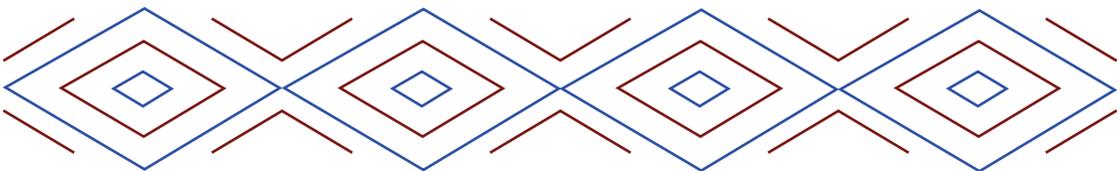
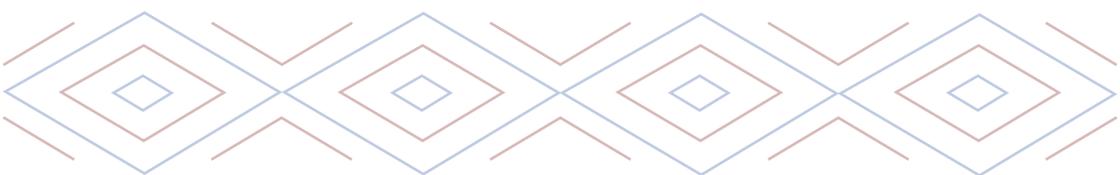
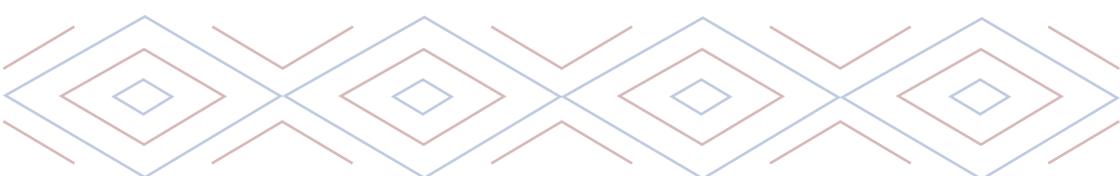


ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ:
Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΥΡΟΥΣ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ
ΣΤΟ ΖΑΓΟΡΙ





ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ:
Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΚΥΡΟΥΣ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ
ΣΤΟ ΖΑΓΟΡΙ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2025-2026

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΥΡΥΔΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΛΑΧΟΣ



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει την κατοικία στο Ζαγόρι όχι ως απλό χώρο διαμονής, αλλά ως ένα δυναμικό πεδίο κοινωνικής δήλωσης και πολιτισμικής μνήμης. Μέσω της φαινομενολογικής προσέγγισης, το «κατοικείν» αναδεικνύεται σε μια ενεργή πράξη αυτοπροσδιορισμού, όπου ο αρχιτεκτονικός χώρος και ο διάκοσμος κρυσταλλώνουν τις βιωματικές εμπειρίες και τις αξίες των ενοίκων. Κεντρικό άξονα της μελέτης αποτελεί η σημειολογική διαβάθμιση των τοιχογραφιών, η οποία ρυθμίζει την επικοινωνία μεταξύ ιδιοκτήτη και θεατή. Εξωτερικά, οι προσόψεις λειτουργούν ως «δημόσιο πρόσωπο» και δηλώνουν την οικονομική ισχύ των ιδιοκτητών και την ένταξη τους στην κοινότητα. Εσωτερικά, ο κώδικας γίνεται αφηγηματικός και λειτουργεί ως οπτικό αρχείο της κοσμοπολίτικης εμπειρίας των εμπόρων της διασποράς, νομιμοποιώντας το κοινωνικό τους κύρος μέσω της γνώσης του κόσμου. Οι λαϊκοί Χιονιαδίτες ζωγράφοι, μεταφέροντας την τεχνική πειθαρχία της αγιογραφίας στον κοσμικό χώρο, προσέδωσαν στην κατοικία μια διάσταση «ιερότητας» και διαχρονικότητας. Συμπερασματικά, οι τοιχογραφίες του Ζαγορίου αποτελούν το σημείο συνάντησης της υλικής και άυλης κληρονομιάς. Μετατρέπουν το αρχοντικό σε ένα «μνημονικό σύστημα» που γεφυρώνει το τοπικό βίωμα, με την υπερτοπική πραγματικότητα της διασποράς, διασφαλίζοντας τη συνέχεια της συλλογικής ταυτότητας μέσα από την τέχνη.



ABSTRACT

The present study examines the Zagori dwelling not merely as a living space, but as a dynamic field of social assertion and cultural memory. Through a phenomenological lens, dwelling is highlighted as an active act of self-identification, where architectural space and ornamentation crystallize the lived experiences and values of the inhabitants. A central pillar of this research is the semiotic gradation of the wall paintings, which moderates the interaction between the owner and the observer. Externally, the facades serve as a 'public persona', manifesting the owners' economic standing and their integration into the community. Internally, the semiotic code becomes narrative, functioning as a visual archive of the diaspora merchants' cosmopolitan experiences and legitimizing their social prestige through their worldly knowledge. The folk painters from Chioniades, by transposing the technical rigor of hagiography into the secular sphere, imbued the residence with a sense of 'sacredness' and timelessness. In conclusion, the murals of Zagori constitute the intersection of tangible and intangible heritage. They transform the manor into a 'mnemonic system' that bridges local lived experience with the translocal reality of the diaspora, ensuring the continuity of collective identity through the medium of art.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

σελ.9	ΕΙΣΑΓΩΓΗ
σελ.13	ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ
	I. Η έννοια του κατοικείν
	II. Ο σημειολογικός κώδικας
σελ.19	ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ
σελ.29	ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ
σελ.55	Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΔΕΙΚΤΗΣ
	I. Η κοινωνική θέση ως απόρροια των τοιχογραφιών
	II. Η γλώσσα της εικόνας ως μέσο αφήγησης
σελ.65	ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ «ΚΑΤΟΙΚΕΙΝ»
	I. Οι κατοικίες, φορείς συλλογικής μνήμης
	II. Από το τοπικό στο υπερτοπικό.
	III. Χωρική ιεράρχηση από το δημόσιο στο ιδιωτικό
σελ.75	ΝΕΕΣ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
σελ.79	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ
σελ.82	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
σελ.84	ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Η περιοχή του Ζαγορίου αναπτύσσεται βορειοανατολικά των Ιωαννίνων, συντελείται από ένα σύμπλεγμα 46 οικισμών, χωριών, που διαμορφώθηκαν οριστικά γύρω στον 18^ο αιώνα. Χαρακτηρίζεται για το ιδιαίτερα ορεινό ανάγλυφό της, ενώ τα νερά της περιοχής διοχετεύονται στα τέσσερα ποτάμια που την περιβάλλουν, τον Αώο, τον Βοϊδομάτη, τον Βάρδα και τον Ζαγορίτικο. Οι οικισμοί του Ζαγορίου δομούνται γύρω από τον πυρήνα, εκκλησία-πλατεία, το κέντρο δηλαδή των κοινωνικών και θρησκευτικών συγκεντρώσεων. Γύρω από το κέντρο αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα πυκνή δόμηση η οποία σταδιακά και αραιώνει. Τα μεγάλα παραδοσιακά πετρόχιστα σπίτια είχαν κυρίως αμυντικό χαρακτήρα αλλά ταυτόχρονα ο τρόπος δόμησής τους αποσκοπούσε και στην διαφύλαξη της ιδιωτικής ζωής. Οι κατοικίες των εύπορων Ζαγορισίων διέθεταν διακοσμητικές τοιχογραφίες τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό τους.

Ερχόμενη σε επαφή με τις τοιχογραφίες από έναν ξενώνα στη Βίτσα και ένα σπίτι στον Ελαφότοπο οι απορίες που μου γεννήθηκαν ήταν πολλές. Η κυριότερη διαφορά που εντόπισα στις δυο περιπτώσεις ήταν ότι η πρώτη είναι άριστα συντηρημένη καθώς είναι πλήρως διακριτές όλες οι αποτυπώσεις που έχουν διασωθεί από τον 19^ο αιώνα. Στη Βίτσα, πρόκειται για ένα κτίσμα που φέρει την επιγραφή «1849/ΙΟΥΝΙΟΥ/20/ΓΕΩΡΓΙ-ΟΣ ΣΤΕ/ΦΑΝΟΥ». Στην επάνω ζώνη στην κρεβάτα έχει διασωθεί μόνο ένα τμήμα της στο οποίο αναπαρίσταται η Σεβαστούπολη, πόλη των παραλίων. Στη μεσαία ζώνη διατάσσονται σε κάθετο άξονα, ορθογώνια πλαίσια που φέρουν άνθινο διάκοσμο και αχιβαδωτή επίστεψη. Εκτός από την κρεβάτα τοιχογραφίες υπήρχαν και στους δύο οντάδες οι οποίες όμως δεν έχουν διασωθεί. Στην δεύτερη περίπτωση, στον Ελαφότοπο, η κατοικία χτίστηκε το 1848 ενώ η τοιχογραφία υλοποιήθηκε στο μαντζάτο του το 1850. Η τοιχογραφία έχει εμφανείς φθορές και η ανάγνωσή της καθίσταται δύσκολη μιας και δεν έχει συντηρηθεί ποτέ. Πιθανώς διακρίνονται κάποια άνθινα στοιχεία. Παρόλα αυτά το συνεκτικό στοιχείο αυτών των τοιχογραφιών είναι η άμεση σχέση με τη ζωή και τον βίο των ανθρώπων της εποχής στην οποία πραγματοποιήθηκαν.



Οι τοιχογραφίες δεν ήταν μόνο διακοσμητικά στοιχεία άλλα αποτελούσαν άμεσο τρόπο ιεράρχησης της κοινότητας και ανάδειξης της ευμάρειας των κατοίκων καθώς και ένα τρόπο αποτύπωσης της ιστορίας σε μια εποχή αναλφαβητισμού. Συνδέονταν άρρηκτα με το «κατοικείν» ως επί το πλείστον των ανθρώπων των υψηλότερων τάξεων. Στην οικιστική ενότητα του Ζαγορίου τα σπίτια που φέρουν σε κάποια επιφάνειά τους ζωγραφικό διάκοσμο είναι μόλις 104, ποσοστό που έχει αλλοιωθεί από τότε.



Εικόνα 1. Τοιχογραφία σε ξενώνα τη Βίτσα.



Εικόνα 2. Τοιχογραφία σε σπίτι στον Ελαφότοπο.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ



I. Η έννοια του «κατοικείν»

Το “κατοικείν” αποτελεί κεντρικό άξονα στη φιλοσοφία και τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος σχετίζεται με τον χώρο, τον τόπο και τον κόσμο. Η έννοια του «κατοικείν» είναι μια πολυεπίπεδη έννοια που υπερβαίνει τη φυσική πράξη της διαμονής. Αυτό προκύπτει από τη θεώρηση του Heidegger αλλά και τις προσεγγίσεις των Raporort, Pallasmaa, Dovey και Ingold. Ο Martin Heidegger, στο δοκίμιο *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, εισάγει την ιδέα ότι το κατοικείν είναι ο θεμελιώδης τρόπος ύπαρξης του ανθρώπου πάνω στη γη.¹ Η αυθεντική κατοίκηση σημαίνει φροντίδα, ανήκειν και ποιητική σχέση με τον τόπο. Η αρχιτεκτονική, επομένως, δεν δημιουργεί απλώς κατασκευές, αλλά αποκαλύπτει τρόπους ύπαρξης. Ο Amos Raporort μεταφέρει το κατοικείν σε πολιτισμική και κοινωνική διάσταση. Στο βιβλίο του, *Ανώδυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες*, υποστηρίζει ότι η μορφή του σπιτιού και η οργάνωση του χώρου εκφράζουν τις αξίες, τα έθιμα και τους κοινωνικούς κανόνες της εκάστοτε κοινότητας.² Η κατοίκηση εκφράζει την ταυτότητα και τον τρόπο ζωής. Ο Juhani Pallasmaa, επηρεασμένος από τη φαινομενολογία, θεωρεί πως το κατοικείν είναι ενσώματη και αισθητηριακή εμπειρία του χώρου. Στο βιβλίο του, *Τα μάτια του δέρματος*, υπογραμμίζει ότι ο άνθρωπος κατοικεί τον κόσμο με ολόκληρο το σώμα, μέσω μνήμης, αφής, ακοής και οσμής, πολυαισθητηριακά.³ Η αρχιτεκτονική οφείλει να δημιουργεί χώρους οικειότητας και την αίσθηση του ανήκειν. Ο Kim Dovey προτείνει μια πολιτική και κοινωνική θεώρηση της κατοίκησης. Στο *Framing Places*, το κατοικείν ορίζεται ως διαπραγματεύση ταυτότητας, εξουσίας και νοήματος μέσα στον χώρο.⁴

1. Martin Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Εηροπαϊδης (Αθήνα: Πλέθρον, 2008), 27-31.

2. Amos Raporort, *Ανώδυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες*, μτφρ. Α. Παπαδόπουλος (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 73-78.

3. Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος: Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ. Μ. Κονταράτου (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016), 61-65.

4. Kim Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form* (London: Routledge, 1999), 41-45.



Οι άνθρωποι δεν ζουν απλώς μέσα στον τόπο, αλλά τον συνδιαμορφώνουν μέσα από τις κοινωνικές πρακτικές και την καθημερινή εμπειρία. Ο Tim Ingold προτείνει μια οικο-ανθρωπολογική θεώρηση του κατοικείν. Στο Η αντίληψη του περιβάλλοντος: Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες, υποστηρίζει ότι η κατανόηση του κόσμου δεν ξεκινά από έναν νου που «κατασκευάζει» θεωρητικά το περιβάλλον πριν δράσει σε αυτό, αλλά από έναν οργανισμό που είναι ήδη εγκατεστημένος στις ροές της ζωής.⁵ Αντιστρέφοντας το παραδοσιακό μοντέλο, όπου ο άνθρωπος θεωρείται αρχιτέκτονας που επιβάλλει μορφή στην άψυχη ύλη, ο Ingold υποστηρίζει ότι το κατοικείν προηγείται του κτίζειν. Η μορφή των σπιτιών, των εργαλείων και του ίδιου του τοπίου δεν είναι το αποτέλεσμα ενός προκαθορισμένου σχεδίου, αλλά η καθιέρωση των συνεχών, ρυθμικών δραστηριοτήτων και των σχέσεων που αναπτύσσουμε με τα άλλα όντα και τα υλικά στοιχεία γύρω μας. Με αυτόν τον τρόπο, το «κατοικείν» δεν σημαίνει απλώς τη διαμονή σε έναν τόπο, αλλά την ενεργό και διαρκή συμμετοχή στη διαδικασία της γέννησης του κόσμου.

5. Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), 172-188.



II. Η οργάνωση του σημειολογικού κώδικα

Η οργάνωση του σημειολογικού κώδικα στην αφηγηματική γλώσσα της τοιχογραφίας των σπιτιών του Ζαγορίου ακολουθεί μια αυστηρή διαβαθμισμένη εκδίπλωση, η οποία μετασχηματίζει τον αρχιτεκτονικό χώρο σε ένα επικοινωνιακό σύστημα με διαφορετικά επίπεδα ανάγνωσης. Η θεωρητική θεμελίωση αυτής της οργάνωσης βασίζεται στη διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, όπου το νόημα των εικόνων μεταβάλλεται ανάλογα με την οπτική προσβασιμότητα και την κοινωνική υπόσταση του θεατή. Σύμφωνα με τον Umberto Eco, τα αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία λειτουργούν ως «σημεία» που κωδικοποιούν κοινωνικές λειτουργίες και αξίες.⁶ Στην περίπτωση του Ζαγορίου, ο κώδικας αυτός δομείται με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετεί ταυτόχρονα τη συλλογική ένταξη και την ατομική διάκριση. Στον δημόσιο χώρο, όπως, προσόψεις, αυλόπορτες και υπέρθυρα, ο σημειολογικός κώδικας χαρακτηρίζεται από εύληπτα και συμβολικά μοτίβα. Στο επίπεδο αυτό ο κώδικας αυτός απευθύνεται στον «ξένο» ή τον απλό συγχωριανό. Εδώ, η αφήγηση προορίζεται για το σύνολο της κοινότητας και λειτουργεί ως «κοινωνική δήλωση» κύρους και ασφάλειας. Τα σχέδια είναι συχνά γεωμετρικά μοτίβα ή απλά φυτικά σχέδια, βασισμένα στη συμμετρία. Κύριος στόχος είναι η άμεση αναγνώριση της οικονομικής ισχύος των ιδιοκτητών χωρίς να αποκαλύπτουν λεπτομέρειες του ιδιωτικού τους βίου. Όπως υποστηρίζει ο Roland Barthe, η εικόνα σε αυτό το επίπεδο φέρει ένα «δηλωτικό» νόημα που είναι σταθερό και ευρέως κατανοητό.⁷ Το αρχοντικό είναι ένας πόλος ισχύος που σέβεται τους τοπικούς κανόνες, αλλά ταυτόχρονα υπερέχει. Η σημειολογική διαβάθμιση κορυφώνεται καθώς συνεχίζει κανείς στον ιδιωτικό χώρο, συχνότερα στους εσωτερικούς οντάδες υποδοχής, ο κώδικας μετατρέπεται σε σύστημα συνυποδήλωσης, απευθυνόμενος πλέον σε κάποιον οικείο ή κάποιον επίσημο προσκεκλημένο.

6. Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη (Αθήνα: Γνώση, 1989), 253-258.

7. Roland Barthes, *Image Music Text* (London: HarperCollins Publishers, 1993), 32-37.



Εδώ, ο κώδικας γίνεται εξαιρετικά σύνθετος και εσωτερικός. Οι τοιχογραφίες παύουν να είναι γενικές και αποκτούν χαρακτήρα προσωπικής και οικογενειακής αφήγησης.⁸ Οι λεπτομερείς αναπαραστάσεις πόλεων, ταξιδιών και εμπορικών δραστηριοτήτων λειτουργούν ως «συνυποδηλωτικά» σημεία, τα οποία απαιτούν έναν θεατή με γνώσεις για να αποκρυπτογραφηθούν πλήρως. Η οπτική προσβασιμότητα αυτών των τοιχογραφιών περιορίζεται σε έναν κλειστό κύκλο ομοίων, μετατρέποντας τον τοίχο σε ένα οπτικό αρχείο εσωτερικής μνήμης. Σε αυτό το επίπεδο, η εικόνα δεν δηλώνει απλώς τον πλούτο, αλλά αφηγείται τη βιογραφία του ενοίκου. Αυτή η μετάβαση από το γενικό και συλλογικό, το δημόσιο, στο ειδικό και προσωπικό, το ιδιωτικό, αναδεικνύει την τοιχογραφία ως ένα εργαλείο χωρικής ιεράρχησης. Η αφήγηση δεν εκδιπλώνεται τυχαία, αλλά ακολουθεί την κίνηση του σώματος μέσα στο σπίτι, όσο πιο βαθιά εισχωρεί κανείς στο αρχοντικό, τόσο πιο πυκνός και λεπτομερής γίνεται ο σημειολογικός κώδικας.⁹ Με αυτόν τον τρόπο, η τοιχογραφία κατορθώνει να διαχειριστεί την κοινωνική εικόνα της οικογένειας, προσφέροντας μια εύληπτη ταυτότητα προς τα έξω και μια πλούσια, πολυεπίπεδη μνήμη προς τα μέσα. Η σημειολογική διαβάθμιση της τοιχογραφίας στον χώρο του ζαγορίσιου αρχοντικού λειτουργεί ως ένας εκλεπτυσμένος μηχανισμός κοινωνικού φιλτραρίσματος, ο οποίος ρυθμίζει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στους «ξένους» και τους «οικείους» επισκέπτες. Η μετάβαση από το δημόσιο στο ιδιωτικό πεδίο δεν είναι μόνο αρχιτεκτονική, αλλά πρωτίστως επικοινωνιακή. Σύμφωνα με τη θεωρία του Umberto Eco, η αρχιτεκτονική επικοινωνία βασίζεται στην προσδοκία της ανάγνωσης ενός κώδικα.¹⁰ Στο Ζαγόρι, ο κώδικας αυτός είναι «κλειστός» για τον τυχαίο περαστικό και «ανοιχτός» μόνο για ορισμένους επισκέπτες.

8. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 88-92.

9. Peter Burke, *Αυτοψία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Α. Κάσδαγλη (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003), 105-110.

10. Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη (Αθήνα: Γνώση, 1989), 262.

**ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ
ΠΛΑΙΣΙΟ**



Κάνοντας μια ανασκόπηση στο ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο της εποχής μπορούμε να αντιληφθούμε και τον τρόπο που λειτουργούσαν οι άνθρωποι τότε. Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα το Ζαγόρι πέρασε μια από τις πιο καθοριστικές περιόδους της ιστορίας του, συνδυάζοντας φάσεις μεγάλης ακμής και σταδιακής παρακμής, αλλά και έντονες κοινωνικές και πολιτικές ζυμώσεις. Εκείνη την εποχή η ευρύτερη περιοχή βρισκόταν υπό οθωμανική κυριαρχία, η οποία επιδίωξε να αναδιοργανωθεί σε επίπεδο διοίκησης, οικονομίας και σχέσεων με τους υπηκόους της. Το Τανζιμάτ, μια σειρά από μεταρρυθμίσεις, το 1839, αποτέλεσε μια κίνηση εκσυγχρονισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας προκειμένου να αποφευχθεί η κατάρρευση της. Στόχος ήταν να φιλελευθεροποιηθούν τις δομές του κράτους και να εξαλείψουν τις θρησκευτικές διακρίσεις αφού όλοι θα είχαν ίσα δικαιώματα. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές έφεραν ριζικές αλλαγές στη διοίκηση, τη δικαιοσύνη και την παιδεία, ενώ ευνόησαν ιδιαίτερα την οικονομική άνοδο της ελληνικής αστικής τάξης.



Εικόνα 4. Κρεβάτα αρχοντικού.



Εικόνα 5. Πάσχα 1928.

Τον 18ο αιώνα, η επαγγελματική δραστηριότητα των Ζαγορισίων κατά μεγαλύτερο ποσοστό αφορούσε στο εμπόριο, στην Κωνσταντινούπολη και στην νοτιοανατολική Ευρώπη όπου στη συνέχεια οι ίδιοι ίδρυσαν εταιρείες. Λίγοι ήταν γιατροί και κτηνοτρόφοι. Η εμπορική δραστηριότητα βοήθησε ώστε το Ζαγόρι να αποκτήσει ένα ιδιαίτερο καθεστώς σχετικής



αυτονομίας. Οι Ζαγορίσιοι με την ίδρυση εταιρειών στις χώρες υποδοχής τους απέκτησαν το προνόμιο να ελέγχουν σημαντικό τμήμα του εισαγωγικού και εξαγωγικού εμπορίου της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ορισμένοι μεγαλέμποροι ανέπτυξαν δεσμούς με τον οθωμανικό διοικητικό μηχανισμό στα μεγάλα εμπορικά κέντρα και εν συνεχεία συμμετείχαν σε διοικητικές και οικονομικές υποθέσεις του οθωμανικού κρατικού μηχανισμού. Το καθεστώς αυτό προστάτευε την ορεινή κοινωνία τους και της επέτρεπε να αναπτυχθεί με σχετική ελευθερία. Η ασφάλεια, η εσωτερική οργάνωση και το εμπορικό πνεύμα συνέβαλαν έτσι ώστε ο 18ος αιώνας να γίνει εποχή μεγάλης οικονομικής και πνευματικής άνθησης. Πολλοί από τους Ζαγορίσιους που μετανάστευαν στην Ευρώπη και την Ανατολή, απέκτησαν εμπορική δύναμη και κατέκλυσαν τα Βαλκάνια με είδη της περιοχής¹¹. Η οικονομική αυτή δύναμη επέστρεψε στο Ζαγόρι με τη μορφή δωρεών και ευεργεσιών, όπως η ίδρυση σχολείων. Η παιδεία καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα, ενώ η αρχιτεκτονική άνθηση του 18ου αιώνα άφησε μνημεία που καθορίζουν ως σήμερα την ταυτότητα των χωριών όπως πετρόχτιστα αρχοντικά, μεγαλοπρεπή γεφύρια και εκκλησίες, λιθόστρωτα καλντερίμια και πλατείες. Την περίοδο αυτή του 18^{ου} αιώνα παρατηρείται και μεγάλη άνθηση της διακοσμητικής ζωγραφικής στο Ζαγόρι. Η κατάσταση αλλάζει στις αρχές του 19ου αιώνα, όταν ο Αλή Πασάς των Ιωαννίνων επεκτείνει την ισχύ του και προσπαθεί να περιορίσει τα έως τώρα προνόμια των Ζαγορισίων. Παρά το δύσκολο περιβάλλον, πολλοί Ζαγορίσιοι συμμετέχουν ή βοηθούν έμμεσα την Επανάσταση του 1821, ωστόσο, η περιοχή ως σύνολο δεν εξεγείρεται, κυρίως για να αποφύγει την απώλεια όσων προνομίων είχαν απομείνει και εξαιτίας της στρατηγικής της ευπάθειας. Μετά την πτώση του Αλή Πασά και όσο ο 19ος αιώνας προχωρά, το Ζαγόρι εισέρχεται σε μια πιο ήρεμη αλλά οικονομικά και δημογραφικά φθίνουσα περίοδο. Η μεγάλη μετανάστευση στα μεγάλα αστικά κέντρα συνεχίζεται, σε ακόμη μεγαλύτερη κλίμακα, καθώς οι νέες συνθήκες ωθούν πολλούς κατοίκους προς τα εμπορικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, της Ρωσίας, της Ρουμανίας και αργότερα της Αμερικής.

11. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Η ελληνική λαϊκή τέχνη: Σκύρος, Ρόδος, Ήπειρος* (Αθήνα, 1950), 112-115.



Παράλληλα όμως, οι εθνικές ιδέες διαδίδονται όλο και περισσότερο μέσα από τα σχολεία και τις δράσεις των ευεργετών, οι οποίοι όχι μόνο διατηρούν την πνευματική ζωή ζωντανή, αλλά και προετοιμάζουν έμμεσα το έδαφος για την ενσωμάτωση της Ηπείρου στο ελληνικό κράτος. Έτσι, ο 18ος και 19ος αιώνας στο Ζαγόρι έχουν ενιαία ιστορική πορεία, από μια περίοδο αυτονομίας, ευημερίας και πολιτιστικής άνθησης, σε μια εποχή πιέσεων, μετασχηματισμών και μεταναστευτικών ρευμάτων, που όμως διατήρησε ισχυρή την ταυτότητα και τη συνοχή της ζαγορίσιας κοινωνίας μέχρι την οριστική απελευθέρωση της περιοχής το 1913.



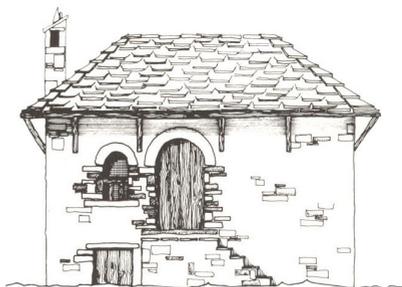
Εικόνα 6. Χάρτης των μετακινήσεων των ζαγορίσιων.

Στα τέλη του 18ου αιώνα η εύπορη τάξη αποτελεί την αφορμή να κλωνιστεί η πολιτισμική ομοιογένεια της ευρύτερης κοινότητας του Ζαγορίου. Ο δυτικός τρόπος ζωής, από τον οποίο και επηρεάστηκαν, εξαιτίας του εμπορίου δεν διέσπασε την παραδοσιακή κοινότητα παρόλα αυτά η διακοσμητική ζωγραφική των εσωτερικών χώρων οδήγησε στην ιεράρχηση της. Ο όρος διακοσμητική ζωγραφική προσδιορίζει την τέχνη που αποσκοπεί στον καλλωπισμό και την αισθητική ανάδειξη ενός χώρου ή ενός αντικειμένου. Σε αντίθεση με την αυτόνομη ζωγραφική, η διακοσμητική λειτουργεί συμπληρωματικά: προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής ή της χρήσης ενός



αντικειμένου, δίνοντας έμφαση στην αρμονία, τον ρυθμό και τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα.¹² Ουσιαστικά, αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ εικαστικής έκφρασης και χρηστικότητας, μετατρέποντας τις καθημερινές επιφάνειες σε στοιχεία οπτικής τέρψης. Οι πλούσιοι έμποροι είχαν την δυνατότητα να φέρουν στο εσωτερικό των κατοικιών τους ζωγραφικό διάκοσμο όχι για λόγους αισθητικούς αλλά προκειμένου να δείξουν την οικονομική και κοινωνική θέση τους. Αυτό έδειχνε μία διαφοροποίηση στα ηγεμονικά και αστικά στρώματα. Εκτός του ότι τα κατώτερα στρώματα δεν είχαν τη δυνατότητα να διακοσμήσουν τα σπίτια τους, δεν είχαν ούτε την ευκαιρία να γίνουν θεατές αυτών των τοιχογραφιών καθώς τους επιτρεπόταν σπάνια η είσοδος στους οντάδες, όπου και βρισκόταν οι τοιχογραφίες.¹³ Αυτό είχε ως συνέπεια, το χάσμα να μεγαλώνει ακόμη περισσότερο.

Η αισθητική των κατοικιών στο Ζαγόρι κατά τον 18ο και 19ο αιώνα μεταμορφώθηκε ριζικά, καθώς το παραδοσιακό ορεινό οίκημα έπαψε να υπηρετεί μόνο την ανάγκη της επιβίωσης και μετατράπηκε σε ένα σύνθετο σύμβολο κοινωνικού κύρους και κοσμοπολιτισμού. Η επαφή με τα μεγάλα αστικά κέντρα της διασποράς, όπως η Κωνσταντινούπολη και το Βουκουρέστι, εισήγαγε νεωτερικά αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά πρότυπα που συνδύασαν την ηπειρωτική αυστηρότητα με τη διεθνή πολυτέλεια. Ενώ το εξωτερικό κέλυφος των αρχοντικών παρέμεινε πιστό στην αυστηρότητα της τοπικής πέτρας, ενσωματώνοντας το κτίσμα στο ηπειρωτικό τοπίο, το



Εικόνα 7. Σκίτσο σπιτιού στο Ζαγόρι.

12. Κίτσος Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1976), 34-36.

13. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 67-71.



εσωτερικό τους αναδείχθηκε σε ένα πεδίο έντονης πολιτισμικής διαμεσολάβησης.¹⁴ Οι οντάδες, στολισμένοι με περίτεχνα ξυλόγλυπτα ταβάνια και οι εντυπωσιακές τοιχογραφίες, υιοθέτησαν μια αισθητική γλώσσα που λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα σε δύο κόσμους. Μέσα από αυτή την αφηγηματική γλώσσα, τα παραδοσιακά φυτικά μοτίβα του Ζαγορίου συνυπάρχουν με εξωτικές αναφορές, όπως πανοραμικές απόψεις ευρωπαϊκών πόλεων και δυτικά διακοσμητικά στοιχεία. Αυτή η διακόσμηση δεν ήταν απλώς αισθητική επιλογή, αλλά μια διαδικασία μετάφρασης των εμπειριών των εμπόρων της διασποράς στο τοπικό ιδίωμα. Η τοιχογραφία λειτούργησε ως ο διαμεσολαβητής που επέτρεψε στον κοσμοπολιτισμό να ριζώσει στην παράδοση, μετατρέποντας τον ιδιωτικό χώρο σε ένα αφηγηματικό σκηνικό όπου η τοπική ταυτότητα επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα από την επαφή της με τον υπόλοιπο κόσμο. Οι απεικονίσεις ευρωπαϊκών λιμανιών, φανταστικών αστικών τοπίων και δυτικότροπων διακοσμητικών στοιχείων, όπως το οθωμανικό μπαρόκ, λειτούργησαν ως οπτικά τεκμήρια της οικονομικής ισχύος και της παγκόσμιας εμβέλειας των ιδιοκτητών τους. Έτσι, η κατοικία έγινε ένας χώρος όπου η τοπική δεξιοτεχνία συνάντησε τα διεθνή αισθητικά ρεύματα, καθιστώντας το ζαγορίσιο αρχοντικό έναν μοναδικό φορέα πολιτισμικής ταυτότητας που ένωνε την απομόνωση των βουνών με την αίγλη των μεγάλων πόλεων της εποχής. Η επιλογή της εικόνας ως κυρίαρχου μέσου έκφρασης στα αρχοντικά του Ζαγορίου λειτούργησε ως μια «άλλη» αφηγηματική γλώσσα, η οποία επιλέχθηκε για την αμεσότητα και την πολυαισθητηριακή της δυναμική.¹⁵ Σε μια κοινωνία όπου ο γραπτός λόγος δεν ήταν καθολικά προσβάσιμος, η εικόνα αποτέλεσε μια μέθοδο επικοινωνίας ανεξάρτητα από το επίπεδο γραμματισμού, έχοντας την ικανότητα να συμπυκνώνει πολύπλοκα νοήματα και κοσμοπολιτικές εμπειρίες σε χωρικά οργανωμένα σύνολα. Οι ζωγράφοι, στην πλειονότητά τους έμπειροι Χιονιαδίτες αγιογράφοι, χρησιμοποίησαν ως αφετηρία χαλκογραφικά έργα από την Κεντρική Ευρώπη, τα οποία μετέφεραν οι έμποροι της διασποράς.¹⁶ Ωστόσο, οι Χιονιαδίτες τεχνίτες δεν αποτύπωναν τα ευρωπαϊκά πρότυπα αυτούσια, αλλά

14. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 45-47.

15. Roland Barthes, *Image Music Text* (London: HarperCollins Publishers, 1993), 38-41.

16. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 58-63.



προχωρούσαν σε μια δημιουργική μεταποίηση και αναδιατύπωσή τους. Μέσα από τη δική τους αφηγηματική γλώσσα, τροποποιούσαν τις αρχικές συνθέσεις με νέες μορφές και τοπικά στοιχεία, προσαρμόζοντάς τα στις ανάγκες και την αισθητική της κάθε περίπτωσης. Αυτή η διαδικασία διαμεσολάβησης μετέτρεπε το ξένο πρότυπο σε ένα οικείο, τοπικό ιδίωμα. Ήταν βαθιά επηρεασμένοι αρχικά από το μπαρόκ, έπειτα κυριάρχησαν τα Ροκοκό μοτίβα, και τελικά επικράτησε ο νεοκλασικισμός.¹⁷ Εξαιτίας των εμπορικών συναλλαγών που πραγματοποιούσαν οι Ζαγορίσιοι στην Ευρώπη, σε πόλεις όπως η Βουδαπέστη, η Βιέννη, στα βαλκάνια και την Δύση, ασκήθηκε μεγάλη επιρροή στη θεματολογία και τις τεχνικές των τοιχογραφιών. Συνολικά στις τοιχογραφίες σε όλες τις περιόδους κυριαρχεί το στοιχείο της υπερβολής, παρουσιάζονται υπερμεγέθη ψάρια, πουλιά κλπ. Με τις μεγεθύνσεις που αναπαριστούσαν τα ζώα προσωποποιούνται, στοιχείο που αντιπαραβάλλεται με τις αντίστοιχες προσωποποιήσεις στα δημοτικά τραγούδια.

Κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα η τέχνη στην Ευρώπη γνώρισε μεγάλες αλλαγές επηρεασμένη από τις μεταβολές από το ένα καλλιτεχνικό ρεύμα στο άλλο. Η γλώσσα της εικόνας επιστρατεύτηκε καθώς έχει την ιδιότητα να υπερβαίνει τον αναλφαβητισμό της εποχής, όντας άμεσα προσβάσιμη και συγκινησιακά ισχυρή, ικανή να μεταδίδει σύνθετα νοήματα κοινωνικής θέσης και κοσμοπολιτισμού σε όλη την κοινότητα.¹⁸ Αυτή η πρακτική της οπτικής αφήγησης βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με αντίστοιχες παραδόσεις της Κεντρικής Ευρώπης. Σε περιοχές όπως η Ελβετία, η Βαυαρία και η Βόρεια Ιταλία, τεχνικές όπως το Sgraffito και το Lüftlmalerei χρησιμοποιούνταν για τις προσόψεις των αστικών κατοικιών ως πεδία εξιστόρησης της τοπικής ιστορίας και της κοινωνικής ισχύος των ενοίκων.¹⁹ Στο Ζαγόρι, αυτή η «ρητορική του τοίχου» απέκτησε μια ιδιαίτερη διάσταση μέσω της οργανικής της σχέσης με την αγιογραφία. Μετά την Συνθήκη του Κάρλοβιτς το 1699 οι συνθήκες ζωής των Ελλήνων άρχισαν να γίνονται καλύτερες, σημαντικό παράδειγμα είναι οι επιταχυνόμενοι ρυθμοί στη ναοδομία και συνεπώς στην

17. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονοαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 82-85.

18. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 14-17.

19. H. Henz, *Sgraffito: History and Technique* (Munich: Callwey, 2005), 45-48.



ανάγκη για αγιογράφους και ξυλόγλυπτες.²⁰ Οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι διάβαζαν και αντέγραφαν αγιορείτικα χειρόγραφα ενώ πραγματοποιούσαν και συχνές επισκέψεις στο Άγιο Όρος. Οι λαϊκοί ζωγράφοι, εκπαιδευμένοι στην εκκλησιαστική τέχνη, μετέφεραν αυτούσιες τις τεχνικές τους και την εικονογραφική πειθαρχία από τον ναό στην κατοικία.²¹ Η μεταφορά αυτή δεν αφορούσε μόνο την τεχνική αρτιότητα, αλλά και το συμβολικό βάρος του έργου.²² Στις αρχές του 18ου αιώνα κυριαρχεί αρχικά το μπαρόκ και το ακολουθεί το ροκοκό. Το μπαρόκ πρεσβεύει το δέος, την επιβολή και τη συναισθηματική ένταση, λειτουργώντας ως μέσο εντυπωσιασμού και θρησκευτικής προπαγάνδας. Χαρακτηρίζεται από τη δραματική χρήση του φωτός, τις έντονες κινήσεις και την πλούσια, υπερβολική διακόσμηση που γεμίζει τον χώρο. Στόχος του είναι η πρόκληση ισχυρών συγκινήσεων στον θεατή μέσα από τη θεατρικότητα και τη μεγαλοπρέπεια. Αντίθετα το ροκοκό είναι ένα ανάλαφρο και διακοσμητικό ύφος, με παστέλ χρώματα και θεματολογία από την αριστοκρατική ζωή. Το Ροκοκό πρεσβεύει την κομψότητα, την ανεμελιά και την αναζήτηση της προσωπικής απόλαυσης, αποτελώντας μια εκλεπτυσμένη αντίδραση στη σοβαρότητα του Μπαρόκ. Είναι η τέχνη του ηδονισμού και της ιδιωτικότητας, που μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τα επιβλητικά θρησκευτικά θέματα στην ανάλαφρη καθημερινότητα της αριστοκρατίας, τον έρωτα και το παιχνίδι. Μέσα από τη χρήση παστέλ χρωμάτων, ασύμμετρων καμπυλών και φυσικών μοτίβων, το ροκοκό επιδιώκει να δημιουργήσει έναν ιδανικό, «παραδεισένιο» κόσμο, όπου η διακόσμηση δεν στοχεύει στον διδακτισμό, αλλά στην καθάρη αισθητική τέρψη και τη γοητεία.²³ Στη συνέχεια, εμφανίζεται ο νεοκλασικισμός, που στρέφεται στα πρότυπα της αρχαιότητας.

20. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 65-67.

21. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 14-19.

22. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 102-105.

23. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), 70-74.



Ο Νεοκλασικισμός προωθεί την επιστροφή στις αξίες της κλασικής αρχαιότητας²⁴, προτάσσοντας το μέτρο, τη λογική και την αρμονία ως αντίδοτο στην υπερβολή του ροκοκό. Επηρεασμένος από τις ιδέες του Διαφωτισμού, οραματίζεται μια τέχνη με διδακτικό και ηθικό χαρακτήρα, η οποία αναζητά την ιδανική ομορφιά μέσα από την καθαρότητα των γραμμών, την αυστηρή συμμετρία και την τάξη. Στην αρχιτεκτονική και τις τέχνες, η χρήση των κλασικών ρυθμών, όπως οι κίονες και τα αετώματα, δεν είναι απλώς διακοσμητική, αλλά εκφράζει το αίτημα για σταθερότητα, ευγένεια και την αναβίωση των δημοκρατικών ιδεωδών του αρχαίου κόσμου. Στις αρχές του 19ου αιώνα ο ρομαντισμός αντιδρά στον ορθολογισμό του νεοκλασικισμού. Ο Ρομαντισμός πρεσβεύει την κυριαρχία του συναισθήματος και της φαντασίας έναντι της λογικής. Εστιάζει στο πάθος, την ατομική ελευθερία και το δέος μπροστά στην άγρια φύση. Αντί για την αντικειμενική αρμονία, προτάσσει την υποκειμενική έκφραση της ψυχής, την αγάπη για το όνειρο και τη νοσταλγία του παρελθόντος. Έπειτα, ακολουθεί ο ρεαλισμός, που ασχολείται με την καθημερινότητα και την κοινωνική πραγματικότητα²⁵, απορρίπτοντας την εξιδανίκευση. Ο Ρεαλισμός πρεσβεύει την αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, χωρίς ωραιοποιήσεις ή συναισθηματικές υπερβολές. Προς τα τέλη του 19ου αιώνα εμφανίζεται ο ιμπρεσιονισμός, ένα επαναστατικό κίνημα στη Γαλλία το οποίο επικεντρώνεται στο φως, στο χρώμα και στην άμεση εντύπωση της στιγμής, ανοίγοντας τον δρόμο για τον μεταίμπρεσιονισμό και τα νέα ρεύματα που προετοίμασαν τη σύγχρονη τέχνη.²⁶ Ο Ιμπρεσιονισμός πρεσβεύει την αποτύπωση της φευγαλέας στιγμής και της επίδρασης του φωτός πάνω στα αντικείμενα. Αντί για την πιστή λεπτομέρεια, εστιάζει στην υποκειμενική εντύπωση που δημιουργεί η ατμόσφαιρα, χρησιμοποιώντας γρήγορες πινελιές και ζωντανά χρώματα απευθείας στην ύπαιθρο.

24. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1939), 3-10.

25. Michel Pastoureau, *Blue: The History of a Color* (Seuil, 2001), 120-125.

26. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), 85-88.



Εικόνα 8. Το χωριό Guarda στην Ελβετία.
Τεχνική Sgraffito.



Εικόνα 9. Το χωριό Mittenwald στην Γερμανία.
Τεχνική Lüftlmalerei.

ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ



Παράλληλα με τις μεταβολές στα καλλιτεχνικά ρεύματα της τέχνης αντίστοιχες διαφοροποιήσεις υπήρξαν και στις τοιχογραφίες. Η διακοσμητική ζωγραφική χωρίζεται σε τρεις περιόδους, με γνώμονα ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, στις εξής περιόδους: από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα έως το 1820, από το 1820 έως το 1880 και τέλος από το 1880 έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το διάστημα πριν το 1850 φαίνεται να είναι αρκετά φτωχό σε αναπαραστάσεις καθώς έχει διασωθεί μόνο ένα σπίτι στο χωριό Νεγάδες που χρονολογείται στο 1795.²⁷ Την περίοδο αυτή επικρατεί το ροκοκό τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τα χαρακτηριστικά. Στην αρχή του 18^{ου} αιώνα στη διακοσμητική ζωγραφική επικρατούσε το μπαρόκ ενώ τις τελευταίες δύο δεκαετίες του υπερिσχύει το ροκοκό. Το ύφος είναι αρκετά γραμμικό και γεωμετρικό ενώ τα μοτίβα απλώνονται σε ένα ανοιχτόχρωμο βάθος και ο διάκοσμος αναπτύσσεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες. Στην πρώτη, από επάνω, ζώνη που είναι και η πλουσιότερη διακοσμητικά συνήθως αναπαρίστανται εικόνες από πόλεις. Αυτή πλαισιώνεται από ξύλινες διαδοχικές κορνίζες που φέρουν μπαρόκ ή ροκοκό άνθινα μοτίβα, φρουτιέρες και κάνιστρα με φρούτα, και τελικά καταλήγουν στην οροφή. Ανάμεσα στις κάθετες πλευρές συχνά υπήρχαν φωτιστικοί φεγγίτες. Η μεσαία ζώνη ήταν συνήθως πάντα κενή, ενώ η τελευταία είχε πιτσιλιές από άχρα και χοντροκόκκινο, χαρακτηριστικό στοιχείο της περιόδου αυτής. Τέτοια μοτίβα της περιόδου αυτής συναντώνται στη Σιάτιστα, την Καστοριά, στην Κοζάνη, στην Εράτυρα, τα Αμπελάκια, τη Λέσβο και το Πήλιο.²⁸

27. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 35-37.

28. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 42- 45.



Εικόνα 10.



Εικόνα 11. Οικία Κώνστα, Νεγάδες, 1795.
Φυτομορφικά μοτίβα, από το ροκοκό. Η μετάβαση από τοίχους στην οροφή γίνεται με επάλληλες ξύλινες κορνίζες μεμπαρόκ-ροκοκό άνθινα μοτίβα.



Εικόνες 12. Το αρχοντικό της Πούλκας στη Σιάτιστα.



Την δεύτερη περίοδο τα πρώτα διακοσμητικά σύνολα που έχουν σωθεί χρονολογούνται από το 1840 και μετά. Νωρίτερα, τα 1820 και 1830 πιθανόν να μη πραγματοποιούνταν διακοσμητική παραγωγή καθώς η περιοχή δοκιμάστηκε σκληρά κατά την επανάσταση. Επικρατεί ξανά το ροκοκό, τα μοτίβα είναι γραμμικά και διατάσσονται σε τρεις καθ' ύψος ζώνες που καθορίζονται από αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως πρέκια και ποδιές παραθύρων. Η επάνω φέρει άνθη ή παραστάσεις πόλεων όπως η Κωνσταντινούπολη ή η Σεβαστούπολη.²⁹ Από τις επιγραφές προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι τοιχογραφίες μπορεί να πραγματοποιούνταν αρκετά χρόνια μετά την οικοδόμηση του σπιτιού.



Εικόνα 13. Οικία Κυπάρισσου, Σκαμνέλι, 1873.
Δύο λιοντάρια που κρατάνε ανθοδοχείο μέσα σε κυκλικό μετάλλιο.

29. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 88-91.



Εικόνα 14. Οικία Καρανάσιου, Τσεπέλοβο, τέλος 19ου αιώνα.
Αναπτύσσεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες.



Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται νεοκλασικά στοιχεία και οι τοιχογραφίες αποκτούν το αίσθημα του βάθους, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρα τα χρονικά όρια. Κατά τον 19^ο αιώνα, αρχίζουν να παρατηρούνται διακοσμήσεις στους εξωτερικούς τοίχους των κατοικιών. Αυτές έφεραν άνθινα μοτίβα ή λιοντάρια, συμμετρικά στον κάθετο κεντρικό άξονα. Τα χρώματα που υπερτερούν στο διάστημα αυτό είναι η ώχρα, το λουλάκι και το χοντροκόκκινο. Σήμερα σώζεται σε καλή κατάσταση μόνο μια τοιχογραφία με διακόσμηση στο εξωτερικό της, στην οποία αναπαρίστανται άνθινα ροκοκό μοτίβα κάτω από το γείσο της στέγης, στο χωριό Καπέσοβο.³⁰

Κατά την τρίτη διακοσμητική περίοδο, από το 1880 έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα επικρατεί στη διακοσμητική ζωγραφική ο νεοκλασικισμός ενώ πια κυριαρχούν τα κατακόρυφα στοιχεία. Χαρακτηρίζεται από αναπαραστάσεις με θέμα την Ελληνική μυθολογία, σκηνές από την ιστορία, αρχιτεκτονικά μέλη όπως κίονες, αγάλματα και ιστορικά πρόσωπα.³¹ Το χρώμα που κυριαρχεί είναι το γαλάζιο. Από όλη την Ελλάδα μόνο στο Ζαγόρι έχουν διασωθεί αναπαραστάσεις από αυτό το χρονικό διάστημα. Οι ξύλινες διαδοχικές κορνίζες πλέον καταργούνται ενώ αυξάνεται το ύψος των δωματίων και οι οριζόντιες διακοσμητικές ζώνες γίνονται δύο.

30. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Πιζάρειο Ίδρυμα, 2009), 82-84.

31. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1939), 12-15.



Εικόνα 15. Οικία Παλαιού, Δίλοφο, 1898. Ο Προμηθέας αλυσοδεμένος σε βράχο, καθώς του επιτίθεται αετός ενώ μια γυναίκα προσπαθεί να τον εμποδίσει.



Εικόνα 16. Οικία Κέντρου, Τσιπέλοβο, 1857. Νεοκλασικός διάκοσμος, με κίονες και ανθοδέσμες.



Στους οντάδες των σπιτιών, δηλαδή το δωμάτιο υποδοχής και διημέρευσης, συναντώνταν ο πλουσιότερος ζωγραφικός και ξυλόγλυπτος διάκοσμος. Ακόμη και η διάταξη των τοιχογραφιών εντός του δωματίου στην οποία κατέληγε ο τεχνίτης εμφάνιζε ιεραρχικές διαβαθμίσεις που προέκυπταν από τις θεματολογικές προτιμήσεις.³² Η κυριότερη από αυτές δήλωνε και την επισημότερη θέση στο δωμάτιο. Εκεί συναντούσε κανείς εικόνες από τους γάμους του Ναπολέοντα, τον Ναπολέοντα έφιππο κατά τη διάρκεια κυνηγιού ή την Κωνσταντινούπολη.³³ Συνήθως οι επιγραφές για την χρονολόγηση και τον καλλιτέχνη γίνονταν στον τοίχο πάνω από την μεσάντρα, που ήταν μια εντοιχισμένη ξύλινη κατασκευή που κάλυπτε ολόκληρη την επιφάνεια ενός τοίχου και λειτουργούσε ως πολυμορφική ντουλάπα.³⁴ Στο κέντρο της μεσάντρας διατασσόταν ημικυκλική ή τραπεζοειδής προεξοχή όπου και γινόταν η κυριότερη σύνθεση. Μια από τις επίσημες θέσεις ήταν ο τοίχος πάνω από το τζάκι και συνήθως απέναντι από τη μεσάντρα. Το στοιχείο αυτό αποτελούσε φορέα ιερότητας και οργάνωνε το χώρο καθώς το χειμώνα συγκέντρωνε τους κατοίκους του σπιτιού γύρω του.³⁵ Τα σπίτια διέθεταν περίτεχνες ξύλινες οροφές ως απόληξη των τοιχογραφιών και έτσι κορυφώνονταν η ξυλόγλυπτη διακόσμηση στους οντάδες. Στα ταβάνια αναπτύσσονταν διάφορες τυπολογίες. Η επικρατέστερη ήταν ο σχηματισμός καννάβου από ξύλινα πηχάκια τα οποία συνδυάζονταν με έντονα χρώματα ή χρυσές λεπτομέρειες.³⁶ Στο κέντρο δέσποζε σχεδόν πάντα ο «ομφαλός» ή η ροζέτα, ένα ανάγλυφο κυκλικό στοιχείο με φυτικούς συμβολισμούς, που λειτουργούσε ως το οπτικό και συμβολικό κέντρο του δωματίου. Πολλά σπίτια διέθεταν και φωτιστικούς φεγγίτες, αντίστοιχους των δυτικών βιτρό, προκειμένου να επιτυγχάνεται ο μέγιστος δυνατός φωτισμός του εσωτερικού των σπιτιών.

32. Amos Rapoport, *Ανώυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες*, μφρ. Α. Παπαδόπουλος (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 135-138.

33. Κίτσοσ Μακρής, *Οι Χιονοαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 112-115.

34. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009).

35. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή (Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1958), 48-52.

36. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 95-98.



Εικόνα 17. Οικία Τζιμόπουλου, Κήφοι, 1868.
Ο Μέγας Ναπολέων με την Ιωσηφίνα.



Εικόνα 18. Οικία Πανταζή, Μονοδένδρι, 1849.
Ο Μέγας Ναπολέων έφιππος κατά τη διάρκεια κυνηγιού.



Εικόνα 19. Οικία Ρούση, Φραγκάδες, 1866.
Διακόσμηση στο εσωράχιο του τόξου της μεσάντρας.



Εικόνα 20. Οικία Κυράτση, Βίτσα, 1845.
Διακόσμηση στο μαντζάτο, στη φούσκα του τζακιού και γύρω από αυτό.



Εικόνα 21. Ξενώνας Ελαφότοπος, Ελαφότοπος.



Εικόνα 22. Οικία Πρίγκου, Μονοδένδρι.



Σε όλα τα διακοσμημένα σπίτια του Ζαγορίου συναντούσε κανείς φυτικές διακοσμήσεις και πτηνά είτε ιπτάμενα είτε καθιστά, θέματα που αντανακλούν στη λαϊκή τέχνη. Συχνές ήταν οι αναπαραστάσεις ζώων όπως λιοντάρια, πετεινοί, και πιο σπάνια λαγοί, δικάφαλοι αετοί, κατσίκια και ελάφια.³⁷ Τα λιοντάρια αποτελούσαν αποτρεπτικό σύμβολο και συνήθως τοποθετούνταν πίσω από κάποια πόρτα ενώ παλαιότερα απεικονίζονταν αλυσσοδεμένα σε κάποιο δέντρο. Για ορισμένα από τα θέματα, όπως οι αντικριστοί πετεινοί ή ο δικάφαλος αετός δεν φαίνεται να υπάρχουν συμβολικοί υπαινιγμοί και συνεπώς δεν εξυπηρετούν κάποια ανάγκη. Στις αναπαραστάσεις αυτές γινόταν υπέρβαση της κλίμακας και κατάργηση της τρίτης διάστασης στοιχείο είχε καταβολές στην παραδοσιακή αντίληψη του κόσμου. Δεν έλειπαν και οι απεικονίσεις από στοιχεία της νεκρής φύσης όπως, φρουτιέρα γεμάτη φρούτα ακόμα και καρπούζι. Το κομμένο καρπούζι ή μια φέτα του με ένα μαχαίρι καρφωμένο πάνω του, είχε συμβολική σημασία. Ο Κίτσος Μακρής, διατύπωσε την άποψη ότι, συμβολίζει την αποτομή της κεφαλής του Ιωάννη του Προδρόμου. Επίσης, είχε αναφερθεί ότι ίσως εμπεριέχει σεξουαλικούς συμβολισμούς. Τελικά, ίσως και να μην υπάρχει καμία συμβολική ερμηνεία καθώς το καρπούζι είναι το μόνο φρούτο που χρειάζεται μαχαίρι για να φαγωθεί. Το πιρούνι που συχνά απεικονίζεται δίπλα στο μαχαίρι παραπέμπει σε εκλεπτυσμένους αστικούς γαστρονομικούς κανόνες συμπεριφοράς.³⁸

37. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Η ελληνική λαϊκή τέχνη: Σκύρος* (Αθήνα, 1950), 142-145.

38. Κίτσος Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1976), 156-159.



Εικόνα 23. Οικία Καρανάσιου, Τσπεέλοβο, τέλος 19ου αιώνα. Δύο κοκόρια αντικριστά και συμμετρικά μεταξύ τους και στο κέντρο ο δικέφαλος αετός.



Εικόνα 24. Οικία Τζιμόπουλου, Κήποι, μέσα 19ου αιώνα. Κατσίκια με ανασηκώμενα τα μπροστινά πόδια που συλλέγει τροφή από θάμνο.



Εικόνα 25. Οικία Κώνστα, Νεγάδες, 1855.
Καρπούζι με κομμένη φέτα και καρφωμένο μαχαίρι.



Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η αναπαράσταση οπλοφόρων στρατιωτών σε εισόδους σπιτιών που είχαν φυλακτικό και αποτρεπτικό χαρακτήρα.³⁹ Εξαιτίας των κοινωνικών και ιδεολογικών αλλαγών που συνέβησαν κατά τον 19^ο αιώνα στο Ζαγόρι η θεματολογία των τοιχογραφιών άρχισε να διευρύνεται. Αποτυπώνονται πλέον ιστορικά πρόσωπα, τμήματα πόλεων, επιστημονικές ανακαλύψεις και τεχνολογικά επιτεύγματα. Οι δυτικές χαλκογραφίες⁴⁰ που είχαν και ως πρότυπο οι ζωγράφοι επιτάχυναν τις εξελίξεις αυτές. Τότε εντοπίζονται σε κάποια σπίτια απεικονίσεις ατμόπλοιων, ατμήλατων σιδηροδρομικών αμαξοστοιχιών, θέματα επηρεασμένα από την βιομηχανική επανάσταση. Στις τοιχογραφίες αποτυπώνονταν κάποιες από τις επιστημονικές ανακαλύψεις της εποχής όπως η αναπαράσταση του ηλιοκεντρικού συστήματος και των φάσεων της σελήνης. Επιπρόσθετα, η αναπαράσταση της Χάρτας της Ελλάδος του Ρήγα αποτυπώθηκε σε μια κατοικία στο Τσεπέλοβο. Σε αυτή φαίνεται ο Ηρακλής να κρατάει στο χέρι του ένα ρόπαλο και με το άλλο να αρπάζει μια έφιππη αμαζόνα. Συχνές ήταν επίσης οι αναπαραστάσεις πόλεων. Ο τρόπος με τον οποίον αποτύπωναν μια πόλη διέφερε ανάλογα με τις απαιτήσεις του εκάστοτε ιδιοκτήτη και τη χρονική στιγμή στην οποία συνέβαινε το έργο. Μια πόλη γινόταν αντιληπτή από τα θρησκευτικά μνημεία της καθώς η θρησκεία έπαιζε τεράστιο ρόλο στη ζωή των ανθρώπων της τότε εποχής. Χαραριστικό παράδειγμα ζωγραφικής απεικόνισης αποτελεί η Κωνσταντινούπολη η οποία συνήθως γινόταν αντιληπτή δείχνοντας, την πόλη, το Πέραν, τον Κεράτιο κόλπο, τον Βόσπορο και τον πύργο του Λεάνδρου.⁴¹ Σε μια παλαιότερη αναπαράσταση, του 1453, η ίδια αναπαρίσταται έχοντας σεβαστό αριθμό τζαμιών.

39. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 115-122.

40. Κίτσοσ Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 94-97.

41. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 158-160.



Ανάλογα την κάθε περίπτωση ο ζωγράφος αντιλούσε κάποιο αρχιτεκτονικό στοιχείο και το μεγέθυνε αισθητά.⁴² Κατά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα εμφανίζονται οι απεικονίσεις προσώπων, με το γυναικείο και το αντρικό πορτρέτο να έχουν την ίδια σημασία. Τα απεικονιζόμενα πρόσωπα αφορούσαν κυρίως στην ιστορία και τη μυθολογία ενώ προς το τέλος του ίδιου αιώνα δίνεται μεγαλύτερη έμφαση σε αγάλματα και μορφές παρμένες από την αρχαιότητα. Στο σύνολο επρόκειτο για μορφές που είχαν βαρύτητα στην ελληνική ιστορία. Πιο σπάνια, πραγματοποιούνταν τοιχογραφίες που απεικόνιζαν τον ίδιο τον ιδιοκτήτη της κατοικίας με άλλα μέλη της οικογένειας ή φιλικά πρόσωπα.⁴³



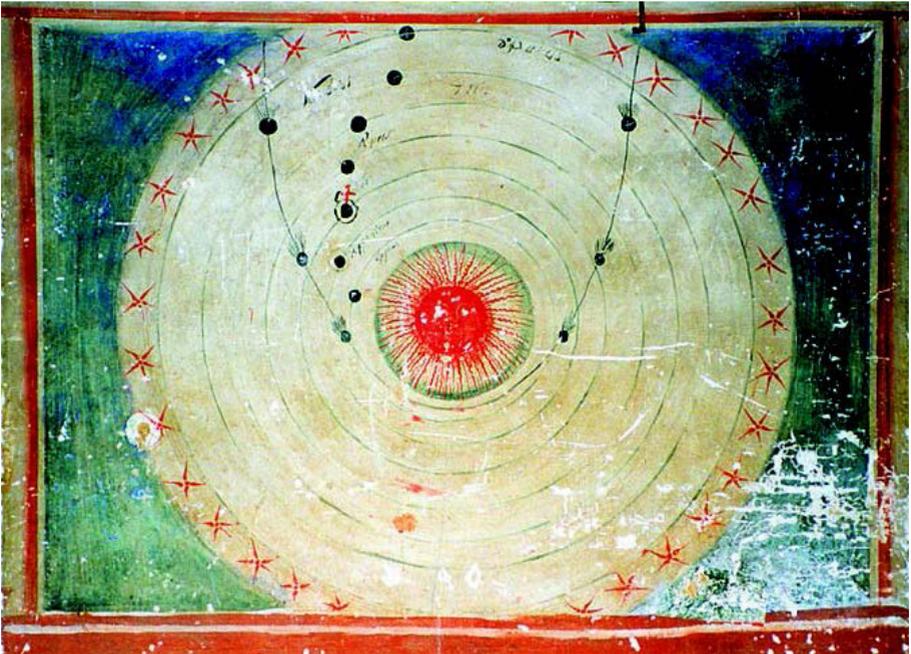
Εικόνα 26. Οικία Ράδου, Τσεπέλοβο, 1781.
Ο Ηρακλής κρατώντας ένα ρόπαλο στο δεξί χέρι ενώ
με το αριστερό αρπάζει έφιππη αμαζόνα.

42. Peter Burke, *Αυτοψία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Α. Κάσδαγλη (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003), 134-138.

43. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 180-181.



Εικόνα 27. Οικία Φιλίδη, Κάτω Πεδινά, 1850.
Οι φάσεις της σελήνης.



Εικόνα 28. Οικία Ιακωβάκη, Κάτω Πεδινά, 1875.
Η αναπαράσταση του Ηλιοκεντρικού συστήματος.



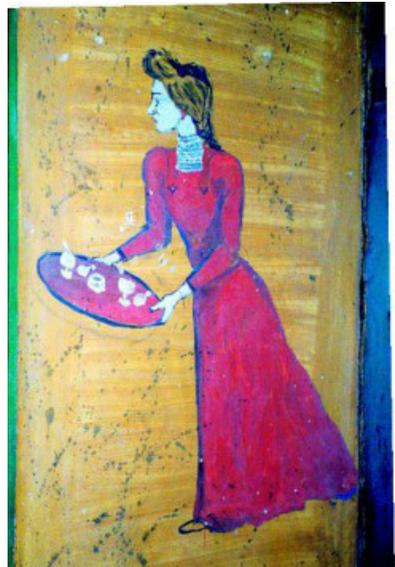
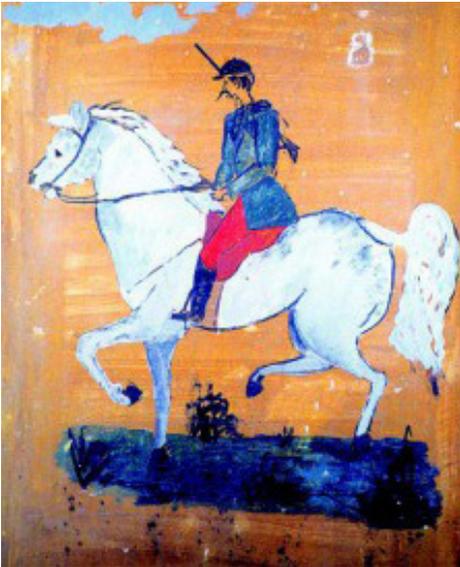
Εικόνα 29. Οικία Στέα, Μονοδένδρι, 1850. Στον θαλάσσιο χώρο πλέουν ιστιοφόρα και υπερμεγέθη ψάρια.



Εικόνα 30. Οικία Κοκομέλως, Κήποι, 1838.
Στο κέντρο τοιχισμένης πόλης αναπτύσσεται χριστιανικός ναός.



Εικόνα 31. Οικία Ράδου, Τσεπέλοβο, 1781.
Μια «λαϊκή» εκδοχή, στην οποία αναπαρίστανται σπίτια και
ανάμεσά τους δύο τζαμιά.



Εικόν 32,33. Οικία Βασδέκη, Σκαμνέλι, 1857.
Απεικονίζεται άντρας πάνω σε λευκό άλογο και μια γυναίκα.
Μάλλον επρόκειτο για τους ιδιοκτήτες του σπιτιού.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΔΕΙΚΤΗΣ



I. Η κοινωνική θέση ως απόρροια των τοιχογραφιών

Η θεματολογία των τοιχογραφιών στα Ζαγορίσια αρχοντικά του 18ου και 19^{ου}, αιώνα δεν αποτελεί απλώς ένα διακοσμητικό στοιχείο, αλλά έναν σύνθετο κώδικα κοινωνικής διάκρισης και έναν χάρτη των πολιτισμικών συνδέσεων της εποχής. Μέσα από την τοιχογραφία, η κατοικία μετατρέπεται σε ένα οπτικό αφήγημα που γεφυρώνει τον ιδιωτικό βίο με τις διεθνείς εμπειρίες της διασποράς, χρησιμοποιώντας την τέχνη ως μέσο επικύρωσης της κοινωνικής θέσης. Σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση των Panofsky και Burke, η εικόνα λειτουργεί ως ιστορικό τεκμήριο και φορέας νοήματος, όπου η επιλογή των θεμάτων αποτελεί μια συνειδητή πράξη αυτοπαρουσίασης της πολιτισμικής ταυτότητας.⁴⁴ Η διαφοροποίηση μεταξύ των εξωτερικών και των εσωτερικών τοιχογραφιών αναδεικνύει τον διπλό ρόλο του αρχοντικού ως σύμβολο πλούτου και οικογενειακής αφήγησης, ακολουθώντας μια σαφή ιεράρχηση του χώρου.⁴⁵ Οι τοιχογραφίες στο εξωτερικό των κατοικιών, που προβάλλονταν δημοσίως, συναντώνταν συνήθως στις προσόψεις, τα πρέκια και τις αυλές, η διακόσμηση εστιάζει στην προβολή του κύρους προς την κοινότητα. Εδώ κυριαρχούν η αυστηρή συμμετρία και τα διακοσμητικά μοτίβα. Η επιλογή της αυστηρής συμμετρίας και των συγκεκριμένων διακοσμητικών μοτίβων, όπως αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα γεωμετρικά σχήματα και τα σχηματοποιημένα φυτικά στοιχεία, στο εξωτερικό των κατοικιών του Ζαγορίου, αποτελεί μια συνειδητή επικοινωνιακή στρατηγική που υπερβαίνει την απλή αισθητική. Στο εξωτερικό του επιστρατεύεται μια θεματολογία που αποτελείται από μοτίβα αναγνωρίσιμα, συμβολικά και εύληπτα από το σύνολο της κοινότητας. Σε αντίθεση με τις πιο περίπλοκες αφηγήσεις του εσωτερικού χώρου, τα εξωτερικά στοιχεία έπρεπε να είναι άμεσα κατανοητά, λειτουργώντας ως ένας κοινός οπτικός κώδικας που δηλώνει την κοινωνική ένταξη και το κύρος του ιδιοκτήτη.⁴⁶

44. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1939), 5-8.

45. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 110-112.

46. Kim Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form* (London: Routledge, 1999), 45-48.



Η κυριαρχία της αυστηρής συμμετρίας στην οργάνωση αυτών των στοιχείων δεν προσδίδει μόνο οπτική ισορροπία, αλλά λειτουργεί και ως σύμβολο τάξης και ισχύος. Η πειθαρχημένη διάταξη των μοτίβων γύρω από την κεντρική είσοδο και τα παράθυρα υποδηλώνει την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην ύλη και την κοινωνική σταθερότητα της οικογένειας. Ταυτόχρονα, τα επιλεγμένα θέματα φέρουν βαθιούς συμβολισμούς: τα ανθοφόρα βάζα συμβολίζουν την άνθηση και την ευλογία του σπιτικού, ενώ τα γεωμετρικά σχήματα συχνά λειτουργούν ως αποτρεπτικά σύμβολα, για την προστασία του κτιρίου από το κακό μάτι. Με αυτόν τον τρόπο, η εξωτερική διακόσμηση μετατρέπεται σε μια συμβολική διακήρυξη. Χρησιμοποιώντας μια σχηματοποιημένη γλώσσα που η κοινότητα αντιλαμβάνεται άμεσα, ο ιδιοκτήτης κατορθώνει να προβάλλει την ευημερία του και να ενισχύσει τη συλλογική ταυτότητα του τόπου, μετατρέποντας την πρόσοψη σε έναν δυναμικό φορέα κοινωνικών και προστατευτικών μηνυμάτων. Αυτή η εικονογραφία δηλώνει την ευμάρεια και την αισθητική καλλιέργεια του οίκου με τρόπο «κοινωνικά αποδεκτό» και επιβλητικό, λειτουργώντας ως ένας οπτικός χαιρετισμός που προετοιμάζει τον επισκέπτη για το επίπεδο του πλούτου που θα συναντήσει στο εσωτερικό. Αντιθέτως, οι τοιχογραφίες στο εσωτερικό των κατοικιών, αποτελούν ένα στοιχείο ιδιωτικής αφήγησης. Στον εσωτερικό χώρο, και κυρίως στους, οντάδες, τους επίσημους χώρους υποδοχής, η θεματολογία γίνεται πιο σύνθετη, αναπαριστώνται πληροφορίες σημαντικές για την εκάστοτε οικογένεια. Εδώ συναντάμε πανοραμικές απεικονίσεις γνωστών πόλεων, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Βενετία ή το Βουκουρέστι, καθώς και τοπία με λιμάνια, ιστιοφόρα και ατμόπλοια.⁴⁷ Αυτές οι παραστάσεις λειτουργούν ως παράθυρα στον κόσμο, καταγράφοντας τις εμπορικές διαδρομές και τις πολιτισμικές εμπειρίες του ιδιοκτήτη. Η εικονογραφία αυτή αποτελεί μια αφήγηση κοσμοπολίτικης εμπειρίας, αποδεικνύει ότι ο κάτοικος δεν είναι απλώς κάποιος εύπορος, αλλά ένας πολίτης του κόσμου που συμμετέχει ενεργά στα μεγάλα εμπορικά δίκτυα της Ευρώπης και της Ανατολής.

47. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 102-106.



Στις τοιχογραφίες των αρχοντικών του Ζαγορίου, οι απεικονίσεις με φρουτιέρες γεμάτες φρούτα, κομμένα καρπούζια και συνοδευτικά σκεύη σερβιρίσματος αποτελούν μια πολυεπίπεδη οπτική γλώσσα που υπερβαίνει την απλή διακόσμηση. Οι εικόνες αυτές λειτουργούν ως ισχυρά σύμβολα ευδαιμονίας και αφθονίας, δηλώνοντας με άμεσο τρόπο την οικονομική ευμάρεια και την κοινωνική ισχύ του ιδιοκτήτη. Σε μια εποχή όπου η επάρκεια αγαθών αποτελούσε κεντρικό ζητούμενο, η παρουσία καρπών που ξεχειλίζουν από το σκεύος αποτελούσε μια διαρκή υπενθύμιση ότι το συγκεκριμένο σπιτικό είναι ευλογημένο και εύπορο. Παράλληλα, οι φρουτιέρες εικονοποιούν την άυλη αξία της φιλοξενίας, η οποία αποτελούσε τον πυρήνα της κοινωνικής ζωής στο Ζαγόρι.⁴⁸ Τοποθετημένες συνήθως στον οντά οι παραστάσεις αυτές, με τα κομμένα φρούτα και τις κανάτες, προετοιμάζαν συμβολικά τον επισκέπτη για την ιεροτελεστία του κεράσματος. Με αυτόν τον τρόπο, η υλική υπόσταση της τοιχογραφίας γινόταν ο φορέας της άυλης ηθικής υποχρέωσης του οικοδεσπότη να προσφέρει και να μοιραστεί. Συνεπώς, όλα τα θέματα αντανακλούν το κοσμοπολίτικο πνεύμα των Ζαγορίσιων εμπόρων της διασποράς. Επηρεασμένα από τα ευρωπαϊκά πρότυπα και τη δυτική αισθητική της «νεκρής φύσης», τα μοτίβα αυτά μετέφεραν τον αστικό εκλεπτυσμό των μεγάλων πόλεων της Ευρώπης στο εσωτερικό της ηπειρωτικής κατοικίας. Έτσι, έπαυαν να είναι απλά αντικείμενα και αναγνωριζόταν ως δυναμικοί φορείς μνήμης και ταυτότητας, συνδέοντας την τοπική παράδοση με τον ευρύτερο πολιτισμό των αγορών όπου δραστηριοποιούνταν οι Ζαγορίσιοι. Το καρπούζι, ως θεματολογία προκαλούσε γοητεία στην ευρωπαϊκή τέχνη, ήταν σχεδόν πάντα ανοιγμένο με κάποιο μαχαίρι δίπλα. Τα μαχαίροπύρινα δηλώνουν φανερά τις ευρωπαϊκές επιρροές.⁴⁹ Τον 19ο αιώνα η αναπαράσταση των πόλεων πραγματοποιούνταν με προβολή κάποιων σημείων της εκάστοτε, όπως τείχη ή κάποιο σπουδαίο αρχιτεκτόνημά της. Συνεπώς, η τοιχογραφία στο Ζαγόρι λειτουργεί ως ένα σύστημα σημείων που επικοινωνεί την ιστορία του ιδιοκτήτη.

48. Κίτσος Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1976), 156-158.

49. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009).



Ενώ το εξωτερικό υπηρετεί την κοινωνική ένταξη και τη δημόσια προβολή ισχύος, το εσωτερικό συγκροτεί μια βαθύτερη αφήγηση ταυτότητας. Η συνύπαρξη τοπικών λαϊκών μοτίβων με διεθνείς αναφορές καταδεικνύει τη μοναδική ικανότητα της ζαγορίσιας κοινωνίας να ενσωματώνει το «ξένο» στο «δικό της», μετατρέποντας τους τοίχους σε ένα ζωντανό αρχείο της ιστορίας της και των σχέσεων της με τα μεγάλα αστικά κέντρα⁵⁰ του 18ου και 19ου αιώνα.

50. Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη (Αθήνα: Γνώση, 1988), 260-264.



II. Η γλώσσα της εικόνας ως μέσο αφήγησης

Η επιλογή της γλώσσας της εικόνας μέσω της τοιχογραφίας στα αρχοντικά του Ζαγορίου δεν αποτελεί μια απλή διακοσμητική επιλογή, αλλά μια σύνθετη πολιτισμική και επικοινωνιακή στρατηγική που απαντά στις κοινωνικές επιταγές της εποχής. Σε ένα περιβάλλον όπου ο γραπτός λόγος παρέμενε προνόμιο μιας περιορισμένης πληθυσμιακής ομάδας, η εικόνα αναδείχθηκε ως το κατεξοχήν μέσο αφήγησης, καθώς διαθέτει την ιδιότητα να υπερβαίνει τα εμπόδια του αναλφαβητισμού και να προσφέρει μια άμεση, συγκινησιακά ισχυρή πρόσβαση στο νόημα της. Όπως υποστηρίζει ο Hans Belting, η εικόνα πριν από την ανάδυση της σύγχρονης αισθητικής εποχής διέθετε μια οντολογική παρουσία και μια αυθεντία που την καθιστούσε φορέα αλήθειας και κύρους⁵¹, δεν ήταν μια απλή αναπαράσταση, αλλά μια παρουσία που επικύρωνε την πραγματικότητα. Για τον Ζαγορίσιο έμπορο της διασποράς, η τοιχογραφία λειτουργούσε ως ένας οπτικός κώδικας που μετέφραζε την αφηρημένη έννοια της οικονομικής επιτυχίας σε απτή μαρτυρία, επιτρέποντας στους καλεσμένους του να δουν την κοινωνική του θέση, όπως τις κοσμοπολίτικες εμπειρίες του μέσα από τις πανοραμικές απεικονίσεις της Κωνσταντινούπολης και των ευρωπαϊκών λιμανιών που συναντώνταν στους οντάδες του. Αυτή η οπτική επικοινωνία συνδέεται οργανικά με αντίστοιχες πρακτικές που παρατηρούνται στα αστικά κέντρα της Κεντρικής Ευρώπης, τις περιοχές με τις οποίες διατηρούσαν στενούς εμπορικούς και πολιτιστικούς δεσμούς. Στις αστικές κατοικίες της Ελβετίας, της Βαυαρίας και της Βόρειας Ιταλίας, η χρήση της πρόσοψης και των εσωτερικών χώρων ως πεδία δημόσιας και ιδιωτικής αφήγησης, με σημαντικότερο παράδειγμα την τεχνική *Lüftlmalerei*, αποτελούσε κεντρικό στοιχείο κοινωνικής διάκρισης και καταγραφής της τοπικής ιστορίας. Η τεχνική αυτή συναντάται συχνά σε προσόψεις κτιρίων. Η τέχνη του *Lüftlmalerei* αποτελεί την πιο χαρακτηριστική έκφραση της λαϊκής αρχιτεκτονικής στις Άλπεις, στολίζοντας τις προσόψεις των σπιτιών. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική παραλλαγή του μπαρόκ με οφθαλμαπάτη, η οποία χρησιμοποιεί τη ζωγραφική για να μιμηθεί αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως ψεύτικα παράθυρα, κίονες και σκιές, κάνοντας τα κτίρια να φαίνονται πιο επιβλητικά και τρισδιάστατα.

51. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 1-14.



Η ανθεκτικότητα αυτών των έργων στο σκληρό κλίμα των βουνών οφείλεται στην τεχνική του fresco, όπου τα χρώματα εφαρμόζονται σε νωπό ασβεστοκονίαμα και αντιδρούν μαζί του, δημιουργώντας μια μόνιμη επιφάνεια. Η θεματολογία είναι πλούσια και πολυεπίπεδη, από θρησκευτικές σκηνές με αγίους, που οι κάτοικοι πίστευαν ότι θωρακίζουν το σπίτι από φωτιές και πλημμύρες, μέχρι απεικονίσεις της αγροτικής ζωής, του κυνηγιού, ηλιακά ρολόγια και λάβαρα με συνθήματα. Ο εσωτερικός διάκοσμος των κατοικιών τόσο στην Ευρώπη όσο και στα Βαλκάνια ακολούθησε μια πιο σύνθετη αφηγηματική οδό, μετατρέποντας το σπίτι σε έναν ιδιωτικό καθρέφτη της ταυτότητας του ενοίκου. Στην Κεντρική Ευρώπη η θεματολογία των εσωτερικών τοιχογραφιών ήταν έντονα επηρεασμένη από την αναγέννηση και το μπαρόκ, δίνοντας έμφαση σε αλληγορικές αναπαραστάσεις των αρετών, μυθολογικές σκηνές και ιστορικά επεισόδια που λειτουργούσαν ως ηθικά πρότυπα. Κυρίαρχη τεχνική ήταν η οφθαλμαπάτη, όπου ζωγραφιστά αρχιτεκτονικά στοιχεία, ψευδείς κίονες και παράθυρα που άνοιγαν σε φανταστικά τοπία, προσέδιδαν μνημειακό χαρακτήρα και βάθος στα αστικά δωμάτια. Αντιστοίχως, στον βαλκανικό χώρο και ειδικότερα στις ελληνικές εμπορικές κοινότητες, η εσωτερική θεματολογία διαμόρφωσε έναν μοναδικό χαρακτήρα που συνδύαζε την οθωμανική παράδοση με τις δυτικές επιρροές. Η κύρια αφήγηση εδώ επικεντρώθηκε στις περίφημες απεικονίσεις πόλεων συμβολίζοντας τις εμπορικές διασυνδέσεις του ιδιοκτήτη. Παράλληλα, ο διάκοσμος εμπλουτιζόταν με πλούσια φυτικά μοτίβα, βάζα και φρουτιέρες, οι οποίες, σε αντίθεση με τις αλληγορικές μορφές της Δύσης, μετέφεραν με πιο άμεσο και συμβολικό τρόπο τις έννοιες της ευμάρειας, της αφθονίας και της φιλοξενίας. Ενώ στην Κεντρική Ευρώπη η εικόνα στόχευε στην πνευματική ανάταση και την επίδειξη κλασικής παιδείας, στα Βαλκάνια η εσωτερική ζωγραφική λειτούργησε ως ένα οπτικό αρχείο της κοσμοπολίτικης εμπειρίας και της κοινωνικής γενναιοδωρίας.⁵² Οι Ζαγορίσιοι, λειτουργώντας ως πολιτισμικοί διαμεσολαβητές, υιοθέτησαν αυτή τη λογική, προσαρμόζοντάς την στην ηπειρωτική αρχιτεκτονική: ενώ το εξωτερικό κέλυφος του σπιτιού παρέμενε αυστηρό και οχυρωματικό, το εσωτερικό μετατρέπεται σε ένα έργο τέχνης που γεφυρώνει το τοπικό με το υπεροπτικό.

52. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου* (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 85-89.



Σε αυτό το σημείο, καθοριστικός υπήρξε ο ρόλος των Χιονιάδων ζωγράφων, των λαϊκών καλλιτεχνών από το ομώνυμο χωριό της Ηπείρου, οι οποίοι συγκροτούσαν οργανωμένα μπουλουκία και ταξίδευαν σε όλη τη Βαλκανική χερσόνησο. Οι Χιονιαδίτες υπήρξαν οι κύριοι εκφραστές αυτής της αισθητικής, μεταφέροντας μοτίβα και τεχνοτροπίες από τα ταξίδια τους και δημιουργώντας μια μοναδική πολυεπίπεδη τέχνη που συνδύαζε το μπαρόκ της Δύσης και το ροκοκό με την οθωμανική διακοσμητική και την τοπική παράδοση. Η βαθύτερη όμως ιδιαιτερότητα της ζαγορίσιας τοιχογραφίας έγκειται στην άρρηκτη σύνδεσή της με την παράδοση της αγιογραφίας, στην οποία οι Χιονιαδίτες ήταν πρωτίστως εκπαιδευμένοι. Η μεταφορά τεχνικών από τον ναό στην κατοικία υπήρξε καθολική.⁵³ Η χρήση του ασβεστοκονιάματος, οι διαδοχικές χρωματικές στρώσεις και η αυστηρή εικονογραφική πειθαρχία αντλήθηκαν απευθείας από την εκκλησιαστική ζωγραφική παράδοση. Σύμφωνα με τον George Kubler, στο *The Shape of Time*, οι καλλιτεχνικές μορφές διατηρούν το συμβολικό τους βάρος ακόμη και όταν το περιεχόμενό τους αλλάζει. Έτσι, η χρησιμοποίηση αγιογραφικών μεθόδων για την αναπαράσταση κοσμικών θεμάτων προσέδωσε στο αρχοντικό μια αίσθηση «ιερότητας» και διαχρονικού κύρους.⁵⁴ Η κατοικία δεν ήταν πλέον μόνο ένας χώρος καθημερινής διαβίωσης, αλλά μετατράπηκε σε έναν φορέα αξιών και μνήμης, όπου η εικονογραφική γλώσσα της εκκλησίας νομιμοποιούσε το κοσμικό κύρος του ιδιοκτήτη, προσδίδοντας στην οικιακή ζωή μια πνευματική διάσταση. Τέλος, η επιλογή των μορφών και των χρωμάτων λειτούργησε ως ένας μηχανισμός κοινωνικής ευαισθησίας και διάκρισης, όπως θα υποστήριζε ο Michel Pastoureau.⁵⁵ Η πολυπλοκότητα των σχεδίων και η ενσωμάτωση διεθνών αναφορών επέτρεπαν στους Ζαγορίσιους να «κατοικήσουν» σε ένα περιβάλλον που αντανάκλούσε την πολυδιάστατη ύπαρξή τους ανάμεσα σε διαφορετικούς κόσμους.

53. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 48-52.

54. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, (New Haven: Yale University Press, 1962), 65-72.

55. Michel Pastoureau, *Blue: The History of a Color*, (Princeton University Press, 2001), 124-128.



Οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι κατάφεραν να συνθέσουν την τεχνική αρτιότητα της αγιογραφίας με τα κοσμοπολίτικα πρότυπα της Ευρώπης, δημιουργώντας ένα οπτικό αφήγημα που ήταν ταυτόχρονα παραδοσιακό και νεωτερικό. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός μοναδικού πολιτισμικού αποτυπώματος, όπου η εικόνα αναλάμβανε το βάρος να διασώσει την ιστορία μιας κοινωνίας. Το αρχοντικό του 18ου και 19ου αιώνα παραμένει, λοιπόν, η απόλυτη επιβεβαίωση ότι η κατοίκηση δεν είναι μια παθητική κατάσταση, αλλά μια ενεργός πράξη αυτοπροσδιορισμού μέσω της τέχνης, η οποία μετατρέπει τον χώρο σε ένα ζωντανό αρχείο πολιτισμικής μνήμης.



Εικόνα 34. Το χωριό Oberammergau, Γερμανία.



Εικόνες 35. Το χωριό Stein am Rhein, Ελβετία.

**ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ
«ΚΑΤΟΙΚΕΙΝ»**



I. Οι κατοικίες, φορείς συλλογικής μνήμης

Τόσο η κατοικία, όσο και οι τοιχογραφίες του Ζαγορίου του 18ου και 19ου αιώνα πρέπει να προσεγγιστούν όχι ως στατικά αντικείμενα αρχαιολογικού ενδιαφέροντος, αλλά ως ένα δυναμικό σύστημα οπτικής αφήγησης και έναν πυρήνα για την συλλογική μνήμη. Το αρχοντικό μετατρέπεται σε ένα «αφηγηματικό κείμενο» όπου η ιδιωτική ζωή του εμπόρου της διασποράς διαπλέκεται με την ιστορική πορεία της κοινότητας, καθιστώντας την πράξη του κατοικείν μια διαρκή διαδικασία αυτοβιογραφίας. Η αρχιτεκτονική δομή και ο διάκοσμος λειτουργούν ως ένας μηχανισμός διαχείρισης της απουσίας και της επιστροφής. Για μια κοινωνία που βασιζόταν στη μετανάστευση, το σπίτι ήταν ο σταθερός άξονας γύρω από τον οποίο εξελισσόταν η ταυτότητα της οικογένειας. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Tim Ingold, η κατοικία δεν περιβάλλει απλώς τη ζωή, αλλά , αποτελεί την έμπρακτη υλοποίηση των κοινωνικών και παραγωγικών δραστηριοτήτων των ενοίκων της, οι οποίες μετουσιώνονται σε μόνιμη υλική μορφή.⁵⁶ Κάθε δωμάτιο, κάθε ξυλόγλυπτο και κάθε τοιχογραφία αποτελούν το αποτύπωμα των σχέσεων που διατηρούσε ο ιδιοκτήτης με τον έξω κόσμο, καθιστώντας το σπίτι έναν ζωντανό μάρτυρα της ιστορίας των κατοίκων του. Οι τοιχογραφίες, ειδικότερα, αναλαμβάνουν τον ρόλο του κατεξοχήν αφηγηματικού μέσου, μετατρέποντας τους τοίχους σε ένα εικονογραφημένο χρονικό που διασώζει τη συλλογική μνήμη της άρχουσας τάξης του Ζαγορίου. Η επιλογή της θεματολογίας, από τις πανοραμικές απεικονίσεις των πόλεων που ταξίδευαν μέχρι τις σκηνές κυνηγιού και τα περίπλοκα ανθοφόρα βάζα, λειτουργεί ως μια οπτική μαρτυρία της κοσμοπολίτικης εμπειρίας, όπως την ανέλυσε ο Peter Burke.⁵⁷ Αυτές οι παραστάσεις δεν είναι απλά διακοσμητικές, αλλά αποτελούν το μέσο που συνδέει τον ορεινό χώρο με τα αστικά κέντρα της Ευρώπης, το τοπικό με το υπερτοπικό. Μέσα από αυτές, ο έμπορος αφηγείται, στην οικογένειά του και τους συγχωριανούς του τις γεωγραφικές του διαδρομές, νομιμοποιώντας την κοινωνική του θέση μέσω της γνώσης του κόσμου.

56. Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge, 2000), 185-188.

57. Peter Burke, *Αυτοψία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Α. Κάσδαγλη (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003), 22-25.



Ταυτόχρονα, η επαναλαμβανόμενη αυτή εικονογραφία δημιουργεί ένα κοινό οπτικό λεξιλόγιο για όλη την περιοχή, συγκροτώντας μια συνεκτική πολιτισμική ταυτότητα που επιτρέπει στα μέλη της κοινότητας να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως μέρος ενός ευρύτερου, υπερτοπικού δικτύου. Η χρήση της αγιογραφικής τεχνικής από τα μπουλούκια των Χιονιαδιδών ζωγράφων προσδίδει σε αυτές τις αφηγήσεις μια επιπλέον διάσταση. Η μεταφορά της εικονογραφικής πειθαρχίας και των υλικών μεθόδων του ναού στον οικιακό χώρο προσφέρει στις προσωπικές και συλλογικές μνήμες ένα βάρος διαχρονικότητας. Όπως υποστηρίζει ο Hans Belting, η εικόνα έχει τη δύναμη να κάνει το απόν παρελθόν, παρόν.⁵⁸ Έτσι, οι τοιχογραφίες δεν αφηγούνται μόνο το παρελθόν της οικογένειας, αλλά το καθιστούν ενεργό μέρος του παρόντος, μετατρέποντας την κατοικία σε φορέα αξιών που κληροδοτείται στις επόμενες γενιές. Η κατοικία και οι τοιχογραφίες της, στο Ζαγόρι, λειτουργούν, τελικά, ως ένα «μνημονικό σύστημα» που διασφαλίζει ότι η ιστορία των ανθρώπων της διασποράς δεν θα χαθεί με τον θάνατό τους, αλλά θα παραμείνει εγγεγραμμένη στην πέτρα και το χρώμα, προσφέροντας στην κοινότητα μια αίσθηση συνέχειας και ρίζας μέσα σε έναν κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται.

58. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 1-10.



II. Από το τοπικό στο υπερτοπικό

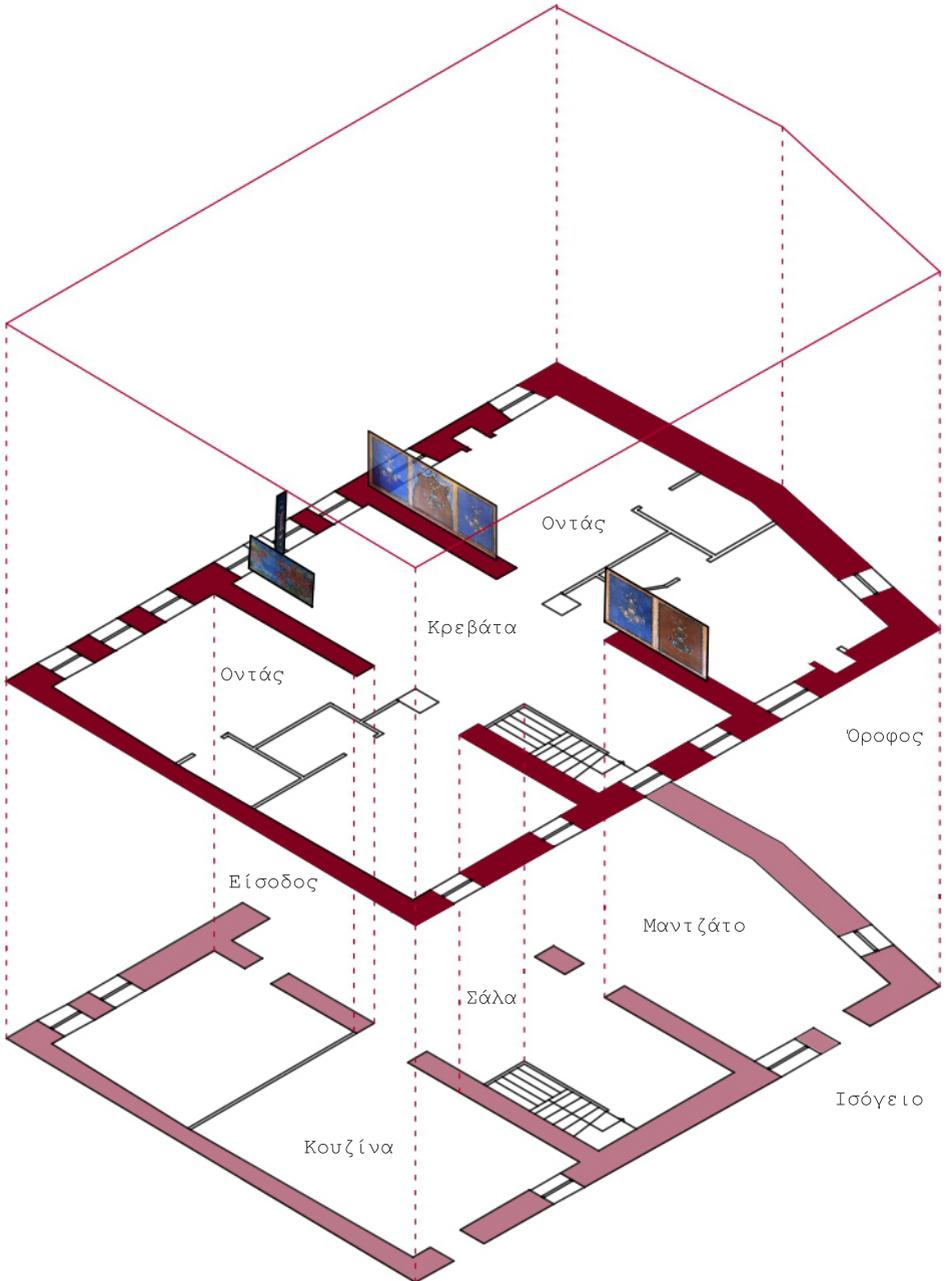
Η κατοικία και οι τοιχογραφίες πρέπει να κατανοηθούν ως ένας δυναμικός μηχανισμός οπτικής αρχειοθέτησης, ο οποίος γεφυρώνει το τοπικό βίωμα με την υπερτοπική πραγματικότητα της διασποράς. Το αρχοντικό παύει να είναι ένα απλό κέλυφος διαβίωσης και μετεξελίσσεται σε έναν υβριδικό χώρο, ο οποίος λειτουργεί ταυτόχρονα ως τόπος ριζώματος στην πατρίδα και ως ένα διαρκές παράθυρο στον κόσμο. Αυτή η διττή φύση της κατοικίας αντανακλά την πολυπλοκότητα της ζαγορίσιας ταυτότητας, από τη μία πλευρά, η στιβαρή πέτρινη κατασκευή συμβολίζει τη σύνδεση με το ηπειρωτικό τοπίο και την κοινότητα, και από την άλλη, ο εσωτερικός εικονογραφικός διάκοσμος μαρτυρά την ένταξη των ενοίκων σε ένα παγκόσμιο δίκτυο εμπορικών και πολιτισμικών συναλλαγών. Η επιλογή της τοιχογραφίας ως αφηγηματικού μέσου επιτρέπει την καταγραφή μιας βιογραφίας που υπερβαίνει τα όρια του οικισμού. Οι απεικονίσεις πόλεων, όπως η Κωνσταντινούπολη, στους οντάδες, δεν αποτελούν απλές διακοσμητικές συμβάσεις, αλλά οπτικά αρχεία που δηλώνουν ρητά τις εμπορικές σχέσεις και τις πολιτισμικές προσλήψεις του ιδιοκτήτη. Όπως επισημαίνουν οι Low & Lawrence-Zúñiga, ο χώρος είναι κοινωνικά κατασκευασμένος και φέρει εγγεγραμμένες τις αξίες και τις εμπειρίες των χρηστών του.⁵⁹ Στο Ζαγόρι, οι τοίχοι «μιλούν» για τις διαδρομές των εμπόρων, μετατρέποντας την ιδιωτική κατοικία σε ένα πεδίο όπου η ατομική επιτυχία διαπλέκεται με τη συλλογική μνήμη της διασποράς. Η εικονογραφία αυτή λειτουργεί ως ένας κώδικας κοινωνικής διάκρισης που επιτρέπει στον κάτοικο να φέρει το μακρινό αστικό κέντρο μέσα στον ορεινό χώρο, νομιμοποιώντας το κύρος του μέσω της γνώσης του κόσμου. Παράλληλα, η χρήση τοπικών μοτίβων και η τεχνική αρτιότητα των Χιονιαδιτών ζωγράφων διασφαλίζουν τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης. Εδώ, η θεωρία του Tim Ingold για την «Προοπτική του Κατοικείν»⁶⁰ προσφέρει ένα πολύτιμο ερμηνευτικό κλειδί. Το αρχοντικό δεν είναι ένα στατικό αντικείμενο, αλλά ένα προϊόν συνεχούς ενασχόλησης με το περιβάλλον.

59. Setha M. Low και Denise Lawrence-Zúñiga, *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (Malden, Blackwell, 2003), 1-7.

60. Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, 172-174.



Η τοιχογραφία ενσωματώνει τη δεξιότητα του τεχνίτη και τη μνήμη της κοινότητας, καθιστώντας την κατοικία έναν ζωντανό οργανισμό που «γίνεται» διαρκώς μέσα από τις δραστηριότητες και τις αφηγήσεις των μελών του. Η συνύπαρξη των διεθνών αναφορών με τα παραδοσιακά ηπειρωτικά στοιχεία δημιουργεί μια αισθητική ισορροπία που επιτρέπει στον Ζαγορίσιο να κατοικεί με αυτοπεποίθηση ανάμεσα σε δύο κόσμους. Το αποτέλεσμα είναι ένας χώρος που διασώζει την ιστορία της μετακίνησης και της επιβίωσης.





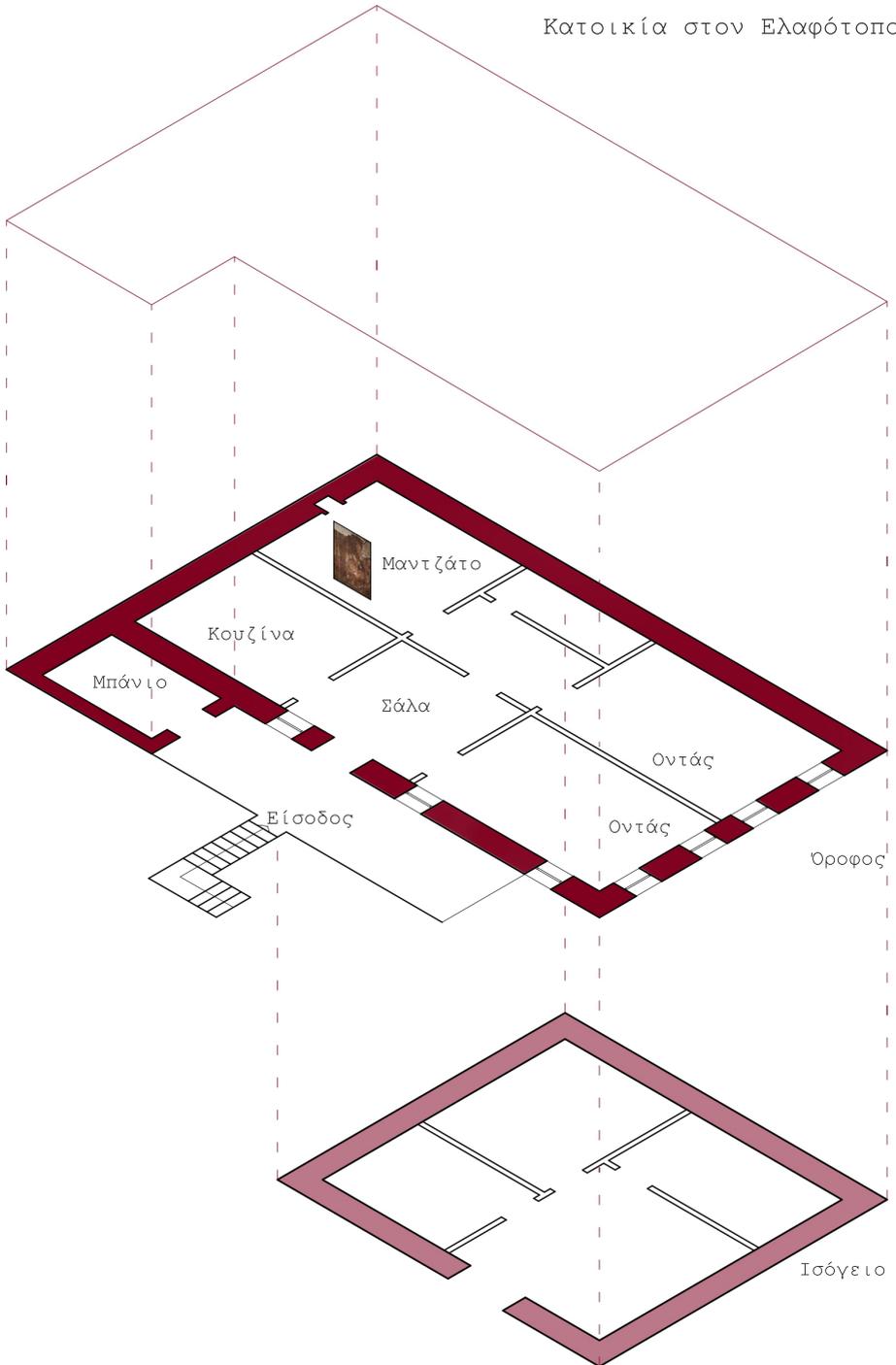
Εικόνα 36. Η αναπαράσταση της Σεβαστούπολης στην οικία Βασδέκη στη Βίτσα που λειτουργεί ως ξενώνας.



Εικόνες 37,38. Άνθινα σχέδια στη μεσαία ζώνη του τοίχου.

Εικόνα 39. Άνθινο σχέδιο ανάμεσα σε παράθυρα.

Κατοικία στον Ελαφότοπο





III. Χωρική ιεράρχηση από το δημόσιο στο ιδιωτικό

Στο Ζαγόρι, ο σημειολογικός κώδικας διαφοροποιείται στρατηγικά ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο, καθορίζοντας την πρόσληψη της ταυτότητας του ιδιοκτήτη. Εξωτερικά, η αυστηρή λιθοδομή και τα συμμετρικά μοτίβα επικοινωνούν ένα μήνυμα ασφάλειας και ένταξης στην τοπική ιεραρχία, προσβάσιμο σε όλη την κοινότητα. Αντιθέτως, στο εσωτερικό των σπιτιών, στους οντάδες, ο κώδικας γίνεται αφηγηματικός και «εσωτερικός», οι τοιχογραφίες πόλεων λειτουργούν ως οπτικά αρχεία κοσμοπολίτικης εμπειρίας, προσφέροντας μια μυητική πρόσληψη στους ομοίους της διασποράς. Σύμφωνα με τους Setha Low και Lawrence Zúñiga και τον Ingold⁶¹, αυτή η χωρική ιεράρχηση μετατρέπει το αρχοντικό σε έναν υβριδικό χώρο, όπου το τοπικό ρίζωμα συνυπάρχει με το υπερτοπικό άνοιγμα, καθιστώντας την κατοικία φορέα συλλογικής μνήμης και κοινωνικής διάκρισης.



Εικόνα 40. Τοιχογραφία στο μαντζάτο σπιτιού στον Ελαφότοπο.

61. Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, 190-192.

**ΝΕΕΣ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**



Η μελέτη των τοιχογραφιών στα αρχοντικά του Ζαγορίου του 18ου και 19ου αιώνα αναδιαμορφώνει θεμελιωδώς την κατανόηση της σχέσης μεταξύ υλικής και άυλης κληρονομιάς, καταδεικνύοντας με τρόπο emphaticό ότι αυτά τα δύο πεδία δεν αποτελούν διακριτές οντότητες ή ανεξάρτητα πεδία έρευνας, αλλά συνιστούν μια αδιάσπαστη και οργανική ενότητα. Σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση της Laurajane Smith, η κληρονομιά δεν πρέπει να εκλαμβάνεται απλώς ως ένα στατικό σύνολο υλικών αντικειμένων, ακινήτων μνημείων ή παρωχημένων απολιθωμάτων, αλλά ως μια ενεργός πολιτισμική πρακτική που επιτελείται διαρκώς στο παρόν.⁶² Υπό αυτό το πρίσμα, ο διάκοσμος των αρχοντικών αναδεικνύεται σε ένα πολυεπίπεδο πολιτισμικό κείμενο, όπου η αυστηρή υλικότητα, οι χρωστικές ουσίες, το ασβεστοκονίαμα και η αρχιτεκτονική επιφάνεια του οντά, συναντά και ενσωματώνει τις άυλες αξίες της ζαγορίσιας κοινωνίας⁶³, τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, την κοινωνική ιεραρχία και την αίσθηση του «ανήκειν». Οι παραστάσεις αυτές λειτουργούν ως οπτικά αρχεία που εικονοποιούν τις συλλογικές μνήμες της διασποράς, καθιστώντας την υλική υπόσταση της τοιχογραφίας το απαραίτητο όχημα για τη διατήρηση και τη μεταφορά άυλων αφηγήσεων που, σε διαφορετική περίπτωση, θα παρέμεναν αόρατες και θα χάνονταν στον χρόνο. Η σύνδεση αυτή είναι τόσο οργανική, ώστε η συντήρηση ή η φυσική φθορά μιας τοιχογραφίας δεν αφορά πλέον αποκλειστικά τη φυσική βιογραφία του αντικειμένου, αλλά την ίδια την επιβίωση της συλλογικής μνήμης που αυτό φέρει. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Rodney Harrison, η κληρονομιά συγκροτείται μέσα από τη διαρκή αλληλεπίδραση ανθρώπων, αντικειμένων και τόπων σε ένα ενιαίο δίκτυο σχέσεων.⁶⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι τοιχογραφίες λειτουργούν ως υλικά τεκμήρια που συμπυκνώνουν την άυλη δεξιότητα των Χιονιαδιδών ζωγράφων και το κοσμοπολίτικο πνεύμα των εμπόρων⁶⁵, μετατρέποντας την κατοικία σε έναν υβριδικό χώρο όπου η ιστορία της μετανάστευσης «ριζώνει» στην υλικότητα της πέτρας.

62. Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London: Routledge, 2006), 44-45.

63. Στέφανος Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου*, (Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα, 2009), 125-128.

64. Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (London: Routledge, 2013), 204-210.

65. Κίτσος Μακρής, *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, (Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 1981), 48-52.



Κατά συνέπεια, ο τοιχογραφικός διάκοσμος παύει να λογίζεται ως ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο και αναγνωρίζεται ως ένας δυναμικός φορέας μνήμης που συνδέει το κτίριο με το άυλο πνεύμα μιας κοινωνίας που έζησε και δημιούργησε ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο. Η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει την τοιχογραφία ως ένα ισχυρό εργαλείο πολιτισμικής αναβίωσης, το οποίο δεν αντιμετωπίζεται ως στατικό απολίθωμα του παρελθόντος, αλλά ως μια ζωντανή αφήγηση που συνεχίζει να παράγει νόημα για τη σύγχρονη κοινωνία. Η επιβίωση αυτών των έργων προσφέρει νέα ερεθίσματα για την επαναδιαπραγμάτευση της τοπικής ταυτότητας και τη συγκρότηση μιας σύγχρονης αφήγησης για τον τόπο, όπου η υλικότητα γίνεται το αναγκαίο υπόβαθρο για την έκφραση των πλέον υψηλών και άυλων νοημάτων. Η μελέτη τους μας διδάσκει ότι η προστασία της κληρονομιάς στο Ζαγόρι δεν εξαντλείται στη στερέωση των τοίχων, αλλά επεκτείνεται στη διατήρηση του «λόγου» που αυτές οι εικόνες εκφέρουν, συνδέοντας την υλική υπόσταση του κτιρίου με το άυλο πνεύμα του τόπου.⁶⁶

66. Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches* (London: Routledge, 2013), 204, 226-228.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μελέτη των τοιχογραφιών στα αρχοντικά του Ζαγορίου κατά τον 18ο και 19ο αιώνα αναδεικνύει την κατοικία ως ένα σύνθετο και δυναμικό πεδίο όπου η υλική υπόσταση του κτιρίου συναντά την άυλη μνήμη της διασποράς. Ολοκληρώνοντας την παρούσα, καθίσταται σαφές ότι η αρχιτεκτονική και ο τοιχογραφικός διάκοσμος των αρχοντικών του δεν αποτελούν απλά δείγματα τοπικής αισθητικής, αλλά συνιστούν έναν πολυδιάστατο μηχανισμό κοινωνικής επικοινωνίας, ταυτότητας και μνήμης. Μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση του «κατοικείν», αποδείχθηκε ότι το ζαγορίσιο αρχοντικό υπερβαίνει τη λειτουργία του ως φυσικό καταφύγιο και μετατρέπεται σε ένα αφηγηματικό κείμενο, όπου η ιδιωτική ζωή του εμπόρου της διασποράς διαπλέκεται με την ιστορική πορεία της κοινότητας. Η κατοίκηση εδώ, όπως την ορίζει ο Ingold και ο Heidegger, είναι μια ενεργός πράξη αυτοβιογραφίας, όπου κάθε δωμάτιο και κάθε τοιχογραφία αποτελεί την υλική κρυστάλλωση των σχέσεων του ενοίκου με τον έξω κόσμο. Η σημειολογική οργάνωση του χώρου αναδεικνύει μια στρατηγική διαχείριση της κοινωνικής εικόνας, καθώς ο κώδικας διαφοροποιείται ριζικά ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό τομέα. Ενώ το εξωτερικό κέλυφος, με την αυστηρή συμμετρία και τα εύληπτα σύμβολα, επικοινωνεί μηνύματα ασφάλειας και ένταξης στην τοπική ιεραρχία, το εσωτερικό των οντάδων αποκαλύπτει έναν σύνθετο κόσμο κοσμοπολιτισμού. Οι πανοραμικές απεικονίσεις πόλεων, τα τεχνολογικά επιτεύγματα της βιομηχανικής επανάστασης και οι εκλεπτυσμένες νεκρές φύσεις λειτούργησαν ως οπτικά αρχεία κύρους, επιτρέποντας στους Ζαγορίσιους να μεταφέρουν τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης και της Ανατολής στην απομόνωση του ηπειρωτικού βουνού. Με αυτόν τον τρόπο, η τοιχογραφία αναδείχθηκε στο κατεξοχήν μέσο υπέρβασης του αναλφαβητισμού, μεταδίδοντας σύνθετα μηνύματα κοινωνικής υπεροχής και γνώσης του κόσμου. Καθοριστικός στην εξέλιξη αυτή υπήρξε ο ρόλος των Χιονιαδιδών ζωγράφων, οι οποίοι, λειτουργώντας ως πολιτισμικοί διαμεσολαβητές, κατάφεραν να συνθέσουν την αυστηρή εικονογραφική πειθαρχία της αγιογραφίας με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα του μπαρόκ, του ροκοκό και του νεοκλασικισμού. Η μεταφορά τεχνικών και υλικών μεθόδων από τον ναό στην κατοικία προσέδωσε στον οικιακό χώρο μια αίσθηση διαχρονικότητας και ιερότητας, νομιμοποιώντας το κοσμικό κύρος του ιδιοκτήτη. Οι τεχνίτες αυτοί δεν αντέγραψαν



απλώς τα δυτικά πρότυπα, αλλά τα μεταποίησαν δημιουργικά, διαμορφώνοντας μια μοναδική υβριδική αισθητική που επέτρεπε στον ζαγορίσιο να κατοικεί με αυτοπεποίθηση ανάμεσα στην τοπική παράδοση και την παγκόσμια νεωτερικότητα. Τελικά, η μελέτη καταδεικνύει ότι η υλική και η άυλη κληρονομιά του Ζαγορίου συνιστούν μια αδιάσπαστη ενότητα. Η τοιχογραφία παύει να είναι ένα στατικό διακοσμητικό απολίθωμα και αναγνωρίζεται ως ένας δυναμικός φορέας μνήμης που διασώζει την ιστορία μιας κοινωνίας σε κίνηση. Η προστασία αυτών των μνημείων δεν αφορά μόνο τη διατήρηση της πέτρας και του χρώματος, αλλά τη διατήρηση του λόγου που αυτές οι εικόνες εκφέρουν. Το αρχοντικό του 18ου και 19ου αιώνα παραμένει η απόλυτη επιβεβαίωση ότι η κατοίκηση είναι μια διαρκής διαδικασία αυτοπροσδιορισμού, η οποία μετατρέπει τον χώρο σε ένα ζωντανό αρχείο πολιτισμικής μνήμης, ικανό να προσφέρει νέα ερεθίσματα για την επαναδιαπραγμάτευση της τοπικής ταυτότητας ακόμα και στη σύγχρονη εποχή.



BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

- **Heidegger, M.** (2008). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*. (Μετφρ. Γ. Εηροπαΐδης). Αθήνα: Πλέθρον.
- **Pallasmaa, J.** (2016). *Τα μάτια του δέρματος: Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*. (Μετφρ. Μ. Κονταράτου). Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- **Rapoport, A.** (2010). *Ανώνυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες*. (Μετφρ. Α. Παπαδόπουλος). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- **Gaston B.** (1958), *Η ποιητική του χώρου*. (Μετφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή). Εκδόσεις: Χατζηνικολή).
- **Burke, P.** (2003). *Αυτοψία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*. (Μετφρ. Α. Κάσδαγλη). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- **Eco, U.** (1989). *Θεωρία Σημειολογίας*. (Μετφρ. Ε. Καλλιφατίδη). Αθήνα: Γνώση.
- **Μακρής, Κ.** (1981). *Οι Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα.
- **Μακρής, Κ.** (1976). *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*. Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα (για τις αναφορές στον συμβολισμό του καρπουζιού και τις λαϊκές αφηγήσεις).
- **Τσιόδουλος, Σ.** (2009). *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου*. Αθήνα: Ριζάρειο Ίδρυμα.
- **Χατζημιχάλη, Α.** (1950). *Η ελληνική λαϊκή τέχνη: Σκύρος, Ρόδος, Ήπειρος*. Αθήνα.



Εενόγλωσση Βιβλιογραφία

- **Barthes, R.** (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- **Belting, H.** (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- **Dovey, K.** (1999). *Framing Places: Mediating Power in Built Form*. London: Routledge.
- **Harrison, R.** (2013). *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- **Henz, H.** (2005). *Sgraffito: History and Technique*. Munich: Callwey.
- **Henz, H.** (2005). *Sgraffito: History and Technique*. Munich: Callwey.
- **Ingold, T.** (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- **Kubler, G.** (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- **Low, S. M., & Lawrence-Zúñiga, D.** (Eds.). (2003). *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Malden, MA: Blackwell.
- **Panofsky, E.** (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- **Pastoureau, M.** (2001). *Blue: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press (για τη σημειολογία των χρωμάτων).
- **Smith, L.** (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1.** Τοιχογραφία σε ξενώνα τη Βίτσα. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 2.** Τοιχογραφία σε σπίτι στον Ελαφότοπο. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 3.** Χάρτης του Ζαγορίου- Τοιχογραφίες ανα χωριό. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 4.** Κρεβάτα αρχοντικού. Πηγή: *Κικόπουλος, 2000.*
- Εικόνα 5.** Πάσχα 1928. Πηγή: *Κικόπουλος, 2000.*
- Εικόνα 6.** Χάρτης μετακινήσεων των ζαγορισίων. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 7.** Σκίτσο σπιτιού στο Ζαγόρι. Πηγή: *Σχέδια σπιτιών του Ζαγορίου.*
- Εικόνα 8.** Το χωριό Guarda στην Ελβετία. Τεχνική Sgraffito. Πηγή: *Βικιπαίδεια.*
- Εικόνα 9.** Το χωριό Mittenwald στην Γερμανία. Τεχνική Lüftlmalerei. Πηγή: *Βικιπαίδεια.*
- Εικόνες 10,11.** Οικία Κώνστα, Νεγάδες, 1795. Φυτομορφικά μοτίβα, από το ροκοκό. Η μετάβαση από τοίχους στην οροφή γίνεται με επάλληλες ξύλινες κορνίζες με μπαρόκ- ροκοκό άνθινα μοτίβα. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 12.** Το αρχοντικό της Πούλκως στη Σιάτιστα. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 13.** Οικία Κυπάρισσου, Σκαμνέλι, 1873. Δύο λιοντάρια που κρατάνε ανθοδοχείο μέσα σε κυκλικό μετάλλιο. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 14.** Οικία Καρανάσιου, Τσεπέλοβο, τέλος 19ου αιώνα. Αναπτύσσεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 15.** Οικία Παλαιού, Δίλοφο, 1898. Ο Προμηθέας αλυσοδεμένος σε βράχο, καθώς του επιτίθεται αετός ενώ μια γυναίκα προσπαθεί να τον εμποδίσει. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 16.** Οικία Κέντρου, Τσεπέλοβο, 1857. Νεοκλασικός διάκοσμος, με κίονες και ανθοδέσμες. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 17.** Οικία Τζιμόπουλου, Κήποι, 1868. Ο Μέγας Ναπολέων με την Ιωσηφίνα. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 18.** Οικία Πανταζή, Μονοδένδρι, 1849. Ο Μέγας Ναπολέων έφιππος κατά τη διάρκεια κυνηγιού. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 19.** Οικία Ρούση, Φραγκάδες, 1866. Διακόσμηση στο εσωράχιο του τόξου της μεσάντρας. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 20.** Οικία Κυράτση, Βίτσα, 1845. Διακόσμηση στο μαντζάτο, στη φούσκα του τζακιού και γύρω από αυτό. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*
- Εικόνα 21.** Ξενώνας Ελαφότοπος, Ελαφότοπος. Πηγή: *Ιδία επεξεργασία.*
- Εικόνα 22.** Οικία Πρίγκου, Μονοδένδρι. Πηγή: *Τσιόδουλος, 2009.*



Εικόνα 23. Οικία Καρανάσιου, Τσεπέλοβο, τέλος 19ου αιώνα. Δύο κοκόρια αντικριστά και συμμετρικά μεταξύ τους και στο κέντρο ο δικέφαλος αετός. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 24. Οικία Τζιμόπουλου, Κήποι, μέσα 19ου αιώνα. Κατσίκια με ανασηκώμενα τα μπροστινά πόδια που συλλέγει τροφή από θάμνο. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 25. Οικία Κώνστα, Νεγάδες, 1855. Καρπούζι με κομμένη φέτα και καρφωμένο μαχαίρι. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 26. Οικία Ράδου, Τσεπέλοβο, 1781. Ο Ηρακλής κρατώντας ένα ρόπαλο στο δεξί χέρι ενώ με το αριστερό αρπάζει έφιππη αμαζόνα. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 27. Οικία Φιλίδη, Κάτω Πεδινά, 1850. Οι φάσεις της σελήνης. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 28. Οικία Ιακωβάκη, Κάτω Πεδινά, 1875. Η αναπαράσταση του Ηλιοκεντρικού συστήματος. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 29. Οικία Στέα, Μονοδένδρι, 1850. Στον θαλάσσιο χώρο πλέουν ιστιοφόρα και υπερμεγέθη ψάρια. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 30. Οικία Κοκομέλως, Κήποι, 1838. Στο κέντρο τοιχισμένης πόλης αναπτύσσεται χριστιανικός ναός. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 31. Οικία Ράδου, Τσεπέλοβο, 1781. Μια «λαϊκή» εκδοχή, στην οποία αναπαρίστανται σπίτια και ανάμεσά τους δύο τζαμιά. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνες 32,33. Οικία Βασδέκη, Σκαμνέλι, 1857. Απεικονίζεται άντρας πάνω σε λευκό άλογο και μια γυναίκα. Μάλλον επρόκειτο για τους ιδιοκτήτες του σπιτιού. *Πηγή: Τσιόδουλος, 2009.*

Εικόνα 34. Το χωριό Oberammergau, Γερμανία. *Πηγή: Βικιπαίδεια.*

Εικόνες 35. Το χωριό Stein am Rhein, Ελβετία. *Πηγή: Βικιπαίδεια.*

Εικόνα 36. Η αναπαράσταση της Σεβαστούπολης στην οικία Βασδέκη στη Βίτσα που λειτουργεί ως ξενώνας. *Πηγή: Ιδία επεξεργασία.*

Εικόνες 37,38. Άνθινα σχέδια στη μεσαία ζώνη του τοίχου. *Πηγή: Ιδία επεξεργασία. Πηγή: Ιδία επεξεργασία.*

Εικόνα 39. Άνθινο σχέδιο ανάμεσα σε παράθυρα. *Πηγή: Ιδία επεξεργασία.*

Εικόνα 40. Τοιχογραφία στο μαντζάτο σπιτιού στον Ελαφότοπο. *Πηγή: Ιδία επεξεργασία.*

