

ΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΔΙΑΓΝΩΣΤΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ «ΟΡΜΥΛΙΑ»

ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΝΕΛΛΟΥ & ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΥΛΑΚΗ

Ἡ σημασία τῆς βυζαντινῆς εἰκόνας καλεῖ ἓνα πρόγραμμα ἔρευνας

Τί σημαίνει, τί μπορεί και πρέπει να σημαίνει, σήμερα, ἡ ἐνασχόληση με τὴν ἔρευνα τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων; Ἰδιαίτερα, ποιὸς εἶναι, ποιὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ ρόλος, ποιά ἡ θέση, καὶ ὕστατα, ἡ οὐσία καὶ ὁ σκοπὸς ἑνὸς μωναστηριοῦ ποὺ ἀποφασίζει νὰ στρατευθεῖ στὴν ἔρευνα καὶ τὴν διάδοση τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης;

Ἐνα τέτοιο ἐρώτημα δὲν εἶναι μόνο ἡ ἔκφραση μιᾶς ἀπορίας. Ἀλλὰ καὶ τὸ μόνιμο σχῆμα μιᾶς ἀνησυχίας. Ἡ παράμετρος τοῦ σήμερα μᾶς ἀφορᾷ ὅλους ἐμᾶς ποὺ μοιραζόμαστε τὸ ἴδιο παρόν. Στὴν ἐποχὴ μας, μιὰ ἐποχὴ τῶν εἰδώλων, τῶν ἀπεικασμάτων καὶ τῶν ἀνθρώπινων ὁμοιωμάτων, μιὰ ἐποχὴ τῆς παράστασης καὶ τῆς ἀναπαράστασης, ἡ συστηματικὴ, ὑπεύθυνη, ἐπιστημονικὴ ἐνασχόληση με τὶς εἰκόνες καὶ τὰ φέροντά τους λαμβάνει τὴ μορφή ἑνὸς ἔργου ζωῆς. Μέσα σ' αὐτό, ἀνθρωποὶ ζητοῦν νὰ ζήσουν τὴν ἱστορία, καὶ νὰ κοινωνήσουν με ἀνθρώπους, ὡς μνήμη.

Μιὰ ὑπεύθυνη ἀπάντηση λοιπὸν στὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα δὲν μπορεί παρὰ νὰ λάβει τὴν μορφή ἑνὸς προγράμματος. Ὅταν ὅλα γίνονται ἀπεικονίσεις καὶ ἀναπαραστάσεις, ὁ ρόλος τῆς μνήμης εἶναι κεφαλαιώδης. Εἶναι ἡ μνήμη ποὺ θὰ διαπραγματευτεῖ με τὴν λήθη γιὰ τὸ πῶς θὰ γίνεῖ ἡ ἱστορία. Δὲν ὑπάρχει ἀνθρώπος χωρὶς ἱστορία. Τίποτε καὶ κανεὶς δὲν εἶναι, τίποτε καὶ κανεὶς δὲν γίνεταί ἐξω ἀπὸ τὴν ἱστορία. Γιατί, ἀκριβῶς, ὁ Χριστός –ὁ Χριστός μας καὶ Χριστός τοῦ κάθε ἀνθρώπου– ἀποκαλύπτεται μόνο μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία. Τροφή ταυτότητας ἡ μνήμη. Ὁ Χριστὸς τῶν ἀνθρώπων ἀποκαλύπτεται μέσα στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία, ἀκριβῶς, ὡς μνήμη Θεοῦ.

Ἡ μελέτη τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας ἀπαιτεῖ σύνθετη ἔρευνα

Ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα εἶναι ὁ μάρτυρας ζωῶν ποὺ συμπύσσονται σὲ μιὰ. Εἶναι ὁ φανερός ἄγγελος μιᾶς μυστικῆς παράδοσης. Σημαῖνον ἅμα καὶ τίμιον εἶν' ἡ διαφύλαξή της. Ἡ ἐπιστημονικὴ ἐνασχόληση με τὴν βυζαντινὴ εἰκόνα, ποὺ συγκεφαλαιώνει εἰκονογραφικὰ μιὰ παράδοση, εἶναι στὴν οὐσία ἐργασία ἐπὶ τῆς μνήμης. Ἡ εἰκόνα ἡ βυζαντινὴ δὲν ἀναπαριστᾷ. Μονάχα σημαίνει. Καὶ τίποτε δὲν μπορεί νὰ σημαίνει δίχα τῆς μνήμης. Τὸ νόημά της καλεῖ τὴν ζωὴ. Εἶναι ζωὴ.

Ἡ σημασία τῆς διαφύλαξης τῆς βυζαντινῆς εἰκόνας, καὶ περαιτέρω τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, εἶναι διαφύλαξη τῆς κόρης ἑνὸς ὀφθαλμοῦ.

Ἐνα βλέμμα εἶναι μιὰ βυζαντινὴ εἰκόνα, ἓνας ὀφθαλμὸς ποὺ δανειζόμαστε καθὼς στεκόμαστε ἐνώπιόν της. Εἶναι ἡ διαφύλαξη τῆς μνήμης ποὺ στηρίζει μιὰ παράδοση. Ἡ ἀποκρυσταλλωμένη πρακτικὴ ἑνὸς συλλογικοῦ, διαχρονικοῦ, διατοπικοῦ βιώματος.

Εἶναι ἀνάγκη νὰ διαφυλαχθεῖ καὶ νὰ διαδοθεῖ μιὰ βυζαντινὴ εἰκόνα. Ὅχι ὡς ἀντικείμενο μουσειακῆς ἀξίας. Οὔτε ὡς ἀποτέλεσμα εὐτυχοῦς αἰσθητικοῦ πειραματισμοῦ. Ἀλλὰ ὡς ἔρεισμα οὐσιακῆς αἰσθητικῆς ποὺ φέρει τὸν ἀνθρώπο στὴν μετοχὴ τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὸν κόλπο τοῦ Θεοῦ. Ἐνας τέτοιος στόχος ἀπαιτεῖ, πρῶτα καὶ ὕστερα, σεβασμὸ. Ὅμως, ὁ σεβασμὸς ἀπαιτεῖ με τὴν σειρά του ὄχι μόνον ἀπλή γνωριμία καὶ ἀποδοχὴ, ἀλλὰ καὶ γνώση. Τίποτε δὲν φυλάττεται, τίποτε δὲν διαφυλάττεται χωρὶς γνώση ἀσφαλῆ, λεπτομερῆ, βεβαιωμένη. Ἐέρουμε· τίποτε δὲν κρατεῖται χωρὶς ἀγάπη. Γιατί, ἀκριβῶς, ὅλα τὰ κρατεῖ μιὰ ἀγάπη. Ἡ γνώση δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀγάπη.

Ἡ ἀγάπη μιᾶς εἰκόνας σύντομα φτάνει μέσ' ἀπ' τὸν δρόμο τοῦ χρέους στὴν ἀνάγκη μιᾶς αὐθεντικῆς μελέτης. Μιᾶς ἔρευνας. Ἀπαιτητικῆς καὶ ἀκριβοῦς. Ποὺ δὲν περιορίζεται μόνον στὸ τυπούμενον ἀλλὰ καὶ στὸ τυποῦν. Ὅχι μόνον στὸ νόημα ποὺ φέρει, ἀλλὰ καὶ στὸ ὕλικό, τὴν τεχνικὴ, καὶ τὸ ὕφος ποὺ τὸ φέρει. Δὲν ἀρκεῖται μόνον στὸ χρῶμα καὶ στὴν γραμμὴ, ἀλλὰ ψάχνει καὶ τὰ κλειδιά τῆς τεχνοτροπίας, ἐκεῖνα ποὺ ἀνοίγουν τὶς μυστικὲς θύρες τῆς οἰκείωσης. Αὐτὴ ἡ ἔρευνα δὲν μένει μόνο στὸ αἰσθητὸ ἀλλὰ ἀναζητᾷ πέρα ἀπ' ὅλα τὴν ὑπεραισθητὴ πηγὴ του. Ἐπερνᾷ τοὺς χρονικοὺς καὶ τοπικοὺς φραγμοὺς τῆς μορφῆς. Ὑπερπηδᾷ τὶς ἰδιαιτερότητες τῆς εἰκονογραφικῆς πρακτικῆς καὶ τοὺς περιορισμοὺς τῆς κοινωνικῆς προσήμανσης τοῦ ἀγιογραφεῖν. Εἶναι μιὰ ἔρευνα ποὺ πάντα ἀναζητεῖ τὶς ἀρμόζουσες γνωστικὲς κατηγορίες γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ἐκάστοτε εἰκονογραφικῶν κωδίκων.

Μιὰ τέτοια ἔρευνα δὲν εἶναι πολυτέλεια. Οὔτε ἀπασχόληση καμωμένη ἀπὸ εἰδικούς καὶ μόνον γιὰ εἰδικούς. Εἶναι ἀνάγκη ποὺ πηγάζει ἀπὸ μιὰν ἐκφρασμένη ἀπαίτηση: τὴν ἀπαίτηση ποὺ θέλει τὴν βυζαντινὴ παράδοση κληρὸ τοῦ καθενός. Δὲν εἶναι δικό σου αὐτὸ ποὺ δὲν γνωρίζεις. Καὶ δὲν μπορείς νὰ μοιραστεῖς κάτι ποὺ δὲν εἶναι δικό σου.

Τὸ πρόγραμμα λοιπὸν μιᾶς ἐπιστημονικῆς προσέγγισης τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας σκοπεύει κύρια νὰ ἀποκωδικοποιήσῃ τὴν σημασία τῶν εἰκόνων προβάλλοντάς τες εὐκρινέστερα μέσα ἀπὸ σύγχρονες τεχνολογίες. Πράγματι, οἱ σύγχρονες τεχνολογίες ἐπιτρέπουν ἀναλύσεις ποὺ μποροῦν νὰ «διαβάζουν», μέσα ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν ὕλικῶν, τὸν χρόνο ἀντίστροφα, ἔτσι ὥστε ἡ ἀποκατάσταση τῆς μορφῆς, τῆς ἀρχικῆς μορφῆς, νὰ εἶναι πιστότερη. Αὐτὸ δὲν εἶναι μόνο ἓνα τεχνικὸ ἢ αἰσθητικὸ πρόβλημα: οἱ σύγχρονες τεχνολογίες, ἀναπαλαιώνοντας τὴν μορφή, ἐνοποιοῦν τὸν

χρόνο κάνοντας παρούσα την παράδοση, δομούν τις προϋποθέσεις μιᾶς νέας βίωσής της, φέρνοντας ευκρινέστερα μπροστά στα ανθρώπινα μάτια τούς δρόμους και τούς τρόπους της. Περαιτέρω, μπορούν να καταστήσουν την διάδοση τοῦ βυζαντινοῦ βλέμματος ταχύτερη, εὐρύτερη, ἴσως κιόλας ἀποτελεσματικότερη.

Τὸ Διαγνωστικὸ Κέντρο Ἔργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ» ὑλοποιεῖ αὐτὸ τὸ πρόγραμμα γνώσης-ἀγάπης γιὰ τὴν βυζαντινὴ εἰκόνα. Κάνει δικό του τὸ χρέος τῆς διαφύλαξης καὶ τῆς διάδοσης τοῦ βυζαντινοῦ εἰκονογραφικοῦ περιεχομένου, ἀρθρώνοντας μιὰ στρατηγικὴ ἀπάντηση, θρησκευτικὴ μαζί καὶ ἐπιστημονικὴ, γιὰ ἀνθρώπινο νόημα σὲ μία ἐποχὴ πὺ ὅλα κλίνονται κατὰ βαθμοὺς ἀναπαράστασης.

Δομημένο στὸ λογικὸ, κοσμικὸ παράδειγμα πὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ ὑλικὸ ὡς πρώτη ὑπόσταση γιὰ νὰ φτάσει στὸ ἀυλο καὶ ὑπερκόσμιο νόημα πὺ κομίζει, τὸ Διαγνωστικὸ Κέντρο Ἔργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ» προσφέρει σήμερα μιὰ συνολικὴ μεθοδολογία γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ τὴν μελέτη τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης. Συγκεκριμένα:

Ὁργάνωση καὶ λειτουργία τοῦ Διαγνωστικοῦ Κέντρου

Τὸ Διαγνωστικὸ Κέντρο βρίσκεται στοὺς κόλπους τοῦ μοναστηριοῦ, στὸ μεγάλο κτηριακὸ συγκρότημα «Παναγία ἢ Φιλανθρωπινή». Ἡ ἴδρυσή του ξεπήδησε στὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '90 μέσα ἀπὸ μιὰ



πρακτικὴ ὥθηση: ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῶν ἀγιογράφων ἀδελφῶν τοῦ μοναστηριοῦ ν' ἀνακαλύψουν καὶ νὰ τεκμηριώσουν, μὲ τρόπο ἐπιτέλους ἐπιστημονικὸ, τὰ ὑλικά καὶ τὶς μεθόδους πὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τοὺς μεγάλους μαῖστρος τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας κατὰ τοὺς περασμένους αἰῶνες. Ἡ δυσχέρεια στὴ συγκέντρωση τῶν ἀπαραίτητων πληροφοριῶν, ἰδιαίτατα, ἡ ἔλλειψη σοβαρῆς ἑλληνικῆς βιβλιογραφίας, φανέρωσε ἔμπρακτα, ἂν ὄχι ἀπέδειξε κιόλας, τὸ μέγα πολιτιστικὸ ἔλλειμμα, συνολικὰ ἑλληνικὸ. Σύντομα, αὐτὴ ἡ πρακτικὴ ἀνάγκη, φερόμενη μπροστὰ στὴ διαπίστωση μιᾶς τέτοιας πολιτιστικῆς ὑστέρησης

καὶ ἀσάφειας, καὶ ἴσως κιόλας ἐνὸς τέτοιου κοινωνικοῦ κενοῦ, μεταπλάστηκε σὲ μιὰν ἄλλη: τὴν ἀνάγκη ἀξιοποίησης καὶ διάδοσης αὐτῆς τῆς κληρονομιάς.

Ὁ κεντρικότερος στόχος τοῦ Διαγνωστικοῦ Κέντρου εἶναι ἡ ἀνίχνευση καὶ ἀνασύνθεση τῆς ἱστορίας ἔργων ζωγραφικῆς τέχνης. Αὐτῶν τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης, ὅπως αὐτὴ διασώζεται κυρίως στὴν Ἀθωνικὴ Πολιτεία, χωρὶς ὅμως νὰ ἀγνοεῖ ἄλλες περιοχές τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου, ἀκόμη καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ. Τὸ Κέντρο εἶναι ὀργανωμένο κατὰ τὰ πρότυπα εὐρωπαϊκῶν ἐρευνητικῶν ἰδρυμάτων.

Μετὰ ἀπὸ μιὰ πρώτη πενταετία ἀφιερωμένη στὴν ἔρευνα καὶ στὴ δοκιμὴ, οἱ ἐργασίες τοῦ Κέντρου κατέληξαν στὸν προσδιορισμὸ τῶν μεθόδων προσέγγισης τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας καὶ στὸν ἀπαιτούμενο τεχνολογικὸ ἐξοπλισμὸ. Καὶ βέβαια, στὴ δέουσα ἐπιστημονικὴ στελέχωση, στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται καὶ μιὰ εἰδικευμένη ὁμάδα ἀδελφῶν. Ἡ δρομολόγηση κατασκευῆς τοῦ Κέντρου τοποθετεῖται τὸν Μάρτιο τοῦ 1996. Γιὰ τὴν ὑλοποίηση αὐτοῦ τοῦ δράματος καθοριστικὴ ὑπῆρξε ἡ συμβολὴ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ χρηματοδοτικοῦ μηχανισμοῦ ΕΖΕΣ καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Πολιτείας.

Ἡ βασικὴ ἐπιστημολογικὴ θέση τῶν ἐργασιῶν τοῦ Κέντρου συνοψίζεται σὲ μιὰ ἀπλὴ ἀρχή: ὅτι ἡ σαφὴς καὶ λεπτομερὴς γνώση τῶν δομικῶν στοιχείων ἐνὸς ἔργου ἀποτελεῖ τὴν «ὁμολογία» τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου. Ἡ ἀκριβὴς γνώση τῆς εἶναι ἀπαραίτητη προκειμένου νὰ ὀδηγηθοῦμε μὲ ἀσφάλεια

στὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή καὶ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ταυτότητάς του. Εἶναι τὸ θεμέλιο γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ στηρίξουμε τὴν ἀποκρυπτογράφηση τοῦ κώδικα κοινωνίας πὺ κομίζει.

Τὸ Διαγνωστικὸ Κέντρο Ἔργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ», ἀναπόσπαστο πλέον τμῆμα τοῦ μοναστηριοῦ, ἔχει ἤδη ἀποκτήσει τὸ δικό του ὕφος. Διαβάζεται στὶς δραστηριότητές του πὺ ἔχουν πλέον καθιερωθεῖ καὶ σταθεροποιηθεῖ. Κατανέμονται σὲ τέσσερα τμήματα:

1. Τὸ τμῆμα «μὴ καταστρεπτικῶν» μεθόδων ἀνάλυσης. Στὸ τμῆμα

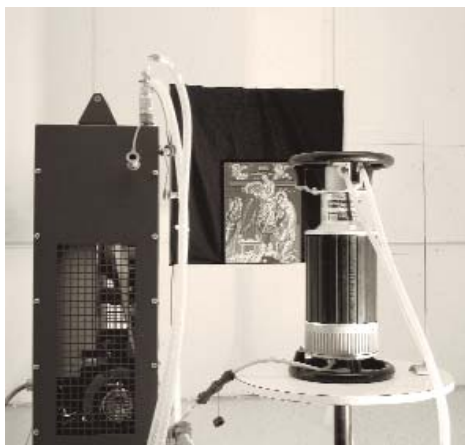
αυτό, ένα σύνολο εφαρμοσμένων μεθόδων ύψηλης τεχνολογίας¹ επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων σε ό,τι αφορά την κατάσταση διατήρησης του φέροντος υλικού και της ζωγραφικής επιφάνειας, την ανίχνευση του αρχικού σχεδίου και των αλλαγών του, τον ακριβή προσδιορισμό της παλέτας του ζωγράφου, καθώς και των τεχνικών της δημιουργίας.

2. Το τμήμα δειγματοληπτικών μεθόδων ανάλυσης. Στο τμήμα αυτό, ένα δεύτερο σύνολο εφαρμοσμένων τεχνικών² επιτρέπουν την αποκάλυψη της δομής των χρωματικών στρωμάτων, την αναγνώριση των ανόργανων και των οργανικών υλικών και τον έντοπισμό μεταγενέστερων επεμβάσεων και επίζωγραφίσεων.
3. Το τμήμα ηλεκτρονικής επεξεργασίας της εικόνας και της δημιουργίας Βάσης Δεδομένων. Στο τμήμα αυτό πραγματοποιούνται μια σειρά από εργασίες που στοχεύουν στην λήψη εικόνων ύψηλης ανάλυσης και χρωματικής πιστότητας, στην σύγκριση των πολυφασματικών λήψεων και την εκμετάλλευση των ψηφιακών δεδομένων των σχετικών με την εικόνα³. Και τέλος:
4. Το τμήμα ιστορικής τεκμηρίωσης. Στο τμήμα αυτό, ίσως το κοντινότερο για τον μη ειδικό και το χρησιμότερο στο πρόγραμμα νοηματοδότησης του βλέμματος του βυζαντινού στο θέμα της απεικόνισης, επιχειρείται η σύνθεση των αποτελεσμάτων των προηγούμενων αναλύσεων σε επίπεδο τριπλά αισθητικό, ιστορικό και σημειολογικό. Μια τέτοια σύνθεση ξεπερνά την παραδοσιακή εμπειρική μέθοδο πα-

μοποιηθέντων υλικών. Και κύρια, της θέσης, της λειτουργίας, της μορφής και του περιεχομένου της εικόνας. Σε αυτό το τμήμα αναδεικνύεται το σύνολο των γεγονότων που έζησε το έργο, μέσα από τις αναλύσεις της διαγνωστικής διαδικασίας και τις θεμελιώδεις αρχές και συντεταγμένες μιας παράδοσης.

Πέρα από τις εγχώριες συνεργασίες που αναπτύσσει, το Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ» συνεργάζεται παράλληλα, στα πλαίσια ευρωπαϊκών προγραμμάτων, με πολλά έρευνητικά κέντρα, κύρια του εξωτερικού. Μεταξύ άλλων:

- 1998-1999: Υπήρξε συντονιστής του δικτύου European Network for the Promotion and Development of Diagnostic Techniques and Technologies for the Study, Research and Conservation of Icons, ένα ευρωπαϊκό δίκτυο για την έμβάθυνση και προώθηση των τεχνολογιών διάγνωσης και συντήρησης των εικόνων καθώς και την αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων που αναδύονται από την όρθοδοξη εικονογραφική παράδοση και την τέχνη της Αναγέννησης. Έπτά χώρες, πέραν της Ελλάδος, συμμετείχαν σε αυτό το πρόγραμμα.
- 2000-2001: Μαζί με άλλα ακαδημαϊκά και έρευνητικά ιδρύματα από πέντε ευρωπαϊκές χώρες, έλαβε μέρος στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα Natural Colouring Lacs in Europe με σκοπό την έμβάθυνση των



ρατήρησης της ζωγραφισμένης επιφάνειας συμβάλλοντας στην γνώση της πλήρους κατασκευαστικής διαδικασίας του έργου, του αρχικού σχεδίου και των πιθανών αλλαγών του, την ανάδειξη ένδεχόμενων υποκειμένων σταδίων ζωγραφικής, την ακριβή γνώση των χρησι-

γνώσεων σχετικά με την σύνθεση των φυσικών χρωστικών λακών στην Ευρώπη, βάσει παλαιών συνταγών και την φυσικοχημική τους ανάλυση.

- 2000-2003: Συμμετέχει στο δίκτυο Laboratories on Science and

1. Φωτογραφία και μακροφωτογραφία στην ορατή περιοχή του φάσματος, φωτογραφία υπεριώδους φθορισμού, υπέρυθη ανακλαστογραφία, ακτινογραφία, χρωματομετρία, στερεομικροσκοπία, *in situ* UV-Vis-nIR φασματοσκοπία, *in situ* μ.Raman φασματοσκοπία. 2. Οπτική μικροσκοπία, φασματοσκοπία μFT-IR, ATR-FTIR, φασματοσκοπία μ.Raman, αέρια χρωματογραφία-ion trap φασματομετρία μάζας (GC/MS/MS), ύγρη χρωματογραφία ύψηλης απόδοσης-quadruple φασματομετρία μάζας (HPLC/MS). 3. Ψηφιοποίηση της εικόνας, ανάπτυξη και εφαρμογή αλγορίθμων επεξεργασίας εικόνας και σήματος, καθώς και δημιουργία πολυ-πληροφορικού και πολυ-σημειολογικού συστήματος Βάσης Δεδομένων και Γνώσης.

Technology for the Conservation of European Cultural Heritage για την διατήρηση της κοινής ευρωπαϊκής κληρονομιάς, μαζί με άλλα δέκα εργαστήρια έπιστήμης και τεχνολογίας από άλλες έξι χώρες της Ευρώπης και τις Ένωμένες Πολιτείες.

- 2000-2003: Συμμετέχει σε διμερή συνεργασία με θέμα την ανάπτυξη νέων συνθετικών υλικών για την διατήρηση και ενίσχυση της πολιτιστικής κληρονομιάς (Development of new Fluoroorganosilicon based compositions for the protection, conservation and enhancement of cultural heritage), μαζί με έγχώριους βιομηχανικούς και ακαδημαϊκούς συνεργάτες, καθώς επίσης και την Ρωσική Ακαδημία Έπιστημών.
- 2002-2004: Μαζί με άλλα έξι ιδρύματα και βιομηχανικούς συνεργάτες από τον ευρωπαϊκό χώρο, συμμετέχει στο πρόγραμμα PRAXIS: A portable Raman / X-RAY Instrument. An Intelligent and robust instrumentation for analysis of pigmented materials of forensic and cultural heritage nature, που αποσκοπεί στην ανάπτυξη ενός πρωτότυπου φορητού συστήματος με συνδυασμό των φασματοσκοπικών μεθόδων του φθορισμού των ακτίνων Χ και Raman για πλήρη αναγνώριση των υλικών κατασκευής των έργων τέχνης χωρίς λήψη δείγματος.
- 2002-2004: Συμμετέχει στο πρόγραμμα ARTeFaCT: Generic platform for the creation of interactive art experience in mixed reality, ένα πρόγραμμα για την δημιουργία καλλιτεχνικής έμπειρίας με χρήση συστημάτων αλληλεπίδρασης μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών, σε καθεστώς «μικτής πραγματικότητας».

Οι έργασίες του Διαγνωστικού Κέντρου Έργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ» έγιναν αντικείμενο πολλών ομαδικών έπιστημονικών δημοσιεύσεων σε διεθνή συνέδρια και έξειδικευμένα έπιστημονικά περιοδικά. Ένδεικτικά, παρατίθενται πέντε τίτλοι δημοσιεύσεων. Όριοθετούν τα σημαντικότερα έρευνητικά πεδία στα όποια δραστηριοποιείται το Διαγνωστικό Κέντρο:

- Ochres differentiation through Micro-Raman and Micro-Ftir Spectroscopies. Application on the Wall Paintings in a Byzantine Church at Meteora, Greece. *Πρακτικά του συνεδρίου ART 99*, Ρώμη, 15-17 Μαΐου 1999, σσ. 481-498. Και *Spectrochimica Acta*, Part A, 56 (1999), σσ. 3-18.
- An Extensive Non-Destructive and Micro-Spectroscopic Research of the Mother of God «Hodegetria», a Byzantine Icon of the Palaiologian Era. *Πρακτικά του 1st Balkan Conference on Physics in Culture*, Θεσσαλονίκη, 28-30 Οκτωβρίου 1999, σσ. 53-72.
- Η συνεισφορά των σύγχρονων μεθοδολογιών ανάλυσης στην προσέγγιση και κατανόηση των πνευματικών μηνυμάτων που εκφράζονται μέσω της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης. *Πρακτικά του International Workshop of Experts on Art Paintings Diagnostic Methodologies*, Όρμυλία, 19-21 Δεκεμβρίου 1999.
- An Optimization Study of Colour Measurements on Digitized Slides

Representing Art-Paintings. *The Society of Dyers and Colourists*, τόμ. 116, σσ. 23-31, Ιανουάριος 2000.

- Panselinos' Wall Paintings of the Protato Church, Mount Athos, Greece: a Technical Examination. *Πρακτικά του συνεδρίου ART 99*, Ρώμη, 17-19 Μαΐου 1999, σσ. 499-529.

Ένα παράδειγμα θα μπορούσε σίγουρα σ' αυτό το σημείο να δώσει μια καθαρότερη εικόνα των έρευνών που γίνονται στο Διαγνωστικό Κέντρο. Διαλέγουμε να παρουσιάσουμε τα αποτελέσματα της τελευταίας αυτής δημοσίευσης, αποφεύγοντας το τεχνικό και έξειδικευμένο μέρος, προκειμένου να την κάνουμε αναγνώσιμη από ένα ευρύτερο κοινό. Οι έρευνες που περιγράφει αυτή η δημοσίευση ήταν ανάθεση της Έρας Κοινότητας του Αγίου Όρους στο Διαγνωστικό Κέντρο Τέχνης. Αρχισαν τον Ιανουάριο του 1997 και διήρκησαν ένα έξάμηνο. Απέβλεπαν στην μελέτη του σύνολου τοιχογραφικού έργου του ναού, που αποδίδεται στο Μανουήλ Πανσέληνο, τον κυριότερο ίσως αντιπρόσωπο της Μακεδονικής σχολής.

Τα *Εισόδια της Θεοτόκου*, μέρος αυτών των έργων, αποτελούν ένα παράδειγμα μείζον.

Παρουσίαση των αποτελεσμάτων της διαγνωστικής μελέτης

Στην βασιλική του Πρωτάτου των Καρυών, αφιερωμένη στην *Κοίμηση της Θεοτόκου*, ανταμώνει κανείς το φωτεινότερο αίνιγμα της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης. Πρόκειται για το μοναδικό βεβαιωμένο δείγμα ενός μεγάλου τεχνίτη της βυζαντινής τέχνης, προσφορά φωτός δια μορφών σε κάθε προσκυνητή, και παράλληλα, πρόκληση και πλούτος γνώσης για κάθε μελετητή. Η εικονογράφηση των τοίχων του ναού αποδίδεται από τον 18^ο αιώνα και μετά στον «κύρ Μανουήλ Πανσέληνο», που θεωρείται έκτοτε ο λαμπρότερος πρέσβυς της λεγόμενης «μακεδονικής σχολής». Ένα όνομα χωρίς πρόσωπο, ούτε συγκεκριμένη ταυτότητα, έτσι όπως αρμόζει σ' αυτούς που ποιοούν έργα δια της χάριτος, δεχόμενοι να ύψαξουν μόνον ως ανθρώπινα διάμεσά της.

Πολλές, πάρα πολλές μελέτες έχουν ασχοληθεί με το πρόσωπο και την καταγωγή του Πανσέληνου, με την παραγωγή και την τεχνοτροπία του, με τη μυστική του αντίληψη, τη γνωστική του προέλευση και την τεχνική παιδεία του, χωρίς όμως να έχουν αποδεικτικό και καταληκτικό χαρακτήρα. Ο Πανσέληνος γίνεται έτσι με τους αιώνες που τον καλύπτουν μια εικονογραφική παρουσία που διαφεύγει από το σχήμα του χειροπιαστού, όπως διαφεύγει πάντα το πνεύμα από την ένυλη υπόσταση που το φανερώνει. Δεν είναι πια ένα πρόσωπο, αλλά το στίγμα μιας παράδοσης σε στιγμή ώριμότητας. Ός τέτοιο, εκφράζει την κατ' έξοχήν πράξη του άγιογραφειν, μια που δεν ανήκει σε ένα άτομο αλλά σε μία κοινότητα. Είναι, κατὰ γραμμή και χρώμα, κατὰ μορφή και ρυθμό, κατὰ σύλληψη και ανάπτυξη, η ανάσα μιας εκκλησίας. Ός εκ τούτου, ο Πανσέληνος είναι μια «δια χειρός αποσυρθείσης» μνήμη επί εικόνας, και ζωγραφική παρουσία του πνεύματος. Ένός πνεύματος που έπνευσε και ένεπνευσε, στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, αφήνοντας τα ίχνη του περάσματος



ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΤΟΥ ΚΥΡ-ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ (1295), ΠΡΩΤΑΤΟΝ, ΚΑΡΥΕΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

του στο Πρωτάτο. Τιμούμε στο όνομα του Πανσέληνου την γόνιμη σύνθεση μιας ανάγνωσης των γραφών που ενέχει ελληνικότητα άμα και χριστιανικότητα.

Γι' αυτόν ένας μεγάλος δάσκαλος όπως ο Φώτης Κόντογλου θα πει πως είναι «ή τέλεια λύτρωση», και ότι το καθαρό του γράψιμο δίνει ένα αίσθημα πληρότητας κάνοντας αδύνατη κάθε επιθυμία για παραπάνω. Ένώ μια άλλη μεγάλη μορφή της ελληνικής ζωγραφικής, ο Γιάννης Τσαρούχης, θα πάει να δει και να μελετήσει τις τοιχογραφίες του και υπομονετικά να τις αντιγράψει, όπως πριν από αιώνες πολλοί άγιογρά-

φοι ζητούσαν να τελειοποιήσουν ή μονάχα να μάθουν την τέχνη τους μιμούμενοι τον Πανσέληνο. Ο Τσαρούχης μάλιστα σημειώνει ως εξής τις παρατηρήσεις του σχετικά με την χρωματική τεχνική του Πανσέληνου:

«Με είχε απασχολήσει ιδίως το φόντο ή ο κάμπος των τοιχογραφιών του. Είχα μαζί μου μπογιές για να αντιγράψω έξ επαφής τον περίφημο κάμπο του που ο δαλτωνισμός των αντιγραφών του, των φωτογράφων και των εκτυπωτών, τον έβλεπε σκούρο γαλάζιο. Φαίνεται ότι το γαλάζιο αυτό είναι καμωμένο



ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΥΠΕΡΥΘΡΟΥ ΑΝΑΚΛΑΣΤΟΓΡΑΦΗΜΑΤΟΣ

Χάρη στη χρωστική του μαύρου το άθρακα αποτυπώνονται οι διαβαθμίσεις των τελικών σχεδιαστικών γραμμών. Οι διαβαθμίσεις του γκριζου παρέχουν ένδειξεις για τη σύσταση των χρωστικών που χρησιμοποιήθηκαν. Διακρίνονται όρισιμες από τις αρχικές σχεδιαστικές γραμμές που έγιναν στο υιοπό σοβά και δεν συμπίπτουν με τις τελικές πινελιές των γραψιμάτων.

μέ μαῦρο καὶ ἄσπρο, καὶ νομίζω καὶ τὰ ροῦχα ποὺ εἶναι γαλάζια, ὅπως τοῦ Χριστοῦ λόγον χάρη ποὺ εἶναι στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ τέμπλου, εἶναι καὶ αὐτὰ καμωμένα με μαῦρο καὶ ἄσπρο. Νομίζω πὼς τὸ μαῦρο τοῦ φόντου εἶναι καμωμένο ἀπὸ ἓνα μαῦρο θερμό, δηλαδή ποὺ ἔχει μέσα ἀπὸ φυσικὸ του λίγο κίτρινο, ἐνῶ τὸ μπλὲ τῶν ρούχων εἶναι καμωμένο με ἄσπρο καὶ ἓνα μαῦρο ψυχρό. Δὲν ἀποκλείω τελείως νὰ εἶναι περασμένο τὸ ροῦχο με μία λαζούρα (glacis) καμωμένη με κάποιο ἀπὸ τὰ μπλὲ καὶ ἴσως ἐν στεγνῶ».

Καὶ θὰ καταλήξει συνοψίζοντας τὶς διαφωνίες ποὺ ὑπάρχουν ἀκόμη στὸν κόσμο τῶν εἰδικῶν:

«Ὁ Φώτης Ζαχαρίου πιστεύει πὼς οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πανσέληνου εἶναι καμωμένες με τέμπερα καὶ ὄχι με ἄσβέστη. Ἐνῶ ὁ Φώτης Κόντογλου πίστευε ὅτι εἶναι φρέσκο, δηλαδή ἔχοντας ὡς λευκὸ τὸν ἄσβέστη καὶ πάνω σὲ ὑγρὸ κονίαμα. Αὐτὲς οἱ δύο ἀπόψεις συχνὰ παίρνουν τὶς διαστάσεις τοῦ *Filioque*. Ἄν ἔχω δίκαιο, καὶ νομίζω πὼς ἔχω δίκαιο γιὰ τὴ χρωματικὴ σύνθεση τοῦ φόντου, γιὰ τὸ “γαλάζιο” τοῦ φόντου καὶ τοῦ χρωματισμοῦ τῶν ρούχων, πρέπει νὰ εἴμαστε πολὺ προσεχτικοὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ χρωματικὴ κλίμακα τοῦ Πανσέληνου, ἢ ὁποῖα εἶναι πολὺ ντελικάτη καὶ ἄξια νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ ντελικάτους καλλιτέχνες».⁴

Αὐτὴ ἡ ἐμμονὴ στὸ χρῶμα δὲν πρέπει νὰ ξενίζει. Τὰ λόγια τοῦ Τσαρούχη ἴσως νὰ φαίνονται ὑπερβολικὰ ὅταν οἱ διαφορὲς στὶς χρωματικὲς ἀπόψεις συγκρίνονται μ’ ἓνα θέμα τόσο μεγάλο ὅσο ἡ δογματικὴ διαφορὰ περὶ τοῦ *Filioque*. Γιὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση τὸ χρῶμα συνιστᾷ ἓνα οὐσιῶδες διακριτικὸ στὶς ἀναπαραστάσεις. Ἡ αἰσθητικὴ παιδεία προσδιορίζεται ἀρχικὰ ἀπὸ τὸ χρῶμα. Εἶναι τὸ χρῶμα ποὺ ὑπουργεῖ τὸ φῶς, καὶ ὡς ἐκ τούτου τυπώνει ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοὺς βαθμοὺς τοῦ ὠραίου. Τὸ σχῆμα καὶ ἡ ἀφηγηματικότητά τῆς ἀναπαράστασης ἔρχονται στὴν συνέχεια γιὰ νὰ δώσουν κίνηση, δυναμικὴ καὶ ρυθμὸ στὶς χρωματικὲς παραστάσεις τοῦ φωτός, καθιστώντας τὸ ἐμπειρικὰ ἀναγνώσιμο.

Ἀλήθεια, ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος προσδίδει στὰ χρώματα μία συγκεκριμένη σημειολογία. Τὰ λόγια τοῦ Τσαρούχη θὰ διαβαστοῦν σίγουρα διαφορετικὰ ἂν γνωρίζει ὁ ἀναγνώστης ὅτι, μέσα ἀπὸ μιὰ μακρὰ παράδοση ποὺ ξεκινᾷ τουλάχιστον ἀπὸ τὸ συμβολικὸ σύστημα τῶν εἰκόνων τοῦ ψευδο-Διονυσίου, τὸ γαλάζιο ἦταν σύμβολο τοῦ ὑπερβατικοῦ κόσμου καὶ ἀπέπεμπε στὰ ἄγνωστα τοῦ Θεοῦ, τὴν ἐκτὸς χρόνου καὶ ἀλλαγῆς ἀλήθεια. Ἦταν τὸ χρῶμα ποὺ μιλοῦσε γιὰ τὸ ἀκτιστὸ φῶς. Τὸ κόκκινο συμβόλιζε τὸ καθεστῶς ἐκδήλωσης τῶν θείων ἐνεργειῶν κατὰ τὰ ἀνθρώπινα, καί, ὡς χρῶμα τοῦ αἵματος τοῦ Χριστοῦ, διατύπωνε τὸ θέμα τῆς

ἐνσάρκωσης, γινόμενο περαιτέρω συνεκδοχὴ τῆς Θείας Οἰκονομίας. Τὸ λευκὸ εἶχε τὴν σημασία τῆς ἀγνότητας καὶ τῆς ἀπόσπασης ἀπὸ τὰ ἐγκόσμια, ἦταν λοιπὸν συγγενὲς τοῦ γαλάζιου, καὶ παράλληλα ἔφερε τὴν σημασία τῆς πρώτης καὶ ὑστατης σιωπῆς: σὰν τὸ λευκὸ τῆς εἰκόνας ποὺ δὲν ξεκίνησε ἀκόμη, ἐνέκλειε τὶς πολλαπλὲς δυνατότητες τῆς δημιουργίας. Τὸ μαῦρο, συγγενὲς τοῦ τέλους καὶ τοῦ θανάτου, ἐνεῖχε τὸ θέμα τῆς περάτωσης τοῦ κάθε αἰσθητοῦ, καὶ συχνὰ τὸ ἀπέφευγαν οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι, ἀντικαθιστώντας το με τὸ βαθὺ γαλάζιο ἢ καφέ, ἢ τὸ τροποποιοῦσαν με ποικίλα ἀντιθετικῆς συμβολικῆς – τῆς ζωῆς.

Ὁ βυζαντινὸς ἀγιογράφος δὲν διάλεγε κατὰ τύχη τὴν χρωματικὴ του κλίμακα, οὔτε τὴν ἀπλώνε ἐπὶ τῆς εἰκονογραφικῆς ἐπιφανείας ἀναζητώντας πρωτοτυπία καὶ ἐντυπωσιασμό. Ἡ κατεργασία τοῦ χρώματος εἶναι ὄντως πνοὴ καὶ ψυχὴ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀποτελεῖ, με κάποιο τρόπο, μιὰ πρώτη «εἰκονογραφικὴ θεολογία». Καὶ αὐτὸ γιὰ τὴν ἐπιλογή καὶ τὸ δούλεμα τοῦ χρώματος συνιστᾷ πάντα τὴν χρωματικὴ μῆτρα τοῦ φωτός ποὺ θὰ ἀκτινοβολεῖ τὸ τελειωμένο ἔργο. Μιὰ μῆτρα θεμέλια καὶ γενεσιουργή, πάνω στὴν ὁποία θὰ ἀρθρωθεῖ στὴ συνέχεια ὁ τρόπος, ἡ δυναμικὴ καὶ ὁ ρυθμὸς τοῦ φωτός. Ἀκριβῶς ὡς ὀργάνωση καὶ σύνθεση ὄλων τῶν ἄλλων εἰκονογραφικῶν στοιχείων.

Καταλαβαίνει κανεὶς, ἀπὸ αὐτὰ τὰ λίγα ποὺ παραθέτουμε, γιὰ τὴν μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Πανσέληνου, ἢ ἀποκρυπτογράφηση τῆς ματιᾶς του, ἰδιαιτέρως ἢ ἀκριβῆς γνώση τῆς χρήσης ποὺ κάνει στὸ χρῶμα, σημαίνουν κάτι μεγάλο καὶ ἀναγκαῖο, κάτι θεμελιῶδες καὶ μάλιστα ἐπεῖγον γιὰ τὴν παράδοσή μας. Διαμορφούμενο ὡς χρέος, ἓνα τέτοιο αἴτημα ἀπέτελεσε ἓναν ἀπὸ τοὺς πρώτους στόχους ἐφαρμογῆς στὴν ἔρευνα τοῦ Διαγνωστικοῦ Κέντρου.

Πράγματι, ἡ ἐφαρμογὴ τόσο τῶν μὴ καταστρεπτικῶν ὅσο καὶ τῶν δειγματοληπτικῶν μεθόδων ἀνάλυσης στὸ τοιχογραφικὸ σύνολο τοῦ Πρωτάτου ἐπέτρεψε αὐτὸ ποὺ ἡ μεγάλη πείρα καὶ ἡ λεπτὴ τέχνη τοῦ μεγάλου μας ζωγράφου δὲν μπόρεσε νὰ πιστοποιήσει με ἀκρίβεια, καὶ ἴσως δὲν θὰ μπορούσαν οὔτε «οἱ προσεχτικοὶ καὶ ντελικάτοι καλλιτέχνες» τοὺς ὁποίους φαντάζεται: τὴν ἀποκάλυψη τῆς τεχνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μανουὴλ Πανσέληνου.

Στὸ παράδειγμα ποὺ δίνουμε, τὰ *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου*, ἀνιχνεύθηκε καὶ περιγράφηκε ἡ τεχνικὴ προετοιμασίας τοῦ σοβᾶ, ἡ διαδικασία ἀποτύπωσης τοῦ προκαταρκτικοῦ σχεδίου, τὰ ὑλικά, ἡ δομὴ καὶ ὁ τρόπος ἐφαρμογῆς τῶν χρωματικῶν στρωμάτων, ἡ παλέττα τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας.

Γνωρίζουμε λοιπὸν σήμερα μετὰ βεβαιότητος ὅτι πρόκειται γιὰ ζωγραφικὴ μικτῆς τεχνικῆς, ἀποτέλεσμα συνδυασμοῦ νωπογραφίας καὶ ξηρογραφίας, με χρῆση φορέα πρωτεϊνικῆς σύστασης. Τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο ἀποτυπώθηκε πρῶτα με λίγες σχεδιαστικὲς χαράξεις ἐπὶ τοῦ νωποῦ σοβᾶ καὶ ὀλοκληρώθηκε με πινέλο καὶ χρωστικὲς ποικίλων ἀποχρώσεων.

4. Γ. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, «Ἡ δύναμη τῶν χρωμάτων», περιοδικὸ *Σύναξη*, τεύχος 12, Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 1984, σσ. 15-16.



ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ ΥΠΕΡΥΘΡΩΝ ΑΝΑΚΛΑΣΤΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ

Ἡ ἀπουσία ἀλλαγῶν στίς τελικὲς πινελιὲς τοῦ σχεδίου μαρτυροῦν τὴν ἐξαιρετικὴν εὐχέρεια καὶ τὴ σχεδιαστικὴν ὠριμότητα τοῦ ζωγράφου. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ λιτότητα τοῦ σχεδίου καὶ ἡ ποιιλία στὴν ἀπόδοση τῆς ἐκφραστῆς τῶν μορφῶν.

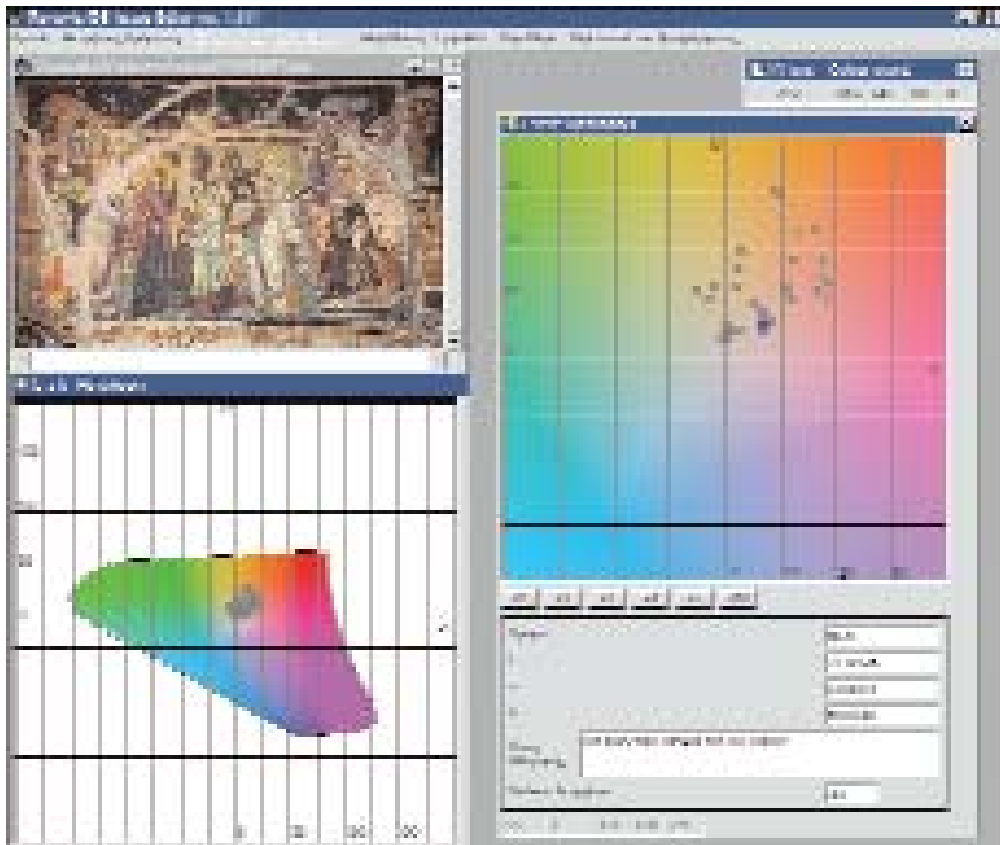
Ἡ μελέτη ἰδιαίτερα τοῦ σχεδίου ἀνέδειξε τὴν ἐξαιρετικὴν εὐχέρεια τοῦ ζωγράφου στὸ σχεδιασμὸ τῶν μορφῶν, πράγμα πού ἐπιβεβαιώνεται ὄχι μόνον αἰσθητικὰ ἀλλὰ καὶ τεχνικά, μιὰ πού ἡ ἀνάλυση τοῦ ἔργου δὲν φέρει στὸ φῶς ἀλλαγές στίς τελικὲς πινελιὲς τῆς ζωγραφικῆς του.

Ὁ Πανσέληνος μὲ δέκα μόνον χρωστικὲς, κυρίως ὀρυκτὲς, κατορθώνει νὰ πετύχει ἕναν ἐκπληκτικὸ πλοῦτο ἀποχρώσεων, δίνοντας ἕνα μέγιστο παράδειγμα τῆς πολλαπλότητας καὶ τῆς συνθετότητας τῆς δημιουργίας ἀπὸ τὰ ἀπλά. Κυριαρχοῦν οἱ ὄχρες (κίτρινη, πορτοκαλί, κόκκινη, μῶβ καὶ πράσινη), ὁ ἀζουρίτης, καὶ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἡ κιννάβαρη καὶ τὸ μίνιο. Ἡ παλέττα συμπληρώνεται ἀπὸ τὸ λευκὸ τοῦ ἀσβέστη, πού χρησιμοποιήθηκε χωρὶς φειδῶ στὰ φωτίσματα, καὶ τὸ μαῦρο τοῦ ἀνθρακα, κυρίως στίς σκοῦρες τελικὲς πινελιές. Τὸ μυστικὸ τῶν χρωματικῶν συνδυασμῶν βρίσκεται στὸν τρόπο ὑπέρθησης τῶν χρωματικῶν στρωμάτων, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζονται ἀπὸ λιτότητα ἀναμίξεων τῶν χρωστικῶν. Οἱ ψυχροὶ καὶ θερμοὶ τόνοι ἰσορροποῦνται, ἀκριβῶς ὅπως τὸ φάσμα τοῦ θανάτου ἐξισορροπεῖται ἀπὸ τὴν βεβαιότητα τῆς ζωῆς, ὁ πόνος ἀπὸ τὴν καρτερία, τὸ ἀγνωστὸ ἀπὸ τὴν ἐλπίδα. Μὲ μιὰ τεχνικὴ πού θὰ «ἀνακαλυφθεῖ» στὴ Δύση πολλοὺς αἰῶνες ἀργότερα, ἰδιαίτερα στὸ κίνημα τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, ὁ Πανσέληνος θὰ χρησιμοποιήσει τὴν συμπληρωματικὴ, κατὰ ζεύγη παράθεση ὀρισμένων ἀποχρώσεων γιὰ νὰ πε-

τύχει τὴν ἐνίσχυση τῆς ἔντασης τῶν γενικὰ χαμηλοῦ κορεσμοῦ χρωστικῶν του.

Στὴν σημερινὴ κατάσταση διατήρησης τῶν τοιχογραφιῶν παρατηρήθηκε σημαντικὴ ἐλάττωση τῆς λαμπρότητας τῶν χρωμάτων, πού ὀφείλεται στὸ ἐπικαθήμενο στρώμα ρύπου. Οἱ παρατηρούμενες φθορὲς προκλήθηκαν ἀπὸ μηχανικὲς κυρίως αἰτίες, μὲ ἐξαίρεση τὴν χημικὴ ἀλλοίωση τῆς χρωστικῆς τοῦ μίνιου στὰ κόκκινα ἐνδύματα. Παρὰ τὴν βία τοῦ χρόνου, πού πάντα βρίσκει τὸν τρόπο νὰ φθείρει ὅλα τὰ τοῦ κόσμου τοῦ αἰσθητοῦ, ἡ ἀντοχὴ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου εἶναι ἀξιοθαύμαστη, καὶ ὀφείλεται ἀκριβῶς στὴν τεχνικὴ τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ὁποίας γνώστης καὶ φορέας ἀποδείχθηκε ὁ ζωγράφος τους.

Ἐστω καὶ σύντομη, ἡ παρουσίαση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς διαγνωστικῆς διαδικασίας πάνω στὰ ἔργα τοῦ Πανσέληνου στὸ Πρωτάτο ἐξηγεῖ τουλάχιστον αὐτό: πῶς καὶ γιατί ἡ ὑψηλὴ τεχνολογία πού στηρίζει τὴς ἐργασίες τοῦ Διαγνωστικοῦ Κέντρου δὲν εἶναι αὐτοσκοπός, ἀλλὰ ἀνάγκη. Καὶ παράλληλα, ἔκφραση ἐπιστημονικῆς εὐθύνης ἀπέναντι στὴν βυζαντινὴ παράδοση. Ἐπιτρέπει, περαιτέρω, μιὰ θέση βεβαιωμένη ἀπέναντι στίς διαμάχες τῶν εἰδικῶν περὶ βυζαντινῆς τεχνικῆς, καὶ ἀνατρέπει συχνὰ τὴς ἀντιλήψεις μας σχετικὰ μὲ τὴν ὀρθὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία. Θὰ τελειώσουμε



ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΜΕΤΡΗΣΕΩΝ ΧΡΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ A*B* ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ CIELAB (1976)

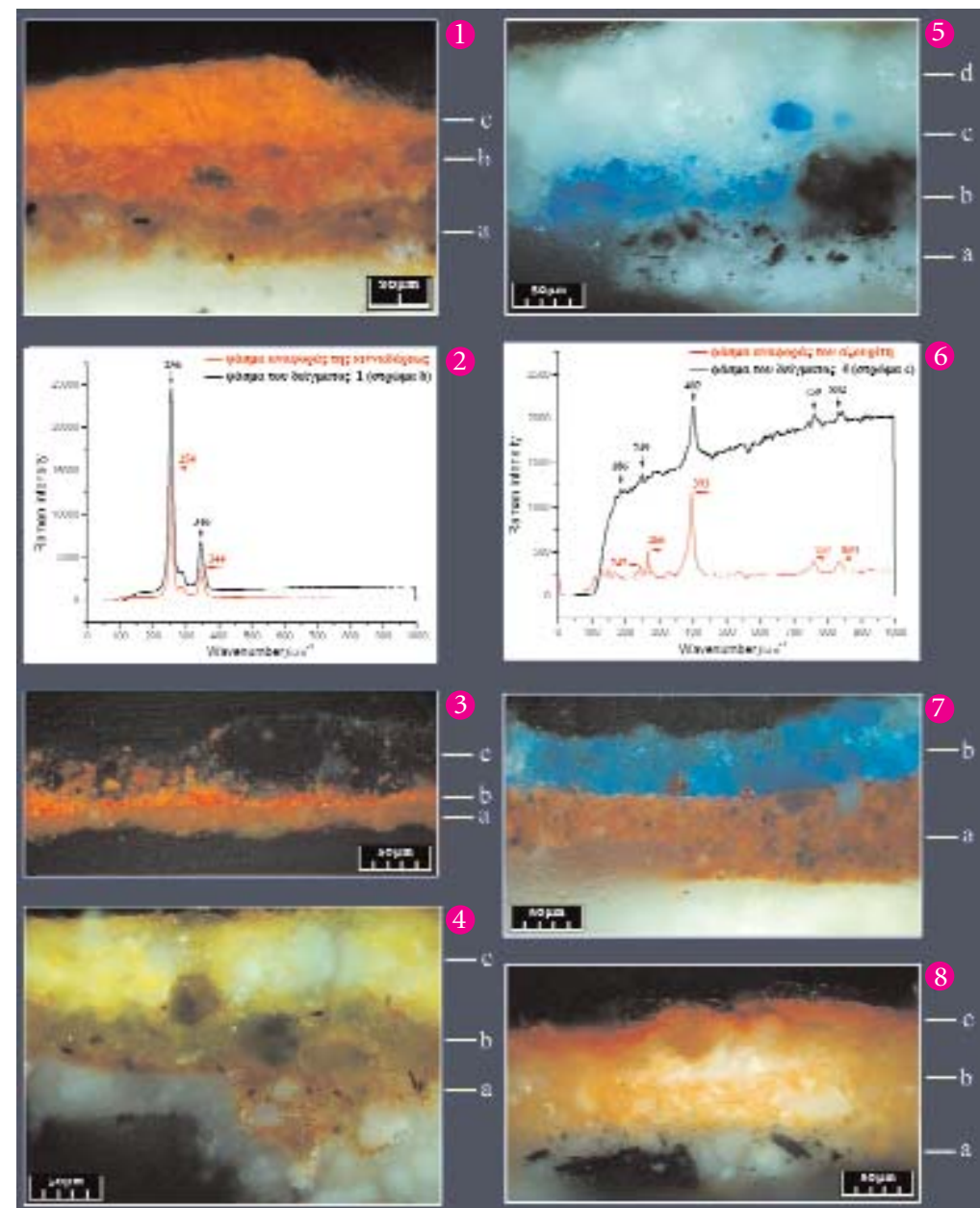
Προσδιορίζεται η παλέτα του ζωγράφου στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου. Οι χαμηλές τιμές κορεσμού (βλ. διάγραμμα κάτω αριστερά) οφείλονται στην έκτεταμένη χρήση γαωδών χρωστικών.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΘΕΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΦΑΣΜΑΤΑ μRaman

(1) Κάθετη τομή δείγματος από φώτισμα κόκκινου ενδύματος χωρίς αλλοίωση και (3) με αλλοίωση του μίνιου: a (προπλασμός): κόκκινη ώχρα, b (α' φώτισμα): κιννάβαρις, c (β' φώτισμα): μίνιο. (2) Φάσμα μRaman της κιννάβαρις. (4) Κάθετη τομή δείγματος από σάρκιωμα: a (άρχιό γραψίμο): κόκκινη ώχρα, b (προπλασμός): πράσινη γη και κίτρινη ώχρα, c: ασβέστης και κίτρινη ώχρα. (5) Κάθετη τομή δείγματος από την επιγραφή: a (φόντο): μαύρο του άνθρακα και ασβέστης, b (φόντο): μαύρο του άνθρακα, c (φόντο): άζουρίτης, d: ασβέστης. (6) Φάσμα μRaman του άζουρίτη. (7) Κάθετη τομή δείγματος από φώτισμα του μαφορίου της Θεοτόκου: a: αίματίτης, b: άζουρίτης. (8) Κάθετη τομή δείγματος από γραψίμο πορτοκαλόχρωμου ενδύματος: a (έδαφος): μαύρο του άνθρακα και ασβέστης, b (προπλασμός): θερμή ώχρα και ασβέστης, c: κόκκινη ώχρα.

την παρουσίασή μας με τρία δείγματα ανάπλασης κάποιων δεδομένων και εύρως διαδεδομένων ιδεών σχετικά με την τεχνική του Πανσέληνου και, γενικότερα, σχετικά με τις πρωτότυπες βυζαντινές χρωματικές κλίμακες:

– *Το χρώμα του φόντου:* Το γκρι του φόντου, έτσι όπως σώζεται και το βλέπουμε σήμερα, αποτελεί το πρώτο χρωματικό στρώμα. Είναι μείγμα μαύρου του άνθρακα (κάρβουνο) με ασβέστη. Έπάνω σ' αυτό ο Πανσέληνος είχε απλώσει ένα χονδρόκοκκο άζουρίτη, που δεν διατηρήθηκε παρά σε ελάχιστα σημεία, και όχι μια μπλέ λαζούρα όπως είχε εκτιμήσει ο Τσαρούχης.



– *Το λευκό του ασβέστη:* Η φωτεινότητα του λευκού (στά ενδύματα και στα σαρκώματα των προσώπων) έχει μειωθεί κατά το ένα τρίτο περίπου. Αυτό οφείλεται στο επικαθήμενο στρώμα του ρύπου, που κάνει να αποκλίνει το λευκό προς το κίτρινο. Ο Κόντογλου, αγνοώντας την αρχική μορφή των χρωμάτων, προσπαθούσε να τα μιμηθεί έτσι όπως τα έβλεπε, συμβούλευε μάλιστα: «γράψον τας ψιμμυθίας όχι με μόνον άσπρον, αλλά με ολίγην ώχραν για να είναι ταπεινά και κατανοητικά». Με την μελέτη της στρωματογραφίας και την ανάλυση των χρωστικών αποκαλύφθηκε η ύπαρξη καθαρού ασβέστη στις τελικές λευκές πινελιές.

– *Οι άλλες χρωστικές:* Τὴν ἴδια ἀντίληψη εἶχε ὁ Κόντογλου καὶ οἱ ἀκολουθοῦντες αὐτὸν γιὰ τὰ ἄλλα χρώματα ποὺ τὰ ἐννοοῦσαν ὡς μείγματα πολλῶν χρωστικῶν. Γιὰ παράδειγμα, δίδασκαν ὅτι «τὸ μαφόριον τῆς Θεοτόκου ἔχει ὡς προπλασμὸν σιένναν ψημένην, ὄμπραν ψημένην, ὀλίγην ὄμπραν ὠμήν, ὀλίγον μαῦρον, ὀλίγον ἄσπρον», ἐνῶ ὁ Πανσέληνος χρησιμοποιοῦσε ἐπὶ τοῦ προκειμένου μόνον καθαρὸ αἵματίτη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲν βρέθηκε πουθενὰ ὄμπρα, μιὰ χρωστικὴ ποὺ ὁ Κόντογλου συνιστᾷ νὰ τὴν βάζουν οἱ ἀγιογράφοι σὲ ὅλα τὰ μείγματα, ὡς πάγια συνιστώσα τῆς αὐθεντικῆς βυζαντινῆς ἀντίληψης γιὰ τὸ χρῶμα. Καὶ ἀντίστροφα, τόσο παλαιοὶ ὅσο καὶ νέοι ἀγιογράφοι δὲν χρησιμοποιοῦν πράσινη γῆ, μιὰ ἀπὸ τὶς βασικότερες χρωστικὲς τοῦ Πανσέληνου.

Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου δὲν σκόπευε βέβαια νὰ καταλύσει τὸ αἴνιγμα ποὺ θέτει τὸ ὄνομα «Πανσέληνος» διὰ τοῦ ἔργου του. Οὔτε καὶ νὰ ἄρει τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸ συνιστοῦν μὲ μιὰ ἀπάντηση τεχνολογικοῦ ἢ «σκληροῦ ἐπιστημονικοῦ» τύπου. Σκόπευε μονάχα νὰ συμβάλει στὴν προβολὴ τῆς οὐσίας ἐνὸς τέτοιου ἔργου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, θὰ λέγαμε, παραφράζοντας τὰ λόγια τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ποὺ πρῶτος μίλησε γιὰ τὸν Πανσέληνο στὸ βιβλίον του περὶ τῆς *Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* γύρω στὰ 1730, «δίκην Πανσελήνου», ὑπερακοντίζουσαν τὰ ἔργα παλαιότερων καὶ νεοτέρων ζωγράφων, ὡς ἡ χρυσολαμπροκίνητος σελήνη τοὺς ἀστέρας ἐν μέσῳ τοῦ νυκτερινοῦ οὐρανοῦ.

Τὸ φῶς εἶναι πάντα ἀνώνυμο. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου εἶναι, στὴν οὐσία τους, ἀνώνυμες. Ἀχειροποίητες. Ὅπως κάθε μεγάλη βυζαντινὴ τοιχογραφία ἢ εἰκόνα. Ὅπως κάθε αὐθεντικὸ χριστιανικὸ ἔργο.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Διδάσκοντας τὸ βυζαντινὸ βλέμμα μέσῳ τῆς βυζαντινῆς εἰκόνας

Σπάνια βρῖσκει κανεὶς τόση ἀπεραντοσύνη ὅση ἀφειδώλευτα συναντᾷ στὸ πλαίσιο τὸ στενὸ μιᾶς μικρῆς, ταπεινῆς βυζαντινῆς εἰκόνας. Ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία εἶναι ἓνα παράθυρο ποὺ ἀνοίγει στὸν μέγα οὐρανὸ. Δὲν εἶναι ὅμως μόνον ἀντικείμενο μελέτης, ἀλλὰ καὶ ὑποκείμενο μιᾶς μάθησης ποὺ γίνεται μέρα μὲ τὴ μέρα περισσότερο ἀναγκαία. Ἡ μελέτη τῆς ἔχει σίγουρα ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν συντηρητὴ καὶ τὸν ἀρχαιολόγο, ἔχει ἀκόμη βέβαιον ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν εἰδικὸ τῆς ζωγραφικῆς καὶ τὸν ἀπλὸ ἑραστή τῆς τέχνης. Ἀλλὰ ἡ ἴδια δὲν ἀπευθύνεται στὸν εἰδικό. Φέρει στοιχεῖα μιᾶς διδασχῆς, ἴσως κιόλας μιᾶς αὐτοδιδασχῆς. Τὴν δύναμη ἐνὸς μεταφυσικοῦ καθρέφτη. Εἶναι ἓνα μάθημα ζωῆς καὶ ἐλπίδας. Ὡς τέτοιο, ἡ μελέτη τῆς εἶναι σήμερα περισσότερο κι ἀπὸ χρήσιμη: ζωτικὴ καὶ κρίσιμη. Οὐσιώδης.

Τὸ ὄραμα τοῦ Διαγνωστικοῦ Κέντρου Ἔργων Τέχνης «ΟΡΜΥΛΙΑ» δὲν σταματᾷ στὴν τεχνολογικὴ ἀνάλυση τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Ἄν μιὰ τέτοια ἐνασχόληση ἀποτελεῖ τὸν κύριον ἄξονα τῶν ἐργασιῶν του,

αὐτὸ ὀφείλεται περισσότερο σὲ λόγους ὀργάνωσης τῶν ἀρμοδιοτήτων, κύρια ἱστορικοὺς κι ἐπιστημολογικοὺς: στὸ διαρκὲς αἶτημα τῆς ἀνασύστασης τοῦ βυζαντινοῦ εἰκονογραφικοῦ ἤθους, ποὺ ξεκινᾷ, ὅπως καὶ ἡ δημιουργία μιᾶς εἰκόνας, ἀπὸ μιὰ βάση ποὺ φέρει συμβολικὰ τὸν χαρακτήρα τῆς ὕλης, τὴν ἀρχικὴ, ὕλικὴ βεβαιότητα τοῦ χρώματος, τὸ ἐκπῆγασμα τῆς γήινης φύσης τοῦ ἀνθρώπου. Γύρω ὅμως ἀπὸ αὐτὸν τὸν πρωτεύοντα ἄξονα, τὸ Διαγνωστικὸ Κέντρο ἐργάζεται παράλληλα νὰ συντάξει καὶ ἓνα σύνολο δραστηριοτήτων μὲ ἐσωτερικότερο στόχο τὴν διάδοση τῆς πολιτιστικῆς κληρονομιάς ποὺ φέρει ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Οἱ νέες τεχνολογίες τῆς πληροφορίας καὶ τῆς ἐπικοινωνίας, σὲ στάδιο πλέον ὠριμότητας καὶ ἀξιοπιστίας, καθὼς καὶ ἡ ἀνάπτυξη παράλληλων ἀγορῶν διακίνησης πολιτιστικῶν προϊόντων, ἀνοίγουν νέες προοπτικὲς γιὰ μιὰ εὐρύτερη πολιτιστικὴ παρουσία τοῦ Κέντρου, τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό.

Ὁ βυζαντινὸς κόσμος, ὡς σύνθεση πολιτισμῶν μὲ κίνημα τὸν ἔσω ἄνθρωπο, ἀποτελεῖ γλῶσσα, ἢ σημειολογία τῆς ὁποίας δὲν εἶναι οὔτε δεδομένη οὔτε τετριμμένη. Ἡ γλῶσσα αὐτὴ παρουσιάζεται συχνὰ δυσνόητη καὶ ἴσως κιόλας σκοτεινὴ καὶ περιπεπλεγμένη σ' ἓνα εὐρύτερο κοινὸ, μᾶλλον ἀπὸ ἔλλειψη πρόσβασης καὶ μετοχῆς στὴν παράδοση ποὺ ἓνας τέτοιος κόσμος ὑποθέτει καὶ καλεῖ. Ἡ ἰδέα μιᾶς τεχνολογικῆς διαμεσολάβησης τοῦ βυζαντινοῦ νοήματος προκειμένου τὸ πνεῦμα ποὺ ὑπηρετεῖ νὰ διαδοθεῖ εὐρύτερα καὶ ἴσως ἀποτελεσματικότερα, δὲν εἶναι λοιπὸν μιὰ ἰδέα πρωτότυπη. Εἶναι ὅμως μιὰ ἰδέα ἀναγκαία, πάντα ἐπίκαιρη, διαρκῶς ἀνασυντασσόμενη μὲ τὶς ἐπικοινωνιακὲς συνθήκες τῆς ἐποχῆς. Χρήσιμη καὶ μαζὶ ἀπαραίτητη, καθ' ὅλα ἐνεργή. Στὸ βάθος-βάθος τῆς, εἶναι μιὰ ἰδέα παιδαγωγικὴ, μιὰ ἰδέα πνευματικῆς χειραγώγησης.

Ἀκριβῶς, οἱ νέες τεχνολογίες ἀνανεώνουν τὰ μέσα γιὰ καλύτερη καὶ ἀποτελεσματικότερη οἰκειοποίηση τῆς γλώσσας ποὺ διηγεῖται τὴν ὀρθόδοξὴ παράδοση. Αὐτὲς οἱ τεχνολογίες ὑπηρετοῦν στὸ ἐξῆς ὄχι μόνον νέες ἐπικοινωνιακὲς πρακτικὲς καὶ μεθόδους, ἀλλὰ καὶ δυνατότητες κατασκευῆς προϊόντων μὲ εὐκρινέστερη δόμηση τῶν νοημάτων ποὺ περιέχουν καὶ ζητοῦν νὰ κοινωνήσουν.

Ἡ ἀξιοποίηση τῶν δεδομένων τοῦ Κέντρου, ἰδιαιτέρα τῆς Βάσης Δεδομένων ποὺ ἔχει ἤδη στὴν κατοχὴ του, δὲν ἔχει μόνον ὡς ἀντικείμενο τὴν διάσωση, τὴν συντήρηση καὶ τὴν ἀναπαλαίωση τῶν εἰκόνων. Ἐκφράζει ρητὰ τὸν θεμελιώδη καὶ πρῶτον προβληματισμὸ τοῦ Κέντρου γιὰ συμμετοχὴ στὴν παιδεία, πρῶτιστα τῶν ἐλλήνων (ἀλλὰ ὄχι μόνον τῶν ἐλλήνων) ἐπὶ ζητημάτων ποὺ φαίνονται πιά νὰ ἐγκαταλείπονται ἀπὸ τοὺς ἐπίσημους φορεῖς τῆς Πολιτείας καὶ νὰ ἐπισκιάζονται ἀπὸ διάφορα, κατὰ καιροὺς ἐπιβαλλόμενα, μορφωτικὰ φαντάσματα. Ὁ σχεδιασμὸς καὶ ἡ ὑλοποίησή τους σκοπεύουν τὴν πράξη. Καὶ αὐτό, μὲ τὴν παροχὴ μορφωτικῶν ὑπηρεσιῶν καὶ τὴν δημιουργία καὶ διάθεση προϊόντων ποὺ συμβάλλουν στὴν προώθηση τῆς πραγματικῆς βυζαντινῆς κληρονομιάς, σὲ οἰκουμενικὴ βάση.