

Η συντήρηση της φορητής εικόνας της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του Φώτη Κόντογλου

Κωνσταντίνος Στουπάθης

Συντηρητής Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης

Αναμφισβήτητα, τόσο στην ελληνική όσο και στη δυτική αειγραφία, υπάρχουν άπειρα παραδείγματα έργων τέχνης τα οποία επιβαρύνθηκαν όχι μόνο από τους γνωστούς περιβαλλοντικούς παράγοντες (υγρασία, θερμοκρασία, ακτινοβολία), ή την κακή ποιότητα υλικών κατασκευής, αλλά και από ανθρώπινη επέμβαση και ατυχή συντήρηση. Η φορητή εικόνα της Γλυκοφιλούσας του Φ. Κόντογλου, η οποία ανήκει σε ιδιωτική συλλογή, είναι ένα τέτοιο παράδειγμα (εικ. 1).

1. «Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα»,
Φ. Κόντογλου.
Διαστάσεις 72 x 59 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.



Η ανθρώπινη άγνοια και αυθαρεσία δυστυχώς δεν γνωρίζουν όρια. Η εικόνα φιλοτεχνήθηκε τον Δεκέμβριο του 1949, σύμφωνα με την επιγραφή κάτω δεξιά, όπου διευκρινίζεται και ο καλλιτέχνης. Το έργο φαίνεται πως τοποθετούνταν σε τέμπλο, λόγω της τοξωτής απόληξης του άνω τμήματος του ξύλου. Όσον αφορά την τεχνική του αγιογράφου, γνωρίζουμε ότι ο Κόντογλου παρουσίαζε ιδιαίτερότητα στις ζωγραφικές τεχνικές του, παντρεύοντας την εγκυαιτική με λιπαρά/πρωτεϊνικά συνδετικά μέσα.

Το έργο παρουσίαζε σε εκτενή βαθμύ φθορά από την υπερβολική επίδραση της υγρασίας στον ξύλινο φορέα. Η ζωγραφική ήταν εκτελεσμένη σε ξύλο με επένδυση καπλαμά (τύπου θαλάσσης), που με την πάροδο του χρόνου είχε υποστεί διαστολή, είχε φουσκώσει, παρασύροντας τη ζωγραφική και «κομματιάζοντας» το σύνολο του έργου. Συμπεραίνουμε ότι το έργο αποθηκεύτηκε σε ιδιαίτερα υγρό περιβάλλον, γεγονός που οδήγησε στην κοριοποίηση της προετοιμασίας και της ζωγραφικής επιφάνειας. Συνεπώς, επρόκειτο για συλλογή λωρίδων καπλαμά τα οποία μεταγενέστερα κολλήθηκαν σε ξύλο κακής ποιότητας, τύπου μορισσανίδας, το οποίο ήταν εξαρχής κομμένο στραβά και στοκαρισμένο με απαράδεκτο τρόπο.

Τα προβλήματα που υπήρχαν ήταν τα ακόλουθα: α) Απώλεια τμημάτων του ξύλινου φορέα. β) Απολέπιση ζωγραφικής επιφάνειας και προετοιμασίας. γ) Προχείρη ή ανομοιόμορφη συγκόλληση των τμημάτων της ζωγραφικής επιφάνειας με ξυλόκολλα σε νεότερο ξύλο. Τα τμήματα της ζωγραφικής είχαν επικαλύψει το ένα το άλλο, είχαν συμπίεσει, ειδικά στις περιοχές των προσώπων, ενώ σε πολλά σημεία δεν υπήρχε κόλλα και ουσιαστικά κρέμονται στον αέρα (εικ. 2). δ) Επιζωγράφηση που πλαισιού χωρίς την προσηγή gesso (προετοιμασία των φορητών εικόνων). ε)

Προσθήκη μουσαμά του εμπορίου ανάμεσα στα τμήματα της παλιάς εικόνας και του νεότερου ξύλου. Με το σκεπτικό ότι οι περισσότερες φορητές εικόνες έφεραν ύφασμα στην προετοιμασία, ο δίδην «συντηρητής» κόλλησε την εικόνα επάνω σε μουσαμά ελαιογραφίας και στο νέο ξύλο! (εικ. 3) στ) Μεταγενέστερη επάλειψη του συνόλου της επιφάνειας του έργου με βερνίκι έγχρωμο, συνθετικό και ιδιαίτερα παχύ. Αυτό έγινε –όπως αποδείχτηκε κατά τη συντήρησή για να αδιαβροχοποιηθεί τη ζωγραφική και να συγκρατήσει στη θέση τους τα κομμάτια της ζωγραφικής που κινδύνευαν να αποκολληθούν. Η εικόνα πρέπει να βερνικώθηκε τουλάχιστον 5 φορές! η) Συσσώρευση σκόνης, απορριμμάτων μύγας και ίχνη από κραγιόν στα πρόσωπα και στο μαφόριο της Θεοτόκου.

Η πραγματοποίηση μιας σωστής εργασίας συντήρησης προϋποθέτει ότι οι επεμβατικές που θα γίνουν στο έργο τέχνης θα είναι όσο το δυνατό πιο διακριτικές, αφού έχουν στόχο να σώσουν το αντικείμενο και όχι να αλλοιώσουν τη μορφή του. Υπάρχουν άπειρα παραδείγματα εικόνων οι οποίες στα χέρια αγιογράφων που αυτοαποκαλούνται «συντηρητές» έχουν επιζωγραφιστεί ή ακόμα και επιχρωσθεί. Στην περίπτωση της Γλυκοφιλούσας τα κομμάτια της ζωγραφικής έπρεπε σαφώς να αποκολληθούν από το μουσαμά και το ξύλο, να συντηρηθούν και να επαναπροσαρμοστούν σε έναν νέο ξύλινο φορέα, με τη λιγότερη δυνατή επιβάρυνση στο ήδη βεβαρημένο ιστορικό της εικόνας.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το αντικείμενο με τις ιδιαιτερότητες του μας καθοδηγεί για το πώς πρέπει να συντηρηθεί. Ανάλογα με την ανταπόκριση του έργου στα υλικά και στη συγκεκριμένη μεθοδολογία έγινε και η συντήρηση στην εικόνα αυτή.

- Οι ιδιαιτερότητες του έργου ήταν οι εξής:
 - Τα τμήματα της προετοιμασίας αποκολλώταν, γεγονός που έκανε αναγκαία τη στερέωσή τους. Λόγω της ύπαρξης όμως του νεότερου βερνικιού ήταν δύσκολο να απορροφηθούν οι υδατοδιαλυτές ρητίνες ή και κάποιο στερεωτικό που θα ήταν αραιωμένο σε κάποιο διαλύτη.
 - Για να μπορέσουν να αποκολληθούν τα κομμάτια της ζωγραφικής μαζί με τα υπολείμματα του αυθεντικού ξύλου, ήταν αδύνατη κάθε προστασία της ζωγραφικής από την μπροστινή όψη (facing), γιατί έπρεπε να ελέγχονται και να διακρίνονται τα περιθώρια κάθε κομματιού από την μπροστινή πλευρά.
 - Η κόλλα που είχε χρησιμοποιηθεί για να κολληθούν τα τμήματα της ζωγραφικής μεταγενέστερα στο ξύλο ήταν μερικώς ανιστρεπτή, και η χρήση απονισιμένου ύδατος προκειμένου να αποσπαστούν επηρέαζε την προετοιμασία. Επίσης, το ίδιο αποτέλεσμα είχαμε και στη χρήση πιστολιού ατμού, ενώ εδώ έπρεπε να αποσπαστεί και μέρος του παλιού ξύλου.
 - Ορισμένα κομμάτια της ζωγραφικής είχαν κολληθεί σε λάθος θέσεις, και το ξύλο είχε φουσκώσει λόγω απορρόφησης υγρασίας, με αποτέλεσμα να παρουσιάζουν διαφορετική κύρτυψη που δυσκόλευε τόσο την απόσπαση, όσο και την επικόλλησή τους σε νέο υπόστρωμα.

Οι εργασίες συντήρησης

Στερέωση ζωγραφικής επιφάνειας/προετοιμασίας

Το πρώτο και βασικότερο στάδιο ήταν να σωθούν τμήματα του έργου που είχαν πρόβλημα απολέπισης, ειδικά στις ακμές της ζωγραφικής. Ουσιαστικά επρόκειτο για σταθεροποίηση της ζωγραφικής στην προετοιμασία και της προετοιμασίας στα σπαράγματα του ξύλου.

Προηγήθηκαν spot tests σε διαφορετικά σημεία των ζωγραφικών στρωμάτων ώστε να μελετηθεί η συμπεριφορά τους στο νερό και σε διάφορους οργανικούς διαλύτες στους οποίους αραϊώνονται τα στερεωτικά. Αποκλείστηκαν οι παραδοσιακές κόλλες (πρωτεϊνικής προέλευσης) γιατί απαιτούν θερμότητα κατά τη χρήση που θα εξασθενίσει το gesso.

Σε αραιές και πυκνές διαλύσεις οι θερμοσκληρυνόμενες ρητίνες δεν είχαν ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Τελικά, επιλέχθηκε η ακρυλική Primar AC 33 σε δύο διαφορετικά διαλύματα, αραιής και πυκνότερης διάλυσης αντίστοιχα. Ακόμη, με τον ίδιο τρόπο ενισχύθηκαν προληπτικά οι περιοχές των προσώπων και του κάμπου, που ήταν επιρρεπείς στις απολείψεις και υπήρχε κίνδυνος απόσπασής τους κατά τη διάρκεια της συντήρη-

2. Λεπτομέρεια της ζωγραφικής επιφάνειας πριν από τις εργασίες συντήρησης.

3. Το ανώτερο τμήμα της φορητής εικόνας όπου διακρίνουμε μεταγενέστερη τοποθέτηση πλαστικοποιημένου μουσαμά (Λεπτομέρεια). Τα τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας είναι επικόλληται επάνω στο μουσαμά, γεγονός που απαιτούσε την αποκόλληση και την τοποθέτησή τους σε νέο ξύλο.





4. Η ζωγραφική επιφάνεια (περιοχή προσώπων) μετά την αφαίρεση των φύλλων καπλάμα, που είχαν τοποθετηθεί σε φάση παλαιότερης συντήρησης.

5. Φάση αποκόλλησης κάθε τμήματος ζωγραφικής ξεχωριστά από το παλιό υπόστρωμα.

σης. Προκειμένου να βοηθηθεί η διαδικασία ενίσχυσης παρεμβλήθηκαν σακούλες τύπου polybag για να διευκολυνθεί η επιπεδοποίηση.

Αφαίρεση προσηθικών καπλάμα

Όπως αναφέρθηκε, στα σημεία όπου είχαμε απώλεια τμημάτων της εικόνας, είχαν μεταγενέστερα προστεθεί φύλλα καπλάμα, προκειμένου να μη διακρίνονται κενά τμήματα. Επειδή η ποσότητα της κόλλας που είχε τοποθετηθεί παλιότερα ήταν υπερβολική, τα σημεία αυτά νοτίστηκαν σε αισανόλη με πινέλο και ακολούθησε η μηχανική αφαίρεσή τους (εικ. 4). Σε αυτή τη φάση ήταν σημαντικό να υπάρξει σαφής εικόνα της μορφής του έργου, να δω δηλαδή τι από το αυθεντικό έργο που είχα στα χέρια μου είχε απομείνει αναλλοίωτο από την ανθρώπινη παρέμβαση.

Η διαδικασία αποκόλλησης ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, ακριβώς επειδή η ξυλόκολλα με την οποία είχαν κολληθεί οι φλούδες της ζωγραφικής διατρυπούσε την κολλητική της ικανότητα σε αρκετά σημεία, ενώ σε άλλα είχε ξεκολληθεί από το ξύλο και η ζωγραφική είχε πρόβλημα πρόσφυσης στο ξύλο.

Όπως επιώθηκε παραπάνω, δεν έγινε facing στη ζωγραφική επιφάνεια, για το λόγο ότι εξαι-

τίας του μεταγενέστερου βερνικιού η ζωγραφική δεν ήταν απορροφητική, ενώ παράλληλα η χρήση κάποιας υγροσκοπικής κόλλας θα επιβάρυνε περισσότερο την προετοιμασία της εικόνας. Δυστυχώς, κάποιες δοκιμές προστασίας με Bena 371 (σε αναλογίες 1:6, 1:4) δεν απέδωσαν.

Υατερα από λεπτομερή εξέταση αποφασίστηκε να ξεκινήσει η αποκόλληση από την κάτω δεξιά γωνία, εκεί όπου υπήρχε μεγάλο κενό, λόγω έλλειψης συγκολλητικού υλικού, και τα κομμάτια κρέμονταν κυριολεκτικά στον αέρα. Στην εργασία αυτή χρησιμοποιήθηκε μια πολύ λεπτή λάμα πριονιού (χωρίς λαβή) και διάλυμα αιθυλικής αλκοόλης.

Αρχικά, με τη βοήθεια μιας σύριγγας ισοουλίνης το διάλυμα διοχετεύτηκε στην επιφάνεια που είχε την κόλλα μεταξύ του ξύλου (που έφερε τη ζωγραφική) και του μουσαμά ελαστογραφίας που είχε κολληθεί στο ξύλο. Με τον τρόπο αυτό η ξυλόκολλα μαλάκωσε. Κατόπιν, με τη λεπτή λάμα πριονιού σε πλάγια θέση, με εξαιρετικά απαλές κινήσεις, αποκολλώταν κάθε κομμάτι ξεχωριστά (εικ. 5). Για καλύτερο αποτέλεσμα, η λάμα επενδύθηκε με παραφινέλαιο.

Πρόβλημα δεν υπήρξε ούτε κατά την αποκόλληση των μεγαλύτερων κομματιών. Για τα μικρότερα, η χρήση λάμας Νο 15 ήταν ικανοποιητική. Ας σημειωθεί ότι το μεγαλύτερο πλεονέκτημα ήταν ότι η κόλλα είχε ξεραθεί σε πολλά σημεία, υπήρχε αέρας και αυτό διευκόλυνε τη λάμα.

Μετά το στάδιο αυτό, ακολούθησε η τοποθέτηση κάθε τμήματος με την μπροστινή όψη προς τα κάτω πάνω σε φύλλο καουτσούκ, και ο καθαρισμός της πίσω πλευράς.

Για το νόστιμα της κόλλας και των υπολειμμάτων του μουσαμά χρησιμοποιήθηκε διάλυμα αιθανόλης-κετόνης-αποισμημένου ύδατος (1:1:1/2). Επίσης, ένα μέρος του παλιού ξύλου αφαιρέθηκε μηχανικά, προκειμένου να είναι επίπεδη η πίσω πλευρά, ώστε όταν θα καλλούσα όλα τα κομμάτια να μην υπάρχουν οπτικά αυξεματώσεις.

Μετά τη διαδικασία αυτή αποκαλύφθηκε ότι ο δῆθεν συντηρητής είχε κολλήσει κομμάτια σε λάθος θέσεις, το ξύλο ήταν κομμένο στραβά επάνω, και δεν είχε καν χαραχθεί προκειμένου να δεχθεί την κόλλα και το μουσαμά.

Όλα τα κομμάτια τοποθετήθηκαν επάνω σε έναν πάγκο με επένδυση melinex, προκειμένου να ελεγχθεί αν το πάχος του ξύλου στην πίσω πλευρά είναι ίδιο σε όλη την επιφάνεια, έτσι ώστε κατά την επανακόλληση τους να μη δημιουργούν ανομοιομορφία από αισθητική άποψη.

Ο νέος φορέας

Το νέο ξύλο που επιλέχθηκε για την αντικατάσταση του παλιού ήταν κόντρα πλακέ θάλασσης. Ο λόγος που προτιμήθηκε ήταν η σταθερότητά του σε σχέση με τους περιβαλλοντικούς παράγοντες, η ομοιομορφία που παρουσιάζει, και ότι ήταν παρόμοιο τύπου με το αυθεντικό. Τα τμήματα της ζωγραφικής τοποθετήθηκαν ένα ένα επάνω στο ξύλο, και με ένα μολύβι σημειώθηκε το περίγραμμά τους. Αυτό έγινε για να γνωρίζω πόση έκταση θα καταλάμβανε έκαστο. Κατόπιν, όλο το ξύλο χαραχθηκε, ώστε να επιτευχθεί καλύτερη συγκόλληση.

Η διαδικασία κόλλησης απαιτούσε τεχνική

αρτιότητα, επειδή κάθε κομμάτι ζωγραφικής είχε σκεβρώσει ανομοιομορφα, παρουσιάζοντας διαφορετική κλίση από άκρη σε άκρη. Αφού κολλήθηκε στη θέση του, κάθε κομμάτι καλύφθηκε με μεμβράνη melinex και πιέστηκε με μικρούς σφικτήρες.

Για κάθε κομμάτι της ζωγραφικής έπρεπε να περάσουν δύο ημέρες προτού να προστεθεί το επόμενο κομμάτι. Μην ξεχνάμε ότι για να μπορέσει το καθένα να αρμόσει στα χνάρια του προηγούμενου έπρεπε να είναι απολύτως στεγνό από την κόλλα.

Ακολούθησε ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας που πραγματοποιήθηκε με μηχανικό τρόπο για την αφαίρεση του νεότερου στρώματος βερνικιού (εικ. 6). Κανένας οργανικός διαλύτης δεν εξημερευτούσε την αφαίρεσή του, ενώ τα spot tests αποκάλυψαν ότι επρόκειτο για συνθετική και όχι οργανικής προέλευσης ρητίνη. Η νεότερη αυτή επιστρώση αφαιρούνταν υπό τη μορφή φιλμ και διαφοροποιούνταν από την υπόλοιπη επιφάνεια της εικόνας.

Η διαδικασία αισθητικής αποκατάστασης

Για τη συμπλήρωση των απολεσθέντων τμημάτων της προετοιμασίας και των ζωγραφικών στρωμάτων χρησιμοποιήθηκαν δύο είδη στόκων: α) νερού (ξυλόστοκος) για τις ελλείψεις ξύλου, β) ακρυλικός για τις ελλείψεις της ζωγραφικής. Σε πολλά σημεία όπου υπήρχε ελλείψη και των δύο έγινε σταδιακή προσθήκη των στόκων.

Ως προς τη συμπλήρωση υπήρχαν οι ακόλουθες εναλλακτικές λύσεις:

α) να γίνει ρετούς «ριγώτου τύπου»,
β) να γίνει αποκατάσταση «ουδέτερου τύπου». Αυτή αφορούσε την επάλειψη ουδέτερων τόνων λαζούρας ή σαρκώματος στα σημεία όπου η προετοιμασία ήταν λευκή. Με άλλα λόγια, σε ιδι-



6. Στάδιο μηχανικού καθαρισμού της ζωγραφικής επιφάνειας. Το νεότερο στρώμα βερνικιού δεν μπορούσε να αφαιρεθεί με οργανικούς διαλύτες, γεγονός που οδήγησε στο συμπέρασμα ότι ήταν συνθετικό και όχι οργανικής προέλευσης.



7. Η φορητή εικόνα μετά το στάδιο στοκαρίσματος και αισθητικής αποκατάστασης.

αίτερα επίμαχα σημεία, όπως τα μάτια, τα χέρια και το μαφόριο της Θεοτόκου θεωρήθηκε προτιμότερο από αισθητική άποψη να μη γίνει απόλυτη μίμηση της αυθεντικής ζωγραφικής αλλά να «ριξουμε τους τόνους» στην περιοχή απώλειας του εκάστοτε χρώματος.

γ) να γίνει «απόλυτη» συμπλήρωση και «μίμηση». Επειδή το έργο ανήκε σε ιδιωτική και όχι σε μουσείο, η πρώτη λύση απορρίφθηκε, μιας και έπρεπε αφενός να διακρίνονται οι αισθητικές παρεμβάσεις, αφετέρου να υπάρχουν ομοιογένειες στα ζωγραφικά στρώματα. Για τις μεγάλες επιφάνειες επιλέχθηκε ο δεύτερος τρόπος συμπλήρωσης, που επέτρεπε να μην προσβάλλεται η φυσιογνωμία ενός τέτοιου έργου (εικ. 7). Στα πιο διακριτικά σημεία, έγινε όσο το δυνατόν πλησιέστερη χρωματική και τονική αποκατάσταση, π.χ. περιμετρικά στο πλαίσιο.

Στον κάμπο αρνήθηκαν κατηγορηματικά να κάνω οποιαδήποτε συμπλήρωση με φύλλα χρυσού, όπως συνήθιζον ορισμένοι συντηρητές,

διότι δεν συμφωνούσε με τη δεοντολογία μου. Χρησιμοποίησα τέμπρα χρυσού και ώχρας, ώστε να έχουμε ανάλογο τονική αποκατάσταση που να μπορεί όμως να είναι αντιληπτή και ευδιάκριτη.

Το Βερνίκωμα της φορητής εικόνας

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ένα από τα προβλήματα που είχα σχετικά με τον χημικό καθαρισμό της ζωγραφικής επιφάνειας ήταν ότι όλη η εικόνα είχε μεταγενέστερα βερνικωθεί με ένα εξαιρετικά γυαλιστερό βερνίκι. Το βερνίκι αυτό ήταν ακατάλληλο, καθώς ήταν τόσο παχύ, αλλά και αδιάβροχο, που η ζωγραφική από κάτω δεν ανέπνεε.

Με βάση τη βιβλιογραφία που υπάρχει σχετικά με τα έργα του Φ. Κόντογλου και την παρατήρηση έργων του σε μουσεία και συλλογές, η ζωγραφική του διακρίνεται για την καθαρότητα της φόρμας και η επιφάνεια είναι φειραρισμένη δίνοντας μια ματ εντύπωση. Παράλληλα, εφόσον ο κάμπος ήταν διακοσμημένος με φύλλα χρυσού, το αποτέλεσμα έπρεπε να είναι διαυγές δίχως όμως να είναι επιπυρεμένο.

Για το τελικό βερνίκωμα του έργου χρησιμοποιήθηκε το βερνίκι *retouching* της Winsor & Newton. Η επιλογή βασίστηκε στο ασπιδόφιρισμα που έδωσε (λόγω της ματίχας που περιέχει) στη ζωγραφική επιφάνεια, αφήνοντας το χρυσό φόντο να γυαλίζει διακριτικά (εικ. 8).

Ακόμη χρησιμοποιήθηκε πλακέ πινέλο και όχι αερογράφος, λόγω της μεγάλης επιφάνειας του έργου που έπρεπε να καλυφθεί ταχύτατα. Το έργο βερνικώθηκε δύο φορές.

Ας σημειωθεί ότι όσον αφορά το νέο ξύλο, η πίσω πλευρά του καλύφθηκε με ένα μείγμα όμπρας και λάκας ακρυλικής βάσης για να «αδέσει» αισθητικά με το σκούρο πλαίσιο που υπήρχε περιμετρικά του έργου.

The Restoration of Photis Kontoglou's Panaghia Glykophiloussa

Konstantinos Stoupathis

There are quite a few works of art both in Greek and Western hagiography, which have been damaged not only by the usual environmental factors, like humidity, but also by malign human intervention, such as inappropriate restoration. This article deals with the restoration of the portable icon of *Panaghia Glykophiloussa*, painted by Photis Kontoglou.

The restoration of the work was quite problematic: the wood panel of the icon was swollen, owing to the humidity of the environment, and maltreated, when it was attempted to reaffix the two sections of the painting on a new wooden surface. The edge of the icon was over-painted, and when this later layer of painting was removed in the course of restoration, it was revealed that the new wooden panel had been covered with a plasticized canvas, before the original painting was transferred on it.

The painted surface was covered in the past with a probably synthetic varnish, insoluble to mild organic solvents. For this reason the sections of underpainting and painting were fixed and the painting surface was cleaned mechanically.

The reconstruction of the painting sections was done by stages for the best completion of the lost painting. Needless to say, that special care was taken for the preventive preservation of the icon.

8. Η εικόνα μετά τις εργασίες συντήρησης.

