

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

της
Παναγιώτας Στριμπή

Αθήνα, Μάρτιος 2023

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Π.Μαστροθεόδωρος
Τεχνικός Σύμβουλος: Ανδρέας Σαμπατάκος

Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης
Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**“ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΕΛΛΑΔΑ”**

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή

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

A/a	Όνομα Επώνυμο	Ψηφιακή Υπογραφή
1	Γεώργιος Π. Μαστροθεόδωρος	
2	Μαρία Χατζηδάκη	
3	Θεοδώρα Φαρδή	

ΑΙΤΗΣΗ/ΔΗΛΩΣΗ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Παναγιώτα Στριμπή του Δημητρίου, με αριθμό μητρώου 18676078 φοιτήτρια 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 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».

**Επιθυμώ την απαγόρευση πρόσβασης στο πλήρες κείμενο της εργασίας μου μέχρι και έπειτα από αίτηση μου στη Βιβλιοθήκη και έγκριση του επιβλέποντα καθηγητή.*

Ο/Η Δηλών/ούσα

Παναγιώτα Στριμπή



(Υπογραφή)

*Ονοματεπώνυμο /Ιδιότητα

Ψηφιακή Υπογραφή Επιβλέποντα

* Σε εξαιρετικές περιπτώσεις και μετά από αιτιολόγηση και έγκριση του επιβλέποντα, προβλέπεται χρονικός περιορισμός πρόσβασης (embargo) 6-12 μήνες. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να υπογράψει ψηφιακά ο/η επιβλέπων/ουσα καθηγητής/τρια, για να γνωστοποιεί ότι είναι ενημερωμένος/η και συναινεί. Οι λόγοι χρονικού αποκλεισμού πρόσβασης περιγράφονται αναλυτικά στις πολιτικές του Ι.Α. (σελ. 6):

https://www.uniwa.gr/wp-content/uploads/2021/01/%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84CE%B9%CE%BA%CE%B5%CC%81%CF%82_%CE%99%CE%B4%CF%81%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%85%CC%81_%CE%91%CF%80%CE%BF%CE%B

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμές ευχαριστίες

στον Επιβλέποντα Καθηγητή μου Γεώργιο Π. Μαστροθεόδωρο για όλες τις γνώσεις που μου μετέδωσε καθώς και την πολύτιμη βοήθεια του στην παρούσα εργασία,

στην Καθηγήτρια Μαρία Χατζηδάκη για τα εξαιρετικά ενδιαφέροντα μαθήματα ανά τα χρόνια, τη διεισδυτική της ματιά και την συνεπή προσπάθεια της να εφοδιάζει τις/τους φοιτήτριες/φοιτητές της με τα πλέον κατάλληλα εργαλεία

στον Καθηγητή Ανδρέα Σαμπατάκο για την αφοσίωση του καθ'όλη την διάρκεια της φοίτησης μου και την αγάπη του για την συντήρηση που αποτελεί πηγή έμπνευσης,

και στην Καθηγήτρια Θεοδώρα Φαρδή για την ένταξη της στην Εξεταστική Επιτροπή της παρούσας εργασίας.

Επιπλέον, θερμές ευχαριστίες

στον Στέργιο Στασινόπουλο για τις πολλές και τόσο ενδιαφέρουσες συζητήσεις, για όλες εκείνες τις ιστορίες που γενναιόδωρα μοιράστηκε μαζί μου –από ιστορικά δεδομένα μέχρι ξεχωριστά προσωπικά του βιώματα– και κυρίως, για τη σπουδαία συμβολή του στη συντήρηση φορητών εικόνων στην Ελλάδα

και στην συντηρήτρια Θάλεια Παπαγεωργίου, για την τεράστια συνεισφορά της στο χώρο της συντήρησης, την σπάνια ευγενική, δοτική και ζεστή της στάση, και το δρόμο που άνοιξε για τις γυναίκες συντηρήτριες στην Ελλάδα.

Τέλος, ευχαριστώ τον σύζυγό μου, Χρήστο Κούκια, για την αέναη πίστη του σε εμένα και τα παιδιά μου, Σοφία, Δήμητρη, και Ζωή για τη παντοτινή τους στήριξη και αγάπη.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία πραγματοποιείται ιστορική αναδρομή στη συντήρηση των φορητών εικόνων στην Μεταπολεμική Ελλάδα. Αρχικά, συζητώνται οι πρώτες προσπάθειες αποκατάστασης των φθορών των εικόνων καθώς και η συγκρότηση των πρώτων εργαστηρίων συντήρησης στην Αθήνα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Στην συνέχεια, αναλύονται οι συνθήκες και τα στάδια της θεσμοθέτησης της συντήρησης από το 1974 και μετά. Συγκεκριμένα, περιγράφεται η οργάνωση των εργαστηρίων συντήρησης και η εκπαίδευση των νέων συντηρητών, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο έργο δύο ηγετικών μορφών στο χώρο της συντήρησης στον ελλαδικό χώρο, του Τάσου Μαργαριτώφ και του Σταύρου Μπαλτογιάννη. Αμφότεροι αποτελούν τους δύο πρώτους πτυχιούχους Έλληνες συντηρητές –με πτυχία από πανεπιστήμια του εξωτερικού– οι οποίοι με τις γνώσεις, την όρεξη και την επιμονή τους επιτυγχάνουν να εκσυγχρονίσουν σημαντικά τον κλάδο. Τέλος, οι σπουδαίοι συντηρητές Στέργιος Στασινόπουλος και Θάλεια Παπαγεωργίου μιλούν στην γράφουσα για την δική τους εμπειρία στην συντήρηση από τη δεκαετία του 70' και μετά εμπλουτίζοντας έτσι με σημαντικότερα στοιχεία τα προηγουμένως αναφερθέντα ιστορικά στοιχεία. Συνεπώς, στόχοι της εργασίας αυτής, είναι, αρχικά, η κατανόηση των ιστορικών δεδομένων που καθόρισαν την μετάβαση από την καθαρά εμπειρική επέμβαση στις εικόνες μέχρι την επιστημονική συντήρηση και, δεύτερον και κυριότερον, η ανασκόπηση και διεύρυνση αυτών των δεδομένων μέσω της συλλογής πρωτογενών πληροφοριών από τις δύο ληφθείσες συνεντεύξεις.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: συντήρηση έργων τέχνης, φορητές εικόνες, ιστορία συντήρησης, μεταπολεμική Ελλάδα, Μαργαριτώφ, Μπαλτογιάννης, Στασινόπουλος, Παπαγεωργίου

ABSTRACT

This essay presents a historical overview of icon conservation in Post-War Greece. Firstly, I discuss the first attempts at icon restoration to be observed in Greece as well as the formation of the first art conservation laboratories in Athens in the National Archaeological Museum and the Byzantine and Christian Museum. What follows is the analysis of the conditions under which art conservation became established as a professional as well as scientific field in 1974. Precisely, I describe the process of organizing art conservation labs as well as that of educating and training younger conservators and technicians and I, also, pay tribute to the work of the first two Greek conservators with higher education degrees in conservation –which were obtained in Italy. Tassos Margaritoff and Stavros Baltogiannis, both leading figures in conservation, returned to Greece with great passion and significant knowledge and succeeded in modernizing and advancing conservation practices. Lastly, I interview influential conservators Stergios Stassinopoulos and Thaleia Papageorgiou whose account on their own experience and work in conservation starting in the 1970s and moving forward enriches the historical data presented earlier in the paper. Overall, this essay attempts to, firstly, unpack the historical moments that determined the transition from purely experiential restoration to scientific conservation and, secondly –and most importantly– to assess the discussed historical data in relation to the first hand material gathered from the two interviews.

KEY WORDS: art conservation, icons, history of art conservation, Post-War Greece, Margaritoff, Baltogiannis, Stassinopoulos, Papageorgiou

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
1.1 Εισαγωγή.....	1
1.2 Σκοπός/Στόχοι.....	2
1.3 Μεθοδολογία.....	3
II. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ	
2.1 Οι Πρώτες Προσπάθειες Αποκατάστασης των Φθορών των Εικόνων.....	7
2.2 Xavier Landerer (1809-1885): Ο Πρόδρομος της Επιστημονικής Συντήρησης..	11
2.3 Τα Πρώτα Εργαστήρια Συντήρησης στην Αθήνα.....	18
2.3.i Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.....	18
2.3.ii Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.....	22
2.4 Διεθνή Συνέδρια και Διεθνείς Οργανισμοί.....	25
III. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ	
3.1 Οργάνωση Εργαστηρίων Συντήρησης και Εκπαίδευση Νέων Συντηρητών.....	27
3.2 Θεσμοθέτηση της Συντήρησης μετά το 1974.....	32
3.3 Οι Πρώτοι Πτυχιούχοι Συντηρητές.....	33
3.3.i Τάσος Μαργαριτώφ.....	33
3.3.ii Σταύρος Μπαλτογιάννης.....	37
IV. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	
4.1 Στέργιος Στασινόπουλος.....	41
4.2 Θάλεια Παπαγεωργίου.....	67
V. ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΚΑΙ ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.....	87
5.1 Αποτελέσματα.....	87
5.2 Συμπεράσματα.....	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	94
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	96

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την ιστορία της συντήρησης των εικόνων στον ελλαδικό χώρο. Ο όρος “εικόνα”, ενώ στους μεσαιωνικούς χρόνους υποδηλώνει γενικώς την αναπαράσταση, στα νεότερα χρόνια αποκτά την πιο συγκεκριμένη σημασία της “φορητής εικόνας” και συνδέεται άμεσα με την χριστιανική ορθόδοξη λατρεία¹. Με την πάροδο του χρόνου, η εικόνα, από αμιγώς λατρευτικό αντικείμενο, αρχίζει σταδιακά να αντιμετωπίζεται ως έργο τέχνης και αντικείμενο επιστημονικής μελέτης. Στο πλαίσιο αυτό, αναδύεται η σημασία της αποκατάστασης και συντήρησης των εικόνων και παρατηρούνται οι πρώτες προσπάθειες επέμβασης σε εικόνες με σκοπό την επιδιόρθωση φθορών.

Οι πρώτες αυτές προσπάθειες αποκατάστασης περιγράφονται αναλυτικά στο Κεφάλαιο II όπου συζητώνται, επίσης, το ιδιαίτερο έργο του Xavier Landerer –πρόδρομου της επιστημονικής συντήρησης–, η συγκρότηση των πρώτων εργαστηρίων στην Αθήνα καθώς και οι πρώτες διεθνείς συμπράξεις στον κλάδο. Στο Κεφάλαιο III προσεγγίζονται τα ζητήματα της θεσμοθέτησης της συντήρησης μετά το 1974 και η εκπαίδευση νέων συντηρητών, ενώ, δίνεται έμφαση στην σημαντική συνεισφορά του Τάσου Μαργαριτώφ και του Σταύρου Μπαλτογιάννη –των πρώτων πτυχιούχων συντηρητών– όσον αφορά στις δύο παραπάνω αναφερθείσες επιδιώξεις. Στη συνέχεια, στο Κεφάλαιο IV, παρουσιάζονται οι συνεντεύξεις δύο εκ των πρωταγωνιστών Ελλήνων συντηρητών των τελευταίων πολλών ετών, του Στέργιου

¹ Μουρελάτος, Δ. (2009). *Εικόνα, θέση και λειτουργικότητα: Αποθησαύριση και ηλεκτρονική οργάνωση όρων και στοιχείων* (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών), 15-16 <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27812#page/1/mode/2up> (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

Στασινόπουλου και της Θάλειας Παπαγεωργίου, οι οποίες εμπλουτίζουν σημαντικά τα προηγηθέντα ιστορικά δεδομένα και τέλος, αποτιμάται το πρωτογενές αυτό υλικό.

1.2 Σκοπός/Στόχοι

Μετά τη σκιαγράφηση της βασικής δομής της εργασίας, εισάγονται τώρα οι κυριότεροι στόχοι της. Πρώτος στόχος είναι η κατανόηση των ιστορικών δεδομένων που καθόρισαν την μετάβαση από την καθαρά εμπειρική επέμβαση στις εικόνες μέχρι την επιστημονική συντήρηση. Επιδιώκεται, λοιπόν, να παρουσιαστούν και να αναλυθούν οι σημαντικότεροι σταθμοί στην ιστορία της συντήρησης των φορητών εικόνων στην μεταπολεμική Ελλάδα καθώς και να μελετηθούν διάφορες πρακτικές συντήρησης ξεκινώντας από εκείνες που εφαρμόζονταν στα πρώτα εργαστήρια και καταλήγοντας στις σημερινές μεθόδους. Ο δεύτερος –και πιθανώς σημαντικότερος– στόχος της παρούσας εργασίας είναι η ανασκόπηση και διεύρυνση των ιστορικών αυτών δεδομένων μέσω της συλλογής πρωτογενών πληροφοριών από τις δύο ληφθείσες συνεντεύξεις. Συγκεκριμένα, η συμπερίληψη στην εργασία των συνεντεύξεων του Στασινόπουλου και της Παπαγεωργίου και η επακόλουθη ανάλυση τους αποσκοπούν στη βαθύτερη και πληρέστερη κατανόηση της ιστορικής πραγματικότητας καθώς και τη συγκριτική μελέτη των εμπειριών των δύο σπουδαίων Ελλήνων συντηρητών. Τα συλλεχθέντα στοιχεία εξετάζονται, λοιπόν, συγκριτικά τόσο μεταξύ τους –με κύριο άξονα τις διαφορές που απορρέουν από το γεγονός ότι ο μεν Στασινόπουλος εργαζόταν σε ιδιωτικό εργαστήριο (στο Μουσείο Μπενάκη) ενώ η δε Παπαγεωργίου σε δημόσιο (στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο)– όσο και σε συνάρτηση με σύγχρονες πρακτικές συντήρησης.

1.3 Μεθοδολογία

Από τις πολλές ερευνητικές προσεγγίσεις με τις οποίες μπορούν να συλλεχθούν δεδομένα, για τους σκοπούς της συγκεκριμένης εργασίας επιλέχθηκε, όπως αναφέρθηκε, η μέθοδος της συνέντευξης. Συγκεκριμένα, μέσω των συνεντεύξεων των δύο σπουδαίων συντηρητών αποκτάται πρόσβαση σε πολύτιμες πρωτογενείς πληροφορίες που διευρύνουν σημαντικά τα ιστορικά δεδομένα για τη συντήρηση των εικόνων στην Μεταπολεμική Ελλάδα –πληροφορίες που πρώτη φορά καταγράφονται και άρα αποτελούν πλέον μέρος της βιβλιογραφίας για τη συντήρηση. Η μέθοδος της συνέντευξης τόσο παρουσιάζει στους συνεντευξιαζόμενους συντηρητές την ευκαιρία να διηγηθούν προσωπικές και συλλογικές ιστορίες και να αποκαλύψουν –σχετικά– αχαρτογράφητες πτυχές της συντήρησης όσο και επιτρέπει στην συνεντεύκτρια την άμεση πρόσβαση σε πρωτογενές υλικό καθώς και την ανάλυση και ερμηνεία αυτού του υλικού σε δεύτερο χρόνο. Επιλέγεται, έτσι, ως το πλέον κατάλληλο ερευνητικό εργαλείο.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την προετοιμασία, διεξαγωγή, και αποτίμηση των δύο συνεντεύξεων είναι η εξής: αρχικά, επιλέχθηκαν οι δύο συνεντευξιαζόμενοι με γνώμονα τις πολλές γνώσεις, την πολυετή εμπειρία και την πολύτιμη συνεισφορά τους στην συντήρηση των φορητών εικόνων. Στη συνέχεια, προετοιμάστηκε η συνέντευξη και συντάχθηκε ερωτηματολόγιο 14 ερωτήσεων εναρμονισμένο με τις κατευθύνσεις που δίνονται στο κεφάλαιο 5B “Collecting Verbal Data” του οδηγού *A Companion to Qualitative Research*² για μια δομημένη ποιοτική ερευνητική συνέντευξη. Το ερωτηματολόγιο αυτό στοχεύει στη συλλογή τόσο βιογραφικών στοιχείων όσο και στοιχείων σχετικών με τεχνικές συντήρησης, μεθόδους

² Flick U. et al (2004), *A Companion to Qualitative Research*, trans. Bryan Jenner, Sage Publications, 205.

τεκμηρίωσης και πρακτικές συνεργασίας ή μη των συντηρητών στον ελλαδικό χώρο. Πιο συγκεκριμένα, οι ερωτήσεις που τέθηκαν είναι οι εξής:

1. Ποιά είναι η σχέση σας με την τέχνη και πώς οδηγηθήκατε στην συντήρηση;
2. Ποια ήταν η κατάσταση που συναντήσατε στο εργαστήριο συντήρησης φορητής εικόνας όταν πήγατε εσείς τη δεκαετία του '60 ; Τι υπήρχε πριν από εσάς;
3. Ποιές μέθοδοι τεκμηρίωσης εφαρμόστηκαν;
4. Κατά πόσο ακολουθήθηκε μια πολιτική εξωστρέφειας;
5. Υπήρχε συνεργασία μεταξύ των συντηρητών στον ελλαδικό χώρο;
6. Αναπτύχθηκε κάποια μορφή επικοινωνίας με συντηρητές/τριες οι οποίοι εργάζονταν σε μουσεία, εκπαιδευτικά ιδρύματα ή οργανισμούς του εξωτερικού;
7. Πόσο εφικτή ήταν η αναζήτηση σε βιβλιογραφικές πηγές, για την ενημέρωση των εξελίξεων στην επιστήμη της συντήρησης;
8. Ποιοι ήταν οι κατευθυντήριοι άξονες για την συντήρηση του ξύλινου φορέα;
9. Στην πορεία των χρόνων εφαρμόστηκαν οι αρχικές πρακτικές στη συντήρηση του ξύλινου υποστηρίγματος ή τροποποιήθηκαν; Ποιοί ήταν οι λόγοι και ποιά τα στάδια που ακολουθήθηκαν;
10. Πώς αντιμετωπίστηκε η αφαίρεση του προστατευτικού βερνικιού (καθαρισμός);
11. Ποιά ήταν τα κριτήρια επιλογής των υλικών και ποιές μέθοδοι συντήρησης επιλέχθηκαν και εφαρμόστηκαν;
12. Ποιά είναι η προσέγγιση στην αισθητική αποκατάσταση των εικόνων;
13. Κάποιες ιδιαίτερες περιπτώσεις που συναντήσατε;
14. Σήμερα, αν μπορούσατε να γυρίσετε πίσω στο χρόνο, τι θα κάνατε ίσως διαφορετικά;

Αφότου, λοιπόν, προσεγγίστηκαν τηλεφωνικώς οι δύο ερωτώμενοι συντηρητές και αφότου έδειξαν αμφότεροι ιδιαίτερη θέρμη ως προς τη συμμετοχή τους στην εργασία, πραγματοποιήθηκαν οι συναντήσεις για τη λήψη των συνεντεύξεων –4 ήταν οι συναντήσεις με τον Στέργιο Στασινόπουλο και 2 με την Θάλεια Παπαγεωργίου. Οι συζητήσεις βιντεοσκοπήθηκαν και, έπειτα, μεταφέρθηκαν απομαγνητοφωνημένες στην εργασία σε ευθύ λόγο (σε μορφή ερώτησης-απάντησης). Μετά τη συλλογή των ποιοτικών δεδομένων, επιχειρήθηκε η βαθύτερη κατανόηση και ανάλυση τους. Το πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η κωδικοποίηση του απομαγνητοφωνημένου κειμένου³ με γνώμονα την ερμηνεία της γράφουσας για το εκάστοτε μέρος της συνέντευξης. Όλο το κείμενο της συνέντευξης, δηλαδή, συμπυκνώθηκε σε μια σειρά από αντιπροσωπευτικούς κωδικούς όπως, λόγου χάρι “ξύλινο υπόβαθρο” ή “τεχνικές τεκμηρίωσης”. Ακολούθησε η αντιπαραβολή και σύγκριση των κωδικών, αρχικά, για τον εντοπισμό των πιθανών διαφορών και ομοιοτήτων και, κατόπιν, για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων⁴. Τέλος, συνδέθηκαν τα συμπεράσματα των συνεντεύξεων με την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία και καταδείχθηκαν οι τρόποι με τους οποίους τα νεοσυλλεθέντα δεδομένα εμπλουτίζουν τη γνώση σχετικά με τη συντήρηση.

Να σημειωθεί, επιπλέον, ότι στη διαδικασία συλλογής και επεξεργασίας του εν λόγω πρωτογενούς υλικού ακολουθήθηκαν προσεκτικά οι κατευθύνσεις που υπαγορεύει το Άρθρο 13 “Πληροφορίες που παρέχονται εάν τα δεδομένα προσωπικού χαρακτήρα συλλέγονται από το υποκείμενο των δεδομένων” του Κανονισμού (ΕΕ) 2016/679 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 27ης Απριλίου 2016 για την προστασία των φυσικών προσώπων έναντι της επεξεργασίας των δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα και για την ελεύθερη κυκλοφορία των

³ Neuman, W. L. (2003). Analysis of qualitative data. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Allyn and Bacon, 27.

⁴ Berg, B. (2001). An introduction to content analysis. *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston: Allyn & Bacon, 16.

δεδομένων αυτών και την κατάργηση της οδηγίας 95/46/EK (GDPR)⁵. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, και την γραπτή συγκατάθεση των υποκειμένων των δεδομένων⁶ διασφαλίζονται τόσο τα προσωπικά δεδομένα των υποκειμένων αυτών –εν προκειμένω των δύο συντηρητών– όσο και το δικαίωμα επεξεργασίας των δεδομένων αυτών για τους σκοπούς της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Επιπροσθέτως, σε τηλεφωνική επικοινωνία που πραγματοποιήθηκε στις 14 Φεβρουαρίου του 2023 με τον υπεύθυνο της Επιτροπής Ηθικής και Δεοντολογίας της Έρευνας του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, ο ίδιος βεβαίωσε τη γράφουσα ότι δεν απαιτούνται άλλες ενέργειες σχετικά με τις συνεντεύξεις, τη συμπερίληψη τους στην εργασία και την επεξεργασία τους.

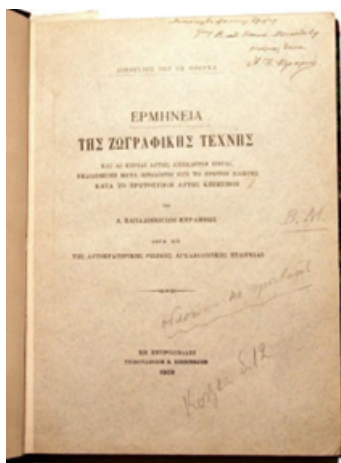
⁵ Κανονισμός (ΕΕ) 2016/679 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου, 27/07/2016, Άρθρο 13 παρ.1 & παρ.2

⁶ Τα υπογεγραμμένα έντυπα συγκατάθεσης των δύο συνεντευξιζόμενων επισυνάπτονται στο παράρτημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

2.1. Οι Πρώτες Προσπάθειες Αποκατάστασης των Φθορών των Εικόνων

Η ανάδυση της επιστημονικής συντήρησης στον Ευρωπαϊκό χώρο ήταν σταδιακή με τις πρώτες συγκροτημένες προσπάθειες συντήρησης των φορητών εικόνων να παρατηρούνται στα μετά-βυζαντινά χρόνια με την μορφή εγχειριδίων ζωγραφικής τα οποία περιλαμβάνουν οδηγίες για την παραγωγή νέων έργων ανθεκτικών στο χρόνο καθώς και για τον καθαρισμό και την συντήρηση παλαιότερων έργων. Το σημαντικότερο ελληνικό εγχειρίδιο εκδίδεται το 1730⁷ όταν ο ιερομόναχος και εικονογράφος Διονύσιος εκ Φουρνά συνέλλεξε τεχνολογικό και εικονογραφικό υλικό από διάφορες πηγές, το εμπλούτισε και το παρουσίασε στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*⁸.



Εικ. 2.1 Η «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης» εγχειρίδιο του Ιερομονάχου Διονυσίου εκ Φουρνά,1730 (Πηγή:<https://www.agiohritikiestia.gr/el/parousiasi-tis-ekdosis-dionysiou-ek-fourna-ermineia-tis-zografikis-texnis>)

⁷ Διονύσιος εκ Φουρνά. (1997). *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* (Α.Παπαδοπουλου-Κεραμέως, Επιμ.). Πετρούπολη 1909. [9], [14].

⁸ Ferens, M. (2015). *Dionysius of Fournas: Artistic Identity Through Visual Rhetoric*. Center for Traditionalist Orthodox Studies. California, 21

Παρότι το μεγαλύτερο μέρος της *Ερμηνείας* αφορά αμιγώς εικονογραφικά θέματα, το έργο συζητά εκτενώς και τον τεχνικό χαρακτήρα της εικονογραφίας και της τοιχογραφίας. Συγκεκριμένα, αναλύονται: (α) η προετοιμασία και η εφαρμογή της γύψου και των κονιαμάτων, κάποιες συνταγές χρυσώματος, και η παραγωγή και μίξη των χρωστικών και των βερνικιών, (β) συνταγές για τον καθαρισμό και τη συντήρηση παλαιών εικόνων και (γ) οδηγίες για τον ορθό χειρισμό των υλικών ώστε να αποφεύγονται μελλοντικές ζημιές⁹. Είναι σαφές ότι η κυκλοφορία συνταγών για τον καθαρισμό και τη συντήρηση των εικόνων αντικατοπτρίζει την επιθυμία των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών και τεχνιτών να συντηρήσουν παλαιότερα έργα. Είναι ενδιαφέρον, επιπλέον, ότι αυτές οι συνταγές παρουσιάζουν, όπως θα διαπιστωθεί και στην ανάλυση που ακολουθεί, αρκετές ομοιότητες με σύγχρονες πρακτικές συντήρησης. Ταυτόχρονα, η επιθυμία αυτή των βυζαντινών καλλιτεχνών και τεχνιτών να παραγάγουν έργα που θα είναι ανθεκτικά στο χρόνο, φανερώνεται και στις οδηγίες για ‘ορθή ζωγραφική πρακτική’ (‘sound painting practice’) που αρκετά συχνά εμφανίζονται στα κείμενα της εποχής.

Ας εξετάσουμε, λοιπόν, κάποιες από τις οδηγίες και συνταγές της περιόδου εκείνης για την ζωγραφική των φορητών εικόνων, τη διατήρηση, και τη συντήρησή τους. Η εκδοχή της *Ερμηνείας* του π. Ιωάννη Μπάλλη, ιερέα αγιογράφου ο οποίος αντέγραψε και εμπλούτισε το κείμενο της *Ερμηνείας* του Διονυσίου, περιλαμβάνει μια πρόταση –την οποία δεν βρίσκουμε σε άλλες εκδοχές– για την προσθήκη ουσιών με εντομοκτόνες ιδιότητες για την κόλλα. Συγκεκριμένα, προτείνεται να προστεθεί λίγη στάχτη ή λίγο ψάκι (ή ψιάκι) ώστε να αποφευχθεί η ανάπτυξη σκωλήκων¹⁰. Η εξήγηση για την προσθήκη στάχτης είναι αρκετά απλή: το αυξημένο pH δημιουργεί αφιλόξενο περιβάλλον για ζωή. Ως προς τον σχετικά απηρχαιωμένο όρο ‘ψάκι’,

⁹ Mastrotheodoros, G.P. & Beltsios, K.G. (2019). Sound Practice and Practical Conservation Recipes as Described in Greek Post-Byzantine Painters’ Manuals. *Studies in Conservation*, 64(1), 43. <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1481352>.

¹⁰ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), 44.

τα ελληνικά λεξικά του 19ου αιώνα το συνδέουν με μέλη των δηλητηριούχων φυτών *aconitum* genus. Στην Κρήτη, όπου ο όρος συναντιόταν συχνότερα, το ‘ψάκι’ χρησιμοποιούταν ως γενικότερη ορολογία για το δηλητήριο ή/και μια πικρή ουσία ενώ δήλωνε, επίσης, και τον μαύρο κισσό. Συνολικά, τόσο η αλλαγή στο pH όσο και η συμπερίληψη ενός δηλητηριούχου φυτικού εκχυλίσματος είναι επιλογές που υποδηλώνουν μια στρατηγική διατήρησης¹¹.

Εκτός από τις προαναφερθείσες γενικές παρατηρήσεις που σήμερα θα ονομάζαμε στρατηγική διατήρησης/ορθή πρακτική, σε αρκετές παραλλαγές της *Ερμηνείας* περιλαμβάνονται, επιπλέον, και συνταγές για πρακτική συντήρηση. Οι οδηγίες που συναντώνται για τον καθαρισμό των παλαιών εικόνων είναι πολλές και μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: (α) καθαρισμός με χρήση αλκαλικών διαλυμάτων και (β) καθαρισμός με χρήση οργανικών διαλυτών¹². Σε εκδοχές της *Ερμηνείας* βρίσκουμε, επίσης, και την παρακάτω συνταγή, η οποία ανήκει στην πρώτη κατηγορία: ένα χλιαρό καλιούχο διάλυμα (αλισίβα) απλώνεται στην επιφάνεια της εικόνας με πινέλο από τρίχες χοίρου, το τρίψιμο πρέπει να είναι προσεκτικό, το διάλυμα δεν πρέπει να είναι πολύ ισχυρό και ο καθαρισμός πρέπει να πραγματοποιείται σιγά-σιγά ώστε να περιορίζεται ο χρόνος έκθεσης της επιφάνειας στο υγρό¹³. Μετά την ολοκλήρωση του καθαρισμού ακολουθεί η συμπλήρωση σε σημεία όπου έχει υπάρξει φθορά στις χρωστικές και η προστασία της ζωγραφικής επιφάνειας με νέο βερνίκι¹⁴.

Αξίζει να αναφερθεί και μια ακόμα, πιο πολύπλοκη, συνταγή η οποία συναντάται σε τρία διαφορετικά χειρόγραφα. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται, αρχικά, νερό (βήμα που παρατηρείται και σε κάποιες ευρωπαϊκές συνταγές καθαρισμού) και στην συνέχεια διάλυμα αλισίβας. Κατόπιν, η επιφάνεια της εικόνας καλύπτεται από ασπράδι αυγού και ακολουθεί απαλό τρίψιμο

¹¹ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019). Sound Practice and Practical Conservation Recipes as Described in Greek Post-Byzantine Painters’ Manuals. 46.

¹² Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π. 47.

¹³ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π. 47.

¹⁴ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π. 47.

με το μαλακό μέρος ενός κοκάλου σουπιάς¹⁵. Αφού ολοκληρωθεί και αυτή η διαδικασία, η εικόνα ξεπλένεται για μια ακόμη φορά με νερό και μετά σκουπίζεται με καθαρό ύφασμα. Τέλος, επιδιορθώνονται φθορές στη ζωγραφική και η εικόνα βερνικώνεται εκ νέου δύο ή τρεις φορές λόγω του ότι η επιφάνεια της απορροφά το βερνίκι ¹⁶. Αυτή η εφαρμογή σε διάφορα στρώματα θυμίζει αρκετά σύγχρονες πρακτικές συντήρησης.

Εκτός από συνταγές καθαρισμού, σε αρκετές εκδοχές της *Ερμηνείας* βρίσκουμε και οδηγίες σχετικά με το πώς επιδιορθώνεται και συντηρείται μια παλιά εικόνα με φθορές. Σε αντίθεση με τις πιο απλά παρουσιασμένες οδηγίες για τον καθαρισμό των εικόνων που προαναφέρθηκαν, η συνταγή που δίνεται για την συντήρηση είναι πολύ λεπτομερής και τα βήματα που προτείνονται είναι τα εξής: αρχικά, αφαιρούνται τα φθαρμένα τμήματα της ξύλινης εικόνας και σταθεροποιείται το υπόστρωμα μέσω εμποτισμού ζωικής κόλλας, στην συνέχεια, καλύπτονται τυχόν τρύπες με ένα μείγμα κόλλας με πριονίδια ενώ στο πίσω μέρος της εικόνας τοποθετείται γύψος¹⁷. Μετά την ολοκλήρωση των επεμβάσεων στο πίσω μέρος της εικόνας, ο τεχνίτης καλείται να περιποιηθεί και το μπροστινό μέρος. Οποιοδήποτε σάπιο ή ασταθές σημείο αφαιρείται ενώ το ξύλο σταθεροποιείται και γεμίζεται με μείγμα κόλλας με πριονίδια¹⁸. Οι περιοχές αυτές, στη συνέχεια, περνώνται με γύψο και επιχρυσώνονται ξανά, οι ζωγραφισμένες περιοχές που έχουν φθορές επιδιορθώνονται και η εικόνα, τέλος, καλύπτεται με ένα νέο στρώμα βερνικιού ώστε να είναι σαν καινούρια¹⁹.

Επομένως, στην μεταβυζαντινή περίοδο εντοπίζονται για πρώτη φορά συγκροτημένα εγχειρίδια ζωγραφικής που περιλαμβάνουν σαφείς, και συχνά λεπτομερείς, οδηγίες για την παραγωγή και τη συντήρηση των φορητών εικόνων που θα διασφαλίζουν στο βέλτιστο δυνατό

¹⁵ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π. 47.

¹⁶ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), Sound Practice and Practical Conservation Recipes as Described in Greek Post-Byzantine Painters' Manuals.. 47.

¹⁷ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π. 48.

¹⁸ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π 48.

¹⁹ Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019), ο.π.48.

την αντοχή τους στο χρόνο αλλά και το η εικόνα να μοιάζει σαν να είναι καινούρια. Αυτές οι οδηγίες, σε κάποια σημεία, είναι προσκείμενες σε σημερινές ορθές πρακτικές συντήρησης ενώ η πρακτική εφαρμογή τους είναι συχνά ορατή σε μεταβυζαντινές εικόνες.

2.2 Xavier Landerer (1809-1885): Ο Πρόδρομος της Επιστημονικής Συντήρησης

Τον επόμενο κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της συντήρησης στην Ελλάδα διαδραματίζει ο Xavier Landerer. Ας ανατρέξουμε, λοιπόν, στην έλευση του Όθωνα στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος και την επιχείρηση αναδιοργάνωσης του με κύριο μέλημα την ανάδειξη της Αθήνας ως νέα πρωτεύουσα σύμφωνα με τα πρότυπα των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων. Για τον σκοπό αυτό, ο βασιλιάς συγκεντρώνει στην αυλή του πλήθος επιστημόνων διαφόρων ειδικοτήτων και μεταξύ αυτών βρίσκεται και ο Landerer.



Εικ. 2.2 Xavier Landerer (1809-1885).

(Πηγή: <https://www.facebook.com/ATHENS.THROUGH.TIME/photos>)

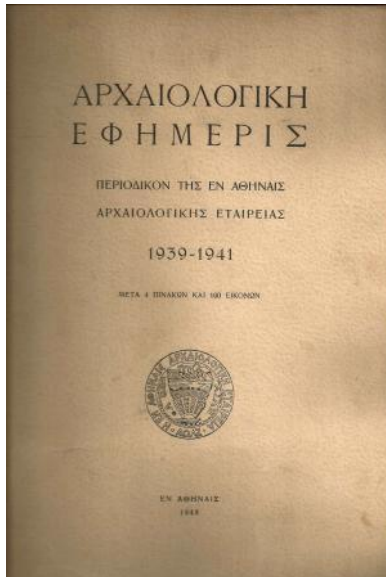
Ο Landerer γεννιέται στο Μόναχο της Βαυαρίας το 1809, σπουδάζει Φυσικές Επιστήμες και Ιατρική ενώ ανακηρύσσεται και διδάκτωρ της Φιλοσοφίας. Στην Ελλάδα έρχεται το 1833, σε ηλικία μόλις 24 ετών, ως αρχιφαρμακοποιός του Βασιλιά και αργότερα, με την ίδρυση του Πανεπιστημίου Αθηνών, διορίζεται καθηγητής Γενικής Χημείας και Πειραματικής Φυσικής. Παράλληλα, διατελεί άμισθος καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών (1833-1868).²⁰ Το ερευνητικό του έργο είναι πολύπλευρο και το συγγραφικό του έργο περιλαμβάνει τόσο επιστημονικά συγγράμματα όσο και διδακτικά βιβλία τα οποία συντελούν στην μετάδοση της επιστημονικής γνώσης πέραν της φοιτητικής κοινότητας.²¹ Σημαντική είναι και συνεργασία του Landerer με τον Κυριάκο Πιττάκη, Γενικό Έφορο Αρχαιοτήτων (1848-1863), ο οποίος του διαθέτει αυθεντικό ανασκαφικό υλικό για μελέτη και έτσι μαζί συνδέουν τη μέχρι τότε θεωρητική αρχαιολογική έρευνα με τις θετικές επιστήμες και θέτουν τα θεμέλια της επιστημονικής συντήρησης στην Ελλάδα.²² Τα αποτελέσματα των μελετών αυτών δημοσιεύονται στην «*Αρχαιολογική Εφημερίδα*».²³

²⁰Genealogy Database. <https://www.geni.com/people/> (τελευταία πρόσβαση 3/12/2022).

²¹ Genealogy Database. <https://www.geni.com/people/> (τελευταία πρόσβαση 3/12/2022).

²² Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη (από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη Μεταπολίτευση) με επίκεντρο τη συντήρηση των αρχιτεκτονικών καταλοίπων της Κνωσού και των αρχαιολογικών συλλογών της Κρήτης*. (Διδακτορική διατριβή, Πολυτεχνείο Κρήτης). 104. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45993> (τελευταία πρόσβαση 3/12/2022).

²³ Η «*Αρχαιολογική Εφημερίς*», ένα από τα αρχαιότερα αρχαιολογικά περιοδικά, συντασσόταν και εκδιδόταν από τον Κ. Πιττάκη, περιείχε τα αποτελέσματα των μελετών από ευρήματα και ανασκαφές της Γενικής Εφορείας Αρχαιοτήτων. [online] <https://www.archetai.gr>, τελευταία πρόσβαση 3/12/2022



Εικ. 2.3 Το περιοδικό “Αρχαιολογική Εφημερίς” (Πηγή:<https://www.palaiobibliopolio.gr>)

Ο Landerer πραγματοποιεί πληθώρα χημικών αναλύσεων με σκοπό τον προσδιορισμό της χημικής σύστασης των υλικών και την κατανόηση των αρχαίων τεχνολογιών κατασκευής. Αξιοσημείωτη είναι και η συμβολή του στη διερεύνηση των αρχαίων χρωστικών σε ταφικό και μη περιβάλλον. Συγκεκριμένα, διεξάγει χημική ανάλυση σε τρεις καλλυντικές χρωστικές ουσίες (εντρίμματα) οι οποίες βρέθηκαν σε γυναικεία λάρνακα. Ο ίδιος αναφέρει ότι “εκ τούτων το μὲν ἦτο λευκόν, το δε ερυθρὸν ἔχοντα σχῆμα κυκλίσκον, το δε τρίτο ἔχον σχῆμα γραφίδος ἦτον πράσινον”²⁴. Οι αναλύσεις δείχνουν ότι η λευκή χρωστική περιέχει άργιλο, ουσία μαλακή που προσδίδει στο δέρμα στιλπνότητα, ενώ η κόκκινη χρωστική είναι μείγμα λευκού εντρίμματος με σιδηρούχο άργιλο. Ο Landerer επισημαίνει και ότι η κόκκινη χρωστική παρασκευάζεται συνήθως από πορφύρα και θαλάσσια φυτά²⁵ ενώ η βάση όλων των χρωστικών είναι ο ανθρακικός μόλυβδος “ψιμμύθιον” με την προσθήκη μικρής ποσότητας αργύρου. Επιπλέον, ο ίδιος εντοπίζει ζωική ύλη που μοιάζει με λεύκωμα αυγού ή ζωικό πήκτωμα –ουσία που βοηθά

²⁴ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Χημική ανάλυσις ἑνὸς ἐντρίμματος. *Αρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1837-1839, (1-3), 209.

²⁵ Λάνδερερ, Ξ. (1839). Χημική ανάλυσις ἑνὸς ἐντρίμματος. *Αρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1837-1839, (1-3), 211.

στην καλύτερη συνεκτικότητα της χρωστικής. Ως προς τη σκόνη της τρίτης απόχρωσης, η οποία χρησιμοποιείται και για βαφή φρυδιών και βλεφαρίδων με λειοτρίβηση, εντοπίζονται “λαμπρίζοντα μόρια” και όταν θερμαίνεται, αναδύεται οσμή θείου. Η οσμή αυτή, λοιπόν, οδηγεί το Landerer σε περαιτέρω αναλύσεις, που αποδεικνύουν ότι πρόκειται για μαύρη χρωστική που συνίσταται σε θείο και στίμμιο²⁶ –έντριμμα στο οποίο αναφέρονται και ο Πλίνιος και ο Διοσκουρίδης²⁷.

Σε επόμενο άρθρο του, ο Landerer ασχολείται με την ανάλυση της μπλε χρωστικής²⁸. Αναλυτικά, αναφέρει ότι σε προηγούμενη έρευνα του είχε αποδείξει ότι η κυανή χρωστική παρασκευαζόταν στην αρχαιότητα από οξειδωμένο χαλκό και οι αποχρώσεις της επιτυγχάνονταν με την προσθήκη “ψιμμιθίου” –οι ανοιχτότερες– και “ελεφάντινου μέλανος” –οι σκουρότερες–²⁹. Το 1839, λοιπόν, εξετάζει κυανή χρωστική, η οποία προέρχεται από την επιφάνεια ενός γλυπτού και κατόπιν εργαστηριακής έρευνας αποδεικνύει την ύπαρξη κοβαλτίου.

“Τό μέταλλον τούτο παρέχον (καθώς πάσι τοις ζωγράφοις γνωστόν) τά άξιολογώτερα και πλέον αμετάβλητα κυανά χρώματα, έμεταχειρίζοντο ώς και τά ορυκτά η (ώς εκ της ιστορίας της Χημείας γινώσκομεν) οί 'Ρωμαίοι προς τον κυανούν χρωματισμόν της ύελου, χωρίς όμως νά γνωρίζουσι εις τι πρέπει νά άποδοθή ο χρωματισμός ούτος”³⁰.

Ο ίδιος επισημαίνει, τέλος, ότι η χρήση κοβαλτίου είναι γνωστή στην Ευρώπη από το 1540 αλλά για τον χρωματισμό του γυαλιού και αποδεικνύει μέσω εργαστηριακών αναλύσεων ότι στην αρχαία Ελλάδα ήταν γνωστή για την παρασκευή χρωστικών³¹. Ένα χρόνο αργότερα, ο Landerer εξετάζει εργαστηριακά μία έτερη κυανή χρωστική, προερχόμενη από τα χείλη αρχαίου γλυπτού,

²⁶ Στίμμιο = Αντιμονίτης, θειούχο ορυκτό του αντιμονίου, γνωστό κατα την αρχαιότητα ως ψιμμιθιον. <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CF%84%CE%B7%CF%82> τελευταία πρόσβαση 3/12/2022.

²⁷ Λάνδερερ, Ξ.(1840). Περί έντριμμάτων τών αρχαίων. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 330.

²⁸ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τινός νέου κυανού χρώματος. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1837-1839*, (1-3), 70.

²⁹ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τινός νέου κυανού χρώματος, 70.

³⁰ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τινός νέου..., ο.π., 70.

³¹ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τινός νέου..., ο.π., 70.

και καταλήγει στη χημική της σύσταση, η οποία είναι όμοια με εκείνη των πράσινων χρωστικών των αρχαίων, σύμφωνα με τον Βιτρούβιο. Επιπροσθέτως, γνωστοποιεί τον τρόπο παρασκευής της: “ούτως έκατασκευάσθη διά της συντήξεως της άμμου, μετά νύτρου και χαλκού είς την Αλεξάνδρειαν, έξ ής μετεφέρθη”³². Το τελικό προϊόν που προκύπτει είναι μια υαλώδης μάζα, το λεγόμενο “κυανούν σμάλτον”, το οποίο όταν λειοτριβηθεί παράγει ωραίο χρώμα³³.

Ένας επιπλέον τομέας στον οποίο δραστηριοποιείται ο Landerer είναι η ερμηνεία των αλλοιώσεων και των φθορών καθώς και η εξήγηση των μηχανισμών διάβρωσης σε μνημεία και τέχνηρα. Στο συγγραφικό του έργο εντοπίζεται η εξήγηση της αλλοίωσης του λευκού χρώματος των μαρμάρων σε υποκίτρινο, η οποία και αποδίδεται, κατόπιν αναλύσεων και επιστημονικής σκέψης, στην παρουσία οξειδίου του σιδήρου³⁴. Η μελανόχρωμη χρωματική αλλοίωση, από την άλλη, οφείλεται στη συνδυαστική δράση αιθάλης, περιβαλλοντικών παραγόντων και ατμοσφαιρικής ρύπανσης³⁵.

Παράλληλα με το αρχαιομετρικό έργο του και συνδυάζοντας τη γνώση με την αγάπη του προς τα έργα του ελληνικού πολιτισμού, ο Landerer προτείνει μεθόδους συντήρησης με σκοπό τη βελτίωση της κατάστασης διατήρησης τους και την καλύτερη αναγνωρισιμότητά τους, κύριο ζητούμενο της εποχής του. Οι περισσότερες αυτές μέθοδοι είναι δημοσιευμένες στο έργο του *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους* (1871). Ως προς την αφαίρεση των επικαθίσεων από τα κεραμικά αγγεία, προτείνει μια χημική μέθοδο καθαρισμού με την χρήση διαλυτών (υδροχλωρικού και νιτρικού οξέος)³⁶, ενώ σε άλλο

³² Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τινός νέου..., ο.π. 71.

³³ Λάνδερερ, Ξ. (1841). Περί χημικής αναλύσεως κυανού χρώματος. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1840-1843*, (8-10), 430.

³⁴ Λάνδερερ, Ξ.(1839). Περί τοῦ χρωματισμοῦ τῶν ἐκ μαρμάρου ἀρχαίων οἰκοδομημάτων. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1837-1839*, (1-3), 187.

³⁵ Λάνδερερ, Ξ. (1840). Περί τοῦ φαιοῦ χρωματισμοῦ τῶν κίωνων τῶν ἀρχαίων ναῶν. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 430.

³⁶ Λάνδερερ, Ξ.(1871). Καθαρισμὸς ἀρχαίων ἀγγείων. στο: *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους*, 42.

άρθρο του προτείνει παράλληλα με το χημικό καθαρισμό και τη χρήση μηχανικών μέσων³⁷. Για την απομάκρυνση ρύπων και λεκέδων σε χάρτινο υπόστρωμα συνιστά επίσης χημικό καθαρισμό με υδροχλωρικό οξύ, το οποίο τονίζει ότι πρέπει να ξεπλυθεί πολύ καλά. Αξίζει να σημειωθεί ο ίδιος προειδοποιεί ότι η μέθοδος δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε λιθογραφίες ή χαλκογραφίες που φέρουν χρώματα.³⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο ακόμα τεχνικές που αναφέρονται στο σύγγραμμά του Landerer. Η μεν πρώτη αφορά στην μετατροπή δυσανάγνωστων κειμένων πάνω σε περγαμινή ή χαρτί σε ευανάγνωστα –τεχνική που εφαρμόστηκε στα χειρόγραφα του Record Office του Λονδίνου, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος³⁹. Η δε άλλη παρουσιάζει την αντικατάσταση γηρασμένου βερνικιού από ελαιογραφία που είχε αγοραστεί από την Πινακοθήκη της Γερμανίας. Ο ίδιος γράφει:

“...Πρότερον πλύνονται διά διαλύματος τοῦ υπανθρακικοῦ νατρίου προσθήκη ὀλίγου ποσοῦ σάπωνος, πρὸς ἀφαίρεσιν τοῦ ἐπικεκολλημένου κονιορτοῦ καὶ ἄλλων ρύπων. Πρὸς διάλυσιν τοῦ κακῶς ἐπικεκολλημένου ὑπὸ τοῦ χρόνου κιτρίνου ἀποκατασταθέντος βερνικίου δύνανται νά ἀποπλυθῶσι διὰ τερεβίνθου ἐλαίου ἢ κάλλιον διὰ τοῦ αἰθερίου ἐλαίου τῆς λεβάνδας ἢ τῆς βετζίνης. Εἰς πολλὰς περιστάσεις ἐφαρμόζεται ἡ ἀπόπλυσις καὶ διάλυσις τοῦ ἀπρηχαιομένου βερνικίου διὰ τοῦ ρευστοῦ θειούχου ἄνθρακος ἢ διὰ τῆς βενζίνης, καθότι ταῦτα δύο ρευστὰ ἔχουσιν ἰδιάζουσιν διαλυτικὴν δύναμιν ἐπὶ τῶν ἐλαίων, ἐπὶ τῶν ρητινῶν καὶ ἀποξηρανομένων βερνικίων. Μετὰ ταῦτα βερνικιώνονται διὰ τοῦ ἐκ μαστίχης καὶ σανδαράχης εἰς τερεβίνθινον ἔλαιον κατασκευασμένου βερνικίου τῶν ζωγράφων...”⁴⁰

³⁷ Λάνδερερ, Ξ. (1840). Περὶ τῆς καθαρῆσεως τῶν ἀρχαίων σκευῶν καὶ νομισμάτων. *Αρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 271.

³⁸ Λάνδερερ, Ξ. (1871). Μέσον πρὸς καθαρισμὸν ρερυπωμένων λιθογραφιῶν. *στο: Ἀνάλεκτα κοινοφελῶν διατριβῶν: δι' ἐπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους καὶ ἄλλους*, 44.

³⁹ Λάνδερερ, Ξ. (1871). Ἀνεμφάνισις δυσαναγνώστων χειρογράφων. *στο: Ἀνάλεκτα κοινοφελῶν διατριβῶν: δι' ἐπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους καὶ ἄλλους*, 45.

⁴⁰ Λάνδερερ, Ξ. (1871). Ἀνασκευάσις ἐλαιοζωγραφισμένων εἰκόνων. *στο: Ἀνάλεκτα κοινοφελῶν διατριβῶν: δι' ἐπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους καὶ ἄλλους*, 255.

Αξίζει να επισημανθεί, σε αυτό το σημείο, ότι αμφότερες οι παραπάνω τεχνικές πιθανότατα δεν έχουν δοκιμαστεί από τον ίδιο τον Landerer, αλλά μάλλον πρόκειται για μεθόδους που ο ίδιος γνώριζε ότι εφαρμόζονται τότε στην Ευρώπη.

Συνοψίζοντας, ο Xavier Landerer με την πολυσχιδή προσωπικότητά του, την επιστημονική οξυδέρκεια και την παιδεία του στην αρχαία γραμματεία, συμβάλλει σημαντικότερα στη θεμελίωση της επιστημονικής συντήρησης και της αρχαιομετρίας στην Ελλάδα. Ενδεχομένως για τον ίδιο να μην είναι κυρίαρχος επιστημονικός στόχος του, η συνεργασία του όμως με τον Κ. Πιττάκη στέκεται ισχυρό κίνητρο για την ενασχόληση αυτή. Οι μέθοδοι και τα υλικά που προτείνει για την επίλυση των προβλημάτων και την διατήρηση των αρχαίων έργων τέχνης έχουν ως προτεραιότητα την καλή αναγνωσιμότητα των αρχαιολογικών ευρημάτων –χαρακτηριστικό που επιβάλλει η αρχαιολογική έρευνα– και παρότι οι πρακτικές που προτείνει έχουν μεγάλη απόκλιση από τις σύγχρονες αρχές συντήρησης, αποτελούν τις πλέον αντιπροσωπευτικές μεθόδους της εποχής του. Το κατά πόσο βέβαια χρησιμοποιούνται και εφαρμόζονται οι μέθοδοι και τα υλικά που υποδεικνύει απο τους σύγχρονους του παραμένει άγνωστο.

2.3 Τα Πρώτα Εργαστήρια Συντήρησης στην Αθήνα

2.3.i. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικ.2.4 Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. (Πηγή:<https://www.in.gr/tags>)

Την ίδια περίπου περίοδο με την δράση του Landerer, στο χώρο της συντήρησης στην Ελλάδα έρχονται και τα πρώτα εργαστήρια. Συγκεκριμένα, το 1866 ξεκινά η ανοικοδόμηση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου η οποία αποπερατώνεται το 1889. Το μουσείο στεγάζει πλήθος αρχαιοτήτων υψηλής τέχνης και εξαιρετικής σημασίας. Παράλληλα, γίνεται χώρος συνεργασίας αρχαιολόγων, καλλιτεχνών και επιστημόνων με σκοπό την ανάδειξη και διατήρηση των αρχαίων ευρημάτων τόσο εντός του μουσείου όσο και σε ολόκληρη τη χώρα.⁴¹ Το 1893 ιδρύεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, εργαστήριο εκμαγείων, όπου ορίζεται υπεύθυνος ο

⁴¹ Μωραΐτου, Γ. (2016). Η “Οδύσσεια” της συντήρησης και της φυσικοχημικής έρευνας των αρχαιοτήτων στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. (Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου, Επιμ.), *Κατάλογος Έκθεσης: Οδύσσειες*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 237-260.

γλύπτης Παναγιώτης Καλούδης με τον τίτλο του «αρχιτεχνίτη». Στο εργαστήριο κατασκευάζονται αντίγραφα των αρχαιοτήτων, τα οποία διατίθενται σε ξένα και ελληνικά μουσεία για την προβολή του ελληνικού πολιτισμού ενώ ταυτόχρονα βοηθούν στις εργασίες αποκατάστασης των αυθεντικών έργων.



Εικ.2.5 Ο “αρχιτεχνίτης” Παναγιώτης Καλούδης *Εικ.1.7 Ο χημικός Όθων Ρουσόπουλος*
(Πηγές:<https://www.in.gr/2022/10/03/life/stories/panagis>, <https://www.archaiologia.gr/blog/2014/04/09>)

Μια ακόμη αρμοδιότητα που ανατίθεται στον Καλούδη είναι η συγκόλληση και η “ανίδρυσις επί βάθρων των αγαλμάτων και αναγλύφων” του μουσείου⁴². Ο τεχνίτης αναλαμβάνει την ανασυγκρότηση του χάλκινου αγάλματος του “Εφήβου των Αντικυθήρων” αλλά, λόγω της σπουδαιότητας του ευρήματος, για την συντήρησή του αναζητείται ειδικός απο το εξωτερικό. Αναδύεται με αυτό τον τρόπο η έλλειψη του επιστημονικού προσωπικού. Το κενό έρχεται να καλύψει ο χημικός Όθων Ρουσόπουλος, ο οποίος αναλαμβάνει τον ηλεκτροχημικό καθαρισμό όλων των χάλκινων ευρημάτων των Αντικυθήρων. Οι εργασίες πραγματοποιούνται

⁴² Μωραΐτου, Γ. (2016). Η “Οδύσσεια” της συντήρησης και της φυσικοχημικής έρευνας των αρχαιοτήτων στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 237.

στην αίθουσα της Θέμιδος καθώς δεν υπάρχει εργαστήριο συντήρησης στο μουσείο.⁴³ Δυστυχώς, η μέθοδος Ρουσόπουλου αμφισβητείται γρήγορα όχι μόνο από τους Έλληνες αρχαιολόγους αλλά και από τον Friedrich Rathgen, χημικό των Βασιλικών Μουσείων του Βερολίνου, με τον οποίον ο Ρουσόπουλος διατηρούσε αλληλογραφία. Παρόλη την αρνητική κριτική που δέχεται για τη μεθοδό του, ο Ρουσόπουλος συνεχίζει να εργάζεται στο πεδίο της συντήρησης και εισάγει στην Ελλάδα καινούρια συνθετικά υλικά που χρησιμοποιούνταν στην Ευρώπη –όπως το συνθετικό σκεύασμα νιτρικής κυτταρίνης (Zapon)– για την επίχρση των αρχαίων επιφανειών.⁴⁴



Εικ.2.6 Ο χημικός Κωνσταντίνος Ζέγγελης.

(Πηγή:<https://publications.upatras.gr/el/node/85>)

Περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, το Ρουσόπουλο διαδέχεται ο χημικός και καθηγητής Πανεπιστημίου Κωνσταντίνος Ζέγγελης, ο οποίος καλείται να σχεδιάσει το πρόγραμμα συντήρησης για δύο από τα ελάχιστα σωζόμενα αριστουργήματα της αρχαίας κλασικής γλυπτικής: τον “Έφηβο του Μαραθώνος» και το “Δία ή Ποσειδώνα του Αρτεμισίου”. Εκφράζει τότε τον προβληματισμό του σχετικά με τις χημικές μεθόδους καθαρισμού τις οποίες θεωρεί

⁴³ Μωραΐτου, Γ. (2016). Η “Οδύσσεια” της συντήρησης...”, ο.π. 237.

⁴⁴ Δελή Μ. (2019). Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ... ο.π.137.

επιβλαβείς για την πάτινα των αρχαιοτήτων. Υποστηρίζει, δηλαδή, την ανάγκη διατήρησής της πάτινα θέτοντας ως πρωταρχικό στόχο των εργασιών την μέγιστη προστασία της αρχαίας ύλης.⁴⁵ Ο Ζέγγελης εφαρμόζει για πρώτη φορά μεθοδολογία πολύ κοντά στην σύγχρονη με διαγνωστικές μεθόδους και πειραματικές διαδικασίες πριν την εκτέλεση των εργασιών συντήρησης –οι οποίες εκτελούνται από τους αρχιτεχνίτες Στυλιανό Κλαυδιανό στον “Εφηβο του Μαραθώνα” και Ανδρέα Παναγιωτάκη στον “Δία ή Ποσειδώνα του Αρτεμισίου”. Ο καθαρισμός των αγαλμάτων γίνεται μηχανικά με τη βοήθεια ατμού, αφού έχει προηγηθεί αφαλάτωση.⁴⁶

Οι Ρουσόπουλος και Ζέγγελης προσπαθούν, επιπροσθέτως, να ιδρύσουν “Χημείο”, δηλαδή χημικό εργαστήριο στο χώρο του Μουσείου, τόσο για ερευνητικές και αρχαιομετρικές αναλύσεις όσο και για ηλεκτροχημικές και χημικές μεθόδους συντήρησης. Δυστυχώς δεν είναι επιτυχείς οι προσπάθειες τους⁴⁷. Η έλλειψη εργαστηρίου, ωστόσο, δεν εμποδίζει το μουσείο από το να δέχεται έργα τέχνης από ολόκληρη την Ελλάδα για την συντήρησή τους. Με αυτό τον τρόπο, λοιπόν, δημιουργείται στο ΕΑΜ η πρώτη κοιτίδα επιστημονικής συντήρησης στη χώρα. Μέσα σε αυτό το φυτώριο εργάστηκαν από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τα μέσα του 20^{ου}, αρχαιολόγοι, καλλιτέχνες και επιστήμονες οι οποίοι περπάτησαν τα αχαρτογράφητα μονοπάτια της διατήρησης των αρχαιοτήτων και έθεσαν τις βάσεις για την σύγχρονη επιστημονική συντήρηση.

⁴⁵ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* ο.π.161.

⁴⁶ Μωραΐτου, Γ. (2016). Η “Οδύσσεια” της συντήρησης...”, ο.π. 241.

⁴⁷ Μωραΐτου, Γ. (2016). Η “Οδύσσεια” της συντήρησης...”, 251

2.3.ii Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο



Εικ.2.7 Η Villa Ilissia που στέγαζε το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο απο το 1930. (Πηγή:<https://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/history>).

Το αμέσως επόμενο χρονολογικά εργαστήριο συντήρησης εντοπίζεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Το μουσείο ιδρύεται στην Αθήνα το 1914 και στεγάζεται σε χώρο της Ακαδημίας Αθηνών ενώ ένα χρόνο μετά, το 1915, συστήνεται στο ΒΧΜ το εργαστήριο συντήρησης. Οι πρώτες εργασίες που εκτελούνται είναι σε βυζαντινές εικόνες από την ελληνική παροικία στη Μεσσίνα της Σικελίας, τις οποίες αναλαμβάνει με εντολή του διευθυντή του μουσείου ο Μιχαήλ Σιγάλας. Ο Σιγάλας, σύμφωνα με τα πρακτικά της Εφορευτικής Επιτροπής του μουσείου, συνεργάζεται με το μουσείο και καλείται «καλλιτέχνης συντηρητής και προμηθευτής αρχαιοτήτων». Λόγω της συνέπειας και της καλής δουλειάς του, που δεν περιελάμβανε συμπληρώσεις αισθητικής αποκατάστασης, προσλαμβάνεται από το μουσείο

αρχικά ως ημερομίσθιος και το 1920 διορίζεται ως καλλιτέχνης-συντηρητής –γεγονός το οποίο θεσμοθετεί και την ίδρυση του εργαστηρίου συντήρησης.⁴⁸

Το 1924 προσλαμβάνονται ακόμα για να συντηρήσουν εικόνες ο Αγήνωρ Αστεριάδης και ο Σπυρίδων Πελεκάσης, γνωστοί ζωγράφοι οι οποίοι δουλεύουν πολλά χρόνια ως συντηρητές τόσο για το δημόσιο όσο και για ιδιώτες. Την εποχή εκείνη επικρατεί η αντίληψη ότι η καλλιτεχνική ιδιότητα παρέχει στους ζωγράφους εξοικείωση με τα έργα ζωγραφικής, γνώση της τεχνικής τους και ικανότητα στο να τα αναπαράγουν. Έτσι, οι ζωγράφοι θεωρούνται τότε ικανοί και να συντηρήσουν⁴⁹. Φανερόνεται, λοιπόν, η κυρίαρχη τάση της εποχής του Μεσοπολέμου, η οποία θεωρεί ότι σκοπός της συντήρησης δεν είναι μόνο η διάσωση του έργου τέχνης από τη φθορά αλλά και η πληρέστερη δυνατή αισθητική αποκατάσταση του.⁵⁰

Το 1930 το ΒΧΜ εγκαθίσταται στη Villa Ilissia, χειμερινό παλάτι της Δούκισσας της Πλακεντίας. Στο ισόγειο του κτιρίου των γραφείων, δημιουργείται το πρώτο υποτυπώδες εργαστήριο συντήρησης με σκοπό να καλύψει τις αυξημένες ανάγκες του μουσείου. Σε αυτό το εργαστήριο προσλαμβάνονται, με ιδιότυπο εργασιακό καθεστώς, άλλοτε ως ωρομίσθιοι κι άλλοτε με κάποιου είδους σύμβαση ή ανάθεση έργου, οι ζωγράφοι Αθανάσιος Βιαγγίνης, Φώτης Κόντογλου και ο Ρώσος καλλιτέχνης Βασίλειος Ρανσέφσκι. Μεταπολεμικά εργάζεται στο εργαστήριο Γύψινων του Βυζαντινού Μουσείου ο γλύπτης Εμμανουήλ Νουκάκης και η Αγγέλα Ιωάννου που συντηρούσε υφάσματα. Ο μεν πρώτος είχε προσληφθεί ως φύλακας ενώ η δε δεύτερη ως καθαρίστρια η οποία είχε και γνώσεις μοδιστρικής.⁵¹

⁴⁸ Μωυσειδου Γ., & Παπαδοπούλου Ε. (2008). “Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο και η εξέλιξη της συντήρησης στην Ελλάδα, μια πρώτη προσέγγιση”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 49 - 50.

⁴⁹ Γκράτζιου Ο. (1987). Από τον αρχιμουσειώτη Φραγκίσκο Νόβο στους διπλωματούχους Συντηρητές Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, *Αρχαιολογία* (22), 14 -21.

⁵⁰ “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, 50.

⁵¹ “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, 53, 61.

Τέλος, στα μέσα της δεκαετίας του 1950, προσλαμβάνεται ως έκτακτος συντηρητής στο ΒΧΜ ο ζωγράφος Φώτης Ζαχαρίου ο οποίος από το 1953 είχε προσληφθεί ως “ζωγράφος αναστηλώσεων” από την Υπηρεσία Αναστηλώσεως των Αρχαίων και Ιστορικών Μνημείων της Ελλάδος του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων⁵². Ο Ζαχαρίου ξεκινά τη μακρά πορεία του στη συντήρηση το 1948 όταν κρίνεται ο καταλληλότερος μεταξύ των συναδέλφων του για να καθαρίσει και συντηρήσει ένα πορτρέτο φαγιούμ από το Μουσείο Μπενάκη το οποίο βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση⁵³. Ο ίδιος το 1951 στερεώνει και αποκαθιστά στην αρχική τους μορφή τα ψηφιδωτά της Ροτόντας στη Θεσσαλονίκη με τη βοήθεια του βυζαντινολόγου Ανδρέα Ξυγγόπουλου καθώς και του κλασικού αρχαιολόγου Χαράλαμπου Μακαρόνα. Το 1953 βρίσκεται για πρώτη φορά στο Άγιον Όρος, κατ’εντολή της Υπηρεσίας Αναστηλώσεως και του διευθυντή Αναστασίου Ορλάνδου για να στερεώσει και καθαρίσει τις τοιχογραφίες του Πανσέληνου στο Πρωτάτο. Ο ίδιος αναφέρει για τα υλικά που χρησιμοποιεί και τις συνθήκες εργασίας: “τότε γύριζα με ένα τσουβαλάκι γύψο για τη συμπλήρωση και καθάριζα τις εικόνες με υδροχλωρικό οξύ. Δούλευα 10 ώρες συνέχεια πάνω σε σκαλωσιά”⁵⁴. Το 1956, που ο Ζαχαρίου θεωρείται αναγνωρισμένος πλέον «συντηρητής καλλιτέχνης», το Μουσείο Μπενάκη του αναθέτει τον καθαρισμό της εικόνας του Ευαγγελιστή Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία, έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου⁵⁵. Από το 1958 και μέχρι την συνταξιοδότησή του ο Ζαχαρίου εκτελεί, μόνος του ή με το συνεργείο του, εργασίες συντήρησης σε πλήθος εξαιρετικών εικόνων και τοιχογραφιών σε ιστάμενα μνημεία σε ολόκληρη την Ελλάδα.

⁵² “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, 60

⁵³ Παυλόπουλος, Δ., Βιοεργογραφία: Από των επιγείων εις τα επουράνια, [online] χωρίς αναφορά σελίδας, www.eikastikon.gr τελευταία πρόσβαση 19/12/2022.

⁵⁴ Παυλόπουλος, Δ. ο.π.

⁵⁵ Παυλόπουλος, Δ. ο.π.



Εικ.2.8 & 2.9 Ο Φώτης Ζαχαρίου κατά την εκτέλεση εργασιών συντήρησης.
(Πηγή:http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/pavlopoulos_zaxariou.html)

2.4 Διεθνή Συνέδρια και Διεθνείς Οργανισμοί

Στις αρχές του 20ου αιώνα, παρατηρείται στην Ευρώπη αφενός αύξηση του ενδιαφέροντος για θέματα συντήρησης έργων τέχνης και προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς και αφετέρου διεύρυνση των αντιλήψεων σε ζητήματα τεχνικής φύσης. Σε αυτό το πλαίσιο, πραγματοποιείται και το πρώτο διεθνές “Συνέδριο για τη Μελέτη Επιστημονικών Μεθόδων για την Έρευνα και τη Συντήρηση των Έργων Τέχνης” (International Conference for the Study of Scientific Methods Applied to the Examination and Preservation of Works of Art) στη Ρώμη από τις 13 έως τις 17 Οκτωβρίου 1930⁵⁶. Η σημαντική αυτή συνδιάσκεψη, παρότι δεν έχει λάβει την προσοχή που της αξίζει, εδραίωσε ένα δίκτυο πρωτοβουλιών για τη διεξαγωγή έρευνας και τη σύσταση εργαστηρίων και ινστιτούτων που κατέστησαν δυνατή την ανάπτυξη σε ζητήματα προστασίας και συντήρησης έργων τέχνης⁵⁷.

Το 1931 ακολουθεί η Διεθνής Συνδιάσκεψη για την Προστασία και τη Συντήρηση των Μνημείων στην Αθήνα και ο Χάρτης των Αθηνών. Η συνδιάσκεψη αυτή πραγματοποιείται στην Αθήνα μεταξύ 21 και 30 Οκτωβρίου του ίδιου έτους με τη συμμετοχή περισσότερων από 100 ειδικών από περισσότερες από 20 χώρες ενώ την διοργάνωση έχει αναλάβει το Διεθνές Γραφείο

⁵⁶.Λυκιαρδοπούλου, Μ. (1987). Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων. *Αρχαιολογία & Τέχνες*, (22), 11

⁵⁷ ο.π. 11

Μουσείων του Ινστιτούτου Πνευματικής Συνεργασίας της Κοινωνίας των Εθνών (International Museums Office - IMO)⁵⁸. Μεταξύ των θεμάτων που συζητώνται είναι οι παράγοντες φθοράς των μνημείων και πιθανές λύσεις αντιμετώπισής τους, οι σχετικές νομοθεσίες και κάποιες πιθανές διεθνείς συνεργασίες στο πεδίο⁵⁹.

Εξαιρετικά σημαντική για τη διεύρυνση και συνέχιση του διαλόγου πάνω σε θέματα συντήρησης είναι και η ίδρυση του Διεθνούς Ινστιτούτου για τη Συντήρηση Μουσειακών Αντικειμένων (International Institute for the Conservation of Museum Objects - IIC) το 1950 και η έκδοση του περιοδικού του “Studies in Conservation” το 1952⁶⁰. Το IIC στοχεύει στην αναβάθμιση της συντήρησης σε πρακτικό όσο και θεωρητικό επίπεδο και στην παροχή μιας κοινής πλατφόρμας για τη συνάντηση των επαγγελματιών του πεδίου καθώς και όλων των λοιπών ενδιαφερόμενων.

Τέλος, το κύριο διεθνές πλαίσιο αρχών προστατευτικών επεμβάσεων στα μνημεία θεσμοθετείται τον Μάιο του 1964 με την ψήφιση του Διεθνούς Χάρτη Αποκατάστασης Μνημείων και Τόπων της Βενετίας κατά τη διάρκεια του 2ου Διεθνούς Συνεδρίου Αρχιτεκτόνων και Τεχνικών Ιστορικών Μνημείων του ICOMOS⁶¹. Στά άρθρα του Χάρτη της Βενετίας καθορίζονται οι βασικές αρχές και έννοιες που διέπουν τη συντήρηση και αποκατάσταση των μνημείων. Αναδύεται, λοιπόν, μέσα από αυτά, ένας καινούργιος προβληματισμός που έχει άξονά του τον σεβασμό προς την αυθεντικότητα και τα μηνύματα που μεταφέρει κάθε αντικείμενο πολιτιστικής κληρονομιάς.⁶²

⁵⁸ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* 78.

⁵⁹ ο.π. 78.

⁶⁰ Λυκιαρδοπούλου, Μ. (1987). *Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης...ο.π.* 11

⁶¹ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* 90.

⁶² Λυκιαρδοπούλου, Μ. (1987). *Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης...ο.π.*12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

3.1 Οργάνωση εργαστηρίων συντήρησης και εκπαίδευση νέων συντηρητών

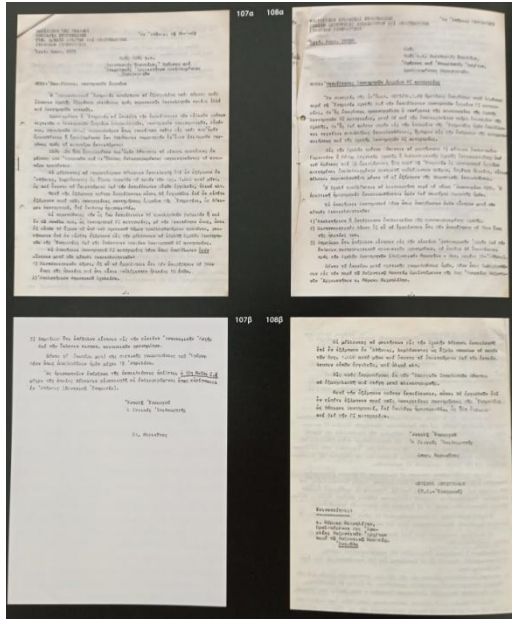
Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ιδίως στις αρχές της δεκαετίας του 1960, παρατηρείται μεγάλη αύξηση στις ανάγκες για συντήρηση μνημείων ανά την Ελλάδα και ως εκ τούτου αυξάνονται και οι ευθύνες της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας. Η αύξηση αυτή είναι αποτέλεσμα της ραγδαίας επέκτασης των οικισμών, της ανάπτυξης των συγκοινωνιακών μέσων και της αθρόας συρροής Ελλήνων και ξένων επισκεπτών στα μνημεία⁶³. Για την κάλυψη, λοιπόν, της αναφερθείσας ανάγκης, ιδρύονται το 1965 με το υπ' αριθ. 550/65 Βασιλικό Διάταγμα τα Κεντρικά Εργαστήρια Συντήρησης στο Εθνικό Αρχαιολογικό και στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο⁶⁴. Η εκπαίδευση των καλλιτεχνών και των τεχνιτών στη συντήρηση και αποκατάσταση εικόνων λαμβάνει χώρα στο Κεντρικό Εργαστήριο Συντηρήσεως και Αποκαταστάσεως Ζωγραφιών και Ψηφιδωτών του ΒΧΜ⁶⁵. Λόγω του ότι δεν υπήρχε δυνατότητα θεωρητικής κατάρτισης των καλλιτεχνών και τεχνιτών, καθιερώνεται μια δοκιμαστική περίοδος άσκησης τους στα συνεργεία όπου και θα κρινόταν η επάρκεια τους να ασκούν ειδικές εργασίες συντήρησης⁶⁶.

⁶³ “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, 63.

⁶⁴ ο.π., 63.

⁶⁵ ο.π., 63.

⁶⁶ ο.π., 63.



Εικ.3.1 Έγγραφα που ανακοινώνουν την ίδρυση της Σχολής του ΚΕΣ με χρηματοδότηση του Ιδρύματος Ψύχα. (Πηγή: “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, Μικρά Μουσειολογικά, 3, 2008, Αθήνα,σελ.108)

Το ΚΕΣ στελεχώνεται από τους μόνιμους Ζωγράφους και Συντηρητές της Γενικής Διεύθυνσης Αναστηλώσεων, Τάσο Μαργαριτώφ και Σταύρο Μπαλτογιάννη και τους συμβασιούχους συντηρητές της ίδιας υπηρεσίας Φώτη Ζαχαρίου και Γιάννη Κολέφα. Για τις εργασίες του, το ΚΕΣ χρησιμοποιεί και έκτακτο προσωπικό μεταξύ των οποίων και βοηθούς συντηρητές οι οποίοι συνήθως δεν κατείχαν εκπαίδευση ή εμπειρία στο αντικείμενο⁶⁷. Οι προϊστάμενοι των συνεργείων και οι αρχιτεχνίτες επιλέγουν τους συνεργάτες τους κυρίως ανάμεσα στους γνωστούς τους ειδικευμένους ή ανειδίκευτους εργάτες των μουσείων. Η διαδικασία, δηλαδή, εξεύρεσης προσωπικού για τη στελέχωση των συνεργείων δεν είναι ούτε αυστηρή ούτε σαφώς καθορισμένη⁶⁸.

⁶⁷ Φιλιπούση Μ.& Σταματοπούλου Ε. (2006). Η ιστορία της συντήρησης των φορητών εικόνων στο Β.Χ.Μ. Αρχείο συντήρησης εργαστηρίου φορητής εικόνας. Διαχείριση και Αποτίμηση της πληροφορίας [International Meeting] ICONS: APPROACHES TO RESEARCH, CONSERVATION AND ETHICAL ISSUES, Athens 12/2006, 2.

⁶⁸ “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, Μικρά Μουσειολογικά, 3, 66.

Τα επόμενα χρόνια το ΚΕΣ εδραιώνεται και ευδοκίμει στους κόλπους του ΒΧΜ. Το όραμα των διευθυντών του μουσείου, ο ζήλος των συντηρητών αλλά και το αυξημένο ενδιαφέρον του ελληνικού κράτους για την διάσωση και ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς έχουν ως αποτέλεσμα το μουσείο να πραγματοποιήσει σπουδαίο έργο το οποίο και επεκτείνεται σε όλη την Ελλάδα καθώς και στη Μονή Σινά και στα Ιεροσόλυμα⁶⁹. Το ΚΕΣ αποτελεί ένα χωριστό κεντρικό συντονιστικό όργανο προγραμματισμού, προμελέτης και εκτέλεσης εργασιών συντήρησης σε πληθώρα μνημείων και ο συντονισμός αυτός γίνεται με εγκεκριμένο την κάθε φορά πρόγραμμα του Αρχαιολογικού Συμβουλίου, το οποίο καταρτιζόταν βάσει των εκθέσεων των κατά τόπους Εφορειών και των προτάσεων του διευθυντή του ΒΧΜ⁷⁰.

Σημαντική επιδίωξη του ΚΕΣ είναι και η δημιουργία ενός Αρχείου τεκμηρίωσης. Σε αυτό το πλαίσιο οργανώνεται και εξοπλίζεται σταδιακά το φωτογραφικό εργαστήριο όπου πραγματοποιείται η φωτογραφική τεκμηρίωση των εργασιών ενώ συγκροτούνται και φόρμες ερωτηματολογίων οι οποίες διανέμονται για συμπλήρωση στους υπεύθυνους των συνεργειών⁷¹. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τους πρώτους κιόλας μήνες λειτουργίας του, το ΚΕΣ αποδεικνύει εμπράκτως την ανάγκη της ύπαρξής του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Μ. Χατζηδάκης, τα συνεργεία του ΚΕΣ εκτέλεσαν εργασίες “επί 4 μνημείων με ψηφιδωτά, επί 57 ναών με τοιχογραφίας και επί 70 περίπου φορητών εικόνων, εν Ελλάδι...” και “η παραβολή της εκτάσεως των ως άνω εργασιών προς εκείνας των προηγούμενων ετών θα ηδύνατο να κριθεί ως ήδη δικαιώνουσα την ίδρυση του Κεντρικού Εργαστηρίου”⁷².

Στο πλαίσιο του αυξημένου ενδιαφέροντος που παρατηρείτο την δεκαετία του 60’ σε ζητήματα συντήρησης, ιδρύεται το 1967 η Σχολή Δοξιάδη, μια σχολή Ιδιωτικής Μέσης

⁶⁹ Φιλιπούση Μ.& Σταματοπούλου Ε. (2006). *Η ιστορία της συντήρησης των φορητών εικόνων...*, 2

⁷⁰ “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, *Μικρά Μουσειολογικά*, 3, 67.

⁷¹ ο.π., 67.

⁷² ο.π. 67.

Εκπαίδευσης με το πρώτο Τμήμα Συντήρησης στην Ελλάδα⁷³. Η φοίτηση είναι τριετής και στο επίκεντρο του κύκλου σπουδών βρίσκεται η συντήρηση εικόνων, τοιχογραφιών και ζωγραφικών έργων. Η Σχολή Δοξιάδη λειτουργεί έως το 1973 ως ιδιωτική ενώ το 1974 εντάσσεται στο Υπουργείο Παιδείας, μετονομάζεται σε “Θ’ Μέση Δημόσια Τεχνική Σχολή Εργοδηγών Συντηρητών Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης (Πρώην Σχολή Δοξιάδη) και συνεχίζει έτσι τη λειτουργία της μέχρι και το 1977.

Το 1974 συμβαίνει ένα ακόμη γεγονός-σταθμός για την εξέλιξη της συντήρησης στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, συγκροτείται στο Μουσείου Μπενάκη Τμήμα Συντήρησης το οποίο αποτελείται από τα εξής επτά υποτμήματα: (1) Εικόνες, Πίνακες Ζωγραφικής και Ξυλόγλυπτο, (2) Κεραμικά, (3) Μέταλλα, (4) Γυαλί και Οργανικά Υλικά, (5) Τοιχογραφίες, (6) Υφάσματα, (7) Χαρτί και Φωτογραφία⁷⁴. Κύριοι στόχοι του Τμήματος είναι η τεχνική έρευνα, η συντήρηση και η αποκατάσταση των συλλογών του Μουσείου, καθώς και η πρόληψη επικείμενων φθορών στα έργα με την διασφάλιση των βέλτιστων συνθηκών αποθήκευσης και έκθεσης στους χώρους του Μουσείου⁷⁵. Παράλληλα, μια από τις βασικές δραστηριότητες του εργαστηρίου είναι και η διεξαγωγή έρευνας πάνω στην ιστορία των υλικών αλλά και των μεθόδων καθώς και η διατήρηση αρχείου για την πορεία των διαδικασιών συντήρησης με τη χρήση ακτινογραφίας, εξέτασης σε μικροσκόπιο και χημικοφυσικής ανάλυσης⁷⁶.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούν και οι σπουδαίες εργασίες συντήρησης που πραγματοποιούνται στο Μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σινά από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 2010 από νεοσύστατα συνεργεία. Η

⁷³ Γκράτζιου Ο. (1987). Από τον αρχιμουσειώτη Φραγκίσκο Νόβο στους διπλωματούχους Συντηρητές Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, *Αρχαιολογία* (22) , 14.

⁷⁴ Stassinopoulos, S. (2015, April 16-18). Icon Conservation at St. Catherine’s Sinai. A New Look: Sinai and Its Icons in Light of the Digitization of the Weitzmann Archive. Department of Arts and Sciences, Princeton University.

⁷⁵ Stassinopoulos, S. (2015, April 16-18). Icon Conservation at St. Catherine’s Sinai.

⁷⁶ Stassinopoulos S. “The Conservation of Icons in the 20th Century”, *The Icon* [Unpublished Manuscript]. Cambridge University Press.

έρημος του Σινά, με τις μεγάλες διακυμάνσεις στη θερμοκρασία, συγκεκριμένα, τους πολύ ψυχρούς χειμώνες και τα εξαιρετικά θερμά καλοκαίρια, καθώς και την υγρασία που κυμαίνεται μεταξύ του 19% και 39%, καθιστά την περιοχή ιδιαίτερα αφιλόξενη ως προς την συντήρηση έργων τέχνης, και ιδιαίτερα ως προς τις ξύλινες φορητές εικόνες. Αποτέλεσμα των δυσμενών κλιματικών συνθηκών καθώς και της άγνοιας των μοναχών του μοναστηριού σε ζητήματα διατήρησης και συντήρησης είναι ότι οι εικόνες παρουσιάζουν αρκετές φθορές όπως, λόγω χάρη, ρωγμές στο ξύλινο υπόβαθρο.

Παρότι κάποιοι ζωγράφοι-μοναχοί είχαν προσπαθήσει, κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, να συντηρήσουν κάποιες εικόνες –την εικόνα της Αγίας Θεοδοσίας, για παράδειγμα– οι πρώτες οργανωμένες επιχειρήσεις συντήρησης στο Σινά συμβαίνουν μεταξύ των ετών 1956 και 1971. Καίριο πρόσωπο της πρώτης συγκροτημένης αποστολής στη Μονή του Σινά και επικεφαλής του συνεργείου που αφορούσε στις εικόνες και τα ψηφιδωτά μεταξύ 1963 και 1965 είναι ο Kurt Weitzmann⁷⁷. Μέχρι και το 1971 εξαιρετικά σημαντική είναι και η συνεισφορά του Τάσου Μαργαριτώφ, ο οποίος εργάζεται τότε στο BXM⁷⁸. Μαζί με τον Σταύρο Μπαλτογιάννη⁷⁹, τον έτερο επικεφαλής του συνεργείου, και μια ομάδα συντηρητών πραγματοποιούν εργασίες συντήρησης σε περίπου 100 φορητές εικόνες. Ακολουθούν κάποια χρόνια που δεν συμβαίνει κάποια εργασία συντήρησης μέχρι και τις αρχές του 2000. Συγκεκριμένα, το 2004 και μέχρι και το 2011, σπουδαίο είναι το έργο του Στέργιου Στασινόπουλου –ο οποίος ήταν τότε επικεφαλής του εργαστηρίου συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη– στη συντήρηση των φορητών εικόνων της Μονής⁸⁰.

⁷⁷ Ceba, J (2013), *Reminiscing over Sinai*, ICFA Dumbarton Oaks Library and Collection [online], 2.

⁷⁸ Stassinopoulos S. “The Conservation of Icons in the 20th Century”, *The Icon* [Unpublished Manuscript]. Cambridge University Press.

⁷⁹ Τόσο το έργο του Μπαλτογιάννη όσο και του Μαργαριτώφ συζητώνται εκτενέστερα στο 3.3.

⁸⁰ Στο 4ο κεφάλαιο, παρουσιάζεται αναλυτικά το έργο του Στέργιου Στασινόπουλου –καθώς και η δραστηριότητα του Εργαστηρίου Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη το οποίο συστάθηκε για πρώτη φορά το 1974– στο πλαίσιο προσωπικής συνέντευξης του ίδιου στη γράφουσα για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας.

3.2 Θεσμοθέτηση της Συντήρησης μετά το 1974

Γύρω στο 1977 έχουν πλέον σταματήσει όλες οι προσπάθειες για εκπαίδευση συντηρητών ενώ η Αρχαιολογική Υπηρεσία απασχολεί αρκετές δεκάδες συντηρητών, κυρίως εμπειρικών⁸¹. Παράλληλα, αρχίζουν να εμφανίζονται κάποιοι συντηρητές με πλήρεις και εξειδικευμένες σπουδές στη συντήρηση από πανεπιστήμια του εξωτερικού και το Υπουργείο Πολιτισμού συγκροτεί τον Οργανισμό του. Παρότι ο Οργανισμός φαίνεται, αρχικά, να αναγνωρίζει τη σημασία της συντήρησης στην προστασία των μνημείων δεν διαθέτει ούτε συγκροτημένη αντίληψη για την συντήρηση ούτε σαφές ή αποτελεσματικό οργανωτικό πλάνο. Από αυτό, ωστόσο, το ασαφές πλαίσιο της Κεντρικής Υπηρεσίας αναδύεται για πρώτη φορά η Διεύθυνση Συντήρησης. Η Διεύθυνση αυτή αποτελείται από δύο τμήματα: το Τμήμα Συντήρησης και το Τμήμα Έρευνας. Το πρώτο καθορίζεται αρμόδιο για την προστασία, την στερέωση, τον καθαρισμό, την αποκατάσταση και την αισθητική παρουσίαση των έργων τέχνης και των ιστορικών κειμηλίων ενώ το δεύτερο τμήμα είναι αρμόδιο για την χημικοφυσικοβιολογική έρευνα και την αναζήτηση μεθόδων και υλικών για αποτελεσματικότερη συντήρηση⁸². Το δυστύχημα, ωστόσο, είναι ότι παρότι δημιουργείται η Διεύθυνση Συντήρησης, η ειδικότητα των συντηρητών παραμένει παραγκωνισμένη και η θέση τους καταλαμβάνεται συχνά από τις ειδικότητες των ζωγράφων αναστήλωσης και των μουσειακών γλυπτών και ζωγράφων. Συγκεκριμένα, ο προϊστάμενος της Διεύθυνσης Συντήρησης είναι αρχαιολόγος και έχει υφιστάμενους τμηματάρχες ένα ζωγράφο αναστήλωσης ή/και μουσειακό γλύπτη/ζωγράφο και ένα χημικό⁸³. Υπάρχουν σαφώς συντηρητές που εν τω μεταξύ πραγματοποιούν εργασίες σε όλη την Ελλάδα, παρ'όλα αυτά ο κλάδος βρίσκεται σε ύφεση.

⁸¹ Γκράτζιου Ο. (1987). Από τον αρχιμουσειωτή Φραγκίσκο Νόβο..., 16.

⁸² ο.π. 16.

⁸³ ο.π., 16.

Ο δρόμος προς την κατοχύρωση της συντήρησης φτάνει σε έναν κομβικό σταθμό του το 1985 με την έναρξη του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα (Τ.Ε.Ι.) Αθηνών στη Σχολή Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών. Πρόκειται για Ανώτερη Σχολή με τετραετή φοίτηση: τα πρώτα επτά εξάμηνα είναι αφιερωμένα σε μαθήματα και το όγδοο εξάμηνο οι φοιτήτριες και φοιτητές εξασκούνται σε πρακτικά εργαστήρια⁸⁴. Παρότι οι ελλείψεις στις υποδομές και τα εργαστήρια της Σχολής είναι μεγάλες, με το νέο αυτό Τμήμα επιτυγχάνεται ένα πολύ σπουδαίο βήμα προς την κατοχύρωση του επαγγέλματος του συντηρητή καθώς και την επιστημονική πρόοδο του κλάδου της συντήρησης.

3.3 Οι Πρώτοι Πτυχιούχοι Συντηρητές

3.3.i Τάσος Μαργαριτώφ



Εικ.3.2 Ο Τάσος Μαργαριτώφ στο εργαστήριο του ΒΧΜ, 1970.
(Πηγή:https://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/conservation_dept/988/)

⁸⁴ Γκράτζιου Ο. (1987). Από τον αρχιμουσειωτή Φραγκίσκο Νόβο...,17.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ρόλος των πτυχιούχων Ελλήνων συντηρητών που έχουν αποκτήσει τα πτυχία τους από πανεπιστήμια του εξωτερικού και επιστρέφουν στη χώρα για να εργαστούν είναι κομβικός για την εξέλιξη της συντήρησης. Το παρόν υποκεφάλαιο επικεντρώνεται στην ζωή και το έργο δύο εξ αυτών, και πιο συγκεκριμένα, του Τάσου Μαργαριτώφ και του Σταύρου Μπαλτογιάννη. Ο Τάσος Μαργαριτώφ, ο πρώτος πτυχιούχος Έλληνας συντηρητής, γεννιέται στην Αθήνα το 1925 ενώ προέρχεται από πρώην εύπορη οικογένεια της Ραιδεστού στην Ανατολική Θράκη⁸⁵. Για τις σπουδές του εισάγεται στη Σχολή Καλών Τεχνών στη Ρώμη και ταυτόχρονα παρακολουθεί μαθήματα στο Istituto Centrale del Restauro δίπλα στον μεγάλο Ιταλό θεωρητικό της συντήρησης, Cesare Brandi⁸⁶. Παρότι επιστρέφει στην Ελλάδα ως ο πρώτος Έλληνας συντηρητής με πανεπιστημιακό τίτλο σπουδών στη συντήρηση έργων τέχνης, δεν συναντά ευνοϊκές συνθήκες. Το πολιτικό κλίμα της περιόδου σαφώς δεν βοηθά αλλά και οι άνθρωποι που βρίσκονται τότε σε ηγετικές θέσεις στον τομέα της διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς, δεν είναι θετικοί στο ενδεχόμενο να εργαστεί ο Μαργαριτώφ ως συντηρητής.

Παρόλα αυτά, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, καταφέρνει μαζί με τον Μπαλτογιάννη και τον Ζαχαρίου να συγκροτήσει τα πρώτα συνεργεία συντήρησης με έδρα το ΒΧΜ και σκοπό να πραγματοποιούν εξορμήσεις σε όλη την Ελλάδα⁸⁷. Στα συνεργεία αυτά ο Μαργαριτώφ διδάσκει τους στόχους για την εκάστοτε επέμβαση, τα κατάλληλα υλικά, τις μεθόδους επιδιόρθωσης των προβλημάτων, τα κριτήρια επιλογής τους, καθώς και το εκάστοτε πλαίσιο θεωρητικής τεκμηρίωσης τους⁸⁸. Από τα βασικά του μελήματα είναι, επιπροσθέτως, η μεταλαμπάδευση της δεοντολογίας και των αξιών της επιστήμης της συντήρησης στους

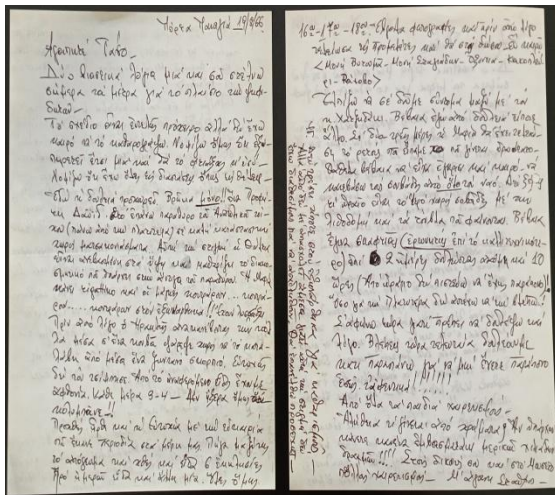
⁸⁵ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* 216.

⁸⁶ ο.π., 217.

⁸⁷ ο.π., 217.

⁸⁸ ο.π., 217.

νεότερους αλλά και τους παλαιότερους συντηρητές. Εκτός από το να μεταδώσει, δηλαδή, θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις, ο Μαργαριτώφ ενδιαφέρεται να καλλιεργήσει στους συντηρητές μια κριτική σκέψη και ματιά που θα επιτρέπει την πρωτοβουλία λήψης αποφάσεων σε ζητήματα συντήρησης που πιθανώς να είναι αμφιλεγόμενα⁸⁹.



Εικ.3.3 Αναφορά του Σ. Παπαγεωργίου στον επικεφαλής του συνεργείου Τ. Μαργαριτώφ για την πορεία των εργασιών. (Πηγή: “Η συντήρηση στην Ελλάδα. Ιστορία και εξέλιξη”, Μικρά Μουσειολογικά, 3, 2008, Αθήνα, σελ.80)

Κυρίαρχα χαρακτηριστικά της επαγγελματικής του δραστηριότητας είναι η εισαγωγή νέων και αγνώστων στην Ελλάδα τεχνολογιών –η οποία, αρχικά, αντιμετωπίζεται με καχυποψία από τους συγχρόνους του– καθώς και η προτίμηση σε νέα υλικά χωρίς ωστόσο ο ίδιος να ακυρώνει παλαιότερες μεθόδους και τεχνολογίες. Ιδιαίτερος όσον αφορά στη συντήρηση φορητών εικόνων, εφάρμοζε κάποιες συγκεκριμένες αρχές. Μια θεμελιώδης αρχή που ακολουθούσε αφορούσε στον καθαρισμό. Συγκεκριμένα, στον καθαρισμό μιας ζωγραφικής επιφάνειας μια ποσότητα του αρχικού βερνικιού έπρεπε να διατηρηθεί. Ο Μαργαριτώφ θεωρούσε αυτό το μέτρο απαραίτητο καθώς οι διαλύτες που χρησιμοποιούνταν τότε δεν είχαν

⁸⁹ Δελή Μ. (2019). Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ... 217.

δοκιμαστεί αρκετά και δεν ήταν γνωστές οι πιθανές επιπτώσεις που θα μπορούσαν να έχουν στις εικόνες μετά την πάροδο κάποιων ετών⁹⁰.

Σημαντικότερη είναι για τον ίδιο και η εξασφάλιση μιας συνέχειας στο έργο των συντηρητών, γι' αυτό και προβαίνει σε κάποια πρώτα βήματα για τη δημιουργία ενός αρχείου που θα συμπεριλαμβάνει όλα τα μνημεία της χώρας που έχουν συντηρηθεί – μια προσπάθεια που δυστυχώς δεν καταφέρνει ο ίδιος να ολοκληρώσει όπως οραματιζόταν. Παράλληλα με τις εργασίες συντήρησης που πραγματοποιεί, ο Μαργαριτώφ ενδιαφέρεται για το ζήτημα της κατοχύρωσης και καταξίωσης του επαγγέλματος του συντηρητή από τους αρμόδιους φορείς. Αναφέρει:

“Από τη μία, σπάνια αναφέρονται τα ονόματα των συντηρητών στις δημοσιεύσεις, κυρίως των αρχαιολόγων, και από την άλλη ελληνικά ιδρύματα βραβεύουν ξένους συντηρητές. Κανείς, αλήθεια, δεν τους έχει πει πως και στην Ελλάδα υπάρχουν συντηρητές που κάνουν θαύματα, ή μήπως τα θαύματα των Ελλήνων συντηρητών τα έχουν τόσο συνηθίσει που δεν τους κάνουν πια εντύπωση για να τους βραβεύσουν;”⁹¹.

Ο Μαργαριτώφ, επομένως, αμφισβητεί ενεργά το θεσμικό πλαίσιο για τη συντήρηση στην Ελλάδα και αφιερώνει τόσο το χρόνο του όσο και τη σκέψη του στην επιστήμη και τη θεσμοθέτηση της συντήρησης δικαιολογώντας έτσι και τον τίτλο του ‘σημαντικότερου Έλληνα συντηρητή’ που για πολλές και πολλούς κατέχει μέχρι και σήμερα.

⁹⁰ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* 221.

⁹¹ Μαργαριτώφ, Γ. (1999). Τα προβλήματα συντήρησης των εικόνων παλιά και σήμερα, *Πρακτικά Διεθνούς Συνάντησης της Ομάδας Εργασίας Συντήρησης Εικόνων*, Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων ICOM, 25.

3.3.ii Σταύρος Μπαλτογιάννης



Εικ.3.4 Ο Σταύρος Μπαλτογιάννης.

(Πηγή:<https://www.voria.gr/article/efige-apo-ti-zoi-se-ilikia-80-eton-o-zografos-stavros-mpaltogiannis>)

Εξαιρετικά σπουδαία για τον κλάδο και την επιστήμη της συντήρησης έχει υπάρξει και η συνεισφορά του Σταύρου Μπαλτογιάννη. Ο Μπαλτογιάννης γεννιέται στα Ιωάννινα το 1929 και σπουδάζει ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Γιάννη Μόραλη, από όπου και αποφοιτεί το 1955⁹². Το 1959 λαμβάνει υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ) που του επιτρέπει να μεταβεί στη Ρώμη και να συνεχίσει τις σπουδές του στη συντήρηση έργων τέχνης. Παρότι η αγάπη του για τη ζωγραφική είναι μεγάλη και δεν παύει ποτέ να ζωγραφίζει, από το 1963 –ημερομηνία πρόσληψης του στην Ελληνική Αρχαιολογική Υπηρεσία– μέχρι και το 2014 εφαρμόζει με μεγάλο πάθος και αφοσίωση και τη συντήρηση⁹³. Παρότι η ειδίκευση του είναι στη συντήρηση ζωγραφικών έργων τέχνης, η σφαιρική κατάρτιση που έχει λάβει στο ICR και το προσωπικό του ενδιαφέρον για τα μνημεία, τις εικόνες, τα υλικά, και τις αρχαίες και νεότερες τεχνολογίες, του επιτρέπει να εργαστεί σε έργα τέχνης και μνημεία

⁹² Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...* 222.

⁹³ ο.π., 223.

κάθε κατηγορίας και από κάθε υλικό, είτε αυτά είναι φορητά, είτε ιστάμενα⁹⁴. Σύμφωνα με εκείνον, “η διασφάλιση της αρμονίας ενός μνημειακού συνόλου, η διατήρηση μιας συγκεκριμένης αισθητικής, η διάσωση του μνημείου με κάθε τίμημα και η δυναμική μιας επέμβασης συντήρησης στη βελτίωση της αναγνωρισιμότητας ενός μνημείου ή ενός αρχαιολογικού ευρήματος” είναι όλα καθήκοντα του συντηρητή⁹⁵.

Ως προς τη μεθοδολογία του, ο Μπαλτογιάννης προτιμά να επιλέγει συγγενικά ή συμβατά υλικά και χωρίς να απορρίπτει εξ’ολοκλήρου τα νέα υλικά που παρήγαγαν και προωθούσαν οι βιομηχανίες, διατηρούσε μια επιφυλακτικότητα απέναντι τους. Το σκεπτικό αυτό ίσως να είχε καλλιεργηθεί μέσω και της επαφής του με τον δάσκαλο του, χρόνια φίλο του, και παγκοσμίως αναγνωρισμένο συντηρητή Paolo Mora⁹⁶. Ιδιαίτερος όσον αφορά στη συντήρηση και την αποκατάσταση των φορητών εικόνων, ο Μπαλτογιάννης τονίζει ότι ο συντηρητής, πριν ξεκινήσει τις εργασίες συντήρησης, πρέπει να γνωρίζει την εποχή του έργου και τη σχολή ή το εργαστήριο όπου ανήκει το έργο, να μπορεί να αγγίξει το έργο παρακολουθώντας την κίνηση του πινέλου του δημιουργού του ώστε να κατανοήσει τη σταδιακή διαμόρφωση του έργου, να βρει το δέσιμο των σανιδιών του και να μπορεί να εντοπίζει πιθανές προηγούμενες επεμβάσεις.⁹⁷ Ο συντηρητής πρέπει, επιπλέον, να αναρωτηθεί τι αντιπροσωπεύει η εκάστοτε εικόνα που καλείται να συντηρήσει, τι την καθιστά πολύτιμη, τι είναι για εκείνον η λαζούρα του ζωγράφου που μπορεί να χαθεί και πόσο σημαντικό μπορεί να είναι κάποιο στοιχείο το οποίο χάθηκε κατά τη συντήρηση. Με άλλα λόγια, ο συντηρητής οφείλει να είναι εξοπλισμένος όχι μόνο με την

⁹⁴ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...*223.

⁹⁵ ο.π., 224.

⁹⁶ ο.π. 223.

⁹⁷ Μπαλτογιάννης, Σ. (2014). “Συντήρηση και αισθητική αποκατάσταση ζωγραφικών έργων τέχνης”, 10 Φεβρουαρίου 2014,

<https://www.archaiologia.gr/blog/2014/02/10/%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83/> (τελευταία πρόσβαση 14/3/2023)

γνώση των νέων υλικών αλλά κυρίως με τη βαθιά κατανόηση της τέχνης την οποία καλείται να θεραπεύσει⁹⁸.

Κυρίαρχη δεοντολογική επιταγή, λοιπόν, στην δουλειά του Μπαλτογιάννη, είναι η θέση ότι ο συντηρητής πρέπει να είναι καλλιτέχνης. Ο ίδιος δηλώνει ότι:

“Όσον αφορά στην αισθητική αποκατάσταση, η γνώση πρέπει να είναι τελειώς διαφορετική. Πρέπει να μπει στο πετσί του ζωγράφου και να ξέρεις ότι το έργο έχει μια συνέχεια και δεν επιτρέπονται αλλοιώσεις. Ο καθαρισμός στις ζωγραφισμένες επιφάνειες πρέπει να σταματά λίγο πριν το στρώμα της ζωγραφικής. Γιατί; Υπάρχουν ζωγράφοι, όπως ο Θεοτοκόπουλος, που τελείωναν ένα έργο με πολύ αραιά χρώματα αναμεμιγμένα συνήθως με οργανικές κόλλες, τις λαζούρες που λέμε. Αυτή ήταν μια τεχνική που χρησιμοποιούσαν, όταν ήθελαν να υποβαθμίσουν μια φόρμα, δηλαδή να τη μεταφέρουν ένα επίπεδο πιο πίσω. Η λαζούρα ενώνεται με το βερνίκι και όταν ο συντηρητής πάει να καθαρίσει και απομακρύνει το οξειδωμένο βερνίκι, αν πάει πολύ κοντά στη ζωγραφική, υπάρχει κίνδυνος να αφαιρέσει, χωρίς να θέλει, τη λαζούρα. Αμέσως χάνεται η αίσθηση που ήθελε ο καλλιτέχνης να προσδώσει στο έργο”⁹⁹.

Ζήτημα αρχής αποτελεί, επιπλέον, για τον Μπαλτογιάννη η μετάδοση της γνώσης και έτσι εμπλέκεται στο πεδίο της εκπαίδευσης συντηρητών στην Ελλάδα από νωρίς και συνεχίζει να το κάνει με συνέπεια καθόλη τη διάρκεια της ζωής του. Αν έχει μια και μοναδική συμβουλή να δώσει στους νεότερους, ο Μπαλτογιάννης αναφέρει ότι αυτή θα ήταν η εξής:

“Πατήστε στο στέρεο έδαφος που προσφέρει το παρελθόν και μην ξιπάξετε μόνο και μόνο επειδή έχετε την ακαδημαϊκή γνώση, γιατί δεν είναι αρκετή [...] Τα παλιά

⁹⁸ Μπαλτογιάννης, Σ. (2014). “Συντήρηση και αισθητική αποκατάσταση ζωγραφικών έργων τέχνης”, 10 Φεβρουαρίου 2014,

<https://www.archaiologia.gr/blog/2014/02/10/%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83/> (τελευταία πρόσβαση 14/3/2023)

⁹⁹ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...*, 227.

εργαστήρια πρέπει να διατηρηθούν. Μας χρειάζονται. Εγώ προσπάθησα πολύ και ό,τι έμαθα, το έμαθα σκαλίζοντας. Όμως μόνο ένας δε φτάνει...”¹⁰⁰.

Παράλληλα, στο πλαίσιο της επαφής του με νεότερους συντηρητές, δεν επιλέγει να έχει στάση επίβλεψης αλλά, αντιθέτως, στάση που αντικατοπτρίζει την πεποίθηση του ότι από κάθε συναναστροφή, από παντού και από όλους, μπορεί να αντλήσει γνώση. Εν κατακλείδι, τόσο η συνεισφορά του Μπαλτογιάννη όσο και του Μαργαριτώφ στον χώρο της συντήρησης, τόσο στη θεωρητική εξέλιξη της επιστήμης όσο και στις πρακτικές μεθοδολογίας είναι ανεκτίμητη.

¹⁰⁰ Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη ...*, 226.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

4.1 Στέργιος Στασινόπουλος

Μετά την παρουσίαση των βασικών σταθμών της ιστορικής πορείας της συντήρησης των φορητών εικόνων στη μεταπολεμική Ελλάδα στα κεφάλαια II και III, στο κεφάλαιο IV μελετώνται οι αφηγήσεις δύο εκ των πρωταγωνιστών συντηρητών στον ελλαδικό χώρο από τη δεκαετία του 70' μέχρι και σήμερα. Ο Στέργιος Στασινόπουλος και η Θάλεια Παπαγεωργίου μιλούν στη γράφουσα για τις τεχνικές συντήρησης που επιλέγουν, τις μεθόδους τεκμηρίωσης και έρευνας που εφαρμόζουν, τη συνεργασία μεταξύ συντηρητών στον ελλαδικό χώρο καθώς και ιδιαίτερες περιπτώσεις συντήρησης που έχει τύχει να αντιμετωπίσουν.



Εικ.4.1 Ο Σ.Στασινόπουλος στο εργαστήριο του. (Πηγή: Αρχείο Σ.Στασινόπουλου)

Ο Στασινόπουλος, πρώην υπεύθυνος του τμήματος συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη με μεγάλη παράλληλη ιδιωτική δράση σε δικό του εργαστήριο, παραχωρεί συνέντευξη στη γράφουσα στο σπίτι του στην Αθήνα και μοιράζεται πολλά και εξαιρετικά ενδιαφέροντα στοιχεία της επαγγελματικής του πορείας. Επιλέγεται ως ο πλέον κατάλληλος συντηρητής σε

θέματα σχετικά με το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας με πλήθος γνώσεων και αξιοσημείωτο όγκο εργασιών σε φορητές εικόνες σε όλη την Ελλάδα και όχι μόνο. Η συνέντευξη περιλαμβάνει ερωτηματολόγιο 14 ερωτήσεων, πραγματοποιείται στο σπίτι του Στασινόπουλου στην Αθήνα και μοιράζεται στις εξής 4 ημερομηνίες: 20 Δεκεμβρίου 2022, 21 Δεκεμβρίου 2022, 28 Δεκεμβρίου 2022, και 14 Ιανουαρίου 2023.

Ακολουθεί η απομαγνητοφωνημένη συνέντευξη σε ευθύ λόγο και μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων:

Ερώτηση 1: *Ποιά είναι η σχέση σας με την τέχνη και πώς οδηγηθήκατε στην συντήρηση;*

ΣΣ: “Από πολύ παλιά ζωγράφιζα, ήταν από τα πράγματα που με ενδιέφεραν περισσότερο η ζωγραφική και η μουσική. Σαν δουλειά, αρχικά, ξεκίνησα να γίνω αρχιτέκτονας. Έκανα πολύ μεγάλη προσπάθεια να πάω στην αρχιτεκτονική. Μάλιστα είχα πάει και στην Γερμανία δύο χρόνια αλλά από διάφορες ατυχίες της ζωής, δεν έγινα αρχιτέκτονας. Μπορεί να το έχω βέβαια ακόμα μέσα μου και να μου βγαίνει κάθε τόσο και το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον. Έτσι, όταν πια απελπίστηκα γύρισα στην Ελλάδα και είπα να πάω στην σχολή Δοξιάδη για να ασχοληθώ με την εσωτερική διακόσμηση. Δεν είχα ακούσει ποτέ κάτι να λέγεται για συντήρηση έργων τέχνης, ήταν κάτι εντελώς άγνωστο για εμένα όπως ήταν και για το 99,5% του ελληνικού πληθυσμού εκείνη την εποχή. Σήμερα λες σε κάποιον ότι είμαι συντηρητής και σου λέει “α, τι ωραίο επάγγελμα, ενδιαφέρον”. Τότε ήταν άγνωστο. Μπαίνοντας, λοιπόν, στη σχολή Δοξιάδη, διαπίστωσα σιγά σιγά ότι υπήρχε και μια σχολή συντήρησης έργων τέχνης και αντιγράφων. Δεν χρειάστηκε πολύ για να πειστώ ότι αυτό ήταν κάτι που με ενδιέφερε. Έτσι, έφυγα από την πρώτη μου ιδέα για την διακόσμηση και κατέληξα στην συντήρηση. Και για πολλά χρόνια, θυμάμαι που έλεγα “είμαι συντηρητής έργων τέχνης” και χρειαζόταν να κάνω πολλές εξηγήσεις για να καταλάβουν τι είναι αυτή η δουλειά. Μάλιστα κάποτε είχε έρθει ένας ηλεκτρολόγος να κάνει μια εγκατάσταση στο εργαστήριό μου και αφού του εξήγησα διάφορες λεπτομέρειες, μου λέει “α, μοντερνισμός, μοντερνισμός”...

Ίσως όλες αυτές οι διαδικασίες να με οδήγησαν στη συντήρηση και ίσως να ήταν και ο χαρακτήρας μου. Σε ότι χρειαζόταν μια επιδεξιότητα και μια λεπτότητα σε χειρισμούς δηλαδή ήμουν καλός και μου άρεσε. Έβλεπα αυτά που έκανε το τμήμα και πήγα πολύ καλά στα μαθήματα της σχολής. Βέβαια σε σχέση με τα άλλα παιδιά, τους συμφοιτητές μου, ήμουν ήδη πιο οργανωμένος γιατί είχα περάσει πάρα πολλά, είχα κάνει πολύ σχέδιο, χρώμα, είχα δει μουσειά στο εξωτερικό. Ήμουν, δηλαδή, πιο κατασταλαγμένος και αυτό βοήθησε και σε όλη μου τη συνέχεια, και στη σχολή.

Θα το πω κι αυτό τώρα, είχα πολύ λίγο το Μπαλτογιάννη καθηγητή στη σχολή και μετά ήταν η Μαρία Ρουσσέα. Όταν λοιπόν ξεκίνησα να δουλεύω, ήρθε μια μέρα εκεί που δούλευα, είδε πόσο σχολαστικός ήμουν και μου είπε “εσείς θα γίνεται καλός συντηρητής”. Νομίζω όμως ότι ουσιαστικά, σταθμός στην εξέλιξη μου ήταν το ότι από το δεύτερο στο τρίτο έτος της σχολής, έκανα ένα τρίμηνο στην Κέρκυρα, στο μουσείο της Κέρκυρας, με δύο εξαιρετους συντηρητές που τους είχα αποκλειστικά εγώ. Ήμουν, λοιπόν, ιδιαίτερα τυχερός γιατί ήμουν μόνος βοηθός σε ένα εργαστήριο με το ζεύγος Καραγιαννη που είχαν έρθει πριν από λίγα χρόνια από την Ιταλία. Πολύ σπουδαίοι συντηρητές. Ο Πέτρος ο Καραγιαννης ήταν αυτός που μου εμφύσησε όλη την αγάπη για το ξύλο και για τα εργαλεία. Η δε Ευδοξία ήταν εξαιρετική, νομίζω ότι έχει κάνει τα καλύτερα ρεγκατίνα που υπάρχουν στην Ελλάδα. Φοβερή. Ήμουν, λοιπόν, σε αυτό το εργαστήριο για τρεις μήνες. Έτσι, όταν γύρισα πλέον στο τρίτο έτος, έκανα αντίπραξη στην καθηγήτρια μου, δηλαδή πολλοί ερχόντουσαν και ρωτούσαν εμένα αντί για την καθηγήτρια. Αυτά ως προς την αρχή της καριέρας μου.

Ερώτηση 2: *Πόσο εύκολη ή δύσκολη ήταν η σύσταση, η οργάνωση και ο εξοπλισμός ενός νέου εργαστηρίου συντήρησης εικόνας σε ένα από τα μεγαλύτερα μουσειά της Ελλάδας;*

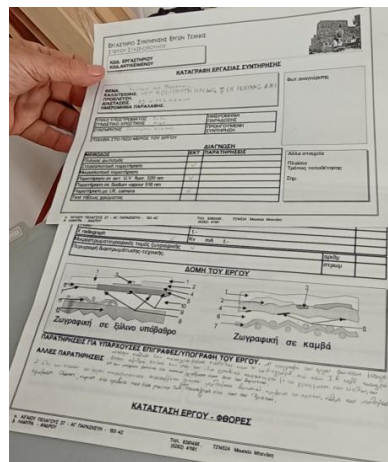
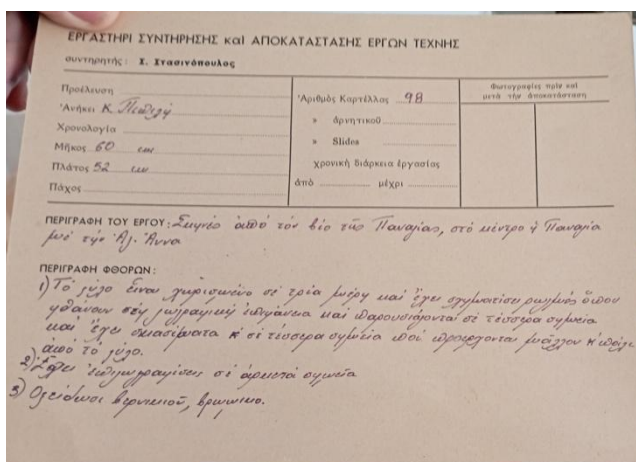
ΣΣ: “Είχε πλάκα, αυτό αξίζει να το πω. Όταν πρωτοπήκα στο Μουσείο Μπενάκη, συντηρητής, μια μέρα ας πούμε μου έφεραν μια χαλασμένη καρέκλα. Καρέκλα κανονική. Να την φτιάξω... Μια άλλη φορά, εντάξει αυτό ήταν μεγάλη πλάκα, με παίρνουν τηλέφωνο και λένε “Τον συντηρητή του Μουσείου”, λέω “εγώ ο ίδιος”, λέει “ήρθαμε και κάναμε το βόθρο σας και δεν έχουμε ακόμα...”. Διάφορα τέτοια. Μέχρι να γίνει κατανοητό το τι έκανα, ιδίως από το κατώτερο προσωπικό του μουσείου, πέρασα τα μύρια όσα. Εκείνη την εποχή, το μουσείο, εκτός από τον Δεληβοριά είχε άλλη μια αρχαιολόγο, τη νομική σύμβουλο του μουσείου, τη

βιβλιοθηκάριο και μία κυρία υπεύθυνη για τα οικονομικά, από εκεί και πέρα όλοι οι άλλοι ήταν φύλακες. Αυτό ήταν το προσωπικό τότε και που καταλήξαμε... Δηλαδή από ένα μουσείο 30 ανθρώπων προσωπικού, έφτασε κάποια στιγμή να έχει 400 άτομα προσωπικό.

Καταρχάς, αυτό που έκανε σύντομα αφότου ήρθε ο Δεληβοριάς ήταν, να ορίσει υπεύθυνους τμημάτων. Δηλαδή, ανά κάθε ειδικότητα: άλλος για τα αρχαιολογικά, άλλος για τα βυζαντινά, άλλος για τα ιστορικά κειμήλια, άλλος για τη βιβλιοθήκη, άλλος για το φωτογραφικό αρχείο, για τα χαρακτηριστικά κλπ. Επίσης, προσπάθησε να αλλάξει την νοοτροπία των φυλάκων οι οποίοι δεν είχαν αφενός την ανάλογη εκπαίδευση και αφετέρου τη γνώση κάποιας ξένης γλώσσας ώστε να ανταποκρίνονται επαρκώς στα καθήκοντά τους. Αυτό σιγά σιγά άλλαξε”.

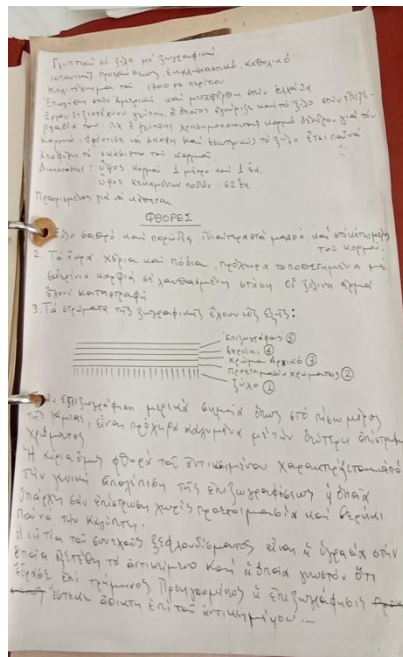
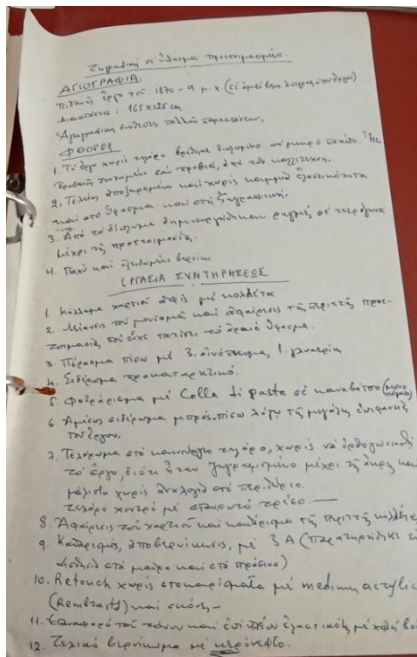
Ερώτηση 3: Ποιές μέθοδοι τεκμηρίωσης εφαρμόστηκαν;

ΣΣ: “Καταρχάς, πριν πάω στο Μουσείο Μπενάκη, είχα κάποια χρόνια που δούλεψα σε ιδιωτικό εργαστήριο, είτε μόνος μου, είτε με τον συνεργάτη και φίλο και νυν κουμπάρο τον Τίμο Τσουκαλά και από τις πρώτες μέριμνες μας ήταν το θέμα της τεκμηρίωσης, που βέβαια τότε ήταν πολύ πιο απλό. Αλλά, κάτι που έκανα εξαρχής ήταν να δημιουργήσω μια καρτέλα συντήρησης. Συν τη φωτογράφιση σε διάφορα στάδια της δουλειάς. Αυτό ήταν ίσως και το μόνο στοιχείο από τη σχολή που με βοήθησε: δηλαδή ένα πράγμα που γινόταν στη σχολή Δοξιάδη, είχαμε έναν πάρα πολύ καλό φωτογράφο, που μας έμαθε πολύ καλά φωτογράφιση και να τεκμηριώνουμε έτσι την δουλειά μας.



Εικ.4.2&4.3 Αριστερά η πρώτη καρτέλα καταγραφής από το ιδιωτικό εργαστήριο του Στασινόπουλου και δεξιά μια μεταγενέστερη και εμπλουτισμένη καρτέλα. (Πηγή: Αρχείο γράφουσα)

Στη συνέχεια, την πρώτη χρονιά που ήμουν στο Μουσείο Μπενάκη, δεν είχα ακόμα καρτέλα συντήρησης, κράταγα ένα ημερολόγιο-βιβλίο κάθε μέρα στο οποίο είχα και κάτι σκιτσάκια μέσα. Ακόμα και κάποια τομή ζωγραφικής, την έκανα σε σχέδιο. Και βέβαια είχα πάντα την φωτογραφική μου μηχανή, γιατί στην αρχή, όταν πρωτοπήγα στο Μουσείο Μπενάκη, δεν είχε τίποτα από εξοπλισμό, δηλαδή όλα τα έπαιρνα από το δικό μου εργαστήριο. Και το βράδυ έκανα τις εμφανίσεις των ασπρόμαυρων φωτογραφιών στο εργαστήριό μου, αυτά που τράβαγα την ημέρα. Μετά από ένα χρόνο, έφτιαξα την πρώτη καρτέλα, υπάρχουν όλα αυτά δείγματα ακόμα –και στο Μουσείο και έχω κι εγώ κάποια– και όσο περνούσαν τα χρόνια, έγινε μια δεύτερη καρτέλα, πιο συστηματική, με περισσότερες πληροφορίες, και τρίτη, ακόμα πιο καλή. Μέχρι που πια ήρθε η εποχή των υπολογιστών και έγινε ηλεκτρονική η καρτέλα, βάση δεδομένων, φάκελοι με αναλυτική περιγραφή των εργασιών και όλο το φωτογραφικό υλικό επίσης σε φακέλους.



Εικ.4.4 Χειρόγραφο ημερολόγιο καταγραφής εργασιών συντήρησης στο Μουσείο Μπενάκη. (Πηγή: Αρχείο γράφουσας)

Εικ.4.5 Καταγραφή εργασιών συντήρησης και φωτογραφική τεκμηρίωση σε ηλεκτρονική βάση δεδομένων στο Μουσείο Μπενάκη. (Πηγή: Αρχείο Σ.Στασινόπουλου)

Έπειτα, πριν ακόμα βγουν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, είχα κάνει κάποιες προσπάθειες στο Μουσείο να χρησιμοποιήσω και άλλες μεθόδους τεκμηρίωσης που ακόμα στην Ελλάδα ήταν σχεδόν άγνωστες, δηλαδή, υπεριώδη και υπέρυθρη φωτογράφιση στην αρχή με πολύ στοιχειώδη μέσα: απλώς είχα πάρει κάποια στιγμή από το εξωτερικό τα ανάλογα φίλτρα και με τη μηχανή μου, χρησιμοποιώντας και μια λάμπα UV, προσπαθούσα να κάνω φωτογραφίες. Εν τω μεταξύ, με τη φωτογραφική μου μηχανή, έχοντας και έναν μακρο φακό, είχα την δυνατότητα να κάνω και αρκετά καλές λεπτομέρειες, μακρο φωτογραφίες, ακόμα και σε 1 προς 1 κλίμακα και όταν αποκτήθηκε και το πρώτο στερεομικροσκόπιο με εντελώς πρωτόγονες μεθόδους μπορούσα και έκανα και φωτογραφίες μέσα από αυτό.



Εικ.4.6 & 4.7 Εξάρτημα που προσαρμόζεται στο στερεομικροσκόπιο για λήψη μάκρο φωτογραφιών.
(Πηγή: Αρχείο γράφουσας)



Εικ. 4.8 Φωτογράφιση μέσα από μικροσκόπιο
(Πηγή: Αρχείο Σ.Στασινοπούλου)



Εικ.4.9 Αρχαιοθέτηση διαφανειών
(Πηγή: Αρχείο γράφουσας)

Οπότε, άρχισε να εμπλουτίζεται το θέμα τεκμηρίωσης των έργων, συν, επίσης, κάποιες ακτινογραφίες που έγιναν αρχικά. Εδώ όμως πρέπει να πω ότι κάποια στιγμή, στην αρχή σχεδόν της δεκαετίας του 80' ήρθε ένας ιστορικός της τέχνης –ο Pascal Joannes– που είχε δουλέψει ένα διάστημα στο Ινστιτούτο του Βελγίου, μαζί με έναν πολύ γνωστό ειδικό σε ακτινογραφίες –το Χαράλαμπο Π. Καράκαλο– και σε συνεννοήσεις με τον Δημόκριτο αποκτήσαμε ένα ακτινογραφικό μηχάνημα και από την AGFA όλο το απαιτούμενο υλικό, πλάκες, υλικά εμφάνισης κλπ, και τότε κάναμε και ακτινογραφίες σε όλες σχεδόν τις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη συν κάποιους πίνακες. Ήταν ήδη ένας άθλος για εκείνη την εποχή να έχουμε αυτό το υλικό.

Ουσιαστικά ακόμα με αυτό το υλικό πορευόμαστε γιατί μετά από χρόνια, δεν ήταν πια δυνατό να έχουμε το ακτινογραφικό μηχάνημα για λόγους ασφαλείας, οπότε αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει στο Μουσείο Μπενάκη το μηχάνημα. Βέβαια τα τελευταία χρόνια, με τα μέσα που αποκτήθηκαν από τα Ευρωπαϊκά προγράμματα, αυτές οι μέθοδοι τεκμηρίωσης και έρευνας πολλαπλασιάστηκαν με πολλά καινούρια μηχανήματα και καλύτερα συστήματα φωτογράφισης, καλύτερες κάμερες για υπέρυθρα για υπεριώδη, φωτογραφίσεις μέσα από μικροσκόπιο, όλα αυτά που πια και τεκμηριώνουν αλλά και βοηθούν τη διάγνωση της τεχνικής και των φθορών του έργου.

Να αναφέρω στο σημείο αυτό βέβαια ότι προσωπικά, από πολύ παλιά, ακόμα ήμουν μαθητής στο Γυμνάσιο και μου είχε φέρει ο αδερφός μου μια μηχανή, αυτές που ήταν τότε με φουσούνα, και έχω φωτογραφίες από το Γυμνάσιο που είμαι με τη μηχανή αυτή στο χέρι και φωτογραφίζω. Όταν ήμουν στη σχολή, στο τρίτο έτος, απέκτησα, μια Rolleiflex που είναι πάρα πολύ σπουδαία μηχανή, που είχε αρνητικά 6 επί 6, είχε πολύ καλή δηλαδή ποιότητα φωτογράφισης και δούλεψα κάποια χρόνια με αυτή. Συμπτωματικά, μια φορά είχα πάει στη Σιάτιστα και φωτογράφιζα μέσα στα αρχοντικά. Εκεί, λοιπόν, βρέθηκα με μια ομάδα αρχιτεκτόνων σπουδαστών από τη Θεσσαλονίκη που είχαν 35mm και τραβάγανε, τραβάγανε, τραβάγανε, κι εγώ λέω “τώρα τι κάνω εδώ πέρα με δαύτους;”. Οπότε κάποια στιγμή αποφάσισα να αγοράσω κι εγώ μια μηχανή 35mm αλλά επειδή δεν είχα λεφτά για να πάρω επιπλέον μηχανή, βρήκα έναν επισκευαστή φωτογραφικών μηχανών, ο οποίος πήρε την Rolleiflex και μου έδωσε μια μηχανή 35mm. Στην αρχή νόμισα ότι με έριξε αλλά τελικά ήταν μια εξαιρετική φωτογραφική μηχανή. Θα το πω γιατί είναι μοναδική, δεν υπάρχει άλλη τέτοια, είναι μηχανή Zeiss, υπάρχει μάλιστα στο Τεχνικό Μουσείο στο Μόναχο ως η πρώτη μηχανή “through the lens” που βλέπεις μέσα από το φακό, με φωτόμετρα. Είχα και κάποιους φακούς για αυτή τη μηχανή και με αυτή δούλεψα για πάρα πολλά χρόνια, δηλαδή μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 80⁷. Μάλιστα όταν κάποτε στο ιδιωτικό μου εργαστήριο απέκτησα στερεομικροσκόπιο, κι αυτό πριν αποκτήσει το Μουσείο Μπενάκη στερεομικροσκόπιο, είχα τη δυνατότητα να κάνω και φωτογραφίες στο δικό μου εργαστήριο. Δηλαδή, είχα πάρει ένα ειδικό εξάρτημα για την μηχανή μου, που μπορούσα τότε, δηλαδή το 1975, να βγάλω φωτογραφίες μέσα από το στερεομικροσκόπιο”.



Εικ.4.10 Φωτογραφικές μηχανές του Σ.Στασινόπουλου.(Πηγή: Αρχείο γράφουσας)

Ερώτηση 4: *Κατά πόσο ακολουθήθηκε μια πολιτική εξωστρέφειας;*

ΣΣ: “Ήταν ένα ενδιαμέσο συνέδριο που γινόταν πάντα πριν από κάποιο τριετές συνέδριο του ICOM , και πήγα ως εκπρόσωπος του Ελληνικού ICOM προκειμένου να δραστηριοποιηθούμε κι εμείς πιο πολύ σ’αυτή την ομάδα. Έκανα έναν εναρκτήριο χαιρετισμό και είπα ακριβώς αυτό –ότι θέλουμε να δραστηριοποιηθούμε περισσότερο– και στο κλείσιμο του συνεδρίου ζήτησα το επόμενο συνέδριο να γίνει στην Αθήνα. Κι έτσι έγινε το επόμενο συνέδριο της ομάδας συντηρητών εικόνων του ICOM στο Πολεμικό Μουσείο το 1995. Αυτό ήταν ας πούμε μια από τις πρώτες προς τα έξω ενέργειες της Ελλάδας στον τομέα της συντήρησης.

Στη συνέχεια, έγιναν πάρα πολλά συνέδρια, έτσι ενδιαμέσα. Χάρη σε ένα Ευρωπαϊκό πρόγραμμα που είχε πάρει η Φινλανδία, το τμήμα συντήρησης των εικόνων του Μοναστηριού Βάλαμο. Έγιναν δύο συνέδρια στο Βάλαμο, ένα στην Αγία Πετρούπολη, ένα στο Κολυμπάρι της Κρήτης, ένα στη Φρανκφούρτη και ένα στην Κοπεγχάγη. Οπότε ξαφνικά δεθήκαμε πάρα πολύ η ομάδα συντηρητών εικόνων. Από την εποχή του Βάλαμο η coordinator της ομάδας ήταν η Έλενα Νικάνεν και τα τελευταία χρόνια ήμουν εγώ coordinator της ομάδας. Ήμουν αυτός που αποφάσισε να γίνει το συνέδριο πάλι στην Αθήνα, στο Μουσείο Μπενάκη, το 2006, με πολλά προβλήματα από το ICOM, κακή συνεννόηση, δηλαδή. Ενώ αρχικά ήταν ένα ανεξάρτητο τμήμα η συντήρηση εικόνων, μετά δε ξέρω πώς έγινε και εντάχθηκε στην ομάδα συντηρητών ζωγραφικών σαν ένα υποτμήμα, με sub-coordinator για τις εικόνες. Έστειλα εγώ αρκετά γράμματα προς την coordinator του τμήματος χωρίς καμία επικοινωνία, δηλαδή δεν μου απάντησε ποτέ, και αποφάσισα και πήγα στο συνέδριο της Χάγης, το Σεπτέμβριο του 2005.

Βγαίνω, λοιπόν, μπροστά “φάντης μπαστούνι” στην coordinator και της λέω “τι γίνεται με το θέμα των εικόνων;”. Λέει εκείνη “α, συγγνώμη, είχαμε πολλά τρεχάματα” και τέτοια. Συμπτωματικά, ήταν και η Έλενα Νικάνεν εκεί, και μαζί το κυνηγήσαμε και αποφασίστηκε τελικά να γίνει το συνέδριο στην Ελλάδα το 2006 για το group των εικόνων. Και αυτό ήταν και το τελευταίο που έγινε. Μετά δυστυχώς διαλύθηκε η ομάδα, δεν είχαμε άλλη επαφή.

Ένα τελευταίο που ήταν πολύ ενδιαφέρον, έγινε σε μια ελληνορωσική συνεργασία με το μουσείο Τρετιακόφ και είχαν φέρει εδώ εικόνες που τις εξέθεσαν στο Βυζαντινό Μουσείο και στην συνέχεια πήγαν και στο μουσείο Τρετιακόφ αντίστοιχα ελληνικές εικόνες. Και έγινε και ένα συνέδριο για ελληνικές εικόνες στο μουσείο Τρετιακόφ, πάρα πολύ ενδιαφέρον και πάρα πολύ ωραία η ανταλλαγή μεταξύ συναδέλφων Ρώσων και Ελλήνων”.

Ερώτηση 5: *Υπήρχε συνεργασία μεταξύ των συντηρητών στον Ελλαδικό χώρο;*

ΣΣ: “Καταρχάς, με κάποια μικρή ομάδα φίλων-συναδέλφων, υπήρχε από τα πρώτα χρόνια μέχρι και τα τελευταία συνεργασία. Κάποιες φορές άλλαζε λίγο αυτή η ομάδα αλλά πάντα υπήρχε. Από εκεί και πέρα, υπήρχε ένα πρόβλημα, που είναι λογικό, ας πούμε, με τους παλαιότερους συντηρητές κυρίως, με τους υπεύθυνους αλλά και τους υφιστάμενους συντηρητές. Υπήρχε στην αρχή, κόντρα όταν ξεκίνησα να δουλεύω στο Μουσείο Μπενάκη και όταν ξεκίνησαν να φαίνονται τα πρώτα δείγματα της δουλειάς μου. Υπήρχε, καταρχάς, η άποψη ότι εγώ καθάριζα πάρα πολύ τις εικόνες σε σχέση με αυτό που έκαναν στο Βυζαντινό και στη διεύθυνση συντήρησης. Εκείνα τα χρόνια, λίγο και με τους δύο προϊσταμένους συντήρησης αλλά ίσως περισσότερο με τον Μαργαριτώφ, χωρίς να γνωρίζομαστε, υπήρχε μία κόντρα, κυρίως από αυτά που μάθαινε ο Μαργαριτώφ για εμένα. Και πέρασαν πολλά χρόνια μέχρι να δει τη δουλειά που έκανα. Και εν τέλει, μετά από χρόνια, συμφιλιωθήκαμε απολύτως με τον Μαργαριτώφ και περάσαμε τα τελευταία χρόνια μαζί αρκετά καλά, πάντα με διαφορετική άποψη για το θέμα της συντήρησης αλλά σε πολύ πιο φιλικό επίπεδο.

Με τον Μπαλτογιάννη, από το Βυζαντινό Μουσείο, είχαμε κάποια συνεργασία. Επειδή εγώ ήμουν τότε νέος συντηρητής στο Μουσείο Μπενάκη, σε κάποια θέματα πολύ σημαντικά, όπως ήταν η συντήρηση της πόρτας της Βαγδάτης, μια ισλαμική πόρτα του 9ου αιώνα που είναι ένα σπουδαίο έργο που υπάρχει αυτή τη στιγμή στο Μουσείο Μπενάκη, ζητήθηκε η βοήθεια του Μπαλτογιάννη για το πώς θα γίνει η συντήρηση. Όπως επίσης, λίγο αργότερα, όταν εγώ

ανέλαβα την Παναγία με τους Αγγέλους στο Μουσείο Μπενάκη που αποδίδεται στον Ρίτζο, πάλι και τότε ζητήθηκε η βοήθεια του Μπαλτογιάννη. Τελικά, περισσότερο τυπική ήταν αυτή η βοήθεια γιατί έκανα τη δουλειά όπως πίστευα εγώ, παίρνοντας πολύ λίγα στοιχεία από αυτά που είπε ο Μπαλτογιάννης. Όλα τα χρόνια, υπήρχε κάποια, έστω τυπική, συνεργασία με τον Μπαλτογιάννη και με το Βυζαντινό. Δηλαδή, τους βοήθησα εγώ τότε που βρέθηκε η εικόνα του Θεοτοκόπουλου στη Σύρο και την έφεραν στο Μουσείο Μπενάκη για να κάνουμε ακτινογραφίες.

Υπήρχε η τυπική συνεργασία αλλά πάντα ήξερα ότι από πίσω λέγονταν διάφορα. Μάλιστα, κάποτε που μαζί με τον Τίμο Τσουκαλά κάναμε μια συνέντευξη στο περιοδικό *Γυναίκα* για τα θέματα συντήρησης και το πώς είναι η συντήρηση στην Ελλάδα, και τι γίνεται (θήγαμε πολλά ζητήματα εκεί) εξοργίστηκαν πάρα πολύ οι συντηρητές αυτοί. Το αστείο ήταν ότι κάποιοι εμπειρικοί συντηρητές που ήταν υπό των υπευθύνων αυτών συντηρητών, χωρίς να έχουν οι ίδιοι πραγματικά γνώση, σπουδές στη συντήρηση, έπαιρναν κι αυτοί και τα λέγανε πολλές φορές χωρίς να καταλαβαίνουν τι λένε και υπήρξε έτσι μια παραφιλολογία γύρω από αυτή την ιστορία. Τότε εγώ ξεκίναγα μια καινούργια ιδέα στην συντήρηση έργων τέχνης επηρεασμένος, ειδικά ως προς το θέμα των καθαρισμών, από την νοοτροπία που υπήρχε στην Ευρώπη που πια με μεθόδους πιο σύγχρονες μπορούσαν να προχωρήσουν σε πλήρη καθαρισμό των ζωγραφικών έργων. Εκεί λοιπόν υπήρχαν κάποιες κόντρες για πολλά χρόνια, ακόμα και όταν έγινε μια έκθεση κάποια στιγμή στο Μουσείο Μπενάκη και εμφανίστηκαν πάρα πολλές εικόνες συντηρημένες απο έμένα, και είχαν έρθει και ο Μαργαριτώφ και ο Μπαλτογιάννης, μου είπαν βέβαια “συγχαρητήρια” αλλά μου λένε “είναι πολύ καθαρισμένες”.

Υπήρχε δηλαδή αυτή η διαφωνία. Νομίζω ότι από εκεί και πέρα, με πολλούς άλλους, ιδιαίτερα νεότερους συναδέλφους, πήγαν πολύ καλά τα πράγματα και μετά τη δεκαετία του 80’ αλλάξαν πάρα πολλά γιατί εδραιώθηκε κιόλας η άποψη μου στο θέμα συντήρησης εικόνων. Οπότε, ας το πούμε, δημιούργησα κι εγώ μια άλλη σχολή από τη σχολή του Βυζαντινού και υπήρχαν πια πολλοί συνάδελφοι που πήραν το μέρος μου”.

Ερώτηση 6: *Αναπτύχθηκε κάποια μορφή επικοινωνίας με συντηρητές/τριες οι οποίοι εργάζονταν σε μουσεία, εκπαιδευτικά ιδρύματα ή οργανισμούς του εξωτερικού;*

ΣΣ: “Υπήρχε αφενός μια διεύρυνση και σε έρευνα σε διάφορα θέματα και συνεργασία με διάφορα πανεπιστήμια και της Ελλάδας και του εξωτερικού και αφετέρου υπήρχε ένα σημαντικό γεγονός: το ότι δόθηκαν χρήματα και ουσιαστικά το εργαστήριο του Μουσείου Μπενάκη εξοπλίστηκε με ακριβά μηχανήματα τότε. Συν το ότι μπήκαμε και σε χώρους άλλους, δηλαδή το πρώτο πρόγραμμα που λεγόταν “LaserArt” ήταν μια μέθοδος με χρήση laser που μπορούσε να ελέγχει την κατάσταση της ζωγραφικής, σε ζωγραφικά έργα, εικόνες και τοιχογραφίες, αν υπάρχουν αποκολλήσεις τοιχογραφιών ή αποκολλήσεις ζωγραφικών στρωμάτων σε εικόνα και να χαρτογραφεί αυτές τις φθορές. Αυτό γινόταν με χρήση laser και, μπορείς ας πούμε να δεις αν ο τρούλος ψηλά είναι σε καλή κατάσταση χωρίς να χρειάζεται να ανέβεις στον τρούλο. Δουλέψαμε πολλοί διαφορετικοί φορείς και συντηρητές και φυσικοί και άλλοι και προχώρησε σε άλλες δύο συνέχειες το πρόγραμμα αυτό. Στη συνέχεια, έγιναν βέβαια και άλλα προγράμματα, για παράδειγμα, ένα που ήταν για την αυθεντικότητα των έργων –που θα μπορούσες να βάζεις κάτι στο έργο πάνω που δεν είναι ορατό και να μπορείς να ξέρεις ότι αυτό είναι το έργο που έχεις στο μουσείο. Διάφορα τέτοια έγιναν τα οποία αφενός βοήθησαν και έφεραν λεφτά στα εργαστήρια και αφετέρου άνοιξαν και τους ορίζοντες.

Αξίζει να αναφέρω και το εξής: το 2009 συνόδευα τις εικόνες του Σινά στο Λονδίνο για την έκθεση στο Royal Academy. Εκεί υπήρχε μια πολύ γνωστή συντηρήτρια η Helen Glanville από το Hamilton Kerr Institute που παραλάμβανε τα έργα, βλέπαμε δηλαδή μαζί τα conditionreports –πολύ καλή, δούλευε στο Cambridge. Και πιάσαμε την κουβέντα και άρχισα να της λέω διάφορα για τις εικόνες, για τις τεχνικές και όλα αυτά και μου λέει “αχ, τι ωραία, να τα λέγατε αυτά στα παιδιά μου”. Λέω “ποια παιδιά;”. Μου λέει “εγώ είχα κάνει 3-4 μήνες μαθήματα στη σχολή συντήρησης στη Γεωργία και είμαι ξετρελαμένη εκεί με τα παιδιά”. Και αφού μου τα είπε όλα αυτά μου λέει “θα θέλατε να πάτε κι εσείς εκεί να κάνετε μάθημα;”. Λέω “ευχαρίστως”. Αλλά, ξέρεις, πολλές φορές λέμε πολλά τέτοια πράγματα, δε γίνεται συνήθως ποτέ. Με το που γύρισα στην Αθήνα, μετά από λίγες μέρες, παίρνω ένα γράμμα από τη διευθύντρια της σχολής της Τιφλίδας που μου λέει “μου είπε η κυρία τάδε ότι μιλήσατε και ότι θα θέλατε ίσως να έρθετε, αν θέλετε, πείτε μου να το κανονίσουμε”. Αφού ρυθμίσαμε τα τυπικά, κανονίσαμε και τον Μάιο του 10’ πηγα για ένα μήνα όπου είχα κάθε μέρα μάθημα τουλάχιστον ένα εξάωρο. Ήταν από τα ωραιότερα πράγματα που έχω κάνει στη ζωή μου.

Είχα ετοιμάσει, λοιπόν, διάφορα powerpoints να τους δείξω, ξεκινώντας από ένα πολύ γενικό για το Μουσείο Μπενάκη και για το τμήμα συντήρησης. Την πρώτη μέρα έκανα αυτό το πολύ γενικό το οποίο κράτησε ένα δίωρο και γιατί γινόταν ταυτόχρονα και μετάφραση στα γεωργιανά από μια κοπελιά εκεί (εγώ τα έλεγα στα αγγλικά). Τελείωσε, αυτή η, ας την πούμε, ομιλία και έλεγα “θα γίνουν και κάποιες ερωτήσεις και τελειώσαμε”. Και οι ερωτήσεις κράτησαν άλλες 4 ώρες... Διότι θέλανε να τα μάθουν όλα από την πρώτη μέρα! Στην συνέχεια, ξεκίνησα τις επόμενες μέρες με πιο συγκεκριμένα μαθήματα για τη συντήρηση, πάλι powerpoints, που τρεις ωρες έκανα την ομιλία και μετά γινόταν πολλή συζήτηση πάνω σε αυτά τα θέματα. Και κάποια στιγμή, μου λέει και η διευθύντρια της σχολής, ίσως θα ήταν καλό, με μια πιο μικρή ομάδα παιδιών να προχωρήσουμε και στη συντήρηση. Η σχολή ήταν σε ένα πολύ ωραίο κτίριο και η διευθύντρια ήταν ένας εξαιρετικός άνθρωπος που προσπαθούσε να κάνει πάρα πολλά με λίγα μέσα.

Το κακό ήταν όμως ότι οι καθηγητές που υπήρχαν εκεί, ήταν όλοι εμπειρικοί, δούλευαν κάποια χρόνια στη συντήρηση ή κάποιοι είχαν δουλέψει και λίγο στη Ρωσία πάνω στη συντήρηση και είχαν μάθει κάτι λίγο παραπάνω. Επίσης, υπήρχε τεράστιο πρόβλημα σε υλικά, δηλαδή και το white spirit που δοκίμασα εκεί δεν είχε καμία σχέση με το white spirit που ξέρουμε εδώ. Το μόνο που είχαν ήταν κανά δυό μικροσκόπια και ωραία τραπέζια για δουλειά. Οπότε λέω “πρέπει να πάρουμε υλικά” και τηλεφώνησα εγώ τότε στο INSITU στη Θεσσαλονίκη και συνεννοήθηκα μαζί τους, χωρίς να τους στείλουμε λεφτά, επειδή με ήξεραν. Υπάρχει ένα λεωφορείο από τη Θεσσαλονίκη που πάει Τιφλίδα, το οποίο είναι συνήθως φορτωμένο από πάνω ένα δεύτερο λεωφορείο με πράγματα. Όταν, λοιπόν, ήταν να έρθει, πήγαμε κανά-δυό παιδιά να πάρουμε τα υλικά. Και έγινε πάρτι στη σχολή βλέποντας όλα τα καινούργια υλικά που πρώτη φορά βλέπανε –ρητίνες, κόλλες, χημικά– και ξεκινήσαμε έτσι τη δουλειά. Προσπάθησα να τους κάνω και κάποιες μεθόδους για την τεκμηρίωση, με πρόχειρα μέσα, να μπορέσουμε να κάνουμε ας πούμε κάτι φωτογραφίσεις με πλάγιο φωτισμό. Πήγαμε και σε ένα μοναστήρι και πήραμε εικόνες για να δουλέψουμε.

Υπήρχε γενικώς ένας ενθουσιασμός τεράστιος και βέβαια δεν τολμούσα να ζητήσω κάτι. Αμέσως! Τους λέω κάποια στιγμή ότι χρειαζόμαστε ένα ρούτερ. Δεν ήξεραν τι είναι το ρούτερ και πως να τους εξηγήσω εγώ. Πήγαμε στην αγορά, ψάξαμε, βρήκαμε το ρούτερ και το αγοράσαμε. Πολλά τέτοια πράγματα. Επίσης, κάθε τόσο να με βγάζουν έξω για φαγητό και

γύρισα όλη τη Γεωργία. Πιστεύω ότι όλοι ενθουσιάστηκαν και εγώ ακόμα περισσότερο. Το συγκινητικό ήταν ότι μου έγραψε μετά η διευθύντρια ένα γράμμα και μου είπε κάτι που είναι πολύ ωραίο. Τώρα λέει “τα παιδιά λένε before Stergios and after Stergios”.

Μας έκανε, λοιπόν, η βυζαντινολόγος Νίνα Τσιτσινάζε από τη Γεωργία μία πρόταση: ότι υπάρχουν εικόνες από τον 8ο μέχρι τον 12ο αιώνα σε μια πολύ απομονωμένη περιοχή που λέγεται Σβανέτι πάνω στον Καύκασο και η οποία μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα ήταν άγνωστη σαν περιοχή. Έτσι αποφασίστηκε από το ΕΚΕΒΥΜ να σταλεί μία ομάδα με δύο καθηγήτριες, την Καλοπίση και την Παναγιωτίδη, εμένα και την διευθύντρια του Βυζαντινού της Θεσσαλονίκης τότε, την Τασούλα Τούρτα. Πήγαμε, λοιπόν, στην Τιφλίδα και από εκεί με βανάκι πήγαμε μέχρι την τελευταία πόλη που ήταν σε πολιτισμό, γιατί από και πέρα μας παρέλαβαν δύο τζίπ ρώσικα με οδηγούς οι οποίοι είχαν και καλάσνικοφ μαζί, γιατί ακόμα τότε με την Τσετσενία, υπήρχε τεράστιο πρόβλημα. Θα μπορούσα να μιλάω ώρες για αυτά που έζησα με τους ανθρώπους και για την φιλοξενία στη Γεωργία. Σε όποιο σπίτι πηγαίναμε να δούμε μας κάθιζαν για φαγητό, δεν τολμάγαμε να φύγουμε, και με τις περίφημες προπόσεις που κάνουν οι Γεωργιανοί, πολύ ωραία στοιχεία τέτοια. Ήταν μια πολύ μεγάλη εμπειρία και για εμάς και είδαμε πολύ σπουδαία πράγματα.

Εμείς πήγαμε εκεί με σκοπό να δημιουργηθεί ένα εργαστήριο για να μπορέσει να γίνει η συντήρηση. Πριν φύγουν οι Σοβιετικοί από την περιοχή, είχαν φτιάξει ένα μουσείο, λίγο σοβιετικού στυλ βέβαια, αλλά μεγάλο, άνετο, με βιτρίνες, το οποίο εμείς δεν προλάβαμε να το δούμε φτιαγμένο αλλά αυτή τη στιγμή λειτουργεί. Το αρχικό μουσείο που είδαμε ήταν μια παράγκα, ξύλινη, ενισχυμένη εσωτερικά με σιδερόβεργες για λόγους ασφαλείας και εκεί μέσα ήταν γεμάτο με εικόνες.

Έπρεπε, λοιπόν, να πάω, αφού θα συμφωνούσαμε, εκεί, να οργανώσω ένα εργαστήριο με ντόπιους συντηρητές, να τους εκπαιδεύσω, και να ξεκινήσουν να δουλεύουν τις εικόνες αυτές. Αυτό όμως δεν έγινε τελικά γιατί θεώρησε το ΕΚΕΒΥΜ ότι ήταν μια επικίνδυνη στιγμή, και δυστυχώς δεν έγινε. Και μέχρι στιγμής δεν έχει γίνει κάτι. Όμως ήδη το κράτος, και οι σοβιετικοί και στην συνέχεια οι γεωργιανοί, έκαναν κάποιες συντηρήσεις στην περιοχή και σε τοιχογραφίες και σε εικόνες. Όχι ότι καλύτερο αλλά υπήρχε μια μέριμνα, ακόμα και εκεί πάνω. Θα το πω κι αυτό, παρόλου που δεν έχει σχέση με την κουβέντα που έχουμε, για να γίνει κατανοητό πόσο

δυσπρόσιτη ήταν η περιοχή. Είχαν ένα εξαιρετικό μέλι. Είπα, λοιπόν “μπορώ να αγοράσω λίγο μέλι;” “βεβαίως, μπορείς”. Το πρόβλημα ήταν ότι δεν βρέθηκε ένα δοχείο για να βάλω το μέλι. Γιατί οι άνθρωποι είχαν ότι παράγει ο τόπος τους”.

Ερώτηση 7: *Πόσο εφικτή ήταν η αναζήτηση σε βιβλιογραφικές πηγές για την ενημέρωση σχετικά με τις εξελίξεις στην επιστήμη της συντήρησης;*

ΣΣ: “Θα ξεκινήσω από πολύ παλιά γιατί κυρίως εκεί ήταν μεγάλο πρόβλημα το να βρεθεί βιβλιογραφία. Οι καθηγητές που είχαμε στη Σχολή Δοξιάδη ήταν για πολύ λίγο ο Σταύρος Μπαλτογιάννης και μετά η Μαρία Ρουσσέα. Κάποια βιβλιογραφία που είχαμε, ήταν στα ιταλικά και δεν είχαμε πρόσβαση σε αυτή. Όταν ρώτησα τότε την Μαρία την Ρουσσέα αν ήξερε κάτι άλλο, και επειδή εκείνη ήξερε ότι εγώ γνωρίζω γερμανικά, μου συνέστησε το βιβλίο του Ντέρνερ το οποίο είχε εκδοθεί το 1921. Ήδη διαβάζοντας αυτό το βιβλίο, θεώρησα ότι αυτά που διδασκόμασταν ήταν πολύ πίσω από το 21’ σε πολλά σημεία, αυτό με έκανε να αναζητήσω καινούρια πράγματα. Εκεί ακριβώς έρχεται η δυσκολία του να βρεθεί οτιδήποτε σε άρθρο, βιβλίο που να λέει για συντήρηση, όταν μάλιστα εκείνη την εποχή η συντήρηση ήταν στην Ελλάδα ένα άγνωστο επάγγελμα. Θυμάμαι ότι πήγαινα σε όλα τα βιβλιοπωλεία που πουλούσαν ξένα βιβλία, Ελευθερουδάκη κλπ και τους έλεγα “ψάξτε οτιδήποτε conservation”. Ήμουν απελπισμένος, δεν έβρισκα τίποτα. Από την άλλη ένιωθα αυτή την ανάγκη για να μάθω κάτι διαφορετικό ή κάτι πιο καινούριο. Ήδη με το βιβλίο του Ντέρνερ προσπαθούσα τότε κάποια πράγματα που τα έβρισκα συμπαθητικά να τα εφαρμόσω. Παρόλα αυτά, ήταν και εκείνα πολύ παλιά για την συντήρηση των έργων τέχνης.

Η λύση βρέθηκε μέσω του γαμπρού μου ο οποίος ήταν φιλοξενούμενος καθηγητής στη Γερμανία για κάποιο διάστημα. Του λέω “δε ξέρω τι θα κάνεις, βρες εκεί τους γνωστούς σου (είχε πολλές σχέσεις και με εκδοτικούς οίκους), θέλω να μου βρεις βιβλία για συντήρηση”. Όντως μου έφερε δύο βιβλία για συντήρηση τα οποία χωρίς να είναι πολύ σπουδαία, είχαν πολύ σύγχρονη βιβλιογραφία. Από εκεί και μετά, άρχισε ότι δεκάρα τσακιστή είχα να πηγαίνει για παραγγελίες βιβλίων. Τώρα, δηλαδή, που ήξερα τίτλους, μπορούσα και τα παρήγγελα. Τότε βέβαια δεν υπήρχαν amazon και όλα αυτά. Μέσω των βιβλιοπωλείων εδώ τα βρίσκαμε.

Έτσι, απέκτησα τα πρώτα μου βιβλία και το κυριότερο ήταν ότι εκεί μέσα είδα ότι υπάρχει ένα IIC, ένα ICOM και κάποια ακόμα στα οποία γράφτηκα αμέσως. Δηλαδή, γράφτηκα

στο ICOM πριν ακόμα γίνει ελληνικό τμήμα του ICOM. Είχα γραφτεί στο γαλλικό και πολλά χρόνια μετά οργανώθηκε το ελληνικό τμήμα. Και από εκεί άρχισαν και οι πρώτες πληροφορίες και με τις πληροφορίες καινούργια υλικά και το “από πού θα προμηθευτούμε όλα τα καινούργια υλικά”; Θα πω εδώ, γιατί είναι αστείο, στο τρίτο έτος που ήμουν στη σχολή Δοξιάδη, είχα αναλάβει ένα παλιό έργο της οικογένειας της Ρουσσέα. Η Ρουσσέα (σήμερα 93 χρονών, και ακόμα μια χαρά, και είχε προχθές και έκθεση με ζωγραφική) κατάγεται από πολύ καλή οικογένεια από τη Ζάκυνθο και ο παππούς της ήταν ζωγράφος. Επρόκειτο, λοιπόν, για ένα παλιό έργο το οποίο μου είχε δώσει να το συντηρήσω (προφανώς με συμπαθούσε περισσότερο από άλλα παιδιά) και κάποια στιγμή που χρειάστηκε κάτι, μου λέει “θα σου δώσω λίγο paraloid”. Εκείνη την εποχή το paraloid ήταν πιο σπάνιο και από χρυσό ή από διαμάντια. Δηλαδή το ότι θα είχα λίγο paraloid ήταν το άκρον άωτον της πολυτέλειας. Μου έδωσε ένα μικρό μπουκαλάκι για να δουλέψω και μου εξήγησε πώς να δουλέψω. Στη συνέχεια, ήταν μια συμφοιτήτρια εκεί, η οποία κόλλαγε συνέχεια στη Ρουσσέα και της λέει “θέλω κι εγώ paraloid” και απαντάει η Ρουσσέα “θα σου δώσει ο Στέργιος”. Με έτρωγε συνέχεια να της δώσω paraloid, εγώ τότε είχα κάνει και εργαστηριάκι με το φίλο μου τον Τίμο τον Τσουκαλά. Εκείνος, πιο πονηρός από εμένα, λέει “έτσι είσαι;” και παίρνει UHU τη διαλύει και της τη δίνει και λέει “πάρε το paraloid”. Θέλω να πω με αυτό ότι το να έχεις ένα πιο σύγχρονο υλικό ήταν τότε άπιαστο όνειρο.

Επομένως, από τη στιγμή που άρχισα να διαβάζω και να βλέπω όλα αυτά τα νέα υλικά, το επόμενο ερώτημα ήταν από πού θα τα προμηθευτούμε. Τότε βρήκα μια εταιρεία στην Αγγλία, το Frank Joel –έχει κλείσει πλέον– από την οποία κάναμε την πρώτη μας παραγγελία με το φίλο μου τον Τίμο για το εργαστηριάκι που είχαμε φτιάξει και μέσα σε αυτό πειραματιζόμασταν κιόλας με όλα αυτά που διαβάζαμε. Στην πρώτη παραγγελία ήρθαν εννοείται κιλά paraloid και πολλά άλλα υλικά, ρητίνες κλπ. BEVA δοκιμάσαμε τότε για πρώτη φορά. Αρχίσαμε, λοιπόν, να πειραματιζόμαστε και το ένα έφερε το άλλο και περισσότερη βιβλιογραφία. Μάλιστα πήγα για πρώτη φορά στο συνέδριο του IIC το 78’ που ήταν για συντήρηση ξύλου. Ήταν στην Οξφόρδη και ήταν η πρώτη φορά που βγήκα προς τα έξω με απειροελάχιστα αγγλικά και προσπαθούσα να καταλάβω από όλα αυτά τι λέγανε. Όλα αυτά στον αγώνα για την εύρεση βιβλιογραφίας. Τώρα πια υπάρχουν τόσοι τρόποι να βρεις οτιδήποτε είτε είναι google είτε είναι ειδικά sites που παρέχουν πληροφορίες για συντήρηση, υπάρχουν και βιβλία που δίνονται δωρεάν μέσω ίντερνετ, οπότε μόνο όποιος δε θέλει να διαβάσει σήμερα δεν μπορεί να ενημερωθεί.

Μετά την πρώτη παραγγελία που έκανα μαζί με τον Τίμο από το Frank Joel προέκυψε το θέμα πώς θα προμηθευόμαστε τα υλικά κάθε φορά. Τρέχαμε τότε τελωνεία και κάποια υλικά ήταν δύσκολα, μάλιστα ήταν μια σκόνη που έπρεπε να πάμε στο γενικό χημείο και να αποδείξουμε ότι δεν ήταν κάτι πιο πονηρό. Έτσι, πείσαμε τον Γιώργο Παυλίδη που ήταν άλλη η δουλειά του –συνεργαζόταν με τα μουσεία αλλά για άλλα πράγματα– να κάνει αυτός το εμπόριο των υλικών. Αρχικά το αποτέλεσμα ήταν καλό, στην επόμενη φάση όμως συνάδελφοι, χωρίς να έχουν διαβάσει, χωρίς εμπειρία, πληροφορούνταν από τον Παυλίδη για το υλικό, αντί να έρθουν να ρωτήσουν εμένα πώς δουλεύει. Ρωτούσαν δηλαδή έναν άνθρωπο ο οποίος ήταν ηλεκτρονικός και δεν είχε καμία επαφή με τα έργα τέχνης. Δηλαδή τους έλεγε ο Παυλίδης “να, αυτό είναι για στερέωση ζωγραφικής” και, στη συνέχεια, χωρίς καμία πληροφόρηση έκαναν δουλειές με πολύ κακά αποτελέσματα και μερικές φορές ακούγαμε και διάφορες κακές κριτικές, ότι “α, το τάδε δε δουλεύει” χωρίς να καταλαβαίνουν ότι φταίνε οι ίδιοι.

Γιατί ο χρήστης φταίει, το υλικό κάνει για συγκεκριμένες δουλειές, αρκεί να ξέρεις πώς να το χρησιμοποιήσεις. Ας πούμε, το BEVA μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πάρα πολλούς τρόπους, να διαλυθεί με κάποιο διαλύτη και να περαστεί με πινέλο ή ρολό ή με σπρέι –άπειρους τρόπους να περαστεί και να στεγνώσει που πρέπει ο χρήστης να ξέρει να τους χρησιμοποιήσει για να έχει ένα σωστό αποτέλεσμα. Είναι, ας πούμε, περιπτώσεις που ρίχνουμε πολύ λίγο BEVA πίσω από την ζωγραφική για να μην περάσει και ποτίσει τη ζωγραφική. Άλλες φορές, αυτό μπορεί να το θέλουμε, για να στερεώσουμε και τη ζωγραφική. Δυστυχώς για πάρα πολλά χρόνια στην Ελλάδα οι συνάδελφοι μάθαιναν από τον Παυλίδη πώς να δουλεύουν τα υλικά και γίνονταν πατάτες”.

Ερώτηση 8: *Ποιοί ήταν οι κατευθυντήριοι άξονες για τη συντήρηση του ξύλου; Θα μπορούσατε να αναφέρετε κάποια παραδείγματα;*

ΣΣ: “Πόσο με είχε βοηθήσει σε αυτό η θητεία μου ένα καλοκαίρι στην Κέρκυρα με τον Πέτρο τον Καράγιαννη ο οποίος ήταν εξαιρετικός συντηρητής και ιδιαίτερα για το ξύλο. Απέκτησα πολλές εμπειρίες εκεί και για το ξύλο και για τις διάφορες εφαρμογές του όπως τα συρταρωτά τρέσα, τα παρκετάζ και όλα αυτά τα οποία είχαν μάθει και όλοι οι άλλοι συντηρητές που είχαν έρθει από Ιταλία από το Istituto Di Restauro που εκείνη την εποχή δούλευε πάρα πολύ με αυτές τις μεθόδους στα ξύλινα υπόβαθρα. Έτσι, πολύ γρήγορα, η πρώτη δουλειά που έκανα με ένα

μικρό τρεσάκι κινητό ήταν το 73' και στη συνέχεια το εξέλιξα με πολλές παραλλαγές μέχρι που έφτασε να γίνει μια πολύ σοφιστική κατασκευή με αμορτισέρ, με συστήματα να ελέγχεις τις ταλαντώσεις του ξύλου και πολλά άλλα (θα μπορούσα να μιλάω πάρα πολλή ώρα για αυτό). Σήμερα μπορούμε να πούμε ότι ίσως δεν χρειάζονται πλέον. Όταν τα έργα βρίσκονται σε χώρους με σωστές συνθήκες, εκεί πλέον το ξύλο κινείται πολύ λίγο οπότε είναι καλύτερο να το αφήσουμε στην ησυχία του παρά να επεμβούμε. Όμως, εκείνα τα χρόνια, ακόμα και τα μουσεία στην Ελλάδα, ήταν με άθλιες συνθήκες και επειδή το υπόβαθρο παίζει πολύ σημαντικό παράγοντα στην υγεία του έργου γενικότερα, δηλαδή όλα από εκεί ξεκινάνε, ακόμα και στις τοιχογραφίες, ο τοίχος φταίει για το ότι έχουν προβλήματα και ο σοβας κλπ. Το ίδιο και με τις εικόνες, το ξύλο το οποίο είναι και πολύ πιο εύκαμπτο και αυξομειώνεται με την υγρασία, δημιουργεί και διάφορες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια.

Πρώτοι λοιπόν, οι Ιταλοί είχαν καθιερώσει μεθόδους του παρκετάζ αλλά και των ελεγχόμενων τρέσων, συρταρωτών από πιο απλά μέχρι πολύ σύνθετα. Εγώ, στη συνέχεια, αφού έκανα κάποιες πρώτες εφαρμογές, στο συνέδριο του IIC που είχα πάει στην Οξφόρδη, το οποίο ήταν για ξύλο, είδα κάποιες ακόμα παρόμοιες εφαρμογές, συν εφαρμογές για εμποτισμό του ξύλου ώστε να μην αλλοιώνεται πολύ, να μην παίρνει πολλή υγρασία και να είναι πιο μονωμένο. Διάφορα τέτοια προσπάθησα να εφαρμόσω ή ακόμα και σε περιπτώσεις όπου ένα υπόβαθρο ήταν πολύ σαθρό, να δω πώς θα μπορούσε να φτιαχτεί ένα καινούριο σύνθετο υπόβαθρο για να μπορεί να τοποθετηθεί μια εικόνα. Χρειάστηκε κάποια στιγμή και έκανα δύο τέτοιες εφαρμογές στο Μουσείο: μία για μια εικόνα του Μουσείου Μπενάκη πιο παλιά που την είχα συντηρήσει και μια τελευταία, για μια εικόνα του Άγγελου που ήρθε από την Πάτμο η οποία ήταν εντελώς έτοιμη να καταστραφεί, με διαλυμένο το ξύλο. Οπότε αφαιρέσαμε το σαθρό ξύλο και έγινε μια σύνθετη κατασκευή με μάλσα και άλλα υλικά και τοποθετήθηκε η εικόνα στο νέο υπόβαθρο.

Πιο παλιά, θα το αναφέρω κι αυτό, ο Ζαχαρίου, ιδίως στην Πάτμο και στο Άγιον Όρος στη Μονή Σταυρονικήτα, αφαιρούσε τις εικόνες από το υπόβαθρο τους και τις φόδραρε σε καινούριο καμβά. Χωρίς να ξέρω πόσο πραγματικά τραγικές ήταν οι καταστάσεις, και αν σήμερα θα μπορούσαμε να διατηρήσουμε αυτά τα ξύλα ή όχι, προφανώς, για την εποχή εκείνη, ακόμα και αν δεν ήταν η καλύτερη μέθοδος, ήταν ένας τρόπος που τουλάχιστον γλίτωσε η ζωγραφική. Έχουμε δηλαδή και τέτοιες περιπτώσεις. Αυτά επικράτησαν μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 90' θυμάμαι, τουλάχιστον στο Μουσείο Μπενάκη. Μετά αποκτήθηκε ειδικός

κλιματισμός ρυθμιζόμενος οπότε είναι οι εικόνες υπό έλεγχο. Παρ'όλα αυτά, το πρόβλημα συνεχίζει να υπάρχει δουλεύοντας σε εικόνες που είναι σε εκκλησίες και σε ξωκλήσια. Οπότε πάλι, έστω με λιγότερες επεμβάσεις, πάντα θα δίνουμε περισσότερη σημασία στο να συντηρηθεί το υπόβαθρο, να γίνει ότι χρειάζεται για να διατηρηθεί.

Ερώτηση 9: *Στην πορεία των χρόνων εφαρμόστηκαν οι αρχικές πρακτικές στη συντήρηση του ξύλινου υποστηρίγματος ή τροποποιήθηκαν; Ποιοί ήταν οι λόγοι για αυτή την επιλογή και ποιά τα στάδια που ακολουθήθηκαν;*

ΣΣ: Μάλλον πλέον δεν είναι τόσο ακραίες οι τεχνικές. Δηλαδή, εκείνη την εποχή, αγνοούσαμε το υπόβαθρο, δεν μας απασχολούσε ιδιαίτερα, λέγαμε “δεν πειράζει, ξύλο είναι” παρόλο που σήμερα και το ξύλο το φροντίζουμε να διατηρηθεί όπως είναι. Θυμάμαι, ήταν η πρώτη φορά που έλεγα πως έχει μεγάλη σημασία να προσέξουμε το ξύλο, να μην το χαλάσουμε, όταν συντηρούσα στο Μουσείο Μπενάκη την Παναγία με τους Αγγέλους που αποδίδεται στο Ρίτζο. Αυτή η εικόνα είχε προσβληθεί από τερμίτες και είχαν γίνει τεράστια λούκια μέσα στην εικόνα και σε κάποια σημεία διασωζόταν μόνο η φλίδα της ζωγραφικής. Οπότε, μετά από κουβέντες που έγιναν –και μάλιστα είχαμε και μια συνεργασία με τον Μπαλτογιάννη τότε– αποφάσισα να χρησιμοποιήσω μικρά, λεπτά sticks από μπάλσα, τα οποία τα πέρναγα από κάποιες τρύπες που άνοιξα στο ξύλο από πίσω. Αυτά τα ξυλαράκια ήταν διάφορου διαμετρήματος, από 1 επί 1 χιλιοστά, 2 επί 2 και λίγο μεγαλύτερα ώστε να μπορέσω να καλύψω όλα τα τούνελ, ή τουλάχιστον τα πιο επίφοβα. Στη συνέχεια, διοχέτευσα το κερί το συνθετικό της Lascaux –adhesive wax 443-95– που είναι ειδικό κερί και συνθετική ρητίνη, ζεσταίνοντας και κρατώντας το ζεστό να ποτίσει σε βάθος και να κολλήσει αυτά τα ξυλαράκια μεταξύ τους και με τα τοιχώματα του τούνελ –όσο μπορούσε να γίνει, τουλάχιστον να καλύψουμε τα κενά. Εκεί, λοιπόν, ήταν η πρώτη κόντρα που είχα με την τότε βυζαντινολόγο του Μουσείου, την Λασκαρίνα Μπούρα, η οποία δεν ήθελε καν να γίνουν αυτά τα ανοίγματα στην εικόνα από πίσω. Και έγινε πολύ μεγάλη φασαρία για το ότι άνοιξα εγώ αυτά τα ανοίγματα. Όμως, για εμένα, και εξακολουθώ να το πιστεύω και σήμερα, ήταν το αναγκαίο κακό. Γιατί όταν έχεις από την μπροστινή μεριά μια τόσο καταπληκτική ζωγραφική, θα ρισκάρεις κάτι για να την σώσεις.

Ερώτηση 10: *Πώς αντιμετωπίστηκε η αφαίρεση του προστατευτικού βερνικιού (καθαρισμός);*

ΣΣ: “Έχουν γίνει αγώνες, τσακωμοί, ακόμα και με πολύ καλούς φίλους. Εγώ ήμουν από την αρχή υπέρμαχος της αφαίρεσης του βερνικιού και της πατίνας από ένα έργο ζωγραφικής. Σε άλλα έργα τέχνης, υπάρχει μια διαφορετική αντιμετώπιση, αφήνεις και την πατίνα ενδεχομένως, αφήνεις και το παλιό βερνίκι και το αναζωογονείς κάπως. Εδώ μας ενδιαφέρει η ζωγραφική, και από τη στιγμή που μας ενδιαφέρει η ζωγραφική προσπαθούμε όσο μπορούμε να απαλλάξουμε αυτή τη ζωγραφική από υλικά τα οποία μπορεί να μπήκαν από τον ίδιο το ζωγράφο ή από μεταγενέστερους αλλά πολλές φορές είναι κακά υλικά και στην πορεία έχουν αλλοιωθεί σημαντικά μέχρι να γίνουν και μαύρα εντελώς. Ο σκοπός μας είναι να αποκαλύψουμε τη ζωγραφική. Σε αυτό, λοιπόν, το σκοπό, εφόσον πια υπάρχουν σύγχρονες μέθοδοι που μπορούμε με αρκετά ασφαλή τρόπο να πετύχουμε την αφαίρεση αυτή, εγώ είμαι υπέρ της πλήρους αφαίρεσης του βερνικιού ενός έργου. Μιλάμε πάντα για ζωγραφικά έργα.

Βέβαια όταν ξεκίνησα εγώ εκείνα τα χρόνια στη σχολή, αυτό που μας δίδαξαν εκεί ήταν απλώς να χρησιμοποιούμε κάποια πιο ελαφριά και σιγά σιγά πιο ισχυρά υλικά. Ήταν ήδη ένα πρώτο βήμα στη μέθοδο καθαρισμού, ένας απλός τρόπος. Ξεκινάγαμε από το σάλιο, white spirit, άντε και με λίγο οινόπνευμα, φτάναμε σε πολύ σκληρούς και μερικές φορές για τα σημερινά δεδομένα επικίνδυνους διαλύτες, ιδιαίτερα τοξικούς. Στη συνέχεια, άρχισαν να έρχονται οι πληροφορίες από τα βιβλία και τα άρθρα. Μια πρώτη πληροφορία που ήταν για μένα σταθμός, ήταν στο συνέδριο της Λισαβόνας το 75 όπου είχε κάνει ο Robert Feller το περίφημο τεστ, που στη συνέχεια το χρησιμοποιήσαμε πάρα πολύ, ένα τρόπο δηλαδή να χρησιμοποιεί το τρίγωνο του Teas στο οποίο καταγράφονται οι διαλύτες με βάση τις ιδιότητες τους.

Εκείνα τα χρόνια το δούλεψα και εγώ, το δουλέψαμε και στη σχολή πάρα πολύ, και καλό είναι για ένα νέο συντηρητή να ξεκινάει από αυτό. Στη συνέχεια μπορεί και να μην το χρειάζεται, αποκτάται μια πείρα δηλαδή και ξέρεις πάνω κάτω τι θα χρησιμοποιήσεις αλλά καλό είναι να ξεκινάει έτσι στην αρχή για να καταλαβαίνει ότι μια μικρή διαφορά σε διαλύτες, ακόμα και σε δύο ίδιους διαλύτες, πόσο σημαντική είναι στον καθαρισμό ενός έργου τέχνης. Αλλιώς καταλήγουμε να έχουμε ένα παντοδιαλυτή ο οποίος σαφώς είναι ένας δυνατός διαλύτης ενώ θα μπορούσε το έργο να καθαριστεί με έναν ασθενέστερο διαλύτη που θα κάνει και λιγότερη ζημιά στο έργο. Παράλληλα, υπήρξαν και πολλές άλλες, ας το πω, συνταγές για μεθόδους καθαρισμού, από μία που είναι επίσης πολύ παλιά της Liliane Masschelein Kleiner από το Ινστιτούτο του Βελγίου που κι εκείνη χρησιμοποιεί κάποια δείγματα διαλυτών. Για να φτάσουμε στις μέρες μας,

έχουμε τη χρήση των τζελ που είναι μια σύγχρονη μέθοδος καθαρισμού που έχει κι αυτή όμως και τα θετικά και τα αρνητικά της.

Ξέχασα όμως να πω κάτι από την αρχή, όλοι οι συντηρητές πρέπει να πούμε ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Helmut Ruhemann που ήταν ο πρώτος που δούλεψε συστηματικά καθαρισμό έργων τέχνης, αφαίρεση δηλαδή όλου του βερνικιού και έκανε και την πρώτη έκθεση με συντηρημένα έργα στην National Gallery του Λονδίνου λίγο μετά τον πόλεμο. Αυτό για μένα ήταν η έναρξη μιας νέας εποχής στο θέμα των καθαρισμών. Τέλος, έχει γράψει και ένα πολύ σημαντικό βιβλίο ο Ruhemann, “The Cleaning of Paintings”.

Αν γνωρίσει καλά κανείς την τεχνική των εικόνων, σε όλες τις εποχές της, θα διαπιστώσει τα στρώματα ζωγραφικής, τα οποία, όπως ξέρουμε, συνήθως είναι στάνταρ. Δηλαδή, μετά την προετοιμασία και το χρώσωμα είναι ο προπλασμός, τα πρώτα φωτίσματα, τα φώτα στα ρούχα και οι ψιμιθιές. Υπάρχουν και κάποιες λαζούρες κυρίως στο πρόσωπο αλλά και σε ρούχα που δημιουργούν έναν ενδιάμεσο τόνο. Δηλαδή, έχουμε τον προπλασμό που είναι σκούρο χρώμα και έχουμε και το φως. Κάποιοι επιτήδριοι ζωγράφοι κάνουν μικρές πινελιτσές, σχεδόν δεν φαίνονται, με ένα καφέ χρώμα που πάει λαζουρωτά, δηλαδή αραιωμένο το χρώμα ώστε να αποκτά διαφάνεια. Υπάρχουν, λοιπόν τέτοιες λαζούρες, κυρίως στα πρόσωπα, όπως λαζούρα θα λέγαμε και τους ροδισμούς στα μάγουλα, πάνω από το φωτεινό χρώμα του μάγουλου όπου μπαίνει ένα κοκκινωπό χρώμα που αφήνει όμως και το άσπρο να φαίνεται. Αυτά είναι λαζούρες με χρώμα. Από εκεί και πέρα έχουμε δύο περιπτώσεις, που είναι, ας τα πω, χρωματιστά βερνίκια. Δεν είναι ακριβώς χρωματιστά βερνίκια γιατί δεν γίνονται με βερνίκι, το ένα είναι η λάκα που μπαίνει κυρίως πάνω από το ρούχο της Παναγίας πάνω από χρώμα.

Η λάκα, λοιπόν, είναι μια είτε ζωική είτε φυτική χρωστική η οποία έχει διαφάνεια και η οποία αναμιγνύεται με κάποιο υλικό, το οποίο δυστυχώς είναι και ένα από τα μείον, ότι σήμερα έχοντας αναλύσει τόσο τις εικόνες, ακόμα δεν έχει αναλυθεί το συνδετικό μέσο της λάκας. Τι είναι αυτό βερνίκι; Είναι ασπράδι αυγού; Κανείς δε ξέρει τι μπορεί να είναι, δε θα το έλεγα βερνίκι χρωματιστό, είναι ένα χρώμα διαφανές που μπαίνει σαν μια τελική λαζούρα κυρίως πάνω στο ρούχο της Παναγίας.

Και έχουμε και μια άλλη περίπτωση, που είναι το copper resinate που είναι χρωστική verdigris, τεχνητός μαλαχίτης, αναμεμιγμένος με βενετική τερεβινθίνη. Επειδή αυτό το υλικό

δουλεύεται πολύ στην Βενετία και αλλού, έχουν γίνει αναλύσεις και ξέρουμε περισσότερα. Για την λάκα εγώ βρήκα μια βιβλιογραφία μόνο, τώρα δε θυμάμαι τι έλεγε. Νομίζω ότι αυτά είναι όλα, δεν υπάρχει κάτι άλλο. Όποιος το βρει και μας το φέρει, καλοδεχούμενο, να ανανεώσουμε τις γνώσεις μας. Αλλά μέχρι σήμερα αυτά είναι γνωστά και στην διεθνή βιβλιογραφία.

Ερώτηση 11: *Ποιά ήταν τα κριτήρια επιλογής των υλικών και ποιές μέθοδοι συντήρησης επιλέχθηκαν και εφαρμόστηκαν;*

ΣΣ: “Θα έλεγα ότι από τη στιγμή που μπόρεσα να βρω βιβλιογραφία, να δω καινούργιες μεθόδους και να προμηθεύομαι τα υλικά άρχισα να επιλέγω και να προσπαθώ να δουλεύω με αυτά. Πιο πριν θα έλεγα ότι δεν έχει νόημα να πω τι γινόταν, ήταν εντελώς εμπειρικά όλα και πολύ λίγα τα υλικά που είχαμε για τη συντήρηση. Δηλαδή υπήρχε βερνίκι μαστίχας, από κόλλα μόνο το Primal, κερομάστιχο, κερόνευτο, τέτοια πράγματα και τα χημικά για τον καθαρισμό. Ουσιαστικά δηλαδή όταν διάβασα και βρήκα καινούριες μεθόδους και υλικά, άρχισε ο πειραματισμός με αυτά τα υλικά και με τις χρήσεις τους. Δηλαδή μπορούσες σε μια εικόνα να πετύχεις συνδυασμό διαφορετικών μεθόδων για μια στερέωση χρώματος ή για έναν εμποτισμό ξύλου.

Να πω ένα παράδειγμα. Από τότε που τα εφάρμοσα, χρησιμοποιούσα πάντα στις εικόνες, ιδίως στο Μουσείο Μπενάκη, ένα πρώτο βερνίκι με KetoneNresin, δηλαδή εμποτιστικό βερνίκι, Γιατί πάντα μετά τον καθαρισμό η ζωγραφική και το συνδετικό μέσο χρειάζονται λίγο παραπάνω ενίσχυση. Έτσι, λοιπόν, έμπαινε ένα πρώτο εμποτιστικό βερνίκι το KetoneNresin, το οποίο περνιόταν με το πινέλο, ένα δεύτερο βερνίκι που ήταν το paraloid B72 σε σπρέι και, τέλος, σχεδόν πάντα ένα renaissance wax πάνω από τη ζωγραφική επιφάνεια. Αυτό δείχνει, ότι δεν πήρα απλώς τα υλικά, βρήκα και έναν τρόπο να τα εφαρμόσω. Εκείνη την εποχή, ακούστηκε πάρα πολύ άσχημα το ότι εγώ περνάω με πιστόλι βερνίκι στα έργα, δηλαδή, τότε και ακόμα πολλοί χρησιμοποιούν το πινέλο. Όταν λοιπόν, (και θα το πω γιατί είναι αστείο), σε ένα συνέδριο συντηρητών εικόνων που είχαμε πάει στη Φρανκφούρτη, ένας συνάδελφος ζήτησε να του πούμε όλοι πως βερνικάνουμε τα έργα. Ήθελε να κάνει μια στατιστική. Του έγραψα, λοιπόν, κι εγώ όλη τη διαδικασία και μου λέει “μα δε γεμίζει με μπιμπίκια όλο το έργο;” Οπότε πετάγεται ένας άλλος συνάδελφος που τα είχα μαζί του και του λέει “ρε συ και το αυτοκίνητο σου με σπρέι γίνεται και δεν έχει μπιμπίκια”.

Είναι η ύπαρξη πολλών υλικών δηλαδή αλλά είναι και το να τα δοκιμάσεις. Επανέρχομαι, λοιπόν, στο ότι κάποιοι συνάδελφοι πήραν τα υλικά χωρίς να έχουν διαβάσει τίποτα πριν, τους είπε κάποιος ότι “αυτό κάνει για στερέωση ζωγραφικής”, “αυτό κάνει για το άλλο” και νόμιζαν ότι τελείωσε όλη η ιστορία εκεί. Όταν πρωτοαπέκτησα τα υλικά, έκανα πολλές δοκιμές, μπορεί να έκανα και κάποια λάθη. Δεν νομίζω ότι έκανα λάθη σε σημαντικά έργα τουλάχιστον. Δεν με πειράζει να το πω γιατί και με τα λάθη μαθαίνει κανείς. Στη συνέχεια βρήκα έναν τρόπο συντήρησης που επικρατεί μέχρι και σήμερα στο Μουσείο και χαίρομαι πολύ για αυτό. Αυτό που θέλω να πω τελευταίο είναι για την Λένια Φαρμακαλίδου που έκανε το διδακτορικό της πάνω στη χρήση αυτών των υλικών στο Μουσείο και κατά πόσο αποδείχθηκαν καλά ή όχι. Και ησύχασα γιατί σε γενικές γραμμές ήταν πολύ θετικά τα αποτελέσματα. Δηλαδή μετά από τόσα χρόνια τα βερνίκια που χρησιμοποιήθηκαν ήταν σε πολύ καλή κατάσταση”.

Ερώτηση 12: *Ποιά είναι η προσέγγιση στην αισθητική αποκατάσταση των εικόνων;*

ΣΣ: “Λοιπόν, ξεκινάμε με τον Λουκά. Η πρώτη συντήρηση έγινε από τον Ζαχαρίου, ο οποίος αφαίρεσε τις επιζωγραφίσεις που είχε στον κυρίως κορμό και στο κεφάλι του Ευαγγελιστή Λουκά. Όταν ανέλαβα εγώ να το συντηρήσω, υπήρχε μία, ας το πούμε, διένεξη με το διευθυντή του μουσείου, το Δεληβοριά για το αν πρέπει να ξανασυμπληρωθεί το σώμα και το κεφάλι του Ευαγγελιστή. Τελικά, έκανα κάποιες μικρές συμπληρώσεις σε επιμέρους φθορές και επικράτησε η άποψη του να μην ρετουσαριστεί ο κορμός και το κεφάλι.

Άλλη μια περίπτωση ήταν όταν λίγο πριν ανοίξει το μουσείο, τώρα στην επανέκθεση που έγινε, πριν το 2000, αγόρασε το Μουσείο Μπενάκη, μια βυζαντινή εικόνα, μάλλον 14ου αιώνα, η οποία ήταν όμως φοβερά φθαρμένη. Τότε, λοιπόν, ο Δεληβοριάς μου είπε “θέλω να συμπληρωθεί όλη”. Του λέω “αν συμπληρωθεί όλη, θα είναι περισσότερη η δική μου δουλειά παρά το πρωτότυπο”. “Όχι, δε ξέρω, που τόσα χρόνια πέρασαν τόσες εικόνες Βυζαντινές και πήραν μόνο Κρητικές, και τώρα, με τα χίλια ζόρια, προσπαθούμε να βρούμε μια Βυζαντινή εικόνα για να συμπληρώσουμε τη συλλογή των Βυζαντινών”. Και “δεν μπορώ να το βάλω αυτό το πράγμα έτσι”. Του λέω “αφήστε με τότε να κάνω εγώ πάλι αυτό που πιστεύω και βλέπουμε”. Εγώ τότε αποφάσισα να κάνω σε κάποιες σημαντικές απώλειες που ήταν σε σημεία που χαλάγανε την ενότητα της ζωγραφικής, τον φλωρεντίνικο τρόπο ρετούς (adstractione chromatica) που δεν είναι το ρεγκατίνο, είναι με γραμμές αλλά προς πολλές κατευθύνσεις. Ήταν

η πρώτη φορά που δοκίμασα αυτή τη μέθοδο. Στην αρχή ερχόταν κάθε μέρα ο Δεληβοριάς να βλέπει τι γίνεται (δούλευα μέσα στο Μουσείο, ήταν που στήναμε το Μουσείο τότε). Καθόμουν σε ένα χώρο μόνος μου και ερχόταν κάθε μέρα και έβλεπε. Στην αρχή “Δεν μου πολυαρέσει, δεν μου πολυαρέσει”, μετά από λίγο “κάπως καλύτερα πάει”, στο τέλος, αφού έκανα ότι εγώ θεωρούσα σωστό να γίνει, πάλι συμφώνησε με αυτή τη λύση. Δυστυχώς σήμερα αυτή η εικόνα, ενώ αποτελεί έκθεμα του μουσείου, είναι σε έναν πολύ σκοτεινό χώρο και δεν φαίνεται η δουλειά που έχει γίνει, είναι κρίμα δηλαδή”.

Ερώτηση 13: *Κάποιες ιδιαίτερες περιπτώσεις που αντιμετωπίσατε;*

ΣΣ: “Να πω εξ αρχής ότι προέκυψε μια δουλειά στη Μονή Μακαριώτισσας στη Βοιωτία, όπου είχε εγκατασταθεί καινούρια αδελφότητα εκεί. Το μοναστήρι ήταν εγκαταλελειμμένο και αυτοί κατάφεραν να το αναστηλώσουν και να φτιάξουν με πολύ κόπο και αγώνα κάποια πράγματα. Ο τότε Μητροπολίτης Θηβών και Λεβαδείας, ο Ιερώνυμος, ο οποίος είχε πάρει τις εικόνες γιατί ήταν εγκαταλελειμμένο το μοναστήρι, τους είπε “θα σας τις δώσω πίσω αλλά θέλω να βρείτε έναν κατάλληλο άνθρωπο για να τις συντηρήσει”. Τέλος πάντων, βρήκαν εμένα και ξεκίνησα με μια ομάδα να δουλεύω εκεί, πάνω στο βουνό και στο κρύο μεταφέροντας κάποιον εξοπλισμό, σε εικόνες που ήταν πολύ σημαντικές, δηλαδή, δεν είχαν υπογραφή αλλά έμοιαζαν πολύ με έργα του Τζάνε, ιδίως με τις δύο δεσποτικές εικόνες που είναι στο Βυζαντινό Μουσείο και έγινε επιτόπου η συντήρηση και των δεσποτικών εικόνων αλλά και του δωδεκάορτου κλπ. Επειδή εκεί ο τόπος είχε αντίξοες κλιματολογικές συνθήκες, προέκυψε το πώς θα διατηρηθούν αυτές οι εικόνες. Κάναμε μια λίγο πρόχειρη αλλά πρακτική λύση, για να είναι κλεισμένες οι εικόνες. Δηλαδή στο τέμπλο μπήκε ένα τζάμι μπροστά, έτσι κι αλλιώς για να μην φιλάνε τις εικόνες, και έγινε ένα κουτί από πίσω που σφραγίστηκε η εικόνα, βάζοντας μέσα και ένα υλικό που λέγεται artsorb και απορροφά υγρασία ή αποβάλλει υγρασία. Είναι προκατασκευασμένο να λειτουργεί σε 55% σχετική υγρασία. Μετά ήρθε ο Ιερώνυμος και έκανε τα επίσημα εγκαίνια της Μονής και του άρεσε πάρα πολύ. Βέβαια σε όλο το διάστημα που δούλευα, έστελνα reports να ελέγχει την πορεία της δουλειάς, το είχε απαιτήσει. Αυτό είναι κάτι πολύ σπάνιο, δηλαδή συνήθως οι ιεράρχες είναι πειστικοί σε άλλα πράγματα και όχι στην ποιότητα δουλειάς, δηλαδή στην ταχύτητα και στην οικονομία.

Επιπλέον, θα πω και την αμαρτία μου, ότι ενώ εγώ, τουλάχιστον τα τελευταία χρόνια δεν είμαι και πολύ θρήσκος, έχω έναν ιδιαίτερο σεβασμό για τις εικόνες που θεωρούνται θαυματουργές ή λατρευτικές γιατί σέβομαι τον κόσμο που τις λατρεύει. Έτσι, παρόλο που κάποιοι άλλοι συντηρητές, περισσότερο θεοσεβούμενοι από εμένα, έχουν επέμβει σε λατρευτικές εικόνες, εγώ δεν έχω επέμβει. Θα πω, λοιπόν, μια νομίζω ωραία ιστορία. Το 96' ήμουν στο Άγιο Όρος στην Μονή Ιβήρων. Ο σκοπός ήταν να ξεκινήσουμε να μελετήσουμε τις διάφορες εικόνες, να δούμε τα προβλήματα που έχουν, ώστε σε μια επόμενη φάση να γίνει και η συντήρηση. Είχα ακτινογραφικό μηχάνημα, είχα πολυφασματική κάμερα μαζί μου, είχα χίλια δυο πράγματα. Κάναμε έτσι έρευνα σε πάρα πολλές εικόνες. Όλο αυτό το υλικό εκείνη την εποχή, που δεν υπήρχαν ακόμα σκληροί δίσκοι μεγάλοι, έχει αποθηκευτεί σε 21 CD. Κάποια μέρα, λοιπόν, έφτασε η ώρα να δούμε την Παναγία την Πορταΐτισσα όπου και μόνο στην ιδέα ότι θα την αγγίζαμε υπήρχε μια τεράστια ανησυχία στο μοναστήρι. Δηλαδή οι μοναχοί με ρωτούσαν όπως ρωτάει κάποιος τον γιατρό για τον ασθενή συγγενή του: “και πώς είναι η Παναγία μας;” και “τι κάνει;”. Ένας περίεργος εκνευρισμός μέσα στο μοναστήρι. Ήδη εμείς με όλο αυτό το σκηνικό, δουλεύαμε στο νάρθηκα του παρεκκλησίου που είναι η Πορταΐτισσα και αισθανόμασταν έτσι ένα περίεργο δέος. Όταν ήρθε, λοιπόν, η μεγάλη στιγμή, ήταν ένα σούρουπο, ο ηγούμενος της μονής ο Βασίλης Γοντικάκης είπε στον αρχοντάρη να μαζέψει όλους τους επισκέπτες στο αρχονταρίκι, να μην είναι κανείς έξω στην αυλή. Είπε στους μοναχούς να είναι στα κελιά τους και αυτός με 5-6 μεγαλόσχημους μοναχούς ήρθαν στην εκκλησία, κάναμε μια ακολουθία μέσα στο παρεκκλήσι και αφού προσκύνησαν, έβγαλαν την εικόνα από το προσκυνητάρι και την τοποθέτησαν πάνω στο καβαλέτο που είχαμε εμείς για να κάνουμε ακτινογραφίες, υπέρυθρα, υπεριώδη και όλα αυτά τα πράγματα. Εμείς σ' αυτή τη φάση, δεν την αγγίζαμε καν την εικόνα και βέβαια δυστυχώς η εικόνα αυτή είχε ένα ασημένιο πουκάμισο με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να δούμε πολλά πράγματα. Εκτός αυτού και στην ακτινογραφία που έκανα, η πίσω πλευρά ήταν καλυμμένη με δύο υφάσματα με χρυσοκεντήματα επάνω. Έτσι ακριβώς στο πρόσωπο της Παναγίας, από πίσω, υπήρχε ένας σταυρός, δεν έβλεπες και πολλά πράγματα. Την επόμενη, λοιπόν, μέρα το πρωί, η ανησυχία στο μοναστήρι ήταν μεγάλη. Όλοι με έπιαναν και με ρωτούσαν τι γίνεται. Τότε, λοιπόν, βρίσκω τον ηγούμενο, μου λέει “τι γίνεται; πώς την βλέπετε την εικόνα;”. Του λέω από τα λίγα που μπορώ να δω, πιστεύω ότι είναι σε αρκετά καλή κατάσταση. Μου λέει “ε, τότε να την αφήσουμε”. Και ανακουφίστηκαν οι πάντες μετά από αυτό...”.

Απλώς θέλω να τονίσω ότι αν φτάσουν στα χέρια ενός συντηρητή θαυματουργές ή λατρευτικές εικόνες, χρειάζεται ενδεχομένως μια διαφορετική αντιμετώπιση, λιγότερο επεμβατική από την συνήθη της συντήρησης των εικόνων, παρόλο που οι ιερείς ζητάνε συνήθως να αποκατασταθούν πλήρως.

Ερώτηση 14: *Σήμερα, αν μπορούσατε να γυρίσετε πίσω στο χρόνο, τι θα κάνατε ίσως διαφορετικά;*

ΣΣ: “Πίσω στο χρόνο, αν θα γύριζα με τη σημερινή γνώση, θα ήταν εντελώς διαφορετικά τα πράγματα. Δηλαδή, γνωρίζοντας σήμερα τι πρέπει να κάνει κάποιος, δεν θα έκανε τα λάθη του παρελθόντος. Όμως δεν κρίνω άσχημα τον εαυτό μου αν έγιναν κάποια λάθη, γιατί αυτά τα λάθη ήταν σε εκείνη την εποχή που δεν υπήρχε πληροφόρηση και έπρεπε να πειραματιστώ για να δω κατά πόσον αυτά τα νέα υλικά και αυτοί οι νέοι τρόποι συντήρησης λειτουργούν και στις εικόνες. Γιατί αυτά που διάβαζα ήταν κυρίως για πίνακες. Αναγκάστηκα να πειραματιστώ, κάποιες φορές έγιναν και κάποια, ελπίζω μικρά, λάθη. Όμως, έτσι άλλαξε αυτή η κατάσταση στην συντήρηση, τουλάχιστον για εμένα και για το Μουσείο Μπενάκη, και μπήκαμε σε μια πιο εξελιγμένη κατάσταση. Επίσης, θα ήταν λιγότερο επεμβατική. Παρόλο που είπα και πριν ότι το γεγονός ότι ήταν πιο επεμβατική η συντήρηση ήταν τότε και λόγω συνθηκών –και στο μουσείο αλλά και σε εκκλησίες που ήταν στο πουθενά. Ακόμα και σήμερα, αν έχεις να αντιμετωπίσεις παρόμοιες περιπτώσεις, δεν μπορείς να πεις “αυτό λέει η επιστήμη άρα αυτό θα κάνω, ας πούμε, δε θα κάνω παρκετάζ, δε θα κάνω τρέσα”. Η αν έχεις εικόνες που είναι σε μέρη όπου είναι δύσκολες οι συνθήκες και δεν μπορείς να τις αλλάξεις, εκεί πρέπει να λειτουργήσεις διαφορετικά. Οπωσδήποτε αν είχα τότε το μυαλό και τις γνώσεις που έχω σήμερα θα ήταν πολλά πράγματα διαφορετικά, αλλά τότε νομίζω καλά έγιναν τα πράγματα, παρά τα μικρά λάθη που συνέβησαν”.

Θα αναφερθώ τώρα σε μία εργασία που ξεκίνησε λανθασμένα αλλά νομίζω ότι στην πορεία βρέθηκε ένας τρόπος να αποκατασταθεί αρκετά σωστά. Το 1975, δηλαδή λιγότερο από ένα χρόνο από τότε που ήμουν στο μουσείο, ξεκίνησε να γίνεται μια ανακαίνιση, με τα μέσα που είχε τότε το μουσείο, αλλάζοντας λίγο τις αίθουσες, αλλάζοντας τη θέση των αντικειμένων και αφαιρώντας κάποιες κορνίζες που πια θεωρούνταν ότι δεν ταιριάζουν με το είδος του μουσείου. Εγώ μόλις είχα αρχίσει το εργαστηριάκι μου το οποίο ήταν σε μία αποθήκη εντελώς

άθλια χωρίς ούτε παράθυρο και με πολύ κακές συνθήκες, έμοιαζε περισσότερο με ξυλουργείο και αποθήκη παρά με εργαστήριο συντήρησης . Δουλεύοντας εκεί μέσα ήρθαν κάποιοι φύλακες και μου λένε “ αυτή την εικόνα θέλουμε να την κρεμάσουμε αλλά δεν ξέρουμε πώς γιατί δεν έχει κάτι για να κρεμαστεί”. Κοιτώντας την εγώ από πίσω, για να δω πώς να την κρεμάσω, βλέπω κάποια ίχνη χρώματος. Προχωρώντας λίγο περισσότερο άρχισε να αποκαλύπτεται μια πολύ σημαντική εικόνα. Αρχικά, ήθελα να πω ότι από την μπροστινή μεριά ήταν μια εικόνα του 17^{ου} αιώνα και τελικά μετά την αφαίρεση αυτού του στρώματος γύψου που υπήρχε στην πίσω πλευρά αποκαλύφθηκε ένας Άγιος Ματθαίος του 15^{ου} αιώνα, πολύ σημαντικός. Τότε, λοιπόν, ο διευθυντής του μουσείου ο Δεληβοριάς μου λέει “τώρα τι θα κάνουμε; πώς θα την εκθέσουμε αυτή την εικόνα δεδομένου ότι έχουμε μια μεγάλη χρονολογική διαφορά ανάμεσα στη μία και την άλλη;”. Τότε έπεσε η λανθασμένη –όπως κρίνεται σήμερα– άποψη να χωριστεί/να κοπεί η εικόνα ώστε κάθε κομμάτι να ενταχθεί στην εποχή που ανήκει. Αυτό, αν σήμερα ακούγεται τρομερό, σκεφτείτε με τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε που ουσιαστικά το μόνο που είχα ήταν ένας μικρός πάγκος της Black and Decker όπου μπορούσα να στηρίξω την εικόνα και να την κόψω με πριόνι, το οποίο ευτυχώς έγινε με επιτυχία. Δεν έγιναν, δηλαδή, ζημιές, και ήμουν τυχερός, γιατί μέσα σε αυτό το ξύλο υπήρχαν και καρφιά οπότε κάθε φορά έπρεπε να επιλέγω διαφορετικό πριόνι, για να μην χαλάσουν και τα πριόνια. Τελικά κατάφερα να διαχωρίσω τις δύο εικόνες χωρίς ζημιά. Ήταν έτσι κι αλλιώς προστατευμένες οι ζωγραφικές επιφάνειες με χαρτιά κολλημένα κλπ. Στη συνέχεια, αυτό που προσπάθησα να κάνω, επειδή το ξύλο της κάθε μιας εικόνας ήταν πάρα πολύ λεπτό, ήταν να κάνω κάποια τρέσα που να έχουν μία ελαστικότητα. Ήταν η πρώτη δοκιμή που έκανα για να χρησιμοποιήσω μεταλλικές βέργες με στηρίγματα από πλεξιγκλάς. Ήταν μια ιδέα της εποχής που όμως δούλεψε τελικά καλά και μέχρι σήμερα λειτουργεί με αυτό τον τρόπο”.

4.2 Θάλεια Παπαγεωργίου

Την αφήγηση του Στέργιου Στασινόπουλου, ακολουθεί η αντιστοίχως ενδιαφέρουσα και πλούσια –τόσο σε ιστορικά όσο και βιωματικά στοιχεία– συνέντευξη που παραχώρησε στη

γράφουσα η επίσης εξαιρετική συντηρήτρια Θάλεια Παπαγεωργίου. Η Θάλεια Παπαγεωργίου, πρώην Υπεύθυνη του Τμήματος Συντήρησης του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, επιλέγεται ως πλέον κατάλληλη συντηρήτρια με σημαντική εμπειρία στη συντήρηση φορητών εικόνων στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 60' και μετά. Επιπλέον, παρότι οι ερωτήσεις που τίθενται είναι οι ίδιες με αυτές που απάντησε και ο Στασινόπουλος, η ματιά της Παπαγεωργίου καταφέρνει να φωτίσει διαφορετικές όψεις της συντήρησης από αυτές για τις οποίες μαθαίνουμε από τον πρώτο συνεντευξιζόμενο. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο λόγω του ότι πρόκειται για δύο διαφορετικούς συντηρητές με διαφορετικές εμπειρίες και απόψεις αλλά και λόγω του ότι σε αντίθεση με τον Στασινόπουλο, η Παπαγεωργίου εργάζεται για μεγάλο διάστημα σε εργαστήριο δημοσίου φορέα.

Συνεπώς, από τη μία πλευρά, ο Στασινόπουλος μας παρέχει σημαντικές πληροφορίες όσον αφορά στην συντήρηση σε ένα ιδιωτικό συνεργείο, δηλαδή, σε νομικό πρόσωπο ιδιωτικού δικαίου, και από την άλλη, η Παπαγεωργίου, μοιράζεται τη δική της εμπειρία εργασίας σε νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου. Και οι δύο αφηγήσεις έχουν σπουδαία αξία και, λόγω των διαφορών τους, παρουσιάζουν στην αναγνώστρια/στον αναγνώστη μια πληρέστερη εικόνα για τη συντήρηση στον ελλαδικό χώρο το δεδομένο χρονικό διάστημα. Η συνέντευξη με την Παπαγεωργίου γίνεται στο σπίτι της στην Αθήνα σε δύο ημερομηνίες –στις 29 Ιανουαρίου 2023 και στις 2 Φεβρουαρίου 2023– και ακολουθεί παρακάτω σε ευθύ λόγο και σε μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων:

Ερώτηση 1: *Ποιά είναι η σχέση σας με την τέχνη και πώς οδηγηθήκατε στην συντήρηση;*

ΘΠ: “Από μικρή βεβαια μου άρεσε πάρα πολύ η ζωγραφική αλλά κυρίως ασχολήθηκα με τη μουσική. Ξεκίνησα ως μουσικός, πήγαινα στο Ωδείο Αθηνών και έκανα πιάνο, Έχω πάρει δίπλωμα σολίστ και είχα παίξει μια φορά στο ραδιόφωνο. Από εκεί κι έπειτα αλλάζει η πορεία

μου, γνωρίζω τον άντρα μου, που ήταν πολύ φίλος με τον Μαργαριτώφ, τον πρώτο έλληνα διπλωματούχο συντηρητή. Του ζήτησε να τον βοηθήσει στη συντήρηση και ο Σταύρος με πήρε μαζί του, εγκατέλειψα τα πάντα και πήγα με τον Μαργαριτώφ. Ο Μαργαριτώφ ήταν ο δάσκαλος αλλά βρήκε πρόσφορο έδαφος, όπως έλεγε και άτομα με ικανότητες και έντονο ενδιαφέρον για τη συντήρηση. Ξεκινήσαμε αρχικά με τη συντήρηση τοιχογραφιών. Δουλεύαμε και στο εργαστήριο του Μαργαριτώφ στις εικόνες –στον Άγιο Σώστη ήταν το εργαστήριό του τότε. Σιγά-σιγά μπήκαμε στο πνεύμα της συντήρησης ή μάλλον από την αρχή μπήκαμε στο πνεύμα της συντήρησης γιατί ήταν κάτι που βρήκαμε να μας εκφράζει. Όταν ξεκινήσαμε, μας άρεσε. Ήταν η δουλειά που θέλαμε, είμαι από τους ανθρώπους που μπορώ να πω ότι είμαι ευχαριστημένη από τη ζωή μου γιατί έκανα αυτό που ήθελα. Και έμεινα 40 χρόνια στη συντήρηση σχεδόν. Όλοι οι τομείς της συντήρησης με ενδιέφεραν, αλλά τελικά ξεχώρισα τη συντήρηση τοιχογραφιών και εικόνων”.

Ερώτηση 2: *Ποια ήταν η κατάσταση που συναντήσατε στο εργαστήριο συντήρησης φορητής εικόνας όταν πήγατε εσείς τη δεκαετία του '60 ; Τι υπήρχε πριν από εσάς;*

ΘΠ: “Απο το '64 άρχισα εγώ να εργάζομαι στη συντήρηση και ξεκίνησα με τοιχογραφία στη Μονή της Βομβοκούς, Ορεινή Ναυπακτία. Στο Βυζαντινό Μουσείο ουσιαστικά με έφερε ο Μ.Χατζηδάκης, ένας από τους σημαντικότερους βυζαντινολόγους της Ελλάδας και διευθυντής του ΒΧΜ . Από τη Διεύθυνση Συντηρήσεως όπου ήμουν με ζήτησε και με έφερε με απόσπαση στο ΒΧΜ απο το '69. Η κατάσταση στο εργαστήριο τότε ήταν πολύ πρωτόγονη, ελάχιστα τα μέσα. Μικροσκόπια δεν είχαμε, είχε φέρει ο Μαργαριτώφ ένα που του χάρισαν και όλα ήταν δύσκολα. Εκεί βρήκα κι άλλους συναδέλφους που ήταν διπλωματούχοι απο Γερμανία η Κατίνα Σταμέλου και απο Ιταλία η Φλωρεντία Καλαμαρά. Ήταν και ένας γλύπτης πρακτικός συντηρητής ο Μανώλης ο Νουκάκης. Σιγά σιγά το εργαστήριο οργανώθηκε. Στην αρχή ξεκίνησαν σαν εργαστήριο τοιχογραφιών. Υπήρχε πολλή δουλειά στις τοιχογραφίες και δεν υπήρχαν άτομα να πάνε. Πηγαίναμε επί τόπου και δουλεύαμε και αν υπήρχε η δυνατότητα οι τοιχογραφίες να μεταφερθούν, όπως οι τοιχογραφίες της Σαντορίνης, οι περισσότερες μεταφέρονταν στο ΒΧΜ και γινόταν εκεί η επεξεργασία και η ανασύσταση ολόκληρων των δωματίων. Η έκθεση μετά έγινε στο αρχαιολογικό μουσείο. Ήταν δύσκολες οι εποχές αλλά ήταν πάρα πολύ ωραία, υπήρχε μια περίεργη συναδέλφωση μεταξύ των ανθρώπων. Έτσι ξεκίνησε να οργανώνεται η συντήρηση στον τόπο μας τότε, από νέους ανθρώπους που αγάπησαν αυτή τη δουλειά και τη θεώρησαν κάτι

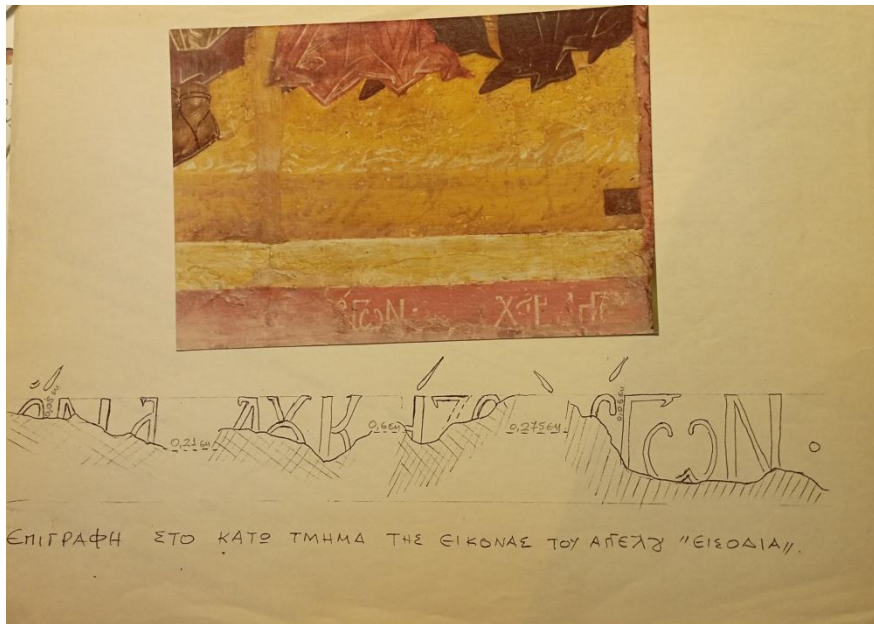
σαν αποστολή. Πηγαίναμε και δουλεύαμε ως αργά το βράδυ στην εκκλησία, στο μοναστήρι, οπουδήποτε εκτός από ανασκαφή γιατί το βράδυ δεν μπορείς να δουλέψεις ανασκαφή. Στη Σαντορίνη ο Μαρινάτος μας έλεγε συνέχεια “όλη η Ευρώπη έχει τα ματια της καρφωμένα πάνω μας και εγώ δεν έχω το χρόνο να τελειώσω, πρέπει να δουλέψουμε”. Πηγαίναμε τα απογεύματα και δουλεύαμε στο εργαστήριο δωρεάν, χωρίς να πληρωνόμαστε, για να προλάβουμε να βγάλουμε τη δουλειά γιατί όλος ο κόσμος είχε τα μάτια του στραμμένα πάνω μας. Το παίρναμε και πατριωτικά δηλαδή, τελείως πατριωτικά.

Το εργαστήριο του μουσείου ήταν ένας πολύ μικρός χώρος και είχε οκτώ σχεδιαστήρια μέσα, ένα μικρό δωματάκι που ήταν το φωτογραφείο, στο βάθος υπήρχε ένα άλλο μικρό δωμάτιο, το γραφείο του προϊσταμένου και το ξυλουργείο κι αυτό σχετικά μικρό! Στο ξυλουργείο έγινε ο αποχωρισμός των δύο στρωμάτων μιας πολύ μεγάλης εικόνας, γιατί μόνο εκεί υπήρχε ο κατάλληλος σε μέγεθος, πάγκος εργασίας. Στο παλαιό εργαστήριο όπως είναι προφανές, δεν υπήρχε άνεση χώρου, δεν υπήρχαν δε ούτε τα στοιχειώδη μέτρα υγιεινής εργασίας και προστασίας των εργαζομένων.

Όσον αφορά στον εξοπλισμό, επί “επταετίας” στο εργαστήριο για αρκετό καιρό είμασταν χωρίς καθόλου υλικά και μικροεργαλεία. Ότι χρειαζόμασταν σε κόλλες, διαλύτες, βαμβάκι, γάζες, λάμες, μαχαιράκια κ.τ.λ. τα φέρναμε από το σπίτι μας για να μπορούμε να εργαστούμε”.

Ερώτηση 3: *Ποιές μέθοδοι τεκμηρίωσης εφαρμόστηκαν;*

ΘΠ: “Αρχίσαμε να κάνουμε ένα είδος condition reports, ας πούμε προμελέτες. Ο Σταύρος Παπαγεωργίου και ο Τάσος Μαργαριτώφ φωτογράφιζαν όταν υπήρχαν οικονομικές δυνατότητες και συχνά με δικές τους μηχανές και δικά τους φίλμς. Φωτογράφιζαν μόνο τη δουλειά που έκαναν για να έχουν τεκμηρίωση. Γιατί πως θα αποδείξεις τη δουλειά σου; Γινόταν φωτογράφιση πριν, μετά και κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης. Ο Σταύρος κι εγώ κάναμε πολύ ωραία σχέδια και κρατούσαμε και ημερολόγια –μάθαμε, δηλαδή, να κρατάμε ημερολόγια. Καρτέλες στην αρχή δεν υπήρχαν. Μετά στο ΒΧΜ είχαν και καρτέλες. Στο ΒΧΜ κρατούσα αρχείο του εργαστηρίου με κάθε λεπτομέρεια. Είχα βιβλίο για την εισαγωγή /εξαγωγή εικόνων στο εργαστήριο, για τις εργασίες που έγιναν, τότε παρελήφθησαν και ποιός συντηρητής ανέλαβε την κάθε εικόνα. Τα βιβλία αυτά υπάρχουν στο αρχείο του μουσείου”.



Εικ.4.13 Φωτογραφική τεκμηρίωση και σχεδιαστική αποτύπωση επιγραφής από την εικόνα «Εισόδια της Θεοτόκου» (Πηγή: Αρχείο Θ.Παπαγεωργίου)



Εικ.4.13 Ακτινογραφία της εικόνας των «Τριών Ιεραρχών» (Πηγή: Αρχείο Θ.Παπαγεωργίου)

Ερώτηση 4: *Κατά πόσο ακολουθήθηκε μια πολιτική εξωστρέφειας;*

ΘΠ: “Στο κλάδο των συντηρητών δεν είχαμε να κρύψουμε κάτι, αν μας ρωτούσαν οτιδήποτε είμασταν ανοιχτοί. Αυτή την εσωστρέφεια δεν την έχω νιώσει εγώ στην υπηρεσία μου. Αργότερα, ναι, όταν ήρθαν παιδιά από τα ΤΕΙ αρχισαν να μας βλέπουν διαφορετικά ενώ δεν υπήρχε κανείς λόγος αντιδικίας. Δεν ξέρω γιατί. Ίσως κάποιοι να τα επηρέαζαν δυσμενώς προς τους ήδη εργαζομένους. Γιατί τα παιδιά από μόνα τους δεν νομίζω ότι ποτέ είναι κακοπροαίρετα. Και όταν μας γνώρισαν αλλάξαν πάρα πολλά. . Εγώ αυτά τα παιδιά τα αγκάλιασα όταν ήρθαν στο εργαστήριο, έτσι ήμουν πάντοτε. Όσα παιδιά ερχόταν για να κάνουν την πρακτική τους στο εργαστήριο έφευγαν κατενθουσιασμένα. Οι δε εκθέσεις που τους έκανα ήταν πάντοτε άριστες γιατί δεν βρήκα εγώ κάτι κακό σε αυτά τα παιδιά. Βρήκα και διάθεση συνεργασίας και απ’ όλα. Ίσως είναι ότι ήμουν εγώ πολύ εξωστρεφής.

Όταν άρχισε ο κλάδος να διευρύνεται πάρα πολύ, μπήκαν άτομα διαφορετικά. Εγώ συνέχισα να λειτουργώ όπως και πρώτα. Ακόμα και με τους πιο δύσκολους προϊσταμένους που περάσανε δεν είχα κανένα πρόβλημα. Δεν ένιωσα ούτε να με αποκλείουν ούτε εσωστρέφεια, όχι. Αναγνώριζαν τη δουλειά μου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν μια εικόνα κάποτε, πολύ σημαντική. Προβληματιζόμουν για ένα θέμα και μου λέει ο Σταύρος Μπαλτογιάννης “ξέρω ότι θα κάνεις αυτό που νομίζεις”, “όχι” του λέω “θέλω τη γνώμη σου και πάντοτε τη θέλω τη γνώμη σου”. Μου είπε, λοιπόν, τη γνώμη του, το συζητήσαμε και προχώρησα μετά εγώ συνδυάζοντας τις δύο γνώμες. Συνεργαστήκαμε και μάλιστα, προς το τέλος, όταν είχα πάει και τον είχα δει μια φορά μου λέει “όταν είχες έρθει, σκεφτόμουν, τώρα πώς θα συνεννοηθώ εγώ μαζί της που είναι μαθήτρια του Μαργαριτώφ”; “Και όταν σε γνώρισα τα έχασα, δεν έχω συνεργαστεί με άνθρωπο τόσο καλά”. Δεν είχαμε κανένα πρόβλημα ποτέ”.

Ερώτηση 5: *Υπήρχε συνεργασία μεταξύ των συντηρητών στον ελλαδικό χώρο;*

ΘΠ: “Στην τοιχογραφία εργαζόμασταν σε διάφορες εφορείες και έπρεπε να συνεργαστούμε με τους ντόπιους συντηρητές. Ποτέ δεν είχαμε πρόβλημα. Ήταν οι πρώτοι συντηρητές που είχαν ξεκινήσει από άλλες δουλειές. Μπαίνοντας όμως στη συντήρηση όλοι είχαν τη διάθεση να μάθουν ο ένας απ τον άλλο, να πλουτίσουν τις γνώσεις τους. Μετά έγιναν οι σχολές στο ΒΧΜ που δίδασκαν ο Μπαλτογιάννης, ο Μαργαριτώφ και πολλοί από τους παλιούς που είχαν ασχοληθεί –ζωγράφοι– και έκαναν πολύ καλή δουλειά.

Πήγαμε στο Γεράκι Λακωνίας με τον άντρα μου, οι δυο μας. Δεν μας είχαν δώσει κανένα άλλο. Σε ένα τόπο που είναι όλος μνημεία, πήραμε ντόπιους σαν εργάτες. Αυτούς τους κάναμε συντηρητές και γίναν και τα παιδιά τους συντηρητές και πήγαν στις σχολές που είχαν βγει εν τω μεταξύ. Ο άντρας μου τους πήγαινε και στο θέατρο της Επιδαύρου για να τους επιμορφώσει εκτός από όλα τα άλλα που τους μαθαίναμε. Αυτοί οι άνθρωποι βγήκαν όχι μόνο καταπληκτικοί συντηρητές αλλά αγαπούσαν τόσο πολύ τον τόπο που δεν μπορείς να φανταστείς. Εξαρτάται τι άνθρωποι θα σου τύχουν. Μας έτυχαν καλοί. Υπήρχαν και σκάρτοι που έφυγαν, δεν άντεξαν. Μετά άρχισαν οι σχολές και αρχίσαμε να έχουμε άτομα που μπορούσες να τα εκπαιδεύσεις πιο εύκολα γιατί όταν έχουν ήδη γνώση του αντικειμένου είναι εύκολο να συζητήσεις μαζί τους. Εξάλλου, πάντα συζητούσαμε μαζί τους, ρωτώντας τους: “Τι νομίζετε ότι πρέπει να κάνουμε εδώ”; Τους έδινες τη πρωτοβουλία να βάλουν το μυαλό τους να δουλέψει και να σκεφτούν

διάφορες άλλες ιδέες και μπορεί να βρισκόταν κάτι. Και βρέθηκε. Σε ένα τεράστιο μνημείο την Πόρτα Παναγιά είχαμε ένα μεγάλο πρόβλημα. Δεν προφταίναμε να γεμίζουμε σύριγγες και να ποτίζουμε γιατί ήταν όλο σαθρό και κάποιος από τους νεαρούς που είχαμε μαζέψει, ο οποίος ήταν αγρότης, είχε την ιδέα να κάνουμε ένα ψεκαστήρα. Σε ένα ψεκαστήρα προσαρμόσαμε 4-5 μπέκ που τα πήρανε με σωλήνες και στην άκρη τοποθετήσαμε σύριγγα με άνοιγμα-κλείσιμο. Υπήρχε ένας βοηθός που κρατούσε συνεχώς την αντλία σε λειτουργία για να δίνει ώθηση στο υγρό και έτσι δουλεύαμε πέντε συντηρητές ταυτοχρόνως.

Με το Μουσείο Μπενάκη υπήρχε μια καλή συνεργασία και όποτε υπήρχε ανάγκη για ακτινογράφιση κάποιας εικόνας πηγαίναμε εκεί. Μας έχει βγάλει πολλές ακτινογραφίες. Μία φορά με το αρχαιολογικό μουσείο χρειάστηκε να μου κάνουν μια χημική ανάλυση ενός βερνικιού. Στις εκθέσεις αργότερα συνεργαστήκαμε πάρα πολύ καλά, δουλέψαμε μαζί τους. Επί επταετίας είχε γίνει η έκθεση των αρχαίων και δουλεύαμε στο αρχαιολογικό μουσείο βράδια γιατί υπήρχε μεγάλη αντίδραση για αυτή την έκθεση, την “έκθεση του Αιγαίου”.

Από τις πρώτες μου αποστολές στο εξωτερικό ήταν αυτή στο Όρος Σινά και στα Ιεροσόλυμα, στη Μονή του Σταυρού, όπου είχα δουλέψει σε εικόνες μαζί με τον Τάσο Μαργαριτώφ. Εκεί είδα για πρώτη φορά από κοντά και τις κηρόχυτες εικόνες! Κάναμε και φωτογράφιση με τον Μαργαριτώφ. Φωτογράφησε τα πάντα και αυτή η φωτογράφιση αποτέλεσε το περίφημο αρχείο του Τάσου Μαργαριτώφ με καταγραφή αντικειμένων, φωτογραφίες και διαφάνειες, ένα πολύ σημαντικό αρχείο και δεν πρέπει να χαθεί.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ο Μαργαριτώφ, ο Μπαλτογιάννης και ο Παπαγεωργίου ξεκίνησαν τον σύλλογο ΠΕΣΑ που υπάρχει ακόμα. Στον σύλλογο αυτό συμμετείχαν διπλωματούχοι συντηρητές και μη. Απο το τέλος της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τις αρχές του 1980 ήμασταν ημερομίσθιοι και είχαμε οργώσει όλη την Ελλάδα.

Ερώτηση 6: *Αναπτύχθηκε κάποια μορφή επικοινωνίας με συντηρητές/τριες οι οποίοι εργάζονταν σε μουσεία, εκπαιδευτικά ιδρύματα ή οργανισμούς του εξωτερικού;*

ΘΠ: “Με τους Ρώσους δεν τα πηγαίναμε πολύ καλά γιατί δεν έλεγαν ξεκάθαρα τα υλικά που χρησιμοποιούσαν, αλλά τα κρύβανε. Όταν ήμουν στο Λούβρο, βρήκα μια δυστοκία από μέρους τους, αλλά με την Νικόλ Ντελσό, συντηρήτρια και τη Σεγκολέν Μπερζόν, επιμελήτρια η

συνεργασία μας ήταν άψογη από την αρχή. Συμμετείχα σε πολλά συνέδρια, όχι σε όλα του εξωτερικού, (γιατί είχα οικογένεια και δεν μπορούσα εύκολα να φύγω), αλλά σε όλα όσα γινότανε στην Ελλάδα, όπου είχα κάνει και αρκετές ανακοινώσεις. Στο εξωτερικό έκανα ανακοινώσεις στη Γερμανία (Recklinghausen), στη Φινλανδία (Valamo) και στη Γαλλία (Παρίσι).

Όταν ήμουν στο IFROA, Γαλλικό Ινστιτούτο Συντήρησης, το 1984, στο Γαλλικό Ινστιτούτο Συντήρησης με την υποτροφία μου, μαζί με τη Μυρτώ Μπρούμη, είχα μια δυσκολία σε μια εικόνα που μου είχαν δώσει να καθαρίσω. Ήρθε αμέσως ο χημικός, του εξήγησα τι θέλω, σε μια μέρα είχα τα αποτελέσματα και προχώρησα τον καθαρισμό. Κι εγώ τα έχασα γιατί αυτά τα πράγματα δεν τα ξέραμε, ότι δηλαδή μπορούσαμε να έχουμε άμεση βοήθεια από ειδικούς παράλληλων φορέων σχετικών με τη συντήρηση. Ότι θέλαμε μπορούσαμε να το ζητήσουμε αμέσως αντί να το ψάχνουμε μόνοι μας. Είχαν ξεχωριστό άνθρωπο για τα ξυλουργικά, άλλος έκανε τα φοδραρίσματα, άλλος έκανε τον καθαρισμό. Εμείς μαθαίναμε από την αρχή να πιάσουμε ένα έργο από το Α έως το Ω. Το τι ξυλουργικά έχω κάνει, μου έχουν φάει τα χέρια. Τρεις μήνες με την υποτροφία μου ήμουν το πρωί στο Λούβρο με τη Μυρτώ και τα απογεύματα τη βγάζαμε σε βιβλιοθήκες για να μαζεύουμε πληροφορίες”.

Ερώτηση 7: *Πόσο εφικτή ήταν η αναζήτηση σε βιβλιογραφικές πηγές, για την ενημέρωση των εξελίξεων στην επιστήμη της συντήρησης;*

ΘΠ: “Έψαχνα στις βιβλιοθήκες, στη βιβλιοθήκη του μουσείου αρχικά. Έψαχνα ποια αρχαιολόγος είχε ασχοληθεί με την εικόνα και την έβρισκα. Ένα διάστημα πήγαινα στην Εθνική Βιβλιοθήκη και έψαχνα ότι ήθελα. Για μετεκπαίδευση γίνονταν μερικά σεμινάρια τα οποία όσοι ήθελαν –κανείς δεν ήταν υποχρεωμένος– παρακολουθούσαν. Βέβαια είχα φτάσει και στη Θεσσαλονίκη και παντού όπου γίνονταν σεμινάρια. Παρακολούθησα σεμινάριο υφάσματος. Παρακολούθησα και σεμινάριο για τα βιβλία γιατί με ενδιέφερε πάρα πολύ η παλαιογραφία –ήταν ένας τομέας που με γοήτευε. Επειδή γράφω και μόνη μου από μικρή. Στον Περιηγητή έγγραφα χρονογραφήματα και είχαν δημοσιευθεί κιόλας. Εν τέλει, έπρεπε να εξειδικευτείς σε ένα τομέα. Όπου μπορούσα όμως, ας ήταν σεμινάριο παλαιογραφίας, θα πήγαινα να το παρακολουθήσω. Αυτά όμως δεν ήταν η κατευθυντήρια γραμμή από την υπηρεσία μας. Ήμασταν καταρχάς τα περισσότερα χρόνια ημερομίσθιοι, από το 65 περίπου μέχρι το 85-86 που

γίναμε μόνιμοι. Ο Χρήστος Ντούμας είναι από τους λίγους που αναφέρει τους συντηρητές σ' ένα βιβλίο που έγραψε για τη Θήρα, ονομάζοντάς τους “οι αφανείς ήρωες της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας”. Βέβαια όλοι είχαμε συγκινηθεί και πήγαμε και τον συγχαρήκαμε. Σχεδόν δεν μας ανέφεραν οι παλαιότεροι. Γνωρίσαμε βέβαια και φωτισμένες μορφές. Για ένα διάστημα με είχε πιάσει μανία να κάνω μεταφράσεις παίρνοντας πληροφορίες από διάφορα βιβλία που έψαχνα κι έβρισκα και να τα μοιράζω δωρεάν στους συναδέλφους. Δεν είδα ενδιαφέρον και το σταμάτησα. Η επιμόρφωσή μας ήταν καθαρά προσωπική πρωτοβουλία του καθενός”.

Ερώτηση 8: *Ποιοι ήταν οι κατευθυντήριοι άξονες για την συντήρηση του ξύλινου φορέα; &*
Ερώτηση 9: *Στην πορεία των χρόνων εφαρμόστηκαν οι αρχικές πρακτικές στη συντήρηση του ξύλινου υποστηρίγματος ή τροποποιήθηκαν; Ποιοί ήταν οι λόγοι και ποιά τα στάδια που ακολούθηθηκαν;*

ΘΠ: “Το πρώτο που μας ενδιέφερε ήταν η απεντόμωση με ότι μέσα μπορούσαμε. Και εκεί είχα πάει σε ένα σεμινάριο που έκανε η Ρεντοκίλ σε ένα ξενοδοχείο στην Κηφισιά για απεντόμωση, για να μάθουμε νέους τρόπους γιατί απεντομώνουμε με μια μάσκα. Εκεί είδα αυτούς τους φουσκωτούς θαλάμους που έβαζαν μέσα την εικόνα, προστάτευαν την επιφάνεια και διοχέτευαν μέσα το αέριο. Έκαναν έτσι την απεντόμωση και δεν κινδύνευε ούτε ο συντηρητής ούτε η εικόνα. Με έστειλε η υπηρεσία για να εφαρμόσει την μέθοδο στο εργαστήριο. Ψάξαμε και κάτι έκανε η υπηρεσία και κάπου δημιούργησε ένα τέτοιο θάλαμο και όταν θέλαμε στέλναμε κι εμείς τις εικόνες. Δεν τα πρόλαβα πολύ αυτά τα πράγματα αλλά προσπαθήσαμε. Από όταν έγινε ο σύλλογος, προσπαθήσαμε πάρα πολύ να βελτιώσουμε και τις συνθήκες υγιεινής και για να ενταχθεί το επάγγελμά μας στα ανθυγιεινά επαγγέλματα.

Κάναμε ξυλουργικές εργασίες συμπληρώματα, στην αρχή ίσως κάναμε λίγο παραπάνω από' ότι πρέπει, μετά προσπαθήσαμε να κάνουμε όσο το δυνατόν λιγότερες επεμβάσεις. Να απεντομώσουμε το ξύλο, να το σταθεροποιήσουμε με συνθετικές ρητίνες, ανάλογα με την περίπτωση, αλλά να μην κάνουμε πολύ ‘παρκετατούρα’ όπως λεγόταν στην Ιταλία –όσο το δυνατόν λιγότερες επεμβάσεις. Διατηρούσαμε το αυθεντικό ξύλο, μόνο στον αποχωρισμό, το πάνω στρώμα τοποθετείται σε νέο ξύλινο υπόστρωμα, που κι εκεί κάναμε κινητά τρέσα για να μην κινούνται τα ξύλα και σπάει η επιφάνεια όπως γινόταν παλιά. Εφόσον υπήρχαν παλιά τρέσα, τα συντηρούσαμε, κάναμε όποιες επεμβάσεις χρειαζόνταν και τα κρατούσαμε. Αλλιώς βάζαμε

καινούρια τρέσα που θα γινόταν κινητά. Εγώ βέβαια δεν ασχολήθηκα με τα ξυλουργικά τόσο πολύ γιατί είχαμε και ξυλουργό τα τελευταία χρόνια που με την καθοδήγηση του συντηρητή έκανε τα ξυλουργικά για να γίνουν με τέτοιο τρόπο ώστε να μην κινδυνεύει πάλι η εικόνα. Συνηθιζόταν παλιά στις ρωγμές που παρουσίαζαν σπασίματα η σύνδεση να γίνεται με τη προσθήκη “πεταλούδας” (τεμαχίου ξύλου σε σχήμα πεταλούδας). Αργότερα διαπίστωσαν ότι στα ανοίγματα της προσθήκης αυτής (στην μεγαλύτερή της διάσταση) δημιουργούνται ωθήσεις με αποτέλεσμα νέες ρωγμές. Εφαρμόστηκαν τότε νέα συστήματα όπως, με εγκοπές στα δύο ξύλα, όπου τοποθετείτο τεμάχιο πολύ μαλακού ξύλου σε μορφή “καβίλιας” που συγκρατούσε τα ξύλα ενωμένα με τη βοήθεια κόλλας”.

Ερώτηση 10: *Πώς αντιμετωπίστηκε η αφαίρεση του προστατευτικού βερνικιού (καθαρισμός);*

ΘΠ: “Οι επιθεωρητές συντήρησης Σταύρος Μπαλτογιάννης και Τάσος Μαργαριτώφ δεν συμφωνούσαν με τον καθαρισμό “σε βάθος” που επιλέγουν άλλοι συνάδελφοι. Είναι γεγονός ότι οι διαλύτες που χρησιμοποιούμε, είναι ισχυροί και αργούν να στεγνώσουν. Φτάνοντας τον καθαρισμό ως τη ζωγραφική επιφάνεια, όσο προσεκτικός και αν είναι κάποιος, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να ξεφύγει μια έστω και ελάχιστη ποσότητα διαλύτη που θα απορροφηθεί αμέσως με κίνδυνο, σε βάθος χρόνου, προβλημάτων στη ζωγραφική επιφάνεια. Έχω δει εικόνες καθαρισμένες σε βάθος μέσα από το μικροσκόπιο και βλέπεις την επιφάνειά τους που έχει γίνει πορώδης, τι σημαίνει αυτό; Ότι η εικόνα περάστηκε με βερνίκι πολύ γρήγορα, πριν στεγνώσει καλά ο διαλύτης που χρησιμοποιήθηκε. Υποτίθεται ότι περιμένεις, στεγνώνει καλά η εικόνα, περνάς το βερνίκι για να την προστατεύσεις. Όταν δεν έχει βερνίκι η εικόνα, η επιφάνεια αυτή που εκ της φύσεώς της είναι πορώδης στο βάθος οτιδήποτε περάσει από πάνω, οτιδήποτε στάξει αρχίζει να τη διαλύει. Επομένως, δεν είναι καλύτερα να έχει μια έστω ελάχιστη πάτινα; Να φτάσουμε λέει να βρούμε το αρχικό χρώμα του ζωγράφου. Μα ποιό αρχικό; Ήδη με την πάροδο των χρόνων έχει οξειδωθεί, έχει αλλοιωθεί το χρώμα, σώσε τουλάχιστον αυτό που υπάρχει, διατηρώντας το σε καλή κατάσταση όσο το δυνατόν περισσότερο. Γι’αυτό μόλις τελειώσει η συντήρηση περιμένουμε να στεγνώσει πρώτα τελείως η ζωγραφική επιφάνεια και κατόπιν βερνικώνουμε .

Παλαιότερα συνήθιζαν να περνούν πάτινα όλη την επιφάνεια μιας εικόνας για να φαίνεται πιο παλιά. Γι αυτό βρίσκουμε μερικά βερνίκια που έχουν τόσο πάχος. Μια φορά που κατάφερα και πήρα δείγματα και έδωσα στο Αρχαιολογικό και μου έδωσαν τις απαντήσεις, ήταν

το ένα στρώμα βερνικιού πάνω από το άλλο επάλληλα στρώματα βερνικιού. Κατά διαστήματα, κάθε ένας που συμπλήρωνε, έβαζε κι ένα βερνίκι απο πάνω, περνούσαν μια πατινα. Ήταν μια εικόνα που είχα, μιας Παναγία Πάντου, που είχε τόσες πολλές επεμβάσεις που είχα πελαγώσει. Είχα και την αρχαιολόγο που με πίεζε. Ήθελε να την ανακοινώσει γιατί έγραφε ένα βιβλίο. Στο τέλος της είπα ότι δεν μπορώ να κάνω τίποτα άλλο. Έψαχνα, έλεγα ότι έφτασα κάπου, την καθάριζα, έβρισκα παραπέρα άλλο στρώμα. Πάρα πολλές επεμβάσεις που γίνονταν απο ζωγράφους και ο καθένας με το στυλ του και τον τρόπο του και ο καθένας με τα υλικά του, με τα υλικά που είχε μάθει και αυτό ήταν δύσκολο γιατί έπρεπε να αλλάζεις και τους διαλύτες. Και για να αλλάξεις διαλύτη πρέπει να κάνεις ένα δείγμα, να κάνεις μία δοκιμή. Είχαμε τον τύπο του Pearson και με βάση αυτόν ξέραμε: αν ήταν αλκοόλες, θέλαμε περίπου το τάδε, αν είναι εστέρες, θέλαμε το δείνα. Αλλά και αυτά ήταν διάφορα μείγματα και σε διαφορετική ποσοστιαία αναλογία κάθε φορά. Έπρεπε να γίνουν μικροδειγματάκια. Οι περισσότεροι δεν έκαναν, έβαζαν τους πιο ισχυρούς διαλύτες και καθάριζαν. Οχι, σε εμάς δεν γινόταν αυτό, ούτε στα συνεργεία του Μπαλτογιάννη, ούτε στα συνεργεία του Μαργαριτώφ. Αλλά υπήρχαν και παλαιότεροι συντηρητές που ήταν καλλιτέχνες, γλύπτες, ζωγράφοι κλπ που είχαν συνεργεία δικά τους και ακολουθούσαν δική τους τεχνική. Αυτοί ήταν που είχαν τα μπουκαλάκια που δεν έλεγαν τι είναι, έλεγαν “πάρε αυτό και καθάρισε” στους βοηθούς τους, όπως συνήθιζαν να ονομάζουν τους συνεργάτες τους.

Στην αφαίρεση του βερνικιού όταν βάζεις ισχυρούς διαλύτες και δεν προσέχεις, μπορεί να πάρεις και τη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά η πολιτική ας πούμε του βυζαντινού μουσείου και της διεύθυνσης συντήρησης ήταν να μπορέσουμε να κρατήσουμε το αρχικό βερνίκι. Να αφαιρέσουμε ότι επιζωγραφίσεις μπορούμε, εν ανάγκη να μείνει και ένα ελάχιστο στρώμα του μεταγενέστερου βερνικιού, προκειμένου να αφαιρεθεί το βερνίκι, γιατί σε πολλά σημεία το βερνίκι είχε ήδη φύγει και ήταν το μεταγενέστερο πάνω. Στόχος μας είναι να κρατήσουμε έστω και ελάχιστη ποσότητα του αρχικού βερνικιού (αν υπάρχει) και να μην απογυμνώσουμε τελείως τη ζωγραφική επιφάνεια”.

Ερώτηση 11: Ποιά ήταν τα κριτήρια επιλογής των υλικών και ποιές μέθοδοι συντήρησης επιλέχθηκαν και εφαρμόστηκαν;

ΘΠ: “Η αναστρεψιμότητα βασικά –αν και παλαιά χρησιμοποίησα τα κεριά που δεν είναι τελείως αναστρέψιμα. Σε επεμβάσεις με κεριό, εμποτισμούς και τέτοια δεν είναι αναστρέψιμο. Χρησιμοποιήσαμε το κεριό μόνο σε περιπτώσεις που δεν ήταν δυνατόν να επέμβουμε με κάποιο άλλο ενισχυτικό υλικό. Όταν έχεις το αντικείμενο, θα κάνεις τις δοκιμές σου, θα χρησιμοποιήσεις και παλιές κόλλες, θα τις δοκιμάσεις και θα δεις τι θα ταιριάζει. Θα δοκιμάσουμε αρχικά τις συνθετικές ρητίνες (υλικό με σημαντική αναστρεψιμότητα) αλλά αν παραστεί ανάγκη θα δοκιμάσουμε και το κεριό και άλλα υλικά. Πρέπει να εκμεταλλευτείς όλη την γκάμα των υλικών της συντήρησης και των μεθόδων. Βασικό ήταν να είναι αναστρέψιμο –που καμία κόλλα μεταξύ μας δεν είναι απόλυτα αναστρέψιμη, για να είμαστε ειλικρινείς. Και στις κόλλες ξεκινούσαμε από αραιά διαλύματα και προχωρούσαμε σε πιο ισχυρά. Αλλά αν μπορούσαμε να προχωρήσουμε με πιο ελαφρείς διαλύτες, με πιο ελαφριά διαλύματα συνθετικών ρητινών ή ζωικών κολλών, προσπαθούσαμε με τα πιο ελαφριά προχωρώντας αναγκαστικά στα πιο δύσκολα. Μετά είχαμε τα διαβρωτικά που ήταν για τις επιζωγραφίσεις. Έπρεπε να παρακολουθούμε, να προσέχουμε, να γίνει δείγμα σε μικρό μέρος. Καθορίζαμε ένα μέρος που κάναμε τα δείγματά μας, να δούμε πόση ώρα χρειάζεται για να μην αρχίζει να φουσκώνει το αρχικό στρώμα ζωγραφικής. Όλα αυτά όμως στην αρχή γίνονταν λίγο πρακτικά γιατί δεν είχαμε τα μέσα και δεν είχαμε και προφύλαξη καθόλου. Ό,τι διαλύτη κι αν χρησιμοποιούσαμε, δεν είχαμε καμία προφύλαξη, ούτε γάντια. Αυτά αρχίσαμε να τα βλέπουμε όταν αρχίσαμε να κυκλοφορούμε στα ξένα μουσεία και εργαστήρια με τις εκθέσεις, το πόσο πρόσεχαν και πόσα μέσα είχαν εκεί. Συνοψίζοντας, προσπαθούσαμε να μην κάνουμε ριζικές επεμβασεις, επεμβάσεις που να μην γίνονται σε βάθος. Γιατί πιστεύαμε ότι όσο προχωρεί η επιστήμη, εφόσον είναι μια επιστήμη εν εξελίξει ακόμα, μπορεί να βρεθούν καλύτερα και λιγότερο επικίνδυνα για τη ζωγραφική επιφάνεια υλικά”.

Ερώτηση 12: Ποιά είναι η προσέγγιση στην αισθητική αποκατάσταση των εικόνων;

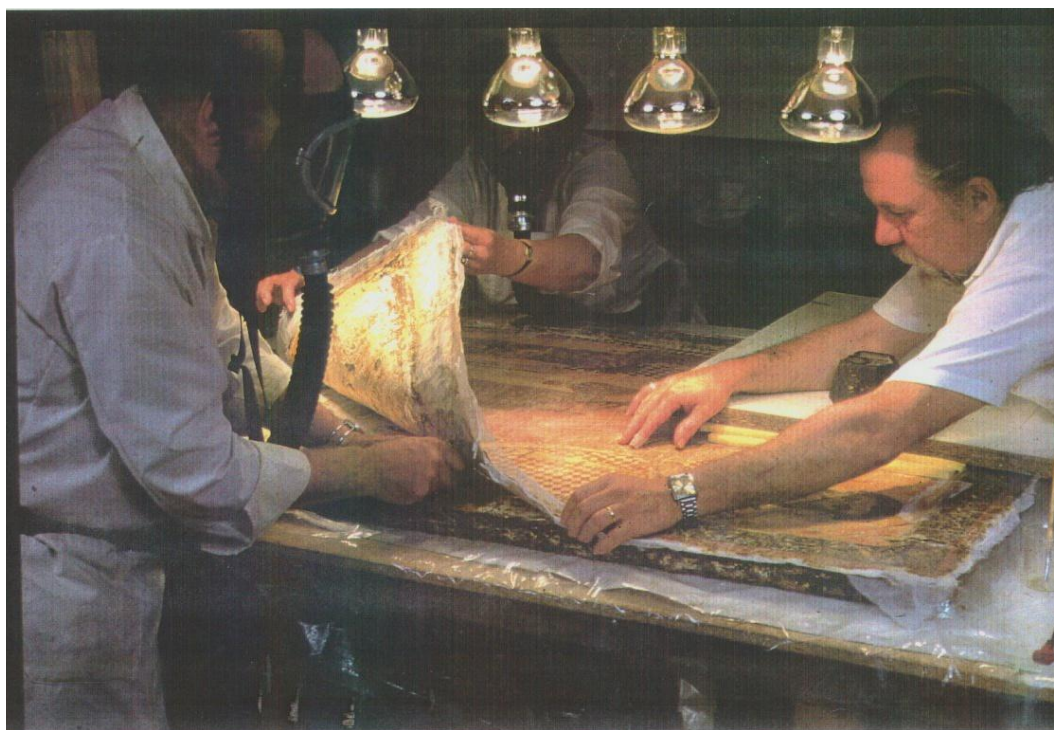
ΘΠ: “Να γίνεται μια μερική αισθητική αποκατάσταση εκεί που είμαστε απόλυτα σίγουροι για τα όρια. Όταν έχεις τα στοιχεία, θα προχωρήσεις σε ένα τόνο πιο χαμηλά, με *rigatino*, με

pointillism, ή ακόμα και σε ένα ελάχιστο πιο χαμηλό επίπεδο. Η αισθητική αποκατάσταση θα πρέπει να είναι ελαφρά διακριτή χωρίς να ενοχλεί το μάτι. Ειδικά στο θέμα των εικόνων σε εκκλησίες θα πρέπει να είμαστε πιο ελαστικοί γιατί οι πιστοί θέλουν να βλέπουν το θέμα της εικόνας που προσκυνούν. Οι αλλεπάλληλες ζωγραφικές επεμβάσεις έχουν συχνά αλλοιώσει τελείως το θέμα. Την εποχή που αγιογράφοι διόρθωναν τις παλιές και φθαρμένες εικόνες, συνήθιζαν να προσθέτουν στο κάτω τμήμα και την υπογραφή γνωστών αγιογράφων της εποχής. Οι πλαστές υπογραφές στις παλιές εικόνες είναι από τα σοβαρότερα προβλήματα που αντιμετωπίζουμε.

Στη διαδικασία της συντήρησης ενός έργου τέχνης είναι απαραίτητη η καλή συνεργασία των σχετικών κλάδων, αρχαιολόγων, ιστορικών της τέχνης, συντηρητών και χημικών (στη συντήρηση τοιχογραφιών εμπλέκονται και άλλοι κλάδοι). Γενικά πριν ληφθεί μια απόφαση για κάποια επέμβαση πιο ριζική, η συνεργασία των άμεσα εμπλεκόμενων κλάδων είναι απαραίτητη. Για παράδειγμα, στην Παναγία (που αποκαλύφθηκε κάτω από κάλυμμα σμάλτου), θα μπορούσε να είχε φύγει όλο το κάτω μέρος (παλια επιζωγράφιση) και να μείνει το ξύλο. Συνεννοήθηκα με τον Σταύρο Μπαλτογιάννη και μου λέει “όχι ας το αφήσουμε. Θα είναι όμως ορατά τα όρια του αρχικού με έναν τρόπο που όπως βλέπεις στη φωτογραφία δεν ενοχλεί. Όταν το δεις από κοντά είναι λίγο το επίπεδο πιο πάνω”. Αυτό το τμήμα το κράτησα γιατί αποτελούσε μέρος της ιστορικής διαδρομής της εικόνα, εάν το αφαιρούσα θα έμενε σκέτο το ξύλο, δεν είχε νόημα γιατί δεν στερεί τίποτα στην εικόνα. Ευτυχώς το βασικό θέμα σώθηκε. Ούτε χρύσωμα έκανα γιατί το νέο χρύσωμα είναι πολύ έντονο σε σχέση με το παλιό χρυσό που έχει τις φθορές και τα “κρακλέ” του και δεν ενοχλεί το μάτι. Εγώ πιστεύω ότι πρέπει να το σεβαστείς. Αν ήταν κακή ζωγραφική, θα την αφαιρούσα, αλλά ταίριαζε στο σύνολο, δεν ενοχλούσε το μάτι και ήταν εντάξει. Αν είναι κραυγαλέα η επέμβαση θα την αφαιρέσεις αναγκαστικά, και θα κάνεις μια δική σου. Αλλά όλα αυτά πρέπει να γίνονται με συνεννόηση, δεν μπορεί να κάνει ο καθένας ότι θέλει. Ειδικά σε ένα μουσείο πρέπει να υπάρχει μια αρμονική συνεργασία. Εγώ αυτή την αρμονική συνεργασία ποτέ δεν ένιωσα να μου λείπει, γιατί συνεργαζόμασταν πάντα όλοι αρμονικά, κανείς δεν μου είπε θα κάνεις αυτό”.

Ερώτηση 13: *Κάποιες ιδιαίτερες περιπτώσεις που συναντήσατε;*

ΘΠ: “Δεν αντιμετωπίσαμε προβλήματα στον αποχωρισμό της εικόνας. Μόνο ένα βράδυ, ο Τάσος Μαργαριτώφ είδε στον ύπνο του οτι φούσκωσε όλη η εικόνα και μας ξύπνησε από τις πέντε Κυριακή πρωί και τρέχαμε στο Βυζαντινό και η εικόνα ήταν μια χαρά. Είχε κάνει πρώτα τόσες δοκιμές, είχε υπολογίσει τους χρόνους και πάντοτε τα άφηνε λιγότερο χρόνο και δοκιμάζαμε και βλέπαμε αν θέλει λίγο ακόμα. Είναι βασικό να κρατάς χρόνους, πολύ βασικό, γι’αυτό γίνονται και τα δείγματα στο πλαίσιο σε φόντα σε σημεία δηλαδή που δεν υπάρχει φόβος να αλλοιωθεί το κυρίως θέμα. Δεν χρειάζεται να αρχίσουμε να σκαλίζουμε την εικόνα γιατί σε μερικά μέρη έχει ήδη φαγωθεί κι έχει μπει μέσα. Για τον αποχωρισμό χρησιμοποιήσαμε πολύ ισχυρό διαλύτη το Dimethylformamide και ατμό καμία φορά για να βοηθήσουμε. Γι’αυτό δουλεύαμε με ειδικές μάσκες με τις οποίες ήταν πολύ δύσκολο να δουλέψεις.



Εικ.4.17 Τ.Μαργαριτώφ, Θάλεια και Σταύρος Παπαγεωργίου κατά την διαδικασία αποχωρισμού της εικόνας των “Τριών Ιεραρχών” (Πηγή: Αρχείο Θ.Παπαγεωργίου)



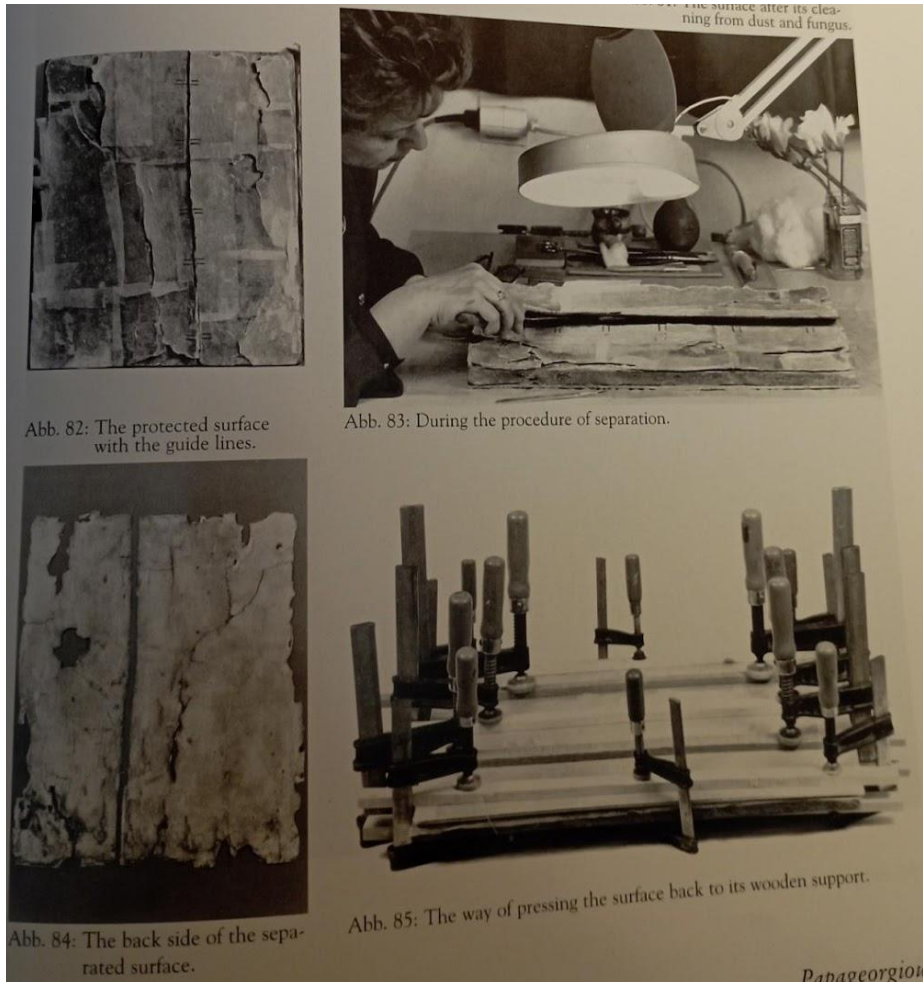
Εικ. 4.18 Ολοκλήρωση του αποχωρισμού του υπερκείμενου από το υποκείμενο ζωγραφικό στρώμα της εικόνας των “Τριών Ιεραρχών” (Πηγή: Αρχείο Θ.Παπαγεωργίου)

Μια δουλειά που με ενθουσίασε ήταν το JHS (Jesus Hominum Salvator) του Ανδρέα Ρίτζου(15ος αιώνας) που είχε πάρα πολύ ωραίο αποτέλεσμα. Είχε επιζωγραφίσει μεταγενέστερες που μπορούσα να τις αφαιρέσω και δεν τις έχω αφαιρέσει όλες, εκεί που δεν ενοχλούσαν και που είδα ότι δεν υπήρχε από κάτω ζωγραφική, τις έχω αφήσει. Όλες οι αρχικές παρατηρήσεις καθώς και οι εργασίες συντήρησης που έγιναν στην εικόνα έχουν καταγραφεί με κάθε λεπτομέρεια στις αναφορές μου.

Μία άλλη δύσκολη αποστολή μας στο BMX ήταν ο έλεγχος κιβωτίων με εικόνες σύγχρονες, που οι Έλληνες βιοτέχνες έκαναν εξαγωγή στο εξωτερικό. Για να πάρουν την άδεια εξαγωγής χρειαζόταν βεβαίωση αρχαιολόγου και συντηρητή ότι είναι σύγχρονες. Μια φορά είχε έρθει ένας βιοτέχνης που είχε τεράστια ξύλινα κιβώτια που είχαν εικόνες μεγέθους που έχει το κινητό που είναι παλαιάς τεχνολογίας, εικονάκια. Με φωνάζουν με τον αρχαιολόγο μαζί και τους λέμε “ανοίξτε τα”, μας λένε “τι να ανοίξουμε; Υπογράψτε”. “Τι να υπογράψω κλειστό κιβώτιο

χωρίς να ξέρω τι έχει μέσα;” του λέω. Χρειάστηκε να επέμβει η Διευθύντρια του Μουσείου για να πειστεί ο βιοτέχνης να ανοίξει τα κιβώτια για τον έλεγχο.

Σε ένα τέτοιο έλεγχο βρήκαμε μέσα σε ένα κιβώτιο μία εικόνα που είχε ένα караβάκι με σμάλτο από πάνω. Την είδε ο Σταύρος Μπαλτογιάννης και του έκανε εντύπωση το ότι το ξύλο ήταν κυρτό. Μπορεί να ήταν ένα παλιό ξύλο και να ήταν κυρτό, αλλά δεν ήταν αυτό που του φάνηκε περίεργο. Είχε βάλει ένα κόντρα πλακέ στην πίσω πλευρά για να φαίνεται ίσια. Τότε ο Μπαλτογιάννης του ζητάει να αφαιρέσει το σμάλτο για να το ελέγξει. Θυμάμαι το έφερε κάτω στα εργαστήρια –τότε είχαμε και μικροσκόπιο– και το ψάξαμε στο μικροσκόπιο. Όταν έβγαλε το σμάλτο ήταν ένα κατάμαυρο πράγμα, ένα φοβερό βερνίκι, το κοιτάω, εικόνα κάτω και πολύ καλή εικόνα. Ήταν κατάμαυρη και σχεδόν όλη ξεκολλημένη από το ξύλο. Η εικόνα προστατεύτηκε με χαρτιά, αποκολλήθηκε από το ξύλο, στερεώθηκε, ξανακολλήθηκε στο ξύλο, καθαρίστηκε και αποκαλύφθηκε μια υπέροχη Παναγία του 17ου αιώνα, σχεδόν ατόφια εκτός από μία λωρίδα στο κάτω μέρος όπου υπήρχε μια πολύ παλιά επέμβαση του 18ου αιώνα αλλά πολύ καλοφτιαγμένη. Την διατήρησα αυτή την επέμβαση αφήνοντας να φαίνεται η διαφορά σαν ιστορία της εικόνας, δεν ενοχλεί το μάτι και φαίνεται μια πολύ καλή παλιά επέμβαση. Και αυτή την εικόνα πήγαν να την περάσουν λαθραία. Την περίπτωση και τη μεθοδολογία της συντήρησης αυτής της εικόνας παρουσίασα με ανακοίνωσή μου στο Recklinghausen της Γερμανίας”.



Εικ.4.20 Εργασίες συντήρησης και αποκατάστασης της εικόνας της Παναγίας. (Πηγή: Αρχείο Θ.Παπαγεωργίου).

Ερώτηση 14: Σήμερα, αν μπορούσατε να γυρίσετε πίσω στο χρόνο, τι θα κάνατε ίσως διαφορετικά;

ΘΠ: “Δεν μπορώ να πω ότι έχω μετανιώσει για ότι έχω κάνει ως τώρα γιατί ήμουν πάντοτε πολύ συγκρατημένη στη δουλειά μου και δεν προχωρούσα παραπάνω από εκεί που μπορούσα. Και επειδή ακολουθούσαμε πάντα τη γραμμή του Μαργαριτώφ και του Μπαλτογιάννη δεν αφαιρούσαμε ανεξέλεγκτα τα μεταγενέστερα, παρά μόνο όταν εντοπίζαμε αρχικά ίχνη ή για λόγους ασφαλείας του έργου όπου ήταν απολύτως απαραίτητο να αφαιρεθούν. Κάναμε δε πάντοτε σχολαστικά την τεκμηρίωσή μας με όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες, για να υπάρχουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία της πορείας του έργου στο χρόνο, σε περίπτωση που αργότερα χρειαστεί κάποιος να επέμβει. Το κύριο μέλημά μου, θα ήταν να παρθούν τα

κατάλληλα μέτρα υγιεινής και προστασίας στους χώρους εργασίας για τους εργαζόμενους, γιατί δυστυχώς στον κλάδο μας υπήρξαν πολλές περιπτώσεις συναδέλφων που πέθαναν από καρκίνο. Υπήρξαν και άλλα περιστατικά, όχι τόσο ακραία, συναδέλφων με αναπνευστικά προβλήματα. Ήδη όμως, όπως μαθαίνω, γιατί δεν έπαψα ποτέ να ενδιαφέρομαι για τη συντήρηση και για τους νεότερους συναδέλφους μου, οι συνθήκες εργασίας έχουν κατά πολύ βελτιωθεί”.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΚΑΙ ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

5.1 Αποτελέσματα

Έχοντας παρουσιάσει το παραπάνω πλούσιο πρωτογενές υλικό, και πριν προχωρήσουμε στην βαθύτερη ανάλυση του, είναι παραγωγικό να συγκεντρώσουμε τα κύρια αποτελέσματα που προκύπτουν από τις συνεντεύξεις. Αρχικά, ο Στασινόπουλος αναφέρει ότι έδινε ιδιαίτερη προσοχή στο ζήτημα της τεκμηρίωσης των εργασιών συντήρησης που πραγματοποιούσε – συγκεκριμένα, κρατούσε πάντα καρτέλα συντήρησης και φωτογράφιζε τα διάφορα στάδια των εργασιών ενώ παράλληλα με την εξέλιξη της τεχνολογίας εξελίσσονταν και τα μέσα και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούσε. Ο ίδιος μοιράζεται, επίσης, ότι συνεργαζόταν συχνά με φορείς του εξωτερικού – πολλές φορές στο πλαίσιο εξωστρεφών δραστηριοτήτων και εργασιών του Μουσείου Μπενάκη. Αναφορικά με την συνεργασία μεταξύ των συντηρητών στην Ελλάδα, ο Στασινόπουλος αναφέρει ότι δούλευε κυρίως με μια μικρή ομάδα φίλων-συναδέλφων ενώ στις σχέσεις με παλαιότερους συντηρητές ενίοτε υπήρχαν κάποιοι τριγμοί. Δεν παραλείπει, επιπλέον, να μιλήσει για τη μεγάλη δυσκολία εύρεσης βιβλιογραφικών πηγών και γενικότερης ενημέρωσης σχετικά με τις εξελίξεις στην επιστήμη της συντήρησης.

Σχετικά με το πιο πρακτικό ζήτημα της συντήρησης του ξύλου, ο Στασινόπουλος θυμάται την θητεία του δίπλα στον Πέτρο Καραγιαννη που υπήρξε για εκείνον διαφωτιστική. Ενώ στην αρχή της καριέρας του εν λόγω συντηρητή οι εργασίες στο ξύλινο υπόβαθρο ήταν αρκετά παρεμβατικές, με την πάροδο των χρόνων δινόταν όλο και μεγαλύτερη προσοχή στη διατήρηση του ήδη υπάρχοντος ξύλου. Όσον αφορά στην αφαίρεση του προστατευτικού βερνικιού, ο Στασινόπουλος ήταν υπέρμαχος της πλήρους αφαίρεσης και του βερνικιού και της πάτινας σε

ένα έργο ζωγραφικής. Ο ίδιος, επιπροσθέτως, εξηγεί την προτίμηση που είχε στα νέα υλικά και συζητά διάφορους πειραματισμούς στους οποίους προέβη με αυτά. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι ο Στασινόπουλος υποστηρίζει και εφαρμόζει την μικρή αισθητική συμπλήρωση των ζωγραφικών έργων.

Η Παπαγεωργίου, με τη σειρά της, αναφέρει ότι κι εκείνη έδινε ιδιαίτερη προσοχή στο θέμα της τεκμηρίωσης της δουλειάς της χρησιμοποιώντας condition reports, καρτέλες και φωτογραφίες. Ως προς το κλίμα στον κλάδο των συντηρητών, η ίδια μοιράζεται ότι υπήρχε μεγάλη διάθεση για δουλειά αλλά και συνεργασία παρά τις όποιες διαφωνίες που προέκυπταν σε ζητήματα συντήρησης ενώ, επίσης, αποκαλύπτει ότι η πολιτική εξωστρέφειας δεν αποτελούσε προτεραιότητα για το Τμήμα Συντήρησης του ΒΧΜ. Σχετικά με την έρευνα σε βιβλιογραφικές πηγές, η εν λόγω συντηρήτρια προσπαθούσε να ενημερώνεται για τις εξελίξεις στη συντήρηση μέσω δικής της έρευνας σε βιβλιοθήκες καθώς και παρακολούθησης και συμμετοχής σε σεμινάρια.

Στην ερώτηση σχετικά με τη συντήρηση του ξύλινου υπόβαθρου, η Παπαγεωργίου απαντά ότι προσπαθούσε να κάνει τις λιγότερες δυνατές επεμβάσεις δίνοντας προτεραιότητα στην απεντόμωση του ξύλου και τη σταθεροποίηση του με συνθετικές ρητίνες. Ως προς τον καθαρισμό της ζωγραφικής επιφάνειας, η ίδια δεν εφάρμοζε πλήρη αφαίρεση του προστατευτικού βερνικιού, διατηρούσε δηλαδή μια ελάχιστη ποσότητα αρχικού βερνικιού. Επιπροσθέτως, η συντηρήτρια υποστηρίζει ότι επέλεγε παλαιότερα αλλά και νεότερα υλικά ανάλογα με την εργασία την οποία καλείτο να πραγματοποιήσει. Τέλος, αξίζει να δώσουμε προσοχή στην προσέγγιση της Παπαγεωργίου στην αισθητική αποκατάσταση των εικόνων σύμφωνα με την οποία προτάσσεται η μερική αισθητική συμπλήρωση.

5.2 Συμπεράσματα

Μετά την παρουσίαση των αποτελεσμάτων των δύο παραπάνω συνεντεύξεων, είναι εξαιρετικά χρήσιμη –αν όχι απαραίτητη– η προσεκτική μελέτη τους, ο εντοπισμός σημείων τομής ή/και απόκλισης μεταξύ τους, καθώς και η σύνδεση των αφηγήσεων των δύο συντηρητών με τα ιστορικά δεδομένα που έχουν αναφερθεί στα Κεφάλαια II και III. Δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει διαφορετικά αυτή η συζήτηση παρά με μία αναφορά στην συγκινητική αφοσίωση των συντηρητών/-τριών στο έργο τους παρά τις φοβερές αντίξοες συνθήκες με τις οποίες βρίσκονταν αντιμέτωποι/-ες. Τόσο ο Στασινόπουλος όσο και η Παπαγεωργίου μοιράζονται ότι για πολλά χρόνια όχι μόνο το εργασιακό πλαίσιο για τη συντήρηση ήταν θολό αλλά και ο/η συντηρητής/-τρια στερείτο οποιασδήποτε προστασίας σε επίπεδο εργασιακών δικαιωμάτων αλλά και, το κυριότερο, σε επίπεδο υγείας. Δεν υπήρχε καμία ενημέρωση ή προστασία σχετικά με τα τοξικά υλικά και συνεπώς, δεν ήταν καθόλου λίγες οι φορές όπου οι συντηρητές εκτίθετο στην τοξικότητα των υλικών αυτών και τα αποτελέσματα για την υγεία τους ήταν πολύ επιβλαβή –έως θανατηφόρα (όπως σε κάποιες περιπτώσεις καρκίνου του πνεύμονα). Κάτι ακόμα που καταλαβαίνουμε ότι δυσχέραινε ακόμα παραπάνω το έργο των συντηρητών ήταν η εξωγενής πίεση που δέχονταν. Συγκεκριμένα, παρότι η στήριξη από το ελληνικό δημόσιο δεν ήταν επαρκής, η διεθνής προσοχή σχετικά με τη συντήρηση των πολλών και σημαντικών μνημείων στον ελλαδικό χώρο ήταν στραμμένη στην Ελλάδα.

Αξίζει να υπογραμμιστεί και η μεγάλη έμφαση που έδιναν οι συντηρητές–τριες της εποχής στην διασφάλιση της συνέχειας του κλάδου και την εκπαίδευση των νεότερων τεχνιτών και συντηρητών. Παρότι σε κρατικό επίπεδο οι σχολές συντήρησης παρέμεναν για αρκετά χρόνια αδιαβάθμητες, η εκπαίδευση στα ΚΕΣ, με πυρήνα το ΒΧΜ και επικεφαλής τους Μαργαριτώφ και Μπαλτογιάννη, συνέχιζε να πραγματοποιείται με συνέπεια και όρεξη. Μετά

την αντιπολίτευση, έρχεται να κάνει αισθητή την παρουσία του στο χώρο της συντήρησης και της εκπαίδευσης συντηρητών και το Μουσείο Μπενάκη, ένας ιδιωτικός φορέας που συγκροτεί δικό του εργαστήριο με υπεύθυνο τον Στασινόπουλο. Ο Στασινόπουλος, στο ρόλο αυτό, υπήρξε αεικίνητος με πολλές συμμετοχές σε διεθνείς οργανισμούς και συνέδρια καθώς και διοργάνωσε, όπως είδαμε, και κάποια συνέδρια στην Ελλάδα. Παρατηρείται εδώ, ότι σε σύγκριση με το (δημόσιο) ΒΧΜ, στο (ιδιωτικό) Μουσείο Μπενάκη υπάρχει πολύ μεγαλύτερη ευελιξία σε αποφάσεις και πρακτικές καθώς και εντονότερη πολιτική εξωστρέφειας όπως φανερώνουν οι πολλές συνεργασίες με εξωτερικούς φορείς. Από το 1975 και μετά, με τη θεσμοθέτηση του επαγγέλματος, βλέπουμε ότι συνολικά η συντήρηση αναπτύσσεται γρηγορότερα. Ο κλάδος οργανώνεται και διεκδικεί εργασιακά προνόμια ενώ ταυτόχρονα έρχεται και η πολιτεία να καλύψει το κενό της εκπαίδευσης ιδρύοντας το Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης στο ΤΕΙ της Αθήνας.

Μεγάλη σημασία δίνεται, τόσο στο ΒΧΜ όσο και στο Μουσείο Μπενάκη, στη διαδικασία της τεκμηρίωσης. Στην αρχή τα εργαστήρια συντήρησης και στα δύο μουσεία κρατούν ημερολόγιο συντήρησης –ατομικά ο κάθε συντηρητής– ενώ στη συνέχεια, το πιο πρόχειρο αυτό ημερολόγιο αντικαθίσταται από καλύτερα δομημένες καρτέλες –ίδιες για όλους τους συντηρητές–, οι οποίες με την πάροδο του χρόνου εξελίσσονται όλο και πιο πολύ και, τέλος, στην εποχή των υπολογιστών, μετατρέπονται σε ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων. Μεγάλη προσοχή δίνεται και στα δύο μουσεία, επίσης, στη φωτογράφιση των εργασιών: στο ΒΧΜ υπάρχει ειδικός φωτογράφος –στην αρχή οι φωτογραφίες είναι ασπρόμαυρες και, έπειτα, έγχρωμες– ενώ στο Μπενάκη ο Στασινόπουλος φωτογραφίζει μόνος του με δικό του εξοπλισμό. Διαφαίνεται έτσι τόσο η αφοσίωση, επιμονή και επιμέλεια του συντηρητή του Μουσείου Μπενάκη όσο και η μεγαλύτερη ελευθερία με την οποία κινούνταν οι συντηρητές στον ιδιωτικό

–σε αντίθεση με τον δημόσιο– χώρο. Από το 1980 περίπου και μετά, βλέπουμε ότι το Μπενάκη αποκτά τον απαραίτητο τεχνικό εξοπλισμό ώστε να γίνεται ακτινογράφιση σε όλες τις εικόνες του μουσείου, ενώ από το 2000 και μετά, και με τη χρηματοδότηση από ευρωπαϊκά προγράμματα, το Μουσείο αποκτά ακόμα μεγαλύτερο εύρος μηχανημάτων και σύγχρονου εξοπλισμού και εξελίσσεται έτσι σημαντικά στο πεδίο της τεκμηρίωσης. Το ΒΧΜ, δε διαθέτει τα ίδια τεχνικά μέσα οπότε όταν χρειάζεται ακτινογράφιση απευθύνεται στο Μουσείο Μπενάκη, φανερώνοντας έτσι και τη σχέση συνεργασίας μεταξύ των δύο εργαστηρίων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επιπλέον, οι διαφορές και οι συγκλίσεις στις πρακτικές συντήρησης που επιλέγουν τα δύο συζητηθέντα εργαστήρια συντήρησης. Συγκεκριμένα, ως προς τη συντήρηση του ξύλινου υπόβαθρου, τόσο το ΒΧΜ όσο και το Μουσείο Μπενάκη, ακολουθούν παρόμοιες μεθόδους οι οποίες προέρχονται από την Ιταλία, είναι αρκετά επεμβατικές και συμβαδίζουν με τις σύγχρονες μεθόδους συντήρησης ανά την Ευρώπη¹⁰¹. Παράλληλα, και στα δύο εργαστήρια επιλέγονται σύνθετες κατασκευές για την τοποθέτηση της ζωγραφικής επιφάνειας σε νέο ξύλινο υπόβαθρο. Στο μεν ΒΧΜ αυτό παρατηρείται στη διαδικασία αποχωρισμού του δεύτερου στρώματος στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών, το οποίο στρώμα τοποθετήθηκε σε νέο υπόβαθρο με κινητά τρέσα. Στο δε Μπενάκη, σε μια εικόνα του Άγγελου που είχε έρθει από την Πάτμο και ήταν σε πολύ κακή κατάσταση με το ξύλο διαλυμένο, ο Στασινόπουλος αφαίρεσε το σαθρό ξύλο και προέβη σε μια σύνθετη κατασκευή με μάλσα και άλλα υλικά πάνω στην οποία και τοποθέτησε την εικόνα. Πριν το 1990, δίνεται, λοιπόν, λιγότερη προσοχή στο να διατηρηθεί το ξύλινο υπόβαθρο ενώ από το 1990 και μετά και στα δύο εργαστήρια δίνεται προτεραιότητα στη διατήρηση του υπάρχοντος ξύλου με τις εργασίες που ακολουθούνται να είναι περισσότερο σωστικές και λιγότερο επεμβατικές¹⁰².

¹⁰¹Ackroyd, P. (2021). The Structural Conservation of Paintings on Wooden Panel Supports. *Conservation of Easel Paintings*, 549.

¹⁰² Ackroyd, P. (2021). The Structural Conservation of Paintings on Wooden Panel Supports, 556.

Διαφορετική, ωστόσο, είναι η αντιμετώπιση του κάθε εργαστηρίου στον καθαρισμό των εικόνων, την αφαίρεση δηλαδή του βερνικιού. Το μεν ΒΧΜ δεν φτάνει σε πλήρη καθαρισμό αλλά κρατά ένα στρώμα του αρχικού βερνικιού στη ζωγραφική επιφάνεια ενώ το δε Μπενάκη κάνει πλήρη αφαίρεση βερνικιού. Το ΒΧΜ στηρίζει αυτή την επιλογή στη θεωρία του Cesare Brandi¹⁰³ για αυτό αφήνει ένα, έστω πολύ μικρό, στρώμα βερνικιού για να προστατεύσει τη ζωγραφική επιφάνεια. Αντίθετα, το δεύτερο μουσείο επιλέγει την πρακτική του Helmut Ruhemann σύμφωνα με τον οποίο σκοπός της συντήρησης είναι να αποκαλυφθεί η ζωγραφική. Το μέσο, λοιπόν, για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, κατά τον Ruhemann, είναι η πλήρης αφαίρεση οξειδωμένου βερνικιού –η οποία, με τα σύγχρονα μέσα, μπορεί να ελεγχθεί. Επιπροσθέτως, ως προς την επιλογή διαλύτη για τον καθαρισμό, ακολουθούνται επιστημονικές μέθοδοι και όχι εμπειρικές όπως προγενέστερα: στο ΒΧΜ ακολουθείται ο τύπος του Pearson ενώ στο Μουσείο Μπενάκη το τεστ του Feller –ένας τρόπος να χρησιμοποιείται το τρίγωνο του Teas στο οποίο καταγράφονται οι διαλύτες με βάση τις ιδιότητες τους. Να σημειωθεί ότι η διχογνωμία σχετικά με την πλήρη αφαίρεση του βερνικιού εξακολουθεί να απασχολεί τους συντηρητές μέχρι και σήμερα ενώ η επιστημονική κοινότητα δεν έχει τεθεί με απολυτότητα υπέρ ή κατά του πλήρους καθαρισμού¹⁰⁴.

Ως προς τα υλικά, βλέπουμε ότι ο Στασινόπουλος προτιμούσε να χρησιμοποιεί συνθετικές ρητίνες. Πειραματιζόταν με αυτά τα νέα υλικά και τις χρήσεις τους ώστε κάθε φορά να καταλήξει στον πιο κατάλληλο συνδυασμό για την εκάστοτε εργασία συντήρησης. Η Παπαγεωργίου, από την άλλη, ήταν ανοιχτή τόσο σε σύγχρονα όσο και σε παλαιότερα υλικά ενώ βασική της αρχή ήταν αυτή την αναστρεψιμότητας των υλικών. Παρότι, δηλαδή, και οι δύο συντηρητές είχαν διδαχθεί τα παλιά υλικά, δέχθηκαν τα καινούργια, πειραματίστηκαν με αυτά

¹⁰³ Brandi, C. (2009). *Θεωρία της Συντήρησης* (μτφρ Ήβη Γαβριηλίδη), Ελληνικά Γράμματα, Β Έκδοση, 117-119.

¹⁰⁴ Bomford, D. (2021). Picture Cleaning: Positivism and Metaphysics, *Conservation of Easel Paintings*, 612.

και τα χρησιμοποιούσαν καταλλήλως ανάλογα με την περίπτωση. Παράλληλα, στο επίπεδο της αισθητικής αποκατάστασης, ακολουθείται η τάση της εποχής σύμφωνα με την οποία το ιδανικό είναι να υπάρχει μικρή αισθητική συμπλήρωση με τρόπους οι οποίοι να είναι διακριτοί αλλά να μην τροποποιούν ή χαλάνε την ολότητα της εικόνας¹⁰⁵. Προτάσσεται δηλαδή ο σεβασμός στην αυθεντικότητα και τα πνευματικά μηνύματα που μεταφέρει η εικόνα ενώ ο βαθμός επέμβασης και ο τρόπος εφαρμογής της αισθητικής αποκατάστασης καθορίζονται από τις ιδιαιτερότητες της κάθε εικόνας.

Εν κατακλείδι, οι συλλεχθείσες πρωτογενείς πληροφορίες από τις δύο συνεντεύξεις στο Κεφάλαιο IV επιχειρούν να διευρύνουν και να εμπλουτίσουν τα ιστορικά δεδομένα που παρουσιάζονται στα Κεφάλαια II και III ενώ το σύνολο της εργασίας αποσκοπεί στην ενίσχυση της προσπάθειας συγκρότησης μιας μεγαλύτερης και ενδεδειγμένης βιβλιογραφίας σχετικής με την ιστορία και τις πρακτικές της συντήρησης στον Ελλαδικό χώρο από το 1975 και μετά. Εκτός λοιπόν, από το να παράσχει στον αναγνώστη/την αναγνώστρια μια πληρέστερη θεώρηση της ιστορικής πραγματικότητας στο χώρο της συντήρησης της φορητής εικόνας στην Μεταπολεμική Ελλάδα, η συλλογή και ανάλυση του εν λόγω πρωτογενούς υλικού αποσκοπεί, ταυτόχρονα, στο να εμπνεύσει μελλοντικούς μελετητές να ερευνήσουν περαιτέρω ζητήματα όπως η τεκμηρίωση ή η συντήρηση του ξύλινου υπόβαθρου ή η αισθητική αποκατάσταση. Τέλος, η συγκριτική μελέτη που πραγματοποιείται στην παρούσα εργασία μεταξύ των πρακτικών και πολιτικών συντήρησης σε ιδιωτικό και δημόσιο τομέα με αφορμή τις συνεντεύξεις του Στασινόπουλου από το Μουσείο Μπενάκη και της Παπαγεωργίου από το ΒΧΜ θα μπορούσε να αποτελέσει αφετηρία για ενδεδειγμένη αντιπαραβολή και μελέτη της συντήρησης σε ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς στον Ελλαδικό χώρο και όχι μόνο.

¹⁰⁵ Nadolny, J. (2021). History of Visual Compensation for Paintings, *Conservation of Easel Paintings*, 887.

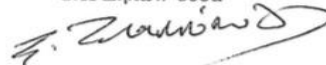
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Έντυπο Συγκατάθεσης

Δηλώνω ότι συναινώ στην συμπερίληψη και επεξεργασία των προσωπικών μου δεδομένων στο πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας της φοιτήτριας του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής Παναγιώτας Στριμπή του Δημητρίου με τίτλο "Οψεις Συντήρησης των Φορητών Εικόνων στην Μεταπολεμική Ελλάδα" για τους ερευνητικούς σκοπούς της εργασίας αυτής καθώς και στην ανάρτηση της εργασίας αυτής στην ηλεκτρονική πλατφόρμα "Ίδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής ΠΟΛΥΝΟΗ".

Επίσης, δηλώνω, ότι έχω λάβει γνώση ότι η επεξεργασία των προσωπικών μου δεδομένων ακολουθεί τις κατευθύνσεις που υπαγορεύει το Άρθρο 13 "Πληροφορίες που παρέχονται εάν τα δεδομένα προσωπικού χαρακτήρα συλλέγονται από το υποκείμενο των δεδομένων" του Κανονισμού (ΕΕ) 2016/679 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 27ης Απριλίου 2016 για την προστασία των φυσικών προσώπων έναντι της επεξεργασίας των δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα και για την ελεύθερη κυκλοφορία των δεδομένων αυτών και την κατάργηση της οδηγίας 95/46/ΕΚ (GDPR).

Ο/Η Δηλών/-ούσα



Στέργιος Σπυριδίου
(υπογραφή)

Έντυπο Συγκατάθεσης

Δηλώνω ότι συναινώ στην συμπερίληψη και επεξεργασία των προσωπικών μου δεδομένων στο πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας της φοιτήτριας του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής Παναγιώτας Στριμπή του Δημητρίου με τίτλο "Όψεις Συντήρησης των Φορητών Εικόνων στην Μεταπολεμική Ελλάδα" για τους ερευνητικούς σκοπούς της εργασίας αυτής καθώς και στην ανάρτηση της εργασίας αυτής στην ηλεκτρονική πλατφόρμα "Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής ΠΟΛΥΝΟΗ".

Επίσης, δηλώνω, ότι έχω λάβει γνώση ότι η επεξεργασία των προσωπικών μου δεδομένων ακολουθεί τις κατευθύνσεις που υπαγορεύει το Άρθρο 13 "Πληροφορίες που παρέχονται εάν τα δεδομένα προσωπικού χαρακτήρα συλλέγονται από το υποκείμενο των δεδομένων" του Κανονισμού (ΕΕ) 2016/679 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 27ης Απριλίου 2016 για την προστασία των φυσικών προσώπων έναντι της επεξεργασίας των δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα και για την ελεύθερη κυκλοφορία των δεδομένων αυτών και την κατάργηση της οδηγίας 95/46/ΕΚ (GDPR).

Ο/Η Δηλών/-ούσα



(υπογραφή)

Ευδοκία Παναγάρη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γκράτζιου Ο.(1987). Από τον αρχιμουσειώτη Φραγκίσκο Νόβο στους διπλωματούχους Συντηρητές Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης. *Αρχαιολογία* (22) , 14 -21.

Δελή Μ. (2019). *Ένας αιώνας συντήρησης στην Ελλάδα και την Κρήτη (από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη Μεταπολίτευση) με επίκεντρο τη συντήρηση των αρχιτεκτονικών καταλοίπων της Κνωσού και των αρχαιολογικών συλλογών της Κρήτης*. (Διδακτορική διατριβή, Πολυτεχνείο Κρήτης). 104. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45993> (τελευταία πρόσβαση 3/12/2022).

Διονύσιος εκ Φουρνά. (1997). *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* (Α.Παπαδοπουλου-Κεραμέως, Επιμ.). Πετρούπολη 1909. [9], [14].

Κανονισμός (ΕΕ) 2016/679 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου, 27/07/2016, Άρθρο 13 παρ.1 & παρ.2

Λάνδερ, Ξ.(1871). Ανασκευασίς έλαιοζωγραφισμένων εικόνων, στο: *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους*», 255.

Λάνδερ, Ξ. (1871). Ανεμφάνισις δυσαναγνώστων χειρογράφων, στο: *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους*», 45.

Λάνδερ, Ξ. (1871). Καθαρισμός αρχαίων άγγείων, στο: *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους*, 42.

Λάνδερ, Ξ. (1871). Μέσον πρὸς καθαρισμὸν ρερυπωμένων λιθογραφιῶν, στο: *Ανάλεκτα κοινοφελών διατριβών: δι'έπιστήμονας, βιομηχάνους, τεχνίτας, γεωπόνους και άλλους*», 44.

Λάνδερ, Ξ. (1840). Περί έντριμμάτων τῶν αρχαίων. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 330.

Λάνδερ, Ξ. (1840). Περί τῆς καθάρσεως τῶν αρχαίων σκευῶν καὶ νομισμάτων, *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 271.

Λάνδερ, Ξ.(1839). Περί τινὸς νέου κυανοῦ χρώματος. *Αρχαιολογική Έφημερίς, 1837-1839*, (1-3), 70.

Λάνδερερ, Ξ. (1840). Περί τοῦ φαιοῦ χρωματισμοῦ τῶν κίωνων τῶν ἀρχαίων ναῶν, *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1840-1843*, (4-7), 430.

Λάνδερερ, Ξ. (1839). Περί τοῦ χρωματισμοῦ τῶν ἐκ μαρμάρου ἀρχαίων οἰκοδομημάτων. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1837-1839*, (1-3), 187.

Λάνδερερ, Ξ. (1841). Περί χημικῆς αναλύσεως κυανοῦ χρώματος. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1840-1843*, (8-10), 430.

Λάνδερερ, Ξ. (1839). Χημικὴ ἀνάλυσις ἐνὸς ἐντρίμματος. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1837-1839*, (1-3), 209.

Λυκιαρδοπούλου, Μ. (1987). Ἱστορικὴ εξέλιξη τῆς συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων. *Αρχαιολογία & Τέχνες*, (22)

Μαργαριτώφ, Τ. (1999). Τα προβλήματα συντήρησης τῶν εἰκόνων παλιὰ καὶ σήμερα, *Πρακτικὰ Διεθνούς Συνάντησης τῆς Ομάδας Ἐργασίας Συντήρησης Εἰκόνων*), Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων ICOM, 25.

Μουρελάτος, Δ. (2009). *Εἰκόνα, θέση καὶ λειτουργικότητα: Αποθησαύριση καὶ ηλεκτρονικὴ οργάνωση ὀρων καὶ στοιχείων* (Διδακτορικὴ διατριβή, Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν), <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27812#page/1/mode/2up> (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

Μπαλτογιάννης, Σ. (2014). “Συντήρηση καὶ αισθητικὴ ἀποκατάσταση ζωγραφικῶν ἔργων τέχνης”, 10 Φεβρουαρίου 2014, <https://www.archaiologia.gr/blog/2014/02/10/%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83/> (τελευταία πρόσβαση 14/3/2023)

Μωραΐτου, Γ. (2016). Ἡ “Ὀδύσσεια” τῆς συντήρησης καὶ τῆς φυσικοχημικῆς ἐρευνας τῶν ἀρχαιοτήτων στο Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Μ. Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου, Ἐπιμ.), *Κατάλογος Ἐκθεσης: Ὀδύσσειες*, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, 237-260.

Παυλόπουλος, Δ., Βιοεργογραφία: “Ἀπὸ τῶν ἐπιγείων εἰς τὰ ἐπουράνια”, [online] χωρὶς ἀναφορὰ σελίδας, www.eikastikon.gr τελευταία πρόσβαση 19/12/2022.

“Ἡ συντήρηση στὴν Ελλάδα. Ἱστορία καὶ εξέλιξη”, *Μικρὰ Μουσειολογικά*, 3, 2008, Ἀθήνα, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 49 - 50.

Φιλίππουση Μ.& Σταματοπούλου Ε. (2006). *Η ιστορία της συντήρησης των φορητών εικόνων στο Β.Χ.Μ. Αρχείο συντήρησης εργαστηρίου φορητής εικόνας. Διαχείριση και Αποτίμηση της πληροφορίας* [International Meeting] ICONS: APPROACHES TO RESEARCH, CONSERVATION AND ETHICAL ISSUES, Athens 12/2006, 2

Ackroyd, P. (2021). The Structural Conservation of Paintings on Wooden Panel Supports, *Conservation of Easel Paintings*, 549.

Bomford, D. (2021). Picture Cleaning: Positivism and Metaphysics. *Conservation of Easel Paintings*, 612.

Brandi, C. (2009). *Θεωρία της Συντήρησης*, μτφρ. Ήβη Γαβριηλίδη, Ελληνικά Γράμματα, Β Έκδοση, 117-119.

Berg, B. (2001). An introduction to content analysis. *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston: Allyn & Bacon

Ceba, J (2013), *Reminiscing over Sinai*, ICFA Dumbarton Oaks Library and Collection [online], 2.

Ferens, M. (2015). *Dionysius of Fournas: Artistic Identity Through Visual Rhetoric*. Center for Traditionalist Orthodox Studies. California

Flick U. et al (2004), *A Companion to Qualitative Research*, trans. Bryan Jenner, Sage Publications, 205.

Genealogy Database. <https://www.geni.com/people/> (τελευταία πρόσβαση 3/12/2022).

Mastrotheodoros G.P & Beltsios K.G. (2019). Sound Practice and Practical Conservation Recipes as Described in Greek Post-Byzantine Painters' Manuals, *Studies in Conservation*, 64(1), 42. <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1481352>.

Nadolny, J. (2021). History of Visual Compensation for Paintings, *Conservation of Easel Paintings*, , 887.

Neuman, W. L. (2003). Analysis of qualitative data. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Allyn and Bacon.

Stassinopoulos, S. (2015, April 16-18). *Icon Conservation at St. Catherine's Sinai. A New Look: Sinai and Its Icons in Light of the Digitization of the Weitzmann Archive*. Department of Arts and Sciences, Princeton University.

Stassinopoulos S. “The Conservation of Icons in the 20th Century”, *The Icon* [Unpublished Manuscript]. Cambridge University Press.