



—Τεχνικές και υλικά

Συστατικά στοιχεία της «ναΐφ» τέχνης του Θεόφιλου, που προδίδουν και συνθήκες της καθημερινότητάς του, διαγνώστηκαν χάρη στις σύγχρονες, μη καταστρεπτικές μεθόδους που εφάρμοσε το Εργαστήριο ARTICON του ΤΕΙ Αθήνας σε πέντε έργα του λαϊκού ζωγράφου από τη συλλογή του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Η ΤΡΙΤΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ

Α. ΚΟΥΤΣΟΥΡΗΣ
Α. ΚΑΜΙΝΑΡΗ
Ε. ΜΕΛΙΔΗ
Ν. ΔΑΦΝΗ
Κ. ΣΤΟΥΠΑΘΗΣ
Ε. ΖΜΠΟΓΚΟ
Δ. ΦΑΣΟΥΛΗ
Α. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ*



01

Το κεφάλι του αλόγου
από το έργο
«Ο Μέγας Αλέξανδρος».
Ο εφαιπόμενικος
φωτισμός αποκαλύπτει
τη μορφολογία
της επιφάνειας
(φωτ.: ARTICON).

ΣΤΗΝ ΠΛΟΥΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΕΤΑΙ με το έργο του λαϊκού μας ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ¹, διαπιστώνει κανείς το εύρος των προσεγγίσεων που αφορούν στο ιστορικό πλαίσιο, στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη και τη ζωή του, στις επιρροές που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της θεματογραφίας του, στην ένταξη και την αποδοχή του συνολικού έργου του στο εικαστικό πλαίσιο της εποχής², καθώς και στις επιδράσεις του στους νεότερους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους. Εύστοχες επίσης αναφορές στη συνθετική δομή και τη σχεδιαστική απόδοση αναδεικνύουν κατά περίπτωση την κατασκευαστική αμεσότητα, την αφέλεια και συνάμα την ευφυΐα του λαϊκού αυτού καλλιτέχνη. Ελάχιστες ωστόσο είναι οι αναφορές σε θέματα τεχνικής εφαρμογής και υλικών για την απόδοση των συνθέσεων, ενώ όσες αποσπασματικά υπάρχουν βασίζονται ως επί το πλείστον σε ρητές μαρτυρίες μυθιστορηματικού χαρακτήρα, προερχόμενες από ανθρώπους που έτυχε να τον γνωρίσουν. Οι μαρτυρίες αυτές μεταφέρονται από στόμα σε στόμα, όπως οι μύθοι, και είναι εμπλουτισμένες με τη φαντασία και τον ενθουσιασμό του εκάστοτε αφηγητή.

Η παρούσα μελέτη υλοποιήθηκε από το Ερευ-

νητικό Εργαστήριο ARTICON του ΤΕΙ Αθήνας³, σε συνεργασία με το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης (ΜΕΛΤ)⁴, στο πλαίσιο του εσωτερικού προγράμματος «Ενίσχυση Ερευνητών του ΤΕΙ Αθήνας για το έτος 2015». Πέντε έργα του ζωγράφου Θεόφιλου, που ανήκουν στη συλλογή του ΜΕΛΤ, μελετήθηκαν με τη βοήθεια ειδικού εξοπλισμού του Εργαστηρίου Φυσικοχημικών Μεθόδων Διάγνωσης και Τεκμηρίωσης του ΤΕΙ Αθήνας, ο οποίος μεταφέρθηκε και εγκαταστάθηκε στους χώρους των εργαστηρίων συντήρησης του μουσείου ειδικά για τις ανάγκες του έργου. Ειδικότερα πραγματοποιήθηκε επιτόπιος, μη καταστρεπτικός έλεγχος με τη βοήθεια απεικονιστικών μεθόδων στην ορατή, υπεριώδη και υπέρυθη περιοχή του φάσματος. Η μεθοδολογία περιλαμβάνει τις παρακάτω περιγραφόμενες τεχνικές:

Μακροσκοπική εξέταση και στερεοσκοπική μικροσκοπία στην ορατή περιοχή του φάσματος για τη σε βάθος παρατήρηση των επιμέρους στοιχείων. Οι μεγεθύνσεις επιτρέπουν την ανάγνωση λεπτομερειών, όπως η ποιότητα της ζωγραφικής επιφάνειας, το στρώμα της προετοιμασίας και του βερνικιού, το σχήμα των ρωγμών, η ύπαρξη και η έκταση των μεταγενέστερων επεμ-

βάσεων και, γενικότερα, όσων στοιχείων συμβάλλουν στην κατανόηση του τρόπου εργασίας του ζωγράφου και της κατάστασης διατήρησης του έργου.

Φωτογράφιση στο ορατό για την αποτύπωση της κατάστασης των έργων στην ορατή περιοχή του φάσματος με χρήση φωτογραφικής μηχανής υψηλής ανάλυσης.

Φωτογράφιση ορατού φθορισμού με διέγερση στο υπεριώδες για τον εντοπισμό χρωστικών, βερνικιών, προετοιμασίας ή άλλων στοιχείων βάσει της χαρακτηριστικής ακτινοβολίας φθορισμού που παρουσιάζουν, η οποία συμβάλλει στον ποιοτικό χαρακτηρισμό τους.

Πολυφασματική απεικόνιση (MuSIS HS) στο ορατό και κοντινό υπέρυθρο φάσμα (420–1.000 nm) με δυνατότητα επιλογής 34 συγκεκριμένων μπκών κύματος της ορατής και της υπέρυθρης περιοχής. Η μέθοδος αυτή παρέχει τη δυνατότητα καταγραφής υποκείμενων χρωματικών στρωμάτων, επιζωγραφίσεων, επεμβάσεων και αλλοιώσεων των εσωτερικών ζωγραφικών στρωμάτων, καθώς και μελέτης των υλικών και της τεχνικής κατασκευής.

Έγχρωμη υπέρυθη απεικόνιση (FCIR) με σκοπό τον εντοπισμό χρωματικών περιοχών ίδιας χροιάς αλλά διαφορετικής χημικής σύστασης.

Θερμογραφία/Ανακλαστογραφία (900–1.700 nm) με σκοπό τη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση της διεισδυτικής ικανότητας της υπέρυθρης ακτινοβολίας για τη μελέτη της κατάστασης διατήρησης των κατώτερων ζωγραφικών στρωμάτων⁵.

Οι μέθοδοι αυτές κατατάσσονται στις μη καταστρεπτικές, καθώς δεν απαιτούν τη λήψη μικροδειγμάτων, δεν προκαλούν καμία άμεση ή έμμεση φθορά, καταστροφή, βλάβη ή αλλοίωση των ζωγραφικών επιφανειών και, επομένως, ανταποκρίνονται στη σύγχρονη απαίτηση της μη καταστρεπτικότητας των διαδικασιών έρευνας και τεκμηρίωσης των έργων τέχνης.

Σκοπός της συγκεκριμένης έρευνας ήταν η εφαρμογή μιας διεθνώς αποδεκτής επιστημονικής διαδικασίας⁶ για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σχετικά με τη στρωματογραφική δομή των ζωγραφικών έργων του Θεόφιλου και την κατάσταση διατήρησής τους. Τα στοιχεία αυτά έρχονται με τη σειρά τους να διευκρινίσουν ζητήματα που σχετίζονται με τις τεχνικές ζωγραφικής, τον τρόπο κατασκευής και τα χρησιμοποιούμενα υλικά, την ύπαρξη προσχεδίων, την έκταση παλαιότερων ζωγραφικών στρωμάτων, μεταγενέστερων επεμβάσεων ή επιζωγραφίσεων, διευκολύνοντας τους μελετητές και αποσπληνίζοντας θέματα που αφορούν στην ανάγνωση

και ερμηνεία του έργου του. Στις προθέσεις της ερευνητικής ομάδας περιλαμβανόταν και η προοπτική δημιουργίας μιας πρότυπης βάσης δεδομένων, η οποία θα ενσωματώνει προοδευτικά έγκυρες και επιστημονικά τεκμηριωμένες πληροφορίες για το έργο του ζωγράφου, αποτελώντας τον πυρήνα της αναγκαίας μελλοντικής επέκτασής της στο σύνολο της νεοελληνικής τέχνης.

Ιστορικό πλαίσιο

Στη γενική πνευματική και καλλιτεχνική άνθηση που χαρακτηρίζει την Ελλάδα του 18ου και του 19ου αιώνα μετέχει και η ζωγραφική. Ο συνδυασμός της πρακτικής σκοπιμότητας και της διακοσμητικής αντίληψης, που χαρακτηρίζει την ελληνική λαϊκή τέχνη, αναγνωρίζεται και στα έργα των λαϊκών ζωγράφων. Έτσι, η ζωγραφική την εποχή αυτή δεν εξελίσσεται σε αυτόνομη τέχνη με έργα αυτοτελή αλλά λειτουργεί ως συμπληρωματικό διακοσμητικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής. Γι' αυτό εκφράζεται κυρίως με μεγάλες τοιχογραφικές συνθέσεις που στολίζουν σαν ζωφόροι τις εσωτερικές επιφάνειες των τοίχων των αρχοντικών.

Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, αυτοδίδακτος ζωγράφος από τη Μυτιλήνη, αποτελεί σημαντικό εκπρόσωπο της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Γεννήθηκε γύρω στο 1870 και πέθανε το 1934. Μεγάλο μέρος της ζωής του το πέρασε στο Πήλιο. Στους τοίχους των σπιτιών και των μαγαζιών του νησιού του και των πηλιορείτικων χωριών, βρίσκεται το κύριο σώμα της ιδιότυπης ζωγραφικής του. Ζωγράφιζε σε όλων των ειδών τις επιφάνειες, σε τοίχους, σανίδια, τενεκέδες, πανιά, μουσαμάδες. Εκείνο που εντυπωσιάζει στη ζωγραφική του είναι η έκταση και η θεματική της ποικιλία. Στα έργα του εικονίζει σκηνές της μυθολογίας, της νεότερης και αρχαίας ιστορίας, συμβολικές παραστάσεις, τοπία, σκηνές από την καθημερινή ζωή και προσωπογραφίες. Αντλεί έμπνευση από το εθνικό ιστορικό παρελθόν, από ρομαντικές μυθιστορίες, από τον λαογραφικό περίγυρο του Πηλίου και της Λέσβου. Αντιγράφει ευρωπαϊκές καρτ ποστάλ και εικονογραφημένες λαϊκές εκδόσεις ή παρατηρεί άμεσα τη φύση. Στη Μυτιλήνη τον συνάντησε ο Στρατής Ελευθεριάδης (Tériade), καταξιωμένος τεχνοκριτικός και εκδότης που διέμενε στο Παρίσι. Στον Ελευθεριάδη οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η αναγνώριση της αξίας του έργου του Θεόφιλου, αλλά και η διεθνής προβολή του, κάτι που ωστόσο συνέβη μετά το θάνατό του. Έζησε



02

«Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων το Ρεσίτ πασά ή Κιούταχ... ξυφίρεις το 1826», φωτογραφία ορατού (φωτ.: ARTICON).



αγνοημένος και φτωχός, φορώντας ως την τελευταία του στιγμή την ελληνική φουστάνελα. Σήμερα το έργο του Θεόφιλου έχει κατακτήσει τη θέση του ανάμεσα στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα της ελληνικής ζωγραφικής.

**Τα φορητά έργα
του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ
στη συλλογή του ΜΕΛΤ**

Ο Θεόφιλος ζωγραφίζει φορητούς πίνακες καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του. Η ζωγραφική εργασία στους πίνακες αυτούς δεν διαφέρει σε τίποτα από εκείνη στις τοιχογραφίες. Σε μερικούς, μάλιστα, αποδίδει, πέρα από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και την έκφραση του ήθους των προσώπων, μια λεπτομερέστερη απεικόνιση των ενδυματολογικών χαρακτηριστικών τους. Για την παρούσα μελέτη επιλέχθηκαν πέντε ζωγραφικά έργα από τη συλλογή του ΜΕΛΤ:

«Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων το Ρεσίτ πασά ή Κιούταχ... Ξυφίρεις το 1826» (ΑΜ 3096). Το έργο είναι ζωγραφισμένο με την τεχνική της τέμπερας σε χαρτόνι επικολλημένο σε μασονίτη και έχει διαστάσεις 69x100 εκ. (εικ. 2). Προέρχεται από τη Μυτιλήνη και αποκτήθηκε από το ΜΕΛΤ με αγορά το 1964.

Εικονίζεται η μάχη που έγινε στην Αθήνα το 1826 με σκοπό να εμποδιστεί η προέλαση των στρατευμάτων του Κιουταχί Ρεσίτ πασά στη Στερεά Ελλάδα, όπως δηλώνει και επιγραφή στο άνω τμήμα του έργου. Είναι η στιγμή που αρχίζει η σύγκρουση των δύο στρατευμάτων: αριστερά βρίσκονται οι πολυάριθμοι άνδρες του τουρκικού στρατού με τις χαρακτηριστικές τους φορεσιές και τις σημαίες με την ημισέληνο και δεξιά οι σχετικά ολιγάριθμοι Έλληνες, αναλογία που αποτυπώνει άλλωστε την πραγματικότητα. Η σύνθεση αναπτύσσεται σε ημικυκλικό σχήμα, ενώ στο κέντρο της εικόνας επιβάλλονται με τις διαστάσεις τους και κυριαρχούν τρεις έφιππες μορφές, ο Καραϊσκάκης και δύο πρωτοπαλικάρα του. Τα προσφιλή στον Θεόφιλο έντονα χρώματα που αντιπαραβάλλονται (πράσινα, κόκκινα, κίτρινα, μπλε) προσδίδουν ζωντάνια στο σύνολο. Το επεξηγηματικό κείμενο στην κάτω αριστερή πλευρά του έργου ενημερώνει το θεατή για τις λεπτομέρειες που γνωρίζει ο ίδιος ο ζωγράφος και δεν αποδίδονται στο έργο.

«Ερωτόκριτος και Αρετούσα» (ΑΜ 3097). Ο πίνακας, διαστάσεων 61x36 εκ., είναι επίσης ζωγραφισμένος με την τεχνική της τέμπερας σε χαρτόνι επικολλημένο σε μασονίτη (εικ. 4). Πλαισιώνεται με ξύλινο επίχρυσο πλαίσιο, που



03

«Ο Γενναίος
Στρατηγός
Θεοδωράκης Γρίβας,
Ήρως το 1821»,
φωτογραφία ορατού
(φωτ.: ARTICON).

04

«Ερωτόκριτος και
Αρετούσα»,
φωτογραφία ορατού
(φωτ.: ARTICON).



φέρει χειρόγραφη επιγραφή. Προέρχεται από τη Μυτιλήνη, χρονολογείται μετά το 1929 και περιήλθε στο ΜΕΛΤ με αγορά το 1964. Οι μεσαιωνικές μυθιστορίες που κυκλοφορούσαν σε εκλαϊκευμένες εκδόσεις στην Ελλάδα του 19ου αιώνα αποτελούν βασική πηγή έμπνευσης στην τέχνη του Θεόφιλου. Στο έργο απεικονίζεται η σκηνή της μυστικής συνάντησης του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας, θέμα αγαπητό στον Θεόφιλο, που το επαναλαμβάνει συχνά. Το έργο χαρακτηρίζεται από την αδεξιότητα στην απόδοση της στάσης των μορφών και των γυναικείων χαρακτηριστικών, ενώ κυριαρχούν οι γαιώδεις χρωματισμοί και η προσπάθεια απόδοσης φωτοσκιάσεων.

«Ο Γενναίος Στρατηγός Θεοδωράκης Γρίβας, Ήρωας το 1821» (ΑΜ 2808). Το έργο αυτό είναι ζωγραφισμένο με τέμπερα σε ξύλο. Έχει διαστάσεις 62,7x23,5 εκ. Προέρχεται από τον Βόλο, χρονολογείται επίσης μετά το 1929 και αποκτήθηκε με αγορά το 1959 (εικ. 3). Η μορφή του οπλαρχηγού καταλαμβάνει σχεδόν το σύνολο της εικονιστικής επιφάνειας, στοιχείο ενδεικτι-

κό του θαυμασμού του Θεόφιλου για τη μορφή του ήρωα. Ο στρατηγός εικονίζεται με την επίσημη φορεσιά των οπλαρχηγών του 19ου αιώνα, με τη βαρύτιμη χρυσοκέντητη διακόσμηση, που ο Θεόφιλος προσπαθεί να αποδώσει λεπτομερώς με περισσή επιμέλεια. Οι σχεδιαστικές αδεξιότητες του λαϊκού καλλιτέχνη είναι εμφανείς στην απόδοση των πτυχώσεων της φουστάνελας και στην αφύσικη στάση των ποδιών και των χεριών. Εντυπωσιακή είναι η αντιπαράθεση των ζωηρών χρωμάτων, κόκκινου και κίτρινου, με το λευκό της φουστάνελας, αλλά και η προσπάθεια παραστατικής απόδοσης της μελίσχιας έκφρασης του εικονιζόμενου ήρωα. Και σε αυτό το έργο, στο πάνω μέρος της σύνθεσης υπάρχει επιγραφή.

«Ο Μάρκος Βότσαρης φονεύει τον πασά του Καρπενσιού 1823» (ΑΜ 2809). Η μικρή αυτή σύνθεση είναι ζωγραφισμένη με την τεχνική της αυγοτέμπερας σε ξύλο. Έχει διαστάσεις 12,8x35 εκ. Αποκτήθηκε με αγορά το 1959 και προέρχεται από τον Βόλο (εικ. 5). Σύμφωνα με την επεξηγηματική επιγραφή στο πάνω μέρος του έρ-

γου, ο Θεόφιλος εικονίζει το φόνο του πασά του Καρπενσιού από τον ήρωα της Ελληνικής Επανάστασης Μάρκο Μπότσαρη. Στο κέντρο κυριαρχεί η εικόνα μιας μεγάλης τούρκικης σκηνής με επιβλητικό πράσινο χρώμα, στο εσωτερικό της οποίας κείται πιθανόν νεκρός ο πασάς. Στο άνοιγμα της σκηνής ξεχωρίζει ο Μάρκος Μπότσαρης κρατώντας το ξίφος του και φορώντας στο στήθος σταυρωτό κiousτέκι, ενώ στις δυο πλευρές της σκηνής παριστάνονται δεξιά οι πολυάριθμοι άνδρες του τουρκικού στρατού με τις χαρακτηριστικές τους φορεσιές και τα ξίφη τους υψωμένα και αριστερά οι συγκριτικά ολιγάριθμοι Έλληνες. Στο δεξιό τμήμα του έργου αποδίδεται φυσικό τοπίο με λιόδεντρα και μία κόκκινη τούρκικη σκηνή, όπως δηλώνεται από την ημισέληνο στην κορυφή της.

«Ο Μέγας Αλέξανδρος» (ΑΜ 3095). Το έργο αυτό χρονολογείται μετά το 1929, από την περίοδο διαμονής του Θεόφιλου στον Βόλο και αποκτήθηκε επίσης με αγορά το 1954 (εικ. 6). Πρόκειται για αποσπασμένη τοιχογραφία εκτελεσμένη σε στεγνό σοβά (a secco), διαστάσεων

58x54 εκ. Η μορφή του έφιππου ήρωα που ορμά στη μάχη καταλαμβάνει το σύνολο της σύνθεσης και αποδίδεται με το κεφάλι και τα πόδια σε πλάγια στάση, σε αντίθεση με τον κορμό που εικονίζεται μετωπικά, χαρακτηριστικό της σχεδιαστικής αδυναμίας του ζωγράφου. Οι διαστάσεις του προβάλλουν δυσανάλογα μεγαλύτερες σε σύγκριση με εκείνες των απλών στρατιωτών που τον ακολουθούν. Πέρα από τις όποιες ατέλειες, εντυπωσιάζει η πηγαία αίσθηση χρωματικής και συνθετικής ισορροπίας. Στις τοξωτές καμπύλες του μανδύα που ανεμίζει αντιστοιχεί το σχήμα της περικεφαλαίας, ενώ δυναμισμό προσδίδει η ορμητική κίνηση του αλόγου. Ρόδινα, έντονα χρυσαφιά-κίτρινα χρώματα, σκούροι και ανοικτοί μπλε τόνοι, αποτελούν μια αρμονική χρωματική διευσθέτηση.

Συμπεράσματα

Από το σύνολο των ερευνητικών διαδικασιών που εφαρμόστηκαν για τη μελέτη των πέντε έργων του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ μπορούμε να καταλήξουμε στην εξαγωγή ορισμένων συμπε-

05

«Ο Μάρκος Βότσαρης φονεύει τον πασά του Καρπενσιού 1823», φωτογραφία ορατού (φωτ.: ARTICON).



06
«Ο Μέγας
Αλέξανδρος»,
φωτογραφία ορατού
(φωτ.: ARTICON).

ρασμάτων σχετικά με τα μορφοπλαστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική του.

ΥΠΟΣΤΗΡΙΓΜΑ

Αρχικά πρέπει να επισημανθεί η ποικιλία των υποστηριγμάτων ζωγραφικής, που ο ζωγράφος επιλέγει να χρησιμοποιήσει για την εκτέλεση της σύνθεσης. Ο Θεόφιλος ζωγράφιζε πάνω σε όποια επιφάνεια έβρισκε πρόσφορη. Ξύλα, χαρτόνια, καμβάδες, τοίχους εσωτερικών χώρων ή προσόψεις κτηρίων, κασέλες, μεταλλικούς δίσκους σερβιρίσματος και ό,τι άλλο του προσφερόταν. Στα συγκεκριμένα έργα της συλλογής του ΜΕΛΤ διαπιστώνεται η εναλλακτική χρήση του χαρτονιού και του ξύλου, ενώ στην περίπτωση της τοιχογραφίας ο ζωγράφος δημιουργεί πάνω σε ασβεστοκονίαμα.

Μπορούμε να πούμε ότι διακρίνεται εδώ μια προτίμηση στα απορροφητικά υποστηρίγματα, που συνδέεται με τη σειρά της με παράγοντες πρακτικούς, οικονομικούς και τεχνικούς. Η διαισθητικότητα, η ευκολία χειρισμού, το κόστος και οι ιδιότητες των υλικών μπορεί να συνιστούν τα κριτήρια επιλογής, καθώς η απορροφητικότητα διευκολύνει τη γρήγορη εκτέλεση, αφού τα χρώματα στεγνώνουν ταχύτερα, επιτρέποντας στη συνέχεια την πρόσθετη εφαρμογή χρωματικών επικαλύψεων.

ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

Η επίχριση του υποστηρίγματος με μια καλυπτική ή ημιδιάφανη βαφή φαίνεται να αποτελεί συνήθη πρακτική στον τρόπο εργασίας του ζωγράφου. Συνήθως ακατάστατα τοποθετημένη, με ακαθόριστους χειρισμούς του χρωστήρα και αφήνοντας ενίοτε το υποστήριγμα ακάλυπτο, λειτουργεί ως υποκατάστατο της προετοιμασίας ή του κολλαρίσματος, τεχνικές που αναφέρονται στο εγχειρίδιο του Διονυσίου εκ Φουρνά, το οποίο αποτέλεσε σημαντικό βοήθημα για τους αγιογράφους και τους λαϊκούς τεχνίτες της περιόδου⁷. Ο Θεόφιλος ελέγχει ενστικτωδώς με αυτό τον τρόπο την απορροφητικότητα του υποστηρίγματος και συνάμα οι περιοχές αυτού του χρωματισμού, που δεν επικαλύπτονται από τα επόμενα ζωγραφικά στρώματα, εντάσσονται στη χρωματική κλίμακα και λειτουργούν ως χρωματικό υπόβαθρο⁸.

Στην τοιχογραφική παράσταση του Μεγάλου Αλεξάνδρου ως προετοιμασία πρέπει να θεωρηθεί το κονίαμα, το οποίο διέπεται από τα ίδια χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο εφαρμογής του. Ακατέργαστο και χονδρόκοκκο, τραχύ και ανώμαλο από τα ίχνη του σκληρού χρωστήρα,

μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι κατασκευάστηκε και εφαρμόστηκε στην επιφάνεια του τοίχου από τον ίδιο (εικ. 1).

ΣΧΕΔΙΑΣΗ

Προκαταρκτικά σχεδιάσματα με μολύβι ανιχνεύτηκαν μόνο στα τρία από τα πέντε έργα που μελετήθηκαν⁹. Η χρήση τους, αποκλειστικά στο αρχικό στάδιο, χαρακτηρίζεται από την ελεύθερη εκτέλεση και την απουσία λεπτομερειών (εικ. 9), αποσκοπώντας στην πρόχειρη αποτύπωση της αρχικής σύλληψης και την ταξινόμηση των εικονογραφικών στοιχείων της σύνθεσης στις δύο διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας. Στην πορεία η σύνθεση τροποποιείται κατά περίπτωση ως προς τη θέση, τη στάση ή την κίνηση των μορφών, ενίοτε αποκλίνοντας από τα τελικά σκουρόχρωμα περιγράμματα και τις χρωματικές περιοχές που καθορίζουν το σχήμα τους.

ΣΥΝΘΕΣΗ

Η ζωγραφική του χαρακτηρίζεται από συμβατική αντίληψη του χώρου και της προοπτικής, από την ελεύθερη χρήση του χρώματος, την εισαγωγή γραπτών σχολίων και ανορθόγραφων, καθαρευουσιάνικων επιγραφών, που προεκτείνουν ή επεξηγούν την εικονογραφική αφήγηση. Ο Θεόφιλος δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται ή να γνωρίζει τους κανόνες αναλογίας και προοπτικής. Τους ήρωες που θαυμάζει τους τοποθετεί στο πρώτο επίπεδο της εικόνας και τους παριστάνει μεγαλύτερους από τους άλλους. Συνεχιστής αυθόρμητος της βυζαντινής παράδοσης, διατηρεί από αυτήν βασικά στοιχεία της, όπως, ενδεικτικά, τα σκουρόχρωμα περιγράμματα, τα τονισμένα ματόφρυδα και την κατά μέτωπο παράταξη των προσώπων, την προσθετική διάταξη των τονικών διαβαθμίσεων, την τυποποίηση και επανάληψη του θέματος με ελάχιστες ή καθόλου παραλλαγές, κατά περίπτωση.

ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΕΣΑ

Όπως αναφέρεται στη σχετική βιβλιογραφία, φαίνεται ότι ο ζωγράφος παρασκεύαζε μόνος του τα υλικά και τα εργαλεία της εργασίας του. Λόγοι οικονομικοί, η δυσκολία πρόσβασης, η ευκολία και η αμεσότητα μπορεί να τον οδήγησαν σε αυτή την πρακτική. Όσον αφορά τις χρωστικές ουσίες που χρησιμοποίησε ο Θεόφιλος στο σύνολο των πέντε έργων που εξετάστηκαν, η έγχρωμη υπέρυθρη απεικόνιση ανέδειξε παρόμοια συμπεριφορά σε αντιστοιχίες χρωμάτων. Ειδικότερα, όλα τα κόκκινα χρώματα εμφανίζονται με κίτρινο λανθασμένο χρώμα, τα πράσινα με μπλε

07

Λεπτομέρεια του έργου «Ο Γενναίος Στρατηγός Θεοδωράκης Γρίβας, Ήρωας το 1821», έγχρωμη υπέρυθρη απεικόνιση. Εντοπισμός περιοχών με χρυσομπογιά (φωτ.: ARTICON).

08

Λεπτομέρεια του έργου «Ο Μάρκος Βότσαρης φονεύει τον πασά του Καρπενησίου 1823», έγχρωμη υπέρυθρη απεικόνιση. Ανάδειξη παρόμοιας συμπεριφοράς σε αντιστοιχίες χρωμάτων (φωτ.: ARTICON).

09

Λεπτομέρεια του έργου «Ερωτόκριτος και Αρετούσα», απεικόνιση στα 900 nm. Προκαταρκτικά σχεδιάσματα με μολύβι (φωτ.: ARTICON).

χρώμα, τα πορτοκαλί και καφέ χρώματα με λαδί αποχρώσεις¹⁰, που παραπέμπουν πιθανότατα σε γαιώδεις χρωστικές, ενώ τα μπλε εμφανίζονται με κόκκινο και γκρι. Συνάγεται, επομένως, η χρήση δύο διαφορετικών χρωστικών (εικ. 8) όπως και η περιορισμένη χρήση χρωστικών ουσιών, ενώ το εύρος των αποχρώσεων και η έκταση της τονικής κλίμακας επιτυγχάνεται με την ανάλογη ανάμιξή τους. Κατά την ερευνητική διαδικασία, η ζωγραφική επιφάνεια των έργων του εμφανίζει ενίοτε μια έντονα κοκκώδη υφή, που συνδέεται με τη χρήση χονδρόκοκκων χρωστικών ουσιών και την ελλιπή επεξεργασία τους στο στάδιο εφαρμογής. Το φαινόμενο των ρωγμών με τη μορφή της συρρίκνωσης, που εντοπίστηκαν στη ζωγραφική επιφάνεια, και η ανομοιογένεια ως προς την εκδήλωσή τους, εκτός της παλαιότητας, συνδέονται κυρίως με τη δυσανάλογη ανάμιξη των χρωμάτων με το συνδετικό μέσο. Τέλος, η ανίχνευση ετερόκλητων οργανικών και αδρανών στοιχείων, που βρίσκονται διάσπαρτα ενσωματωμένα στη ζωγραφική επιφάνεια, συνδέεται προφανώς με τις συνθήκες εργασίας κατά την εκτέλεση, αλλά ενισχύει επιπλέον την άποψη ότι ο ίδιος κατασκεύαζε τα απαραίτητα σύνεργα για την εργασία του. Η ύπαρξη ζωικών ινών, σε συνδυασμό με τις ατέλειες του ίχνους της γραφής, των γραμμικών διακοσμήσεων και των περιγραμμάτων, οδηγεί στην πεποίθηση ότι οι χρωστίρες που χρησιμοποιούσε ήταν κατασκευασμένοι από τον ίδιο.

ΧΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Καλυπτικοί και ημιδιάφανοι χρωματισμοί τοποθετούνται με ελεύθερους χειρισμούς του χρωστήρα, έχουν ακαθόριστο σχήμα και λειτουργούν ως χρωματιστές κηλίδες, προσδιορίζοντας αφαιρετικά τις χρωματικές περιοχές της σύνθεσης. Πρόσωπα, χέρια, ενδυμασίες, ο φυσικός χώρος, άλογα, κτήρια και τα παραπληρωματικά στοιχεία, αποκτούν την αρχική τους υπόσταση μέσα από αυτή την ιδιότυπη διαδικασία. Η απόχρωση ανταποκρίνεται συνήθως στη μέση τονική αξία της εκάστοτε περιοχής και λειτουργεί ως απλουστευμένη εκδοχή της τεχνικής του προπλασμού που χρησιμοποιείται στη βυζαντινή αγιογραφική παράδοση.

ΠΛΑΣΜΟΙ

Χαρακτηριστικό στοιχείο στη ζωγραφική του Θεόφιλου αποτελεί η απουσία των πλασμών για την απόδοση της τρίτης διάστασης. Οι όγκοι με τις φωτεινές και σκιασμένες περιοχές τους στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των προσώπων,

των ανατομικών λεπτομερειών, των πτυχώσεων των ενδυμασιών και των λοιπών στοιχείων της σύνθεσης, αποδίδονται συμβατικά με την πρόσθετη εφαρμογή καλυπτικών και ανάγλυφων χρωματικών αποθέσεων χωρίς περαιτέρω επεξεργασία. Μια σκουρότερη ή φωτεινότερη τονική διαβάθμιση, τοποθετημένη πάνω από το χρώμα βάσης του προσώπου, αναπτύσσεται σε όγκο, υποδηλώνοντας υποτυπωδώς την τρίτη διάσταση. Μικρές αποκλίσεις από τη γενική αυτή αντιμετώπιση διαπιστώνονται στην απόδοση της προσωπογραφίας του στρατηγού Θ. Γρίβα, όπου ο ζωγράφος αισθάνεται την ανάγκη μιας περισσότερο φυσιοκρατικής απόδοσης του θέματος. Η λεπτομερέστερη εκτέλεση και η προσθήκη ενδιάμεσων τόνων χαρακτηρίζονται από σχετική αμνηχανία, που αντισταθμίζεται στη συγκεκριμένη περίπτωση με τον εμπλουτισμό της αναπαράστασης με άφθονα διακοσμητικά στοιχεία.

ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝΙΣΜΟΙ

Με τα περιγράμματα και τους τονισμούς η ζωγραφική σύνθεση αποκτά την ολοκληρωμένη μορφή της. Οι συγκεχυμένες χρωματικές περιοχές, που εφαρμόστηκαν ελεύθερα στα προηγούμενα στάδια, αποκτούν σχήμα και προοπτική, χαρακτηριστικά, κίνηση και έκφραση και, αποκλίνοντας συχνά από την αρχική σχεδίαση, καταλήγουν σε μια απέριτη και ανεπιτήδευτη αφήγηση μιας ιστορίας, ενός μύθου ή περιστατικού, παρασύροντας με την ειλικρίνεια και την απλότητά τους το θεατή σε ένα περιβάλλον, όπου τα όρια του πραγματικού και του φανταστικού συγχέονται. Εμπλουτισμένες σχολαστικά με ποικίλα διακοσμητικά στοιχεία, οι στολές και οι εξαρτήσεις των πολεμιστών και των ηρώων, οι ενδυμασίες των κύριων εικονιζόμενων μορφών, ενισχύουν τη σημαντικότητα του εικονιζόμενου και τη σημασία του θέματος.

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ

Με τη χρήση παχύρρευστων χρωμάτων ο Θεόφιλος επανέρχεται, επεμβαίνοντας πάνω στη σχεδόν ολοκληρωμένη σύνθεση, για να τη στολίζει με τα απαραίτητα στοιχεία που συμπληρώνουν τη μεγαλοπρέπεια και τη σημασία της εικονιζόμενης μορφής, τη γενναιότητα του αγωνιστή ή του ήρωα, την κοινωνική θέση ή την οικονομική του κατάσταση. Γραμμικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα και σικτός διάκοσμος, με αποχρώσεις της ώχρας, του κίτρινου και του λευκού, αποκτούν ανάγλυφη υφή, εξέχουν από την επιφάνεια και φαντάζουν σαν πραγματικά κοσμήμα-



**10**

Λεπτομέρεια του έργου «Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων το Ρεσίτ πασά ή Κιούταχη...», φωτογραφία ορατού φθορισμού με διέγερση υπεριώδους. Εντοπισμός περιοχής που έχει υποστεί μερικό καθαρισμό βερνικιού (φωτ.: ARTICON).

τα, ενώ ενίοτε, ανάλογα με το πόσο σημαντικό πρόσωπο είναι ο εικονιζόμενος, διακρίνουμε και τη χρήση χρυσομπογιάς. Οι περιοχές αυτές εμφανίζουν την ίδια συμπεριφορά στην υπεριώδη φωτογραφία φθορισμού, όπου απορροφούν έντονα την ακτινοβολία, και στην έγχρωμη υπέρυθρη απεικόνιση, όπου παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις (εικ. 7).

Συμπεραίνεται επομένως ότι ο Θεόφιλος χρησιμοποίησε ίδιο χρυσό χρωματικό μείγμα, το οποίο αντιστοιχεί στην μπρουτζίνα και όχι σε πραγματικό φύλλο ή σκόνη χρυσού.

ΒΕΡΝΙΚΙ

Τέλος, η επικάλυψη της ζωγραφικής επιφάνειας με στρώμα φυσικής ρητίνης διαπιστώθηκε στα έργα «Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων το Ρεσίτ πασά ή Κιούταχη...» (εικ. 10), «Ο Γενναίος Στρατηγός Θεοδωράκης Γρίβας» και «Ο Μάρκος Βότσαρης φονεύει τον πασά του Καρπενσιού», ωστόσο, καθώς τα έργα έχουν υποστεί επεμβάσεις συντήρησης στο παρελθόν, δεν είναι εφικτό με την παρούσα ερευνητική μεθόδολογία να διαπιστωθεί η παλαιότητά τους. Ως αποτοιχισμένη τοιχογραφία, το έργο «Ο Μέγας Αλέξανδρος» δεν φέρει βερνίκι επικάλυψης¹¹.

Από τα ανωτέρω στοιχεία συνάγεται ότι ο Θεόφιλος δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται για τους κανόνες της επίσημης ζωγραφικής τέχνης, τις αναλογίες, την προοπτική, τη συνθετική ισορροπία ή τη χρωματική αρμονία. Τα υλικά και τα εργαλεία του διακρίνονται για τη λιτότητα και την ελλιπή ετεξεργασία, ενώ οι τεχνικές εφαρμογές δεν τον απασχολούν ιδιαίτερα. Η ζωγραφική για τον Θεόφιλο συνιστά ίσως το μοναδικό μέσο επαφής και επικοινωνίας του με τον κόσμο. Μέσα από τις συνθέσεις του διαφαίνεται η ανάγκη να κατανοήσει το παρελθόν και το παρόν, να βιώσει την ιστορία, τους μύθους, τη φαντασία και την πραγματικότητα. Και αυτή την εμπειρία του επιδιώκει να μοιραστεί με μια αυθόρμητη και ελικρινή αφήγηση. Βασισμένη στην υπερβολή και την απλότητα, στις λεπτομέρειες και τα κενά, με τις επιγραφές και τις παραπληρωματικές σημειώσεις, η αφήγησή του λειτουργεί όχι ως στιγμιότυπο, αλλά σαν θεατρική σκηνή σε εξέλιξη, προσφέροντας στο θεατή τον απαραίτητο χώρο να κινηθεί και αυτός με τη δική του φαντασία, όπως συμβαίνει στα παιδιά, όταν οι μεγάλοι τούς διηγούνται παραμύθια, και στους μεγάλους, όταν αφήνονται στην τέχνη ή βιώνουν τα άπιστευτα απρόοπτα που επιφυλάσσει η ζωή.

Σημειώσεις

- 1 Καπλάνη 2010, σ. 14–41.
- 2 Λυδάκης 2002, σ. 32–43.
- 3 Το Εργαστήριο Προηγμένων Διεπιστημονικών Εφαρμογών στη Συντήρηση–Ανάδειξη Εικαστικών Έργων και Βιβλιακού–Αρχαιακού Υλικού «ARTICON», της Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών του ΤΕΙ Αθήνας, εξυπηρετεί εκπαιδευτικές και ερευνητικές ανάγκες στη συντήρηση και την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Το εργαστήριο εστιάζει στην εφαρμογή προηγμένων τεχνολογιών στη διάγνωση, τεκμηρίωση, συντήρηση και αποκατάσταση αντικειμένων με έμφαση στα εικαστικά έργα και το βιβλιακό–αρχαιακό υλικό. Η διαχείριση συλλογών και συνόλων, η ανάπτυξη και η εφαρμογή των σύγχρονων προσεγγίσεων για την προβολή, την παρουσίαση και γενικότερα την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, αποτελούν επίσης σημαντικούς στόχους του εργαστηρίου.
- 4 Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης είναι ένα από τα οκτώ μεγάλα δημόσια μουσεία της χώρας που λειτουργούν σε επίπεδο ανεξάρτητης διεύθυνσης στο Υπουργείο Πολιτισμού. Βασικοί στόχοι του Μουσείου είναι η συλλογή, η καταγραφή, η τεκμηρίωση, η συντήρηση, η μελέτη και η προβολή των τεκμηρίων, υλικών και άυλων, του νεότερου πολιτισμού της Ελλάδας. Οι συλλογές του περιλαμβάνουν περίπου 25.000 αντικείμενα με αντιπροσωπευτικά δείγματα όλων των όψεων της νεοελληνικής τέχνης, τα οποία καλύπτουν χρονικά την περίοδο από το 1650 έως σήμερα.
- 5 Βλ. Αλεξοπούλου / Καμινάρη 2008.
- 6 Daniel κ.ά. 2016, σ. 113–120. Alexoroulou κ.ά. 2013. Kaminari 2014β.
- 7 Παπαδοπούλου–Κεραμέως 1909, Μακρής 1976.
- 8 Όπως ενδεικτικά στο έργο «Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων το Ρεσίτ πασά ή Κιούταχη... Ξυφρίζεις το 1826» και στο «Ερωτόκριτος και Αρετούσα».
- 9 Ειδικότερα παρατηρήθηκαν προκαταρκτικά σχεδιάσματα με μολύβι, προκειμένου να οριστούν τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης στα έργα «Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης καταδιώκων...», «Ερωτόκριτος και Αρετούσα» και «Ο Μέγας Αλέξανδρος».
- 10 Moon κ.ά. 1992. Αλεξοπούλου / Χρυσουλάκης 1993. Spachou κ.ά. 2010.
- 11 Kaminari κ.ά. 2014α.

* Συντάκτες του άρθρου

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΟΥΤΣΟΥΡΗΣ, Συντηρητής έργων τέχνης, κριτικός τέχνης, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής.
ΑΓΑΘΗ ΚΑΜΙΝΑΡΗ, Συντηρήτρια αρχαιοτήτων και έργων τέχνης Phd, Εξωτερική συνεργάτις στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής.
ΕΛΕΝΗ ΜΕΛΙΔΗ, Ιστορικός–Αρχαιολόγος, Διευθύντρια του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη.
ΝΙΚΗ ΔΑΦΝΗ, Λαογράφος, Επιμελήτρια του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη.
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΤΟΥΠΑΘΗΣ, Συντηρητής Έργων Τέχνης, Μουσειολόγος, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη.
ΕΥΑ ΖΜΠΟΓΚΟ, Συντηρήτρια αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, Εξωτερική συνεργάτις στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής.
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΦΑΣΟΥΛΗ, Συντηρήτρια αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, Εξωτερική συνεργάτις στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής.
ΑΘΗΝΑ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ, Χημικός μηχανικός, Καθηγήτρια στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, Διευθύντρια «ARTICON» — Ερευνητικό Εργαστήριο Προηγμένων Διεπιστημονικών Εφαρμογών στη Συντήρηση–Ανάδειξη Εικαστικών Έργων και Βιβλιακού–Αρχαιακού Υλικού.

Βιβλιογραφία

Αλεξοπούλου / Καμινάρη 2008: Αλεξοπούλου Α. / Καμινάρη Α., «Μελέτη και τεκμηρίωση με υπέρυθρη ανακλαστογραφία της εικόνας “Άγιος Γεώργιος” του ζωγράφου Αγγέλου», στο Κ. Μιλάνου / Χ. Βουρμποπούλου / Λ. Βρανοπούλου / Α.–Ε. Καλλιγά (επιμ.), *Εικόνες με την υπογραφή «Χειρ Αγγέλου»– Η τεχνική ενός Κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα*, συλλογικό έργο, εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2008.
Αλεξοπούλου / Χρυσουλάκης 1993: Αλεξοπούλου Α. / Χρυσουλάκης Γ., *Θετικές Επιστήμες και Έργα Τέχνης*, εκδ. Γκόνη, Αθήνα 1993.
Alexoroulou κ.ά. 2013: Alexoroulou Α.Α. / Kaminari Α.–Α. / Panagopoulos Α. / Poehlmann Ε., «Multispectral documentation and image processing analysis of the papyrus of Tomb II at Daphne, Greece», *Journal of Archaeological Science* 40/2 (Φεβρουάριος 2013), σ. 1242–1249.
Διαμαντοπούλου 2007: Διαμαντοπούλου Ε., *Ο Θεόφιλος στο Πήλιο. Ζητήματα ζωγραφικής σκηνοθεσίας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.
Daniel κ.ά. 2016: Daniel F. / Mounier Α. / Pérez–Arantegui J. / Pardos C. / Prieto–Taboada N. / Fdez–Ortiz de Vallejuelo S. / Castro K., «Hyperspectral Imaging Applied to the Analysis of Goya Paintings in the Museum of Zaragoza», *Journal of Archaeological Science* 126 (Μάιος 2016), σ. 113–120.
Ζώρα 1994: Ζώρα Π., *Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.
Kaminari κ.ά. 2014α: Kaminari Α. / Kouloumpi Ε. / Οικονομου Α., «Non-destructive examination of four angels on plates belonging to an 18th century artoforion», ανακοίνωση στο συνέδριο ART’14 – 11th International Conference on Non-Destructive Investigations and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of Cultural and Environmental Heritage, 11–13 June 2014, Madrid, Spain.
Kaminari κ.ά. 2014β: Kaminari Α. / Moutsatsou Α. / Banou P. / Alexoroulou Α., «The contribution of imaging techniques to non-destructive testing of oil paintings on paper supports», ανακοίνωση στο συνέδριο ART’14 – 11th International Conference on Non-Destructive Investigations and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of Cultural and Environmental Heritage, 11–13 June 2014, Madrid, Spain.
Καπλάνη 2010: Καπλάνη Γ., Θεόφιλος. *Τα έργα του ζωγράφου στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης*, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Υπουργείο Υποδομών, Μεταφορών και Δικτύων, Γενική Γραμματεία Αιγαίου και Νησιωτικής Πολιτικής, Αθήνα 2010.
Λυδάκης 2002: Λυδάκης Σ., *Οι έλληνες ναΐφ ζωγράφοι*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2002.
Μακρής 1939: Μακρής Κ., *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος 1939.
Μακρής 1976: Μακρής Α.Κ., «Θεόφιλος (1898–1934)», *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Από τον 19ο αιώνα στον 20ό*, τόμ. 1, εκδ. Μέλισσα, 1976.
Moon κ.ά. 1992: Moon T. / Schilling M.R. / Thirkettle S., «A note on the use of false-color infrared photography in conservation», *Studies in Conservation* 37/1 (1992), σ. 42–52.
Παπαδοπούλου–Κεραμέως 1909: Παπαδοπούλου–Κεραμέως Α., *Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Σπανού, εν Πετρούπολει 1909.
Πετρήs 1978: Πετρήs Γ., *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1978.
Spachou κ.ά. 2010: Spachou V. / Kantarelou V. / Karydas Α.–Γ. / Paschalis V. / Alexoroulou Α. / Boyatzis S.C., «Investigation of the painting technique and identification of pigments in the work of Nikos Hadjikyriakos–Ghikas», *Proceedings of the IIC Congress: «Conservation and the Eastern Mediterranean»*, September 19–24, 2010, Istanbul, 2010.
Τσαρούχης 1966: Τσαρούχης Γ., Θεόφιλος, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας, Αθήνα 1966.
Χρήστου 1995: Χρήστου Χ., «Η Λαϊκή Ζωγραφική», εφημ. «Η Καθημερινή», 11.6.1995.