

**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**  
**ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική: οι τεχνικές της τοιχογραφίας**

**Μαρία Φερεντίνου**

**Ιωάννινα, Φεβρουάριος 2022**

*Στην οικογένειά μου*

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Απόστολο Μαντά, ο οποίος δέχτηκε να είναι ο επιβλέπων στην παρούσα πτυχιακή εργασία και συνέδραμε ενεργά κατά την συγγραφή αυτής.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Χρήστο Σταυράκο για την προθυμία του να συμμετέχει στην τριμελή επιτροπή και για τις επισημάνσεις του σχετικά με το περιεχόμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Την εκτίμησή μου εκφράζω και στην Καθηγήτρια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Επιγραφικής Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής Αθηνών κα. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, που δέχτηκε να είναι μέλος της επιτροπής του μεταπτυχιακού μου.

Οφείλω θερμές ευχαριστίες και στην τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κα. Αγγελική Σταυροπούλου, οι διδαχές της οποίας με βοήθησαν στην περάτωση της πτυχιακής εργασίας. Οφείλω την εκτίμησή μου στον Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων κ. Αθανάσιο Παλιούρα, ο οποίος δεν βρίσκεται πλέον ανάμεσά μας, καθώς η συμβολή του υπήρξε καθοριστική ώστε να ξεκινήσω τις μεταπτυχιακές σπουδές μου.

Ευχαριστίες οφείλω ιδιαίτερα στην Δρ Αρχαιολόγο κα. Αικατερίνη Κοντοπανάγου, η οποία με συμπεριέλαβε στην ομάδα που διαμόρφωσε το Εκθεσιακό Κέντρο Φυσικής Ιστορίας και Πολιτισμού Λίμνης Κάρλας και Μαυροβουνίου (Ιούλιος 2016 – Μάιος 2017). Η συνεργασία με την κα. Κοντοπανάγου, πέραν των γνώσεων που μου προσέφερε, υπήρξε πηγή έμπνευσης για το εικονογραφημένο παραμύθι που δημιούργησα. Η συνεργασία μου με την κα. Κοντοπανάγου υπήρξε στενή και στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος, καθώς στα μαθήματά της ανέλαβα δύο εργασίες με αντικείμενο την τεχνική της φορητής εικόνας και την τεχνική της βυζαντινής τοιχογραφίας. Η ενασχόλησή μου με τα συγκεκριμένα ζητήματα με

οδήγησαν, ώστε να καταλήξω στο θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας και παρείχαν το πλαίσιο για την πραγμάτευση του αντικειμένου της τεχνικής της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Θέλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την στήριξη και την αγάπη που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας και, φυσικά, για την κατανόησή τους όταν οι ανάγκες του μεταπτυχιακού απαιτούσαν την συχνή απουσία μου από το σπίτι.

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
1. Η τεχνική και τα στάδια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τοιχογραφίας.....	9
1.1. Πρώτο στάδιο: Πρώτη επίστρωση ασβεστοκονιάματος.....	10
1.2. Δεύτερο στάδιο: Δεύτερη στρώση ασβεστοκονιάματος.....	11
1.3. Τρίτο στάδιο: Τρίτη επίστρωση ασβεστοκονιάματος – Όψις.....	12
1.3.1. Σχέδια Εργασίας.....	13
1.3.2. Δημιουργία ανθιδόλων.....	15
2. Νωπογραφία και μικτές τεχνικές.....	19
2.1. Εγκαυστική.....	19
2.2. Πηκτογραφία.....	21
2.3. Νωπογραφία.....	22
2.4. Έν ξηρῷ τοιχογραφία.....	24
3. Χρωστικές και άλλα υλικά.....	27
3.1. Κατασκευή κόλλας.....	27
3.2. Τα χρώματα του τοίχου και η προέλευσή τους.....	27
3.3. Χρωματολόγιο.....	30
3.4. Χρωστίρες.....	35
4. Τα στάδια της ζωγραφικής διαδικασίας.....	36
Η ζωγραφική των προσώπων.....	36
Η ζωγραφική των ενδυμάτων.....	38
Αρχιτεκτονικό και φυσικό τοπίο.....	39
Χρυσόωμα – χρυσογραφίες.....	39
Οι ενώσεις στη Νωπογραφία.....	41
Συμπεράσματα.....	43
Βιβλιογραφία.....	47
Παράρτημα.....	51
Δειγματολόγιο χρωμάτων.....	51
Εικόνες.....	55

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας θα αποτελέσει η τεχνική της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, εστιάζοντας αποκλειστικά στην τεχνική της τοιχογραφίας, και η εξέλιξή της μέχρι και τους νεότερους χρόνους. Οι γραπτές πηγές μας παρέχουν πολύ λίγες πληροφορίες για τις τεχνικές των ζωγράφων που έζησαν από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του Χριστιανισμού έως και τη μεταβυζαντινή περίοδο. Το έργο του Ελπίου του Ρωμαίου, με τίτλο *Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου ἀρχαιολογουμένων ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας, περὶ χαρακτήρων σωματικῶν*, μας παρέχει αποσπασματικές πληροφορίες για τη μετάδοση της τέχνης από δάσκαλο σε μαθητή και σε κάθε περίοδο<sup>1</sup>. Οι πηγές από την κλασική Αρχαιότητα, αντίθετα, είναι πιο πλούσιες, και ξεχωρίζουμε τις πολύτιμες οδηγίες του Γάιου Πλίνιου Σεκούνδου, και τα βιβλία του Βιτρούβιου. Ο Βιτρούβιος, ή Μάρκος Βιτρούβιος Πολλίωνας (Marco Vitruvio Pollione, 80 π.Χ.-15 π.Χ.) ήταν Ρωμαίος συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός. Είναι κυρίως γνωστός για την πραγματεία του *Δέκα Βιβλία Αρχιτεκτονικής (De architectura)*, και αποτελεί το μοναδικό κείμενο αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής που διασώζεται από την κλασική εποχή. Στο συγκεκριμένο έργο ο Βιτρούβιος πραγματεύεται θεμελιώδεις γνώσεις του 1<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα αναφορικά με την τέχνη, την αρχιτεκτονική, την αστρονομία, τα μαθηματικά, την ιστορία, τη μουσική, την πολεοδομία και άλλους κλάδους της εφαρμοσμένης επιστήμης. Στο βιβλίο 7, στα κεφάλαια V έως XIV, αναφέρεται στην παρακμή της τοιχογραφίας στις πρώτες ύλες και στις χρωστικές της<sup>2</sup>. Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος υπήρξε ιστορικός και εγκυκλοπαιδιστής, ένας πολυγραφότατος και πολυσχιδής συγγραφέας. Ολοκλήρωσε τα 37 βιβλία της Φυσικής Ιστορίας το 77 μ.Χ. Στο σύγγραμμα, «*Περὶ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς, βιβλίον 35*» εξετάζει τα διάφορα είδη γαιών, τις βασικές πρώτες ύλες για τις χρωστικές ουσίες της εποχής του, και απαριθμεί τους

---

<sup>1</sup> Το συγκεκριμένο έργο είναι συρραφή ομοειδών κειμένων που περιέχουν φυσιογνωμικές περιγραφές αγίων. Συγκεκριμένα, περιγράφει τους εικονογραφικούς τύπους του Αδάμ, των προφητών, του Χριστού, των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, και 16 ιεραρχών. Το έργο χρονολογείται μετά το 806 ή 828. και μέρος αυτού διασώζεται στο Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (κώδικας αρ.100 του 10<sup>ου</sup> αιώνα) και στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (fol, 68r-71v του χειρόγραφου Coislin αρ.296 του 12<sup>ου</sup> αιώνα). σσ.13-23 και Χατζηδάκης Μ. (1938), σσ.393-414.

Βασιλάκη Μ. (2015), σσ.13-23.

<sup>2</sup> Βιτρούβιος Π. Μ. (1998).

κυριότερους εκπροσώπους της από τον 6<sup>ο</sup> π.Χ. μέχρι τον 1<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα. Στο ίδιο βιβλίο περιλαμβάνεται και μία σύντομη ιστορία της πλαστικής, δηλαδή της γλυπτικής σε πηλό<sup>3</sup>.

Σπουδαία γραπτή πηγή αποτελεί το έργο του 18<sup>ου</sup> αιώνα *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, καθώς συγκεντρώνει συνταγές και τεχνικές ζωγραφικής από τη μεταβυζαντινή περίοδο, και αρχικά θεωρήθηκε ότι παρείχε τους βασικούς κανόνες για την κατανόηση του συνόλου της βυζαντινής ζωγραφικής<sup>4</sup>. Το κείμενο συντάχθηκε μεταξύ 1728 και 1733, με τη βοήθεια του λογιότερου μαθητή του Διονυσίου, του ζωγράφου και ιερομόναχου Κυρίλλου Φωτεινού από την Χίο, που θα συνεχίσει τη ζωγραφική παράδοση του Διονυσίου ως τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η συμβολή του Διονυσίου έγκειται στη διατύπωση ενός ενιαίου και κατά το δυνατόν πληρέστερου κειμένου, όπου συντίθενται οι τεχνικές και τα εικονογραφικά από παλαιότερες Ερμηνείες, και συγχρόνως συμπληρώνονται με λεπτομερέστερες περιγραφές οι σκηνές της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, οι παραβολές, τα μαρτύρια αγίων κ. ά. Ο Διονύσιος, στην ουσία, κατέγραψε έναν σημαντικό αριθμό από χειρόγραφα συνταγολόγια της προηγούμενης περιόδου, τα οποία προορίζονταν για πρακτική χρήση από τους ζωγράφους. Τα εν λόγω κείμενα περιορίζονται σε καθαρά τεχνικές οδηγίες και συνταγές, ενώ άλλα παρέχουν κύρια εικονογραφικά στοιχεία, όπως και τα αποσπάσματα κειμένων στα ειλητάρια πού κρατούν οι εικονιζόμενοι άγιοι<sup>5</sup>. Ο Παπαδόπουλος Κεραμεύς, που δημοσίευσε το κείμενο του Διονυσίου στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα απέδειξε ότι η *Ερμηνεία του Διονυσίου* ενσωματώνει παλαιότερα κείμενα. Πιο πρόσφατα, ο Paul Hetherington διαπίστωσε ότι τμήματα του πρώτου μέρους της *Ερμηνείας* βασίζονται στο εγχειρίδιο του Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, που χρονολογείται στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ ορισμένες συνταγές είναι ακόμη παλαιότερες, καθώς βρίσκονται στο εγχειρίδιο του Theophilus Presbyter, *De Diversis Artibus*, του 12<sup>ου</sup> αιώνα<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, γεννήθηκε το 23 ή 24 μ.Χ. στο Κόμο της Βόρειας Ιταλίας και πέθανε στις 24 Αυγούστου του 79 μ.Χ. πνιγμένος από τους δηλητηριώδεις ατμούς της έκρηξης του Βεζουβίου που κατέστρεψε την Πομπηία. Στρατιωτικός, ψηλά στην ιεραρχία και διοικητής επαρχίας, υπηρέτησε από την Ισπανία μέχρι τη Συρία. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009).

<sup>4</sup> Για τον Διονύσιο εκ Φουρνά, βλ. Χατζηδάκης Μ. Και Δρακοπούλου Ε. Τόμος 1 (1997), Έλληνες Ζωγράφοι Μετά την Άλωση, σελ.83 και Βασιλάκη Μ. (2012), σσ.379-386.

<sup>5</sup> Το ίδιο, σσ.ελ.108.

<sup>6</sup> Βασιλάκη Μ. (2012), σελ.32.

Στο πρώτο μέρος της *Ερμηνείας* περιγράφονται τα υλικά τα οποία χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις είναι δύσκολο να καθορίσουμε το περιεχόμενό τους, ενώ κάποιες από τις συνταγές αυτές δεν είναι υλοποιήσιμες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αυτονόητες τεχνικές γνώσεις, όπως οι αναλογίες των υλικών που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι της εποχής του Διονυσίου, δεν αναλύονται, με αποτέλεσμα οι συνταγές να είναι αδύνατον να αξιοποιηθούν. Στα νεότερα χρόνια ο συγγραφέας και καλλιτέχνης Φώτιος Κόντογλου, με την ερευνά του, αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνών και ερευνητών για την εκκλησιαστική τέχνη που υπηρετεί την λατρεία, προσεγγίζοντας και αντιγράφοντας περισσότερο το παλαιολόγιο ύφος. Στο βιβλίο του με τίτλο *Έκφρασις, της Ορθόδοξου Εικονογραφίας, τόμος Ι* στο Τεχνολογικό μέρος του Α' Τόμου, παρουσιάζει τον τρόπο εργασίας του αγιογράφου, ενώ στο Εικονογραφικό μέρος εκτίθενται αναλυτικώς και λεπτομερώς όλοι οι εικονογραφικοί τύποι της Ορθόδοξης Εκκλησίας, περιγράφονται τα τεχνικά, αναλύονται όλες οι προετοιμασίες και οι διεργασίες που προηγούνται της ζωγραφικής πράξεως μέχρι την ολοκλήρωσή της, περιγράφονται επίσης τα υλικά, η λειτουργία τους σε διάφορες συνταγές, οι χρωστικές, η προέλευση των χρωστικών αυτών, όπως και οι πιθανοί συνδυασμοί τους. Η *Έκφρασις της Ορθόδοξου Εικονογραφίας* στηρίζεται στην ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου, σε πληροφορίες από παλαιά αγιογραφικά χειρόγραφα και στα συμπεράσματα, στα οποία ο ίδιος ο Κόντογλου κατέληγε ύστερα από τους δικούς του πειραματισμούς<sup>7</sup>.

Με τον τρόπο αυτό ήρθε στην επιφάνεια η *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* και διάφορες χειρόγραφες Ερμηνείες των βιβλιοθηκών του Αγίου Όρους. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Ερμηνεία συγκεντρώθηκε, εκδόθηκε και έγινε γνωστή στους νεότερους και σύγχρονους ζωγράφους<sup>8</sup>. Ο Κόντογλου χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «*Ο δὲ ἀγιογράφος δὲν εἶναι ἕνας ἀπλῶς τεχνίτης ὁποῦ κάμνει μίαν ἀναπαραστατικὴν ζωγραφίαν, ὡς ζωγραφοῦσα ἅγια πρόσωπα καὶ ἀγίας ὑποθέσεις ... Ἡ τέχνη αὕτη εἶναι νηστευτικὴ καὶ λιτὴ ... οἱ ἀγιογράφοι ἐνήστευαν.. διὰ τὸ γίνεσθαι τὸ ἔργον τῶν μὲ κατάνυξιν καὶ διὰ τὸ μὴν μεταωρίζεσθαι ὁ νοῦς τῶν*

---

<sup>7</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σσ.1-49.

<sup>8</sup> Η *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1909 από τον Παπαδόπουλο Κεραμέα και τις Εκδόσεις Σπανού.



*εἰς τὰ ἐγκόσμια*<sup>9</sup>. Κάτι ανάλογο εκφράζει και ο Διονύσιος στην *Ἑρμηνεία*, επισημαίνοντας ότι πριν ξεκινήσει κάποιος να αγιογραφεί, νήστευε, προσευχόταν, μελετούσε την Αγία Γραφή και με την καθοδήγηση του Αγίου Πνεύματος ξεκινούσε το έργο του<sup>10</sup>. Αναφορές αντίστοιχης προεργασίας βρίσκουμε και στο έργο του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, όταν αναφέρεται στον Πρωτογένη· ο εν λόγω Έλληνας ζωγράφος του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα ανέλαβε την φιλοτέχνηση του γνωστού ήρωα Ιαλυσού του Ρόδιου, και κατά τη διαδικασία περάτωσης του έργου του, τρεφόταν μόνο με λούπινα μουσκεμένα, έτσι ώστε να αντιμετωπίζει ταυτόχρονα και την πείνα και την δίψα του, χωρίς να αμβλύνει τις αισθήσεις του με πολυτελή διατροφή<sup>11</sup>.

Με αφορμή και έρεισμα τα παραπάνω, η παρούσα μελέτη αναφέρεται στις τεχνικές, στα στάδια της προετοιμασίας του τοίχου μέχρι και την ολοκλήρωση της ζωγραφικής διεργασίας κατά την βυζαντινή και την μεταβυζαντινή περίοδο. Προκειμένου να μελετηθούν τα στάδια αυτά, δηλαδή η δημιουργία αντιβόλων, η προετοιμασία του τοίχου, το σχέδιασμα των παραστάσεων, οι συνδυασμοί – αναλογίες των χρωμάτων, οι διάφορες τεχνικές μίξης τους, καθώς και η ολοκλήρωση της ζωγραφικής δημιουργίας – επιλέξαμε δείγματα από σημαντικά μνημεία τα οποία προσφέρονται για την συγκεκριμένη μελέτη.

---

<sup>9</sup> Κόντογλου Φ. (2000), Προοίμιον ιστ-ιζ.

<sup>10</sup> Διονυσίου του εκ Φουρνά (2007), σσ.43-46.

<sup>11</sup> Βαλσαμάκη Α. (2001), σελ.7.

## 1. Η τεχνική και τα στάδια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τοιχογραφίας.

Η τοιχογραφία, ως ένα από τα πιο προσιτά είδη διακόσμησης των Βυζαντινών ναών, ήκμασε ιδιαίτερα για τον επιπλέον λόγο ότι προωθούσε τις αρετές της Χριστιανικής πίστης· η απεικόνιση των αγίων προσώπων και ιερών παραστάσεων από τη Βίβλο χρησίμευσε στη διδασκαλία του δόγματος, προσέφερε πρότυπα για την ενάρετη Χριστιανική ζωή και «εξόπλιζε» ηθικά και πνευματικά τους πιστούς<sup>12</sup>. Ο Charles Delvoye, διαχωρίζει την τοιχογραφία από τα ψηφιδωτά, επειδή η διαφορά των τεχνικών αντικατοπτριζόταν στην αντίστοιχη τεχνοτροπία. Συγκεκριμένα, τα ψηφιδωτά χρησιμοποιήθηκαν σε πλούσιους ναούς, που η διακόσμηση τους οφειλόταν στην ανάγκη έκφρασης της αυτοκρατορικής αίγλης και στην εξύμνιση της δόξας του Θεού, ή αποτελούσαν δωρεά υψηλόβαθμων αξιωματούχων του κράτους ή/ και της Εκκλησίας. Για τους ίδιους λόγους, η τοιχογραφία συναντάται περισσότερο στις περιφερειακές περιοχές, για τις οποίες φρόντιζαν λιγότερο η βασιλική αυλή και το Πατριαρχείο<sup>13</sup>.

Η υπεροχή της τοιχογραφίας στο Βυζάντιο ήταν συνέπεια τριών παραγόντων: α) η χριστιανική τέχνη ήταν προσηλωμένη στις ζωγραφικές αξίες β) υπήρξε συνειδητή μεταστροφή από την έμφαση της ελληνορωμαϊκής τέχνης στις αντιλήψεις περί πλαστικότητας και τρισδιάστατης απεικόνισης των έργων και γ) η τοιχογραφία ήταν μία τεχνική εύχρηστη και οικεία από την αρχαιότητα. Η νωπογραφία άνθισε κατά την πρώτο-Χριστιανική εποχή λόγω της εκτενούς χρήσης στη διακόσμηση των κατακομβών, των ευκτήριων οίκων και μαρτυριών αγίων. Η νωπογραφία απέκτησε σημαίνουσα θέση και στο Βυζάντιο, επειδή απεικόνιζε το Χριστιανικό θεολογικό σύμπαν. Η Μ. Ποταμιάνου, όπως και ο Ch. Delvoye, συγκρίνει το ψηφιδωτό με την τοιχογραφία για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η τοιχογραφία, σε αντίθεση με την υπέρλαμπρη ζωγραφική του ψηφιδωτού, κόσμησε από νωρίς τον θρίαμβο της Εκκλησίας, ως αυθεντικό είδος αισθητικής μεγαλοπρέπειας των Βυζαντινών. Η τοιχογραφία, δίχως την αμέριστη αίγλη του ψηφιδωτού, λιγότερο δαπανηρή και γρήγορη στην εκτέλεση, έγινε κτήμα όλων των κοινωνικών στρωμάτων στην διακόσμηση

<sup>12</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σελ.11.

<sup>13</sup> Ch. Delvoye. (2013), σελ.130.

των ναών<sup>14</sup>. Οι ψηφιδωτές διακοσμήσεις περιορίστηκαν στα ανάκτορα και σε σπουδαία εκκλησιαστικά ιδρύματα των αυτοκρατόρων, της αριστοκρατίας και του κλήρου και σταδιακά έως τον πρώιμο 14ο αιώνα εξέλειψαν από τους ναούς<sup>15</sup>, ενώ η τοιχογραφία συνέχισε να χρησιμοποιείται.

### 1.1. Πρώτο στάδιο: Πρώτη επίστρωση ασβεστοκονιάματος

Όταν ένας ζωγράφος αποφάσιζε να φιλοτεχνήσει μία τοιχογραφία, πρώτο μέλημά του ήταν η κατάλληλη προετοιμασία του τοίχου. Αρχικά ξεσκόνιζε καλά με μία σκούπα την επιφάνεια, και στη συνέχεια την έξιχνε καλά για να φύγουν τα παραπανήσια χρώματα που βρίσκονταν ανάμεσα στους αρμούς που έχουν οι πέτρες μεταξύ τους<sup>16</sup>. Ο τοίχος έπρεπε να βραχεί μία φορά αν ήταν πέτρινος, ενώ αν ήταν από πλίνθους ήθελε πολλές επαναλήψεις: όσες πιο πολλές φορές βρεχόταν τόσο καλύτερο υπόστρωμα δημιουργούταν. Παράλληλα, έπρεπε να υπάρχει έτοιμο μείγμα από ασβέστη (ανθρακικό ασβέστιο  $\text{CaCO}_3$ ) και μέτριας κοκομετρίας άμμο από ποτάμι, και όχι από θάλασσα<sup>17</sup>, για να γίνει το σοβάτισμα. Η χρήση της άμμου βοηθούσε στο ομοιόμορφο άπλωμα του κονιάματος, την αποφυγή των ρωγμών και διευκόλυνε την πρόσβαση του αέρα μέσα στην μάζα του κονιάματος, ώστε να επιτευχθεί η σκλήρυνσή του<sup>18</sup>. Ο τοίχος, έπρεπε, δηλαδή να έχει απορροφήσει το νερό και να είναι ομοιόμορφα βρεγμένος<sup>19</sup>. Η διαδικασία αυτή απαιτούσε σκληρή χειρωνακτική εργασία. Κατά την κρίση μου, ένας από τους σημαντικότερους λόγους που οι περισσότεροι ζωγράφοι είχαν και έχουν εργαστήρια με βοηθούς, είναι γιατί η διαδικασία της τοιχογράφησης είναι κάποιες φορές αρκετά σκληρή για να μπορέσει ένας καλλιτέχνης να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις ενός μεγάλου ναού.

---

<sup>14</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σελ.11.

<sup>15</sup> Το ίδιο, σσ.11-12.

<sup>16</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.77 και Κόντογλου Φ. (2000), σελ.52.

<sup>17</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.52.

<sup>18</sup> Βαφειάδης Μ. Κ. (2008), σελ.230.

<sup>19</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι το νερό δεν πρέπει να κάνει σταξίματα, ο τοίχος ουσιαστικά πρέπει να είναι νωπός.

## 1.2. Δεύτερο στάδιο: Δεύτερη στρώση ασβεστοκονιάματος

Το επόμενο βήμα που έπρεπε να ακολουθήσει ο ζωγράφος ήταν να ανακατέψει χοντρό καθαρό ασβέστη, δηλαδή χωρίς πέτρες, με καθαρά άχυρα χωρίς χώματα<sup>20</sup>. Κατόπιν, προσέθετε νερό ώστε η σύσταση του ασβέστη – ο λεγόμενος κίτρινος ασβέστης – να μην είναι ούτε πηκτός ούτε υδαρής. Το μείγμα αυτό αναμιγνυόταν καλά με τσαπί και παρέμενε για 2-3 ημέρες, ώστε να λιώσει το άχυρο και να αποκτήσει το χαρακτηριστικό κίτρινο χρώμα του· στόχος της διαδικασίας ήταν το άχυρο να διατηρήσει την υγρασία του και ο ασβέστης να γίνει πιο στερεός<sup>21</sup>. Η υψηλή περιεκτικότητα υδρόφυλου άχυρου στο ασβεστοκονίαμα ενισχύει μηχανικά την αντοχή του και βοηθά τον ζωγράφο να εκμεταλλευτεί την υγρότητα του, καθώς επιβραδύνει τη δράση της ανθρακοποίησης<sup>22</sup>. Κατόπιν, βρεχόταν η επιφάνεια στην οποία είχε περαστεί το πρώτο μείγμα, και σοβατιζόταν με το κίτρινο κονίαμα, με πάχος έως δύο δάκτυλα αν ο τοίχος ήταν από πέτρα, ενώ αντίθετα αν ο τοίχος ήταν από πλίνθους ο σοβάς είχε πάχος μεγαλύτερο περίπου τρία δάκτυλα για να μην στεγνώνει πολύ γρήγορα<sup>23</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η πέτρινη επιφάνεια δεν απορροφά την υγρασία όπως η πλίνθινη και αυτός ήταν ο λόγος που το πάχος στο σοβάτισμα ήταν μικρότερο στον πέτρινο τοίχο σε σχέση με τον πλίνθινο. Επιπλέον, ο καλλιτέχνης έπρεπε να υπολογίζει τη διάρκεια του έργου σε σχέση με την εποχή του χρόνου: αν ήταν χειμώνας, το σοβάτισμα έπρεπε να γίνει το βράδυ και το πρωί ξεκινούσε η ζωγραφική διεργασία· το καλοκαίρι θα έπρεπε να περιμένει για λίγη ώρα και μετά να ζωγραφίσει.

---

<sup>20</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.76.

<sup>21</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.52.

<sup>22</sup> Βαφειάδης Μ. Κ. (2008), σελ.230.

<sup>23</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.77.

### 1.3. Τρίτο στάδιο: Τρίτη επίστρωση ασβεστοκονιάματος – Όψις

Το επόμενο στάδιο αφορούσε ένα τρίτο σοβάτισμα, που λεγόταν «Όψις», κατά το οποίο ο τεχνίτης ανακάτευε καθαρό ασβέστη με στουπί ή ψιλοκομμένο λινάρι. Το λινάρι, που ήταν πλεγμένο, το τοποθετούσαν επάνω σε ξύλινη επιφάνεια και το ψιλόκοβαν με το σκεπάρνι. Στη συνέχεια, το διασκόρπιζαν και το ανακάτευαν με τσαπί καλά, ώστε να μην κάνει κουβάρια το υλικό. Τέλος, το αφήναν για 2-3 ημέρες ώσπου να πάρει την τελική του σύσταση<sup>24</sup>. Η τρίτη επίστρωση γινόταν μία ημέρα μετά την επίστρωση του κίτρινου ασβέστη και πατιόταν το κίτρινο στρώμα με ένα μυστρί. Προτεραιότητα στην επίστρωση είχε το τμήμα που θα ζωγραφιζόταν άμεσα, ώστε να κλείσουν τα σκασίματα, να σφίξει και να έρθει η υγρασία στην επιφάνεια. Έπειτα, έπρεπε να βραχεί ελαφρά η επιφάνεια, και μετά να περαστεί η «όψις», χωρίς όμως να πατηθεί δυνατά. Το πάχος της επίστρωσης έπρεπε να είναι περίπου μισό δάχτυλο και η επιφάνεια της επίπεδη και λεία. Η «όψις», ούσα η τελευταία επίστρωση της επιτοίχιας προετοιμασίας, έπρεπε να πήξει ώστε η ζωγραφική επιφάνεια να πληροί τις καλύτερες δυνατές συνθήκες. Ο Κόντογλου αναφέρει ότι κάποιои, περνούσαν την τρίτη επίστρωση λίγη ώρα μετά τη δεύτερη, αντί για την επόμενη ημέρα, και ζωγράφιζαν μετά από 3 ημέρες. Ο Κόντογλου, όμως, θεωρεί δύσκολα υλοποιήσιμη τη συγκεκριμένη τεχνική, καθώς η κρούστα που είχε δημιουργηθεί στην επιφάνεια δεν επέτρεπε στα χρώματα να σταθεροποιηθούν στην επιφάνεια<sup>25</sup>.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Διονύσιος του εκ Φουρνά αναφέρει: *«όμως βλέπε μίαν ώραν γληγωρότερα να τελειώσης όσον εστίλβωσες, διότι αν πολυαργήσης, κάμνει τζίπαν και δέν πίνει τες βαφές και ύστερα πέφτουν»*<sup>26</sup>. Εξηγεί, όμως, πως όταν συμβεί αυτό, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να ξύσει την επιφάνεια για να φύγει η κρούστα και να αποκτήσει και πάλι το στρώμα αυτό απορροφητικότητα. Πιθανολογώ ότι αυτή η επισήμανση του Διονυσίου θα πρέπει να διέφυγε από τον Κόντογλου, ενώ οι χρόνοι που μεσολαβούν από το δεύτερο στο τρίτο χέρι επίστρωσης του κονιάματος εξαρτώνται από τις καιρικές συνθήκες που επικρατούσαν στην ατμόσφαιρα. Σε περιοχές με μεγάλη ποσότητα υγρασίας στην

<sup>24</sup> Το ίδιο, σσ.76-77.

<sup>25</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.54.

<sup>26</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.77.

ατμόσφαιρα οι χρόνοι αυτοί είναι λογικό να μεγαλώνουν, ενώ οι μεγάλες θερμοκρασίες και οι άνεμοι επιταχύνουν την διαδικασία κρυσταλοποίησης του ασβέστη. Σήμερα ακόμα σε μαθήματα νωπογραφία και τεχνικής των φορητών Εικόνων, στην περίπτωση που κάποιος πρέπει να σταματήσει να ζωγραφίζει, για να αποφύγει της κρυσταλοποίηση του ασβέστη, σκεπάζει με ένα βρεγμένο πανί την προετοιμασμένη επιφάνεια, και πάνω από το βρεγμένο ύφασμα πρέπει να τοποθετήσει πλαστική μεμβράνη. Με τον τρόπο αυτό, εκτείνεται κατά μερικές ημέρες ο χρόνος που μεσολαβεί για να επέλθει σκλήρυνση στην ζωγραφική επιφάνεια. Επίσης, αν κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, η επιφάνεια στεγνώσει γρήγορα και ο ζωγράφος θέλει να εμποδίσει την εμφάνιση κρούστας στην ζωγραφική επιφάνεια, μπορεί να παρατείνει την διαδικασία ψεκάζοντας ελαφρά με νερό.

### 1.3.1. Σχέδια εργασίας

Το σχέδιο της τοιχογραφίας, που λογικά είχε ιδιαίτερη βαρύτητα, γινόταν πριν ακόμα πατηθεί ο ασβέστης, ώστε να έχει χρόνο ο ζωγράφος να το διορθώσει, να το βελτιώσει και να το φτιάξει όπως εκείνος ήθελε<sup>27</sup>. Η διαδικασία αυτή απαιτούσε μεγάλη δεξιότητα, που ο καλλιτέχνης αποκτούσε με εξάσκηση, πέραν του χαρίσματος και της έφεσης που είχε<sup>28</sup>. Για μεγάλη ακρίβεια στις αναλογίες και για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, έπρεπε να υπάρχει το σχέδιο σε χαρτί<sup>29</sup> και, φυσικά, στα μέτρα που αναλογούσαν στην εκάστοτε επιφάνεια. Η καλή γνώση του σχεδίου επέτρεπε στον ζωγράφο να σχεδιάσει άμεσα και ταχύτατα στον τοίχο, και ταυτόχρονα μπορούσε να προσαρμόζει τις παραστάσεις με τις σωστές αναλογίες σύμφωνα με της ανάγκες του ναού. Πρέπει να σημειώσουμε ότι ένας οργανωμένος ζωγράφος όφειλε να έχει στην κατοχή του σχέδια, τα οποία κουβαλούσε μαζί του για την διευκόλυνσή του. είχε δηλαδή αρχείο με σχέδια εργασίας τα οποία χρησιμοποιούσε, συνδύαζε και προσάρμοζε ανάλογα με τις ανάγκες του· τα διάτρητα αυτά σχέδια λέγονταν *άνθιβολα*. Τα ανθίβολα και τα σχέδια εργασίας μεταβιβάζονταν από δάσκαλο σε μαθητή, από εργαστήριο

---

<sup>27</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.56.

<sup>28</sup> Οι σχεδιαστικές ικανότητες ενός καλλιτέχνη ήταν σημαντικές. Ο Διονύσιος του εκ Φουρνά αναφέρει ότι ο αγιογράφος πρέπει να μάθει να σχεδιάζει καλά (σσ.43-46). Παρακάτω (σελ.48) αναφέρει τη συνταγή για να κατασκευάσει κάποιος κάρβουνα, γνώση απαραίτητη για κάθε ζωγράφο που θέλει τα έργα του να είναι ποιοτικά και να έχουν υποδομή.

<sup>29</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.56.

σε εργαστήριο ενώ κάποιες φορές αγοραζόταν σε υψηλές τιμές<sup>30</sup> και αποτελούσαν το αρχείο του εκάστοτε καλλιτέχνη, το οποίο δύνατο να περιλαμβάνει σχέδια που συγκεντρώθηκαν από ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, εικόνες και χειρόγραφα διαφορετικών εποχών και περιοχών<sup>31</sup>.

Οι πληροφορίες που έχουμε για τους εικονογραφικούς οδηγούς και τα σχέδια ζωγραφικής των μεταβυζαντινών ζωγράφων προέρχονται από την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, από αρχειακές μαρτυρίες που εντοπίστηκαν στα αρχεία της Βενετίας, και αφορούν την τέχνη της βενετοκρατούμενης Κρήτης και από τα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων, που σώζονται μέχρι σήμερα. Αξιόλογο αρχείο σχεδίων Εργασίας αποτελεί ο Φάκελος του γνωστού Βυζαντινολόγου Ανδρέα Ξυγγόπουλου. Στις 23 Μαΐου 1979, σε εκτέλεση της διαθήκης του, παραδόθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη παλαιά σχέδια εργασίας εικόνων που είχε αποκτήσει μέσω του αρχαιοπώλη Δημοσθένη Στάικου. Το υλικό αυτό, με την ονομασία «φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου», ανήκει στην Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Συλλογή του Μουσείου<sup>32</sup>.

Ο όρος «Σχέδια εργασίας» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το περιεχόμενο του Φακέλου Ξυγγόπουλου, δεν αναφέρεται σε ομοειδή, αλλά σε διαφορετικού τύπου σχέδια:

- Διάτρητα<sup>33</sup> και έκτυπα αντίβολα τα οποία είχαν δημιουργηθεί με μηχανική μέθοδο αναπαραγωγής
- Ζωγραφικά σχέδια που είχαν γίνει με ελεύθερο χέρι (εικ 2) και

---

<sup>30</sup> Στην διαθήκη του Ηρακλειώτη ζωγράφου Άγγελου Ακοτάντου που έχει χρονολογηθεί από τον ακαδημαϊκό κ. Μανούσο Μανούσακα, στα 1436 αναφέρετε ότι στο παιδί που πρόκειται να γεννηθεί εφόσον είναι αγόρι και επιθυμεί να μάθει την ζωγραφική τέχνη του αφήνει τα σκιάσματα του και όλα τα πράγματά της τέχνης του. Διαφορετικά τα κληροδοτεί στον αδερφό του Ιωάννη που ήταν επίσης ζωγράφος. Η αξία των σχεδίων αυτών φαίνεται σε μεταγενέστερο έγγραφο του 1477, όπου ο Ιωάννης Ακοτάντος σε προχωρημένη ηλικία και άρρωστος πουλά 54 σχέδια διαφόρων αγίων με το υψηλότερο για την εποχή κόστος πώλησης τους, τρία χρυσά δουκάτα και με τον όρο της συμφωνίας, ότι τα σχέδια θα χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά από τον Ρίτζο και δεν επιτρεπόταν να πουληθούν σε άλλο ζωγράφο. Βασιλάκη Μ. (1995), σσ.34-35. Μ.Ι. Μανούσακας, «Η Διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), άγνωστου κρητικού ζωγράφου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περ. Δ, τ. 2(1960-61), σελ. 139-151.

<sup>31</sup> Βασιλάκη Μ. (1995), σσ.31-35.

<sup>32</sup> Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.17.

<sup>33</sup> Η Μαρία Βασιλάκη, Υποστηρίζει με σιγουριά ότι οι Βυζαντινοί ζωγράφοι δεν διέθεταν διάτρητα αντίβολα, σε αντίθεση με τους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες. Αυτό γιατί καταρχήν έπρεπε να καλυφθούν οι ανάγκες μαζικής παραγωγής εικόνων αλλά και γιατί η ίδια η τεχνική του διάτρητου αντίβολου προϋποθέτει την διαδεδομένη χρήση χαρτιού, γεγονός που ισχύει μόνο από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και μετά. Βασιλάκη Μ. (1995), σσ.60-61.

- Σκαριφήματα<sup>34</sup> (εικ 3).

### 1.3.2. Δημιουργία ανθιβόλων

Για τη δημιουργία νέου ανθιβόλου από παλαιότερο οι βυζαντινοί καλλιτέχνες έπρεπε αρχικά να κατασκευάσουν χαρτί που να έχει διαφάνεια, ώστε να αντιγράψουν το σχέδιο που επιθυμούσαν. Στο πρώτο στάδιο ο καλλιτέχνης άπλωνε λινέλαιο ωμό πάνω σε ένα χαρτί, ώστε να ποτίσει καλά, και το άφηνε για μία ημέρα σε σκιερό μέρος να στεγνώσει. Κατόπιν, το έτριβε με πίτουρα και αφαιρούσε, έτσι, το περίσσιο λάδι, ώστε να κολλάνε τα χρώματα και ταυτόχρονα να μη λαδωθεί το αρχικό σχέδιο. Στη συνέχεια τοποθετούσε το χαρτί επάνω στο αρχικό σχέδιο, έραβε τις γωνίες του για σταθερότητα και, τέλος, το αντέγραφε, δεδομένου ότι το λινέλαιο προσδίδει διαφάνεια στο χαρτί<sup>35</sup>. Συγκεκριμένα, ο Διονύσιος αναφέρει «*ἄλειψε χαρτί με μπεζίριν ἄβραστον καὶ ἄφες το μίαν ἡμέραν εἰς τὸν ἴσκιον νὰ ποτίση. Ἐπειτα τριψέ το καλά με πίτυρα διὰ νὰ ἐβγάλεις τὸ λάδι καλῶς, νὰ κολλοῦν αἱ βαφές ὅπου θέλεις νὰ βάλεις καὶ νὰ μὴν λαδωθῇ καὶ τὸ ἀρχέτυπον. Καὶ ράπτοντας τα τέσσαρας ἄκρας τοῦ ἀνθιβόλου με τὸ λαδωμένον σου χαρτί ποίησον μαύρην βαφήν με ὀλίγον αὐγόν καὶ τράβηξε ἐπιμελῶς τὰ ἀνοίγματα τοῦ πρώτου ἀνθιβόλου...».*

Σήμερα δεν χρειάζεται αυτή η διαδικασία με το λινέλαιο, καθώς κυκλοφορούν στο εμπόριο ριζόχαρτα και λαδόκολλες. Με τις έτοιμες λαδόκολλες και τα ριζόχαρτα που έχουν ήδη διαφάνεια μπορούμε να αντιγράψουμε όποια τοιχογραφία ή σχέδιο θέλουμε και να το χρησιμοποιήσουμε άμεσα. Οι Βυζαντινοί αρκετές φορές αντέγραφαν στο χαρτί και το χρώμα, εκτός από το περίγραμμα, ανακατεύοντας τις χρωστικές με σκορδόζουμο αντί για αυγό<sup>36</sup>.

Ο Διονύσιος, στην *Ερμηνεία*, συνέχισε με την περίπτωση που το ανθίβολο ήταν σε απλό αλάδωτο χαρτί χωρίς να έχει πίσω όψη, τονίζοντας ότι το σχέδιο διαγραφόταν ξεκάθαρα όταν το χαρτί τοποθετούταν αντικριστά στο φως του παραθύρου. Έπειτα, ακουμπώντας στο γυαλί του παραθύρου το ένα χαρτί πάνω από το άλλο, με κόκκινη βαφή αντέγραφαν ανθίβολο

<sup>34</sup> Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.17.

<sup>35</sup> Ουσιαστικά ο καλλιτέχνης δημιουργούσε το αντίστοιχο ρυζόχαρτο, λαδόκολλά, χαρτί με διαφάνεια για να μπορεί να αντιγράψει ότι χρειαζόταν.

<sup>36</sup> Στο ανθίβολο δεν γίνεται χρήση αυγού διότι η λιπαρότητα που δίνει το λινέλαιο στο χαρτί εμποδίζει την προσκόλληση της αυγοτέμπερας επάνω του. Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.47.



όμοιο με το πρώτο. Σε περίπτωση που το αρχέτυπο σχέδιο ήταν σε λαδωμένο χαρτί, ανέφερε μια διαφορετική διαδικασία: «Βάλε εις χηβάδαν μαύρην βαφήν και σκορδόζωμον, απ' εκείνο όπου βάνεις εις τες χρυσοκονδυλίες και ανακάτωσον αυτά και πέρασε τὰ ανοίγματα τοῦ αγίου ὄλου όπου θε νὰ σηκώσης, εἴτε εις λαδωμένον χαρτί εἶναι ἢ εις σανίδι ἢ εις τοῖχον ἢ εις ὄ,τι και ἂν τύχη. Εἶτα ανακάτωσε και κόκκινην βαφήν με σκορδόζωμον και πέρασε τὰς ψιμυθίας τοῦ προσώπου και τοῦ φορέματος.... Καὶ οὕτω βρέζον μίαν κόλλαν χαρτί, ἰσόμετρον τοῦ πρωτοτύπου, και βάλε την ἀνάμεσα εις ἄλλα χαρτιά νὰ παρθῆ τὸ νερόν. Μόνον νὰ απομείνη νοτερή, ἔπειτα βάλτ' την ἐπάνω τοῦ ἀρχέτυπου και πλάκωσέ την ἐκ δευτέρου ἐπιμελέστερον και ἔτζι σηκώνοντάς την θέλει εὔρεθῆ τὸ ἀνθίβολον τυπωμένον και ἀπαράλλακτον τοῦ πρωτοτύπου»<sup>37</sup>.

Ο Διονύσιος συμβούλευε τον ζωγράφο, κατά τη διαδικασία αυτή, να περάσει με μαύρο χρώμα και σκορδόζωμο<sup>38</sup> τα περιγράμματα του Αγίου που ήθελε να αντιγράψει, και με κόκκινο χρώμα να περάσει τις ψιμυθίες και τις πτυχές των ενδυμάτων. Κατόπιν τον συμβούλευε να πάρει μια κόλλα χαρτί ίδιων διαστάσεων με το αρχέτυπο, η οποία έπρεπε να είναι νοτερή και να τοποθετηθεί επάνω στην αρχέτυπη παράσταση. Έπειτα να την πιέσει με το χέρι πολύ προσεκτικά και να σηκώσει τη μία άκρη της για να δει αν έχει βγει το αποτύπωμα· ενίοτε χρειαζόταν να πιέσει περισσότερο, ώστε να πετύχει ανθίβολο πανομοιότυπο με το πρωτότυπο. Με τον τρόπο αυτό παράγονταν τα έκτυπα ανθίβολα. Πλέον θεωρείται περιττό το ανθίβολο να είναι έγχρωμο· οι περισσότεροι σύγχρονοι τοιχογράφοι χρησιμοποιούν ασπρόμαυρα ανθίβολα<sup>39</sup>, που πολλές φορές δεν είναι καν διάτρητα γιατί χρησιμοποιούν καρμπόν, δεδομένου ότι οι σύγχρονες τοιχογραφίες γίνονται, στη συντριπτική τους πλειονότητα, σε στεγνό σοβά. Ανθίβολο με την παραπάνω τεχνική μπορούμε να δούμε στην εικόνα 4. Η εξέλιξη της τεχνολογίας επιτρέπει πλέον στους ζωγράφους να μεταφέρουν μαζί τους εύκολα τα αντίγραφα που επιθυμούν· χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι οι ζωγράφοι πλέον έχουν αντικαταστήσει με φωτογραφικό υλικό το αντίστοιχο αρχείο με ανθίβολα. Όσο πιο πλούσιο είναι το υλικό αυτό, τόσο αυξάνονται οι σχεδιαστικοί συνδυασμοί και οι παραστάσεις που απορρέουν από το φωτογραφικό αρχείο, το ταλέντο και το επίπεδο

<sup>37</sup> Το ίδιο, σελ.48.

<sup>38</sup> Ο πολτός του σκόρδου λειτουργεί ως κολλητική ουσία, ακόμη και σήμερα χρησιμοποιείται, και έχει άψογο αποτέλεσμα στο στίλβωμα με χρυσό επάνω σε χαρτί.

<sup>39</sup> Βαλσαμάκη Α. (2004), σσ.21-22.

γνώσεων του καλλιτέχνη. Παράδειγμα διάτρητου ανθίβολου δυο όψεων είναι η εικόνα 5, με τον Χριστό ως Μέγα Αρχιερέα ως την οσφύ μέσα σε μέταλλο.

Στο κεφάλαιο της *Ερμηνείας* με τίτλο «πρὸς τὸν βουλόμενον μαθεῖν τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς», ο Διονύσιος συμβουλεύει τον μαθητευόμενο ζωγράφο να αναζητήσει έναν πολύ καλό δάσκαλο να τον διδάξει, εφόσον θέλει να κατακτήσει τη ζωγραφική τέχνη. Στην περίπτωση που ο δάσκαλος είναι αμαθής, ο ζωγράφος πρέπει να ακολουθήσει τα βήματα του Διονυσίου<sup>40</sup>. να βρει, δηλαδή, τα αρχέτυπα του αγιογράφου Μανουήλ Πανσελήνου<sup>41</sup> και να τα αντιγράψει μέχρι να κατακτήσει τα μέτρα και τα σχήματά του. Κατόπιν τον συμβουλεύει να επισκεφθεί ναούς για να βγάλει ανθίβολα από τοίχους και εικόνες. Επισημαίνει, επίσης, ότι είναι απαραίτητο να αφαιρεθεί με μεγάλη προσοχή όλη η μαυρίλα που αφήνει το ανθίβολο στο αρχέτυπο όσο είναι ακόμη φρέσκο, γιατί δεν αφαιρείται αν στεγνώσει. Η τελευταία επισήμανση είναι εμπειρική, με τον Διονύσιο να τονίζει ότι ανακάλυψε σε πολλά μέρη ανθίβολα που είχαν βγάλει οι ζωγράφοι, από τα οποία δεν είχαν αφαιρέσει τα υπολείμματα, και που ο ίδιος δεν κατάφερε να καθαρίσει, παρά τις πολλές προσπάθειές του<sup>42</sup>.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, εκατοντάδες ανθίβολα είχαν αναπαραχθεί από πρωτότυπες εικόνες που βρισκόταν στη διάθεση των ζωγράφων, άλλαζαν χέρια και περνούσαν από γενιά σε γενιά. Ως εργαλεία αδιάκοπης χρήσης δέχονταν φθορά, ενώ ως εργαλεία δουλειάς δεν θεωρούνταν άξια να διατηρηθούν από τους επιγόνων των ζωγράφων, στο βαθμό που δεν θα σκέφτονταν να διατηρήσουν ούτε τα πινέλα ζωγραφικής ενός καλλιτέχνη π.χ. όταν διακοπτόταν απότομα, λόγω ξαφνικού θανάτου, η αλυσίδα της παραχώρησης των σχεδίων εργασίας ενός ζωγράφου από το δάσκαλο στον μαθητή, τα σχέδια αυτά θα μπορούσαν να πεταχτούν<sup>43</sup>.

Εκτός από τον φάκελο Ξυγγόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη φυλάσσεται ακόμη ένας φάκελος με σχέδια εργασίας. Πρόκειται για φάκελο που αγόρασε ο Μανόλης Χατζηδάκης, ως διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, από τον αρχαιοπώλη Θεόδωρο Ζουμπουλάκη στα μέσα

---

<sup>40</sup> Εδώ ο Διονύσιος εκφράζεται και επισημαίνει ότι κατείχε τις γνώσεις από δική του έρευνα και κόπο.

<sup>41</sup> Χατζηφώτης Ι.Μ. (1995), *Μακεδονική Σχολή, Η Σχολή του Πανσέληνου (1290-1320)*, Αθήνα: Εκδόσεις Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας. Βασιλάκη Μαρία (1999), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η Εποχή του*, Αθήνα: Ανάτυπο.

<sup>42</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.45.

<sup>43</sup> Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.29.

της δεκαετίας του 1940 με σχέδια μικρών κυρίως διαστάσεων από τον 17<sup>ο</sup> έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>44</sup>. Επίσης, το Βυζαντινό Χριστιανικό Μουσείο διαθέτει μια από τις σημαντικότερες συλλογές ανθιβόλων και σχεδίων εργασίας, η οποία αριθμεί περίπου 3.500 έργα. Η συλλογή αυτή πιθανότατα προέρχεται από το Εργαστήριο του Νικολάου Κουρτελέση στην Κέρκυρα και το παλιότερο σχέδιο εργασίας της συλλογής του Χριστιανικού Μουσείου προέρχεται από το Σινά, και απεικονίζει τον ενταφιασμό και την μετάσταση του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, με πιθανή χρονολόγηση τον 15<sup>ο</sup>-16<sup>ο</sup> αιώνα. Το ανθίβολο αυτό αποτέλεσε δωρεά του Γεωργίου Σωτηρίου, διευθυντή του Μουσείου, προς ίδιο το Μουσείο<sup>45</sup>.

Τα ανθίβολα που γνωρίζουμε από τις μονές του Αγίου Όρους είναι περιορισμένα σε αριθμό, γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πεποίθηση πως εκεί θα βρίσκονταν τα περισσότερα ανθίβολα. Η μονή Σίμωνος Πέτρας διαθέτει, επίσης, δημοσιευμένο υλικό των σχεδίων, και πρόκειται για μία συλλογή 23 σχεδίων και ανθιβόλων, με το παλαιότερο χρονολογείται από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Γνωστά είναι και τρία σχέδια και ανθίβολα από τη Μονή Διονυσίου<sup>46</sup>. Η συλλογή της οικογένειας Βούλας και Μενελάου Γιαννούλη, που φυλάσσεται στη νομαρχία Ιωαννίνων, αριθμεί περί τα 2000 ανθίβολα και σχέδια εργασίας από το χωριό Χιονιάδες της επαρχίας Κόνιτσας στην Ήπειρο<sup>47</sup>. Αυτά τα σχέδια εργασίας χρονολογούνται από το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα έως το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Με Χιονιαδίτες ζωγράφους συνδέεται, επίσης, και η συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη. Αποτελείται από 48 σχέδια που χρονολογούνται από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ σύνδεση με Χιονιαδίτες ζωγράφους έχει και η συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης της Αθήνας που αριθμεί δέκα ανθίβολα<sup>48</sup>. Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι, ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία του ζωγράφου είναι τα ανθίβολα και σχέδια εργασίας στα οποία στηριζόταν η συνολική του εργασία.

---

<sup>44</sup> Το ίδιο, σελ.29.

<sup>45</sup> Το ίδιο, σσ.29-30.

<sup>46</sup> Για τα ανθίβολα της Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας και της Ιεράς Μονής Διονυσίου, αμφοτέρως ευρισκόμενες στο Άγιο Όρος, βλ. Ν. Μπονόβας (2010), *Αρχέτυπα, εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, ανθίβολα*, Θεσσαλονίκη.

<sup>47</sup> Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.30.

<sup>48</sup> Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.30.

## 2. Νωπογραφία και μικτές τεχνικές

Με τον όρο «ζωγραφική τοίχου» οι παλαιότεροι εννοούσαν τη ζωγραφική με ασβεστοχρώματα, η οποία γινόταν επάνω σε φρέσκο σοβά όσο αυτός ήταν ακόμη υγρός, δηλαδή δεν είχε στεγνώσει και η επιφάνεια του ήταν απορροφητική.

Αυτόν το τεχνικό τρόπο οι αρχαίοι τον ονόμαζαν "εφ' ύγροίς" και οι Ιταλοί τον αποκαλούσαν *φρέσκο*<sup>49</sup>, επειδή η τεχνική αυτή γίνεται, όπως προαναφέρθηκε, επάνω σε υγρό και νωπό κονίαμα. Στη ενότητα που ακολουθεί θα γίνει αναφορά και ανάλυση των διάφορων τεχνικών της βυζαντινής ζωγραφικής τόσο σε υγρό όσο και σε ξηρό σοβά. Οι τεχνικές στις οποίες θα αναφερθούμε είναι: α) Εγκαυστική β) Πηκτοχρωμία γ) Νωπογραφία, υγρογραφία (*alfresco*) και δ) Ξηρογραφία.

### 2.1.Εγκαυστική

Ο Διονύσιος στην *Ερμηνεία* δεν ανέλυσε ιδιαίτερα την τεχνική της εγκαυστικής, ενώ έδωσε έμφαση στην τεχνική της αυγοτέμπερας<sup>50</sup>. Οι Αιγύπτιοι είχαν κάνει χρήση της εγκαυστικής σε κάποιες περιπτώσεις, η οποία αναπτύχθηκε και τελειοποιήθηκε από τους αρχαίους Έλληνες ζωγράφους. Στην εικόνα 6 βλέπουμε ένα νεκρικό πορτρέτο από το Φαγιούμ με την μέθοδο της εγκαυστικής. Σύμφωνα με τις γραπτές πηγές και τις επιγραφές, χρησιμοποιούταν στην κλασική και ελληνιστική περίοδο για τον χρωματισμό αρχιτεκτονικών διακοσμητικών στοιχείων και γλυπτών, και για τη ζωγραφική πινάκων. Παρά το ευρύ φάσμα της εγκαυστικής και τη μαρτυρούμενη από τις αρχαίες πηγές ανθεκτικότητά της, κερδί έχει ανιχνευθεί σε ελάχιστα έργα ζωγραφικής και μνημεία, πέρα από τις προσωπογραφίες του

<sup>49</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σσ.76-78 και Κόντογλου Φ. (2000), σελ.51.

<sup>50</sup> Ο Διονύσιος στην *Ερμηνεία* (σελ.67) περιγράφει μια συνταγή που περιέχει αγκοκέρι και έχει τίτλο «πώς να ποιήσεις βαφή να στιλβώνεται». Η ανάμιξη του κεριού απαιτεί θερμότητα για να ρευστοποιηθεί και να μπορεί να γίνει η ανάμιξη του με τα υπόλοιπα υλικά. Επίσης, αναφέρει ότι σε αυτή την τεχνική δεν χρειάζεται βερνίκι. Εδώ μπορούμε να συμπεράνουμε ότι μιλάει για συνταγή που αναφέρεται σε κάποιο τρόπο εγκαυστικής, εφόσον αναφέρει ότι το κερδί πρέπει να λιώσει στη φωτιά να ανακατευτεί με τα υπόλοιπα υλικά. Από την στιγμή που θα κρυώσει το βερνίκι δεν προσκολλάται στο υλικό αυτό, ή λειτουργεί σαν διαλύτης, με αποτέλεσμα να αλλοιώνονται τα χρώματα στην επιφάνεια ή το χρυσό, δεδομένου ότι ο Διονύσιος μιλά για στίλβωμα.

Φαγιούμ, χωρίς να είναι πάντοτε βέβαιο ότι σχετίζεται με την εγκαυστική και όχι με την προστασία της ζωγραφικής επιφάνειας<sup>51</sup>. Η εγκαυστική ως ζωγραφική τεχνική χρησιμοποιούταν και κατά την πρώιμη Βυζαντινή περίοδο<sup>52</sup> και εγκαταλείφθηκε τον 8<sup>ο</sup> αιώνα<sup>53</sup>. Φορητές εικόνες φτιαγμένες με αυτή την μέθοδο υπάρχουν π.χ. στη Μονή του Σινά (6ος-7ος αι. μ.Χ.)<sup>54</sup>. (Εικ 7)<sup>55</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, στην τεχνική αυτή το χρώμα ανακατευόταν με κεριά και ρητίνη επάνω σε επίπεδη ζεστή επιφάνεια – μεταλλική ή μαρμάρινη – άλλα απαιτούσε μεγάλη δεξιοτεχνία και ταχύτητα, διότι το χρωματικό μίγμα κρύωνε αμέσως και ο καλλιτέχνης συναντούσε δυσκολία στο άπλωμα του χρώματος<sup>56</sup>. Το κεριά, λόγω της λιπαρότητας του διατηρεί τα χρώματα λαμπερά και αναλλοίωτα, ενώ η ρητίνη το προστατεύει από τις φθορές του χρόνου, με την τεχνική αυτή να θυμίζει ελαιογραφία<sup>57</sup>. Ο Πλίνιος αναφέρεται σε διαφορετικούς τρόπους, συνταγές και εργαλεία για την ζωγραφική με την μέθοδο της εγκαυστικής· αναφέρεται, επίσης, στο Καρχηδόσιο κεριά, που μετά από επεξεργασία σαπωνοποίησης διατηρούταν ρευστό και μπορούσε να απλωθεί χωρίς θερμότητα με πινέλο<sup>58</sup>.

---

<sup>51</sup> Η χρήση του κεριού έχει εντοπιστεί στις εξής περιπτώσεις: α) Αρχιτεκτονική: J. Hittorff, *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs* (Paris 1851), p.547· G. Semper, *Der Stilinden technischen und tektonischen Künsten der praktische Ästhetik* (Frankfurt 1878), I, p.482&489β) Γλυπτική: Μαρμάρινη γυναικεία κεφαλή στο Βρετανικό Μουσείο: G. Treu, "*Bemalter Marmorkopf im British Museum*", *JdI* 4 (1889), pp.18-24· Στήλη της Παραμυθίωνος: Wolters 1960, 11-13· Ζωγραφική: Τάφος με γραπτές παραστάσεις στην Κυρήνη: Rouveret, Walter 2007, pp.123-127· Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.42.

<sup>52</sup> Για τις εικόνες εγκαυστικής τέχνης βλ. Charles Delvoye (2013), σσ.137-141, Weitzmann K. (1977), pp.316-317, Πανσελήνου Ν. (2000), σσ.97-99, Κόρδης Γ. (2001), σσ.22-51.

<sup>53</sup> Weitzmann K. (1977), p.45.

<sup>54</sup> Σωτηρίου Γ. και Σωτηρίου Μ. (1956, 1958), τόμος I, εικόνες 1-7, τόμος II, εικόνες 17-22· Chatzidakis M. (1967), pp.197-208.

<sup>55</sup> Πανσελήνου Ν. (2000), σελ. 99.

<sup>56</sup> Για την τεχνική της εγκαυστικής τέχνης βλ. Σιαμπακούλης Γ.Σ. (2004), σσ.13-23, Charles Delvoye (2013), σσ.137-141, Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σελ.123, Πανσελήνου Ν. (2000), σσ.98-106, Ζωγράφος Π. (1926), σσ.49-61· Popova O., Smirnova E., Cortesi P. (1995), pp.34-38.

<sup>57</sup> Τεγόπουλος – Φυτράκης (2005).

<sup>58</sup> Με τον όρο ελαιογραφία εννοούμε την ζωγραφική με ελαιοχρώματα. Τα ελαιοχρώματα είναι χρωστικές ύλες διαλυμένες σε λάδι. Η χρήση του λαδιού ως διαλυτικό μέσο έχει τις ρίζες της στην αρχαία ελληνική ζωγραφική. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σελ.123.

## 2.2. Πηκτογραφία

Μία ακόμη τεχνική που έπαψε να χρησιμοποιείται στους νεότερους χρόνους είναι αυτή της Πηκτογραφίας. Ο Παντελής Ζωγράφος αναφέρεται σε μια τεχνική που την ονομάζει πηκτογραφία ως τη «ζωγραφικήν διὰ πηκτορευμάτων χρωμάτων, ὡς ἡ ἔλαιωγραφία, ἐπί νωποῦ κονιάματος». Ο τρόπος της πηκτογραφίας επικράτησε κατά τους Βυζαντινούς χρόνους<sup>59</sup>, και πήρε το όνομα της από το συνδετικό μέσο που χρησιμοποιείτο για τη μίξη των χρωστικών, οι οποίες ήταν φυτικές γόμες, ρητίνες και μέλι.

Η τεχνική της πηκτογραφίας απαντάται στη διακόσμηση του ναού της Θεοτόκου Βροντοχίου στο Μυστρά<sup>60</sup>, όπου τα χρώματα διατηρούν την ένταση τους, παρά την πάροδο 6 αιώνων. Ο Παντελής Ζωγράφος, εξέφρασε τον θαυμασμό του τονίζοντας «Ὡς συνάγεται ἐκ τῶν προηγουμένων, δέν πρόκειται περί τέχνης μικράς, ἀλλά πολύ μεγάλης καὶ ἐθνικῆς ἦν ἐδημιούργησεν Ἑλληνικός λαός ἐν τῇ καλλιτεχνικῇ του ὁρμῇ». Η τεχνική αυτή εφαρμοζόταν σε νωπό κονίαμα και διακρινόταν από την λαμπρότητα και την στιλπνότητα των χρωμάτων της. Πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι, οι διάφορες χρωστικές (ψιμίθι, τσιγκιάρι, λαζούρι λάκκα, αρσενικό) που οξειδώνονταν στην τεχνική της νωπογραφίας, στην πηκτογραφία μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν χωρίς να αλλοιωθούν. Η διατήρηση των χρωματικών αξιών του λευκού και του κόκκινου συνέβαλε στην απόδοση της τρίτης διάστασης, της σωματικότητας και του όγκου των μορφών. Η πηκτογραφία έπαψε να χρησιμοποιείται περί τα τέλη του 14<sup>ου</sup> με τις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα και αντικαταστάθηκε από την ξηρογραφία<sup>61</sup> (εικόνες 9, 10, 11).

---

<sup>59</sup> Ζωγράφος Π. (1926), σελ.60.

<sup>60</sup> Τάντσης Α. (2014), σελ.180.

<sup>61</sup> Τα παλαιότερα παραδείγματα του τρόπου αυτού της πηκτογραφίας είναι ο Εμμανουήλ του έν Λεύκιος της Ευβοίας ιερού Ναού της Θεοτόκου (1150), οι Ιεροί ναοί στην Εύβοια του Άγιου Νικολάου (1304), της Παναγίας (1304), 'Αγίας "Αννης (1370), Ο ναός της Παναγίας της Οδηγήτριας στις Σπηλιές Κονιστρών Ευβοίας (1311),βλ. Λιάπης Ιερόνυμος (1972), *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοίας*, Άθηναι. Ναός Θεοτόκου Βροντοχίου (Αφεντικού) στο Μυστρά (1400-1515). Τάντσης Α. (2014), σελ..60.

### 2.3. Νωπογραφία

Σύμφωνα με τον Charles Delvoye, η τεχνική της αυθεντικής νωπογραφίας (fresque) απαιτούσε την τοποθέτηση των χρωμάτων επάνω στο νωπό κονίαμα και τη στερεοποίησή τους, καθώς αυτά στέγνωναν. Ουσιαστικά τα τρία αλληπάλλληλα (στάδια) κονιάματα με διαφορετικό πάχος και σύσταση το καθένα, συνιστούσαν την προετοιμασία της επιφάνειας<sup>62</sup>. Η διαδικασία αυτή εξάλειφε τις κατασκευαστικές ανωμαλίες του τοίχου και δημιουργούσε ένα στερεό υπόστρωμα· το τελευταίο επίχρισμα ήταν λεπτό καθαρό και λείο, ώστε να προσδίδει διαφάνεια και λάμψη στα χρώματα. Οι παραστάσεις σχεδιάζονταν και ζωγραφίζονταν με μεγάλη ταχύτητα όσο το κονίαμα ήταν ακόμη υγρό, εργασία που προϋπόθετε μεγάλη δεξιοτεχνία και ακρίβεια στην εκτέλεση του σχεδίου και της πλάσης των μορφών<sup>63</sup>.

Στη νωπογραφία το συνδετικό μέσο των χρωμάτων ήταν το νερό, χωρίς κάποιο άλλο μέσο φυτικής, ζωικής–οργανικής προέλευσης. Οι χρωστικές της επιτοίχιας ζωγραφικής, από την αρχαία Ελλάδα μέχρι και σήμερα, έχουν μορφή σκόνης (πούδρας) και η προσκόλλησή τους στη ζωγραφική επιφάνεια απαιτεί να αποκτήσουν υγρή μορφή με την χρήση κάποιου συνδετικού μέσου (νερό, αυγό, λάδι, κόλα, κερί, ασβεστόνερο)· οι αναλογίες των υλικών και των συνδετικών μέσων ποικίλουν από περιοχή σε περιοχή, και από εργαστήριο σε εργαστήριο<sup>64</sup>.

Στη νωπογραφία τα χρώματα ήταν κυρίως γαιώδη από οξειδία διάφορων μετάλλων, και αναμιγνύονταν με κατασταλαγμένο ασβεστόνερο, που βοηθούσε να στερεοποιηθεί ο ζωγραφικός φλοιός σε χημική ένωση<sup>65</sup>. Τα υδατοδιαλυτά αυτά χρώματα φέρουν ως συνδετικό υλικό χρώματα επάνω σε αεροπαγές μίγμα (σβησμένου ασβέστη) υδροξείδιο του

---

<sup>62</sup> Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.89 και Μίνως Ν. (1987), σσ.62-63. Delvoye C. (2013), σελ.130

<sup>63</sup> Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.91.

<sup>64</sup> Παντελής Ζωγράφος Π. (1926), σελ.11.-

<sup>65</sup> Αυτός ο τρόπος επιτυγχάνεται από την χημική ενέργεια του ασβέστη στα χρώματα. Το οξείδιο του ασβεστίου διαλυμένο στο νερό γίνεται ο ένυδρο οξείδιο, στην ίδια κατάσταση βρίσκεται και το νερό των χρωμάτων που έρχεται στην επιφάνεια αυτών και ενώνεται με το ανθρακικό οξύ της ατμόσφαιρας που μεταβάλλεται σε ανθρακικό ασβέστιο το οποίο κάνει λεπτή κρούστα πάνω από την επιφάνεια των χρωμάτων και το προφυλάσσει. Για το λόγο αυτό τα χρώματα πρέπει να είναι ορκτά εκτός από το ψιμίθι που αντικαθίσταται από παλιό και λαγαρισμένο ασβέστη. Παντελής Ζωγράφος Π. (1926), σελ.11.

ασβεστίου  $\text{Ca}(\text{OH})_2$ , άμμου και νερού<sup>66</sup>. Η εφαρμογή των χρωστικών αυτών γινόταν όσο ο τοίχος ήταν ακόμη νωπός<sup>67</sup>, ενώ ο ασβέστης που ανακατευόταν με την άμμο ήταν σβησμένος· η εργασία γινόταν τμηματικά και κάθε ημέρα καλυπτόταν μερικά τετραγωνικά μέτρα του τοίχου. Τα τμήματα αυτά είχαν ραφές στις ενώσεις τους και ενίοτε γίνονταν επικαλύψεις, αλλά κάποιες από αυτές είναι εμφανείς στις άκρες, κυρίως στα επαρχιακά μνημεία. Οι εργασίες άρχιζαν συνήθως από την οροφή με κατεύθυνση προς τους τοίχους, και από τις κεντρικές προς τις δευτερεύουσες επιφάνειες<sup>68</sup>.

Κατά την γνώμη μου, η σειρά των εργασιών γινόταν από επάνω προ τα κάτω και αυτή η σειρά ακολουθείται μέχρι και σήμερα για λόγους λειτουργικότητας. Με τον τρόπο αυτό, δεν προκαλείται ζημιά σε περίπτωση που στάξει ή πέσει κάτι από το σοβάτισμα ή την ζωγραφική και λερώσει τον τοίχο, καθώς το τμήμα αυτό θα ζωγραφιστεί και δεν θα φαίνεται τίποτα. Στην αντίθετη περίπτωση, που το στάξιμο γίνει στην ήδη ζωγραφισμένη επιφάνεια, ο καλλιτέχνης θα υποχρεωθεί να γκρεμίσει τον σοβά και να ζωγραφίσει ξανά το τμήμα αυτό, ή να το επικαλύψει με μία από τις μεθόδους της επί ξηρού ζωγραφικής. Επιπλέον, λόγω της βαρύτητας, η υγρασία στο κονίαμα έχει την τάση να έλκεται προς τα κάτω, με συνέπεια το επάνω μέρος μιας υγρής ζωγραφικής επιφανείας να αφυδατώνεται πιο γρήγορα από το κάτω. Η ζωγραφική επιφάνεια συστέλλεται όταν στεγνώσει, ενώ με την πάροδο του χρόνου συστέλλεται και διαστέλλεται ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες. Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι οι καλλιτέχνες ξεκινούσαν το στίλβωμα και τη ζωγραφική της επιφάνειας από το κέντρο προς τις άκρες με σκοπό το ομοιόμορφο στέγνωμα και την ενοποίηση της εργασίας, και πιθανόν για να περιορίσουν τις ζημιές στη ζωγραφική επιφάνεια. Στις εικόνες 13, 14 και 15 μπορούμε να δούμε ένα εξαιρετικό δείγμα καθαρής νωπογραφίας χωρίς προσμίξεις ρητινών κεριού και άλλων κολλητικών ουσιών. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκριμένη τοιχογραφία αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα μεταβυζαντινής νωπογραφίας με την χρήση της τετραχρωμίας. Στην εικόνα 16 μπορούμε να δούμε την γκάμα της τετραχρωμίας σε διάφορες τονικές διαβαθμίσεις.

<sup>66</sup> Βαφειάδης Μ. Κ. (2008), σελ.230, Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.42, Βαφειάδης Μ. Κ. (2010), σελ.25.

<sup>67</sup> Για την τεχνική της Νωπογραφίας γενικά βλ. Winfield D. C. (1968), pp.61-139, Μίνως Ν. (2010), σσ.62-67, Πλακοτάρης Κ. (1969), σσ.112-122, Κακαμανούδης Α. (2012), σσ.34-40.

<sup>68</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.77, Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.90.



## 2.4. Έν ξηρῷ τοιχογραφία

Η πιο διαδεδομένη τεχνική της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής ζωγραφικής υπήρξε αυτή όπου το χρώμα αναμιγνυόταν με κρόκο αυγού και ξύδι, παρεμποδίζοντας την ανάπτυξη της μούχλας, όπως ακριβώς ανακατεύονται τα υλικά στην ζωγραφική φορητών εικόνων επάνω σε ξύλο ή σε πανί. Με την *έν ξηρῷ* τοιχογραφία εννοούμε την μικτή τεχνική, πάνω από τη νωπογραφία, όταν έχει στεγνώσει η «Όψις», το τελευταίο από τα στάδια της προετοιμασίας του τοίχου. Στην ξηρογραφία η ζωγραφική δημιουργία ολοκληρωνόταν επάνω στο είδη ζωγραφισμένο στεγνό κονίαμα, ενώ ως συνδετικό μέσο των χρωμάτων χρησιμοποιούνταν κολλητικές ουσίες (αυγό, κόλλα, γόμα). Σύμφωνα με το Χατζηδάκη, όλες οι Κρητικές τοιχογραφίες δημιουργήθηκαν με τη μέθοδο της ξηρογραφίας (*asecco*), δηλαδή, με χρώματα που έχουν ως συνδετική ύλη αυγό επάνω σε στεγνό σοβά<sup>69</sup>. Με τον Χατζηδάκη συμφωνεί και ο Βαφειάδης, ο οποίος αναφέρει ότι, οι τοιχογραφίες στην παράδοση των Κρητικών ζωγράφων αποδίδονταν σύμφωνα με την τεχνική της φορητής εικόνας<sup>70</sup>. Πρέπει να διασαφηνιστεί ότι η κηρογραφία, η αυγοτέμπερα και γενικότερα οι επί ξηρού τεχνικές δουλεύονται στον τοίχο μόνο όταν στεγνώσει το κονίαμα. Συνήθως οι τεχνικές αυτές χρησιμοποιούνταν επειδή στέγνωνε ο σοβάς και δεν μπορούσε πλέον ο καλλιτέχνης να εργαστεί με τον ασβέστη<sup>71</sup>. μπορούσε, δηλαδή, να επέμβει επάνω στην στεγνή νωπογραφία για διορθώσεις ή συμπληρωματικά ζωγραφικά στοιχεία από πάνω<sup>72</sup>.

Η τοιχογραφία αποτελούσε συνήθως συνδυασμό της νωπογραφίας και της ξηρογραφίας. Από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μερικοί ζωγράφοι δημιουργούν λαδοτέμπερα, προσθέτοντας λάδι στην αυγοτέμπερα· συγκεκριμένα, η λαδοτέμπερα δημιουργείται με την προσθήκη δύο σταγόνων ψημένου λινελαίου στον κρόκο του αυγού πριν την προσθήκη του ξυδιού<sup>73</sup>. Το

<sup>69</sup> Χατζηδάκης Μ. (1964), σελ.95.

<sup>70</sup> Βαφειάδης Μ. Κ. (2008), σελ.230.

<sup>71</sup> Delvoye C. (2013), σελ.130.

<sup>72</sup> Ο τρόπος της επί ξηρού τοιχογραφίας είναι πιο εύκολος κατά την εφαρμογή του, διότι χρησιμοποιούνται αραιότερες συνδετικές ουσίες όπως το γάλα, η πιτυρόκολλα, η ζωική κόλλα και σπανιότερα ο κρόκος του αυγού. Ζωγράφος Π. (1926), σελ.11.

<sup>73</sup> Βοκοτόπουλος Π. (1995), σσ.15-16.

συνδετικό μέσο του χρώματος εδώ είναι κρόκος με προσθήκη λαδιού. Η τεχνική αυτή κάνει τα χρώματα πιο λαμπερά, με μεγαλύτερη ένταση και τους προσδίδει μεγαλύτερη διάρκεια ζωής. Αν συγκρίνουμε εικόνες με τις τεχνικές που έχουμε αναλύσει, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι εικόνες που φιλοτεχνήθηκαν με την τεχνική της εγκαυστικής, όπως στο Όρος Σινά, έχουν λιγότερες ρωγμές και διατηρούν τη λάμψη των χρωμάτων καλύτερα από τις εικόνες όπου έγινε χρήση της αυγοτέμπερας, της λαδοτέμπερας η ακόμη και της ελαιογραφίας. Ακόμη το κερί δίνει την δυνατότητα να αποδοθούν οι μορφές, ο όγκος και φυσικά η τρίτη διάσταση με μεγαλύτερη πλαστικότητα.. Στην εικόνα 17 παρατίθενται εικόνες εγκαυστικής, λαδοτέμπερας και αυγοτέμπερας. Στην λαδοτέμπερα έχουμε όγκους και χρωματική λάμψη, αλλά η απόδοση της τρίτης διάστασης και του όγκου είναι λιγότερο εμφανής από ότι στην εικόνα της εγκαυστικής. Τέλος, στην εικόνα της αυγοτέμπερας η καθαρότητα των χρωμάτων, η λάμψη των χρωμάτων και η απόδοση της τρίτης διάστασης αποδίδονται σε πολύ μικρότερο βαθμό από ότι στην 17Α και την 17Β.

Στην Μονή Βαρλαάμ, στα Μετέωρα υπάρχουν αντιπροσωπευτικά έργα της επί ξηρού τεχνικής. Οι τοιχογραφίες του καθολικού εκτός της λιτής, συναρπαστικό και μεγαλοφάνταστο έργο σπουδαίου εκπροσώπου της τοπικής ηπειρωτικής σχολής πιθανότατα του Φράγκου Κατελάνου<sup>74</sup>, αντιτάσσουν, στην ήρεμη, κλασικού χαρακτήρα διατύπωση και ευκοσμία των κρητικών τοιχογραφιών στη μονή Αναπαυσά, (εικ.18) και αργότερα στο Μεγάλο Μετέωρο (εικ.19). Η Σταύρωση (εικ.20), πλατειά, μνημειακή σύνθεση στο δυτικό τοίχο, είναι χαρακτηριστική της ζωγραφικής του ναού. Στην εικονογραφική και τεχνοτροπική διαπραγμάτευση έχει το προηγούμενό της στην ζωγραφική του 1542 του καθολικού της μονής Φιλανθρωπινών, (εικ.21, 22 και 23) στο Νησί των Ιωαννίνων, πιθανό έργο του Κατελάνου<sup>75</sup>. Οι τοιχογραφίες Καθολικού της Μονής Βαρλαάμ, Η Προδοσία (εικ.24), Η Σταύρωση (εικ.19), Η Κοιμήση της Θεοτόκου (εικ.24) και οι Άγιοι Θεόδωρος ο Τήρων και ο αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ.25) αποτελούν έργα εξαιρετικής τεχνοτροπίας της επί ξηρού ζωγραφικής.

---

<sup>74</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μυρτάλη (2006) σελ.260.

<sup>75</sup> Το ίδιο, σελ.202.

Ουσιαστικά τα χρώματα της επί ξηρού ζωγραφικής είναι μεν υδατοδιαλυτά, αλλά επιδέχονται τη προσθήκη ρευστού συνδετικού υλικού· το υλικό αυτό μπορεί να είναι φτιαγμένο από ζωικές κόλλες που προέρχονται από οστά, χόνδρους, δέρματα ζώου, γαλακτώματα αυγού, καζεΐνη και διάφορες ύλες φυτικής προελεύσεως, όπως η αραβική γόμα και το ρετσίνι<sup>76</sup>.

Στην εικόνα 27 μπορούμε να δούμε από κοντά τμήμα τοιχογραφίας που βρίσκεται στον κυρίως ναό της Ιεράς Μονής Εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας, όπου είναι ευδιάκριτες οι επιπρόσθετες ύλες και ο όγκος τους επάνω στην αρχική νωπογραφία.

---

<sup>76</sup> Τα υλικά με τα οποία διαλύονταν τα χρώματα ήταν η αραβική φυτική γόμα (κόμμα) ή το βρασμένο ρυζάλευρο (το κατάστατο). Πανσελήνου Ν (2000), σελ.118. Έγκαυστική: Έκ του έγκαϊω, ή τέχνη του ζωγραφίζειν με χρώματα παρά τοις αρχαίοις μετά κήρου θερμαινομένου δι' Ειδικού εργαλείου. Έφ' ύγροίς: (alfresco) ζωγραφική επί εντελώς ξηρού και προσφάτου κονιάματος. Ξηρογραφία (a tempera): Ζωγραφική επί εντελώς ξηρού εδάφους δια χρωμάτων πολύ ρευστών. Πηκτοχρωμία ή πηκτογραφία: ζωγραφική δια πηκτορευστών χρωμάτων, ως ή έλαιογραφία, επί νωπού κονιάματος. 'Ωογραφία: τρόπος ζωγραφικής, καθ' όσον μεταχειριζόμεθα συνδετικήν ύλην τον κρόκον του αυγού. Ζωγράφος Π. (1926), σελ.51.

### 3. Χρωστικές και άλλα υλικά

#### 3.1. Κατασκευή κόλλας

Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, στο αντίστοιχο κεφάλαιο της *Ερμηνείας*, αναφέρεται αναλυτικά στον τρόπο που παρασκευαζόταν η ζωική κόλλα από δέρματα, πόδια, χόνδρους και κόκκαλα ζώων<sup>77</sup>. Η συνταγή απαιτούσε τα κρέατα να έχουν καθαριστεί από βρωμιές και λίπη, κατόπιν να τοποθετηθούν σε ασβέστη και μετά σε καζάνι με νερό για να βράσουν. Όταν αρχίζουν να βράζουν πρέπει να στραγγισθούν με ένα πανί, να τοποθετηθεί φρέσκο νερό και να ξαναβράσουν μέχρι να λιώσουν τελείως, όσες φορές κι αν χρειαστεί· η κόλλα αυτή είναι στην ουσία κολλαγόνο ζωικής προελεύσεως. Μπορεί είτε να χρησιμοποιηθεί άμεσα ή να αποξηρανοθεί για μελλοντική χρήση· τα καταστήματα υλικών ζωγραφικής διαθέτουν ακόμη και σήμερα κόλλα ζωικής προέλευσης, η αποκαλούμενη από τους αγιογράφους «κουνελόκολλα», αποξηραμένη, σε στερεή μορφή, σε φλοίδες ή σε μορφή πλάκας (εικ.28). Οι καλλιτέχνες που ακολουθούν τον παραδοσιακό τρόπο βυζαντινής ζωγραφικής χρησιμοποιούν την κουνελόκολλα, και τη ρευστοποιούν λίγο πριν από την χρήση της.

#### 3.2. Τα χρώματα του τοίχου και η προέλευσή τους

Οι χρωστικές που χρησιμοποιούνταν στον τοίχο, όπως προαναφέρθηκε, ήταν κυρίως γαιώδη από οξείδια διάφορων μετάλλων που αναμιγνυόταν με κατασταλαγμένο ασβεστόνερο, που βοηθούσε να στερεοποιηθεί ο ζωγραφικός φλοιός, δημιουργώντας χημική ένωση με το επίχρισμα κι έτσι να δέσει απόλυτα με τον τοίχο, διατηρώντας μια στιλπνότητα. Τα χρώματα αυτά ήταν η ώχρα, η σιένα, το χονδροκόκκινο, η πράσινη πλάκα, και όλα όσα δουλεύονταν με αυγό εκτός από το ψιμίθι (οξείδιο του μολύβδου που αλλιώς λέγεται και

---

<sup>77</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.49.

στουπέτσι)<sup>78</sup>.

Χρώματα όπως η λάκκα (η όχρα που πλησιάζει προς το λεμονί), το λευκό του τσίγκου και το αρσενικό δεν δουλεύονταν με τον ασβέστη. Η κιννάβαρη χρησιμοποιούταν μόνο σε εσωτερικούς χώρους, γιατί μαύριζε. Όταν χρησιμοποιούσαν κιννάβαρη στο εσωτερικό των ναών, προκειμένου το χρώμα να διατηρήσει τη λάμψη του, προσέθεταν λίγη όχρα πολιτική και ασβέστη, το παλιό «ψιμίθι τοίχου»<sup>79</sup>. Ενίοτε, αντί για το λουλάκι χρησιμοποιούσαν το μπλε του κοβαλτίου, ενώ το λαζούρι δεν δουλεύονταν σκέτο με τον ασβέστη<sup>80</sup>. Για λευκό χρώμα χρησιμοποιούταν ο ίδιος ο ασβέστης, αλλά έπρεπε να είναι παλιός και στη γεύση σαν χώμα<sup>81</sup>, χωρίς να είναι πικρός. Συνήθως χρησιμοποιούσαν ασβέστη από παλιά σοβατίσματα, έπρεπε, όμως, να είναι πολύ καλά τριμμένος<sup>82</sup>. Ένας ζωγράφος έπρεπε να γνωρίζει ότι ορισμένα χρώματα άλλαζαν απόχρωση, μάλιστα σε διαφορετικό βαθμό το καθένα. Αυτά που άλλαζαν περισσότερο ήταν τα χρώματα που περιείχαν άσπρο, κυρίως τα σταχτιά ή αλλιώς ψυχρά, ενώ παραμένουν ίδια τα ζεστά χρώματα όπως η όχρα, το χονδροκόκκινο και η σιένα· αντίθετα, η όμπρα σκούραινε περισσότερο, και για τον λόγο αυτό τα γραψίματα γίνονταν απαλά<sup>83</sup>. Τέλος, το μαύρο και το κόκκινο χρώμα, προκειμένου να παραμείνουν στη ζωγραφική επιφάνεια, έπρεπε να τοποθετηθούν όσο ο τοίχος είχε ακόμη πολύ υγρασία, με πολλές και γρήγορες επαναλήψεις. Ο Διονύσιος επισημαίνει ότι «τὸ ψιμίθι τῆς εἰκόνης καὶ τὸ τζιγκιάρι καὶ τὸ λαζούρι καὶ ἡ λάκκα καὶ τὸ αρσενίκι, αὐτὰ δὲν δουλεύονται εἰς τὸν τοίχον. Αἱ δὲ λοιπές βαφές ὅλες δουλεύονται»<sup>84</sup>.

Ο Πλίνιος μας πληροφορεῖ ότι τα χρώματα που ταιριάζουν σε επιφάνεια με στεγνή

<sup>78</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σσ.54-55.

<sup>79</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.80.

<sup>80</sup> Για το λαζούρι ο Διονύσιος έχει δύο διαφορετικές ενότητες, μία για τα λάμματα και μία για τον τοίχο, στις οποίες αναλύει τρόπους να μη χαλάσει το χρώμα. Το λάπις λάζουλι είναι ημιπολύτιμο πέτρωμα. Κύριο συστατικό του είναι ο λαζουρίτης, που ευθύνεται για το μπλε χρώμα του. Περιέχει επίσης ασβεστίτη και βολλαστονίτη, καθώς και μικρούς κρυστάλλους σιδηροπυρίτη, χάρη στους οποίους εμφανίζει μεταλλικές αναλαμπές. Ως υλικό ήταν και είναι ακριβό, αλλά η χρωματική του δύναμη και λάμψη είναι ιδιαίτερη και μοναδική. Θεωρώ ότι αυτός είναι και ο λόγος που ο Διονύσιος προσπαθεί με προσμίξεις να χρησιμοποιήσει το χρώμα αυτό στον τοίχο, παρότι μπορεί να χρησιμοποιήσει το κοβάλτιο για τους μπλε χρωματισμούς. Στο ίδιο, σσ.80-81.

<sup>81</sup> Το ίδιο, σελ.78.

<sup>82</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σσ.55-56.

<sup>83</sup> Το ίδιο, σελ.55.

<sup>84</sup> Αξίζει να σημειώσουμε ότι εάν κάποιος επιθυμεί να χρησιμοποιήσει στην νοπογραφία κάποια από τις χρωστικές που αναφέρθηκαν ως ασύμβατες θα πρέπει αναγκαστικά να χρησιμοποιήσει την τεχνική της ξηρογραφίας συμπληρωματικά από πάνω μετά το στέγνωμα του κονιάματος. Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.80.

προετοιμασία και δεν δουλεύονται εφ' ύγροϊς είναι το πορφυρό, το ινδικό, το κυανό, η μηλία γη, το αρσενικό, το αππιανό και το ψιμίθι<sup>85</sup>. Έχει αποδειχθεί ότι οι χρωστικές ινδικό, πορφυρό, αρσενικό και ψιμίθιο είναι ασύμβατες με το νωπό κονίαμα, καθώς δεν απορροφώνται εάν εφαρμοστούν σε αυτό, ή οι αποχρώσεις τους αλλάζουν όταν έρθουν σε επαφή με τον ασβέστη και μαυρίζουν<sup>86</sup>.

Ωστόσο, οι υπόλοιπες τρεις χρωστικές (κυανό, μηλία γη, αππιανό) ήταν συμβατές με την τεχνική της νωπογραφίας και έχουν ταυτιστεί σε νωπογραφίες της ρωμαϊκής περιόδου<sup>87</sup>. Το κυανό χρώμα, με αποχρώσεις από το γαλανό ως το σκοτεινό μπλε προς το μαύρο, χρησιμοποιήθηκε για τον κάμπο των τοιχογραφιών ή και για τη δόξα του Παντοκράτορα, ενώ σε άλλες συνθέσεις η ώχρα και το πράσινο χρησιμοποιούνταν σε μέταλλα αγίων. Σε πολυτελείς διακοσμήσεις χρησιμοποιήθηκαν πολύτιμα υλικά, όπως ο λαζουρίτης για τον κάμπο και τα ενδύματα, ο χρυσός στο φωτοστέφανο του Χριστού και των αγίων, όπως και σε φορέματα ή σε διακοσμητικές λεπτομέρειες αντικειμένων. Κάποιες φορές ο χρυσός συναντάται και στον κάμπο για να μιμηθεί το ψηφιδωτό<sup>88</sup>, ενώ σπανιότερη είναι η χρήση του αργύρου.

Στην μακραίωνη ζωή του Βυζαντίου συχνή ήταν η επικάλυψη έργων με νεότερες τοιχογραφίες με τα ίδια ή διαφορετικά θέματα. Στην περίπτωση αυτή, τα νέα έργα ζωγραφίζονταν απευθείας επάνω στα παλαιότερα ή επάνω σε προετοιμασία με καινούριο κονίαμα. Αυτές οι αλληπάλληλες τοιχογραφίες ήταν συνήθως αποσπασματικές, και οφείλονταν σε προσφορά ευσεβών πιστών για την σωτηρία της ψυχής και των οικείων τους.

---

<sup>85</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σελ.49.

<sup>86</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.52, Κόντογλου Φ. (2000), σελ.12.

<sup>87</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.36.

<sup>88</sup> Το ίδιο, σελ.90.

### 3.3. Χρωματολόγιο

1. **ΑΣΠΡΟ** η αλλιώς ψιμίθι, το οποίο είναι τσίγκος η στουπέτσι<sup>89</sup>. Οι αρχαίοι ζωγράφοι δούλευαν με κιμωλία, αλλά η τεχνική που χρησιμοποιούταν για να παραμένει λευκή έχει χαθεί. Σήμερα στα καταστήματα βρίσκουμε λευκό του τιτανίου, το οποίο είναι πολύ ποιοτικό, ή λευκό του τσίγκου. Το τιτάνιο είναι χρώμα καθαρό λευκό και δεν κιτρινίζει, όπως αυτό του τσίγκου, και σήμερα το προτιμούν οι περισσότεροι καλλιτέχνες. Για την παραγωγή του λευκού του μολύβδου, σύμφωνα με το κείμενο του Θεόφραστου του Ερέσιου, τοποθετούσαν κομμάτια μολύβδου σε μέγεθος πλίνθου, πάνω από ξύδι μέσα σε πιθάρια. Εντός 10 ημερών δημιουργούταν πάνω του ένα στρώμα σαν μούχλα, το έζυναν και το ξαναέβραζαν μέχρι που να εξαντληθεί ο μολύβδος. Το ζύσμα το έτριβαν σε τριπτήρες και το στράγγιζαν, και ό,τι έμενε ήταν το ψιμίθιο<sup>90</sup>. Η περιγραφή του Θεόφραστου υπήρξε τόσο αναλυτική που επαληθεύτηκε πειραματικά. Το ψιμίθιο του Θεόφραστου είναι ο Κερουσίτης, αλλιώς ανθρακικό άλας του μολύβδου ( $PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ )<sup>91</sup>. Επιπλέον, οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν ένα άσπρο χρώμα που το ονόμαζαν μηλίον, επειδή έβγαине στη νήσο Μήλο, αλλά κατά την ανάμιξη με το αυγό έχανε την ασπράδα του και, σύμφωνα με τον Κόντογλου, στάχτωνε<sup>92</sup>. Πρόκειται για καολινίτη λευκή άργιλο (φυσικό άλας του αλουμινίου,  $Al_2Si_2O_5(OH)_4$ ), η οποία πιθανώς ταυτίζεται με τη “μηλία γη” του Θεόφραστου και το “melinum” του Πλινίου. Ο Πλίνιος ανέφερε τη μηλία γη ως ένα από τα χρώματα του κανόνα της τετραχρωμίας, ενώ ο Διοσκουρίδης ανέφερε ότι η μηλία γη χρησιμοποιούταν για την παρασκευή πολλών χρωμάτων<sup>93</sup>. Ο καολινίτης χρησιμοποιείται κατά κανόνα σε ανάμιξη με άλλες χρωστικές ή ως υπόστρωμα για οργανικές λάκκες<sup>94</sup>. Οι αρχαίοι ζωγράφοι πιθανώς να το χρησιμοποιούσαν βάσει κάποια συνταγής που είχε το κερι στα συστατικά της, αντί για την αυγοτέμπερα, και με τρόπο που να μην επιτρέπει στο λευκό να σταχτώσει.

<sup>89</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σσ.12-14.

<sup>90</sup> Λυριτζής Ι. (2008), σσ.136-137.

<sup>91</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.39.

<sup>92</sup> Πιθανόν να είναι το λευκό του τσίγκου που όπως είδη αναφέραμε σταχτώνει. Κόντογλου Φ. (2000), σελ.12.

<sup>93</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.39.

<sup>94</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.25.

2. **ΜΑΥΡΟ**, που προέρχεται από καμένα κόκκαλα, και το απόλυτο μαύρο βγαίνει από καμένο φίλντισι ή μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο καπνός από το δαδί<sup>95</sup>. Ο Πλίνιος μας πληροφόρησε ότι συνήθειες πρακτικές ήταν το κάψιμο πεύκου και κλημάτων<sup>96</sup>. Αναφέρθηκε, επίσης, στην παραγωγή μαύρου χρώματος από τον ξεραμένο μούστο, οπότε και παραγόταν μια απόχρωση του μαύρου όμοια με αυτή του ινδικού, ενώ «*οι ζωγράφοι ζωγράφοι Πολύγνωτος και Μίκων το έφτιαχναν στην Αθήνα από κουκούτσια σταφυλιών και το ονόμαζαν τρύγινον*». Οι συγγραφείς Πλίνιος και Βιτρούβιος περιέγραφαν και μια μέθοδο λήψης αιθάλης από καμένο ρετσίνι και πίσσα<sup>97</sup>.
3. **ΩΧΡΑ** είναι το χρώμα κίτρινο προς το χρυσό και είναι γαιώδες, προερχόμενο από την σκουριά του σιδήρου. Είναι χρώμα αναλλοίωτο και δυνατό και έχει διάφορες αποχρώσεις: παλιά υπήρχε η Πολίτικη που κοκκίνιζε, και η Θασίτικη που πρασίνιζε προς το λεμονί. Οι αποχρώσεις της ώχρας κυριάρχησαν στις Βυζαντινές εικόνες επειδή ήταν ανεξίτηλες και είχαν μεγάλη αντοχή, σε αντίθεση με τα χρώματα που μαύριζαν ή οξειδώνονταν με την πάροδο των ετών. Ως ώχρα Αττική, από εργαστηριακή μελέτη του Πανεπιστημίου Αιγαίου της Ρόδου, αναγνωρίστηκε το ορυκτό γιαιοσίτης<sup>98</sup>. Ως μίλτος η Κεία, το οποίο είναι φυσικό μείγμα ορυκτών με αιματίτη με μίνιο και μασσικότη (OCH<sup>1</sup>) είναι η κίτρινη ώχρα η χρυσή, στην οποία αποτελείται από στοιχεία του σιδήρου, θείου, μαγνησίου, πυριτίου και καλίου<sup>99</sup>. Η κίτρινη ώχρα (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>·H<sub>2</sub>O) είναι μια γαία που περιέχει υδροξείδιο του σιδήρου, στο οποίο οφείλεται το κίτρινο-καφετί της χρώμα. Πρόκειται για μια από τις βασικότερες χρωστικές ουσίες σε όλες τις περιόδους, καθώς εμφανίζει πλεονεκτήματα ανάλογα με αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω για την κόκκινη ώχρα. Ο Πλίνιος αναφέρθηκε σε τρία είδη ώχρας (sil), την αττική, το σκυρικόν και τη μαρμάρην. Τις πρώτες δύο χρησιμοποιούσαν, σύμφωνα με το Ρωμαίο συγγραφέα, για να αποδώσουν τα φωτεινά σημεία στη ζωγραφική, ενώ την τρίτη τη χρησιμοποιούσαν στη νωπογραφία γιατί “η περιεκτικότητά της σε μάρμαρο την έκανε ανθεκτική στην καυστικότητα του *ασβέστη*”. Η αττική ώχρα θεωρούταν η καλύτερη, και αναφερόταν από

<sup>95</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.12.

<sup>96</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σελ.41.

<sup>97</sup>, Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σσ.41-42. Κακαμανούδης Α. (2012), σελ.25

<sup>98</sup> Λυριτζής Ι. (2008), σσ.139-140.

<sup>99</sup> Το ίδιο, 139-141.



τον Πλίνιο ως ένα από τα τέσσερα χρώματα του κανόνα της τετραχρωμίας· ο Βιτρούβιος ανέφερε ότι, κατά την ρωμαϊκή εποχή τα κοιτάσματά της είχαν ήδη εξαντληθεί, λόγω της εντατικής εκμετάλλευσής της<sup>100</sup>.

4. **Η ΣΙΕΝΑΩΜΗ** είναι χρώμα κίτρινο σκούρο προς το καφέ, γι' αυτό αποκαλούνταν από τους παλιούς σκούρα ώχρα, και είναι επίσης χρώμα φυσικό που βγαίνει από την γη και είναι αναλλοίωτη.
5. **Η ΣΙΕΝΑ Η ΨΗΜΕΝΗ** είναι χρώμα κεραμιδι γαιώδες, όπως η ωμή σιένα, και οι παλιοί την αποκαλούσαν βώλο.
6. **Η ΟΜΠΡΑ ΩΜΗ** είναι χρώμα που πλησιάζει προς το καφέ ή κλείνει προς το σταχτί πράσινο. Η σταχτοπράσινη όμπρα είναι ένα χρώμα που ταιριάζει για προπλασμό προσώπου και προέρχεται από την γη.
7. **Η ΟΜΠΡΑ Η ΨΗΜΕΝΗ** είναι ένα χρώμα μαυροκόκκινο η σκούρο καφέ, και είναι γαιώδες.
8. **ΤΟ ΧΟΝΔΡΟΚΟΚΚΙΝΟ** ανήκει στα γαιώδη χρώματα, είναι αρκετά κόκκινο, όπως η κιννάβαρα, και οι παλιοί το αποκαλούσαν βώλο ανοικτό<sup>101</sup>. Με αυτό σήμερα βάφουν το πλαίσιο, την πίσω πλευρά από τις εικόνες, τα γράμματα και τα φωτοστέφανα. Η μίξη του με διάφορες κόλλες αποτελούσε το τελευταίο χέρι της προετοιμασίας της φορητής εικόνας πριν από το στίλβωμα
9. **ΤΟ ΛΑΖΟΥΡΙ ΤΟ ΙΝΔΙΚΟ** είναι χρώμα μαβί το οποίο προέρχεται από τα φυτά. Σήμερα χρησιμοποιούμε το Λουλάκι, το οποίο είναι ένα ωραίο λαμπερό μπλε.
10. **ΤΟ ΚΟΒΑΛΤΙΟΝ** είναι ένα ωραίο χρώμα γαλάζιο.
11. **ΤΟ ΟΥΛΤΡΑΜΑΡΙΝ** είναι το καθαρό μπλε σκούρο, το χρώμα της θάλασσας (Na8-10Al6Si6O24)S2-4. Το χρώμα αυτό δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου, είναι

<sup>100</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σσ.19-20.

<sup>101</sup> Χονδροκόκκινο είναι το κόκκινο σκούρο προς το μπορντό, και σαν όρος σήμερα είναι συνηθισμένος στα εργαστήρια και τα χρωματοπωλεία. Χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα σε όλες τις εικόνες για το πίσω μέρος του ξύλου και στις πλευρικές επιφάνειες. Στην τοιχογραφία συνήθως χρησιμοποιείται για να πλαισιώνει παραστάσεις και διακοσμήσεις, ενώ με αυτό να γράφονται τα φωτοστέφανα, τα γράμματα και με αυτό δημιουργούνται οι πυροδισμοί. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι οι τοιχογραφίες του Εμμανουήλ Πανσέληνου στο Άγιο Όρος στο πρωτάτο. Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.120-131.

ευρέως διαδεδομένο σήμερα και δεν λείπει από την παλέτα κανενός Αγιογράφου. Βρέθηκε και σε έργα του καθεδρικού ναού στην Άμφισσα, και η ανάλυση έγινε στην επιτοίχια ζωγραφική αντί για φορητή εικόνα. Πρέπει να σημειώσουμε ότι τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στις νωπογραφίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στις φορητές εικόνες<sup>102</sup>. Δεν γνωρίζουμε αν το χρώμα αυτό χρησιμοποιούταν παλαιότερα, αλλά η χρωστική αυτή χρησιμοποιήθηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στον συγκεκριμένο ναό από τον Σπύρο Παπαλουκά. **ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΤΟΥ ΧΑΛΚΟΥ** είναι χρώμα πράσινο και οι παλιοί το αποκαλούσαν τσιγκιάρι. Η παραγωγή του πράσινου του χαλκού, σύμφωνα με το κείμενο του Θεόφραστου *περί λίθων*, σε συνδυασμό με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου και με το *Περί Υλης Ιατρικής* του Πεδάνιου Διοσκουρίδη, επιβεβαιώθηκε πειραματικά και έγινε και η ταυτοποίηση του υλικού με το δείγμα. Το υλικό που παράχθηκε ήταν οξικός χαλκός (Hydro acetate of copper)<sup>103</sup>.

**12. Η ΛΑΚΚΑ** είναι χρώμα βυσσινί σκούρο.

**13. Η ΚΙΝΑΒΑΡΙΣ (KINNABAPH)** είναι χρώμα δυνατό, πολύ έντονο κόκκινο, το οποίο πορτοκαλίζει ελαφρά όπως το άνθος της ροδιάς. Βγαίνει από τον υδράργυρο και οι παλιοί έγραφαν με αυτό τα γράμματα στα χειρόγραφα, και οι αυτοκράτορες υπέγραφαν τα χρυσοβουλά τους<sup>104</sup>. Πρόκειται για το φυσικό ορυκτό θειούχο υδράργυρο (HgS)<sup>105</sup>. Η κιννάβαρις προτιμούταν για το έντονο και φωτεινό πορτοκαλέρυθρο χρώμα της, που δεν ήταν δυνατό να παραχθεί από άλλες χρωστικές. Ο Θεόφραστος διαχώριζε την κιννάβαρη σε αυτοφυή και επεξεργασμένη: η αυτοφυής προερχόταν από την Ιβηρία και τους Κολχούς, ενώ η επεξεργασμένη, που απαιτούσε μια διαδικασία πλύσεων ώστε να καθαριστεί και να προκύψει η χρωστική ουσία, προερχόταν από την Έφεσο<sup>106</sup>. Ο Πλίνιος ονόμασε την κιννάβαρη *minium* και ανέφερε ότι ήταν μια δαπανηρή χρωστική ουσία<sup>107</sup>. Η κιννάβαρις μπορεί να αλλοιωθεί υπό την επίδραση του φωτός του ηλίου και να

<sup>102</sup> Λυριτζής Ι. (2008), σσ.153-154.

<sup>103</sup> Το ίδιο, σσ.136-137.

<sup>104</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.12.

<sup>105</sup> Κακαμανούδης Α. (2012), σσ.20-21.

<sup>106</sup> Θεόφραστος (1975), σελ.25.

<sup>107</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), σσ.111-117.

μαυρίσει, μετατρέπόμενη σε μετακιννάβαρη<sup>108</sup>. Για να μη συντελεστεί η παραπάνω μεταβολή, ο Βιτρούβιος, και αντλώντας από αυτόν και ο Πλίνιος, συνιστούσαν την χρήση της κινναβάρεως σε εσωτερικούς χώρους και αναφέρονταν στη “γάνωση” των εξωτερικών τοίχων που είχαν χρωματιστεί με αυτή<sup>109</sup>. Βασισμένοι και πάλι στο κείμενο του Θεόφραστου, έγινε το πείραμα που περιγραφόταν στο εν λόγω κείμενο και αποδείχτηκε ότι το χρώμα που αναφερόταν ως κιννάβαρι είναι ο θειούχος υδράργυρος (HgS)<sup>110</sup>. Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται η ταύτιση του όρου κιννάβαρι με τον ορυκτολογικό όρο κινναβαρίτης.

Τα παραπάνω χρώματα, σύμφωνα με τον Διονύσιο του εκ Φουρνιά και τον Κόντογλου, επαρκούν για ένα αγιογράφο. Ωστόσο, θεωρώ απαραίτητο και το κίτρινο του καδμίου, για να έχουμε στη διάθεσή μας όλες τις αποχρώσεις του πράσινου και του πορτοκαλί με μεγαλύτερη ευκολία, όπως και κάποιες άλλες αποχρώσεις. Σχετικά με το χρωματολόγιο, πρέπει να σημειωθεί ότι ο ζωγράφος, εκτός από άρτια γνώση του σχεδίου, πρέπει να έχει γνώσεις χρωματολογίας· πρέπει να γνωρίζει τα βασικά χρώματα και τα συμπληρωματικά τους, όπως και τις αποχρώσεις που παράγονται από τις αναμίξεις αυτών, οι οποίες έχουν άπειρες τονικές διαβαθμίσεις.

### Χρωματικοί συνδυασμοί

Κίτρινο + Κόκκινο = Πορτοκαλί

Κίτρινο + Μπλε = Πράσινο

Κόκκινο + Μπλε = Μωβ

Τα συμπληρωματικά χρώματα: Το πορτοκαλί είναι συμπληρωματικό του μπλε, το κίτρινο είναι το συμπληρωματικό του μωβ, και το πράσινο είναι το συμπληρωματικό του κόκκινου. Αν στα βασικά και στα συμπληρωματικά προσθέσουμε λευκό παίρνουμε την γκάμα των παστέλ. Για

<sup>108</sup> Κακαμανούδης Α. (2000), σσ.20-21.

<sup>109</sup> Το ίδιο, σσ.20-21.

<sup>110</sup> Λυριτζής Ι. (2008), σσ.137-138.

παράδειγμα αν στο πράσινο προσθέσουμε λευκό προκύπτει το απαλό πράσινο, ανάλογα με την ποσότητα του άσπρου που προσθέτουμε, καθώς όσο περισσότερο λευκό βάλουμε τόσο πιο ανοιχτόχρωμο γίνεται. Στο Παράρτημα παρατίθεται δειγματολόγιο χρωμάτων, σύμφωνα με τα χρώματα που αναφέρει ο Πλίνιος.

### 3.4. Χρωστήρες

Οι χρωστήρες που χρησιμοποιούνται στη νωπογραφία είναι μαλακά και στρογγυλά σαν αυτά που χρειάζονται για τις εικόνες, προκειμένου να μη χαρακώσουν ή σκάψουν τον ασβέστη. Για τους μεγάλους προπλασμούς χρησιμοποιείται μεγάλο πλακέ φαρδύ πινέλο από πολύ μαλακιά τρίχα<sup>111</sup>. Στην Έρμηνεία ο Διονύσιος έγραφε: «Γίνωσκε ότι τὰ κονδύλια γίνονται τὰ μὲν ἀνοικτάρια ἀπὸ τὴν χήτην τοῦ ὄνου καὶ ἀπὸ τὸν ἀστράγαλον τοῦ βωδίου καὶ ἀπὸ τὰς τρίχες τῆς γίδας, τὰς ἴσιες, καὶ ἀπὸ τὴν σιαγόνα τοῦ μουλαρίου»<sup>112</sup>. Σήμερα υπάρχουν πολλά είδη πινέλων, αυτά που έχουν φυσική τρίχα και αυτά που έχουν συνθετική, αμφότερα μπορεί να είναι στην μορφή τους πλακέ ή στρογγυλά, ενώ το μέγεθος τους εξαρτάται από τις διαστάσεις και το είδος της επιφάνειας.

---

<sup>111</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.57.

<sup>112</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σσ.75-76

#### 4. Τα στάδια της ζωγραφικής διαδικασίας

Η ζωγραφική του τοίχου δουλευόταν όπως οι εικόνες, αλλά με περισσότερη ελευθερία, χωρίς τόση έμφαση στην λεπτομέρεια<sup>113</sup>. Η τοιχογραφία είχε μεγαλύτερη ένταση στην γραφή και στην κίνηση, ώστε να είναι ευκρινής από απόσταση. Ο ζωγράφος έπρεπε να δώσει ιδιαίτερη προσοχή σε αυτό, γιατί μια τοιχογραφία μπορεί από κοντά να είχε άψογη εκτέλεση και να φαινόταν τέλεια, αλλά να μην φαίνεται σωστή από μακριά. Για το λόγο αυτό ο καλλιτέχνης, κατά την εξέλιξη του έργου του, έπρεπε να απομακρύνεται συχνά και να το παρατηρεί για να κάνει τις απαιτούμενες διορθώσεις όσο ο σοβάς ήταν ακόμα νωπός. Το χρώμα έπρεπε να τοποθετείται, όπως προαναφέρθηκε, όσο ο τοίχος κρατούσε ακόμη υγρασία και πριν δημιουργηθεί κρούστα στην επιφάνεια του ασβέστη. Αυτό οφείλουμε να το επισημάνουμε, διότι το χρώμα έχει το χαρακτηριστικό να απορροφάται και να περνά στον τοίχο σε βάθος ενώ σταδιακά κρυσταλλοποιείται<sup>114</sup>.

#### Η ζωγραφική των προσώπων

Ο Διονύσιος στην *Ερμηνεία* πρότεινε για τους προπλασμούς του δέρματος τα παρακάτω χρώματα: σκούρα όχρα, πράσινη πλάκα, ψιμύθι από ασβέστη και μαύρο<sup>115</sup>. Οι αναλογίες των χρωμάτων δεν αναφέρονταν στην *Ερμηνεία*, πιθανόν επειδή ο Διονύσιος δεν τις βρήκε κάπου, τις θεωρούσε ισόποσες, ή αυτονόητες. Πάντως για τους καλλιτέχνες με υπόβαθρο και γνώση του χρώματος, οι αναλογίες αλλάζουν ανάλογα με τα υλικά, τον φωτισμό, το μέγεθος του κτηρίου και την χρωματική γκάμα, η οποία διαφέρει από ζωγράφο σε ζωγράφο<sup>116</sup>, διότι τα χρώματα λειτουργούν διαφορετικά όταν τοποθετούνται το ένα δίπλα

<sup>113</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.58.

<sup>114</sup> Ένα απλό παράδειγμα της συμπεριφοράς του ασβέστη μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα σε όλα τα ασβεστομένα παλιά σπίτια και στις ασβεστομένες αυλές των νησιών όπου ο ασβέστης ξεφλουδίζει, κάνει φουσκάλες, ξεκολλάει και πέφτει. Με το παράδειγμα αυτό μπορεί κάποιος να κατανοήσει ξεκάθαρα τον τρόπο που ο ασβέστης συμπεριφέρεται σαν υλικό χωρίς να έχει ιδιαίτερες γνώσεις σαν χημικός ή σαν ζωγράφος. Το ίδιο ακριβώς θα συμβεί και στην τοιχογραφία αν επιχειρήσουμε να ζωγραφίσουμε επάνω σε ξηρό ασβέστη.

<sup>115</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.79.

<sup>116</sup> Εδώ πρέπει να επισημανθεί το ότι κάθε ζωγράφος έχει τον προσωπικό του ζωγραφικό χαρακτήρα, που τον κάνει αναγνωρίσιμο. Είναι κάτι ανάλογο με τον γραφικό χαρακτήρα ή ακόμα και με τον συγγραφικό· ο χαρακτήρας αυτός επηρεάζει και επηρεάζεται από το χρώμα, το σχέδιο, την γραφή, την ένταση, την χρωματική λάμψη, την χροιά και διάφορα άλλα χαρακτηριστικά που συμβάλουν στο συνολικό ύφος. Το συγκεκριμένο γεγονός θα πρέπει να γίνει

στο άλλο<sup>117</sup>. Οι παλιότερες τοιχογραφίες ήταν δουλεμένες με την πλατιά τεχνοτροπία, και με ανοιχτά χρώματα με πράσινους ίσκιους στα πρόσωπα και δυνατά κοκκινάδια στα μάγουλα<sup>118</sup>.

Στους επιτοίχιους προπλασμούς χρησιμοποιούνταν χρώματα όπως το πράσινο σμαραγδί, πολύ μικρή ποσότητα μαύρου και σιένα ωμή. Το χρώμα που δημιουργούταν από αυτό το συνδυασμό ήταν το λαδοπράσινο, που το ξάνοιγαν με άσπρο. Με το χρώμα αυτό περνούσαν τον προπλασμό της σάρκας<sup>119</sup>. Όταν περνούσαν τον προπλασμό με σιένα ψημένη γίνονταν τα γραψίματα στα μάτια, στη μύτη, στα χείλη και το περίγραμμα του προσώπου. Επίσης, το ίδιο χρώμα χρησιμοποιούταν και για μια πολύ ελαφριά, αραιωμένη σε νερό, πινελιά με διαφάνεια στην σκοτεινή πλευρά του προσώπου.

Οι σκιές του προσώπου μπορούσαν να περαστούν και με λίγη σιένα ωμή ανακατεμένη με σιένα ψημένη<sup>120</sup>. Μετά τον προπλασμό των προσώπων έμπαινε ο προπλασμός των μαλλιών με σιένα ωμή, σιένα ψημένη και λίγο χονδροκόκκινο<sup>121</sup>. Τα γένια στην αρχή γράφονταν νερούλα και απαλά με σιένα ωμή και λίγο χονδροκόκκινο<sup>122</sup>. Σταδιακά γίνονταν πιο δυνατά προς τις άκρες, ενώ οι τρίχες γράφονταν με πολύ λεπτό πινέλο. Το χρώμα της σάρκας περιείχε ώχρα και άσπρο· οι πινελιές αυτές γίνονταν με πηκτό χρώμα και προς τις άκρες, που έσβηνε, περνιόταν με προπλασμό και σάρκα ανακατεμένα. Μόλις έστρωναν καλά τα σαρκώματα και τα ψιμίθια, ο καλλιτέχνης έκανε τους γλυκασμούς της σάρκας. Με το χρώμα, που περιείχε πράσινο, λίγη ώχρα, σιένα ωμή και λίγο άσπρο περνούσαν τα μέρη του προπλασμού που έσμιγαν με τη σάρκα. Οι γλυκασμοί στο κούτελο ήταν συνήθως πιο ψυχροί ενώ στα μάγουλα, στην μύτη και στα ζυγωματικά ήταν θερμότεροι,

---

κατανοητό από όσους προσπαθούν να μάθουν να ζωγραφίζουν και ζητάνε συγκεκριμένες αναλογίες και συνταγές για τα χρώματα. Πάντα κατά την δική μου γνώμη όλες αυτές οι χρωματικές συνταγές διαμορφώνονται από το χέρι και την ματιά του καλλιτέχνη ανάλογα πάντα και με την ποιότητα της χρωστικής και των άλλων υλικών που χρησιμοποιούνται και για την ζωγραφική επιφάνεια. Η κατάκτηση του χρώματος, του σχεδίου και η συμπεριφορά των υλικών απαιτεί θεωρητική γνώση και μεγάλη εμπειρία.

<sup>117</sup> Για τη συμπεριφορά των χρωμάτων βλ. Johannes I. (1998), σσ.18-20.

<sup>118</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.58.

<sup>119</sup> Το ίδιο, σσ.58-59.

<sup>120</sup> Οι πινελιές αυτές είναι πάντα διαφανείς και απαλές, έχουν πολύ νερό και λίγο χρώμα.

<sup>121</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.61.

<sup>122</sup> Χονδροκόκκινο είναι το κόκκινο σκούρο προς το μπορντό, σαν όρος σήμερα είναι συνηθισμένος στα εργαστήρια και τα χρωματοπωλεία. Χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα σε όλες τις εικόνες για το πίσω μέρος του ξύλου και στις πλευρικές επιφάνειες. Στην τοιχογραφία χρησιμοποιείται για να πλαισιώνει παραστάσεις και διακοσμήσεις ενώ με αυτό να φτιάχνονται τα φωτιστέφανα και τα γράμματα.

με απόχρωση προς το λαδί ή το λαχανί<sup>123</sup>.

Αφού ολοκλήρωνε τη σάρκα με τους γλυκασμούς, ο καλλιτέχνης έβαζε τους πυροδισμούς οι οποίοι αποτελούνταν από χονδροκόκκινο και λίγη ώχρα. Το χρώμα αυτό έμπαινε στα μάλα του προσώπου, στην άκρη της μύτης, στο πιγούνι, στις άκρες από τα αυτιά και λίγο στα βλέφαρα. Με το ίδιο χρώμα βαφόταν και το κάτω χείλος, στο πάνω χείλος έβαζαν μόνο χονδροκόκκινο, ενώ το γράψιμο των χειλιών γινόταν με σιένα ψημένη. Στο μουστάκι άφηναν τον προπλασμό, και στο σκιερό του μέρος έκαναν ένα ελαφρύ πέρασμα με σιένα ψημένη. Στην άκρη τα γραψίματα γίνονταν με όμπρα ψημένη<sup>124</sup>, ενώ τα γραψίματα της μύτης των ματιών και των φρυδιών γίνονταν παράλληλα με τα σαρκώματα, όπως συνέβαινε και με τις κόρες των ματιών. Το χρώμα για τα μάτια αποτελούνταν από όμπρα και μαύρο, με το οποίο γίνονταν τα γραψίματα, ενώ στις κόρες των οφθαλμών έμπαινε και σκέτο μαύρο. Στην κόμη έβαζαν τον προπλασμό και, ανάλογα με την απόχρωσή του, χρησιμοποιούσαν και ψιμίθι κιτρινοκόκκινο, που άλλοτε πλησίαζε προς το κίτρινο και άλλοτε προς το κόκκινο. Τέλος τα σκούρα χρώματα, που περιέγραφαν το κεφάλι, περιείχαν σιένα και όμπρα ψημένη<sup>125</sup>.

Στην εικόνα 20 μπορούμε να δούμε αναλυτικά τα χρώματα της σάρκας, ενώ στις εικόνες 30, 31, 32, 32 και 34 μπορούμε να δούμε τα στάδια της ζωγραφικής διεργασίας ενός προσώπου απ τους προπλασμούς έως και τα τελευταία φωτίσματα (ψιμιθιά).

### Η ζωγραφική των ενδυμάτων

Η ζωγραφική των ενδυμάτων ξεκινούσε με τα ανοίγματα<sup>126</sup>, όπου το αποτύπωμα από το ανθίβολο γινόταν με λεπτό στρόγγυλο πινέλο με σκούρο χρώμα. Μετά, όπως και στα πρόσωπα, περνιόταν ο προπλασμός που ήθελαν να έχει το ύφασμα<sup>127</sup>. Κατόπιν, όταν στέγνωνε ο καλλιτέχνης ανακάτευε τον προπλασμό με λίγο άσπρο, ώστε το νέο χρώμα να

---

<sup>123</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.58.

<sup>124</sup> Το ίδιο, σελ.58.

<sup>125</sup> Το ίδιο, σσ.58-59.

<sup>126</sup> Οι σημερινοί αγιογράφοι δεν χρησιμοποιούν πλέον τη λέξη «ανοίγματα» για το πέρασμα του σχεδίου με σκούρο χρώμα, αλλά τα αποκαλούν γραψίματα.

<sup>127</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σελ.61.

είναι λίγο πιο ανοικτό από τον προπλασμό. Με το χρώμα αυτό περνούσε το πρώτο λάμμα<sup>128</sup>. Όταν το πρώτο φως στέγνωνε έμπαινε και δεύτερο, το οποίο ήταν ο προπλασμός με άσπρο, μόνο που ήταν ελαφρώς πιο ανοικτό και πιο στενό από το πρώτο. Η διαδικασία αυτή μπορούσε να γίνει μέχρι τέσσερις φορές. Στα πιο απότομα σημεία, πολλές φορές, έμπαιναν και ψιμύθια, προσεκτικά όμως για να μην περάσουν οι ψιμυθιές στην σκιά. Το χρώμα στα λάμματα ενδεχομένως να ήταν πιο θερμό ή πιο ψυχρό ή εντελώς διαφορετικό<sup>129</sup> από τον προπλασμό, μόνο που το ψυχρό έπρεπε να είναι επάνω από το θερμό για να εναρμονίζεται ο προπλασμός με τα λάμματα. Τα ψιμύθια των ρούχων δεν είναι τελείως λευκά, όπως στα πρόσωπα, αλλά περιέχουν λίγο χρώμα από τον προπλασμό. Στις εικόνες 35 και 36 μπορούμε να δούμε την σταδιακή εξέλιξη της ζωγραφικής διεργασίας.

### Αρχιτεκτονικό και φυσικό τοπίο

Στο αρχιτεκτονικό και φυσικό τοπίο ακολουθείτε η ίδια ακριβώς σειρά εργασιών με αυτή των ενδυμάτων.

### Χρύσωμα – χρυσογραφίες

Αξιόλογο κεφάλαιο στη Βυζαντινή ζωγραφική αποτελεί η επιχρύσωση διαφόρων επιφανειών (χρύσωμα). Το χρυσό σαν υλικό το συναντάμε με την μορφή φύλλου που έχει επικολληθεί, ή με την μορφή χρυσής πινελιάς. Η χρήση του χρυσού στην βυζαντινή ζωγραφική συναντάται στην επιτοίχια ζωγραφική, στην φορητή εικόνα, στα χειρόγραφα<sup>130</sup> και στα ψηφιδωτά.

Σε κάποια ενδύματα οι τελευταίες χρωματικές φωτεινές πινελιές δεν γίνονταν με χρώμα, αλλά με χρυσοκονδυλιές, δηλαδή με χρυσές πινελιές. Στις εικόνες, για μεγαλύτερη επισημότητα, γίνονταν με φύλλο χρυσού. Ο ίδιος τρόπος χρησιμοποιείτο και για τα φτερά

---

<sup>128</sup> Οι παλιότεροι ζωγράφοι, με τη λέξη «λάμμα» στην γλώσσα της τέχνης, εννοούσαν τα φωτεινότερα στρώματα της βαφής που έχουν σαν βάση τον προπλασμό και ανοίγουν με λευκό. Σήμερα, οι αγιογράφοι αποκαλούν φωτίσματα τα λάμματα π.χ. μετά τον προπλασμό μπαίνει το πρώτο φως η φωτίσμα.

<sup>129</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.32.

<sup>130</sup> Στα αυτοκρατορικά βιβλιογραφικά εργαστήρια, στα ιδιαίτερα πολυτελή χειρόγραφα, έγραφαν με χρυσό, εργασία που γινόταν από ειδικούς χρυσογράφους. Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.112.



των αγγέλων, τους θρόνους, τα έπιπλα, τα σκεύη και τον εξοπλισμό των στρατιωτικών αγίων<sup>131</sup>. Μερικές φορές χρησιμοποιούσαν χρυσό για να κάνουν και χρυσά γράμματα<sup>132</sup>. Ο ουρανός στις βυζαντινές τοιχογραφίες είχε χρώμα σκούρο μαβί, σαν αυτό της γαλαζόπετρας, ενώ σε μεταγενέστερες τοιχογραφίες απεικόνιζαν και κατάμαυρο ουρανό<sup>133</sup>. Ο Κόντογλου επισημαίνει ότι, ο ουρανός δεν πρέπει να είναι ποτέ χρυσός, όπως συνηθίζεται στις εικόνες και στα ρούχα. Θεωρεί ότι αυτό το συνήθιζαν καλλιτέχνες με δυτικότροπο ύφος, και ότι αυτή η υπερβολική ελευθερία του καλλιτέχνη ήταν απόδειξη έκπτωσης της τέχνης της τοιχογραφίας<sup>134</sup>.

Ο Κόντογλου στηρίζει την άποψη του αυτή με τα παρακάτω λόγια: «*χρυσός ούρανός και χρυσά στέφανα έγινοντο από τους ίδιούς μας μόνον εις τας εικόνας και εις τὰ ψηφιδωτά, διότι εις αυτά ὅλη ἡ ἐπιφάνεια εἶναι γυαλιστερή, και τὰ πρόσωπα και τὰ κτήρια και τὰ βουνά, ἐνῶ ἡ ζωγραφική τοῦ τοίχου δὲν γυαλίζει*». Ακόμη συμβουλεύει και λέει ότι “*οἱ παλαιοὶ τεχνῖται ἐγνώριζον ὅλα τὰ τῆς τέχνης καταλεπτῶς και κατά βάθος, δασκαλεμένοι ἀπό πείραν πολυχρόνιον, δουλεύοντας εις τὴν πράξιν και ὄχι δασκαλεμένοι μέ θεωρίες εις σχολεῖα...*»<sup>135</sup>. Από αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Κόντογλου υποστηρίζει ότι ο χρυσός δεν ταιριάζει στην τοιχογραφία<sup>136</sup>.

Αξίζει να αναφερθεί ότι στην *Έρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*<sup>137</sup> ο Διονύσιος αναλύει την διαδικασία της χρυσογραφίας με διαφορετικές τεχνικές. Μία από αυτές τις τεχνικές απαντάται στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονῆς Βατοπαιδίου στο Άγιον Όρος, οι

<sup>131</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σσ.81-84.

<sup>132</sup> Το ίδιο, σσ.67-68.

<sup>133</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.60.

<sup>134</sup> Επισημαίνω ότι αυτή είναι η άποψη του Κόντογλου. Κατά την γνώμη μου, ένας καλλιτέχνης πρέπει να έχει ελευθερία και να μην επηρεάζεται από κανόνες. Οφείλουμε να ομολογήσουμε, πάντως, ότι οι χρυσογραφίες πρέπει να γίνονται από πολύ έμπειρους τεχνίτες, διότι το έργο που δεν έχει σωστές ποσοτικές ισορροπίες σε χρώμα και χρυσό, κινδυνεύει να γίνει διακοσμητικό και οι χρυσές επιφάνειες με τις λάμπεις τους μπορεί να καταστρέψουν την ισορροπία του έργου. Είναι γεγονός ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες γοητεύονται ιδιαίτερα από την ύλη και τα χαρακτηριστικά της, όπως υφή και λάμψη, γεγονός που μπορεί να παρασύρει και να οδηγήσει σε έργα επίδειξης δεξιοτεχνίας και ταλέντου, αντι για έργα ουσίας.

<sup>135</sup> Κόντογλου Φ. (2000), σελ.60.

<sup>136</sup> Η τοποθέτηση του Κόντογλου για το χρύσωμα των επιφανειών στη τοιχογραφία κατά την άποψή μου πηγάζει από τη ιδιαίτερη προτίμηση που έδειξε με το έργο του ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης προς το Παλαιολόγειο ύφος. Η προσωπική του αισθητική και η τεχνοτροπία του είναι επηρεασμένη από το έντονο θρησκευτικό του συναίσθημα. Στην επισήμανσή του ότι οι τοιχογραφίες δεν γυαλίζουν όπως τα ψηφιδωτά θα πρέπει να επισημανθεί ότι το κερύ που έδινε λάμψη, στιλνότητα (γυαλάδα) και ζωντάνια στα χρώματα δεν είναι από τα υλικά που ο Κόντογλου χρησιμοποιεί, μιας και η τεχνική αυτή είχε καταλειφθεί αιώνες πριν.

<sup>137</sup> Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), σσ.81-84.

οποίες αναφέρονται στον κύκλο των παθών και της Ανάστασης του Χριστού και χρονολογούνται το 1312<sup>138</sup>, σύμφωνα με επιγραφή που σώζεται στον εξωνάρθηκα. Στα κορυφαία έργα αυτής της περιόδου τα φωτοστέφανα των αγίων μορφών είναι με επικολλημένο φύλο χρυσού (εικ.36 και 37). Στο καθολικό της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα στην τοιχογραφία με την Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ.24) μπορούμε να δούμε καθαρά τις υπέροχες χρυσογραφίες, με όλους τους τρόπους που αναφέρει ο Διονύσιος *Έρμηνεία τής ζωγραφικής τέχνης*. Φωτοστέφανα με φύλο χρυσού, υπέροχες χρυσές πινελιές στα ενδύματα, στα φτερά και στον πολεμικό εξοπλισμό των αγγέλων δείχνουν την τρομερή δεξιοτεχνία του χρυσογράφου. Το ίδιο ισχύει και για την τοιχογραφία της εικόνας 25: ο Τήρων κρατεί με το δεξιό του χέρι όρθιο το δόρυ ενώ με το αριστερό προτάσσει το ξίφος στην θήκη, σε παράπλευρη θέση. Στο ύψος του ώμου κρέμεται πίσω δεμένη με χρυσή λωρίδα η καμπυλόγραμμη μεγάλη ασπίδα. Χρυσές σταυρωτές ταινίες στολίζουν την κεφαλή του αγίου, και το κυανόμαυρο χρώμα, έρχεται σε μια υπέροχη αντίθεση με τις εξαιρετικές χρυσογραφίες. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην στολή και στον οπλισμό τους το εγκόλπιο του Χριστού είναι ανάγλυφο όπως και τα κοσμημένα χρυσά φωτοστέφανα των αγίων μορφών (εικ.26)<sup>139</sup>.

### Οι ενώσεις στη Νωπογραφία

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η ζωγραφική στον τοίχο γινόταν κατά τμήματα, γιατί ο ασβέστης έχει την ιδιαιτερότητα να δημιουργεί κρούστα<sup>140</sup>. Για τον λόγο αυτό, ο τεχνίτης πρέπει να είναι ικανός να υπολογίζει την επιφάνεια που θα μπορέσει να ολοκληρώσει σε μια ημέρα και να απλώνει τον σοβά αναλόγως. Έτσι, όταν τελείωνε την ζωγραφική της ημέρας του, έπρεπε να σοβατίσει άλλη επιφάνεια του τοίχου, με την οποία θα ασχολούταν την επόμενη ημέρα. Με αυτό τον τρόπο, ένωνε τον σοβά με αυτόν που επρόκειτο να ζωγραφίσει<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> Πανσελήνου, Βυζαντινή ζωγραφική (2000), σσ.239-242.

<sup>139</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.202,203,260.

<sup>140</sup> Τις μεγάλες τοιχογραφίες τις δούλευαν τρεις η και παραπάνω τεχνίτες σύγχρονος, Κόντογλου Φ. (2000), σσ.64-65.

<sup>141</sup> Το ίδιο, σελ.63.

Την επόμενη ημέρα περνούσε την «όψη» και συνέχιζε την ζωγραφική του. Ιδιαίτερη προσοχή έπρεπε να δείχνουν στις ενώσεις του σοβά μεταξύ των δύο επιφανειών. Αυτό γινόταν για να μην φαίνονται οι ενώσεις, και για τον ίδιο λόγο δεν έκοβαν τα σημεία τομής κάθετα αλλά πλαγίως και σβηστά. Έτσι, ο νέος σοβάς θα ερχόταν πάνω από τον παλιό με την ίδια ακριβώς κλίση, και γινόταν ένα σώμα με τον παλιό. Επιπλέον, ο παλιός σοβάς έπρεπε να ξυστεί ελαφρώς και να βραχεί καλά στο σημείο της ένωσης, για να κολλήσουν άψογα ο ένας πάνω στον άλλο. Όταν έμπαιναν οι προπλασμοί ο καλλιτέχνης έπρεπε να είναι πολύ προσεκτικός, ώστε το πιο φρέσκο χρώμα να μην περάσει επάνω στο παλιό και δημιουργηθεί μπάλωμα<sup>142</sup>. Οι επιγραφές και τα λεύκα στα ιμάτια και στις κορνίζες μπορούσαν να γίνουν και στο τέλος της ζωγραφικής διαδικασίας, καθώς το ψιμύθι του ασβέστη κολλούσε ακόμη και με λίγη υγρασία, επιτρέποντας στον καλλιτέχνη να ζωγραφίσει στην επιφάνεια ακόμα και την επόμενη ημέρα.

---

<sup>142</sup> Το ίδιο, σελ.64.

## Συμπεράσματα

Η φιλοτέχνηση των αγιογραφιών κατά τη βυζαντινή περίοδο ήταν μία ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία, για την οποία ο καλλιτέχνης έπρεπε να διαθέτει εξειδικευμένες γνώσεις. Επίσης, ήταν απαραίτητο ο αγιογράφος να ακολουθήσει τα ζωγραφικά στάδια με τη σωστή αλληλουχία, ώστε να αποφευχθούν οι αστοχίες στο τελικό αποτέλεσμα. Μία τέτοιας μορφής αστοχία παρατηρείται στις τοιχογραφίες στην Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας<sup>143</sup> (εικ.41), όπου είναι εμφανής η διαφορά στην εικόνα της ένθρονης Παναγίας, η οποία εικονίζεται με έντονο κόκκινο χρώμα και δεν έχει συνάφεια με το περιβάλλον και τις υπόλοιπες φιγούρες της τοιχογραφίας. Σύμφωνα με τις διδαχές του Διονυσίου του εκ Φουρνά, διαπιστώνω ότι η αστοχία αυτή προέκυψε επειδή τα ανθίβολα αφαιρέθηκαν πριν στεγνώσουν και δεν ήταν αποτέλεσμα κακοτεχνίας από άλλο ζωγράφο. Η σημασία της σωστής χρήσης των ανθιβόλων επιβεβαιώνεται και στην εικόνα 42, όπου παρατηρείται η αστοχία της κυριαρχίας του σκούρου καφέ χρώματος στις μορφές και έρχεται σε αντίθεση με τις αποχρώσεις των ενδυμάτων. Εκτιμώ ότι αυτή η διαφορά στις αποχρώσεις οφείλεται στην αντιγραφή ανθιβόλων και η αρχική μορφή των αγίων διέφερε από την τωρινή. Ο Διονύσιος του εκ Φουρνά επισημαίνει ότι σε πολλές τοιχογραφίες χάνεται σταδιακά η λάμψη των χρωμάτων και σκουραίνουν οι παραστάσεις, επειδή η αντιγραφή των ανθιβόλων αφήνει υπολείμματα κόλλας που επιτρέπουν στις σκόνες και τις αναθυμιάσεις από τα κεριά να προσκολληθούν στην επιφάνεια.

Η διαφορά είναι εμφανής στην εικόνα 4, η οποία έχει φιλοτεχνηθεί σύμφωνα με τον τρόπο που περιγράφει ο Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007, σελ.148), καθώς τα περιγράμματα των μορφών είναι σε σκούρο μαύρο χρώμα και τα φωτίσματα των ενδυμάτων είναι κόκκινα. Αυτή η διαφορά στα χρώματα οφείλεται και στο γεγονός ότι κάποια εργαστήρια επέλεξαν να φτιάξουν ξεχωριστό σχέδιο εργασίας για τα πρόσωπα και ξεχωριστό για τα ενδύματα, καθώς τους παρείχε την ευελιξία να χρησιμοποιήσουν τα σώματα σε διαφορετικούς αγίους ή να προσαρμόσουν τα πρόσωπα σε διαφορετικά σχέδια εργασίας. Αυτή η πρακτική συνηθιζόταν

---

<sup>143</sup> Για τη Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας βλ. Λουκόπουλος Δ 1928, Ορλάνδος, Α.Κ. (1961, Παλιούρας Αθανάσιος (1985), *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία.*, Αγρέβη Μαρία (2007).

στην Ελληνική γλυπτική από τον 4<sup>ο</sup> π.Χ. έως τον 1<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα, καθώς οι γλύπτες επέλεξαν διαφορετικά τμήματα σχεδίων ώστε να αποδώσουν τη μορφή σύμφωνα με τα εξιδανικευμένα πρότυπα της εποχής<sup>144</sup>.

Μία άλλη βασική διαπίστωση είναι ότι κάποιες τεχνικές εγκαταλείφθηκαν με την πάροδο των αιώνων. Συγκεκριμένα, εξαλείφθηκε η μέθοδος της εγκαυστικής κατά την περίοδο της εικονομαχίας (8<sup>ος</sup> αιώνας), δεδομένου ότι η μεγάλη πτώση στο βιοτικό επίπεδο επηρέασε αρνητικά τις τέχνες και, αφετέρου, επειδή πολλοί αγιογράφοι και μοναχοί εγκατέλειψαν την Βυζαντινή αυτοκρατορία και μετεγκαταστάθηκαν στην εικονόφιλη νότια Ιταλία και Σικελία. Εξίσου σημαντικό ήταν το γεγονός ότι πολλά ιδιωτικά εργαστήρια καταστράφηκαν ολοσχερώς, με συνέπεια να χαθεί η μέθοδος της εγκαυστικής, παρότι επιβίωσαν κείμενα που την αναφέρουν. Με την άλωση της Πόλης από τους Οθωμανούς, το 1453, χάνεται και η τεχνική της πηκτογραφίας.

Ένα κεντρικό ζήτημα για το οποίο καλούνταν να αποφασίσουν οι αγιογράφοι αφορούσε την χρωματική γκάμα, π.χ. ο Κόντογλου και ο Διονύσιος του εκ Φουρνά συμφωνούν ότι οι τοιχογραφίες πρέπει να χαρακτηρίζονται από λιτό χρωματικό αποτέλεσμα. Είναι άξιο μνείας ότι αμφότεροι αντέγραφαν έργα με σκούρα χρώματα, λόγω των αλλοιώσεων που είχαν υποστεί τα έργα, χωρίς να γνωρίζουν την αρχική μορφή τους ούτε την ακριβή διαδικασία που ακολουθούταν. Αντίστοιχα, πολλοί λαογράφοι δημιούργησαν αντίγραφα φορεσιών και κεντητών σε μουντά χρώματα, καθώς τα πρωτότυπα έργα στα οποία βασίστηκαν είχαν χάσει το χρώμα τους. Η προσεκτική εξέταση αυτών των έργων λαϊκής τέχνης θα διαπιστώσει την εξαιρετική χρωματική λάμψη στα υφαντά που είναι σωστά αποθηκευμένα, σε σχέση με αυτά που έχουν χρησιμοποιηθεί, κυρίως στα βασικά χρώματα (μπλε, κόκκινο, κίτρινο), όπως και στα συμπληρωματικά τους (πορτοκαλί, πράσινο, μωβ).

Η πηκτοχρωμία ήταν η ζωγραφική μέθοδος που χρησιμοποιούταν από τον 8<sup>ο</sup> αιώνα και ο Παντελής Ζωγράφος την χαρακτήρισε ως μεγάλη και εθνική τέχνη, την οποία δημιούργησε ο Ελληνικός λαός ως προϊόν της καλλιτεχνικής ορμής του. Η τεχνική της πηκτοχρωμίας εφαρμοζόταν σε νωπό κονίαμα και διακρινόταν από την λαμπρότητα και την

---

<sup>144</sup> Gombrich E.H. (1994), *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σσ.103-106.

στιλπνότητα των χρωμάτων της, χαρακτηριστικά που αποδίδει και η τεχνική της ελαιογραφίας. Στην πηκτοχρωμία μπορούν να χρησιμοποιηθούν χρώματα (ψιμίθι, τσιγκιάρι, λαζούρι, λάκκα, αρσενικό) χωρίς να αλλοιωθούν, σε αντίθεση με την οξειδωση που προκαλεί ο ασβέστης. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι οι ζωγράφοι πλέον προσπαθούν να βρουν ένα λευκό που να μην σταχτώνει, πρόβλημα που δεν προκύπτει στην τεχνική της πηκτοχρωμίας.

Οι αιογράφοι ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τη διατήρηση των χρωματικών αξιών του λευκού και του κόκκινου, επειδή συνέβαλε στην απόδοση της τρίτης διάστασης, της σωματικότητας και του όγκου των μορφών. Μετά την απώλεια της συνταγής της πηκτοχρωμίας επικράτησε η επί ξηρού ζωγραφική, η οποία χρησιμοποιούταν για να προστεθούν οι χρωματικές αξίες και λάμψεις. Σε αντίθεση με τις απόψεις των Κόντογλου και Διονυσίου του εκ Φουρνά, το εσωτερικό των ναών χαρακτηριζόταν από λαμπρότητα και αίγλη και αυτό το μαρτυρούν τα ψηφιδωτά, οι εικόνες, τα ξυλόγλυπτα, ακόμα και τα επιζωγραφισμένα μαρμάρινα τέμπλα των ναών.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι οι τοιχογραφίες επιδιώκουν να δημιουργήσουν την ίδια εντύπωση μεγαλοπρέπειας όπως τα ψηφιδωτά, με τη διαφορά ότι η τοιχογράφηση πρόκειται για λιγότερο δαπανηρή μέθοδο και για αυτό απαντάται σε φτωχότερους ναούς. Η Ποταμιάνου ισχυρίζεται ότι οι τοιχογραφίες εντάσσονται στο γενικότερη τάση επίπεδης απόδοσης των μορφών, η οποία προέκυψε από τη συνειδητή απομάκρυνση από την έμφαση της ελληνορωμαϊκής τέχνης στην πλαστικότητα και την τρίτη διάσταση στην απεικόνιση των μορφών. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι αυτή η μεταστροφή ήταν συνέπεια της σταδιακής αλλαγής της τέχνης, λόγω της εξέλιξης των συνταγών και της απώλειας γνώσεων επί των τεχνικών της ζωγραφικής. Συγκεκριμένα, οι τεχνικές που χρησιμοποιούν λιπαρές ουσίες (εγκαυστική, πηκτοχρωμία, ελαιογραφία, λαδοτέμπερα κ.ά.) αποδίδουν την τρίτη διάσταση πιο έντονα και με ανώτερη χρωματική λάμψη από την αυγοτέμπερα και τη νωπογραφία. Μετά την εξαφάνιση της πηκτοχρωμίας, δηλαδή στη μεταβυζαντινή τέχνη, επικρατεί η εν ξηρώ τοιχογραφία. Το βασικό πλεονέκτημα της εν λόγω τεχνικής ήταν ότι ο ζωγράφος πλέον είχε τη δυνατότητα να επέμβει επί της ζωγραφικής επιφάνειας ακόμα και όταν είχε στεγνώσει το κονίαμα.

Η τεχνική που έχει επικρατήσει σήμερα είναι η διενέργεια και ολοκλήρωση της ζωγραφικής διαδικασίας στα εργαστήρια των ζωγράφων και κατόπιν ο καμβάς με τις ζωγραφικές παραστάσεις επικολλείται στον τοίχο του ναού· εξαίρεση αποτελούν οι τρούλοι και οι καμπύλες επιφάνειες, οι οποίες ζωγραφίζονται απευθείας στον ναό. Η τελευταία τεχνική έχει επικρατήσει επειδή η ζωγραφική επιφάνεια δεν χρειάζεται την προετοιμασία που απαιτούν οι παλαιότερες τεχνικές (π.χ. να στεγνώσει ο σοβάς), περιορίζοντας έτσι το κόστος και τον χρόνο περάτωσης της τοιχογραφίας. Διαπιστώνω, επομένως, ότι τα σύγχρονα μέσα έχουν καταστήσει σαφώς ευκολότερη και πιο οικονομική τη διαδικασία φιλοτέχνησης τοιχογραφιών: τα ανθίβολα έχουν αντικατασταθεί από φωτογραφικό υλικό και από την χρήση προτζέκτορα, η αυγοτέμπερα συχνά αντικαθίσταται από ακρυλικές κόλλες ή από ακρυλικά χρώματα σωληναρίου, ενώ οι φτωχοί ναοί καταφεύγουν ακόμα και στην χρήση πλαστικών χρωμάτων τοιχοποιίας. Παρόλα αυτά, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τη συμπεριφορά των τοιχογραφιών μετά από δύο αιώνες.

Κλείνοντας την εργασία, καταλήγω ότι, από τις τεχνικές ζωγραφικής που αναλύθηκαν, η εγκαυστική και η πηκτοχρωμία παρέχουν το καλύτερο αποτέλεσμα, καθώς έχουν τη μεγαλύτερη διάρκεια ζωής και η λάμψη των χρωμάτων δεν αλλοιώνεται.

## Βιβλιογραφία

- Αγρέβη Μαρία (2007), *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στην Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας (1491)*, (Διδακτορική διατριβή). Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- Αχειμάστου–Ποταμιάνου Μυρτάλη (2004), *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπητών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα: Αδάμ.
- Αχειμάστου–Ποταμιάνου Μυρτάλη (2006), *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Βαλσαμάκη Ανθή (2004), *Αγιογραφίες. Η τέχνη της βυζαντινής πολυπρόσωπης φορητής εικόνας*, Αθήνα: Εργάνη.
- Βασιλάκη Μαρία (1995), *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή–Χορν.
- Βασιλάκη Μαρία (1999), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η Εποχή του*, Αθήνα: Ανάτυπο.
- Βασιλάκη Μαρία (2012), «Ακολουθώντας τα βήματα του Διονυσίου του εκ Φουρνά», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 33, σσ.379-386.
- Βασιλάκη Μαρία (2015), *Σχέδια Εργασίας των Ζωγράφων Μετά την Άλωση*, Αθήνα: Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη, Λεβέντιος Πινακοθήκη, Μουσείο Μπενάκη.
- Βαφειάδης Μ. Κωνσταντίνος (2008), *Η Ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μυγδονία.
- Βαφειάδης Μ. Κωνσταντίνος (2010), *Περί τοιχογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μυγδονία.
- Βιτρούβιος Πόλλιον Μάρκος (1998), *Δέκα Βιβλία*, μετάφραση Ζερεφός Χ. Στέλιος, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Βοκοτόπουλος Παναγιώτης (1995), *Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Βράνος Ιωάννης (2001), *Η τεχνική της αγιογραφίας Α*, Θεσσαλονίκη. Έκδοση, ιδιωτική.
- Γαλάβαρης Γ. (1995), *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.



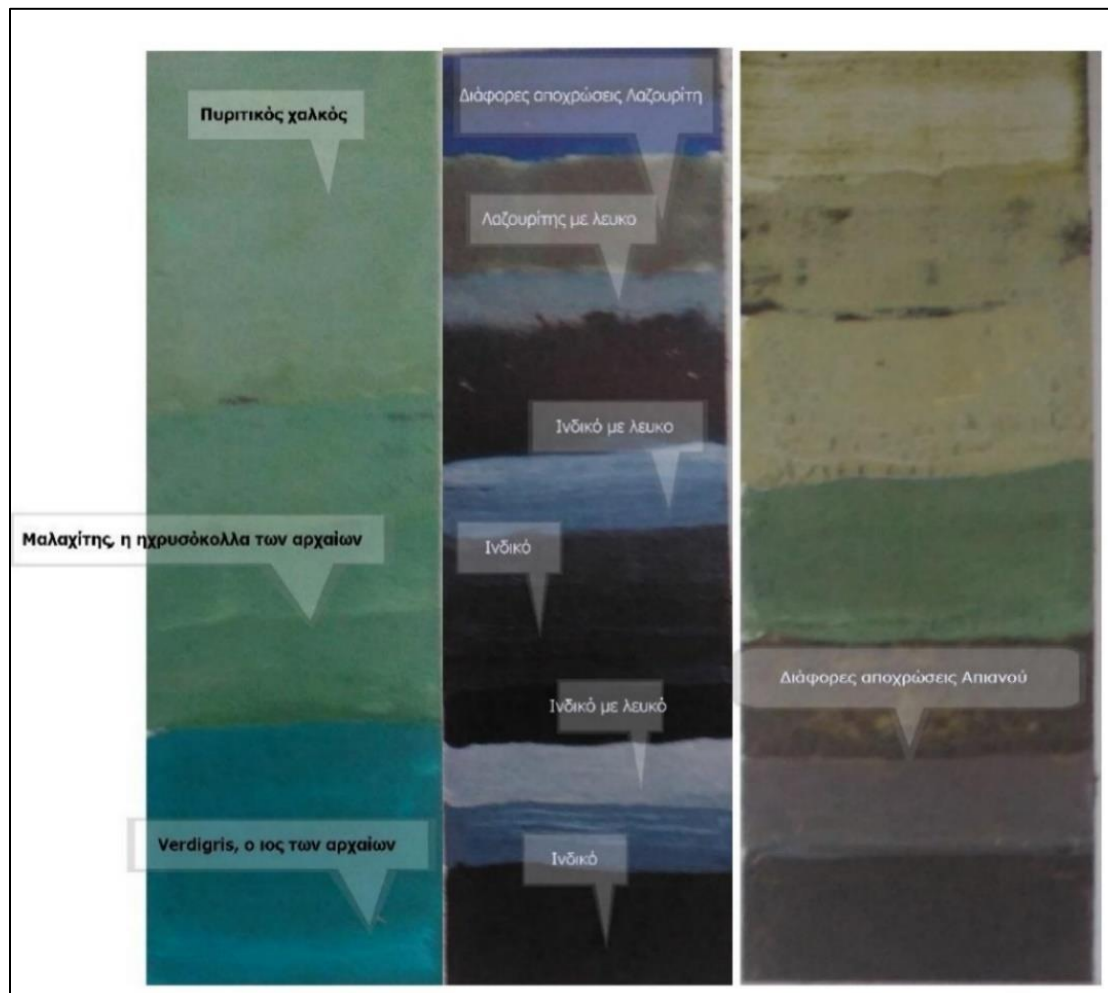
- Chatzidakis Manolis (1967), “An Encaustic Icon of Christ at Sinai”, *The Art Bulletin* 49(3), pp.197-208.
- Διονύσιος του εκ Φουρνά (2007), *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Ερμηνεία Άγιον Όρος.
- Delvoye Charles (2013), *Βυζαντινή Τέχνη*, μετάφραση Παπαδάκη Βάσω, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Gombrich E.H. (1994), *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Ζωγράφος Παντελής (1926), «Οι διάφοροι τρόποι της βυζαντινής αγιογραφίας επί τη βάσει της ερμηνείας των ζωγράφων», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 3 (1-2), σσ.49-61.
- Θεόφραστος (1975), *Περί Λίθων*, μετάφραση Νικόλαου Χ. Αποστολίδη, Αθήνα: Σύλλογος Διπλωματούχων Μηχανικών Μεταλλείων και Μεταλλουργών Μηχανικών.
- Johannes Itten (1998), *Τέχνη του χρώματος*, μετάφραση Ιωάννα Ομορφοπούλου, Αθήνα: Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών.
- Κακαμανούδης Αναστάσιος (2012), «Τεχνικές ζωγραφικής στην αρχαία Ελλάδα», Κύρια Μεταπτυχιακή Εργασία, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή. Προσβάσιμο στο <http://ikee.lib.auth.gr/record/128808>
- Κόντογλου Φώτιος (2000), *Εκφρασις της Ορθόδοξου Εικονογραφίας, τόμος 1*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδημητρίου.
- Κόρδης Γιώργος (2001), *Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η βυζαντινή εικόνα*, Αθήνα: Αρμός.
- Κόρδης Γιώργος (2009), *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση. Το χρώμα ως φως στη βυζαντινή ζωγραφική θεωρία και πρακτική*, Αθήνα: Αρμός.
- Λιάπης Ιερώνυμος (1972), *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοίας*, Αθήναι : Μητρόπολη Χαλκίδος.
- Λυριτζής Ιωάννης (2008), *Νέες τεχνολογίες στις αρχαιολογικές επιστήμες*, Αθήνα: Gutenberg.

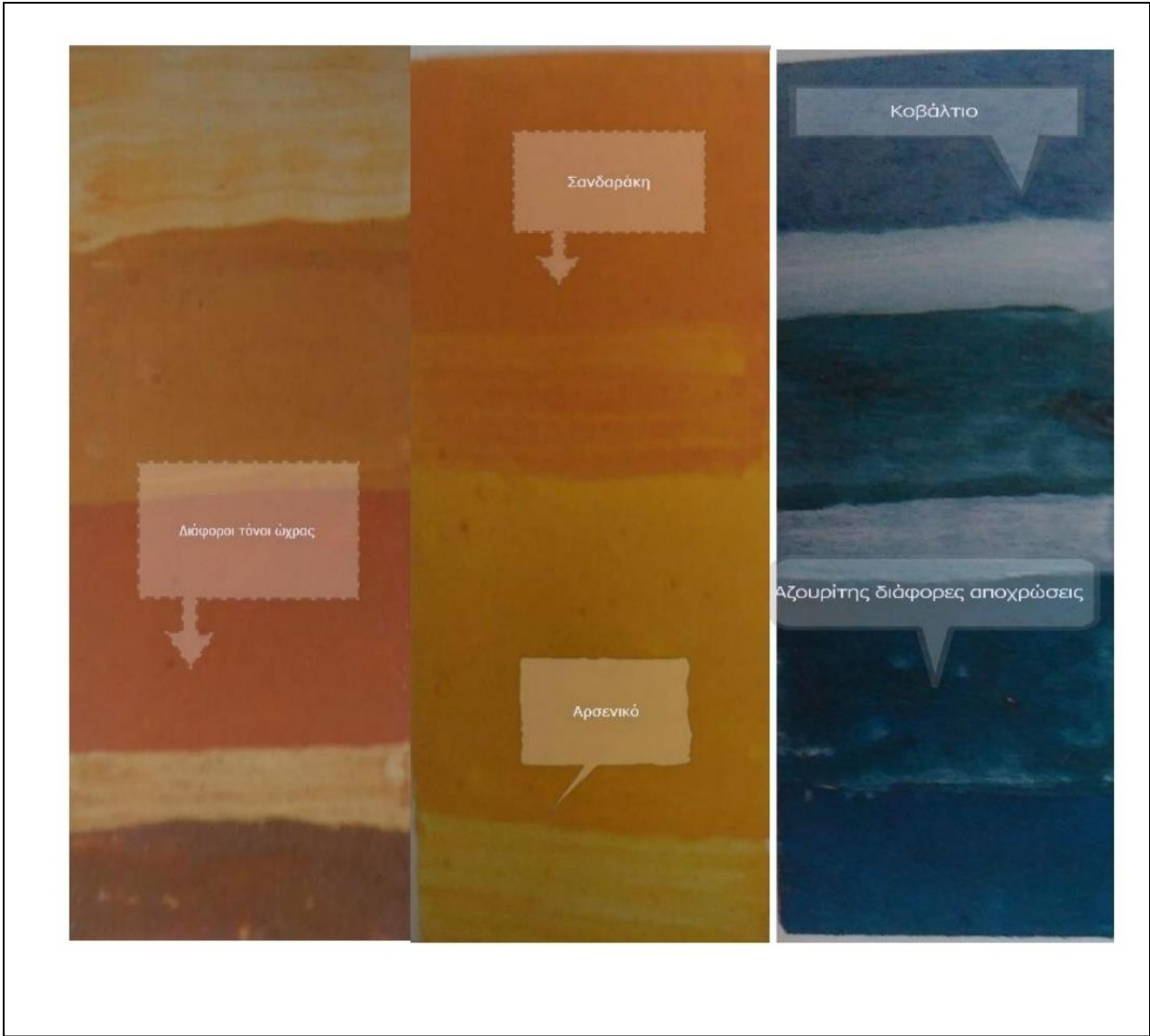
- Λουκόπουλος Δ 1928, *Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς*, Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος, σσ.300-33
- Μίνως Νίκος (1987), «Συντήρηση τοιχογραφιών», *Αρχαιολογία* 22, σσ.14-21.
- Μπονόβας Ν. (2010), *Αρχέτυπα, εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, αντίβολα*, Θεσσαλονίκη.
- Μύστακας Ε., *Οδηγός Αγιογραφίας* (2005): Ελευθέριος Μύστακας, *Οδηγός αγιογραφίας θεωρία και τεχνική της φορητής εικόνας*, Αθήνα.
- Ορλάνδος Α.Κ. (1961), «*Βυζαντινά μνημεία Αιτωλοακαρνανίας. Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς*». Αρχεῖον Βυζαντινῶν μνημείων Ελλάδος.
- Παλιούρας Αθανάσιος (1985), *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα.
- Πανσελήγου Ναυσικά (2000), *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (2009), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, μετάφραση Τάσος Ρούσσοσ – Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Porona Olga, Smirnova Engalina, Cortesi Paola (1995), *Icone guida completa al riconoscimento delle icone dal VI secolo a oggi*, Torino: Il Mondo Nuovo.
- Σιαμπακούλης Γεώργιος Σ. (2004), *Εγκαυστική*, Αθήνα: Σταμούλη Α.Ε.
- Σωτηρίου Γεώργιος και Σωτηρίου Μαρία (1956, 1958), *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα.
- Τάντσης Α. (2014), «*Η χρονολόγηση του ναού της Οδηγήτριας στο Μυστρά*», *Βυζαντιακά* 31, σσ.179-204.
- Τεγόπουλος – Φυτράκης (2005), *Ελληνικό Λεξικό*, Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία.
- Τσιγαρίδας Ε.Ν. (2006), *Βυζαντινές Εικόνες και Επενδύσεις, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*.
- Τσιγαρίδας Ε.Ν., Χρυσχοϊδης Κ., Αμπόνης Δ.Γ., Ταβλάκης Ι., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Τριανταφυλλίδης Γ., Γουργιώτη Δ. (επιμ.) (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος*, Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.

- Weitzmann Kurt (1977), “The Monastery of Saint – Catherine at Mount Sinai, the Icons. From the Sixth to the Tenth Century”, *Revue des Etudes Byzantines*, Vol.35 no1, pp.316-317.
- Winfield David C. (1968), “Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study”, *Dumbarton Oaks Papers* Vol.22, pp.61-139.
- Χατζηδάκης Μανόλης (1938), *Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών ΙΔ΄.
- Χατζηδάκης Μανόλης (1964), *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος*.
- Χατζηδάκης Μανόλης, Δρακοπούλου Ευγενία (1997), *Έλληνες Ζωγράφοι Μετά την Άλωση*, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.
- Χατζηφώτης Ι.Μ. (1995), *Μακεδονική Σχολή, Η Σχολή του Πανσέληνου (1290-1320)*, Αθήνα: Εκδόσεις Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας.

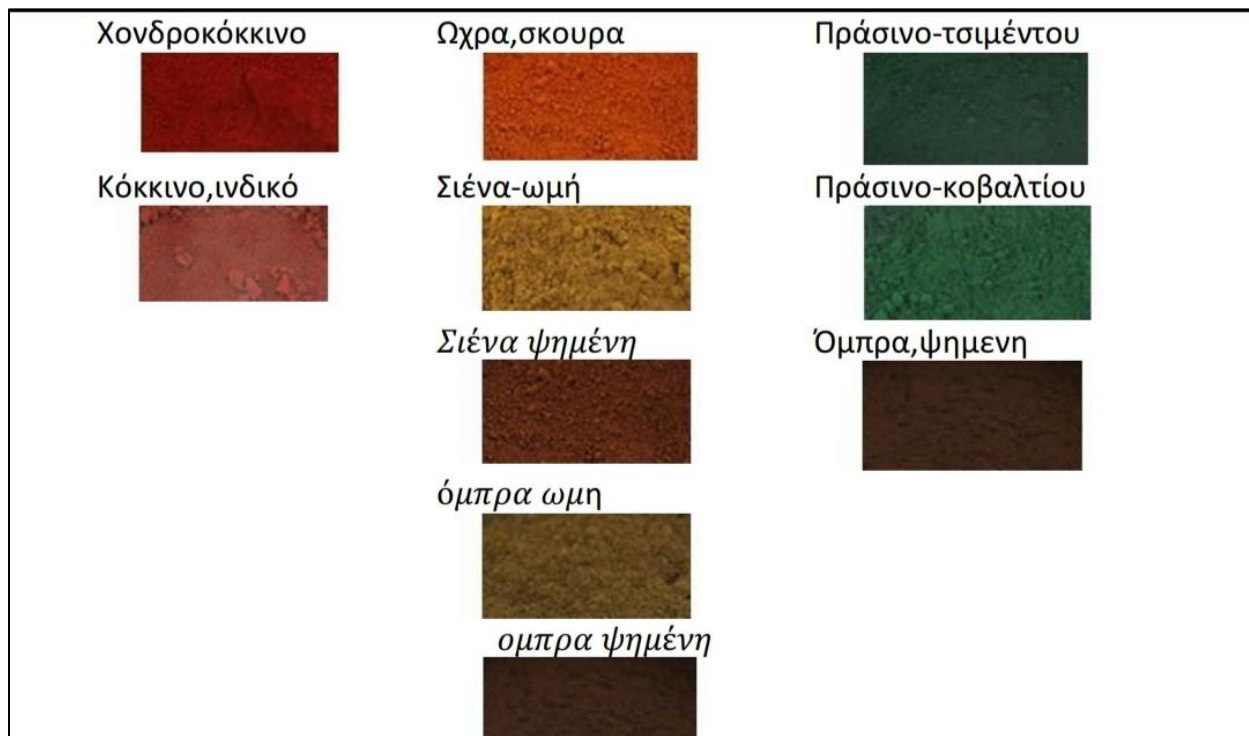
## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Δειγματολόγιο χρωμάτων

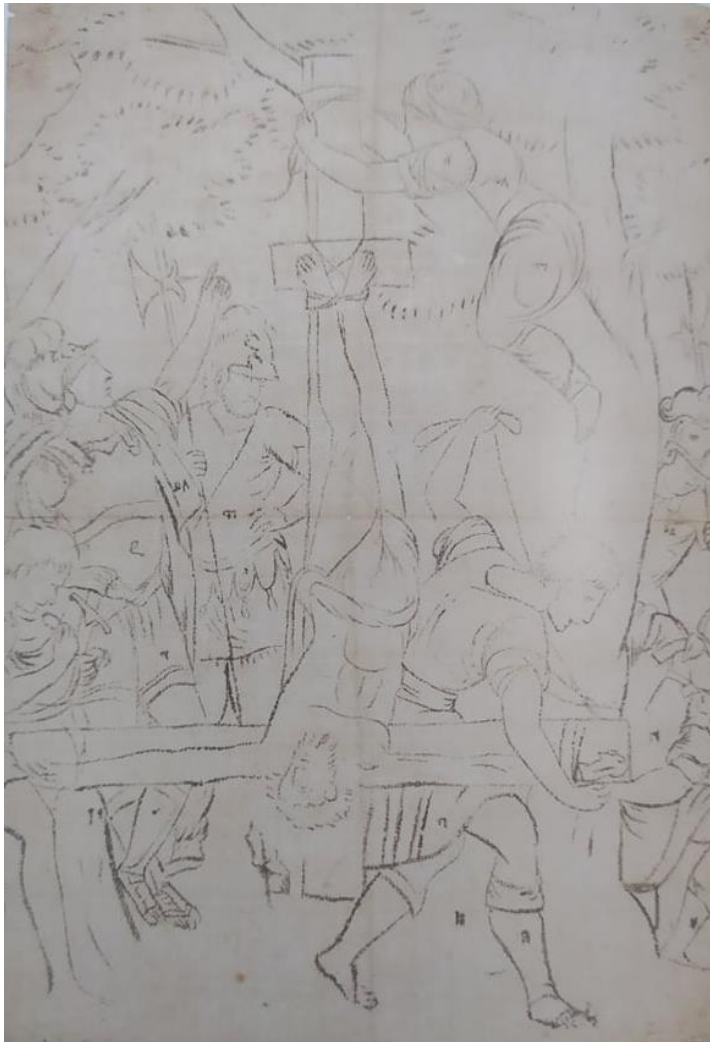








## Εικόνες



**Εικόνα 1:** Σκηνή από τον βίο του Αγίου Πέτρου (18<sup>ος</sup> αιώνας). Έκτυπο ανθίβολο, χαρτί και μαύρο μελάνι. 33161(Ξ23), 39x27,9εκ.

**Πηγή:** Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.400.





**Εικόνα 2:** Αντίβολα φιλοτεχνημένα με πενάκι. Κάποια είναι διάτρητα και άλλα δεν είναι. Εικονίζονται οι άγιοι Χρυσόστομος και Χριστόφορος, το τρίμορφο της δεήσεως στην άνω ζώνη, η Παναγία η Οδηγήτρια, ο άγιος Στυλιανός, ο άγιος Γεώργιος, ο άγιος Γεώργιος ο Δρακοντοκτόνος και η προτομή του Αγίου Νικολάου.

**Πηγή:** Βασιλάκη Μ. (2015), σελ.83.

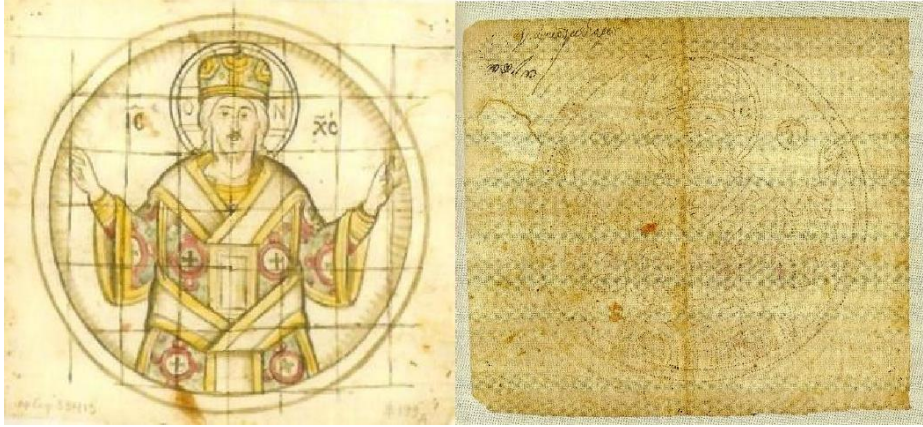


**Εικόνα 3.** Τύπος σχεδίου: Σκαρίφημα σε α και β όψη.



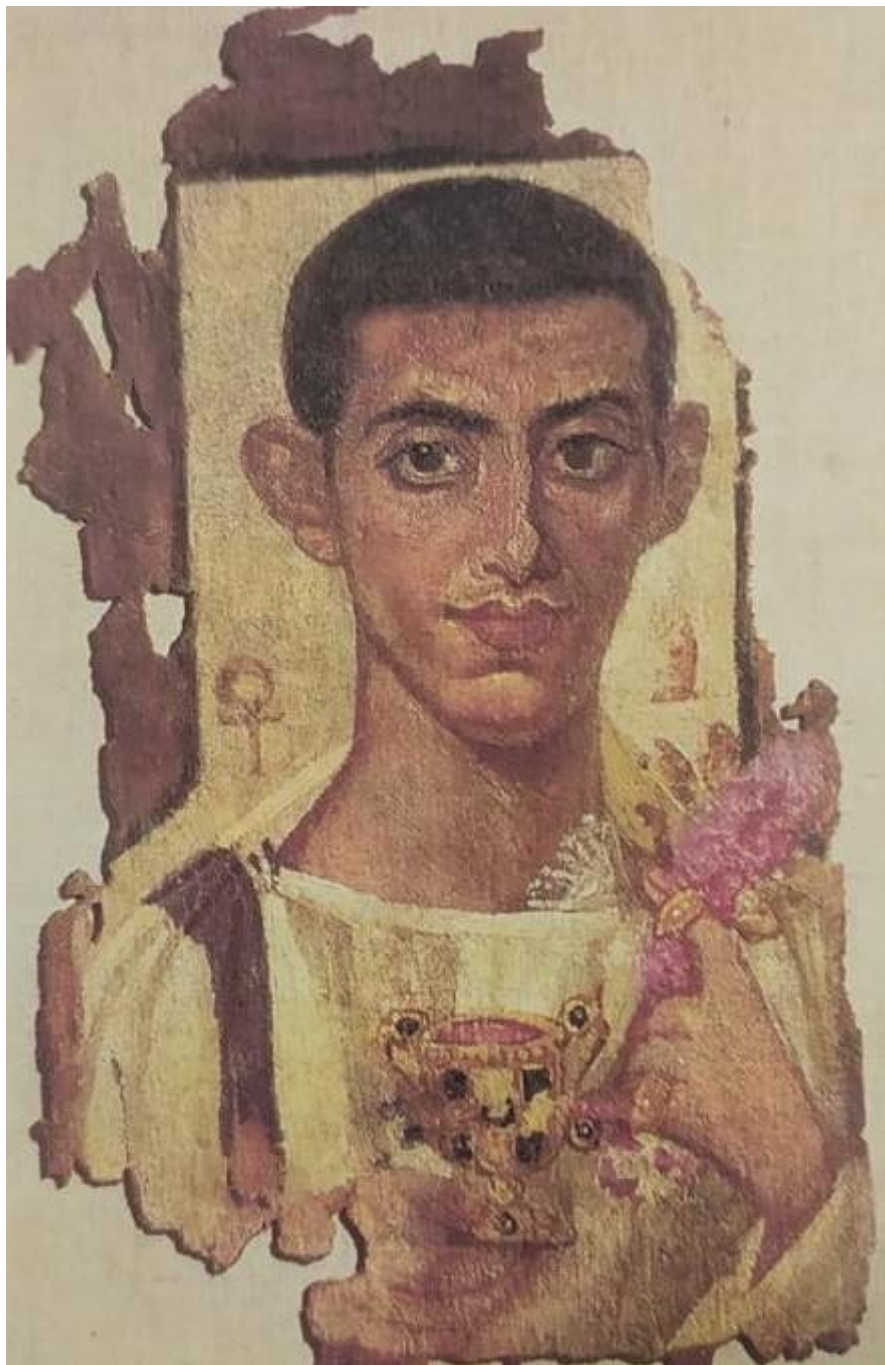
**Εικόνα 4.** Τέσσερις σκηνές: Ευαγγελισμός, Γέννηση, κοίμησης της Θεοτόκου και Σταύρωση (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας). 33232(Ξ76). Χαρτί διάτρητο, υδρόχρωμα 32x24 εκ.

**Πηγή:** Βασιλάκη Μ. (2015), σελ 416.



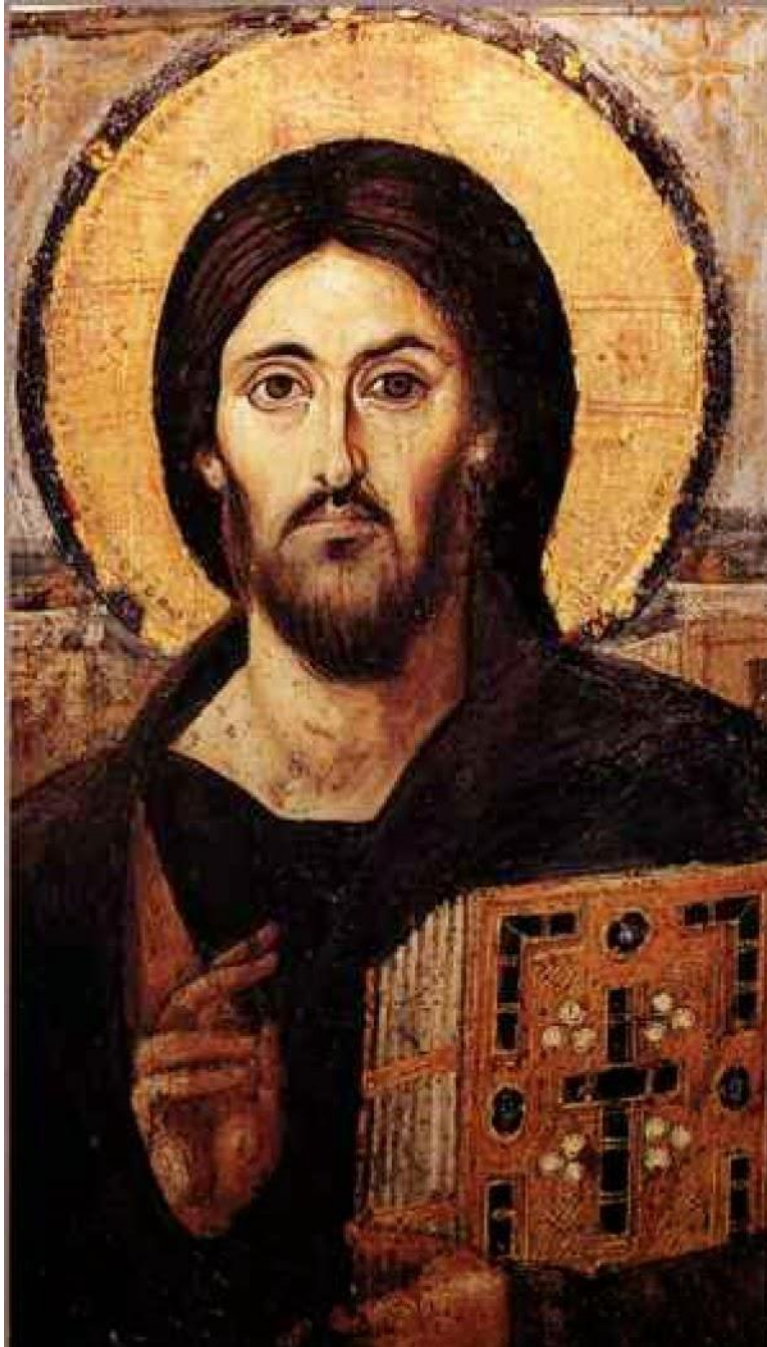
**Εικόνα 5:** Αντίβολο δύο όψεων. Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας ως την οσφύ μέσα σε μετάλλιο (18<sup>ος</sup> αιώνας). (33415)(Ξ199Α). Χαρτί διάτρητο, μολύβι, υδρόχρωμα 14,2x15,9 εκ.

**Πηγή:** Φάκελος Ευγγόπουλου (Ξ199Α), Μουσείο Μπενάκη.



**Εικόνα 6:** Αμμώνιος με χρυσό κύλικα και λουλούδια, πορτρέτο Φαγιούμ Εγκαυστική σε λινό, περ.1932-35. Παρίσι: Λούβρο.

**Πηγή:** Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.98.



**Εικόνα 7:** Χριστός Παντοκράτωρ, εγκαυστική εικόνα, άμισό 6<sup>οο</sup> αι. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

**Πηγή:** Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.99.



**Εικόνα 8:** Ιερά Μονή εισοδίων της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας, καθολικό, τοιχογραφία επιζωγραφισμένη με κερί (1539).



**Εικόνα 9:** Ο Απόστολος Πέτρος (1428). Τμήμα π, Μυστράς Μονή Παντάνασσας Καθολικό.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.179.



**Εικόνα 10:** Η ανάληψη του Χριστού (1428). Τμήμα π. Μυστράς Μονή Παντάνασσα, Καθολικό.

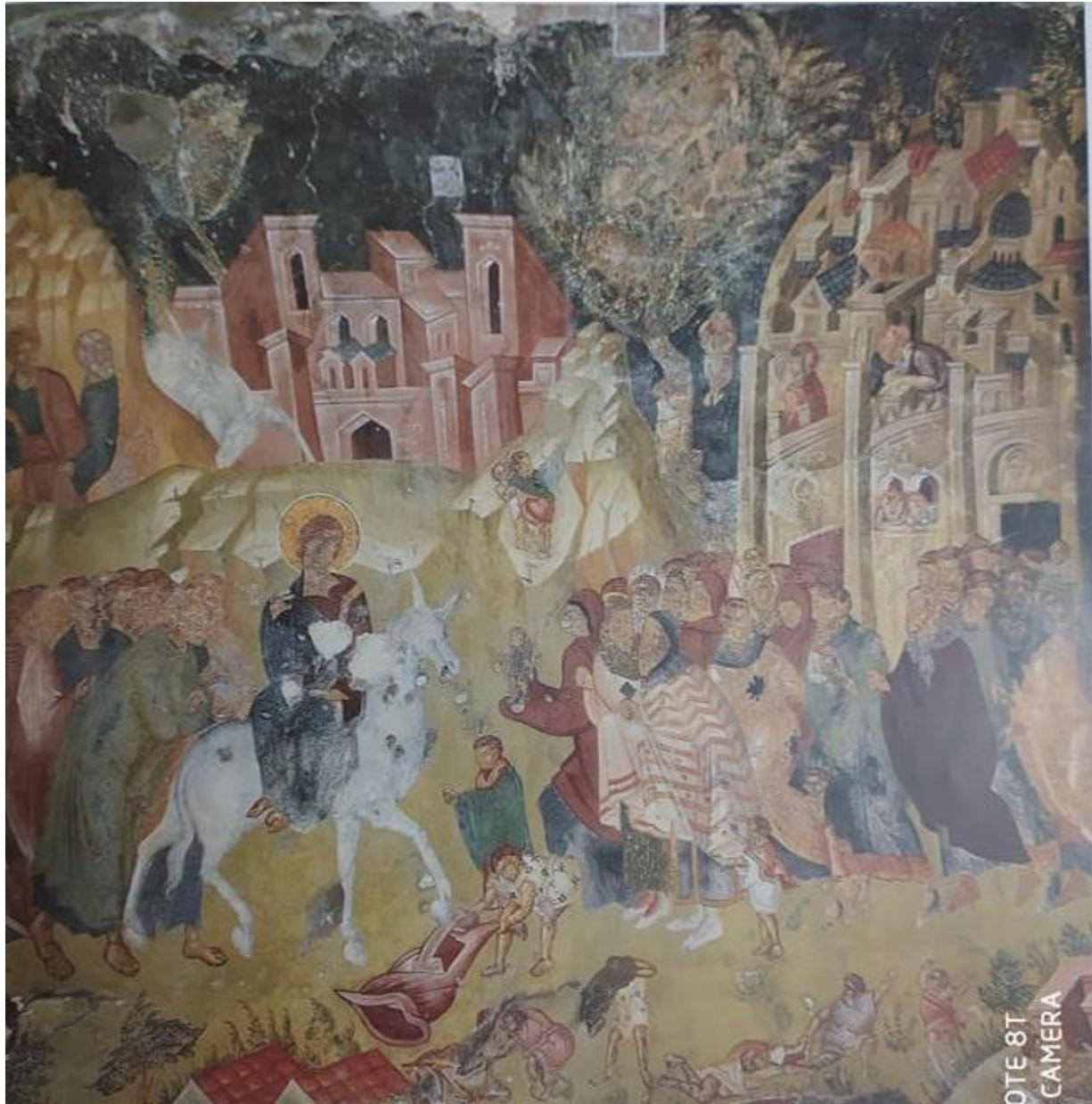
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.179.





**Εικόνα 11:** Η Γέννησις του Χριστού (1428). Τμήμα π. Μυστράς Μονή Παντάνασσας, Καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.176.



**Εικόνα 12:** Η Βαΐοφόρος (1428). Τμήμα π. Μυστράς Μονή Παντάνασσας, Καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.177.



**Εικόνα 13:** Ο Αδάμ ονοματίζει τα ζώα (1527). Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Καθολικό.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.188.



**Εικόνα 14:** Τα ζώα στον παράδεισο – λεπτομέρειες της εικόνας 13.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.188.



**Εικόνα 15:** Τα ζώα στον παράδεισο – λεπτομέρειες της εικόνας 13.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2006), σελ.188.



**Εικόνα 16:** Τετραχρωμία



**Εικόνα 17Α**

**Β**

**Γ**

**17 Α:** Χριστός Παντοκράτωρ, εγκυβητική εικόνα (ά μισό 6<sup>ο</sup> αι). Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

**Πηγή:** Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.99.

**17 Β:** Η Ελπίς των απελπισμένων, εκτίθεται σήμερα στην θέση «θρόνος της Παναγίας» στο παρεκκλήσι του ιερού Αυγουστίνου στον χώρο των παλιών δεξαμενών, Ιερά Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας (κατ' εκτίμηση 1540).

**Πηγή:** Παλιούρας Αθανάσιος (1985), σσ.150 &153.

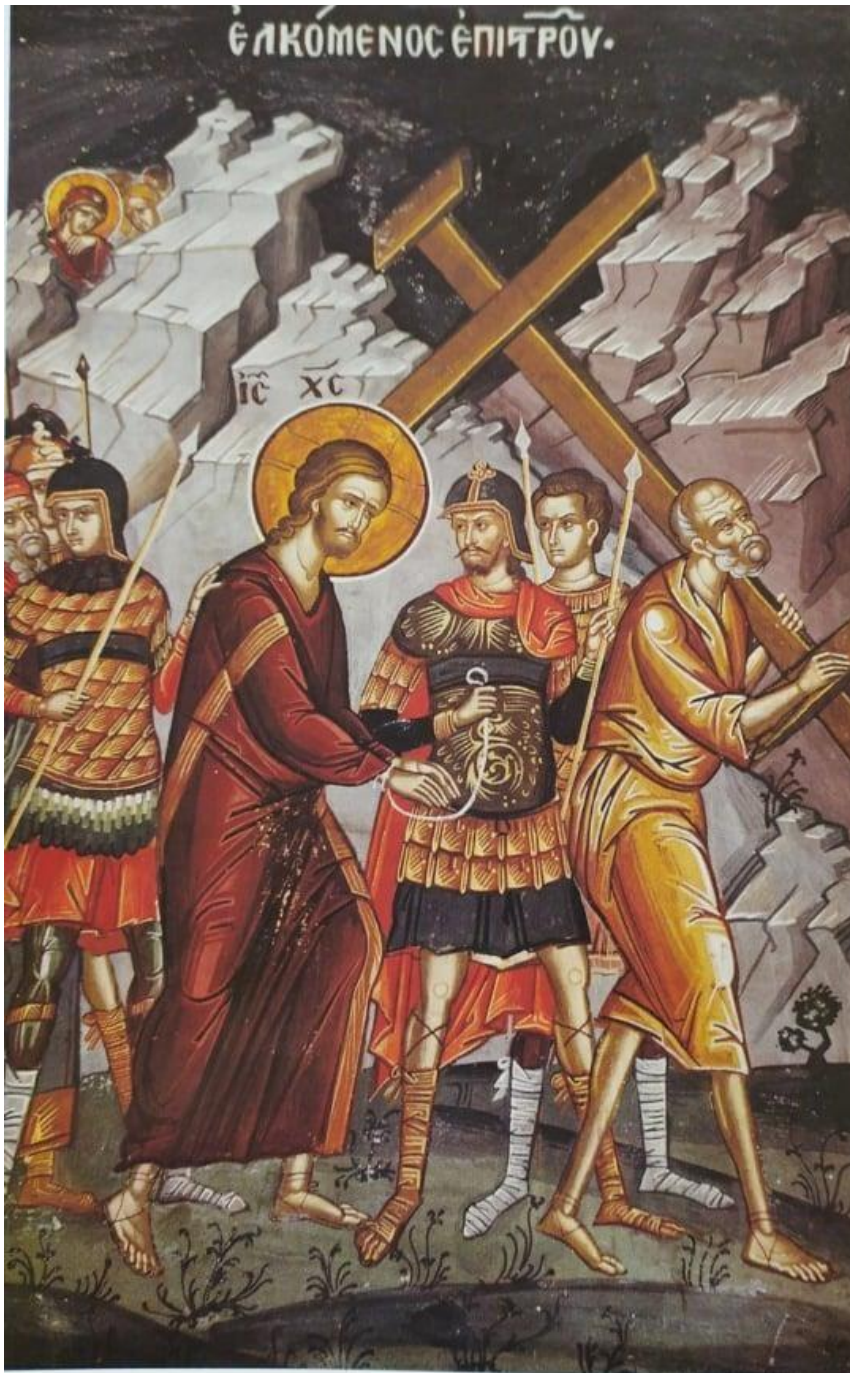
**17 Γ:** Θεοτόκος Ελεούσα (ά τέταρτο 14<sup>ο</sup> αι). Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου.

**Πηγή:** Βοκοτόπουλος Παναγιώτης (1995), σελ.120.



**Εικόνα 18:** Θεοφάνης Στρελίτζας Μπάθας, Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου (1577). Μετέωρα, Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.186 &256.



**Εικόνα 19:** Ο Χριστός ελκόμενος στο σταυρό, τμήμα (1552). Μετέωρα, Μονή Μεγάλου Μετεώρου καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.204 &261.





**Εικόνα 20:** Η Σταύρωση του Χριστού (1548). Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ, καθολικό.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.201 &260.



**Εικόνα 21:** Ο Πολλαπλασιασμός των πέντε άρτων και των δύο ιχθύων (1531/32). Νησί Ιωαννίνων, Μονή Φιλανθρωπινών, καθολικό.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.190 &257.



**Εικόνα 22:** Ο Χριστός ελκόμενος στο σταυρό (1531/32) Νησί Ιωαννίνων.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.190 &257.



**Εικόνα 23:** Η προδοσία του Ιούδα (1531/32). Νησί Ιωαννίνων, Μονή Φιλανθρωπινών, καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.192 &257.



**Εικόνα 24:** Η Κοίμηση της Θεοτόκου, 1548. Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ, καθολικό.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.202 &260.



**Εικόνα 25:** Ο Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων και ο αρχάγγελος Μιχαήλ, 1548. Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ.

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.201 &260.



**Εικόνα 26:** Η Προδοσία του Ιούδα (1548). Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ, Καθολικό.  
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.200 &260.

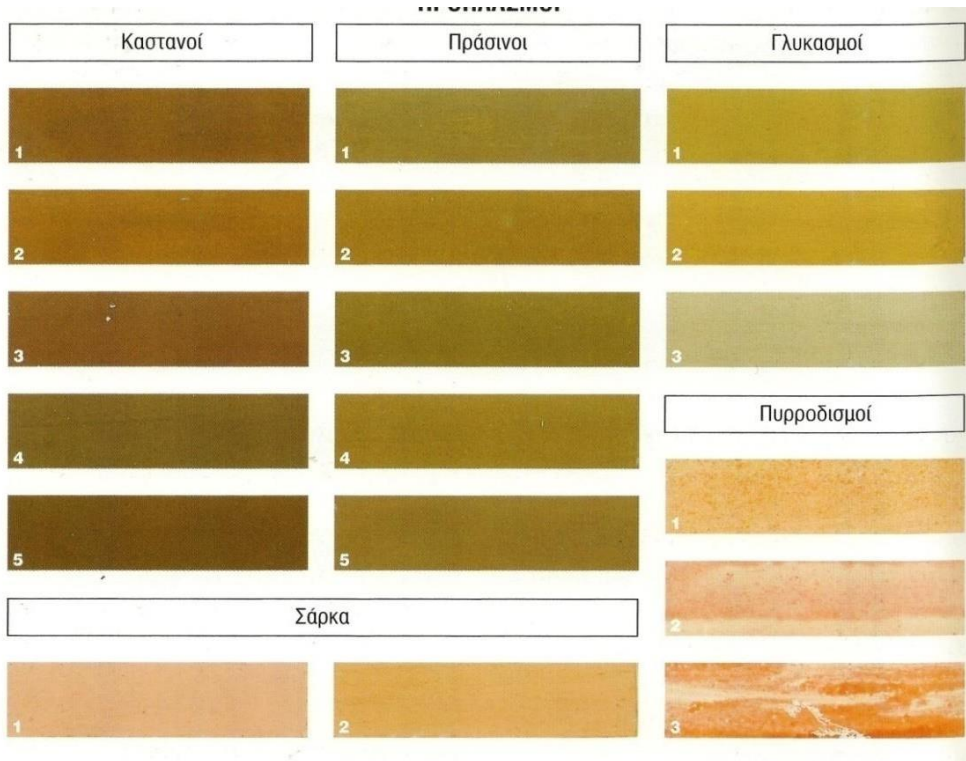


**Εικόνα 27:** Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τα ενδύματα του Ιησού, Ιερά Μονή Εισοδίων Της Θεοτόκου Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας. Καθολικό (1539)<sup>145</sup>.

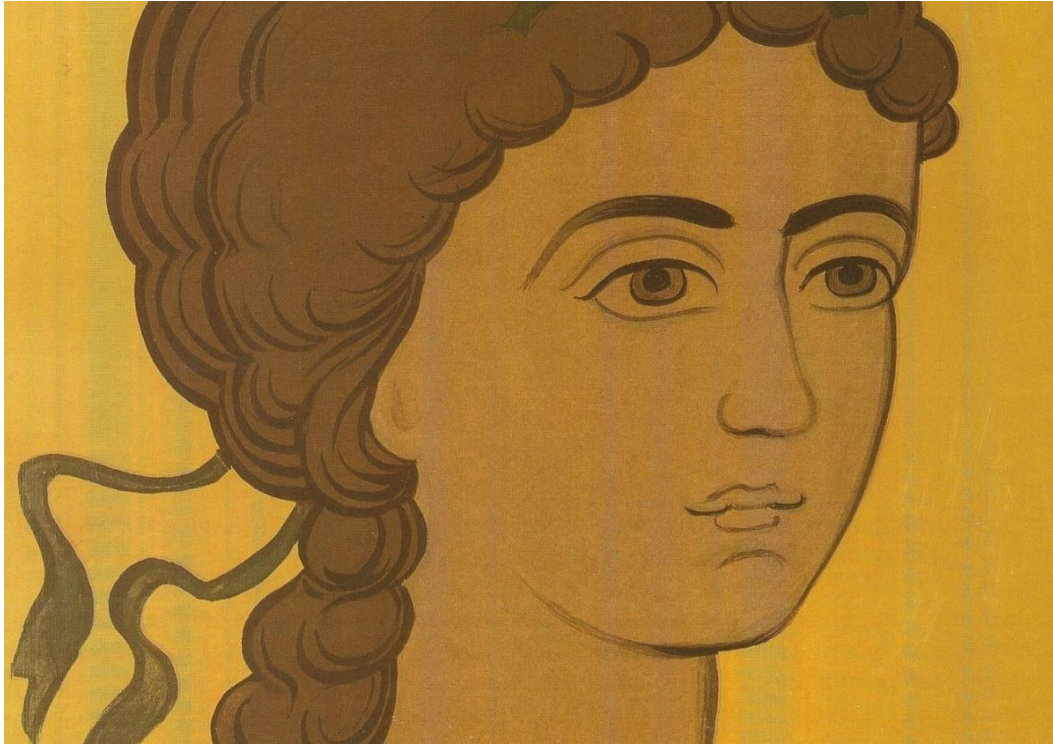
Πηγή :προσωπικό αρχείο



**Εικόνα 28:** Ζωικές κόλλες αποξηραμένες σε μορφή πλάκας.



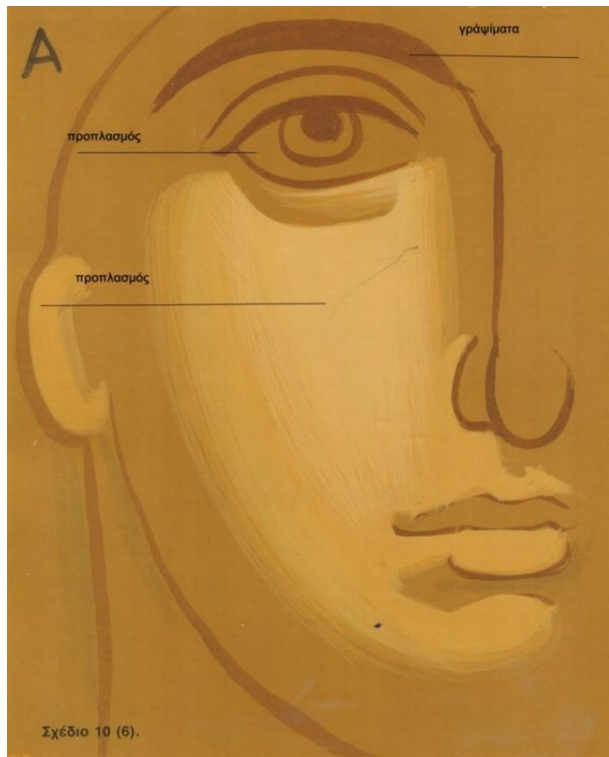
**Εικόνα 29:** Αποχρώσεις της σάρκας.



**Εικόνα 30:** Άγγελος, προπλασμός και γράψιμο

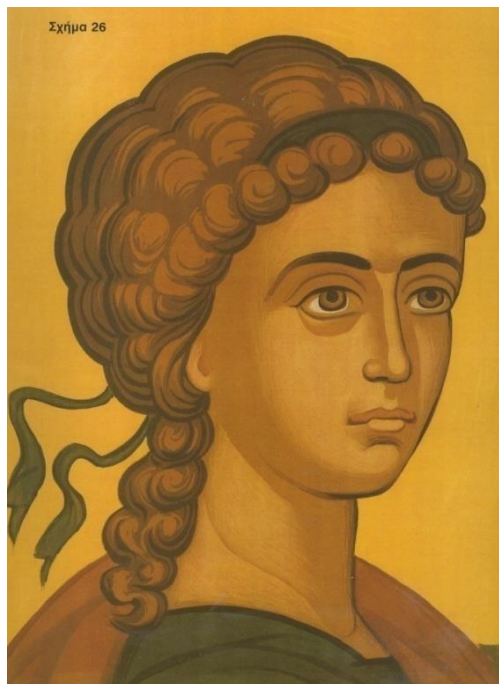
**Πηγή:** Βράνος Ιωάννης (2001), σελ.65.





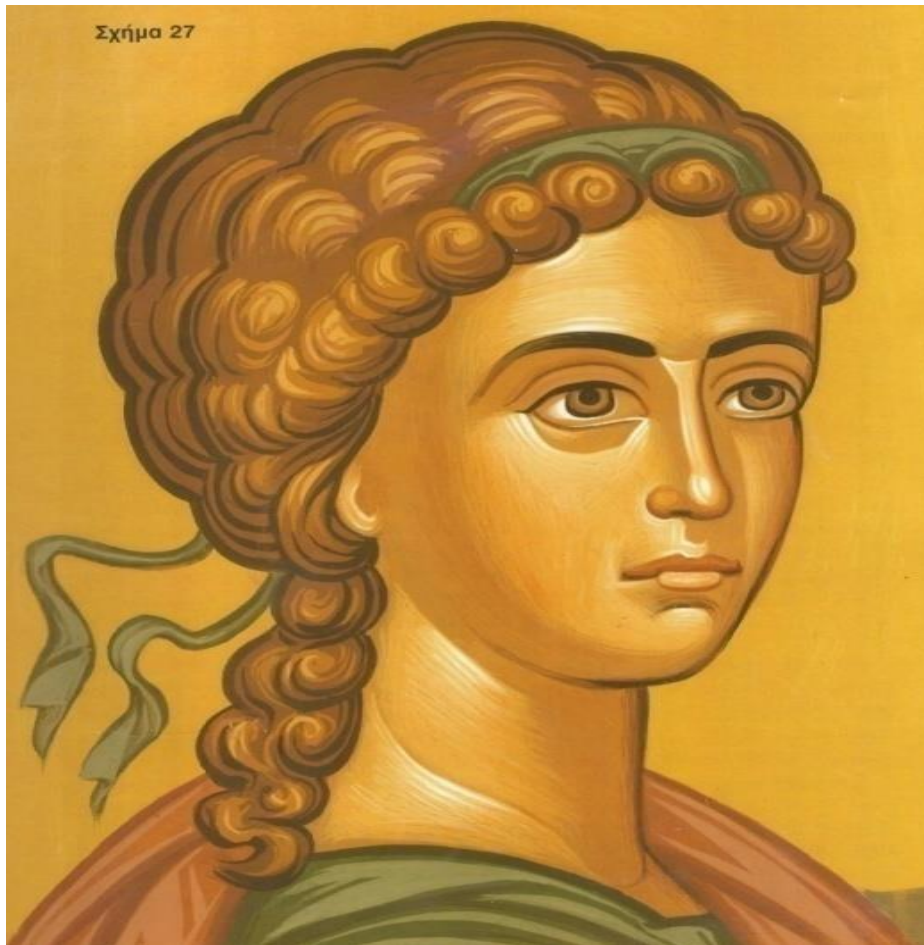
**Εικόνα 31:** Λεπτομέρεια πρώτης σάρκας

**Πηγή:** Βράνος Ιωάννης (2001), σελ.66.



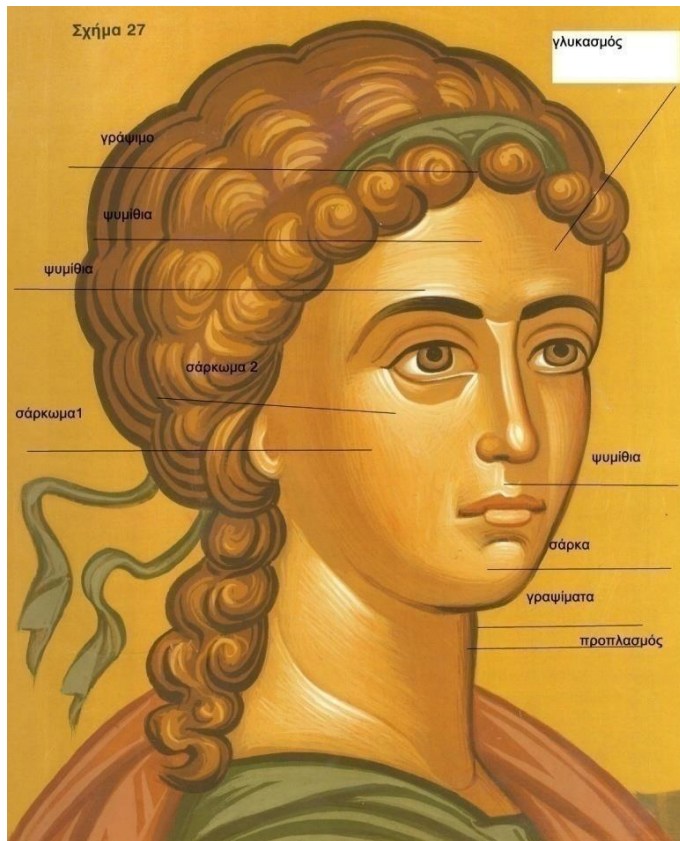
**Εικόνα 32:** Πρώτη σάρκα

**Πηγή:** Βράνος Ιωάννης (2001), σελ.67.



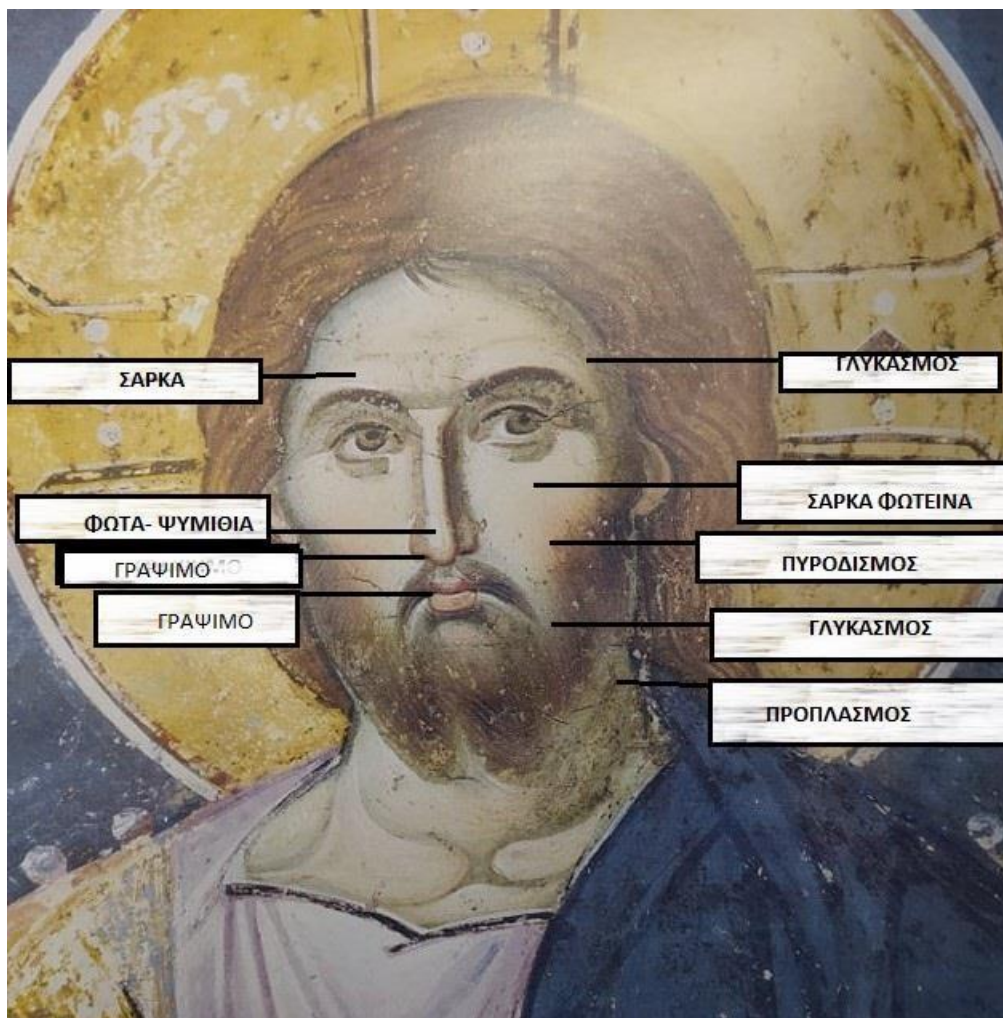
**Εικόνα 33:** Πρώτη σάρκα και φωτίσματα – ψιμυθιές

**Πηγή:** Βράνος Ιωάννης (2001), σελ.67.



**Εικόνα 34:** Ολοκληρωμένη προσωπογραφία αγγέλου

**Πηγή:** Βράνος Ιωάννης (2001), σελ.69.



**Εικόνα 35:** Μανουήλ Πανσέληνος, Χριστός (1920). Άγιον Όρος πρωτάτο, (τέμπλο, νότιο προσκυνητάριο).

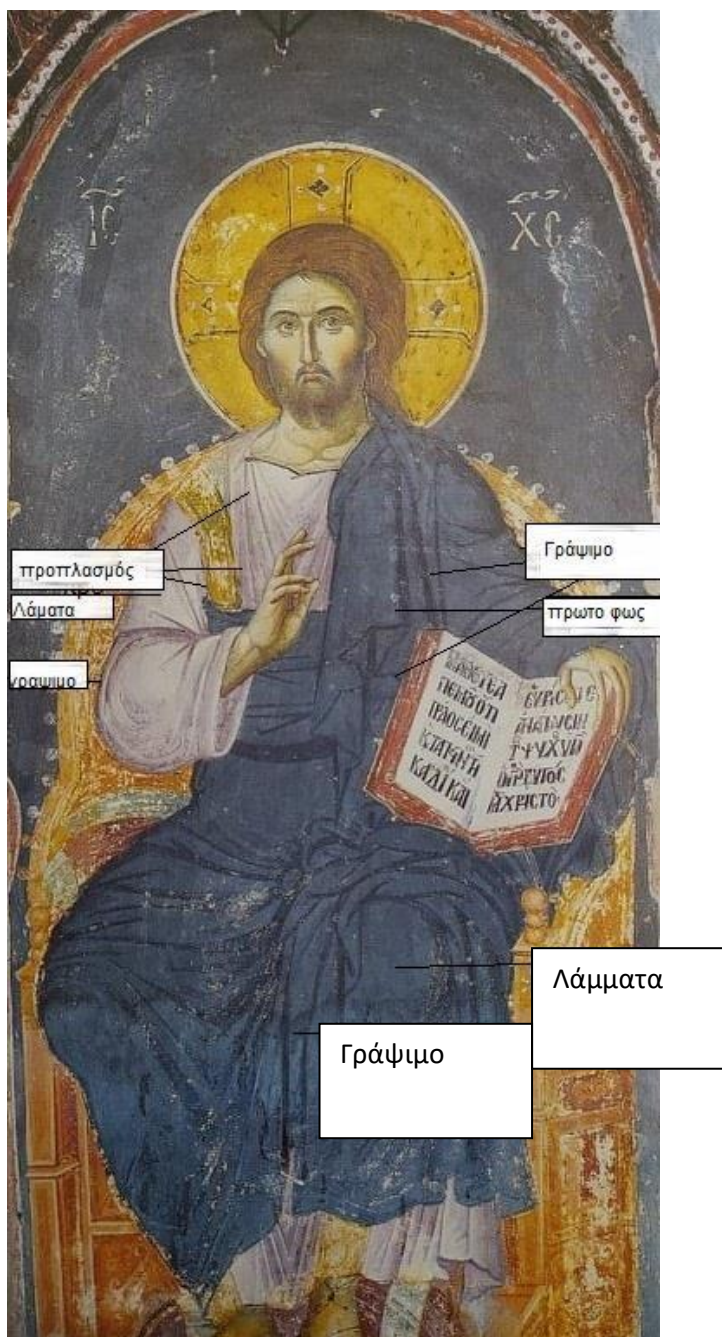
**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.200 &260.



Εικόνα 36. Πηγή: Μύστακας Ε. (2005), σελ.12.



Εικόνα 37. Πηγή: Μύστακας Ε. (2005), σελ.12.

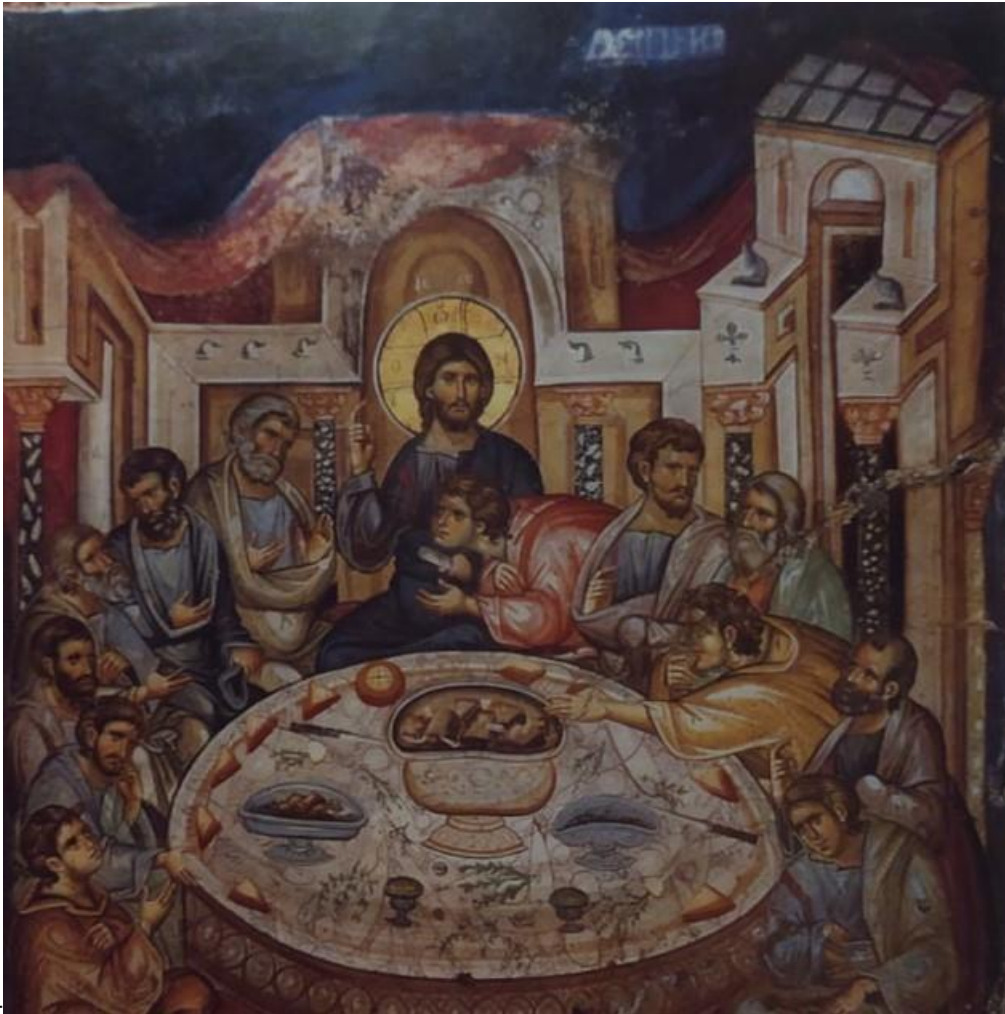


**Εικόνα 38:** Μανουήλ Πανσέληνος, Χριστός (1920). Άγιον Όρος πρωτάτο, (τέμπλο, νότιο προσκυνητάριο).

**Πηγή:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ. (2006), σσ.200 &260.



**Εικόνα 39:** Η αποκαθήλωση, τοιχογραφία (1312). Άγιον Όρος, Μονή Βατοπαιδίου, Καθολικό.  
**Πηγή:** Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.241.



**Εικόνα 40:** Ο Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία (1312). Άγιον Όρος, Μονή Βατοπαιδίου, Καθολικό.

**Πηγή:** Πανσελήνου Ν. (2000), σελ.242.





**Εικόνα 41:** Άγιοι Προκόπιος και Ευστάθιος (1712). Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας, Νάρθηκας<sup>146</sup>.



**Εικόνα 42:** Σκηνές Ακάθιστου Ύμνος (1712). Μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας, Νάρθηκας.

---

<sup>146</sup> Για χρονολόγηση Νάρθηκα Ιεράς Μονής Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας βλ. Λουκόπουλος Δ 1928, *Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς*, Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος, σσ.300-303.