



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

—ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837—

Σχολή Θετικών Επιστημών
Τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η αισθητική των αποκαταστάσεων σε έργα
γλυπτικής»

Διονύσιος Γαρμπής

A.M. 9986201300163

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ελένη Γέμτου

Αθήνα, Μάιος 2019

«Η τύχη κομματιάζει τα έργα και ο χρόνος τα μεταμορφώνει, όμως εμείς είμαστε αυτοί που κάνουμε την επιλογή...» André Malraux

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή πραγματεύεται ένα θέμα που κατά καιρούς έχει απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα σε επίπεδο εικονογραφικής ορθότητας όχι όμως και σε επίπεδο σύγχρονων όρων αισθητικής και πλαισίου διεθνών Χαρτών. Η προσπάθεια που γίνεται επιδιώκει να φέρει στην επιφάνεια θέματα που καθημερινά στα μουσεία περνούν μπροστά στα μάτια χιλιάδων επισκεπτών και δεν υπάρχει πουθενά μια καταγεγραμμένη εκτίμηση τόσο των ειδικών όσο και των μη ειδικών για το τι τελικά προσλαμβάνει ο θεατής μέσα από το όποιο αποκατεστημένο έκθεμα γλυπτικής. Ενδεχομένως οι απόψεις του συγγραφέα να φέρει σε αμηχανία τον αναγνώστη, διότι είναι απόψεις που έχουν διαμορφωθεί μέσα από μια πολυετή ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα και που ποτέ δεν είχαν καταγραφεί κάπου. Επειδή τα θέματα αισθητικής είναι εύκολο να τα προσεγγίζει κανείς δύσκολο όμως να τα αναλύει και να τα ερμηνεύει, με την παρούσα εργασία γίνεται μια έστω κατ' ελάχιστον προσπάθεια να αναδυθούν και να επεξεργαστούν θέματα δομικών αποκαταστάσεων προκειμένου να αρχίσει ένας ουσιαστικός διάλογος.

1 Πίνακας περιεχομένων

2	Πρόλογος.....	7
3	Κεφάλαιο.....	10
	ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ ΣΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ	10
3.1	Αναγέννηση.....	10
3.2	Μπαρόκ.....	13
3.3	Νεοκλασικισμός ή κλασικισμός	14
3.4	Ρομαντισμός	18
4	ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	23
	ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ.....	23
4.1	Διεθνείς Χάρτες Συντήρησης και Αποκατάστασης	23
4.2	Θεωρία Συντήρησης.....	27
4.2.1	Η θεωρία του Brandi.....	27
4.2.2	Αρχές επιστημονικής συντήρησης.....	30
4.2.3	Το πρόβλημα της λακούνας (κενού).....	32
4.3	Ηθική της Συντήρησης.....	37
4.4	Ο ρόλος του συντηρητή αρχαιοτήτων και η εκπαίδευσή του	38
5	Κεφάλαιο.....	42
	ΜΕΘΟΔΟΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ.....	42
5.1	Άμεσες μέθοδοι αποκατάστασης.....	42
5.1.1	Δομική αποκατάσταση.....	42
5.1.2	Επιφανειακή αποκατάσταση.....	47
5.1.3	Πλήρης αποκατάσταση.....	52
5.2	Έμμεσες μέθοδοι αποκατάστασης	53
5.2.1	Αρχές μουσειογραφικής μελέτης.....	54
	Βασικές κατηγορίες λίθινων αντικειμένων που φιλοξενούνται στα ελληνικά και διεθνή μουσεία	54
	Βάθρα ή βάσεις γλυπτών.....	55
5.2.2	Αντισεισμική θωράκιση των γλυπτών	56

5.2.3	Φωτισμός	58
5.2.4	Το χρώματα του περιβάλλοντος χώρου μιας έκθεσης γλυπτών	60
5.2.5	Νέες τεχνολογίες.....	60
5.2.6	Σχέδια αναπαραστάσεων.....	61
5.2.7	Προπλάσματα-Μακέτες.....	62
5.2.8	Φωτογραφίες.....	64
5.2.9	Μουσειογραφικές παρατηρήσεις κατά την έκθεση των γλυπτών	64
6	Κεφάλαιο	66
ΕΞΕΤΑΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ.....		66
6.1	Παρατηρώντας ένα αποκατεστημένο έργο γλυπτικής	66
6.2	Αντιληπτικά εργαλεία για τη διαμόρφωση αισθητικής κρίσης	69
6.3	Μινιμαλιστικές αποκαταστάσεις με υλικό το μέταλλο.....	71
6.4	Αποκαταστάσεις με συμπαγές υλικό	74
6.5	Αποκαταστάσεις με πλαστικότητα	76
6.6	Εικονογραφική αποκατάσταση.....	77
7	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	79
7.1	ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ.....	81
8	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	102
9	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	106

Πίνακας Εικόνων

Figure 1	Λεπτομέρεια του συμπλέγματος Ορέστη Πυλάδη. Η μέθοδος tasseli του Giovanni Della Porta που εφάρμοσε τον 16ο αιώνα για την αντιμετώπιση των κενών: μικρά κομμάτια μαρμάρου, που, με ειδική επεξεργασία, διαφοροποιούνται από το αυθεντικό υλικό. (Πηγή: <i>Roman Art from the Louvre, 2007, p.44</i>).	12
Figure 2	Πλήρης αποκατάσταση του Cavacceri σε άγαλμα του Διονύσου τον 18ο αιώνα.....	16
Figure 3	Σύγχρονη αποκατάσταση-αφαίρεση των συμπληρώσεων του Cavacceri.....	16
Figure 4	Προετοιμασία επιφανειών προς συγκόλληση. Αριστερά θραύσμα κιονόκρανου....	43

Figure 5 Δεξιά-Κούρος του Μονάχου-Γλυπτοθήκη Μονάχου-Εκδορές στο κορμό του γλυπτού	49
Figure 6 Αριστερά-Κούρος του Αριστοδίκου-Εθν.Αρχαιολ. Μουσείο-Εκδορές στο πρόσωπο	49
Figure 7 Παρθενώνας -Δυτική ζωφόρος-πρόγραμμα καθαρισμού με τεχνολογία laser.	49
Figure 8 Ακρόπολη Αθηνών-διάσπαρτος κίονας-δοκιμές αφαίρεσης βιολογικής κρούστας.	50
Figure 9 Ανάταξη λιονταριού.....	51
Figure 10 Ανάγλυφο του 2ου μ.Χ. αιώνα από τη περιοχή της Παλμύρας στη Συρία. Για την αποκατάσταση χρησιμοποιήθηκε τεχνολογία 3D σε εργαστήριο συντήρησης στην Ιταλία	52
Figure 11 Σχέδια μουσειογραφικής μελέτης από το Μουσείο της Χαλκίδας.....	53
Figure 12 Αποτελέσματα της σεισμικής δράσης σε έκθεση γλυπτών στο Μουσείο της Κω το 2017	57
Figure 13 Σύστημα αντισεισμικής θωράκισης για τον Ερμή του Πραξιτέλη στο Μουσείο της Αρχαίας Ολυμπίας, με τοποθέτηση προκατασκευασμένης βάσης και τεσσάρων εφεδρικών ολίσθησης.....	58
Figure 14Τρισδιάστατη αναπαράσταση αγάλματος.....	61
Figure 15 Σχέδιο αναπαράστασης.....	62
Figure 16 Χρωματική αποκατάσταση σε πρόπλασμα αρχαίου γλυπτού από τον Brinkmann	63

2 Πρόλογος

Στόχος της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι να εισάγει τον αναγνώστη σε μια προβληματική, που τις τελευταίες δεκαετίες αναδύθηκε μέσα από το χώρο της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τι σημαίνει αποκατάσταση ; Πότε και γιατί θα πρέπει να γίνεται; Κυρίως όμως θα ήθελα να εστιάσουμε την προσοχή μας και το βλέμμα μας στην αισθητική κρίση του θεατή, όταν βρίσκεται απέναντι σ' ένα έργο της αρχαιότητας που έχει αποκατασταθεί. Με ποια κριτήρια ο συντηρητής προχωρά στο έργο της αποκατάστασης. Πως προσλαμβάνει ο θεατής ειδικός και μη αυτό το αποτέλεσμα και πόσο προετοιμασμένος είναι να ανακαλύψει τις αρετές μιας καλής αποκατάστασης. Υπάρχει η έννοια του ωραίου σε έργα που έχουν αποκατασταθεί ή η όλη διαδικασία ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες που υπηρετούνται απαρέγκλιτα και χωρίς κανενός είδους προσωπική σφραγίδα του σύγχρονου συντηρητή-αποκαταστάτη¹. Ποιες έννοιες υπηρετούνται σε μια τέτοια εργασία; Η εικόνα του αρχαίου γλυπτού και η μεταεικόνα του. Ποιους σκοπούς εξυπηρετεί μια αποκατάσταση. Από ποιους άλλους παράγοντες εξαρτάται.

Σκοπίμως θα ήθελα να εστιάσουμε την ανάλυση αυτή στο χώρο της γλυπτικής, διότι πάντα αποτελούσε ένα πεδίο πειραματισμού και ελεύθερης έκφρασης επίδοξων γλυπτών των προηγούμενων αιώνων. Ποικίλα είναι τα παραδείγματα αποκαταστάσεων που έχουν γίνει από την εποχή της αναγέννησης έως και τις μέρες μας, ως μια προσπάθεια ελεύθερης ανακατασκευής ή ίσως και αναδημιουργίας ενός πλαστικού έργου της αρχαιότητας από σύγχρονους γλύπτες. Κομμένα πόδια, κεφάλια, χέρια ή ποικιλοτρόπως ακρωτηριασμένα, γίνονταν πεδίο δημιουργικής γλυπτικής, και χώρος για να εργαστούν αρκετοί επαγγελματίες του είδους. Έχουν καταγραφεί απεριόριστες τέτοιες αποκαταστάσεις που τελικά ήταν λανθασμένες και που στις μέρες μας αφαιρέθηκαν.

Το ζητούμενο όμως δεν είναι να αμφισβητήσουμε εάν μια μύτη έχει αποκατασταθεί τέλεια στο βαθμό που κανένας να μην αναγνωρίζει αυτή την αποκατάσταση, άλλωστε η προσέγγιση αυτή ανήκει στο παρελθόν (ακόμη και σήμερα πολύς κόσμος πιστεύει ότι συντήρηση είναι η πλήρης αποκατάσταση του έργου τέχνης) αλλά μέσα από μια εντελώς νέα οπτική, αυτή των Διεθνών Χαρτών αφενός , εάν ο συντηρητής έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει αισθητική, στο πλαίσιο της έκθεσης του έργου αυτού σ' ένα μουσείο. Ακριβώς εδώ βρίσκεται το

¹ Οι όροι που χρησιμοποιούνται διεθνώς είναι conservator:συντηρητής και restorer: αποκαταστάτης. Στην Ελλάδα τείνουν οι δύο όροι να αποκτήσουν την ίδια σημασία, όπως και ο όρος conservator scientist: επιστήμονας συντήρησης, όπου δεν υφίσταται επαγγελματικά τουλάχιστον

κομβικό σημείο, δηλαδή ενώ εύκολα καταδικάζει κανείς μια αποκατάσταση που έγινε φερεϊπείν το προηγούμενο αιώνα δύσκολα όμως έχει να αντιπροτείνει αποκαταστάσεις που να έχουν αισθητική ποιότητα. Στη μελέτη αυτή θα προσπαθήσουμε το θέμα αυτό να το προσεγγίσουμε μέσα από παραδείγματα, ασχολούμενοι κυρίως με την δομική αποκατάσταση των γλυπτών που από μόνο το θέμα έχει τεράστια έκταση. Σίγουρα είναι αδύνατο να απαντηθούν όλα τα παραπάνω ερωτήματα που διατυπώθηκαν, όμως έτσι παρουσιάζεται η πολυπλοκότητα του θέματος.

Η αποκατάσταση ενός έργου γλυπτικής κινείται σε δύο παράλληλους και ισότιμους άξονες. Ο ένας άξονας είναι της επιφανειακής αποκατάστασης (ιδιαίτερα σημαντικός στη ζωγραφική και όχι μόνο π.χ. καθαρισμός) και ο άλλος είναι της δομικής αποκατάστασης που σημαίνει την δυνατότητα ένα έργο να μπορέσει να αναταχθεί και να στηθεί, προκειμένου να μελετηθεί και να εκτεθεί. Και οι δύο άξονες είναι συναρπαστικοί από πλευράς έρευνας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως για αισθητική ανάλυση παρουσιάζει ο δομικός χαρακτήρας της αποκατάστασης, διότι εδώ πραγματικά οι χωρικές ιδιαιτερότητες ενός γλυπτού αναδεικνύουν μοναδικά θέματα που αξίζει κανείς να τα εξετάσει κριτικά υπό τη γωνία της αισθητικής ανάγνωσης. Προς τούτο θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον ένα ταξίδι στο σήμερα με παραδείγματα αποκατάστασης γλυπτών που έγιναν στα ελληνικά μουσεία χρησιμοποιώντας τα φώτα (στο βαθμό που είναι επιτρεπτό) της Θεωρίας της Τέχνης και της Αισθητικής, κυρίως ως εργαλεία ανάλυσης. Στο ταξίδι αυτό θα γίνει μια προσπάθεια να ανιχνευθούν οι σύγχρονες τάσεις αποκατάστασης, να κατηγοριοποιηθούν, ώστε να αναδειχθούν τυχόν αισθητικά ατοπήματα αλλά και ιδιαίτερες αξίες.

Ευχαριστίες

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην επιβλέπουσα αυτής της εργασίας κυρία Ελένη Γέμτου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Ε.Κ.Π.Α., η οποία παρά το γεγονός ότι ήταν ένα θέμα έξω από τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα δέχθηκε να με υποστηρίξει και αυτό το εκτιμώ βαθύτατα. Ευχαριστώ την οικογένειά μου , την σύζυγό μου Κατερίνα που μου συμπαραστάθηκε στην απόφασή μου να πάρω ένα δεύτερο πτυχίο , παρά το προχωρημένο της ηλικίας μου . Ευχαριστώ τα παιδιά μου Δέσποινα και Λάμπρο-Νικόλα που έχω μάθει τόσα πολλά και από τους δύο, μέσα από τις συζητήσεις μας και τη φρέσκια ματιά που βλέπουν τη ζωή

3 Κεφάλαιο

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ ΣΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

3.1 Αναγέννηση

Κατά την περίοδο της αναγέννησης παρατηρείται μια βαθύτατη σπουδή της ρωμαϊκής γλυπτικής από καλλιτέχνες, οι οποίοι μελετούν τις σχέσεις και τις αναλογίες των έργων αυτών. Αποτυπώνουν με μεγάλη λεπτομέρεια αρχιτεκτονικά μέλη αλλά και έργα πλαστικής τα περισσότερα μάλιστα απ' αυτά αντίγραφα από ελληνικά πρωτότυπα². Παρά το γεγονός ότι ο άνθρωπος της εποχής αυτής δηλώνει θαυμαστής του αρχαίου ελληνικού πνεύματος δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να αντιγράψει κλασικά έργα. Ο κόσμος διαπνέεται από την αντίληψη ότι η νέα εποχή πρεσβεύει όχι μόνο το αρχαιοελληνικό κάλλος αλλά αυτό που έχει φιλτραριστεί μέσα από τα χριστιανικά ιδεώδη³, και μάλιστα απαλλαγμένο από τα παγανιστικά στοιχεία του παρελθόντος.

Κάτι πολύ σημαντικό, που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο της Αναγέννησης είναι πως δεν σχηματοποιεί μέσα στο μυαλό του κάποια συγκεκριμένη μορφή, την οποία και ορίζει ως αρχαιότητα, αλλά μια ιδεαλιστική, πνευματική και εντελώς αφηρημένη μορφή. Παράδειγμα, όταν κάνει λόγο για ένα κορινθιακό κιονόκρανο δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο κιονόκρανο αλλά σε κάτι αόριστο, ή αλλιώς σε μια έννοια που είναι δημιουργήμα της νόησης και όχι των αισθήσεων⁴.

Βεβαίως η μελέτη και η αγάπη προς τις τέχνες υποστηρίχθηκε στο μέγιστο βαθμό από πλούσιες οικογένειες μεταξύ των οποίων και αυτή των Μεδίκων⁵. Η οικογένεια αυτή αλλά και το Βατικανό πλουτίζουν τις συλλογές⁶ τους με εξαιρετα έργα γλυπτικής, υπό την προϋπόθεση βέβαια να είναι ακέραια. Κανείς δεν

² Καραδέδος Γ. (2009), σελ.45, «Ιστορία και θεωρία της αποκατάστασης», η εποχή δεν αντιγράφει πιστά τα πρωτότυπα (της κλασικής περιόδου), αλλά αναπλάθει τις μορφές που χρησιμοποιεί ως πηγές έμπνευσης.

³ Κουτσογιάννης Δ. (1990), σελ.3, Σημειώσεις Μαθήματος « Γενικές Αρχές Συντήρησης», Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, ΤΕΙ Αθηνών.

⁴ Καραδέδος Γ., ό.π., σελ.45

⁵ Κουτσογιάννης Δ., ό.π., σελ.1

⁶ Γουνελά Λ-Δημητριάδου Ε., (2007). σελ.102 «Από την επιδιόρθωση στην αισθητική αποκατάσταση αρχαίων και σύγχρονων γλυπτών-Ιστορική αναδρομή και σύγχρονες απόψεις», Αρχαιολογία & Τέχνες τ.105, , εμφανίζονται οι πρώτες ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης.

ενδιαφέρεται για τα ακρωτηριασμένα, που μελετούνται πρώτα αλλά κατόπιν μετατρέπονται σε ασβέστη⁷.

Δυστυχώς η νέα αυτή εποχή του ουμανισμού και της αναγέννησης του πνεύματος και των τεχνών εγκαινιάζεται με μεγάλες καταστροφές. Η αποκατάσταση των αγαλμάτων της αρχαιότητας γίνεται με ασέβεια και αδιαφορία προς κάθε τι το αυθεντικό⁸ ⁹. Οι εργασίες εκτελούνται από τους καλύτερους γλύπτες της εποχής και μάλιστα με διάθεση να συμπληρώσουν οτιδήποτε λείπει υπακούοντας πάντα στις εντολές του πλούσιου συλλέκτη αλλά και στο γούστο του ίδιου του καλλιτέχνη-συντηρητή¹⁰, που πλέον αποτελούν και μια ιδιαίτερη επαγγελματική ομάδα¹¹ Το αποτέλεσμα θα έπρεπε να ήταν άψογο¹² και το γλυπτό να ανταποκρίνεται στη νέα του χρήση ή λειτουργία. Αξίζει να σημειωθεί πως οι συλλέκτες αρχαιοτήτων ήδη από το Quattrocento συγκέντρωναν με ιδιαίτερο ζήλο τους κορμούς παρά τις κνήμες των αγαλμάτων¹³.

«Παρελθόν και παρόν, για τον κόσμο της Αναγέννησης, είναι ενωμένα, στη συνέχεια των παραδόσεων και τα έργα του παρελθόντος δεν θεωρούνται ακόμη ως ιστορικά τεκμήρια, αλλά αντιμετωπίζονται ως έργα «ανοιχτά», στα οποία μπορεί κανείς να επέμβει ελεύθερα, τροποποιώντας τα για να τα προσαρμόσει στις ανάγκες και τα γούστα του παρόντος. Αυτή η σχέση της Αναγέννησης με το αρχαίο είχε τις συνέπειές της για τα μνημεία. Ενώ το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα είναι καταφανές, η στάση απέναντι στα μνημεία είναι παθητική ή, τις περισσότερες φορές, αρνητική»¹⁴

⁷ Γουνελά Λ., Δημητριάδου Ε., (2007). Ό.π., σελ.2. Το ίδιο συμβαίνει και στην αρχιτεκτονική για παράδειγμα το μεγαλύτερο μέρος του forum της Ρώμης (κογχυλιάτης λίθος και μάρμαρο) αλλά και αρκετό διάσπαρτο υλικό από διάφορους αρχαιολογικούς χώρους γίνεται είτε οικοδομικό υλικό άλλων κτιρίων είτε στη χειρότερη των περιπτώσεων ασβέστης. Τα μνημεία που σώθηκαν ήταν ελάχιστα και ο λόγοι ήταν άλλοτε θρησκευτικοί και άλλοτε καθαρά οικονομικοί-πρακτικοί (βρίσκονταν δηλαδή μακριά από τις πόλεις και ήταν ασύμφορη η μεταφορά του οικοδομικού υλικού)

⁸ Γουνελά Λ, Δημητριάδου Ε. (2007), ό.π., σελ.102.

⁹ Γεωργιάκη Π. (2012), σελ.64. «Αποκατάσταση αγγείων της αρχαιότητας: ζητήματα αισθητικής και δεοντολογίας από τη διεθνή και ελληνική μουσειακή εμπειρία», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, Διατριβή

¹⁰ Γουνελά Λ, Δημητριάδου Ε. (2007), ό.π., σελ.102.

¹¹ Γεωργιάκη Π.(2012), ό.π., σελ.65

¹² Ψεγάδι μπορούσε να θεωρηθεί μια ευκρινής συμπλήρωση ή οι εμφανείς συγκολλήσεις ή οτιδήποτε δήλωνε επέμβαση αποκατάστασης. Το γλυπτό για να έχει αξία έπρεπε να είναι τέλειο.

¹³ Malraux Andre, (2007),“Το φανταστικό Μουσείο», σελ.156.

¹⁴ Καραδέδος Γ., (2009), σελ.45-46

Πολύ χαρακτηριστικά ο Benvenuto Cellini (1500-1571)¹⁵ βλέποντας έναν αρχαίο κορμό αναφώνησε:

«Δεν θυμούμαι να 'χω ξαναδεί μορφή παιδιού τόσο όμορφα δουλεμένη και μάλιστα με τόσο ωραίο τρόπο. Θα ήθελα να το κολλήσω όλο μαζί, για χάρη της Εξοχότητάς σας – το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια. Και θα του φτιάξω έναν αϊτό, τόσο όμορφο που θα μπορείς να τον ονομάσεις Γανυμήδη. Και μ' όλο που εγώ δεν κάνω αυτή τη δουλειά, που την κάνουν μόνον κάτι παλαβοί (και μάλιστα κακά), ωστόσο αυτός ο μεγάλος καλλιτέχνης με καλεί να τον υπηρετήσω!»¹⁶

Το *tasseli* συνιστά μια πρώιμη μέθοδο εξασφάλισης του αιτήματος της διακριτότητας, που εφαρμόστηκε στο εργαστήριο του Giovanni Della Porta τον 16ο αι.¹⁷ Με την τεχνική αυτή, που άλλοτε γίνεται χρήση μαρμάρινου¹⁸ συμπληρώματος και άλλοτε πηλού¹⁹, βεβαίως αποτελεί την εξαίρεση στο κανόνα. Αυτό που δεν έχει γίνει γνωστό είναι εάν ήταν συνειδητή η επέμβαση ή κακοτεχνία, διότι η απομίμηση του μαρμάρου δεν ήταν εύκολη υπόθεση και το αυθεντικό μάρμαρο δίπλα στο συμπλήρωμα αποτελούσε σημείο αναφοράς και σύγκρισης. Σε κάθε περίπτωση πάντως γίνεται μια πρώτη προσπάθεια διαφοροποίησης του αυθεντικού υλικού με το υλικό συμπλήρωσης, κάτι που ο Michelangelo Buonarroti με έκφραση θαυμασμού το χαρακτηρίζει ερειπιώδες²⁰. Ο ίδιος μάλιστα αρνείται να συμπληρώσει το torso του Απόλλωνα Belvedere, διότι γοητεύεται από την εικόνα του θραυσματικού. Αναφέρεται μάλιστα από τους μελετητές του, πως αποτέλεσε για τον ίδιο έμπνευση για την αρχή του



Figure 1 Λεπτομέρεια του συμπλέγματος Ορέστη Πυλάδη. Η μέθοδος *tasseli* του Giovanni Della Porta που εφάρμοσε τον 16ο αιώνα για την αντιμετώπιση των κενών: μικρά κομμάτια μαρμάρου, που, με ειδική επεξεργασία, διαφοροποιούνται από το αυθεντικό υλικό. (Πηγή: *Roman Art from the Louvre*, 2007, p.44).

¹⁵Φλωρεντίνος γλύπτης και χρυσοχόος, Gombrich E., (2005) σ.363-364, «Το χρονικό της τέχνης»,

¹⁶ Γουνελά, Δ., ό.π., σελ. 102

¹⁷ Giroire, Cecile-Roger, Daniel, "Roman art from the Louvre". New York: American Federation of Arts in association with Hudson Hills Press, 2007, p.36

¹⁸ Γεωργάκη, Π., (2012), ό.π., σελ.64, στην Εικ. 16 βλέπουμε την τεχνική στην λεπτομέρεια του συμπλέγματος Ορέστη-Πυλάδη

¹⁹ Γεωργάκη, Π.,(2012) ό.π., σελ.64, στο σύμπλεγμα του Belvedere, χρησιμοποιεί πηλό για την συμπλήρωση κενών του αγάλματος

²⁰ Γεωργάκη, Π., (2012)ό.π., σελ..64,

non finito²¹.

3.2 Μπαρόκ

Κύρια αντίληψη της εποχής αυτής αλλά και πεποίθηση των δημιουργών της ήταν ότι τα έργα του παρελθόντος ήταν κατώτερα από τα έργα του παρόντος. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο ότι οι αποκαταστάσεις που γίνονται φέρουν το ένδυμα του μπαρόκ²².

Παρά την γενική αντίληψη υπήρχαν και οι εξαιρέσεις όπως αυτές των καρδινάλιων Spinola και Albani περί μη καταστροφής «κάποιων» έργων τέχνης, που αποτελούν και τις πρώτες ιστορικά ανακοινώσεις. Ο πρώτος τονίζει την ιδιάζουσα σημασία των «παλαιών μνημών και διακόσμου της πόλης της Ρώμης. που τόση λαμπρότητα εκπέμπουν προς τις ξένες χώρες...» , ενώ ο δεύτερος κάνει λόγο για πρώτη φορά περί ποινικοποίησης όσων καταστρέφουν τα έργα τέχνης «ιδιαίτερα εκείνων που είναι σπάνια λόγω της αρχαιότητάς τους»²³

Με την αποκάλυψη της Πομπηίας το 1748²⁴, που φέρνει στο φως απίστευτες αρχαιότητες όλων των ειδών, μεταξύ των οποίων και έργα γλυπτικής, η έννοια της αποκατάστασης έργων τέχνης και η συντήρηση των ευρημάτων παίρνει άλλες διαστάσεις. Λίγο αργότερα το 1755 ένας σπουδαίος μελετητής ο G.Winckelman από την Πρωσία, στο έργο του «Σκέψεις για την μίμηση των ελλήνων σε έργα γλυπτικής και ζωγραφικής» δημιουργεί ένα ιδιαίτερο κλίμα. Η φήμη του συντελεί στη διαμόρφωση του νεοκλασικού πνεύματος για μια νέα θεώρηση των μνημείων²⁵.

Την εποχή αυτή²⁶, παρά το γεγονός του ότι οι αποκαταστάσεις των γλυπτών εξακολουθούν να είναι πλήρεις και αυθαίρετες, αρχίζουν οι πρώτοι προβληματισμοί για τον χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία του επαγγέλματος του

²¹ Γεωργιάκη, Π.,(2012), σελ..65

²² Καραδέδος, Γ., (2009), σελ.50

²³ “ “ “ σελ.5

²⁴ “ “ “ σελ.8

²⁵ Κουτσογιάννης, Δ., (1990), σελ.9

²⁶ Bernini Gian Lorenzo et al, “The restoration of ancient marble free-standing sculpture in Rome in the 17th century”, p.3 , ανακτήθηκε από

https://www.academia.edu/4673289/The_Restoration_of_Ancient_Marble_Free-Standing_Sculpture_in_Rome_in_the_17th_Century

συντηρητή, που προοδευτικά θα διαφοροποιηθεί από το επάγγελμα του γλύπτη²⁷. Και οι δύο επαγγελματικές ομάδες πάντως θα συνεχίσουν να δραστηριοποιούνται.

Αξίζει να σημειωθεί ότι από το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα εισάγονται καινοτόμες αρχές που θα έπρεπε να διέπουν τις εργασίες αποκατάστασης, όπως η περιγραφή του έργου τέχνης πριν από κάθε συντήρηση, η σημασία και η διατήρηση της πατίνας²⁸ ενός γλυπτού καθώς και η καταλληλότητα των υλικών συγκόλλησης²⁹. Όμως, παρά τις νέες αρχές η παραποίηση αρχαίων γλυπτών στο πνεύμα του αντικλασικισμού φτάνει στο απόγειό της. Με το έργο του γλύπτη Gianlorenzo Bernini (1598-1680) βλέπει κανείς σε αυτή τη νέα τάση να χρησιμοποιούνται αρχαία μαρμάρινα κομμάτια προκειμένου να συμπληρώσουν νέα σύγχρονα για την εποχή γλυπτά. Η αρχαιολατρία υποχωρεί και το κλασικό κάλος προσβάλλεται ανεπανόρθωτα, με κορμούς αρχαίων αγαλμάτων να μετατρέπονται σε καλόγερους και γυναικεία σώματα³⁰ να επενδύονται λόγω θρησκευτικής επιταγής³¹.

3.3 Νεοκλασικισμός ή κλασικισμός

Μετά τη Γαλλική επανάσταση η Γηραιά Ήπειρος θα στρέψει το βλέμμα της στο παρελθόν και ειδικότερα στα έργα του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα, υποκλινόμενη στο μεγαλείο της τέχνης αυτών των περιόδων και σεβόμενη το απόλυτο κάλλος και την αρμονία. Προς αυτό βοήθησε και η διδασκαλία του Winckhelman^{32 33}, ο οποίος

²⁷ Γουνελά, Δ., (2007), σελ.103.

²⁸ Βλ. παράρτημα

²⁹ Danesi, Alessandro- Gambardella, Silvia, «Materials and techniques used in the 17th century restoration of sculptures from the antiquities collection of the palazzo Lancellotti al coronari» Art, Conservation, Science. The Lancellotti Collection Project. Eds. M. Barbanera & A. Freccero. (The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars, 3:1), Rome 2005, p.1-19 ανακτήθηκε από www.svenska-institutet-rom.org/Lancellotti

³⁰ Γουνελά, Δ.(2007), σελ.103, παράδειγμα τέτοιο αποτελεί το περίφημο άγαλμα της Κνιδίας Αφροδίτης, στο οποίο το δεξιό αντιβράχιο με το χέρι είχαν αποκατασταθεί όπως το φαντάστηκε ο συντηρητής του 16ου αιώνα, για να κρατάει την άκρη ενός υφάσματος από κασσιτερωμένο μόλυβδο, προορισμένου να σκεπάσει τη γύμνια του αγάλματος, πριν εκτεθεί στο Βατικανό.

³¹ Καραδέδος, Γ (2009), σελ.50. Τα ειδωλολατρικά αγάλματα είναι απαγορευμένα μέσα στις χριστιανικές εκκλησίες. Αν όμως ένα άγαλμα του Δία μετονομασθεί σε πατέρα της εκκλησίας, γίνεται αποδεκτό, επειδή δεν χρησιμοποιείται ο Δίας αλλά μόνο το υλικό του Δία).

³² Χρήστου, Χ. (1983), σελ.67. «Η ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα».

³³ Γερμανός φιλόσοφος, ιστορικός τέχνης, αρχαιολόγος (1717-1768), ο οποίος αναγνωρίζει την υπεροχή της ελληνικής κουλτούρας (Καραδέδος, Γ. σελ.54)

προσέδωσε μια επιστημονική διάσταση στον υλικό πολιτισμό της αρχαιότητας, που έγινε γνωστός μέσα από το έργο του «Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας»(1764)³⁴.

Στην ουσία ο κλασικισμός επανέρχεται στη δημιουργική ατζέντα των καλλιτεχνών ως αντίδραση στην «ανώτερη μπαρόκ γλυπτική». Στο πρόσωπο του ιταλού γλύπτη Κανόβα³⁵ (1757-1822), του κυριότερου ίσως εκπροσώπου αυτού του ρεύματος στην πλαστική, διακρίνεται μια ευαίσθητη φυσιογνωμία, που αρνείται συνειδητά να συμπληρώσει τα γλυπτά του Παρθενώνα, θέτοντας παράλληλα αισθητικές κρίσεις για την ολοκληρωτική συμπλήρωση αυτού του επιπέδου έργων τέχνης.

«κανείς δεν θα έπρεπε να αγγίξει τα αριστουργήματα της εποχής του Φειδία και του Περικλή, των οποίων τα όποια ελαττώματα είναι προτιμότερα από κάθε είδους προσθήκη» (Canova)³⁶

Στη θεωρία των αποκαταστάσεων αρχίζουν να αποσαφηνίζονται τα κριτήρια με τα οποία θα μπορούσε να επέμβει ένας καλλιτέχνης σε ένα αρχαίο γλυπτό. Ο σεβασμός και το πάθος για την αρχαιότητα αποτελούν βασικά κίνητρα στις αποκαταστάσεις, σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου ο καλλιτέχνης προέβαλλε το έργο του χρησιμοποιώντας έργα της αρχαιότητας, οδηγώντας τις περισσότερες φορές σε παραποιήσεις, στρεβλώσεις είτε αλλοιώσεις. Το θετικό κλίμα παίρνει μια πιο οριστική μορφή προς το τέλος του 18ου αιώνα, όπου βεβαίως δεν λείπουν και οι επεμβάσεις στο πνεύμα παρελθόντος. Πώς να εγκαταλειφθούν άλλωστε όταν μεγάλες και ισχυρές συντεχνίες ζούσαν από αυτές τις εργασίες και το εμπόριο έργων τέχνης ανθούσε³⁷.

Το απόσπασμα από το έργο του Allan Cunningham είναι αποκαλυπτικό:

«Σε αυτού του είδους την απάτη οι Ιταλοί υπερτερούσαν όλων – συγκέντρωναν τα κατεστραμμένα και ακρωτηριασμένα μέλη από δύο ή τρία παλιά μάρμαρα, και με λίγη ικανότητα στα χέρια, με καλό κονίαμα και εμπειρία στον χρωματισμό, δημιουργούσαν μια ολοκληρωμένη μορφή, στην οποία έδιναν το όνομα κάποιου χαμένου παλιού αγάλματος, και έτσι το πουλούσαν σε αυτούς που οι τσέπες τους ήταν καλύτερα εφοδιασμένες από τα κεφάλια τους, ιδίως οι

³⁴ <http://www.pemptousia.gr/2014/03/o-klasikismos-stis-technes-ton-19o-e/> προσπελάστηκε την 05-11-2018

³⁵ Γουνελά, Λ., σελ.105

³⁶ Γεωργιάκη Π., ό.π., σελ.66

³⁷ Γουνελά Λ, ό.π., σελ.104

δικοί μας Άγγλοι “γνώστες σε θέματα τέχνης” Είναι πράγματι αξιοθαύμαστο με πόση τάξη και κομψότητα αυτοί οι απατεώνες έφτιαχναν ένα έργο για πώληση. Όλες οι θραύσεις, τα μπαλώματα και οι ενώσεις καλύπτονταν από ένα επικάλυμμα κίτρινου χρώματος, το οποίο φαινόταν σαν το φυσικό αποτέλεσμα του χρόνου – και οι χαρούμενοι φιλότεχνοι αποκτούσαν στην γκαλερί τους νόμιμα άλλο ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του θαυμαστού ελληνικού πνεύματος»³⁸(Allan Cunningham, σ. 16)

Αρκετοί ήταν οι επώνυμοι γλύπτες –συντηρητές της εποχής κυρίως Ιταλοί , όπως οι: Bartolomeo Cavaceppi^{39,40}, Κάρολο Αλμπασίνι , Ορφεο Βοσέλι , Ιππολίτο Βουζι , Ερcole Ferrata , Francesco Nocchieri , Francesco Fontana, Γiovanni Battista Piranesi ,



Figure 2 Πλήρης αποκατάσταση του Cavaceppi σε άγαλμα του Διονύσου τον 18ο αιώνα⁴¹



Figure 3 Σύγχρονη αποκατάσταση-αφαίρεση των συμπληρώσεων του Cavaceppi⁴²

³⁸ Γουνελά, Λ. , σελ.104

³⁹ O'Shaughnessy, Catharine " Dionysus in Marble and on Paper: Looking at the Culture of Collecting and Changing Practices in Conservation", MLA Vides 2015, (Vol. 3), p.23-27

⁴⁰ <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3318/bartolomeo-cavaceppi-italian-17161717-1799/>

⁴¹ O'Shaughnessy Catharine , ό.π., p.23

Vincenzo Pacetti⁴³, όπου δραστηριοποιούνταν στο χώρο των αποκαταστάσεων έργων γλυπτικής από την αρχαιότητα. Στα έργα τους διαπιστώνεται χωρίς καμιά αμφιβολία η τάση να αναδημιουργήσουν αγάλματα χρησιμοποιώντας θραύσματα. Η ικανότητά τους και η απόλυτη εξοικείωση με τις τεχνικές τα υλικά και τις τεχνικές πατίνες τους έδινε τη δυνατότητα να ενοποιούν μια μορφή που κατά τα άλλα ήταν αποσπασματική και βεβαίως αυτό το νέο δημιούργημα να έχει και εμπορική αξία. Η ηθική διάσταση σε αυτές τις επεμβάσεις είναι απεριορίστη, όμως ως μη παραγνωρίζεται το γεγονός ότι μέσα απ' όλη αυτή τη διαδικασία, εάν το απομονώσει κανείς, θα συμφωνήσει πως το όφελος σε θέματα μεθοδολογίας αποκαταστάσεων ήταν τεράστιο διότι οι τεχνικές εξελίσσονταν αλλά δυστυχώς παρέμεναν στα πλαίσια του κάθε εργαστηρίου με απόλυτη μυστικότητα και με ελάχιστες σωζόμενες γραπτές αναφορές για τις τεχνικές και τα υλικά που χρησιμοποιούσαν. Η πατρωνία και στον χώρο των έργων τέχνης ήταν απαραίτητη. Οι θρησκευτικοί κύκλοι ήταν οι πρωταγωνιστές.

Η εξαγωγή αποκατεστημένων έργων γλυπτικής από την Ιταλία προς την Αγγλία ήταν την εποχή αυτή ιδιαίτερα διαδεδομένη⁴⁴. Μέσα από την οπτική αυτή και ο γλύπτης-συντηρητής της εποχής σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ο αποδιοπομπαίος τράγος αλλά αντιθέτως ένας επαγγελματίας προσηλωμένος στη δουλειά του, που φροντίζει να την εξελίξει. Το μεμπτό βρίσκεται στο ότι το αρχαίο γλυπτό ή τα όποια σπαράγματα αρχαιότητας έχαναν μέσα από αυτή την διαδικασία της αναδημιουργίας τους την ιστορικότητά τους. Αρκετοί από τους γλύπτες- συντηρητές της εποχής ένας εκ των οποίων ήταν ο Cavaceppi⁴⁵, ένιωθαν την ηθική διάσταση των αποκαταστάσεων που έκαναν και προέτρεπαν τους ειδικούς να μην ενδίδουν σε εργασίες μιμητισμού, απομιμήσεων και σε κάθε είδους κακές εργασίες συντήρησης προκειμένου να αποκτήσουν κέρδη πουλώντας ψεύτικα έργα⁴⁶.

⁴² O'Shaughnessy Catharine, ό,π., p.22

⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Cavaceppi, προσπελάστηκε την 06-11-2018

⁴⁴ O'Shaughnessy, Catharine, , p.24

⁴⁵ Γεωργιάκη Π. ,σελ.66, στο εργαστήριο του Cavaceppi πραγματοποιούνται μεγάλης κλίμακας αποκαταστάσεις ακόμη και σε έργα που είχαν επισκευαστεί κατά την περίοδο της αναγέννησης, αλλά τώρα με τον χαρακτήρα του κλασικού.

⁴⁶ Γουνελά Α. ,σελ.105

3.4 Ρομαντισμός

Μέχρι το τέλος σχεδόν του 19^{ου} αιώνα η έννοια της θεραπείας⁴⁷ σε ένα έργο τέχνης δεν υφίσταται, και αυτό διότι το ιδεολογικό πλαίσιο αλλά και οι εμπορικές σκοπιμότητες της εποχής θέλουν η αποκατάσταση των έργων γλυπτικής να έχει σαν στόχο την ακεραιότητα, την συνέχεια και την ομοιογένεια της γλυπτικής σύνθεσης, και τέλος την εξαφάνιση της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ αρχαίου και παλαιού. Τα μυστικά⁴⁸ των συντεχνιών αυτών φρόντιζαν να παραμείνουν ερμητικά κλεισμένα εντός των τοίχων του εργαστηρίου τους για ευνόητους λόγους.

Στις αρχές πλέον του 19^{ου} αιώνα, εποχή που χαρακτηρίζεται από το ρομαντικό πνεύμα σε όλες τις μορφές τέχνης, έχουμε τις πρώτες φιλολογικές μαρτυρίες περί αποκαταστάσεων σε έργα τέχνης⁴⁹. Χαρακτηριστικά να αναφερθεί, ότι μετά την απογύμνωση του Παρθενώνα από τον Elgin, μια ομάδα άγγλων αρχιτεκτόνων το 1811 μελετά τα γλυπτά του ναού της Αφαιίας στην Αίγινα. Τα γλυπτά⁵⁰ αυτά θα αποτελέσουν μέχρι και σήμερα μόνιμα εκθέματα στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου. Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι πως ο διάσημος, για την εποχή του, δανός γλύπτης ονόματι Μπέρτελ Θόρβαλντσεν⁵¹ (1770-1844) (Bertel Thorvaldsen) προχωρά στην αποκατάσταση των μελών των αγαλμάτων με αυθαίρετες συμπληρώσεις⁵².

Οι επεμβάσεις αποκατάστασης σε σπαράγματα ή ακρωτηριασμένα έργα γλυπτικής συνεχίζονται και αυτό τον αιώνα στο πνεύμα της πλήρους, αδιάκριτης και αυθαίρετης τις περισσότερες φορές αποκατάστασης των έργων αυτών, ακολουθώντας κανόνες και τεχνικές που κάποιες φορές ενέτειναν ακόμη περισσότερο την ήδη υποβαθμισμένη κατάσταση διατήρησής τους⁵³. Σαφέστατα τα γλυπτά της Αφαιίας δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα, αφού στο εξής το θέμα

⁴⁷ Με σύγχρονους όρους συντήρησης των αρχαιοτήτων και των έργων τέχνης

⁴⁸ Λυκιαρδοπούλου Μ., σελ.11, «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», Αρχαιολογία, τ.22, Μάρτιος 1987, «...ο τεχνίτης- συντηρητής κρατούσε τα μυστικά του εργαστηρίου του γιατί είχε κάθε συμφέρον για τη διατήρηση του μύθου....».

⁴⁹ Λυκιαρδοπούλου Μ. (1987) ό.π., σ.10.

⁵⁰ Να αναφέρουμε πως τα γλυπτά της Αφαιίας αγοράστηκαν την εποχή εκείνη από τον βασιλιά της Βαυαρίας Λουδοβίκο το 1^ο.

⁵¹ <http://www.grethexis.com/el/bertel-thorvaldsen-the-dane-master-sculptor-of-greek-art/> προσπελάστηκε την 01-11-2018

⁵² Κουτσογιάννης Δ. (1990), σελ.11. η αποκατάσταση που έκανε ο Θόρβαλντσεν ξεσηκώνει μεγάλες αντιδράσεις τόσο για τις αυθαιρεσίες που έκανε στα ίδια τα γλυπτά όσο και για τον λάθος λογικό ειρμό της σύνθεσης που έστησε. Το 1960 το συμβούλιο της Γλυπτοθήκης του Μονάχου αποφασίζει την αποξήλωση των αποκαταστάσεων του Θόρβαλντσεν για να εφαρμόσει τα νέα κριτήρια για την αποκατάσταση των έργων τέχνης, έτσι όπως διαμορφώθηκαν από τη σύνταξη των Διεθνών Χαρτών.

αυτό θα βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο και θα απασχολεί γλύπτες, ιστορικούς τέχνης και αρχαιολόγους της εποχής έως και τις μέρες μας με πολύ έντονο τρόπο.

Κάτι που αξίζει να σημειωθεί είναι πως ποτέ μέχρι τότε δεν ετέθη στα προαπαιτούμενα των αποκαταστάσεων η χρωματική «επένδυση» των γλυπτών ως στοιχείο που θα αποκαθιστούσε την πλήρη εικόνα των αρχαίων γλυπτών. Οι ρομαντικοί αγαπούσαν την πατίνα του χρόνου, που λειτουργούσε ως ένα πέπλο, πίσω από το οποίο μπορούσαν να βλέπουν αυτό που επιθυμούσαν να δουν⁵⁴. Ήταν γνωστό πως τα γλυπτά της αρχαιότητας έφεραν χρώματα ως στοιχεία του δικόσμου τους. Μια εξήγηση σ' αυτό είναι πως οι Ευρωπαίοι, έχοντας συνηθίσει να βλέπουν στα μουσεία τους τα γλυπτά γυμνά από χρώμα, υπέθεταν ότι ήταν εξαρχής μη χρωματισμένα και δεν προχωρούσαν σε περαιτέρω αισθητικές αποκαταστάσεις με χρώμα. Μια άλλη εξήγηση έχει να κάνει με τη λάθος θεώρηση των ιδεαλιστών κλασικιστών⁵⁵, ότι τα αρχαία αγάλματα δεν έφεραν χρώματα⁵⁶.

Όμως και στο χώρο της αρχιτεκτονικής, εμφανίζονται δύο στη κυριολεξία αντίθετοι ιδεολογικοί πόλοι, που επηρεάζουν με το έργο τους και τη θεωρία των αποκαταστάσεων σε έργα γλυπτικής. Ο ένας εξ αυτών είναι ο ο E. Viollet-le-Duc (1814-79, μια πολυσχιδής προσωπικότητα που έδωσε ένα πολιτιστικό και ιδεολογικό στίγμα στην μεταΝαπολεόντεια εποχή στη Γαλλία. Διάσημος αναστηλωτής αλλά και συγγραφέας σπουδαίων έργων ο ίδιος δεν διστάζει να ανακατασκευάσει *in stile*⁵⁷ ή να επισκευάσει μνημεία κυρίως γοτθικά, παρά το γεγονός πως το νέο κλασικό πνεύμα ήταν αντίθετο στο στιλιστικό χαρακτήρα της Γαλλίας. Το αποτέλεσμα αυτής της στιλιστικής κόντρας ήταν να γίνουν τεράστιες κατεδαφίσεις και κακές ανακτήσεις σπουδαίων μνημείων⁵⁸. Σήμερα οι Γάλλοι επικρίνουν ακόμη αυτές τις επεμβάσεις του E. Viollet-le-Duc (1814-79), που είναι όμως και επιδοκιμασίες^{59,60}.

⁵⁴ Νάκου Ειρήνη, «Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», Αθήνα: Νήσος, 2001, σελ.43

⁵⁵ Ο γερμανός φιλόσοφος Hegel αναφέρει πως μέσα από το γλυπτό παρουσιάζεται το ανθρώπινο πνεύμα όπως πραγματικά είναι και για το σκοπό αυτό αρκεί και μόνο η φόρμα του ανθρώπινου σώματος.

⁵⁶ Γουνελά Α., σελ.106

⁵⁷ Βλ. παράρτημα

⁵⁸ Κουτσογιάννης Δ. (1990), σελ.15, Μάλιστα ένας αρχιτέκτονας της εποχής ο Gregoire, υποστηρικτής του νεοκλασικισμού, αναφέρει πως «.....ο ρομαντικός ρυθμός δεν είναι σοβαρός ρυθμός»

⁵⁹ Κουτσογιάννης Δ. (1990), ό.π. σελ.20.

⁶⁰ δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως ακόμη και μέσα σ' αυτό το πνεύμα να γίνουν όλα καινούργια ο Viollet- Le Duc διέσωσε πολλά γοτθικά μνημεία χάρη στην αυθαίρετη αφενός αλλά σωστική αφετέρου αναστηλωτική επέμβαση.

Στον αντίποδα αυτής της θεώρησης και αντιμετώπισης των αρχιτεκτονημάτων του παρελθόντος βρίσκεται ο John Ruskin⁶¹ (1819-1900), επηρεασμένος από τον αγγλικό ρομαντισμό, με ποιητικές εκφράσεις και κριτήριο το συναίσθημα γράφει:

«Το έργο τέχνης και επομένως το μνημείο είναι ένα δημιούργημα που ανήκει αποκλειστικά στον δημιουργό του... δεν έχουμε το δικαίωμα να το αγγίζουμε γιατί δεν μας ανήκει..... το έργο είναι σημαντικό μόνο στην αυθεντική του μορφή και κάθε επέμβαση πάνω του είναι αυθαίρετη και αντίθετη στην υφή του. Όπως κάθε ζωντανή ύπαρξη έτσι και το μνημείο συμπληρώνει ένα κύκλο με τη γέννησή του, την ωριμότητά του, την γήρανση και τελικά τον θάνατο. Μπορεί να διαρκέσει περισσότερο ή λιγότερο, μα στο τέλος θα έρθει και πρέπει να το δεχθούμε. Και στα ερείπια εξάλλου εννύπαρχει η αξιοπρέπεια. Με τα ερείπια της, γράφει τέλος ο Ruskin η αρχιτεκτονική πλησιάζει περισσότερο στα έργα της φύσης...»

Ο Ruskin αντιμετωπίζει τα μνημεία ως ζωντανούς οργανισμούς , που όταν πρέπει να καταλήξουν θα πρέπει να τα αφήσουμε με αξιοπρέπεια να συμβεί. Γίνεται επικριτής της θεωρίας του Viollet-le-Duc, κατηγορώντας τον πως καταστρέφει το έργο τέχνης και δημιουργεί ένα νέο⁶². Επιπλέον ένας από τους λόγους που ο Ruskin υποστηρίζει αυτή τη στάση συνδέεται με το γεγονός, ότι η εικόνα του ερειπίου στην Αγγλία ήταν περιορισμένη σε αντίθεση με τη Γαλλία και πολύ περισσότερο με την Ελλάδα. Η συναισθηματική φόρτιση για το Ruskin είναι έντονη στη θέα τέτοιων τοπίων.

Μια άλλη προσωπικότητα, που επεκτείνει την έννοια της προστασίας στις φυσικές ομορφιές σαν έργα τέχνης της ίδιας της φύσης είναι ο W. Morris, φίλος του Ruskin και θεωρητικός σε θέματα προστασίας των μνημείων. Θέτει το θέμα της ίσης μεταχείρισης στα μνημεία και προτρέπει τους συντηρητές να έχουν την ίδια μεταχείριση σε όλα τα μνημεία χωρίς καμία διάκριση.⁶³ Με τον Morris κλείνει ο 19^{ος} αιώνας στην Αγγλία έχοντας τεθεί κατ' ελάχιστον οι αρχές της σύγχρονης

⁶¹ Κοινωνιολόγος, συγγραφέας και κριτικός έργων τέχνης.

⁶² Kallberg, Luke., p.1, «From Restoration to Redemption» American Society for Aesthetics Graduate E-Journal 8.1: Fall 2015/Winter 2016,

⁶³ Κουτσογιάννης Δ.,(1990) σελ.25

αντίληψης για τη συντήρηση των έργων τέχνης, και μια ύστατη προσπάθεια αποτροπής μεγαλύτερων καταστροφών από επεμβάσεις «καλλιτεχνικού ύφους»⁶⁴.

Με τον Camillo Boito⁶⁵ (1836-1914) διαμορφώνεται μια πιο επιστημονική προσέγγιση του θέματος των αποκαταστάσεων, που κινείται ανάμεσα στις απόψεις των Ruskin και Viollet-Le-Duc. Θεμελιώνει, θα μπορούσε να πει κανείς, τις πρώτες αρχές αναστήλωσης, όπως το να υπάρχει διαφορά μεταξύ αρχαίου και νέου καθώς και διαφοροποίηση των υλικών κατασκευής για την κάθε επέμβαση⁶⁶. Με τον Boito τίθενται οι προϋποθέσεις για την σύνταξη της πρώτης Χάρτας αναστήλωσης της Ιταλίας το 1931⁶⁷.

Το έτος 1866 έχουμε τις πρώτες καταγραφές⁶⁸ υπό μορφή τεχνικών εγχειριδίων σε θέματα αποκαταστάσεων από τον Secco –Scuardo, παράλληλα κατά τον αιώνα αυτό εμφανίζεται στην Ευρώπη μια τάση στο χώρο των αποκαταστάσεων, που ονομάστηκε πουρισμός⁶⁹. Με τον όρο αυτό ήθελαν να καταδείξουν πως κάθε επέμβαση υπό μορφή συμπλήρωσης στις αρχαιότητες ήταν καταδικαστέα και αυτό διότι αφαιρούσε την «αγνότητα» του γλυπτού. Για το λόγο αυτό, άλλοτε δικαιολογημένα και άλλοτε όχι άρχισαν να αφαιρούνται οι περισσότερες προσθήκες-συμπληρώσεις που είχαν γίνει στο παρελθόν, που βεβαίως οδήγησε σε νέα αδιέξοδα. Ένα από αυτά, που διαρκώς θα βρίσκεται στο προσκήνιο έως τις μέρες μας, ήταν η δομική⁷⁰ αποκατάσταση των γλυπτών.

Στον 20^ο αιώνα μια φυσιογνωμία από την Ιταλία ο Umberto Baldini⁷¹, ένας από τους πρωταγωνιστές στο χώρο της συντήρησης έργων τέχνης στο κέντρο λίθου της Φλωρεντίας, γίνεται ωμός απέναντι στους «ρασκινικούς» συντηρητές, που προσπαθούν να κρυφτούν πίσω από την έλλειψη τόλμης. Μέσα από τα λόγια του διαφαίνεται ήδη μια διάσταση μεταξύ της ιταλικής σχολής και της αγγλικής.

⁶⁴ Λυκιαρδοπούλου Μ., (1987), σελ.10, «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», Αρχαιολογία, τ.22, Μάρτιος, σ.8-13,

⁶⁵ Κουτσογιάννης Δ.,(1990), ό.π. σελ.26

⁶⁶ Κουτσογιάννης Δ.,(1990), ό.π. σελ.27 περισσότερα για τις αρχές αναστήλωσης

⁶⁷ Κουτσογιάννης Δ. ό.π.,(1990), σελ.27,28,29,30 βρίσκουμε αναλυτικά τις αρχές της Χάρτας.

⁶⁸ Παπακώστα Κ. (2016) σελ.7, «Των ανθρώπων τα έργα και ο χρόνος. Η ηθική της συντήρησης», Μεταπτυχιακή Εργασία.

⁶⁹ Γουνελά Α., ό.π. σελ.106

⁷⁰ Με τον όρο αυτό μπορούμε να νοήσουμε την στατική επάρκεια ενός γλυπτού, δηλαδή την ικανή και αναγκαία συνθήκη ώστε το γλυπτό να μπορέι να στηθεί.

⁷¹ Κουτσογιάννης Δ. (1991), «Οι σύγχρονες αντιλήψεις για την αποκατάσταση των έργων τέχνης όπως τις διατυπώνει ο Umberto Baldini», Τεχνικά Χρονικά Α, , Τόμος 11, τεύχος 3., σελ.106.

«Τι νόημα έχει» γράφει «να δεχόμαστε μοιρολατρικά τη φθορά του έργου τέχνης από εκφυλισμένο έρωτα προς αυτό στο όνομα μιας αυθεντικότητας που καταρρακώνεται με το πέρασμα του χρόνου, για να πανικοβληθούμε και να τη σταματήσουμε, προσπαθώντας να κρατήσουμε στην αιωνιότητα το μνημείο, όταν πλέον έχει περιβληθεί την αθλιότητα; Αυτή η συμπεριφορά στο μνημείο είναι χειρότερη και από την πλαστογραφία. Και συμπληρώνει:

«Ο τυφλός και ο καμπούρης δεν θα είναι ποτέ αυθεντικοί μάρτυρες μιας φυσικής υπόστασης του ανθρώπου, γιατί δεν είναι φυσικό επακόλουθο του γήρατος το να τυφλωθεί κανείς ή το να καμπουριάσει και επομένως δεν μπορούν να θεωρηθούν σαν ανθρωπολογικά παραδείγματα φυσιολογικής γήρανσης»

Η ιστορία της συντήρησης έργων τέχνης είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητη και πολύ περισσότερο σε ότι έχει να κάνει με τα ελληνικά πράγματα, σε ένα κράτος ερειπωμένο από το Β παγκόσμιο πόλεμο, ένα κράτος που θα έπρεπε να ανασυστήσει δομές και υπηρεσίες διαφύλαξης των αρχαιοτήτων της. Ελάχιστες καταγεγραμμένες πληροφορίες έχουν έλθει στο φως και ο λόγος είναι πως ακόμη και συντηρητές των τελευταίων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα δεν ενδιαφέρονταν⁷² να καταγράψουν κάπου τις εφαρμοζόμενες μεθόδους και τα υλικά που χρησιμοποιούσαν, παρά μόνο αποσπασματικά και για πολύ σημαντικά έργα.

⁷² Λυκιαρδοπούλου Μ., (1987) «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», Αρχαιολογία, τ.22, ,, «...ο τεχνίτης- συντηρητής κρατούσε τα μυστικά του εργαστηρίου του γιατί είχε κάθε συμφέρον για τη διατήρηση του μύθου...» σελ.10

4 ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ

4.1 Διεθνείς Χάρτες Συντήρησης και Αποκατάστασης

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και οι επιπτώσεις του, ήταν η αφορμή για να τεθεί σε παγκόσμια κλίμακα ο κοινός τόπος και τα προβλήματα που ανέκυψαν από αυτόν. Ιδιαίτερώς στα έργα και τα μνημεία της πολιτιστικής κληρονομιάς οι συνέπειες ήταν ανυπολόγιστες. Όλοι οι διεθνείς οργανισμοί⁷³ (UNESCO, ICOMOS, COE, κ.ά.) κινητοποιήθηκαν και αυτό διότι τους ένωνε η κοινή κληρονομιά. Ο βασικός άξονας της προβληματικής ήταν να καταγραφούν τα προβλήματα, να διερευνηθούν και να αναλυθούν προκειμένου να γίνει μια διεπιστημονική προσπάθεια επίλυσής τους. Πολλά από τα εκθέματα των μουσείων μετά βίας σώθηκαν από τους βομβαρδισμούς αλλά και τις κλοπές. Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, μπόρεσε να διασώσει τις συλλογές του σκορπίζοντας και αποθηκεύοντάς τες σε ειδικούς χώρους⁷⁴.

Διάφορες συμβάσεις, ψηφίσματα, συμπεράσματα, συστάσεις και πολλές άλλες φόρμες επικοινωνίας μεταξύ των κρατών και των διεθνών οργανισμών κωδικοποιούνται με το ένδυμα ή αλλιώς υπό τον γενικό όρο «Χάρτα», η οποία περιλαμβάνει συστηματοποιημένους κανόνες θα έλεγε κανείς ίσως και οδηγίες για την συντήρηση και την αποκατάσταση των αρχαιοτήτων, των μνημείων και των έργων τέχνης⁷⁵.

Από το 1949 η UNESCO δείχνει τεράστιο ενδιαφέρον στα θέματα προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Το Μάιο του 1964 οργανώνεται στη Βενετία Διεθνές Συνέδριο, η λήξη του οποίου σηματοδοτεί την ψήφιση αρχών και δεοντολογίας σε θέματα αποκατάστασης αρχαιοτήτων και έργων πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο Χάρτης αυτός γνωστός ως «Χάρτα της Βενετίας» αποτελεί έως και τις μέρες μας τόπο αναφοράς αρχών και κανόνων σε θέματα αποκατάστασης. Αποτελεί ορόσημο σε θέματα συντήρησης, παρά τις όποιες αόριστες⁷⁶ μερικές φορές διατυπώσεις της και παρά τις νέες τάσεις αναθεώρησής της. Μεταξύ άλλων στη Χάρτα της Βενετίας

⁷³ Κόνσολα Ντ. (1994) «Η «Η διεθνής προστασία της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς», σελ.30

⁷⁴ Καραδέδος, Γ., σελ.141

⁷⁵ Καραδέδος, Γ., σελ.141

⁷⁶ Εκτίμηση του συγγραφέα

ενσωματώνονται, επαναδιατυπώνονται και αναθεωρούνται αρχές και ψηφίσματα παλαιότερων Χαρτών όπως του 1931(Χάρτα των Αθηνών) κ. ά.

Αξίζει λοιπόν να αναφερθούν , να επισημανθούν και να σχολιαστούν εκείνα τα άρθρα που στην περίπτωση της αποκατάστασης των γλυπτών αποτελούν οδηγούς διαμόρφωσης του πλαισίου εκείνου όπου ο σύγχρονος συντηρητής οφείλει να σεβαστεί και να εφαρμόσει.

Στο **άρθρο 2** αναφέρεται πως η συντήρηση και αποκατάσταση των μνημείων (κινητών ή ακινήτων) θα αποτελεί πλέον αυτόνομο επιστημονικό κλάδο. Παρά το γεγονός ότι για πρώτη φορά γίνεται λόγος για αυτονόμηση κλάδου, δεν γίνεται σαφές ποιοι θα είναι αυτοί οι επαγγελματίες που θα ασχοληθούν με το κλάδο αυτό (αρχιτέκτονες, αρχαιολόγοι, χημικοί, συντηρητές, γλύπτες ιστορικοί κ.ά). Στο **άρθρο 3** γίνεται λόγος ότι η διάσωση των έργων τέχνης δεν αποσκοπεί μόνο στην διατήρηση της υλικής υπόστασης του έργου αλλά και στη διατήρηση κάθε ιστορικής μαρτυρίας που μεταφέρει το έργο αυτό. Αυτό σημαίνει πως ο συντηρητής δεν έχει κανένα δικαίωμα να σβήσει ιστορικά στοιχεία που μεταφέρει το έργο. Και εδώ όμως υπάρχει μια αοριστία διότι και η αποκατάσταση που έγινε σε ένα άγαλμα της κλασικής περιόδου από ένα αναγεννησιακό γλύπτη αποτελεί ιστορικό γεγονός, παρ' όλα αυτά όμως αφαιρέθηκαν οι επεμβάσεις αυτές, οπότε σβήστηκε το ιστορικό γεγονός. Θα πει κανείς όμως, πως η επέμβαση του αναγεννησιακού γλύπτη κρίθηκε ανυπόστατη και περιείχε μέσα της την πρόθεση της πλαστογραφίας, άρα καταδικαστέα. Πολλά είναι τα παραδείγματα όπου η διατήρηση του ιστορικού γεγονότος εφαρμόζεται με επιλεκτική και κριτική διάθεση άλλοτε με κοινωνικά και άλλοτε με θρησκευτικά ή εθνικά κριτήρια.

Στο **άρθρο 4** γίνεται λόγος για συστηματική και μόνιμη φροντίδα των μνημείων. Πράγματι η συντήρηση ενός έργου τέχνης (γλυπτού) δεν γίνεται μια φορά και εκεί τελειώνει. Η φροντίδα πρέπει να είναι μόνιμη, τόσο σε επίπεδο πρόληψης όσο και σε επίπεδο συστηματικής επέμβασης, αυτό σημαίνει ότι το έργο παρακολουθείται διαρκώς ακόμη και μετά την όποια συντήρησή του. Στο **άρθρο 7** και **8** προβάλλεται το αίτημα ότι η **«μετακίνηση του όλου ή τμήματος ενός μνημείου μπορεί να γίνει παραδεκτή μόνο αν επιβάλλεται από την ανάγκη διασώσεως του»**. Οι Καρυάτιδες του Ερεχθείου επί παραδείγματι κρίθηκε ότι θα έπρεπε να μετακινηθούν σε ελεγχόμενο περιβάλλον (συνθήκες Μουσείου), διότι η διάβρωσή τους από τους ρύπους της ατμόσφαιρας των τελευταίων δεκαετιών ήταν επιταχυνόμενη. Στην περίπτωση αυτή τα πρωτότυπα αντικαθίστανται με αντίγραφα προκειμένου να προστατευθούν, όπως και έγινε.

Στο **άρθρο 9** αναγνωρίζεται πως η διαδικασία της αποκατάστασης είναι μια επέμβαση υψηλής εξειδίκευσης που επιβάλλεται να γίνεται κατ' εξαίρεση. Η αποκατάσταση αυτή αποσκοπεί να αναδείξει τόσο τις ιστορικές όσο και τις αισθητικές αξίες και αρετές του έργου κυρίως όμως βασίζεται στον σεβασμό προς την αρχική του υπόσταση και τα αυθεντικά του στοιχεία. Σταματάει στο σημείο που αρχίζουν να υπάρχουν υποθέσεις. Οποιαδήποτε εργασία αποκατάστασης θα πρέπει να φέρει τη σφραγίδα της εποχής που έγινε (είτε στην περιοχή που έγινε είτε μέσα από γραπτά και φωτογραφικά τεκμήρια). Η αρχαιολογική μελέτη θα πρέπει να προηγείται αλλά και να ακολουθεί την όποια επέμβαση αποκατάστασης.

Στο παραπάνω άρθρο διατυπώνονται στη κυριολεξία θεμελιώδεις αρχές της συντήρησης και αποκατάστασης των έργων τέχνης και κυρίως συμπυκνώνεται στην έκφραση **«όπου αρχίζει η υπόθεση σταματά κάθε επέμβαση»**, σημαίνει πως όταν τα στοιχεία είναι ανεπαρκή και το μόνο που μπορεί να κάνει κανείς είναι υποθέσεις, τότε είναι ανήθικο αλλά και εκδήλωση απαξίωσης και αυθαιρεσίας να γίνονται συμπληρώσεις. Τα παραδείγματα είναι απεριόριστα. Όμως και η έκφραση **«να αναδειχθούν οι αισθητικές αξίες του έργου»**, αποτελεί επίσης μια δικλείδα ασφαλείας, διότι μια επέμβαση αποκατάστασης όπως η στήριξη ενός αγάλματος ενδεχομένως να εμπεριέχει στοιχεία που αντί να αναδείξουν το γλυπτό αντιθέτως να το υποβαθμίσουν ή ακόμη και να το μεταμορφώσουν. Η λεπτή αυτή διαχωριστική γραμμή είναι όλη η προβληματική τούτης της πτυχιακής εργασίας. Το πώς δηλαδή θα κατορθωθεί να εξασφαλιστεί η μέγιστη ανάδειξη των αισθητικών αξιών του γλυπτού μέσα από παραδείγματα και κριτική αυτών και ποια είναι η ισορροπία που πρέπει να κρατήσει κανείς όταν πρόκειται να πάρει τολμηρές αποφάσεις.

Στο **άρθρο 10** επισημαίνεται με κάθε έμφαση ο σημαντικός ρόλος της επιστήμης και της τεχνολογίας σε επίπεδο υλικών και μεθόδων και πως αυτές μπορούν να συνεισφέρουν προκειμένου να εκτελεστεί μια άρτια αποκατάσταση. Σε κάθε περίπτωση, οφείλουμε να εξαντλήσουμε τη ενδεχόμενο εφαρμογής παραδοσιακών μεθόδων και αφού κριθούν αναποτελεσματικές, τότε προσφεύγουμε στις πιο σύγχρονες τεχνικές, οι οποίες θα πρέπει να δοκιμαστούν πρώτα και να αποτιμηθούν για την αποτελεσματικότητά τους έπειτα από ένα εύλογο χρονικό διάστημα. Παράδειγμα εφαρμογής νέας τεχνολογίας είναι η χρήση ανοξειδωτων μετάλλων στις συνδέσεις των θραυσμάτων των γλυπτών κάτι που στην αρχαιότητα γίνονταν με μολυβδοχοημένους σιδηρούς συνδέσμους.

Στο **άρθρο 12** τονίζεται η σημασία της διάκρισης μεταξύ χρησιμοποιούμενων νέων υλικών αποκατάστασης και αυθεντικού. Όμως τα νέα υλικά θα πρέπει να ενσωματώνονται αρμονικά με το αυθεντικό υλικό (λίθος). Στο **άρθρο 16** προβάλλει το αίτημα της ολοκληρωμένης τεκμηρίωσης όλων των σταδίων συντήρησης και αποκατάστασης, ώστε να υπάρχουν τεκμήρια για τους μελλοντικούς επαγγελματίες για την έκταση, τα υλικά και τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Επιπλέον προβάλλει επιτακτικό **το αίτημα της αντιστρεψιμότητας** των υλικών συντήρησης και αποκατάστασης, κάτι που σε αρκετές των περιπτώσεων είναι αδύνατον να εξασφαλιστεί.

Σε αποκαταστάσεις γλυπτών, που έγιναν μέχρι και τον 19^ο αιώνα, ακόμη και των αρχών του 20^{ου} δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι περισσότερες ήταν αυθαίρετες με κύριο μέλημα ο συντηρητής να αναδημιουργήσει ένα έργο τέχνης που στην πραγματικότητα δεν υφίσταται. Η προσπάθεια ωραιοποίησης των γλυπτών προσθέτοντας και συμπληρώνοντας τις περισσότερες φορές κατεστραμμένα μέλη (χέρια, πόδια μέχρι και κεφάλια) απομάκρυνε από τον θεατή την αυθεντική εικόνα και τη γνησιότητα του αγάλματος προβάλλοντας την μαεστρία και το ταλέντο του σύγχρονου γλύπτη.

Όπως θα σημειώσει και ο Καραδέδος⁷⁷

« Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι αυθαιρεσίες και φανταστικές προσθήκες και επισκευές θα πρέπει να αφαιρούνται, με την προϋπόθεση όμως ότι η αφαίρεση θα μας ξαναφέρει στη προγενέστερη κατάσταση. Αυτό όμως είναι κατά κανόνα αδύνατο στην αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, γιατί η επέμβαση έχει αλλοιώσει τα σημεία στα οποία συνενώνεται με το αρχικό έργο. Η αφαίρεση των προσθηκών ή επισκευών θα αφήσει το έργο με μια καινούργια παραμόρφωση, που πολλές φορές είναι πιο επιζήμια από την ίδια την προσθήκη ή την επισκευή»

Συνεπώς ακόμη και η ίδια η διαδικασία της αποκατάστασης ενός αποκατεστημένου γλυπτού εγκυμονεί τέτοιους κινδύνους και δυσκολίες που θέτει το θέμα σε διαφορετικό πλαίσιο εξέτασης και λήψης αποφάσεων. Όταν τίθεται σε κίνδυνο η ακεραιότητα ενός έργου τέχνης δεν αποφασίζεις να προχωρήσεις σε νέα αποκατάσταση, παρά μόνο στη περίπτωση που δεν πρόκειται ή δεν έχει διαταραχθεί η κατάσταση του αυθεντικού.

⁷⁷ Καραδέδος Γ. σελ. 133

4.2 Θεωρία Συντήρησης

Η ιδέα της «αποκατάστασης» γεννιέται στη Γαλλία και επιβεβαιώνεται στην τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα με τη Γαλλική Επανάσταση⁷⁸. Η σημαντικότερη αλλαγή που συντελείται με τη Γαλλική Επανάσταση είναι το πέρασμα των έργων τέχνης και επομένως και η ευθύνη της συντήρησής τους από τους ιδιώτες στο κράτος⁷⁹.

Η ομορφιά αναφέρει ο Alberti «είναι συνώνυμη της συμφωνίας μεταξύ των μερών»⁸⁰

4.2.1 Η θεωρία του Brandi⁸¹

Ο Brandi μέσα από το έργο του επιδιώκει μια φιλοσοφική διατύπωση του προβλήματος της αποκατάστασης με θεωρητική προσέγγιση αλλά και υποδείξεις σε θέματα εφαρμογής⁸². Η «...αποκατάσταση για τον Brandi δεν είναι μια οποιαδήποτε επέμβαση, δηλαδή να επαναφέρει ένα προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας σε μια αποτελεσματική τάξη...». Ο ορισμός αυτός αποδίδει το εννοιολογικό και σημασιολογικό πλαίσιο μιας λέξης που χρησιμοποιείται στην καθημερινότητα του ανθρώπου και εκφράζει ακριβώς την διαδικασία εκείνη κατά την οποία ένα προϊόν επανέρχεται σε χρήση ή μια λειτουργία αποκτά την κανονικότητά της. Βεβαίως στις περιπτώσεις αυτές μιλάμε για αντικείμενα βιομηχανικής χρήσης ή αλλιώς ευρείας κατανάλωσης. Στα έργα τέχνης όμως ο όρος έχει μια ποιοτική διαφορά, με την έννοια ότι συντηρητής δεν αποσκοπεί να επαναφέρει τη λειτουργικότητα του αντικειμένου.

Επομένως για να μιλήσουμε για αποκατάσταση ενός έργου τέχνης, θα πρέπει ένα τεχνούργημα να αναγνωριστεί ως τέτοιο, δηλαδή έργο τέχνης. Οποιαδήποτε άλλη επέμβαση σε αντικείμενο, που δεν έχει αναγνωριστεί ως έργο τέχνης, θα χρησιμοποιηθεί ο όρος επιδιόρθωση ή επισκευή δηλαδή λειτουργική αποκατάσταση ενός χρηστικού αντικειμένου. Οι δύο βασικές προϋποθέσεις που τίθενται είναι το έργο αυτό να φέρει υψηλές αισθητικές και ιστορικές αξίες, τέτοιες που να πρέπει – οφείλει ο κάθε πολιτισμός και η κάθε εποχή να τις μεταφέρει στις επόμενες

⁷⁸ Καραδέδος Γ. σελ. 59

⁷⁹ Καραδέδος Γ. σελ. 59

⁸⁰ Καραδέδος Γ. σελ.47

⁸¹ Nardi, Roberto. "Conservation, restoration and preservation in classical archaeology" In Claire Smith (ed) Encyclopedia of Global Archaeology, Springer New York, 2014 , p.1669-1670.

⁸² Καραδέδος Γ. σελ.122

γενεές. Θα αναρωτηθεί όμως κανείς είναι όλα τα έργα του παρελθόντος έργα τέχνης; Ακόμη και εκείνα που δεν μεταφέρουν υψηλές αισθητικές αξίες ή να το πούμε πιο απλά δεν είναι καλλιτεχνήματα, ακόμη κι' αυτά μεταφέρουν ιστορική-κοινωνική-πολιτική-επιστημονική και αρχαιολογική γνώση, όπως αναφέρει και ο A. Riegl⁸³, τέτοια που να το κάνουν μοναδικό και ανεπανάληπτο.

Στο σημείο αυτό αποτολμά ο Brandi να δώσει έναν ορισμό για την έννοια της «αποκατάστασης» που είναι: “Η αποκατάσταση, αποτελεί τη μεθοδολογική στιγμή της αναγνώρισης του έργου τέχνης, τόσο στη φυσική του σύσταση, όσο και στη διπλή αισθητική και ιστορική υπόστασή του, με την προοπτική της μεταβίβασής του στο μέλλον”. Στον ορισμό αυτό προσδιορίζεται το έργο τέχνης στην υλική και ιδεατή του διάσταση. Και συνεχίζει διατυπώνοντας το πρώτο αξίωμα ότι “η αποκατάσταση γίνεται μόνο στο υλικό του έργου τέχνης”. Αυτό σημαίνει πως η υλική υπόσταση ενός έργου κάποιες φορές πρέπει να θυσιαστεί⁸⁴ προκειμένου να διατηρηθούν οι αισθητικές και ιστορικές αξίες του. Πότε υπάρχει ισορροπία όμως μεταξύ υλικής και ιδεατής κατάστασης; Με ποια κριτήρια ο συντηρητής θα υποβαθμίσει το ένα εις βάρος του άλλου και αντίστροφα; Εδώ απαντά ο Brandi με το δεύτερο αξίωμα που διατυπώνει και είναι το εξής: “ η αποκατάσταση πρέπει να έχει ως σκοπό την ανάπτυξη της εν δυνάμει ενότητας (unita potenziale) του έργου τέχνης, με τον όρο ότι δεν θα διαπράξει πλαστογράφηση καλλιτεχνική ή ιστορική, και χωρίς να απαλείψει κανένα ίχνος από την πορεία του έργου στο χρόνο”. Και συνεχίζει αναλύοντας τις έννοιες που σχετίζονται με το έργο τέχνης όπως είναι το υλικό, η ενότητα, ο χρόνος και ο χώρος του έργου τέχνης μέσα στην ιστορική και αισθητική απαίτηση.

Εξετάζοντας την υλική υπόσταση του έργου τέχνης όχι όμως με το φακό ενός φυσικού επιστήμονα αλλά με τη φαινομενολογική προσέγγιση, δηλαδή η ύλη αναδεικνύεται «τόσο, όσο χρειάζεται για την αποκάλυψη της εικόνας». Ποια είναι όμως η διαφορά ενός ακατέργαστου μαρμάρινου όγκου και ενός αγάλματος που μορφοποιήθηκε από το ίδιο ακριβώς υλικό. Το μάρμαρο του λατομείου κατέχει τη φυσική του σύσταση ενώ το μάρμαρο του αγάλματος μετατράπηκε σε φορέα εικόνας και ιστορικοποιήθηκε μέσα από την εργασία που κατέβαλε ο άνθρωπος

⁸³ Θεωρητικός της τέχνης των αρχών του 20^{ου} αιώνα (1903)

⁸⁴ Πρακτικά σημαίνει πως μπορεί να νομιμοποιηθεί μια επέμβαση αφαίρεσης ενός τμήματος του υλικού (που δεν μπορεί να σωθεί) προκειμένου να αντικατασταθεί με σύγχρονα υλικά.

για να του δώσει μορφή, οπότε το άγαλμα έχει «ποτιστεί» σε κάθε κόκκο της μάζας του με τον ιδρώτα, τη σκέψη, την έμπνευση το μήνυμα του δημιουργού του καθώς και από το χώρο και το χρόνο που έλαβε χώρα η δημιουργία του. Θα ήταν λοιπόν πλάνη εάν νομίζει κανείς ότι έχοντας την ίδια πρώτη ύλη θα δημιουργήσει ή θα συμπληρώσει το ίδιο άγαλμα. Το δημιούργημα αυτό ανήκει σε μια άλλη εποχή και σαφέστατα υπάρχει διαχωριστική γραμμή.

Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται η πρώτη και η βασική διάκριση, που έχει να κάνει με το υλικό αποκατάστασης και το οποίο δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να είναι λίθος εφόσον πρόκειται για έργα γλυπτικής. Αντιθέτως στην αρχιτεκτονική η ανάγκη να αποδοθεί η στατική και η μορφολογική επάρκεια στο οικοδόμημα απαιτεί τη χρήση του ίδιου υλικού. Παράδειγμα είναι η αναστήλωση ενός κίονα, όπου στην προσπάθεια να ανατοποθετηθούν οι σωζόμενοι σπόνδυλοι απαιτείται η μεσολάβηση νέου λίθινου υλικού. Στις περιπτώσεις αυτές η αποκατάσταση ακολουθεί τη μείωση και την ένταση του κίονα μέσα από ένα σύστημα σαφούς μετρικής ανάλυσης του κίονα (γεωμετρία του αρχιτεκτονικού μέλους). Στη γλυπτική τα αντίστοιχα στατικά και δομικά προβλήματα δηλαδή η έλλειψη κνημών ή η απώλεια τμήματος του κορμού ενός αγάλματος, παρά το γεγονός ότι ένας σύγχρονος γλύπτης θα μπορούσε κατ' αναλογία να συμπληρώσει το κενό με μάρμαρο και να αποκαταστήσει τη δομή του αγάλματος, η ενέργεια αυτή αλλοιώνει την αυθεντικότητα του έργου διότι το νέο λίθινο υλικό του σύγχρονου συντηρητή προβάλλει ανταγωνιστικά με το αρχαίο και διεκδικεί θέση στην αναγνώρισή του ως έργο τέχνης.

Ο Brandi⁸⁵ μέσα από μια εξαιρετικά αναλυτική διαδικασία οδηγείται σε κάποια ασφαλή συμπεράσματα, ως προς τη μεθοδολογία και τις αρχές που πρέπει να διέπουν μια σύγχρονη αποκατάσταση. Αναγνωρίζει βεβαίως το γεγονός, πως η κάθε περίπτωση είναι ξεχωριστή και ως τέτοια θα πρέπει να αντιμετωπίζεται. Άλλωστε η θεωρία της συντήρησης και αποκατάστασης συνεχίζεται ακόμη, διότι όλο και περισσότερος προβληματισμός και κριτική κατατίθεται στη διεθνή βιβλιογραφία.

Τρεις είναι οι βασικές αρχές που θέτει ο Brandi όταν πρόκειται να αποκαταστήσουμε την ενότητα ενός έργου τέχνης:

⁸⁵ Καραδέδος Γ., σελ. 125-126

1. Απαιτείται η συμπλήρωση να είναι εύκολα αναγνωρίσιμη. Δηλαδή η συμπλήρωση θα πρέπει να μη γίνει αντιληπτή από την απόσταση από την οποία βλέπουμε το έργο τέχνης, αλλά να είναι εύκολα αναγνωρίσιμη χωρίς ειδική βοήθεια, με μια προσεκτική παρατήρηση από κοντά.
2. Το υλικό του έργου τέχνης είναι αναντικατάστατο μόνο σε ότι είναι μορφή και όχι σε ότι είναι δομή.
3. Κάθε επέμβαση αποκατάστασης δεν πρέπει να αποκλείει, αντίθετα θα πρέπει να διευκολύνει πιθανές μελλοντικές επεμβάσεις.

Ο Baldini⁸⁶ θέτει ένα θεμελιώδες ερώτημα στα θέματα των αποκαταστάσεων: “πόσο αυθεντικό θα είναι το έργο τέχνης που θα παραδώσουμε στις γενιές του μέλλοντος, με ένα συσσωρευμένο υλικό επεμβάσεων;” Και σπεύδει να απαντήσει, χρησιμοποιώντας μια αρκετά πειστική επιχειρηματολογία. Ισχυρίζεται πως εάν δεν γίνουν αποκαταστάσεις το μνημείο ή το έργο τέχνης κινδυνεύει να μετατραπεί σε ερείπιο⁸⁷. Επιπροσθέτως προβάλλει το αίτημα της διάκρισης μεταξύ των επεμβάσεων και του αυθεντικού, έτσι ώστε να μην προκαλείται σύγχυση αφενός και αφετέρου η όποια επέμβαση να μην ανταγωνίζεται το αυθεντικό έργο. Η άποψη του Baldini είναι και τεκμηριωμένη και ρεαλιστική αλλά σαφώς και τολμηρή. Τολμηρή διότι αντιμετωπίζει την κάθε περίπτωση ξεχωριστά, και προτείνει πριν από την κάθε επέμβαση την εξαντλητική φιλολογική ανάλυση και τεκμηρίωση. Εισάγει στην θεωρία της συντήρησης μια προβληματική, η οποία θέτει τίμια και αντικειμενικά τα θέματα των αποκαταστάσεων, αλλά κυρίως εντυπωσιάζει το όραμά του και η τόλμη μου.

4.2.2 Αρχές επιστημονικής συντήρησης⁸⁸

Αρχή της ελάχιστης επέμβασης σύμφωνα με την αρχή αυτή, επιδίωξη του συντηρητή είναι να επιλέξει μεταξύ άλλων την λιγότερο παρεμβατική. Γιατί όμως θα πρέπει να είναι η λιγότερο παρεμβατική; Ένα γλυπτό αλλά και γενικότερα ένα οποιοδήποτε έργο τέχνης υποβάλλεται σε μια άνευ προηγουμένου μεταχείριση, με αποτέλεσμα να καταπονείται και να υφίσταται μια περιπέτεια που μεγιστοποιεί τον κίνδυνο λάθους. Το να επιλέξει κανείς μια επέμβαση που να μειώνει τον κίνδυνο αυτό στέκεται και ο ίδιος σε ηθικό επίπεδο τίμια απέναντι στο γλυπτό και

⁸⁶ Κουτσογιάννης Δ. (1991) σελ. 107

⁸⁷ Βλ. Παράρτημα

⁸⁸ Παπακώστα Μ. σελ. 18

του παρέχει αυτό που πρέπει και κυρίως όσο πρέπει. Βεβαίως εδώ εγείρονται διάφορα θέματα, διότι κανένας και πουθενά σε οποιαδήποτε χάρτα δεν μπορεί να ορίσει ποιά είναι το ελάχιστο μιας επέμβασης, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πλάνες.

Αρχή της αντιστρεψιμότητας: Αποτελεί μια δικλείδα ασφαλείας κατά τις επεμβάσεις συντήρησης και αποκατάστασης. Σημαίνει την δυνατότητα των συντηρητών του παρόντος αλλά κυρίως του μέλλοντος να έχουν τη δυνατότητα να απομακρύνουν ένα υλικό ή γενικότερα μια επέμβαση που στο χρόνο έχει υποβαθμιστεί ή αστόχησε. Τα υλικά της κάθε εποχής μπορεί να φαίνονται τεχνολογικά και επιστημονικά μοναδικά, όμως η διάρκειά τους στο χρόνο δεν μπορεί να αποδειχθεί. Εδώ λοιπόν θα πρέπει κανείς να σταθεί με ιδιαίτερη επιφύλαξη προκειμένου να εξασφαλίσει ότι τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν θα μπορούν στο μέλλον να αφαιρεθούν. Σε αρκετές περιπτώσεις όπως η συγκόλληση ενός αγάλματος, η αντιστρεψιμότητα δεν εξασφαλίζεται και αυτό διότι τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι από τη φύση τους μη αντιστρέψιμα. Σε τέτοιες περιπτώσεις επικαλούμαστε τον όρο της επανακατεργασίας, δηλαδή της δυνατότητας να συνεχίσουμε μια επέμβαση εκεί που σταμάτησε η προηγούμενη χωρίς να απαιτείται πάντα να αφαιρεθεί το υλικό της παλαιότερης επέμβασης.

Αρχή των διακριτών επεμβάσεων και νέων υλικών: Η διάκριση του αυθεντικού υλικού από το οποιοδήποτε υλικό αποκατάστασης θα πρέπει να γίνεται τόσο από τον ειδικό όσο και από τον μη ειδικό. Η ηθική της συντήρησης άλλωστε επιβάλλει να υπάρχει απόλυτη και ξεκάθαρη εικόνα, χωρίς συγχύσεις και παρερμηνείες. Και εδώ όμως το νήμα που ισορροπεί η αισθητικά αποδεκτή επέμβαση με την αρχή της διακριτής επέμβασης είναι τόσο λεπτό, που τις περισσότερες φορές γίνονται εξόφθαλμα και ιδιαίτερος ακαλαίσθητες αποκαταστάσεις. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ποτέ πως οι επεμβάσεις συντήρησης και αποκατάστασης γίνονται σε έργα τέχνης και όχι σε χρηστικά αντικείμενα της καθημερινότητάς μας. Συνεπώς θα προσθέταμε εδώ πως η καλλιτεχνική και αισθητική παιδεία του συντηρητή επιστρατεύεται σε κάθε φάση της αποκατάστασης ενός έργου τέχνης, από την επιφανειακή αποκατάσταση έως τη δομική

Αρχή της συμβατότητας: με την αρχή της συμβατότητας προτείνονται εκείνα τα υλικά επέμβασης τα οποία έχουν κοινές οι σχεδόν κοινές ιδιότητες με το αυθεντικό υλικό. Στη γλυπτική επί παραδείγματι που το υλικό σου συνήθως είναι λευκό

μάρμαρο, θα επιλέξεις υλικά κοντινά προς αυτό, όπως κονιάματα με βάση το ανθρακικό ασβέστιο⁸⁹. Η συμβατότητα των υλικών μεταξύ τους επιτρέπει τη σωστή συνεργασία τους σε επίπεδο επιστήμης υλικών και φυσικοχημικών ιδιοτήτων, συνεπώς καλύτερα αποτελέσματα σε βάθος χρόνου.

Η αρχή της τεκμηρίωσης: Η τεκμηρίωση αποσκοπεί στο να δείξει ο συντηρητής του παρόντος αυτό που έκανε, όπως το έκανε σε επίπεδο επεμβάσεων τις γενιές των συντηρητών του μέλλοντος. Αυτό σημαίνει πως η τεκμηρίωση περιλαμβάνει αναλυτικές μελέτες και εκθέσεις των εργασιών του σε κάθε στάδιο συντήρησης και αποκατάστασης, σχέδια, σκίτσα, φωτογραφίες καθώς και οποιοδήποτε άλλο μέσο κρίνει εκείνος, που θα καταδεικνύει με σαφή τρόπο τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε.

Η αρχή της εφαρμογής σύγχρονων διαγνωστικών μεθόδων, θέτει το αίτημα της εφαρμογής ειδικών διαγνωστικών τεχνικών από το χώρο των θετικών επιστημών στα έργα γλυπτικής, όπως ειδική ακτινογράφιση, ηλεκτρονική μικροσκοπία, περίθλαση ακτίνων Χ, φθορισμός ακτίνων Χ κ.λ.π., με στόχο να αντλήσουμε την κάθε πληροφορία που μεταφέρει το γλυπτό και είναι μακροσκοπικά αδύνατη, αλλά και επιπλέον να συμβάλλουν στη σωστή λήψη αποφάσεων σε ότι έχει να κάνει με τη φάση της επέμβασης αποκατάστασης.

Η κορωνίδα όμως των αρχών σε μια επιστημονική συντήρηση δεν είναι άλλη από το σεβασμό και την διατήρηση της αυθεντικότητας του γλυπτού. Αυτό σημαίνει πως μέγιστη επιδίωξη είναι η άντληση όλων εκείνων των πληροφοριών, προκειμένου ο ειδικός να μπορέσει να ερμηνεύσει το έργο γλυπτικής αλλά και κάθε έργο τέχνης.. Κατά συνέπεια όλες οι αρχές υπηρετούν την αρχή της διατήρησης της αυθεντικότητας και τίποτα δεν μπορεί και δεν πρέπει να την παρακάμψει.

4.2.3 Το πρόβλημα της λακούνας (κενού)

«Μια λακούνα, όσον αφορά το έργο τέχνης είναι μια διακοπή του παραστατικού ιστού», κατά τα λόγια του Brandi. Και το πρόβλημα δεν είναι τόσο αυτό που λείπει όσο αυτό που ανεπιθύμητα υπεισέρχεται στην εικόνα. Πράγματι εάν υποθέσουμε ότι σε μια παράσταση όπως αυτή του ανατολικού αετώματος στο ναό του Διός στην

⁸⁹ Αλλιώς ασβεστίτης κύριο ορυκτό των ασβεστολιθικών πετρωμάτων όπως το μάρμαρο.

Ολυμπία, στη σύνθεση υπάρχουν σπαράγματα, όπως τμήματα ποδιών ή χεριών που έχουν τοποθετηθεί σε κάποια συγκεκριμένη θέση μέσα στο χώρο και σχετίζονται άλλοτε με ασφάλεια με τις υπόλοιπες μορφές και άλλοτε αυθαίρετα. Στην περίπτωση αυτή η σκηνογραφική αν θέλετε τοποθέτηση των σπαραγμάτων υπακούει τους νόμους της εικονογραφίας, δηλαδή έχει προκύψει από ανάλογες σκηνές γλυπτικής και αγγειογραφίας, από τις ιδιαιτερότητες του ίδιου του υλικού π.χ. φθορά του λίθου και τα ιδιαίτερα στοιχεία κατεργασίας αυτού. Η εικόνα λοιπόν που αντικρίζει ο παρατηρητής είναι αποτέλεσμα των πιο πάνω παραμέτρων και αποτελεί σε κάθε περίπτωση «πρόταση αναπαράστασης». Σε ποιο βαθμό η αναπαράσταση αυτή είναι σωστή, αυτό κρίνεται και θα κρίνεται διαρκώς, όσο τα τεκμήρια αυξάνονται και όσο η αρχαιολογική έρευνα προχωρά. Η αναπαράσταση όμως είναι μια εντελώς διαφορετική διαδικασία και γίνεται πάντοτε προκειμένου να υπάρχει ένα σενάριο το οποίο διαρκώς επεξεργάζεται. Η εικόνα λοιπόν που αντικρίζει ο παρατηρητής είναι μια προσέγγιση της αρχικής σύνθεσης που ο αρχαίος καλλιτέχνης συνέλαβε και δημιούργησε. Εάν μπορούσε κανείς να μαθηματικοποιήσει το ποσοστό αλήθειας της αναπαράστασης είναι κάτι που πραγματικά θα είχε ενδιαφέρον.

Το σημαντικότερο όμως είναι πως σε τέτοια παραδείγματα όπως τη σύνθεση του ναού του Διός υπάρχει ένα τεράστιο θέμα ηθικής, που τις περισσότερες φορές αποκρύπτεται. Δηλαδή ο επισκέπτης δεν αντιλαμβάνεται πως αυτό που βλέπει αποτελεί και πρόταση αναπαράστασης, παρά νοιώθει ότι αυτό που βλέπει είναι αυτό που ήταν κάποτε και πως οι ειδικοί το παρουσιάζουν έτσι, που να μη επιδέχεται καμία αμφισβήτηση. Σε κάποιες περιπτώσεις συμβαίνει να υποστηρίζεται το έκθεμα με ειδική λεζάντα που σχολιάζεται και τονίζεται πως η παρουσίαση του γλυπτού αποτελεί προσέγγιση από την μέχρι στιγμής έρευνα.

Η σχέση λοιπόν της αναπαράστασης με την αποκατάσταση είναι σχέση αλληλεξάρτησης χωρίς αυτό να σημαίνει πως η κάθε μια δεν λειτουργεί αυτόνομα. Ο μόνος τρόπος να διασφαλιστεί η ακριβής θέση ενός σπαράγματος ή θραύσματος είναι να βρεθεί η κατ' ελάχιστον επαφή με ένα άλλο θραύσμα κ.ο.κ. ώστε να σχηματιστεί μια μορφική ενότητα τέτοια που να επιτρέπει πιο ασφαλή συμπεράσματα για την αρχική εικόνα της σύνθεσης, της εικόνας δηλαδή που πραγμάτωσε ο αρχαίος καλλιτέχνης. Η αποκατάσταση έπεται της αναπαράστασης ή σε κάποιες περιπτώσεις εξελίσσεται παράλληλα με αμφίδρομα πάντα αποτελέσματα.

Η αγωνία του κενού βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο. Το άγχος του συντηρητή ότι κάποιο θραύσμα δεν θα ταυτιστεί, ότι δεν θα βρει τη θέση που του πρέπει αναδύεται διαρκώς στο έργο της συντήρησης όχι μόνο στα έργα γλυπτικής αλλά και στη κεραμική ή την τοιχογραφία αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο υλικό έχει κατακερματιστεί. Η εργασία αναγνώρισης, ταύτισης και ομαδοποίησης υλικού που συνανήκει, δηλαδή που προέρχεται από το ίδιο αντικείμενο, είναι μια διαδικασία συναρπαστική, εκπληκτική, αναπάντεχη και ιδιαίτερος σημαντική. Ανατάσσει κάτι που η φύση ήθελε να βρίσκεται σε πλήρη αταξία, φωτίζει σκιερές περιοχές που κατά την φάση μιας ανασκαφής παραμένουν άγνωστες.

Η στιγμή κατά την οποία θα έχει ολοκληρωθεί η ανάταξη ενός γλυπτού, θα χαροποιήσει αλλά και θα δυσαρεστήσει τον συντηρητή διότι θα βρεθεί στη δύσκολη θέση να αποφασίσει με ποιο τρόπο θα αντιμετωπίσει τα ενδεχόμενα προβλήματα συμπλήρωσης, σφράγισης, ένταξης θραυσμάτων στο παραστατικό ιστό και γενικότερα προβλήματα αισθητικής αποκατάστασης. Εδώ ακριβώς μπορεί να τεθεί η οριακή γραμμή των δύο εννοιών μεταξύ συντήρησης και αποκατάστασης. Η συντήρηση είναι η εφαρμοσμένη επιστήμη που μελετά μεθόδους θεραπείας των έργων καλλιτεχνικής και αρχαιολογικής αξίας που έχουν υποστεί βλάβη. Μελετά τους φθοροποιούς παράγοντες που συμβάλλουν στην υποβάθμιση και αλλοίωση ενός έργου και προτείνει μεθόδους και υλικά θεραπείας τους. Συνεπώς η συντήρηση αποκτά μια πιο υλική διάσταση, τέτοια όμως που να αποκαλύψει την αλήθεια⁹⁰ του αντικειμένου. Αντιστοίχως με τον όρο αποκατάσταση αποκαλύπτεται η άλλη όψη του νομίσματος που ονομάζεται διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο χρήση του όρου συνήθως συνοδεύεται από το προσδιορισμό αισθητική, οπότε εκ των πραγμάτων αφορά την παρουσίαση του έργου τέχνης για το τελικό οπτικό αποτέλεσμα. Συνεπώς έχει σαν στόχο να προάγει και να διασφαλίσει τις καλλιτεχνικές αρετές και αξίες του έργου και όχι να τις κρύψει ή να τις υποβαθμίσει. Ο Brandi αναδεικνύει εσφαλμένα⁹¹ τον δημιουργικό χαρακτήρα της αποκατάστασης αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι η αποκατάσταση αποσκοπεί να υποκαταστήσει τον καλλιτέχνη.

⁹⁰ Όπως αναφέρει πολύ σωστά η Παπακώστα, σελ.23 «Ο πραγματικός σκοπός της συντήρησης είναι να αποκαλύψει την αλήθεια του αντικειμένου, δηλαδή την αληθινή του φύση και την αληθινή του κατάσταση

⁹¹ Κατά την άποψη του συγγραφέα

«...Μόνο που η αποκατάσταση επιδιώκει να εισχωρήσει σε εκείνο τον κλειστό κύκλο που αποτελεί η δημιουργία, αντικαθιστώντας τον ίδιο τον καλλιτέχνη ή υποκαθιστώντας τον, ενώ η συντήρηση του έργου στην ολοκληρία του αποσκοπεί να επέμβει περιοριστικά στο έργο μόνο εφόσον αυτό, λόγω αδικαιολόγητων επεμβάσεων ή της φθοράς του χρόνου, έχει παραμορφωθεί από προσθήκες ή τροποποιήσεις, οι οποίες δεν πραγματοποιούν νέα σύνθεση»⁹²

Ο Kallberg χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της αποκατάστασης της Pieta το 1736 αλλά και αργότερα του 1972 από επίθεση βανδάλου, εισάγει το ερώτημα, εάν το αποκατεστημένο έργο έχει την ίδια αισθητική ποιότητα. Για να καταλήξει ο συγγραφέας στο ότι η εργασία αποκατάστασης δεν είναι το ίδιο έργο τέχνης, μπορεί η ταυτότητα του έργου να μην αλλάζει δηλαδή εξακολουθεί να ονομάζεται Pieta , όμως θα πρέπει ο θεατής να αναγνωρίζει την ιστορία των αποκαταστάσεων που έχουν γίνει στο γλυπτό, που είναι ακόμη πιο σημαντικό⁹³.

Ο συντηρητής που οφείλει να προβληματιστεί για την αισθητική αποκατάσταση και παρουσίαση ενός γλυπτού δεν δημιουργεί ένα νέο καλλιτέχνημα, ούτε επιδιώκει να επικοινωνήσει μέσα από το έργο του, πολύ περισσότερο δεν προβάλλει την επέμβασή του εις βάρος του έργου τέχνης με διάθεση ανταγωνισμού. Κάθε άλλο, σέβεται το καλλιτέχνη και το δημιούργημά του και προσπαθεί να συμβάλλει στο μέγιστο βαθμό να αναδειχθεί. Η αρχή λοιπόν της υποχώρησης του επιπέδου συμπλήρωσης, όπως αναφέρει και ο Brandi, συμβάλλει προς αυτή τη κατεύθυνση, διότι επιτρέπει την προβολή σε πρώτο επίπεδο του αυθεντικού έργου σε έναν ενιαίο φορέα. Ο φορέας αυτός λειτουργεί ενοποιητικά δεν επιβάλλεται του αυθεντικού αλλά «υποκλίνεται» με σεβασμό σε αυτό.

Οποιοδήποτε σύγχρονο υλικό⁹⁴ προστίθεται σ' ένα γλυπτό, είτε κατά την φάση της συντήρησης είτε κατά την φάση της αισθητικής αποκατάστασης αποτελεί επέμβαση συμπλήρωσης και συνεπώς οφείλεται εκτός από τις τεχνικές

⁹² Brandi, σελ. 95

⁹³ Kallberg, Luke., p.2-6, «From Restoration to Redemption» American Society for Aesthetics Graduate E-Journal 8.1: Fall 2015/Winter 2016

⁹⁴ Κάποιο κονίαμα ή κάποιο στερεωτικό υλικό

προδιαγραφές να λαμβάνεται υπόψη το χρώμα , η υφή του και η δυνατότητα να επεξεργάζεται και να μορφοποιείται⁹⁵.

Ο ρόλος του **χρώματος** στην αποκατάσταση ενός γλυπτού παίζει εξ ίσου πρωταγωνιστικό ρόλο. Δεν αρκεί μόνο να αποφασιστεί η έκταση και ο βαθμός πλήρωσης ενός γλυπτού, γρήγορα ο συντηρητής θα βρεθεί αντιμέτωπος με το θέμα της χρωματικής εναρμόνισης. Μια μορφή γίνεται αντιληπτή πάντα σε σχέση με κάποιο υπόβαθρο-φόντο⁹⁶. Ακόμη και η απειροελάχιστη σφράγιση σε μια συγκόλληση αναδύει προβλήματα χρωματικής αρμονίας. Μπορεί λοιπόν κανείς να φανταστεί πως το χρώμα μια συμπλήρωσης και η τονικότητά του μπορεί να καταδικάσει ή να απελευθερώσει αισθητικά το έργο.

Ο ρόλος της **υφής** που μπορεί να έχει μια συμπλήρωση είναι επίσης καθοριστικός κατά την αποκατάσταση. Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται η ιδιαίτερη αίσθηση που προκαλεί η οπτική και η απτική επαφή στο σύνολό του. Οι υφές προσδιορίζονται ως στιλπνές επιφάνειες ή ματ, όπως οι αδρές ή λείες.

Ο ρόλος της **γεωμετρίας** μιας συμπλήρωσης σαφέστατα παίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Η πλαστική διαμόρφωση μιας περιοχής , πρέπει να χαρακτηρίζεται από γεωμετρική και πλαστική σαφήνεια, από «γλωσσική» και υφολογική καθαρότητα και από επιδέξια εκτέλεση. Εάν κάτι από τα παραπάνω υπολείπεται τότε το αποτέλεσμα θα είναι μια απέραντη σύγχυση μεταξύ αρχαίου και συμπλήρωσης.

Ο ρόλος της **διαφάνειας** μια έννοια που ευρύτατα χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται στην αρχιτεκτονική⁹⁷ αλλά και στην σύγχρονη γλυπτική⁹⁸, αποτελεί ένα νέο πεδίο έρευνας που σχετικά πρόσφατα έχει ξεκινήσει σε αποκαταστάσεις λίθινων αρχαιοτήτων.

⁹⁵ Υπάρχουν υλικά που επιτυγχάνουν σφραγίσεις μικρορωγμών, που η κοκκομετρία τους το επιτρέπει, ενώ το ίδιο υλικό δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για πλήρωση ευρύτερων περιοχών.

⁹⁶ Καραδέδος, σελ. 128

⁹⁷ Λάββας Γ. «19^{ος} -20^{ος} αιώνας. "Σύντομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής". Θεσσαλονίκη: Univerity Studio Press, 1986, σελ. 132

⁹⁸ Η καλλιτέχνης Tatiane Freitas προτιμά αντί να αναπαλαιώνει τα σπασμένα έπιπλα κάνει κάτι πολύ διαφορετικό, πρωτότυπο και δημιουργικό. Αποφάσισε να τα διορθώσει χρησιμοποιώντας διάφανα υλικά. Η μέθοδο της είναι παρόμοια με μια ιαπωνική τεχνική που ονομάζεται Kintsugi. Μια αρχαία ιαπωνική παράδοση επισκευής κεραμικών και πήλινων αγγείων. Τα αποτελέσματα είναι αρκετά εντυπωσιακά.

4.3 Ηθική της Συντήρησης

Με την επέμβαση του συντηρητή το αντικείμενο επαναπροσδιορίζει το ρόλο του και από «λειτουργικό⁹⁹» αντικείμενο μετατρέπεται σε μουσειακό έκθεμα. Το πώς η αρχική εικόνα που προσέδωσε ο γλύπτης στο έργο του είναι δυνατόν να ανακτηθεί στις μέρες μας, προφανώς δεν μπορεί να απαντηθεί. Η συλλογή στοιχείων και δεδομένων από μελέτες ειδικών, τις περισσότερες φορές δεν αρκεί για να προσεγγίσει αυτή την εικόνα. Συνεπώς από τη στιγμή που το έργο γλυπτικής γίνεται μουσειακό έκθεμα, αποκτά αυτόματα την μεταεικόνα του. Τα τεκμήρια (ιστορικά κ.λ.π) μπορούν να το συνοδεύουν, όμως η διαμόρφωση αυτής της μεταεικόνας σφυρηλατείται στο μυαλό του συντηρητή, διαμορφώνεται και υλοποιείται μέσα στο εργαστήριό του. Τα κύριο μέλημα προς αυτή τη κατεύθυνση είναι να αναδείξει τα αυθεντικά στοιχεία του έργου, να θέσει τη διαχωριστική γραμμή των σύγχρονων επεμβάσεων¹⁰⁰, να κάνει εύληπτη στον επισκέπτη την πληροφορία που το γλυπτό μεταφέρει, να πάρει τολμηρές αποφάσεις και όχι να εφαρμόσει εύκολες συνταγές, να συνειδητοποιήσει την ευθύνη που του αναλογεί και τέλος από μουσειοπαιδαγωγικής απόψεως να βοηθήσει τον επισκέπτη να προσλάβει καθαρές και απλές πληροφορίες και όχι συγκεχυμένες και ασύνδετες.

Ας τεθούν όμως μερικά ηθικά ερωτήματα-διλήμματα που αναδύονται μέσα στο χώρο της συντήρησης και που αρκετά από αυτά δεν έχουν απαντηθεί ακόμη. Σαφώς αποτελούν θέματα μεγαλύτερης και σχολαστικότερης ανάλυσης, θα αρκεστούμε όμως στην διατύπωση κάποιων από αυτά αρκετά σημαντικών.

Πρέπει να αποκαθίστανται τα έργα τέχνης και οι αρχαιότητες και αν ναι ποια είναι τα όρια μιας επέμβασης σ' αυτά; Πρέπει να γίνονται αποκαταστάσεις σε έργα γλυπτικής συγχρόνων καλλιτεχνών που βρίσκονται στη ζωή; Ποιος νομιμοποιείται να το κάνει, ο ίδιος ο καλλιτέχνης ή ο συντηρητής; Πρέπει να γίνεται επιφανειακή αποκατάσταση και σε ποιο επίπεδο πρέπει να σταματά αυτή; Πρέπει να κρύβεται (να είναι αθέατη) η αποκατάσταση προκειμένου να μην υποβαθμίζεται η αισθητική πληρότητα και ενότητα του έργου ή πρέπει να είναι ορατή για να

⁹⁹ Με τον όρο λειτουργικό εννοούμε π. χ πως ένα γλυπτό σχεδιάστηκε να είναι ένα επιτύμβιο έργο. και στις μέρες μας γίνεται μουσειακό έκθεμα, οπότε επαναπροσδιορίζεται η λειτουργία του.

¹⁰⁰ Όπως αναλύθηκαν και πιο πάνω

καταλαβαίνει ο καθένας ότι πρόκειται για νέα επέμβαση; Πότε θυσιάζεται η αισθητική και για ποιους λόγους; Πρέπει να γίνεται αποκατάσταση έπειτα από έναν πόλεμο ή έναν βανδαλισμό ή πρόκληση ζημιάς; Υπάρχει αισθητική ποιότητα σε γερασμένα έργα γλυπτικής¹⁰¹, που έχουν ακρωτηριαστεί ή είναι ακάθαρτα, και αν υπάρχει, γιατί θα πρέπει εμείς να επεμβαίνουμε με μια νέα αισθητική αποκατάσταση όχι απαραίτητως συμπληρώνοντας τα σπασμένα κομμάτια¹⁰²;

4.4 Ο ρόλος του συντηρητή αρχαιοτήτων και η εκπαίδευσή του

Στη συζήτηση αυτή δεν θα πρέπει να απουσιάζει σε καμιά περίπτωση η εκπαίδευση και ο ρόλος του συντηρητή σε θέματα αποκατάστασης γλυπτών. Ο Brandi υποστηρίζει πως, αφού η αποκατάσταση –συντήρηση είναι μια πρακτική δραστηριότητα ο συντηρητής παραμένει παράγοντας εκτέλεσης ενός προγράμματος που του υποδεικνύεται, και πως ο θεωρητικός της συντήρησης ή ο ιστορικός τέχνης είναι αυτός που θα τεκμηριώσει όλη την προβληματική της επέμβασης για την αποκατάσταση. Ο Philippot¹⁰³ παίρνει αμέσως απόσταση από τη θέση του Brandi, και την απορρίπτει, υποστηρίζοντας πως ο συντηρητής¹⁰⁴ για να κάνει αυτό που κάνει με τα υλικά του και τα εργαλεία του είναι πρωτίστως σκεπτόμενο άτομο, που μπορεί και πρέπει να αποφασίζει αλλά και να τεκμηριώνει τις όποιες επεμβάσεις συντήρησης και αποκατάστασης. Μάλιστα συνεχίζει και βεβαίως κάνει μια εκτενή αναφορά για το επίπεδο εκπαίδευσης των συντηρητών αλλά και για την γενικότερη καλλιέργεια που πρέπει να διαθέτει, προκειμένου να προσεγγίζει τα προβλήματα με σφαιρικότητα και αναλυτική σκέψη.

¹⁰¹ Κάποιοι θα απαντούσαν, πως βεβαίως και υπάρχει, συνεπώς προς τι η συντήρηση των αρχαιοτήτων και η αποκατάστασή τους

¹⁰² Saito, Yurico, "Why restore works of art?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.44, No.2 (1985), p.141-151, ανακτήθηκε από: <https://jstor.org/stable/430516>. Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ανάλυση των ηθικών και αισθητικών ερωτημάτων με την αντίστοιχη επιχειρηματολογία, που απασχολούν το χώρο των αρχαιοτήτων και των έργων τέχνης και που μόνο υπό μορφή ερωτημάτων μπορούν να τεθούν στη παρούσα εργασία.

¹⁰³ Verbeck, Boutin Muriel - Joyce Hill Stoner, , "The impact of Paul Philipot on the theory and history of conservation/restoration" ICOM-CC 18th Triennial Conference 2017 Copenhagen, σελ. 2-3

¹⁰⁴ Ο.π. " " «The restorer is not a tool"

Ειδικότερα, τα θέματα συντήρησης και αποκατάστασης λίθινων γλυπτών επιβάλλεται να προσεγγίζονται από επιστήμονες με υψηλή καλλιτεχνική παιδεία και ευαισθησία. Απαραίτητα εφόδια, που ιδανικά θα πρέπει να διαθέτει ένας συντηρητής λίθου είναι τα ακόλουθα:

- Θεωρητική γνώση σε θέματα τέχνης και θεωρίας της τέχνης.
- Γνώση των νέων τεχνολογιών και υλικών, όπως αυτά εξελίσσονται.
- Γνώση μαρμαρογλυπτικής προκειμένου να αντιλαμβάνεται την αφαιρετική διαδικασία της λάξευσης.
- Πετρολογία και ορυκτολογία για να εισέρχεται στο μικρόκοσμο του δομικού υλικού και να μπορεί να αναγνωρίζει δομές και συστάσεις που είναι ευπαθείς.
- Να αναγνωρίζει τη παθολογία του λίθου ώστε να εκτιμά τους παράγοντες που συμβάλλουν στην αποδόμηση του υλικού.
- Μεθόδους τεκμηρίωσης όπως είναι τα προγράμματα autocad και photoshop καθώς και άλλα λογισμικά προκειμένου να τεκμηριώνει το έργο του.
- Τεχνικές δεξιότητες εργαλείων και υποστηρικτικών οργάνων.
- Γνώσεις μεταφοράς, συσκευασίας και αποθήκευσης γλυπτών.
- Μουσειογραφική και μουσειολογική κατάρτιση.
- Οργάνωση και διαχείριση εργοταξίου (π.χ. εάν πρόκειται για υπαίθριο γλυπτό)
- Ικανότητα σύναξης οικονομικοτεχνικής μελέτης συντήρησης.
- Διαρκής αναζήτηση νέων υλικών και μεθόδων επιστημονικά έγκυρων.
- Φυσικοχημικές μεθόδους ανάλυσης για να αναγνωρίζει επιστρώματα και χρωστικές. Εξαιρετική γνώση των ιδιοτήτων των κονιαμάτων.
- Οργανολογία της συντήρησης.
- Ενόργανη χημική ανάλυση

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 70 οι πανεπιστημιακές σχολές συντήρησης σε παγκόσμιο επίπεδο ήταν ελάχιστες¹⁰⁵, και μόλις από τη δεκαετία του 80 αρχίζουν να πολλαπλασιάζονται παρέχοντας προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς τίτλους.

Σήμερα στην Ελλάδα στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, το Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης παρέχει εκπαίδευση έως και το επίπεδο των

¹⁰⁵ Από ομιλία του Δ. Χαραλάμπους στο ΒΧΜ «Η συντήρηση στην Ελλάδα»: Πρακτικά στρογγυλής τραπέζης, (2008), σ..25

διδασκαλικών σπουδών, τέτοια που να μπορεί ένας νέος να μαζέψει όλα τα παραπάνω εφόδια στην μελλοντική του επιστημονική και επαγγελματική σταδιοδρομία. Η εκπαίδευση του συντηρητή αρχαιοτήτων διαχρονικά έχει περάσει από πολλές και λαβυρινθικές καταστάσεις. Πολλοί ήταν εκείνοι που αμφισβητούσαν την επιστημονική¹⁰⁶ εγκυρότητα του επαγγέλματος, επικαλούμενοι πως για να κάνει κανείς αποτελεσματική συντήρηση αρκεί η δεξιοτεχνική ή στην καλύτερη περίπτωση η καλλιτεχνική επιδεξιότητα. Για το λόγο αυτό από συστάσεως του Ελληνικού κράτους οι πρώτοι συντηρητές γλυπτών ήταν καταξιωμένοι γλύπτες¹⁰⁷ στην καλύτερη των περιπτώσεων ή εμπειρικοί τεχνίτες.

Μόλις τον Οκτώβριο του 1997 στη σύνοδο της Παβία¹⁰⁸ στο άρθρο 1 αναφέρεται «την αναγνώριση και προαγωγή της συντήρησης ως επιστημονικού κλάδου, που διδάσκεται σε πανεπιστημιακό επίπεδο με τη δυνατότητα εκπόνησης διδακτορικής διατριβής. Την ανάπτυξη της διεπιστημονικής συνεργασίας στην εκπαίδευση και την έρευνα, την επαγρύπνηση ως προς την ανάπτυξη εκπαιδευτικών προγραμμάτων που δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του επαγγέλματος, καθώς και την προαγωγή της έρευνας», κάτι που συνέβαλλε στο να οριοθετήσει το γνωστικό αντικείμενο του συντηρητή έργων τέχνης και να συμβάλλει στην κατάρτιση πιο εμπεριστατωμένων και εξειδικευμένων προγραμμάτων σπουδών.

Η αλήθεια είναι πως αρκετός λόγος γίνεται ακόμη και σήμερα, ποιός ή ποιοι θα είναι εκείνοι που θα πάρουν ένα «κομμάτι» από τη πίττα που λέγεται προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς¹⁰⁹. Στο όνομα της διεπιστημονικότητας, που έτσι πρέπει να είναι άλλωστε, αρκετές είναι οι φωνές που με συντεχνιακό καθαρά χαρακτήρα, προβάλλουν θέσεις και αιτήματα που πολλές φορές ακυρώνουν ο ένας τον άλλον. Το σίγουρο είναι πάντως πως ο χώρος αυτός απαιτεί επαγγελματίες υψηλής επιστημονικής και καλλιτεχνικής κατάρτισης¹¹⁰, η εκπαίδευση των οποίων

¹⁰⁶ ό.π., σελ.25, «...Δύο χαρακτηριστικά προσδίδουν στη συντήρηση χαρακτήρα επιστήμης είναι η ανάπτυξη μηχανισμών δημιουργίας καινούργιας γνώσης αλλά και μηχανισμών διάδοσης της γνώσης..» από ομιλία του Δ. Χαραλάμπους,

¹⁰⁷ Παπακώστα, Κ. σελ.9. Σημαντικές προσωπικότητες γλυπτών όπως οι Τριάντης και Παναγιωτάκης, δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο κατά τον 20^ο αιώνα όταν οι αρχαιότητες ήταν σε ερειπιώδη κατάσταση.

¹⁰⁸ <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3716136>

¹⁰⁹ Άποψη του συγγραφέα.

¹¹⁰ Δεν θα πρέπει ποτέ να ξεχνάμε πως πρόκειται για καλλιτεχνήματα, συνεπώς ως τέτοια θα πρέπει να τα αντιμετωπίζουμε και όχι μόνο αυστηρά μέσα από το απολύτως επιστημονικό τους πλαίσιο δηλαδή την ανάλυση της υλικής τους υπόστασης

θα προέρχεται από έναν ισχυρό βασικό κορμό μαθημάτων θεωρητικών και εργαστηριακών, τόσο από τις θετικές επιστήμες όσο και από τις ανθρωπιστικές σπουδές και την καλλιτεχνική εκπαίδευση. Ο συντηρητής πάνω απ' όλα είναι ο χειρουργός¹¹¹ του έργου τέχνης και κανένας άλλος επιστημονικός κλάδος δεν μπορεί να αντικαταστήσει αυτή την ιδιαιτερότητα και βαθύτατα υπεύθυνη εργασία. Εάν για κάποιους φαντάζει ότι πρόκειται για μια χειρωνακτική εργασία, πολλάκις υποτιμημένη στο πέρασμα των αιώνων, είναι βαθιά νυχτωμένος και ακυρώνει με τον τρόπο αυτό επιστημονικούς κλάδους όπως των γιατρών χειρουργών ή των οδοντιάτρων και πολλών άλλων.

Ο συντηρητής έργων γλυπτικής και όχι μόνο, μέσα από μια εκπαίδευση πλουραλιστική και πολυεπίπεδη κοιτάζει το έργο προς αποκατάσταση όχι με τη λογική της καλλιτεχνικής αναδημιουργίας ή του πεδίου μέσω του οποίου θα προσθέσει τη δική του σφραγίδα, αλλά του επιστήμονα που θα επιστρατεύσει αισθητικές –επιστημονικές και καλλιτεχνικές γνώσεις στην υπηρεσία του έργου που είναι μοναδικό και ανεπανάληπτο. Υπό αυτή την οπτική δεν δημιουργεί και καλύτερα δεν επικοινωνεί με τον κόσμο μέσω του καλλιτεχνήματός του αλλά το θεραπεύει τόσο στην υλική του υπόσταση όσο και στην μορφολογική του διάσταση. Επί παραδείγματι, σε έναν ακέφαλο κορμό¹¹² αγάλματος torso θα ήταν αδιανόητο να σμιλεύσει ένα κεφάλι για να το συμπληρώσει, διότι ακόμη και να υπήρχαν στοιχεία που να δείχνουν τη μορφή του, θα ήταν μια επέμβαση αλλοίωσης και στρέβλωσης της μιας και μοναδικής αυθεντικής του υπόστασης.

¹¹¹ Από ομιλία του Νίκου Ζία στο ΒΧΜ «Η συντήρηση στην Ελλάδα»: Πρακτικά στρογγυλής τραπέζης, (2008), σελ.24 (...γιατί ο συντηρητής είναι αυτός που τελικά επιτελεί το έργο του χειρουργού...)

¹¹² Joyce Hill Stoner, Muriel Verbeck-Boutin, "The impact of Paul Philipot on the theory and history of conservation/restoration" ICOM-CC 18th Triennial Conference 2017 Copenhagen,σελ.42

5 Κεφάλαιο

ΜΕΘΟΔΟΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ

5.1 Άμεσες μέθοδοι αποκατάστασης

Στις άμεσες μεθόδους αποκατάστασης περιλαμβάνονται όλες εκείνες οι επεμβάσεις που πραγματοποιούνται στο ίδιο το έργο τέχνης-γλυπτό, δηλαδή αποσκοπούν να προσδώσουν ενίσχυση, εξυγίανση, αντοχή, διάρκεια και αισθητική πληρότητα. Οπότε οι επεμβάσεις αυτές, για το λόγω του ότι γίνονται στο ίδιο το γλυπτό φέρουν μεγάλη βαρύτητα και σπουδαιότητα, διότι αρκετές από αυτές είναι μη αντιστρέψιμες (π.χ καθαρισμός). Στις άμεσες μεθόδους διακρίνουμε τη **δομική αποκατάσταση** και την **επιφανειακή αποκατάσταση**. Αντιθέτως οι έμμεσες μέθοδοι σαφώς συμβάλλουν στην ολοκλήρωση της εικόνας του αποκατεστημένου γλυπτού σ' ένα μουσειακό χώρο, όμως συντελούν επικουρικά, αφού πρόκειται για μουσειογραφικές παραμέτρους, όπως είναι ο φωτισμός, τα σχέδια που συνοδεύουν το έκθεμα, το βάθρο του γλυπτού κ.λ.π.

5.1.1 Δομική αποκατάσταση

Στον όρο «δομική» αποκατάσταση αποδίδονται όλες εκείνες οι επεμβάσεις, που θα πραγματοποιήσει ο συντηρητής γλυπτών, προκειμένου να το καταστήσει στατικά και μορφολογικά επαρκές. Ποιες όμως μπορεί να είναι οι ελάχιστες επεμβάσεις που θα καταστήσουν ένα γλυπτό επαρκές; Πρωτίστως είναι η επέμβαση ανάταξης του γλυπτού, εφόσον αυτό βρίσκεται σε σπαράγματα. Συνεπώς η επέμβαση αυτή απαιτεί την αναγνώριση, την ταύτιση της θέσης του κάθε κομματιού και τέλος τη συνένωση¹¹³ του με τα γειτνιάζοντα κομμάτια. Η διαδικασία είναι εξαιρετικά δύσκολη, απαιτεί ειδική προετοιμασία¹¹⁴ των προς συγκόλληση επιφανειών και βεβαίως την ενίσχυση της κάθε συγκόλλησης με τον απαραίτητο οπλισμό. Δευτερευόντως και αφού έχει αναταχθεί το γλυπτό ορίζεται η θέση των κομματιών εκείνων που δεν έχουν καμία απολύτως επαφή με το υπόλοιπο «σώμα»

¹¹³ Δεν είναι της παρούσης να αναλυθούν τεχνικά ζητήματα, ως προς τα συγκολλητικά υλικά και τον οπλισμό που θα πρέπει να φέρουν τα προς συγκόλληση κομμάτια, που σημειωτέον κάποιες φορές είναι και αρκετά ογκώδη και βαριά

¹¹⁴ Προετοιμασία της επιφάνειας σημαίνει την επεξεργασία των προς συγκόλληση επιφανειών με λιθοξοϊκό εργαλείο και την δημιουργία αναθύρωσης (πλασιού επαφής του ενός κομματιού με το άλλο), προκειμένου τα κενά που θα δημιουργηθεί να πληρωθεί με κάποιο συγκολλητικό υλικό όπως το λευκό τσιμέντο

του γλυπτού, λαμβάνοντας υπόψη την κίνηση, την ανατομία, και τα ιδιαίτερα καλλιτεχνικά στοιχεία του έργου. Όταν πια έχουν ταυτιστεί τα κομμάτια και έχει αναταχθεί το γλυπτό στο βαθμό που μπορεί να γίνει αυτό, τότε και μόνο τότε τίθενται τα ερωτήματα: πώς θα στηθεί το γλυπτό σ' ένα μουσειακό βάθρο και πώς θα είναι αυτό, πώς θα ενσωματωθούν κομμάτια του που δεν υπάρχει επαφή με άλλα, σε ποιο επίπεδο θα πραγματοποιηθούν συμπληρώσεις και τι μορφή θα έχουν αυτές και πώς θα αναδειχθεί το γλυπτό. Όλα αυτά τα ερωτηματικά βασανίζουν διαρκώς τον συντηρητή από την πρώτη μέχρι την τελευταία στιγμή της αποκατάστασης.



Figure 4 Προετοιμασία επιφανειών προς συγκόλληση. Αριστερά θραύσμα κιονόκρανου¹¹⁵

Τα δομικά προβλήματα στην αποκατάσταση των γλυπτών και ιδιαιτέρως των λίθινων είναι πολλά και τις περισσότερες φορές σύνθετα. Και μόνο το βάρος των επιμέρους θραυσμάτων, αλλά και ο όγκος τους απαιτούν σωστό σχεδιασμό και κατάλληλη υποδομή¹¹⁶.

Υλικά που χρησιμοποιούνται σήμερα για εργασίες δομικής αποκατάστασης γλυπτών είναι τα ακόλουθα:

- **Το μέταλλο** (ανοξειδωτο σε διάφορες διατομές)

Τα μεταλλικά στοιχεία έχουν χρησιμοποιηθεί και χρησιμοποιούνται ολοένα και περισσότερο ως υλικό οπλισμού. Άλλοτε γίνεται εμφανή, οπότε στην

¹¹⁵ Δομική αποκατάσταση του ΒΑ κιονόκρανου της Στοάς της Βραυρώνας

¹¹⁶ Υποδομή είναι ο εξοπλισμός που χρειάζεται για να γίνουν τέτοιες εργασίες, όπως είναι τα διάφορα συστήματα ανύψωσης: Γερανοί, γερανογέφυρες, παλάγκα κ.λ.π. είναι μερικά από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για εργασίες ανάταξης και συγκόλλησης.

περίπτωση αυτή μας απασχολεί η αρμονία και ο τρόπος που θα ενσωματωθούν στο γλυπτό και άλλοτε είναι αθέατα-κρυφά, οπότε γίνεται και ο εσωτερικός οπλισμός του γλυπτού. Επιλέγονται μέταλλα όπως το τιτάνιο, ανοξείδωτα μέταλλα, ενώ στο παρελθόν είχε χρησιμοποιηθεί και ο ορείχαλκος.

- **Ειδικά κονιάματα** που αποτελούν φέρουσες κατασκευές.

Τα κονιάματα παραδοσιακά αποτελούσαν και αποτελούν ακόμη μια ανεξάντλητη κατηγορία υλικών (ανόργανα υλικά) που έχουν καλή συμπεριφορά με το λίθο και οι δυνατότητες μορφοποίησής τους είναι μεγάλες. Έχουν χρησιμοποιηθεί είτε ως φέρουσες κατασκευές (π.χ σε αρχιτεκτονικά στοιχεία) είτε ως συμπληρώσεις τμημάτων. Ως υλικό έχει τη δυνατότητα να αποκτήσει απεριόριστες υφές (ανάλογα με τα αδρανή πρόσμεικτα που έχει) καθώς και χρωματικές επιλογές στη παλέτα της πατίνας που αποκτά ένα γλυπτό.

- **Γυαλί** και άλλα διαφανή υλικά.

Το γυαλί δεν έχει χρησιμοποιηθεί σε αποκαταστάσεις έργων γλυπτικής με εξαίρεση κάποιες προτάσεις σύγχρονων γλυπτών¹¹⁷ και όχι συντηρητών. Άλλα διαφανή υλικά έχουν χρησιμοποιηθεί ως υποστηρικτικό υλικό (Plexiglas), αλλά όχι ως υλικό συμπλήρωσης ή μορφοποίησης, βεβαίως με εξαιρέσεις¹¹⁸.

- **Λίθος** (μάρμαρο ή ασβεστόλιθοι).

Το κατ' εξοχήν υλικό γλυπτικής, που όμως κατά τις αποκαταστάσεις έργων αρχαίας γλυπτικής και σύμφωνα με την αρχή της διάκρισης των υλικών (αρχαίο-σύγχρονο) δεν χρησιμοποιείται ως υλικό σε αποκαταστάσεις σε αντίθεση με τα αρχιτεκτονικά έργα (π.χ. συμπλήρωση σπονδύλων με νέο μάρμαρο στα έργα αναστήλωσης της Ακρόπολης των Αθηνών).

- **Γύψος.** Έχει χρησιμοποιηθεί για συμπληρώσεις λόγω της ευκολίας του υλικού να μορφοποιείται και να χρωματίζεται εύκολα ακόμη και στη μάζα του. Οι εφαρμογές του όμως περιορίζονται σε συνθήκες έκθεσης γλυπτών σε μουσειακό περιβάλλον.

- **Ρητίνες** (εποξικές, πολυεστερικές κ.λ.π).

¹¹⁷ Γίνεται αναφορά στο 4^ο κεφάλαιο

¹¹⁸ Θα αναλυθεί στο 4^ο κεφάλαιο η περίπτωση αυτή, όπου χρησιμοποιείται το Plexiglas ως υλικό συμπλήρωσης

Η κατηγορία των υλικών αυτών, σπανίως χρησιμοποιείται σε αποκαταστάσεις αρχαιοτήτων παρά μόνο σε σύγχρονα έργα γλυπτικής.

- **Λευκό τσιμέντο.** Ως υλικό χρησιμοποιείται για την κατασκευή αντιγράφων που πρόκειται να εκτεθούν σε εξωτερικό χώρο¹¹⁹.

Στα ζητήματα δομικής αποκατάστασης, όπως αναλύθηκαν πιο πάνω, πάντα το ζητούμενο ήταν τι ήθελε ο συντηρητής γλυπτών να επιτύχει. Όπως φάνηκε και στο 1^ο κεφάλαιο τούτου του συγγράμματος, οι εποχές και μαζί τους τα αισθητικά ιδεώδη των εποχών διαφοροποιούνταν. Το πώς ορίζεται η αποκατάσταση πριν δύο ή τρεις αιώνες, όταν τότε αρχίζει και η αρχαιολογία και η Ιστορία της Τέχνης να διαμορφώνονται ως επιστήμες, διαφέρει από αυτό που ορίζεται σήμερα και το οποίο είναι πλαισιωμένο με μια σειρά χαρτών διακηρύξεων και πολλών άλλων στερεοτύπων που ευτυχώς ή δυστυχώς μας περιβάλλουν και μας οδηγούν στη λήψη σοβαρών αποφάσεων αποκατάστασης και συντήρησης.

Το πέρασμα λοιπόν από εποχή σε εποχή και η αλλαγή στάσης των ειδικών σε θέματα αποκαταστάσεων έθετε ένα καίριο ερώτημα. Πόσο διακριτή θα πρέπει να είναι η αποκατάσταση¹²⁰; Σήμερα θα σπεύσουμε να απαντήσουμε αμέσως, πώς η όποια επέμβαση σε μια αρχαιότητα θα πρέπει να φέρει τη σφραγίδα της εποχής της, ώστε και ο ειδικός αλλά και ο μη ειδικός να μπορεί να καταλάβει αμέσως το αυθεντικό από το μη αυθεντικό. Στο πλαίσιο αυτό θα εξεταστούν στο 4^ο κεφάλαιο

¹¹⁹ Αντίγραφα από τσιμέντο ή κονιάματα με βάση το τσιμέντο τοποθετούνται στις περιπτώσεις εκείνες, όπου σώζεται το πρωτότυπο και για λόγους προστασίας απομακρύνονται από τον τόπο που βρέθηκαν και μεταφέρονται για να εκτεθούν σε μουσειακό περιβάλλον. Στις περιπτώσεις αυτές ενδείκνυται η τοποθέτηση αντιγράφων και βάσει των αρχών της Χάρτας της Βενετίας. Τέτοια παραδείγματα βλέπουμε στην βόρειο κίονα της ανατολικής κιονοστοιχίας του Ερεχθείου (πρωτότυπο στο Μουσείο του Βερολίνου), οι Καρυάτιδες που έχουν μεταφερθεί στο Μουσείο της Ακροπόλεως και στο μνημείο έχουν τοποθετηθεί τσιμεντένια αντίγραφα του γλύπτη Τριάντη, στο Ιερό των Αιγυπτίων Θεών που επίσης έχουν τοποθετηθεί τσιμεντένια αντίγραφα στον αρχαιολογικό χώρο, και βεβαίως πολλά άλλα παραδείγματα. Να σημειωθεί επίσης πως τα τσιμεντένια αντίγραφα έχει αποδειχθεί, πως παρουσιάζουν ιδιαίτερα προβλήματα σε εξωτερικό περιβάλλον κάτι που στην παρούσα μελέτη θα ξέφυγε τους στόχους της εάν τις αναλύσουμε.

¹²⁰ **Habetzeder Julia**, "The impact of restoration. The example of the dancing satyr in the Uffizi". *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* (OpAthRom) 5, 133–163. Stockholm 2012

η συγγραφέας κάνει μια αξιολογητική ανάλυση σε χαρακτηριστικά παραδείγματα, μέσω των οποίων αναδεικνύεται ο καθοριστικός ρόλος της διάκρισης που πρέπει να γίνεται μεταξύ αυθεντικού και συμπλήρωσης.

χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα και θα αναλυθούν οι αρετές, αλλά και οι αστοχίες τους.

Δεν είναι όμως έτσι πάντα τα πράγματα, αφού μέλημα και βασική επιδίωξη του συντηρητή-γλύπτη του 19^{ου} αιώνα ήταν να φαίνεται το έργο σαν να μην έχει συμβεί τίποτε επάνω του. Οπότε όλη η ενέργεια των προσπαθειών του δεν εστιαζόταν στο να θεραπεύσει την ύλη του έργου, αλλά να αποκαταστήσει πλήρως τη μορφή χωρίς να αποκαλύπτεται καν η επέμβαση αυτή. Σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμη και στην εποχή μας, όταν πρόκειται για σύγχρονα έργα τέχνης¹²¹, επικρατεί ο νόμος της ιδιοκτησίας και στα πλαίσια αυτού ο ιδιοκτήτης του έργου τέχνης αποφασίζει εάν θα πρέπει να γίνει πλήρης αποκατάσταση σε επίπεδο που αυτή να είναι αθέατη.

Δεν είναι λίγοι όμως και εκείνοι οι απλοί άνθρωποι, που ακόμη και στις μέρες μας αδυνατούν να κατανοήσουν τα πολύ λεπτά όρια μεταξύ συντήρησης και αποκατάστασης. Σίγουρα είναι θέματα γενικότερης παιδείας των πολιτών, που σε κάθε περίπτωση πρέπει να έχουν. Τα θέματα όμως των αποκαταστάσεων, επειδή περιβάλλονται σαφέστατα από ένα πέπλο αισθητικής, δεν θα μπορούσε ποτέ κανένας να ισχυριστεί ότι έχουν λυθεί.

Αντικειμενικά δεν είναι απλή υπόθεση να συμπληρωθεί κάτι που δεν υπάρχει. Εκτός από τις τεχνικές ιδιαιτερότητες που πρέπει να επιλυθούν και αποτελούσαν διαχρονικά τα μυστικά των συντεχνιών, σήμερα υπάρχει μια τάση ατολμίας να ερευνηθούν μέθοδοι και υλικά προς μια τέτοια κατεύθυνση που ακαδημαϊκά θα μπορούσε να έχει και εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Ας επανέλθουμε όμως στον όρο διακριτότητα, στο πως και με ποιο τρόπο θα πρέπει να ορίζεται, όταν πρόκειται για αποκαταστάσεις. Η έννοια της αισθητικής αποκατάστασης σε ένα γλυπτό περιλαμβάνει και κλίνει μέσα της όλες εκείνες τις άμεσες ή έμμεσες μεθόδους που μπορεί ο συντηρητής να χρησιμοποιήσει ως εργαλεία προκειμένου να αναδείξει το έργο. Συνεπώς η αισθητική αποκατάσταση μπορεί να περιλαμβάνει μια εξαιρετικά περιορισμένη επέμβαση, που να είναι τέτοια όμως ώστε να εξασφαλίζει αισθητική πληρότητα και ποιότητα. Δεν είναι απαραίτητο να προχωρήσει κανείς και να συμπληρώσει μεγάλους όγκους του

¹²¹ Τίθεται το ηθικό ερώτημα, ποιος νομιμοποιείται να κάνει την αποκατάσταση ο γλύπτης που το δημιούργησε ή ο συντηρητής

γλυπτού για να το επιτύχει, ούτε να θέσει άλλα τεχνητά μέσα (φωτισμός) για να το κάνει.

Διάκριση σύγχρονου με αυθεντικό υλικό μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους χωρίς να αλλοιωθεί η εικόνα του πρωτοτύπου:

- Υποβαθμίζοντας το επίπεδο της επέμβασης
 1. Διαφοροποιώντας την υφή της επιφάνειας της συμπλήρωσης διατηρώντας όμως την απόχρωση που έχει το πρωτότυπο
 2. Ακολουθώντας την υφή του πρωτοτύπου αλλάζοντας όμως ελαφρώς την χρωματική τονικότητα της επέμβασης
- Χωρίς να υποβαθμιστεί το επίπεδο συμπλήρωσης

5.1.2 Επιφανειακή αποκατάσταση

Με την επιφανειακή αποκατάσταση αποκαλύπτονται και αναδεικνύονται όλα εκείνα τα ιδιαίτερα στοιχεία και κυρίως οι αρετές που ο γλύπτης προσέδωσε στο έργο του. Οι αρετές ενός γλυπτού είναι η ογκοπλαστική επεξεργασία, η χωρικότητα και η σωματικότητα¹²² του γλυπτού, η συμβολική και σημασιολογική του προέκταση. Ο γλύπτης που προσπάθησε να τιθασεύσει την σκληρή ύλη του λίθου έχει αφήσει το αποτύπωμά του στην επιφάνεια. Το αποτύπωμα αυτό οφείλουμε να το αποκαλύψουμε, απομακρύνοντας οτιδήποτε επίθετο στοιχείο έχει αποθέσει ο χρόνος πάνω της.

Επίθετα στοιχεία μπορούν να ονομαστούν, είτε οι επιφανειακές προσθήκες που ιστορικά έχει υποστεί (παλαιότερες άστοχες επεμβάσεις) είτε οι ρύποι της ατμόσφαιρας που στις περισσότερες των περιπτώσεων και ιδιαίτερος σε αρχιτεκτονικά γλυπτά έχουν σχηματίσει τη λεγόμενη μαύρη κρούστα.

Διάβρωση¹²³ της επιφάνειας όμως μπορεί να προκληθεί και από παράγοντες όπως είναι η δράση μικροοργανισμών γνωστή ως βιοδιάβρωση, η βλάστηση, η υγρασία που μέσα από κύκλους ύγρανσης και ξήρανσης δημιουργεί φαινόμενα αποφλοιώσης και αποδιοργάνωσης του υλικού, η γειτνίαση με άλλα υλικά όπως είναι τα μέταλλα και τα οργανικά υλικά, ο ανθρώπινος παράγοντας (graffiti, βανδαλισμοί), ο παγετός (διόγκωση κρυστάλλων και άσκηση μηχανικών τάσεων

¹²² Χαραλαμπίδης Α. σελ.42

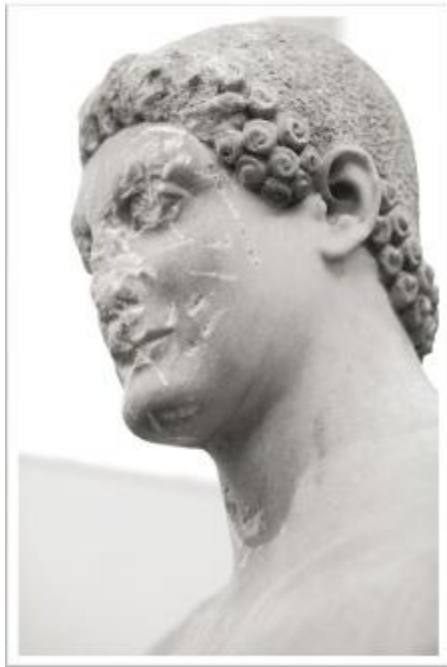
¹²³

https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf

στο δομικό υλικό), ατμοσφαιρικοί ρύποι (συγκεντρώσεις οξειδίων του Ν και του S), και πολλοί άλλοι μηχανισμοί που θα ήταν έξω από τις σκοπιμότητες της παρούσας μελέτης η αναφορά τους και η ανάλυσή τους.

Μέσα από τα διάφορα στάδια της συντήρησης, δηλαδή την διάγνωση, τη θεραπεία και την τεκμηρίωση, επιδιώκεται η συνολική αποκατάσταση του γλυπτού δηλαδή δομική και επιφανειακή. Ιδιαίτερη αξία όμως στην επιφανειακή επεξεργασία έχει ο καθαρισμός, όπου θα αναδείξει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στοιχεία της αυθεντικής επιφάνειας του γλυπτού όπως είναι τα ίχνη κατεργασίας με λιθοξοϊκό εργαλείο ή η διατήρηση ιχνών χρώματος¹²⁴.

Ας εξεταστούν όμως κάποιες περιπτώσεις όπου στα πλαίσια ενός καθαρισμού προκύπτουν θέματα αισθητικής. Πολλές φορές έχει παρατηρηθεί κατά την ανεύρεση γλυπτών ο ανθρώπινος παράγοντας να έχει αφήσει τα σημάδια του στην επιφάνεια του γλυπτού υπό μορφή εκδορών. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο κούρος του Αριστόδικου στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και ο κούρος του Μονάχου.



¹²⁴. Ε. Παπακωνσταντίνου, Κ. Φραντζικινάκη, Β. Ζαφειρόπουλος & Π. Πουλή. Μελέτη καθαρισμού Δυτικής Ζωφόρου του Παρθενώνος Ο καθαρισμός επι παραδείγματι της ζωφόρου του Παρθενώνα με τεχνολογία laser, αποκάλυψε ίχνη χρώματος μπλε της Αιγύπτου, καθώς και στοιχεία κατεργασίας της επιφάνειας.

Figure 5 Δεξιά-Κούρος του Μονάχου-Γλυπτοθήκη Μονάχου-Εκδορές στο κορμό του γλυπτού¹²⁵

Figure 6 Αριστερά-Κούρος του Αριστοδικού-Εθν.Αρχαιολ. Μουσείο-Εκδορές στο πρόσωπο¹²⁶

Πως μπορούν να αντιμετωπιστούν τέτοιου είδους θέματα, που ο σύγχρονος άνθρωπος έχει επιφέρει στο γλυπτό; Πρέπει ο συντηρητής να τα αποκαταστήσει ή αποτελούν «ιστορικά» τεκμήρια του έργου; Εδώ σαφώς υπάρχει και μια ηθική διάσταση στο θέμα.

Άλλη περίπτωση που θα πρέπει κανείς να σταθμίσει και να ορίσει πως θα πρέπει να είναι μια καθαρισμένη επιφάνεια είναι η περίπτωση του καθαρισμού ενός γλυπτού από μαύρους ρύπους. Τα προγράμματα επιφανειακής αποκατάστασης γλυπτών με τεχνολογία laser, που εφαρμόστηκαν π.χ. στις Καρυάτιδες ή στα γλυπτά της ζωφόρου του Παρθενώνα, δαπάνησαν απεριόριστες ώρες πειραμάτων για να απομακρυνθεί ο κίνδυνος η καθαρισμένη επιφάνεια να είναι ωχρή. Όμως ακόμη και στην περίπτωση που αποφεύγεται αυτός ο κίνδυνος, δεν υπάρχει κανένας οδηγός που να ορίζει πως θα πρέπει να είναι η απόχρωση μιας καθαρισμένης επιφάνειας και κυρίως με ποιο τρόπο θα ενσωματωθεί-ενοποιηθεί με το σύνολο της επιφάνειας.



Figure 7 Παρθενώνας -Δυτική ζωφόρος-πρόγραμμα καθαρισμού με τεχνολογία laser¹²⁷.

¹²⁵ Προέλευση Φωτ. <https://www.saronikos.gr/%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%B4%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CE%BF%CF%8D%CF%81%CF%89%CE%BD/> προσπελάστηκε την

¹²⁶ Πηγή Φωτ. Άννα Ρόδη 2017

¹²⁷ Προέλευση Φωτ. <https://ysma.gr/%ce%b7-%cf%85%cf%80%ce%b7%cf%81%ce%b5%cf%83%ce%af%ce%b1/%cf%84%ce%bf%ce%bc%ce%b5%ce%af%cf%82->

Μια άλλη περίπτωση που εγείρει θέματα αισθητικής επιφανειακής αποκατάστασης είναι η περίπτωση ελέγχου του βιολογικού παράγοντα, όπου υπό μορφή κρούστας καλύπτει κάποιες φορές την επιφάνεια των γλυπτών ή των αρχιτεκτονικών μελών. Παρά το γεγονός ότι στη βιβλιογραφία συχνά υποστηρίζεται πως το στρώμα αυτό αποτελεί προστασία της αυθεντικής επιφάνειας, ερωτόμαστε, πως θα αισθανόταν ένας επισκέπτης ενός μουσείου εάν έβλεπε ένα γλυπτό με τέτοιες κρούστες; (Φωτ). Ακόμη και στην περίπτωση που αφαιρεθούν, η επιφάνεια που αποκαλύπτεται εμφανίζεται κατάλευκη με αποτέλεσμα πάλι να πρέπει να διαχειριστεί ο συντηρητής σωστά την συνολική εικόνα ενός γλυπτού.



Figure 8 Ακρόπολη Αθηνών-διάσπαρτος κίονας-δοκίμες αφαίρεσης βιολογικής κρούστας

Στα θέματα της επιφανειακής αποκατάστασης θα πρέπει να συμπεριληφθούν και οι περιπτώσεις εκείνες, όπου ο συντηρητής έχει να διαχειριστεί μια νέα εικόνα, η οποία προκύπτει από τις ορατές πια συνδέσεις τεμαχίων, που αποδιοργανώνουν την συνοχή της επιφάνειας και την μετατρέπουν σε μια εικόνα puzzle. Κάποιοι θα υποστήριζαν, πως είναι τίμιο να αποκαλύπτεται στον θεατή αυτή η κατακερματισμένη κατάσταση του γλυπτού, η οποία μάλιστα αποκαλύπτει και την αληθινή του υπόσταση δηλαδή του θρυμματισμένου (Φωτ.). Η άλλη θέση υποστηρίζει πως, αφού η κατακερματισμένη εικόνα δεν βοηθά να «τρέξει» η ματιά στην επιφάνεια του γλυπτού, και η οποιαδήποτε σφράγιση-εξομάλυνση της

επιφάνειας ενέχει μηδαμινό κίνδυνο να περάσει κανείς το κατώφλι της υπόθεσης, ενδείκνυται οι ενώσεις αυτές να σφραγίζονται. Επιπλέον υπάρχει και η ψυχολογική παράμετρος ότι οι κλειστές μορφές γίνονται πιο εύκολα αντιληπτές από τις ανοιχτές μορφές.¹²⁸



Figure 9 Ανάταξη λιονταριού

¹²⁸ Νάκου Ε. σελ.35, «...αντικείμενα που είναι ιδιαίτερα ελλιπή και φθαρμένα παρουσιάζουν δυσκολίες για την κατανόηση και την ερμηνευτική προσέγγισή τους, γιατί η πλήρως ανοικτή μορφή ή η κακή κατάστασή τους τα καθιστά ασαφή και μη εύκολα προσδιοριζόμενα..»

5.1.3 Πλήρης αποκατάσταση

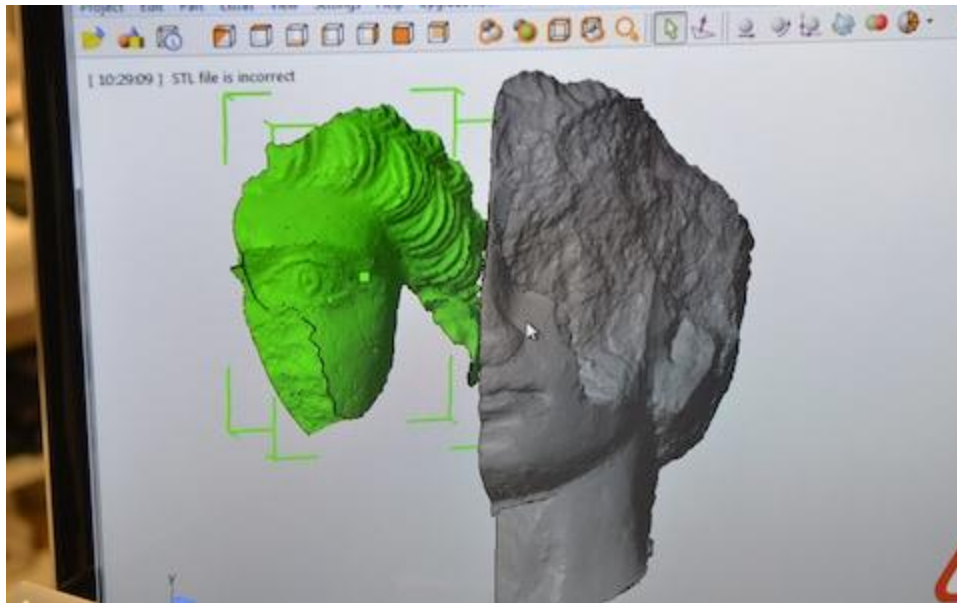


Figure 10 Ανάγλυφο του 2ου μ.Χ. αιώνα από τη περιοχή της Παλμύρας στη Συρία. Για την αποκατάσταση χρησιμοποιήθηκε τεχνολογία 3D σε εργαστήριο συντήρησης στην Ιταλία¹²⁹

¹²⁹ <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/02/16/stone-sculptures-smashed-isil-ancient-city-palmyra-restored/> προσπελάστηκε την 19-04-2019

5.2 Έμμεσες μέθοδοι αποκατάστασης

Υπό το πρίσμα της μουσειογραφικής προσέγγισης (φωτισμός, υποστηρικτικό υλικό, βάθρα, σχέδια, προπλάσματα κ.λ.π)



Figure 11 Σχέδια μουσειογραφικής μελέτης από το Μουσείο της Χαλκίδας¹³⁰

¹³⁰ Μουσείο Χαλκίδας, Κτήριο «ΑΡΕΘΟΥΣΑ -Μουσειογραφική Μελέτη, Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού, Εφορεία Αρχαιοτήτων Ευβοίας.

5.2.1 Αρχές μουσειογραφικής μελέτης

Πρωταρχικό σκοπός ενός μουσείου είναι να εξασφαλίσει τις συνθήκες για μια ολοκληρωμένη επικοινωνία με όλους και να καταστήσει το λαό ευαίσθητο στις διάφορες μορφές γνώσης και πολιτισμού. Το μουσείο, ως εκπαιδευτικός οργανισμός οφείλει να προσφέρει μια βιωματική γνώση, που δεν υποβιβάζει τον επισκέπτη σε παθητικό δέκτη αλλά σε ενεργητικό υποκείμενο δημιουργικής αφομοίωσης¹³¹. Η διάδραση αλλά και η αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τα εκθέματα δημιουργούν συνθήκες ενδιαφέροντος και αποφεύγεται ο ανιαρός διδακτισμός. Η περιήγηση όμως στο μουσείο είναι και μια συναισθηματική διαδικασία, διότι προσφέρει συγκίνηση, ενθουσιασμό, χαρά λύπη, θαυμασμό κ.λπ. Βασική μουσειογραφική αρχή είναι η λιτότητα, υπό την έννοια αυτή αναδεικνύονται τα γλυπτά και όχι οι αρχιτεκτονικές επινοήσεις. Τα υλικά θα πρέπει να είναι φυσικά με τη σφραγίδα της σύγχρονης αισθητικής. Οι συνθέσεις, τα χρώματα, οι λεζάντες, ο φωτισμός, τα σχέδια ή γραφιστική επεξεργασία της έκθεσης, σχέδια αναπαράστασης, φωτογραφίες συμβάλλουν¹³² ως έμμεσα στοιχεία στην αισθητική αποκατάσταση μιας έκθεσης γλυπτών.

Στην λογική αυτή για να συνταχθεί μια μουσειογραφική μελέτη χρειάζεται μια ομάδα ειδικών που ο καθένας θα φωτίσει με τον δικό του τρόπο το κομμάτι του δικού του γνωστικού πεδίου, οι επιμελητές της έκθεσης, ο μουσειολόγος, ο γλύπτης, ο συντηρητής ο αρχιτέκτονας-μουσειογράφος, ο μηχανικός, ο γραφίστας κ.ά.

Βασικές κατηγορίες λίθινων αντικειμένων που φιλοξενούνται στα ελληνικά και διεθνή μουσεία

1. Προτομές διαφόρων κλιμάκων
2. Αναθηματικές και ενεπίγραφες στήλες
3. Αγάλματα σε διάφορες κλίμακες
4. Συμπλέγματα μορφών
5. Αρχιτεκτονικά μέλη ή σύνολα αρχ/κών μελών
6. Λίθινα αντικείμενα μικρογλυπτικής

¹³¹ Αρβανιτίδη Άννα, σελ.13,14

¹³² Νάκου Ειρήνη «Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός» σελ. 31 συντοποθετώ στα αρχαία ελληνικά θα πει συμβάλλω, με την έννοια αυτή το έργο τέχνης είναι σύμβολο

Βασικές παράμετροι που λαμβάνονται υπόψη κατά την μουσειακή έκθεση των γλυπτών:

1. Οι κύριες διαστάσεις του γλυπτού
2. Η φιλοσοφία της έκθεσης (σχεδιασμός- άλλα αντικείμενα-προθήκες κ.λ.π) ,το μουσειολογικό πρόγραμμα
3. Η στατική του γλυπτού (συμπληρώσεις) σε συνδυασμό με την αντισεισμική προστασία του.

Χώροι έκθεσης

1. Σε κλειστούς εκθεσιακούς χώρους
2. Σε υπαίθριους ή ημιυπαίθριους χώρους

Βάθρα ή βάσεις γλυπτών

Κανένα μα κανένα γλυπτό σε οποιοδήποτε μουσείο του κόσμου δεν θα μπορούσε να ακουμπήσει γυμνό στο δάπεδο του εκθεσιακού χώρου. Κανόνας अपαράβατος ακόμη και για σύγχρονα έργα γλυπτικής (υπάρχουν και εξαιρέσεις). Ο συμβολισμός αυτής της βάσης οριοθετεί το σήμερα από το χθες, τη φιλοξενία του αρχαίου αντικειμένου στο νέο του χώρο (μουσείο).

Ο πρωταρχικός αυτός συμβολικός αλλά ταυτόχρονα και λειτουργικός ρόλος του βάθρου (στατική του έργου) έδωσε τη δυνατότητα σε γλύπτες και αρχιτέκτονες ανάλογα με την εποχή να σχεδιάσουν από στιλιστικής απόψεως εξαιρετικά δείγματα προκαλώντας ακόμη και στις μέρες μας το θαυμασμό. Βεβαίως το πνεύμα και η φιλοσοφία εν γένει του μουσείου ως αρχιτεκτονικός χώρος έχει μεταβληθεί και οι απαιτήσεις έχουν αλλάξει. Το βάθρο σήμερα αποτελεί ή τουλάχιστον πρέπει να αποτελεί τον ελάχιστο αναλογικά δυνατό όγκο προκειμένου ένα αρχαίο γλυπτό να στηριχθεί.

Μια προσεκτική ανάλυση των βάθρων που έχουν χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά μουσεία σε σχέση με το γλυπτά που στηρίζουν θα μπορούσε να τα κατηγοριοποιήσει ως ακολούθως¹³³:

¹³³ Μερτζάνη Μαρία, «Ζητήματα έκθεσης, στήριξης και αποκατάστασης γλυπτών-Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης» Ημερίδα Συντήρησης ΛΙΘΟΣ -ΑΜΘ 2007 σελ.89-103 «... Η περίπτωση του ΑΜΘ δεν είναι παρά ένα παράδειγμα του προβληματισμού που τίθεται ...η μελέτη γίνεται κοιτώντας καλοπροαίρετα αλλά κριτικά ένα έργο, είναι δυνατό να μεταβούμε από το καλό στο καλύτερο και να διεκδικήσουμε το ιδεώδες. Το ιδεώδες αύριο θα είναι απλώς καλό.»

- Αναλογία ύψους γλυπτού ως προς το βάθος. Υπάρχει μια ποικιλία στην αναλογία αυτή και όχι ένας κανόνας τόσο προς το επίπεδο θέασης όσο και ως προς την αναλογία όγκων μεταξύ βάθρου και γλυπτού.
- Απόσταση του γλυπτού από το βάθος. Στις περιπτώσεις αυτές παρεμβάλλονται μεταλλικά κάθετα στηρίγματα που άλλοτε ανταποκρίνονται με βάση τις αναλογίες του γλυπτού στο ύψος του και άλλες φορές όχι.
- Άμεση στήριξη του γλυπτού στο βάθος. Σε κάποιες περιπτώσεις τα γλυπτά στηρίζονται άμεσα στο βάθος, που και πάλι με βάση τις αναλογίες του γλυπτού ο θεατής, έχει την αίσθηση πως το γλυπτό είναι πακτωμένο μέσα στο βάθος.
- Το υλικό του βάθρου που είναι συνήθως μάρμαρο ή σε πιο σύγχρονες εκθέσεις διαμορφώνονται συνθέσεις από πανέλα προκειμένου να στηρίζουν μεμονωμένα ή ομάδες γλυπτών.
- Τα περισσότερα γλυπτά φέρουν μόνιμη στήριξη με αποτέλεσμα να είναι δύσκολη η μετακίνησή τους στη περίπτωση που θα ταξιδέψουν για μια περιοδική έκθεση στο εσωτερικό ή το εξωτερικό.
- Το χρώμα του βάθρου που σαφώς επηρεάζει την συνολική εικόνα της αποκατάστασής του.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις έχουν να κάνουν και με το χρόνο που τοποθετήθηκαν τα γλυπτά αυτά στους εκθεσιακούς χώρους, αλλά και με την τόλμη ή την ατολμία πολλές φορές των ειδικών να δουν με περισσότερη φαντασία και δημιουργικότητα τα θέματα αυτά. Οι επανεκθέσεις που όλο και συχνότερα γίνονται στα ελληνικά μουσεία θα δώσουν τη δυνατότητα να επανεξεταστούν τα θέματα αυτά και να προχωρήσουν σε πιο ασφαλείς, ενιαίες και αισθητικά αποδεκτές λύσεις.

5.2.2 Αντισεισμική θωράκιση των γλυπτών

Μια βασική παράμετρος, που στο παρελθόν αγνοήθηκε συστηματικά και λόγω της έλλειψης επαρκούς γνώσης, αλλά και στην απουσία τεχνογνωσίας πάνω στα θέματα αυτά είναι ο αντισεισμικός σχεδιασμός εκθεμάτων.

Σήμερα η διεθνής πραγματικότητα αλλά κυρίως ο σεισμογενής χαρακτήρας του ελλαδικού χώρου¹³⁴ επιβάλλει στους ειδικούς των μουσείων να εξετάζουν με μεγαλύτερη υπευθυνότητα την παράμετρο αυτή και να θωρακίζουν τα εκθέματα με συστήματα και υλικά που θα απορροφήσουν την σεισμική ενέργεια.



Figure 12 Αποτελέσματα της σεισμικής δράσης σε έκθεση γλυπτών στο Μουσείο της Κω¹³⁵ το 2017

Συνεπώς κάθε δομική αποκατάσταση, όπως αναλύθηκε στην αντίστοιχη παράγραφο, προϋποθέτει σωστό αντισεισμικό σχεδιασμό. Σε αρκετές περιπτώσεις γλυπτών η εφαρμογή συστημάτων αντισεισμικής μόνωσης κρίνεται από εξαιρετικά δύσκολη έως αδύνατη, λόγω των υπαρχουσών υποδομών και του μεγέθους ενός εγχειρήματος όπως στην περίπτωση του Ερμή του Πραξιτέλη .

¹³⁵ <https://www.liberal.gr/news/espasan-agalmata-stin-ko-kai-to-upourgeio-to-krubei/154757>
προσπελάστηκε την 16-05-2019



Figure 13 Σύστημα αντισεισμικής θωράκισης για τον Ερμή του Πραξιτέλη στο Μουσείο της Αρχαίας Ολυμπίας, με τοποθέτηση προκατασκευασμένης βάσης και τεσσάρων εφεδράνων ολίσθησης¹³⁶

5.2.3 Φωτισμός

Ο φωτισμός είναι ο μεσάζων ανάμεσα στον θεατή και το έργο τέχνης, γι' αυτό εξετάζεται και σε επίπεδο αισθητικής εμπειρίας και πρόσληψης μηνυμάτων και αλληλεπίδρασης του θεατή με το γλυπτό¹³⁷. Ως μουσειογραφικό εργαλείο μιας έκθεσης γλυπτών ο ρόλος του φωτισμού αποτελεί θεμελιώδες και απαραίτητο τμήμα της. Ο θεατής προσβλέπει να δει το έκθεμα καθαρά χωρίς να στερηθεί τη λεπτομέρειά του. Αντικειμενικά στόχος είναι η δημιουργία μιας κατάλληλης και ευχάριστης ατμόσφαιρας, η οποία θα επιτρέψει τη θέαση της πραγματικότητας και της αυθεντικότητας του εκθέματος σ' ένα περιβάλλον που το αναδεικνύει και το προστατεύει¹³⁸. Υπάρχουν απεριόριστες δυνατότητες για τον μουσειογράφο-συντηρητή να αναδείξει μια συλλογή γλυπτών χρησιμοποιώντας κατάλληλα τον φυσικό ή τον τεχνητό φωτισμό.

Στις περιπτώσεις εκείνες όπου τα γλυπτά εκτίθενται με φυσικό φωτισμό (Μουσείο Ακροπόλεως), η αλήθεια των γλυπτών ξεδιπλώνεται στα μάτια του επισκέπτη.

¹³⁶ Κουμούσης Β., «Η σεισμική μόνωση σε αρχαία και σύγχρονα μνημεία», ΕΜΠ-Σχολή Πολιτικών Μηχανικών, ΤΕΕ, Αθήνα 2007

¹³⁷ Σαλή Τέση.Π. Φως, «Ο φωτισμός και η αισθητική εμπειρία» Κεφάλαιο 2ο Στοιχεία Μουσειογραφίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 1998, Μεταπτυχιακό

¹³⁸ Ο φυσικός φωτισμός ήταν μια πρακτική που χρησιμοποιήθηκε από συστάσεις των ελληνικών μουσείων Το φως έμπαινε από φεγγίτες.

Όταν το φυσικό φως εισέρχεται είτε από φεγγίτες είτε από παράθυρα είτε είναι διάχυτο στον εκθεσιακό χώρο ή στον υπαίθριο χώρο έχει συγκεκριμένη κατεύθυνση¹³⁹ και ένταση κατά τη διάρκεια της ημέρας, αναλόγως τις συνθήκες (συννεφιά) και την εποχή (καλοκαίρι, χειμώνας). Το αποτέλεσμα είναι οι σκιές που σχηματίζονται να είναι από πολύ σκληρές έως ήπιες. Η βιωμένη εμπειρία υποδηλώνει, πως η ελεγχόμενη ύπαρξη του μάλλον δημιουργεί αίσθηση άνεσης για τον επισκέπτη κατά την κίνησή του στον εκθεσιακό χώρο.

Αντιθέτως ο τεχνητός φωτισμός εισάγει τον επισκέπτη σε μια μυστηριακή κατάνυξη, τον υποβάλλει σε μια δραματική περιήγηση παράλληλα όμως του αφαιρεί και ένα κομμάτι της αλήθειας του κάθε γλυπτού. Στην πρώτη περίπτωση εισπράττει μια πιο φυσική εικόνα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση μια πιο σκηνοθετημένη¹⁴⁰ θα λέγαμε ίσως και πιο ονειρική. Όταν τα γλυπτά προβάλλονται με τεχνητό φωτισμό είναι δυνατόν να υποβαθμιστούν πλήρως τα στοιχεία στήριξης (βλ. Μουσείο Πέλλας ανάγλυφη στήλη) κατά τρόπο που να γίνουν σχεδόν αθέατα. Έχει σημασία επίσης να τονίσουμε την θέση των προβολέων, εάν δηλαδή είναι οροφής και φωτίζουν το γλυπτό από πάνω ή εάν είναι εδάφους και φωτίζουν το γλυπτό από κάτω. Στη δεύτερη περίπτωση το σκηνικό γίνεται πιο δραματικό σε αντίθεση με τον φωτισμό οροφής όπου το γλυπτό αποκτά μια πιο ευχάριστη και ισορροπημένη αίσθηση.

Ως μουσειογραφικό εργαλείο ο φωτισμός παίζει καθοριστικό ρόλο, τόσο στη διαμόρφωση μιας έκθεσης γλυπτών όσο και στην έκλυση συναισθημάτων. Για το λόγο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία ο συνδυασμός φυσικού με τεχνητό φωτισμό, η ύπαρξη σημειακού ή γενικού φωτισμού ή η παρουσία χρωμάτων και υλικών στον περιβάλλοντα χώρο¹⁴¹. Ο γενικός φωτισμός αναδίδει ατμόσφαιρα επίσημου περιβάλλοντος, ενώ ο σημειακός λειτουργεί σαν κάλεσμα οικειότητας σε ένα πιο ανεπίσημο και οικείο περιβάλλον¹⁴², επιπροσθέτως το μάτι ελκύεται από το φωτεινότερο σημείο στο πεδίο όρασης.

¹³⁹ Σαλή Τέση, ό.π.

¹⁴⁰ Και οι δύο τρόποι φωτισμού έχουν θετικά και αρνητικά, για το λόγο αυτό δεν υπάρχει μια ενιαία αντιμετώπιση στις διάφορες εκθέσεις γλυπτών.

¹⁴¹ Σαλή Τέση, ό.π.

¹⁴² Σαλή Τέση, ό.π.

5.2.4 Το χρώματα του περιβάλλοντος χώρου μιας έκθεσης γλυπτών

Αντιληπτικά, για να ξεχωρίσει ένα μαρμάρινο έκθεμα και για να συγκεντρώσει το βλέμμα των επισκεπτών, θα πρέπει οι επιφάνειες που το περιβάλλουν να «υποχωρούν», ο χώρος σε συνδυασμό με τον φωτισμό αποκτά μια ατμοσφαιρική αίσθηση. Με τον τρόπο αυτό το ενδιαφέρον του επισκέπτη διαρκώς ανανεώνεται¹⁴³. Συνηθίζονταν, τουλάχιστον στα πρώιμα στάδια λειτουργίας των ελληνικών μουσείων οι τοίχοι να είναι βαμμένοι σε χρώμα σκουρότερο των γλυπτών και σε κάποιες περιπτώσεις επικρατούσε το βαθύ κόκκινο¹⁴⁴, προκειμένου να φαντάζονται ανοιχτόχρωμα, μεγαλοπρεπή και ευμεγέθη τα γλυπτά. Και σήμερα όμως το φόντο, στο οποίο προβάλλουν τα γλυπτά συνηθίζεται να φέρει σκουρότερους τόνους.

5.2.5 Νέες τεχνολογίες

Θα ήταν σκόπιμο, και αναμφισβήτητα χρήσιμο να αναφερθούν τα εργαλεία που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία, εργαλεία που ονομάζονται μέσα πολιτιστικής αναπαράστασης, όπως το virtual reality, τα ολογράμματα, ακόμη και χρήση ηλεκτρομαγνητικών πεδίων προκειμένου να στηρίζονται τα γλυπτά.

Η τρισδιάστατη¹⁴⁵ ψηφιακή αναπαράσταση, αποτελεί ένα σχετικά σύγχρονο εργαλείο, στην υπηρεσία πολλών εφαρμογών, που σχετίζονται με θέματα αποκατάστασης γλυπτών. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε πως η γλυπτική κατά κανόνα έχει «βάρος» και «όγκο», με ότι σημαίνουν οι δύο αυτοί όροι. Όταν υπάρχουν θέματα π.χ. ανάταξης γλυπτών ή ταύτισης θραυσμάτων, καταλαβαίνει κανείς πόσο πολύτιμο εργαλείο μπορεί να γίνει ένα ψηφιακό περιβάλλον, μέσα στο οποίο να μπορεί κανείς όχι μόνο να τεκμηριώνει αλλά και να μοντελοποιεί διάφορες καταστάσεις ή πιθανά σενάρια αισθητικής αποκατάστασης. Έχει λοιπόν τη δυνατότητα χωρίς να καταπονούνται τα επιμέρους θραύσματα να διαμορφώνει και να ταυτίζει σπαράγματα¹⁴⁶. Τα πλεονεκτήματα της ψηφιακής επεξεργασίας¹⁴⁷

¹⁴³ Σαλή Τέση, ό.π.

¹⁴⁴ Στο άρθρο της κ. Α. Γαζή γίνεται μια εξαιρετική αναφορά για την μουσειολογική και μουσειογραφική προσέγγιση των ελληνικών μουσείων, από τότε που δειλά ξεκίνησαν να εκθέτουν τον ελληνικό υλικό πολιτισμό, με τα μέσα που είχαν και τον σαφή ιδεολογικό προσανατολισμό τους

¹⁴⁵ Devrim Akca et al, "3D MODELING OF THE WEARY HERAKLES STATUE WITH A CODED STRUCTURED LIGHT SYSTEM"

¹⁴⁶ Ξυνταριανός-Τσιροπινάς Π. σελ.25

¹⁴⁷ Ξυνταριανός-Τσιροπινάς Π. σελ.45-46

ενός θέματος αισθητικής αποκατάστασης γλυπτού είναι αντίστοιχα με την διαδικασία ψηφιακής μορφοποίησης ενός σύγχρονου γλύπτη.

Μένει να δούμε αυτά τα εγχειρήματα στα μουσεία του μέλλοντος, προς το παρόν θα αρκεστούμε να βελτιώσουμε τουλάχιστον, με το ελάχιστο δυνατό κόστος για τις αρχαιότητες, τα κακώς κείμενα ή να φροντίσουμε αυτά που τώρα πρόκειται να εκτεθούν να διέπονται από πιο ισχυρά αισθητικά και επιστημονικά κριτήρια.

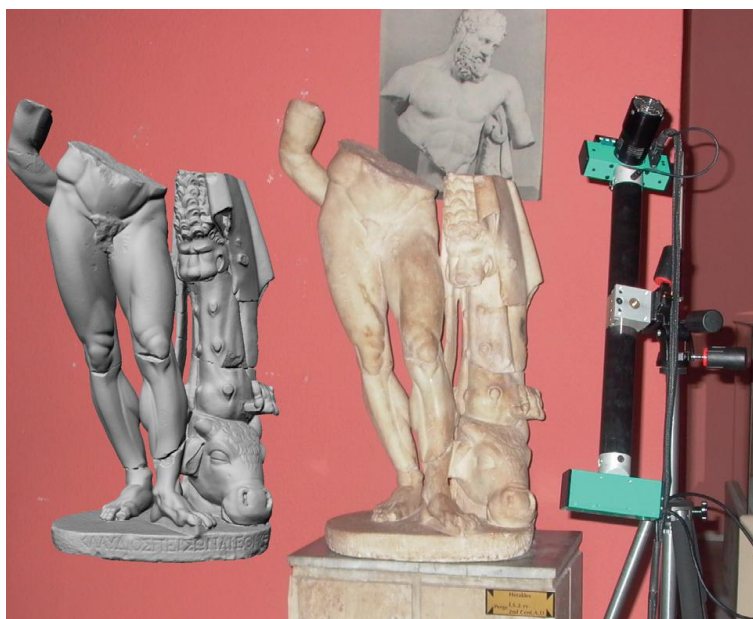


Figure 14 Τρισδιάστατη αναπαράσταση αγάλματος

5.2.6 Σχέδια αναπαραστάσεων

Τα σχέδια αναπαραστάσεων αποτελούσαν και αποτελούν ακόμη μια σχεδιαστική πρόταση του πως θα μπορούσε να είναι το έκθεμα που βλέπει ο επισκέπτης στην πλήρη του εικόνα. Τα σχέδια αυτά αποτελούν πάντα σχεδιαστικές προτάσεις, που εσωκλείουν όλα τα τελευταία επιστημονικά δεδομένα και πορίσματα για την μορφολογία και την τυπολογία του εκθέματος. Έχουν εκπαιδευτικό χαρακτήρα και βοηθούν στην κατανόηση της εικονογραφίας κάποιων ιδιαίτερως θραυσματικών εκθεμάτων.

Η σχεδιαστική αναπαράσταση εμπεριέχει την υπόθεση, για το λόγο αυτό θα παραμένει πάντα ένα «ανοιχτό παιχνίδι»¹⁴⁸, που όταν προκύπτουν νέα δεδομένα

¹⁴⁸ Σεπετζόγλου, Ν. σελ.100

και νέα στοιχεία , θα επανέρχεται κανείς , θα επαναταξινομεί τα σπαράγματα και θα επαναπροσδιορίζει τη μορφή της αναπαράστασης. Μια τέτοια προσέγγιση θα απελευθέρωνε την ομάδα θραυσμάτων από την βαρύτητα της απόλυτης ερμηνείας, αναδεικνύοντας την δύναμη και την αξία τους. Αυτό το «παιχνίδι» κάλλιστα θα μπορούσε να γίνει και ένα εξαιρετικό μουσειοπαιδαγωγικό εργαλείο, στα χέρια των ειδικών.



8 ROSS DES DIOMEDES

Figure 15 Σχέδιο αναπαράστασης¹⁴⁹

5.2.7 Προπλάσματα-Μακέτες

Η χρήση των προπλάσμάτων αποτελούσε πάντα ένα ισχυρό πληροφοριακό εργαλείο, τέτοιο που να αποκαλύπτει στο θεατή μια κατά προσέγγιση εικόνα του πως θα μπορούσε να είναι το έκθεμα που βλέπει μπροστά του. Με τη χρήση της 3D τεχνολογίας τα προπλάσματα αυτά είναι αρκετά εύκολα να γίνουν και

¹⁴⁹ Hesperia 74 (2005),p.215

διαμορφώνουν ένα χρήσιμο οπτικοακουστικό υλικό. Όπως επιγραμματικά εξηγήθηκε και πιο πάνω, οι νέες τεχνολογίες παρέχουν εργαλεία μοντελοποίησης, τέτοια που η δημιουργία ενός προπλάσματος σε οποιοδήποτε υλικό (πέτρα, μέταλλο, γυαλί, γύψος, ρητίνες) με τη χρήση παντογράφου¹⁵⁰, μπορεί κανείς να συμπληρώσει την εικόνα ενός πρωτότυπου έργου γλυπτικής. Ας σταθούμε λίγο στην εργασία του Brinkmann, και στον τρόπο που αναδεικνύει την πολυχρωμία της αρχαίας γλυπτικής μέσα από το διάλογο του αυθεντικού αρχαίου με ένα σύγχρονο αποκατεστημένο χρωματικά και μορφολογικά πρόπλασμα. Η σχέση αυτή αρχαίου και προπλάσματος προβάλλει μια άλλη διάσταση, άγνωστη προς τους περισσότερους και αδαείς επισκέπτες ενός μουσείου. Άλλωστε «σχεδόν ολόκληρο το παρελθόν φτάνει σε μας χωρίς τα χρώματά του» μας υπενθυμίζει ο Malraux¹⁵¹. Με την πρόταση του Brinkmann θα μπορούσε το οποιοδήποτε οπτικοακουστικό υλικό ενός γλυπτού εκθέματος να υποστηριχθεί χρησιμοποιώντας τέτοια προπλάσματα.



Figure 16 Χρωματική αποκατάσταση σε πρόπλασμα αρχαίου γλυπτού από τον Brinkmann

Στην ίδια λογική και οι μακέτες, σχηματοποιούν αρχιτεκτονικά σύνολα και βοηθούν στη σύλληψη έστω και κατά προσέγγιση της άλλοτε εικόνας του οικοδομήματος.

¹⁵⁰ Παντογράφος είναι ένα μηχάνημα που λαξεύει ένα οποιοδήποτε υλικό σύμφωνα με τις οδηγίες ενός μοντέλου που έχει σαν οδηγό. Το μοντέλο αυτό μπορεί να βρίσκεται σε ψηφιακή μορφή αλλά και σε φυσική.

¹⁵¹ Malraux A. σελ.121

5.2.8 Φωτογραφίες

Το φωτογραφικό υλικό συμπληρώνει και βοηθά στην κατανόηση των συνθηκών που βρέθηκε το γλυπτό. «Μεταφέρεται» στον αρχιτεκτονικό χώρο (εκκλησία, ανασκαφή κ.λ.π) και εισπράττει τη συνολική εικόνα. Σε αρκετές εκθέσεις, και εφόσον κρίνεται σκόπιμο, το έκθεμα πλαισιώνεται από φωτογραφικό υλικό σχετικό με τα στάδια συντήρησης του εκθέματος ή με διάφορα σημαντικά ντοκουμέντα που έχουν συμβεί στο έκθεμα . Από αισθητικής απόψεως η παράθεση φωτογραφικού υλικού σε ότι έχει να κάνει με το πλήθος των φωτογραφιών και το μέγεθός τους, εδώ το κύριο λόγο τον έχει ο γραφίστας σε συνεργασία με τους άλλους ειδικούς της έκθεσης.

5.2.9 Μουσειογραφικές παρατηρήσεις κατά την έκθεση των γλυπτών

1. Όταν μεταφέρεται μια ολόκληρη ενότητα ανασκαφικών ευρημάτων ή αρχιτεκτονικών μελών όπως βρέθηκαν και με συγκεκριμένη διάταξη θα πρέπει να ακολουθείται η φυσική κλίμακα (π.χ. στήσιμο θριγκού ή κίονα) διότι ο επισκέπτης χάνεται μεταξύ φυσικής και μουσειακής κλίμακας.
2. Δεν βυθίζουμε (πακτώνουμε) το αρχαίο γλυπτό οποιοδήποτε κι αν είναι αυτό με οποιεσδήποτε διαστάσεις έχει, στη βάση του. Αφήνουμε ελεύθερο χώρο καθ' ύψος προκειμένου ο επισκέπτης να φανταστεί το φυσικό μέγεθος του γλυπτού (τούτο προκύπτει από την κλίμακα του γλυπτού). Φροντίζουμε , στην περίπτωση όπου υπάρχουν τεκμήρια, να υπάρχει σχεδιαστική απόδοση πίσω από το έκθεμα σε φυσική κλίμακα
3. Τα ελάσματα συγκράτησης των γλυπτών θα πρέπει να είναι κατά το δυνατόν αθέατα και σε σημεία που δεν ενοχλούν τη θέαση του γλυπτού
4. Στην περίπτωση της έκθεσης μικρών ή μεγάλων σωζόμενων κεφαλιών θα πρέπει να γίνεται διάκριση (υποστηρικτικό υλικό) εάν πρόκειται για προτομές ή μέλη άλλοτε μεγάλων αγαλμάτων.
5. Να αποφεύγεται η συσσώρευση πολλών και ομοειδών αντικειμένων. (είναι άσχημο και ταυτόχρονα αδιάφορο να βλέπει κανείς παραταγμένα κεφαλάκια ή χέρια ή πόδια κ.λ.π.
6. Ένα άλλο σφάλμα που συχνά γίνεται είναι η περίπτωση όπου ενώ σώζεται ο τόρμος του αγάλματος αυτός να μη βυθίζεται σε εντορμία αλλά απλώς να ακουμπά στη νέα του βάση

7. Ο καταγισμός πληροφοριών αποτρέπει τον επισκέπτη¹⁵² για το λόγο αυτό η εικόνα που θα πρέπει να παρουσιαστεί στο επισκέπτη θα πρέπει να είναι και επιβλητική και πληροφοριακή ταυτόχρονα.
8. Προσπαθούμε το έργο να γίνει περίοπτο στον μουσειακό χώρο ακόμη και στην περίπτωση που δεν είναι ολόγλυφο (π. χ. επιτύμβιες στήλες)
9. Αντιστρεψιμότητα της στήριξής του στην περίπτωση που πρόκειται να μετακινηθεί ή να απομακρυνθεί.
10. Αντισεισμική προστασία. Δεν αγνοούνται οι νόμοι της μηχανικής.

¹⁵² Ξενοπούλου Σημειώσεις Μουσειολογίας σελ.155

6 Κεφάλαιο

ΕΞΕΤΑΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ

6.1 Παρατηρώντας ένα αποκατεστημένο έργο γλυπτικής .

Τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά με βάση την ύλη και τη φόρμα. Οπότε η βασική διάκριση των αντικειμένων γύρω μας έχει να κάνει με την εξωτερική μορφή τους.¹⁵³ Έτσι μπορεί να γίνει η σύγκριση μεταξύ των αντικειμένων, προκειμένου να κατηγοριοποιηθούν ως προς την ύλη τους, τον όγκο, τη μάζα, το μέγεθος, το χρώμα, την υφή, το σχέδιο κ.λ.π. Σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά αυτά διακρίνονται σε φυσικά αντικείμενα και κατασκευασμένα και πιο ειδικά σε χρηστικά και έργα τέχνης. Περαιτέρω διάκριση σχετίζεται με το αν είναι «κλειστά» ή «ανοιχτά», όπως με την αυθεντικότητα και την πλαστότητα. Σύμφωνα με τις παραπάνω μορφολογικές διακρίσεις γίνεται και η αναζήτηση των εσωτερικών δομών των αντικειμένων¹⁵⁴.

Τρεις είναι οι κύριες ερμηνευτικές τάσεις στην προσέγγιση των έργων τέχνης. Σύμφωνα με την πρώτη το έργο προσεγγίζεται σε σχέση με την ουσία της τέχνης, δηλαδή ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν κοινή αντίληψη της τέχνης ανεξάρτητα από το ιστορικό πλαίσιο. Κατά την δεύτερη ότι κάθε αναπαράσταση είναι θέμα σύμβασης, δεν συνδέεται με την κοινή αντίληψη και προσδιορίζεται από το ιστορικό πλαίσιο. Κατά την τρίτη η τέχνη είναι ένα σύστημα σημείων και ότι μπορεί να αναγνωριστεί και να «διαβαστεί» κατά τον τρόπο που γίνεται με τη γλώσσα¹⁵⁵.

Η ερμηνευτική προσέγγιση των έργων τέχνης είναι σαφώς μια πολύπλοκη διαδικασία διότι αποσκοπεί να αποκαλύψει ανθρώπινες δομές αλλά και κοινωνικές και πολιτισμικές αλήθειες. Υπό το πρίσμα αυτό για να συλλάβει κανείς αυτές τις αλήθειες θα πρέπει ο παρατηρητής να ελευθερωθεί σωματικά, διανοητικά και ψυχικά. Πως μπορεί να γίνει αυτό; Βασικά μέσα από τις εκπαιδευτικές διαδικασίες αλλά και τις κοινωνικές και πολιτιστικές συναθροίσεις¹⁵⁶. Συνεπώς ο παρατηρητής ή ο θεατής (ειδικός ή μη ειδικός) για να είναι σε θέση να κάνει αισθητική κρίση είτε πρόκειται για ένα ακέραιο έργο γλυπτικής είτε πρόκειται για να ένα αποκατεστημένο έργο θα πρέπει να έχει καλλιεργήσει αυτές τις δεξιότητες,

¹⁵³ Heidegger, M., σελ.43, «Η προέλευση του έργου τέχνης». Αθήνα: Δωδώνη 1986

¹⁵⁴ Νάκου Ειρήνη, σελ.24, «Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», Αθήνα : Νήσος, 2001

¹⁵⁵ Νάκου, Ε., ό.π. σελ.30.

¹⁵⁶ Νάκου, Ε., ό.π., σελ.35.

διαφορετικά θα είναι μια απλή κριτική χωρίς καμία τεκμηρίωση¹⁵⁷. Ακόμη και στην περίπτωση των αντιγράφων, δυσκολεύεται κανείς να καταλάβει ότι δεν πρόκειται για αυθεντικό, οπότε και στην περίπτωση αυτή απαιτείται ο επισκέπτης να έχει απόλυτη γνώση για το τι βλέπει απέναντί του, αφού όλοι δεν έχουν ανεπτυγμένες γνώσεις και δεξιότητες για να αναγνωρίζουν και να ελέγχουν τη διαφορά.

Ο Nelson Goodman¹⁵⁸ υποστηρίζει πως οι αισθητικές ιδιότητες δεν είναι μόνο εκείνες που προσλαμβάνουμε όταν βλέπουμε ένα έργο τέχνης αλλά και εκείνες που μας λένε πώς να κοιτάζουμε. Στο ίδιο πλαίσιο και ο David Davies ακολουθεί λέγοντας ότι για να εκτιμηθεί ένα έργο τέχνης δεν αρκούν μόνο οι αντιληπτικές ιδιότητες του θεατή. Κατά τον Goodman μια αισθητική ιδιότητα είναι η αυθεντικότητα του έργου¹⁵⁹, που εγγυάται την ειλικρίνεια, τη δύναμη και την ιδιαιτερότητα της μορφής τους. Μια σημαντική παράμετρος που επηρεάζει την αντίληψη του παρατηρητή είναι η πληρότητα. Διαφορετικά προσλαμβάνει ένα ακέραιο αντικείμενο και διαφορετικά μια ανοιχτή φόρμα, ελλιπή, φθαρμένη και ασαφή. Βεβαίως η ασαφής φόρμα εξάπτει την φαντασία και τη διαμόρφωση ερωτημάτων γύρω από την κατανόηση και ερμηνεία του γλυπτού¹⁶⁰.

Δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί και το γεγονός ότι ακόμη και σήμερα οι περισσότεροι άνθρωποι που ανατρέχουν στο παρελθόν με τη φαντασία προτιμούν να το βλέπουν τόσο «νέο» όσο φαίνονταν σ' αυτούς που ζούσαν σ' αυτό. Αυτό σχετίζεται

¹⁵⁷ Η απλή καθημερινή κριτική ή αλλιώς απόφαση για ένα έργο τέχνης γίνεται μέσα στη καθημερινότητά μας με απλές εκφράσεις ή μονολεκτικές διατυπώσεις του τύπου «Μου αρέσει...» «δεν μου αρέσει...» χωρίς να υπάρχει γιατί και πως πίσω από αυτές τις εκφράσεις. Περιοριζόμαστε να το αποδώσουμε στο προσωπικό γούστο που ο έχει ο καθένας, χωρίς γιατί. Όμως για να μπορέσουμε να πλησιάσουμε τα θέματα της αισθητικής των αποκαταστάσεων θα πρέπει να υπάρχει ένα πλαίσιο, κάποιες αρχές, ένας κοινό επίπεδο κριτηρίων, κάποια εργαλειοθήκη χρήσιμη, διαφορετικά θα είναι όλα στον αέρα.

¹⁵⁸ Αμερικανός φιλόσοφος, (1906-1908) προσέγγιζε τα θέματα τέχνης σε ισότιμο επίπεδο σε σχέση με την επιστήμη και την λογική, https://philosophynow.org/issues/109/Nelson_Goodman_1906-1998

¹⁵⁹ Kallberg, Luke., p.2-6, «From Restoration to Redemption» American Society for Aesthetics Graduate E-Journal 8.1: Fall 2015/Winter 2016

¹⁶⁰ Νάκου, Ε.,σελ.36 Ο κάθε παρατηρητής προσεγγίζει ένα γλυπτό έκθεμα (γενικώς ένα έργο τέχνης) σε σχέση με τις ατομικές δεξιότητες, γνώσεις, τρόπους σκέψης αλλά και τις παραστάσεις που έχει συλλέξει από άλλα σχετικά με το παρατηρούμενο αντικείμενο στοιχεία.

με το ότι ο άνθρωπος αρέσκεται να βλέπει αναπαραστάσεις της εποχής υπό μορφή σχεδίου, κινηματογραφικής ταινίας κ.λ.π¹⁶¹.

Ένα ακόμη στοιχείο που προσθέτει στην κατανόηση του τρόπου που βλέπει το κοινό ένα αποκατεστημένο έργο είναι πως παρά το γεγονός ότι σε ζωγραφικά έργα δεν μπορεί να δεχθεί την διακοπή του παραστατικού ιστού λόγω φθορών, διότι δεν τον αφήνει να σχηματίσει τρισδιάστατες εικόνες, αντιθέτως στη γλυπτική δεν ενοχλείται εάν δει ένα ακέφαλο άγαλμα διότι μπορεί με τη φαντασία του να διορθώσει τις ελλείψεις του¹⁶². Κάτι ακόμη που θα προσθέσει στην έρευνα είναι αυτό που αναφέρθηκε και πιο πάνω, ότι δηλαδή οι γνώσεις και οι πληροφορίες καθοδηγούν τα μάτια και τη σκέψη σε τέτοιο βαθμό που ενδεχομένως να μην παρατηρούνταν εάν δεν υπήρχαν αυτές οι γνώσεις¹⁶³.

Ο χώρος αποτελεί βασική διάσταση του κόσμου για τη διαμόρφωση των αντιλήψεών μας και φαίνεται ότι έχει πρωταρχική σημασία μεγαλύτερη ίσως και από το χρόνο για την αντίληψη του υλικού περιβάλλοντος. Πολλές είναι οι θεωρίες που έχουν υποστηριχθεί περί αντιληπτικότητας του χώρου, όλες όμως συμφωνούν πως τα αντικείμενα ορίζουν και ορίζονται από το χώρο¹⁶⁴. Υπό την έννοια αυτή αντικείμενα όπως γλυπτά που παραμένουν στον αρχικό ζωτικό τους χώρο είναι πιο προσιτά από αντικείμενα που εκτίθενται στα μουσεία. Η απομάκρυνσή τους, ακόμη και για λόγους προστασίας, αλλοιώνει την αντίληψη που σχηματίζει ο θεατής γι' αυτά¹⁶⁵.

¹⁶¹ Έχει υποστηριχθεί από τον D. Lowenthal στο έργο του *"The past is foreign country"* (1985): πηγή Νάκου Ε. σελ.43

¹⁶² Επίσης πρόκειται για παρατήρηση του D. Lowenthal. Πηγή: Νάκου Ε. σελ.43

¹⁶³ Όπως αναφέρει και ο **Berger, John**, «*Η εικόνα και το βλέμμα*». Αθήνα: Οδυσσέας, 1993, σελ.8, « ..ο τρόπος που βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζονται από το τι γνωρίζουμε ή το τι πιστεύουμε..»

¹⁶⁴ Νάκου Ε., ό.π. σελ.47.

¹⁶⁵ Για παράδειγμα οι Καρυάτιδες στο μνημείο είχαν μια εντελώς διαφορετική πρόσληψη απ' ότι τώρα που βρίσκονται στο χώρο του μουσείου. Πολλά είναι τα παραδείγματα γλυπτών όπου ασφυκτιούν στο μουσειακό χώρο. (Βλ. Νάκου, Ε. σελ.51)

6.2 Αντιληπτικά εργαλεία για τη διαμόρφωση αισθητικής κρίσης

Για να εξεταστούν έργα που αποκαταστάθηκαν στο παρελθόν χρειάζεται να επιστρατεύσει κανείς μια ικανή εργαλειοθήκη που να μπορεί να παραμετροποιήσει τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία που φέρει η κάθε αποκατάσταση. Και αναφερόμενοι στον όρο αυτό, θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη η θεωρία που αναπτύχθηκε στο 2^ο κεφάλαιο, που είναι ικανή και αναγκαία συνθήκη για να «δει» και να εξετάσει αυτά τα θέματα. Ο στόχος εδώ δεν είναι να παρουσιαστεί το κάθε έργο γλυπτικής μέσα από την οπτική της καλλιτεχνικής του αξίας, αυτό άλλωστε έχει γίνει και συνεχίζει να γίνεται. Στη μελέτη αυτή γίνεται μια προσπάθεια να καταγραφούν και να αναλυθούν διάφορα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα δομικών αποκαταστάσεων. Θεωρώντας πως ο συντηρητής», διαμορφώνει μέσα από το έργο του μια αισθητική¹⁶⁶, που άλλες φορές είναι τολμηρή και ολοκληρωμένη και άλλες φορές είναι συγκρατημένη και συντηρητική ή αδιάφορη. Σε όλα τα παραδείγματα, που θα εξεταστούν, ο κοινός παρανομαστής είναι πως σε καμιά δομική αποκατάσταση δεν υπάρχει υποθετική ανασύνθεση του γλυπτού. Εάν ιδωθούν αυτές οι επεμβάσεις από έναν ειδικό θα διαπιστώσει ότι αρκετές από αυτές έχουν αρετές, οι οποίες θα πρέπει να αναδειχθούν και να υιοθετηθούν, ενώ αντιθέτως διάφορες άστοχες και τραβηγμένες λύσεις θα ήταν δημιουργικό και ωφέλιμο να επανεξεταστεί η μεθοδολογία και η προσέγγισή τους.

Για το σκοπό αυτό θα ήταν τίμιο να εισαχθεί ένα παραμετρικό σύστημα, που η θεωρία της τέχνης προσφέρει, και να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να αναλυθούν τα αποκατεστημένα έργα.

Να σημειωθεί πως σκοπός της εισαγωγής αυτών των παραμέτρων είναι να διευκολύνει την ανάλυση που επιδιώκεται χωρίς να γίνει προσπάθεια μαθηματικοποίησης του εγχειρήματος, δηλαδή ποσοτικοποίησης των παραμέτρων σε κλίμακα και εξαγωγή αποτελέσματος.

1. **Ογκοπλαστική ενότητα:** με την έκφραση προσδιορίζεται και εκτιμάται κατά πόσο η επέμβαση που έχει γίνει προσδίδει στο σωζόμενο γλυπτό την ενότητα των όγκων του, στο έστω και αποσπασματικά σωζόμενο τμήμα της συνολικής σύνθεσης¹⁶⁷ και βοηθά τον θεατή να το κατανοήσει. Αυτό σημαίνει, πως όταν το γλυπτό σώζεται σε θραυσματική κατάσταση, θα ήταν

¹⁶⁶ Που δεν του την έχει υπαγορεύσει κανένας άλλος.

¹⁶⁷ Της σύνθεσης που εμπνεύστηκε ο καλλιτέχνης

ενδιαφέρον να αποτιμηθεί το συνολικό αποτέλεσμα από την άποψη ότι επιδιώχθηκε να αποκατασταθεί η πλαστικότητα του γλυπτού. Στις παραστατικές τέχνες συχνά αναφέρεται κανείς στη φόρμα¹⁶⁸, που είναι μια ποσότητα ύλης που στην περίπτωση της γλυπτικής πλάθεται ή σμιλεύεται στο χώρο. Ένα περίγραμμα την ορίζει ως όγκο που εκτείνεται μπροστά και πίσω από αυτό, ενώ το χρώμα και η υφή αποτελούν βασικά στοιχεία της ύπαρξής της. Τα όρια της φόρμας βρίσκονται εκεί που κλείνει ένα περίγραμμα. Ένα παράδειγμα για να κατανοηθεί η παράμετρος αυτή είναι ο βαθμός που επιτυγχάνεται να γεφυρωθούν οι ασυνέχειες στον ογκοπλαστικό ιστό με την εισαγωγή νέων στοιχείων (συμπληρώσεων ή στηριγμάτων) που λειτουργούν ή δεν λειτουργούν ως ενοποιητικές φόρμες.

2. **Συνθετική ή εικονογραφική πληρότητα:** η έκφραση αυτή προσδιορίζει το κατά πόσο γίνεται αντιληπτή η σύνθεση του έργου και με ποια μέσα έχει επιτευχθεί. Όταν η σύνθεση¹⁶⁹ του γλυπτού είναι ολοκληρωμένη π.χ. ένα ακέραιο γλυπτό, τότε μπορεί κανείς να αντιληφθεί την σύνταξη των συμπαγών και των κενών όγκων που δημιουργούν τις φόρμες, ώστε με τη συνδρομή και του φωτός να λειτουργούν στον πραγματικό χώρο ως ενιαίο σύνολο. Αντιθέτως μια ομάδα θραυσμάτων που δεν ολοκληρώνουν την σύνθεση αφήνει τον θεατή ελεύθερο να φανταστεί οτιδήποτε. Στις αποκαταστάσεις έχει τεράστια σημασία ακόμη και για ένα σπάραγμα ο τρόπος που αναδεικνύεται η αρχική σύνθεση μέσω μιας αναπαράστασης¹⁷⁰ ή ενός σχεδίου ή μιας ολοκληρωμένης συμπλήρωσης¹⁷¹.
3. **Χρωματική εναρμόνιση¹⁷²:** σχετίζεται με τη διακριτότητα των υλικών¹⁷³, ειδικότερα όμως αποδίδει την ποιότητα του χρωματικού αποτελέσματος της αποκατάστασης σε σχέση πάντα με το αυθεντικό π.χ. χρώματα γυαλιστερά, ματ, τόνοι ανοιχτοί ή σκούροι, χρώματα πατίνας κ.λ.π.

¹⁶⁸¹⁶⁸ Χαραλαμπίδης Α. «βλέπω, γνωρίζω αισθάνομαι» σελ.82

¹⁶⁹ Χαραλαμπίδης Α. σελ.85

¹⁷⁰ Στην περίπτωση βεβαίως όπου εισάγεται ένα σχέδιο αναπαράστασης για να κατανοήσει κανείς τη σύνθεση του γλυπτού δεν προσβλέπεις στην κατανόηση των όγκων του έργου από το θεατή αλλά στην εικονογραφική ή αλλιώς στην σχεδιαστική του ολοκλήρωση.

¹⁷¹ Εάν και εφόσον είναι επιτρεπτή μια πλήρης αποκατάσταση ή αλλιώς συμπλήρωση.

¹⁷² Όπως αναφέρει και ο Δ. Ντούμας «...Κάθε χρωματική επέμβαση, είτε περιορίζεται σε μικρές, μεμονωμένες απώλειες, είτε εκτείνεται σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια –από τη στιγμή που λειτουργεί συνεκτικά στον επαναπροσδιορισμό της αισθητικής αρμονίας του έργου τέχνης, διατηρεί την αντιστρεψιμότητά της και, πρωτίστως, σέβεται απολύτως το πρωτότυπο– δικαιώνεται...»

¹⁷³ Αυθεντικό-σύγχρονη επέμβαση

4. **Τεχνική αρτιότητα** : εδώ θα πρέπει να επισημανθεί πως οποιαδήποτε επέμβαση χαρακτηρίζεται από επιλογή υλικών και μεθόδων. Η σωστή εφαρμογή τους επηρεάζει το συνολικό αποτέλεσμα αλλά και τις επιμέρους παραμέτρους. Αφορά επίσης και τον όποιο αντισεισμικό σχεδιασμό έχει γίνει στο έκθεμα.
5. **Μουσειογραφική προσέγγιση**
6. **Επιφανειακή αποκατάσταση**: θέματα καθαρισμού, τα οποία δεν θα εξεταστούν στη παρούσα μελέτη.

6.3 Μινιμαλιστικές αποκαταστάσεις με υλικό το μέταλλο

Τα παραδείγματα, που θα επιχειρηθεί να αναλυθούν ως προς το επίπεδο των δομικών αποκαταστάσεων που έχουν γίνει, θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν¹⁷⁴ σε τέσσερις κύριες ομάδες.

Η **ομάδα I** περιλαμβάνει έργα των οποίων η αποκατάσταση περιορίζεται στην δομική ανάταξη των θραυσμάτων τους, χωρίς να υπάρχει κανένα απολύτως υποστηρικτικό βοηθητικό υλικό. Το μέταλλο στην ομάδα αυτή αποτελεί το κυρίαρχο δομικό υλικό, δηλαδή το υλικό στήριξης μικρών, μεσαίων ή μεγαλύτερων και βαρύτερων κομματιών. Στην κατηγορία αυτή, το μέταλλο υπό μορφή, ελάσματος, σωλήνα ή άλλης μορφής και διατομής σχήμα, αποτελεί το κυρίαρχο υλικό στήριξης αλλά και τον κυρίαρχο παράγοντα αισθητικής διαμόρφωσης. Άλλοτε μεσολαβεί διακριτικά μεταξύ γλυπτού και βάρθρου και άλλοτε παρεμβάλλεται μεταξύ των θραυσμάτων με πολύ επιβλητικό τρόπο. Στην ομάδα αυτή δεν υπάρχει η έννοια της έμμεσης αισθητικής αποκατάστασης, όπως αναλυτικά υποστηρίχθηκε στην αντίστοιχη ενότητα του παρόντος αλλά η λογική της ελάχιστης επέμβασης.

Το μέταλλο και κυρίως ο ορείχαλκος και πολύ αργότερα η χρήση τιτανίου ή άλλων ανοξειδωτων μετάλλων προβάλλει ως ένα δομικό υλικό απαραίτητο για εργασίες συγκόλλησης μεγάλων κομματιών. Όπου το υλικό αυτό παραμένει γυμνό και ακάλυπτο διαμορφώνει μια νέα αισθητική πρωτόγνωρη και ανήκουστη για τα δεδομένα της αισθητικής των προηγούμενων αιώνων. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα, πόσο έτοιμο είναι το κοινό να δεχθεί αντί για κνήμες το γυμνό μέταλλο; Το

¹⁷⁴ Η κατηγοριοποίηση έχει γίνει με καθαρά υποκειμενικά κριτήρια.

ερώτημα μπορεί να απαντηθεί κοιτάζοντας τα εκατοντάδες παραδείγματα αποκαταστάσεων του παρελθόντος που αποδείχθηκε ότι ήταν λανθασμένες μετασκευές. Ο φόβος των συντηρητών και κυρίως των αρχαιολόγων για επανάληψη λαθών όπως αυτά του παρελθόντος και βεβαίως μέσα στο πνεύμα των διεθνών διακηρύξεων, άρχισαν να υιοθετούν λύσεις minimal με ότι αυτό μπορεί να σημαίνει.

Το μινιμαλιστικό πνεύμα στα θέματα δομικής αποκατάστασης με τη χρήση μετάλλων το διακρίνει κανείς σε μεγάλο αριθμό γλυπτών (κούροι, κόρες, επιτύμβια, αρχιτεκτονικά κ.ά.), όπου ο συντηρητής άλλοτε πακτώνει (Φωτ. 9) το γλυπτό μέσα στο βάθρο, διότι και ο ίδιος δεν είναι αρκετά πεισμένος για το κατά πόσο πρέπει να είναι εμφανείς οι ράβδοι στηρίξεως και άλλοτε τους χρησιμοποιεί σε αυθαίρετα ύψη ως προς την απόδοση των αναλογιών του γλυπτού. Χιλιάδες κεφάλια, που δεν είναι προτομές αλλά κομμάτια αγαλμάτων στηρίζονται σε βάσεις μέσω μια μεταλλικής ράβδου και αυτό ο θεατής το προσλαμβάνει ως προτομή.

Στον Κούρο της Σάμου (Φωτ.3, σ'ένα υπερφυσικού μεγέθους άγαλμα, με τα στηρίγματα που έχουν τοποθετηθεί αποκαθίσταται αναλογικά το συνολικό ύψος του κούρου, κάτι που δεν συμβαίνει σε κούρους και κόρες όπως στις (Φωτ. 4,5). Ο Ασκληπιός της Φωτ. 7 στηρίζεται σε μια μεταλλική κατασκευή, που ενώ στατικά φαίνεται να είναι επαρκής, μορφολογικά απουσιάζει και η τόλμη και η έμπνευση. Στην κόρη του Ευθυδίκου στη Φωτ.11, σε ένα επίπεδο πίσω από τον νοητό όγκο του γλυπτού ένας αρκετά ογκώδης σωλήνας διατρέχει το ελλίπες τμήμα της κόρης. Θεωρητικά και πρακτικά τονίζεται με τον τρόπο αυτό, ότι υπάρχει ο χώρος να τοποθετηθεί το κομμάτι που λείπει. Στον Κούρο της Φωτ. 10 ενώ το ένα πόδι σχεδόν ακουμπά στο βάθρο του, στο άλλο πόδι εισέρχεται ένας γεωμετρικά διαμορφωμένος και συμπαγής μεταλλικός όγκος που τονίζει και σε χρωματικό επίπεδο τη διαφορά του υλικού ως προς το μάρμαρο.

Δεν θα μπορούσε όμως να μην εξεταστεί ένα παράδειγμα της ομάδας αυτής των αποκαταστάσεων, αφού αποτελεί ίσως και την πιο αντιπροσωπευτική περίπτωση και ένα από τα πιο δύσκολα και σύνθετα έργα δομικών αποκαταστάσεων. Πρόκειται για τη σύνθεση των εναέτιων γλυπτών από το ναό του Διός στην Ολυμπία (Φωτ.1), η αποκατάσταση των οποίων πραγματοποιήθηκε από τον Γλύπτη Τριάντη την περίοδο από 1975-1982. Εδώ υπάρχει αποτυπωμένη η διάθεση

να εφαρμοστούν όλες οι αρχές που θα πρέπει να διέπουν μια σύγχρονη επέμβαση αποκατάστασης, στη λογική ότι τίποτε δεν συμπληρώνεται όταν αρχίζει η υπόθεση. Ως προς την διάταξη των μορφών και την κίνησή τους δεν υπάρχει λόγος να γίνει σχόλιο στη παρούσα μελέτη διότι πολλά έχουν γραφτεί. Στη διευρυμένη αυτή σύνθεση διαπιστώνεται αμέσως η αγωνία του συντηρητή να στηρίξει τα πολλαπλά θραύσματα και μάλιστα σε μια τρισδιάστατη και απολύτως απαιτητική εργασία.. Η αγωνία αυτή διαφαίνεται σε όλη την έκταση του έργου. Πρόκειται για μια εξαιρετικά δύσκολη διαδικασία ανάταξης- πολυάριθμων και βαρύτατων θραυσμάτων, που για τον συντηρητή γίνεται πονοκέφαλος. Η δύναμη της βαρύτητας φαίνεται να ορίζει ολόκληρο το πρόγραμμα ανάταξης της σύνθεσης. Ακόμη και τα κομμάτια που πρέπει να αιωρούνται διότι δεν υπάρχει καμία απολύτως επαφή με άλλα, εκεί θα πρέπει να επιστρατεύσει κανείς την ανατομία των μορφών και τις αναλογίες τους προκειμένου να τα τοποθετήσει «σωστά» ή «σχεδόν σωστά». Η προσπάθεια αυτή που ομολογουμένως είναι αξιέπαινη και αξιοθαύμαστη δείχνει μια διάθεση υπέρβασης των τεχνικών ιδιαιτεροτήτων και δυσκολιών.

Θα ήταν αδύνατο όμως να μη παρατηρήσει κανείς την κονστρουκτιβιστική¹⁷⁵ επεξεργασία του, δηλαδή όπως αποκαλύπτει και ο ίδιος ο όρος την διαμόρφωση κατασκευαστικών δομών υποταγμένων στην λειτουργία, που δεν είναι άλλη από την στήριξη των μορφών. Δεν τοποθετεί δομικά στοιχεία που με επιμελή τρόπο θα αποκρύψει από το θεατή αλλά αντιθέτως τα εμφανίζει στο επίπεδο του φόντου. Χαρακτηριστικά αποφεύγει να χρησιμοποιήσει κάθετα στοιχεία στήριξης σε πρώτο και δεύτερο επίπεδο, ενώ συγκεντρώνει όλα τα φορτία αυτής της ομολογουμένως τεράστιας σε φορτία κατασκευής σε οριζόντια μεταλλικά στηρίγματα. Όπως εξηγεί και ο ίδιος ο Σ. Τριάντης στη μονογραφία του¹⁷⁶, η στήριξη των μορφών και η φιλοσοφία του εγχειρήματός ήταν να προβάλει τα γλυπτά κατά τρόπο που εάν στο μέλλον ταυτιστεί κάποιο άλλο κομμάτι με τη σύνθεση, τότε να είναι δυνατή η εύκολη ένταξή του στο σύνολο. Ο απόλυτος βερισμός¹⁷⁷, η ωμή και εμφανής

¹⁷⁵ Λάββας Γ, σελ. 162, κύριο χαρακτηριστικό του κονστρουκτιβισμού είναι ότι ακριβώς λέει και η λέξη, η ανάλυση δηλαδή και η αντίληψη των στοιχείων του όλου κάτω από την κατασκευαστική τους δομή...ένα γλυπτό έργο αποτελείται από υλικά, τα οποία δημιουργούν μέσα από την κατασκευαστική τους οργάνωση την αντίστοιχη μορφή

¹⁷⁶ <https://archive.ert.gr/6881/>

¹⁷⁷ Από την ιταλική λέξη vero που σημαίνει αληθινός, γνήσιος. Αντιστοίχως στις παραστατικές τέχνες ο βερισμός ήταν ένα ρεύμα του 19^{ου} αιώνα στην Ιταλία αντίστοιχο με τον ρεαλισμό.

σύνδεση των τεμαχίων των μορφών χωρίς καμιά απολύτως διάθεση να καλυφθούν οι ενώσεις, η προβολή του στοιχείου της ασυνέχειας, της αποδόμησης και της αποσπασματικής εικόνας, συνθέτουν μια εικόνα απολύτως μινιμαλιστική. Το σκηνικό αυτό ενισχύεται από την απουσία φωτισμού και σχεδιαστικής αναπαράστασης.

Μια αντίστοιχη αετωματική σύνθεση που είναι συγκρίσιμη και αξίζει να σταθεί κανείς είναι αυτή του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα στο Μουσείο της Ακροπόλεως στη Φωτ. 2. Εδώ τα σωζόμενα κομμάτια είναι πολύ λιγότερα. Τα κάθετα μεταλλικά στοιχεία τόσο σε μέγεθος όσο και σε αριθμό, σε αντίθεση με την πυκνότητα των όγκων των σωζόμενων κομματιών, είναι δυσανάλογος. Η έντονη παρατακτικότητα των μεταλλικών στοιχείων και η αμφίπλευρη θέαση των γλυπτών δεν επιτρέπουν οπτικές διορθώσεις. Τα κομμάτια παρά το γεγονός ότι αποτελούν το γλυπτό διάκοσμο του αετώματος, επιλέγεται να προβληθούν ελεύθερα χωρίς κανένα προσδιοριστικό φόντο και καμιά σχεδιαστική πλαισίωση, (όπως συμβαίνει σε ανάλογες συνθέσεις αετωμάτων) που να δηλώνουν την αρχιτεκτονική υπόσταση των γλυπτών. Επιπλέον ο φυσικός φωτισμός αναδεικνύει κακώς περισσότερο τα στηρίγματα και λιγότερο τα αυθεντικά κομμάτια.

Στη Νίκη του Παιωνίου Φωτ.6 είναι μια άλλη περίπτωση, όπου το μέταλλο ως κύριο συνδετικό υλικό ή αλλιώς υλικό οπλισμού, αποκαλύπτει πιο έντονα ίσως την αίσθηση ότι το γλυπτό έχει υποστεί μια βάρβαρη απογύμνωση, έναν ακρωτηριασμό από ένα έντονο επεισόδιο βανδαλισμού, το αποτέλεσμα του οποίου είναι ορατό στο θεατή. Στη Φωτ.6, στους δίδυμους κούρους η αντισεισμική θωράκιση των αγαλμάτων απαιτούσε την ένταξη μεταλλικών στοιχείων¹⁷⁸, όχι όμως όπως στη προηγούμενη περίπτωση ως οπλισμός των γλυπτών αλλά ως εξωτερικό εξάρτημα των αγαλμάτων.

6.4 Αποκαταστάσεις με συμπαγές υλικό

Η δεύτερη ομάδα II συγκεντρώνει ένα μεγάλο αριθμό περιπτώσεων, όπου το κυρίαρχο δομικό υλικό στις αποκαταστάσεις γίνεται το ειδικό κονίαμα, η γύψος ή το τσιμέντο. Πρόκειται λοιπόν για ένα συμπαγές υλικό, το οποίο έχει τη δυνατότητα να μορφοποιηθεί, και να γίνει το ίδιο είτε υλικό στήριξης είτε υλικό πληρώσεως. Στη κατηγορία αυτή ανήκουν αποκαταστάσεις, όπου το κονίαμα

¹⁷⁸ Υπό μορφή «πατερίτσας»

εντάσσεται στη σύνθεση είτε ως φορέας του, δηλαδή αποτελεί έναν ουδέτερο «καμβά» πάνω στον οποίο στήνονται οι διάφορες ομάδες θραυσμάτων-κομματιών. Αποτελεί ενοποιητικό μέσο χωρίς να εισέρχεται στη σύνθεση του πρωτοτύπου με αξιώσεις ανάπλασης ή μορφοποίησης. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις οι νέοι αυτοί όγκοι παίρνουν γεωμετρικές μορφές ή αφήνονται απολύτως ασχηματοποίητοι ακολουθώντας ή γεφυρώνοντας τα όρια του πρωτοτύπου.

Στις Φωτ. 16,17,19, 20,21, η αποκατάσταση που έχει γίνει περιορίζεται και πάλι με την εισαγωγή γεωμετρικών όγκων με μορφή πεσσού. Και εδώ ο φόβος να προχωρήσει ο συντηρητής σε μια αποκατάσταση που θα ηρεμεί το γλυπτό χωρίς τη προσθήκη βαριών και ακαλαίσθητων όγκων γίνεται προφανής. Τα βαρίδια που φέρουν οι συνθέσεις αυτές δεν αφήνουν τον θεατή να νιώσει υποβλητικά, να κατανοήσει και να αισθανθεί. Έμμεση αποκατάσταση δεν υπάρχει. Ειδικότερα στη Φωτ.19 θα έλεγε κανείς πως υπάρχει από μουσειογραφικής απόψεως και μια διγλωσσία στον τρόπο που αποκαθίσταται το κιονόκρανο (μέταλλο) και τα αγάλματα (συμπαγές υλικό). Ο χοίρος της Φωτ.20 φέρει συμπληρώσεις στα πόδια σε μορφή προκλητικά καλοσχηματισμένων κιονίσκων.

Στις περιπτώσεις των Φωτ. 26,27,28,30, η αποκατάσταση παίρνει το χαρακτήρα μιας τίμιας επέμβασης, που δεν βαραινεί, δεν υποβαθμίζει δεν εξαπατά. Η σύνθεση αναπνέει, ζωντανεύει, απελευθερώνεται χωρίς καμία ιδιαίτερη προσπάθεια και χωρίς καμία ιδιαίτερη επεξεργασία. Ειδικότερα η ζωφόρος και το αέτωμα, αποκτούν ένα καθαρό περικλειστο και πλήρως καθορισμένο και προσαρμοσμένο όγκο, χωρίς να προκαλούν «εντάσεις» και «θόρυβο» στη σχέση τους με τα πρωτότυπα γλυπτά. Προφανώς πρόκειται για ελάχιστες επεμβάσεις που όμως έχουν σαφήνεια, συνεκτικότητα και διακριτικότητα τέτοια που το μάτι του θεατή να εστιάζει στις αρχαιότητες και όχι σε κραυγαλέους όγκους.

Με τα παραδείγματα των Φωτ. 20,,29 ολοκληρώνεται η παρουσίαση δομικών αποκαταστάσεων της Ομάδας II και περιλαμβάνει επεμβάσεις που σε καμία περίπτωση δεν χαρακτηρίζονται από σαφήνεια και πληρότητα. Πρόκειται για ασχηματοποίητους όγκους, χωρίς γεωμετρία, που έχουν εισαχθεί περισσότερο για να «μπαλώσουν» μια περιοχή και λιγότερο για να την υποστηρίξουν σε αισθητικό επίπεδο. Θα έλεγε κανείς πως είναι κατώτερες και σε τεχνική αρτιότητα. Εξαιρέση θα μπορούσε να αποτελέσει ο Ιππίας Ramin της Φωτ.25 όπου εδώ η γεωμετρία των όγκων της συμπλήρωσης αφενός δεν ακολουθούν την πλαστικότητα της σύνθεσης,

αφετέρου όμως υπάρχει η αίσθηση της ισορροπίας, της σιωπηλής αλλά υπαρκτής επέμβασης που δεν «φωνάζει» αλλά «εξυπηρετεί» με έναν εξαιρετικά θα έλεγε κανείς ευγενικό τρόπο.

6.5 Αποκαταστάσεις με πλαστικότητα

Στην τρίτη ομάδα III κατηγοριοποιούνται τα γλυπτά εκείνα των οποίων η αποκατάσταση που έχει γίνει πραγματοποιήθηκε με την εφαρμογή κάποιου συμπαγούς υλικού, εδώ όμως ο συντηρητής επιλέγει να μορφοποιήσει τις συμπληρώσεις του σύμφωνα με την πλαστικότητα του γλυπτού και όχι με μια αυθαίρετη και ουδέτερη γεωμετρία όπως στη προηγούμενη ομάδα αποκαταστάσεων. Οι συμπληρώσεις γίνονται επιλεκτικά ανάλογα με τα σωζόμενα θραύσματα και τα στοιχεία της σύνθεσης του γλυπτού.

Με τον Πέρση Ιππέα της Φωτ. 31 συγκεντρώνονται όλες οι τάσεις μιας πραγματικής αισθητικής αποκατάστασης ενός γλυπτού τεράστιας αρχαιολογικής και καλλιτεχνικής αξίας. Ο ίππος συνθέτεται από ένα αρκετά μεγάλο αριθμό θραυσμάτων που ογκοπλαστικά συνενώνονται με παραδειγματικό τρόπο. Το υλικό συμπλήρωσης υποβαθμίζεται για να αναδείξει με έξοχο τρόπο τα σωζόμενα κομμάτια που συνθέτουν την μορφή του αλόγου. Το μάτι τρέχει στην επιφάνειά του χωρίς να εμποδίζεται από σκληρές ασυνέχειες και χωρίς να αλλοιώνεται η πλαστικότητα της μορφής. Στο κεφάλι του αλόγου όπου σώζεται κατά το ήμισυ εκεί η επέμβαση σταματά όπως σταματά και στον κορμό του ιππέα. Η τόλμη του συντηρητή να προχωρήσει σε εκτεταμένες συμπληρώσεις, το επιτυγχάνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και με τόση ασφάλεια, που δεν αισθάνεται κανείς ούτε στιγμή ότι κάποια περιοχή της σύνθεσης βουλιάζει στην αβεβαιότητα και την υπόθεση. Η χρωματική εναρμόνιση αποπνέει μια ηρεμία πρωτόγνωρη, χωρίς εντάσεις αλλά ούτε και υφέσεις, Δεν μιμείται την πατίνα του αυθεντικού για να τονίσει την διακρίσιμότητα του νέου με το παλιό, ταυτόχρονα όμως και χρωματικά αλλά και ογκοπλαστικά προσδίδει μια απέραντη γαλήνη και ισορροπία. Αυτό που ο Τριάντης δεν τόλμησε στα γλυπτά του αετώματος του ναού του Διός, όχι γιατί δεν μπορούσε να το κάνει αλλά διότι σεβάστηκε την περίπτωση όπου όταν βρεθεί κάποιο θραύσμα να μπορεί να τοποθετηθεί στη θέση του.

6.6 Εικονογραφική αποκατάσταση

Στην τέταρτη ομάδα IV θα μπορούσαν να ενταχθούν έργα των οποίων η αποκατάσταση με έμμεσες ή άμεσες μεθόδους προσέδωσε στα έργα πλήρη εικονογραφική και συνθετική ενότητα. Στη κατηγορία αυτή θα εξεταστούν παραδείγματα, όπου το σχέδιο, το σκαρίφημα, το διαφανές ή το συμπαγές υλικό διαμορφώνει μια άλλη αισθητική.

Στο παράδειγμα της Φωτ.41 προτείνεται μια άλλη μεθοδολογία αποκατάστασης, όπου η κεντρική ιδέα βασίζεται στην έννοια της διαφάνειας¹⁷⁹. Σ' ένα απλό διακοσμητικό σχέδιο, χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής, βλέπει ο θεατής ένα ζευγάρι παγωνιών αντικριστά δοσμένα να πλαισιώνουν ένα αγγείο (κάνθαρος) το σώμα του οποίου φέρει ισοσκελή σταυρό. Το όλο σχέδιο αποδίδεται με απλή γραμμική εγχάραξη. Λόγω της απώλειας τριών σχετικά μεγάλων κομματιών το σχέδιο συμπληρώνεται με την εισαγωγή ενός διαφανούς υλικού (plexiglas). Ο τρόπος που αποδίδεται το μοτίβο στο διαφανές υλικό, βασίζεται στη ίδια ακριβώς λογική με το λίθινο αυθεντικό, δηλαδή γραμμική απόδοση του θέματος με αδιαφανή περιγράμματα¹⁸⁰.

Η συμμετρία του μοτίβου, ο naïf χαρακτήρας της επεξεργασίας του θέματος αλλά και η ολοκληρωμένη γνώση του, επιτρέπουν την αναπαραγωγή του στο διαφανές υλικό. Η τιμότητα της επέμβασης αλλά κυρίως η αποκατάσταση της σχεδιαστικής ενότητας του έργου το αναδεικνύουν μέσα από μια υπέροχη φωτογραφία αφίσας στο φόντο και ένα εξίσου καλαίσθητο βάθρο στήριξης.

Στη Φωτ. 40 η σχεδιαστική αποκατάσταση της τριήρους αφήνει το θεατή να καταλάβει το θέμα από δύο μόλις σωζόμενα σπαράγματα. Η ποιότητα του σχεδίου και ο μουσειοπαιδαγωγικός χαρακτήρας της αποκατάστασης του θέματος, να προβάλλουν τα κομμάτια σε ένα σχέδιο της ίδιας κλίμακας, το καθιστούν υπόδειγμα μουσειογραφικής επινοητικότητας. Η σημασία της σχεδιαστικής απόδοσης χρησιμοποιώντας νέες τεχνολογίες την βλέπει κανείς και στη Φωτ.44, όπου παρουσιάζεται τρισδιάστατα η αποκατάσταση του ανατολικού αετώματος

¹⁷⁹ Μια έννοια που τόσος λόγος και τόσα ρεύματα στις εικαστικές τέχνες έχουν ασχοληθεί. Μια πολύ περιεκτική εισαγωγή στο θέμα αυτό κάνει ο Γ. Λάββας «Σύντομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής» σελ.129. Μάλιστα η έννοια αυτή έχει εκτός από την ιδιότητα που έχει ένα υλικό να περνά από μέσα του το φως, έχει και μια μεταφορική σημασία αυτήν της εντιμότητας, της καθαρότητας και της ειλικρίνειας.

¹⁸⁰ αμμοβολισμένα

από το ναό του Διός στην Ολυμπία. Τέτοια σχέδια σε φυσική κλίμακα αποκαλύπτουν και βοηθούν το θεατή να αντιληφθεί τη θεματογραφία μια σύνθεσης.

Στις Φωτ. 38,42,43 οι επεμβάσεις αυτές ανήκουν στη κατηγορία όπου το συμπαγές υλικό συμπληρώνει και ολοκληρώνει την εικόνα του γλυπτού, μέσα από την πλαστική επεξεργασία των συμπληρώσεων. Η Σφίγγα από το Μουσείο των Δελφών, το Ακρωτήριο, όπως και η ομάδα των Κούρων στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ανήκουν στην κατηγορία αλλά και στην «Σχολή¹⁸¹» αποκαταστάσεων Τριάντη, όπου οι συμπληρώσεις ελλειπόντων τμημάτων των γλυπτών και κυρίως στην περιοχή των κνημών πραγματοποιούνταν με μορφοποιήσεις των συμπληρώσεων.

Γίνεται απολύτως σαφές, μέσα από τα παραδείγματα που εξετάστηκαν, πως η αισθητική αποκατάσταση της αρχαίας γλυπτικής ακολούθησε μια διαδρομή, όπου η επιλογή του συντηρητή εξαρτιόνταν κάθε φορά από το έργο που είχε απέναντί του, την ιδιαιτερότητα της κατάστασή του, το μέγεθος του γλυπτού, την τόλμη, τη φαντασία, την ικανότητα των συντηρητών, αλλά και την σύμφωνη γνώμη των επιμελητών των μουσειακών εκθέσεων. Στην απόφαση ενός πλαισίου αισθητικής αποκατάστασης (θα ήταν καλύτερα να διατυπωθεί), λαμβάνονται κάθε φορά υπόψη πολλές παράμετροι, οι οποίες θα καθορίσουν το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Από την άποψη αυτή η συνεργασία ειδικών σε όλα τα επίπεδα είναι επιβεβλημένη και ουσιωδώς παραγωγική. Ο τελικός αποδέκτης όλης αυτής της θεωρίας που αναπτύχθηκε πιο πάνω, δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον επισκέπτη. Θα είχε ενδιαφέρον να ερωτηθεί και να καταγραφεί η άποψή του, μέσα από μια μελλοντική έρευνα.

¹⁸¹ Ας μου επιτραπεί ο όρος

7 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

- Λαμβάνεται σοβαρά υπόψη κατά τις αποκαταστάσεις ο νόμος της συμμετρίας. Ιστορικά επιβεβαιώνεται αυτό σε διάφορες αποκαταστάσεις στον ελληνικό χώρο. Η συμμετρία, ως γεωμετρική έννοια, απαντάται σε πολυάριθμα διακοσμητικά θέματα, είτε με τη μορφή ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου, είτε με τη μορφή εντός κεντρικού θέματος που περιέχει συμμετρικά στοιχεία. Το γεγονός αυτό ότι δηλαδή εικονογραφικά το θέμα είναι γνωστό, δημιουργεί την ασφάλεια εκείνη που χρειάζεται ο συντηρητής ώστε να προχωρήσει σε αισθητικές αποκαταστάσεις με συμπληρώσεις κενών.
- Τέσσερα είναι τα κύρια «ρεύματα-σχολές» αισθητικών αποκαταστάσεων που απαντώνται κυρίως στα ελληνικά μουσεία¹⁸². Μινιμαλιστικές αποκαταστάσεις με υλικό το μέταλλο, αποκαταστάσεις με συμπαγές υλικό, αποκαταστάσεις με πλαστικότητα και αποκαταστάσεις με εικονογραφική πληρότητα
- Η αισθητική αποκατάσταση, σε όποιο επίπεδο επιτυγχάνεται και με όποια μέθοδο πραγματοποιείται, ακολουθεί ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο αρχών και σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί καλλιτεχνική έκφραση του συντηρητή. Συμβάλλει προφανώς στην αναγνωσιμότητα του έργου καθώς και σε μουσειοπαιδαγωγικές και επιστημονικές σκοπιμότητες.
- Αποφεύγονται, σχεδόν καταδικάζονται οι επεμβάσεις που έχουν σαν στόχο την ανάπλαση μορφολογικών στοιχείων με ιδιαίτερη εκφραστική ενότητα (περιοχή του κεφαλιού), όπως και οι περιπτώσεις εκείνες όπου η συμπλήρωση αποδίδει κάποια υποθετική κίνηση του γλυπτού που επιστημονικά δεν έχει τεκμηριωθεί.
- Γενικότερα υπάρχει ένας δισταγμός, ίσως και ατολμία σε ότι έχει να κάνει με τα θέματα αισθητικής και παρουσίασης έργων γλυπτικής στις αρχαιολογικές συλλογές των ελληνικών μουσείων.
- Επικρατεί όλο και περισσότερο ο κανόνας των κάθετων μεταλλικών στηριγμάτων, σε βαθμό που πολλές φορές η συχνότητά του να γίνεται ενοχλητική. Δεν είναι λίγες οι φορές όπου για την στήριξη γλυπτών αντί

¹⁸² Με κάθε επιφύλαξη διατυπώνεται ο ισχυρισμός αυτός, διότι δεν πραγματοποιήθηκε συστηματική έρευνα πεδίου για να καταγραφούν, να κατηγοριοποιηθούν και να συστηματοποιηθούν όλες οι περιπτώσεις αισθητικών αποκαταστάσεων αρχαίων γλυπτών.

μεταλλικών ράβδων έχουν τοποθετηθεί κιονίσκοι ή άλλοι ασχηματοποίητοι όγκοι που υποβαθμίζουν την αισθητική του συνόλου και παραπέμπουν συνειρμικά σε άλλου είδους μορφές. Η σχεδόν απόλυτη χρήση των ράβδων στήριξης σε κάποια έργα παραπέμπει συνειρμικά ότι έχει αποκαλυφθεί ο οπλισμός του γλυπτού έπειτα από βίαιο ακρωτηριασμό.

- Η στήριξη των γλυπτών σε βάθρα γίνεται τις περισσότερες φορές χωρίς κανόνες αρμονίας και αναλογιών.
- Σε κάποιες περιπτώσεις δομικών αποκαταστάσεων παρατηρείται το φαινόμενο να χρησιμοποιούνται μεταλλικές δομές ή συμπληρώματα που μετατρέπουν ένα γλυπτό σε μεταμοντέρνο έκθεμα. (καρυάτιδα-Μουσείο Ακροπόλεως
- Οι συμπληρώσεις των οποίων το επίπεδο είναι υποβαθμισμένο ως προς το επίπεδο του πρωτοτύπου αναδεικνύουν μια τιμιότητα μεταξύ αρχαίου και σύγχρονης επέμβασης, χωρίς να υποβαθμίζουν την ποιότητα και το ανάγλυφο του πρωτότυπου και κυρίως χωρίς να δημιουργείται σύγχυση.
- Τα σχέδια αναπαραστάσεων ενός γλυπτού εκθέματος, όπου υπάρχουν, από μουσειοπαιδαγωγικής απόψεως προσθέτει στην κατανόηση και βοηθά τον επισκέπτη να αντιληφθεί καλύτερα το έκθεμα.
- Απουσιάζει η κατανόηση της κίνησης και της στατικής του γλυπτού.
- Το εγχείρημα μιας επιτυχημένης αποκατάστασης βασίζεται σε τρεις κύριους άξονες . Ο πρώτος είναι ο σεβασμός της αυθεντικότητάς του, ο δεύτερος είναι η ανάδειξη και κυρίως η διασφάλιση μέσω της αποκατάστασης και προβολής της καλλιτεχνικής ποιότητας του έργου και ο τρίτος είναι ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας που έρχεται να επιτελέσει. Και οι τρεις άξονες αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοεπικαλύπτονται.
- Θα πρέπει να εξετάζεται πολύ σοβαρά η περίπτωση της αφαίρεσης παλαιότερων αποκαταστάσεων, διότι όσο λανθασμένες και να είναι αποτελούν κομμάτι της ιστορίας του γλυπτού, επιπλέον θέτουν σε κίνδυνο το ίδιο το έργο τέχνης αλλά και την αισθητική του¹⁸³, με λύσεις όπως αυτές των κάθετων μεταλλικών στοιχείων.

¹⁸³ Στο Paul Getty Museum επανεξετάζουν τα θέματα της αφαίρεσης παλαιότερων αποκαταστάσεων, μια τακτική που εφαρμόστηκε κατά κόρον στις τελευταίες δεκαετίες <http://www.getty.edu/museum/conservation/partnerships/aurelius/today.html> προσπελάστηκε την 06-05-2019

7.1 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

ΟΜΑΔΑ Ι



Φωτ.1 Δυτικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία: Θεσσαλική Κενταυρομαχία, 472-456 π.Χ. Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο¹⁸⁴



Φωτ.2 Ανατολικό αέτωμα Παρθενώνα¹⁸⁵

¹⁸⁴ http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_072.html 25-11-2018

¹⁸⁵ <https://www.thecropolismuseum.gr/el/content/ta-aetomata-2> προσπελάστηκε την 15-05-2019



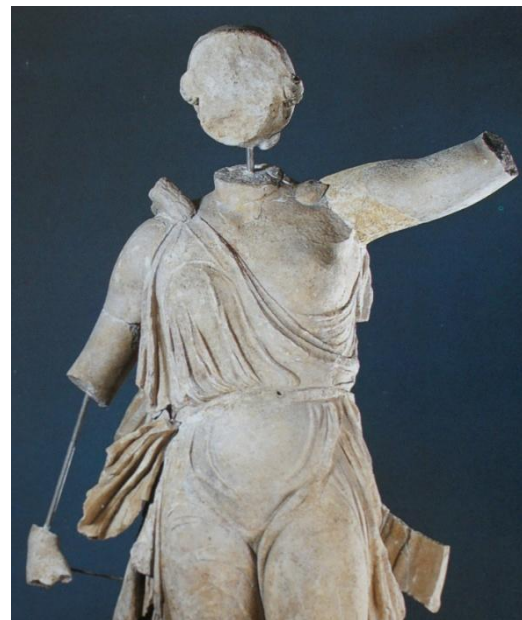
Φωτ.3 Κούρος υπερφυσικού μεγέθους,
Αρχαιολογικό Μουσείο Σάμου (Βαθύ)



Φωτ.4



Φωτ.5



Φωτ.6 Η Νίκη του Παιωνίου-Μουσείο
Ολυμπίας



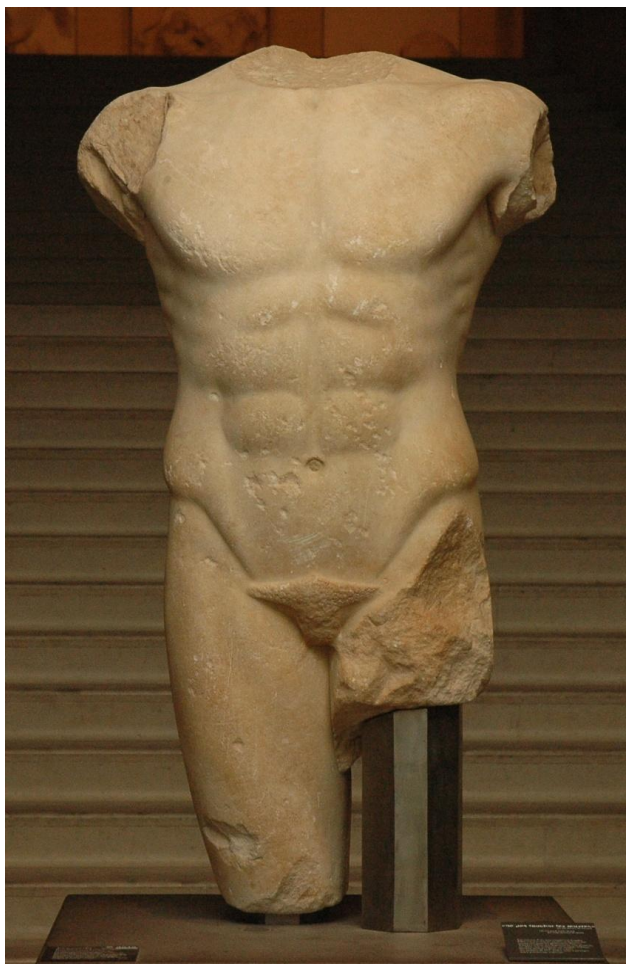
Φωτ.7 Άγαλμα του Ασκληπιού-
Μουσείο Καλύμνου



Φωτ.8 Ακρωτηριασμένο γλυπτό λέοντος



Φωτ.9 Κούροι -Μουσείο Θήβας



Φωτ.10 Κούρος



Φωτ.11 Κόρη του Εθυδικού-Μουσείο Ακροπόλεως



Φωτ.12 Μουσείο Κορίνθου



Φωτ.13 Οριζόντιο στήριγμα



Φωτ.15 Ανάταξη λιονταριού

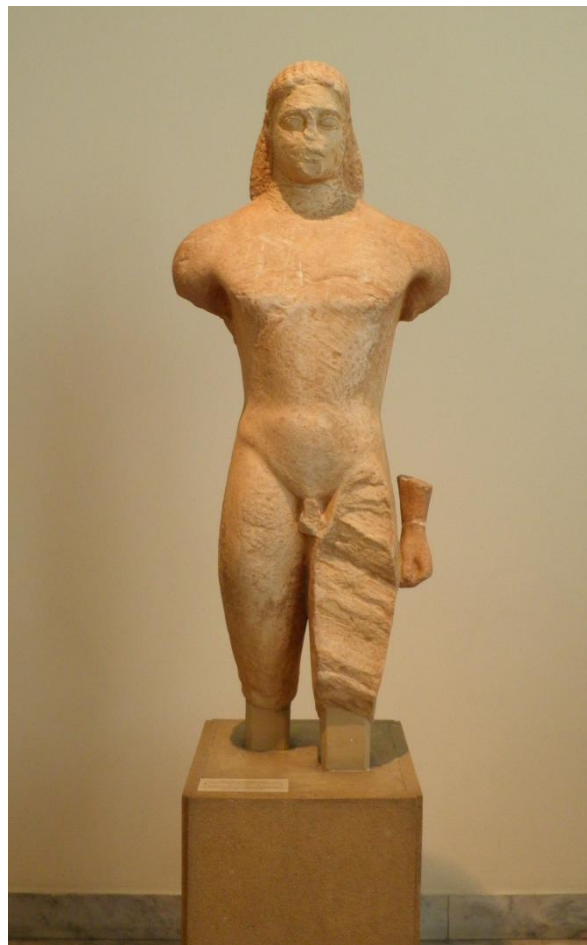
ΟΜΑΔΑ II



Φωτ.16 Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών



Φωτ.17 Μοσχοφόρος- Μουσείο Ακροπόλεως





Φωτ.18 Κόρες της Ακροπόλεως-Μουσείο Ακροπόλεως



Φωτ.19 Μουσείο Θεσσαλονίκης



Φωτ.20



Φωτ.21 Μουσείο Ελεύθερνας



Φωτ. 22 Ορθια γυναικεία μορφή από το αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία



Φωτ.23



Φωτ.24



Φωτ.25



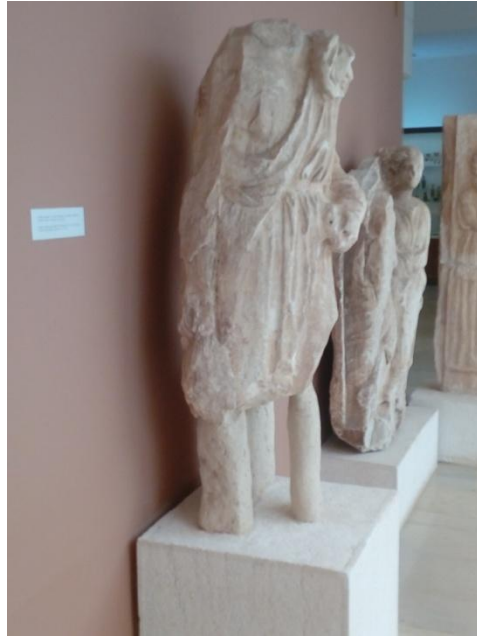
Φωτ.26



Φωτ.27



Φωτ.28



Φωτ.29 Μουσείο Λαυρίου



Φωτ.30

ΟΜΑΔΑ ΙΙΙ



Φωτ.31



Φωτ.32



Φωτ.33



Φωτ.34

ΟΜΑΔΑ IV



Φωτ.35. Μετώπη, Σχεδιαστική αποκατάσταση



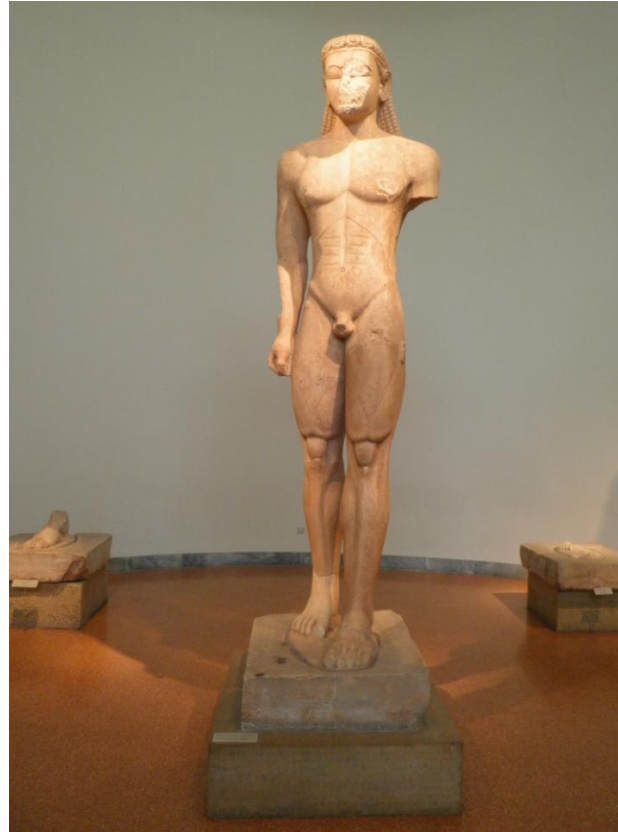
Φωτ.36 Αναθηματικό ανάγλυφο-Μουσείο Ακροπόλεως. Πλαστική αποκατάσταση



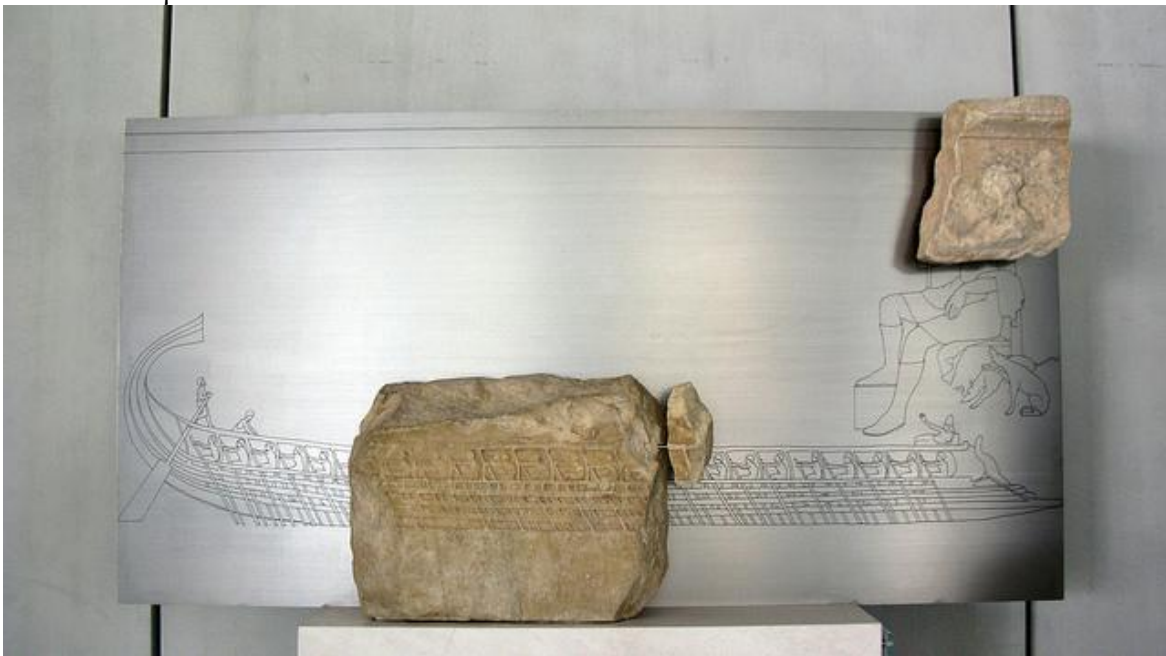
Φωτ.37 Στήλη του Κεραμέα-Μουσείο Ακροπόλεως. Πλαστική αποκατάσταση



Φωτ.38 Ακρωτήριο από το Παρθενώνα-Μουσείο Ακροπόλεως. Πλαστική αποκατάσταση



Φωτ.39 Κούροι-Εθν. Αρχ. Μουσείο. Πλαστική αποκατάσταση κνημών



Φωτ.40 Ανάγλυφη παράσταση τριήρους-Μουσείο Ακροπόλεως. Σχεδιαστική αποκατάσταση



Φωτ.41 Θωράκιο από την παλαιοχριστιανική Βασιλική της Βραυρώνας-Μουσείο Βραυρώνας, σχεδιαστική αποκατάσταση¹⁸⁶

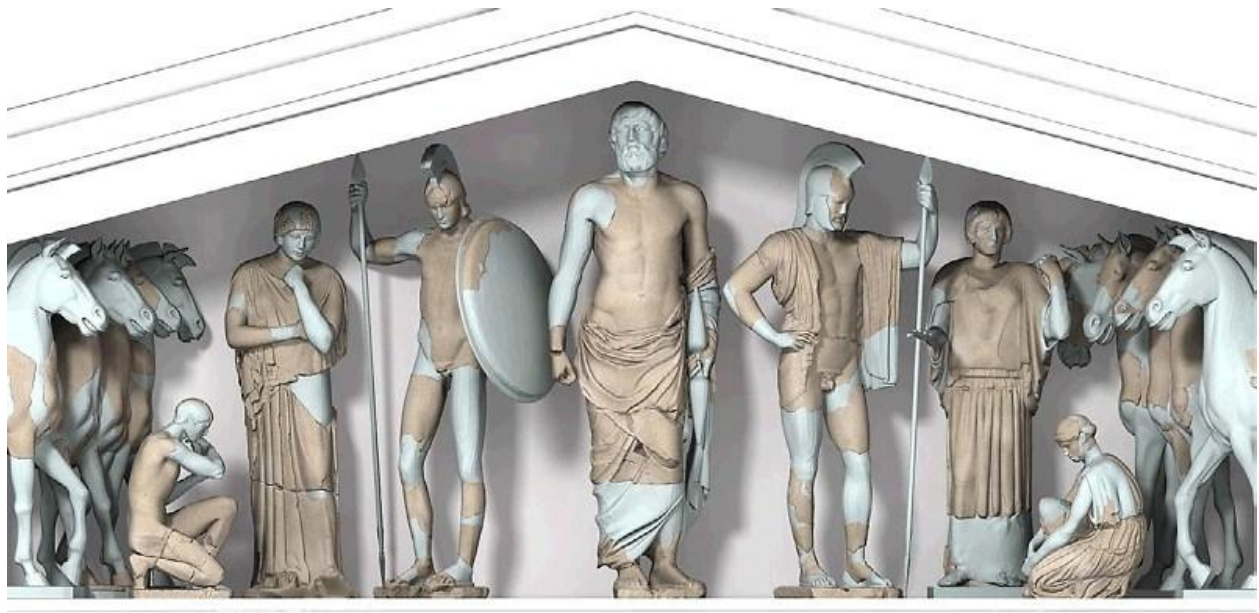


Φωτ.42 Αθηνά- Μουσείο Ακροπόλεως, πλαστική αποκατάσταση σε όλο σχεδόν το γλυπτό.



Φωτ.43 Σφίγγα_ Μουσείο Δελφών, πλαστική αποκατάσταση στα πόδια και τα φτερά

¹⁸⁶ Συντήρηση-Αποκατάσταση: Δ. Γαρμπής



B F G H I K O

Φωτ.44 Τρισδιάστατη αναπαράσταση από το αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία

8 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- **Αρβανιτίδη, Άννα-Χαλίνα**, «Μουσειογραφική μελέτη στην ύπαιθρο διαμόρφωση θεματικού κήπου στον περιβάλλοντα χώρο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου στην Αθήνα: μεταπτυχιακή εργασία». Αθήνα: Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Εργαστήριο Ανθοκομίας και Αρχιτεκτονικής Τοπίου, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Αρχιτεκτονικής Τοπίου, 2010.
- **Γεωργάκη, Πολυξένη**, «Αποκατάσταση αγγείων της αρχαιότητας: ζητήματα αισθητικής και δεοντολογίας από τη διεθνή και ελληνική μουσειακή εμπειρία: διδακτορική διατριβή». Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2012.
- **Γουνελά, Λ., Δημητριάδου, Ε.**, «Από την επιδιόρθωση στην αισθητική αποκατάσταση αρχαίων και σύγχρονων γλυπτών: ιστορική αναδρομή και σύγχρονες απόψεις». Αρχαιολογία & Τέχνες τ.105, Δεκέμβριος 2007, σελ. 102-110.
- **Η συντήρηση στην Ελλάδα: ιστορία και εξέλιξη: Α. Πρακτικά στρογγυλής τράπεζας, Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο, 10 Απριλίου 2006 – Β. Παράρτημα, το ΒΧΜ και η εξέλιξη της συντήρησης στην Ελλάδα: μια πρώτη προσέγγιση. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 2008.**
- **Θεοδωρογιάννη, Ουρανία**, «Φυσικές και τεχνητές πατίνες μαρμάρου: πτυχιακή εργασία», Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, 2002.
- **Καραγιάννη, Αικατερίνη** «Ειδοποιοί διαφορές των αισθητικών κριτικών προτάσεων από άλλα είδη κριτικών προτάσεων: διδακτορική διατριβή». Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, 2012.
- **Καραδέδος, Γ.**, «Ιστορία και θεωρία της αποκατάστασης», Θεσσαλονίκη: Μέθεξις, 2009.
- **Κόκκου, Αγγελική**, «Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία», Αθήνα: Καπόν, 2009.
- **Κόνσολα, Ντόρα**, «Η διεθνής προστασία της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς». Αθήνα: Παπαζήσης, 1994.
- **Κουμούσης, Β., Γκαζέτας, Γ.** «Η σεισμική μόνωση σε αρχαία και σύγχρονα μνημεία». Αθήνα: ΕΜΠ-Σχολή Πολιτικών Μηχανικών- ΤΕΕ, 2007.

- **Κουτσογιάννης, Δημήτρης,** «Οι σύγχρονες αντιλήψεις για την αποκατάσταση των έργων τέχνης όπως τις διατυπώνει ο Umberto Baldini». Τεχνικά Χρονικά Α, 1991, Τόμος 11, τεύχος 3., σελ. 106-113.
- **Κουτσογιάννης, Δημήτριος,** «Γενικές Αρχές Συντήρησης: σημειώσεις μαθήματος». Αθήνα: ΤΕΙ Αθηνών, Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, 1990.
- **Λάββας, Γ.** «19^{ος} - 20^{ος} αιώνας: σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής». Θεσσαλονίκη: Univerity Studio Press, 1986.
- **Λυκιαρδοπούλου, Μ.** «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης: διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», Αρχαιολογία, τ.22, Μάρτιος 1987, σελ.8-13.
- **Μερτζάνη, Μαρία** «Ζητήματα έκθεσης, στήριξης και αποκατάστασης γλυπτών: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης» Ημερίδα Συντήρησης ΛΙΘΟΣ -ΑΜΘ 2007, σελ.89-103.
- **Μπίκα, Δάφνη,** «Μελέτη της πολυχρωμίας της αρχαϊκής γλυπτικής: διδακτορική διατριβή». Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2015.
- **Μπούρας, Χαρ., Τουρνικιώτης, Π.** (επιμ.), «Συντήρηση, αναστήλωση και αποκατάσταση μνημείων στην Ελλάδα 1950-2000», Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2010.
- **Νάκου, Ειρήνη,** «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», Αθήνα : Νήσος, 2001.
- **Ντούμας, Δημήτριος,** «Ανασυνθέτοντας την εικόνα: περί της αποτελεσματικότητας μεθόδων αποκατάστασης σε ζωγραφικές επιφάνειες: θεωρία και πράξη στο Τμήμα Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη» ανακτήθηκε από: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/benaki/article/view/1777>
- **Ξυνταριανός, Τσιροπινάς Π.,** «Αναλογικές και ψηφιακές μέθοδοι και τεχνικές για τη δημιουργία τρισδιάστατης ανθρώπινης κεφαλής: διπλωματική εργασία». Σύρος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων, 2013.
- **Παπακωνσταντίνου, Ε., Φραντζικινάκη Κ., Ζαφειρόπουλος, Β., Πουλή, Π.,** «Μελέτη καθαρισμού Δυτικής Ζωφόρου του Παρθενώνος» . Αθήνα: Υπηρεσία Συντήρησης Μνημείων Ακροπόλεως, 2002.
- **Παπακώστα, Κωνσταντίνα,** «Των ανθρώπων τα έργα και ο χρόνος: η ηθική της συντήρησης: μεταπτυχιακή εργασία». Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πλαστικές Τέχνες και Επιστήμες της Τέχνης», 2016.

- **Παυλογεωργάτος, Γεράσιμος,** «Διατήρηση της υλικής πολιτιστικής κληρονομιάς». Αθήνα: Γκιούρδας, 2008.
- **Σαλή - Παπασαλή, Τέση,** «Στοιχεία Μουσειογραφίας: υποτιλισμός, γραφή χρώμα, φώς». Αθήνα: 2010, ανακτήθηκε από <https://salitesi.gr/gr/publications/>
- **Σαργέντης, Γεώργιος-Φοίβος,** « Η χρήση και η συμπεριφορά των υλικών στην γλυπτική: διδακτορική διατριβή». Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2005.
- **Σεπετζόγλου, Νίκος,** «Από το σπάραγμα στη σύνθεση: η προβληματική γύρω από τη σχεδιαστική αποκατάσταση των αποσπασματικών τοιχογραφιών της Εποχής του Χαλκού στο Αιγαίο: μεταπτυχιακή εργασία». Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015.
- **Σκουλικίδης, Θεόδωρος,** «Μελέτη αποκαταστάσεως του Παρθενώνος» Τόμος 3γ.Αθήνα: ΥΠ.ΠΟ.-Επιτροπή Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως, 1994
- **Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού,** Εφορεία Αρχαιοτήτων Ευβοίας, «Μουσειογραφική μελέτη νέου μουσείου Χαλκίδας» κτήριο «Αρέθουσα».
- **Χαραλαμπίδης, Άλκης,** «Βλέπω, γνωρίζω αισθάνομαι». Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- **Beardsley, M.,** «Ιστορία των αισθητικών Θεωριών» / μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π. Αθήνα: Νεφέλη, 1989.
- **Berger, John,** «Η εικόνα και το βλέμμα». Αθήνα: Οδυσσέας, 1993.
- **Bernini, Gian Lorenzo et al,** “The restoration of ancient marble free-standing sculpture in Rome in the 17th century”, p.1-51 , ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/4673289/The_Restoration_of_Ancient_Marble_Free-Standing_Sculpture_in_Rome_in_the_17th_Century
- **Brandi, Cesare,** «Θεωρία της Συντήρησης» / επιμ.-μτφ. Ήβη Γαβριηλίδη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001.
- **Crossman, B. – Podany, J. - True, M.,** «History of Restoration of Ancient stone Sculptures: papers from a symposium». Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001.
- **Csikszentmihalyi, Mihaly - Robinson, Rick,** “The Art of Seeing -An Interpretation of Aesthetic Encounter”, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1990.
- **Danesi, Alessandro - Gambardella, Silvia,** «Materials and techniques used in the 17th century restoration of sculptures from the antiquities collection of the palazzo Lancellotti al coronari». Rome: Swedish Institute 2005, p.1-19 ανακτήθηκε από: www.svenska-institutet-rom.org/Lancellotti

- **Giroire, Cecile-Roger, Daniel**, *“Roman art from the Louvre”*. New York: American Federation of Arts in association with Hudson Hills Press, 2007.
- **Gombrich, E.** «*Το χρονικό της τέχνης*». Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005.
- **Habetzeder, Julia**, *“The impact of restoration: the example of the dancing satyr in the Uffizi”*. Stockholm Opuscula: Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome 5, 2012, p. 133–163.
- **Heidegger, Martin.**, «*Η προέλευση του έργου τέχνης*». Αθήνα: Δωδώνη, 1986.
- **ICOMOS-ISCS**, *“Illustrated glossary on stone deterioration patterns”*, Monuments and Sites XV
- **Kallberg, L.** «*From Restoration to Redemption*» American Society for Aesthetics Graduate E-Journal 8.1: Fall 2015/Winter 2016, p.1-9.
- **Malraux, Andre**, «*Το φανταστικό Μουσείο*». Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2007.
- **Nardi, Roberto**, *“Conservation, restoration and preservation in classical archaeology”* In Claire Smith (ed) *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer New York, 2014 , p.1666-1674, ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/35141893/Conservation Restoration and Preservation in Classical Archaeology](https://www.academia.edu/35141893/Conservation_Restoration_and_Preservation_in_Classical_Archaeology)
- **O’Shaughnessy, Catharine** “ *Dionysus in Marble and on Paper: Looking at the Culture of Collecting and Changing Practices in Conservation”*, *MLA Vides* 2015, (Vol.3), p.21-31, ανακτήθηκε από <https://open.conted.ox.ac.uk/resources/documents/dionysus-marble-and-paper-looking-culture-collecting-and-changing-practices>
- **Petzet, Michael** , «*Principles of preservation: an introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 Years after the Venice Charter*». p.7-29
- **Saito, Yurico**, *“Why restore works of art;”*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.44, No.2 (1985), p.141-151, ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/430516>
- **Seymour Kate**: *“Polychrome Sculpture: Artistic Tradition and Construction Techniques”* ICOM-CC Interim Meeting, Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, Glasgow 13-14, April 2012.
- **Verbeck-Boutin, Muriel - Stoner, Joyce Hill**, *“The impact of Paul Philipot on the theory and history of conservation/restoration”* ICOM-CC 18th Triennial Conference Copenhagen, 2017.

9 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΟΡΟΛΟΓΙΑ

Αισθητική: η επιστήμη της γνώσης δια των αισθήσεων, το μέρος της φιλοσοφίας που ασχολείται με τα προβλήματα της οπτικής αντίληψης. Ο A. Baumgarten , Γερμανός φιλόσοφος (1714-1762) εισήγαγε τη λέξη «αισθητική» γύρω στα 1750. Στη πραγματεία του διαχωρίζει την καλλιτεχνική γνώση από την επιστημονική και που αφορά τις ασαφείς αντιλήψεις, οι οποίες προηγούνται της επιστημονικής γνώσης¹⁸⁷.

Αναπαλαίωση: Ο όρος αναπαλαίωση έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν για να περιγράψει την πρακτική της ανακατασκευής κτιρίων και την απόδοση παλαιότερων μορφολογικών στοιχείων σε αυτά¹⁸⁸. Ετυμολογικά σημαίνει πως κάνω κάτι ξανά παλιό, κάτι που δεν συμβαίνει με τα έργα τέχνης και τις αρχαιότητες, οπότε έχει κριθεί ως αδόκιμος και στη θέση του χρησιμοποιείται ο όρος αποκατάσταση

Ανακατασκευή: η προσπάθεια να αναπλαστεί κατά μίμηση το έργο τέχνης, παρεμβαίνοντας στη διαδικασία της αρχικής σύλληψης με τρόπο ανάλογο. Με τον τρόπο αυτό συγχέεται το παλιό με το νέο και καταργεί υπάρχει χρονική απόσταση των δύο φάσεων¹⁸⁹.

Αυθεντικό (πρωτότυπο)¹⁹⁰: η αυθεντικότητα είναι ο καθοριστικός παράγοντας που εγγυάται την ειλικρίνεια, τη δύναμη και την ιδιαιτερότητα της μορφής ενός αντικειμένου και το καθιστά «τετελεσμένο και μη ανανεούμενο όν»

Γλυπτική: Εννοούμε, σύμφωνα με τον κλασικό ορισμό, την καλλιτεχνική έκφραση που επιχειρεί και πραγματώνει τη δημιουργία τρισδιάστατων αντικειμένων σε οποιοδήποτε υλικό¹⁹¹.

Ερείπιο: ονομάζεται οποιοδήποτε υλικό κατάλοιπο, που δεν μεταφέρει μνήμες σε αντίθεση με το μνημείο.

¹⁸⁷ Καραδέδος Γ. σελ.54

¹⁸⁸ Παυλογεωργάτος, Γεράσιμος, «Διατήρηση της υλικής πολιτιστικής κληρονομιάς», Αθήνα: Γκιούρδας, 2008, σελ.29

¹⁸⁹ Κουτσογιάννης Δ., σελ.59

¹⁹⁰ Νάκου Ε. σελ.37

¹⁹¹ Ξυνταριανός-Τσιροπινάς Π. σ.13

Μνημείο: Η λέξη παράγεται από το ρήμα «μνάομαι-μιμνήσκω», στα λατινικά «monere-monere» και εκφράζει την ανάμνηση για ένα γεγονός¹⁹². Το μνημείο δηλαδή είναι ένα αναμνηστικό σήμα. Ως τέτοιο το μνημείο γίνεται μέσο μετάδοσης της πληροφορίας μέσα στο χρόνο, δηλαδή μια οντότητα με “ιστορικές” και “αισθητικές” αξίες¹⁹³. Για να κριθεί ένα έργο ως μνημείο θα πρέπει να

Πατίνα : με τον όρο αυτό αποδίδεται η αλλοίωση η αλλιώς η χρωματική διαφοροποίηση μιας μαρμάρινης γλυπτής επιφάνειας που είναι εκτεθειμένη σε συνθήκες περιβάλλοντος. Όσο μεγαλύτερος είναι ο χρόνος έκθεσης του γλυπτού στις συνθήκες αυτές τόσο πιο έντονη είναι η πατίνα που σχηματίζεται. Ήδη από τον 17^ο αιώνα αναφέρεται στο Τοσκανικό Λεξικό Τέχνης και σχεδίου του Filippo Baldinucci , όπως και στην αρχαιότητα οι γλύπτες γνώριζαν ότι η πατίνα αποτελούσε μια από τις μεταβολές που προκαλούσε ο χρόνος στο υλικό του έργου τέχνης¹⁹⁴. Στους ρομαντικούς¹⁹⁵ συνδέθηκε με τις αισθητικές και συναισθηματικές τάσεις της εποχής και απέκτησε ιδιαίτερη αξία στα πλαίσια του ιστορικισμού του 19^{ου} αιώνα. Σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να συγχέεται με τη φθορά του μαρμάρου, που σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για τέτοια. Από φυσικοχημικής απόψεως και επειδή έχει αποκαλυφθεί ο μηχανισμός, με τον όρο πατίνα μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την ιδιαίτερη εκείνη χρώση που αποκτά το μάρμαρο λόγω της μετανάστευσης ιόντων σιδήρου¹⁹⁶ ή άλλων μετάλλων από το εσωτερικό του λίθου στην επιφάνειά του, άρα μιλάμε για μια καθαρά ενδογενή διαδικασία και όχι απαραίτητα για απόθεση αιωρούμενων σωματιδίων ή άλλων περίπλοκων φυσικών μηχανισμών που επίσης διαμορφώνουν επιλεκτικά χρώση στο μάρμαρο. π.χ υπάρχουν μικροοργανισμοί που αφήνουν χρώση. Διακρίνεται σε φυσική και τεχνητή¹⁹⁷. Η πατίνα¹⁹⁸ έχει τον εξής ρόλο: να μειώσει την παρουσία της ύλης στο έργο τέχνης , να την επαναφέρει στο ρόλο της ως μέσου, να την περιορίσει στα όρια

¹⁹² Καραδέδος Γ. σελ.19

¹⁹³ “ “ “ σελ.20

¹⁹⁴ Καραδέδος Γ. σελ. 133

¹⁹⁵ Νάκου Ε. σελ.41

¹⁹⁶ **Σκουλικίδης, Θεόδωρος**, «Μελέτη αποκαταστάσεως του Παρθενώνος» Τόμος 3γ.Αθήνα: ΥΠ.ΠΟ.-Επιτροπή Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως, 1994 , σελ.3. Πρόταση για τον καθαρισμό των μνημείων της Ακρόπολης

¹⁹⁷ Θεοδωρογιάννη Ουρανία σελ.5

¹⁹⁸ Brandi C. σελ.119

της εικόνας, ώστε να μην την υπερβεί έχοντας απαράδεκτη υπεροχή επί της μορφής.

In style: σημαίνει αυθαίρετη ανακατασκευή μέρους του μνημείου που έχει χαθεί, προσπαθώντας να χρησιμοποιήσουμε μορφολογικά στοιχεία του ίδιου ρυθμού. Το αποτέλεσμα: ιστορικά και αισθητικά πλαστό.

Μουσειογραφία¹⁹⁹: είναι το σύνολο των τεχνικών που σχετίζονται με τη μουσειολογία. Καλύπτει μεθόδους και πρακτικές λειτουργίας των μουσείων σε όλους τους εμπλεκόμενους τομείς. Η αρχιτεκτονική μελέτη μιας έκθεσης, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τη γενική οργάνωση του εκθεσιακού χώρου, το σχεδιασμό κάθε λογής βοηθητικών κατασκευών, την επίβλεψη του γραφιστικού υλικού και του φωτισμού, την διευθέτηση θεμάτων στήριξης και προβολής των εκθεμάτων, σε επίπεδο μορφολογίας αλλά και σύστασης υλικών.

Προσθήκη: στην προσθήκη δεν αντιγράφεται κάτι, δηλαδή δεν αναπαράγεται αλλά προστίθεται κάτι νέο.

ΧΑΡΤΕΣ

Η ΧΑΡΤΑ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ²⁰⁰

Διεθνής Χάρτης για την Αποκατάσταση και Συντήρηση Μνημείων και Μνημειακών Συνόλων (1964)

Δεύτερο Διεθνές Συνέδριο Αρχιτεκτόνων και Τεχνικών των Ιστορικών Μνημείων, Βενετία 1964, ψηφισμένος από το ICOMOS το 1965

Άρθρο 1

Η έννοια ενός ιστορικού μνημείου δεν καλύπτει μόνο το μεμονωμένο αρχιτεκτονικό έργο αλλά και την αστική ή την αγροτική τοποθεσία που μαρτυρεί ένα ιδιαίτερο

¹⁹⁹ Αρβανιτίδη Α. σελ.13

²⁰⁰ http://www.charta-von-venedig.de/%CF%87%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%B5%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CF%84%CE%B5%CE%BA%CE%BC%CE%B7%CF%81%CE%AF%CF%89%CF%83%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B5%CF%8D%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%AC%CF%81.16_%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC.html προσπελάστηκε την 09-11-2018

πολιτισμό μια ενδεικτική εξέλιξη ή ένα ιστορικό γεγονός. Αυτό ισχύει όχι μόνο για τις μεγάλες δημιουργίες αλλά και για τα ταπεινά έργα που με τον καιρό απέκτησαν πολιτιστική σημασία.

Άρθρο 2

Η συντήρηση και η αποκατάσταση των μνημείων, αποτελεί έναν επιστημονικό κλάδο ο οποίος πρέπει να αποτείνεται στη συνεργασία όλων των επιστημών και όλων των τεχνών που μπορούν να συνεισφέρουν στη μελέτη και τη διάσωση της μνημειακής κληρονομιάς.

Στόχος

Άρθρο 3

Η συντήρηση και η αποκατάσταση των μνημείων αποσκοπούν να τα διασώσουν τόσο σαν έργα τέχνης όσο και σαν ιστορικές μαρτυρίες .

Συντήρηση

Άρθρο 4

Η συντήρηση των μνημείων έχει σαν πρωταρχική απαίτηση τη συνεχή και μόνιμη φροντίδα για την διατήρησή τους.

Άρθρο 5

Η συντήρηση των μνημείων ευνοείται πάντοτε από την καταλληλότητα τους να χρησιμοποιηθούν για κάποιο σκοπό ωφέλιμο στην κοινωνία. Μια τέτοια χρησιμοποίηση είναι βέβαια επιθυμητή, αλλά δεν πρέπει να αλλάζουν την διάρθρωση ή την διακόσμηση των κτιρίων. Οι διαρρυθμίσεις που επιβάλλει η αλλαγή της λειτουργίας τους (από νέες χρήσεις) πρέπει να αντιμετωπίζονται και ενδεχομένως να επιτρέπονται μέσα σ' αυτά τα όρια.

Άρθρο 6

Η συντήρηση ενός μνημείου συνεπάγεται την διατήρηση του άμεσου περιβάλλοντος του, στην κλίμακα του. Αν το παραδοσιακό πλαίσιο δεν έχει εξαφανισθεί, έχουμε καθήκον να το διατηρήσουμε αλλά και ταυτόχρονα να αποκλείσουμε κάθε άλλη προσθήκη, κάθε κατεδάφιση και κάθε αλλαγή που θα μπορούσε να αλλάξει τις σχέσεις των όγκων και των χρωμάτων.

Άρθρο 7

Το μνημείο είναι αναπόσπαστο από την ιστορική στιγμή που αντιπροσωπεύει και από τον χώρο που είναι τοποθετημένο. Επομένως η μετακίνηση του όλου ή

τμήματος ενός μνημείου μπορεί να γίνει παραδεκτή μόνο αν επιβάλλεται από την ανάγκη διασώσεως του, ή δικαιολογείται από λόγους μεγάλης εθνικής ή διεθνούς σημασίας.

Άρθρο 8

Τα γλυπτικά, ζωγραφικά ή διακοσμητικά στοιχεία που είναι αναπόσπαστα δεμένα με το μνημείο, δεν μπορούν να διαχωριστούν παρά μόνο αν το μέτρο αυτό είναι η μοναδική διέξοδος για να εξασφαλιστεί η διάσωση τους.

Άρθρο 9

Η διαδικασία της αποκατάστασης είναι μια επέμβαση υψηλής εξειδίκευσης που επιβάλλεται να γίνεται κατ' εξαίρεση. Έχει σαν στόχο να διατηρήσει και να αποκαλύψει τις ιστορικές και αισθητικές αξίες του μνημείου και βασίζεται στον σεβασμό προς την αρχική του υπόσταση και τα αυθεντικά του στοιχεία. Σταματάει στο σημείο που αρχίζουν να υπάρχουν υποθέσεις. Πέρα από αυτό το σημείο, οποιαδήποτε εργασία που ενδεχομένως θα θεωρηθεί απαραίτητη για τεχνικούς ή αισθητικούς λόγους, θα πρέπει να διαχωρίζεται από την αρχική αρχιτεκτονική σύνθεση και να φέρνει την σφραγίδα της εποχής μας. Σε όλες τις περιπτώσεις η αρχαιολογική μελέτη θα προηγείται της αποκατάστασης και θα την ακολουθεί.

Άρθρο 10

Όταν οι παραδοσιακές τεχνικές αποδεικνύονται ανεπαρκείς, η στερέωση ενός μνημείου μπορεί να εξασφαλιστεί με την προσφυγή σε όλες τις σύγχρονες τεχνικές συντηρήσεως και κατασκευές, που η αποτελεσματικότητα θα έχει αποδειχθεί από τα επιστημονικά δεδομένα και τις οποίες θα εγγυάται η πείρα της εφαρμογής τους.

Άρθρο 11

Οι αξιόλογες προσθήκες όλων των εποχών στη σημερινή υπόσταση ενός μνημείου πρέπει να γίνουν σεβαστές, γιατί σκοπός της αποκατάστασης του δεν είναι η ενότητα του αρχικού του ρυθμού. Όταν ένα κτίριο φέρνει υπερκείμενες φάσεις διαφόρων εποχών, η επαναφορά στην αρχική του κατάσταση δεν δικαιολογείται παρά μόνο κατ' εξαίρεση. Αν, δηλαδή, τα στοιχεία που θα αφαιρεθούν έχουν πολύ μικρή σημασία και η σύνθεση που θα αποκαλυφθεί είναι μεγάλης ιστορικής, αρχαιολογικής ή αισθητικής αξίας κι ακόμη αν η κατάσταση της διατηρήσεως του μνημείου κριθεί αρκετά ικανοποιητική. Η κρίση σχετικά με την αξιολόγηση των μεταγενέστερων στοιχείων και η απόφαση για την απάλειψή τους, δεν θα πρέπει να εξαρτώνται μόνο από το άτομο που ανέλαβε την μελέτη του έργου.

Άρθρο 12

Τα στοιχεία που προορίζονται να αντικαταστήσουν τμήματα του μνημείου που έχουν καταστραφεί, πρέπει να ενσωματώνονται αρμονικά στο σύνολο, αλλά και να διακρίνονται από τα αυθεντικά μέρη, έτσι ώστε να μην πλαστογραφούνται τα καλλιτεχνικά και ιστορικά τεκμήρια του κτιρίου.

Άρθρο 13

Οι προσθήκες δεν μπορεί να γίνουν ανεκτές παρά μόνο αν σέβονται όλα τα ενδιαφέροντα μέρη του κτιρίου, το παραδοσιακό του πλαίσιο, την ισορροπία της συνθέσεως του και τις σχέσεις του με τον περιβάλλοντα χώρο.

Άρθρο 14

Τα μνημειακά σύνολα πρέπει να γίνουν αντικείμενο ειδικών φροντίδων για να σωθεί η ακεραιότητά τους και να εξασφαλισθεί η εξυγίανσή τους, η διαρρύθμιση και η αξιοποίησή τους. Οι εργασίες για την συντήρηση και την αποκατάστασή τους, πρέπει να εμπνέονται από τις αρχές που διατυπώνονται στα προηγούμενα άρθρα.

Ανασκαφές

Άρθρο 15

Οι ανασκαφές πρέπει να γίνονται σύμφωνα με τους επιστημονικούς κανόνες και καθώς ορίζουν οι "συστάσεις για τους διεθνείς όρους που πρέπει να εφαρμόζονται στις αρχαιολογικές ανασκαφές" τις οποίες υιοθέτησε η UNESCO το 1956. Επιβάλλεται να γίνεται διευθέτηση των ερειπίων και να λαμβάνονται τα αναγκαία μέτρα για την συντήρηση και την μόνιμη προστασία των αρχιτεκτονικών στοιχείων και των ευρημάτων. Εξάλλου, θα είναι ευπρόσδεκτη κάθε πρωτοβουλία που θα διευκολύνει την κατανόηση του μνημείου χωρίς να παραμορφώνει την σημασία του. Ωστόσο, κάθε εργασία ανακατασκευής θα πρέπει να αποκλείεται εκ των προτέρων. Μόνο η αναστήλωση μπορεί να αντιμετωπισθεί, δηλαδή η ανασύνθεση μελών που σώθηκαν αλλά έχουν μετακινηθεί. Οι συμπληρώσεις όμως θα είναι πάντα αναγνωρίσιμες και θα αντιπροσωπεύουν το ελάχιστο που απαιτείται για να εξασφαλιστούν οι συνθήκες συντηρήσεως του μνημείου και να αποκατασταθεί η μορφολογική του συνέχεια.

Τεκμηρίωση και δημοσιεύσεις

Άρθρο 16

Οι εργασίες συντηρήσεως, αποκαταστάσεως και ανασκαφής θα πρέπει να βασίζονται σε εξακριβωμένη τεκμηρίωση, δηλαδή σε αναλυτικές και κριτικές εκθέσεις, εικονογραφημένες με σχέδια και φωτογραφίες. Όλες οι φάσεις των εργασιών για την απάλειψη νεώτερων στοιχείων, την στερέωση, την ανασύνθεση

και την ένταξη νέων (στοιχείων), καθώς και όλα τα τεχνικά και μορφολογικά στοιχεία που θα εξακριβώνονται κατά την διάρκεια των εργασιών, θα πρέπει να καταγράφονται λεπτομερειακά. Αυτή η τεκμηρίωση θα κατατίθεται στα αρχεία ενός δημοσίου ιδρύματος και θα είναι προσιτή στους ερευνητές. Προτείνεται η δημοσίευση τους.

