

Ιστορική «αυθεντικότητα» ή εκθεσιακή «τελειότητα» ;
Παναγία Οδηγήτρια, 14ος αι, BEI 798, Μουσείο Βυζαντινού
Πολιτισμού Θεσσαλονίκης .

Αμαλία Παπαδοπούλου

Συντηρήτρια έργων ζωγραφικής
Δαβάκη 14, 551 33 Καλαμαριά , Θεσσαλονίκη.
tasamal@otenet.gr



Εικόνα 1

Το θέμα της παρούσης ανακοίνωσης επανέρχεται ως προβληματισμός κάθε φορά που ο συντηρητής αντιμετωπίζει τη συντήρηση φθαρμένων εικόνων με δεδομένη ιστορική και αισθητική αξία. Η θεωρία της συντήρησης μπορεί να ανατραπεί από την ίδια την εικόνα, όχι με την καθ' εαυτό συντήρηση που σκοπό έχει τη διατήρηση της ύλης, αλλά με την επιλογή της τελικής αισθητικής αποκατάστασης, προκειμένου η εικόνα να εκτεθεί με σεβασμό στην πολλαπλή της υπόσταση, να διηγηθεί την πορεία της στο χρόνο και ταυτόχρονα να αποδοθεί στο κοινό με τρόπο κατανοητό και αν είναι εφικτό με ολοκληρωμένη μορφή.

Ο προβληματισμός γίνεται ακόμη μεγαλύτερος με τις εικόνες που έχουν συντηρηθεί κατά το παρελθόν και η δεδομένη αισθητική τους αποκατάσταση έχει αλλοιωθεί.

Η ανακοίνωση αφορά στη συντήρηση μίας εικόνας που η επιλογή της τελικής παρουσίας αποτέλεσε πεδίο μεγάλου προβληματισμού.

Πρόκειται για την:

Παναγία Οδηγήτρια, με διαστάσεις 81,5 x 57,5 εκ
αρ.Μητρώου ΜΒΠ 5135, αρ.Ειδικού Καταλόγου BEI 798 (Εικόνα 1)

Η εικόνα ανήκει στον γνωστό τύπο της Οδηγήτριας. Η Θεοτόκος σε προτομή έχει ελαφρά στραμμένο το πρόσωπο της προς τον Χριστό που κρατεί στο αριστερό της χέρι. Ο Χριστός εικονίζεται σε μετωπική στάση, κρατάει στο αριστερό του χέρι κόκκινο ειλητάριο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Στις επάνω γωνίες οι δύο Αρχάγγελοι σε προτομή στρέφουν προς την Παναγία. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εικόνας αποτελεί το φωτοστέφανο του Χριστού με τις φαρδιές κόκκινες ταινίες σε σχήμα σταυρού.

Η εικόνα ανήκει στην Παλαιοιολόγια Σχολή και προέρχεται από τον Ιερό Ναό του Αγίου Αθανασίου της Θεσσαλονίκης.

Συμπεριλαμβάνεται μεταξύ των κειμηλίων που το 1916 μεταφέρθηκαν προς φύλαξη στην Αθήνα από την απελευθερωμένη Θεσσαλονίκη που ακόμη κινδύνευε. Επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη

μαζί με άλλες εικόνες τον Ιούνιο του 1994 για να στεγαστεί στο νεόδμητο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

Το 2001 με αφορμή τη νέα μόνιμη έκθεσή της στην ενότητα, «*Το λυκόφως του Βυζαντίου 1204–1453*», κρίθηκε αναγκαία η επαναθεώρηση της κατάστασης της και η εκ νέου συντήρησή της, δεδομένων των νέων αντιλήψεων και μεθοδολογίας.

Στο δελτίο που συνόδευε την εικόνα αναφέρεται ότι συντηρήθηκε στο εργαστήριο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών το 1967 και το 1976 χωρίς όμως να γίνεται μνεία στην αρχική κατάσταση διατήρησής της, τη μέθοδο επέμβασης ή τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν.

Η ΕΞΕΤΑΣΗ



Εικóna 2



Εικóna 3



Εικóna 4

Το σώμα της εικόνας αποτελείται από δύο άνισα κομμάτια διαφορετικού ξύλου ενωμένα εσωτερικά με δύο ξύλινες καβίλιες. Τα δύο τμήματα δεν είναι πλέον σε επαφή. Δύο ξύλινα τρέσα συγκρατούν τα τμήματα μεταξύ τους. Το επάνω, που είναι το αρχικό, είναι καρφωμένο, ενώ το κάτω αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη και είναι βιδωτό. Το ξύλο στην πίσω πλευρά είναι συμπαγές και σε καλή γενική κατάσταση (Εικóna 2)

Ο φορέας παρουσιάζει μεγάλη φθορά στην μπροστινή πλευρά. Μία ανερχόμενη ρωγμή είναι εμφανής στο κάτω μισό της εικόνας και οφείλεται στην πίεση που ασκεί το μεταγενέστερο βιδωτό τρέσα. Εκτεταμένη σαθρότητα και προσβολή από ξυλοφάγα έντομα εντοπίζονται στα σημεία επαφής των δύο τμημάτων, στο κέντρο της εικόνας και σε μεγάλη έκταση στην κάτω πλευρά. Η φθορά του ξύλου επεκτείνεται στο πρόσωπο της Παναγίας και έχει καταστρέψει τοπικά τη ζωγραφική, την προετοιμασία και το λεπτό ύφασμα που κάλυπτε όλο τον ξύλινο φορέα. (Εικóna 3)

Η εικόνα φέρει πρόσθετο καρφωτό πλαίσιο. Αρχικοί είναι οι κάθετοι πήχεις ενώ ο επάνω και ο κάτω είναι νεότερες καλοφτιαγμένες προσθήκες. (Εικóna 4)



Εικόνα 5

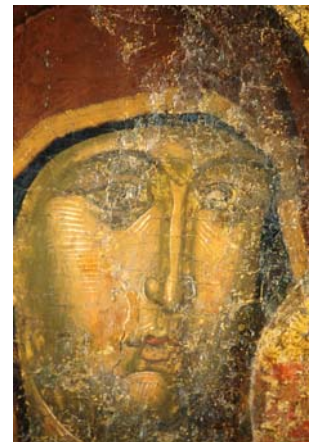
Κατά την τυπική διαδικασία διάγνωσης που ακολουθείται σε κάθε περίπτωση συντήρησης επισημάνθηκαν τα εξής:

- Ορατό φάσμα: Η ζωγραφική επιφάνεια καλύπτεται από παχύ στρώμα βερνικιού που έχει ελαφρά οξειδωθεί. Σκόνη και ρύποι δίνουν θολή όψη στην εικόνα.

Η ζωγραφική και η προετοιμασία έχουν έντονη ρηγμάτωση που γίνεται εντονότερη στη μεσαία περιοχή της εικόνας.



Εικόνα 6



Εικόνα 7

- Με τη μέθοδο του πλάγιου φωτισμού (Εικόνα 5) εντοπίστηκαν πολλές φθορές στο πρόσωπο της Παναγίας που εκτείνονται στο λαιμό της, το μανίκι του Χριστού και στο αριστερό ημικύκλιο του φωτοστέφανου. Στα σημεία αυτά η ζωγραφική επιφάνεια είναι ανώμαλη και δεν υποστηρίζεται με ασφάλεια λόγω του σαθρού φορέα. (Εικόνα 6)

Πολλά είναι τα στοκαρίσματα και οι επιζωγραφήσεις σε αυτή την περιοχή. Η υφή και η ποιότητά τους διαφέρει, όπως διαφέρουν τα υλικά και η τεχνική συμπλήρωσης. (Εικόνα 7,8)

Διακρίνεται χάραγμα στα περιγράμματα των μορφών, σε καθοριστικές πτυχές των ρούχων και στα φωτοστέφανα, ενώ δεν υπάρχει χάραγμα στα χέρια και τα πρόσωπα.



Εικόνα 8

Ιστορική ‘‘αυθεντικότητα’’ ή εκθεσιακή ‘‘τελειότητα’’; Παναγία Οδηγήτρια, 14ος αι, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.
Αμαλία Παπαδοπούλου



Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 13



Εικόνα 11



Εικόνα 12

- Πληροφορίες για το επιφανειακό στρώμα της εικόνας έδωσε η εξέτασή της στο υπεριώδες φάσμα. (Εικόνα 9,10)

Την ζωγραφική καλύπτει βερνίκι με γαλακτώδη φθορισμό. Διαφοροποιείται σε πάχος λόγω επιλεκτικής τοποθέτησης ή τοπικών καθαρισμών. Ευδιάκριτες είναι μόνο κάποιες από τις χρωματικές επεμβάσεις εξ' αιτίας του πάχους του βερνικιού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο έντονος ρόδινος φθορισμός στο μάτιο του αριστερού αγγέλου, χαρακτηριστικός για την χρωστική ριζάρι.¹

- Η υπέρυθρη ανακλαστογραφία και το ψευδόχρωμα υπέρυθρου προσδιόρισαν τις φθορές και έδωσαν περισσότερες πληροφορίες για την έκταση των επιζωγραφήσεων. (Εικόνα 11,12)

Διαφοροποίηση στην απόχρωση του κίτρινου ψευδοχρώματος, που είναι χαρακτηριστικό για την κινάβαρι², παρατηρείται στην αριστερή ταινία του φωτοστέφανου του Χριστού και πιστοποιεί επιζωγράφιση.

Η διαφορετική απόχρωση στο πράσινο ψευδόχρωμα στην κορυφή του κεκρύφαλου και αριστερά από το φωτοστέφανο του Χριστού υποδηλώνει διαφορετική χρήση χρωστικής και άρα προσδιορίζει τις επιζωγραφήσεις στον κεκρύφαλο και το μαφόριο.

Εδώ έχουμε και την πρώτη ένδειξη αλλαγής στον τρόπο που κλείνει το μαφόριο. (Εικόνα 13) Στο αριστερό «κόνιμο» του μαφορίου στη βάση του λαιμού διακρίνεται τμήμα του υποτιθέμενου εσωτερικού ιματίου που όμως παρουσιάζει το ίδιο πράσινο ψευδόχρωμα με το υπόλοιπο μαφόριο. Η συνέχεια του ιματίου έχει μπλε ψευδόχρωμα και μαζί με το μαφόριο και την ταινία που κατεβαίνει διαγώνια από δεξιά, πρέπει να θεωρηθεί ως επιζωγράφιση.

- Με την ακτινοσκόπηση εντοπίστηκε πλήθος στοκαρισμάτων στο πρόσωπο και το λαιμό της Παναγίας, όπως και η έκταση της φθοράς του φορέα από τα ξυλοφάγα έντομα (Εικόνα 14)



Εικόνα 14



Εικόνα 15



Εικόνα 16



Εικόνα 17

- Με την μικροσκοπική εξέταση αναγνωρίστηκαν τέσσερα είδη στοκαρισμάτων και αντίστοιχες χρωματικές επεμβάσεις που διαφέρουν σε υφή και ποιότητα. (Εικόνα 15,16)

Ευδιάκριτο είναι το προσχέδιο σε κόκκινο χρώμα που διακρίνεται στα μάτια, τη μύτη και το στόμα της Παναγίας και του Χριστού. (Εικόνα 17)

Ύστερα από αυτές τις παρατηρήσεις το μέγεθος και το είδος της καταστροφής ήταν εμφανές και τα όρια των φθορών μπορούσαν να προσδιοριστούν με σχετική ακρίβεια.

Ιστορική ‘‘αυθεντικότητα’’ ή εκθεσιακή ‘‘τελειότητα’’; Παναγία Οδηγήτρια, 14ος αι, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.
Αμαλία Παπαδοπούλου

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ



Εικόνα 18

Προκειμένου να αντιμετωπιστεί η εικόνα με τα σημερινά δεδομένα και να διασφαλιστεί η σταθερότητα της ζωγραφικής, έπρεπε να αφαιρεθούν οι ποικίλες επεμβάσεις που αλλοίωναν την όψη της. Εκτός από τις χρωματικές επεμβάσεις συζητήθηκε και η ορθότητα συμπλήρωσης του αρχικού πλαισίου με την προσθήκη των δύο πήξεων. Αν και αποτελούσε ένδειξη των απόψεων περί αποκατάστασης και συντήρησης της δεκαετίας του 60 και ως εκ τούτου παρουσίαζε την πορεία της εικόνας στο χρόνο, ταυτόχρονα καταργούσε το γεγονός της φυσικής καταστροφής. (Εικόνα 18)



Εικόνα 19

Κρίθηκε αναγκαίος ο πλήρης καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας. Αφαιρέθηκε το βερνίκι, οι ποικίλες επιζωγραφήσεις, τα στοκαρίσματα και οι δύο μεταγενέστεροι οριζόντιοι πήξεις. (Εικόνα 19,20)

Μετά την αφαίρεση του κάτω πήχη διαπιστώθηκε ότι η ζωγραφική συνεχίζει κάτω από αυτόν.



Εικόνα 20



Εικόνα 21

Το είδος της φθοράς που εντοπίστηκε μετά την αφαίρεση του βερνικιού και των επιζωγραφήσεων, πιθανολογεί τα ακόλουθα σε σχέση με την κατάσταση της εικόνας: (Εικόνα 21)

Η εικόνα πιθανόν να παρέμεινε επί μακρόν τοποθετημένη στο δάπεδο και εκτεθειμένη σε νερό που έσταζε. Το νερό μούσκεψε σιγά σιγά το ξύλο, την προετοιμασία και την ζωγραφική. Το ξύλο συγκράτησε υγρασία στα σημεία που υπήρχε πλαίσιο, το ύφασμα σάπισε, η προετοιμασία και η ζωγραφική αποδομήθηκαν και αναπτύχθηκαν

κατάλληλες συνθήκες για την προσβολή από ξυλοφάγα έντομα. Η επίπεδη ισοπαχής προετοιμασία βάρυνε με το νερό και «κύλησε» προς τα κάτω. Η ζωγραφική και η προετοιμασία όταν στέγνωσαν παρουσίασαν ανώμαλη όψη και χαρακτηριστικό τύπο ρωγμών. Από αυτή πιθανόν την αιτία η φθορά της εικόνας εντοπίζεται κυρίως στο κέντρο με φορά από πάνω προς τα κάτω.

Σε μεταγενέστερη φάση, οι σάπιοι πλέον οριζόντιοι πήχεις αφαιρέθηκαν. Υπολογίζεται ότι η κάτω πλευρά της εικόνας κόπηκε κατά 5 έως 6εκ λόγω της μεγάλης φθοράς που είχε υποστεί το ξύλο.

Ο σαθρός φορέας, η προετοιμασία και η ζωγραφική στερεώθηκαν.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Στη φάση αυτή ο προβληματισμός για το εύρος και το είδος της αισθητικής αποκατάστασης ήταν πλέον έντονος . (Εικόνα 22)



Εικόνα 22

- Ποια όψη πρέπει να έχει σήμερα μία φθαρμένη εικόνα σε ένα σύγχρονο Μουσείο ; Φαίνεται σαν μια απλή ρητορική ερώτηση που έχει να κάνει μόνο με την αισθητική επιλογή και την εμφάνιση, αλλά δεν είναι.
- Πως θέλουμε η εικόνα αυτή να παρουσιαστεί σήμερα, ενώ διαφέρει κατά πολύ από αυτό που αρχικά ήταν ;
- Να έχει σχέση με την αρχική της υπόσταση, που είναι ένα λατρευτικό σκεύος της ορθόδοξης πίστης³, ή να θεωρηθεί ένα αποσπασματικό έργο υψηλής τέχνης ;
- Και η ιστορική της διάσταση πόσο διασφαλίζεται ;
- Ποια από την τριπλή υπόσταση μίας εικόνας θέλουμε και πρέπει να αναδείξουμε με την παρουσίασή της σε ένα Μουσείο ;
- Μήπως και τις τρεις ;
- Τι αξιολογούμε περισσότερο στη μακρά, περίπλοκη και επισφαλή ζωή των εικόνων που αναλαμβάνουμε να συντηρήσουμε ;

Ενεργώντας ή μη ενεργώντας ο συντηρητής προσθέτει στην σημερινή παρουσία μίας εικόνας. Επιλέγει συγκεκριμένους δρόμους για να διηγηθεί την δημιουργία και την επιβίωση της και με τον τελικό «εξωραϊσμό» που της προσφέρει, την παρουσιάζει στην έκθεση για ερμηνεία. Το είδος της ερμηνείας που θα δοθεί από τον επισκέπτη είναι πάντοτε διαφορετικό και συνυφασμένο σε μεγάλο βαθμό με την δομή της εκθεσιακής ενότητας στην οποία η εικόνα θα παρουσιαστεί.

Θα πρέπει βέβαια εδώ να ειπωθεί, χωρίς να θεωρηθεί μεταφυσική αναζήτηση ή θρησκοληψία, πως η κάθε εικόνα σε οδηγεί, πάντα όμως



Εικόνα 23



Εικόνα 24



Εικόνα 25

με υποκειμενικό τρόπο, στην δική της ιδιαίτερη αισθητική αποκατάσταση.

Στην προκειμένη περίπτωση το πρωταρχικό ήταν η παράσταση να αποκτήσει ενότητα, δηλαδή να αποδοθεί έστω και σχηματικά το θέμα για να μπορεί να αναγνωστεί⁴. Αυτό πρακτικά σε ένα επίπεδο έργο ζωγραφικής σημαίνει εξάλειψη της τρίτης διάστασης, του βάθους, και επαναφορά του επιπέδου, τουλάχιστον στο κέντρο της παράστασης.

Η εικόνα βερνικώθηκε.

Στοκαρίστηκαν επιλεκτικά σημεία του ξύλινου φορέα που ήταν διάτρητα για να περιοριστεί η αίσθηση του βάθους, της τρίτης διάστασης, που αρχικά δεν υπήρχε. Τα στοκαρίσματα έγιναν με υδατοδιαλυτό στόκο με χρώμα και υφή ξύλου. Είναι ευδιάκριτα μόνο από έμπειρο μάτι.

Στοκαρίστηκαν οι φθορές στον φορέα και την προετοιμασία κυρίως στην περιοχή της μεγάλης φθοράς. Ο στόκος περιορίστηκε στα όρια των φθορών, κρατήθηκε το ανώμαλο της υπάρχουσας επιφάνειας και δεν υπερκαλύφθηκε αυθεντική ζωγραφική χάριν εξομάλυνσης της επιφάνειας.

Τα στοκαρίσματα μορφοποιήθηκαν με τεχνητή ρηγμάτωση και χρωματίστηκαν στο χρώμα της προετοιμασίας. (Εικόνα 23)

Η ζωγραφική επιφάνεια προστατεύτηκε με δεύτερο στρώμα βερνικιού πριν τη χρωματική επέμβαση.

Στη φάση αυτή και με τη βοήθεια των ψηγμάτων της αυθεντικής ζωγραφικής που διασώθηκαν στην προετοιμασία, έγινε προσπάθεια να οριοθετηθούν οι διάφορες φόρμες, και συγκεκριμένα να προσδιοριστούν τα όρια του μαφορίου και το ύψος που έπρεπε να έχει το χέρι του Χριστού. (Εικόνα 24)

Ήταν φανερό από τα ίχνη χρώματος πως η άκρη του κεκρύφαλου έκλεινε χαμηλά στο λαιμό της Παναγίας και δεν άφηνε το εσωτερικό ιμάτιο να φανεί. Αυτή ήταν μια σημαντική διαφορά σε σχέση με την προγενέστερη χρωματική επέμβαση που παρουσίαζε ένα σκούρο μπλε ιμάτιο. (Εικόνα 25)

Μεγάλη δυσκολία υπήρχε στην οριοθέτηση του γαλανού χιτώνα του Χριστού. Τα ίχνη της αυθεντικής ζωγραφικής ήταν ελάχιστα, και από αυτά μόνο ένα ήταν πιθανό να όριζε το ύψος του χεριού. Για να μη σχεδιαστεί εντελώς αυθαίρετα η κλίση του χεριού, έγινε μια



Εικόνα 26



Εικόνα 27

προσπάθεια να ταυτιστεί η αποτύπωση της εικόνας με αντίστοιχες δημοσιευμένες παραστάσεις. Παραπλήσιο σχέδιο έχουν η Οδηγήτρια του Εμμανουήλ Λομπάρδου, 15ος (Εικόνα 26) και η Παναγία Οδηγήτρια, 16ος, της Μονής Ιβήρων, (Εικόνα 27) που αποτέλεσαν και τα τελικά σχεδιαστικά πρότυπα.

Σαν να συμπληρώνονται τα κομμάτια του παζλ που λείπουν, τα κενά ανάμεσα στα ψήγματα της αυθεντικής ζωγραφικής συμπληρώθηκαν με επάλληλες λαζούρες σε απόχρωση που διέφερε κατά τι από την αρχική ζωγραφική. Δεν έγινε προσπάθεια να δημιουργηθούν οι πτυχές ή τα φώτα της αρχικής παράστασης.

Για τη συμπλήρωση χρησιμοποιήθηκαν χρωστικές σε σκόνης και Paraloid B72 ως συνδετικό υλικό⁵.

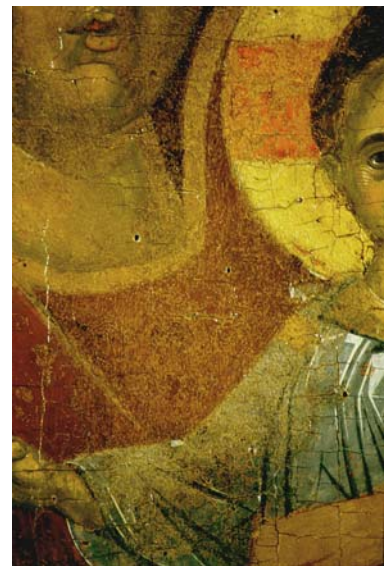
Στην τελική τους μορφή οι χρωματικές επεμβάσεις διατηρούν μία σχετική διαφάνεια. Τα σημεία της αισθητικής αποκατάστασης είναι ευδιάκριτα από κοντά, και με την απόσταση και τον φωτισμό που απαιτείται σε μία έκθεση δεν διακόπτουν τη συνοχή του θέματος.

(Εικόνα 28,29)

Όλες οι χρωματικές επεμβάσεις και τα στοκαρίσματα στην προετοιμασία είναι αντιστρέψιμα.



Εικόνα 28



Εικόνα 29

Η εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας είναι εκτεθειμένη πλέον στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και διηγείται μία ιστορία. (Εικόνα 30)

Ιστορική ‘‘αυθεντικότητα’’ ή εκθεσιακή ‘‘τελειότητα’’; Παναγία Οδηγήτρια, 14ος αι, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.
Αμαλία Παπαδοπούλου



Εικόνα 30

Η εικόνα κατά μία έννοια δεν είναι ούτε ιστορικά «αυθεντική», γιατί φέρει μεταγενέστερες προσθήκες, ούτε το θέμα της είναι τελειοποιημένο και ολοκληρωμένο, όπως πιθανόν θα απαιτούσε μία παλαιότερη μουσειολογική αντίληψη. Και σίγουρα υπάρχουν πολλές αντίθετες γνώμες όσον αναφορά στην τελική της αποκατάσταση.

Η μέθοδος και το είδος της αισθητικής αποκατάστασης που επιλέχθηκε, έγινε με στόχο την σύγχρονη παρουσίαση που θα διατηρούσε σε ισορροπία στοιχεία της τριπλής υπόστασης της εικόνας.

Ο συντηρητής λοιπόν που εκ των πραγμάτων έχει την ευθύνη της επιλογής, προτείνει εμμέσως τον τρόπο που ένα έργο τέχνης θα διηγηθεί την πορεία του στον χρόνο. Στοιχεία γι' αυτή τη διήγηση παρέχουν οι μέθοδοι εξέτασης, η ερμηνεία των φυσικών ενδείξεων, η εμπειρία αλλά και γεγονότα αναπόφευκτα στη ζωή ενός έργου, όπως η γήρανση, η φθορά, τα ατυχήματα, οι επιδιορθώσεις και οι προσθήκες.

Υπεύθυνος για να σταθμίσει τα δεδομένα και να αποφασίσει ποια στοιχεία από αυτή την ιστορία δημιουργίας και επιβίωσης είναι περισσότερο σημαντικά, είναι ο συντηρητής. Αυτός θα αποφασίσει ποια πλευρά ενός ιστορικού αντικειμένου πρέπει να διατηρηθεί και να παραμείνει εμφανής και ποια προς το παρόν να συγκαλυφθεί.

Ο συντηρητής ως αφηγητής⁶ της πορείας του έργου αναμφίβολα ερμηνεύει και επεμβαίνει στην αφήγηση και αυτό γίνεται άλλοτε με αποδεκτό και άλλοτε με μη αποδεκτό τρόπο. Η αντιστρεψιμότητα όμως των υλικών αποκατάστασης μπορεί να εγγυηθεί μια μελλοντική ανατροπή της παρούσας κατάστασης με την αναθεώρηση των επεμβάσεων. Η σημερινή μας στάση απέναντι στην τελική μορφή μίας εικόνας, διαφοροποιείται από αυτή πριν πενήντα χρόνια. Σήμερα υπάρχει μεγαλύτερη αποδοχή της φυσικής φθοράς, ευμενέστερη αντιμετώπιση του παρελθόντος και απαίτηση για λιγότερο ενεργό ρόλο σε ό,τι αφορά την αποκατάσταση.

Είναι αναπόφευκτο και κατανοητό πως ότι κάνουμε ή ότι δεν κάνουμε για ένα πολιτισμικό αγαθό είναι πράξη αυστηρής προσωπικής ερμηνείας, για να θυμηθούμε τα λόγια του Cesare Brandi.

Με δεδομένο τον προβληματισμό και την αισθητική αποκατάσταση της Παναγίας της Οδηγήτριας του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, αφήνω το θέμα στην κρίση σας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. R.Gettens, G.Stout, *Painting Materials*, New York, 1942, 126-127.
2. Βλέπε έγχρωμο καταλόγο ποικιλίας χρωστικών φωτογραφημένων με έγχρωμο υπέρυθρο φίλμ, T.Moon, M.R.Schilling, T.Thirkettle, A Note on the Use of False-colour Infrared Photography in Conservation, *Studies in Conservation* 37.1 (1992), 42-52.
3. Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Αθήνα, 1993.
4. Cesare Brandi, *Θεωρία της Συντήρησης*, Αθήνα, 2001, 93-100.
5. Περισσότερα για την ιστορία και τις τεχνικές αποκατάστασης βλέπε Knut Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, Cologne, 1998, 257-295.
6. David Bomford, *The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings*, Personal Viewpoints, Getty Publications, 2003, 1-12.