

ΤΕΧΝΟΓΝΩΣΙΑ
ΣΤΗ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ
ΕΛΛΑΔΑ

ΗΜΕΡΙΔΑ
ΑΘΗΝΑ, 8 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1997

ΓΕΝΝΑΔΕΙΟΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΤΒΑ

ISBN 960-244-055-4

© 2000 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΤΒΑ

Αμερικής 13, 10 672 Αθήνα, τηλ.: 3614824-5, 3614827, fax: 3614830, e-mail: pti@etba.gr

Γύρω από την τεχνολογία των μεταβυζαντινών εικόνων

Εισηγήτρια: Μαρία Βασιλάκη

Αν πάρουμε μια σειρά από στρογγυλές εικόνες με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, που θεωρούνται κρητικές και χρονολογούνται στα μέσα περίπου του 15ου αιώνα, και τις αντιπαραβάλουμε, θα διαπιστώσουμε πως παρουσιάζουν πολύ στενές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες. Συγκεκριμένα, τέσσερις τέτοιες εικόνες είναι γνωστές: η μία βρίσκεται στη Μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο και φέρει την υπογραφή του κρητικού ζωγράφου Αγγέλου (εικ. 1)¹, η δεύτερη προέρχεται από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (συλλογή Κ. Κριμπά, εικ. 2)², η τρίτη φυλάσσεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (εικ. 3)³ και η τέταρτη στην Τόπλα της Ερζεγοβίνης (εικ. 4)⁴. Συγκρίνοντας τις εικόνες αυτές διαπιστώνουμε πόσο στενά συνδέονται μεταξύ τους και, επομένως, φαίνεται λογικό να τις θεωρήσουμε έργα του ίδιου εργαστηρίου και συγκεκριμένα εκείνου του Αγγέλου Ακοτάντου, αφού η μία από αυτές, εκείνη της Πάτμου, φέρει την υπογραφή του⁵. Αν τώρα στις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές τους ομοιότητες προσθέσουμε το γεγονός ότι έχουν ακριβώς τις ίδιες διαστάσεις, μπορούμε να υποθέσουμε πως το εργαστήριο των εικόνων που τις παρήγαγε διέθετε τα τεχνικά μέσα ώστε να επιτύχει το πανομοιότυπο της αναπαραγωγής τους. Η διαπίστωση αυτή μπορεί να συνδυαστεί και με την παρακάτω πληροφορία: Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος που, όπως είπαμε, συνδέεται με τις εικόνες αυτές, είχε συντάξει τη διαθήκη του στα 1436 και στο κείμενο αυτό, που σώθηκε στα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας, αναφέρει ανάμεσα στα άλλα και τα εργαλεία της δουλειάς του, που κληροδοτούσε στο παιδί του που επρόκειτο να γεννηθεί, εφόσον ήταν αγόρι και γινόταν ζωγράφος, ενώ σε αντίθετη περίπτωση τα άφηνε στον αδελφό του Ιωάννη, που ήταν επίσης ζωγράφος⁶. Συγκεκριμένα γράφει: «και το παιδίν οπού θέλει γεννηθίν, αν εναι αρσενικόν, θέλω να μάθη πρώτον τα γράμματα και τότε την ζωγραφικήν τέχνην· και, αν την μάθη αφήνο του τα τεσενιάσματά μου και όλα τα πράγματα της τέχνης, ει δε και ουδέν την μάθη την τέχνην λέγω, αφήνω τα τεσενιάσματά μου, τουτέστιν τα σκιάσματα και όλα της τέχνης, του αδελφού μου του Ιωάννου». Βλέπουμε πως από όλα τα εργαλεία της δουλειάς του, ο ζωγράφος κάνει ιδιαίτερη αναφορά μόνο στα «τεσενιάσματα» και τα «σκιάσματα» του, δηλαδή στα σχέδια ζωγραφικής που είχε στην κατοχή του. Είναι πιθανόν τα «τεσενιάσματα» και «σκιάσματα» του Ακοτάντου να είχαν τη μορφή διάτρητων σχεδίων, μέσω των οποίων το εικονογραφικό θέμα μιας εικόνας μπορούσε με ακρίβεια να αναπαραχθεί. Με το εργαστήριο του Αγγέλου συνδέονται και άλλες εικόνες, στις οποίες επίσης διαπιστώνουμε την πανομοιότυπη αναπαραγωγή του θέματός τους. Πρόκειται για τρεις εικόνες με τα Εισόδια της Θεοτόκου, που βρίσκονται η μία στη συλλογή Λοβέρδου⁷, η δεύτερη στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά⁸ και η τρίτη στη Θεολογική Ακαδημία της Μόσχας⁹, καθώς και για τρεις εικόνες με τη Δέηση, που βρίσκονται η μία στο Μουσείο Κανελλοπούλου¹⁰, η δεύτερη στη μονή Σινά¹¹ και η τρίτη σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο¹².

Το κείμενο που ακολουθεί θα κινηθεί γύρω από το θέμα των σχεδίων ζωγραφικής



1



2



3



4

1. Πάτμος, Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου. Κυκλικού σχήματος εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, του ζωγράφου Αγγέλου. 2. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή Κ. Κριμπά. Κυκλικού σχήματος εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου. 3. Σινά, Μονή Αγ. Αικατερίνης. Κυκλικού σχήματος εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου. 4. Τόπλα, Ερζεγοβίνας, ορθόδοξη εκκλησία. Κυκλικού σχήματος εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου.

και θα προσπαθήσει να εισχωρήσει κάτω από τη ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων για να αναζητήσει το τεχνολογικό τους υπόβαθρο. Σημαντική βοήθεια σε αυτή τη διερεύνηση θα προσφέρει η *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά¹³ και τα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων που φυλάσσονται στο Μουσείο Μπενάκη¹⁴.

Η *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά γράφτηκε στο Άγιον Όρος ανάμεσα στα έτη 1728 και 1733, θεωρείται όμως ότι σε αυτήν ενσωματώνονται κείμενα παλαιότερα και τεχνικές γνωστές στους ζωγράφους τουλάχιστον από τον 15ο αιώνα¹⁵. Η *Ερμηνεία* είναι εγχειρίδιο με τεχνικές και εικονογραφικές οδηγίες για τους ζωγράφους. Αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο επιγράφεται «Τεχνολογία» και συγκεντρώνει καθαρά τεχνικές πληροφορίες για τα υλικά και τους τρόπους ζωγραφικής και το δεύτερο αποτελεί εικονογραφικό οδηγό.

Από το εγχειρίδιο του Διονυσίου μας ενδιαφέρει το τμήμα της «Τεχνολογίας» και μάλιστα το πρώτο κεφάλαιό της, που επιγράφεται «Πώς να εβγάλης ανθίβολα»¹⁶. Εδώ ακριβώς θα σταθούμε γιατί το πανομοιότυπο της αναπαραγωγής των εικόνων, στο οποίο έγινε αναφορά παραπάνω, μπορούσε να εξασφαλιστεί με τη χρήση διάτρητων ανθιβόλων. Ο Διονύσιος στο κεφάλαιο αυτό δίνει ακριβείς οδηγίες για το πώς ένας ζωγράφος μπορούσε να βγάλει από μια παράσταση ένα ακριβές αντίγραφο. Αναφέρει, λοιπόν, τα παρακάτω: «...βάλε εις χηβάδαν μαύρην βαφήν και σκορδόζωμον... και ανακάτωσον αυτά και πέρασε τα ανοίγματα του αγίου όλου, οπού θε να σηκώσεις ... Είτα ανακάτωσε και κόκκινην βαφήν με σκορδόζωμον και πέρασε τας ψιμυθίας του προσώπου και του φορέματος». Δηλαδή ο Διονύσιος συμβουλεύει το ζωγράφο να περάσει πρώτα με μαύρο χρώμα και σκορδόζωμο τα περιγράμματα του αγίου που θέλει να βγάλει σε αποτύπωμα και στη συνέχεια να περάσει με κόκκινο χρώμα και σκορδόζωμο τις ψιμυθίες του προσώπου και τις πτυχές των ρούχων. Το σκορδόζωμο χρησιμοποιούνταν για τις διηθητικές του ικανότητες. Μετά τον συμβουλεύει να πάρει μια κόλλα χαρτί, σε διαστάσεις όμοιες με την προς αντιγραφή παράσταση, να τη βρέξει με νερό και να τη βάλει «ανάμεσα εις άλλα χαρτία να παρθή το νερόν· μόνον να απομείνη νοτερή». Και συνεχίζει: «έπειτα βάλ' την επάνω του αρχετύπου και πλάκωνέ την όλην επιμελώς με το χέρι σου· όμως πρόσεχε να μη παρασαλεύση. Και σηκώνοντας προσεκτικά μίαν άκραν ιδές αν ετυπώθη· ει δε μή, πλάκωσέ την εκ δευτέρου επιμελέστερον και έτζι σηκώνοντάς την θέλει ευρεθή το ανθίβολον τυπωμένον ίσον απαράλλακτον του πρωτοτύπου». Με τον τρόπο αυτό παράγονταν τα λεγόμενα έκτυπα ανθίβολα, από τα οποία μπορούσαν στη συνέχεια να παραχθούν πολλά διάτρητα ανθίβολα με τη βοήθεια αιχμηρού αντικειμένου. Ο ζωγράφος έπαιρνε το διάτρητο ανθίβολο, το τοποθετούσε πάνω στη γύψινη προετοιμασία της εικόνας και ρίχνοντας καρβουνόσκονη πάνω στις τρύπες του διάτρητου σχεδίου, έβγαζε το χνάρι της εικόνας πάνω στον άσπρο γύψο της προετοιμασίας. Στη συνέχεια το χάραζε για να μη σβηστεί και χαθεί το σχέδιο καθώς θα το ζωγράφιζε. Επομένως, όταν σήμερα θέλουμε να διερευνήσουμε αν για κάποια εικόνα χρησιμοποιήθηκε ανθίβολο, μπορούμε με την ακτινογράφησή της να βρούμε το εγχάρακτο σχέδιο, που ακόμη διατηρείται πάνω στη γύψινη επιφάνεια. Παράλληλα, με τη μέθοδο της υπέρυθρης ανακλαστογραφίας (Infrared Reflectography) μπορούν να εντοπιστούν ίχνη κάρβου, εφόσον αυτά έχουν διατηρηθεί πάνω στη γύψινη επιφάνεια. Η μέθοδος αυτή, ιδιαίτερα διαδεδομένη στο χώρο της ευρωπαϊκής τέχνης, έχει δώσει εντυπωσιακά αποτελέσματα¹⁷.

Τις πληροφορίες του εγχειριδίου του Διονυσίου για τα ανθίβολα συμπληρώνουν οι συλλογές σχεδίων εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων του Μουσείου Μπενάκη¹⁸. Το υλικό αυτό αποτελείται από δύο φακέλους. Τον πρώτο είχε αγοράσει ο

ίδιος ο Αντώνης Μπενάκης από τον αρχαιοπώλη Ζουμπουλάκη στα μέσα της δεκαετίας του '40. Ο φάκελος αυτός αποτελείται από συνοπτικά σχέδια τοιχογραφιών και σχετίζεται με το Άγιον Όρος. Ο δεύτερος φάκελος ανήκε στον γνωστό βυζαντινολόγο Ανδρέα Ευγγόπουλο, που τον είχε αποκτήσει μέσω του αρχαιοπώλη Στάικου και μετά το θάνατό του κληροδοτήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη. Ο φάκελος αυτός αποτελείται από 460 φύλλα με διάτρητα στην πλειονότητά τους σχέδια, που σχετίζονται με εικόνες. Από τον δεύτερο αυτό φάκελο με τα διάτρητα ανθίβολα για τις εικόνες θα αντλήσουμε τα παραδείγματά μας. Με τη μελέτη των φακέλων αυτών είχε ασχοληθεί η αείμνηστη Λασκαρίνα Μπούρα και μετά το θάνατό της το Μουσείο Μπενάκη μου ανέθεσε τη συνέχιση και την ολοκλήρωση της μελέτης.

Ένα ανθίβολο με τη Βάπτιση του Χριστού (αρ. ευρ. 33244, εικ. 5)¹⁹ επιτρέπει να διαπιστώσουμε στην πράξη την εφαρμογή των οδηγιών του Διονυσίου. Μαύρο χρώμα στα περιγράμματα και κόκκινο στα ανοίγματα. Πρόκειται για έκτυπο ανθίβολο, που είναι παράλληλα και διάτρητο. Τα ίχνη του κάρβουνου, που ακόμη διατηρούνται στην πίσω πλευρά του χαρτιού, δείχνουν πως το ανθίβολο είχε χρησιμοποιηθεί. Και είναι ευτυχής συγκυρία που μπορέσαμε να εντοπίσουμε μια εικόνα με την οποία



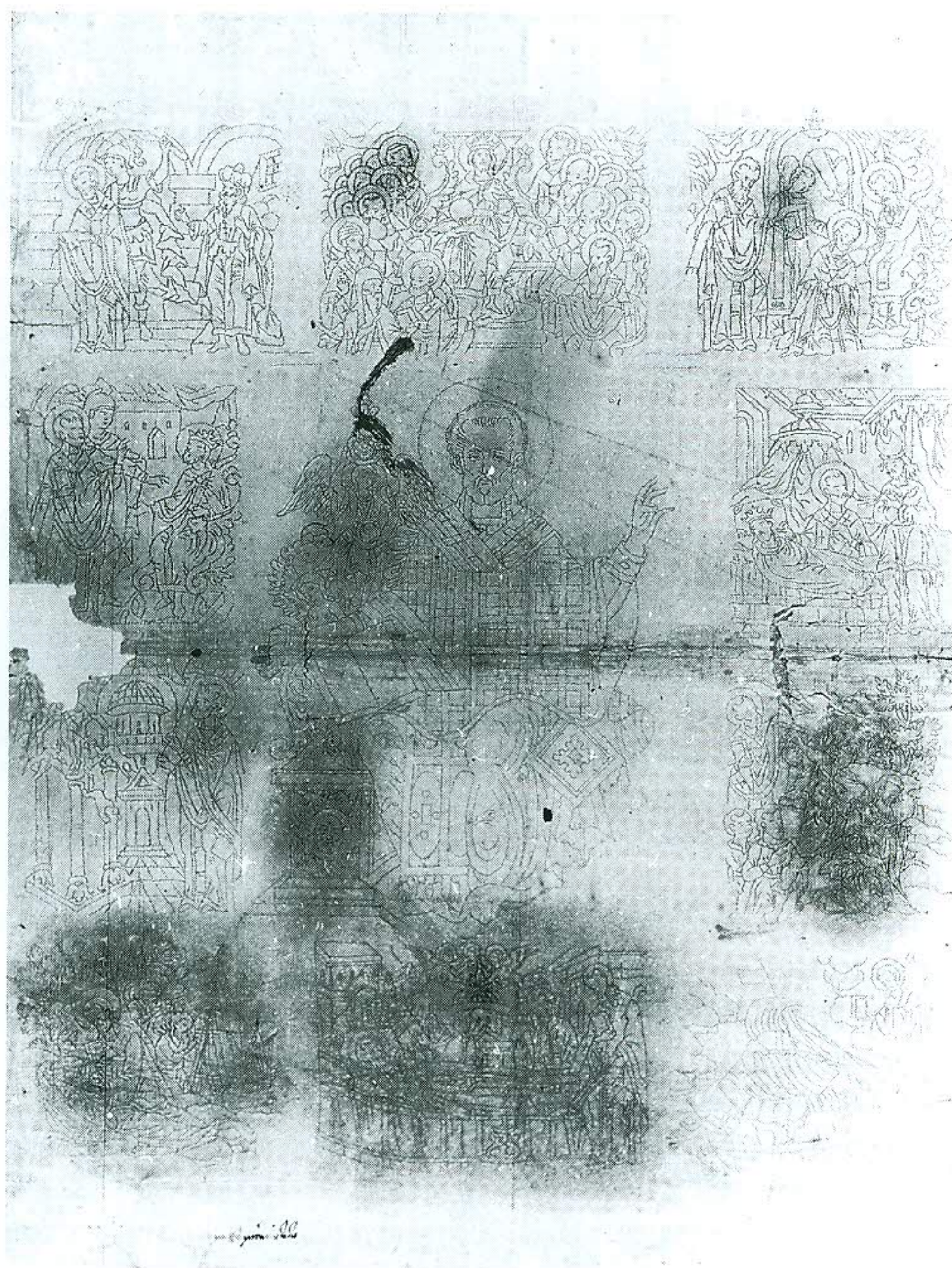
5. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Χαρακτικών και Σχεδίων. Έκτυπο και διάτρητο ανθίβολο με τη Βάπτιση (αρ. ευρ. 33244).



6. Κέρκυρα, Μουσείο
Αντιβουινιώτισσας.
Εικόνα της Βαπτίσεως,
του ζωγράφου
Εμμανουήλ Τζάνε.

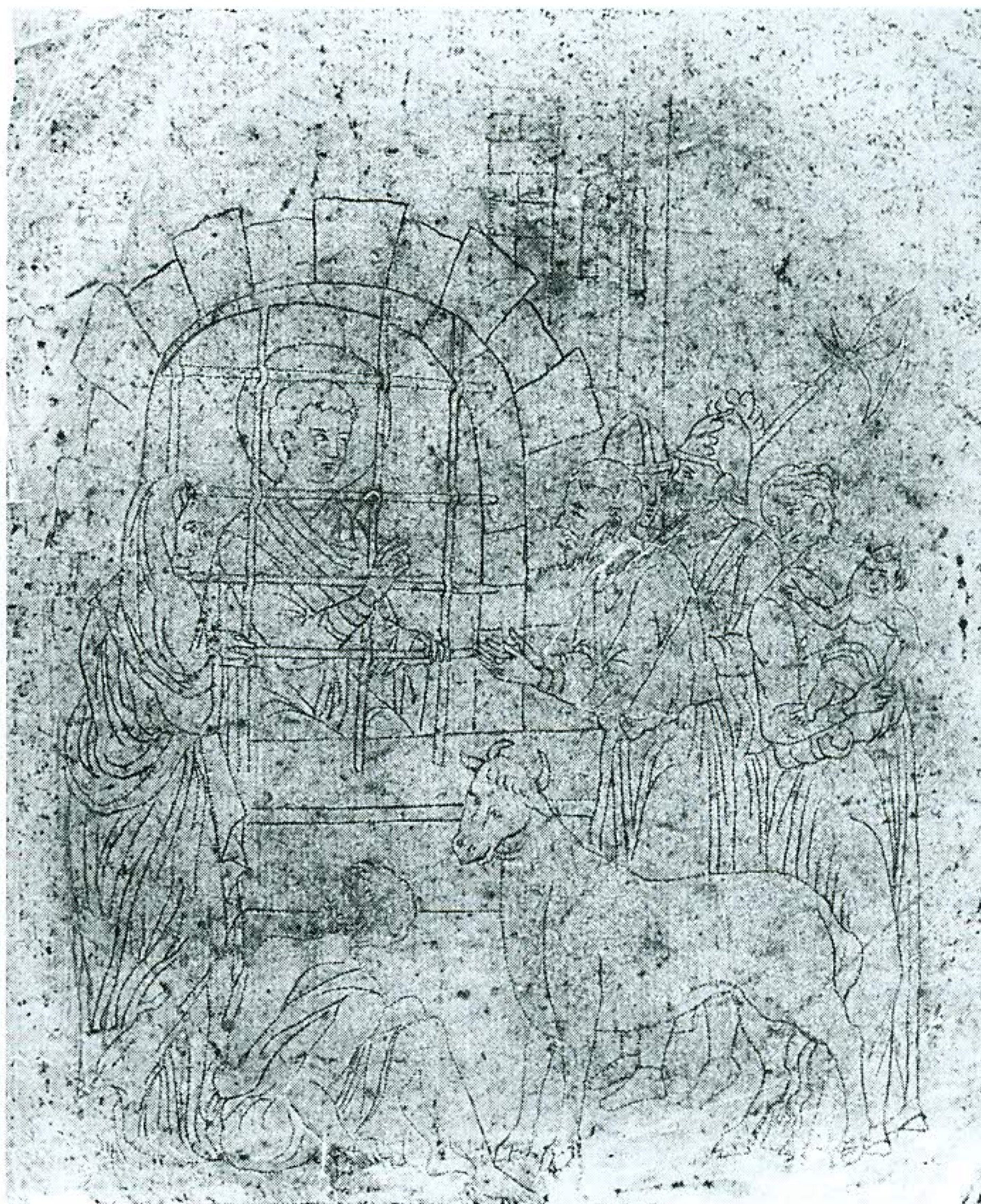
το συγκεκριμένο ανθίβολο σχετίζεται άμεσα. Είναι μια εικόνα Δωδεκαόρτου με τη Βάπτιση (εικ. 6), έργο του κρητικού ζωγράφου του 17ου αιώνα Εμμανουήλ Τζάνε²⁰, που κοσμούσε το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στο φρούριο της Κέρκυρας και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αντιβουινιώτισσας²¹. Από το ίδιο σύνολο εικόνων Δωδεκαόρτου του Εμμανουήλ Τζάνε προέρχονται και τα ανθίβολα με την Έγερση του Λαζάρου (αρ. ευρ. 33251) και την εις Άδου Κάθοδο (αρ. ευρ. 33278)²². Με τον Εμμανουήλ Τζάνε συνδέονται και άλλα ανθίβολα του φακέλου αυτού, όπως μια σειρά ανθιβόλων με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (αρ. ευρ. 33239) και προφήτες (αρ. ευρ. 33183, 33184) στο πλαίσιο, που σχετίζονται με εικόνα του στο Kaiser Friedrich Museum του Βερολίνου²³. Η Λ. Μπούρα είχε επίσης συσχετίσει μια ομάδα ανθιβόλων²⁴ του φακέλου με δύο εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε, που η μία ανήκε στη συλλογή Λοβέρδου και σήμερα βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο και η άλλη ανήκει στη συλλογή Καλλιγά²⁵.

Με έναν ακόμη κρητικό ζωγράφο του 17ου αιώνα, τον Θεόδωρο Πουλάκη²⁶, σχετίζονται κάποια άλλα ανθίβολα του φακέλου. Τη διαπίστωση αυτή είχε κάνει ο ίδιος ο Α. Ευγγόπουλος, όταν ο φάκελος βρισκόταν στην κατοχή του. Συγκεκριμένα συσχέτισε μια εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη, που βρίσκεται στην Κύπρο και απεικονίζει τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο με σκηνές από το βίο και τα θαύματά του, με μια σειρά ανθιβόλων του φακέλου αυτού²⁷. Με τον ίδιο ζωγράφο συνέδεσε και ανθίβολα με θαύματα του αγίου Δημητρίου²⁸. Στα ανθίβολα που συνδέονται με τον Θεόδωρο Πουλάκη μπορούμε να προσθέσουμε και εκείνο με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές από το βίο και τα θαύματά του στο πλαίσιο (αρ. ευρ. 33503, ειχ. 7) και να το συσχετίσου-



7. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Χαρακτικών και Σχεδίων. Διάτρητο ανθίβολο με τον άγιο Νικόλαο ένθρονο και σκηνές του βίου του (αρ. ευρ. 33503).

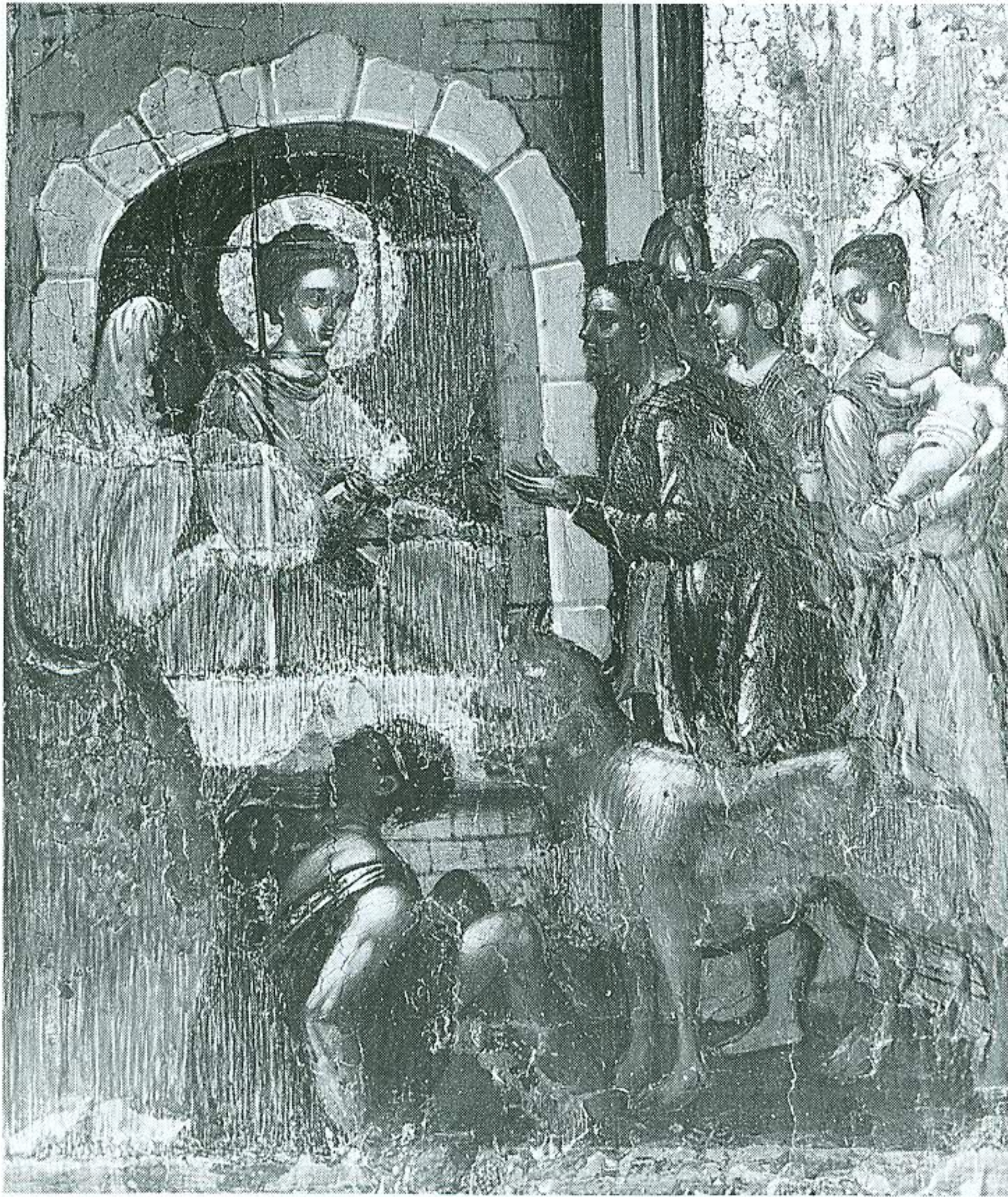
8. Μουσείο
Μπενάκη, Τμήμα
Χαρακτικών
και Σχεδίων. Διάτρητο
ανθίβολο με τον άγιο
Γεώργιο στη φυλακή
(αρ. ευρ. 33558).



με μια εικόνα του Πουλάκη που βρίσκεται στη Θεοτόκο Αντιβουνιώτισσα της Κέρκυρας²⁹. Η Λ. Μπούρα είχε συσχετίσει με τον Θεόδωρο Πουλάκη δύο ακόμη ανθίβολα του φακέλου, το ένα με τη Θυσία του Αβραάμ (αρ. ευρ. 33389) και το άλλο με τον αρχάγγελο Μιχαήλ να προστατεύει το σκήνωμα του Μωυσή (αρ. ευρ. 33224)³⁰.

Τέσσερα ανθίβολα του φακέλου αντιγράφουν σκηνές του μαρτυρίου του αγίου Γεωργίου από εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού³¹, που χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα και βρίσκεται στην Κέρκυρα³². Στα ανθίβολα αυτά αναγνωρίζουμε το μαρτύριο του τροχού (αρ. ευρ. 33494), το μαρτύριο στο λάκκο με τον ασβέστη (αρ. 33495), τη σκηνή με τον άγιο να ανασταίνει το νεκρό (αρ. ευρ. 33555) και τη σκηνή με τον άγιο Γεώργιο στη φυλακή να θεραπεύει το βόδι του Γλυκερίου (αρ. ευρ. 33558, εικ. 8, 9). Όμως, παρόλο που τα ανθίβολα αυτά αντιγράφουν σκηνές από εικόνα των τελευταίων δεκαετιών του 16ου αιώνα, υπάρχει κάποιο στοιχείο που τα χρονολογεί έναν αιώνα μετά. Το στοιχείο αυτό είναι το υδατόσημο πάνω στο χαρτί των ανθιβόλων, που ανήκει στον ολλανδικό οίκο van Gangelst και χρονολογείται γύρω στα 1670³³.

Τα υδατόσημα, όταν υπάρχουν και μπορούν με ακρίβεια να χρονολογηθούν, προσφέρουν το πιο σταθερό *terminus* για τη χρονολόγηση των ανθιβόλων. Γιατί από τη



9. Κέρκυρα, ναός
Σπηλαιώτισσας.
Λεπτομέρεια
από την εικόνα
του αγίου Γεωργίου
με σκηνές του βίου
του, του ζωγράφου
Μιχαήλ
Δαμασκηνού.

στιγμή που μια εικόνα μπορεί να αντιγραφεί οποτεδήποτε, και αιώνες μετά την εκτέλεσή της, μόνο τα υδατόσημα μπορούν να καθορίσουν το πότε παράγεται ένα αντίβολο, αφού χρονολογούν το χαρτί του. Αυτό έγινε φανερό στην περίπτωση της εικόνας του Μιχαήλ Δαμασκηνού με τον άγιο Γεώργιο, που αντιγράφηκε σχεδόν έναν αιώνα μετά το χρόνο παραγωγής της. Την περίοδο αυτή, η έρευνα των αντιβόλων του Μουσείου Μπενάκη έχει επικεντρωθεί στην καταγραφή των υδατοσήμων με τη βοήθεια της αρχαιολόγου κυρίας Πανωραίας Μπενάτου και τη συνδρομή των συντηρητών του Μουσείου, κυρίου Στέργιου Στασινόπουλου και κυρίας Julie Brown. Η πρώτη απόπειρα καταγραφής τους έγινε με την παραδοσιακή μέθοδο της τοποθέτησης του αντιβόλου πάνω σε πηγή φωτός και την αντιγραφή του υδατοσήμου σε διαφανές χαρτί. Η δεύτερη απόπειρα έγινε μέσω Η/Υ και scanner και έδωσε ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Η περισσότερο όμως πιστή αναπαραγωγή του αντιβόλου μπορεί να γίνει με τη μέθοδο της Β-ραδιογραφίας (Beta-Radiography) και αυτό θα αποτελέσει το επόμενο στάδιο της έρευνας³⁴.

Το πόσο διαδεδομένη διαδικασία ήταν η παραγωγή αντιβόλων από υπάρχουσες εικόνες φαίνεται και από την παρακάτω παράγραφο της *Ερμηνείας* του Διονυσίου με την οποία καθοδηγεί και νουθετεί τους ζωγράφους: «Πρόσχεσ ουν, αφ' ου εβγάλης.

το ανθίβολον, καν από τοίχον, καν από εικόνα, να πλύνης καλά το αρχέτυπον με καθαρόν σφογγάρι, δια να καθαρίσης την μαυράδαν όλην· διότι, αν δεν το πλύνης ευθύς, απομένει η μαυράδα επάνω και ύστερα πλέον δεν καθαρίζεται και έτζι θέλεις υποπέσης εις το ανευλαβείας έγκλημα και ως καταφρονητής εικόνων θέλεις κατακριθής ... Ταύτην δε την μικράν μου νουθεσίαν και παραγγελίαν, ω φιλότης, εν αγάπη ενθέω και ειλικρινεί φιλαδελφία ποιούμαι σοι φοβούμενος το κρίμα· διότι και εγώ ηύρα εις πολλούς τόπους όπου τινές ζωγράφοι είχαν εβγαλμένα ανθίβολα, οίτινες ουκ οίδ' όπως είτ' αμαθεία είτ' ανευλαβεία και αφοβία κρίματος φερόμενοι δεν έπλυναν παρευθύς τας εικόνας, αμή τας άφησαν ούτω μαυρισμένας, τας οποίας παντοιοτρόπως επολέμησα να τας πλύνω και να τας καθαρίσω και δεν εδυνήθηκα. Ει δε και η εικών όπου θέλεις να εβγάλης το ανθίβολον τύχη και είναι παλαιά και δεν φαίνονται αι κονδυλίας, ή είναι ο γύψος σαθρωμένος και φοβάσαι να την πλύνης, δια να μη χαλάση, ποιήσον ούτω· πλύνε αυτήν πρώτον επιτηδείως, είτα μπάλωσε και βερνικιάσε την, έπειτα έβγαλε το ανθίβολον και μετά ταύτα πλύνε την πάλιν, καθώς σ' ερμηνεύσαμεν»³⁵.

Απ' όσο γνωρίζουμε, τα διάτρητα σχέδια και η τεχνική της χρησιμοποίησής τους με καρβουνόσκονη για την παραγωγή πανομοιότυπων θεμάτων ήταν γνωστή στους ιταλούς ζωγράφους τουλάχιστον από τον 15ο αιώνα³⁶. Στη συνέχεια η τεχνική αυτή θα καθιερωθεί και θα αποτελέσει ιδιαίτερα διαδεδομένη πρακτική στα εργαστήρια των ιταλών ζωγράφων της Αναγέννησης³⁷. Τόσο οι προϋποθέσεις για τη μαζική αναπαραγωγή εικόνων και την τυποποίηση της εικονογραφίας τους όσο και το γεγονός ότι η τεχνική αυτή προέρχεται από την ιταλική ζωγραφική συγκλίνουν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη ως τον πιο πιθανό τόπο μέσω του οποίου έφτασε στον ελλαδικό χώρο η τεχνική του διάτρητου ανθιβόλου.

Η χρήση ανθιβόλων από τους ζωγράφους συνδέεται άμεσα με τις συνθήκες παραγωγής και διακίνησης των εικόνων, που αλλάζουν ριζικά στα χρόνια μετά την Άλωση, ιδιαίτερα στις βενετοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Είναι γνωστό ότι η μαζική παραγωγή εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη οδήγησε τους ζωγράφους στην οργάνωση εργαστηρίων με πολυπληθές προσωπικό και τους υποχρέωσε στον καταμερισμό εργασίας και την τυποποίηση της δουλειάς τους, στοιχεία απαραίτητα για να μπορέσουν να ανταποκριθούν στην αυξημένη ζήτηση της αγοράς. Άλλη βασική προϋπόθεση για την ευρύτατη διάδοση στη χρήση των σχεδίων ζωγραφικής ήταν η καθιέρωση και η αποκρυστάλλωση μέσα στον 15ο αιώνα πλήθους εικονογραφικών θεμάτων που θα γίνουν κοινός τόπος για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία και θα αντιγράφονται κατά γράμμα από τις επόμενες γενιές των ζωγράφων, κρητικών και μη. Επομένως, είναι λογικό η ανάγκη για την πανομοιότυπη αναπαραγωγή εικονογραφικών τύπων, που επιτυγχάνεται με τη χρήση διάτρητων ανθιβόλων, να δημιουργήθηκε σε μια εποχή που οι εικόνες παράγονταν μαζικά και τα εικονογραφικά τους θέματα είχαν τυποποιηθεί. Στις προϋποθέσεις αυτές ήρθε να προστεθεί ακόμη μια: η αθρόα παραγωγή χαρτιού στους μύλους της Ευρώπης, η διαθεσιμότητα και η ευρεία κυκλοφορία του, που διευκόλυναν, όπως ήταν φυσικό, ακόμη περισσότερο τη χρήση σχεδίων από τους ζωγράφους. Με αυτό, λοιπόν, τον τεχνολογικό εξοπλισμό μπόρεσαν οι ζωγράφοι να αντιμετωπίσουν τις νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν στις λατινοκρατούμενες περιοχές.

Σημειώσεις

1. Χατζηδάκης ¹1977, ²1995, αρ. 74, σ. 124-125, πίν. 45. Vassilaki 1990, σ. 410-411 και passim, εικ. 6. Βασιλάκη 1995, σ. 40, πίν. 6α.
2. Χατζηδάκη 1983, αρ. 15, σ. 28, πίν. 15. Vassilaki 1990, σ. 410-411 και passim, εικ. 9. Βασιλάκη 1995, σ. 40, εικ. 6β.
3. Χατζηδάκης ¹1977, ²1995, σ. 125, πίν. 203. Vassilaki 1990, σ. 410-411 και passim, εικ. 7.
4. Djurić 1961, αρ. 56, σ. 118-119, πίν. LXXVII. Vassilaki 1990, σ. 410-411 και passim, εικ. 8.
5. Για το ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο, βλ. Χατζηδάκης 1987, σ. 147-154. Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981, σ. 290-298. Βασιλάκη 1994, σ. 87-96. Βασιλάκη 1997, σ. 161-168.
6. Για το κείμενο της διαθήκης του Ακοτάντου, βλ. Μανούσακας 1960-61, σ. 139-150. Καζανάκη 1993, σ. 456-458. Βασιλάκη 1997, σ. 203-206.
7. Χατζηδάκη 1983, αρ. 3, σ. 18-19.
8. Δρανδάκης 1990, σ. 127, εικ. 81.
9. *Troice Sergiena-Lavra* 1987, έγχρ. πίν. στη σ. 214.
10. Χατζηδάκη 1983, αρ. 5, σ. 19, 21-22.
11. Δρανδάκης 1990, σ. 127, εικ. 77.
12. *Byzantium* 1994, αρ. 230 (λήμμα Μαρίας Βασιλάκη).
13. *Ερμηνεία* 1909.
14. Βασιλάκη 1995.
15. Hetherington 1974, σ. I-VI.
16. *Ερμηνεία* 1909, σ. 9-10.
17. Για τη μέθοδο της υπέρυθρης ανακλαστογραφίας, βλ. J.R.J. van Asperen de Boer, «Infrared Reflectography: A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings», διδακτορική διατριβή, University of Amsterdam, 1970. Ο ίδιος, «Infrared Reflectograms of Panel Paintings», *Studies in Conservation* 14 (1969), σ. 98-118. Για την εφαρμογή της μεθόδου στο έργο του Ραφαήλ, βλ. C. Christensen, «Examination and Treatment of Paintings by Raphael at the National Gallery of Art», *Raphael before Rome*, ed. J. Beck, *Studies in the History of Art* 17 (1986), σ. 47-54. Με υπέρυθη ανακλαστογραφία εξετάστηκαν επίσης έργα του Piero della Francesca και του Ραφαήλ στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. *Giotto to Dürer* 1991, σ. 168-169, εικ. 225-228.
18. Bouras 1987, σ. 54-56. Βασιλάκη 1995.
19. Το ανθίβολο είχε παρουσιαστεί στην έκθεση της Royal Academy το 1987. *From Byzantium* 1987, αρ. 73 (L. Bouras).
20. Για το ζωγράφο Εμμανουήλ Τζάνε και τις εικόνες του που βρίσκονται στην Κέρκυρα, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, σ. 104-123.
21. Χωρέμης 1981, σ. 220-221, φωτ. 3. Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 334. Βασιλάκη 1995, πίν. 12.
22. *From Byzantium* 1987, αρ. 72 (L. Bouras). Βασιλάκη 1995, σ. 51-52.
23. Βασιλάκη 1995, σ. 51, πίν. 10-11.
24. Πρόκειται για τα ανθίβολα με τους αρ. ευρ. 33433, 33484, 33504, 33507, 33533.
25. Μπούρα 1994, σ. 361-369, εικ. 1-2, 5-15.
26. Για το ζωγράφο Θεόδωρο Πουλάκη (περ. 1620-1692), βλ. Ρηγόπουλος 1979. Βοκοτόπουλος 1990, σ. 126-134.
27. Είναι τα ανθίβολα με αρ. ευρ. 33133, 33134, 33139, 33141, 33142, 33143 και 33144. Ευγγόπουλος 1962-63, σ. 75-80, πίν. 22-24. Βασιλάκη 1995, σ. 50, πίν. 9.
28. Πρόκειται για τα ανθίβολα με αρ. ευρ. 33135, 33136, 33137 και 33138. Ευγγόπουλος 1962-63, σ. 80-85, πίν. 26-32.1.
29. Για την εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές του βίου του, βλ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα* 1994, πίν. στη σ. 143.
30. Μπούρα 1994, σ. 361.
31. Για το ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό, βλ. Χατζηδάκης 1987, σ. 241-253.
32. Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 26, σ. 50-51, εικ. 29-30, 128-133.
33. Στο ανθίβολο αρ. ευρ. 33494 με το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου στον τροχό σώζονται τα υδατογράμματα VG, που ανήκουν στον οίκο Van Gangelit του Άμστερνταμ, και χρονολογούνται στα 1670. Churchill ¹1935, ²1985, σ. 12.

34. Η διαδικασία και τα αποτελέσματα της μεθόδου αυτής αναλύονται στο *Les relevés* 1996, όπου συγκεντρώνονται τα πορίσματα ερευνητικού προγράμματος γύρω από τα υδατόσημα, που έγινε στο Μουσείο του Λούβρου.

35. *Ερμηνεία* 1909, σ. 7.

36. Ames-Lewis, Wright 1983, εικ. IIb-IIc. Εδώ παρουσιάζονται διάτρητα σχέδια των Raffaellino del Garbo (1466-1524) και Luca Signorelli (1441/50-1523), σ. 82, 90, αρ. 11, 13. Χρήση διάτρητων σχεδίων έχει επίσης εντοπιστεί και στη φλαμανδική ζωγραφική του 15ου αι. Taubert 1975, σ. 387-401. *Giotto to Dürer* 1991, σ. 168-169.

37. Carmen Bambach Cappel, «The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and Derivation», διδακτορική διατριβή 1988, Yale University, Νιου Χέιβεν.

Βιβλιογραφία

- Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981: Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 290-298.
- Βασιλάκη 1994: Μαρία Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία για το ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ.Ι. Μανούσακα*, τ. 1, Ρέθυμνο 1994, σ. 87-96.
- Βασιλάκη 1995: Μαρία Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995.
- Βασιλάκη 1997: Μαρία Βασιλάκη, «Από τον "ανώνυμο" Βυζαντινό καλλιτέχνη στον "επώνυμο" Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα», στο Μαρία Βασιλάκη (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 161-201.
- Βοκοτόπουλος 1990: Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990.
- Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα* 1994: *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, Εικόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, έκδ. Ι. Μητροπόλεως Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Κέρκυρα 1994.
- Δρανδάκης 1990: Ν.Β. Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή)», *Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, γενική εποπτεία Κ.Α. Μανάφης, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 125-132.
- Ερμηνεία* 1909: Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί* (εκδομένη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), Εν Πετρούπολει 1909.
- Καζανάκη 1993: Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή των αρχαιακών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική», *Ώψεις του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχαιακά τεκμήρια*, επιστημονική διεύθυνση Χρύσα Μαλτέζου, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993, σ. 435-484.
- Μανούσακας 1960-61: Μ. Μανούσακας, «Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου», *ΔΧΑΕ* 2 (1960-61), περ. Δ', σ. 139-150.
- Μπούρα 1994: Λασκαρίνα Μπούρα, «Δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με αντίβολα του Μουσείου Μπενάκη», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 361-369.
- Ξυγγόπουλος 1962-63: Α. Ξυγγόπουλος, «Αντίβολα δύο εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη», *ΔΧΑΕ*, 3 (1962-63), περ. Δ', σ. 75-85.
- Ρηγόπουλος 1979: Ι.Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979.
- Χατζηδάκη 1983: Νανώ Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής. 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκης ¹1977, ²1995: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα ¹1977, ²1995.

- Χατζηδάκης 1987: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, αρ. 33, τ. 1, Αθήνα 1987.
- Χωρέμης 1981: Α. Χωρέμης, «Νέο εικονογραφικό σύνολο του Τζάνε στην Κέρκυρα», *Κερκυραϊκά Χρονικά* 25 (1981), σ. 217-227.
- Ames-Lewis, Wright 1983: Fr. Ames-Lewis, Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, Κατάλογος έκθεσης, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο 1983.
- Bouras 1987: Laskarina Bouras, «Working Drawings of Painters in Greece after the Fall of Constantinople», *From Byzantium* 1987, σ. 54-56.
- Byzantium* 1994: *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, Κατάλογος έκθεσης, εκδ. D. Buckton, Βρετανικό Μουσείο, 1994.
- Churchill ¹1935, ²1985: W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Άμστερνταμ 1935 (ανατύπ. Nieuwkoop B. de Graaf, 1985).
- Djurić 1961: V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961.
- From Byzantium* 1987: *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Λονδίνο 1987.
- Giotto to Dürer* 1991: Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1991.
- Hetherington 1974: «*The Painter's Manual*» of *Dionysius of Fournas*, translated into English by P. Hetherington, Λονδίνο 1974.
- Les relevés* 1996: *Les relevés de filigranes. Watermark Records. I rilievi di filigrane*, Ariane de La Chapelle - André Le Prat., Atelier de restauration du département des Arts graphiques, Μουσείο Λούβρου, 1996.
- Taubert 1975: J. Taubert, «Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts», *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 15 (1975), σ. 387-401.
- Troice Sergieva-Lavra* 1987: *Troice Sergieva-Lavra*, γενική διεύθυνση αρχιεπίσκοπος Volokolamski Pitirim, συγγραφέας-συντάκτης Ιννοκέντιος Prosvirnin, Μόσχα 1987.
- Vassilaki 1990: Maria Vassilaki, «A Cretan Icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul», *JÖB* 40 (1990), σ. 405-422.
- Weitzmann κ.ά. 1982: K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaya, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *The Icon*, Νέα Υόρκη 1982.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *ΤΕΧΝΟΓΝΩΣΙΑ ΣΤΗ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΕΛΛΑΔΑ*
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ «ACCESS ΕΠΕ»
ΤΟ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2000.
Η ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΕΓΙΝΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΓΥΡΟΥΛΑ ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΚΗ
ΤΗ ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΕΚΑΝΕ Η ΡΑΝΙΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΕΚΔΟΣΗΣ: ΜΑΝΟΥΕΛΑ ΜΠΕΡΚΙ