

# Από την επιδιόρθωση στην αισθητική αποκατάσταση αρχαίων και σύγχρονων γλυπτών

## Ιστορική αναδρομή και σύγχρονες απόψεις

Λητώ Γουινιά

Συντηρήτρια Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης – Αρχιτέκτων – Μηχανικός

Ευλαμπία Δημητριάδου

Συντηρήτρια Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης

Η αισθητική αποκατάσταση των έργων τέχνης απασχολούσε ανέκαθεν όλους όσοι καταπιάνονται με τη συντήρηση των έργων αυτών. Είναι όμως ένα θέμα που, παρά την τεράστια σημασία του, δεν έχει ακόμα ερευνηθεί σε βάθος. Σε αυτό έχει συμβάλει κατά ένα μεγάλο ποσοστό η απουσία γραπτών πηγών σε ό,τι αφορά τις επεμβάσεις αποκατάστασης. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα στην Ελλάδα, όπου μέχρι τη δεκαετία του 1970 δεν συνηθιζόταν να τηρούνται αρχεία επεμβάσεων, με αποτέλεσμα να έχουν χαθεί πολύτιμες πληροφορίες. Ωστόσο, οι ελάχιστες αναφορές που υπάρχουν γι' αυτό το θέμα στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία βοηθούν να σχηματιστεί μια γενική εντύπωση για την ιστορία της αισθητικής αποκατάστασης.

**Η** αισθητική αποκατάσταση ερμηνεύεται διαφορετικά ανά τους αιώνες. Παρόλο που το ζητούμενο ήταν πάντα η μίμηση της αρχικής φόρμας των γλυπτικών έργων και συνθέσεων, το τελικό αποτέλεσμα χαρακτήριζε συνήθως την εποχή απόπειρας της αποκατάστασης και τις αισθητικές της αντιλήψεις, καθώς επίσης και τα προσωπικά γούστα των συλλεκτών.

### Αρχαιότητα - ρωμαϊκή περίοδος

Τα πρώτα παραδείγματα αισθητικής αποκατάστασης εμφανίζονται στην Αρχαιότητα, κατά την οποία η έννοια της αποκατάστασης ταυτίζεται με την επιδιόρθωση των έργων που είχαν υποστεί φθορές από διάφορους παράγοντες. Κλασικοί συγγραφείς, όπως ο Πλίνιος και ο Βιτρούβιος, αναφέρουν ότι οι σύγχρονοί τους είχαν υπόψη τους τις φθορές που μπορούσαν να παρουσιάσουν τα έργα τέχνης εξαιτίας διαφόρων παραγόντων.<sup>1</sup> Περισσότερο όμως από τις μαρτυρίες, τα ίδια τα έργα τέχνης μιλούν από μόνα τους για την τάση των αρχαίων να αποκαθιστούν τις ζημιές που προκαλούνταν από διάφορες αιτίες. Οι συμπληρώσεις στα γλυπτά την εποχή αυτή γίνονταν από το ίδιο υλικό (μάρμαρο, πιθανόν όμως διαφορετικής προέλευσης). Σε περιπτώσεις όπου οι συμπληρώσεις δεν σώζονται, υπάρχουν συχνά στοιχεία, όπως τρύπες στα σημεία σύνδεσης, που μαρτυρούν ότι είχαν προηγηθεί εργασίες αποκατάστασης (εικ. 1).

Επίσης, οι αποκαταστάσεις ορισμένες φορές γίνονταν αρκετά χρόνια αργότερα, με αποτέλεσμα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των συμπληρώσεων να ακολουθούν το πνεύμα και το στίλ της εποχής στην οποία έγινε η συμπλήρωση και

επομένως να διαφέρουν στιλιστικά από τα υπόλοιπα μέρη των γλυπτών που είχαν φιλοτεχνηθεί παλαιότερα.

Με το ίδιο πνεύμα πραγματοποιούνταν αισθητικές αποκαταστάσεις και στη ρωμαϊκή περίοδο. Ταυτόχρονα όμως δημιουργήθηκαν και τα πρώτα αντίγραφα έργων της κλασικής αρχαιότητας, τα οποία βοήθησαν σημαντικά στην ερμηνεία του θέματος, τους καλλιτέχνες των μετέπειτα χρόνων που ασχολήθηκαν με αποκαταστάσεις.

### Αναγέννηση

Στα χρόνια που ακολουθούν μέχρι την Αναγέννηση, τα οποία χαρακτηρίζονται άγωνα από πολιτισμική άποψη, η καταστροφή και η αδιαφορία για τα γλυπτά έργα είναι έντονη. Εξαιρέση στο κλίμα αυτό θα αποτελέσει η Ρώμη με κάποια πρώτα δείγματα προστασίας των αρχαιοτήτων. Εκεί εμφανίζονται και οι πρώτες συλλογές έργων τέχνης, κάτω από τη γενική επίδραση του ουμανιστικού πνεύματος της Αναγέννησης, ενώ τις εργασίες αποκατάστασης των έργων που επρόκειτο να εκθεθούν σε αυτές αναλάμβαναν οι καλύτεροι καλλιτέχνες (κυρίως γλύπτες) της εποχής, οι οποίοι υπάκουαν στις επιθυμίες των ιδιοκτητών. Οι καλλιτέχνες της περιόδου αυτής αντιμετώπιζαν τα έργα τέχνης με απερισκεπτη ασέβεια και αδιαφορούσαν για τη διατήρηση και την προβολή των αυθεντικών τους στοιχείων που αποτελούν και ιστορικά στοιχεία του παρελθόντος. Η αντίληψη της αναπροσαρμογής του παλαιού έργου στο γούστο του καλλιτέχνη-συντηρητή φαίνεται να στάθηκε ο γενικός κανόνας.<sup>2</sup> Ο Benvenuto Cellini (1500-1571), για παράδειγμα, όταν αντίκρισε έναν αρχαίο κορμό, το 1547, αναφώνησε: «Δεν θυμούμαι να 'χω



1α. Πέρσης ιππέας. Παριανό μάρμαρο, 520 π.Χ. Μουσείο Ακρόπολης. β. Λεπτομέρεια από το αριστερό γόνατο του ιππέα.



Ξαναδεί μορφή παιδιού τόσο όμορφα δουλεμένη και μάλιστα με τόσο ωραίο τρόπο. Θα ήθελα να το κολλήσω όλο μαζί, για χάρη της Εξοχότητάς σας – το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια. Και θα του φτιάξω έναν αϊτό, τόσο όμορφο που θα μπορείς να τον ονομάσεις Γανυμήδη. Και μ' όλο που εγώ δεν κάνω αυτή τη δουλειά, που την κάνουν μόνον κάτι παλαβοί (και μάλιστα κακά), ωστόσο αυτός ο μεγάλος καλλιτέχνης με καλεί να τον υπηρετήσω!»<sup>3</sup> (εικ. 2).

Η μόνη σκέψη, σε κάθε περίπτωση, ήταν να εξασφαλιστεί η σαφής και ολοκληρωμένη αναπαράσταση του θέματος. Οι εργασίες αποκατάστασης από τους καλλιτέχνες γίνονταν με γνώμονα την καλλιτεχνική τελείωση του έργου και τη λειτουργικότητα που επέβαλλε η νέα, και πιθανόν διαφορετική, χρήση του. Αυτό το είδος «αποκατάστασης» συνίστατο στη συμπλήρωση με κάθε τρόπο του τμήματος που έλειπε και αποσκοπούσε στην ικανοποίηση των αισθητικών προτύπων της εποχής.

Είναι σημαντικό επίσης να αναφερθεί ότι από αυτή την κυρίαρχη τάση για μαζικές και χωρίς ιστορικά στοιχεία αποκαταστάσεις είχαν ξεφύγει κάποια αγάλματα· παρ' όλα αυτά, τα περισσότερα πέρασαν από τα χέρια ικανών και μη καλλιτεχνών και έφτασαν σ' εμάς μεταποιημένα και χωρίς την πραγματική ιστορική τους αξία.

### Μπαρόκ

Το ίδιο πνεύμα εξακολουθεί να υπάρχει και στην περίοδο του Μπαρόκ, με τη διαφορά ότι τώρα παρουσιάζονται οι πρώτοι προ-

βληματισμοί γύρω από τις αρμοδιότητες του γλύπτη-συντηρητή, ο οποίος αρχίζει να διαφοροποιείται από τον καλλιτέχνη.

Από το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, παρουσιάζονται κάποιες καινοτομίες σημαντικές για την ιστορία της συντήρησης. Μερικές από αυτές, που συνέβαλαν σημαντικά στον καθορισμό των πιο μοντέρνων θεωρητικών απόψεων, είναι:<sup>4</sup>

- Η απαίτηση να περιγράφονται τα έργα πριν από την ενδεχόμενη συντήρηση.
- Η αρχή της αμφισβήτησης σχετικά με το πλύσιμο και η αναθεώρηση των αρχικών σκέψεων ως προς την πατίνα.
- Η συζήτηση σχετικά με την καταλληλότητα των συγκολλήσεων.

• Οι πρώτες συζητήσεις σχετικά με τα προσόντα που πρέπει να έχουν οι συντηρητές, που οδηγούν σταδιακά στο διαχωρισμό τους από τους καλλιτέχνες.

Οι καινοτομίες αυτές προκάλεσαν αλλαγές στη σκέψη των καλλιτεχνών της εποχής, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται μεγάλη ποικιλία στις αποκαταστάσεις ανάμεσα σε αυτούς που ενστερνίστηκαν τις ιδέες αυτές και προσπάθησαν να τις σεβαστούν και σ' αυτούς που παρέμει-

ναν στις αυθαίρετες και κατά βούληση συμπληρώσεις.

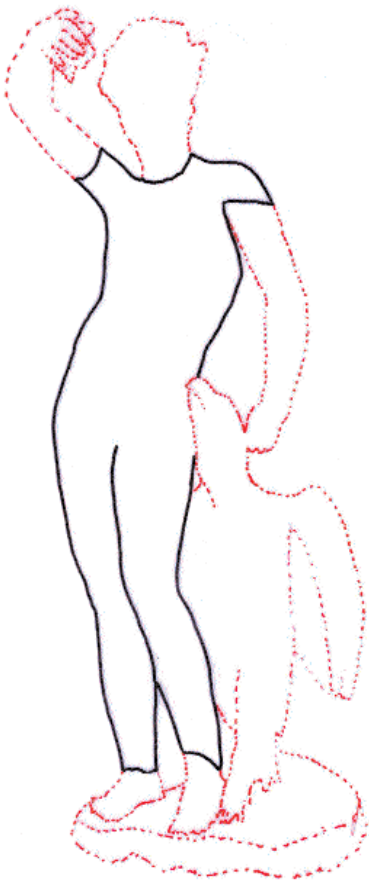
Επιπλέον, τα χρόνια αυτά ο γλύπτης Gianlorenzo Bernini (1598-1680) εισήγαγε την τάση της χρησιμοποίησης αρχαίων μαρμάρινων κομματιών ως συμπληρωματικών στοιχείων σε μοντέρνα γλυπτά. Όταν αυτή η τάση μεταφέρθηκε γενικότερα στη συντήρηση αρχαίων μαρμάρων, ο αντικλασικισμός έφτασε στο απόγειό του, εφόσον έπαψε να υπάρχει η αναγκαιότητα, που ήταν πάντα αισθητή, της προσαρμογής στο αρχαίο. Παρατηρείται έτσι η μετατροπή των αρχαίων αγαλμάτων σε εικόνες αγίων ή σε απεικονίσεις-αναπαραστάσεις των γενικών χαρακτηριστικών του 17ου αιώνα.<sup>5</sup> Αξιοσημείωτη είναι και μια χαρακτηριστική συνήθεια της εποχής, που σχετίζεται με τις τότε αντιλήψεις περί σεμνότητας και ευπρέπειας: η κάλυψη του γυμνού σώματος – ιδίως όταν πρόκειται για γυναικείο.

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί και το περίφημο άγαλμα της Κνιδίας Αφροδίτης, στο οποίο το δεξιό αντιβράχιο με το χέρι είχαν αποκατασταθεί όπως το φαντάστηκε ο συντηρητής του 16ου αιώνα, για να κρατάει την άκρη ενός «υφάσματος» από κασιτερωμένο μόλυβδο, προορισμένου να σκεπάσει τη γύμνια του αγάλματος, πριν εκτεθεί στο Βατικανό. Η προσθήκη του υφάσματος έχει αφαιρεθεί.<sup>6</sup> (εικ. 3).

### Νεοκλασικισμός

Στον Νεοκλασικισμό οι διχασμένες απόψεις και τα κριτήρια αποκατάστασης των αρχαίων μαρμάρινων έργων, της προη-





2α. Σχεδιαστική αποτύπωση Γανυμήδη: \_\_\_\_\_ τα μέλη που συμπληρώθηκαν από τον B. Cellini, \_\_\_\_\_ ο αρχαίος μαρμάρινος κορμός. β. Κορμός αποκατεστημένος σαν Γανυμήδης, μάρμαρο. Φλωρεντία, Museo Nazionale.

γούμενης περιόδου, αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν. Σημειώνεται μια μετάβαση από την παραδοχή των πιο αποτυχημένων αποκαταστάσεων προς τις υποδείξεις που υπαγορεύονται από τον νεοκλασικό σεβασμό προς τα έργα τέχνης. Οι επεμβάσεις αυτής της εποχής στα έργα τέχνης σχετίζονται απόλυτα με τη λατρεία προς την αρχαιότητα και το ιδανικό του κάλλους που υπηρέτησε η αρχαία ελληνική τέχνη.

Ο 18ος αιώνας στο πεδίο της συντήρησης εξελίσσεται σε σημαντικό αιώνα, κυρίως από την ιδεολογική πλευρά της σύγχρονης θεωρίας και της νομικής οργάνωσης. Πράγματι, όσον αφορά στην αποκατάσταση γλυπτών, θα παρατηρηθεί κατά κάποιον τρόπο μια μεταστροφή από την τάση της επέμβασης προς μία συμμόρφωση απέναντι στο ίδιο το αντικείμενο, δηλαδή το έργο αντιμετωπίζεται ως φορέας μιας ιστορικής μνήμης. Η επιθυμία να διασωθούν οι μαρτυρίες του παρελθόντος αρχίζει να γίνεται αισθητή ως αναγκαιότητα, ενώ ο θεωρητικός ορισμός του ρόλου του συντηρητή ολοκληρώνεται πλέον και διακρίνεται από εκείνον του καλλιτέχνη.<sup>7</sup>

Παρά το θετικό αυτό κλίμα, το οποίο εδραιώνεται προς το τέλος κυρίως του αιώνα και ενισχύεται τον επόμενο, είναι εύλογο να παρατηρούνται αρκετά παραδείγματα αυθαίρετων επεμβάσεων, όπως εκείνα που συναντήσαμε στα προηγούμενα χρόνια. Εξάλλου η μετάβαση αυτή δεν μπορούσε

να γίνει από τη μια στιγμή στην άλλη, εφόσον αφενός η συνήθεια και αφετέρου τα κέρδη από αυτές τις επεμβάσεις υπήρξαν ισχυροί ανασταλτικοί παράγοντες.

Η Ρώμη ήταν υπεύθυνη για τον πυρετό της αρχαιολατρίας, η οποία κυριαρχεί περισσότερο τον 18ο αιώνα και αρχίζει σιγά σιγά να εξαπλώνεται και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του βιβλίου του Allan Cunningham: «Σε αυτού του είδους την απάτη οι Ιταλοί υπερτερούσαν όλων – συγκέντρωναν τα κατεστραμμένα και ακρωτηριασμένα μέλη από δύο ή τρία παλιά μάρμαρα, και με λίγη ικανότητα στα χέρια, με καλό κονίαμα και εμπειρία στον χρωματισμό, δημιουργούσαν μια ολοκληρωμένη μορφή, στην οποία έδιναν το όνομα κάποιου χαμένου παλιού αγάλματος, και έτσι το πουλούσαν σε αυτούς που οι τσέπες τους ήταν καλύτερα εφοδιασμένες από τα κεφάλια τους, ιδίως οι δικοί μας Άγγλοι “γνώστες σε θέματα τέχνης”. Είναι πράγματι αξιοθαύμαστο με πόση τάξη και κομψότητα αυτοί οι απατεώνες έφτια-

χναν ένα έργο για πώληση. Όλες οι θραύσεις, τα μπαλώματα και οι ενώσεις καλύπτονταν από ένα επικάλυμμα κίτρινου χρώματος, το οποίο φαινόταν σαν το φυσικό αποτέλεσμα του χρόνου – και οι χαρούμενοι φιλότεχνοι αποκτούσαν στην γκαλερί τους νόμιμο άλλο ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του θαυμαστού ελληνικού πνεύματος!».<sup>8</sup>

Ο πιο γνωστός φιλότεχνος στην αποκατάσταση αρχαίων γλυπτών του 18ου αιώνα ήταν ο Bartolomeo Cavacerrri (1717-1799), που είχε συντάξει και ένα δεκάλογο για τη συντήρηση των γλυπτών. Οι θέσεις-μεθοδολογίες του στο δεκάλογο αυτό ήταν άριστες στη θεωρία και σχεδόν αναμφισβήτητες, αλλά στην πράξη δεν μπορούσαν παρά να χαρακτηριστούν ως μια υπέρβαση του Cavacerrri σε σχέση με τα γούστα και τις πρακτικές των συγχρόνων του. Μέσα στις πολλές δεκαετίες του βίου του, τα πιο σημαντικά ευρήματα και οι αγορές αρχαίων γλυπτών πέρασαν από τα χέρια του και ανανεώθηκαν από αυτόν.<sup>9</sup>

Τα λόγια του Seymour Howard<sup>10</sup> για την αποκατάσταση του Cavacerrri στο άγαλμα του Μελέαγρου (εικ. 4), ότι: «οι νεότερες φθορές στο μάρμαρο και η βαθιά χαραγμένη γραμμή στην ένωση του αριστερού χεριού και του κεφαλιού του κάπρου στόχευαν στο μπέρδεμα του αρχαίου με τα συντηρημένα μέρη», δείχνουν την επιθυμία των καλλιτεχνών να κα-

λύψουν τα νέα, πρόσθετα μέρη με τέτοιον τρόπο ώστε να μην είναι εύκολα διακριτά ή αναγνωρίσιμα. Η σύγχυση αυτή απέβλεπε σε μια αρμονική εξωτερική εμφάνιση, που πήγαζε από τη ματαιοδοξία και την έμμονη επιθυμία των ιδιοκτητών –την οποία παρατηρούμε και σε παλαιότερα χρόνια– για κατοχή και έκθεση ενός αγάλματος σε τέλεια κατάσταση. Η συστηματική λείανση και το τελείωμα των επεμβάσεων χρησίμευαν, μαζί με το πατινάρισμα, σε αυτόν το στόχο, στη μείωση δηλαδή της αντίθεσης μεταξύ παλιού και νέου.

Ωστόσο, ο Cavascerri και οι συνάδελφοί του δεν θα πρέπει να κατηγορηθούν γι' αυτό. Κανένας τους, ή τουλάχιστον πολύ λίγοι είχαν αγοράσει τους σπασμένους κορμούς και τα άκρα όπως αυτά έβγαιναν από το έδαφος. Η ολοκλήρωση και η κομψότητα ήταν τα χρόνια εκείνα πιο σημαντικά από την ιστορική μοναδικότητα ή τη σαφήνεια ενός έργου.

Παρ' όλα αυτά, οι αρχές του Cavascerri στη 2η έκδοση του βιβλίου του<sup>11</sup> προειδοποιούν τους αναγνώστες του ενάντια στο μιμητισμό, τις απομιμήσεις, τις ελεεινές συντηρήσεις από άλλους καλλιτέχνες και τις άσχημες δουλειές μερικών εμπόρων που αποκτούν κέρδη πουλώντας ψεύτικα έργα.

Ένας άλλος διάσημος συντηρητής του αιώνα αυτού, μεταξύ του 1787 και του 1800, είναι ο Carlo Albacini (1735-1813). Ο Albacini, ακολουθώντας το νέο σtil, αφαίρεσε από τον Ηρακλή Farnese την ως τότε αποδεκτή αποκατάσταση των κνημών του 16ου αιώνα του Della Porta, για να επαναφέρει τις αυθεντικές κνήμες, οι οποίες από τον 16ο αιώνα ως εκείνη τη στιγμή είχαν θεωρηθεί λιγότερο ωραίες από το αντίγραφο του Della Porta.<sup>12</sup>

Όπως φαίνεται, λοιπόν, στις επεμβάσεις που έγιναν μέχρι τον 19ο αιώνα, εκείνο που μετρούσε ήταν το τελικό αποτέλεσμα και η καλή εμφάνιση σύμφωνα με τα γούστα της εποχής. Η εργασία των αποκαταστάσεων χαρακτηριζόταν από καλλιτεχνική επιδεξιότητα και πρωτοτυπία, που όμως δεν αποτελούσε αποκατάσταση, αλλά μια νέα δημιουργική δραστηριότητα. Το γεγονός αυτό είχε ως επακόλουθο να χάνουν τα έργα την αξία τους ως ιστορικά ντοκουμέντα.

Έτσι, κάθε έργο βρισκόταν ουσιαστικά στο έλεος του συντηρητή και στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων η θεραπεία ήταν χειρότερη από την ασθένεια. Στη φθορά από το χρόνο είχε προστεθεί και η φθορά από τις επεμβάσεις συντήρησης.

### Ρομαντισμός

Στις αρχές του 19ου αιώνα, συνεχίζονται οι επικίνδυνες επεμβάσεις και οι αποκαταστάσεις σε μεγάλη κλίμακα. Στη



3α. Αφροδίτη Κνιδία. Αντίγραφο έργου του Πραξιτέλη (το πρωτότυπο στα 340 π.Χ. περίπου). Ρώμη, Μουσείο Βατικανού. β. Αντίγραφο της Αφροδίτης Κνιδίας που παρουσιάζεται αλλαγμένο, με ένα ύφασμα να καλύπτει το μισό κάτω μέρος του σώματος.

γλυπτική επικρατούν οι αισθητικές αποκαταστάσεις «στο σtil του αυθεντικού», τάση που εξέφρασε και εφαρμόζε ήδη στην αρχιτεκτονική ο Viollet-le-Duc. Τα γλυπτά αποκαθίσταντο σε τέτοιο βαθμό που παρήγαγαν τελικά ένα πλαστό αποτέλεσμα στην προσπάθεια να ανακτηθεί η χαμένη πια «αρχική κατάσταση».<sup>13</sup>

Στις αρχές του 19ου αιώνα, όμως, τοποθετείται και η θεώρηση της συντήρησης-αισθητικής αποκατάστασης ως επιστημονικού κλάδου με τις δύο τάσεις που εκφράστηκαν από τους γλύπτες A. Canova (1757-1822) και B. Thorvaldsen (1770-1844). Ο Canova αρνήθηκε να συμπληρώσει τα γλυπτά του Παρθενώνα και μάλιστα θεωρείται ο πρώτος που έκανε νύξη για μια κρίση στη θεωρία της ολοκληρωτικής αποκατάστασης, θέτοντας έτσι τον προβληματισμό για τη συνεχιζόμενη κακομεταχείριση των γλυπτών. Από την άλλη μεριά, ο Thorvaldsen συμφώνησε να αποκαταστήσει τα γλυπτά του ναού της Αφαίας στην Αίγινα, προσπαθώντας να τα επαναφέρει στην αρχική τους μορφή, όπως φανταζόταν ότι μπορεί να ήταν, δίνοντάς τους μια στιλιστική ενότητα και εφαρμόζοντας την αρχή της αποκατάστασης «στο σtil του αυθεντικού»<sup>14</sup> (εικ. 5).

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η απουσία χρώματος στις συμπληρώσεις, παρά το γεγονός ότι είναι βέβαιο σήμερα πως οι αρχαίοι χρωμάτιζαν τα γλυπτά τους. Μια εξήγηση



που έχει δοθεί γι' αυτό είναι ότι οι Ευρωπαίοι, έχοντας συνηθίσει να βλέπουν στα μουσεία τους τα γλυπτά γυμνά από χρώμα, υπέθεταν ότι ήταν εξ αρχής μη χρωματισμένα και δεν προχωρούσαν σε περαιτέρω αισθητικές αποκαταστάσεις με χρώμα.<sup>15</sup> Μία άλλη πιθανή εξήγηση είναι ότι η απουσία χρώματος οφείλεται σε λανθασμένες εκτιμήσεις που φέρουν τη σφραγίδα των ιδεαλιστών κλασικιστών της εποχής. Μάλιστα, κατά τον γερμανό φιλόσοφο Georg Wilhelm Friedrich Hegel, μέσα από το γλυπτό παρουσιάζεται το ανθρώπινο πνεύμα όπως πραγματικά είναι και για το σκοπό αυτό αρκεί και μόνο η φόρμα του ανθρώπινου σώματος.<sup>16</sup>

Από το 1830 και σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα αρκετοί αρχαιολόγοι μελετητές και μαθητές του αρχαιολόγου A. Furtwängler υποστήριξαν ότι οι αισθητικές αποκαταστάσεις θα έπρεπε να απομακρύνονται, ενώ το 1884 ο αρχιτέκτονας Camillo Boito, αυθεντία στα θέματα αρχιτεκτονικής αποκατάστασης, δήλωσε ότι δεν θα έπρεπε να γίνονται αισθητικές αποκαταστάσεις και όπου ήδη υπάρχουν να αφαιρούνται, επιβεβαιώνοντας έτσι μια σχετική ομοφωνία που άρχισε να υπάρχει πάνω στο θέμα αυτό. Υποστήριξε ότι ένα γλυπτό δεν χρειάζεται συμπλήρωση, εξακο-



4. Μελεάγρος. Αποκατάσταση από τον B. Cavaceppi. Συλλογή Lansdowne.

λουθεί να είναι όμορφο και χωρίς αυτή και άλλωστε οποιαδήποτε συμπλήρωση θα μπορούσε ν' αποτελέσει πλαστογραφία, αλλοιώνοντας την εικόνα και την ιστορικότητα του γλυπτού.<sup>17</sup>

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα καθιερώθηκε για πρώτη φορά η αφαίρεση των νεότερων προσθηκών από ένα γλυπτό, σαν «γελοίες απομιμήσεις» που ήταν, οδηγώντας όμως έτσι σε νέες υπερβολές και λάθη, που αναπόφευκτα έγιναν υπό την επιρροή της τάσης που ονομάστηκε πουρισμός. Η νέα αυτή τάση επικράτησε στην Ευρώπη τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα και υποδείκνυε την αφαίρεση όλων των αποκαταστάσεων και των προσθηκών που είχαν γίνει παλαιότερα σε αρχιτεκτονικά έργα και κατ' επέκταση και σε γλυπτά, με σκοπό να επανέλθουν τα έργα στην αρχική τους κατάσταση, στην αρχική τους «αγνότητα».<sup>18</sup>

Στην Ελλάδα, το ενδιαφέρον για τις αρχαιότητες εκδηλώθηκε αμέσως μετά τον ερχομό του Όθωνα. Αισθητικές αποκαταστάσεις έγιναν σε πολλά γλυπτά, όπως στις Καρυάτιδες από το Ερέχθειο κ.ά. Ωστόσο, οι αποκαταστάσεις αυτές δεν γίνονταν χωρίς κάποιο δισταγμό για το αν και κατά πόσο οι υποθέσεις που κάνουν οι συντηρητές και οι επεμβάσεις που υλοποιούν είναι σωστές και σίγουρα ήταν σε πιο περιορισμένη κλίμακα σε σχέση με τις αισθητικές αποκαταστάσεις που γίνονταν στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αυτό συνέβη διότι η Ελλάδα δεν δέχθηκε την επιρροή της αισθητικής του Μπαρόκ και οι μουσειακοί καλλιτέχνες έκαναν μόνο τις αναγκαίες συμπληρώσεις.<sup>19</sup>

## 20ός αιώνας

Ο 20ός αιώνας βρήκε το τοπίο ασαφές στον τομέα της αισθητικής αποκατάστασης, αλλά και της συντήρησης γενικότερα, χωρίς να έχει καθοριστεί ακριβώς το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα μπορούσε να κινηθεί ένας συντηρητής. Έτσι λοιπόν, εκτεταμένες επεμβάσεις και συμπληρώσεις «in style of» εξακολουθούσαν να γίνονται συχνά, ενώ αρκετές αισθητικές αποκαταστάσεις έγιναν πάνω σε αντίγραφα των αυθεντικών έργων, χωρίς να χρειαστεί επέμβαση πάνω στο ίδιο το έργο. Παρ' όλα αυτά, ήταν στη διάρκεια του 20ού αιώνα που αναπτύχθηκε η μοντέρνα θεώρηση της συντήρησης και της αποκατάστασης, πάνω σε θεωρητική και επιστημονική πλέον βάση.

Το 1931 συντάχθηκε ο Χάρτης των Αθηνών, απ' όπου προέκυψε η αρχή ότι, όταν μία αποκατάσταση είναι αναπόφευκτη, θα πρέπει να σέβεται το ιστορικό και καλλιτεχνικό έργο του παρελθόντος, ενώ τα νέα στοιχεία που προστίθενται θα πρέπει να είναι απαραιτήτως αναγνωρίσιμα.<sup>20</sup>

Επίσης, σε σχέση με τη μνημειακή γλυπτική, δεν θα πρέπει να ενθαρρύνεται η απομάκρυνση των έργων από το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν και τα μέλη που λείπουν θα πρέπει να αντικαθίστανται από εκμαγεία.<sup>21</sup>

Την ίδια χρονιά συντάχθηκε και ο Ιταλικός «Χάρτης της Συντήρησης», όπου οριστικοποιήθηκε η θεωρία της συντήρησης, σύμφωνα με την οποία «η επέμβαση σταματά εκεί

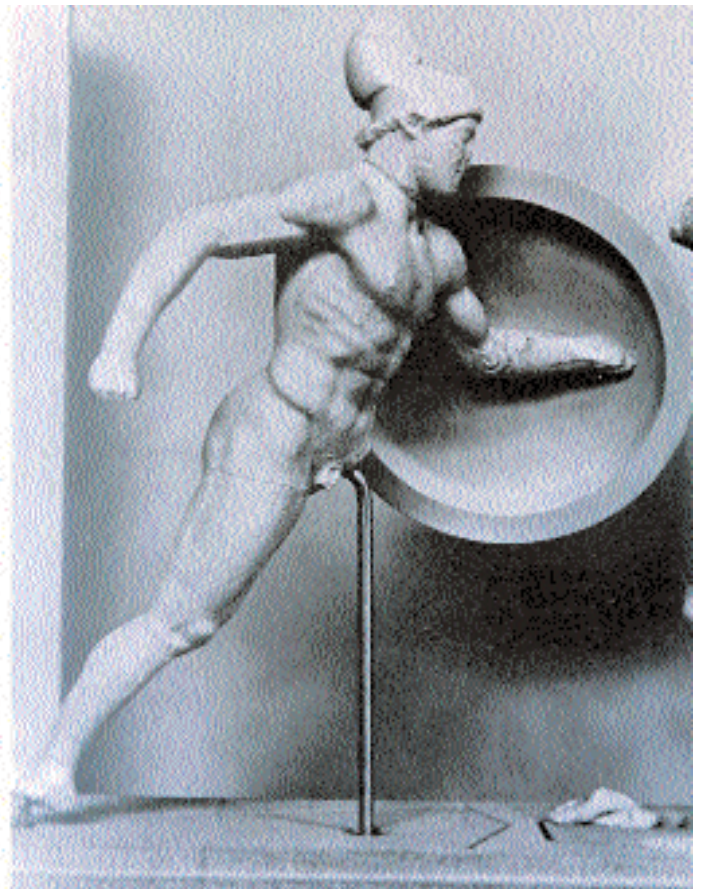
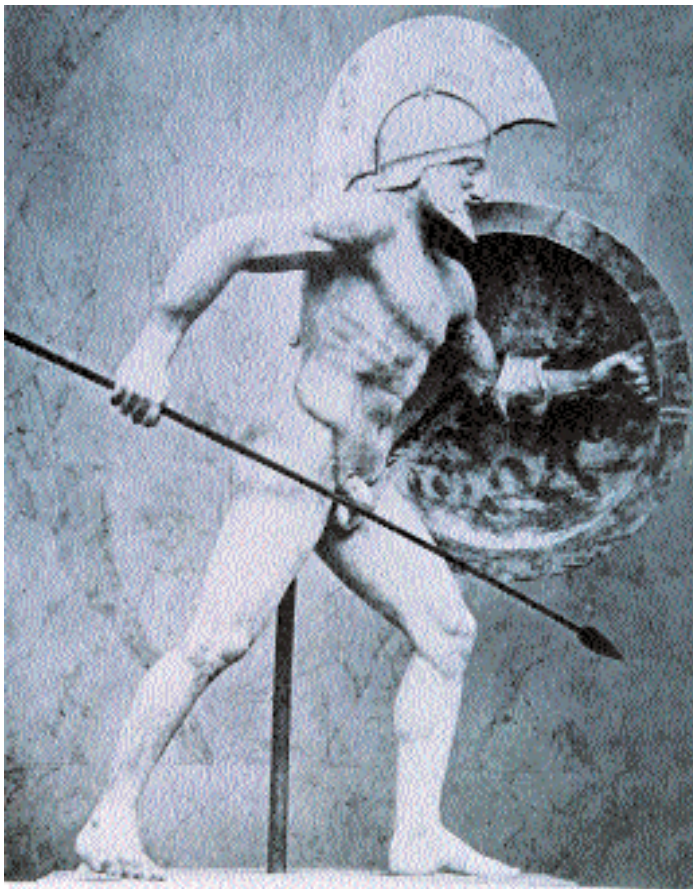


5. Οι αποκαταστάσεις του Thorvaldsen σε μορφές πολεμιστών, από το ανατολικό αέτωμα του ναού της Αφαίας.

όπου αρχίζουν οι υποθέσεις». <sup>22</sup> Φυσικά, οι αρχές αυτές δεν τηρήθηκαν ακριβώς, ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν προέκυψε η ανάγκη να αποκατασταθούν τα μνημεία, τα οποία υπέστησαν καταστροφές στη διάρκεια του πολέμου.

Το 1964 συντάχθηκε ο Χάρτης της Βενετίας, ο οποίος μέχρι και σήμερα αποτελεί γνώμονα για κάθε επιστημονική επέμβαση σε μνημείο ή έργο τέχνης.

Μια συστηματική φιλοσοφική διατύπωση του προβλήματος της συντήρησης, σε σχέση με τη θεωρία αλλά και τις αρχές εφαρμογής, έγινε από τον Ιταλό Cesare Brandi στο βιβλίο του *Θεωρία της Συντήρησης*, όπου αναφέρεται ότι η συντήρηση ενός έργου τέχνης εξαρτάται από την αναγνώριση ή τη μη αναγνώρισή του ως έργου τέχνης. Επίσης, παρατίθενται κάποιες αρχές, οι οποίες οφείλουν να τηρούνται κατά τη συμπλήρωση ενός έργου τέχνης, οι οποίες είναι η ανα-



6α. Πολεμιστής συμπληρωμένος από τον Β. Thorvaldsen. β. Ο ίδιος πολεμιστής μετά την αφαίρεση των συμπληρώσεων από τον D. Ohly. Ανατολικό αέτωμα του ναού της Αφαίας, Γλυπτοθήκη Μονάχου.





7. Η Γοργώ, το μυθικό φτερωτό τέρας. Έχει αναπαρασταθεί ως κεντρικό ακρωτήριο του κτιρίου, ερμηνεία που όμως δεν είναι απολύτως βεβαιωμένη. Περίπου 570 π.Χ. Μουσείο Ακρόπολης.

γνωρισιμότητα της συμπλήρωσης, η αντιστρεψιμότητα και το υλικό του ίδιου του έργου.<sup>23</sup>

Το 1972 συντάσσεται ο Χάρτης της Ρώμης,<sup>24</sup> ο οποίος απαγορεύει τη συμπλήρωση, αλλά και την αλλοίωση ή αφαίρεση της πατίνας και επιτρέπει την προσθήκη συμπληρωματικών τμημάτων μόνο για λόγους στατικής και μάλιστα με τεχνικές και υλικά αναστρέψιμα, έτσι ώστε να είναι δυνατή μια ενδεχόμενη μελλοντική επέμβαση συντήρησης.

Ήταν πολύ φυσικό, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, στον οποίο διατυπώθηκαν και οριστικοποιήθηκαν οι θεωρίες πάνω στη συντήρηση, να ασκηθεί κριτική και να αναθεωρηθούν διάφορες παλιότερες επεμβάσεις πάνω σε γλυπτά. Κάποιες από αυτές κρίθηκαν σωστές. Άλλες πάλι έπρεπε να αφαιρεθούν.

Μια τέτοια περίπτωση ήταν η αποκατάσταση των γλυπτών του ναού της Αφαίας που ήταν εκτεθειμένα στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου. Η έκθεση με τη συγκεκριμένη αποκατάσταση υπέστη αυστηρή κριτική, και το 1962, υπό τη διεύθυνση του D. Ohly, αφαιρέθηκαν οι συμπληρώσεις του Thorvaldsen και τα γλυπτά επανεκτέθηκαν, έχοντας μάλιστα προστεθεί και κάποια νέα θραύσματα που στο μεταξύ είχαν βρεθεί (εικ. 6). Στην Ελλάδα οι μουσειακοί καλλιτέχνες εξακολουθούσαν να κάνουν αισθητικές αποκαταστάσεις σε γλυπτά, αλλά και πάλι σε μικρότερο βαθμό σε σχέση με τις επεμβάσεις που γίνονταν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Σημαντικές αποκαταστάσεις έγιναν στην Ακρόπολη κατά τη

διάρκεια του πρώτου αναστηλωτικού προγράμματος του Παρθενώνα από τον Ν. Μπαλάνο και αργότερα με πρόταση του καθηγητή Α. Ορλάνδου.<sup>25</sup>

Σε γενικές γραμμές, μετά το 1980 επικράτησε η τάση να μη συμπληρώνονται τα γλυπτά, όπου είναι δυνατόν μάλιστα να αφαιρούνται οι προηγούμενες επεμβάσεις.

Σήμερα στην Ελλάδα η αντιμετώπιση ενός γλυπτού διαφέρει από εργαστήριο σε εργαστήριο, αλλά και από περίπτωση σε περίπτωση. Η αισθητική αποκατάσταση συνήθως γίνεται με ευθύνη του αρμόδιου αρχαιολόγου. Σε περιπτώσεις έργων νεότερης γλυπτικής μπορούν να γίνουν κατά περίπτωση διάφορες αισθητικές αποκαταστάσεις.

Τα τελευταία χρόνια, επίσης, εφαρμόζονται διαφορετικές μέθοδοι αισθητικής αποκατάστασης, με τις οποίες ο συντηρητής δεν επεμβαίνει πάνω στο ίδιο το γλυπτό, αλλά αυτό εκτίθεται στην κατάσταση που βρίσκεται, ενώ εκτίθεται ταυτόχρονα αυτό που θα μπορούσε να ήταν αν είχε βρεθεί ακέραιο. Έτσι, χωρίς να δημιουργείται μια εικόνα που θα μπορούσε να ζημιώνει την ιστορικότητα και την αυθεντικότητα του γλυπτού, ο θεατής έχει την ευκαιρία να το αναπλάσει με τη φαντασία του. Οι μέθοδοι αυτοί είναι: α) η σχεδιαστική αποκατάσταση και β) η γλυπτική αναπαράσταση.

Στην πρώτη περίπτωση τα γλυπτά παρουσιάζονται όπως είναι, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει σχέδιο σε μικρότερη κλίμακα, που απεικονίζει το γλυπτό όπως πιθανόν να ήταν στην αρχική του κατάσταση και εκτίθεται δίπλα του. Ένας δεύτερος τρόπος σχεδιαστικής αποκατάστασης, κυρίως σε ανάγλυφα έργα, είναι να χρησιμοποιούνται τα ίδια τα θραύσματα, τα οποία εντάσσονται στο σχέδιο που αναπαριστά το έργο ολοκληρωμένο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η Γοργώ στο Μουσείο της Ακρόπολης, όπου τα μόνα τμήματα που σώζονται είναι το κεφάλι και ένα τμήμα των χεριών, τα οποία αγκαλιάζουν τη ζώνη. Αυτά είναι στερεωμένα σε έναν πίνακα, ενώ η ολοκλήρωση της φόρμας του σώματος γίνεται σχεδιαστικά και διακρίνεται από το διαφορετικό χρώμα, αλλά και επειδή προεξέχει κατά 1 εκ. περίπου από το επίπεδο στο οποίο εδράζεται (εικ. 7).

Η γλυπτική αναπαράσταση γίνεται πάνω σε αντίγραφο του γλυπτού, χωρίς μάλιστα αυτό να έχει απαραίτητα το ίδιο μέγεθος και συντελεί στο να κατανοηθεί καλύτερα η στάση και η κίνηση και να δοθεί η ολοκληρωμένη εικόνα του γλυπτού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Νίκη του Παιωνίου στο Μουσείο της Ολυμπίας, όπου δίπλα στο αυθεντικό άγαλμα έχει τοποθετηθεί ένα μικρότερου μεγέθους αντίγραφο από γύψο, που κατασκευάστηκε από τον γερμανό αγαλματοποιό Gruttner<sup>26</sup> (εικ. 8).

Με βάση τα παραπάνω, μπορεί να ειπωθεί συμπερασματικά ότι με την πάροδο των χρόνων η προσέγγιση στο θέμα της αισθητικής αποκατάστασης υπήρξε όλο και περισσότερο επιστημονική. Παρά τις αυθαίρετες επεμβάσεις που έγιναν, ακόμα και κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων, η διάσταση των απόψεων τείνει να εξαλειφθεί. Υιοθε-



α



β

8α. Νίκη του Παιωνίου, μάρμαρο Πάρου, περ. 421 π.Χ. β. Γλυπτική αναπαράσταση της Νίκης, Μουσείο Ολυμπίας.

τείται σχεδόν καθολικά η αρχή της μη συμπλήρωσης των γλυπτών, διασφαλίζοντας έτσι την αυθεντικότητα των έργων καλλιτεχνικά και ιστορικά. Η χρήση επίσης της τεχνολογίας επιτρέπει τη χρησιμοποίηση των εναλλακτικών τρόπων παρουσίασης που αναφέρθηκαν παραπάνω και αντιμετωπίζουν το κάθε έργο με τον απαιτούμενο σεβασμό.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

<sup>1</sup> S. Keck, «Further materials for a history of conservation», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 282.

<sup>2</sup> Μ. Λυκιαρδοπούλου, «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης. Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», *Αρχαιολογία* 22 (Μάρτιος 1987), σ. 9.

<sup>3</sup> Μ. Τσελλίνη, *Η ζωή του Μπενβενούτο Τσελλίνι, Φλωρεντινού, ιστορημένη από τον ίδιο*, μτφρ. Γ. Λεωτσάκος, Άγρα, Αθήνα 1994, σ. 463· E. van de Watering, «The autonomy of restoration: ethical considerations in relation to artistic concepts», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 193.

<sup>4</sup> L. Dolcini, «Per una storia del restauro delle sculture posizioni teoriche fra XVI e XIX secolo», στο *Restauro del marmo. Opere e problemi*, OPD Restauro. Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, Opus Libri, Firenze 1986, σ. 16.

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σ. 20.

<sup>6</sup> *Μουσεία του Κόσμου, Μουσεία του Βατικανού, Ρώμη*, εκδόσεις Mondadori-Φιτράκης, Αθήνα 1970, σ. 25.

<sup>7</sup> Dolcini, *ό.π.*, σ. 20.

<sup>8</sup> Το βιβλίο του Allan Cunningham είναι το *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptures and Architects*, 1830· C. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections*, The Clarendon Gallery LTD, London 1983, σ. 16.

<sup>9</sup> Στην πραγματικότητα αυτός ο δεκάλογος είχε προταθεί από τον J.J. Winckelmann στον B. Cavaceppi, και ο τελευταίος τον συμπεριέλαβε στην εισαγωγή του *Raccolta di statue antiche*, που εκδόθηκε σε τρεις τόμους από το 1768 μέχρι το 1772, L. Dolcini, *ό.π.*, σ. 12, 24· A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, At the University Press, Cambridge 1882, σ. 67.

<sup>10</sup> Picon, *ό.π.*, σ. 27-28.

<sup>11</sup> Στο *Raccolta di statue antiche*, τόμ. του 1769· Picon, *ό.π.*, σ. 16.

<sup>12</sup> Dolcini, *ό.π.*, σ. 22.

<sup>13</sup> A. Melucco-Vaccaro, «The emergency of modern conservation theory. Introduction to Part III», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 203.

<sup>14</sup> P. Philippot, «Restoration from the perspective of the Humanities», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 292.

<sup>15</sup> Σ. Κουμανούδης, «Τρία γλυπτά αρχαικά», *ΑΕ* 1874, σημ. σ. 481.

<sup>16</sup> I. Kader, «Gibsabgüsse und die Farbe "Weiss"», στο *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, *Actes du Colloque*



*International*, 24 Octobre 1997, Paris 1997, σ. 132, 140.

<sup>17</sup> O. Rossi Pineli, «The surgery of memory: Ancient sculpture and historical restorations», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 298, 299· Melucco-Vaccaro, *ό.π.*, σ. 262.

<sup>18</sup> Melucco-Vaccaro, *ό.π.*, σ. 262, 264.

<sup>19</sup> Σ. Καρούζου, «Προβλήματα αναστήλωσης των αρχαίων», *Ο Μέντωρ* (Απρίλιος 1996), σ. 103-105.

<sup>20</sup> Ν. Λιανός, *Σημειώσεις στο Μάθημα Γενικές Αρχές Συντηρήσεως Α΄*, ΤΕΙ Αθήνας, Αθήνα 1998, σ. 38-39.

<sup>21</sup> Φ. Μαλλούχου-Τυφάνο, *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεότερη Ελλάδα 1834-1939*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 176, Αθήνα 1998, σ. 342.

<sup>22</sup> Λιανός, *ό.π.*, σ. 39-40.

<sup>23</sup> C. Brandi, *Θεωρία της Συντήρησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 38-39.

<sup>24</sup> Στο ίδιο, σ. 181-193.

<sup>25</sup> Θ. Σκουλικίδης / Ε. Παπακωνσταντίνου / Α. Γαλανού / Γ. Δογάνη, *Μελέτη αποκαταστάσεως του Παρθενώνα*, τόμ. 3γ, Υπουργείο Πολιτισμού, ΕΣΜΑ, Αθήνα 1994, σ. 87-89.

<sup>26</sup> Κ. Κουρουλιώτου, *Οδηγός της Ολυμπίας*, εκ του τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1904, σ. 73· Β. Λεονάρδου, *Η Ολυμπία*, τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1901, σ.203.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BRANDI C., *Θεωρία της Συντήρησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

DOLCINI L., «Per una storia del restauro delle sculture. Posizioni teoriche fra XVI e XIX secolo», στο *Restauro del marmo. Opere e problemi*, OPD Restauro. Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, Ed. Opus Libri, Firenze 1986, σ. 12-31.

KADER I., «Gipsabgüsse und die Farbe "Weiss" », στο *Les moulages de sculptures Antiques et l'histoire de l'archéologie*, Actes du Colloque *International*, 24 Octobre 1997, Paris 1997, σ. 121-147.

KECK S., «Further materials for a history of conservation», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 281-287.

ΛΕΟΝΑΡΔΟΥ Β., *Η Ολυμπία*, τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1901.

ΛΙΑΝΟΣ Ν., *Σημειώσεις στο Μάθημα Γενικές Αρχές Συντηρήσεως Α΄*, ΤΕΙ Αθήνας, Αθήνα 1998.

ΚΑΡΟΥΖΟΥ Σ., «Προβλήματα αναστήλωσης των αρχαίων», *Ο Μέντωρ* (Απρίλιος 1996), Αθήνα 1996, σ. 103-107.

ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ Σ., «Τρία γλυπτά αρχαϊκά», *ΑΕ* 1874, σ. 480-485.

ΚΟΥΡΟΥΝΙΩΤΟΥ Κ., *Οδηγός της Ολυμπίας*, εκ του τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1904.

ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ Μ., «Ιστορική εξέλιξη της συντήρησης – Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», *Αρχαιολογία* 22 (Μάρτιος 1987), σ. 8-13.

ΜΑΛΛΟΥΧΟΥ-ΤΥΦΑΝΟ Φ., *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεότερη Ελλάδα 1834-1939*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 176, Αθήνα 1998.

MELUCCO-VACCARO A., «The emergency of modern conservation theory, Introduction to Part III», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 202-204.

MICHAELIS A., *Ancient Marbles in Great Britain*, At the University Press, Cambridge 1882.

-, «The Cnidian Aphrodite of Praxiteles», *JHS* 8 (1887), London 1887, σ. 324-355.

*Μουσεία του Κόσμου, Μουσεία του Βατικανού, Ρώμη*, εκδόσεις Mondadori-Φιτράκης, Αθήνα 1970.

PICON C., *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections*, The Clarendon Gallery LTD, London 1983.

ΤΣΕΛΛΙΝΙ ΜΠ., *Η ζωή του Μπενβενούτο Τσελλίνι, Φλωρεντινού, ιστορημένη από τον ίδιο*, μτφρ. Γ. Λεωτσάκος, Άγρα, Αθήνα 1994.

PHILIPPOT P., «Restoration from the perspective of the Humanities», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 292.

ROSSI PINELI O., «The surgery of memory: ancient sculpture and historical restorations», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 288-305.

ΣΚΟΥΛΙΚΙΔΗΣ Θ. / ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ε. / ΓΑΛΑΝΟΥ Α. / ΔΟΓΑΝΗ Γ., *Μελέτη αποκαταστάσεως του Παρθενώνα*, τόμ. 3γ, Υπουργείο Πολιτισμού, ΕΣΜΑ, Αθήνα 1994.

VAN DE WATERING E., «The autonomy of restoration: ethical considerations in relation to artistic concepts», στο Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley Jr. / Alessandra Melucco-Vaccaro (επιμ.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, σ. 193-199.

#### From Restoration to Aesthetic Rehabilitation of Antique and Modern Sculptures: Historical Flashback and Contemporary Points of View

Lito Gounela - Eulambia Dimitriadou

The aesthetic rehabilitation of the works of art is and has always been a serious concern of all those engaged with their restoration. In spite of the great importance of the issue, it has not been thoroughly investigated and studied as yet due to the absence of documentation of earlier rehabilitation works. The lack of such an elucidating material is particularly serious in Greece, where the relevant documents go only as far back as the 1970's and thus all earlier information is lost. Nevertheless, the scarce reference to this subject in the Greek and foreign bibliography vaguely sketches the general course of aesthetic rehabilitation.

The approach to the aesthetic rehabilitation differs, depending on the century it has been carried out. Although the objective of such an intervention has always been the same, that is the copying and imitation of the original form of the sculptured works of art, the final result is strongly influenced both by the prevailing aesthetic notions and the personal taste of the collectors at the time of rehabilitation of each sculpture.-