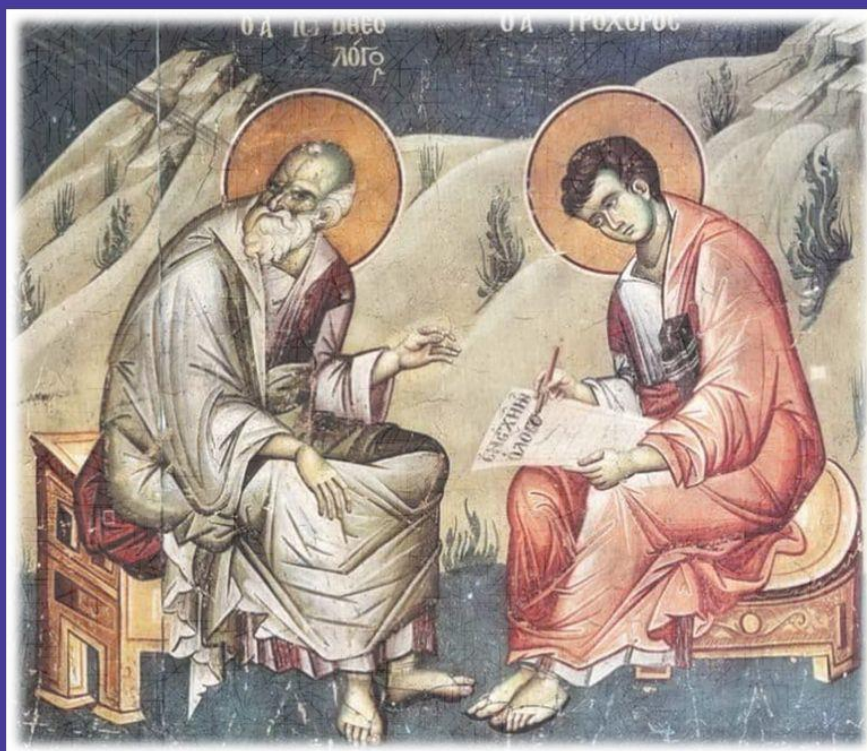




ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ & ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



**Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ & Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ
ΚΑΘΩΣ & Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΩΝ, ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ
ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΕΚΦΡΑΣΗΣ**

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ : Κα ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΑΡΙΝΑ ΤΣΙΛΑΓΑ
ΦΟΙΤΗΤΕΣ: ΑΛΕΒΙΖΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Α.Μ: 13071
ΔΕΝΔΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ Α.Μ: 94047

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ: 20 ΙΟΥΛΙΟΥ 2022



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ
ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακή Εργασία

Τίτλος εργασίας

«Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος
καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του
έκφρασης»

Συγγραφείς:

π.Ιωάννης Αλεβιζόπουλος

Αλεξάνδρα Δένδια

ΑΜ: 13071/ 94047

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Μαρίνα Τσίλαγα

Αθήνα, 20 Ιουλίου 2022



UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL OF APPLIED ARTS AND CULTURE
DEPARTMENT OF CONSERVATION OF ANTIQUITIES AND WORKS OF
ART

DiplomaThesis

Title

"The art of the Palaeologian Renaissance and Emmanuel Panselinos
as well as the creation of hagiographies according to the painting technique of
expression"

Authors:

f. Ioannis Alevizopoulos

Alexandra Dendia

R.N: 13071/ 94047

Supervisor:

Evangelia Marina Tsilaga

Athens, July 20, 2022



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ
ΤΕΧΝΗΣ

Τίτλος εργασίας

«Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος
καθώς και η δημιουργία αιογραφιών σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του
έκφρασης»

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή

Η πτυχιακή εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

Α/α	ΟΝΟΜΑΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΙΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
1.	Ευαγγελία Μαρίνα Τσίλαγα	Επιβλέπουσα /Καθηγήτρια	
2.	Λεωνίδας Καραμπίνης	Μέλος Εξ. Επιτροπής/Αναπληρωτής Καθηγητής	
3.	Κωνσταντίνος Κολαίτης	Μέλος Εξ. Επιτροπής/ Ε.Δ.Ι.Π.	

«Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης»

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος π.Ιωάννης Αλεβιζόπουλος του Ανδρέου , με αριθμό μητρώου 13071 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και έργων τέχνης , δηλώνω υπεύθυνα ότι: «Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/ διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Ο Δηλών

π. Ιωάννης Αλεβιζόπουλος



Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο : ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ	8
1.1 Βυζαντινή Αρχιτεκτονική	9
1.1.1 Αυτοκρατορικά Παλάτια	11
1.1.2 Καστροπολιτεία του Μυστρά	12
1.2 Βυζαντινή Ζωγραφική	16
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο : ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1204 – 1453)	20
2.1 Η ζωγραφική κατά την Ύστερη Βυζαντινή Περίοδο	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο : ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ	34
3.1 Ο Εμμανουήλ Πανσέληνος: Βιογραφία	34
3.2 Πρώτη αναφορά του ονόματος του Εμμανουήλ Πανσέληνου	34
3.3 Πανσελήνεια έργα	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ^ο : ΠΡΩΤΑΤΟ	39
4.1 Ιστορικά στοιχεία	39
4.2 Επεμβάσεις Στερέωσης. Μελέτη και εργασίες συντήρησης του Ναού	40
4.3 Περί αγιογράφησης του ναού	43
4.3.1 Εικονογραφική αποτύπωση	45
4.4 Μελέτη και συντήρηση των Αγιογραφιών	47
4.4.1 Περί αμφισβήτησης του Πανσελήνου ως δημιουργού των τοιχογραφιών του Πρωτάτου	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ^ο : ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ	54
5.1 Πρότυπα και πηγή έμπνευσης του Καλλιτέχνη	54
5.1.1 Κλασική τέχνη και Πανσέληνος	54
5.2 Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ζωγραφικής του Μανουήλ Πανσελήνου	56
5.3 Το ήθος της γραμμής στα έργα του Πανσελήνου	63
5.4 Στοιχεία αναφορικά με το χρώμα	65
5.5 Τεχνοτροπία και αγιογραφίες του Εμμανουήλ Πανσελήνου	68
5.6 Το φυσικό τοπίο	70
5.7 Η έκφραση του ρεαλισμού και του δράματος	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 ^ο : Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ	79
6.1 Νωπογραφία	79
6.1.1 Η προετοιμασία του ζωγραφικού υποστρώματος.....	79
6.2 Που οφείλεται η αντοχή της τεχνικής του φρέσκου στο χρόνο.....	83
6.3 Οι χρωστικές στη νωπογραφία	85
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 ^ο : ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΩΝ ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ	88
7.1 Εισαγωγικά για τα αντίγραφα των τοιχογραφιών	88
7.1.1 Άγιος Προκόπιος.....	88
7.1.2 Η τοιχογραφία του Μεγάλου Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο και το πρόσωπο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄	89
7.1.3 Κείμενο από ειλητάριο/ Α΄ λεπτομέρεια	92
7.1.4 Προφήτης Ηλίας ο Θεσβίτης	92
7.1.5 Ένθρονος Χριστός	93
7.1.6 Η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτιδα / Β΄ λεπτομέρεια	96
7.2 Μεθοδολογία κατασκευής αντιγράφων- τεχνικές και υλικά (Αναφορικά με τα σχέδια των αγίων Κωνσταντίνου και Προκοπίου.)	97
7.2.1 Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν κατά την παραγωγή των αντιγράφων.....	99
7.3 Φωτογραφίες κατά την παραγωγή των έργων	100
ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ/ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	113
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ.....	115
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	117
ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	119
ΠΗΓΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	122

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

«Για μένα δεν υπάρχει παρελθόν ή μέλλον στην τέχνη. Ότι έκανα το έκανα για το παρόν με την ελπίδα ότι πάντοτε θα μείνει στο παρόν. Αν ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να ζήσει πάντοτε στο παρόν, δεν πρέπει καθόλου να ληφθεί υπόψη. Η τέχνη των Ελλήνων, των Αιγυπτίων, των μεγάλων ζωγράφων που ζήσανε σε άλλους χρόνους, δεν είναι τέχνη του παρελθόντος, ίσως σήμερα να είναι πιο ζωντανή από ποτέ.»

(Pablo Picasso)

Μια τέτοια υψηλή τέχνη, την τέχνη των Παλαιολόγων και τον αντιπροσωπευτικότερο εκπρόσωπό της, τον Μανουήλ Πανσέληνο κλήθηκε να ιχνηλατήσει η παρούσα πτυχιακή εργασία, την εκπόνηση της οποίας αναλάβαμε δύο φοιτητές στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης των σπουδών μας στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και έργων Τέχνης της Σχολής Καλλιτεχνικών σπουδών του Τ.Ε.Ι /ΠΑ.Δ.Α για να καταδείξει έναν πνευματικό κόσμο που είναι «καταδικασμένος» να εμπνέει και να ζει πάντα στο αιώνιο παρόν.

Άπειρες ευχαριστίες οφείλουμε στην εισηγήτρια του θέματος και επιβλέπουσα καθηγήτρια μας, την ζωγράφο και εικαστικό Ευαγγελία-Μαρίνα Τσίλαγα, που με την διακριτική της καθοδήγηση και αρχοντική διάκριση στάθηκε δίπλα μας όλο αυτό το διάστημα της εκπόνησης της πτυχιακής μας εργασίας, νοθετώντας μας και ενθαρρύνοντάς μας, καθώς και στις οικογένειές μας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Ύστερη Βυζαντινή Περίοδος ή Παλαιολόγεια Αναγέννηση οριοθετείται από την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους και εκτείνεται χρονικά ως την άλωση της. Την περίοδο αυτή, το Βυζάντιο παύει να αποτελεί το ισχυρό πολιτικό και πολιτιστικό κέντρο της μεσοβυζαντινής εποχής.

Η Δυναστεία των Παλαιολόγων που ξεκινά το 1259, αποτελεί ίσως την τελευταία άνθηση της Βυζαντινής τέχνης. Το ενδιαφέρον των Παλαιολόγων για τα επιτεύγματα του κλασικισμού δεν άφησε αδιάφορους τους τεχνίτες εκείνης της περιόδου, οι οποίοι πάντρεψαν τα αρχαία πρότυπα με τους κανόνες των Οικουμενικών Συνόδων, που σχετίζονται με την εικονογραφία.

Κύρια χαρακτηριστικά της ήταν η στροφή προς τον ουμανισμό, η ζωντάνια, η έντονη φυσικότητα, η ατομικότητα, η πληθωρικότητα, η αίσθηση του διακοσμητικού στοιχείου, η έμφαση στην ανθρώπινη υπόσταση των εικονιζόμενων, οι πολυπρόσωπες συνθέσεις, τα πολλά οικοδομήματα, ο τονισμός των τοπίων.

Αν και είναι σημαντικό να καταλάβουμε, ότι τα μοναδικά σε αξία ζωγραφικά έργα δεν συνιστούν υπόθεση ενός καλλιτέχνη και μόνο, αλλά είναι υπόθεση μιας ολόκληρης περιόδου του βυζαντινού πολιτισμού από την άλλη είναι καθολικά αποδεκτό πως «η Ελληνική ή Παλαιολόγεια Αναγέννηση» με την οποία ακροθιγώς θα ασχοληθούμε σε αυτήν την εργασία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα διανοούμενο της εποχής και πρωτοποριακό τεχνίτη, που δεν είναι άλλος από τον Μανουήλ Πανσέληνο και το ζωγραφικό του έργο που κυρίως συναντούμε στο Ναό του Πρωτάτου στις Καρυές του Αγίου Όρους.

ABSTRACT

The Late Byzantine Period or Paleolithic Renaissance is delimited by the occupation of Constantinople by the Franks and extends in time until its conquest. During this period, Byzantium ceased to be the powerful political and cultural center of the mid-Byzantine era.

The Palaeologan Dynasty, which begins in 1259, is perhaps the last flourishing of Byzantine art. The interest of the Palaeologans in the achievements of Classicism did not leave indifferent the craftsmen of that period, who married the ancient models with those rules of the Ecumenical Councils, which are related to iconography.

Its main features were the turn to humanism, the liveliness, the intense naturalness, the individuality, the exuberance, the sense of the decorative element, the emphasis on the human condition of the depicted, the multi-faceted compositions, the many buildings, the toning of the landscapes.

Although it is important to understand that the unique paintings in value are not the case of an artist alone, but are the case of an entire period of Byzantine civilization on the other hand it is universally accepted that "the Greek or Palaeological Renaissance" which will we are engaged in this work is inextricably linked to an intellectual of the time and a pioneering craftsman, who is none other than Manuel Panselinos and his painting that we mainly find in the Temple of Protatos in Karyes of Mount Athos.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας αφορά την Παλαιολόγεια Αναγέννηση, τον ζωγράφο Εμμανουήλ Πανσέληνο και την δημιουργία αντιγράφων έργων του, που ως κύριο άξονα θα έχουν την καλλιτεχνική και εκφραστική του αντίληψη.

Θα αναφερθούμε εν συντομία, στα χαρακτηριστικά της Βυζαντινής Τέχνης, εστιάζοντας στην πορεία στην τέχνη της ζωγραφικής κατά την Ύστερη Βυζαντινή Περίοδο.

Εκεί θα συναντήσουμε τον σημαντικότερο αγιογράφο της μακεδονικής σχολής τον μυθικό Μανουήλ Πανσέληνο, το μεγαλύτερο έργο του οποίου σώζεται στο Ναό του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος όπου και θα μας μιλήσει στα μυστικά του χρώματος και της γραμμής του, στην μορφολογία και την τεχνική της δουλειάς του.

Στοιχεία που καλούμαστε κι εμείς να ακολουθήσουμε προκειμένου να αντιγράψουμε, κατά τα μέτρα μας, αγιογραφικά έργα που να τολμούν να θυμίζουν κάτι από εκείνον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ

Η περίοδος της Βυζαντινής αυτοκρατορίας αρχίζει με την γένεση του βυζαντινού κράτους από τον 4^ο αιώνα μ.Χ. περίπου το 330 μ.Χ. Η περίοδος αυτή ορίζεται από τη διάσπαση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας σε δύο μέρη, την ανατολική και την δυτική και από την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης ως πρωτεύουσα της Νέας Ρώμης από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο. Το τέλος της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας σηματοδοτείται από την δεύτερη άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς το 1453 (Τσίλαγα, 2011)

Οι χρονολογίες αυτές, ως προς την βυζαντινή τέχνη, θεωρούνται συμβατικές, επειδή δεν συμπίπτουν τόσο ιστορικά με την τέχνη της Ορθοδοξίας. Τα πρώτα δείγματα εικονογραφίας εμφανίζονται μαζί με τον Χριστιανισμό, τον 1^ο αιώνα, που συνεχίζει μέχρι και σήμερα. Για την καλύτερη μελέτη των μεταχριστιανικών αιώνων, η ταξινόμηση των περιόδων είναι διαφορετική από της Βυζαντινής ιστορίας και έχει ως εξής:

- ο Παλαιοχριστιανική (1ος αι. – 641 μ.Χ)
- ο Πρωτοβυζαντινή (641 μ.Χ. – 843 μ.Χ)
- ο Μεσοβυζαντινή (843 μ.Χ. – 1204 μ.Χ)
- ο Υστεροβυζαντινή (1204 μ.Χ. – 1453 μ.Χ.)
- ο Μεταβυζαντινή (1453 μ.Χ. – 1821 ή 1830 μ.Χ.) (Τσίλαγα, 2011)

Η βυζαντινή ζωγραφική τέχνη επηρεάζεται από δύο σημαντικές φάσεις-τομές της ιστορίας της: α) την περίοδο της εικονομαχίας (726-787 και 815-843) και β) την Λατινική κατοχή της Κωνσταντινούπολης (Χέρτσμπεργκ, 2011).

Έτσι διακρίνουμε τρεις μεγάλες περιόδους.

- α. Την Πρωτοβυζαντινή ή Παλαιοχριστιανική ή Πρώιμη βυζαντινή περίοδο (3^{ος} αι.-726) όπου περιλαμβάνει και την Πρωτοχριστιανική τέχνη (3^{ος} αι.). Οι ιστορικοί της αρχαιότητας αυτή την περίοδο την ονομάζουν ύστερη αρχαιότητα.
- β. Την Μεσοβυζαντινή περίοδο (726-1204) και εικονομαχία όπου είναι η κλασική περίοδος της βυζαντινής τέχνης με την εκφραστική ωριμότητα στο έπακρο. Σε αυτή την περίοδο συναντάμε εγγεγραμμένο σταυροειδή ναό με τρούλο ως κύριο αρχιτεκτονικό τύπο, με την διακόσμηση να καλύπτει εσωτερικά ολόκληρο το ναό, και την εικονογραφία να καλύπτει όλο και περισσότερες παραστάσεις.
- γ. Την Υστεροβυζαντινή περίοδο ή Παλαιολόγεια περίοδο (1204-1453), ανάμεσα από τις δύο αλώσεις της Πόλης (Φράγκων και Οθωμανών). Την υστεροβυζαντινή περίοδο συνεχίζει η βυζαντινή τέχνη και μετά την άλωση της Πόλης, το 1453 έως και την ίδρυση του Ελληνικού κράτους το 1830, κι έτσι ονομάζεται μεταβυζαντινή τέχνη (Χέρτσμπεργκ, 2011).

Η Βυζαντινή τέχνη εξαπλώθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της μεσογείου αλλά και στην ανατολική Ευρώπη, όπως επίσης στη Ρωσία και την Αρμενία. Υπήρξαν επίσης διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα όπου εκεί βλέπουμε μια σύνδεση της βυζαντινής τέχνης με την μεσαιωνική τέχνη της Δύσης και του Ισλάμ. Όταν επικράτησε πλέον ο Χριστιανισμός στην βυζαντινή αυτοκρατορία, η τέχνη έγινε το εργαλείο για την απόδοση του υπερβατικού κόσμου και την εξάπλωση της καινούργιας πίστης, και της νέας κοινωνικοπολιτικής σκέψης (Talbot-Rice, 1972).

Η κληρονομιά της βυζαντινής τέχνης είναι μεγάλη και τα χαρακτηριστικά της είναι κυρίως η θρησκευτικότητα που αποδίδεται με έμφαση στην αντιπλαστικότητα και τον αντιφυσιοκρατισμό, δηλαδή ένας τρόπος να αποδοθούν οι μορφές σχηματικά κυρίως, για να υποδειχθεί η μνημειακότητα και όχι η πραγματική εικόνα (Talbot-Rice, 1972).

Η βυζαντινή τέχνη εκτιμήθηκε μετά την Ιταλική Αναγέννηση που θαύμαζε την αρχαιότητα και τον Γαλλικό Διαφωτισμό επειδή επικρατούσε μια γενική αποστροφή για το μεσαίωνα και το Βυζάντιο. Στην Ελλάδα η εκτίμηση της τέχνης του μεσαίωνα άρχισε να διαμορφώνεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν ιδρύθηκε η Χριστιανική αρχαιολογική εταιρεία το 1884 και έπειτα με την ίδρυση του βυζαντινού μουσείου της Αθήνας το 1914 (Μιχαηλός, 2006).

Για να εκφραστεί η πίστη και η λατρεία των χριστιανών της εποχής, υπήρξαν διάφορα είδη τέχνης όπως:

1. Αρχιτεκτονική, με διάφορα οικοδομήματα, όπως ναοί, βαπτιστήρια, βοηθητικά εκκλησιαστικά κτήρια, κωδωνοστάσια κ.α.
2. Ζωγραφική
3. Γλυπτική, περισσότερο στη δύση και λιγότερο στην ορθόδοξη Ανατολή και
4. Μικροτεχνία, με δημιουργήματα μικρών διαστάσεων, από πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους, ελεφαντοστό, ξύλο, γυαλί, κρύσταλλο, σμάλτο, πολύτιμα μέταλλα, δέρμα, ύφασμα κ.α. (Τσίλαγα, 2011).

Στη σημερινή εποχή για να κατανοηθεί η βυζαντινή τέχνη πρέπει να κατανοηθούν οι συνθήκες της εποχής κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε, οι οποίες ήταν τόσο διαφορετικές από τις μετέπειτα. Τα έργα τέχνης της βυζαντινής περιόδου κάλυπταν κυρίως πρακτικές ανάγκες του κόσμου εκείνης της εποχής. Έπρεπε να καλυφθεί η ανάγκη πρωτίστως της λατρευτικής ζωής και δευτερεύοντος μιας υψηλής αισθητικής του ωραίου (Πανσέληνου, 2010).

1.1 Βυζαντινή Αρχιτεκτονική

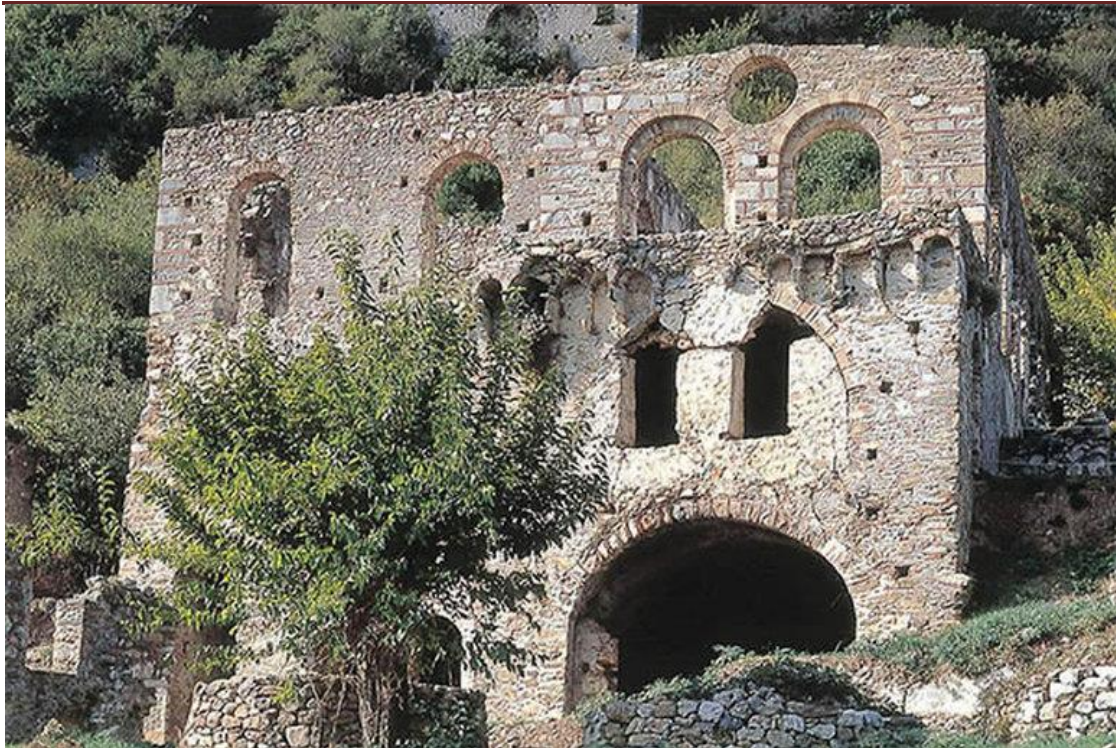
Την βυζαντινή περίοδο διακρίνουμε στην αρχιτεκτονική δύο βασικές κατηγορίες, την εκκλησιαστική και την αστική.

Στην εκκλησιαστική κατηγορία διακρίνεται η ναοδομία (ο αρχιτεκτονικός τύπος), των Χριστιανικών ναών και η εξέλιξη της στους αιώνες. Αρχικά οι Χριστιανικοί ναοί κατασκευάζονταν με πρότυπο τα ρωμαϊκά δημόσια κτήρια, όπως ο τύπος της Βασιλικής και τα περίκεντρα κτίσματα. Έπειτα συνδυάστηκαν αυτοί οι δύο τύποι κτιρίων και έτσι προέκυψε η Βασιλική με τρούλο, με την κατασκευή της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, το σημαντικότερο αρχιτεκτόνημα της αυτοκρατορίας. Στην συνέχεια δημιουργήθηκαν και άλλοι τύποι ναών, όπως ο εγγεγραμμένος σταυροειδής με τρούλο, ο οκταγωνικός τύπος, ο μικτός τύπος και ο σταυροεπίπεδος μαζί με διάφορα στοιχεία δανεισμένα από τη δύση και την ανατολή (Warren, 1997).

Στο Βυζάντιο η αστική αρχιτεκτονική έχει δύο είδη, την απλή κατοικία και τα αυτοκρατορικά παλάτια. Οι αστικές κατοικίες αποτελούν το κύριο είδος κτισμάτων της βυζαντινής πόλης. Αυτό το είδος κατοικιών ακολουθεί τις μορφές και τα πρότυπα των προηγούμενων ετών, συνδυάζοντας δομικά στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα, την Ρωμαϊκή επιρροή και την ανατολή (Warren, 1997).

Τα σπίτια των αστών στην πρωτοβυζαντινή και μεσοβυζαντινή περίοδο βρίσκονται εντός των τειχών της πόλης ή του κάστρου, συνήθως γύρω από την εκκλησία της ενορίας τους, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο πολεοδομικό σχέδιο. Τα πολυτελή οικοδομήματα συνυπάρχουν με τα φτωχότερα σπίτια. Τα ακριβότερα κτίσματα είχαν συχνά πολυτελή διακόσμηση, όπως προσόψεις από μάρμαρο και όμορφα χρώματα. Επίσης διέθεταν κήπους και αυλές, εξώστες ή μπαλκόνια, ανάλογα με την οικονομική κατάσταση του ιδιοκτήτη, ακόμα και διακοσμητικά στοιχεία, όπως τοιχογραφίες, ψηφιδωτά και μωσαϊκά. Στην Κωνσταντινούπολη διακρίνουμε κάποιο είδος πολυκατοικιών από τον 5^ο αιώνα και μετά (Warren, 1997).

Στην ύστερη βυζαντινή περίοδο, στον Μυστρά συναντάμε τα καλύτερα παραδείγματα κατοικιών, σπίτια ορθογώνια, δύο ορόφων, με χρωματιστές διακοσμημένες προσόψεις. Συγκεκριμένα στο ανάκτορο των Δεσποτών, βρίσκονταν τα αρχοντικά εκείνης της εποχής. Τα αρχαιότερα σωζόμενα οικήματα ευγενών στον Μυστρά, είναι το λεγόμενο παλατάκι ή αρχοντικό, το αρχοντικό του Φραγκόπουλου και το αρχοντικό του Λάσκαρη (Σφηκόπουλος, 1968).



Εικόνα 1 Οικία Λάσκαρη

1.1.1 Αυτοκρατορικά Παλάτια

Η αρχιτεκτονική των παλατιών ήταν αρκετά σημαντική κατά την βυζαντινή περίοδο. Αρκετά γνωστά και εξέχουσας σημασίας ήταν το Μέγα Παλάτιον και το Παλάτι των Βλαχερνών (Warren, 1997).

Το Μέγα Παλάτιον στην πόλη της Κωνσταντινούπολης αποτελούταν από ένα μεγάλο συγκρότημα ανακτόρων. Χτίστηκε την εποχή του μεγάλου Κωνσταντίνου και στέγαζε αυτοκρατορική οικογένεια και τις υπηρεσίες διοίκησης της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Το οικοδόμημα αυτό ήταν το κέντρο διοίκησης του κράτους για πολλά χρόνια (Warren, 1997).

Το συγκρότημα αυτό περιελάμβανε όλη την περιοχή που σήμερα ονομάζεται το μπλε τζαμί. Στα ανάκτορα υπήρχαν διάφορα κτίσματα, τα λουτρά του Ζευξίππου, οι εκκλησίες της Αγίας Σοφίας και της Αγίας Ειρήνης, το Αυγουσταίον, ο ιππόδρομος της Κωνσταντινούπολης και του Θεοδοσίου. Επίσης οι αυτοκρατορικοί κήποι και άλλες αυτοκρατορικές επαύλεις. Γύρω από αυτά τα ανάκτορα προστέθηκαν και τα ανάκτορα των μετέπειτα αυτοκρατόρων (Warren, 1997).

Τον 6^ο αιώνα προστέθηκαν τείχη γύρω από την έκταση του Μεγάλου παλατιού από τον Ιουστινιανό τον Β΄ για να δημιουργηθεί ένα καινούργιο ανάκτορο. Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός δημιούργησε μια σκεπαστή συνδετική οδό με τον ιππόδρομο για να προστατεύεται από τον κόσμο της πόλης, πρόκειται για μια ιδιωτική οδό που τον βοηθούσε να επισκέπτεται την Αγία Σοφία προστατευόμενος από την

πόλη. Το Μέγα παλάτι σταδιακά διαλύθηκε μετά την Φραγκοκρατία (1204-1261), και μέχρι την άλωση της Κωνσταντινούπολης, από τους Οθωμανούς κατέληξε να είναι μη κατοικήσιμα ερείπια (Warren, 1997).

Το παλάτι των Βλαχερνών, στο βορειοδυτικό προάστιο της Κωνσταντινούπολης ήταν επίσης ανάκτορο για βυζαντινούς αυτοκράτορες. Αυτό το οικοδόμημα ονομαζόταν Ύψηλόν Παλάτιον γιατί η θέα του ήταν καταπληκτική αφού ήταν χτισμένο στην πλαγιά του ψηλότερου λόφου της περιοχής. Ήταν μεταγενέστερο του Μέγα παλατιού και αναγέρθηκε γύρω στο 500 μ. χ. Γνωρίζουμε ότι οι Κομνηνοί το ανακαίνισαν, κάνοντας το τη βασική τους κατοικία μέχρι την άλωση της πόλης (1453). Συμπεριλάμβανε πολλές εκκλησίες όπως την Παναγία των Βλαχερνών και αρκετά κοντά του υπήρχε το παλάτι του πορφυρογέννητου (Warren, 1997).

Αξιοσημείωτο είναι ότι το παλάτι του Βασιλιά Εμμανουήλ Α΄ Κομνηνού στην παραλία, ήταν διακοσμημένο με χρυσάφι και ασήμι, με σκαλίσματα από εικόνες με μάχες της εποχής του. Λέγεται επίσης πως ήταν γεμάτο πετράδια ανεκτίμητης αξίας, όπου το έκαναν να λάμπει ακόμα και τη νύχτα. (Βλάχου, 2012).

1.1.2 Καστροπολιτεία του Μυστρά

Εξαιρετο παράδειγμα βυζαντινής αρχιτεκτονικής αποτέλεσε η Βυζαντινή Καστροπολιτεία του Μυστρά. Η ιστορία της ξεκινάει από τα μέσα του 13ου αιώνα με την κατάκτηση της περιοχής από τους Φράγκους. Πιο συγκεκριμένα η δημιουργία της πόλης του Μυστρά ξεκίνησε έπειτα από την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204, από την Δ΄ Σταυροφορία των Φράγκων, όπου παραχωρείται η Πελοπόννησος στην οικογένεια των Βιλαρδουίνων. Εμφανίζεται αρχικά το Πριγκιπάτο της Αχαΐας και με ηγεμόνα τον Γουλιέλμο Β΄ Βιλαρδουίνο, γίνεται το οχυρό του Μυστρά και το κάστρο πάνω στην κορυφή ενός λόφου, πάνω από την κοιλάδα του Ευρώτα (Γαλανού, 2014).

Η Φράγκικη οικογένεια ξεκίνησε αυτή τη σημαντική Καστροπολιτεία της υστεροβυζαντινής περιόδου.

Ο Γουλιέλμος Β΄ Βιλαρδουίνος το 1249, έφτιαξε το πρώτο κάστρο με ιδιαίτερο κύρος και στρατηγική θέση για την περίοδο εκείνη, σε ένα ύψωμα, στην ανατολική πλευρά του Ταυγέτου που ονομάστηκε Μυζηθράς και μετά από παραφθορά της λέξης Μυστράς.

Αργότερα το 1259 με την μάχη της Τελαγονίας ο Γουλιέλμος Β΄ Βιλαρδουίνος αιχμαλωτίζεται από τον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο και παραχωρεί ως λύτρα, τα κάστρα της Μονεμβασιάς, της Μάνης και του Μυζηθρά το 1262 (Γαλανού, 2014).

Έτσι ξεκινάει η ιστορία του τελευταίου προπυργίου της βυζαντινής αυτοκρατορίας, δηλαδή αυτό του Μυστρά. Ο Μυστράς γίνεται το σημαντικότερο κέντρο της αυτοκρατορίας και επιτυγχάνεται μεγάλη άνθιση των τεχνών και των γραμμάτων (Warren, 1997).

Ειδικά στη ζωγραφική, δημιουργείται ένα φαινόμενο διοικητικής και πολιτιστικής αναγέννησης, γι’ αυτό και ονομάστηκε αργότερα από τους ιστορικούς αναλυτές, Παλαιολόγεια Αναγέννηση.

Στον Μυστρά συναντάμε το καλύτερο σωζόμενο δείγμα ελληνικής Μεσαιωνικής πόλης, πρόκειται για την Βυζαντινή Καστροπολιτεία, με μνημεία που μαγεύουν, από τα χρόνια του Βυζαντίου (Warren, 1997).

Η αρχιτεκτονική με πολλά δείγματα, όπως το κάστρο, τις εκκλησίες της περιόδου, το συγκρότημα των παλατιών του Βυζαντίου αλλά και τα αρχοντικά, ή τις ιδιωτικές κατοικίες, μας δίνει τα καλύτερα σωζόμενα μνημεία της υστεροβυζαντινής περιόδου (Γκόμπριχ, 2011)

Στους ναούς εφαρμόζεται ο λεγόμενος «μεικτός τύπος», ο οποίος συνδυάζει το ρυθμό της τρίκλιτης βασιλικής στο ισόγειο με αυτόν του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με πέντε τρούλους στο υπέρων το οποίο προορίζονταν για τα μέλη της άρχουσας τάξης (Σφηκόπουλος, 1968).

Ο πρώτος ναός αυτού του τύπου που χτίζεται στην Καστροπολιτεία, είναι η Οδηγήτρια (Αφεντικό) το 1310 κι αργότερα με την ίδια συλλογιστική η Παντάνασσα το 1428. Ακολουθούν ο Άγιος Δημήτριος, η Μητρόπολη, στην τελική του μορφή. Τον 14ο αιώνα, η Αγία Σοφία και η Περίβλεπτος, κτίζονται σε ρυθμό δίστηλου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο ναού. Οι τετραγωνικοί αυτοί σε σχήμα ναοί φέρουν στην οροφή τέσσερις καμάρες που διασταυρώνονται και σχηματίζουν το σημείο του σταυρού. Στο κέντρο της οροφής υψώνεται ο τρούλος, ο οποίος στηρίζεται, με τη μεσολάβηση τεσσάρων σφαιρικών τριγώνων, δυτικά σε δύο κίονες και ανατολικά σε δύο πεσσούς, που φέρουν και το μαρμάρινο τέμπλο των ναών.

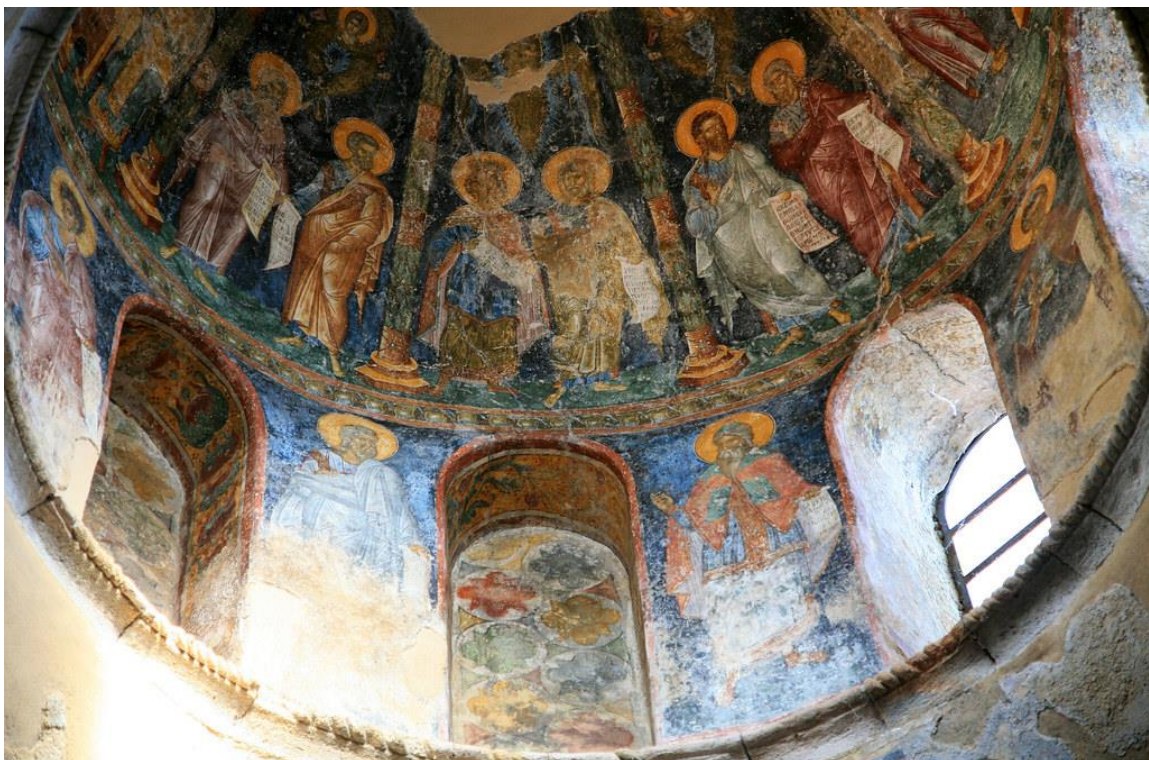
Στο σπανιότερο αρχιτεκτονικό τύπο του οκταγωνικού ναού ανήκει η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων, κτισμένη λίγο πριν από το 1296. Ο τύπος αυτός χαρακτηρίζεται από τον ιδιαίτερα μεγάλο τρούλο, ο οποίος στηρίζεται μέσω οκτώ σφαιρικών τριγώνων σε οκτώ τόξα, τα οποία σχηματίζουν οκτάγωνο (Γαλανού, 2014).

Την περίοδο της Παλαιολόγειας αναγέννησης η βυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική έχει δώσει τα καλύτερα και τα πιο λαμπρά έργα της. Στις εκκλησίες της Καστροπολιτείας υπάρχουν πολύ σημαντικές τοιχογραφίες από τον 13ο αιώνα έως τον 15ο αιώνα, όπως η αγιογραφία του «Αφεντικού» στο ναό της Παναγίας οδηγήτριας, η τοιχογραφία της «Περίβλεπτου» και της «Παντανάσσης». Η πόλη αυτή κατοικήθηκε σε όλη τη διάρκεια της Οθωμανικής περιόδου και εγκαταλείφθηκε γύρω στην δεκαετία του 1830. Η βυζαντινή Καστροπολιτεία του Μυστρά ανήκει στα μνημεία Παγκόσμιας κληρονομιάς της UNESCO (Warren, 1997).

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 2 Περίβλεπτος



Εικόνα 3 Περίβλεπτος

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 4 Παντάνασσα Μυστράς



Εικόνα 5 Παντάνασσα Μυστράς. Είσοδος στα Ιεροσόλυμα

1.2 Βυζαντινή Ζωγραφική

Η Βυζαντινή ζωγραφική είναι η ζωγραφική που άνθισε από την ίδρυση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη, έως την πτώση της αυτοκρατορίας.

Με τις αγιογραφίες, οι τοίχοι των ναών ομοιάζουν με ανοιχτά θεολογικά βιβλία που με εύληπτο τρόπο ερμηνεύουν τα τελούμενα στη Θεία Λειτουργία και αναπαριστούν παραστατικά γεγονότα από την Αγία Γραφή και τους βίους των αγίων.

Η ζωγραφική της εποχής αυτής διακρίνεται σε :

- α. Μνημειακή ζωγραφική: με δύο είδη, αναλόγως την τεχνική η οποία χρησιμοποιήθηκε, δηλαδή πρόκειται για τις τοιχογραφίες με την τεχνική της νωπογραφίας και για τα ψηφιδωτά, με την εμφύτευση ψηφίδων σε νωπό ασβεστοκονίαμα, δηλαδή για μια τεχνική ακριβείας στην απόδοση του σχεδίου και του χρώματος.
- β. Φορητές εικόνες: με την τεχνική της αυγοτέμπερας, αλλά και ψηφιδωτές φορητές εικόνες για πολυτελή διακόσμηση επιφανειών.

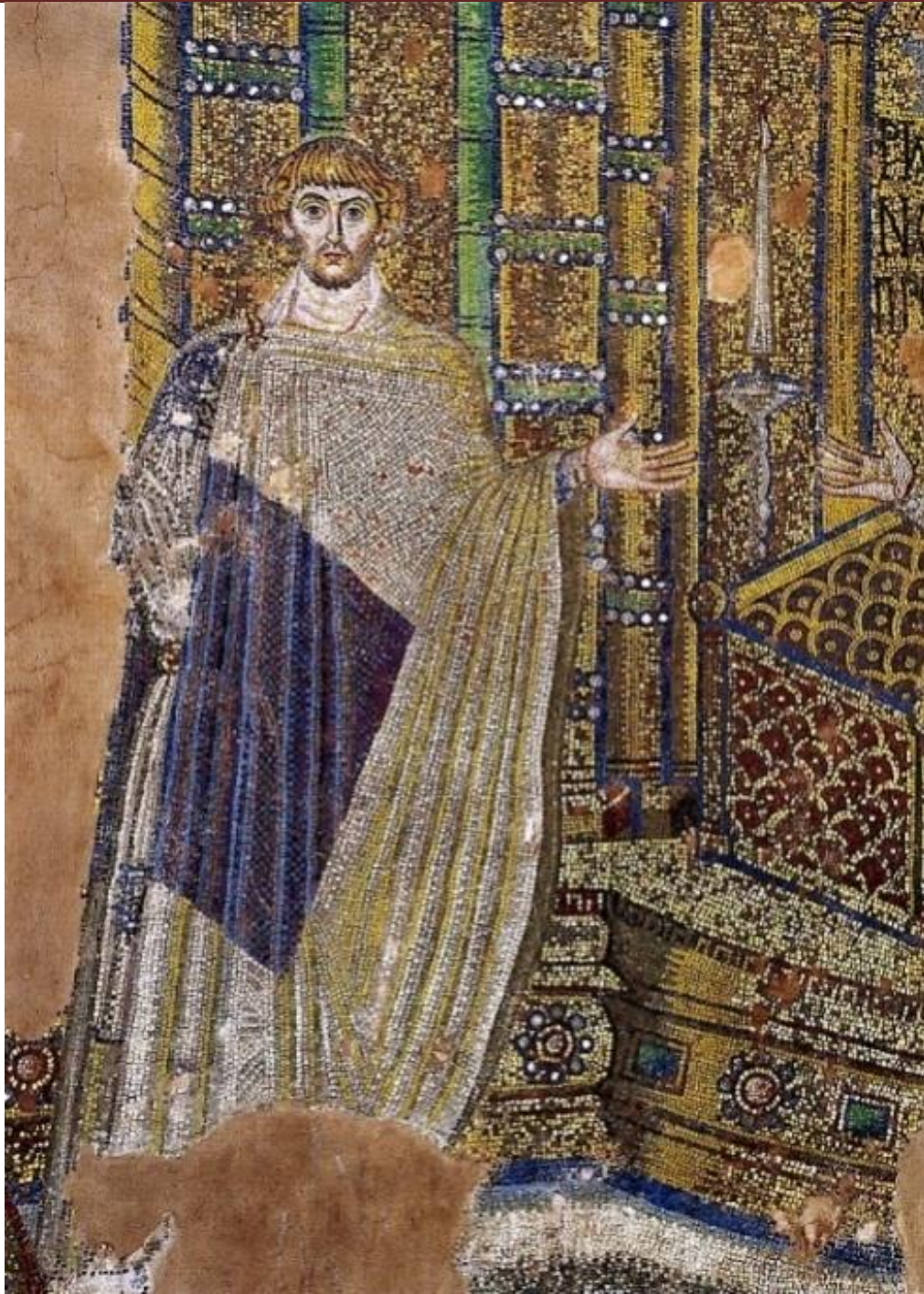
γ. Μικρογραφίες: οι μικρογραφίες φαίνεται πως γίνονταν σε φύλλο περγαμηνής για να συμπεριληφθούν σε βιβλία, συνοδεύοντας πάντα κάποια κείμενα.

Η εξέλιξη της βυζαντινής ζωγραφικής προέρχεται από την Ρωμαϊκή εποχή, η οποία είχε ήδη επιρροές και χαρακτηριστικά της Ελληνιστικής περιόδου. Οι αλλαγές στα χαρακτηριστικά της τέχνης της ζωγραφικής επηρεάστηκε από κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές ανακατατάξεις στο Βυζάντιο, και έτσι πήρε κυρίαρχη θέση σε σχέση με τις υπόλοιπες εκφράσεις της τέχνης, όπως η γλυπτική.

Με την επικράτηση του Χριστιανισμού η βυζαντινή ζωγραφική τέχνη συνεχώς εξελίσσεται.

Ενώ προχωράμε στη βυζαντινή εποχή μπορούμε να δούμε τις διαφορές στην εξέλιξη της ζωγραφικής κατά την εποχή του Ιουστινιανού, όπου έχουν εισχωρήσει στην κλασική παράδοση, και στοιχεία της πλέον ανατολικής παράδοσης. Έτσι έχουμε τον συνδυασμό ελληνιστικών Βασιλείων και της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αργότερα. Το κεντρικό θέμα της εικονογραφίας είναι η ανθρώπινη μορφή ταυτόχρονα με απεικονίσεις συμβόλων, όπως ο σταυρός, ο αμνός, το περιστέρι κ.α (Παπαμαστοράκης, 2011).

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 6 Ροτόντα, Άγιος Γεώργιος.

Μάρτυρας από τον ψηφιδωτό διάκοσμο του θόλου

Κατά τον 7ο και 8ο αιώνα, την περίοδο της εικονομαχίας, έχουμε ελάχιστα δείγματα ζωγραφικής με εικονογραφικό χαρακτήρα.

Στο Βυζάντιο η ζωγραφική είχε πρωταγωνιστικό ρόλο και λόγω του υπερβατικού χαρακτήρα της έδωσε έμφαση στην πρωτοτυπία, προκειμένου να

αποδώσει την ένωση του κτιστού με το άκτιστο χρησιμοποιώντας βέβαια την ανθρωποκεντρική παράδοση και τις επιρροές της αρχαιοελληνικής τέχνης.

Η βυζαντινή ζωγραφική αρχικά δείχνει αναλλοίωτη, με την πάροδο του χρόνου όμως οι ανθρώπινες μορφές μεταβάλλονται. Αναδεικνύονται μορφές αναγεννησιακές για την εποχή, με τάσεις εξπρεσιονιστικές και εξαϋλωμένες που σιγά σιγά ξεφεύγουν από τα κλασικά πρότυπα της ελληνορωμαϊκής παράδοσης.

Εισάγεται το χρώμα και ο χειρισμός του φωτός, αλλάζει η απόδοση της παράστασης του χώρου και σταδιακά οι παραστάσεις διαμορφώνονται με περισσότερη προοπτική δίνοντας την εντύπωση του δυσδιάστατου και του υπερφυσικού χαρακτήρα της συγκεκριμένης τέχνης. Η περίοδος ακμής της βυζαντινής τοιχογραφίας ξεκινάει γύρω στον 11^ο αιώνα (Πανσέληνου, 2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1204 – 1453)

2.1 Η ζωγραφική κατά την Ύστερη Βυζαντινή Περίοδο

Κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή, η ζωγραφική αλλά και οι άλλες εικαστικές τέχνες σημαδεύονται από την πορεία των ιστορικών γεγονότων και την τύχη της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Στην ιστορία της βυζαντινής τέχνης (1204 – 1261), είναι η πρώτη φορά που το κέντρο της πνευματικότητας και του καλλιτεχνικού κόσμου, των ιδεών και των αντιλήψεων δεν είναι η Κωνσταντινούπολη. Τη θέση της καλούνται να καλύψουν νεοδημιουργηθέντα περιφερειακά κέντρα με πρωταγωνίστρια τη Θεσσαλονίκη, στο ρόλο του καλλιτεχνικού πυρήνα πλέον, μετά την πόλη (Ανδρούδης, 2020).

Το 1261, όταν η αυτοκρατορία ανασυστάθηκε, ξεκίνησε η τελευταία μεγάλη φάση της βυζαντινής τέχνης και ειδικότερα της ζωγραφικής, που έμεινε γνωστή στην ιστορία με τον όρο Παλαιολόγεια Αναγέννηση. Οι περιοχές της Θεσσαλονίκης και της Μακεδονίας θα έχουν τον πρωταρχικό ρόλο, από την άποψη ότι σε αυτές τις περιοχές θα δημιουργηθούν τα μεγαλύτερα και γνωστότερα καλλιτεχνικά εργαστήρια αυτής της περιόδου, περίπου στα τέλη του 13^{ου} με αρχές του 14^{ου} αιώνα. Πρόκειται για 4-5 επώνυμα εργαστήρια, που γίνονται γνωστά και πέραν του χώρου της Μακεδονίας με πολύ έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η Θεσσαλονίκη αποκτά τον ρόλο του ηγέτη και τώρα αναπτύσσεται ο καλλιτεχνικός της χαρακτήρας, παράλληλα και συμπληρωματικά με τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα της Κωνσταντινούπολης (Ανδρούδης, 2020).

Ο ευρύτερος χώρος της Μακεδονίας, η Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, μετά τα μέσα του 14^{ου} αιώνα και αφού έχουν ολοκληρωθεί οι αναζητήσεις της παλαιολόγειας ζωγραφικής, καλύπτουν άξια τις απαιτήσεις της εποχής ως το τέλος του αιώνα, δημιουργώντας την λεγόμενη καλλιτεχνική σχολή του Μόροβα. Η μεταβυζαντινή ζωγραφική του πλέον βαλκανικού χώρου θα επιβιώσει και αργότερα, από τις καλλιτεχνικές παραδόσεις που θα διατηρηθούν από γενιά σε γενιά και κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας (Ανδρούδης, 2020).

Για την καλύτερη κατανόηση της εξέλιξης και πορείας της ζωγραφικής από το 1204 μέχρι το 1453, αυτή η περίοδος διαιρείται σε τρεις κυρίως φάσεις. Η πρώτη φάση χρονικά ταυτίζεται με την λατινική κατοχή (1204 – 1261) και συμπεριλαμβάνει τα έργα της υστεροκομνήνειας περιόδου, που σταδιακά αποκτούν την μνημειώδη και ογκώδη τεχνοτροπία του 13^{ου} αιώνα. Στην επόμενη φάση, τη δεύτερη, συναντάμε τα έργα της ώριμης πλέον Παλαιολόγειας ζωγραφικής, στα τέλη του 13^{ου} μέχρι και τα μέσα του 14^{ου} αιώνα περίπου. Στην Τρίτη και τελευταία φάση κατατάσσονται τα έργα της Παλαιολόγειας περιόδου (Πανσέληνου, 2010).

Στα έργα της πρώτης περιόδου από το 1204 ως το 1261, τα κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής έκφρασης, έχουν να κάνουν με την αναζήτηση νέων στοιχείων και παράλληλα με την αλλαγή των αισθητικών αντιλήψεων της κομνήνειας ζωγραφικής. Αυτή η εξελικτική τάση άρχισε γύρω στα τέλη του 12^{ου} αιώνα και

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

ανακόπηκε από τη Φράγκικη κατοχή, ωστόσο οι καλλιτέχνες των περιοχών της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης, της Τραπεζούντας, της Νίκαιας και άλλων αστικών κέντρων, μετακινούνται σε παρακείμενες χώρες, κυρίως στη Σερβία. Αυτό γίνεται ευκρινές με τη σύνδεση της πορείας της ζωγραφικής τέχνης στα έργα του πρώτου μισού του 13^{ου} αιώνα (Σολδάτος, 2021).



Εικόνα 7 Κομνήνεια Ζωγραφική.

Ναός αρχαγγέλου Μιχαήλ. Κύπρος 12-13 αι.

Παράλληλα θα συνεχιστεί η δημιουργία έργων με παλαιότερες ζωγραφικές αντιλήψεις, από την περίοδο της υστεροκομνήνειας ζωγραφικής, κυρίως στις περιοχές της Μακεδονίας. Το κύριο χαρακτηριστικό στοιχείο έκφρασης, η γραμμή, είναι το βασικό μέσο απόδοσης των εκφράσεων των προσώπων και της διακόσμησης, και συνεχίζει να κατέχει τη σημαντικότερη θέση στα έργα αυτής της μεταβατικής περιόδου. Η τάση του μανιερισμού, η σχηματοποίηση των μεγάλων όγκων, οι βαριές και ψηλές μορφές, οι έντονες κινήσεις των σωμάτων, οι φωτοσκιάσεις στα πρόσωπα, η υπερβολική εξωτερίκευση των συναισθημάτων των εικονιζομένων, είναι στοιχεία της λεγόμενης δυναμικής τεχνοτροπίας, της ύστερης Κομνήνειας ζωγραφικής τέχνης, στοιχεία τα οποία θα παραμείνουν στα έργα και στις αρχές του 13^{ου} αιώνα (Πανσέληνου, 2010).

Τα στοιχεία της νέας τέχνης θα κάνουν την εμφάνιση τους λίγο αργότερα, συχνά στα ίδια έργα, στα πλαίσια του κλασικού και του μνημειώδους χαρακτήρα. Οι

μορφές και τα σώματα σταδιακά, θα αποκτήσουν ηρεμία, χωρίς να στροβιλίζονται στο χώρο, με φυσιολογικότερες αναλογίες και πρόσωπα πιο εξευγενισμένα. Τα ενδύματα εμφανίζονται με πιο επίπεδες πτυχώσεις, απαλότερες απολήξεις και πιο ήρεμη ροή, που ταιριάζει περισσότερο στην μνημειακή βαρύτητα που θέλει να αποδοθεί. Ακόμα και η γραμμή αλλάζει, η απόδοση των μορφών γίνεται με μεγαλύτερη πλαστικότητα και η χρωματικές αντιθέσεις βρίσκουν μια πιο ομαλή μετάβαση από τα φωτεινότερα στα σκουρότερα χρώματα (Πανσέληνου, 2010).

Αυτό γίνεται αντιληπτό σε μια σειρά ζωγραφικών έργων που τοποθετούνται χρονικά γύρω στα τέλη του 12^{ου} με αρχές του 13^{ου} αιώνα όπου συναντιούνται τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Τα ζωγραφικά σύνολα που ξεχωρίζουν και ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, δημιουργημένα από τρεις ζωγράφους κυρίως, με τον έναν από αυτούς να ξεχωρίζει για το ηρεμότερο ύφος του και την μνημειακότητα της τέχνης του (Πανσέληνου, 2010).

Στα ίδια πλαίσια κινούνται και οι μορφές των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, στο Άγιο Όρος, στο κάτω κελί του Ραβδούχου, που δημιουργήθηκαν περίπου το 1200 και οι μορφές των τοιχογραφιών της Βασιλικής των Σερβίων, όπως επίσης και δύο εκκλησιών στην περιοχή της Βέροιας, πρόκειται για την Παλαιά Μητρόπολη και την εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Σολδάτος, 2021).

Τα ίδια χαρακτηριστικά ισχύουν και για μια σειρά επαρχιακών έργων, τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Μελενίκου, όπου ανήκουν στο τέλος του 12^{ου} με αρχές του 13^{ου} αιώνα. Επίσης οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν και για τις πιο σύγχρονες τοιχογραφίες στην εκκλησία του Αγίου Στυλιανού στην Καστοριά και του Αγίου Μηνά στο Βελβενδό της Κοζάνης. Ανάλογες είναι και οι εφαρμογές των παλαιών με τις νέες αντιλήψεις στην αισθητική των τοιχογραφιών, στο μνημείο του Αγίου Κωνσταντίνου στο Svecani, στον Προφήτη Ηλία στο Grnari, στην Πρέσπα και στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Πρίλαπο (Πριλέπ) (Eastmond, 2010).

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 8 Άγιος Γεώργιος, Άγιος Δημήτριος.

Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς.

Οι τοιχογραφίες που υπάρχουν στη μονή της Παναγίας Μεσσησιώτισσας, που στις μέρες μας ονομάζεται Μαυριώτισσα, στην Καστοριά, δημιουργούν μια αντίθεση ως προς την χρονολογία κατασκευής τους και την καλλιτεχνική τους ένταση, σύμφωνα με τα παραπάνω. Διακρίνεται μια διαφορετικότητα στο ζωγραφικό τους ύφος, έτσι ώστε να προκαλέσουν ερωτηματικά στους ειδικούς αναλυτές, με αποτέλεσμα οι χρονολογήσεις τους να τις κατατάξουν στον 11^ο με 13^ο αιώνα. Αυτή η

έρευνα φέρνει στο προσκήνιο περισσότερους καλλιτέχνες με διαφορετική τεχνοτροπία. Διακρίνεται ένας ρεαλισμός στην ζωγραφική αποτύπωση των μορφών και η απόδοση των συναισθημάτων είναι έντονα συγκινησιακή, δίνοντας μια διαφορετικότητα στα έργα, όπως αντικλασική ροπή, έως και παραμορφώσεις, πράγμα το οποίο τείνει να δώσει στοιχεία από ανατολικές επιρροές και Φράγκικης τέχνης, από τις αρχές του 13^{ου} αιώνα (Σολδάτος, 2021).

Κατά τη διάρκεια της Λατινικής κατοχής, συνέχισαν να γίνονται ζωγραφικά έργα, στην Θεσσαλονίκη και τις γύρω περιοχές. Ο ορθόδοξος κλήρος αλλά και οι Έλληνες της Θεσσαλονίκης συνέχιζαν να διοικούν σε κάποιο βαθμό την περιοχή, διατηρώντας κάποια προνόμια, κυρίως στα χρόνια της Βασιλείας της Μαρίας – Μαργαρίτας, μετά το 1207. Αυτό συμπεραίνεται και από δύο μεγάλες παραγγελίες του αρχιεπισκόπου Σάββα των Σερβών, πρόκειται για δύο ζωγραφισμένες εικόνες που δώρισε στη μονή Φιλοκάλου, το 1209 (Σολδάτος, 2021).

Επίσης στην ίδια περίοδο κατατάσσονται κάποια σπαράγματα τοιχογραφιών, κοντά στο χωριό Κολχίδα στο Κιλκίς, με την ίδια ζωγραφική αντίληψη και τεχνοτροπία (Ανδρούδης, 2020).

Στην Βασιλική του Αχειροποιήτου, στη Θεσσαλονίκη, υπάρχουν υπολείμματα από ζωγραφική διακόσμηση που χρονολογούνται στις αρχές του 13^{ου} αιώνα. Εικονίζονται οι μορφές των Σαράντα Μαρτύρων, ολόσωμες ή σε στάση προτομής, στο νότιο κλίτος του ναού. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής τους απόδοσης, τις κατατάσσει σε ένα νέο αισθητικό ύφος, που συναντάται μετά την τρίτη δεκαετία του 13^{ου} αιώνα. Δίνουν την εντύπωση της Κομνηνειακής ζωγραφικής τάσης και αποδίδονται σε μια πρωιμότερη χρονολόγηση, και όχι στο δεύτερο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα.

Κατά την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης από τον δεσπότη της Ηπείρου Θεόδωρο Άγγελο Δούκα, τοποθετούνται και τα σπαράγματα του ζωγραφικού διακόσμου του ταφικού μνημείου, που βρίσκεται στο νότιο κλίτος της Αγίας Σοφίας. Πρόκειται για τον τάφο του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, Κωνσταντίνο Μεσοποταμίτη, γύρω 1228 με 1230, και μας δίνει τα χρονικά πλαίσια της κατασκευής των τοιχογραφιών. Η τεχνοτροπία των δύο ζωγράφων που διακρίνονται, ομοιάζει με υστεροκομνηνειακή τεχνική. Οι τοιχογραφίες αφορούν τους αρχάγγελους Μιχαήλ και Γαβριήλ, τον απόστολο Παύλο και έναν νεαρό άγιο. Ο ένας από τους δύο καλλιτέχνες βασίστηκε σε αισθητικές αντιλήψεις της εποχής του (Ανδρούδης, 2020).

Στις αρχές του 13^{ου} αιώνα, η Θεσσαλονίκη συνεχίζει να κρατάει τα ηνία του καλλιτεχνικού κέντρου με τις νεότερες ζωγραφικές αντιλήψεις της περιόδου. Την ίδια εποχή, μια σειρά έργων από την περιοχή της Σερβίας, στην Σοπότσανι, διατηρούν μια τεχνοτροπική τάση προς το κλασικό και το μνημειώδες. Μετά τα μέσα του ίδιου αιώνα, αυτή η τεχνοτροπία φθάνει στο αποκορύφωμα της. Η Θεσσαλονίκη αυτή την περίοδο έχει αρκετά στενές επαφές με τη Σερβία, όπου η δυναστεία των Νεμαδινών φρόντισε να προικίσει με μια ομάδα σπουδαίων αρχιτεκτόνων και ζωγράφων. Βασικό ρόλο έπαιξε ο Άγιος Σάββας των Σερβών, ο οποίος είχε πολύπλευρες διασυνδέσεις με την Θεσσαλονίκη και τον χώρο του αγίου Όρους, αφού μόνασε εκεί τα πρώτα χρόνια της ζωής του και ίδρυσε τη μονή Χιλανδαρίου (Βαφειάδης, 2021).

Ο Άγιος Σάββας διατηρούσε τις ίδιες στενές σχέσεις και με την Κωνσταντινούπολη, προσκαλώντας τον καλύτερο ζωγράφο της περιοχής για την πραγματοποίηση των θαυμάσιων τοιχογραφιών του ναού της Θεοτόκου στη μονή της Στουντένιτσας. Επίσης από την Κωνσταντινούπολη, ήταν και οι τεχνίτες μαρμάρων αλλά και οι υπόλοιποι ζωγράφοι που έφερε ο Άγιος Σάββας, το 1219, όταν χειροτονήθηκε αρχιεπίσκοπος Σερβών, για την αποπεράτωση και την ζωγραφική διακόσμηση του καθολικού της μονής της Ζίτσας (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).



Εικόνα 9 Ο λευκός άγγελος

Καλλιτέχνες υψηλού κύρους ήταν και οι ζωγράφοι που φιλοτέχνησαν τις τοιχογραφίες της μονής της Μιλέσεβα, ένα από τα καλύτερα δημιουργήματα της εποχής εκείνης. Πολύ πιθανό να ήταν καλλιτέχνες από την Θεσσαλονίκη, πολύ καλοί γνώστες της μωσαϊκής τέχνης, εφόσον απομιμήθηκαν τόσο περίτεχνα τα ψηφιδωτά, φτιάχνοντας μικρά τετράγωνα στο χρυσό φόντο. Εκτός από τον παραλληλισμό με σύγχρονα έργα, φαίνεται ότι τα πρότυπα αυτής της τέχνης θυμίζουν τα παλαιότερα ψηφιδωτά της παλαιοχριστιανικής περιόδου του Αγίου Γεωργίου (Ροτόντα) και τα

αντίστοιχα του ναού του Αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης. Όμοιες ζωγραφικές αντιλήψεις με αυτές της Αχειροποιήτου και της Μιλέσεβα, εντοπίστηκαν στις τοιχογραφίες ενός μνημείου του Δεσποτάτου της Ηπείρου, στην εκκλησία της επισκοπής της Ευρυτανίας, στις οποίες έγινε αποτοίχιση, επειδή η εκκλησία σκεπάσθηκε από τα νερά της λίμνης των Κρεμαστών, πριν από λίγα χρόνια. Σε αυτό το έργο συναντιούνται δύο ζωγραφικές αντιλήψεις, η κλασική και μνημειώδης τεχνοτροπία, συνυπάρχοντας και με μια ρεαλιστική, ιμπρεσιονιστική τάση (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).

Στο Τύρνοβο, την πρωτεύουσα του 2^{ου} Βουλγαρικού κράτους, στο 2^ο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα, δύο ζωγραφικά σύνολα τοιχογραφιών φέρουν όμοια τεχνοτροπικά στοιχεία με την ζωγραφική της Θεσσαλονίκης και της Μιλέσεβα.

Είναι οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Πέτρου και Παύλου, και αποσπάσματα ζωγραφικής από την εκκλησία των Σαράντα Μαρτύρων, όπου ο Ιβάν Β Ασέν ίδρυσε το 1230, μετά τη μάχη της Κλοκοττίτσας, όταν νίκησε τον αυτοκράτορα της Θεσσαλονίκης Θεόδωρο Άγγελο. Οι τοιχογραφίες αυτές, έχουν όλα τα χαρακτηριστικά του ναού των αγίων Πέτρου και Παύλου, της ζωγραφικής της Μιλέσεβα, ενώ οι τοιχογραφίες των Σαράντα Μαρτύρων έχουν πιο στενή σχέση με την ζωγραφική τέχνη της Θεσσαλονίκης. Αυτά τα δύο μνημεία συγκαταλέγονται στην εποχή του Ιβάν Β Ασέν (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).

Κάποια ζωγραφικά σύνολα στην περιοχή της Μακεδονίας, όπως οι τοιχογραφίες του Αγίου Στεφάνου της Καστοριάς, ολοκληρώνουν την εικόνα της ζωγραφικής που δημιουργήθηκε κατά το δεύτερο και τρίτο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα. Πρόκειται για τις Ευαγγελικές σκηνές στον φωταγωγό του ναού και τις τρεις ηλικίες του Χριστού στην καμάρα του κεντρικού κλίτους. Σε αυτές τις τοιχογραφίες διακρίνουμε δύο διαφορετικές τάσεις ζωγραφικής, η μια από αυτές ταιριάζει με την υστεροκομνηνεία τέχνη και η άλλη τάση θυμίζει τις αναζητήσεις του πρώτου μισού του αιώνα. Οι διαφορετικές ζωγραφικές αποδόσεις δηλώνουν επίσης επιρροές της Φράγκικης τέχνης. Η απόδοση των μορφών διακρίνεται από πλαστικότητα, ήρεμα και καθαρά περιγράμματα, με φανερό την υποχώρηση της υστεροκομνηνείας τεχνοτροπίας και η χρονολόγηση τους εντάσσεται γύρω στο δεύτερο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).

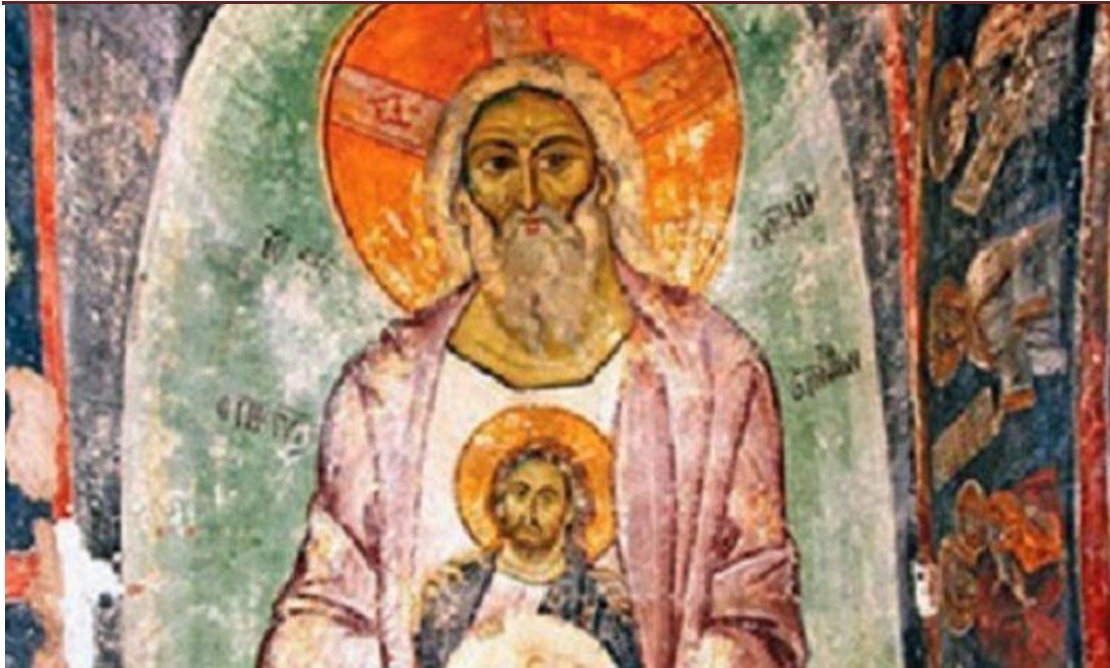
Στη δυτική πρόσοψη του ναού του Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά, βρίσκονται οι τοιχογραφίες των Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ και ανήκουν στα μέσα του αιώνα. Οι Αρχάγγελοι ζωγραφίσθηκαν στην είσοδο του ναού, αριστερά και δεξιά και στο τοξωτό αψίδωμα επάνω από αυτήν εικονίζεται η μορφή της Θεοτόκου με τον Χριστό, και ψηλότερα, η Φιλοξενία του Αβραάμ. Σε μικρότερο μέγεθος, αριστερά και δεξιά από την εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, υπάρχουν τα πορτραίτα του Μιχαήλ Ασήνη και της μητέρας του Ειρήνης Κομνηνής, θυγατέρας του προηγούμενου αυτοκράτορα της Θεσσαλονίκης. Επειδή ο Μιχαήλ αποτυπώνεται στην τοιχογραφία νέος, έζησε περίπου είκοσι χρόνια, η τοποθέτηση των πορτραίτων και των τοιχογραφιών, τοποθετούνται στην έκτη δεκαετία του αιώνα, δηλαδή γύρω στο 1255 με 1257. Η τεχνοτροπία αυτού του συνόλου των τοιχογραφιών, θυμίζουν το ζωγραφικό διάκοσμο της μονής της Μόρατσα του 1251 με 1255 και κάποια πιο σύγχρονα δημιουργήματα της Καστοριάς και της Αχρίδας (η Θυσία του Αβραάμ στην Αγία Σοφία, μέσα του 13^{ου} αιώνα) (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).



Εικόνα 10 Απόστολοι / Σοποτσάνι

Στην δεύτερη περίοδο της ώριμης Παλαιολόγειας Αναγέννησης, στα τέλη του 13^{ου} αιώνα με μέσα του 14^{ου} αιώνα, κορυφαία έργα της ζωγραφικής διακρίνονται και πάλι με την Κωνσταντινουπολίτικη τέχνη, μετά την απελευθέρωση της βυζαντινής πρωτεύουσας το 1261. Μεγάλο δείγμα, κορυφαίας ζωγραφικής διακόσμησης, είναι τα έργα της εκκλησίας της Αγίας Τριάδας στη μονή Σοπότσανι, μεταξύ του 1263 με 1268. Μέχρι τα τέλη του 13^{ου} αιώνα η βυζαντινή ζωγραφική γνωρίζει την τελευταία μεγάλη της αναγέννηση αλλά παράλληλα δημιουργούνται έργα κάποιων ζωγράφων που προσπαθούν να μιμηθούν, χωρίς μεγάλη επιτυχία την αισθητική αντίληψη του πρώτου μισού του αιώνα. Ταυτόχρονα επιβιώνουν και ως ένα βαθμό, έργα των Κομνήνειων προτύπων αλλά και παλαιότερα (Βαφειάδης, 2021).

Από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα και έπειτα τοποθετούνται οι τοιχογραφίες που ανήκουν στην Κουμπελιδική στην Καστοριά, γύρω στην εικοσαετία 1260 – 1280. Το ζωγραφικό σύνολο αυτού του μνημείου παρότι έχει υποστεί φθορές, προσθήκες και επιζωγραφήσεις, έχει μεγάλο ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική αξία των τοιχογραφιών του. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καλλιτέχνη αυτού, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, όπως η σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και η παράσταση με τις τρεις μορφές της Αγίας Τριάδας, Πατήρ, Υιός και Άγιο Πνεύμα, μάλλον εικονογραφημένα από κάποια χειρόγραφα, με επιρροές από τη δύση (Ανδρούδης, 2020).



Εικόνα 11 Αγία Τριάδα

Οι τοιχογραφίες στην Κουμπελιδίκη, διακρίνονται για την τεχνοτροπία τους, οι μορφές είναι καλοφτιαγμένες, με ωραία πλαστική απόδοση στα πρόσωπα, παρόμοια με αυτή των τοιχογραφιών του Ταξιάρχη Μητροπόλεως και της μονής Μαυριώτισσας. Τα ενδύματα των αγίων αποδίδονται με πιο απλή πτυχολογία και οι χρωματικοί τόνοι είναι ζεστοί και αρμονικοί μεταξύ τους. Επίσης παρόμοιες τοιχογραφίες με παρόμοια χαρακτηριστικά βλέπουμε στην Κουμπελιδίκη και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου, στον πύργο του Χιλανδαρίου (Βαφειάδης, 2021).

Χαρακτηριστικά είναι τα έργα μιας ομάδας τοιχογραφιών από τις βόρειες περιοχές της Μακεδονίας, που συνδυάζουν παλαιότερες τεχνοτροπίες με πιο σύγχρονες, των τελευταίων δεκαετιών του 13^{ου} αιώνα. Πρόκειται για κάποιες καλοδιατηρημένες τοιχογραφίες, στην τρίκλιτη βασιλική του Αγίου Νικολάου, στο χωριό Μοναστήρ, στην περιοχή του Περλεπέ (Πρίλεπ). Βρέθηκε μια επιγραφή στο κεντρικό κλίτος, που τοποθετεί την περάτωση των έργων στο 1271, υπό την επίβλεψη του διακόνου Ιωάννη, ρεφενδάρου της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, κατά την βασιλεία του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου. Αρκετά χαρακτηριστικά αυτών των τοιχογραφιών θυμίζουν παρελθοντικές αντιλήψεις οι οποίες φθάνουν μέχρι και τον 11^ο αιώνα, όπως τα ζωγραφικά έργα της Αγίας Σοφίας της Αχρίδας, του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο και της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά (κόγχη και πρόσοψη). Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής που αναπτύχθηκε στην περιοχή της Θεσσαλονίκης, στο δεύτερο μισό του 13^{ου} αιώνα αποδίδεται στα ζωγραφικά έργα του Αγίου Αχιλλείου στο Αρίλιε της Σερβίας, ίδρυμα του Κράλη Στέφανου Ντραγκούτιν (1296). Η αναγραφή της λέξης ΜΑΡΠΟΥ, τεκμηριώνει την προέλευση των ζωγράφων από την Θεσσαλονίκη, πρόκειται για ακροστιχίδα που σημαίνει «Μιχαήλ άναξ Ρωμαίων Παλαιολόγος οξέως υμνηθύσεται».

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 12 Αρχάγγελος Γαβριήλ

Οι τοιχογραφίες του Αρίλιε δηλώνουν επιρροές από παλαιότερες ζωγραφικές αντιλήψεις που θυμίζουν το καλλιτεχνικό κλίμα των μέσων του 13^{ου} αιώνα. Η απόδοση αυτού του ζωγραφικού συνόλου, θεωρείται μέτρια ως ικανοποιητική αλλά χωρίς προοπτικές για νέα αισθητικά δεδομένα, αλλά χωρίς την επιθυμία για νέες ζωγραφικές αντιλήψεις. Στην Θεσσαλονίκη πρωτοεμφανίσθηκε ένα εργαστήριο με τους πιο επώνυμους ζωγράφους, τον Μιχαήλ και τον Ευτύχιο Αστραπά, με τις τοιχογραφίες στην Περίβλεπτο της Αχρίδας το 1295, το οποίο σηματοδοτεί την αρχή της ώριμης περιόδου της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Κατά τα τέλη του 13^{ου} αιώνα, εμφανίσθηκαν ταυτόχρονα δύο ομάδες ζωγράφων, διαφορετικές ως προς το ύφος τους αλλά παράλληλες ως προς την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα, που έβαλαν τις βάσεις για την εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης στην Θεσσαλονίκη και τις περιοχές γύρω από αυτήν, επηρεαζόμενοι όμως από την τέχνη της.



Εικόνα 13 Η προσευχή του Ιησού/ Μιχαήλ και Ευτύχιος Αστράπας Περίβλεπτος Αχρίδος

Στα επόμενα χρόνια παρουσιάζονται πολλοί ζωγράφοι, ανώνυμοι και κυρίως επώνυμοι, που ολοκληρώνουν την καλλιτεχνική εικόνα της Θεσσαλονίκης ως εικαστικό κέντρο, με πρωταγωνιστικό ρόλο στην περιοχή της Μακεδονίας, την εποχή των Παλαιολόγων (Delvoe, 1999)

Τώρα είναι η περίοδος που διευρύνονται οι ζωγραφικές αντιλήψεις, με πλούσια εικονογραφικά προγράμματα και νέες τεχνοτροπίες στην ζωγραφική του 13^{ου} αιώνα, είναι η εποχή που η βυζαντινή τέχνη, σχετίζεται άμεσα με τη Θεολογική σκέψη και την προώθηση της πνευματικής και κοινωνικοπολιτικής Αναγέννησης, λόγω της επιρροής των πρώτων Παλαιολόγων.

Η Θεσσαλονίκη ως πρώτο αστικό κέντρο λόγω της αυτοκρατορίας, θα παίξει βασικό ρόλο στην εξέλιξη των θεολογικών, ανθρωπιστικών και φυσικών σπουδών και την πορεία της τέχνης, με κύριο άξονα την επίδραση της κλασικής αρχαιότητας. Υπάρχει ένας παράλληλος άξονας με την Κωνσταντινούπολη και η εξελικτική πορεία των δύο πόλεων είναι παρόμοια, βάζοντας τα θεμέλια για την Μακεδονική Σχολή (Πανσέληνου, 2010).

Η τεχνοτροπία των ζωγράφων της εποχής είναι μια ανάμειξη των παραδοσιακών στοιχείων με τα νέα στυλιστικά δεδομένα, που τώρα εδραιώνονται σε ένα σύνολο χαρακτηριστικών, που αποτυπώνουν την εκφραστικότητα, τον δυναμισμό και την μνημειακή απόδοση των μορφών. Τα νέα τεχνοτροπικά στοιχεία κατορθώνουν να εφαρμοσθούν, με κάποια υπερβολή, δίνοντας στα ζωγραφικά σύνολα, έντονη κίνηση, πλούσιο τοπίο και δραματικό ύφος. Οι μορφές εμφανίζονται ζωηρές και

φαίνονται να κινούνται στο φυσικό τοπίο χωρίς ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ τους. Τα πρόσωπα των εικονιζομένων είναι πιο ζωντανά, με ζωηρά χρώματα και φωτοσκιάσεις και έντονες εκφράσεις, προσδίδοντας έτσι δραματικό ύφος. Συχνά οι καλλιτέχνες φθάνουν στην υπερβολή των εκφραστικών στοιχείων, όπου αυτό οδηγεί σε παραμορφώσεις, γεγονός το οποίο αντανακλά το νεαρό της ηλικίας των ζωγράφων και ταυτόχρονα την έλλειψη μέτρου. Αυτό γίνεται αντιληπτό και από τα διάφορα σημεία του ναού, που βρέθηκαν οι υπογραφές των ζωγράφων. Στα επόμενα, πιο γνωστά έργα τους, οι δύο αυτοί ζωγράφοι παρουσιάζουν διαφορετική ωριμότητα στην εξέλιξη του ύφους τους, αφήνοντας εκπληκτικά παραδείγματα ζωγραφικής τέχνης, της εποχής αυτής και του καλλιτεχνικού εργαστηρίου (Πανσέληνου, 2010).

Αντιπροσωπευτικό δείγμα του νέου καλλιτεχνικού ρεύματος, είναι οι θαυμαστές τοιχογραφίες που βρίσκονται στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους και ανήκουν στον διάσημο ζωγράφο Εμμανουήλ Πανσέληνο. Ο Εμμανουήλ Πανσέληνος συνδέεται άμεσα με τους Αθωνίτικους κύκλους και τα έργα που δημιουργήθηκαν εκεί. Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου, αποτελούν ένα συγκροτημένο ζωγραφικό σύνολο, με αξιόλογο εικονογραφικό διάκοσμο, αποδοσμένο με μνημειώδη τρόπο και αρμονική διάταξη. Βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία των συνθέσεων του καλλιτέχνη, είναι η εκφραστικότητα του εσωτερικού κόσμου των μορφών, η δραματικότητα και το πάθος που αποπνέουν (Πανσέληνου, 2010).

Κατά την Τρίτη φάση της ύστερης Παλαιολόγειας Αναγέννησης, η τέχνη επηρεάζεται από τις κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις. Αυτή την περίοδο διαδραματίζονται στην περιοχή της Μακεδονίας, διάφορα γεγονότα, όπως η εμφύλια διαμάχη μεταξύ Καντακουζηνού και Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου, οι καταστάσεις των Σέρβων και η διαρκής προέλαση των Τούρκων. Η πόλη της Θεσσαλονίκης είναι το επίκεντρο των Ησυχαστικών Ερίδων και της επανάστασης των Ζηλωτών, που κάνουν ακόμα δυσκολότερο το ήδη τεταμένο κοινωνικό κλίμα και δημιουργούν αναστάτωση στον κλήρο της εποχής, από την εμφάνιση διαφόρων αιρέσεων (Πανσέληνου, 2010).

Όλο αυτό το υπόβαθρο και ειδικά τα θρησκευτικά ζητήματα επηρεάζουν την ζωγραφική τέχνη και ιδιαίτερα την εικονογραφία. Δεν εισάγονται νέα θέματα, ούτε διευρύνονται τα παλαιότερα, η κυρίαρχη τάση υιοθετεί την αφηγηματική παρουσίαση των ιστορικών θεμάτων και τη διδακτική ανάλυση τους. Στα ζωγραφικά σύνολα, συνήθως είναι οι Ευαγγελικές σκηνές με πολλές λεπτομέρειες και πολλαπλασιασμό των παραστάσεων. Εκτός από τις ιστορικές αναπαραστάσεις, διακρίνεται και μια μυσταγωγική, δογματική διάσταση, λόγω προφανώς των θρησκευτικών αναλύσεων της εποχής (Νικόλαος Καβάσιλας), που θα συνεχιστεί και την μεταβυζαντινή περίοδο. Τα πιο κλασικά εικονογραφημένα θέματα της περιόδου, είναι η απεικόνιση της Θείας Λειτουργίας, η Δευτέρα Παρουσία, οι Βίοι των Αγίων, οι Κύκλοι των Μηνολογίων, οι Σκηνές των Ψαλτηρίων κ.α. Πολύτιμες είναι οι συχνές παραστάσεις με την Θεοτόκο, ειδικά η Κοίμηση και η Ανάληψη αλλά και η απεικόνιση της, ως Πηγή ζωής, που σχετίζεται άμεσα με τον Ησυχασμό και τα γραπτά του Γρηγορίου Παλαμά (Στρούφη-Πουλημένου, 2013).

Η τεχνοτροπία της διαταραγμένης αυτής εποχής, συνεχίζεται με αναζητήσεις και τάσεις που αναπτύχθηκαν πριν και γύρω στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Εκτός των μνημειακών έργων, θα εμφανισθούν πολλά περιφερειακά έργα, με τάση για «ρεαλιστική» ή «αντικλασική» ροπή.

Η ζωγραφική επηρεασμένη από τα γεγονότα και το κλίμα της εποχής, χαρακτηρίζεται από έντονες συνθέσεις, γεμάτες κίνηση, χωρίς κέντρο βάρους, δίχως κλασικές αναλογίες, μορφές και πρόσωπα που υστερούν στην εικαστική αποτύπωση και πολλές παραμορφώσεις χάριν απόδοσης του εσωτερικού, συναισθηματικού κόσμου. Το αρχιτεκτονικό τοπίο υστερεί και περιορίζεται, ενώ τα ζωγραφικά σύνολα γεμίζουν με διακοσμητικά στοιχεία (Eastmond, 2010)

Ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, από τεχνοτροπικής άποψης κάποιες περιπτώσεις καλλιτεχνών θα ξεχωρίσουν από το μέσο όρο και θα δώσουν έργα με ιδιαίτερη γνώση της ζωγραφικής παράδοσης και την ικανότητα προσαρμογής στις νέες τάσεις. Τα πρότυπα βασίζονται στο πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα και με βάση αυτά ορισμένοι ζωγράφοι θα αναπτύξουν μια ρωμαλέα και εκφραστική ζωγραφική γλώσσα, με έντονες φωτοσκιάσεις και αντιπαραθέσεις έντονων χρωματισμών. Κάποιοι άλλοι καλλιτέχνες έχοντας ξεκινήσει από την εποχή του Θεωριανού στην Αχρίδα, θα εκφραστούν ηπιότερα, με πιο απαλά χρώματα και πιο ήρεμα σχέδια, προβάλλοντας με αυτό τον τρόπο, ένα πιο αισθησιακό και λυρικό αποτέλεσμα (Eastmond, 2010).

Γενικότερα στην ζωγραφική τέχνη της ύστερης βυζαντινής περιόδου, παρουσιάζονται εντονότερα φυσιοκρατικά στοιχεία και κάποιοι καλλιτέχνες προσπαθούν να αποδώσουν πιο υποκειμενικά τα παραδοσιακά θέματα, βελτιώνοντας το αποτέλεσμα στις εκφράσεις των προσώπων και στην κινησιολογία των μορφών. Αυτή την περίοδο η τέχνη της φορητής εικόνας, φθάνει στο απόγειο της, με πολλές εικόνες να σώζονται μέχρι και σήμερα (Πανσέληνου, 2010).

Η βυζαντινή ζωγραφική τέχνη εκφράστηκε με μικρογραφίες (συνήθως επάνω σε βιβλία και κυρίως ιερά βιβλία), με ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και ψηφιδωτά δάπεδα. Με το πέρας της εικονομαχίας, η αγιογράφηση των ναών αποκτάει κανόνες, που αρχίζουν να εφαρμόζονται σε όλους τους βυζαντινούς ναούς, αλλά όχι με το ίδιο πάντα αποτέλεσμα. Τα μέρη του Ιερού ναού, αποκτούν συμβολική σημασία και το κάθε ένα από αυτά, ειδικό εικονογραφικό πρόγραμμα (Πανσέληνου, 2010).

Ο τρούλος του ναού συμβολίζει τον ουρανό, με τον Παντοκράτορα περιστοιχισμένο με αγγέλους ή προφήτες. Η Θεοτόκος, συνήθως απεικονίζεται στην αψίδα του ιερού, ανάμεσα στους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, άλλες φορές καθιστή βρεφοκρατούσα και άλλες ορθή Δεόμενη.

Στην παρακάτω αψίδα εικονίζονται οι Απόστολοι, ενώ στα λοφία του τρούλου, οι Ευαγγελιστές. Στους τοίχους του ναού και του νάρθηκα απεικονίζονται οι Δεσποτικές Εορτές και στα υπόλοιπα μέρη του ναού, οι Άγιοι Μάρτυρες, οι Διάκονοι, οι Επίσκοποι, οι Πολεμικοί Άγιοι. Σημαντικά παραδείγματα ως προς αυτό το εικονογραφικό σύνολο, βρίσκονται στον Όσιο Λουκά στη Φωκίδα, στη Νέα Μονή της Χίου και στη Μονή Δαφνίου στην Αττική (Πανσέληνου, 2010).

Η ζωγραφική της Μακεδονίας, την ύστερη βυζαντινή εποχή, δίνει πολλά και σημαντικά έργα. Όταν απελευθερώθηκε η Θεσσαλονίκη από τον Λατινικό ζυγό (1204 – 1224), πήρε ξανά το ρόλο του ηγέτη στην καλλιτεχνική σκηνή της περιόδου και αντικατέστησε σε μεγάλο βαθμό την Κωνσταντινούπολη (Πανσέληνου, 2010).

Το νέο καλλιτεχνικό ύφος της Μακεδονίας προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη και παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ούτως ώστε να αναπτύξει τον χαρακτήρα «Σχολής», επηρεάζοντας ακόμα και την περιοχή της

Σερβίας. Οι ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης σιγά – σιγά θα δουλέψουν για Σέρβους ηγεμόνες. Αυτή η μεγάλη ακμή της ζωγραφικής τέχνης θα διαρκέσει μόνο λίγες δεκαετίες από το γύρισμα του 13^{ου} αιώνα. Από το 1300 και μέχρι την άλωση της Θεσσαλονίκης από τους τούρκους το 1430, δεν θα δημιουργηθούν πρωτότυπα ζωγραφικά έργα (Πανσέληνου, 2010).



Εικόνα 14 Μεταμόρφωση Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης

Τα τελευταία κορυφαία δείγματα του είδους στην περιοχή του Βυζαντίου, είναι τα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (1310 – 1314), τα ψηφιδωτά της Μονής Χώρας και της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη. Οι τοιχογραφίες στους Αγίους Αποστόλους και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο (1303), μαρτυράνε τις στενές επαφές της Θεσσαλονίκης με την πρωτεύουσα, αφού οι κτήτορες των ζωγραφικών παραστάσεων του Αγίου Ευθυμίου, ο Μιχαήλ Δούκας Γλαβάς Ταρχανειώτης και η σύζυγός του, ήταν πρόσωπα της βυζαντινής αιογραφίας (Πανσέληνου, 2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ

3.1 Ο Εμμανουήλ Πανσέληνος: Βιογραφία

Ο Εμμανουήλ Πανσέληνος γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη τον 14^ο αιώνα και θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος της λεγόμενης «Μακεδονικής Σχολής» της αγιογραφίας. Τα έργα του τον αναγάγουν σε μεγάλο καλλιτέχνη της εποχής εκείνης, ισάξιο με τους τεχνίτες των περίφημων ψηφιδωτών της προ της άλωσης βυζαντινής τέχνης. (Γουργιώτη, 2008).

Κοινός τόπος των μελετητών είναι πως ο ζωγράφος έδρασε περί τα τέλη του 13ου με αρχές του 14ου αιώνας και αποτέλεσε με τους βοηθούς του πραγματικό σημείο αναφοράς, σε τέτοιο σημείο μάλιστα που όπως αναφέρει ο ακαδημαϊκός Ξυγγόπουλος να συνδεθεί το όνομά του όχι μόνο με τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου, της "Μεγάλης εκκλησίας του Αγίου Όρους" αλλά να χαρακτηριστεί και ως ο κύριος εκπρόσωπος της Παλαιολόγειας ζωγραφικής έκφρασης, της βυζαντινής τεχνοτροπίας γνωστής ως «μανιέρα γκρέκα», τοποθετώντας τον ταυτόχρονα στο επίπεδο του Giotto και του Rafael (Τσιγαρίδας, 2008).

Στην πατρότητα του έργου στον ίδιο δημιουργό συνηγορούν και επιπλέον μαρτυρίες του Ρώσου περιηγητή Μπάρσκι (1744), του Σέρβου ζωγράφου Ζεφάροβιτς καθώς και του Ουσπένσκυ (1880), αναιρώντας ταυτόχρονα τις μυθοπλασίες που θεωρούν τον Πανσέληνο ένα ανύπαρκτο πρόσωπο (Τσιγαρίδας, 2008).

Ο Μανουήλ Πανσέληνος είναι ασυναγώνιστος στη σύνθεση και στην αναπαράσταση των μορφών που ζωγραφίζει. Οι συνθέσεις του ενώ ακολουθούν την παράδοση, διακατέχονται από βαθιά πνοή ωμής πραγματικότητας. Υπήρξε πολύ υποκειμενικός και δημιουργικός. Το έργο του Πανσέληνου περιέχει συνειδητές επιδιώξεις, ανάλογες των σημερινών κατευθύνσεων της τέχνης. Οι τοιχογραφίες στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους, είναι ένα αριστούργημα της Μακεδονικής σχολής αλλά και πολλά άλλα έργα του στον ίδιο ναό, μεταξύ του 1290 και 1320.

Εντύπωση κάνουν οι στρατιωτικοί άγιοι στα κλίτη του ναού, στα τόξα του τρούλου διακρίνονται ο Άγιος Προκόπιος, ο Άγιος Μερκούριος και οι Προφήτες, και στον τρούλο ο Χριστός Παντοκράτωρ. Οι τοιχογραφίες του ναού, αν και έχουν υποστεί φθορές, μαρτυρούν άνετα την πνευματικότητα και την άριστη τεχνική κατάρτιση του καλλιτέχνη στην ζωγραφική. Υπάρχει άπλετο φως στη διαβάθμιση των χρωματικών τόνων, ροδαλές και πρασινωπές φωτοσκιάσεις, φοβερή εντύπωση ρεαλισμού στις κινήσεις των μορφών, χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες, αλλά πολύ καλό σχέδιο και σύνθεση. Η κατανομή του χώρου γίνεται άψογα, χωρίς ιδιαίτερες αντιθέσεις και με ζεστά χρώματα. Εντύπωση κάνουν τα πλούσια διακοσμητικά στοιχεία στις ασπίδες, τις πανοπλίες και τους χιτώνες, βασικότερα χαρακτηριστικά του Εμμανουήλ Πανσέληνου (Γουργιώτη, 2008)

3.2 Πρώτη αναφορά του ονόματος του Εμμανουήλ Πανσέληνου

Το 18^ο αιώνα εντοπίζουμε στην Ελλάδα τρεις πραγματείες ζωγράφων οι οποίοι αν και εμφορούνται από διαφορετικές αφετηρίες ο καθένας και οι τρεις μελετούν και εμβαθύνουν στην τέχνη εμβάθυνση της βυζαντινής ζωγραφικής.

Έτσι ο Παναγιώτης Δοξαράς, συνέγραψε το «Περί ζωγραφίας», γύρω στο 1726, έχοντας ως βασικό άξονα τις δουλειές των Λεονάρντο ντα Βίντσι, Αλμπέρτι και του Βερονέζε. Επίσης ο π.Χριστόφορος Ζεφάροβιτς συνέγραψε την «Ερμηνεία Ζωγραφικής», στηριζόμενος στη σχολή της Αυστρίας και της Γερμανίας και τέλος ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, ο οποίος συνέγραψε την «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» ανάμεσα στα έτη 1728-1733, στηριζόμενος στις αρχές της ζωγραφικής του εκ Θεσσαλονίκης Μανουήλ Πανσέληνου. Εκεί είναι που συναντούμε και το ακόλουθο κείμενο μνεία στο όνομα του μεγάλου, πρωτοπόρου τεχνίτη. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

«τὸν ἐκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμπαντα κῦρ Μανουήλ τὸν Πανσέληνον ἀπὸ τετὰς εἰκονισθεῖσας παρ’ αὐτοῦ ἱερὰς εἰκόνας τε καὶ νπερικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἀγιωνύμῳ Ὁρει τοῦ Ἄθω, ὅστις καὶ λάμπων ποτὲ εἰς τὴν ζωγραφικὴν ταύτην ἐπιστήμην ὡσάν ἢ χρυσολαμπροκίνητος σελήνη ὑπερεκόντισε καὶ κατεκάλυψε μὲ τὴν θαυμαστὴν τέχνην τοῦ ὅλου τοὺς παλαιοὺς καὶ νέους ζωγράφους, ὡς τὸν δείχνουσι σαφέστατα οἱ ἐν τοίχοις καὶ πίναξιν ὑπ’ αὐτοῦ εἰκονισθεῖσαι εἰκόνες».



Εικόνα 15 Διονύσιος εκ Φουρνά/ Γιάννης Καστρίτσας

Εδώ είναι ακριβώς που συναντούμε για πρώτη φορά το όνομα του δημιουργού των τοιχογραφιών του Πρωτάτου, Μανουήλ Πανσελήνου (Κουντούρα, 2008).

Στο σύγγραμμα του ιερομόναχου και αγιογράφου Διονυσίου εκ Φουρνά, ο Πανσέληνος αναφέρεται ως ο μεγαλύτερος ζωγράφος αρχαίων και νεωτέρων. Τον παρουσιάζει ως «πασιφαή Σελήνιν» και συχνά προτρέπει τον αναγνώστη για την μελέτη των έργων του ζωγράφου. Αναφέρει τον Πανσέληνο ως αντίπαλο του

Θεοφάνη, τον κύριο εκπρόσωπο της Κρητικής σχολής. Όμως ο χρονικός συγχρονισμός των δύο καλλιτεχνών, είναι εσφαλμένος διότι ο Θεοφάνης ήκμασε τον 16ο αιώνα, ενώ τα έργα του Πρωτάτου, είναι δημιουργίες του 14ου αιώνα. Ο Διονύσιος εκφράζει τον διαχρονικό ανταγωνισμό, σε καλλιτεχνικό επίπεδο των δύο μεγάλων ζωγράφων που θαύμαζε και έζησαν πριν από αυτόν. Υποκειμενικά η προτίμηση του στρέφεται προς την τέχνη του Πανσέληνου. Μια προσεκτικότερη προσέγγιση των έργων του, μπορούν να τα τοποθετήσουν στον 14ο αιώνα.

Ο Φώτης Κόντογλου είχε πει για τον Πανσέληνο: «Η τραγική τέχνη του Πανσέληνου έχει αναλογία με τις τεταραγμένες παραστάσεις του Μιχαήλ Αγγελού. Δεινός εκτελεστής της εφ’ υγρού ζωγραφικής συγκεντρώνει εις ύψιστον βαθμόν τα χαρίσματα του τοιχογράφου, δηλαδή την μνημειώδη ευρύτητα των σχημάτων, την αίσθησιν των επιφανειών, την περί την κατάτμησην του χώρου σοφία, τα αδρά περιγράμματα και την πλήρη υποταγή των λεπτομερειών εις τας Μεγάλης γραμμάς του έργου. Το χρώμα του είναι τεφρώδες και εις άκρον λιτόν, μετ’ ελαφρών υποπράσινων φωτοσκιάσεων, σε αντίθεση προς τους ζωγράφους της Κρητικής σχολής που αγαπούν τους βίαιους και μεταλλικούς σκιοφωτισμούς» (Κόρδης Γ. , 2006).

3.3 Πανσελήνεια έργα

Η ζωγραφική του Εμμανουήλ Πανσέληνου είναι ανάλογη των σύγχρονων μεγάλων καλλιτεχνών και δασκάλων του δυτικού κόσμου της Ευρώπης, όπως είναι ο Τιμάμπουε (περ. 1240 – 1302) και ο μαθητής του Τζιότο ντι Μποντόνε (περ. 1266 – 1337), όπου έβαλαν τα θεμέλια της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής τέχνης. Την ίδια περίοδο που ο Τζιότο εργαζόταν στην Ασίζη και τη Φλωρεντία, το 1290 με 1300, ο Μανουήλ Πανσέληνος ζωγράφιζε στο ναό του Πρωτάτου στο Άγιο Όρος. Στο έργο του Τζιότο διακρίνεται η ρήξη με τις συμβάσεις που κυριαρχούν στη βυζαντινή τέχνη, τόσα χρόνια, ακόμα και στην Ιταλική χερσόνησο (Βαφειάδης, 2021).

Αντίθετα στο έργο του Πανσέληνου διακρίνεται ένα νεότερο πνεύμα ανανέωσης και έκφρασης, με φυσικότητα, το οποίο φανερώνει την πνευματικότητα της βυζαντινής τέχνης. Η δυτική ζωγραφική, με τους προαναφερόμενους Ιταλούς καλλιτέχνες, προσπάθησε να χειραφετηθεί και να δημιουργήσει δικές της τάσεις ως προς τις επιδιώξεις και το αποτέλεσμα της προαναγεννησιακής περιόδου, ενώ η Παλαιολόγεια Αναγέννηση ωθείται από μια ανανέωση με τελείως διαφορετική δυναμική. Η ρήξη της Ιταλικής ζωγραφικής, με τη βυζαντινή τέχνη υπήρξε ένας αναπόφευκτος μονόδρομος (Πανσέληνου, 2010).

Η Παπική εκκλησία εκφράζεται πλέον με διαφορετικό καλλιτεχνικό τρόπο απ’ ότι η Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία, έτσι οριστικοποιείται η δογματική διαφοροποίηση που προηγήθηκε στο σχίσμα των δύο εκκλησιών. Με αυτόν τον τρόπο διακρίνεται άμεσα ο ρόλος της τέχνης και η στενή σχέση που έχει με τις θρησκευτικές και κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις της κάθε εποχής.

Στο έργο του Πανσελήνου δεν τίθεται θέμα αμφισβήτησης της βυζαντινής παράδοσης και τις αρχές της, ως προς την καλλιτεχνική έκφραση. Η ζωγραφική του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, προάγει την τέχνη του σε ένα άλλο επίπεδο με μεγαλύτερη έκφραση. Η κάθε μορφή του Πανσελήνου διακατέχεται από ρεαλισμό, προβάλλοντας έτσι την ατομικότητα της. Στα πρόσωπα αποτυπώνει τους χαρακτήρες ως μοναδικούς,

χωρίς όμως εξιδανίκευση. Η ατομικότητα είναι αναπόσπαστο μέρος ενός τέλει ζωγραφικού συνόλου που προκαλεί τη δόνηση και την δημιουργική ενέργεια, στο σύνολο. Η εξατομίκευση των χαρακτήρων των μορφών και η ελευθερία έκφρασης έξω από συμβατικές καταστάσεις, προσδιορίζει μια ποικιλία μορφών, στα πλαίσια του Βαλκανικού τύπου, πράγμα συνηθισμένο στον Μακεδονικό χώρο της εποχής του Πανσελήνου. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής έκφρασης του Πανσελήνου, έρχεται σε αντίθεση με τις συχνά επαναλαμβανόμενες και πανομοιότητες μορφές, μεταγενέστερων ζωγράφων κυρίως της Κρητικής σχολής. Ο Πανσέληνος κατατάσσεται λόγω της ελευθερίας της έκφρασης του, πιο πολύ στον κύκλο των ζωγράφων θρησκευτικών θεμάτων, παρά στον χώρο των αγιογράφων της συμβατικής τεχνικής. Έτσι διακρίνονται αρκετά κοινά στοιχεία ανάμεσα στην τέχνη του Πανσελήνου και την ζωγραφική των συγχρόνων του Ιταλών καλλιτεχνών, άσχετα από το χάσμα που υπάρχει ως προς τις επιδιώξεις τους. Στην ζωγραφική του Πανσελήνου επανέρχονται ως βασικό στοιχείο, τα χαρακτηριστικά της ρεαλιστικής αρχαιοελληνικής και ελληνοιστικής εποχής στην τέχνη, συνάμα με τις επιδράσεις της ανατολής (Βαφειάδης, 2021).

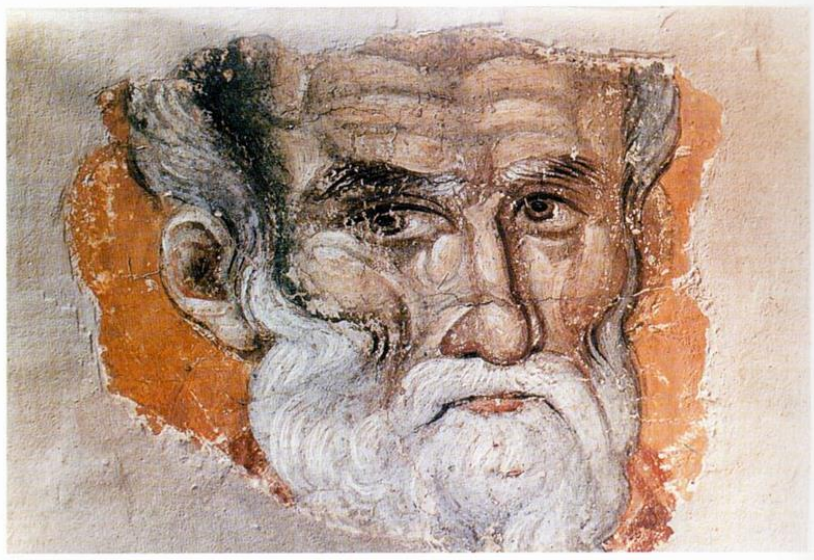
Αυτά είναι τα στοιχεία που διαμόρφωσαν το δυναμικό ύφος της τέχνης στην βυζαντινή περίοδο, στην διάρκεια της πρώτης χιλιετηρίδας μ. Χ. Η σύνθεση αυτών των δύο στοιχείων δηλαδή του αρχαιοελληνικού και του ανατολίτικου, στην ζωγραφική του Πανσελήνου δημιουργούν μια νέα εκφραστική ισορροπία, με τις αρετές της ελληνικής τέχνης να αντανακλώνται στις τοιχογραφίες του ζωγράφου. Αυτό γίνεται ευδιάκριτο στις εκφράσεις των προσώπων, τις κινήσεις των μορφών, την γαιώδη παλέτα των χρωμάτων, την πλούσια διακοσμητική απόδοση, ενώ η συναισθηματική προσέγγιση του ψυχικού κόσμου, ειδικά στις μεμονωμένες μορφές, θυμίζει τα πορτραίτα Φαγιούμ (Eastmond, 2010).

Με την Ελληνική Ορθοδοξία από τη μια πλευρά και τη βυζαντινή ζωγραφική και μουσική από την άλλη, συναντιούνται και αλληλεπιδρούν δύο διαφορετικοί κόσμοι, πράγμα το οποίο συνέβη ξανά παλαιότερα, όταν η αρχαιοελληνική τέχνη του 5^{ου} έως του 3^{ου} π.Χ. αιώνα, ήταν ένα νέο πολιτισμικό προϊόν, δημιουργημένο από τις επιδράσεις και τις αφομοιώσεις της τέχνης από την Ανατολή και την Αίγυπτο, πριν και κατά τη διάρκεια της αρχαϊκής εποχής, τον 8^ο, 7^ο και 6^ο π.Χ. αιώνα, όπως Κούροι, Σφίγγες, Σειρήνες, Γρύπες, ρόδακες και αρκετά διακοσμητικά φυτικά στοιχεία, προερχόμενα από την ανατολή που ενσωματώθηκαν στην ελληνική τέχνη, αλλά και ανατολικές θεότητες, όπως η Εκάτη, ο Διόνυσος κ.α. Στην εξάισια δημιουργική τέχνη του Πανσελήνου, αναβιώνουν ξανά στις τοιχογραφίες του, στοιχεία από την αρχαία ελληνική ζωγραφική, με έκδηλο το ρόλο της στη δημιουργία του ύφους της Βυζαντινής τέχνης (Βαφειάδης, 2021).

Σε αντίθεση με το γεγονός ότι μας είναι εντελώς άγνωστα στοιχεία αναφορικά με καλλιτέχνες που φιλοτέχνησαν μεγάλα έργα της παλαιολόγειας περιόδου, όπως αυτά της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη και του Αγίου Νικολάου των Ορφανών, είναι ευχής έργο το γεγονός ότι εντοπίζουμε αρκετά έργα που ‘χρεώνονται’ στον αγιογράφο του Πρωτάτου.

Έτσι είναι πλέον ευρέως αποδεκτή η θέση πως ο Μανουήλ Πανσέληνος εκτός από τον ναό του Πρωτάτου, αγιογράφησε το μικρό παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου

που βρίσκεται στη νοτιοανατολική πλευρά του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη (1302), επίσης δουλειές του βρίσκονται στα Καθολικά της Μονής Χιλανδαρίου, και της Μονής Κοσσυφοινίσης στο Παγγαίο, στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Βατοπαιδίου (1312), τέσσερις φορητές εικόνες στη Μονή Μεγίστης Λαύρας καθώς και ένα σπάραγμα τοιχογραφίας στη μονή της Μεγίστης Λαύρας φιλοτεχνημένο στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, το οποίο εικάζεται πως αποτελεί τμήμα του Πρωτάτου, από τους οσείους του βορείου χορού (Γερολυμάτος, 2012).



Εικόνα 16 Σπάραγμα τοιχογραφίας Μεγίστης Λαύρας, Άγιος Νικόλαος

Πραγματικά το πιο αντιπροσωπευτικό έργο της Παλαιολόγειας τοιχογραφίας, αναμφίβολα είναι οι τοιχογραφίες που ιστορούνται στο ναό του Πρωτάτου. Είναι κοινός τόπος ότι το μνημείο αυτό της υστεροβυζαντινής περιόδου αποτέλεσε κομβικό σημείο αναφορικά με την πορεία της βυζαντινής τέχνης. Καθ'όλη την κτηριακή του πορεία, από τα θεμέλια έως την τωρινή του μορφή μέσα από μια σειρά εσωτερικών και εξωτερικών επεμβάσεων ανά τους αιώνες, το μνημείο αυτό δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί αντικείμενο σπουδής και θαυμασμού ένεκεν της μοναδικής σε αξία πολυσημίας του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: ΠΡΩΤΑΤΟ

4.1 Ιστορικά στοιχεία

Η έδρα του Πρώτου και η αυτοδιοίκηση του Αγίου Όρους, εδρεύει στις Καρυές, από τον 10ο αιώνα. Ο ορισμός του Πρωτάτου αναφέρεται στον θεσμό της κεντρικής διοίκησης του Όρους, εκεί δηλαδή που εδρεύει ο ‘πρώτος’ του Άθω.

Ο οικισμός αρχικά ξεκίνησε με μικρές παλιές μονές και οικίες των αντιπροσώπων τους. Οι συνάξεις των μοναχών λάμβαναν χώρα στον ίδιο το ναό του Πρωτάτου, στο κέντρο του μοναχισμού του Αγίου Όρους.

Οι πρώτοι μοναχοί, που εγκαταβίωσαν στο Όρος, συνάζονταν τρεις φορές τον χρόνο: το Πάσχα, τα Χριστούγεννα και στην Κοίμηση της Θεοτόκου. Στις συνάξεις που λάμβαναν χώρα εκεί, επιλύονταν διαφορές, κυρίως κτηματικές, μεταξύ μοναστηριών (Βαφειάδης, 2021).

Το Πρωτάτο είναι αφιερωμένο στην Κοίμηση της Θεοτόκου, πρόκειται για μια μεγάλη τρίκλιτη βασιλική, με νάρθηκα, κατασκευασμένη τον 10ο αιώνα και επισκευασμένη στα χρόνια του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (Βαφειάδης, 2021).

Ο ναός αυτός αν και εόρταζε την ημέρα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, έμεινε γνωστός ως Πρωτάτο.



Εικόνα 17 Το πρωτάτο

Ο ναός πρωτοεμφανίζεται στις τελευταίες δεκαετίες του 9^{ου} αιώνας ως ένα μικρό στενόχωρο εκκλησάκι που ήταν αφιερωμένο στην Παναγία. Η ανέγερση του ξεκινάει μετά από προτροπή του Αγίου Αθανασίου του Αθωνίτη και πραγματοποιείται με τη φροντίδα του μαγίστρου Λέοντος, με οικονομική σύμπραξη του αδερφού του Νικηφόρου Φωκά. Έτσι το 964-69, ο ναός μετατρέπεται σε σταυροειδή ξυλόστεγη

βασιλική χωρίς τρούλο με εγκάρσιο κλίτος (δεν υιοθετήθηκε η επιλογή κατασκευής ενός θολωτού τρούλου λόγω της αστάθειας του εδάφους), μοναδική στο Άγιο Όρος, δημιουργώντας έτσι όσον αφορά την κάτοψη, έναν ισοσκελές σταυρό 16,5μ x 19μ και εμβαδού 300 τ.μ. (Ταβλάκης, 2008).

Πριν την ανέγερσή του το έδαφος προετοιμάστηκε κατάλληλα προκειμένου να αποφευχθεί η υγρασία. Η τοιχοποιία αποτελείτο από αργολιθοδομή με χρήση κεραμικών και πλίνθων. Το δέσιμο έγινε με ασβεστοκονιάματα. Η στέγη ήταν ξύλινη με κεραμίδια. Το πάτωμα αποτελείτο από μαρμαροθετήματα πάνω σε υδραυλικό κονίαμα. Το τέμπλο ήταν φτιαγμένο από λευκό μάρμαρο. Μάλιστα έχουν βρεθεί ίχνη από τοιχογραφημένα σπαράγματα εκείνης της περιόδου (Ταβλάκης, 2008).

Στα τέλη του 13^{ου} αιώνα ο ναός καίγεται από τους φιλενωτικούς την περίοδο της Ηγεμονίας του Παλαιολόγου Η΄ Μιχαήλ και αρχίζει πάλι να επισκευάζεται μετά από το 1282.

Οι βασικές παρεμβάσεις που έλαβαν χώρα, δηλώνουν ότι κύριο κριτήριό τους ήταν η στατική ενίσχυση και σταθερότητα του κτηρίου. Κλείστηκαν παράθυρα και τοποθετήθηκε δάπεδο. Το αποτέλεσμα, όμως, έδειχνε έναν ναό λιγότερο φωτεινό και όχι τόσο εντυπωσιακό όσο ήταν ο ναός του Αγίου Αθανασίου. Πάρα ταύτα, το μνημείο εκείνη ακριβώς την περίοδο απόκτησε και την πραγματική του αίγλη με τις φωτισμένες πιναελίες των αγιογραφιών του Πανσελήνου.

Το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα έγιναν επιμελημένες επεμβάσεις και ανηγέρθηκαν οι νάρθηκες βόρεια και δυτικά και το παρεκκλήσιο του Προδρόμου. Στα 1542 αγιογραφούνται οι εικόνες της Μεγάλης Δέησης, ενώ το 1611 φιλοτεχνήθηκε το ξυλόγλυπτο τέμπλο διά χειρός ιερομονάχου Νεόφυτου Ρούτη.

Τον 16^ο με 18^ο αιώνα ανοικοδομήθηκε διώροφος νάρθηκας, παράθυρα και στη στέγη τοποθετήθηκαν σχιστόπλακες. Ο ναός επιπλέον άρχισε να χάνει την αισθητική του ομορφιά με τους πρόσθετους όγκους, που παρουσιάστηκαν εξωτερικά. Αποτέλεσμα αυτών των επεμβάσεων ήταν να χαθεί μεγάλο μέρος από τα έργα του Πανσέληνου και να υποστούν φθορά πολλά σημεία, τα οποία επιζωγραφίστηκαν αργότερα το 1700. Το 1781 ανακατασκευάζεται το κωδονοστάσιο, το 1788 η κρήνη.

Το 1801 ανακατασκευάστηκε ξύλινη τετράκλινη στέγη με φωταγωγούς και το φως μετά από 500 περίπου χρόνια εισχώρησε πάλι στον ναό. Το 1802 ανακαινίζεται η στέγη. Υπό τη διεύθυνση του Ορλάνδου η Αρχαιολογική Υπηρεσία με υποδείξεις του μεγάλου αρχιτέκτονα αφαίρεσε το ξυλόγλυπτο τέμπλο, (φανερώνοντας έτσι το προηγούμενο μαρμάρινο με τα θωράκια διακοσμημένα με ρόδακες), ξήλωσε την οροφή επαναφέροντας από τις κρύπτες τα παλαιά Βημόθυρα με τα ένθετα ελεφαντοστέινα εικονίδια και τις εικόνες του 18^{ου} αιώνα, τοποθέτησε βυζαντινά κεραμίδια, ψηλότερους φωταγωγούς και αντηρίδες στήριξης στο ναό. Όμως με τη χρήση του μπετόν, την κατάργηση των κτημάτων που γειτνιάζαν με τον ναό, το άνοιγμα της πλατείας άλλαξε ριζικά η εικόνα του ναού, έσβησε η ανάμνηση της Ακρόπολης και έμεινε το μνημείο να φαντάζει ξένο στον χώρο (Σαββάκης, 1998).

4.2 Επεμβάσεις Στερέωσης. Μελέτη και εργασίες συντήρησης του Ναού.

Γενικά από το 10^ο αιώνα το αργιλώδες έδαφος κάτω από την πίεση του οικοδομήματος εκινείτο με αποτέλεσμα οι τοίχοι του ναού να αποκτούν μικρή κλίση από τον κάθετο άξονα (Ταβλάκης, 2008).

Το 1980 πραγματοποιήθηκε η επέμβαση στερέωσης στο Ιερό Βήμα. Δυστυχώς όμως στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν σε προηγούμενες επεμβάσεις συντήρησης, όπως η χρήση τσιμέντου, ρητινούχων υλικών, οπλισμένου σκυροδέματος οροφής αποτελούν επεμβάσεις, που δεν επιτρέπουν τη διαπνοή των τοίχων, προκαλούν οξείδωση του οπλισμού και δημιουργούν στατικά προβλήματα των περιμετρικών τοιχίων και της οροφής. Ως εκ τούτου απετέλεσε επιτακτική ανάγκη η σύσταση ειδικής επιτροπής μέριμνας του μνημείου, που τελικά κινητοποιήθηκε το 1993 από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Το 1999-2002 η 10^η εφορία ξεκίνησε ανασκαφική μελέτη σε τρεις τομές: ανατολικά, δυτικά και νότια του ναού. Η τελευταία τομή, που έγινε στη νοτιοδυτική περιοχή του ναού, επεκτάθηκε μέσα κι έξω από αυτόν. Σε αυτή την τομή, η οποία είχε άνοιγμα 3,5 μέτρων μήκους, 1.20 πλάτους και 2.5 βάθους, εντοπίστηκε υδροφόρος ορίζοντας. Το μεγάλο αυτό βάθος των θεμελίων δικαιολογεί την ανησυχία και πιστοποιεί τη γνώση των κτητόρων του υδροφόρου αυτού υποστρώματος.

Παρακολουθώντας τη στρωματογραφία των θεμελίων και ξεκινώντας την παρουσία τους από κάτω προς τα επάνω, συναντούμε αρχικώς στρώσεις ογκολίθων, αργιλικού χώματος, αμμώδους χώματος και αργών λίθων, τοποθετημένους σε μορφή τοιχοποιίας με τη χρήση κονιαμάτων, πλίνθων και κεράμων. Πάνω από την επιφάνεια συναντούμε υδραυλικό κονίαμα, κουρασάνι, με πηλοκονίαμα. Η επίστρωση πλακών έγινε με πλακοειδείς λίθους και πηλοκονίαμα. Οι μαρμαρόπλακες ενώθηκαν με ασβεστοκονίαμα και σπαράγματα τοιχογραφιών του Πανσέληνου. Αρχιτεκτονικά λείψανα των κελιών και οχυρωματικού περιβάλλοντος επιβεβαιώνουν πως το Πρωτάτο απετέλεσε μία Λαύρα με κεντρικό διοικητικό ρόλο αλλά και ένα σημαντικό μνημείο διαφύλαξης (Ταβλάκης, 2008).



Εικόνα 18 Εργασίες Συντήρησης

Μετά από την εμπειριστατωμένη μελέτη συντήρησης εκπονήθηκαν από το Υπουργείο Πολιτισμού οι στόχοι δράσης με τις ονομασίες :

- α. Κέλυφος: Κατά αυτήν τη μελέτη εντάσσεται το μνημείο κάτω από ένα στέγαστρο, το οποίο ακολουθεί τη μορφολογία της στέγης ,επιτρέποντας έτσι την απρόσκοπτη λειτουργική ζωή του ναού. Πράγματι το 2004-2006, με τη χρηματοδότηση του ευρωπαϊκού και εθνικού ταμείου αφαιρέθηκε η στέγη από σκυρόδεμα, τοποθετήθηκε ξύλινη στέγη με θερμοϋγρομονωτικά υλικά, εφαρμόστηκαν κονιάματα το 2007-08 συμβατά πλέον με εκείνα της παλιάς δομής.
- β. Βάση: Το 2009-10 έγιναν προσπάθειες αντιμετώπισης της υγρασίας και σταθερότητας του υπεδάφους.
- γ. Περιβάλλον: Εδώ εντάσσεται η τελική συντήρηση των τοιχογραφιών.
- δ. Εσωτερικό: Εδώ έχουμε επεμβάσεις στα δάπεδα και στο σύστημα θέρμανσης.
- ε. Απόδοση: Το έργο παραδίδεται ,αφού πρώτα μελετηθεί για κάποιο διάστημα η συμπεριφορά του οικοδομήματος μετά τις ως άνω παρατεταμένες επεμβατικές διαδικασίες.

4.3 Περί αγιογράφησης του ναού

Το αποτέλεσμα της σχέσης αρχιτεκτονικής και τοιχογραφίας του ναού προσδίδουν στον προσκυνητή ένα αίσθημα «θείας ευρυχωρίας», όπως συμβαίνει και στην Αγία Σοφία έτσι και στο ναό του Πρωτάτου συνοδοιπορούν η μεγαλοπρέπεια και η αίσθηση του απέριπτου.

Το Πρωτάτο όπως προαναφέραμε αποτελεί ένα ασύνηθες για το Άγιον Όρος αρχιτεκτόνημα. Είναι ένα πολύμορφο δημιούργημα, δύσκολο να οριστεί, ένα ορθογώνιο στερεό με δίριχτη στέγη, που ομοιάζει θα λέγαμε με κιβωτό που διασώζει μέσα της ό,τι πιο πολύτιμο ζωγραφικά μπορεί να μάς χαρίσει αυτή η εποχή. Είναι μια Βασιλική με εγκάρσιο κλίτος. Το ενιαίο των τοίχων βοήθησε το να απλωθούν όμορφα οι παραστάσεις και όπου αυτό ήταν εφικτό έγιναν στοχευμένες παρεμβάσεις στο κτίριο υπηρετώντας και με αυτό τον τρόπο την ροή των τοιχογραφιών.

Μετά από σειρά επισκευών που έλαβαν χώρα, ακολούθησε η αγιογράφηση του ναού το διάστημα από το 1282 έως το 1328 από τον Εμμανουήλ Πανσέληνο μετά από μια μακρά περίοδο αναταραχών, που προκλήθηκαν από μοναχούς, οι οποίοι εναντιώθηκαν στη φιλενωτική πολιτική του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου (Χρυσοχοϊδης, 2008).

Οι τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου στο Άγιο Όρος, με τις άνετες πινελιές, με την ήσυχη ζωντάνια των μορφών, με τα διάφανα χρώματα, αποτελούν κορυφαία καλλιτεχνική έκφραση του βυζαντινού ελληνισμού, πρότυπο εικονογράφησης για τους μεταγενεστέρους και ένα από τα σημαντικότερα σύνολα της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η αγιογράφηση του Πρωτάτου πραγματοποιήθηκε επί ηγεμονίας Ανδρονίκου Β΄ του Παλαιολόγου. Το 1290 ο Ανδρόνικος ο Β΄ είχε εγκαταστήσει στον πατριαρχικό θρόνο τον Όσιο Νικηφόρο τον Ησυχαστή, ο οποίος με τη σειρά του συνέτεινε να αποδοθεί βαρύτητα στη μοναχική πνευματικότητα στα έργα της περιόδου γι’ αυτό άλλωστε και οι στρατιωτικοί άγιοι είναι με τέτοιο τρόπο φιλοτεχνημένοι ώστε να κινούνται με ηρεμία, με προσήνεια, σιγουριά, ως πρέπει σε φύλακες της Πόλεως και της πίστεως.

Από την άλλη τόσο ο αυτοκράτορας όσο και ο Πατριάρχης προώθησαν τον διάλογο μεταξύ των Χριστιανικών και κλασικών γραμμάτων γι’ αυτό και οι μορφές και οι όγκοι στον Πανσέληνο καθώς και η προβαλλόμενη από την πτυχολογία κίνησή τους είναι δουλεμένες με τέτοιο τρόπο που νιώθεις ότι βρίσκεσαι μπροστά σε αρχαιοελληνικά κλασικά αγάλματα.

Οι μορφές των Αγίων είναι κοντόχοντρες, αλλά ρωμαλέες, με μνημειακή ευρύτητα του σωματικού όγκου, και ενώ εντάσσονται αρμονικά σε ένα ενιαίο σύνολο ταυτόχρονα διατηρούν την ιδιαιτερότητά τους.

Έτσι η δουλειά του αποπνέει έντονη πλαστικότητα και προσιδιάζει θα λέγαμε με αυτήν της γλυπτικής. Οι μορφές του παρουσιάζονται ήσυχες, βαθυστόχαστες, χωρίς να υπερτονίζεται η γραμμή και η αντίθεση της σκιάς και του φωτός. Η ομορφιά δεν αντιμετωπίζεται ως ένα εξωτερικό γεγονός, μια αισθητική ματιά, αλλά ως ένδειξη αποτύπωσης της Θείας Χάριτος και ενέργειας, που ως ζωογόνος δύναμη κινεί τον κόσμο. Η τέχνη του προβάλλει την ατομικότητα της κάθε μορφής με τρόπο ρεαλιστικό και οι χαρακτήρες των προσώπων του είναι μοναδικοί και χωρίς εξιδανίκευση. Η

ατομική οντότητα αποτελεί ξεχωριστό και ταυτόχρονα αναπόσπαστο μέρος ενός τέλει οργανικού συνόλου που δονείται από την ίδια δημιουργική ενέργεια.

Η ελεύθερη, έξω από επαναλαμβανόμενους συμβατικούς τύπους, εξατομίκευση χαρακτήρων και μορφών, δημιουργεί μια ποικιλία που συνιστά έναν γενικότερο βαλκανικό τύπο μορφής, συνηθισμένο στην Μακεδονία της εποχής του Πανσελήνου. Αυτό το χαρακτηριστικό της τέχνης του Πανσελήνου βρίσκεται σε αντίθεση με τις επαναλαμβανόμενες, σχεδόν πανομοιότυπες μορφές μεταγενέστερων καλλιτεχνών ιδίως της Κρητικής Σχολής. Αυτή η ελευθερία στην έκφραση κατατάσσει τον Πανσέληνο περισσότερο στην χορεία των ζωγράφων θρησκευτικών παραστάσεων, παρά στον κύκλο των συμβατικών αγιογράφων. Από την άποψη αυτή ανιχνεύονται κοινά σημεία ανάμεσα στον Πανσέληνο και στους σύγχρονούς του Ιταλούς, παρότι τους χωρίζει τεράστια απόσταση ως προς τις επιδιώξεις.

Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, δημιουργήθηκαν από τον μεγαλύτερο ζωγράφο της περιοχής, Εμμανουήλ Πανσέληνο, ένα έργο με παγκόσμια απήχηση σήμερα. Πρόκειται για συνθέσεις πληθωρικές, με ωραίες μορφές πολύ κοντά στην ανθρώπινη υπόσταση, στα πλαίσια του οράματος της Παλαιολόγειας τέχνης (Βαφειάδης, 2021).

Από τις συνθέσεις του ζωγράφου, εξέχουσα θέση κατέχουν: «Η Βάπτιση», «Η Υπαπαντή», «Ο Ιερός Νιπτήρ», «Ο Ιησούς προ του Πιλάτου», «Η Ανάληψις», «Η Προσευχή επί του όρους των Ελαίων», «Η Προδοσία», «Η Σταύρωσις», «Η Ανάστασις» και «Τα Εισόδια της Θεοτόκου». Σημαντική αξία κατέχουν και οι μεμονωμένες μορφές που ζωγράφησε ο Πανσέληνος, όπως: «Οι Πρόγονοι του Ιησού» στις δύο σειρές στην πάνω ζώνη των πλάγιων πλευρών του ναού, οι «Πέτρος και Παύλος», «Οι τέσσερις Ευαγγελιστές», «Ο Απόστολος Ανδρέας», «Το Παιδίον Ιησού», «Η Κεφαλή του Προδρόμου», «Ο Άγιος Μερκούριος», «Ο Άγιος Προκόπιος», «Οι Προφήτες» κ.α. Ο Πανσέληνος δημιούργησε πολλά ακόμη έργα σε πολλές εκκλησίες και παρεκκλήσια, όσο παρέμεινε στον Άθω αλλά δεν διασώθηκαν (Eastmond, 2010).

Η αριστουργηματική τοιχογραφία του Πανσελήνου, «Τα Εισόδια της Θεοτόκου», είναι μια μεγαλειώδης σύνθεση. Αν και έχει υποστεί φθορές, εξακολουθεί να διατηρεί την ζωντάνια, τον ρεαλισμό και τη συγκίνηση των Εισοδίων της Θεοτόκου. «Ναός και εις την άκρην πύλη με τρία σκαλούνια, και ο προφήτης Ζαχαρίας ιστάμενος εις την πύλην μετά αρχιερατικής στολής, απλώνει εμπροσθεν τας χείρας και η Παναγία τριετίζουσα εμπροσθεν αυτού ανεβαίνει τα σκαλούνια, έχουσα την μεν μίαν χείρα προς αυτόν απλωμένην και με το άλλο (χέρι) βαστά λαμπάδα και όπισθεν της ο Ιωακείμ και η Άννα, βλέποντες αλλήλους και δεικνύντες αυτήν και πλησίον αυτών πλήθος λαμπαδηφόρων παρθένων άνωθεν δε του ναού κουβούκλι ωραίων, εις το οποίον μέσα η Παναγία καθήμενη λαμβάνει τον άρτον, τον οποίον φέρνει προς αυτήν ο Αρχάγγελος Γαβριήλ ευλογών αυτήν» (Διόνυσος εκ Φουρνά). Στη σύνθεση αυτή, το πρόσωπο του Ιωακείμ είναι κατεστραμένο, όπως σοβαρές φθορές έχει υποστεί και το σημείο με την απεικόνιση του Γαβριήλ με την Παναγία (Κόρδης Γ. , 2006).

Από τις μεμονωμένες μορφές του ζωγράφου, πολύ ωραία τοιχογραφία στο Πρωτάτο είναι αυτή του Αγίου Μερκούριου, ενός από τους ωραιότερους και αδρότερους αγίους. Ο Άγιος Μερκούριος είχε καταγωγή από την Καππαδοκία, είχε καταταγεί στον στρατό των Μαρτησίων επί Δεκίου (249 – 251) και Ουάλεντος (251 –

259), έχοντας στην ηλικία των εικοσιπέντε τον βαθμό του στρατηγού, λόγω των ανδραγαθημάτων του στις μάχες. Τη νεαρή ηλικία την καταλαβαίνουμε από το μικρό γένι του, ενώ την καταγωγή του την μαρτυράει το σκυθικό κάλυμμα στην κεφαλή του. Το ύψιστο αξίωμα το υποδεικνύουν τα πλούσια ενδύματα του (Eastmond, 2010).

4.3.1 Εικονογραφική αποτύπωση

Οι τοιχογραφίες του αθωνικού ναού στο κέντρο της μοναστικής πολιτείας σώζονται σε έκταση περίπου 636 τετραγωνικών μέτρων. Ο Πανσέληνος ακολούθησε το εικονογραφικό πρόγραμμα της Συνόδου μετά την Εικονομαχία όπου τονίστηκε ο ιστορικός και δογματικός χαρακτήρας του έργου της Θείας οικονομίας σε συνέχεια της πρωτοβυζαντινής περιόδου όπου συναντούμε το βασικό Χριστολογικό κύκλο με τα κυριότερα γεγονότα.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

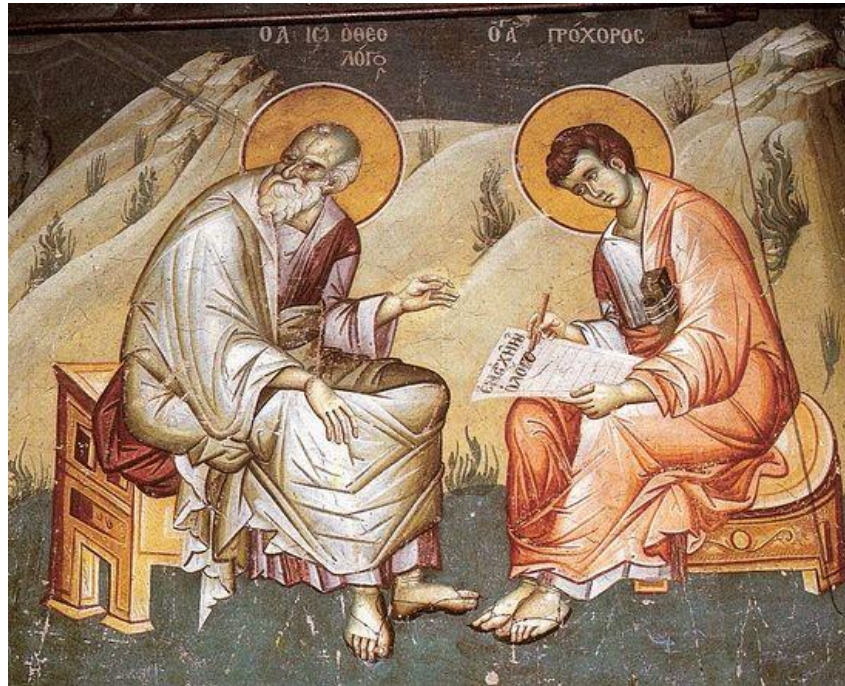


Εικόνα 19 Πρωτάτο

Στο κάτω μέρος των τοιχογραφιών συναντούμε διακοσμητικά θέματα. Στο κεντρικό κλίτος τρέχουν πέντε σειρές παραστάσεων διαφορετικών υψών που θεματολογικά σχετίζονται με το Δωδεκάορτο, των κύκλο των Παθών, με τις εμφανίσεις

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

του Χριστού μετά την Ανάσταση, με την Πεντηκοστή και με το σύνθημα θέμα των Παλαιολόγων, το βίο της Θεοτόκου. Την απουσία του Παντοκράτορα, λόγω της μη ύπαρξης τρούλου έρχεται να αντισταθμίσει η απεικόνιση των 53 προπατόρων του Χριστού, στα τρία κλίτη του ναού, οι οποίοι παρουσιάζονται ολόσωμοι, φορούν χιτώνα και μάτιο, όπως ακριβώς δηλαδή τους συναντούμε στους Αρχαίους Φιλοσόφους. Από τους 53 προπάτορες διατηρούνται πλέον οι 45.



Εικόνα 20 Ευαγγελιστής Ιωάννης και ο Άγιος Πρόχορος. Μορφές που θυμίζουν γλυπτά αρχαίων Φιλοσόφων

Στην πρόθεση έχουμε αγιογραφημένο τον Χριστό εν ετέρα μορφή, με τέτοια μορφή αποδιδόμενος που ενώ ακολουθεί την παράδοση ταυτόχρονα και πρωτοτυπεί.

Αν και ο ναός του Πρωτάτου πανηγυρίζει στην Κοίμηση της Θεοτόκου, έχουμε αναλογικά μικρό κύκλο από το βίο της Παναγίας εικονογραφημένο, σε αντίθεση με τις παραστάσεις που συναντούμε στην Μονή της Χώρας.

Η παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου έχει πλάτος 6,40 μέτρα. Οι Απόστολοι στέκονται στα δεξιά ενώ οι γυναίκες και οι άγγελοι στα αριστερά.

4.4 Μελέτη και συντήρηση των Αγιογραφιών.

Η ανερχόμενη υγρασία με την τριχοειδή αναρρίχηση ,που αφαίρεσε σε ύψος 2 μέτρων από το πάτωμα κάθε τοιχογραφικό ίχνος ,καθώς και οι σεισμικές δονήσεις απετέλεσαν πρόσθετους παράγοντες φθοράς .



Εικόνα 21 Πρωτάτο, ενδεικτικές φθορές

Την περίοδο 1953-56 το Πρωτάτο δέχεται μία καθοριστική επέμβαση συντήρησης και ανακαίνισης από την Αρχαιολογική Υπηρεσία συντηρητή τον ζωγράφο Φ.Ζαχαρίου. Ένα έργο που ολοκληρώθηκε το 1978 και κάλυπτε συνολική επιφάνεια τοιχογραφιών 60 τ.μ. λαμβάνοντας χώρα εργασίες στερέωσης, καθαρισμού, αποτοίχισης, συντήρησης κονιαμάτων.

Από εκείνη την εποχή το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών διασώζεται, ενώ έχουν χαθεί μεγάλα μέρη τοιχογραφιών στα άνω μέρη και στα αετώματα. Τη μεσοβυζαντινή περίοδο συναντούμε ενδείξεις αγιογράφησης του Ναού καθώς και στις αρχές του 16ου με τα τέλη του 17ου αιώνας παρατηρούμε να έχουν προστεθεί νέες αγιογραφημένες εικονιζόμενες παραστάσεις (Τσιγαρίδας, 2008).

Μισό περίπου αιώνα αργότερα το 2001 η 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων ανέλαβε την μελέτη και συντήρησης των τοιχογραφιών με χρηματοδότηση του Υπουργείου Πολιτισμού. Έτσι αφού αποτυπώθηκαν τα περιγράμματα των παραστάσεων σε κλίμακα 1:1, οριοθετήθηκαν τα είδη των φθορών με αντίστοιχους χρωματισμούς.

Πραγματοποιήθηκε φυσικοχημική ανάλυση των τοιχογραφιών του Πρωτάτου προκειμένου να εντοπιστούν τα υλικά και η τεχνική κατασκευής των τοιχογραφιών καθώς επίσης να καταγραφούν οι, με των πάροδο των χρόνων, φθορές και οι τυχόν επεμβάσεις. Πραγματοποιήθηκε φωτογράφιση, μακροφωτογράφιση στην ορατή περιοχή του φάσματος και υπέρυθρη ανακλαστογραφία. Έγινε φωτογράφιση του φθορισμού και πραγματοποιήθηκαν μετρήσεις χρώματος. Τα αποτελέσματα των μη καταστρεπτικών αυτών μεθόδων επιβεβαιώθηκαν με αυτά των αναλυτικών μεθόδων. Αναφορικά με τις μεθόδους ανάλυσης χρησιμοποιήθηκαν φασματοσκοπικές μέθοδοι μRAMAN και μFTIR, η στοιχειακή μικροανάλυση SEM-EDS και η περιθλασιμετρία ακτίνων Χ.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 22 Εργασίες συντήρησης



Εικόνα 23 Εργασίες Συντήρησης

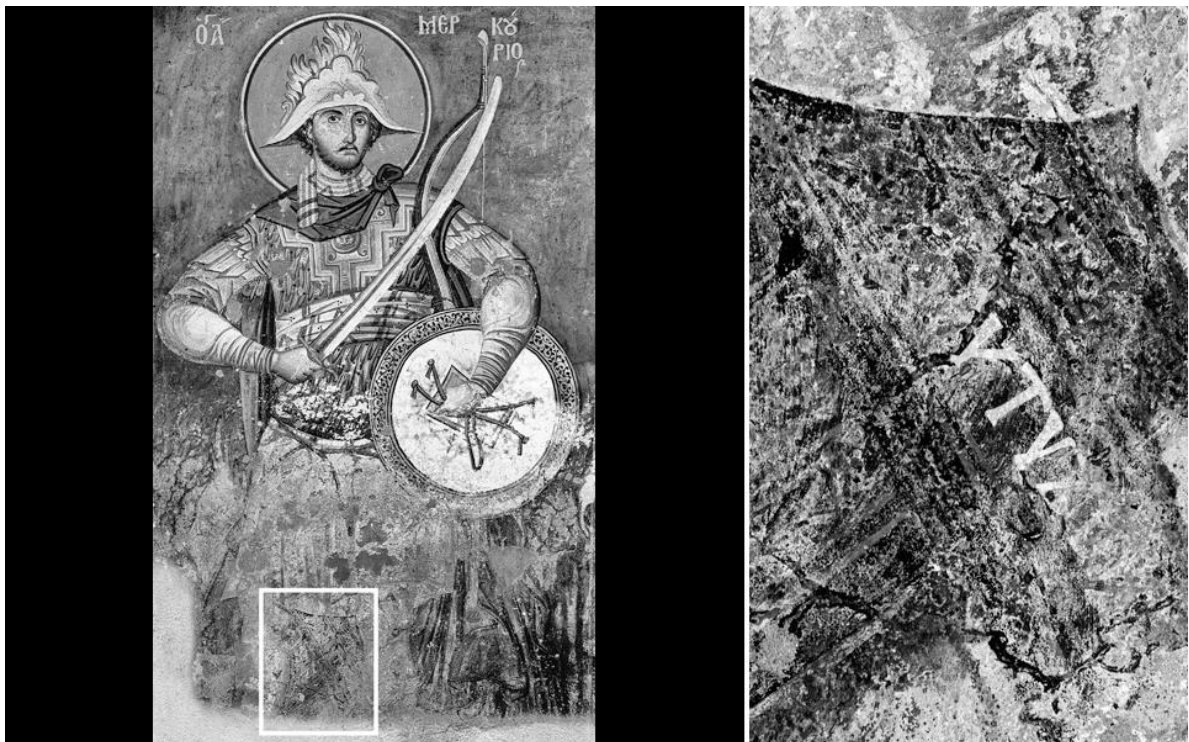
Έτσι λοιπόν εξήντα χρόνια μετά καινούργια δεδομένα ανέκυψαν από τις εργασίες συντήρησης που ανέλαβε η Εφορεία Χαλκιδικής και Αγίου Όρους(2011 - 2015), με προϊστάμενο τον κ. Ιωάννη Κανονίδη και χρηματοδότηση από το ΕΣΠΑ της περιόδου 2007-2013.(<https://www.archaiologia.gr/blog/2017/12/11>)

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 24 Εργασίες συντήρησης

Πιο συγκεκριμένα εντοπίστηκαν πάνω σε τελαμώνα του Αγίου Μερκουρίου τέσσερα γράμματα ΥΤΥΧ που ευλόγως συνδυάστηκαν με το όνομα ΕΥΤΥΧΙΟΣ [Ε]ΥΤΥΧ[ΙΟΣ] καθώς και τα γράμματα ΡΜΙΧ που εντοπίστηκαν στη μορφή του Αγ.Ευσταθίου και συνδυάστηκαν με το όνομα ΜΙΧΑΗΛ [ΧΕΙ]ΡΜΙΧ[ΑΗΛ], των ζωγράφων Ευτύχιου και Μιχαήλ Αστραπά, δηλαδή οι οποίοι συνήθιζαν να υπογράφουν τα έργα τους πάνω σε στολές ή όπλα στρατιωτικών αγίων. Ο Μιχαήλ Άστραπᾶς, επί παραδείγματι συνήθιζε νὰ ὑπογράφει τὰ ἔργα του ὡς Μιχαήλ [υἱὸς τοῦ] Εὐτύχιου. κατὰ τον Μ. Markov



Εικόνα 25 Γράμματα στον ελαμώνα του Αγίου Μερκουρίου

Αλλά πράγματι διερωτάται κανείς εάν κάτω από τα καινούρια στοιχεία που αναφύονται μπορεί να αποκλειστεί η πατρότητα των έργων από το ζωγράφο Πανσέληνο στο Πρωτάτο όταν γνωρίζουμε πως τα καλλιτεχνικά εργαστήρια της περιόδου ήταν πολυμελή και η σύνθεσή τους άλλαζε από το ένα έργο στο άλλο. Ξεκάθαρα αναγνωρίζονται και άλλων χεριών πινελιές προφανώς συνεργατών-βοηθών, που όμως δεν κινήθηκαν αυτόνομα ή αυθαίρετα παρά ακολούθησαν και πάτησαν στα ίχνη και τις παραινέσεις του δημιουργού που είχε και την ευθύνη όλου του έργου. Παραμένουν μέχρι στιγμής ανοιχτά τα ερωτήματα σχετικά με το συνεργείο των ζωγράφων και την προέλευση του εργαστηρίου, αν αυτό προερχόταν δηλαδή από τη Θεσσαλονίκη ή από την Κωνσταντινούπολη.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 26 Άγιος Μερκούριος

4.4.1 Περί αμφισβήτησης του Πανσελήνου ως δημιουργού των τοιχογραφιών του Πρωτάτου.

Ο Miljkovic-Peren διατείνεται ότι τα έργα που συναντούμε στο Πρωτάτο δεν ανήκουν στον Πανσέληνο αλλά στους Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιο, ακριβώς επηρεασμένος από τις τοιχογραφίες που έκαναν οι παραπάνω στο Ναό της Παναγίας της Περιβλέπτου, που βρίσκεται στην Αχρίδα (1294-5) και οι οποίες χαρακτηρίζονται από ένα είδος κυβισμού στην έκφραση και στην απόδοση τους.

Παρόλο που το αποτέλεσμα της δουλειάς τους έναντι ενός αγίου μοιάζει να είναι άγριο, καθώς οι κοφτές, αδρές, βαριές πινελιές και τα γεμάτα ένταση περάσματα θυμίζουν έναν πρόωρο εξπρεσιονισμό αναμφισβήτητα θα λέγαμε όμως πως οι παραστάσεις του Πρωτάτου αποτελούν πρωτότυπες και ποιοτικότερες συνθέσεις από αυτές που συναντούμε στον Ναό της Περιβλέπτου, οδηγώντας μας έτσι στο συμπέρασμα ότι οι τοιχογραφίες της Αχρίδος δεν προηγούνται αλλά έπονται αυτών του Πανσελήνου στο Πρωτάτο (Τσιγαρίδας, 2008).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο :ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

5.1 Πρότυπα και πηγή έμπνευσης του Καλλιτέχνη.

Σημαντική επιρροή στον χρωστήρα και στην καλλιτεχνική γραφίδα του Πανσελήνου αποτέλεσαν τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της περιόδου της δυναστείας των «Μακεδόνων» αυτοκρατόρων (867-1059), οι μικρογραφίες χρυσόβουλων ειλητών του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου, ο χειρόγραφος υπ’ αριθ. 1208 κώδικας που φυλάσσεται στην Αποστολική Βιβλιοθήκη του Βατικανού, το υπ’ αριθμό 61 Ευαγγέλιο της μονής Κουτλουμουσίου του Αγίου Όρους όπου παρουσιάζεται ο ευαγγελιστής Ματθαίος με μια τάση ρεαλιστικότητας να κάθεται σε χιαστή στάση με τον κορμό και την κεφαλή να τείνουν προς αντίθετη κατεύθυνση. Σε όλα αυτά τα έργα παρατηρούμε τις μορφές των Αποστόλων να παραστέκουν σε χρυσό φόντο(κάμπο), με χρωματιστά φωτεινά ενδύματα και σε στάσεις ακίνητες που υποδηλώνουν όμως κίνηση, άνοιγμα στο χώρο (χρήση άνετου και στάσιμου σκέλους) στα περιγράμματα των προσώπων εφαρμόζονται πράσινες σκιές ενώ στις παρειές ερυθρές πινελιές. Η διακόσμηση όλων αυτών των μικρογραφιών και χειρόγραφων αποτέλεσε πηγή σπουδαίας έμπνευσης για τον Πανσέληνο (Βαφειάδης, 2021).

Αλλά και κάτι ακόμα στάθηκε καλλιτεχνικό εφελτήριο για τον ζωγράφο του Πρωτάτου. Αναμφισβήτητα θα λέγαμε ο Πανσέληνος επηρεάζεται από την εικονογράφηση του Καθολικού της Αγίας Τριάδας στη Μονή Σοποτσάνι, ενός σερβικού ορθόδοξου μοναστηριού του 13ου αιώνα που βρίσκεται στην περιοχή Ράσκα, στη νοτιοδυτική Σερβία. Η αγιογράφηση του εν λόγω καθολικού ξεφεύγει από τη συντηρητική παράδοση. Ακολουθεί μεν κλασικιστικά πρότυπα αλλά ιδωμένα, αυτή τη φορά με μια νέα ματιά. Οδηγεί έτσι το έργο, σε νέους ατραπούς και εντάσσει τις μορφές των παραστάσεων όπου ανάμεσα στις συνθέσεις δεν υφίστανται διαχωριστικές ζώνες, σε ένα πρωτόγνωρο οργανικό σύνολο όπου κυριαρχεί η αφηγηματική διάθεση, η δραματικότητα και η ζωντανή κίνηση. Η αγιογραφική αυτή δουλειά στο Σοποτσάνι έπαιξε σημαντικό ρόλο στην δημιουργία της σχολής της Θεσσαλονίκης και καθόρισε τα ιδιαίτερα και πρωτοπόρα χαρακτηριστικά της και είναι τελικά ακριβώς αυτή η ματιά που υιοθετεί ο ζωγράφος του Πρωτάτου και που την φιλτράρει μέσα από ένα πιο συγκρατημένο ύφος (Τσιγαρίδας, 2008).

5.1.1 Κλασική τέχνη και Πανσέληνος

Η ζωγραφική του Πανσελήνου επαναφέρει, ως κυρίαρχο στοιχείο, τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά της αρχαιοελληνικής και ελληνοιστικής τέχνης σε συνύπαρξη με τις επιδράσεις της ανατολής (Βαφειάδης, 2021).

Στοιχεία τα οποία διαμόρφωσαν έντονα το ύφος της Βυζαντινής Τέχνης κατά την διάρκεια της πρώτης μ.Χ. χιλιετίας. Στην τέχνη του Πανσελήνου η μέθεξη των δύο στοιχείων, του αρχαιοελληνικού και του ανατολίτικου (με την απλούστερη συναισθηματική έκφραση), που συντέλεσαν εξ αρχής στο ιδιότυπο ύφος της Βυζαντινής τέχνης, (όπως συνέβη και με την Βυζαντινή μουσική), αναδεικνύεται με μια

νέα εκφραστική ισορροπία. Οι αρετές της ελληνικής ζωγραφικής αντανακλώνται στις μορφές και στις εκφράσεις, στις κινήσεις και στη γαϊώδη χρωματολογία, καθώς επίσης και στην πλούσια διακοσμητικότητα, ενώ είναι αισθητή η συναισθηματική προσέγγιση - ειδικά στις μεμονωμένες μορφές - που θυμίζει τα πορτραίτα Φαγιούμ (Eastmond, 2010).



Εικόνα 27 Φαγιούμ Νεκρική προσωπογραφία, 2ος αι. μ.Χ. Μυστράς Περίβλεπτος, Άγιος Νίκων Μετανοείται 14^{ος} αι. μ.Χ.

Τα πρότυπα από την αρχαιότητα ήταν προσιτά στον καλλιτέχνη του Πρωτάτου είτε μέσω των εικονογραφημένων χειρόγραφων, όπως είδαμε παραπάνω είτε από την άμεση γνώση των αρχαίων αγαλμάτων. Η κύρια και επίσημη πύλη εισόδου της βυζαντινής πρωτεύουσας εξάλλου, η καλούμενη «Χρυσή Πύλη», ήταν αψίδα θριάμβου, στολισμένη με αρχαία αγάλματα. Στον περίφημο Ιππόδρομο της πόλεως πολλά ήταν τα γλυπτά συντάγματα και τα μεμονωμένα αγάλματα, όπως αυτό του Ηρακλέους γονυπετούς. Στο προαύλιο του ναού της Αγίας Σοφίας ήταν ανιδρυμένος ρωμαϊκός έφιππος ανδριάντας επί κίονα. Συλλέκτες αριστοκράτες είχαν στην κατοχή τους γλυπτά και καμέους της ρωμαϊκής περιόδου. Έτσι λοιπόν πολλά από αυτά τα θεμελιώδη στοιχεία του χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής έφθασαν ως το Βυζάντιο και καθόρισαν την καλλιτεχνική του θα λέγαμε έκφραση, στοιχεία όπως η κυριαρχία της ανθρώπινης μορφής, ο ρυθμός στη σύνθεση και η αφήγηση κατά ζώνες. Στην τέχνη του Πανσελήνου αποκαλύπτεται ξανά πάνω στην τοιχογραφική επιφάνεια η ουσιαστική συμβολή της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής και αφήνεται να εκδηλωθεί

διάφανα και ελεύθερα, ο ρόλος της στην διαμόρφωση του ύφους της Βυζαντινής τέχνης». Ανάμεσα στις εικόνες των προπατόρων, που αποτελούν την ανώτατη ζώνη, υπάρχουν μορφές που έλκουν την καταγωγή τους από την τυπολογία αρχαίων φιλοσόφων, όπως των Σηθ, Μαλελεήλ, Ιάρεδ, Εσρώμ, αποδεικνύεται ένα αυθεντικό, ελεύθερο πνεύμα βυζαντινού καλλιτέχνη και φυσικά ανατρέπει κάθε άποψη περί τυποποίησης στη βυζαντινή τέχνη.



Εικόνα 28 Αλληλεπίδραση στην τέχνη των δύο κόσμων

Όπως η Ελληνική Ορθοδοξία, έτσι και η Βυζαντινή ζωγραφική και μουσική, αποτελούν την δημιουργική συνισταμένη από την συνάντηση και την αλληλεπίδραση δυο κόσμων. Αυτό δεν είναι κάτι που συνέβη για πρώτη φορά, αν λάβει κανείς υπόψιν του, ότι και η αρχαιοελληνική τέχνη του 5ου-3ου π.Χ αι., ήταν το νέο πολιτισμικό προϊόν που αναδύθηκε από την επίδραση και την αφομοίωση των τεχνών της ανατολής και της Αιγύπτου, πριν και κατά την αρχαϊκή εποχή τον 8^ο - 7^ο - 6^ο π.Χ αι. Κούροι, Σφίγγες, Σειρήνες, Γρύπτες, ρόδακες και πολλά διακοσμητικά φυτικά στοιχεία ανατολικής προέλευσης που μετουσιώθηκαν στο ελληνικό ύφος και ακόμα η εισαγωγή ανατολικών θεοτήτων όπως η Εκάτη, ο Διόνυσος κ.α. (Βαφειάδης, 2021).

5.2 Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ζωγραφικής του Μανουήλ Πανσελήνου.

*«Οὐ γάρ την άόρατον εἰκονίζω θεότητα, ἀλλ’ εἰκονίζω Θεοῦ
την όραθεῖσαν σάρκα. Εἰ γάρ ψυχὴν εἰκονίσαι ἀμήχανον, πόσω
μᾶλλον Θεόν, τον τῆ ψυχῆ δόντα τό ἄυλον;»*

Η Ζ’ Οικουμενική Σύνοδος αναφέρει σχετικά: «περιεγράφη γάρ ὁ Θεός Λόγος σαρκί εἰς ἡμᾶς ἐπιδημήσας. Οὐ μην δε τη θεότητα αὐτοῦ διενοήθη τις ἀναζωγραφῆσαι... Ἀπερίγραπτος γάρ και άόρατος και άκατάληπτος, ἀλλά περιγραπτός κατά την ἀνθρωπότητα». Και επίσης ως προς τις εικόνες και την προσκύνησή τους:

*«καί ταύταις άσπασμόν και τιμητικὴν προσκύνησιν άπονέμειν’ ἡ
γάρ τῆς εἰκόνος τιμή έστι το πρωτότυπον διαβαίνει και ὁ
προσκυνῶν την εἰκόνα, προσκυνεῖ εν αυτῆ τοῦ έγγραφομένου την
ὑπόστασιν». (Δαμασκηνός, 2020)*

Οι βυζαντινοί πολίτες, που βίωναν από την μία τον πολιτισμό τους ως φυσική συνέχεια της αρχαιότητας (Γιαννακόπουλος, 1966) και από την άλλη η αναμφισβήτητη τους προσήλωσή στην Ορθοδοξία, θα είναι τα δύο στοιχεία, δύο κινήματα, αυτό των ανθρωπιστών από τη μία και των ησυχαστών από την άλλη που ενωμένα θα μπορούσαν προκειμένου να σώσουν το εναπομένον κράτος του Βυζαντίου αυτό των Ορθοδόξων Ελλήνων (Γλυκατζή-Αρβελέρ, 2018).

Τα ζωγραφικά ελληνιστικά πρότυπα των Ανθρωπιστών, εμβαπτίζονται πλέον μέσα στο άκτιστο φως των Ησυχαστών, ένα φως που καθόρισε την αντίληψη περί του φωτός την περίοδο που χαρακτηρίζεται ως Αναγέννηση των Παλαιολόγων (Σκουρτέλης, 2015).

Η όραση για τους βυζαντινούς, αναλογικά με τις πέντε αισθήσεις, κατείχε ιδιαίτερη θέση και βαρύτητα. Σημειωτέον πως οι βυζαντινοί όριζαν ένα αντικείμενο σε σχέση με ένα άλλο πρωτίστως με χρωματικά και ακολούθως με σχηματικά κριτήρια. Καταλαβαίνουμε λοιπόν την ιδιαίτερη σχέση των πολιτών της νέας Ρώμης με την ζωγραφική τέχνη και πιο συγκεκριμένα με αυτή της εικονογραφίας.

Ο ζωγράφος του Πρωτάτου επιλέγει ελεύθερα ποιους εικαστικούς δρόμους θα ακολουθήσει χωρίς να δεσμεύεται από κάποια νομοτέλεια. Έτσι λοιπόν παρατηρούμε στην εικόνα της Κρίσης του Πιλάτου, από την μία ο καλλιτέχνης να σχεδιάζει με επιμέλεια το εσωτερικό λευκό ένδυμα του Χριστού, προσδίδοντας πλαστικότητα και από την άλλη, το εξωτερικό μπλε ένδυμα το αφήνει να διαφαίνεται επίπεδο, υποδεικνύοντας τις πτυχώσεις του απλά με μαύρες γραμμές. Επίσης αναφορικά με το φως άλλοτε επιλέγει να χρησιμοποιεί συμπληρωματικά χρώματα κι άλλοτε χρησιμοποιεί ανοιχτότερους του ίδιου χρώματος (Φωκάς, 1984).



Εικόνα 29 Κρίσης του Πιλάτου

Εκείνο που ιδιαίτερα συναντάμε στα έργα του Πανσελήνου, είναι η εσωτερική κίνηση του φωτός που εκπορεύεται θα λέγαμε κυρίως από τον ρυθμό, έναν ρυθμό που διέπει τα πρόσωπα, τα αντικείμενα και τα τοπία και όπου τίποτα απ' αυτά, όπως είναι τοποθετημένα σε μια σύνθεση, δεν επιβάλλει την ύπαρξή του το ένα στο άλλο αλλά όλα βρίσκονται σε μια θα λέγαμε αβίαστη αλληλοπεριχώρηση. Ένα χαρακτηριστικό του Πανσελήνου είναι το ότι τα επιμέρους στοιχεία (μέρος) (π.χ. το χρώμα) που απαρτίζουν

την εικόνα (όλον) δεν αναδεικνύονται εις βάρος των άλλων στοιχείων αλλά η σύνθεσή τους βοηθά, ώστε να μην υπάρχει τίποτα το εκκεντρικό που να απορροφά την προσοχή του θεατή. Αντίθετα, σε πολλές Σχολές παρατηρούμε να χρησιμοποιούνται τεχνικές ιδιόζουσες που τις καθιστούν αναγνωρίσιμες. (Φωκάς, 1984).

Κανέναν βυζαντινό ζωγράφο δεν υπήρξε τόσο υποκειμενικός, τόσο δημιουργικός, όσο ο Πανσέληνος. Κανένος το έργο δεν φανερώνει τόσο συνειδητές επιδιώξεις που έχουν αναλογία προς τις σημερινές κατευθύνσεις της τέχνης. Παρ’ όλη την πειθαρχία του έργου του στον ρυθμό της παράδοσης, μια βαθιά πνοή ωμού πραγματισμού σφραγίζει τις νωπογραφίες *φρεσκογραφίες* (*Affresco*) του. Ο Πανσέληνος αιογράφησε το ναό του Πρωτάτου με τη συνεργία πολλών βοηθών. έχοντας βέβαια εκείνος την εποπτεία όλου του έργου. Κάποιες άκρες φαίνονται ζωγραφισμένες από μαθητευόμενους, γιατί διακρίνεται η έλλειψη πλαστικότητας στις φόρμες, σε αντίθεση με το κεντρικό κλίτος και το κάτω διάζωμα. Η τεχνική του «φρέσκου» πάντως κυριαρχεί κι έχει σαν πλεονέκτημα να μη φθείρονται εύκολα οι εικόνες.

Σε ορισμένα σημεία, π.χ. στις λαζούρες, ο Πανσέληνος φαίνεται να έχει δοκιμάσει τη αναγεννησιακή τεχνική του «σέκου». Υπό την καθοδήγησή του μαστόροι προετοίμαζαν τους τοίχους στρώνοντας τους σοβάδες με τον κίτρινο ασβέστη πάνω τους ενώ άλλοι πέρναγαν τα σχέδια με ξυλόκαρφα στο νωπό τοίχο ή προετοίμαζαν τους προπλασμούς των χρωμάτων στα δοχεία.

Ο έμπειρος στο σχέδιο όμως Πανσέληνος δεν ακολουθούσε πάντα τις χαρακωμένες γραμμές του ανθιβόλου, τις ακολουθούσε στο περίπου, αφήνοντας τη δημιουργική του έκφραση ελεύθερη να αποτυπώνει στο νωπό τοίχο όλη την τεχνική του σιγουριά και μαεστρία σε ένα φρέσκο που δεν συγχωρεί λάθη. Ποτέ δε χρησιμοποιούσε ίδιους προπλασμούς στα γυμνά μέρη του σώματος, συνήθως όμως οι προπλασμοί ήταν σκοτεινοί και έτειναν προς το πράσινο.

Χρησιμοποιούσε νερουλά γραψίματα από σιέννα ψημένη και λίγη όμπρα στη συνέχεια εμπλούτιζε τις γραμμές με πιο πηχτό υλικό για να αναδείξει εντέλει τα πιο σκοτεινά σημεία με όμπρα ψημένη. Τα πρόσωπά τα τόνιζε με ανοιχτούς τόνους από ώχρα, κιννάβαρι και άσπρο. Στους φωτεινούς τόνους προσέθετε λευκό. Ένωσε τον προπλασμό με το φώτισμα χρησιμοποιώντας νερουλούς ενδιάμεσους τόνους. Στο μέτωπο πέρναγε ένα διάλυμα από την μίξη πράσινου, άσπρου και προπλασμού. Στο σκιερό μέρος της σάρκας έβαζε κοκκινάδια, θερμό προπλασμό από νερουλό χονδροκόκκινο ή κιννάβαρι (Βράνος, 1992).

Ο προπλασμός που χρησιμοποιεί είναι σκούρος πράσινος και συνεχίζει να δουλεύει με πιο φωτεινά χρώματα, εμπλουτισμένα με πυροδισμούς έως ότου φτάσει στα λευκά ψιμίθια, έχοντας ως τελική χρωματική απόληξη το λευκό και επιτυγχάνεται τονική ισορροπία.

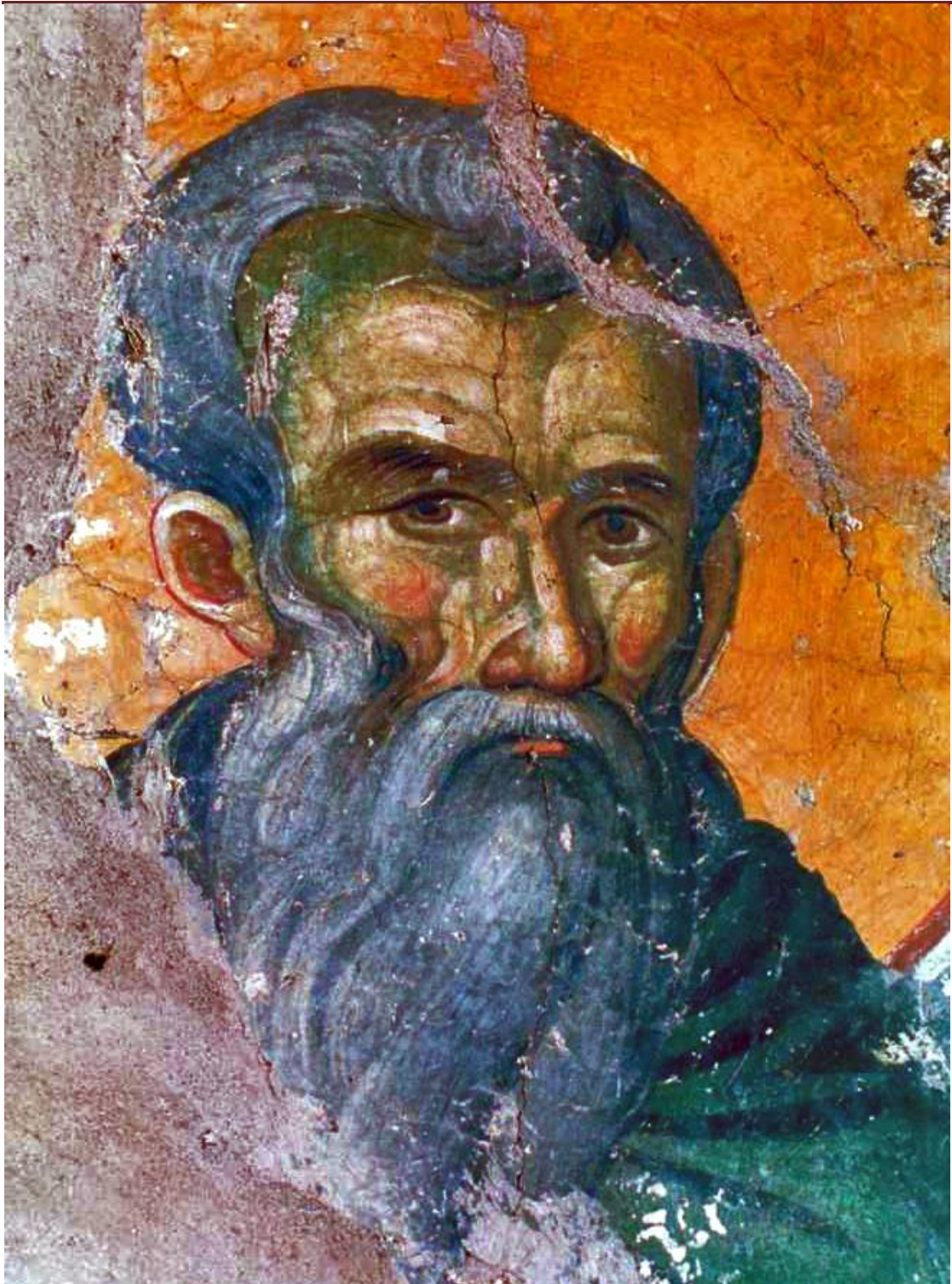
Στα πρόσωπα έχουμε ένα όμορφο χρωματικό πάντρεμα της πράσινης σκιάς και της ώχρας, που τείνει να ροδίζει. Γι’ αυτό δικαίως έλεγε και ο Γ. Τσαρούχης πως η χρωματική κλίμακα του Πανσελήνου είναι πολύ ντελικάτη.

Τα μαλλιά τα έπλαθε με όμπρα και σιένα ψημένη, λίγη ώχρα και προπλασμό προσώπου, τα φώτιζε με προπλασμό από τα μαλλιά, ώχρα και φώτισμα προσώπου και το τελευταίο φώτισμα το έκανε με περισσότερη ώχρα. Τα λευκά μαλλιά τα πρόπλαθε με λευκό και μαύρο και τα φώτιζε προσθέτοντας λευκό στον προπλασμό των μαλλιών.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

Για φόντο χρησιμοποιούσε ένα γκρι χρώμα, αποτέλεσμα μίξης μαύρου και λευκού. Εδώ έχουμε ήπια χρωματική παλέτα, στα καθαρά χρώματα προστίθενται χρώματα με μαύρο, λευκό, ώχρα...ή ακόμα έντονα χρώματα τοποθετούνται ανάμεσα σε γεώδη σε μια προσπάθεια να πέσει η ένταση τους (Βράνος, 1992).

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 30

Το διάχυτο φως στο πλάσιμο των χρωματικών τόνων, ροδαλών και πρασινωπών φωτοσκιάσεων, ο ρεαλισμός στην απόδοση μορφών και κινήσεων, δίχως εμμονή στις λεπτομέρειες, το πολύ καλό σχέδιο και η συνθετική ικανότητα, ο σωστός καταμερισμός του χώρου, η δίχως αντιθέσεις ζεστή χρήση των χρωμάτων και τέλος η

πλούσια διακοσμητικότητα ασπίδων, πανοπλιών και χιτώνων, αποτελούν τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ζωγραφικής του Μανουήλ Πανσελήνου (Γουργιώτη, 2008).

Ιδιαιτερότητα του Πανσελήνου θεωρείται η σκιερή γραμμή ,που εμφανίζεται στο εξωτερικό των ορίων του κεφαλιού και βοηθά τη μορφή να ζωντανέψει ξεκολλήσει από την επιφάνεια, που ορίζει ο χώρος



Εικόνα 31 Η σκιερή γραμμή

Εικόνα 32 Χρήση λευκού περιγράμματος

Η χρήση επίσης λευκού περιγράμματος στο κεφάλι και στο σώμα βοηθάει ακριβώς στο να τονισθεί η ατομικότητα μέσα στη σύνθεση. Οι μορφές έτσι αποδίδονται σε ξεχωριστές, διακριτές μεταξύ τους στάσεις. Έκδηλο παράδειγμα αυτής της επιλογής αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ιστορεί τους Προπάτορες που βρίσκονται στην πάνω ζώνη στο ναό του Πρωτάτου.

Για τους Βυζαντινούς, φυσικούς κληρονόμους της ελληνικής εικαστικής παράδοσης, το χρώμα είχε μάλλον την αξία του φωτός. Έτσι, είναι πολύ πιθανό να τους ενδιέφερε όχι απλά η απόχρωση, αλλά η λαμπρότητα του χρώματος (Kathleen, 1998).

Ως προς τη χρήση του χρώματος, παρατηρούμε ότι ο Πανσέληνος αρχίζει από ένα σκούρο προπλασμό (θερμό) και συνεχίζει με ανάπτυξη προς το λευκό ψιμίθι μέσα από το ροδαλό, ψυχρό χρώμα της σάρκας. Το χρώμα είναι στοιχείο που λειτουργεί κι αυτό εικαστικά, συμβάλλοντας στην επίτευξη του ρυθμού. Έτσι ο ζωγράφος πλάθει με ανοικτό χρώμα σάρκας, που ανελίσσεται μέχρι το λευκό, εκκινώντας από έναν λαδοπράσινο προπλασμό. Η παστέλ ατμόσφαιρα της τετράχρωμης παλέτας του Πανσέληνου δημιουργεί ένα κλίμα ήσυχο και μαλακό, χωρίς εντάσεις και ανησυχία. Βέβαια υπάρχει η απαιτούμενη αντίστιξη τόνων (ανοικτά-σκούρα και θερμά-ψυχρά), ώστε να επιτυγχάνεται πλαστικότητα. Η αντίστιξη όμως αυτή ποτέ δεν είναι τόση ώστε να καταστρέψει την εύρυθμη λειτουργία του χρώματος.

Μετά το αρχικό αυτό πλάσιμο, ο Πανσέληνος ανεβαίνει προς το λευκό ψιμίθι είτε με την προσθήκη λευκού στον προπλασμό, είτε με πιο περίτεχνες λύσεις που στηρίζονται όχι μόνο στην τονική διαφορά, αλλά και στην αντίθεση του ψυχρού προς το θερμό.

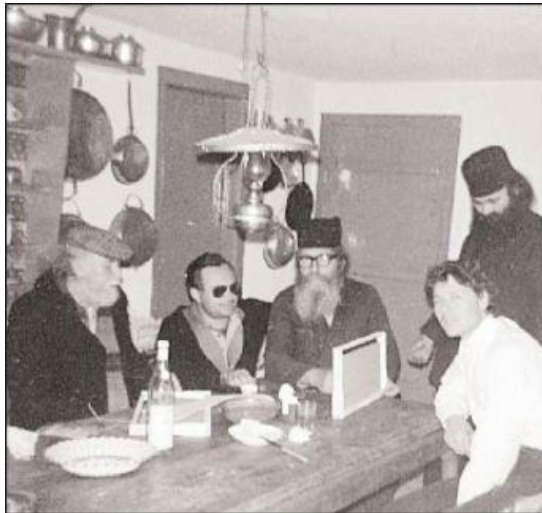
Γενικά πρέπει να τονιστεί ότι η επιτυχημένη αντιστικτική λογική που χρησιμοποιεί ο Πανσέληνος, είναι, μεταξύ άλλων, και ο τρόπος που «βγάζει» χρωματικά την πλαστικότητα της σύνθεσης. Για παράδειγμα, όπου οι φιγούρες είναι σκούρες (Ιωακείμ και Άννα), προβάλλονται σε φωτεινό κάμπο, ενώ όπου είναι φωτεινές, προβάλλονται σε σκούρο κάμπο (θυγατέρες Εβραίων).

Όμως εκείνο που προκαλεί ενδιαφέρον και θαυμασμό για τις μορφές και ειδικά το πλάσιμο των προσώπων του Πανσελήνου, είναι η ιδιαίτερη πλαστικότητα που τα διέπει. Έτσι, στα πρόσωπα και στα γυμνά μέρη του σώματος οι ανοιχτοπράσινες σκιές, η θερμότητα της ώχρας στη σάρκα και οι διάχυτες κόκκινες κηλίδες ή το πλέγμα των κόκκινων γραμμών στα μάγουλα, που τα κάνουν να ροδίζουν, αποδίδουν με μια άρτια τεχνική όχι μόνο τη σφαιρικότητα του όγκου στα πρόσωπα, αλλά παράλληλα συμβάλλουν στη ζωντάνια της έκφρασης, στην ψυχολογική ένταση και στο πνευματικό κάλλος της μορφής.

Η ελεύθερη ζωγραφική έκφραση απαλύνει τα πρόσωπα, τους προσδίδει έναν κλασικό ιδεαλισμό εξευγενίζοντας το χρώμα και χαρίζοντας το ανάγλυφο των μορφών.

Η ανέλιξη εξάλλου των τοπικών χρωμάτων στο λευκό συμβάλλει στην ενότητα του χρωματικού αποτελέσματος και επίσης στην κίνηση και αναφορά της μορφής στον θεατή.

Η προτίμηση των Βυζαντινών για το λαμπερό χρώμα οφειλόταν στην αντίληψή τους ότι το χρώμα ήταν η υλικοποίηση του φωτός. (Talbot-Rice, 1972)



Αριστερά: Στις Καρυές στο κελί του γέροντος Ιερόθεου, 1981. Γιάννης Τσαρούχης, Λεωνίδας Παπακωνσταντίνου, μοναχός Ιερόθεος, μοναχός Κύριλλος και Αλέξης Σαββάκης. Δεξιά: Ο Γιάννης Τσαρούχης με τον γέροντα Ιερόθεο μέσα στο ναό του Πρωτάτου στις Καρυές του Αθω, 1979.

Εικόνα 33 Ο Τσαρούχης στο Πρωτάτο

Στις Καρυές του Αγίου Όρους, ο Τσαρούχης, εξετάζοντας στο Πρωτάτο μέρη μιας τοιχογραφίας, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το «σκούρο μπλε» φόντο έχει

ζωγραφιστεί με «θερμό μαύρο» (μαύρο με λίγο κίτρινο). Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Γ. Τσαρούχη, πως το πράσινο του Πανσέληνου είναι αποτέλεσμα μίξης και όχι κάποιο αυτούσιο χρώμα όπως η terreverte: «Τι πράσινο είναι αυτό που μεταχειρίζεται; Ομολογώ πως το αγνώω. Δυσκολεύομαι να πιστέψω πως είναι πράσινη γη, που είναι ένα χρώμα διαφανές, ακατάλληλο για προπλασμούς και πιο ειδικό για λαζούρες. Είναι άραγε καμωμένο με ώχρα, άσπρο και μαύρο;» (Τσαρούχης, 1984).

Ο Πανσέληνος εμπλουτίζει την κλασική πολυγνώτεια κλίμακα με καινούρια χρώματα και αποχρώσεις, τις οποίες συναρμόζει με τέτοια ευστοχία, ώστε οι τονικές διαβαθμίσεις να είναι ήπιες και αρμονικές στο μάτι σε συνδυασμό με τα μαλακά γραψίματα και το ευαίσθητο πλάσιμο των προσώπων του. Το παστέλ, λοιπόν αυτό κλίμα, σημαίνει στην πράξη την αποφυγή των καθαρών χρωμάτων που χαρακτηρίζονται από επιθετικότητα (υπερβολική λαμπρότητα) και προκαλούν ένταση. Έτσι, δεν είναι τυχαίο, ότι η ήπια και ταυτόχρονα αυστηρή στην απόδοση των τόνων τετράχρωμη παλέτα χρησιμοποιείται για το πλάσιμο των μορφών και ειδικά την περιοχή του προσώπου, όπου επιδιώκεται η χρωματική ενότητα και ένα αποτέλεσμα όσο το δυνατόν πιο φυσικό.

Όσο για τη χρωματική ενότητα, αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τα τρία από τα τέσσερα χρώματα είναι παράγωγα της ώχρας (το χοντροκόκκινο και το μαύρο παράγονται με τη ψήσιμο της ώχρας σε διάφορες θερμοκρασίες), οι αποχρώσεις και οι τόνοι που παράγονται χαρακτηρίζονται από μεγάλη υφολογική συγγένεια και συνεπώς αυτό δίνει χρωματική αρμονία στο σύνολο και άρα και στο μάτι. Έτσι, η συγγένεια των χρωμάτων δεν επιτρέπει την ανάπτυξη μεγάλων εντάσεων μεταξύ τους, ώστε το αποτέλεσμα να είναι ισορροπημένο (Κόρδης Γ. , 2009).

5.3 Το ήθος της γραμμής στα έργα του Πανσελήνου.

Έχει ένα τελείως ελεύθερο σχέδιο και η γραμμή του θα λέγαμε αποτυπώνεται με άνετες τραβηχτές πινελιές. Η ζωγραφική του κατορθώνει να δώσει αυτό το μεγαλείο, που οφείλεται στις αναλογίες της συνθέσεως. Μ’ όλη την καθαρογραμμένη ακρίβεια, χάρη στις αναλογίες, καταφέρνει να δώσει ένα φάρδος σε όλα, χωρίς να πέφτει ποτέ σε ρητορισμό (Τσαρούχης, 1984).



Εικόνα 34 Γεννέσιο της Θεοτόκου , Πρωτάτο.

Χρησιμοποιώντας την αφαίρεση στο σχέδιο μας δίνει ζωγραφικές πληρότητες, χωρίς να παύει να είναι ένας βυζαντινός ζωγράφος πιστός στις επίπεδες επιφάνειες. Και παρόλο που ζωγραφίζει μέσα σε μοναστικό περιβάλλον, δεν διατάζει να κάνει τις γυναίκες πολύ ωραίες, με κοντά μαλλιά, όπως βλέπουμε στη Γέννηση της Θεοτόκου, και μάλιστα κάποιες θεραπεϊνίδας, ο αέρας της σηκώνει την εσθήτα.

Πιο δίπλα βλέπουμε την Παναγία, μικρό βρέφος, να αναπαύεται πάνω σε μία τρόκνα (ξύλινη κούνια), μια μακεδονική τρόκνα ίδια μ’ αυτές που σήμερα βρίσκουμε στα χωριά της Μακεδονίας. Η πτυχολογία αποδίδεται με πλατιά διαδοχικά επίπεδα, με φωτεινές ανταύγειες, προκειμένου να αποδοθεί το εύρος του σωματικού όγκου. Η φωτοσκίαση υπηρετεί κι αυτή με τη σειρά της την πτυχολογία, ακολουθώντας τη φόρμα του σώματος, δίνοντας έτσι την αίσθηση του γλυπτού και της πλαστικότητας.

Οι παραστάσεις προσδίδουν στις συνθέσεις απλότητα και ταυτόχρονα μεγαλοπρέπεια . Όλα δομούνται γύρω από έναν βασικό άξονα ,έτσι ώστε η σύνθεση παρουσιάζεται ισοβαρής εκατέρωθεν ,αναδεικνύοντας πάντα το κεντρικό πρόσωπο.

Το αίσθημα ,που προσλαμβάνουμε ,κοιτώντας λοιπόν μία σύνθεση είναι ότι έχουμε ενώπιον μας μία εικόνα στιβαρή με όγκους, που βρίσκονται σε ενότητα και ισορροπία μεταξύ τους.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 35 Ανάσταση, εις Άδου κάθοδος Πρωτάτο.

Η πτυχολογία, αναδεικνύει τη ζωτικότητα και την ορμή των κινήσεών του πετυχαίνοντας την απόδοση των εκάστοτε ψυχικών καταστάσεων. Έτσι κατά την αποτύπωση του ιματίου του Χριστού στην Ανάσταση, διαγράφεται μέσα από τις γραμμές του έμπειρου ζωγράφου όλη η αποφασιστική κίνηση του Νικητού του θανάτου η κυριαρχία της ζωής πάνω στο θάνατο (Ξενόπουλος, 2015).

5.4 Στοιχεία αναφορικά με το χρώμα.

Η διακόσμηση του πρωτάτου, έχει σαν βασικό στοιχείο, το χρώμα, που είναι αντιπροσωπευτικό της ζωγραφικής ταυτότητας του καλλιτέχνη. Το χρώμα βοηθάει τον ζωγράφο να διαφοροποιηθεί, από τα έντονα χρώματα και τις χρωματικές διαβαθμίσεις των Μιχαήλ και Ευτύχιου Αστραπά στην Παναγία Περιβλεπτο της Αχρίδας (1924 – 1265). Τα χρώματα που προτιμάει ο Πανσέληνος είναι κυρίως φωτεινά και διάφανα, όπως πράσινο, ρόδινο, πορτοκαλί, κόκκινο, κυανό, καστανό, και μελιτζανί. Οι τόνοι που αγαπάει είναι απαλοί και ποικίλουν, δοσμένοι σε αρμονικούς συνδυασμούς, με το τελικό αποτέλεσμα των συνθέσεων του Πανσέληνου στο Πρωτάτο, να δίνουν την

αίσθηση έργων της ελληνιστικής ζωγραφικής και να προκαλούν ένα ευχάριστο συναίσθημα, την αίσθηση της ευφροσύνης (Dorin, 2016).

Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη του των σωμάτων στις μορφές του Πανσέληνου, που αποδίδονται με ανοιχτοπράσινες σκιές, με θερμή ώχρα, με διάχυτες κηλίδες κόκκινου χρώματος ή πλέγματα κόκκινων γραμμών, στα μάγουλα για τη ροδαλή εντύπωση, προσδίδουν μαζί με την άριστη τεχνική του, όχι απλά την προοπτική και τον όγκο στα πρόσωπα αλλά και την ζωντάνια στις εκφράσεις τους. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν στα ενδύματα, με τις πλούσιες τονικές διαβαθμίσεις και τις φαρδιές φωτεινές αποχρώσεις, έχουν ως αποτέλεσμα, οι μορφές του να φαίνονται σαν γλυπτά, με ρούχα φωτεινά, δίνοντας την εντύπωση μιας κρυστάλλινης διαύγειας, όπως παράδειγμα στην φιγούρα του Ευαγγελιστή Ιωάννη του θεολόγου και στους Αποστόλους της Ανάληψης (Dorin, 2016).

Η εντύπωση της χρωματικής αρμονίας που διακρίνεται στη ζωγραφική του Πανσέληνου, η πλούσια χρωματική παλέτα με τα λαμπρά και φωτεινά χρώματα, καθιστά το εσωτερικό του ναού του Πρωτάτου, ευχάριστο, ζεστό και φωτεινό, που προσκαλεί τον επισκέπτη και τον προσκυνητή, να προσευχηθεί και να υμνήσει το Θεό, με αίσθημα πνευματικής ευδαιμονίας και πληρότητας (Dorin, 2016).

Μια άλλη προσπάθεια ‘ανάγνωσης’ του αγιογραφικού έργου στο Πρωτάτο, έλαβε χώρα στο διαγνωστικό κέντρο της Μοναστηριακής αδελφότητας της Ορμύλιας στην Χαλκιδική, όπου πραγματοποιήθηκε φυσικοχημική μελέτη σε επιλεγμένες τοιχογραφημένες περιοχές. Η έρευνα επικεντρώθηκε σε δείγμα τεσσάρων ζωνών που η κάθε μία είχε ύψος δύο μέτρων περίπου, η πορεία εργασίας είχε κάθετη καθοδική κατεύθυνση από την οροφή προς το έδαφος.

Κατά την υπέρυθρη ανακλαστογραφία εντοπίστηκαν κάποιες σχεδιαστικές χαράξεις στα ενδύματα όπως συνηθίζεται εξάλλου στην τεχνική του φρέσκου. Η έκτασή τους όμως είναι περιορισμένη και παρουσιάζεται κατά τόπους, στα πρόσωπα δε δεν σημειώνονται καθόλου. Παρόλο όμως τις ενδεδειγμένες προς βοήθεια χαράξεις οι πινελιές του ζωγράφου έρρεαν ελεύθερα, αναδεικνύοντας και πιστοποιώντας την σχεδιαστική του ευχέρεια και σιγουριά. Δεν θεωρείται όμως ως άτοπη η υπόθεση ύπαρξης αρχικού σχεδίου αποτυπωμένου με πινέλο όπως αυτό γίνεται ορατό κατά την υπέρυθρη ανακλαστογραφία όπου, αν και σπάνια, εντοπίζονται και αποκαλύπτονται αλλαγές από το αρχικό προσχέδιο στο τελικό σχέδιο.

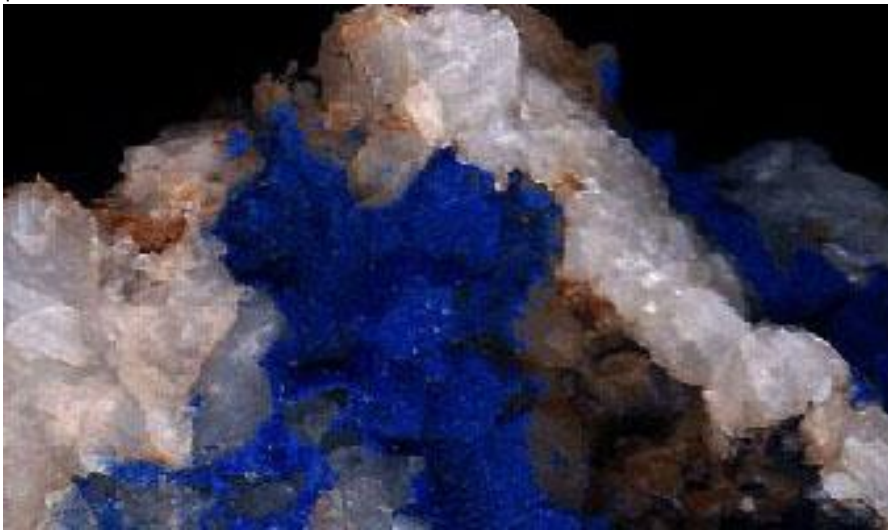
Επιπροσθέτως οι ερευνητές κατέληξαν στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

- A. Στα τελικά γραψίματα των εικονιζομένων μορφών προστίθεται μαύρο του άνθρακα.
- B. Τα μίγματα που χρησιμοποιήθηκαν διακρίνονται για την απλότητά τους.
- Γ. Είδη χρωστικής μαύρο του άνθρακα, αζουρίτης, μίνιο αλλοιωμένο (PbO₂), μίνιο, πράσινη γη, κόκκινη ώχρα, carputmortum, λειμωνίτης, κιννάβαρι, λευκό του ασβεστίου.
- Δ. Στον προπλασμό του Αγίου Αρτεμίου χρησιμοποιήθηκε κόκκινη ώχρα, κιννάβαρι στο πρώτο φώτισμα, μίνιο στο δεύτερο φώτισμα, μαύρο του άνθρακα στα γραψίματα, λειμωνίτη στο επιμάνικο.

Ε. Εντοπίστηκαν ελάχιστες περιπτώσεις συμπλήρωσης κατά τη συντήρηση των τοιχογραφιών (Δανιηλία, 1999).

Όταν ο μεγάλος ζωγράφος μας, Γιάννης Τσαρούχης πήγε να αντιγράψει το χρώμα του κάμπου που χρησιμοποιούσε ο Πανσέληνος δηλαδή το σκούρο γαλάζιο, ανακάλυψε πως ο Πανσέληνος δεν χρησιμοποίησε μόνο μαύρο και άσπρο, όπως γρήγορα μπορεί να συμπεράνει κανείς αλλά το μαύρο του φόντου έμοιαζε να περιέχει λίγο κίτρινο ή και μπλε των ρούχων χωρίς να αποκλείει το γεγονός να έχει περαστεί από πάνω μια μπλε λαζούρα.

Η φυσικοχημική μελέτη που πραγματοποίησε το διαγνωστικό κέντρο της Ορμύλιας αποκάλυψε πράγματι πως το χρώμα του φόντου ναι μεν αποτελείτο από άνθρακα και ασβέστη απάνω του όμως είχε απλωθεί ένα επίστρωμα καθαρού αζουρίτη.



Εικόνα 36 Αζουρίτης/ Ανθρακικός χαλκός

Πάνω στο βαθύ μπλε φόντο “γράφει” πολύ όμορφα το κίτρινο του φωτοστέφανου, βέβαια συμπληρωματικό χρώμα το ένα του άλλου. Έτσι στέκει αρμονικά το ένα πιο μπροστά του άλλου κάτι που συμβαίνει και με το ανοιχτό πράσινο, κυανό με το ρόδινο προς πορτοκαλί και το κίτρινο με το μωβ, επιλογές συμπληρωματικών χρωμάτων που ο Πανσέληνος στο Πρωτάτο υιοθετεί κατά κόρον για να ισορροπήσει τις συνθέσεις.

Ο Πανσέληνος έχει την αίσθηση ότι γνωρίζει πολύ καλά τον τρόπο με τον οποίο επιλέγει ένα χρώμα. Ξέρει αυτό που θα λέγαμε σήμερα τη σημειωτική των χρωμάτων.

Έτσι το θερμό και βαθύ ιώδες χρώμα που συναντάμε στο μαφόριο της Παναγίας και στο χιτώνα του Χριστού στον Ιερό Νιπτήρα, υποδηλώνεται η διάθεση κοινωνικής προσφοράς.

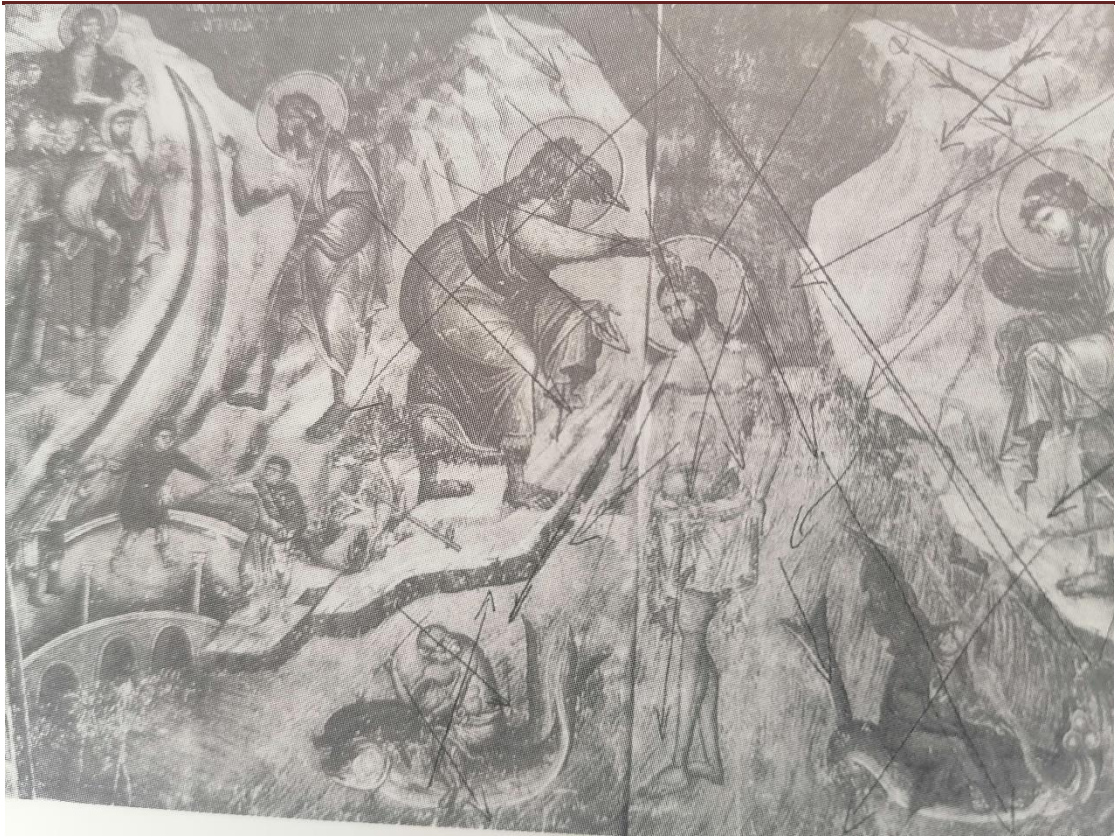
Ενώ στην ίδια παράσταση, ο έντονα αμήχανος απόστολος Πέτρος, φέρει μάτιο πορτοκαλοκίτρινο, ένα χρώμα φορτισμένο με την κυκλοθυμικότητα, τη δειλία, την ενοχή (Τσουκνίδας, 2015).

5.5 Τεχνοτροπία και αγιογραφίες του Εμμανουήλ Πανσελήνου

Ουσιαστικά, από τα έργα που δημιούργησε ο Πανσέληνος σε πολλές εκκλησίες και παρεκκλήσια, κατά την παραμονή του στον Άθω, διεσώθησαν κυρίως αυτά στον ναό του Πρωτάτου των Καρυών και κάποια άλλα που αρχικά προαναφέραμε σε μονές της Ελλάδος, της Σερβίας και της Αχρίδας. Παρά τις βλάβες των τοιχογραφιών αυτών, μπορεί κανείς να έχει ακόμη μια πλήρη ιδέα της μεγάλης αξίας τους. Εξέχουσα θέση ανάμεσα στις συνθέσεις έχουν: «Η Βάπτιση», «Η Υπαπαντή», «Ο Ιερός Νιπτήρ», «Ο Ιησούς προ του Πιλάτου», «Η Ανάληψις» και ιδιαίτερα «Η Προσευχή επί του όρους των Ελαιών», «Η Προδοσία», «Η Σταύρωσις», «Η Ανάστασις» και τα «Εισόδια της Θεοτόκου». Από τις μεμονωμένες μορφές μπορούν να επισημανθούν ιδιαίτερα οι: «Πρόγονοι του Ιησού» στις δυο σειρές στην πάνω ζώνη των πλάγιων πλευρών του ναού, έπειτα οι «Πέτρος και Παύλος», «Οι τέσσερις Ευαγγελιστές», «Ο Απόστολος Ανδρέας», «Το παιδίον Ιησού», «Η Κεφαλή του Προδρόμου», πολλοί άγιοι όπως οι «Μερκούριος», «Προκόπιος», οι Προφήτες κ.α. (Eastmond, 2010).



Εικόνα 37 Η Βάπτιση Του Χριστού



Εικόνα 38 Η βάπτιση Του Χριστού

Η μοναδική παράσταση της Βάπτισης του Κυρίου, ορίζεται σε ένα επίπεδο και λόγω της απουσίας βάθους, αναπτύσσεται καθ' ύψος. Ο Πανσέληνος αποτυπώνει τις σκηνές σε μια συνεχόμενη ροή και χωρίς να τις οριοθετεί και να τις κατακερματίζει, επιτυγχάνει να τις αυτονομεί και να τις διακρίνει. Αυτό το καταφέρει με το να σμικρύνει την κλίμακα κατά το δοκούν. Με τη διασταύρωση του κεντρικού κάθετου άξονα με τον οριζόντιο που καταδεικνύεται από το χέρι του Προδρόμου δηλώνεται μνημειακότητα στο έργο κι εκεί απάνω στήνονται και όλοι οι χιαστοί άξονες και οι στάση τριών τετάρτων, φωτιζόμενη από την αντίθετη πάντα πλευρά από αυτή που κινούνται τα στοιχεία της σύνθεσης. Με τέτοιου είδους εικαστικές επιλογές επιτυγχάνεται η πλαστική ανάπτυξη των μορφών. (Κόρδης Γ. , 2009)

Τα Εισόδια της Θεοτόκου αποτελούν μια αριστουργηματική και μεγαλειώδης σύνθεση του Πανσέληνου. Παρά τις φθορές που υπέστη, διατηρεί όλη τη ζωντάνια, τον ρεαλισμό και τη συγκίνηση των Εισοδίων της Θεοτόκου. «Ναός και εις την άκρην πύλη με τρία σκαλούνια, και ο προφήτης Ζαχαρίας ιστάμενος εις την πύλην μετά αρχιερατικής στολής, απλώνει έμπροσθεν τας χείρας· και η Παναγία τριετίζουσα έμπροσθεν αυτού αναβαίνει τα σκαλούνια, έχουσα την μεν μίαν χείρα προς αυτόν απλωμένην και με το άλλο (χέρι) βαστά λαμπάδα· και όπισθέν της ο Ιωακείμ και η Άννα, βλέποντες αλλήλους και δεικνύντες αυτήν· και πλησίον αυτών πλήθος λαμπαδηφόρων παρθένων· άνωθεν δε του ναού κουβούκλι ωραίων, εις το οποίον μέσα η Παναγία καθημένη λαμβάνει τον άρτον, τον οποίον φέρνει ,προς αυτήν ο αρχάγγελος Γαβριήλ ευλογών αυτήν» (Διονύσιος εκ Φουρνά). Το πρόσωπο του Ιωακείμ έχει

τελείως καταστραφεί. Σοβαρές φθορές έχει υποστεί και η παράσταση του Γαβριήλ με την Παναγία (Κόρδης Γ. , ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ, 2006).

Επίσης, ο Άγιος Μερκούριος είναι ένας από τους ωραιότερους και αδρότερους στρατιωτικούς αγίους, που ο Πανσέληνος ιστόρησε στο Πρωτάτο. Προερχόταν από την Καππαδοκία και είχε καταταγεί στον στρατό των Μαρτησίων επί Δεκίου (249 - 251) και Ουάλεντος (251 - 259) φθάνοντας σε ηλικία 25 ετών στον βαθμό του στρατηγού, για τα ανδραγαθήματά του στο πεδίο της μάχης. Το μικρό γένη υπογραμμίζει τη νεαρή ηλικία του μάρτυρα, το σκυθικό κάλυμμα της κεφαλής την καταγωγή του και τα πλούσια ενδύματα το υψηλό αξίωμά του (Eastmond, 2010).



Εικόνα 39 Τα εισόδια της θεοτόκου

5.6 Το φυσικό τοπίο

Στο ναό του Πρωτάτου, ο Εμμανουήλ Πανσέληνος στις τοιχογραφίες του, έχει οργανώσει έτσι τις συνθέσεις του, ώστε το τοπίο να δημιουργεί την εντύπωση βάθους του χώρου. Αυτή η ατμόσφαιρα της ζωγραφικής του απόδοσης, είναι εμφανής στη Γέννηση, στη Βάπτισμα, στην Ανάσταση και στον Επιτάφιο Θρήνο. Ιδιαίτερη εντύπωση εκτός από τους όγκους, τα σχήματα και την διάταξη, προκαλούν οι χρωματικές του επιλογές, με τους κατάλληλους τόνους και τις φωτισκιάσεις (Dorin, 2016).

Αποδίδει το τοπίο, ορεινό και βραχώδες, πράγμα ιδιαίτερα ορατό στην Γέννηση, στην Βάπτισμα, στην Μεταμόρφωση, στην Προσευχή στο Όρος των Ελαίων,

στην Ανάσταση, στην Άνοδο στον Σταυρό και στον Επιτάφιο Θρήνο. Το τοπίο εμφανίζεται συμπαγές, χαμηλό, με ήπιες κλιμακώσεις και κορυφές, ενώ παίζει και το ρόλο του σκηνικού βάθους ενώ διαδραματίζεται το επεισόδιο, στο πρώτο επίπεδο. Η βλάστηση εμφανίζεται περιορισμένη, κάτι το οποίο είναι σύνηθες στη βυζαντινή τεχνοτροπία. Στις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης, της Ανόδου στο Σταυρό και στον Επιτάφιο Θρήνο, υπάρχει η τάση να πλαισιώνονται οι λόφοι από δέντρα, που τα αποδίδει πολύ σχηματικά και σε μικρό μέγεθος (Σολδάτος, 2021).

Βασικά ο Πανσέληνος στις συνθέσεις του, στις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου, τηρεί τις βασικές αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής και αυτό το αποδίδει και στην οργάνωση του τοπίου. Το τοπίο του υποτάσσεται στις μορφές που ορίζει και πλαισιώνει, αλλά ταυτόχρονα παίρνει και το ρόλο του παράγοντα συμμετρίας και ισορροπίας της σύνθεσης. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή του λουτρού, στην παράσταση της Γεννήσεως, όπου το τοπίο σχηματίζεται γύρω από την κίνηση και την στάση των φιγούρες του θέματος. Επίσης στις συνθέσεις της Βάπτισης και της Ανάστασης, το βραχώδες τοπίο, από τη μια πλαισιώνει τις ομάδες των μορφών και από την άλλη λειτουργεί ως αναγκαίο στοιχείο για την ισορροπία και τη συμμετρία της σκηνής (Σολδάτος, 2021).

Σημειωτέο είναι επίσης στο ναό του Πρωτάτου, το γεγονός ότι ενώ το ορεινό τοπίο είναι εμφανές, δεν λειτουργεί εις βάρος της σκηνής ή της ανθρώπινης μορφής που πλαισιώνει. Ο όγκος του τοπίου είναι ανάλογος του ρόλου που παίζει το αρχιτεκτονικό στοιχείο στις τοιχογραφίες του ναού, αλλά και στη ζωγραφική τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων γενικότερα.

Τα όρη παρουσιάζονται ενιαία και χαμηλά με αραιή βλάστηση, όπου επιμελημένες φωτοσκιάσεις, δημιουργούν προβάλλουν όγκους και σχήματα. Κέντρο και πάλι αποτελεί ο άνθρωπος. Αυτός θα λέγαμε και η στάση του ορίζει και τον αρμονικό εναγκαλισμό του από τα στοιχεία του φυσικού τοπίου. Εκμεταλλεύεται τη ροή του φωτός αναδεικνύοντάς το με τη χρήση μελανού χρώματος στα σκιερά σημεία όπως χαρακτηριστικά φαίνεται στα τοπία και στα δέντρα. Τα δε περιγράμματα συνδέονται άρρηκτα με τους ζωγραφικούς όγκους και αυξομειώνονται με τη θέση τους προς το φως (Βαφειάδης, 2021).

Οι ίδιες αναλογίες παρατηρούνται στην μορφή, τον όγκο και το τοπίο, στην ζωγραφική των καλλιτεχνών από τη Θεσσαλονίκη, του Μιχαήλ και Ευτύχιου Ασπραπά, σύγχρονων του Πανσέληνου, στο ναό της Παναγίας, στην Περίβλεπτο της Αχρίδας και στον ζωγράφο της Προσευχής στο Όρος των Ελαιών, στον εξωνάρθηκα της Μονής του Βατοπαιδίου (1312) (Σολδάτος, 2021).

Αναφορικά με το αρχιτεκτονικό πλαίσιο, που αποδίδεται στις εικόνες, ιδιαιτερότητα και προτίμηση της εποχής είναι τα κτήρια να παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να γεμίζουν τον χώρο. Καθώς ζωγραφίζονται υπερμεγέθη, πλαισιώνουν τη σύνθεση μ' έναν υπερρεαλιστικό τρόπο και φέρνοντας από αυτά νοητούς άξονες, προβάλλονται ευανάγνωστα τα βασικά δρώμενα της εικόνας.

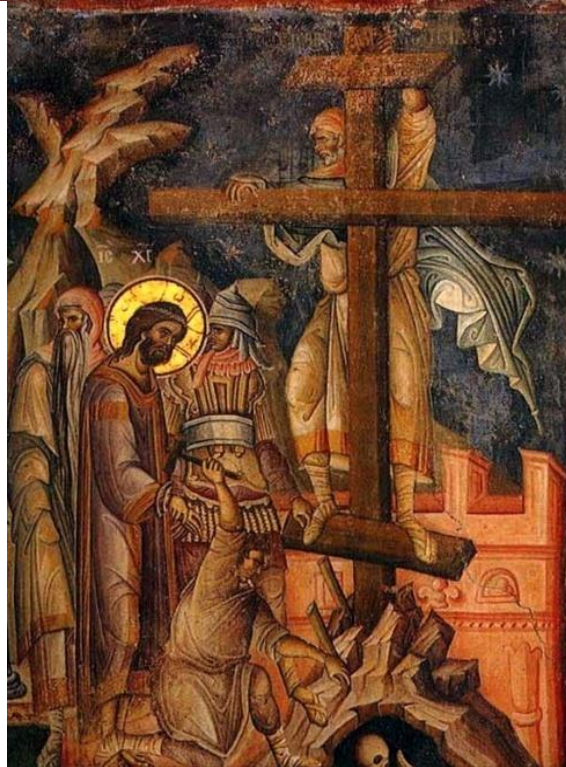
5.7 Η έκφραση του ρεαλισμού και του δράματος.

Στις παραστάσεις της Σταύρωσης, της Αποκαθήλωσης και στο Επιτάφιο Θρήνο, στο ναό του Πρωτάτου, ο Πανσέληνος έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην απόδοση του ρεαλισμού που απορρέει από το Θείο Πάθος. Ο καλλιτέχνης αυτό μπορούσε και το αποτύπωνε πολύ αληθινά, τον ανθρώπινο πόνο και το δράμα. Σε ορισμένες συνθέσεις η απόδοση του πόνου είναι πιο διακριτική και αποδίδεται με της στάση του σώματος και της κεφαλής ή με χειρονομίες και γοερή έκφραση στα πρόσωπα (Σολδάτος, 2021).

Στην Σταύρωση έχει αποτυπωθεί αρκετά ρεαλιστικά, η οδύνη στα πρόσωπα της Παναγίας και των άλλων γυναικών που την συνοδεύουν, βλέποντας την εικόνα του σταυρωμένου Χριστού. Δίπλα από τον Χριστό, δεξιά βρίσκεται ο Ιωάννης, συντετριμμένος και ανήμπορος από το γεγονός, εκφράζεται με την στάση και την χειρονομία για να δείξει τον πόνο του, κοιτάζοντας τον νεκρό δάσκαλο του. Ακριβώς πίσω του στέκεται ο απόστολος Πέτρος που διακρίνεται από έντονη στάση και χειρονομία φόβου (Σολδάτος, 2021).

Στη σύνθεση του Επιτάφιου Θρήνου, είναι σπαρακτικός ο πόνος των γυναικών που αντικρίζουν το νεκρό σώμα του Ιησού, πράγμα το οποίο αποτυπώνεται έντονα με τη στάση και τη χειρονομία τους. Στα πρόσωπα της Παναγίας που φιλάει με οδύνη το πρόσωπο του Χριστού, του Ιωσήφ που αγκαλιάζει με ιδιαίτερο δέος τα ματωμένα από τα καρφιά, πόδια Χριστού και του Ιωάννη, που ασπάζεται με σεβασμό το χέρι του, κυριαρχεί ο βαθύτατος και συγκρατημένος πόνος (Σολδάτος, 2021).

Ο Μυστικός δειπνος, είναι η πρώτη σύνθεση που εικονίζεται στο νότιο τοίχο, κάτω από τη Γέννηση. Στη συνέχεια ακολουθούν στην ίδια ενιαία ζώνη, στους τοίχους του νότιου σκέλους του κλίτους, ο Νιπτήρ και η Διδασκαλία, έπειτα η Προσευχή στο Άγιο Όρος, η Προδοσία του Ιούδα, ο Χριστός προ του Άννα και Καϊάφα και η Απόνιψη του Πιλάτου. Στη συνέχεια στη ζώνη του βόρειου σκέλους, ακολουθούν οι τοιχογραφίες με τον Ελκόμενο, την Ανάβαση στο Άγιο Όρος, την Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ, την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο (Σολδάτος, 2021).



Εικόνα 40 Η Άνοδος στο Σταυρό.

Οι συνθέσεις του κύκλου των τοιχογραφιών, διαχωρίζεται σε δύο ενότητες για να ανταποκρίνονται στο τυπικό της Μεγάλης Εβδομάδας. Στο νότιο σκέλος του εγκάρσιου κλίτους, αποτυπώνεται όλη η διήγηση έως τη στιγμή της μεγάλης καταδίκης του Ιησού από τον Πιλάτο. Η αντιστοιχία είναι στη Μεγάλη Πέμπτη, (Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρ, Διδασκαλία μετά το Νιπτήρα, η προσευχή στο Άγιο Όρος των Ελαίων, η Προδοσία, ο Χριστός ενώπιον του Άννα και του Καϊάφα και του Πιλάτου). Στο βόρειο σκέλος υπάρχουν οι σκηνές του Θείου δράματος της Μεγάλης Παρασκευής (Ελκόμενος, Άνοδος στο Σταυρό, Αποκαθήλωση και Επιτάφιος Θρήνος) (Ανδρούδης, 2020).

Στον κύκλο των έργων με τα Πάθη του Χριστού, ανήκει και η σκηνή του Αναπεσόντος, με τον Ιησού σε παιδική ηλικία, να αναπαύεται ξαπλωμένος, με ανοιχτά μάτια. Αυτή τοιχογραφία αποτελεί προεικόνιση του Θείου Πάθους και βρίσκεται πάνω από το υπερυψωμένο της δυτικής εισόδου, κάτω από την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η τοιχογραφία του Αναπεσόντος, υπήρχε σε εικονογραφημένα χειρόγραφα από τον 12^ο αιώνα και έγινε ιδιαίτερα γνωστή, στη μνημειακή ζωγραφική της περιόδου των Παλαιολόγων (Ανδρούδης, 2020).



Εικόνα 41 Ο Αναπέσω

Οι τοιχογραφίες με τις παραστάσεις της εμφάνισης του χριστού μετά την Ανάσταση, είναι τέσσερις και αποτελούνται από: την Ψηλάφηση του Θωμά, το «Χαίρετε» των Μυροφόρων, ο Χριστός εν ετέρα μορφή και ο Δείπνος στους Εμμαούς. Υπάρχει άλλη μια απεικόνιση με την εμφάνιση του Χριστού στους Αποστόλους, που είναι συμπληρωματική της τοιχογραφίας της Αναστάσεως (Ανδρούδης, 2020).

Η απεικόνιση της παράστασης, η Ψηλάφηση του Θωμά, βρίσκεται στον βόρειο τοίχο του ιερού Βήματος, κάτω από την Πεντηκοστή και απέναντι από τον Μυστικό Δείπνο. Οι παραστάσεις, ο Χριστός εν ετέρα μορφή και ο Δείπνος εις Εμμαούς, βρίσκονται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης της πρόθεσης και του διακονικού αντίστοιχα. Η τοποθέτηση των παραπάνω τοιχογραφιών στο χώρο του ιερού, έχει σαν σκοπό την σύνδεση του Δωδεκαόρτου, του κύκλου των Παθών και των Εμφανίσεων του Χριστού μετά την Ανάσταση, με το λειτουργικό κύκλο του ιερού Βήματος και ειδικά με την κορυφαία παράσταση του κύκλου, την Κοινωνία των Αποστόλων, που βρίσκεται στην αψίδα (Ανδρούδης, 2020).

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή του Δείπνου στους Εμμαούς, που είναι ζωγραφισμένη σε δύο μέρη, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης της πρόθεσης και στην αντίστοιχη θέση του διακονικού. Στο πρώτο μέρος της σύνθεσης, απεικονίζεται ο Χριστός εν ετέρα μορφή, στους αποστόλους Λουκά και Κλεόπα, και στο δεύτερο κομμάτι, στη θέση του διακονικού, απεικονίζεται το κύριο μέρος της παράστασης του Δείπνου, όπου σώζονται μόνο δύο από τους μαθητές του Ιησού. Το Δείπνο εις

Εμμάους ανήκει στον ζωγραφικό κύκλο των εμφανίσεων Του Χριστού μετά την Ανάσταση, αλλά με την απεικόνιση του στις κόγχες των παραβημάτων του ναού, προκαλείται η εντύπωση της ευχαριστιακής κορύφωσης, του Χριστολογικού κύκλου, καθώς «τα γεύματα με τον αναστάνα Κύριο νοηματίζουν το Μυστικό Δείπνο, και γίνονται πρώτη μορφή της Θείας Ευχαριστίας» (Βαφειάδης, 2021).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι παρά τους περιορισμούς του καλλιτέχνη, από την παράδοση στην απεικόνιση ιερών προσώπων, ο Πανσέληνος ζωγραφίζοντας την σπάνια παράσταση του Χριστού, «εν ετέρα μορφή», κατάφερε να δημιουργήσει μια από τις εντυπωσιακότερες απεικονίσεις του Χριστού, αποδεικνύοντας το ταλέντο του στην πρωτοτυπία των συνθέσεων, σεβόμενος όμως πάντα τις παραδόσεις (Βαφειάδης, 2021).

Συμπερασματικά στο έργο του Πανσελήνου συναντούμε την ισορροπία ,την αρμονία των συνθέσεων, τη χάρη ,το υψηλό στοχαστικό ήθος ,τη διαφορετικότητα των μορφών ,τη ζωντάνια, το παιχνίδισμα του ενδύματος πάνω από τις αντίρροπες κατευθύνσεις του σώματος. Το στοιχείο μιας εσωτερικής πνευματικότητας κινητοποιεί και ελαφρώνει τις βαριές φιγούρες , ανασύροντας στην επιφάνεια τη βαθιά τους ευγένεια . Οι πινελιές αποδίδονται με τέτοια μαεστρία ούτως ώστε να εκφράζονται στα πρόσωπα κάθε αγίου οι αρετές του και τα πνευματικά του χαρακτηριστικά. Τονίζεται η προσωπογραφική ιδιαιτερότητα της κάθε μορφής, αναδεικνύοντας έτσι τα ψυχογραφικά χαρακτηριστικά της. Αξίζει να σημειωθεί η γειωμένη σκέψη του δηλαδή ο αγιογράφος, ζωγραφίζοντας τους αγίους και αποτυπώνοντας στιγμιότυπα Ευαγγελικών Θείων στιγμών, είχε υπόψη του τους καθημερινούς ανθρώπους της εποχής του. Τα πρόσωπα που έβλεπε γύρω του, ανθρώπους που συναναστρέφεται και συναντά στο περιβάλλον του.

‘Όλα βρίσκονται σε μια πνευματική αυτάρκεια, που και εσύ καλείσαι να ακολουθήσεις . Οι μορφές αποχωρίζονται από τη στατικότητα και τη μετωπικότητα , αναπνέουν, αλληλοπεριχωρούμενες, δημιουργούν τον δικό τους χώρο ,κινούμενες γύρω από τον άξονά τους σε περιστροφή ή σε αντίθετη κίνηση των μελών μεταξύ τους. Έχεις αίσθηση πως οι μορφές τους αναπνέουν , πως διαλέγεσαι μαζί τους και τους συλλαμβάνεις σαν φωτογραφική κάμερα σε στιγμές ,που φέρνουν το επέκεινα, την αιωνιότητα στο τώρα. Η κίνηση και η στιγμή ,που δεν έχει τέλος (Π.Γ., 2017).

Γενικότερα θα λέγαμε πως τα έργα του Πανσελήνου τα διατρέχει η μνημειακότητα και ο δυναμισμός των συνθέσεων, ο αφηγηματικός χαρακτήρας στην απόδοση των σκηνών, η ανταποδοτικότητα των στάσεων και των κινήσεων, απόδοση των συναισθημάτων, η λαμπρότητα του χρώματος, η έμφαση στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, καθώς και το δραματικό στοιχείο και ο εξιδανικευμένος ρεαλισμός και όλα αυτά συνταιριασμένα με μια έκφραση βαθιάς πνευματικότητας. Δεν γνωρίζουμε τελικά εάν ο Πανσέληνος ήταν μοναχός ή λαϊκός ,αυτό όμως που είναι καθολικά αποδεκτό είναι το γεγονός πως πίσω από τις φθαρμένες τοιχογραφίες υπάρχει η παρουσία του αιώνιου. (Γ, 2017)

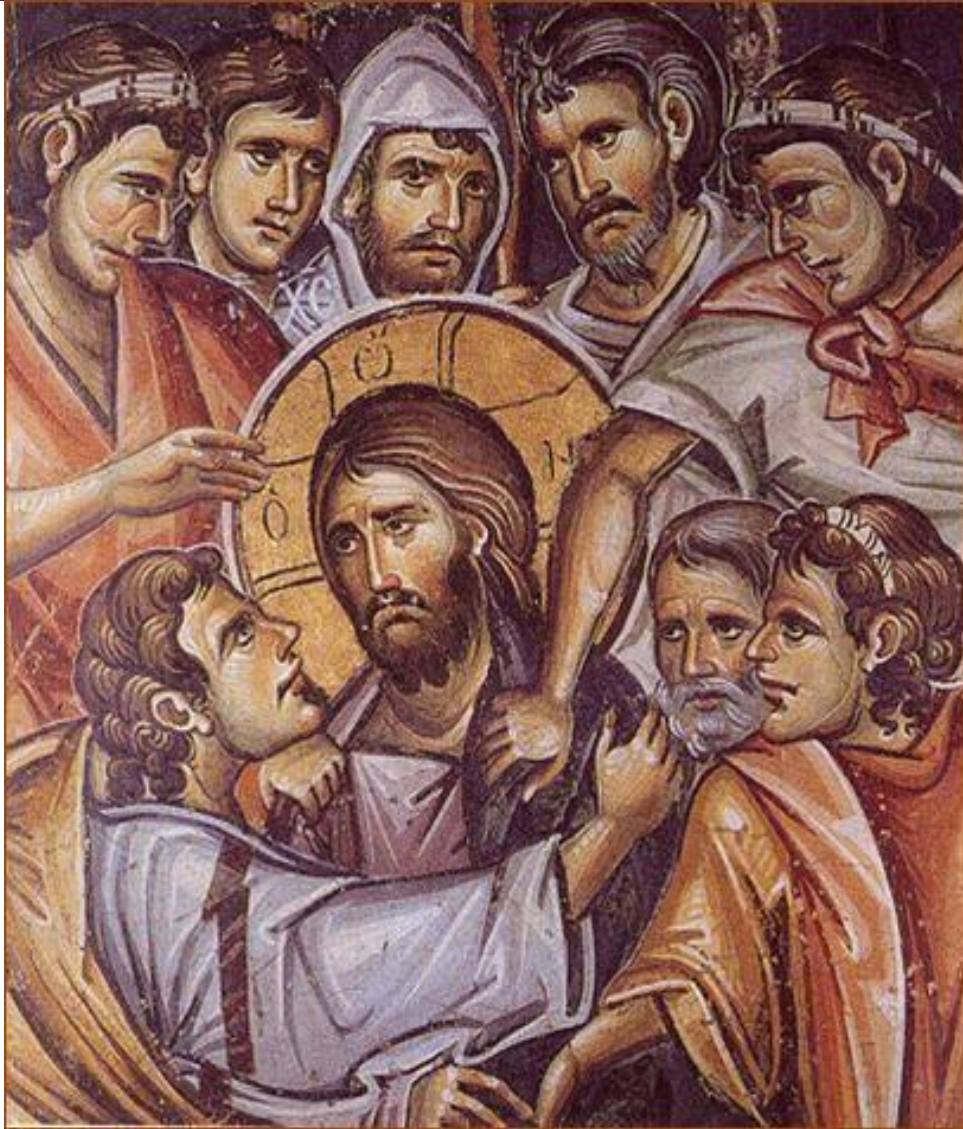
Η τάση να αποδοθεί πλαστικά το σώμα σε αρμονική σύζευξη με το ρούχο, η εκφραστικότητα των γραμμών, η αβρότητα των χρωμάτων και τελικά η επιστροφή στο ιδανικό του αρχαίου κάλλους και της αλεξανδρινής παράδοσης, ταιριασμένου με τα ιδεώδη της χριστιανικής πνευματικότητας, οφείλονται ασφαλώς στην παιδεία του Πανσέληνου, όπως και ο έντονος ρεαλισμός.

Προκειμένου για τη βυζαντινή ζωγραφική, όταν χρησιμοποιούμε τον όρο «ρεαλισμός» δεν εννοούμε την ίδια έννοια που μεταχειρίζεται η δυτική τέχνη, όπου μιλάμε για πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας. Ακόμα και σε μια εποχή που οι βυζαντινοί ζωγράφοι τείνουν σε πιο φυσικές μορφές - όπως αυτή των Παλαιολόγων και κυρίως αυτή του Πανσέληνου - παρά ταύτα ποτέ δεν μεταφέρουν ωμή την πραγματικότητα, αλλά την εξιδανικεύουν, τη σχηματοποιούν και βέβαια της προσδίδουν πνευματική διάσταση. Ακριβώς αυτό τον εξιδανικευμένο ρεαλισμό τον βλέπει κανείς καθαρά στις μορφές του Πρωτάτου.

Στα χρόνια των Παλαιολόγων οι στρατιωτικοί άγιοι εγκαταλείπουν την ιερατική τους ακαμψία και γίνονται μορφές οικείες και ανθρώπινες. Πρόσωπα, όπως ο Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων και ο Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης αποπνέουν μεγαλοπρέπεια αλλά και απόλυτη προσήλωση στο καθήκον.

Όπως επισημαίνει ο Ε. Ν. Τσιγαρίδας στον τόμο της Αγιορείτικης Εστίας, «κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Πανσέληνου είναι η μνημειακότητα των συμμετρων και ισόρροπων συνθέσεων, ο αφηγηματικός χαρακτήρας στην απόδοση των σκηνών, η ανταποδοτικότητα των στάσεων και των κινήσεων, η έμφαση της απόδοσης του σωματικού όγκου με σχεδόν γλυπτικό χαρακτήρα, ο προσωπογραφικός χαρακτήρας στην απόδοση κάποιων μορφών, η υιοθέτηση προτύπων της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η έμφαση στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους και κυρίως το απόλυτα συνταιριασμένο με την έκφραση μιας βαθιάς πνευματικότητας (που άλλωστε είναι το πρώτιστο ζητούμενο για την Εικόνα) με το δραματικό στοιχείο και τον εξατομικευμένο ρεαλισμό» (Τσιγαρίδας, 2008).

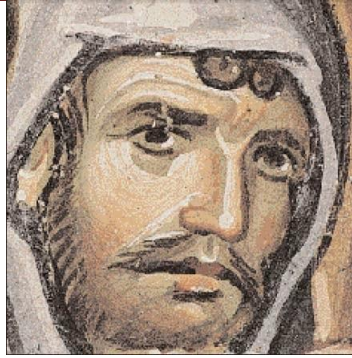
Ενδιαφέρον, τέλος, είναι ότι ο καλλιτέχνης της Προσευχής στο Όρος των Ελαιών, που τον συνδέουμε με τον Πανσέληνο και το εργαστήριό του, δεν αποκλείεται να έχει απεικονίσει τον εαυτό του στη σκηνή με την προδοσία του Ιούδα. Η μορφή διακρίνεται από τις υπόλοιπες, καθώς φοράει κουκούλιο (σύνδεση με την ιδιότητα του καλλιτέχνη μοναχού;) και κοιτάει κατάματα τον θεατή.



Εικόνα 42 Στη μορφή του Αγίου φαίνεται να κρύβεται ο ίδιος ο ζωγράφος.

Υπάρχει στο βόρειο κλίτος του ναού ένας άγιος χωρίς επιγραφή. Στη μορφή αυτού του αγίου φαίνεται να κρύβεται ο ίδιος ο ζωγράφος. Είναι ένα γεροντάκι σε μια πολύ εκφραστική χειρονομία. Έχει απλωμένο το χέρι του, ένα πολύ ωραίο χέρι, ένα χέρι πλασμένο για να αγιογραφεί. (Ιερόθεος-Μοναχός, 1997)

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 43 Στη μορφή του Αγίου φαίνεται να κρύβεται ο ίδιος ο ζωγράφος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο: Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

6.1 Νωπογραφία

Τα αντίγραφα εκτελέστηκαν με τη τεχνική της ξηρογραφίας (*secco*) η οποία είναι τοιχογραφία σε ξηρό υπόστρωμα, σε αντίθεση με τον τρόπο εκτέλεσης των πρωτοτύπων έργων του Πανσελήνου, τα οποία είναι δουλεμένα με την τεχνική της νωπογραφίας .

Με τον όρο νωπογραφία εννοούμε την ζωγραφική επί νωπού κονιάματος, την άμεση και ταχεία εφαρμογή σε μια κονία, ορυκτών χρωμάτων σε υδατική διασπορά (Χρυσάνθου, 2010). ή αλλιώς την τοιχογραφία εκείνη που γίνεται με χρωστικές διαλυτές σε νερό οι οποίες εφαρμόζονται σε ένα κονίαμα. Οι παλαιοί την ζωγραφική με ασβεστοχρώματα σε φρεσκοσοβατισμένο τοίχο, ονόμαζαν ζωγραφική του τοίχου, οι αρχαίοι την λέγαν ζωγραφική εφ’ ύγροις ενώ οι Ιταλοί φρέσκο (Κόντογλου, 1979).

Αρχαιότερο δείγμα αυτής της τεχνικής εντοπίζεται στην Μεσοποταμία το 3000 Π.Χ και αργότερα στις τοιχογραφίες της Θήρας, 1650 Π.Χ, της Μινωικής Κρήτης, 1500 Π.Χ, των πρωτοχριστιανικών χρόνων, την περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας και φυσικά την περίοδο της Αναγέννησης στην Ιταλία (Σακελλαρίου, 2009).

Η τεχνική καταγράφηκε από τους αρχαίους συγγραφείς όπως το Βιτρούβιο και τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, οι οποίοι καταθέτουν πολλά στοιχεία για την παρασκευή και εφαρμογή του ασβέστη και του κονιάματος στον τοίχο, όπως επίσης και για τα στάδια προετοιμασίας του υποστρώματος πριν τη ζωγραφική.

Η νωπογραφία είναι μια πραγματικά μοναδικής αξίας μέθοδος ζωγραφικής για έργα σε μεγάλη κλίμακα. Αποτελεί μια πολύπλοκη ζωγραφική διαδικασία, η οποία απαιτεί μεγάλη επιδεξιότητα από τον καλλιτέχνη και εκτενή προετοιμασία πριν την εφαρμογή των χρωμάτων (Χρυσάνθου, 2010)

6.1.1 Η προετοιμασία του ζωγραφικού υποστρώματος

Η προετοιμασία του ζωγραφικού υποστρώματος έχει κοινά βήματα αλλά και μικρές διαφορές κατά τόπους και περιόδους. Σε αυτό το σημείο θα δούμε κάποιες από αυτές τις τεχνικές.

- ο Νωπογραφία κατά τους Βυζαντινούς

Οι Βυζαντινοί περνούσαν δύο στρώσεις ασβεστοκονιάματος πάνω σε σταθερό δομικό υπόστρωμα. Η πρώτη στρώση, η ονομαζόμενη βάση αποτελούνταν από 60-70% ασβέστη και τα υπόλοιπα ήταν αδρανή υλικά όπως άμμος, άχυρο, λινάρι και οργανικές ουσίες κυρίως πρωτεϊνικής σύστασης και η δεύτερη στρώση, η λεγομένη όψη έφτανε στο 90-95% σε ασβέστη και τα υπόλοιπα ήταν αδρανή υλικά όπως μαρμαρόσκονη και οργανικές ουσίες.

Επάνω στο νωπό ακόμα σοβά εφαρμόζονταν τα χρώματα τα οποία τα παίρναμε από ανάμιξη χρωστικών και ασβεστόνευρου με κάποιο συνδετικό οργανικό φορέα, όπως αυγό, αμυλόκολλα, κουνελόκολλα, μέλι, γάλα κατσίκας κ.ά. (Νίκος Καραγιάννης, 2016)

Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι έχουν εντοπιστεί μέσω φυσικοχημικών μεθόδων φασματοσκοπικά ίχνη των παραπάνω οργανικών υλικών στις Βυζαντινές τοιχογραφίες, τα οποία τελικά τα χρησιμοποιούσαν ως πρόσμικτα στην παρασκευή του ασβεστοσοβά με σκοπό την παράταση του χρόνου εργασιμότητας του νωπού έργου αλλά και ως συνεπικουρικές ουσίες για την βελτίωση των ρευστομηχανικών ιδιοτήτων του των χρωστικών.

Μετά από τον Giotto οι Δυτικοί πέρασαν από τη νωπογραφία στην υδαρογραφία. Έτσι δε δούλευαν ημερήσια κομμάτια (giornata), αλλά σοβάτιζαν όλη την παράσταση που έκριναν πως θα προλάβουν να δουλέψουν πριν ο ασβέστης χάσει τα υγρά του. Άρα ήταν επιδιωκόμενη και επιβεβλημένη η παράταση του χρόνου εργασιμότητας πριν δημιουργηθεί στην επιφάνεια η κρούστα του ανθρακικού ασβεστίου. Αυτός ήταν και ο λόγος και της χρήσης οργανικών πρόσμικτων, όπως προαναφέραμε. Στο Άγιο Όρος σταμάτησε η παράδοση της νωπογραφίας, όταν κάναν την εμφάνισή τους οι ρώσικες δυτικότερες ελαιογραφίες. Από τότε ελάχιστα νωπογραφικά έργα συναντούμε (Νίκος Καραγιάννης, 2016).

A. Τεχνική κατά την Ύστερη Ρωμαϊκή Περίοδο

Είναι κοινός τόπος πως το υπόστρωμα του σοβά ενός τοίχου που προετοιμάζεται να ζωγραφιστεί φέρει τρία στρώματα κονιάματος.

Κατά την Ιταλική ορολογία:

- ο Arriccio ονομάζεται η αρχική προετοιμασία του τοίχου με χονδρόκοκκο ασβέστη.
- ο Intonacco είναι το δεύτερο στρώμα από λεπτόκοκκο ασβέστη το οποίο εφαρμόζεται πάνω από το arriccio.
- ο Giornate το τμήμα της επιφάνειας που μπορεί να ζωγραφιστεί μέσα σε 4 με 8 ώρες μια μέρα, πριν στεγνώσει το ασβεστοκονίαμα γιατί δεν επιτυγχάνεται πλέον η διάχυση των σωματιδίων της χρωστικής στην επιφάνειά του (Χρυσάνθου, 2010).

Πιο συγκεκριμένα κατά την εφαρμογή κονιαμάτων στην τοιχοποιία και την προετοιμασία του ζωγραφικού υποστρώματος κατά την Ύστερορωμαϊκή περίοδο ακολουθούνται τα επόμενα βήματα. Αρχικά, οι επιφάνειες των πέτρινων τοίχων εξομαλύνονται με λάσπη από άχυρα (Ντούμας, 1992).

Ακολουθεί, το arriccio, όπου η τοιχοποιία επιστρώνεται με μίγμα ασβέστη, άμμου και αδρανών, πάχους συνήθως 1,5εκ.. Η επίστρωση πραγματοποιείται με μικρά μυστριά ή ξύλινους ή σιδερένιους τριπτήρες. Στη συνέχεια, πάνω σε αυτή την προετοιμασία στρώνονται ένα ή περισσότερα αλλεπάλληλα λεπτά επιχρίσματα κάθε φορά και πιο λεπτόκοκκα, το intonacco, έως ότου δημιουργηθεί μια επίπεδη επιφάνεια (Χρυσάνθου, 2010).

Για να στερεώνεται καλύτερα το ένα επίχρισμα πάνω στο άλλο, χαράσσουμε το κατώτερο για να καταστεί πιο αδρή η επιφάνειά του (Ντούμας, 1992).

Στο τελευταίο στρώμα κονιάματος στρώνεται μια επίχριση από σκέτο ασβέστη, ο οποίος πρέπει να είναι πολύ σφιχτός, και είναι αυτός που τελικά διαμορφώνει την ζωγραφική επιφάνεια. Οι Ρωμαίοι, διατηρούσαν σε ειδικές συνθήκες τον ασβέστη του τελικού στρώματος, σε κλειστούς λάκκους, έτσι ώστε να σφίξει στον επιθυμητό βαθμό.

Το πάχος της τελευταίας επίστρωσης είναι περίπου 0,5–1 χιλιοστά. Σε πρόσφατη μελέτη των Κυπριακών Ρωμαϊκών τοιχογραφιών σημειώνεται πως, στο τελικό επίπεδο του κονιάματος αντί για άμμο χρησιμοποιούμε μαρμαρόσκονη για να πετύχουμε μια λεία επιφάνεια. Επιπροσθέτως η μαρμαρόσκονη υποκαθιστά τον άργιλο και κατ’αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνουμε καλύτερο στίλβωμα και σταδιακή ξήρανση του κονιάματος (Cοηγογ, 2004).

Τέλος, παρατηρήθηκε σε τοιχογραφίες Ρωμαϊκών μνημείων, πως τα υψηλής ποιότητας έργα, είχαν περαστεί με αλληπάλληλα στρώματα *intonacco*, στα οποία μειωνόταν διαδοχικά το μέγεθος των σωματιδίων των υλικών έως ότου, όταν έκρινε ο καλλιτέχνης τοποθετούσε τις χρωστικές υπό μορφή σκόνης. Απαιτείται κατ’ ελάχιστον ένας μήνας και περισσότερο για να στεγνώσει μια νωπογραφία, ενώ το απόλυτο στέγνωμα μπορεί να επέλθει ακόμη και μετά από χρόνια. Σημαντικό είναι να στεγνώσει το επιφανειακό ζωγραφικό στρώμα που προστατεύει την εικόνα (Χρυσάνθου, 2010).

Διορθώσεις δεν είναι εφικτές μετά την ξήρανση του υποστρώματος, παρά μόνο αν απομακρυνθεί το *intonacco* ,η όψις, το τελευταίο στρώμα και επαναληφθεί η διαδικασία από την αρχή. Οι τεχνίτες μεταγενέστερων τοιχογραφιών, κρεμούσαν μπροστά από το κονίαμα βρεγμένα πανιά για να το διατηρήσουν νωπό, και να επιτρέπονται η μικρής κλίμακας επιδιορθώσεις που γίνονταν μετά από ενάμιση περίπου μήνα, με συνδετικό την καζεΐνη. Οι Ρωμαϊκές τοιχογραφίες χαρακτηρίζονται από τη στιλπνότητα των χρωμάτων τους, η οποία επιτυγχάνεται μηχανικά με λείανση. Πραγματοποιείται με τριπτήρα ή με κάποιο άλλο παρόμοιο αντικείμενο το οποίο πιέζει την επιφάνεια και κάνει το κονίαμα συμπαγές. Με τη στίλβωση επιτυγχάνεται η απομάκρυνση των χρωστικών που βρίσκονται στο επιφανειακό στρώμα του ασβεστίτη και παραμένουν μόνο οι δεσμευμένες ουσίες στον κρύσταλλο, από την επιφάνεια και κάτω (Evely, 1999).

Επίσης, σε τοιχογραφίες μετά τον 16ο αιώνα, χρησιμοποιούσαν γαλάκτωμα κεριού μέλισσας με αμμωνία και πρόσθεταν βερνίκι δάμαρης για καλύτερα αποτελέσματα.

B. ΤΕΧΝΙΚΗ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΠΟΥ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΑΠΟΡΡΟΙΑ ΤΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ ΤΟΥ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

Κατά τον μεγάλο ζωγράφο Φώτη Κόντογλου έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της «Γενιάς του ’30»που αφιέρωσε τη ζωή του στην αναζήτηση και στην επαναφορά του αυθεντικού ελληνικού και γνήσιου βυζαντινού στοιχείου στην Τέχνη, η τεχνική της νωπογραφίας περνά από τα ακόλουθα στάδια.



Εικόνα 44 Ανάμειξη ασβέστη με ψιλά άχυρα

Αρχικά, μας λέει, προετοιμάζουμε τον τοίχο. Τον καθαρίζουμε να φύγουν οι σκόνες με μια σκούπα. Ύστερα τον ξύνουμε για να φύγουν τα μπόσικα χρώματα από τους αρμούς. Βρέχουμε καλά τον πέτρινο τοίχο, αν ο τοίχος είναι από τούβλα τον βρέχουμε περισσότερο. Στη συνέχεια περνάμε ένα χονδρό χέρι τον τοίχο με ασβέστη και χονδρή άμμο ρεματιάς και όχι ποταμίσις. Ο ασβέστης πρέπει να είναι παχύς και καθαρός, να μην έχει πέτρες που δεν έχουν καεί στο καμίνι γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να παρουσιαστούν τρυπίτσες στην επιφάνεια. Αυτόν τον ασβέστη τον αναμειγνύουμε με καθαρά από χρώματα, ψιλά άχυρα. Κάνουμε προσθέτοντας νερό ένα χαρμάνι ούτε αραιό μα ούτε και πηχτό. Αφού το ανακατώσουμε με ένα τσαπί, αφήνουμε να λιώσει το άχυρο για δυο-τρεις μέρες μέχρι να κιτρινίσει. Έτσι το άχυρο κατακρατά υγρασία και κάμει πιο συνεκτικό τον ασβέστη. Επανερχόμαστε στον περασμένο τοίχο με την χονδρή άμμο και τον περνάμε με τον κίτρινο ασβέστη μια στρώση πάχους ένα ως δύο δάχτυλα, ανάλογα αν η βάση είναι πέτρα ή τούβλα. Δεν πρέπει να το πατήσουμε το κονίαμα με μυστρί αλλά να το αφήσουμε μόνο του να σκάσει. Το σοβάντισμα καλό είναι να γίνεται αποβραδής ούτως ώστε την άλλη μέρα το πρωί να συνεχίσουμε την διαδικασία. Στο επόμενο βήμα παίρνουμε καθαρό ασβέστη και φτιάχνουμε μικρότερο σε ποσότητα χαρμάνι ανακατεύοντάς το, με τη βοήθεια μιας τσάπας, με ψιλοκομμένες ξεμπλεγμένες ίνες βαμβακιού ή λιναριού αποφεύγοντας να κάτσουν κουβάρι κουβάρι. Τα αφήνουμε να δέσουν καλά. Το στουπί μπαίνει στον ασβέστη προκειμένου να μην σκάσει. Αυτό το μίγμα το ονομάζουμε όψις επειδή το περνάμε πάνω από τον κίτρινο ασβέστη και πάνω σε αυτήν την όψη πλέον μπορούμε να ζωγραφήσουμε. Επιστρέφοντας στον τοίχο μας πιέζουμε με το μυστρί σφιχτά, ζουλώντας με το αριστερό χέρι τον κίτρινο ασβέστη, μόνο στο μέρος που θέλουμε να δουλέψουμε ώστε να κλείσουν τυχόν τρύπες και να γίνει σφιχτός. Βρέχουμε τον τοίχο και του περνάμε την όψη. Η όψη είναι λευκή κι έχει πάχος μισού δάχτυλου. Προσπαθούμε να την στρώσουμε ίσια χωρίς να την πατήσουμε. Αρχίζουμε να

ζωγραφίζουμε το προετοιμασμένο μέρος, ολοκληρώνοντας το έργο δουλεύοντάς το κομμάτι-κομμάτι.

Ως αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας διαφαινονται οι ραφές στα σημεία που ενώνεται το καινούργιο με το χθεσινό σοβάτισμα. (Κόντογλου, 1979)

Γ. ΤΕΧΝΙΚΗ ΠΟΥ ΣΥΝΗΘΙΖΕΤΑΙ ΣΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ

Αναφορικά με τα τρία στρώματα προετοιμασίας παρατηρούμε πως το πρώτο αυτό που έρχεται σε επαφή με τον τοίχο, είναι ένα χοντρό σώμα σοβά περίπου 10 χιλιοστών που φτιάχνεται από ένα μέρος ασβέστη και δύο μέρη αδρανούς υλικού. Τα υλικά μας πρέπει να είναι αδρανή γιατί όταν αναμειχθούν με κάποιο άλλο υλικό δεν συμμετέχουν ενεργά στην τήξη του κονιάματος. Έτσι στη νωπογραφία συνήθως επιλέγουμε την ποταμίσια άμμο (απαλλαγμένη από αλάτι, πλυμένη και περασμένη από κόσκινο) ή σπανιότερα χρησιμοποιούμε αργιλώδες χώμα ανακατεμένο με άχυρο, προκειμένου να επιτευχθεί η συνεκτικότητα των υλικών και να αποφευχθούν μελλοντικά σκασίματα του ασβέστη.

Το δεύτερο στρώμα, το λεγόμενο επίστρωμα, πιο λεπτός σοβάς από τον πρώτο, περίπου 3χιλιοστά αποτελούμενο από ασβέστη και πιο ψιλή άμμο ή μαρμαρόσκονη.

Το τελευταίο δε στρώμα, έχει πάχος 2χιλιοστά.

Το σχέδιο περνιέται στο πρώτο στρώμα του κονιάματος.

Ανάλογα την κρίση του καλλιτέχνη, λόγω του περιορισμένου χρόνου που έχει μπροστά του, ζωγραφίζεται ένα μέρος του έργου, το οποίο στη συνέχεια καλύπτεται από το δεύτερο στρώμα όσο αυτό είναι βέβαια νωπό. Το μέρος που δεν ζωγραφίστηκε έχει αποτυπωμένο το σχέδιο στο πρώτο στρώμα για να συνεχιστεί η αγιογράφιση την επόμενη φορά.

Η τελική σχεδίαση στο επίστρωμα γίνεται με τη βοήθεια χοντρού χαρτιού στο οποίο ανοίγονται τρύπες περιμετρικά του σχεδίου και ενώ εφαρμόζεται στο κονίαμα τινάζουμε ένα σακούλι με χρωστική ούτως ώστε από τις τρύπες να περάσει το σχέδιο στο νωπό κονίαμα. Αν τον ζωγράφο τον βοηθάει μπορεί πάνω εκεί να περάσει το σχέδιο χαράζοντάς το. Όταν η αγιογράφιση ολοκληρωθεί και στεγνώσει το κονίαμα, μπορούμε να στιλβώσουμε το έργο με ασπράδι αυγού.

6.2 Που οφείλεται η αντοχή της τεχνικής του φρέσκου στο χρόνο.

Η αντοχή στο χρόνο που χαρακτηρίζει ένα έργο με την τεχνική του φρέσκου οφείλεται στην ιδιότητα που έχει ο ασβέστης σαν ενωθεί με ποταμίσια άμμο ή αργιλώδη χώματα να δημιουργεί κατά τη διαδικασία της ξήρανσης ένα σκληρό κρυσταλλικό φιλμ, κάτι σαν ένα φυσικό βερνίκι.

Πιο συγκεκριμένα κατά την απόθεση του κονιάματος στον τοίχο, ο ασβέστης Ca(OH)_2 αντιδρά με το διοξείδιο του άνθρακα που υπάρχει στην ατμόσφαιρα και μετατρέπεται σε ανθρακικό ασβέστιο CaCO_3 , σύμφωνα με την ακόλουθη αντίδραση: $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ ↑ (ανθρακοποίηση) το νερό του διαλύματος εισχωρεί στο κονίαμα και εξατμίζεται από την επιφάνεια, ενώ ταυτόχρονα εισροφάται διοξείδιο του άνθρακα. Πάνω από τη ζωγραφική επιφάνεια παράγονται κρύσταλλοι,

δημιουργείται δηλαδή ένα στρώμα, μια κρούστα, υαλώδους υφής κρυσταλλικού ανθρακικού ασβεστίου.

Έτσι η σταθερότητα του χρώματος στο χρόνο οφείλεται στη χημική του αδράνεια κι όχι σε άλλα σταθεροποιητικά υλικά (Σακελλαρίου, 2009).

Η κρούστα ενώ λειτουργεί ως μόνωση καθυστερώντας την εξάτμιση του νερού και κρατώντας για αρκετό διάστημα την υγρασία του, προσθέτοντας με τον τρόπο αυτό ημέρες στο εργάσιμο της νωπογραφίας, από την άλλη πλευρά όμως είναι και εχθρός του ζωγράφου διότι εμφανίζεται ξαφνικά και αν δεν είναι έμπειρος για να προσέξει ο τεχνίτης και ζωγραφίσει επάνω της, τότε στην περιοχή θα δημιουργηθούν τοπικά απολεπίσματα μιας και οι χρωστικές δεν μπορούν να εισέλθουν στο εσωτερικό του ζωγραφικού υποστρώματος.

Σημαντικό ρόλο στην εργασία μιας νωπογραφίας κατέχει η εμπειρία του καλλιτέχνη, οι συνεργάτες του, η ποιότητα των κονιαμάτων αλλά και οι καιρικές και περιβαλλοντικές συνθήκες. Ο τεχνίτης έχει δύο πολύτιμα εργαλεία, το πινέλο και το μυστρί. Με το πινέλο καταλαβαίνει την εμφάνιση της κρούστας γιατί είναι σαν να ζωγραφίζει πάνω γυαλόχαρτο. Τότε χρησιμοποιώντας κάποιος το μυστρί, αφαιρεί με αυτό το ανθρακικό άλας για να μπορέσει να συνδεθεί πάλι η χρωστική με τον ασβέστη. Επίσης με το να μυστρίζουμε αυστηρά το τμήμα εκείνο που καλούμαστε να ζωγραφίσουμε επιτυγχάνουμε να διατηρούμε τον ασβέστη μας κατά μεγαλύτερο χρονικό διάστημα νωπό. Με μακροσκοπική και με εφαπτομενική παρατήρηση αναδείχτηκαν ξεκάθαρα ίχνη και υπόγλυφα από τη χρήση μυστριού όπως και ίχνη από νήμα με το οποίο οι τεχνίτες χάραζαν τις ευθείες γραμμές (Νίκος Καραγιάννης, 2016).



Εικόνα 45 Ίχνη από το νήμα της ευθείας των γραμμάτων

Η υποβολή σε υψηλή θερμοκρασία των ασβεστόλιθων, δηλαδή η θερμική διάσπαση σε θερμοκρασίες πάνω από τους 900 °C ανθρακικών πετρωμάτων, μας

δίνουν τις κονίες. Οι χρωστικές μας εφαρμόζονται στην επιφάνειά μας με μέσο διάλυσης μόνο το νερό. Η ένωση των χρωστικών με το κονίαμα επιτυγχάνεται λόγω της δράσης του υδροξειδίου του ασβεστίου, όπως προαναφέραμε. Στην ζωγραφική μας επιφάνεια εμφανίζονται οι κόκκοι των χρωστικών να συνυπάρχουν με τους κόκκους του ανθρακικού ασβεστίου, το οποίο ανθρακικό ασβέστιο συνδέει τις χρωστικές με το κονίαμα δημιουργώντας έτσι ένα προστατευτικό λεπτό διάφανο στρώμα πάνω στο έργο, (Νικήτα, 2017) με αποτέλεσμα η τοιχογραφία να γίνεται το ίδιο ανθεκτική με τον τοίχο. Τα χρώματα διεισδύουν σε βάθος μέσα στο νωπό κονίαμα, και σχηματίζεται ένα στρώμα 0,4 με 0,5 χιλιοστών, όπου το 25% περίπου βρίσκεται πάνω από την επιφάνεια ενώ το υπόλοιπο εγκλωβίζεται μέσα στο υπόστρωμα (Καπετανίδης, 2005).

Ασβεστοκονίαμα χρησιμοποιούσαν στην Μινωική Κρήτη, σε αντίθεση με την γύψο που χρησιμοποιούσαν μέχρι οι Αιγύπτιοι (Evely, 1999).

Η γύψος στεγνώνει γρήγορα και σκληραίνει, ενώ η διαδικασία στερεοποίησης του ασβέστη είναι ιδιαίτερα αργή προσφέροντας την χρονική δυνατότητα την τόσο αναγκαία στον καλλιτέχνη προκειμένου να δουλέψει το έργο του. Ο ασβέστης βέβαια, επειδή κατά την ξήρανση ελαφρώς συρρικνώνεται δημιουργούνται ρωγμές, δεν χρησιμοποιείται αυτούσιος αλλά πάντα σε μίξη με διάφορα αδρανή υλικά, όπως κονιορτοποιημένα κεραμικά, ηφαιστειακή τέφρα (ποζολάνη), άμμος και μαρμαρόσκονη. Επίσης, στο κονίαμα προσθέτουμε και οργανικής φύσεως «αδρανή», όπως είναι τα άχυρα, η κάνναβη και άλλα φυτικά ινώδη υλικά. Η χρήση τους έγκειται στην ρύθμιση της υγρασίας του κονιάματος και την ορθή κατανόμη της όταν και όπου χρειάζεται, με αποτέλεσμα να αποφεύγεται η καταστροφή της χρωστικής.

Έτσι το ασβεστοκονίαμα, φέρει πολύπλευρο χαρακτήρα μιας και αποτελεί ταυτόχρονα υπόστρωμα, επιφάνεια εφαρμογής των χρωστικών αλλά και συνδετικό μέσο (Χρυσάνθου, 2010).

6.3 Οι χρωστικές στη νωπογραφία

Οι χρωστικές ουσίες παράγονταν με την τριβή τους σε νερό ή ασβεστόνερο και με τη βοήθεια γουδιού ή μαρμάρου για να επιτευχθεί ένας αραιός ή σφιχτός πολτός ανάλογα την χρήση και τις ανάγκες που επιδιώκουμε. Ο πρώτος διεισδύει βαθιά στο ασβεστοκονίαμα, ενώ ο σφιχτός πολύ λιγότερο. Στο φρέσκο δεν μας δίνεται η δυνατότητα να εργαστούμε με μια μεγάλη παλέτα χρωστικών λόγω του ότι χρησιμοποιείται ως λευκό χρώμα μόνο ο ίδιος ο ασβέστης, ο οποίος αν και αντέχει στις καιρικές συνθήκες, στην υγρασία, δεν κιτρινίζει ούτε μαυρίζει, όμως έχει τη δυσκολία πως μόνο με πολύ συγκεκριμένες χρωστικές μπορεί να αναμειχθεί.

Αναφορικά με τα χρώματα στον τοίχο δουλεύονται όλα τα χρώματα της γης όπως η ώχρα, οι σιέννες, οι όμπρες, το οξειδίο του σιδήρου και τα παράγωγά του όπως τα κόκκινα, τα καστανά, το χονδροκόκκινο, η πράσινη πλάκα (terraverde), και τα κίτρινα όπως και το γαλάζιο και το πράσινο του κοβαλτίου. το πράσινο που βγαίνει από το χαλκό και το λουλάκι, καθώς και το μαύρο που το παίρνουμε από την καπνιά του δαδιού. Δεν δουλεύονται στον τοίχο, η λάκκα, το κιννάβαρι και η βενετσιάνικη ώχρα που τείνει προς το λεμονί.

Χρειάζεται προσοχή να μην τρίψουμε κάποια βαφή ή ακουμπήσουμε επάνω στην επιφάνεια ενώ είναι φρεσκοβαμμένη. Είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε ότι κάποια χρώματα αλλάζουν περισσότερο όταν στεγνώσει η τοιχογραφία και άλλα λιγότερο ή και καθόλου.

Προσοχή θέλει στα γραψίματα η ψημένη όμπρα όπου πρέπει να εφαρμόζονται λαζουρωτά για το λόγω του ότι η συγκεκριμένη χρωστική σαν στεγνώσει γίνεται πιο έντονη με αποτέλεσμα να εμφανίζεται σκληρό και απότομο το πέρασμά της.

Το μαύρο πρέπει να περνιέται ενώ ο τοίχος έχει πολλή υγρασία γιατί αλλιώς βγαίνει προς τα έξω. Το ίδιο συμβαίνει και με το χονδροκόκκινο όπου είναι καλό να το περνάμε λεπτό και με πολλά χέρια.

Τα πινέλα που χρησιμοποιούμε στον τοίχο πρέπει να είναι μαλακά και στρογγυλεμένα για να μην σκάβουν τον νωπό ασβέστη. Μόνο στους μεγάλους προπλασμούς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μαλακό πλατύ πινέλο που ονομάζεται σομαδόρος και οι παλιοί το έλεγαν προπλαστάρι. Εκείνοι κάνανε μόνοι τους τα πινέλα τα οποία ονόμαζαν κονδύλια. Γι αυτά χρησιμοποιούσαν τρίχες από τη χ αίτη του γαιδουριού, από τον αστράγαλο του βοδιού, από το σαγόνι του μουλαριού και τις ίσιες τρίχες της γίδας. Για τα μεγάλα προπλαστάρια χρησιμοποιούσαν τρίχες χοίρου τις οποίες έδεναν σε ξύλο χρησιμοποιώντας κηρωμένο σπάγγο.

Η ζωγραφική του τοίχου δουλεύεται περισσότερο ελεύθερα από αυτή μιας φορητής εικόνας και δίχως τόση λεπτομέρεια. Οι παλιές τοιχογραφίες δουλεύονταν με την πλατιά τεχνοτροπία, με ανοιχτά χρώματα και έχουν πράσινες σκιές στα πρόσωπα και κοκκινάδια στα μάγουλα. Για προπλασμό χρησιμοποιούσαν πράσινου του σμαράγδου, λίγο μαύρο, λίγη σιέννα ωμή ανοίγοντάς τον με λίγο άσπρο. Αφού περαστεί ο προπλασμός περνάμε νερούλα σιέννα ψημένη πατώντας ελαφρά επάνω στο σχέδιο, στα μάτια, στην μύτη, στα ρουθούνια, στο στόμα, στο σκιερό μέρος και στον περίγυρο του προσώπου. Με το ίδιο χρώμα πιο νερούλο περνάς στο σκιερό μέρος του προσώπου ένα γάνωμα. Στα μέρη που σκιάζονται περισσότερο χρησιμοποιούμε ανακατεμένες σιέννα ωμή και ψημένη. Στη συνέχεια ετοιμάζουμε έναν προπλασμό για τα μαλλιά από σιέννα ωμή, σιέννα ψημένη και λίγο χονδροκόκκινο. Αναφορικά με τα γένια τα περνάμε νερούλο με σιέννα ψημένη και λίγο χονδροκόκκινο και με λεπτές πινελιές το δυναμώνουμε προς τα κάτω. Για την σάρκα χρησιμοποιούμε ώχρα και άσπρο περνώντας την πηχτή, γλυκαίνοντάς την με προπλασμό στα μέρη που σβήνει. Παίρνοντας καθαρό πράσινο με λίγη ώχρα ή σιέννα ωμή και με λίγο άσπρο πρασινίζουμε τα μέρη που ενώνεται ο προπλασμός με την σάρκα από την πλευρά που φωτίζεται το πρόσωπο. Στο μέτωπο τα πράσινα είναι ψυχρότερα ενώ στο φωτισμένο μέρος των παρειών και της μύτης είναι θερμότερα. Μετά Παίρνοντας χονδροκόκκινο με λίγη ώχρα περνούμε τους πυρωδισμούς δηλαδή τα κοκκινάδια στα μηλομάγουλα, στην άκρη της μύτης, στο πηγούνι, στα αυτιά, στα βλέφαρα και στο κάτω χείλος. Το πάνω χείλος το χρωματίζουμε με χονδροκόκκινο και το γράφουμε με σιέννα ψημένη. Για μουστάκια αφήνεις τον προπλασμό και τα σκιάζεις με σιέννα ψημένη και στις άκρες με λίγη όμπρα ψημένη. Την ώρα που δουλεύουμε τα σαρκώματα ταυτόχρονα επιστρέφουμε στα γραψίματα των ματιών της μύτης και του στόματος. Στο τέλος γράφουμε με όμπρα ψημένη και λίγη σιέννα ωμή τα φρύδια, τα βλέφαρα, τα ρουθούνια, τις άκρες του μουστακιού και το μαυράδι της κόρης των ματιών. Τα μαλλιά τα περνάμε με κιτρινοκόκκινο χρώμα και τα γράφουμε με σιέννα και όμπρα ψημένη.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

Τα ζωγραφισμένα έργα στον τοίχο έχουν για κάμπο έναν ουρανό σκούρο μαβί σαν γαλαζόπετρα. (Κόντογλου, 1979).

Η νωπογραφία απαιτεί γρήγορες και μελετημένες κινήσεις, προϋποθέτει μεγάλη εξάσκηση, εμπειρία και επίγνωση της τέχνης δηλαδή βαθιά γνώση τεχνικής και σχεδίου, μιας και δεν επιτρέπονται μετέπειτα διορθώσεις (Νίκος Καραγιάννης, 2016).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΩΝ ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ

7.1 Εισαγωγικά για τα αντίγραφα των τοιχογραφιών

Τα θέματα που επιλέχθηκαν να γίνουν αντίγραφα του Εμμανουήλ Πανσέληνου, από το ναό του Πρωτάτου είναι:

- 1) ο Άγιος Προκόπιος
- 2) ο Άγιος Κωνσταντίνος
- 3) ο Χριστός ένθρονος
- 4) ο Προφήτης Ηλίας ο Θεσβίτης
- 5) Γράμματα από ένα ειλητάριο /γραμματοσειρά Πανσελήνου
- 6) Η στάμνα που κρατάει στο αριστερό της χέρι η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτης (ως λεπτομέρειες) .

7.1.1 Άγιος Προκόπιος

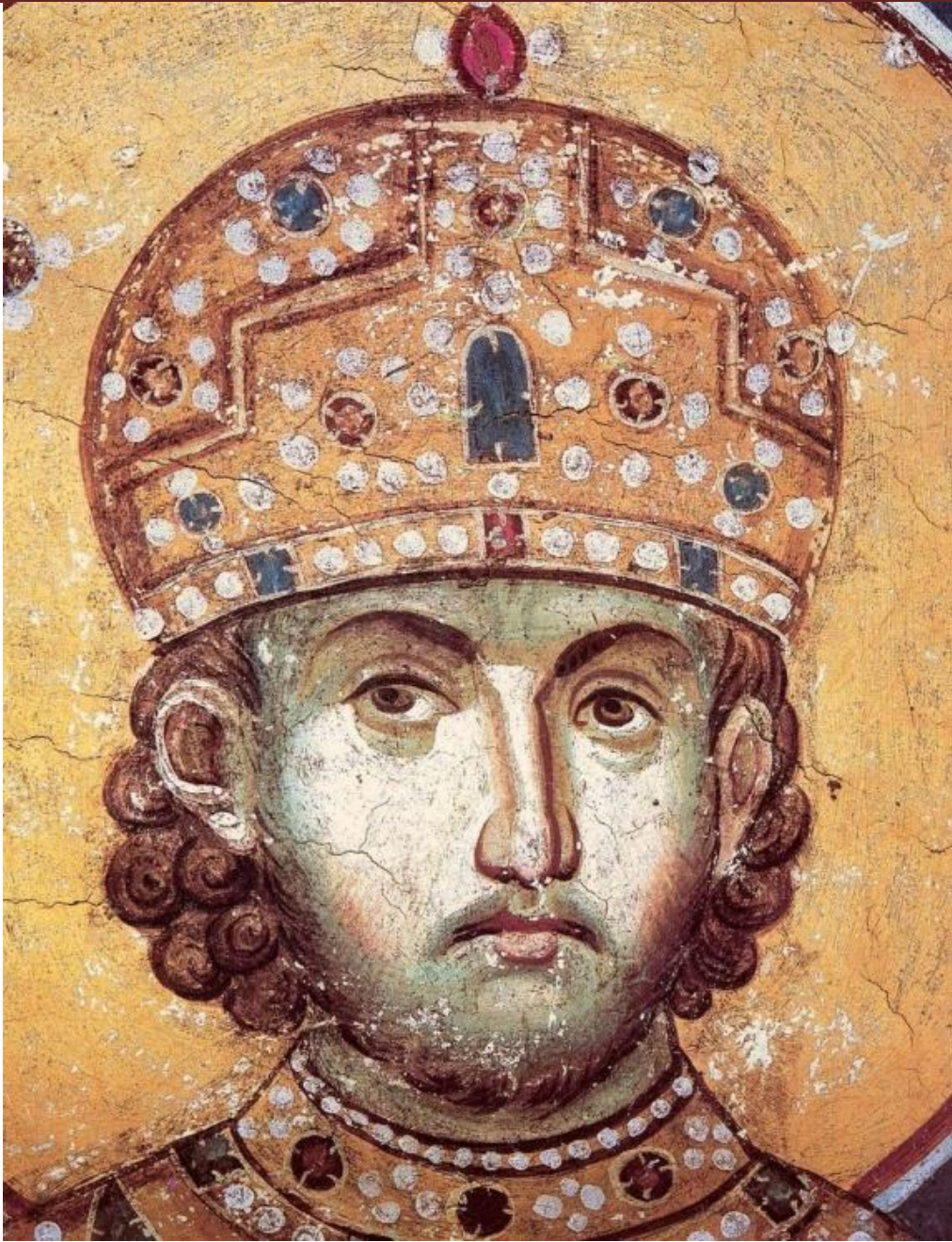
Η ζωή του αγίου Προκοπίου, μας καταδεικνύει την μεταστροφή ενός διώκτη του Χριστού σε έναν υπέρμαχο και μάρτυρα της Ορθόδοξης πίστης. Κατά τον βιογράφο του, το όνομα Προκόπιος, αντί Νεανίας όπως ονομαζόταν, του το έδωσε ο ίδιος ο Κύριος εμφανιζόμενος σ’αυτόν την ώρα που μαρτυρούσε: « *Ουκ ετι συ Νεανίας αλλά Προκόπιος έτη φερωνύμος καλούμενος. Ίσχυε τοιγαρούν και ανδρίζου, προκόπτων γαρ προκόψεις*» .Ο Άγιος παρουσιάζεται, θα λέγαμε, ως η ενσάρκωση της προκοπής στη ζωή μας (Φουντούλης, 2006).

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 46 Άγιος Προκόπιος

7.1.2 Η τοιχογραφία του Μεγάλου Κωνσταντίνου στο Πρωτάτο και το πρόσωπο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄



Εικόνα 47 Άγιος Κωνσταντίνος

Η παράσταση βρίσκεται, στη δυτική όψη του βορειοδυτικού πεσσού. Η συγκεκριμένη θέση την καθιστά άμεσα ορατή στον πιστό, ο οποίος εισέρχεται στο ναό από Δυτικά και αποτελεί μια πραγματικά ασυνήθιστη απεικόνιση του Αγίου Κωνσταντίνου λόγω της απουσίας της αγίας Ελένης δίπλα του αλλά και του Τιμίου Σταυρού ανάμεσά τους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η εικόνα είναι αγιογραφημένη στη θέση όπου εικονίζονταν εκείνη την εποχή, οι βασιλείς χορηγοί σε σερβικούς και βουλγαρικούς ναούς. Για παράδειγμα στο καθολικό της μονής

Χιλανδαρίου το πορτραίτο του Σέρβου βασιλιά Μιλούτιν βρίσκεται στο νοτιοδυτικό διαμέρισμα.

Επιπροσθέτως στην απεικόνιση συναντούμε κι ένα καινούριο στοιχείο, το ότι δηλαδή ο Μέγας Κωνσταντίνος παρουσιάζεται ντυμένος με την πλήρη στολή ενός βυζαντινού αυτοκράτορα της δυναστείας των Παλαιολόγων μιας και είναι αιογραφημένος με διάλιθο καμελαύκιον, σάκκο, χρυσοκέντητο διάλιθο λώρο και σταυρόσχημο διάλιθο σκήπτρο στο δεξί χέρι.

Είναι σαφές λοιπόν ότι ο Μέγας Κωνσταντίνος παρουσιάζεται στο Πρωτάτο ως ένας σύγχρονος αυτοκράτορας. Ή μήπως ο σύγχρονος αυτοκράτορας Ανδρόνικος ο Β΄ παρουσιάζεται τελικά ως Μέγας Κωνσταντίνος;

Ο χαρακτηριστικός τύπος του Μεγάλου Κωνσταντίνου με το λιπόσαρκο πρόσωπο, τα προτεταμένα ζυγωματικά και το κοντό, διχαλωτό γένι δίνει εδώ τη θέση του σε ένα στρογγυλό, σαρκώδες πρόσωπο, με νεανικά χαρακτηριστικά και στοιχειώδες ανοικτό καστανό νεανικό γένι.

Βάσει των παραπάνω εύκολα κανείς μπορεί να θεωρήσει ότι η απεικόνιση του Μ. Κωνσταντίνου συνίσταται ακριβώς στο να υπονοεί το σύγχρονο αυτοκράτορα ως δωρητή των τοιχογραφιών.

Ο Ανδρόνικος ο Β΄ γεννήθηκε το 1258 και, όταν το 1282 διαδέχθηκε τον πατέρα του, Μιχαήλ Η΄, ήταν 24 χρονών. Είναι λοιπόν πιθανό ο νεαρός αυτοκράτορας να προσέφερε στους αιορείτες ένα τέτοιο έργο, ως σημαίνουσα δήλωση της πολιτικής και εκκλησιαστικής του θέσης, εκ διαμέτρου αντίθετης από εκείνης του πατέρα του (ο οποίος ήταν γνωστός για την φιλενωτική με τους Δυτικούς στάση του). Ο Μιχαήλ Η΄, ο πατέρας του Ανδρόνικου, παραλληλίστηκε με τον Κωνσταντίνο γιατί ανέκτησε τη Βασιλεύουσα. Ο Ανδρόνικος όμως τώρα συσχετίστηκε με τον Κωνσταντίνο προφανώς επειδή έφερε πίσω την αυτοκρατορία στην ορθοδοξία.



Εικόνα 48 Το έργο από το οποίο επιλέχθηκε το ειλητήριο ως λεπτομέρεια

7.1.3 Κείμενο από ειλητάριο/ Α’λεπτομέρεια

Το κείμενο από το ειλητάριο είναι παρμένο από το βιβλίο τον Προφήτη Δανιήλ κεφ.2 στχ.44:

«Καὶ ἐν ταῖς ἡμέραις τῶν βασιλέων ἐκείνων ἀναστήσει ὁ Θεὸς τοῦ οὐρανοῦ βασιλείαν, ἣτις εἰς τοὺς αἰῶνας οὐ διαφθαρήσεται, καὶ ἡ βασιλεία αὐτοῦ λαῶ ἑτέρῳ οὐχ ὑπολειφθήσεται· λεπτυνεῖ καὶ λικμήσει πάσας τὰς βασιλείας, καὶ αὐτὴ ἀναστήσεται εἰς τοὺς αἰῶνας».

Μετάφραση

«Κατὰ την εποχὴν των βασιλέων της τετάρτης βασιλείας, ο Θεὸς του ουρανοῦ θα ἀναδείξῃ μίαν ἄλλην βασιλείαν, ἡ οποία στους αἰῶνας των αἰώνων δεν θα καταστραφῇ. Καὶ ἔτσι ἡ βασιλεία αὐτὴ του Θεοῦ δεν θα λείψῃ, δεν θα δώσῃ τόπον εἰς ἄλλην βασιλείαν. Θα συντρίψῃ δέ, καὶ θα θρυμματίσῃ καὶ θα λικνίσῃ ὅλας τὰς ἄλλας βασιλείας· καὶ αὐτὴ θα υψωθῇ, θα ἐκταθῇ καὶ θα υπάρξῃ στους αἰῶνας των αἰώνων.»

7.1.4 Προφήτης Ηλίας ο Θεοβίτης

Η μορφή του Προφήτη Ηλία του Θεοβίτη, βρίσκεται στο ναό του Πρωτάτου. Πρόκειται για μια μεμονωμένη μορφή και ανήκει στις αγιογραφίες των προφητών του Πανσέληνου.

Η εικόνα του προφήτη φέρει εκπληκτικά χρώματα, αρμονικά συνδυασμένα με καταπληκτικά γραψίματα.



Εικόνα 49

Ο προφήτης Ηλίας είχε καταγωγή από την Θέσβη (γι’ αυτό ονομάστηκε Θεσβίτης), το σημερινό El Istib, της περιοχής Γαλαάδ, έζησε τον 9^ο π.χ. αιώνα, ήταν γιός του Σωβάκ και ανήκε στην φυλή του Ααρών. Ο προφήτης Ηλίας άσκησε το προφητικό του χάρισμα επί βασιλείας Αχαάβ, γύρω στο 873 με 854 π.χ. για 25 έτη. Λέγεται ότι ήταν εναντίον του βασιλιά και της γυναίκας του Ιεζάβελ διότι ήταν άνθρωποι ασεβείς, που καταδίωκαν την πατρώα θρησκεία, ειδικά εκείνη η οποία δεν ήταν ισραηλίτισσα, ήταν η αιτία να νοθεύεται η πίστη από ειδωλολατρικά έθιμα. Η Ιεζάβελ κυνήγησε πολύ τον προφήτη Ηλία, αναγκάζοντας τον να φεύγει και να κρύβεται διαρκώς.

7.1.5 Ένθρονος Χριστός

Η μορφή Του Χριστού απεικονίζεται στις Καρυές, στο ναό του Πρωτάτου, στο νότιο πεσσό του κυρίως ναού. Πρόκειται για μια κλασική απεικόνιση του Κυρίου. Ο Χριστός που κάθεται στο θρόνο του, ευλογώντας. Με το δεξί του χέρι δίνει την ευλογία και με το αριστερό χέρι κρατάει το ευαγγέλιο.

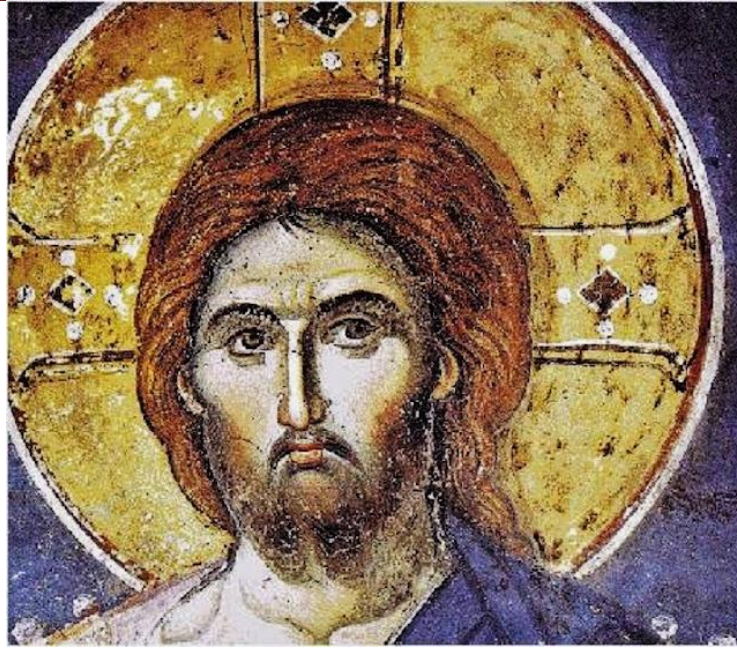
Η θέση του και η στάση του είναι απόλυτα ήρεμη και αρμόζουσα. Το πρόσωπο του φαίνεται να διακατέχεται από μια απέραντη γαλήνη ενώ συνάμα είναι σοβαρό και γλυκό μαζί. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων είναι εκπληκτικές και η όλη απόδοση της εικόνας μοιάζει γλυπτική.

Τα χρώματα που έχει επιλέξει ο καλλιτέχνης είναι πολύ ζωντανά, αρμονικά ταιριασμένα μεταξύ τους και αρχοντικά θα λέγαμε.

Η μεγαλοπρέπεια και η αγιοσύνη σε αυτή την εικόνα είναι έκδηλα, έτσι ακριβώς όπως αρμόζουν.

Οι μορφές του Πανσελήνου, και κυρίως αυτές που παρουσιάζονται στο Πρωτάτο, αποτελούν απόδειξη ότι η βυζαντινή ζωγραφική είναι ένα μεγάλο, σίγουρο και θαυμαστό εικαστικό σύστημα, ή μάλλον ότι είναι ένας τρόπος εικαστικής σκέψης. Ένας τρόπος που ξεπέρασε τον νατουραλισμό και προχώρησε στην προσέγγιση των μορφών με εικαστικά κριτήρια και αρχές κι όχι στην βάση της ψευδαισθήσεως της προοπτικής και της υποκειμενικότητας του ματιού του καλλιτέχνη.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 50

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



Εικόνα 51 Χριστός Ευλογών

[95]

Ο Χριστός ένθρονος, είναι μια καθαρή μορφή που συγκλονίζει όχι με τα συναισθήματα που εκφράζει αλλά με τον βαθμό παρουσίας της και με την οικειότητα που κυριολεκτικά καθλώνει τον πιστό θεατή.

Το πρόσωπο που έχουμε μπροστά μας είναι ένα εικαστικό οικοδόμημα που υπακούει σε νόμους και αρχές, το οποίο χτίζεται με στόχο την πλαστικότητα και την ακτινωτή έξοδο προς τον θεατή. Ο κυρ Μανουήλ Πανσέληνος χρησιμοποιεί καμπύλους άξονες για να στήσει την μορφή όπως φαίνεται και στις χαράξεις του. Η διάθεση των χαρακτηριστικών πάνω στους άξονες αυτούς τους δίνει κίνηση και ρυθμό ενιαίο. Οι κινήσεις είναι δύο. Η κίνηση της κεφαλής προς τα αριστερά και η κίνηση του βλέμματος και του φωτός προς τα δεξιά. Η προς τα δεξιά κίνηση συνεπικουρείται από την κίνηση των μαλλιών, που βγαίνουν πάνω από τον αριστερό ώμο, από την κίνηση των γενιών αλλά και των τριχών στο μέτωπο και στο μουστάκι.

Θαυμάσιος σε επίπεδο ρυθμού, είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο Πανσέληνος χειρίζεται την καμπυλότητα του περιγράμματος των μαλλιών σε σχέση με την καμπύλη που σχηματίζει η κίνηση των ματιών μέσα στο πρόσωπο. Είναι τόσο ζυγισμένο το πέρασμα και η συνάντηση αυτών των γραμμών, που θα μπορούσαμε εδώ να μιλήσουμε για εμπνευσμένη στιγμή του Πανσελήνου. Η αποκλίνουσα σχέση των αξόνων των ματιών και των ρουθουνιών - μουστακιού - στόματος αποτελεί προοπτική προβολή της μορφής που την βγάζει προς τα δεξιά. Προς την κατεύθυνση αυτή κινείται και το φως. Και την κίνηση αυτή του φωτός και Πανσέληνος την σημαδεύει με την κατάλληλη κίνηση της πινελιάς προς τα δεξιά (στο μέτωπο και στις παρειές) (Κόρδης Γ. , 2001).

Προς την κατεύθυνση της πραγμάτωσης της πλαστικότητας και άρα προς την έξοδο της μορφής ενεργεί και η προοπτική λειτουργία της γραμμής. Χαρακτηριστικό είναι η εγκάρσια τοποθέτηση των φώτων πάνω στα μαλλιά, αλλά και ο γραμμικός σχεδιασμός των γενιών. Στο πρόσωπο λοιπόν αυτό του Πανσέληνου βλέπουμε να πραγματώνεται όλη η φιλοσοφία των Βυζαντινών δηλαδή η έξοδος της μορφής προς τον θεατή. Ρυθμική διάταξη των στοιχείων πάνω σε καμπύλους άξονες. Επίτευξη πλαστικότητας σε επίπεδο γραμμής και τέλος εικαστική χρήση του χρώματος για να εξέλθει η μορφή προς τον θεατή. Εκκίνηση από σκούρο προπλάσμα (θερμό) και ανάπτυξη προς το λευκό ψιμίθι μέσα από το ροδαλό, ψυχρό χρώμα της σάρκας. Ο Πανσέληνος είναι απαλλαγμένος από οποιοδήποτε περιορισμό όσον αφορά τη ζωγραφική του σύνθεση (Κόρδης Γ. , 2001).

7.1.6 Η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτιδα / Β'λεπτομέρεια

Η αγία Φωτεινή η Σαμαρείτις βρίσκεται στο ναό του Πρωτάτου στις Καρυές. «Η αγία φωτεινή η και ωμίλησεν ο Χριστός εν τω φρέατι», κατά τον άγιο Νικόδημο τον Αγιορείτη. Η ζωή της αγίας Φωτεινής μαρτύρησε την εποχή του Νέρωνα (54 – 68), μαζί με τους πέντε αδελφούς της και τους δύο γιούς της.

Είναι μια ολόσωμη μορφή, που διαφέρει ανάμεσα στις αυστηρές μορφές των ασκητών, ερημιτών και λοιπών μοναχών των αγιογραφιών του Πανσέληνου.

Η κίνηση των χεριών της αγίας Φωτεινής και η στάση του σώματος δείχνουν έντονα την κίνηση και την ενέργεια που αποπνέει η παράσταση, δίνοντας πραγματικά

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

την εντύπωση ότι πλησιάζει στο φρέαρ για να πάρει νερό με τη στάμνα. Το φόντο της σύνθεσης και η απεικόνιση των τειχών χαρίζουν βάθος και δίνουν τρισδιάστατο χαρακτήρα στην απεικόνιση.



Εικόνα 52 Η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτιδα

7.2 Μεθοδολογία κατασκευής αντιγράφων- τεχνικές και υλικά (Αναφορικά με τα σχέδια των αγίων Κωνσταντίνου και Προκοπίου.)

A. ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΣΧΕΔΙΟΥ

Αφού έχουμε στα χέρια μας την προετοιμασμένη επιφάνεια του ξύλου, το πρώτο με το οποίο καταπιανόμαστε είναι η αποτύπωση του σχεδίου πάνω σε αυτό με

την χρήση ενός αντιβόλου(από το ρήμα αντιβάλλω).Στην «Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου εκ Φουρνά υπάρχουν προτάσεις και οδηγίες αναφορικά με την χρήση και κατασκευή του.

Στα συγκεκριμένα έργα χρησιμοποιήσαμε ένα λεπτό ρυζόχαρτο όπου αποτυπώσαμε το σχέδιο που επιλέξαμε από τον τόμο Μανουήλ Πανσέληνος, των εκδόσεων Αγιορειτική Εστία.

Στη συνέχεια περάσαμε με ένα βαμβάκι ελαφρώς βουτηγμένο σε χονδροκόκκινο την μια πλευρά ενός χαρτιού, ικανού να καλύψει το μέγεθος του ξύλου μας, έτσι ώστε να λειτουργήσει, θα λέγαμε, ως καρμπόν. Αφού τοποθετήσαμε προσεχτικά το αποτυπωμένο ρυζόχαρτο στο ξύλο και το στερεώσαμε με μια χαρτοταινία από την πάνω πλευρά του, ούτως ώστε να μην μετακινείται, φέραμε ανάμεσα τους το αντίβολο και με τη βοήθεια ενός στυλό ακολουθήσαμε όλες τις γραμμές του σχεδίου, πιέζοντας τόσο όσο θα έπρεπε για να εμφανιστούν τα χνάρια του σχεδίου πάνω στο ξύλο μας. Μόλις απομακρύναμε το αντίβολο και το ρυζόχαρτο με τη βοήθεια ενός μολυβιού βελτιώσαμε την ένταση του σχεδίου μας.

Β. ΠΡΟΠΛΑΣΜΟΣ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Για να βγάλουμε τον προπλασμό χρησιμοποιήσαμε:

Όμπρα ωμή ($\text{SiO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_3\text{O}_4$), σιέννα ψημένη ($\text{SiO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3$), ώχρα ($\text{Fe}_2\text{O}_3/\text{FeOOH}$), πράσινο τσιμέντου και άσπρο τιτανίου.

Περάσαμε τρία αραιά προπλάσματα με την ροπή του προσώπου, βοηθώντας έτσι από την αρχή σιγά σιγά να προβάλλεται ο όγκος του προσώπου.

Γ. Α΄ΓΡΑΨΙΜΟ

Με σιέννα ψημένη και όμπρα ψημένη(λαζουρωτά) περνάμε τα μάτια ,τα φρύδια και τα γένια.

Δ. ΓΛΥΚΑΣΜΟΣ-ΓΑΝΩΜΑ

Προσθέσαμε στον προπλασμό λευκό και πράσινο τσιμέντου και το περνάω πάνω από το σάρκωμα, αφήνοντας να φαίνεται στις άκρες λίγο ο προπλασμός . Ο γλυκασμός είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Μακεδονικής Σχολής

Ε. ΣΑΡΚΩΜΑ

Ο Πανσέληνος διακρίνεται για τα φωτεινά σαρκώματα. Εδώ χρησιμοποιήσαμε λευκό,ώχρα, κιννάβαρι (HgS), λίγο μπλε κοβαλτίου (CoAl_2O_4) και εφαρμόσαμε το σάρκωμα με τέτοιο τρόπο ώστε με λεπτές πινελιές να κάνουμε τα ενώματα με τα γανώματα στις άκριες.

ΣΤ. ΠΥΡΟΔΙΣΜΟΣ/ΓΑΝΩΜΑΤΑ

Πριν το Α΄ και το Β΄ φως βάλαμε στη σκιερή πλευρά τους πυροδισμούς, προσθέτοντας στο σάρκωμα, κινάβαρι και λευκό. Τους εφαρμόσαμε στο μέτωπο, τα μάγουλα και το λαιμό. Στη μεγάλη πλευρά, την φωτεινή μπαίνουν πάλι τα γανώματα δηλαδή οι γαλαζοπράσινες λαζούρες, τα οποία τοποθετούμε στην φωτεινή πλευρά της μορφής χρησιμοποιώντας μαύρο, άσπρο, πράσινο και μπλε.

Επιστρέψαμε δουλεύοντας το σάρκωμα και πάλι τους πυροδισμούς και τα γανώματα, «παντρεύοντάς τα» συνεχώς με την σάρκα.

Συνεχίσαμε με τις πιο θερμές σκιάσεις των γραψιμάτων χρησιμοποιώντας σιέννα ψημένη, χονδροκόκκινο και κιννάβαρη εφαρμόζοντάς τα στη μύτη, στο πάνω χείλος και στα γένια. Στο κάτω χείλος προσθέσαμε και σάρκωμα.

Ζ. Α΄ΦΩΣ

Το Α΄ φως το οποίο φτιάχνεται με σάρκωμα και λευκό το εφαρμόσαμε περισσότερο στην φωτεινή πλευρά του προσώπου και όπου χρειάζεται στην σκιερή.

Η. Β΄ΦΩΣ

Προσθέσαμε λευκό στο Α΄ φως το οποίο εφαρμόζοντάς το σε μικρότερη έκταση, προετοιμάσαμε τα σημεία που θα μπουν οι ψιμιθιές.

Θ. Β΄ και Γ΄ ΓΡΑΨΙΜΟ

Με σιέννα και περισσότερη όμπρα ψημένη, όχι λαζουρωτά περάσαμε τα ματόκλαδα, τα φρύδια, την ίριδα, γύρω από την κόρη του ματιού, το ακρορύνιο και τα πτερύγια της μύτης, στις άκρες της σχισμής του στόματος. Για τρίτο γράψιμο χρησιμοποιήσαμε σκέτη όμπρα περνώντας λίγες γραμμούλες στα φρύδια.

Ι. ΨΥΜΙΘΙΑ-ΜΑΤΙΑ

Οι ψιμιθιές γίνονται με σκέτο λευκό και κλιμακωτά σβύνουν από την πιο έντονη στις λιγότερο σε ένταση και έκταση.

Πριν το ασπράδι του ματιού προετοιμάσαμε την επιφάνεια του γλαυκώματος με άσπρο και μαύρο ή γάνωμα.

ΙΑ. ΠΡΟΠΛΑΣΜΟΣ ΜΑΛΛΙΩΝ

Για να προπλάσουμε τα μαλλιά χρησιμοποιήσαμε χονδροκόκκινο, πράσινο, ώχρα (να βγει κάτι σαν ένα κοκκινωπό καφέ).

7.2.1 Υλικά που χρησιμοποιήθηκαν κατά την παραγωγή των αντιγράφων

- A. Για τα αντίγραφα των Αγίων Προκοπίου και Κωνσταντίνου καθώς και για το ειλιτάριο χρησιμοποιήθηκαν ως ξύλινο υποστήριγμα, τρεις

έτοιμες προετοιμασμένες επιφάνειες σε κόντρα πλακάξ θαλάσσης από ρώσικη σημύδα ,σε διαστάσεις και 21,5X30 εκ. (2) και 13X24,5εκ. αντίστοιχα.

Αναφορικά με τα πινέλα χρησιμοποιήθηκαν πινέλα σε σχήμα φλόγας(φαρδιά και στρογγυλά) για τις λεπτομέρειες και για μικρή ποσότητα χρώματος και πλατιά πινέλα για μεγαλύτερη ποσότητα χρώματος (Τσίλαγα, ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ, 2001)μάρκας Rafael και Winsor Newton 0, 1, 2,3,4,5.

Οι χρωστικές μας προέρχονται από το γερμανικό εργοστάσιο Kremer Pigmente καθώς και από το εργοστάσιο Old Holland ενώ ως συνδετικό χρησιμοποιήθηκε η ακρυλική κόλλα PLEXTOL D498.

Χρειάστηκαν βέβαια και άλλα υλικά όπως, ένα λεπτό ρυζόχαρτο, μολύβι, στυλό και ξυλομπογιές.

- B. Για τα αντίγραφα του Χριστού, του Προφήτου Ηλιού και της στάμνας που φέρει στο αριστερό της χέρι η αγία Φωτεινή, προετοιμάσαμε τα ξύλινα υποστηρίγματα σε επιφάνειες από Mdf, με κόλλα Σαρντέν και γύψο Κεφαλληνίας (χειροποίητη).

Αναφορικά με τα πινέλα χρησιμοποιήθηκαν στρογγυλά και πλακέ πινέλα φυσικής τρίχας, μάρκας Winsor&Newton και Royal-Talens (No 000, 00,1, 4, 6), καθώς και πινελάτζα φυσικής τρίχας.

Οι χρωστικές μας προέρχονται από σκόνες αιογραφίας (Art&Hobby) ενώ ως συνδετικό χρησιμοποιήθηκε αυγό με ξύδι. Το τελικό βερνίκι είναι διάφανο σατινέ της εταιρίας OLD HOLLAND.

Χρειάστηκαν βέβαια και άλλα υλικά όπως, ένα λεπτό ρυζόχαρτο, μολύβι και στυλό και καρμπόν μαύρο και κίτρινο, μάρκας Kores .

7.3 Φωτογραφίες κατά την παραγωγή των έργων

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



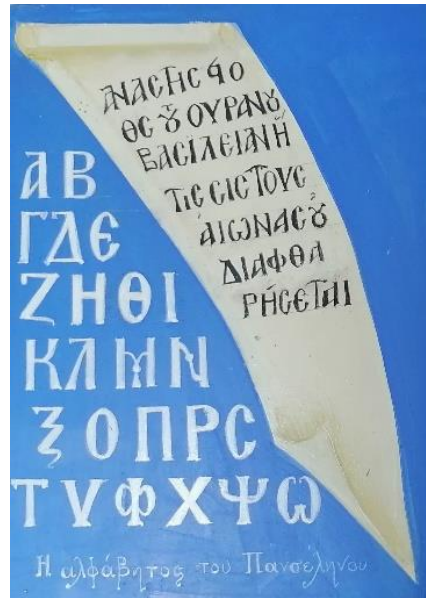
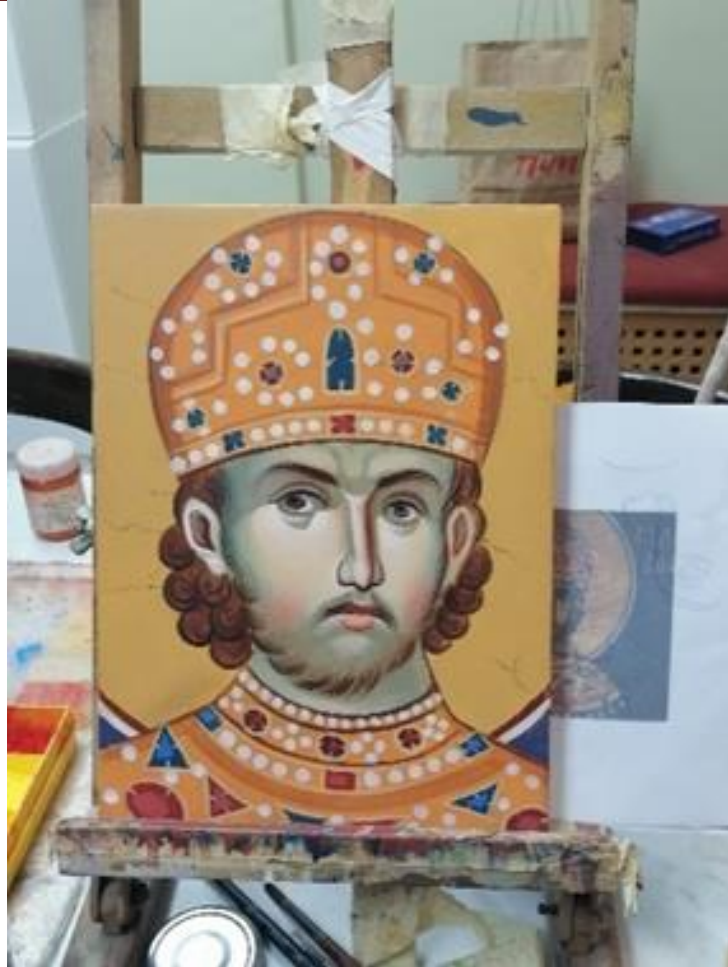
‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



(Αντίγραφα του φοιτητή π.Ιωάννη Αλεβιζόπουλου)

8.Φωτογραφίες κατά την παραγωγή των έργων



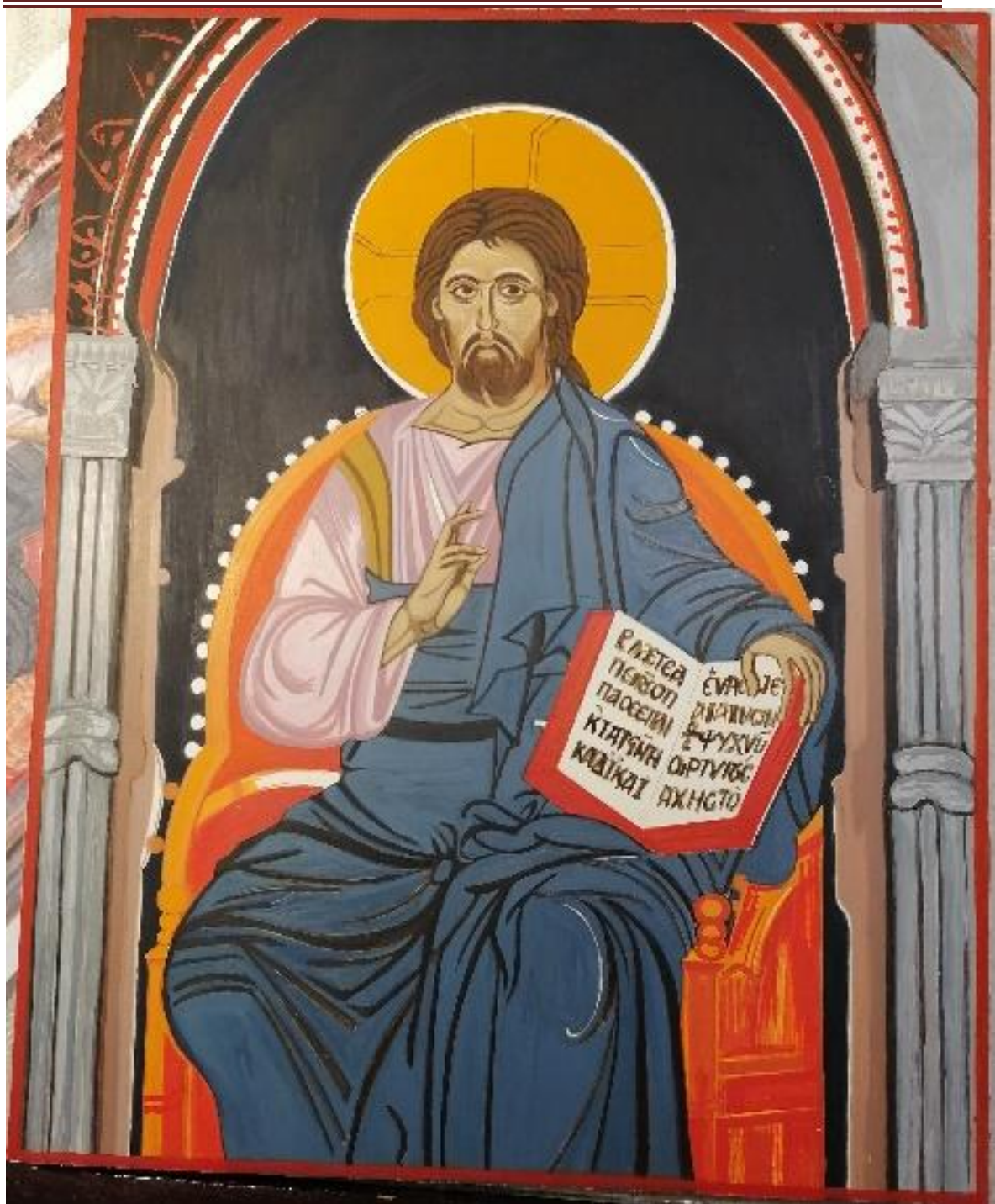
‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



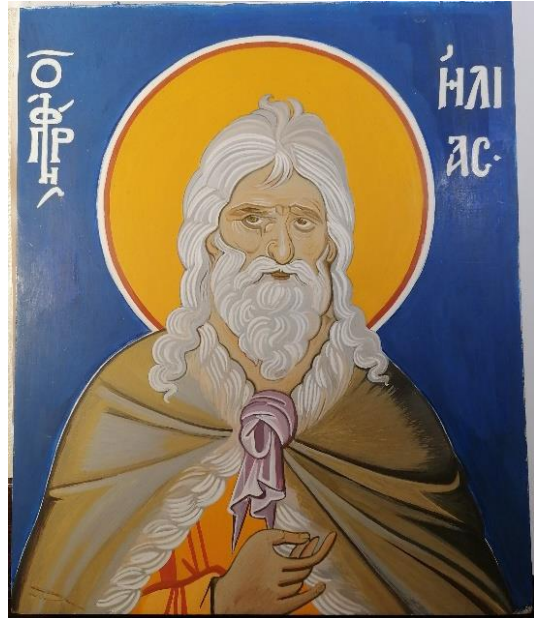
‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



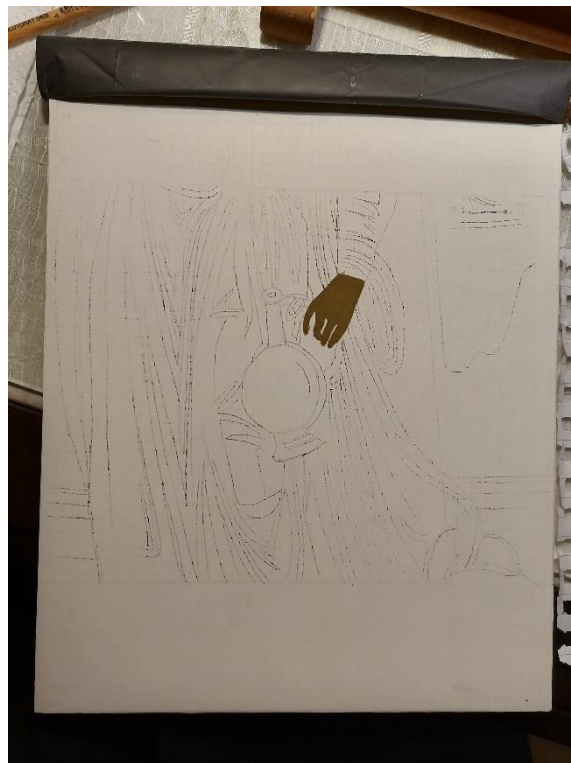
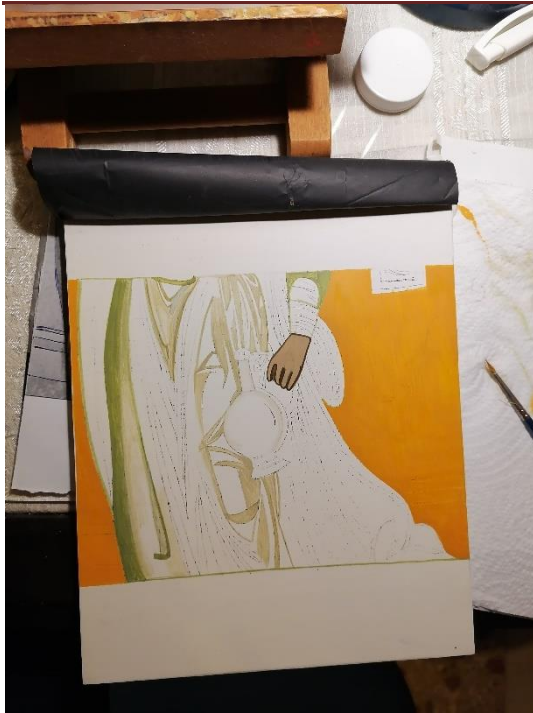
‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’



(Αντίγραφα της φοιτήτριας Αλεξάνδρας Μαρίας Δένδια)

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ/ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έπειτα από αυτή την μελέτη που έγινε για τον Εμμανουήλ Πανσέληνο, είναι σαφές, ότι η καλλιτεχνική του προσωπικότητα ενέπνευσε τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες να προσπαθήσουν να αποδώσουν δημιουργίες που να μοιάζουν με τις δικές του, έχοντας το τεράστιο και αδιαμφισβήτητο μοναδικό του έργο, ως πρότυπο για πάρα πολλά χρόνια, έως και σήμερα, με πελώριο σεβασμό.

Ο Πανσέληνος, ζωγράφισε και διακόσμησε, με τους μαθητευόμενους του, το ναό του Πρωτάτου, εντυπωσιάζοντας τους σύγχρονους του αλλά και όλους τους μεταγενέστερους από αυτόν, όσο κανένας άλλος αγιογράφος στην ιστορία του Βυζαντίου.

Είναι γεγονός ότι είναι ο πιο γνωστός και ο αντιπροσωπευτικότερος καλλιτέχνης της Μακεδονικής σχολής αλλά και ολόκληρης της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ίσως ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους όλων των εποχών.

Τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την παραγωγή και μελέτη των αντιγράφων των επιλεγμένων έργων του Πανσελήνου καταδεικνύουν το μέγεθος του καλλιτέχνη, τον βαθύ μελετητή και γνώστη της γραμμής και του χρώματος και τον πολύπειρο κάτοχο της τεχνικής της νωπογραφίας. Εμείς βέβαια στην παρούσα εργασία λόγω ευνοήτων και πρακτικών λόγων εξαιτίας δηλαδή της άγνοιας και της απειρίας μας σχετικά με την τεχνική αυτή προσεγγίσαμε την δουλειά του μεγάλου καλλιτέχνη αντιγράφοντας τα δοκίμια των έργων του με την τεχνική του secco. Κρίνεται όμως και όλο πιο αναγκαίο να εμβαθύνουμε στο έργο του ακολουθώντας και πειραματιζόμενοι στην τεχνική της τοιχογραφίας για να αποκαλυφθεί ακόμα περισσότερο, ο τρόπος δουλειάς και η αξία αυτού του καλλιτέχνη. Αυτό μπορεί να γίνει σε δοκίμια τελάρα, με πλέγμα στο πίσω μέρος.

Σε παλιά χειρόγραφα αν και είναι καταγεγραμμένες ποικίλες προτάσεις και βήματα για την τεχνική του φρέσκου, δεν επαρκούν όμως να καλύψουν τις πολλές απορίες που αναφέρονται γιατί όσοι από τους παλιούς συνέγραψαν τέτοια εγχειρίδια, παρέλειψαν πολλές πληροφορίες επειδή από τη μία τα θεωρούσαν ως λεπτομέρειες και από την άλλη δυστυχώς δεν φρόντισαν να ‘ναι πιο αναλυτικοί, αναφερόμενοι σε όσους μελλοντικά θα ήθελαν να μνηθούν σε αυτήν την τεχνική και στα μυστικά της.

Τίθεται απαραίτητη λοιπόν η περαιτέρω έρευνα στο γνωστικό αυτό πεδίο, προκειμένου να συγκεντρωθούν επιπλέον δεδομένα αυτής της τεχνικής, μια γνώση που θα αποτελέσει αρωγό τόσο σε εκείνον που θα θελήσει να καταπιαστεί με αυτό το είδος τέχνης, (αναφορικά δηλαδή με τον τρόπο και τα υλικά κατασκευής) όσο και στον μετέπειτα συντηρητή, που θα κληθεί να σχεδιάσει διεξοδικά τους τρόπους επέμβασής του, σε ένα έργο που χρίζει ανάδειξης και προστασίας. Σε αυτή μας την προσπάθεια είναι αναμφισβήτητη εννοείται η συνδρομή των φυσικοχημικών τεχνικών τόσο για την ανάλυση των κονιαμάτων και επιχρισμάτων όσο και των χρωστικών. Μόνο μετά από ενδελεχή επιστημονική διερεύνηση συνδυάζοντας διεξοδικά δηλαδή τα αποτελέσματα των φυσικοχημικών ερευνών και την πρακτική εμπειρία των ελάχιστων πλέον μαστόρων που εφαρμόζουν την τέχνη θα μπορέσουμε να έχουμε πληρέστερη εικόνα της σπουδαίας αυτής ζωγραφικής κληρονομιάς που συναντούμε στην Υστεροβυζαντινή περίοδο των Παλαιολόγων. Και όπως έλεγε ο αείμνηστος Φώτης Κόντογλου “Η ζωή μας και η χαρά μας είναι αιωνίως να ερευνούμε, να αγαπούμε, να

σπουδάζουμε και να λέμε στο τέλος «αχρείοι δούλοι και αμαθείς τεχνίται εσμέν». Όταν παύσει ο έρωτάς μας προς αυτά τα έργα και πούμε πως γινήκαμε τέλειοι, παύουμε κιόλας να ζούμε πνευματικά, δηλαδή με ταπείνωση...” (Καρύδης, 2013).

Επίσης ένα άλλο σημείο στο οποίο αξίζει κάποιος να ενσκήψει και μελετήσει και με το οποίο δεν καταπιαστήκαμε σε αυτήν την εργασία είναι αυτό που θα καταδεικνύει την σχέση που έχει η Παλαιολόγεια Αναγέννηση με την εδραίωση του Ουμανισμού και ρεαλισμού της Αναγεννησιακής τέχνης, γιατί μόνο έτσι θα μπορέσουμε με τρόπο ξεκάθαρο να κατανοήσουμε τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε ο ελληνικός και βυζαντινός πολιτισμός όχι μόνο στους σύγχρονους προς αυτόν καλλιτέχνες της δύσης, μιας και δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε πως η Ιταλία από τον ΣΤ' ως τον ΙΓ' αιώνα ήταν καλλιτεχνική επαρχία του Βυζαντίου, όσο και στους μετέπειτα προς αυτούς «πατέρες» της σύγχρονης τέχνης, του Σεζάν, του Σαγκάλ, του Πικάσο, του Μπέικον, του Πόλοκ, του Ντιέγο δε Ριβέρα, ιδίως κάτω από την επίδραση της ζωγραφικής, ενός από τους τελευταίους «βυζαντινούς ζωγράφους» του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Ελ Γκρέκο), αντιπαραβάλλοντάς τα έργα τους..



Εικόνα 53 Ο θρίαμβος της Γαλατείας, Ραφαήλ 1512/ Πανσέληνος 1289-1293

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

5 ^{ος} - 4 ^{ος} π.Χ.....	Ελληνική κλασική αρχαιότητα
300-30 π.Χ.....	Ελληνιστική περίοδος
1 ^{ος} -4 ^{ος} αι. μ.Χ.....	Απαρχές Χριστιανικής ζωγραφικής,(αλληγορίες,σύμβολα,διακοσμητικά)
330μ.Χ.....	Ίδρυση Κωνσταντινούπολης από τον Μ. Κωνσταντίνο
3 ^{ος} αι.-726.....	Πρωτοβυζαντινή περίοδος.
Μέσα 4 ^{ου} αι.....	Αναπαράσταση του Θείου.
5 ^{ος} αι.	Άγ.Γεώργιος,Ροτόντα Θεσσαλονίκης,ψηφιδωτά,πλούσια διακόσμηση.
556 μ.Χ.....	Μονή Σινά, μορφές Αγίων σε χρυσό φόντο.
726-787 και 815-843.....	Περίοδος εικονομαχίας.
6 ^{ος} αι.....	Εγκαυστική τεχνοτροπία.
7 ^{ος} αι.....	Άγιοι εικονίζονται μαζί με τοπικούς άρχοντες.
726-843.....	Περίοδος Εικονομαχίας, ανεικονική λατρεία του Θείου.
843-1204.....	Μεσοβυζαντινή περίοδος.(Ωριμη ζωγραφική εικονογραφία. Καθιερώνεται ο Δογματικός και ο Λειτουργικός κύκλος)
9 ^{ος} -11 ^{ος} αι.....	Μακεδονική Αναγέννηση. Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος ευνοεί μνημειακή ζωγραφική. Ενσωμάτωση δανείων από την αρχαιότητα.
964-969.....	Ανέγερση του Ι.Ν Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Πρωτάτο.
1081-1185.....	Κομνήνεια περίοδος: Η πνευματική παλινόρθωση του Βυζαντίου.
13 ^{ος} -14 ^{ος} αι.....	Παλαιολόγεια αναγέννηση. Απουσιάζει βάρος προηγούμενης περιόδου, μορφές με χάρη, ανθρωπιστικά αισθήματα. Μνημειακός χαρακτήρας.
1204-1261.....	Περίοδος Λατινοκρατίας
1204-1453.....	Ύστερη βυζαντινή περίοδος
1259.....	Ξεκινά Δυναστεία Παλαιολόγων
1261.....	Ο δεσπότης του Μιστρά Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος ανέλαβε την διακυβέρνηση ως αυτοκράτωρ ενός κράτους
1282-1328.....	Ηγεμονία Ανδρόνικου Β΄
11 ^{ος} -13 ^{ος} αι.....	Μακεδονική Σχολή
1260-1371.....	Αγιογράφηση Σοποτσάνι

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

1310.....	Ανέγερση Ναού Οδηγήτριας στο Μυστρά
1348-1380.....	Ανέγερση Ναού Περιβλέπτου
1428.....	Ανέγερση Ναού Παντάνασσας στο Μυστρά
1295.....	Αιογράφηση Ναού Περιβλέπτου Αχρίδας από τους Μιχαήλ και Ευτύχιο Ασπραπά.
1282-1328.....	Αιογράφηση Πρωτάτου από τον Μανουήλ Πανσέληνο
1350-1453.....	Ύστερη παλαιολόγεια ζωγραφική
1453.....	Άλωση της Κωνσταντινούπολης
15 ^{ος} -16 ^{ος} αι.....	Κρητική Σχολή
16 ^{ος} -17 ^{ος} αι.....	Δομίνικος Θεοτοκόπουλος
1728-1733.....	Εκπόνηση του έργου «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» Διονυσίου εκ Φουρνά
1895-1965.....	Φώτιος Κόντογλου
1953-56.....	συντήρησης Φ.Ζαχαρίου
1999-2002.....	η 10 ^η εφορία ξεκίνησε ανασκαφική μελέτη στο Πρωτάτο
2011-2015.....	Εργασίες συντήρησης αιογραφιών του Πρωτάτου, που ανέλαβε η Εφορεία Χαλκιδικής και Αγίου Όρους.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Delvoye, C. (1999). *Βυζαντινή Τέχνη*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Eastmond, A. (2010). *The Limits of Byzantine Art*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Evely. (1999). *FRESCO: A PASSPORT INTO THE PAST. MINOAN CRETE*. ATHENS: BRITISH SCHOOL OF ATHENS.
- The Arts New Work. (1923, Μάιος).
- Warren, T. (1997). *A HISTORY OF THE BYZANTINE STATE AND SOCIETY*. STANFORD UNIVERSITY PRESS.
- Ανδρούδης, Π. (2020). *Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*. Μπαρμπουνάκης.
- Βιτρούβιος. (2000). *Περί Αρχιτεκτονικής* (Τόμ. VI-X). (Π. ΛΕΦΑΣ, Μεταφρ.) ΑΘΗΝΑ: ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Βράνος, Ι.-Χ. (1992). *Η Τεχνική της Αγιογραφίας*. Μέλλισα.
- Γεώργιος, Τ. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος*. Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.
- Γιαννακόπουλος, Κ. (1966). *Βυζαντινή ανατολή και λατινική δύση*. (Κ. Κώστας, Μεταφρ.) ΕΣΤΙΑ.
- Γκόμπριχ, Χ.-Ε. (2011). *ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ.
- Γλυκατζή-Αρβελέρ, Ε. (2018). *Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ*. Ψυχογιός.
- Γουργιώτη, Δ. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος*. Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.
- Δαμασκηνός, Ι. (2020). *Εκδόσεις Ακριθής της Ορθοδόξου Πίστεως*. ΑΘΗΝΑ: ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ. Ανάκτηση Φεβρουάριος 6, 2022
- Ιερόθεος-Μοναχός. (1997). *ΩΣΕΙ ΜΥΡΡΑ*. ΑΘΗΝΑ: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.
- Καπετανίδης, Ν. (2005). *ΧΡΩΜΑΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ - ΧΗΜΕΙΑ ΧΡΩΜΑΤΩΝ*. ΖΗΤΗ.
- Καρύδης, Χ. (2013, 10 4). Η τεχνική της Νωπογραφίας: Συνέντευξη με τον καθηγητή Χρήστο Καρύδη. (Κ. Χουζούρη, Υπεύθυνος συνεντεύξεων) Εργαστήρια Τέχνης του Δήμου Κορυδαλλού.
- Κόντογλου, Φ. (1979). *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*. Αθήνα: Αστήρ.
- Κόρδης, Γ. (2001). *ΟΙ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΦΑΓΙΟΥΜ ΚΑΙ Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ*. ΑΡΜΑ.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

Κόρδης, Γ. (2006). *Η «ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. ΑΡΜΟΣ.*

Κόρδης, Γ. (2009). *Αυγοτέμπερα με Υποζωγράφιση.* ΑΘΗΝΑ: Αρμός.

Μιχελής, Π. (2006). *ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.* ΙΔΡΥΜΑ ΜΙΧΕΛΗ.

Νίκος Καραγιάννης, Σ. Σ. (2016). Η Βυζαντινή ζωγραφική· νωπογραφία ή έμμονα ξηρογραφία. *2nd International Meeting for Conservation & Documentation of Ecclesiastical Artefacts.*

Ντούμας, Χ. (1992). *Οι τοιχογραφίες της Θήρας.* ΑΘΗΝΑ: Ίδρυμα Θήρας.

Πανσέληνου, Ν. (2010). *ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.* ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ.

Σαββάκης, Α. (1998). *Ωσεί Μύρα Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989.* Καστανιώτη.

Σολδάτος, Χ. (2021). *Βυζαντινή τέχνη.* Όασις.

Στρούφη-Πουλημένου, Ι. (2013). *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη.* Αθήνα: Παρησία.

Σφηκόπουλος, Ι. (1968). *Τα μεσαιωνικά κάστρα του Μορηά.* (Π. Κρήτης, Επιμ.) Αθήναι.

Ταβλάκης, Ι. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος.* Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.

Τσιγαρίδας, Ε. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος.* Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.

Τσίλαγα, Ε. (2001). *ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ.* ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ.

Τσίλαγα, Ε. (2011). *ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.* ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ.

Φουντούλης, Ι. (2006). *ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ.* ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗ ΔΙΑΚΟΝΙΑ.

Χέρτσμπεργκ, Γ.-Φ. (2011). *ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΑΠΟ ΤΗΣ ΛΗΞΕΩΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΒΙΟΥ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΟΝ.* (Κ. ΠΑΥΛΟΣ, Μεταφρ.) ΠΕΛΕΚΑΝΟΣ.

Χρυσοχοϊδης, Κ. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος.* Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- Conroy, D. W. (2004). *ROMAN WALL PAINTINGS IN THE PAFOS THEATRE*. CYPROUS.
Ανάκτηση από
<https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1090&context=creartspapers>
- Dorin, G. (2016). Chromatic Analysis of the Byzantine Face. *ResearchGate*, σσ. 324-330.
doi:<http://dx.doi.org/10.18769/ijasos.73329>
- Kathleen, M. (1998). *James, Liz. Light and Color in Byzantine Art*. Ανάκτηση Ιανουάριος 18, 2022, από
https://scholarcommons.scu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=a_ah
- Talbot-Rice, D. (1972). *The appreciation of Byzantine art*. London, Oxford University Press.
Ανάκτηση Δεκέμβριος 11, 2021, από <https://www.worldcat.org/title/appreciation-of-byzantine-art/oclc/596702>
- Αντωνόπουλος Ι, Δ. Μ. (n.d.). *Βυζαντινή Τέχνη*. Ανάκτηση 06 28, 2022, από Αισθητική Αγωγή - Εικαστικά (Β' Γυμνασίου) - Βιβλίο Μαθητή (Εμπλουτισμένο):
http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2200/Eikastika_B-Gymnasiou_html-empl/index4C.html
- Βαφειάδης, Κ. Μ. (2021). Ύστερη βυζαντινή Ζωγραφική: Χώρος και Μορφή στην Τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως. Αθήνα. Ανάκτηση Δεκέμβριος 11, 2021, από
<https://www.academia.edu>
- Βλάχου, Σ. (2012, 05). *Υστεροβυζαντινή Περίοδος*. Ανάκτηση Νοέμβριος 16, 2021, από
<http://elxefsis.com/index.php/el/texni/vyzantini-texni/135-isterovizantini-periodos>
- Γ, Π. (2017, 12 8). Ο ναός του Πρωτάτου και ο ζωγράφος του. Ανάκτηση Δεκέμβριος 7, 2021, από <https://www.amna.gr/macedonia/article/212325/O-naos-tou-Protatou-kai-o-zografos-tou>
- Γαλανού, Α. (2014). Η αρχιτεκτονική φυσιογνωμία του Μυστρά. *Ανώτατο Τεχνολογικό Ίδρυμα Πειραιά*. Ανάκτηση από
<http://okeanis.lib2.uniwa.gr/xmlui/handle/123456789/2211>
- Γερολυμάτος, Γ. (2012, 5 26). *Αγιορείτικες Μνήμες*. Ανάκτηση από
<https://agioritikesmnimes.blogspot.com/>:
<https://agioritikesmnimes.blogspot.com/2012/05/1327-o.html>
- Γιώργος Σκιαδαρέσης. (2019, 07 21). Τα μοναδικά ψηφιδωτά της Ροτόντας: «Αυθεντικά και αντίγραφα από τη Θεσσαλονίκη και τη Ραβέννα». Ανάκτηση Νοέμβριος 19, 2021, από <https://www.lifo.gr/culture/ta-monadika-psifidota-tis-rotontas-aythentika-kai-antigrafa-apo-ti-thessaloniki-kai-ti>

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

-
- Δαμασκηνός, Ι. (2020). *Εκδόσις Ακριβής της Ορθοδόξου Πίστεως*. ΑΘΗΝΑ: ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ.
Ανάκτηση Φεβρουάριος 6, 2022
- Δανιηλία, Α. (1999, 12). Οι τοιχογραφίες του Πανσέληνου: Στον Ι.Ναό του Πρωτάτου του Αγίου όρους: Φυσικοχημική Ανάλυση. *Αρχαιολογία και τέχνες*(73).
doi:<https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/73-7.pdf>
- Καρύδης, Χ. (2013, 10 4). Η τεχνική της Νωπογραφίας: Συνέντευξη με τον καθηγητή Χρήστο Καρύδη. (Κ. Χουζούρη, Υπεύθυνος συνεντεύξεων) Εργαστήρια Τέχνης του Δήμου Κορυδαλλού.
- Κουντούρα, Ε. (2008, Νοεμβρίου 24). Το μυστήριο του ζωγράφου. Ανάκτηση Ιανουαρίου 15, 2022, από <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/to-mystirio-toy-zwgrafoy/>
- Νικήτα, Β. (2017). *Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΝΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ*. ΑΘΗΝΑ. Ανάκτηση από <https://practicebiology.files.wordpress.com/2017/11/2-cf84ceb5cf87cebdc9cebaceb7-cebdcf89cf80cebfc3cf81ceb1cf86ceb9ceb1cf83.pdf>
- Νίκος Καραγιάννης, Σ. Σ. (2016). Η Βυζαντινή ζωγραφική· νωπογραφία ή έμμονα ξηρογραφία. *2nd International Meeting for Conservation & Documentation of Ecclesiastical Artefacts*.
- Νωπογραφία. (2014, 1 11). Αθήνα. Ανάκτηση από <http://kostasgiannakos.blogspot.com/2014/11/1.html>
- Ξενόπουλος, Κ. (2015, 7 20). *Κωνσταντίνος Ξενόπουλος*. Ανάκτηση από <https://konxenopoulosagiografos.wordpress.com/>:
<https://konxenopoulosagiografos.wordpress.com/2015/07/20/>
- Π.Γ. (2017, 12 8). *Αθηναϊκό-Μακεδονικό Πρακτορείο Ειδήσεων*. Ανάκτηση από <https://www.amna.gr/>: <https://www.amna.gr/macedonia/article/212325/O-naos-tou-Protatou-kai-o-zografos-tou>
- Παπαμαστοράκης, Τ. (2011). *Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΟΥ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΣΤΗ ΒΑΛΚΑΝΙΚΗ ΧΕΡΣΟΝΗΣΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΥΠΡΟ*. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ. Ανάκτηση Ιανουάριος 21, 2022, από <https://www.archaiologia.gr/search/%CE%92%CE%A5%CE%96%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99%CE%9D%CE%97%20%CE%96%CE%A9%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%97/>
- Σακελλαρίου, Ε. (2009). Μελέτη των Υλικών Ζωγραφικής των Τοιχογραφιών της Βασιλικής των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων. Θεσσαλονίκη. Ανάκτηση 1 17, 2022, από <ikee.lib.auth.gr/record/113789/files/Binder1.pdf>

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

Σκουρτέλης, Δ. (2015, 1 9). *Βυζαντινές εικόνες και τοιχογραφίες*. Δημήτρης Σκουρτέλης.

Ανάκτηση από <https://byzantineskourtelis.blogspot.com/>:

https://byzantineskourtelis.blogspot.com/2015/01/blog-post_9.html

Τσαρούχης, Γ. (1984, Οκτώβριος-Δεκέμβριος). Η δύναμη των χρωμάτων. (12), σ. 15.

Ανάκτηση Νοέμβριος 19, 2021, από https://www.synaxi.gr/archive/tefxos_012.php

Τσουκνίδας, Α. (2015, Ιουλίου 15). ΠΑΝΣΕΛΗΝΕΙΑ ΤΕΧΝΗ. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 28, 2021, από

<https://konxenopoulosagiografos.wordpress.com/tag/%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%83%CE%B5%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B7/>

Φωκάς, Α. (1984). Σημειώματα με αφορμή τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου. *ΣΥΝΑΞΗ*(12), σ.

9. Ανάκτηση Δεκέμβριος 20, 2021, από

https://www.synaxi.gr/archive/tefxos_012.php

Χρυσάνθου, Α. (2010). ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΟ-ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΥΡΙΟ. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. Ανάκτηση 11 26, 2021, από

<http://ikee.lib.auth.gr/record/124220/files/chris.pdf>

ΠΗΓΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εικόνα 1 Οικία Λάσκαρη	11
Εικόνα 2 Περίβλεπτος	14
Εικόνα 3 Περίβλεπτος	14
Εικόνα 4 Παντάνασσα Μυστράς	15
Εικόνα 5 Παντάνασσα Μυστράς. Είσοδος στα Ιεροσόλυμα	16
Εικόνα 6 Ροτόντα, Άγιος Γεώργιος.	18
Εικόνα 7 Κομνήνεα Ζωγραφική.	21
Εικόνα 8 Άγιος Γεώργιος, Άγιος Δημήτριος.	23
Εικόνα 9 Ο λευκός άγγελος.....	25
Εικόνα 10 Απόστολοι / Σοποτσάνι	27
Εικόνα 11 Αγία Τριάδα	28
Εικόνα 12 Αρχάγγελος Γαβριήλ.....	29
Εικόνα 13 Η προσευχή του Ιησού/ Μιχαήλ και Ευτύχιος Αστράπας Περίβλεπτος Αχρίδος	30
Εικόνα 14 Μεταμόρφωση Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης	33
Εικόνα 15 Διονύσιος εκ Φουρνά/ Γιάννης Καστρίτης	35
Εικόνα 16 Σπάραγμα τοιχογραφίας Μεγίστης Λαύρας, Άγιος Νικόλαος	38
Εικόνα 17 Το πρωτάτο	39
Εικόνα 18 Εργασίες Συντήρησης	42
Εικόνα 19 Πρωτάτο	46
Εικόνα 20 Ευαγγελιστής Ιωάννης και ο Άγιος Πρόχορος. Μορφές που θυμίζουν γλυπτά αρχαίων Φιλοσόφων	47
Εικόνα 21 Πρωτάτο, ενδεικτικές φθορές.....	48
Εικόνα 22 Εργασίες συντήρησης	49
Εικόνα 23 Εργασίες Συντήρησης	49
Εικόνα 24 Εργασίες συντήρησης	50
Εικόνα 25 Γράμματα στον ελαμόνα του Αγίου Μερκουρίου	50
Εικόνα 26 Άγιος Μερκούριος.....	52
Εικόνα 27 Φαγιούμ Νεκρική προσωπογραφία, 2ος αι. μ.Χ. Μυστράς Περίβλεπτος, Άγιος Νίκων Μετανοείται 14 ^{ος} αι. μ.Χ.	55
Εικόνα 28 Αλληλεπίδραση στην τέχνη των δύο κόσμων	56
Εικόνα 29 Κρίσης του Πιλάτου	57
Εικόνα 30.....	60
Εικόνα 31 Η σκιερή γραμμή	61
Εικόνα 32 Χρήση λευκού περιγράμματος	61
Εικόνα 33 Ο Τσαρούχης στο Πρωτάτο	62
Εικόνα 34 Γεννέσιο της Θεοτόκου , Πρωτάτο.	64
Εικόνα 35 Ανάσταση, εις Άδου κάθοδος Πρωτάτο.	65
Εικόνα 36 Αζουρίτης/ Ανθρακικός χαλκός	67
Εικόνα 37 Η Βάπτιση Του Χριστού	68
Εικόνα 38 Η βάπτιση Του Χριστού.....	69
Εικόνα 39 Τα εισόδια της θεοτόκου	70
Εικόνα 40 Η Άνοδος στο Σταυρό.	73
Εικόνα 41 Ο Αναπέσωσν	74
Εικόνα 42 Στη μορφή του Αγίου φαίνεται να κρύβεται ο ίδιος ο ζωγράφος	77
Εικόνα 43 Στη μορφή του Αγίου φαίνεται να κρύβεται ο ίδιος ο ζωγράφος	78
Εικόνα 44 Ανάμειξη ασβέστη με ψιλά άχυρα	82
Εικόνα 45 Ίχνη από το νήμα της ευθείας των γραμμών	84
Εικόνα 46 Άγιος Προκόπιος.....	89
Εικόνα 47 Άγιος Κωνσταντίνος	90
Εικόνα 48 Το έργο από το οποίο επιλέχθηκε το ειλητήριο ως λεπτομέρεια	91
Εικόνα 49.....	92
Εικόνα 50.....	94
Εικόνα 51 Χριστός Ευλογών	95
Εικόνα 52 Η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτιδα	97
Εικόνα 53 Ο θρίαμβος της Γαλατείας, Ραφαήλ 1512/ Πανσέληνος 1289-1293.....	114

-
- Εικ.1/http://www.culture.gr/culture/mystras-edu/history/06_img27.html
Εικ.2/http://www.religiousgreece.gr/peloponnese/-/asset_publisher/J4zsS00HIAz5/content/mone-peribleptou-mystra
Εικ.3/<https://www.flickr.com/photos/vitiuannatte/5876021021/>
Εικ.4,5/<https://www.vimaorthodoxias.gr/monastiria>
Εικ.6/<https://www.lavart.gr/i-rotonta-kai-ta-mystika-tn-psifidoton-tis/>
Εικ.7/<http://chromarythmos.weebly.com/tauepsilonchinuomicrontaurhoomicronpiiotakappa972.html>
Εικ.8/<https://gr.pinterest.com/pin/35817759516431636/>
Εικ.9/https://www.pinterest.de/pin/844917580063691731/?amp_client_id
Εικ.10/<http://vizantinaistorika.blogspot.com/2015/06/sopocani.html>
Εικ.11/<https://www.dogma.gr/tag/panagia-koumpelidiki/>
Εικ.12/<https://www.anyteart.com/me-tin-ellada-synergasia-gia-ti-syntirisi-ton-toichografion-toy-vyzantinoy-agiouy-georgioug-tis-v-makedonias/>
Εικ.13/ <https://paletaart.wordpress.com/2016/09/26>
Εικ.14/<http://www.thessmemory.gr/>
Εικ.15/ <http://kastritsis.blogspot.com/2013/01/3-2002>
Εικ.16 /2<https://www.pemptousia.gr/2012/08>
Εικ.17/<https://gr.pinterest.com/pin/272608583673526228>
Εικ.18/<https://mapio.net/images-p/1844071.jpg>
Εικ.19/ <https://1.bp.blogspot.com/-vieQ28U0zjl/WDs9H9K3h-.JPG>
Εικ.20/ <https://oikohouse.wordpress.com>
Εικ.21 <https://thesekdromi.gr/proskiniyata/naos-protato/>
Εικ. 22,23,24 /www.agioritikiestia.gr
Εικ. 25/ <https://www.kathimerini.gr/society/938319/apeili-me-tessera-grammata>
Εικ. 26/ <https://2.bp.blogspot.com/>
Εικ 27,28/dspace.lib.ntua.gr
Εικ.29/ <https://ikee.lib.auth.gr/record/284817/files/GRI-2016-17305.pdf>
Εικ.30/
https://konxenopoulosagiografos.files.wordpress.com/2015/07/p1_1_a_35.jpg
Εικ.31/<https://cognoscoteam.gr/%CE%B5%CE%>
Εικ.32/<http://www.diakonima.gr/2014/07/20>
Εικ.33/www.vimaorthodoxias.gr
Εικ.34/ <https://www.vimaorthodoxias.gr/agioreitiki-zoi>
Εικ.35/ <https://panathinaeos.com/category/byzantium/>
Εικ.36/ <https://el.wikipedia.org/wiki/>
Εικ.37,38/ Δες Κόρδης Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση
Εικ.39/ <https://paletaart.wordpress.com/2016/01/14>
Εικ.40/.<https://paletaart.wordpress.com/2016/01/14>
Εικ.41/ <https://cognoscoteam.gr>
Εικ.42/ <https://paletaart.wordpress.com/2016/01/14>
Εικ 43,45/ <http://spinterogenitorepictordilettante.blogspot.com/2014/02/56-56-manouel->
Εικ.44/ <https://pilarinos.gr/wp-content/uploads/2018/04/fresco12.jpg>
Εικ. 46/eikastikon.gr/xristianika/panselinos/index_text.html

‘Η τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης και ο Εμμανουήλ Πανσέληνος καθώς και η δημιουργία αγιογραφιών, σύμφωνα με την τεχνική της ζωγραφικής του έκφρασης’

Εικ. 47/<https://www.iefimerida.gr/politismos/panselinos-dimioyrgia-agiografoy-mena-klik>

Εικ.48 /<https://paletaart3.wordpress.com/2016/01/14>

Εικ. 49/ <http://www.diakonima.gr/2021/07/20/profitis-ilias-o-thesvitis-3/>

Εικ. 50/ http://vizantinonistorika.blogspot.com/2013/11/blog-post_12.html

Εικ.51/<http://koules.efah.gr/koules/Page?lang=gr&name=timeline2&id=2&sub=6&sub2=535&sub3=535>

Εικ.52/ <https://www.sophia-ntrekou.gr/2018/02/Agia-fwteini-samareitida.html>

Εικ.53 <https://konxenopoulosagiografos.files.wordpress.com/2015/07/manouhl-panselhnos-blog-ksenopoulos-3.jpg>