

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 18 (1995)

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ'



Κρητική εικόνα με την παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας. Τεχνολογικές παρατηρήσεις - Συντήρηση

Μυρτώ ΚΑΦΑΝΤΑΡΗ-ΜΠΡΟΥΜΗ

doi: [10.12681/dchae.1148](https://doi.org/10.12681/dchae.1148)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΦΑΝΤΑΡΗ-ΜΠΡΟΥΜΗ Μ. (1995). Κρητική εικόνα με την παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας. Τεχνολογικές παρατηρήσεις - Συντήρηση. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 18, 115-120. <https://doi.org/10.12681/dchae.1148>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κρητική εικόνα με την παράσταση της εκκλησίας
του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας.
Τεχνολογικές παρατηρήσεις - Συντήρηση

Μυρτώ ΚΑΦΑΝΤΑΡΗ-ΜΠΡΟΥΜΗ

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ' • Σελ. 115-120

ΑΘΗΝΑ 1995

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

Τέλη του 1990, στη Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαιοτήτων αναλάβαμε τη συντήρηση της σημαντικής αυτής εικόνας, που μας εμπιστεύθηκε η Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, την οποία παρουσιάζει εδώ η κ. Μαρία Καζανάκη-Λάππα (βλ. παραπάνω στον παρόντα τόμο).

Σπασμένη σε τρία κομμάτια, με το ξύλο αδυνατισμένο από τα ξυλοφάγα έντομα και έντονα κυρτωμένο, με φθορές στη ζωγραφική, με τη χρωματική κλίμακα του έργου περιορισμένη σχεδόν σε επίπεδη μονοχρωμία κάτω από την επίδραση των αλλοιωμένων βερνικιών και με λεπτομέρειες της παράστασης αδιάγνωστες για τον ίδιο λόγο, αυτή ήταν η πρώτη εντύπωση από το έργο.

Κατά την πορεία της συντήρησης μας δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσουμε προσεκτικά το έργο με τη βοήθεια στερεοσκοπικού μικροσκοπίου και να καταγράψουμε μερικές τεχνολογικές παρατηρήσεις, τις οποίες και παραθέτουμε μαζί με την περιγραφή των επεμβάσεων που πραγματοποιήσαμε.

Τεχνολογικές παρατηρήσεις

Η μονοκόμμη αφιδωτή σανίδα, διαστ. 37,5 x 25 εκ. (δείγμα της οποίας εξετάζεται για να καθοριστεί το είδος του ξύλου), κομμένη κατά την εφαλτομένη ως προς τους δακτυλίους ανάπτυξης του δένδρου, έχει το ασυνήθιστα μικρό για εικόνα πάχος του 1 εκατοστού. Τα δύο αρχικά καρφωτά τρέσα δεν σώζονται, οι θέσεις τους όμως είναι εμφανείς τόσο από το ανοιχτότερο χρώμα του ξύλου όσο και από δύο χαράγματα, ένα για κάθε τρέσο, με τα οποία ο ξυλουργός οριοθέτησε τα σημεία τοποθέτησής τους.

Λεπτό λινό πανί παρεμβάλλεται μεταξύ ξύλου και προετοιμασίας. Είναι υφασμένο κατά τον πιο απλό τρόπο, όπου οι ισόπαχες κλωστές του στημονιού και του υφιδιού πλέκονται ανά μία εναλλάξ μεταξύ τους.

Η προετοιμασία, που διακρίνεται σε πολλές φθορές της ζωγραφικής, αποτελείται από δύο λεπτά στρώματα, διαφοροποιημένα μεταξύ τους ως προς το χρώμα και τη ρωγμάτωση. Το κάτω στρώμα είναι πιο σκούρο

φαιό και εντονότερα ρωγματωμένο σε σχέση με το επάνω. Η διαστρωμάτωση αυτή δεν είναι συνηθισμένη στις εικόνες, όπου η προετοιμασία οπτικά μοιάζει ομοιογενής, αποτελούμενη από πολλά λεπτά στρώματα του ίδιου υλικού (γύψου και ζωικής κόλλας). Τον τρόπο αυτό παρασκευής της προετοιμασίας υποδεικνύει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην Ερμηνεία του¹, όπου αφού τελειώσει με την περιγραφή της ετοιμασίας του γύψου και της κόλλας, καθώς και του τρόπου γυψώματος, καταλήγει με τη συμβουλή: *Διὰ τοῦτο γύψωνε λεπτότερα καὶ ἄς γίνεται περισσότερα χέρια, ὅτι ἔτσι γίνεται καλὸν γύψωμα*. Ο ίδιος μιλάει και για προσθήκη ελάχιστου σαπουνιού και λινέλαιου στα δύο τρία τελευταία χέρια. Οι πληροφορίες αυτές και οι παρατηρήσεις που κάνουμε δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν χωρίς ανάλογες μελέτες. Στην περίπτωση πάντως της συγκεκριμένης εικόνας, μια πιθανή εξήγηση της διαστρωμάτωσης που παρατηρείται είναι ότι η προετοιμασία έγινε για άγνωστο λόγο σε δύο φάσεις, με διαφορετικό κάθε φορά υλικό από πλευράς αναλογιών κόλλας και γύψου, πράγμα που εξηγεί τη διαφορά χρώματος και ρωγμάτωσης των δύο στρωμάτων.

Ελάχιστα ίχνη από την κόκκινη χρωστική του προπαρασκευαστικού σχεδίου, με τη μορφή συνεχούς γραμμής, διακρίνονται σε φθορές. Μια μελλοντική «αποκάλυψη» του συνόλου του προπαρασκευαστικού σχεδίου, με χρήση υπέρυθρης ανακλαστογραφίας², θα βοηθούσε στην καλύτερη κατανόηση του έργου και του καλλιτέχνη. Γιατί μπορεί μεν η παράσταση να κινείται στα πλαίσια των συμβάσεων της ελληνορθόδοξης παράδοσης, όπως υποχρεωτικά και το σχέδιο, όμως η «γραφή» του σχεδίου, η οποία διακρίνεται από αυθορμητισμό, ελευθερία και γρηγοράδα ή, αντί-

1. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 14-15.

2. Α. Αλεξοπούλου-Αγοράνου - Γ. Χρυσουλάκης, Θεωτικές επιστήμες και έργα τέχνης (έκδ. Γκόννη), Αθήνα 1993, σ. 171-206.

θετα, από επιμελημένη προσπάθεια αντιγραφής, δίνει τις δικές της πληροφορίες για τον καλλιτεχνικό περίγυρο του ζωγράφου και την καταγωγή του θέματος³. Το λεπτό χάραγμα της παράστασης, εμφανές σε φθορές αλλά και στη ζωγραφική επιφάνεια, ακολουθείται πιστά από το ζωγράφο.

Εργαστηριακή έρευνα για τα υλικά του χρωματικού στρώματος δεν έχει γίνει. Ως προς την τεχνική θεωρούμε ότι πρόκειται για αυγοτέμπερα, όπως είναι η παράδοση και όπως φαίνεται από τον τρόπο γήρανσης του χρωματικού στρώματος, την οπτική εξέταση και την αντίδραση στους διαλύτες.

Το χρωματικό στρώμα είναι λεπτό, με ελαφρά αίσθηση του αναγλύφου, που δίνεται τόσο από τη χρήση της βυζαντινής τεχνικής με τα επάλληλα στρώματα όσο και από την επίμονη επεξεργασία της παράστασης από το ζωγράφο. Η αφεγάδιαστη τεχνική που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική αντανακλάται και στα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την εκτέλεσή της: καλής ποιότητας χρωστικές, λεπτόκοκκες και καλά επεξεργασμένες. Τα ρούχα και τα πρόσωπα των μορφών πλάθονται ανάλαφρα και συχνά με λαζούρες. Καστανή λαζούρα πάνω σε μια δάση περισσότερο φωτεινή και πρασινωπή δίνει τον τελικό τόνο στον προπλασμό των προσώπων. Λεπτές πινελιές αποδίδουν τα φώτα αλλά και τις σκιές στα γυρίσματα των λαιμών και των γυμνών μελών. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων, παρά το μικρό τους μέγεθος, αποδίδονται με κανονικό πλάσιμο και όχι περιληπτικά. Στην επεξεργασία των όψεων του κτιρίου είναι πιο έντονο το γραμμικό πλάσιμο. Εκεί, η επιφάνεια γίνεται κυριολεκτικά ανάγλυφη στην προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει τον πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο, παίζοντας με διαφορετικούς τόνους της ίδιας γκριζοπράσινης απόχρωσης. Η έντονη διαφορά στο φωτισμό της δυτικής και της νότιας όψης φανερώνει την αγωνία του ζωγράφου να υποκαταστήσει την προοπτική με το χρώμα.

Οι πιο λαμπροί τόνοι της παράστασης είναι το κόκκινο του κιννάβαρι, η κόκκινη λάκα και το πράσινο, που με ισορροπία έχουν κατανεμηθεί μέσα στη σύνθεση. Σήμερα, η ισορροπία αυτή έχει κατά τη γνώμη μας ανατραπεί από την αλλοίωση του πράσινου και τη μετατροπή του σε μαύρο. Πιστεύουμε ότι πρόκειται για τη γνωστή χημική αλλοίωση της πράσινης χρωστικής verdigris, η οποία όταν χρησιμοποιείται σε διάλυμα ρητίνης (copper resinate) έχει την ιδιότητα με την πάροδο του χρόνου να μαυρίζει επιφανειακά και να διατηρεί το χρώμα της μόνο στο βάθος του στρώματος⁴. Έτσι, το ιμάτιο του επιφανιόμενου Χριστού (Εικ. 2), οι χιτώνες των δύο αγγέλων (Εικ. 1), το κλαδί φοίνικα του ενός, ο χιτώνας και τα υποδήματα του αγίου Γε-



Εικ. 1. Ο αριστερός ιπτάμενος άγγελος. Λεπτομέρεια της εικόνας με την παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων.

ωργίου και οι τρούλοι της εκκλησίας και του καμπαναριού έχουν μαυριδερή απόχρωση αντί της αρχικής πράσινης (Εικ. 3). Ο εντοπισμός της συγκεκριμένης αλλοίωσης έγινε με τη βοήθεια του μικροσκοπίου σε φθορές στις παραπάνω περιοχές, όπου στο βάθος τους διακρίνεται το πράσινο χρώμα.

Από κόκκινο του κιννάβαρι είναι ο μανδύας του αγίου Γεωργίου και το ιμάτιο του αριστερού αγγέλου, με τις πτυχώσεις και τις σκιές φτιαγμένες από κόκκινη λάκα. Η κόκκινη λάκα χρησιμοποιείται κυρίως στο φελόνιο



Εικ. 2. Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια της εικόνας με την παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων.

του αγίου Νικολάου και στους χιτώνες του Χριστού και του δεξιού αγγέλου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα μικροσκοπικά αγγελάκια, τα μισοκρυμμένα μέσα στα σύννεφα που περιβάλλουν τον Χριστό, ζωγραφισμένα τα περισσότερα από κόκκινη λάκα κατά τρόπο τελείως σχηματικό. Ο κάμπος της παράστασης είναι από στιλβωτό χρυσό με μπόλο σκούρο πορτοκαλί. Οι άψογα εκτελεσμένες χρυσοκοντυλιές έχουν γίνει με φύλλο χρυσού και την τεχνική της μίχτιον, κατά τον τρόπο πιθανώς που περιγράφεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου

3. Η συστηματική μελέτη του προπαρασκευαστικού σχεδίου των φλαμανδικών έργων του 15ου και του 16ου αιώνα, που γίνεται εδώ και χρόνια από το Ινστιτούτο των Βρυξελλών (IRPA) με τη μέθοδο της υπέρυθρης ανακλαστογραφίας, αλλά και από το πανεπιστήμιο της Louvain-la-Neuve, όπου από το 1975 οργανώνονται συναντήσεις με το θέμα αυτό, έχει δοθήσει σημαντικά τη γενικότερη μελέτη της φλαμανδικής ζωγραφικής όσον αφορά την αυθεντικότητα των έργων, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για την εκτέλεση του σχεδίου, αλλά και την εξέλιξη του σχεδίου μέσα στο χρόνο (βλ. R. H. Marijnissen, *Tableaux*, Elsevier 1985, σ. 85-87.

4. H. Kuhn, *Verdigris and Copper Resinate*, *Studies in Conservation* XV (1970), σ. 12-36.

του εκ Φουρνά, στο κεφάλαιο «Περὶ τοῦ κολλητικοῦ τῆς λινοκοποίας...»⁵. Τέλος, ἡ κόκκινη ταινία δὲν περιτρέχει, ὅπως συνηθίζεται, τὴν παράσταση, ἀλλὰ καλύπτει περιμετρικά τὸ πάχος τῆς σανίδας.

Ὅσον ἀφορὰ τὸ ἀρχικὸ θερνίκι τοῦ ἔργου, σῶθηκε στὶς μὴ φθαρμένες περιοχές. Εἶναι λεπτό, σκληρό, σκούρο καστανό ἐξαιτίας τῆς οξειδωσῆς καὶ περιέχει λάδι, ὅπως διαπιστώθηκε ἀπὸ τὴν ἀντίδραση στους χημικούς διαλύτες.

Κατάσταση τοῦ ἔργου πρὶν ἀπὸ τὴ συντήρηση

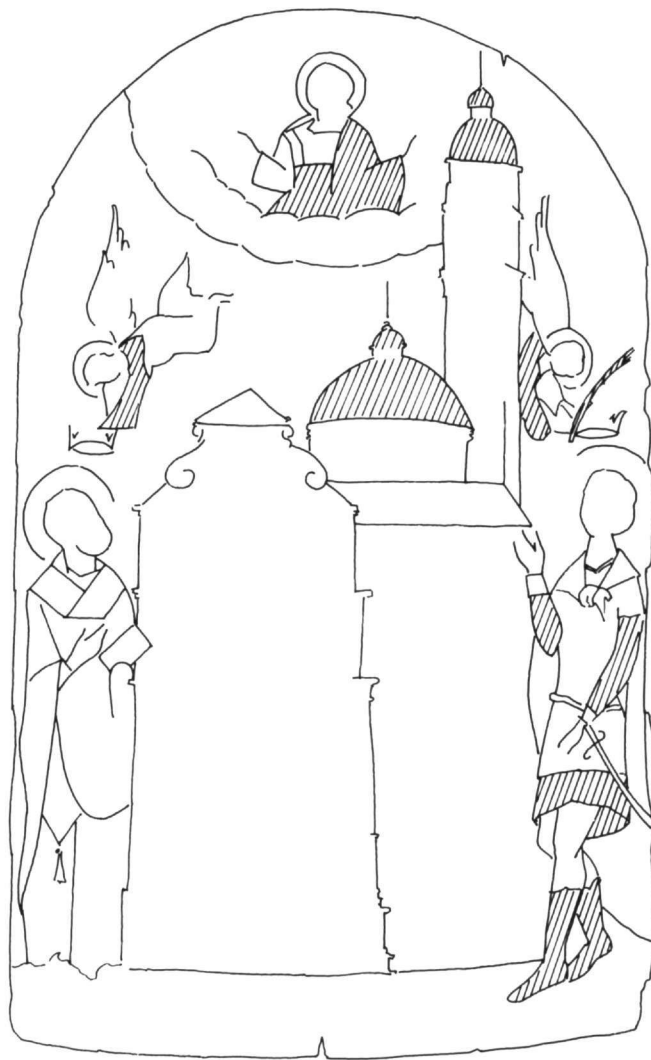
Οἱ ἀκροαῖες συνθήκες φύλαξης τῆς εἰκόνας καὶ ὁ ἀνθρώπινος παράγοντας εὐθύνονται γιὰ τὶς σημαντικὲς φθορὲς τοῦ ἔργου.

Ἡ ἔντονα κυρτωμένη σανίδα –ὁ κεντρικὸς τῆς ἀξονας ἀπέχει 3,5 εκ. ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ἐπίπεδο– ἦταν σπασμένη σὲ τρία κομμάτια καὶ ἀδυνατισμένη, ἰδίως κατὰ μῆκος τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς, ἀπὸ τὶς στοῆς τῶν ξυλοφάγων ἐντόμων ποὺ εἶχαν ὁμως πάψει ἀπὸ καιρὸ νὰ δρουν. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς σανίδας, ποὺ παρουσιάζει τὸ χαρακτηριστικὸ σκούρο ἐπιφανειακὸ στρώμα γήρανσης τοῦ ἀκάλυπτου ξύλου, ἦταν καλυμμένη ἀπὸ στρώμα πυκνῆς σκόνης καὶ ἄλλων ρύπων. Παρὰ τὴν ἔντονη κύρτωση τοῦ ξύλου, ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου βρισκόνταν σὲ θαυμάσια πρόσφυση μετὰξὺ τους. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς φθορὲς στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴν προετοιμασία ἦταν παλιές, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ τὸ ἔργο σταθεροποιήθηκε σὲ ὀρισμένες συνθήκες καὶ ἔπαψαν νὰ δημιουργοῦνται νέες. Ἔτσι ἔχουμε πολλὰ διάσπαρτες ἀπολεπίσεις τοῦ χρώματος, ἀλλὰ καὶ φθορὲς ποὺ φτάνουν μέχρι τὸ πανί ἢ τὸ ξύλο.

Στὴν κεντρικὴ ζώνη τῆς εἰκόνας, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ νότια πλευρὰ τῆς ἐκκλησίας, παρατηροῦνται ἰδιαίτερα πολλές ἀπολεπίσεις, καθὼς καὶ ελαφρὰ συρρίκνωση τοῦ χρώματος, ποὺ πρέπει νὰ οφείλονται σὲ γειτνίαση μὲ κάποια πηγὴ θερμότητας. Σὲ παλαιότερες προσπάθειες καθαρισμοῦ οφείλεται ἡ ἐπιφανειακὴ φθορὰ σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς (π.χ. θώρακας ἀγίου Γεωργίου). Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ θερνίκι υπήρχε καὶ ἓνα δεύτερο, νεότερο, ποὺ κάλυψε καὶ φθορὲς. Ἔτσι σχηματίστηκε ἓνα σκληρό, σκούρο στρώμα ἀπὸ διαφορετικὰ θερνίκια, ἀρκετὰ παχὺ, ἀνομοιόμορφο, μὲ ἐπιφάνεια ἀνώμαλη καὶ θαμπή. Τέλος, υπήρχαν ἀφθονοὶ ἐπιφανειακοὶ ρύποι, συσσωρευμένοι κυρίως στα χεῖλη τῶν φθορῶν.

Συντήρηση

Στὴν εὐθραυστὴ αὐτὴ εἰκόνα, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς κατα-



Εἰκ. 3. Σχέδιο τῆς εἰκόνας μὲ τὴν παράσταση τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων, στὸ ὁποῖο σημειώνονται οἱ περιοχές ὅπου τὸ πράσινο (verdigris) ἔχει ἀλλοιωθεῖ καὶ μετατραπεί σὲ μαύρο.

σκευῆς, ἐγίναν μόνον οἱ κατὰ τὴν κρίση μας ἀπαραίτητες ἐπεμβάσεις. Σκοπὸς μας ἦταν νὰ σταματήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῶν φθορῶν, κυρίως στὸ ξύλινο υπόστρωμα, τὸ ὁποῖο παρουσίαζε τὸ μεγαλύτερο πρόβλημα, καὶ νὰ σταθεροποιήσουμε τὸ ἔργο στὴ σημερινή του κατάσταση, φροντίζοντας συγχρόνως, μὲ τὸν κατάλληλο καθαρισμὸ καὶ τὴν ἐλάχιστη αισθητικὴ ἐπέμβαση, νὰ ἀναδείξουμε τὴν ἐναπομείνουσα ζωγραφικὴ. Δὲν ἐπιχειρήσαμε νὰ ισιώσουμε τὴν κύρτωση τῆς σανίδας, ἐπέμβαση οὕτως ἢ ἄλλως ἀδιανόητη γιὰ τὶς σύγχρονες ἀντιλήψεις περὶ συντήρησης, οὔτε νὰ συμπληρώσουμε, ἔστω καὶ ἐπιλεκτικά, τὴν ἐλλείπουσα

ζωγραφική, επέμβαση περιττή σε μια επιφάνεια διάστικτη από φθορές πάσης φύσεως και διαφορετικού βαθμού.

Στο έργο έγιναν οι παρακάτω επεμβάσεις συντήρησης και αισθητικής αποκατάστασης με τη σειρά που παρουσιάζονται:

– Καθαρισμός της πίσω πλευράς του ξύλινου υποστρώματος από τους επιφανειακούς ρύπους με οργανικούς διαλύτες και μηχανικό τρόπο, χωρίς να θίξουμε το στρώμα γήρανσης.

– Απολύμανση και στερέωση της ξύλινης σανίδας με εμποτισμό ακρυλικής ρητίνης Paraloid B72, διαλυμένης σε τριχλωροαιθάνιο.

– Επανασύνδεση των κομματιών της σανίδας με Polyvinyl acetate (PVAC).

– Ενίσχυση της σανίδας με ξυλόστοκο από λεπτό προιονίδι και PVAC στα σημεία που οι φθορές από τα ξυλοφάγα έντομα αδυνάτιζαν επικίνδυνα το ξύλο.

– Καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας από τους επιφανειακούς ρύπους (σκόνη, κεριά, εναποθέσεις εντόμων) με οργανικούς διαλύτες και μηχανικό τρόπο.

– Σταδιακή αφαίρεση του νεότερου βερνικιού και μερική αφαίρεση του αρχικού, με μηχανικό τρόπο και χρήση μειγμάτων οργανικών διαλυτών, ανάλογα με τις ανάγκες και την ευαισθησία της κάθε περιοχής του έργου (π.χ. των διαφόρων χρωστικών, του χρυσού κάμπου).

Η επιλογή της μερικής αφαίρεσης του βερνικιού της εικόνας αποτελεί για μας βασική αρχή για τους εξής λόγους:

1. Ολική αφαίρεση του αρχικού βερνικιού σημαίνει ότι πλησιάζει κανείς είτε με τους διαλύτες είτε με μηχανικό τρόπο τόσο επικίνδυνα την επιφάνεια της ζωγραφικής, που πολύ εύκολα μπορεί να προκαλέσει ζημιά στις επιφανειακές λαζούρες, οι οποίες συχνά έχουν βερνίκι σαν συνδετικό υλικό, και κυρίως στην επιφανειακή γυαλάδα του χρωματικού στρώματος. Η γυαλάδα αυτή δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ποσοστό του συνδετικού υλικού των χρωστικών, το οποίο κατά τη διαδικασία του στεγνώματος του χρωματικού στρώματος μεταναστεύει προς την επιφάνεια της ζωγραφικής, όπου και σταθεροποιείται σε στενότερη συνάφεια με το βερνίκι του έργου, και με την πάροδο του χρόνου και την ενεργοποίηση των διαδικασιών γήρανσης των υλικών προσδίδει στους τόνους βάθος, διαφάνεια και την απαράμιλλη υφή σμάλτου που χαρακτηρίζει τα παλαιά έργα από αυγοτέμπερα. Από επιφανειακούς τραυματισμούς, που οφείλονται σε δραστικούς καθαρισμούς έχουν υποφέρει από παλιά τα έργα ζωγραφικής, και υπεύθυνοι είναι όσοι αναζητούν την αρχική εικόνα του έργου, η οποία στην ουσία δεν υφίσταται εξαι-

τίας των μεταβολών που επιφέρει ο χρόνος. Η διατήρηση λοιπόν μέρους του αρχικού βερνικιού αποτελεί ασπίδα προστασίας όχι απλά των υλικών της ζωγραφικής, αλλά της «εικόνας» του έργου, όπως μας παραδίδεται μέσα στο χρόνο⁶.

2. Η διατήρηση ενός λεπτού στρώματος του παλαιού βερνικιού εξισορροπεί τα φθαρμένα με τα λιγότερο φθαρμένα μέρη της ζωγραφικής. Αντικειμενικός μας σκοπός δεν είναι να ξεγυμνώσουμε απλώς τα υλικά του έργου και μάλιστα στη σημερινή τους μορφή, αλλά να αποκαταστήσουμε αισθητικά μια εικόνα του έργου όσο γίνεται περισσότερη συνελή προς την αρχική και συγχρόνως συμφιλιωμένη με τις αλλαγές που δημιούργησε ο χρόνος.

Η αισθητική αποκατάσταση έγινε με ακουαρέλες και περιορίστηκε στην εξισορρόπηση των τονικών διαφορών μεταξύ των απογυμνωμένων από ζωγραφική περιοχών της προετοιμασίας. Το έργο βερνικώθηκε με vernis à retoucher της Lefranc et Bourgeois.

Η επαφή με την αξιολογία αυτή εικόνα και η έλλειψη συγκριτικών στοιχείων με έργα αντίστοιχης περιόδου που αντιμετωπίσαμε, μας θύμισε την ανάγκη για συστηματική μελέτη των εικόνων σε σύνολα πια, κατά εποχή και ανά περιοχή της Ελλάδας, από τεχνολογικής πλευράς και παράλληλα με τη συστηματική μελέτη των τρόπων προσέγγισης από πλευράς συντήρησης.

5. Διονυσίου του ἔκ Φουρνᾶ, ὀ.π., σ. 24.

6. P. Philippot, La notion de la patine et le nettoyage des peintures. Bulletin de l'IRPA IX (1966), σ. 138-143.

Myrto Kaphantari-Broumi

A CRETAN ICON OF THE CHURCH OF ST GEORGE OF THE GREEKS IN VENICE

TECHNICAL OBSERVATIONS - CONSERVATION

The important early 17th century icon (37.5 x 25 x 1 cm) depicts the church of St George of the Greeks in Venice, flanked by Sts Nicholas and George. Conservation work was undertaken on it in the Directorate of Conservation of Antiquities.

This opportunity afforded investigation of the work using a stereoscopic microscope: certain technical observations were recorded.

The arched panel, made from one plank, is covered with fine linen cloth. Two layers of gesso ground can be distinguished, each different in colour and the extent of surface fissure. The lower layer is of a darker, beige colour and more severely cracked compared to the upper, something not usual in icons, where the gesso ground mostly appears homogenous to the eye. Damaged areas reveal traces of the original red pigment used for the preparatory drawing. The fine scratches used for this outline were faithfully incised by the painter. The thin paint layer nevertheless suggests a surface slightly in relief thanks not only to the use of successive layers common to the Byzantine tradition but also to the painter's patient technique. The painting's technical execution is characterised by great accuracy and perfection. The pigments used are fine-grained and well worked. With glazes and bold yet fine brushstrokes the painter depicts his subject. The brighter colours –vermillion, green and red lake– are evenly distributed. Now, however, this balance has been disturbed thanks to the green having turned into black. It is thought that this is due to the chemical transition that occurs when green verdigris pigment is used in a copper resin solution, or when it comes into contact with the resin used for the varnish. The ground is of burnished gold laid over a layer of dark orange bole, while the expertly executed gold lines use gold leaf in the mordant

gilding technique. The original varnish was applied in a thin layer: hard, dark brown due to oxidization, and containing oil.

The serious damage that the work has sustained was due to bad conditions of maintenance as well as to human intervention. The severely warped panel had been broken into three pieces and was much weakened due to insects. Many damaged areas were scattered throughout both painted surface and underpainting. A hard, tarnished layer of oxidised and transmuted varnish covered the painted surface.

The work underwent conservation and aesthetic interventions as was deemed fit. The panel, following a cleansing process of the reverse side which did not disturb the old layer, was disinfected and strengthened with injections of acrylic resin Paraloid B72, dissolved in trichloroethane. The pieces were then joined together with Polyvinyl acetate (PVAC). The parts of the wood weakened by insect activity were reinforced with wood-stucco made from a mixture of fine sawdust and PVAC. Surface dirt was then removed from the painting, after which the recent varnish layer was gradually removed. The original varnish layer was only partially removed using solvents and mechanical techniques. As a basic conservation principle, it was decided to preserve part of the original varnish layer since it protected the surface glazes and in general the "skin" of the painting as it developed over the passage of time within the context of the ageing process undertaken by the materials. It was thus possible to balance the worn with the less worn parts of the painting in an aesthetic framework. In the course of the painting's restoration, water-colours were used. The work was varnished with "verniss à retoucher" produced by "Lefranc et Bourgeois".