

Συντήρηση και αισθητική αποκατάσταση ζωγραφικών έργων τέχνης-Συνειδησιακά προβλήματα

/ [Επιστήμες, Τέχνες & Πολιτισμός](#)



Ο συντηρητής επί το έργον.

Πάει πολύς καιρός που η συντήρηση των έργων τέχνης πέρασε στον πανεπιστημιακό και ερευνητικό χώρο με δύο σοβαρά επακόλουθα. Το πρώτο, που είναι θετικό, καθιέρωσε τη συντήρηση ως έναν σοβαρό παράγοντα στη διάσωση και διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς του ανθρώπου και έτσι αντιμετωπίζεται πια παγκόσμια.

Το δεύτερο, που είναι και το αρνητικό, οδήγησε σε ένα είδος ξιπασμού των ειδικών με κίνδυνο να περάσει στο χώρο των συντηρητών το πάθος του νεοφώτιστου. Έτσι άρχισαν να χρησιμοποιούνται με μεγάλη ευκολία τρόποι και υλικά που υπαγόρευαν τα νέα χημικά παρασκευάσματα, τα οποία βγαίνουν άφθονα από τις σχετικές βιομηχανίες. Το φαινόμενο δημιούργησε σε εμάς τους παλαιότερους ένα σοβαρό αίσθημα ευθύνης που αναθέρμανε τον παλαιό προβληματισμό, ιδιαίτερα όσον αφορά τον καθαρισμό του έργου.

Πόσο μπορούμε να προχωρήσουμε στη συντήρηση και την αποκατάσταση ενός έργου; Και μέχρι πού μας επιτρέπει το ίδιο το έργο να επέμβουμε; Το βέβαιο είναι ότι η ευθύνη για τα όρια στην επέμβαση και στον καθαρισμό του έργου είναι

απόλυτα δική μας.

Προβληματισμοί στη συντήρηση ζωγραφικών έργων

Είναι αλήθεια ότι η συντήρηση δεν μπορεί να σταματάει στη στερέωση των χρωμάτων ή στην αναχαίτιση της μελλοντικής φθοράς του έργου στο χρόνο. Το όνειρο του συντηρητή είναι η αισθητική αποκατάσταση που αρχίζει με τον καθαρισμό και τελειώνει με την προσωπική επέμβασή του πάνω σε αυτό. Έτσι άλλωστε καθιερώθηκε και σαν το πρόσωπο με το μαγικό κλειδί που θα αποκαλύψει στον φιλότεχνο ή τον προσκυνητή το έργο, με τη μορφή που είχε στα χέρια του δημιουργού του. Αυτή η φιλοδοξία, που ανέκαθεν στοίχιζε αρκετά στην τέχνη, είναι αυτή που πρέπει να τεθεί υπό έλεγχο και να αποκτήσει μέτρο.

Είναι αλήθεια ότι η μανία αυτή χαρακτηρίζει και άλλους παράγοντες που συνδέονται με τη συντήρηση του αντικειμένου, είτε αυτοί είναι οι αρχαιολόγοι ή άλλοι ειδικοί από τους οποίους συχνά δίνεται και η κατευθυντήρια γραμμή στην αποκατάσταση του έργου. Όσο αυτό ξεκινάει από τους ειδικούς ή σχετικούς με τη συντήρηση, το θέμα είναι συζητήσιμο. Όταν όμως αυτή η καθοδήγηση ξεκινάει από τους άπειρους ή, ακόμα χειρότερα, από παράγοντες που σχετίζονται με το εμπόριο των έργων τέχνης, άλλοτε γίνεται επικίνδυνο και κάποτε μοιραίο.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Μιλώντας ειδικότερα για ζωγραφικά έργα τέχνης, πρώτα πρέπει να τα εντάξουμε στο χώρο που ανήκουν και ύστερα να περάσουμε στην αντιμετώπιση και τη διατήρησή τους. Στην Ελλάδα ιδιαίτερα, τα ζωγραφικά έργα που αφήνονται στα χέρια του συντηρητή είναι η ζωγραφική του τελάρου, η ζωγραφική πάνω σε ξύλινο φορέα, η ζωγραφική του τοίχου και, λιγότερο συχνά, η ζωγραφική του χαρτιού.

Η συντήρηση της ζωγραφικής του τελάρου εδώ και αρκετά χρόνια κινείται στο πλαίσιο των αρχών και των μεθόδων των ευρωπαϊκών κέντρων συντήρησης, που κατά καιρούς με ανακοινώσεις τους, δημοσιεύματα και διδασκαλίες περνούν τη γραμμή τους και στους Έλληνες συντηρητές.

Ως προς το θέμα αυτό, οι δικές μας απόψεις δεν θα διατυπωθούν ακόμη γιατί η ζωγραφική του τελάρου στην Ελλάδα δεν έχει μακρά παράδοση. Στη φορητή εικόνα όμως και στην τοιχογραφία οι θέσεις μας πρέπει να ακουστούν, γιατί προκύπτουν από τη μεγάλη πείρα που αντλήσαμε από τα ίδια τα αντικείμενα και τα μνημεία, καθώς και από τη συνεχή ενημέρωσή μας για τις νεότερες εξελίξεις που σημειώνονται σε άλλες χώρες.

Συντήρηση και αποκατάσταση των φορητών εικόνων

Πώς μπορεί να οριστεί η συντήρηση και πώς είναι δυνατό να περιφρουρήσουμε την αποκατάσταση σε ένα τέτοιο αντικείμενο όπως είναι η θρησκευτική εικόνα; Η συντήρηση που αφορά τη στερέωση του έργου και την αναχαίτιση της μελλοντικής φθοράς και διέπεται από κανόνες, γίνεται αντικείμενο μάθησης, αντιμετωπίζεται με συνταγές. Οι περιπτώσεις βέβαια και εδώ είναι πολλές και διάφορες, και όχι σπάνια ο συντηρητής βρίσκεται μπροστά σε ένα πρωτόγνωρο πρόβλημα. Αλλά αυτό και πάλι αντιμετωπίζεται, και τα επιδέξια χέρια του στερεώνουν το ξύλο, το χρώμα, το υπόστρωμα χωρίς κινδύνους για το έργο.

Το μεγάλο πρόβλημα αρχίζει με τον καθαρισμό της ζωγραφικής επιφάνειας που αποτελεί και το πρώτο και επικίνδυνο βήμα για την αποκατάσταση του έργου. Τα ερωτήματα που εγείρονται σε αυτή την περίπτωση είναι πολλά. Ποιος είναι ο ζωγράφος; Πού το κατασκεύασε; Ποια είναι η τεχνική του; Ποια είναι η γραφή του; Ποια τα χρώματά του και πόσο ευαίσθητα είναι; Υπάρχουν τεχνάσματα (π.χ. λαζούρες) και γιατί τα έχει χρησιμοποιήσει;

Αυτό που χρειάζεται εδώ δεν είναι δύσκολο να το υποθέσουμε. Ο συντηρητής πρέπει πρώτα να γνωρίζει την εποχή του έργου και τη σχολή ή το εργαστήριο όπου ανήκει το έργο. Ύστερα να μπορεί να αγγίξει το έργο, παρακολουθώντας την κίνηση του πινέλου του δημιουργού του, για να κατανοήσει τη σταδιακή διαμόρφωση του έργου. Πρέπει ακόμη να βρει το δέσιμο των σανιδιών του, μέχρι και τα καρφιά που έχουν χρησιμοποιηθεί. Πρέπει, επίσης, να μπορεί να εντοπίζει άλλες προηγούμενες επεμβάσεις, ή πιθανές φθορές, τις οποίες οι επεμβάσεις αυτές είχαν προκαλέσει, όπως και μέχρι πού έχει προχωρήσει η φθορά του χρόνου. Ακολουθούν ένα σωρό ακόμη προβλήματα που πρέπει να αντιμετωπίσει ο συντηρητής, όπως αν το έργο έχει επιγραφές, που πρέπει να τις αναζητήσει. Αν υπάρχει το παλαιό βερνίκι και αν έχει εφαρμοστεί για να έχει κάποιο επιθυμητό χρωματικό αποτέλεσμα. Κυρίως αν το έργο έχει εκείνες τις περίφημες λαζούρες που δεν φαίνονται ποτέ αν δεν ξέρει κανείς να τις αναζητήσει.

Τα παραπάνω είναι λίγα από αυτά που πρέπει να προσέξει ο συντηρητής, γιατί υπάρχουν πολλά ακόμη που δεν είναι δυνατόν να απομονωθούν και να αποτελέσουν κώδικα, τον οποίο θα μπορεί να συμβουλευτεί ο συντηρητής όταν προκύπτει ανάγκη. Αν όμως χρειάζονται όλα αυτά και δεν γίνονται, τότε πόσα έργα πρέπει να κάψουμε, πόσες υπογραφές να αναζητήσουμε άδικα, πόσα έργα δεν θα μοιάζουν καθόλου με εκείνα που πρωτοκατασκεύασε ο ζωγράφος; Μας προστατεύουν τότε τα νέα υλικά; Μας βοηθούν εδώ οι δραστικοί διαλύτες; Φοβάμαι πως όχι. Πρέπει επομένως να αγνοήσουμε τη φυσική περιέργειά μας και το πάθος μας για την αρχική μορφή του έργου και να το αφήσουμε ακαθάριστο;

Εδώ φτάνουμε στην κρίσιμη στιγμή, όπου καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα αποφασιστικά. Πρώτα πρέπει να δούμε τι αντιπροσωπεύει για εμάς το χρωματισμένο αυτό ξύλο που βρίσκεται πάνω στον πάγκο μας, που μπορεί να είναι εξοπλισμένος με στερεομικροσκόπιο ή άλλα επιστημονικά όργανα. Είναι για εμάς τόσο πολύτιμο; Πόσο μπορούμε να το δούμε έτσι και πόσο μπορούμε να το σεβαστούμε. Τι είναι για εμάς η λαζούρα του ζωγράφου που μπορεί να χαθεί; Και πόσο σημαντική είναι μια επιγραφή ή ένα στοιχείο που χάθηκε κατά τη συντήρηση; Άλλωστε πόσο μπορεί να το καταλάβει ότι υπήρχε και τώρα δεν υπάρχει εκείνος που μας ελέγχει;

Όλα αυτά τα συνειδησιακά προβλήματα παύουν να υπάρχουν όταν από την αρχή ο συντηρητής πιστεύει στην αξία του έργου που συντηρεί, πράγμα εύκολο, αν ήταν εξοπλισμένος όχι με τη γνώση μόνο των νέων υλικών, αλλά κυρίως με τη βαθιά γνώση της τέχνης την οποία καλείται να θεραπεύσει. Είναι τότε ο δρόμος ανοικτός για τον καθαρισμό του έργου; Ίσως ναι. Δεν χρειάζεται πια να νηστέψουμε, όπως νήστεψε ο ζωγράφος για να προετοιμαστεί για τη ζωγραφική

της εικόνας του. Μα ο καημένος ζωγράφος δεν έκανε μόνο αυτό. Η προετοιμασία του ξεκινούσε από πολύ παλαιότερα για να φτάσει να βάλει στην εικόνα το χρώμα του και το ταλέντο του. Προετοιμάζει το θεμέλιο του έργου για πολύ καιρό, προετοιμάζει το χρύσωμα, επιλέγει την τεχνική του, αποφασίζει για τα εκφραστικά του μέσα. Εδώ είναι που πρέπει να σταθούμε και εμείς. Απαιτείται μελέτη και συνεχής έρευνα για την τεχνική του έργου που έχουμε να αντιμετωπίσουμε. Μελέτη και έρευνα των χρωμάτων που έχει χρησιμοποιήσει ο δημιουργός, σπουδή της εποχής και της σχολής στην οποία ανήκει, για να είμαστε έτοιμοι να δούμε τις ιδιομορφίες του.

Έπειτα ακολουθεί η τεκμηρίωση, η φωτογράφιση, η μελέτη των φθορών, η ανίχνευση της αιτίας που τις προκάλεσε και προπαντός η συνεργασία με άλλους ειδικούς ή συναδέλφους. Γιατί ειδικά εμείς οι Έλληνες συντηρητές, που αφήνονται στα χέρια μας αριστουργήματα της ελληνικής ζωγραφικής και όχι το κρυστάλλινο ποτήρι της ελισαβετιανής εποχής, δεν πρέπει να είμαστε βιαστικοί. Όχι βιασύνη και προχειρότητα στις αποφάσεις. Όχι βιασύνη και προχειρότητα στην εκπαίδευση των συντηρητών, όχι βεντετισμοί και καμαρώματα. Αλλά μάθηση, δουλειά και πάνω απ' όλα σεμνότητα. Δεν μπορώ να αρχίζω από τα μεγάλα έργα, δεν πρέπει να μου επιτρέπει το αίσθημα ευθύνης να επεμβαίνω γρήγορα και απροετοίμαστα. «Όμως δοκίμασε πρώτα την επιτηδειότητά σου εις μικρήν εικόνα», λέει ο παλιός μάστορας, και «ανίσως επιτύχης εις την μικρήν, επιχειρήσουν και μεγάλης. Ειδεμή λίπε διά να μη την χαλάσης».

Ποιοι είναι οι κίνδυνοι που τόσο συχνά αντιμετωπίζουμε στον καθαρισμό της εικόνας και ποια είναι η σχέση τους με την τεχνική της και το είδος της που τόσο επιμείναμε ότι πρέπει να γνωρίζουμε; Στα εργαστήριά μας, που δυστυχώς δεν είναι ακόμη όπως θα θέλαμε, φτάνουν εικόνες από μουσεία και μοναστικά κέντρα, που χρονολογούνται από τον 12ο αιώνα μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα. Το διάστημα είναι μεγάλο και η τεχνικής της αυγοτέμπερας που συνήθως μεταχειρίζονται οι ζωγράφοι είναι φυσικό να περνάει από διάφορες φάσεις στις οποίες δοκιμάζονται και νέες τεχνικές. Άλλοτε αλλάζει το στίλβωμα, άλλοτε το χρύσωμα και συνήθως αλλάζουν τα χρώματα. Άλλοτε είναι πολύτιμα και ψιλόκοκκα και άλλοτε φτωχότερα και χονδρόκοκκα.

Μικρά παραδείγματα

Πολλές φορές δοκιμάζονται και διαφορετικά μέσα. Στα εργαστήρια της Μακεδονίας από πολύ παλιά, από τον 12ο αιώνα, χρησιμοποιούσαν ασήμι στο βάθος (κάμπος), περισσότερο ευαίσθητο από το χρυσό, και το κάλυπταν με χρωματιστό βερνίκι που δίνει ως τελικό αποτέλεσμα τη λάμψη του χρυσού. Αυτό έγινε και στις ρώσικες εικόνες. Η αντιμετώπισή του κατά τη διάρκεια αφαίρεσης

του βερνικιού είναι τελείως διαφορετική από εκείνη του χρυσού. Από τον ίδιο χώρο έρχονται έργα με ώχρινο βάθος, γήινο κόκκινο ή μπλε, που παρουσιάζουν αμέσως το πρόβλημα αν είναι το αρχικό βάθος ή εάν έγινε μεταγενέστερα. Προβληματικά είναι και τα χρώματα που χρησιμοποιούν τα βορειοελλαδίτικα εργαστήρια τόσο στα παλαιά όσο και σε εκείνα τα έργα που χρονολογούνται μετά την Άλωση. Χονδρόκοκκα και ακατέργαστα.

Διαφορετικά είναι τα μέσα των εικόνων που προέρχονται από μεγάλα και πλούσια κέντρα. Λαμπρό και καλά στιλβωμένο χρύσωμα βρίσκουμε στις εικόνες που έχουν δεδηλωμένη την κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή τους, ιδιαίτερα σε εκείνες του 14ου αιώνα. Εδώ όμως έχουμε περισσότερο σύνθετα χρώματα. Βρίσκουμε τα στιλπνά πολύτιμα και ψιλόκοκκα χρώματα περασμένα όμως με δεύτερα και τρίτα στρώματα, που κάποτε είναι και από διαφορετικό χρώμα. Ο κίνδυνος σε αυτό το σημείο είναι μεγάλος. Διαφορετικά είναι τα προβλήματα στις πρώιμες Κρητικής Σχολής εικόνες του 15ου αιώνα όπου δοκιμάζονται και τεχνικές που προέρχονται από τη Δύση. Είναι συχνότερα εδώ τα διάφανα περάσματα που κάποτε είναι αόρατα με γυμνό μάτι. Τα υστερογοτθικά αυτά ευαίσθητα αραιωμένα φωτίσματα είναι πολύ πιο εύκολο να μας αιφνιδιάσουν με τη μικρή αντοχή τους στους οργανικούς διαλύτες.

Η «Κοίμησις της Θεοτόκου» του Θεοτοκόπουλου (Ελ Γκρέκο)

Περισσότερο σύνθετη και εντελώς ευαίσθητη είναι η τεχνική των εικόνων του β' μισού του 16ου αιώνα όπου δοκιμάζονται αναμίξεις υλικών, ίσως λαδιού, με επιδράσεις από τη ζωγραφική της Βενετίας. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα η εικόνα της «Κοίμησης της Θεοτόκου» του Θεοτοκόπουλου (εικ. 2) που βρέθηκε στη Σύρο και παρουσιάστηκε στην έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΧΑΕ) στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Εκεί το χρώμα δεν αγγίζεται. Στην προσπάθεια που έκανα για τον καθαρισμό του έργου περιορίστηκα να αφαιρέσω με μηχανική μέθοδο ένα μόνο τμήμα από το στρώμα του βερνικιού και το υπόλοιπο, λεπτότερο πια, απέκτησε κάποια διαφάνεια που επέτρεψε το διάβασμα της σύνθεσης (εικ. 3).

Επιζωγραφίσεις εικόνων και πινάκων: Πρώτο στάδιο

Αλλά τα προβλήματα στον καθαρισμό των εικόνων δεν σταματούν εκεί. Όπως είναι γνωστό, τα έργα που φτάνουν στα εργαστήριά μας σπάνια είναι ανέπαφα από νεότερες επεμβάσεις. Από τις εύκολες περιπτώσεις είναι οι επιζωγραφίσεις που συναντάμε πάνω στη μαυρισμένη από τον καιρό ζωγραφική επιφάνεια. Αλλά και εδώ χρειάζεται η παιδεία και η εκπαίδευση του συντηρητή για να χαρακτηριστεί η εποχή και το είδος των επιζωγραφίσεων. Αν αυτές είναι παλαιές, τότε το

πρόβλημα γίνεται και πάλι σύνθετο. Έχουμε δικαίωμα να απορρίψουμε την παλαιά επέμβαση, όταν μάλιστα απλώνεται σε μεγάλη έκταση πάνω στο έργο και, αν την αφαιρέσουμε, πώς μπορούμε μετά να την αξιοποιήσουμε; Σε ανάλογες περιπτώσεις η νέα ζωγραφική μετακινείται σε νεότερο υπόστρωμα και εμφανίζεται η παλαιότερη με τις λίγες ή περισσότερες φθορές της που υπαγόρευαν και την επιζωγράφιση. Σε άλλη περίπτωση, που έχουμε και το μεγαλύτερο πρόβλημα, η παλαιά ζωγραφική φέρει εκτεταμένη φθορά στην επιφάνειά της που έχει «επουλωθεί» με νέα στοκαρίσματα τα οποία σε αρκετές περιπτώσεις καλύπτουν και την αρχική ζωγραφική. Σ' αυτή την εκτεταμένη επέμβαση η πρωτοβουλία του συντηρητή είναι καθοριστική και πρέπει να αποφασίσει να απαλλάξει το έργο από όλες τις νεότερες και συνήθως κακότεχνες επεμβάσεις που μειώνουν αισθητικά την εικόνα ή τον πίνακα.

Η χειρότερη περίπτωση που έχει να αντιμετωπίσει ο συντηρητής είναι δυστυχώς τα ήδη συντηρημένα έργα που έρχονται μάλιστα με περγαμηνές επιστημονικής συντήρησης. Είναι δηλαδή δυνατόν να έχει προηγηθεί της συντήρησης του έργου όλη η έρευνα για την οποία μιλήσαμε παραπάνω και παρ' όλα αυτά το έργο να έχει ουσιαστικά καταστραφεί. Αναφέρομαι σε περιπτώσεις που μου έχουν τύχει και σε κατεστραμμένα έργα που συνοδεύονται μάλιστα από έναν εντυπωσιακό φάκελο έρευνας και τεκμηρίωσης. Αυτό συμβαίνει συνήθως σε έργα πάρα πολύ ευαίσθητα που σε καμία περίπτωση και κανέναν συντηρητή δεν πρέπει να τα αγγίξει με καθαρισμούς και επεμβάσεις.

Αισθητική αποκατάσταση εικόνων και πινάκων: Δεύτερο στάδιο

Συνεχίζουμε στο δεύτερο στάδιο της αισθητικής αποκατάστασης που θεωρήθηκε κατά καιρούς το σημαντικότερο στάδιο και που στην πραγματικότητα έρχεται δεύτερο σε σημασία για τη διάσωση και θεωρώ ακίνδυνο για το έργο. Αυτή η επέμβαση περιορίζεται σε τοπικές ή εκτεταμένες συμπληρώσεις στις απώλειες και σε φθαρμένα σημεία των έργων, χρησιμοποιώντας διαφορετικές τεχνικές αποκατάστασης (π.χ. γραμμικά ρετούς, ουδέτερο τόνο, πουαντιγιέ). Τα στοιχεία αυτά που απομακρύνονται από το έργο όποτε το θελήσουμε, όταν δεν έχουν αγγίξει την αρχική ζωγραφική, θεωρώ ότι είναι και τα λιγότερο επικίνδυνα. Φυσικά με τις παρανοήσεις, που αφθονούν γύρω από τη συντήρηση, αυτό θεωρήθηκε και το κολάσιμο και αποδιοπομπαίο. Είμαι εκείνος που εισηγήθηκα, εφάρμοσα και δίδαξα στους νεότερους να σταματήσει και η τελευταία τέτοιου τύπου επέμβαση, όσο ανώδυνη και αν είναι. Διότι συνήθως, ιδιαίτερα στην εικόνα, έχουμε ένα ωραίο ξύλο που φαίνεται στα φθαρμένα τμήματα και που λειτουργεί θαυμάσια από μόνο του ως ουδέτερος τόνος. Είναι βέβαια πολλές φορές που το έργο δεν αναγνωρίζεται πια, εξαιτίας των διαφόρων επεμβάσεων που έχουν

πραγματοποιηθεί με το προσωπικό γούστο του εκάστοτε συντηρητή, περιπτώσεις που συναντάμε δυστυχώς στις εργασίες ιδιωτικών εργαστηρίων, οι οποίες κατευθύνονται από τις προτιμήσεις του ιδιοκτήτη του έργου. Κλείνοντας το κεφάλαιο που αφορά την αποκατάσταση του έργου θα ήθελα να τονίσω και πάλι αυτό που μοιάζει σαν κανόνας και που δεν πρέπει να ξεχνάει ο συντηρητής: Όσο λιγότερες επεμβάσεις πραγματοποιούμε στο έργο, τόσο λιγότερο εκείνο θίγεται.

Τοιχογραφίες

Πολλά και ανάλογα θα μπορούσαμε να τονίσουμε και για την αποκατάσταση άλλων έργων όπως είναι οι τοιχογραφίες, που αντιμετωπίζονται με διαφορετική προσέγγιση. Στις περιπτώσεις μάλιστα εκκλησιών που βρίσκονται σε νησιά ή κοντά στη θάλασσα, η συντήρησή τους παρουσιάζει προβλήματα που τώρα ίσως είναι πια καιρός να μπου σε σωστότερες βάσεις. Είναι γνωστό σε όλους μας ότι το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι τα άλατα που είναι διάχυτα στην ατμόσφαιρα και που έχουν ποτίσει χρόνια τα σαθρά τμήματα των τοίχων και έχουν επικαθίσει σε στρώματα πάνω στις τοιχογραφίες. Από την εμπειρία μου σε ανάλογα μνημεία θα αναφέρω πως έχω συναντήσει άλατα πάχους ακόμα και δύο εκατοστών, όπως στο Μπιζαριανώ της Κρήτης και στην Παναγία τη Δροσιανή στη Νάξο.

Στην περίπτωση αυτή, το μεγάλο πρόβλημα δεν είναι η ταλαιπωρία του συντηρητή που προσπαθεί να αφαιρέσει προσεκτικά με μηχανικό τρόπο τα άλατα, γιατί υπάρχει κίνδυνος το καθάρισμα να παρασύρει και τμήματα της ζωγραφικής. Σε τέτοιες περιπτώσεις ο συντηρητής οπλίζεται με υπομονή και σταδιακά αφαιρεί μερικά τετρ. εκατοστά στο οκτάωρο της εργασίας του. Βέβαια μετά την αφαίρεση των αλάτων το έργο είναι και πάλι εκτεθειμένο στους ίδιους κινδύνους, αφού η αιτία που προκάλεσε την αλλοίωσή του δεν έχει εκλείψει. Αλλά τι κάνουμε τότε; Είναι γνωστό σε όλους ότι τις περισσότερες φορές οι τοιχογραφίες καθαρίζονται πριν από την τελική αναστήλωση και στερέωση του μνημείου. Η υγρασία λοιπόν εξακολουθεί να υπάρχει. Το νερό σε αρκετές περιπτώσεις εξακολουθεί να σταλάζει από τη στέγη ή να περνάει μέσα από τα σαθρά τμήματα των τοίχων επιφέροντας και πάλι τη γνωστή αλλοίωση που τώρα μπορούμε να την παρακολουθήσουμε στην αρχή της. Τα άλατα επικάθονται με τη μαλακή μορφή τους και αν δεν επέμβουμε και πάλι, με τον καιρό θα σκληρύνουν, θα γίνουν αδιάφανα και θα καλύψουν και πάλι τις τοιχογραφίες. Το φαινόμενο παρουσιάστηκε ήδη σε εκκλησίες της Νάξου και καθώς ήταν πρωτόγνωρο για τους μη ειδικούς προκάλεσε τις ανησυχίες τους.

Επίλογος

Συνοψίζοντας, λοιπόν, είναι πλέον καιρός να επιμείνουμε στον σωστό

προγραμματισμό των εργασιών συντήρησης που η φυσική τους πορεία πρέπει να αρχίσει από τη συντήρηση πρώτα του κτίσματος. Βέβαια, η αντίθετη άποψη είναι ότι πολλές φορές δεν είναι εύκολη η αναστήλωση του μνημείου και ότι πρέπει εμείς να σπεύσουμε για να διασωθούν τουλάχιστον οι τοιχογραφίες. Αν πραγματικά είναι έτσι, ίσως πρέπει να αλλάξει ο προγραμματισμός στη σειρά της αναστήλωσης των μνημείων. Είναι το λιγότερο κρίμα δεδομένου του κόπου και των εξόδων που απαιτούνται για να συντηρηθούν τοιχογραφίες, οι οποίες αναμφίβολα χωρίς την αναστήλωση του μνημείου θα επανέλθουν σύντομα στην κατάσταση που βρίσκονταν πριν από τη συντήρηση. Ορθότερος λοιπόν προγραμματισμός των μνημείων με τη συμμετοχή των συντηρητών θα αποδώσει καλύτερα αποτελέσματα και θα αποφύγουμε τις περιπτώσεις επανεξέτασης της ενεργητικής συντήρησης.

Σταύρος Μπαλτογιάννης

Ζωγράφος-Συντηρητής

τ. Γενικός Επιθεωρητής Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης ΥΠΠΟ

* Επιστημονική επιμέλεια: Δρ Χρήστος Χ. Καρύδης, Επικ. Καθηγητής (407/80)
Συντήρησης Έργων Τέχνης και Ιστορίας Υφάσματος

από Σταύρος Μπαλτογιάννης

Πηγή: archaiologia.gr