του Κτηρίου Β (Εικ. 64). Στον χώρο αποκαλύφθηκαν σε κασέλες τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν πιθανότατα στο κεντρικό δωμάτιο⁷¹. Σπαράγματα πήλινης τράπεζας προσφορών, με κονίαμα εξωτερικά, από το Δωμ. 5 του Συγκροτήματος Δ, φέρουν ερυθρά και κίτρινα άνθη κρόκου που περιβάλλονται από ερυθρό βωβό κύμα⁷². Επάνω από τα άνθη εμφανίζεται το καμπυλόγραμμο κύμα με έντονο ερυθρό χρώμα που ορίζει τον χώρο, στον οποίο τοποθετούνται τα άνθη. Στην περίπτωση των τραπεζών ο ρόλος του βωβού κύματος είναι συνήθως διακοσμητικός. Αποδίδεται πάντα σε σκούρο χρώμα και αποτελεί είτε αυτοτελές θέμα είτε συμπληρωματικό.

Ως προς την κεραμική και την παρουσία του βωβού κύματος στην αγγειογραφία του Ακρωτηρίου, αξίζει κανείς να αναφέρει τις κύμβες, επιμήκη αγγεία, με αδιευκρίνιστη χρήση, που εμφανίζονται αποκλειστικά στο Ακρωτήριο και μιμούνται τεχνοτροπικά την εικονογράφηση των τοιχογραφιών. Οι επίπεδες, κατακόρυφες επιφάνειες των τοιχωμάτων τους είναι κατάλληλες για να δεχθούν σε ανάπτυγμα την εικονογράφηση που προέρχεται από τον χερσαίο και τον θαλάσσιο κόσμο. Σε κάποιες από αυτές παρατηρείται ένα καμπυλόγραμμο διακοσμητικό θέμα που σχεδιάζεται στην περιοχή κάτω από το χείλος αλλά και επάνω από τη βάση, είτε η κεντρική σκηνή απεικονίζει χελιδόνια σε πτήση (ξηρά) είτε δελφίνια (θάλασσα). Τα αντωπά τόξα παραπέμπουν στο βωβό κύμα των τοιχογραφιών.

Στην περίπτωση της κύμβης (Αρ. Κατ. 101) με τα χελιδόνια, οι δύο σειρές τόξων/βωβών κυμάτων λειτουργούν ως όρια του χώρου μεταξύ της ξηράς και ουρανού⁷³. Στην περίπτωση της κύμβης (Αρ. Κατ. 3266) από την Οικία των Γυναικών, η μία πλευρά φέρει απεικόνιση δελφινιών που ξεπροβάλλουν από τη θάλασσα και οι δύο σειρές τόξων/βωβών κυμάτων ορίζουν τον χώρο μεταξύ του

⁷⁰ αυτόθι 49-54, σχέδ. 1, πίν. 4-5.

⁷¹ *THERA IV*, 37, εικ. 81. Ο Μαρινάτος υποστηρίζει τον τελετουργικό χαρακτήρα των δύο τραπεζών.

⁷² Βλαχόπουλος (υπό έκδοση).

⁷³ Marinatos 1972, εικ. 28.

πυθμένα και του ουρανού και εμπλουτίζονται με την παρουσία φυτών.⁷⁴ Η δεύτερη πλευρά της κύμβης απεικονίζει αίγαγρους σε χερσαίο τοπίο και τα αντωπά τόξα συμβολίζουν τη γη και τον ουρανό. Το ίδιο συναντάμε και στην κύμβη (Αρ. Κατ. 3267) από τη Δυτική Οικία, όπου όμως δεν αποδίδεται η σειρά των τόξων κάτω από το χείλος του αγγείου και το αποτέλεσμα είναι πιο λιτό. Η παρουσία του βωβού κύματος έχει ως λειτουργία και σκοπό να ορίσει τον χώρο της κεντρικής σκηνής όπου εκτυλίσσεται η δράση.

Σημαντικό δείγμα της κεραμικής του Ακρωτηρίου με την παρουσία ερυθρού βωβού κύματος είναι ο ωοειδής πίθος (Αρ. Κατ. 4854) από το ισόγειο του Δωμ. 3Γ του Συγκροτήματος Δ. Η εικονογράφηση του αγγείου ακολουθεί το πρόγραμμα και την οργάνωση της επιφάνειας των τοιχογραφιών. Η εικονιστική του επιφάνεια είναι χωρισμένη σε τρεις ζώνες και η κατώτερη σχηματίζεται από κυματοειδείς ταινίες, τουλάχιστον δύο λεπτές και μία κατώτερη φαρδιά, γύρω από τη βάση του αγγείου. Η φαρδιά ταινία, που απεικονίζει στη μία πλευρά του αγγείου τον βυθό της θάλασσας και στην άλλη πλευρά την επιφάνεια της γης, πλησιάζει πολύ την απόδοση του βωβού κύματος στις τοιχογραφίες και στις κύμβες⁷⁵ (Εικ. 65).

➤ Το βωβό κύμα στη μινωική τέχνη.

Προσφεύγοντας στη μινωική Κρήτη για το αντίστοιχο θέμα του βωβού κύματος και την εφαρμογή του στην εικονιστική τέχνη της περιοχής, ανατρέχει κανείς στην τοιχογραφία από το Δωμ. 14 της έπαυλης της Αγίας Τριάδας (Εικ. 60). Πρόκειται για σύνθεση μεγάλων διαστάσεων που καταλαμβάνει, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Cameron⁷⁶, τρεις τοίχους του δωματίου και παρουσιάζει πιθανότατα θρησκευτική σκηνή που εκτυλίσσεται στο φυσικό τοπίο. Αυτό που ενδιαφέρει στην παρούσα μελέτη είναι το αριστερό τμήμα της σύνθεσης, όπου μία γονατισμένη γυναίκα προτείνει τα χέρια της προς το κέντρο της σκηνής, πιθανότατα προς τη θεά. Η γυναίκα είναι ενταγμένη σε τοπίο που χαρακτηρίζεται ως φυσικό (από την Shaw, ειδικότερα, ως αναπαράσταση κήπου), σε αντιδιαστολή με την άγρια φύση που

⁷⁴ Ντούμας 1999, πίν. 9-10.

⁷⁵ Ντούμας 1999.

⁷⁶ Cameron 1987, εικ. 10. Η φωτογραφία έχει εκτυπωθεί ανάποδα. Για την ορθή όψη της αποκατάστασης, βλ. Shaw 1993, 672, εικ. 10.

απεικονίζεται στον δεξιό τοίχο του δωματίου⁷⁷. Η απόδοση του ερυθρού βράχου/εδάφους του “κήπου” τεχνοτροπικά πλησιάζει σημαντικά την κυκλαδική απόδοση του ερυθρού βωβού κύματος και ίσως αποτελεί την αφαιρετική εκδοχή του μινωικού βραχώδους τοπίου. Το απαλό καμπύλο περίγραμμα, το χρώμα και η πρόθεση του καλλιτέχνη να περιορίσει το λευκό βάθος, προκειμένου να εξάρει τη γυναίκα που εντάσσεται στη σκηνή, θυμίζουν αρκετά τα χαρακτηριστικά της κυκλαδικής εκδοχής.

Από το ανάκτορο της Κνωσού προέρχεται το δεύτερο παράδειγμα χρήσης του βωβού κύματος στη μινωική τέχνη· πρόκειται για τη ζωφόρο της Πομπής, στην οποία πάνω από τα κεφάλια των συμμετεχόντων αιωρείται κυματοειδές πολύχρωμο σχέδιο που ορίζει το άνω όριο της σύνθεσης και παρεμβάλλεται ανάμεσα στα κεφάλια των ανθρώπων⁷⁸. Ο Cameron, που πρότεινε την αποκατάσταση, πιστεύει ότι πρόκειται για απόδοση βράχου που παραπέμπει στο ιερό κορυφής της θεάς προς το οποίο κατευθύνονται οι λατρευτές.

Η αναζήτηση παραλλήλων από τη μινωική Κρήτη προκύπτει άγονη καθώς το θέμα αυτό δεν υιοθετείται από τους Κρήτες καλλιτέχνες. Η προτίμησή τους στο βραχώδες φυσιοκρατικό τοπίο είναι εμφανής και οι ζωγράφοι απομακρύνονται από οποιαδήποτε άλλη απόδοση αυτού.

Το βωβό κύμα προέκυψε πιθανότατα από την αφαιρετική διαδικασία στην οποία υπέβαλαν οι θηραίοι καλλιτέχνες το μινωικό βραχώδες τοπίο. Πρόκειται επομένως για ένα είδος απόδοσης βραχώδους τοπίου που άλλοτε υιοθετείται με αυτόν τον ρόλο και άλλοτε απλά συμπληρώνει τον διάκοσμο, ορίζοντας τον χώρο ή δημιουργώντας έναν χρωματικό ορίζοντα στην υπόλοιπη σύνθεση.

Στην περίπτωση της σύνθεσης των αντιλοπών από το Δωμ. 1, ο καλλιτέχνης με τη βοήθεια του κύματος περιορίζει τη μεγάλη λευκή επιφάνεια βάθους. Το βωβό κύμα μοιάζει να είναι η σχηματική απόδοση του βραχώδους φυσικού τοπίου, στο οποίο κινούνται τα ζώα. Βάσει της ερμηνείας αυτής, η χρήση του κύματος στη σύνθεση των μικρών πυγμάχων ίσως να μην ήταν απαραίτητη. Η επιθυμία ενοποίησης των συνθέσεων απαίτησε την εισαγωγή του και σε αυτή τη σύνθεση, με εμφανή ωστόσο τον περιορισμό της έκτασης του κύματος πάνω από τα κεφάλια των δύο αγοριών, σε αντίθεση με τις συνθέσεις των ζώων.

⁷⁷ Shaw 1993.

⁷⁸ Cameron 1975, πίν. 14A· Cameron 1987, εικ. 6.

- **Μεσαία ζώνη: β) οι αντιλόπες (Αρ. Κατ. 5B, 6B, 7B)**

Η μεσαία ζώνη των συνθέσεων του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το δεύτερο τμήμα, στις τέσσερις από τις πέντε τοιχογραφημένες επιφάνειες του δωματίου, καλύπτεται από την απόδοση ζώου (Εικ. 45), που οι μελετητές το ταύτισαν με το είδος *oryx beisa*, την *αντιλόπη οξύρυγχο*. Πρώτος ο ανασκαφέας Σπ. Μαρινάτος⁷⁹, αμέσως μετά την αποκάλυψη των τοιχογραφιών, ταύτισε τα ζώα με το είδος αυτό, το οποίο ζει στην ανατολική Αφρική⁸⁰. Θεώρησε δε ότι τα λογοχειδή κέρατά τους, τα οποία είναι χαρακτηριστικά αυτού του είδους, αποδίδονται τόσο πιστά στις συνθέσεις του δωματίου ώστε να υποδεικνύουν με απόλυτη βεβαιότητα το ζώο.

Η λατινική λέξη *oryx*, από την αντίστοιχη ελληνική *όρυξ* ή *όρυγξ*, σημαίνει “αιχμή” και αναφέρεται στο συγκεκριμένο είδος αντιλόπης λόγω του σχήματος των κεράτων της. Με αυτά πιστεύεται ότι σκάβει το χώμα, ενώ παράλληλα επιφέρει ισχυρά και θανατηφόρα πλήγματα στους εχθρούς. Η καταγωγή της λέξης *beisa* (ή *beissa*) αγνοείται αλλά πιθανολογείται ότι αποδίδει την αφρικανική λέξη για το συγκεκριμένο ζώο⁸¹. Η ταύτιση του είδους έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση του εικονογραφικού προγράμματος του χώρου, καθώς πρόκειται για τη μοναδική αναγνωρίσιμη απόδοση του συγκεκριμένου ζώου στον ευρύτερο αιγαιακό χώρο την περίοδο αυτή.

Παρόλο που ο εικονογραφικός διαχωρισμός ανάμεσα σε ζώα, όπως το αγρίμι, το κατσίκι, η αντιλόπη, η γαζέλα, το ελάφι κ.λ.π., είναι εξαιρετικά δύσκολος, η ταύτιση των ζώων στις συγκεκριμένες συνθέσεις από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β ως αντιλοπών, θεωρήθηκε εξ αρχής ως ασφαλής, καθώς παρουσιάζονται με αξιοσημείωτη ακρίβεια τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του είδους. Μόνο η σύγχυση με γαζέλες του είδους

⁷⁹ *THERA* IV, 47, πίν. 117-8.

⁸⁰ Το είδος ταυτίστηκε και απομονώθηκε το 1835 από τον Rüppell. Η *όρυγχος* (*oryx beisa*) της ανατολικής Αφρικής χωρίζεται σε δύο υποείδη: την *oryx beisa beisa* και την *oryx beisa callotis*. Η πρώτη εντοπίζεται στις στεπώδεις και υπο-σαχάριες περιοχές βόρεια του ποταμού Τάνα στην Κένυα και η δεύτερη νότια του ποταμού Τάνα και σε τμήμα της Τανζανίας.

⁸¹ Το *beisa* ίσως προέρχεται από το αμαραϊκό *beza* για το συγκεκριμένο ζώο ή είναι η λανθασμένη απόδοση της λέξης *be'id* ή *bi'id* από τη διάλεκτο σομάλι.

gazella granti ή *gazelle soemmeringi*⁸² είναι πιθανή, καθώς τα τυπολογικά χαρακτηριστικά των ειδών είναι συγγενικά. Και στα δύο αυτά είδη, τα κέρατα είναι επιμήκη και αιχμηρά, ενώ μελανές λεπτομέρειες διακρίνονται στο τρίχωμά του. Πιθανότατα, επομένως, να μην επιτευχθεί ποτέ η ταύτιση του είδους του ζώου με ασφάλεια, εφόσον τα διαγνωστικά χαρακτηριστικά στην τοιχογραφημένη εκδοχή είναι απλουστευμένα και συγχέονται μεταξύ των ειδών. Πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν πιθανώς να αποδώσει τα βασικά χαρακτηριστικά του ζώου αγνοώντας ίσως τις παραλλαγές των διαφορετικών ειδών μεταξύ τους.

Η Τρανταλίδου στα ζώα από τη σύνθεση του Δωμ. 1 αναγνωρίζει τα είδη *gazella dorcas* ή *gazella granti*⁸³, εφόσον υποστηρίζει την παρέμβαση και την ελευθερία του ζωγράφου στην απόδοση τους. Η *gazella dorcas* αντιπροσωπεύει ένα από τα μικρότερα είδη γαζελών που ζει στις αφρικανικές ερήμους. Περισσότερες όμως φαίνεται να είναι οι ομοιότητες με το είδος *gazella granti*, το οποίο έχει τη χαρακτηριστική μαύρη γραμμή στη ράχη και το οποίο σήμερα ζει στις σαβάνες τις ανατολικής Αφρικής.

Σύμφωνα με τον Masseti⁸⁴, πρόκειται για δύο αρσενικές γαζέλες σε κίνηση εκφοβισμού και “πλευρικής προσέγγισης” (*lateral display*) προς τον αντίπαλο, όπως αποδεικνύεται από το σχήμα των μακρών κεράτων, και όχι για αντιλόπες διαφορετικού γένους σε ερωτικό κάλεσμα ανάμεσα τους, όπως είχε υποθέσει αρχικά ο Μαρινάτος. Ο Masseti υποστηρίζει ότι η στάση του κορμιού τους είναι χαρακτηριστική αυτής της προσέγγισης, όταν πλέον θεωρείται απίθανο να ακολουθήσει εμπλοκή ανάμεσα στα αρσενικά ζώα αλλά αποτελεί πρόθεση επίδειξης και επιβολής στον αντίπαλο, ένδειξη κυριαρχίας στην περιοχή και προβολής ηγεσίας σε αυτήν.

Η ερμηνεία αυτή συνάδει περισσότερο με την παρουσία των δύο νεαρών αγοριών σε σκηνή πυγμαχίας. Πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για απεικονίσεις σκηνής αναμέτρησης ανάμεσα σε αρσενικές μορφές του ίδιου είδους. Αυτό διαφοροποιείται σημαντικά από την αρχική υπόθεση του Μαρινάτου για την παρουσία διαφορετικών φύλων στις συνθέσεις: αντιλόπες σε στιγμή ερωτικού καλέσματος και νεαρό αγόρι με νεαρό κορίτσι σε σκηνή πυγμαχίας.

⁸² Masseti 1984, 26· 2003, 277. Η *gazella granti* ταυτίστηκε από τον Brook το 1872, ενώ η *gazella soemmeringi* από τον Gretzschmar το 1826. Και αυτές εντοπίζονται στην ανατολική Αφρική.

⁸³ Trantalidou 2000, 715.

⁸⁴ Masseti 2003, 278.

➤ **Απόδοση αντιλόπης στη θηραϊκή και στην κρητομυκηναϊκή εικονογραφία.**

Στην εικονογραφία γενικά του Ακρωτηρίου, η αντιλόπη ή η γαζέλα του Δωμ. 1 δεν απαντά σε άλλη σύνθεση⁸⁵.

Η κρητομυκηναϊκή τέχνη δεν προσφέρει σαφή παράλληλα, καθώς η απεικόνιση του αγριμιού επικρατεί σχεδόν καθ' ολοκληρίαν. Το πλησιέστερο παράδειγμα τοιχογραφίας προέρχεται από το Δωμ. 14 της έπαυλης της Αγ. Τριάδας στην Κρήτη⁸⁶ (Εικ. 60). Ανάμεσα στους θαμνοειδείς κισσούς, στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης, διακρίνονται ζώα σε άλμα που θα μπορούσαν να ταυτιστούν με το είδος των αντιλοπών. Σύμφωνα όμως με την Shaw⁸⁷, αλλά κυρίως με τον Militello⁸⁸, που μελέτησε και δημοσίευσε το τοιχογραφικό υλικό της έπαυλης, πρόκειται για απεικόνιση αγριμιού, δημοφιλέστατου θέματος στη μινωική τέχνη. Οι δύο μελετητές, αφού απέκλεισαν άλλες εκδοχές, όπως τον γάτο, το ελάφι, την αντιλόπη, κατέληξαν στην εκδοχή του αγριμιού, που φαίνεται να είναι η πειστικότερη.

Εκτός Θήρας, διαπιστώνεται ότι ένας αριθμός παρόμοιων ζώων εμφανίζεται σε δείγματα της σφραγιδογλυφίας, η περιορισμένη επιφάνεια των οποίων όμως δεν αφήνει περιθώρια απόδοσης μορφικών χαρακτηριστικών του είδους του ζώου. Σε σφραγίδα από στεατίτη στην Κρήτη υπάρχει σχηματική απόδοση ζώου με κέρατα, το οποίο θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αντιλόπη⁸⁹. Δύο ελεφαντοεστίνες σφραγίδες που χρονολογούνται στην ΠΜ ΙΙΙ/ΜΜ Ι φάση φέρουν και αυτές σχηματική απόδοση ζώου με κέρατα που ερμηνεύονται είτε ως κασίκες/αγρίμια είτε ως αντιλόπες⁹⁰.

Μεταγενέστερες χρονολογικά (ΥΜ ΙΙΑ) είναι δύο σφραγίδες από σάρδιο, από τις Αρχάνες. Στην πρώτη σφραγίδα⁹¹ εικονίζονται δύο αίγαγροι, οι οποίοι στρέφουν τα

⁸⁵ Kontorli-Papadopoulou 1996, 125.

⁸⁶ Βλ. υποσ. 41. Εκτεταμένη αναφορά στη σύνθεση αυτή έγινε στην εικονογραφική έρευνα για τον κισσό, καθώς αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα απεικόνισης του φυτού σε τοιχογραφία.

⁸⁷ Shaw 1993, 673, εικ. 10.

⁸⁸ Militello 1998, 206-8, εικ. 29.

⁸⁹ Immerwahr 1990, 27, εικ. 8f.

⁹⁰ αυτόθι, 29, εικ. 9a, c.

⁹¹ Schachermayer, 1967, πίν. LV:200· Σακελλαράκης 1997, 668, εικ. 800-1.

κεφάλι τους ο ένας προς τον άλλον. Η κίνηση των δύο ζώων και το στήσιμο του σώματός τους προσεγγίζουν τις αντιλόπες από τη σύνθεση του Δωμ. 1 του Κτηρίου Β. Τα κέρατά τους είναι πιο κοντά και φαίνονται λυγισμένα, πιθανότατα λόγω περιορισμένης επιφάνειας. Τα πόδια τους και η ουρά τους ανακαλούν τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά των αντιλοπών της τοιχογραφίας. Ο μελετητής ταυτίζει με σαφήνεια τα ζώα ως αιγάγρους, καθώς πρόκειται για το πιο οικείο και ασφαλές θέμα σε μινωικές σφραγίδες· παρόλα αυτά υπάρχει σημαντική ομοιότητα με τα ζώα του Ακρωτηρίου. Στη δεύτερη σφραγίδα⁹² από τις Αρχάνες, δύο ζώα σε αντωπή στάση, συμπλέκουν τα κέρατά τους ανάμεσα στα κλαδιά. Η κίνηση, η στροφή δηλ. του κεφαλιού, και των δύο ζώων αυτή τη φορά, είναι η χαρακτηριστική των αντιλοπών από τις τοιχογραφημένες συνθέσεις του Ακρωτηρίου, καθώς και το σχήμα των κεράτων τους. Η περιορισμένη επιφάνεια δεν αφήνει περιθώρια για λεπτομέρειες ούτε για εξέλιξη του σχεδίου και επομένως για πλήρη ταύτιση του είδους των ζώων.

Σφράγισμα από το Καστέλι Χανίων που φέρει αποτύπωμα, πιθανότατα χρυσού δακτυλιδιού, απεικονίζει καθιστή θεότητα που ταΐζει ζώο, το οποίο εικονογραφικά πλησιάζει την αντιλόπη⁹³ από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου. Το ζώο, και σε αυτή την περίπτωση, ταυτίζεται από τους μελετητές με το αγρίμι και το συγκεκριμένο θέμα, που εντάσσεται στον ευρύ κύκλο της απεικόνισης γυναικείας μορφής απέναντι σε ζώο, αποτελεί προσφιλέθ θέμα των σφραγίδων. Οι ομοιότητες στην απόδοση του ζώου του σφραγίσματος των Χανίων με τις αντιλόπες από το Κτήριο Β είναι σημαντικές και επικεντρώνονται στα κέρατα, στα αυτιά αλλά και στις καμπύλες του πίσω τμήματος του σώματός τους. Η κοντή ουρά παραπέμπει περισσότερο σε αγρίμι. Χρυσό δακτυλίδι από τις Μυκήνες⁹⁴, απεικονίζει ζώο που ακολουθεί λατρευτή, προσερχόμενος σε υπαίθριο ιερό. Φέρει κέρατα που παραπέμπουν στην αντιλόπη, μαζί με τα άκρα, τον ψηλό λαιμό, το μακρόστενο πρόσωπο, το φέρνουν πολύ κοντά σε αυτό το είδος. Αντίθετα, η κοντή ουρά αντιτίθεται στην ταύτιση με αντιλόπη. Οι μελετητές το ταυτίζουν με κατσίκια.

Τα ζώα που σώζονται σε άλλο σφράγισμα από την Πύλο⁹⁵, εκατέρωθεν γυναικείας μορφής, διαθέτουν τα χαρακτηριστικά αιχμηρά, κυματοειδή κέρατα των αντιλοπών, καθώς και το οξύληκτο μέτωπο αυτών. Η Σακελλαρίου τα ταυτίζει με ταύρους,

⁹² Σακελλαράκης 1997, 669, 802.

⁹³ Παπαποστόλου 1977, 85, πίν. 44.32· Betancourt 2007, 90, εικ. 5.19a.

⁹⁴ Evans 1901, 181-2, εικ. 55· Marinatos και Hirmer 1960, εικ. 206.

⁹⁵ Σακελλαρίου 1966, 70-1, πίν. 12β.

ερμηνεία που εκτιμάται ως λανθασμένη, καθώς το μήκος των κεράτων και του λαιμού, όπως και το σχήμα του κεφαλιού/μετώπου των ζώων δεν συνάδουν με αυτή την ταύτιση⁹⁶.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ζώα που απεικονίζονται στα δύο πλακίδια από φαγεντιανή και προέρχονται από το Ιερό Θησαυροφυλάκιο του ανακτόρου της Κνωσού⁹⁷. Το πρώτο πλακίδιο απεικονίζει κατσίκα που ταΐζει τα μικρά του και το δεύτερο μία αγελάδα (φέρει στο δέρμα της τις χαρακτηριστικές μελανές κηλίδες) που ταΐζει το μικρό της (Εικ. 66). Παρόλο που η ταύτιση της αγελάδας είναι ασφαλής, διαπιστώνονται ωστόσο σημαντικές ομοιότητες με τις αντιλόπες από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, τουλάχιστον όσον αφορά στην κίνηση και στην απόδοση του σώματος, και ειδικότερα με το κατσίκι, στην απόδοση και το μήκος των κεράτων, στις οπλές, στο οπίσθιο μέρος του σώματος των ζώων (τα “καπούλια”)⁹⁸. Στην περίπτωση της αγελάδας, η απόδοση της ουράς προσεγγίζει στην καμπυλότητα και το σχήμα τις αντιλόπες, ενώ η κοντή ουρά, την οποία φέρει η κατσίκα είναι η χαρακτηριστική του είδους της. Οι μελανές, απλές γραμμές στη σχεδίαση της κατσίκας θυμίζουν έντονα τις αντίστοιχες στις αντιλόπες.

Στο κύπελλο του Βαφειού⁹⁹ με την αιχμαλωσία του ταύρου από τον κυνηγό μπορεί κανείς να τονίσει την ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στην κίνηση των δύο ζευγών των αντιλοπών και στους δύο ελεύθερους ταύρους που απεικονίζονται πάνω στο κύπελλο. Η έντονη στροφή προς τα πίσω του κεφαλιού ενός ζώου είτε απεικονίζεται μόνο του είτε σε ζεύγος, προκειμένου να κοιτάξει αυτό που ακολουθεί, αποτελεί θέμα προσφιλέ για τους καλλιτέχνες την Εποχή του Χαλκού.

Διαπιστώνεται από τα έως τώρα παραδείγματα ότι το θέμα των αντιλοπών είναι μοναδικό στη θηραϊκή και μινωική εικονογραφία. Ομοιότητες μπορούν ίσως να διαπιστωθούν σε επί μέρους τεχνοτροπικές λεπτομέρειες, όπως στα κέρατα, το στρίψιμο του κεφαλιού, στα πόδια, στη ράχη. Οι αντιλόπες, ως θέμα, εικονίζεται μόνο στο Δωμ. 1 του Κτηρίου Β και η ταύτιση του είδους, σε αυτή την περίπτωση, είναι ασφαλής.

⁹⁶ Σακελλαρίου 1966, 70-1, πίν. 12β (σφράγισμα 379) .

⁹⁷ *PM I*, 510-1, εικ. 366-7· Marinatos κα Hirmer 1960, εικ. 71.

⁹⁸ Ο Vanschoonwinkel (1990) χρονολογεί τα πλακίδια στη MM IIIB φάση και ταυτίζει με βεβαιότητα το εικονιζόμενο κατσίκι ως αντιλόπη που ταΐζει τα μικρά της. Ως αντιλόπη το χαρακτηρίζει και η Foster (1979) και το θεωρεί προπομπό των αντιλοπών της Θήρας.

⁹⁹ Marinatos και Hirmer 1960, εικ. 182-3.

Η αντιλόπη δεν αποτελεί ζώο που εντοπίζεται στην αιγαιακή πανίδα και, κατά συνέπεια, η απόδοσή της στην τέχνη γίνεται επιλεκτικά. Συγκρίσεις των αντιλοπών του Δωμ. 1 μπορούν να γίνουν με ανάλογα έργα από την αιγυπτιακή με μεσοποταμιακή τέχνη όπου η επεικόνιση της αντιλόπης ήταν πολύ προσφιλές θέμα.

➤ **Απόδοση αντιλόπης στην εικονογραφία της Αιγύπτου και της Εγγύς Ανατολής.**

Σπάραγμα τοιχογραφίας από τη Ζωφόρο του Κυνηγιού από το ανάκτορο στην Tell el Dab'a¹⁰⁰ απεικονίζει δύο μεγάλα ζώα που βρίσκονται υπό καταδίωξη από ένα σκύλο με κόκκινο περιλαίμιο. Δυστυχώς, το σπάραγμα διασώζει μόνο το κάτω ήμισυ από τα σώματα των ζώων και η ταύτισή τους παρουσιάζει δυσκολίες. Σύμφωνα όμως με τους μελετητές πρόκειται είτε για άγρια κατσίκια είτε για αντιλόπες¹⁰¹. Η σχεδιαστική και τεχνοτροπική απόδοση των ζώων θυμίζει αυτή των αντιλοπών από το Δωμ. 1. Τα σώματα είναι αποδοσμένα λευκά έως γκρίζα με μελανά περιγράμματα πάνω σε σκούρο βάθος. Οι οπλές τους, και αυτές μελανές, αποδίδονται ξεκάθαρες και με τον ίδιο τρόπο με αυτόν των αντιλοπών. Το ίδιο συμβαίνει με τις γραμμές των ποδιών και της κοιλιάς. Διακρίνεται ένα μικρό τμήμα από το κυανό κέρατο του ζώου που προηγείται και σύμφωνα με την αποκατάσταση το ζώο σηκώνει το κεφάλι του ψηλά, σε μία κίνηση απόγνωσης και φόβου. Το ζώο που ακολουθεί στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω προς τον σκύλο που του επιτίθεται.

Ανάλογες σκηνές δράσης ανάμεσα σε κυνηγούς με σκύλους και ζώα είναι πολύ συνηθισμένες στην αιγυπτιακή τέχνη ήδη από το Αρχαίο Βασίλειο¹⁰² και, παρόλο που διακρίνεται η μινωική τεχνοτροπία, το θέμα παραμένει αιγυπτιακό. Η συμμετοχή και παρουσία της αντιλόπης σε σκηνές στην αιγυπτιακή τέχνη είναι πυκνή και έντονη και εμπλέκεται με άλλα ζώα. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι δύσκολο να διαχωριστεί το είδος των ζώων, καθώς δίνεται μόνο το περίγραμμα, ενώ αντίθετα σε άλλες περιπτώσεις δίνονται σημαντικές διαγνωστικές λεπτομέρειες.

¹⁰⁰ Bietak 1995, 24, πίν. 4, 1· Bietak και Marinatos 1995· Marinatos 2005.

¹⁰¹ Morgan 1995α 34, πίν. 4, 1· Marinatos 2005, 119. Η Μαρινάτου τείνει προς την ταύτιση των ζώων με άγρια κατσίκια στηριζόμενη στο γεγονός ότι στη γλυπτική υπάρχουν κυρίως καταδιώξεις κατσικιών από σκυλιά.

¹⁰² Vandier d' Abbaddie 1964.

Ανάλογη είναι η σκηνή από την εισόδο του τάφου του Ukh-Hotp Son Senbi στο Meir¹⁰³ της Αιγύπτου. Ο ιδιοκτήτης του τάφου απεικονίζεται με στολή και εξοπλισμό κυνηγού, εξαπολύοντας τα βέλη του προς τα ζώα μέσα στην έρημο. Ανάμεσα σε αυτά διακρίνονται αντιλόπες με μεγάλα, γυριστά κέρατα.

Από το Καχούν της Αιγύπτου προέρχεται ένα ξύλινο γυναικείο κιβωτίδιο το οποίο φέρει σε μία από τις κατακόρυφες πλευρές του ανάγλυφη σκηνή με ζώα. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής απεικονίζεται, σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα υπόλοιπα ζώα, μία αντιλόπη σε καλπασμό. Η απόδοση του ζώου πλησιάζει σημαντικά αυτή των θηραϊκών αντιλοπών σχεδόν ως προς όλα τα μέρη του σώματος: τα κέρατα, τα αυτιά, η μουσούδα, ο λαιμός, η κοιλιά, τα πόδια.

Σπάραγμα τοιχογραφίας από το ανάκτορο του Μάρι στη Μεσοποταμία (χρονολογούμενο στον 20^ο αιώνα π. Χ.) απεικονίζει αντιλόπες που μοιάζουν με τις θηραϊκές¹⁰⁴. Γαζέλες μικρών διαστάσεων εμφανίζονται σε ακόμα μία σφραγίδα από το βασιλικό νεκροταφείο της Ur (περίπου 2600 π.Χ.), οι οποίες στέκονται στα δύο πίσω πόδια ανάμεσα σε λιοντάρια και ταύρους¹⁰⁵. Σε ξύλινο κιβώτιο μικρών διαστάσεων του 13^{ου} αι. π.Χ. από το Ασσύρ της Ασσυρίας απεικονίζεται σκηνή φυσικού τοπίου με ζεύγη αντωπών αντιλοπών¹⁰⁶. Το σχέδιο των αντιλοπών προσεγγίζει σημαντικά αυτό των θηραϊκών συνθέσεων ως προς το βηματισμό, το “στήσιμο” των ζώων, τα κέρατα (διακρίνονται ακόμα και οι ανάγλυφες γραμμώσεις τους για πιστότερη απόδοση, όπως και στην περίπτωση των αντιλοπών του Δωμ. 1).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συχνή απεικόνιση της αντιλόπης ή της γαζέλας (και σε αυτή την περίπτωση το είδος παραμένει ασαφές) πάνω σε σφραγίδες, στην τέχνη της Ανατολής ήδη από την τέταρτη χιλιετία π.Χ. Σφραγίδα από την περιοχή της βόρειας Συρίας παρουσιάζει τρεις αντιλόπες ή γαζέλες¹⁰⁷. Η ταύτιση βασίζεται στα χαρακτηριστικά κέρατα, αλλά δεν αποδίδονται περισσότερες λεπτομέρειες που να επιτρέπουν το διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη.

Το συγκεκριμένο θέμα αποδεικνύεται αγαπητό στην περιοχή, όπου η παρουσία των ζώων στην τέχνη, ιδιαίτερα στη σφραγιδογλυφία, ήταν σημαντικότερη.

¹⁰³ Blackman 1914, 30-1· Vandier d' Abbaddie 1964, 807-12, εικ. 454-5. Χρονολογείται στη 12^η Δυναστεία, στη βασιλεία του Amenemhat (1991-1961 π.Χ.).

¹⁰⁴ Parrot 1958, 27-8, εικ. 23, πίν. C· Smith 1965, εικ. 134.

¹⁰⁵ αυτόθι 72, εικ. 56b.

¹⁰⁶ Smith 1965, 29, εικ. 40.

¹⁰⁷ Collon 1995, 52, 55, εικ. 35d.

Σε εκτεταμένο άρθρο του ο Porter¹⁰⁸ επιχειρεί να ανατρέψει την ταύτιση των ζώων από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β με αντιλόπες ή γαζέλες και να αποδείξει τη συγγενειά τους με το Κρητικό αγρίμι και κατά συνέπεια την ταύτισή τους με το είδος *Capra aegagrus cretica*. Παραθέτει ως εικονογραφικά παράλληλα σφραγίδες¹⁰⁹, κυρίως από την Κρήτη, στις οποίες οι μελετητές αναγνωρίζουν αγρίμια και όχι αντιλόπες. Σύμφωνα με τον μελετητή, η αρχική ταύτιση του Μαρινάτου είναι λανθασμένη και διατυπώθηκε βιαστικά κατά την αποκάλυψη των πρώτων τμημάτων της σύνθεσης με αποτέλεσμα η πρώτη αυτή εντύπωση και ερμηνεία να παραμείνει ως η επικρατέστερη στη βιβλιογραφία και ανάμεσα στους μελετητές της εικονογραφίας.

Τα στοιχεία που εξετάζει από το σώμα των ζώων, τα κέρατα, τον κορμό, το χρώμα του τριχώματος υποδεικνύουν την ταύτιση με αγρίμια και όχι με αντιλόπες ή γαζέλες. Η μόνη παρατυπία, σύμφωνα με τον Porter, είναι το μέγεθος της ουράς, το οποίο πιθανότατα υιοθετήθηκε από τον ζωγράφο προκειμένου να υπάρξει μία αρμονία στη σύνθεση και στην ένταξη του σχεδίου στο λευκό έδαφος. Προκειμένου να γίνει περισσότερο πειστική η ερμηνεία του, στη σχεδιαστική αποκατάσταση της πρότασής του, προσθέτει στην κάτω σιαγόνα των ζώων το χαρακτηριστικό γένη το οποίο εντοπίζεται στα αγρίμια¹¹⁰. Η συμπλήρωση όμως αυτή είναι εντελώς αυθαίρετη αφού το γένη απουσιάζει παντελώς από τα ζώα του Δωμ. 1. Ωστόσο η μακρά ουρά, η απουσία γενιού και η σωματική διάπλαση είναι φυσικά χαρακτηριστικά των αντιλοπών και των γαζελών και όχι του αγριμιού.

Η απουσία από τη σύγχρονη μινωική και κυκλαδική παραγωγή ενός σημαντικού εικονογραφικού συνόλου, το οποίο θα λειτουργούσε ως παράλληλο στην ταύτιση των αντιλοπών και το οποίο θα λειτουργούσε ως παράλληλο για την ταύτιση των αντιλοπών και το οποίο θα επέτρεπε να διαπιστώσουμε και να επιβεβαιώσουμε με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους δεν αποτελεί ισχυρό επιχείρημα. Οι αντιλόπες είναι εξωτικά ζώα, εντελώς διαφορετικά από τα κρητικά αγρίμια και αυτό επισημαίνει ο καλλιτέχνης.

¹⁰⁸ Porter 2000.

¹⁰⁹ αυτόθι 2000, 296· CMS VII, 89, 128.

¹¹⁰ αυτόθι 2000, 305-6.

- **Μεσαία ζώνη: γ) οι πυγμαχοί (Αρ. Κατ. 51)**

Η δεύτερη θεματική σύνθεση που αποκαλύφθηκε στον νότιο τοίχο του Δωμ. 1 απεικονίζει στη μεσαία ζώνη δύο νεαρά αγόρια να πυγμαχούν. Η άνω και κάτω ζώνη της σύνθεσης ταυτίζεται με τις αντίστοιχες ζώνες στις υπόλοιπες συνθέσεις του δωματίου υποδηλώνοντας την πρόθεση του καλλιτέχνη να ενοποιήσει τον χώρο. Το ίδιο ισχύει και για το ερυθρό βωβό κύμα, το οποίο καλύπτει το επάνω μέρος της μεσαίας ζώνης σε όλες τις συνθέσεις. Διαφοροποίηση παρατηρείται στην απόδοση του εδάφους στο οποίο πατούν οι μορφές: τα πυγμαχούντα παιδιά πατούν σταθερά και με ολόκληρο το πέλμα τους πάνω στη μελανή, ανώτερη ταινία της κάτω ζώνης, ενώ οπλές των ποδιών των αντιλοπών βυθίζονται σε κίτρινη ταινία της κάτω ζώνης. Με την ταινία αυτή, που απουσιάζει από τη σύνθεση των πυγμαχών, πιθανώς ο ζωγράφος θέλησε να δηλώσει το διαφορετικό-εξωτικό-περιβάλλον των ζώων, ίσως το έδαφος της ερήμου.

Ο Μαρινάτος, κατά την αποκάλυψη των τμημάτων της σύνθεσης, ταύτισε αμέσως την απεικόνιση με τα δύο νεαρά αγόρια σε στιγμή πυγμαχίας¹¹¹. Στη συνέχεια όμως, εξέφρασε την άποψη ότι το φύλο των δύο νεαρών παιδιών ίσως να διαφοροποιείται και να πρόκειται για ένα αγόρι (το αριστερό) και ένα κορίτσι (το δεξιό)¹¹². Τεκμηρίωσε την άποψή του βασιζόμενος στην παρατήρηση ότι το χρώμα του δέρματος του αριστερού παιδιού είναι πιο σκούρο σε σχέση με αυτό του δεξιού, ότι φοράει σημαντικό αριθμό κοσμημάτων σε αντίθεση με την άλλη μορφή που δεν φοράει κανένα και, τέλος, ότι η αριστερή μορφή εμφανίζεται πιο επιθετική και δυνατή αναλογικά με τη χαλαρότητα, η οποία διακρίνει τη δεξιά μορφή.

Στην ίδια γραμμή κινήθηκε αρκετά χρόνια αργότερα ο Säflund¹¹³, όταν ερμήνευσε ως θηλυκού γένους, τόσο τις ανθρώπινες όσο και τις ζωικές μορφές του Δωμ. 1. Ωστόσο είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή, χωρίς επαρκή τεκμηρίωση, η ερμηνεία αυτή για την τέχνη του Αιγαίου που τις γυναικείες μορφές τις αποδίδει με ανοικτό χρώμα και χωρίς παρεκκλίσεις.

¹¹¹ Marinatos 1999, IV, 46-9.

¹¹² Marinatos 1971, 411.

¹¹³ Säflund 1986.

Η Τελεβάντου ερμηνεύει τη χρωματική διαφοροποίηση ως δήλωση της νεαρής ηλικίας των μορφών, ανεξάρτητα από το φύλο τους¹¹⁴. Οι μορφές των νεαρών παιδιών μπορούν να ερμηνευθούν ως δύο νεαρά αγόρια, μέλη της τοπικής κοινότητας, τα οποία επιδίδονται στο άθλημα της πυγμαχίας, προσφιές ίσως στην κοινωνία της εποχής. Το θέμα φαίνεται να πρωτοτυπεί ως προς το νεαρό της ηλικίας των εμπλεκομένων, ακολουθώντας όμως τους κανόνες της τέχνης του Αιγαίου.

Από την ανάλυση των χαρακτηριστικών της σύνθεσης, όπως αυτή έγινε στο τέταρτο κεφάλαιο, στον Ζωγράφο των Πυγμάχων μπορούν να αποδοθούν τόσο αντιλόπες ο Αφρικανός από το “Θυρωρείο”¹¹⁵. Πρόκειται για τη μοναδική, έως τώρα, σκηνή πυγμαχίας στον οικισμό του Ακρωτηρίου. Αντίθετα, υπάρχουν παραδείγματα απεικόνισης νεαρών παιδιών, όπως το γυμνό αγόρι που συμμετέχει σε τελετουργία μεταφέροντας μία φιάλη στη σύνθεση των ανδρών από τον διάδρομο του ισογείου της Ξεστής 3¹¹⁶ (Εικ. 53) ή οι νεοί ψαράδες από το Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας (Εικ. 67α-β).

Οι διαφορές παρόλα αυτά είναι σημαντικές ανάμεσα στις συνθέσεις και εστιάζονται στην διαφορετική απόδοση του σώματος των νεαρών πυγμάχων, στο ζώμα τους και στους επιμήκεις βοστρύχους στο κεφάλι. Τα αγόρια από την Ξεστή 3 και τη Δυτική Οικία είναι ολόγυμνα και το κεφάλι τους είναι είτε τελείως ξυρισμένο με εξαίρεση έναν μικρό βόστρυχο στην κορυφή του (Ξεστή 3) είτε με κοντούς βοστρύχους (Δυτική Οικία). Πρόκειται πιθανότατα για παιδιά μικρότερης ηλικίας από τους δύο πυγμάχους του Κτηρίου Β. Η διαφοροποίηση της κόμης πιθανώς υποδηλώνει διαφορετικά στάδια μύησης και ενδεχομένων διαφοροποίηση στην ηλικία¹¹⁷.

Στην πρόχου με σωληνωτή πρόχυση¹¹⁸, που ανήκει μάλλον στην ώριμη ΜΚ φάση¹¹⁹, η σπονδική σκηνή παραπέμπει στη σύνθεση των πυγμάχων παρόλο που, γρήγορα διαπιστώνεται, σε αυτή την περίπτωση, ότι πρόκειται για ενήλικες άνδρες και όχι για νεαρά παιδιά, όπως υποδηλώνει η σωματική διάπλαση. Η απόδοση των σωμάτων και

¹¹⁴ Τελεβάντου 1988, 147.

¹¹⁵ Βλ. Κεφ. 4· Vlachopoulos 2007, 135-7, πίν. 15.2.

¹¹⁶ Ντούμας 1992, εικ. 109, 112· Vlachopoulos 2007, 84.

¹¹⁷ Davis 1986, 400-1, εικ. 1 d-e· Doumas 2000, 972-3.

¹¹⁸ Ντούμας 2003, 171, πίν. 120β-γ· Ντούμας 2005β, 314, εικ. 478· Μπουλώτης 2005, 58, 61, εικ. 42, 49· Nikolakopoulou κ.α. 2008· Papagiannopoulou 2008, αρ. 3· Vlachopoulos 2008γ, 116-7, εικ. XXXII.

¹¹⁹ Ανήκει στη φάση C, σύμφωνα με τη μελέτη της Δρος Ειρήνης Νικολακοπούλου.

η στάση τους, με το ένα πόδι να βρίσκεται μπροστά και το άλλο λίγο πιο πίσω, θυμίζει την ανάλογη των παιδιών που επιδιώκουν με τη στάση αυτή τη σταθερότητα στον βηματισμό τους. Η κόμη σε όλες τις μορφές αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο. Παρόλο που στη δίχρωμη πρόχου δεν είναι εφικτό να διαφοροποιηθεί χρωματικά το ξυρισμένο τμήμα του κεφαλιού, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίον είναι σχεδιασμένοι οι βόστρυχοι παραπέμπει στον αντίστοιχο των πυγμάχων του Δωμ. 1.

Μία μικρή διαφοροποίηση διαπιστώνεται στην απόδοση του κορμού των μορφών: στην πρόχου και οι δύο μορφές έχουν τον κορμό τους σε μετωπική στάση και το κεφάλι τους σε θέση κατατομής. Στη σύνθεση των πυγμάχων αυτό ισχύει μόνο για τη μορφή στα δεξιά, καθώς η αριστερή είναι σε πλήρη κατατομή. Αυτό ίσως να οφείλεται στη χρονική απόσταση που χωρίζει τα δύο έργα: οι σχεδιαστικές δυνατότητες των ζωγράφων έχουν εξελιχθεί σε μεγάλο βαθμό μέσα στο χρονικό διάστημα που χωρίζει τις δύο αυτές συνθέσεις. Ο Ζωγράφος των Πυγμάχων είναι πλέον σε θέση να αποδώσει το ανθρώπινο σώμα με μεγαλύτερη άνεση και προσέγγιση από ότι ήταν κατά τη Μέση Εποχή του Χαλκού ο αγγειογράφος της πρόχου.

Οι συγκρίσεις των μορφών ανάμεσα στα δύο έργα συνεχίζονται και στην ένδυσή τους: και στις δύο περιπτώσεις φορούν είδος ζώματος γύρω από τη στενή μέση τους, το οποίο στην περίπτωση των ανδρών της πρόχου, καλύπτει τμηματικά τους μηρούς, μπροστά και πίσω, ενώ στα αγόρια της τοιχογραφίας το ζώμα περιορίζεται στην περιοχή της μέσης εν είδη ζώνης. Η παρουσία ερυθρού, κυματοειδούς κοσμήματος στο επίπεδο χείλος της πρόχου, πάνω από τα κεφάλια των μορφών, παραπέμπει ίσως στο μεταγενέστερο ερυθρό βωβό κύμα της τοιχογραφημένης σύνθεσης, το οποίο αιωρείται πάνω από τα κεφάλια των πυγμάχων.

Σύμφωνα με τον Ντούμα¹²⁰, πίσω από τις δύο αφηγηματικές σκηνές της πρόχου κρύβονται ιστορίες και μύθοι. Το ίδιο υποθέτει κανείς και για άλλα αγγεία αφηγηματικού χαρακτήρα που προέρχονται από τον μεσοκυκλαδικό ορίζοντα του οικισμού. Στις τοιχογραφίες της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, που σε μεγάλο βαθμό έχουν αντικαταστήσει την αφήγηση πάνω σε αγγεία της προγενέστερης περιόδου, οι ζωγράφοι ξεδιπλώνουν τους μύθους και τις ιστορίες τους στις μεγαλύτερες και

¹²⁰ Ντούμας 2005β, 314, εικ. 478: η σκηνή παραπέμπει στον μύθο του Γανυμήδη, τον οιονοχό των θεών, και την απαγωγή του από τον Δία, μεταμφιεσμένο σε αετό. Vlachopoulos 2007, 116.

ευκολότερες προς επεξεργασία επίπεδες επιφάνειες των τοίχων¹²¹. Επομένως, τα δύο αυτά έργα, το πρώτο της Μέσης και το δεύτερο της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, αποδίδουν με παρόμοιο τρόπο μία ιστορία που σκοπό έχει να προσεγγίσει τους θεατές της εποχής τους.

Ξεκινώντας την έρευνα από την κόμη των πυγμάχων, διαπιστώνει κανείς ότι δεν υπάρχει στο Ακρωτήρι ανάλογη απόδοση κόμμωσης σε ανδρικό κεφάλι, παιδιού ή ενήλικα. Αντίθετα, ανάλογη κόμμωση εντοπίζεται στη γυναίκα με το πέπλο από τη σύνθεση των τριών γυναικών/λατρευτριών στο ισόγειο του Δωμ. 3 της Ξεστής 3¹²² (Εικ. 49, δεξιά μορφή): τέσσερις συνολικά βόστρυχοι καλύπτουν τμήμα του κεφαλιού, δύο μακροί που πέφτουν πάνω στον κορμό και δύο κοντύτεροι εντοπίζονται στο μπροστινό τμήμα του κεφαλιού, πάνω από το μέτωπο. Το υπόλοιπο τμήμα του κεφαλιού αποδίδεται κυανό.

Αμέσως μετά την αποκάλυψη του τμήματος της τοιχογραφίας των μικρών πυγμάχων με το κεφάλι του αριστερού αγοριού (Εικ. 25), ο Μαρινάτος διατύπωσε την άποψη ότι πρόκειται για σκούφο τον οποίο φορούσαν τα δύο παιδιά και πάνω στο οποίο ήταν ενωμένοι οι πλόκαμοι¹²³. Στη συνέχεια όμως, και αφότου ήλθαν στην επιφάνεια οι δύο νεαροί ψαράδες από τη Δυτική Οικία, αντιλήφθηκε ότι πρόκειται για την πραγματική κόμμωση των δύο νεαρών παιδιών, και όχι για πρόσθετο κάλυμμα του κεφαλιού. Το κυανό χρώμα απέδιδε το κρανίο τους και αντιστοιχούσε με το βαθειά ξυρισμένο δέρμα, το οποίο ενίοτε δίνει μία γκριζα οπτική εντύπωση στον θεατή. Εντόπισε δε και ως εθνογραφικό παράλληλο την περίπτωση της φυλής στη Μαυριτανία της Βόρειας Αφρικής, στην όαση της Άταρ της ερήμου της Σαχάρας, όπου τα νεαρά παιδιά φέρουν την ίδια κόμμωση με τα αγόρια στην τοιχογραφία του Δωμ. 1 του Ακρωτηρίου.

Πολλές θεωρίες έχουν διατυπωθεί σχετικά με την πιθανή σχέση ανάμεσα στην κόμη του απεικονιζόμενου ατόμου και την ηλικία του, καθώς και για πιθανή συμμετοχή των ατόμων σε στάδια μύησης που διαχωρίζονται και αναγνωρίζονται από το είδος της κόμης που φέρουν. Σύμφωνα με τους μελετητές¹²⁴, τα άτομα που φέρουν την

¹²¹ Βλ. κεφ. 1.3.

¹²² Davis 1986, 401, εικ. 1f· Ντούμας 1991, εικ. 107-8· Vlachopoulos 2008a, 491-2, πίν. 41.51.

¹²³ *THERA IV*, 32.

¹²⁴ Davis 1986· Koehl 1986, 28· Ντούμας 1987· Doumas 2000· Papageorgiou 2000, 966. Ο Ντούμας, στο δεύτερο άρθρο του (2000) τοποθετεί τους πυγμάχους στην πρώτη ηλικιακή βαθμίδα σε αντίθεση με τους Davis και Koehl. Βλ. επίσης Κεφ. 4.1.1.

κόμμωση των νεαρών πυγμάχων, είτε πρόκειται για άνδρες είτε για γυναίκες, τοποθετούνται στη δεύτερη ηλικιακή βαθμίδα. Στη συγκεκριμένη σύνθεση πράγματι γίνεται ευθύς αντιληπτό ότι πρόκειται για άτομα νεαρής ηλικίας και σε αυτό το συμπέρασμα συνηγορεί και η απόδοση των σωμάτων. Ως προς την κόμμωση, ομοιότητες εμφανίζονται στα χάλκινα, μινωικού τύπου ειδώλια από τη Ρόδο. Οι πλόκαμοι που πέφτουν επάνω στους ώμους στο ειδώλιο από τα Τριάντα της Ρόδου παραπέμπουν άμεσα στους πυγμάχους από το Κτήριο Β¹²⁵. Το ροδιακό παράδειγμα, είναι γυναικείο χάλκινο ειδώλιο (M 1069) μικρών διαστάσεων (ύψος: 0,068μ.), εξαιρετικής όμως διατήρησης, το κεφάλι του οποίου είναι κατά το ήμισυ ξυρισμένο (δεξιό τμήμα) και στο δεύτερο ήμισυ φέρει μακρείς πλοκάμους (αριστερό τμήμα)· χαρακτηριστικοί είναι οι δύο κοντοί πλόκαμοι στο μπροστινό τμήμα του κεφαλιού σε αντιστοιχία με αυτούς των δύο πυγμάχων του Ακρωτηρίου.

Η συγκεκριμένη κόμμωση είναι γνωστή από αντίστοιχες παραστάσεις στην Αίγυπτο, όπου παιδιά φέρουν το ίδιο κούρεμα. Είναι όμως δύσκολο να διευκρινιστούν οι άμεσες σχέσεις με την Αίγυπτο, τη Λιβύη ή τη βόρεια Αφρική γενικότερα αν δεν εξακριβωθεί η ακριβής σημασία της κόμμωσης αυτής στους αντίστοιχους λαούς.

Πολλά παραδείγματα από την κλασική Ελλάδα αποδεικνύουν τη σημασία της κόμμωσης στους άνδρες σε διαφορετικές περιστάσεις της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής¹²⁶: στη Σπάρτη περιποιούνταν τα μαλλιά τους πριν από τη μάχη¹²⁷, ενώ αντίθετα στην αρχαία Αθήνα οι άνδρες είχαν ατημέλητα μαλλιά και γένια σε ένδειξη πένθους¹²⁸. Το έθιμο αυτό, να παραμένει δηλ. ο άντρας αξύριστος λόγω πένθους, είναι ευρέως διαδεδομένο ακόμα και σήμερα στην ελληνική κοινωνία. Το κόψιμο των μαλλιών είναι γνωστό ως μέρος διαβατήριας τελετής του περάσματος (*rite of passage*) από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Στην αρχαία Σπάρτη μόνο ο ενήλικας άνδρας είχε δικαίωμα να φέρει μακριά μαλλιά, ούτως ώστε να φαίνεται ψηλότερος και περισσότερο τρομακτικός στους εχθρούς¹²⁹. Τα νεαρά αγόρια διατηρούσαν κοντά μαλλιά εφόσον δεν είχε ακόμα ολοκληρωθεί η σωματική και μυική τους διάπλαση. Κοπή και αφιέρωση μαλλιών σε θεότητα ή νύμφη (“θρεπτήρια”) κατά τη στιγμή της

¹²⁵ Marketou 1997, 59-60, εικ. 7, 10α.

¹²⁶ Ντούμας 1987, 153.

¹²⁷ Mitchell 1964, 173.

¹²⁸ Picard 1930.

¹²⁹ βλ. υποσ. 127.

ενηλικίωσης αναφέρεται ότι γινόταν στην κλασική Ελλάδα ως ανταπόδοση για την ανατροφή του παιδιού¹³⁰.

Κατά την τρίτη μέρα της γιορτής των Απατουρίων, γνωστής ως *κουρεώτιδα*, στην κλασική Αθήνα τα νεαρά αγόρια προσέφεραν τους πλοκάμους τους ως ένδειξη ενηλικίωσης. Μετά από την τελετή αυτή ήταν πλέον ισότιμα μέλη της πατρικής φατρίας και εγγράφονταν στους καταλόγους των ενηλίκων¹³¹. Πλοκάμους από τα μαλλιά τους τα κορίτσια, ή τα πρώτα τους γένια τα αγόρια, αναφέρεται ότι αφιέρωναν στη Δήλο¹³² και στους Δελφούς¹³³. Η αναγωγή των περιπτώσεων της Κλασικής Περιόδου στην κοινωνία της Εποχής του Χαλκού δεν είναι δεσμευτική. Ο εντοπισμός όμως παρόμοιων καταστάσεων σε διαφορετικές περιόδους, αποτελεί ενδεικτικό παράλληλο για τη σημασία της κόμης διαχρονικά, καθώς και για την καθιέρωση τελετών μύησης (*rites of passage*) σχετικά με την ενηλικίωση και τις διαφορετικές ηλικιακές φάσεις.

Η κόμη θεωρείται γενικά στους λαούς σύμβολο των γεννητικών οργάνων και, κατ' επέκταση η κοπή ή το ξύρισμά της θεωρείται ως συμβολικός ευνουχισμός. Έχει αποδειχτεί ότι σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς διαχρονικά υπάρχουν τελετές οι οποίες συνδέονται με την κόμη: είτε για πένθος είτε για τελετές μύησης, ιδιωτικές ή δημόσιες¹³⁴. Σύμφωνα με τα ανθρωπολογικά δεδομένα, μακριά μαλλιά σημαίνουν απεριόριστη σεξουαλικότητα, ενώ κοντά, μισοξυρισμένα ή σφιχτοδεμένα μαλλιά σημαίνουν περιορισμένη σεξουαλικότητα και, τέλος, βαθειά ξυρισμένο κεφάλι σημαίνει αποχή από τη διαδικασία αναπαραγωγής¹³⁵.

Επιστρέφοντας στα εικονογραφικά παράλληλα πυγμαχουσών μορφών, διαπιστώνει κανείς ότι τα πλησιέστερα στους Θηραίους πυγμάχους προέρχονται από την Νεοανακτορική Κρήτη και αφορούν σε απεικονίσεις του αθλήματος της πυγμαχίας, στην κίνηση του σώματος, στην ενδυμασία και στην κόμμωση των μορφών, οι οποίες στις περιπτώσεις αυτές ανήκουν σε ενήλικες άνδρες. Από την Κνωσό προέρχονται δύο απεικονίσεις πυγμάχων που μοιάζουν σημαντικά με αυτές των πυγμάχων του

¹³⁰ Nilsson 1964, 96-7.

¹³¹ Cole 1984, 233-7· Papageorgiou 2000, 966.

¹³² Frazer, 1922, 28.

¹³³ Harisson 1963, 441.

¹³⁴ Leach 1958, 160.

¹³⁵ αυτόθι, 149· βλ. υποσ. 126, 154.

Ακρωτηρίου: η πρώτη σε τμήμα πήλινου σφραγίσματος¹³⁶ και η δεύτερη σε τμήμα ρυτού από στεατίτη¹³⁷. Στο πήλινο σφράγισμα ο αθλητής κατευθύνεται προς τα αριστερά, μπροστά από κίονα άγνωστης προέλευσης και χρήσης, με προτεταμένα το αριστερό πόδι και το αντίστοιχο χέρι, σε στάση άμυνας. Αντίστοιχα, ο αθλητής στο θραύσμα του λίθινου ρυτού κατευθύνεται προς τα δεξιά με προτεταμένα το αριστερό χέρι και το αριστερό πόδι, σε κίνηση ανάλογη με αυτή του αριστερού πυγμάχου από τη σύνθεση του Ακρωτηρίου. Και στις δύο περιπτώσεις η κίνηση των δύο αθλητών είναι πιο έντονη και πιο δυναμική από αυτή των δύο νεαρών πυγμάχων του Ακρωτηρίου.

Ανάλογη πυγμή επιδεικνύουν οι πυγμάχοι που απεικονίζονται σε ταπεινό ανάγλυφο στο λίθινο κωνικό ρυτό από την Αγία Τριάδα (MH 342, 498, 676)¹³⁸. Πρόκειται για την πολυπληθέστερη σκηνή πυγμαχίας από τη μινωική Κρήτη: διατηρούνται τουλάχιστον δέκα πέντε πυγμάχοι, μοιρασμένοι στις τρεις από τις τέσσερις ζώνες του αγγείου (Εικ. 68). Στην πρώτη ζώνη εμφανίζονται δύο πυγμάχοι που αγωνίζονται μεταξύ τους, καθώς και άλλοι δύο πυγμάχοι οι οποίοι κατευθύνονται προς τα δεξιά· οι τρεις από αυτούς φορούν γάντια πυγμαχίας με στρογγυλή απόληξη, παρόμοια με αυτό του αριστερού πυγμάχου του Δωμ. 1. Στην τρίτη ζώνη δύο πυγμάχοι με κράνη κατευθύνονται προς τα δεξιά, με έντονο βάδισμα και προτεταμένο το δεξιό χέρι σε θέση άμυνας. Στο έδαφος βρίσκονται, ριγμένοι πιθανότατα από τους όρθιους πυγμάχους, άλλοι δύο πυγμάχοι· δύο από αυτούς διακρίνονται να φορούν παρόμοια γάντια πυγμαχίας. Τέλος, στην κατώτερη, τέταρτη, ζώνη απεικονίζονται στην ίδια στάση τρεις πυγμάχοι, χωρίς κράνη, οι οποίοι κατευθύνονται προς τα δεξιά, ενώ δύο μορφές βρίσκονται ήδη πεσμένες στο έδαφος και προσπαθούν να αντεπιτεθούν. Οι σκηνές αποπνέουν έντονη δράση και δυναμισμό σε αντίθεση με την επιτηδευμένη, σχεδόν φωτογραφική, στάση των νεαρών πυγμάχων του Ακρωτηρίου. Το μεγάλο

¹³⁶ Evans 1902-3, 56-7, εικ. 35· *PM I*, 689, εικ. 509. Προέρχεται από το Ιερό Θησαυροφυλάκιο (Temple Repositories).

¹³⁷ Evans 1900-1, 94-6, εικ. 31· *PM I*, 690, εικ. 510· Warren 1969, 85 (HM 255) · Σαπουνά-Σακελλαράκη 1971, 48, αρ. 118, πίν. 32. Ο Warren θεωρεί, πιθανότατα δικαίως, ότι ο λίθος είναι οφείτης (serpentine) και όχι στεατίτης (steatite), όπως τον χαρακτηρίζει ο Evans. Προέρχεται από το Β.Α. τμήμα του ανακτόρου της Κνωσού.

¹³⁸ Halberg 1905, 6-7, εικ. 3· *PM I*, 688-91, εικ. 508, 511· Warren 1969, 85 (HM 342, 498, 676) · Koehl 2006, 164, αρ. 651, πίν. 41. Και σε αυτή την περίπτωση ο Evans χαρακτηρίζει τον λίθο ως στεατίτη (*steatite*) και ο Warren ως οφίτη (*serpentine*)· Coulomb 1981, 28-32.

βήμα των ανδρικών μορφών στο μινωικό κωνικό ρυτο υποδηλώνουν έντονη προσπάθεια, η οποία επιβεβαιώνεται από τις μορφές που απεικονίζονται πεσμένες στο έδαφος, ως αποτέλεσμα της πάλης που μόλις διεξήχθη.

Οι μινωίτες πυγμάχοι φορούν καλοσηματισμένο ζώμα το οποίο καλύπτει όλη των περιοχή των γλουτών. Τα γάντια πυγμαχίας δεν διακρίνονται με βεβαιότητα, σε μία περίπτωση όμως, στον αθλητή της πήλινης σφραγίδας, διακρίνεται μία πλατιά ταινία γύρω από τον δεξιό καρπό, ίσως ένδειξη γαντιού.

Ένα ακόμα μαρμάρινο σπάραγμα, με ανάγλυφη παράσταση δύο ενηλίκων ανδρών, ο ένας εκ των οποίων είναι πυγμάχος, βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης¹³⁹. Πρόκειται για προϊόν μινωικής τέχνης, άγνωστης προέλευσης. Η τεχνική του αγγείου και η απόδοση της μορφής θυμίζει αισθητά τις μορφές στο κωνικό ρυτό της Αγ. Τριάδας¹⁴⁰. Η μορφή του πυγμάχου της Βοστώνης παραπέμπει στο αριστερό νεαρό αγόρι της τοιχογραφίας των πυγμάχων της Θήρας. Στην περίπτωση όμως του πυγμάχου από το θραύσμα της Βοστώνης διαπιστώνεται ότι πρόκειται για ενήλικα άνδρα, ο οποίος αποδίδεται με έντονο και πλατύ βήμα που του επιτρέπει να επιτεθεί με δύναμη και πυγμή. Κατευθύνεται προς τα δεξιά και φέρει σηκωμένο μπροστά το αριστερό χέρι και προηγείται το αριστερό πόδι. Τα αντίστοιχα δεξιά άκρα βρίσκονται πίσω από το σώμα του άνδρα δημιουργώντας έντονη αναστροφή τριών τετάρτων στην απόδοση του σώματος. Οι μύες του είναι έντονα αποδοσμένοι και το συνολικό αποτέλεσμα αποπνέει δυναμισμό και ένταση.

Ένα ακόμα θραύσμα λίθινου αγγείου, πιθανότατα ρυτού, με ανάγλυφη παράσταση πυγμαχίας, προέρχεται από τη θέση *Στα Ελληνικά* Κνωσού (MH 2329)¹⁴¹. Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Evans, πρόκειται για τη συμπλοκή δύο ενηλίκων ανδρών, οι οποίοι φέρουν ζώμα και χαμηλές μπότες στα πόδια. Το μυικό τους σύστημα είναι καλοσηματισμένο και αποδίδονται σε στιγμιότυπο έντονης πάλης. Η κίνηση των δύο ανδρών είναι πολύ δυνατή, καθώς τα δύο σώματα άπτονται αλλήλων και ο αριστερός άνδρας φέρει δυνατό χτύπημα στον δεξιό που τον εκτινάσσει στον αέρα και προς τα πίσω. Η κίνηση του αριστερού άνδρα θυμίζει τον νεαρό πυγμάχο από το Ακρωτήρι, παρόλο που στον νεαρό θηραίο πυγμάχο κίνηση είναι ηπιότερη.

¹³⁹ Benson 1966.

¹⁴⁰ Warren 1969, 180. Πιστεύει ότι έχουν κατασκευαστεί από τον ίδιο τεχνίτη.

¹⁴¹ *PM* IV, 600, εκ. 595 · Warren 1969, 85 (P475) · Koehl 2006, 180, αρ. 767, πίν. 47. Σύμφωνα με τον Evans πρόκειται για αγγείο από στεατίτη (steatite), ενώ αντίθετα, σύμφωνα με τον Warren για αγγείο από οφίτη (serpentine) · Coulomb 1981, 32-5.

Η ομάδα των λίθινων ρυτών (κωνικών;), που φέρουν ανάγλυφες εικόνες πυγμαχίας είναι η πολυπληθέστερη στο σύνολο των αντικειμένων που απεικονίζουν το αγώνισμα της πυγμαχίας. Επομένως δεν πρόκειται για απλή σύμπτωση, όταν τελετουργικά αγγεία, όπως τα λίθινα κωνικά ρυτά, διακοσμούνται με σκηνές πυγμαχίας που εμπεριέχουν επίσης τελετουργικό χαρακτήρα, αν υποθέσει κανείς ότι πραγματοποιούνται στο πλαίσιο θρησκευτικών συναθροίσεων και εορτασμών¹⁴².

Η τοιχογραφική τέχνη δεν έχει να επιδείξει παράλληλα με εικονιζόμενες σκηνές πυγμαχίας. Ωστόσο αναφέρονται εδώ κάποιες εικονογραφικές περιπτώσεις οι οποίες παρουσιάζουν επί μέρους τεχνοτροπικές ομοιότητες με του θηραϊκούς νεαρούς πυγμάχους από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β.

Το πρώτο και γνωστότερο παράδειγμα είναι ο “Πρίγκιπας με τα Κρίνα”. Πρόκειται για τμήμα κορμού ενήλικα άνδρα, αποδοσμένο σε κονίαμα με την τεχνική του χαμηλού αναγλύφου¹⁴³. Το τμήμα αποκαλύφθηκε στα νότια διαμερίσματα του ανακτόρου της Κνωσού το 1901 μαζί με άλλα δύο τμήματα από ανδρική μορφή (τμήμα μηρού/κνήμης και στέμμα στολισμένο με κρινανθούς). Έκτοτε τα τρία αυτά τμήματα έχουν αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένων μελετών, καθώς και πολυπληθών αποκαταστάσεων και διαφορετικών προτάσεων συμπλήρωσης. Ο Evans παρέδωσε ως δική του πρόταση τον Πρίγκιπα με τα Κρίνα προκειμένου να καθιερώσει τη μορφή του μινωίτη βασιλιά-ιερέα.

Μετά την αποκατάσταση των Evans και Gillieron, ο πρώτος που επιχείρησε μία νέα πρόταση, διαφωνώντας ριζικά με τους δύο προηγούμενους, είναι ο Coulomb¹⁴⁴ ο οποίος παρουσίασε μία αρκετά πειστική πρόταση αποκατάστασης του άντρα ως πυγμάχου, κατευθυνόμενου προς τα δεξιά. Ο Coulomb εντόπισε επίσης τμήμα ανδρικού χεριού (πήχη και παλάμη) το οποίο συμπεριέλαβε στην αποκατάστασή του. Βασίστηκε κυρίως στις μορφές πυγμάχων από τα λίθινα αγγεία, τα οποία έχουν ήδη αναφερθεί εδώ, καθώς και στην τοιχογραφία των πυγμάχων από τη Θήρα. Κοντινά παράλληλα αποτελούν ο πυγμάχος από το ρυτό της Αγ. Τριάδας, ο αντίστοιχος από το θραύσμα της Βοστώνης και τέλος, το αριστερό αγόρι από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου. Η απόδοση των μυών, ειδικά στις μορφές των λίθινων αγγείων, είναι

¹⁴² Σε επόμενη ενότητα του κεφαλαίου, θα αναλυθεί περισσότερο ο τελετουργικός χαρακτήρας της πυγμαχίας και η διαφοροποίησή του από τον καθαρά αγωνιστικό, καθώς και αν είναι εφικτό οι δύο καταστάσεις να διαχωριστούν,.

¹⁴³ Bosanquet 1901, 334-6· Evans 1901, 14-6, εικ. 6.

¹⁴⁴ Coulomb 1981, 35-7, εικ. 5· αυτόθι 1982.

πολύ συγγενική, με το αριστερό χέρι τεντωμένο μπροστά και το δεξιό διπλωμένο στο πλάι του σώματος, σε θέση άμυνας. Το κόσμημα που φορά γύρω από το λαιμό του βρίσκει παράλληλα στους πυγμάχους του ρυτού της Αγ. Τριάδας, αλλά και στον νεαρό πυγμάχο του Ακρωτηρίου, ο οποίος φέρει μεγάλο αριθμό κοσμημάτων, ανάμεσα στα οποία και περιδέραιο, χωρίς ωστόσο να είναι του ίδιου τύπου.

Οι επόμενοι μελετητές που ασχολήθηκαν με τον κνωσιακό Πρίγκιπα και την αποκατάστασή του είναι οι Niemeier και M. Shaw. Ο πρώτος, σε μία σειρά άρθρων του¹⁴⁵, διαφωνεί με τον Coulomb ως προς την απόδοση του μυϊκού συστήματος και των ανατομικών λεπτομερειών και αποκαθιστά τον Πρίγκιπα ως μία ηγετική μορφή που στέκεται, κοιτάζοντας προς τα δεξιά, με ανυψωμένο το αριστερό χέρι με το οποίο κρατά ένα σκήπτρο¹⁴⁶.

Η Shaw αντίθετα, σε ένα πρόσφατο άρθρο της, επιστρέφει στην παλαιότερη αποκατάσταση του Evans και προτείνει τον “ιερέα-βασιλέα” με το στέμμα και τον βηματισμό προς τα αριστερά¹⁴⁷. Η αποκατάστασή της επαναφέρει την εικονογραφία στην αρχική πρόταση του Evans και διαφοροποιείται από αυτήν μόνο ως προς τη θέση του αριστερού χεριού: στην περίπτωση αυτή το αριστερό χέρι πέφτει προς τα κάτω, παράλληλα με τον κορμό, ενώ το δεξιό έρχεται διπλωμένο μπροστά.

Δεν είναι έως τώρα γνωστή άλλη τοιχογραφία φυσικών διαστάσεων με απεικόνιση νεαρών ή ενήλικων πυγμάχων είτε στις Κυκλάδες είτε στην Κρήτη. Από την Κρήτη όμως, και ειδικότερα από οικία στην Τύλισο, προέρχονται ελάχιστα σπαράγματα από τοιχογραφίες μικρογραφικών διαστάσεων που απεικονίζουν νεαρούς με ζώμα και προσεγγίζουν εικονογραφικά τους νεαρούς πυγμάχους¹⁴⁸.

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η παράθεση των εικονογραφικών παραλλήλων από τις Κυκλάδες και την Κρήτη. Δεν εντοπίστηκε κανένα ακριβές παράλληλο με την τοιχογραφία των νεαρών πυγμάχων, τουλάχιστον στον αιγαιακό χώρο. Η επιλογή της νεαρής ηλικίας για τους εμπλεκόμενους αποτελεί πρωτοτυπία του θηραίου καλλιτέχνη. Η υπόλοιπη παραγωγή, αποδίδει ενήλικες άνδρες, πυγμάχους στην ώριμη ηλικιακή τους φάση. Η επιλογή και η διαφοροποίηση αυτή του καλλιτέχνη πιθανότατα καθορίζεται από τους κυρίους/ενοίκους του Κτηρίου Β και από την επιθυμία του παραγγελιοδότη.

¹⁴⁵ Niemeier 1985· 1987· 1988.

¹⁴⁶ Warren 1969, 37· Koehl 1986· Säflund 1987.

¹⁴⁷ Shaw 2004.

¹⁴⁸ *PM* III, 35, εικ. 17a, b· Σαπουνά-Σακελλαράκη 1971, αρ. 129, πίν. 37.

Σύμφωνα με την απόδοση της κόμης, οι δύο νεαροί πυγμάχοι τοποθετούνται στη δεύτερη ηλικιακή φάση του ανθρώπου, μία φάση μετά την παιδική¹⁴⁹. Αυτό υποδηλώνει το κατά το ήμισυ ξυρισμένο αριστερό τμήμα του κεφαλιού σε συνδυασμό με το δεξιό τμήμα το οποίο φέρει μακρούς βοστρύχους. Η επιλογή των τμημάτων στο κεφάλι πιθανότατα δεν είναι τυχαία και ταυτίζεται και στις υπόλοιπες περιπτώσεις, όπως στην νεαρή κοπέλα με τον διάφανο πέπλο από τη σύνθεση των Λατρευτριών στην Ξεστή 3 και στο παράδειγμα του χάλκινου ειδωλίου από τη Ρόδο¹⁵⁰. Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις τα τμήματα του κεφαλιού που φέρουν τους βοστρύχους, καθώς και αυτά που έχουν ξυριστεί, ταυτίζονται.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα κοσμήματα, καθώς υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στα δύο νεαρά παιδιά ως προς το πλήθος των κοσμημάτων το αριστερό παιδί φοράει συνολικά εννέα κοσμήματα (εικ. 87, αποκατάσταση): 1 περιδέριο, 1 ενώτιο, 2 περιβραχιόνια, 2 περικάρπια και 3 περισφύρια, σε αντίθεση με το δεξιό παιδί, το οποίο δεν φοράει κανένα. Σε ένα εκτεταμένο άρθρο της η Τελεβάντου σχετικά με την απεικόνιση κοσμημάτων στις θηραϊκές τοιχογραφίες, δίνει μία αναλυτική εικόνα και περιγραφή των κοσμημάτων της τοιχογραφίας από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β¹⁵¹. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι γενικά οι ανδρικές μορφές στις τοιχογραφίες της Θήρας φέρουν ελάχιστα κοσμήματα σε αντίθεση με τις γυναικείες.

Ο Αφρικανός από το “Θυρωρείο” φέρει ενώτιο, χάλκινο ή χρυσό¹⁵² (Εικ. 20), και, σύμφωνα με τα νέα σπαράγματα που ταυτίστηκαν με αυτή τη σύνθεση, έφερε και περιδέριο από γαλάζιες στρογγυλές ψήφους πανομοιότυπο με εκείνο του νεαρού πυγμάχου¹⁵³. Ο μικρός ψαράς από τη Δυτική Οικία φέρει ένα απλό περιδέριο από σχοινί και τέλος, ο μικρός πυγμάχος φέρει τον μεγαλύτερο αριθμό κοσμημάτων. Στη μινωική Κρήτη, αντίθετα, η χρήση κοσμημάτων από τους άνδρες ήταν συχνότερη¹⁵⁴. Η Τελεβάντου, εκτός από διακοσμητικό χαρακτήρα, διακρίνει και θρησκευτική χρήση σε συγκεκριμένες περιπτώσεις κοσμημάτων σε μορφές στις τοιχογραφίες από

¹⁴⁹ Βλ. υποσ. 123.

¹⁵⁰ Βλ. υποσ. 124.

¹⁵¹ Τελεβάντου 1984. Δεν έχει συμπεριληφθεί ένα από τα δύο περικάρπια.

¹⁵² Vlachopoulos 2007, 135. Σύμφωνα με τον μελετητή το υλικό κατασκευής του ενώτιου είναι ο χρυσός.

¹⁵³ Βλ. υποσ. 157, 136, εικ. 15.19.

¹⁵⁴ Τελεβάντου 1987, 50.

το Ακρωτήριο, όπως στα περιδέρια της Πότνιας Θηρών από την Ξεστή 3¹⁵⁵. Αυτό όμως δεν αποτελεί τον κανόνα, ενώ στην περίπτωση του πυγμάχου ίσως τελικά τα κοσμήματα να αποτελούν διακριτικό κοινωνικής θέσης.

Ο πυγμάχος φέρει δύο περιβραχιόνια, ένα στο κάθε χέρι του: στον αριστερό τεντωμένο βραχίονα φέρει περιβραχιόνιο που αποτελείται από έξι κυανές σφαιρικές χάνδρες περασμένες σε μαύρο κορδόνι και στον δεξιό βραχίονα ταινιωτό περιβραχιόνιο στο χρώμα της ώχρας¹⁵⁶. Σύμφωνα με την Τελεβάντου, στο Ακρωτήριο οι χάνδρες χρησιμοποιήθηκαν με δύο τρόπους: είτε απλώς περασμένες σε κλωστή, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση του πυγμάχου και του “Αφρικανού”, είτε στερεωμένες (ραμμένες;) πάνω σε μεταλλικά ελάσματα¹⁵⁷.

Από ίδιες χάνδρες είναι κατασκευασμένα επίσης το περιδέριο, καθώς και δύο εκ των τριών περισφυρίων των ποδιών του αριστερού πάντοτε πυγμάχου. Από χρυσό ή χαλκό είναι κατασκευασμένα, εκτός από το δεξιό περιβραχιόνιο, τα δύο περικάρπια, ένα στον κάθε καρπό (το δεξιό διακρίνεται πάνω από το γάντι πυγμαχίας), το ενώτιο, καθώς και το δεύτερο περισφύριο του αριστερού ποδιού. Παρόμοιο ενώτιο απεικονίζεται στην αδρική μορφή της σύνθεσης του “Αφρικανού” και στην νεαρή κροκοσυλλέκτρια μπροστά από την Πότνια Θηρών.

Από το περιδέριο του πυγμάχου διακρίνονται επτά σφαιρικές χάνδρες ίδιου μεγέθους. Τα σπαράγματα που ταυτίστηκαν πρόσφατα ως ανήκοντα στον “Αφρικανό” φέρουν χάνδρες από τουλάχιστον δύο περιδέρια ιδίου τύπου. Διακρίνονται πέντε χάνδρες σε τρία διαφορετικά σπαράγματα. Στο ένα από αυτά, ανάμεσα σε δύο χάνδρες, διακρίνονται και ίχνη μελανού χρώματος που ταυτίζεται με το σκοινί από το οποίο είναι περασμένες οι χάνδρες. Παρόμοιου σχήματος, από διαφορετικό όμως υλικό (ορεία κρύσταλλο;), είναι το περιδέριο που κρατάει η μία

¹⁵⁵ Konstantinidi 2001, 238.

¹⁵⁶ Η τοιχογραφία στο συγκεκριμένο σημείο είναι σημαντικά κατεστραμμένη και το περιβραχιόνιο διακρίνεται με δυσκολία. Η ώχρα συνήθως υποδεικνύει τον χαλκό ή τον χρυσό, ενώ το κυανό χρώμα τον άργυρο, τον λαζουρίτη ή την υαλόμαζα. Οι χάνδρες αποτελούν το κύριο υλικό σύνθεσης κοσμημάτων ήδη από την Νεολιθική περίοδο με διάρκεια χρήσης σε όλη την αρχαιότητα έως και τη σύγχρονη εποχή. Κατασκευάζονται συνήθως από ευγενή μέταλλα, ημιπολύτιμες πέτρες, φαγεντιανή, κόκκαλο ή απλούς λίθους.

¹⁵⁷ Τελεβάντου 1984, 47-8. Η τελευταία αυτή χρήση παρατηρείται αποκλειστικά στη Θήρα.

λατρεύτρια και το φέρει ως δώρο, ίσως, στην Πότνια¹⁵⁸. Αποτελείται από σφαιρικές, ίδιου σχήματος και μεγέθους χάνδρες με αυτές του πυγμάχου.

Το ζώμα των δύο νεαρών πυγμάχων, περιορίζεται καθαρά στην περιοχή της μέσης και δεν εκτείνεται καθόλου στους μηρούς. Πρόκειται για ύφασμα/ζώνη¹⁵⁹, το οποίο στον αριστερό πυγμάχο αποδίδεται με κυανό χρώμα και στον δεξιό με μελανό. Είναι πιθανότατα τυλιγμένο δύο φορές γύρω από τη μέση, όπως αφήνει να εννοηθεί η αναδίπλωση που διακρίνεται και στις δύο περιπτώσεις.

Στην κυανή ζώνη του αριστερού παιδιού διακρίνεται μελανή γραμμή που αντιστοιχεί με το σημείο αναδίπλωσης του υφάσματος της ζώνης, ενώ στη μελανή ζώνη του δεξιού παιδιού η αναδίπλωση της ζώνης αποδίδεται με εγχάραξη. Η ζώνη δένεται στην αριστερή πλευρά με κόμπο, όπως φαίνεται στον δεξιό πυγμάχο, ενώ στον αριστερό, το δέσιμο δεν είναι ορατό. Ανήκει στην κατηγορία της ταινιοειδούς ζώνης, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των ζωμάτων της Σαπουνά-Σακελλαράκη, η οποία αναγνωρίζει τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες, με βάση του σχήματος και της κοπής τους¹⁶⁰.

Σύμφωνα με τη μελετήτρια, η ζώνη υιοθετήθηκε για πρακτικούς λόγους ήδη από πρωιμότετους χρόνους, όπως για τη στήριξη του εγχειριδίου¹⁶¹. Σε κοινωνικό επίπεδο όμως αποτέλεσε φορέα μαγικών ιδιοτήτων ή ένδειξη εξουσίας στην κοινωνική ή θρησκευτική ιεραρχία¹⁶². Ο Evans κάνει τον διαχωρισμό και υποστηρίζει ότι η ζώνη είναι εφαρμοστή στη μέση σε άτομα νεαρής ηλικίας, ενώ σε ενήλικα άτομα υιοθετείται πιο χαλαρή εκδοχή¹⁶³. Η εφαρμοστή ζώνη τονίζει τη στενή μέση σε σχέση με τους γοφούς και φοριέται ήδη από αγόρια στην ηλικία των δέκα ετών περίπου. Όταν όμως πρόκειται για ενήλικες άνδρες που η διάπλαση του σώματος έχει αλλάξει σε σχέση με τα νεαρά άτομα, η ζώνη δεν εφαρμόζει στην περιοχή της κοιλιάς αλλά φοριέται πιο χαλαρή, ενίοτε κάτω από αυτή, προς τους γοφούς. Στην περίπτωση όμως των πυγμάχων του Δωμ. 1 στο Κτήριο Β, η ζώνη δεν εφαρμόζει στη μέση των νεαρών ατόμων αλλά αντίθετα απεικονίζεται πιο χαλαρή, να πέφτει στην περιοχή της

¹⁵⁸ Σύμφωνα με τον Α. Βλαχόπουλο, το περιδέραιο είναι αποδοσμένο με χρώμα πορφύρας και ίσως υποδεικνύει τη χρήση της ορείας κρυστάλλου ή σάρδιου.

¹⁵⁹ Σαπουνά-Σακελλαράκη 1971, 130-1.

¹⁶⁰ αυτόθι, 130-9.

¹⁶¹ αυτόθι, 130, επίσης, ειδώλιο αρ. 18 από τον Πετσοφά.

¹⁶² Ζώρα 1956, 35.

¹⁶³ ΡΜ III, 445, 450.

κοιλιάς, ειδικά στον δεξιό πυγμάχο στον οποίο η ζώνη πέφτει σχεδόν κάτω από την κοιλιακή περιοχή τονίζοντάς την. Στο αριστερό αγόρι, η ζώνη εφαρμόζει στην περιοχή της κοιλιάς αλλά δεν ταυτίζεται με τα ειδώλια από την περιοχή της Κρήτης πάνω στα οποία βασίστηκε ο Evans για τις παρατηρήσεις του¹⁶⁴.

Από τις απεικονίσεις ανδρικών μορφών σε τοιχογραφίες από την Κρήτη, διαπιστώνεται ότι η πλειονότητα φέρει περίζωμα και όχι απλή ζώνη. Αντίθετα, η ζώνη εντοπίζεται σε κάποια χάλκινα ανδρικά ειδώλια ή σε ανδρικές μορφές σε σφραγίδες. Το περίζωμα στις ανδρικές μορφές των τοιχογραφιών συνδυάζεται πάντα με ζώνη και δεν έχει εντοπιστεί έως τώρα παράλληλο, το οποίο να ταυτίζεται με την περίπτωση των μικρών πυγμάχων, να φέρει δηλ. μόνο ζώνη. Αυτό πιθανότατα δικαιολογείται ηλικιακά: οι ενήλικες άνδρες που απεικονίζονται στις μινωικές τοιχογραφίες εμφανίζονται πάντα με περίζωμα, ενώ τα νεαρά αγόρια από τη Θήρα μπορούν να απεικονισθούν με απλή ζώνη αφήνοντας την περιοχή των γεννητικών τους οργάνων ελεύθερη και ορατή.

Αυτό επιβεβαιώνεται στις συνθέσεις με τους άνδρες από το ισόγειο του Δωμ. 3α της Ξεστής 3: από τις τέσσερις ανδρικές μορφές που απεικονίζονται, οι τρεις είναι νεαρής ηλικίας και εμφανίζονται γυμνοί, ενώ ο τέταρτος είναι ενήλικας και φέρει μακρύ υφασμάτινο λευκό ζώμα¹⁶⁵. Δύο χάλκινα ειδώλια από την Τύλισο που απεικονίζουν νεαρούς λατρευτές¹⁶⁶ φέρουν ζώνη που εφαρμόζει στην περιοχή της μέσης. Είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις κόμβου που τοποθετείται στο πλάι του σώματος, όπως στην περίπτωση του ενός τουλάχιστον από τους δύο πυγμάχους από το Κτήριο Β (πιθανότατα δε και στον δεύτερο). Μία μικρή ομάδα σφραγίδων από την Κρήτη απεικονίζει ανδρικές μορφές με ζώνη, ενώ η πλειονότητα απεικονίζεται με περίτεχνα περιζώματα¹⁶⁷.

Ο κόμβος που διακρίνεται στη ζώνη του αριστερού πυγμάχου, και ο οποίος πιθανότατα υπάρχει και στην αντίστοιχη πλευρά του δεξιού αγοριού που είναι αθέατη, ίσως είναι διακοσμητικός ή ιερός κόμβος, χωρίς χρηστικές ιδιότητες δηλ., αν κρίνει κανείς από το πάχος του. Η ζώνη αποτελείται από μία φαρδιά ταινία, ίσως αναδιπλωμένη στη μέση, η οποία είναι δύσκολο να καταλήγει σε τόσο λεπτές απολήξεις όσο αυτές που διακρίνονται στον συγκεκριμένο κόμπο. Δεν εντοπίζεται

¹⁶⁴ αυτόθι, εικ. 313-4.

¹⁶⁵ Ντούμας 1992, εικ. 109-15· Vlachopoulos 2008α, 492.

¹⁶⁶ Σαπουνά-Σακελλαράκη 1971, αρ. 76-77, πίν. 23.

¹⁶⁷ αυτόθι, αρ. 144-6, 152, εικ. 13.

κάποιο άλλο σημείο δεσίματος της ζώνης· το μοναδικό αναγνωρίσιμο και ευδιάκριτο δέσιμο είναι πράγματι ο κόμβος αυτός χωρίς όμως να αποτελεί και αυταπόδεικτα το πραγματικό τελείωμα της ζώνης.

Ο κόμβος εμφανίζεται συχνά στην ενδυμασία ανδρών και γυναικών σε τοιχογραφίες. Σε κάποιες περιπτώσεις αποτελεί κεντρικό στοιχείο της εικονογραφίας, όπως στην περίπτωση της κνωσιακής σύνθεσης, γνωστής με το όνομα Παριζιάνα, σε τμήμα της αναπαράστασης της τελετουργίας των σπονδών και της μεταδόσεως της ιεράς κύλικας (Camp Stool Fresco). Πρώτος ο Evans συνέδεσε την ύπαρξη του κόμβου στην εικονογραφία με τελεουργίες και με τη λατρεία των Διπλών Κεράτων¹⁶⁸. Βασιζόμενος στην εικονογραφία, κυρίως των σφραγίδων, συνέδεσε τον κόμβο με θρησκευτικά και ιερά σύμβολα. Ο κόμβος σε συνδυασμό με το Ιερό Δέντρο της Ζωής, με την ασπίδα ή απλά αιωρούμενος σε σκηνή ταυροκαθασιών¹⁶⁹, προσδίδει ιδεολογικό περιεχόμενο που απομακρύνεται από τη χρηστική και πρακτική υπόστασή του και ακολουθεί τα υπόλοιπα ιερά μινωικά σύμβολα στη σφαίρα του ιδεατού και ίσως του αποκρυφισμού.

Ο Evans συνέδεσε ταυτόχρονα την ιερή υπόσταση του μινωικού κόμβου με ανάλογα αιγυπτιακά παραδείγματα: επισημαίνει για παράδειγμα τη σχέση ενός αιγυπτιακού *Ankh* (του αιγυπτιακού σταυρού) με το πεσσόσχημο δέντρο-σύμβολο της θεάς Ίσιδος ή την παρουσία των *aper*, ελλειψοειδών κοσμημάτων (σε σχήμα θηλιάς) που στερεώνονταν στους ώμους¹⁷⁰. Σύμφωνα με τον Persson, ο κόμβος υποδεικνύει ότι το αντικείμενο ή ο άνθρωπος πάνω στο οποίο βρίσκεται, ακουμπά ή είναι κοντά, είναι συνδεδεμένο με τη θεότητα¹⁷¹.

Ο κόμβος στη ζώνη του πυγμάχου της τοιχογραφίας από το Δωμ. 1 του Κτηρίου Β, πιθανότατα έχει χρηστικό ρόλο. Επισημαίνεται ότι η μορφή του συγκεκριμένου κόμβου παραμένει σχετικά ξένη με τη ζώνη στο σύνολό της. Η απουσία από τη σύνθεση οποιουδήποτε άλλου ιερού συμβόλου δεν διευκολύνει την ερμηνεία του ιερού κόμβου στη σύνθεση των πυγμάχων¹⁷².

¹⁶⁸ Evans 1921, 430-4.

¹⁶⁹ αυτόθι, εικ. 310.

¹⁷⁰ αυτόθι, 434.

¹⁷¹ Persson 1942, 92-3.

¹⁷² Το ζήτημα αυτό θα αναλυθεί περαιτέρω κατά την ερμηνευτική προσέγγιση των συνθέσεων στο επόμενο μέρος του κεφαλαίου.

Οι εικονιστικές μονάδες του δωματίου περιλαμβάνουν στοιχεία του ζωικού βασιλείου, όπως οι αντιλόπες, του φυτικού βασιλείου, όπως ο κισσός και τέλος, από το ανθρώπινο βασίλειο, με το ζεύγος των νεαρών πυγμάχων. Μία σημαντική διαπίστωση που προκύπτει μετά την παράθεση των παράλληλων παραδειγμάτων προς τις εικονογραφικές μονάδες των συνθέσεων του Δωμ. 1, είναι ότι σε καμμία από τις περιπτώσεις που αναλύθηκαν δεν επιβεβαιώθηκε απόλυτη ταύτιση με τα στοιχεία από τη Θήρα· δεν ταυτίστηκαν αντιλόπες σε συνθέσεις στον ελλαδικό χώρο, παρά μόνο σε ένα σημαντικό αριθμητικά σύνολο αντικειμένων από την Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία.

5.2. Πρόταση ερμηνείας και αποκατάστασης του εικονογραφικού προγράμματος του Δωματίου 1.

Η ταύτιση, την οποία είχε κάνει ο Μαρινάτος, της αντιλόπης (*oryx beissa*), του ζώου δηλ. που επαναλαμβάνεται έξι φορές στους τοίχους του δωματίου, είναι η πιθανότερη. Η ζωγραφική δεν αποτελεί φωτογραφική αποτύπωση ή ακριβή ζωολογική απεικόνιση. Ορισμένα χαρακτηριστικά του ζώου, όπως αυτά αποδίδονται, μπορεί να μην ανταποκρίνονται πλήρως στην πραγματικότητα. Παρόλα αυτά ωστόσο, είναι σαφές ότι τα παραδείγματα ζωικών μορφών που χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπο, λόγω της φυσιολογίας τους, του βαδίσματός τους και της στάσης τους, είναι αντιλόπες. Η ταύτιση των αντιλοπών στην τέχνη είναι γενικά δύσκολη και προβληματική λόγω περιορισμένων παραλλήλων. Τα λίγα ωστόσο παραδείγματα από την Κρήτη, την Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή επιβεβαιώνουν την ταύτιση στα ζώα που αποτυπώνονται στους τοίχους του Δωμ. 1.

Η συχνότερη απεικόνιση του κατσικιού στην αιγαιακή τέχνη της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, καθώς και η σχετική ομοιότητα των ζώων στο Δωμ. Β με το ζώο αυτό, περιπλέκει την κατάσταση. Παρόλα αυτά, τα ζώα από το Ακρωτήριο ταυτίζονται καλύτερα με το είδος της αντιλόπης παρά με αυτό του κατσικιού. Οι ομοιότητες με το είδος της αντιλόπης είναι σημαντικές. Η απουσία των φυσικών στοιχείων που θα επιβεβαίωναν την παρουσία της αντιλόπης την περίοδο εκείνη στον ελλαδικό χώρο δεν αρκεί για την ταύτιση των ζώων του δωματίου με αίγα. Εξωτικά θέματα εικονογράφησης, όπως η αντιλόπη, για τον αιγαιακό χώρο αποτελούν διαχρονικά πόλο έλξης για τους καλλιτέχνες, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις, τα αποδίδουν

βασιζόμενοι σε προσχέδια ή σχέδια άλλων ζωγράφων. Η μεταφορά και διάδοση εικονιστικών θεμάτων είναι θέμα σύνθετο και παραγωγικό, το οποίο διαρκώς μεταλλάσσεται ανάλογα με τη δυναμική της εποχής και των δημιουργικών της ομάδων¹⁷³.

Βασικό ζητούμενο για την παρούσα μελέτη, ωστόσο, δεν αποτελεί η ταύτιση του είδους του ζώου ή του υποείδους της αντιλόπης, αν και κάτι τέτοιο θα ήταν θεμιτό, αλλά η ερμηνεία της πολλαπλής απεικόνισης του ίδιου θέματος στον χώρο, η απόλυτη οπτική επικράτησή του, καθώς και η σχέση του με το δεύτερο εικονιστικό θέμα του δωματίου, τους νεαρούς πυγμάχους. Για το τελευταίο αυτό ζητούμενο θα βοηθούσε η ταύτιση του είδους και του φύλου των ζώων, προκειμένου να γίνει κατανοητό αν υπήρχε ιδεολογική σύνδεση ανάμεσα στον άνθρωπο και τα ζώα και πως εξηγείτο η συνύπαρξή τους στον ίδιο χώρο. Οι νεαροί πυγμάχοι αποτελούν πιθανότατα την κεντρική σύνθεση του δωματίου και τα έξι ζώα τους περιστοιχίζουν.

- **Αποκατάσταση των συνθέσεων στους τοίχους του Δωμ. 1.**

Κοιτάζοντας το σχέδιο των ζώων, με την πρώτη ματιά, θεωρεί κανείς ότι είναι ταυτόσημο. Ωστόσο, παρατηρούνται μικρές διαφορές που ηθελημένα ο ζωγράφος εφάρμοσε προκειμένου να προσαρμόσει το σχέδιο στις διαστάσεις των τοίχων. Έτσι, ξεκινώντας από τους δύο τοίχους, δυτικό και ανατολικό, που φέρουν τα δύο ζεύγη των ζώων, διαπιστώνονται διαφορές που αφορούν κυρίως στις διαστάσεις των μορφών υπαγορευμένες από τις διαστάσεις των τοίχων. Ο μεγαλύτερος εικονογραφημένος τοίχος του δωματίου είναι ο δυτικός πλινθότοιχος που έχει αποκατασταθεί με μήκος 2,00μ. και απεικονίζει το πρώτο ζεύγος αντιλοπών (Αρ. Κατ. 5, Εικ. 78, 83). Παρόλο που η αποκαταστημένη σύνθεση δεν φέρει τελειώματα στις δύο κατακόρυφες πλευρές της, το αρχικό μήκος της δεν πρέπει να απέχει πολύ από αυτό. Το συνολικό μήκος της απόστασης από τον βόρειο στον νότιο τοίχο του δωματίου είναι 2,90 μ. και παρεμβάλλεται θυραίο άνοιγμα στο νότιο τμήμα που οδηγεί στο βοηθητικό Δωμ. 1β, το οποίο είχε πλάτος 0,90 μ. Επομένως, το μήκος της αποκαταστημένης σύνθεσης του δυτικού πλινθότοιχου υπολογίστηκε σωστά στα 2,00-2,10 μ.

¹⁷³ Boulotis 2000.

Το μήκος των δύο ζώων δεν είναι το ίδιο. Το ζώο που προηγείται, από τον λαιμό έως την ουρά, έχει μήκος 1,19 μ., , ενώ το αντίστοιχο μήκος του ζώου που ακολουθεί είναι 1,05 μ. και το συνολικό μήκος της παράστασης 1,78 μ.

Ο ανατολικός τοίχος, όπου απεικονίζεται το δεύτερο ζεύγος των ζώων, με μήκος 1,78 μ. είναι μικρότερος από τον δυτικό τοίχο κατά 0,12 μ. (Αρ. Κατ. 7, Εικ. 80-82) Συνεπώς ο ζωγράφος όφειλε να προσαρμόσει το σχέδιο σε αυτές τις διαστάσεις. Αυτό σημαίνει είτε ότι έπρεπε να σχεδιάσει ένα μόνο ζώο, το οποίο να καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια του ανατολικού τοίχου είτε ένα δεύτερο ζεύγος ζώων αντίστοιχων με εκείνα του δυτικού τοίχου. Κατόπιν ελέγχων και υπολογισμών που πραγματοποιήθηκαν, διαπιστώθηκε ότι η πρώτη περίπτωση πρέπει να αποκλειστεί βάσει των σπαραγμάτων που είχαν διασωθεί, αλλά και βάσει των εικονογραφικών πρωτοτύπων. Κατά συνέπεια, ο τεχνίτης σχεδίασε δύο ζεύγη ζώων ακολουθώντας τον ίδιο άξονα αλλά προσαρμόζοντάς τον στις ανάλογες διαστάσεις των προσφερομένων επιφανειών.

- **Οι αντιλόπες**

Όσον αφορά στα μεμονωμένα ζώα (Αρ. Κατ. 6, 50, Εικ. 78, 84-5), που πλαισιώνουν το μεγάλο βορινό παράθυρο του δωματίου, οι διαστάσεις τους είναι πιο περιορισμένες ακολουθώντας τις διαστάσεις των αντίστοιχων επιφανειών. Ο ζωγράφος προσάρμοσε το σχέδιό του στις διαστάσεις των τοίχων του δωματίου, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη του το τελικό οπτικό αποτέλεσμα. Η κίνηση των ζώων στο εσωτερικό του δωματίου ήταν κάτι σημαντικό για τον καλλιτέχνη και τον παραγγελιοδότη/ιδιοκτήτη του κτηρίου. Η αρμονική οπτική των συνθέσεων από τους επισκέπτες ή ενοίκους του χώρου, από οποιοδήποτε σημείο του δωματίου, ήταν το ζητούμενο του καλλιτέχνη. Το μεγάλο βορινό παράθυρο του δωματίου αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης της πομπής των ζώων, τα οποία δίνουν την αίσθηση ότι εισέρχονται στο δωμάτιο από την Πλατεία Μυλώνος, στα βόρεια του κτηρίου, μέσω του ανοίγματος και πλαισιώνουν με την κίνησή τους τα δρώμενα του δωματίου¹⁷⁴ (Εικ. 78).

¹⁷⁴ Doumas 2005, 75-6. Σύμφωνα με αυτή τη μελέτη, οι άνθρωποι που στέκονταν στην Πλατεία Μυλώνος θα είχαν θέαση προς το εσωτερικό του Δωμ. 1 και συγκεκριμένα θα έβλεπαν τα ζεύγη των αντιλοπών στον δυτικό και ανατολικό τοίχο, καθώς και τους πυγμάχους στον νότιο τοίχο. Μόνο οι

Η κίνηση, βασισμένη στην τεχνική του “κατοπτρισμού” (“*mirroring*”) του εικονιζόμενου αντικειμένου, πραγματοποιείται παράλληλα από δυτικά και από ανατολικά, έχει κατεύθυνση από βορρά προς νότο και καταλήγει στην τοιχογραφία των νεαρών πυγμάχων και στο θυραίο άνοιγμα το οποίο οδηγεί στον βοηθητικό χώρο με τις κασέλες 1α (Εικ. 80-1). Τα ζώα συγκροτούν μία πομπή, η οποία καταλήγει στο ιδεατό κεντρικό σημείο του χώρου που είναι η σύνθεση των νεαρών πυγμάχων¹⁷⁵.

- **Οι πυγμάχοι.**

Η πυγμαχία πιθανότατα αποτελούσε κυρίαρχο άθλημα στη ζωή των ανθρώπων της εποχής και ίσως συντελούνταν στο πλαίσιο τελετουργιών και μνήσεων. Η παρουσία επομένως δύο αγοριών σε ηλικία που δικαιολογεί τη συμμετοχή τους σε τελετή μύησης, διαμορφώνει το ιδεολογικό πλαίσιο της εικονογράφησης του χώρου. Η ταυτότητα της τελετής παραμένει άγνωστη σε εμάς, η παρουσία όμως της πομπής των ανδρών στην Ξεστή 3 (Δωμ. 3β, ισόγειο, Εικ. 53)), η οποία πιθανότατα συνδέεται με ηλικιακή τελετή, δίνει το στίγμα της σύνθεσης στο Δωμ. 1 του Κτηρίου Β. Ο επισκέπτης του χώρου παρακολουθεί μία άλλη πομπή, ζώων αυτή τη φορά, η οποία από το κεντρικό σημείο, το βορινό παράθυρο, οδηγεί από δύο παράλληλες κατευθύνσεις στον νότο, στα δύο νεαρά παιδιά, τα οποία πιθανότατα αφήνουν το ένα στάδιο ηλικίας για να μεταβούν στο επόμενο.

Η κίνηση των ζώων ενισχύεται και από την αιώρηση που δημιουργεί η προσθήκη της ταινίας από κίτρινη όχρα πάνω από τη μελάνη ταινία στην κάτω ζώνη σε αντίθεση με τη σύνθεση των πυγμάχων, οι οποίοι πατούν σταθερά πόν στη μελανή ταινία. Οι οπλές των ζώων εισχωρούν μαλακά μέσα στην ταινία όχρας δημιουργώντας ένα “κενό. Η ταινία αυτή θα μπορούσε να παραπέμπει ιδεατά στο αμμώδες περιβάλλον

μονές αντιλόπες του βόρειου τοίχου παρέμεναν αθέατες από την περιοχή της Πλατείας. Ενδεχομένως, η άποψη αυτή χρήζει περαιτέρω έρευνας καθώς η στάθμη της Πλατείας Μυλωνός έχει ανέβει λόγω μάζων που μεταφέρθηκαν εκεί κατά τη διάρκεια των ανασκαφών και η πραγματική επιφάνεια πάνω στην οποία κυκλοφορούσαν ήταν χαμηλότερη και δεν εξυπηρετούσε απαραίτητα την απρόσκοπτη θέαση προς το εσωτερικό του δωματίου.

¹⁷⁵ Σύμφωνα με την αρχιτεκτονική του χώρου δεν πρόκειται για το κεντρικό σημείο του νότιου τοίχου του δωματίου. Δυστυχώς, δεν έχει διασωθεί σε καλή κατάσταση το ερμάριο της νότιας πλευράς, το οποίο βρίσκεται στο κέντρο του νότιου τοίχου, ώστε να γίνει κατανοητή η χρήση του και η σχέση του με τον χώρο και, ίσως, με την εικονογράφησή του.

της ερήμου, το οποίο αποτελεί το φυσικό περιβάλλον των αντιλοπών. Ίσως η προσθήκη της ταινίας να μην ήταν τυχαία και να μην συνδέεται απλά με την αιώρηση αλλά, αντίθετα, με την πιστή απόδοση του τοπίου της ερήμου και του φυσικού περιβάλλοντος των ζώων.

Η σημαντική διαφοροποίηση των δύο αγοριών μεταξύ τους ως προς τα κοσμήματα (η ποσότητα των κοσμημάτων του αριστερού αγοριού έναντι του δεξιού είναι καθοριστική), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το αγόρι στα αριστερά έχει διαφορετική σχέση με τον χώρο και με τον παραγγελιοδότη (Εικ. 86-7). Αποκλείοντας το ενδεχόμενο της πιστής απόδοσης χαρακτηριστικών πραγματικών προσώπων κατά την περίοδο αυτή, προσπαθεί κανείς να ερμηνεύσει τα σημεία εκείνα που σε αισθητικό επίπεδο διαφοροποιούν τα δεδομένα μεταξύ τους.

Η απόδοση αυτού του μεγάλου αριθμού κοσμημάτων πάνω στο σώμα του αγοριού δεν αποτελεί τυχαία επιλογή. Ο παραγγελιοδότης της σύνθεσης και, πιθανότατα, ιδιοκτήτης του χώρου, ίσως θέλησε να αποτυπώσει και να διαφυλάξει για πάντα την ηλικιακή τελετή μύησης του συγκεκριμένου αγοριού, πιθανόν του γιου του, στον τοίχο ενός από τα κεντρικότερα δωμάτια της οικίας του. Ίσως μόνο το αγόρι αυτό, από τα εικονιζόμενα δύο, βρίσκεται στη σωστή ηλικία για την τελετή, όπως υποδηλώνεται από την ελαφρά χρωματική διαφοροποίηση του σώματός του, παρόλο που η κόμμωση τους ταυτίζεται. Το αριστερό αγόρι αποδίδεται με πιο σκούρο χρώμα από το δεξιό πιθανότατα επειδή είναι μεγαλύτερο και έχει φθάσει στην κατάλληλη ηλικία για να συμμετάσχει στην τελετή, η οποία θα του επιτρέψει να μπει στην επόμενη φάση του¹⁷⁶. Το δεύτερο παιδί αποτελεί απλά το βοηθητικό στοιχείο προκειμένου να ολοκληρωθεί η σύνθεση. Στην πομπή των ανδρών από την Ξεστή 3, το εικονιζόμενο παιδί που ακολουθεί το νεαρό αγόρι που φέρει το ύφασμα, αποδίδεται με ανοικτότερο χρώμα από τους υπολοίπους άνδρες της πομπής, οι οποίοι ηλικιακά φαίνονται μεγαλύτεροι (Εικ. 53). Η μικρή χρωματική διαφοροποίηση στο σώμα των ανδρών μπορεί να σχετίζεται με μικρές ηλικιακές διαφορές.

Ποια είναι όμως η υποθετική σχέση ανάμεσα στα δύο αγόρια και τις επαναλαμβανόμενες αντιλόπες, οι οποίες, σε διάταξη πομπής, οδηγούν σε αυτά; Υπάρχει νοητή σύνδεση ανάμεσα στα εικονογραφικά στοιχεία του χώρου ή μήπως είναι τυχαία η επιλογή τους από τον καλλιτέχνη; Από τα έως τώρα δεδομένα που προκύπτουν από τη μελέτη του τοιχογραφικού υλικού του Ακρωτηρίου, συνάγεται ότι

¹⁷⁶ Βλ. υποσ. 119.

η επιλογή κεντρικών θεματικών ενοτήτων από τους ζωγράφους δεν είναι τυχαία. Αυτό ίσως να συμβαίνει στα συμπληρωματικά και διακοσμητικά θέματα, στην άνω και κάτω ζώνη των συνθέσεων, ποτέ όμως στα θέματα της μεσαίας ζώνης. Ως κεντρική σύνθεση του χώρου έχει καθοριστεί η τοιχογραφία των δύο μικρών αγοριών που πυγμαχούν. Ο ζωγράφος, επομένως, σε συνεργασία με τον παραγγελιοδότη, όφειλε να βρει συμπληρωματικά θέματα τα οποία ενσωματώνονταν ομαλά στον χώρο και περιστοίχιζαν την κεντρική σύνθεση χωρίς να την εξαφανίζουν¹⁷⁷.

Οι αντιλόπες ταυτίζονται με τα αγόρια ως προς το φύλο· πρόκειται δηλ. για αρσενικά ζώα, όπως υποδηλώνει το είδος των κεράτων τους, και όχι για ζεύγη ζώων, με αρσενικό και θηλυκό, όπως είχε προτείνει στο παρελθόν ο Μαρινάτος κατά την αποκάλυψή τους. Βρίσκονται επομένως σε στιγμή επίδειξης γοήτρου απέναντι στο αντίπαλο ζώο και όχι σε περίοδο ζευγαρώματος. Το βάδισμά τους, αγέρωχο και γοητευτικό, σκοπό έχει να μαγνητίσει τα θηλυκά ζώα και παράλληλα να μειώσει τον αντίπαλο. Από την άποψη αυτή συνδέονται με τα δύο νεαρά αγόρια, καθώς και αυτά, μέσα από τον αγώνα τους προσπαθούν να επιβληθούν το ένα στο άλλο και παράλληλα να γοητεύσουν τους θεατές. Τα αγόρια βρίσκονται στην κατάλληλη ηλικία κατά την οποία έπρεπε να αποδείξουν την υπόστασή τους και τη θέση τους προς την οικογένειά τους, και κατά συνέπεια προς την κοινωνία.

Η επιλογή των ζώων δεν είναι εύκολο να ερμηνευθεί. Η απουσία του συγκεκριμένου είδους από την πανίδα της ευρύτερης περιοχής του Αιγαίου περιπλέκει ακόμα περισσότερο την απάντηση. Το ζώο, αν ερμηνευόταν ως κατσίκι, που είναι γνωστότατο στους πληθυσμούς του Αιγαίου, καθώς και στην εικονογραφία της εποχής, θα έδινε διαφορετική χροιά στην ερμηνεία. Παρόλα αυτά, εφόσον η ταύτιση του ζώου δεν αφήνει περιθώρια, οφείλει κανείς να προσπαθήσει να αιτιολογήσει και να ερμηνεύσει την επιλογή αυτή του ζωγράφου ή/και του παραγγελιοδότη. Πιθανότατα η επιλογή να ήταν του ζωγράφου, καθώς η πιστή απόδοση των χαρακτηριστικών οδηγεί στο συμπέρασμα είτε ότι ήταν εξοικειωμένος με τη μορφή του ζώου είτε ότι το είχε απεικονίσει αρκετές φορές στο παρελθόν.

Η επιλογή του συγκεκριμένου ζώου ίσως εντάσσεται στην τάση του εξωτισμού που διακρίνει την τέχνη της Θήρας και άλλων περιοχών κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Μετά από μία περίοδο εσωστρέφειας, όπως αυτή της Μεσοχαλκής περιόδου, οι κοινωνίες ανοίγονται σε νέες επιδράσεις και οι καλλιτέχνες προσαρμόζονται σε

¹⁷⁷ Palyvou 2000, 417.

νέες αντιλήψεις και τάσεις. Στοιχεία που προέρχονται από μακρινές περιοχές, όπως η Αίγυπτος και η Συρία, αποτελούν θέματα προς μίμηση και υιοθέτηση. Η αντιλόπη πιθανότατα ανήκει σε αυτή την κατηγορία. Με όποιο τρόπο και να έφθασε η μορφή της το νησί της Θήρας και να έγινε γνωστή από τους ντόπιους καλλιτέχνες, αποτέλεσε θέμα εξωτικό και διαφορετικό, κατάλληλο για καλλιτεχνική αναπαραγωγή. Γεγονός παραμένει ότι ο καλλιτέχνης προσπάθησε να δημιουργήσει έναν νοητό δεσμό ανάμεσα στα ανθρώπινα και τα ζωικά στοιχεία της εικονογραφίας του χώρου που πιθανότατα, στους θεατές της εποχής εκείνης, ήταν περισσότερο κατανοητά και δεδομένα από ό,τι σε εμάς σήμερα.

ΜΕΡΟΣ Γ'.**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωματίου 6.****6.1. Οι τοιχογραφίες του Δωματίου 6.**

Εξετάζοντας τις εικονογραφικές μονάδες και τις συνθέσεις στο σύνολό τους από τον δεύτερο χώρο του Κτηρίου Β, ο οποίος έδωσε τοιχογραφίες, είναι χρήσιμο να επισημανθεί η σημαντική διαφοροποίηση ανάμεσα στο υλικό των δύο τοιχογραφημένων δωματίων του κτηρίου. Η διαφορά αυτή εστιάζεται στον βαθμό διατήρησης των χώρων και κατά συνέπεια στην ποσότητα και την ποιότητα του τοιχογραφημένου υλικού το οποίο προέρχεται από τους αντίστοιχους χώρους, καθώς και στην τεχνοτροπική απόκλιση στην απόδοση των εικονογραφικών μονάδων.

Ο βαθμός διατήρησης των αρχιτεκτονικών καταλοίπων του Δωμ. 6 και της ευρύτερης περιοχής αυτού, είναι σαφώς κατώτερος από τον αντίστοιχο του Δωμ. 1 και γενικότερα του δυτικού τμήματος του Κτηρίου Β¹. Το Δωμ. 6 καταστράφηκε σε μεγάλο βαθμό από τον σύγχρονο χείμαρρο που διέσχισε τις γεωργικές εκτάσεις, που είχαν σχηματιστεί μετά την ηφαιστειακή καταστροφή καλύπτοντας τον προϊστορικό οικισμό. Η διαβρωτική δύναμη του νερού διαπέρασε τα ηφαιστειακά στρώματα που προστάτευαν και διατηρούσαν τα κατάλοιπα των κτηρίων, καταστρέφοντας σχεδόν ολοσχερώς το ανατολικό τμήμα του Κτηρίου Β. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα σπαράγματα των τοιχογραφιών του Δωμ. 6 να βρεθούν διάσπαρτα στην ευρύτερη περιοχή και να είναι δύσκολη, έως αδύνατη, η απόδοσή τους σε συγκεκριμένους τοίχους και χώρους του κτηρίου.

Η μοναδική σύνθεση που καταλαμβάνει συγκεκριμένη θέση στον χώρο είναι η τοιχογραφία των πιθήκων, η οποία, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Μαρινάτου, καλύπτει δύο τοίχους του πρώτου ορόφου του Δωμ. 6, τον βόρειο και τον δυτικό. Ο συσχετισμός έγινε εφικτός λόγω της θέσης των πεσμένων σπαραγμάτων στο εσωτερικό του δωματίου του ισογείου². Η θέση αυτή των συνθέσεων δεν θεωρείται πλέον ασφαλής, καθώς η διασωθείσα αρχιτεκτονική του χώρου υποδεικνύει πιθανότατα διαφορετική διάρθρωση. Δυστυχώς, είναι πολύ δύσκολο να

¹ Βλ. Κεφ. 2.2.

² Βλ. Κεφ. 2.1.2.

αποκατασταθεί με ακρίβεια η αρχιτεκτονική του χώρου, η θέση των ανοιγμάτων του (πόρτες και παράθυρα), η ύπαρξη πλινθότοιχων (υπάρχουν ενδείξεις για τουλάχιστον δύο), καθώς και η ακριβής θέση των συνθέσεων που ανήκουν στον χώρο αυτό.

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει ο καθορισμός και η ανάλυση των εικονιστικών μονάδων που προέρχονται από τις συνθέσεις του Δωμ. 6, καθώς και ο τεχνοτροπικός συσχετισμός τους με ανάλογες παραστάσεις από το Ακρωτήρι, τις υπόλοιπες Κυκλάδες, την Κρήτη, την Ηπειρωτική Ελλάδα, την Αίγυπτο και, τέλος, την Ανατολή.

6.1.1. Σπαράγματα προγενέστερης χρονολογικής φάσης από το Δωμ. 6 (Αρ. Κατ. 52-57)³.

Τοιχογραφικά σπαράγματα προγενέστερης χρονολογικής φάσης εντοπίζονται και στο υλικό του Δωμ. 6, όπως συνέβη και με το αντίστοιχο του Δωμ. 1. Η παλαιότερη τοιχογράφηση του Δωμ. 6 βρέθηκε σε σπαραγματική κατάσταση είτε στο εσωτερικό του κονιάματος προετοιμασίας της μεταγενέστερης τοιχογράφησης είτε στα μπάζα επιχώσεων του στρώματος καταστροφής ή των δαπέδων του χώρου⁴. Πρόκειται για μία μικρή ομάδα σπαραγμάτων (περίπου είκοσι πέντε, Αρ. Κατ. 52-57), η οποία φέρει κυρίως γεωμετρική διακόσμηση πάνω σε λευκό βάθος. Η ποιότητα του κονιάματος είναι εξαιρετικά καλή, χωρίς προσμίξεις και με λεπτόκοκκο ασβεστοκονίαμα, καθώς και άριστη ποιότητα χρωμάτων. Σε ορισμένες περιπτώσεις η διατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας είναι σε καλύτερη κατάσταση από αυτήν της μεταγενέστερης σύνθεσης· αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι τα σπαράγματα βρίσκονταν προστατευμένα στο εσωτερικό του στρώματος προετοιμασίας του κονιάματος και δεν ήταν εκτεθειμένα σε ατμοσφαιρική διάβρωση, όπως οι συνθέσεις της τελευταίας περιόδου.

³ Λεπτομερής καταγραφή του υλικού δίνεται στο Παράρτημα.

⁴ Για την ανεύρεση σπαραγμάτων στα μπάζα του στρώματος καταστροφής του χώρου ή στα δάπεδά του, δυστυχώς δεν υπάρχει επιβεβαίωση, καθώς δεν υπάρχει ημερολόγιο εργασιών της συγκεκριμένης ανασκαφικής περιόδου. Καταλήγει κανείς όμως σε αυτή την εκδοχή καθώς συγκεκριμένα παλαιότερα σπαράγματα έχουν σημαντικό πάχος, ώστε θα ήταν αδύνατον να βρίσκονταν στην προετοιμασία του κονιάματος της μεταγενέστερης σύνθεσης. Απορρίπτοντας επομένως τη πιθανότητα αυτή, η επόμενη υπόθεση είναι ότι βρίσκονταν στα μπάζα των επιχώσεων του χώρου.

Τα γεωμετρικά σχέδια που φέρουν είναι απλές, οριζόντιες, παράλληλες ταινίες ενώ, σε κάποιες περιπτώσεις το σχέδιό τους σχηματίζει γωνίες. Τα χρώματα, εκτός από το λευκό, είναι το μελανό, το ερυθρό και το κυανό και σε αρκετές περιπτώσεις εμφανίζονται εξαιρετικά καθαρά και έντονα. Διαπιστώνεται συχνή χρήση της σπαγγιάς και η διατήρησή της είναι έντονη.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο περιπτώσεις σπαραγμάτων της τελευταίας φάσης τοιχογράφησης του χώρου, στην προετοιμασία των οποίων έχουν ενσωματωθεί όχι ένα αλλά δύο σπαραγματα παλαιότερης φάσης. Η πρώτη περίπτωση αφορά σε σπάραγμα της μεταγενέστερης σύνθεσης των πιθήκων, στην προετοιμασία του οποίου εντοπίστηκαν δύο σπαραγματα παλαιότερης φάσης (Αρ. Κατ. 60).

Η δεύτερη περίπτωση αφορά σε σπάραγμα του παλαιότερου στρώματος, το οποίο πιθανότατα βρισκόταν στην προετοιμασία της μεταγενέστερης σύνθεσης και έχει αποκολληθεί. Στην πίσω επιφάνειά του διακρίνεται έντονο αποτύπωμα “σπαγγιάς”, προφανώς από δεύτερο σπάραγμα παλαιότερης τοιχογράφησης, το οποίο βρισκόταν μαζί με το πρώτο στην προετοιμασία της νεότερης σύνθεσης (Αρ. Κατ. 56). Και οι δύο αυτές περιπτώσεις μάς δίνουν πληροφορίες, τόσο για το τεχνολογικό κομμάτι της παραγωγής, όσο και για το είδος της παλαιότερης τοιχογράφησης του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β⁵.

Τα σπαραγματα αυτά προέρχονται από παλαιότερο στάδιο τοιχογράφησης του δωματίου, όπως υποδεικνύουν η εικονογραφία τους, η ποιότητά τους και ο χώρος εύρεσής τους. Δεν είναι όμως εφικτό να επιβεβαιωθεί ο χώρος στον οποίο βρισκόταν η παλαιότερη σύνθεση, εάν δηλ. πρόκειται για μία προγενέστερη φάση του Δωμ.6 ή εάν ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε παλαιότερο υλικό άλλου χώρου, του ίδιου κτηρίου ή διαφορετικού, στη νέα σύνθεση. Το Κτήριο Β αποτελεί ένα από τα πρώτα κτήρια του οικισμού, το οποίο ανακατασκευάστηκε στην αρχή της ΥΚ Ι περιόδου, μετά από μία έντονη και καταστροφική σεισμική δραστηριότητα στο νησί. Ο παλαιότερος τοιχογραφικός διάκοσμος του χώρου ίσως καταπονήθηκε σε αυτή τη φάση, καθαιρέθηκε και η νέα διακόσμηση ακολούθησε φυσιοκρατική τεχνοτροπία.

⁵ Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η παρουσία σπαραγμάτων προιμότερης εποχής στο Ακρωτήρι είναι ελάχιστη και για τον λόγο αυτό, τα σπαραγματα του Δωμ. 6 αποτελούν σημαντικό υλικό.

6.1.2. Το νεότερο στρώμα τοιχογράφησης του Δωματίου 6 (Αρ. Κατ. 58-85)⁶.

Ο μεταγενέστερος τοιχογραφικός διάκοσμος του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β αποδεικνύεται ιδιαίτερα προβληματικός και δύσκολος στην αποκατάσταση και την ερμηνεία του. Αυτό οφείλεται κυρίως στην κακή διατήρηση του ανατολικού τμήματος του κτηρίου. Λόγω της καταστροφής που υπέστη ο χώρος, όσα σπαράγματα από τον διάκοσμο διασώθηκαν βρέθηκαν στα διατηρηθέντα τμήματα του ισογείου του Δωμ. 6 και δεν παρασύρθηκαν από τον χείμαρρο. Συνέπεια της καταστροφής και της διασποράς είναι η ελλιπής αποκατάσταση των συνθέσεων του χώρου, καθώς και της οργανικής σχέσης μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει ότι η σύνθεση των Πιθήκων, η οποία αποδεικνύεται ως η κεντρική σύνθεση του χώρου, περιβάλλεται από περισσότερες εικονογραφικές μονάδες, όπως τα “κατσικάκια”, τα χελιδόνια, τους κρόκους, τα καλαμοειδή, χωρίς όμως να είναι επιβεβαιωμένη και αποκαταστημένη η σχέση των μονάδων αυτών μεταξύ τους. Η απουσία των τοίχων, των ανοιγμάτων των δωματίων (θύρες και παράθυρα) και άλλων στοιχείων του δεύτερου ορόφου στο ανατολικό τμήμα του κτηρίου, καθιστά ανέφικτη την πλήρη αποκατάσταση.

Διαπιστώνεται ποικιλία στις εικονογραφικές μονάδες των συνθέσεων, οι οποίες διαμορφώνουν και αποδίδουν ένα φυσιοκρατικό τοπίο, καθόλου άγνωστο στην τέχνη του μινωικού πολιτισμού της εποχής. Η ανάλυση των εικονογραφικών δεδομένων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, καθώς και η παράθεση παράλληλων στοιχείων από την τέχνη του αιγαιακού χώρου της περιόδου το αποδεικνύει. Η μεθοδολογία της μελέτης του υλικού του συγκεκριμένου χώρου, επομένως, θα διαφοροποιηθεί από αυτή του Δωμ. 1 του ίδιου κτηρίου, όπου η διατήρησή του, καθώς και αυτή του υλικού, επέβαλε διαφορετική προσέγγιση.

- Πίθηκοι (Αρ. Κατ. 58-67)

Τα σπαράγματα της σύνθεσης ήλθαν στο φως κατά το δεύτερο και τρίτο έτος της ανασκαφικής έρευνας του οικισμού, δηλ. το 1968⁷ και 1969⁸, ενώ το 1971

⁶ Λεπτομερής καταγραφή του υλικού δίνεται στο αντίστοιχο τμήμα του παραρτήματος.

⁷ Βλ. Κεφ. 2.1.2.

⁸ Βλ. Κεφ. 2.1.3.

πραγματοποιήθηκε η αποκατάσταση και συμπλήρωσή τους στο εργαστήριο⁹. Πρόκειται πιθανότατα για την κεντρική σύνθεση του Δωμ. 6, η οποία, σύμφωνα με την αποκατάσταση που προτάθηκε από τον ανασκαφέα Μαρινάτο, καταλαμβάνει τουλάχιστον δύο τοίχους. Η σύνθεση απεικονίζει μία αγέλη πιθήκων, από τους οποίους σώζονται οκτώ και οι οποίοι αναριχώνται με έντονες και γεμάτες ενέργεια κινήσεις, σε πολύχρωμα βράχια. Η σύνθεση ονομάστηκε από τον ανασκαφέα “Κυανοί Πίθηκοι” ή “Κυανοπίθηκοι” λόγω του χρώματος με το οποίο αποδίδουν οι ζωγράφοι της περιόδου το σώμα των ζώων¹⁰. Με την αποκάλυψη της σύνθεσης αυτής επιβεβαιώθηκε η παρατήρηση που είχε γίνει κατά την αποκάλυψη των τοιχογραφιών με απεικόνιση πιθήκων στο ανάκτορο της Κνωσού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από τον Evans. Έγινε κατανοητό ότι πρόκειται για συγκεκριμένη χρωματική σύμβαση των ζωγράφων της εποχής προκειμένου να αποδώσουν το σώμα του ζώου με κυανό χρώμα.

Δεν είναι ξεκάθαρο ποιους τοίχους του δωματίου κάλυπτε η σύνθεση των πιθήκων. Η παρούσα κατάσταση του χώρου δεν επιτρέπει την αποκατάστασή στην αρχική του μορφή. Η επικρατέστερη άποψη την τοποθετεί στον βόρειο και δυτικό τοίχο του δωματίου¹¹. Στο δυτικό τμήμα πιθανότατα υπήρχε θυραίο άνοιγμα που οδηγούσε στη δυτική πτέρυγα του κτηρίου, όπου βρίσκεται το Δωμ. 1 με το δεύτερο σύνολο τοιχογραφιών του κτηρίου. Στον χώρο συνυπήρχαν και άλλα θέματα, φυσιοκρατικού χαρακτήρα, όπως χελιδόνια, καλάμια, μικρόσωμα ζώα (ίσως κατσικάκια) σε βραχώδες τοπίο και μυρτιές¹², η οργανική σχέση των οποίων μεταξύ τους δημιουργεί ακόμα προβλήματα και αβεβαιότητα. Η προγενέστερη πρόταση αποκατάστασης που συνδέει όλες τις εικονογραφικές μονάδες σε μία σύνθεση¹³ δεν είναι πλέον αποδεκτή, όπως θα αποδείχθεί στη συνέχεια, και προτείνονται περισσότερες θεματικές συνθέσεις, σε διαφορετικούς, ίσως όμορους χώρους του Κτηρίου Β.

⁹ Βλ. Κεφ. 2.1.4.

¹⁰ Υιοθετείται η ονομασία Σύνθεση των Πιθήκων αντί του Σύνθεση των Κυανών Πιθήκων που ίσχυε έως τώρα.

¹¹ *THERA* II, 12, πίν. Β1· *THERA* III, 34, πίν. 61-2· *THERA* IV, 45-6, πίν. 114-5· *THERA* V, 37-8, πίν. D· *TAW* I, πίν. Η· Immerwahr 1990, 42, 185, αρ. κατ. 1, πίν. 12-3· Ντούμας 1992β, 110-1, εικ. 85-6· Kontorli-Papadopoulou 1996, 54, no. 47· Ντούμας, Μαρθάρη και Τελεβάντου, 2000, 72, εικ. 82-4.

¹² Για λεπτομερή κατάλογο των συνθέσεων του χώρου, βλ. *Παράρτημα*.

¹³ Marinatos 1984, 129.

Η απεικόνιση του πιθήκου είναι ιδιαίτερα προσφιλής στην τέχνη της περιόδου και διαπιστώνεται ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού. Η παρουσία του στη μινωική τέχνη, από την οποία μεταπήδησε στις Κυκλάδες, θεωρείται δάνειο από την Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία, καθώς το είδος του ζώου δεν ενδημεί στο Αιγαίο¹⁴. Είναι πολύ πιθανό οι μινωίτες και στη συνέχεια οι κυκλαδίτες να εισήγαγαν πιθήκους στον τόπο τους, ως εξωτικό είδος αλλά αυτό συνέβη αρκετά αργότερα, μετά από την επικράτησή του στην τέχνη¹⁵. Οι μινωίτες καλλιτέχνες γνώρισαν τον πίθηκο και εξοικειώθηκαν μαζί του μέσω της αιγυπτιακής και της ανατολικής τέχνης και στη συνέχεια τον υιοθέτησαν στη δική τους. Οι προσπάθειες ερμηνείας που έχουν γίνει από τους μελετητές για την παρουσία του στην αιγαιακή τέχνη, προσδίδουν θρησκευολογικό ή λατρευτικό χαρακτήρα στον πίθηκο αλλά, όπως διαπιστώνεται, στη θηραϊκή τέχνη το ζώο δεν σχετίζεται άμεσα με θεότητα, όπως στην περίπτωση της Αιγύπτου¹⁶.

Το είδος του ζώου που απεικονίζεται στη σύνθεση των Πιθήκων του Δωμ. 6 στο Κτήριο Β ταυτίζεται με τον *κερκοπίθηκο* (*Cercopithecus Aethiops*)¹⁷, είδος με ραδινό σώμα, μακριά ουρά και μικρό κεφάλι με στρογγυλεμένο ρύγχος. Ο Μαρινάτος, κατά την αποκατάσταση της σύνθεσης, επισήμανε την ομοιότητα με την ομώνυμη σύνθεση από την Οικία των Τοιχογραφιών στην Κνωσό και αναγνώρισε το υποείδος των πιθήκων και στις δύο συνθέσεις με τον “*κερκοπίθηκο καλλίτριχο*” (*Cercopithecus Callitrichus*) που ταυτίζεται με τον *Cercopithecus Sabaeus*. Ο Evans έκανε χρήση του όρου “*κυνοκέφαλος*” (*cynochephalus*)¹⁸, αναφερόμενος στον *κερκοπίθηκο*, σαφώς επηρεασμένος από τα αιγυπτιακά πρότυπα και ανάγει τον όρο σε μυθικά ζώα ή

¹⁴ Βλ. Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 1 με σχετική βιβλιογραφία.

¹⁵ Η πληροφορία (Roulianos 1972) ότι απολιθωμένο κρανίο πιθήκου αποκαλύφθηκε στη Θήρα, και κατά συνέπεια η φυσική παρουσία του ζώου στο νησί, θεωρείται πλέον λανθασμένη.

¹⁶ Marinatos 1987γ· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 288-9.

¹⁷ Πάπυρος-Larousse-Britannica 2007, τόμ. 28, λήμμα *κερκοπίθηκος*: “γένος πιθήκων της οικογένειας *Cercopithecidae*. Περιλαμβάνει 20 είδη με ευρεία κατανομή στην Αφρική. Λεπτός, χαριτωμένος πίθηκος που βαδίζει και με τα τέσσερα άκρα του. Έχει μακριά άκρα, μικρό πρόσωπο και μη συλληπητήρια ουρά, μακρύτερη από το κεφάλι και τον κορμό μαζί, μήκους 35-60 εκ. Συνήθως είναι γκριζός, κοκκινωπός, καφέ, πράσινος ή κίτρινος. Χαρακτηρίζονται από τα εντυπωσιακά σημάδια λευκού ή έντονου χρώματος. Είναι δεινόσαυρος. Η βασική κοινωνική μονάδα στην αγέλη είναι η οικογένεια. Τρέφονται με φύλλα, καρπούς, άνθη και τρυφερούς βλαστούς· επίσης, με έντομα και άλλα μικρά ζώα.”

¹⁸ *PM I*, 119, 120, 124, 683

τέρατα. Στην αιγυπτιακή τέχνη όμως ο *κυνοκέφαλος* πίθηκος ταυτίζεται με τον *μπαμπούινο* και πρόκειται για διαφορετικό υποείδος του ζώου.

Τα ζώα από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β αποδίδονται με ραδινό σώμα, μακριά και λεπτή ουρά, μικρό κεφάλι, σχετικά μυτερό ρύγχος και έντονα λευκά μέρη στο σώμα (πρόσωπο, εσωτερικό μηρών, μασχάλες, θώρακας, κοιλιά). Το εσωτερικό των αυτιών αποδίδεται με ρόδινο χρώμα και μελανό περίγραμμα. Σε ορισμένα σημεία, όπως στα επάνω και κάτω άκρα και κεφάλι, το σώμα ορίζεται από μελανό περίγραμμα· τριχούλες αποδίδονται στο ρύγχος και σε ορισμένα ζώα στο λευκό τμήμα, εσωτερικά των μηρών¹⁹. Η απόδοση των ζώων είναι εξαιρετικά φυσιοκρατική και περιλαμβάνει λεπτομέρειες, ώστε η ταύτιση με το υποείδος *cercopithecus aethiops* να θεωρείται ασφαλής (Εικ. 69).

Το ίδιο υποείδος αναγνώρισε και στις υπόλοιπες τοιχογραφίες από το Ακρωτήρι, οι οποίες απεικονίζουν το ζώο αυτό: οι σεβίζοντες πίθηκοι από τη σύνθεση του “Θυρωρείου” (Εικ. 48), στο βόρειο τμήμα του οικισμού²⁰, ο πίθηκος στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών από το Δωμ. 3 της Ξεστής 3²¹ (Εικ. 55), και, τέλος, η ζωφόρος που απεικονίζει πιθήκους σε ανθρώπινες ασχολίες, από το Δωμ. 2, επίσης της Ξεστής 3²² (Εικ. 70). Από τη ζωφόρο του “Θυρωρείου” σώζονται μόνο μερικά τμήματα τριών πιθήκων. Σύμφωνα με την πρόσφατη αποκατάσταση της ζωφόρου, από τον Α. Βλαχόπουλο²³, δύο κυανοί πίθηκοι, με τα μπροστινά τους άκρα αναδιπλωμένα μπροστά στο στήθος, σε στάση προσευχής/λατρείας, βρίσκονται μπροστά από ιερό, το οποίο στέφεται από πέντε ζεύγη διπλών κεράτων. Οι πίθηκοι κοιτάνε προς τα δεξιά, προς μία γυναικεία “θεότητα”, πιθανότατα καθισμένη, κατά το πρότυπο της Πότνιας Θηρών, και στραμμένη προς το μέρος τους. Από τον πρώτο πίθηκο, ο οποίος διατηρείται σε μεγαλύτερη έκταση, διαπιστώνεται ότι υπάρχουν ομοιότητες με τους

¹⁹ Λεπτομερής περιγραφή της σύνθεσης και των επιμέρους εικονογραφικών μονάδων της δίνεται στον κατάλογο του Παραρτήματος.

²⁰ Marinatos 1987α· Marinatos 1987γ, 127, εικ. 4.4· Marinatos 1988, 140-1, εικ. 6-7· Ντούμας 1992β, εικ. 147· Kontorli-Papadopoulou 1996, 54, 78, no. 48· Vlachopoulos 2007β.

²¹ Δωμ. 3α, α' όροφος Ξεστής 3· *THERA* VII, 32-4· Ντούμας 1980, 295, εικ. 4· Τελεβάντου 1982, 116, αρ. 4β, 7α, εικ. 1δ· Marinatos 1984· Vanschoonwinkel 1990, 332, 335-6· Ντούμας 1992β, εικ. 122-8· Μπουλώτης 2005, 29-30, εικ. 7· Vlachopoulos 2008α, 453, εικ. 41.19-21.

²² Δωμ. 2, α' όροφος Ξεστής 3· *THERA* VII, 25- 27· Ντούμας 1975, 21-5, πίν. 186β· Marinatos 1984· Vanschoonwinkel 1990, 332, 335-6· Ντούμας 1992β, εικ. 95-6· Rehak 1999· Μπουλώτης 2005, 48-9, εικ. 29· Vlachopoulos 2008α, 41.17-8· Vlachopoulos (υπό έκδοση).

²³ Vlachopoulos 2007β.

πιθήκους από το Δωμ. 6, παρόλο που δεν σώζεται το σημαντικό τμήμα του κεφαλιού το οποίο βοηθά στην ταύτιση του υποείδους. Η ουρά αποδίδεται λεπτή και μακριά, λευκά μέρη εμφανίζονται στα ίδια σημεία και τα μέλη του σώματος, όσο αυτά διακρίνονται, αποδίδονται ραδινά.

Οι πίθηκοι που αποδίδονται στις δύο συνθέσεις από την Ξεστή 3, έχουν κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους αλλά και με τους πιθήκους από το Δωμ. 6. Ο πίθηκος στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών σώζει σε σημαντικό τμήμα το σώμα του αλλά από το κεφάλι διατηρείται μόνο η περιοχή του ρύγχους με το στόμα. Το σώμα των ζώων προσεγγίζει στην απόδοση τα αντίστοιχα από το Δωμ. 6: ραδινότητα στα μέλη, μακριά και λεπτή ουρά, ίδια έντονα λευκά σημεία σε συγκεκριμένα μέρη του σώματος. Η διαφοροποίηση εστιάζεται κυρίως στο κεφάλι αλλά και σε μία εντονότερη προσπάθεια και διάθεση για απόδοση περισσότερων λεπτομερειών από ότι ο ζωγράφος του Δωμ. 6: στον πίθηκο από το Κτήριο Β το κεφάλι αποδίδεται στρογγυλευμένο, με μαύρο ρύγχος και λευκό μέτωπο, ενώ στις συνθέσεις της Ξεστής 3 αποδίδεται με γωνίωση στο μέτωπο και επίμηκες ρύγχος. Οι διαφορές αυτές πιθανότατα δεν διαφοροποιούν και το είδος του ζώου το οποίο παραμένει και σε αυτή την περίπτωση το υποείδος *cercopithecum aethiopes*. Ο μόνος που διαφωνεί με την ταύτιση είναι ο Vanschoonwinkel ο οποίος αναγνωρίζει τον μπαμπούνιο²⁴ στις συγκεκριμένες απεικονίσεις από την Ξεστή 3.

➤ Ο πίθηκος στη μινωική τοιχογραφία.

Η Κρήτη, και ειδικότερα η Κνωσός, είναι η επόμενη θέση, εκτός Θήρας, που έχει αποκαλύψει τοιχογραφίες με θέμα τους πιθήκους²⁵. Η παλαιότερη σε χρονολόγηση

²⁴ Vanschoonwinkel 1990, 336· Πάπυρος-Larousse-Britannica 2007, τόμ. 37, λήμμα μπαμπούνιος: “γενική κοινή ονομασία διαφόρων ειδών Κατάρρινων πιθήκων του γένους *Papio* (*Chaeropithecus*), της οικογένειας *Cercopithecidae*. Απαντούν στην Αραβία και στην Αφρική, νότια της Σαχάρας. Είναι γνωστά πέντε είδη μπαμπούνιου. Οι μπαμπούνιοι είναι τετράποδοι με μεγάλο κεφάλι, πλατιά μάγουλα και μακρύ, γυμνό ρύγχος, που μοιάζει με του σκύλου, γι’ αυτό ονομάζονται επίσης κυνοκέφαλοι...έχουν μήκος 50-115 εκ, χωρίς την ουρά των 45-70 εκ....κινούνται συνήθως στο έδαφος και σπάνια στα δέντρα...”.

²⁵ Cameron 1975, 178-80.

είναι ο Κροκοσυλλέκτης Πίθηκος²⁶ και τοποθετείται στη MM III/YM IA περίοδο²⁷ (Εικ. 10-1). Η τοιχογραφία αποκαλύφθηκε από τον Evans στον χώρο επάνω από τα “Κελιά”, στο βορειοδυτικό τμήμα του ανακτόρου της Κνωσού. Με τη βοήθεια του συνεργάτη του πατέρα Gilliéron αποκατέστησαν σχεδιαστικά τη σύνθεση ως το “Κυανό Αγόρι” που μαζεύει κρόκους στη φύση. Έως τότε δεν είχε αποκαλυφθεί τοιχογραφία με απεικόνιση πιθήκου και εσφαλμένα ερμήνευσαν τη μορφή ως ανθρώπινη και όχι ως ζωική, επιδιδόμενη σε ανθρώπινες ασχολίες. Πολύ σύντομα έγινε αντιληπτό, ότι η αποκατάσταση ήταν παράδοξη και αναθεωρήθηκε, αρχικά, από τον Piet de Jong, επίσης συνεργάτη του Evans, και στη συνέχεια, από τον Ν. Πλάτωνα, ο οποίος με τη βοήθεια του ζωγράφου Θ. Φανουράκη, παρέδωσε την νέα, πειστικότερη πρόταση²⁸.

Η τέταρτη και τελευταία πρόταση αποκατάστασης δόθηκε από τον Cameron, ο οποίος συμφώνησε ουσιαστικά με τις δύο προηγούμενες για την απεικόνιση πιθήκου και όχι νεαρού αγοριού²⁹. Ο Cameron συνέβαλε με την προσθήκη σπαραγμάτων, τα οποία εντόπισε στις αποθήκες του Μουσείου Ηρακλείου και τελικά αποκατέστησε, υποθετικά, ολόκληρο το δωμάτιο με τη ζωφόρο του Κροκοσυλλέκτη Πιθήκου να απλώνεται σε τρεις τοίχους του χώρου ανάμεσα από τα θυραία ανοίγματα³⁰. Σύμφωνα με την τελευταία αυτή πρόταση, πρόκειται για τρεις τουλάχιστον κυανούς πιθήκους, πιθανότατα του είδους *cercopithecus aethiops*, με κάποια υβριδικά χαρακτηριστικά, οι οποίοι επιδίδονται σε ανθρώπινες ασχολίες: εμφανίζονται στη φύση (είτε ελεύθεροι στο φυσικό τους περιβάλλον είτε σε κάποιον οργανωμένο κήπο), να περισυλλέγουν άνθη κρόκου τα οποία τοποθετούν σε αγγεία που βρίσκονται διάσπαρτα στην περιοχή. Οι πίθηκοι στην περίπτωση αυτή απομακρύνονται από τα ζώα του Δωμ. 6, καθώς η ανθρώπινη δραστηριότητά τους τα παραλληλίζει με τους πιθήκους της Ξεστής 3 και με αυτούς από το “Θυρωρείο”. Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών, ο πίθηκος

²⁶ PM I, 265-6, πίν. IV· Πλάτων 1947· Cameron 1970, 163-6· Hood 1978, 48-9, εικ. 27· Immerwahr 1990, 41-2, πίν. 10-1, 170, αρ. 1 (με βιβλιογραφία)· Kontroli-Papadopoulou 1996, 39, no. 1· Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005, 297· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2008, 297, εικ. 9.

²⁷ Hood 2005, 62, αρ. 5: Σύμφωνα με τον Evans χρονολογείται στη MM IIB. Ο Cameron το τοποθετεί στην YM II-IIIΑ και η Immerwahr στη MM IIIB/YM IA. Πιθανότατα χρονολογείται στη MM IIIA.

²⁸ Πλάτων 1947: παρέχει όλο το χρονικό της νέας αποκατάστασης.

²⁹ Cameron 1975, 92, πίν. 84-5· Evely 1999, 119-22.

³⁰ Evely 1999, 237-8.

συνδέεται άμεσα με το άνθος του κρόκου και τη συλλογή του: στην τοιχογραφία από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου παρουσιάζεται ως ο μεσολαβητής ανάμεσα στον άνθρωπο/συλλέκτη και στη θεότητα/αποδέκτη, ενώ στην Κνωσό ως ο ίδιος συλλέκτης του κρόκου.

Από την Οικία των Τοιχογραφιών, νοτιώς της Βασιλικής Οδού στην Κνωσό, προέρχεται η σύνθεση που αποτελεί το κοντινότερο παράλληλο στην τοιχογραφία από το Δωμ. 6. Πρόκειται για τη ζωφόρο που αποκαλύφθηκε από τον Evans³¹, και στη συνέχεια αποκαταστάθηκε από τον Cameron, και τοποθετείται στο ανατολικό τμήμα του Δωμ. Q, του πρώτου ορόφου της Οικίας των Τοιχογραφιών³² (Εικ. 61). Απεικονίζει σκηνές από τη φύση, όπου κυανοί πίθηκοι και πτηνά συνυπάρχουν σε ένα πλούσιο, θεματικά και χρωματικά, φυσικό τοπίο. Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Cameron, στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης επικρατεί το ερυθρό βάθος και απεικονίζονται βράχια και θάμνοι, ανάμεσα από τα οποία κινούνται τα ζώα και πετάνε τα πτηνά. Στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης επικρατεί το λευκό βάθος και προστίθεται το υγρό στοιχείο με το ποτάμι. Η φύση οργιάζει και οι πίθηκοι επιτίθενται στις φωλιές των πτηνών προκειμένου να φάνε τα αυγά τους· τα τρομαγμένα πτηνά απομακρύνονται πετώντας³³.

Δεν είναι το ίδιο εύκολο να ταυτιστεί το υποείδος του πιθήκου, καθώς τα χαρακτηριστικά του εμφανίζονται υβριδικά: σώμα ραδινό με άκρα μακριά και ευέλικτα, ουρά επίσης λεπτή και μακριά, κεφάλι επίμηκες, που θυμίζει μπαμπούινο. Ζητούμενο όμως για τους μινωίτες ζωγράφους δεν ήταν η πιστή απόδοση του ζώου αλλά μάλλον η φυσιοκρατία στη σύνθεση, στη δυναμική και στο τελικό αποτέλεσμα³⁴ και για τον λόγο αυτό υιοθετούν την πρωιμότερη υβριδική απόδοση του ζώου.

Η σύνθεση από το Δωμ. Q της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό αποτελεί το κοντινότερο παράλληλο προς τη θηραϊκή του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, ως προς τον φυσιοκρατισμό που αποπνέει. Συνηθέστερα οι πίθηκοι εμπλέκονται σε ανθρώπινες ασχολίες αποκτώντας ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Στις δύο αυτές συνθέσεις όμως τα ζώα βρίσκονται στο φυσικό τους περιβάλλον (βράχια, υγρό στοιχείο, φυτά και άλλα

³¹ *PM* II, 2, 447-50, εικ. 262, 264, 270, 272, 275, πίν. X-XI· *PM* III, πίν. XXII,

³² Cameron 1968· Immerwahr 1990, 42-6, εικ. 16, 170, *Ap. Κατ.* 2 (με βιβλιογραφία)· Kontorli-Papadopoulou 1996, 48, no. 31.

³³ Evely 1999, 128-30, 246-7 (*Ap. Κατ.* 90).

³⁴ Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 297, εικ. 10.

ζώα) εμπλεκόμενα σε δραστηριότητες που άπτονται της φύσης τους. Η κνωσιακή τοιχογραφία εμφανίζει μεγαλύτερη αγάπη στη λεπτομέρεια της παράστασης, στο χρώμα και στον εμπλουτισμό της σύνθεσης με πολλές εικονογραφικές μονάδες. Η θηραϊκή τοιχογραφία αντίθετα, μέσα στη λιτότητά της, εμφανίζει μεγαλύτερη ενέργεια στην κίνηση των ζώων, τα οποία κινούνται με δυναμισμό, άνεση και φυσικότητα πάνω στα πολύχρωμα βράχια.

➤ **Ο πίθηκος στη σφραγιδογλυφία της Εποχής του Χαλκού.**

Η απεικόνιση του πιθήκου ακολουθεί πιθανότατα τον δρόμο των υπόλοιπων εικονιστικών μονάδων. Δοκιμάστηκε για μεγάλο διάστημα σε άλλες τέχνες, με μικρότερες επιφάνειες, όπως η γλυπτική και η κεραμική, πριν περάσει στις μεγαλύτερες επιφάνειες των τοίχων, μέσω των τοιχογραφιών. Η συγκεκριμένη εικονογραφική μονάδα δεν εντοπίζεται πάνω σε αγγεία αλλά αντίθετα εντοπίζεται σε μεγάλο αριθμό τέχνηρων γλυπτικής, όπως σφραγίδες, και κατά συνέπεια, σφραγίσματα. Ο μεγαλύτερος όμως αριθμός απεικόνισης πιθήκων εντοπίζεται σε σφραγίδες και σφραγίσματα από τη μινωική Κρήτη και τα πρώτα δείγματα χρονολογούνται κατά την ΠΜ περίοδο.

Κατά την προανακτορική και παλαιοανακτορική περίοδο στην Κρήτη, σύμφωνα με τα ευρήματα, το υλικό χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: σε σφραγίδες που απεικονίζουν πιθήκους και σε σφραγίδες που έχουν κατασκευαστεί στο σχήμα του πιθήκου και το σφράγισμά τους παράγει διαφορετικό θέμα. Η πρώτη κατηγορία είναι σαφώς πολυπληθέστερη. Από τον Μόγλο προέρχεται η, μοναδική έως τώρα, σφραγίδα της ΠΜ II-III περιόδου που απεικονίζει δύο οκλάζοντες αντινωτούς πιθήκους ή μπαμπούνους, με τα χέρια τους να φέρονται λυγισμένα μπροστά στο στήθος³⁵. Κατά την ΠΜ περίοδο, η απεικόνιση μπαμπούνου είναι συχνότερη, καθώς η παραγωγή είναι ακόμη έντονα επηρεασμένη από την Αίγυπτο, όπου οι μπαμπούνοι απεικονίζονται συχνότερα από τους κερκοπιθήκους. Η μοναδική, πιθανότατα, σφραγίδα από ελεφαντοστό σε σχήμα κερκοπιθήκου, της προανακτορικής περιόδου, προέρχεται από το Σπήλαιο Τραπέζας Λασιθίου και αποδίδει πίθηκο που μάλλον

³⁵ *PM* I, 83, εικ. 51, 123· Seager 1932, 34, αρ. II.42, εικ. 11· *CMS* II,1, 473· Marinatos 1987γ, υποσ. 16.4· Vanschoonwinkel 1990, 336· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 289, εικ. 2α.

κάθεται σε σφαιρικό “βράχο” παρά οκλάζει³⁶. Η διαφορά στο είδος είναι αισθητή: το σώμα είναι πιο ραδινό, το ρύγχος πιο στρογγυλό και τα άκρα του δείχνουν πιο λεπτά και μακριά.

Οι υπόλοιπες σφραγίδες της περιόδου απαντούν σε σχήμα οκλάζοντος πιθήκου ή μπαμπούνου. Το σώμα των ζώων αποδίδεται πιο βαρύ και το ρύγχος περισσότερο μυτερό και γωνιώδες: ελεφαντοστέινη σφραγίδα άγνωστης προέλευσης³⁷, σφραγίδα από ελεφαντοστό από τον Θολωτό Τάφο Α του Πλατάνου (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ ΙΑ)³⁸, ελεφαντοστέινη σφραγίδα από τον Θολωτό Τάφο Α της Αγ. Τριάδας (ΠΜ ΙΙ-ΜΜ ΙΑ)³⁹, ελεφαντοστέινη σφραγίδα άγνωστης προέλευσης από τη Συλλογή Γιαμαλάκη (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ ΙΑ)⁴⁰ και τέλος, από το Καστέλλι Πεδιάδας σχηματοποιημένη σφραγίδα, σε σχήμα καθισμένου ή οκλάζοντος πιθήκου ή μπαμπούνου, της ίδιας περιόδου⁴¹.

Στην παλαιοναυτορική περίοδο τοποθετούνται ορισμένα περιάπτα τα οποία έχουν σχήμα πιθήκου ή μπαμπούνου. Η απόδοσή τους είναι αρκετά σχηματοποιημένη και δεν είναι σαφές το υποείδος του πιθήκου, *cercopithecus aethiops* ή *pario hamandryas*: περιάπτο από τον βασιλικό τάφο των Ισοπάτων στην Κνωσό⁴², ελεφαντοστέινο περιάπτο από τον Θολωτό Τάφο Α της Αγ. Τριάδας (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ ΙΙ)⁴³ και, τέλος, ελεφαντοστέινο περιάπτο με μορφή σχηματοποιημένου πιθήκου από τον Θολωτό Τάφο Α του Πλάτανου⁴⁴.

³⁶ Marinatos 1987γ, υποσ. 16.5, 5· Phillips 1991, αρ. 387· Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005, 65· CMS ΙΙ.1, 435· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 290, εικ. 2στ.

³⁷ Phillips 1991, αρ. 426· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2008, 289, εικ. 2β.

³⁸ PM I, 119, εικ. 87 Ia, b· Marinatos 1987γ, υποσ. 16.1· Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, 2005, 64· Krzyszkowska 2005 67, fig. 116· CMS ΙΙ.1, 249· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 289, εικ. 2ε. Η σφραγιστική επιφάνεια, στην επιφάνεια έδρασης της σφραγίδας, φέρει τρία λιοντάρια σε συστροφική διάταξη.

³⁹ Marinatos 1987γ, υποσ. 16.3· Phillips 1991, αρ. 10· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 289, εικ. 2γ· CMS ΙΙ.1, 20.

³⁹ Marinatos 1987γ, υποσ. 16.3· Phillips 1991, αρ. 10.

⁴⁰ Xenaki-Sakellariou 1958, αρ. 2, πίν. Ι, XV· Marinatos 1987γ, υποσ. 16.2· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 289, εικ. 2δ· CMS ΙΙΙ.1, 2.

⁴¹ CMS VII, 6.

⁴² Phillips 1991, αρ. 202· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2008, 290, εικ. 3α.

⁴³ Phillips 1991, 238-9, 373, αρ. 11 (με βιβλιογραφία)· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 290, εικ. 3β.

⁴⁴ Phillips 1991, αρ. 357· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 290, εικ. 3γ.

Σύμφωνα με τις Παπαγεωργίου και Μπίρταχα⁴⁵ υπάρχει ακόμη ένα μικρό σύνολο από περίαπτα σε σχήμα ζωικής καθισμένης μορφής, εξαιρετικά σχηματοποιημένων και των οποίων το υποείδος δεν είναι εφικτό να επιβεβαιωθεί· πρόκειται για τα εξής: περίαπτο από δόντι ιπποποτάμου από τον Θολωτό Τάφο Α του Πλατάνου (ΠΜ ΙΙ-ΜΜ ΙΒ/ΠΑ)⁴⁶, ελεφαντοστέινο περίαπτο από τον Θολωτό Τάφο Β του Πλατάνου (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ ΙΒ/ΠΑ)⁴⁷, ελεφαντοστέινο περίαπτο από τον Θολωτό Τάφο Β του Πλατάνου (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ ΙΒ/ΠΑ)⁴⁸, ελεφαντοστέινο περίαπτο από το Μαραθοκέφαλο (ΠΜ ΙΙ-ΜΜ Ι)⁴⁹ και, τέλος, ελεφαντοστέινο από το σπήλαιο Τραπέζας Λασιθίου (ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ Ι)⁵⁰.

Στην ίδια, μεταβατική περίοδο ΠΜ ΙΙΙ-ΜΜ Ι ανήκει ιδιόμορφη σφραγίδα που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στην Ελβετία, άγνωστης προέλευσης⁵¹. Η ορθογώνια σφραγιστική της επιφάνεια παρουσιάζει έξι ομάδες ομόκεντρων κύκλων και η λαβή της διαμορφώνεται από ένα δακτύλιο, ο οποίος στη μία του άκρη παρουσιάζεται ως μορφή ζώου, πιθανότατα πιθήκου και στην άλλη άκρη φέρει εγχάρακτες λεπτές γραμμές, εν είδει ουράς.

Στη ΜΜ περίοδο ανήκει πιθανότατα η σφραγίδα από το Μέγαρο των Ανδρών στη Φαιστό, η οποία φέρει απεικόνιση καθισμένου πιθήκου που καταλαμβάνει όλη τη σφραγιστική επιφάνεια⁵². Με το δείγμα αυτό φαίνεται ότι έχει ήδη ξεκινήσει η μεγάλη παράδοση, η οποία θα εξελιχθεί κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, με τη σημαντική παραγωγή σφραγίδων που φέρουν σύνθετες απεικονίσεις πιθήκων και οι οποίες πιθανότατα έχουν επηρεαστεί από πρωτότυπα που προέρχονται από την

⁴⁵ Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 291, υποσ. 21.

⁴⁶ Xanthoudides 1924, 122, πίν. XVb· Zervos 1956, πίν. 199, αριστερά· Phillips 1991, 735, αρ. 345· Καρέτσου, Βλαζάκη-Ανδρεαδάκη και Παπαδάκης 2000, 184, αρ. 170 (Μ. Κλάδου).

⁴⁷ Xanthoudides 1924, 122, αρ. 6, πίν. XVb· Zervos 1956, πίν. 203, επάνω δεξιά· Phillips 1991, 741, αρ. 357· Καρέτσου, Βλαζάκη-Ανδρεαδάκη, Παπαδάκης 2000, 184, αρ. 171 (Μ. Κλάδου).

⁴⁸ Branigan 1970, 69, εικ. 14· Phillips 1991, 741-2, αρ. 358.

⁴⁹ Zervos 1956, πίν. 206 αριστερά.

⁵⁰ CMS II, 1, 436· Phillips 1991, 239, 785, αρ. 389.

⁵¹ CMS X, 30.

⁵² Levi 1957/58, 121, αρ. 242, 307, πίν. 16, inv. C. 696· Marinatos 1987γ, 128, υποσ. 16.7· Krzyszkowska 2005, 90, εικ. 4c· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 293, εικ. 7· CMS II.5, 297.

Ανατολή. Σύμφωνα με τον Levi, για παράδειγμα, οι σφραγίδες από το αρχείο του ανακτόρου της Φαιστού έχουν έντονη ανατολική επίδραση⁵³.

Η επίδραση αυτή, που εντείνεται κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, κατακτά έδαφος, καθώς η εμφάνιση του πιθήκου παγιώνεται πλέον σε σύνθετες αφηγηματικές απεικονίσεις, οι οποίες αποτυπώνονται είτε σε τοιχογραφίες είτε στη γλυπτική μέσω της σφραγιδογλυφίας. Η σημαντική παραγωγή της μινωικής σφραγιδογλυφίας το αποδεικνύει περίτρανα. Οι εγχώριοι καλλιτέχνες έχουν υιοθετήσει και έχουν εντάξει τον πίθηκο στη θεματολογία τους, στο οποίο αποτελεί πλέον σταθερή εικονογραφική μονάδα. Συνήθως, η απεικόνισή του συνδυάζεται με θρησκευτικές δοξασίες και συνοδεύει θρησκευτικά πρόσωπα ή αντικείμενα με λατρευτική σημασία.

Το ίδιο συμβαίνει και στην τέχνη της μεγάλης ζωγραφικής, όπου το ποσοστό φυσιοκρατικών σκηνών, στις οποίες εμπλέκονται πίθηκοι, είναι σαφώς μικρότερο από το αντίστοιχο όπου κυανοί πίθηκοι αντιπροσωπεύουν ή συνοδεύουν το θείο. Στη σφραγιδογλυφία το ποσοστό φυσιοκρατικών σκηνών, όπου εμπλέκονται πίθηκοι είναι πιθανότατα ακόμα μικρότερο, καθώς τα προϊόντα που έχουν φτάσει έως εμάς τονίζουν τη λατρευτική/θρησκευολογική σημασία του πιθήκου.

Από την περίοδο αυτή συγκεντρώνεται σημαντικός αριθμός σφραγίδων οι οποίες αποδίδουν είτε οκλάζοντες πιθήκους, όπως το δείγμα από την Αγ. Τριάδα⁵⁴, είτε σεβίζοντες πιθήκους μπροστά από ανθρώπινη μορφή, γυναίκας ή άνδρα,⁵⁵ είτε ζεύγη

⁵³ Levi 1969, 241-53, πίν. I-II. Το αρχείο σφραγισμάτων που αποκαλύφθηκε στο Karahöyük, παράλληλα με το αντίστοιχο του ανακτόρου της Φαιστού το 1955, εμπλούτισε κατά πολύ τις γνώσεις μας για την εικονογραφία των σφραγίδων, καθώς και για τις εικονογραφικές σχέσεις ανάμεσα σε αυτές τις δύο περιοχές.

⁵⁴ *PM* II, εικ. 492b· Marinatos 1987γ, 127-8, εικ. 6· Phillips 1991, 244, 384-5, αρ. 24· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295, εικ. 8α, υποσ. 43.2. Επίσης, δείγμα από τα Χανιά με δύο αντιθετικούς οκλάζοντες πιθήκους: Pini 1983, 48, σημ. 31· Phillips 1991, 244, 486, αρ. 111· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295, υποσ. 43.3.

⁵⁵ α) Συλλογή Γιαμαλάκη (πιθανώς από τη Σητεία): Xenaki-Sakellariou 1958, αρ. 359, πίν. XII, XXVIII· Marinatos 1987γ, 125, εικ. 4.3· Phillips 1991, 245, 802, αρ. 406· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2008, 296, υποσ. 44.4· *CMS* III.2, 358· β) Συλλογή Γιαμαλάκη (πιθανώς από Πρασά, αμυγδαλοειδής σφραγιδόλιθος): Xenaki-Sakellariou 1958, αρ. 372, πίν. VIII· Marinatos 1987γ, 127, εικ. 4.4· Phillips 1991, 245, 762, αρ. 374· Παπαγεωργίου-Μπίρταχα 2009, 294-6, εικ. 8.η, υποσ. 44· *CMS* III.2, 357· γ) Ζάκρος (σφράγισμα): Hogarth, *JHS* 22, 1902, 78· *PM* II, 764, fig. 492a· Marinatos 1987γ, 127, εικ. 5.1· Παπαγεωργίου-Μπίρταχα 2009, 295, εικ. 8στ, υποσ. 44.1. Χρονολογείται πιθανότατα κατά τη MM III/YM I φάση και αποτελεί το πρωιμότερο δείγμα απεικόνισης πιθήκου σε

πιθήκων εκατέρωθεν βωμού⁵⁶ ή δίωτου τελετουργικού αγγείου⁵⁷. Στις τελευταίες αυτές περιπτώσεις ίσως πρόκειται για λατρεία του ίδιου του ζώου, όπως πιθανότατα συμβαίνει σε σφράγισμα από την Κνωσό⁵⁸. Κάτω από δέντρο στο δεξιό τμήμα του σφραγίσματος, διακρίνεται καθισμένο μυθικό τέρας, ίσως πίθηκος, το οποίο αποτελεί αντικείμενο λατρείας της ανθρώπινης μορφής που διακρίνεται στο αριστερό τμήμα. Διαπιστώνονται, επίσης, δείγματα τα οποία αποδίδουν όρθιους πιθήκους που συμμετέχουν σε σκηνή λατρείας, πιθανότατα συνοδεύοντας τη θεότητα, όπως στο χρυσό σφραγιστικό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Καλυβίων της Φαιστού⁵⁹. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν επιβεβαιώνεται η ταύτιση του ζώου ως πιθήκου, όπως στην περίπτωση χρυσού σφραγιστικού δακτυλιδιού από τη Φαιστό, στο οποίο διακρίνονται δύο μορφές και πιθανότατα η αριστερή να είναι πίθηκος⁶⁰. Σε σφράγισμα από τα Χανιά διακρίνονται δύο μορφές ζώων, πιθανότατα πίθηκοι, όρθιοι με το βλέμμα τους στραμμένο χαμηλά σε μία τρίτη, ελλιπώς σωζόμενη μορφή, ίσως, και αυτής, πιθήκου⁶¹. Η απόδοση είναι πολύ αδρή και δεν διακρίνονται διαγνωστικά χαρακτηριστικά προκειμένου να επιβεβαιωθεί η ταυτότητα του ζώου.

σκηνή λατρείας. Σύμφωνα με την Μαρινάτου ο πίθηκος αποτελεί το αντικείμενο λατρείας από τη γυναικεία μορφή και αποδεικνύεται από το μεγάλο μέγεθος του πιθήκου σε σχέση με την ανθρώπινη μορφή. Η χειρονομία της γυναίκας επίσης υποδεικνύει λατρεία προς το ζώο.

⁵⁶ Αγ. Τριάδα: τα μπροστινά πόδια πατούν πάνω σε αμφίκολο βωμό: Levi, *ASAtene* 8-9, 1925-6, 99, fig. 70· Marinatos 1987γ, εικ. 7.1· Phillips 1991, 244, 384, αρ. 23· Krzyszkowska 2005, 150, 171, εικ. 276· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295, εικ. 8γ. Παρόμοια σφραγίδα με αντωπούς, όρθιους πιθήκους (*CMS X*, 50), η οποία πιθανότατα χρονολογείται στη ΜΜ I περίοδο, προέρχεται από ιδιωτική συλλογή στην Ελβετία. Αναπαριστά τη μορφή δύο πιθήκων, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, των οποίων τα σώματα αποδίδονται ως ανθρώπινα, με έντονα λεπτή μέση, ουρά, λεπτή και μυτερή, και έντονα γωνιώδες ρύγχος.

⁵⁷ Συλλογή Γιαμαλάκη (πιθανώς από Φαιστό): Xenaki-Sakellariou 1958, αρ. 355, πίν. X, XXIX· Marinatos 1987γ, 128, εικ. 7.2· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295, 297, εικ. 8β, υποσ. 45· *CMS III.2*, 377. Παρόμοια με σφράγισμα που βρέθηκε από τον Ν. Πλάτωνα στη Ζάκρο

⁵⁸ *PM II.1*, 763, fig. 491· Πλάτων 1947, 523· Marinatos 1987γ, εικ. 5.2· Phillips 1991, 244-5, 506, αρ. 122· Krzyszkowska 2005, 8, figs. 24a-c· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295, εικ. 8δ, υποσ. 44.2.

⁵⁹ *PM II*, 763-4, εικ. 492· Marinatos 1987γ, εικ. 4.2· *CMS II.3*, 103· Phillips 1991, 246, 437-8, αρ. 70· Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη 2005, 128· Krzyszkowska 2005, 150, εικ. 217· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 295-6, εικ. 8ζ, υποσ. 44.5. Σύμφωνα με τις Παπαγεωργίου και Μπίρταχα χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΑ περίοδο, ενώ σύμφωνα με τη Phillips στην ΥΜ Ι.

⁶⁰ *CMS I*, suppl., 114· Marinatos 1987γ, 125, εικ. 4.1.

⁶¹ *CMS V*, 233· Hallager, 1973.

Σε αυτή την πλούσια, σε παραγωγή σφραγίδων, εποχή εντάσσεται και η εμφάνιση του εικονιστικού θέματος του πιθήκου στις τοιχογραφίες στη μινωική Κρήτη αλλά και στην κυκλαδική Θήρα. Υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση στην απόδοση της μορφής του πιθήκου ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές τέχνης και αυτό φυσικά οφείλεται στις διαφορετικές δυνατότητες που παρέχει η κάθε επιφάνεια. Παρόλα αυτά, ορισμένα χαρακτηριστικά του ζώου οφείλονται μάλλον σε επιλογές του καλλιτέχνη και όχι σε ιδιαιτερότητες της προσφερόμενης επιφάνειας. Ο πίθηκος εμφανίζεται κατά τη νεοανακτορική περίοδο, κυρίως στην Κρήτη, να έχει υβριδικά χαρακτηριστικά: κάποια χαρακτηριστικά του, όπως το ραδινό σώμα, η λεπτή μέση, τα μακριά σκέλια και η ουρά, αποδίδονται στον κερκοπίθηκο, ενώ το επίμηκες κεφάλι στον μπαμπούνο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η σύνθεση από το δωμάτιο Q της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό. Ανάλογες προτιμήσεις εμφανίζονται και σε ορισμένες σφραγίδες ή σφραγίσματα.

Σε κάποια άλλα δείγματα είναι εμφανής ο “εξανθρωπισμός” του ζώου είτε ως προς τα χαρακτηριστικά του σώματος είτε ως προς τις δραστηριότητές του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προέρχονται από το Ακρωτήρι: η ζωφόρος των πιθήκων από το Δωμ. 2 της Ξεστής 3, στην οποία οι πίθηκοι παίζουν λύρα, ξιφομαχούν και επευφημούν: ο μεσάζων πίθηκος, ανάμεσα στη θεά και την κροκοσυλλέκτρια, στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών από το Δωμ. 3 της Ξεστής 3 και, τέλος, οι σεβίζοντες πίθηκοι μπροστά από ιερό, σε κτήριο στην περιοχή του “Θυρωρείου”.

➤ Ο πίθηκος στην Αίγυπτο της 3^{ης} και 2^{ης} χιλιετίας π.Χ.

Η παρουσία του πιθήκου στην τέχνη της Κρήτης και των Κυκλάδων από την παλαιοανακτορική έως τη νεοανακτορική περίοδο, θεωρείται από τους περισσότερους μελετητές ως δάνειο από την τέχνη της Αιγύπτου και της Μεσοποταμίας⁶². Σύμφωνα με τη Phillips, το είδος των πιθήκων (apes) δεν είναι ιθαγενές στην Αίγυπτο, αλλά μεταφέρθηκε στην περιοχή από άλλες, νοτιότερες περιοχές, όπως τη Νουβία, το Σουδάν ή και νοτιότερα ακόμα, στο τέλος της προδυναστικής περιόδου, ως στρατιωτικό/πολεμικό λάφυρο ή ως εμπορεύσιμο είδος

⁶² Marinatos 1987γ, 128-9, σημ. 17-8· Dumas 1985, 31· Langdon 1990, 415-8· Marinatos 1993, 200· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 287-8. Αντίθετα, η Vanschoonwinkel (1990, 336-7) θεωρεί ότι η απεικόνιση του πιθήκου στο Αιγαίο δεν επηρεάστηκε από την Ανατολή.

ή ως δώρο⁶³. Στον νότιο ελλαδικό χώρο πάντως μεταπήδησε αφού αφομοιώθηκε πρώτα στη ζωή της Αιγύπτου.

Στην αιγυπτιακή τέχνη διακρίνονται με μεγάλη σαφήνεια δύο είδη πιθήκων⁶⁴, του μπαμπουίνου (Papio Hamadryas) και του κερκοπίθηκου (Cercopithecus Aethiops), το οποίο είχε τη μεγαλύτερη διάδοση στη μινωική και κυκλαδική τέχνη. Ο πίθηκος (ειδικότερα ο μπαμπουίνος) στην Αίγυπτο εισήχθη στην τέχνη από τη θρησκευτική ζωή, όπου κατείχε περίοπτη θέση. Πράγματι, το ζώο συνδέεται στενά με τον θεό της Σελήνης Thot, προστάτη των γραμμάτων και της δικαιοσύνης, ψυχοπομπό και κύριο του κάτω κόσμου, ενσαρκωτή της γονιμοποιού δύναμης της Σελήνης.

Η απεικόνιση του μπαμπουίνου εμπειρείχε μαγικές ιδιότητες. Το ζώο δάνειζε τη μορφή του και στον θεό Babi, αποτροπαϊκή θεότητα με επιθετικό χαρακτήρα, που βασιζόταν στον δύσκολο χαρακτήρα των αρσενικών δειγμάτων του είδους. Αλλά και στον Hapy, έναν από τους τέσσερις γιους του Ωρου, προστάτη των νεκρών, ο οποίος υιοθετούσε τη μορφή του μπαμπουίνου κατά την επιφάνειά του. Λόγω αυτών των σχέσεων και συνειρμών, οι μορφές των θεοτήτων, αλλά και του ζώου, αποτυπώνονταν σε περιάπτα, σε αναθηματικά ειδώλια αλλά και σε σφραγίδες του Αρχαίου Βασιλείου⁶⁵. Έτσι εξηγείται και η παρουσία περιάπτων σε μορφή μπαμπουίνου στη μινωική Κρήτη κατά την προανακτορική και παλαιονακτορική περίοδο.

Ο κερκοπίθηκος, αντίθετα, στην Αίγυπτο αποδιδόταν κυρίως σε τοιχογραφίες και ανάγλυφες σκηνές του Αρχαίου και Μέσου Βασιλείου (ήδη από την 4^η Δυναστεία), κυρίως ως οικιακό ζώο, κάτω από το κάθισμα του κατόχου του ως στοιχείο της πολυτελούς επίγειας ζωής ή να παίζει αναρριχόμενο σε ιστία πλοίων⁶⁶. Εμφανίζεται καθισμένος στον ώμο ή στο κεφάλι του εκπαιδευτή του ή του ιδιοκτήτη του, να τρώει διάφορα φαγητά (κυρίως φρούτα), να σκαρφαλώνει στα δέντρα και να παίρνει σύκα και σταφύλια ή να συνοδεύει μουσικούς. Ενίοτε φορά κολάρο. Σε κάποιες

⁶³ Phillips 1991, 222. Σύμφωνα με τη μελετήτρια το μόνο αυτόχθον είδος της Αιγύπτου είναι το papio Hamadryas το οποίο εντοπίζεται ακόμα και σήμερα στην έρημο.

⁶⁴ Και τα δύο είδη ενδημούν στην Αφρική, κυρίως σε περιοχές νότια της Σαχάρας.

⁶⁵ Langdon 1990, 416, υποσ. 45-7· Phillips 1991, 226-7, σημ. 14-5,17· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009 292, υποσ. 10. Ήδη, από την 1^η Δυναστεία διασώζονται απεικονίσεις καθισμένου μπαμπουίνου σε λίθο ή φαγεντιανή από την Άβυδο ή την Ιερακόπολη (Langdon 1990, εκ. 14· Phillips 1990, 226).

⁶⁶ Vandier d' Abbadie 1964· 1965· Phillips 1991, 225: ενίοτε εμφανίζεται και ο μπαμπουίνος σε παρόμοιες σκηνές με τον κερκοπίθηκο· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 289.

περιπτώσεις ο κερκοπίθηκος αποδίδεται σε περίαπτο αλλά διαφοροποιείται σημαντικά από την αντίστοιχη απεικόνιση του μπαμπούνου.

Ο μπαμπούνος συνδέονται και με τον ερωτισμό, τη γονιμότητα, τη γέννηση και ανακαλούν άμεσα τον κόσμο της γυναίκας⁶⁷. Στις περιπτώσεις αυτές, η μορφή του ζώου διακοσμεί αντικείμενα που σχετίζονται με τον καλλωπισμό και την εμφάνιση, κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, της γυναίκας. Εικάζεται ότι η απεικόνισή τους σε γεύμα στο εσωτερικό τάφων, αντιπροσωπεύοντας τη γυναίκα και τον άντρα, απεικονίζει τη συζυγική πίστη και αρμονία στη μετά θάνατον ζωή⁶⁸.

Στην Αίγυπτο ο διαχωρισμός ανάμεσα σε μπαμπούνιο και κερκοπίθηκο (πίθηκο) ήταν ξεκάθαρος, όπως επίσης και ό,τι αυτοί εκπροσωπούσαν σε θρησκευτικό και κοσμικό επίπεδο. Κατά τη μεταφορά τους στον μινωικό κόσμο οι ισορροπίες διαταράχτηκαν και οι συμβάσεις διαφοροποιήθηκαν, όπως συνήθως συμβαίνει κατά τη διαδικασία της υιοθεσίας και αφομοίωσης συμβόλων και αξιών. Η απεικόνιση του κερκοπιθήκου επικράτησε στον αιγαιακό κόσμο μετά τις πρώτες απεικονίσεις του μπαμπούνου σε περίαπτα και σφραγίδες της προανακτορικής και πρωτοανακτορικής περιόδου. Ο κερκοπίθηκος ταυτίστηκε και με το κοσμικό και με το θρησκευτικό κομμάτι της ζωής, όπως αποδεικνύουν οι τοιχογραφίες από την Κρήτη και το Ακρωτήρι. Το ζώο αποδίδεται σε θρησκευτικά δρώμενα στις τοιχογραφίες από την Ξεστή 3 (ως μεσάζων μεταξύ θεών και ανθρώπων στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών) ή σεβίζων μπροστά από υπαίθριο ιερό από το κτήριο του “Θυρωρείου”. Αποδίδεται όμως και στο φυσικό του περιβάλλον, μαζί με άλλα άτομα του είδους του να σκαρφαλώνει τα βράχια και να απομακρύνεται φοβισμένος στην τοιχογραφία από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β.

Αντίθετα, μία υβριδική μορφή κερκοπιθήκου, με στοιχεία μπαμπούνου, απεικονίζεται στο Δωμ. 2 της Ξεστής 3 σε ανθρώπινες ασχολίες (να ξιφασκεί και να παίζει κιθάρα), οι οποίες πιθανότατα σχετίζονται με θρησκευτικά δρώμενα. Υποθέτουμε ότι, ζώα είχαν μεταφερθεί από την Αίγυπτο στην Κρήτη, στις ανακτορικές περιοχές, κατά την πρωτοανακτορική περίοδο, ως εμπορικές ανταλλαγές ή ως δώρα, παρόλο που δεν υπάρχουν αποδείξεις. Τα εισηγμένα αιγυπτιακά αντικείμενα ωστόσο, που φέρουν ανάλογες απεικονίσεις, ήταν αυτά που έπαιξαν τον σημαντικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της εικονογραφίας στην Κρήτη και κατά συνέπεια στις Κυκλάδες.

⁶⁷ Langdon 1990, 416· Phillips 1991, 231· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 293.

⁶⁸ Phillips 1991, 235.

Η απεικόνιση του πιθήκου δεν πέρασε τα όρια των Κυκλάδων (πιθανότατα δε, περιορίστηκε μόνο στην τέχνη της Θήρας), καθώς απεικονίσεις του δεν έχουν βρεθεί στη μυκηναϊκή Ελλάδα. Μία μόνο σφραγίδα από την Πύλο της ΥΕ ΙΙΒ/ΥΕ ΙΙΓ περιόδου, η οποία απεικονίζει έναν άντρα με πίθηκο, χαρακτηρίζεται ως δείγμα μινωικής επίδρασης⁶⁹. Ο πίθηκος στην Ηπειρωτική Ελλάδα θα επικρατήσει σταθερά πλέον στην τέχνη από τον 8^ο αιώνα π.Χ. με ευρεία γεωγραφική διάδοση.

Παράλληλα όμως με την παρουσία του πιθήκου στην τέχνη της Αιγύπτου, της Κρήτης και των Κυκλάδων, κατά την 3^η και 2^η χιλιετία π.Χ., εντοπίζονται απεικονίσεις του ζώου και στην περιοχή της Μεσοποταμίας. Η παρουσία όμως του πιθήκου στην περιοχή αυτή δεν οφείλεται στην επιρροή της Αιγύπτου, όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις, αλλά στις βεβαιωμένες επαφές που είχε η Μεσοποταμία με την Ινδία, το Νεπάλ και το Αφγανιστάν⁷⁰. Σε αυτό οφείλεται και η απεικόνιση διαφορετικού είδους πιθήκου στη Μεσοποταμία το απεικονιζόμενο είδος ανήκει στην οικογένεια *Macacus Mulata* ή *Rhesus* που ενδημεί στην Ασία, από την Ινδία έως την Κίνα και την Ταϊλάνδη⁷¹. Συνήθως είναι οκλάζων, με τα χέρια υψωμένα σε λατρευτική στάση και συνδυάζεται με τη μορφή του καθιστού θεοποιημένου βασιλιά. Εμπεριέχει αποτροπαϊκά στοιχεία αλλά και συμβολική γονιμική φόρτιση. Η οκλάζουσα στάση στα παραδείγματα από τη Μεσοποταμία συνάδει με τα αντίστοιχα μινωικά της ίδιας περιόδου, που έχουν ήδη αναφερθεί, καθώς και με τη μεταγενέστερη χρονολογικά τοιχογραφία με τους οκλάζοντες πιθήκους μπροστά από υπαίθριο ιερό και γυναικεία καθιστή θεότητα από την περιοχή του “Θυρωρείου” στο Ακρωτήρι⁷². η πρώτη απόδοση πιθήκου σε όρθια στάση θα έλθει λίγο αργότερα.

Επιστρέφοντας στη σύνθεση των πιθήκων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, παρατηρεί κανείς ότι οι επιρροές αποτυπώνονται και σε αυτή την περίπτωση. Η απεικόνιση πιθήκων στην θηραϊκή παραγωγή είναι σημαντική, ποσοτικά και ποιοτικά, καθώς εμφανίζεται αρκετές φορές και σε χαρακτηριστικές συνθέσεις της Ξεστής 3, του κτηρίου στην περιοχή του “Θυρωρείου” και στο Κτήριο Β⁷³. Οι απεικονίσεις πιθήκου στις δύο πρώτες περιπτώσεις συνδέονται πιθανότατα με θρησκευτικές τελετές, καθώς το περιβάλλον και τα υπόλοιπα στοιχεία της εικονογραφίας υποδηλώνουν κάτι τέτοιο.

⁶⁹ CMS I, 377. Εντοπίστηκε επίσης, εισηγμένο ειδώλιο πιθήκου στις Μυκήνες (Hall 1901-2).

⁷⁰ Mendleson 1983, 82· Langdon 1990, 417· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 291-2.

⁷¹ Mendleson 1983, 82· Vanschoonwinkel 1990, 336-7ω· Παπαγεωργίου και Μπίρταχα 2009, 292.

⁷² Vlachopoulos 2007β.

⁷³ Ντούμας 1992· Vlachopoulos 2007β· 2008α.

Ο πίθηκος, στη συνείδηση του Θηραίου, βρισκόταν στην ίδια θέση με μυθικά όντα, όπως ο γρύπας και η σφίγγα, και κατά συνέπεια ελάμβανε θρησκευτικές διαστάσεις⁷⁴. Σε αυτό το σημείο διαφοροποιείται από την αντίστοιχη θέση του ζώου στην Αίγυπτο, καθώς ο κερκοπίθηκος αποδίδεται κυρίως ως κατοικίδιο ζώο και σε καθημερινές δραστηριότητες, αποκομμένος από οποιαδήποτε θρησκευτική έννοια. Αντίθετα, ο μπαμπούνος στην αιγυπτιακή εικονογραφία συγκεντρώνει τις θρησκευτικές δοξασίες.

Η σύνθεση του Κτηρίου Β πλησιάζει περισσότερο τα αιγυπτιακά πρότυπα, καθώς τοποθετεί το ζώο στο φυσικό του περιβάλλον, αποκομμένο από οποιαδήποτε θρησκευτική δοξασία ή συμβολισμό. Τα ζώα αποδίδονται σε ένα περιβάλλον όπου όλα έχουν καθαρό και εύληπτο νόημα. Οι εικονογραφικές μονάδες που περιβάλλουν τα ζώα, όπως τα βράχια και το υδάτινο στοιχείο, συμπληρώνουν την απόδοση του φυσικού περιβάλλοντος. Με την απεικόνιση εξωτικών ζώων, πιθήκων και αντιλοπών στο κτήριο, ο ιδιοκτήτης ίσως ήθελε να τονίσει τη σχέση του με τις περιοχές όπου τα ζώα αυτά ενδημούσαν, ειδικά την Αίγυπτο.

Παρόλα αυτά, τα βράχια πάνω στα οποία σκαρφαλώνει η αγέλη των ζώων προκειμένου να απομακρυνθεί από τον επερχόμενο κίνδυνο, αποδίδουν με πολύ ρεαλιστικό τρόπο το προεκρηξιακό τοπίο του νησιού. Το είδος των βράχων ταυτίζεται πολύ εύκολα στην τοιχογραφία της Άνοιξης από το ισόγειο του Δωμ. 2 στο Συγκρότημα Δ, καθώς και από τη σύνθεση των Πόλεων στη Μικρογραφική Ζωφόρο από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας.

➤ **Άνω μέρος της σύνθεσης των πιθήκων (Αρ. Κατ. 58- 59Γ).**

Η σύνθεση των πιθήκων έχει, ως επίστεψη, συνεχόμενη, ακανθωτή σπείρα, η οποία περιβάλλεται από δύο ομάδες παράλληλων ταινιών χρώματος ερυθρού, μελανού και κυανού. Η σπείρα είναι κυανή με μελανό περίγραμμα και από τον κεντρικό κορμό της εκφύονται ακανθώδη τμήματα μικρών διαστάσεων. Το βάθος της σπείρας είναι λευκό και περιβάλλεται από ερυθρό χρώμα, το οποίο απλώνεται έως τις ταινίες. Οι δύο ομάδες ταινιών, εκατέρωθεν της σπείρας, διαφοροποιούνται ελαφρώς, καθώς το άνω μέρος είναι εμφανώς πλατύτερο και καλύπτει το τμήμα έως την οροφή του δωματίου, με μελανό ή πορτοκαλί χρώμα.

⁷⁴ Phillips 1990, 256.

Ενδιαφέρον κατασκευαστικό στοιχείο του δωματίου αποτελούν τα αποτυπώματα σε ασβεστοκονίαμα από τα δοκάρια της οροφής⁷⁵.

Ο τύπος των διακοσμητικών ταινιών, κυρίως της άνω ζώνης, δεν είναι άγνωστος στις τοιχογραφίες της περιόδου στο Ακρωτήρι. Ο συγκεκριμένος συνδυασμός των ταινιών από τη σύνθεση των πιθήκων δεν απαντάται σε άλλο κτήριο στον οικισμό. Παρόμοιου τύπου όμως απαντάται σε κάποιες περιπτώσεις τοιχογραφημάτων στη μινωική Κρήτη: σε σπαράγματα τοιχογραφίας από τον Κομμό⁷⁶, από το Παλαίικαστρο⁷⁷, καθώς και σε δύο περιπτώσεις από τον Βασιλικό Δρόμο του ανακτόρου της Κνωσού (Βόρειο και Νότιο τμήμα)⁷⁸ και την Οικία Hogarth⁷⁹. Ο Cameron θεωρεί τις ταινίες των κνωσιακών συνθέσεων, προϊόν της Σχολής Η (σύμφωνα με τον δικό του διαχωρισμό) και τεχνοτροπικά τις χρονολογεί κατά τη MM III/YM IA περίοδο. Ορισμένα από τα σπαράγματα με τις ταινίες από το ανάκτορο της Κνωσού, ανήκαν στην άνω ζώνη σύνθεσης, που ίσως απεικόνιζε μυρτιά, ενώ σε ένα μόνο σπάραγμα από το Παλαίικαστρο, το οποίο έχει ταινίες, διακρίνεται τμήμα από το αδιάγνωστο εικονιστικό θέμα, που πιθανότατα πλαισίωναν⁸⁰.

Η συνεχόμενη σπείρα αποτελεί μία επιτυχημένη λύση για το άνω μέρος της σύνθεσης, καθώς δημιουργεί το επιθυμητό οπτικό αποτέλεσμα για τον ζωγράφο ενοποιώντας τις συνθέσεις, όπως στην περίπτωση του Δωμ. 1. Το θέμα της σπείρας στην τέχνη και στη ζωή του ανθρώπου είναι ιδιαίτερα προσφιλές. Πίσω από την απεικόνιση της σπείρας κρύβεται μία σημαντική σημειολογία που χαρακτηρίζει την υπόσταση του ίδιου του ανθρώπου μέσα στην ιστορία. Η σπείρα αντιπροσωπεύει το αέναο, το ατέρμονο και το διαρκές. Καθώς το σχήμα της συνεχίζεται στο άπειρο δίνει την αίσθηση του αιώνιου και δένει τον άνθρωπο με τον χρόνο. Ταυτόχρονα, όμως, η σπείρα είναι εύπλαστη και η σχεδιαστική της εφαρμογή αποδεικνύεται ευφάνταστη στα χέρια των καλλιτεχνών.

⁷⁵ Αυτό διαπιστώνεται από τον μεγάλο αριθμό πορτοκαλόχρωμων σπαραγμάτων που φέρουν στην επιφάνειά τους αποτύπωμα από στρογγυλά δοκάρια. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Παράρτημα, Β6.6.4.

⁷⁶ Shaw 1984, 268, πίν. 54f: στο εσωτερικό του Δωμ. 19 του Κτηρίου Γ βρέθηκαν σπαράγματα τοιχογραφιών με διακόσμηση ταινιών ανάλογη με αυτή από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β στο Ακρωτήρι. Τα σπαράγματα εμφανίζουν αρκετά γυαλισμένη επιφάνεια, ίχνη “σπαγγιάς” και εξαιρετική διατήρηση.

⁷⁷ Cameron 1975, τόμ. II, πίν. 135 B-C.

⁷⁸ αυτόθι, πίν. 133-4· Cameron 1968β.

⁷⁹ αυτόθι, πίν. 135Α.

⁸⁰ αυτόθι, πίν. 135Β.

Στην τέχνη της τοιχογραφίας η σπείρα αποτέλεσε κυρίαρχο στοιχείο. Στο Ακρωτήριο, εκτός από την άνω ζώνη του Δωμ. 6 εντοπίζεται ως κύριο θέμα σε σύνθεση του δευτέρου ορόφου της Ξεστής 3⁸¹. Πρόκειται για σύνθεση μνημειακών διαστάσεων (5,10μ. x 3,20μ.) η οποία έχει ως μοναδικό θέμα τη σπείρα αποδεικνύοντας ότι ένα διακοσμητικό, γραμμικό θέμα, όπως η σπείρα, μπορεί να αποτελέσει το μοναδικό εικονογραφικό θέμα σε σύνθεση μνημειακών διαστάσεων, στην τέχνη της τοιχογραφίας. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μεγάλα οριζόντια τμήματα, όπου το ανώτερο φέρει τρέχουσες σπείρες μικρών διαστάσεων και το κατώτερο και μεγαλύτερο, σπείρες μεγάλων διαστάσεων. Τα δύο τμήματα χωρίζονται από σύστημα λεπτών ταινιών. Υπάρχουν ενδείξεις ότι και οι υπόλοιποι τοίχοι του χώρου αυτού έφεραν αποκλειστικά σύνθεση σπειρών.

- **Αιγοειδή (Αρ. Κατ. 68-70).**

Κατά τον χρόνο αποκάλυψή τους από τον Μαρινάτο τα δύο αυτά ζώα χαρακτηρίστηκαν ως άγρια σκυλιά και, συνδυάστηκαν θεματικά με τη σύνθεση των πιθήκων⁸². Σύμφωνα με την υπόθεση του Μαρινάτου σχετικά με την αποκατάσταση της εικονογραφίας και την ερμηνεία της, τα σκυλιά επιτέθηκαν στην αγέλη των πιθήκων, οι οποίοι με τη σειρά τους, τρομοκρατημένοι απομακρύνθηκαν από την περιοχή, σκαρφαλώνοντας στα βράχια. Ο κεντρικός πίθηκος, που στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω, παρακολουθεί τις κινήσεις των σκυλιών, προκειμένου να προστατεύσει τα υπόλοιπα μέλη της αγέλης.

- **Αιγοειδή στη θηραϊκή τοιχογραφία.**

Ο Μαρινάτος, στη συνέχεια, ταύτισε τα δύο ζώα με μικρά μοσχάρια και αποσυνέδεσε τη σύνθεση αυτή από τη σύνθεση των πιθήκων⁸³. Ο Ντούμας αντίθετα πρότεινε την ταύτιση των ζώων με μικρά κατσίκια⁸⁴. Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και

⁸¹ *Αλς* 5, 21, εικ. 19· Vlachopoulos 2008α.

⁸² *THERA* IV, 46· Ντούμας 1992β, 111, εικ. 91.

⁸³ *THERA* V, 38.

⁸⁴ Doumas 1983, 78.

η Μαρινάτου με την νέα πρόταση αποκατάστασης των συνθέσεων του Δωμ. 6⁸⁵, η οποία τοποθέτησε στον βόρειο τοίχο τη σύνθεση των πιθήκων και στον δυτικό τη σύνθεση των δύο ζώων που αναγνώρισε πλέον ως “κατσίκια” και όχι ως σκυλιά ή μοσχαράκια. Τη σύνθεση των μικρών αυτών ζώων την εμπλούτισε και με άλλα εικονογραφικά θέματα που αποκαλύφθηκαν, σε σπαραγματική κατάσταση, κατά την ανασκαφή του Δωμ. 6, όπως καλάμια (Αρ. Κατ. 79), μυρτιές (Αρ. Κατ. 77-78) και χελιδόνια (Αρ. Κατ. 73-76). Η Μαρινάτου θεώρησε ότι τα συμπληρωματικά αυτά εικονογραφικά στοιχεία είναι ικανά για να αποκατασταθεί το τοπίο ακολουθώντας το πρότυπο της τοιχογραφίας των Πιθήκων από το Δωμ. Τ της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό, όπου τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία συνδέονται οργανικά μεταξύ τους και δημιουργούν ένα ολοκληρωμένο φυσικό τοπίο⁸⁶.

Κατά τη διάρκεια της συντήρησης του υλικού για την παρούσα μελέτη, εντοπίστηκε άλλο ένα, τρίτο κεφάλι όμοιου ζώου, καθώς και σπαράγματα με απεικόνιση φυτού κρόκου σε βραχώδες τοπίο⁸⁷ (Αρ. Κατ. 69-70). Τα ελλιπή χαρακτηριστικά τους και η χαμηλή ποιότητα του σχεδίου δυστυχώς δεν διευκολύνουν την ταύτιση των ζώων που, παρόλα αυτά, προσεγγίζουν περισσότερο την εικόνα του κατσικιού από οποιοδήποτε άλλου ζώου⁸⁸. Επομένως, τουλάχιστον τρία ζώα μικρών διαστάσεων, πιθανότατα μικρά κατσίκια, βρίσκονται σκαρφαλωμένα πάνω σε βραχώδες τοπίο από το οποίο εκφύονται συστάδες κρόκων. Στη μινωική τέχνη τα κατσίκια ή τα αγρίμια, καθώς και τα λουλούδια των κρόκων συνήθως συνδυάζονται με βραχώδες τοπίο⁸⁹. Ίσως γιατί αυτό παρατηρείται στη φύση και η φυσιοκρατική διάθεση των ζωγράφων της εποχής είναι εμφανής στις συνθέσεις.

Η απεικόνιση του κατσικιού αποτελεί ένα από τα προσφιλέστερα θέματα των ζωγράφων της Εποχής του Χαλκού στις Κυκλάδες. Από τα παλαιότερα δείγματα, με απεικόνιση κυνηγού με κατσίκι, είναι μία από τις βραχογραφίες στην Κορφή τ' Αρωνιού στη Νάξο (ΠΚ II περίοδος), στην οποία απεικονίζονται ο κυνηγός με το

⁸⁵ Marinatos 1984, 113, πίνακας στη σελίδα 129. Επίσης, Morgan 1988, 59: δεν ταυτίζει με βεβαιότητα τα ζώα με κατσίκια, πιθανότατα λόγω ελλιπούς απόδοσης των χαρακτηριστικών τους.

⁸⁶ αυτόθι 116.

⁸⁷ Για λεπτομερή περιγραφή των νέων σπαραγμάτων βλ. Κατάλογος 6.2.2.

⁸⁸ Porter 1996. Πρόκειται για μία λεπτομερή καταγραφή του συγκριμένου είδους του ζώου με όλα τα χαρακτηριστικά του και τις ταυτίσεις του μελετητή από την εικονογραφία των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου.

⁸⁹ Marinatos 1993, 193.

τόξο του, ένα κατσίκι και ένα πλοίο⁹⁰. Στο Ακρωτήρι απεικόνιση κατσικιού σε τοιχογραφία εντοπίζεται στον βόρειο τοίχο της μικρογραφικής ζωφόρου από το Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας⁹¹.

➤ **Αιγοειδή στη μινωική τοιχογραφία.**

Στην Κρήτη κατσίκια εμφανίζονται στην τοιχογραφία του Άλσους (Park Fresco/Affresco della Dea), όπου ανάμεσα στα βράχια διακρίνονται πίθηκοι και κατσίκια σε άλμα. Κατσίκια εικονίζονται επίσης στη σύνθεση με τον Αγριόγατο από το Δωμ. 14 της έπαυλης της Αγ. Τριάδας⁹² (Εικ. 60). Τα ζώα ταυτίζονται με μεγαλύτερη ευκολία, καθώς τα κέρατά τους είναι καμπυλόγραμμα, σε αντίθεση με αυτά των ζώων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β στο Ακρωτήρι. Στα θηραϊκά ζώα διασώζονται μόνο τμήματα των αυτιών. Κατά την αποκατάσταση της σύνθεσης είχαν προστεθεί σχεδιαστικά (*retouche*) μικρά, ευθύγραμμα κέρατα στην κορυφή του κεφαλιού, τα οποία όμως δεν είναι επιβεβαιωμένο ότι υπάρχουν.

Ο Cameron σε αποκατάσταση που έχει κάνει σε τμήμα της σύνθεσης των πιθήκων από το Δωμ. Γ της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό, τοποθετεί δύο κατσίκια ή αγρίμια να στέκονται εκατέρωθεν μίας ελιάς⁹³ (Εικ. 71). Το άνω μέρος της σύνθεσης, που αντιστοιχεί με το βάθος του τοπίου, στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή, αποδίδει φυσικό τοπίο με άνθη κρόκου σε πορτοκαλόχρωμο βάθος. Στην κεντρική ζώνη απεικονίζονται ένα δέντρο ελιάς και δύο μικρά ζώα, αγρίμια ή κατσίκια, ακολουθώντας σφραγιστικά πρότυπα. Σε πρόσφατη μελέτη τους, οι Chapin και Shaw αποσυνδέουν τα δύο ζώα από τη σύνθεση και αποκαθιστούν το φυσικό τοπίο χωρίς την παρουσία τους (Εικ. 72)⁹⁴.

⁹⁰ Ντούμας 1966· Bloedow 2003, 8, εικ. 10.

⁹¹ Morgan 1988, 58, πίν. 82: διακρίνει μόνο δύο κατσίκια· Ντούμας 1992β, εικ. 26, 28-9· Τελεβάντου 1994, 222-3.

⁹² Rehak 1997, fig. 4· Militello 1998, 107-15 (affresco del gatto), εικ. 29-30, πίν. 5-6· Kontorli-Papadopoulou 1996, 50, no. 35· Evely 1999, 124-7, 242.

⁹³ Cameron 1968α, 9, 25, εικ. 4,12· Evely 1999, 244-5· Bloedow 2003, 19, εικ. 44· Chapin και Shaw 2006, εικ. 3.

⁹⁴ Chapin και Shaw 2006.

➤ **Αιγοειδή στη θηραϊκή αγγειογραφία.**

Η παρουσία του κατσικιού είναι έντονη στην αγγειογραφία του Ακρωτηρίου, ήδη από τη Μέση Εποχή του Χαλκού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ασάμινθος από το ισόγειο του Δωμ. 1 του Κτηρίου Θ, που χρονολογείται στην τελευταία φάση της Μέσης Εποχής του Χαλκού και φέρει στη μία της επιφάνεια σκηνή κυνηγιού⁹⁵. Ανάμεσα στα εικονιζόμενα ζώα διακρίνεται κατσίκι σε έντονο καλπασμό, το οποίο προσπαθεί να ξεφύγει από τον κυνηγό, ο οποίος διακρίνεται στα αριστερά της σκηνής. Το ίδιο ζώο εντοπίζεται πάνω σε κύμβες.

Απεικονίσεις κατσικιών ή αγριμιών εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα σε όλες τις μορφές της αιγαιακής τέχνης. Μεμονωμένο ή σε συνδυασμό με άλλα ζώα ή με τον άνθρωπο, το ζώο αποδιδόταν πολύ συχνά σε χάλκινα αγαλματίδια, σε ανάγλυφα λίθινα αγγεία, σε τοιχογραφίες, στην αγγειογραφία και, κυρίως, σε μινωικές και μυκηναϊκές σφραγίδες. Δεν είναι πάντα εφικτό να διαχωριστεί το ένα είδος ζώου από το άλλο, ενώ και στη σύνθεση του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β η ταύτισή του παραμένει δύσκολη. Η απεικόνισή του ξεκίνησε ήδη αρκετά νωρίς στη μινωική τέχνη⁹⁶, όμως στην κορύφωσή της έφτασε κατά τη διάρκεια των Νέων Ανακτόρων, στις αρχές της ΜΜ ΙΙΙ περιόδου⁹⁷. Από αυτή την περίοδο και εξής αποδίδονται είτε στο φυσικό τους περιβάλλον, σε σκηνές κυνηγιού⁹⁸ και σε σκηνές θυσίας, είτε ως συνοδοί θεοτήτων ή υποκατάστατα θεϊκών συμβόλων.

⁹⁵ Ντούμας 2002· Κρίγκα 2003, 470 (Αρ. Κατ. 23), εικ. 16· Παργιαννοπούλου 2008, 433-6 (Αρ. Κατ. 1), εικ. 40.1-4.

⁹⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά: Krzyszkowska 2005: 18-19, αρ. 35-44 (κατσίκια σε καλπασμό και σε αναμονή, χρονολόγηση: ΜΜ ΙΙ- ΥΜ/ΥΕ ΙΙΙ)· Πλάτανος: 70, αρ. 121a (ΠΜ ΙΙΙ/ΜΜ ΙΑ)· Κεδρί: 89-90, αρ. 144 (ΜΜ ΙΙ-ΜΜ ΙΙΙ)· Άγνωστης προέλευσης: 89-90, αρ. 149a (ΜΜ ΙΙ-ΜΜ ΙΙΙ)· Γωνίες: 89, 93, αρ. 153c (ΜΜ ΙΙ)· Μάλλια: 89, 94-5, αρ. 155b (ΜΜ ΙΙ)· Μάλλια: 89, 97, αρ. 160a (ΜΜ ΙΙ-ΜΜ ΙΙΙ)· Μάλλια (Οικία Θ): 89, 99-100, αρ. 164b (ΜΜ ΙΙ)· Φαιστός (δωμ. 25): 89, 104-8, αρ. 182 (ΜΜ ΙΙ)·

⁹⁷ Krzyszkowska 2005: Σητεία: 134-5, αρ. 233 (ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι)· Μόχλος: 134-5, αρ. 234 (ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι).

⁹⁸ Σφραγίσματα με σκηνές κυνηγιού αγριμιού: Μάλλια: *PM* IV, 522, εικ. 466· Bloedow 2003, 7, εικ. 4· Κνωσός: *PM* I, 196-7, εικ. 145· *PM* IV, 523, εικ. 469· Bloedow 2003, 7, εικ. 5. Σκηνές καταδίωξης αγριμιού από σκύλο σε σφραγίδες και σφραγίσματα από την Πύλο: *CMS* I, 308· Bloedow 2003, 10, εικ. 15· *CMS* IB, 190· Bloedow 2003, 10, εικ. 17 (ίσως ΥΕ ΙΙΑ).

Σε πρόσφατες μελέτες, έχει αναλυθεί εκτενώς η παρουσία του αγριμιού ή του κατσικιού στην τέχνη και η θέση του στη θρησκεία και ο συμβολισμός του⁹⁹ κατά την Εποχή του Χαλκού. Συνήθως εντοπίζεται μόνο του, ως κεντρική θεματική ενότητα, σε ηρεμία¹⁰⁰, πληγωμένο από το χτύπημα του κυνηγού¹⁰¹ ή σε στιγμή θυσίας¹⁰², ή ως συμπληρωματικό στοιχείο σε σκηνές φυσικού τοπίου, κυνηγιού ή επιφάνειας θεότητας¹⁰³. Μπορεί να συνοδεύει τη θεότητα ή κάποιο άλλο σύμβολο αυτής. Αποδίδεται ολόκληρο ή τμήμα του, όπως το κεφάλι¹⁰⁴. Οι σκηνές κυνηγιού ίσως μεταπήδησαν στη μινωική τέχνη από την αιγυπτιακή θεματολογία, όπου διαπιστώνεται η συχνή παρουσία τους κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σκηνής κυνηγιού προέρχεται από τον νότιο τοίχο της εισόδου του τάφου του Ukh-Hotp Son Senbi στο Meir¹⁰⁵ της Αιγύπτου, όπου εντοπίζονται και αντιλόπες¹⁰⁶.

Πρόκειται επομένως για ένα σημαντικό εικονιστικό θέμα στην τέχνη της Εποχής του Χαλκού, το οποίο, μαζί με τον ταύρο, είναι τα δύο ζώα που αποδίδονται περισσότερο στην τέχνη. Οι μινωίτες ήταν πολύ εξοικειωμένοι και αγαπούσαν ιδιαίτερα το κατσίκι και τις απεικονίσεις του είτε γιατί συνδεόταν με το κυνήγι είτε γιατί το ζώο ενδημούσε στην Κρήτη. Οι Θηραίοι καλλιτέχνες δανείστηκαν την εικονογραφία του ζώου από τους Κρήτες ομότεχνούς τους και αυτό γίνεται σαφές από την ουσιαστική απουσία του από το εγχώριο θεματολόγιο. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ένα από τα λίγα παραδείγματα απεικόνισης κατσικιού στη Θήρα, η τοιχογραφία από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, φιλοτεχνήθηκε από έναν καλλιτέχνη που μιμείται τη μινωική τεχνοτροπία¹⁰⁷. Το πολύχρωμο βάθος, όπως αυτό διαμορφώνεται από το βραχώδες τοπίο, και η απουσία του ανθρώπινου στοιχείου, ίσως υποδηλώνει ότι πρόκειται για έργο του εργαστηρίου του Ζωγράφου των Πιθήκων. Η χαμηλότερης ποιότητας

⁹⁹ Hiller 2001· Bloedow 2003.

¹⁰⁰ Μιδέα: *CMS* I, 193a· Bloedow 2003, 26, ει. 62.

¹⁰¹ Άγνωστη προέλευση: *CMS* VII, 42· Bloedow 2003, 21, εικ. 47 (ίσως MM II/III περίοδος).

¹⁰² Μυκήνες: *CMS* XI, 52· Hiller 2001, 300, αρ. I E1.

¹⁰³ Χανιά: *CMS* V, Suppl. IA, αρ. 175· Hiller 2001, 301, αρ. II A2· Αγ. Τριάδα: *CMS* II.6, αρ. 30· *CMS* II.6, αρ. 31.

¹⁰⁴ Μυκήνες: *CMS* XIII, 22D· Bloedow, 15, εικ. 34.

¹⁰⁵ Blackman 1914, 30-1· Vandier d' Abbaddie 1964, 807-12, εικ. 454-5· Hiller 2001, 294, εικ. XCI.4. Χρονολογείται στη 12^η Δυναστεία, στη βασιλεία του Amenemhat (1991-1961 π.Χ.).

¹⁰⁶ Βλ. Κεφ. 5.1.2.β.

¹⁰⁷ βλ. Κεφ. 4.1.3.A.

ζωγραφική πιθανότατα οφείλεται σε κάποιο μαθητευόμενο ζωγράφο του εργαστηρίου, στον οποίο ανατέθηκε η εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου. Παρόλες τις ομοιότητες με τη σύνθεση των Πιθήκων, η απόδοση του σχεδίου και η χρήση του πινέλου και των χρωμάτων είναι σαφώς κατώτερη και όχι ηθελημένη. Η απόδοση των ζώων δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη τάση, όπως αυτή του υβριδισμού, που κυριαρχεί στον σχεδιασμό των πιθήκων, αλλά οφείλεται καθαρά στις ικανότητες του ζωγράφου.

- **Κρόκοι (Αρ. Κατ. 71-72).**

Το δεύτερο εικονιστικό θέμα που αποτυπώνεται, βάσει της αποκατάστασης, στη μικρή σύνθεση των κατσικιών είναι φυτό κρόκου, το οποίο εκφύεται από το βραχώδες έδαφος και συμπληρώνει τα μικρά κατσίκια. Ο κρόκος αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα εικονογραφικά θέματα τόσο της θηραϊκής όσο και της μινωικής ζωγραφικής¹⁰⁸. Το ξηρό και βραχώδες τοπίο των νησιών του Αιγαίου, ακόμη και στη σημερινή εποχή, κατά τη διάρκεια του φθινοπώρου, και μετά τις πρώτες βροχές¹⁰⁹, γεμίζει από φυτά κρόκου, τα οποία συλλέγονται και χρησιμοποιούνται σε διάφορες δραστηριότητες. Στην εικονογραφία της Εποχής του Χαλκού απαντάται συνήθως το είδος *crocus cartwrightianus* (Εικ. 73), αυτοφυές, με χρώμα άνθους από λευκό έως σκούρο ιώδες και το είδος *saffron crocus* που φέρει ερυθρούς στήμονες¹¹⁰. Σύμφωνα με τη Σαρπάκη, η απεικόνιση του κρόκου στις θηραϊκές τοιχογραφίες αποδίδει απόλυτα την άγρια μορφή του. Αντίθετα, η ποικιλία *crocus sativus* (Εικ. 74) είναι καλλιεργήσιμη σε πεδινές εκτάσεις.

Ο κρόκος εμφανίστηκε σχετικά αργά στην εικονογραφία της Θήρας, κατά το τέλος της ΜΚ περιόδου. Στην Κρήτη υιοθετήθηκε στην καμαραϊκή κεραμική, κυρίως στην ύστερη φάση της, όταν το άνθος έγινε ιδιαίτερα προσφιλές¹¹¹. Αποτυπώνεται σε διαφορετικές μορφές τέχνης, ήδη από την πρώιμη αυτή εποχή, όπως σε αναθήματα από φαγεντιανή σε σχήμα γυναικείων ρούχων από το Ιερό Θησαυροφυλάκιο του

¹⁰⁸ Chirassi 1968, 125-34· Amigues 1988· Porter 2000.

¹⁰⁹ Sarpaki, 2000, 660, υποσ. 21: η περίοδος συλλογής κρόκου διαρκεί επισήμως από τις 8 Νοεμβρίου μέχρι τις 6 Δεκεμβρίου.

¹¹⁰ Mantzourani 1985, 95· Evely 1999, 102· Porter 2000, 614, εικ. 7· Sarpaki 2000, 660.

¹¹¹ Walberg 1992, 86-7, εικ. 21(i)7· Παπαγιαννοπούλου (υπό έκδοση), 251.

ανακτόρου της Κνωσού με σχέδια κρόκων¹¹² ή στα χρυσά κοσμήματα από τον Μόγλο, που φέρουν σχέδιο κρόκου¹¹³ ή στη, σχετικά πρώιμη, τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη Πιθήκου. Η συχνή παρουσία του στην τέχνη του Ακρωτηρίου της Εποχής του Χαλκού δεν πηγάζει από την απλή απεικόνιση ενός ακόμα διακοσμητικού θέματος αλλά δηλώνει σαφώς τον ρόλο που έπαιζε το φυτό στην καθημερινή ζωή των κατοίκων του νησιού.

Η ποιότητα του κρόκου της Θήρας εκθειάζεται πολλούς αιώνες αργότερα από τον Πλίνιο, ο οποίος αναφέρει ότι η ποιότητά του υπολείπεται μόνο του κρόκου που φύεται στο όρος Κόρυκος και θεωρείτο ο σπουδαιότερος την εποχή εκείνη¹¹⁴. Ο κρόκος αναφέρεται στις πινακίδες της Γραμμικής Β¹¹⁵: *ka-na-ko e-ru-ta-ra*, κρόκος ερυθρός, και *ka-na-ko re-u-ka*, κρόκος λευκός¹¹⁶. Αναγνωρίζεται μέσω της αρχαίας ελληνικής λέξης *κνήκος* (η). Στη Γραμμική Α δεν έχει ταυτιστεί συλλαβικό ή λογογραφικό σημείο που να πιστοποιεί την καταγραφή του κρόκου¹¹⁷. Στην Κρητική ιερογλυφική υπάρχει το λογόγραμμα ενός φυτού (Sign *159bis), που θα μπορούσε να είναι κρόκος, αφού απεικονίζεται άνθος με τους χαρακτηριστικούς στήμονες¹¹⁸.

Η χρήση και ο συμβολισμός του επεκτείνονται και στις επόμενες περιόδους, μέσα από τη λατρεία της Αρτέμιδος *Κνακαλησίας* στο όρος Κνάκαλος της Αρκαδίας¹¹⁹ ή της Αρτέμιδος *Κνακεάτιδος*, της οποίας τον ναό, σχεδόν κατεστραμμένο, εντόπισε ο Πausanίας στην Αρκαδία, κοντά στην Τεγέα, στα σύνορα με τη Λακωνία¹²⁰. Σημαντική επίσης είναι και η σχέση του με τη λατρεία της Αρτέμιδος στη Βραυρώνα,

¹¹² PM I, 506· Barber 1991, 320-1· Rehak 2004, 94-5, εικ. 5.9.

¹¹³ PM I, 97.

¹¹⁴ Plinius XX, 1, 31. Για τις διαφορετικές εκδοχές προέλευσης του φυτού, καθώς και εκείνου με την καλύτερη ποιότητα, βλ. Forsyth 2000.

¹¹⁵ Σειρά πινακίδων από τις Μυκήνες (MY Ge) που αναφέρουν διάφορα αρωματικά φυτά.

¹¹⁶ Ventris και Chadwick 1973, 225 κ.ε. Πρόκειται για φυτό που καταγράφεται στις μυκηναϊκές πινακίδες με ελληνική λέξη, και όχι ως δάνειο από κάποια άλλη λέξη ξένης προέλευσης, όπως π.χ. το σουσάμι, ως *sa-sa-ma*, σημιτικής προέλευσης. Αυτό ίσως υποδηλώνει την παρουσία, και αυτοχθονία, του φυτού στην Ηπειρωτική Ελλάδα.

¹¹⁷ Schoep 2002. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι αν υπήρχε θα είχε υιοθετηθεί και από τη ΓρΒ, το οποίο όμως δεν έγινε. Ίσως βέβαια να κατέγραφαν τον κρόκο με διαφορετικό τρόπο που δεν έχει ακόμα ταυτιστεί.

¹¹⁸ Karnava 2000, 80-1. Για τις πληροφορίες αυτές ευχαριστώ τη Δρα Άρτεμη Καρναβά.

¹¹⁹ Pausanias VIII, 23, 3.

¹²⁰ αυτόθι 53, 11.

όπου τα νεαρά κορίτσια που υπηρετούσαν τη θεά ως *άρκτοι* έπρεπε να φορούν *κροκωτούς χιτώνες*, σε ένα από τα στάδια της μύησής τους¹²¹. Πρόκειται επίσης για ένα από τα φυτά που κοσμούσε τον βωμό του Απόλλωνα Καρνείου στην Κυρήνη¹²². Διάφοροι μύθοι πλέκονται και μας μεταφέρουν τη γέννηση του άνθους, όπου το θεϊκό στοιχείο είναι πάντοτε παρόν και συμμετέχει ενεργά. Βάσει των μύθων αυτών, ο κρόκος συνδέεται με το αίμα, τον έρωτα, την αγάπη, ακόμη, και τον θάνατο¹²³. Πιθανότατα οι μύθοι αυτοί αποτελούν την εξέλιξη δοξασιών και πρακτικών που είδαν τη γέννησή τους ήδη από την Εποχή του Χαλκού, λόγω της θέσης που κατείχε το φυτό στην κοινωνία της εποχής εκείνης, όπως αυτή ερμηνεύεται, όχι από τα κείμενα των κλασικών συγγραφέων, αλλά από την εικονογραφία της εποχής¹²⁴. Οι ιδιότητες του φυτού είναι γνωστές, ήδη από την Εποχή του Χαλκού, σχετικά με το χρώμα που παρέχουν οι στήμονες, όταν ξεραίνονται και υπόκεινται σε συγκεκριμένη διαδικασία. Επίσης, σημαντικές και γνωστές είναι οι θεραπευτικές του ιδιότητες σχετικά με την επούλωση τραυμάτων και το πήξιμο του αίματος¹²⁵.

➤ Ο κρόκος στη θηραϊκή τοιχογραφία.

Η παρουσία του στη μεγάλη ζωγραφική της Εποχής του Χαλκού στο Ακρωτήρι είναι εντυπωσιακή καθώς, εκτός από τη μικρή σύνθεση των κατσικιών του Κτηρίου Β, αποτυπώνεται σε συνθέσεις της Ξεστής 3 και της Δυτικής Οικίας. Στην Ξεστή 3 ο κρόκος αποτυπώνεται ως διακοσμητικό στοιχείο στην ενδυμασία των δύο εκ των τριών γυναικών της σύνθεσης των Λατρευτριών από το Δωμ. 3α, στο ισόγειο¹²⁶ (Εικ. 49): στο διάφανο περικόρμιο της πρώτης γυναίκας, της Χορεύτριας με το Περιδέραιο, όπου διακρίνονται πλέον μόνο οι ερυθροί στήμονες, καθώς και στο περικόρμιο της δεξιάς γυναίκας με τον κίτρινο πέπλο (*κροκωτός πέπλος*)¹²⁷.

¹²¹ Marinatos 1985, 132· Vlachopoulos 2007α, 111.

¹²² Καλλίμαχος, στ. 77 κ.εξ.

¹²³ Vlachopoulos 2007α, 110-4.

¹²⁴ Chirassi 1968, 126-7· Douskos 1980, 141-2.

¹²⁵ Forsyth 2000· Ferrence και Bendersky 2004· Vlachopoulos 2007α, 111.

¹²⁶ βλ. υποσ. 133· Ντούμας 1992, εικ. 100-10· Rehak 2004.

¹²⁷ Vlachopoulos 2007α, 110-1: ο κίτρινος πέπλος παραπέμπει στο βαθύ κίτρινο χρώμα που παράγεται από τους κόκκινους στήμονες του φυτού.

Απεικονίζεται στο περικόρμιο της γυναίκας με τα αγριοτριαντάφυλλα (Εικ. 47, αριστερά) από τη σύνθεση της Πομπής των Γυναικών (διάδρομος πρώτου ορόφου, Δωμ. 3β).

Στις Κροκοσυλλέκτριες, σύνθεση αφιερωμένη στη διαδικασία της κροκοσυλλογής, από την Ξεστή 3 (Εικ. 54), το λευκό βάθος διανθίζεται από συστάδες κρόκου ορίζοντας το φυσικό τοπίο. Η κροκοσυλλογή χρονικά τοποθετείται ανάμεσα στον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο (μετά τις πρώτες βροχές)¹²⁸. Η εικονιζόμενη περισυλλογή δύναται να ερμηνευθεί είτε ως τελετουργική πράξη των νεαρών κοριτσιών, ως ένα στάδιο της μύησής τους, είτε ως μία οικονομική δραστηριότητα των κατοίκων του νησιού. Το φυτό απεικονίζεται επίσης σε διαφορετικές μορφές στη σύνθεση της Πότνιας Θηρών, η οποία συνδέεται με τη σύνθεση των Κροκοσυλλεκτριών (Δωμ. 3, πρώτος όροφος, Εικ. 55): στο βάθος της σύνθεσης, προκειμένου να διαμορφωθεί το φυσικό τοπίο, στο οποίο εκτυλίσσεται μέρος της σκηνης· στο γεμάτο με κρόκους καλάθι μπροστά από τη νεαρή κροκοσυλλέκτρια· στο χέρι του πιθήκου, ο οποίος δίνει τους στήμονες του φυτού στη Θεά· και, τέλος, ως κόσμημα, στο περικόρμιο και στο μάγουλο της Θεάς.

Στη Δυτική Οικία η παρουσία του δεν είναι τόσο έντονη και αποδίδεται μόνο ως διακοσμητικό στοιχείο των πλοίων στη μικρογραφική ζωφόρο.

➤ Ο κρόκος στη μινωική τοιχογραφία.

Στην Κρήτη, σύμφωνα με τις αποκαταστάσεις του Cameron¹²⁹, ο κρόκος συνδέεται με τη σύνθεση των πιθήκων και των γαλάζιων πουλιών από την Οικία των Τοιχογραφιών (Εικ. 61) και, κυρίως, τον Κροκοσυλλέκτη Πίθηκο (Εικ. 10-11) από το ανάκτορο της Κνωσού, όπου μία μικρή ομάδα πιθήκων συλλέγει κρόκο σε καλάθια/αγγεία που βρίσκονται διάσπαρτα στο φυσικό τοπίο. Η τοιχογραφία αποτελεί το μινωικό ανάλογο της θηραϊκής τοιχογραφίας των Κροκοσυλλεκτριών, με τον πίθηκο να παίζει. Στις συνθέσεις της έπαυλης στην Αγ. Τριάδα ο κρόκος χρησιμοποιείται για την απόδοση του φυσικού τοπίου της Θεάς, υποδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο τη σχέση του φυτού με το θεϊκό στοιχείο (Εικ. 60). Εντοπίζεται επίσης, στην αποκατάσταση της μικρής σύνθεσης με τα δύο κατσίκια και το

¹²⁸ Βλ. υποσ. 109.

¹²⁹ *PM I*, 265, πίν. IV· Πλάτων 1947· Evely 1999, 236-8.

ελαιόδεντρο, η οποία αποτελεί το μινωικό πρότυπο για τη σύνθεση με τα κατσικάκια από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β (Εικ. 71-72).¹³⁰ Σύμφωνα με την νεότερη αποκατάσταση της σύνθεσης από τη Charin και τη Shaw τα κατσικάκια δεν εντάσσονται σε αυτή τη σύνθεση, αναορώντας την εικονογραφική σχέση ανάμεσα στους κρόκους και τα κατσικάκια που είχε εδραιωθεί από την αποκατάσταση του Cameron και εντοπίζεται και στη σύνθεση από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β στο Ακρωτήρι.

Ένα μικρό σπάραγμα από τις Αρχάνες της Κρήτης (Χώρος 19) αποδίδεται από τον ανασκαφέα σε μικρογραφική σύνθεση και αποκαθίσταται ως συστάδα κρόκου¹³¹. Διασώζεται μόνο το κατώτερο μέρος, από όπου εκφύονται τα κλωνάρια του φυτού. Σύμφωνα με την πρόταση αποκατάστασης, στην ίδια μικρογραφική παράσταση περιλαμβάνονται και άλλα φυτά.

Δείγματα απεικόνισης κρόκου σε τοιχογραφίες έχουν εντοπιστεί, επίσης, σε σπάραγμα στην Ιαλυσό της Ρόδου (Οικία Ι, χώρο ΙΙ)¹³² και στο Παλαίκαстро (Κτήριο Ε18)¹³³ της ανατολικής Κρήτης.

➤ Ο κρόκος στη θηραϊκή αγγειογραφία.

Ο κρόκος στην αγγειογραφία του Ακρωτηρίου απαντά ήδη από τη ΜΚ περίοδο, είτε ως κεντρικό θέμα είτε ως συμπλήρωμα σε κενά που αφήνει το κυρίως θέμα¹³⁴. Στην ασάμινθο της τελευταία φάσης της ΜΚ περιόδου, που εικονίζει σκηνή κυνηγιού και όπου ένα από τα φυτά που προσδιορίζουν το φυσικό τοπίο είναι και ο κρόκος¹³⁵ (Εικ. 14α-β).

Ανάλογη εικονογράφηση έχει ο κυλινδρικός πίθος από το Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας, ο οποίος στις δύο επιφάνειές του αποτυπώνει δύο διαφορετικούς κόσμους: της ξηράς και της θάλασσας. Έτσι, στη σύνθεση της ξηράς, μαζί με τον ταύρο και τα δύο

¹³⁰ Βλ. υποσ. 93-94.

¹³¹ Σακελλαράκης 1997, 499, εικ. 487.

¹³² Monaco 1941, X, πίν. ΙΧ: εντοπίστηκαν διάφορα σπαράγματα τοιχογραφιών ανάμεσα στα οποία ένα φέρει άνθος κρόκου σε σκούρο κίτρινο χρώμα.

¹³³ Bosanquet και Dawkins 1923, 148, εικ. 130: σπάραγμα με άνθος κρόκου με ίχνη κίτρινου, ερυθρού, μελανού και, ίσως, πράσινου, χρώματος· Rehak 2004, 106, εικ. 5.11.

¹³⁴ Mantzourani 1985, 100.

¹³⁵ Βλ. υποσ. 102.

κατσίκια που τον πλασιώνουν, εμφανίζονται και λίγα λουλούδια κρόκου. Το θηραϊκό τοπίο, χερσαίο και θαλάσσιο, μεταφέρεται μέσω της αγγειογραφίας, πάνω σε ένα αγγείο μεγάλων διαστάσεων προετοιμάζοντας το έδαφος για τη μεγάλη ζωγραφική¹³⁶. Μεταγενέστερο χρονολογικά είναι το ηθωτό αγγείο από το Δωμ. 7 του Κτηρίου Β, στο οποίο λευκού κρόκοι πάνω σε ερυθρό βάθος αποτελούν την κύρια διακόσμηση της επιφάνειας του αγγείου (Εικ. 75)¹³⁷. Σε τριποδική τράπεζα προσφορών, από το ίδιο δωμάτιο της Δυτικής Οικίας, ερυθρά και κίτρινα άνθη σε αντιθετικούς συνδυασμούς, αποτυπώνονται πάνω στο λευκό βάθος του σκεύους¹³⁸.

Σημαντικός αριθμός αγγείων στην Κρήτη ήδη από τη ΜΜ περίοδο και περισσότερο κατά την ΥΜ Ι περίοδο περιλαμβάνουν κρόκο στη διακόσμησή του. Από τα πρωιμότερα αγγεία, της ΜΜ ΙΙΙ περιόδου, μία υδρία από τον Κομμό με ανοιχτή επίσκοτεινού διακόσμηση, φέρει άνθη κρόκου στα κενά που δημιουργεί η κεντρική σύνθεση συνεχόμενης σπείρας του αγγείου¹³⁹.

- **Χελιδόνια (Αρ. Κατ. 73-76).**

Σύμφωνα με τη νέα πρόταση αποκατάστασης της σύνθεσης των κατσίκιων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β που προτείνεται, στην τοιχογραφία πλέον εντάσσονται τρία χελιδόνια σε πτήση τα οποία προέρχονται από την περιοχή του Δωμ. 6¹⁴⁰ στο Ακρωτήρι. Η Μαρινάτου στην προηγούμενη αποκατάσταση είχε εντάξει ένα χελιδόνι¹⁴¹. Κατά τη διάρκεια όμως των ερευνών, εντοπίστηκαν σπαράγματα από δύο ακόμα χελιδόνια, τα οποία εντάχθηκαν στη σύνθεση. Τρία, επομένως, χελιδόνια πετάνε πάνω από το βραχώδες τοπίο, στο οποίο βρίσκονται τρία μικρά κατσίκια και ανάμεσά τους φύονται άνθοι κρόκου. Το ένα χελιδόνι πετάει σε πτήση με οπτική γωνία προς τον θεατή τριών τετάρτων, ώστε να διακρίνεται το λευκό τμήμα της κοιλιάς και του λαιμού, καθώς και το κάτω μέρος των φτερών με τα πούπουλα. Το δεύτερο χελιδόνι πετάει με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνεται μόνο το πάνω μέρος του σώματός του, με αποτέλεσμα να επικρατεί το μελανό χρώμα, εκτός από την περιοχή

¹³⁶ Ντούμας 1999, εικ. 5-6α.

¹³⁷ Αρ. Κατ. 0099· Marthari 1987, 378, εικ. 29.

¹³⁸ Βλ. Κεφ. 5, υποσ. 72.

¹³⁹ Betancourt 1985, 107, εικ. 82-3.

¹⁴⁰ Για το σχέδιο αποκατάστασης, βλ. Παράρτημα, Κατάλογος, σελ. 79.

¹⁴¹ Marinatos 1984, σχέδιο στη σελ. 189.

του κεφαλιού¹⁴². Τέλος, το τρίτο χελιδόνι, αποδίδεται πιθανότατα σε μία ιδιαίτερη πτήση, καθώς από το σπάραγμα που διασώζεται, τα δύο φτερά του αποκαθίστανται σφιχτά μαζεμένα κοντά στον κορμό του, ενώ και το υπόλοιπο σώμα του έχει ιδιαίτερη γωνία πτήσης. Και τα τρία πτηνά αποδίδονται με λευκή την περιοχή του ματιού, εκτός από την κόρη που είναι μελανή, με μελανό ράμφος, αλλά ερυθρή την περιοχή γύρω από αυτό, από τα μάτια έως το ράμφος.

Το χελιδόνι αποτελεί θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους Κυκλαδίτες κεραμείς και με μεγάλη εξέλιξη, καθώς εμφανίζεται στη ΜΚ περίοδο και συνεχίζει τη διαδρομή του σε όλη την ΥΚ περίοδο¹⁴³. Η καλύτερη απόδοσή του όμως εντοπίζεται στις μαστοπρόχους της ΜΚ περιόδου, όπου η χρωματική απόδοση του πτηνού είναι φυσιοκρατική, καθώς οι αγγειογράφοι χρησιμοποιούν τα τρία διαθέσιμα χρώματα, το μελανό, το ερυθρό και το λευκό¹⁴⁴ και τα οποία συμπίπτουν με την πραγματικότητα.

➤ Το χελιδόνι στη θηραϊκή τοιχογραφία.

Εντυπωσιακή εφαρμογή του θέματος διαπιστώνεται και στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, όπου σε κάποιες περιπτώσεις το χελιδόνι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως στην Τοιχογραφία της Άνοιξης από το Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ¹⁴⁵ (Εικ. 52). Λόγω της διχαλωτής ουράς τους ανήκουν πιθανότατα για το είδος *hirundo rustica rustica* και η απόδοσή τους είναι τόσο φυσιοκρατική, ώστε να θεωρηθεί ότι το σχέδιο βασίζεται στην επιτόπια παρατήρηση του πτηνού. Οι ζωγράφοι ακολουθούν γενικά την παράδοση των αγγειογράφων ως προς τους τύπους των πτηνών, όπως διαπιστώνεται και στα δείγματα από το Δωμ. 6, τα οποία είναι τα κοντινότερα στην τυπολογία της αγγειογραφίας. Αλλά και οι αγγειογράφοι επηρεάζονται από τις τοιχογραφίες, όπως αποδεικνύει η σφαιρική ηθμοπυξίδα από την Ξεστή 3 στο Ακρωτήρι, στην οποία εικονίζονται χελιδόνια να πετάνε πάνω από ανθισμένους κρόκους, κατ' αναλογία προς την τοιχογραφία της Άνοιξης. Στην ίδια λογική, σε μικρότερη όμως κλίμακα, διαμορφώνεται και η σύνθεση από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, στην οποία χελιδόνια πετάνε πάνω από ανθισμένους κρόκους, με την παρουσία λίγων ακόμη ζώων.

¹⁴² Mantzourani 1985, 151· Ντούμας 1992, 26, 185, εικ. 146.

¹⁴³ Παπαγιαννοπούλου 2008, 255 και τυπολογία σχεδίου στην εικ. 6.

¹⁴⁴ Μαρθάρη 1993, 225-6, εικ. 5.

¹⁴⁵ Ντούμας 1992, 100-7, εικ. 66-76.

Χελιδόνια απεικονίζονται και σε συνθέσεις της Ξεστής 3: στη ζωφόρο των χελιδονιών από το Δωμ. 2, όπου τα πτηνά εικονίζονται να ταΐζουν στο στόμα τα μικρά τους στις φωλιές· στο περικόρμιο της γυναίκας με την ανθοδέσμη και στη φούστα της γυναίκας που προηγείται από τη σύνθεση της πομπής των Γυναικών από το Δωμ. 3 του πρώτου ορόφου¹⁴⁶ (Εικ. 47, δεξιά). Στην τελευταία αυτή σύνθεση, η απόδοση της εικονογραφίας στη φούστα προσεγγίζει στη διάταξη και στο αποτέλεσμα τη σύνθεση της Άνοιξης.

Κυανό χελιδόνι με ανοιχτές φτερούγες απεικονίζεται στη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας και κοσμεί, μαζί με άλλα αντικείμενα, τον πρόβολο του πλοίου Π11¹⁴⁷. Σύμφωνα με την Τελεβάντου, το σχήμα του σώματος και της κεφαλής θυμίζει έντονα το χελιδόνι (Αρ. Κατ. 73) από το Δωμ. 6, ενώ παρουσιάζει έντονες αντιστοιχίες με τα πιο φυσιοκρατικά χελιδόνια από την τοιχογραφία της Άνοιξης του Συγκροτήματος Δ και τη ζωφόρο των χελιδονιών από την Ξεστή 3.

➤ Το χελιδόνι στη θηραϊκή κεραμική.

Στην κεραμική της Θήρας το χελιδόνι εμφανίζεται ήδη από το τέλος της ΜΚ περιόδου. Σε ανασκαφή στο Μεγαλοχώρι (ορυχεία Ερμής), αποκαλύφθηκαν αγγεία με διακόσμηση από χελιδόνια που χρονολογούνται στο τέλος αυτής της περιόδου¹⁴⁸. Στην κεραμική του Ακρωτηρίου, εκτός από μαστοπρόχους, που έχουν ήδη αναφερθεί, και τη σφαιρική ηθμοπυξίδα από το Κτήριο Β, χελιδόνια απεικονίζονται, επίσης, σε προχυτικά αγγεία από τη Δυτική Οικία¹⁴⁹, σε μεγάλο αποθηκευτικό αγγείο από το Δωμ. 6 της Δυτικής Οικίας¹⁵⁰ και σε κύμβαη¹⁵¹.

το θέμα των χελιδονιών απουσιάζει τελείως από την τέχνη τόσο της μινωικής Κρήτης όσο και της Ηπειρωτικής Ελλάδας¹⁵² ή άλλης περιοχής του Αιγαίου/ Αντ' αυτών

¹⁴⁶ Vlachopoulos 2007α, πίν. XXX a-b.

¹⁴⁷ Τελεβάντου 1994, 239.

¹⁴⁸ αυτόθι, υποσ. 84.

¹⁴⁹ *THERA* VI, 32, πίν. 74α· ΜΚ περιόδου (βρέθηκε σε κοιλότητα στο δάπεδο του κτηρίου): Ντούμας 1984, 80, εικ. 116

¹⁵⁰ Ντούμας 1980, 40, εικ. 83.

¹⁵¹ Αρ. Κατ. 101. Marthari 1987, 378, εικ. 29.

¹⁵² Karo 1933, 47, πίν. XXI· Τελεβάντου 1994, 240. Εξάιρεση αποτελεί έκτυπο τραπεζιόσχημο φύλλο χρυσού (αρ. 24) από τον Τάφο III του Ταφικού Κύκλου Α των Μυκηνών, στο οποίο απεικονίζονται

συνήθως υπάρχουν τα κυανά πτηνά, όπως π.χ. στην τοιχογραφία από Δωμ. Q της Οικίας των Τοιχογραφιών (Εικ. 61) με τους πιθήκους και τα περιστέρια. Το χελιδόνι αποτελεί καθαρά θηραϊκή έμπνευση, επινοήθηκε και εξελίχθηκε από τους αγγειογράφους και τους ζωγράφους των Κυκλάδων, οι οποίοι το σχεδίαζαν με μεγάλη ευκολία και φυσιοκρατισμό. Ορισμένα αντικείμενα που φέρουν διακόσμηση χελιδονιού και έχουν εντοπιστεί εκτός Θήρας, έχουν θεωρηθεί ως θηραϊκές εξαγωγές¹⁵³

- **Μυρτιά (Αρ. Κατ. 77-78).**

Ανάμεσα στα σπαράγματα και τα μεγαλύτερα τμήματα που μελετήθηκαν από την περιοχή του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β προέρχεται ένα τμήμα πλινθότοιχου, σημαντικών διαστάσεων, το οποίο φέρει τοιχογραφία με απεικόνιση κλάδων μυρτιάς. Κατά την έρευνα εντοπίστηκαν και άλλα σπαράγματα τοιχογραφιών με κλάδους μυρτιάς, χωρίς όμως να υπάρχει η δυνατότητα αποκατάστασης της σύνθεσης. Πρόκειται για το είδος *myrtus communis*¹⁵⁴, που, σύμφωνα με τους μελετητές, στην εικονογραφία πλησιάζει περισσότερο την ελιά, κυρίως την άγρια ελιά, παρά την μυρτιά. Η απόδοση των φύλλων είναι, τις περισσότερες φορές, προβληματική και δυσκολεύει την ταύτιση του φυτού.

Η Μαρινάτου στην αποκατάσταση του διακόσμου του δωματίου, είχε εντάξει και τη μυρτιά¹⁵⁵ στην τοιχογραφία με τα κατσίκια και τα χελιδόνια στο βραχώδες τοπίο. Επηρεασμένη από την τοιχογραφία με την απεικόνιση του φυσικού τοπίου από την Οικία των Τοιχογραφιών στην Κνωσό, προσπάθησε να εντάξει όλα τα φυτικά και ζωικά στοιχεία στην ίδια σύνθεση του Δωμ. 6. Η παρουσία όμως του πλινθότοιχου απομακρύνει την ένταξη της μυρτιάς από τη σύνθεση του συγκεκριμένου τοίχου και

δύο χελιδόνια σε πτήση, με τα πτερά ανοικτά, πάνω και κάτω από το σώμα, ενώ στο κάτω μέρος υποδηλώνεται βραχώδες τοπίο. Είναι ολοφάνερη η επιρροή της θηραϊκής τοιχογραφικής παράδοσης. Ίσως δε, πρόκειται για εισαγμένο θηραϊκό έργο.

¹⁵³ Μαρθάρη 1993, 230: πρόχους από τον Πετρά Κρήτης· φύλλο χρυσού από τον Θολωτό Τάφο 3 της Περιστεριάς· φύλλο χρυσού και δύο πρόχοι από τον Τάφο Γ του Ταφικού Κύκλου Β των Μυκηνών· χρυσό διάδημα από τον Τάφο Δ του ίδιου κύκλου· σφραγιδόλιθος από την νεκρόπολη του Προφήτη Ηλία.

¹⁵⁴ Sarpaki 2000, 673.

¹⁵⁵ Marinatos 1984, 113, πίνακας στη σελίδα 129. .

δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη διαχωριστικού τοίχου, ελαφράς κατασκευής, ο οποίος φέρει, τουλάχιστον στη μία του επιφάνεια, τη σύνθεση της μυρτιάς.

Η συγκεκριμένη μυρτιά εικονίζεται να φύεται από μαύρη ταινία εδάφους και όχι από βραχώδες τοπίο, όπως στη σύνθεση των πιθήκων ή των κατσικιών. Πρόκειται για φυτό μικρών διαστάσεων, το οποίο δεν σώζεται σε όλο του το ύψος, αλλά μόνο έως λίγα εκατοστά πάνω από το σημείο εδάφους. Πάνω σε λευκό βάθος αποδίδεται λεπτός βλαστός καστανέρυθρου χρώματος, ο οποίος πολύ κοντά στη γένεσή του διακλαδίζεται σε πλευρικούς, λεπτότερους κλάδους. Από τους κορμούς εκφύονται λεπτοί μίσχοι που καταλήγουν σε ελλειψοειδή φυλλάρια, σκούρου πράσινου έως πορτοκαλοκίτρινου χρώματος. Σε κάποια σημεία το σχέδιο είναι σταθερό και καθαρό, ενώ σε κάποια άλλα σημεία τα φύλλα χάνουν το σχήμα τους και διογκώνονται. Σε ορισμένα σημεία το πράσινο χρώμα είναι αρκετά έντονο και συμπαγές, που προκύπτει από τη μίξη κυανού και κίτρινου χρώματος.

Στο σύνολο των σπαραγμάτων της μυρτιάς, περιλαμβάνονται και άλλα που φέρουν απεικόνιση πορτοκαλόχρωμου θέματος. Σε κάποια σπαράγματα διασώζεται έντονη γραμμή σκούρου ερυθρού χρώματος. Τα σπαράγματα αυτά θα μπορούσαν να προέρχονται από θαμνώδες φυτό, που να συνδυάζεται με τη μυρτιά.

➤ Η μυρτιά στη θηραϊκή τοιχογραφία.

Η μυρτιά, όπως αυτή απεικονίζεται στα σπαράγματα από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, δεν εντοπίζεται σε άλλη τοιχογραφημένη σύνθεση στο Ακρωτήρι. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η απεικόνιση της ελιάς πλησιάζει αρκετά τη μυρτιά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, η μυρτιά είναι αποδοσμένη με τέτοιο τρόπο που δεν αφήνει περιθώρια σύγχυσης. Το κλωνάρι της ελιάς που στολίζει το κεφάλι της πληγωμένης γυναίκας στη σύνθεση των Λατρευτριών, από το Δωμ. 3α της Ξεστής 3 (Εικ. 49, μεσαία μορφή), πλησιάζει σημαντικά στο σχέδιο, όμως τα φύλλα αποδίδονται λεπτότερα και πιο λογχοειδή αποκλείοντας οποιαδήποτε σύγχυση στην ερμηνεία¹⁵⁶. Σημαντική ομοιότητα προσφέρεται και από το φυτικό στοιχείο της σύνθεσης του

¹⁵⁶ Ντούμας 1992, 142-3, εικ. 105-6· Vlachopoulos 2007α, εικ. XXVIIIb· Vlachopoulos 2008α, 452, εικ. 41.51.

“βωμού” από το Δωμ. 3α της Ξεστής 3¹⁵⁷. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης πλούσιο φύλλωμα πέφτει, λυγισμένο από το βάρος, σκεπάζοντας τμήμα του οικοδομήματος που διακρίνεται στο βάθος. Η απόδοση των φύλλων του δέντρου, το χρώμα και το σχήμα τους, προσεγγίζει σημαντικά αυτά της μυρτιάς του Δωμ. 6. Παρόλα αυτά το φυτό από την Ξεστή 3 έχει ερμηνευθεί ως άγρια ελιά, καθώς τα φύλλα είναι περισσότερο λογχοειδή από αυτά της μυρτιάς, ενώ και η παρουσία του χοντρού, πορτοκαλόχρωμου κορμού, που διακρίνεται πίσω από τα διπλά κέρατα δεν ταιριάζει με τη μυρτιά¹⁵⁸.

➤ **Η μυρτιά ως θέμα στην τοιχογραφία της Κρήτης, των Κυκλάδων και της Αιγύπτου.**

Το θέμα της μυρτιάς, αντίθετα, εντοπίζεται σε σπαράγματα συνθέσεων που προέρχονται από θέσεις εκτός Θήρας. Από τις Αρχάνες της Κρήτης (Χώρος 19) προέρχεται σπάραγμα¹⁵⁹, το οποίο πάνω σε λευκό βάθος φέρει πράσινα φύλλα που θυμίζουν σημαντικά αυτά της μυρτιάς.

Από την Κνωσό δείγμα μυρτιάς προέρχεται από το Δωμ. Q της Οικίας των Τοιχογραφιών¹⁶⁰ και από το βόρειο τμήμα του Βασιλικού Δρόμου¹⁶¹. Η μεγάλη σύνθεση με την απόδοση του φυσικού τοπίου από το Δωμ. Q της Οικίας των Τοιχογραφιών, περιλαμβάνει και μυρτιά, ανάμεσα στην οποία κρύβονται οι πίθηκοι και τα πτηνά. Σε λευκό βάθος αποδίδονται καστανέρυθροι μίσχοι με πράσινα φύλλα, οι οποίοι φύονται από μελανή ταινία εδάφους, όπως στην περίπτωση του Δωμ. 6. Το σπάραγμα από το βόρειο τμήμα του Βασιλικού Δρόμου στην Κνωσό, σύμφωνα με τον Cameron, ερμηνεύεται ως μυρτιά. Από την έπαυλη της Αγ. Τριάδας και την τοιχογραφία της Μεγάλης Θεάς από το Δωμ. 14, προέρχεται το τελευταίο δείγμα μυρτιάς σε μινωικές συνθέσεις¹⁶². Στον νότιο τοίχο απεικονίζεται πυκνή βλάστηση, μέσα στην οποία κινούνται τα αγρίμια, οι πίθηκοι και οι αγριόγατοι. Ταυτίζεται πληθώρα άνθεων, όπως κισσός, κρόκοι, κρίνα και μυρτιά.

¹⁵⁷ Vlachopoulos 2007α, εικ. XXVIIa· Vlachopoulos 2008α, 451, εικ. 41.10-11, 41.51.

¹⁵⁸ Αλεξόπουλος 2008, 417.

¹⁵⁹ Σακελλαράκης 1997, 497, εικ. 482.

¹⁶⁰ *PM* II.ii, 458, εικ. 270· Cameron 1968α, εικ. 13· Cameron 1975, πίν. 115· Evely 1999, 128-9, 213.

¹⁶¹ Cameron 1975, εικ. 112, 114· Kontorli-Papadopoulou 1996, 47, no. 26· Morgan 2005, πίν. 3.2.

¹⁶² Militello 1998, 271· Evely 1999, 241-3.

Πολύ καλό εικονογραφικό και τεχνοτροπικό παράλληλο προέρχεται από τα δωμάτια 1 και 2 της περιοχής Μ, του βόρειο-ανατολικού τμήματος του τείχους στην Αγ. Ειρήνη Κέας¹⁶³. Ανάμεσα στις διαφορετικές εικονογραφικές ομάδες, υπάρχει ένα μικρό σύνολο που αποτελείται από σπαράγματα που φέρουν απεικόνιση μυρτιάς και βάτων¹⁶⁴. Η απόδοση της μυρτιάς προσεγγίζει σημαντικά την αντίστοιχη θηραϊκή: σε λευκό βάθος αποδίδονται λεπτοί καστανέρυθροι μίσχοι, από τους οποίους εκφύονται πράσινα ελλειψοειδή φύλλα. Το φυτό αποδίδεται σε λευκό τοπίο, όπως και το θηραϊκό παράδειγμα, και εντάσσεται για τον λόγο αυτό στο κυκλαδικό πρότυπο. Στο σύνολο αυτό εντοπίζονται λίγα σπαράγματα, τα οποία πιθανότατα απεικονίζουν ελώδες τοπίο, αποδοσμένο με σκούρα χρώματα πάνω σε ένα βάθος περισσότερο χρωματιστό¹⁶⁵. Το θέμα στα σπαράγματα αυτά βρίσκει παράλληλα σε λίγα σπαράγματα από την περιοχή του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, τα οποία εντοπίστηκαν μαζί με αυτά της μυρτιάς.

Φυτό μυρτιάς εικονίζεται πιθανότατα στον φυτικό διάκοσμο των συνθέσεων της Tell el Dab'a στην Αίγυπτο¹⁶⁶, οι οποίες εικονογραφικά και τεχνοτροπικά ακολουθούν το μινωικό πρότυπο. Στο μικρό τμήμα που φέρει πιθανότατα σκηνή καταδίωξης αντλόπης από σκυλί, στο κάτω τμήμα της σύνθεσης, αποδίδεται απαλό βραχώδες τοπίο από το οποίο φύονται μικρά κλωνάρια, ίσως μυρτιάς. Είναι αρκετά δύσκολη η ταύτιση λόγω διατήρησης του τμήματος αλλά και απόδοσης του φυτού.

➤ Η μυρτιά στην αγγειογραφία.

Με τον όρο μυρτοειδές ορίζεται το φυτικό θέμα στην κεραμική, που έχει ως κύριο στοιχείο τα ελλειψοειδή φύλλα, όπως αυτά της μυρτιάς¹⁶⁷. Συνήθως πρόκειται για κλαδί με ένα κεντρικό στέλεχος, από το οποίο εκφύονται τα φύλλα. Στην αγγειογραφία συνηθέστερα απεικονίζονται μεμονωμένα, ενώ σπανιότερα βρίσκονται ενωμένα φυλλωτά κλαδιά που δίνουν την εντύπωση φυτού, όπως στις τοιχογραφίες.

¹⁶³ Abramovitz 1980.

¹⁶⁴ αυτόθι, 71-4, πίν. 8.

¹⁶⁵ αυτόθι, 74-6, πίν. 9.

¹⁶⁶ Βλ. Κεφ. 5.1.2.: “Αντλόπες”. Επίσης, Bietak και Marinatos 1995, 57· Bietak 1995, 24· Morgan 1995α, 33-4· Morgan 2005, πίν. 15.1.

¹⁶⁷ Μαρθάρη 1993, 282.

Πρωτοεντοπίζεται στην καμαραϊκή κεραμική¹⁶⁸ είτε σε κατακόρυφη είτε σε οριζόντια διάταξη. Από εκεί υιοθετήθηκε από τη μινωική, θηραϊκή και ελλαδική κεραμική σε διαφορετική έκταση και μορφή στην κάθε περίπτωση. Στο τέλος της Μέσης Εποχής του Χαλκού πέρασε και στις τοιχογραφίες με μεγαλύτερη παρουσία, από τα έως τώρα δεδομένα, στη μινωική τέχνη, όπου το τοπίο με οργιώδη βλάστηση αποτελεί ένα από τα προσφιλέστερα θέματα.

Ενίοτε στην αγγειογραφία απεικονίζεται παρόμοιο φυτό που φέρει ερυθρούς καρπούς στην άκρη των φύλλων. Πρόκειται όμως για διαφορετικό φυτό, τον ρούσκο (*ruscus aculeatus*), ο οποίος ίσως απαντάται στις μινωικές αλλά απουσιάζει από τις θηραϊκές τοιχογραφίες.

- **Καλαμοειδή (Αρ. Κατ. 79).**

Στον τοιχογραφικό διάκοσμο από την περιοχή του Δωμ. 6 εντοπίστηκε τμήμα μεγάλων διαστάσεων με απεικόνιση καλαμιών. Πρόκειται για μεμονωμένο εύρημα, το οποίο δεν συνδυάζεται με στοιχεία, που θα βοηθούσαν στην αποκατάστασή του. Αρχικά, η Μαρινάτου είχε εντάξει το θέμα αυτό, όπως και τις μυρτιές, στη σύνθεση με τα κατσικάκια και τα χελιδόνια. Στην νέα αποκατάσταση, όμως, το τμήμα αυτό απομακρύνθηκε από τα υπόλοιπα στοιχεία επειδή διαφοροποιείται σημαντικά ως προς την τεχνοτροπία απόδοσής του. Απεικονίζεται συστάδα καλαμιών σε δύο διαφορετικά επίπεδα, όπως αυτά διακρίνονται και με τη χρήση δύο χρωμάτων: καστανωπή όχρα χρησιμοποιήθηκε για τα καλάμια που τοποθετούνται στο βάθος και τα οποία καλύπτονται μερικώς από καλάμια κυανού-γκρίζου χρώματος, που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο. Η ίδια αυτή χρωματική διαφοροποίηση παρατηρείται και στις υπόλοιπες συνθέσεις καλαμιών από το Ακρωτήρι: πρόκειται για τουλάχιστον τέσσερις πιο ολοκληρωμένες συνθέσεις από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 3β της Ξεστής 3¹⁶⁹ και αποτελούν τα καλύτερα δείγματα απεικόνισης καλαμοειδών στην τέχνη της Εποχής του Χαλκού (Εικ. 77).

Στον ανατολικό τοίχο της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου, εικονίζεται διαφορετικό είδος καλαμοειδών μαζί με άλλα φυτικά στοιχεία κατά μήκος της παραποτάμιας περιοχής¹⁷⁰. Αποδίδονται κυανά ή καστανά

¹⁶⁸ Walberg 1976· 1978.

¹⁶⁹ Vlachopoulos 1997-8· 2000· 2007α, πίν. XXVI· 2008α, 453, εικ. 41.22-27, 41.51.

¹⁷⁰ Ντούμας 1992, εικ. 30-1· Τελεβάντου 1994, 250 (Φ20-Φ21), έγχρ. πίν. 51

και αποτελούνται από λεπτό μακρύ στέλεχος με λεπτά φύλλα, που εκφύονται εκατέρωθεν. Κλίνουν δε έντονα προς την κάτω όχθη του ποταμού, όπως άλλωστε και τα περισσότερα φυτά στο παραποτάμιο τοπίο της σύνθεσης. Η απόδοσή τους απομακρύνεται κατά πολύ από την ιδέα του φυσιοκρατισμού που επικρατεί γενικά στην τέχνη του Ακρωτηρίου, ίσως λόγω μικρότερων διαστάσεων. Ανάλογη είναι η απεικόνιση των καλαμιών που προέρχονται από τα Δωμάτια 1 και 2 του βόρειουανατολικού τμήματος του τείχους στην Αγ. Ειρήνη της Κέας, όπου αποκαλύφθηκε σημαντικός αριθμός σπαραγμάτων μικρογραφικών συνθέσεων¹⁷¹. Ανάμεσα στα εικονιζόμενα θέματα εντοπίζονται μυρτιές¹⁷², μουριές, θάμνοι και καλάμια.

➤ **Καλαμοειδή στη θηραϊκή αγγειογραφία.**

Τα καλάμια είναι ένα από τα αγαπημένα θέματα της θηραϊκής αγγειογραφίας, ειδικά δε κατά την ΥΚ Ι περίοδο. Απαντούν το ίδιο συχνά είτε σε σκοτεινόχρωμο είτε σε ανοιχτόχρωμο βάθος, ενώ εντοπίζεται και εναλλαγή ανάμεσα σε μελανά και ερυθρά καλαμοειδή πάνω σε ανοιχτόχρωμο βάθος¹⁷³. Τα καλαμοειδή εμφανίζονται ήδη στην καμαραϊκή κεραμική σε δύο τύπους (ΜΜ Ι περίοδος): είτε ως στελέχη με μικρά οξύληκτα φύλλα, που μοιάζουν με οδοντωτές ταινίες και υιοθετήθηκαν στη μινωική αγγειογραφία κατά την ΥΜ ΙΑ περίοδο, είτε ως φυσιοκρατικά λευκά καλαμοειδή με μακριά λεπτά φύλλα που υιοθετήθηκαν στη θηραϊκή αγγειογραφία. Στη θηραϊκή τέχνη εντοπίζονται σε μεγάλο αριθμό διαφορετικών αγγείων αποδεικνύοντας ότι πρόκειται για ένα προσφιλέθ θέμα που προσαρμόζεται εύκολα στην επιφάνεια αγγείων διαφορετικών μεγεθών¹⁷⁴.

Κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού η τυπολογία των καλαμοειδών στην αγγειογραφία τροποποιήθηκε γιατί οι αγγειογράφοι επηρεάστηκαν από τη μεγάλη ζωγραφική και την απόδοση των καλαμιών σε μεγάλες επιφάνειες. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη σύγκριση ανάμεσα στις δύο κατηγορίες απεικόνισης καλαμοειδών στο Ακρωτήρι.

¹⁷¹ Morgan 1995.

¹⁷² Βλ. υποσ. 169.

¹⁷³ Μαρθάρη 1993, 272.

¹⁷⁴ Mantzourani 1985, 88.

➤ **Καλαμοειδή στη μινωική τοιχογραφία.**

Στη μνημειακή ζωγραφική της μινωικής Κρήτης τα καλαμοειδή δεν φαίνεται να είχαν την ανάπτυξη που είχαν στη Θήρα. Οι ζωγράφοι μάλλον περιορίζονταν στη χρήση του εικονογραφικού θέματος ως συμπληρωματικού, κατά κύριο λόγο, στοιχείου, σε συνθέσεις με κεντρικό θέμα το φυσικό τοπίο, από τα αγαπημένα των μινωιτών ζωγράφων. Με αυτό τον τρόπο, καλάμια πιθανότατα ταυτίζονται στη ζωφόρο της Οικίας των Τοιχογραφιών¹⁷⁵ ή στη σύνθεση από το Δωμ. Ρ της Ανεξερεύνητης Οικίας στην Κνωσό, όπως αυτή αποκαταστάθηκε από τον Cameron¹⁷⁶ και στη συνέχεια από τη Charin¹⁷⁷. Πρόκειται για μία σύνθεση που έχει σημαντικές ομοιότητες με τους θηραϊκούς καλαμιώνες της Ξεστής 3, καθώς υιοθετεί τις φαρδιές ταινίες στο άνω τμήμα και τις κυματοειδείς ταινίες, εν είδη εδάφους, στο κάτω τμήμα¹⁷⁸. Σπάραγμα από μικρογραφική ζωφόρο από τον Κατσαμπά της Κρήτης, της ΥΜ ΙΑ περιόδου, απεικονίζει δύο πουλιά να πετάνε πάνω από βραχώδες τοπίο, από το οποίο φύονται φυτά που παραπέμπουν σε καλάμια¹⁷⁹.

Παλαιότερα δείγματα απεικόνισης καλαμοειδών στη μινωική εικονογραφία της μεγάλης ζωγραφικής, προέρχονται από την Νότια Οικία στην Κνωσό και χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙΙ περίοδο¹⁸⁰.

6.2. Πρόταση αποκατάστασης και ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος του Δωματίου 6.

Οι συνθέσεις και οι εικονιστικές ενότητες που διαμόρφωσαν το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωμ. 6, αντλούν από τον φυσικό κόσμο, φυτικό και ζωικό. Το φυσικό τοπίο είναι ένα από τα δημοφιλέστερα θέματα στην αιγαιακή τέχνη, ειδικά κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στις τοιχογραφίες, στις

¹⁷⁵ ΡΜ ΙΙ, 431-67, πίν. Χ-ΧΙ, εικ. 264, 275 V, 891· Cameron 1968, 26, εικ. 13. Η Morgan (1988, 20, εικ. 22) θεωρεί ότι αποδίδονται και καλάμια ανάμεσα στα άλλα φυτά, ενώ αντίθετα ο Vlachopoulos (2000, 645) υποστηρίζει ότι πρόκειται για λυγαριές.

¹⁷⁶ Cameron 1984, 128-9, αρ. 8, 131, 134, 146, πίν. 43d-e, 44d, 46:12-16, 47, 48.

¹⁷⁷ Charin, 1997, εικ. 1-2.

¹⁷⁸ Vlachopoulos 2000, 645.

¹⁷⁹ Αλεξίου 1955· Shaw 1978.

¹⁸⁰ ΡΜ Ι, 426, 539, εικ. 390· ΙΙ, 378, εικ. 21a,b.

οποιές πλήθος εικονιστικών μονάδων, που σχετίζονται με τη φύση, απαντούν με μεγάλη συχνότητα και δείχνουν εξοικείωση: ζώα, πτηνά και έντομα, ποτάμια, βράχια, τοπία, άνθη. Ενίοτε εμπλέκεται ο άνθρωπος, άλλοτε όμως όχι.

Στο Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, επικρατεί η σύνθεση των πιθήκων που απομακρύνονται, σκαρφαλώνοντας πάνω σε βράχια, τα οποία θυμίζουν έντονα το ηφαιστειακό, φυσικό τοπίο της Θήρας. Από την ευρύτερη περιοχή, αν όχι από το ίδιο δωμάτιο, προέρχονται και άλλες εικονιστικές μονάδες, οι οποίες συνθέτουν περισσότερες από μία τοιχογραφίες, εμπνευσμένες πάντα από το φυσικό τοπίο. Η σύνθεση με τα κατσίκια στο βραχώδες τοπίο με τους κρόκους και τα χελιδόνια, ο πλινθότοιχος με τις μυρτιές και τα καλαμοειδή, συνθέτουν μία πλούσια εικόνα της φύσης που ανταποκρίνεται στο τοπίο του νησιού.

Στο θεματολόγιο του θηραίου καλλιτέχνη η αποτύπωση του φυσικού τοπίου αποτελεί ένα μόνο τμήμα από τον μεγάλο αριθμό εικονιστικών θεμάτων που έχει εντάξει στο έργο του. Πρωταρχική θέση έχει ο άνθρωπος και οι δραστηριότητές του, καθώς και ό,τι κινείται γύρω από αυτόν. Παράλληλα όμως, μικρότερες ή μεγαλύτερες συνθέσεις φυσικού τοπίου υπάρχουν σχεδόν σε όλα τα ανεσκαμμένα κτήρια: η σύνθεση της Άνοιξης από το ισόγειο του Δωμ. 2 του Συγκροτήματος Δ, οι συνθέσεις των Καλαμοειδών από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 3 της Ξεστής 3, τα πολύχρωμα βουνά από τις πλαγιές των οποίων εκφύονται μικροσκοπικά δέντρα από το κλιμακοστάσιο του ίδιου κτηρίου, το Νειλωτικό τοπίο της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 5 της Δυτικής Οικίας, η σύνθεση των Παγκρατίων από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 1 της Οικίας Γυναικών και, τέλος, από το Κτήριο Β η σύνθεση των Πιθήκων και των Κατσικιών από τον πρώτο όροφο του Δωμ. 6.

Δεν παρουσιάζουν όλες οι συνθέσεις την ίδια δυναμική στη συγκρότηση, στην αφομοίωση διαφορετικών εικονιστικών μονάδων και στην ένταξή τους στο σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος του κτηρίου στο οποίο βρίσκονται. Από τη μία πλευρά, συνθέσεις όπως οι αντιλόπες και τα παγκράτια, που αφορούν σε μία μόνο εικονιστική μονάδα, σε μορφή πινάκων, και από την άλλη πλευρά, το νειλωτικό τοπίο που, παρόλο που αποδίδεται σε μικρογραφικές διαστάσεις, περιέχει πλήθος μονάδων από το ζωικό και φυτικό βασίλειο. Οι συνθέσεις του Δωμ. 6 ή της Ξεστής 3 τοποθετούνται κάπου στο ενδιάμεσο, καθώς προσθέτουν επιπλέον στοιχεία, όπως το βραχώδες τοπίο ή το υγρό στοιχείο (θάλασσα ή ποτάμι). Ορισμένες συνθέσεις αποδίδονται και ερμηνεύονται ως αυθύπαρκτες, όπως η σύνθεση των Πιθήκων και των Κατσικιών από το Δωμ. 6 ή των Αντιλοπών από το Δωμ. 1 του ίδιου κτηρίου.

Στις συνθέσεις του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β απεικονίζονται πίθηκοι, κατσίκακια και χελιδόνια, ανάμεσα σε βράχια και ποτάμια ή σε βράχια με κρόκους, μυρτιές και καλάμια. Η απουσία του ανθρώπου είναι αισθητή, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι συνθέσεις δεν είναι αυτόνομες και αυτοτελείς. Σε άλλες περιπτώσεις τα ζώα αναλαμβάνουν ανθρώπινα χρέη, όπως ο μεσολαβητής πίθηκος στην τοιχογραφία της Μεγάλης Θεάς από την Ξεστή 3 ή στη ζωφόρο των Πιθήκων, από το ίδιο κτήριο, όπου οι δύο πίθηκοι αποδίδονται σε σκηνή τελετουργικού χορού ή εικονικής μονομαχίας με ξίφη, ένας πίθηκος παίζει μουσικό όργανο (λύρα) και ο τέταρτος πίθηκος χειρονομεί (χειροκροτεί;) με προτεταμένα χέρια.

Ο ανθρωποκεντρισμός στην τέχνη του Κτηρίου Β περιορίζεται στο Δωμ. 1 με το θέμα των μικρών Πυγμάχων να επικρατεί στον χώρο, παρόλο που και εκεί η επαναλαμβανόμενη παρουσία των αντιλοπών είναι έντονη. Αντίθετα, στο δεύτερο εικονογραφημένο δωμάτιο του κτηρίου, στο Δωμ. 6, επιλέχθηκε η έμφαση στον φυσικό κόσμο με την ολοκληρωτική απουσία του ανθρώπου.

Η απόφαση του ιδιοκτήτη του κτηρίου να ενσωματώσει τόσο έντονα την εικόνα της φύσης στη διακόσμηση των χώρων υποδεικνύει τη σχέση και την εξάρτησή του από αυτήν. Η απομάκρυνση των τρομαγμένων πιθήκων από τον θεατή ίσως να σχετίζεται με την παρουσία του ανθρώπου και όχι με την παρουσία των κατσικιών, όπως είχαν ερμηνεύσει αρχικά ο ανασκαφέας και στη συνέχεια η Μαρινάτου. Η κίνηση και η ιστορία την σύνθεσης των πιθήκων μπορεί να εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα: το πρώτο επίπεδο του θεατή που στέκεται μπροστά από την τοιχογραφία και παρατηρεί τα ζώα και το δεύτερο επίπεδο των ζώων που απομακρύνονται τρομαγμένα από τον θεατή, ο οποίος με τον τρόπο αυτό συμμετέχει στη δράση. Έτσι, εξηγείται και η στροφή του κεφαλιού του κεντρικού πιθήκου προς τον θεατή, τον οποίο κοιτά στο ύψος των ματιών του. Η δράση προέρχεται από το εσωτερικό του δωματίου και μεταφέρεται στην εικόνα και όχι από κάποιο άλλο σημείο της ίδιας σύνθεσης, στον ίδιο ή σε διαφορετικό τοίχο. Η κινητικότητα των ζώων ερμηνεύεται ως το αποτέλεσμα της δράσης του ανθρώπου, της εισόδου του δηλ. στον χώρο και κατά συνέπεια της ένταξής του στο πεδίο δράσης της σύνθεσης και της όρασης των ζώων στη σύνθεση.

Το φυσικό τοπίο στη σύνθεση των Πιθήκων θυμίζει σημαντικά το προεκρηξιακό τοπίο της Θήρας: ηφαιστειακά βράχια, διαμορφωμένα από στερεοποιημένες λάβες προγενέστερων εκρήξεων σε διάφορα σχήματα και χρωματισμούς. Ο ντόπιος ζωγράφος τοποθετεί τους εξωτικούς πιθήκους ανάμεσα στα θηραϊκά βράχια ενσωματώνοντας με τον τρόπο αυτό τα ζώα στο τοπίο του νησιού. Η φυσική

παρουσία των ζώων στο νησί την περίοδο εκείνη δεν είναι επιβεβαιωμένη, καθώς δεν έχουν εντοπιστεί σχετικά ευρήματαστοιχεία.

Η ερμηνεία των συνθέσεων του φυσικού τοπίου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ερμηνεία του χώρου που τις φιλοξενεί, από τα συνευρήματα, την αρχιτεκτονική και τον χαρακτήρα του κτηρίου εν γένει¹⁸¹. Η δυναμική των εικονιστικών θεμάτων της σύνθεσης, ο συνδυασμός τους και η θέση τους στον χώρο, βοηθούν σε κάποιες περιπτώσεις τον μελετητή και του υποδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο οφείλει να τα προσεγγίσει. Συχνά έχει προταθεί η θρησκευτική διάσταση στη απεικόνιση του φυσικού τοπίου, όπως στην περίπτωση της τοιχογραφίας από την Οικία των Τοιχογραφιών της Κνωσού (Εικ. 61) ή της τοιχογραφίας με τα στεφάνια από το ανάκτορο της Κνωσού¹⁸², ειδικά όταν στο τοπίο εντάσσεται η ανθρώπινη μορφή, όπως στην περίπτωση της τοιχογραφίας του Άλσους από το Δωμ. 14 στη βασιλική έπαυλη στην Αγ. Τριάδα (Εικ. 60).

Η Μαρινάτου χαρακτηρίζει ως “θρησκευτικό τοπίο” αυτό που εμπεριέχει πλούτο σε χλωρίδα και πανίδα, όπου ζώα, πτηνά, φυτά, καθώς και το υδάτινο στοιχείο, έχουν θέση και διαμορφώνουν ένα εικονογραφικά πλούσιο τοπίο που αποπνέει ηρεμία και γαλήνη¹⁸³. Αυτό το τοπίο συνδέεται με το θείο, είτε αυτό επεμβαίνει με τη μορφή κάποιας θεότητας είτε εννοείται μέσω συμβόλων. Σε αυτή την περίπτωση η φυσιοκρατία μετατρέπεται σε συμβολισμό. Η μινωική τέχνη είναι μάλλον πιο κοντά σε αυτή την ερμηνεία: η τοιχογραφία των πιθήκων και των κυανών πτηνών του Δωμ. Γ της Οικίας των Τοιχογραφιών στην Κνωσό, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα “θρησκευτικού τοπίου”, παρόλη τη φυσική απουσία της θεότητας. Η σύνθεση της θεάς μέσα στο πλούσιο φυσικό περιβάλλον από την έπαυλη της Αγ. Τριάδας είναι ένα ακόμα σχετικό παράδειγμα.

Στο Ακρωτήρι είναι μάλλον δύσκολο να ταυτιστούν συνθέσεις με ανάλογα τοπία, καθώς η εγχώρια τέχνη είναι έντονα ανθρωποκεντρική και απουσιάζουν οι συνθέσεις που υμνούν αποκλειστικά τη φύση. Η σύνθεση των Πιθήκων και των Κατσικιών από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β, προσεγγίζει, περισσότερο από όλες, το πνεύμα αυτού του τοπίου, καθώς απεικονίζονται ζώα (πίθηκοι, κατσίκια), φυτά (κρόκοι, μυρτιές, καλάμια), πτηνά (χελιδόνια), καθώς και το υδάτινο στοιχείο (θάλασσα/ ποτάμι) που

¹⁸¹ Kontroli-Papadopoulou 1996, 123· Angelopoulou 2000, 546-7.

¹⁸² Warren 1985.

¹⁸³ Marinatos 1993, 193-4.

κυλάει στις υπώρειες των βράχων. Παρόλα αυτά απουσιάζει η ποικιλία, η πυκνότητα και η επιτυχία στην απόδοση της γαλήνης που χαρακτηρίζει μία σύνθεση, όπως αυτή από την Οικία των Τοιχογραφιών. Η ένταση στη σύνθεση των πιθήκων προέρχεται από την κίνηση των ζώων στην προσπάθειά τους να σκαρφαλώσουν στα απότομα βράχια και να απομακρυνθούν από την περιοχή.

Η Shaw εισάγει ένα διαφορετικό ερώτημα στην “ανάγνωση” του φυσικού τοπίου, εάν δηλ. το τοπίο που αποδίδεται στις τοιχογραφίες, θηραϊκές ή, κυρίως, μινωικές, αντιστοιχεί με κήπο ή όχι. Εάν δηλ. μέσα στην πληθώρα των απεικονίσεων αυτών μπορούν να απομονωθούν κάποια στοιχεία, τα οποία να χαρακτηρίζουν και να ταυτίζουν κήπους, οργανωμένες δηλ. εκτάσεις που να εξαρτώνται από κάποιο οίκημα ή αν, τελικά, πρόκειται σε όλες τις περιπτώσεις αποκλειστικά για απεικόνιση του φυσικού τοπίου¹⁸⁴. Τα στοιχεία που διατίθενται δεν είναι ούτε αρκετά ούτε ευανάγνωστα προκειμένου να δοθεί μία βέβαιη απάντηση. Ακόμη και όταν απεικονίζονται φυτά που καλλιεργούνται, αυτό δεν σημαίνει ότι ο απεικονιζόμενος χώρος είναι κήπος και όχι άγριο φυσικό τοπίο.

Η απεικόνιση του φυσικού τοπίου είχε απασχολήσει και παλαιότερα τους μελετητές, όπως για παράδειγμα τη Frankfort-Groenewegen, η οποία ερμήνευσε τις σκηνές της φύσης ως διόδους για “μυστική κοινωνία”, δοξάζοντας δηλ. τη ζωή σε όλες τις εκφάνσεις της. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, η απεικόνισή τους δεν είχε σχέση με πραγματικό χώρο ή χρόνο¹⁸⁵.

Στην Αίγυπτο, όπως και σε περιοχές της Μέσης Ανατολής¹⁸⁶, ήδη από την Εποχή του Χαλκού, είχε αναπτυχθεί η τέχνη της κηπουρικής, της εξειδικευμένης καλλιέργειας και της δημιουργίας περίτεχνων κήπων που απεικονίζονται στην τέχνη του Παλαιού Βασιλείου, εν συνεχεία δε και στον Νέο Βασιλείου¹⁸⁷. Το ίδιο όμως δεν μπορεί να αποδειχθεί για το Αιγαίο. Η λειτουργία του κήπου στην Αίγυπτο αφορούσε στην παραγωγή τροφής για την επίγεια αλλά και τη μεταθανάτια ζωή, καθώς και για χαλάρωση, διασκέδαση, αυτοσυγκέντρωση και προσευχή προς το θείο. Ήδη από την εποχή εκείνη, η Αίγυπτος και το Αιγαίο ήταν σε στενή και συχνή επαφή. Απεικονίσεις όπως, τα δύο αγγεία με τα ερυθρά κρίνα από το Δωμ. 4 της Δυτικής

¹⁸⁴ Shaw 1993, 662.

¹⁸⁵ Frankfort -Groenewegen 1951, κεφ. 5.

¹⁸⁶ Karageorghis και Carroll-Spillecke 1992· Margueron 1992.

¹⁸⁷ Badawy 1966.

Οικίας¹⁸⁸ προϊδεάζουν για μία χρήση των φυτών και των άνθων γενικότερα, όπως εντοπίζεται και στην αιγυπτιακή κηπουρική. Η φροντισμένη ανθοδέσμη με τα λευκά κρίνα, που μεταφέρει μία από τις Γυναίκες στην πομπή από το Δωμ. 3 του πρώτου ορόφου της Ξεστής 3, ίσως να προορίζεται για τον στολισμό ενός δωματίου ή για προσφορά σε θεότητα. Οι Κυκλαδίτες ίσως να γνώριζαν την τέχνη της ανθοκομικής και να φρόντιζαν για τον στολισμό των χώρων τους με άνθη. Η φροντίδα αυτή ενδεχομένως επεκτεινόταν και σε μεγαλύτερες εκτάσεις, όπου διαμορφώνονταν κήποι κατάλληλοι να φιλοξενούν εξωτικά ζώα, όπως τους πιθήκους.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι τα κατσίκια στη σύνθεση του Δωμ. 6 του Κτηρίου Β βρίσκονται εκεί με σκοπό να προστατεύσουν τα άνθη του κρόκου από τυχόν άλλα ζώα που θα θελήσουν να τραφούν με αυτά στην περίοδο συλλογής του φυτού¹⁸⁹. Βάσει της ερμηνείας αυτής, τα κατσικάκια λειτουργούν ως “φύλακες” του εκλεκτού άνθους και για τον λόγο αυτό είναι τοποθετημένα να κοιτάνε αντίθετα, προς την κατεύθυνση ενδεχόμενου κινδύνου/ζώου. Σύμφωνα με την νεότερη αποκατάσταση της σύνθεσης, στη σκηνή προστίθενται τρίτο ζώο και μία ακόμα συστάδα κρόκου, κάνοντας πιο περίπλοκη τη σκηνή και απομακρύνοντάς την από την προαναφερθείσα ερμηνεία. Προφανώς, οι μελετητές αναφέρονται σε μία ιδεολογική και συμβολική κατάσταση, η οποία θα μπορούσε να αποτυπώνεται στην εικονογραφία· στην πραγματικότητα όμως είναι μάλλον δύσκολο να τοποθετήσεις ζώα ως φύλακες σε βλάστηση.

Συμπερασματικά, η εικονογραφία του Δωμ. 6 παραπέμπει περισσότερο στη φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου της Θήρας παρά σε απεικόνιση συμβόλων, ιδεών και θεσμών της Εποχής του Χαλκού. Μία αγέλη πιθήκων κινείται και δραστηριοποιείται σε ένα σκηνικό που θυμίζει, μέσα στη λιτότητά του, πολύ έντονα το τοπίο της Θήρας. Το υγρό στοιχείο που συνδυάζεται, θάλασσα ή ποτάμι, μπορεί εύκολα να ενσωματωθεί στο τοπίο του Ακρωτηρίου. Ακόμη και σήμερα, τα άγρια ηφαιστειακά βράχια του Κόκκινου Βουνού, νοτίως του σημερινού χωριού του Ακρωτηρίου, βρίσκονται σε άμεση γειτνίαση και σχέση με τη θάλασσα. Η παρουσία των κατσικιών στο βραχώδες τοπίο, από το οποίο φύονται κρόκοι και των χελιδονιών

¹⁸⁸ Τελεβάντου 1994, 160-4. Διακοσμούσαν τη βόρεια και νότια παραστάδα του παραθύρου του νοτιοδυτικού τοίχου του Δωμ. 4.

¹⁸⁹ Μπουλώτης 1999 · Sarpaki 2000, 660.

που πετάνε στον ουρανό, παραπέμπει στο φυσικό τοπίο της Θήρας, έως τη σύγχρονη εποχή. Καλαμοειδή βρίσκονται διάσπαρτα στο νησί και όπου υπάρχει νερό.

Το πνεύμα των συνθέσεων από το Δωμ. 6 του Κτηρίου Β μοιάζει κοινό και αποτυπώνει το οικείο και γνωστό, για τους θεατές των συνθέσεων και ενοίκους του χώρου, προεκλησιακό τοπίο του νησιού. Αποτυπώνεται με λιτό και γνώριμο τρόπο το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ενσωματώνεται η γλωρίδα και πανίδα του νησιού. Οι συνθέσεις μάλλον απομακρύνονται διακριτά από το “θρησκευτικό τοπίο” της Μαρινάτου ή τους “τεχνητούς κήπους” της Shaw. Κανένα στοιχείο δεν φανερώνει την ιερότητα του χώρου ή τη φροντίδα οργανωμένων κήπων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Γενικά Συμπεράσματα

Σύμφωνα με τη Morgan, *εικονογραφία* είναι όρος που χρησιμοποιείται ευρέως στην ιστορία της τέχνης και στην αρχαιολογία και που μπορεί να ποικίλλει στην εφαρμογή του ανάλογα με τον μελετητή και με την επιστήμη¹. Για τον λόγο αυτό ο ερευνητής οφείλει να ορίσει εξ αρχής το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί, καθώς και τους κανόνες που θα κατευθύνουν την έρευνά του στην εικονογραφία. Απώτερος σκοπός του είναι να ερμηνεύσει την εικονογραφία και να ανακαλύψει πίσω από τις εικόνες τα μηνύματα που ο ζωγράφος θέλησε να διοχετεύσει μέσα από αυτές. Ο βαθμός επίτευξης του στόχου του μελετητή εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και κυρίως από τον βαθμό διατήρησης των στοιχείων και τη δυνατότητα ερμηνείας τους.

Συνεχίζοντας, υποστηρίζει ότι η ερμηνεία της εικονογραφίας στο Αιγαίο κατά την Εποχή του Χαλκού στηρίζεται σε τέσσερις κατευθυντήριους τομείς: 1) τον φυσικό κόσμο, 2) τα ανασκαφικά δεδομένα, 3) τις γραπτές πηγές (όπου υπάρχουν) και 4) τη συγκριτική εικονογραφία². Η παρουσία του φυσικού κόσμου στην εικονογραφία του Αιγαίου έπαιξε σημαντικό ρόλο και κατέλαβε κυρίαρχη θέση στις προτιμήσεις των καλλιτεχνών αλλά και των παραγγελιοδοτών. Η απεικόνιση του φυσικού κόσμου λειτουργεί είτε ως σκηνικό μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η καθημερινότητα είτε ως παραβολή προκειμένου να μεταφέρει κάποιο άλλο μήνυμα που γίνεται ευθύς αντιληπτό από τον θεατή και γνώστη της ανάλογης σημειολογίας της εποχής του. Η ταύτιση των ειδών (φυτών, πτηνών κ.λ.π.) που αποτυπώνονται αποτελεί για τον μελετητή το πρώτο βήμα προκειμένου να προχωρήσει στα επόμενα στάδια της ερμηνείας της σκηνής. Στην περίπτωση του Κτηρίου Β, όπου η απεικόνιση του φυσικού κόσμου, και κυρίως του ζωικού, υπερτερεί, η ταύτιση του είδους μπορεί να βοηθήσει στην ερμηνεία της εικόνας: αντιλόπες, πίθηκοι, κατσίκια, χελιδόνια, αποδοσμένα είτε στο φυσικό τους τοπίο είτε ενσωματωμένα σε ένα λιτό από χαρακτηρισμούς και σύμβολα περιβάλλον, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της εικονογραφίας, αποκλείοντας σχεδόν στον μέγιστο βαθμό, με εξαίρεση τους νεαρούς πυγμάχους, την ανθρώπινη μορφή.

Τα ανασκαφικά δεδομένα του χώρου που περιελάμβανε τοιχογραφικά σύνολα, σε συνδυασμό με τη μελέτη των ευρημάτων του χώρου αυτού συμβάλλουν στην

¹ Morgan 1988, 10.

² αυτόθι, 10.

κατανόηση και πιθανότατα στην ερμηνεία της χρήσης του χώρου και κατ' επέκταση της εικονογραφίας των τοιχογραφιών. Η κατανόηση επομένως της εικονογραφίας από ένα συγκεκριμένο κτήριο ενός οικισμού, όπως αποτελεί η περίπτωση του Κτηρίου Β στο Ακρωτήρι, το οποίο διέθετε δύο τοιχογραφημένα δωμάτια, είναι σε άμεση συνάρτηση με τα υπόλοιπα δεδομένα από το κτήριο: αρχιτεκτονική, κεραμική και άλλα συνευρήματα. Κανένα στοιχείο δεν λειτουργεί μόνο του και όλα μαζί συνθέτουν ένα σύνολο.

Τα γραπτά μνημεία τόσο της Γρ. Α όσο και της Γρ. Β περιέχουν κυρίως οικονομικά στοιχεία για την κοινωνία, αποσιωπώντας ουσιαστικά στοιχεία για τους υπόλοιπους τομείς δραστηριοτήτων³.

Η συγκριτική εικονογραφία, τέλος, αποτελεί το σημαντικότερο όπλο στην κατανόηση και την ερμηνεία της εικονογραφίας. Τα στοιχεία που ήδη παρατέθηκαν για τα εικονιστικά στοιχεία των συνθέσεων από τα δύο δωμάτια του Κτηρίου Β θα χρησιμεύσουν στη διαδικασία της ερμηνείας των εικόνων. Η συχνότητα με την οποία εμφανίζεται ένα θέμα στην εικονογραφική παραγωγή μίας συγκεκριμένης περιόδου, η συνύπαρξή του με άλλα θέματα, καθώς και ο τρόπος απόδοσής του, αποτελούν βοηθητικά στοιχεία για την ερμηνεία του συγκεκριμένου θέματος. Η έρευνα δεν περιορίζεται μόνο στις τοιχογραφίες αλλά επεκτείνεται και σε άλλες μορφές τέχνης της ίδιας ή και κοντινών χρονικών περιόδων, όπως στην κεραμική, τη μικρογλυπτική, τη μεταλλοτεχνία, τη σφραγιδογλυφία κ.λ.π. και επεκτείνεται και στις υπόλοιπες γεωγραφικές περιοχές, όπως στην Ηπειρωτική Ελλάδα, την Κρήτη, τα Δωδεκάνησα, αλλά και στην Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή.

Στην παρούσα μελέτη επιχειρήθηκε μία ολοκληρωμένη παρουσίαση του τοιχογραφημένου υλικού από το Κτήριο Β του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου Θήρας. Πρόκειται για κτήριο, το οποίο είχε πιθανότατα 8 δωμάτια ανά όροφο (ισόγειο και πρώτο), και το τοιχογραφημένο υλικό προέρχεται από δύο δωμάτια του πρώτου ορόφου του κτηρίου (Δωμάτια 1 και 6). Το υλικό από τους δύο αυτούς χώρους παρουσιάζει διαφορετική κατάσταση διατήρησης και δυνατότητες αποκατάστασης. Το ανατολικό τμήμα του κτηρίου, με το Δωμάτιο 6, έχει καταστραφεί σχεδόν ολοσχερώς με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται σημαντικά η προσπάθεια αποκατάστασης της αρχικής του εικόνας. Αντίθετα, το Δωμάτιο 1

³ Ventris και Chadwick 1973.

παρουσιάζει μία ολοκληρωμένη εικόνα, η οποία επιτρέπει στον μελετητή να κατανοήσει την κατάσταση και να συμπληρώσει τα στοιχεία που λείπουν.

Το τοιχογραφημένο υλικό παρουσιάστηκε λεπτομερώς από διαφορετικές πλευρές: τεχνικές, μορφολογικές, τεχνοτροπικές και εικονογραφικές στα επί μέρους κεφάλαια της μελέτης. Παράλληλα με το υλικό δόθηκαν στοιχεία για το ίδιο το Κτήριο Β με το σκεπτικό ότι οι τοιχογραφίες αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα ενός κτηρίου και εξαρτώνται άμεσα από την αρχιτεκτονική αυτού και τη συνεργασία του αρχιτέκτονα και του ζωγράφου. Στο Δωμ. 1 έγινε εμφανές από την περιγραφή του χώρου και την τοποθέτηση των διαφορετικών συνθέσεων στις προσφερόμενες επιφάνειες, ότι υπήρξε στενή συνεργασία ανάμεσα στον αρχιτέκτονα και τον ζωγράφο προκειμένου να δημιουργήσουν τις κατάλληλες επιφάνειες για το επιθυμητό οπτικό αποτέλεσμα, βάσει του εικονογραφικού προγράμματος, το οποίο πιθανότατα είχε αποφασισθεί και συμφωνηθεί από κοινού ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στον ιδιοκτήτη του κτηρίου.

Οι δύο τοιχογραφημένοι χώροι φέρουν εικονογραφικά προγράμματα, τα οποία παρουσιάζουν θεματικές και τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις. Στο κτήριο δραστηριοποιήθηκαν τρεις διαφορετικοί καλλιτέχνες οι οποίοι ήταν ανόμοιας δυναμικής και καλλιτεχνικής ικανότητας. Ο Ζωγράφος των Πυγμάχων, ο οποίος φιλοτέχνησε τους νεαρούς πυγμάχους και ο Ζωγράφος των Αντιλοπών, ο οποίος φιλοτέχνησε τις αντιλόπες και ίσως τα χελιδόνια από το Δωμ. 6, δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στο Δωμ. 1 και χαρακτηρίζονται ως ώριμοι καλλιτέχνες, επηρεασμένοι από την κυκλαδική παράδοση. Ο τρίτος καλλιτέχνης, ο Ζωγράφος των Πιθήκων, ο οποίος φιλοτέχνησε τη σύνθεση των πιθήκων, δραστηριοποιήθηκε στο Δωμ. 6, πιθανότατα μαζί με τους βοηθούς του και εμφανίζεται σαφώς επηρεασμένος από τη μινωική παράδοση. Το σχέδιό του, παρόλη την ενέργεια και τη ζωντάνια, εμφανίζεται πιο απλό και περιορισμένο στις βασικές γραμμές σχεδίασης. Οι βοηθοί του ενεργοποιήθηκαν στη φιλοτέχνηση της σύνθεσης των κατσιακών στα βράχια με τους κρόκους. Είναι αισθητή μία μικρή διαφοροποίηση στην απόδοση των συνθέσεων των πιθήκων και των κατσιακών, η οποία δικαιολογείται πιθανότατα από την εργασία των βοηθών στον ίδιο χώρο. Και οι τρεις ζωγράφοι ακολουθούν πιστά τους βασικούς κανόνες που διέπουν την τέχνη της μεγάλης ζωγραφικής κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού.

Τα δύο εικονογραφικά προγράμματα που αναπτύσσονται στους δύο χώρους του Κτηρίου Β δεν παρουσιάζουν στοιχεία που να τα ενοποιούν, εκτός ίσως από τον κοινό σεβασμό τους στους τεχνοτροπικούς κανόνες της εποχής. Στο Δωμ. 1

αποκαταστάθηκε πλήρων το εικονογραφικό πρόγραμμα βάσει του οποίου το ζευγάρι των μικρών πυγμάχων και οι έξι αντιλόπες δημιουργούσαν ένα πυκνό σύνολο, το οποίο κάλυπτε όλες τις επιφάνειες του χώρου και προκαλούσε τον θαυμασμό στον επισκέπτη του. Φαινομενικά οι συνθέσεις δεν έχουν κοινό στοιχείο σύνδεσης και οι δύο ζωγράφοι τους ίσως ενήργησαν αυτόνομα. Παρόλα αυτά όμως, όπως ήδη έχει αναφερθεί αναλυτικά στο Κεφάλαιο 5, τα δύο αγόρια, τα οποία ίσως ήταν ένοικοι του κτηρίου, παραλληλίζονται με τα αρσενικά ζώα, ως προς την δυναμικότητα και την επιβολή τους στον χώρο. Τα δύο αγόρια “απαθανατίζονται” πιθανότατα σε κάποια ηλικιακή τελετή μύησης (*rites of passage*) όπου καλούνται να προβληθούν και να διακριθούν. Το ίδιο ισχύει και για τα αρσενικά ζώα, τα οποία εικονίζονται σε στιγμή επιβολής και ισχύος μέσα στο κοπάδι τους. Η κυκλική κίνηση των ζώων, η οποία έχει ως αφετηρία το βόρειο παράθυρο του δωματίου, καταλήγει μέσω των τοίχων του δωματίου στο νότιο τμήμα και στους μικρούς πυγμάχους, τους οποίους πλαισιώνουν.

Στην εικονογραφία αυτής της περιόδου, η θρησκεία αποτελεί τον κύριο άξονα ερμηνείας των συμβόλων και των πράξεων που εικονίζονται. “Ιερές” ή “τελετουργικές” καταστάσεις αποτυπώνονται στη μικρή και μεγάλη ζωγραφική και, όπως διαπιστώνεται και στα εικονογραφικά προγράμματα άλλων κτηρίων του οικισμού, η επιλογή των θεμάτων δεν είναι τυχαία. Η κεντρική ζώνη των συνθέσεων είναι αφιερωμένη σε απεικονίσεις που σχετίζονται άμεσα με την κοινωνία, τις αρχές της, τους συμβολισμούς της και τους κανόνες της χωρίς όμως να εμπλέκουν απαραίτητα το θρησκευολογικό στοιχείο. Το βλέμα των κατοίκων ήταν εκπαιδευμένο να αναλύει σχεδόν αυτόματα τυχόν συμβολισμούς που αυτές οι εικόνες εμπειρείχαν. Η μεγάλη ζωγραφική αποτελούσε το κυρίαρχο μέσο μετάδοσης και μεταφοράς συμβόλων, ιδεών και νοημάτων την εποχή εκείνη. Κατά συνέπεια οι καλλιτέχνες υιοθετούσαν εικόνες και στοιχεία, τα οποία ήταν εύληπτα και οικεία στους θεατές. Η αντιλόπη ίσως να μην αποτελούσε κοινό ζώο στην πανίδα του Αιγαίου, η ομοιότητά της όμως με τους κοινούς αιγάγρους της περιοχής την καθιστούσε οικεία στους θεατές. Με την παρουσία της αντιλόπης, ζώο προερχόμενο από εξωτικά μέρη, ο ιδιοκτήτης ίσως ήθελε να διαφοροποιηθεί από απεικονίσεις σε άλλα κτήρια του οικισμού.

Το εξωτικό αυτό στοιχείο ήταν ο μοναδικός ίσως συνδετικός κρίκος με το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δωμ. 6 και τη σύνθεση των πιθήκων. Δεν υπάρχει καμμία αρχαιολογική ένδειξη ότι ο πίθηκος ενδημούσε στο Αιγαίο, όπως ακριβώς και

η αντιλόπη. Η συχνή όμως απεικόνισή του στη μεγάλη ζωγραφική, καθώς και στη γλυπτική, ίσως αποτελεί έμμεση μαρτυρία της παρουσίας του στην περιοχή ως ξενόφερτο τοιχείο ή τελικά υποδεικνύει την κινητικότητα των καλλιτεχνών και την υιοθέτηση στοιχείων από άλλες περιοχές στις οποίες οι ίδιοι δραστηριοποιήθηκαν.

Στην περίπτωση της σύνθεσης του Δωμ. 6, οι πίθηκοι απεικονίζονται στο φυσικό τους, βραχώδες περιβάλλον και διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες απεικονίσεις στον οικισμό, όπως του “Θυρωρείου” (Εικ. 48) ή της Ξεστής 3 (Εικ. 70), οι οποίες παριστάνουν τα συγκεκριμένα ζώα με ανθρώπινη συμπεριφορά και κινήσεις. Στο Κτήριο Β οι πίθηκοι αντιδρούν ως ζώα και απομακρύνονται τρομαγμένοι προς άγνωστη κατεύθυνση. Δεν εξακριβώνεται ο λόγος της απομάκρυνσής τους. Ίσως πρόκειται για κάποια απειλή, την οποία ο ζωγράφος δεν απέδωσε, ή ο κίνδυνος ταυτίζεται με τον ίδιο τον θεατή, ο οποίος με τον τρόπο αυτό εμπλέκεται από τον ζωγράφο στη δράση της εικονογράφησης, καθώς στέκεται και παρατηρεί τη σύνθεση στο κέντρο του δωματίου. Η τελικά αποδίδεται απλά η αέναη κίνηση των ζώων αυτών όταν βρίσκονται στο φυσικό τους περιβάλλον.

Σύμφωνα με την πρόταση αποκατάστασης στη μελέτη, στην ευρύτερη περιοχή του Δωμ. 6 υπήρχε και δεύτερη σύνθεση, η οποία απεικόνιζε τουλάχιστον τρία μικρά κατσίκια τα οποία στέκονταν σε βραχώδες τοπίο από το οποίο φύονταν κρόκοι και χελιδόνια βρίσκονταν σε πτήση πάνω από τα κεφάλια τους⁴. Δυστυχώς στην περίπτωση αυτή, δεν είναι εφικτό να αποκατασταθεί με σαφήνεια η σχέση μεταξύ των εικονογραφικών στοιχείων, καθώς έχει καταστραφεί η αρχιτεκτονική του δωματίου.

Από την ίδια περιοχή προέρχεται ο πλινθότοιχος που φέρει σύνθεση με απεικόνιση μυρτιάς. Πρόκειται για σημαντικό αρχιτεκτονικό στοιχείο, το οποίο εντάσσεται στο Δωμ. 6 και συμπληρώνει ένα τμήμα της συνολικής εικόνας. Τεχνοτροπικά, η απόδοση της μυρτιάς ίσως πλησιάζει τη σύνθεση των πιθήκων, καθώς πρόκειται επίσης για απόδοση φυσικού τοπίου, θέμα το οποίο είναι προσφιλές στον ζωγράφο του Δωμ. 6. Το τμήμα με τη σύνθεση των καλαμοειδών προέρχεται επίσης από την ίδια περιοχή, τεχνοτροπικά όμως απομακρύνεται από τις υπόλοιπες συνθέσεις και για τον λόγο αυτό αποσυνδέθηκε από τη σύνθεση των κατσικιών. Ίσως προέρχεται από άλλον τοίχο του Δωμ. 6 ή από άλλο δωμάτιο του χώρου, αν και, λόγω της διατήρησης του κτηρίου στην περιοχή αυτή, είναι εξαιρετικά δύσκολο να τεκμηριωθεί.

⁴ Παράρτημα 49.

Η εικονογραφία του Δωμ. 6 με όλα τα στοιχεία που αναφέρθηκαν μεταφέρει μία οικεία εικόνα φυσικού τοπίου στον επισκέπτη. Η επιλογή ενός εξωτικού ζώου, όπως του πιθήκου, συνδυάζεται με τα κοινά κατσίκια, τα χελιδόνια, το βραχώδες τοπίο και τους κρόκους, τη μυρτιά και τα καλαμοειδή, εντάσσοντας έτσι τον πίθηκο στην εγχώρια πανίδα, καθώς και τις αντιλόπες από το Δωμ. 1.

Η συνήθεια των κατοίκων του Ακρωτηρίου να διακοσμούν τα κτήριά τους, ιδιωτικά και δημόσια, με τοιχογραφίες αγγίζει κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού το μέγιστο σημείο εξέλιξής της. Μία διαδικασία η οποία εγκαινιάζεται ήδη από την Νεώτερη Νεολιθική Εποχή, εξαπλώθηκε ευρέως και έφθασε στο απόγειό της στην περιοχή του Αιγαίου αυτή την περίοδο. Με την τέχνη αυτή συνδυάζεται ο στολισμός των κτηρίων και των χώρων τους, η απόλαυση των θεατών και επισκεπτών αλλά και η παιδείσή τους, καθώς μέσα από τις διαφορετικές συνθέσεις, οι καλλιτέχνες και δημιουργοί αναδεικνύουν έναν ολόκληρο κόσμο συμβόλων, ιδεών και νοημάτων. Το κοινό πολιτιστικό δίκτυο που είχε δημιουργηθεί στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου βρήκε ιδανικό μέσο διασποράς τις τοιχογραφικές παραστάσεις που διαδίδονταν μέσω της μεγάλης ζωγραφικής. Οι συνθέσεις κρύβουν και μεταδίδουν νοήματα και ιδέες τα οποία στα μάτια των μνημένων ανθρώπων της κοινωνίας εκείνης ήταν κατανοητά και οικεία. Εικόνες, οι οποίες είναι ακατάλυπτες στον σημερινό μελετητή, αποτελούσαν κοινή γλώσσα για τον θεατή της εποχής.

Συντομογραφίες Περιοδικών.

- AAA:* Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών.
AD: Αρχαιολογικό Δελτίο.
AE: Αρχαιολογική Εφημερίς.
AJA: American Journal of Archaeology.
AM: Athenische Mitteilungen.
ASAtene: Annuario della Scuola Italiana ad Atene.
BCH: Bulletin de Correspondance Hellenic.
BICS: Bulletin of the Institute of Classical Studies.
BSA: The Annual of the British School at Athens.
CMS: Corpus der Minoischen und Mykenischen Siegel.
Εργον: Έργον της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας.
JHS: Journal of Hellenic Studies.
JNES: Journal of Near Eastern Studies.
Kadmos: Zeitschrift für vor-und Frühgrighische Epigraphik.
OpAth: Opuscola Atheniensa. Skrifter Utgiva av Svenska Institutet i Athen.
RA: Revue Archeologique.
RdE: Revue de Egyptologie.
SIMA: Studies in Mediteranean Archaeology

Συντομογραφίες Ειδικών Τόμων.

- Αργοναύτης 2003* Βλαχόπουλος, Α. και Μπίρταχα, Κ. (επιμ.) 2003: *Αργοναύτης. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα*, Αθήνα.
Είκοσι Χρόνια Έρευνας 1967-1987 Ντούμας, Χ., (επιμ.) 1992: *Ακρωτήρι Θήρας: Είκοσι Χρόνια Έρευνας (1967-1987): συμπεράσματα - προβλήματα – προοπτικές*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 116, Αθήνα.
Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007 Ντούμας, Χ. (επιμ.): *Ακρωτήρι Θήρας: Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα, (υπό έκδοση).
Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997 Ντούμας, Χ. (επιμ.) 2009: *Ακρωτήρι Θήρας: Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις

- Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 257, Αθήνα.
- L' iconographie minoenne* 1985 Darque, P. και Poursat, L.C. (επιμ.) 1985: «L' iconographie minoenne», *BCH, Supplément XI*.
- PM I* Evans, A. 1925: *The Palace of Minos at Knossos I*, London.
- PM II* Evans, A. 1928: *The Palace of Minos at Knossos II*, London.
- PM III* Evans, A. 1930: *The Palace of Minos at Knossos III*, London.
- PM IV* Evans, A. 1935: *The Palace of Minos at Knossos IV*, London.
- The Wall Paintings of Thera* 2000 Sherratt, S. (επιμ.) 2000: *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Center, Thera, Hellas, 30 August- 4 September 1997*, Athens.
- THERA I* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera I*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA II* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera II*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA III* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera III*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA IV* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera IV*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA V* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera V*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA VI* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera VI*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- THERA VII* Marinatos, S. 1999: *Excavations at Thera VII*. The Archaeological Society at Athens Library 178, Athens.
- TAW II* Doulmas, C. (επιμ.) 1980: *Thera and the Aegean World II. Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*, London.
- TAW III* Hardy, D.A. (επιμ.) 1990: *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece 1989*, London.

Γενικές Συντομογραφίες.

Δ.Ο.: Δυτική Οικία.

Ε.Α.Μ.: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Ν.Φ.Π.: Νέο Φρέαρ Πεσσού.

Ν.Μ.Φ.: Νέο Μουσείο Φηρών

Ξ3: Ξεστή 3.

Ξ4: Ξεστή 4.

Ο.Γ.: Οικία Γυναικών.

Τ.Γ.: Τομέας Γ.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακριβάκη, Α. 2003: “Τοιχογραφία με παράσταση οδοντόφρακτου κράνους από την Ξεστή 4 του Ακρωτηρίου Θήρας” στο *Αργοναύτης*, Αθήνα, 527-41.
- Αλεξίου, Σ. 1955: “Ανασκαφή Κατσαμπά Κρήτης” στο *ΠΑΕ*, 311-20.
- Αλεξόπουλος, Γ. 2008: “Το ιερό και το μισρό. Συμβολική και λειτουργική επιβεβαίωση μιας κοινότητας. “Κέρατα καθοσιώσεως” και αγωγοί λυμάτων στο Ακρωτήρι Θήρας”, στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας*, 387-422.
- Αλεξοπούλου, Κ. 2008: “Ακρωτήρι Θήρας. Χώροι με κατασκευές ειδικής χρήσης στον όροφο των κτηρίων: νέες ενδείξεις για την οργάνωση και τη λειτουργία τους” στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας*, 169-198.
- Abramovitz, K. 1980: “Frescoes from Ayia Irini, Keos, Part II-IV», στο *Hesperia* 49, 57-85.
- Akrivaki, A. 2008: “Wall Painting Fragment”, Aruz, J., Benzel, K. και J.M.Evans (επιμ.), *Beyond Babylon. Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millenium b.C.*, New Heaven and London, 441.
- Amigues, S. 1989: “Les crocus et le safran sur une fresque de Théra” στο *RA fascicule 2*, 227-42.
- Angelopoulou, N. 2000: “Nature Scenes: An Approach to a symbolic Art”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 545-53.
- Aruz, J., Benzel, K. και J.M. Evans 2008: *Beyond Babylon. Art, trade, and diplomacy in the second Millennium B.C.*, New York.
- Asimenos, K. 1978: “Technological observations on the Thera wall paintings”, στο *TAW* II.I, 571-7.
- Aslanidou, K. 2005: “Life-size male figures in the Minoan wall paintings from Tell El-Dab’a”, στο Laffineur, R. και E. Greco, (επιμ.), *EMPORIA. Aegeans in the central and eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International Aegean conference/10e Rencontre égéenne internationale, Athens, Italian School of Archaeology, 14-18 April 2004, Aegaeum 25*, Liège, 463-9.
- Atkinson, T.D. κ.α. (επιμ.), 1904: *Excavations at Phylakopi in Melos*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, JHS, Supplement 4.

- Βλαχόπουλος, Α. 2003: “Βίρα-μάινα: το χρονικό της συντήρησης μίας τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι (1973-2000)”, στο *Αργοναύτης*, Αθήνα, 505-26.
- Βλαχόπουλος, Α. 2005: “Το κτήριο της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου Θήρας. Μια εικονογραφημένη βίβλος του προϊστορικού Αιγαίου χωρίς κείμενο”, στο *Εικαστική Παιδεία* 21, 34-9.
- Βλαχόπουλος, Α. (επιμ.) 2005: *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα.
- Βλαχόπουλος, Α. 2008: “Η ‘Τοιχογραφία του Δονακώνος’ από το κτήριο Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου”, στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997*, 265-89.
- Βλαχόπουλος, Α. (υπό έκδοση): “Η διασπορά των τοιχογραφιών στον οικισμό του Ακρωτηρίου. Τα δεδομένα μετά από τις πρόσφατες ανασκαφές”, στο *Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*.
- Βουγιουκαλάκης, Γ. 2006: “Η μινωική έκρηξη και ο κόσμος του Αιγαίου”, στο *ΑΙΣ* 4, 20-55.
- Badaway, A. 1966: *A History of Egyptian Architecture: the First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period*, Berkeley.
- Barber, R.L.N. 1978: *The Cyclades in the Bronze Age*, London.
- Barber, E.J.W. 1991: *Prehistoric textiles: the development of cloth in the Neolithic and the Bronze Ages with special reference to the Aegean*, Princeton.
- Barnett, R.D. 1959: *Assyrian Palace Reliefs and their influence on the sculptures of Babylonia and Persia*, London.
- Bass, G.F. 1967: *Cape Gelidonya: a Bronze Age shipwreck*, Philadelphia.
- Bass, G.F. 1987: “A Bronze Age shipwreck at Ulu Burun (Kaş): 1984 campaign”, στο *AJA* 90, 269-96.
- Benson, J.L. 1961: “Observations on Mycenaean vase painters”, στο *AJA* 65, 337-47.
- Benson, J.L. 1966: “A new boxer-rhyton fragment”, στο *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 36-40.
- Betancourt, Ph.P. 1977: “Perspective and the third dimension in theran painting”, στο *Temple University, Aegean Symposium II*, Philadelphia, 19-22.
- Betancourt, Ph.P. 1985: *The History of Minoan pottery*, Princeton.

- Betancourt, Ph.P. κ.α. (επιμ.) 1999: *MELETEMATA. Studies in Aegean Archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year, Aegaeum 20*, Eupen.
- Betancourt, Ph.P. 2000: “The concept of space in theran compositional systems”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 359-63.
- Betancourt, Ph.P. 2007: *Introduction to Aegean Art*, Philadelphia.
- Bietak, M. 1992: “Minoan wall- paintings unearthed at Ancient Avaris”, στο *Egyptian Archaeology 2*, 26-8.
- Bietak, M. 1995: “Connections between Egypt and the Minoan world. New results from Tell el-Dab’a/Avaris”, στο Davies και Scofield, London, 19-28.
- Bietak, M. 2000: “The mode of representation in Egyptian art in comparison to Aegean Bronze Age art”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 209-45.
- Bietak, M. 2008: “Minoan artisans at the court of Avaris (Tell el Dab’a)” στο Aruz, J., Benzel, K. και J.M. Evans 2008: *Beyond Babylon. Art, trade, and diplomacy in the second Millennium B.C.*, New York, 131.
- Bietak, M. και N. Marinatos 1995: “The minoan wall paintings from Avaris”, στο *Ägypten und Levante V*, 49-62.
- Bietak, M., Marinatos, N. και C. Palyvou 2000: “The Maze Tableau from Tell el Dab’a”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 77-88.
- Bietak, M., Marinatos, N. και C. Palyvou 2007: *The Taureador scenes in Tell el-Dab’a (Avaris) and Knossos*, Wien.
- Birtacha, K. και M. Zacharioudakis 2000: “Stereotypes in Theran Wall Paintings: Modules and Patterns in the procedure of painting”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 159-71.
- Blackman, A.M. 1914: *The rock tombs of Meir. The tomb-chapel of Ukh-Hotp’s Son Senbi*, London.
- Blakolmer, F. 1997: “Minoan wall painting: the transformation of a craft into an art form”, στο Laffineur, R. και Ph.P. Betancourt (επιμ.), *ΤΕΧΝΗ. Craftsmen, craftswomen and craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference/6e Rencontre égéenne internationale, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996*, Aegaeum 16, Eupen, 41-50.

- Blakolmer, F. 1999: "The history of middle Minoan wall painting: the 'Kamares' connection", στο Betancourt, Ph.P. *et al.* (επιμ.), *MELETEMATATA. Studies in Aegean Archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year*, *Aegeum* 20, Eupen, 41-50.
- Blakolmer, F. 2000: "The function of wall painting and other forms of architectural decoration in the Aegean Bronze Age", στο *The Wall Paintings of Thera*, 393-414.
- Bloedow, E. 2003: "The significance of the goat in Minoan culture", στο *Praehistorische Zeitschrift* 78, 1-59.
- Boardman, J. 1974: *Athenian black figure vases. A handbook*, London.
- Boardman, J. 1975: *Athenian red figure vases. The Archaic period. A handbook*, London.
- Boardman, J. 1989: *Athenian red figure vases. The Classical period. A handbook*, London.
- Bosanquet, R.C. 1904: «The Wall Paintings», Atkinson κ.α. 1904, 70-9.
- Bosanquet, R.C. και R.M. Dawkins 1923: *The unpublished objects from the Palaikastro excavations, 1902-1906*, London.
- Boulotis, Ch. 2000: "Traveling fresco painters in the Aegean Late Bronze Age: the diffusion patterns of a prestigious art", στο *The Wall Paintings of Thera*, 844-58.
- Bouzek, J. 1992: "The structure of minoan representational art", στο Laffineur, R. και J.L. Crowley (επιμ.), *EIKΩN. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference/4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, 6-9 April 1992*, *Aegaeum* 8, Liège, 175-9.
- Branigan, K. 1970: *The tombs of Messara: a study of funerary architecture and ritual in southern Crete, 2800-1700 B.C.*, London.
- Brekoulaki, H. κ.α., 2008, "An Archer from the Palace of Nestor: a new wall-painting fragment in the Chora Museum", *Hesperia* 77, no.3, 363-97.
- Brysbaert, A. 2002: "Common craftsmanship in the Aegean and the East Mediterranean Bronze Age: a preliminary technological evidence with emphasis on the painted plaster from Tell el-Dab'a, Egypt" στο *Ägypten und Levante* XII, 95-107.

- Brysbaert, A. 2003: “Does DIY work? Experimentation and the archaeology of technology in an Aegean Bronze Age context” στο Brysbaert, A. κ.α. (επιμ.), *SOMA 2002. Symposium on Mediterranean Archaeology. Proceedings of the Sixth Annual Meeting of Postgraduate Researchers. Univeristy of Glasgow, Department of Archaeology, 15-17 February 2002*, BAR International Series 114, Oxford, 27-16.
- Cameron, M.A.S. 1968α: “Unpublished paintings from the ‘House of the Frescoes’ at Knossos”, στο *BSA* 63, 1-32.
- Cameron, M.A.S. 1968β: “A graffito related to a myrtle composition on a Minoan fresco from Knossos”, στο *Kadmos* 7, 97-9.
- Cameron, M.A.S. 1970: “New restorations of Minoan frescoes from Knossos”, στο *BICS* 17, 163-6.
- Cameron, M.A.S. 1972: “The Plasters”, στο Warren, P., *Myrtos. An Early Bronze Age Settlement in Crete*, Appendix IV, Oxford, 305-14.
- Cameron, M.A.S. 1975: *A general study of Minoan frescoes with particular reference to unpublished wall paintings from Knossos*, PhD thesis, Newcastle-upon-Tyne (Μη δημοσιευμένη. Αντίγραφο διαθέσιμο στη βιβλιοθήκη της Αγγλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας).
- Cameron, M.A.S. 1978: “Theoretical interrelations among Theran, Cretan and Mainland frescoes”, στο *TAW* II, 579-92.
- Cameron, M.A.S. 1984: “The Frescoes”, στο Popham, M.R., *The Minoan Unexplored Mansion at Knossos*, Oxford, 127-50.
- Cameron, M.A.S. 1987: “The ‘Palatial’ thematic system in the Knossos murals”, στο Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.), 1987, *The Function of the Minoan Palaces. Proceedings of the Fourth International Symposium in the Swedish Institute in Athens, 10-16 June 1984*, Athens, 320-8.
- Cameron, M.A.S, Jones, R.E. και S.E. Phillipakis 1978: “Analyses of fresco samples from Knossos”, στο *BSA* 72, 121-84.
- Caskey, J. 1954: “Excavations in Lerna”, στο *Hesperia* 23, 3-30.
- Caskey, J. 1966: “Excavations in Keos, 1964-1965”, στο *Hesperia* 35, 363-76.

- Chapin, A.P. 1997: “A re-examination of the floral fresco from the unexplored mansion at Knossos”, στο *BSA* 92, 1-24.
- Chapin, A.P. και M.C. Shaw 2006: “The frescoes from the House of the Frescoes at Knossos: a reconsideration of their architectural context and a new reconsideration of the crocus panel” στο *BSA* 101, 57-88.
- Cherry, J.F. 1992: “Reflections on attribution studies in Aegean Prehistory”, στο Laffineur, R. και J.L. Crowley (επιμ.), *EIKΩN. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference/4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, 6-9 April 1992, Aegaeum* 8, Liège, 123-44.
- Chirassi, I. 1968: *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma.
- Chryssikopoulou, E. 2004: “Τεχνολογία των χρωμάτων στο Προϊστορικό Αιγαίο, οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου Θήρας”, στο Kyriatsoulis, A. (επιμ.), *Altellenische technologie und Technik von der prähistorischen Zeit mit Schwerpunkt auf der prähistorischen Epoche/Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία και Τεχνική από την Προϊστορική μέχρι την Ελληνιστική περίοδο με έμφαση στην Προϊστορική Εποχή*, 21-23.03.2004 in Olstadt/Obb. Deutschland, 487-99.
- Chryssikopoulou, E., Kylikoglou, V., Perdikatsis, V., Sotiropoulou, S., Birtacha, K. και M. Zacharioudakis 2000: “Making wall paintings: an attempt to reproduce techniques of Bronze Age Thera”, στο *The Wall Paintings of Thera* 2000, 119-29.
- Cleland, L., Stears, K. κ.α. (επιμ.) 2004: *Color in the Ancient Mediterranean World*, BAR International Series 1267, Oxford.
- Cole, S. 1984: “The social function of rituals of maturation: the Koureion and the Arkteia”, στο *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 90, 399-406.
- Coleman, K. 1973: “Frescoes from Ayia Irini, Keos. Part I”, στο *Hesperia* 42, 280-96.
- Collon, D. 1995: *Ancient Near Eastern Art*, London.
- Collon, D. 2000: “Syrian glyptic and the theran wall paintings”, στο *The Wall Paintings of Thera* 2000, 283-94.

- Coulomb, J. 1979: “Le “Prince aux lis” de Knossos reconsidéré”, στο *BCH* 103, 29-50.
- Coulomb, J. 1981: “Les boxeurs minoens”, στο *BCH* 85, 27-40.
- Coulomb, J. 1982: “Ο πυγμάχος της Κνωσού με τους Κρίνους”, στο *Αρχαιολογία* 4, 22-7.
- Crowley, J.L 1989α: *The Aegean and the East*, Jonsered.
- Crowley, J.L. 1989β: “Subject matter in Aegean art: the crucial changes”, στο Laffineur, R. (επιμ.), *Transition. Le monde egeen du Bronze moyen au Bronze récent. Actes de la deuxième Rencontre égéenne internationale de l’Université de Liège, 18-20 avril 1998, Aegaeum* 3, Liège, 203-13.
- Crowley, J.L. 1991: “Patterns in the sea: insight into the artistic vision of the Aegeans”, στο Laffineur, R. και L. Basch (επιμ.), *Thalassa. L’Egée préhistorique et la mer. Actes de la troisième internationale de l’Université du Liège. Station de recherches sous-marines et océanographiques (StaReSO), Calvi, Corse, 23-25 avril 1990, Aegaeum* 7, Liège, 219-29.
- Crowley, J.L. 1992: “The icon imperative: rules of composition in Aegean art”, στο Laffineur, R. και J.L. Crowley (επιμ.), *EIKΩN. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference/4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, 6-9 April 1992, Aegaeum* 8, Liège, 23-37.
- Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, Ν. 2005: *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*, Αθήνα.
- Dandrau, A. 1999 : “La peinture murale minoenne, I. La palette du peintre égéen et égyptien à l’âge du Bronze. Nouvelle données analytiques”, στο *BCH* 123, 1-41.
- Dandrau, I. 2000: “La peinture murale minoenne, II. Matériaux et typologie”, στο *BCH* 124, 75-97.
- Daux, G. 1965: “Cronique des Fouilles 1964”, στο *BCH* 89, 1000-7.
- Davies, V.W. και L. Scofield (επιμ.) 1995: *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium B.C.*, London.
- Davis, E.N 1986: “Youth and age in the Thera frescoes”, στο *AJA* 90, 399-406.
- Davis, E.N 1990: “The cycladic style of the Thera frescoes”, στο *TAW* III.II, 214-26.

- Davis, E.N. 2000: “The organization of the theran artists”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 859-72.
- Day, P.M., Relaki, M. και E.W. Faber 2006: “Pottery making and social reproduction in the Bronze Age Mesara”, στο Wiener, M.H, Warner, J.L., Polonsky, J. και E.E Hayes (επιμ.), *Pottery and Society. The impact of recent studies in minoan pottery. Gold Medal Colloquium in Honor of Philip P. Betancourt. 104th Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 5 January 2003*, Boston, 22-72.
- Doumas, C. 1980: “The stratigraphy at Akrotiri”, στο *TAW II*, London, 777-82.
- Doumas, C. 1982: “The Minoan thalassocracy and the Cyclades”, στο *AA*, 5-14.
- Doumas, C. 1983: *Thera: Pompeii of the ancient Aegean*, London.
- Doumas, C. 1985: “Conventions artistiques a Théra et dans la méditerranée a l'époque préhistorique”, στο *L'iconographie minoenne*, 29-34.
- Doumas, C. 2000: “Age and gender in the theran wall paintings”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 971-81.
- Doumas, C. 2005: “La répartition topographique des fresques dans les bâtiments d'Akrotiri à Théra”, στο Bradfer-Burdet, I., Detournay, B. και R. Laffineur (επιμ.), *Κρής Τεχνίτης. L'artisan crétois. Recueil d'articles en l'honneur de Jean-Claude Poursat, publié à l'occasion des 40 ans de la découverte du Quartier Mu, Aegaeum 26*, Liège-Austin, 73-82.
- Doumas, C. και P. Warren 1979: “Thera: A Late Cycladic III settlement at Monolithos», στο *AAA*, Τόμος XII, Τεύχος 2, 232-6.
- Douskos, I. 1980: “The crocuses of Santorini”, στο *TAW II*, London, 141-6.
- Eaverly, M.A. 1999: “Color and gender in ancient painting: A pan-Mediterranean approach”, στο Wicker, N.L. και B. Arnold (επιμ.), *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology. Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology conference. University of Wisconsin-Milwaukee, October 1998*, BAR International Series 812, Oxford, 5-10.
- Einfalt, H.C. 1978: “Stone materials in ancient Akrotiri-a short compilation”, στο *TAW II.I*, 523-8.

- Evans, A. 1900-1: "The palace of Knossos. Preliminary report of the excavation for the year 1901" στο *BSA* 7, 1-120.
- Evans, A. 1901: "Mycenean tree and pillar cult" στο *JHS* 21, 99-204.
- Evans, A. 1902-3: "The palace of Knossos. Provisional report for the year 1903", στο *BSA* 9, 1-153.
- Evans, J.D. 1964: "Excavations in the Neolithic settlement at Knossos, 1957-60", στο *BSA* 59, 132-240.
- Evely, R.D.G. 1999: *Fresco: a passport into the past. Minoan Crete through the eyes of Mark Cameron/Τοιχογραφία: ένα διαβατήριο για το παρελθόν. Η μινωική Κρήτη με τα μάτια του Marc Cameron*, Athens.
- Evely, R.D.G. 2000: *Minoan crafts: tools and techniques*, vol. II, SIMA 102, Jonsered.
- Ζώης, Α.Α. 1984: "Ανασκαφή μινωικού οικισμού Βασιλικής Ιεράπετρας", στο *ΠΑΕ* 1982, 307-11.
- Ζώρα, Π. 1956: *Τα πολυτελή φορέματα των κρητομυκηναίων κυριών*, Αθήνα.
- Zaccagnini, C. 1983: "Patterns of mobility among Near Eastern Craftsmen", στο *JNES* 42, 245-64.
- Zervos, C. 1956: *L'art de la Crete néolithique et minoenne*, Paris.
- Ferrence, S. και G. Bendersky 2004: "Therapy with saffron and the goddess of Thera", στο *Perspective in Biology and Medicine*, vol. 47.2, 199-226.
- Ferrence, S. και G. Bendersky 2005: "Deformity in 'Boxing Boys'", στο *Perspective in Biology and Medicine*, vol. 48.1, 105-23.
- Filippakis, S.E. 1978: "Analysis of pigments from Thera", στο *TAW* II.1, 600-4.
- Forbes, R.J. 1955: *Studies in ancient technology* III, Leiden.
- Forsyth, Ph.Y. 1997: *Thera in the Bronze Age*, New York.
- Forsyth, Ph.Y. 2000: "The medicinal use of saffron in the Aegean Bronze age", *Mouseion* XLIV, no. 19, no2, 1-42.
- Foster, K.P. 1979: *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven and London.
- Foster, K.P. και R. Laffineur (επιμ.) 2003: *METRON. Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9th International Aegean Conference/9^e Rencontre égéenne internationale*, New Haven University, 18-21 April 2002, Eupen.
- Fouqué, F. 1879: *Santorin et ses éruptions*, Paris.

- Frankfort, H. (επιμ.) 1929: *The mural painting of El- 'Amarneh*, London.
- Frankfort, H. 1939: *Cylinder seals*, London.
- Frankfort-Groenewegen, H.A. 1951: *Arrest and movement*, London.
- Frazer, J.G. 1922: *The golden bough; a study in magic and religion*, vol. I, London.
- Friedman, F.D. (επιμ.) 1998: *Gifts of the Nile. Ancient Egyptian Faience*, London.
- Friedrich, W.L. 2000: *Fire in the Sea. The Santorini Volcano: Natural History and the Legend of Atlantis*, Cambridge.
- Friedrich, W.L. κ.α. 2006: "Santorini eruption radiocarbon dated to 1627-1600 B.C.", στο *Science*, vol. 312, no. 5773, 548.
- Furumark, A. 1972: *Mycenaean pottery I. Analysis and classification*, Stockholm.
- Garrod, D.A.E. 1957: "The Natufian culture: the life and economy of a Mesolithic people in the Near East", στο *Proceedings of the British Academy* 43, 211-27.
- Gates, M.H. 1996: "Archaeology in Turkey", στο *AJA* 100, 277-355.
- Gates, C. 2000: "The adoption of pictorial imagery in minoan wall painting: a comparative perspective", στο Chapin, A.P. (επιμ.), *Χάρις: Essays in honor of Sara A. Immerwahr*, Hesperia Supplement 33, 27-46.
- Georgiev, G. 1965: "The Azmak mound in southern Bulgaria", στο *Antiquity* 39, 6-8.
- Gitin, S. (επιμ.) 1995: *Recent excavations in Israel. A view to the west. Reports on Kabri, Nami, Miqne-Ekron, Dor, and Ashkelon*, Archaeological Institute of America. Colloquia & Conference Papers no. 1, Iowa.
- Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.) 1982: *The Minoan Thalassocracy, Myth and Reality. Proceedings of the Third International Symposium in the Swedish Institute in Athens*, Athens.
- Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.) 1987: *The Function of the Minoan Palaces. Proceedings of the Fourth International Symposium in the Swedish Institute in Athens, 10-16 June 1984*, Athens.
- Halberr, F. 1905: *Rapporto alla Presidenza del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere sugli scavi eseguiti dalla missione archeologica italiana ad Haghia Triada ed a Festo nell' anno 1904*, Milano.
- Hall, H.R 1901-2: "Keftiu and the Peoples of the Sea", στο *BSA* 8, 188-9.
- Hallager, E. 1973: "Tablets and roundels from Khandia with Linear A inscriptions", στο *Kadmos* 12, 20-7.

- Harisson, J.Th. 1963: *A study in the social origin of Greek religion*, London.
- Hazzidakis, J. 1921: *Tylissos a l'époque minoenne*, Paris.
- Heaton, R. 1910: "The mural paintings of Knossos: an investigation into the method of their production", στο *Journal of the Royal Society of Arts* 58, 206-12.
- Heaton, R. 1911: "Minoan lime plaster and fresco painting", στο *Journal of the Royal Institute of British Architects* 18, 697-710.
- Heaton, R. 1912: "Report on the nature and method of execution of specimens of painted plaster from the palace of Tiryns", στο Rondenwaldt, G., *Tiryns II. Die Fresken des Plasten*, Athens, 210-16.
- Hegmon, M. 1992: "Archaeological research on style", *Annual Review of Anthropology* 21, 517-36.
- Hiller, S. 2001: "Potnia/Potnios Aigon. On the religious aspects of goats in the Aegean Late Bronze Age" στο Laffineur, R. και R. Hägg (επιμ.), *Potnia. Deities and religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéene internationale, Göteborg University, 12-15 April 2000, Aegaeum* 22, Liège, 293-303.
- Hirsch, E.S. 1977: *Painted decoration on the floors of Bronze Age structures on Crete and the Greek Mainland*, Göteborg.
- Höckman, O. 1978: "Theran floral style in relation to that of Crete", στο *TAW I*, 605-16.
- Hollinshead, M.B. 1989: "The swallows and artists of Room Delta 2 at Akrotiri, Thera", στο *AJA* 92, 339-54.
- Hood, S.M.F. 1958: "Archaeology in Greece. Knossos", στο *Archaeological Reports* 1957.
- Hood, S.M.F. 1978: *The Arts in Prehistoric Greece*, England.
- Hood, S.M.F. 1985: "The primitive aspects of Minoan artistic convention", στο *L'iconographie minoenne*, XI, 21-27.
- Hood, S.M.F. 2000: "The wall paintings of Crete", στο *The Wall Paintings of Thera*, 21-31.
- Hood, S.M.F. 2005: "Dating the Knossos frescoes", στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 45-82.

- Ιακωβίδης, Σπ. 1998: *Γλας II. Η ανασκαφή 1981-1991*. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 173, Αθήνα.
- Ιακωβίδης, Σπ. 2000: “Οι τοιχογραφίες στον Γλα και στα άλλα μυκηναϊκά κέντρα”, στο *Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών*, Τόμος Γ, Τεύχος α, Αρχαιολογία, Αθήνα, 14-26.
- Πιακίς, Κ. 1978: “Morphological analysis of the Akrotiri wall paintings of Santorini”, στο *TAW II.I*, 617-28.
- Immerwahr, S.A. 1956: “The Protome Painter and some contemporaries”, στο *AJA* 60, 137-41.
- Immerwahr, S.A. 1983: “The people in the frescoes”, στο Kryszkowska, O. και L. Nixon (επιμ.), *Minoan Society. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981*, Bristol, 143-53.
- Immerwahr, S.A. 1985: “A possible influence of Egyptian art in the creation of Minoan wall painting”, στο *L'iconographie minoenne*, 41-50.
- Immerwahr, S.A. 1990: *Aegean painting in the Bronze Age*, Pennsylvania.
- Immerwahr, S.A. 2000: “Thera and Knossos: relation of the paintings to their architectural space”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 467-90.
- Immerwahr, S.A. 2005: “Left or right? A study of hands and feet”, στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 173-83.
- Jones, R.E. 1999: “Analyses of frescoes, technical studies and replication experiments”, στο Evely, D. (επιμ.), *Fresco: a passport into the past. Minoan Crete through the eyes of Mark Cameron/Τοιχογραφία: ένα διαβατήριο για το παρελθόν. Η μινωική Κρήτη με τα μάτια του Marc Cameron*, Athens, 140-51.
- Jones, R.E. 2005: “Technical studies of Aegean Bronze Age wall painting: methods, results and future prospects”, στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 199-224.
- Κακριδής, Ι. 1986: *Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα.
- Καλλιμάχος, Ύμνος στον Απόλλωνα.
- Καρέτσου, Αλ. 2000: *Κρήτη-Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών. Μελέτες*, Ηράκλειο.
- Καρέτσου, Αλ., Βλαζάκη-Ανδρεαδάκη Μ. και Ν. Παπαδάκης (επιμ.) 2000: *Κρήτη-*

- Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών. Κατάλογος, Ηράκλειο.*
- Καριώτης, Σ. 2003: “Ακρωτήρι Θήρας. Μία πρώτη ανάγνωση της στρωματογραφικής ακολουθίας στην Πλατεία Διπλών Κεράτων”, στο *Αργοναύτης*, 419- 444.
- Κεραμόπουλος, Α.Δ. 1909: “Η Οικία του Κάδμου”, στο *ΑΕ*, 57-122.
- Κρίγκα, Δ. 2003: “Οι ασάμινθοι στο Ακρωτήρι Θήρας. Σκέψεις για τις θέσεις ευρέσεως και τις χρήσεις των ασαμίνθων κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού στο Αιγαίο”, στο *Αργοναύτης*, 461-82.
- Κριτσέλη-Προβίδη, Ι. 1982: *Οι τοιχογραφίες του Θρησκευτικού Κύκλου των Μυκηνών*, Αθήνα.
- Κυπαρίσση-Αποστολικά, Ν. 2001: *Τα προϊστορικά κοσμήματα της Θεσσαλίας, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου*, αρ. 76, Αθήνα.
- Kantor, H.J. 1947: *The Aegean and the Orient in the Second millennium B.C.*, Wisconsin.
- Kardara, Ch. 1968: “The itinerant art”, στο *Atti e memorie de Io Congresso Internazionale di Micenologia. Roma, 27 settembre-3 ottobre 1967*, Roma, 222-7.
- Karnava, A. 2000: *The Cretan Hieroglyphic script of the second millenium before our times: description, analysis, functions and decipherment perspectives*, Bruxelles (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή).
- Karo, G. 1930/33: *Die Schachtigräber von Mykenai*, München.
- Kempinsky, A. 2002: *Tel Kabri. The 1986-1993 excavations seasons*, Tel Aviv.
- Koehl, R.B. 1986: “The Chieftain Cup and a Minoan rite of passage” στο *JHS* 106, 99-110.
- Koehl, R.B. 2006: *Aegean Bronze Age rhyta*, Prehistory Monographs 19, Philadelphia.
- Konstantinidi, E.M. 2001: *Jewellery revealed in the burial contexts of the Greek Bronze Age*, BAR International Series 912, Oxford.
- Kontorli-Papadopoulou, P. 1996: *Aegean Frescoes of religious character*, SIMA CXVII, Göteborg.
- Krzyszowska, O. 2005: *Aegean Seals. An introduction*, London.
- Λινάρδου, Υ. 1992: “Ο χώρος στις θηραϊκές τοιχογραφίες”, στο *Είκοσι Χρόνια Έρευνας 1967-1987*, 70-9.

- Laffineur, R. 1982: "Mycenaeans at Thera: Further evidence?", στο Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.), *The Minoan Thalassocracy, Myth and Reality. Proceedings of the 3rd International Symposium in the Swedish Institute Athens*, Athens, 133-9.
- Laffineur, R. 1990: "Composition and perspective in Theran wall paintings", στο *TAW III.1*, 246-50.
- Lamb, W. 1920: "Excavations at Mycenae. Frescoes from the Ramp House", στο *BSA XXIV*, 189-99.
- Lamb, W. 1921: "Excavations at Mycenae. Frescoes", στο *BSA XXV*, 162-72, 249-55.
- Lambrou-Phillipson, C. 1990: *Hellenorientalia. The Near eastern presence in the Bronze Age Aegean, ca. 3000-1100 B.C.*, Göteborg.
- Lang, M.L. 1969: *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia II: The Frescoes*, Princeton.
- Lang, M.L. 1987: "Pylos polytropos", στο Killen, J.T, Melena, J.L. και J.-P. Olivier (επιμ.), *Studies in Mycenaean and Classical Greek presented to John Chadwick*, *Minos XX-XXII*, Salamanca, 333-41.
- Langdon, S. 1990: "From monkey to man: the evolution of a geometric sculpture type", στο *AJA 94*, 407-64.
- Leach, E.R. 1958: "Magical hair", στο *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 88*, 147-64.
- Lee, L. και S. Quirke 2000: "Painting materials", στο Nicholson, P.T. και I. Shaw (επιμ.), *Ancient Egyptian materials and technology*, Cambridge, 104-20.
- Levi, D. 1957/8: "L'archivio de cretule a Festòs" στο *ASAtene 33-36*, 7-192.
- Levi, D. 1969: "Sulle origini minoiche", στο *La parola del passato*, 241-64.
- Levi, D. 1976: *Festòs e la civiltà minoica I*, Roma.
- Lolos, Y.G. 1991: "Kaphereus and Kyme: Late Bronze Age shipwrecks off Euobea Island", στο Tzalas, H. (επιμ.), *Tropis VI, 6th International Symposium on Ship Constuction in Antiquity*, Lamia, 399-400.
- Lucas, A. 1962: *Ancient Egyptian materials and industries*, London (rev. by Harris, J.R.).
- Μαρθάρη, Μ. 1980: "ΚΑ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων. Θήρα: Φτέλλος", στο *ΑΔ 35*, Χρονικά 472-3.

- Μαρθάρη, Μ. 1981: “ΚΑ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων. Θήρα: Φτέλλος”, στο *ΑΔ* 36, Χρονικά 373.
- Μαρθάρη, Μ. 1982: “Ανασκαφή στη θέση Φτέλλος”, στο *ΑΑΑ* XV, 86-101.
- Μαρθάρη, Μ. 1993: *Ακρωτήρι Θήρας. Η κεραμική του στρώματος της ηφαιστειακής καταστροφής*. Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μαρθάρη, Μ. 2001: “Η Θήρα από την Πρώιμη στη Μέση Εποχή του Χαλκού. Τα αποτελέσματα από τις ανασκαφές στον Φτέλλο και τον Άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα”, στο Δανέζης, Ι.Μ. (επιμ.), *Σαντορίνη: Θήρα, Θηρασία, Ασπρονήσι, Ηφαίστεια*, Αθήνα, 105-20.
- Μαρινάτος, Σ. 1967: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1967, 124-50.
- Μαρινάτος, Σ. 1968: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1968, 87-127.
- Μαρινάτος, Σ. 1969: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1969, 147-92.
- Μαρινάτος, Σ. 1970: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1970, 156-204.
- Μαρινάτος, Σ. 1971: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1971, 181-225.
- Μαρινάτος, Σ. 1972: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1972, 156-158.
- Μαρινάτος, Σ. 1973: “Ανασκαφαί Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1973, 119-20.
- Μαρινάτος Σ. 1972: *Θησαυροί της Θήρας*. Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα.
- Μαρκέτου, Τ. και Χ.Ι. Παπαχριστοδούλου 2005: “Ρόδος”, στο Βλαχόπουλος Α. (επιμ.), *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα, 360-71.
- Μιχαλίδου, Α. 2001α: *Ακρωτήρι Θήρας: Η μελέτη των ορόφων στα κτήρια του οικισμού*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 212, Αθήνα.
- Μιχαλίδου, Α. 2001β: “Ακρωτήρι: Ευρήματα από μέταλλο και η περιπέτεια μιας χάλκινης υδρίας”, στο Δανέζης, Ι. (επιμ.), *Σαντορίνη: Θήρα, Θηρασία, Ασπρονήσι, Ηφαίστεια*, Αθήνα, 163-70.
- Μπαμπινιώτης, Γ.Δ. 1998: *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα.
- Μπίρταχα, Κ., Σωτηροπούλου, Σ., Περδικάτσης, Β. και Χ. Αποστολάκη, (υπό έκδοση): “Χρώματα. Νέα δεδομένα για τα υλικά, την επεξεργασία και τη χρήση τους”, στο *Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*.
- Μπουλώτης, Χρ. 1992: “Προβλήματα της Αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες της Θήρας”, στο *Είκοσι Χρόνια Έρευνας 1967-1987*, 81-93.
- Μπουλώτης, Χρ. 1993: “Μεταμορφώσεις στην Αιγαιακή Προϊστορία”, στο

- Αρχαιολογία και Τέχνες* 49, 11-20.
- Μπουλώτης, Χρ. 1995: “Αιγαιακές τοιχογραφίες: ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος”, στο *Αρχαιολογία* 55, 13-32.
- Μπουλώτης, Χρ. 1999: “Υπό το βλέμμα της Μεγάλης Θεάς. Συμβολισμοί και χρήσεις του κρόκου στις αιγαιακές κοινωνίες της 2^{ης} Χιλιετίας π.Χ.”, στο *Επτά Ημέρες, Καθημερινή*, 18 Απριλίου 1999, 7-10.
- Μπουλώτης, Χρ. 2001: “Η τέχνη των τοιχογραφιών στη μυκηναϊκή Βοιωτία”, στο *Πρακτικά Συνεδρίου Βοιωτικών Μελετών*, Αθήνα, 1095-1114.
- Μπουλώτης, Χρ. 2005: “Πτυχές θρησκευτικής έκφρασης στο Ακρωτήρι”, στο *ΑΔΣ* 3, 21-75.
- Μπουλώτης, Χρ. (υπό εκτύπωση): “Πομπή και κλιμακοστάσια. Η περίπτωση της Ξεστής 4”, *Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*.
- Μπρεκουλάκη, Χ. και Π. Περδικάτσης 2006: “Το πράσινο χρώμα στην Αρχαία Ελληνική Ζωγραφική”, στο *2^ο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας. Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας*, Αθήνα, 179-85.
- Μυλωνάς, Γ.Κ. 1983: *Πολύχρωσοι Μυκήναι*, Αθήνα.
- MacGillivray, J.A. και R.L.N. Barber (επιμ.), 1984: *The Prehistoric Cyclades*, Edinburgh.
- MacGillivray, J.A., Sachett, L.H., Driessen, J.M. και S. Hemingway 1992: “Excavations at Palaikastro”, στο *BSA* 87, 121-52.
- Mackenzie, D. 1905/6: “Cretan palaces and the Aegean civilization II, στο *BSA* 12, 216-58.
- Majewski, L.J. και M. Reich, 1973: “Frescoes from Ayia Irini, Keos, Part I, Appendix: technical examination of fresco samples from excavations at Ayia Irini”, στο *Hesperia* 42, 297-300.
- Manning, W.S. 1995: *The absolute chronology of the Aegean Bronze Age. Archaeology, radiocarbon and history*, Monographs in Mediterranean Archaeology 1, Sheffield.
- Manning, W.S. 1999: *A test of time. The volcano of Thera and the chronology and history of the Aegean and the east Mediterranean in the mid second millennium BC*, Oxford.
- Manning, W.S. et al. 2006: “Chronology for the Aegean Late Bronze Age 1700-1400 B.C.”, στο *Science*, vol. 312, no. 5773, 565-9.

- Mantzourani, E. 1985: *Pictorial pottery of the LMIA periodon Crete and Thera*, London.
- Margariti, R.E. 1997: “Sheytan Deresi Wreck”, στο Delgado, J.P.: *Encyclopedia of Underwater and Maritime Archaeology*, London, 371.
- Marinatos, N. 1982: “Minoan Threskeiocracy on Thera”, στο Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.), *The Minoan Thalassocracy, Myth and Reality. Proceedings of the Third International Symposium in the Swedish Institute in Athens*, Athens, 167-78.
- Marinatos, N. 1984: *Art and religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age society*, Athens.
- Marinatos, N. 1985α: “The Function and interpretation of the Aegean Frescoes”, στο *L’iconographie minoenne*, 219-30.
- Marinatos, N. 1985β: “An Offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature. The Role of the Monkey and the Importance of Saffron”, στο Linders, T. και G. Mordquist (επιμ.), «Gifts to the Gods», *Proceedings of the Uppsala Symposium*, 123-32.
- Marinatos, N. 1987α: “The monkey in the shrine: a fresco fragment from Thera”, στο *Ειλαπίνη, Τόμος τιμητικός για τον καθ. Νικ. Πλάτωνα*, Ηράκλειο, 417-21.
- Marinatos, N. 1987β: “Role and sex division in ritual scenes of Aegean art”, στο *Journal of Prehistoric Religion*, vol. I, 23-34.
- Marinatos, N. 1988: “The ‘African’ of Thera reconsidered”, στο *OpAth* 17, 137-41.
- Marinatos, N. 1993α: “Some reflections on the rhetoric on Aegean and Egyptian Art”, στο Holiday, P.J. (επιμ.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, 74-87.
- Marinatos, N. 1993β: *Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol*, University of South Carolina.
- Marinatos, N. 1994: “The ‘export’ significance of minoan bull hunting and bull leaping scenes”, στο *Ägypten und Levante* IV, 89-93.
- Marinatos, N. 1995: “Formalism and Gender roles: a comparison of Minoan and Egyptian art”, στο Laffineur, R. και W.D. Niemeier (επιμ.) 1995, *Politeia. Society and state in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference/5e Rencontre égéenne internationale*, University of Heildeberg

- Archäologisches Institut, 10-13 April 1994, Aegaeum 12, Liège, 577-84.*
- Marinatos, N. 1998: “The Tell el-Dab’a paintings: a study in pictorial tradition”, στο *Ägypten und Levante VIII*, 83-100.
- Marinatos, N. 2005: “The ideals of manhood in Minoan Crete”, στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 149-58.
- Marinatos, N. και L. Morgan 2005: “The dog pursuit scenes from Tell el-Dab’a and Kea”, στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, 119-22, Athens.
- Marinatos, S. 1939: “The volcanic destruction of Minoan Crete”, στο *Antiquity* 13, 425-39.
- Marinatos, S. 1971: “Divine Children?”, στο AAA IV, 3, 407-12.
- Marinatos, S. 1971β: *Acta of the 1st International Scientific Congress on the Volcano of Thera, 15-23 September 1969*, Athens.
- Marinatos, S. και M. Hirmer 1960: *Crete and Mycenae*, London.
- Marketou, T. 1997: “Bronze LBI statuettes from Rhodes”, στο Karageorghis, V. και N. Stampolidis (επιμ.), *Eastern Mediterranean: Cyprus-Dodecanese-Crete, 16th-6th cent. B.C.*, Athens, 55-72.
- Marketou, T. 1998: “Excavations at Trianda (Ialysos) on Rhodes: new evidence for the Late Bronze Age I Period (presentata dal Socio Nazionale G. Pugliese Carratelli)”, στο *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, Serie IX, Vol. IX*, 39-82.
- Marthari, M. 1987: “The local pottery with painted decoration from the volcanic destruction level of Akrotiri”, στο AA 1987, 359-79.
- Marthari, M. 1998: “The Griffin Jar from Ayia Irini, Keos, and its relationship to the pottery and frescoes from Thera”, στο Μενδώνη, Λ.Γ. και Α.Ι. Μαζαράκης-Αινιάν (επιμ.), *Κέα-Κύθνος: Ιστορία και Αρχαιολογία. Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Κέα-Κύθνος, 22-25 Ιουνίου 1994*, Μελετήματα 27, Αθήνα, 140-54.
- Marthari, M. 2000: “The attraction of the pictorial: observations on the relationship of theran pottery and theran iconography”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 873-89.

- Masseti, M. 1984: “Antilopi o gazelle sugli affreschi di Akrotiri?” στο *Archeologia Viva* 7/8, 26-7.
- Masseti, M. 2003: “Taxonomic and behavioural aspects of the representation of mammals in Aegean Bronze Age art”, στο Kotjabopoulou, E. et al. (επιμ.), *Zooarchaeology in Greece. Recent advances. BSA Studies* 9, Athens, 271-81.
- Melaart, J. 1962: “The beginnings of mural painting”, στο *Archaeology* 15, no.1, 2-12.
- Melaart, J. 1967: *Catal Hüyük. A Neolithic town in Anatolia*, New York.
- Mendleson, A. 1983: “More monkey business”, *Anatolian Studies* 33, 81-3.
- Mitchell, H. 1952: *Sparta*, Cambridge.
- Militello P. 1995: “Οι νωπογραφίες της Ύστερης Ανακτορικής Περιόδου στην Αγ. Τριάδα”, στο *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Α2, Ρέθυμνο, 631-42.
- Militello, P. 1998: *Haghia Triada, I, Gli affreschi, Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane di Oriente*, IX, Padova.
- Militello, P. 1999: “Οι Μυκηναϊκές νωπογραφίες της Αγ. Τριάδας”, στο Δακορόνια, Φ. (επιμ.), *Η Περιφέρεια του Μυκηναϊκού Κόσμου. Α' Διεθνές Συμπόσιο, Λαμία 25-29 Σεπτεμβρίου 1994*, Λαμία, 345-52.
- Militello, P. 2001: *Gli affreschi minoici di Festos, Studi di Archeologia Cretese* II, Padova.
- Monaco, G. 1941: “Scavi nella zona micenea di Jaliso (1935-1936)”, στο *Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell' istituto storico-archeologico di Rodi*, vol. X, 41-184.
- Morgan Brown, L. 1980: “The ship procession in the miniature fresco”, στο *TAW* I, 629-44.
- Morgan, L. 1984: “Morphology, syntax and the issue of chronology”, στο MacGillivray, J.A. και R.L.N. Barber (επιμ.), *The Prehistoric Cyclades*, Edinburgh, 165-77.
- Morgan, L. 1985: “Idea, idiom and iconography”, στο *L' iconographie minoenne*, 5-19.
- Morgan, L. 1988: *The miniature wall paintings of Thera. A study in Aegean culture and iconography*, Cambridge.

- Morgan, L. 1989: “Ambiguity and Interpretation”, στο *CMS Beiheft 3*, Berlin, 146-59.
- Morgan, L. 1990: “Island Iconography: Thera, Kea, Milos”, στο *TAW III. II*, 252-65.
- Morgan, L. 1995α: “Minoan Painting and Egypt. The case of Tell el-Dab’a”, στο Vivian Davies, W. και L. Scofield (επιμ.), *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium B.C.*, London, 29-53.
- Morgan, L. 1995β: “Of animals and men: the symbolic parallel”, στο Morris, C. (επιμ.), *Klados. Essays in Honour of J. N. Coldstream*, BICS Suppl. 63, 171-84.
- Morgan, L. 1995γ: “The wall paintings of Ayia Irini, Kea”, στο *BICS* 40, 243-4.
- Morgan, L. 1998α: “The wall painting from the North-East Bastion at Ayia Irini, Kea”, στο Μενδώνη, Λ.Γ. και Α.Ι. Μαζαράκης-Αινιάν (επιμ.), *Κέα-Κύθνος: Ιστορία και Αρχαιολογία. Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Κέα-Κύθνος, 22-25 Ιουνίου 1994*, Μελετήματα 27, Αθήνα, 201-10.
- Morgan, L. 1998β: “Power of the beast: human-animal symbolism in Egyptian and Aegean art”, στο *Ägypten und Levante VII*, 17-31.
- Morgan, L. 2005: “New discoveries and new ideas in Aegean wall painting”, στο Morgan, L. (επιμ.), *Aegean wall painting. A tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, Athens, 21-44.
- Morris, Ch. 1993: “Hands up for the individual! The role of attribution studies in Aegean Prehistory”, στο *Cambridge Archaeological Journal* 33:1, 41-66.
- Morris, S.P. 2000: “From Thera to Scheria: Aegean art and narrative”, στο *The wall paintings of Thera*, 317-33.
- Νικολακοπούλου, Ειρ. 2003: “Ακρωτήρι Θήρας. Η πόλη σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης”, στο *Αργοναύτης*, Αθήνα, 554-73.
- Νικολακοπούλου, Ειρ. (υπό έκδοση), “Το Ακρωτήρι κατά τη Μέση Εποχή του Χαλκού: νέα στοιχεία, νέοι προβληματισμοί”, στο *Σαράντα Χρόνια Έρευνας 1967-2007*.
- Ντούμας, Χ. 1966: “Κορφή τ’ Αρωιονίου, Μικρά ανασκαφική έρευνα εν Νάξω”, στο *ΑΔ, Μέρος Α: Μελέται*, 20 (1965), 41-64.

- Ντούμας, Χ. 1975: “Ανασκαφή Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1975, 212-29.
- Ντούμας, Χ. 1976: “Πρωτοκυκλαδική κεραμική από τα Χριστιανά Θήρας” στο *ΑΕ* 1-11.
- Ντούμας, Χ. 1980: “Ανασκαφή Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1980, 289-96.
- Ντούμας, Χ. 1984: “Ανασκαφή Θήρας», στο *Έργον*, 80.
- Ντούμας, Χ. 1987: “Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας”, *Ειλαπίνη, Τόμος τιμητικός για τον καθ. Νικ. Πλάτωνα*, Ηράκλειο, 151-9.
- Ντούμας, Χ. 1992β: *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, Λονδίνο.
- Ντούμας, Χ. 1999: “A pictorial pithos from Akrotiri, Thera”, στο Σταμπολίδης, Ν.Χ. (επιμ.), *Φως Κυκλαδικόν. Τιμητικός τόμος στη μνήμη του Νίκου Ζαφειρόπουλου*, Αθήνα, 54-73.
- Ντούμας, Χ. 2001: “Δρώμενα στο προϊστορικό Αιγαίο”, στο Βιβιλάκης, Ι. (επιμ.), *Δάφνη: Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευγγελάτο*, Αθήνα, 233-9.
- Ντούμας, Χ. 2002: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 1999, 155-202.
- Ντούμας, Χ. 2003: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 2000, 169-72.
- Ντούμας, Χ. 2004: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 2001, 129-30
- Ντούμας, Χ. 2005α: “Ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *ΠΑΕ* 2002, 123-4.
- Ντούμας, Χ. 2005β: “Θήρα. Προϊστορικοί χρόνοι”, στο Βλαχόπουλος, Α. (επιμ.), *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα, 312-9.
- Ντούμας, Χ. 2005γ: “Οι εργασίες στο Ακρωτήρι κατά το 2005”, στο *ΑΙΣ* 3, 7-17.
- Ντούμας, Χ. (επιμ.) 2007: *Ακρωτήρι Θήρας. Δυτική Οικία: τράπεζες-λιθινα-μετάλινα-ποικίλα*. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 246, Αθήνα.
- Ντούμας, Χ. 2008: “Η θρησκεία στο Ακρωτήρι”, *Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997*, 333-62.
- Ντούμας, Χ., Μαρθάρη, Μ. και Χ. Τελεβάντου 2000: *Μουσείο Προϊστορικής Θήρας. Συνοπτικός Οδηγός*, Αθήνα.
- Niemeier, W.D. 1985: *Die Palastikeramik von Knosson. Stil, cronologie und historischer Kontext*, στο DAI Archäologische Forshungen 13, Berlin.
- Niemeier, W.D. 1987: “Das Stuckrelief des ‘Prizen mit der Federkrone’ aus Knossos und Minoische Götterdastellungen”, στο *AM* 102, 65-98.

- Niemeier, W.D. 1988: “The ‘Priest-King’ Fresco from Knossos. A new reconstruction and interpretation”, στο French, E.B. και K.A. Wardle (επιμ.), *Problems in Greek Prehistory. Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology at Athens, Manchester, April 1986*, Bristol.
- Niemeier, W.D. 1991: “Minoan artisans traveling overseas: the Alalakh frescoes and the painted plaster floor at Tel Kabri (Western Galilee)”, στο Laffineur, R. και L. Basch (επιμ.), *Thalassa. L’Égée préhistorique et la mer. Actes de la troisième internationale de l’Université du Liège. Station de recherches sous-marines et océanographiques (StaReSO), Calvi, Corse, 23-25 avril 1990*, *Aegaeum* 7, Liège, 189-201.
- Niemeier, W.D. 1992: “Iconography and context: the Thera frescoes”, στο Laffineur, R. και J.L. Crowley (επιμ.), *EIKΩN. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference/4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, 6-9 April 1992*, *Aegaeum* 8, Liège, 97-104.
- Niemeier, W.D. 1995: “Tel Kabri: Aegean Fresco Paintings in a Canaanite Palace”, στο Gitin, S. (επιμ.), *Recent excavations in Israel. A view to the west. Reports on Kabri, Nami, Mique-Ekron, Dor, and Ashkelon*, 1-15, Duduque.
- Niemeier, W.D. και B. Niemeier 1998: “Minoan frescoes in the eastern Mediterranean”, στο Cline, E.H. και D. Harris-Cline (επιμ.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium, Proceedings of the 50th Anniversary Symposium, Cincinnati, 18-20 April 1997*, *Aegaeum* 18, Liège, 69-98.
- Nikolakopoulou, I. 2002: *Storage, storage facilities and island economy: the evidence from LCI Akrotiri, Thera*, PhD thesis, Bristol. (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αντίγραφο διαθέσιμο στη Βιβλιοθήκη της Αγγλικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Αθήνα).
- Nikolakopoulou, I., Georma, F., Moschou, A. και F. Sofianou, 2008: “Trapped in the middle; new stratigraphical and ceramic evidence from MC Akrotiri, Thera”, στο Brodie, N.J., Doole, J., Gavalas, G. and C.

- Renfrew (επιμ.), *Ορίζων. A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge, 311-23.
- Ninkovich, D. και B.C. Heezen 1965: *Santorini Tephra*, στο Colston Papers XVII, London, 413-64.
- Noll, W., Born, L. και R. Holm 1975: “Keramiken und Wandmalereien der Ausgraben von Thera“, στο *Naturwissenschaften* 62, 87-94.
- Ορλάνδος, Α.Κ. 1958: *Τα υλικά δομής των αρχαίων Ελλήνων κατά τους συγγραφείς, τας επιγραφάς και τα μνημεία. Τεύχος 2: τα μέταλλα, το ελεφαντοστόν, τα κονιάματα και οι λίθοι*, Αθήνα.
- Overbeck, J.C. 1989: *Keos. Ayia Irini: Period IV. Part 1: The Stratigraphy and the find deposits*, vol. VII, Mainz on Rheine.
- Παλυβού, Κ. 1982: “Ο προϊστορικός οικισμός του Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *Αρχαιολογία* 2, 16-30.
- Παλυβού, Κ. 1999: *Ακρωτήρι Θήρας. Η Οικοδομική Τέχνη*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 183, Αθήνα.
- Παπαγεωργίου, Ειρ. και Κ. Μπίρταχα 2008: “Η εικονογραφία του πιθήκου στην Εποχή του Χαλκού. Η περίπτωση των τοιχογραφιών από το Ακρωτήρι Θήρας”, στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας 1967-1997*, 287-316.
- Παπαγιαννοπούλου, Α. 2009: “Μεσοκυκλαδική εικονιστική παράδοση ως πρόδρομος των τοιχογραφιών”, στο *Τριάντα Χρόνια 1967-1997*, 243-63.
- Παπαθανασίου, Γ. 1981: *Νεολιθικά Κυκλαδικά*, Αθήνα,
- Παπαευθυμίου-Παπανθίμου, Κ. 1982: “Αθλήματα στη Μινωική Κρήτη και στη Μυκηναϊκή Ελλάδα”, στο *Αρχαιολογία* 4, 16-21.
- Παπαποστόλου, Ι.Α. 1977: *Τα σφραγίσματα των Χανίων*, Αθήνα.
- Παππάς, Δ. 2006: “Θεματικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες και διαφορές μεταξύ Αιγυπτιακών και Μινωικών τοιχογραφιών. Μία κριτική θεώρηση”, *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001, Τόμος Α3, Προϊστορική περίοδος, Τέχνη και Λατρεία*, Ηράκλειο, 83-94.
- Πάπυρος-Larousse-Brittanica 2007, Αθήνα.
- Πλάτων, Ν. 1947: “Συμβολή εις την σπουδὴν της μινωικής τοιχογραφίας. Α'. Ο Κροκοσυλλέκτης Πίθηκος” στο *Κρητικά Χρονικά* I, 505-23.
- Πλάτων, Ν. 1959: “Συμβολή εις την σπουδὴν της μινωικής τοιχογραφίας. Β'. Η

τοιχογραφία της προσφοράς των σπονδών», στο *Κρητικά Χρονικά Β*, 319-45.

Πλάτων, Ν. 1974: *Ζάκρος. Το νέον μινωικόν ανάκτορον*, Αθήνα.

Παπαχατζής, Ν.Δ. 1980: *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις. Αρκαδικά. Βιβλίο VIII*, Αθήνα.

Palyvou, C. 1984: “The destruction of the town at Akrotiri, Thera at the beginning of the LC I: rebuilding activities”, στο MacGillivray, J.A. και R.L.N. Barber (επιμ.), *The Prehistoric Cyclades. Contributions to a workshop on Cycladic chronology*, Edinburgh, 134-47.

Palyvou, C. 1986: “Notes on the town plan of Late Cycladic Akrotiri”, στο *BSA* 81, 179-94.

Palyvou, C. 2000: “Concepts of space in Aegean Bronze Age art and architecture”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 413-35.

Palyvou, C. 2005: *Akrotiri Thera: an architecture of affluence 3.500 years old*, Philadelphia.

Panagiotaki, M. 2008: “Exchange of prestige technologies as evidence of cultural interactions and integration between the Aegean and the Near East in the Bronze Age”, στο Papageorgiou-Banis, Ch. και A. Giannikouri (επιμ.), *Sailing in the Aegean. Readings on the economy and trade routes*, Meletemata 53, Athens, 55-76.

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

Papageorgiou, I. 2000: “On the rites de passage in Late Cycladic Akrotiri, Thera”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 958-70.

Papagiannopoulou, A. 1991: *The influence of Middle Minoan pottery on the Cyclades*, Goteborg.

Papagiannopoulou, A. 2008: “From pots to pictures. MC figurative art”, στο Brodie, N.J., Doole, J., Gavalas, G. and C. Renfrew (επιμ.), *Ορίζων. A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge, 433-50.

- Papaodysseus, C., Panagopoulos, M., Rousopoulos, P., Galanopoulos, G. και C. Doumas 2008: “Geometric templates used in the Akrotiri (Thera) wall paintings”, στο *Antiquity* 82, 401-8.
- Parke, H.W. 1987: “A note on the Fresco of the Boxing Boys at Akrotiri”, στο *Journal of Prehistoric Religion*, vol. I, 35-8.
- Parrot, A. 1958: *Mission archéologique de Mari vol. II. Les Palais. Peintures mural*, Paris.
- Patrianakou-Iliaki, A. 1978: “The excavation of wall paintings at the site of Akrotiri”, στο *TAW* II.I, 657-60.
- Perdikatsis, V., Kilikoglou, V., Sotiropoulou, S. και E. Chryssikopoulou 2000: “Physicochemical characterization of pigments from theran wall paintings”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 103-18.
- Pernier, L. 1935: *Il palazzo minoico di Festòs. Scavi e studi della missione archeologica italiana a Creta dal 1900 al 1934. Volume I. Gli strati più antichi e il primo palazzo*, Roma.
- Persson, A.W. 1942: *The religion of Greece in prehistoric times*, Berkeley-Los Angeles.
- Pfälzner, P. και C. von Rüden, 2008: “Wall painting fragments” στο Aruz, J., Benzel, K. και J.M. Evans: *Beyond Babylon. Art, trade, and diplomacy in the second Millennium B.C.*, New York, 126-7.
- Philips, J.S. 1991: *The Impact and Implications of the Egyptian and “egyptianising” material found in Bronze Age Crete, ca. 3000-1100 B.C.*, University of Toronto (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αντίγραφο διαθέσιμο στην Βιβλιοθήκη της Αγγλικής Αρχαιολογικής σχολής στην Αθήνα).
- Phillipakis, S.E., Perdikatsis, V. και Th. Paradellis 1976: “An analysis of blue pigment from the Greek Bronze Age”, στο *Studies in Conservation* 21, 143-53.
- Picard, Ch. 1930: *La vie privée dans la Grèce classique. Que sais-je?*, Paris.
- Piggott, S. 1965: *Ancient Europe. From the beginnings of agriculture to classical antiquity: a survey*, Edimburg.
- Pini, I. 1983: “Chronological problems of some late Minoan signet rings”, στο Betancourt, Ph.P. (επιμ.), *Gold in the Aegean Bronze Age. Temple University Symposium* 8, 25.3.1983, 39-49.

- Plog, S. 1983: "Analysis of style in artifacts", *Annual Review of Anthropology*, 12, 125-42.
- Plinius, *Naturalis Historiae*.
- Porter, R. 1996: "The cretan wild goat (*Capra aegagrus cretica*) and the Theran 'Antelopes', στο Reese, D.S. (επιμ.), *The Pleistocene and Holocene Fauna of Crete and its First Settlers*, 295-315.
- Porter, R. 2000: "The flora of the theran wall paintings: living plants and motifs", στο *The Wall Paintings of Thera*, 603-30.
- Poulianos, A.N. 1972: "The discovery of the first victim of Thera's Bronze Age eruption", στο *Archaeology* 25, 229-30.
- Pritchard, J.B. 1955: *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton.
- Profi, S., Weier, L. και S.E. Filippakis 1974: "X-ray analysis of Greek Age pigments from Mycenae", στο *Studies in Conservation* 19, 105-12.
- Profi, S., Perdikatsis, V. και S.E. Fillipakis 1977: "X-ray analysis of Greek Age pigments from Thera (Santorini)", στο *Studies in Conservation* 22, 107-15.
- Rasmussen, S.E. κ.α. 2004: "Composition of pigments of Santorini frescoes: the Rietveld method as an aid in quantitative phase analysis", στο *Powder Diffraction* 19, vo. 2, 145-8.
- Rehak, P. 1997: "The role of religious painting in the function of the minoan villa: the case of Ayia Triadha", στο Hägg, R., *The function of the "Minoan Villa". Proceedings of the Eighth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 6-8 June 1992*, 163-75.
- Rehak, P. 1999α: "The Aegean Landscape and the Body: A New Interpretation of the Thera Frescoes", στο Wicker, N., L. και B. Arnold (επιμ.), *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology. Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology conference. University of Wisconsin-Milwaukee, October 1998*, BAR International Series 812, Oxford, 11-22.
- Rehak, P. 1999β: "The monkey frieze from Xeste 3, room 4: reconstruction and interpretation", στο Betancourt, Ph.P. et al. (επιμ.), *Meletemata*.

- Studies in Aegean Archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year, Aegaeum 20*, Eupen, 705-9.
- Rehak, P. 2000: "Imag(in)ing a women's world in Bronze Age Greece. The frescoes from Xeste 3 at Akrotiri, Thera", στο Rabinowitz, N. S., και L. Auger (επιμ.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, University of Texas Press, Austin, 34-59.
- Renfrew, C. 1972: *The Emergence of Civilization. The Cyclades and the Aegean in the Third Millennium*, London.
- Renfrew, C. 1985: "The archaeology of cult. The sanctuary of Phylakopi", στο *BSA Supplementary volume no. 18*, London, 338-42.
- Renfrew, C. 2000: "Locus Iste: Modes of representation and the vision of Thera", στο *The Wall Paintings of Thera*, 137-57.
- Renfrew, C., και P. Bahn 2001: *Αρχαιολογία. Θεωρίες, Μεθοδολογία και Πρακτικές Εφαρμογές*, Αθήνα.
- Rethemiotakis, G. 2001: *Minoan clay figures and figurines*, στο The Archaeological Society at Athens Library No 219, Athens.
- Robb, J.E. 1998: "The Archaeology of symbols", *Annual Review of Anthropology* 27, 329-46.
- Robins, G. 1997: *The art of Ancient Egypt*, London.
- Rondenwaldt, G. 1912: *Tiryns II. Die Fresken des Plasten*, Athens.
- Rutkowski, B. 1978: "Religious elements in the theran frescoes", στο *TAWI*, 661-64.
- Rutter, J. 2003: "Children in Aegean Prehistory", στο Neils, J. και J.H. Oakley (επιμ.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven and London, 30-57.
- Σακελλαράκης, Ι.Α. 1968: "Ανασκαφή Αρχανών", στο *ΠΑΕ* 1966, 114-84.
- Σακελλαράκης, Ι.Α. 1969: "Ανασκαφή Αρχανών", στο *ΠΑΕ* 1967, 151-61.
- Σακελλαράκης, Ι.Α. 1991: *Αρχάνες. Μία νέα ματιά στη μινωική Κρήτη*, τόμοι Ι-ΙΙ, Αθήνα.
- Σακελλαρίου, Α. 1966: *Μυκηναϊκή Σφραγιδογλυφία*, Αθήνα.
- Σαπουνά-Σακελλαράκη, Ε. 1971: *Το μινωϊκόν ζώμα*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 71, Αθήνα.
- Σαπουνά-Σακελλαράκη, Ε. 1973: "Συμβολή στην μελέτη των τοιχογραφιών της Πύλου", στο *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού*

- Συνεδρίου. Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971. Τόμος Α, Προϊστορικοί και Αρχαίοι χρόνοι, Αθήνα, 295-302.*
- Σαπουνά-Σακελλαράκη, Ε. 1980: “Οι τοιχογραφίες της Θήρας σε σχέση με τη μινωική Κρήτη”, στο *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976. Τόμος Α2, Προϊστορικοί και Αρχαίοι Χρόνοι, Ηράκλειο, 479-509.*
- Σίκλα, Ε. 2003: “Θρησκευτικός συμβολισμός και ιδεολογία της εξουσίας στη μινωική ανακτορική Κρήτη. Ο ταύρος ως σύμβολο του ανακτόρου της Κνωσού”, στο *Αργοναύτης, Αθήνα, 367-88.*
- Σπαντιδάκη, Γ. 2006: “Κλωστές σπάγκοι, σχοινιά στην Σαντορίνη”, στο *2^ο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, Αθήνα, 284-9.*
- Σπυρόπουλος, Θ. 1971: “Μυκηναϊκά τοιχογραφήματα στη Θήβα”, στο *ΑΔ 26Α, Μελέτες, 104-19.*
- Στρατούλη, Γ. 2002 (υπό έκδ.): “Ο νεολιθικός οικισμός στην Αυγή Καστοριάς. Πρώτες ανασκαφικές έρευνες 2002”, στο *ΑΔ 57, Χρονικά.*
- Σωτηρακοπούλου, Π. 1999: *Ακρωτήρι Θήρας. Η Νεολιθική και η Πρώιμη Εποχή του Χαλκού επί τη βάση της κεραμεικής*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 191, Αθήνα.
- Sackett, J.R. 1982: “Approaches to style in lithic archaeology”, *Journal of Anthropological Archaeology* 1.1, 59-112.
- Säflund, G. 1986: “Girls and Gazelles. Reflections on Thera Fresco Imagery”, στο *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνά δια τα 60 έτη του ανασκαφικού του έργου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 103, Αθήνα, 185-90.
- Säflund, G. 1987: “The Agoge of the Minoan youth as reflected by palatial iconography”, στο Hägg, R. και N. Marinatos (επιμ.), *The Function of the Minoan Palaces. Proceedings of the Fourth International Symposium in the Swedish Institute in Athens, 10-16 June 1984, Athens, 227-33.*
- Sakellarakis, Y. και E. Sapouna-Sakellarakis, 1997: *Archanes. Minoan Crete in a new light*, vol. I-II, Athens.
- Sarpaki, A. 2000: “Plants chosen to be depicted on Thera wall paintings: tentative interpretations”, στο *The Wall Paintings of Thera, 657-80.*

- Schachermayer, F. 1967: *Agäis und Orient*, Wien.
- Schäfer, H. 1986: *Principles of Egyptian Art*, Oxford.
- Schoep, I. 2002: *The administration of Neopalatial Crete. A critical assessment of the Linear A tablets and their role in the administrative process*, *Minos- Supplement* 17.
- Seager, R.B. 1905: "Excavations at Vassiliki, 1904", στο *Transactions, Department of Archaeology, University of Pennsylvania*, 207-21.
- Seager, R.B. 1912: *Explorations in the island of Mochlos*, Boston.
- Seeber, R. 2000: "The technique of plaster preparation for the minoan wall paintings at Tell el-Dab`a, Egypt-Preliminary reports", στο *The Wall Paintings of Thera*, 91-102.
- Shanks, M. και Ch. Tilley 1987: *Re-Constructing Archaeology*, Cambridge.
- Shaw, J.W. 1971: "Minoan Architecture: materials and technique", στο *ASAAtene* 49, 7-237.
- Shaw, J.W. 1984: "Excavations at Kommos (Crete) during 1982-1983", στο *Hesperia* 53, 251-87.
- Shaw, M.C. 1972: "The miniature frescoes of Tyliossos reconsidered", στο *AA* 87, 171-88.
- Shaw, M.C. 1978: "A Minoan fresco from Katsamba", στο *AJA* 82, 27-34.
- Shaw, M.C. 1993: "The Aegean garden", στο *AJA* 97, 661-85.
- Shaw, M.C. 1995: "Bull leaping frescoes at Knossos and their influence on the Tell el-Dab`a murals", στο *Ägypten und Levante* V, 91-120.
- Shaw, M.C. 1997: "Aegean sponsors and artists: reflections of their roles in the patterns of distribution of themes and representational conventions in the murals", στο Laffineur, R. και Ph.P. Betancourt (επιμ.), *TEXNH. Craftsmen, craftsmen and craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference/6e Rencontre égéenne internationale, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996*, *Aegaeum* 16, Eupen, 481-603.
- Shaw, M. 1998: "The painted plaster reliefs from Pseira", στο Betancourt, Ph.P και C. Davaras (επιμ.), *Byilding AC (the "Shrine") and other buildings in Area A. Pseira II*, Philadelphia.

- Shaw, M.C. 2003: “Grids and other drafting devices in minoan and other Aegean wall painting. A comparative analysis including Egypt”, στο Foster, K.P. και R. Laffineur (επιμ.), *METRON. Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9th International Aegean Conference/9e Rencontre égéenne internationale, New Haven University, 18-21 April 2002*, Eupen, 179-89.
- Shaw, M.C. 2004: “The ‘Priest-King’ fresco from Knossos: man, woman, priest, king or someone else?”, στο Chapin, A.P. (επιμ.), *Χάρις. Essays in honor of Sara A. Immerwahr*, Hesperia, Supplement 33, Princeton.
- Shaw, J.W. και M.C. Shaw (επιμ.), 2006: *Kommos V. The monumental Minoan buildings at Kommos*, Princeton.
- Sotirakopoulou, P. 1993: “The chronology of the ‘Kastri group’ reconsidered”, στο *BSA* 88, 5-20.
- Sperling, J.W. 1973: *Thera and Therasia*, στο Αρχαίες Ελληνικές Πόλεις, νο. 22, Αθήνα.
- Stubbings, F.H. 1951: “Some Mycenaean artists”, στο *BSA* 46, 168-76.
- Stevenson-Smith, W. 1958: *The art and architecture of ancient Egypt*, London.
- Stevenson-Smith, W. 1965: *Interconnections in the ancient Near East. A study of relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and the Western Asia*, New York.
- Swindler, M.H. 1929: *Ancient Painting*, New Heaven.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1982: “Η γυναικεία ενδυμασία στην προϊστορική Θήρα”, στο *AE* 1982, 113-35.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1984: “Κοσμήματα από την προϊστορική Θήρα”, στο *AE* 123, 14-54.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1988: “Η απόδοση της ανθρώπινης μορφής στις θηραϊκές τοιχογραφίες”, στο *AE* 127, 135-66.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1992: “Θηραϊκές τοιχογραφίες: οι ζωγράφοι”, στο *Είκοσι Χρόνια 1967-1987*, 57-66.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1994: *Ακρωτήρι Θήρας: οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*, στο Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 143, Αθήνα.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 1998: “Άνδρος: Ακρωτήριο Στρόφιλας”, στο *ΑΔ* 53, Χρονικά Β' 3,

789-91.

- Τελεβάντου, Χ.Α. 2001: “Η Τοιχογραφία της Ανοιξεως. Ένα θηραϊκό αριστούργημα της αιγαιακής μεγάλης ζωγραφικής της Εποχής του Χαλκού”, στο Δανέζης, Ι.Μ. (επιμ.), *Σαντορίνη, Θήρα, Θηρασία, Ασπρονήσι, Ηφαίστεια*, Αθήνα, 151-8.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 2005: “Άνδρος”, στο Βλαχόπουλος, Α. (επιμ.), *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα 214-9.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 2006: “Προϊστορική Άνδρος”, στο Σταμπολίδης, Ν.Χρ. (επιμ.), *Γενέθλιον. Αναμνησιακός τόμος για την συμπλήρωση είκοσι χρόνων λειτουργίας του Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης*, Αθήνα, 1-16.
- Τελεβάντου, Χ.Α. 2008: “Το θηραϊκό τοιχογραφικό εργαστήριο και η συμβολή του στη διαμόρφωση της Αιγαιακής τέχνης” στο *Τριάντα Χρόνια Έρευνας*, 317-30.
- Τζαχίλη, Ι. 2006: *Οι αρχές της Αιγαιακής Προϊστορίας. Οι ανασκαφές στη Θήρα και τη Θηρασία τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα.
- Τσάκος, Κ. 1967: “Αρχαιότητες και μνημεία Σάμου και Κυκλάδων”, στο *ΑΔ* 22, Β2 Χρονικά, 464.
- Televantou, C.A. 1992: “Theran wall paintings. Artistic tendencies and painters”, στο Laffineur, R. και J.L. Croweley (επιμ.), *ΕΙΚΩΝ. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference/4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, 6-9 April 1992, Aegaeum 8, Liège*, 145-59.
- Televantou, C.A. 2000: “Aegean Bronze Age Wall Paintings: the Theran Workshop”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 831-43.
- Televantou, C.A. 2008: “Strofilas: a Neolithic Settlement on Andros”, στο Brodie, N.J., Doole, J., Gavalas, G. and C. Renfrew (επιμ.), *Ορίζων. A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge, 4- 52.
- Trantalidou, K. 2000: “Animal bones and animal representations at late Bronze Age Akrotiri”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 709-35.
- Vagnetti, L. 1975: “L’ insediamento neolitico di Festòs”, στο *ASAtene*, vol. L-LI (1972-3), 7-138.

- Vandier d' Abbadie, J. 1964: “Les signes familiaires dans l’ ancienne Égypte. Peinture et bas reliefs I: L’ ancient empire”, στο *RdE* 16, 146-77.
- Vandier d' Abbadie, J. 1965: “Les signes familiaires dans l’ ancienne Égypte. Peinture et bas reliefs II: Le moyen empire”, στο *RdE* 17, 177-88.
- Vanschoonwinkel, J. 1990: “Animal representation in Thera and other Aegean Art”, στο *TAW* III. II, 327-45.
- Ventris, M. και J. Chadwick 1973: *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge.
- Vlachopoulos, A. 1997-8: “The Reedbed wall painting from Akrotiri. Towards an interpretation of the iconographic programme of room 3b of Xeste 3”, στο *Bulletin of Institute of Classical Studies* 42, 235-6.
- Vlachopoulos, A. 2000: “The Reed motif in the Thera wall paintings and its association with aegean pictorial art”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 631-56.
- Vlachopoulos, A. 2007α: “Mythos, Logos and Eikon. Motifs of early Greek poetry in the wall paintings of Xeste 3 at Akrotiri”, στο Laffineur, R. και S. Morris (επιμ.), *EPOS. Reconsidering Greek epic and Aegean Bronze Age Archaeology. The 11th International Aegean Conference, Los Angeles, UCLA- The J. Paul Getty Villa, 20-23 April 2006*, *Aegaeum* 28, Liège-Austin, 107-18.
- Vlachopoulos, A. 2007β: “*Disiecta Membra*: The wall paintings from the ‘Porter’s Lodge’ at Akrotiri”, στο Betancourt, Ph.P., Nelson, M.C. και H. Williams (επιμ.), *Krinoi kai Limenes: Studies in Honor of Joseph and Maria Shaw*. INSTAP Academic Press, Prehistory Monographs 22, Philadelphia, 131-8.
- Vlachopoulos, A.G. 2008α: “The wall paintings from the Xeste 3 building at Akrotiri, Thera. Towards an interpretation of the iconographic programme”, στο Brodie, N.J., Doole, J., Gavalas, G. and C. Renfrew (επιμ.), *Ορίζων. A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge, 491-506.
- Vlachopoulos, A.G. 2008β: “A late Mycenaean journey from Thera to Naxos: the Cyclades in the twelfth century B.C.” στο Brodie, N.J., Doole, J., Gavalas, G. and C. Renfrew (επιμ.), *Ορίζων. A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge, 491-506.

- Vlachopoulos, A.G. 2008γ: “From pot to wall paintings at Akrotiri, Thera: the jug of the lilies”, στο Koehl, R. (επιμ.), *ΑΜΙΛΙΑ: the quest for excellence. Studies in Honor of Günter Köpcke*. INSTAP Academic Press, Philadelphia.
- Vlachopoulos, A.G. (υπό έκδοση), “L’ espace rituel revisité: architecture et iconographie dans la Xeste 3 d’ Akrotiri, Théra”, στο Müller, S. (επιμ.), *Espace religieux et espace civil en Grèce à l’ époque mycénienne, Journées d’ archeology et de philology mycéniennes*, HISOMA & Archéorient & Université Lumière Lyon2, 2006-7.
- Vivian Davies, W. και L. Scofield (επιμ.), 1995: *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium B.C.*, London.
- Vougioukalakis, G.E. 2005: *Blue Volcanoes. Santorini*, Santorini.
- Walberg, G. 1976: *Kamares. A study of the character of Palatial Middle Minoan pottery*, Boreas 8, Uppsala.
- Walberg, G. 1978: *The Kamares Style. Overall Effects*, Boreas 10, Uppsala.
- Walberg, G. 1981: “The identification of Middle Minoan painters and workshops”, στο *AJA* 85, 73-75.
- Walberg, G. 1986: *Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art*, Germany.
- Walberg, G. 1992: *Middle Minoan III. A time of transition*, Jonsered.
- Warren, P. 1969: *Minoan Stone Vases*, Cambridge.
- Warren, P. 1972: *Myrtos. An Early Bronze Age Settlement in Crete*, Oxford.
- Warren, P. 1985: “The fresco of the garlands from Knossos”, στο *L’iconographie minoenne*, 187-208.
- Warren, P. 1995: “Realism and Naturalism in Minoan Art-Partes pro toto”, στο *Πεπραγμένα του Ζ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*. Τόμος Α2, Προϊστορικοί και Αρχαίοι χρόνοι, Ρέθυμνο, 974-980.
- Warren, P. και V. Hankey 1989: *Aegean Bronze Age Chronology*, Bristol.
- Weingarten, J. 2000: “Reading the Minoan body: proportions and the Palaikastro Kouros”, στο MacGillivray, J.A., Driessen, J.M. και H. Sachtel (επιμ.), *The Palaikastro Kouros. A Minoan chryselephantine statuette and its Aegean Bronze Age context*, BSA Studies 6, London.

- Wiener, M.H. 2003: “Time Out: The current impasse in Bronze Archaeological dating”, στο Foster, K.P. και R. Laffineur (επιμ.), *METRON. Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9th International Aegean Conference/9e Rencontre égéenne internationale, New Haven University, 18-21 April 2002*, Eupen, 363-99.
- Winter, I.J. 2000: “Thera Paintings and the ancient Near East: the private and the public domains of wall decoration”, στο *The Wall Paintings of Thera*, 745-61.
- Withee, D. 1992: “Physical growth and aging characteristics depicted in the theran frescoes”, στο *AJA* 96, 336.
- Wooley, L. 1955: *Alalakh. An account of the excavations at Tell Atchana in the Hatay, 1937-1949. Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London, no. XVIII*, Oxford.
- Φιλανιώτου, Ο. 2005: “Νάξος. Προϊστορικοί χρόνοι”, στο Βλαχόπουλος, Α. (επιμ.), *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα, 273, εικ. 396.
- Χρυσικοπούλου, Ε. 2005: “Η χρήση πορφύρας στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου Θήρας”, στο *ΑΙΣ* 3, 77-80.
- Χρυσικοπούλου, Ε. 2006: “Κονιάματα από τον Πετρά Σητείας”, στο *Πεπραγμένα Θ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001, Τόμος ΑΙ, Προϊστορική περίοδος, Ανασκαφικά δεδομένα*, Ηράκλειο, 317-31.
- Χρυσικοπούλου, Ε. και Σ. Σωτηροπούλου 2003: “Το ιώδες στην παλέτα του θηραίου ζωγράφου”, στο *Αργοναύτης*, Αθήνα, 490-504.
- Xanthoudides, S. 1924: *The vaulted tombs at Messara. An account of some early cemetery of southern Crete*, London.
- Xenaki-Sakellariou, A. 1958: *Les cachets minoens de la Collection Giamalakis*, Paris.
- Ψαράκη, Κ., 2004: *Υλική και κοινωνική διάσταση του στίλ της κεραμικής. Η χειροποίητα κεραμική της Εποχής του Χαλκού από την Τούμπα Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη (Α δημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, <http://cds.lib.auth.gr/submit/archive/Griza/gri-2004-444.pdf>)
- Younger, J.G. 1988: *The ionography of late Minoan and Mycenaean sealstones and finger rings*, Bristol.