

Βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από την Άρτα

Παρατηρήσεις κατά τη συντήρησή της

Ιωάννης Λιούγκος
Συντηρητής Έργων Τέχνης

Στον Ι.Ν. Αγίου Νικολάου Άρτας¹ ανήκει εικόνα προσκυνηταρίου της Παναγίας, διαστάσεων 140 x 80 εκ.,² που είχε θέση στο κεντρικό προσκυνητάρι κοντά στην κυρία είσοδο. Το προσκυνητάρι, κατασκευασμένο με πολύ λιτή διακόσμηση στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, βρισκόταν σε άσχημη κατάσταση, ήταν χωρίς καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και αντικαταστάθηκε. Η εικόνα αυτή στην πραγματικότητα ήταν αμφιπρόσωπη. Στη μια πλευρά (που είχε τεθεί σε προσκύνηση) υπήρχε η παράσταση της Παναγίας ζωγραφισμένη με την τεχνική της ελαιογραφίας. Έφερε την επιγραφή Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ και παρουσίαζε την Παναγία να αγκαλιάζει τον μικρό Χριστό, που κρατά με το αριστερό του χέρι τη σφαίρα του κόσμου και με το δεξιό ευλογεί. Η τεχνοτροπία την κατέτασσε στο α΄ μισό του 20ού αιώνα. Η άλλη πλευρά είχε απλώς χρωματική επίστρωση³ και γι' αυτό το λόγο δεν είχε προκαλέσει λατρευτικό ή καλλιτεχνικό ενδιαφέρον.

Κατά το θέρους του 1998, μου ανατέθηκε η συντήρηση της παράστασης της παραπάνω εικόνας. Κατά τη διαδικασία όμως της εργασίας μας διαπιστώσαμε ότι κάτω από την Παναγία Οδηγήτρια του 20ού αιώνα (στην πλευρά που στο εξής θα αναφέρουμε ως Β΄ όψη), υπήρχε παλαιότερο στρώμα ζωγραφικής. Στο στρώμα αυτό αποκαλύφθηκε έργο, που εκτιμούμε ότι ανήκει στο τέλος του 17ου αιώνα. Παράλληλα, προχωρήσαμε και στη μελέτη της άλλης πλευράς (που στο εξής θα αναφέρεται ως Α΄ όψη), όπου αποκαλύφθηκε παράσταση της Παναγίας Οδηγήτριας, που εκτιμούμε ότι τοποθετείται στον 14ο αιώνα και αποτελεί το κύριο αντικείμενο της παρούσας δημοσίευσης.

Β΄ ΟΨΗ

Η συντήρηση

Με προσεκτική παρατήρηση της Β΄ όψης (εικ. 1) διαπιστώσαμε μακροσκοπικά ότι στην περιοχή του γονάτου του Χριστού διακρίνονταν με μια ασυνέχεια, λόγω εκδοράς του ζωγραφικού στρώματος, χρυσοκονδυλιές από άλλη χρωματική επιφάνεια. Η ποιότητα του στρώματος αυτού στο δείγμα καθαρισμού, που ακολούθησε, φανέρωνε ότι από κάτω κρυβόταν μια πολύ σημαντικότερη ζωγραφική.

Μετά τη μεταφορά της στο εργαστήριο η εικόνα φωτογραφήθηκε στο ορατό φάσμα, ελέγχθηκε αναλυτικά στο στερεομικροσκόπιο, εξετάστηκε στρωματογραφικά και, προκειμένου να αποκτήσουμε μια απεικόνιση του υποκείμενου ζωγραφικού στρώματος και της κατάστασης διατήρησής του, επιχειρήθηκε η εξέτασή της ακτινογραφικά.⁴

Η ακτινογράφηση⁵ διενεργήθηκε στην περιοχή των προσώπων της Παναγίας και του Χριστού, καθώς η κατάσταση διατήρησής τους θα ήταν καθοριστικής σημασίας για την αφαίρεση ή μη της επιζωγράφισης. Ύστερα από αρκετές δοκιμές, είδαμε να διαγράφονται στην ακτινογραφική πλάκα τα δύο πρόσωπα του επιζωγραφισμένου στρώματος με όλες τους τις λεπτομέρειες.

Διαπιστώσαμε έτσι ότι η επιζωγράφιση ακολουθούσε το αρχικό σχέδιο στα πρόσωπα και τις πτυχώσεις, εκτός από την

περιοχή του χρυσού βάθους. Εκεί, μαζί με τα συμπιλήματα και τα φωτοστέφανα, αποκαλύφθηκε η ύπαρξη δύο αγγέλων σε στάση δέησης, στις δύο επάνω γωνίες. Εξακριβώσαμε, επίσης, ότι δεν μεσολαβούσε προετοιμασία μεταξύ των δύο στρωμάτων ζωγραφικής, πράγμα που θα επέτρεπε, υπό προϋποθέσεις, να διαχωριστούν μεταξύ τους και να διατηρηθούν αμφότερα. Με τα δεδομένα αυτά τεκμηριώθηκε η απόφαση για την αφαίρεση της επιζωγράφισης.

Η αφαίρεση έγινε τμηματικά με τη χρήση οργανικών διαλυτών (εικ. 2). Η εικόνα σωζόταν σε όλη της την έκταση, εκτός από ένα μικρό τμήμα στην επάνω δεξιά γωνία. Ακολούθησε ο υπόλοιπος καθαρισμός, η στερέωση στα όρια της απώλειας και, τέλος, η προστασία της με λεπτό στρώμα βερνικιού. Δεν έγινε χρωματική συμπλήρωση.

Η εικονογραφία

Σε χρυσό βάθος εικονίζεται η Παναγία σε προτομή να κρατεί τον μικρό Χριστό στο αριστερό της χέρι και να γέρνει ελαφρά το κεφάλι της προς το μέρος του (εικ. 3). Η Παναγία φορεί γαλάζιο χειριδωτό χιτώνα με χρυσό κέντημα στην παρυφή, ιδίου χρώματος μαντίλι και σκούρο κόκκινο μαφόριο με επίσης χρυσό σιρίτι στην παρυφή. Χρυσά φυλλόσχημα κρόσσια πέφτουν στον αριστερό ώμο. Ο Χριστός φορεί κι αυτός γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο με έντονες χρυ-



1. Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας. Η Β΄ όψη με τη νεότερη επιζωγράφιση της ελαιογραφίας. Διακρίνεται το υποκείμενο στρώμα στο γόνατο του Χριστού.

σοκονδυλιές. Με το αριστερό χέρι κρατεί τη σφαίρα του κόσμου και με το δεξιό ευλογεί. Στις επάνω γωνίες εικονίζονται δύο άγγελοι σε στάση δέησης.

Ο εικονογραφικός τύπος, παρόλο που αριστερά κάτω από το μονόγραμμα της Παναγίας φέρει την επιγραφή Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, διαφοροποιείται από τον καθιερωμένο. Η Παναγία με το δεξιό της χέρι δεν δείχνει τον Ιησού, όπως συνηθίζεται, αλλά κάνει μια κίνηση προσέγγισης και αβρότητας, ενώ και ο Χριστός κρατεί στο αριστερό του χέρι τη σφαίρα αντί για ειλητάριο. Ο τύπος προσομοιάζει συνεπώς με τη Θεοτόκο Madre della Consolazione⁶ (= Παρηγορίας).

Σε εικόνες αυτού του τύπου⁷ συγχωνεύονται στοιχεία της υστερογοτθικής ζωγραφικής (στάση του Χριστού σε κοντραπόστο, σφαίρα του κόσμου, ενδύματα) με χαρακτηριστικά της κρητικής εικονογράφησης (ελληνική τυπολογία στα πρόσωπα και χρυσό βάθος). Η εικονογράφηση της παρούσας εικόνας προέρχεται από τον βυζαντινό τύπο της Οδηγήτριας, με την προσθήκη της σφαίρας του κόσμου, όπως αναφέρθηκε, και χωρίς άλλα δυτικότερα στοιχεία.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της, όπως είναι η γεωμετρική αίσθηση της πτυχολογίας, οι χρυσοκονδυλιές στο ιμάτιο του Χριστού, η απουσία διακοσμητικών στοιχείων, η ποιότητα και η ακρίβεια του σχεδίου, τα λεπτοκαμωμένα δάχτυλα, τα καλοσχηματισμένα γραψίματα των χαρακτηριστικών στα πρόσωπα, η τεχνοτροπία στα πλασίματα των σαρκωμάτων, τα προσεγμένα γραμμικά φωτίσματα και η αποτύπωση βαθιάς πνευματικότητας και ψυχικών χαρακτηριστικών στα πρόσωπα, κατά τη γνώμη μας συνηγορούν στη χρονολόγηση της εικόνας γύρω στα τέλη του 17ου αιώνα.

Α΄ ΟΨΗ Η συντήρηση

Αρχικά, στην κύρια όψη δεν φαινόταν παρά μια ενιαία χρωματική επίστρωση που κάλυπτε ολόκληρη την επιφάνεια (εικ. 4). Η συντήρησή της ξεκίνησε με τη σταδιακή αφαίρεση των επιχρωματισμών, αφού διαπιστώσαμε πως κάτω από μια δυο μικροσπολεπίσεις διακρινόταν επίστρωση χρυσού βάθους. Ο καθαρισμός ξεκίνησε από την αριστερή κάτω περιοχή της εικόνας.

Τμηματικά αφαιρέθηκε πρώτα το στρώμα της καφετιάς απόχρωσης λαδομπογιάς, μετά ένα γκριζό αστάρι που είχε περαστεί από κάτω και στο τέλος το στρώμα του βερνικιού, μαζί με την αιθάλη, τους ρύπους, τα σταξίματα κεριών και τις όποιες άλλες επικαθίσεις (εικ. 5). Χρησιμοποιήσαμε παροχή θερμού αέρα και μίγματα οργανικών διαλυτών. Αποκαλύφθηκε έτσι η εξαιρετικής τέχνης βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (εικ. 6).

Το ζωγραφικό στρώμα χαρακτηρίζεται από πολύ καλή πρόσφυση με την προετοιμασία, με μικρές μόνο απολεπίσεις. Η φθορά του είναι ορατή σαν ένα επιφανειακό «ξεθώριασμα» και προέρχεται από την καταπόνηση του έργου με την πάροδο του χρόνου.

Στη συνέχεια, έγινε στερέωση της ζωγραφικής επιφάνειας και της προετοιμασίας. Στις πολλές μικρότερες και μεγαλύτερες οπές, που ήταν διάσπαρτες στο κεντρικό κυρίως τμήμα της εικόνας και είχαν δημιουργηθεί από τα καρφιά, τα οποία στήριζαν πιθανώς μια αργυρή επένδυση, προστέθηκε μίγμα συνθετικού κεριού και ρητίνης. Δεν έγιναν συμπληρώσεις. Η εικόνα προστατεύτηκε με ένα λεπτό στρώμα βερνικιού.

Στο ξύλο παρατηρήθηκε πολύ μικρή προσβολή από ξυλοφάγα έντομα, που δεν φανερώνει, ωστόσο, σημαντική εξασθένηση του ξύλου. Η διάμετρος και το σχήμα των οπών, που αποτελούν σημεία εξόδου και όχι εισόδου των εντόμων, λίγο πριν από τη διαδικασία του ζευγαρώματός τους, μαρτυρεί την ύπαρξη ανοβίων (σαράκι). Έγινε εμποτισμός με απεντομωτικό οργανικό διαλύτη χωρίς πρόσθετη χρήση στερεωτικού.

Η τεχνική κατασκευής⁸ και η τεχνολογία των υλικών

Ξύλινος φορέας. Η εικόνα είναι σκαφωτή. Φέρει αυτόξυλο λοξότμητο πλαίσιο, διακριτό σήμερα μόνο στις τρεις πλευ-



2. Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας. Η Β΄ όψη κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης της επιζωγράφισης και του καθαρισμού.



3. Η Β΄ όψη της Παναγίας Οδηγήτριας της μεταβυζαντινής περιόδου.



4. Η Α΄ όψη με τη χρωματική επίστρωση που κάλυπτε ολόκληρη την επιφάνεια.



5. Η Α΄ όψη κατά τη διάρκεια της αφαίρεσης των διαδοχικών επιχρωματισμών και του καθαρισμού.

ρές της. Η δεξιά μακριά πλευρά είχε προιονιστεί και παλαιότερα αφαιρεθεί κατά μήκος της ένα κομμάτι πλάτους περίπου 2 εκ., για να προσαρμοσθεί πιθανώς στις ανάγκες μιας μεταγενέστερης θέσης της.⁹ Είναι κατασκευασμένη από μονοκόμματο ξύλο, που προέρχεται από πλατύφυλλο δέντρο,¹⁰ πιθανότατα καρυδιά, κομμένο εφαπτομενικά¹¹ κοντά στο κέντρο του κορμού.

Στην πίσω πλευρά της δεν παρατηρούνται ίχνη τρέσων, αλλά ούτε και κάποια κατεργασία του ξύλου με σκαρπέλο.¹² Αντίθετα, και η πίσω επιφάνεια είναι λεία και, κρίνοντας από το γεγονός ότι η εικόνα δεν έχει σκεβρώσει ή σχιστεί, θα καλυπτόταν από κάποια επίστρωση (κόλλα ή βερνίκι) πριν από τη μεταγενέστερη εικονογράφησή της.¹³ Συμπεραίνεται, επίσης, ότι ο κορμός του δέντρου κόπηκε την κατάλληλη εποχή και αφέθηκε να στεγνώσει για αρκετό διάστημα, ίσως και για μερικά χρόνια. Τέλος, δεν χρησιμοποιήθηκε το εξωτερικό τμήμα του κορμού κοντά στο φλοιό που είναι λιγότερο ανθεκτικό, πιο μαλακό και πιο ευπρόσβλητο από τους μύκητες και τα έντομα. Ακολουθήθηκε συνεπώς η ενδεδειγμένη διαδικασία κατασκευής του ξύλινου φορέα, ένδειξη και αυτή της υψηλής ποιότητας του έργου.

Προετοιμασία. Πάνω από το ξύλο συναντήσαμε ύφασμα, που καλύπτει πιθανότατα ολόκληρη την επιφάνεια. Με εξέταση στο μικροσκόπιο διαπιστώθηκε ότι είναι λινό. Έχει μέτριο πάχος και σχετικά πυκνή ύφανση. Είχε εμποτιστεί και στερεωθεί στο ξύλο με αρκετή ποσότητα ζωικής κόλλας και πάνω του είχε απλωθεί το στρώμα της προετοιμασίας από γύψο και ζωική κόλλα, σε μέτριο πάχος χωρίς διακριτά υποστρώματα. Σώζεται ολόκληρο με πολύ καλή πρόσφυση και συνεκτικότητα.

Παρατηρώντας το μικρό πλάτος των ρωγμών (κρακλέ) διαπιστώσαμε ότι αυτές είναι διαμπερείς στο βάθος της προετοιμασίας, περίπου ισοπαχείς μεταξύ τους και ότι παρουσιάζεται μια «κανονικότητα» της διάταξής τους στην επιφάνεια της εικόνας. Συμπεραίνεται ως εκ τούτου ότι πρόκειται για ένα πολύ ανθεκτικό υπόστρωμα, που, κατά κύριο λόγο, οφείλεται στη διαδικασία που ακολουθήθηκε κατά την εφαρμογή του. Περάστηκε με πινέλο σε πολλά διαδοχικά στρώματα, για καλύτερη ομαλοποίηση και εν γένει φινίρισμα.

Ζωγραφικό στρώμα. Πάνω στην προετοιμασία είναι διακριτά τα χαράγματα με τα οποία ορίζεται το περίγραμμα των μορφών και τα φωτιστέφανα, χωρίς άλλα επιμέρους χαράγματα για την απόδοση σχεδιαστικών λεπτομερειών. Το χρώμα, που έγινε με σιλβωτό χρυσό,¹⁴ προχωρεί και μέσα στα όρια των μορφών, όπως φαίνεται από μικροαπολεπίσεις του χρώματος. Τα χρώματα δουλεύτηκαν με την τεχνική της αυγοτέμπερας.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η τεχνική που χρησιμοποιήσε ο ζωγράφος για την απόδοση των χρυσοκονδυλιών στα μιάτια των δύο αγγέλων, στις επάνω γωνίες (εικ. 7). Αυτές δεν έγιναν με κάποια από τις γνωστές τεχνικές πάνω από το χρώμα των ενδυμάτων,¹⁵ αλλά με αιχμηρό εργαλείο χα-



6. Η Α΄ όψη με τη βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας.

ράχθηκε με μεγάλη δεξιοτεχνία το χρώμα σε όλο το πάχος του, αφήνοντας να φανεί από κάτω το φύλλο χρυσού, δίνοντας με τον τρόπο αυτό την εντύπωση της πινελιάς.

Βερνίκι. Η εικόνα διατηρούσε μέχρι τον καθαρισμό της υπολείμματα του στρώματος του αρχικού βερνικιού. Το πάχος του, η σκληρότητά του, η ελαφρά κοκκινωπή απόχρωση που είχε στην οξειδωμένη του πλέον μορφή, παραπέμπει στη χρήση του κολοφώνιου ή της σανδαράχης, ως ενός από τα συστατικά του βερνικιού.

Η Παναγία Οδηγήτρια, που αποτελούσε την κύρια και αρχικά τη μοναδική (;)¹⁶ όψη της εικόνας, ήταν λιτανευτική. Η τεχνικής φύσεως ένδειξη που συνηγορεί στον ισχυρισμό αυτό είναι η εγκοπή (βάθυνση) που υπάρχει στο μέσον της κάτω ακμής του ξύλου. Χρησίμευε στο να στερεωθεί το κοντάρι που την κρατούσαν και την περιέφεραν.

Η εικονογραφία

Η εικόνα επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας.¹⁷ Εικονίζεται η Παναγία μετωπική, σε προτομή, με το κεφάλι της ελαφρά κεκλιμένο προς τον μι-

κρό Χριστό, τον οποίο κρατεί και αγκαλιάζει προστατευτικά με το δεξιό της χέρι έχοντας το αριστερό μπροστά στο στήθος της σε στάση δέησης. Φορεί βαθυκάστανο μαφόριο με κόκκινη από κιννάβαρι φόδρα, χρυσοκέντητο σιρίτι στην παρυφή και κρόσσια με τριφυλλόσχημες απολήξεις, που πέφτουν στον αριστερό ώμο. Από κάτω διακρίνεται βαθυκίανος χειριδωτός χιτώνας και ίδιας απόχρωσης μαντίλι.

Ο μικρός Χριστός κάθεται άνετα στην αγκαλιά της Παναγίας, σαν σε θρόνο, σε στάση τριών τετάρτων. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο που ακουμπά στο αντίστοιχο γόνατο. Φορεί φαρδύ, ωχροκίτρινο χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο, με πυκνές χρυσοκονδυλιές και πλούσιες γεωμετρικές και επιμελημένες πτυχώσεις.

Σχεδιάζεται με ψηλό μέτωπο σε σχεδόν τριγωνικό σχήμα, φωτισμένο μόνο στη μισή περιοχή, όπως και το υπόλοιπο πρόσωπο και ο λαιμός. Πυκνά καστανά μαλλιά που σχηματίζουν εύπλαστους βοστρύχους πλαισιώνουν το σαρκώδες πρόσωπο.

Οι φωτοστέφανοι είναι απλοί εγχάρακτοι κύκλοι. Στο ύψος του μετώπου της Παναγίας αριστερά και δεξιά βρίσκεται η επιγραφή Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ με κόκκινα κεφαλαία γράμματα. Κόκκινα είναι επίσης και τα συμπληρώματα IC XC και ΜΗΡ ΘΥ πάνω από τα αντίστοιχα φωτοστέφανα. Στις επάνω γωνίες της εικόνας είναι ζωγραφισμένοι δύο άγγελοι με σκεπασμένα τα χέρια σε ένδειξη σεβασμού.

Στα πρόσωπα ο προπλασμός είναι σκούρος καστανός με ελαφρά πρασινωπή απόχρωση. Η σάρκα σε ανοιχτόχρωμη απόχρωση με ώχρα, άσπρο και λίγο κιννάβαρι δένεται με τον προπλασμό με απαλό ωχροκόκκινο γλυκασμό. Τα λευκά φωτίσματα, γραμμικά και περιορισμένα, τονίζουν διακριτικά τα εξέχοντα μέρη της σάρκας. Εκεί που το λευκό χρώμα πυκνώνει για να αποδοθούν το ανασηκωμένο φρύδι, το τονισμένο μύλο, η σύσπαση της μύτης και η αυστηρή έκφραση στο στόμα του Χριστού ή να διαγράψει αφαιρετικά λεπτά σημεία στη μύτη, το άσπρο του ματιού ή το αφτί του, αποκαλύπτεται μια αξιοσημείωτη ζωγραφική δεξιότητα και μια φροντίδα κομψότητας της φόρμας, που αναδεικνύουν και την ψυχογραφική ικανότητα του καλλιτέχνη.

Ο ζωγράφος πλάθει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών χωρίς καθόλου σχεδόν «γραψίματα». Με το πλάσιμο μόνο και τον όγκο του χρώματος της σάρκας και των φωτισμάτων μεταφέρει και διαχέει το φως με μια ελεγχόμενη ένταση, προσδίδοντας στα πρόσωπα εσωτερική δύναμη και πνευματικότητα.

Η απόδοσή τους με σχεδιαστική και χρωματική ελευθερία χωρίς επιτηδευμένες λεπτομέρειες, φανερώνει εμπειρία περισσότερο στο χειρισμό μεγάλων επιφανειών (τοιχογραφιών), παρά φορητών εικόνων και μικρογραφιών. Ενδεικτικό επίσης της πιο ελεύθερης, χωρίς στυλιζαρίσματα, αντιμετώπισης της ζωγραφικής, είναι ότι χρησιμοποιεί τον ίδιο προπλασμό για τα μαλλιά και το πρόσωπο του Χριστού, ενώ συ-

νήθως τα μαλλιά προπλάθονται με πιο σκούρο χρώμα και διαχωρίζονται σχεδιαστικά.

Δάνειο από τη μνημειακή ζωγραφική αποτελεί και η πραγμάτευση των όγκων, με την Παναγία να απεικονίζεται, τηρουμένων και των αναλογιών, με μεγάλο σωματικό πλάτος, αρκετά μεγαλύτερη από τον Χριστό. Εκφράζεται με τον τρόπο αυτό η μεγαλοπρέπεια, που απαιτεί η συγκεκριμένη παράσταση και η λιτανευτική χρήση της εικόνας.

Η χρήση του κόκκινου χρώματος της φόδρας στο μαφόριο της Παναγίας, που διαφαίνεται διακριτικά σε σημεία γύρω από το πρόσωπό της, είναι επίσης ένα ζωγραφικό στοιχείο με ιδιαίτερη δυναμική. Η μορφή της με μέγεθος επιβλητικό, που εντείνεται από τα ρούχα σε σκούρους τόνους, αποπνέει μια μεγαλοπρέπεια που συνδυάζεται όμως με μελαγχολική γλυκύτητα και ανθρώπινη τρυφερότητα. Όλες οι μορφές έχουν όγκο στα σαρκώματα. Οι πτυχώσεις είναι μαλακές και αφήνουν τους όγκους των σωμάτων να διαγράφονται διακριτικά. Οι τονικές διαβαθμίσεις είναι ήρεμες. Οι θερμές αποχρώσεις του καφέ στα σαρκώματα συνδυάζονται αρμονικά με τα σκούρα ενδύματα της Παναγίας και ενταγμένα στο πορτοκαλί τόνου χρυσό βάθος δίνουν τον τελικό τόνο στην παράσταση.

Ο μικρός Χριστός δεν δείχνει καθόλου παιδί (εικ. 8). Με φυσιογνωμική αυστηρότητα και τραχιά ευρωστία, το πρόσωπό του έρχεται να συνδυαστεί με την «ιερατική» ακινησία του σώματός του. Τελικά, ο «ρεαλισμός», που με μια γρήγορη ματιά μοιάζει να αποτυπώνεται στο πρόσωπό του, δεν είναι «ανθρώπινος» ούτε ανήκει στο χρόνο, διότι δεν έχει στιγμιαία αναφορά. Βρίσκεται έξω από το χρόνο και τον τόπο. Συνεπώς πρόκειται για μια εικόνα κατ' εξοχήν ιδεαλιστική.

Ο Χριστός και η Παναγία φαίνονται να είναι ακίνητοι. Τη στατικότητα του σώματος του Χριστού υπογραμμίζουν οι γραμμικές πτυχώσεις του ιματίου του. Ταυτόχρονα όμως, όλα τα πρόσωπα έχουν ένα δικό τους ρυθμό δηλώνοντας μια εσωτερική κίνηση. Στον Χριστό, η κίνηση αυτή αποτυπώνεται στο πλάσιμο του προσώπου του, ενώ στην Παναγία στην ελαφριά κλίση του κεφαλιού της και στον ελαφρά ανασηκωμένο αριστερό της ώμο. Οι άγγελοι στις επάνω γωνίες, έχοντας το ένα φτερό ψηλότερα ο καθένας, δίνουν την εντύπωση ότι δεν παραστέκονται απλά αλλά κινούνται προς την κεφαλή της Παναγίας, που συμπίπτει με τη χρυσή τομή της σύνθεσης.

Η συγκρατημένη και συγχρόνως δυναμική οργάνωση της σύνθεσης, με τον ενιαίο ρυθμό και τη σωστή χρωματική σύλληψη, χαρακτηρίζει τον άγνωστο ζωγράφο της εικόνας. Κύριος των τεχνικών κατακτήσεων της εποχής του, σφραγίζει το έργο με έναν καθαρά προσωπικό τόνο, γεγονός που τον τοποθετεί, κατά τη γνώμη μας, στους καλύτερους βυζαντινούς τεχνίτες της περιόδου του.

Φαίνεται επίσης ότι η ανάμνηση της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας της Κωνσταντινούπολης, κατείχε κορυφαία θέση στη συνείδηση των οικογενειών των ευγενών που εγκα-



7. Λεπτομέρεια από τη βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας. Διακρίνονται τα χαράγματα στα ενδύματα του αγγέλου για την απόδοση των χρυσοκονδυλιών.

θήσανται στην Άρτα, με την κατάληψη της Πόλης από τους Λατίνους (1204-1261) μεταφέροντας εκεί τον πλούτο, την καλλιέργεια και τα βυζαντινά ήθη.¹⁸

Στην εικονογράφηση και στην τεχνοτροπία της εικόνας συνδυάζονται ιδεαλιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία, παρουσιάζοντας στενή σχέση με έργα του τέλους του 13ου αιώνα και των αρχών του 14ου αιώνα.

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της Παναγίας, που αποπνέουν ηρεμία και ευγένεια πλησιάζοντας στον κλασικό της τύπο με την εξιδανικευμένη γυναικεία ομορφιά, συνδυαζόμενα με την πιο ρεαλιστική απόδοση και με την πλαστική δύναμη του Χριστού, συναντώνται στη ζωγραφική του 14ου αιώνα.¹⁹

Χαρακτηριστικά της Παναγίας, όπως η λεπτή και μακριά μύτη, ο σκιοφωτισμός που ροδίζει στις παρειές, τα σχεδόν γραμμικά φώτα, τοπικά περιορισμένα, που λειτουργούν σαν φωτεινές ανταύγειες (διακρίνονται παρά το γεγονός ότι η ζωγραφική στο πρόσωπο δεν διατηρείται επαρκώς), αναγνωρίζονται και σε άλλα έργα της περιόδου, όπως στη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα (πρώτο τέταρτο του 14ου αιώνα) του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη,²⁰ στην Παναγία Βρεφοκρατούσα από το ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης,²¹ και στο ναό των Αγίων Ιωακείμ και της Άννης (1315) στη Στουντένιτσα της Σερβίας.²²

Το μέτωπο επίσης της Παναγίας, ευρύ και καλυμμένο από το μαντίλι ώστε να αφήνεται να διαγραφεί μια στενή μόνο περιοχή πάνω από τα μάτια, αποτελεί κι αυτό χαρακτηριστικό της ίδιας περιόδου, καθώς σε μεταγενέστερες εικόνες αρχίζει να φαίνεται μεγαλύτερο τμήμα του μετώπου της.

Ο εικονιστικός τύπος του Χριστού, με παχουλό πρόσωπο, αδρά χαρακτηριστικά, υψηλό μέτωπο, πολύ κοντή μύτη και πιγούνι



8. Λεπτομέρεια με το πρόσωπο του Χριστού από τη βυζαντινή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας.

που εισέχει, είναι του συρμού από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, στην πρώτη περίοδο της τέχνης των Παλαιολόγων, όπως μπορούμε να δούμε στην ολόσωμη Παναγία Βρεφοκρατούσα της Μονής Βατοπαιδίου²³ και στην Παναγία Οδηγήτρια (πρώτη εικοσαετία 14ου αιώνα) της Μονής Χιλανδαρίου.²⁴

Η τεχνική του πλασίματος των μορφών με τα φωτεινά μέρη σε μικρά επίπεδα, που αποδίδουν όγκο στα σαρκώματα αλλά και μια ιδιαίτερη πνευματικότητα, αναγνωρίζεται αργότερα σε έργα του κορυφαίου ζωγράφου Θεοφάνη του Έλληνα.

Η άμεση σχέση που παρουσιάζει η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας της Άρτας με τα παραπάνω έργα, η παραγωγή των οποίων συνδέεται με εργαστήρια της Θεσσαλονίκης, μας οδηγούν να χρονολογήσουμε την εικόνα στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα και να τη συνδέσουμε με το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης.²⁵

Ο ζωγράφος φαίνεται ότι προέρχεται ή επηρεάζεται από αυτό το καλλιτεχνικό περιβάλλον που, με την εμφάνιση και του ησυχαστικού κινήματος, έχει ως χαρακτηριστικά του την ιερατικότητα των μορφών, οι οποίες αποπνέουν πνευματική ένταση, δύναμη και πλαστικότητα. Έρχονται σε αντίθεση με τις ραδινές, γεμάτες κομψότητα και ευγένεια φιγούρες με τις ανάλαφρες κινήσεις και τις αρμονικές χρωματικές κλίμακες, τις οποίες συναντάμε σε έργα ζωγράφων που προέρχονται από το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης της ίδιας περιόδου.

Η χρονολογική αυτή απόδοση σχετίζεται, εξάλλου, με την πολύ αξιόλογη οικοδομική δραστηριότητα που γνώρισε η πρωτεύουσα του Δεσποτάτου της Ηπείρου από τα τέλη του 13ου αιώνα, όταν ανεγείρονται και διακοσμούνται εκεί τα σημαντικότερα μνημεία της.

Ευρήματα όπως η συγκεκριμένη εικόνα αλλά και τοιχογρα-

φίες και γλυπτά διαφορετικών τεχνοτροπιών και αισθητικών αναζητήσεων, που σταδιακά έρχονται στο φως και μελετώνται, συντείνουν στο να αποδοθεί στην Άρτα του 13ου και 14ου αιώνα η ύπαρξη ενός καλλιτεχνικού κέντρου με ευρεία παραγωγή και ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Ο Ιωάννης Λιούγκος είναι πτυχιούχος του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του ΤΕΙ Αθήνας, διπλωματούχος (DEA) της Ecole Pratique des Hautes Etudes (Παρίσι). Εργάζεται στο Τμήμα Μουσείων και Πολιτισμού του Δήμου Ιωαννιτών και είναι υπεύθυνος συντήρησης των Έργων Τέχνης του Δήμου Ιωαννιτών.

1. Βλ. Σεραφεΐμ Ξερόπουλος, *Δοκίμιον ιστορικής τινός περιλήψεως της τότε αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής πόλεως Άρτης και της ωσαύτης νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, εν Αθήναις 1884, επανέκδοση Άρτα 1986, σ. 138. Σύμφωνα με τον Σ. Ξερόπουλο, ο αρχικός ναός κτίστηκε το 1625, αναγέρθηκε μεγαλύτερος το 1852 και επισκευάστηκε το 1871. Σήμερα, χωρίς να έχουν σωθεί παλαιότερες τοιχογραφίες, τοιχογραφείται από την αρχή ενώ και το τέμπλο του είναι σύγχρονο.

2. Μια πρώτη συνοπτική παρουσίαση της εικόνας έγινε από τον Δ. Γιαννούλη, «Αμφιπρόσωπη εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας από τη Βυζαντινή Άρτα», σε ανακοίνωση του 2ου Διεθνούς Αρχαιολογικού και Ιστορικού Συνεδρίου για τη βυζαντινή Άρτα και την περιοχή της (Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος Σκουφάς, 12-14 Απριλίου 2002).

3. Αυτό αποτελεί συνηθισμένη πρακτική πρόχειρης αντιμετώπισης των εικόνων, που είναι τοποθετημένες σε τέμπλα αλλά και ολόκληρων τέμπλων, που πολύ συχνά επιχρωματίζονται, σύμφωνα με την ίδια αντίληψη που οι τοιχογραφίες ασβεστώνονται, για να ικανοποιήσουν την ανάγκη «εξωραϊσμού» του χώρου από τους κατοίκους. Έχουμε συναντήσει μέχρι και πέντε διαδοχικά στρώματα χρώματος, όπως για παράδειγμα στο τέμπλο του Ι.Ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Φιλοθέης Άρτας, που συντηρήσαμε πρόσφατα και όπου αποκαλύφθηκε ένα εξαιρετικής τέχνης επίχρυσο στιλβωτό τέμπλο του 18ου αιώνα κάτω από τους επάλληλους επιχρωματισμούς.

4. Για τις μεθόδους διερεύνησης των έργων τέχνης, ενδεικτικά βλ. Υ. Chrysosoulakis / J.M. Chassery, *The Application of Physicochemical Methods of Analysis and Image Processing Techniques to Painted Works of Art*, Αθήνα 1989. Επίσης, Α. Αγοράνου-Αλεξοπούλου / Ι. Χρυσουλάκης, *Θετικές επιστήμες και έργα τέχνης*, Αθήνα 1993, όπως και Α. Αλεξοπούλου / Ε. Ιωακείμωγλου / Π. Μοίρα, *Ανάλυση των υλικών κατασκευής των ζωγραφικών έργων με φυσικοχημικές τεχνικές*, Αθήνα 1992. Για εξέταση ακτινογραφικά, βλ. ακόμη, Μ. Politis / Ρ. Politis / J. Artopoulos, «The contribution of radio diagnostic hospital equipment in the conservation of Byzantine icons», *Proceedings of ICOM Committee for Conservation, 10th triennial meeting*, τ. 2, 1993, σ. 813-816. Η ακτινογραφία παρέχει πληροφορίες που αφορούν την προετοιμασία, το ύφασμα, το ξύλινο υποστρίγμα, την έκταση των στοών που σκάβουν στο ξύλο τα διάφορα έντομα, την ύπαρξη και το είδος καρφιών, τα χρωματικά στρώματα και, το σημαντικότερο, την ύπαρξη μερικής ή ολικής επιζωγράφισης. Ως μέθοδος χρησιμοποιείται με επιτυχία από το τέλος της δεκαετίας του '50 στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Η δυσκολία της έγκειται στο ότι για κάθε ακτινολογικό μηχάνημα και για κάθε εικόνα πρέπει να ρυθμίζονται ξεχωριστά οι παράμετροι τάση, ένταση και χρόνος εκπομπής της ακτινοβολίας.

5. Η συγκεκριμένη εξέταση πραγματοποιήθηκε στο ακτινολογικό εργαστήριο του ιατρού-ακτινολόγου κ. Ν. Κατσαράκη στα Ιωάννινα, στον οποίο εκφράζω τις ευχαριστίες μου.

6. Για την προέλευση του τύπου έχουν διατυπωθεί οι απόψεις ότι είναι δημιουργία της δυτικής ζωγραφικής ή ότι προέρχεται από τη βυζαντινή εικονογραφία της Οδηγήτριας. Το θέμα στον ελλαδικό χώρο καθιερώνεται μετά τον 15ο αιώνα, ίσως από τον κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη και γνωρίζει μεγάλη διάδοση μέχρι και τον 18ο αιώνα. Η ονομασία του εικονο-

γραφικού τύπου προέρχεται από μια ανάλογη εικόνα που βρισκόταν τον 15ο αιώνα σε ομώνυμη εκκλησία της Ρώμης, βλ. Μ. Κατζίδης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, αριθ. 42. Η παράσταση της εικόνας εννοιολογικά σχετίζεται με τον Χριστό ως βασιλέα και αρχιερέα και υποδηλώνει τη μελλοντική θυσία του, βλ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, σ. 276-278.

7. Ενδεικτικά, βλ. Ζωή Μυλωνά, *Κατάλογος Μουσείου Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, σ. 52, εικ. ΜΖ1. Επίσης, βλ. *Ο Περίπλους των εικόνων. Κέρκυρα 14ος-18ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης (Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1994, Ναός του Αγίου Γεωργίου στο Παλαιό Φρούριο), ΥΠΠΟ - ΔΒΜΜ - 8η ΕΒΑ - Ιερ. Μητρ. Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Αθήνα 1994, εικ. 23 (Ν. Τσελέντη), εικ. 32 (Σ. Χονδρογιάννης), εικ. 34 (Β. Παπαδοπούλου), εικ. 43 (Α. Λαζαρίδου).

8. Για την τεχνική κατασκευής των βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων στην Ελλάδα, βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης (1728-1732)*, έκδ. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909 και Φώτιος Κόντογλου, *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, Αστήρ, Αθήνα 1960. Έκτοτε, τα λιγοστά άρθρα που έχουν δημοσιευθεί αφορούν παρατηρήσεις που προέκυψαν με τη βοήθεια φυσικοχημικών μεθόδων διερεύνησης, χωρίς όμως συγκριτικές αναλύσεις, λόγω έλλειψης αντίστοιχων στοιχείων από άλλες εικόνες και συνεισφέρουν σε ένα μελλοντικό corpus της τεχνικής των βυζαντινών εικόνων. Ενδεικτικά, βλ. Ν. Χατζηδάκη / J. Philippon / Γ. Χρυσουλάκης / Α. Αλεξοπούλου, «Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων διερεύνησης στη διερεύνηση 13 εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ* 13 (1985-86), σ. 215-245. Βλ. επίσης, Κ. Μιλάνου, «Η Φυγή στην Αίγυπτο. Παρατηρήσεις πάνω στην τεχνική του έργου», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, όπως και Α. Παπαδοπούλου, «Οι περιπέτειες μιας βυζαντινής εικόνας από τη Θεσσαλονίκη: ζητήματα συντήρησης», στο Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζαντινές εικόνες: τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σ. 191-200.

9. Κρίνοντας από το γεγονός ότι το τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας που αντιστοιχεί στην περιμετρική ταινία λείπει και από την εικόνα του 17ου αιώνα της Β' όψης ενώ το στρώμα της επιζωγράφισης ήταν ακέραιο, συμπεραίνουμε ότι η αφαίρεση του κομματιού έγινε ταυτόχρονα με τη νεότερη επιζωγράφιση.

10. Η διαπίστωση προέρχεται από τη μακροσκοπική εξέταση και την παρατήρηση στο στερεομικροσκόπιο, όπου συνεκτιμώνται το είδος των αυξητικών δακτυλίων, η πυκνότητα του ξύλου, το χρώμα του, η ύπαρξη ή μη ρητινοφόρων αγωγών καθώς και μια σειρά άλλων ιδιοτήτων, που μας επιτρέπουν να διακρίνουμε κατ' αρχάς την κατηγορία κωνοφόρο ή πλατύφυλλο στην οποία ανήκει το δέντρο που χρησιμοποιήθηκε. Για την ακριβή ταυτοποίηση απαιτείται εξειδικευμένο αναλυτικό εργαστήριο. Φαίνεται όμως ότι πρόκειται για καρδιά.

11. Εφαπτομενική ονομάζεται η κοπή στην οποία ο κορμός τεμαχίζεται κατά μήκος, σε παράλληλες τομές. Όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση μιας τέτοιας σανίδας από το κέντρο (οι αυξητικοί δακτύλιοι τείνουν να διατάσσονται οριζόντια κοιτάζοντάς τη στο πάχος της [σόκορο]), τόσο μεγαλύτερη είναι η παραμόρφωσή της κατά το στέγνωμα. Καλύτερη συμπεριφορά, σε ό,τι αφορά τη μεταβολή του όγκου τους, έχουν οι σανίδες που βρίσκονται κοντά στο κέντρο του κορμού. Σε αυτές οι αυξητικοί δακτύλιοι διατάσσονται σχεδόν παράλληλα μεταξύ τους και είναι κάθετοι στο σόκορο.

12. Η πρακτική αυτή, που έδινε την εντύπωση πελεκητής επιφάνειας, εφαρμόζονταν συνήθως στις μεγάλες μονόξυλες εικόνες, που προέρχονται από πλατύφυλλα δέντρα, διότι εξαιτίας των ινών τους στα κωνοφόρα δεν επιτυγχάνεται η ίδια λεία εντύπωση όταν γίνει κατεργασία τους με σκαρπέλο. Χρησίμευε στο να μειώνεται ο ρυθμός ανταλλαγής της υγρασίας του ξύλου με το περιβάλλον και κατά συνέπεια να αποφεύγεται το σκέβρωμα.

13. Οι όποιες παραμορφώσεις των ξύλινων υποστηρίγμάτων των εικόνων συμβαίνουν εξαιτίας της γρήγορης ανταλλαγής της υγρασίας στην πίσω πλευρά που μένει ελεύθερη. Όταν ο ρυθμός αυτός επιβραδύνεται με κάποια επίστρωση, τότε περιορίζονται δραστικά και οι κινήσεις του ξύλου.

14. Στην πίσω όψη, το χρυσό βάθος έγινε με κολλητό και όχι στιλβωτό χρυ-

σό. Είναι εμφανείς οι ακμές των τετράγωνων φύλλων χρυσού που κολλήθηκαν, ένδειξη ότι δεν ακολούθησε στίλβωμα, αλλά και η διαφορά στην οπτική εντύπωση.

15. Τεχνικές που συνηθίζονταν στις χρυσοκοδουλίες ήταν: α) το χρύσωμα με φύλλο χρυσού, αφού είχε προηγηθεί το πέρασμα με πινέλο κάποιας διαφορετικής κολλητικής ουσίας πάνω στο χρώμα ώστε να συγκρατήσει, μόνον εκεί, το χρυσό, ή β) με χρυσόσκονη που την περνούσαν απ' ευθείας με πινέλο με τη βοήθεια κάποιου συνδετικού ή και χωρίς συνδετικό, στίλβωνόντας το όμως μετά.

16. Το ερωτηματικό μπαίνει διότι, αν και δεν διαπιστώθηκαν στην πίσω πλευρά ίχνη ζωγραφικού στρώματος σύγχρονου με το αρχικό, στο ξύλο δεν υπάρχουν επίσης ενδείξεις ενισχυτικών τρέσων ή άλλης κατεργασίας της επιφάνειάς του, όπως συνηθίζεται στο πίσω μέρος των εικόνων. Αντίθετα, διαπιστώθηκε κατά τη διάρκεια της συντήρησης ότι και η πίσω πλευρά ήταν εντελώς επίπεδη, έτοιμη να δεχθεί από την αρχική της κατασκευή ένα ζωγραφικό στρώμα, όπως αυτό που υπάρχει σήμερα και που προστέθηκε σε μεταγενέστερη εποχή. Εξάλλου είναι αρκετά τα παραδείγματα αμφιπρόσωπων εικόνων λιτανείας με την Παναγία Οδηγήτρια στην κύρια όψη και, συνήθως, τη Σταύρωση στο πίσω μέρος. Όπως είναι γνωστό, οι αμφιπρόσωπες εικόνες λιτανείας αποδίδουν εικαστικά το δόγμα της θείας ενανθρωπήσεως και το συμβολισμό του θείου πάθους. Για το λόγο αυτό, το θέμα της δευτερεύουσας όψης αναφέρεται, κατά κανόνα, στη Σταύρωση, στην Αποκαθήλωση ή στην Άκρα Ταπείνωση. Βλ. D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild, Miscellanea Byzantina Monacensia*, 2, München 1965, σ. 91 κ.ε., 118 κ.ε., 308 κ.ε. Επίσης, H. Belting, «An image and its function in the liturgy: The man of sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 3, 9 κ.ε.

17. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος θεωρείται ότι προέρχεται, σύμφωνα με επιγραφή του Πατριάρχη Φωτίου κατά τον 9ο αιώνα, από τη λατρευτική χειροποίητη (αποδιδόταν στον ευαγγελιστή Λουκά) εικόνα της Μονής των Οδηγών της Κωνσταντινούπολης. Η Παναγία ως Οδηγήτρια συμβολίζει την ιδιότητά της ως καθοδηγήτριας των πιστών. Βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 4. Με την ιδιότητα αυτή συνδέεται και η χειρονομία του δεξιού της χεριού με το οποίο υποδεικνύει τον Χριστό ως τη μόνη οδό σωτηρίας. Βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από το Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*. Κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, σ. 391-393, 504-505.

18. Σε ένα από τα μνημεία και συγκεκριμένα στη Μονή των Βλαχερνών, που χτίζεται πολύ κοντά στην πόλη της Άρτας, αποτυπώνονται στο νάρθηκα στιγμιότυπα από τη λιτάνευση της εικόνας της Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη καθώς και το πανηγύρι που σπηνόταν με την αφορμή αυτή. Η επιγραφή που συνοδεύει την τοιχογραφία, Η ΧΑΡΑ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝ ΤΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ, έρχεται να υπογραμμίσει την άκρως εορταστική και πανηγυρική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία διεξάγεται η λιτάνευση. Ένας άνδρας μεταφέρει την εικόνα της Οδηγήτριας ενώ δύο ακόμη άνδρες με χαρακτηριστική αμφίεση τον συνοδεύουν. Ένα πλήθος από γυναίκες και άνδρες ακολουθούν τη λιτανεία, ενώ μικροπωλητές διαλαλούν τα εμπορεύματά τους και γυναίκες προβάλλοντας από εξώστες πολυώροφων κτηρίων παρακολουθούν από ψηλά τα όσα συμβαίνουν κάτω στην πλατεία. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχερνάς», *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Άρτα 1990, σ. 180-203.

19. Για τις τάσεις στη βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Μ. Χατζηδάκη, «Classicisme et tendances populaires au XIV^e si cle», *Actes du XIV^e Congres International des tudes Byzantines*, 1, Βουκουρέστι 1974, σ. 154-188.

20. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, εικ. 100.

21. Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, πίν. 144.

22. G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Βελιγράδι 1987, πίν. XXXIII.

23. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*.

Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη, 2, Άγιον Όρος 1996, σ. 373, εικ. 317.

24. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, «Παναγία Οδηγήτρια, πρώτη εικοσαετία 14ου αι., Μονή Χιλανδαρίου», *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 76-77, εικ. 216.

25. Οι Δεσπότες της Ηπείρου στρέφονται από την αρχή στο δεύτερο μεγάλο κέντρο της Αυτοκρατορίας, τη Θεσσαλονίκη με την οποία διατηρούσαν αμφίδρομες σχέσεις αφού τις σχέσεις του Δεσποτάτου με την Κωνσταντινούπολη διέπει μια συνεχής αντιπαλότητα, βλ. D.M. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267-1479*, Cambridge 1984. Όμως, παρά το γεγονός αυτό, καλλιτέχνες που προέρχονται και από τα δύο κέντρα βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στην Άρτα. Ενδεικτικά, βλ. Κ. Τσουρή, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, διδακτορική διατριβή, Καβάλα 1988, σ. 12-17.

The Restoration of a Byzantine Icon of the Virgin Hodegetria from Arta

Ioannis Liougos

In the summer of 1998 I undertook the task of restoring a litanic icon of the Virgin Hodegetria (140x80 cm) from the church of Hagios Nikolaos in Arta. It bore a representation of the Virgin and Child, painted on walnut wood with oil colors, and was dated from the first half of the twentieth century.

The restoration process revealed an earlier layer of painting of the same subject that can be dated from the end of the seventeenth century. However, the most interesting find was another representation of the Virgin Hodegetria, which was concealed under the thick brown oil overpaint of the reverse and could be probably attributed to the fourteenth century. Thus, the icon proved to be two-sided with the Mother and Child subject decorating both sides.

a. Front side: We X-rayed the faces of the twentieth-century Mother and Child, and, estimating the extension and condition of the earlier layer of painting, we removed the later representation. The icon thus revealed, although bears the inscription Hodegetria, belongs to the iconographic type of the Virgin Madre della Consolazione and on stylistic grounds can be dated at the end of the seventeenth century.

b. Back side: The thick brown oil overpaint and the layer of varnish underneath were carefully removed and an earlier representation of the Virgin Hodegetria emerged. It is masterfully painted with egg-tempera on linen and gesso and skillfully gilded with gold; its varnish has obtained a reddish shade due to oxidation. The stylistic similarity of the representation to religious paintings from the workshops of Thessaloniki leads us to date the Virgin Hodegetria icon from the first half of the fourteenth century and to attribute it to the artistic environment of the capital of Northern Greece.

I.L.