



Κατάσταση στην οποία ήρθαν οι πίνακες στο εργαστήριο.

«Ο Θερισιμός» του Κωνσταντίνου Παρθένη Συντήρηση και αποκατάσταση του καμένου έργου

Τον Αύγουστο του 1980 η κόρη του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967), Σοφία, που έμενε στην οδό Κλεομένους 39, από απροσεξία της προκάλεσε πυρκαγιά στο διαμέρισμά της, με αποτέλεσμα να καταστραφούν πολλά έργα του πατέρα της. Τρεις πίνακες μισοκαμένοι και σε άθλια κατάσταση μεταφέρθηκαν στο Εργαστήριο Συντήρησης της Εθνικής Πινακοθήκης.

Ένας από αυτούς ήταν ο «Θερισιμός», που είχε διαστάσεις 1,66x1,56 μέτρα. Το θέμα του δε διακρινόταν πια και αποφασίστηκε να συντηρηθεί και να αποκατασταθεί.

Η πρώτη μας ενέργεια ήταν να τοποθετήσουμε το έργο σε χώρο και ατμόσφαιρα αποβολής, με φυσιολογικές τιμές θερμοκρασίας (20° - 25°C) και υγρασίας (45 - 55% ΗΗ)'. Παρέμεινε σ' αυτό το στάδιο της εντακτικής παρακολούθησης ως το 1981, την άνοιξη, που είναι η πιο ενδεχόμενη εποχή για επεμβάσεις αυτού του είδους, γιατί αυτή την περίοδο υπάρχει ιδεώδης κλιματολογική ισορροπία'.

Το έργο, κατά τον χρόνο της πυρκαγιάς, δέχτηκε την επίδραση μολυσματικών και θλαθερών αερίων, που υπήρχαν διάχυτα στην ατμόσφαιρα και προέρχονταν από την καύση οργανικών και ανόργανων στοιχείων, των αιωρούμενων σωματιδίων — αλλά και από τη δράση του φαινομένου του Harold, της υδατανθρακικής σόδας και του νερού.^{3 4}

Περιγραφή: Το κείμενο άρχισε από την κάτω δεξιά πλευρά του πίνακα και προχώρησε διαγώνια προς το κέντρο. Η λινάτσα, στην επιφάνεια της οποίας ζωγραφίστηκε το θέμα, εξαιτίας αυτής της πυρκαγιάς έχασε την αντοχή της σε ποσοστό περίπου 80-100%^{5 6}. Η προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας είχε αλλοιωθεί τελείως. Η χρωματική επιφάνεια είχε σκληρυνθεί και απολεπίσθαι, ενώ σε πάρα πολλά σημεία η δομή του χρώματος είχε χάσει τη μοριακή της συνοχή.

Η σπουδή και η σε βάθος έρευνα για τη διάγνωση των φαινομένων και τη λύση των προβλημάτων του έργου ακολούθησε την εξής σειρά':

- α) Εξετάσεις μηχανικές.
- β) Εξετάσεις άμεσα οπτικές με γυμνό μάτι και με μεγεθυντικό φακό (10-12 βαθμών μεγέθυνσης)^{7 8}.
- γ) Εξετάσεις με ενισχυμένο στερεοσκοπικό πινακοσκόπιο (280° μεγεθυνσης).
- δ) Εξετάσεις έμμεσες οπτικές: 1) Με φωτογραφία συνόλου και μελέτη. 2) Με φωτογραφία με ερασιτέχνη ακτινοβολία.

Με αυτή τη μέθοδο συγκεντρώσαμε πληροφορίες που αφορούσαν την τεχντοπορία — το ρυθμό και τον παλμό του καλλιτέχνη — καθώς και το μέγεθος της επιφανειακής φθοράς του χρώματος. 3) Μακροφωτογραφία και μικροφωτογραφία. Πετύχαμε τη μεγέθυνση μιας περιοχής (MAX 10) και με τη χρήση φακών μικροσκοπίου κατορθώσαμε πιο ακριβή σπουδή των χρωμάτων, των ρυθμών, των φθορών και τη λεπτομερή μελέτη των χρωστικών κόκκων. 4) Με τη χρωματική ακτινοβολία πηγής νατρίου καταφέραμε να κάνουμε φανερώσεις ακόμη και τις ασθενείς χρωματικές διαφορές ανάκλασης. 5) Υπεριώδης ακτινοβολία διέγερσης. Με αυ-



Λεπτομέρεια από την καταστραμμένη επιφάνεια του πίνακα.

τήν επιτύχαμε την ανίχνευση των επιφανειακών αλλοιώσεων. 6) Υπεριώδη ακτινοβολία ανάκλασης (=700 π.μ.) Με αυτή την μέθοδο έγινε η αποκρυπτογράφηση της ζωγραφικής επιφάνειας, ιδιαίτερα των ρυπαρών και μαυρισμένων τμημάτων. 7) Ανάλυση με ακτίνες Χ. Η ακτινογραφία στα έργα τέχνης είναι το τελευταίο στάδιο έρευνας σε βάθος. Με τη μέθοδο της ακτινοβολίας Χ κατορθώσαμε να εξερευνήσουμε τα φαινόμενα σε μεγάλο βάθος, ώστε να έχουμε πληροφορίες όλων των χρωματικών στρωμάτων.

- ε) Εξετάσεις χημικές και χημικοφυσικές. Έγιναν για την εξακρίβωση των χρωματικών συνθέσεων και το είδος των χρωμάτων που χρησιμοποιήθηκαν.
- ς) Εξετάσεις για τη διάγνωση της δομικής κατάστασης της προετοιμασίας της ζωγραφικής.
- ζ) Εξετάσεις για τη μελέτη της προέλευσης και της κυτταρικής αντοχής της λινάτσας.
- η) Τεστ σε έμμεσες θερμοκρασίες.
- θ) Τεστ σε πίεση θερμαινόμενης επιφάνειας (τάβλα κάλυτα).

ι) Τεστ συμπεριφοράς σε υδροσκοπικά και μη υδροσκοπικά φυσικά ή συνθετικά υλικά: 1α) Τεστ ευαισθησίας στους χημικούς διαλύτες. Η πρώτη τόνση της διάωσης άρχισε με την προσωρινή στέρωση του έργου, πάνω σε οριζόντιο και επίπεδο τραπέζι, με τη βοήθεια βρεγμένων χαρτοταινιών από στρατσόχαρτο. Με υπομονή και επιμονή προσαπείσαμε να τοποθετήσουμε στην αρχική τους θέση όλα τα χρωματικά κομμάτια που μετακινήθηκαν. Εξακριβώθηκαν και μελετήθηκαν τα σημεία με τις μεγαλύτερες και εντονότερες πιεσιές¹¹. Για τα περισσότερα καταστραμμένα τμήματα της ζωγραφικής έγινε τοπική προστασία και κατόπιν προστατεύτηκε όλη η ζωγραφική επιφάνεια, με λεπτό χαρτί Ιαπωνίας και κερί με-

λίσας, αποχρωματισμένο με πρόσμιξη βερνικίου ματσίτας Χίου. Συγχρόνως, με αυτό τον τρόπο προσπαθήσαμε να δώσουμε τη λιπαρότητα και την ελαστικότητα στα Έξρα και σκληρά χρώματα.

Η στέρωση της χρωματικής δομής και της προετοιμασίας με τη λινάτσα έγινε με τη μέθοδο του εμπτισμού. Χρησιμοποιήθηκε ως κολλητική ύλη η φυτική ρητίνη 412D. Είναι σύνθεση μη υδροσκοπικής κόλλας, που παρασκευάζεται από επτά φυτικές ρητίνες.

Η επέμβαση της στέρωσης έγινε στον ειδικό μηχανισμό της «τάβλα κάλυτα» — αρχίσαμε από κενό αέρα 0-1 ατμόσφαιρας και διαδοχικά φτάσαμε 0-7, με ύψος οροφής 2 μ.^{12 13} (Αναλυτικά, είχαμε σε κάθε 1 τ.μ. πίεση θάρους 7.000 γραμμαρίων, ήτοι σε κάθε 1 τ.εκ. δεχόταν πίεση εξωτερικής ατμόσφαιρας θάρους 7.000 γραμ.). Η θερμοκρασία που χρησιμοποιήσαμε ήταν 20°-50°C με χρονική διάρκεια 45' και με τιμές περιβάλλοντος 20°-25°C, 45-55% ΗΗ.

Στο τέλος της επέμβασης, στη ζωγραφική επιφάνεια κολλήθηκε ημισυνθετικό (carta semisintetica) για να πετύχουμε αρμονία σχέσεων ανάμεσα σε υδροσκοπικά και θερμοπλαστικά υλικά, αλλά και να επιδώσουμε τη δομική ισορροπία της θερμοδυναμικής και της ομοιογένειας.

Έγινε η προετοιμασία της νέας λινάτσας με συνεχή εμπτίση σε χλιαρό νερό και στο τέλος σε κόλλα με νερό 1 προς 100 γραμμάρια. Το δοκίμιο του έργου έγινε με υδροσκοπική κόλλα, κατά το σύστημα της σχολής της Fortezza da Basso — Φλωρεντία (χρησιμοποιήθηκε η «τάβλα κάλυτα» και κράτησε 50' με θερμοκρασία πλαστικού τάπητα 48°C και κενό αέρα 0-8 της ατμόσφαιρας)^{14 15 16}.

Μετά έγινε η αφαίρεση της προστασίας, δηλαδή του χαρτιού Ιαπωνίας



Δομή ενός πίνακα: Ζωγραφική σε λινόταξ.

και τοποθετήθηκε το έργο σε μηχανικό τελάρο, με ενισχυτική ταινία στα σημεία όπου στηρίζεται η λινόταξ στο τελάρο.

Ο καθαρισμός της ζωγραφικής ήταν πραγματικά ένα από τα πολλά και μεγάλα προβλήματα που αντιμετωπίσαμε¹⁷. Τα ερωτήματα ήταν: Ποιά είναι η φυσική και χημική αντοχή του χρώματος; Πώς θα γίνει ο καθαρισμός; Τι διαλύτες θα χρησιμοποιηθούν; Ως ποιο σημείο θα φτάσει ο καθαρισμός; Ο καθαρισμός έγινε διαδοχικά και με μεγάλη προσοχή¹⁸. Θα μπορούσε να χωριστεί σε έξι μέρη καθαρισμό με το θάλαμο του δρα Max Pettenkofer.

Και σε άμεσο καθαρισμό με ελαφρούς διαλύτες και με γαλάκτωμα εξουδετερώσαμε τη δράση των διαλυτών με απορροφητικές μαλακτικές κομπρέσες, εμποτισμένες σε τερεβινθίνη.

Ύστερα από αυτό η ζωγραφική επιφάνεια περάστηκε με προστατευτικό βερνίκι ματ.

Η επέμβαση του ανθρώπινου παράγοντα στην αισθητική μορφή του έργου τέχνης για τη μέλλουσα βιωσιμότητά του ήταν το ζήτημα που έντονα μας απασχόλησε στο τελευταίο στάδιο της αποκατάστασης²⁰⁻²¹. Το έργο τέχνης, στη διάκριση της

ζωής του, υπόκειται σε διάφορες δοκιμασίες, που άλλοτε είναι μικροταλαιπωρίες και τραυματισμοί, και άλλοτε είναι οριακές και αγνώστου στο φαινόμενο του φυσιολογικού γήρατος της ύλης, επακόλουθο των νόμων της Φύσης. Αυτή η φθορά ή υλική και η αισθητική, που παθαίνει το έργο τέχνης από το χρόνο, χαρακτηρίζεται από τους ειδικούς ως «ελλειψη». Αντίθετα, τις φθορές ή καταστροφές που έγιναν εξαιτίας θύσιων γεγονότων, όπως πόλεμος, πυρκαγιές, πλημμύρες, σεισμοί, λεηλασίες, που ξαφνικά διατάραξαν και ανέτρεψαν την εξέλιξη του έργου, οι μελετητές τις ονομάζουν «απώλειες» της αισθητικής μορφής της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η αποστολή του «ανθρώπου», και στις δύο περιπτώσεις, είναι να θεραπεύσει τη φθορά της μορφής, χωρίς να διακινδυνεύει την αισθητική αντοχή του έργου τέχνης, γιατί διαφορετικά υπάρχει φόβος να το φέρουμε στα όρια μιας τεχνικής καταστροφής²².

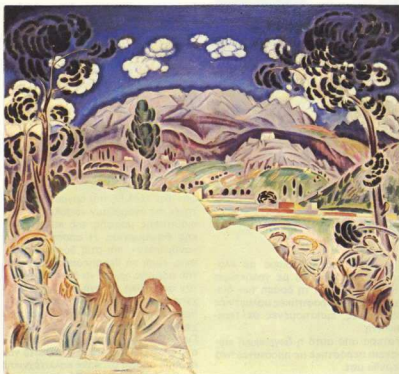
Για να αποφύγουμε τέτοιο δυσάρεστο αποτέλεσμα, πρέπει πάντοτε να έχουμε υπόψη ότι κάθε καλλιτεχνική δημιουργία είναι κάτι ξεχωριστό, μοναδικό και ανεπανάληπτο.

Το έργο του Κ. Παρθένη «Ο Θερισμός» με ορισμένη στιγμή της ζωής του, από ένα τυχαίο θύσιο γεγονός, το οποίο ήταν η πυρκαγιά στο διαμέρισμα όπου βρισκόταν, δοκιμάστηκε επικίνδυνα, με αλλοίωση της αισθητικής του μορφής. Η σκέψη όλων μας ύστερα από την επιτυχημένη διάσωση και συντήρηση του πίνακα ήταν να προσπαθήσουμε να εξισορροπήσουμε τη διαταραγμένη αισθητική του.

Πριν αποτολμήσουμε αυτό το εγχείρημα, μαζί με τις γνώσεις μας επιστρατεύσαμε και την εμπειρία άλλων ειδικών, που στο παρελθόν αντιμετωπίσαν ανάλογες περιπτώσεις σε έργα όπως²³: «Η Παναγία με το Βρέφος» του Φιλίππινο Λίππι, που καταστράφηκε από βόμβα, και σειρά έργων που δεινοπάθησαν από τη μεγάλη πλημμύρα του Άρνου στη Φλωρεντία στις 6 Δεκεμβρίου του 1966 (η «Σταύρωση» του Τοιμαμπούε στην εκκλησία της Σάντα Κρότσε, «Η Αποκαθίωση» του Αλ. Αλλόρι, η «Μαγδαληνή» του Ντονατέλλο, ο θανάσιμος της «Πιετά» του Μιχαήλ Άγγελου του Μάιο του 1972 και της «Νυκτερινής περιπόλου» του Ρέμπραντ. Στο έργο μας ως πιο κατάλληλη μέθοδος για την αντιμετώπιση της τραυματισμένης ζώνης δεχθήκαμε πρώτα να στοκαριστεί με μείγμα ρητίνης «chietonica», κεριού καρναούμπας και κεριού πούνικα, ύστερα να γίνει μίμηση του ανάγλυφου της ύφανσης της λινόταξς επάνω στη στοκαρισμέ-



Η τετραχρωμία της χρωματικής επιλογής.



Ο πίνακας όπως είναι στην έκθεση του μουσείου.

νη επιφάνεια και, τέλος, να γίνει ρετουσάρισμα χρωματικής επιλογής. Για μίμηση του ανάγλυφου της λιβάτσας χρησιμοποιήσαμε γόμμα σιλικόνης. Μετά επιλέξαμε χρωματική κλίμακα από μαύρο, καφέ και πράσινο (ο τόνος που υπάρχει στη διαφάνεια), πετυχαίνοντας ουδέτερη διάθεση προετοιμασίας. Επάνω σ' αυτή θα γινόταν το ρετουσάρισμα, επιλέγοντας τετραχρωμία από τα επικρατέστερα χρώματα του ζωγραφικού έργου, δοσμένη με μορφή πλέγματος από αναρίθμητες πινελιές.

Το ρετουσάρισμα θα γινόταν με βερνικοχρώματα, για να μπορεί εύκολα να αφαιρεθεί στο μέλλον, αν χρειαστεί, με απλή τερεβινθίνη, αλλά και για να υπάρχει αισθητική ισορροπία στη δομή της ζωγραφικής. Ως λύση στο θέμα της «απώλειας» χρησιμοποιήθηκε η χρωματική επιλογή, που στηρίχτηκε κυρίως στη θεωρία «έλεψιψ» και «απώλεια» (Teoria del Restauro) του δρ Ουμπέρτο Μπαλντίνι, που είναι και ο κύριος υποστηρικτής αυτής της θεωρίας. Η θεωρία αυτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Διεθνές Συνέδριο των Ειδικών Συντηρητών και Κριτικών Τέχνης το Νοέμβριο του 1977 στο Παλάτιο Στρώτι της Φλωρεντίας και έγινε αποδεκτή ως η πιο αρμόζουσα λύση, όσον αφορά τις περιπτώσεις της «απώλειας της αισθητικής μορφής». Κι αυτό γιατί πραγματικά δεν παρα-

βαίνει τα σύνορα της αισθητικής αντοχής, ούτε μειώνει, ούτε αλλοιώνει το μήνυμά του έργου. Αντίθετα, πετυχαίνοντας επιφάνεια υποδομής σαν την αληθινή, η κίνηση της πινελιάς του πλέγματος, με την ουδέτερη διάθεση κάτω από την παλμική κίνηση της πινελιάς του δημιουργού, συνθέτει οπτική ενότητα.

Ο οπτικός κώνος του θεατή που βρίσκεται σε απόσταση δεν αποσπάται από την ανθρώπινη επέμβαση, αλλά κατευθύνεται πρώτα στην αποκάλυψη του έργου και έπειτα στην αισθητική συμπλήρωση, που έρχεται να καθίσει ήρεμα στο χώρο του νοητά σαν γοητευτική μυστηριακή απώλεια.

Η θεωρία αυτή εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην αισθητικομορφική αποκατάσταση της «Σταύρωσης» του Τοιμαμπόου και κατόπι σε πολλά άλλα έργα. Εξάλλου δοκιμάστηκε με επιτυχία και σε τοιχογραφίες. Την πρώτη εμφάνιση της χρωματικής επιλογής την έχουμε στις τοιχογραφίες της εκκλησίας Σάντα Κρότσε, στη Φλωρεντία.

Ορισμένοι συνάδελφοι πρότειναν, ως άλλη λύση, για την τραυματική ζώνη του πίνακα να κληθεί κάποιος μαθητής του Κ. Παρθένι, που είχε ήδη το έργο πριν από την καταστροφή και να συμπληρώσει το θέμα στα σημεία της φθοράς σχεδιάζοντας μόνο τις φιγούρες. Υπήρξε και άλλη

πρόταση, εκ των υστέρων θέβαια, να αφαιρεθεί η χρωματική επιλογή που έγινε, να εηλωθεί το στοκάρισμα και να μείνει μόνο η λιβάτσα, όπως και έγινε.

Έτσι δημιουργήθηκε ψυχρή αισθητική, που κατευθύνει τον οπτικό κώνο του θεατή στα ακρωτηριασμένα καμένα κομμάτια της τραυματισμένης ζωής, προκαλώντας το συναίσθημα της λύπης και της απογοήτευσης και όχι την αισθητική χαρά.

* Σημείωση: Ευχαριστώ τους καθηγητές μου Sergio Taiti και Edo Massini που με βοήθησαν τόσο, καθώς και τις συνεργάτριές μου, τη γυναίκα μου Άγγελικη Δουλιγερή, την Ελευθερία Σιάλα και Τίνα Ανδριανοπούλου, που η συμβολή τους υπήρξε σημαντική.

* τάβλο κάλντα = «ειδικό» τραπέζι με θερμαινόμενη επιφάνεια κ.ά.

Βιβλιογραφία

1. Museologia, Centro di Studi per la Museologia, Consiglio Nazionale 1973 - 74.
2. Umberto Baldini Firenze Restauro, 1972.
3. P. Brocca Studi i Colori dei Dipinti, 1978.
4. Sergio Taiti, Σημειώσεις στη συντήρηση του καμένου πίνακα του Caravaggio 1979.
5. Carlo Linzi, Tecnica della Pittura e dei Colori, 1961.
6. Le Techniche Artistiche, Mursia 1973.
7. Γιάννη Χρυσουλάκη, Μελέτες, στο περιοδικό ΖΥΓΟΣ και ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ.
8. Edo Massini, Σημειώσεις 1979.
9. P. Gori, Σημειώσεις 1978.
10. Cino Riva Manuale Practico di Tecnica Pittorica, 1975.
11. Restauro su Tela, Istituto de Restauro, Roma 1979.
12. Restauro di Quadri su Tela, Fortezza di Basso — Φλωρεντία 1978.
13. Bintelatura di Quadri su Tela, Congresso Nazionale di Restauro, 6-10 Μαΐου 1974, Oslo.
14. Restauration des Peintures, Paris 1980.
15. G. Mucuzzi - G. Seco Suardo, Interventi di Restauro dei Dipinti, 1970.
16. Il Restauro delle Opere d'Arte, 4o Convegno Internazionale di Studi, 1968.
17. Piero Tiano, Elementi di Biologia per il Restauro di Opere d'Arte, 1978.
18. G. Piva, Pulimento dei Dipinti ad Olio, 1976.
19. The Cleaning of Paintings, H. Ruhemann, 1968.
20. Umberto Baldini, Teoria del Restauro e Unità di Metodologia, 1978.
21. Cesare Branti, Teoria del Restauro, 1965.
22. Π. Μιχελί, Αισθητικά Θεωρήματα, Τόμος Α', 1962.
23. Alessandro Conti, Storia del Restauro e della Conservazione delle Opere d'Arte, 1975.