



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
UNIVERSITY OF WEST ATTICA

Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης

Ον/μο φοιτητή: Κων/νος Λειβαδάς 13006

Υπεύθυνη Καθηγήτρια: Μανέτα Χριστίνα

Η συντήρηση Πορσελάνης και Κεραμικού στην Ιαπωνία

The Conservation of Porcelain and Ceramics in Japan

Τίτλος Εργασίας : Η Συντήρηση Πορσελάνης και Κεραμικού στην Ιαπωνία

Μέλη εξεταστικής επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του εισηγητή

Η πτυχιακή/διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή :

A/α	Όνοματεπώνυμο Εξεταστή	Βαθμίδα/Ιδιότητα	Ψηφιακή Υπογραφή
1	Χριστίνα Μανέτα	Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό	
2	Βασίλειος Λαμπρόπουλος	Καθηγητής	
3	Αικατερίνη Μαλέα	Λέκτορας	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος **Κωνσταντίνος Λειβαδάς** του **Δημητρίου**, με αριθμό μητρώου **13006** φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της σχολής **Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού** του τμήματος **Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης**, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

« Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου. »

Ο Δηλών

Ψηφιακή Υπογραφή Επιβλέποντα

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία μελετά τη συντήρηση και αποκατάσταση στην Ιαπωνία με επίκεντρο την πορσελάνη και τις τεχνικές με τις οποίες συντηρείται. Αρχικά, αναλύεται η ιστορική πορεία της Ιαπωνικής πορσελάνης όπως τα είδη της ανά τις περιόδους, τους φούρνους όπου παρασκευαζόταν, αλλά και σημαντικούς εκπροσώπους που δημιούργησαν νέα ή ιδιαίτερα είδη πορσελάνης. Έπειτα, εξηγείται η τεχνολογία κατασκευής και διακόσμησης των διαφορετικών ειδών Ιαπωνικής πορσελάνης. Επιπλέον, παραθέτονται οι νόμοι και τα κριτήρια με τα οποία η Ιαπωνία προστατεύει την πολιτιστική της κληρονομιά, και πως επηρεάστηκε αυτό το είδος προστασίας από τις συνθήκες ζωής και τη θρησκεία/φιλοσοφία. Στην συνέχεια, αναλύονται οι ποικίλες τεχνικές αποκατάστασης και συντήρησης που εμφανίστηκαν από το παρελθόν της χώρας μέχρι και σήμερα και πως αυτές αντιμετωπίζονται στην σύγχρονη συντήρηση. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η μελέτη της τεχνικής Kintsugi η οποία διέπεται από τη φιλοσοφία του Wabi-Sabi ενώ παράλληλα αναφέρονται σύγχρονοι καλλιτέχνες που αξιοποιούν αυτήν την τεχνική. Εν κατακλείδι, αντλούνται συμπεράσματα για τις μεθόδους αποκατάστασης και συντήρησης που επικρατούν στην Ιαπωνία και για τη δυνατότητα εφαρμογής της τεχνικής Kintsugi στη συντήρηση σήμερα.

Abstract

The main outline of this thesis is Japanese porcelain conservation and preservation methods as well as the techniques used in the above processes. Initially the history of Japanese porcelain will be analyzed, including the various porcelain types throughout the centuries, pottery centers and kilns, important figures that contributed to new or special porcelain crafts during the eras. Subsequently various porcelain crafting methods will be illustrated alongside the decoration of the porcelain pieces. Moreover, laws for the protection of cultural heritage and their criteria are presented in addition to how Japan is influenced by religion and philosophy in regard to those laws. Various conservation and restoration techniques that are found throughout the centuries will be studied and how they are treated in contemporary conservation. Specific focus is given to the Kintsugi technique that is based on the Japanese philosophy of Wabi-Sabi, and contemporary Kintsugi artists will be presented. Lastly, conclusions about the conservation and restoration methods in Japan are presented and whether or not Kintsugi can be used in contemporary conservation.

Λέξεις κλειδιά: πορσελάνη, kintsugi, Wabi-Sabi, τεχνικές συντήρησης, φούρνοι

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν με τις γνώσεις και τον χρόνο τους για να συγγραφεί αυτή η πτυχιακή εργασία.

Ευχαριστώ πολύ τον καλό μου φίλο και γραφίστα Γ. Παλούμνη για τις ιδέες του σε σχέδια και γραμματοσειρές.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω την φίλη και συμφοιτήτριά μου, Αναστασία Παπουτσάκη για την πολύτιμη βοήθεια που προσέφερε σε διάφορες ερωτήσεις και βιβλιογραφία.

Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τον φίλο και δάσκαλο Αγγλικών Lazar Palyushev για την βοήθειά του, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην επεξήγηση αγγλικών ορολογιών.

Τέλος, η ολοκλήρωση την πτυχιακής αυτής εργασίας θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη υποστήριξη και εμπιστοσύνη που έδειξε η καθηγήτριά μου Κα. Μανέτα Χριστίνα. Της εκφράζω ένα βαθύ ευχαριστώ για όλο το χρόνο και την βοήθεια που μου προσέφερε καθ' όλη τη διάρκεια της πτυχιακής.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή
2. Σκοπός και Στόχοι της Πτυχιακής
3. Ιαπωνική Πορσελάνη
 - ◆ 3.1 Ιστορική Εξέλιξη
 - ◆ 3.2 Τεχνολογία Κατασκευής και Διακόσμησης
4. Προστασία Πολιτιστικής Κληρονομιάς στην Ιαπωνία
 - ◆ 4.1 Ιστορικά Στοιχεία
 - ◆ 4.2 Επιρροή της Θρησκείας στην Δεοντολογία
5. Μέθοδοι Συντήρησης και Αποκατάστασης
 - ◆ 5.1 Τεχνικές Αποκατάστασης Πορσελάνης και Σύγχρονη Αντιμετώπιση
 - 5.1.1 Riveting/Stapling/Lacing – Συρραφή/Μεταλλικοί Σύνδεσμοι/Δέσιμο
 - 5.1.2 Natural Glues/Adhesives – Φυσικές Κόλλες/Συγκολλητικά
 - 5.1.3 Material Substitution/Object Replacement – Αντικατάσταση Υλικών/
Αντικατάσταση Αντικειμένων
 - 5.1.4 Doweling – Ξύλινοι/Μεταλλικοί Γόμφοι
 - ◆ 5.2 Η Ιδιαίτερη Τεχνική του Kintsugi
 - 5.2.1 Μεθοδολογία της Τεχνικής
 - 5.2.2 Η Φιλοσοφία πίσω από το Kintsugi, το Wabi – Sabi
 - 5.2.3 Σύγχρονοι Καλλιτέχνες Kintsugi σε Ιαπωνία και Δύση
6. Παρατηρήσεις – Συμπεράσματα
7. Βιβλιογραφία

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ιαπωνία από το μακρινό παρελθόν είχε μία άμεση σχέση με την πνευματικότητα της φύσης, δηλαδή θεωρούνταν πως το φυσικό περιβάλλον είναι έμφυχο. Σταδιακά δημιουργήθηκε η ίδια πεποίθηση για τα κτήρια, έργα τέχνης και αντικείμενα. Με την πάροδο των χρόνων, ως χώρα, δημιούργησε το δικό της σύστημα προστασίας και συντήρησης αντικειμένων πολιτιστικής κληρονομιάς, σύμφωνα με το οποίο το αντικείμενο διατηρεί όλες τις προηγούμενες επεμβάσεις που έχει δεχτεί. Με αυτό τον τρόπο κάθε αντικείμενο φανερώνει τη δική του ιστορία. Τα κεραμικά αντικείμενα στην Ιαπωνική κοινωνία ήταν στενά συνδεδεμένα με τα έθιμα και τις παραδόσεις. Τα αντικείμενα από πορσελάνη αποτελούσαν αντικείμενα θαυμασμού και χρησιμοποιούνταν σε τελετές όπως η τελετή του τσαγιού. Με την πάροδο των αιώνων η πορσελάνη συνδέθηκε με την ομορφιά και την φιλοσοφία που πραγματεύεται το Wabi-Sabi και έγινε αναγκαίο για την Ιαπωνία να δημιουργήσει έναν ιδιαίτερο τρόπο αποκατάστασης των φθαρμένων πορσελάνινων αντικειμένων ο οποίος ενώ θα σέβεται τις προθέσεις του δημιουργού-καλλιτέχνη παράλληλα θα στοχεύει στη μείωση της έννοιας του ανολοκλήρωτου στο αντικείμενο, εξυψώνοντας την αξία του. Έτσι δημιουργήθηκε η τεχνική που είναι γνωστή σήμερα με το όνομα Kintsugi. Αυτή η παραδοσιακή Ιαπωνική τεχνική κοσμεί πολλά πορσελάνινα και κεραμικά αντικείμενα με την κομψότητα που προσδίδει στα αντικείμενα η χρυσή συμπλήρωση, ενώ παράλληλα μεταδίδει το μήνυμα της αποδοχής της φθοράς του αντικειμένου ως μία συνέχεια της ιστορίας του. Με την πρόοδο της τεχνολογίας και τις νέες μεθόδους συντήρησης να αυξάνονται, θα γίνει μία σύγκριση νέων και παλιών μεθόδων συντήρησης ώστε να βρεθεί που αποσκοπεί το Kintsugi και αν χρησιμεύει στη σύγχρονη συντήρηση.

2.ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ

Η πτυχιακή μελετά τη δεοντολογία που άπτεται της προστασίας της Ιαπωνικής πολιτιστικής κληρονομιάς και από που πηγάζει. Μελετά επίσης την ιστορία, την τεχνοτροπία και τις μεθόδους συντήρησης και αποκατάστασης των αντικειμένων από πορσελάνη και κεραμικό. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις τεχνικές αποκατάστασης που πραγματοποιούνταν στο παρελθόν και πως αντιμετωπίζονται σήμερα. Αναλύεται η τεχνική του Kintsugi, η εφαρμογή της τεχνικής και η φιλοσοφία της αλλά και τι θέση κατέχει στη συντήρηση και την αποκατάσταση Ιαπωνικών πορσελάνινων και κεραμικών αντικειμένων.

3.ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

3.1 - Ιστορική Εξέλιξη

Η πορσελάνη είναι ένα υλικό με μεγάλη ιστορία, η οποία για την Ιαπωνία ξεκινά από το 1640, όταν στη χώρα κατέφυγαν Κινέζοι πρόσφυγες για να αποφύγουν τη διαμάχη μεταξύ Μαντσού και της Δυναστείας των Μίνγκ που εξελισσόταν την ίδια περίοδο στην Κίνα. Την περίοδο Edo όπως είναι γνωστή στην Ιαπωνία οι Κινέζοι πρόσφυγες αγγειοπλάστες διέδωσαν την εξευγενισμένη τέχνη της πορσελάνης και της στίλβωσης στους Ιάπωνες. Η Imari ή Arita πορσελάνη, η οποία πήρε το όνομά της από ένα λιμάνι στην Arita, ήταν το πρώτο είδος πορσελάνης, με βάση τον καολίνη, που κατασκευάστηκε στην Ιαπωνία (Willman 2011). Από αυτήν την περίοδο και ύστερα η Άριτα πορσελάνη άρχισε να έχει μεγαλύτερη ζήτηση στις δυτικές χώρες παρόλο που οι φούρνοι της Άριτα δεν είχαν ακόμα επαρκή παραγωγή για να καλύψουν τη ζήτηση αυτή. Παρ' όλα αυτά, στα μέσα του 17ου αιώνα η παραγωγή της Άριτα πορσελάνης ήταν επαρκής για όλες τις προσδοκίες.



Εικ. 1: Οι φούρνοι της Arita σήμερα.

Πηγή: ㄆらみみ (Soramimi) © 2015,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Climbing_ki_In_in_Arita_Porcelain_Park_2.JPG



Εικ. 2: Οι φούρνοι της Arita που χρησιμοποιούνται εδώ και 400 χρόνια για τη δημιουργία πορσελάνης.

Πηγή: Sugawara Kiyoshi © 2005, Sakata Shuji,
<https://web-japan.org/nipponia/nipponia32/en/travel/index.html>

Περίπου την ίδια περίοδο (γύρω στα μέσα του 17ου αιώνα) αναπτύχθηκε και ένα νέο είδος πορσελάνης γνωστό ως Ko-Kutani το οποίο είναι ένα ευρύτερα γνωστό είδος πορσελάνης στην εποχή του. Τα Ko-Kutani πορσελάνινα σκεύη χρησιμοποιούνταν και για την καθημερινότητα αλλά και εξάγονταν προς τη Δύση. Όλα τα είδη πορσελάνης από το 1640 μέχρι το 1700 εντάσσονταν στην κατηγορία Imari, η οποία έφτασε στην αποκορύφωσή της με την παρασκευή της Kakiemon πορσελάνης. Η Kakiemon παρασκευαζόταν από το 1700 μέχρι το 1740 και κυριάρχησε την Ευρωπαϊκή αγορά. Η ακμή της Kakiemon διακόπηκε αργότερα λόγω της ανάκαμψης των Κινέζικων φούρνων αλλά και της δημιουργίας νέων ειδών πορσελάνης στην Κίνα. Στην Ευρώπη την ίδια περίπου περίοδο, γίνονταν απόπειρες αντιγραφής των ειδών Imari πορσελάνης με αποτέλεσμα τη μείωση της ζήτησης από την Ιαπωνία. Έτσι, η εξαγωγή πορσελάνης από την Ιαπωνία μέχρι το 1750 είχε διακοπεί τελείως, (Ford, Impley 1990).

Νέα είδη πορσελάνης εμφανίστηκαν το 1630 όταν η οικογένεια Nabeshima, που κυριαρχούσε την περίοδο εκείνη στην περιοχή Arita, κατασκεύασε ένα προσωπικό φούρνο για την παραγωγή κορυφαίας ποιότητας στιλβωμένων πορσελάνινων σκευών στην περιοχή Iwayakawachi. Αυτά τα σκεύη προορίζονταν για τις ανώτερες κοινωνίες της Ιαπωνίας την περίοδο εκείνη και ονομάστηκαν Είδη Nabeshima (Nabeshima Ware). Επειδή η οικογένεια Nabeshima φοβόταν μήπως οι τεχνικές της για την παρασκευή πορσελάνης αντιγραφούν, μετέφερε τους φούρνους της στην κοιλάδα του βουνού Okawachi γύρω στο 1695, (Nagatake 1980). Οι αγγειοπλάστες υπό την επίβλεψη κάποιου ανώτερου, μετά το ψήσιμο έστελναν τις πορσελάνες στην Arita για την εφυάλωση από το γνωστό καλλιτέχνη Imaizumi Imaemon. Τα είδη Nabeshima ήταν κυρίως πιάτα τα οποία δεν προορίζονταν για εξαγωγές παρά μόνο για ιδιωτική χρήση από την οικογένεια ή για δώρα προς τον Shogun.



Εικ. 3: Φούρνοι Nabeshima από το 1695 στο χωριό Okawachiyama στο βουνό Okawachi. Οι παλιοί φούρνοι βρίσκονται κρυμμένοι σε πολλά σημεία της πόλης όπως δίπλα σε νεότερους φούρνους και κατοικίες.

Πηγή: Jo Woffinden © 2014, wordpress.com, <https://jowoffinden.wordpress.com/2014/11/30/the-secret-kiln-village-okawachiyama-%e5%a4%a7%e5%b7%9d%e5%86%85%e5%b1%b1/>

Παρόμοιο είδος πορσελάνης, ως προς τη χρηστικότητα του ήταν και η Hirado πορσελάνη η οποία προοριζόταν ως πολιτικό δώρο μεταξύ των ανώτερων τάξεων. Το 1622 ανακαλύφθηκε πηλός στην περιοχή Mikawachi με αποτέλεσμα διάφοροι τεχνίτες να εγκατασταθούν εκεί για την παρασκευή πορσελάνης. Μέχρι το 1637 οι φούρνοι Mikawachi έγιναν οι κεντρικοί φούρνοι της οικογένειας Hirado για την παρασκευή πορσελάνης, έτσι το 1656 παρασκευάζονταν λεπτεπίλεπτα είδη πορσελάνινων ειδών τσαγιού μεγάλης σπανιότητας.

Μετά την παύση της εξαγωγής πορσελάνης, τα δύο αυτά είδη (Nabeshima, Hirado) αποτελούσαν την καλύτερη ποιότητα πορσελάνης την περίοδο εκείνη. Η Hirado μόνο πραγματοποιούσε εξαγωγές στην Ευρώπη.

Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα στο Κιότο, οι φούρνοι κατασκεύαζαν μόνο κεραμικά είδη που είχαν σα βάση την Νότια Κινέζικη τεχνοτροπία. Ένας αγγειοπλάστης με το όνομα Nonomura Ninsei, εφηύρε μία νέα μέθοδο εφυάλωσης και αναδημιούργησε πολλά είδη Ιαπωνικής αγγειοπλαστικής. Με τη χρηματοδότηση του πρίγκηπα του ναού Ninna, άνοιξε το δικό του φούρνο μέσα στο ναό και εξειδικεύτηκε στην ανακατασκευή ειδών τσαγιού. Έγινε γνωστός για τη δουλειά του από τα σκεύη του τα οποία ήταν αναγνωρίσιμα για την σχηματική λεπτότητά τους και τα παραδοσιακά τους σχέδια. Μαζί με το μαθητευόμενό του Ogata Kenzan θεωρούνται οι δύο πρωτεργάτες του είδους πορσελάνης Kyo ή Kyoyaki που άνθισε στο Κιότο την περίοδο εκείνη.



*Εικ. 4: Εφυαλωμένο δοχείο για φύλλα τσαγιού από τον Nonomura Ninsei. Απεικονίζει ναούς και βουνά. Ένας σημαντικός εθνικός θησαυρός.
Πηγή: Nezu Museum © Nezu Museum, <https://www.nezu-muse.or.jp/en/collection/detail.php?id=41062>*



*Εικ. 5: Ένας δίσκος με χρυσάνθεμα και ένα ποίημα από τον Ogata Kenzan.
Πηγή: The Met © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art*

Στα τέλη του 18ου με αρχές 19ου αιώνα πολλοί φούρνοι άρχισαν να αναπτύσσονται σε όλη την Ιαπωνία λόγω της ελευθερίας της μετακίνησης των αγγειοπλαστών, ενώ ταυτόχρονα τα πορσελάνινα σκεύη άρχισαν να γίνονται ευρέως γνωστά στην Ιαπωνία. Εξαγωγές της Hirado πορσελάνης συνεχίζονταν μέχρι και αυτήν την περίοδο, καθώς ολοκληρώνεται η περίοδος Edo.

Ακολουθώντας το τέλος της Edo, ξεκινά η Meiji περίοδος (1868-1912), κατά την οποία η Ιαπωνία σταματά να είναι απομονωμένη από τον κόσμο, επηρεάζεται από τη δύση σε πολλούς τομείς και καθίσταται μία μεγάλη βιομηχανική δύναμη. Χάρη σε αυτήν την αλλαγή οι τέχνες και οι τεχνικές της Ιαπωνίας αρχίζουν να επηρεάζουν διαφορετικό κοινό, έτσι ώστε πολλές οικογένειες, οίκοι και φυλές να αποκολλούνται από το παραδοσιακό στιλ πορσελάνης. Αυτήν την περίοδο, στο νοτιότερο τμήμα της περιοχής Kyusu αναπτύσσεται ένα νέο είδος πορσελάνης με το όνομα Satsuma το οποίο δημιουργείται χάρη στα νέα χρώματα που εισάγονται από τη δύση αλλά και με στόχο την εξαγωγή προς τις δυτικές χώρες, (Nagatake 1980).

Η δημιουργία της Satsuma πορσελάνης οφείλεται κατά κύριο λόγο στους Κορεάτες αγγειοπλάστες οι οποίοι εξαναγκάστηκαν να μετακινηθούν στην Ιαπωνία (1597), και πιο συγκεκριμένα στην περιοχή

Kyusu, ώστε να ξεκινήσουν την κεραμική παραγωγή της περιοχής που ως τότε ήταν ανύπαρκτη. Μεταξύ άλλων ο Κορεάτης αγγειοπλάστης Kinkai ξεκίνησε να δουλεύει στο φούρνο κοντά στο κάστρο Chosa μετά από το κάλεσμα του ίδιου του άρχοντα Shimazu Yoshihiro. Όταν ο διάδοχος του άρχοντα μετακινήθηκε το 1619 στη Shiroyama οι φούρνοι μεταφέρθηκαν μαζί του. Το πρώτο είδος πορσελάνης ονομάστηκε Black Satsuma λόγω του χρώματος της στίλβωσης του αγγείου και του υψηλού σε σίδηρο συγκέντρωσης πηλού. Αργότερα την ίδια περίοδο ανακαλύφθηκε και λευκός πηλός στην περιοχή και έτσι δημιουργήθηκαν και White Satsuma κεραμικά αντικείμενα. Έπειτα, ο άρχοντας της περιοχής έστειλε μερικούς αγγειοπλάστες βόρεια στο Kyoto για να μάθουν την τεχνική της εφυάλωσης στους φούρνους Awata. Έτσι, με την επιστροφή τους ξεκίνησε και η παραγωγή επισμαλτωμένης Satsuma πορσελάνης. Οι φούρνοι Naeshirogawa και Ryumonji έγιναν γνωστοί για την παραγωγή σκευών τσαγιού, ενώ οι φούρνοι κοντά στο κάστρο Kagoshima εξειδικεύονταν στην κατασκευή επισμαλτωμένων ειδών Satsuma. Το 1786 κατασκευάστηκε το πρώτο είδος υψίστης ποιότητας Satsuma πορσελάνης στους φούρνους της περιοχής Hirasa. Με την καθοδήγηση αγγειοπλαστών από την Arita σε συνδυασμό με τον καολίνη που εισαγόταν από την περιοχή Amakusa δημιουργήθηκαν πορσελάνινα αντικείμενα με μπλε σχέδια στο υάλωμα αλλά και κεχριμπαρί χρώματος διακοσμημένα σκεύη χάρη στα εισαγόμενα χρώματα από την Ευρώπη, (Nagatake 1980).



Εικ. 6: Οι φούρνοι Ryumonji-yaki Jirotagama στην περιοχή Aira, παλιά γνωστή ως Kajiki.

Πηγή: sazma.jp © Copyright 2022, kagoshima,
<http://sazma.jp/english/2016/06/15/one-of-satsuma-three-big-kilns-ryumonji-yaki-jirotagama/>

Λόγω της απήχησης που είχε αυτό το είδος πορσελάνης στη δύση, πολλοί φούρνοι στην Ιαπωνία άρχισαν να κατασκευάζουν Satsuma πορσελάνινα σκεύη μαζικά, με αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις η ποιότητα να φθίνει. Έτσι, το όνομα Satsuma στις δυτικές χώρες συσχετίθηκε σιγά σιγά με το φθινό είδος Ιαπωνικής πορσελάνης το οποίο κατασκευαζόταν μόνο για εξαγωγή και εμπόριο. Παρ' όλα αυτά, δύο καλλιτέχνες κατασκεύαζαν και εξήγαγαν ακόμη υψίστης ποιότητας Satsuma πορσελάνη. Οι Yabu Meizan και Makuzu Kozan, κέρδισαν πολλά βραβεία σε διεθνείς εκθέσεις και συνέβαλαν στη συνέχεια της τεχνικής κατασκευής παραδοσιακής Satsuma πορσελάνης. Κατά τη διάρκεια της περιόδου Meiji η παραγωγή και εξαγωγή πορσελάνης Arita συνεχιζόταν. Βέβαια, υπήρχαν ήδη στην Ευρώπη κομμάτια Arita πορσελάνης από την περίοδο Edo, τα οποία διέφεραν αρκετά από το καινούριο είδος της περιόδου Meiji το οποίο διέθετε εξελιγμένη τεχνοτροπία κατασκευής. Μέσα στον 19ο αιώνα υπήρξαν αρκετές απομιμήσεις της Arita πορσελάνης στην Ευρώπη.



Εικ. 7: Έργο του Miyagawa (Makuzu) Kozan με ανάγλυφη διακόσμηση λουλουδιών και μίας πάπιας.
Πηγή: info@satsuma-database.nl ©
<https://www.satsuma-database.nl/444193245>



Εικ. 8: Ένα μπολ του Yabu Meizan με χρυσή διακόσμηση (1910).
Πηγή: Ελεύθερη χρήση, 2013,
https://en.wikipedia.org/wiki/Yabu_Meizan#/media/File:Khalili_Collection_Japanese_Meiji_Art_S30.jpg

Προς το τέλος της περιόδου Meiji, τα πορσελάνινα αντικείμενα αποτέλεσαν ένα από τα πιο πετυχημένα είδη διακόσμησης, γεγονός που οφείλεται στον Makuzu Kozan. Ο Kozan όπως προαναφέρθηκε συνέχιζε να κατασκευάζει Satsuma πορσελάνη υψηλής ποιότητας, ενώ πειραματίστηκε και με δυτικά θέματα παραμένοντας όμως στην Ιαπωνική τεχνική. Το 1910 υπήρξε μεγάλη αλλαγή στα έργα του τόσο στη διακόσμηση όσο και στο σχήμα τους με αποτέλεσμα να επηρεάσει τις δυτικές αντιλήψεις για το τι εστί Ιαπωνική πορσελάνη.



Εικ. 9: Έργα του Miyagawa (Makuzu) Kozan μετά το 1910. Θέματα με πολικές αρκούδες δεξιά και αριστερά και κεφαλή ελέφαντα στο κέντρο.

Πηγή: Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London, 2003, <https://collections.vam.ac.uk/item/O39341/vase-miyagawa-kozan/>

Η περίοδος Taisho (1912-1926) αποτελεί μία συνέχεια της εξέλιξης της Ιαπωνίας αλλά και δυτικοποίησής της όσον αφορά τις συνθήκες και την αρχιτεκτονική. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολλές παραδοσιακές τεχνικές να χάνονται ή να αλλοιώνονται λόγω της αστικοποίησης.

Την περίοδο Showa (1926-1989) η οποία διαδέχεται την Taisho, εμφανίζεται μία καινούρια οπτική ως προς την κεραμική με το όνομα Mingei. Αυτό το κίνημα είχε ως στόχο τη διαφοροποίηση της τέχνης από τη βιομηχανοποίηση και την αλλοίωση των κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων που βρισκόντουσαν στα χέρια πολιτών. Ο Yanagi Soetsu που ήταν ο πρωτεργάτης του κινήματος αυτού ήθελε να προστατέψει κεραμικά/πορσελάνινα αντικείμενα από την αλλοίωση ή την καταστροφή τους σε βάθος χρόνου, έτσι ώστε να διατηρήσει την παραδοσιακή τους τεχνοτροπία. Ο Shoji Hamada αποτέλεσε ένα σημαντικό πρόσωπο στο κίνημα Mingei, ενώ ο ίδιος άνοιξε ένα φούρνο αγγειοπλαστικής στην πόλη Mashiko και δημιούργησε ένα νέο είδος κεραμικών γνωστό ως Mashiko Ware. Μαζί με τους καλλιτέχνες Kawai Kanjiro και Tatsuzo Shimaoka μελέτησαν τις παραδοσιακές τεχνικές στίλβωσης και εφυάλωσης για να προστατεύσουν ντόπια αντικείμενα τα οποία ήταν σε κίνδυνο να εκλείψουν.

3.2 - Τεχνολογία Κατασκευής και Διακόσμησης

Η Ιαπωνία έχει πολλά είδη κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων, τα οποία μοιράζονται τα ίδια σχέδια. Αυτά τα κεραμικά και όλα τα πορσελάνινα αντικείμενα με διαφορετική τεχνολογία κατασκευής και διακόσμησης θα αναλυθούν παρακάτω.

Jomon - Το παλαιότερο είδος κεραμικής που ανακαλύφθηκε στο Ιαπωνικό αρχιπέλαγος το 1879 και χρονολογείται περίπου στο 9200-5300 π.Χ., (Kidder 1953). Ένα βασικό χαρακτηριστικό της κεραμικής αυτής, είναι η εμπέστη διακόσμησή της με τη χρήση σκοινιών, εξού και το όνομα Jomon που μεταφράζεται : “σημάδι σκοινιού”, (Zhushchikhovskaya, 2007). Τα αγγεία έχουν απλό κάθετο σχήμα με ελαφρά καμπύλη στα εξωτερικά τοιχώματά τους και στόμια με ελεύθερη μορφή. Κατά τους αιώνες ο κεραμικός ρυθμός Jomon χαρακτηρίζεται από την εκτενή χρήση πηλού για τη δημιουργία πολύπλοκων μοτίβων και διαφορετικών επιπέδων στην επιφάνεια των αντικειμένων, (Kidder 1953). Ο πηλός πλαθόταν με τα χέρια σε λωρίδες, οι οποίες ενοποιούνται και εξομαλύνονται εσωτερικά και εξωτερικά, ενώ συχνά εμπεριέχουν προσμίξεις άμμου. Το ψήσιμο γίνονταν στους 600-700°C. Η κεραμική Jomon εξελίχθηκε αργότερα στα είδη Katsukasa, Atamadai, Kaen και Karakusamon, (Zhushchikhovskaya, 2007).



Εικ. 10: Βαθύ δοχείο της περιόδου Jomon με εμπέστη διακόσμηση.

Πηγή: British Museum, 1998, © The Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1



Εικ. 11: Πήλινο αντικείμενο με μορφή θυμιατού.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Yayoi - Η κεραμική Yayoi πήρε το όνομά της από την περίοδο με το ίδιο όνομα (Yayoi) μεταξύ 4ου και 3ου αιώνα π.Χ., (Kanaseki, Kamasara, 1976). Χαρακτηριστικό είδος στην αρχή της περιόδου, ήταν ένα οξυπύθμενο δοχείο τύπου Jomon το οποίο χρησιμοποιούταν για μαγειρική. Αργότερα αυτό το είδος αγγείου αντικαταστάθηκε από ένα σετ αγγείων το οποίο αντιπροσώπευε την αγροτική κοινωνία που επικρατούσε την περίοδο Yayoi. Αυτό το σετ περιλάμβανε ένα δοχείο αποθήκευσης, ένα αγγείο μαγειρικής και ένα κύπελλο σερβιρίσματος, (Kanaseki, Sahara, 1976). Μετά τα μισά της περιόδου κατασκευάζονταν και πιάτα με βάση. Η τεχνοτροπία κατασκευής των κεραμικών ήταν ίδια με αυτήν της περιόδου Jomon, (Kanaseki, Sahara, 1976).

Haji - Η κεραμική Haji αναπτύχθηκε κατά τις περιόδους Kofun(3ος-4ος μ.Χ.), Nara(710-794μ.Χ.) και Heian(794-1185 μ.Χ.). Ο πηλός είναι κόκκινου/καφέ χρώματος χωρίς σμάλτο και τα είδη των αγγείων παραμένουν τα ίδια με της κεραμικής Yayoi με μικρές διαφορές ως προς τη μορφολογία τους, (Barnes, 1986). Κατά την περίοδο Nara δημιουργήθηκαν τα πήλινα αγαλματίδια Haniwa που είχαν ως βάση την κεραμική Haji και ο σκοπός τους ήταν κυρίως τελετουργικός, (Park, Zeller, Spomer, Galbraith, Wise, Williams, 1988). Η κεραμική Haji και τα αγαλματίδια Haniwa χρησιμοποιούνταν κυρίως ως αντικείμενα που θα συνόδευαν τον ενταφιασμό ανθρώπων, (Rawls, Aliberti, Baisden 2012).



*Εικ. 12: Μπολ με βάθρο ή αλλιώς takatsuki
τύπου Haji της περιόδου Kofun.*

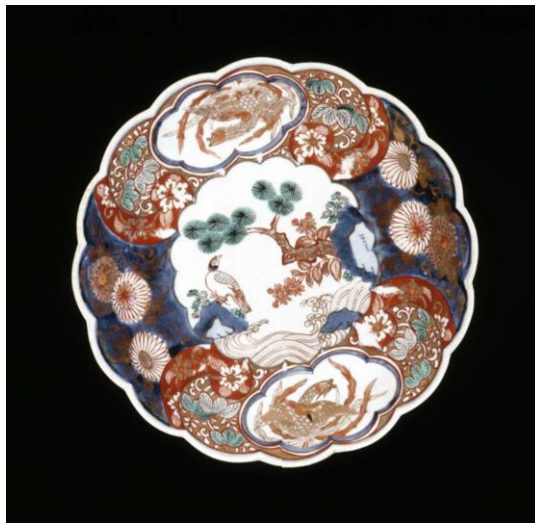
Πηγή: British Museum, © The Trustees of the
British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Arita - Είναι η πρώτη πορσελάνη που εμφανίζεται στην Ιαπωνία την περίοδο Edo γύρω στο 1600. Shoki Imari ονομάζεται η αρχική μορφή της Arita πορσελάνης. Πρόκειται για μικρά αντικείμενα, όπως πιάτα χωρίς εκτενή διακόσμηση. Στο πρώτο στάδιο παρασκευής τους, υπολογιζόταν η βάση του πιάτου ανάλογα με τη διάμετρο της βάσης του φούρνου και με την σειρά της προέκυπτε και η διάμετρος του πιάτου και το ύψος του. Τα πιάτα που απαντώνται συχνότερα είναι σχετικά επίπεδα με ελάχιστα υψωμένο χείλος. Πρόκειται για μπλε διακόσμηση κάτω από το υάλωμα με γεωμετρικά σχέδια, μέχρι και πτηνά, λουλούδια και τοπία, που με την πάροδο των χρόνων τείνουν σε πιο καλλιτεχνικές μορφές διακόσμησης, (Impley 1989).



Εικ. 13: Κανάτα τύπου Arita που προοριζόταν για την Ευρώπη. Φέρει ένα Ολλανδικό οικόσημο στη μέση.
Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collectio n/object/A_1998-1218-1

Imari - Το πρώτο είδος πορσελάνης πολύχρωμης διακόσμησης που εμφανίστηκε στην Ιαπωνία το τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα. Παρόλο που Arita και Imari είναι δύο διαφορετικές ονομασίες, τεχνοτροπικά και οι δύο πορσελάνες ακολουθούν τη διαδικασία κατασκευής της Arita πορσελάνης με μοναδική διαφορά τη διακόσμησή τους (Impley 1989). Πρόκειται για πορσελάνη με μπλε διακόσμηση κάτω από το υάλωμα, επισμάλτωση με κόκκινο του σιδήρου και επιχρίσματα. Η Imari πορσελάνη περνούσε από 3 διαφορετικά στάδια ψήσιματος για να αποκτήσει την ξεχωριστή όψη της, (McCord, Bufton 1997). Το διαμορφωμένο στο χέρι ή στον τροχό αγγείο στέγνωνε υπό το φως του ήλιου, έπειτα διακοσμούσαν με μπλε διακόσμηση κάτω από το υάλωμα και επισμαλτωνόταν με διαφανές σμάλτο. Ακολουθούσε το 2ο ψήσιμο στους 1280°C. Μόλις τελείωνε αυτό το στάδιο, γινόταν η επισμάλτωση της πορσελάνης με κόκκινο του σιδήρου και ακολουθούσε ψήσιμο στους 950°C σε κλειστό φούρνο. Σε περίπτωση που υπήρχαν επιχρίσματα γινόταν και τέταρτο ψήσιμο στην ίδια θερμοκρασία, (McCord, Bufton 1997). Η πορσελάνη Imari έφερε πλούσια διακόσμηση με φυτά και λουλούδια και ίσως κάποιο κεντρικό θέμα που θα αποτελούνταν από ένα τοπίο ή ζώο. Τα πορσελάνινα σκεύη μπορούσαν να είναι οτιδήποτε υπήρχε ήδη (βάζα, κανάτες, πιάτα, δοχεία, μπολ, σουπιέρες, κ.α.) στην Ευρώπη αφού γίνονταν παραγγελίες, (Impley 1989).



Εικ. 14: Imari πιάτο της περιόδου Edo με κυματιστό χείλος, διακοσμημένο με μπλε και κόκκινο χρώμα κάτω από το υάλωμα και πράσινη κίτρινη και μελιτζανί εφυάλωση. Στο κεντρικό θέμα απεικονίζεται ένα πτηνό σε ένα βράχο και ένα δέντρο ενώ φέρει ορισμένες επιχρυσωμένες λεπτομέρειες σε όλη την επιφάνειά του.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Kakiemon - Αυτό το είδος πορσελάνης αναπτύχθηκε από το 1640 μέχρι το 1700 από αγγειοπλάστες οι οποίοι ήταν ήδη ζωγράφοι, (Impley 1989). Στις αρχές, το είδος αυτής της πορσελάνης ήταν μία απομίμηση της κινέζικης πορσελάνης Ming και Ch'ing προκειμένου το κόστος κατασκευής της να είναι ανάλογο. Στη συνέχεια από το 1680, η Kakiemon πορσελάνη διαμορφώνει το δικό της χαρακτήρα με ένα σώμα εξ ολοκλήρου γαλακτώδες λευκό το οποίο διακοσμείται με χρώματα κατά την επισμάλτωση. Το λευκό χρώμα της Kakiemon πορσελάνης είναι το καθαρότερο και αγνότερο λευκό το οποίο αργότερα πλησίασε η Hirado πορσελάνη. Μοναδική εξαίρεση στην Ανατολή ως προς τη λευκότητα αποτελεί η πορσελάνη blanc de Chine της Dehua, (Impley 1989). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα χρώματα της Kakiemon να φαίνονται πιο λαμπρά μπροστά από το λευκό υπόβαθρο, (Nagatake, 1980). Η θεματολογία της διακόσμησης αποτελούνταν από μοτίβα με πτηνά και λουλούδια Ιαπωνικού χαρακτήρα, (Nagatake, 1980). Τα αντικείμενα που κατασκευάζονταν με αυτή την πορσελάνη ήταν κυρίως πιάτα, μπολ και αγγεία ανοικτού σχήματος. Ένα ιδιαίτερο αντικείμενο από τα πιο εκλεπτυσμένα κομμάτια της Kakiemon αποτελούν οι γυναικείες φιγούρες Bijin. Οι φιγούρες αυτές είναι όρθιες με το δεξί χέρι να ξεκουράζεται στη μέση και το αριστερό να κρατά το uchikake (είδος κιμονό), (Impley 1989). Το κιμονό, τα μαλλιά και το πρόσωπο φέρουν χρωματιστή διακόσμηση, ενώ το σώμα αποτελείται από το χαρακτηριστικό λευκό της Kakiemon πορσελάνης, (Impley 1989).



Εικ. 15: Τα διάφορα είδη πορσελάνης Kakiemon. Αριστερά μπουκάλι με καπάκι με το καθαρό λευκό υπόβαθρο να κοσμείται από πτηνά και άνθη Σάκουρα. Στη μέση βολβόσχημο μπουκάλι με επισμαλτωμένη πολύχρωμη διακόσμηση από φύλλα και λουλούδια. Δεξιά μία γυναικεία φιγούρα Bijin που κρατά το κιμονό της.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Ko Imari - Με αυτολεξεί μετάφραση: “Παλιό Imari”, πρόκειται για την πορσελάνη των δύο τελευταίων δεκαετιών του 17ου αιώνα που εξελίχθηκε σε νέα αντικείμενα και σχέδια. Σύμφωνα με τον Impley, λόγω της ποιότητας και της ομορφιάς που παρουσίαζε η Kakiemon πορσελάνη, η Ko Imari δεν έλαβε μεγάλη προσοχή παρ’ όλο που αριθμητικά υπερτερούσε σαν είδος από την Kakiemon. Για μεγαλύτερη ευκολία θα συγκεντρωθούν βασικά στοιχεία αυτού του είδους πορσελάνης σε 2 κατηγορίες: πορσελάνη που χρησιμοποιεί μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα, και πορσελάνη που δεν το χρησιμοποιεί.

Ko Imari (με μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα) - Τα περισσότερα πορσελάνινα αντικείμενα αυτού του είδους έφεραν μπλε διακόσμηση κάτω από το υάλωμα, με κενά για προσθήκες διακόσμησης σε επιπλέον εφυάλωση και δεύτερη όπτηση σε χαμηλότερη θερμοκρασία, (Impley 1989). Τα κυρίως αντικείμενα που κατασκευάζονται είναι μεγάλα βάζα και άλλα Ευρωπαϊκά σχέδια τα οποία είχαν ζήτηση εκείνη την περίοδο. Συχνά, τα βάζα αυτά έκλειναν με καπάκι το οποίο στην κορυφή του έφερε κάποιο αγαλματίδιο ζώου (αετό, λιοντάρι, ψάρι, όρνιθα) ή ανθρώπινης μορφής. Πιθανώς αυτή η διακόσμηση να έχει να κάνει με τα ξεχωριστά αγαλματίδια Ko Imari που είχαν την ίδια όψη και περιλάμβαναν χρώματα όπως ροζ επισμάλτωση και κολλοειδή χρυσό που εμφανίστηκαν τις πρώτες 2 δεκαετίες του 18ου αιώνα. Οι πιο στυλιζαρισμένες μορφές ζώων μοιάζουν με αυτές της κινέζικης πορσελάνης blanc de Chine, ενώ υπάρχουν και πιο φυσικές και χαλαρές μορφές, (Impley 1989). Άλλο χαρακτηριστικό αντικείμενο του είδους είναι το Double Gourd (Διπλό Φλασκί) και ένα πιο επιμηκές είδος του, του οποίου το σχήμα χρησιμοποιείται ως “πέργκολα” για τη διακόσμηση του με αναρριχητικά φυτά, (Impley 1989). Όπως προαναφέρθηκε, λόγω των παραγγελιών που γινόντουσαν από την Ευρώπη, έχουν βρεθεί πολλά δυτικά σχέδια όπως τα Barber Bowls, πιάτα με ημικυκλικό κόψιμο στο χείλος τους ώστε να προσαρμόζονται στο λαιμό του πελάτη ενώ ξυριζόταν. Άλλα τέτοια Ευρωπαϊκής χρήσης αντικείμενα ήταν ποτήρια για σοκολάτα, δοχεία για τον καφέ ή το τσάι, τα οποία διατηρούσαν συγκεκριμένα σημεία κενά, ώστε να προσαρμοστούν μεταλλικά τμήματα στην Ευρώπη (Ολλανδία), (Impley 1989).



Εικ. 16: Γυναικεία φιγούρα με μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα και εφραλωμένη διακόσμηση.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Κο Imari (χωρίς μπλε κάτω από το υάλωμα) - Τα πορσελάνινα αντικείμενα που δεν είχαν μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα, ξεχωρίζουν γιατί δεν φέρουν την πολυχρωμία που διαθέτουν τα κοινά Imari. Σύμφωνα με τον Impley το πιο πιθανό είναι ότι προσπάθησαν να αντιγράψουν την Kakiemon πορσελάνινη ποιότητα και αυτό είναι εμφανές λόγω της ασυνήθιστα υψηλής ποιότητάς τους. Ξεχωριστή πολυχρωμία συναντάται σε μία κατηγορία Κο Imari χωρίς μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα, λόγω της χρωματικής τους παλέτας που περιλαμβάνει τρκουάζ, μελιτζανί, μαύρο, φωτεινό αλλά όχι ημιδιαφανές κόκκινο, και δύο ποικιλίες πράσινου. Άλλες χρωματικές παλέτες είναι χρυσό με μαύρο, χρυσό με κόκκινο και μαύρο, κόκκινο με πράσινο και χρυσό. Όσον αφορά την κατασκευή αντικειμένων, υπάρχουν επιτοίχια βάζα, χαρακτηριστικό παράδειγμα η ημίκλειστη βεντάλια, σχήματα όπως gourds, βάζα σχήματος πεπονιού, φιγούρες ζώων, πτηνών και φιγούρες Hotei.



Εικ. 17: Πιάτο Ko Imari χωρίς μπλε κάτω από το σμάλτο, με πλούσια επισμαλτωμένη διακόσμηση. Πηγή: Daderot © 2013, Ιδιωτική Συλλογή, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bowl_2,_Imari_ware,_Edo_period,_17th-18th_century,_stormy_seascape_design_in_overglaze_enamel_-_Tokyo_National_Museum_-_DSC05316.JPG

Ko Kutani - Είναι ένα είδος πορσελάνης που ξεκίνησε στην περιοχή Kutani τις αρχές του 16ου αιώνα, το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονα σκοτεινά χρώματα με πλούσια διακόσμηση, (Impley 1989). Υπάρχουν 2 διαφορετικά είδη Ko Kutani που ξεχωρίζουν από τα χρώματά τους : Aote (青手) το οποίο χρησιμοποιεί βαθύ πράσινο, κίτρινο, σκοτεινό μπλε, μωβ και το Iroe (色絵) το οποίο χρησιμοποιεί κόκκινο, πράσινο, μωβ, σκοτεινό μπλε και κίτρινο. Η πορσελάνη φέρει μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα και είναι επισμαλτωμένη με τις χρωματικές τεχνικές Aote ή Iroe, (Green 2014).



Εικ. 18: Πιάτο τύπου Aote Ko Kutani με μία τίγρη, δέντρα και σύννεφα. Πηγή: © 2014–2022 Kutaniyaki Art Museum , <http://www.kutanimus.jp/en/kutani/history/birth>

Nabeshima - Αυτή η πορσελάνη ξεκίνησε να παρασκευάζεται γύρω στο 1700 στον φούρνο Okawachi στην περιοχή Arita υπό την επίβλεψη της οικογένειας Nabeshima. Παρά το γεγονός ότι βρισκόταν στην Arita η πορσελάνη αυτή ήταν τελείως διαφορετική από οποιαδήποτε άλλη της ίδιας περιόδου. Τα είδη Nabeshima ήταν εξαιρετικά υψηλής ποιότητας με διακόσμηση της οποίας το περίγραμμα οριζόταν με μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα, μία τεχνική που δε χρησιμοποιούταν πουθενά αλλού στην Arita. Επομένως, η διακόσμηση γίνεται με μεγάλη προσοχή και χρησιμοποιεί εμπίεστες τεχνικές και στένσιλ. Μερικά αντικείμενα εμφανίζονται μόνο με λευκό και μπλε, άλλα με μπλε και λευκό κάτω από το υάλωμα με επισμαλτωμένη πολύχρωμη διακόσμηση, και άλλα με celadon (γαλαζοπράσινο) μαζί με βαθιά καφέ επισμάλτωση η οποία συνδυάζεται επιδέξια με μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα. Η διακόσμηση ως προς τη θεματολογία της μπορεί να είναι αφηρημένη, ή με λουλούδια, παραστατική ή φορμαλιστική, (Impley 1989). Στην περίοδο Edo παρατηρείται και ο συνδυασμός μίας πιο λεπτής διακόσμησης με μία πιο έντονη, κάτι που εμφανίζεται και στην Nabeshima πορσελάνη. Τα περισσότερα σχήματα που φέρει η Nabeshima πορσελάνη είναι κύπελλα για Sake(είδος αλκοόλ) γνωστά ως “choko” και πιάτα, (Bincsik 2016). Τα κύπελλα έχουν κυρίως κωνικό σχήμα, μερικές φορές με βάση, ενώ σπάνια συναντώνται ψηλά κύπελλα με περίτεχνο σχήμα, (Impley 1989). Τα πιάτα έχουν 3 μεγέθη, τα οποία αντιστοιχούν στη διάμετρο του πιάτου: δέκα, είκοσι ή τριάντα εκατοστά. Συνήθως έχουν βάση, αλλά τα μεγαλύτερα μπορεί να έχουν 3 πόδια αντί για βάση. Το χείλος των πιάτων είναι ελαφρώς επίπεδο στην άκρη αλλά η πιο συνηθισμένη μορφή είναι ένα εσωτερικό, σχεδόν συμμετρικό κοίλο σχήμα. Τα πιο επίπεδα πιάτα τείνουν να έχουν περισσότερη διακόσμηση στην πίσω μεριά ενώ οι βάσεις διακοσμούνται ως επί το πλείστον με σχέδιο χτένας, (Impley 1989). Χρώματα που χρησιμοποιούνται στα πιάτα είναι το κίτρινο, το πράσινο, το μωβ και το μαύρο, (Bincsik 2016).



Εικ. 19: Πιάτα Nabeshima με το ιδιαίτερο κοίλο σχήμα του τύπου. Διακόσμηση με λουλούδια, φύλλα και δέντρα.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Shibuemon - Ένα είδος πορσελάνης που εμφανίστηκε την τρίτη δεκαετία του 17ου αιώνα. Χαρακτηριστικά του στοιχεία είναι η προσεκτική ζωγραφική με γνωστά διακοσμητικά στοιχεία σε συνδυασμό με κομψό ρεαλισμό. Χρησιμοποιεί την τεχνική doucai για τη διακόσμηση, η οποία χωρίζει την επιφάνεια σε μικρά κάδρα που ορίζονται από μπλε χρώμα κάτω από το υάλωμα, κάτι που θυμίζει στοιχεία Nabeshima, (Impley 1989). Τα σχήματα είναι κυρίως έντονα με γωνίες.



Εικ. 20: Οκταγωνικό πιάτο τύπου Shibuemon με μπλε του κοβαλτίου κάτω από το υάλωμα.

Πηγή: The Met © 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art

Hirado - Οι φούρνοι Hirado λειτουργούσαν από το 1770 αλλά κοντά στο τέλος του 18ου αιώνα εμφανίστηκε η εξαιρετικής ποιότητας Hirado πορσελάνη με τον λευκό πηλό μεγάλης πλαστικότητας. Χάρη σε αυτόν τον πηλό μπορούσαν να παρασκευαστούν ανάγλυφες επιφάνειες υψίστης λεπτομέρειας και ξεκίνησε να χρησιμοποιείται και η αφαιρετική τεχνική (cut piercing) η οποία έγινε η ειδικότητα των φούρνων αυτών, (Impley 1989). Οι φούρνοι σταδιακά άρχισαν να γίνονται γνωστοί για τα πολύπλοκα μοντέλα τους και την αφαιρετική τεχνική. Όσον αφορά τη διακόσμηση, χρησιμοποιούνταν κυρίως μπλε και λευκό, ενώ αργότερα εντάσσεται και το χρώμα καφέ του σιδήρου. Το 19ο αιώνα η κεραμική γλυπτική έγινε το κυρίως προϊόν των Hirado φούρνων και περιλάμβανε ζώα του ζωδιακού κύκλου, λιοντάρια, κοχύλια, κ.α.



Εικ. 21: Αντικείμενα από Hirado πορσελάνη. Αριστερά ένα στήριγμα για ξυλάκια μαντικής με 5 παιδιά που παίζουν ένα είδος κρυφτού. Στη μέση ένα διακοσμητικό χώρου με ένα karashishi (λιοντάρι - σκυλί) πάνω σε ένα βράχο με άνθη παιωνίας. Δεξιά ένα αρωματικό χώρου με καπάκι διακοσμηείται από δύο μάσκες δεξιά και αριστερά, δύο ανάγλυφους δράκους στη μέση του και ένα karashishi στην κορυφή.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

Satsuma - Ένα είδος κεραμικής που αναπτύχθηκε τον 18ο αιώνα το οποίο έμοιαζε πολύ με πορσελάνη και είχε ιδιαίτερη απήχηση στη δύση. Μέχρι το 1786 είχε αρχίσει και η παραγωγή Satsuma πορσελάνης η οποία είχε ένα χαρακτηριστικό χρώμα (καφέ αυγού) και κομψή εφυάλωση με διαφανές κρακελαρισμένο υάλωμα, (Pollard 2005). Η διακόσμηση είχε επισμαλτωμένα χρώματα όπως κόκκινο του σιδήρου, γαλαζοπράσινο, μωβ, μαύρο και χρυσό. Η θεματολογία ήταν είτε ανάλαφρη με λουλούδια και έντονη αίσθηση του κενού φόντου, είτε γεμάτη με φιγούρες, παγόδες, φυτά και λουλούδια σε βαθμό κενοφοβίας (horror vacui).



Εικ. 22: Satsuma ψημένο κεραμικό μπολ με πορσελάνινη επισμαλτωμένη διακόσμηση. Αποτελείται από δεκαέξι πάνελ με διακόσμηση και στις δύο όψεις τους.

Πηγή: British Museum, © The Trustees of the British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1998-1218-1

4.ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΑ

4.1 - Ιστορικά Στοιχεία

Η Ιαπωνία είναι μία χώρα με μεγάλη πολιτιστική κληρονομιά, η οποία αποτελεί ένα θησαυρό που εντυπωσιάζει όλο τον κόσμο, και γι αυτό είναι απαραίτητη η διατήρηση και η συντήρησή της. Όπως οι περισσότερες χώρες, έτσι και η Ιαπωνία θέσπισε νόμους στην πάροδο της ιστορίας της για την προστασία των αρχαιοτήτων και των έργων τέχνης της.

Αυτή η θέσπιση νόμων ξεκίνησε από μία σειρά ιστορικών γεγονότων με αφετηρία την Meiji περίοδο το 1868, όπου πραγματοποιήθηκε η αποκατάσταση του πολιτεύματος, η οποία με τη σειρά της οδήγησε στην πτώση της στρατιωτικής κυριαρχίας που είχε διαρκέσει 250 χρόνια έως τότε (Park 2013). Επιπλέον, αυτή η αποκατάσταση έφερε και άλλες αλλαγές στο πολίτευμα, όπως την αποδυνάμωση και πληθυσμιακή εξασθένιση των υψηλών τάξεων, και πιο συγκεκριμένα της οικογένειας των Tokugawa, οι οποίοι ως τότε συνέλεγαν και προστάτευαν πολύτιμα αντικείμενα (Kakiuchi 2017). Το νέο Ιαπωνικό πολίτευμα αποτελούνταν από ένα κοινοβουλευτικό σύστημα και τον αυτοκράτορα. Κατά την περίοδο αυτή, υπήρχαν δύο θρησκείες το Shinto και το Bhuddhism, οι οποίες αναγνωρίζονταν από το πολίτευμα. Παρ' όλα αυτά, το 1870 αποφασίστηκε ότι οι ναοί Shinto θα είναι πλέον οι διεθνείς χώροι λατρείας. Από εκείνη την στιγμή και έπειτα ξεκίνησε μία σειρά από καταστροφές των Bhuddhist ναών από τον λαό που αποδοκίμαζε τη συγκεκριμένη θρησκεία, γεγονός που αποτέλεσε μεγάλο πλήγμα για την πολιτιστική κληρονομιά της περιόδου, έτσι το 1871 η κυβέρνηση εξέδωσε ένα νέο διάταγμα για την προστασία των αρχαιοτήτων (Proclamation for the Protection of Antiques and Old Properties) και το οποίο υποχρέωνε τις νομαρχίες να παραδίδουν οποιοδήποτε αντικείμενο ιστορικής σημασίας, που βρίσκεται στην κατοχή τους, στο κράτος (Park 2013, Akagawa 2015). Στο διάστημα μεταξύ 1871-1875, παρά τις προσπάθειες της κυβέρνησης, οι Bhuddhist ναοί έχασαν τους ακόλουθους, τους υποστηρικτές και την οικονομία τους με αποτέλεσμα να χαθεί όλη αυτή η θρησκευτική κληρονομιά μαζί με τις συλλογές των αντικειμένων που κατείχαν μεγάλες οικογένειες και πιστοί, (Kakiuchi 2017). Εν συνεχεία, το 1888, η κυβέρνηση παρείχε το απαραίτητο κεφάλαιο για τη διατήρηση ναών και ιερών ιστορικής σημασίας και έτσι, μέχρι το 1894 είχαν λάβει επιδοτήσεις διατήρησης 539 ναοί και ιερά.

Το 1897 θεσπίστηκε ένας νέος νόμος, με την αναίρεση του προγενέστερου, με σκοπό την εθνική διατήρηση ναών και ιερών (Ancient Shrines and Temples Preservation Law), που δεν είχαν την οικονομική άνεση για την αυτοδιατήρησή τους, μέσω χρηματοδότησης που θα ελάμβαναν από το

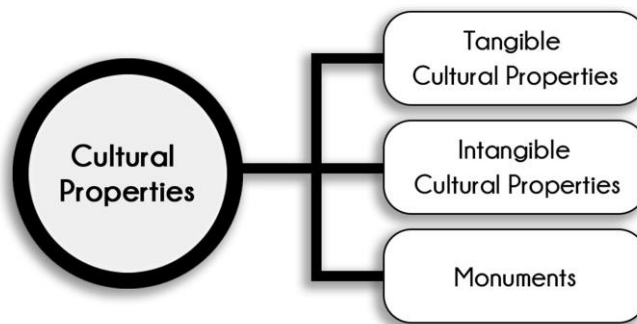
κράτος. Το ίδιο ίσχυε και στην περίπτωση των αντικειμένων και των ιδιοκτητών τους. Παρόλα αυτά η κυβέρνηση δεν ήταν σε θέση να διαθέτει τόσα χρήματα για όλους τους ναούς που τα είχαν ανάγκη. Μετά τον πόλεμο με την Κίνα, ο εθνικισμός και η θέληση του λαού να διατηρήσει την πολιτιστική ταυτότητα της χώρας, οδήγησε στην ενίσχυση της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Έτσι, στη νομοθεσία συμπεριλήφθηκε μία λίστα από κτήρια τα οποία θα παρέμεναν υπό ειδική προστασία και θα διατηρούσαν το όνομα, την ιστορία, την τοποθεσία, την ιδιοκτησία, την προέλευση, την κατασκευή και το αρχιτεκτονικό τους είδος με ακριβείς αρχιτεκτονικές μετρήσεις, (Park 2013, Akagawa 2015).

Ο Νόμος για τη Διατήρηση Ιστορικών Θέσεων, Περιοχών Σκηνικής Ομορφιάς και Φυσικών Μνημείων (Law for the Preservation of Historic Sites, Places of Scenic Beauty and Natural Monuments 1919-1950) στόχευε στην προστασία ιστορικών θέσεων και μνημείων που ήταν σε κίνδυνο καταστροφής από φυσική φθορά, τα οποία δεν εμπεριείχονταν σε καμία κατηγορία των προηγούμενων νόμων. Με αυτό τον τρόπο, η κυβέρνηση είχε τη δυνατότητα να ορίσει ποιες θέσεις εμπεριέχονται στις παραπάνω κατηγορίες, ώστε να δοθεί η απαραίτητη οικονομική υποστήριξη για τη διατήρηση και προστασία τους. Οποιοδήποτε είδους εργασία μπορούσε να αλλάξει την εικόνα της καθορισμένης περιοχής εξαρτιόταν από την κυβέρνηση για το αν θα υλοποιηθεί ή όχι. Επίσης, σε περίπτωση που το κτήριο χρειαζόταν περαιτέρω διατήρηση και προστασία, η κυβέρνηση επέλεγε κατάλληλους ανθρώπους οι οποίοι διέμεναν στο χώρο και πληρούσαν τις προϋποθέσεις για να φέρουν εις πέρας τις απαραίτητες εργασίες διατήρησης. Το πρόβλημα που δημιουργήθηκε με το νόμο αυτό είναι ότι πολλές από αυτές τις περιοχές εντάσσονταν στον παραπάνω νόμο για πολιτικούς λόγους. Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αυτές οι λανθασμένα καθορισμένες θέσεις αφαιρέθηκαν από την λίστα.

Το 1929 ο νόμος για την Προστασία των Εθνικών Θησαυρών (National Treasures Preservation Law 1929-1950) βοήθησε, ώστε να μην αλλάξει η ιδιοκτησία ιστορικών κτηρίων και αντικειμένων, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις πωλούνταν ακόμα και στο εξωτερικό λόγω οικονομικών προβλημάτων των ιδιοκτητών τους. Μέσω αυτού του νόμου η κυβέρνηση μπορούσε να προστατεύει κτήρια και αντικείμενα, ανεξαρτήτου ιδιοκτησίας. Η καταστροφή ή η πώληση Εθνικών Θησαυρών, όπως ονομάζονταν τα αντικείμενα/κτήρια από την Ιαπωνική κυβέρνηση, τιμωρούνταν ποινικά, (Kakiuchi 2017). Επίσης, η κυβέρνηση έπρεπε να ενημερώνεται άμεσα εάν κάποιος αντικείμενο χανόταν ή φθειρόταν ή άλλαζε η ιδιοκτησία του, ώστε να προσφέρει οικονομική ενίσχυση στον ιδιοκτήτη. Αυτός ο νόμος θεωρήθηκε πρότυπο για το επερχόμενο σύστημα προστασίας πολιτιστικής κληρονομιάς, αφού συνδύαζε την υπόδειξη διεθνών προστατευόμενων περιοχών μαζί με περιορισμούς, εφόδια και οικονομική υποστήριξη. Η κυβέρνηση μπορούσε να ζητήσει την έκθεση του αντικειμένου σε μουσείο, για διάρκεια λιγότερη από ένα χρόνο, με οικονομική αποζημίωση στον ιδιοκτήτη, (Kakiuchi 2017).

Πριν τη θέσπιση του παραπάνω νόμου, η κυβέρνηση είχε χρηματοδοτήσει ήδη το 70% του κόστους διατήρησης και επισκευής αρχαιοτήτων.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, λόγω της υποτίμησης του Yen, πολλές αντίκες οι οποίες δεν πληρούσαν τα κριτήρια για να θεωρούνται εθνικοί θησαυροί πωλήθηκαν στο εξωτερικό. Για την παύση αυτών των πωλήσεων θεσπίστηκε νέος νόμος με όνομα, Νόμος που Αφορά την Προστασία Σημαντικών Αντικειμένων της Τέχνης (Law Concerning the Preservation of Important Objects of Arts), έως ότου οι αντίκες μπορέσουν να ενταχθούν στον νόμο των εθνικών θησαυρών. Έτσι, οι ιδιοκτήτες αντικειμένων τέχνης θα έπρεπε πρώτα να πάρουν την άδεια της κυβέρνησης προτού προχωρήσουν στην πώλησή τους. Η κυβέρνηση είχε ένα χρόνο περιθώριο για να αποφασίσει, εάν το κάθε αντικείμενο που παρουσιάζεται πληροί τις προϋποθέσεις για να ενταχθεί στην νομοθεσία περί εθνικών θησαυρών, γεγονός που άλλαξε δραματικά την οπτική ως προς το ποιο έργο τέχνης είναι άξιο προστασίας και ποιο όχι.



Σχέδιο 1: Διάγραμμα ομαδοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ιαπωνίας το 1950. Πηγή: Emiko Kakiuchi ©2017,

https://www.researchgate.net/publication/315500783_Cultural_heritage_protection_system_in_Japan_Current_issues_and_prospects_for_the_future

Κατά τη διάρκεια και μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι ενέργειες προστασίας πολιτιστικής κληρονομιάς στην Ιαπωνία είχαν σχεδόν σταματήσει πλήρως. Γρήγορα όμως, μετά το τέλος του πολέμου, έγινε προσπάθεια ανάκαμψης των ενεργειών προστασίας πολιτιστικής κληρονομιάς. Ωστόσο, αυτή η προσπάθεια ανάκαμψης αντιμετώπιζε πρόβλημα λόγω της υψηλής φορολογίας και της αδιαφορίας του λαού για τις παραδόσεις του τόπου τους. Πλησιάζοντας τον Ιανουάριο του 1949 ξέσπασε μία πυρκαγιά στο Βουδιστικό ναό Horyu-ji στην περιοχή Nara, ενώ επισκευαζόταν με αποτέλεσμα να καούν σημαντικές τοιχογραφίες στην αίθουσα του Βούδα. Πρόκειται για έναν ναό στον οποίο στεγάζεται μία παγόδα που αποτελεί ένα από τα παλαιότερα ξύλινα κτήρια στον κόσμο(δενδροχρονολόγηση έδειξε ότι τα δέντρα που έχουν χρησιμοποιηθεί για το ναό είναι από το 670 μ.Χ.), για αυτό άλλωστε ο ναός αυτός είναι από τους πιο διάσημους στην Ιαπωνία. Με αφορμή αυτήν την πυρκαγιά, (Park 2013, Akagawa 2015), το πάθος του λαού για την προστασία των παραδόσεων αναζωπυρώθηκε και έτσι το 1950 θεσπίστηκε ένας νόμος (Law for the Protection of Cultural Properties) που συνδύαζε μία ενοποιημένη δομή των προηγούμενων νόμων, προσθέτοντας νέα στοιχεία με σκοπό την ενδυνάμωση του συστήματος προστασίας αρχαιοτήτων και αντικειμένων. Η διαφορά αυτού του νόμου σε σχέση με τους προγενέστερους είναι ότι οι τοπικές κυβερνήσεις πλέον έχουν την δυνατότητα να βοηθούν στις ενέργειες και στον καθορισμό θέσεων πολιτιστικής κληρονομιάς, κάτι που ήταν περιορισμένο μόνο για την εθνική κυβέρνηση. Βέβαια, σε μία περίοδο οικονομικά εξασθενημένη τη βασική οικονομική βοήθεια για τη διατήρηση των θέσεων αυτών αναλαμβάνει η διεθνής κυβέρνηση. Υπό τον παραπάνω νόμο, η τοπική και η εθνική κυβέρνηση καλούνται να προστατεύουν την πολιτιστική κληρονομιά, ενώ οι κάτοχοι και ιδιοκτήτες των καθορισμένων θέσεων και αντικειμένων θα συμβάλουν στην προστασία αυτή, ενώ συνεργάζονται με την τοπική κυβέρνηση. Η συνεργασία τοπικής κυβέρνησης και ιδιοκτητών, βοήθησε στον καθορισμό των θέσεων που τίθενται υπό προστασία με δημοκρατικό τρόπο.

Ο νόμος για την προστασία των πολιτιστικών ιδιοκτησιών (Law for the Protection of Cultural Properties) την περίοδο που εφαρμόστηκε είχε μία πιο ευρεία έννοια προστασίας, η οποία δεν αποσκοπεί μόνο στην προστασία της απτής πολιτιστικής κληρονομιάς (αντικείμενα, κτήρια, τοποθεσίες), αλλά και στην άυλη κληρονομιά (θεατρικές παραστάσεις), και στη φυσική κληρονομιά (ζώα, φυτά, γεωλογικά ορυκτά, κήποι και βουνά) (Kakiuchi 2017). Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι για να διατηρηθεί η άυλη κληρονομιά, δημιουργήθηκε μία κατηγορία προστασίας ανθρώπων, ή αλλιώς "ζωντανών εθνικών θησαυρών" (Protection of Living National Treasures), οι οποίοι ουσιαστικά ενσαρκώνουν την τεχνική και την καλλιτεχνία της άυλης κληρονομιάς που δημιουργούν (Kakiuchi 2017). Επίσης, ο νόμος διευκρινίζει ότι η κατοχή πολιτιστικών ιδιοκτησιών είναι ένα προνόμιο, το οποίο μοιράζεται όλη η χώρα και γι'αυτό η

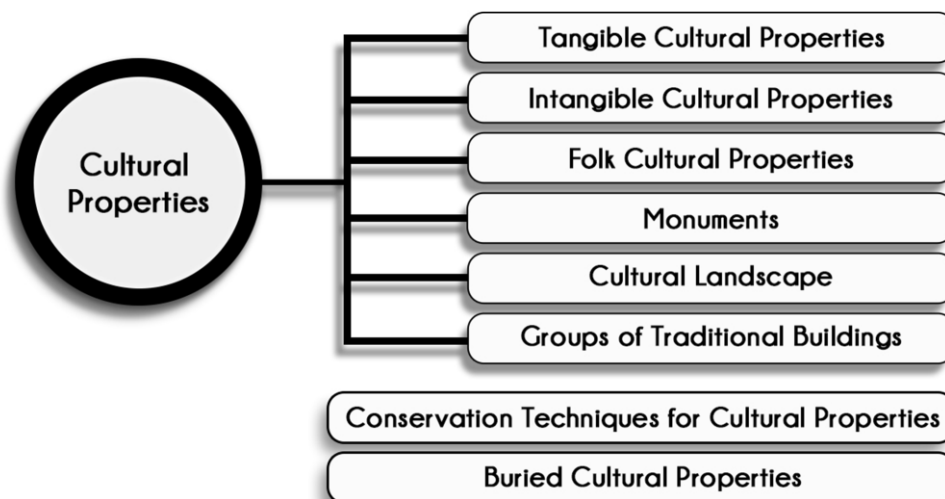
προστασία τους είναι ένας συνδυασμός διατήρησης της παρούσας κατάστασής τους μαζί με τη χρηστικότητα τους ως ένα μέσον πολιτιστικής προβολής. Η εθνική κυβέρνηση καθορίζει ποιες πολιτιστικές ιδιοκτησίες είναι εθνικής σημασίας ενώ η τοπική κυβέρνηση αναλαμβάνει τις αντίστοιχες περιφερειακές ιδιοκτησίες της. Βέβαια, σε κάθε περίπτωση, η κυβέρνηση προσπαθεί να έρχεται σε συμφωνία με τους ιδιοκτήτες και να σέβεται τα δικαιώματα ιδιοκτησίας τους (Kakiuchi 2017). Οι ιδιοκτήτες των χώρων αυτών μαζί με την χρηματική υποστήριξη της κυβέρνησης οφείλουν να διατηρούν το χώρο ως έχει, να εκτελούν τακτικές επισκευές και να ελέγχουν για τυχόν φθορές. Το προνόμιο που αποκτούν οι προαναφερόμενοι ιδιοκτήτες είναι ότι εξαιρούνται από τη φορολογία, όπως είναι ο φόρος ακίνητης περιουσίας. Όπως και σε προηγούμενους νόμους, εάν η περιουσία άλλαζε ιδιοκτήτη, φθειρόταν ή χανόταν θα έπρεπε η κυβέρνηση να ενημερώνεται άμεσα για την κατάσταση της ιδιοκτησίας ή όποιας αλλαγής της, ανά πάσα στιγμή. Επιπλέον, οποιουδήποτε είδους αλλαγή ή ανακαίνιση σε τέτοιου είδους ιδιοκτησία θα πρέπει να εγκρίνεται από τον επίτροπο πολιτιστικών υποθέσεων (Commissioner of Cultural Affairs).

Έτσι, το 1975 επαναπροσδιορίστηκε ο νόμος για την Προστασία των Εθνικών Θησαυρών, ώστε να εμπεριέχει μία νέα κατηγορία με όνομα : “Σημαντικές Περιοχές Διατήρησης για τις Ομάδες των Παραδοσιακών Κτηρίων”. Έως τον Οκτώβριο του 2010 είχαν ορισθεί 87 τέτοιου είδους περιοχές. Βέβαια, εδώ αξίζει να σημειωθεί πως το 70% των κτηρίων πρόκειται για ναούς και ιερά, αφήνοντας έτσι το υπολειπόμενο 30% για τα ιδιωτικά κτήρια, χωρίς να περιλαμβάνονται στα ποσοστά οι Διατηρούμενες Περιοχές(π.χ. φυσικά τοπία). Τα δικαιώματα της ιδιοκτησίας στην Ιαπωνία είναι αρκετά ισχυρά, για αυτό όταν μία περιοχή ορίζεται υπό προστασία αρκετοί πιστεύουν ότι χάνουν τα δικαιώματα στην ιδιοκτησία τους, ενώ άλλοι το εκλαμβάνουν ως πλεονέκτημα. Υπήρξαν και περιπτώσεις όπου αυτός ο καθορισμός προστασίας προστάτευσε μικρές πόλεις οι οποίες ήταν σε κίνδυνο εκμοντερνισμού και βιομηχανοποίησης. Το 1975 ο νόμος ανανεώθηκε έτσι ώστε να περιλαμβάνει τις τεχνικές διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς υπό την προστασία του, αφού πρόκειται για ένα κομμάτι τόσο σημαντικό όσο είναι η ίδια η διατήρηση της κληρονομιάς αυτής. Επίσης, δύο ακόμη κατηγορίες διευρύνθηκαν, οι Θαμμένες Πολιτισμικές Ιδιοκτησίες και οι Παραδοσιακές Πολιτισμικές Ιδιοκτησίες. Με βάση αυτές τις προσθήκες, περιοχές που τίθονταν υπό προστασία έπρεπε να διατηρούν την παραδοσιακή τους διαρρύθμιση. Σε πολλές περιπτώσεις η κυβέρνηση κάλυπτε το απαραίτητο χρηματικό ποσό και υλικά, για την αναδιαμόρφωση των ιδιοκτησιών που ήταν διαφορετικές από το θεμιτό ή εκμοντερνισμένες, προκειμένου να βελτιωθεί το αστικό τοπίο.

Στη συνέχεια, το 1996 συστήθηκε ένα σύστημα Εγγραφής Πολιτιστικών Ιδιοκτησιών όπου οι εγγεγραμμένες περιοχές δε θα υπόκεινται σε τόσο ισχυρά μέτρα και αλλαγές, όπως η αναδιαμόρφωση

ιδιοκτησιών, με αποτέλεσμα να μην είναι σε θέση να διατηρήσουν την πολιτιστική ταυτότητά τους. Αυτού του είδους οι ιδιοκτησίες, που θα έπρεπε να είναι υπό προστασία, μέχρι και σήμερα υπερβαίνουν τις 25000.

Το 2004 τροποποιήθηκε ο Νόμος Προστασίας Πολιτιστικής Κληρονομιάς γεγονός που οδήγησε στην αλλαγή ορισμένων υποκατηγοριών. Δημιουργήθηκε η υποκατηγορία προστασίας Σημαντικών Πολιτιστικών Τοπίων, οι παραδοσιακές τεχνικές μεταφέρθηκαν υπό την προστασία του νόμου Παραδοσιακές Πολιτιστικές Ιδιοκτησίες και επεκτάθηκε η κατηγορία Εγγραφής Πολιτιστικών Ιδιοκτησιών ώστε να περιλαμβάνει έργα τέχνης, εφαρμοσμένες χειροτεχνίες, απτές πολιτιστικές ιδιοκτησίες, απτές παραδοσιακές πολιτιστικές ιδιοκτησίες και μνημεία, (Agency for Cultural Affairs 2011, Akagawa 2015). Ολοκληρώνοντας την νομοθεσία, (Park 2013, Akagawa 2015), θεσπίστηκε ένας νόμος το 2008 για τη συντήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς με όνομα Νόμος για τη Διατήρηση και Βελτίωση των Παραδοσιακών Τοπίων σε Συγκεκριμένες Περιοχές. Υπό αυτό το σύστημα το κράτος εγκρίνει τοπικά έθιμα και παραδόσεις τα οποία τελούνται σε αυτές τις περιοχές προκειμένου ο λαός που συμμετέχει σε αυτά να διατηρεί και να αναβαθμίζει το περιβάλλον των σημαντικών ιστορικών κτηρίων (Park 2013).



Σχέδιο 2: Διάγραμμα ομαδοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ιαπωνίας το 2016. Πηγή: Emiko Kakiuchi ©2017,

https://www.researchgate.net/publication/315500783_Cultural_heritage_protection_system_in_Japan_Current_issues_and_prospects_for_the_future

Στην περίπτωση των κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων, όπως προαναφέρθηκε, συμπεριλήφθησαν στο Law for the Protection of Cultural Properties το 1951. Κατά συνέπεια, υπάρχει μία λίστα που αφορά τα κυριότερα National Treasures της Ιαπωνίας, όπου η σειρά και η επιλογή των αντικειμένων στην λίστα οργανώνεται μέχρι και σήμερα από τα Υπουργεία Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού, Επιστήμης και Τεχνολογίας ανάλογα με την υψηλή καλλιτεχνική αισθητική και ιστορία τους (Cultural Properties Department et.al. 2017).

4.2 - Δεοντολογία- Επιρροή της Θρησκείας

Στην Ιαπωνία υπάρχουν κυρίως δύο θρησκείες, ο Βουδισμός(Buddhism) και ο Σιντοϊσμός(Shinto), εκ των οποίων η δεύτερη αποτελεί ένα μεγάλο παράγοντα και θεμελιωτή των βάσεων της δεοντολογίας της Ιαπωνίας ως προς τη συντήρηση, διατήρηση και επιδιόρθωση μνημείων και αντικειμένων πολιτιστικής κληρονομιάς. Για να αναλυθεί περισσότερο αυτή η σύνδεση θρησκείας και δεοντολογίας θα πρέπει πρώτα να παρατεθούν κάποιες πληροφορίες για τον Σιντοϊσμό.

Ο Σιντοϊσμός είναι μία θρησκεία που έχει τις ρίζες της στην Ιαπωνία. Πρόκειται για μία θρησκεία, η οποία είναι εγχώρια στην Ιαπωνία, χωρίς κάποια κεντρική εξουσία στην κορυφή της, (Picken, 1994). Το Shinto είναι πολυθεϊστικό και πηγή για τις βάσεις του αποτελούν έξι παραδόσεις της Ιαπωνίας : Ανιμισμός (η πεποίθηση ότι τα πάντα έχουν ψυχή) , Λατρεία της Φύσης, Απόδοση Τιμής στους Προγόνους, Πνευματισμός, Αγροτικά Έθιμα, Τελετές Εξαγνισμού (πλύσιμο σώματος με νερό π.χ. σε ποτάμια) (Picken, 1994). Υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ Σιντοϊσμού και ανθρώπων, δηλαδή ο Σιντοϊσμός αντλεί στοιχεία από την καθημερινότητα των ανθρώπων, ενώ ταυτόχρονα είναι αυτά που διδάσκει. Τα στοιχεία αυτά αποτελούνται από μία μίξη παραδόσεων, τελετών και ορισμένων στοιχείων του Βουδισμού ενώ ταυτόχρονα αποτελούν τη λογική του Σιντοϊσμού.



*Εικ. 23: 祓 (harae) ή 祓い (harai) είναι στον Σιντοϊσμό η ονομασία για τον εξαγνισμό του σώματος και της ψυχής με νερό.
Πηγή: Pinterest ©
<https://gr.pinterest.com/pin/423831014902312243/>*



Εικ. 24: 三社祭 (Sanja Matsuri) Φεστιβάλ Σιντοϊσμού στην περιοχή Asakusa προς τιμή των ιδρυτών του ναού Senso-ji.

Πηγή: Yoshikazu Takada © 2014, flickr,
<https://www.flickr.com/photos/yoshikazut/14201843042/in/album-72157616291963733/>

Είναι πολύ δύσκολο να εξηγηθεί επακριβώς τι είναι και τι πραγματεύεται ο Σιντοϊσμός, συγκεκριμένα πριν τον 19ο αιώνα οι ιστορικοί εξηγούν πως καλύτερα είναι να μην αναφέρεται καθόλου με αυτή την ονομασία (Σιντοϊσμός). Οι ακόλουθοι της θρησκείας όταν αναφέρονται στο Shinto μιλούν για “τον τρόπο” ή “το δρόμο” (the way), κάτι το οποίο πηγάζει από την ίδια τη λέξη (Cali, Dougill, 2013). Η λέξη Shinto αποτελείται από το Ιαπωνικό ιδεόγραμμα Shin(神) που διαβάζεται αλλιώς Kami και σημαίνει Θεός, και από το ιδεόγραμμα Tō (道) που διαβάζεται και Dō, το οποίο σημαίνει δρόμος/μονοπάτι, (Picken, 1994). Επομένως, μία αυτολεξεί μετάφραση είναι “Ο δρόμος των Θεών ή των Θεϊκών”. Η λέξη kami όπως προαναφέρθηκε σημαίνει “θεός”, με μικρό θήτα, γιατί στα Ιαπωνικά δεν υπάρχει πληθυντικός και παρά το γεγονός ότι υπάρχουν πολλοί θεοί στην Ιαπωνία όλοι αναφέρονται ως kami (Picken, 1994). Ουσιαστικά, όταν κάποιος μιλά για kami στην Ιαπωνία, αναφέρεται σε πολλά φαινόμενα τα οποία πιστεύεται ότι διέπονται από την “αύρα του θεϊκού”, για παράδειγμα, ποτάμια, βράχοι, ζώα, δέντρα, περιοχές ακόμα και άνθρωποι (Picken, 1994).

Ο Σιντοϊσμός έχει πολλές πτυχές και ως θρησκεία και ως λογική, αλλά το κομμάτι του Σιντοϊσμού με το οποίο σχετίζεται άμεσα η δεοντολογία που διέπει την Ιαπωνική συντήρηση και διατήρηση πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ο θάνατος και η αναγέννηση (Picken, 1994). Όπως σε πολλές

θρησκείες, έτσι και στο Σιντοϊσμό συναντάται η μυθολογία. Δύο θεότητες(kami), η Izanami και ο Izanagi έδωσαν σχήμα στον κόσμο, με την βοήθεια ενός κοσμημένου δόρατος και έπειτα προχώρησαν στην κατοίκηση του (Picken, 1994). Η Izanami γέννησε τις θεότητες(kami) της γης και απεβίωσε μετά την τελευταία γέννα της θεότητας της φωτιάς. Ο Izanagi ακολούθησε την Izanami στο μέρος του θανάτου της που είναι γνωστό ως “το μέρος της μόλυνσης” για να τη φέρει πίσω στον κόσμο. Παρ’ όλα αυτά, η Izanami αρνήθηκε την πρόταση του και απείλησε ότι θα σκοτώνει χίλιους ανθρώπους την ημέρα εάν δεν φύγει ο Izanagi. Κόντρα στην απειλή της ο Izanagi είπε ότι κάθε μέρα θα γεννιούνται πεντακόσιοι παραπάνω από όσους θα πεθαίνουν. Η θέληση του Izanagi υποδηλώνει την πίστη του Σιντοϊσμού στη δύναμη που έχει η ζωή πάνω από τον θάνατο, στη δημιουργία πάνω από την καταστροφή και στην ανανέωση πάνω από τη φθορά, (Picken, 2002).



Εικ. 25: Izanagi και Izanami ποιούν τον κόσμο. Έργο του Kawanabe Kyosai το1870.

Πηγή: The Connoisseur © 1925, Print Collector, Getty Images.

Ο Σιντοϊσμός παρόλο που δεν είχε όνομα, υπήρχε ήδη από το 300 π.Χ. στην Ιαπωνία και αλληλεπιδρούσε με την καθημερινότητα του λαού σε βαθμό που αντλούνταν νέα στοιχεία του μέσα από αυτή. Με την πάροδο των χρόνων η Ιαπωνία έχει δοκιμαστεί από πολλές θρησκείες που προσπάθησαν να αναπτυχθούν στον τόπο (Χριστιανισμός, Βουδισμός, κ.α), αλλά η δεκτικότητα σε αλλαγή που πρέσβευε ο Σιντοϊσμός καθώς και η απόδοση τιμής στους προγόνους, όπως γινόταν στο παρελθόν, δημιούργησε ένα πνεύμα υπομονής/αντοχής στο λαό παρά ριζικής αλλαγής. Μέσα στους αιώνες είχε καλλιεργηθεί μία πίστη στην ανανέωση (κυριολεκτική και πνευματική) όσο και στο γεγονός ότι το να δύναται κάποιος να ανανεωθεί υποδηλώνει μία μορφή συνέχειας η οποία ακολουθεί

την φυσική τάξη των πραγμάτων. Δηλαδή, η Ιαπωνική πνευματικότητα και πίστη είναι η ίδια η συνέχεια η οποία πραγματοποιείται μέσω πραγματικής και τελετουργικής ανανέωσης.

Όπως φαίνεται μέσα από το Σιντοϊσμό ξεδιπλώνεται μία τάση για πνευματική καλλιέργεια και συνεχή ανανέωση τόσο πνευματική όσο και υλική και έτσι δημιουργείται μία νοοτροπία, μία συνήθεια, η οποία είναι αλληλένδετη με την καθημερινότητα. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα που αυτή η νοοτροπία φαίνεται ότι έχει επικρατήσει και παίζει ένα σημαντικό ρόλο στη δεοντολογία της Ιαπωνίας, αποτελεί ο ναός Ise Jingu. Ο ναός αυτός κάθε 20 χρόνια κατεδαφίζεται και ανακατασκευάζεται με τα ίδια υλικά και τις ίδιες τεχνικές από τον 8ο περίπου αιώνα μέσω μίας τελετουργικής πρακτικής που ονομάζεται Shikinen Sengu (Lopes, 2007). Αυτή η πρακτική δεν πραγματοποιείται μόνο στο ναό ως κτήριο, αλλά σε όλο τον περιβάλλοντα χώρο και στα αντικείμενα που βρίσκονται μέσα στα κτίσματα που ανοίκουν στο χώρο του ναού. Το Shikinen Sengu τελείται γιατί οι θεότητες (kami), σύμφωνα με μία θεολογική άποψη, πρέπει να κατοικούν σε καινούριους και όμορφους ναούς, ενώ άλλη άποψη υποστηρίζει ότι πραγματοποιείται στα πλαίσια της “ψυχικής καθαρότητας” και ανανέωσης. Σύμφωνα με μία πιο ευρεία επεξήγηση της κουλτούρας το Shikinen Sengu αντιπροσωπεύει το mujukan, μία συνείδηση της παροδικότητας της ζωής, της φύσης και των αντικειμένων, (Lopes, 2007).



Εικ.26: Ise-Jingu.

Πηγή: David Watts Barton © 2016, *The Grand Shrine at Ise*, Innovation Design Co., Ltd., <https://japanology.org/2017/04/the-grand-shrine-at-ise/>



Εικ. 27: Μέρος της τελετής Shikinen Sengu - Παραδοσιακή μεταφορά μερικών υλικών προς το ναό.
Πηγή: ageless foto © 2007, flickr,
<https://www.flickr.com/photos/agelessfoto/963468732>



Εικ. 28: Η καινούρια γέφυρα που οδηγεί στον εσωτερικό περίβολο του ναού Ίσε. Πηγή: japanezy ©
japanezy.com,
<https://japanezy.com/2020/01/22/ise-jingu-japans-king-of-shrines-a-mie-prefecture-must/>

Εφόσον οι θεότητες δύνανται να “κατοικήσουν” στη φύση, ακόμη και σε αντικείμενα και ανθρώπους, δεν υφίσταται πραγματικός περιορισμός στα αντικείμενα και μέρη τα οποία ανανεώνονται με τη μορφή αποκατάστασης ή ανακαίνισης (π.χ. ανακαίνιση κτηρίων, διαμόρφωση τοπίων, αποκατάσταση αντικειμένων, κ.α.).

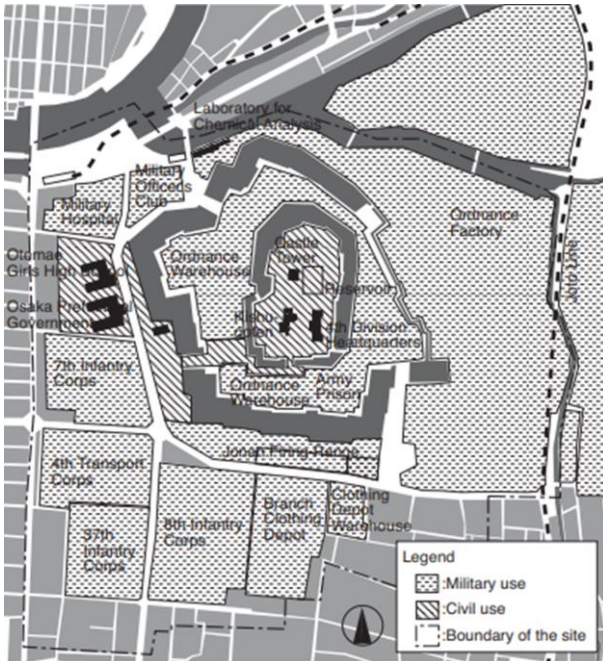


Εικ. 29: Ένα Torii Gate και μία γέφυρα μέσα στον περίβολο του Ίσε. Πηγή: David Watts Barton © 2016, Innovation Design Co., Ltd.,
<https://japanology.org/2017/04/the-grand-shrine-at-ise/>

5.ΜΕΘΟΔΟΙ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ

Όταν γίνεται αναφορά για διαφορές στη συντήρηση υπάρχει πάντα μία σύγχυση με την αποκατάσταση. Παρόλο που οι λέξεις είναι κοντά σαν σημασία, για έναν συντηρητή έχουν πολύ μεγάλη διαφορά. Η συντήρηση είναι μία διαδικασία η οποία αποσκοπεί στη διατήρηση της κατάστασης του αντικειμένου, σταματώντας τις φθορές, χωρίς να προσθέσει νέα στοιχεία αλλά και χωρίς να αφαιρέσει παλαιότερα. Ειδικά, η συντήρηση ασχολείται με τη σταθεροποίηση ενός αντικειμένου όπως εκείνο είναι την προκειμένη στιγμή, βέβαια εμπλέκονται και άλλες διαδικασίες όπως είναι ο καθαρισμός, η απομάκρυνση των προϊόντων διάβρωσης, η διαλογή θραυσμάτων, η συγκόλληση, η αισθητική αποκατάστασή του, η προστασία του αντικειμένου, η μεταφορά και η αποθήκευσή του. Ιδανικά λοιπόν στόχος της συντήρησης είναι να διατηρήσει το αντικείμενο σε μία σταθερή κατάσταση, ακόμη και αν αυτή είναι μεταβατική, και να το παρουσιάσει απaráλλακτο και αυθεντικό σε μία σύγχρονη κατάσταση διατήρησης. Η αποκατάσταση από την άλλη πλευρά είναι μία διαδικασία η οποία έχει ως στόχο την αλλαγή του αντικειμένου πολλές φορές δίνοντάς του και νέα στοιχεία με στόχο τη βελτίωση της αισθητικής του ή την επαναφορά της κατάστασης διατήρησης που βρισκόταν το αντικείμενο στο παρελθόν. Εκτός αυτού η αποκατάσταση πολλές φορές γίνεται και για πιο πρακτικούς λόγους όπως είναι η χρήση του αντικειμένου εκ νέου. Παρά τις διαφορές μεταξύ συντήρησης και αποκατάστασης αυτές οι δύο διεργασίες τείνουν να επικαλύπτονται φυσικά η μία με την άλλη, γι' αυτό είναι ιδιαίτερα δύσκολο να διαχωριστούν.

Ενώ είχαν γίνει διεθνείς προσπάθειες για το βαθμό και τον τρόπο που θα πρέπει ο συντηρητής να επεμβαίνει στο αντικείμενο, η Ιαπωνία απόκλινε αρκετά από αυτές. Ένα βασικό παράδειγμα είναι το Κάστρο της Οσάκα, το οποίο υπέστη πολλές ριζικές αλλαγές στο πέρασμα του 1ου και 2ου Παγκοσμίου Πολέμου, το οποίο θα συγκριθεί με κάποια έργα στην Ακρόπολη βασισμένα στις Χάρτες για Συντήρηση και Αποκατάσταση.



Σχέδιο 1: Κάτοψη του χώρου του κάστρου το 1931.

Πηγή: Kawamichi et al., © 2018 Architectural Institute of Japan, <https://doi.org/10.3130/jaabe.2.199>



Εικ. 30: Εργοστάσιο πυρομαχικών στον κάστρο Οσάκα το 1873.

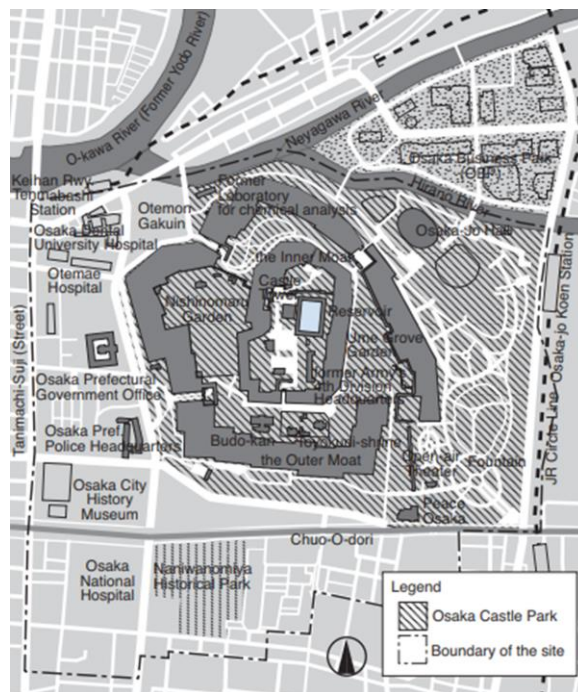
Πηγή: Kawamichi et al., © 2018 Architectural Institute of Japan, <https://doi.org/10.3130/jaabe.2.199>

Η Χάρτα των Αθηνών η οποία συντάχθηκε το 1931 μετά τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν η πρώτη προσπάθεια να πλαισιωθούν κάποιοι κανόνες για τη συντήρηση και αφορούσε κυρίως τα ηθικά προβλήματα της αχαλίνωτης αποκατάστασης. Συγκεκριμένα στο Άρθρο 4 της χάρτας αναφέρεται: "Στην περίπτωση ερειπίων χρειάζεται επιμελής συντήρηση, λήψη μέτρων για την αναστήλωση των αρχικών θραυσμάτων που μπορεί να βρεθούν όσο το δυνατόν είναι αυτό εφικτό, τα νέα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν για αυτόν τον σκοπό να είναι πάντα αναγνωρίσιμα." (ICOMOS 2011). Εδώ για πρώτη φορά εμφανίζεται η έννοια της αναστήλωσης και αναγνωρίζεται ο σεβασμός στο αρχικό υλικό. Η αποκατάσταση και επέκταση του Κάστρου της Όσακα το 1936 με την κατασκευή του ραδιοφωνικού σταθμού χωρίς να υπάρξει κάποιο έργο συντήρησης είναι ένα παράδειγμα αποκατάστασης και απόκλισης από τη Χάρτα των Αθηνών (Kawamichi et al. 2018).



Εικ. 31: Ο ραδιοφωνικός σταθμός NHK που χτίστηκε στον ιστορικό χώρο.
Πηγή: © Ελεύθερη Χρήση,
https://photoeverywhere.co.uk/east/japan/osaka/slides/nhk_osaka.htm

Συνεχίζοντας μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο συντάσσεται η Χάρτα της Βενετίας το 1964 της οποίας το ένατο άρθρο αναφέρει: "Η διαδικασία της αποκατάστασης είναι ένα εξειδικευμένο έργο. Στόχος της είναι να διατηρήσει και να αποκαλύψει την αισθητική και ιστορική αξία του μνημείου και είναι βασισμένη στο σεβασμό προς το πρωτότυπο υλικό και τα αυθεντικά έγγραφα. Η διαδικασία θα πρέπει να σταματά στο σημείο που ξεκινάει η υπόθεση και οποιαδήποτε παραπάνω εργασία θα πρέπει να ξεχωρίζει από τα πρωτότυπα υλικά και να φέρει μία σύγχρονη σφραγίδα." (ICOMOS 1965). Εδώ παρουσιάζεται μία πιο καθαρή οπτική της αποκατάστασης η οποία ήταν μέρος της επιστημονικής αισθησιαρχίας της εποχής. Παραδείγματα και εδώ υπάρχουν για την απόκλιση της Ιαπωνίας από τις Χάρτες αφού το 1981 πολλοί ιστορικοί προσπάθησαν να εξηγήσουν την ιστορική σημασία του κτηρίου πυρομαχικών του κάστρου της Όσακα, με τελική απόφαση της Ιαπωνικής κυβέρνησης την κατεδάφισή του. (Kawamichi et al. 2018).



Σχέδιο 2: Κάτοψη του κάστρου μετά την επέκταση και τις αλλαγές.

Πηγή: Kawamichi at al., © 2018 Architectural Institute of Japan,
<https://doi.org/10.3130/jaabe.2.199>

Εν αντιθέσει η αναστήλωση του Παρθενώνα που ήρθε στο προσκήνιο ως έργο το 1975 (κοντά με το Ιαπωνικό έργο του 1981) και ξεκίνησε να υλοποιείται το 1983 με τη βοήθεια της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ήταν ένα έργο με λεπτομερή τεκμηρίωση των θέσεων όλων των αντικειμένων, απομάκρυνση των μετάλλων που είχαν προξενήσει φθορά στο μάρμαρο λόγω λανθασμένης αποκατάστασης του Ν. Μπαλάνου και συντήρησή τους σε εργαστήρια συντήρησης έως ότου αυτά επανατοποθετηθούν στο μνημείο. (Λαμπρινού 2009, Chaddha 2008). Το άρθρο 12 της ίδιας Χάρτας παραθέτει: "Αντικατάσταση των κομματιών που λείπουν θα πρέπει να ενσωματώνεται αρμονικά με το σύνολο αλλά την ίδια στιγμή να ξεχωρίζει από το πρωτότυπο, ώστε η αποκατάσταση να μην νοθεύει τα καλλιτεχνικά ή ιστορικά στοιχεία." (ICOMOS 1965).



Εικ. 32: Θραύση μέλους λόγω διόγκωσης οξειδωμένων συνδέσμων από προηγούμενες αναστηλωτικές επεμβάσεις.
Πηγή : Andro.gr, © ΥΣΜΑ,
<https://www.andro.gr/apopsi/acropole-balanos/>



Εικ. 33: Εργασίες συντήρησης στην κιονοστοιχία της βόρειας πτέρυγας των Προπυλαίων.
Πηγή: Π. Βλαχούλη, © 2016 ΥΣΜΑ,
<https://workfun.openabekt.gr/files/items/7696218/P91.29.pdf>



Εικ. 34: Το εσωτερικό του Ερεχθείου από την ανατολική πλευρά, πριν την επέμβαση.
Πηγή: Κ. Μαμαλούγκας, 2013, © 2016 ΥΣΜΑ,
<https://workfun.openabekt.gr/files/items/7696218/P91.29.pdf>



Εικ. 35: Το εσωτερικό του Ερεχθείου από την ανατολική πλευρά, μετά την επέμβαση.
Πηγή: Τ. Σουβλάκης, 2016, © 2016 ΥΣΜΑ,
<https://workfun.openabekt.gr/files/items/7696218/P91.29.pdf>

5.1 – Τεχνικές Αποκατάστασης Πορσελάνης και Σύγχρονη Αντιμετώπιση

Επειδή, η συντήρηση αντικειμένων αποτελεί το ευρύτερο φάσμα των συντηρήσιμων μέσων-αντικειμένων από οποιαδήποτε άλλη κατηγορία συντήρησης, οι υποκατηγορίες σε αυτό το είδος (πχ. σύνθετα αντικείμενα) είναι εν μέρει ασαφείς και περιλαμβάνουν πολλές πληροφορίες οι οποίες συχνά παραβλέπονται λόγω της έλλειψης σαφήνειας και προσοχής που αποδίδεται σε κάθε περίπτωση (Peters 2011). Λόγω της ποικιλομορφίας και του εύρους των αντικειμένων, τόσο των ιστορικών όσο και των καλλιτεχνικών, η μεταχείρισή τους μπορεί να διαφέρει σε μεγάλο βαθμό. Οι συντηρητές έχουν πολλά πράγματα να εξετάσουν κατά την κατάρτιση ενός σχεδίου συντήρησης: τα υλικά, την ηλικία των αντικειμένων, την έκταση της φθοράς, την σταθερότητα των αντικειμένων, την ευθραυστότητα, την αισθητική και πολιτιστική συνοχή των αντικειμένων, αυτές είναι ορισμένες από τις πολλές μεταβλητές που εξετάζονται για την ορθή συντήρηση των αντικειμένων. Φυσικά, χρειάζεται πολύς χρόνος και προσπάθεια για τον ορισμό και την κατηγοριοποίηση της κάθε περίπτωσης αποκατάστασης αλλά και για την ένταξη των περιπτώσεων αυτών σε μια νέα υποκατηγορία η οποία να συγκαταλέγεται στις μεθοδολογίες συντήρησης, και ιδιαιτέρως όταν πρόκειται για την συντήρηση αντικειμένων (Peters 2011).

Ακολουθώντας αυτή την τάση, υπάρχει η μαζική κατηγοριοποίηση της αποκατάστασης και συντήρησης κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων. Τα αντικείμενα με βάση τον πηλό διαθέτουν ποικίλες ιδιότητες, οι οποίες κυμαίνονται από τη σύνθεση του αντικειμένου έως και την μέθοδο ψησίματος και διακόσμησης που έχει εφαρμοστεί στο αντικείμενο. Για παράδειγμα, μία ανάλυση για τον καθορισμό του πάχους και τη σύνθεση της επιφάνειας του υαλώματος ενός πορσελάνινου σκεύους προσφέρει τεχνικές λεπτομέρειες και ακριβείς πληροφορίες για το υλικό, με την χρήση των οποίων πραγματοποιείται η συντήρηση τόσο τεχνικά όσο και εννοιολογικά.

Το ψημένο κεραμικό σε αντίθεση με υλικά και αντικείμενα όπως το χαρτί, το χρώμα και το μελάνι, δεν ξεθωριάζει ούτε αμαυρώνει και δεν διασπάται χημικά με την πάροδο του χρόνου. Σε περίπτωση λανθασμένης μεταχείρισης μπορεί, να σπάσει, να θρυμματιστεί, να γρατζουνιστεί ή να ραγίσει, καταστάσεις οι οποίες οδηγούν κυρίως σε επιφανειακές επισκευές. Πληροφορίες για τις μεθόδους αποκατάστασης και συντήρησης κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων υπάρχουν κυρίως από τον 18ο αιώνα και έπειτα καθώς τα προηγούμενα χρόνια τα στοιχεία που έχουν βρεθεί είναι ανεπαρκή και αποσπασματικά (Garachon 2014). Οι περισσότερες ανασκαφές έχουν επιβεβαιώσει βέβαια πως όλων των ειδών οι επιδιορθώσεις των αντικειμένων αυτών ήταν για χρηστικούς λόγους ενώ στην ανατολή γινόντουσαν σπάνια και για αισθητικούς.

5.1.1 - Riveting /Stapling/Lacing - Συρραφή/Μεταλλικοί Σύνδεσμοι/Δέσιμο



Εικ. 36: Μεταλλικοί σύνδεσμοι συγκρατούν ένα πορσελάνινο αντικείμενο.

Πηγή: Isabelle Garachon, The Rijksmuseum
Bulletin © 2010 Stichting het Rijksmuseum

Μία από τις παλαιότερες και πιο αναγνωρίσιμες μεθόδους για την επισκευή κεραμικών και πορσελάνινων υλικών είναι η τεχνική της μεταλλικής συρραφής (Garachon 2010, Peters 2011). Όπως προαναφέρθηκε το πότε και πού ακριβώς έγινε για πρώτη φορά χρήση μολύβδου ή μεταλλικών συνδέσμων σε κεραμικά μέσα δεν είναι πλήρως τεκμηριωμένο. Ωστόσο, πήλινα αντικείμενα έχουν ανασκαφεί στη Μέση Ανατολή και την Ευρώπη που χρονολογούνται από το 7000 π.Χ. τα οποία φέρουν στοιχεία επισκευής με διάφορες κόλλες και κονιάματα, καθώς και με μολύβδο και σιδερένιους συνδέσμους (Garachon 2010). Βέβαια, η εφαρμογή της μεταλλικής συρραφής είναι ευρύτερα γνωστή στην Κίνα λόγω των πολυάριθμων επιδιορθώσεων που έχουν βρεθεί με τη μέθοδο αυτή αλλά και χάρη στην ύπαρξη στοιχείων για τους Κινέζους συρραφείς (riveters) της περιόδου. Άλλωστε, η διαδικασία αυτή χρησιμοποιήθηκε τόσο πολύ στην κινέζικη πορσελάνη που η ορολογία «China mender» απευθύνεται πλέον σε όλους τους τεχνίτες διεθνώς, οι οποίοι έχουν χρησιμοποιήσει την μέθοδο της συρραφής για την αποκατάσταση κεραμικών κατά την διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα (Peters 2011). Η αντίθεση που δημιουργείται μεταξύ του λευκού της πορσελάνης και των σιδερένιων συνδέσμων ήταν και είναι ένα οπτικό φαινόμενο που αναδεικνύει τα πορσελάνινα αντικείμενα εδώ και πολλούς αιώνες όπως αναφέρει η Peters (2011).



Εικ. 37: Ένας σύγχρονος τεχνίτης επισκευάζει ένα πορσελάνινο αντικείμενο με μεταλλικούς συνδέσμους.

Πηγή: Isabelle Garachon, The Rijksmuseum Bulletin © 2010 Stichting het Rijksmuseum

Η κυρίως χρήση των μεταλλικών συνδέσμων ήταν για λόγους πρακτικούς και χρηστικούς ανάλογα με το αντικείμενο ενδιαφέροντος. Οι φυσικές κόλλες και τα συνδετικά υλικά δεν προσέφεραν το ίδιο αποτέλεσμα με την μεταλλική συρραφή μέχρι πρότινος. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα κεραμικά και πορσελάνινα αντικείμενα έπρεπε να είναι χρηστικά για την οικιακή καθημερινότητα, κάτι που η χρήση συγκολλητικών δε βοηθούσε. Το αντικείμενο έπρεπε να είναι σε θέση να συγκρατεί νερό ενώ ταυτόχρονα να είναι ανθεκτικό στη θερμότητα. Το πρόβλημα αυτό ξεκινά από την φύση των αργίλων που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή πορσελάνης. Ο ψημένος πηλός πορσελάνης είναι πλήρως υαλοποιημένος και στεγανός με λεία, γυάλινη επιφάνεια, γι' αυτό και όταν σπάσει, δεν αφήνει καμία οδοντωτή ή άκαμπτη επιφάνεια πάνω στην οποία να μπορούν να στερεωθούν επαρκώς αυτές οι φυσικές κόλλες ή τα συνδετικά υλικά. Αυτό σε συνδυασμό με την αδιαπέραστη σύσταση του πήλινου πυρήνα τους, έκανε τα συγκολλητικά και τα συναφή συνθετικά υλικά να μην επιλέγονται για την αποκατάσταση των πορσελάνινων αντικειμένων (Peters 2011). Οι μεταλλικοί σύνδεσμοι, ωστόσο, λειτουργούν ως σφιγκτήρες που συγκρατούν με ασφάλεια τα πορσελάνινα θραύσματα, παρέχοντας τις πιο ασφαλείς και ισχυρές συνδέσεις για κεραμικές αποκαταστάσεις που έγιναν από τον δέκατο όγδοο έως τις αρχές του εικοστού αιώνα (Peters 2011). Εκείνη την περίοδο έγινε υποχρέωση και ευθύνη των επισκευαστών πορσελάνης - China Menders, να κατέχουν τις απαραίτητες γνώσεις για τα είδη των διάφορων πήλινων σωμάτων αλλά και για την σύνθεσή τους αφού έπρεπε να επιδείξουν την τεχνογνωσία τους σε αυτές τις νέες μεθόδους. Όπως πληροφορεί η Peters (2011), ο ρόλος του

επισκευαστή κεραμικών σήμερα φαίνεται να έχει εξελιχθεί από το επάγγελμα του καλλιτέχνη και του επισκευαστή εμπόρου στους κλάδους των επιστημονικών αναλύσεων και μελετών, κάτι που συσχετίζεται με τις κοινωνικές προόδους στην τεχνολογία όσο και με την προσπάθεια συντήρησης και ανάδειξης αυτών των κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων για να διατηρήσουν ένα δεσμό με την πολιτιστική κληρονομιά του κάθε λαού.

Η διαδικασία εφαρμογής μεταλλικών καρφιών ή συνδέσμων σε κεραμικά είδη είναι σχετικά απλή στην θεωρία, παρ' όλα αυτά το επίπεδο εμπειρίας και τεχνογνωσίας του συντηρητή είναι "ζωτικής" σημασίας για το αντικείμενο και την επιτυχημένη αποκατάστασή του. Ο όρος "riveting" δεν συνδέεται μεμονωμένα με τη συρραφή κεραμικού και πορσελάνης αλλά και με διαδικασίες όπως είναι το δέσιμο (lacing), όπως αναφέρει η Peters (2011). Δύο ήταν οι κύριες μέθοδοι μεταλλικής συρραφής, το δέσιμο το οποίο περνά μέσα από το αντικείμενο και η εισαγωγή υ-σχήματος καρφιού/συνδέσμου με εισχώρηση σε μερική επιφάνεια του αντικειμένου (Garachon 2010). Στην περίπτωση του δεσίματος ένα λεπτό μεταλλικό σύρμα, συνήθως από ορείχαλκο ή σίδηρο, διέρχεται μέσα και έξω από οπές οι οποίες είναι στα αντίστοιχα σπασμένα μέλη του αντικειμένου και στην συνέχεια οι άκρες του σύρματος τυλίγονται μεταξύ τους και γύρω από το αντικείμενο σαν γάζα και συγκολλούνται με μόλυβδο (Garachon 2010). Αν και η μέθοδος αυτή επιτυγχάνει πολύ καλή και σταθερή ένωση των θραυσμάτων, το σύρμα είναι ορατό και από τις δύο πλευρές του αντικειμένου, είτε εσωτερικά είτε εξωτερικά, γι' αυτόν το λόγο σε αρκετές περιπτώσεις δημιουργούνταν εσοχές και αυλάκια μέσα από τα οποία διερχόταν ομαλά το σύρμα.



Εικ. 38: Η τεχνική δεσίματος (lacing) με σύρμα το οποίο διέρχεται μέσα από οπές και δένει στο εσωτερικό του αντικειμένου.

Πηγή: Isabelle Garachon, The Rijksmuseum Bulletin © 2010 Stichting het Rijksmuseum

Περιγραφές αυτού του σύρματος συνιστούν πως ήταν ίδιας ποιότητας με αυτό που χρησιμοποιούσαν οι ανθοπώλεις (Garachon 2010). Υπάρχει και η δυνατότητα ανάλογα το αντικείμενο να μην ανοιχτούν οπές αλλά το μεταλλικό σύρμα να αγκαλιάσει το αντικείμενο, να περιστραφεί και να δέσει την εξωτερική επιφάνεια μόνο. (Peters 2011).



Εικ. 39: Η τεχνική του δεσίματος (lacing) στην λαβή ενός πορσελάνινου αντικειμένου.

Πηγή: Isabelle Garachon, The Rijksmuseum Bulletin © 2010 Stichting het Rijksmuseum

Η χρήση των υ-συνδέσμων, οι οποίοι ήταν συνήθως ορειχάλκινοι ή σιδερένιοι και σπανιότερα ασημένιοι, αξιοποιούσε και πάλι οπές πάνω στο αντικείμενο, οι οποίες δεν διαπερνούσαν το αντικείμενο. Πάλι είναι δυνατόν να υπάρχει ένα αυλάκι μέσα στο οποίο βυθίζεται ο σύνδεσμος έτσι ώστε να μην προεξέχει (Garachon 2010, Peters 2011).

Για την κατάλληλη επιλογή της κάθε μεθόδου ο συντηρητής έπρεπε να είχε υπ' όψην του το πάχος ή τη λεπτότητα των τοιχωμάτων του πορσελάνινου αντικειμένου αλλά και τη συνολική ευθραυστότητά του, την περιοχή της φθοράς και την καλή διατήρησή του στο μέλλον (Peters 2011). Όσον αφορά τα τμήματα των μετάλλων που εξέχουν στην κάθε διαδικασία ή είναι απλώς ορατά, καλύπτονται με πινελιές από χρωματιστό βερνίκι. Παρά το γεγονός ότι και οι 3 μέθοδοι είναι αποτελεσματικοί για την

σταθεροποίηση των αντικειμένων, μόνο οι μεταλλικοί σύνδεσμοι έχουν καλύτερη αισθητική και παρουσιάζουν μικρότερη παρεμβατικότητα. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε μόνο η συγκεκριμένη μέθοδος εκτίθεται και στα μουσεία (Peters 2011).

Παρά τις πληροφορίες που υπάρχουν όσον αφορά την προέλευση της τεχνικής της μεταλλικής συρραφής, δύο ακόμη στοιχεία παρουσιάζει η Garachon (2010), όπου στο Παρίσι τον 13ο αιώνα πλανόμενοι επισκευαστές χρησιμοποιούν σύρμα για την επισκευή ξύλινων μπολ, αλλά και στην Γερμανία τη χρήση σύρματος για την επισκευή σπασμένου γυαλιού γύρω στον 16ο αιώνα. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι η πλειονότητα των πήλινων και πορσελάνινων αντικειμένων που έχουν επισκευαστεί με την μέθοδο της μεταλλικής συρραφής, τα οποία εκτίθενται σε μουσεία, είναι αρκετά παλαιότερα σε ηλικία, (μερικά πριν ακόμα και από τον 15ο αιώνα) από όσο πληροφορεί η Peters (2011), και είναι κυρίως αντικείμενα ασιατικής προέλευσης. Έτσι, δημιουργείται μία συσχέτιση μεταξύ της κεραμικής αποκατάστασης αυτού του είδους (μεταλλική συρραφή) και της Ασίας που φαίνεται να δικαιολογεί την ύπαρξη και έκθεση των αντικειμένων αυτών σε μουσειακούς χώρους. Αυτό συμβαίνει γιατί η αποκατάσταση του αντικειμένου αποτελεί μέρος της ιστορίας του (Peters 2011). Παρ' όλα αυτά, η έκθεση των κομματιών αυτών μαζί με την τεχνική αποκατάστασής τους προσφέρει περισσότερα στοιχεία για την τέχνη και ιστορία της εποχής τους (Peters 2011).

Σήμερα στην περίπτωση εντοπισμού μεταλλικών συνδέσμων και καρφιών είναι υψίστης σημασίας η αφαίρεσή τους διότι προκαλούν λεκέδες οι οποίοι πολλές φορές αποτελούν μία μη αντιστρέψιμη φθορά (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Συγκεκριμένα οι σιδερένιοι σύνδεσμοι αφήνουν υπολείμματα στις αποχρώσεις της σκουριάς, οι χάλκινοι σε πράσινες αποχρώσεις και οι μολύβδινοι ή οι μολύβδινες συγκολλήσεις αφήνουν ασπρόμαυρους λεκέδες. Επιπλέον, η αλλοίωση των συνδέσμων μπορεί να είναι οξειδία του χαλκού ή βασικά ανθρακικά άλατα τα οποία μένουν στην επιφάνεια του συνδέσμου, διογκώνοντάς την, και τελικά οδηγούν στο σπάσιμο του υλικού που είναι εγκλωβισμένος ο σύνδεσμος (Λαμπρόπουλος 2020). Όσον αφορά τα καρφιά, υπάρχουν δύο μέθοδοι για την απομάκρυνσή τους οι οποίες χρησιμοποιούνται αναλόγως εάν υπάρχει περίβλημα γύρω από το καρφί. Στην πρώτη τεχνική με την βοήθεια μία λίμας, κόβεται το καρφί γύρω από τη μέση και στην συνέχεια τραβιέται με προσοχή από το αντικείμενο με μία τανάλια (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Η δεύτερη τεχνική είναι πιο επικίνδυνη και χρησιμοποιείται μόνο σε περίπτωση που υπάρχει περίβλημα γύρω από το καρφί, ειδάλλως μπορεί να προκαλέσει απολεπίσεις στο υάλωμα της περιβάλλουσας περιοχής. Με τη χρήση λάμας, σπάτουλας ή νυστεριού αφαιρείται σταδιακά το γύψινο περίβλημα και στη συνέχεια ανασηκώνεται η μία άκρη για να απομακρυνθεί και πάλι με την βοήθεια μίας τανάλιας.

Ανεξαρτήτως τεχνικής είναι σημαντικό να αφαιρούνται τα καρφιά με τέτοια σειρά ώστε να μην τραυματιστεί το αντικείμενο από τυχόν πιέσεις. Γι' αυτό το λόγο η αφαίρεσή τους ξεκινά πάντα από το κέντρο αφήνοντας τα δύο καρφιά που βρίσκονται εξωτερικά για το τέλος (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Μία ασφαλής προετοιμασία συμπεριλαμβάνει την στερέωση των πορσελάνινων τμημάτων με χαρτοταινία για την μέγιστη δυνατή μείωση της κινητικότητας που προκαλείται από την αφαίρεση των καρφιών.

Φυσικά η χρήση μεταλλικών συνδέσμων δεν έχει χάσει τη χρησιμότητά της στη σύγχρονη συντήρηση στην οποία εφαρμόζεται με νέα υλικά όπως ανοξείδωτο χάλυβα και τιτάνιο, τα οποία δεν οξειδώνονται (Λαμπρόπουλος 2020). Επιπλέον έχουν χρησιμοποιηθεί και νέα υλικά πέραν του μετάλλου για την κατασκευή συνδέσμων, σε μορφή γυάλινων ράβδων, όπως είναι οι σύνδεσμοι ρητίνης (εποξειδικές ή πολυεστερικές ρητίνες).

5.1.2 - Natural Glues/Adhesives - Φυσικές Κόλλες/Συγκολλητικά



Εικ. 40: Χυμός (ρητίνη) από αμυγδαλιά.

Πηγή: Wikipedia © 2009 Yintan,
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Resin_on_Almond_tree.jpg

Λόγω της πλειονότητας των επισκευών που γινόντουσαν στο παρελθόν με μέταλλα και καρφιά πολλές φορές ξεχνιέται η ύπαρξη των φυσικών συγκολλητικών. Από τον 18ο αιώνα και έπειτα υπήρξε πλήθος βιβλίων με συνταγές για κόλλες και υλικά συμπλήρωσης τα οποία αποτελούνταν από ασπράδια αυγών, φυτικές ρητίνες, κεριά και λάδια (Garachon 2010). Αυτές οι συνταγές χρησιμοποιήθηκαν τόσο από ερασιτέχνες επισκευαστές όσο και από επαγγελματίες της εποχής.

Βέβαια, σπάνια θα βρεθούν ίχνη της ύπαρξής τους και κατά την πλειονότητά τους δεν εντοπίζονται καν.

Στη σύγχρονη συντήρηση οι κόλλες/συγκολλητικά που συναντώνται συνήθως από προηγούμενες επεμβάσεις είναι : γομαλάκα, εποξειδικές ρητίνες, θερμοπλαστικές κόλλες, PVA κ.α. Επειδή, η πλειονότητα των υλικών αυτών με την πάροδο του χρόνου παρουσιάζει προβλήματα και φθορές οι οποίες μπορεί να βλάψουν το αντικείμενο, πρέπει να αφαιρούνται, και αυτό γίνεται με τη βοήθεια διαλυτών. Σε περίπτωση που δεν είναι εφικτή η αναγνώριση ή ακόμα και ο εντοπισμός του συγκολλητικού, ακολουθείται εφαρμογή των διαλυτών ξεκινώντας από τον πιο ασθενή προς τον πιο ισχυρό. Συνήθως το νερό χρησιμοποιείται ως διαλύτης, γι' αυτό το λόγο προετοιμάζεται ένα δοχείο με μαλακό πάτο (συνήθως από αφρολέξ) όπου θα εμβαπτιστεί το αντικείμενο σε ζεστό νερό για περίπου 2+ ώρες αναλόγως το πάχος του. Σε περίπτωση που πέραν της παρευρισκόμενης κόλλας συνυπάρχουν μεταλλικοί σύνδεσμοι ή λεκέδες σκουριάς τότε η εμβάπτιση αποκλείεται (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993).

Όπως και στην περίπτωση των μεταλλικών συνδέσμων, έτσι και τα συγκολλητικά χρησιμοποιούνται ακόμα και συνεχίζουν να εξελίσσονται για τη βέλτιστη συντήρηση και αντιστρεψιμότητα της πορσελάνινης συγκόλλησης. Η συγκόλληση ως κανόνας γίνεται πάντα από τη βάση του αντικειμένου προς τα επάνω και περιμετρικά. Μία βασική προϋπόθεση, πριν πραγματοποιηθεί η συγκόλληση, είναι η προσωρινή συναρμολόγηση του αντικειμένου με ταινία, έτσι ώστε να εντοπιστούν κομμάτια που λείπουν αλλά και για την εξέταση της βέλτιστης διάταξης των κομματιών που θα συγκολληθούν, ώστε να αποφευχθεί το γεωμετρικό αδιέξοδο. Κόλλες που χρησιμοποιούνται είναι : νιτρική κυτταρίνη (HMG, Durofix), εποξειδικές ρητίνες, κυανοακρλικές (Logo, Uhu Instant), Araldite 2001 κ.α. (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Για την επιλογή του πιο κατάλληλου συγκολλητικού μελετώνται στοιχεία όπως το βάρος του αντικειμένου, η αντοχή του, αν θα εκτεθεί κ.λπ., αλλά και τι προδιαγραφές έχει η κόλλα. Η στήριξη των κομματιών όσο στεγνώνει η κόλλα γίνεται σε δοχείο με άμμο με το σημείο ένωσης σε οριζόντια θέση ώστε να υπάρχει ακινησία και σταθερότητα.



Εικ. 41: HMG κόλλα νιτρικής κυτταρίνης.

Πηγή: <https://www.hmgpaint.com/>, © HMG Paints Limited 2021

Για τις ρωγμές χρησιμοποιείται κόλλα με συντελεστή θερμικής διαστολής συναφή με αυτόν του αντικειμένου προκειμένου να μην δημιουργηθούν μηχανικές καταπονήσεις. Πριν από οποιαδήποτε εφαρμογή κόλλας ο συντηρητής καθαρίζει τις ρωγμές με ακετόνη. Όταν πρόκειται για μεγάλη ρωγμή τοποθετείται η κόλλα απ' ευθείας πάνω στη ρωγμή με τη βοήθεια σύριγγας, ειδάλλως σε κλειστές ρωγμές τοποθετείται επιφανειακά (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993).

5.1.3 - Material Substitution/Object Replacement - Αντικατάσταση Υλικών/Αντικατάσταση Αντικειμένου



Εικ. 42: Meissen πορσελάνινη φιγούρα με ξύλινη συμπλήρωση στη βάση και στα 3/4 του βαρελιού.

Πηγή: Nicole Peters © 2011,
<https://researchrepository.wvu.edu/etd/756/>

Η έννοια της αντικατάστασης υλικού με αυτή της αντικατάστασης του αντικειμένου είναι αρκετά όμοιες και γι' αυτό το λόγο εντάσσονται στην ίδια υποκατηγορία της αποκατάστασης κεραμικού/πορσελάνης. Αυτές οι τεχνικές συναντώνται όταν υπάρχουν κεραμικά αντικείμενα που έχουν υποστεί μεγάλη φθορά ή απώλεια υλικού και δεν είναι σε θέση να αποκατασταθούν χωρίς την προσθήκη νέων υλικών ή ακόμα και αντικατάσταση των ζημιωμένων τμημάτων με νέα. Τους

προηγούμενους αιώνες, αυτού του είδους οι επισκευές πραγματοποιούνταν από άλλους τεχνίτες όπως αργυροχόους, ξυλουργούς, ακόμα και ωρολογοποιούς (Garachon 2010).

Κύριος στόχος του συντηρητή με την τεχνική αυτή, ήταν να εξισορροπήσει την απώλεια ενός τμήματος του αντικειμένου, να διορθώσει μία αστάθεια που εμποδίζει στη στήριξη του, ή και να αποκαταστήσει τη συνολική λειτουργικότητα και χρηστικότητα του (Peters 2011). Η αντικατάσταση αντικειμένου έχει τους ίδιους στόχους με την αντικατάσταση υλικού αλλά εστιάζει περισσότερο στην καλύτερη δυνατή αισθητική αποκατάσταση του αντικειμένου. Υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις όπου μία λαβή ή ένα στόμιο για παράδειγμα, αντικαταστήθηκε από ένα τελειώς νέο υλικό τόσο για την καλύτερη λειτουργικότητα του αντικειμένου όσο και για να επιδείξει ο επισκευαστής τη δική του τέχνη (Peters 2011). Τα υλικά που χρησιμοποιούνταν, για τις δύο αυτές τεχνικές, κυμαίνονταν από πηλό και γύψο, μέχρι και μέταλλα, ρητίνες, εποξειδικά κ.α. Η μόνη πραγματική και θεμελιώδης διαφορά μεταξύ των δύο τεχνικών είναι ότι στην περίπτωση της αντικατάστασης υλικού, ο επισκευαστής προσπαθούσε να διασώσει όσο το δυνατόν περισσότερο από το αρχικό κεραμικό υλικό του αντικειμένου προτού περάσει σε αντικαταστάσεις (Peters 2011). Εν αντιθέσει η αντικατάσταση αντικειμένου εξαλείφει και απομακρύνει την προβληματική περιοχή άμεσα και επισκευάζει το αντικείμενο με νέα υλικά.

Παρά τη διαφορά στον τρόπο επισκευής ενός αντικειμένου, οι παραπάνω τεχνικές χρησιμοποιήθηκαν σε συνδυασμό ώστε να επιδιορθωθεί ένα αντικείμενο που έχρηζε αποκατάστασης. Στην πραγματικότητα ο συνδυασμός του νέου υλικού και του παλιού είναι αυτό που κάνει αυτές τις τεχνικές να λειτουργούν. Όπως αναφέρει η Peters (2011), παρά τη διαφορά υλικών, μέσων, μεθόδων ακόμα και τη διαφορά μεταξύ των επαγγελματιών που χρειάζονταν για την αποκατάσταση των αντικειμένων αυτών, η χρήση τους πηγάζει από την “ανάγκη” που έχουν τα κεραμικά αυτά να επισκευαστούν λόγω της αξίας τους, ακόμα και αν οι μέθοδοι δεν είναι σωστοί.

Εξ’ αιτίας της ποικιλίας των μεθόδων και των υλικών που χρησιμοποιούνταν σε αυτή την επισκευή κεραμικών και πορσελάνης δεν μπορεί να γενικευτεί η μεθοδολογία που ακολουθούνταν για όλες τις διεργασίες.

Σε περίπτωση που βρεθούν υλικά συμπλήρωσης τα οποία: δεν ενδείκνυνται για τη συντήρηση, ή αποτελούν προϊόν φθοράς, ή μειώνουν την αισθητική, ή έχει χρησιμοποιηθεί κάποια τεχνική της οποίας η ηθική είναι αμφισβητήσιμη, τότε θα πρέπει να αφαιρούνται, εφόσον αυτά δεν αποτελούν τεχνολογικό ή ιστορικό μέρος του αντικειμένου (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Παρά την έκταση και την ποικιλία των υλικών συμπλήρωσης, η απομάκρυνσή τους δεν είναι τόσο δύσκολη διαδικασία όπως όταν συναντώνται κόλλες. Συνήθως τα παλαιότερα υλικά συμπλήρωσης αποσπώνται κατά την

αποκόλληση. Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις που τα υλικά συμπλήρωσης είναι επιστρωμένα με πορσελάνη τότε εμπλέκεται η διάνοιξη οπών ώστε να απομακρυνθεί σιγά σιγά η συμπλήρωση. Ότι υπολείμματα απομένουν απομακρύνονται είτε με χημική διάλυση είτε μηχανικά.

Όσον αφορά τη σύγχρονη συμπλήρωση, σε πρώτο χρόνο είναι απαραίτητη η εκτίμηση των απωλειών της επιφάνειας και σε δεύτερο χρόνο η αντιμετώπισή τους. Παραδοσιακά, η γύψος θα ήταν το κύριο μέσο που χρησιμοποιείται για την κάλυψη τυχόν απωλειών. Αν και εξακολουθεί να θεωρείται έγκυρο υλικό για αυτή τη διαδικασία, πληρωτικά κυτταρίνης όπως είναι το Polyfilla ή το Polyfix, αλλά και οι ζυμώσιμοι εποξειδικοί στόκοι, φαίνεται να είναι προτιμώμενα υλικά. Το πιο δύσκολο μέρος αυτής της διαδικασίας δεν είναι ο τρόπος επαναγλυφοποίησης των πληροφοριών που λείπουν, αντίθετα, η δυσκολία βρίσκεται στην επιλογή - δημιουργία της συγκεκριμένης απόχρωσης του λευκού της πορσελάνης, κάτι που απαιτεί πολλές δοκιμές και μπορεί να επιφέρει λάθη προτού επιτευχθεί η ακριβής απόχρωση ή το χρώμα (Peters 2011). Μερικές ακόμα επιλογές αποτελούν οι γύψοι οδοντιατρικής, εποξειδικές ρητίνες όπως Sylmasta με λευκό χρώμα, Milliput, Pliacre για ανάγλυφες λεπτομέρειες κ.α. (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993).

Τα υλικά συμπλήρωσης για να εφαρμοστούν στο αντικείμενο χρειάζονται ένα καλούπι του οποίου το υλικό ποικίλει ανάλογα την πολυπλοκότητα και το μέγεθος της απώλειας. Προτού αποφασιστεί το είδος του καλουπιού που χρειάζεται είναι σημαντική η δοκιμή και εξέταση του αντικειμένου σε περίπτωση που η επιφάνεια η οποία θα δεχτεί το καλούπι έχει κάποιο άλλο είδος φθοράς ή επιχρύσωση. Τα καλούπια σε απλές περιπτώσεις απώλειας είναι σε μορφή μονού υποστηρίγματος και κατασκευάζονται ως επί το πλείστον από οδοντιατρικό κερί. Για να μην κολλήσει το κερί πάνω στο πορσελάνινο στρώμα και οδηγηθεί το αντικείμενο σε κάποιο ατυχές συμβάν, η διεπιφάνεια κεριού - πορσελάνης μονώνεται συνήθως με αραιό διάλυμα Paraloid B72 σε ακετόνη και άλλοτε με ταλκ. Σε περιπτώσεις όπου η απώλεια είναι κάποιο τρισδιάστατο μέρος του αντικειμένου όπως μία λαβή ή μία ανάγλυφη επιφάνεια, χρειάζεται ένα ή παραπάνω καλούπια από ισχυρότερα υλικά όπως είναι το Latex, το λάστιχο σιλικόνης, και ο στόκος σιλικόνης (Corosil, Optosil). Τα μειονεκτήματα των καλουπιών αυτών είναι κυρίως το υψηλό κόστος και η μικρή διάρκεια επεξεργασίας τους πριν σκληρύνουν. Παρ' όλα αυτά δίνουν την δυνατότητα χύτευσης οποιουδήποτε υλικού συμπλήρωσης μπορεί να χρησιμοποιήσει ο συντηρητής.

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η αντιγραφή κάποιου σχήματος με καλούπι είναι αδύνατη (π.χ. δάκτυλα) οπότε επέρχεται η διαδικασία της ανάπλασης. Η ανάπλαση είναι εφικτή μόνο όταν υπάρχουν στοιχεία για τη μορφή του αντικειμένου ή του τμήματος που λείπει, ειδάλως δεν

πραγματοποιείται για να αποφευχθεί η παραποίηση του αντικειμένου (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Αναλόγως το σημείο που χρειάζεται ανάπλαση υπάρχουν διαφορετικές μέθοδοι. Για ανάγλυφα και γλυπτά μέρη του αντικειμένου χρησιμοποιείται πηλός, κερι ή πλαστελίνη απ' ευθείας στο αντικείμενο για να μην υπάρχουν αποκλίσεις ως προς τη φόρμα. Έπειτα, κατασκευάζεται καλούπι από το τμήμα που αναπλάστηκε και χυτεύεται το αντίγραφο με το προεπιλεγμένο υλικό (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Άλλη μία μέθοδος είναι η άμεση ανάπλαση του τμήματος που λείπει, πάνω στο αντικείμενο, με εποξειδικές ρητίνες. Αυτή είναι μία απαιτητική διαδικασία μορφοποίησης που εφαρμόζεται από πιο έμπειρους συντηρητές λόγω της σκληρότητας της ρητίνης (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Σε περίπτωση που κατά τη μορφοποίηση αποκολληθεί το τμήμα από την πίεση τότε η διαδικασία ολοκληρώνεται μακριά από το αντικείμενο και επανασυγκολλείται στο τέλος. Μόλις ολοκληρωθεί οποιαδήποτε διαδικασία ανάπλασης ο συντηρητής προχωρά στη λείανσή της με ένα γυαλόχαρτο ψιλής κοκκομετρίας έως ότου έχει ένα παρόμοιο αποτέλεσμα με το αρχικό αντικείμενο χωρίς να υπάρχουν ατέλειες. Αναγνωρισμένα υλικά που χρησιμοποιούνται για τη χύτευση είναι η γύψος, Aradlite AY 103, ρητίνη με ίνες γυαλιού, Sylmasta και Sebralit (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993).

5.1.4 - Dowelling - Ξύλινοι και Μεταλλικοί Γόμφοι

Αυτή η διαδικασία μοιάζει πολύ με την επισκευή πορσελάνης με μεταλλικούς συνδέσμους. Όντας κοινή τεχνική κατά την Βικτωριανή περίοδο, αυτή η επίπονη επισκευή κεραμικών με γόμφους έχει εφαρμοστεί συχνά σε αντικείμενα από πορσελάνη ακόμη και σε σύγχρονες περιόδους από κεραμίστες. Η διαδικασία περιλαμβάνεται στην κατηγορία της αντικατάστασης υλικών και συνήθως προορίζεται για την επανένωση των κομματιών που έχουν κυρίως κυλινδρικό σχήμα (πχ. λαβές) όπως πληροφορεί η Peters (2011). Οι γόμφοι είναι ουσιαστικά λιγότερο παρεμβατικοί οπτικά, από ό,τι οι μεταλλικοί σύνδεσμοι και παρέχουν μεγαλύτερη σταθερότητα σε όλο το εσωτερικό του αντικειμένου που συγκρατούν.

Η τεχνική για ακόμη μία φορά προϋποθέτει τη διάνοιξη οπών στα κομμάτια ενός σπασμένου αντικειμένου, εισαγωγή κόλλας και στις δύο οπές και τοποθέτηση γόμφου από μέταλλο ή ξύλο ενιαία στις δύο τρύπες, ενώνοντας τα κομμάτια. Ουσιαστικά το εσωτερικό πορσελάνινο υλικό αντικαθίσταται, είτε με μέταλλο είτε με ξύλο, προκειμένου να σταθεροποιηθεί περαιτέρω κάποιο επίφοβο μέρος του πήλινου αντικειμένου. Σε όλες τις περιπτώσεις, το υλικό του αρχικού γόμφου καθορίζει εάν το αντικείμενο παρουσιάζει μία συνολική σταθερότητα, που να ανταποκρίνεται στα

σύγχρονα πρότυπα. Βέβαια οι αποκαταστάσεις με γόμφους από ξύλο πρέπει να επανεξετάζονται άμεσα και να αλλάζουν ή να επιδιορθώνονται, διότι η ίδια η φύση του ξύλου είναι αυτή που αναμφίβολα φθείρεται και αποσυντίθεται με την πάροδο του χρόνου. Ένας ξεχασμένος ξύλινος γόμφος μαζί με το εξασθενημένο τμήμα που συγκρατεί, αποτελεί κίνδυνο για την συνολική ασφάλεια του αντικειμένου. Όσον αφορά τους μεταλλικούς γόμφους θα πίστευε κανείς ότι επειδή είναι κατασκευασμένοι από μέταλλο, το τμήμα του πορσελάνινου αντικειμένου θεωρείται ασφαλισμένο και σταθεροποιημένο επ' αόριστον. Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε η συνεύρεση και πόσο μάλλον η επαφή ενός μεταλλικού αντικειμένου με το πορσελάνινο σώμα δημιουργεί αμετάκλητο λέκκισμα λόγω της διάβρωσης των μετάλλων που χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν. Παρ' όλα αυτά, όπως αναφέρει η Peters (2011), υπάρχουν τόσο πλεονεκτήματα όσο και μειονεκτήματα στη χρήση γόμφων και κυρίως μεταλλικών. Πρώτον, πρέπει να σημειωθεί ότι ένας μεταλλικός γόμφος είναι ανώτερος από έναν ξύλινο. Παρά το γεγονός ότι και τα δύο υλικά μπορούν να αλλοιωθούν και να προκαλέσουν ζημιά με την πάροδο του χρόνου, ο ξύλινος γόμφος είναι τελικά λιγότερο ανθεκτικός, αδυνατεί να διατηρήσει τη δύναμή του για μεγάλη χρονική περίοδο και είναι πιο επιρρεπής στις επιπτώσεις που επιφέρουν οι ατμοσφαιρικές συνθήκες (Peters 2011). Αυτές οι συνθήκες περιλαμβάνουν περιβαλλοντικά στοιχεία όπως είναι η σχετική υγρασία, η ξηρότητα, οι διακυμάνσεις της θερμοκρασίας, ακόμη και ο βιολογικός παράγοντας, όλα αυτά γρήγορα επηρεάζουν ή θέτουν σε κίνδυνο τη σταθερότητα του γόμφου και κατ' επέκταση της πορσελάνης (Peters 2011). Το μέταλλο είναι σχετικά σταθερό σαν υλικό για χρήση ως γόμφος, αν και εγκυμονεί την πιθανότητα διόγκωσης/διαστολής σε αντίξοες συνθήκες. Στην περίπτωση διόγκωσης ενός μεταλλικού εμφυτευμένου γόμφου, τα αποτελέσματα μπορεί να κυμαίνονται από το ράγισμα της περιβάλλουσας πορσελάνινης επιφάνειας ως και την πλήρη διάσπαση του αντικειμένου. Όσον αφορά τα μέταλλα που έχουν χρησιμοποιηθεί υπάρχει μία κατάταξη ως προς τα επίπεδα θερμικής διαστολής. Το πιο κατάλληλο μέταλλο σε σχέση με τη θερμική διαστολή και συρρίκνωση είναι ο σίδηρος, του οποίου η σταθερή μορφή σε μεταβαλλόμενες συνθήκες οφείλεται στο γεγονός ότι οι ενδομοριακές δυνάμεις του σιδήρου είναι πολύ πιο ισχυρές από άλλα μέταλλα όπως ο ορείχαλκος, το νικέλιο και ο χαλκός (Peters 2011). Ουσιαστικά οι δυνάμεις αυτές συγκρατούν τα άτομα μαζί πιο σφιχτά, καθιστώντας όλο και πιο δύσκολο για τα άτομα να ενεργοποιηθούν όταν υπάγονται σε μια διακύμανση θερμοκρασίας. Δυστυχώς, το βασικό μειονέκτημα της κατασκευής του γόμφου από σίδηρο είναι ότι είναι πιθανό να διαβρωθεί ή να σκουριάσει, όπως γίνεται και στις περιπτώσεις των συνδέσμων σιδήρου. Η απλότητα της διαδικασίας διάβρωσης του σιδήρου αποτελεί περαιτέρω μειονέκτημα, αφού όσο υπάρχει οξυγόνο στην ατμόσφαιρα του σιδερένιου γόμφου, σε συνδυασμό με τη σχετική υγρασία, αναμφίβολα θα σκουριάσει (Peters 2011). Ως αποτέλεσμα, οι περιβάλλουσες περιοχές που έρχονται σε επαφή με τον γόμπο μπορεί να λεκιάσουν

από ανόργανα υποστρώματα όπως είναι το ένυδρο οξείδιο του σιδήρου (III) και το οξείδιο του υδροξειδίου του σιδήρου (III), οι κύριες ενώσεις που παράγονται από τη διάβρωση (Peters 2011).

Στη σύγχρονη συντήρηση όταν συναντηθεί γόμφος, μεταλλικός ή ξύλινος πρέπει να αφαιρείται. Η δυσκολία βέβαια σε αυτήν την περίπτωση είναι ο εντοπισμός του γόμφου, ο οποίος είναι βυθισμένος μέσα στο πορσελάνινο σώμα (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Σε περίπτωση που ο συντηρητής παρατηρήσει κινητικότητα στους συγκολλημένους αρμούς θα πρέπει να υποπτευθεί την ύπαρξη γόμφου. Τα σημεία που κάποιος θα πρέπει να υποπτεύεται την ύπαρξη γόμφου είναι συνήθως οι λαβές, οι βάσεις, τα στελέχη του αντικειμένου αλλά και κούφια σημεία. Για την απομάκρυνση των γόμφων χρησιμοποιούνται δύο μέθοδοι : η εμβάπτιση του αντικειμένου και το κόψιμο, όπου αυτό είναι εφικτό. Με τις εμβάπτισεις σε νερό το περίβλημα του γόμφου συνήθως μαλακώνει και δίνει τη δυνατότητα διαχωρισμού των κομματιών χωρίς να δημιουργηθεί νέα φθορά (Λαμπρόπουλος, Μανέτα 1993). Στη συνέχεια ο γόμφος που εμφανίζεται κόβεται με πριόνι και το περίβλημά του απομακρύνεται.

5.2 – Η Ιδιαίτερη Τεχνική του Kintsugi



Εικ. 43: Satsuma κύπελλο τσαγιού που έχει επισκευαστεί με Kintsugi.

Πηγή: Casey Lesser ©
Freer/Shackler, Smithsonian,
<https://www.si.edu/museums/freer-gallery>

5.2.1 – Μεθοδολογία της Τεχνικής

Όπως σε άλλα υλικά έτσι και στην πορσελάνη εφαρμόζεται μία μορφή Ιαπωνικής αποκατάστασης και συντήρησης με ιδιαίτερο χαρακτήρα. Η προέλευση του Kintsugi είναι αβέβαιη, αλλά είναι πιθανό ότι η πρακτική έγινε συνηθισμένη στην Ιαπωνία στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα, σημείωσε η Louise Cort, επιμελήτρια κεραμικής στο Smithsonian's Freer Gallery of Art και η Arthur M. Sackler Gallery στην Ουάσιγκτον, DC. Οι απαρχές του συνδέονται συχνά με τη διάσημη ιστορία ενός Ιάπωνα στρατιωτικού ηγεμόνα του 15ου αιώνα, του οποίου η παλιά κινεζική γυάλινη λεκάνη είχε σπάσει. Η ιστορία λέει ότι έστειλε το μπολ πίσω στην Κίνα για αντικατάσταση. Του είπαν ότι το κομμάτι ήταν τόσο σπάνιο, που δεν υπήρχε άλλο παρόμοιο. Οι Κινέζοι έστειλαν πίσω το αρχικό μπολ, επισκευασμένο με μεταλλικά συρραπτικά (όπως ήταν η κινεζική μόδα) (Lessy 2018). Η ιστορία επιβεβαιώνει πως δεν υπήρχε καλύτερη τεχνική για την αποκατάσταση πορσελάνινων αντικειμένων κατά τον 15ο αιώνα από αυτή της μεταλλικής συρραφής, ενώ ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι το Kintsugi δεν είχε χρησιμοποιηθεί ως τότε. Η τεχνική Kintsugi (金継ぎ) ή αλλιώς Kintsukuroi (金繕い) που σημαίνει χρυσή ραφή και χρυσή επισκευή αντίστοιχα βασίζεται και πάλι κατά κύριο λόγο στην θρησκεία και στην αισθητική (wabi-sabi) και συμβολίζει την ιστορία του αντικειμένου. Δηλαδή εφόσον το αντικείμενο σπάει είναι ένα γεγονός στην πορεία ζωής του, έτσι επισκευάζεται με την τεχνική Kintsugi για να αναδειχθεί αυτή του η “ιστορία”. Οι τεχνίτες που επισκεύαζαν αυτά τα σπασμένα μπολ τσαγιού, καθώς και άλλα κεραμικά αγγεία που χρησιμοποιούνται σε τελετές τσαγιού, ήταν Ιάπωνες δεξιότεχνες λάκας που εκπαιδεύτηκαν σε διάφορες τεχνικές της τέχνης της λάκας. Εκτός από το Kintsugi, οι δεξιότητές τους μπορεί να περιλάμβαναν makie, μια τεχνική για τη ζωγραφική λουλουδιών και τοπίων από χρυσό ή ασήμι σε διακοσμητικά αντικείμενα, καθώς και τη δημιουργία δίσκων, κουτιών και άλλων σχεδίων από λάκα (Lessy 2018). Παραδοσιακά, η διαδικασία Kintsugi απαιτεί μια ιαπωνική λάκα γνωστή ως urushi, η οποία παρασκευάζεται από χυμό δέντρων. Αυτό το υλικό έχει χρησιμοποιηθεί για περίπου 9.000 χρόνια από Ιάπωνες δεξιότεχνες λάκας ως κόλλα, στόκος ή χρώμα.

Το urushi αποτελεί ένα από τα πιο παλιά υλικά για την κατασκευή αντικειμένων από λάκα και η πολυχρηστικότητα του το καθιστά χρήσιμο στη συντήρηση ακόμη και σήμερα. Πρόκειται για ένα φυσικό παχύρευστο λάτεξ το οποίο προέρχεται από τον χυμό του δέντρου *Rhus Vernicifera*, αυτό όπως και άλλα δέντρα του γένους *Rhus* όπως το *Rhus Toxicodendron* (δηλητηριώδης κισσός) είναι τοξικά για το δέρμα και προκαλούν ερεθισμούς (Weintraub at.al. 1979). Παρ’ ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί ατόφιο το υλικό ως urushi, συνήθως υπόκειται σε επεξεργασία προτού χρησιμοποιηθεί. Η επεξεργασία του ανάλογα την εταιρία ποικίλει, αλλά η βασική διαδικασία ακολουθεί την ανάμειξη διαφορετικών ειδών λάκας σε μεγάλες δεξαμενές, και στην συνέχεια την έκθεσή του στον ήλιο και το

στράγγισμα ώστε να απομακρυνθούν οι αχρείαστες προσμίξεις (Weintraub at.al. 1979). Λίγες φυσικές ρητίνες συγκρίνονται με το urushi χάρη στη σκληρότητα, την αντοχή σε καιρικές και θερμοκρασιακές διακυμάνσεις και την αντοχή του σε νερό. Στο παρελθόν η πρώτη χρήση λάκας ήταν ως επικαλυπτικό ή σκληρυντικό για καθημερινά αντικείμενα (π.χ. ψάθινα καλάθια). Ακόμη και σε περιπτώσεις σπαθιών όπου η δομή τους είχε φθαρεί τόσο που δεν επιδεχόταν πλέον επισκευή, καλύπτονταν με urushi για την σταθεροποίησή τους (Weintraub at.al. 1979).



Εικ. 44: Urushi μείγμα με νερό και ρητίνη.

Πηγή: Charlie Huang © 2006,
https://en.wikipedia.org/wiki/Lacquer?oldformat=true#/media/File:Lacquer_in_liquid_form,_mixed_with_water_and_turpentine.jpg

Με την τεχνική Kintsugi χρησιμοποιείται ρητίνη για τη συγκόλληση θραυσμάτων σε κεραμικά και πορσελάνινα αντικείμενα ή και για τη συμπλήρωσή τους σε περίπτωση που λείπει κομμάτι. Η παραδοσιακή τεχνική ακολουθεί το βάψιμο του βερνικιού με χρυσό χρώμα αφού αυτό έχει στεγνώσει. Πιο σύγχρονες μέθοδοι περιλαμβάνουν και την ανάμειξη σκόνης χρυσού με το βερνίκι προτού αυτό χρησιμοποιηθεί. Άλλα υλικά που χρησιμοποιούνται στην σύγχρονη αποκατάσταση με τη μέθοδο αυτή αντί του χρυσού είναι ασήμι και λευκόχρυσος.

Η παραδοσιακή μέθοδος Kintsugi έχει αρκετά αυστηρές προϋποθέσεις για τους επισκευαστές αφού η τεχνική πρέπει να ακολουθεί την αρμονία του αρχικού αντικειμένου. Η διαδικασία χωρίζεται σε πέντε στάδια ξεκινώντας με τον καθαρισμό του αντικειμένου. Ο τεχνίτης με τη χρήση διαφόρων μεθόδων και υλικών καθάριζε τις επικαθίσεις που είχαν ενσωματωθεί στις φθαρμένες περιοχές του αντικειμένου. Στο δεύτερο στάδιο γινόταν λείανση του αντικειμένου σε τροχό ώστε να εξομαλυνθούν και να προετοιμαστούν τα κομμάτια για την συγκόλληση. Το τρίτο στάδιο αφορούσε την ένωση των κεραμικών κομματιών χρησιμοποιώντας τη λάκα για να κολλήσουν ξανά μεταξύ τους. Ο τεχνίτης για να πετύχει ένα πιο πηχτό μείγμα πρόσθετε αλεύρι στη λάκα, διαδικασία παρόμοια με την τεχνική της

ζύμωσης. Έπειτα, η λάκα χρησιμοποιείται για την ένωση των κομματιών και ως στόκος για να γεμίσει τυχόν κενά ή τρύπες όπου μπορεί να λείπουν από το αντικείμενο. Αυτή η επιδιόρθωση είναι το πιο δύσκολο μέρος, επειδή η λάκα δεν μπορεί να αφαιρεθεί μόλις στεγνώσει και τα κομμάτια πρέπει να τοποθετηθούν ταυτόχρονα, ακόμη και αν λείπουν από 20 διαφορετικά μέρη, όπως αναφέρει ο τρίτης γενιάς Ιάπωνας τεχνίτης λάκας Gen Saratani (Lessy 2018). Στη συνέχεια στο τέταρτο βήμα, η λάκα πρέπει να στεγνώσει και να σκληρύνει σε σχετική υγρασία 70% - 80%, μία διαδικασία που μπορεί να διαρκέσει εβδομάδες, προτού λειανθεί εκ νέου για να κατέβει στο ίδιο επίπεδο με την υπόλοιπη επιφάνεια του αντικειμένου. Στο τελευταίο στάδιο, ο τεχνίτης βάζει λεπτά φύλλα χρυσού και σκόνη χρυσού στις ραφές της λάκας. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας πιέζεται συνεχώς η λάκα και αφαιρείται η περίσσια χρυσού. Μόλις ολοκληρωθεί η διαδικασία το αντικείμενο φυλάσσεται σε κλειστό περιβάλλον μέχρι να στεγνώσει πλήρως. Είναι μια κοινή παρανόηση, σημείωσε ο Saratani, ότι ολόκληρη η διαδικασία επιδιόρθωσης γίνεται με χρυσό ενώ στην πραγματικότητα μόνο η επιφάνεια επιχρυσώνεται (Lessy 2018). Σε αυτήν την τελευταία διαδικασία χρειάζεται μεγαλύτερη προσοχή γιατί το στέγνωμα της πορσελάνης μπορεί να επηρεαστεί από παράγοντες όπως η υγρασία περιβάλλοντος, οι ιδιότητες των υλικών, το πάχος του αντικειμένου.

Το γέμισμα και η επίστρωση του Kintsukuroi περιορίζεται και από τον τύπο του αντικειμένου στο οποίο μπορεί να εφαρμοστεί, το σχήμα του, το μήκος, το βάθος, το μέγεθος των ρωγμών, την έκταση της τυχόν απώλειας, την πυκνότητα ή αδυναμία του αντικειμένου κ.α. (Yubin et al. 2018). Οι επισκευές με τη μέθοδο αυτή πάντα εκτελούνται έχοντας υπ' όψιν την αυθεντικότητα και την επιδεξιότητα του κάθε καλλιτέχνη αλλά και τι θέλει να πετύχει με το έργο του. Ως τεχνική αποκατάστασης το Kintsugi στοχεύει στη μείωση της έννοιας του “ανολοκλήρωτου” ενώ ταυτόχρονα σέβεται το πρωτότυπο και τις προθέσεις του αρχικού καλλιτέχνη και δε συμμερίζεται τις εντυπωσιακές επισκευές (Yubin et al. 2018). Επιπλέον, είναι απαραίτητο για την σωστή επισκευή του αντικειμένου, ο επισκευαστής να εμβαθύνει στο τι θέλει να πετύχει ο καλλιτέχνης και να “συνδεθεί” με το αντικείμενο και τον σκοπό του όπως και με τον αρχικό καλλιτέχνη έτσι ώστε να μην απομακρυνθεί από τον αρχικό του σκοπό (Yubin et al. 2018). Το Kintsugi σέβεται το αρχικό αντικείμενο αλλά και τις προθέσεις του αρχικού καλλιτέχνη και υπακούει στον κύκλο θανάτου και αναγέννησης του αντικειμένου (Yubin et al. 2018). Χάρη στις αρχές που πραγματεύεται το Kintsugi, στις ατέλειες και στην μοναδικότητά του, οι άνθρωποι με το πέρασ των χρόνων θα αναγνώριζαν και θα εκτιμούσαν την αξία της τεχνικής αυτής (Yubin et al. 2018).

Όπως προαναφέρθηκε η τεχνική Kintsugi για την επισκευή σπασμένων κεραμικών είναι μία διαδικασία που χρησιμοποιείται και στη συντήρηση σήμερα. Η χρήση Kintsugi στη σύγχρονη συντήρηση έχει βέβαια ορισμένους περιορισμούς.

Πρώτα απ' όλα η εφαρμογή urushi είναι μία δύσκολη και κοστοβόρα διαδικασία που χρειάζεται πολλά χρόνια μέχρι να τελειοποιηθεί, επομένως είναι δύσκολο να εφαρμοσθεί στη συντήρηση. Κατά δεύτερον, για τη σκλήρυνση του urushi απαιτείται μία σχετική υγρασία 70-80% κάτι που είναι δύσκολο εκτός Ιαπωνίας (Weintraub et.al. 1979). Από όλους τους περιορισμούς που συναντώνται σε μία συντήρηση πορσελάνης ή κεραμικού με Kintsugi, η χημική διάσπασή του αποτελεί ένα σημαντικό εμπόδιο. Αυτό με τη σειρά του δημιουργεί ένα πρόβλημα ως προς την αντιστρεψιμότητα στην συντήρηση, διότι τα υλικά που χρησιμοποιούνται θα πρέπει να είναι αντιστρέψιμα. Εάν η σύνθεση του urushi έχει δημιουργήσει χημικούς δεσμούς μεταξύ διαφορετικών αλυσίδων των ατόμων των στοιχείων τότε για τη διάσπασή του οι κοινοί διαλύτες είναι μη αποτελεσματικοί και πρέπει να εφαρμοστεί ένα δυνατό χημικό όπως είναι το νιτρικό οξύ (Weintraub et.al. 1979). Παρ' όλα αυτά, εάν ο συντηρητής κάνει σωστή χρήση της εφαρμογής urushi είναι εφικτή η αντιστρεψιμότητα, αλλά πάλι αυτό συνεπάγεται την ύψιστη τεχνογνωσία της μεθόδου. Άλλος ένας τρόπος αφαίρεσης του Kintsugi είναι με γυαλόχαρτο.

Σε περιπτώσεις όπου ο συντηρητής κατέχει πληροφορίες για το παρελθόν του κεραμικού ή πορσελάνινου αντικειμένου τότε η μέθοδος Kintsugi μπορεί να εφαρμοστεί. Για παράδειγμα, εάν υπάρχουν στοιχεία προηγούμενης επισκευής με Kintsugi και φαίνεται πως έχει φθαρεί ή έχει αρχίσει να αλλοιώνεται τότε η συντήρηση με Kintsugi εκ νέου είναι μία εύλογη επιλογή εφόσον ο συντηρητής κατέχει την εμπειρία (Weintraub et.al. 1979). Για τη σωστή διαχείριση του urushi εκτός Ιαπωνίας γίνεται χρήση θαλάμων εφύγρανσης και ανάλογη προσθήκη νερού στο μείγμα (περισσότερο νερό σε πιο ξηρό περιβάλλον για την σωστή πήξη), η οποία εξαρτάται από τη σχετική υγρασία και τη θερμοκρασία του χώρου όπου θα αποθηκευτεί το αντικείμενο (Weintraub et.al. 1979). Πέραν αυτού γνωρίζοντας την τεχνολογία του Kintsugi ο συντηρητής μπορεί να αποθηκεύσει, υπό τις σωστές συνθήκες, ένα αντικείμενο επισκευασμένο με την τεχνική αυτή και σε μερικές περιπτώσεις να αναγνωρίσει, γιατί αυτή η επισκευή είναι σημαντική για την ιστορία του αντικειμένου (Weintraub et.al. 1979).

Σήμερα η τεχνική Kintsugi εφαρμόζεται από αρκετούς καλλιτέχνες με την παραδοσιακή τεχνοτροπία αλλά και με νέες παραλλαγές ή προσθήκες. Δηλαδή, γίνεται χρήση υποκατάστατων urushi, που έχει ως αποτέλεσμα την χαμηλότερη ποιότητα του τελικού αποτελέσματος ή ακόμα και χρήση πλαστικών ρητίνων για την αποφυγή του υψηλού κόστους του urushi (Weintraub et.al. 1979). Αντίστοιχα και στην επιχρυσωση, χρησιμοποιούνται άλλα υλικά πέραν της σκόνης χρυσού όπως είναι το ασήμι, ο μπρούτζος και ο λευκόχρυσος για τη μείωση του κόστους (Weintraub et.al. 1979).

5.2.2 – Η Φιλοσοφία πίσω από το Kitsugi, το Wabi-Sabi

Το Wabi-Sabi (侘寂) είναι μία ιδεολογία που έχει τις ρίζες της στην περίοδο Heian της Ιαπωνίας. Παρόλο που δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση για τις λέξεις αυτές, μία μετάφραση με βάση την ιδεολογία τους είναι: Wabi είναι ουσιαστικά η συγκρατημένη/περιορισμένη ομορφιά, ενώ Sabi είναι το “πέπλο της αρχαιότητας” (Prusinski 2012). Με την πάροδο των χρόνων αυτές οι λέξεις έχουν πάρει νέες μεταφράσεις και σημασιολογία, το μόνο πράγμα που είναι σταθερό από τότε μέχρι τώρα είναι ότι αφορούν την ανεπιτήδευτη ομορφιά των πραγμάτων (και τοπίων) και τον συνδυασμό τους με την φύση. Άλλα χαρακτηριστικά του Wabi-Sabi είναι η ημιτελειότητα, η ασυμμετρία, η απλότητα, η εκτίμηση του φυσικού, η σεμνότητα και η λιτότητα (Prusinski 2012). Το Wabi-Sabi απεικονίζει και δίνει έμφαση στην αισθητική και την ημιτελή ομορφιά. Πολλές φορές στο παρελθόν μια αψεγάδιαστη πορσελάνη θα έσπαγε κατά λάθος, δηλαδή ένα “τέλειο” αντικείμενο μετατρέποταν αμέσως σε ένα σωρό θραυσμάτων, κάτι το οποίο είναι «άσχημο» (Yubin et al. 2018). Ωστόσο, η ομορφιά μπορεί να πηγάζει μέσα από την ασχήμια όπως αναφέρει ο Yubin et al. (2018). Γενικώς, κάτι που χαρακτηρίζεται όμορφο είναι πρακτικά αποτέλεσμα ενός δυναμικού γεγονότος που λαμβάνει χώρα μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων. Τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή υπάρχει ένα κατάλληλο περιβάλλον, οπτική ή άποψη από όπου η ομορφιά μπορεί να “φυτρώσει” φυσικά (Yubin et al. 2018). Οι πολιτιστικές πηγές του Kintsukuroi βασίζονται στην επιδίωξη αυτής της Ιαπωνικής ομορφιάς.

Για παράδειγμα, κάποιος ο οποίος γνωρίζει την ιδεολογία Wabi-Sabi μπορεί να τοποθετήσει προσεκτικά πέτρες, ώστε να φτιάξει ένα δρόμο ή να υπεραναλωθεί στη λεπτομερή τοποθέτηση των λουλουδιών, όμως αυτό από μόνο του είναι απλά όμορφο (sabi) (Prusinski 2012). Για να θεωρηθεί Wabi-Sabi θα πρέπει το τοπίο να φαίνεται λες και δεν έχει φτιαχτεί από ανθρώπινα χέρια, δηλαδή τα λουλούδια θα πρέπει να ξεπροβάλλουν κάτω και γύρω από τις πέτρες σαν να είναι φυσικές ατέλειες (Prusinski 2012). Το ίδιο ισχύει και για την τεχνική Kintsugi επιδιορθώνοντας κάτι δίνοντάς του μία όμορφη ατέλεια που αναδεικνύει το αρχικό αντικείμενο (Prusinski 2012).

Η φιλοσοφία του Wabi-Sabi απορρέει επίσης από την τελετή του τσαγιού (Cha-no-yu (茶の湯)), μία τελετή με ρίζες στην Ιαπωνία όπου όλη η διαδικασία, το περιβάλλον και τα αντικείμενα ήταν βασισμένα στο Wabi-Sabi και το κυρίως θέαμα της τελετής ήταν οι πορσελάνες στις οποίες σέρβιραν το τσάι (Prusinski 2012). Επηρεάζει επίσης βαθιά την καλλιτεχνία και την σχετική αισθητική καθοδήγηση του Kintsukuroi ως επισκευή αλλά και ανάδειξη του αντικειμένου. Από τον 14ο αιώνα, η Ιαπωνική τελετή του τσαγιού έχει δώσει προτεραιότητα στην ευδιάκριτη επίδειξη των σκευών τσαγιού (Yubin et al. 2018). Όπως πληροφορούν οι Weintraub et al. (1979) , η χρήση του Kintsugi

γινόταν μόνο σε κεραμικά αντικείμενα λόγω της αισθητικής ημιτέλειας που είχε εμφανιστεί με την τελετή του τσαγιού την περίοδο Momoyama (Prusinski 2012). Σε αντίθεση με τα γλυπτά, που πρέπει να είναι αντιπροσωπευτικά, τις λάκες, που πρέπει να διέπονται από θαυμασμό για την τέλεια επιφάνειά τους, και την αρχιτεκτονική, όπου έπρεπε να είναι λειτουργική (Weintraub et.al. 1979).

5.2.3 – Σύγχρονοι Καλλιτέχνες Kintsugi σε Ιαπωνία και Δύση

Το Kintsugi ως διαδικασία επιδιόρθωσης αποτέλεσε έμπνευση για σύγχρονους καλλιτέχνες (αν και λίγοι χρησιμοποιούν την παραδοσιακή τεχνική και υλικά).

Αξιοσημείωτος ανάμεσά τους είναι η γλύπτης Yeesoockyung από την Κορέα, η οποία δημιουργεί εντυπωσιακά κυματιστά γλυπτά από κομμάτια πιάτων που βρίσκει (Lessy 2018).



*Εικ. 45: Έργο της Yeesoockyung με Kintsugi.
Πηγή: Casey Lesser, © 2013
Locks Gallery*

Εντυπωσιακά είναι τα κεραμικά έργα του ολλανδικής καταγωγής καλλιτέχνη Bouke de Vries με έδρα το Λονδίνο, ο οποίος συνάντησε για πρώτη φορά την τεχνική ενώ σπούδαζε για να γίνει επισκευαστής κεραμικών πριν από περίπου τρεις δεκαετίες (Lessy 2018). Ενώ αρχικά έμαθε μια παραλλαγή του παραδοσιακού Kintsugi, έκτοτε γνώρισε την αρχική διαδικασία από έναν Ιάπωνα εξειδικευμένο στο urushi. Έχει χρησιμοποιήσει την τεχνική για την αποκατάσταση κινέζικων κεραμικών και για την δημιουργία γλυπτών με θέμα λουλούδια και πτηνά (Lessy 2018).



Εικ. 46: Γλυπτά του καλλιτέχνη Bouke de Vrie μαζί με πορσελάνινα αντικείμενα που δεν έχουν σπάσει.

Πηγή: Mitchell Owens © 2018 Wadsworth Atheneum , <https://www.architecturaldigest.com/story/bouke-de-vries-wadsworth-atheneum-porcelain-centerpiece-sculpture>

Ο Gen Saratani μετακινήθηκε στην Νέα Υόρκη το 2012 όπου μέχρι και σήμερα αναλαμβάνει παραγγελίες για επισκευές κεραμικών και πορσελάνινων αντικειμένων με τη μέθοδο Kintsugi, είτε με το παραδοσικό χρυσό, είτε με ασήμι και λευκόχρυσο (Lessy 2018). Πριν μερικά χρόνια αποφάσισε να διδάξει την τεχνική και σε άλλους κάνοντας μαθήματα στο στούντιό του (Lessy 2018).



Εικ. 47: Maki-e (Kintsugi) σε ξύλο, έργο του Gen Saratani.

Πηγή: © Zedo by Gen Saratani ,
<https://www.urushi.info/creations>

Παρόμοια με την Yeesoookyung, ο Paul Scott χρησιμοποιεί την τεχνική της συγκόλλησης ξεχωριστών σπασμένων πιάτων με την μέθοδο του Kintsugi (Lessy 2018). Ο καλλιτέχνης ανακάλυψε το ενδιαφέρον του για την τεχνική της αποκατάστασης των κεραμικών και πορσελάνινων υλικών το 1980 όπου είχε δουλέψει στον αρχαιολογικό χώρο της Κνωσού στην Κρήτη (Lessy 2018). Έπειτα, διδάχθηκε την σύγχρονη τεχνική Kintsugi όπου και αξιοποίησε στην ενοποίηση πιάτων πολλών ειδών (π.χ. pearlware, ironstone, πορσελάνη, κεραμικό, κ.α.) (Lessy 2018).



Εικ. 48: Ένωση πιάτων με Kintsugi, έργο του Paul Scott.

Πηγή: Paul Scott © 2017 Paul Scott,
<https://cumbrianblues.com/tag/kintsugi/>

Η Naoko Fukumaru από το Κyoto η οποία έχει δουλέψει ως συντηρήτρια στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης μεταξύ άλλων ινστιτούτων, ασχολείται με την επισκευή κεραμικού και πορσελάνης με την μέθοδο Kintsugi (Fukumaru et.al.).



Εικ. 49: Έργο Kintsugi της Naoko Fukumaru.
Πηγή: Naoko Fukumaru © 2021 Naoko Fukumaru,
<https://naokofukumaru.com/>

Η Mio Heki, μία σύγχρονη καλλιτέχνης και επισκευαστής κεραμικών και άλλων αντικειμένων σχεδιάζει και κατασκευάζει διακοσμητικά, κουστούμια για παραστάσεις και κοσμήματα μέσα από παραδοσιακές τεχνικές urushi όπως είναι το Kintsugi και το maki-e (Nilson 2018).



Εικ. 50: Έργο της Mio Heki με Kintsugi και άλλα υλικά.
Πηγή: Mitsuyuki Nakajima © Atelier hifumi MIO HEKI,
<https://www.hifumi-kyo.com/urushi-works>

6.ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αποκατάσταση στην Ιαπωνία όπως παρατηρούμε έχει τις ρίζες της στην ίδια της την φιλοσοφία και θρησκεία. Όλα τα πράγματα που χρειάζονται συντήρηση θα συντηρηθούν με τη σειρά που αυτά θεωρούνται σημαντικά ως εθνικοί θησαυροί και αυτό είναι εμφανές ότι συνέβη στην πορεία της ιστορίας της χώρας μετά από σημαντικά γεγονότα. Δηλαδή, η δεοντολογία προστασίας και συντήρησης ακολουθεί πάντα ιστορικά γεγονότα όπως η απελευθέρωση μετά από 250 χρόνια στρατιωτικής κυριαρχίας, η καταστροφή των βουδιστικών ναών, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η φωτιά του ιστορικού ναού Horyu-ji. Έτσι, αντιλαμβάνεται κανείς πως μόνο σε καταστάσεις όπου η χώρα έτεινε να χάσει την πολιτιστική της ταυτότητα, η δεοντολογία προστασίας και συντήρησης ήταν παρούσα στο να προστατεύσει οποιοδήποτε υλικό ή τοποθεσία την είχε ανάγκη. Εν τέλει, η ίδια η ευελιξία των νόμων για την προστασία και η συνεχής ανανέωσή τους είναι αυτό που έχει διατηρήσει και προστατεύσει ότι σημαντικό έχει να προσφέρει η Ιαπωνία ως προς την πολιτιστική της κληρονομιά. Ωστόσο, υπάρχουν πτυχές του Ιαπωνικού πολιτεύματος και κουλτούρας που είναι ριζωμένα σε μία θρησκεία όπως ο Σιντοϊσμός και ακολουθούν την πορεία θανάτου και αναγέννησης. Μπορούμε να αντλήσουμε μία αιτιολόγηση μέσω της νοοτροπίας αυτής για τις αλλαγές που έχουν γίνει στο Κάστρο της Οσάκα και στην κατεδάφιση του ιστορικού κτηρίου πυρομαχικών και αντικατάστασής του σε πάρκο, που υπό άλλες συνθήκες θα έπρεπε να θεωρείται χώρος πολιτιστικής σημασίας για την χώρα.

Προχωρώντας στην πορσελάνη, για άλλη μία φορά ιστορικά γεγονότα είναι υπεύθυνα για την αναζωπύρωση διατήρησης της ταυτότητας των Ιαπώνων. Στο Πέρασμα των αιώνων η Ιαπωνική πορσελάνη αυξανόταν σε ζήτηση στον ευρωπαϊκό χώρο με αποτέλεσμα η ποιότητα της κάποια στιγμή να αρχίσει να φθίνει, ώστε να καλύψει τις ανάγκες των καταναλωτών. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και μέσα σε αυτές τις εποχές υπήρχαν τεχνίτες που διατήρησαν την σημαντική ταυτότητα της υψηλής ποιότητας Ιαπωνικής πορσελάνης. Στην περίπτωση της πορσελάνης και του κεραμικού η επιλογή των αντικειμένων που χρειάζονται συντήρηση γίνεται με κριτήρια την ιστορία και την καλλιτεχνική αξία των κομματιών, κάτι που σχετίζεται άμεσα με τις τεχνικές αποκατάστασης της Ιαπωνίας. Όταν ένα αντικείμενο θεωρείται τόσο μεγάλης αξίας είναι λογικό να συντηρείται ή να αποκαθίσταται από μία κομψή τεχνική όπως είναι το Kintsugi. Σύμφωνα με το Shinto ως ιδεολογία, η καθημερινότητα όπως και η θρησκεία του Σιντοϊσμού είναι δύο καταστάσεις που αλληλεπιδρούν. Επομένως, η λογική του θανάτου και της αναγέννησης του Σιντοϊσμού δε διαφέρει από την φιλοσοφία της ημιτελούς ομορφιάς του Wabi-Sabi. Και οι δύο έννοιες μιλούν για την ανανέωση. Όπως πληροφορούν οι Weintraub et al.

(1979) και ο Nagatake (1980), η πορσελάνη ήταν ένα υλικό που μέσω της τελετής του τσαγιού είχε αποκτήσει μία ξεχωριστή αξία και λόγω της ύψιστης ομορφιάς της χρησιμοποιούνταν σαν δώρο μεταξύ των Shogun σε αρκετές περιόδους. Είναι λογικό λοιπόν να μην ανακατασκευάζεται η πορσελάνη ή να επιδιορθώνεται με υλικά που υποβιβάζουν την ομορφιά της. Για αυτόν το λόγο το Kintsugi είναι για την Ιαπωνία μία κατάλληλη μέθοδος για την συντήρηση πορσελάνινων και κεραμικών αντικειμένων αφού υπακούει στην ανάδειξη του Wabi-Sabi, ενώ ταυτόχρονα είναι μία επισκευή η οποία είναι ανθεκτική σε βάθος χρόνου. Πέρα από αυτό οι Yubin et Al. (2018) μας πληροφορούν πως το Kintsugi σέβεται το αρχικό αντικείμενο αλλά και τις προθέσεις του αρχικού καλλιτέχνη και υπακούει στον κύκλο θανάτου και αναγέννησης, κάτι που ταιριάζει άμεσα με τον Σιντοϊσμό.

Για τα δυτικά πρότυπα μία τέτοια συντήρηση είναι εφικτή αλλά όχι ηθική. Δηλαδή, βασικό πρόβλημα είναι ότι οι συντηρητές στη δύση δε διδάσκονται την τεχνική του Kintsugi ή πως να χειρίζονται το urushi και ακόμη και στην περίπτωση που αυτό γινόταν, η απλή εφαρμογή της τεχνικής δεν καθιστά τον συντηρητή αυθεντία στην τεχνική, πράγμα που είναι αναγκαίο για την συντήρηση πορσελάνης με Kintsugi. Εξίσου σημαντικό είναι πως το urushi είναι μία επικίνδυνη τοξική ρητίνη κάτι που δεν είναι πολύ ασφαλές για να μάθει κανείς να χειρίζεται. Εκτός αυτού λόγω της διαφοράς κλίματος που έχουν όχι μόνο οι δυτικές αλλά πολλές χώρες παγκοσμίως το urushi δεν είναι πάντα δυνατό να εφαρμοσθεί αν η τεχνική δεν προσαρμοσθεί ανάλογα. Όσον αφορά την ηθική υπάρχει ένα μεγάλο εμπόδιο που είναι η μη αντιστρεψιμότητα της τεχνικής. Ακριβώς επειδή χρειάζονται χρόνια για την επαγγελματική χρήση της τεχνικής, δεν υπάρχουν αρκετά χημικά διαλύματα και μηχανικές μέθοδοι για την απομάκρυνση μίας συμπλήρωσης Kintsugi, η οποία έχει γίνει με λάθος τρόπο και τα υλικά που είναι διαθέσιμα για την απομάκρυνσή της μπορεί να βλάψουν το αρχικό αντικείμενο. Είναι εμφανές πως παρ' όλο που η τεχνική εφαρμόζεται στην Ιαπωνία για συντήρηση, στη δύση δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί.

Μία προοπτική για τη χρήση της τεχνικής Kintsugi θα μπορούσε να είναι η δοκιμή των νέων μεθόδων και υλικών που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες Kintsugi ως μέθοδοι συντήρησης.

Ένας προβληματισμός που προκύπτει και από τα λεγόμενα της Duckor (2021) είναι ότι στην περίπτωση που βρεθεί ένα αντικείμενο με την τεχνική Kintsugi που φθείρεται, πως αποφασίζει κανείς εάν πρέπει να αφαιρεθεί η συμπλήρωση και αν αυτό έχει επιπτώσεις στην ίδια την ιστορία του αντικειμένου.

Ιδανικά στο μέλλον με τη βοήθεια τεχνιτών-συντηρητών Kintsugi, όταν θα υπάρχουν περισσότερα υλικά και μέθοδοι για την απομάκρυνσή του, να γίνει πράγματι μία καλή μορφή συντήρησης παγκοσμίως για αντικείμενα τα οποία έχουν μία συναφή προϊστορία με την τεχνική.

7.ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Λαμπρόπουλος Β., Διάλεξη, Θέμα : Διάβρωση Κεραμικών Αντικειμένων, <https://eclass.uniwa.gr/modules/document/file.php/CONS194/%CE%A3%CE%A5%CE%9D%CE%A4%CE%89%CE%A1%CE%97%CE%A3%CE%97%20%CE%9A%CE%95%CE%A1%CE%91%CE%9C%CE%99%CE%9A%CE%A9%CE%9D%20-%20%CE%93%CE%A5%CE%91%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A5-5.pdf> Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, Αθήνα, Δεκέμβρης 14, 2021.
- Λαμπρόπουλος Β., Μανέτα Χ., (1993), Πορσελάνη Τεχνολογία Διάβρωσης & Συντήρηση, Αθήνα, 65-104.

Ξένη Βιβλιογραφία

- Akagawa N. (2016) Rethinking the global heritage discourse – overcoming ‘East’ and ‘West’, International Journal of Heritage Studies, 22:1, 14-25
- Barnes G. (1986). "The Structure of Yayoi and Haji Ceramic Typologies". Center for Japanese Studies the University of Michigan.
- ICOMOS (1965), INTERNATIONAL CHARTER FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF MONUMENTS AND SITES (THE VENICE CHARTER 1964), IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964, 1-4.
- Jonathan Edward Kidder, Jr. (1953), The Jomon Pottery of Japan. New York University – Institute of Fine Arts.
- Joseph Cali, John Dougill, (2013), Shinto Shrines: A Guide to the Sacred Sites of Japan’s Ancient Religion. China, Golden Cup Printing Co., Ltd.

- Kawamichi R., Hashitera T., Moussas G. (2018). Military and Civil Uses of Osaka Castle in the Modern Age. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2:1, 199-205.
- Lisa Rotondo-McCord, Peter James Bufton. (1997). Imari Japanese Porcelain for European Palaces. From the Freda and Ralph Lupin Collection. New Orleans Museum of Art.
- Nagatake T. (1980), Japanese Ceramics from the Takamaru Collection
- Park L. T. (2013), Process of architectural wooden preservation in Japan, *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XIII*, 13: 491-502
- Park, T., Zeller, P., Spomer, M., Galbraith, L., Wise, S., & Williams, R. (1988). Instructional Resources: The Significance of Form: Sculpture. *Art Education*, 41(5), 25-40.
- Prusinski L., (2012), Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History, *Journal of Studies on Asia*, 2: 25-49.
- Stuart D.B. Picken, (1994), *Essentials of Shinto An Analytical Guide to Principal Teachings*, United States of America, Greenwood Press
- Stuart D.B. Picken, (2002), *Shinto Meditations for Revering the Earth*, United States of America, Stone Bridge Press.
- TAASA Review, Green J. (2014). *The Journal of the Asian Arts Society of Australia*. 23(4). Australia Post. Publication No. NBQ 4134.
- Yubin Xu, Yue Ma, Chenxi Xiao, (2018), Atlantis Press, Study on the Restoration Aesthetic and Cultural Connotation of "Kintsukuroi" in Contemporary Lacquer Art

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

- Bincsik, M. (2016). An Appreciation of Nabeshima. *Impressions*, (37), 34-51. , <http://www.jstor.org/stable/24869111> , 13.5.2021
- Chaddha R. (2008), GBH (Great Blue Hill), Milton, Massachusetts, <https://www.pbs.org/wgbh/nova/parthenon/time-nf.html> , 21.2.2021
- Cultural Properties Department, Agency for Cultural Affairs, JAPAN, (2011), ~Outline of the Cultural Administration of Japan~
,https://web.archive.org/web/20110813130933/http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_03_ver03.pdf , 9.4.2020
- Cultural Properties Department, Agency for Cultural Affairs (2017), Δημόσιο, https://web.archive.org/web/20171216231044/http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuipan/shuppanbutsu/bunkazai_pamphlet/pdf/pamphlet_en_03_ver05.pdf , 21.11.2021

- Dominic Mciver Lopes. (2007). Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 77-84. , <http://www.jstor.org/stable/4622212> , 9.4.2021
- Duckor A. (2021), LACMA(Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles, <https://unframed.lacma.org/2021/08/04/repair-and-recycle-practicing-kintsugi-conservators>, 23.11.2021
- Ford, Brennan B., Oliver R. Impey, (1989), Japanese Art from the Gerry Collection in The Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Japanese Art from the Gerry Collection i n The Metropolitan Museum of Art?Tag=&title=&author=&pt=0&tc={7E3EF3D9-34A8-451D-B692-3A083BEB4764}&dept=0&fmt=0#](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Japanese_Art_from_the_Gerry_Collection_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art?Tag=&title=&author=&pt=0&tc={7E3EF3D9-34A8-451D-B692-3A083BEB4764}&dept=0&fmt=0#), 12.4.2020
- Fukumaru Ceramic & Glass Art Restoration, Naoko Fukumaru, Vancouver, <https://www.fukumarurestoration.com/about> , 21.11.2021
- GARACHON, I. (2010). Old Repairs of China and Glass. *The Rijksmuseum Bulletin*, 58(1), 34–55. <http://www.jstor.org/stable/20722567> , 20.11.2021
- Hong, W. (2005). Yayoi Wave, Kofun Wave, and Timing: The Formation of the Japanese People and Japanese Language. *Korean Studies*, 29, 1-29. , <http://www.jstor.org/stable/23719525> , 12.6.2021
- ICOMOS (2011), Mellon Foundation, ICOMOS, <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments> , 10.10.2021
- Kanaseki H., & Sahara M. (1976). The Yayoi Period. *Asian Perspectives*, 19(1), 15-26., <http://www.jstor.org/stable/42927906> , 11.6.2021
- Kakiuchi E., (2017) Cultural heritage protection system in Japan: Current issues and prospects for the future, ResearchGate, [https://www.researchgate.net/publication/315500783 Cultural heritage protection system i n Japan Current issues and prospects for the future](https://www.researchgate.net/publication/315500783_Cultural_heritage_protection_system_in_Japan_Current_issues_and_prospects_for_the_future) , 9.5.2021
- Lambrinou, L. (2009). «Parthenon of Athens: A Challenge Throughout History» *State of the Art*. Retrieved August 12, 2021, from https://web.archive.org/web/20061017155757/http://www.arcchip.cz:80/w09/w09_lambri nou.pdf , 19.12.2021

- Lessy C., The Centuries-Old Tradition of Mending Broken Pottery with Gold, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-centuries-old-japanese-tradition-mending-broken-ceramics-gold> , 24.6.2021
- Nilson L., (2018), Δημόσιο, <https://www.kyotojournal.org/creative-kyoto/mio-heki-kintsugi-artist-and-urushi-master/>, 21.11.2021
- Peters N. "Meissen Porcelain: Precision, Presentation, and Preservation. How Artistic and Technological Significance Influence Conservation Protocol" (2011). Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 756. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/756>, 17.6.2021
- Pollard, C. (2005). *Studies in the Decorative Arts*, 13(1), 133-136. , <http://www.jstor.org/stable/40663219> , 16.5.2021
- Rawls A. Aliberti C. and Baisden R. (2012). "Haniwa: Constructing a Sacred Place for the Afterlife". Pepperdine University, *Featured Research*. Paper 73. <https://digitalcommons.pepperdine.edu/sturesearch/73> , 23.5.2021
- Takaharu H., (2016) , 400th Anniversary of Arita porcelain, and on to ARITA EPISODE 2, <http://arita-episode2.jp/index.html> , 12.4.2020
- The Conservation of Textile Cultural Properties in Japan, (2017) https://www.tobunken.go.jp/japanese/publication/senshoku/all_e.pdf , 9.4.2020
- Wayback Machine (2007), Building a Society that Values Culture, https://web.archive.org/web/20071110143246/http://www.bunka.go.jp/english/pdf/chapter_01.pdf, 12.4.2020
- Weintraub, S., Tsujimoto, K., & Sadae Y. Walters. (1979). Urushi and Conservation: The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art. *Ars Orientalis*, 11, 39–62. <http://www.jstor.org/stable/4629296> , 27.11.2021
- Willmann, Anna, (2011) "Edo-Period Japanese Porcelain." In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000– http://www.metmuseum.org/toah/hd/jpor/hd_jpor.html (April 2011), 12.4.2020
- Zhushchikhovskaya, I. (2007). Jomon pottery: Cord-imitating decoration. *Documenta Praehistorica*, 34, 21-29. doi: <http://dx.doi.org/10.4312/dp.34.3> , 7.10.2021

