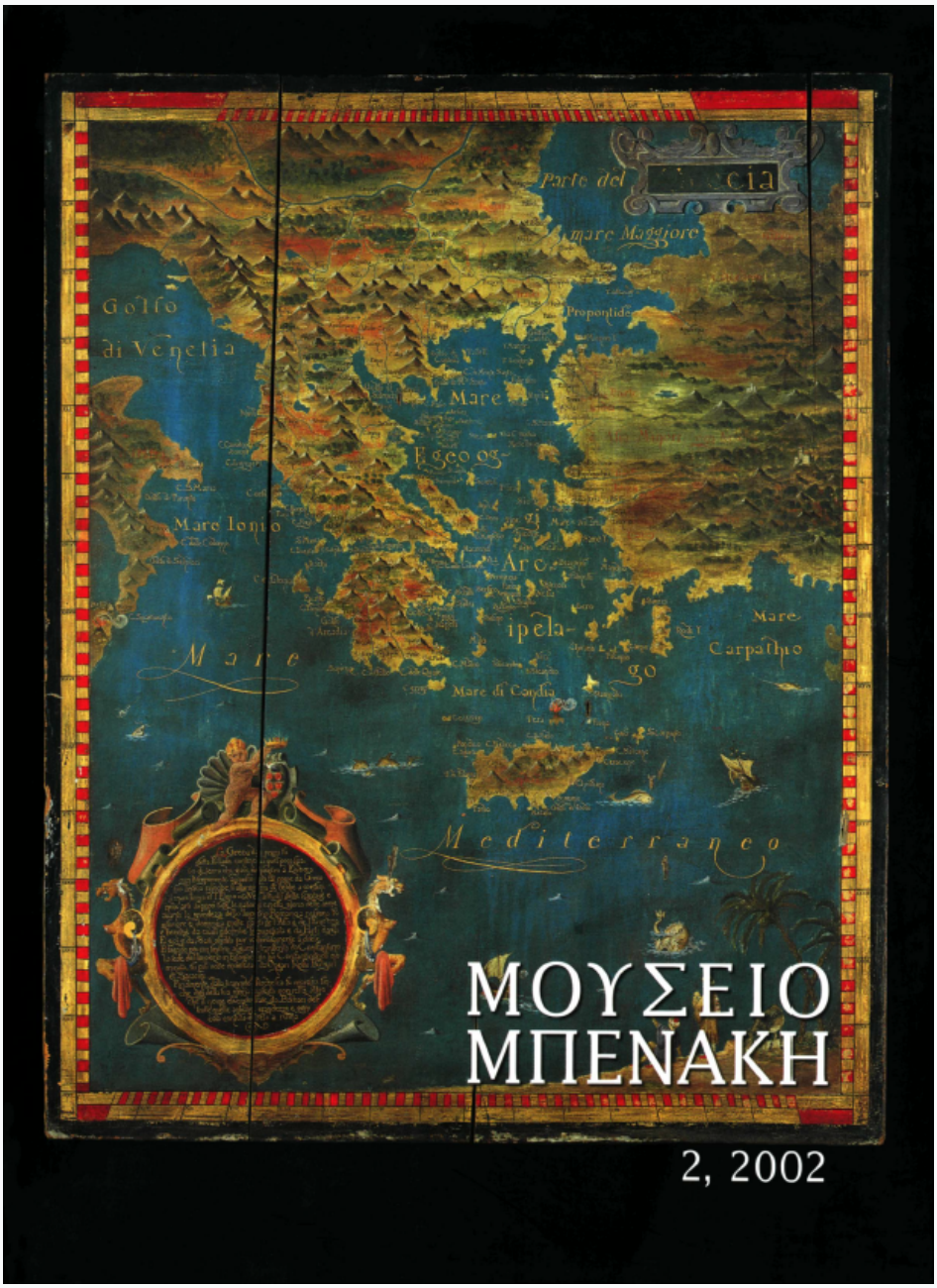
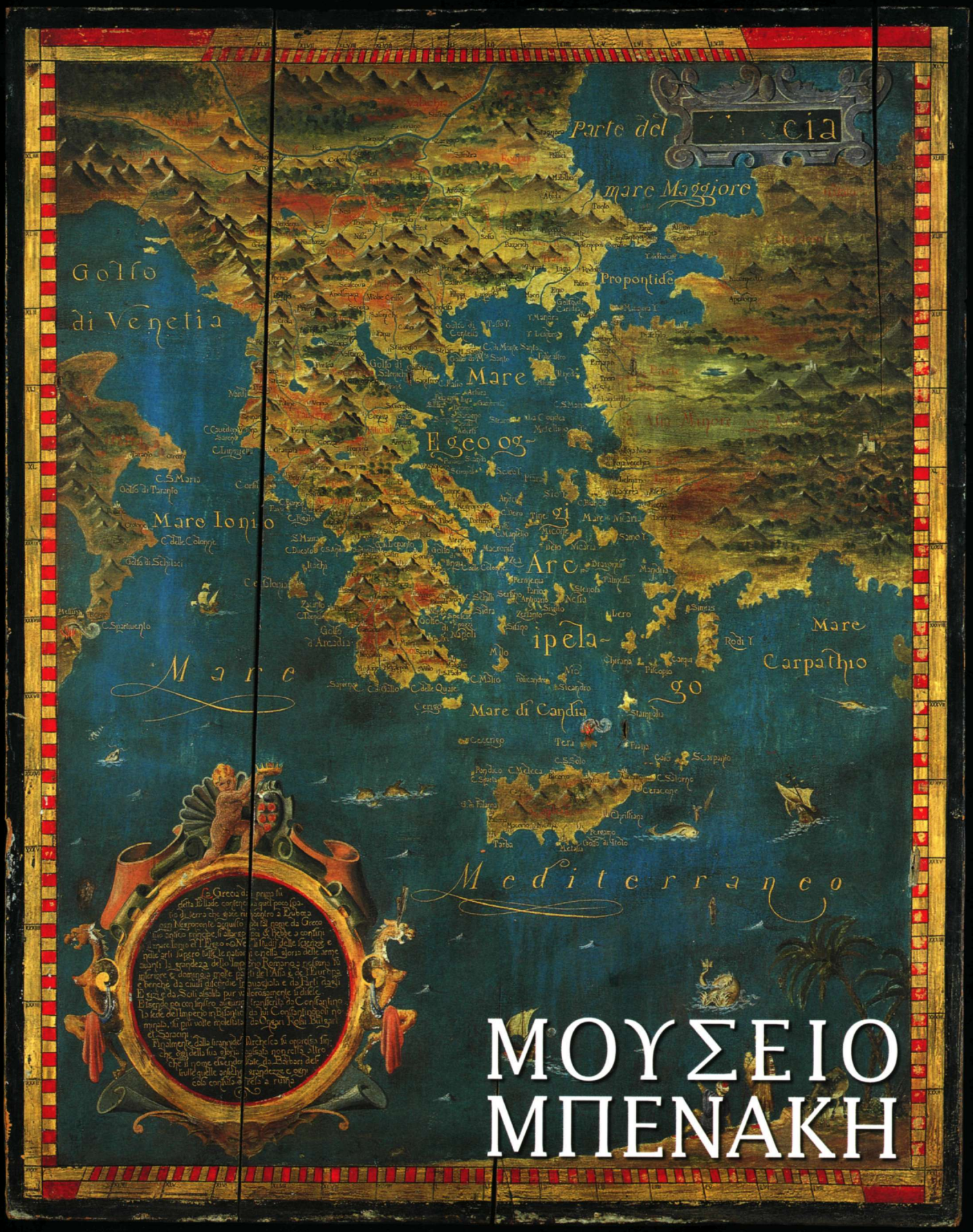
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 2 (2002)



https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 26/12/2025 15:20:03



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

2, 2002

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε χάρη στη γενναιόδωρη χορηγία
της εταιρείας Unisystems - Συστήματα Πληροφορικής ΑΕ.

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

2, 2002

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
2, 2002

Το ετήσιο περιοδικό του Μουσείου Μπενάκη
The annual journal of the Benaki Museum

Εκδότης:	Μουσείο Μπενάκη
Υπεύθυνος σύνταξης:	Δημήτρης Δαμάσκος
Συντακτική επιτροπή:	Αιμιλία Γερουλάνου Δημήτρης Δαμάσκος Άγγελος Δεληβορριάς Χαράλαμπος Μπούρας
Επιμέλεια κειμένων:	Άννα Καραπάνου
Αγγλικές μεταφράσεις:	John Avgherinos
Σχεδιαστική επιμέλεια:	Βαγγέλης Καρατζάς
Διαχωρισμοί - Φιλμς:	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ
Εκδοτική επιμέλεια - παραγωγή:	ADCare
Τεχνική επιμέλεια:	Χρήστος Κοσσίδας

Το περιοδικό τυπώθηκε σε χαρτί velvet matt sappi 135 γρ. στο τυπογραφείο Δ. Πρίφτης & Υιοί Ο.Ε.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Φορητός ζωγραφικός πίνακας της Ελλάδας. Μουσείο Μπενάκη 33115 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Μουσείο Μπενάκη
Κουμπάρη 1 Αθήνα 106 74
www.benaki.gr
ηλεκτρονική διεύθυνση: damaskos@benaki.gr
Τηλέφωνο: (+30-210) 3671011
Τηλεομοιότυπο: (+30-210) 3622547, 3671063

Benaki Museum
Koumbari 1 Athens 106 74
www.benaki.gr
e-mail: damaskos@benaki.gr
Tel.: (+30-210) 3671011
Fax: (+30-210) 3622547, 3671063

© copyright έκδοσης: Μουσείο Μπενάκη

ISSN 1109-4109

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Μαρμάρινο νεολιθικό ειδώλιο-περίαπτο γυναικείας μορφής: συμπεράσματα από ένα παλαιό εύρημα 9

AMANDA-ALICE MARAVELIA
Two Faience Shabtis from the Egyptian Collection at the Benaki Museum 19

STAVROS VLIZOS
Zu einer phrygischen Grabstele in Athen 25

ANASTASIA DRANDAKI
"ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε)" A Late Roman brass bucket with a hunting scene 27

DESPINA KOTZAMANI
Technical and chemical examination of the brass bucket with a hunting scene 55

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ
Ελεφαντοστέινο κτένι με τις προσωποποιήσεις της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης 71

GEORGE TOLIAS
"Erudite pleasures".
Two portable painted maps in Greek collections 89

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ
Δείγματα μαρμαρογλυπτικής του Αιγαίου στο Μουσείο Μπενάκη 111

APHRODITE KOURIA
Imaginary perceptions and representations of the ancient Greek monument in the engravings of European travel literature (17th - 19th centuries) 125

FANI-MARIA TSIGAKOU
Reassessing the Edward Lear Collection at the Benaki Museum 137

SOPHIA HANDAKA
Re-evaluating *tamata*: the Mikes Paidousis Collection of votive offerings 147

ΝΙΚΟΣ Π. ΠΑΪΣΙΟΣ
Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα: μια ανάγνωση 167

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ
Η *Πρώτη Συμφωνία* του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου 183

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ
Ο Ισαάκ Σαπόρτα και τα ζωγραφικά του 193

ΧΡΟΝΙΚΑ
Εκθέσεις – Εκδηλώσεις – Εκδοτική δραστηριότητα 203
Απόλογισμός τμημάτων 211
Οικοδομικές εργασίες 232
Δωρεές – Αγορές – Κληροδοτήματα 233
Δωρητές 234
Το Μουσείο Μπενάκη 236
Οδηγίες για την σύνταξη και την υποβολή μελετών στο περιοδικό 238

ΜΕΛΕΤΕΣ

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Μαρμάρινο νεολιθικό ειδώλιο-περίαπτο γυναικείας μορφής: συμπεράσματα από ένα παλαιό εύρημα

Στη μνήμη της Μαίρης Θανασούλα

Το 1991 ένα μικρού μεγεθους μαρμάρινο ειδώλιο γυμνής γυναικείας μορφής, (αρ. ευρ. 31350) δωρίθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από την Elisabeth French στη μνήμη του πατέρα της Alan J. B. Wace, ενός από τους διαπρεπέστερους αρχαιολόγους του 20ού αιώνα (εικ. 1-4).[1] Το έργο είχε αγοράσει ο Wace από άγνωστο αρχαιοπώλη, με ένδειξη πιθανής προελεύσεως τη Μήλο, λίγο πριν από το 1949, χρονιά κατά την οποία το δημοσίευσε ο ίδιος, προσδιορίζοντας την κατασκευή του στην ηπειρωτική Ελλάδα και χρονολογώντας το στην αρχή της Πρώιμης Εποχής του Χαλκού.[2] Οι συστηματικές δημοσιεύσεις ενός συνεχώς αυξανόμενου υλικού στις δεκαετίες που μεσολάβησαν, και συνακόλουθα η κατανόηση –σε μεγάλο βαθμό– των δομικών και των στυλιστικών, των σταθερών δηλαδή και των εξελισσόμενων χαρακτηριστικών της νεολιθικής ειδωλοπλαστικής, επέβαλαν την επαναδημοσίευση του παλαιού αυτού ευρήματος, το οποίο, χωρίς να έχει αγνοηθεί, δεν προσείλκυσε έκτοτε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της έρευνας.[3]

Το ειδώλιο, κατασκευασμένο από λευκό, αδιαφανές και εξαιρετικά λεπτόκοκκο μάρμαρο με γκρίζες φλεβώσεις,[4] αποδίδει μια καθιστή γυναικεία μορφή με τα χέρια ενωμένα ακριβώς κάτω από το στήθος. Ο λαιμός, υπερβολικά ψηλός, είναι κιονόσχημος, με πλάτος που μειώνεται προς τα πάνω. Στο ανώτερο σχεδόν οξύληκτο άκρο του, μια οριζόντια βαθιά εγκοπή δηλώνει με εντελώς αφαιρετικό τρόπο τη θέση της κεφαλής ή του προσώπου. Ενώ η περιοχή του στήθους είναι μάλλον επίπεδη, η κοιλιά διατυπώνεται αρκετά φυσιοκρατικά με μια μαστοειδή προβολή, που ορίζεται πάνω και κάτω από βαθιές αυλακώσεις. Τα πόδια της, χωρισμένα με μια βαθιά αυλάκωση, είχαν αναδιπλωμένες τις κνήμες, από τις οποίες σώζονται μόνο τα γόνατα, τη δεξιά σε ορθή γωνία προς τους μηρούς, την άλλη με κατεύθυνση προς τα πλάγια, στα αριστερά του θεατή. Οι επιφάνειες θραύσης των ποδιών, ακριβώς κάτω από τα γόνατα, εξαιρετικά λειασμένες από τη μακρόχρονη χρήση, φάνηκαν μετά την αφαίρεση της ασβεστιτικής κρούστας, που κάλυπτε την περιοχή αυτή όπως και την περιοχή έδρασης του ειδωλίου[5] (εικ. 5 α-β). Το ισομέγεθες με της έδρας ανάπτυγμα των ώμων, σε συνδυασμό με την έντονη κοίλανση στο ύψος της μέσης, προσδίδουν στο σώμα της μορφής βιολόσχημο περίγραμμα. Οι επιμέρους διαστάσεις του ειδωλίου φαίνονται να συμφωνούν με τον απλό μαθηματικό κανόνα που διαπίστωσε η Lauren Talalay για την κατασκευή των νεολιθικών λίθινων ειδωλίων της νότιας Ελλάδας ήδη από τη Μέση Νεολιθική περίοδο,[6] σύμφωνα με τον οποίο το πλάτος των ώμων είναι ίσο με το ήμισυ, και το πλάτος της μέσης με το ένα τέταρτο του συνολικού ύψους της μορφής.[7] Ανεξάρτητα από το πλήθος των ερωτημάτων που γεννά η αποδοχή της χρήσης ενός τέτοιου κανόνα –σχετικά με την τεχνική εξειδίκευση, την πιθανή διακίνηση των ειδωλίων από τους ίδιους τους τεχνίτες κ.ά.– και που βεβαίως δεν θα συζητηθούν εδώ, θα πρέπει να τονιστεί ότι το συμπέρασμα της Talalay βασίζεται σε ένα εξαιρετικά μικρό δείγμα υλικού.[8] Η επιβεβαίωση ή αντίθετα η απόρριψη του κανόνα αυτού είναι συνεπώς υπόθεση του μέλλοντος.

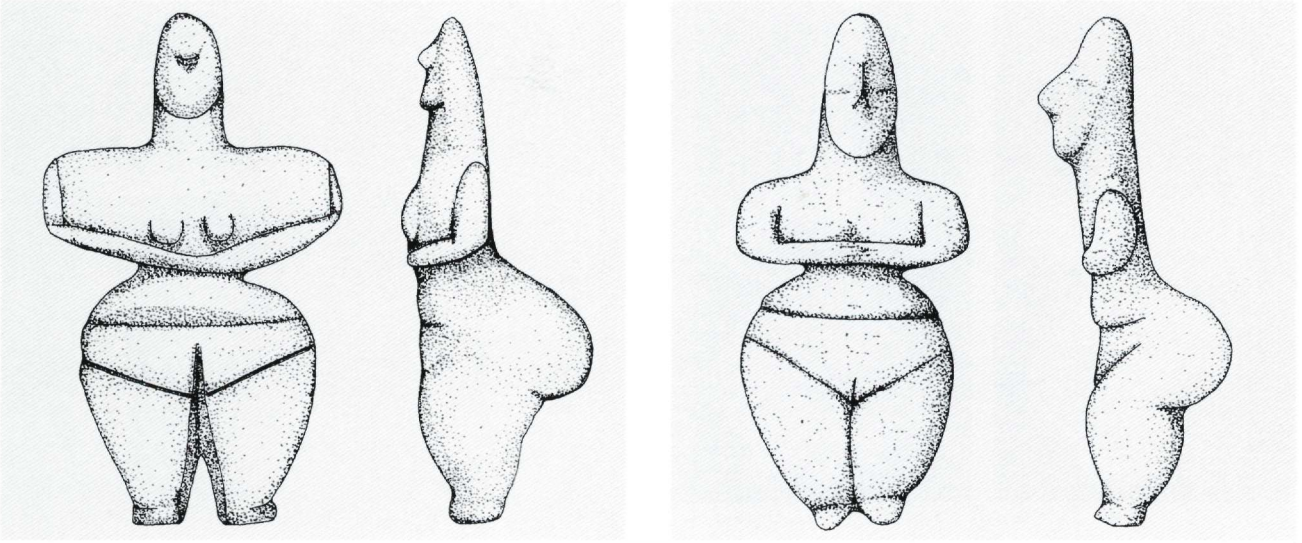
Στην οπίσθια όψη του ειδωλίου, στο ύψος της κοι-

Εικ. 1-4. Μαρμάρινο ειδώλιο-περίαπτο καθιστής γυναικείας μορφής. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 31350 (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

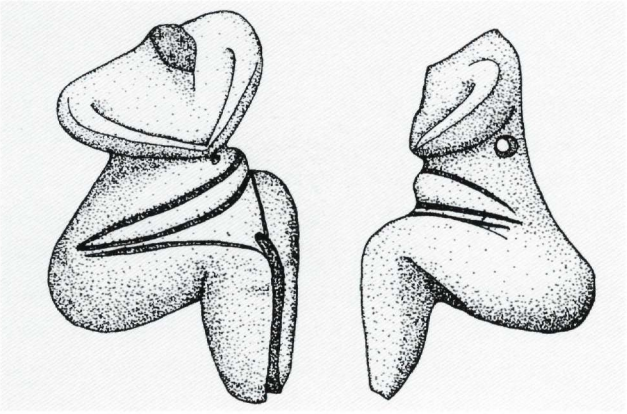
Εικ. 5 α-β. Οι επιφάνειες θραύσης των ποδιών του ειδωλίου 31350 καλυμμένες με ασβεστιτική κρούστα πριν και μετά την αφαίρεσή της (φωτ.: από μικροσκόπιο, x10, Γ. Δογάνη).

λιάς, έχει διαμορφωθεί με τη χρήση τρυπανιού διαμπερής οπή ανάρτησης (εικ. 2-4). Κατά τη στερεομικροσκοπική εξέταση του μαρμάρου δεν εντοπίστηκαν ίχνη χρώματος σε κανένα σημείο της επιφάνειάς του. Η πορτοκαλέρυθρη ακανόνιστου σχήματος κηλίδα που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος των ισχίων και τη μέση της μορφής οφείλεται σε παρατεταμένη επαφή του έργου με οξείδια του σιδήρου.

Παρά την εντελώς σχηματοποιημένη απόδοση της κεφαλής και την εμφανώς περιληπτική διατύπωση των επιμέρους όγκων, το ειδώλιο του Μουσείου Μπενάκη ανήκει αναμφίβολα στον τύπο των φυσιοκρατικών νεολιθικών ειδωλίων. Ειδικότερα, η στάση των ποδιών, η πλαστικότητα των όγκων στο κατώτερο τμήμα του κορμού αλλά και ο στατικός, σχεδόν εμβληματικός χαρακτήρας των διπλωμένων κάτω από το στήθος χεριών, υπομνηματίζουν με τρόπο μοναδικό το γυναικείο φύλο της μορφής, παρά το ότι απουσιάζει η δήλωση του στήθους ή του ηβικού τριγώνου. Πρόκειται, δηλαδή, για μια καθισμένη στο έδαφος γυναίκα που έχει τα πόδια σταυ-



Εικ. 6 α-β. Ειδώλια όρθιων γυναικείων μορφών (α. μαρμάρινο, β. λίθινο) από την Αίγινα (από: Λ. Ορφανίδη, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική* [Αθήνα 1998] εικ. 65).



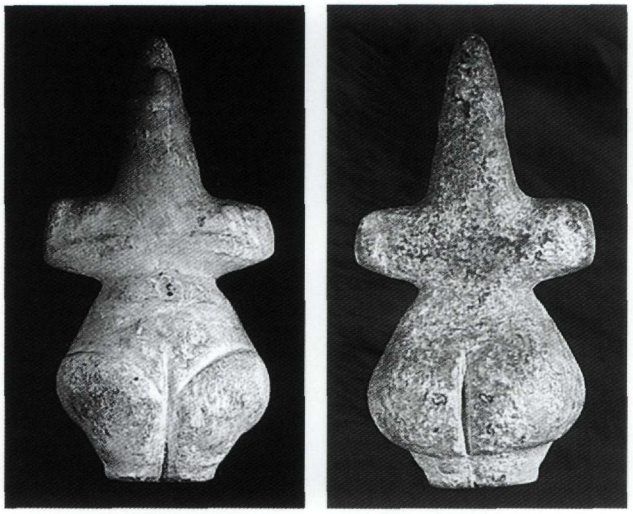
Εικ. 7. Λίθινο ειδώλιο-περίαπτο καθιστής γυναικείας μορφής από τη Μάλθη (από: Λ. Ορφανίδη, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική* [Αθήνα 1998] εικ. 94).

ρωμένα στα πλάγια, με έναν τρόπο οικείο τόσο στη νεολιθική ειδωλοπλαστική της Θεσσαλίας, όσο και στις σύγχρονες αγροτικές κοινωνίες. Από τυπολογικής απόψεως άλλωστε, στο έργο αυτό συμπυκνώνονται χαρακτηριστικά δύο διαφορετικών ομάδων, σύμφωνα με την ταξινόμηση των θεσσαλικών ανθρωπόμορφων ειδωλίων που πρότεινε ο Γιώργος Χουρμουζιάδης, της ΙΙΙΒ και της ΙΙΙΓ:[9] από την πρώτη υιοθετείται η θέση των χεριών και από τη δεύτερη η στάση των ποδιών.

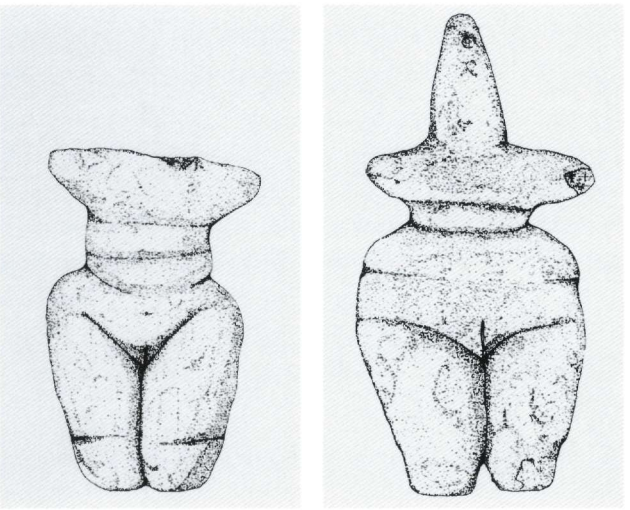
Η απόδοση του έργου στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας προσκρούει ωστόσο στην εκεί απουσία κάποιας ομόλογης δημιουργίας σε λίθο. Παρ' όλα αυτά, θα μπορούσε να εγγραφεί στον κύκλο της θεσσαλικής παραγωγής, εάν δεν είχαν ανακαλυφθεί ή αποδοθεί σε διάφορες περιοχές του νοτιότερου ηπειρωτικού κορμού κάποια άλλα ειδώλια με εμφανή τα συγγενικά τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά.

Ο Wace την εποχή που το δημοσίευε, γνώριζε ήδη τις περισσότερες από αυτές. Έτσι, το συνέκρινε με τα μαρμάρινα γυναικεία ειδώλια από την Αβαρίτσα της Θεσσαλίας,[10] την Αγορά των Αθηνών,[11] την Ελευσίνα,[12] το λίθινο της Αίγινας (εικ. 6β),[13] αλλά και το ειδώλιο-περίαπτο από γκριζοπράσινο στεατίτη που είχε βρεθεί στη Μάλθη της Μεσσηνίας[14] (εικ. 7).

Εξαιρώντας το θεσσαλικό όπως και το αθηναϊκό παράδειγμα, το πρώτο για την υπερβολική στεατοπυγία και το δεύτερο για την περίεργη συστροφή του σώματος που υποδεικνύει μάλλον μορφή αναπαυόμενη πρηνηδόν,[15] το ειδώλιο του Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει εντονότερες τυπολογικές συνάφειες ως προς τη διάπλαση του κορμού και των κάτω άκρων, την απόδοση και τη θέση των χεριών, τόσο με το έργο της Αίγινας, όσο και με ένα άλλο μαρμάρινο από το ίδιο νησί[16] (εικ. 6α), τρία μαρμάρινα ειδώλια που λέγεται ότι βρέθηκαν στα περίχωρα της Σπάρτης –ίσως στο Κουφόβουνο της Λακωνίας[17] (εικ. 8-10)– κυρίως όμως με το ειδώλιο-περία-



Εικ. 8 α-β. Μαρμάρινο ειδώλιο όρθιας γυναικείας μορφής από τα περίχωρα της Σπάρτης. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 3929 (φωτ.: Αρχείο Μουσείου).

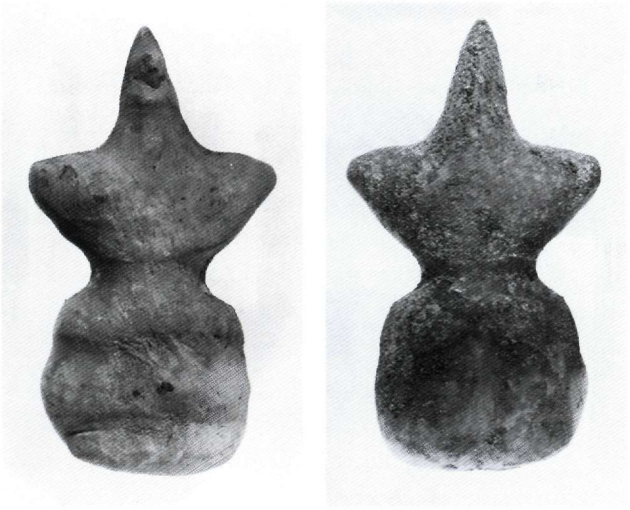


Εικ. 9, 10. Μαρμάρινα ειδώλια από τα περίχωρα της Σπάρτης. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 3931, 3932 (από: Λ. Ορφανίδη, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική* [Αθήνα 1998] εικ. 76 β-α).

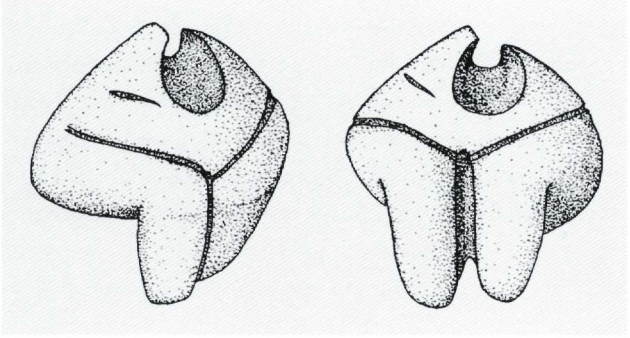
πτο της Μάλθης. Εκείνο που συνέχει τα μέλη της ομάδας αυτής, εκτός από την επιλογή του λίθου ή του μαρμάρου για την κατασκευή τους, είναι οι ευρείς ώμοι, η λεπτή μέση με την ελαφρώς ή έντονα προεξέχουσα κοιλιά, οι σχεδόν σφαιρικοί γλουτοί με τους ογκηρούς μηρούς που χωρίζονται μεταξύ τους με μια βαθιά αυλάκωση, και η σχηματική απόδοση των πάντοτε ενωμένων ή διπλωμένων κάτω από το αμελώς ή καθόλου διατυπωμένο στήθος χεριών. Έχοντας δεδομένες αυτές τις παραμέτρους, μπορούμε να θεωρήσουμε το ειδώλιο από την Ελευσίνα με το σχεδόν εγγεγραμμένο σε τετράγωνο περίγραμμα του σώματος και τη φυσιοκρατικότερη διατύπωση των χεριών ως μακρινή μόνο συγκρίσιμη αξία.

Ως προς το πλάσιμο του κιονόσχημου λαιμού και της κεφαλής, το ειδώλιο του Μουσείου Μπενάκη εμφανίζει αναμφίβολα στενή συγγένεια με τα ειδώλια από τη Σπάρτη (εικ. 8, 10-11),[18] καθώς και με τμήματα μαρμάρινων ειδωλίων από το Φράγχθι,[19] και την Ακράτα,[20] στα οποία από τα χαρακτηριστικά του προσώπου δηλώνεται μόνο η μύτη.

Σε κανένα, ωστόσο, από τα προαναφερθέντα έργα δεν παριστάνεται καθιστή μορφή, με μοναδική εξαίρεση αυτό από τη Μάλθη (εικ. 7). Εδώ, στις προφανείς ομοιότητες –από όπου παρεκκλίνουν οι καμπτόμενες σε ορθή γωνία κνήμες της μορφής– προστίθεται βεβαίως και η χρήση του ειδωλίου ως περιάπτου. Στην ίδια ομάδα εντάσσεται και το ειδώλιο-περίαπτο από στεατίτη που βρέθηκε στις Μυκήνες και εικονίζει το κάτω τμήμα γυναικείου σώματος με την οπή της ανάρτησης στο ανώτατο άκρο του (εικ. 12).[21] Παρά την απουσία του άνω κορμού, η στάση και η θέση των ποδιών, η μαστοειδής κοιλιά με τη στενή μέση, η πλαστικότητα των όγκων, ο τρόπος χωρισμού των μηρών και των γλουτών, συνιστούν αδιάψευστα τεχνοτροπικής φύσεως τεκμήρια. Συγγενές ως προς την απόδοση του κορμού μοιάζει ακόμη και ένα μαρμάρινο ειδώλιο γυμνής καθιστής γυναικείας μορφής από ιδιωτική συλλογή, με ένδειξη προελεύσεως τη Θεσσαλία. Τα πόδια, πλασμένα χωριστά, αφήνουν να φανεί η δήλωση της ήβης και έχουν τις συνοπτικά διαμορφωμένες κνήμες καμπτόμενες στα γόνατα.[22] Τόσο της Μάλθης όσο και των Μυκηνών έχουν χρονολογηθεί στη Μέση/Νεότερη Νεολιθική περίοδο[23] ή, σύμφωνα με μια πιο συντηρητική άποψη, στους προϊστορικούς χρόνους.[24] Η ασάφεια στη χρονολογική τους ένταξη οφείλεται στην εύρεσή τους σε ανασκαφικό περιβάλλον αρκετά μεταγενέστερο από την εικαζόμενη περίοδο της κατασκευής τους. Το ειδώλιο από τη Μάλθη ανακαλύφθηκε στον χώρο Β64 του οικισμού, σε παρθένο έδαφος, μαζί με όστρακα χρονολογημένα τότε στην πρωτοελλαδική και μεσοελλαδική εποχή.[25] Ο συγκεκριμένος χώρος χα-



Εικ. 11. Μαρμάρινο ειδώλιο όρθιας γυναικείας μορφής από τα περίχωρα της Σπάρτης. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 3930 (φωτ.: Αρχείο Μουσείου).



Εικ. 12. Λίθινο ειδώλιο-περίαπτο καθιστής γυναικείας μορφής από τις Μυκήνες με αρ. ευρ. 62-1757 (από: Λ. Ορφανίδη, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική* [Αθήνα 1998] εικ. 95).

ρακτηρίστηκε αμέσως από τον ανασκαφέα ως ιερός και το ασυνήθιστο για την εποχή του εύρημα έγινε γνωστό ως "η Αφροδίτη της Μάλθης". Το δεύτερο παράδειγμα εντοπίστηκε σε υστεροελλαδικό ΙΙΙΒ στρώμα, στον υπόγειο αποθηκευτικό χώρο με τη συμβατική ονομασία «Δωμάτιο ΙΙ», ανάμεσα στο «Δωμάτιο των Ειδώλων» (πρώην «Οικία της Ακροπόλεως») και την κλίμακα που οδηγούσε στην αυλή της «Οικίας Τσούντα» του Θρησκευτικού Κέντρου των Μυκηνών.[26]

Η κατά το δυνατόν ασφαλής χρονολόγηση των δύο προαναφερθέντων ειδωλίων-περιάπτων, επομένως και του υπό εξέταση έργου, παρουσιάζει, όπως είναι προφανές, αρκετές δυσκολίες, πολύ περισσότερο εφόσον το συγκριτικό υλικό από την Αίγινα και τα περίχωρα της Σπάρτης προέρχεται από τυχαίες ανακαλύψεις. Η απουσία νεολιθικής κεραμεικής από τη Μάλθη[27] και η οριοθέτηση των πρωιμότερων ιχνών κατοίκησης στις Μυκήνες κατά τη Μέση Νεολιθική περίοδο[28] συνέτειναν οπωσδήποτε στη σύγχυση γύρω από τη χρονολογική ένταξη των δύο πελοποννησιακών ευρημάτων. Ο τύπος που εκπροσωπούν, άγνωστος στην Ελλάδα της Εποχής του Χαλκού, συνιστά σε κάθε περίπτωση δημιουργία των νεολιθικών χρόνων.[29] Στην υποθετική τους τοποθέτηση στη Μέση/Νεότερη Νεολιθική περίοδο, η οποία έχει επιχειρηθεί με βάση στυλιστικά και μόνο κριτήρια, έρχεται προς επίρρωση η πιθανή προέλευση από το Κουφόβουνο των σπαρτιατικών έργων, επίσης χρονολογημένων στις ίδιες φάσεις.[30] Η προτεινόμενη χρονολόγηση συνάδει και με την επίσημη δημοσίευση των ευρημάτων του O.-W. von Vacano, σύμφωνα με την οποία η περιοχή κατοικήθηκε μετά τη Μέση Νεολιθική έως και την Πρωτοελλαδική ΙΙ περίοδο.[31]

Το φαινόμενο άλλωστε της εμφάνισης αντικειμένων σε δεύτερη χρήση αρκετό καιρό μετά την αρχική τους κατασκευή, είναι γνωστό και από άλλες περιπτώσεις.[32] Έτσι, τόσο των Μυκηνών και της Μάλθης όσο και το ειδώλιο του Μουσείου Μπενάκη φαίνεται πως χρησιμοποιήθηκαν συνεχώς για εξαιρετικά μακρό χρονικό διάστημα ή, το πιθανότερο, εγκαταλείφθηκαν, ήρθαν στο φως –άγνωστο πώς– ίσως χιλιάδες χρόνια μετά και επαναχρησιμοποιήθηκαν για επίσης άγνωστο διάστημα πριν από την τελική τους απόρριψη. Σε αυτό συνηγορούν, εκτός από το περιβάλλον της εύρεσης των δύο πρώτων, η διαπλάτυνση της οπής ανάρτησης στο εύρημα των Μυκηνών, που προκλήθηκε προφανώς από την επαναλαμβανόμενη τριβή του λίθου στο σημείο εκείνο με το νήμα, στο οποίο το περίαπτο θα ήταν περασμένο,[33] αλλά και η λείανση των επιφανειών θραύσης κάτω από τα γόνατα, στο έργο του Μουσείου Μπενάκη. Βεβαίως, είναι αδύνατον έστω και να εικάσουμε το χρονικό διάστημα, κατά το οποίο το περίαπτο αυτό ήταν σε χρήση. Ως προς τον χρόνο της τελικής του εγκατάλειψης ενδεικτική είναι η ορατή στην οπίσθια όψη πορτοκαλέρυθρη κηλίδα (εικ. 2), η οποία, αν δεν οφείλεται στην επαφή του έργου με κάποιο σιδερένιο αντικείμενο στις προθήκες του αρχαιοπώλη –απ' όπου το αγόρασε ο Wace–, θα μπορούσε να προέρχεται από τη γειτνίαση

με το μέταλλο αυτό μέσα στο χώμα. Συνεπώς, στη δεύτερη περίπτωση θα ορίζαμε ως *terminus post quem* για την τελευταία περίοδο της χρήσης του τη μεσομινωϊκή ΙΙΒ-ΙΙΙΑ οπότε καταγράφεται η πρωιμότερη εμφάνιση του σιδήρου στο Αιγαίο.[34] Η ολοκληρωτική γυμνότητα των γυναικείων μορφών που εικονίζονται σε αυτά τα τρία έργα, όπως και η προφανής λειτουργική τους σημασία είναι βέβαιο ότι θα προσείλκυσαν το ενδιαφέρον των κατόχων τους στη 2η χιλιετία π.Χ., οι οποίοι τους προσέδωσαν ίσως συγκεκριμένες μαγικές ιδιότητες, πιθανόν όχι άσχετες προς τις λατρευτικές πρακτικές της εποχής. Η υπόθεση αυτή είναι εύλογη, δεδομένου ότι στην τέχνη της περιόδου σπανίζει η απόδοση του γυμνού σώματος και πάντως στη μινωϊκή και τη μυκηναϊκή ειδωλοπλαστική δεν είναι καλά τεκμηριωμένη πριν από την υστεροελλαδική/υστερομινωϊκή ΙΙΙΒ.[35]

Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι και στα τρία αυτά ειδώλια-περίαπτα της Μέσης/Νεότερης Νεολιθικής περιόδου[36] αποδίδεται ο ίδιος ακριβώς τύπος, απαραγνώριστο χαρακτηριστικό του οποίου συνιστά ο υπερτονισμός του κάτω μέρους του σώματος σε σχέση με την επίπεδη και σχεδόν σχηματοποιημένη απόδοση του άνω κορμού, στοιχείο που απαντά ξανά στη μινωϊκή ειδωλοπλαστική των παλαιοανακτορικών χρόνων.[37] Ειδικότερα, στο παράδειγμα από τις Μυκήνες έχει επιλεγεί το κάτω ήμισυ του σώματος, όπως ακριβώς συμβαίνει σε λίθινα και μαρμάρινα ειδώλια-περίαπτα της Αρχαιότερης και Μέσης Νεολιθικής τόσο από το Φράγχθι[38] όσο και από τη Θεσσαλία[39] και τη Μακεδονία.[40] Θα πρέπει μάλιστα να τονιστεί ότι το σύνολο από το Φράγχθι, μοναδικό για ολόκληρη τη νότια Ελλάδα, είναι και το πολυπληθέστερο σε σχέση με τα σποραδικά ευρήματα στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Θεματολογικά και τεχνοτροπικά συγγενή με σύγχρονα περίαπτα των Βαλκανίων,[41] τα μέλη αυτής της ομάδας ερμηνεύτηκαν ως "σφραγίδες"[42] ή ως απότοκα της προσπάθειας να κατανοηθεί και να ταξινομηθεί το περιβάλλον σε δύο μέρη, μέσω του ανθρώπινου σώματος.[43]

Η απεικόνιση ολόκληρου ή μελών του γυναικείου σώματος σε ένα νεολιθικό κόσμημα μόνο τυχαία βεβαίως δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί. Αντίθετα, βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τις μαγικοθρησκευτικές πεποιθήσεις του κοινωνικού-φυλετικού ιστού που τα αποδέχεται και εντέλει τα χρησιμοποιεί. Τα νεολιθικά περίαπτα σε σχήμα ανθρώπινης μορφής αποτελούν άλλωστε μια ξεχωριστή κατηγορία κοσμημάτων, και ιδιαίτερα εκείνα που αποδίδουν φυσιοκρατικά το πρότυπό τους απαρτίζουν μια ολιγομελή ομάδα, ο κύριος όγκος της οποίας προέρχεται από τη Θεσσαλία και την Πελοπόννησο.[44] Δεν είναι μάλιστα άσχετο προς τη βαθύτερη σημαντική τους ότι για την κατασκευή τους προτιμώνται υλικά με μεγάλη διάρκεια ζωής, συνήθως ποικίλων χρωματισμών λίθοι ή το μάρμαρο και λιγότερο ο πηλός, ενώ τα όστρεα και τα οστά ανήκουν στις εξαιρετικά σπάνιες επιλογές των δημιουργών τους παρά τη μαλακή υφή και τη συνακόλουθη εύκολη κατεργασία τους.

Τα νεολιθικά κοσμήματα που παρίσταναν το ανθρώπινο σώμα ή μέλη του, με πρόδηλο τον φυλακτικό/αποτροπαϊκό τους χαρακτήρα που αναζητά τις απαρχές του στον χώρο του μαγικού συμβολισμού, ίσως ήταν φορείς υπερφυσικών δυνάμεων που θα μπορούσαν να κατισχύσουν του φυσικού νόμου. Ταυτόχρονα συμπύκνωναν πληροφορίες κοινωνικού και ιδεολογικού χαρακτήρα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτελούν αναγνωρίσιμα κωδικά σήματα ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας. Αυτά που αναπαριστούν το γυναικείο σώμα, άμεσα συνδεδεμένο με τη γονιμότητα, τη ζωή και τον θάνατο, θα μπορούσαν να είναι –όπως πολύ εύστοχα σημειώνει η Νίνα Κυπαρίσση-Αποστολίκα με αφορμή τα θεσσαλικά κοσμήματα– "μαγικό όργανο στην κατοχή γυναικών που θέλουν να τεκνοποιήσουν" ή ακόμη "εργαλεία" κατά τη διαδικασία μύησης στην αναπαραγωγή.[45] Σε σχέση με την επικρατέστερη έως σήμερα ερμηνεία των νεολιθικών ειδωλίων από την πλευρά της πολλαπλής λειτουργίας και χρήσης τους –η οποία επαναπροσδιορίζεται κάθε φορά ανάλογα με την ένταξή τους σε συγκεκριμένες ανθρώπινες δραστηριότητες σχετικές με τη μετάδοση γνώσης, τη μύηση ή τη μαγεία–,[46] η προσέγγιση των ανθρωπόμορφων περιάπτων είναι μάλλον μονοσήμαντη.

Στην περίπτωση των τριών ειδωλίων-περιάπτων από την Πελοπόννησο, αν όντως το παράδειγμα του Μουσείου Μπενάκη προέρχεται από εκεί, έχουμε να κάνουμε με την εφαρμογή του ίδιου τύπου σε μία και μόνη κατηγορία κοσμήματος, γεγονός που θα μπορούσε να υπομνηματίζει περισσότερο τη συμβολική τους διάσταση και την ανάγκη διαμόρφωσης ενός κώδικα επικοινωνίας αναγνωρίσιμου και από τις δύο πλευρές, παρά την πιθανή αναγωγή τους σε κάποια γυναικεία θεότητα. Σύμφωνα με τα έως τώρα ανασκαφικά στοιχεία άλλωστε, στην Ελλάδα των νεολιθικών χρόνων η θρησκεία, με την υπόστασή της περιχαρακωμένη στο πλαίσιο της μαγείας και των προλήψεων, δεν είχε ακόμη αποκτήσει τις αυ-

στηρές και ώριμες δομές της Εποχής του Χαλκού. Επιπλέον, η ειδωλοπλαστική της νότιας Ελλάδας δεν έφθασε ποτέ σε στάδιο μαζικής παραγωγής, όπως συνέβη στη Θεσσαλία ή τη Μακεδονία, τα ειδώλια της οποίας και αυτών στα Βαλκάνια φαίνεται ότι συνδέονται με καλά οργανωμένα τελετουργικά.[47]

Τη διατυπωθείσα υπόθεση για την πιθανή προέλευση του περιάπτου του Μουσείου Μπενάκη από την Πελοπόννησο θα μπορούσε ενδεχομένως να υποστηρίξει –με όσα ποσοστά βεβαιότητας της αναλογούν– η ισοτοπική ανάλυση του μαρμάρου, που δεν πραγματοποιήθηκε για λόγους προστασίας του έργου. Ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά του, δεν είναι απίθανο πάντως να προέρχεται από τη θέση Μαρμάρι της νότιας Λακωνίας, δείγματα από την οποία μελετήθηκαν με άλλη αφορμή.[48]

Ειρήνη Παπαγεωργίου
Επιμελήτρια της Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής
e-mail: papageorgiou@benaki.gr

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Talalay 1983: L. E. Talalay, *Neolithic Figurines of Southern Greece: Their Form and Function* (Indiana University 1983).

Talalay 1993: L. E. Talalay, *Deities, Dolls and Devices. Neolithic Figurines from Franchthi Cave, Greece* (=*Excavations at Franchthi Cave, Greece*, IX, Bloomington 1993).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μέγιστο σωζόμενο ύψος: 0,049 μ., πλάτος ώμων 0,025 μ., πλάτος ισχίων 0,023 μ., πλάτος μέσης 0,011μ.

2. A. J. B. Wace, Prehistoric Stone Figurines from the Mainland, *Commemorative Studies in Honor of T. L. Shear* (*Hesperia* Suppl. 8, 1949) 423-26 πίν. 64.

3. S. S. Weinberg, Neolithic Figurines and Aegean Interelations, *AJA* 55 (1951) 125, 128· S. Diamant, A Prehistoric Figurine from Mycenae, *BSA* 69 (1974) 105-06· S. S. Weinberg, Anthropomorphic Stone Figurines from Neolithic Greece, στο: J. Thimme (επιμ.), *Art and Culture of the Cyclades* (κατάλογος έκθεσης, Karlsruhe 1977) 58 αρ. 31· Ν. Παπαχατζής, Η μαγική δομή της θρησκείας στα νεολιθικά χρόνια, *ΑΕ* (1983) 41 σημ. 1 εικ. 2στ· Λ. Ορφανίδη, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική. Νοτιοανατολική Ευρώπη και ανατολική Μεσόγειος* (Αθήνα 1998) 152-53 εικ. 96.

4. Το μέσο μέγεθος των κόκκων ανέρχεται στα 60-70 μm.

5. Η αφαίρεση έγινε με την πρόσφατα εφαρμοζόμενη στον καθαρισμό γλυπτών τεχνική του laser, στο εργαστήριο «Λίθου Συντήρησις» της Γιάννας Δογάνη, την οποία και ευχαριστώ θερμά.

6. Talalay 1983, 129, 185· Talalay 1993, 64-65.

7. Για τις επιμέρους διαστάσεις του ειδωλίου του Μουσείου Μπενάκη, βλ. σημ. 1. Βλ. ακόμη και τις παρατηρήσεις του Wace (σημ. 2) 424-25 σχετικά με τη διαίρεση του ειδωλίου σε τρία σχεδόν ισοϋψή τμήματα: το πρώτο περιλαμβάνει τον λαιμό με το κεφάλι, το δεύτερο την περιοχή του στήθους με τα διπλωμένα χέρια και, τέλος, το τρίτο τη μέση και τη στεατοπυγική έδρα.

8. Βασίστηκε στις μετρήσεις των ειδωλίων από τα περίχωρα της Σπάρτης (βλ. σημ. 17) και του ενός ειδωλίου από την Αίγινα (βλ. σημ. 13).

9. Γ. Χ. Χουρμουζιάδης, *Νεολιθικά ειδώλια* (Θεσσαλονίκη 1994) 133-48.

10. A. J. B. Wace, M. S. Thompson, *Prehistoric Thessaly* (Cambridge 1912) 170 εικ. 115· Wace (σημ. 1) 424· Chr. Zervos, *Naissance de la civilisation en Grèce* I (Paris 1962) 214-15 εικ. 215-16· Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 57 αρ. 3· J. Thimme, στο: J. Thimme (επιμ.), *Art and Culture of the Cyclades* (κατάλογος έκθεσης, Karlsruhe 1977) 218 εικ. 22, 424 αρ. 22.

11. T. Leslie Shear, *Hesperia* 8 (1939) 235 εικ. 33· Wace (σημ. 2) 424. Βλ. και Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 57 αρ. 5· Talalay 1983, 151-54· Talalay 1993, 111 S1097· Γ. Α. Παπαθανασόπουλος (επιμ.), *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1996) 315 αρ. 235 (Λ.

Ορφανίδη)· Ορφανίδη (σημ. 3) 139 εικ. 58.

12. Γ. Μυλωνάς, *Προϊστορική Ελευσίς* (Αθήνα 1932) 138-40 εικ. 115 a-c· Zervos (σημ. 10) 210-11 εικ. 203-04· Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 55 εικ. 31, 57 αρ. 8· Thimme (σημ. 10) 215 εικ. 13, 422 αρ. 13· Talalay 1983, 125-29 εικ. 14· Talalay 1993, 118· Ορφανίδη (σημ. 3) 139 εικ. 59.

13. Σήμερα στο Μόναχο (Staatliche Antikensammlungen), J. Sieveking, *MüJb* 4 (1909) 74 εικ. 1· *AA* 25 (1910) 47-48 εικ. 1· G. Welter, *Aegina* (Berlin 1938) 10 εικ. 8· Wace (σημ. 2) 424· H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte 2. Jungsteinzeit* (München 1968) πίν. 138 E4· H.-G. Buchholz, V. Karageorghis, *Prehistoric Greece and Cyprus* (London 1973) 98 αρ. 1182· Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 57 αρ. 9· Thimme (σημ. 10) 421 αρ. 10· Talalay 1983, 127-28, 133-35, 140-44, 151-54, εικ. 2· Talalay 1993, 111· Ορφανίδη (σημ. 3) 142-43 εικ. 65β, όπου λανθασμένα αναφέρεται ως μαρμάρινο.

14. N. Valmin, *The Swedish Messenia Expedition* (Lund 1938) 112-13, 339-40 πίν. I,2, XXVII, I· Wace (σημ. 2) 424-25· Zervos (σημ. 10) II (Paris 1963) 282 εικ. 349-51, 631 αρ. 349-51· Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 57 αρ. 12· Diamant (σημ. 3) 105-06· Talalay 1983, 151-53 εικ. 77B· Talalay 1993, 121· Ορφανίδη (σημ. 3) 152-53 εικ. 94.

15. Ό.π. σημ. 11.

16. G. Welter, Aeginetica XXV-XXXVI, *AA* 69 (1954) 40 εικ. 3-5· Buchholz, Karageorghis (σημ. 13) 98 εικ. 1181a-c· Weinberg (σημ. 3) 57 αρ. 10· Talalay 1983, 127-28, 133-35, 140-44, 151-54 εικ. 3· Talalay 1993, 111· Παπαθανασόπουλος (σημ. 11) 318 αρ. 239 (Κ. Ζάχος)· Ορφανίδη (σημ. 3) 142-43 εικ. 65 α, όπυ λανθασμένα αναφέρεται ως λίθινο. Εκτός από τα τυπολογικά παράλληλα που αναφέρονται στον Ζάχο (ό.π.), βλ. και ένα ακόμη με πιθανή προέλευση τις Κυκλάδες, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή της Αμερικής, J. Coolidge, *Ancient Art in American Private Collections. A Loan Exhibition at the Fogg Art Museum of Harvard University, December 28, 1954 - February 15, 1955* (Cambridge 1954) 25 αρ. 125 πίν. 34 αρ. 125.

17. ΕΑΜ 3929, 3931, 3932. Μαζί με τα ειδώλια ΕΑΜ 3928 και 3930 αγοράστηκαν από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο από κάποιον Παλαιολόγο στα τέλη του 19ου αι., P. Wolters, *AM* 16 (1891) 52-53 εικ. 1-3· Buchholz, Karageorgis (σημ. 13) 98 αρ. 1183 a-b· Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 57 αρ. 13-17· Talalay 1983, 127-28, 133-35, 140-44, 151-54 εικ. 4 (ΝΜ 3929 όπου αναφέρεται με τον λανθασμένο αρ. ευρ. ΝΜ 3927), 6-7, 10· Ορφανίδη (σημ. 3) 148-49 εικ. 76, 77β.

18. ΝΜ 3929, ΝΜ 3930, ΝΜ 3932. Για το υπ' αρ. 3930, βλ. Talalay 1983, 133-35 εικ. 8-9· Talalay 1993, 120· Ορφανίδη (σημ. 3) 148-49 εικ. 77a.

19. Th. W. Jacobsen, Excavations at Porto Cheli and Vicinity, Preliminary Report, II: The Franchthi Cave, 1967-1968, *Hesperia* 38 (1969) 371 πίν. 99 (επάνω σειρά)· Talalay 1983, 20-21 FS 101 πίν. 14a, 15a.

20. W. W. Phelps, *The Neolithic Pottery Sequence in Southern Greece* (διδ. διατρ. London University 1975) πίν. 79,2· Talalay 1983, 133 εικ. 33B· Talalay 1993, 112 Ak 1020.

21. Diamant (σημ. 3) 103-07 πίν. 19· Talalay 1983, 151-53 εικ. 77A· Talalay 1993, 121· E. French, *Mycenae, Agamemnon's Capital. The Site in its Setting* (Gloncestershire 2002) 26 εικ. 4.

22. Thimme (σημ. 10) 212 εικ. 6, 420 αρ. 6 (Συλλογή Robert and Lisa Sainsbury, East Anglia).

23. Talalay 1993, 121· Ορφανίδη (σημ. 3) 148-153 εικ. 94-95. Βλ. και την συγκατανεύουσα άποψη του Phelps σχετικά με τη χρονολόγηση των καθιστών σε οκλάζουσα στάση γυναικείων μορφών (cross-legged figurines) στη Μέση ή τη Νεότερη Νεολιθική, W. W. Phelps, Prehistoric Figurines from Corinth, *Hesperia* 56 (1987) 246.

24. Diamant (σημ. 3) 106.

25. Valmin (σημ. 14).

26. Diamant (σημ. 3) 103.

27. W. McDonald, G. Rapp, *The Minnesota Messenia Expedition* (Minnesota 1972) 130-31, 135· Phelps (σημ. 20) 18.

28. Diamant (σημ. 3) 106· Talalay 1983, 44.

29. Talalay 1983, 153.

30. Weinberg, Anthropomorphic (σημ. 3) 130 πίν. 3 B-C· Talalay 1993, 120· Γ. Α. Παπαθανασόπουλος (επιμ.), *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1996) 155 (Γ. Α. Παπαθανασόπουλος). Η χρονολόγησή τους από την Ορφανίδη (σημ. 3) 148-49 εικ. 75-77 στην Αρχαιότερη Νεολιθική δεν μπορεί να στηριχθεί σε ό,τι είναι γνωστό από την ειδωλοπλαστική αυτής της περιόδου στην Πελοπόννησο.

31. J. Renard, *Le site néolithique et Hélladique Ancien de Kouphovouno (Laconie), Fouilles de O.-W. von Vacano (1941), Aegaeum* 4 (Liège 1989).

32. Βλ. ενδεικτικά: J. L. Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins in Greek Painting* (Amherst 1970) 115-18· J. Sakellarakis, Kretisch-mykenische Siegel in griechischen Heiligtümern, στο: U. Jantzen (επιμ.), *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern. Internationales Symposion in Olympia vom 10. bis 12. Oktober 1974 anlässlich der Hundertjahrfeier der Abteilung Athen und der deutschen Ausgrabungen in Olympia* (Tübingen 1976) 283-308· Π. Γ. Καλλιγάς, Χάλκινος πέλεκυς από την Αρκαδία, στο: *Στήλη. Τόμος εις μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (Αθήνα 1980) 351-57. Για τη μακρά χρήση των χρυσών κοσμημάτων, βλ. και Ειρ. Παπαγεωργίου, Χρυσό ενώτιο της Πρώιμης Εποχής του Χαλκού στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, στο: *Αργοναύτης. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρ. Γ. Ντούμα* (υπό έκδοση).

33. French (σημ. 21).

34. Πρόκειται για το μάλλον σφραγιστικό δαχτυλίδι από ασήμι και σίδηρο που βρέθηκε στο Ιερό στη θέση Ανεμόσπηλια των Αρχανών: Γ. Σακελλαράκης, Ε. Σακελλαράκη, Ανασκαφή Αρχανών, *ΠΑΕ* (1979) 388· οι ίδιοι, *Αρχάνες* (Αθήνα 1991) εικ. 129· οι ίδιοι, *Αρχάνες. Μια νέα ματιά στη μινωϊ-*

κή Κρήτη (Αθήνα 1997) 650-651 εικ. 717. Για τη σποραδική χρήση του σιδήρου κατά τη διάρκεια των μινωικών και μυκηναϊκών χρόνων ως αγαθού κύρους και υλικού με μαγικές ιδιότητες, βλ. Σπ. Ιακωβίδης, Η εμφάνισις του σιδήρου εις την Ελλάδα, *ΑΑΑ* 3 (1970) 288-96· Γ. Σακελλαράκης, Ε. Σακελλαράκη, *Αρχάνες. Μια νέα ματιά* (ό.π.) 624.

35. C. Renfrew et. al., *The Archaeology of Cult. The Sanctuary at Phylakopi* (*BSA* Suppl. 18, 1985) 223-30 (E. French), 420-25 (C. Renfrew) εικ. 6,10-6,14 πίν. 35-37· Γ. Ρεθεμιωτάκης, *Ανθρωπομορφική πηλοπλαστική στην Κρήτη. Από τη νεοανακτορική έως την υπομινωϊκή περίοδο* (Αθήνα 1998) 86 σημ. 222, 159, 163· S. Böhm, *Die ‚nackte' Göttin. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frhgriechischen Kunst* (Mainz am Rhein) 5-17, 145-48 πίν. 1-2. Για τη γυμνότητα στο προϊστορικό Αιγαίο βλ. πρόσφατα Χρ. Μπουλώτης, Το γυμνό και το ντυμένο. Θρησκευτικές εκφράσεις στο Αιγαίο της 2ης χιλιετίας π.Χ., *Αρχαιολογία* 82 (Μάρτιος 2002) 9-18 και σημ. 1 με ενδεικτική βιβλιογραφία.

36. Η ύπαρξη οπής ανάρτησης στο ειδώλιο του Μουσείου Μπενάκη, αν και τονίζεται στη λεπτομερή περιγραφή του Wace και λαμβάνεται υπόψη από όσους αναφέρονται στη σημ. 3, αγνοήθηκε από την Ορφανίδη (σημ. 3) εικ. 96, η οποία επιπλέον το αποδίδει σχεδιαστικά σαν να διατηρεί τα άκρα πόδια του, προφανώς βασιζόμενη στις φωτογραφίες της αρχικής δημοσίευσής του.

37. Ρεθεμιωτάκης (σημ. 34) 50-53.

38. Jacobsen (σημ. 19) 371 πίν. 99 (κάτω σειρά)· Th. W. Jacobsen, Excavations in the Franchthi Cave, 1969-1971, Part II, *Hesperia* 42 (1973) 256-57 εικ. 48 b-c· L. E. Talalay, Beyond Artifacts: Interpreting Human Images in the Prehistoric Aegean, *AJA* 89 (1985) 353-54· Talalay 1993, 49-51. Αστήρικτη εμφανίζεται η άποψη της Talalay, η οποία δεν συσχετίζει το μυκηναϊκό περίαπτο με την ομάδα από το Φράγχθι, αμφιβάλλοντας τόσο για τη χρονολόγησή του στη Νεολιθική περίοδο όσο και για τη σκόπιμη απεικόνιση σε αυτό του κάτω μέρους του γυναικείου σώματος. Ως προς το δεύτερο σκέλος η περιγραφή του Diamant (σημ. 3) 104, είναι σαφής ενώ ως προς το πρώτο, δεν αντιπροτείνεται η ένταξη του έργου σε κάποιον άλλον χρονολογικό ορίζοντα. Η ίδια, άλλωστε, στη διατριβή της (Talalay 1983, 153) είναι κατηγορηματική ως προς τη χρονολόγηση του συγκεκριμένου έργου στα νεολιθικά χρόνια.

39. Ν. Κυπαρίσση-Αποστολίκα, *Τα προϊστορικά κοσμήματα της Θεσσαλίας* (Αθήνα 2001) 51-52 πίν. 1,2, 32,2, όπου το κόσμημα από το Καραμουρλάρ θεωρείται ότι παριστάνει τον άνω κορμό σώματος. Δεν είναι απίθανο πάντως να εικονίζεται το κάτω τμήμα του κορμού και τα θεωρούμενα ως χέρια να αποδίδουν πόδια σε διάσταση, με άλλα λόγια να αποδίδεται ο κάτω κορμός γυναικείας μορφής σε στάση τοκετού.

40. M. Gimbutas, Mythical Imagery of Sitagroi Society, στο: C. Renfrew et al., *Excavations at Sitagroi: A Prehistoric Village in Northeastern Greece* I (Los Angeles-California 1986) 249 εικ. 9,51, 251 αρ. 151 πίν. LIV,4· Παπαθανασόπουλος (σημ. 11) 296 αρ. 200 (Χ. Μαραγκού).

41. J. H. Gaul, The Neolithic Period in Bulgaria, *American School of Prehistoric Research* 16 (1948) πίν. LXIX αρ. 6· M. Gimbutas, Excavation at Anza, Macedonia, *Archaeology* 25 (1972) 120-21· Gimbutas, Mythical Imagery (ό.π.) 251.

42. Jacobsen (σημ. 35) 257.

43. Talalay (σημ. 38)· Talalay 1993, 49-51.

44. Χρ. Τσούντας, *Αι προϊστορικαί ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου* (Αθήνα 1908) πίν. 37,1· Δ. Ρ. Θεοχάρης, *Νεολιθική Ελλάς* (Αθήνα 1973) εικ. 197· Λ. Ορφανίδη, στο: Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός* (σημ. 11) 308 αρ. 222· Κυπαρίσση-Αποστολίκα (σημ. 39) 51-52 πίν. 1,1-2, 32,1-2, 60 πίν. 2,12, 18, 19. Για τα πελοποννησιακά παραδείγματα, βλ. σημ. 14, 21, 38.

45. Κυπαρίσση-Αποστολίκα (σημ. 39) 162-63.

46. Τις παλαιότερες ερμηνευτικές προσπάθειες, βλ. συγκεντρωμένες στους Ορφανίδη (σημ. 3) 233-53· K. Gallis, Tracing the Relation of a Neolithic Figurine to a Specific Individual of the Neolithic Society of Thessaly (Greece), στο: R. M. Boehmer, J. Maran (επιμ.), *Lux Orientis. Archäologie zwischen Asien und Europa. Festschrift für H. Hauptmann zum 65. Geburtstag* (Rahden/Westf. 2001) 139. Την πολλαπλή χρήση των ειδωλίων υποστηρίζουν οι: P. Ucko, The Interpretation of Prehistoric Anthropomorphic Figurines, *JRAI* 92 (1962) 38-54· P. Ucko, *Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete with Comparative Material from the Prehistoric Near East and Mainland Greece* (London 1968) 420-44· Παπαχατζής (σημ. 3) 35-43· Talalay 1993, 37-44· Χρ. Μαραγκού, Ειδωλοπλαστική, στο: Παπαθανασόπουλος (σημ. 11) 149-50. Βλ. ακόμη και τη σχετικά πρόσφατη "θεωρία της επανάληψης", σύμφωνα με την οποία ένας σταθερά επαναλαμβανόμενος ειδωλοπλαστικός τύπος μπορεί να προσλάβει και θρησκευτική σημασία ή να συμβολίζει έννοιες περισσότερο αφηρημένες, Ορφανίδη (σημ. 3) 254-62.

47. A. W. R. Whittle, *Neolithic Europe. A Survey* (Cambridge 1985) 64· Talalay 1993, 75-76.

48. F. A. Cooper with contributions by N. J. Kelly, *The Temple of Apollo Bassitas vol. I. The Architecture* (Princeton-N. Jersey 1996) 108-10. Για την πιθανή χρήση του μαρμάρου από το Μαρμάρι και τα Δολιανά κατά τους νεολιθικούς χρόνους, βλ. S. P. Morris, Lakonian Marble in the Bronze Age, *AJA* 86 (1982) 278.

IRINI PAPAGEORGIOU

A neolithic marble idol pendant from the Peloponnese. New conclusions on an ancient find

This marble idol in the form of a naked female (inv. no. 31350) was donated to the Benaki Museum in 1991 by Elisabeth French in memory of her father, Alan J. B. Wace, one of the most distinguished archaeologists of the last century. It came to her as part of her father's legacy, as it had been bought by Wace shortly before 1949, the year when it was published by him. On the basis of information available at the time, Wace declared it to be a product of mainland Greece and dated it to the beginning of the Early Bronze Age (end of the 4th millenium BC).

The small idol represents a seated female figure with her hands clasped just below her breast. The legs, separated by a deep groove, would have displayed their now lost calves bent at the knees, the right one vertically and the left behind it sideways. It belongs to the category of naturalistic neolithic idols, in spite of the near-schematic treatment of the head and the clearly summary rendering of secondary features.

The Benaki Museum figure displays obvious similarities with marble and stone female idols and idol pendants from inland Laconia, Messenia and Argolis, mainly in the treatment of the lower body and the sharply pointed head, which suggests that it belongs to the same type and possibly originates in the same areas. The proposed dating of the Peloponnesian findings to the Middle or Late Neolithic period (5.800-4.500 BC) –since most of them are either accidental finds or located in various later contexts– implies a rather earlier date than the published one. Apart from that, however, its main interest lies in its use as an amulet. Of great significance is the fact that two of the typologically related examples, one from Messenia and the other from Argolis, where also used as amulets. Human-shaped Neolithic amulets form a distinct category of ornament, and those which render their models naturalistically and not schematically form a small group, the greater part of which originates in Thessaly and the Peloponnese. The materials used in the manufacture of the human-shaped amulets are normally stones in a variety of colours, and less often clay, while oystershell and bone were chosen by craftsmen exceptionally rarely, in spite of the softness and consequent malleability of this material. Prehistoric ornaments representing the human body or limbs, with their obvious prophylactic / apotropaic character which has its origins in the world of magical symbolism, were perhaps vehicles for supernatural powers which might prevail against the laws of nature, while at the same time they contain information of a social and ideological character that makes them recognisable codewords among members of the community.

AMANDA-ALICE MARAVELIA

Two Faience Shabtis from the Egyptian Collection at the Benaki Museum

AMONG THE BENAKI MUSEUM'S superb collections of ancient and modern objects[1] can be found three small collections of Egyptian antiquities, namely bone carvings,[2] clay figurines[3] and faience objects.[4] The major part of the faience collection was donated by Lucas Benaki to the Museum between 1959 and 1974; the few inscribed pieces were acquired during the 1930s. The collection comprises about 140 pieces (more than 90% uninscribed), most of which date from the Ptolemaic and Greco–Roman Periods up to AD 300, although several pieces date from the New Kingdom (NK), Third Intermediate Period (TIP) and Late Period (LP). It includes objects of various kinds, among them funerary implements such as several amulets (mainly divinities), two funerary pectorals (one inscribed) and nine small shabtis (seven inscribed). Seven of these are on permanent loan from the private collection of Georgios Leotsakos.

Faience[5] was a material used at various periods of history in the manufacture of many types of object, including beads, pectorals, statuettes, votive objects, steles, tiles, animal figurines, vases, jars, lamps, plates, bowls (*Nunschale*) and chalices bearing floral and/or zoomorphic decorations, as well as a vast number of amulets and shabtis. Faience was primarily valued for its latent symbolism, because it was regarded as a manifestation of the colour of the sky and of light, as is clear from its ancient Egyptian name,[6] *ṯḥn.t*, which derives from the old stem *ṯḥn(i)*, meaning *sparkle, be dazzling*. Ancient Egyptians connected faience with the sun's regeneration from the Netherworld and the subsequent dazzling light, which was essential for the well-being of deceased humans in the afterlife. The bright green colour usually associated with this substance (although faience also appears in other colours) was related to the rebirth of everything in nature, alluding to an Osirian connotation.[7]

The use of shabtis by the Egyptians of antiquity is well attested and understood.[8] They were funerary figurines, usually mummiform in appearance, which developed during the Middle Kingdom out of the funerary statuettes and models placed in the tombs of the Old Kingdom. A plausible etymology of their name (they were known as *wšbty* from the Late Period onwards) derives from the verb *wšb(i)*, which means *answer, respond*.[9] The purpose of these statuettes was to magically spare their owners from the menial corvée labour in the afterlife (at the Field of Reeds) by which deceased humans were required to produce their own food. Many shabtis are inscribed with a version of Utterance 6 from the *Book of the Dead*.[10] The two faience shabtis studied here belong to the Museum's small but interesting Egyptian collection. The first of them was donated by Lucas Benakis during the late 1960s. The second is a recent acquisition, part of the permanent loan from G. Leotsakos. Both objects come with no information as to their provenance.

B 21.830
Typology: Class VIIIa2 / W21-H4-I5-B15-Tp7b
Date: Mid Dyn. XXI - Early Dyn. XXII
Colour: Sky-Blue Paste (bearing magenta-violet decoration)
Dimensions: 9.5 cm (max height)

This is a faience shabti in a mediocre to bad state

of preservation, bearing an unframed column of short illegible inscription on the front (figs 1-2). Its colour is sky-blue (or blue-turquoise), and its dimensions are as follows: H. 9.5 cm, L. 3.9 cm, B. 2.1(base)-1.5 cm. The paste is damaged and missing in several places (especially head, face, body and thighs). At the bottom of the base and on the back there are places showing patina. The deceased is portrayed wearing the tripartite wig (a TIP striated lappet wig), a considerable part of which is now damaged. The striation is depicted with magenta-violet paint (see below), which has disappeared on the right side part of the wig. The side parts of the wig continue along the forearms, curve slightly and reach down to the palms of the deceased, running almost parallel to the agricultural tools he is holding. The face is almost totally damaged and the left ear is broken. The right ear is extant and protrudes over the right side part of the wig.[11] Few traces of the paste remain on the face. There are no different colour paste inlays on the object. The deceased holds two *mr*-hoes in his hands (or *ḫbs*-hoes, Gardiner's U6), painted on the sky-blue paste with a magenta-violet colour deriving from manganese oxide (MnO). Only the hands and part of the forearms protrude from the chest and the upper part of the body. The thickness of the body hardly varies from the shoulders to the toes, although it becomes somewhat narrower near the feet. On the back of the figure is an elaborate rectangular bag painted with the same magenta-violet colour, depicted as attached to the wig by straps (which are also painted in the same way).

The shabti originally carried a short hieroglyphic inscription running down from the chest to the feet as an unframed column, which is now illegible and almost completely destroyed. The last and only extant symbol looks like the *ḏd*-hieroglyph (Gardiner's R11) and is situated near the feet. The object has no pillar on its flat back and cannot stand upright. It appears to be of mediocre craftsmanship, and was most probably mass produced in a funerary workshop for use at a burial. On the basis of stylistic similarities this object should be dated to Dynasty XXI (c. 1070-945 BC) or slightly later, but in any case not later than the beginning of Dynasty XXII of the TIP (*terminus a quo* c. 1000 BC, *terminus ad quem* c. 900 BC). Indeed, the thick-set body of the object is consistent with shabti models cur-

Fig. 1-2. The shabti 21. 830, donation of L. Benakis (photo: K. Manolis).

Fig. 3-4. The shabti B/L 83 part of the permanent loan from G. Leotsakos (photo: K. Manolis).

rent at the end of Dynasty XXI or even the beginning of Dynasty XXII, mainly in the Theban area.

B/L 83
Typology: Class X1a1 / W36-H4-I8-B28-Tp0
Date: Dyn. XXX
Colour: Blue
Dimensions: 12.2 cm (max height)

This is an uninscribed faience shabti in an excellent state of preservation (figs 3-4). Its colour is blue, and its dimensions are: H. 12.2 cm, L. 4.2 cm, B(mean) 2.5 cm (the sides of the base, which, unlike that of the previous piece, is well and clearly defined, are 2.8 cm, 2.1 cm and 2.5 cm, while its maximum height is 0.9 cm). The base is separated from the body of the statuette, like a low pedestal. The deceased is depicted wearing the tripartite wig (in this case the Saite common plain lappet wig), which is well preserved. The face is almost perfectly preserved, the eyes have the characteristic Egyptian stare –as if gazing on eternity– and both ears are extant and protrude over the wig. The eyes, lips, and nose are very prominent and well sculpted. However, part of the face and almost the whole of the chest are decolorized and have a white appearance, having lost their blue paste coating; the same applies to the agricultural tools, but not to the hands. The deceased wears the divine beard, an indispensable feature of his *sʿḫ*–status,[12] as is the mummified representation of his body which alludes to its *post mortem* essence of purity and virtual union with the divine. The beard itself is plaited, runs parallel to the side parts of the wig and ends at the same height as these. The deceased holds a *mr*-hoe (or *ḫbs*-hoe, Gardiner's U6) and a cord in his right hand, and a pick (without cross bar) in his left hand. The rope holding the agricultural bag (a Saite trapezoid bag with crossed oblique pattern and loop) runs parallel to the hoe on the left side of the body, then over and round the back of the shoulder to keep the bag in place. The tools are incised in high relief, as are the beard and the facial features of the deceased. Only the hands and part of the forearms protrude from the chest and the upper part of the body is more voluminous in shape, reminiscent of the swollen type of coffin characteristic of the second half of the LP.[13] The shabti has a pillar on its back, which starts where the wig ends and stops at the base, but it cannot stand upright. The whole composition and style evoke official undertones. On the basis of stylistic similarities this object can be dated to Dynasty XXX (380-343 BC); indeed, the agricultural tools sculpted in high relief are reminiscent of the style of shabti models during that period. During the reign of this last Egyptian (autochthonous) Dynasty, the Nectanebos[14] presented the temples with rich offerings, tried to reconstruct Egypt and invested the artistic style with a pharaonic nuance which is evident in this shabti.

A large number of shabtis similar to those described above can be found scattered all over the world in various Egyptian collections. Since nothing is known of the context of the objects presented here, it would appear somewhat superfluous to attempt any specific comparisons, since this would reveal neither their actual provenance nor the exact date of their production.

Dr Amanda-Alice Maravelia
Egyptologist/Archaeoastronomer
Université de Limoges / Athens
e–mail: a_maravelia@hotmail.com

NOTES

* I should like to thank Prof. Dr A. Delivorrias for permitting and encouraging the study and publication of these faience shabtis. Warm thanks are also due to those in charge of the Museum's Egyptian Collection (Mrs E. Papageorgiou and Mrs A. Ziva) for their kind assistance. I am also grateful to Prof. Dr. W. van Haarlem and Dr. J.-L. Chappaz for confirming the dating and for some comments on typology.

1. D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) 130-33, for a few of the Egyptian objects on display. For an introduction to the Egyptian Collections at the Benaki Museum, see also A.-A. Maravelia, Ὅτι πλεῖστα θωμάσια <Αἴγυπτος> ἔχει καὶ ἔργα λόγου μέζω παρέχεται πρὸς πᾶσαν χώρην... Egyptian Collections in Hellenic Museums: A Brief History and Some Pieces, in: A.-A. Maravelia

(ed.), *Ancient Egypt and Antique Europe: Two Parts of the Mediterranean World. Papers from Session 30, held at the 7th Annual Meeting of the EAA in Esslingen 2001* (*BAR* S1052, Oxford 2002) 15-29 esp. 17-18 and 21-22.

2. L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt,* I: *Graeco-Roman Period* (Tübingen-Athens 1976).

3. S. Pingiatoglou, *The Coroplastic of Egypt during the Hellenistic and Roman Eras, 300 BC-AD 400* (Athens 1993).

4. A.-A. Maravelia, Ancient Egyptian Inscribed Faience Objects from the Benaki Museum in Athens, 1, *JNES* 61,2 (2002) 81-109.

5. See, for instance P. T. Nicholson, *Egyptian Faience and Glass* (UK, *Shire Egyptology* 19, 1993). A modern book on this topic, featuring many faience pieces and referring to recent articles, is F. D. Friedman (ed.), *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience* (London 1998). For an interesting collection of several types of faience items, E. Riefstahl, *Ancient Egyptian Glass and Glazes in the Brooklyn Museum* (*Brooklyn Museum, Wilbour Monographs* 1, New York 1978); see also A. Kaczmarczyk, R. E. M. Hedges, *Ancient Egyptian Faience: An Analytical Survey of Egyptian Faience from Predynastic to Roman Times* (Warminster 1983), and *LÄ* II (1977) 138-42 *s.v.* Fayence. The standard discussion of ancient Egyptian faience and glazing is found in A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (London 1962[4]). Cf. P. T. Nicholson, E. J. Peltenburg, Egyptian Faience, in: P. T. Nicholson, I. Shaw (eds), *Ancient Egyptian Materials and Technology* (Cambridge 1999) 177-94. Cf. also the article by P. Vandiver, W. D. Kingery, Egyptian Faience: The First High-Tech Ceramic, in: W. D. Kingery (ed.), *Ceramics and Civilization* III (Columbus-Ohio 1987). Finally, see J. V. Noble, The Technique of Egyptian Faience, *AJA* 73 (1969) 435-39. For the various faience techniques and *kyanos,* see also M. S. Tite, Egyptian Blue, Faience and Related Materials: Technological Investigations, in: R. E. Jones, H. W. Catling (eds), *Science in Archaeology* (Athens 1986) 39-41; see also M. S. Tite, I. C. Freestone, M. Bimson, Egyptian Faience: An Investigation of the Methods of Production, *Archaeometry* 25,1 (1983) 17-27. For a concise general introduction to the techniques and history of Egyptian faience, see P. T. Nicholson, Faience, in: D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* I (Oxford 2001) 491-96.

6. A. H. Gardiner, *Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs* (Oxford 1988[3] = 10th Impression) 505.

7. R. H. Wilkinson, *Symbol and Magic in Egyptian Art* (London 1994), provides a sound basis for this discussion. For the symbolism of colour, see for example Wilkinson (*op. cit.*) 104-25. On the various colour nuances of faience, cf. G. Posener *et al.* (eds), *Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne* (1992) 110. See also I. Shaw, P. T. Nicholson (eds), *British Museum Dictionary of Ancient Egypt* (Cairo 1996) 95-96 (hereafter *BMD*).

8. The standard discussion of ancient Egyptian shabtis is found in H. D. Schneider, *Shabtis: An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden* I-II (*Collections of the National Museum of Antiquities at Leiden* II, Leiden 1977). See also W. M. van Haarlem (ed.), *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum: Allard Pierson Museum* I-III (Amsterdam 1986-95); J.-F. Aubert, L. Aubert, *Statuettes Égyptiennes: Chaouabtis, Ouchebtis* (Paris 1974). Cf. also W. M. F. Petrie, *Shabtis* (Warminster 1974[2]); E. T. White, Some Remarks on the Sepulchral Figures usually called Ushabti, *PSBA* 18 (1896) 138-45 pls 1-10.

9. See for instance *BMD*, 266-67, which contains more discussion on shabtis. See also *LÄ* VI (1986) 896-900 *s.v.* Uschebti.

10. See for instance: R. O. Faulkner, O. Goelet, *The Egyptian Book of the Dead: The Book of going forth by Day. Being the Papyrus of Ani* (San Francisco 1998[2]) 101; R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1993[4]) 36-37. See also P. Barguet, *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens* (Paris 1967) 42. This spell is certainly older than the NK, since it is also attested in the *Coffin Texts* (cf. Utterance 472). On this topic, see A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts* I-VII (Chicago 1935-1961); R. O. Faulkner, *The Ancient Egyptian Coffin Texts* I-III (Warminster 1973-1978) esp. II 106-07.

11. On the use of wigs, see for instance *BMD*, 117-18.

12. For this, see Schneider I (n. 8) 65-67. This hybrid entity was considered to partake of both the divine and human hypostases. The *sʿḥ*-status was achieved through a religiously correct burial, at which the corpse was mummified and provided with a mummy mask and a special coffin in order to attain the bliss of incorruptibility in the hereafter.

13. See for instance M. Jørgensen, *Catalogue EGYPT* III: *Coffins, Mummy Adornments and Mummies from the TIP, LP, Ptolemaic and Roman Periods* (Copenhagen 2001) 18.

14. See for instance N. Grimal, *A History of Ancient Egypt* (Oxford 1992[2]) 375-81.

ΑΜΑΝΤΑ-ΑΛΙΚΗ ΜΑΡΑΒΕΛΙΑ

Δύο ουσσάπτια από φαγεντιανή στην Αιγυπτιακή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη

Στην παρούσα μελέτη εξετάζονται δύο ουσσάπτια από φαγεντιανή που βρίσκονται στην κατοχή του Μουσείου Μπενάκη. Το πρώτο ταφικό αγαλμάτιο (τύπου VIIIa2/W21-H4-I5-B15-Tp7b) χρονολογείται από την εποχή της XXI Δυναστείας (περ. 1070-945 π.Χ.) και αποτελεί τυπικό παράδειγμα ουσσαπτίου της περιόδου αυτής και της αμέσως επόμενης (πρώιμη XXII Δυναστεία, περ. 900 π.Χ.). Έχει χρώμα κυανό, η κατάσταση διατήρησής του είναι κακή και παρουσιάζει έντονες αποκρούσεις. Ορατά είναι ίχνη ιώδους χρωστικής, για την απεικόνιση των δύο επιζωγραφισμένων αρότρων που κρατά η μορφή. Το αντικείμενο αυτό φέρει σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένη επιγραφή, η οποία είχε αποδοθεί με χρήση της ίδιας ιώδους χρωστικής και της οποίας μόνον ίχνη διασώζονται πλέον (συγκεκριμένα το σύμβολο *τατ*).

Το δεύτερο ταφικό αγαλμάτιο (τύπου X1a1/W36-H4-I8-B28-Tp0) χρονολογείται από την εποχή της XXX Δυναστείας (380-343 π.Χ.) και αποτελεί επίσης τυπικό παράδειγμα αυτής της περιόδου, και κυρίως της τελευταίας γηγενούς Δυναστείας πριν από τη δεύτερη περσική κατάκτηση της Αιγύπτου. Έχει χρώμα σκουρόχρωμο κυανό και η κατάστασή διατήρησής του είναι σχεδόν άψογη. Η κεφαλή, τα χαρακτηριστικά του προσώπου, η φενάκη, το πλεκτό λειτουργικό υπογένειο, και τα γεωργικά εργαλεία (άροτρο, σχοινί και σκαπάνη) που φέρει η εν λόγω μορφή έχουν αποδοθεί άψογα σε έκτυπο ανάγλυφο, αν και ορισμένα μέρη τους είναι αποχρωματισμένα λόγω αποκόλλησης του κυανού πολτού της φαγεντιανής.

Τα *ουσσάπτια* (αρχ. αιγ.: *wšbty.w*) είναι συνήθως μικρού μεγέθους αγαλμάτια, τα οποία παρίσταναν τον νεκρό μουμιοποιημένο, κρατώντας γεωργικά εργαλεία, όπως άροτρα, σκαπάνες κ.λπ. Πολλά ήταν ανεπίγραφα, ενώ αρκετά έφεραν σύντομη επιγραφή με το όνομα και τον τίτλο του νεκρού, χαρακτηρίζοντάς τον ως *φωτισμένο Όσιρι* (αρχ. αιγ.: *sḫd Wsir*). Τα μεγαλύτερα από αυτά έφεραν μαγική επωδό, η οποία θα συντελούσε στη δυνητική τους ζωοποίηση και στην πρόθυμη προσέλευσή τους στους αγρούς, μόλις ο νεκρός που παρίσταναν τα καλούσε. Επρόκειτο συνήθως για παραλλαγή της Επωδού 6 της *Βίβλου των νεκρών*, η βασική μορφή της οποίας παρέμεινε η ίδια από το Νέο Βασίλειο έως και την Ύστερη Περίοδο. Τα αγαλμάτια αυτά τοποθετούνταν στις διάφορες ταφές (τόσο των βασιλέων όσο και των απλών ανθρώπων) ήδη από το Μέσο Βασίλειο σε μεγάλες ποσότητες (αρχικά ένα, αλλά από το Νέο Βασίλειο πολλές φορές 365, ένα για κάθε μέρα του χρόνου, συν 36 *επιστάτες*, συνολικά 401), αρκετές φορές μέσα σε κιβώτια. Τα ουσσάπτια κατασκευάζονταν από διάφορα υλικά, όπως φαγεντιανή, επιχρωματισμένο ξύλο, ασβεστόλιθο, ορείχαλκο, κερί κ.λπ. Κατ' αυτό τον τρόπο τα ουσσάπτια, μπορώντας να ενεργοποιηθούν με θαυματουργικό τρόπο από τη μαγική ευχή ανά πάσα στιγμή, ήταν σε θέση να υποκαταστήσουν τον νεκρό στις κοπιώδεις αγγαρείες, τη στιγμή κατά την οποία θα απολάμβανε την παραδείσια γαλήνη. Έτσι τα *μακάρια πνεύματα* (αρχ. αιγ.: *3ḫ.w*) θα μπορούσαν να "γεύονται" στο διηνεκές τις απολαύσεις της τροφής, των ποτών, της δροσερής αύρας και να αγάλλονται παίζοντας το όμορφο παιχνίδι *ζενέτ* (ένα είδος ζατρικίου, αρχ. αιγ.: *zn.t*), μαζί με τους αγαπημένους τους, αλλά και να λατρεύουν τις θεότητες σε άμεση επαφή μαζί τους. Ας σημειωθεί ότι η ονομασία αυτών των μαγικών αγαλματίων είναι αρχαία αιγυπτιακή που σημαίνει *ἀποκρινόμενος*, *ἀπαντών* [από το ασθενές ρήμα *wšb(i)*].

Τα ουσσάπτια συνιστούν την εξέλιξη των αρχαιότερων ταφικών αγαλμάτων του Αρχαίου Βασιλείου που αποτελούσαν πιστά αντίγραφα των νεκρών. Τα ουσσάπτια της πρώιμης περιόδου του Νέου Βασιλείου συνοδεύονταν πολλές φορές από σκαπάνες και καλάθια, δηλαδή ομοιώματα των γεωργικών εργαλείων που χρειάζονταν στους αγρούς του παραδείσου. Από την Τρίτη Ενδιάμεση Περίοδο και εξής μερικά *ουσσάπτια επιστατών* (που υποτίθεται ότι θα επέβλεπαν την εργασία των απλών *ουσσαπτίων*) συνοδεύονταν από μαστίγιο, ενώ κατά την Ύστερη Περίοδο το μαστίγιο άρχισε να αποτελεί ενιαίο τμήμα του αγαλματίου. Επίσης, τα εν λόγω αγαλμάτια του Νέου Βασιλείου δεν φέρουν πάντοτε τα ενδύματα-περιτυλίξεις της ταρίχευσης, αλλά κανονικά φορέματα. Κατά την Ύστερη Περίοδο, το κυριότερο υλικό για την κατασκευή τους ήταν η φαγεντιανή, ενώ τα καλύτερης ποιότητας παραδείγματα προέρχονται από την ίδια περίοδο (Δυναστείες XXVI-XXX). Πράγματι, η ποιότητα κατασκευής τους ποικίλλει, και ενώ τα χειρότερα –συνήθως ξύλινα– δείγματα προέρχονται από τη XVII Δυναστεία, κατά το Νέο Βασίλειο υφίστανται πολλές περιπτώσεις εξαίρετης τέχνης ουσσαπτίων. Επί-

σης η ποσότητά τους διέφερε από περίοδο σε περίοδο και από ταφή σε ταφή. Στην περίπτωση της ταφής του φαραώ Σήθου Α′, πατέρα του Ραμεσσή Β′ (του Μεγάλου), βρέθηκαν περίπου 700 τέτοια μαγικά αγαλμάτια. Η αύξηση της ποσότητας των ουσσαπτίων σε διάφορες ταφές οδήγησε στην κατασκευή ειδικών κιβωτίων, συνήθως ξύλινων, τα λεγόμενα *κιβώτια ουσσαπτίων*. Η χρήση τους περιορίσθηκε πάρα πολύ κατά την Πτολεμαϊκή Περίοδο, προς το τέλος της οποίας εξέλιπαν.

STAVROS VLIZOS

Zu einer phrygischen Grabstele in Athen

"... er (der Besucher) wird aber gerne auch das Ensemble auf sich wirken lassen, das den provinziellen Charme dieser naiven und erzählfreudigen Denkmälergattung schön zum Ausdruck bringt".[1]

NEBEN DEM SPEZIALISTEN ist es sicherlich auch der normaler Betrachter antiker Denkmäler, der von diesen 'provinziellen' aber recht 'erzählfreudigen' Monumenten phrygischer Sepulkralkunst angetan ist. Zwar sind die Grabdenkmäler römischer Zeit grösstenteils erforscht hingegen stellt der Grabstein im Benaki Museum eine weitere Herausforderung für die archäologische Hermeneutik dar (Abb. 1).

Mit gesamt 1,32 m Höhe, 0,70 m Breite und 0,25 m Tiefe ist das Monument in einem sehr guten Zustand erhalten. Leichte Abschläge sind an den Seiten und am Einlasszapfen, der im modernen Sockel versenkt ist, erkennbar. Die Stele wurde aus weissem, bräunlich verwitterten, phrygischen Marmor gearbeitet.

Beschreibung

Der naiskosförmige Grabstein im Benaki Museum entspricht in seinem Aufbau den Grabmonumenten aus der Altintaş-Ebene in Nord-Phrygien. Bei dem dargestelten stehenden Ehepaar dieser Gattung steht der männliche Part immer links, während der weibliche die rechte Hälfte einnimmt.[2] Auf dem leicht zurücktretenden Grund der Stele im Benaki Museum sind innerhalb einer bogenförmigen Nische (H 1,02 m, Br. 0,50 m) zwei stehende Figuren (links A und rechts B) eingetieft wiedergegeben. Es handelt sich hierbei um zwei jugendliche Personen, was bei Figur A (H 0,97 m) die Bartlosigkeit und bei Figur B (H 0,81 m) der Aufbau und die Gesichtsbildung deutlich erkennen lassen. Das in der Kaiserzeit neue und wohl aus dem Küstengebiet eingeströmte Thema der stehenden Gestalten entsprach in der Altintaş-Ebene einem anwachsenden Repräsentationsbedürfnis der bäuerlichen Bevölkerung, die besonders im 2. und 3. Jh. n. Chr. einen Hang zur Selbstdarstellung entwickelte.[3]

Beide Dargestellten geben die gleiche Haltung wieder: mit rechtem Spiel- und linkem Standbein stehen sie in starrer Vorderansicht da und blicken geradeaus in die Ferne. Der Gattung entsprechend sind sie flach, ihre Proportionen falsch, die Wiedergabe der Einzelformen ist stark vereinfacht und die Gewänder stilisiert. Der linke Arm hängt senkrecht herab, während der angewinkelte rechte in den Mantel gewickelt ist. Wie bei der Mehrheit der Vertreter der nordphrygischen Grabstelen sind die übergrossen Hände mit den langen ausgestreckten Fingern flach an den Körper gelegt.[4] Die Figur A hält in der Linken eine Buchrolle, in der Rechten ein Diptychon. Um die Tugenden der Dargestellten und ihre Beschäftigungen weiter hervorzuheben wurde reiches Beiwerk hinzugefügt: Neben Stab und Heugabel in Höhe des Oberkörpers von Figur A kommen noch Spiegel, Kamm, Korb, Spindel, Rocken und Vogel über dem Kopf von Figur B vor. Auf der Sockelzone am unteren Teil des Grabsteines ist zwischen den Buchstaben der Inschrift ein Pflug dargestellt.

In der Kleidung folgen die Gestalten der vorherrschenden römischen Mode. Beide tragen einen bis

Abb. 1. Grabstele aus Phrygien. Athen, Benaki Museum 31520 (Foto: M. Skiadaressis).

Abb. 2. Obere Hälfte der Grabstele (Foto: M. Skiadaressis).

über die Knöchel reichenden Mantel und darunter eine gleichlange Tunica. Deutlich formt sich das rechte Knie und der Oberschenkel unter dem Gewand ab; der übrige Körper ist darunter kaum modelliert.

Etwas plastischer als der grösstenteils flächige Körper sind die Köpfe ausgeformt (Abb. 2). Die relativ gross geratenen aber dennoch sorgfältig bearbeiteten Köpfe stehen auf dicken Hälsen. Die jugendlich wirkenden Gesichter werden durch die gerundeten und glatten Wangen- und Kinnpartien sowie durch die ausdrucksstarken grossen Augen, die lange gerade Nase und den kleinen Mund bestimmt. Der Blick wird besonders durch die Angabe der Pupillen und die dick umrandeten Augen betont. Füllig umspannt das Haar die Köpfe. Das kompakt wirkende Haupthaar von Figur B ist in regelmässiger Strähnenfolge nach hinten gekämmt, wobei es den Kopf halbrund bis zum Nacken umspannt. Dasjenige von Figur A ist symmetrisch in übereinanderliegenden horizontalen Lockenreihen angeordnet. Die Ohren von Figur B sind vom Haar verdeckt. Dagegen werden sie bei Figur A stark stilisiert und am Haar anliegend wiedergegeben.

Obwohl der Faltenwurf und die Stoffwiedergabe sehr schematisiert und voluminös sind, wird aufgrund der Angabe des rechten Oberschenkels der Gewandgestaltung eine relative Lebhaftigkeit und Differenziertheit verliehen. Dazu tragen noch die nur angedeutete kontrapostische Stellung und das damit verbundene körperliche Gestaltungsvermögen des Bildhauers bei. Die Gewandfalten sind durch gleichmässige und horizontal bogenförmig geschwungene Rillen angegeben. Typisch

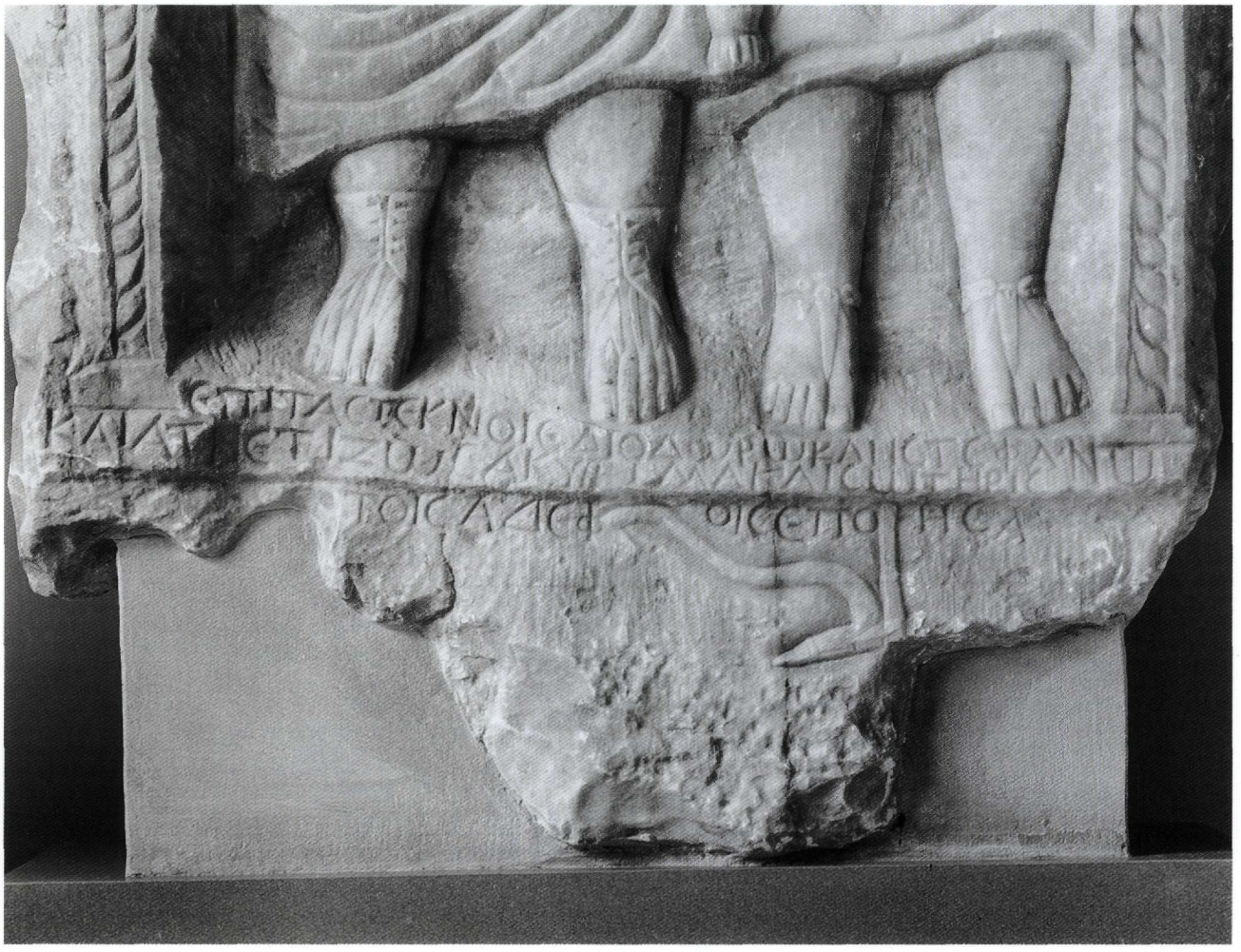


Abb. 3. Untere Hälfte der Grabstele mit Inschrift (Foto: M. Skiadaressis).

für die phrygische Tradition ist auch der lange und dicke Wulst, der an der linken Körperseite beider Figuren herabfällt.[5] Der untere Saum bildet besonders bei Figur B einen dickeren Bausch.

Obwohl auf den phrygischen Grabsteinen als Schuhtracht überwiegend Stiefel überliefert werden,[6] tragen auf unserem Exemplar beide Personen Sandalen. Diese haben bei Figur A aufgrund der Lederpartie, die den gesamten Knöchel einnimmt, eine kompaktere Form, während sie bei Figur B lediglich aus dünnen Laschen bestehen.

Bei Figur B ist der Versuch evident durch das Faltenspiel in Brust- und Genitalienbereich das weibliche Geschlecht angeben zu wollen. Die Haartracht folgt hier zwar einer nur bei Männern auftauchenden Mode der Zeit um die Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr.[7] Bei Frauen wird generell langes, in der Mitte gescheiteltes oder auch durch den Mantel verhülltes Haar erwartet.[8] Gewandanlage und Schuhwerk sowie das Beiwerk über dem Kopf von Figur B lassen jedoch keinen Zweifel am weiblichen Geschlecht. Ein weiteres Beispiel der Darstellung eines jungen Mädchens mit kurzer Haartracht bietet ein Grabstein, der wahrscheinlich aus Kotiaeion stammt.[9] Die Gestaltung des kurzen Haupthaares, das lange Unterkleid, der Halsschmuck und der Rocken in der linken Hand sind auch in diesem Fall eindeutige Indizien.

Neben der Wiedergabe der Figuren und der Komposition weist auch die Form des Grabsteines auf eine Herkunft aus Nordphrygien hin. Als giebelbekrönter

Grabstein lässt sich unsere Stele mit dem von M. Waelkens für kleinasiatische Türsteine definierten Typus C Altintaş 1 verbinden. Die Verbereitung dieser Türstelen mit Spitzgiebel konzentriert sich besonders auf Aizanoi und das Flussgebiet des oberen Tembris, wo hauptsätzlich dieser Typ vertreten ist.[10] Die Gestaltung der Nische ist im Gegensatz zum Volumen des Grabsteines sehr schmal ausgefallen. Ganz der Tradition der nordphrygischen Türsteine entsprechend besteht die architektonische Rahmung unserer Stele aus Pilastern und gebogenem Giebel. Die Pilaster schmücken einfache schräge Einkerbungen, auf dem Giebel sind ungeschmückte Akrotere dargestellt. Zwischen den Eckakroteren und dem Firstakroter winden sich eingeritzte Ranken empor. Dieselbe Giebelform mit identischem Dekor findet sich bei zahlreichen Türsteinen des späten 2. und 3. Jhs. v. Chr. des Typus C aus der Altintaş-Ebene wieder; dort allerdings mit deutlich qualitätvollerer und plastischerer Ausarbeitung der pflanzlichen Details.[11] Die Grabstele im Benaki-Museum beinhaltet, wie schon die kleinasiatischen Türstelen des gleichen Typus, die Idee eines hausförmigen oder sogar tempelförmigen Grabes mit Satteldach. Zusammen mit Grabarchitektur und Grabinschriften entspricht dies der Auffassung, dass in Anatolien das Grab als Wohnhaus des Toten angesehen wurde.[12]

Ranken und Rosetten gehörten zudem zur pflanzlichen Dekoration, die Werkstätten in Gebieten mit üppiger Vegetation, wie z. B. in Zentralanatolien, verwendeten.[13] Schliesslich verrät auch der Einlasszapfen unserer Stele ihren Herkunftsort, da es erwiesen ist, dass Grabsteine mit einem Zapfen auf Nordphrygien beschränkt sind, und zwar vor allem auf Kotiaeion und das Flusstal des oberen Tembris.[14]

Betreffend der Ausarbeitung der Stele sei noch bemerkt, dass die roh belassenen Seiten kein Ausnahmefall bei kleinasiatischen Grabsteinen darstellen.[15] Diese, auch bei freistehenden Türsteinen und bei Beispielen mit Einsatzzapfen vorkommende Zurichtung kann sowohl mit der Herstellung von Halbfabrikaten in Zweigwerkstätten bei den Steinbrüchen als auch mit der Vorstellung verbunden werden, ein Felsengrab in Erinnerung zu rufen.[16] M. Waelkens' Vermutung, dass die Nebenseiten einfach nebensächlich waren,[17] da sich die Hauptansicht der Stele mit dem Bildschmuck auf die Vorderseite beschränkte, ist zu widersprechen. Ebenso kann man den Kostenfaktor vernachlässigen. Durch die roh belassenen Seitenwende könnte man zwar Kosten sparen, in Phrygien, von wo die Auftraggeber dieser Monumente aus der Schicht der reichen Grossgrundbesitzer stammen, ist der finanzielle Aspekt aber eher auszuschliessen. Zu der von E. Gibson zurecht geäusserten Idee der Vorstellung eines Felsengrabes wäre noch das Argument der Zeitersparniss hinzuzufügen. Da viele dieser Grabsteine als Serienprodukte angesehen werden können, war die Frage der Quantität für die Werkstatt sehr wichtig. Man verzichtete deshalb lieber auf die zeitraubende Ausarbeitung der Seiten um die Aufträge rascher zu erfüllen.

Die Inschrift

ΕΠΙ ΤΑΣ ΤΕΚΝΟΙΣ ΔΙΟΔΩΡΩ ΚΑΙ Ι ΣΤΕΦΑΝΩ
ΚΑΙ ΑΤΗ ΕΤΙ ΖΩΣΑ ΚΥΡΙΛΛΑ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΙΣ
ΤΟΙΣ ΑΔΕ<Λ>ΦΟΙΣ ΕΠΟΗΣΑ

"Für die Kinder dem Diodoros und dem Stephanos/ und sich selbst[18] als sie noch lebte Kyrilla und Soteris/ habe ich für die Geschwister angefertigt".[19]

Die Inschrift (Abb. 3) enthält viele Fehler und Abweichungen von der Norm, so dass vermutlich der Steinmetz die Verantwortung dafür trägt. Die Inschrift beginnt nicht mit der sonst üblichen Nennung des Stifters bzw. der Stifter, sondern mit den Namen der Verstorbenen Kinder. Den darauffolgenden Namen der Stifter wird am Ende die Allgemeinbezeichnung "für die Geschwister" angebracht. Die Inschrift endet nicht mit den für phrygische Türsteine üblichen Worten *μνήμης χάριν* oder *μνήμης ἕνεκεν* sondern mit dem Verb *ἐπόησα*.[20] Durch die Verwendung des Verbs *ποιεῖ* wird darauf hingewiesen, wer für wen den Grabstein errichten liess.

Nach Ausweis der Inschrift wurde der Grabstein noch zu Lebzeiten der Kyrilla von dieser für die Kinder und Brüder errichtet. Merkwürdig ist, dass die Namen der Toten Brüder fehlen.

Die in den meisten griechischen Inschriften Anatoliens zu beobachtenden orthographischen Abweichungen vom klassischen Griechisch sind wertvolle Zeugnisse für die Lautverschiebungen in der gesprochenen Koine Anatoliens sowie für spezifisch phrygische Spracherscheinungen.[21] Die phonetisch bedingten Eigentümlichkeiten der phrygischen Inschriften sind der Beweis dafür, dass in Phrygien nicht nur griechisch geschrieben, sondern auch gesprochen wurde. Nach Ausweis der Grab- und Votivinschriften scheint die griechische Sprache die phrygische spätestens

Abb. 4. Phrygische Grabstele. Istanbul, Archäologisches Museum (Foto: DAI Istanbul InstNeg. 70/80).

im 2. Jh. n. Chr. verdrängt zu haben.[22]

Die Inschrift ist auch hier, wie bei der Mehrzahl der phrygischen Grabsteine festzustellen ist,[23] allgemein gehalten ohne Erläuterung zum Leben und dem Beruf der Dargestellten. Eine Verbindung zwischen Reliefdarstellung und Inschrift ist nicht vorhanden. Es ist evident, dass die Stele als Serienfabrikat entstanden ist und die Inschrift erst in einer zweiten Phase, als Auftrag des Käufers angebracht wurde.

Werkstattzuweisung

Die architektonische Einrahmung sowie der Giebeldekor verraten die Herkunft der Stele. Die Ornamentierung und ihre Wiedergabe findet sich auf Türsteinen und Grabstelen aus dem nördlichen Phrygien wieder, und zwar aus der Gegend um Altintaş.[24] Dass die Stele wohl einer phrygischen Werkstatt in der Gegend von Kotiaeion und Aizanoi angehört, verrät die Gewandbehandlung. Die Stele in Athen lässt sich mit Sicherheit der von G. Koch definierten Gruppe II zuordnen. Anhand seiner Untersuchungen bemerkte er zurecht, dass sich die Reliefs in Bursa, Istanbul (Abb. 4) und Malibu (Abb. 5) von der "Hauptwerkstatt" in Altintaş absetzten.[25] Wie man bei Figur A in Höhe des rechten Armes deutlich erkennen kann und was zugleich charakteristisch für diese Gruppe ist, sind zwischen den Falten des Obergewandes dünne Wülste bandartig eingeführt. Bei allen Vertretern dieser Gruppe wirkt der Stoff schwer, die Haarbehandlung ist etwas lebendiger und differenzierter, die Gesichter voller. Die gerundeten Wangen sind glatt gespannt, das Kinn wirkt spitz. Der Mund ist schmal während die mandelförmigen, grossen Augen von dicken Augenliedern umrandet sind.

Die Altintaş-Gattung gehört zur provinzialrömischen Kunst, die in der historischen und wirtschaftlichen Situation des römischen Kleinasien verankert ist.[26] Die Gegend erlebte während der Kaiserzeit einen ökonomischen Aufschwung, da sie an einem Netz von Handelsstraßen liegt, die Anatolien mit den Wirtschaftsmetropolen an der Westküste Kleinasiens und Bithynien sowie den Pontus im Norden mit dem südlichen Kleinasien verbindet.[27] Die intensive bildhauerische Aktivität dieses Gebietes ist zudem noch vor dem Hintergrund der allgemeinen wirtschaftlichen Prosperität der mittleren Kaiserzeit zu sehen, da die ländliche Bevölkerung vorwiegend von der sehr einträglichen Landwirtschaft und vom Ackerbau lebte. Auf der anderen Seite waren lokale Marmorbrüche eine weitere Voraussetzung für die reiche Steinhauertätigkeit.[28] Wie M. Waelkens durch seine Untersuchung festgestellt hat, verfügte fast jede Stadt in Phrygien über eigene Werkstätten und Steinmetzen, die Marmordenkmäler herstellten.[29] Bei wichtigen Steinbrüchen, wie in Dokimeion und der Altintaş-Ebene, entwickelten sich Werkstätten für die Fertigproduktion.[30] Sieht man die Benaki Stele im Rahmen der Produktion phrygischer Grabstelen, so ist es aufgrund ihren Qualität auszuschliessen, sie als Arbeit eines zweitrangigen, selbständig arbeitenden Steinmetzen anzusehen. Unbeantwortet muss allerdings die Frage bleiben, ob es sich bei der Stele im Benaki Museum um ein Fertigprodukt handelt, das von einer Werkstatt in

Abb. 5. Phrygische Grabstele. Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AA.32 (Foto: J. Paul Getty Museum).

Kotiaeion oder Aizanoi hergestellt wurde und für den Export in benachbarte Siedlungen gedacht war. Die stereotype Dekoration lässt zumindest erkennen, dass es sich auch im Fall Athen um eine Vorfabrikation handelt, wobei der Bildschmuck bis auf die Ausarbeitung der Köpfe bereits fertiggestellt war.[31] Wie zudem noch die Inschrift verrät, gab der Auftraggeber seine Bestellung noch zu Lebzeiten auf.

Wie man schliesslich auch anhand der Untersuchung der Stele in Athen bestätigen kann, waren Einflüsse aus anderen Zentren stets von Bedeutung für die Kunst der Altintaş-Ebene. Fremde Tendenzen aus der hellenistischen und kaiserzeitlichen Tradition der verschiedenen Gebiete des östlichen Mittelmeeres, wurden in der Altintaş-Kunst jedoch in eine eigene Bildersprache umgesetzt, die nur den lokalen Ansprüchen entsprach. Im Allgemeinen zeigt das Beispiel der Altintaş-Reliefs, dass hier die inhaltlichen Aussagen direkter offenbart werden als es bei der Kunst der renommierten Werkstätten im übrigen Reich der Fall ist.[32]

Datierung

Durch die bereits geäusserten Gedanken zur typologischen und geographischen Zuweisung der Grabstele ist eine Grundlage zur Datierung des Monumentes geschaffen worden. Dementsprechend ist die Stele den von M. Waelkens definierten nordphrygischen Grabsteinen des Typus C Altintaş 1 zuzuordnen.[33] Eine weitere Datierungsbasis schafft die Verbindung der Stele in Athen mit der von G. Koch definierten Werkstatt der Gruppe II.[34] Anhand dieser Elemente kann die Grabstele des Benaki-Museums nur in der Periode zwischen 150 und 250 n. Chr. entstanden sein, was auch durch die folgende stilistische Analyse untermauert wird.

Die Haaranlage des Papias auf dem Grabstein Nr. 263 in der Basler Sammlung Ludwig aus dem zweiten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. ist derjenigen der Figur A auf der Benaki-Stele sehr ähnlich.[35] Obwohl die plastische Wiedergabe der Einzelformen bei der Ludwig-Stele etwas verflacht wirkt, ist das kurze Haar in beiden Fällen in übereinanderliegenden Lockenreihen angeordnet, die in Perlen enden. Eine analoge Behandlung findet sich auch auf einem weiteren Grabstein in Basel aus der Zeit um 220-230 n. Chr.[36] Auch hier bleibt der Nacken frei. Stilistisch schliesst sich noch ein Stelenfragment in Malibu aus den dreissiger Jahren des 3. Jhs. n. Chr. sehr

eng an die Benaki-Stele an (Abb. 5).[37] Vor allem das Volumen des Haupthaares aber auch die Kopfform, die Frisur mit den dicken, sichelförmigen Locken, und der Faltenduktus des substanzreichen Mantels entsprechen sich. Zudem liegt auch hier der Kopf auf dem dicken Nacken auf.

Die lineare Behandlung der Haare bei Figur B findet Parallelen auf Grabporträts des beginnenden 3. Jhs. n. Chr. in Basel, Istanbul (Abb. 4) und München.[38] In ähnlicher Weise wird das kurze aber dennoch volle, den Nacken freilassende Haar, wiedergegeben.

Ein weiterer chronologischer Anhaltspunkt bietet sich durch die Inschrift. Die Buchstabenform ist charakteristisch für das 3. Jh. n. Chr. wie die Beispiele aus der Altintaş-Ebene in Afyon und Istanbul darlegen.[39]

Die zum Vergleich herangezogenen Beispiele lassen also erkennen, dass die Stele im Benaki Museum wohl in die erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. datiert werden muss.

Beiwerk

Kleinasiatische Grabsteine mit Darstellungen von Geräten, die auf die Verstorbenen Bezug nehmen, sind zahlreich anzutreffen. Diese Art von Wiedergaben erstreckt sich von Nordostlydien über Phrygien und Galatien bis nach Pontus.[40] Es werden Gegenstände benutzt, welche sich auf die gewerblichen und kulturellen Tätigkeiten der Verstorbenen beziehen, also eine wichtige Quelle für die Sozialgeschichte in der Antike darstellen.[41]

Auch bei der Stele des Benaki-Museums werden die Gegenstände nach dem in Nordphrygien üblichen System gruppiert: in der linken Stelenhälfte erkennt man auf die Bildung des Mannes anspielende Objekte, während sich rechts typische weibliche Geräte für Hausarbeit (Spindel und Rocken) und Schönheitspflege (Spiegel und Kamm) befinden.[42]

Über dem Kopf von Figur B werden Spiegel, Kamm, und Vogel als Attribute beigesetzt, um die Dargestellte als junges Mädchen auszuweisen (Abb. 2).[43] Ikonographisch verrät nur der Mantel und seine Drapierung das junge Mädchen. Der Kalathos kennzeichnet die Tugend der Verstorbenen.[44] Der Korb definiert eine spezifische Arete der Frauen und Mädchen. In einem Epigramm für eine Menophila aus Sardes heisst es, dass der Kalathos die Tugend der Eutaxia verkörpere, also der Disziplin im Sinne von Wohlverhalten, Gehorsam und Pflichterfüllung.[45] Einer Frau zur Seite gestellt signalisiert er, dass sie den gesellschaftlichen und moralischen Konventionen ihrer Zeit voll entsprach und ihre Verpflichtung stets wahrgenommen hatte. Der Korb signalisiert durch den Hinweis auf ihre frauliche Tugend das Totenlob.[46] Die Hinzufügung von Rocken und Spindel betonen die ordnende Hand der Frau. Spiegel, Kamm und andere Toilettenartikel weisen zudem auf ihre gepflegte Erscheinung hin.

Links neben Figur A ist eine Heugabel,[47] am Einlasszapfen ein Pflug dargestellt, der allerdings in grober Manier die Inschrift an zwei Punkten durchbricht. Erst in römischer Zeit tauchen auf Grabstelen vermehrt Nebenbilder mit dem Motiv des pflügenden Bauern auf. Durchgesetzt hat sich dieses Thema erst im 2. und 3. Jh. n. Chr. Dann allerdings wird der Pflüger, oder nur das Gespann mit dem Pflug, auch nur dieser allein, eine geläufige Darstellung, besonders in Bithynien und in Phrygien.[48] Der Pflüger steht lediglich als Chiffre für Grundbesitz in Form von beackertem Land auf der Stele, er weist damit auf den Grundbesitz des Verstorbenen und auf seinen Status als Gutsherr hin. Die vor allem im 3. Jh. n. Chr. bevorzugte Darstellung einer Arbeitsszene macht klar, dass landwirtschaftliche Tätigkeit nicht mehr negativ angesehen wird.[49]

Im diesem Zusammenhang ist wohl auch der Krummstab gleich über der rechten Schulter von Figur A zu sehen. Bei diesem, auf einer weiteren phrygischen Stele des 4. Jhs. n. Chr. vorkommenden Attribut handelt es sich um einen Hirtenstab.[50] Hirtenidylle und Bauernstand werden zusammen mit der intellektuellen Beschäftigung vom Auftraggeber in das Zentrum der Komposition gestellt. Die Buchrolle mit eingeritztem Buchstaben A in der linken und das Diptychon in der rechten Hand von Figur A sind Motive, die im Grunde auf die Bildung des Verstorbenen hinweisen.[51] Durch diese, in den bäuerlichen Landschaften wie der Altintaş-Ebene beliebten Objekte, brachte die lokale Bevölkerung ihren Enthusiasmus über die literarische Kultur und die fortschreitende Hellenisierung zum Ausdruck. Die Stele im Benaki-Museum unterstreicht dies um so mehr durch Anhäufung des Beiwerks und Angabe des jugendlichen Alters: Anders als z.B. auf dem Grabstein des Tatias in Basel oder einem anderen Grabrelief in Bursa, wo der reife, bärtige Mann nur eine Buchrolle in der gesenkten linken Hand hält,[52] trägt hier eine jugendliche Figur (A) in beiden Händen Bildungsatribute.

Ähnlich den stadtrömischen Sarkophagen mit entsprechenden ikonographischen Motiven,[53] entspricht die Darstellung offenbar den Vorstellungen von paradiesischem Glück, wie es die Oberschicht ausserhalb Roms auf ihren Landsitzen im krisenreichen 3. Jh. n. Chr. als glückliche Alternative erlebte.[54] Man kann wohl auch für die spezifische Gattung der phrygischen Grabstelen behaupten, dass bei diesen, in Anlehnung an die römischen Sarkophage, die bukolische Ikonographie als bildliche Realisierung eines idyllischen Glückszustandes zu verstehen ist.[55] Somit kann die friedliche Hirten- und Bauernidylle auf der Stele im Benaki Museum als bildliche Metapher für das einfache Leben auf dem Lande gelten, ein Ort irdischer Freude mit allegorischer Bedeutung.

Aus diesem Bild ergibt sich, dass auch der Grabstein im Benaki Museum aus dem frühen 3. Jh. n. Chr. für Angehörige der gehobenen Bevölkerungsschicht hergestellt wurde, die, wie in Phrygien üblich,[56] ihren Reichtum durch Ackerbau und Viehzucht sicherte. Ihre ökonomische Lage erlaubte es zudem, auch ein kulturelles Engagement vorweisen zu können.[57]

Stavros Vlizos
Benaki Museum
e-mail: vlizos@benaki.gr

ABKÜRZUNGEN

Neben den Sigeln im *AJA* 95 (1991) 4-16 werden folgende Abkürzungen verwendet:

Cremer 1991: M. Cremer, *Hellenistisch-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien. 1. Mysien, Asia Minor Studien* 4 (Bonn 1991).

Cremer 1992: M. Cremer, *Hellenistisch-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien. 2. Bithynien, Asia Minor Studien* 4 (Bonn 1992).

Gibson 1978: E. Gibson, The Rahmi Koç Collection. Inscriptions Part I, Grave Monuments from the Plain of Altintaş, *ZPE* 28 (1978) 1-7.

Koch 1990: G. Koch, Zwei Grabreliefs aus Phrygien im J. Paul Getty Museum, in: R. True, G. Koch (Hrsg.), *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum* I (Malibu 1990) 115-32.

Lochman 1990: T. Lochman, Eine Gruppe spätrömischer Grabsteine aus Phrygien, in: E. Berger (Hrsg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig* III: *Skulpturen* (Mainz 1990) 453-507.

Pfuhl, Möbius I-II: *Die ostgriechischen Grabreliefs* I, II (Mainz 1977, 1979).

Waelkens 1986: M. Waelkens, *Die kleinasiatischen Türsteine* (Mainz 1986).

ANMERKUNGEN

* Für die Publikationserlaubnis und seine Unterstützung bin ich dem Direktor des Benaki-Museums, A. Delivorrias besonders verbunden. S. Schmid sei für die Korrekturlesung herzlich gedankt.

1. E. Berger, Zur Eröffnung des erweiterten Antikenmuseums in Basel am 3. Mai 1988, *AntK* 31 (1988) 39.

2. In diesem Beitrag sind die Angaben „*links - rechts*" vom Betrachter ausgehend.

3. Lochman 1990, 506.

4. Siehe Koch 1990, Abb. 12-28.

5. Ein kurzer Überblick zur Bekleidung bei Gibson 1978, 6-7.

6. Vgl. Malibu, J. P. Getty Museum 77.AA.32: Koch 1990, Abb. 12. Basel, Sammlung Ludwig Nr. 263: Lochman 1990, 485 mit Abb.; s. auch Gibson 1978, 6.

7. Vgl. Grabrelief in Istanbul: Koch 1990, Abb. 14b und Grabstein des Mnennas in Basel, Lochman 1990, Nr. 258.

8. Gibson 1978, 5. Vgl. Koch 1990, Abb. 14, 19-21, 25, 26.

9. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 4089: Pfuhl, Möbius I, 175 Nr. 596.

10. Waelkens 1986, 4-5.

11. Siehe ebenda Nr. 222 Taf. 31, Nr. 223 und 225 Taf. 32.

12. Vgl. ebenda 17.

13. Siehe ebenda 11; Lochmann 1990, 497 Abb. 2 (2,2h).

14. Waelkens 1986, 7.

15. Gibson 1978, 1; Waelkens 1986, 7; Koch 1990, Abb. 13, 15, 17, 20; Lochman 1990, Beil. 50.

16. Gibson 1978, 2.

17. Waelkens 1986, 7.

18. Zur ebenso korrekten Form *ATH*, die hier anstatt der in Phrygien öfters anzutreffenden Form *EAYTH* benutzt wird, s. L. Robert, *Opera Minora Selecta* II (Amsterdam 1969) 1289 (136), bezüglich einer kaiserzeitlichen Inschrift von der Chalkidike; s. auch die fälschlich umschriebene Form bei *SEG* 48 (1998) 2128 (8).

19. Der Name *Diodoros* kommt in Nordphrygien zumindest noch auf zwei Grabsteinen vor: a) aus Aizanoi: Waelkens 1986, 77 Nr. 160 (kaiserzeitlich) und b) aus Kütahya: Waelkens 1986, 107 Nr. 251 Taf. 41 (3. Jh. n. Chr.). Der Name *Stephanos* wird noch auf einem weiteren Grabstein des späten 2. Jhs. n. Chr. aus Nordphrygien erwähnt: *MAMA* IX (London 1988) Nr. 209. Die Namen *Kyrilla* und *Stephanos* sind zusammen anzutreffen auf dem Türstein aus der Altintaş-Ebene in Afyon, Museum Inv. E 1465/62: Waelkens 1986, 116-17 Nr. 276 Taf. 42; zum Namen *Stephanos* vgl. auch Grabsteine: a) in Izmir: Waelkens 1986, 196 Nr. 485 Taf. 75 (3. Jh. n. Chr.) und b) angeblich aus Amorion, Zentralphrygien: Waelkens 1986, 211 Nr. 525 (kaiserzeitlich); zum zahlreich auftretenden Namen *Kyrilla* vgl. u.a. die Grabsteine: a) in Basel, Sammlung Ludwig: Lochman 1990, 483 Nr. 263, b) aus Alibey Köy: *MAMA* X (London, 1993) 31 Nr. 104, c) aus Karaagaç: Ebenda 44-5 Nr. 144, d) Stele aus Keçiller: Ebenda 47 Nr. 151. Zur *Soteris* vgl. Grabstele der jung verstorbenen Frau aus dem bithynischen Otroia (2. Jh. n. Chr.), Cremer 1991, 66.

20. Zur üblichen Form s. Waelkens 1986, 45; Lochman 1990, 492. Zur Form mit *ἐποίεσεν* vgl. Grabstein aus Kütahya: Waelkens 1986, 107 Nr. 251 Taf. 41 (3. Jh. n. Chr.).

21. Lochman 1990, 492-93.

22. Ebenda 493.

23. Koch 1990, 119.

24. Zur Kunstlandschaft s. Strab. 12 c 576; Plin. *nat.hist.* V 145; Pfuhl, Möbius I, 42, 55; Waelkens 1986, 42, 88-89 und zuletzt *MAMA* X (London 1993) xxviii-xxx. Einen Überblick über Grabreliefs aus der Altintaş-Ebene vermitteln auch Gibson 1978, 1-2; G. Koch, Zwei Weihreliefs aus Phrygien, *EpigAnat* 9 (1987) 127; Berger (Anm. 1) 39 Taf. 11.1; Koch 1990, 115.

25. Zu Malibu Koch 1990, 125 Abb. 13, 14 und 120-21 Abb. 12. Zu Bursa und Istanbul s. auch Pfuhl, Möbius I 107 Nr. 248. II 502-03 Nr. 2089.

26. Lochman 1990, 456.

27. D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor* (Princeton 1950) 669; A. H. M. Jones, *The Cities of the Eastern Roman Provinces* (Oxford 1971[2]); C. Roueché, Rome, Asia and Aphrodisias in the Third Century, *JRS* 71 (1981) 117; *MAMA* X (Anm. 24) xv bes. xxiii.

28. Zu den Marmorbrüchen s. Waelkens 1986, 89.

29. Ebenda 19-20; *MAMA* (Anm. 24) xxviii.

30. Ebenda xxix.

31. Charakteristisches und wichtiges Zeugnis der kleinasiatischen Kunstlandschaft des nordwestlichen Phrygiens ist die Herstellung auf Vorrat (Serienfabrikation) oder auf besonderen, individuellen Auftrag; s. dazu E. Gibson, „The Christians for Christians". Inscriptions of Phrygia, *Harvard Theological Studies* 32 (1978) 43; Waelkens 1986, 90-1; Lochman 1990, 480; Koch 1990, 130. Vgl. auch allg. N. Asgari, Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft, *AA* 92 (1977) 329.

32. Koch 1990, 131-32; Lochman 1990, 507.

33. Waelkens 1986, 89-90.

34. Koch 1990, 125, 130-31.

35. Lochman 1990, 483.

36. Basel, Sammlung Ludwig Nr. 261: Lochman 1990, 473.

37. Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AA.32: Koch 1990, 120-21 Abb. 12.

38. Basel: Lochman 1990, 459. Istanbul: Pfuhl, Möbius II, 503 Nr. 2089. München: Pfuhl, Möbius II, 503 Nr. 2090.

39. Afyon, Museum: Pfuhl, Möbius II 555 Nr. 2307. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 5: Pfuhl, Möbius II, 502-03 Nr. 2089.

40. Pfuhl, Möbius II 540.

41. Siehe M. Waelkens, Phrygian Votive and Tombstones as Sources of the Social and Economic Life in Roman Antiquity, *Ancient Society* 8 (1977) 277.

42. Gibson 1978, 3; Lochman 1990, 501.

43. Cremer 1991, 53-54.

44. Zur Deutung des Korbes vgl. Pfuhl, Möbius II, 541; Waelkens (Anm. 41) 278, Cremer 1991, 12.

45. Cremer 1992, 99-100.

46. Ebenda 100.

47. Zur Heugabel vgl. Lochman 1990, 477 Nr. 262.

48. Vgl. Cremer 1991, 44.

49. Vgl. L. Robert, Documents d'Asie Mineure, *BCH* 105 (1981) 331-60; Cremer 1991, 44-45.

50. Pfuhl, Möbius II, 510 Nr. 2114 Taf. 305.

51. In anderen Fällen können solche Themen und sonstiges Schreibgerät auch ein Geschäft andeuten. Vgl. Pfuhl, Möbius II, 542; Koch 1990, 119; Lochman 1990, Nr. 261.

52. Basel, Sammlung Ludwig Inv. 262: Lochman 1990, 477. Bursa, Museum Inv. 22: Koch 1990, Abb. 25. Vgl. ähnliche Darstellungen auf Grabsteinen aus der Sammlung. R. Koç in Istanbul: Gibson 1978, Taf. IIb.

53. Vgl. B. Ch. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild. RM-EH* 34 (Mainz 1999) 62.

54. K. F. Stroheker, *Der senatorische Adel im spätantiken Gallien* (Darmstadt 1970) 29; G. Alföldy, *Römische Sozialgeschichte* (Wiesbaden 1984³) 137.

55. N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst.* Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 65 (Opladen 1980) 121-22.

56. M. Waelkens, Phrygian Votive and Tombstones as Sources of the Social and Economic Life in Roman Antiquity, *Ancient Society* 8 (1977) 277.

57. Dass Agrarwirtschaft und Viezucht seit archaischer Zeit in Phrygien wichtig waren wird auch von R. S. Young (The Phrygian Contribution, in: E. Akurgal [Hrsg.], *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology* [Ankara 1978] 11), dargelegt.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΒΛΙΖΟΣ

Μια φρυγική στήλη στην Αθήνα

Η στήλη στο Μουσείο Μπενάκη με αρ. ευρ. 31520 εντάσσεται τυπολογικά στην κατηγορία των επιτύμβιων μνημείων από τη μικρασιατική Φρυγία. Μέσα σε ναϊσκόμορφο περίγραμμα παριστάνονται κατά μέτωπο δύο όρθιες ντυμένες μορφές (Α –αριστερά–, Β –δεξιά–), οι οποίες περιβάλλονται από πλήθος συμβολικών αντικειμένων, όπως άροτρο, βιβλίο, κάτοπτρο κ.ά. Στο κάτω τμήμα της στήλης υπάρχει ελληνική επιγραφή, όπου μνημονεύονται ο αναθέτης του μνημείου και τα ονόματα των νεκρών.

Η στατική και άκαμπτη απόδοση των μορφών και των ενδυμάτων καθώς και οι σχηματικά αποδιδόμενες ανατομικές λεπτομέρειες επιτρέπουν μια χρονολόγηση του έργου στο β΄ τέταρτο του 3ου αι. μ.Χ. Ο ακριβής προσδιορισμός της γεωγραφικής προέλευσης της στήλης από τη βόρεια Φρυγία, και συγκεκριμένα την περιοχή του Altintaş, προκύπτει από το ναϊσκόμορφο αρχιτεκτονικό πλαίσιο και τα διακοσμητικά του στοιχεία. Η στήλη εντάσσεται σε μία παράδοση μαζικής παραγωγής επιτύμβιων μνημείων στην περιοχή της βόρειας Φρυγίας κατά τον 2ο και κυρίως τον 3ο αι. μ.Χ., μία περίοδο από την οποία προέρχεται ο μεγαλύτερος αριθμός των σωζόμενων έργων της κατηγορίας αυτής. Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην περιοχή της κεντρικής Μικράς Ασίας σχετίζεται με τη γενικότερη οικονομική ευμάρεια του τοπικού αγροτικού πληθυσμού κατά τη μέση αυτοκρατορική περίοδο. Εξάλλου, τη σχέση της παράστασης της στήλης με την οικονομικά εύρωστη τάξη των γαιοκτημόνων, δηλώνουν τόσο το άροτρο όσο και το δίκρανο, που συνοδεύουν τη μορφή Α. Παράλληλα, είναι φανερή η προσπάθεια του γλύπτη να προσδώσει στην ίδια μορφή πνευματικές αξίες, τοποθετώντας στα χέρια της ανοικτό βιβλίο και κύλινδρο όπου είναι χαραγμένα τα γράμματα Α και Ω. Επιπλέον, η απόδοση του κάλαθου, της κτένας και του κατόπτρου πάνω ακριβώς από τη μορφή Β τονίζει τις ιδιαίτερες αρετές της γυναίκας, όπως η ευταξία, η υπακοή και η εκπλήρωση των καθηκόντων της ως συζύγου και κυρίας του σπιτιού.

Είναι φανερό ότι η παράσταση και τα σύμβολα που συνοδεύουν τόσο τη στήλη του Μουσείου Μπενάκη όσο και τα πολυάριθμα άλλα δείγματα της κατηγορίας των επιτύμβιων στηλών της Φρυγίας, αντικατοπτρίζουν την οικονομική και την κοινωνική δομή του πληθυσμού της περιοχής, ενώ ταυτόχρονα παρέχουν πληροφορίες για την καθημερινή ζωή, τον πολιτισμό και τις θρησκευτικές δοξασίες των ανθρώπων της Φρυγίας κατά την αυτοκρατορική περίοδο.

ANASTASIA DRANDAKI

"ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε)" A Late Roman brass bucket with a hunting scene

AMONG THE MOST interesting acquisitions by the Benaki Museum in the last decade is an inscribed copper-alloy bucket, inv. no. 32553 (lat. *situla*), which was on display in the impressive exhibition, *Everyday Life in Byzantium* at the White Tower, Thessaloniki (fig. 1).[1] It was raised by hammering from a single sheet of metal and is covered all over with a green, in some places brown, patina. The sides are vertical and the base flat, which gives the object a cylindrical appearance.[2] The height (without the handle) is 10.7 cm, and the diameter varies from 17 to 17.8 cm.

The semi-ellipsoid "lugs" (h. 1.4 cm) are fixed on either side of the rim of the bucket and have holes in the middle for the handle which is made from a strong polygonal curved rod. The two ends of the rod are bent back to form closed hooks, thus fastening the handle to the bucket.

The exterior of the bucket (fig. 2) has three bands of decoration, divided by single rows of punched circles. The upper and lower bands are almost equal in height (1.5 cm and 1.3 cm), while the central band with a hunting scene measures 6.4 cm. When adding the ornamentation the craftsman used as a "guide" six pairs of incised lines running round the sides at regular intervals; the precision of the lines indicates that they were incised while the vessel was lathe-turned.[3] Starting from the top, the first two pairs of lines coincide with the borders of the top band, thus defining the size of the letters of the inscription (fig. 3). The two following pairs enclose the bodies of the hunters from shoulder to hip, the fifth is at the level of their calf and the sixth pair at the bottom of the lower band defines the lowest point of the decorative surface. In spite of their use in organising the decoration, these lines do not appear to have restricted the craftsman's freedom of execution, as he has managed to avoid stereotyped, geometrical forms. The technique used in the ornamentation is largely responsible for this, as the shapes, letters and decorative motifs have been executed with successive annular punches and not with an engraving tool.

The upper band contains a Greek inscription in capital letters ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΕΝ ΠΟΛΛΟΙC CE ΧΡΟΝΟΙC ΚΕ ΚΑΛΟΙC ΕΥΤΥΧΩC (Use this in good health, master, for many good years happily); the start of the inscription is indicated by the stylised figure of a bird. The lower band has a zig-zag pattern and the triangular spaces thus created contain dotted patterns in the form of triangles.

The broad central band shows a hunting scene with five figures in groups of two and three, chasing a lioness and a leopard respectively. The hunters are naked except for cloaks covering their front shoulder and calf-length boots. Four carry large bossed ellipsoid shields. Three are armed with spears and the other two hold large stones. A hunting dog can also be seen, while stylised trees and plants provide a suggestion of background scenery.

The principal figure of the representation appears to be the hunter shown below the start of the inscription with the hound at his feet. He has an additional weapon, a sheathed sword at his thigh, while the cloak flowing freely behind him adds to his significance.

Fig. 1. The Benaki Museum bucket (no. 9) (photo: M. Skiadaresis).

Fig. 2. The decorative scheme of the Benaki bucket (drawing: K. Mavraganis).

Fig. 3. Detail of the decoration of the Benaki bucket.

The treatment of the figures is stylised, and provides little in the way of detail, but the basic lines of the anatomy are accurate, with special emphasis given to the muscles, so that the voluminous bodies exude strength and power. The two animals are shown standing on their hind legs, poised for attack, a stance which is repeated in all similar hunting scenes.[4]

The Benaki Museum bucket may be considered as a new addition to a group of eight similar objects which have been identified and studied as a unity, while a tenth one appeared recently in the market.[5] Their provenance –where available– is strikingly varied, ranging from Mesopotamia and Palestine to East Anglia and Spain. Unfortunately the Benaki vessel comes with no indication of provenance. The list of *situlae* of the group is as follows:[6]

1. Provenance: Kale e-Zerzevan, Mesopotamia, now in Istanbul. Height: 23 cm. Decoration: Series of crosses under an arcade. Tin(?) plated. Inscription: ΥΠΕΡ ΕΥΧΗC ΚΑΙ CΩΤΗΡΙΑC ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΤOC ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΑΥΤΟΥ ΚΥΡΙOC ΦΥΛΑΖΙ CΑΙ (In fulfilment of a vow and for the salvation of Antipatros and all his household, Lord protect you);[7]

2. Provenance: Caesarea, Palestine(?), now in Rome (known as the Secchia Doria). Height: 23.5 cm. Decoration: Scenes from the life of Achilles (fig. 6). Uninscribed;[8]

3. Provenance: Bueña, now in Madrid. Height: 15.5 cm. Tin(?) plated. Decoration: Hunting frieze. Uninscribed, with two Greek letters on the base;[9]

4. Unprovenanced, now in the Ashmolean Museum, Oxford. Height: 13.5 cm. Decoration: hunting frieze (fig. 4b). Uninscribed;[10]

5. Provenance: Bromeswell, Suffolk, now in the British Museum, London. Height: 13.5 cm. Decoration: hunting frieze (fig. 4a). Inscription: ΥΓΙΑΙΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΚΟΜΗC ΕΝ ΠΟΛΛΟΙC CE ΧΡΟΝΟΙC ΚΑ[Ι ΚΑΛΟΙC] (Use this in good health, Master Count, for many happy years);[11]

6. Provenance: Chessel Down, Isle of Wight, female grave 45. Now in the British Museum, London. Height: 9.9 cm. Decoration: animal frieze (figs 5c, 7). Uninscribed;[12]

7. Unprovenanced, now in the British Museum, London. Height: 12.7 cm. Decoration: animal frieze (fig. 5a). Inscription: ΥΓΙΑΙΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΕΝ ΠΟΛΛΟΙC CE ΧΡΟΝΟΙC ΜΕΤΑ ΤΗC ΚΥΡΑC ΚΕ [ΤΩΝ Π]ΕΔΙ(ΩΝ) (Use this, master, in good health for many happy years together with your wife and children);[13]

8. Unprovenanced, now in the Römisch-Germanisches Museum, Cologne. Height: 10 cm. Decoration: animal frieze (fig. 5b). Inscription: ΥΓΙΑΙΝΟΥCΑ Χ[Ρ]Ο ΚΥΡΑ ΘΕΟΔ[Ω]ΡΑC ΧΑΡΙC (Use this in good health, Lady Theodora, [with] grace);[14]

9. Unprovenanced, now in the Benaki Museum,

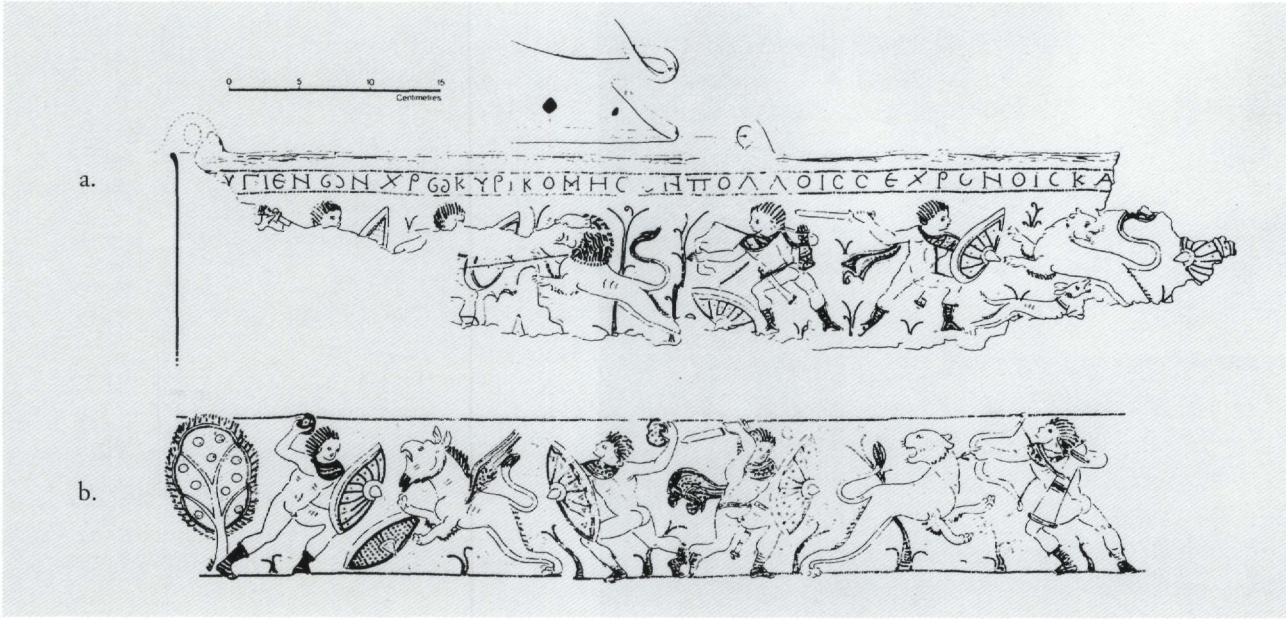


Fig. 4. The decorative scheme of two hunting buckets: a. the Bromeswell bucket (no. 5), b. the Ashmolean bucket (no. 4) (after: Mundell-Mango et al. 1989, fig. 4 a-b).

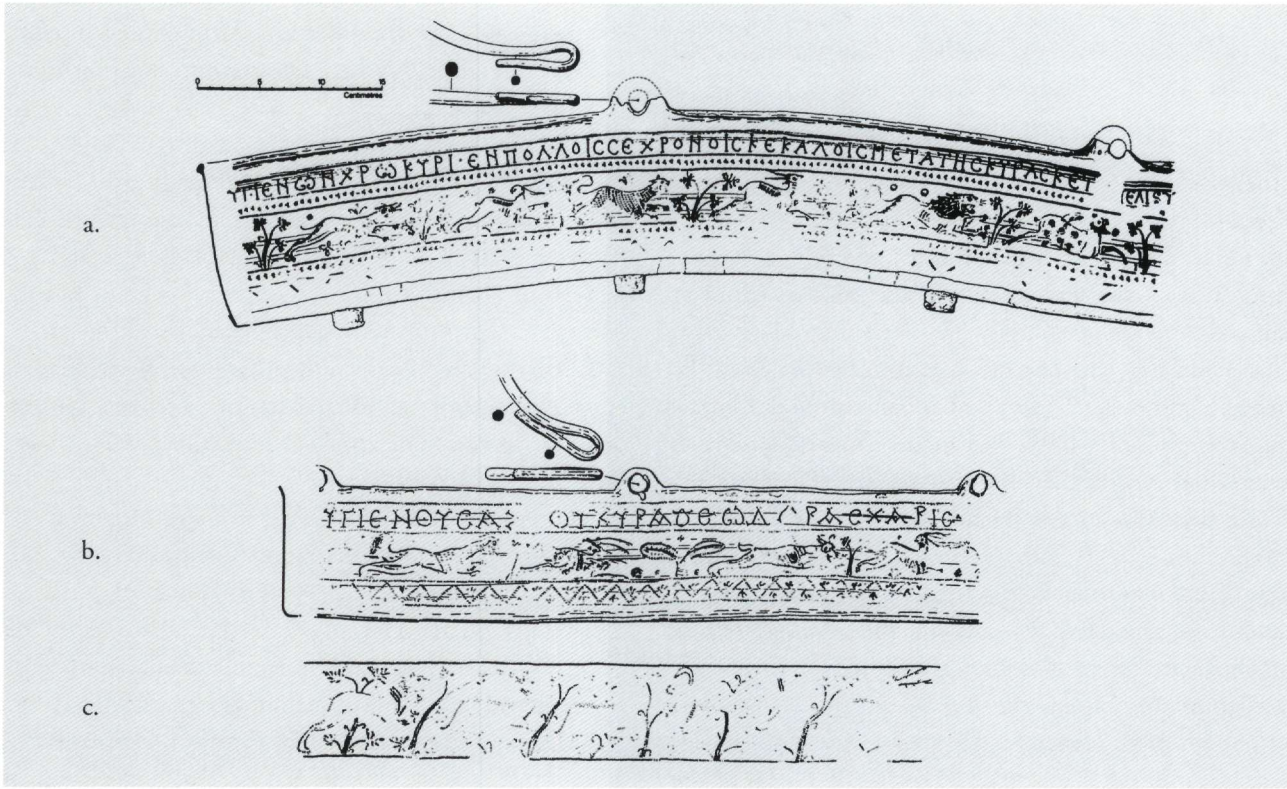


Fig. 5. The decorative scheme of three animal frieze buckets: a. the British Museum bucket MLA 1988, 10-1, 1 (no. 7), b. the Römisch-Germanisches Museum bucket (no. 8), c. the Chessell Down bucket, British Museum MLA 1869, 7-21, 136 (no. 6) (after: Mundell-Mango et al. 1989, fig. 5 a-b).

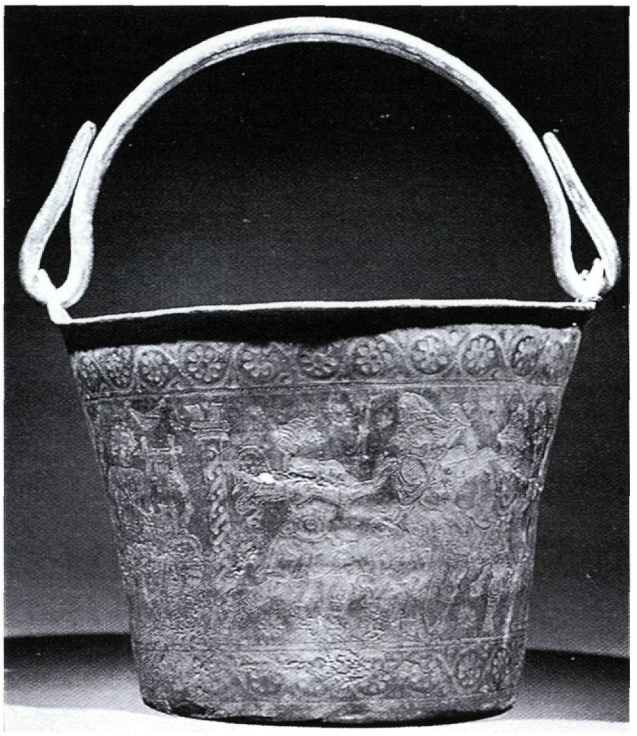


Fig. 6. The Doria bucket with scenes from the life of Achilles (no. 2) (after: *Age of Spirituality*, no. 196).

Fig. 7. The Chessell Down bucket, British Museum MLA 1869, 7-21, 136 (no. 6) (courtesy of the British Museum).

Athens. Height: 10.7 cm. Decoration: hunting frieze (figs 1-3, 10, 11). Inscription: ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΕΝ ΠΟΛΛΟΙC CE ΧΡΟΝΟΙC ΚΕ ΚΑΛΟΙC ΕΥΤΥΧΩC (Use this in good health, master, for many good years happily);[15]

10. Unprovenanced, now at Amherst College, Massachusetts. Height: 14.7 cm. Decoration: hunting scene. The mythological names of the four hunters are inscribed in Greek: ΤΗΡΕCΙΑΣ, ΑΚΤΕΩΝ, ΠΕΡΔΙΚΑΣ, ΥΠΟΛΥΤOC[16]

In their basic article on this group of objects Mundell-Mango et al. discuss in detail their common characteristics. The distinctive features of this group of buckets are, in brief, their uniform shape, the use of identical techniques in their manufacture and ornamentation, and common epigraphic elements not only in the letter forms but also in the content of the inscriptions. They all have a flat base and an identical handle. Buckets nos 1, 2 and 3 have slightly tapering sides (fig. 6) while nos 1 and 3 have additional silver or probably tin plated decoration, reminiscent of earlier Roman examples such as the impressive bucket with Bacchic decoration in the J. Paul Getty Museum,[17] which also has tapering sides but is significantly taller (height: 33.5 cm), while its overall appearence is more slender by comparison with the group of buckets under examination. As for their dimensions, nos 1 and 2 are the largest, with a height around 23 cm, while no. 3, which has similar tapering sides, is smaller (height: 15.5 cm); the remaining examples have a cylindrical form and range from 9.9 to 14.7 cm in height.

Both the decoration and inscription of bucket no. 1 show that it was intended for a religious environment.[18] *Situla* no. 2, known as the Secchia Doria, has mythological iconography from the Achilles cycle; the remaining eight buckets bear ornamentation related to hunting, in the form either of a full-scale scene or of a row of running animals, presumably a scaled-down version of the scene. In most cases the running animals frieze has been chosen for smaller vessels, such as examples 6, 7 and 8. However, for the central band of the equally small bucket in the Benaki Museum (no. 9) the

Fig. 8. Detail of the decoration of a cross. Munich, private collection (after: L. Wamser, G. Zahlhaas [eds], *Rom und Byzanz* [Munich 1998] no. 64).

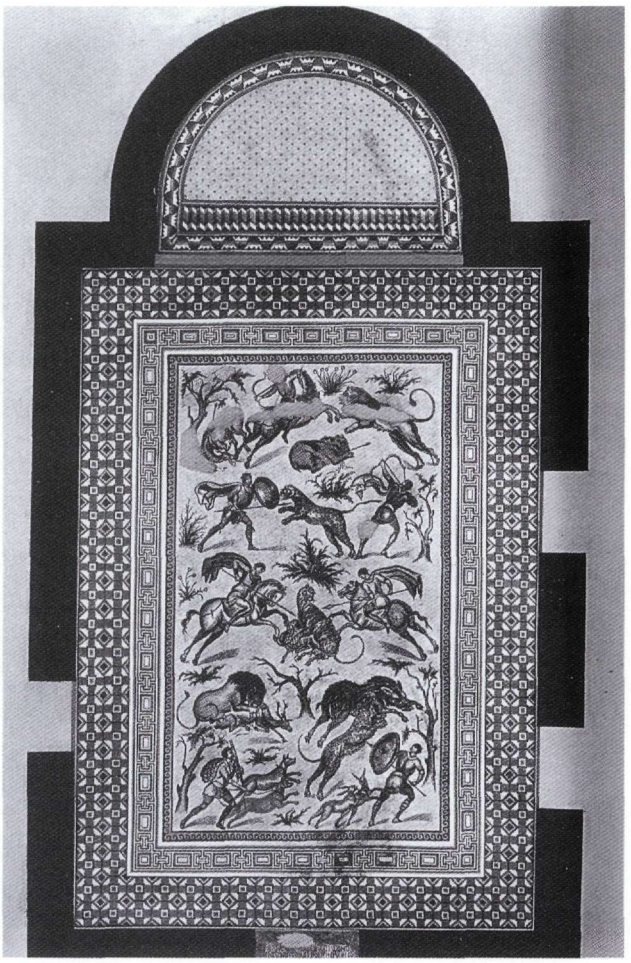


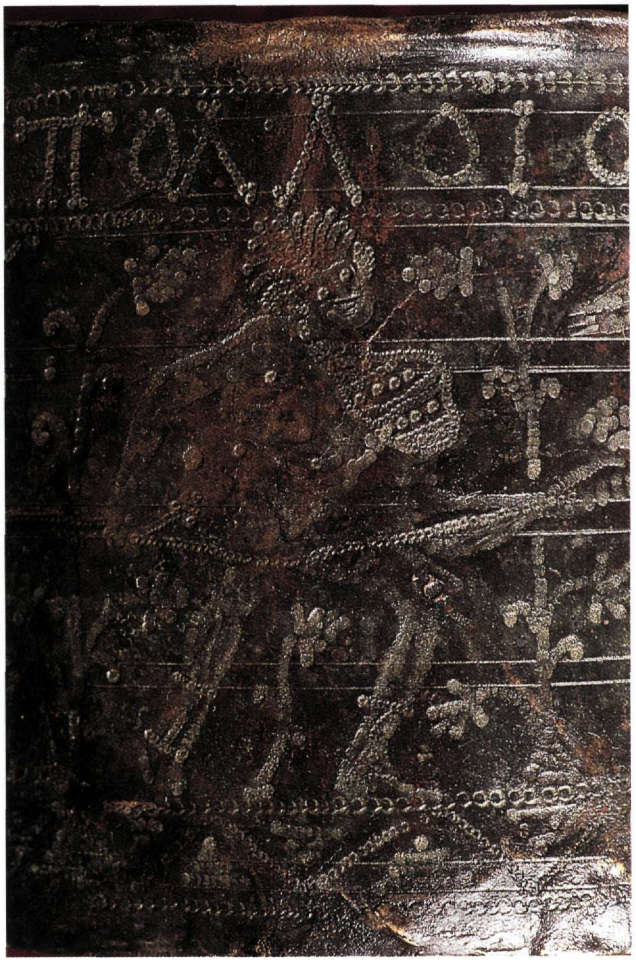
Fig. 9. The hunting mosaic in the Triclinos building, Apamea (after: J. Balty, *La grande mosaïque de chasse du Triclinos* [Fouilles d' Apamée, Brussels 1969] fig. IX).

craftsman selected a full scale hunting scene. It should also be observed that three of the vessels, which clearly relate to women, –no. 6, which was found in a female grave and nos 7 and 8 which bear inscriptions referring to women– are all decorated with an animal frieze.

When inscribed, the buckets bear Greek inscriptions. Nos 5, 7, 8, 9 contain a stereotyped, occasionally personalised expression (as in nos 5 and 8), wishing the owner of the vessel a long life in good health and happiness. The content of the inscriptions combined with the decoration suggest a private domestic use for all the buckets nos 2-10, with the exception of no. 1, which as previously mentioned has a distinctive ecclesiastical purpose.

Apart from a few minor details, the manufacture and ornamentation of all these buckets was executed in the same manner. They are hammered from a single sheet of metal, and have a flat bottom and straight sides, either vertical (figs 1, 7) or tapering. In most cases the background and even the bodies of some of the animals are punctuated with rosettes (fig. 6), a feature which is absent from the Benaki Museum example. Ring-punching is the dominant decorative technique in all ten buckets. This technique creates a strong impressionistic effect reminiscent of the style of a group of glass bowls, attributed to mid-4th century workshops in Cologne, where equally impressionistic figures are rendered with shaded contour lines.[19]

The similarities of the buckets apparent from visual

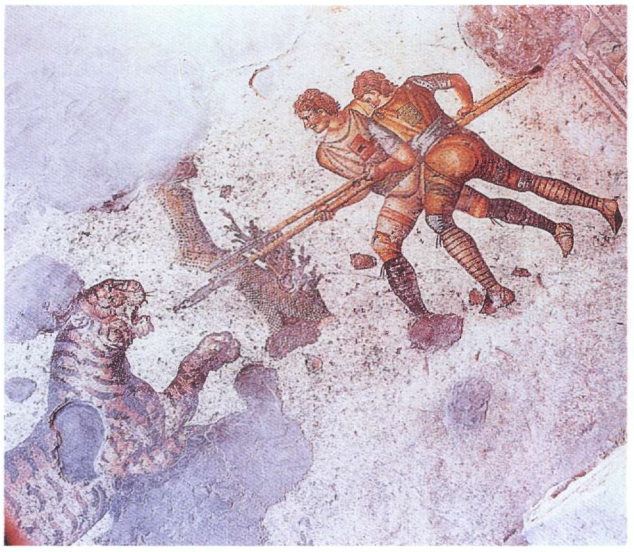


Figs 10-11. Details of the decoration of the Benaki bucket.

observation can be supplemented by the published results of technical analyses. The Benaki example was recently examined by the conservator Despina Kotzamani –see her following article–, and metal analyses showed that the techniques involved in its production and decoration exactly matched those of the previously analysed buckets in the group.[20] It is clear therefore that we are dealing with a group of objects with a common manufacture, provenance, dating, purpose and usage.

The technique of decoration by annular punching is found in other 5th and 6th century metal objects from workshops in Asia Minor and Syria, for example an impressive liturgical cross in a private collection in Munich (fig. 8).[21] On the other hand, although dot and ring punching is used for decorative details on earlier examples –e.g. the Getty situla– it is not the dominant technique characterising their style, as it is with the late antique buckets examined here.

An abbreviated depiction of a hunting scene with a row of running animals very similar to the decoration of buckets nos 6-8 is encountered on the floor mosaics of the Synagogue at Gerasa, with a terminus ante quem of AD 530/1.[22] The rendering of the animals and the plants present close affinities with the decoration of the buckets. The modelling of the bodies, the depiction of many figures from the rear, and the striking poses with exaggerated but not distorted musculature (figs 10, 11) are all found in contemporary mosaic pavements, in



Figs 12-13. Details of the Great Palace mosaics, Constantinople (after: W. Jobst et al., [eds], *Istanbul, the Great Palace Mosaic* [Istanbul 1997] figs 21, 24).

which hunting scenes played a prominent role.[23] Beside the Antiochian mosaic parallels presented by Mundell-Mango et al.,[24] the closest resemblances occur in two mosaics which may be considered the masterpieces of the late 5th and first half of the 6th century. These are a realistic hunting scene in the Triclinos building in Apamea, Syria (fig. 9) which has a disputed terminus ante quem of AD 539 but can be dated on stylistic grounds to the second half of the 5th or early 6th century,[25] and the pavement in the Great Palace, Constantinople (figs 12, 13), the crowning glory of the art of the mosaic of the era, whose dating troubled academics for years[26] –it has been given dates from the early 5th right up to the late 7th century– but which can now be firmly attributed to the first half of the 6th century on grounds not only of style but also of archaeological evidence.[27] In spite of the different media involved –a metal vessel and a mosaic pavement– they display close affinities, mainly in the shaping of the human body, but also in the repetition of certain iconographic forms and the treatment of the natural environment and animals, all of which indicate that these works originate in and are faithful to common aesthetic trends of the period.

The unvaried repetition of standard forms in the depiction both of humans and of animals is found in a variety of objects, and even in first-rate works of art such as the Palace mosaic. This is an indication of how artists and public alike were interested not so much in the inspirational discovery of new iconographic types as in the formation of new compositions through the recycling of well-known, recognisable motifs and standard patterns, an observation also made about other thematic cycles of the period.[28]

Epigraphic elements in the inscription, such as the inclined *X* and the divided *Ω* are found on inscribed vessels dated to the 6th century,[29] including several examples from the Hama Treasure.[30] The form of dedicatory inscription that appears on four buckets (nos 5, 7-9) is repeated on various utilitarian objects in late antiquity, some of which also have functions related to water, such as the tin(?) plated, copper alloy jug at Trier and the well-known Göttingen *patera*.[31] However the same inscription appears on all kinds of objects, among them a gold toothpick in the Louvre with the inscription *Ὑγιαίνουσα χρῷ κυρὰ καλῶν κερῶν ἀπολαύσῃς* (Use this, lady, for many years of enjoyment).[32] A simpler version with the same content is the type ΕΥΤΥΧΩC ΧΡΩ, and ΕΥ ΧΡΩ or UTERE FELIX (Use well),[33] as in a pair of 6th century compasses in the Benaki Museum with the silver inlaid inscription ΕΥΤΥΧΩC ΧΡΩ ΠΑΝΤΟΤΕ.[34]

As for the main theme of the decoration, hunting was from the time of Hadrian onwards a standard aristocratic pastime[35] and as such was depicted in real-life hunting scenes in the 3rd and 4th centuries,[36] while occasionally realistic and mythological hunts could be mixed, as in the mosaics of the Constantinian Villa in Antioch.[37] Realistic scenes from hunting spectacles in the hippodrome (the *venatio*) were also widely popular.[38] However there is a third category of hunting scenes, the

Fig. 14. The *Megalopsychia* hunt mosaic, from Daphne, Hatay Archaeological Museum, Antakya (after: Chr. Kondoleon [ed.], *Antioch, The Lost Ancient City* [Princeton 2000] 8 fig. 6).

representation of the 'heroic hunt', in which the realistic element diminishes.[39] Here the action takes place at the level of symbolism and myth and the hunting theme is no longer the prerogative of a particular class who could indulge in this form of sport, but becomes the common possession of all. The representations on the *situlae* belong to this category of mythical hunts, as suggested by the depiction of the hunters naked.[40] Nevertheless the hunting scenes on these *situlae* display no clear identification with a particular myth (e.g. that of Meleager) but rather an abstract depiction of a heroic hunt which endows the owner of the bucket with the emblematic characteristics of the hero.[41] The allegorical transmission of heroic characteristics to the owner of the vessel –or the house– is clearly manifested in examples like the *Megalopsychia* hunt mosaic from Daphne, Syria (fig. 14); there, the presence of the personification of Magnanimity at the centre leaves little doubt of the purpose and meaning of the hunting scene that surrounds it. Similar connotations can be discerned in the Amherst College bucket (no. 10), where the depicted hunters are accompanied by mythological names, as in the *Megalopsychia* hunt mosaic.[42] Against the background of this reading of the hunting theme, the animal frieze may have been considered more suitable for female owners (buckets nos 6-8), since the allusion to heroic deeds is much less pronounced and the decorative character prevails; however full scale hunting scenes

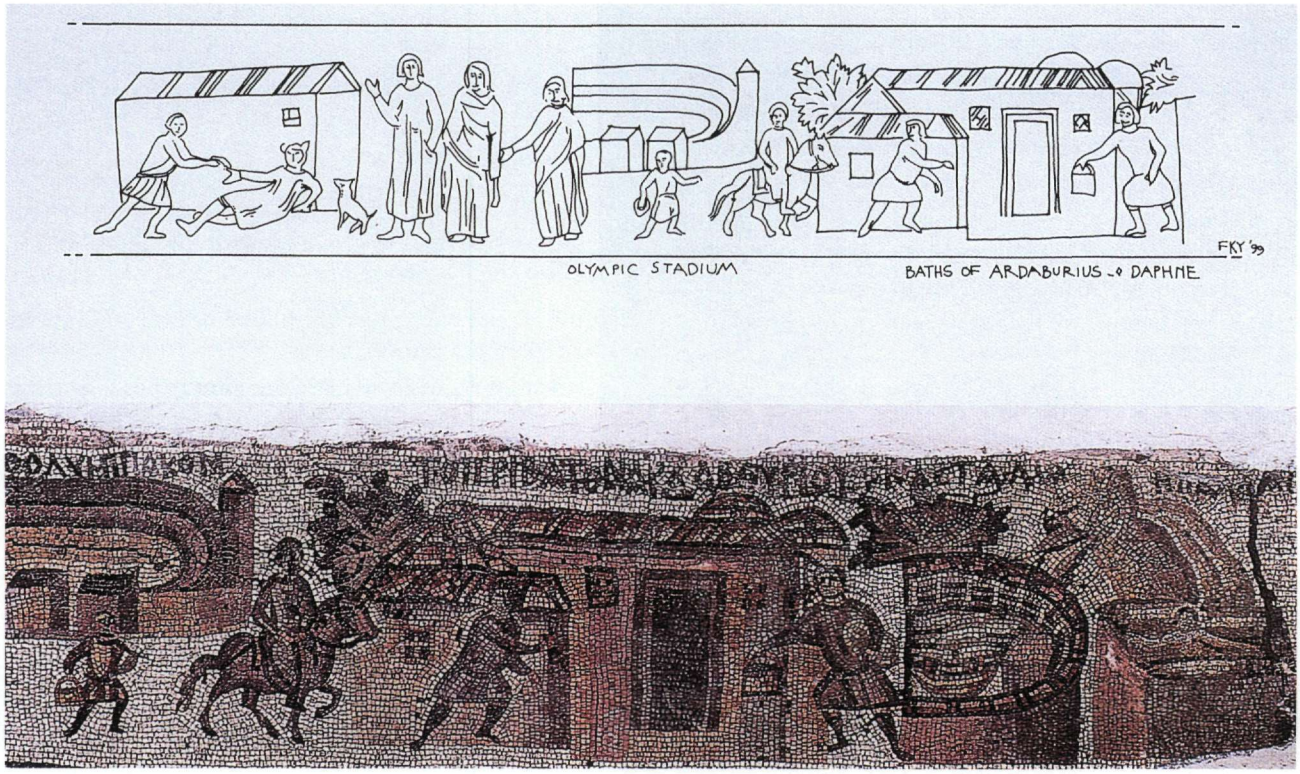


Fig. 15. The baths of Ardabur from the border of the *Megalopsychia* mosaic, Hatay Archaeological Museum, Antakya (after: Chr. Kondoleon [ed.], *Antioch, The Lost Ancient City* [Princeton 2000] 148 fig. 2).

could also have merely decorative purpose, as they depicted a subject which was in vogue at the time.[43]

In view of the fact that the hunt can be perceived not only as a scene where man's bravery is put to the test but also as an allegory of his battle with hostile forces[44] an apotropaic nuance cannot be excluded, particularly in the conjunction of the stereotyped inscriptions with the representations of the hunt.[45] This interpretation finds support in a mosaic from a house in Carthage which shows a hunting scene surrounded by an inscription: "*(In)bide vive e(t) bide (ut) possas plurima bid(ere)*" (O Envy, live and see, so that you may see more):[46] the reference to *Invidus* (Envy) and the siting of the mosaic and the inscription at the entrance to the house underline their apotropaic character. The same connotation of man's brave fight against hostile powers can be found in the depiction of the hunt in late Roman sarcophagi, a reference to his ultimate and greatest battle, against death.[47]

As for their use, the shape and various pieces of evidence available to us suggest that vessels of this type were intended for water and were probably used in baths, as part of the *instrumenta balnei*, the bathing kit.[48] The connection with water is strengthened by the etymology of the Latin word for this type of bucket, *situla*, whose derivation is the verb *sitire* = to be thirsty.[49] This is also suggested by their inclusion in bathing scenes,[50] for example in the mosaic with the bath of Ardabur (fig. 15) on the border of the *Megalopsychia* mosaic from Daphne (4th century)[51] and in the 6th century floor mosaic of a private bath at Sidi Ghrib in Tunisia, showing a lady at her toilette.[52] A bucket with slightly tapering sides is also depicted in the scene of the visit to the bath on the lid of the Projecta casket (4th century)[53] and another, which could be intended for washing the hands, is depicted in the mosaic panel of *Opora, Agros* and *Oinos*, in the House of the Boat of Psyches, Daphne (3rd century AD).[54] The same use in baths has been suggested for more sumptuous silver buckets, like the Hippolytus *situlae*, from the Sevso Treasure.[55] Moreover, as has been noted by Mundell-Mango et al., according to the Chronicle of Michael

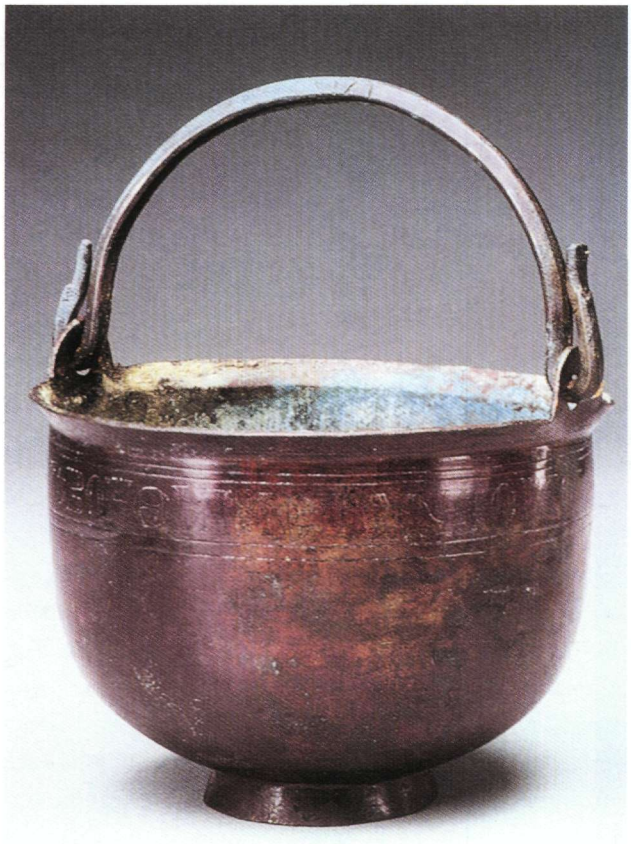
Fig. 16. Attic grave relief with Epigonos and Elate in the dress of Isis, Athens N.M. 1308 (after: E. J. Walters, *Attic Grave Reliefs that represent Women in the Dress of Isis* [*Hesperia* Suppl. XXII, Princeton 1998] pl. 24d).

the Syrian (1126-1199), Constans was killed in 668 by a blow from a silver situla in a bath in Sicily.[56]

The connection of vessels of this shape with water is also demonstrated by their earlier history. Objects with comparable dimensions and a similar handle, sometimes with vertical sides[57] but more often ovoid or semi-spherical with a foot,[58] were associated with mystery cults, in particular those of Isis and Dionysos, where they were used for ritual ablutions.[59] Typical examples are a silver *situla* from the Iseum in Pompeii[60] and tombstones with the devotees of Isis holding a *sistrum* and a *situla*, her distinctive cult objects (fig. 16). These vessels were also used for holy water (*hagiasma*) in a Christian context,[61] as indicated by similar metal objects and also the few precious ivory *situlae* which have been preserved in the west from medieval times.[62] A comparable liturgical use in church may also be assumed for the Constantinopolitan *situla* (no. 1) of our late antique group.

A final question concerns the provenance and the wide distribution of the buckets. Greek inscriptions and elements of the ornamentation suggest a common place of manufacture in the Eastern Mediterranean in the 6th century and the authors of the article (Mundell-Mango et al.) have persuasively argued that Syria, and more specifically Antioch, is the most probable candidate. As regards the distribution, they argue that an explanation possibly lies with the army: a 2nd century text includes a bucket among the standard items of military equipment, a situation which may well have continued until the 6th century.[63] All this suggests that the buckets may be attributable to *fabricae*, the state factories which equipped the army,[64] such as we know existed in Antioch.[65]

However we also need to take into account the testimony of those inscriptions which refer to women or couples (nos 7 and 8). Without of course rejecting the idea that vessels of this type were manufactured for use by military officials as well, we should perhaps look more closely at some form of wider mercantile activity which would have permitted the export of these buckets to western Europe, like other 6th and 7th century metal objects from Eastern Mediterranean workshops (e.g. the so-called 'Coptic' bronzes).[66] In spite of the earlier barbarian invasions, during the 6th century maritime trading routes remained open,[67] as is confirmed by a host of findings of Eastern origin in barbarian graves in the Rhine valley, Gaul, Spain, and Britain.[68] An indication of the level of trading activity is that written sources inform us that at the beginning of the 7th century the church at Alexandria had at its disposal ships which, among their other activities, transported metalware to Britain, Sicily and the Adriatic:[69] this information is confirmed by metal findings in shipwrecks with cargos originating from the East.[70]



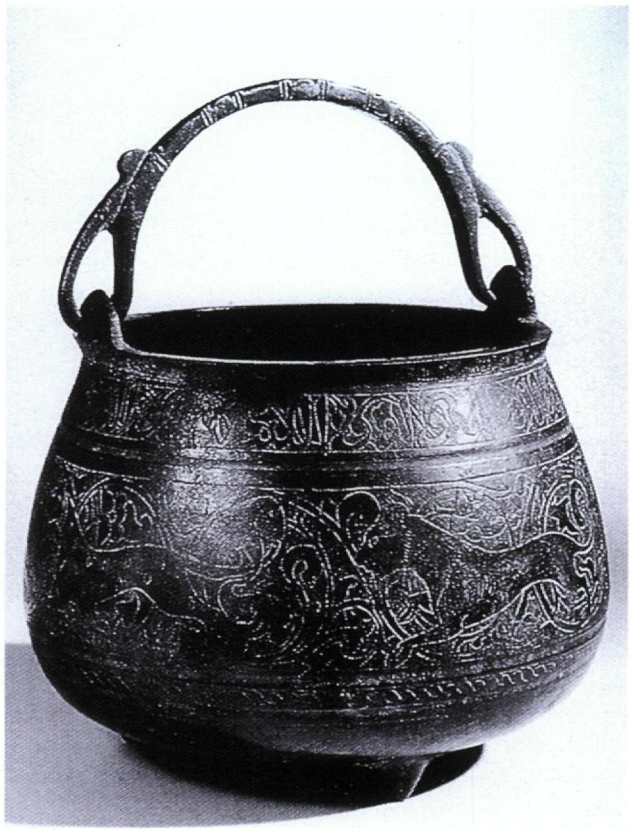


Fig. 17. Ecclesiastical bucket for holy water, Munich, private collection (after: L. Wamser, G. Zahlhaas [eds.], *Rom und Byzanz* [Munich 1998] no. 41).

Fig. 18. Islamic bucket with a dedicatory inscription, workshop of Egypt 10th c. (after: *Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum* [Kuwait 1990] no.14).

Fig. 19. Islamic bucket with running animals and a dedicatory inscription, from Khurasan, 11th c. (after: R. Ward, *Islamic Metalwork* [London 1993] fig. 42).

Furthermore, we know that by the late 6th century, perhaps earlier, the army received cash allowances,[71] and it is therefore highly possible that military officials were themselves the vehicles for this trading activity, buying fashionable items of the day such as brass buckets with hunting scenes.

If the buckets under discussion were, as suggested, used in baths then they would represent a necessary personal item reflecting the financial means and social status of their owner in the socially significant ritual of visiting the Baths.[72] Cheaper than the sumptuous glass

examples, like the one in St Mark's Treasury, Venice,[73] and far more affordable than the heavy silver *situlae* from the Sevso Treasure[74] or the lighter yet elaborate silver bucket in Vienna (AD 613-629/30),[75] this group of brass buckets, all with their well executed, fashionable decoration, and made of a semi-precious metal alloy that occasionally through tin-plating imitates more precious examples, appears to be well suited to a 'middle class' clientele –a clientele which is present if not easily identifiable in the content of the dedicatory inscriptions of the buckets. Furthermore, it is possible that these buckets formed a functional unit with closely related jugs, such as the Trier example whose inscription, decoration and technique are identical with those of the *situlae* under examination.[76]

We do not have analogous groups of buckets from later centuries, but if the association with baths is well founded the lack of such objects should not surprise us in view of the change in attitude to baths and all that they stood for in the late Roman empire.[77] Comparable vessels continued however to be in use throughout the Middle Byzantine period in an ecclesiastical context: an 11th-12th century bucket for example, now in a private collection in Germany, has a dedicatory inscription which testifies to its use in church (fig. 17).[78]

But there are even closer affiliations –in form, in ornamentation and in usage for ablutions–[79] in the Islamic world, which also inherited and exploited the legacy of late antiquity.[80] An almost identically shaped bucket, made by the same technique, dates from the 10th century and is attributed to a workshop in Egypt (fig. 18),[81] while an 11th century cast example from Khurasan (fig. 19) is decorated with the well-known motif of running animals, now placed within spreading vegetation.[82] Both have below the rim the familiar inscriptions wishing *good luck, happiness, joy and peace*[83] to their owner.

Anastasia Drandaki
Curator of the Byzantine Collection
e-mail: anastasia@benaki.gr

ABBREVIATIONS

Age of Spirituality: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, third to seventh Century* (exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, ed. K. Weitzmann, New York 1979).

Anderson 1985: J. K. Anderson, *Hunting in the Ancient World* (Berkeley 1985).

Dunbabin 1978: K. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa* (Oxford 1978).

Dunbabin 1999: K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world* (Cambridge 1999).

Levi 1947: D. Levi, *Antioch mosaic pavements* I-II (Princeton 1947).

Mundell-Mango et al. 1989: M. Mundell-Mango, C. Mango, A. Care Evans, M. Hughes, A 6th-century Mediterranean bucket from Bromeswell Parish, Suffolk, *Antiquity* 63 (1989) 295-311.

Mundell-Mango 1995: M. Mundell-Mango, Artemis at Daphne, in: S. Efthymiades et al. (eds), *Bosphorus. Essays in honour of Cyril Mango* (=*BF* XXI [1995] 263-82.

NOTES

1. D. Papanikola-Bakirtzi (ed.), *Everyday Life in Byzantium* (Athens 2002) 137 no. 148, with earlier bibliography; A. Drandaki «Ὑγιένων χρῷ...». Ενεπίγραφος χάλκινος κάδος με σκηνή κυνηγιού στο Μουσείο Μπενάκη, in: *22ο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων* (Athens 2002) 32-33. This *situla* first appeared in an auction catalogue in Zürich, *Excavations - Semitic Inscriptions: 11th Cent. B.C. - 7th Cent. A.D. - Jewish, Early Christian and Byzantine Antiquities, 20 Nov. 1989*, lot 416. It is mentioned by M. Mundell-Mango in: D. Buckton (ed.), *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (London 1994) 85, and by R. Scholl, Eine beschriftete Bronzekanne aus dem 6. Jh. n. Chr., *ZPE* 103 (1994) 235, 237; see also Mundell-Mango 1995, *passim*.

2. On the manufacture of the bucket and its present condition and conservation, see the article of Despina Kotzamani in this volume.

3. C. E. Snow, From Ingot to Object: Fabrication Techniques Used in the Manufacture of the Hama Silver, in: S. Boyd, M. Mundell-Mango (eds), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium* (Washington 1992) 200; see also the article of D. Kotzamani in the present volume.

4. Cf. the representations of feline animals in mosaics; e.g. Levi 1947, II, pls LVI, LVII, LXXVII, LXXXVI, CLXX, CLXXII; Dunbabin 1999, figs 135, 137, 142, 147, 160.

5. Mundell Mango et al. 1989, with full bibliography on the vessels of this type. Another two buckets are mentioned by M. Mundell-Mango in: *Byzantium* (n. 1), one of which is the present vessel, now in the Benaki Museum. The tenth appeared in an auction catalogue and is now at Amherst College, Massachussets, Mundell-Mango 1995, *passim*.

6. For the convenience of the reader this list follows the same order as the basic article on these buckets (Mundell-Mango et al. 1989, 298).

7. F. W. Deichmann, U. Peschlow, *Zwei spätantike Ruinenstätten in Nordmesopotamien* (Munich 1977) 39-40; Mundell-Mango et al. 1989, 301.

8. A. Carandini, La Secchia Doria: una "Storia di Achille" tardo-antica, *Studi Miscellanei* 9 (1963-64) 1-45; *Age of Spirituality*, no. 196; Mundell-Mango et al. 1989, 298.

9. J. Arce, La Sítula tardorromana de Bueña (Teruel), *Estudios sobre la epoca tardorromana. Museo Arqueologico Nacional. Catalogos y monografias. Estudios de iconografia* I (Madrid 1982) 113-62; the Greek letters *Γ* and *O* on the base of this bucket are probably indications of weight as suggested by Mundell-Mango et al. 1989, 305, and not workshop marks as Arce interpreted them (Arce 1982, 126, 130).

10. *Byzantium* (n. 1) with earlier bibliography.

11. Mundell-Mango et al. 1989, *passim*; for the reading of the inscription see Scholl (n. 1) 234.

12. C. J. Arnold, *The Anglo-Saxon cemeteries of the Isle of Wight* (London 1982) 27; R. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo ship-burial* III (London 1983) 748-50, 756; Mundell-Mango et al. 1989, 298, 305-08.

13. Mundell-Mango et al. 1989, 298, and *passim*.

14. *Ibid.*

15. See above n. 1.

16. Mundell-Mango 1995, *passim*.

17. J. J. Herrmann Jr., A Bacchic bucket of Rhenish Origin in the J. Paul Getty Museum, in: C. C. Mattusch et al. (eds), *From the Parts to the Whole. Acta of the 13th International Bronze Congress, held at Cambridge Massachusetts, May 28-June 1, 1996* II (Portsmouth-Rhode Island 2002) 205-12. The Getty bucket, dated AD 210-230, is unprovenanced.

18. Two more examples of metal buckets with Christian iconography could be intended for use in a similar environment: one is decorated with christograms and the other with Christian figures and symbols, *Oxford Dictionary of Byzantium* III (1991) *s.v. situla* (M. Mundell-Mango).

19. *Age of Spirituality*, nos 74, 378; D. B. Harden (ed.), *Glass of the Caesars* (Milan 1987) 226-30, nos 126-28.

20. Mundell-Mango et al. 1989, 308-09.

21. L. Wamser, G. Zahlhaas (eds), *Rom und Byzanz. Archäologisches Kostbarkeiten aus Bayern* (Munich 1998) 72-76 no. 64 (A. Effenberger).

22. M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* (Amman 1993) 290, figs 547, 548, 551.

23. Dunbabin 1978, 46-64.

24. Mundell-Mango et al. 1989, 299.

25. J. Balty, *La grande mosaïque de chasse du Triclinos* (=*Fouilles d' Apamée de Syrie, Miscellanea* 2, Brussels 1969) 26-35, where the mosaic is dated to the end of the 4th century; Balty convincingly proposes a new date in *Mosaiques antiques du proche-orient* (Paris 1995) 23, 78-9, followed by K. Dunbabin (Dunbabin 1999, 183-84).

26. J. Trilling, The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople, *DOP* 43 (1989) 27-72, esp. 29-36, where there is a retrospective analysis of the earlier opinions.

27. W. Jobst, H. Vetters (eds), *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel* (Vienna 1992) 26-60; Dunbabin 1999, 232-35.

28. The same observation has been made about objects with mythological subjects, e.g. the Secchia Doria *situla* (*Age of Spirituality*, no. 196, where comparable examples are mentioned). On the general question on the use of model books by artists, and more specifically by mosaic workers, see P. Bruneau, Les mosaistes antiques avaient-ils des cahiers

des modèles?, *RA* (1984) 241-72; for a general discussion on model-books, Dunbabin 1999, 300-03.

29. Mundell-Mango et al. 1989, 297; Scholl (n. 1) *passim.*

30. M. Mundell-Mango, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures* (Baltimore 1986) 74-77, 96-97, 108-11; I. Ševčenko, The Sion Treasure: The Evidence of the Inscriptions, in: *Ecclesiastical Silver Plate* (n. 3) 39-56.

31. For the *patera*: W.-F. Volbach, Zu der Bronzenpfanne von Göttingen, *Germania* 17 (1933) 42-47; P. Périn, A propos des vases de bronze 'coptes' du VIIe siècle en Europe de l'Ouest: le pichet de Bardouville (Seine-Maritime), *CahArch* 40 (1992) 37-38; on the inscription of the *patera* R. Egger, Die Inschrift der Bronzepfanne von Göttingen, *Germania* (*ibid.*) 114-18, and more recently S. Colussa, Sul significato dell'iscrizione del bacile a padella di Reggio Emilia, *Pagine di Archeologia-Studi e Materiali* 1 (2000) 7-27, with a general discussion on the meaning and form of this type of inscription. For the jug which is decorated with a hunting scene and an animal frieze, colsely related to our group of buckets: Scholl (n. 1); SEG XLIV (1994) 465.

32. J. Durand et al. (eds), *Byzance, l' art byzantin dans les collections publiques françaises* (Paris 1992) 137 no. 93.

33. Mundell-Mango et al. 1989, 304.

34. A. Delivorrias, D. Fotopoulos, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) no. 350. For further examples and a general discussion on these inscriptions, see Colussa (n. 31) *passim.*

35. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines* (Paris 1951) chapters 23-24; Anderson 1985, 101-21; M. R. Salzman, *The Making of a Christian Aristocracy. Social and Religious change in the Western Roman Empire* (Cambridge, Mass. 2002) 44-45.

36. Dunbabin 1978, 60.

37. Dunbabin 1999, 164 fig. 170; Levi 1947, I, 236-44; II, pls LVI-LVII.

38. *Age of Spirituality*, no. 84; Dunbabin 1978, 65-87.

39. For this development in North African mosaics, Dunbabin 1978, 60.

40. Mundell-Mango et al. 1989, 299.

41. Anderson 1985, 135.

42. *Byzantium* (n. 1). The *Megalopsychia* hunt is believed to depict the *venatio*: the hunters are clothed and the mythological names given to them may well refer to mythological stage names given to contemporary heroes of the amphitheatre (Mundell-Mango et al. 1989, 299). The fact that the hunters on the Amherst College bucket have the same names suggests an imitation of such mosaic scenes and at the same time emphasises the heroic character of the theme, which may reflect a foundation myth of Antioch (Mundell-Mango 1995, 274-79).

43. The 3rd century sophist Philostratos describes a hunting scene painted to give pleasure only, without any allusions to bravery or victory (Anderson 1985, 135). The popularity of hunting scenes is manifested not only in mosaic floors and objects of daily use but also in textiles of the period. See for example H. Maguire, The Good Life, in: P. Brown et al. (eds), *Late Antiquity, A Guide to the Postclassical World* (Cambridge, Mass.-London 1999) 242 figs 19, 21.

44. Dunbabin 1978, 63.

45. It is interesting to note the interpretation of the depiction of armed hunters confronting wild beasts given by H. Maguire in connection with the 6th century mosaic pavements of churches in Jordan. The inclusion of this subject in the decorative programme of the ecclesiastical pavements is associated with homilies of Gregory of Nysa and of John Chrysostom, which elaborate on the domination of mankind over beasts, in accordance with God's plan for the world, H. Maguire, *Earth and Ocean, The Territorial World in Early Byzantine Art* (Pennsylvania State University 1987) 69-72. On a more general level, the symbolic identification of wild beasts with the passions, which must be subdued by the noble man, is a common topos in the Greco-Roman literary tradition, Trilling (n. 26) 64-66 n. 166.

46. Dunbabin 1978, 63, 162-63.

47. Anderson 1985, 126-29. For the earlier Greek tradition associating hunting with funerary iconography, see J. M. Barringer, *Hunting in Ancient Greece* (Baltimore 2001) 174-202.

48. R. Nenova-Merdjanova, Roman bronze vessels as part of *instrumentum balnei*, in: J. De Laine, D. E. Johnston (eds), *Roman Baths and Bathing. Proceedings of the First International Conference on Roman Baths held at Bath, England, 30 March-4 April 1992* (= *JRA* Suppl. 37, 1999) 131-34; R. Nenova-Merdjanova, Bronze vessels and the toilette in Roman times, in: *From the parts to the Whole* (n. 17) 200-04.

49. J. Pollini, *The Cobannus Hoard. Gallo-Roman bronzes and the Process of Romanization* (Leiden 2002) 35-38; P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary* (1976) 1775 *s.v. situla, situlus.*

50. Mundell-Mango et al. 1989, 304; Mundell-Mango 1995, 279-82.

51. G. Downey, *Ancient Antioch* (Princeton 1963) fig. 58; Mundell-Mango 1995, 269-74; Chr. Kondoleon (ed.), *Antioch, The Lost Ancient City* (Princeton 2000) 148.

52. Maguire (n. 43) 241 fig. 17.

53. J. K. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981) 26-28 pls 6-8.

54. *Antioch, The Lost Ancient City* (n. 51) 71-74 fig. 7.

55. M. Mundell-Mango, A. Bennett, *The Sevso Treasure* I (= *JRA* Suppl. 12, 1994) 319-63.

56. Mundell-Mango et al. 1989, 304; J.-B. Chabot (ed.),

Chronique de Michel le Syrien II (Paris 1899-1924) 450.

57. E. J. Walters, *Attic Grave Relifs that represent Women in the Dress of Isis* (*Hesperia* Suppl. XXII, Princeton 1998) pl. 38c.

58. Walters (*ibid.*) 21-25, and *passim.*

59. Walters (n. 57); for the significance of water ablutions in the cult of Isis, R. E. Witt, *Isis in the Greco Roman World* (London 1971) 89, 91.

60. F. Baratte, Les trésors dans le monde romain: Une expression particulière de la piété, in: *Ecclesiastical Silver Plate* (n. 3) 114 figs 7-8.

61. It is noteworthy that holy water was still carried in similar buckets by Greek Orthodox priests until recent times.

62. E.g. the Basiliewski *situla* in the Victoria and Albert Museum, P. Williamson, *The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum* (London 1986) 77 pl. 3.

63. Mundell-Mango et al. 1989, 304-05.

64. M. Feugère, *Les armes des Romains* (Paris 1993) 235-48.

65. S. James, The *Fabricae*: state arms factories of the Later Roman Empire, in: J. C. N. Coulston (ed.), *Military Equipment and the ID of Roman Soldiers* (= *BAR Int. Series* 394, Oxford 1988) 257-331; M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman Military Equipment from the Punic Wars to the Fall of Rome* (Rome 1993) 186 fig. 135. The attribution of the buckets to Antioch is strengthened by the analyses of the Amherst *situla* (no. 10), Mundell-Mango 1995.

66. On the distribution of metalware, especially copper alloy objects, during Late Antiquity see the basic article by M. Mundell-Mango, Beyond the Amphora: Non-Ceramic Evidence for Late Antique Industry and Trade, in: S. Kingsley, M. Decker (eds), *Economy and Exchange in the East Mediterranean during Late Antiquity. Proceedings of a Conference at Somerville College, Oxford, 29th May 1999* (Oxford 2001) 87-106.

67. On the transmarine commercial activity of the 5th-6th century, A. Cameron et al. (eds), *The Cambridge Ancient History*, XIV: *Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425-600* (Cambridge 2000) 369-77 (B. Ward-Perkins); see also the entry "transport", in: *Late Antiquity* (n. 43) 730-31.

68. Mundell-Mango (n. 66) 89-91.

69. The main source is the Life of St John the Almsgiver, patriarch of Alexandria between 610-620, A. J. Festugière (ed.), *Léontios de Néapolis, Vie de Syméon le fou et vie de Jean de Chypre* (Paris 1974); for an analyses of passages in the Life offering information on the metalware trade, see Mundell-Mango (n. 66) 96-99, where other written sources are also used.

70. Mundell-Mango (n. 66) 99-101; Y. Solier et al., Les Epaves de Gruissan, *Arcaeonautica* 3 (1981) 26-52, 176-221; A. J. Parker, *Ancient Shipwrecks of the Mediterrenean and the Roman Provinces* (= *BAR Int. Series* 580, Oxford 1992) 205, 270-71, 319; of special interest among these shipwrecks is the Favaritx wreck, located near Minorca (Balearic Isles), dated c. 450-600, with a cargo of bronze objects of eastern origin, which has been interpreted as a ship carrying a metalworker with supplies for the area (*ibid.*, 176).

71. James (n. 65) 286.

72. J. DeLaine, Bathing and Society, in: DeLaine, Johnston (n. 48) 7-16 and *passim*; F. Yegül, Baths and Bathing in Roman Antioch, in: *Antioch, The Lost Ancient City* (n. 51) 146-51.

73. *Glass of the Ceasars* (n. 19) 220-21 no. 122. The San Marco glass *situla*, which has been dated to the 4th or early 5th century, measures 20.3 cm in height and has slightly flaring walls like nos 1-3 in our list of brass buckets.

74. See above n. 55.

75. *Age of Spirituality*, no. 118.

76. The inscription on the Trier jug reads: ΥΓΙΑΙΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΚΟΜΗC ΕΝ ΠΟΛΛΟΙC CE ΧΡΟΝΟΙC ΚΑΙ ΚΑΛΟΙC ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΠΕΔΙΩΝ, Scholl (n. 1) 231 pl. XIX a-b. See also the silver Hippolytus jug and the two matching Hippolytus buckets from the Sevso treasure, Mundell-Mango (n. 55) 319-401.

77. F. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity* (New York 1992) 314-49; C Mango, Daily Life in Byzantium, *JÖB* 31,1 (1981) 337-41.

78. *Rom und Byzanz* (n. 21) no. 41 (V. Elbern).

79. For the use of Islamic buckets of this type in baths, see R. Ettinghausen, The Bobrinski "Kettle", Patron and Style of an islamic Bronze, *Gazette des Beaux-Arts* 24 (1943) 199-203; R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture 650-1250* (New Haven-London 2001) 167-68 figs 257-58; for baths, their role and function in the Islamic world, *The Encyclopedia of Islam* III (1986) 139-46 *s.v.* Hammam (J. Sourdel-Thomine, A. Louis).

80. For a general introduction to the relations of Islam with the heritage of Late Antiquity, H. Kennedy, Islam, in: *Late Antiquity* (n. 43).

81. *Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum* (Kuwait 1990) no.14.

82. R. Ward, *Islamic Metalwork* (London 1993) fig. 42.

83. J. W. Allan, *Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period* (New York 1982) 42-43, 82-85 n. 100.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ

«ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε)...». Υστερορωμαϊκός ορειχάλκινος κάδος με σκηνή κυνηγιού

Στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη συγκαταλέγεται ένας ενεπίγραφος κάδος (*situla*) από κράμα χαλκού, διακοσμημένος με σκηνή κυνηγιού, ο οποίος πρόσφατα παρουσιάστηκε στην εντυπωσιακή έκθεση του Λευκού Πύργου, *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*. Το σκεύος είναι σφυρηλατημένο σε ενιαίο φύλλο μετάλλου, το οποίο οι μεταλλουργικές αναλύσεις απέδειξαν ότι είναι ορείχαλκος. Τα τοιχώματα είναι κάθετα και η βάση επίπεδη, διαμορφώνοντας ένα σκεύος σχεδόν απόλυτα κυλινδρικό. Το σώμα έχει ύψος 10,7 εκ., ενώ η διάμετρός του κυμαίνεται μεταξύ 17-17,8 εκ. Δύο ημιελλειψοειδή "αυτιά" υψώνονται αντικρυστά στο χείλος του σκεύους και από τις τρύπες στο μέσον τους περνά μια γερή, καμπυλωμένη ράβδος πολυγωνικής διατομής, η οποία συνιστά τη λαβή του κάδου. Τα αναδιπλωμένα άκρα της ράβδου σχηματίζουν κλειστούς γάντζους που τη στερεώνουν στο σκεύος.

Η εξωτερική επιφάνεια χωρίζεται σε τρεις διακοσμητικές ζώνες, τις οποίες ορίζουν μονές σειρές από χτυπητούς κύκλους. Η πάνω και κάτω ζώνη είναι περίπου ισοϋψείς (1,3 και 1,5 εκ. αντίστοιχα) ενώ η πλατιά μεσαία ζώνη (ύψος 6,4 εκ.) φέρει τον κυρίως διάκοσμο του κάδου, τη σκηνή του κυνηγιού. Για την οργάνωση της διακόσμησης ο κατασκευαστής χρησιμοποίησε ως οδηγό έξι ζεύγη εγχάρακτων γραμμών που περιτρέχουν σε κανονικές αποστάσεις τα τοιχώματα. Το σύνολο του διακόσμου είναι στικτό, εκτελεσμένο με διαδοχικά κτυπήματα από καλέμι με κυκλική απόληξη. Την πάνω ζώνη περιτρέχει η μεγαλογράμματη ελληνική επιγραφή: ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε) ΕΝ ΠΟΛΛΟΙΣ ΣΕ ΧΡΟΝΟΙΣ ΚΕ ΚΑΛΟΙΣ ΕΥΤΥΧΩΣ. Στην κεντρική ζώνη αναπτύσσεται η σκηνή του κυνηγιού, στην οποία πρωταγωνιστούν πέντε κυνηγοί. Ανά τρεις και δύο κυνηγούν αντίστοιχα λέαινα και λεοπάρδαλη. Στο κυνήγι συμμετέχει ένα κυνηγετικό σκυλί, ενώ συνοπτικά αποδοσμένα δέντρα και φυτά δηλώνουν το φυσικό τοπίο στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή. Η κατώτερη ζώνη χωρίζεται με γραμμή ζικ-ζακ σε τριγωνικά διάχωρα, τα οποία περικλείουν με τη σειρά τους μικρότερα διακοσμητικά τρίγωνα.

Ο κάδος του Μουσείου Μπενάκη έρχεται να προστεθεί σε μια ομάδα ανάλογων αντικειμένων που έχουν εντοπιστεί και μελετηθεί ως ενιαίο σύνολο. Οι κάδοι αυτής της ομάδας παρουσιάζουν εντυπωσιακή διασπορά ως προς τον τόπο εύρεσης, χρονολογούνται στον 6ο αιώνα και αποδίδονται σε εργαστήρια της Ανατολικής Μεσογείου, πιθανότατα της Αντιόχειας. Με την εξαίρεση του πρώτου κάδου, ο οποίος φέρει διάκοσμο με σταυρούς και αφιερωτική επιγραφή που τεκμηριώνει τη χρήση του σε εκκλησία, οι υπόλοιποι εννέα διακοσμούνται με σκηνές κυνηγιού και μυθολογικό θέμα από τον κύκλο του Αχιλλέα. Η διακόσμηση σε συνδυασμό με τις ευχετικές επιγραφές που διαβάζονται σε τέσσερις κάδους, υποδεικνύουν σαφώς ότι τα αντικείμενα αυτά αποτελούσαν προσωπικά σκεύη καθημερινής χρήσης. Αποτελούν φτηνότερα αντίγραφα πολυτελών κάδων από γυαλί ή ασήμι και –όπως μαρτυρούν οι επιγραφές– απευθύνονταν σε ανδρικό και γυναικείο κοινό. Πιθανώς πρόκειται για σκεύη λουτρού, όπως υποδηλώνουν οι απεικονίσεις τους σε σχετικές σκηνές. Ανάλογα μεταγενέστερα σκεύη με διαφορετικές επιγραφές εντοπίζονται σε εκκλησιαστικό περιβάλλον, όπου προορίζονται για αγίασμα.

Ακόμη πιο συγγενικές όμως είναι οι επιβιώσεις του σχήματος, της διακόσμησης και της χρήσης των κάδων που εξετάζουμε στον χώρο του Ισλάμ, που κληρονόμησε και αξιοποίησε εξίσου την παρακαταθήκη της Ύστερης Αρχαιότητας. Όμοιοι κάδοι με προορισμό τη χρήση στο λουτρό κατασκευάζονταν τον 10ο-11ο αι. σε εργαστήρια της Αιγύπτου και του Χορασάν. Συχνά διακοσμούνται με ζώα που τρέχουν, και κάτω από το χείλος φέρουν γνώριμες επιγραφές που εύχονται *καλή τύχη, ευτυχία, χαρά και ειρήνη* στον κάτοχό τους.

DESPINA KOTZAMANI

Technical and chemical examination of the brass bucket with a hunting scene

THE METAL *SITULA* in the Benaki Museum (inv. no. 32553) (henceforth called "Benaki") was examined in order to correlate its techniques, composition, and findspots with the group of buckets mentioned in the article by Mundell Mango et al.[1] (henceforth "the Group").

Fig. 1 shows Benaki's present appearance, after partial restoration by gap-filling to strengthen the main body. For the same reason, a backing film can be found on the interior surface at the point where the base and vertical walls meet (fig. 2). Both these processes were carried out during earlier conservation treatments. Cracks or complete breakage near or around the base commonly occur in these objects and probably result from the technique used to produce this particular shape. For this reason, as Mundell-Mango et al.[2] point out, some of the vessels in the Group had to be repaired, as was also the case with Benaki.

Benaki was examined using several analytical techniques such as X-Ray fluorescence spectroscopy (XRF), scanning electron microscopy (SEM), X-ray radiography and metallography. Unfortunately not all these techniques were employed for the Group, where only the composition of the alloy was established.[3] Since the examination of the latter was carried out on a more empirical and archaeological basis, precise correlation with Benaki has had to be limited to the elemental composition.

Technical examination

1. X-ray Radiography.[4] X-ray radiographs of Benaki were made at the X-ray Diagnostic Center in Athens.[5] Fig. 3 is an example of a print from a X-ray negative. The X-rays revealed some hairline cracks in the body of the object and also some areas which were incomplete. The crack patterns in the wall are characteristic of a macroscopically brittle fracture. Cracks often occur since the cold metal, which is at first malleable and not yet annealed, hardens under the action of crushing forces during its shaping.[6] In Benaki, serious crack patterns exist only near the base, which may well indicate that the annealing process was generally satisfactory, with the few cracks in the body perhaps resulting from the use of an inappropriate annealing temperature.

Fig. 3 also shows the external decorative grooves visible in fig. 1. This decoration was effected by chasing. The special tools used have displaced the metal to produce a flat mat bottom and an annular dot as well as a straight groove. The X-ray negative shown in fig. 4 revealed shaded areas, which are a characteristic result of hammering.

2. Metallography.[7] Two samples less than 1mm. in size were removed from the object for sectioning. One was extracted from a position near a previous gap-filling area on the wall of the main body and the other from one of the two edges of the handle (fig. 1).

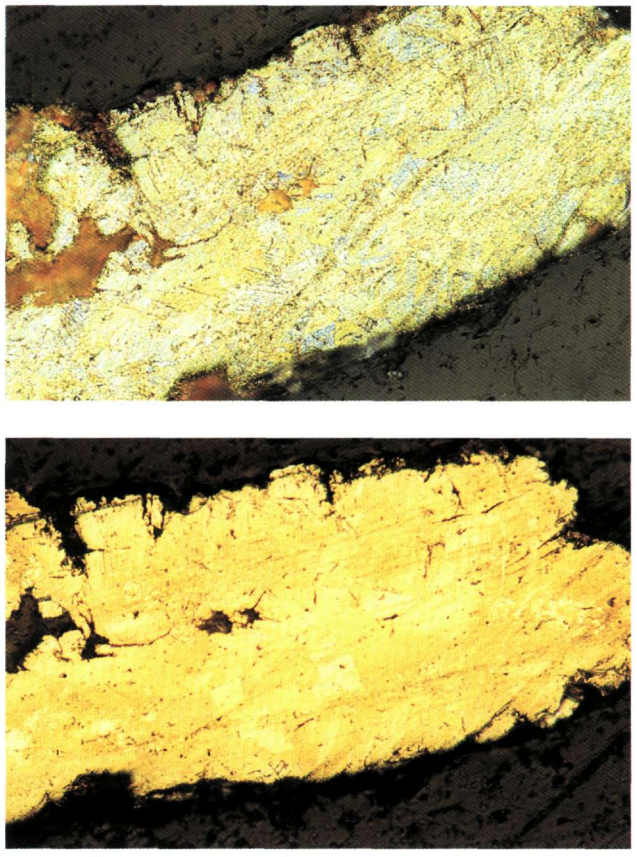
The samples aimed at being as representative as possible of the object as a whole, while at the same time conforming to the basic requirements for analysis and study, the general principles of sample preparation and the Museum's own standards,[8] although the problems of making comparisons using a limited number of small samples as representative of the overall structure of the object are well known.[9]

Fig. 1. The external appearance of the *situla*, which has been partially restored (gap filled areas) to support the whole shape of the object: a. sample selected from the body, b. sample selected from the handle.

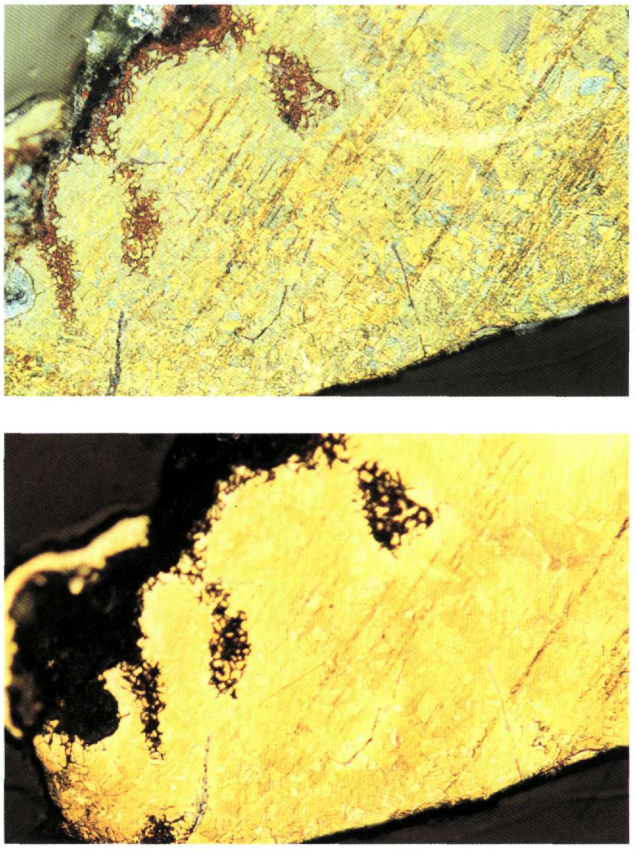
Fig. 2. The interior surface of the *situla*. A backing film is used at the area where base and vertical walls meet to support the base.

Fig. 3. X-ray image of the external appearance of the *situla*. Note the few hairline cracks, decoration tool marks and gap filled area on the right of the image.

Fig. 4. X-ray image of the interior, showing tool marks produced by hammering.



Figs 5-6. Cross section details of the body sample under bright field unpolarized illumination and polarized illumination. Etch: $FeCl_3$ x 200: a. Homogenous stucture, b. Slip lines, grain deformation, annealing twins emerging on grain boundary facets, c. Hair line cracks especially around the surface of the samples, d. Intergranular corrosion (few areas), e. No inclusions.



Figs 7-8. Cross-section details of the body sample under bright field unpolarized illumination and polarized illumination. Etch: $FeCl_3$ x 500: a. Homogenous structure, b. Equaxed grains, some annealing twins emerging on grain boundaries facets, c. Intergranular corrosion, preferentially near the upper surface of the sample, d. One internal crack, possibly due to corrosion, e. Some light gray-blue elongated inclusions.

The samples were mounted in a polyester resin block[10] and polished for subsequent examination under the optical microscope. The samples were examined under an unpolarized and polarized light with magnification ranging from x 200 to x 500 (figs 5-8).

3. SEM examination.[11] The specimens were re-polished and covered with carbon for examination under the scanning electron microscope. Both samples displayed features similar to those observed under the optical microscope, but no elongated inclusions were visible.

Technical results

1. Fabrication. All the methods mentioned above[12] confirmed the method of fabrication. The *situla* was made by hammering the metal into shape, and was raised from a single cast disc (ingot) of metal, the size of which was calculated by adding together the average diameter of the base and the height. It was then shaped by the techniques of sinking[13] and planishing.[14] The disc was first sunk in a block as far as possible, but, as Sherlock states,[15] it is planishing which can give depth to an object, and this must have been the main procedure followed here. The latter is unquestionably the more difficult technique

but according to Hodges[16] it allows a greater variety and complexity of form by varying the sizes and shapes of the stakes involved in the process. Indeed the shape of Benaki is unusual since the base is flat and the walls vertical; an expert craftsman would have been needed for this work, since the meeting-points of base and walls were apparently difficult to produce. The base seems often to have become broken or detached during hammering, and for this reason craftsmen of the period produced the base separately from the rest of the object.[17] Even where this was not done, these meeting points seem to have been so sensitive that in most buckets the bases are either broken or missing.[18]

Another possible method of shaping Benaki is spinning,[19] a technique which involves the use of the lathe. This mechanical process is consistent with the date of Benaki's manufacture,[20] and would be well suited to the production of such a deep vessel.[21] A great advantage of spinning was that it could assist in strengthening the rim or creating a more elaborate shape, both of which were sometimes difficult to achieve merely by hammering.[22] But according to Hodges,[23] only simple open shapes or closed forms could be produced by this method. He also states that while the metal is being compressed on to the form, there is a great tendency for the object to pleat, and to mitigate this problem a second tool, the backstick, was normally used to support the metal behind the burnisher.

No pleating is observable in Benaki, but a centre-mark was detected on the exterior surface, the standard indication of spinning (fig. 9). This mark can also be a sign of turning,[24] a process difficult to distinguish from spinning, and which usually leaves a second centre-mark in the interior of the object,[25] though this was not found here. If the second mark ever existed, it could have been removed by polishing the inner surface of the base. Another indication of the use of a lathe arises from the fact that both Benaki and the Group[26] have borders (fig. 10) made with an annular punch, containing inscriptions, scrolls and other motifs. These borders could only have been made with the assistance of a rotating wheel.

The fabrication of both Benaki and the Group, all of which have this particular shape, could not have been satisfactorily completed and could also give rise to cracks, unless the metal was annealed.[27] Indeed the cross-section examination of the Benaki body sample under the optical microscope proves this to be such a case. Figs 5 and 6 show evidence of heavily worked grain structure. The grains present strain lines and are deformed, probably by additional hammering at the end after the working and annealing cycles (annealing twins) in order to shape the *situla.* The structure appears fatigué and also displays slight mid-section cracking. According to Lanord[28] this is also associated with over-working during some stages of

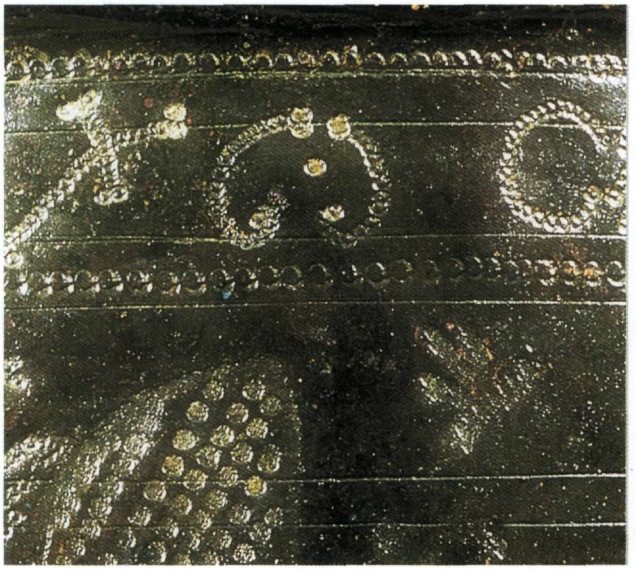


Fig. 9. Detail photo of the base (outer surface), showing the centering mark left from the use of the lathe x 25.

Fig. 10. Detail image of the body, showing the borders made with an annular punch on the lathe.

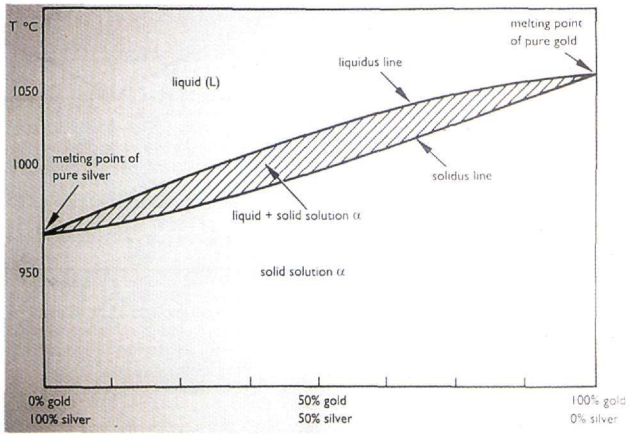


Fig. 11. Copper-zinc phase diagram by Scott (1991).

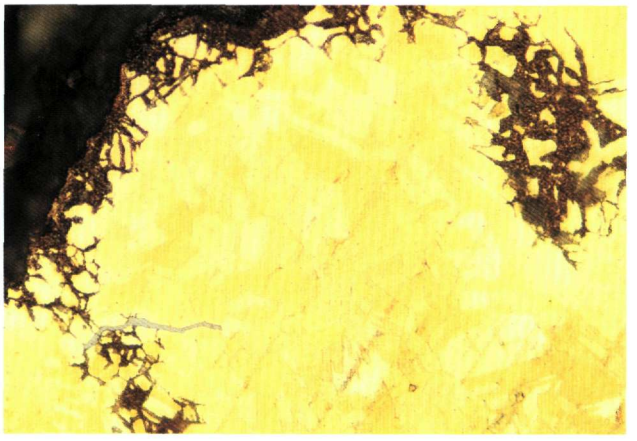


Fig. 12. The light blue elongated inclusions in cross section. Etch: $FeCl_3$ x 1000.

manufacture. Although the grains are recrystallized upon annealing, these cracks cannot be removed by subsequent working and annealing. This accords with the findings of the examination by X-ray radiography and SEM.

The handle of the *situla* was produced separately from the body, as was normally the case with buckets 'carrying' a handle. It was formed from a thick cast metal rod, hammered to shape, and is rectangular in section. According to the metallographic examination (figs 7, 8), the structure shows a well-formed re-crystallized grain matrix with annealing twins. The grains are finer but not flattened, which means that the handle was not left in a worked condition. The structure is not fatigué, as was the case with the body sample (no strain lines). This suggests that the handle of the *situla* was not heavily worked; on the contrary it displays more intergranular corrosion patterns, especially near the upper surface of the sample, which probably indicates the use of a more impure alloy.

The metallographic figures from both the handle and the body display no evidence of a second phase. No ternary mixtures occur. This conforms with the composition analysis of the metal of Benaki (see below), and thus only the study of the copper-zinc phase diagram is required. From fig. 11, we may assume that the concentration of zinc in the copper-zinc alloy must have been less than 40% since an alloy with a higher concentration, having passed below the liquidus line, will begin to precipitate out alpha grains, which are then partially attacked and converted to beta during solidification,[29] so that the resulting structure consists of alpha + beta grains.

The few, very small elongated inclusions present in the cross-section of the handle sample (fig. 12) must be impurities of the metal, which tend to segregate at the grain boundaries if the alloy is hot-worked and not cold-worked and annealed.[30] Their elongated shape probably results from the final annealing.[31] Although annealing was used, and served to remove the strain lines from the grains and to deform the grains, these inclusions do not seem to have been re-crystallized.[32] Since they were not dissolved by ferric chloride solution, they are probably, according to Scott,[33] sulfide rather than cuprite inclusions. Their composition will be discussed later.

2. Decoration. The appeal of metalwork of the culture and the chronological period of Benaki lies in its surface decoration. The various methods previously mentioned provided an opportunity to examine the marks left by the tools used to decorate it.

The surface of the object appears chased, without the removal of any metal through engraving. According to Ogden[34] and Hodges,[35] the cross-section of impressions produced by engraving is very different (fig. 13). This was observed in Benaki when examining the body sample under the optical microscope and SEM. The body sample in profile (fig. 14) shows a curve near its external surface, which is proof of the subsidence of the metal

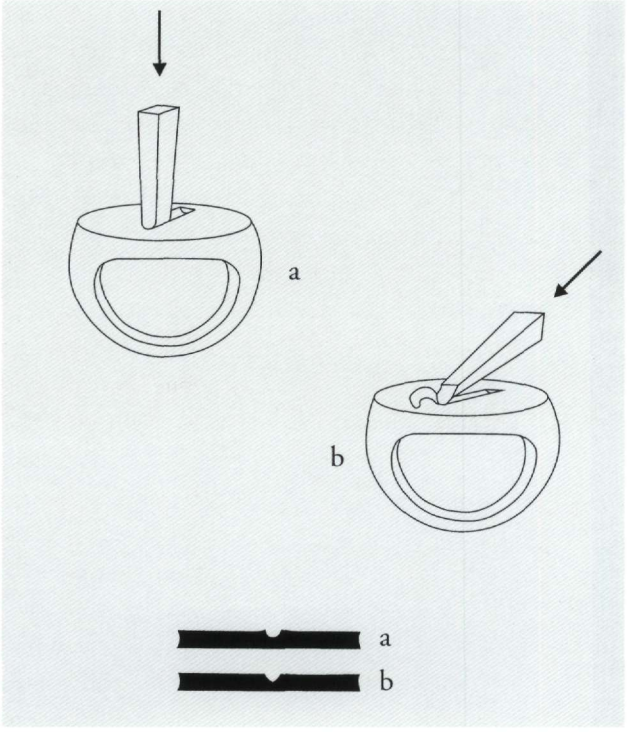


Fig. 13. The different cross-section of the impressions produced by chasing and engraving by Ogden (1982) and Hodges (1976).

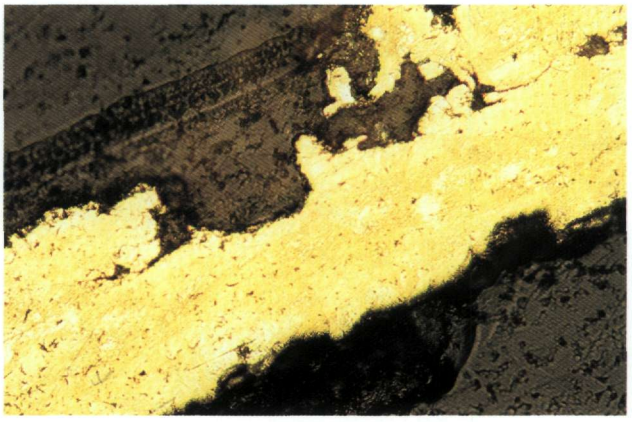


Fig. 14. The subsidence of the metal under the force of a chasing tool. The hairline cracks around it arise from heavy working of this area.

under the pressure of a chasing tool. Hairline cracks around it also indicate a heavily worked area.

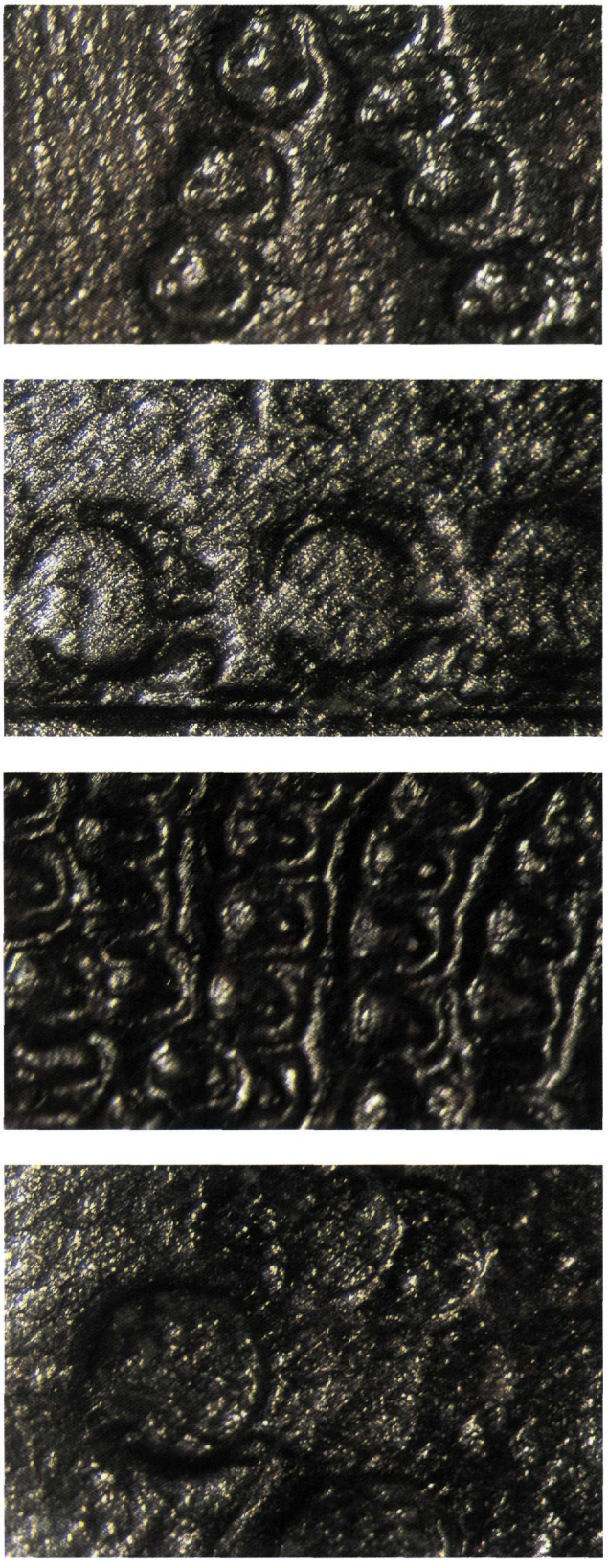
Figs 15-18 illustrate the various types of marks left by the chasing tools, and suggest that four different tools were used, each of which produced a series of repeated impressions on the metal surface. However it is also possible that a single tool could have produced this variety of textures if applied in differing ways. For example, the similar circular marks on Sassanian silver vessels (AD 226-651), described by Harper and Meyers,[36] could have arisen as a result of the circular tool being held at an angle to the surface and not perpendicularly to it.

Chemical analysis

1. XRF analysis.[37] One very small area from the lower part of the Benaki body was well polished (to remove corrosion products) for analysis by XRF at the Democritos Laboratory of Archaeometry, N.C.S.R. in Athens.[38] The purpose of using this technique was to make a preliminary estimate of the composition of Benaki and to correlate the analysis results with those from the five other objects of possibly the same origin which were also analysed by XRF by Oddy and Craddock.[39] The results are given in Table 1 (fig. 19) with the analysis results taken from the body, handle and / or base of the buckets in the group.

The metal composition of Benaki is 82% copper, 17% zinc and very small amounts of other elements. If we consider the qualitative results from the body composition, it can be seen that Benaki and the group of five buckets are extreme examples of this variety of composition in which the tin and lead[40] contents are so negligible that the alloy must be considered to be brass.[41] Trace elements such as chromium, calcium, sulphur and arsenic identified in Benaki have not been detected in the other buckets. Conversely, trace elements such as antimony and silver, identified in the group, were not found in the body composition of Benaki. Despite the above, if we correlate the quantitative analysis results of Benaki with those from the group, it can be seen that their percentage cluster is minimal.

2. SEM analysis. The small polished specimens extracted from the body and the handle for technical examination were also chemically studied by scanning electron microscope at the scientific research laboratories



Figs 15-18. The characteristic marks left by the chasing tools.

of the Institute of Archaeology, University College, London.[42] The purpose of this examination was to correlate the chemical analysis results by SEM with those given by XRF. In addition, SEM investigations were carried out to identify possible compositional differences among areas that could not be approached by XRF (bulk) and to correlate these results to make them more representative. Sometimes corrosion products which have passed through the metal surface, or been subjected to several technical processes, cannot give representative data when a chemical analysis method is only applied on the surface.[43] The results are presented in Table 2 for both the body and the handle samples. According to Table 2, the measurements provide similar analytical results to those taken by XRF spectrometry. In addition, by comparing the overall measurements of the two samples, the SEM analysis results for the handle sample show two additional elements, iron and nickel.

As far as the inclusions are concerned (see above, Technical Examination), they were not detected in the handle sample by SEM as they were under the optical microscope, and it was difficult to analyse them without knowing their specific position. Nevertheless, after the figures from the metallographic examination were printed, a chemical analysis of the limited area, which included one inclusion, was attempted. The compositional results given for this area seem to confirm our first estimation that these might be sulfide inclusions. Table 2 also gives the chemical analysis results. As can be seen, sulphur appears as one of the main elements. The presence of sulphur explains the appearance of the light blue inclusions in the cross section (fig. 12). Although the sulphur content is small, this amount appears to segregate in copper since its solubility in copper is almost nil.[44]

Chemical analysis results

In general, the chemical analysis of Benaki conforms with the composition results for the Group, as regards both the body and the handle. The evidence of both XRF and SEM accords with the metallographic evidence that in both samples the alloy is single-phased. It also fits the copper-zinc phase diagram mentioned previously. The brass of Benaki accordingly belongs to the category of alpha brasses, which were in use particularly in earlier times.[45]

From the 1st century BC onwards brass made an increasing impact on the world of the coppersmith,[46]

so that by the 7th century AD it was probably the most important alloy. As mentioned by Oddy and Craddock,[47] brass was of great significance in the metalwork of Byzantine Egypt, where hammered objects such as buckets are usually made of unadulterated brass. The ancient Greek word for brass, mentioned by Aristotle, was *oreichalkos* ('golden' or more likely 'mountain copper'),[48] and according to Plato, *oreichalkos* ranked second only to gold as a precious metal among the inhabitants of Atlantis.[49] These references show that brass was used in pre-Roman times,[50] and also that brass was valued more highly than bronze, as is also apparent from brass and bronze coinage[51] before the time of Diocletian (AD 286-305).

The preference for brass over bronze was also based on its properties. Copper base alloys in earlier, and especially Roman, times contain both zinc and tin.[52] But according to Utchract[53] and Tylecote,[54] there was a tendency for wrought copper alloys to contain more zinc than tin, while the opposite is the case in cast alloys. Brass was therefore used not only for coinage but also for personal ornaments[55] and decorative metal work.[56] The metal used for such work needed to be highly ductile and of good colour, and chemical analysis of the alloys used for working has accordingly shown a 80% level of copper and an 18% level of zinc.[57]

The alloy used for wrought brass usually contained about 11 to 28% zinc. The zinc content of Benaki and the Group correspond to this significant cluster, which could be achieved by using the cementation[58] process to make the alloy.[59]

Many of the textual references indicate that the process originated in Asia Minor, in the region of Phrygia, near zinc deposits which are known to have been worked in antiquity.[60] The maximum zinc content that could be obtained by this process was 28%.[61] This amount conforms with the alloying of copper with zinc oxide (calamine), and not with metallic zinc where the final product (brass) would contain a higher percentage, comparable to modern brass or commercial high zinc brass.[62]

Although the cementation process was a much more efficient method than the use of metallic zinc, it presented some disadvantages. A small amount of the zinc vapour, which copper retains by absorption during the process, could eventually be lost. According to Tylecote[63] it would not be as easy to obtain such an accurate control over composition as when zinc was added in metal-

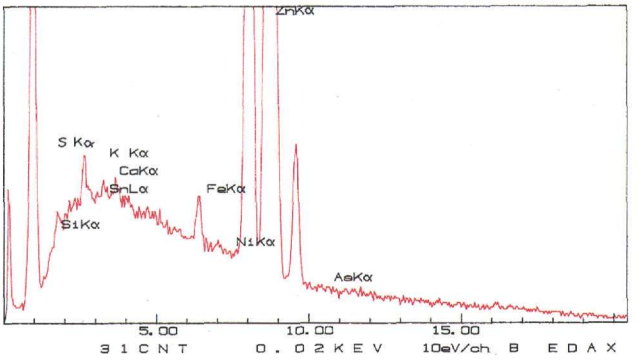


Fig. 19. The corresponding X-ray Fluorescence spectrum of the Benaki bucket.

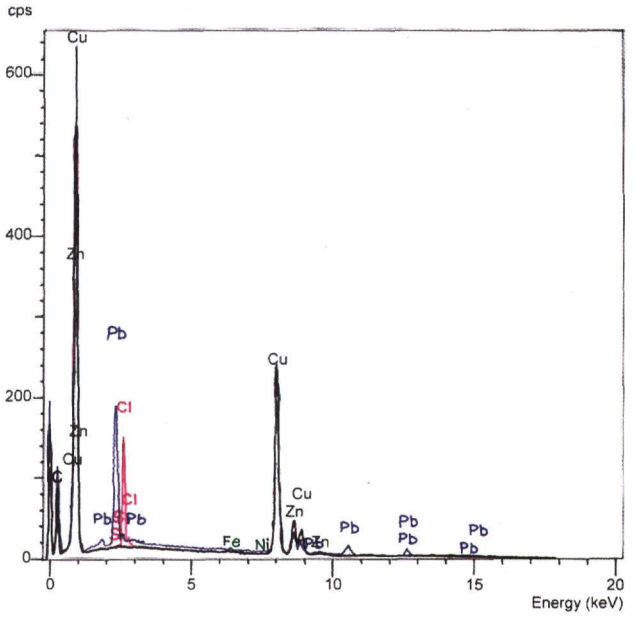


Fig. 20. The corresponding Scanning Electron Microscopy spectrums of the Benaki bucket
→ Analysis of the body (overall area)
→ Analysis of the handle (overall area)
→ Analysis of the elongated inclusion (detection of sulphur)
→ Analysis of the handle (limited area-detection of lead).

BUCKETS	ELEMENTS %											
	copper	lead	tin	zinc	silver	nichel	iron	antimony	chromium	arsenic	sulphur	calcium
BROMESWELL BUCKET												
body	79.4	0.14	0.03	20.0	0.02	0.22	0.12	0.02	-	-	-	-
handle	78.5	0.88	0.17	19.7	0.01	0.40	0.34	0.01	-	-	-	-
ANIMAL FRIEZE BUCKET (no. 7) 1988, 10-1,1												
body	79.4	0.28	0.51	19.3	0.03	0.26	0.11	0.02	-	-	-	-
base	78.8	0.23	0.46	20.0	0.01	0.30	0.10	0.05	-	-	-	-
handle	68.7	1.50	0.28	28.4	0.01	0.57	0.49	0.01	-	-	-	-
CHESSELL DOWN BUCKET, grave 45 (no. 6) 1867, 7-29, 136.												
lug	76.0	0.03	0.2	22.8	0.02	0.15	0.15	-	-	-	-	-
handle	82.0	0.35	0.1	17.0	0.01	0.4	0.21	-	-	-	-	-
CHESSELL DOWN BUCKET, grave 26 1869,10-11,10												
handle	82.0	0.08	0.45	16.8	0.12	0.15	0.32	0.09	-	-	-	-
ASHMOLEAN BUCKET (NO. 4) 1975.308												
body	79.5	-	-	18.0	0.01	0.14	1.45	0.02	-	-	-	-
handle	68.0	5.1	-	26.9	0.07	0.13	0.09	trace	-	-	-	-
BENAKI MUSEUM BUCKET												
body	82.1	-	0.5	17.5	-	0.2	0.2	-	<0.4	0.05	0.2	100 500 ppm

Table 1. X-ray fluorescence analysis of the Benaki bucket, together with earlier analysis of five comparative buckets by Oddy and Craddock (1983).

AREA ANALYZED	ELEMENTS%						
	Copper	Zinc	Iron	Nickel	Sulphur	Lead	Chloride
BODY SAMPLE							
Overall area	81.77	18.23	-	-	-	-	-
Limited area	84.82	15.18	-	-	-	-	-
HANDLE SAMPLE							
Overall area	81.99	17.01	0.48	0.49	-	-	-
Limited area	81.53	18.47	-	-			
Elongated inclusion	81.92	1.16	-	-	0.41	-	16.19
Limited area	70.31	15.00	-	-	-	14.66	-

Table 2. Scanning Electron Microscopy analysis of the Benaki bucket: a. Two indicative analysis results of one overall and one limited one of the body sample, b. Four analysis measurements of the handle sample. Each area analyzed also presents trace elements which indicate the use of a more impure metal for the handle manufacture.

lic form. A variety of zinc content in copper alloys for the manufacture of similar objects could therefore be detected.

In addition the cementation process allows impurities from the zinc ore to become incorporated into the alloy.[64] This problem is a possible explanation of the presence of so many elements in the composition of the buckets, though it may also be connected with the other major constituent used (copper), where many impurities could have been incorporated from the copper ore. It could also result from the use of scrap metal derived from many sources.

In addition to the study of the alloying metals, the smaller quantities of metal can sometimes be useful in pointing to an individual source of supply.[65] Indeed trace elements have recently been used satisfactorily to provenance studies of metals,[66] associating a metal artifact with a metal ore or recycling process, even though some scientists disagree with their value.[67] However in Benaki as in many other cases, the situation is far more complicated as we are dealing with an alloyed metal whose lesser components could derive from many sources.

Sulphur

Sulphur was detected both by XRF and by SEM. This seems to confirm our first estimation that the elongated inclusions revealed under the optical microscope are sulfide inclusions.[68] Sulphur as a component has connections with copper, specifically with the copper ore chalcopyrite CuFeS which changes to sulfide, sulfate, carbonate, hydroxide and oxide ores.[69] According to Hauptmann et al.,[70] sulfide inclusions can be found in slags from the smelting of copper ores. Muhly et al.[71] also refer to the finding of inclusions in oxhide ingots, such as those from Gelidonya.

The amount of sulphur detected in Benaki was small. Muhly et al.[72] suggest that if the sulphur content is small, the ore used for the production of copper was probably a fairly well weathered ore (azurite or malachite). Conversely Hauptmann et al.[73] suggest that a low sulphur content and other trace elements, together with the existence of cuprite (Cu_2O) identified in raw and copper ingots, such as those from Maysar, indicate the refining of the raw copper from sulfide ores produced before the casting of these ingots. Such a combination was detected in

Benaki's alloy, although cuprite was empirically detected (polarized light). Sulfide ores were mainly found in Cyprus and Sardinia.[74] Hauptmann et al.[75] believe that the copper deposits from Oman are similar in origin and comparable in form and type with the famous copper deposits in Cyprus.

Iron

According to Tylecote[76] the iron content of a copper zinc alloy is related to the copper used. He also believes that the iron and zinc content was related and that iron was a product of infiltration, having been precipitated by zinc from percolating water in a form suitable for its preservation.

Cowell and La Niece[77] claim that iron could be incorporated into the alloy from impurities from the zinc ore and this would adversely affect its mechanical and corrosion-resistant properties. Conversely Michel and Asaro[78] suggest that its presence is more connected with the use of old scrap metal.

However the former theory enables us to recognise brass made by the cementation process in the Benaki *situla*. In addition the low zinc content (<28%) combined with an high iron content leads to the same conclusion.[79]

Indeed the iron content given for the composition of the Benaki *situla* and the other buckets is high and corresponds to the percentage detected in some Sardinian oxhide ingots[80] (the Uluburum or the Encomi ingots).[81] This amount ranges from 0.1% to 4.6%, which also indicates that the copper was probably not refined or multiple recycled.[82]

Tin

The small amount of tin indicates that the metal used for alloying was zinc.[83] This increasing use of zinc probably reflects the scarcity of tin in the eastern Mediterranean following the break-up of the Roman empire and the loss of the tin mines in both Spain and Cornwall.[84] Oddy and Craddock[85] refer to the wide distribution of sources of zinc in Asia Minor, which were probably first exploited in Roman times and were certainly extensively used in the Islamic period. They believe that the small amount of tin in these buckets may reflect the introduction of some Roman scrap metal into the crucibles. Muhly[86] agrees, claiming that a product with 1-2% tin content indicates the re-melting of scrap metal.

Conversely tin could have been an accidental product. It may be connected with the copper used in the production of the brass, and in particular with the copper ores, even though they very rarely contain a significant amount of tin.[87] But according to Gale et al.,[88] where this does occur, a tin content of up to 3% can be detected in the copper smelted from them. Tin may also be introduced into the alloy due to gossans (which may also contain tin) being used as a flux during the copper smelting.[89]

This distinction confirms the difficulties faced when discussing the re-melting cycles of copper according to the amount of tin present in the copper alloy.[90]

Nickel

The nickel content often depends on the copper which has been used in the alloy.[91] According to Hauptmann et al.,[92] nickel is also associated with the Cu-Fe sulfide ores. The nickel is always concentrated in the iron sulfide phases in the matte, which of course are slagged. In this case, the nickel content of the metal is much lower than in the ore and the nickel content of the slag is higher. Nickel is divided equally between the slag and smelted copper.[93]

In the composition of both Benaki and the Group, the nickel content clusters between 0.1% and 5.7%. A similar concentration of nickel was detected in copper ingots from a Maysar hoard as well as some of the artifacts from Ras al-Hamza, which seemed to correspond with the trace element pattern of many copper ores from Oman.[94]

Hall[95] claims that a high concentration of nickel can indicate the use of scrap metal. Conversely, it has been suggested that this high nickel content arises from its enrichment during smelting,[96] as is the case today with arsenic during the smelting of ores found at Timna.[97]

In Benaki the arsenic content is very small, and this could indicate that refining was carried out in a crucible.

Lead

Lead was detected in the composition of the Benaki handle sample only (Table 2), as was also the case with the Ashmolean bucket. This confirms once again the difficulty noted by Oddy and Craddock[98] in studying the variations in the lead content. In general the quantity of lead in the buckets is small, and this may indicate that it was not an addition to improve the fluidity of the alloy in the moulds.[99] According to Oddy et al.[100] the exist-

ence of a small amount of lead must have been the result of its introduction into the copper alloy as an impurity in both the copper and the zinc from the parent ores. Conversely it has been suggested that a larger proportion could also pass into the copper metal produced in this way.[101] These conflicting theories make the position somewhat confused.

Conclusion

The application of all the techniques described above has enabled us to make a technical and compositional examination of Benaki and to confirm the hypothesis that it belongs to the group of buckets studied by Mundell-Mango et al.[102] and Oddy and Craddock.[103]

The *situla* was fabricated by sinking and, more especially, by raising either manually (planishing) or mechanically (spinning). Cold-working and annealing was used for a more satisfactory result. The final working to make the body of the vessel, including the external decoration, resulted in substantial work-hardening residual deformation in its microstructure and some internal residual stresses. This phenomenon was not noticed in the handle. The final polishing and the double borders containing inscriptions were completed on a lathe. Decoration was made with chasing tools.

The composition analysis indicates a metal made of copper and zinc with several trace elements. The composition of the alloy, together with the concentration of the zinc element, demonstrates that the alloy was produced by the cementation process. The study of the main alloying elements and trace elements could not provide a definite answer to the provenance of the material. As with other cases, it is not clear whether the incorporation of the trace elements was accidental or intentional. Was the material re-cycled, imported, or produced from parent ores near the workshops? And what about the two main alloying metals, copper and zinc? It was not possible to find an answer which would confirm the existence of a central point for the production and distribution of the buckets.

However the iconography and historical sources suggest that the eastern Mediterranean played a central role in the distribution of the buckets. Compositional studies may also confirm the use of the important sources of ores from that area. Oman, Asia Minor, Cyprus may well have provided the bulk of the material used in their fabrication, in the form either of the primary product (ores) or the secondary product (scrap, traded material). There has been a recent resurgence of interest in the development of ancient metallurgy in the Eastern Mediterranean, particularly Anatolia,[104] and further studies will be of great assistance in identifying metal sources of more recent periods.

Despina Kotzamani
Conservator of the Metals and Glass Department
Benaki Museum
e-mail: kotzamani@benaki.gr

NOTES

1. As mentioned, the techniques, composition, iconography and findspots of all the buckets appear similar and give clues to the date, origin and use of this copper-alloy group: M. Mundell-Mango, C. Mango, A. Care Evans, M. Hughes, A 6th century Mediterranean bucket from Bromeswell Parish, Suffolk, *Antiquity* 63 (1989) 295-311.

2. *Ibid.*

3. Oddy and Craddock have used X-ray fluorescence for a similar purpose, as part of an on-going study of the composition of East Mediterranean copper alloys, W. A. Oddy, P. T. Craddock, Scientific examination of the Coptic bowl and related Coptic metalwork found in Anglo-Saxon contexts, in: B. Mitford (ed.), *The Sutton Hoo ship-burial* (London 1983) 753-57.

4. X-ray radiography is familiar from its medical use, but, on the basis of the different densities of materials, it offers the possibility of obtaining an insight into the internal structure not only of the human body but also of antiquities and paintings. An X-ray sensitive film (or more than one in the case of three-dimensional objects) is thus impregnated with the relative intensities of the rays that emerge from the several materials.

5. Diagnostic Center, 99 Sokratous and Davaki Streets, Kallithea, Athens.

6. D. A. Scott, *Metallography and Microstructure of Ancient and Historic Metals* (Getty Museum 1991).

7. A method of examination of polished sections of metallic materials using a microscope that reflects light passing through the objective lens onto the specimen surface. The structure of the section can thus be studied as the reflected light passes back through the objective lens to the eyepiece.

8. The conservators of the metals laboratory at the Benaki Museum insist on the extraction of samples small in number and size.

9. Scott (n. 6) 57-58.

10. Neotex, 42-45 Victoros Ougo Street, Metaxourgio, Athens.

11. A method based on a beam which interacts with the metal sample and creates various signals (secondary electrons, internal currents etc.) all of which can be appropriately detected. These signals, in synchronism with an electron beam, can form an image highly magnified and with a great depth of field. With ancillary detectors, the instrument is capable of elemental analysis.

12. The use of the binocular microscope (an initial approach), X-ray radiography, optical microscope and SEM, assisted our study by elucidating the technological data concerning the Benaki *situla*.

13. Sheet metal hammered either on the flat surface of an anvil or into a shallow concave depression cut into the surface of the anvil.

14. Repeated hammering on the outer surface, the work being done over a small dome-headed stake or anvil.

15. D. Sherlock, Silver and silversmithing, in: D. Strong, D. Brown (eds), *Roman Crafts* (London 1976) 11-23.

16. H. Hodges, *Artifacts: An introduction to early materials and technology* (London 1976).

17. C. E. Snow, T. D. Weisser, A technical study of the Hama Treasure at the Walters Art Gallery, in: *Greek, Roman Metalware* (Baltimore 1997).

18. Mundell-Mango et al. (n. 1).

19. Mechanical form of raising which requires the use of the lathe, Sherlock (n. 15) 15-16.

20. Sherlock (n. 15).

21. Hodges (n. 16) 74.

22. R. Ward, *Islamic metalwork* (London 1983).

23. Hodges (n. 16) 74.

24. The object is set up on the lathe and a sharp tool is held against the metal to remove any irregularities on the surface.

25. Hodges (n. 16) 75.

26. Mundell-Mango et al. (n. 1).

27. This happens because the metal, which at first was malleable when cold worked, subsequently hardens, thus leading to distortion of the crystal structure: Sherlock (n. 15) 13. The annealing process thus becomes necessary to allow the metal to reshape itself and to restore its softness and malleability.

28. A. F. Lanord, *Ancient metals structure and characteristics* (Rome 1980).

29. Scott (n. 6) 20.

30. *Ibid.*

31. D. Dungworth, *Report on the chemical analysis and metallographic examination of copper alloy samples from Tell Selekkahire, Syria* (Sheffield 1999).

32. Scott (n. 6) 101.

33. *Ibid.*

34. S. Ogden, *Jewellery of the ancient world* (New York 1982).

35. Hodges (n. 16) 79.

36. P. O. Harper, P. Meyers, *Silver vessels of the Sassanian Period* (New York 1981).

37. A non-destructive method of analysis since it does not require sampling. An X-ray beam is aimed at a small area around 2mm. in diameter on the artifact's surface. The interaction of the X-rays with metal causes other (fluorescence) X-rays to be generated, which are detected as a spectrum. The energies of these fluorescence X-rays are specific to the elemental composition of the object.

38. Laboratory of Material Analysis, Institute of Nuclear Physics N.C.S.R. "Demokritos".

39. Oddy, Craddock (n. 3) 753-56.

40. Lead was only discovered in the composition of the handle of the Benaki bucket.

41. P. T. Craddock, The composition of the copper alloys used by the Greek, Etruscan and Roman civilizations. The origins and early use of brass, *Journal of Archaeological Science* 5 (1978) 1-16.

42. University College, 31/34 Gordon Square, London WC1.

43. S. Bowman, *Science and the Past* (London 1991) 187.

44. J. D. Muhly, T. S. Wheeler, R. Maddin, The Cape Celidonya shipwreck and the Bronze Age metals trade in the Eastern Mediterranean, *Journal of Field Archaeology* 4 (1977) 353-62.

45. Scott (n. 6) 19-20.

46. P. T. Craddock, Zinc in Classical Antiquity, in: P. T. Craddock (ed.), *2000 years of Zinc and Brass* (London 1990) 1-6.

47. Oddy, Craddock (n. 3).

48. It was a "brilliant and white copper made by mixing

zinc and copper with a peculiar earth origin as calmia from the store of Euxine": Copper Development Association, *Copper through the ages* (London 1962).

49. Craddock (n. 41).

50. Indeed the chemical analysis of three brasses which date to the 3rd century BC (11.8% of zinc and only 0.7% of tin) suggest that zinc has totally replaced tin as the alloying metal with copper: P. T. Craddock, The first brass: some early claims reconsidered, *MASCA Journal* 1,1 (1978) 4-5.

51. Oddy, Craddock (n. 3).

52. Craddock (n. 41).

53. O. Untracht, *Metal techniques for Craftsmen* (New York 1975) 18.

54. R. F. Tylecote, *Metallurgy in Archaeology* (London 1962).

55. J. Bayley, Brass and brooches in Roman Britain, *MASCA Journal* 3,6 (1985) 189-91; *id.*, The production of brass in antiquity with particular reference to Roman Britain, in: Craddock (n. 46) 7-28.

56. J. Bayley, The production of brass in antiquity with particular reference to Roman Britain, in: Craddock (n. 46) 7-28.

57. Copper Development Association (n. 48).

58. Granulated copper packet in close crucibles with calcined zinc ore (zinc oxide) and charcoal and heated to 1000° C. The zinc oxide was reduced to zinc in situ and dissolved into copper.

59. Craddock (n. 50).

60. M. Cowell, S. La Niece, Metalwork: Artifice and Artistry, in: S. Bowman (ed.), *Science and the Past* (London 1991) 74-98.

61. O. Werner, F. Willet, The composition of brasses from JFE and BENIN, *Archaeometry* 17 (1975) 141-56.

62. Tylecote (n. 54).

63. *Ibid.*

64. Cowell, La Niece (n. 60) 81.

65. According to DeBruin et al., trace element concentrations can be a much more important tool in comparing the characteristics of an object of unknown origin with the characteristics of reference objects or of raw materials from unknown origins, M. DeBruin, P. Korthoven, A. Steen, J. Houtman, R. Duin, The use of trace element concentrations in the identification of objects, *Archaeometry* 18 (1976) 75-83.

66. M. Hall, Comments on oxhide ingots, recycling and the Mediterranean metals trade, *Journal of Mediterranean Archaeology* 8,1 (1995) 42-44.

67. P. Budd, A. M. Pollard, B. Scaife, R. C. Thomas, Oxhide ingots, recycling and the Mediterranean metals trade, *Journal of Mediterranean Archaeology* 8,1 (1995) 1-32.

68. See the section on Fabrication.

69. J. D. Muhly, Beyond Typology: Aegean metallurgy in its historical context, in: N. C. Wilkie, W. D. E. Coulson (eds), *Contributions to Aegean Archaeology* (Minnesota 1985) 109-41.

70. A. Hauptmann, G. Weisgerber, H. G. Bachmann, Early copper metallurgy in Oman, in: R. Maddin (ed.), *Beginnings and Use of Metals and Alloys* (1986) 34 -51.

71. Muhly et al. (n. 44).

72. *Ibid.*

73. Hauptmann et al. (n. 70) 36.

74. N. H. Gale, Z. A. Stos-Gale, G. R. Gilmore, Alloy types and copper sources of Anatolian copper alloy artifacts, *Anatolian Studies* 35 (1985) 143-73.

75. Hauptmann et al. (n. 70) 35.

76. The frequent appearance of iron in Bronze Age artifacts is due to unintentional use of Cu-Fe sulfide ores where Cu-Fe sulfide particles remain in the copper, Tylecote (n. 54).

77. Cowell, La Niece (n. 60) 81.

78. H. V. Michel, F. Asaro, Chemical study of the plate of brass, *Archaeometry* 21 (1979) 3-20.

79. Cowell, La Niece (n. 60) 81.

80. F. LoSchiavo, Early metallurgy in Sardinia, in: A. Hauptmann, E. Pernicka, W. A. Wagner (eds), *Old World Archaeometallurgy* (Bochum 1989).

81. N. H. Gale, Z. A. Stos-Gale, Comments on oxhide ingots, recycling and the Mediterranean metals trade, *Journal of Mediterranean Archaeology* 8,1 (1995) 33-41.

82. According to LoSchiavo a low iron content present in the copper ingots would have been the result of a fire-refined process, LoSchiavo (n. 81). Merkel also suggests that this amount is due to multiple remelting cycles, J. F. Merkel, Ore benefication during the late Bronze Age / early Iron Age at Timna, Israel, *MASCA Journal* 3 (1985) 164-70.

83. Oddy and Craddock mention that in the 6th and 7th c. AD copper alloys in the Mediterranean area normally contain appreciable quantities of zinc: Oddy, Craddock (n. 3) 757.

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*

86. Muhly et al. (n. 44).

87. Gale et al. (n. 81).

88. *Ibid.*

89. J. A. Charles, The coming of copper and copper-base

alloys and iron: a metallurgical sequence, in: T. A. Wertime, J. D. Muhly (eds), *The Coming of the Age of Iron* (Yale 1980).

90. Gale, Stos-Gale (n. 81).

91. Werner, Willett (n. 61).

92. Hauptmann et al. (n. 70) 41.

93. Hall (n. 66).

94. Hauptmann et al. (n. 70) 41.

95. Hall (n. 66).

96. Hauptman et al. (n. 70) 46.

97. Merkel (n. 83) 168.

98. Oddy, Craddock (n. 3) 755-57.

99. Scott (n. 6) 24.

100. W. A. Oddy, S. LaNiece, N. Stratford, *Romanesque Metalwork* (London 1986).

101. R. F. Tylecote, H. A. Ghachavi, P. J. Boydell, Partitioning of trace elements during the smelting of copper, *Journal of Archaeological Science* 4 (1977) 305-33.

102. Mundell-Mango et al. (n. 1).

103. Oddy, Craddock (n. 3).

104. Gale et al. (n. 81) 144.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

Μελέτη της τεχνικής και της σύστασης του υστερορωμαϊκού κάδου με σκηνή κυνηγιού

Ο μεταλλικός κάδος με αρ. ευρ. 32553 που ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη, μελετήθηκε με σκοπό να εξεταστεί η τεχνική κατασκευής και διακόσμησής του όπως και η σύσταση του μετάλλου κατασκευής, με σκοπό τα αποτελέσματα της εξέτασης να συγκριθούν με την ομάδα παρόμοιων κάδων στην οποία έχουν αναφερθεί η M. Mundell-Mango σε συνεργασία με άλλους ερευνητές.

Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες μέθοδοι ανάλυσης όπως Ακτινογράφηση, Φθορισμός με ακτίνες X (XRF), Ηλεκτρονικό Μικροσκόπιο Σάρωσης (SEM) και Μεταλλογραφικό μικροσκόπιο. Δυστυχώς από τις μεθόδους αυτές, μόνο ο φθορισμός ακτινών X είχε εφαρμοστεί για την εξέταση των υπόλοιπων κάδων.

Πιο συγκεκριμένα η προσέγγιση των άλλων τομέων όπως η διαμόρφωση ή και η διακόσμηση, ήταν περισσότερο εμπειρική και βάσει αρχαιολογικών δεδομένων, και έτσι η πλησιέστερη σύγκριση της ομάδας των κάδων με τον κάδο του Μουσείου Μπενάκη, στηρίχτηκε ως επί το πλείστον στα αποτελέσματα της ανάλυσης της σύστασής τους.

Πράγματι, η εφαρμογή των παραπάνω μεθόδων, δύο από τις οποίες απαιτούσαν την εξαγωγή δείγματος, επιβεβαίωσαν ότι ο κάδος του Μουσείου Μπενάκη ανήκει στην ομάδα των κάδων που μελετήθηκαν από τους Mundell-Mango et al. και τους Oddy και Craddock.

Ο κάδος μορφοποιήθηκε με σφυρηλάτηση από την εσωτερική πλευρά και κυρίως από την εξωτερική με το χέρι (πιθανολογείται και η χρήση τόρνου). Το υλικό κατασκευής υποβλήθηκε σε μια σειρά από διαδοχικές ψυχρές κατεργασίες και ανοπτήσεις, δίνοντας έτσι το επιθυμητό αποτέλεσμα. Οι τελικές διεργασίες για την κατασκευή του σώματος του κάδου, συμπεριλαμβάνοντας και τη διακόσμησή του, είχαν ως αποτέλεσμα την ουσιαστική παραμένουσα παραμόρφωση στη μικροδομή του και ορισμένες παραμένουσες εσωτερικές καταπονήσεις. Το φαινόμενο αυτό δεν παρατηρήθηκε στο δείγμα που αφαιρέθηκε από τη λαβή του κάδου. Το τελικό φινίρισμα (γυάλισμα) και οι διπλές διαχωριστικές γραμμές που δημιουργήθηκαν για να οριοθετήσουν την επιγραφή στην εξωτερική επιφάνεια, πραγματοποιήθηκαν στον τόρνο. Για τη διακόσμησή του χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά είδη καλεμιών.

Τα αποτελέσματα της ανάλυσης της σύστασης του μετάλλου, προσδιόρισαν ένα κράμα κατασκευασμένο από χαλκό και ψευδάργυρο (ορείχαλκος) με την παρουσία και διάφορων άλλων ιχνοστοιχείων. Η σύσταση του κράματος αυτού καθώς και το ποσοστό συγκέντρωσης του ψευδαργύρου μέσα σε αυτό, υποδηλώνει ότι ο ορείχαλκος ήταν μάλλον προϊόν της αναγωγικής ενσωμάτωσης ψευδαργύρου με χαλκό (cementation process).

Η εξέταση των βασικών στοιχείων κραμάτωσης του

ορείχαλκου και των διάφορων ιχνοστοιχείων, δεν μπόρεσαν να αποδείξουν με βεβαιότητα την προέλευση του υλικού κατασκευής του κάδου. Τα αποτελέσματα δείχνουν ότι η ύπαρξη των στοιχείων αυτών ταλαντεύεται μεταξύ της τυχαίας και της συνειδητής ενσωμάτωσης. Το υλικό ήταν προϊόν ανακύκλωσης, ήταν εμπορεύσιμο ή ήταν πρωτογενές που είχε παραχθεί σε κοντινά εργαστήρια; Και ποιο από τα δύο μέταλλα ο χαλκός ή ο ψευδάργυρος; Τα ερωτήματα αυτά δεν μπόρεσαν να υποδείξουν κάποιο συγκεκριμένο κέντρο παραγωγής του ορείχαλκου για την κατασκευή αυτού του κάδου καθώς και των υπολοίπων.

Σύμφωνα με εικονογραφικές και ιστορικές αναφορές η Ανατολική Μεσόγειος έχει παίξει σημαντικό ρόλο στην παραγωγή των κάδων. Οι μελέτες της σύστασης του ορείχαλκου γενικότερα, μπορούν να επιβεβαιώσουν τη χρήση αξιοσημείωτων πηγών του μεταλλεύματος στην περιοχή αυτή. Το Ομάν, η Μικρά Ασία, η Κύπρος μπορούσαν να προμηθεύσουν το υλικό για την κατασκευή των κάδων ως πρωτογενές (ορυκτό) ή δευτερογενές (ανακυκλωμένο, εμπορεύσιμο). Τελευταία εκδηλώνεται ένα έντονο ενδιαφέρον για την εξέλιξη της αρχαίας μεταλλουργίας στην Ανατολική Μεσόγειο και συγκεκριμένα στην Ανατολή, αλλά θα ήταν πραγματικά ενδιαφέρον να προσδιοριστούν πηγές για νεότερες χρονολογικές περιόδους.

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

Ελεφαντοστέινο κτένι με τις προσωποποιήσεις της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης

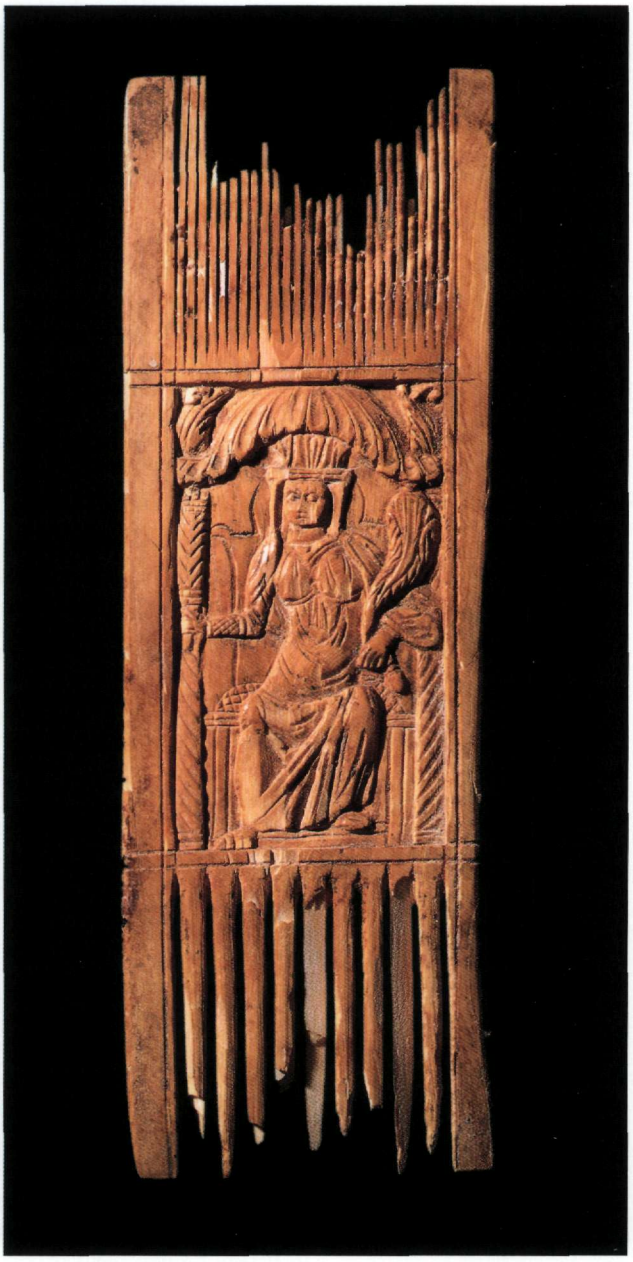
ΣΤΟΝ *ΟΔΗΓΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ*, που εκδόθηκε το 1935, αναφέρεται ότι, σύμφωνα με την παλαιά έκθεση, η 53η προθήκη της αίθουσας Γ περιλάμβανε ρωμαϊκά, κοπτικά και ισλαμικά κτένια από ξύλο και ελεφαντοστό, με προέλευση την Αίγυπτο. Δύο από τα εκτιθέμενα κτένια ήταν «*ἐλεφάντινα ρωμαϊκά*» και από αυτά το δεύτερο –που αποτελεί και το θέμα αυτής της μελέτης– έφερε: «*ἐπι μὲν τῆς μίας ὄψεως τὴν Ρώμην, ἐπί δὲ τῆς ἄλλης τὴν Ἀλεξάνδρειαν, ἀμφοτέρας ἐνθρόνους*».[1] Ακριβώς η ίδια περιγραφή του κτενιού, με μνεία των προσωποποιήσεων, απαντά και στο βιβλίο του *Μητρώου* με την πληροφορία ότι αγοράστηκε στο Παρίσι στις 10 Οκτωβρίου 1925 από το αρχαιοπωλείο του οίκου Daguerre.[2] Αρκετά χρόνια αργότερα, ο E. Capps Jr., στη βιβλιοκρισία του για τη δεύτερη έκδοση του βασικού –για κάθε μελέτη σχετική με τα παλαιοχριστιανικά έργα από ελεφαντόδοντο– βιβλίου του W. F. Volbach, αναφέρθηκε τα παραπάνω κτένια του Μουσείου Μπενάκη ανάμεσα σε όσα ο συγγραφέας είχε παραλείψει να περιλάβει στον κατάλογό του·[3] ο Capps υπήρξε, όσο γνωρίζω, ο πρώτος που ταύτισε τις μορφές του δεύτερου κτενιού με τις Τύχες της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης. Το κτένι αυτό έγινε περισσότερο γνωστό όταν παρουσιάστηκε στη μεγάλη έκθεση *Βυζαντινή Τέχνη – Τέχνη ευρωπαϊκή* στην Αθήνα το 1964 και στην έκθεση *Splendeur de Byzance* στις Βρυξέλλες το 1982. Τα σχετικά λήμματα των καταλόγων γράφτηκαν αντίστοιχα από την Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη[4] και από την αείμνηστη Λ. Μπούρα.[5] Φωτογραφίες του κτενιού με ενημερωτικές λεζάντες δημοσιεύτηκαν σε οδηγούς του Μουσείου Μπενάκη, στο συνοπτικό του αείμνηστου Μ. Χατζηδάκη,[6] αλλά και στο πρόσφατο λεύκωμα των Α. Δεληβορριά και Δ. Φωτόπουλου.[7] Το κτένι, τέλος, περιλήφθηκε στην τρίτη έκδοση του έργου του Volbach (V88b):[8] στο συγκεκριμένο βιβλίο πλέον παραπέμπουν όσοι ερευνητές χρειάζεται να το αναφέρουν στο πλαίσιο ευρύτερων μελετών τους, όπως έκαναν λόγου χάρη ο A. Cutler[9] και η G. Bühl.[10]

Από μια πρώτη ματιά, η ίδια η χρήση του κτενιού και το είδος του υλικού του υπαγορεύουν τον τρόπο με τον οποίο το πολύτιμο αυτό αντικείμενο μπορεί να προσεγγιστεί. Κατ' αρχάς, πρόκειται για ένα τέχνεργο καθημερινής χρήσης, μια χτένα για τα μαλλιά, που όμως δεν έχει κατασκευαστεί από ξύλο –το πιο συνηθισμένο υλικό για αντικείμενα τέτοιου είδους·[11] ωστόσο, παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με ξύλινα κτένια. Επίσης, δεν φέρει γνωστές και κοινότοπες παραστάσεις· αντίθετα, είναι το μοναδικό σωζόμενο στο είδος του, όπως έχει ήδη επισημάνει η Μπούρα.[12] Επιπλέον, ο τρόπος κατεργασίας του και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των μορφών που αποτυπώνονται σε αυτό δεν μπορούν να συγκριθούν παρά με έργα μικρογλυπτικής από ελεφαντόδοντο, τα οποία όμως είχαν άλλες χρήσεις.[13] Σε αυτά τα θέματα θα προσπαθήσει να επικεντρωθεί η παρούσα μελέτη, που έλαβε αφορμή από τη συγγραφή σχετικού λήμματος για τον κατάλογο της πρόσφατης έκθεσης *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*·[14] –ορισμένα από τα συμπεράσματα του λήμματος αυτού γίνονται αντικείμενο περαιτέρω συζήτησης.

Το κτένι και οι συνάφειές του

Το κτένι με αρ. ευρ. 10287 του Μουσείου Μπενά-

Εικ. 1. Κτένι 10287. Πρόσθια όψη: προσωποποίηση της Ρώμης. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).



Εικ. 2. Κτένι 10287. Οπίσθια όψη: προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

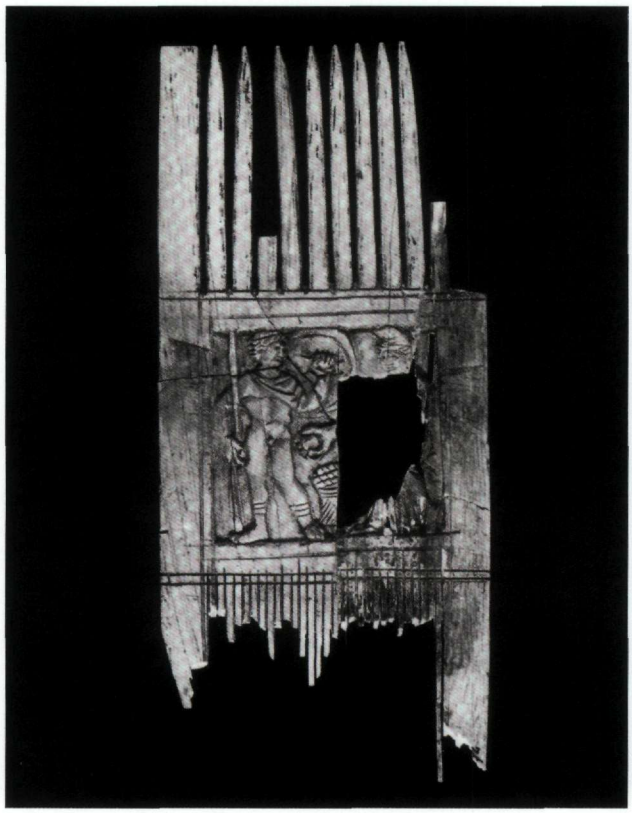
κη είναι ορθογώνιο (μέγιστες διαστάσεις: μήκος 16,3 εκ., πλάτος 5,5 εκ., πάχος 0,6 εκ.) και ανήκει στον τύπο των συμπαγών κτενιών, αφού φέρει και στις δύο όψεις του εγχάρακτο και επιπεδόγλυφο διάκοσμο (εικ. 1-2). Το μακρόστενο κεντρικό του τμήμα πλαισιώνεται από σειρές δοντιών, αραιών και μεγάλων στη μία στενή πλευρά, πυκνών και λεπτών στην άλλη. Ο εικονιστικός διάκοσμος τοποθετείται σε διάχωρα που ορίζονται από εγχάρακτες γραμμές. Στη μία όψη (εικ. 1), μια ένθρονη γυναικεία μορφή τοποθετείται κάτω από κιβώριο με γεισίποδες, το οποίο στηρίζεται σε στρεπτούς κίονες. Ο ουρανός του κιβωρίου σχηματίζει χα-

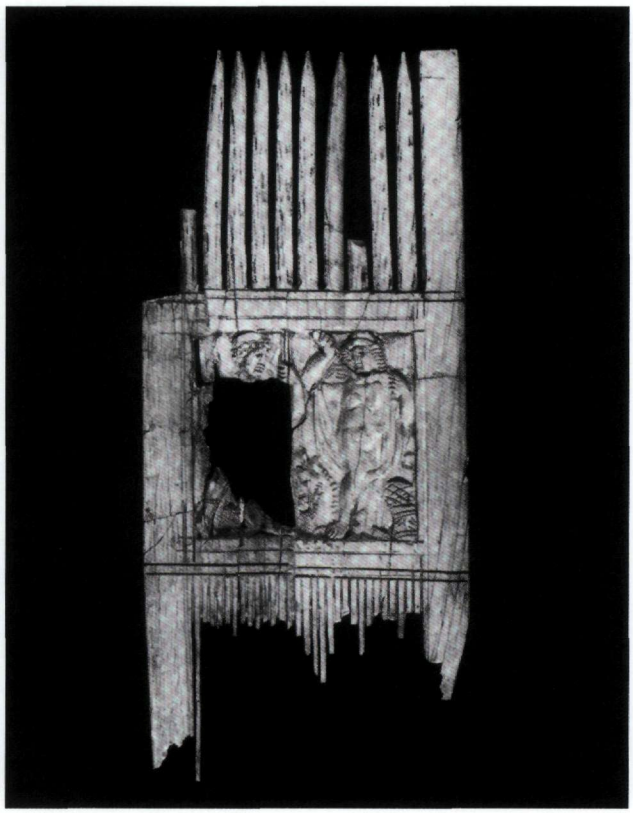
μηλωμένο τόξο στο κέντρο και φέρει ανθεμωτά ακρωτήρια στις γωνίες. Η γυναίκα φορά χιτώνα που αφήνει ακάλυπτο το δεξί της χέρι και το ένα στήθος της, και ζώνη που σφίγγει το ρούχο ψηλά στη μέση και ανεβαίνει διαγώνια ανάμεσα στα στήθη, ενώ ένα απόπτυγμά της προβάλλει από πίσω και πέφτει μπροστά, φτάνοντας στα πόδια χαμηλά. Η γυναίκα φορά κράνος και κρατά δόρυ στο δεξί και σφαίρα με χιαστί γραμμές στο αριστερό. Στην άλλη όψη (εικ. 2), εικονίζεται μια επίσης ένθρονη γυναικεία μορφή κάτω από κιβώριο με διάκοσμο κογχύλης, που φέρεται από στρεπτούς κίονες και πλαισιώνεται από ανθεμωτά ακρωτήρια. Η γυναίκα φορά χειριδωτό χιτώνα με κοσμημένα επιμάνικα και ιμάτιο. Φέρει στην κεφαλή πυργωτό διάδημα και από επάνω πέπλο που πέφτει μέχρι τους ώμους. Κρατά δάδα (ή πυρσό) στο δεξί και κέρας της Αμαλθείας στο αριστερό της χέρι. Και οι δύο θρόνοι διαθέτουν ψηλό ερεισίνωτο, μαξιλάρι στο κάθισμα και υποπόδιο.

Το κτένι, μολονότι είναι από ελεφαντοστό, φέρει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά των κτενιών που έχουν κατασκευαστεί από ξύλο και προέρχονται από την Αίγυπτο, αποδεδειγμένα ή υποθετικά. Για την πλειονότητα των κτενιών αυτού του τύπου δεν έχει ακόμη προταθεί κάποια χρονολογική κατάταξη, αλλά ο συχνός χαρακτηρισμός τους ως "κοπτικά", όπως συνήθως απαντούν στη βιβλιογραφία, τους προσδίδει ένα χρονολογικό πλαίσιο ανάμεσα στον 5ο και τον 7ο αιώνα.[15] Είναι ωστόσο γεγονός ότι τέτοιου είδους κτένια συνέχισαν να κατασκευάζονται και μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου από τους Άραβες,[16] ενώ παρόμοια φτιάχνονται έως και σήμερα.[17] Όλα διαθέτουν ορθογώνιο σχήμα και συμπαγές σώμα (ανήκουν στην κατηγορία massive Hochkämme), και στις στενές πλευρές φέρουν δύο είδη δοντιών, αραιά και μεγάλα στη μια για να ξεμπλέκουν και να δίνουν όγκο στα μαλλιά, πυκνά και λεπτά στην άλλη για να τα καθαρίζουν και να τους χαρίζουν στιλπνότητα. Πρόσφατες ωστόσο εντομολογικές έρευνες έδειξαν ότι τα λεπτά και πυκνά δόντια των κτενιών χρησίμευαν ενδεχομένως και για την απομάκρυνση των ψειρών από το τριχωτό της κεφαλής.[18] Τέτοια ξύλινα κτένια φυλάσσονται σε μουσεία και συλλογές όλου του κόσμου. Ενδεικτικά αναφέρω τα ξύλινα κτένια του Κοπτικού Μουσείου του Καΐρου,[19] των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου,[20] του Μουσείου του Λούβρου,[21] καθώς και του ίδιου του Μουσείου Μπενάκη.[22] Από αυτά, κανένα δεν φέρει παραστάσεις που να μπορούν να συγκριθούν με αυτές του κτενιού που μας απασχολεί, αφού κατά κανόνα κοσμούνται με γεωμετρικά θέματα.

Αλλά και ανάμεσα στα δημοσιευμένα κτένια που έχουν κατασκευαστεί από ελεφαντόδοντο, το κτένι του Μουσείου Μπενάκη δύσκολα βρίσκει συγγένειες. Από τα κτένια με παγανιστικό διάκοσμο μπορούν να διακριθούν ορισμένα υποσύνολα, τα οποία όμως δεν μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα ούτε σε συγκεκριμένα εργαστήρια ούτε σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Μια πρώτη ομάδα συνιστούν δύο κτένια στα οποία ο λόγος του μήκους προς το πλάτος είναι μικρότερος από αυτόν στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη. Σε αυτά, το κεντρικό τμήμα κοσμείται με ορθογώνια διάχωρα που τείνουν προς το τετράγωνο, ενώ τα δόντια αποδίδονται όπως ακριβώς και στα ξύλινα κτένια, με τα ακραία τμήματα πλατιά και τα δόντια προχειροφτιαγμένα, τα αραιά πεπλατυσμένα και τα λεπτά μη διακριτά και πυκνοδομημένα. Αναφέρω ενδεικτικά το κτένι που φυλάσσεται στο Römisch-Germanisches Zentralmuseum του Mainz (V88a) και εκείνο που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη (V88c). Σε διαφορετική ομάδα ανήκουν κτένια με σαφώς πιο φροντισμένη κατασκευή: το διάχωρο του κεντρικού τμήματος είναι τετράγωνο, με διάτρητο ή και γραπτό διάκοσμο, ενώ τα δόντια είναι διαμορφωμένα με εξαιρετική επιμέλεια, με τα ακραία τμήματα λεπτά, τα αραιά δόντια σωληνόσχημα και μυτερά, και τα λεπτά αρκετά αραιωμένα και ευδιάκριτα. Πρόκειται για κτένια όπως αυτό του Μουσείου του Λούβρου, με την επιγραφή της ιδιοκτήτριας(;) Ελλαδίας,[23] και εκείνο του Αιγυπτολογικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης.[24] Από τα κτένια με διάκοσμο από το χριστιανικό θεματολόγιο, τα περισσότερα έχουν πλάτος μεγαλύτερο από το μήκος τους. Επίσης, οι σειρές των δοντιών τοποθετούνται στις μακρές πλευρές του ορθογώνιου διαχώρου που φέρει την εικονιστική παράσταση και όχι στις στενές, όπως στα προηγούμενα παραδείγματα. Πρόκειται για κτένια όπως αυτά του Βατικανού (V202), του Λούβρου (V203), του Split (V203a) και του Καΐρου (V204).[25]

Το κτένι του Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει αξιοσημείωτες αναλογίες ως προς τη μορφή με δύο συμπαγή κτένια από την Αίγυπτο, το ένα από ελεφαντόδοντο με παγανιστικές παραστάσεις και το άλλο από ξύλο με τυπικά χριστιανικά θέματα. Οι διαστάσεις τους είναι παρόμοιες, η απόδοση των δοντιών εντελώς όμοια,





Εικ. 3-4. Παρίσι, Μουσείο Cluny. Κτένι Cl. 16074. Πρόσθια και οπίσθια όψη (από: J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* [Paris 1985] 112).

–τόσο μεταξύ τους όσο και με άλλα ξύλινα κτένια–, το κεντρικό διάχωρο ορίζεται από εγχάρακτες γραμμές με συγγενική πρόχειρη διάταξη και οι παραστάσεις αποδίδονται στο ίδιο χαμηλό ανάγλυφο. Το πρώτο κτένι (εικ. 3-4), συγκολλημένο από θραύσματα, βρέθηκε στις ανασκαφές της Αντινόης (Abu Hennes) και σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Cluny του Παρισιού: στην πρόσθια όψη φέρει παράσταση με την αναχώρηση ενός πολεμιστή τη στιγμή που αποχαιρετά τη σύντροφό του (ενδεχομένως στις μορφές θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ο Άρης και η Αφροδίτη)· ενώ στην οπίσθια όψη αποδίδεται η ερωτική συνάντηση ενός άλλου ζεύγους (ίσως οι μορφές θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τον Διόνυσο και την Αριάδνη).[26] Το δεύτερο κτένι (εικ. 5-6) προέρχεται από τις ανασκαφές της Πανόπολης (Akhmin). Παλαιότερα φυλασσόταν στο Kaiser Friedrich Museum του Βερολίνου και σήμερα θεωρείται χαμένο: στην πρόσθια όψη έφερε παράσταση του προφήτη Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων και στην οπίσθια όψη του την αγία Θέκλα ανάμεσα σε λιοντάρια.[27] Το κτένι φέρει τα τυπικά για τον διάκοσμο των ξύλινων κτενιών δισκάρια με έξεργους οφθαλμούς ή κυκλικές βαθύνσεις στο μέσο, τα οποία θεωρούνται ότι έχουν αποτροπαϊκό χαρακτήρα.[28] Επιπλέον, η τοποθέτηση της σειράς των αραιών δοντιών κάτω από την παράσταση του κεντρικού διαχώρου δεν φαίνεται να είναι και τόσο τυχαία· αντίθετα, απαντά μάλλον σπάνια, αφού εκτός από το εν λόγω κτένι του Μουσείου Μπενάκη, το ίδιο βρίσκουμε να συμβαίνει σε κτένι από τη Brescia (V88) και στο άλλο κτένι από το Μουσείο Μπενάκη (V88c).

Ωστόσο, ως προς την τεχνοτροπία, το κτένι που μας απασχολεί δεν παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με τα δύο παραπάνω κτένια. Με αυτό του Μουσείου Cluny οι μόνες αναλογίες που θα μπορούσε κανείς να διακρίνει, είναι ότι το χαμηλό ανάγλυφο χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με χάραξη, και ότι ο κάνναβος με χιαστί γραμμές, που αποδίδει το περιεχόμενο των καλαθιών είναι ανάλογος με εκείνον στα μαξιλάρια των

θρόνων. Αλλά εκεί οι αναλογίες των μορφών είναι γενικά κοντόχοντρες, οι φυσιογνωμικοί τύποι είναι εντελώς διαφορετικοί, ενώ τα μάτια αποδίδονται με βαθιές τελείες και όχι με έξεργους βολβούς, όπως στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη. Στο κτένι του Βερολίνου, ο Δανιήλ και οι λέοντες είναι σε σχετικά έξεργο ανάγλυφο, ενώ το κιβώριο αποδίδεται με χάραξη στο πίσω επίπεδο, σαν να πρόκειται για σκηνικό επάνω στο οποίο προβάλλεται η σκηνή του θαύματος. Τα περιγράμματα και οι λεπτομέρειες φαίνεται να έχουν ομαλοποιηθεί –από τη χρήση ή από τη φθορά του χρόνου– και κάθε περαιτέρω σύγκριση με το κτένι του Μουσείου Μπενάκη δεν φαίνεται δικαιολογημένη.

Οι προκαταρκτικές αυτές παρατηρήσεις για το γενικό σχήμα και τον τρόπο διάρθρωσης του διακόσμου των κτενιών, ανάμεσα στα οποία θα μπορούσε να συγκαταλεγεί και αυτό του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και οι μορφολογικές συγγένειες που διαπιστώνονται ανάμεσα στα κτένια που έχουν κατασκευαστεί από ξύλο και από ελεφαντόδοντο –με τη επιφύλαξη ότι το σωζόμενο και δημοσιευμένο υλικό δεν μας απατά–, μας προβληματίζουν για τον τρόπο με τον οποίο η χρήση ενός αντικειμένου καθημερινής χρήσης θα μπορούσε να επιβάλλει το σχήμα και τη μορφή του σε οποιοδήποτε υλικό. Αν δηλαδή, στην περίπτωση των κτενιών, οι τεχνίτες τους δεν προβληματίζονταν για τη μορφή με την οποία θα τα κατασκεύαζαν, αφού διέθεταν και παγιωμένα σχήματα και συγκεκριμένη τεχνική για την κατεργασία τους. Δεδομένου ότι η ποικιλία τέτοιου είδους αντικειμένων ήταν περιορισμένη, η επιλογή του υλικού κατασκευής και η εικονογραφία των παραστάσεων ενδεχομένως να επαφίονταν στον παραγγελιοδότη τους.

Εικονογραφικές επιλογές και εκλεκτικές συγγένειες

Στις δύο όψεις του κτενιού εικονίζονται γυναικείες μορφές, που φορούν αρχαιοπρεπή ενδύματα και κρατούν ιδιαίτερα σύμβολα, τα οποία δείχνουν ότι δεν πρόκειται για ρεαλιστικά πορτραίτα. Μάλιστα, η τοποθέτηση των μορφών σε θρόνους κάτω από κιβώρια δεν επιτρέπει αμφιβολίες για την ιδιαίτερη τιμή που θα τις περιέβαλλε. Η γυναίκα με τον χιτώνα που αφήνει το ένα στήθος γυμνό, την περικεφαλαία, το δόρυ και τη σφαίρα στα χέρια ταυτίζεται με τη θεά Ρώμη·[29] ενώ η μορφή με τον χειριδωτό χιτώνα, το πυργωτό διάδημα, το κέρας της Αμάλθειας στο ένα και τον πυρσό στο άλλο χέρι μπορεί να ταυτιστεί με την προ-

Εικ. 5. Βερολίνο, Μουσείο Kaiser Friedrich. Χαμένο σήμερα κτένι. Πρόσθια και οπίσθια όψη (από: *DACL* XIII,2 [1938] λ. Peignes [H. Leclercq] 2939 εικ. 10041).

σωποποίηση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης.[30] Αν και αρχικά η δεύτερη αυτή προσωποποίηση είχε θεωρηθεί ως η Τύχη της Αλεξάνδρειας –όπως προαναφέρθηκε–, δεν νομίζω ότι ευσταθεί μια τέτοια ταύτιση: απ' όσο γνωρίζω, δεν έχουν σωθεί παραδείγματα στα οποία η εν λόγω προσωποποίηση, ιδιαίτερα μετά την οικειοποίηση πολλών συμβόλων της Ίσιδας, κρατά πυρσό.[31]

Η θεά Τύχη έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία στον ελληνορωμαϊκό κόσμο. Ανήκε «*στις συμβατικές θεότητες που προέρχονται από αφηρημένες έννοιες χωρίς μυθολογικό περιεχόμενο*»[32] και κατέλαβε μια σημαντική θέση στο διευρυμένο πάνθεον της ελληνιστικής περιόδου:[33] από θεότητα που έλεγχε την εναλλαγή ευτυχίας και δυστυχίας στη ζωή των ανθρώπων απέβη θεά πολιούχος, που απολάμβανε τιμές για να εξασφαλίζει την ευημερία του *άστεως*, της βασικής κοινωνικοοικονομικής μονάδας του πολιτισμένου κόσμου, τόσο για τους Έλληνες όσο και για τους Ρωμαίους. Ένα

Εικ. 6. Βερολίνο, Μουσείο Kaiser Friedrich. Χαμένο σήμερα κτένι. Πρόσθια όψη (από: *Byzanz. Die Macht der Bilder* [κατάλογος έκθεσης, Dom-Museum, Hildesheim 1998] 38 εικ. 26).

από τα αρχαιότερα γνωστά αγάλματα της θεάς Τύχης, που συνδυάστηκε με την προστάτιδα θεότητα συγκεκριμένης πόλης, θεωρείται το άγαλμα της Τύχης της Αντιόχειας, το οποίο φιλοτέχνησε λίγο μετά το 300 π.Χ. ο γλύπτης Ευτυχίδης από τη Σικυώνα, μαθητής του Λυσίππου, και αποτέλεσε πρότυπο για αρκετές από τις Τύχες πόλεων στους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους.[34] Τα αγάλματα της Τύχης των πόλεων γνώρισαν τη μέγιστη διάδοσή τους κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, όταν με την πολιούχο Τύχη συνδυάστηκαν ιδιότητες και σύμβολα διαφόρων άλλων θεοτήτων, όπως η Fortuna[35] και η Tutela.[36] Ωστόσο, η Ρώμη δεν ήταν μια απλή προσωποποίηση της Τύχης της πόλης της Ρώμης, αφού ήταν η ίδια θεά, και μάλιστα σύνναος θεά του Αυγούστου. Οι απεικονίσεις της όμως ήταν ταυτόσημες με εκείνες των προσωποποιήσεων των Τυχών των άλλων πόλεων και, πιθανότατα, κατά την ύστερη αρχαιότητα κατανοούνταν και η ίδια ως η Τύχη της πόλης εκείνης που διοικούσε ολόκληρη την αυτοκρατορία.[37] Αντίθετα, η Κωνσταντινούπολη δεν υπήρξε ποτέ θεά –πώς θα μπορούσε άλλωστε; Η προσωποποίηση της Τύχης της δημιουργήθηκε με την ίδρυση της νέας πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, όπως διασώζουν τα μετάλλια που κόπηκαν με την ευκαιρία των εγκαινίων της πόλης στις 11 Μαΐου του 330.[38]

Η προσωποποίηση της Ρώμης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη διαθέτει αναμφισβήτητα όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την τυπική εικόνισή της. Ο χιτώνας που αφήνει το ένα στήθος γυμνό, αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της ενδυμασίας της, που έχει κληρονομηθεί από την εμφάνιση των Αμαζόνων, ενώ η περικεφαλαία και το δόρυ, μαζί με τη σφαίρα, είναι τα κατεξοχήν σύμβολά της.[39] Η μορφή φορά κράνος και κρατά δόρυ, όπως στο ασημένιο αγαλματίδιο της Ρώμης από τον επίθετο διάκοσμο ενός φορείου καθέδρας κάποιου διοικητή(;), ίσως του ίδιου του επάρχου της πόλης, που χρονολογείται στο β΄ μισό του 4ου αιώνα και σήμερα φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο.[40] Η προσωποποίηση όμως αυτή δεν είναι ημίγυμνη, ενώ ακουμπά το αριστερό της χέρι επάνω σε ασπίδα. Ένθρονη, με χιτώνα που αφήνει το ένα στήθος γυμνό και με τα ίδια *insignia* στα χέρια, δόρυ και σφαίρα, η Ρώμη εικονίζεται στην ανώτερη ζώνη του δίπτυχου του Κωνστάντιου Γ΄, που σήμερα φυλάσσεται στο θησαυροφυλάκιο του καθεδρικού ναού του Halberstadt (V35) (εικ. 8) και χρονολογείται γύρω στο 417.[41] Εκεί, όμως, η Ρώμη κρατά το δόρυ στο αριστερό και τη σφαίρα στο δεξί, ενώ διαθέτει και φωτοστέφανο. Και τα δύο αυτά παραδείγματα αποτελούν, κατά πάσα πιθανότητα, προϊόντα εργαστηρίων της λατινικής Δύσης.[42]

Από την άλλη πλευρά, το κιβώριο κάτω από το οποίο είναι τοποθετημένη, βρίσκει τα παράλληλά του σε έργα που έχουν προσγραφεί στην παραγωγή άλλων εργαστηρίων και έχουν χρονολογηθεί πολύ μεταγενέστερα από τα προηγούμενα. Τέτοια κιβώρια, με το ίδιο "σπάσιμο" στο μέσο και με ανάλογους γεισίποδες, αποδίδουν τον τάφο στη σκηνή της Ανάστασης του Λαζάρου στο κτένι από την Αντινόη (V204),[43] σήμερα στο

Εικ. 7. Μιλάνο, Μουσείο του Castello Sforzesco. Πλακίδιο με την προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης (από: Bühl 1995, 183 εικ. 95).

Εικ. 8. Halberstadt, Θησαυροφυλάκιο του καθεδρικού ναού. Δίπτυχο Κωνστάντιου Γ′ (από: Bühl 1995, 152 εικ. 79 [λεπτομέρεια]).

Κοπτικό Μουσείο του Καΐρου, και στις ελεφαντοστέινες πυξίδες των μουσείων του Ερμιτάζ στην Πετρούπολη (V179)[44] και του Cluny στο Παρίσι (V180),[45] οι οποίες ίσως φιλοτεχνήθηκαν επίσης στην Αίγυπτο στο β′ μισό του 6ου αιώνα.[46] Τα συγκεκριμένα κιβώρια, ωστόσο, δεν αποδίδονται με μνημειακότητα και δεν διαθέτουν ανθεμωτά ακρωτήρια στις άκρες του ουρανού τους. Αντίθετα, η φιλοδοξία του καλλιτέχνη του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη φαίνεται να ήταν η απόδοση ενός επιβλητικού κιβωρίου με ακρωτήρια, που ενδεχομένως έλκει την καταγωγή του από κουβούκλια, όπως αυτό του ένθρονου Χριστού στην πυξίδα των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου (V161), του τέλους του 4ου ή των αρχών του 5ου αιώνα, και εκείνο του αγίου Μηνά στην πυξίδα του Βρετανικού Μουσείου (V181),[47] ίσως των μέσων του 6ου αιώνα.

Η Τύχη της Κωνσταντινούπολης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη φέρει ιδιαίτερα σύμβολα, αντιπροσωπευτικά της ιδιότητάς της. Κατά πρώτο λόγο, το σχηματοποιημένο διάδημα της κεφαλής που αποδίδει πύργους και μεταπύργια τειχών, ανήκει στην εικονογραφική παράδοση των Τυχών των πόλεων,[48] ενώ ο συνδυασμός του πυργωτού διαδήματος με τον πέπλο από πάνω του παραπέμπει σε αρκετά παλαιές απεικονίσεις της θεάς Κυβέλης.[49] Συγγενικό αλλά όχι ακριβώς ίδιο, τειχόμορφο στέμμα φορά η Τύχη της Κωνσταντινούπολης σε δύο ελεφαντοστέινα πλακίδια που αποτελούσαν, κατά πάσα πιθανότητα, τα ανώτερα τμήματα πενταμερών φύλλων αυτοκρατορικών διπτύχων: πρόκειται για το πλακίδιο που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Castello Sforzesco του Μιλάνου (V49) (εικ. 7), και για εκείνο που φυλάσσεται στο Römermuseum του Augst (V50).[50] Στα πλακίδια αυτά, όμως, η Κωνσταντινούπολη εικονίζεται σε προτομή μέσα σε στεφάνι που φέρεται από φτερωτές Νίκες, και φέρει ενδύματα που διαφοροποιούνται από εκείνα που φορά στο κτένι που μας απασχολεί: για παράδειγμα, ο πέπλος της τοποθετείται κάτω από το πυργωτό διάδημα, ενώ ο χιτώνας της έχει πλατιά παρυφή

στον λαιμό και φέρει διάλιθο διάκοσμο, όπως στις απεικονίσεις της στα υπατικά δίπτυχα του Κλημεντίνου (V15),[51] του 513, και του Ορέστη (V31),[52] του 530. Αντίθετα, στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη η Κωνσταντινούπολη φορά χειριδωτό χιτώνα με επιμάνικα, όπως λόγου χάρη απαντά στο χρυσό κύπελλο από το θησαυρό του Vrap, που σήμερα φυλάσσεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και χρονολογείται μάλλον στα τέλη του 6ου ή στις αρχές του 7ου αιώνα:[53] στο κύπελλο αυτό η Κωνσταντινούπολη φορά επίσης πυργωτό διάδημα, αλλά δεν κρατά στα χέρια σύμβολα, ανάλογα εκείνων της παράστασης στο κτένι που μας απασχολεί. Οι εικονογραφικές διαφοροποιήσεις από τα ελεφαντοστέινα πλακίδια είναι εύλογες, αφού αυτά φαίνεται πως προέρχονται από εργαστήρια της πρωτεύουσας, ενώ οι ομοιότητες με το χρυσό κύπελλο θα μπορούσαν έως έναν βαθμό να δικαιολογηθούν από το γεγονός ότι και αυτό θεωρείται προϊόν επαρχιακού εργαστηρίου, στο οποίο συνειδητά αντιγράφονται πρότυπα που έλκουν την καταγωγή τους από την Κωνσταντινούπολη.[54]

Ο πυρσός και πολύ περισσότερο το κέρας της Αμαλθείας αποτελούν, αναμφίβολα, δύο από τα τυπικά σύμβολα της προσωποποίησης της νέας πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας. Στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη, ο πυρσός έχει ορθογώνια τομή και κοσμείται με επάλληλα V, αποδίδοντας ίσως –εντελώς σχηματοποιημένο– τον κυλινδρικό πυρσό της Κωνσταντινούπολης στο πλακίδιο του Μιλάνου (V49) που προαναφέρθηκε. Ανάλογο πυρσό, με διάκοσμο από γραμμές ζιγκ-ζαγκ, κρατά μια αινιγματική γυναικεία μορφή, που μάλλον αποδίδει και αυτή την προσωποποίηση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης, σε μικρό πλακίδιο από οστό που φυλάσσεται στην Αιγυπτιακή Συλλογή του Μονάχου και γενικά τοποθετείται στον 5ο-6ο αιώνα.[55] Παρόμοιο σύμβολο, που έχει ερμηνευτεί και ως κουπί ή τιμόνι πλοίου, κρατά η προσωποποίηση του ποταμού Νείλου σε πυξίδα του Μουσείου του Wiesbaden (V105), η οποία έχει αποδοθεί με κάποια βεβαιότητα σε εργαστήριο μικρογλυπτικής της Αλεξάνδρειας και έχει χρονολογηθεί στον 6ο αιώνα.[56] Το κέρας της Αμαλθείας, από την άλλη, τυπικό σύμβολο της Ίσιδας-Τύχης και της Ρώμης,[57] δεν υιοθετήθηκε από την Κωνσταντινούπολη παρά μετά το 380,[58] όπως ενδεικτικά διασώζει χάλκινο αγαλματίδιο του Μητροπολιτικού Μουσείου στη Νέα Υόρκη, που προέρχεται ενδεχομένως από τη

Εικ. 9. Παρίσι, Μουσείο Cluny. Πυξίδα Cl. 445 (από: J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* [Paris 1985] 116).

Γαλατία και χρονολογείται στα τέλη του 4ου αιώνα.[59] Το κέρας αυτό, που από παλαιά ενέχει θρησκευτικούς συμβολισμούς, αποτελεί το σημαντικότερο *insignium* ευτυχίας και αφθονίας, γι' αυτό και από νωρίς συνδυάστηκε με τις εικονίσεις των Τυχών των πόλεων –γιατί ευτυχία και αφθονία αγαθών καλούνταν να εξασφαλίσει στην κάθε πόλη η προσωποποίηση της Τύχης της.[60] Παρόμοιους συμβολισμούς είχε και το κέρας που κρατούσαν στα χέρια τους και άλλες θεότητες, ανάμεσα στις οποίες ξεχωριστή θέση κατείχαν τα *Genius* του ρωμαϊκού πανθέου και η Ίσιδα.[61]

Το κιβώριο, κάτω από το οποίο τοποθετείται ένθρονη η Τύχη της Κωνσταντινούπολης στο κτένι που μας απασχολεί, παρουσιάζει αναλογίες με κουβούκλια που απαντούν σε έργα αποδιδόμενα σε εργαστήρια της παλαιοχριστιανικής Αιγύπτου. Ενδεικτικά αναφέρω τα κιβώρια της πυξίδας με σκηνές από τον βίο του προφήτη Δανιήλ που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (V167),[62] του κεντρικού διαχώρου με τον ένθρονο Χριστό από το πενταμερές φύλλο διπτύχου(;) στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (V125)[63] και του αντίστοιχου κεντρικού διαχώρου με την προσκύνηση των Μάγων και τη Γέννηση στη Βιβλιοθήκη John Rylands του Manchester, θεωρητικά από το ίδιο σύνολο (V127).[64] Παρόμοιο, αλλά πιο σχηματικά αποδοσμένο, το ίδιο

κιβώριο απαντά ως κουβούκλιο του τάφου του Κυρίου σε πυξίδα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης (V177), του 6ου αιώνα,[65] αλλά και σε μεταγενέστερα παραδείγματα, όπως σε πλακίδιο με το ίδιο θέμα από τη Συλλογή Brügelmann της Κολωνίας (V236), που ενδεχομένως αντιγράφει παλαιοχριστιανικό πρότυπο από την Αίγυπτο.

Οι παραπάνω εικονογραφικές παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα πως για την απεικόνιση της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη ακολουθήθηκαν πρότυπα που θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στο β΄ μισό του 4ου ή στις αρχές του 5ου αιώνα (αγαλματίδια Βρετανικού Μουσείου και Μητροπολιτικού Μουσείου, δίπτυχο Κωνστάντιου Γ΄), σε μια εποχή με ενεργή ακόμη την παράδοση της εικονογραφίας της θεάς Ρώμης και κοντά στις απαρχές της διαμόρφωσης της εικονογραφίας της Τύχης της Κωνσταντινούπολης. Ωστόσο, τα συγγενέστερα εικονογραφικά παράλληλα των δύο προσωποποιήσεων τοποθετούνται στα μέσα και το β΄ μισό του 6ου αιώνα (κτένι από την Αντινόη [V204], πυξίδες του Ερμιτάζ [V179], του Cluny [V180] και του Wiesbaden [V105], κύπελλο από τον θησαυρό του Vrap), όταν οι εικονογραφικοί τύποι είχαν ήδη αποκρυσταλλωθεί και συνέχιζαν να επιβιώνουν μόνο στις επαρχίες—αφού φαίνεται πως είχαν πλέον εγκαταλειφτεί από τα εργαστήρια της πρωτεύουσας του κράτους. Και πράγματι, αξίζει να τονιστεί ότι τα παραπάνω έργα του β΄ μισού του 6ου αιώνα έχουν συνδεθεί με την παραγωγή εργαστηρίων της παλαιοχριστιανικής Αιγύπτου. Το κτένι έχει βρεθεί σε ανασκαφή της Αντινόης, ενώ οι πυξίδες έχουν αποδοθεί σε εργαστήρια της Αλεξάνδρειας. Μόνο το χρυσό κύπελλο έχει προσγραφεί στην παραγωγή της Κύπρου.[66]

Ωστόσο, είναι γεγονός ότι στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη, με συνοπτική τεχνική και κάποια αδεξιότητα στην εργασία, επαναλαμβάνονται πρότυπα της αυτοκρατορικής εικονογραφίας και υιοθετούνται σύμβολα της πολιτικής και της στρατιωτικής εξουσίας. Οι αλληγορικές απεικονίσεις των πρωτευουσών του κράτους, που κοσμούσαν ελεφαντοστέινα υπατικά ή αυτοκρατορικά δίπτυχα και έργα από πολύτιμα μέταλλα, συμβόλιζαν την ευημερία που εξασφάλιζε σε Ανατολή και Δύση η κεντρική κρατική εξουσία και οι νόμιμοι εκπρόσωποί της στις επαρχίες. Τυπικά, τέτοια υποδείγματα για τις δύο προσωποποιήσεις θα μπορούσε να είχε προσφέρει ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο, το μη σωζόμενο σήμερα πρότυπο από το οποίο αντιγράφηκαν –αιώνες μετά και κάτω από ιδιαίτερες πολιτισμικές συνθήκες– οι προσωποποιήσεις των δύο πρωτευουσών στο ελεφαντοστέινο δίπτυχο του Μουσείου της Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη (V38).[67] Πράγματι, στο έργο αυτό απαντούν εικονογραφικές λεπτομέρειες που συναντούμε και στις αντίστοιχες παραστάσεις του κτενιού που μας απασχολεί: αν και οι δύο μορφές απεικονίζονται όρθιες, τοποθετούνται κάτω από κιβώρια, που ωστόσο αποδίδονται διαφορετικά. Η Ρώμη φορά παρόμοιο χιτώνα, που αφήνει ακάλυπτο το ένα στήθος και ζώνεται ψηλά στη μέση, φέρει περικεφαλαία και κρατά δόρυ (μεταφερμένο ως θύρσος) και σφαίρα με χιαστί γραμμές, ενώ η Κωνσταντινούπολη φέρει τειχόμορφο στέμμα και πέπλο στην κεφαλή, φορά χειριδωτό χιτώνα και κρατά πυρσό και κέρας της Αμάλθειας. Το πρότυπο αυτού του διπτύχου θα μπορούσε ενδεχομένως να ανήκει σε ομάδα έργων που παρήχθησαν από καλλιτεχνικά περιβάλλοντα άμεσα εξαρτώμενα από τον αυτοκρατορικό έλεγχο, προφανώς μετά την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης, με σκοπό αφενός την εμπέδωση του ισότιμου των δύο πρωτευουσών, και αφετέρου την προπαγάνδιση της ιδέας ότι και οι δύο Τύχες θα εξασφάλιζαν στο άμεσο αλλά και στο απώτερο μέλλον ευημερία και αφθονία αγαθών σε όλη την αυτοκρατορία. Και εδώ γεννάται το εύλογο ερώτημα: η ιδιαίτερη ιδεολογική φόρτιση ενός τέτοιου αντικειμένου συμβαδίζει με την τεχνική της κατεργασίας του; Και αν όχι, ποιος θα ήταν δυνατόν να προτιμήσει να κάνει χρήση ενός τέτοιου αντικειμένου με τον συγκεκριμένο διάκοσμο;

Τεχνοτροπικοί παραλληλισμοί και χρονολογικοί προβληματισμοί

Οι παραστάσεις του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη δεν μπορούν να χαρακτηριστούν τυπικά κλασικιστικές. Η μετωπική απόδοση των δύο προσωποποιήσεων δεν βοηθά στην πραγμάτωση των αξιών του τριοδιάστατου χώρου: μολονότι η Ρώμη ανασηκώνει το αριστερό της πόδι επάνω στο υποπόδιο και η Κωνσταντινούπολη στρέφεται προς τα δεξιά της, η δυσδιάστατη απόδοση κυριαρχεί. Τα δύο κιβώρια, χωρίς να φτάνουν στο σημείο να αποτελούν το εγχάρακτο επίπεδο σκηνικό επάνω στο οποίο προβάλλονται οι μορφές, διαθέτουν μνημειακότητα και παρέχουν την ψευ-

δαίσθηση ύπαρξης χώρου κάτω από αυτά. Αλλά η αίσθηση του χώρου απέχει από το να είναι φυσική, εφόσον δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει μεμιάς αν οι θρόνοι και οι μορφές τοποθετούνται μπροστά ή στο βάθος του κιβωρίου: οι άκρες των θρόνων καλύπτονται από τους στρεπτούς κίονες, τα σύμβολα που κρατούν στα χέρια οι θεότητες καλύπτουν τους κίονες, ενώ ο ουρανός προβάλλει πάνω από τα διαδήματα της κεφαλής τους. Τα πρόσωπα αποδίδονται σχεδόν τετράγωνα, με κάπως χαμηλά μέτωπα, μάτια με έξεργους βολβούς, μύτη και χείλη αδρά. Οι λαιμοί είναι κοντόχοντροι, σαν να ανήκουν σε αθλητές παρά σε γυναικείες μορφές. Τα γυμνά μέλη αποδίδονται σχεδόν επίπεδα, χωρίς καμπυλώσεις, όπως για παράδειγμα το γυμνό στήθος της Ρώμης, και χωρίς πολλές λεπτομέρειες, όπως λόγου χάρη τα δάκτυλα των ποδιών της Κωνσταντινούπολης. Τα ενδύματα αγκαλιάζουν εφαρμοστά το σώμα της Ρώμης, αναδεικνύοντας τους μύες του σώματος, ενώ στη λιγότερο ρωμαλέα μορφή της Κωνσταντινούπολης αποκαλύπτουν τη λεπτή μέση και την κάπως μεγάλη περιφέρεια. Με συνεχείς μακρόστενες εγκοπές με λεπτό εργαλείο και με χαράξεις αποδίδονται σωληνωτές οι πτυχές, που ωστόσο διακρίνονται για την ακαμψία και την ιερατική –θα έλεγε κανείς– αυστηρότητά τους. Γενικά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο τεχνίτης αντέγραψε με όποιο καλύτερο τρόπο μπορούσε ένα άριστο πρότυπο.

Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των δύο προσωποποιήσεων βρίσκει αντιστοιχίες σε ελεφαντοστέινα έργα του 5ου και του 6ου αιώνα, από την Αίγυπτο –ή σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές από τη Συροπαλαιστίνη. Το σχήμα του προσώπου της Ρώμης, με τα παχουλά μάγουλα και το μη εξέχον πηγούνι, καθώς και η περικεφαλαία της, αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο όπως το πρόσωπο και η περικεφαλαία της Αθηνάς, τόσο στη σκηνή του συμποσίου των θεών όσο και στο επεισόδιο της κρίσης του Πάρη στην πυξίδα της Πινακοθήκης Walters στη Βαλτιμόρη (V104).[68] Η Κωνσταντινούπολη με το πλατύ πρόσωπο, τη λεπτή μέση και τη φαρδιά λεκάνη, μπορεί να παραλληλιστεί με τη μορφή της Αφροδίτης τόσο στην πυξίδα της Βαλτιμόρης όσο και στην πυξίδα του Μουσείου Bargello στη Φλωρεντία (V99). Και οι δύο αυτές πυξίδες έχουν αποδοθεί σε εργαστήριο της Αιγύπτου και χρονολογηθεί στον πρώιμο 6ο αιώνα. Επίσης, στην πυξίδα της Βαλτιμόρης το μαξιλάρι του ανακλίντρου όπου κείται ο Ποσειδώνας(;) αποδίδεται με λεπτό κάνναβο από χιαστί γραμμές, όπως αυτός απαντά στα μαξιλάρια των θρόνων των δύο προσωποποιήσεων.

Αξιοσημείωτες τεχνοτροπικές ομοιότητες μπορούν να διαπιστωθούν μεταξύ του κτενιού μας και μιας ομάδας πυξίδων από ελεφαντόδοντο, στις οποίες τα πρόσωπα αποδίδονται με ανάλογα αδρά χαρακτηριστικά και συνοπτικό πλάσιμο. Οι φυσιογνωμικοί τύποι βρίσκουν έντονες αναλογίες: τα κεφάλια αποδίδονται επίσης τετραγωνισμένα και με κοντά μέτωπα, χονδροειδείς μύτες και μάτια που δηλώνονται μόνο με απλές γραμμές για τα βλέφαρα –συχνά μόνο τα πάνω– και κατά κανόνα με φακόσχημες προεξοχές για τους βολβούς. Επιπλέον, το ανάγλυφο και στα έργα αυτά είναι πολύ χαμηλό και συνδυάζεται με βαθιές χαράξεις: δίνεται η εντύπωση δισδιάστατων μορφών, πρόχειρα κατεργασμένων αλλά με ζωηρότητα και εκφραστική δύναμη. Πρόκειται για πυξίδες με την Ανάσταση του Λαζάρου, αυτή στο Rheinisches Landesmuseum της Βόννης (V194)[69] και εκείνη στη Συλλογή Kofler-Truniger της Λουκέρνης (V197, αρχικά στη Συλλογή Daguerre), και για άλλες με παραστάσεις θαυμάτων του Κυρίου, που βρίσκονται στα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου (V195) και στο Μουσείο Cluny του Παρισιού (V196) (εικ. 9).[70] Τουλάχιστον οι τέσσερις αυτές πυξίδες μπορούν να θεωρηθούν προϊόντα του ίδιου εργαστηρίου της Αιγύπτου, που προαναγγέλλουν τα τεχνοτροπικά ρεύματα του 7ου αιώνα.[71] Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που πρώτος διέκρινε ο E. Capps πριν από περίπου 75 χρόνια για τα εργαστήρια της Αλεξάνδρειας απαντούν τόσο στις παραπάνω πυξίδες όσο και στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη.[72] Έτσι, οι τεχνοτροπικές αναλογίες ανάμεσα σε αυτό και σε ελεφαντοστέινα έργα του 6ου αιώνα από την Αίγυπτο, συνηγορούν στην πιθανή χρονολόγησή του στο β΄ μισό του αιώνα αυτού. Ωστόσο, θα πρέπει να εκφραστούν επιφυλάξεις για τη διάρκεια της εμφάνισης των παραπάνω τεχνοτροπικών τάσεων στα ελεφαντοστά, τη στιγμή που ελάχιστα από αυτά μπορούν να χρονολογηθούν με σχετική ακρίβεια και να αποδοθούν σε συγκεκριμένα εργαστήρια.

Δεν νομίζω όμως ότι μπορούν να διατυπωθούν αμφιβολίες για την προέλευση του κτενιού. Παρόλο που αποτελεί προϊόν αγοράς από αρχαιοπωλείο, τόσο οι εικονογραφικές λεπτομέρειες όσο και οι τεχνοτροπικές συγγένειες, που αναλύθηκαν παραπάνω, συνηγο-

ρούν στη βάσιμη υπόθεση ότι φιλοτεχνήθηκε στην παλαιοχριστιανική Αίγυπτο.[73] Θυμίζω μόνο τον πυρσό που κρατά η προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης, ο οποίος απαντά σχεδόν ίδιος στην πυξίδα του Wiesbaden (V105) με την προσωποποίηση του Νείλου, ενώ ο σωματικός και ο φυσιογνωμικός τύπος των μορφών και ο τρόπος απόδοσης των έξεργων οφθαλμών και της γραμμικής πτυχολογίας απαντούν πανομοιότυπα σε έργα από ελεφαντόδοντο που έχουν συνδεθεί με εργαστήρια της κοπτικής Αιγύπτου. Εξάλλου, ένα θραύσμα από το πώμα οστέινης πυξίδας –που βρέθηκε στην Αλεξάνδρεια μέσα στην επίχωση δωματίου οικίας και που θα μπορούσε να χρονολογηθεί στον 6ο ή τον 7ο αιώνα– διασώζει τη μορφή του Διονύσου, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες με τις προσωποποιήσεις του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη: το πρόσωπο είναι επίσης τετράγωνο, τα μάτια με εντελώς ανάλογους έξεργους βολβούς, το σώμα με τις ίδιες σχεδόν αναλογίες, η απόδοση των μυών όπως ακριβώς στην περίπτωση της Ρώμης.[74] Και οι συγγένειες αυτές αποβαίνουν πολύτιμες, γιατί το συγκεκριμένο εύρημα έχει συσχετιστεί με σειρά ενδείξεων που υποδεικνύουν την ύπαρξη εργαστηρίων κατεργασίας οστού και ελεφαντοστού στην Αλεξάνδρεια. Πράγματι, όπως και στη Ρώμη,[75] μεγάλη σειρά απορριμμάτων και ημίεργων αντικειμένων από οστό και ελεφαντόδοντο, που μπορούν να χρονολογηθούν από τον 5ο έως τον 7ο αιώνα, μαρτυρούν την ακμή εξειδικευμένων εργαστηρίων στο κέντρο της παλαιοχριστιανικής Αλεξάνδρειας, κοντά σε δημόσια οικοδομήματα, σε δρόμους με καταστήματα και σε νησίδες κατοικιών.[76]

Το πολυτελές υλικό και η εικονογραφία των παραστάσεων του κτενιού που μας απασχόλησε, παραπέμπουν σε προϊόντα επαρχιακών εργαστηρίων, συγκεκριμένα εκείνων της Αλεξάνδρειας. Εκεί θα μπορούσαν να αντιγράφονται πρότυπα από την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, με προφανή σκοπό την ικανοποίηση πρακτικών και αισθητικών αναγκών ανώτερων κύκλων της μεγαλούπολης. Η υπόθεση ότι το κτένι του Μουσείου Μπενάκη αποτελούσε ειδική παραγγελία για κάποιου είδους δώρο έχει ήδη διατυπωθεί από την αείμνηστη Μπούρα,[77] ενώ αρκετά κτένια –ιδιαίτερα όσα είναι κατασκευασμένα από πολύτιμα υλικά ή έχουν πιο προσεγμένη κατασκευή– θεωρούνται γαμήλια δώρα, κατά τη M.-H. Rutschowskaya.[78] Και οι δύο αυτές υποθέσεις δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν για το κτένι. Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την παραπάνω ανάλυση είναι αν πρόκειται για αντικείμενο καθημερινής χρήσης με διάκοσμο που ανήκει στην επίσημη τέχνη, στα *insignia* της πολιτικής ή και της στρατιωτικής εξουσίας, ή αν πρόκειται για δημιούργημα που έλκει την καταγωγή του από κάποιο σημαίνον πρότυπο της αυτοκρατορικής εικονογραφίας, χωρίς ωστόσο να έχει το ίδιο κανέναν ιδιαίτερο συμβολισμό για τον χρήστη του. Απαντήσεις θα μπορούσαν ίσως να δοθούν, εφόσον ήταν γνωστά εκείνα τα στοιχεία της αρχαιολογικής συνάφειας του κτενιού που θα υποδείκνυαν το είδος του χώρου όπου αποκαλύφτηκε. Η ύπαρξη κόκκων χώματος ανάμεσα στα λεπτά δόντια της μιας στενής πλευράς του συνηγορεί στην υπόθεση ότι βρέθηκε σε ανασκαφή (λαθραία ή μη, άγνωστο) που διενεργήθηκε στην Αίγυπτο. Πάντως, η ανεύρεση ενός πίνακα με την παράσταση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης μέσα σε οικία στο Edfu της Άνω Αιγύπτου, μαρτυρεί ότι απεικονίσεις τέτοιου είδους προσωποποιήσεων ενίοτε απαντούσαν και σε περιβάλλοντα όχι μόνο ανώτερων κύκλων αλλά και περιθωριακών ομάδων, εκτός μεγάλων πόλεων και σε προχωρημένη κάπως εποχή, στο α' μισό του 7ου αιώνα.[79] Επομένως, κάθε υπόθεση σχετικά με το σημείο απ' όπου θα ήλθε στο φως το κτένι του Μουσείου Μπενάκη είναι προς το παρόν αδύνατη. Η αίσθησή μου είναι ότι θα μπορούσε να ήταν κτέρισμα σε τάφο κάποιου επιφανούς προσώπου της κοινωνίας της Αιγύπτου και ειδικά της Αλεξάνδρειας, αλλά αυτό είναι μια υπόθεση που προς το παρόν δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί.

Ιωάννης Δ. Βαραλής
Βυζαντινολόγος
e-mail: yannisvaralis@hotmail.com

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Age of Spirituality: Age *of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th Century* (κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, επιμ. K. Weitzmann, New York 1979).

Bühl 1995: G. Bühl, *Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen der Spätantike* (Zürich 1995).

Matheson 1994: S. B. Matheson (επιμ.), *An Obsession with Fortune: Tyche in Greek and Roman Art, Yale University Art Gallery Bulletin* (New Haven 1994).

Shelton 1979: K. J. Shelton, Imperial Tyches, *Gesta* 18,1 (1979) 27-38.

Volbach 1976: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1976[3]). Για περισσότερη ευκολία, οι παραπομπές στο βιβλίο του Volbach δίνονται μέσα σε παρένθεση με το αρχικό γράμμα V και τον αριθμό του καταλόγου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, για την άδεια δημοσίευσης του κτενιού, και την επιμελήτρια της Βυζαντινής Συλλογής του Μουσείου Αναστασία Δρανδάκη, που μου εμπιστεύτηκε τη μελέτη του και μου παρείχε πληροφορίες και κάθε δυνατή βοήθεια. Για την ενθάρρυνση και τις πολύτιμες συμβουλές ευχαριστώ την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας Μαρία Βασιλάκη.

1. [Αιμ. Βελιμέζης], *Μουσείον Μπενάκη, Αθήναι. Οδηγός* (Αθήναι 1935) 71. Για τον συγγραφέα του *Οδηγού*, βλ. Μ. Χατζηδάκης, Για τον άξιο συλλέκτη Αιμίλιο Βελιμέζη, Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος* (Αθήνα 1997) 23.

2. Σύμφωνα με το δελτίο καταγραφής του αντικειμένου, η τιμή αγοράς του ήταν 66 λίρες Αγγλίας ή 11.000 (παλαιά) γαλλικά φράγκα. Η εισαγωγή του κτενιού στο *Μπτρώο* (με τον αρ. ευρ. 10287) συντάχτηκε από την † Ελένη Πολυχρονιάδη, ενώ η καταγραφή του δελτίου από τη † Λασκαρίνα Μπούρα.

3. E. Capps Jr, *AJA* 60 (1956) 85.

4. *Byzantine Art – European Art* (κατάλογος έκθεσης, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964) 106-07 αρ. 30.

5. *Splendeur de Byzance, Europalia 82, Hellas-Grèce* (κατάλογος έκθεσης, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2 octobre - 2 décembre 1982, Bruxelles 1982) 92 αρ. Iv.1.

6. *Μουσείον Μπενάκη* (= *Ελληνικά Μουσεία*, Αθήναι 1974) 382 εικ. 17.

7. *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 1997) 177 εικ. 301-02.

8. Volbach 1976, 68 αρ. 88b πίν. 49.

9. A. Cutler, ‚Roma' and ‚Constantinopolis' in Vienna, στο: I. Hutter (επιμ.), *Byzanz und der Westen* (Wien 1984) 56, 61 πίν. VII εικ. 13 (ανατύπωση στο: A. Cutler, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving* [Aldershot 1998] άρθρο VI).

10. Bühl 1995, 156-57, 187-89 εικ. 81-82.

11. Πρβλ. E. Gazda, *Karanis. An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924-1935)* (κατάλογος έκθεσης, Kelsey Museum of Archaeology, Michigan 1983) 26-27 εικ. 43-44.

12. Βλ. σημ. 5.

13. Ο Cutler (σημ. 9) το συνδέει με τεχνοτροπικά κριτήρια με ελεφαντοστέινες πυξίδες και η Bühl 1995, με πλακίδιο άγνωστης χρήσης (βλ. σημ. 55). Διάχυτη είναι η εντύπωση πως ο διάκοσμος του κτενιού μπορεί να συσχετιστεί με την εικονογραφία των υπατικών διπτύχων (βλ. σημ. 67).

14. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος, Οκτώβριος 2001 - Ιανουάριος 2002, επιμ. Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Αθήνα 2002) 462-63 αρ. 631 (Ι. Δ. Βαραλής).

15. Για τα κοπτικά κτένια, βλ. C. Nauerth, Bemerkungen zu koptischen Kämmen, στο: G. Koch (επιμ.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients 1, Göttinger Forschungen, 2. Reihe: Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst* 6 (Wiesbaden 1982) 1-13· H.-G. Severin, Ägyptische Holzschnitzereien des 6.-7. Jhs in Berlin, στο: M. Restle (επιμ.), *Festschrift für K. Wessel zum 70. Geburtstag in Memoriam* (München 1988) 266-67.

16. *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts* (κατάλογος έκθεσης, Virginia Museum of Fine Arts, επιμ. A. Gonosová, Chr. Kondoleon, Richmond 1998) 222-23 αρ. 76 (A. Gonosová).

17. *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme* (κατάλογος έκθεσης, Institut du monde arabe, Παρίσι 2000 και Musée de l'Éphèbe, Cap d'Agde 2000-2001, Paris 2000) 210 αρ. 254 (M.-H. Rutschowskaya).

18. R. L. Palma, Ancient Head Lice on a Wooden Comb from Antinoë, Egypt, *Journal of Egyptian Archaeology* 77

(1991) 194 (την παραπομπή οφείλω στην Α. Δρανδάκη).

19. J. Strzygowski, *Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Nos 7001-7394 et 8742-9200* (Vienne 1904) 146 αρ. 8831, 8832 πίν. VIII· *DACL* XIII,2 (1938) 2941-42 λ. peignes εικ. 10044,1-2 (H. Leclercq· πρβλ. ανάλογα κτένια από ελεφαντόδοντο που βρέθηκαν στην Καρχηδόνα, *DACL* XIII,2 [ό.π.] 2944-45 εικ. 10049-50).

20. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen* 3,I (Berlin 1909) 95 αρ. 294, 295 πίν. IX-X.

21. M.-H. Rutschowskaya, *Catalogue des bois de l'Égypte copte au Musée du Louvre* (Paris 1986) 29-31 αρ. 13-19 και αρ. 21· 35 αρ. 38.

22. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (σημ. 14) 464-65 αρ. 632 α-γ (Ι. Δ. Βαραλής).

23. *L'art copte en Égypte* (σημ. 17) 222 αρ. 277 (M.-H. Rutschowskaya). Βλ. και A. Cameron, *Porphyrius the Charioteer* (Oxford 1973, ανατ. 1999) 74 σημ. 4, 171.

24. *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand, Kunst und Kultur der Christen am Nil* (κατάλογος έκθεσης, Wiesbaden 1996) 201 αρ. 202 (M. von Falck).

25. Το ίδιο σχήμα, ωστόσο, απαντά και σε κτένι που σήμερα φυλάσσεται στο Museo Civico της Brescia (V88).

26. J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* (Paris 1985) 112-13 αρ. 51 (όπου και μνεία ενός άλλου κτενιού, με τον ίδιο αριθμό ευρετηρίου, από το οποίο όμως σώζεται ελάχιστο τμήμα).

27. Wulff, *Bildwerke* (σημ. 20) 94 αρ. 288 πίν. IX-X *DACL* XIII,2 (σημ. 19) 2939-40 εικ. 10041· A. Effenberger, Vom Zeichen zum Abbild – Frühzeit christlicher Kunst, στο: *Byzanz. Die Macht der Bilder* (κατάλογος έκθεσης, Dommuseum, Hildesheim, επιμ. M. Brandt, A. Effenberger, Hildesheim 1998) 38 εικ. 26.

28. E. Dauterman-Maguire, H. Maguire, M. J. Duncan-Flowers (επιμ.), *Art and Holy Powers in the Early Christian House* (κατάλογος έκθεσης, Kranert Art Museum of the University of Illinois at Urbana-Champaign 1989, Urbana-Champaign, Chicago 1989) 5-7, 21-22, 28-29, 191-92 αρ. 113-14.

29. *LIMC* VIII (1997) 1048-68 λ. Roma (E. Di Filippo Balestrazzi).

30. *LIMC* III (1986) 301-04 λ. Constantinopolis (M. Vickers). Για την πρώιμη εικονογραφία της Κωνσταντινούπολης, βλ. πρόσφατα F. Ntantalia, *Bronze Medaillons unter Konstantin dem Großen und sein Söhnen. Die Bildtypen der Constantinopolis und die kaiserliche Medaillonprägung von 330-363 n. Chr., Saarbrücken Studien zur Archäologie und alten Geschichte* XV (Saarbrücken 2001) 71-127 (κεφ. Β). Για την εικονογραφία της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης, βλ. αναλυτικά Bühl 1995 και E. Zwierlein-Diehl, Constantinopolis et Roma. Intailles du IVe et du Ve siècle ap. J.-C., στο: M. Avisseau Broustet (επιμ.), *La glyptique des mondes classiques. Mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider* (Paris 1997) 83-96.

31. *LIMC* I (1981) 488-94 λ. Alexandria (Alexandreia) (M.-O. Jentel). Πρβλ. W. A. Daszewski, La personnification et la Tyché d'Alexandrie: réinterprétation de certains monuments, στο: L. Kahil, Chr. Augé, P. Linant de Bellefonds (επιμ.), *Iconographie classique et identités régionales, BCH* Suppl. XIV (Paris 1986), 299-309· Bühl 1995, 119-20. Στην Αλεξάνδρεια υπήρχε ναός της Τύχης, το *Τυχείον*, όπου ανάμεσα στα άλλα υπήρχε αγαλματικό σύμπλεγμα με την Τύχη της Αλεξάνδρειας να στεφανώνει τη Γη, που με τη σειρά της στεφάνωνε τον Μέγα Αλέξανδρο (Daszewski [ό.π.] 302). Κολοσσικό άγαλμα της προσωποποίησης της Τύχης της πόλης φαίνεται ότι είχε ιδρυθεί κοντά στον «πεσσό του Πομπήιου», από το οποίο βρέθηκε μόνο τμήμα του χεριού και του κέρατος της Αμαλθείας. Βλ. σχετικά A. Rowe, Short Report on Excavations of the Graeco-Roman Museum made during the Season 1942 at "Pompey's Pillar", *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie* 35 (1942) 143-44 πίν. XXVII,3.

32. Βλ. σχετικά Ν. Παπαχατζής, «Τύχη», στο: Ι. Θ. Κακριδής (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία* Β (1986) 255-56, απ' όπου και το παράθεμα.

33. J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή* (ελλ. μτφρ., Αθήνα 1999) 22-26, κυρίως 22-23· Shelton 1979, 29-30· S. B. Matheson, The Goddess Tyche, στο: Matheson 1994, 19-33 και P. B. F. J. Broucke, Tyche and the Fortune of Cities in the Greek and Roman World, στο: Matheson 1994, 35-49.

34. T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (Berlin 1960)· Shelton 1979, 29-30, 32· *LIMC* I (σημ. 31) 840-51 λ. Antiocheia (J.-Ch. Balty)· Bühl 1995, 21-29· M. Stansbury-O'Donnell, Reflections on the Tyche of Antioch in Literary Sources and on Coins, στο: Matheson 1994, 51-63· P. Prottung, *Darstellungen der hellenistischen Stadttychen* (Münster 1995) σποράδην *LIMC* VIII (σημ. 29) 115-25 λ. Tyche (L. Villard)· *LIMC* VIII (ό.π.) 125-41 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa)· Π. Παπαγεωργίου, *Το τειχόμορφο στέμμα στην τέχνη της Μέσης Ανατολής και της Αρχαίας Ελλάδας έως το τέλος της ελληνιστικής εποχής* (Θεσσαλονίκη 1997) 205-18· M. Meyer, Bronzenstatuetten im Typus der Tyche von Antiocheia, *KölnJb* 33 (2000) 185-95· E. Christof, *Das Glück der Stadt: Die Tyche von Antiocheia und andere Stadttychen* (Frankfurt am Main-Berlin-Bern 2001)· B. Schmaltz, Zur Tyche von Antiocheia, στο: Δ. Δαμάσκος (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Γλυπτική. Αφιέρωμα στη μνήμη του γλύπτη Στέλιου Τριάντη* (= *Μουσείο Μπενάκη, 1ο Παράρτημα*, Αθήνα 2002) 233-40.

35. *LIMC* VIII (σημ. 29) 125-41 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa).

36. *LIMC* VIII (σημ. 29) 112-13 λ. Tutela (Th. Ganschow).

37. R. Mellor, *Θεά Ρώμη: The Worship of the Goddess Roma in the Greek World* (Göttingen 1975) κυρίως 13-26· Shelton 1979, 30-31. Πρβλ. τη διαφωνία της S. MacCormack, Roma, Constantinopolis, the Emperor, and his Genius, *CQ* 25 (1975) 140-41.

38. Shelton 1979, 28, 33.

39. Για τα ενδύματα των Αμαζόνων και της θεάς Ρώμης, βλ. *LIMC* I (σημ. 31) 650 λ. Amazones (P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras). Πρβλ. την κεντρική μορφή παγανιστικού προσκυνηταρίου ιδιωτικής ευλάβειας που καταχρηστικά ονομάστηκε «βωμός των θεών Lares», σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, *Antioch. The Lost Ancient City* (κατάλογος έκθεσης, Worcester Art Museum 2000-2001, επιμ. Chr. Kondoleon, Worcester 2000) 201 αρ. 85 (S. Deschamps).

40. Βλ. *Age of Spirituality*, 176-77 αρ. 155· *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (κατάλογος έκθεσης, British Museum, επιμ. D. Buckton, London 1994) 35-36 αρ. 13 (M. Mundell-Mango)· Bühl 1995, 115-16· *Antioch. The Lost Ancient City* (ό.π.) 116-17 αρ. 4 (F. Heintz, Chr. Kondoleon)· *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (κατάλογος έκθεσης, Roma 2000, επιμ. E. Ensoli, Eug. La Rocca), 491-93 αρ. 114c (K. S. Painter). Για σχολιασμό και αποκατάσταση του διακόσμου του φορείου, βλ. R. Amedick, Die Tychen des Silberschatzes vom Esquilin und der Wagen des Praefekten von Rom, *JbAC* 34 (1991) 107-14 (με χρονολόγηση στο 362/3) και Bühl 1995, 107-42, 149-50 εικ. 73-74.

41. Bühl 1995, 151-55, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

42. Βλ. σχετικά K. J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981) 87-88 αρ. 32 πίν. 35, 40-41 (για το αγαλματίδιο), 47-50, 57-80 (για το εργαστήριο). Ο Volbach θεωρεί ότι το υπατικό δίπτυχο του Κωνστάντιου αποτελεί καταφανώς δυτικό έργο (Volbach 1976, 42).

43. E. Capps Jr, An Ivory Pyxis in the Museo Cristiano and a Plaque from the Sancta Sanctorum, *ArtB* 9 (1927) 332, 337 εικ. 1· Capps (σημ. 3) 86· *Age of Spirituality*, 629 αρ. 567 (L. Kötzche).

44. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century* (κατάλογος έκθεσης, The State Hermitage Museum, St Petersburg 2000 και Courtauld Gallery, Somerset House, London 2000-2001, επιμ. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell-Mango, London 2000) 60-61 αρ. B22 (V. N. Zalesskaya).

45. *Age of Spirituality*, 445-46 αρ. 405 (L. Kötzche)· Caillet (σημ. 26) 113-15 αρ. 52. Στις ίδιες πυξίδες, το κιβώριο επάνω από το πηγάδι στη σκηνή της συνομιλίας του Κυρίου με τη Σαμαρείτιδα αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

46. Η Kötzche (*Age of Spirituality* [ό.π.]) πιθανολογεί ότι οι δύο αυτές πυξίδες προέρχονται από τη Συρία, ο W. F. Volbach (Zur Lokalisierung frühchristicher Pyxiden, στο: J. A. Schmoll [επιμ.], *Variae Formae, Veritas Una. Kunsthistorische Studien, Festschrift Friedrich Gerke* [Baden Baden 1962] 85-86 εικ. 7-9) από την Κωνσταντινούπολη, ο Caillet (σημ. 26) 115 από την ανατολική λεκάνη της Μεσογείου γενικά, ενώ θεωρώ ότι ο K. Wessel δικαιολογημένα τις θεωρεί κοπτικές (Studien zur oströmischen Elfenbeinskulptur, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftiche Reihe* II [1952-1953] 71).

47. Πυξίδα του Βερολίνου: A. Effenberger, H.-G. Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst* (Berlin 1992) 132 αρ. 48 (H.-G. Severin)· *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand* (σημ. 24) 200-01 αρ. 201 (Fr. von Bargen)· *Früchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und byzantinische Kunst, Berlin* (κατάλογος έκθεσης, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, 6. Dezember 1996 - 31 März 1997, επιμ. Chr. Stiegemann, Paderborn 1996) 230-31 αρ. 62 (G. Bühl). Πυξίδα του Λονδίνου: *Age of Spirituality*, 575-76 αρ. 514 (N. P. Ševčenko)· *Byzantium* (σημ. 40) 74 αρ. 65 (A. Eastmond). Πρβλ. Capps (σημ. 3) 86, 87 (όπου αναφέρεται με τον αρ. 182).

48. Για το τειχόμορφο στέμμα, βλ. κυρίως W. Deonna, Histoire d'un emblème: la couronne murale des villes et pays personnifiés, *Genava* 18 (1940) 119-236, κυρίως 165-86· S. Sande, Römische Frauenporträts mit Mauerkrone, *ActaAArtHist*, series altera 5 (1985) 151-245· J. A. Ostrowski, *Les personnifications des provinces dans l'art romain* (Varsovie 1990) σπορά δην· D. Metzler, Mural Crowns in the Ancient East and Greece, στο: Matheson 1994, 76-85. Πρβλ. πρόσφατα Παπαγεωργίου (σημ. 34) και Ul. Türck, Mauerkronenkelim von der Antike bis zur Gegenwart. Zum historischen Ursprung eines anatolischen Kelimmusters, *Boreas* 23-24 (2000-2001) 163-87.

49. Πρβλ. M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel: zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia* VII (Wiesbaden 1999) 54 πίν. 50,1-2· E. Angelicoussis, *The Holkham Collection of Classical Sculptures, Monumenta Artis Romanae* XXX (Mainz 2001) 146 αρ. 46 πίν. 84. Η παρουσία του πέπλου επάνω από το πυργωτό διάδημα απαντά σχετικά σπάνια, όπως για παράδειγμα στον οπισθότυπο χάλκινου νομίσματος του Κωνσταντίου Β', του 353. Βλ. Bühl 1995, 50 εικ. 20.

50. Bühl 1995, 182-88 εικ. 95 και 97.

51. *Age of Spirituality*, 48-50 αρ. 48 (J. C. Anderson)· *Aurea Roma* (σημ. 40) 447-48 αρ. 34 (S. C. Bean).

52. N. Netzer, Redating the Consular Ivory of Orestes, *Burlington Magazine* 125 (1983) 265-71. Η Κωνσταντινούπολη εικονίζεται στα δεξιά του υπάτου και κρατά σκήπτρο και δισκάριο με το γράμμα Α. Για την ταύτιση της προσωποποίησης αυτής, βλ. πρόσφατα A. Cameron, Consular Diptychs in their Social Context: New Eastern Evidence, *JRA* 11 (1998) 393-95, με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

53. Shelton 1979, 27-28· Bühl 1995, 121-24 εικ. 65. Για τη χρονολόγηση του κυπέλλου σύμφωνα με τις σφραγίδες

άλλων αργυρών αντικειμένων του ίδιου θησαυρού, βλ. Bühl 1995, 124 σημ. 361.

54. Shelton 1979, 36.

55. *Ägypten zur Römerzeit. Antikes Leben aufgrund der numismatischen Quellen* (κατάλογος έκθεσης, Staatliche Münzsammlung München 1989, επιμ. D. O. A. Klose, B. Overbeck, München 1989) 104 αρ. A27 (S. Schoske)· Bühl 1995, 189 εικ. 99· Αικ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Οστέινα πλακίδια. Διακόσμηση ξύλινων κιβωτιδίων από τη χριστιανική Αίγυπτο* (Αθήνα 2000) 191, 222, 313 αρ. 412 πίν. 107.

56. Capps (σημ. 3) 86· *Age of Spirituality*, 191-92 αρ. 170 (K. J. Shelton)· *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand* (σημ. 24) 199 αρ. 199 (B. Pinsker)· *Aurea Roma* (σημ. 40) 472 αρ. 83 (R. M. Bonacasa Carra). Για τον πυρσό και τα συγγενικά του παράλληλα, βλ. και Bühl 1995, 189-91.

57. Πρβλ. *LIMC* VIII (σημ. 29) 124-25 λ. Tyche (L. Villard)· Παπαγεωργίου (σημ. 34) 234-35· Λοβέρδου-Τσιγαρίδα (σημ. 55) 222.

58. A. Cameron, The Date and Owners of the Esquiline Treasure: the Nature of the Evidence, *AJA* 89 (1985) 141.

59. *Age of Spirituality*, 175-76 αρ. 154 (K. J. Shelton). Η Κωνσταντινούπολη του ειδωλίου κρατά στο αριστερό χέρι κέρας Αμαλθείας, ενώ στο δεξί έως το 1914 κρατούσε δόρυ, που όμως αφαιρέθηκε επειδή αποτελούσε πιθανότατα μεταγενέστερη προσθήκη. Ενδεχομένως θα μπορούσε να κρατά θύρσο ή πυρσό.

60. *LIMC* VIII (σημ. 29) 139-40 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa). Για το κέρας της Αμαλθείας, γενικότερα, βλ. πρόσφατα K. Bemmann, *Füllhörner in klassischer und hellenistischer Zeit* (Frankfurt am Main-Berlin-Bern 1994).

61. Για τα Genius, βλ. γενικότερα *LIMC* VIII (σημ. 29) 599-607 λ. Genius (I. Romeo), κυρίως 599-600, 606-07. Πρβλ. και *Römer am Rhein* (κατάλογος έκθεσης, Römisch-Germanisches Museum Köln, Köln 1967) 160-61 αρ. A 88-A 89, 221-22 αρ. C 101-C 102, 328-29 αρ. H 3, 3a (O. Doppelfeld, H. von Petrikovits, J. Zadoks-Josephus, W. J. T. Peters, H. Oehler). Για την Ίσιδα, βλ. *LIMC* V (1990) 794-95 λ. Isis (Tran Tam Tinh) και πρόσφατα, *Aurea Roma* (σημ. 40) 518 αρ. 147 (M. P. Del Moro).

62. *Age of Spirituality*, 485 αρ. 436 (A. St. Clair), όπου διατυπώνονται επιτυχημένες τεχνοτροπικές συγκρίσεις με έργα που έχουν εν τω μεταξύ προσγραφεί στα προϊόντα αιγυπτιακών εργαστηρίων.

63. L. Martini, Cl. Rizzardi, *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna* (Ravenna 1990) 62-65 αρ. 2.

64. *Age of Spirituality*, 509-10 αρ. 457 (E. Lucchesi-Palli)· 510-12 αρ. 458-461 (E. Lucchesi-Palli, H. L. Kessler). Πρβλ. *Früchristliche Kunst* (σημ. 47) 220-23 αρ. 59 (G. Bühl). Οι Martini και Rizzardi δικαίως θεωρούν ότι πρόκειται για έργο που προέρχεται από την Αίγυπτο (ό.π., 64-65).

65. *Age of Spirituality*, 581-82 αρ. 520 (A. St. Clair), όπου αποδίδεται σε εργαστήριο της Συροπαλαιστίνης, μολονότι επισημαίνονται τεχνοτροπικές ομοιότητες με ελεφαντοστά από την Αίγυπτο.

66. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι στο κύπελλο εκτός από την προσωποποίηση της Κύπρου, η προσωποποίηση της Αλεξάνδρειας τοποθετείται ανάμεσα σε εκείνες της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης. Και αν επιμένουμε να διακρίνουμε ότι οι προσωποποιήσεις αυτές ουσιαστικά αποδίδουν εκκλησιαστικές περιφέρειες, τότε ο αποκλεισμός της προσωποποίησης της Αντιόχειας θα μπορούσε να ερμηνευτεί όχι τόσο από τη θέληση να τονιστεί η αυτοκέφαλη Εκκλησία της Κύπρου όσο από τον ανταγωνισμό των πατριαρχείων Αλεξανδρείας και Αντιοχείας. Αλλά αυτό αποτελεί καθαρή υπόθεση. Επιπλέον, δεν είναι δυνατόν προς το παρόν να υποστηριχτεί ότι το κύπελλο φιλοτεχνήθηκε στην Αίγυπτο, αφού το διαθέσιμο προς σύγκριση υλικό δεν οδηγεί σε μια τέτοια κατεύθυνση.

67. Βλ. σχετικά Cutler (σημ. 9) 43-64, και πρόσφατα *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη* (κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2001) 44-46 αρ. 6 (M. Laubenberger). Είμαι πεπεισμένος από την εξαιρετική ανάλυση του Cutler ότι το δίπτυχο αποτελεί αντίγραφο παλαιοχριστιανικού προτύπου.

68. R. H. Randall Jr, Late Roman and Egyptian Ivories, στο: R. H. Randall Jr (επιμ.), *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery* (New York 1985) 80, 100 αρ. 170 a-b και έγχρ. πίν. 41.

69. Fr. Von Bargen, Zur Materialkunde und Form spätantiker Elfenbeinpyxiden, *JbAC* 37 (1994) 45-63.

70. Caillet (σημ. 26) 116-17 αρ. 53· πρβλ. *Früchristliche Kunst* (σημ. 47) 229 αρ. 61 (G. Bühl).

71. Volbach, Zur Lokalisierung (σημ. 46) 82-83 εικ. 2-3. Πρβλ. Volbach 1976, 27: «*die Pyxiden... zeigen dann eine vollkommene Vernachlässigung der Form und leiten zur Kunst des 7. Jahrhunderts über*»· Caillet (σημ. 26) 117, με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία, σχετικά με τη συζήτηση για την προέλευση των πυξίδων αυτών και των συγγενικών τους έργων.

72. Capps (σημ. 43) 334.

73. Για την έννοια του επιθέτου "κοπτικός" και την παραγωγή των εργαστηρίων της Αιγύπτου για κοινό χριστιανών και ειδωλολατρών, βλ. τελευταία Th. Thomas, Greeks or Copts? Documentary and Other Evidence for Artistic Patronage During the Late Roman and Early Byzantine Periods of Herakleopolis Magna and Oxyrhynchus, Egypt, στο: J. H. Johnson (επιμ.), *Life in a Multi-Cultural Society: Egypt from Cambyses to Constantine and Beyond* (Chicago 1992) 317-20· η ίδια, *Late Antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this World and the Next* (Princeton 2000) σποράδην.

74. M. Rodziewicz, *Les habitations romaines tardives d'Alexandrie à la lumière des fouilles polonaises à Kôm el-Dikka, Alexandrie* 3 (Varsovie 1984), 148, 243-45 εικ. 169· E. Rodziewicz, Archaeological Evidence of Bone and Ivory

Carvings in Alexandria, στο: J.-Y. Empereur (επιμ.), *Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellenistique et romaine, BCH Suppl.* 33 (Paris 1998) 143 εικ. 6.

75. A. St. Clair, Evidence for Late Antique Bone and Ivory Carving on the Northeast Slope of the Palatine: The Palatine East Excavation, *DOP* 50 (1996) 369-74. Σε αρκετές άλλες περιοχές της Βόρειας Αφρικής, της Παλαιστίνης και της Βόρειας Ευρώπης υπάρχουν ενδείξεις κατεργασίας οστού, μολονότι δεν είναι ακόμη δυνατόν, κατά τη γνώμη μου, να γίνει με βεβαιότητα λόγος περί εργαστηρίων με μονιμότητα, ποικιλία προϊόντων και αποδεδειγμένα μεγάλη διάρκεια παραγωγής. Βλ. V. J. Hutchinson, D. S. Reese, A Worked Bone Industry at Carthage, στο: J. H. Humphrey (επιμ.), *The Circus and a Byzantine Cemetery at Carthage* (Ann Arbor 1989) 549-94 κυρίως 562, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

76. Rodziewicz, Archaeological Evidence (σημ. 74) 135-58.

77. Βλ. σημ. 5.

78. *L'art copte en Égypte* (σημ. 17) 210 αρ. 254 (M.-H. Rutschowskaya).

79. M.-H. Rutschowskaya, A. Desreumaux, Une peinture copte sur un bois inscrit en araméen christo-palestinien au Musée du Louvre, *CRAI* (1992) 83-92· M.-H. Rutschowskaya, *La peinture copte, Musée du Louvre, Département des antiquités Égyptiennes* (Paris 1992) 60-62 αρ. 40· *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (κατάλογος έκθεσης, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1er février 1993, Paris 1992) 146-47 αρ. 100 (M.-H. Rutschowskaya). Ο Th. Mathews (*The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* [Princeton 1999] 187 και σημ. 17t) συνδέει το συγκεκριμένο έργο με την επιβίωση της παγανιστικής λατρείας. Το κείμενο που καλύφτηκε από τη ζωγραφική επιφάνεια με την παράσταση της Ανθούσας, της προσωποποίησης της Κωνσταντινούπολης, αποτελείται από εδάφια της Καινής Διαθήκης στα αραμαϊκά, αλλά δεν είναι δυνατόν να αποδειχτεί ότι ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε σε ειδωλολατρικό περιβάλλον. Πρβλ. και Bühl 1995, 56-58. Η επιβίωση της ειδωλολατρίας στη Βόρεια Αφρική (εκτός της Αιγύπτου) μπορεί να παρακολουθηθεί το πολύ έως τις αρχές του 5ου αιώνα. Βλ. A. Chastagnol, N. Duval, Les survivances du culte impérial dans l'Afrique du Nord à l'époque Vandale, στο: *Mélanges d'histoire ancienne offerts à William Seston, Publications de la Sorbonne, Études* IX (Paris 1974) 87-118· F. M. Clover, Emperor Worship in Vandal Africa, στο: G. Wirth (επιμ.), *Romanitas-Christianitas: Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit. Johannes Straub zum 70. Geburtstag am 18. Oktober 1982 gewidmet* (Berlin 1982) 661-74· P. van Nuffelen, Zur Rezeption des Kaiserkultes in der Spätantike, *Ancient Society* 3 (2002) 263-82.

YANNIS D. VARALIS

An ivory comb with the personifications of Rome and Constantinople

The Benaki Museum comb (inv. no. 10287) was acquired in 1925 from the Paris dealers Daguerre, with a stated provenance of Egypt. It belongs to the type of compact combs and has engraved decoration in low relief. On one side is a depiction of the goddess Roma enthroned under a ciborium with spirally fluted columns, wearing a helmet and with a spear in her right hand and an orb in her left. On the other side is the personification of the Tyche of Constantinople, also enthroned under a ciborium, wearing a sleeved chiton and himation. On her head she has a turreted diadem and a peplos which reaches down to her shoulders. She holds a torch in her right hand and a cornucopia in her left. Both thrones have a tall back, a cushion on the seat and a footstool.

Though made of ivory, the comb displays the typical features of wooden Coptic combs. All have a rectan-gular form and a compact shape, with a few thick teeth on one of the two narrow sides and numerous thin teeth on the other. In shape it bears a great resemblance to two combs found in excavations in Egypt –one made of ivory and the other of wood– though these are very different stylistically.

The presence of the goddess Roma and the Tyche of Constantinople make the Benaki Museum comb unique of its type. The portrayal of Roma has adopted iconographic features dating from the late 4th or early 5th century, but certain details, such as the ciborium with its baldachin, are found in works of the mid-6th century. The Tyche of Constantinople has specific symbols representative of her role as protectress of the new capital. She wears a turreted crown which has its origin in Hellenistic and early Roman portrayals of the goddess Cybele, but is also found in representations of Constantinople from the early 6th century. The depictions of Roma and Con-

stantinople thus follow models from earliest Christian times, but the closest iconographic parallels are to be found in the 6th century, when the established forms survived only in the provinces, and appear to have been abandoned by the workshops of Constantinople.

The allegorical depictions of the two capitals follow models of imperial iconography and no doubt symbolise the prosperity guaranteed in the east and the west by the central state authority and its legitimate representatives in the provinces. An example of these portrayals may perhaps have provided the model for the personifications of the two capitals in the diptych in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, produced centuries later and under special cultural conditions.

An analysis of the stylistic features of the representations on the comb suggests a cautious dating to the second half of the 6th century. An identical treatment of the facial types, also engraved in low relief, is found in a group of ivory pyxides attributed to Egyptian workshops and dated to the second half of the 6th century.

Both iconography and style accord with the probability of the comb having being produced in Egypt. Moreover a fragment of the lid of a bone pyxis, found on the floor of a house in Alexandria and datable to the 6th or 7th century, shows a figure of Dionysos with remarkable similarities to the portraits on the comb. These resemblances are especially valuable as the object has been associated with a large group of bone and ivory shards and unfinished works which display the skill of such workshops in Alexandria at their peak.

One of the most important questions concerning the comb, whether it was an object of daily use with ornamentation inspired by the insignia of imperial iconography or a work of art with no special symbolism for its user cannot be answered in the absence of archaeological evidence. The presence of earth between the narrow teeth of the comb merely confirms that it was found in an excavation. The discovery of a painting with a representation of the Tyche of Constantinople in a house in Edfu in Upper Egypt indicates that such personified portrayals are sometimes found even in marginal areas, outside the great cities and at a late date, the first half of the 7th century. The Benaki Museum comb could have been a funeral offering at the grave of a distinguished member of Egyptian society, more specifically from Alexandria, but this is a theory which cannot be confirmed at the present time.

GEORGE TOLIAS

"Erudite pleasures". Two portable painted maps in Greek collections

THE BENAKI MUSEUM map collection contains a large painted map of Greece; a smaller map of Corfu, similar in technique and aesthetic, recently came to light in the Kyriazopoulos Collection in Thessaloniki.[1] Both maps are painted in tempera on wood and are unsigned and undated. These two maps form the subject of this paper, which attempts to trace their models and the cultural ambience that engendered them, and to examine the origins and functions of this type of map production.

Origins and developments

The 15th and 16th centuries were a key period in the history of cartography. During this time the output of maps increased radically, cartographic applications and practices proliferated, and the display of maps in both private and public spaces became a common practice, serving a wide range of purposes. The situation was a complex one, as this voluminous map production was both the outcome of a long established tradition and a field of experimentation for certain basic issues of the emergent modernity.

15th and 16th century maps are products and initiators of the new scientific spirit, as they tend to be tools for the understanding and the administration of space.[2] At the same time they retain their links with the medieval heritage: early maps are largely dependent on the texts they illustrate, both secular and sacred, serving as visual memory banks and symbolic representations of the Creation.[3] Throughout the 16th century printing would gradually establish and impose the modern, instrumental use of maps, without suspending their longstanding symbolic functions, which would remain active until the mid-17th century. The constructive tension between tradition and renovation, apparent in all early map making, is most prominent in the practices of painted map production.

Although all maps were manuscript until the invention of printing, the techniques which they adopted followed parallel but not identical paths to those of painting. Medieval maps were drawn on parchment and, as Patrick Gautier Dalché points out, we have no evidence to support the existence of maps painted on wood before the early modern period.[4]

Little by little, portolan charts achieved autonomy from navigational textbooks[5] and mappaemundi,[6] the medieval maps of the world, were liberated from the theological, cosmological and historical texts which they had until then accompanied and illustrated. The interdependence between map and text is indicated by the early terminology: the terms "portolano" and "mappaemundi" were used to designate both visual representations and narrative descriptions.

A turning point in the history of western European map literacy occurs when the map becomes independent of the text, a discrete, distinct artefact. The production of independent painted maps is linked to the tradition of book illustration. Maps and map-like topographical images were originally conceived as supplementary tools for reading and understanding the texts which they were summarizing and illustrating.

This process was strengthened by developments in traditional topographical and cosmographic miniature

painting. From as early as the end of the 14th century the illustration of manuscripts of a religious, geographical, historical or encyclopaedic nature tended towards a 'cartographic' treatment of subject matter dealing with the depiction of space.[7] Examples are numerous and a systematic examination would reveal continuities, breaks and landmarks on the path towards cartographic representation in the modern meaning of the term.[8]

The earliest maps followed the techniques of miniature painting and were intended for use with books, as illustrations. The map was an integral part of the book, and was housed and consulted in a library and kept on a shelf or, in the case of the nautical map, in a special cylindrical container. Conversely, autonomous mappaemundi present an interesting situation, as some were independently displayed in public places. They adopted for this purpose the techniques of stained glass, mosaics or even reliefs, but normally those of mural painting (*al fresco* or *secco*),[9] and they became the most direct ancestors of the Renaissance painted map.[10]

Painted maps form a specific category of artefact which has not so far been examined in the context of the history of cartography or of art. However certain aspects of the production of painted maps –the most spectacular– have been systematically studied, particularly in recent years. We therefore have a relatively clear picture of the large-scale programmes of cartographic decoration in palaces of Florence, Venice and the Vatican, as well as of certain important villas and monasteries in Renaissance Italy.[11]

The practice of cartographic wall painting lasted for a relatively long period. It covers the whole of the early modern era (mid-15th - mid-17th century) and cross-fertilises with the tradition of mural mappaemundi, especially in its earliest phase.[12] These maps were normally used to decorate public spaces or the private spaces of public figures, the formal or informal centres of spiritual and temporal power. Their display had a symbolic, indeed a political character, while at the same time it fulfilled a wide range of cognitive and aesthetic functions. The use of cartography and broader cosmographic iconography as a subject of interior and exterior decoration had already been established by the early 16th century: in a text of 1510 describing the ideal residence of a cardinal, Paolo Cortesi states that it should be decorated with maps and representations of the strangest and most unusual works of nature. These pictures are a source of intense "erudite pleasure" which whets the mind and sets its stamp on the intellect.[13]

Gradually, from the mid-16th century onwards, this public cartography of prestige was articulated in wider thematic cycles covering specially constructed halls: painted maps became associated with maps of the heaven and the constellations, with allegorical images of pagan or Christian cosmology and with a rich encyclopaedic iconography of subjects from natural history. Impressive halls were thus created, which were at the same time theatres of memory and spaces of meditation.[14]

These phantasmagorical halls would reach their zenith (the period of their greatest currency) in the years 1565-1585. Cosmographic halls might be seen as a stage in the progression towards the atlas, in other words as one expression of the long maturation of the conventions which allow the world to be represented in a series of uniform cartographic images.[15] However this evolutionary interpretation is not completely valid as these concepts, albeit collections of maps in serial form, present a number of particular distortions of the conventions defining the way the world is perceived. In conventional cartography the mapreader is placed in a conceptual position outside and above natural space, as the representation is a two-dimensional image, transforming spherical reality into a plane surface. Cosmographic galleries, by contrast, place the viewer within a three-dimensional representation of space, transform the convex surface of the earth into a concave and express the globalising vision of Renaissance cosmographic thought.

The platonic idea of the existence of a single truth –unique, spherical and at the same time accessible to the human mind– is one of the central preoccupations of the era. In the cosmographic galleries, maps were perceived by the Renaissance elites as instruments of meditation, an idea to which the contemporary climate of Mannerism and the allegorical aesthetic of the *studioli* unquestionably contributed.[16]

Portable painted maps existed prior to cosmographic halls, and in a way formed their ancestry. Their production continued during the vogue of cosmographical halls, of which they represent the most private and modest version. Maps executed in techniques drawn from painting, usually in tempera on wood but later in oil on canvas, appear at the beginning of the 15th century. They emerge from the tradition of miniature

Fig. 1. Egnazio Danti and Stefano Buonsignori, the Guardaroba Medicea. Florence, Palazzo Vecchio (photo: A. Scognamillo).

illustration and display affinities with the early painted terrestrial and celestial globes, whose origins coincide with that of painted maps[17] and which are similarly autonomous objects, freed from narrative traditions and the world of books. The production of portable painted maps gathered strength during the 15th and 16th centuries, in spite of the fact that from a certain point onwards printing would permit the dissemination of a standardised, reliable and less costly product.[18]

Lacking the monumental magnificence of cosmographic galleries, portable painted maps such as the two mentioned here failed to attract the interest of contemporaries. Furthermore, as they were frequently removed from their original location, most have not resisted the passage of time. Nonetheless the ownership and display of portable painted maps seems to have acquired significant dimensions.

We find in Venice a number of references to portable painted maps. Around 1443 Antonio Leonardi executed two maps for the Doge's Palace (one a map of the world and the other of Italy), which were destroyed by fire forty years later.[19] In 1531 the cosmographer Domenico Zorzi, a Greek from Methoni, painted a world map for the Sala del Collegio and between 1535 and 1544 he executed for the Chapel of the Senate maps of the regions of Palestine and Greece where events in the New Testament took place. In 1574 these were also destroyed by fire.[20] The same fate befell the maps painted by Giacomo Gastaldi in the Doge's Palace.

Painted maps with varied subject matter, though mainly of the earth and the heavens, appear to have adorned not only the Doge's Palace but also the mansions of the nobility, church leaders and intellectuals, while cheaper printed maps were used in the dwellings of people of limited education and means, and even of simple craftsmen.[21] Recent studies of the ownership and display of maps in Venice have brought to light many cases where aristocrats, clerics and bourgeois used globes and maps to decorate the entrance halls, salons and studies of their houses in the 16th and early 17th centuries.[22]

Information as to the ownership of portable painted maps can be derived from the records of the moveable property of rulers and officials both temporal and spiritual. We know that twentyone maps, now lost –most

Fig. 2. Anonymous, painted portable map of Greece. Athens, Benaki Museum 33115 (photo: M. Skiadaressis).

of which are stated as being painted– were recorded in the inventories of Lorenzo de Medici in 1512.[23] Painted maps are also referred to in property registers of Venetians of various social levels, such as the miniature painter Gasparo Segezzi, the collector Girolamo Gualdo, Bishop Leonardo Mocenigo and the judge Ludovico Usper.[24] Ownership and display of painted maps was a practice adopted in smaller Italian cities and also abroad, generally by those at the top of the social ladder: they are thus found in the collections of the Gonzagas, the rulers of Mantua, and in those of Isabella d'Este in Modena, as well as in the property registers of the kings of England, France and Hungary.[25] In the British Isles painted maps were used to embellish temporary constructions for hosting diplomatic or royal festivities,[26] and together with mosaic, gobelin or coloured printed maps they were displayed in public and private buildings in Amsterdam in the late 16th and the early 17th century.[27]

The map of Greece

The map of Greece in the Benaki Museum (inv. no. 33115) (fig. 2) is unsigned and undated. It is painted in tempera on wood (dimensions 110 x 88 cm) and was donated to the Museum by H. Kecveis-Tobler in 1997. The map was published in the catalogue of the exhibition *Greek Venice, Venetian Greece*[28] and in the Museum's recent publication, *Greece at the Benaki Museum.*

It is closely related to the map of Greece executed by the Dominican cosmographer Stefano Buonsignori in 1585 (fig. 3)[29] for the Guardaroba Medicea in Florence (fig. 1). The cartographical execution and the toponomy of the two works are closely connected, the dimensions are identical, the colouring and the lettering similar.

The Guardaroba in the Palazzo Vecchio in Florence, known as the "Sala del Mappamondo" after the colossal terrestrial globe made for it by Egnazio Danti which can still be found there,[30] is the earliest cosmographical map gallery and at the same time an organised collection of natural curiosities, historical tokens and art objects, a cabinet of curiosities or *Wunderkammer*, one of the first of its kind.[31] The concept of the gallery aimed at transforming the prince's former Treasury, together with part of his archaeological collection, into an area of universal knowledge, Cosmo de Medici's private space for contemplation and meditation.

We owe to Giorgio Vasari a detailed description of the concept and aims of the venture:[32] the treasures of the Medici's princely collections were to be kept in cabinets with maps painted on the door panels. Celestial and terrestrial maps would be painted on the vault with the constellations all around. Between the constellations and the maps on the cabinets 300 portraits of celebrated figures from the previous five centuries would be displayed, together with original busts of men of antiquity who ruled over the regions depicted in the maps. Surrounding the maps would be the fauna and flora native to those areas. The famous astronomical clock which Lorenzo della Volpaia created for Lorenzo the Magnificent, showing the daily movement of the planets, was to be suspended in mid-air with special machinery. The hall was also to contain two globes by Egnazio Danti, one terrestrial and one celestial, of which only the first was completed. A system of references inscribed on the globes would have linked them with the territories and the constellations depicted in the hall. The supervision of the work was undertaken successively by the Dominican cosmographers Egnazio Danti and Stefano Buonsignori between 1563 and 1586.

Vasari sees in this *invenzione* a cosmographic device with an encyclopaedic application: "*This fanciful invention came from Duke Cosimo, who wished to put together once and for all these things both of heaven and of earth, absolutely exact and without errors, so that it might be possible to see and measure them separately and all together, according to the pleasure of those who delight in this most beautiful profession and study it*".[33] However the cosmographic 'theatre' conceived by Cosmo de Medici was also to be perceived as a historical fantasy. The Guardaroba was not completed during the lifetimes of Cosimo or his successor Francesco, and when the new Grand Duke of Tuscany, Ferdinando di Medici, sought information as to his predecessors' projects in hand, Antonio Lupicini, a mathematician and engineer involved in the revision of the calendar, described the Guardaroba as a hall of illusions aimed at interpreting history on a cosmographic basis.[34]

The differences between the two maps are few but significant: they consist mainly of variances in the calculation of the meridians, the absence of rhumb-lines in the Benaki map, differences in the place-names, the shape and decoration of the cartouche and the addition

Fig. 3. Stefano Buonsignori, painted map of Greece, 1585. Florence, Palazzo Vecchio, Guardaroba Medicea (photo: A. Scognamillo).

on the Benaki map of a decorative scene in the lower part of the work.

The divergence in the calculation of the meridians need not necessarily have been an error on the part of the maker of the Benaki map. Cartographers of the 15th and 16th centuries, and especially those who drew maps for Ptolemy's *Geographia*, vacillated as to whether Corfu was traversed by the 44th, 45th or 46th meridian.[35] The anonymous maker of the Benaki map agrees with Stefano Buonsignori on the geographical longtitude of Constantinople (56th south), but alters that of Corfu from 44th to 46th.

More important is the fact that the Benaki map does not contain the network of rhumb-lines of the Florentine map. This network constitutes a chartmaking tradition, the basic canvas on which a portolan chart is drawn. The rhumb-lines are notional lines based on the subdivisions of the magnetic compass, which correspond in empirical fashion to the possible directions of the winds, and thus to the routes available to sailing ships. The lines have no connection with loxodromes, which were implemented from the early 17th century and are still used in maritime cartography today. It was on this grid that the chartmaker set up his map, calculated distances and sketched islands and coastlines. The same function was performed by the network of parallels and meridians, which defined in mathematical fashion the location of the various areas on the map and their relationship to each other on the basis of the coordinates of geographical longtitude and latitude.[36]

The maps in the Guardaroba Medicea, whether designed by Egnazio Danti or by Stefano Buonsignori, make full use of both these methods. The reason is revealed to us by Giorgio Vasari: the Guardaroba was to contain paintings "*after the manner of miniatures* [of] *the Tables of Ptolemy, all measured with perfect accuracy and corrected after the most recent authorities, with exact charts of navigation and their scales for measuring and degrees, done with supreme diligence*".[37] Both Egnazio Danti, who worked on the Guardaroba for twelve years (1563-1575) and was responsible for 30 maps, and his successor, Stefano Buonsignori, who painted nineteen maps over the course of ten years (1576-1586),[38] made general, though not wholly systematic, use of this mixed system of cartography which combines maritime with Ptolemaic techniques.

This trend of 'modernising' Ptolemaic maps, and at the

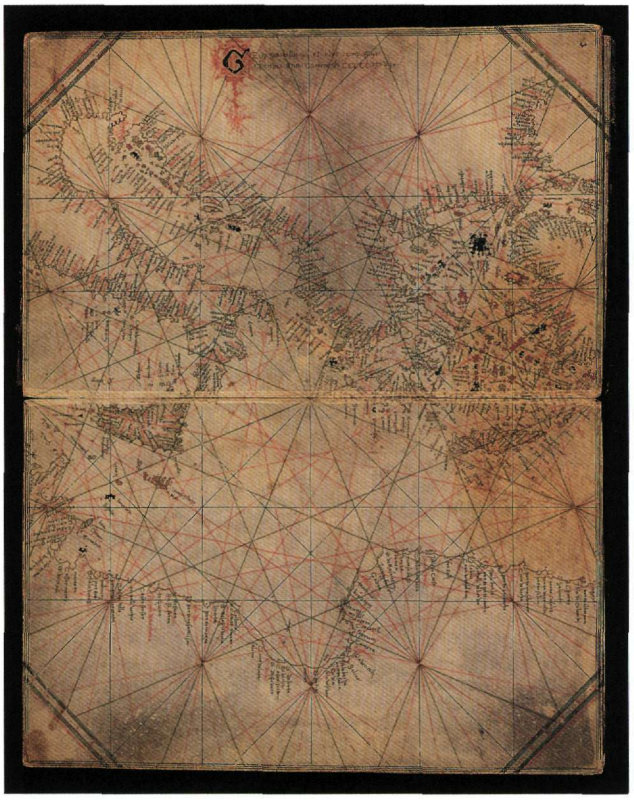


Fig. 4. Giacomo Gastaldi, detail from the printed coloured map of south-eastern Europe. Venice 1560. Athens, M. Samourka Collection (photo: A. Smaragdis).
Fig. 5. Georgios Sideris, portolan chart of south-eastern Europe, 1537. Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, 5223 (photo: Foto Toso).

Fig. 6. Stefano Buonsignori, the Medici coat of arms from the painted map of Spain, 1577-1581, detail. Florence, Palazzo Vecchio, Guardaroba Medicea (photo: A. Scognamillo).

Fig. 7. Anonymous, the Medici coat of arms from the portable painted map of Greece, detail. Athens, Benaki Museum, 33115 (photo: M. Skiadaressis).

same time of integrating empirical maritime cartography into a mathematical framework, is apparent from the early 16th century, with the addition of revised maps to editions of the *Geographia*, and the incorporation of empirical data within the mathematical system of Ptolemaic coordinates.[39] The Florentine map of Greece thus includes elements from the two traditions. It has affinities with the modern, updated 'Ptolemaic' maps which were added to editions of the *Geographia* from 1513 onwards, and in particular with the maps of Greece executed by Giacomo Gastaldi between 1548 and 1560 (fig. 4). In the outline of the Greek peninsula and the islands Gastaldi's maps are clearly influenced by the portolan charts produced in Venetian workshops, especially those of Battista Agnese and his successors in the tradition, such as Giorgios Sideris (fig. 5). The treatment of Crete raises questions as to its model, however, as the outline of the island, although remaining within the general prescriptions of Ptolemaic cartography, does not correlate with other representations of the island.[40]

The differences in geographical data lie in the place-names and the treatment of relief. The toponomy of the Florentine map is much richer, while, conversely, the Benaki map shows the relief more fully and in greater detail. There are also other variances, such as the treatment of the island of Santorini, which is curiously missing from the Florentine map, even though it shows Christiani, one of a group of small rocky islets 10 miles south-west of Akrotiri. The maker of the Benaki map tries to correct the omission, substituting "Tera" (Santorini) for the island of Dia to the north of Herakleion, and adding a depiction of the Caldera volcano.[41]

As for differences of detail, the Benaki map treats Greece and Asia Minor identically (the latter is sketchi-

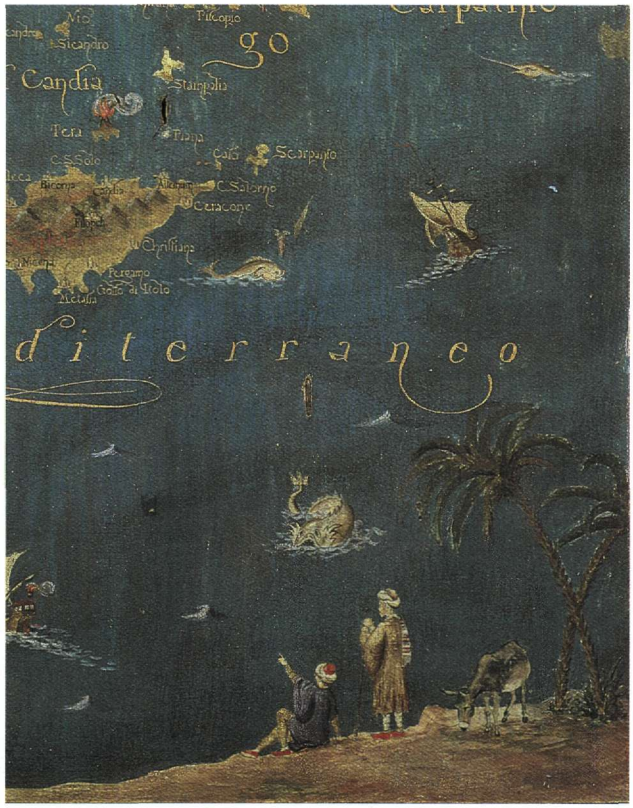


Fig. 8. Detail on the lower right side of the painted portable map of Greece. Athens, Benaki Museum 33115 (photo: M. Skiadaressis).

Fig. 9. [Egnazio Danti?], decorative motif on the lower right side of the painted map of Basilicata, 1579-1581. Vatican, Galleria delle Carte Geografiche (photo: Braziller Publications).

ly depicted in the Guardaroba) and contains a variation in the cartouche. Absent are the mourning, allegorical figure of occupied Greece and her attendant with the extinguished torch. The historical description of Greece is placed within a golden ring, while the decoration of the Medici coat of arms reproduces that in the map of Spain in the same Gallery (figs 6, 7), also the work of Stefano Buonsignori. This provides a link between the Benaki map of Greece and the overall cycle of cartographic works in the Guardaroba, a point to which we shall return. Small, superficial differences can also be observed in the text within the cartouche. The most significant is the omission in the Benaki map of the concluding reference to the change from the ancient to the modern Greek place-names, an omission which may be explained by the smaller dimensions of the cartouche.[42]

The Benaki map also adds ships, sea creatures and waves, especially in the lower right section of the map, where there is also a representation of the African coastal landscape, with two bedouins and their pack-ass resting beside a palm tree and gazing towards Greece (fig. 8). This is a significant addition, as it alters the balance and the aesthetic of the work: the lower part of the map, with the observers on the shore and the coastal landscape, creates a primary area of realism above which the map itself 'hangs' suspended. This distinctive treatment differentiates the Benaki map from those of the Florentine cycle, while providing a link with another contemporary painted map cycle supervised by Egnazio Danti: the Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican, to be discussed later in this article. Certain maps of the cycle display a similar visual treatment, which divides the map into two representational levels –the first realistic and the second cartographic (e.g. the map of Basilicata, fig. 9).

The maps in the Guardaroba, the first attempt at a construction of a map gallery, were actually portable painted maps which formed a series through being executed on the doors of a group of cabinets. The unsystematic arrangement of the maps from the geographical point of view, and the fact that two separate maps of Asia Minor can still be found in the Guardaroba, indicate the experimental nature of the enterprise and permit the speculation that more maps of the same areas were executed. It is therefore not entirely impossible that the Benaki map comes directly from the map cycle

Fig. 10. Anonymous, painted portable map of Corfu. Thessaloniki, Kyriazopoulos Collection (photo: K. Manolis).

Fig. 11. [Egnazio Danti?], painted map of Corfu. Vatican, Galleria delle Carte Geografiche (photo: Braziller Publications).

in the Guardaroba, in other words that it is an original, duplicated work. This hypothesis is strengthened by the high artistic and cartographic quality of the Greek map, the similarity of the lettering in the inscriptions, and the identical dimensions of the two works.

But even if the Benaki map is a faithful reproduction of that of Buonsignori, the time-consuming work of copying must have been carried out in situ with the consent, if not at the request of the Grand Duke of Tuscany, as the Guardaroba is situated at the heart of the palace near the ruler's private apartments. In this case it must have been a reproduction, intended as a gift from the Grand Duke to a distinguished visitor to the Guardaroba who had strong ties with Greece –possibly a Venetian– or to a prominent figure with humanistic interests. The case is strengthened by the presence of the Medici coat of arms on the Benaki map. In this situation the circumstances and the procedure of reproducing the map may even have left some trace in the local archives.

The map of Corfu

The map of Corfu in the Kyriazopoulos Collection (fig. 10) is also unsigned and undated. It is badly

Fig. 12. [Egnazio Danti?], Galleria delle Carte Geografiche, 1579-1581. Vatican (photo: Braziller Publications).

damaged, especially on its side edges, an indication of varied adventures and travels. It is painted in tempera on wood, 35.7 x 38 cm in dimensions. It is related to the wall map of Corfu in the Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican (figs 11, 12).

The Galleria was constructed between 1579 and 1581 and is the second and better preserved of the two large-scale cartographic programmes in the Holy See.[43] The first map cycle is in the Terza Loggia, and was begun earlier than the Galleria, in 1560, although the decoration was completed in 1585, after that of the Galleria. The Terza Loggia cycle was constructed and decorated by anonymous artists and consists of a group of historical maps and religious pictures, which illustrate the sacred cosmogony from the creation of the world up until the spread of the Christian faith.[44] Egnazio Danti, cosmographer to Pope Gregory XIII from 1580 onwards, played the leading role in the execution of both cycles.[45]

The Galleria delle Carte Geografiche is a covered peristyle 120 metres long which joins the old Vatican palace to the Belvedere. It was constructed and decorated by Pope Gregory XIII and contains 32 monumental regional maps of Italy and its islands (each 3.3 x 4.25 m.) and eight smaller maps of cities and lesser islands, in groups of four at either end of the gallery, while on the ceiling are 75 scenes from religious history. These monochrome scenes depict episodes from the lives of Catholic saints and important miracles connected with Italy, from the time of St Peter down to the mid-16th century.

The iconography and cartographic programme of the Galleria is explained by the inscription: "*Italy, the noblest region in the entire world: just as the Apennines divide it in two parts naturally, so here the whole of the country is depicted on maps on either side of the Galleria. One side is bounded by the Alps and the Adriatic Sea, and the*

Fig. 13. [Egnazio Danti?], the fortress of Corfu, detail from the painted map of Corfu. Vatican, Galleria delle Carte Geografiche (photo: Braziller Publications).

Fig. 14. Anonymous, the fortress at Corfu, detail from the portable painted map of Corfu. Thessaloniki, Kyriazopoulos Collection (photo: K. Manolis).

other by the Mediterranean. From the river Var to the furthest territories of the Bruttii and the Salentines, with the kingdoms, provinces, dominions and islands placed within their borders as they exist today. The vault displays the pious deeds of holy men in correspondence with the places where they occurred. So that the knowledge of facts and of places should provide erudition as well as pleasure, Gregory XIII, the Pontifex Maximus, desired this work, which was begun and completed at his initiative, to be completed with skill and splendour, not merely for himself, but for all the Pontiffs of Rome, in the year of our Saviour 1581".[46]

This is a concept which differs radically from that of both the Terza Loggia and the Medici Guardaroba, as well as the other Italian Renaissance map cycles.[47] The aim is no longer a comprehensive overall representation of the world and the powers which govern it, temporal and spiritual. The Council of Trent has just come to its end and the Counter-Reformation is settling its accounts with all those arts and sciences whose teaching displayed undue faith in man and the powers of the intellect. The 'cosmography' of the hall (to use the contemporary term) has been abolished. References to the generative powers of the universe are absent, all mention of the supernatural has been eliminated, even among the angelic orders. The provinces of Italy, the new Holy Land, are shown here as the vital space of the Church –a strictly natural space, the theatre where the righteous are continuously put to the test. The 'practical use' of maps goes beyond 'erudition' and 'pleasure' to the systematic association of the area with the life of Christian saints. It should be noted that the decoration of the Galleria delle Carte Geografiche has less a public than a private function, as indicated by the limited numbers of people visiting it and the fact that special permission was required to do so.[48] The gallery was a place for the Pope to walk in and take his daily exercise, and the main addressees of the message were the pontiffs who thus had access to a hagiological monumental atlas of Italy which supported the territoriality of the Roman Church.[49]

The map of Corfu is one of the smallest (298 x 144 cm), and is located at the north-west end of the Gal-

leria. It is one of a group of four which flank the northern entrance of the Galleria, immortalising the events which set a limit on the western expansion of the Ottoman empire and thus established the boundaries of the Christian world: on the left of the entrance and below the map of Corfu is the Battle of Lepanto (1571) while on the right is a map of Malta with below it a depiction of the unsuccessful Ottoman siege of Valetta (1565). The main subject of the wall painting is the Battle of Lepanto, to which reference is made through both the title (*Classis Turcarum ad Crocyleium profligata)* and the majestic angel with the palm and the crown of laurel celebrating the Christian victory.

The map of Corfu in the Kyriazopoulos Collection is a smaller, simpler work, based on the Vatican map without being a copy, and borrowing from it the geographical coordinates, the outline and the orientation of the island, the vignette with the representation of the town of Corfu (figs 13, 14), the standard compass rose included in all the maps in the Gallery and the notably graphic treatment of the sea encircling the island. The differences, apart from ornamentation (it lacks the triumphant angel), are mainly found in the orographic relief and the colouring. The question of colouring should not be overstated however, as the Vatican maps were subjected to radical and repeated restoration, since the technique used (*a secco*) was not at all durable.[50] Differences can also be observed in the place names, where the Kyriazopoulos mapmaker seems to be better informed (e.g. using S. Spirido instead of S. Spirito, Paliopoli for Pagiopoli).

As the Galleria was constructed and decorated over an exceptionally short period,[51] the execution of the maps, though the general responsibility of Egnazio Danti,[52] was entrusted to a large team of artists who worked on a communal basis.[53] Danti's role was a supervisory one and his duties as Cosmographer to the Pope must often have been limited to selecting the most appropriate map to copy. The map of Corfu was accordingly based on printed maps of the island which circulated from Venetian printers between 1565 and 1575, and in particular the map published by Giovanni Francesco Camocio around 1571 (fig. 15). In both the Vatican and the Kyriazopoulos map the island is depicted in the conventional orientation with the north of the island uppermost, and not with the south upwards, as

Fig. 15. G. Fr. Camocio, coloured printed map of Corfu. Venice, c. 1571. Paris, Bibliothèque Nationale de France (photo: Olkos Publications).

Camocio showed it and indeed as those sailing from Venice would have encountered it. A comparison of the works from the point of view of toponomy[54] reveals a fair number of additional place-names in the painted maps, and suggests the existence of a now lost original or an expert primary source of information available to their makers.[55]

It is not impossible that the Kyriazopoulos map was a sketch for the map in the Vatican gallery, but this hypothesis, though attractive at first sight, is unlikely in view of the very short timescale in which the project was completed. In these circumstances the most probable conclusion is that the map was reproduced in situ, perhaps by a member of the team of artists involved on the project, and very likely by the same person who made the copy of the Benaki map.

There is an obvious connection between the Kyriazopoulos map and the large-scale map of Greece in the

Benaki Museum, and also the series of works produced by Egnazio Danti, Stefano Buonsignori and their associates and pupils in Florence and Rome. This is clear both on the aesthetic level and in the style and the cartographic execution. The similarities in the colouring, in the inscriptions and even the lettering of the place-names, in decorative motifs –from the ships and sea-creatures to the embellishments and compass roses taken from other contemporary works in the same cycles– all suggest the existence of a workshop specialising in the production of painted maps which, as a sideline to the large-scale works of ornamental cartography, also produced independent portable works.[56] This initiative may have originated with the artists employed in the map galleries themselves, and been continued later by others after the galleries were completed and the original artists dispersed elsewhere. This output revived the earlier tradition of the ownership and display of painted portable maps and responded to the demands of the cultivated and prosperous Italian elites of late 16th and 17th century Italy, who required tokens of the magnificent cosmographic galleries of the Vatican and Florence.

Uses and functions

Portable painted maps had a number of advantages over manuscript maps and also the associated printed product. By comparison with frescoed maps, painted portable maps allow the artist greater scope for colouring through the use of tempera and oil paint. They had greater decorative possibilities than maps executed on parchment, as portable maps could be displayed and hung more easily. The ownership and display of portable painted maps also had an influence on the production and usage of printed maps. The regular practice of colouring printed maps aimed at creating objects which resembled original painted maps. Moreover, in the 16th and 17th centuries, inventories often contain references to framed maps, or maps stuck to wood, a practice whose object was to improve both display and preservation of the printed article.

Portable painted maps present a further advantage which should not be overlooked. As they are unique, original works, easy to transport and to safeguard, it is not difficult to guarantee the secrecy of any strategic information they contain. A typical example of this occurs with the work of Cristoforo Sorte. In 1578 the Serenissima commissioned from this artist a large map of the Venetian possessions on terra firma, which was to cover a wall of the Senate Chamber approximately 4 x 11 m in size. Those responsible for state security suddenly realised that if the map was put on public display the highly detailed information therein might be of great benefit to would-be invaders, with fatal consequences for the Republic. For this reason alterations were made to the format and the execution of the work. The large-scale mural was divided into six portable maps which were treated as classified material and kept in specially made cabinets, where they can still be seen today.[57]

If the mural map was intended for public display, the portable painted map responds more to private needs. It should however be noted that in the early modern era the connotations of 'public' and 'private' were complex: 'public use' did not imply free access and, conversely, 'private use' usually meant unobstructed availability to a wide circle of interested parties.

Painted portable maps were marketable commodities, continually liable to change of both ownership and location. They were collected and displayed both for scholarly purposes and as decoration for a private area of study and meditation.[58] Writing in 1531 in the English counterpart of Machiavelli's *The Prince* and Castiglione's *the Courtier*, Sir Thomas Elyot declared: "*the pleasure... in one hour to behold those realms, cities, seas, rivers and mountains that unneth* [*scarcely*] *in an old man's life cannot be journeyed and pursued; what incredible delight is taken in beholding the diversities of people, beasts, fowls, fishes, trees fruits and herbs: to know the sundry manners and conditions of people, and the variety of their natures and that in a warm study or parlour, without peril of the sea or danger of long and painful journeys: I cannot tell what more pleasure should happen to a gentle wit than to behold in his house everything that within all the world is contained*".[59] John Dee in a rare text on the functions and uses of maps in the late 16th century refers to the regular practice of exhibiting maps: "... *Of this Arte how great pleasure, and how manifolde commodities do come unto us, daily and hourely: of most men, is perceived. While, some, to beautifie their Halls, Parlers, Chambers, Galeries, Studies, or Libraries with... To conclude, some, for one purpose: and some, for an other, liketh, loveth, getteth, and useth, Mappes, Chartes & Geographical Globes*".[60]

The difference between cosmographic galleries and the portable maps which they inspired is basically the difference between the whole and the part: a portable map of a region does not perform the same function as a place of cosmographic illusion or of ecclesiastical theological strategy. Furthermore, a painted portable map, which like a terrestrial globe is on permanent display, functions differently from other cartographic material which is collected, filed away and consulted as the occasion demands. Such maps and globes were collected and displayed by the contemporary cultured elites as potent and fragmentary semiological bridges which lead to the understanding of the natural world.[61]

Maps of the early modern era serve as images generated by contemporary art and science.[62] The Renaissance perceived ideas as tangible forms, cultivated the iconology and the art of personification and believed that the path to the revelation of the truth lay through visual games, optical illusions, symbolic or allegorical forms, *signia* and *impresse*.[63]

There is considerable evidence to confirm the view that the central motive for the ownership and display of maps during the Renaissance was linked with the compilation, visualisation and organisation of knowledge.[64] However the process was also an aesthetic one. The interest of Renaissance intellectual communities in maps seems to be based on an identification aesthetic pleasure with intellectual activity. A large number of maps ended up in collections (if they were not specifically made for this purpose), the criterion being as much their accuracy as their artistic value, their precious materials and their meticulous workmanship.[65] The sumptuous portolan atlases of the 16th and 17th centuries were mainly directed towards antiquarians, bibliophiles and collectors, when they were not commissioned directly for some princely collection.[66] Maps were included in collections and *Wunderkammer* on account of their aesthetic quality, their uniqueness or the eccentricity of their materials.[67]

The Renaissance map is by its very nature both an instrument of erudition and an object of aesthetic pleasure. These two functions are interlinked in contemporary theoretical writing, where maps were perceived as works of art and instruments of learning. The dual identity of these works –cognitive and at the same time aesthetic– allows them to function as visual tools which make possible the link between the invisible and the visible, and as works of art which permit the conversion of natural creation into human invention and construction.[68]

As has been noted, "erudite pleasures" are ambiguous.[69] The role of the ornamental map was both to provide instruction to its users and, at the same time, to endow them with prestige and gravitas. As scholarly artefacts related to humanistic and antiquarian interests, maps hint at historical and cosmographic knowledge, cosmopolitanism and patriotism while, at the same time, they may suggest the economic status of their owner, his association with the colonial trade, and his geographical and technological expertise.[70] In referring to the systems of universal knowledge in the cosmographic galleries, painted portable maps suggested that their owners had access to that elevated community of intellectuals who had been raised up to the spheres of absolute wisdom. The Christianisation of cosmography in the late 16th century would attempt to check the paganistic, omniscient use of the map and to revive in modernised form its mediaeval function. Maps would again become representations of the Creation and a path to a fuller understanding of Holy Writ and sacred tradition. However this may be, in both aspects of its ideology (the dogmatic and the empirical), map ownership and display aimed at suggesting that the owner was in contact with the prominent political and intellectual milieus who were endowed with an overall vision of the world and with governance over it.

George Tolias
Institute for Neohellenic Research,
The National Hellenic Research Foundation
e-mail: gtolias@eie.gr

NOTES

1. This article is based on research carried out at the Institute for Research in the Humanities at University of Madison Wisconsin, as holder of the Arthur and Janet Holzheimer fellowship for 2001-2. I would particularly like to thank David Woodward for his constant support during my research and Angelos Delivorrias for informing me of the existence of the Corfu map and encouraging my involvement with this topic.

2. For a general evaluation of the the nature of Renaissance cartography, D. Woodward, The Image of the Map in the Renaissance, in: D. Woodward, C. Delano-Smith, C. D. K. Yee, *Plantejaments I Objectius d'Una Història Universal de la Cartografia*, Cicle de Conferències sobre Historia de la Cartografia, 11è curs, Institut Cartogràfic de Catalunya (Barcelona 2001) 133-52; also D. Buisseret, Introduction, in: D. Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe* (Chicago 1992) and J. B. Harley, Maps, Knowledge and Power, in: D. Cosgrove, S. Daniels (eds), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments* (Cambridge 1988) 277-312.

3. For the dependence of maps on written texts, E. M. Ingram, Maps as reader's aids, maps and plans in Geneva Bibles, *Imago Mundi* 45 (1993) 29-44. For the mnemonic aspect of old maps, Ch. Jacob, *L'Empire des Cartes, Approche théorique de la Cartographie à travers l'Histoire* (Paris 1992) 330-38.

4. P. Gautier-Dalché, *La "Descriptio Mappe Mundi" de Hugues de Saint-Victor* (Paris 1988) 90.

5. On maritime portolan charts, see T. Campbell, Portolan Charts from the late thirteenth century to 1500, in: J. B. Harley, D. Woodward (eds), *The History of Cartography, volume one: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago-London 1987) 371-463. In this basic text the author sets out the complex tangle of opinions which have been expressed on the origins of portolan charts. P. Gautier-Dalché (*Carte Marine et Portulan au XIIe siècle; le Liber de existecia riveriarum et forma maris nostri mediterranei* [Rome 1995], and *id.*, D'une technique à la culture: carte nautique et portulan au XIIe et au XIIIe siècle, in: *L'uomo e il mare nella civiltà occidentale: da Ulisse a Cristoforo Colombo, Atti della Società ligure di storia patria*, XXXII [1992] 284-312) suggests how the question of the origins of maritime cartography should be faced.

6. On mappaemundi, D. Woodward, Medieval Mappaemundi, in: *The History of Cartography* (n. 5) 286-368.

7. On the relation between map and text and on the function of maps as complementary reading tools, see Gautier-Dalché (n. 4) 87-115 and Nathalie Bouloux, *Culture et Savoirs Géographiques en Italie au XIVe siècle* (Turnhout 2002) 62-68. The bibliography on the subject of miniature painting is vast. For a general bibliographical overview, L. Donati, *Bibliografia della Miniatura* (Firenze 1972).

8. E.g. the illustrations of Palestine by Pietro Vesconte (P. D. A. Harley, Local and Regional Cartography in Medieval Europe, in: *The History of Cartography* [n. 5] 464-501; Bouloux [*ibid.*]), the views included in the illustrated manuscripts of the geographical poem "Il Dittamondo" by Fazio degli Umberti (M. Guglielmineti, Per un sottogenere della letteratura di viaggio: gl'isolari fra Quattro e cinquecento, in: *La Letteratura di Viaggio dal Medioevo al Rinascimento, Generi e Problemi* [Alessandria 1989] 108-09), the marginal maps accompanying the unfinished cosmographical poem "La Sfera" dating from the early 15th century and attributed to Leonardo Dati (see R. Almagià, Dei disegni marginali negli antichi manoscritti della *Sfera* del Dati, *Bibliofilia* 3 [1901-1902] 49-55) and the large output of manuscript copies of the *Liber Insularum Archipelagi* by Cristoforo Buondelmonti (G. Tolias, *Τα Νησολόγια: η μοναξιά και η συντροφιά των Νησιών* [Athens 2002] 29-33).

9. Woodward (n. 6) 324.

10. See J. Schulz, Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance, in: D. Woodward (ed.), *Art and Cartography: Six Historical Essays* (Chicago-London 1986) 111-16.

11. See R. Almagià, *Monumenta Cartografica Vaticana*, III: *Le pitture murali della Galleria delle carte geografiche* (Città del Vaticano 1952), reprinted as: *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano* (Modena 1994); Schulz (n. 10) 97-122; L. Partridge, The Room of Maps at Caprarola, 1573-1575, *Art Bulletin* 77 (1995) 413-44; G. Levi-Donati (ed.), *Le Tavole geografiche della Guardaroba Medicea di Palazzo Vecchio in Firenze ad opera di Padre Egnazio Danti e Don Stefano Buonsignori (sec. XVI)* (Perugia 1995); M. L. Madona, La Biblioteca: Theatrum Mundi e Theatrum Sapientiae, in: B. Adorni (ed.), *L'Abbazia Benedettina di San Giovanni Evangilista a Parma* (Milano 1979) 177-94; F. Fiorani, Post-Tridentine 'Geographia Sacra': The Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican Palace, *Imago Mundi* 48 (1996) 124-48.

12. As with the cartographic pavement in the residence of comtesse Adèle de Blois (12th c.), the cartographic decorations in the palace of Francesco II Gonzaga in Mantua and the large-scale frescoed map executed by Fra Mauro in Venice in 1459.

13. P. Cortesi, *De Cardinalatu* (Castel Cortesiano 1510) 54r-v.

14. On the Theatres of the World see the classic study by F. Yates, *The Theater of the World* (London 1969) and the recent work by A. Blair, *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science* (Princeton 1996).

15. On the progression towards the atlas, see J. Akerman, *On the Shoulders of Titan: Viewing the World of the Past in Atlas Structure* (doctoral thesis, Pennsylvania State University, Department of Geography, 1996); H. Elkhadem, La naissance d'un concept: Le Theatrum Orbis Terrarum d' Ortelius, *Abraham Ortelius (1527-1598) cartographe et humaniste* ([Bruxelles-Anvers] 1998) 31-42; D. Woodward, Italian composite atlases of the sixteenth century, in: J. A. Wolter, R. E. Grim (eds), *Images of the World, The Atlas Through History* (Washington 1997) 51-70.

16. Cf. L. J. Feinberg, *From studio to studiolo. Florentine draftsmanship under the first Grand Dukes* (Oberlin 1991).

17. On terrestrial and celestial globes, E. Dekker, P. van der Krogt, *Globes from the Western World* (London 1993).

18. On printed map production, see E. L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge 1983); D. Woodward, *Maps as Prints in the Italian Renaissance: Makers, distributors and consumers* (=*The Panizzi Lectures 1995*, London 1996).

19. Schultz (n. 10) 116; R. Gallo, Le mappe geografiche del Palazzo Ducale di Venezia, *Archivio Veneto* 5/32 (1943) 47-89 n. 39.

20. Gallo (*ibid*).

21. Cf. I. Palumbo-Foscati, L'Interno della casa dell'artigianato e dell'artista nella Venezia del cinquecento, *Studi Veneziani* 8 (1994) 109-53; F. Ambrosini, 'Descrittioni del Mondo' nelle case venete dei secoli XVI e XVII, *Archivio Veneto* 5 (1981) 67-79; Woodward, *Maps as Prints* (n. 18) 80-83.

22. Ambrosini (*ibid.*).

23. M. Spallanzani, G. G. Bertelà, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico* (Florence 1992). On the maps in the register and the rooms in which they were hung, Woodward (n. 18) 120-21.

24. Ambrosini (n. 21).

25. On the maps collected by Francesco II Gonzaga and Isabella d'Este in Mantua, cf. M. Bourne, Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua, *Imago Mundi* 50 (1998) 51-82. On the library and property registers of western European royalty, cf. L. Delisle, *Recherches sur la Librairie de Charles V, Roi de France, 1337-1380. Partie II: Inventaire Général des Livres Ayant Appartenu Aux Rois Charles V et Charles VI et à Jean, Duc de Berry. Notes et Tables* (Amsterdam 1967); D. Starkey, *The Inventory of King Henry VIII: Society of Antiquaries MS 129 and BL MS Harley 1419* (London 1998). On the map collections of the king of Hungary, Mathias Corvinius, cf. F. Banfi, *Gli albori della cartografia in Ungheria, Francesco Rosselli alla corte di Mattia Corvino* (Roma 1947).

26. P. Barber, England I: Pageantry, Defense, and Government: Maps at Court to 1550, and *id.*, England II: Monarchs, Ministers and Maps, 1550-1625, in: D. Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe* (Chicago 1992) 26-98.

27. Cf. K. Zandvliet, *Mapping for Money: Maps, plans and Topographical paintings and their role in Dutch Overseas Expansion during the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1998) 63-73, 210-46.

28. E. Andreadi, Ch. A Maltezou (eds), *Η Βενετία των Ελλήνων, η Ελλάδα των Βενετών, σημάδια στον χώρο και στον χρόνο* (exhibition catalogue, Megaro Mousikis Athinon, Athens 1999) 113-14.

29. On Stefano Buonsignori, cf. J. Del Badia, Egnazio Danti, cosmografo e matematico e le sue opere in Firenze, *Rassegna Nazionale* 6 (1881) 621-31; 7 (1881) 434-74.

30. Cf. Del Badia, Danti (*ibid.*); Levi-Donati (n. 11).

31. On cabinets of curiosities, see the classic work by J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* (Leipzig 1908), Italian translation: *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* (Firenze 1974), and the collective work by O. Impey, A. MacGregor (eds), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* (Oxford 1985).

32. G. Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors and Architects...* English translation by Gaston du C. De Vere, VII (London 1912-1915) 28: "... *His Excellency, under the direction of Vasari, has built a new hall of some size... ; and this he has furnished all around with presses seven bracia high, with rich carvings of walnut-wood, in order to deposit in them the most important, precious, and beautiful things that he possesses...*".

33. Vasari (*ibid.*) 28-29.

34. Del Badia (n. 29) 28-29: "... *Il 5o progetto di Cosimo era la fabbricha d'una stanza a similitudine delle 4 parte di questa machina, dove s'avera vedere tutti e fatti più famosi di Alessandro Mangnio, di Caio Cesare et d'altri valorosi guerrieri, insieme con la calamità di Troia, Cartagine e d'altre distrutione simile; e nella base di dette Storie s'aveva dimostrare tutte le specie delli animali terrestri di ciacheduna provincia, e nel fregio de l'architrave si vedeva tutti e ritratti de' personaggi più famosi, che di presente n'è fatti la magior parte; e nel pavimento si aveva commettere uno spartimento proporzionato alla sofitta, nella quale s'era resoluto farvi diverse storie morali. Cosi, mostro le dette pitture, con tratenimento gustoso, e non credendo vedere altro in detta stanza, a un dato cenno si eclissava le dette storie e si scopriva la Cosmografia di tutta la machina con il medesimo ordine che dimostra Tolomeo; e nello scoprirsi favene aprire la sofitta e calare le Teoriche de' pianeti in forma circolare, e posavano sopra un piede che usciva del pavimento, dal quale veniva fuora uno appamondo tereste e uno celeste di tre bracia e mezo l'uno di diametro, che di già se n'era fatto uno che lo dipinsse frate Egnatio, et il modello di questo composto lo tengo apresso di me... Di Fiorenza li 27 d'ottobre 1587*". ("The fifth [project of Cosimo] was the construction of a hall of illusions; in each part of this device it would be possible to see all the most famous deeds of Alexander the Great, Julius Caesar and other valiant warriors, together with the fall of Troy and Carthage and other similar acts of destruction; and underneath these stories would be displayed all types of terrestrial animals of each province and on the frieze of the architrave all the portraits of the most famous personages, most of them already completed at the present day. And on the pavement had been placed an area corresponding to the roof, in which there would be various moral tales. This is what the pictures are showing with an elegant taste, and the visitors would think that there is no more to be seen in this hall. Nevertheless, at a given point the same stories would disappear and the Cosmography of the entire construction would be revealed in

the same order as demonstrated by Ptolemy: the vault would open to reveal the circular movements of the planets around two globes, a terrestrial and a celestial, each one measuring three and a half bracia in diameter, which would emerge on a pedestal coming out of the pavement, of which Fra Egnatio painted only the one, which I am keeping myself... Florence, the 27 October 1587").

35. With the first meridian crossing from the Isles of the Blest, the present Canary Islands, to the east of Morocco. On divergences and concordances in the calculation of the meridians, see the Ptolemaic maps of Greece collected in: E. Finopoulos, L. Navari (eds), *Η Ελλάδα του Πτολεμαίου* (Athens 1990).

36. On the question of maritime cartographic techniques, cf. R. Randles, *De la Terre plate au globe terrestre, une mutation épistémologique rapide, 1480-1520* (Paris 1980) and *id.*, De la carte-portulan méditerranéenne à la carte marine du monde des grandes découvertes: la crise de la cartographie au XVIe siècle, in: M. Pelletier (ed.), *Géographie du Monde au Moyen Age et à la Renaissance* (Paris 1989) 125-31.

37. Vasari (n. 32).

38. Four additional maps of the polar regions are the work of an anonymous artist, probably a pupil of Buonsignori.

39. On the additions to Ptolemy, A. Godazzi, *Le Edizioni Quattrocentesche e cinquecentesche della Geografia di Tolomeo* (Milano-Venezia 1950); S. Gentile, *Firenze e la Scoperta dell'America: Umanesimo e Geografia nel '400* (Firenze 1992).

40. Cf. E. Bevilacqua (ed.), *Le imagini dell'isola di Creta Nella Cartografia storica, raccolte e illustrate de Antonio Ratti* (Venezia 1997).

41. The volcano on the island of Etna is also depicted in the Benaki map.

42. The concluding words of the title text in the Guardarobe map state that the Greek place names have been lost as a result of continuous corruption and successive enslavements "*cosi nelli antichi ter*[*ritor*]*ii, delle sue regioni, come nelle proprie voci de luoghi*".

43. Cf. Almagià (n. 11); Schulz (n. 10); Fiorani (n. 10); L. Gambi, A. Pineli (eds), *La Galleria delle Carte Geografiche* (Modena 1994). Apart from the Terza Loggia and the Galleria delle Carte Geografiche, frescoed maps can also be found in the Sala Vecchia degli Swizzeri and the Sala dei Planisferi.

44. Cf. A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma 1750) 229-67; R. Almagià, *Le Pitture geografiche murali della Terza Loggia e di altre Sale Vaticane* (Città di Vaticano 1955).

45. As the Terza Loggia was a semi-open space until the 19th century, natural damage caused the loss of the original works. Those which survive today have been subject to successive and repeated restoration.

46. *Italia Regio Totius Orbis Nobilissima ut Natura Ab Apennino Secta Est Hoc Itidem In Duas Partes Alteram Hinc Alpibus Et Supero, Alteram Hic Inferno Mari Terminatas Dividitus A Varoque Flumine Ad Extremos Usque Brutios Ac Sallentinos, Regnis Provinciis Ditionibus Insulis, Intra Suos, Ut Nunc Sunt, Fines Dispositis, Tota In Tabulis Longo Utrinque Tractu Explicatur. Fornix Pia Sanctorum Virorum Facta, Locis In Quibus Gesta Sunt, Ex Advorsum Respondentia Ostendit. Haec Ne Iucunditati Deesset Ex Rerum Et Locorum Cognitione Utilitas, Gregorius XIII Pont. Max. Non Suae Magis, Quam Romanorum Pontificum Commoditati Hoc Artificio Et Splendore A Se Inchoata Perfici Voluit Anno MDLXXXI.*

47. E.g. the hall of maps in the Palazzo Farnese Caprarola. Cf. L. Partridge, The Room of Maps at Caprarola, 1573-75, *Art Bulletin* 77,3 (1995) 413-44.

48. Almagià (n. 11) 8-10.

49. Cf. also M. Milanesi, Le Ragioni del Ciclo delle Carte Geografiche, in: L. Gambi, M. Milanesi, A. Pinelli, *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, Storia e Iconografia* (Modena 1994) 73-98.

50. Cf. R. Almagià, *L'Opera geografica di Luca Holstenio* (Città di Vaticano 1942) 10-11; C. Franzoni, I restauri della Galleria delle carte Geografiche, in: Gambi, Milanesi, Pinelli (*ibid.*) 169-74; L. Gambi (*The Gallery of Maps in the Vatican*, translated by P. Tucker [New York 1997] 194) states that no archival evidence was found to confirm the restorations of the map, but he finds signs of hurried overpainting.

51. Pope Gregory XIII tried to complete the Gallery in as short a time as possible; he personally supervised the progress of the work on an almost daily basis, delayed other works in order to ensure the necessary outlay and put pressure in all directions to provide reliable maps of the Italian provinces, which were often kept in secret Cf. Fiorani (n. 11) 127-28.

52. Opinions differ as to who had overall responsibility for the iconography (maps and hagiological scenes) in the Gallery. M. Schütte maintains that it was the Vatican librarian, Cardinal G. Sirleto (*Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan. Eine ikonographische Betrachtung des Gewölbeprogramms* [Hildesheim 1993] 12-17), while I. Cheney suggests the historian Cesare Baronio (The Galleria delle Carte Geografiche at the Vatican and the Roman Church's views of the History of Christianity, *Renaissance Papers* (1989) 33-34). Cf. Fiorani (n. 11).

53. Fiorani (n. 11) 128-30.

54. *Ionium Mare, P*[ort]*o Casopo, C*[avo]*] S. Stefano, I*[sola]*] Serpa, S. M*[aria]*] di Casopo, C*[avo]*] S. Caterio, P*[orto]*] Caragol, I*[sole]*] Otone, Agrali Monte, P*[ort]*o Sidari, Salvatore, C*[avo]*] Diodi, S*[elve]*], Magulades, Valle di S. Stefano, C*[avo]*] Cesali, S. Pantaleone, I*[sola]*] di Vido, Ipso, Casali, Corfu, Condilonisi, Assone, P*[ort]*o di S. Sidero, P*[ort]*o Guni, P*[ort]*o S. Nicolo, P*[ort]*o Tomon, Potamos, S. Spirido, Crisida, S.Barbaro fl*[ume]*], Cardachi fonte, C*[astel]*] S. Angelo, Mole, M*[on]*te S*[an]*I 100, Necrotalassa, Paliopoli, Pin[ ]a fl*[uvis]*], C*[avo]*] S. Giorgio, Calichiopulo, M*[on]*te S. Croce, Gardichi, Euippo P*[ort]*o, Mesoghie, Corinto, Eurippo fl*[uvis]*], Potami fl*[uvis]*], Levchime, C*[avo]*] Lascan, Casali, I*[sola]*] Laguoia, C*[avo]*] Bianco, Canale, Epiri Pars, S*[anti]*] 40, Lago di Butruthum, Butrothum, P*[ort]*o Vati, P*[ort]*o Paganea.*

55. Abraham Ortelius' map of Corfu which was published in the *Epitome* from 1576 onwards (Zacharakis 1626), and in which Lucio Gambi finds the prototype of the Vatican map (cf. Gambi [n. 50] 194), was also based on the map by Camocio.

56. G. Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Grigorio XIII nel 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642* [Roma 1642]) states that those who worked in the Vatican under the direction of Ignazio Danti were the brothers Mattheus and Paul Brill, Niccolà Circignani, Baltassare Croce, Antonio Danti, Marco da Faenza, Donato da Formello, Matteo da Siena, Giovanni Battista della Marca, Ottaviano Mascherino, Paris Nogari, Giacomo Palma, Cristoforo Roncalli, Lorenzo Sabatini, Jacopo Semenza (or Sementa), Giacomo Stella and Antonio Tempesta. Modern scholars (Fiorani [n. 11]) have excluded or substituted some of them. Be that as it may, they were all specialists in the art of fresco-painting and certain of them, such as Antonio Tempesta, had undertaken the execution of other mural maps in the Vatican. As for the Medici Guardaroba, we know that Stefano Buonsignori had a number of pupils working with him, producing the smaller works in the gallery which dealt with the polar regions.

57. The maps were published in the exhibition catalogue *Venezia, Palazzo Ducale: Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento* (Milano 1980). Cf. also J. Schultz, Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10 (1961-1963) 193-208; *id.*, New Maps by Cristoforo Sorte, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20 (1976) 107-26.

58. On the private use of maps, cf. Jacob (n. 3) 128-29.

59. Sir Thomas Elyot, *The Book Named the Governor*, Everyman edition with an introduction by S. E. Lehmberg (London 1962) 35, cited in Barber, England I (n. 26) 31.

60. J. Dee, *The Mathematical Praeface to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara* (Oxford 1570) Aiiii.

61. K. Pomian suggests the term *sémiophores* to describe this function of objects in Renaissance collections, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise: XVIe-XVIIIe siècle* (Paris 1987).

62. Cf. S. Y. Edgerton, The Renaissance Development of Scientific Illustration in: *Science and Art in the Renaissance* (1985) 168-97.

63. For an overall summary of the formation of the new scientific field, C. Hulse, P. Ericson, Introduction, in: P. Ericson, C. Hulse (eds), *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England* (Philadelphia 2000) 1-14.

64. Cf. G. Tolias, Maps in Renaissance Collections: Knowledge, Memory, and Method, in: D. Woodward (ed.), *The History of Cartography, vol. 3: Cartography in the European Renaissance* (Chicago-London, forthcoming).

65. Cf. H. Wallis, Sixteenth-century Maritime Manuscript atlases for Special Presentation, in: J. Wolter, R. E. Grim (eds), *Images of the World: The Atlas Through History* (Washington 1997) 3-29; D. Loupis, Ottoman Nautical Charting and Miniature Painting: Technology and Aesthetics, in: I. C. Schick (ed.), *M. Uğur derman: 65th birthday Festschrift* (Ankara 2000) 369-97.

66. As with the maritime atlas of Lopo Homem which was made for King Emmanuel of Portugal and ended up in the collection of Catherine de Médicis. Among other examples we can mention the Atlas Miller, now in the Bibliothèque Nationale de France, Cartes et Plans Rés. Ge.D. 26179, DD 583, and AA 640, and the sumptuous atlas commissioned by the Grifoni from the workshop of Francesco Gisolfo as a gift for the Grand Duke of Tuscany, with the cosmographic dedication: *Te Cosmo Cosmu Cosmon Francisce Donamus* (To you, Francesco, adornment of the world, we give the world), Biblioteca Ricardiana, Cod. 3616. Mention should be made here of the sumptuous copies of Ottoman nautical charts commissioned from the Nakkaşhane and the Galata workshops during the 16th and 17th centuries for the Sultans' collections. Cf. Loupis (*ibid.*).

67. E.g. the six gobelin maps in the collection of Viglius van Aytta (E. H. Waterbolk, Viglius ab Aytta, Sixteenth Century Maps Collector, *Imago Mundi* 29 [1977] 45-48), maps engraved on bone or metal and the colossal atlases of wall maps, such as those presented to Frederick William, Elector of Brandenburg by Jean-Maurice de Nassau-Siegen in 1630 (now in the Staatsbibliotek, Berlin), and the so-called Klencke atlas, presented by Dutch merchants to Charles II of England (now in the British Library, London). In the University Library, Rostock, is a third colossal atlas commissioned in the Netherlands by Christian I, Duke of Meckelburg. Cf. M. Pelletier, Carte e Potere, in: *Segni e Sogni della Terra. Il Disegno del Mondo dal Mito di Atlante alla Geografia delle Reti* (exhibition catalogue, Milano 2001) 104.

68. H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin 1993), French translation: *La Nostalgie de l'Antique. Statues, Machines et Cabinets de Curiosités* (Paris 1996) 54; P. H. Smith, P. Findlen, Commerce and the Representation of Nature in Art and Science, in: P. H. Smith, P. Findlen (eds), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe* (New York-London 2002) 10.

69. A. Momigliano, *The Classical Foundations of Modern Historiography* (Los Angeles 1990), French translation: *Les fondations du savoir historique* (Paris 1992) 71.

70. Woodward (n. 18) 85; Zandvliet (n. 27) 210-12.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΛΙΑΣ

"Λόγιες απολαύσεις". Δύο φορητοί ζωγραφισμένοι χάρτες σε ελληνικές συλλογές

Ο αναγεννησιακός χάρτης αποτελεί ταυτόχρονα εργαλείο γνώσης και αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης. Με τη διπλή τους γνωστική και αισθητική ιδιότητα, οι ζωγραφισμένοι χάρτες λειτουργούν ως οπτικά εργαλεία που καθιστούν δυνατή τη σύνδεση του αόρατου με το ορατό και, ταυτοχρόνως, ως καλλιτεχνήματα που επιτρέπουν τη μετατροπή του φυσικού δημιουργήματος σε ανθρώπινο επινόημα και κατασκεύασμα. Οι δύο αυτές λειτουργίες εμφανίζονται αλληλένδετες στα θεωρητικά κείμενα της εποχής.

Οι φορητοί ζωγραφισμένοι χάρτες αποτελούν μέρος της παράδοσης των ζωγραφισμένων χαρτών. Συνδέονται με την παραγωγή αυτοτελών χαρτών σε περγαμηνή (πορτολάνοι και mappaemundi), κυρίως όμως με την παραγωγή τοιχογραφημένων χαρτών, των οποίων μετατρέπουν τη δημόσια λειτουργία σε ιδιωτική.

Οι ζωγραφισμένοι χάρτες έλκουν την καταγωγή τους από τη μικρογραφική τοπογραφική παράδοση. Στο πλαίσιο της παράδοσης αυτής, ο χάρτης καθίσταται σταδιακά ένα συμπληρωματικό εργαλείο ανάγνωσης και κατανόησης του κειμένου, έως ότου αυτονομηθεί από το κείμενο και αποβεί ξεχωριστό, αυτοτελές αντικείμενο.

Η κατοχή και η έκθεση φορητών ζωγραφισμένων χαρτών, προσέλαβε σημαντικές διαστάσεις κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα, όπως προκύπτει από τις απογραφές της κινητής περιουσίας ηγεμόνων, πατρικίων, αξιωματούχων αλλά και πληβείων σε διάφορα κέντρα της Αναγέννησης (Φλωρεντία, Βενετία, Μοδένα, Μάντοβα, Άμστερνταμ αλλά και στις αυλές της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ουγγαρίας).

Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της παραγωγής φορητών ζωγραφισμένων χαρτών σημαντικότερα είναι το εμπορικό ενδιαφέρον που παρουσίαζαν, οι μεγαλύτερες καλλιτεχνικές τους δυνατότητες (χρωματισμός, αντοχή υλικών), η ευελιξία στην έκθεση και η διασφάλιση των απόρρητων τοπογραφικών πληροφοριών. Η παράδοση των φορητών ζωγραφισμένων χαρτών επέδρασε στη χρήση των έντυπων χαρτών (επιχρωματισμός και έκθεση).

Ο χάρτης της Ελλάδας του Μουσείου Μπενάκη με αρ. ευρ. 33115 (εικ. 2), είναι ανυπόγραφος και αχρονολόγητος. Είναι ζωγραφισμένος με τέμπερα σε ξύλο, έχει διαστάσεις 110 x 88 εκ. και δωρίθηκε στο μουσείο από την H. Kecveis-Tobler το 1997. Το έργο σχετίζεται με τον χάρτη της Ελλάδας στη Guardaroba των Μεδίκων, τον πρώτο αναγεννησιακό κύκλο ζωγραφισμένων χαρτών που επιμελήθηκαν ο Ignazio Danti (1563-1575) και ο Stefano Buonsignori (1576-1586). Τον χάρτη της Ελλάδας στη Guardaroba φιλοτέχνησε ο Stefano Buonsignori το 1585 (εικ. 3).

Τα δύο έργα στηρίζονται στην ανανεωμένη πτολεμαϊκή χαρτογραφία της Ελλάδας, ιδίως την ιταλική (Giacomo Gastaldi, 1548-1560) (εικ. 4) που ενσωματώνει δεδομένα και τεχνικές από την παραγωγή των ναυτικών χαρτών-πορτολάνων της βενετικής ιδίως σχολής (Γεώργιος Σιδέρης) (εικ. 5). Οι διαφορές μεταξύ των δύο έργων εντοπίζονται στην απόκλιση στον υπολογισμό των μεσημβρινών, στην απουσία μαρτελογίου στον ελληνικό χάρτη, σε διαφορές στην τοπωνυμία, τη θέση και τον διάκοσμο του επίτιτλου κοσμήματος (που δανείζεται στοιχεία από άλλον χάρτη του ίδιου κύκλου (εικ. 6-7), όπως και γενικότερα στον διάκοσμο των χαρτών. Το αθηναϊκό έργο ακολουθεί διακοσμητικές πρακτικές που συναντάμε σε έναν άλλο μεγάλο κύκλο χαρτογραφικής διακόσμησης, τη Στοά των Γεωγραφικών Χαρτών στο Βατικανό (1579-1581), που επιμελήθηκε ο Egnazio Danti (εικ. 8-9). Οι διαφορές αυτές επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι το έργο αντιγράφηκε επιτόπου, και ενδεχομένως πριν ολοκληρωθεί ο χαρτογραφικός διάκοσμος της Guardaroba.

Ο χάρτης της Κέρκυρας της Συλλογής Κυριαζοπούλου (εικ. 10) είναι και αυτός ανυπόγραφος και αχρονολόγητος, ζωγραφισμένος με την τεχνική της τέμπερας σε ξύλο, και διαστάσεων 35,7 x 38 εκ. Πρόκειται για ένα μικρότερο έργο, με αρκετές φθορές, το οποίο στηρίζεται στον χάρτη-τοιχογραφία της Κέρκυρας, που περιλαμβάνεται στη Στοά των Γεωγραφικών Χαρτών του Βατικανού (εικ. 11-12), τη χαρτογραφική ευθύνη της οποίας είχε ο δομινικανός Egnazio Danti, κοσμογράφος του πάπα από το 1580 και μετά.

Ο χάρτης της Κέρκυρας της Συλλογής Κυριαζοπούλου στηρίζεται στον βατικανό χάρτη χωρίς να τον αντιγράφει. Από αυτόν κρατά τις γεωγραφικές συντεταγμένες, το περίγραμμα και τον προσανατολισμό του νησιού, τη βινιέτα με την αναπαράσταση της πόλης της Κέρκυρας (εικ. 13-14), το χαρακτηριστικό σε όλα

τα έργα της Στοάς ανεμολόγιο και τον ειδικό εικαστικό χειρισμό της θάλασσας που περιβάλλει το νησί. Οι διαφορές, πέρα από τη διακόσμηση, εστιάζονται κυρίως στο ανάγλυφο και τον χρωματισμό του χάρτη. Ο κατασκευαστής του χάρτη της Συλλογής Κυριαζοπούλου εμφανίζεται περισσότερο ενημερωμένος ως προς την ορθότερη εκφορά των τοπωνυμίων του νησιού. Η χαρτογράφηση στηρίζεται στους έντυπους χάρτες του νησιού που κυκλοφόρησαν από τα βενετικά τυπογραφεία κατά την περίοδο 1565-1575, ιδιαιτέρως τον χάρτη του G. Fr. Camocio (περ. 1571) (εικ. 15).

Τα δύο έργα των ελληνικών συλλογών σχετίζονται μεταξύ τους, όπως και με τα υπόλοιπα έργα των μεγάλων χαρτογραφικών κύκλων της Φλωρεντίας και του Βατικανού. Η συνάφεια είναι αισθητή τόσο στο επίπεδο της αισθητικής, όσο και σε εκείνο της τεχνοτροπίας και της χαρτογραφικής εκτέλεσης. Ο κοινός χρωματισμός των χαρτών, το κοινό χέρι των τοπωνυμικών εγγραφών –ακόμη και στις λεπτομέρειες του καλλιγραφικού χειρισμού τους–, τα κοινά διακοσμητικά μοτίβα με πλοία και θαλάσσια κοίτη μέχρι τα δάνεια κοσμημάτων και τεχνοτροπιών από άλλα σύγχρονα έργα των ίδιων κύκλων, όλα υποδηλώνουν την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου εργαστηρίου παραγωγής ζωγραφισμένων χαρτών, το οποίο –στο περιθώριο των μεγάλων εργασιών χαρτογραφικής διακόσμησης που αναλάμβανε– παρήγαγε και αυτοτελή φορητά αντίγραφα. Η πρακτική αυτή συνεχίστηκε πιθανότατα από άλλους καλλιτέχνες αργότερα, όταν πλέον οι κοσμογραφικές αίθουσες είχαν ολοκληρωθεί και οι καλλιτέχνες τους είχαν σκορπιστεί σε άλλα μέρη. Πρόκειται για μια διαδικασία διάχυσης των έργων: η παραγωγή φορητών αντιγράφων ανανέωνε την παλαιά παράδοση κατοχής και έκθεσης ζωγραφισμένων φορητών χαρτών και ανταποκρινόταν στις επιθυμίες των καλλιεργημένων και εύπορων κοινωνικών élites της Ιταλίας του φθίνοντος 16ου και του 17ου αιώνα, που αποζητούσαν φορητά ζωγραφισμένα ενθύμια από τις λαμπρές κοσμογραφικές αίθουσες του Βατικανού ή της Φλωρεντίας.

Η κατοχή και η έκθεση ζωγραφισμένων χαρτών, όπως οι δύο που μας απασχολούν εδώ, αποσκοπούσε να προσδώσει αίγλη και κύρος στους κατόχους, να υπαινιχθεί τον κοσμοπολιτισμό και τον πατριωτισμό τους, τις γνώσεις και τη γεωγραφική τους ενημέρωση. Επιπλέον, οι φορητοί ζωγραφισμένοι χάρτες, καθώς παρέπεμπαν στα συστήματα πανσοφίας των κοσμογραφικών αιθουσών, υπαινίσσονταν ότι οι κάτοχοί τους ήταν σε επαφή με τις εξέχουσες πολιτικές και διανοητικές κοινότητες που είχαν τη δυνατότητα της εποπτικής θεώρησης αλλά και της διαχείρισης του κόσμου.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ

Δείγματα μαρμαρογλυπτικής του Αιγαίου στο Μουσείο Μπενάκη

ΜΠΟΡΕΙ Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ να έχει τη θέση της στην Εθνική Πινακοθήκη, στα μουσεία της Τήνου, και να εκπροσωπείται σε λίγα ιδιωτικά μουσεία ή συλλογές αφιερωμένες συνήθως στο έργο μεμονωμένων καλλιτεχνών, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με την παραδοσιακή γλυπτική της νεότερης Ελλάδας. Η παραγωγή των εργαστηρίων μαρμαρογλυπτικής ιδιαίτερα από τον 18ο αιώνα και εξής σπάνια φιλοξενείται σε δημόσιες συλλογές ή μουσεία. Αν εξαιρέσουμε το Λαογραφικό Μουσείο της Μυκόνου και το Αρχαιολογικό Μουσείο της Άνδρου, το Μουσείο Μπενάκη είναι ο μόνος χώρος που διαθέτει μια μικρή αλλά αξιόλογη συλλογή έργων παραδοσιακής μαρμαρογλυπτικής, δείγματα αρχιτεκτονικών γλυπτών που έφεραν στο μουσείο το μεράκι, η μέριμνα αλλά και η τύχη κάποιων ιδιωτών.

Στη μελέτη αυτή παρουσιάζονται τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα νεοελληνικής μαρμαρογλυπτικής που ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, τρία μαρμάρινα περιθυρώματα και μία πλαισίωση παραθύρου από την Ίο, μαρμάρινοι φεγγίτες και μία κρήνη από την Τήνο, καθώς και ένα απότμημα από επιστύλιο τέμπλου, όλα χαρακτηριστικά δείγματα παραγωγής εργαστηρίων μαρμαρογλυπτικής στο Αιγαίο, που οδηγούν σε μια συστηματική διερεύνηση των προβλημάτων που συνδέονται με την κατηγορία αυτών των έργων.

Τρία μαρμάρινα περιθυρώματα και μία πλαισίωση παραθύρου από τις Κυκλάδες (αρ. ευρ. 29542)

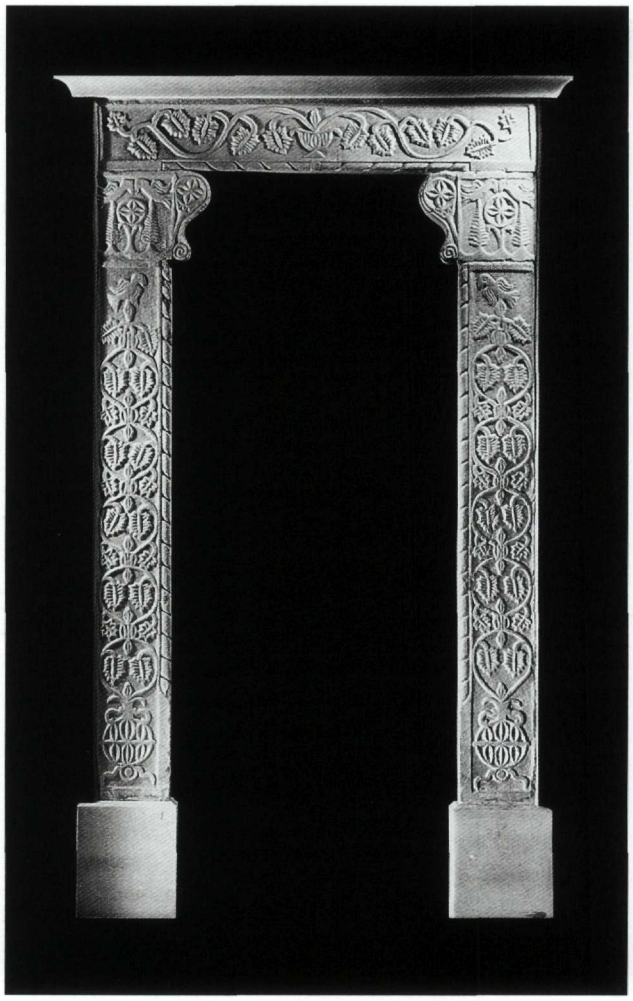
Τα έργα αυτά, από κυκλαδίτικο μάρμαρο, διατηρούνται σε καλή κατάσταση, με λίγες μόνο απολεπίσεις και σπασίματα σε γωνίες και άλλα σημεία των διαφόρων αρχιτεκτονικών στοιχείων. Αποκτήθηκαν από αγορά, όπου δηλωνόταν ότι προέρχονται από κατεδαφισμένο σήμερα αρχοντικό της Ίου (εικ. 1-5).[1]

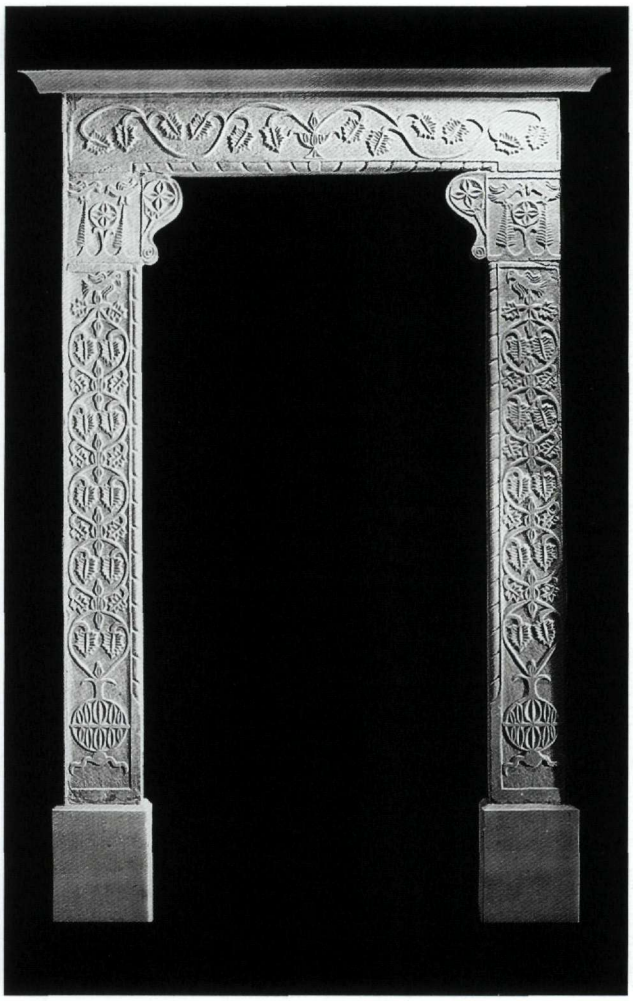
Τα τρία περιθυρώματα, όμοια τυπολογικά, μορφολογικά και στιλιστικά μεταξύ τους, με μικρή διαφορά ως προς το ύψος του μεσαίου, αποτελούνται από τρία τμήματα που φέρουν ανάγλυφο διάκοσμο: τις παραστάδες, τα επίκρανα και το υπέρθυρο. Οι παραστάδες αρχικά ίσως να πατούσαν σε βάσεις, όπως συμβαίνει σε αντίστοιχα περιθυρώματα αυτού του τύπου, οι οποίες εδώ όμως δεν σώζονται.

Οι όψεις των παραστάδων κοσμούνται με σχηματοποιημένη ελισσόμενη κληματίδα που ξεκινά από κυκλικό δοχείο και υψώνεται σε πέντε κυκλικά σχήματα. Στην κορυφή τους πάνω από τα φύλλα τοποθετείται ένα πτηνό στραμμένο προς το άνοιγμα. Το σύνολο περιβάλλεται από γλυπτή ταινία, η οποία στην ακμή προς την πλευρά του ανοίγματος έχει τη μορφή στριφτού σχοινιού που ξεκινά περίπου στο ύψος του δοχείου.

Τα επίκρανα (ή *κεφαλοκόλονα* στη γλώσσα των μαρμαράδων) έχουν τη μορφή κύβου με συνεχόμενη προς την πλευρά του ανοίγματος την προεξοχή φουρουσιού, το οποίο κοσμεί ένας ρόδακας με μίσχο και σπείρα. Στο τετραγωνισμένο πλαίσιο της όψης των επικράνων είναι τοποθετημένος στο κέντρο τετράφυλλος ρόδακας πάνω σε μίσχο ανάμεσα σε δύο κυπαρίσσια, στις κορυφές των οποίων αποδίδονται αντικρυστά δύο πτηνά.

Στο υπέρθυρο κυματιστοί βλαστοί κληματίδας ξεκινούν από ένα ανοιχτό δοχείο στο κέντρο και απλώνονται, χωρίς να συμπλέκονται, συμμετρικά προς τα πλάγια. Στην κάτω ακμή του υπερθύρου υπάρχει η ί-



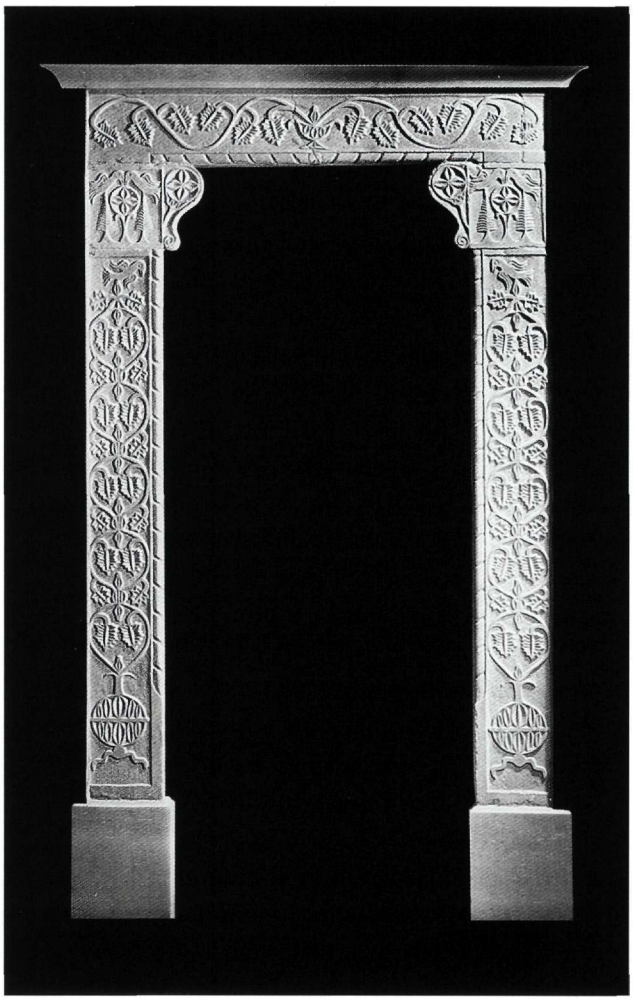


Εικ. 1-4. Τρία μαρμάρινα περιθυρώματα και μία πλαισίωση παραθύρου από τις Κυκλάδες. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 29542 (φωτ.: Κ. Μανώλης).

δια απόληξη του σχοινιού, που ξεκινά από κόμπο στο κέντρο και "τρέχει" αντιθετικά προς τα πλάγια έως το σημείο που θα συνέπιπτε με την όμοια κατακόρυφη διακόσμηση των ακμών των παραστάδων.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει με την πλαισίωση του παραθύρου, όπου οι παραστάδες, με διάκοσμο πανομοιότυπο με αυτόν των θυρωμάτων –εδώ έχουμε τρεις κυκλικές περιελίξεις της κληματίδας–, στηρίζουν απευθείας το ανώφλι, ο διάκοσμος του οποίου έχει επίσης απόλυτη αντιστοιχία με αυτόν στα υπέρθυρα των θυρωμάτων.

Τα περιθυρώματα αυτά μαζί με την πλαισίωση του παραθύρου αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα λαϊκής λιθογλυπτικής στο Αιγαίο. Ο τύπος αυτός του περιθυρώματος αποτελείται από δύο παραστάδες ορθογωνικής διατομής, που στηρίζουν με τη μεσολάβηση επικράνων ευθύγραμμο υπέρθυρο. Τα επίκρανα προς την πλευρά του ανοίγματος έχουν τη χαρακτηριστική διαμόρφωση σε φουρούσι που κοσμείται συνήθως από ρόδακα. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα επίκρανα μοιάζουν με προσθήκες καθώς διακόπτουν τη συνεχή ροή της εσωτερικής πλαισίωσης του ανοίγματος –τη σχοινοειδή ταινία στα θυρώματα του Μουσείου Μπενάκη. Όμως ο διάκοσμός τους στιλιστικά δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι συμβαδίζει απόλυτα με παραστάδες και υπέρθυρο. Ανάμεσα στις παραστάδες και στο κατώφλι παρεμβάλλονται συνήθως βάσεις. Τα περιθυρώματα αυτά εμφανίζονται ήδη από τον 16ο αιώνα στις Κυκλάδες σε εισόδους ναών, καθολικών μονών αλλά και αρχοντικών.[2]

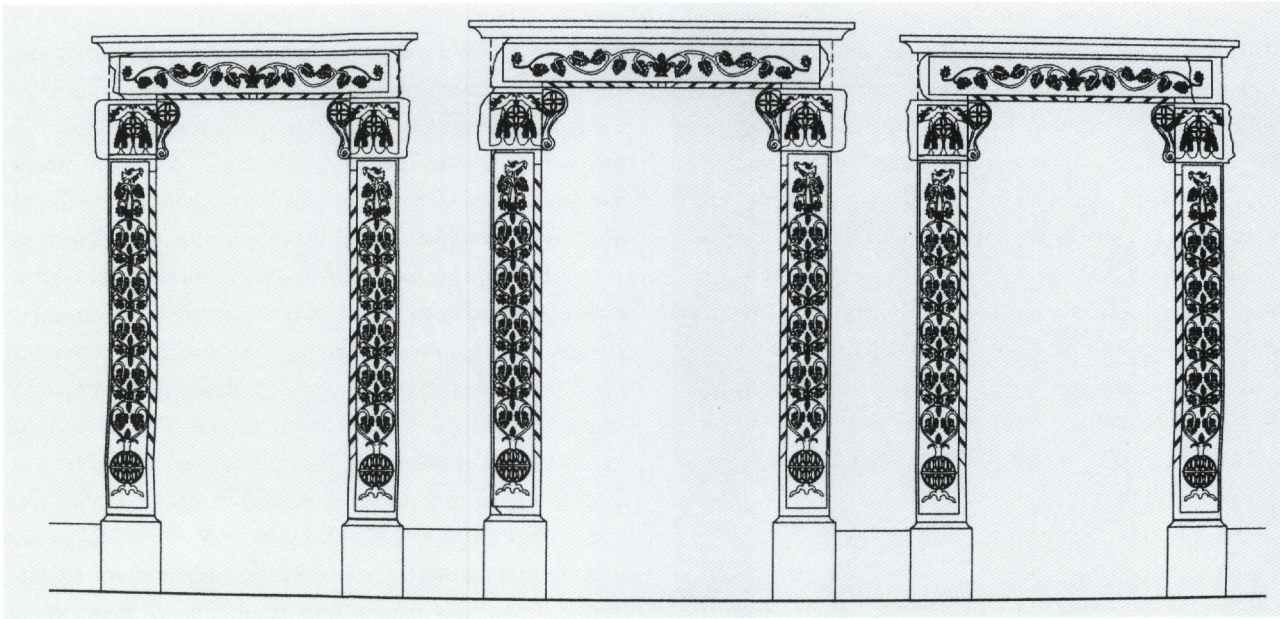


Τα πρώιμα είναι ακόσμητα ή φέρουν στο υπέρθυρο ένα κεντρικό μοτίβο –σταυρό, ψευδοθυρεό, μορφή αγίου κ.ά.–, ενώ στο σημείο αυτό, δεξιά και αριστερά του κεντρικού μοτίβου, μοιράζεται η χρονολογία ή η κτητορική επιγραφή. Με τον καιρό και ιδιαίτερα στον 18ο αιώνα συναντούμε περιθυρώματα με πλούσιο ανάγλυφο διάκοσμο, συνήθως ελισσόμενες κληματίδες που ξεκινούν από δοχεία, ενώ σπανιότερα στον διάκοσμο αυτό παρεμβάλλονται και μορφές αγγέλων, αγίων, ο Ευαγγελισμός, ή ανθρώπινες μορφές σε κοσμικά κτίρια. Μοναδική, όσο γνωρίζουμε, είναι η περίπτωση ενός θυρώματος στην Αμοργό, χρονολογημένο στο 1730, με την απεικόνιση ενός ζευγαριού στα επίκρανα.[3]

Ο τύπος αυτός των θυρωμάτων θωρείται ότι προέρχεται από αναγεννησιακά πρότυπα.[4] Πότε όμως και από ποιους εισήχθη στην αρχιτεκτονική του Αιγαίου δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί. Η παρεμβολή των επικράνων με προσθετικό, μη οργανικό, τρόπο είναι ενδεικτική για τη λαϊκότροπη υποδοχή και ένταξη δυτικών στοιχείων στη ντόπια παράδοση, με σκοπό να τονιστεί η είσοδος, είτε πρόκειται για εκκλησιαστικό, είτε για κοσμικό κτίσμα. Έτσι, ο τύπος αυτός περιθυρώματος χρησιμοποιείται κατά προτίμηση στην εξωτερική είσοδο ναών, ενώ η ευθύγραμμη πλαισίωση χωρίς επίκρανα ή φουρούσια χρησιμοποιείται συνηθέστερα σε εσωτερικά θυρώματα που οδηγούν από τον νάρθηκα στον κυρίως ναό.[5]

Ο Α. Ορλάνδος και άλλοι ερευνητές[6] πιστεύουν ότι τα περιθυρώματα αυτά είναι δημιουργίες Παριανών μαστόρων, επειδή τον τύπο τους τον συναντούμε σε ναούς και σπίτια της Πάρου. Ωστόσο, περιθυρώματα αυτού του τύπου υπάρχουν σε όλο τον χώρο του Αιγαίου ήδη από τον 16ο αιώνα και εξής.[7]

Τα περιθυρώματα του Μουσείου Μπενάκη από αρχοντικό της Ίου, επαναλαμβάνονται –όσο μπορούμε να παρακολουθήσουμε από το δημοσιευμένο υλικό– με εκπληκτική ακρίβεια σε παραδείγματα στη Μύκονο, στην Πάρο, στη Σκόπελο, στη Χίο και στην Αμοργό.[8] Μόνη διαφοροποίηση είναι η στενή ζώνη με συνεχόμενα τρίφυλλα μοτίβα (κρινάνθεμα) και το εξέχον γείσο που προστίθενται στα υπέρθυρα εκκλησιαστικών συνήθως περιθυρωμάτων.[9] Η επανάληψη των διακοσμητικών θεμάτων γίνεται με τόση ακρίβεια, ώστε θα μπορούσε να τα αποδώσει κανείς σε κάποιο περιφερόμενο σε αυτή την περιοχή εργαστήριο, χωρίς να μπορεί ακόμη να προσδιοριστεί η καταγωγή του. Τα περιθυ-



Εικ. 5. Σχεδιαστική αποτύπωση των τριών περιθυρωμάτων (σχ.: Π. Κουφόπουλος).

Εικ. 6. Πάρος, Παροικιά, Άγιος Κωνσταντίνος στο Κάστρο, περιθύρωμα της εισόδου (φωτ.: Α. Γουλάκη-Βουτυρά).

Εικ. 7. Μαρμάρινος φεγγίτης. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 29545 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

ρώματα αυτής της ομάδας σε ναούς της Σκοπέλου είναι τα μόνα που μας οδηγούν με κάποια ασφάλεια στη χρονολόγησή τους στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα[10] Στην ίδια περίοδο μας οδηγούν και τα πλακάκια Ιζνίκ που εισβάλλουν στον χώρο του Αιγαίου αυτή την εποχή. Χαρακτηριστικά, τα συναντούμε στην πρόσοψη του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου στο Κάστρο της Παροικιάς στην Πάρο να σχηματίζουν τον σταυρό πάνω από την είσοδο με το γνωστό περιθύρωμα και να γεμίζουν τα κενά δίπλα στο υπέρθυρο (εικ. 6). Η μόδα αυτή απλώνεται σε περισσότερα νησιά του Αιγαίου αυτά τα χρόνια (εντοπίστηκαν στην Σίφνο και την Άνδρο –καθολικό Παναχράντου) αλλά και στη Μονή Ιβήρων του Αγίου Όρους.[11]

Η ελισσόμενη κληματίδα στον διάκοσμο των περιθυρωμάτων μορφολογικά είναι συγγενική με τον αντίστοιχο διάκοσμο σε επιστύλια μαρμάρινων τέμπλων της περιοχής των Κυκλάδων με την άμπελο, που εμφανίζεται ήδη στην πρωιμότερη ομάδα των μεταβυζαντινών τέμπλων που εντοπίζεται στην Πάρο στα τέλη του 16ου και στον 17ο αιώνα, με κεντρική δημιουργία το μεγάλο τέμπλο της Καταπολιανής.[12] Σε εκείνα τα τέμπλα η απόδοση των φύλλων και των λεπτομερειών είναι πιο φυσιοκρατική, με διαφορετική στιλιστικά απόδοση. Σταδιακά τα ίδια μοτίβα σχηματοποιούνται και εκτελούνται με τον χαρακτηριστικό τρόπο του "σχοινοειδούς" αναγλύφου, που δεν γνωρίζει μεταβάσεις σε επίπεδα και έχει εμφανείς συγγένειες με την τεχνική της ξυλογλυπτικής.[13] Αυτό το στιλιζάρισμα και η έντονη σχηματοποίηση είναι χαρακτηριστικές για τους μαρμαράδες των θυρωμάτων του Μουσείου Μπενάκη. Ωστόσο, λείπει η εποπτεία αυτού του πλούσιου και διάσπαρτου υλικού στα νησιά του Αιγαίου. Η παρακολούθηση των εργαστηρίων στα τέμπλα φανέρωσε την έντονη δραστηριοποίηση χιώτικων εργαστηρίων αυτόν τον αιώνα, ιδιαίτερα στην Άνδρο αλλά και σε άλλα νησιά του Αιγαίου.[14] Η μελέτη και η γνώση του υλικού ίσως μελλοντικά μας αποκαλύψει και την καταγωγή των μαστόρων που κατασκεύασαν τα θυρώματα αυτού του αρχοντικού στην Ίο.

Έξι μαρμάρινοι φεγγίτες (αρ. ευρ. 29545, 29551, 29549, 29547, 29550, 29548)

Τα έργα αυτά, δωρεά του Ηλία και της Αικατερίνης-Νίνας Μαριολοπούλου στο Μουσείο Μπενάκη, προέρχονται από την Τήνο και είναι από ντόπιο μάρμαρο.

Ο πρώτος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29545, διαστάσεις: 53 x 46 x 1,5 εκ.) διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση με λίγες απολεπίσεις και σπασίματα στην ακμή περιμετρικά (εικ. 7).[15]

Στον τοξωτό αυτό φεγγίτη-υπέρθυρο δημιουργούνται ανοίγματα, ένα κυκλικό και πιο κάτω ένα δίλοβο άνοιγμα με κιονίσκο να το χωρίζει στη μέση. Τα τόξα περιβάλλονται συμμετρικά από δύο κυπαρίσσια· δίπλα στην κορυφή τους αποδίδεται από ένα τρίφυλλο μοτίβο-σχηματοποιημένο στέμμα, που επαναλαμβάνεται και στο μέσο της κορυφής του υπερθύρου. Ανάμεσα στα δύο τόξα και κάτω από το κυκλικό άνοιγμα υπάρχει δοχείο, από το οποίο ξεκινούν μεγάλα γαρίφαλα και άλλα φύλλα και άνθη με πριονωτές απολήξεις. Συμμετρικά, δεξιά και αριστερά από το κυκλικό άνοιγμα αποδίδονται δύο καραβάκια με τα πηδάλια (τις λαγουδέρες) και τις σημαίες τους. Κυματοειδής χαρακτή γραμμή συνοδεύει την ανάγλυφη παράσταση στη βάση της. Όμοιες κυματιστές γραμμές διακοσμούν τις κουπαστές των καραβιών. Η απόδοση του αναγλύφου είναι επιπεδόγλυφη.

Ο δεύτερος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29551, διαστάσεις: 77 x 56 x 2 εκ.) έχει υποστεί περισσότερες φθορές από τον πρώτο (εικ. 8).[16] Τα ανοίγματα εδώ είναι τετράγωνα και διατάσσονται κλιμακωτά σε τρεις ζώνες καθ' ύψος. Στην κάτω ζώνη τα τέσσερα ανοίγματα χωρίζονται από πεσσίσκους. Στη δεύτερη και τρίτη ζώνη τα τρία ανοίγματα είναι τετράγωνα στα πλάγια, ενώ στο κέντρο καταλήγουν σε χαμηλό οξυκόρυφο τόξο. Με όμοιο οξυκόρυφο τόξο πρέπει να συμπληρωθεί και το μεσαίο εγκάρσιο χώρισμα των δύο ανώτερων ανοιγμάτων στο κέντρο, όπως φαίνεται από τα ίχνη στο σπάσιμό του. Ο διάκοσμος αποδίδεται με επιπεδόγλυφη τεχνική και χάραξη, και τοποθετείται σε μετόπες, οι οποίες παρακολουθούν κλιμακωτά καθ' ύψος τα ανοίγματα. Στις δύο χαμηλότερες μετόπες παριστάνονται εραλδικά λιοντάρια σε όρθια στάση να στηρίζονται σε κυπαρίσσια. Στα μεσαία διάχωρα παριστάνονται εραλδικά λιοντάρια που πατούν στα τέσσερα σκέλη με στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω· ανάμεσα στα σκέλη τους από ένα ψάρι. Στα πάνω διάχωρα αποδίδονται πτηνά που πλαισιώνουν φυτικό κόσμημα στην κορυφή του τόξου. Κυματιστές χαράξεις συνοδεύουν τη βάση αλλά και όλους τους διαχωρισμούς των θεμάτων.

Ο τρίτος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29549, διαστάσεις: 104 x 68 x 2 εκ.) φέρει λίγες απολεπίσεις και σπασίματα στην ακμή περιμετρικά· εντονότερη είναι η απολέπι-

Εικ. 8-9. Μαρμάρινοι φεγγίτες από την Τήνο. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 29551, 29549 (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

ση κάτω από το ακριανό άνοιγμα δεξιά καθώς και αριστερά λοξά στη βάση (εικ. 9).[17] Τα ανοίγματα στον τοξωτό αυτό φεγγίτη διατάσσονται σε δύο ζώνες. Στη χαμηλότερη δημιουργείται ένα τετράλοβο άνοιγμα, τα τόξα του οποίου χωρίζονται από κιονίσκους με υποτυπώδεις βάσεις και κιονόκρανα. Στη δεύτερη ζώνη δημιουργούνται τρία ανοίγματα: δύο τετράγωνα στα πλάγια με κομμένες λοξά τις πάνω γωνίες τους συνοδεύουν το μεγαλύτερο άνοιγμα στο κέντρο, στο οποίο εγγράφεται "ξεκουφωμένος" σταυρός. Στα πλάγια, την πρώτη ζώνη ανοιγμάτων πλαισιώνουν συμμετρικά καραβάκια με τρεις σειρές πανιά. Προς τα πάνω στις δύο πλευρές η επιφάνεια γεμίζει από τρία πτηνά κάθε φορά, διατεταγμένα εραλδικά προς τα μέσα και προς τα έξω. Ανάμεσα στα τόξα του κάτω ανοίγματος και στα διάχωρα μεταξύ των πάνω ανοιγμάτων υπάρχουν δοχεία με φυτικό διάκοσμο. Δεν λείπουν οι κυματιστές χαράξεις στη βάση και στις κουπαστές των καραβιών. Το ανάγλυφο είναι δουλεμένο επιπεδόγλυφα, ωστόσο τα σχηματοποιημένα δοχεία με φυτά και τα δένδρα στα τρίγωνα των τοξυλλίων, καθώς και η ανάγλυφη ταινία που συνοδεύει τα τόξα έχουν ένα χαρακτηριστικά πιο έξεργο ανάγλυφο, σαν κάποιο διαφορετικό χέρι να δούλεψε αυτή την περιοχή.

Ο τέταρτος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29547, διαστάσεις: 72 x 51,5 x 2 εκ.) φέρει λίγες απολεπίσεις περιμετρικά, ενώ σπασίματα υπάρχουν στην ακμή πάνω και πλάγια κάτω δεξιά (εικ. 10).[18]

Δύο δίλοβα ανοίγματα με απόσταση μεταξύ τους επιστέφονται από τριγωνικό άνοιγμα, στο οποίο εγγράφονται δύο τετράγωνα διάτρητα σχήματα διαγώνια τοποθετημένα το ένα μέσα στο άλλο. Στα πλάγια των ανοιγμάτων οι επιφάνειες γεμίζουν συμμετρικά από δύο κλαδιά με πριονωτά φύλλα και άνθη. Από την κορυφή του τριγωνικού ανοίγματος στο κέντρο ξεκινούν έλικες και δύο μεγάλα πριονωτά φύλλα προς τα πλάγια. Πιο κάτω το κενό γεμίζει σε κάθε πλευρά από τρία κυπαρίσσια ανάμεσα σε δύο γαρίφαλα που πατούν σε κυματιστή γραμμή πάνω από ένα ατρακτοειδές σχήμα-οφθαλμό. Κυματιστές χαράξεις συνοδεύουν τη βάση των ανοιγμάτων και τις ακμές των τετραγώνων.

Ο πέμπτος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29550: διαστάσεις 83 x 58 x 2 εκ.) διατηρείται σε καλή κατάσταση με λίγες απολεπίσεις και σπασίματα περιμετρικά (εικ. 11).[19]

Τα ανοίγματα στον τοξωτό αυτό φεγγίτη διατάσσονται σε δύο ζώνες. Στη χαμηλότερη ζώνη τέσσερα τετράγωνα ανοίγματα χωρίζονται μεταξύ τους από πεσσίσκους με υποτυπώδη κιονόκρανα. Η δεύτερη ζώνη έχει τριμερή διάταξη: δύο τετράγωνα ανοίγματα στα πλάγια, ενώ στο κεντρικό τετράγωνο άνοιγμα πατά εξάφυλλο διάτρητο άνθος-μαργαρίτα, εγγεγραμμένη σε κύκλο. Στα πλάγια στο ύψος της πρώτης ζώνης η επιφάνεια γεμίζει από δύο άνθη με πριονωτά φύλλα που ξεκινούν από μικρά στρογγυλά δοχεία. Πιο πάνω συμμετρικά δύο καραβάκια με πηδάλια (λαγουδέρες) γεμίζουν τον χώρο, ενώ στο πάνω τμήμα του τόξου από τρία σχηματοποιημένα κυπαρίσσια συνοδεύουν το κεντρικό φυτικό μοτίβο. Κυματιστές γραμμές και στιγμές συνοδεύουν τη βάση των ανοιγμάτων σε κάθε ζώνη.

Ο έκτος φεγγίτης (αρ. ευρ. 29548, διαστάσεις: 81 x 66 x 3 εκ.) φέρει περισσότερες απολεπίσεις περιμετρι-

Εικ. 10-12. Μαρμάρινοι φεγγίτες από την Τήνο. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 29547, 29550, 29548 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

κά και λίγα σπασίματα στη βάση του (εικ. 12).[20]

Τρία ανοίγματα χωρίζονται καθ' ύψος επίσης σε τρία διάχωρα: δύο επάλληλα τετράγωνα και ένα τρίγωνο-επίστεψη. Το μεσαίο κατακόρυφο άνοιγμα που περιβάλλεται από πλοχμό είναι υψηλότερο, με πιο μεγάλα ανοίγματα, που διαφοροποιούνται και στο ύψος από τα πλάγια (το χαμηλότερο φέρει ένα δόντι στο πάνω του τμήμα, το επόμενο έχει δίλοβη απόληξη), ενώ στο πάνω οξυκόρυφο άνοιγμα εγγράφεται διάτρητο ένα πτηνό. Συμμετρικά διατεταγμένες μετόπες γύρω από τα ανοίγματα διακοσμούνται από κάτω προς τα πάνω με καραβάκια, καβαλάρηδες-πολεμιστές, κυπαρίσσια και πάλι καραβάκια και τέλος, πάνω δύο κορώνες συνοδεύουν το κεντρικό φυτικό κόσμημα. Κυματιστές γραμμές διατρέχουν τη βάση αλλά και τους διαχωρισμούς των μετοπών και των ανοιγμάτων.

Οι φεγγίτες αυτοί είναι μια ιδιαίτερα διαδεδομένη κατηγορία υπερθύρων στην Τήνο. Οι ντόπιοι τα λένε "καμάρια", γιατί τα περισσότερα έχουν σχήμα ημικυκλικό. Πρόκειται για μαρμάρινα διάτρητα διαφράγματα ανοιγμάτων πάνω από θύρες, που επιτρέπουν στο φως και στον αέρα να εισχωρήσουν στο εσωτερικό σπιτιών ή άλλων κτισμάτων. Δίπλα στη λειτουργική τους σημασία υπάρχει και μια δεύτερη, η φυλακτική, με μορφές και μοτίβα αποτρεπτικά, καθώς και μια τρίτη, η διακοσμητική με ποικιλία μοτίβων, όπως κυπαρίσσια, καραβάκια, δοχεία με άνθη, ζώα κ.ά.[21] Τέτοιοι φεγγίτες και διαφράγματα παραθύρων εντοπίζονται σε πολλά νησιά του Αιγαίου. Ωστόσο, στη συνείδηση όλων τα έργα αυτά συνδέονται αυτόματα με την Τήνο.

Το υλικό αυτό, διάσπαρτο και λεηλατημένο σε ιδιωτικές συλλογές, σε δεύτερη χρήση συχνά, δεν έχει συγκεντρωθεί, ούτε έχει μελετηθεί διεξοδικά. Μια πρώτη εξέταση των δημοσιευμένων έργων δείχνει την ποικιλία στον συνδυασμό και στη σύνθεση τυποποιημένων μοτίβων, τα οποία συναντούμε και σε άλλα είδη μαρμαρογλυπτικής, σε κρήνες, επιτύμβια, αλλά και σε τέμπλα. Έτσι, τα όρθια λιοντάρια που στηρίζονται στο δένδρο της ζωής(;) τα συναντούμε σε θωράκια τέμπλων λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα στην Άνδρο.[22] Τα καραβάκια υπάρχουν σε υπέρθυρα αλλά και σε επιτύμβια της εποχής. Το θέμα των δοχείων με άνθη είναι ευρύτατα διαδεδομένο στη διακοσμητική λιθογλυπτική του 18ου αιώνα.

Στιλιστικά, αλλά και με βάση το υλικό τους οι φεγγίτες διακρίνονται γενικά σε δύο ομάδες: στην πρώ-

τη ανήκουν φεγγίτες από γκρίζο σχιστόλιθο ή μάρμαρο που δουλεύονται επιπεδόγλυφα, με χάραξη συνήθως, με λιτή γραμμική απόδοση των θεμάτων που θυμίζει, όπως πετυχημένα έχει διατυπωθεί, «*μιαν αισθητική λευκοκεντητικής*».[23] Στη δεύτερη ομάδα οι φεγγίτες δουλεύονται σε πιο έξεργο ανάγλυφο, με φυσιοκρατική και κάποτε μπαρόκ απόδοση των θεμάτων.

Καθώς λείπουν χρονολογημένοι φεγγίτες, η σχετική χρονολόγησή τους παρουσιάζει πολλές δυσκολίες. Συνήθως θεωρούν πρωιμότερους τους φεγγίτες της πρώτης ομάδας, χωρίς αυτό να ισχύει απόλυτα. Πρόκειται πάντως για δημιουργίες του 18ου και του 19ου κυρίως αιώνα, που εξακολουθούν να αντιγράφονται και σήμερα για τουριστική κατανάλωση στα εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής της Τήνου με μεγάλη εμπορική επιτυχία.

Οι φεγγίτες του Μουσείου Μπενάκη ανήκουν στα επιπεδόγλυφα ανάγλυφα της πρώτης ομάδας. Ο πρώτος παρουσιάζει μορφολογική και στιλιστική συγγένεια με έναν φεγγίτη της Συλλογής Μαριολοπούλου.[24] Ο δεύτερος πλησιάζει ως προς τα ανοίγματα ανάλογα έργα στην Τήνο,[25] ενώ ως προς τα μοτίβα έχει τα παράλληλά του σε θωράκια χιώτικων τέμπλων στην Άνδρο.[26] Ο τρίτος φεγγίτης συγγενεύει με τηνιακούς,[27] χωρίς να μπορεί να αποδοθεί σε κάποιο κοινό δημιουργό. Οι υπόλοιποι φεγγίτες πρέπει να ανήκουν στην ίδια ομάδα με τους προηγούμενους με την ίδια επιπεδόγλυφη τεχνική.[28]

Συστηματικότερη μελέτη του υλικού σε σχέση ίσως με εργαστήρια που εργάζονται σε τέμπλα εκκλησιών του Αιγαίου, μπορεί μελλοντικά να δώσει στοιχεία για τους δημιουργούς και την καταγωγή αυτών των έργων.

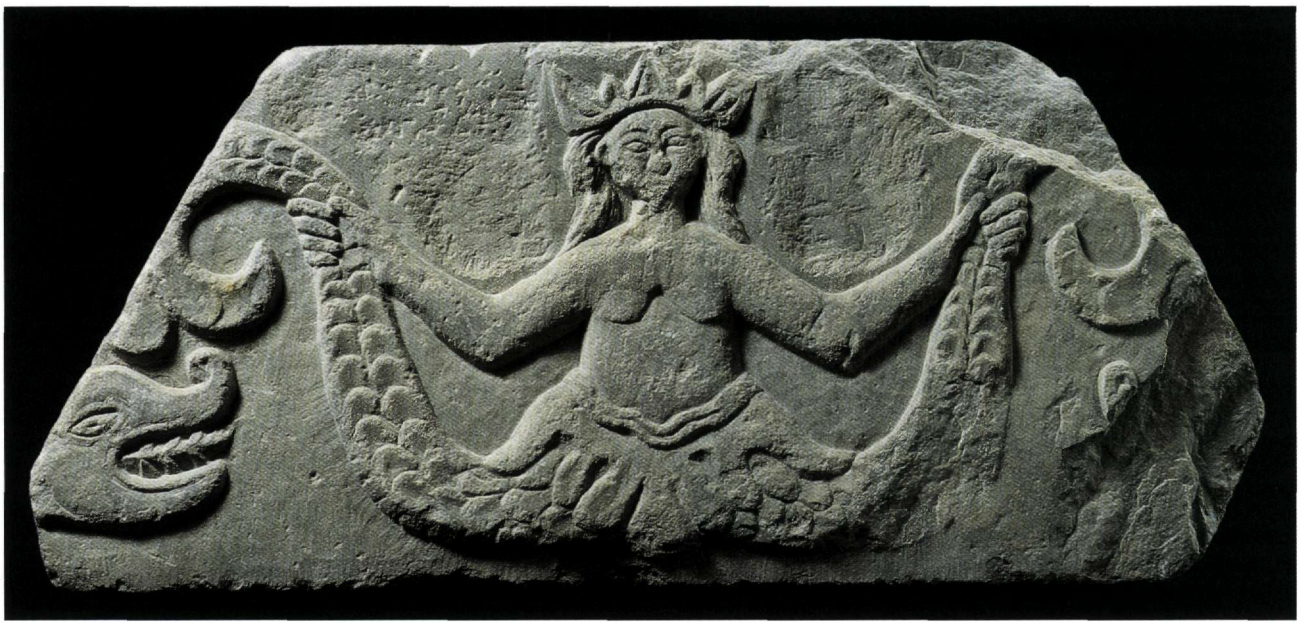
Εικ. 13. Μαρμάρινη κρήνη. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 31170 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Μαρμάρινη κρήνη (αρ. ευρ. 31170)

Η κρήνη από κυκλαδίτικο μάρμαρο (διαστάσεις: 64 x 37 x 5 εκ.) δωρίθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από τον Διονύση Φωτόπουλο (εικ. 13). Πάνω αριστερά και κάτω δεξιά είναι σπασμένες οι γωνίες της πλάκας, ενώ πάνω δεξιά λείπει ένα μεγαλύτερο τμήμα με μέρος του φυτικού διακόσμου.[29]

Στην ορθογώνια πλάκα δημιουργείται ανάγλυφα μια τοξωτή ζώνη, η οποία κοσμείται από κυματιστό βλαστό με τσαμπιά. Το εσωτερικό του τόξου χωρίζεται καθ' ύψος σε τρία διάχωρα. Στο πρώτο χαμηλά παριστάνονται τρία κυπαρίσσια, στο δεύτερο μια κεφαλή κατενώπιον με οπή για τον κρουνό στη θέση του στόματος, και στο τρίτο διάχωρο δοχείο με σχηματοποιημένα γαρίφαλα που εγγράφονται στο τόξο. Ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που προβάλλεται η αποτροπαϊκή κεφαλή στο μεσαίο διάχωρο, καθώς οι τονισμένες αναγλυφικά γωνίες του στρογγυλεύουν το βάθος του αναγλύφου αναδεικνύοντας την κεφαλή στο κέντρο και τονίζοντας το στρογγυλό –σαν κραυγή– άνοιγμα στο στόμα.

Η διακόσμηση των κρηνών έχει να επιδείξει σημαντικότατα έργα στον τομέα της λαϊκής λιθογλυπτικής. Υπάρχουν μεγάλες δημόσιες κρήνες, οικοδομήματα με αρχιτεκτονική διαμόρφωση και πλούσιο διάκοσμο, και άλλες απλούστερες κατασκευές, που στην πιο απλή εκδοχή τους μπορεί να είναι μια λιθανάγλυφη πλάκα εντοιχισμένη σε κάποιο κτίσμα, ιδιωτικό ή δημόσιο.[30] Στην τελευταία αυτή κατηγορία ανήκει και η



Εικ. 14. Απότμημα τέμπλου. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 29066 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

κρήνη του Μουσείου Μπενάκη, που πρέπει να προέρχεται από την Τήνο.

Η αποτροπαϊκή κεφαλή ανήκει στα συμβολικά θέματα που κοσμούν κρήνες και φαίνεται ότι σχετίζονται με λατρευτικές δοξασίες για το πολύτιμο για τη ζωή νερό.[31] Όμοια, για τον φυτικό διάκοσμο και τα άνθη πιστεύεται ότι ίσως να αποτυπώνουν εικονογραφικά κάποια κατάλοιπα παλιών προσφορών στην Τήνο, όπου συνήθιζαν να τοποθετούν στις βρύσες δοχείο με λουλούδια.[32]

Η κρήνη του Μουσείου Μπενάκη σχετίζεται στιλιστικά με ορισμένα μαρμάρινα υπέρθυρα που προέρχονται πιθανότατα από την Τήνο.[33] Η σχηματοποίηση του δοχείου και τα στιλιζαρισμένα γαρίφαλα, σχετίζονται με μια λαϊκότροπη απόδοση χαρακτηριστική για τα μέσα περίπου του 18ου αιώνα.[34]

Απότμημα τέμπλου (αρ. ευρ. 29066)

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ανάγλυφο με μια γοργόνα, από κυκλαδίτικο μάρμαρο (διαστάσεις: 64 x 29 x 6 εκ.) δωρήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη επίσης από τον Διονύση Φωτόπουλο (εικ. 14). Η πλάκα του αναγλύφου είναι κομμένη λοξά δεξιά και αριστερά, προκειμένου να προσαρμοστεί σε τριγωνικό χώρο κάποιου αετώματος, ίσως σε δεύτερη χρήση.[35]

Σε χαμηλό ανάγλυφο παριστάνεται κατενώπιον μια γοργόνα που κρατά με απλωμένα τα χέρια στα πλάγια τις δύο άκρες της διχαλωτής φολιδωτής ουράς της, η οποία ξεκινά κάτω από ένα φυλλόμορφο μοτίβο γύρω από τη μέση της μορφής. Η γοργόνα είναι γυμνόστηθη, έχει μακριά μαλλιά που πέφτουν πίσω στους ώμους της και φορά κορώνα. Αριστερά, κάτω από τη διχαλωτή απόληξη της ουράς της, διακρίνεται το κεφάλι ενός δράκου με ανοιχτό το στόμα από όπου βγαίνει μια φλογωτή γλώσσα. Πρόκειται για έναν τύπο δράκου με μεγάλο κεφάλι, φολιδωτό σώμα, αγκαθωτά φτερά και κοντά πόδια, τον οποίο συναντούμε στις επιστέψεις τέμπλων να συνδέεται με τα λυπητερά στη βάση του σταυρού. Στη δεξιά πλευρά θα υπήρχε ένας δεύτερος δράκος, από τον οποίο σώζεται μόνο η άκρη του ρύγχους του.

Ο τύπος της γοργόνας με διπλή ουρά δεν έχει το παράλληλό του σε μαρμάρινα τέμπλα των Κυκλάδων. Απαντά σε ξυλόγλυπτα τέμπλα άλλων περιοχών, όπως στην ποδιά του τέμπλου της Αγίας Παρασκευής Κοκκινοπλού Ολύμπου, στα τέμπλα του Προδρόμου Καρδίτσας, της Θεοτόκου Καστανιάς Αγράφων, στους Ταξιάρχες Λάιστας Ζαγορίου, στον Άγιο Νικόλαο του Καπέσοβου κ.α.[36] Η κορώνα της γοργόνας παραπέμπει σε απεικονίσεις της Παναγίας, της αγίας Ειρήνης, της αγίας Αικατερίνης ή της Ζωοδόχου Πηγής.[37] Οι γυμνόστηθες γοργόνες φανερώνουν πιθανότατα ιταλική επί-

Εικ. 15. Ανάγλυφη μετόπη από τον εξωτερικό διάκοσμο του καθεδρικού ναού της Modena (από: Cl. Franzoni, E. Pagella, *Itinerario Romanico attraverso la mostra: "Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena"* [Modena 1984] 76).

δραση, μια και τις συναντούμε σε ξυλόγλυπτα τέμπλα της Ζακύνθου που χρονολογούνται στα τέλη του 17ου αιώνα.[38] Εξάλλου, ο τύπος αυτός της γυμνόστηθης γοργόνας που κρατά με απλωμένα τα χέρια τις δύο άκρες της ουράς της υπάρχει σε ανάγλυφη μετόπη που ανήκει στον εξωτερικό διάκοσμο του καθεδρικού ναού της Modena (εικ. 15) και χρονολογείται στον 12ο αιώνα.[39] Η γοργόνα εδώ με μακριά μαλλιά και με δύο βοστύχους να καλύπτουν τα στήθη της αποδίδεται νατουραλιστικά και ανήκει σε μια κατηγορία τερατόμορφων όντων που κατάγονται από το *Liber Monstrorum* του 9ου αιώνα και έχουν κοσμογραφικό χαρακτήρα.

Η γοργόνα στα ξυλόγλυπτα τέμπλα κατατάσσεται από τον Κίτσο Μακρή με επιφυλάξεις στα αποτρεπτικά θέματα. Σε αυτό τον οδηγεί η εμφάνισή της σε τοιχογραφίες ανάμεσα στα τέρατα της Αποκάλυψης, καθώς και η θέση της πάνω από την Ωραία Πύλη των τέμπλων (Αγία Κυριακή Τσαγκαράδας, Αγία Κυριακή Ζαγοράς, Αγία Μαρίνα Κισσού, Ταξιάρχες Τσαγκαράδας).[40] Ο αποτρεπτικός αυτός χαρακτήρας της γοργόνας στο ανάγλυφο του Μουσείου Μπενάκη ενισχύεται από την πλαισίωσή της από δράκους, γεγονός που μας οδηγεί να σκεφθούμε ότι η πλάκα αυτή θα κοσμούσε το κέντρο μιας από τις πάνω ζώνες ενός μαρμάρινου τέμπλου, στο σημείο ίσως κάτω από τον σταυρό. Ωστόσο, όλα αυτά πρέπει να μείνουν σε ένα υποθετικό επίπεδο, μια και δεν επιβεβαιώνονται από κάποιο παράλληλο στην περιοχή του Αιγαίου.

Τον συσχετισμό του αναγλύφου αυτού με κάποιο νησιωτικό εργαστήριο του Αιγαίου, τον επιτρέπει το κεφάλι του δράκου που σχετίζεται τυπολογικά με αντίστοιχα μοτίβα σε επιστέψεις μαρμάρινων τέμπλων του β΄ μισού του 18ου αιώνα στην Άνδρο (Ταξιάρχης Μεσαριάς, Ταξιάρχης Αμονακλειού, καθολικό Μονής Αγίας Ειρήνης στα Αποίκια) ή και στη Νάξο (βλ. τέμπλο Ζωοδόχου Πηγής κ.ά.), που αποδίδονται σε Χιώτες καλλιτέχνες.[41] Το θέμα αυτό των δράκων που στηρίζουν τα λυπητερά στην επίστεψη υπάρχει και στην πρωιμότερη ομάδα χιώτικων μαρμάρινων τέμπλων στην Άνδρο, τη λεγόμενη ομάδα «Ξανθού», που χρονολογείται περίπου στα μέσα του 18ου αιώνα.[42] Ωστόσο, στα τέμπλα αυτά οι δράκοι στρέφονται με το κεφάλι προς τα πλάγια και όχι προς το κέντρο, όπως εδώ. Δράκοι στραμμένοι προς το κέντρο εμφανίζονται στην επίστεψη του κεντρικού τμήματος το μαρμάρινου τέμπλου του Προφήτη Ηλία στη Σίφνο.[43]

Πρόκειται για μια ξεχωριστή λαϊκότροπη παράσταση, πιθανότατα κυκλαδίτικης προέλευσης του 18ου αιώνα, που μελλοντικά ίσως μπορέσει να διαβαστεί σε σαφέστερα συμφραζόμενα.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά
Καθηγήτρια Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ
e-mail: voutyra@mus.auth.gr

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Μαρμάρινα περιθυρώματα του ίδιου εργαστηρίου

1. Σκόπελος, Χώρα, ναός Ευαγγελισμού, βορειοδυτική θύρα, με χρονολογία 1712. Βλ. Π. Λαζαρίδης, Μεσαιωνικά Θεσσαλίας – Βορείων Σποράδων, *ΑΔ* 19 (1964) Χρον. Β΄, 288· Α. Σάμψων, *Ναοί και Μοναί εις την νήσον Σκόπελον* (Αθήνα 1974) 38 σημ. 26· Α. Πετρονώτης, Παριανοί μαστόροι, *Παριανά* 58 (1995) 264-65 εικ. 4, 4α (παράθυρα του ίδιου ναού).

2. Σκόπελος, Χώρα, καθολικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου, περιθύρωμα εισόδου, με χρονολογία 1721. Βλ. Πετρονώτης (ό.π.) 265, 276 εικ. 4γ.

3. Σκόπελος, Άγιος Νικόλαος στους Κήπους, αυλόθυρα. Βλ. Πετρονώτης (αρ. 1) 264· Σάμψων (αρ. 1) 142.

4. Πάρος, Παροικιά, Άγιος Κωνσταντίνος στο Κάστρο, περιθύρωμα της εισόδου. Βλ. Α. Κ. Ορλάνδος, Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου, *ΑΒΜΕΘ΄*, 2 (1961) 170 εικ. 98, 176 εικ. 106· Πετρονώτης (αρ. 1) 264 εικ. 4β.

5. Πάρος, Μονή Αγίου Ανδρέα κοντά στη Νάουσα, περιθύρωμα. Βλ. Ορλάνδος (ό.π.) 176 εικ. 106 αριστερά.

6. Πάρος, Μεροβίγλι, Άγιος Ανδρέας, περιθύρωμα. Βλ. Δεληβορριάς 1992, 313.

7. Πάρος, Παροικιά, αρχοντικό Παπαδάτου (πρώην Θεοχαρίδου), πλαισίωση παραθύρου. Βλ. Δεληβορριάς 1992, 314 εικ. 36.

8. Μύκονος, Λαογραφικό Μουσείο, περιθύρωμα. Βλ. Δεληβορριάς 1992, 313, 359 εικ. 151.

9-13. Μύκονος, Λαογραφικό Μουσείο, περιθυρώματα από αρχοντικά. Βλ. Χαριτωνίδου-Βαβυλοπούλου 1989, 5-12 αρ. 1-4 και 7 εικ. 1-4, 7.

14. Αμοργός, Χώρα, οικία Σοφίας Πέτρου Θεολογίτου, περιθύρωμα εισόδου με χρονολογία 1730. Βλ. Δεληβορριάς 1992, 313, 360 εικ. 152.

15. Χίος, Βυζαντινό Μουσείο στο Τζαμί, περιθύρωμα. Βλ. Χαριτωνίδου-Βαβυλοπούλου 1989, 31 σημ. 6.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996: Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ώς τον 20ό αιώνα* (Αθήνα 1996).

Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001: Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου* (Άνδρος 2001).

Δεληβορριάς 1992: Α. Δεληβορριάς, Η παραδοσιακή τέχνη των νησιών του Αιγαίου, στο: *Το Αιγαίο. Επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού* (Αθήνα 1992) 281-360.

Δεληβορριάς 2000: Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 2000).

Φλωράκης 1980: Α. Φλωράκης, *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου* (Αθήνα 1980[2]).

Χαριτωνίδου-Βαβυλοπούλου 1989: Α. Χαριτωνίδου-Βαβυλοπούλου, *Νεοκυκλαδικά λιθόγλυπτα Λαογραφικού Μουσείου Μυκόνου* (Θεσσαλονίκη 1989).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι διαστάσεις τους είναι: α. ύψος 1,93 μ., πλάτος 1,16 μ., πάχος 0,85-0,09 μ.· β. ύψος 1,97 μ., πλάτος 1,32 μ., πάχος 0,85-0,09 μ.· γ. ύψος 1,93 μ., πλάτος 1,21 μ., πάχος 0,85-0,09 μ.· δ. ύψος 1,45 μ., πλάτος 1,39 μ., πάχος 0,08-0,85 μ. (πλαισίωση παραθύρου). Βλ. Δεληβορριάς 1992, 281-360, κυρίως 313· Δεληβορριάς 2000, 89 (σχέδιο των τριών θυρωμάτων από τον Πέτρο Κουφόπουλο), 91-92.

2. Δ. Βασιλειάδης, Αι επιπεδόστεγοι μεταβυζαντιναί βασιλικαί των Κυκλάδων, *ΕΕΚΜ* 2 (1962) 579-80· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 156-60.

3. Δεληβορριάς 1992, 313, 360 εικ. 152.

4. Α. Κ. Ορλάνδος, Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου, *ΑΒΜΕΘ΄*, 2 (1961) 178· Α. Πετρονώτης, Παριανοί μαστόροι, *Παριανά* 58 (1995) 258.

5. Πρβλ. στα καθολικά των μονών Παναχράντου και Αγίου Νικολάου στην Άνδρο τα περιθυρώματα των εισόδων τους με τα εσωτερικά στον νάρθηκα. Για τη Μονή Παναχράντου, βλ. Μ. Καραγάτση, *Λίθινες εικόνες της Άνδρου* (Άνδρος 1990) 17-18 εικ. 1· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 228-29. Για τα θυρώματα της Μονής Αγίου Νικολάου, βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 84, 159, 160 εικ. 48 και 321· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 223-26.

6. Ορλάνδος (σημ. 4) 122-23· Μ. Φίλιππα-Αποστόλου, *Πάρος. Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική* (Αθήνα 1982) 140· Πετρονώτης (σημ. 4) 258-65. Βλ. και Χαριτωνίδου-Βαβυλοπούλου 1989, 5-6.

7. Ορλάνδος (σημ. 4) 170-79· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 156-59.

8. Βλ. Επίμετρο.

9. Βλ. π.χ. το περιθύρωμα στον Άγιο Κωνσταντίνο, ή στους ναούς στη Σκόπελο, αλλά και στα θυρώματα της Μυκόνου (βλ. Επίμετρο).

10. Επίμετρο, αρ. 1 και 2.

11. Για τον Άγιο Κωνσταντίνο Παροικιάς Πάρου, βλ. Επίμετρο, αρ. 4. Για το τέμπλο στο καθολικό της Μονής Παναχράντου στην Άνδρο, βλ. Ε. Ι. Καρπάθιος, *Η εν Άνδρω ιερά μονή Παναχράντου* (Αθήνα 1938) 114-15· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 49, 72, 74, 77, 102, 104, εικ. 11 και 35· Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάββας, Μαρμάρινα τέμπλα της Πάρου: Τα πρωιμότερα μεταβυζαντινά στις Κυκλάδες, στο: *Κυκλάδες. Σύγχρονο εικαστικό οδοιπορικό. 17 αιώνες Εκατονταπυλιανή Πάρου* (Αθήνα 1996) 28 εικ. 11· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 45-47, 227-29. Η χρήση τους στη Σίφνο και στους τοίχους της τραπεζαρίας της Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους μας είναι γνωστή από πληροφορίες του συνάδελφου Γ. Καραδέδου. Για τα ισλαμικά πλακάκια Νικαίας, βλ. G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (Λονδίνο 1971) 111 εικ. 102, 240 εικ. 228, 267 εικ. 254.

12. Ορλάνδος (σημ. 4) 183· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 49, 74-77 πίν. ΙΑ΄ σχ. 4 εικ. 26-27· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας (σημ. 11) 23-25 σχ. 1 εικ. 1-3· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001,45-47.

13. Πρβλ. στιλιστικά το επιστύλιο τέμπλου στον Άγιο Στυλιανό της Παροικιάς Πάρου, Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 100 εικ. 97 (χρονολογείται πιθανόν λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα).

14. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 57-61, 80-84, 96, 102-104· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 37-43 και σποραδικά.

15. Δεληβορριάς 2000, 92.

16. Σπασμένο είναι το εγκάρσιο χώρισμα των δύο ανώτερων κεντρικών ανοιγμάτων. Λίγες απολεπίσεις και σπασίματα παρατηρούνται στην ακμή περιμετρικά· πιο έντονη είναι η απολέπιση της επιφάνειας αριστερά λοξά στη βάση. Βλ. Φλωράκης 1980, 134 εικ. 144· Δεληβορριάς 2000, 92.

17. Δεληβορριάς 2000, 92.

18. Φλωράκης 1980, εικ. 94· Α. Δεληβορριάς, Δ. Φωτόπουλος, *Η Ελλάδα στο Μουσείο Μπενάκη* (Αθήνα 1997) 400 εικ. 682.

19. Φλωράκης 1980, εικ. 76· Δεληβορριάς, Φωτόπουλος (ό.π.) 400 εικ. 683.

20. Φλωράκης 1980, εικ. 96· Δεληβορριάς, Φωτόπουλος (σημ. 18) 400 εικ. 685.

21. Για τα υπέρθυρα, βλ. Π. Ζώρα, Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής γλυπτικής, *Ζυγός* (Μάιος 1966) 45 εικ. 14-19· Φλωράκης 1980, 100-101. Για τα διακοσμητικά τους θέματα, ό.π., 115-56· Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου 1989, 22-24· Δεληβορριάς 1992, 316-17.

22. Πρβλ. θωράκια στο τέμπλο του Αγίου Δημητρίου στα Αποίκια της Άνδρου, Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 50-52 εικ. 38, 39, 42, 43.

23. Δεληβορριάς 1992, 316.

24. Φλωράκης 1980, εικ. 89. Πρβλ. επίσης Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου 1989, 22-23 εικ. 28.

25. Φλωράκης 1980, εικ. 78 (Πάνορμος) και εικ. 79 (Κιόνια).

26. Πρβλ. τα τέμπλα της ομάδας «Ξανθού» (παρακάτω, σημ. 36).

27. Φλωράκης 1980, εικ. 77, 78, 79.

28. Πρβλ. Φλωράκης 1980 εικ. 83, 96, 107, 135, 158.

29. Δεληβορριάς 2000, 91.

30. Για τις κρήνες, βλ. Ζώρα (σημ. 21) 37· Φλωράκης 1980, 103-106· Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου 1989, 25· Δεληβορριάς 1992, 316-17.

31. Βλ. Κ. Κορρέ, *Η ανθρώπινη κεφαλή θέμα αποτρεπτικό στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη* (Αθήνα 1978).

32. Φλωράκης 1980, 106.

33. Φλωράκης 1980, εικ. 87, 90, 99, 100, 101.

34. Πρβλ. π.χ. το στιλ του Παναγιώτη Γληγόρη, που το γνωρίζουμε από εργασίες του σε τέμπλα της Νάξου: Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 84-86, 92, 97 σχ. 11, 20 εικ. 50-53, 78-79.

35. Έχει χτυπηθεί η δεξιά ουρά της γοργόνας, έχει απολεπιστεί πάνω δεξιά τμήμα της επιφάνειας και κάτω δεξιά στο σπάσιμο αφαιρέθηκε το κεφάλι του δράκου. Για το έργο, βλ. Δεληβορριάς 1992, 313-16 εικ. 40· Δεληβορριάς 2000, 92.

36. Βλ. Κ. Μακρή, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (Αθήνα 1982) 34-37. Για το θέμα της γοργόνας στη λαϊκή τέχνη, βλ. Π. Ζώρα, Η Γοργόνα εις την ελληνικήν λαϊκήν τέχνην, *Παρνασσός*, περ. Β΄ 2 (1960) 331-65· Φλωράκης 1980, 135.

37. Φλωράκης 1980, εικ. 170, 294· Καραγάτση (σημ. 5) εικ. 9, 11, 36, 38. Κορώνες ανάλογες με τρεις κορυφώσεις συναντούμε σε δικέφαλους αετούς στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Βλ. Μ. Καραγάτση, *Κτητορικές πλάκες της Άνδρου* (Άνδρος 1996) αρ. 41, 48, 49, 57.

38. Μακρής (σημ. 36) 37.

39. Η μετόπη βρίσκεται σήμερα στο Museo Lapidario της Modena. Βλ. Cl. Franzoni, E. Pagella, *Itinerario Romanico attraverso la mostra: "Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena"* (Modena 1984) 76-77.

40. Μακρής (σημ. 36) 34.

41. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 87-89, 94-95, 97 σχ. 12-14, 18 εικ. 56, 64 , 84-85· Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 55-60 εικ. 80-82, 85-86, 90.

42. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 81-84, σχ. 9, 10 εικ. 46, 49. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001, 49-55 εικ. 29-30, 32-33, 38-40. Βλ. επίσης Μ. Καραγάτση, Μαρμάρινα τέμπλα στην Άνδρο τον 18ο αιώνα, στο: *Πρακτικά του Α' Κυκλαδολογικού Συνεδρίου. Τα περί Άνδρου* (= *Ανδριακά Χρονικά* 21 [1993]) 63-85.

43. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 93 σχ. 11 εικ. 87.

ALEXANDRA GOULAKI-VOUTIRA

Aegean marble carvings in the Benaki Museum

The Benaki Museum has the good fortune to possess some examples of neo-Hellenic marble carving of a type which rarely finds its way into public collections or museums. Marble fanlights (*kamaria*) carved in champlevé, and a marble fountain with relief ornamention, all from Tinos, form the background to a study of the ornamental secular art of the Aegean. Door and window surrounds from a mansion in Ios are impressive examples of architectural carving. Their close relationship, typologically and stylistically, with similar works in Mykonos, Paros, Skopelos, Chios and Amorgos suggests that their provenance is a workshop circulating in that area in the 18th century, but no more precise attribution is possible. Such objects are thought to have associations with Renaissance models, but how and when these were introduced to the Aegean cannot be determined.

The twin-tailed gorgon flanked by dragons, a relief on a slab in second use, is a motif unique in Aegean marble carving. However this dragon is a standard feature of the architrave of marble sanctuary screens, at the foot of the cross and often supporting the *lypira*. The gorgon motif occurs on carved wooden sanctuary screens in mainland Greece. Bare-breasted gorgons can also be found on late 17th century wooden screens in Zakynthos, and probably indicate Italian influences. Moreover this motif of a gorgon holding her twin tails in her outstretched arms is to be seen in ornamental church carving in northern Italy (Modena) as early as the 12th century, and seems to have its origins in the 9th century *Liber Monstrorum*, which contains figures of a cosmological nature. The gorgon on carved wooden templons has an apotropaic character which is confirmed by the presence of the dragons flanking her; this suggests that the slab would have formed part of the decoration of the upper registers of a marble templon screen, in the centre below the cross. This is an unusual representation in the style of folk art, which probably originated in the Cyclades in the 18th century; however it has not yet revealed all its secrets to us.

APHRODITE KOURIA

Imaginary perceptions and representations of the ancient Greek monument in the engravings of European travel literature (17th - 19th centuries)

In memory of Angela Tamvaki

GREEK ANTIQUITIES in their various forms have contributed a rich source of material to the illustration of European travel literature. They played an outstanding part in publications of the 18th and 19th centuries, when they were at the forefront of the iconography of Greece. A large number of these engravings can be found in the Benaki Museum, and also in the important collection of Eustathios J. Finopoulos, some of whose engravings are being published for the first time in this article.

Depictions of Greek monuments, faithful or otherwise, are crucial to the mythology of the ruin, which adopts a multiplicity of forms in European art and haunts the imagination and sensibility of intellectual Europe, especially in the second half of the 18th century. Europe's relationship with Greco-Roman antiquity in its various identities –the antiquity of the imagination, the antiquity of myth, the antiquity of visible, tangible remains– and its representation have journeyed down the centuries making innumerable appearances in European art and culture. One aspect of this broad, multi-dimensional theme in the 16th century has a particular impact on the illustration of ancient Greek ruins in 17th century European travel literature, and brings on to the stage one of the continuing protagonists of this story –Rome and its monuments. The bipolar axis Greece / Rome, Greek antiquity / Roman antiquity in all its manifestations is a decisive component of the iconography of Greek antiquities during the 17th and 18th centuries, extending into the 19th.

In the 16th century a large number of artists from the Low Countries spent a period working in Rome, and this was considered an indispensable stage of their artistic training. The revelatory experience of the Eternal City with its wealth of ancient monuments and with antique works of art lying in 'poetic confusion'[1] and continually brought to light by excavation, and the strong attraction all this held for artists from Northern Europe engendered a large number of drawings, prints and paintings of ruined buildings and sculptures, often in imaginary configurations within real or invented scenery, in the tradition of Flemish and Dutch panoramic landscapes.[2] In these works artists made a conscious attempt to depict in a ruined state even those buildings which were still intact. A vanished world of decay suggests the idea of Ovid's "*devouring time*" ("*tempus edax*"), the universal destroyer, as quoted in one of the most characteristic paintings of this type, the *Landscape with ancient Ruins* by Herman Posthumus (1536, Vaduz, Sammlung der Regierenden Fürsten von Liechtenstein). At the same time these images reflect the humanistic interest of the Renaissance in systematically studying the relics of antiquity in order to decipher their secrets, as shown by the activity of the human figures in these works. This perception and vision of the ancient world is clearly reflected in certain engravings with arbitrary configurations of ruins –images of Greece which illustrated volumes of travel literature, mainly Dutch, in the 17th century. An eloquent example is the view of Athens in the Dutch edition of Spon and Wheler's book (1689), which shows the two travellers, gazing intently at the exterior of a

Fig. 1. *Spon and Wheler in Athens.* Engraving, 12.5 x 16.5 cm, from *Voyagie Door Italien, Dalmatien, Grieckenland, ende Levant... Door Jacob Spon... En Georgius Wheler...* (Amsterdam 1689). Athens, Gennadius Library.

building, placed within the theatrical framework of an Athens overrun with ruined edifices (fig. 1); another is the engraving of the antiquities of Delos in a mountain landscape (fig. 2) from the Dutchman Olfert Dapper's *Naukeurige Beschryving der Eilanden in de Archipel...* (Amsterdam 1688, French translation 1703).[3]

In the 18th century Rome and its antiquities remained one of the two equally powerful poles as regards the European perception and representation of the ancient Greek monument. Italian paintings and engravings now played the dominant role, and became the direct and primary model, as attested by certain engravings of Greece executed mainly in the second half of the 18th century (figs 3-7).

The obsession with classical antiquity –on a conceptual / ideological and aesthetic level– throughout the century, together with the fascination and magnetism exercised by Rome itself through its grandiose architectural settings, is expressed in the visual arts by a host of paintings and prints: actual and imaginary landscapes and topographical views (*vedute reale / vedute ideate*), and architectural *capriccios* or fantasies, the work mainly of Italians, but also of French artists (the so-called *ruinistes*) –Giovanni Paolo Panini and his followers, among them Hubert Robert, G. B. Busiri, J. N. Servandoni.[4] In the art of engraving Giovanni Battista Piranesi was the undisputed master. These vastly popular works circulated in numerous versions by the artists themselves. The same monuments and works of art recur in different locations, with changes in the *staffage* –supplementary pictorial elements and motifs such as miniature figures (*figurette*), architectural segments and fragments of works of art. Paintings also circulated in the form of numerous skilful and more or less faithful engraved reproductions, often on a large scale, which had the status of independent works of art. These engravings, together with the famous etchings of Piranesi, adorned the so-called print rooms of the mansions of the antique-loving British aristocracy –wealthy collectors and travellers who had made the Grand Tour through Italy, and who constituted the basic clientele for such material.[5] Compilations of these engravings were also issued in special albums.

A particularly interesting example of Greek material is the broadsheet engraving of *The Ruins of Attica* (fig. 3): this is a reproduction of a painting by Panini of almost the same dimensions, as the legend indicates. The specific reference to the original, which was clearly aimed at potential customers and enhances the value and authority of the engraving, is significant; we may read in this print an eloquent statement on the elevated status of engraved *vedute* in the 18th century European market.

A comparative study with Roman *vedute reale* and *ideate* and architectural *capriccios* reveals the inspiration and origin of certain engravings of imaginary or actual Greek antiquities, and their points of convergence on the iconographic and the morphological level. The arbitrary juxtaposition of heterogenous monuments and works of art, these contrived assemblages (as they have been called) in a fictitious, ideal space,[6] the association of the grandiose edifice with fragmentation and ruin, the theatricality of the image with its scenic framework[7] and graduated planes which direct the eye as it wanders through the 'spectacle' of the antiquities, the exaggerations of scale, the *staffage*, the expressive use of chiaroscuro and the dialectic relationship between nature and the creations of man –all these provide direct or indirect references to Panini, Piranesi, Hubert Robert and Busiri. Together they form a code to the conceptual language which is conveyed by these pictures –sophisticated vehicles for the expression of ideas which obsessed the European consciousness and imagination. These images pronounce a discourse on the Sublime, the lofty character and noble grandeur of works of Greco-

Fig. 2. *Ruins of Delos.* Engraving, 27.5 x 34 cm (from: *Description exacte des Isles de L'Archipel... Traduite du flamand d'O. Dapper* [Amsterdam 1703]). Athens, Benaki Museum.

Roman antiquity, within the spirit of Neoclassicism, with intimations of the Romantic, while at the same time echoing the refined, elegant aesthetic climate of the 18th century with touches of Rococo picturesqueness.

The incorporation of statues, reliefs and ornate antique vases into the representations, and their juxtaposition with buildings in a totally implausible manner is a common practice of Roman *vedute ideate*, architectural fantasies and *capriccios*, and is also observable in engravings of 'Greek' antiquities, as previously mentioned. Sometimes edifices and vases are transplanted arbitrarily from the Roman paintings (fig. 4).[8] Intact or mutilated, set on pedestals or 'accidentally' thrown to the ground, prominently displayed or half-hidden, to be discovered by the eye of the viewer / traveller, illuminated by a glorifying light or animated by more subtle nuances, they remain symbols charged with meaning, emblems of a world of ideal beauty that is lost for ever.

There has been much academic discussion about the prestige and the magnetic attraction exercised at that period by certain celebrated works of art such as the so-called Borghese Vase,[9] the Laocoon, the Farnese Hercules, the Apollo Belvedere and the Belvedere Torso, which adorned famous Italian private collections and the Vatican and Capitoline museums. The cult of the ancient work of art is associated with the contemporary

Fig. 3. *The Ruins of Attica. Engraved after the original Picture painted in Rome by G. P. Panini...*, 18th century. Engraving, 39.5 x 52.5 cm. Athens, E. J. Finopoulos Collection.

study of antiquity and the excavations at Herculaneum (1738) and Pompeii (1748) as well as Rome. Winckelmann himself, who extols the ancient ideal of beauty in a generalised fashion, is at the same time held captive by the irresistible fascination of certain Greek statues. 'Topoi' of various projections and fantasies, objects of desire for collectors and others, antique sculptures are at the same time the models par excellence for artists, in accordance with the theories and also the pedagogic disciplines of Neoclassicism. "*Slaves of the marbles*" is the description given by scholars to the artists of that time,[10] who were obliged to measure themselves against the unsurpassable models bequeathed by antiquity. The well-known drawing by the Swiss painter H. Fuseli of the artist overwhelmed by the magnitude and the grandeur of the ruins of antiquity, as indicated by the title of the work, is a significant piece of evidence, subject to multiple interpretation.[11] It also assists in the understanding of how Greek antiquities were depicted in certain travel engravings of the second half of the 18th century. It has been noted that Fuseli chooses the extremities of a massive statue, the Colossus of Constantine, to represent the art of the ancient world. In this way he points to an additional criterion

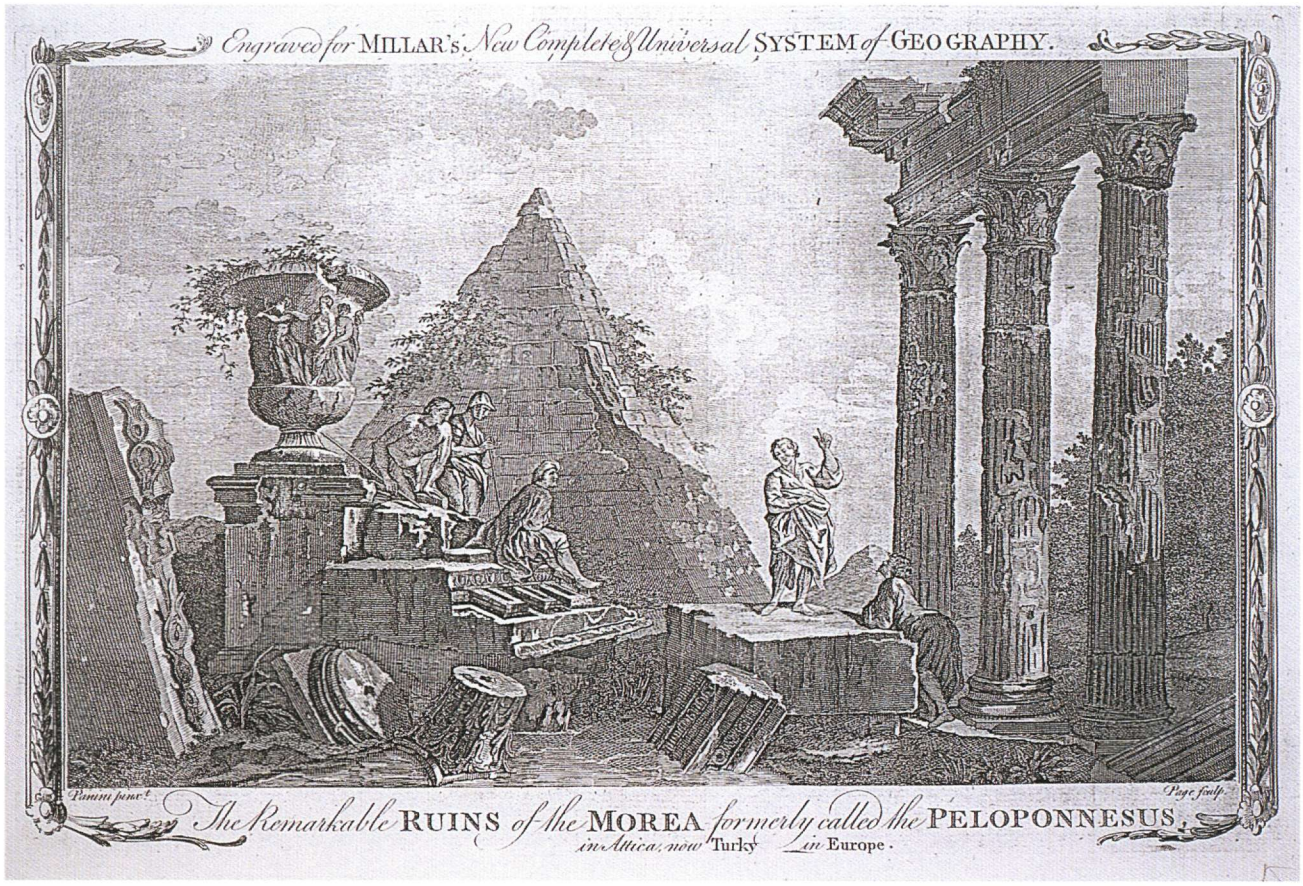


Fig. 4. *The Remarkable Ruins of the Morea, formerly called the Peloponnesus, in Attica, now Turky in Europe*, second half of the 18th century. Engraving, 18.8 x 28.8 cm, after a painting by Giovanni Paolo Panini. Athens, private collection.

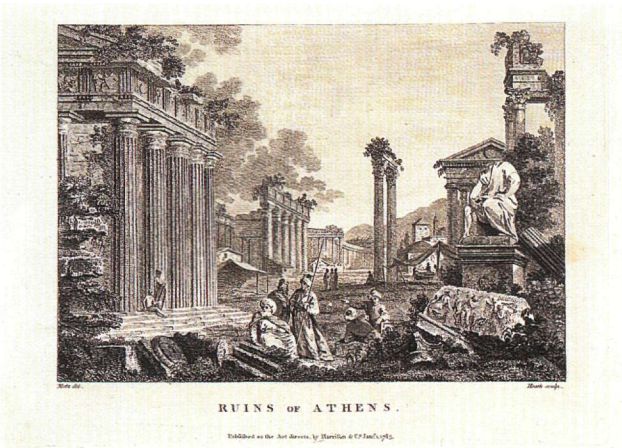


Fig. 5. *Ruins of Athens*, 1783. Engraving, 12.5 x 17.5 cm. Athens, E. J. Finopoulos Collection.

Fig. 6. J. D. Le Roy, *Temple of Olympian Zeus.* Engraving, 28 x 44 cm (from: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* [Paris 1758]). Athens, Benaki Museum.

Fig. 7. *Athens, Triumphal Monument of Philopappus. Temple at Mount Laurium,* imaginary composition after Le Roy. Engraving, 25.5 x 38.5 cm (from: *Ruins of Athens, with Remains and Other Valuable Antiquities in Greece* [London, for Robert Sayer, 1759]). Athens, Benaki Museum.

for the evaluation of antiquities –that of scale, which he emphasises in his structuring of the picture. The impressive dimensions of ancient remains, indelibly associated with their monumental grandeur and magnificence, become a prerequisite of this panegyrical, emotionally charged approach and of the perception of them visually *as a spectacle,* under the inspiration of Piranesi's example. Awesome proportions become part of the discourse on the Sublime in its association with the aesthetics of antique edifices and sculpture.

The emphasis on impressive scale is also the crux of the attitude taken by their contemporary, the French architect Julien David Le Roy, towards antique monuments, again with direct consequences on their treatment as images. We are now dealing with actual, extant monuments in Greece, as found in the finely wrought prints of Le Roy's book, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce...* (Paris 1758) and the variants based on it (figs 6-7). In the introduction to the second edition Le Roy makes his intentions quite clear, disassociating himself from Stuart and Revett and their meticulously accurate impressions: "*And surely I would not have travelled to Greece simply to observe the relation of the edifices and their parts with the divisions of our feet... These ruins, in the views which I have presented, occupy a much greater part of the picture than those of Mr Stuart; they thus affect the spectator more vividly, and succeed in passing on to his soul all the admiration*

by which one is stricken when looking at the monuments themselves."[12] Although Le Roy had observed the antiquities at first hand, he does not hesitate to take liberties with reality. For instance he provides the Theseion with a greater number of columns than it actually has, in order to give it a more striking appearance.

The presence of nature is often crucial both to the design and also at a conceptual level in those depictions of ruins which address basic ideas of Romanticism –the relationship between human achievement and Time, the transitoriness of the works of man in the unchanging cosmic cycle, fragility with connotations of *vanitas*. The rendering of decay on the robust and rugged rocky masses by engraved lines well suits the semantics and the poetics of the illustrations. The same applies to chiaroscuro, which dramatises the monuments within this elegiac, ambiguous climate of mortality and survival.

In their exaltation of the antique monument and also in their morphology, the engravings of Le Roy and their variants underline the affinities with the etchings of Giovanni Battista Piranesi. They do not of course have the visionary power and visual effectiveness of the Italian master's pictures, which gave new content to the monument, creating new conditions for its perception from the conceptual-aesthetic viewpoint and for its 'appropriation' by the eye of the viewer. Moreover, the arbitrary and ornamental assemblages in clearly fictitious locations and the idyllic picturesqueness are generally faithful to the concept of 'ruin painting' which also flourished in France –mainly with Hubert Robert– as a later phase of the great tradition of the *paysage historique*.[13]

The engraving in fig. 8, the frontispiece of *A New Collection of Voyages* (second half of the 18th century), contributes its own illuminating evidence, in particular through the rhetoric of the legend,[14] which matches the attitude of Le Roy, *Two Travellers attended by a Guide viewing with Surprise the stupendous Ruins of a magnificent Pile. A distant View of a City with a Prospect of the Sea, etc.* This print with its legend may be said to constitute an emblematic image, juxtaposing travel, antiquity and exoticism, three prominent themes of 18th century European travel literature.

The 19th century would provide its own responses to these themes. The first decades of the century saw the actuality of modern, real-life Greece, spearheaded by the Greek Revolution, emerging to establish a position on

Fig. 8. *Two Travellers attended by a Guide viewing with Surprise the stupendous Ruins of a magnificent Pile. A distant View of a City with a Prospect of the Sea, etc.* Engraving, 21 x 16 cm (from: *A New Collection of Voyages* [second half of 18th century]). Athens, E. J. Finopoulos Collection.

the intellectual scene and in the European consciousness and sensibility. This process was fuelled by Romanticism, Orientalism, and Philhellenism, which added their own ideological and aesthetic filters, their own points of reference and their own 'colour' to the European vision and approach to Greece. The direct, physical encounter with Greece by many European intellectuals, artists, architects and archaeologists in the context of travel should also be taken into account. All this created new foundations and new conditions for the relationship of Europe with ancient Greece, the Greece of visible monuments and the Greece of a visionary revelation. Its historical present, moreover, provided fertile soil via other

Fig. 9. *A View of the Eastern Portico of the Parthenon.* Engraving, 30 x 44.5 cm (from: *The Antiquities of Athens Measured and Delineated by James Stuart... and... Nicholas Revett, Painters and Architects* II [London 1787]). Athens, Benaki Museum.

routes for the shaping of imaginary representations. This bipolarity of reality and imagination presents a special interest through its diverse pictorial handling, and here again travel prints are useful and telling pieces of evidence. The thematic repertory of antiquities is 'hellenised' with specific, actual and recognisable, monuments and works of art, in particular those which for varying reasons had become the current focus of attention (figs 10, 12). It is no coincidence that it is the Elgin Marbles, the Acropolis and the Caryatids that now dominate the interest of the art-loving intelligentsia of Europe, a public already sensitised through many 'channels'. The new thematology demanded new models. Fig. 10 refers directly to an engraving from the painstaking work of Stuart and Revett on the monuments of Athens, *The Antiquities of Athens, Measured and Delineated...* (London 1762-1816) (fig. 9), which had met with a great response in antiquarian circles in England and beyond. But it is characteristic that the mosque inside the Parthenon, not yet demolished, is here omitted. Yet compositional devices and iconographic motifs of the earlier tradition –of 'ruin painting' and the prints associated with it– survive in the inclusion at the foreground of sculptures scattered on the ground. Echoes of this artistic tradition are also recognisable in the engraving entitled *Greek Ruins on Crete* (fig. 12), where influences can also be traced from *Byron's "dream"* (1829, The Tate Gallery, London), the painting by the well-known English artist Sir Charles Lock Eastlake,[15] which was reproduced as an engraving (fig. 11).

The subject of this discussion, multi-dimensional in its diachronic, evolutionary progress, cannot be adequately covered within the limits of a single article. The

Fig. 10. *Remains of the Parthenon, or Temple of Minerva, at Athens, with some of the Fragments brought over to England by Lord Elgin*, 1829. Engraving, 14.5 x 20 cm. Athens, E. J. Finopoulos Collection.

Fig. 11. *Byron's "dream"*, 1833. Engraving, 52 x 67 cm, after the painting by Sir Charles Lock Eastlake. Athens, Benaki Museum 25107.

approach taken here focuses on certain specific aspects, and is based on two co-ordinates, the iconography and morphology of the works, both of which, in more or less equal fashion, display the plurality of the subject's significance –while at the same time indicating the broad area of research demanded by a study of this material. Emphasis is given to the 18th century (the second half in particular), a critical and especially important period for Europe's relationship with classical antiquity as a result of a combination of factors. Of these, the direct contact of a large number of European intellectuals, artists, dilettanti and wealthy collectors with the tangible remains of the ancient world –especially in Rome– was catalytic, and it can indeed be argued that it contributed to the construction of an imaginary perception of Greek antiquity. In this context the ancient monument,

Fig. 12. *Greek Ruins on Crete.* Hand coloured steel engraving, 9.8 x 13.3 cm (probably from: *Meyer's Universum oder Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst...* [ca. 1840]). Athens, Alpha Bank Collection.

the ancient ruin both in its natural state and also as an image, is invested with a multiple meaning and charge, a fact which gives to visual representations a particular dynamic for their reading and interpretation. The element of fantasy, a constant throughout the centuries in the iconography of ancient monuments, acquires a special semiological weight and becomes an instrument for the better understanding of engravings relating to Greek antiquity. It sheds light on the conditions under which these pictures were produced, their shaping, their reception and their function within a complex web of relationships, references, obsessive fixations, and intellectual and aesthetic trends against the background of the socio-cultural environment of Europe and the lure of Greece in its double identity: imaginary (a timeless vision) and real. This dual nature of Greece, arising from the bipolarity of its glorious, near-mythical past and its historical present, is the central element in the way Greek antiquity was perceived and represented in the first half of the 19th century, as new facets were added to the pluralist identity of Greece which step by step down the centuries was constructed and established in the European consciousness.

Dr. Aphrodite Kouria
Art historian
33, Xenokratous str.
106 76 Athens
e-mail: kouria@hol.gr

NOTES

1. *D' après l' antique* (exhibition catalogue, Musée du Louvre, Paris 2000) 356.

2. Cf. *Fiamminghi a Roma 1508/1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (exhibition catalogue, Palais des Beaux-Arts, Brussels – Palazzo delle Esposizioni, Rome 1995); also *D' après l' antique* (n. 1) 356, 357, 360, 369, 379, 380.

3. Compare the imaginary view of Delos encumbered with ruins, in *Les voyages de Jean Struys en Moscovie... et en plusieurs autres pais étrangers* by the Dutch traveller J. Struys (French edition, Amsterdam 1720) with landscapes by the Dutch painter Jan van Scorel, cf. *The Madonnas of Jan van Scorel (1495-1562). Serial Production of a cherished Motif* (exhibition catalogue, Centraal Museum, Utrecht 2000, ed. by M. Faries, L. M. Helmus). On Struys' view of Delos, A. Kouria, Η "περιπέτεια" των ελληνικών αρχαιοτήτων στις ευρωπαϊκές περιηγητικές εκδόσεις, *Αρχαιολογία* 23 (June 1987) 75-76, with a reproduction of the engraving.

4. Cf. E. P. Bowron, J. J. Rishel (eds), *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Merrell in association with Philadelphia Museum of Art 2000). The fascination of Rome and its monuments, ancient and modern, was articulated in a spectacular, indeed emblematic way in the well-known paintings by Panini, *Interior of an Imaginary Picture Gallery with Views of Ancient Rome* and *Interior of an Imaginary Picture Gallery with Views of Modern Rome*: cf. *Art in Rome* (*ibid.*), 425-27 pls 275-76.

5. As well as 'print rooms' there were also 'ruin rooms' dedicated to paintings. These same collectors, together with their French and Italian counterparts, were engaged on a passionate quest for original antique works of art while at the same time commissioning reproductions from artists in Rome. These issues are considered in detail in studies dealing with the relation between Europe and classical antiquity: cf. *Art in Rome* (n. 4); F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique* (New Haven-London 1998).

6. The recurrent motif of water in the foreground should be noted.

7. Scholars have commented on the influence of theatrical scenery on such works, and on the echoes from garden design. It is no doubt relevant that certain artists (*ruinistes*) were also involved in these activities: *Art in Rome* (n. 4) 417, 434; J. Clay, *Le Romantisme* (Paris 1980) 264-66.

8. Cf. *Sermon by an Apostle*, 1754 (private collection) by Panini. Reproduced in F. Arisi, *Gian Paolo Panini* (ed. Dei Soncino 1991) 113 pl. 36.

9. It is no coincidence that the Borghese Vase often appears prominently in the paintings of Panini.

10. Cf. J. Siegel, *Desire and Excess. The Nineteenth-century Culture of Art* (Princeton 2000) 42.

11. Siegel (*ibid.*) 28, 29, 30, 35, 36, 47; *Art in Rome* (n. 4) 38.

12. Translation from F.-M. Tsigakou, *The Rediscovery of Greece. Travellers and Painters of the Romantic Era* (London 1981) 18.

13. Diderot's pre-Romantic sensitivity towards the 'Sublime' was particularly stirred by paintings of ruins: "*ô les belles, les sublimes ruines*", a work by Robert inspired him to write in his review of the 1767 Salon; *Diderot, Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767* (Collection Savoir: Lettres - Hermann éditeurs des Sciences et des Arts, 1995) 336; on the 'poetics of ruins', see also J. Starobinski, *Diderot dans l' espace des peintres* (Paris 1991) 54-57.

14. Such grandiloquent legends should not be interpreted restrictively in the narrow context of the specific picture: they are indicative of a general attitude towards the monuments of Greco-Roman antiquity.

15. Eastlake, who lived for some time in Rome, had visited Greece in 1819. A reproduction of the original painting in Tsigakou (n. 12) pl. IV and 194.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΟΥΡΙΑ

Φαντασιακές προσλήψεις και αναπαραστάσεις του αρχαίου ελληνικού μνημείου σε χαρακτικά ευρωπαϊκών περιηγητικών εκδόσεων (17ος - 19ος αι.)

Με πυρήνα ορισμένα χαρακτικά από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη και τη σημαντική Συλλογή Ευστάθιου Ι. Φινόπουλου το άρθρο αυτό διερευνά πώς μορφοποιείται η φαντασιακή πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού μνημείου σε εικόνες των ευρωπαϊκών περιηγητικών εκδόσεων από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα.

Η μυθολογία του ερειπίου σφραγίζει τη σχέση της Ευρώπης με την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα μέσα στους αιώνες, με πολλαπλές εκφάνσεις στην τέχνη και γενικότερα στον πολιτισμό. Η Ρώμη με το πλήθος των

μνημείων της κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο, μάλιστα αποτελεί πολυδύναμο σημείο αναφοράς και για τις απεικονίσεις "ελληνικών" μνημείων τον 17ο-18ο αιώνα με προεκτάσεις και στον 19ο. Ορισμένα χαρακτικά με αυθαίρετες συσσωρεύσεις ερειπίων –σε ολλανδικές κυρίως εκδόσεις του 17ου αιώνα– έχουν ασφαλώς τις καταβολές τους σε έργα με ρωμαϊκές αρχαιότητες φιλοτεχνημένα από καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, που εργάστηκαν στη Ρώμη κατά τον 16ο αιώνα. Σε όλες αυτές τις εικόνες ένας ολόκληρος κόσμος που έχει καταρρεύσει υποβάλλει την ιδέα του χρόνου που καταστρέφει τα πάντα, ενώ οι ανθρώπινες φιγούρες υποδηλώνουν το ουμανιστικό ενδιαφέρον για τη μελέτη των αρχαίων λειψάνων προκειμένου να αποκωδικοποιηθούν τα μυστικά τους.

Κατά τον 18ο αιώνα η Ρώμη με τη μεγαλειώδη αρχιτεκτονική σκηνογραφία της –αρχαία και νεότερη– ασκεί στη λόγια Ευρώπη μαγνητική έλξη, που εκδηλώνεται και με το πλήθος των απεικονίσεων της "αιώνιας πόλης", οι οποίες είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς. Η ιταλική ζωγραφική και χαρακτική των ερειπίων –με κορυφαίους εκπροσώπους της τον G. P. Panini και τον G. B. Piranesi αντίστοιχα, οι ρωμαϊκές *vedute ideate* (φανταστικές τοπογραφικές απόψεις) και τα αρχιτεκτονικά "καπρίτσια" θα αποτελέσουν το κύριο πρότυπο –με συνεπίκουρο τη γαλλική ζωγραφική αυτής της θεματικής– για τα χαρακτικά με φανταστικές ή και πραγματικές ελληνικές αρχαιότητες, όπως φαίνεται από την αυθαίρετη γειτνίαση ετερόκλητων μνημείων, αγαλμάτων και αγγείων σε ένα πλασματικό χώρο, τη σκηνοθεσία της σύνθεσης, το *staffage*, την εκφραστική χρήση της φωτοσκίασης, τη διαλεκτική σχέση της φύσης και των έργων του ανθρώπου. Οι αρχαιότητες ως "θέαμα", μέσα στο κομψό αισθητικό κλίμα του 18ου αιώνα, με πινελιές ροκοκό, όπου εγγράφεται και το αίτημα για τη γραφικότητα (το *pittoresque*). Παράλληλα, αυτές οι εικόνες εκφέρουν λόγο και για το *sublime*: για τον "υψηλό" χαρακτήρα και το ευγενικό μεγαλείο των ελληνορωμαϊκών έργων, μέσα στο πνεύμα του Νεοκλασικισμού, όπου αναπτύχτηκε και η λατρεία (culte) του αρχαίου έργου-αντικειμένου τέχνης σε συνάρτηση με την αρχαιογνωσία της εποχής και τις ανασκαφές. Το εντυπωσιακό μέγεθος, άρρηκτα συνδεδεμένο με το μνημειακό μεγαλείο, συνιστά τότε έναν όρο για τη δοξαστική, συγκινησιακά φορτισμένη αντιμετώπιση των αρχαιοτήτων καθώς και για την οπτική πρόσληψή τους, με άμεση επίπτωση στη διαχείρισή τους ως εικόνων. Από την άποψη αυτή τα χαρακτικά του Γάλλου αρχιτέκτονα Le Roy είναι παραδειγματικά για τον ελληνικό χώρο.

Στο α΄ μισό του 19ου αιώνα, όταν η νεότερη, υπαρκτή Ελλάδα έρχεται στο προσκήνιο, τα ιδεολογικά και αισθητικά φίλτρα του Ρομαντισμού, του Οριενταλισμού και του Φιλελληνισμού θα επηρεάσουν τις αναπαραστάσεις του αρχαίου ελληνικού μνημείου στα χαρακτικά των περιηγητών, και όχι μόνο. Το ρεπερτόριο των αρχαιοτήτων "εξελληνίζεται", με αναγνωρίσιμα πλέον, πραγματικά μνημεία και έργα τέχνης, και μάλιστα αυτά στα οποία πέφτουν οι προβολείς (Ακρόπολη, Ελγίνεια, Καρυάτιδες). Η νέα θεματική προϋποθέτει και απαιτεί άλλα πρότυπα (βλ. π.χ. την έγκυρη έκδοση των Stuart και Revett). Επιβιώνουν όμως ακόμη μορφοπλαστικοί τρόποι και εικονογραφικά μοτίβα της παλαιότερης παράδοσης, της ζωγραφικής και χαρακτικής των ερειπίων του 18ου αιώνα. Το διπολικό σχήμα πραγματικότητας και φαντασίας παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον στις εικαστικές εκδοχές του.

Η προσέγγιση αυτού του πολυδιάστατου θέματος εστιάστηκε σε κάποιες χαρακτηριστικές πτυχές του, με άξονα τις δύο συντεταγμένες του: την εικονογραφία και τη μορφολογία των έργων, που και οι δύο, ισότιμα σχεδόν, αναδεικνύουν την πολυσημία του, ενώ παράλληλα καταδεικνύουν τον ευρύ ορίζοντα έρευνας που υπαγορεύει η μελέτη αυτού του υλικού. Έμφαση δόθηκε στον 18ο αιώνα (πιο συγκεκριμένα στο β΄ μισό του), εποχή ιδιαίτερα σημαντική για τη σχέση της Ευρώπης με την κλασική αρχαιότητα, μέσα από τη συνεργία ποικίλων παραγόντων. Ανάμεσά τους, η άμεση επαφή πολυάριθμων λογίων, καλλιτεχνών, πλούσιων και φιλότεχνων Ευρωπαίων με τα απτά ίχνη του αρχαίου κόσμου στη Ρώμη κυρίως, υπήρξε καταλυτική. Μπορεί μάλιστα να υποστηριχτεί ότι αυτή λειτούργησε και ως μοχλός για τη δόμηση μιας φαντασιακής πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας.

FANI-MARIA TSIGAKOU

Reassessing the Edward Lear Collection at the Benaki Museum

MUSEUM COLLECTIONS have a personal history of their own: that is part of their appeal. To understand the history of the Benaki Museum's Edward Lear collection, and how it arrived at its present form, we must first unravel a convoluted plot in which Lear shares the leading role with a fellow Englishman whose name is totally unknown to any dictionary of art.

The Edward Lear collection comprises 182 works. Some are exhibited in the Museum, and the remainder are kept in the Department of Paintings, Prints and Drawings. Apart from a superb oil painting of Marathon (fig. 1), donated in 1997 by Stamos J. Fafalios,[1] –a good friend of the Museum–, in memory of his father, the collection consists of pencil and ink drawings and watercolours. Most of these were donated by Damianos Kyriazis in 1952-53, but some were acquired by Antonis Benakis, the founder of the Museum, while a small group from the house of Kyriazes' daughter, Mrs Maria Spentsa, came to the Museum only recently. The works date from 1838-39, 1848-49 and 1850-1863, and they include landscapes, views and impressions made during the artist's travels in Italy and Greece.[2]

Edward Lear (1812-1888) was the most prolific 19th century British travel writer and artist-traveller, and he recorded his visual experiences in hundreds of sketchbooks.[3] He began his artistic career as an illustrator of natural history and zoology books, but after turning to landscape painting in 1835 he developed into one of the major figures of the 19th century British romantic school.[4] He first came to Greece in spring 1848, and by the summer of the following year he had visited much of Mainland Greece, as well as Albania and Macedonia:[5] his tour of the Peloponnese and Attica in March and April 1849 forms the background to this article. One result of these visits was the publication in 1851 of an illustrated travel diary entitled *Journals of a Landscape Painter in Albania etc.*[6]

Between 1855 and 1864 he spent nearly every winter in Corfu, an island which became a favourite subject of his.[7] His sumptuous album of lithotints, *Views in the Seven Ionian Islands* (London 1863), is devoted to those islands,[8] and he used Corfu as a base from which to record the Greek shores opposite. During a total of four years spent in Greece he undertook sketching expeditions throughout the length and breadth of the mainland from Mystras to Mount Athos, as well as to most of the islands, notably the Ionian islands and Crete, and this puts his work on a different level from the amateur efforts of most of the artist-travellers who visited Greece in the 19th century.[9] Lear was a philhellene with a deep knowledge of Ancient Greece, and the quality, thematic variety and quantity of his output –approximately 3. 000 works in all– has made him recognised as the 19th century painter of the Greek landscape par excellence.

The records of the Damianos Kyriazes donation mention a portfolio of 110 drawings by Edward Lear, which I located when I was cataloguing the collection. A board portfolio (60 x 45 cm), marked *Collection of Drawings, Views of Greece etc*, it contains 110 pencil and ink sketches on paper varying in size from 13.5 x 22 cm to 28.5 x 52 cm. These contents, however, raised a whole host of questions in my mind, since little of

Fig. 1. E. Lear. *View of Marathon*, 1854. Oil on canvas, 33 x 53 cm. Signed and dated (no. 33626).

the material bears the stamp of Lear's artistic idiom; in fact it is only in a small minority of the drawings –14 views of the Peloponnese–[10] that we can recognise the precise draughtsmanship, richness of texture and sensitive, lyrical brushstrokes of colour which are a feature of his landscape drawings, together with the serial numbers added by the artist for his personal records and the plethora of notes with which he used to mark his travel sketches (figs 2, 3). The remaining 96 (dim. 17.5 x 25 cm to 25 x 35 cm) will disappoint anyone familiar with Lear's drawings, since their composition ranges in quality from clumsy to amateurish (figs 4, 5), and their sparse washes of watercolour produce an effect far removed from the normal aesthetic quality of Lear's warm, unforced palette.

To this group of 'coloured-in' sketches must be added another eight watercolours from the recent donation of Maria Spentsa, which presumably belonged to her father, Damianos Kyriazis. Their dimensions are consistent with those mentioned above (paper, 25 x 35 cm), and they display tonal gradations which are at best crude and at worst unacceptable for a professional artist of the era (fig. 6). These additional sketches bring the number of 'problem' works to 104, and they include travel sketches mainly from the Peloponnese and Attica with hand-written dates covering the period from 7 March and 18 April 1849; many of these are numbered consecutively from 1 to 40 (March) and 5 to 22 (April),[11] thus allowing us to reconstruct the six week tour in precise detail. All bear a signature in the form of a calligraphic monogram which can be read as *E.L.* or as *F.L.*, since the strokes of the first initial merge into the second (figs 4-6). A study of comparable works which I have located in other collections[12] shows that the dates and locations correspond exactly with those of the journey which Lear made through the Peloponnese, Attica and Mainland Greece in March and April 1849.[13]

Lear's travel sketches, a form of artistic diary, exemplify a working method ideally suited to the requirements of a conscientious artist-traveller who aimed at clear,

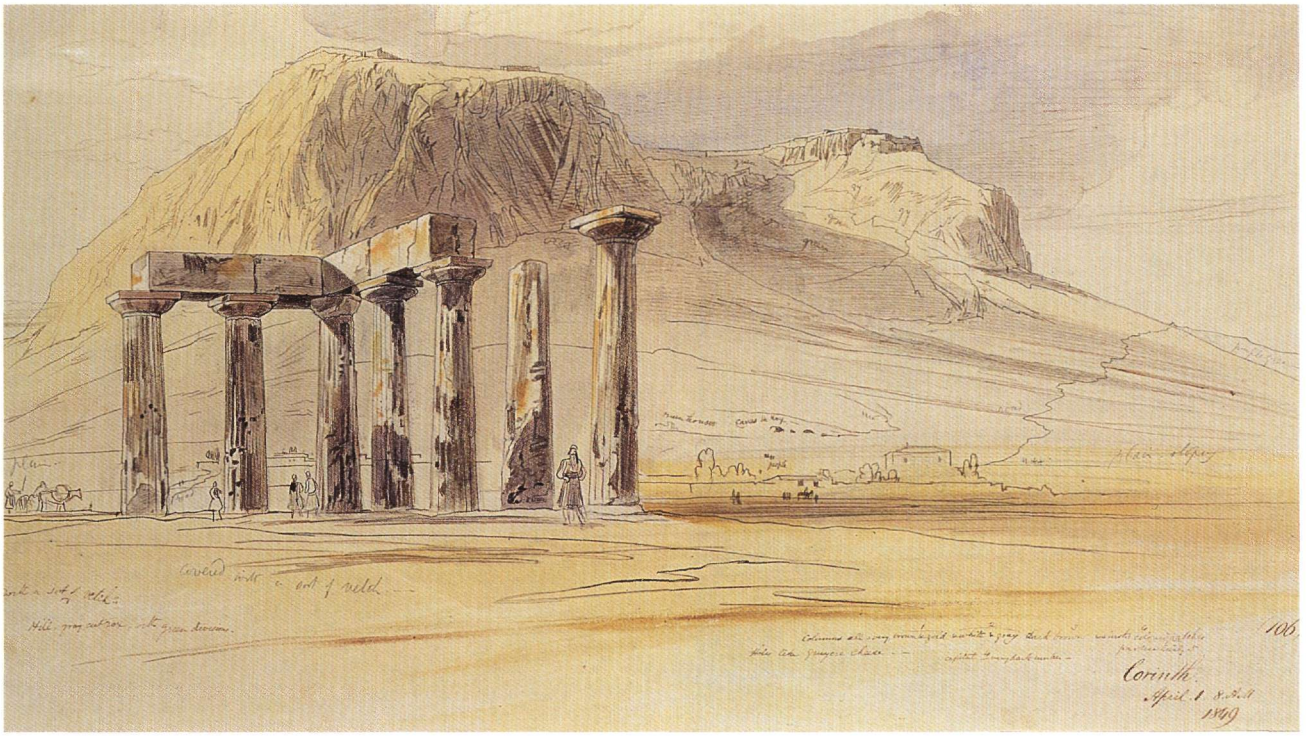


Fig. 2. E. Lear. *View of ancient Corinth*, 1849. Watercolour on paper, 29 x 51 cm (no. 24063).

Fig. 3. E. Lear. *View of Mystras*, 1849. Watercolour on paper, 26.5 x 41.5 cm, dated "24 March 1849" (no. 24062).

Fig. 4. F. Lushington, *View of Bassae*, 1849. Sketch, ink on paper, 17.5 x 25 cm, signed with monogram and dated "March 18 / 49" (no. 24700).

Fig. 5. F. Lushington, *Landscape towards Mt Ithome*, 1849. Sketch, sepia on paper, 17.5 x 25 cm, signed with monogram and dated "March 21 / 49" (no. 24705).

Fig. 6. F. Lushington, *Mountain landscape*, 1849. Watercolour on paper, 25 x 35 cm, signed with monogram and dated "March 11 / 1849" (no. 38766).

concise and reliable visual notes. In addition to the location, the artist also jotted down comments on the geographical features of the landscape, fauna and flora,[14] and special characteristics of light and atmosphere. At the same time, he used a coded vocabulary to record resemblances to places which he had sketched in the past –"*walls dashed with red ochre Amalfiwise*" for example, and "*pale Syracuse stone*". These notes are often a direct expression of the artist's mood which the viewer is thus able to share, and his delightful comments recall the language of the famous *Nonsense Rhymes*.[15]

Lear's masterful reproduction of the Greek countryside and the accuracy of his draughtsmanship are exemplary –indeed, this is one of the features which gives his work as a Greek landscape artist its particular significance. For example, on a view of Mystras, he wrote: "*Attention. A gray black dark day –no mountain outline visible*".[16] The extent of these notes varies, but the date and the serial number are seldom omitted. The original on-the-spot pencil drawing was followed by a second stage, the "*penning out*". This was the standard procedure for many artist-travellers, who needed to preserve the pencilled outlines which they had hurriedly drawn in the open air. Lear used pen and ink to trace over not only these lines, but also all his hand-written notes, and, as he says in his diary, penning out was an industrial process which could be completed several months after making the original drawing.[17]

From the typological point of view these 'problem' works belong with the travel sketches mentioned earlier –pencil drawings with the outlines and dates later inked in. Their draughtsmanship raises some queries, however. Admittedly, the general quality of Lear's travel sketches is uneven, since, painstaking artist that he was, he often made more than ten on-the-spot drawings. Yet his masterful handling of line and mass is never absent even in the most rapid sketches, such as the miniature illustrations which he often drew in the margin of the sheet as a first overall impression of the composition, the 'totality' as he called it (fig. 7).[18] A small number of the 'problem' works which display hasty but competent draughtsmanship resemble these miniatures stylistically and may be considered as rudimentary on-the-spot drawings in Lear's hand, but their incompetent colouring is far removed from the gifted artist's famously harmonious palette. And the presence of a signature in every item of the

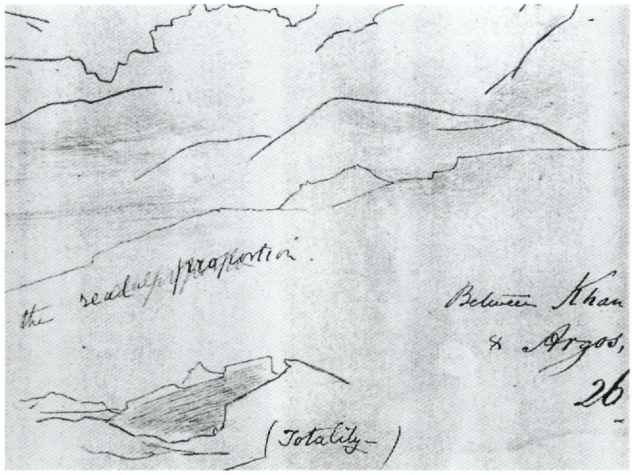


Fig. 7. E. Lear. Detail from *View of Argos*, 1849. Sketch, pencil and sepia on paper, 26 x 43 cm. Athens, Gennadius Library, no. 152.

Fig. 8. Lear's monogram. Detail from *View of Corfu*, 1862. Oil on canvas. London, private collection.

group is particularly problematic; for Lear never signed such sketches, which were topographical working drawings, not intended for exhibition but kept in his studio as samples of his work to encourage potential clients to commission a landscape painting. Moreover the theory that the calligraphic monogram represents Lear's initials, *E.L.*, will not hold water for two clear reasons: firstly the monogram which appears in Lear's completed works, both watercolours and oil paintings, has a different form, *L.E.* (fig. 8), and secondly this monogram is known to have been conceived by him in 1859, as he himself mentions in a letter dated July of that year.[19]

It follows that the first letter should be read not as 'E' but as 'F', and the person responsible for the sketches must have the initials *F.L.* The vital clue to deciphering the identity of the person behind these initials can only be discovered –with a touch of detective work– by examining the facts of the case: in this way we find the enigmatic combination of the initials *F.L.* with the mediocre quality of the works pointing us in the direction of an amateur draughtsman, Lear's travelling companion on this trip –his bosom friend, Franklin Lushington. A distinguished member of the legal profession in Victorian England[20] and a cultivated hellenophile, Lushington (1825-1901) (fig. 9) was appointed judge to the Supreme Court of the Ionian Islands at Corfu in 1855, and remained in this post for three years, during the governorship of Sir John Young.[21] In the summer of 1858 he returned to England to devote himself to a full-time legal career; he later married and Lear was godfather to his first child. It should be noted that the dates of Lear's first residence in Corfu coincide exactly with those of Lushington's term of office there: Lushington played a crucial role in Lear's private life, not merely as a friend of long-standing, but even more because Lear's repressed and unreciprocated homosexual feelings for the man who was thirteen years his junior were a continuing source of unhappiness to him. In his capacity as Lear's executor and heir to all his papers, Lushington regrettably destroyed all their correspondence and systematically censored his friend's diaries, removing whole pages and deleting paragraphs, as can be seen from Lear's thirty 'plundered' diaries, now in the Houghton Library at Harvard.

"*I am about to set off for Greece. My companion is Mr F. Lushington –the government secretary's brother at Malta, a very amiable and talented man– to travel with whom is a great advantage to me as well as pleasure*", wrote Lear to his sister from Malta on 8 March 1849. He had just returned from a brief visit to North Africa, and was planning a second trip to Greece, which he had first visited the previous summer. The two companions disembarked at Patras on 7 March and after making the necessary arrangements began their exploration of the

Fig. 9. F. Lushington, photograph.

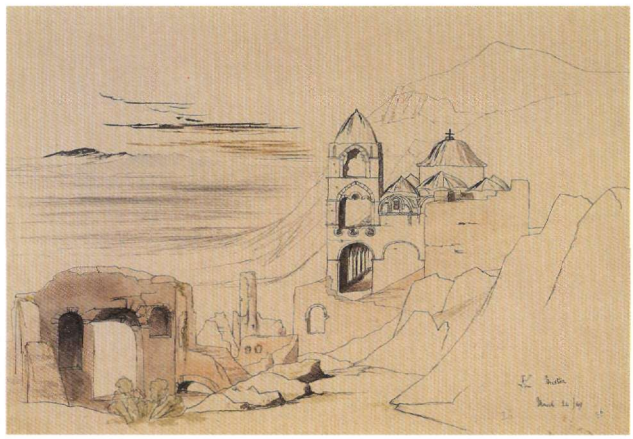


Fig. 10. F. Lushington, *The Pantanassa, Mystras*, 1849. Sketch, sepia and watercolour on paper, 25 x 35 cm, signed with monogram and dated "*March 24/1849*" (no. 24709).

Fig. 11. E. Lear, F. Lushington, *Megaspelion, Kalavryta,* 1849. Sketch, pencil and sepia on paper, 25 x 35 cm, signed with monogram and dated "*March 10/1849*" (no. 24685).

Peloponnese two days afterwards. Six weeks later, on 21 April 1849, Lear wrote from Patras to his sister: "... *the most delightful tour I have ever made. Everything has been so fortunate and pleasant that the time has gone by a great deal too quickly... Mr Lushington has been so constantly the most merry and kind travelling companion and I am very sorry he is obliged to return to England... Altogether I do not know when I have enjoyed myself more*".

The fact that a young British lawyer in 1849 could display a certain talent as a draughtsman should cause no surprise, as drawing lessons were a regular part of the educational curriculum in upper-class Victorian England. We know that travellers were eager to exercise their artistic skills at a time when the sketchbook had not yet been superseded by the camera, and such amateurs played an important role in the history of British art, particularly of landscape painting.[22] No doubt Lushington practised his drawing on the tour, taking full advantage of the presence of his artist companion, who in his turn was only too happy to give him advice. The Benaki's series of 'problem' sketches may therefore be viewed as the product of a close artistic collaboration between Lear and Lushington. Most of them would have been completed by Lushington under Lear's supervision (fig. 10), while the small group mentioned above, which display a superior compositional structure and a studied use of line (fig. 11), are likely to have been rough on-the-spot pencil sketches by Lear, who subsequently gave them to Lushington. We know that

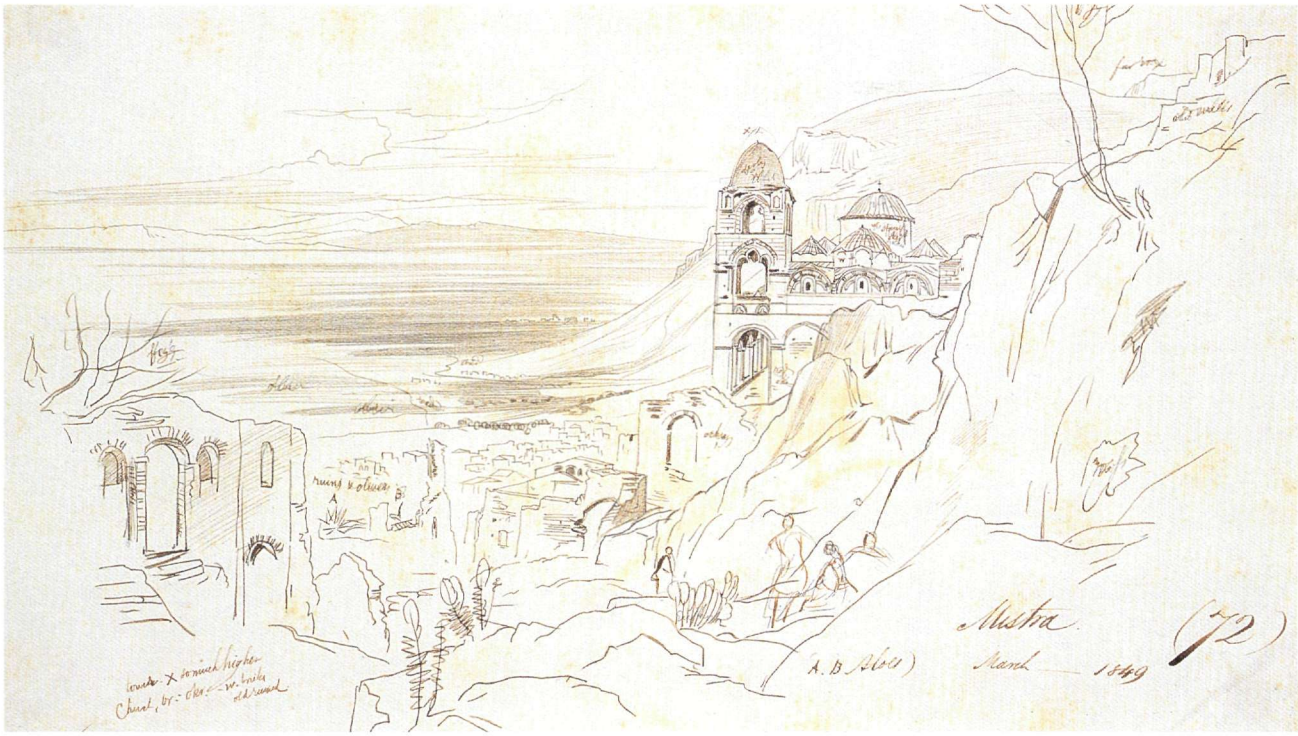


Fig. 12. E. Lear. *The Pantanassa, Mystras*, 1849. Sketch, sepia on paper, 24.5 x 41 cm, annotated "*Mistra, March 1849*" (no. 24785).

Lear, who often made more than one such drawing with minor variations (fig. 12), would on returning from his travels 'catalogue' his sketchbooks by numbering the pages; so assiduous was he in this regard that whenever had to give a drawing away, he would first make a copy of it. He presumably gave his companion some of the sketches made on their journey, and in fact one of the resulting watercolours, a view of Karytaina, contains a note in Lear's hand: "*The original of this sketch is one of 6 given to F.L.*".[23] We may therefore speculate that at the end of the journey Lushington had in his possession a series of drawings comprising both his own work and sketches given to him by Lear, which he worked up "*after the manner of Lear*" –i.e. he elaborated, numbered, penned out and coloured them, before 'appropriating' all of them with his monogram "F.L.", which he perhaps made to resemble that of his friend. All this might well have been done with Lear's approval, in view of the general mood of euphoria which marked the journey. It should be noted that the works in the Kyriazis collection were bought in 1929, the year in which Lushington's daughters had put all their father's private papers up for sale.[24]

There can be no doubt now that the Benaki Museum's Edward Lear collection comprises works by two artists, and this reassessment results in the following overall picture. The collection consists of a total of 182 works, of which 78 –views of Italy and Greece dated 1838-39, 1848-49 and 1850-63 respectively– are unquestionably the work of Lear. The remaining 104, dated March and April 1849, whose subjects are drawn from the Peloponnese and Attica, are attributable to Franklin Lushington.[25]

The Museum's Lear collection may not be impressive in theme or size. It is however unique in one respect: it is charged with the specific weight of a direct experience and echoes the immediacy of the artist's personal story, traits which no art historian should ever fail to detect within the area of artistic creation.

Fani-Maria Tsigakou
curator of Paintings, Prints and Drawings Collection
e-mail: tsigakou@benaki.gr

NOTES

* The Lear collection will be published as part of the catalogue raisonné of all the works in the Department of Paintings, Prints and Drawings, to be produced with the collaboration of specialists in the field.

1. Signed and dated 1854, 33 x 53 cm (Benaki Museum no 33626).

2. In this article 'Greece' means the area within the country's present-day frontiers, unless otherwise stated. At the time of Lear's first visit in 1848 the kingdom of Greece did not yet include Thessaly, Epirus, Macedonia, Crete, the Ionian Islands and many of the other islands.

3. V. Noakes, *Edward Lear: the Life of a Wanderer* (London 1968).

4. M. Hardie, *Watercolour Painting in Britain* III (London 1968) 63-69.

5. F. M Tsigakou, *Η Ελλάδα του Edward Lear από τις συλλογές της Γενναδείου, Edward Lear's Greece from the Gennadeion Collections* (Athens 1997).

6. "*The gleanings of a landscape painter*" was his description in the Introduction. The book contains twenty lithotints, of which nine depict places in Greece: Yenidjé (Yiannitsa), Vodhena (Edessa), Ioannina, Nicopolis, Arta, Suli, Parga, Meteora and Tempe.

7. The total length of time Lear spent in Greece amounted to almost four years: April to December 1848, March to June 1849, December 1855 to August 1858 (with short breaks), the winter months of 1861 to 1864, April 1866.

8. The album contains 20 lithotints and a title page with a vignette. The lithographic plates were prepared by Lear himself and printed by Day & Son. They bear the words *Edward Lear, delt. et lith* and his monogram. The vignette on the title page is entitled *View from "One Gun Battery"* (i.e. Kanoni), *Corfu.* The titles of the main plates are: 1) *View from above the village of Ascension* (Analipsi), *Corfu,* 2) *Mount San Salvador* (Pantokrator), *Corfu,* 3) *View from the orange gardens of Viro, Corfu,* 4) *View from the Benitsa road near Castouri, Corfu,* 5) *View from the hill of Santi Deka* (Agioi Deka), *Corfu,* 6) *Palaiokastritsa, Corfu,* 7) *Castel Sant'Angelo* (Angelokastro), *Corfu,* 8) *The villages of Lefchimo, Corfu,* 9) *View from the fort, Santa Maura* (Lefkada), 10) *Amaxichi and the fort, Santa Maura,* 11) *Capo Ducato, or Sappho's Leap, Santa Maura,* 12) *Argostoli and the Black Mountain* (Mavrovouni), *Cephalonia,* 13) *Walls of ancient Samos, Cephalonia,* 14) *Town and fortress of Assos, Cephalonia,* 15) *View from the castle hill looking towards Monte Scopo, Zante* (Zakynthos), 16) *View from Monte Scopo, Zante,* 17) *View from the village of Galaro, Zante,* 18) *Town and harbour of Gaio, Paxo,* 19) *Harbour and town of Vathy, Ithaca,* 20) *The castle and town of Cerigo and port of Kapsali, Cerigo* (Kythira).

9. Cf. F-M. Tsigakou, *The Rediscovery of Greece* (London 1981), *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα* (Athens 1981).

10. The 14 views are as follows: 1) *Mt Ithome,* 20 March 1849, 28.5 x 52 cm (no. 24775), 2) *Messene,* 20 March 1849, 25 x 42 cm (no. 24776), 3) *Mavromati,* 20 March 1849, 13.5 x 22 cm (no. 24777), 4) *Sparta,* 23 March 1849, 26.5 x 40.5 cm (no 24778), 5) *Sparta,* 23 March 1849, 25 x 41.5 cm (no. 24779), 6) *Mystras,* 24 March 1849, 23 x 15 cm (no. 24780), 7) *Landscape near Mystras,* 15.5 x 23 cm (no. 24781), 8) *Landscape near Sparta,* 15.5 x 23 cm (no. 24782), 9) *General view of Mystras,* 15/24 March 1849, 21 x 32 cm (no. 24783), 10) *Mystras, the Palace,* 24 March 1849, 15.5 x 23 cm (no. 24784), 11) *Mystras, the Pantanassa,* March 1849, 24.5 x 41 cm (no. 24785), 12) *View of Mystras,* 24 March 1849, 26.5 x 41.5 cm (no. 24062), 13) *Sparta,* 23 March 1849, 31 x 51 cm (no. 24061), 14) *View of Argos,* 27 March 1849, 22.5 x 35.5 cm (no. 24064).

11. The inventory numbers are: 24679-24728, 24773, 38504-38506, 38764-38766 (57 works), dated 7-31 March 1849; 24729-24741, 24743-24762, 244764-24773, 30311, 36367, 38509, 38733 (47 works), dated 1-17 April 1849.

12. The most important collection of Lear's works and manuscripts is in the Houghton Library at Harvard. Apart from the valuable collection of 202 works in the Gennadius Library, most of the works with Greek subjects are in private hands in Greece and abroad.

13. He landed at Patras on 9 March 1849, toured the Peloponnese and on 1 April was in Corinth en route for Athens, where he stayed for 6 days (3-9 April), visiting Sounion and Aigina. On 10 April he set out for Patras via Thebes, Livadia, Chaironeia, Arachova, Delphi, Salona and Naupactos, from where he crossed to Patras on 21 April. Lear's journal of his travels in Greece in 1848 and 1849 is preserved in a manuscript which was edited by his travelling companion Charles Marcus Church, whose descendants left it to Westminster School.

14. Lear was especially well suited to appreciate the Greek flora, as he was a distinguished illustrator of natural history and zoology books, e.g. *The Gardens and Menagerie of the Zoological Society Delineated* (London 1831), *The Birds of Europe* (London 1837).

15. In his view of Corinth (no. 24063) he describes the colour of the columns of the temple as "*columns all very brown and gold –smoke-coloured patches– holes like gruyère cheese*" while in a view of Salamis (no 24795) he calls the island "*Sally Miss*". Lear was celebrated for his "*nonsense limericks*", poems which tell a nonsensical story in five lines, using the rhyme scheme a,a,b,b,a: the limerick became a recognised form of verse after Lear's poems were published in 1846 under the title *A Book of Nonsense.*

16. No. 24062.

17. Sometimes Lear delegated the penning out to an assistant such as Franklin Underhill, as he noted on a work in the Gennadius Library collection, Tsigakou (n. 5) 30.

18. "*When we came to a good subject, Lear would sit down, and taking his block..., would lift his spectacles, and gaze for several minutes at the scene through a monocular glass he always carried; then, laying down the glass, and adjusting his spectacles, he would put on paper the view before us, mountain range, villages and foreground, with a rapidity and accuracy that inspired me with awestruck admiration*", Strachey, *Later letters* 23 (Preface). The 'totality' was this preliminary outline sketch of the composition, based on his observation through the glass.

19. "*My new assygram*", as he described it in a letter dated July 1859 to his friend Chichester Fortescue. Lear's correspondence, edited by Lady Strachey, was published as *Letters of Edward Lear* (London 1907) and *Later letters of Edward Lear* (London 1911). Most of the biographical information we have about Lear comes from his almost daily correspondence to his sister Ann and his friends. Lear was a letter-writer of legendary prolixity and he would write up to eight letters a day. As he himself said: "*every created human being capable of writing since the invention of letters must have written to me with a few exceptions perhaps, such as the prophet Ezekiel, Mary Queen of Scots, and the Venerable Bede*".

20. Lushington's family had close ties with that of Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate, for whom Lear had a deep admiration. In 1851, after Lear had sent him a copy of his Albanian journal, Tennyson responded by composing a poem entitled *To E.L. on his Travels in Greece.*

21. Sir John Young was Lord High Commissioner of the Ionian Islands from 1855 to 1858, when he resigned after criticism from the government of his liberal views. Lushington resigned his office as judge in Corfu at the same time as Young.

22. Cf. M. Hardie, *Watercolour Painting in Britain* III (London 1968) 245-67.

23. *Karytena.* Watercolour on paper, 34 x 51.5 cm. Athens, Gennadius Library, no 151.

24. All Lear's papers which were in the possession of the Lushington family were auctioned at Sotheby's and Hodgson's in 1929. The majority were bought afterwards by two American collectors, W. Osgood Field and P. Hofer, who donated them to the Houghton Library at Harvard in 1942. In 1929 Joannes Gennadius negotiated with the dealers Craxton and Bernard for the acquisition by the American School of Classical Studies, Athens of the works now in the Gennadius Library; D. Kyriazis and, probably, A. Benakis acquired their works from the same source.

25. I first mentioned the 'problem' series of drawings in a paper entitled *A 'First-Chatter-Nonsense-Making' artist and a Grecophile lawyer in the Morea of 1849*, which I presented in 1994 as part of the symposium *Travellers and Officers in the Peloponnese*, organised in honour of Sir Stephen Runciman by the Monemvasia Society.

ΦΑΝΗ-ΜΑΡΙΑ ΤΣΙΓΚΑΚΟΥ

Η αποκατάσταση της Συλλογής Edward Lear του Μουσείου Μπενάκη

Ο Βρετανός τοπιογράφος Edward Lear (1812-1888) επισκέφθηκε την Ελλάδα το 1848-1849 και κατά την περίοδο 1855-64 διέμεινε σχεδόν κάθε χειμώνα στην Κέρκυρα. Λόγω της ποσότητας της ελληνικής καλλιτεχνικής του παραγωγής –η οποία αριθμεί περίπου 3.000 έργα– της ποιότητας και της θεματικής ποικιλίας, ο Lear έχει αναγνωρισθεί ως ο κατεξοχήν τοπιογράφος της Ελλάδας του 19ου αιώνα.

Η Συλλογή Edward Lear του Μουσείου Μπενάκη απαρτίζεται από 182 έργα. Ορισμένα βρίσκονται στους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου, ενώ τα περισσότερα φυλάσσονται στο Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων. Η πλειονότητα των έργων προέρχονται από τη δωρεά του Δαμιανού Κυριαζή το 1952-53 καθώς και την πρόσφατη δωρεά της κόρης του Μαρίας Σπέντσα. Ορισμένες παρεκκλίσεις από το καλλιτεχνικό ιδίωμα του ζωγράφου καθώς και τεχνοτροπικές ανομοιομορφίες που επισημαίνονται στα έργα της συλλογής του μουσείου οδήγησαν σε μία εκ νέου θεώρησή της, προκειμένου να αποκατασταθεί η ενότητά της.

Το σύνολο των "προβληματικών" έργων ανέρχεται σε 104. Είναι ταξιδιωτικά σχέδια από την Πελοπόννησο, τα οποία φέρουν χειρόγραφες ημερομηνίες που καλύπτουν το διάστημα μεταξύ 7 Μαρτίου - 18 Απριλίου 1849 και είναι υπογεγραμμένα με ένα καλλιγραφικό μονόγραμμα. Οι χρονολογίες των συγκεκριμένων έργων όπως και οι αντίστοιχες απεικονιζόμενες τοποθεσίες, συμπίπτουν απόλυτα με αυτές της περιοδείας που πραγματοποίησε ο Lear κατά το διάστημα αυτό. Ωστόσο, η σχεδιαστική και χρωματική τους διατύπωση προκαλεί ερωτηματικά. Επιπλέον, εντύπωση προκαλεί η παρουσία υπογραφής εν είδει μονογράμματος,

το οποίο μπορεί να διαβαστεί είτε ως *EL* είτε ως *FL*. Η παρουσία του μονογράμματος αυτού είναι εξαιρετικά προβληματική για τους παρακάτω λόγους:

α. ο Lear ουδέποτε υπέγραφε τα ταξιδιωτικά επιτόπια σχέδιά του·

β. το μονόγραμμα το οποίο απαντά στα τελειωμένα έργα του Lear έχει διαφορετική μορφή·

γ. το μονόγραμμα του Lear (το οποίο είναι ένα καλλιγραφικό LE) το επινόησε ο καλλιτέχνης το 1859, δηλαδή 10 χρόνια μετά τη δημιουργία των "προβληματικών" έργων της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη.

Η αινιγματική συνύπαρξη του μονογράμματος και του φτωχού καλλιτεχνικού ύφους των έργων, μας οδήγησε αναγκαστικά στον χώρο των πραγματολογικών συνισταμένων, ενώ ο μίτος της αποκρυπτογράφησης των αρχικών που θα αποκάλυπταν την ταυτότητα του δράστη έφερε στο φως έναν δεύτερο δημιουργό. Πρόκειται για τον Βρετανό Franklin Lushington (1825-1901) συνταξιδιώτη του Lear στη συγκεκριμένη περιοδεία. Δικηγόρος και ερασιτέχνης σχεδιαστής, ο Lushington υπήρξε στενός φίλος του Lear, εκτελεστής της διαθήκης του, ενώ διαδραμάτισε έναν ιδιαίτερο ρόλο στην προσωπική ζωή του φίλου του. Ο πραγματολογικός μηχανισμός μας επέτρεψε να ανασυστήσουμε την περιοδεία των Lear-Lushington και να θεωρήσουμε τη σειρά των "προβληματικών" σχεδίων ως προϊόν στενής καλλιτεχνικής συνεργασίας των δύο συνταξιδιωτών.

Επομένως, μπορούμε να αποδώσουμε ασφαλώς τη Συλλογή Edward Lear του Μουσείου Μπενάκη σε δύο δημιουργούς. Η συλλογή αυτή μολονότι δεν μπορεί να θεωρηθεί αριθμητικά εντυπωσιακή ούτε θεματικά πλήρης, έχει μία μοναδικότητα: είναι εμποτισμένη με το ειδικό βάρος μιας προσωπικής ιστορίας από αυτές που υπενθυμίζουν στον θεατή ότι «*ο δράστης είναι ανάμεσά μας*» και που αναμφισβήτητα μπορεί να ανιχνεύσει ο τεχνοϊστορικός σε μικρές και μεγάλες στιγμές της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

SOPHIA HANDAKA

Re-evaluating *tamata*: the Mikes Paidousis Collection of votive offerings

THE BENAKI MUSEUM houses one of the largest public collections of Greek Orthodox metal votive offerings, known in Greek as *τάματα* (*tamata*). Most of the material was generously donated to the Museum by Ioanna (Yiona) Paidousi-Papantoniou in memory of her late husband, Mikes Paidousis, in four separate instalments during the years 1999, 2000 and 2002.[1]

The Mikes Paidousis collection comprises 1174 objects from all over Greece. Nine of these cannot positively be identified as votive offerings, since they lack the normal characteristics of *tamata*,[2] but the remaining 1165 objects are standard likenesses which contain examples of most of the iconographical features and production methods found in this form of Greek material culture.

Tamata are representations in miniature of human beings and objects related to human life. The collection contains 450 human figures[3] and 522 parts of the body,[4] as well as 55 animals (cows, horses, donkeys, goats and sheep) and 108 inanimate objects (possessions and items from everyday life);[5] 17 offerings are icon revetments[6] and 10 have a religious theme (saints, a cross and a gospel); 3 more objects have not yet been identified.

A detailed study of the objects in the collection is being carried out at the Museum with a view to establishing *tamata* within a context in which they acquire meaning. The main purpose of this article is to provide an introduction to the collection and to review the practice itself and the relevant literature, as well as discussing the potential problems which emerge from a systematic documentation of the objects.

Tamata are made from thin flat metal plaques, either cut into the shape of the object they portray, or rectangular in form with a depiction of the object. Their size varies from 3 to 20 cm in length and from 2 to 27 cm in width. The metals used are silver and gold for the most precious items, bronze, copper, iron, and tin, but most commonly alloys. Most have the yellow colour of oxidised silver, or brown-red in the case of alloys with a high proportion of copper. The majority have a hole at the top by which they can be hung from icons with ribbons, wire or safety pins.

Apart from 3 wax objects (2 eyes and 1 animal), 1 paper (a pair of hands from Yugoslavia) and 1 marble (a heart, probably French), the offerings in the Mikes Paidousis collection are made of metal. The majority are silver-plated (316) or made of other alloys, generally known as *φαρμακερά* (poisonous) silvers (272). 531 *tamata* are silver,[7] 6 gold and 14 gold-plated; there are also 12 copper, 8 tin, 4 iron and 1 bronze object.

While the techniques by which they were made are typical of traditional neo-Hellenic ecclesiastical and secular metalwork, not all *tamata* attain such a high degree of artistic elaboration. Many handmade figures are quite simple, though others are almost certainly the products of professional silverware workshops. They tend to share common features, mainly in the decorative patterns (abstract symbols, spirals, tufts, and floral decorations), but their general nature is unlike that of other forms of neo-Hellenic art.

Previous writers have tended to recognise three basic methods of making *tamata* –incision, pressing and

casting in moulds– but the Paidousis collection provides examples of further techniques, or rather further applications of these techniques, which produce clearly distinguishable results and can thus be said to create a separate category of object. It is in fact possible to establish six categories of *tamata* based on production method: dotted (*στικτά*), incised (*εγχάρακτα*), chased (*σκαλιστά*), embossed (*εμπίεστα*), pressed (*πρεσαριστά*) and cast in moulds (*χυτά*).

Earlier studies have sometimes included within the category of incised *tamata* the oldest type of offering, in which the figure was formed by punching dots on the back of metal plaques. Such "dotted" offerings (as they are informally known) normally have stylised or symbolic designs. The Paidousis collection contains 209 examples, a significant number considering their rarity today.

"Incision" is the method of engraving a design on the face of a normally flat plaque with a sharp tool or nail. There are 123 *tamata* produced by this technique in the collection. The carving on "chased" offerings is thicker, and normally made with a chisel. The collection includes few such examples (20), but they are interesting because they present a particular style of their own.

A number of objects in the collection are incised on the front and repoussé or hammered on the back, so as to create a rounded shape. Such "embossed" figures form a separate category, different from, but sharing certain characteristics with, the more recent offerings that are "pressed" in a brass uterus. These latter, unlike the embossed examples, have an identical, stereotyped appearance. The collection contains 374 embossed and 427 pressed offerings.

The final category, offerings "cast in moulds", are rarer, possibly because they use a much larger quantity of metal. Cast offerings resemble pressed in iconography and style. The collection contains 12 examples of this type.

History of the Collection

The Paidousis began collecting in 1959 and they continued systematically until 1974. Starting off in the Athenian flea market (Monastiraki) –where at the time *tamata* could be found in considerable quantities both among antique dealers and in small shops– they were soon picking up objects on their travels throughout Greece, mainly in the islands (Crete, Chios, Mytilene, Patmos, Samos, Santorini, Sifnos, Skiros, and Spetses) but also in mainland Greece (Volos, Ioannina, Thessaloniki). They normally bought from antique shops, but occasionally they collected objects from small churches in the countryside, after obtaining the priest's approval and leaving a gift of money for the church.[8]

Their interest soon extended to all forms of *tamata,* with special emphasis on human figures and parts of the body, since they were planning to produce a detailed study on the medical aspect of offering.[9] Their aim was to assemble a wide range of figures, as the content of the collection shows, but they also made a point of including variants of objects already in their collection, a policy that facilitates comparative study today.

All the objects in the Mikes Paidousis collection have been registered, documented, catalogued, photographed and digitally stored, and some are on display in the Benaki Museum, in the galleries dealing with everyday rural life.[10]

Definitions

In Modern Greek, the word *τάμα* refers to an offering, usually directed to a particular saint, in reciprocation for the granting of a favour. It is a promise in the form of a prospective offer, entered into when a person or his close kin are in danger or in sickness, or an act of thanksgiving afterwards. The word *τάμα* (plural *τάματα*) signifies both the act of offering and the object itself, the votive offering. It derives from the verb *τάσσω* (now *τάζω*), which means "to promise to give to the divine", "to offer", "to keep or execute", "to provide something as an offering".[11] The word has a wider usage in everyday language, illustrated by its inclusion in popular expressions like "*τάξε μου*" ("Listen to this!" lit. "Make a *tama* for me"), used by someone about to announce important, welcome, news, or "*τάμα το 'χεις;*" ("Are you really going to?" lit. "Are you making a *tama* for this?"), an expression addressed to a person determined to carry out a particular task. In different ways, the semantics of the word contain the idea of a response to a vow.

Many words exist in Greek to describe offerings,[12] but for the purpose of this study I propose to refer to all the material as *tamata*; this term seems to be the most appropriate as it suggests all aspects of the phe-

Fig. 1. Mikes and Yiona Paidousis in their summerhouse on the island of Spetses in the late '60s.

nomenon: desire, inclination, belief, practice, and the manifestation of these in material terms.[13]

The votive tradition in Greece

Tamata are religious objects used in a process of human communication with the divine, given material form through the practice of offering. Offering to the divine is a means of dealing with the adversities of life that is regularly practised within the Greek Orthodox tradition and further afield. It can take many forms and may involve multifarious procedures, all pertaining to the basic need for divine intervention in the resolution of distressing circumstances.

An offering may be bestowed before, during or after a crisis, or made for general future welfare. Propitiatory offerings are prompted by times of sickness or danger, when protection is urgently needed. In the case of offerings promised at a critical period, the devotee is fully dependent on the divine. Thank-offerings may represent the fulfilment of vows made before or during a time of distress, or be donated afterwards as an expression of gratitude towards the saint.

Offering presupposes a system of exchange. The means of exchange may be spiritual –in which case the vow pledges a mode of action with a religious connection– or material, if the vow requires the presentation of objects as gifts.[14] Spiritual offerings involve giving the self figuratively, either through suffering voluntary hardship –by the wearing of black, fasting or acts of veneration such as genuflection–[15] or by long-term self-enslavement (*σκλάβωμα*) to the service of God.[16]

Material offerings may be either symbolic, such as financial contributions to the church for specific or general protection; or votive, in which case particular objects are donated. The latter may be expendable –such as candles, incenses, oil, bread, pies[17] and other raw or cooked food–[18] or non-expendable.

Non-expendable votive offerings are usually of greater value. Templons, lamps, candlesticks, precious altar coverings and other ecclesiastical objects may be offered

Fig. 2. Silver dotted tama cut in the shape of a human figure with the hands raised in supplication and the name ΒΙΧΑΣ inscribed at the centre (9.8 x 3.6 cm). Collected in Chios, end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36520.

Fig. 3. Silver incised tama cut in the shape of a female figure wearing a traditional Greek dress (7.6 x 3 cm), end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36579.

Fig. 4. Silver dotted tama cut in the shape of two figures holding each other, possibly an angel and child (8.2 x 9 cm), end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36571.

to a church in accordance with a vow, and most Greek churches contain examples of this kind. Such gifts are often anonymous, but sometimes literary sources provide information as to their background –General Makryiannis' memoirs, for instance, describe how he dedicated a silver lamp to St John as a boy.[19]

The full or partial covering of icons with silver (*ασήμωμα*) is another common form of contribution to the church. Silver revetments –crowns, halos, hands and legs are the most common types– are attached to the images of saints, and these are often to be found in collections. They resemble ecclesiastical art in style, and are distinguishable from other *tamata* by certain characteristics indicative of their special nature, being made of purer and more pliable silver and having multiple holes for attachment to the icon (fig. 12).[20]

Votive offerings also include more personal gifts, such as jewellery, clothing and other objects of particular value to the devotee, either sentimental or material. A more recent observance is to leave money beside the icons of saints.

Most votive offerings are objects of Greek material culture, which may or may not be specially produced, and may or may not have artistic value. All offerings have in common the feature that they involve the offeror in some form of expenditure which is bestowed on the divine in exchange for some form of return. Material offerings have an explicit function as permanent reminders. The objects we shall be examining, metal images, form a specific category in that they are specially produced for the purpose of offering, and attain some degree of artistic value.

Scholarly evaluation

Traditional Greek art began to be studied systematically at the beginning of the twentieth century when intellectual circles started to take an interest in popular artefacts as a previously undiscovered form of curio. Attention was mainly paid to the beautiful and the elaborate, and so, unlike objects such as textiles, jewels, pottery and woodcarvings, *tamata* lacked the credentials to attract the researchers' interest. Their comparative lack of artistic elaboration and aesthetic appeal, together with the fact that the practice was not in danger of extinction

Fig. 5. Silver embossed tama cut in the shape of a torso decorated with three 'Byzantine' crosses (5.2 x 4,2 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36987.

Fig. 6. Silver embossed tama cut in the shape of a flaming heart with two 'Byzantine' crosses (7 x 5.1 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 37292.

Fig. 7. Gold dotted tama cut in the shape of a head with rich decoration (6.2 x 4.6 cm). Collected in Chios, end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36936.

and was still familiar to all,[21] doomed them to receiving the minimum of attention.

Tamata have been classified as objects of Greek popular art with a religious character. As a category of art they have received little attention, however, and they have not generally been seen as having technical or artistic interest. The practice of offering has sometimes been included in general discussions of Greek popular traditions, but only in passing and in order to stress its affinities with the ancient world.[22] Any evaluation of the objects themselves has been limited to the basic characteristics of votive offerings and their historicity. Such discussion has taken place at random intervals only, and has not aimed at scholarly analysis of the evidence or at setting it in the context of other such studies. However the following is a summary of such material as has been published to date.

In the earliest known article dedicated to *tamata,* Ασημόπαιδα,[23] Kostas Romaios describes them as objects of "vulgar workmanship" (*βανανσουργήματα*), "prosaic pieces of work slightly more successful than you could expect from a seven-year-old child".[24] A year later Nikolaos Politis wrote a criticism of Romaios's article, called Αναθήματα κατ' ευχήν,[25] in which he argues that *tamata* may be the mediocre productions of third-rate craftsmen, but they are important because they touch upon human feelings and ancient custom.

A reversal of this attitude towards *tamata* appears in the 1950s with Rudolf and Hubert Kriss' book on pilgrimage in contemporary Greece and Italy. The writers devote a chapter to *tamata*, in which they describe and illustrate offerings from all over Greece without detailed analysis, but with pertinent comments.[26] In a short article entitled Λαϊκά Αναθήματα: μια ακόμη μορφή λαϊκής τέχνης που ελάχιστα ως τώρα είχε προσεχθή,[27] Alekos Fassianos and Nora Archelaou extol the beauty and simplicity of these under-represented examples of popular expression.

The first book devoted to *tamata* came out in 1971.[28] In presenting votive offerings as simple Greek artefacts, the author, Nikos Papadakis was the first to appreciate their significance.[29] Against the background of his own collection, fully illustrated in the book, he describes the history of the practice and the different methods of

Fig. 8. Silver embossed tama cut in the shape of a male figure believed to represent the neo-martyr Saint George of Ioannina (6.8 x 3.5 cm). Ioannina, end of 19th, beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36830.

Fig. 9. Silver trapezoid tama with a chased representation of a human figure wearing a long tunic (7.1 x 5.3 cm), end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36601.

Fig. 10. Silver chased tama cut in the shape of a teenage girl holding a loop that has the inscription [1]875 ΕΡΜΗΝΙΑ ΜΑΡΤΟΝ ΕΤΟΝ ΕΞ ΑΡΙΘΜΟΝ 6 (10.3 x 5.4 cm), 1875. Athens, Benaki Museum 36905.

Fig. 11. Silver incised *tama* cut in the shape of a diploma that has the inscription ΠΤΥΧΙΩ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ, tied together with two embossed *tamata* representing eyes (3.9 x 3.7 cm, 2.2 x 4.4 cm, 2.3 x 4.3 cm). Collected in Spetses, beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 38721 α-γ.

Fig. 12. Silver embossed tama cut in the shape of a blessing hand (14.3 x 3 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 37138.

producing offerings. Half of the book consists of illustrations, but he adds comments in which he declares his belief in the authenticity of handmade *tamata* and denounces the decadence of more recent mass-produced examples.[30] Some of the ideas he expresses in his commentary are difficult to prove[31] but he also raises interesting points for further discussion.[32]

Not long afterwards another amateur folklorist, Zaharias Stellas, devoted a chapter of his book on Parian folk art to hand-made votive offerings.[33] Using simple language, with frequent reference to popular sayings and oral recollections, he presents a romanticised view of votive offerings as the ultimate in folk art. The unsophisticated materials and workmanship are evidence of the inability of donors to afford silver and to find suitable craftsmen to work it[34] –he notes– but the true value of offerings lies in the donor's intentions and not in the material worth of the object. Admittedly, they often look "clumsy" (*ατσούμπαλα*), but it is precisely this feature which makes them so real.[35]

A 1982 study by Alekos Florakis concentrates on boat-shaped *tamata*.[36] The writer gives a detailed account, filled with information and scholarly analysis, of these and other types of marine offerings. He shows us the most popular, finest and most unusual examples, concentrating on those to be found in the Church of the Annunciation on the island of Tinos.

The latest publications[37] on votive offerings are two catalogues with introductions written by Maro Kardamitsi-Adami, one focussing on human figures (*Τάματα – Ο Άνθρωπος*, Athens 1996), and the other on the remaining "miracles" (*Τάματα – Θάματα*, Athens 1996). The author takes a substantially different approach in assessing the place of votive offerings in neo-Hellenic art, disagreeing with earlier writers who considered the objects to be insignificant, and arguing that if their only value was faith, then the believer could just as well deposit a gold coin or light a candle.[38] Kardamitsi-Adami is the first writer who pays equal attention to pressed *tamata*, and many of the objects in the collection she is presenting are of this type. She has also extended her research to two particular groups of *tamata*: depictions of houses[39] and female figures.[40]

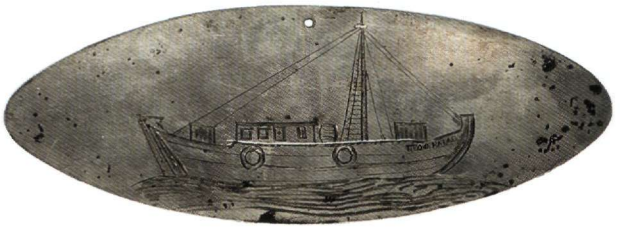
Certain other writers have included offerings in discussions of Greek traditional metalwork. Markos Botsaris believes that they do not constitute art, since they were

Fig. 13. Silver-plated rectangular tama with a pressed representation of a soldier in uniform and full gear (11.5 x 4.7 cm), 1940s. Athens, Benaki Museum 36765.

Fig. 14. Silver rectangular tama with a pressed representation of a woman cut vertically in half (12.5 x 4.7 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36665.

produced by ordinary people. He argues that their purpose was magical and that they were really a form of bribery: the rich could afford to commission aesthetically pleasing items from professional craftsmen, he remarks, but any artistic qualities were accidental.[41] Dimitris Stamelos contends that *tamata* should be considered as a form of Greek art, and were indeed often made by well-known silversmiths.[42] Yianoula Kaplani sees them as a separate category of silverware, "an amalgamation of a variety of convictions and social bonds."[43] In the catalogue of a joint exhibition between the Benaki Museum and the Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari (Rome), Luciano Blasco categorises votive offerings as metalwork with a religious character, endowed with magical-preservative attributes like amulets.[44]

In general, *tamata* have no clear position in the study of traditional Greek art and material culture. They fall outside accepted categories, such as silverware, secular art, and religious art (or, if they are not art, religious



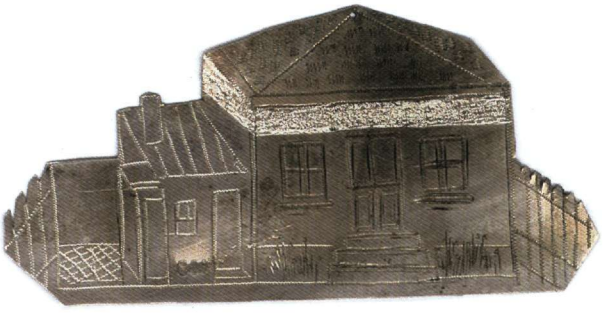


Fig. 15. Silver oval tama with an incised representation of a fishing boat with its name ΠΡΟΦ. ΗΛΙΑΣ incised on the front (5.7 x 14.7 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36481.

Fig. 16. Silver incised tama cut in the shape of a house (4.3 x 8.7 cm). Collected in Thessaloniki, beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36404.

Fig. 17. Silver embossed tama cut in the shape of a two-mast sailing boat with the inscription Ευαγγελίστρια-Επαμινώνδας Τέλλης on the mast. On the bottom right, the turgha is imprinted (16.5 x 20 cm). Collected in Chios, end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36254.

material culture). Most publications limit themselves to presenting illustrations of these popular works, and adding highly romanticised footnotes. Studies only appear on the scene haphazardly, when a particular collection is "discovered".

Tamata tend to be taken for granted as individual objects, and they are only discussed as examples of a particular trend. Most writings on the subject are general and descriptive; they make no attempt at propounding serious arguments, and the limit of their ambition is to stimulate future studies. With this background, there has been no discussion on basic artistic issues such as the origin, chronology, morphology and style of the objects. This situation reflects the general obscurity which overshadows the study of neo-Hellenic art in general, and silverware in particular. As Angelos Delivorrias has noted in the case of jewellery, there is a notable absence of comparative parallel analysis based on the historical context in which the items first appeared.[45] But before we turn to the implications of such problems on the classification of *tamata*, let us first get acquainted with the objects themselves.

The objects of study

An examination of the various techniques used in producing *tamata* suggests a basic distinction between simple handmade artefacts, which are mainly rural, and the more elaborate urban workshop *tamata*. Even so there are a number of objects, employing multiple techniques, which defy strict categorisation.

Dotted *tamata* are made by punching dots from the reverse side of the metal, which has a soft texture.[46] All of them are cut into the shape of the figure portrayed, though sometimes rather crudely. Some objects are very simply decorated, while others have ornamentation over the entire surface.

The objects depicted are mainly human beings and parts of the body, but houses and animals can also be found. Dotted *tamata* are particularly interesting as they represent the simplest and most abstract designs, in that

Fig. 18. Silver embossed tama cut in the shape of a female figure with her hands crossed on the chest –a characteristic figure of the eastern islands and Asia Minor offerings (10.6 x 3.9 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36641.

Fig. 19. Silver-plated embossed tama cut in the shape of a male figure, probably a priest (10 x 4.2 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36711.

Fig. 20. Silver cast tama in the shape of a female figure, probably an angel (5.8 x 3 cm), beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36636.

details are not rendered plastically. In this morphological type there is no uniform style and their features depend on local influences, as far as we can judge from the information available.[47] In reality, each object is unique.

Human figures have a standard triangular shape, with the head, hands and feet protruding. Hands may be raised in supplication or lowered parallel to the body. They usually stand in an attitude of piety, and are sometimes given facial expressions. Occasionally, two dots indicating the breasts facilitate the designation of sex.[48] Standard features include costume –a skirt and blouse or waistcoat for the female,[49] and trousers or suits for the male.

The dotted group contains human figures with long hands and broad shoulders, which have been identified as angels. However, these figures are also said to represent children[50] and in view of the absence of children among dotted *tamata*, this may well be correct. One item unique to the collection portrays an angel embracing a child (fig. 4).

Dotted parts of the body are also rendered in a stylised manner. Legs are depicted in dotted outline from the knee downwards, often with an indication of the knee and ankle, and sometimes the toes. Hands are similarly represented starting at the wrist or the elbow, and usually with identifiable fingers and knuckles. Eyes are normally almond-shaped with another eye or a cross placed in the middle.[51] Ears are stylised, with a depiction of the inner curve of the organ. The one head in the collection is very elaborate, with a beautiful

representation of facial features and hair, and a floral decoration on the neck (fig. 7). Torsos are stylised, usually oval and cut flat at the top, or rectangular, with indications of stomach, breasts, navel and ribs. Separate breasts appear in two forms: lateral, with the nipple at the bottom, or frontal, with a dot in the centre.[52] Hearts are given a symbolic form consisting of a heart shape with a dotted outline and a cross in the middle.

Animals are meticulously portrayed, with detail on the harness, and they are often given human facial characteristics (fig. 21). The only inanimate designs are symbolic renderings of houses, lucky horseshoes, and belts.[53]

Apart from the basic figure, certain dotted *tamata* have further features which may be indicatory (e.g. an arrow pointing to the relevant part of the body), symbolic, or purely decorative. These have the expressive quality of abstract images. The cross is the most consistent decorative pattern and most objects have at least one. Crosses may be simple, formed of two series of dots, or more elaborate, in imitation of large ecclesiastical crosses with a base, edges and rays. On human figures, the cross is usually depicted on the skirt or hanging from the neck by a chain, while on parts of the body it is in the centre. Other decoration includes spirals, circles, flowers, and abstract designs, with lacy or dotted ornamentation commonly found on the edges.

A number of dotted objects have features made with different techniques; of these, human figures with a pressed, incised or chased head are especially interesting. Sometimes a particular detail on the clothes is made by incision, and names or initials may be dotted or incised. Very few dotted offerings display workshop marks.

On incised *tamata*, the maker scratches the features with a nail or other sharp tool on the front side of the plaque. Incised objects may have a pattern of lines, or a fishnet or zigzag design. In this type, the number of rectangular plaques and plaques cut to the shape of the figure is broadly similar.

The subjects represented are similar to those mentioned above in the context of dotted *tamata*, but the categories of human figures are much more clearly identifiable –men, women and children can be easily distinguished. One may suggest that two basic stylistic patterns can be differentiated, depending on whether the objects are the work of amateur or professional silversmiths. The simpler form resembles dotted *tamata* stylistically, apart from the use of incision. The professional offerings are more ornate, sometimes introducing novel elements, and there is evidence that they come from city workshops.

Most of the simple human figures are incised in a fishnet pattern, a procedure that results in an awkward design. Many combine incision with punched dots, usually on the outline. They stand in repose, with hands crossed on the chest. The more elaborate human figures aim at a more representational and artistic portrayal. In this morphological type parts of the body tend to be simply made, while additional forms (fingers, mouths) appear, though the customary hands, hearts, legs, torsos, heads and eyes are still common. Depictions of property can also be divided into simple and more elaborate creations, and designs include boats, envelopes, wedding garlands, books, 'thank you' notes and an aeroplane.[54] An interesting offering consists of a diploma tied to two eyes with a yellow thread and inscribed ΠΤΥΧΙΩ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ (for a theology degree) (fig. 11).[55]

Simple incised *tamata* contain virtually no decoration, while that on the professionally-made items is more naturalistic. Crosses still predominate, but candles are sometimes held by human figures, as are other objects relating to everyday activities. In general, design and decoration are more realistic.

A small number of objects are chased with a chisel on thicker metal –four women, a St George (fig. 8) and an old man in village clothes. Kardamitsi-Adami has stated that a motif claimed to be of Byzantine origin depicts a man wearing a palladium, with his hands raised in a typical Roman gesture of salutation. There is an almost identical figure in the collection which looks more like a woman, however (fig. 9).[56] A plaque depicting a girl holding a hoop with the date 1875 inscribed on it is the oldest item in the collection which can be dated with certainty (fig. 10). Apart from one head and two eyes, the only chased parts of the body are hands, which are probably icon revetments.[57]

Embossed *tamata* involve the techniques both of incision and of pressing or hitting. They are repoussé on the back, using either dies or a hammer, and incised on the front, to outline the design and create additional features. Some are very similar to the pressed offerings in appearance; others follow the style of the incised variety and are more curved.

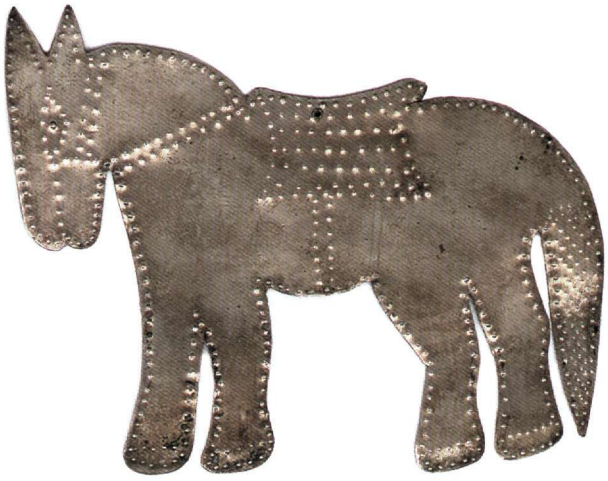


Fig. 21. Silver dotted tama cut in the shape of a horse with the harness (7.5 x 9.5 cm). Collected in the church of Kokorovilia in Chios, end of 19th century. Athens, Benaki Museum 36451.

Fig. 22. Silver rectangular tama with an embossed representation of a boy and a girl holding a wreath, and a pigeon on top (8.2 x 12.5 cm). Ioannina, beginning of 20th century. Athens, Benaki Museum 36829.

In this category we find the largest variety of styles. Once again, certain objects are more elaborate than others, and display exceptional workmanship. Morphological variety also depends on the makers' creative talents and their ability to give individual shape to the votary's requirements. Such inventiveness is strikingly displayed in objects which attempt innovative representations, such as two children holding a wreath, and a woman cut in half horizontally (figs 22, 14).

The iconography of embossed *tamata* is again comparable with that of the categories already mentioned. Figures, clearly male or female, stand in repose with their hands crossed over their chest, or with their arms bent and holding a candle or a cross. They are dressed in rural or urban clothing, depending on the social position of the votary. New categories of individuals appear, such as babies, boys, girls, and young men and women who can be distinguished by their dress.[58] Two male figures in long ornamented garments may represent priests (fig. 19).

Parts of the body are similar in style to the human figures. Embossed torsos differentiate between male and female forms. Some display European stylistic influences, while others are stylised and symbolic. Heads, eyes, ears, hands and legs range from simple handmade depictions in rectangular frames to objects that clearly follow specific artistic trends. Hearts are still rendered in a symbolic manner, but they now have a flame on top, an obvious indication of Catholic influences (fig. 6);[59] one heart is rendered naturalistically.

In the wider category of human property and objects from everyday life we find novel representations such as swords, tools and crops, though the most interesting items are the boats from Chios. They are the products of specific craftsmen whose names are incised on the objects, and one has the *turgha*[60] imprinted on it (fig. 17). Stylistical affiliations in this morphological type are geographical rather than based on particular forms of object –for example, the same style is found in human figures, parts of the body and other items.

In this group there are two stylistic categories that come out clearly.[61] One of these is represented by a number of offerings collected by the Paidousis in Ioannina, which have in common a broad frame hatched with diagonal lines. The other large category has no specific provenance, but it contains designs which are typical

of the eastern Greek islands (Chios and Mytilene) and beyond (similar figures are found in Asia Minor[62]). They are round in shape and display recurring features in both the main subject and the decoration (fig. 18).

Decoration on embossed *tamata* is less stylised and more detailed. Crosses again predominate, though they now take a different form –linear, two-dimensional and square, similar to the so-called 'Byzantine' type. However more examples appear without crosses, a phenomenon that coincides with attempts at adopting a westernised style.[63] A trend towards realism is apparent in offerings which depict details of clothing (jewellery, belts, stockings, shoes and laces).

With the introduction of technology, handmade *tamata* began to be replaced by stereotyped forms –pressed shapes, fashioned in a brass uterus. As more modern, mass-produced objects, they naturally form the largest group numerically, but they display less stylistic interest, and many items in the collection are identical. Here again different stylistic divisions can be distinguished, most obviously in a group of recent *tamata* still produced today; the collection contains representative examples of most objects included in this category.

Stylistic divisions in this category are mainly chronological, and are based on groups of objects, not individual items, an indication of the existence of specialised workshops with a distribution throughout Greece. Each group may take more than one form, no doubt because the objects were produced from different casts in different workshops.[64]

Pressed *tamata* display the same iconography as the embossed form, with certain variations. Most of the human figures hold a candle, a cross or a branch, symbolising purity and holiness.[65] Women's dress, whether peasant costume or urban outfits conforming to European fashion, normally follows contemporary styles.[66] Men are usually depicted in urban dress, though some wear military uniform.[67] Pressed depictions of parts of the body and other objects have a standardised form.

Decoration forms an integral part of the design and is accordingly stereotyped: a ring-matted or flat background, with flowers or large dots in the corners, accompanies all subjects, animate or inanimate. Sometimes a cross with the name or initials of the votary is incised or hand-written, indicative of a wish or a "thank you". The purity of the silver (800 gr) is stamped on some objects.

A very small number of objects are cast in special clay moulds, with the details rendered later by hand. The motifs in cast *tamata* are identical to the pressed, and it is possible to observe an overall continuity of form, a typological evolution where one form of offering copies another until all *tamata* are produced in a stereotyped manner, with virtually no attempt at individual creativity.

For the purposes of this article, discussion has been limited to a single typology based on the morphology and iconography of the objects. Although this categorisation is *prima facie* the most objective, being based on external appearance, other methods will need examination in the future and may prove of importance to our understanding of the subject.

Classification

Current literature on the subject of *tamata* has made virtually no attempt at producing a consistent typology; the only exception is Kardamitsi-Adami, who proposes a thematic grouping of *tamata* in parallel with a chronological classification based on female dress,[68] and accordingly makes a division between rural and urban *tamata*. We have already seen however that these two categories may overlap, and will shortly be observing the difficulties of specific dating and the limitations of the methods of achieving it.

At the present time all we have to rely on for our information is the objects themselves and the techniques by which they were produced. The collecting of *tamata* was carried out in a spirit which saw them merely as curios suffused with ritual meaning, and this ensured that very little other evidence has survived. Few details were recorded which would enable us to obtain a more thorough appreciation of the objects in context:[69] at the most we are told where they were found, and this does not necessarily coincide with the place of production. An additional problem derives from the fact that *tamata* were originally presented to churches and other sacred buildings, and collectors are therefore often reluctant to disclose how or from whom they were obtained.

Dating

Few intrinsic dating parameters on or about the objects exist, but a stylistic analysis of the material may enable us to arrive at a relatively accurate chronology.

The *tamata* we see in collections today were mainly

Fig. 23. Gold-plated rectangular tama with an embossed representation of the gospel book. On it is written ἐγώ εἰμί τὸ φῶς τοῦ κόσμου ὁ ἀκούσων ἐμοί οὔ μή περπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ (5.5 x 11.4 cm), mid 20th century. Athens, Benaki Museum 38319.

Fig. 24. Gold rectangular tama with a pressed representation of a car (VW Beetle). (4.5 x 8.4 cm), mid 20th century. Athens, Benaki Museum 36420α.

produced between the late 19th and the mid-20th centuries. Very few offerings can be positively dated earlier than the second half of the 19th century; those which survive only did so because they were somehow forgotten, lost, or hidden, and thus escaped being dismembered for the recycling of their component parts or melted down to make new *tamata* or other ecclesiastical objects.

One element that may be of help in dating certain items is their iconography. According to Kardamitsi-Adami, for example, the fashion of dress depicted on human figures can reveal the period when the offering was made. While it is certainly the case that, as far as the 20th century is concerned, female dress (village, urban or European) suggests the period when it was fashionable, the writer goes further and classifies all types of offering chronologically on this basis.

This line of reasoning may bring about misinterpretations. Firstly, iconography is often an arbitrary matter and subject to the interpretation of the viewer: what can be seen as a man in a palladium, for example, could also be a woman in a dress. Furthermore, it was common practice to reproduce figures even when they were "out of fashion". Stereotyped human figures, in particular, remained on the market for a long time after they began to be produced.[70]

The evolution from simple to more elaborate forms is also difficult to detect. Most probably there was no sudden switch, and parallel production was normal. What we can establish for certain is the period at which any attempt at making new designs ceased. Since the 1950s there have been no new forms even of pressed *tamata*, and for this reason no figures exist which display contemporary iconography.

Against this background, it is clear that any figure could be reproduced at any period of time. For this reason, categorisation by style is more appropriate, as it may enable us to arrive at the date of production by making comparative studies of similar objects.

Author and provenance

As with the date, establishing the authorship and provenance of most surviving *tamata* is very difficult. To a great extent, *tamata* have always been the product of anonymous artists –not even artists in the conventional sense, in fact, since the votaries often made the offerings themselves. General metalworkers or specialists in other fields, such as watchmakers, also made *tamata*. In some ways they were utilitarian objects which occasionally could even be produced by priests.

This brings to light a further parameter affecting classification: on the one hand there are the clearly anonymous objects, products of households or small workshops; on the other, certain objects achieve a genuine individuality. So-called individuality can be established on two levels. The offerings may contain marks or features that are distinguishable as the work of individual makers, even though we may not know who the makers were; on another level, the votaries may add names, dates and messages, in a way that makes the objects personal and specifically directed to the saints.

Scholars agree that by the end of the nineteenth century, special workshops had began to be established,

to whom the faithful entrusted the making of offerings. Traditionally, these were city workshops or small undertakings in the larger urban centres. Most writers state that Athenian workshops held the leading position in the market for the production of *tamata*, but this trend can only have been established in the twentieth century, as the history of neo-Hellenic traditional silverware provides no evidence for the existence of Athenian workshops before then.

Certain urban workshops such as those of Ioannina developed their own individual style, as mentioned earlier. The Kriss's book contains photographs of similar objects found in Corfu,[71] and we know that there were trading links between the two areas, and that many silversmiths from the Pindos area had in fact moved to the Ionian Islands,[72] factors which may enable us to locate and date the objects. Yet this is one of the few cases where we have substantial evidence both from the objects themselves and from written sources; for most other stylistic categories we have no knowledge of their provenance.

In discussions on silverware, classification tends to be based on regional styles. A basic and widely accepted distinction is made between mainland artefacts, which are considered to be more genuinely Greek, and those from the islands, which display greater external influences.[73] A further distinction can be made between the products of small local workshops and those of more professional production centres which had a distribution throughout Greece. In similar fashion, *tamata* were produced either locally or on a country-wide basis.

Yet there is a basic characteristic that distinguishes *tamata* from other metal artefacts. Jewellery, for example, as well as most gold and silverware, was a form of personal property, so that although it may have been produced relatively anonymously, a degree of information has survived to our own day. *Tamata*, on the other hand, never formed part of household effects,[74] as they were given away as soon as they were produced. Despite occasional registration in church records, therefore, they are normally without identity.

It would appear therefore that the most satisfactory approach to the problem is through an investigation into the style of the objects concerned. Style depends on the taste and creativity of the maker, the artistic trends of his period and region, and the demands of the votary. A combination of all these elements should allow us to create a typology for all *tamata*, whether or not still produced today, based both on the appearance of the objects themselves and their place in the history of *tamata* production.

Conclusion

Much more could be said, and many further issues included in this discussion of *tamata*, on the subject of how they are made and of the wider social context in which they are used. Is any particular knowledge and value, technical or religious, inherent in the production of these objects? And, consequent on this, should we see them as works of art, or mere artefacts?

Another potential field of enquiry is the social and religious context within which *tamata* acquire meaning. What position do they hold in Greek Orthodox tradition? How do we account for the occurrence of similar practices around the world both now and in the past?

It might be interesting to conclude with a look at the current status of *tamata*. Votive offerings are still in use today. Their form has changed from handmade to mass-produced figures, with a consequent reduction in variety.[75] The usage has diminished, and the ritual procedures are followed less faithfully. Nevertheless, offering is still regularly practised by faithful and active members of the Greek Orthodox church.

Tamata have acquired new meanings which have transformed their identity and introduced them into novel and unfamiliar surroundings. Academic enquiry has increased, and so has collection and exhibition. This triple interest has stimulated the antiquarian and even the humble vendor into becoming aware of their potential value, and this in turn has led to certain objects coming on to the market with the label (and also the price) of collectibles. Churches also exhibit them, with a hint of spirituality, as living proof of miraculous divine intervention. Thus while in the past they were simply considered as a medium for communication with the divine, *tamata* have today acquired an intrinsic value as objects in their own right. For some their value lies in their form, for others in their function.

In this article I have tried to account for the significance of *tamata* both as works of art and as religious objects. In both cases they have been underestimated, but for different reasons: in the first case the problem is their inferior aesthetic and technical quality by com-

parison with the richness of other traditional Greek artefacts, in the second the ambiguous status of votive practices in Greek Orthodoxy, which derives from their magical and pagan character. I would therefore like to sum up this article with the contention that, contrary to the views of some earlier writers, there *is* a great deal to say about *tamata* and the position they occupy in contemporary Greek society.

Sophia Handaka
Benaki Museum
e-mail: handaka@benaki.gr

NOTES

1. Other donors of *tamata* to the Benaki Museum are: the Exchange of Populations Fund, 1931-1933, 22 objects; the Friends of the Benaki Museum, 1979, 9 objects; Alekos Fassianos, 1984, 47 objects; Athina Kalogeropoulou, 1994, 7 objects; Markar Sirapian, 1999, 2 objects; Angelos Delivorrias, 2000, 10 objects.

2. These include a Turkish coin, a flask cover dated 1714, two *χαϊμαλιά* (animal talismans) and a small ivory pendant depicting a saint.

3. 112 women, 1 woman and child, 54 men, 74 young women and girls, 76 young men and boys, 1 boy and girl holding hands and 3 more children, 30 babies, 25 soldiers, 15 angels and 59 humans of indeterminate sex.

4. 154 eyes, 95 legs, 85 hands, 50 heads, 44 torsos, 43 stylised hearts, 1 naturalistic heart, 32 ears, 8 breasts, 3 mouths, 3 fingers, 1 tongue, 1 abdomen, 1 bone and 1 spine.

5. 28 houses, 1 representation of the Parthenon, 8 keys, 9 cars, 1 aeroplane and 18 boats; 2 books, 1 diploma (tied together with two eyes), 5 tools (scissors, a ladder and 3 measurement tools), 1 crop (a bean); 3 envelopes, 3 "thank you" notes, 19 wedding garlands, 2 horseshoes, 2 swords, 2 belts, 1 miniature shoe and 2 life-size shoes. (Paidousis commissioned these last from a metalworker in Monastiraki so as to have in his collection examples of the shoes traditionally offered to the Taxiarchis of Mytilene.)

6. 3 crowns, 2 halos, 10 hands, 1 heart and 1 leg.

7. In actual fact metal is never 100% pure, and when we talk of pure silver objects, we mean those whose main ingredient is silver. I am grateful to Ginia Karydi for this observation.

8. Collecting from churches has always been a controversial issue, which is one reason why many *tamata* collections are kept private.

9. Mikes Paidousis was a distinguished haematologist, who founded the Red Cross centre for blood donation in Greece. He was also an active collector and man of letters, with many publications to his name.

10. 6 boats are exhibited in gallery 30 (case 2) and gallery 31 (case 1); 21 human figures and 4 animals in gallery 32 (cases 2 and 3); 4 houses and 4 heads in gallery 32 (case 5).

11. V. Diamantis, *Τα Τάματα* (Athens 1999) 9.

12. *Αφιερώματα* (offerings) and *ταξίματα* (vows) are the most common synonyms used. There are also other terms with similar connotations, such as *ποδοσίδια* –possibly a variation of the word *ανταπόδοση* (retribution)– *προσφορές* (offertories), and *χαρίσματα* (remitments); these latter are commonly found in Crete. They are also called *συνδρομές* (contributions), *δωρεές* (donations), *δεήσεις* (rogations) and *δωρίσματα* (gifts). All these words incorporate in their meaning the act of offering, but other expressions indicate the place where the *tamata* are placed in the church: in Mytiline, they are referred to as *κρεμαστάρια* (pendants), and also *κονομίσματα* (possibly a derivative of *εικονομίσματα*, the stem of which is *εικόνα* [icon], but which could also refer to *νομίσματα* [coins]). In Euboea and Paros, among other places, votive offerings are called *ασημένια* or *αργυρώματα*, from the adjectives *ασημένιο* and *αργυρό* (silver), describing the type of metal used to manufacture *tamata*; such words mainly refer to the material form of the object. *Tamata* are also known locally as *τροπάρια* (magnificats) (*αν*)*δρωπάρια* (weaklings) and *ασημόπαιδα* (silver children); in the last two cases it is the figure represented that gives the object its name, although the term can be used generally for objects which do not depict humans; see Diamantis (n. 11) 10; M. Kardamitsi-Adami, *Τάματα – Θάματα* (Athens 1996) 11; N. Papadakis, *Ἑλληνικά Λαϊκά Ἀργυρώματα* (Athens 1971) 19; A. Florakis, *Καραβάκια-Τάματα καὶ ἡ θαλασσινὴ ἀφιερωτικὴ πρακτικὴ στὸ Αἰγαῖο* (Athens 1982) 21; Z. Stellas, *Τῆς Πάρος ζουγραφιὲς ἀτσούμπαλες*, 1: *Δικέφαλοι*, 2: *Καρεγλάκια*, 3: *Τάματα* (Paros 1975) 83.

13. I have tried to avoid using the Latin term ex-voto (literally 'according to what was promised'; J. de Pina-Cabral, *Sons of Adam, daughters of Eve* [Oxford 1986] 163-64 or 'from a vow'; M. Egan, *Milagros: Votive offerings from the Americas* [Santa Fe 1991]), even though it may sound more familiar to the non-Greek reader. This is because, while metal and wax effigies existed all over the world, the expression ex-voto is also widely associated with other forms of offering – paintings, woodcarvings, statues and other three-dimensional

objects– which are not commonly found in Greece. In western countries such as France, England, Germany and the Netherlands, the practice has now disappeared, though it still continues in strongly Catholic communities like Portugal, Spain, southern Italy and Latin America. For more on this subject, *Ex-voto Fribourgeois* (exhibition catalogue, Musée d' Art et d' Histoire de Fribourg, Fribourg 1978); S. Butler, *Ex-voto* (London 1928); B. Cousin, *Ex-voto de Provence: Images de la religion populaire et de la vie d'autrefois* (Desclée de Brouwer 1981); Egan (*ibid.*); G. Manganelli, G. Guadalupe, *Ex-voto: Storie di miracoli e di miracolati* (Parma 1975).

14. Papadakis (n. 12) 23.

15. For manifestations of this at the Church of the Annunciation in Tinos, J. Dubisch, *In a different place: Pilgrimage, gender, and politics at a Greek island shrine* (New Jersey 1995) 76-100.

16. The latter was common in the case of children in need of divine protection. They were offered for long periods and were dressed in black. As a mark of their enslavement –also known as selling (*πώλησν*)– they wore around their necks or wrists for the full period of their service a bell, a silver or brass ring, or sometimes even a votive offering depicting the afflicted organ. This was held to be a sign of their debt to the divinity, to be repaid in the years to come. Sometimes repayment literally took place; people had to collect enough money to pay for their 'freedom'. When the time came for freedom to be granted, prayers were read and the object was removed and offered to the saint, and was usually placed in the church beside other votive offerings. Kyriakides mentions an oral account by a woman from Constantinople who had been 'enslaved' as a child. One night she dreamt of a man coming to her protection on a white horse; the next day she fell down and broke her head. When she told the dream to her mother and aunt, they recognised the horseman as St George *Koudounas* (the 'Bell'-Man, from Pringhipos Island, Constantinople), who had protected her from a fatal accident. As a result the girl was offered to the saint until the age of fifteen, during which period she wore a small bell hanging around her neck. At fifteen the girl was freed from her enslavement. She was taken to church, where the priest read certain spells and the bell was offered back to the saint, S. Kyriakides, Το σκλάβωμα, *Laografia* 13 (1950-1951) 351-52. The practice still exists today. The Benaki Museum contains seven rings recorded as *tamata* for mentally deranged people, which were donated by the Exchange of Populations Fund.

17. One such example is the *φανουρόπιττα*, a cake baked on the feast-day of Agios Fanourios (27th August), a saint believed to reveal (*φανερώνει*) lost objects, as his name suggests, G. Lekakis, *Τάματα και Αναθήματα* (Athens 2001).

18. Equally expendable are animal sacrifices (*κουρμπάνια*), yet in this case focus shifts to the consumable quality of the offerings. Such practices are still extant, or have been revived, in certain parts of Greece such as the island of Mytilene, but their symbolism is less obvious than in former times.

19. General Makryiannis recounts the moment he felt wronged and decided to "make a deal with the saint". He was 14 years old: "*I went into the church at night, locked the door and began to cry out with loud exclamations and cries of repentance. 'What has happened to me? I'm a donkey whom they are beating'. And I called on him to give me fine silver weapons and 15 wallets of money and I would make him a big silver candlestick. We made our agreement with the saint in a loud voice. Soon after this my master's brother wrote from Ioannina that his boss wanted a boy to help him. They sent me there in 1811*" (*The reminiscences of Makryannis* I [Athens 1992] 71).

20. Certain offerings are associated with particular icons; usually these are representations of the hands or feet of the relevant figure, e.g. the hand of the Virgin Mary embracing the baby Christ, the hand of Christ raised in blessing, and that of the equestrian saints Dimitrios and Georgios holding a spear.

21. See the introduction to the Greek edition of Megas' book on Greek calendar customs, where the writer notes that he has not included those elements of popular worship in common use –including *tamata*– because they are generally familiar to the Greek reader, G. Megas, *Ελληνικές Γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας* (Athens 2001 [1956]).

22. For an excellent study of ancient Greek votive offerings, F. T. van Straten, Gifts for the gods, in: H. S. Versnel (ed.), *Faith, hope and worship: Aspects of religious mentality in the ancient world* (Leiden 1981) 65-151.

23. K. Romaios, *Μικρά Μελετήματα* (Thessaloniki 1955) 42-47. First published in the journal *Meleti* in 1909.

24. Quoted in M. Kardamitsi-Adami, *Τάματα – Ο Άνθρωπος* (Athens 1996) 12.

25. N. Politis, Ἀναθήματα κατ' εὐχήν, *Laografia* 2 (1910) 125-50.

26. R. Kriss, H. Kriss, *Peregrinatio neohellenica. Wallfahrtswanderungen im heutigen Griechenland und in Unteritalien, mit 126 Bildern* (Wien 1955).

27. A. Fassianos, N. Archelaou, Λαϊκά ἀναθήματα: μία ἀκόμη μορφή λαϊκῆς τέχνης ποὺ ἐλάχιστα ὣς τώρα εἶχε προσεχθῆ, *Zygos* (1965) 44-47.

28. Papadakis (n. 12): It is interesting to note that on the first page of his book, Papadakis specifically allows free and unrestricted use of the information contained in the book: "*The purpose of works of this type is to provide information, and for this reason they are not the private property of the author or the collector or the photographer or anyone else. The intellectual property belongs to anyone who wishes to continue research into the anonymous art of our people. Use of the whole or part of the text or the photographs is freely permitted without obtaining the author's permission or making reference to his work*".

29. Papadakis, who considers dotted *tamata* to be the most genuine popular artefacts, notes that due to the strongly religious nature of the objects, they were not influenced by general artistic movements, nor by orientalising or other trends

arising from the Turkish occupation, Papadakis (n. 12) 34.

30. Papadakis (n. 12) 116.

31. Such as the theory that there are no surviving offerings in the shape of boats because people threw them into the sea, Papadakis (n. 12) 115-16 n. 104.

32. Such as the absence of crosses on certain figures, a mark of western stylistic influences, Papadakis (n. 12) 113 n. 65.

33. Stellas (n. 12).

34. Stellas (n. 12) 83.

35. Stellas (n. 12) 92.

36. Florakis (n. 12).

37. Certain other studies are not mentioned here, as they do not make a significant contribution to the study of votive offerings.

38. She also comments that the creation of what we consider art is not always a conscious act of the craftsman. A potter, woodcarver, smith, weaver or embroiderer often make a utilitarian object which they subsequently decorate, Kardamitsi-Adami (n. 24) 13.

39. M. Kardamitsi-Adami, *Η κατοικία μέσα από τα νεοελληνικά τάματα* (Athens, no date).

40. M. Kardamitsi-Adami, Η φορεσιά της Αττικής στα νεοελληνικά τάματα, in: *Πρακτικά 8ου Συμποσίου Ιστορίας και Λαογραφίας Αττικής, Μαρούσι* (Athens 2001) 258-66.

41. M. Botsaris, Η Ελληνική αργυροχοΐα και το σαβάτι, *Zygos* 4-7 (1974) 85.

42. D. Stamelos, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη* (Athens 1982) 33.

43. Y. Kaplani, *Modern Greek Silverware from the Collections of the Museum of Greek Folk Art* (Athens 1997) 51.

44. L. Blasco, Έργα χρυσοχοΐας με θρησκευτικό χαρακτήρα, in: *Πολύτιμα Κοσμήματα* (exhibition catalogue, Benaki Museum – Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari in Rome, Athens 1988) 49-51.

45. A. Delivorrias, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα* (Athens 1979).

46. Usually a mixture of tar, sand and grained marble, which is soft but durable, Kardamitsi-Adami (n. 40) 259.

47. In the Mikes Paidousis collection, it is possible to recognise particular styles as being common to objects which are recorded as collected in the same area.

48. Still, the sex is not always clear. Many of the objects seem to be wearing a skirt, but their number is probably too large to permit the assumption that this triangular shape necessarily represents a female figure. In any case, some 'skirted' figures have male characteristics such as a moustache, while others distinguish the male by a small incision between the legs. The figures which are clearly male are thinner and longer, wear trousers and often have their hands in their pockets.

49. For more on dress, Kardamitsi-Adami (n. 40).

50. Papadakis (n. 12) 110 n. 39.

51. The latter may be a discreet reference to indelicate parts of the body. Various views have been expressed concerning 'venereal' offerings, which were usually presented by sailors afflicted with venereal diseases. Such offerings were seldom displayed in churches, and they were sometimes hidden in holes in church walls, or kept aside by the priests. In view of this, and also in the spirit of a particularly personal interaction and understanding with the saints, people offered these representations in a disguised form, generally eyes for female genitals and fingers for the male (I am grateful to Maria Argyriadi for information about the concealment of *tamata* in church).

52. The latter resemble stomachs, yet similar objects are found as coverings on a 16th century icon, where they represent the breasts of the Virgin Mary: *Ceremony and faith. Byzantine art and the Divine Liturgy* (exhibition catalogue, Hellenic Antiquities Museum, Melbourne – Hellenic Ministry of Culture, Athens, May-October 1999) 116 fig. 11. M. Kardamitsi-Adami informed me that certain offerings shaped like eyes may in fact sometimes represent female nipples.

53. In his book on Greek customs, D. Loukatos mentions Agia Zoni (literally the Saint of the Belt), celebrated on the 31st of August, a saint who represents the holy belt of the Virgin Mary which was found in Cappadocia and brought to Constantinople to be kept with other sacred relics. Mothers take thread to the liturgy in the church of Aghia Zoni to be sanctified and then 'belt' their children with it so that they grow up strong and healthy. According to A. Adamantiou, the worship of Aghia Zoni exemplifies devotion to the virginity of Mary (A. Adamantiou, Αγνείας Πείρα, *Laografia* 2 [1910] 526). If this is the case, the 'belt' may be said to be a symbolic representation of virginity, D. Loukatos, *Τα καλοκαιρινά* (Athens 1981) 141-42. Kardamitsi-Adami gives an equally possible explanation in her book, Kardamitsi-Adami (n. 12) 26.

54. Incision is the easiest method of creating individual designs; makers often use ready-made framed plaques which they complete with the design requested by the votary, a practice still in force today in certain workshops in Tinos. This is also the case with embossed offerings; the objects from Ioannina were probably made by this method (see below).

55. According to Yiona Paidousis, it was offered in Spetses by the family of a well-known professor who had had problems with his eyes while studying at university.

56. Kardamitsi-Adami (n. 24) 10.

57. Every feature of these offerings suggests this: the position of the hands is identical to that of saints in icons, the style is typical of ecclesiastical art, and the multiple holes around the frame reveal that they were intended to be nailed on to icons.

58. Babies are normally shown in swaddling clothes. Boys and teenagers are dressed in nautical shirts or jackets and shorts. Young girls wear dresses, and sometimes hats, and their skirts become longer as they grow older. Older women wear long one or two-piece garments and have elaborate hairstyles, while older men are dressed in long trousers and many have a moustache.

59. For offerings from Italy, Blasco (n. 44).

60. The signature of the sultan.

61. There may well be further categories which have not yet been identified, for example a group of objects that share morphological (colour and texture of the metal) and technical characteristics (frame and maker's mark).

62. G. Kürkman, *Ottoman Silver Marks* (İstanbul 1996) 216, 218.

63. Papadakis (n. 12).

64. Kardamitsi-Adami (n. 24) 15-16.

65. Kardamitsi-Adami (n. 24) 18.

66. See for example the introduction of the corset to make women look slimmer, and the appearance of women in suits.

67. Offered mainly during wartime.

68. Florakis suggests as a further classification the social class of the people who make the offering; however this was only possible because he was dealing with one type of offering, and we do not yet have enough evidence to suggest that this social parameter can be used as a general classification, Florakis (n. 12) 87.

69. A similar attitude exists in stamp and matchbox collecting.

70. For example, we find offerings produced today with a design which first appeared in the middle of the 20th century.

71. Kriss, Kriss (n. 26) 8-9.

72. P. Zora, *Δύο μεγάλοι μάστοροι του ασημιού* (Athens 1972); *id.*, *Ελληνική λαϊκή τέχνη* (Athens 1980).

73. Kaplani (n. 43).

74. Except in cases where people kept the offerings on their private icon-stands at home.

75. Typical forms today are men, women, houses, eyes, hearts, hands and feet.

ΣΟΦΙΑ ΧΑΝΔΑΚΑ

Τάματα: μια νέα προσέγγιση μέσα από τη Συλλογή του Μικέ Παϊδούση

Πρόσφατο απόκτημα του Μουσείου Μπενάκη είναι η δωρεά της συλλογής ελληνορθόδοξων ταμάτων του Μικέ Παϊδούση από τη σύζυγό του Ιωάννα (Γιόνα) Παϊδούση στη μνήμη του. Συγκεκριμένα, η συλλογή αποτελείται από 1.174 αντικείμενα εκ των οποίων 450 παριστάνουν ανθρώπινες μορφές και 522 μέλη σώματος. Επίσης, περιλαμβάνει 55 ζώα και 108 παραστάσεις αντικειμένων που σχετίζονται με ανθρώπινες δραστηριότητες και αγαθά (σπίτια, αυτοκίνητα, εργαλεία, στέφανα γάμου κ.λπ.). Μόνο εννέα αντικείμενα δεν έχουν τη χαρακτηριστική μορφή των ταμάτων. Τα υπόλοιπα είναι αντιπροσωπευτικά κομμάτια της τεχνικής και της εικονογραφίας του είδους τους από όλη την Ελλάδα.

Τα περισσότερα είναι κατασκευασμένα από ορθογώνια λεπτά φύλλα μετάλλου, συχνά κομμένα στο σχήμα της μορφής που απεικονίζουν, το μέγεθος των οποίων κυμαίνεται μεταξύ 3-20 εκ. ύψος και 2-27 εκ. πλάτος. Για την κατασκευή τους έχει χρησιμοποιηθεί ασήμι και χρυσός, αλλά κυρίως χαλκός, μπρούντζος, σίδερο, λαμαρίνα και οι προσμίξεις τους. Τα περισσότερα φέρουν οπή ανάρτησης στην κορυφή, απ' όπου κρέμονταν στις εικόνες με κορδέλα, σύρμα ή παραμάνα.

Οι τεχνικές της κατασκευής των ταμάτων μοιάζουν με αυτές της παραδοσιακής νεοελληνικής εκκλησιαστικής και κοσμικής μεταλλοτεχνίας, αλλά η τελική μορφή και η εικονογραφία δεν απαντούν σε άλλα έργα αργυροχοΐας. Κοινά χαρακτηριστικά παρατηρούνται κυρίως στα διακοσμητικά πρότυπα (σύμβολα, σπείρες, θύσανοι και διάκοσμοι με σχήματα ανθέων). Μερικές χειροποίητες κατασκευές είναι απλές, ενώ άλλες είναι πιθανότατα προϊόντα επαγγελματικών εργαστηρίων.

Η έως τώρα έρευνα αναφέρει τρεις βασικές μεθόδους κατασκευής ταμάτων: την εγχάραξη, το πρεσάρισμα και την έγχυση μετάλλου. Τα αντικείμενα της συλλογής παρουσιάζουν μορφές επεξεργασίας που οδηγούν

στη διάκριση νέων κατηγοριών. Ειδικότερα, ως προς την κατασκευή, παρατηρούμε πλέον συνολικά τουλάχιστον έξι κατηγορίες: στικτά, εγχάρακτα, σκαλιστά, εμπίεστα, πρεσαριστά και χυτά τάματα.

Τα στικτά τάματα κατασκευάζονταν με το χτύπημα μικρών στιγμών στην οπίσθια όψη του ελάσματος επάνω σε μαλακό υπόβαθρο. Κατά την εγχάραξη, το σχέδιο χαραζόταν στην πρόσθια όψη του τάματος με καρφί. Τα σκαλιστά τάματα χαρακτηρίζονται από πλατιά εγχάραξη με καλέμι. Τα εμπίεστα τάματα υφίσταντο επεξεργασία και από τις δύο όψεις. Συνήθως είναι σφυρήλατα ή repoussé στην οπίσθια όψη και σκαλιστά στην πρόσθια. Τα πρεσαριστά κατασκευάζονταν σε πρέσες εργαστηρίων, ενώ τα χυτά μορφοποιούνταν σε μήτρες.

Η αφιερωτική πρακτική –ως μέθοδος αντιμετώπισης των δυσχερειών της ζωής– απαντά στην ελληνορθόδοξη παράδοση με πολλές μορφές, πνευματικής και υλικής προσφοράς. Τα τάματα είναι αντικείμενα που προορίζονται για αφιέρωση, μέσω των οποίων η ανθρώπινη επικοινωνία με το θείο αποκτά υλική υπόσταση.

Παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζει η ιδιομορφία των ταμάτων, τα αντικείμενα αυτά συχνά παραβλέπονταν από τους μελετητές του νεοελληνικού πολιτισμού. Οι λόγοι που εξηγούν αυτή τη στάση είναι πολλοί: η λιτή αισθητική και τεχνική τους παρουσία σε σύγκριση με άλλες μορφές νεοελληνικής τέχνης· η αμφίσημη θέση της αφιερωτικής πρακτικής στην Ορθοδοξία που απορρέει από τον μαγικό και παγανιστικό τους χαρακτήρα· η χρήση τους έως και σήμερα, η οποία δεν τα κατατάσσει στο παραδοσιακό υλικό ως είδος προς "εξαφάνιση".

Έτσι, ελάχιστες μελέτες εξετάζουν τα τάματα ως αντικείμενα θρησκευτικού χαρακτήρα ή έργα τέχνης, με αποτέλεσμα να υπάρχουν ελλιπή στοιχεία σχετικά με τις βασικές αρχές της ιστορίας της τέχνης, όπως η προέλευση, η χρονολογία, η μορφολογία, η εικονογραφία και το ύφος τους.

ΝΙΚΟΣ Π. ΠΑΪΣΙΟΣ

Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα: μια ανάγνωση

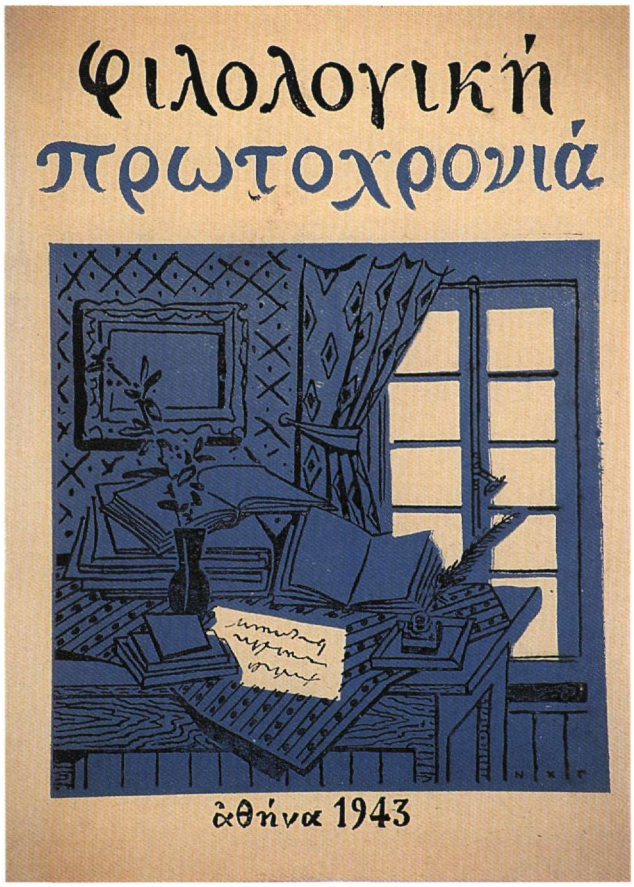
Στις γυναίκες του Μουσείου Μπενάκη,
για την ακοίμητη φροντίδα τους

Η *ΑΠΟΚΟΙΜΙΣΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ* (αρχικός τίτλος: *Λάμπα και Νύχτα ή Λάμπα τη νύχτα*) (εικ. 1) ανήκει στο σώμα των έργων που κληροδότησε στο Μουσείο Μπενάκη[1] ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994). Ο πίνακας (διαστάσεις: 84 x 64 εκ.) έχει ζωγραφιστεί με καζεΐνη[2] επάνω σε ξύλο το 1943, όταν ο Γκίκας ήταν 37 ετών. Διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση (αναμένεται η συντήρησή του από το Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη[3]) και στη ζωγραφική του επιφάνεια φέρει δυό κυκλικές απολεπίσεις[4] που αποκαλύπτουν το ζωγραφικό υπόστρωμα.

Στο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο που ορίζει την επιφάνεια του πίνακα, βλέπουμε ένα μισοσκότεινο δωμάτιο που φωτίζεται μονάχα από μια λάμπα πετρελαίου. Σε πολυθρόνα, μια γυναίκα έχει παραδοθεί στον ύπνο με το κεφάλι γερμένο στον δεξιό της ώμο με το στόμα ανοιχτό. Φορά τρίχρωμο κασκόλ, τυλιγμένο γύρω από τον λαιμό, και λαδί ένδυμα που πέφτει ριχτό επάνω της και φτάνει μέχρι τη μέση των βραχιόνων της. Από τους αγκώνες και κάτω τα χέρια είναι γυμνά, σταυρωμένα, ακουμπισμένα επάνω σε τραπέζι. Η λάμπα βρίσκεται επάνω στο τραπέζι και από το γυαλί της βγαίνουν, δεξιά και αριστερά, τέσσερις γλώσσες από ωχρό φως, με πράσινη και μαύρη άλω. Στο τραπέζι βρίσκονται ακόμα ένα μικρό κάνιστρο με τρία λουλούδια και φύλλα, ένα τασάκι με ένα σπιρτόκουτο, μια τράπουλα με τον άσσο κούπα και το τέσσερα σπαθί να ξεχωρίζουν. Στον τοίχο του δωματίου κρέμεται ένας τετράγωνος καθρέφτης με πλαίσιο, ο οποίος αντανακλά το φως της λάμπας. Στο δεξί και αριστερό άκρο του πίνακα διακρίνονται δύο διπλά ημικύκλια που θα πρέπει να ανήκουν σε πλάτες καθισμάτων. Τέλος, στα δεξιά υπάρχει παράθυρο με σταυροειδές χώρισμα στο τζάμι, το οποίο καλύπτεται από γαλάζια κουρτίνα. Στον οπτικό χώρο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* θα επιστρέψουμε σε λίγο.

Ας διευκρινίσουμε πρώτα δύο ερωτήματα: ποια εικονίζεται στον πίνακα και ποιες ήταν οι εξωτερικές συνθήκες κατά την περίοδο της δημιουργίας του –αν και αυτό το τελευταίο και μόνο από τη χρονολογία (1943) είναι προφανές. Τις απαντήσεις μας τις δίνει ο ίδιος ο ζωγράφος. Αποσπώ δύο προτάσεις από μια αδημοσίευτη συνέντευξή του στα γαλλικά,[5] σχετικές με τον πίνακα που εξετάζουμε: «*Ce tableau représente ma première femme, assoupie, qui à ce moment là, est extenuée. C'est un temps de grande privation pendant l'Occupation Allemande, où on avait presque rien à manger, où il n' y avait pas d'électricité, d' où cette lampe à petrole menaçante qui tombe juste son cou comme si c'etait pour la tuer* [...]» («*Ο πίνακας δείχνει την πρώτη μου γυναίκα που –εξαντλημένη τη στιγμή εκείνη– έχει αποκοιμηθεί. Ήταν καιρός μεγάλης στέρησης, κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής όπου δεν είχαμε σχεδόν τίποτα να φάμε και δεν υπήρχε ηλεκτρικό για αυτό και η απειλητική λάμπα πετρελαίου μοιάζει να πέφτει επάνω στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*»). Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* είναι λοιπόν μια συγκεκριμένη γυναίκα: η Αντιγόνη (Τίγκη) Γκίκα (1894-1969) που ασχολήθηκε στον βίο της με πολλά –έγραψε ποιήματα, α-

Εικ. 1. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, καζεΐνη σε ξύλο, 84 x 64 εκ., 1943. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Γκίκα.



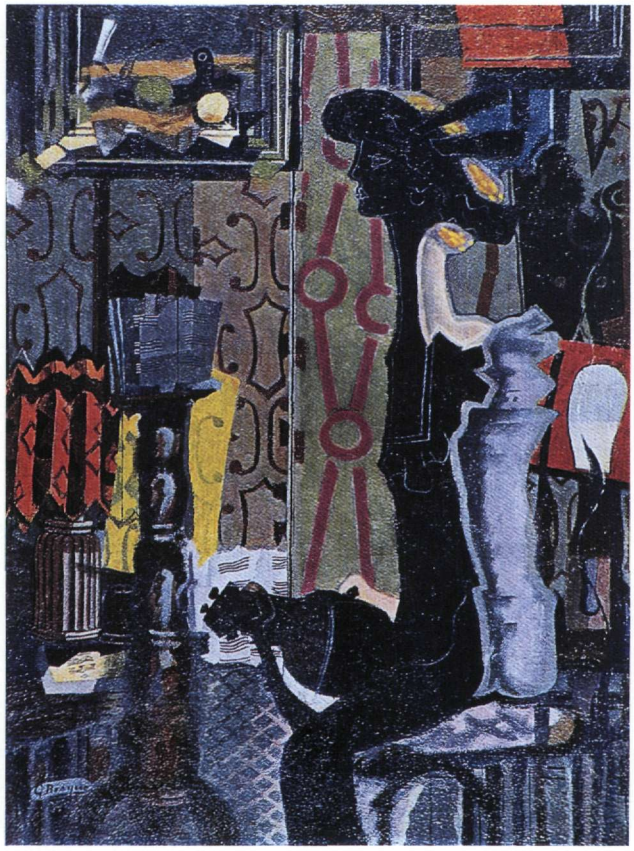
Εικ. 2. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Εξώφυλλο για το περιοδικό *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, σχέδιο με μελάνι, 22 x 17,5 εκ., 1942-43. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη Γκίκα.

Εικ. 3. Pablo Picasso, *Le Rêve*, λάδι σε μουσαμά, 130 x 97 εκ., 24 Ιανουαρίου 1932, ιδιωτική συλλογή (© Succession Picasso 2002).

νέβασε θεατρικές παραστάσεις, έκανε γλυπτική.[6] Ο αναγνώστης ας συγκρατήσει δύο στοιχεία. Την προτίμησή της για τη φιλοσοφία ή καλύτερα την ψευδοφιλοσοφία (με χροιά έντονα αποκρυφική) και τη μεγάλη διαφορά ηλικίας που είχε με τον Γκίκα. Με τα υπόλοιπα συμφραζόμενα (Κατοχή, απειλητική λάμπα κ.ά.) που αναφέρθηκαν παραπάνω, θα ασχοληθούμε αργότερα.

Επιστρέφουμε στον οπτικό χώρο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Στην αποσαφήνισή του, θα μας βοηθήσει ένα σχέδιο του Γκίκα, δημοσιευμένο την ίδια χρονιά που ζωγραφίστηκε ο πίνακας, στο εξώφυλλο της ετήσιας περιοδικής έκδοσης *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*[7] (εικ. 2). Το σχέδιο αυτό βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην οπτική πραγματικότητα από ό,τι ο πίνακας. Πολύ πιθανόν να πρόκειται για εσωτερικό ενός δωματίου από τη μονοκατοικία που έμενε τότε ο Γκίκας, στην οδό Παλαιολόγου-Μπενιζέλου 2 στις παρυφές της Πλάκας.[8] Ίσως μάλιστα να πρόκειται για το ίδιο ακριβώς δωμάτιο όπου εκτυλίσσεται η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Η σύνθεση και η εκτέλεση είναι πιο απλές στο σχέδιο, και μας βοηθούν να κατανοήσουμε καλύτερα τη διαρρύθμιση του πίνακα. Ίδιος καθρέφτης, ίδιος τοίχος, ίδια κουρτίνα, ίδιο παράθυρο και άλλο τραπέζι. Ο προσεκτικός παρατηρητής θα διακρίνει μία ακόμα ομοιότητα: η ρίγα που βρίσκεται κάτω από το παράθυρο στο σχέδιο, επαναλαμβάνεται σχεδόν όμοια στον πίνακα. Και μία διαφορά ακόμα: στον πίνακα, το μοτίβο των εγγεγραμμένων ρόμβων έχει μεταφερθεί από την κουρτίνα (στο σχέδιο) στον τοίχο. Πε-

Εικ. 4. Pablo Picasso, *La dormeuse au miroir*, λάδι σε μουσαμά, 130 x 97 εκ., 14 Ιανουαρίου 1932, ιδιωτική συλλογή (© Succession Picasso 2002).

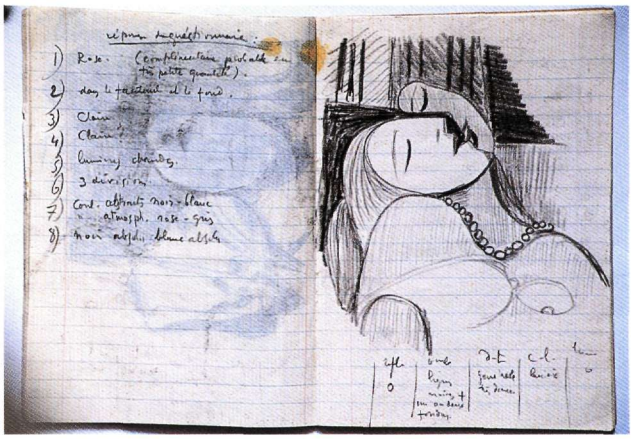


Εικ. 5. Georges Braque, *Femme à la mandoline*, λάδι σε μουσαμά, 128,5 x 95,5 εκ., 1937. Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art (© adagp, Paris 2002).

ρισσότερα για το ζήτημα της αποσαφήνισης του οπτικού χώρου της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* δεν χρειάζονται. Το σχέδιο μιλά από μόνο του.

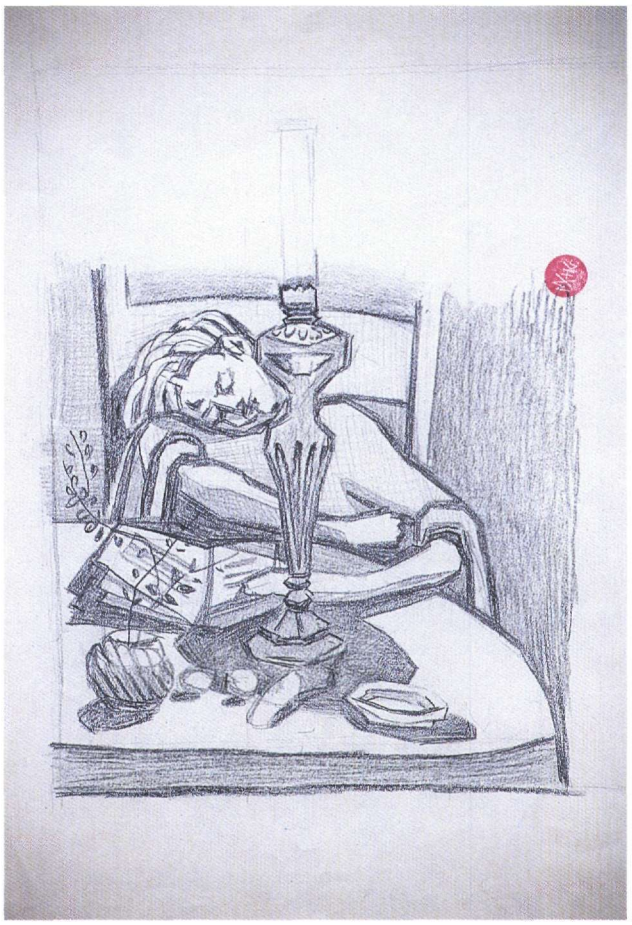
Ας προχωρήσουμε στη διαδικασία σύνθεσης του πίνακα. Ο Γκίκας, όταν θέλει να ζωγραφίσει ένα πίνακα, εφαρμόζει την εξής μέθοδο:[9] στην αρχή καθορίζει το θέμα που θέλει να πραγματευτεί. Αυτό συνήθως προκύπτει από το συνδυασμό ερεθισμάτων από το εξωτερικό (συχνά το άμεσο) περιβάλλον και επιρροών από το έργο, τα ζωγραφικά ευρήματα και τις λύσεις άλλων ζωγράφων, δηλαδή το τι έχουν κάνει οι άλλοι πριν από εκείνον –πράγμα που έχει μεγάλη σημασία για τον Γκίκα. Στη συνέχεια, προχωρά στη δημιουργία προσχεδίων, με σκοπό να παγιωθεί η σύνθεση, έστω στα βασικά της στοιχεία, προτού αυτή να μεταφερθεί με χρώματα στο μουσαμά ή το ξύλο. Από αυτή τη φάση αρχίζει η μελέτη με αρμονικές χαράξεις και χρυσή τομή. Ακολουθεί η μεταφορά του οριστικού προσχεδίου στον μουσαμά ή το ξύλο, όπου γίνονται προσαρμογές και δίνεται προσοχή και στην πιο μικρή λεπτομέρεια –για τον Γκίκα, η αγάπη στη λεπτολογία είναι δεδομένη. Τέλος, για όσους πίνακες θεωρεί ότι θα έχουν αποδοχή, θα αρέσουν, θα πουληθούν εύκολα, θα φτιάξει ένα είδος ανθίβολου: σε διαφανές χαρτί (tracing paper) θα αντιγράψει με μολύβι ή κάρβουνο τον πίνακα, έτσι ώστε να μπορέσει σε δεύτερο χρόνο να τον επαναλάβει, παραλλαγμένο βέβαια, αν και όταν χρειαστεί.[10] Απομένει κάτι ακόμα. Μερικές φορές, ο πίνακας μπορεί να παραμείνει στην άκρη για λίγο (και σπάνια, για πολύ) ώσπου να τον ξαναπιάσει ο ζωγράφος για να προσθέσει κάποιες τελευταίες πινελιές. Όλα τα παραπάνω αποτελούν γενικές παρατηρήσεις, οι οποίες νομίζω ότι ισχύουν σε μεγάλο βαθμό μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50.[11]

Εφαρμόζεται και πώς, η μέθοδος αυτή στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*; Δεν είναι απίθανο η σκηνή που διαδραματίζεται στον πίνακα να είχε συμβεί στην πραγματικότητα, δηλαδή αφορμή να υπήρξε ένα ερέθισμα από το εξωτερικό περιβάλλον. Όμως, το ζωγραφικό αποτέλεσμα είναι τόσο λεπτομερώς σκηνοθετημένο, ώστε τέτοιου είδους αντιστοίχιση ζωής-τέχνης να μοιάζει αβέβαιη. Το σίγουρο είναι ότι πηγή έμπνευσης αποτέλεσε το έργο δύο σπουδαίων ζωγράφων της περιόδου, του Pablo Picasso και του Georges Braque –για τον Γκίκα, οι Picasso και Braque είναι οι θεοί του, την εποχή εκείνη. Αναφέρομαι στους πίνακες του Picasso *Le Rêve* (*Το όνειρο*) και *La dormeuse au miroir* (*Κοιμωμένη με καθρέφτη*) και οι δύο του 1932, καθώς και σε έναν πίνακα του Braque, το *Femme à la mandoline* (*Γυναίκα με μαντολίνο*) του 1937. Ας δούμε με συντομία, τι αποκόμισε από τον καθένα ο Γκίκας. Το έργο *Le Rêve* (εικ. 3) είναι ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες του Picasso[12] και εικονίζει την τότε ερωμένη του Marie-Therèse Walter[13] (1909-1977). Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* μοιράζεται τα εξής στοιχεία: την αγαπημένη γυναίκα (ερωμένη για τον Picasso, σύζυγος για τον Γκίκα), τον ύπνο σε πολυθρόνα με το κεφάλι γερμένο στον δεξιό ώμο και την ταπετσαρία με τη ρομβοειδή διακόσμηση.[14] Υπάρχει όμως και μια βασική διαφορά: στο *Le Rêve* επικρατεί ερωτική πληρότητα και χαρά, ατμόσφαιρα αντίθετη από αυτή της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Την ατμόσφαιρα του έργου του Γκίκα θα την αναζητήσουμε στο *La dormeuse au miroir* (εικ. 4). Εδώ έχουμε επανάληψη των ίδιων θεμάτων (γυναίκα, ύπνος, πολυθρόνα) και κάτι παραπάνω. Ο Picasso βάζει έναν καθρέφτη που, όπως η λάμπα στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, «*πέφτει πάνω στο λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*».[15] Από τον Braque και το *Femme à la mandoline* (εικ. 5), ο Γκίκας δανείζεται το μοτίβο της φουρκέτας, που στη γυναίκα του Braque βρίσκεται ακριβώς μπροστά της, ενώ στον πίνακα του Γκίκα μεταφέρεται και γίνεται σιδεριά του παράθυρου ή πτύχωση της κουρτίνας. Από ένα απλό μοτίβο, όμως, μεγαλύτερη σημασία έχει η χρωματική κλίμακα της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* που αντανακλά όχι μόνο το *Femme à la mandoline* αλλά και αρκετούς άλλους πίνακες με εσωτερικά του Braque της ίδιας περιόδου. Για να ολοκληρωθεί το ζήτημα των επιδράσεων και να δέσουν όλα όσα είπαμε, θα πρέπει να αναζητήσουμε τουλάχιστον ενδείξεις ότι ο Γκίκας πραγματικά γνώριζε αυτά τα έργα. Στην περίπτωση του *Le Rêve* δεν έχουμε ενδείξεις, αλλά αποδείξεις. Ο Γκίκας βλέπει τον πίνακα αυτόν τον Ιούνιο-Ιούλιο του 1932, στην πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση που αφιερώθηκε στον Picasso, και πραγματοποιήθηκε στη Galerie Georges Petit στο Παρίσι. Για την έκθεση γράφει ένα (ανέκδοτο) κείμενο,[16] μελετά σχεδιαστικά το *Le Rêve* και κρατά σημειώσεις για τον χρωματισμό και την τονικότητά του (εικ. 6). Για τους άλλους πίνακες νομίζω ότι ενδείξεις αποτελούν η στενή φιλία του Γκίκα με τον Christian Zervos –προσωπικότητα-κλειδί για την τέχνη του Μεσοπολέμου στη Γαλλία– και η έκδοση του περιοδικού *Cahiers d'Art* που εξασφαλίζουν στον ζωγράφο πρόσβαση στο έργο των δύο Ευρωπαίων συναδέλφων του.[17]



Εικ. 6. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Αντιγραφή λεπτομέρειας από το *Le Rêve* του Picasso και σημειώσεις για τον χρωματισμό και την τονικότητά του, μολύβι σε χαρτί, 19,5 x 28,5 εκ., περ. 1932. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Γκίκα.

Για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουν σωθεί τρία προσχέδια. Θα τα αριθμήσουμε I, II, III σύμφωνα με τη σειρά που θα πρέπει να έχουν γίνει. Από την αρχή, στο προσχέδιο I (εικ. 7) βλέπουμε τον Γκίκα να γνωρίζει τι θέλει να κάνει και πού να δώσει την έμφαση: στη λάμπα, στη γυναίκα και στο τραπέζι, που είναι και τα μόνα στοιχεία που θα περάσουν στο τελικό έργο. Στα άλλα δεν έχει δώσει οριστικές λύσεις. Ο χώρος είναι άδειος, αντί της πολυθρόνας υπάρχει καρέκλα, στο τραπέζι βρίσκεται ανοιγμένο ένα βιβλίο, τα τραπουλόχαρτα άφαντα, αντί του κανίστρου με τα λουλούδια ένα βάζο με δύο κλαδιά φυτών, δύο φρούτα, ένα κομμάτι ψω-

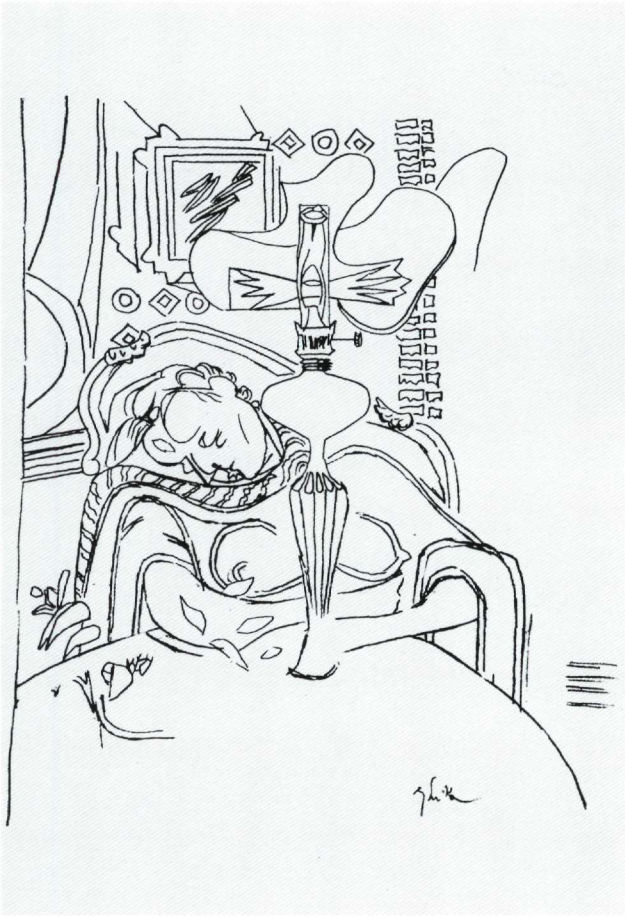


Εικ. 7. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο Ι για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μολύβι και κάρβουνο σε χαρτί, 35 x 25 εκ., 1943. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα.

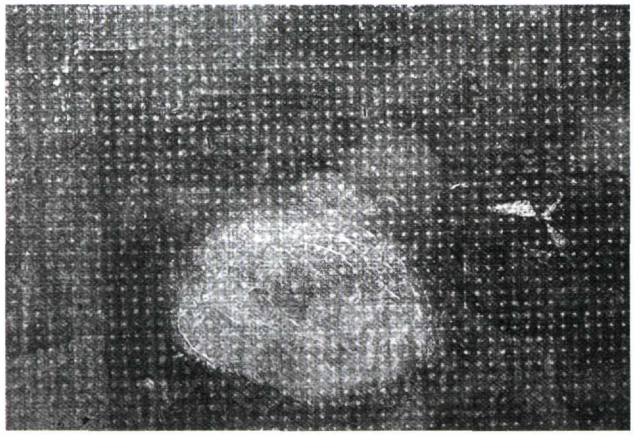
Εικ. 8. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο ΙΙ για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μελάνι σε χαρτί, 28 x 20 εκ., 1943, ιδιωτική συλλογή.

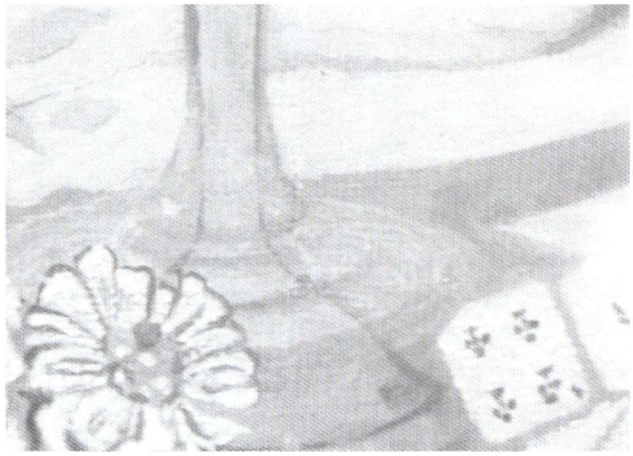
μί, το τασάκι άδειο. Το κυριότερο είναι ότι σχεδιαστικά (μαλακότερες γραμμές, ιδιαίτερη φροντίδα για τις φωτοσκιάσεις, προοπτικές βραχύνσεις) και συνθετικά (έλλειψη ισορροπίας, ανυπαρξία χώρου) το προσχέδιο Ι βρίσκεται μακριά από τον πίνακα. Με το προσχέδιο ΙΙ (εικ. 8) το τοπίο ξεκαθαρίζει και ο Γκίκας καταλήγει σε πολλά. Γίνεται δοκιμή για την τελική θέση της λάμπας, εμφανίζεται η πολυθρόνα, η στάση και οι λεπτομέρειες στη γυναίκα είναι αυτές του πίνακα, αρχίζουν να διαγράφονται κάτω αριστερά τα φύλλα με το περίγραμμα ενός λουλουδιού, πρωτοαντικρίζουμε το γυαλί με το φως της λάμπας, τον τοίχο με την ταπετσαρία και τον καθρέφτη. Οι φωτοσκιάσεις είναι υποτυπώδεις ή ανύπαρκτες, και το σχέδιο είναι σχεδόν γραμμικό. Στο προσχέδιο ΙΙΙ (εικ. 9) έχουμε το οριστικό σύστημα φωτισμού, συμπληρώνονται κάποιες λεπτομέρειες και γίνεται απόπειρα για διαφορετική θέση του κεφαλιού της γυναίκας. Είναι πολύ πιθανό να έγιναν και άλλα προσχέδια –τα οποία δεν έχουν σωθεί ή λανθάνουν σε ιδιωτικές συλλογές– καθώς σε αυτά που γνωρίζουμε, το άκρο δεξί κομμάτι του έργου δεν υπάρχει καθόλου. Μπορεί όμως και να μην έγιναν άλλα προσχέδια και η επεξεργασία σε ό,τι αφορά τη σύνθεση να συνεχίστηκε επάνω στον πίνακα.

Κατά τη μετάβαση από το χαρτί (τα προσχέδια) στο ξύλο (τον πίνακα), ο Γκίκας θα πρέπει πρώτα να μετέφερε στη γυμνή επιφάνεια του υποστηρίγματος[19] την τελική σύλληψη της σύνθεσης, και στη συνέχεια ε-



Εικ. 9. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο ΙΙΙ για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μολύβι σε χαρτί, 35 x 25 εκ., 1943, ιδιωτική συλλογή.





Εικ. 10. Ακτινογραφία (ακτίνες Χ) στο αριστερό μέσο πεδίο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Διακρίνεται ο προπλασμός στο πρόσωπο της γυναίκας.

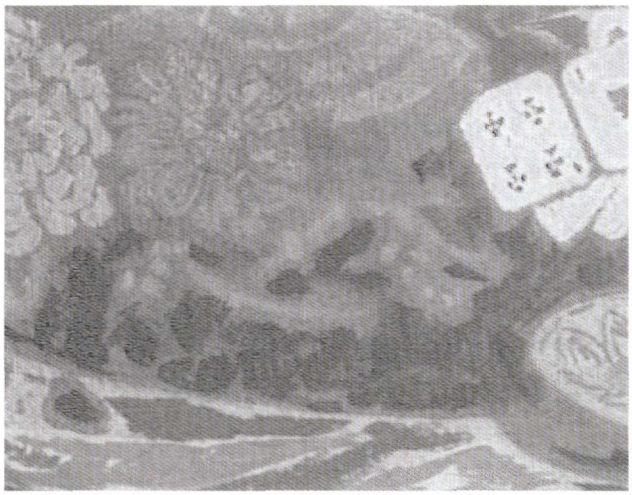
Εικ. 11. Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Λεπτομέρεια.

κεί επάνω, με στοχαστικές προσαρμογές και μικροδιορθώσεις, να έχτισε χρωματικά τον πίνακα. Η απλή ακτινογραφία (εικ. 10) στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν μας αφήνει να δούμε το σχέδιο που λογικά κρύβεται κάτω από τα χρώματα. Μόνο στην ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα μπορούμε να διαπιστώσουμε μια περιοχή (εικ. 11) όπου έχει γίνει προσαρμογή: η βάση και το πόδι της λάμπας κατέληξαν να έχουν μεγαλύτερο πάχος από ό,τι είχε αρχικά υπολογιστεί. Ο Γκίκας ολοκληρώνει σχεδόν τον πίνακα, καλύπτει την επιφάνειά του με ένα προστατευτικό στρώμα βερνικιού και τον αφήνει στην άκρη για λίγο. Ύστερα τον ξαναπιάνει και βάζει μερικές πινελιές. Αυτό μας δείχνει ο φθορισμός υπεριώδους στο ορατό φάσμα: σε διάφορα σημεία (εικ. 12 α-γ) φαίνονται οι ύστατες πινελιές επάνω από το τελευταίο ζωγραφικό στρώμα. Όσο για το ζήτημα του "ανθίβολου" που αναφέραμε παραπάνω, προς το παρόν θα περιοριστούμε στο ότι τέτοιο "ανθίβολο" στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη δεν σώζεται, ούτε και θα πρέπει να έγινε ποτέ. Το γιατί, θα το δούμε στη συνέχεια.

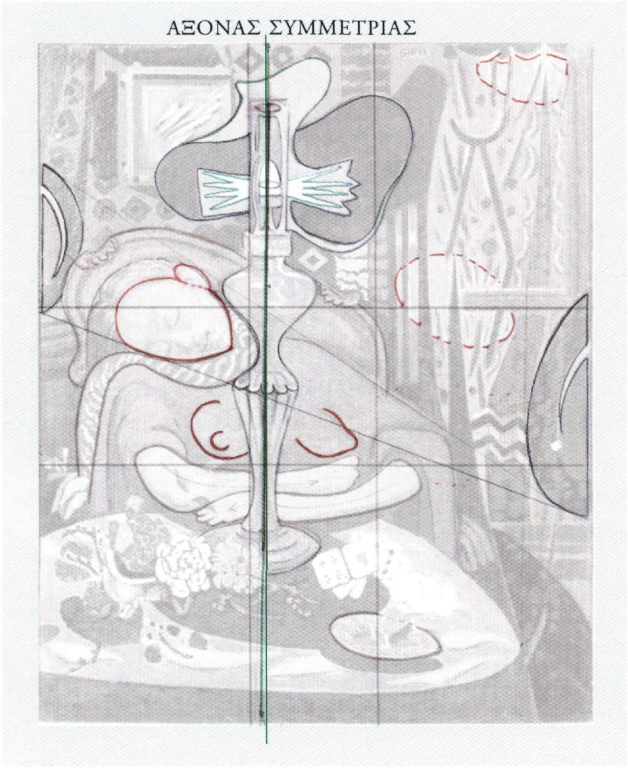
Έως τώρα, αναφερθήκαμε στη διαδικασία της σύνθεσης. Ήρθε η ώρα να ασχοληθούμε με την ίδια τη σύνθεση, σχεδιαστική και χρωματική. Ο Γκίκας έχει κάνει για το έργο μελέτη με χρυσή τομή-αρμονικές χαράξεις (εικ. 13α), και η δομή που προκύπτει εί-

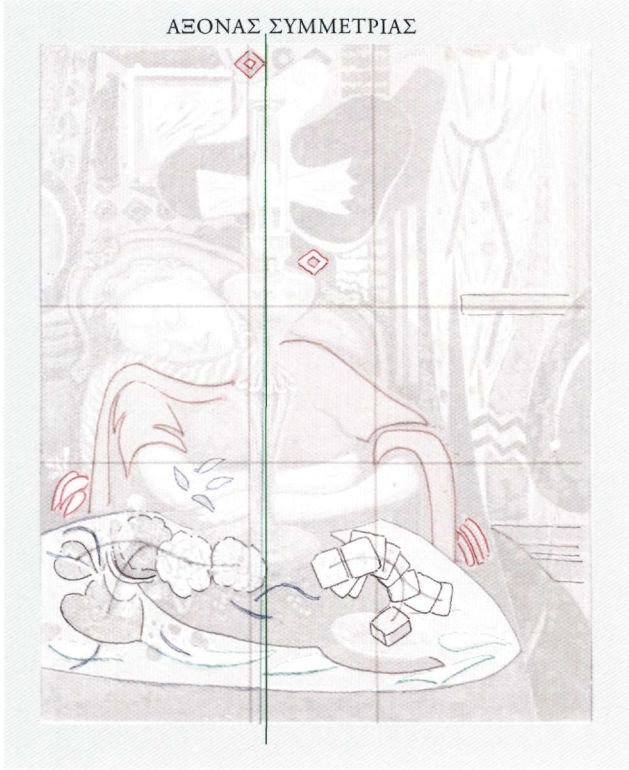
ναι ένα πολύπλοκο σύστημα αντιστοιχιών (εικ. 13 β-γ). Και συγκεκριμένα: η αριστερή άκρη της λάμπας συμπίπτει ακριβώς με την αριστερή κατακόρυφη χρυσή τομή. Το κύριο θέμα, η λάμπα που πέφτει στον λαιμό της γυναίκας, εγγράφεται στον σταυρό που δημιουργούν οι χρυσές τομές. Χωρίς να είναι ιδιαίτερα έντονες οι αρμονικές χαράξεις, κυριαρχούν οι πολύ απαλές καμπύλες που αποτελούν τμήματα ελλείψεων. Οι ευθείες γραμμές είναι μικρές. Η λάμπα, και όχι ο μέσος άξονας του πίνακα, λειτουργεί ως άξονας συμμετρίας της σύνθεσης. Το πολύπλοκο σύστημα αντιστοιχιών επικρατεί σχεδόν παντού. Δυό παραδείγματα μόνο (μερικά ακόμα στην εικ. 13 β-γ): το οβάλ κεφάλι της γυναίκας βρίσκει τον απόηχο του στην οβάλ αντανάκλαση του φωτός της λάμπας επάνω στο παράθυρο. Ο κυματισμός σχήματος Λ των τραπουλόχαρτων στο δεξί μέρος αντανακλάται στο δεξί μέρος με ίδιο κυματισμό των λουλουδιών. Τίποτα δεν είναι τυχαίο. Όλα είναι υπολογισμένα, ηθελημένα, προμελετημένα –και αν όχι με διαιρέσεις και χάρακα στις παραμικρές λεπτομέρειες, τότε με το μάτι, αφού ο Γκίκας ήταν πολύ έμπειρος στις χαράξεις και τους υπολογισμούς. Προκειμένου μάλιστα να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της σύνθεσης, δεν διστάζει να κάνει οπτικές ακροβασίες: για να μη διασπαστεί η γραμμή των χεριών της γυναίκας αφαιρεί τελείως τον μίσχο από ένα φυτό που βρίσκεται στο κάνιστρο και τα φύλλα του κρέμονται στον αέρα.[20] Η χρωματική κλίμακα της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* κινείται ανάμεσα στις όμπρες (ψημένη και ωμή), το πράσινο (κοβαλτίου και veronese), τις σιένες, τις σέπιες, το vermillion (στη λάμπα) και την ώχρα (και διακριτικό κόκκινο του καδμίου στην τράπουλα και το σπιρτόκουτο). Γαιώδη, θερμά, γλυκά χρώματα.

Οφείλουμε κάποιες εξηγήσεις, γι' αυτό και εδώ, είναι απαραίτητη μια παρέκβαση. Η χρυσή τομή, η γεωμετρική αναλογία που έχει αριθμητική έκφραση το 1,618, είναι μέθοδος εφαρμογής μιας ασύμμετρης αρμονίας επάνω σε ένα έργο τέχνης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη *Μαντόνα των Βράχων* (Παρίσι, Λούβρο) του Leonardo da Vinci. Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* κυριαρχεί αυτός ο ρυθμός της δυναμικής ισορροπίας που δεν είναι όμως συμμετρική, όπως δεν είναι και η δυναμική ισορροπία που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο σώμα και κάθε τι στη φύση. Το ενδιαφέρον για τη χρυσή τομή ξεκινά την Αναγέννηση –με έναυσμα τις παρατηρήσεις της ευκλείδειας γεωμετρίας– και κορυφώ-



Εικ. 12 α-γ. *Αποκοιμισμένη Γυναίκα.* Ορατό φάσμα-φθορισμός υπεριώδους. Λεπτομέρειες του πίνακα. Διακρίνονται, με έντονο μαύρο, περιοχές με επιζωγραφίσεις επάνω από το τελευταίο ζωγραφικό στρώμα.





Εικ. 13 α-γ. Ανδριάνα Βερβέτη, Μελέτες πάνω στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, α) αρμονικές χαράξεις, β-γ) παραδείγματα από την οργάνωση της σύνθεσης· με ίδιο χρώμα επισημαίνονται οι αντιστοιχίες της δυναμικής ισορροπίας του πίνακα (όπου ΧΤ= Χρυσή Τομή).

νεται με το περίφημο σύγγραμμα[21] *Divina Proportione* (Βενετία 1507) του μαθηματικού Luca Pacioli (περ. 1445-1517). Οι οπαδοί της χρυσής τομής, της αποδίδουν εγγενείς ιδιότητες αρμονίας και χάρης. Την εποχή του Γκίκα (και λίγο πριν) η φιλολογία περί χρυσής τομής είχε ξαναφουντώσει και συμπυκνώνεται στα βιβλία[22] του Ρουμάνου Matila Ghyka (1881-1965) *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) και κυρίως στο δίτομο *Le nombre d'or* (1931), όπου οι αρμονικές χαράξεις επενδύονται και με έναν μανδύα εσωτερισμού, αποκρυφισμού και μαγείας. Από αυτά τα βιβλία έχει επηρεαστεί ο Γκίκας στο έργο του[23] και σε αυτά έχει βασιστεί για να συνθέσει το 1937 –μαζί με τον Δημήτρη Πικιώνη– την ύλη του τελευταίου τεύχους του πρωτοποριακού (για τα μέτρα της εποχής) περιοδικού *Το Τρίτο Μάτι*[24] με γενικό τίτλο: «Ο Νόμος του αριθμού στη φύση και την τέχνη». Σε αυτό

Εικ. 14. Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, λεπτομέρεια. Διακρίνεται η κρυπτική επιγραφή: ΠΜΜΥΜ.

το σημείο ας κλείσουμε την παρέκβαση αυτή.

Ας πιάσουμε τον πίνακα πάλι από την αρχή και ας εξετάσουμε συνοπτικά ένα ένα τα στοιχεία που τον απαρτίζουν. Είδαμε ότι για τον Γκίκα η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* δεν είναι μια οποιαδήποτε γυναίκα, είναι η γυναίκα του. Η συζυγική σχέση εξηγεί εν μέρει και την επιλογή της χρωματικής γκάμας. Χρώματα γλυκά και θερμά αρμόζουν σε ένα αγαπημένο πρόσωπο. Στη συζυγική σχέση, οφείλεται ακόμα το γεγονός ότι, ενώ η γυναίκα φαίνεται ντυμένη, ουσιαστικά είναι γυμνή –τα στήθη διαγράφονται κάτω από το ρούχο σαν αυτό να μην υπήρχε. Σε ένα αντρόγυνο –σε μια κοινωνία δύο προσώπων– ο βαθμός της οικειότητας είναι τέτοιος, ώστε στα μάτια του ενός ο άλλος να φαίνεται ντυμένος ενώ είναι γυμνός (και το αντίστροφο). Η γυναίκα κοιμάται σε άβολη στάση και με το στόμα ανοιχτό. Η λάμπα «*πέφτει πάνω στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*». Περιττεύει εδώ να επεκταθούμε στην πασίγνωστη και πολυχρησιμοποιημένη στην τέχνη, συμβολική σύνδεση ανάμεσα στον Ύπνο και τον Θάνατο, με κεφαλαίο για να θυμηθούμε ότι στην ελληνική μυθολογία ήταν δίδυμα αδέρφια. Η εντύπωση του θανάτου επιτείνεται από το ανοιχτό στόμα και τα σταυρωμένα χέρια, όπως σε ένα νεκρό που έχει χαθεί πλέον ο έλεγχος του σώματος. Ακόμα, ο Γκίκας θα πρέπει να ανησυχούσε ιδιαίτερα για τη γυναίκα του, και η ανησυχία αυτή αναπαράγεται με πένθιμο τρόπο στον πίνακα. Ήταν 12 χρόνια μεγαλύτερή του, άρα είχε λιγότερες πιθανότητες να επιβιώσει από τη δοκιμασία της Κατοχής και υπέφερε περισσότερο.[25] Η σχετική οικονομική επιφάνεια του Γκίκα δεν μπορούσε να εξασφαλίσει το μέλλον σε τέτοιους χαλεπούς καιρούς.

Η λάμπα είναι απειλητική («*lampe à petrole menaçante*») και βγάζει ένα ζοφώδες, ωχρό, μαυροπράσινο φως. Ο Γκίκας είναι κατά βάση ζωγράφος τοπίων και είναι συνήθως το φυσικό ηλιακό φως που τον θέλγει. Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουμε τη μοναδική περίπτωση όπου το φως της φλόγας (αντί του ηλιακού φωτός) δεν υπάρχει απλώς για να φωτίζει αλλά είναι και πρωταγωνιστής του έργου.[26] Μια φράση του Jean Clair για τη ζωγραφική του Picasso[27] θα μας χρησιμεύσει ως σχόλιο, σχετικό με τη χρήση του φωτός της λάμπας στη ζωγραφική του Γκίκα και ειδικότερα στον πίνακα που εξετάζουμε. Ο αναγνώστης ας αντικαταστήσει το όνομα του Ισπανού με το όνομα του Έλληνα. «[...] *c'est comme autrefois à la lumière de la flamme que se dérouleront chez Picasso les scènes qui demeurent liés à la mort et à l'amour en tant qu' épiphanies de l'individu*».[28] Το ίδιο συμβαίνει και στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Μια σκηνή έρωτα («*η πρώτη μου γυναίκα*») και θανάτου («*η λάμπα πέφτει στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*») διαδραματίζεται υπό το φως της φλόγας. Για να ολοκληρώσουμε τα περί λάμπας, ας ρίξουμε μια ματιά στο τμήμα της που βρίσκεται ακριβώς κάτω από το γυαλί (εικ. 14). Είναι το σημείο που ενώνεται το γυαλί με το κυρίως σώμα της λάμπας και που στα προσχέδια ΙΙ και ΙΙΙ (εικ. 8, 9) φέρει παραλληλόγραμμες οπές. Στον πίνακα όμως υπάρχει κάτι διαφορετικό. Αντί των παραλληλόγραμμων, εμφανίζεται μια ευδιάκριτη κρυπτική επιγραφή: ΠΜΜΥΜ. Τι μπορεί να σημαίνουν αυτά τα αρχικά, δεν το γνωρίζω. Πιθανολογώ ότι πρόκειται για κάποιου είδους κώδικα ανάμεσα στον Γκίκα και τη γυναίκα του. Μπορεί πάλι, να είναι κάτι σαν απόκρυφη επίκληση. Δεν γνωρίζω.

Επάνω στο τραπέζι και μέσα στο κάνιστρο είναι τοποθετημένα ένα κόκκινο και ένα ροζ γαρίφαλο (dianthus caryophyllus) και μια ώριμη (στο δίσκο της φαίνονται σπόρια) κίτρινη μαργαρίτα. Το γαρίφαλο συμβολίζει, ιδίως στην αναγεννησιακή ζωγραφική, το γάμο, το συζυγικό δεσμό. Το κόκκινο είναι το χρώμα του αίματος, το χρώμα του μαρτυρίου. Η επίσημη ονομασία της κίτρινης μαργαρίτας είναι chrysanthemum coronarium και ίσως αυτό να μη διέφευγε από τις γνώσεις του Γκίκα (το εύρος των ενδιαφερόντων του ήταν πολύ μεγάλο). Chrysanthemum, χρυσάνθεμο, νεκράνθεμο και ε-

πανερχόμαστε σε μια δυσοίωνη συμβολική.[29] Στο δεξί μέρος του τραπεζιού βλέπουμε σκορπισμένα τραπουλόχαρτα –η γυναίκα αποκοιμήθηκε αφού πρώτα έριξε τα χαρτιά. Η εισαγωγή του μοτίβου αυτού δεν έγινε χωρίς λόγο. Τα τραπουλόχαρτα είναι το σύμβολο της τύχης (και των ιδιοτροπιών της) και ένδειξη ανασφάλειας για το μέλλον. Επιπλέον, η παρουσία τους εξηγείται από τη γοητεία που για την Αντιγόνη Γκίκα είχε ο,τιδήποτε απόκρυφο –τρίτη φορά που χρησιμοποιήσαμε τη λέξη. Όπως προκύπτει από τα κατάλοιπα των χαρτιών της που σώζονται στο Αρχείο Γκίκα, ήταν τακτική αναγνώστρια του θεοσοφικού περιοδικού *Ιλισσός* και τα προσωπικά της τετράδια είναι γεμάτα με σκέψεις σχετικές με θέματα εσωτερισμού. Από τον αποκρυφισμό μέχρι τη χαρτομαντεία, η απόσταση είναι μικρή.

Ας σταθούμε λίγο. Τι δουλειά έχουν στη ζωγραφική ενός Έλληνα του 20ού αιώνα οι όροι: απόκρυφος, εσωτερισμός, θεοσοφία; Πρόκειται για ρεύματα όχι ακριβώς ίδια αλλά ομοειδή και παράλληλα, που αναπτύσσονται από τον 18ο αιώνα στην Ευρώπη, και έρχονται στην Ελλάδα με καθυστέρηση –όπως όλα τα αχώνευτα δάνεια. Νομίζω ότι αποτελούν προσπάθειες δημιουργίας –με παλιά υλικά– μιας καινούριας πνευματικής παράδοσης σε αντικατάσταση εκείνης που ο Δυτικός Κόσμος έχασε με την επικράτηση της λογοκρατούμενης επιστήμης ακόμα και στους τομείς όπου αυτή δεν έχει δικαιοδοσία. Προσπάθειες καταδικασμένες να πέσουν στο κενό, γιατί οι πνευματικές παραδόσεις δεν είναι ατομικό έργο, σκοτεινές πρακτικές και νοητικές συλλήψεις. Παρέσυραν όμως αρκετούς, ανάμεσά τους και σοβαρούς ανθρώπους, όπως ο W. B. Yeats που για λίγο καιρό ήταν μαθητής της διαβόητης Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) που ίδρυσε τη Θεοσοφική Εταιρία, ή ο Ολλανδός ζωγράφος Piet Mondrian (1872-1944) που έως το τέλος της ζωής του ήταν πιστός οπαδός –και στα γραπτά του και στους πίνακές του– της θεοσοφίας. Στον τόπο μας, εκείνος που γνώριζε βαθιά και είχε μελετήσει εξονυχιστικά τα κινήματα αυτά, ήταν ο Άγγελος Σικελιανός και στηρίχτηκε πάνω τους για να διαμορφώσει, κατά ένα μέρος, τη Δελφική Ιδέα.[30] Οπωσδήποτε, η επίδρασή τους στα ελληνικά πράγματα παραμένει ανερεύνητη. Ο Γκίκας ήταν καλός γνώστης της σχετικής (παρα)φιλολογίας. Στη βιβλιοθήκη του, κατέχουν περίοπτη θέση τα βιβλία της Blavatsky, του Gérard Encausse (1865-1921) και πολλών άλλων, γεγονός που σημαίνει ότι του ασκούσαν κάποια έλξη. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μοναδικό (σωζόμενο στο Αρχείο Γκίκα) γράμμα που του απευθύνει ο Σικελιανός,[31] τον παρακαλεί να του δανείσει ένα βιβλίο του μαρκήσιου Alexandre Saint-Yves D'Alveydre (1842-1909). Ούτε είναι τυχαίο ότι οι αρμονικές χαράξεις (που, όπως είδαμε, ο Γκίκας τις έχει χρησιμοποιήσει και στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*) και η θεωρία τους, είχαν σχεδόν υιοθετηθεί από τα απόκρυφα ρεύματα. Ας προχωρήσουμε όμως.

Για τα στοιχεία του πίνακα που έχουμε αφήσει (το τασάκι με το σπιρτόκουτο, τον καθρέφτη και το παράθυρο με την κουρτίνα) δεν έχουμε κάτι ιδιαίτερο να πούμε. Δεν φαίνεται να κρύβεται κάποιος συμβολισμός πίσω τους. Είναι εκεί γιατί πρέπει να είναι, γιατί εξυπηρετούν τις ανάγκες της σύνθεσης και την ισορροπία της, γιατί μπορεί να υπήρχαν και στην πραγματικότητα και ο Γκίκας να ζωγράφισε ό,τι έβλεπε. Λίγα λόγια μόνο για τον καθρέφτη. Με αυτόν, ο Γκίκας αντιγράφει τον εαυτό του. Είναι η τέταρτη φορά που χρησιμοποιεί το εύρημα του καθρέφτη, η επιφάνεια του οποίου αυλακώνεται από λάμψεις φωτός (εικ. 15 α-δ). Του άρεσε και το ξαναβάζει.

Πλησιάζουμε προς το τέλος. Μένει να διευκρινίσουμε τη σημασία που είχε για τον ίδιο τον ζωγράφο η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* καθώς και το πώς εντάσσεται στο σώμα των έργων του εκείνης της περιόδου (και γενικότερα). Για τον Γκίκα, ο συγκεκριμένος πίνακας είχε ξεχωριστή σημασία. Τρία χρόνια μετά την ολοκλήρωσή του, περιλαμβάνεται στην πρώτη αναδρομική έκθεση που αφιερώθηκε στον Γκίκα στην αίθουσα του Βρετανικού Συμβουλίου στην Αθήνα. Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1973, φιλοξενείται στην Εθνική Πινακοθήκη στη δεύτερη, και μεγαλύτερη, αναδρομική έκθεση του Γκίκα.[32] Και στις δύο εκθέσεις, η επιλογή των έργων ήταν αποκλειστικά δική του. Ακόμα, ο πίνακας ήταν ανεκτίμητος αφού ποτέ δεν τέθηκε ζήτημα πώλησής του. Παρέμεινε στη συλλογή του ζωγράφου για 61 χρόνια, από τη δημιουργία του έως τον θάνατο του Γκίκα. Και δεν θα μπορούσε να γίνει αλλιώς: αν του έβαζε τιμή, θα ήταν σαν να ξεπουλούσε το παρελθόν του ή την ίδια του τη γυναίκα. Γι' αυτό και λέγαμε παραπάνω ότι για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* δεν θα πρέπει να έγινε ανθίβολο. Δεν υπήρξε θέμα αγοραστικής προοπτικής, άρα κάτι τέτοιο ήταν άχρηστο. Επιπλέον, στην κατοικία-εργαστήριο του ζω-

Εικ. 15 α-δ. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του καθρέφτη σε διάφορους πίνακες του Γκίκα: α) Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, λεπτομέρεια, β) *Οπωροπωλείο Απόλλων*, λάδι σε μουσαμά, 55 x 64 εκ., 1939, λεπτομέρεια. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, γ) *Σύνθεση σε δύο κλίμακες*, λάδι σε μουσαμά, 60 x 60 εκ., 1939, λεπτομέρεια, ιδιωτική συλλογή, δ) *Εσωτερικό με γυναίκα και καθρέφτη*, λάδι σε ξύλο, 39 x 59 εκ., 1940, λεπτομέρεια, ιδιωτική συλλογή.

γράφου της οδού Κριεζώτου 3, το έργο βρισκόταν κρεμασμένο στην πιο περίοπτη θέση στο δωμάτιο του πατρογονικού γραφείου (εικ. 16) και πλαισιωνόταν από ορθόδοξες εικόνες. Στους άλλους τοίχους του δωματίου, ο Γκίκας είχε τοποθετήσει τις δύο αυτοπροσωπογραφίες του, το πορτραίτο της γιαγιάς και του πατέρα του,[33] καθώς και φωτογραφίες της μητέρας του που δεν αποτόλμησε ποτέ να τη ζωγραφίσει. Με άλλα λόγια είχε συγκεντρώσει σε ένα δωμάτιο όλα τα πρόσωπα που του ήταν σημαντικά και πολύτιμα, και στο επίκεντρο βρισκόταν η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*.

Την περίοδο της γερμανικής Κατοχής η τέχνη του Γκίκα αλλάζει. Ενώ ποσοτικά παραμένει η ίδια, το ύφος γίνεται πιο ρεαλιστικό, το θεματολόγιο μετατοπίζεται προς τα εσωτερικά σε βάρος των τοπίων, και περιορίζεται η χρήση του λαδιού. Τους λόγους θα τους αναζητήσουμε στις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν. Η μετακίνηση στο ύπαιθρο ήταν δύσκολη, μια που χρειαζόταν άδεια των αρχών της Κατοχής για μετακινήσεις εκτός πόλεων, η αγοραστική κίνηση για έργα ζωγραφικής είχε απονεκρωθεί, τα χρώματα του λαδιού είχαν εξαφανιστεί από το εμπόριο γιατί ήταν απαραίτητα στην πολεμική βιομηχανία· για αυτό και ο Γκίκας αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει περισσότερο τις τέμπερες από σωληνάρια που θα πρέπει να είχε πριν από τον Πόλεμο. Στην ουσία της, όμως, η ζωγραφική του παραμένει αναλλοίωτη. Είναι μια ζωγραφική που δεν την αγγίζει η Ιστορία. Ούτε ο ίδιος στη ζωή του αναμίχθηκε ιδιαιτέρως στα κοινά. Έτσι θέλησε, έτσι έκανε (σωστά ή λαθεμένα, είναι άλλο θέμα). Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουμε την εξαίρεση –μαζί με άλλους, το πολύ, δυο-τρεις πίνακες– που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Εδώ, ο Γκίκας ακροπατά στα χωράφια

Εικ. 16. Δωμάτιο γραφείου στην κατοικία-εργαστήριο του Γκίκα στην οδό Κριεζώτου 3 (δωρεά στο Μουσείο Μπενάκη). Στο κέντρο η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*.

της Ιστορίας και αφήνει τη μοίρα των άλλων (της γυναίκας του) να αποτυπωθεί κρυφά, με χρώματα επάνω σε ένα κομμάτι ξύλο.

Σε εκείνη την αδημοσίευτη συνέντευξη[34] του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα που αναφέραμε στην αρχή, παραλείψαμε μια φράση σχετική με την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, για να την προσθέσουμε στον επίλογο. «*C'est un tableau désespéré* [...]». «*Είναι ένας πίνακας ανέλπιδος*». Και ναι, και όχι. Η ζωγραφική, η τέχνη γενικότερα, δεν είναι ποτέ ανέλπιδη, όσο και αν καμιά φορά θέλει να είναι.

Νίκος Π. Παΐσιος
Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Οφείλω ευχαριστίες σε όσους με βοήθησαν στο γράψιμο αυτής της μικρής μελέτης. Στην Ιωάννα Προβίδη για τη δεκαετή υποστήριξή της. Στην Ιωάννα Μωραΐτη για τη βοήθειά της στην ανεύρεση του φωτογραφικού υλικού από τη φωτοθήκη του Αρχείου Γκίκα. Στην Ανδριάνα Βερβέτη για τον κόπο της στη μελέτη της οργάνωσης της σύνθεσης και για τις συζητήσεις που είχαμε. Στην Πίτσα Τσάκωνα και στις Γεωργία Αγγέλου, Ντίνα Ευαγγελίου και Ντόρα Πικιώνη της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη για την πάντα πρόθυμη βοήθειά τους στην αναζήτηση των κατάλληλων βιβλίων. Τον Αλέκο Ζάννα για την παροχή υλικού απο το Αρχείο Γκίκα, τον Jean-Pierre De Rycke για τις υποδείξεις του και τον Βασίλη Πασχάλη του Τμήματος Συντήρησης για τις φωτογραφίσεις στο υπέρυθρο και στον φθορισμό υπεριώδους.

1. Για ένα μικρό ιστορικό της Δωρεάς Γκίκα στο Μουσείο

Μπενάκη, βλ. Φ-Μ. Τσιγκάκου, Η δωρεά Γκίκα στο Μουσείο Μπενάκη – Ένα νέο μουσείο δημιουργείται, στο: *Προσωπογραφία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Πρακτικά διημερίδας, Ακαδημία Αθηνών, 24-25 Οκτωβρίου 1997* (Αθήνα 1998) 26-31.

2. Η ζωγραφική με καζεΐνη είναι παραλλαγή της ζωγραφικής με αυγοτέμπερα. Η καζεΐνη είναι το ίζημα που προκύπτει από την οξειδωτική επεξεργασία του γάλακτος και χρησιμοποιείται ως συνδετικό μέσο για τα χρώματα, όπως ο κρόκος του αυγού στην αυγοτέμπερα. Τα χρώματα καζεΐνης κυκλοφορούν στο εμπόριο έτοιμα σε σωληνάρια, βλ. R. J. Gettens, G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia* (Νέα Υόρκη 1966) 7-9· *The [Macmilan] Dictionary of Art* V (1996) *s.v.* Casein 912-13 (J. Stephenson).

3. Σύντομα θα αρχίσουν οι εργασίες συντήρησης σε όλα τα έργα της Δωρεάς Γκίκα.

4. Στο κάτω δεξί και πάνω αριστερό τεταρτημόριο του πίνακα, με διάμετρο 12 χιλ. και 6 χιλ. αντίστοιχα.

5. Αδημοσίευτη συνέντευξη στον φωτογράφο J.-F. Bonhomme, Αθήνα, Οκτώβριος 1992. Δακτυλόγραφο στο Αρχείο Γκίκα με μεταγενέστερες υπαγορευμένες διορθώσεις και συμπληρώσεις του καλλιτέχνη.

6. Για τη δράση της Τίγκης Γκίκα, βλ. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Γράμματα στην Τίγκη,* επιμ. Ι. Προβίδη-Κριτσέλη (Αθήνα 1991).

7. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1 (Αθήνα 1943). Συνεχίζει να εκδίδεται έως τις μέρες μας. Το εξώφυλλο έχει φιλοτεχνηθεί ολόκληρο από τον Γκίκα.

8. Είναι γνωστή η εμμονή του Γκίκα στους εσωτερικούς χώρους, βλ. στο *Ghika – Τα εργαστήρια του καλλιτέχνη* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999).

9. Όπως προκύπτει από τα χιλιάδες σχέδια και το αρχείο του που έχουν κληροδοτηθεί στο Μουσείο Μπενάκη.

10. Τέτοια διαφανή χαρτιά (tracing papers) έχουν σωθεί πολλά στη Δωρεά Γκίκα. Τη λειτουργία τους αποκαλύπτει η ανέκδοτη συνέντευξη του ζωγράφου John Craxton (Αθήνα, 27 Φεβρουαρίου 2000), επιστήθιου φίλου του Γκίκα, απομαγνητοφώνηση της οποίας βρίσκεται στο Αρχείο Γκίκα. Η συνομιλία εντάσσεται στο πρόγραμμα συνεντεύξεων με όσους γνώριζαν καλά τον ζωγράφο, που έχει καταρτίσει το Μουσείο Μπενάκη.

11. Αργότερα, φαίνεται ότι απελευθερώνεται, τόσο συνθετικά –δεν εφαρμόζει με περισσή αυστηρότητα τις αρμονικές χαράξεις όπως έκανε πριν–, όσο και χρωματικά.

12. Διεξοδικότερα για το *Le Rêve,* βλ. Christie's, *The collection of Victor and Sally Ganz* (κατάλογος δημοπρασίας, Νέα Υόρκη 1997) 160-69.

13. Πρώτος ο Νίκος Χατζηνικολάου (N. Hadjinikolaou, Ghika, στο: *Four painters of contemporary Greece* [κατάλογος έκθεσης, The Wildenstein Galleries, Λονδίνο 1975] 30-34) επισήμανε τη συγγένεια του *Le Rêve* με τη ζωγραφική του Γκίκα αναφερόμενος γενικότερα στο έργο του. Πιο συγκεκριμένα για την επιρροή του *Le Rêve* στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα,* βλ. M. Tsikouta, *Les influences dans la peinture grecque après 1945* II (Παρίσι 1991) (διδ. διατριβή στο Université de Paris-Sorbonne IV) 214.

14. Βιογραφικά και ανάλυση της επίδρασής της στη ζωγραφική του Picasso, βλ. R. Rosenblum, Picasso's blond muse: The reign of Marie-Thérèse Walter, στο: W. Rubin (επιμ.), *Picasso and portraiture* (κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1996) 337-83, και συνοπτικότερα στο P. Daix, *Dictionnaire Picasso* (1995) 901-09.

15. Να προσθέσουμε, σε σχέση και με τους δύο πίνακες του μεγάλου Ισπανού, μια υπόγεια επίδραση: και στο *Le Rêve* και στο *La dormeuse au miroir* κυριαρχεί ένας (σχεδόν) απροκάλυπτος ερωτισμός (το μισό πρόσωπο της γυναίκας, το αριστερό γυμνό στήθος, τα πλεγμένα δάχτυλα –στο πρώτο έργο–, ο κορμός με τα γυμνά στήθη, στο δεύτερο). Από την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* αναδύεται μόνο ένα ευγενικό άρωμα ερωτισμού, που εκφράζεται με τα στήθη της γυναίκας που διαγράφονται κάτω από το ρούχο της, σαν να μην ήταν ντυμένη, και με το αρσενικό στοιχείο της λάμπας. Βλ. και παρακάτω στο κείμενο.

16. *Exposition Picasso à la Galerie Georges Petit.* Φάκελος ανέκδοτων κειμένων. Αρχείο Γκίκα - Μουσείο Μπενάκη.

17. Για τα *Cahiers d'Art,* τον Christian Zervos και τη σχέση του με τον Γκίκα, βλ. J.-P. De Rycke, La correspondance Ghika-Zervos, *Μουσείο Μπενάκη* 1 (2001) 137-48.

18. Αξίζει να σημειωθεί η μεγάλη απόσταση που χωρίζει το προσχέδιο Ι από το προσχέδιο ΙΙΙ, καθώς και η ολοκληρωτική αλλαγή των περιεχομένων του τραπεζιού από το προσχέδιο Ι στον τελικό πίνακα. Για παράδειγμα, τα δύο φρούτα και το κομμάτι ψωμί (στο προσχέδιο Ι) που είναι μια κραυγαλέα υπόμνηση των κακουχιών της γερμανικής Κατοχής, έχουν αντικατασταθεί στον πίνακα από τα λουλούδια.

19. Το αν είχε προετοιμάσει το ξύλο πριν περάσει το τελικό προσχέδιο, μένει προς διερεύνηση.

20. Και ακόμα, και η πολυθρόνα έχει παραμορφωθεί, έτσι ώστε να εφαρμόζει στο σώμα της γυναίκας, σαν να είχε φτιαχτεί μόνο για εκείνη και τη στάση στην οποία κάθεται στον πίνακα.

21. Περίφημο για την εικονογράφησή του με 60 σχέδια του da Vinci.

22. Αντίτυπά τους υπάρχουν στη Βιβλιοθήκη Γκίκα του Μουσείου Μπενάκη.

23. Έως τα τέλη της δεκαετίας του '50, περίοδος που συμπίπτει με τη συνθετική απελευθέρωσή του (βλ. και παραπάνω στο κείμενο, και σημ. 11). Για την επίδραση της χρυσής τομής στο έργο του Γκίκα, βλ. Π. Μ. Μυλωνάς, Περί του «αρχιτέκτονος» Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα – Αναμνήσεις τινες, στο: *Προσωπογραφία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα* (σημ. 1) 58-60.

24. *Το Τρίτο Μάτι* 7-12 (1937).

25. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό να παραθέσω μια μαρτυρία. Ακριβή φίλη και πολύτιμη συνεργάτης του Γκίκα, τον θυμάται να διηγείται πως κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όταν γύριζε το βράδυ στο σπίτι του, η Τίγκη του προσέφερε το μοναδικό πιάτο φαγητό που υπήρχε, προσπαθώντας να τον πείσει ότι εκείνη είχε ήδη δειπνήσει.

26. Υπενθυμίζω τον αρχικό τίτλο του πίνακα: *Λάμπα και Νύχτα ή Λάμπα τη Νύχτα.*

27. Βλ. J. Clair, Le someil de cents ans, στο: V. Monnier, J. Clair, *Balthus – Catalogue Raisonné de l' oeuvre complet* (Paris 1999) 22.

28. Μετάφραση: «[...] *είναι, όπως άλλοτε, στο φως της φλόγας που εκτυλίσσονται, στο έργο του Picasso, οι σκηνές που συνδέονται με τον θάνατο και τον έρωτα ως επιφάνειες του ατόμου*». Η λέξη "επιφάνεια" εδώ, έχει τη σημασία της επίσκεψης του θείου, της έλλαμψης, όπως η συνάντηση με το θείο που γίνεται τη στιγμή του έρωτα ή του θανάτου.

29. Η ερμηνεία είναι εδώ επισφαλής. Γιατί να μην έβαζε ένα κανονικό χρυσάνθεμο αντί της κίτρινης μαργαρίτας (που μόνο στο επιστημονικό της όνομα θυμίζει χρυσάνθεμο), αν ήθελε να φορτίσει τον πίνακα με τέτοιο συμβολισμό; Μια πιθανή απάντηση είναι ότι η παρουσία του χρυσάνθεμου μαζί με γαρίφαλο είναι ασύμβατη, καθώς έχουν διαφορετικές περιόδους ανθοφορίας. Δεν θα πρέπει πάντα να αναζητούμε συμβολισμούς εκεί όπου δεν υπάρχουν.

30. Για τον Yeats, βλ. το κλασικό R. Ellmann, *Yeats – The man and the masks* (London 1987[2]) 58-72. Για τον Mondrian, H. Kramer, Mondrian and mysticism, *The New Criterion* XIV,1 (1995). Για τον Σικελιανό, Ζ. Λορεντζάτος, *Μελέτες* Α΄ (Αθήνα 1995) 272-74.

31. Βλ. Α. Σικελιανός, *Γράμματα*, φιλ. επιμ. Κ. Μπουρναζάκης (Αθήνα 2000) 583.

32. Βρετανικό Συμβούλιο, Νοέμβριος 1946 και Εθνική Πινακοθήκη, Μάιος 1973, αντίστοιχα.

33. α) Αυτοπροσωπογραφία, λάδι σε ξύλο, 21,6 x 12,8 εκ., 1921, β) Αυτοπροσωπογραφία, λάδι σε μουσαμά, 60 x 44 εκ., 1942, γ) Προσωπογραφία Ελένης Θ. Γκίκα, λάδι σε μουσαμά, 56 x 44,5 εκ., 1922, δ) Προσωπογραφία του πατέρα του καλλιτέχνη, λάδι σε μουσαμά, 78 x 60 εκ., 1948. Όλα πλέον στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη.

34. Βλ. σημ. 5.

NIKOS P. PAISSIOS

Sleeping woman: an interpretation

Sleeping Woman (casein on wood, 84 x 64 cm., 1943) belongs to the corpus of works bequeathed to the Benaki Museum by Nikos Hadjikyriakos-Ghika (1906-1994). The painting depicts a darkened room lit by an oil lamp. A woman is sleeping in an armchair; her head rests on her right shoulder and her arms, bare from the elbow down, lie crossed on a table. On the table are a small basket containing three flowers and foliage, an ashtray with a box of matches, and a pack of cards with the ace of hearts and the four of clubs exposed. On the wall is a square framed mirror which reflects the light of the lamp. To the right is a window with cross bars, hidden by a blue curtain.

In an unpublished interview the artist disclosed that the figure of the *Sleeping Woman* represents his first wife, lying asleep exhausted by the privations of the German Occupation (1941-44) and that the lamp is a menacing object which seems to be falling on her and about to crush her neck.

A brief description of Ghika's working methods. After deciding on his subject (a choice which was influenced by his environment and by the work of other painters) he proceeded to make sketches and to study the harmonic proportions. The final sketch was transferred to the paint surface. If the artist thought that the picture would be successful commercially, he made a copy on tracing paper after the painting was complete, so that it could be reproduced with variations at a later date.

How this methodology was applied in the case of the Sleeping Woman. The scene portrayed here had probably, though not definitely, been witnessed by the artist in real life. The attitude in which the woman lies asleep in the chair is certainly taken from Picasso's well-known *Le Rêve*, and the atmosphere of menace suffusing the painting comes from the same artist's *La dormeuse au miroir.* The tonal range, and a detail of the iconography, have their model in Braque's *Femme à la mandoline.*

Three sketches of the *Sleeping Woman* survive. In the

first, which is considerably different from the final picture in both composition and execution, the artist has already established the basic elements of his subject, but is still in search of details. The following two sketches show him making gradual progress and approaching ever nearer to the final result.

The artist transferred the final sketch to the panel and added the paint, making a few small changes in the process. Because of the particular nature of the support, we cannot use X-rays to trace the underlying sketch, but infra-red examination reveals an area where some amendments took place. For the composition, Ghika made use of the 'golden section' and based the structure on a complex system of correspondences, making the axis of symmetry not the central axis of the picture but the lamp. In his decision to use the golden section, the artist was influenced by the quasi-occult literature on harmonic proportions which had at the time been summarised in Matila Ghyka's book, *Le Nombre d'Or* (1931).

The details of the painting illustrate both the marital relationship of artist and model (the use of colour, the treatment of the clothes) and also a fateful symbolism (the woman's corpse-like pose, the menacing position of the lamp and its artificial light etc.) indicative of the uncertainties for the future caused by the horrors of the Occupation.

The painting had a special significance for the artist personally. He included it in the two retrospective exhibitions he himself organised. He never sold it and from the outset never had any intention to do so: for this reason no copy on tracing paper was made. The painting was hung in the main room of Ghika's house, together with family portraits and self-portraits.

Ghika's work was not generally influenced by social or historical conditions. *Sleeping Woman* is exceptional in reflecting the historical background and in it the artist reveals his anxiety for his wife's future and also for his own and that of others generally.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

Η *Πρώτη Συμφωνία* του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου

Το Αρχειο Γιάννη Ανδρέα Παπαϊωάννου είναι το πλέον αξιόλογο μουσικό αρχείο του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη,[1] όπου ως γνωστόν φιλοξενούνται και άλλα μουσικά αρχεία καθώς και χειρόγραφα Ελλήνων συνθετών (Π. Καρέρ, Ν. Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου και Ν. Σκαλκώτα). Το σύνολο της εργογραφίας του Παπαϊωάννου (224 τίτλοι έργων και συλλογών) δωρήθηκε το 1990 στο Μουσείο Μπενάκη από τη σύντροφο του συνθέτη, Ειρήνη Παπαϊωάννου, προκειμένου να είναι εύκολα προσβάσιμο σε μουσικούς και ερευνητές. Στους 118 φακέλους μπορεί να βρει κανείς χειρόγραφα των έργων του συνθέτη καθώς και πολύτιμο συνοδευτικό υλικό. Στο αρχείο αυτό περιλαμβάνονται ακόμη η αλληλογραφία του συνθέτη, το προσωπικό του αρχείο με βιογραφικά στοιχεία, προγράμματα και κριτικές συναυλιών, πολλά στοιχεία για τις δραστηριότητες του συνθέτη ως μέλους του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, και πλήθος άλλων τεκμηρίων. Το αρχείο συμπληρώνεται με ψηφιακό υλικό ηχογραφημένων έργων και συνεντεύξεων του συνθέτη, τις δύο εκδόσεις του καταλόγου των έργων του Παπαϊωάννου,[2] καθώς και μελέτες για το έργο του. Ο ογκώδης φάκελος με το διδακτικό έργο του συνθέτη πρόκειται να εκδοθεί προσεχώς με την επιμέλεια του μουσικολόγου Δ. Γιάννου.

Ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου γεννήθηκε το 1910 στην Καβάλα και πέθανε το 1989 στην Αθήνα (εικ. 1, 5). Καταγόμενος από μια οικογένεια της Λέσβου με παράδοση στις επιστήμες και τις τέχνες,[3] ο Παπαϊωάννου έρχεται ήδη από την ηλικία των έξι ετών σε επαφή με το πιάνο και τη μουσική. Αυτοδίδακτος στην αρχή, παρακολουθεί στη συνέχεια τις τάξεις του Ελληνικού Ωδείου στην Αθήνα. Κατά το διάστημα 1928-1929 συναντά τον συνθέτη από τη Θεσσαλονίκη Αιμίλιο Ριάδη, ενώ 20 χρόνια αργότερα, το 1949-1950, ως υπότροφος της UNESCO, επισκέπτεται τα μεγάλα μουσικά κέντρα της Ευρώπης και ενημερώνεται για τα νέα μουσικά ρεύματα. Την ίδια χρονική περίοδο θα εργαστεί πλάι στον Arthur Honegger στο Παρίσι.

Από τις συναντήσεις του αυτές με την εγχώρια και την ευρωπαϊκή μουσική πρωτοπορία, ο Παπαϊωάννου δεν πριμοδοτεί καμία. Επιλέγει έναν προσωπικό δρόμο εξέλιξης, διερευνώντας τις νέες τάσεις και τις τεχνικές σύνθεσης, στηριζόμενος στην άοκνη σπουδή των σημαντικότερων έργων της λόγιας δυτικής μουσικής φιλολογίας. Ο ίδιος άλλωστε αυτοχαρακτηρίζονταν «*αυτοδίδακτος*» συνθέτης, ιδιαίτερα μάλιστα σε ό,τι αφορούσε τις νεότερες, μη κλασικές, τεχνικές. Πέρα από τη σαφώς περιγεγραμμένη εκπαιδευτική του σταδιοδρομία –δίδαξε Ιστορία της Μουσικής και Ανώτερα Θεωρητικά στο Εθνικό Εκπαιδευτήριο Αναβρύτων και στο Ελληνικό Ωδείο αντίστοιχα–, κατά γενική ομολογία ο Παπαϊωάννου υπήρξε "ο δάσκαλος" της νεοελληνικής μουσικής στον 20ό αιώνα, καθώς κοντά του μαθήτευσαν οι περισσότεροι από τους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες, διευθυντές ορχήστρας και μουσικολόγους. Η μακρόχρονη αυτή προσφορά αποτυπώνεται στο ογκώδες σώμα του διδακτικού υλικού που έφτασε έως εμάς, υλικό για την ώρα ανέκδοτο.

Η εργογραφία του Παπαϊωάννου περιλαμβάνει έργα όλων των ειδών –εκτός από όπερα–, τα οποία ο ίδιος ο συνθέτης κατατάσσει σε έξι περιόδους, σύμφωνα με τις

Εικ. 1. Ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου σε φωτογραφία του 1955.

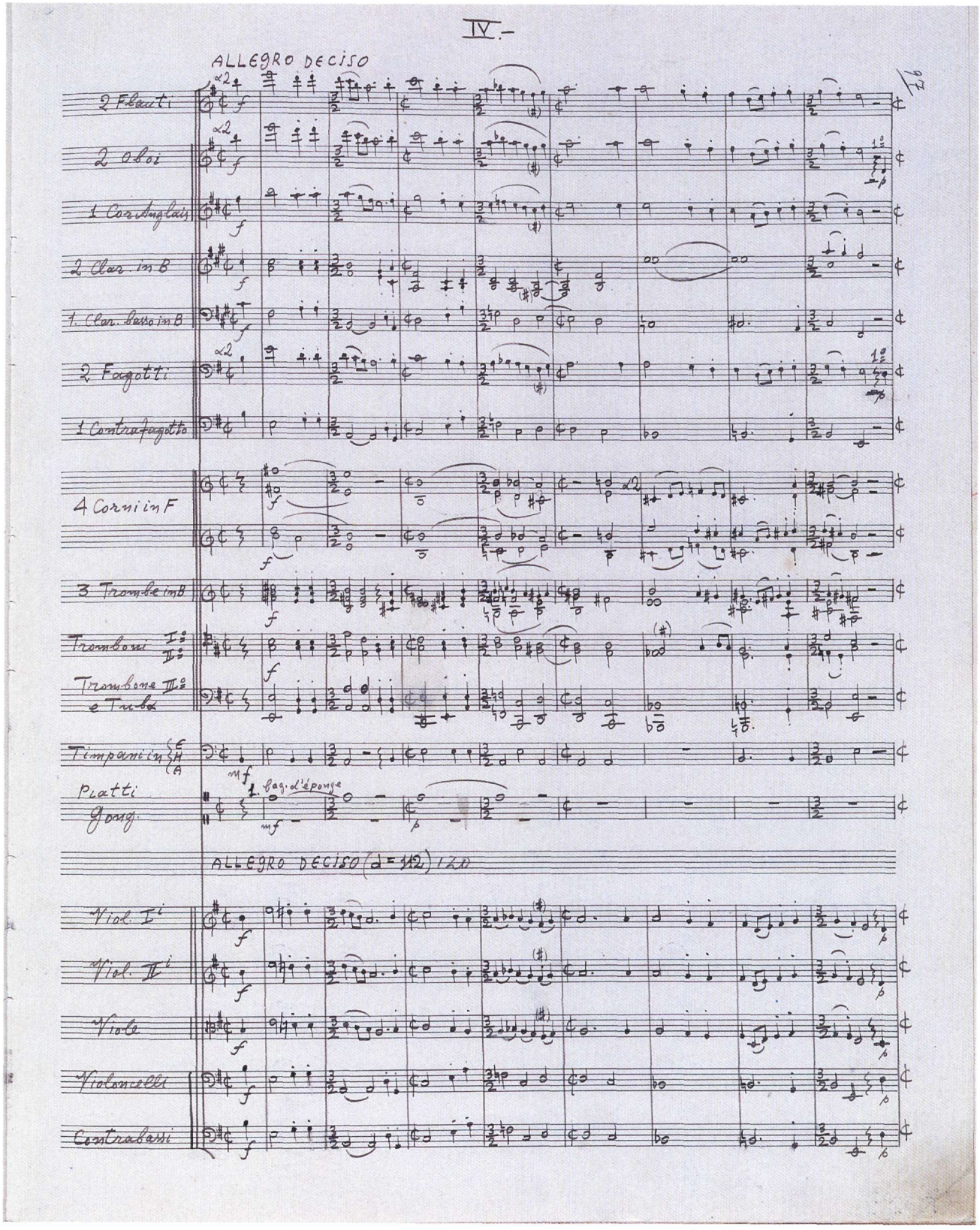
τεχνικές και τις προσεγγίσεις που ακολουθεί κάθε φορά. Ξεκινώντας από τις "ιμπρεσιονιστικές" τάσεις και τη χρήση στοιχείων παραδοσιακής και βυζαντινής μουσικής, μεταπηδά μετά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50 σε νεότερες τεχνικές, όπως η δωδεκάφθογγη, η σειραϊκή και η μετασειραϊκή, για να καταλήξει μετά το 1966 σε ένα εντελώς προσωπικό μουσικό συντακτικό –πάντα ατονικό–, το οποίο και ακολουθεί μέχρι το τέλος. Τα περισσότερα από τα έργα του έχουν επανειλημμένα εκτελεστεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ τα τελευταία χρόνια γίνεται συστηματική προσπάθεια να ηχογραφηθούν και να εκδοθούν. Στην παρούσα μελέτη θα εξεταστεί η *Πρώτη Συμφωνία* του.

Μια πρώτη ακρόαση της *Πρώτης Συμφωνίας* (εικ. 2-3) του Παπαϊωάννου μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση πως πρόκειται για συμφωνικό έργο της «Εθνικής Σχολής». Ωστόσο, μια διεξοδικότερη προσέγγιση του έργου οδηγεί στη διαπίστωση ότι η ουσία των συνθετικών αναζητήσεων βρίσκεται στη χρήση νεότερων δομικών στοιχείων (συχνότατα ιμπρεσιονιστικής καταγωγής), τα οποία ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά, χωρίς να περιορίζεται στις "εθνικές επιλογές". Μια τέτοια διαπίστωση δεν μπορεί να είναι συμπτωματική: αντίθετα, είναι δηλωτική του αισθητικού και του ιδεολογικού προσανατολισμού μιας ολόκληρης εποχής. Γι' αυτό και θα προσπαθήσουμε να την τεκμηριώσουμε στην πορεία αυτού του κειμένου.

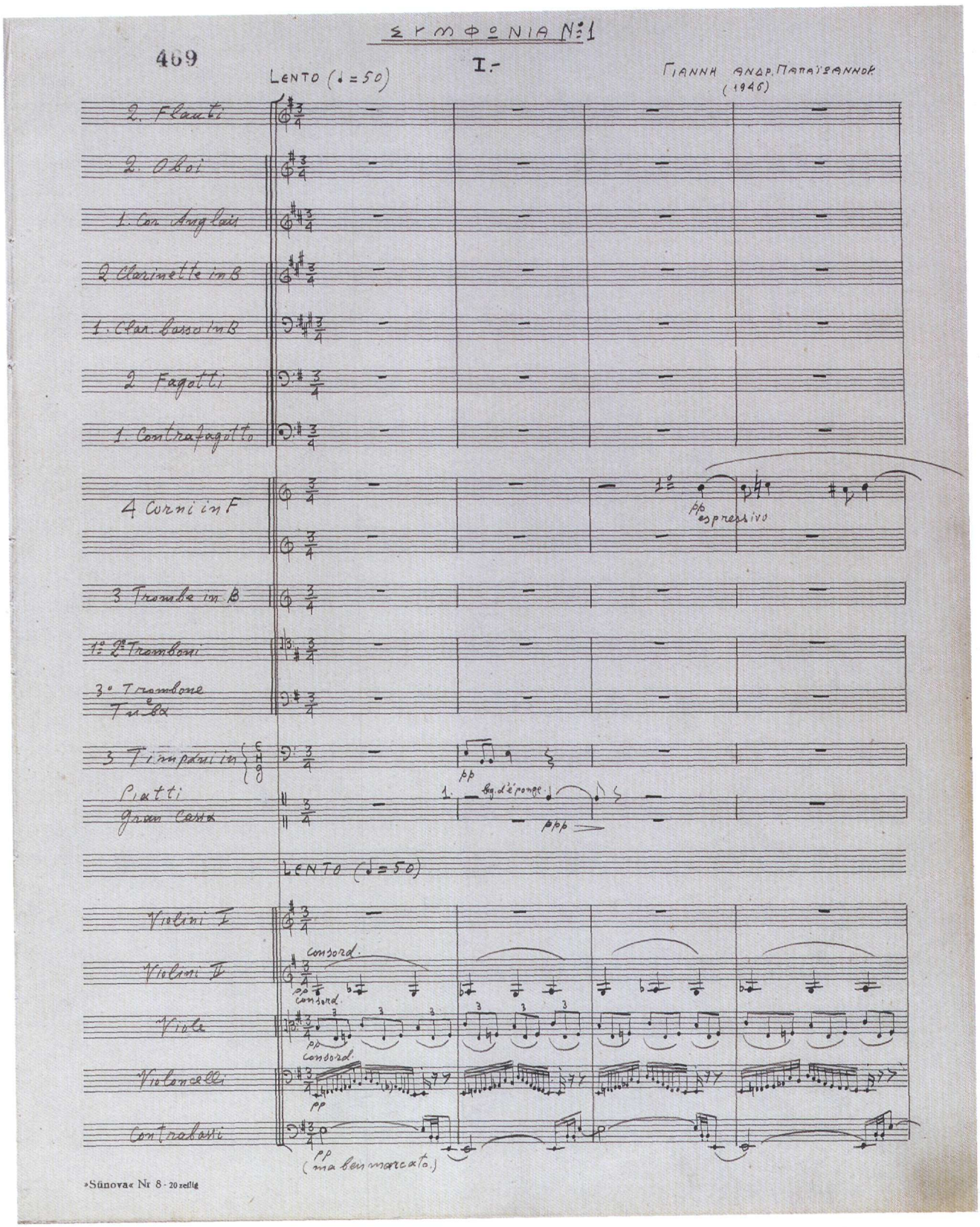
Αν και το ζήτημα της «Εθνικής Σχολής» δεν έχει επαρκώς μελετηθεί και αναλυθεί σε ό,τι αφορά τόσο τα πρόσωπα όσο και τα έργα, θα επιχειρήσουμε μια τοποθέτηση του τονικού έργου του Παπαϊωάννου μέσα στο ελαφρώς νεφελώδες –είναι αλήθεια– για τον ερευνητή "εθνικό" πλαίσιο.[4] Γι' αυτό θα αναζητήσουμε στην *Πρώτη Συμφωνία* τα κοινά υφολογικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά σε έργα που γράφτηκαν κατά κανόνα πριν από το 1930 και λίγο ή πολύ ενδίδουν στο μανιφέστο του Μ. Καλομοίρη.[5]

Στην *Πρώτη Συμφωνία* διακρίνουμε χαρακτηριστικές επιλογές, τόσο ως προς τη γραφή, όσο και ως προς την αισθητική, επιλογές που την κάνουν να διαφοροποιείται αισθητά από το σύνολο της τονικής περιόδου του συνθέτη.[6] Το πρώτο αυτό μεγάλο έργο του Παπαϊωάννου γράφεται, όπως είπαμε, όταν τον συνθέτη φαίνεται να απασχολεί έντονα το ζήτημα των δανείων από την ελληνική παράδοση –βυζαντινή ή δημοτική–, πριν δηλαδή από τη μεγάλη στροφή του προς την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό.[7] Το ζήτημα αυτό αποτελεί έναν από τους μείζονες προβληματισμούς της ελληνικής σκηνής, απέναντι στον οποίο όλη η λόγια μουσική παραγωγή προσπαθεί από καταβολής της να πάρει θέση, με συνθετικές επιλογές λιγότερο ή περισσότερο φορτισμένες, στυλιστικά και ιδεολογικά. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις οι προβληματισμοί αυτοί αποτυπώνονται και σε κείμενα συνθετών, όπως οι Γεώργιος Λαμπελέτ,[8] Μανόλης Καλομοίρης,[9] Πέτρος Πετρίδης,[10] και θεωρητικών όπως ο Κωνσταντίνος Ψάχος,[11] τα οποία μαρτυρούν τις βασικές ιδεολογικές τάσεις της εποχής.

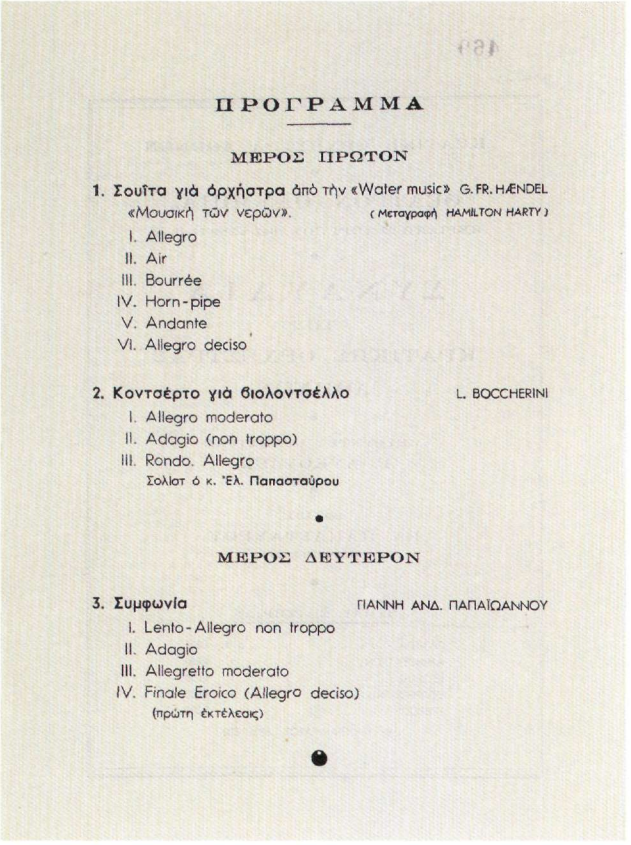
Προσπαθώντας να φωτίσουμε όσο μπορούμε το θολό μουσικό τοπίο που έπεται του κινήματος του Καλομοίρη, συναντάμε συνθέτες που δεν ανήκουν σε συγκεκριμένη σχολή, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας και ο Γιάννης Παπαϊωάννου, στα τονικά έργα των οποίων προσδίδονται συχνότατα "εθνικές" διαστάσεις. Αρκεί να σκε-



Εικ. 2. Χειρόγραφη παρτιτούρα της *Πρώτης Συμφωνίας* του Γ. Α. Παπαϊωάννου.



Εικ. 3. Χειρόγραφη παρτιτούρα της *Πρώτης Συμφωνίας* του Γ. Α. Παπαϊωάννου.



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. Σουΐτα γιά ὀρχήστρα ἀπό τήν «Water music» G. FR. HÆNDEL
«Μουσική τῶν νερῶν». (Μεταγραφή HAMILTON HARTY)
I. Allegro
II. Air
III. Bourrée
IV. Horn-pipe
V. Andante
VI. Allegro deciso

2. Κοντσέρτο γιά βιολοντσέλλο L. BOCCHERINI
I. Allegro moderato
II. Adagio (non troppo)
III. Rondo. Allegro
Σολίστ ὁ κ. Ἐλ. Παπασταύρου

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. Συμφωνία ΓΙΑΝΝΗ ΑΝΔ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ
I. Lento-Allegro non troppo
II. Adagio
III. Allegretto moderato
IV. Finale Eroico (Allegro deciso)
(πρώτη ἐκτέλεσις)

Εικ. 4. Πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1976), στην οποία παίχτηκε η *Πρώτη Συμφωνία*.

φτεί κανείς πόσο συχνά στα ραδιοτηλεοπτικά μέσα ο περίφημος *Κλέφτικος χορός* του Σκαλκώτα έχει ντύσει με "επική" υπόκρουση κάποιο πατριωτικό θέμα.[12] Επιπλέον, μια μεθοδική ανάλυση έργων της περιόδου του Μεσοπολέμου μπορεί να φωτίσει την εξέλιξη της νεοελληνικής λόγιας μουσικής και μάλιστα τη διαδρομή της μετάβασης στη νέα εποχή, όπου νέα μουσικά ρεύματα διαμορφώνουν μια καινούρια μουσική "κοινή", κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Το τονικό έργο του Παπαϊωάννου προσφέρεται κατ' εξοχήν για μια τέτοια μελέτη, αφού αντικατοπτρίζει τη μετάβαση από μια γραφή με επιρροές "εθνικές" (ο ίδιος ο συνθέτης μιλά για «*προσέγγιση του φολκλόρ*» ή της «*βυζαντινής μουσικής*») σε νεότερες τάσεις, οι οποίες και θα καθορίσουν τελικά το προσωπικό του ύφος. Ακόμα περισσότερο, δίνει το μέτρο της πληθώρας των τάσεων και των επιρροών που συρρέουν στον ελληνικό χώρο την εποχή αυτή (μαζί με τα συνακόλουθα ιδεολογικά τους επιθέματα), και που μόνο ένας συνθέτης-ερευνητής σαν τον Παπαϊωάννου μπορεί να διαχειριστεί σε μια κατεύθυνση δημιουργική, πέρα από στείρες μιμήσεις και ασκήσεις εντυπωσιασμού.

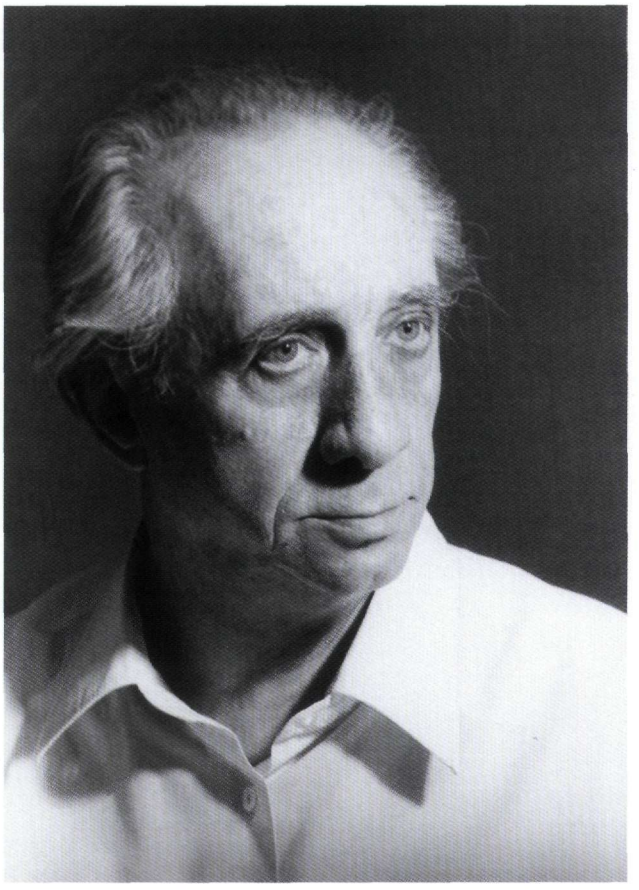
Μετά τον Καλομοίρη και τον Πετρίδη, ο Παπαϊωάννου με τις πέντε του συμφωνίες αναδεικνύεται ως ο μεγαλύτερος συμφωνιστής της γενιάς του. Τόσο στην *Πρώτη Συμφωνία* (*ΑΚΙ*[13] *97* γραμμένη το 1946) όσο και στη *Δεύτερη Συμφωνία* (*ΑΚΙ 114* γραμμένη το 1951), ο συνθέτης ακολουθεί ένα καθαρά τονικό, αν και «*προχωρημένης αρμονίας*»[14] μουσικό ιδίωμα γραφής με αποχρώσεις άλλοτε νεορομαντικές και άλλοτε ιμπρεσιονιστικές, ενώ από πλευράς μορφολογικής δομής μάλλον νεοκλασικές. Αντίθετα, με την *Τρίτη Συμφωνία* του (*ΑΚΙ 117* γραμμένη το 1953), ο Παπαϊωάννου εγκαινιάζει τη συστηματική χρήση των νεότερων τεχνικών γραφής του δωδεκαφθογγισμού και του σειραϊσμού. Οι δύο τελευταίες συμφωνίες του (η *Τέταρτη ΑΚΙ 154* γραμμένη το 1963 και η *Πέμπτη ΑΚΙ 156* γραμμένη το 1964), ανήκουν στην προτελευταία περίοδο του έργου του, κατά την οποία γίνεται χρήση στοιχείων του "ολικού σειραϊσμού", όπου η δωδεκάφθογγη τεχνική εμπλουτίζεται με την εισαγωγή νέων μορφών σειράς και νέων μεθόδων τροποποίησής τους.[15]

Φυσικά δεν πρόκειται να συναντήσουμε στην *Πρώτη Συμφωνία* την εξιδανίκευση των παραδοσιακών μουσικών δανείων που επιχειρεί π.χ. ο Καλομοίρης, ωστόσο είναι πανταχού παρούσα η πρόθεση του συνθέτη να κάνει το έργο να ακουστεί "ελληνικό", και είναι το εύρος της πρόθεσης αυτής που μας ενδιαφέρει να διερευνήσουμε. Χτισμένη επάνω στην κλασική φόρμα, η συμφωνία παρουσιάζει το γνωστό πλάνο των τεσσάρων μερών τα οποία, παρόλο που ακολουθούν τυποποιημένες δομές, χαρακτηρίζονται από πρωτότυπη εσωτερική οργάνωση. Της φόρμας σονάτα του πρώτου μέρους (*Allegro non troppo*) προηγείται εδώ μια αργή και αρκετά μεγάλη εισαγωγή (*Lento*), από την οποία εκπορεύονται σχεδόν όλες οι μελωδικές ιδέες του έργου. Η πρώτη ιδέα δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια αργή μελωδία με βυζαντινό χαρακτήρα, εκτελεσμένη από τα κόρνα, πάνω σε ένα *ostinato* των εγχόρδων. Το *ostinato* αυτό, με ρόλο αρμονικό, συντίθεται από τέσσερις άξονες διαδοχικά στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες, στα βιολοντσέλλα και στα κοντραμπάσα. Οι τέσσερις αυτοί άξονες, που αποτελούν όπως είπαμε το βασικό αρμονικό υπόβαθρο, δομούνται με τρόπο πολυφωνικό και αποτελούν τυπικό δείγμα της

προσωπικής τεχνικής ορχηστρικής γραφής του Παπαϊωάννου, που ανιχνεύεται και σε άλλα έργα του.

Βασισμένη στον δεύτερο ήχο της βυζαντινής μουσικής, η μελωδία της εισαγωγής εκτίθεται σε 11 μέτρα, χρησιμοποιώντας έκταση που δεν ξεπερνά την οκτάβα, ενώ η μελωδική της διαδρομή φαίνεται να σέβεται την εκκλησιαστική μανιέρα, αποφεύγοντας τη χρήση μεγάλων διαστημάτων. Η ρυθμική της οργάνωση όμως είναι χωρίς αμφιβολία η πιο αξιοσημείωτη: ακολουθώντας το βυζαντινό της μοντέλο, η μελωδία ξεδιπλώνεται προκαλώντας μια τεχνητή ρυθμική ρευστότητα: υπερβαίνοντας τις διαστολές, η συχνή χρήση συγκοπών εξαλείφει σχεδόν πάντα τους ισχυρούς τονισμούς των μέτρων. Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται από τον συνθέτη σε όλα σχεδόν τα "βυζαντινότροπα" έργα του για ευνόητους λόγους. Επιπλέον, εδώ χρησιμοποιείται σε αντίστιξη με το πολυαξονικό και έντονα ρυθμικό *ostinato* των εγχόρδων, προσδίδοντας ένα πρωτότυπο χαρακτήρα σε αυτήν την εισαγωγή. Το *ostinato* αυτό με τη σειρά του προσφέρεται για το παιχνίδι των παραπομπών: ενώ συντίθεται από διαφορετικούς ρυθμικούς χαρακτήρες για κάθε άξονα, η επανάληψή του στο διάστημα των 11 αυτών μέτρων λειτουργεί περισσότερο σαν ένα τετράφωνο ισοκράτημα –δάνειο της βυζαντινής τεχνικής–, παρά σαν μια τεχνική πολυφωνίας. Το ίσον αυτό παρουσιάζεται εδώ σαν ένας ζωντανός μικροοργανισμός, τα πολυποίκιλα κύτταρα του οποίου παραμένουν αμετάβλητα στη μικροδομή τους, ενώ φαίνεται να μεταμορφώνονται ακατάπαυστα στη μακροδομή της σύνθεσης. Πρόκειται για ένα «*αρμονικό βάθος*», όπως εύστοχα αποκαλεί ανάλογη τεχνική σε δικά του έργα ο Μ. Αδάμης,[16] που, χωρίς να είναι βυζαντινό ίσον, έχει όμοια με αυτό αρμονική λειτουργία.

Η αρμονική επεξεργασία είναι κραυγαλέος μάρτυρας της αισθητικής προτίμησης του συνθέτη, που ακολουθεί την αυστηρή λιτότητα της βυζαντινής τεχνικής χωρίς να την καθιστά ταυτόχρονα ιδεολογικό σχήμα. Έτσι, ενώ το μουσικό του συντακτικό ακολουθεί το θρησκευτικό σε ό,τι αφορά το ύφος, εντούτοις εμπλουτίζεται από μια τροπική πολυφωνική επεξεργασία, η οποία, ακολουθώντας τους κανόνες μιας τροπικής αρμονικής οργάνωσης, προσδίδει απροσδόκητες και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες αρμονικές λύσεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα εντοπίζουμε στο μικρό χορικό των χάλκινων που έπεται της αργόσυρτης μελωδίας της εισαγωγής. Ο ίδιος ο συνθέτης γράφει σχετικά: «*Στη Συμφωνία αυτή χρησιμοποίησα τρόπους της βυζαντινής μουσικής. Το πρόβλημα ήταν ο χειρισμός της πολυφωνικής γραφής μέσα στους τρόπους αυτούς. Και το πρόβλημα το ίδιο οδήγησε σε λύσεις που παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρον από την άποψη πρωτόφαντων πολυφωνικών συνδυασμών, τόσο στη διαδοχή αρμονιών όσο και στην αντίστιξη*».



Εικ. 5. Μία από τις τελευταίες φωτογραφίες του Γιάννη Α. Παπαιωάννου.

Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο να δοθούν κάποιες εξηγήσεις για το είδος της πολυφωνικής γραφής του Παπαϊωάννου, αφού ανάλογες τεχνικές για τη λύση παρόμοιων προβλημάτων χρησιμοποίησε και ο Πετρίδης. Ο τελευταίος, ως γνωστόν, έδωσε ευρεία διάσταση στο θέμα της εναρμόνισης βυζαντινών θεμάτων, προτείνοντας τη χρήση πολυφωνικής γραφής ως τη μόνη αρμονική λύση για τη διατήρηση του «*αυθεντικού*» χαρακτήρα των βυζαντινών ή «*βυζαντινότροπων*» μελωδιών.[17] Η μεγάλη διαφορά βέβαια ανάμεσα στις δύο πρακτικές έγκειται στο γεγονός ότι στον Πετρίδη βρίσκει κανείς μια συστηματοποιημένη αντιστικτική γραφή κατά τα

πρότυπα του μοτέτου, ενώ στον Παπαϊωάννου η αντιστικτική γραφή –εκτός του ότι δεν υπόκειται σε κανενός είδους δεσμεύσεις (διαστημάτων, αξιών κ.λπ.)– δεν γίνεται αντικείμενο συστηματοποίησης. Αναμφίβολα μεγάλη είναι και η διαφορά στο αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τις δύο πρακτικές σύνθεσης.

Επιστρέφουμε στην ανάλυση της *Πρώτης Συμφωνίας*. Στο *Allegro non troppo* που ακολουθεί την εισαγωγή, ο Παπαϊωάννου καταφεύγει περισσότερο σε ένα ύφος με σαφείς επιρροές από τη δημοτική μουσική μάλλον παρά τη βυζαντινή. Στο σημείο αυτό ανοίγουμε μία ακόμη διευκρινιστική παρένθεση: ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί τους τρόπους της ελληνικής μουσικής εντάσσοντάς τους σε μια συγκερασμένη γραφή, με αποτέλεσμα να ταυτίζονται τρόποι που εμφανίζονται διαφορετικά στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική. Κι ενώ λοιπόν ο συνθέτης δηλώνει πως επεξεργάζεται τους βυζαντινούς τρόπους, τα πρωτότυπα θέματα, τόσο του βασικού τμήματος του πρώτου μέρους όσο και των υπολοίπων της συμφωνίας –όπως θα δούμε παρακάτω–, πηγάζουν μάλλον από τη δημοτική παράδοση, από την οποία φαίνεται να αντλούνται και ρυθμικά μοτίβα, μελωδικά σχήματα αλλά και ο γενικότερος χαρακτήρας. Ειδικά η ρυθμική οργάνωση και το ύφος των θεμάτων παραπέμπουν άμεσα στους ελληνικούς χορούς.

Η υφολογική διαφορά, που προκύπτει μεταξύ της αργής εισαγωγής με βυζαντινή χροιά και του γρήγορου μέρους που ακολουθεί, γεφυρώνεται από τον συνθέτη με τρόπο μοναδικό. Ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί, όπως και στην εισαγωγή, μια αρμονική επεξεργασία που στηρίζεται και πάλι σε διαφορετικές, αν και παράλληλες, γραμμές ανάπτυξης, οι οποίες αυτήν τη φορά υποβάλλονται συχνότερα σε μεταμορφώσεις τόσο στον κάθετο όσο και στον οριζόντιο άξονα, αφού καλούνται να υπηρετήσουν έναν εκ διαμέτρου αντίθετο τύπο μελωδιών. Αναγνωρίζει κανείς και εδώ τους ρυθμικούς μικροοργανισμούς που συνθέτουν τον κάθε άξονα και αναπτύσσονται οριζόντια, ενώ η κάθετή τους αντιπαραβολή δημιουργεί το αρμονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η μελωδία.

Το δεύτερο μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* (*Adagio*) ακολουθεί πιστά τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα. Η δομή του δανείζεται την αρχιτεκτονική της σύνθετης τριμερούς φόρμας ή του ανεπτυγμένου *lied*. Το πρώτο κομμάτι (Α) είναι ένα *adagio*, το δεύτερο (Β) ένα *andante con motto* και το τρίτο (Α΄) φυσικά μια επανέκθεση του πρώτου. Τα τρία αυτά μέρη δεν διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη ρυθμική αγωγή που ακολουθούν, αλλά και ως προς τον τύπο γραφής, και επομένως ως προς το ύφος τους. Τόσο για την πρώτη θεματική ενότητα (Α) όσο και για την επανάληψή της (Α΄), ο Παπαϊωάννου επιστρατεύει μια πολυφωνική γραφή. Αντίθετα, την κεντρική θεματική ενότητα (Β) την επεξεργάζεται ομοφωνικά: σε αυτήν θα συναντήσουμε το πιο ρυθμικό από τα ελληνότροπα θέματα του συνόλου. Όλο αυτό το μέρος της συμφωνίας είναι διανθισμένο από πρωτότυπα θέματα σαφώς επηρεασμένα από την ελληνική δημοτική μουσική, αν και κανένα δεν φαίνεται να παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι. Ο Παπαϊωάννου διαφοροποιείται με αυτή του την τακτική από πολλούς Έλληνες συνθέτες εντός ή εκτός της «Εθνικής Σχολής», οι οποίοι επέλεξαν να ενσωματώσουν δημοτικά τραγούδια σε μια συμφωνική γραφή. Από τον Λαμπελέτ, τον Καλομοίρη, τον Πετρίδη, μέχρι και τον Κωνσταντινίδη μπορεί κανείς να παραθέσει πολλά τέτοια παραδείγματα. Αλλά και όταν το δάνειο δεν είναι συγκεκριμένο, όπως τονίζει στο κείμενο της συναυλίας του 1908 στην Αθήνα ο Καλομοίρης,[18] το αποτέλεσμα είναι το ίδιο, καθώς οι λίγες αρμονικές διαφοροποιήσεις (π.χ. χρήση τριημιτονίων) δεν κλονίζουν το πλαίσιο ενός ρομαντικού μουσικού ιδιώματος που ακόμα στρέφει το βλέμμα στο παρελθόν. Με εξαίρεση ίσως ένα αυθεντικό ζεϊμπέκικο της Λέσβου που ενσωματώθηκε στο συμφωνικό ποίημα *Βασίλης ο Αρβανίτης* (*ΑΚΙ 86* γραμμένο το 1945),[19] έργο που ανήκει στην ίδια περίοδο με την *Πρώτη Συμφωνία*, και κάποιες άλλες μεμονωμένες περιπτώσεις που αφορούν μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών ή βυζαντινών ύμνων, ο Παπαϊωάννου επινοεί τα "ελληνικού χαρακτήρα" θέματά του ακολουθώντας μια προσωπική τυπολογία. Μια απλή ακρόαση είναι αρκετή για να αντιληφθεί κανείς πόσο κοντινές είναι οι τεχνικές γραφής του θέματος του πρώτου μέρους της *Πρώτης Συμφωνίας* με τον έντονο χορευτικό και ηρωικό του χαρακτήρα, και του θέματος του τρίτου μέρους (*Vivace*) της *Δεύτερης Σονάτας* (*ΑΚΙ 95* γραμμένη το 1945) για βιολί και πιάνο της ίδιας περιόδου. Η ανάλυση βέβαια της τεχνικής γραφής των "ελληνότροπων" θεμάτων του συνθέτη θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα ξεχωριστής μελέτης και δεν είναι του παρόντος.

Το τρίτο μέρος (*Allegretto moderato*) ακολουθεί τη φόρμα ενός κλασικού *menuetto*, όπου στη θέση του *trio*

ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια μικρή θεματική ενότητα με την ένδειξη *andantino*. Όλα τα θέματα του μέρους αυτού για άλλη μια φορά αποπνέουν έναν αέρα δημοτικής μουσικής και θυμίζουν ελληνικούς –εδώ νησιώτικους–, χορούς. Ανεπτυγμένα πάνω σε γνωστά ελληνικά ρυθμικά μοντέλα (του μπάλου ή της σούστας), τα θέματα αυτά πλαισιώνονται από ένα τροπικό αρμονικό πλαίσιο που αναπτύσσεται ομοφωνικά.

Το τελευταίο μέρος (*Finale eroico*) δεν είναι παρά ένα *rondo*. Εδώ ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί ως επωδό (refrain) ένα ζεύγος δίδυμων θεμάτων με ύφος ελληνικών χορών, ενώ στη θέση των κουπλέ (couplet) εμφανίζονται επεξεργασμένες μελωδικές ιδέες που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί σε προηγούμενα μέρη της συμφωνίας. Ο Παπαϊωάννου γράφει χαρακτηριστικά αναφερόμενος στο μέρος αυτό: «*Το* Finale, Allegro Eroico, *χαρακτηρίζεται από τον στιβαρό ρυθμό που η εναλλαγή των δισήμων και τρισήμων ποδών το φθάνουν σε απόλυτη ηρωική έξαρση. Εδώ συναντώνται και συμπλέκονται όλα τα θεματικά στοιχεία των άλλων μερών της Συμφωνίας, που τελειώνει σ' ένα κορύφωμα νικηφόρου θριάμβου*».

Η δήλωση αυτή, που χαρακτηρίζεται εν μέρει από ένα ρομαντικό πνεύμα, δεν πρέπει να οδηγήσει σε παρεξήγηση ως προς την αισθητική. Ο ηρωικός τόνος, ιδιαίτερα προσφιλής στους εκπροσώπους της «Εθνικής Σχολής», εισβάλλει μάλλον λάθρα σε αυτό το πρώτο μεγάλο έργο του Παπαϊωάννου. Από την ανάλυση φαίνεται πως δεν είναι καθόλου στις προθέσεις του να εκμεταλλευτεί τον ηρωικό χαρακτήρα των μελωδιών του για να τους προσδώσει επική διάσταση, αλλά να εκμεταλλευτεί στο έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες που του προσφέρουν τα θέματα αυτά. Το χαρακτηριστικό ρυθμικό τους περίγραμμα γρήγορα γίνεται στα χέρια του συνθέτη βασικό δομικό στοιχείο της σύνθεσης, εξυπηρετώντας τις εσωτερικές μορφολογικές ισορροπίες χωρίς να δίνει "πατριωτικό" τόνο στο σύνολο. Το «*κορύφωμα*», το οποίο επικαλείται ο Παπαϊωάννου στο σημείωμά του, δεν ταυτίζεται με την ψυχολογική ένταση που αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της ρομαντικής αισθητικής.

Η αποφυγή της χρήσης γνωστών παραδοσιακών θεμάτων, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, ενεργεί προς την ίδια κατεύθυνση. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης αποφεύγει τις άμεσες παραπομπές, και ταυτόχρονα εξασφαλίζει την ενότητα της συνολικής φόρμας, αφού τα θέματα, αν και διαφορετικών ρυθμικών σχεδιασμών, γεννιούνται με την ίδια τεχνική. Εδώ βρίσκεται άλλωστε ένα σπουδαίο δείγμα της συνθετικής δεινότητας του Παπαϊωάννου, ο οποίος δανείζεται κλασικές φόρμες, αλλά καταφέρνει να ανανεώσει την εσωτερική δομή και διάταξη των πρωτότυπων θεμάτων του αφήνοντας να διαχυθεί ο έντονος τοπικός τους χαρακτήρας.

Τέλος, η ιδιάζουσα δομή του τελευταίου μέρους της συμφωνίας, όπου σχεδόν όλες οι μελωδικές ιδέες ξαναπαρουσιάζονται μέσα σε ένα νέο πλαίσιο, καθρεφτίζει ανάλογες τεχνικές του Brahms –στις συμφωνίες του οποίου πολλές φορές το τελευταίο μέρος αποκτά βαρύτητα ίση, αν όχι μεγαλύτερη, του πρώτου.[20]

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι αναλύοντας την *Πρώτη Συμφωνία* του Παπαϊωάννου διαπιστώνουμε ότι το παραδοσιακό (βυζαντινό ή δημοτικό) μουσικό υλικό που η πρωτότυπη γραφή επικαλείται δεν υποβάλλεται απλά σε επεξεργασία, ώστε να αναδειχθεί εκ νέου και να καταξιωθεί ιδεολογικά μέσα σε ένα λόγιο συμφωνικό πλαίσιο. Απεναντίας, αποτελεί τον κινητήριο μοχλό επαναπροσδιορισμού μιας φόρμας κλασικής (δυτικής) προέλευσης. Πρόκειται για το μουσικό συντακτικό ενός συνθέτη που καταφεύγει σε δάνεια παραδοσιακά, προκειμένου να επινοήσει τελικά ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται και η ελληνικότητα του όλου εγχειρήματος. Ακολουθώντας το καλλιτεχνικό του ένστικτο, ο Παπαϊωάννου συνθέτει με παραπομπές και όχι με παρεμβολές αυθεντικών παραδοσιακών στοιχείων, και αυτή του η στάση είναι που τον διαχωρίζει κατ' αρχήν από τους εκπροσώπους της «Εθνικής Σχολής». Χρησιμοποιώντας περισσότερο ελληνικούς τρόπους παρά θέματα, ελληνικά ρυθμικά μοντέλα παρά συγκεκριμένους χορούς, πλησιάζει όπως και ο Σκαλκώτας[21] περισσότερο τις μπαρτοκικές παρά τις ρομαντικές τακτικές: ο στόχος είναι να συγκροτηθεί μια νέα μελωδική και αρμονική γλώσσα, η οποία συντίθεται από μεμονωμένα δομικά στοιχεία, δανεισμένα από τη βυζαντινή ή τη δημοτική μουσική. Οι φθόγγοι της γλώσσας αυτής είναι ελληνικοί, το συντακτικό όμως είναι δυτικοευρωπαϊκό, και μάλιστα χωρίς κανέναν περιορισμό στις αναζητήσεις και τους πειραματισμούς –δηλαδή ουσιαστικά μοντέρνο.

Στις λεπτομέρειές της, θα βρούμε σίγουρα ότι η *Πρώτη Συμφωνία* του Παπαϊωάννου προσεγγίζει εκφραστικά κάποιες νεορομαντικές τάσεις, και έχει σαφείς ενορχηστρωτικές επιρροές από τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό. Μας ενδιαφέρει, ωστόσο, περισσότερο να κατανοήσουμε την εμμονή σε ένα ελληνικό "άρωμα", η οποία –το

επαναλαμβάνουμε– είναι σημαντικότατη για την κατανόηση της ιστορίας της λόγιας ελληνικής μουσικής. Σίγουρα συνδέεται με μια διάθεση για δημιουργία "ελληνικής ταυτότητας", που όμως δεν έχει σχέση με τις αντίστοιχες επιλογές του κύκλου του Καλομοίρη, ούτε ευαγγελίζεται "εθνικές σχολές". Πώς θα την κατανοήσουμε στην περίπτωση ενός συνθέτη τόσο μοντέρνου, όσο ο Παπαϊωάννου; Αν αναχθούμε στο ιστορικό περιβάλλον του έργου, η απάντηση μοιάζει προφανής: μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, όλος ο ελληνικός πνευματικός κόσμος αναζητά να επαναπροσανατολιστεί μέσα στις καινούριες πολιτικοκοινωνικές συντεταγμένες. Η απομυθοποίηση των εξιδανικεύσεων του παρελθόντος είναι επιτακτική, όσο και η ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της «ελληνικότητας» σε κάθε μορφή σκέψης και έκφρασης. Στον απόηχο αυτής της τόσο σημαντικής ιστορικής και πολιτιστικής κρίσης,[22] ο Παπαϊωάννου με την *Πρώτη Συμφωνία* παίρνει τη δική του θέση, ως πνευματικός άνθρωπος που αναλαμβάνει τις ευθύνες του απέναντι σε ένα συνολικό ζήτημα, και όχι απλά ως συνθέτης που αναζητά εξωτικές ή πρωτότυπες πηγές έμπνευσης.

Γιώργος Κοκκώνης
Μουσικολόγος, Καθηγητής Εφαρμογών Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
Δροσοχώρι 455 00 Ιωάννινα
e-mail: kokkonis@teiep.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μ. Δημητριάδου, Αρχεία Ελλήνων Μουσικών στο Μουσείο Μπενάκη, *Νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη* (Απρίλιος-Μάιος 1995) 35-39.

2. Κ. Μόσχος, Χ. Ξανθουδάκης (επιμ.), *Γ. Α. Παπαϊωάννου, Πλήρης κατάλογος έργων* (Αθήνα 1990) και Κ. Μόσχος, Χ. Ξανθουδάκης, Α. Δενιόζος (επιμ. στη β' έκδοση, Αθήνα 1999).

3. Σε πολλά βιογραφικά σημειώματα του συνθέτη αναφέρεται πως ο παππούς του Κομνηνός Αμανίτης υπήρξε σημαντικός μουσικολόγος του 19ου αιώνα.

4. Την πληρέστερη μελέτη πάνω στο ζήτημα αυτό την οφείλουμε στην Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα 1990). Πρβλ. επίσης Κ. Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής* (Αθήνα 2000)· Ν. Μαλλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μ. Καλομοίρη* (Αθήνα 2001)· Δ. Χαμουδόπουλου, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής* (Αθήνα 1980)· Τζ. Καρούμπαλη, Προβληματισμοί σχετικά με την ελληνική εθνική μουσική κατά την περίοδο 1921-1933, *ΜΟΥ.Σ.Α.* 5 (Μάιος 1998) 47-58.

5. Ως ιδρυτικό μανιφέστο της «Εθνικής Σχολής» αντιλαμβανόμαστε το κείμενο του προγράμματος της συναυλίας με έργα του Μ. Καλομοίρη, η οποία δόθηκε στο Ωδείο Αθηνών το 1908. Μέσα από το κείμενο αυτό ο Καλομοίρης δεν κάνει μόνο γνωστή τη μουσική του στο αθηναϊκό κοινό, αλλά τοποθετείται αισθητικά και ιδεολογικά στο πεδίο της νεοελληνικής μουσικής σκηνής, εγκαινιάζοντας με τον τρόπο αυτό την ελληνική «Εθνική Σχολή».

6. Ο ίδιος ο συνθέτης χωρίζει την περίοδο αυτή σε τρεις υποπεριόδους ως εξής: α) 1932-1938, τάσεις προς εμπρεσιονισμό, β) 1939-1943, προσέγγιση στο φολκλόρ και την «Εθνική Σχολή», και γ) 1944-1952, χρησιμοποίηση στοιχείων βυζαντινής μουσικής.

7. Ο επιθετικός προσδιορισμός "δημοτική", χωρίς να είναι σημασιολογικά ο πλέον ενδεδειγμένος, χρησιμοποιείται στο κείμενο αυτό ως συνώνυμος άλλων αντίστοιχων ("παραδοσιακή", "λαϊκή" κ.λπ.) που απαντώνται στην ελληνική βιβλιογραφία και χαρακτηρίζουν τη μουσική παράδοση της ελληνικής υπαίθρου των τελευταίων αιώνων.

8. Γ. Λαμπελέτ, Η Εθνική Μουσική, *Παναθήναια* 2 (1901, αναδημ. στο: Φράγκου-Ψυχοπαίδη [σημ. 4] 217-40).

9. Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα 1988) 145-47.

10. Π. Πετρίδης, Τα πρώτα(;) κείμενα, *Μουσικολογία* 7-8 (1989) 119-46, 152-67.

11. Κ. Ψάχος, Η Ελληνική μουσική, εφ. *Η Εσπερία* (27 Μαΐου/9 Ιουνίου 1916) 364-65 (αναδημ. στο *Μουσικολογία* [ό.π.] 147-51).

12. Χ. Βρόντος, *Για τον Νίκο Σκαλκώτα* (Αθήνα 1999) 32.

13. Η συντομογραφία *ΑΚΙ* (Αριθμός Καταλόγου ΙΕΜΑ) προκύπτει από την καταλογογράφηση των έργων του Παπαϊωάννου που έχει ήδη εκδοθεί δύο φορές από τον οίκο Φ. Νάκα.

14. Μόσχος, Ξανθουδάκης (σημ. 2) 1.

15. Χ. Ξανθουδάκης, Γ. Α. Παπαϊωάννου, Συμφωνία αρ. 5, στο: *Πρόγραμμα συναυλίας της Κ.Ο.Α.* (Αθήνα 5-6 Δεκεμβρίου 1976).

16. Μ. Αδάμης, Από τη βυζαντινή μουσική στη σύγχρονη μαρτυρία προσωπικής πορείας, *Φωνόγραφος* 14 (1995) 25-32.

17. Π. Πετρίδης, Η εναρμόνιση της Βυζαντινής μουσικής, εφ. *Η Εσπερία* (6/19 Μαίου 1916) 316-17 (αναδημ. στο *Μουσικολογία* [σημ. 10] 135-43).

18. Καλομοίρης (σημ. 9) 145-47.

19. Τη μελωδία του ζεϊμπέκικου αυτού τραγούδησε στον συνθέτη ο ίδιος ο Στρατής Μυριβήλης, συγγραφέας του *Βασίλη του Αρβανίτη*, που ως γνωστόν καταγόταν από τη Λέσβο.

20. J. Bruyr, *Brahms* (Paris 1965) 101-73.

21. Βρόντος (σημ. 12) 34-40.

22. Ο μουσικολόγος Γ. Λεωτσάκος κάνει λόγο για μουσικό "εμφύλιο", στο ένθετο του δίσκου *Λύχνος υπό τον μόδιον, Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο, 1847-1908* (Αθήνα 1999) 10-36.

GIORGOS KOKKONIS
The *First Symphony* of Yiannis A. Papaioannou

The Yiannis A. Papaioannou (Kavala 1910 - Athens 1989) archive is the most important musical archive in the Benaki Museum's Department of Historical Archives, which contains several archives and manuscripts of Greek composers. The composer's entire output, 224 individual works and collections of pieces, was presented to the Museum in 1990 by his widow, Irene Papaioannou, so that it should be readily accessible to musicians and scholars. The 118 files contain manuscripts of the composer's work and a rich supply of accompanying material. They are supplemented by a sound archive of recorded works and interviews with the composer, academic writings and the two editions of the catalogue of his work.

Papaioannou's output, which includes every musical form except opera, was divided by the composer in-to six periods according to the techniques and me-thods he was following at the time. He started with impressionism and the use of elements drawn from traditional and Byzantine music, but after the first years of the 1950s he switched to more modern techniques such as dodecaphony, serialism and post-serialism, and after 1966 he adopted an entirely personal atonal musical syntax which he followed until the end of his life.

Symphony No. 1 (1946) dates from his tonal period, before his decisive change to atonality and dodecaphony, at a time when the composer's main concern seems to have been the issue of borrowings from Greek traditional music, popular and Byzantine. This is one of the major questions which preoccupied the world of Greek classical music from the outset, and led to solutions which were to a greater or lesser degree loaded both stylistically and ideologically.

In the *First Symphony* we do not find Kalomiris' idealisation of borrowings from traditional music, but the composer's intention to make the work sound "Greek" is always in evidence. Yet a close analysis shows that his essential interest lies in the exploitation of modern structural elements (often derived from impressionism), of which he makes skilful use, without restricting himself by following "nationalist" musical trends.

This insistence on a Greek '*aroma*' is not irrelevant to an understanding of the history of Greek classical music. It is of course associated with a predisposition towards the creation of a Greek identity, but it differs greatly from the practice of Kalomiris' circle, and does not proclaim the glory of the 'national schools'. After the collapse of the 'Great Idea', the entire intellectual world of Greece tried to reorientate itself to the new socio-political conditions. The demythification of the past became a priority, as well as the need to redefine '*Greekness*' in every area of thought and expression.

Against the background of this major historical and cultural crisis, the *First Symphony* shows Papaioannou identifying himself as an intellectual prepared to assume his responsibilities towards the issue as a whole, and not simply as a composer who seeks exotic or original sources of inspiration.

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ

Ο Ισαάκ Σαπόρτα και τα ζωγραφικά του

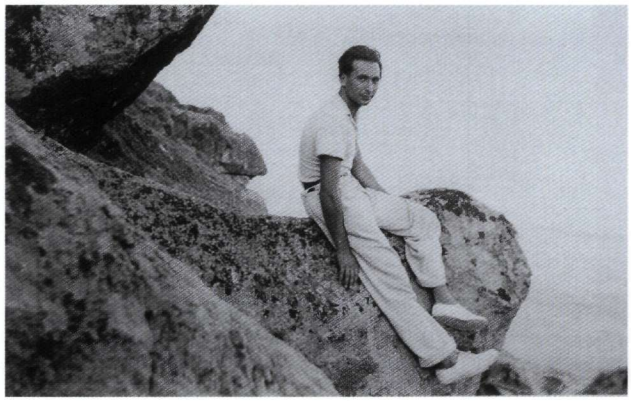
Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ ΙΣΑΑΚ ΣΑΠΟΡΤΑ πέθανε τον Νοέμβριο του 1998 στην Ατλάντα όπου ήταν εγκατεστημένος από το 1948 (εικ. 1-2). Γεννημένος στον Βόλο στις 19 Απριλίου 1910, ο Σαπόρτα έζησε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Ελλάδα: «*Η μητέρα μου ήταν από τα Γιάννενα* –διηγείται ο ίδιος– *όπου υπήρχαν Εβραίοι από τον καιρό προ Χριστού. Ο πατέρας μου, η οικογένεια του πατέρα μου, από το 1500 φαντάζομαι ήταν στη Θεσσαλονίκη. Η οικογένεια του πατέρα μου ήταν Σεφαρδίτες, Εβραίοι της Διασποράς που τους πήραν οι Ρωμαίοι το 78 μ.Χ. και τους πήγαν στην Ισπανία, όσο μπορούσαν πιο μακριά από την Παλαιστίνη*».[1]

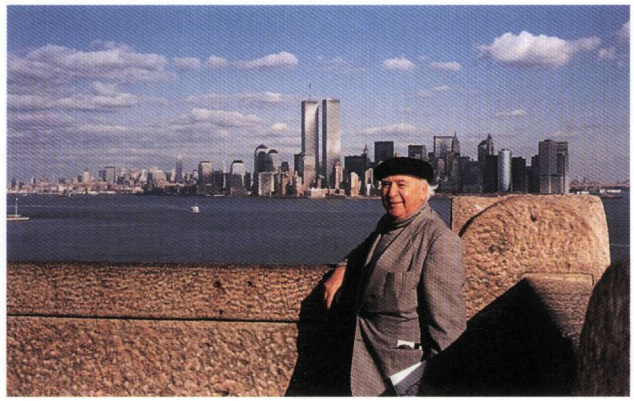
Το περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει του διαμορφώνει την πολύπλευρη προσωπικότητά του. Η γιαγιά του από την πλευρά του πατέρα του, Σπανιόλα, του μιλά ισπανοεβραϊκά, οι γονείς του ελληνικά, η Γαλλίδα γκουβερνάντα γαλλικά. Στα 12 του χρόνια τον στέλνουν να ολοκληρώσει τις σπουδές του στον αδελφό του στη Δρέσδη. Εκεί θα πάρει και το δίπλωμα του αρχιτέκτονα το 1932: Αθήνα, Παρίσι, Δρέσδη, Βαρκελώνη, Μαδρίτη, Βερολίνο, Μιλάνο. Στην Αθήνα θα γνωριστεί με τον Α. Δραγούμη, τον Τ. Μάρθα, τον Γ. Κοντολέοντα, τον Ι. Δεσποτόπουλο, τον Στ. Παπαδάκη, τον Π. Καραντινό, το Ν. Γκίκα, τον Β. Δούρα· στο Παρίσι με τον Le Corbusier· στη Δρέσδη με τη Mar Wigman, τον Martin Wagner· στη Βαρκελώνη με τον Torres Clavé και τον José Luis Sert· στο Βερολίνο, τον Mies van der Rohe, τον Mendelsohn, τον Gropius· στο Μιλάνο τον Terragini, τον Pollini, τον Figini, τον Bottoni κ.ά.

Με κάποιους από αυτούς θα δημιουργήσει στενούς δεσμούς φιλίας που θα τον συντροφέψουν μια ολόκληρη ζωή. Γυρίζει τον κόσμο, ταξιδεύει, γνωρίζει ανθρώπους, βρίσκεται στο κέντρο των αρχιτεκτονικών εξελίξεων. Συνδέεται με ζωγράφους, λογοτέχνες, μουσικούς, αρχιτέκτονες. Στο γραφείο στην Ατλάντα δεκάδες αναμνηστικά, βιβλία, σκίτσα, ακουαρέλες, μικρά λάδια με ζεστές φιλικές αφιερώσεις. Κρατά τα μάτια και την ψυχή του ανοικτά σε κάθετι όμορφο και καινούριο.

Η κήρυξη του Πολέμου τον βρίσκει εγκατεστημένο στην Αθήνα: «*Κυριακή πρωί άρχισε ο πόλεμος με τη Γερμανία*». Γράφει στο ημερολόγιό του: «*Το περιμέναμε βέβαια αργά ή γρήγορα αλλά όταν άρχισε ομολογώ ότι ξαφνιαστήκαμε κάπως, αυτό δεν μας εμπόδισε όμως να κάνουμε μια πολύ ωραία εκδρομή στην κορυφή της Πεντέλης –παντού άνθη, κατακάθαρη ατμόσφαιρα, έβλεπε κανείς μέχρι Σύρο και Κύθνο, σαν μια γιορτή της φύσεως και ξεχνούσε κανείς ολότελα τον πόλεμο*».[2] Όμως ο πόλεμος είναι εκεί. Λίγους μήνες αργότερα οι Γερμανοί μπαίνουν στην Αθήνα. Ο Σαπόρτα ζητά να καταταγεί εθελοντής. Δεν τον δέχονται. Έχει ισπανική υπηκοότητα: «*Ποτέ δεν είχα την ελληνική υπηκοότητα. Ποτέ! Είναι μια μεγάλη ιστορία*». Κάνει αίτηση για να την αποκτήσει. Δεν προλαβαίνει.[3]

Τον Μάρτη του 1943 παντρεύεται τη Νόρα Νεχαμά, κόρη του διάσημου ιστορικού Ιωσήφ Νεχαμά που έχει γράψει την ιστορία των Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Οι διωγμοί των Εβραίων έχουν ήδη αρχίσει. Ο Σαπόρτα αποκτά την πρώτη του ελληνική ταυτότητα: Χρυσόστομος Κονταξής, Έλληνας υπήκοος, χριστιανός ορθόδοξος. Ελληνικές ταυτότητες υπάρχουν έτοιμες και για τη γυναίκα του και το ζεύγος Νεχαμά. Όμως αυτοί δεν θα προλάβουν να τις χρησιμοποιήσουν. Συλλαμβά-





Εικ. 1-2. Ο Ισαάκ Σαπόρτα (1910-1998). Αριστερά, όταν ζούσε ακόμα στην Ελλάδα, και δεξιά στα χρόνια της Αμερικής, κατά τη διάρκεια επίσκεψής του στη Νέα Υόρκη.

νονται και μεταφέρονται σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία. Θα γυρίσουν πίσω 22 μήνες αργότερα, το 1945. Στο διάστημα αυτό ο Σαπόρτα-Κονταξής θα ενταχθεί στην Αντίσταση και θα βγει στο βουνό.

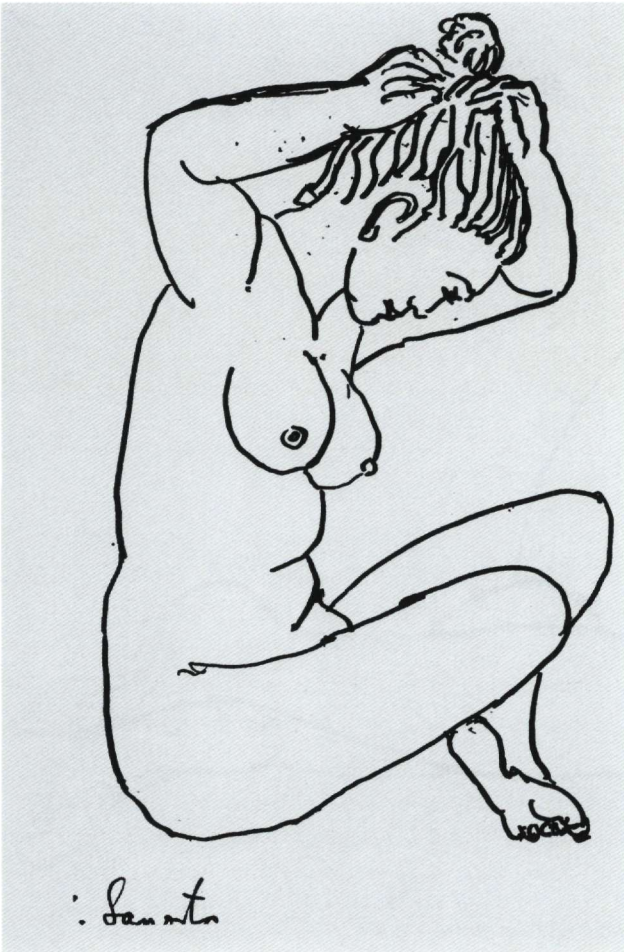
Μετά την επιστροφή της γυναίκας του θα εγκατασταθεί για λίγο στο Φάληρο: «*Διαρκώς είχα φασαρίες και στενοχώριες. Εφορία, απειλή απελάσεως, απώλεια χρημάτων και πάνω απ' όλα ανεργία. Καμιά δουλειά δεν επέτυχε. Κανένα σχέδιο δεν πραγματοποιείται... δίκες, χασούρες, κυνηγητό, συκοφαντίες, στρατόπεδα, κίνδυνοι ζωής, εφορίες, για ν' αφήσω κατά μέρος τις ιδιωτικές και προσωπικές εσωτερικές μου ανησυχίες*».[4]

Αποφασίζει να φύγει. Να αρχίσει μια καινούρια ζωή προτού να είναι πολύ αργά. Γράφει στην Αβησσυνία, στο Μεξικό, στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η απάντηση έρχεται από την Αμερική. Το 1947 φεύγει για την Ατλάντα. Εκεί θα αρχίσει μια καινούρια ζωή. Θα εργαστεί, θα κτίσει, θα διδάξει στην εκεί αρχιτεκτονική σχολή. Θα δημιουργήσει οικογένεια, θα στήσει σπιτικό θα ενσωματωθεί στην τοπική κοινωνία. «*Το σπίτι των Σαπόρτα ήταν διάσημο για την ατμόσφαιρα της αγάπης που επικρατούσε σ' αυτό. Ένα σπίτι για παιδιά και ζαχαρωτά. Ένα σπίτι για ευχαριστημένα κατοικίδια. Ένας κόσμος από φίλους και φιλοξενούμενους, συνεργάτες του Ισάακ μαύροι* (ήταν ο πρώτος λευκός που συνεργάστηκε με μαύρο εργολάβο στην Ατλάντα) *Ευρωπαίοι απ' την Ελλάδα, την Τσεχία, τη Γαλλία, μαθητές και μουσικοί συνάδελφοι της Νόρας, παιδιά, Νοτιοαμερικάνοι. Το σπίτι των Σαπόρτα στην 8η οδό ήταν ανοικτό για όλους*».[5]

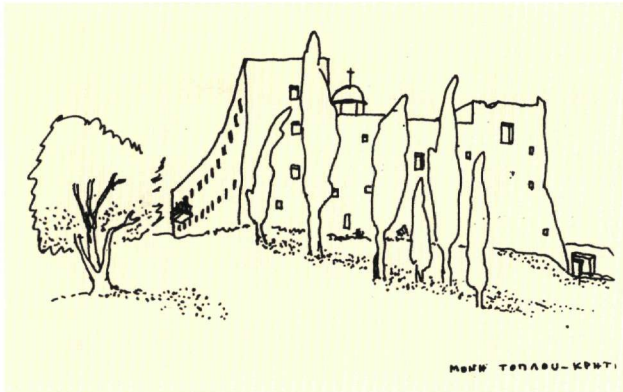
Τα ανθρώπινα δικαιώματα, η ανθρώπινη αξιοπρέπεια είναι κάτι για το οποίο αξίζει να παλέψει κανείς. Θα ανακατευτεί με την πολιτική συμμετέχοντας στην αντίσταση κατά του Mac Carthy. Θα παλέψει για τα δικαιώματα των μαύρων, θα συνεργαστεί με τον Martin Luther King, θα αγωνιστεί για τη διάσωση του περιβάλλοντος. Κινητοποιείται ενεργά για να σώσει το Piedmont Park, ένα πανέμορφο πάρκο κοντά στο σπίτι του, που προοριζόταν για μονάδα βιολογικού καθαρισμού. Από την περιπέτεια αυτή του μένει το παρατσούκλι Mr. Piedmont Park. Στις διακοπές ταξιδεύει: Λατινική Αμερική, Πολυνησία, Ευρώπη...

Συχνά επιστρέφει στην Ελλάδα. Εδώ βρίσκονται ο φίλοι του, οι συγγενείς του. Ποτέ δεν ξεχνά τη χώρα που γεννήθηκε. Μιλά και γράφει σε έξι γλώσσες. Όμως πάντα στα ελληνικά γράφει ζεστά, εξομολογητικά, τρυφερά γράμματα στη γυναίκα του κι ας του απαντά εκείνη στα γαλλικά. Και στα μπλοκ των σημειώσεών του, ανάμεσα στα αγγλικά ή στα γερμανικά βρίσκει κανείς κάποιες μικρές φρασούλες στα ελληνικά. Οι πιο δικές του, οι πιο προσωπικές του σκέψεις.

Δύο μόλις χρόνια πριν πεθάνει είχε έρθει για ένα τελευταίο ταξίδι στην Ελλάδα. Ο Δήμος Βόλου τιμά τον Σαπόρτα. Με την ευκαιρία αυτή δίνει μια απολαυστική διάλεξη για τους σπουδαστές του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Είχα την τύχη να τον γνωρίσω τότε για πρώτη φορά από κοντά. Κουβεντιάσαμε, κουτσομπολέψαμε, γελάσαμε, συγκινηθήκαμε. Με συνεπήρε ο αρχιτέκτονας, με γοήτευσε ο άνθρωπος. Του μίλησα για τα νεογέννητα ακόμη Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη και του πρότεινα να μας



Εικ. 3. Ι. Σαπόρτα, *Γυμνό.*



Εικ. 4. Ι. Σαπόρτα, *Μονή Τοπλού, Κρήτη.*

παραχωρήσει το αρχιτεκτονικό του αρχείο. Ενθουσιάστηκε. Η Σχολή Αρχιτεκτόνων του Georgia Tech, όπου δίδασκε Αρχιτεκτονικές Συνθέσεις για 30 χρόνια, του είχε ήδη κάνει αντίστοιχη πρόταση. Ο ίδιος όμως προτιμούσε να επιστρέψει η δουλειά του στη χώρα που γεννήθηκε και που δεν έπαψε να αγαπά.

Στο λίγο διάστημα που πέρασε μέχρι τον θάνατό του, ανταλλάξαμε κάποια μικρά βιαστικά σημειώματα, κάποιες ευχετήριες κάρτες, όλα από την πλευρά του, γραμμένα πίσω από μικρά σκιτσάκια.

Μετά το τέλος του, ήρθαμε σε επαφή με την κόρη του Μαρία. Μας ζήτησε να πάμε στην Ατλάντα για να παραλάβουμε το αρχείο του πατέρα της. Λίγες μέρες πριν από το Πάσχα του 2000 μαζί με τη συνάδελφο Μαργαρίτα Σάκκα-Θηβαίου φύγαμε για την Ατλάντα. Οι 15 μέρες που μείναμε εκεί θα μείνουν για πάντα χαραγμένες στη μνήμη μου. Δεν ήταν η πρώτη ούτε και η τελευταία φορά που παραλάμβανα αρχείο. Αυτή η φορά, όμως, ήταν μία εντελώς ξεχωριστή, μία μοναδική εμπειρία.

Από το αεροδρόμιο της Ατλάντα οδηγηθήκαμε κατευθείαν στο σπίτι του αρχιτέκτονα, όπου και φιλοξενηθήκαμε. Η κόρη του μας εγκατέστησε, μας έδωσε τα κλειδιά κι έφυγε, δίνοντάς μας την άδεια και το δικαίωμα να ψάξουμε, να εντοπίσουμε, να συγκεντρώσουμε ό,τι πιστεύαμε ότι μπορεί να μας ήταν χρήσιμο. Για 15 μέρες ζήσαμε στους χώρους όπου έζησε ο Σαπόρτα και η οικογένειά του, μία ολόκληρη ζωή. Το σπίτι είχε μείνει κλειστό από τον θάνατο της γυναίκας του το 1999 και ύστερα. Οι κόρες του Μαρία και Ελένη είχαν ήδη διαλέξει και αμπαλάρει ό,τι επιθυμούσαν να κρατήσουν. Τα υπόλοιπα ήταν στη διάθεσή μας.

Δειλά στην αρχή, ξεκινήσαμε να ψάχνουμε. Ένιωθα αμήχανη σαν να πραγματοποιούσα κάποιο είδος τυμβωρυχίας. Σιγά σιγά εξοικειώθηκα. Σαν να ζούσα τη ζωή κάποιου άλλου. Το ξύλινο σπίτι με τη μεγάλη βεράντα τη σκεπασμένη με τα λιλά ανθισμένα τσαμπιά της γκλυσίνας, τη βεράντα-χαγιάτι που ο ίδιος είχε προσθέσει στο προϋπάρχον κτίσμα και που παρόμοια δεν συναντούσες σ' ολόκληρη την 8th Street N.E., το καθιστικό με τις φλοκάτες και τη βιβλιοθήκη με τις πρώτες εκδόσεις του Ρίτσου, του Μυριβήλη, του Perilla, του Άρη Κωνσταντινίδη έγιναν για μένα χώροι οικείοι. Τα πρωινά διάβαζα ατελείωτα μπλοκ με αναμνήσεις, αλληλογραφία με φίλους από την Ελλάδα, με τον Wagner, τον Gropius, τον Martin Luther King, την Selma Lagerlöf,

Εικ. 5. Ι. Σαπόρτα, *Floating Nymph* (*Αιωρούμενη Νύμφη*).

με προσωπικότητες από όλο τον κόσμο.

Σιγά σιγά άρχισα να γνωρίζω την προσωπικότητα του Σαπόρτα. Κάποια στιγμή, πολύ γρήγορα, καταγράφοντας το αρχιτεκτονικό του έργο, ανακαλύψαμε τα ζωγραφικά του. Δεκάδες, εκατοντάδες, χιλιάδες σκίτσα πρωτότυπα και πολλαπλά. Ήξερα από την Ελλάδα ότι ο Σαπόρτα σχεδίαζε, όπως άλλωστε κάθε αρχιτέκτονας. Οι κάρτες που μου είχε στείλει, τα λίγα σκίτσα που εικονογραφούσαν το βιβλίο του *Ισαάκ Σαπόρτα – Επάγγελμα Αρχιτέκτων. Μια αφήγηση ζωής* που είχε επιμεληθεί ο Γιώργος Σημαιοφορίδης και κυκλοφόρησε το 1966 από εκδοτικό οίκο Untimely Books, με είχαν προϊδεάσει. Για το υλικό όμως που βρήκαμε στο αρχείο του ήμουν εντελώς απροετοίμαστη.

Ένας τεράστιος αριθμός σκίτσων που προσπαθούμε να ταξινομήσουμε και να κατατάξουμε σε ομάδες στα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής και κάθε φορά βρισκόμαστε σε αδιέξοδο. «*Όταν ανακάλυψε το Xerox έβγαζε χιλιάδες φωτοαντίγραφα για να εξασφαλίσει ότι θα υπάρχουν αρκετά για τις γενιές που θα' ρθουν*», λέει ο φίλος του αρχιτέκτονας Joe Amisano.

Σκίτσα με μολύβι, κραγιόνι, μαρκαδόρο, μπικ, στυλό, πενάκι, πινέλο. Σκίτσα μικρά, πολύ μικρά 3 x 5 εκ. σκίτσα, μεγάλα 50 x 70 εκ. Σκίτσα σε ριζόχαρτο, διαφανές, χασαπόχαρτο, χαρτόνι, κανσόν, χαρτοπετσέτες, sous-plats, χαρτί κουζίνας, ρολό τουαλέτας, πιάτα, τασάκια, νάυλον σακκούλες, σε ο,τιδήποτε έβρισκε μπροστά του. Δοκιμάζει, πειραματίζεται με τεχνικές και υλικά. Εκατοντάδες μικρά και μεγάλα μπλοκ που τον συνόδευαν στα ταξίδια του με σκίτσα και σημειώσεις. Στην πρώτη σελίδα πάντοτε το όνομα και η διεύθυνσή του: «*Σε περίπτωση που τα βρείτε παρακαλώ να τα επιστρέψετε στον ...*».

Μια μικρή ομάδα έργων του, ανήκουν στην περίοδο που έζησε στο Παρίσι και παρακολουθούσε ελεύθερα μαθήματα ζωγραφικής σε ατελιέ. Κυρίως γυμνά. Άλλη

μια ομάδα, δεν πρέπει να ξεπερνούν τα 20, ανήκουν στη δεκαετία του '30. Η τεχνοτροπία τους περισσότερο συντηρητική, αυστηρή.

Αυτοπροσωπογραφία, η μητέρα του, η Καλλιοπίτσα, ο μικρός αγαπημένος του ανιψιός Μωυσής, το δεύτερο παιδί της αδελφής του Μαρίκας που σκοτώθηκε πρόωρα λίγο μετά τον Πόλεμο στα 29 του χρόνια. Πρόσωπα συγγενικά αγαπημένα. «*Βόλος 1930*». Τρία από αυτά ο Ηρακλής, η Ματίνα, και ένα ακόμη ανώνυμο κορίτσι είναι περισσότερο αφαιρετικά. Οι αδρές γραμμές προετοιμάζουν για τη μεταπολεμική περίοδο.

Μερικά ακόμη παλιά αχρονολόγητα σκίτσα. Μια μάνα με το παιδί της. Να είναι η Νόρα με την πρώτη τους κόρη την Ελένη; Μία ηλικιωμένη γυναίκα που ράβει. Τα φυλάει με προσοχή σε ένα φάκελο. «*Σκίτσα παλιά*», γράφει απ' έξω.

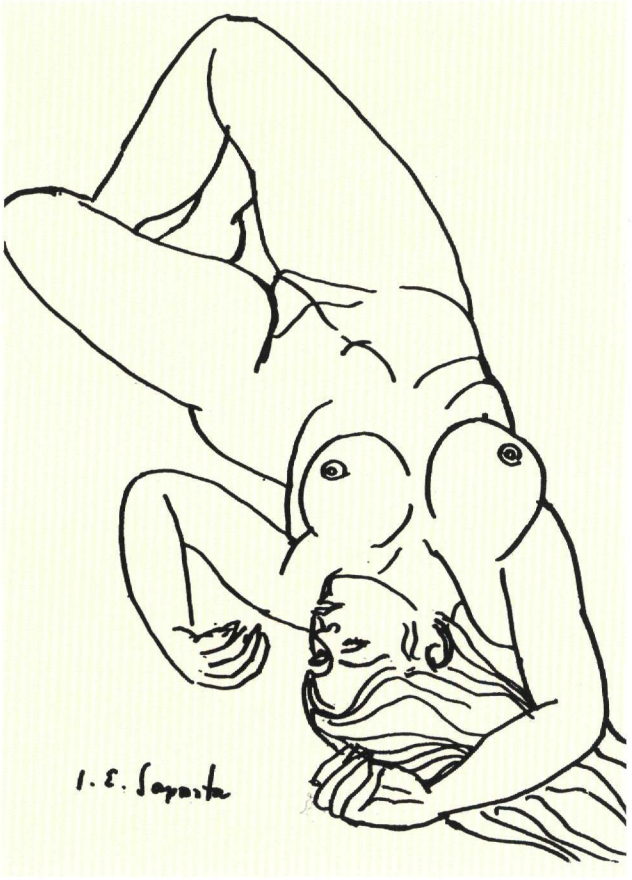
Την υπόλοιπη δουλειά του μπορεί κανείς να τη χωρίσει σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τοπία και γυναικεία γυμνά. Υπάρχουν ακόμη κάποιες μικρότερες ομάδες σχεδίων, ζώα –κυρίως άγρια που σκιτσάρει μελετώντας τα στο ζωολογικό κήπο–, σκηνές δρόμου και καθημερινής ζωής, πορτραίτα κ.ά. Είναι όμως πολύ μικρός ο αριθμός των σχεδίων που εντάσσονται σε αυτές.

Η γη, η φύση, η γυναίκα είναι τα θέματα που συγκινούν και απασχολούν τον Σαπόρτα.

Στην πρώτη κατηγορία, τα τοπία, διαπιστώνονται αρκετές διαφοροποιήσεις που ξεκινούν προφανώς από την ίδια την πηγή της έμπνευσης. Διαφορετική είναι η φύση της Πολυνησίας, της Χαβάης ή της Αργεντινής από αυτήν της Φλωρεντίας, της Βρετάνης, της Πορτογαλίας, της Ελλάδας.

Όπου το τοπίο είναι πλούσιο, η βλάστηση πυκνή, το πράσινο κυριαρχεί, όπως συμβαίνει στα δάση με τα πανύψηλα δέντρα και το γυαλιστερό φύλλωμα. Εδώ ο μαρκαδόρος έχει πάχος, το σχέδιο είναι πληθωρικό, ρευστό, υγρό, κάποιες φορές φλύαρο. Όταν το τοπίο είναι τροπικό με μπανανιές, λουλούδια και κοκοφοίνικες, ένας έντονος αισθησιασμός ξεπηδά μέσα από το σχέδιο του Σαπόρτα.

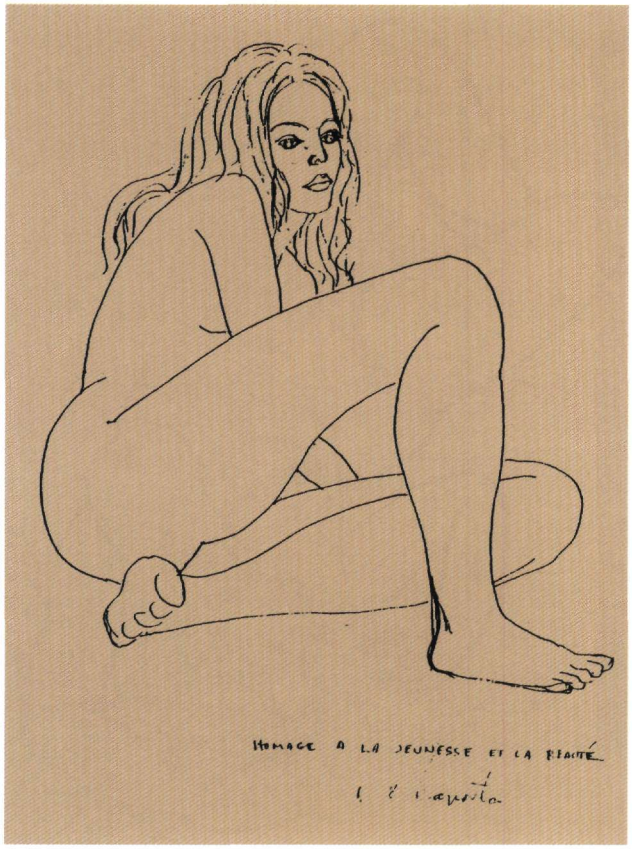
Όταν σχεδιάζει τα νησιά του Σαρωνικού και των Κυκλάδων, τις ορεινές κορυφογραμμές της Κρήτης τις ελληνικές θάλασσες, οι γραμμές του γίνονται λιτές, αδρές, λεπτές, αυστηρές και ταυτόχρονα αφάνταστα ευαίσθητες. Μονοκοντυλιές που διαγράφουν το σχήμα των βράχων, το περίγραμμα των ακτογραμμών, τη γραμμή του ορίζοντα. Μικρά τρυφερά σκίτσα φτιαγμένα μέσα στο καράβι, στο καΐκι, στο πέλαγος. Τα κοιτάς και νιώθεις ότι βρίσκεσαι κι εσύ καταμεσής στο πέλαγο. Ακούς το κράξιμο των γλάρων που προβάλλουν μέσα από αυτά. Παρατηρώντας τον όγκο της Μονής του Τοπλού (εικ. 4) με πολύ λίγες γραμμές, τις απαραίτητες, νιώθεις τον ήλιο που καίει, τη δροσιά του σούρουπου, την υγρασία της θάλασσας.



Εικ. 6. Γυμνό με την υπογραφή του Ι. Σαπόρτα.

Τα σκίτσα του Σαπόρτα σε ταξιδεύουν μαζί τους. Αν και ασπρόμαυρα τα περισσότερα, σε γεμίζουν χρώμα και φως. Κάποια από αυτά, σχεδιασμένα με γαλάζιο ή μαβί μαρκαδόρο, σε μεταφέρουν σε κάποιες ώρες της αυγής και του σούρουπου, όταν ταξιδεύοντας καταμεσής στη θάλασσα, η στεριά μακριά, το νερό τριγύρω, όλα παίρνουν τις αποχρώσεις ενός μονάχα χρώματος. Είναι κάποιες μαγικές ώρες που όλα χάνονται μέσα στο όνειρο.

Σπάνια, πολύ σπάνια, επιχρωματίζει τα σκίτσα του φωτίζοντάς τα με το φως της καθημερινής ζωής. Δεν ξέρω γιατί, αλλά τα σχέδια των νησιών του Σαπόρτα



Εικ. 7. Ι. Σαπόρτα, *Hommage à la jeunesse et la beauté* (*Ύμνος στη νεότητα και την ομορφιά*).

μου φέρνουν στο νου τους στίχους του Ελύτη:

«*Η στεριά που βοντά & υψώνει αυχένα*
ένα λίθινο άλογο που ιππεύει ο πόντος
οι μικρές κυανές φωνές μυριάδες
η μεγάλη λευκή κεφαλή Ποσειδώνος».[6]

Έχουν κάποιες ομοιότητες οι στίχοι με τα σχέδια. Είναι αυτή η ματιά στα μικρά, τα ασήμαντα, στα μεγάλα, στα αιώνια. Είναι αυτή η αδρή ευαισθησία που σε αγγίζει, σε γεμίζει, σε κάνει ευτυχισμένο χωρίς να ξέρεις το γιατί, και που εμείς οι "σοβαροί" άνθρωποι ντρεπόμαστε να πούμε ότι τη νιώθουμε, δεν τολμάμε να αφήσουμε τον εαυτό μας να την αισθανθεί μην και μας πούνε αισθηματίες, υπερβολικούς, μην και φανούμε λιγότερο σοβαροί, λιγότερο επιστήμονες. Αυτή η ματιά που οι πραγματικά μεγάλοι, όπως και οι γνήσια απλοί, τη νιώθουν και την εκφράζουν χωρίς αιδώ, χωρίς κομπορρημοσύνη.

Έτσι γνήσια απλός, πραγματικά μεγάλος, ο Σαπόρτα σχεδιάζει, σχεδιάζει ασταμάτητα. Γεμίζει το ένα μπλοκ μετά το άλλο. Εκεί όμως που ο Σαπόρτα αφήνει ελεύθερη όλη την ψυχή του είναι τα γυναικεία γυμνά.

Γυναίκες, γυναίκες, γυναίκες (εικ. 3, 5-7). Αισθησιακές, νωχελικές, πληθωρικές, αποπνέουν θηλυκότητα, ερωτισμό, αυτοπεποίθηση, αποδοχή. Κορμιά γεμάτα, με έντονες καμπύλες, ανατολίτικα κορμιά:

«*Η Έρση, η Μυρτώ, η Μαρίνα,*
η Ελένη, η Ρωξάνη, η Φωτεινή,
η Άννα, η Αλεξάνδρα, η Κύνθια
... αντίκρυ του πελάγους η Μυρτώ να στέκει
σαν ωραίο οκτώ ή σαν κανάτι»[7]

και πάλι η ηχώ του Ελύτη.

Γυναίκες ξαπλωμένες αμέριμνα στην ξεγνοιασιά του ονείρου με αφημένα τα μαλλιά στα χάδια του ανέμου, γυναίκες που πετάνε ελεύθερες στα ουράνια:

«*Όπου η Ζωή αρμενίζει προς τ' αγνάντεμα...*
Έρωτας την υπόσχεση του μουρμουρίζει»[8]

λέει ο Ελύτης. «*Hommage à la jeunesse et la beauté*», σημειώνει ο Σαπόρτα (εικ. 7).

Είναι κάποια σχέδια, ανάμεσα στα πολλά, που ο Σαπόρτα αγαπά ιδιαίτερα και αυτά τα δουλεύει, τα ξαναδουλεύει. Παραλλαγές πάνω στο ίδιο μοτίβο. Τα τυπώνει σε χαρτί σέλλερ, σε κανσόν σε φόντο γκρι, λευκό, ώχρα, γαλάζιο, σε σμίκρυνση, σαν μικρό επισκεπτήριο, σε μεγέθυνση όσο σηκώνει το μηχάνημα. Κάποιες φορές τα επιχρωματίζει: ολόκληρα ή μικρές λεπτομέρειες. Λίγο γαλάζιο στον ουρανό, λίγη σέπια ή πορτοκαλί στη γυμνή σάρκα.

Αυτή η αγάπη του για τη φύση, για τον άνθρωπο, περνά αβίαστα στην αρχιτεκτονική του. Σε ένα λεύκωμα έξι αρχιτεκτόνων της Ατλάντα, που κυκλοφορεί το 1985 με τίτλο *Architects sketchbook of Atlanta* και όπου κάθε ένας από αυτούς καλείται να εκφράσει τις απόψεις του για την αρχιτεκτονική και την πόλη του με σκίτσα. Ο Σαπόρτα γράφει: «*Καμία αρχιτεκτονική δεν πρέπει να πραγματοποιείται χωρίς να λαμβάνει υπόψη της το φυσικό, το ανθρώπινο και το δομημένο περιβάλλον. Όποιος θέλει να ασχοληθεί με την αρχιτεκτονική πρέπει να αρχίσει από την κατανόηση της φυσικής ομορφιάς που μας περιτριγυρίζει, τα δέντρα, τις λίμνες, τα ποτάμια, το ήρεμο ή ανώμαλο ανάγλυφο του εδάφους. Ύστερα να κοιτάξει τους όμορφους άντρες τις γυναίκες τα παιδιά, τη ζεστή και εκδηλωτική τους φύση και την τάση τους να είναι μαζί, να συμμετέχει στη χαρά και τη θλίψη. Είναι μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, τη φύση, το κλίμα και τη ζωή, την*

ενθουσιασμένη ανθρωπότητα που εμείς οι αρχιτέκτονες πρέπει να δοκιμάσουμε να δημιουργήσουμε ένα ανθρώπινο περιβάλλον αντάξιο των μελλοντικών γενεών. Άστε μας να δημιουργήσουμε χώρους για δουλειά, για ζωή, για αγορές, για παιγνίδι, για σπουδή, για ίαση. Χώρους για να γεννηθείς, να ξαναγεννηθείς, χώρους όπου ο άνθρωπος να μπορεί να χαρεί την τέχνη, τη μόδα, την ομορφιά και πάνω απ' όλα να χαρεί ο ένας τον άλλο».[9]

Αυτή τη χαρά της ζωής, αυτή την απλόχερη μοιρασιά της με τους γύρω του, τους δικούς του, τους αγαπημένους, τους φίλους, τους άντρες, τις γυναίκες, τα παιδιά, τα ζώα, τη φύση πέρασε ο Σαπόρτα στο έργο του, αρχιτεκτονικό και ζωγραφικό.

Την έκανε βίωμα, τρόπο ζωής. Ένα μεγάλο ζεστό χαμόγελο, που φώτιζε το πρόσωπό του κι αντανακλούσε επάνω σου. Σε κέρδιζε, σε σαγήνευε... Γεύεται τη ζωή με μάτια ορθάνοιχτα, και την αποτυπώνει μέσα στις εικόνες του.

Τώρα ο Σαπόρτα, ο Έλληνας, ο Σεφαρδίτης, ο Ισπανός, ο Σαπόρτα πολίτης του κόσμου άφησε το κεφάλι του στα χέρια του Θεού. Πίσω του, δώρο για μας τα σχέδιά του «*Τώρα στα μέτωπά μας γειτονέψανε άστρα!*».[10]

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Το Αρχείο Ι. Σαπόρτα καταγράφεται από την επιστημονική συνεργάτιδα των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Λέτη Αρβανίτη-Κρόκου.

1. *Ισαάκ Σαπόρτα – Επάγγελμα Αρχιτέκτων. Μία αφήγηση ζωής* (Αθήνα 1996) 15.

2. Ι. Σαπόρτα, *Μπλοκ σημειώσεων* Ι,1 (Αθήνα 9.4.1941) Αρχείο Σαπόρτα ΑΝΑ (ανέκδοτο).

3. Σαπόρτα (σημ. 1) 41.

4. Ι. Σαπόρτα, *Μπλοκ σημειώσεων* ΙΙ 10-11 (12.5.47) Αρχείο Σαπόρτα ΑΝΑ (ανέκδοτο).

5. J. Amisano, Συνέντευξη στην Ατλάντα, 1998.

6. Ο. Ελύτης, *Το Άξιον Εστί* (Αθήνα 1959) 73.

7. Ό.π. 75.

8. Ο. Ελύτης, *Προσανατολισμοί* (Αθήνα 1978) 14-15.

9. Ι. Σαπόρτα, *Architects Sketchbook of Atlanta*, American Institute of Architects (Atlanta 1985).

10. Ελύτης (σημ. 8) 41.

MARO KARDAMITSI-ADAMI
The Drawings of Isaac Saporta

In Spring 2000 I went to Atlanta, Georgia together with my colleague Margarita Sakka-Thivaiou, in order to receive the architectural archive of Isaac Saporta (1910-1998). Of Jewish origin, Saporta was born in Volos, where he spent his childhood. He studied architecture in Vienna and then travelled round Europe, where he got to know personalities in the intellectual world, formed friendships, and found himself at the centre of developments in architecture. He returned to Athens and settled there, marrying Nora Nechama, daughter of the distinguished Thessaloniki lawyer Joseph Nechamas. The war would take Saporta to the mountains as a member of the Resistance and Nora to a German concentration camp. They were reunited in 1945, decided to emigrate and in 1947 left for Atlanta to begin a new life.

In Atlanta Saporta would work, build and teach as an academic at the local architectural college, while engaging himself in the struggle for black civil rights and the protection of the environment. He retained his close ties with Greece and often made visits there. During the last

of these he decided to leave his architectural archive to the Archives of Neo-Hellenic Architecture at the Benaki Museum, even though he had already received an approach from the architectural school at Georgia Tech.

As well as his architectural designs, we found in the archive a huge number of drawings... mainly sketches made with pencil, crayon, marker pen, biro, dip-pen, paintbrush, fountain pen... small sketches, tiny sketches (3 x 5 cm), large sketches (50 x 70 cm)... sketches on ricepaper, tracing paper, cardboard, wrapping paper... experiments with techniques and materials.

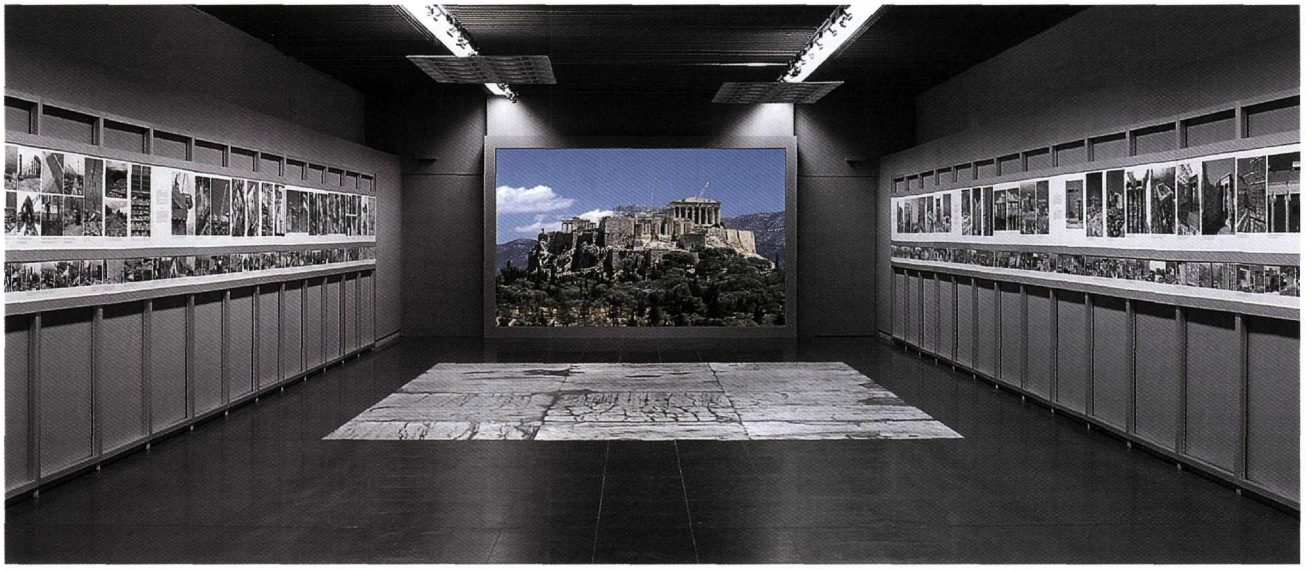
Just a few drawings belong to the pre-war period. The vast majority, almost 99% of the total, were made between 1947 and the time of his death. His output falls into two main categories –landscapes and female nudes. There are also smaller groups –animals, street scenes and episodes from everyday life, portraits– but the numbers are very small.

He rarely coloured his sketches and worked mainly in black and white. But he fills you with light and colour... sometimes incredibly frugal, sometimes luxuriant. Sensitive, sensual, he gives free range to his personality and his soul, without any sign eithe of shame or of boastfulness.

Perhaps the most important aspect of his work are the female nudes. The lines of Elytis come to mind: "*A glance at the small, the trivial, the great, the eternal*". Some drawings he was especially fond of and reworked again and again... reducing, enlarging, elaborating by adding or removing details.

Saporta's whole philosophy and life emerges from his drawings. The joy of existence, the open-handed sharing of this joy with those around one, family and friends, love of beauty, youth, life. "*Hommage à la jeunesse et la beauté*", as he himself wrote at the foot one of his female nudes.

ΧΡΟΝΙΚΑ



Άποψη της έκθεσης *Σωκράτης Μαυρομμάτης. Έργα Συντήρησης Μνημείων Ακροπόλεως* (φωτ.: Σ. Μαυρομμάτης).

Α. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

❑ *Η Υαλουργία των Σουλτάνων*
(20 Φεβρουαρίου - 15 Μαΐου 2002).
Διοργάνωση: Corning Museum of Glass, Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.
Σχεδιασμός έκθεσης: Σταμάτης Ζάννος.
Χορηγία: ΤΙΤΑΝ ΑΕ, Γενική Τράπεζα, Χρηματιστήριο Αξιών Αθηνών. Με την υποστήριξη του Υπουργείου Εξωτερικών, του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας και του Υπουργείου Πολιτισμού.
Χορηγοί επικοινωνίας: ΕΡΤ, εφημερίδα *Η Καθημερινή*.

Διεθνής έκθεση με περίπου 140 από τα πιο σημαντικά δείγματα ισλαμικής υαλουργίας που χρονολογούνται από τον 7ο έως τον 19ο αιώνα. Στην έκθεση περιλήφθηκαν έργα εμπνευσμένα από τις παραδόσεις της ύστερης αρχαιότητας, αντικείμενα από την περίοδο ακμής της ισλαμικής υαλουργίας ζωγραφισμένα με μεταλλικά χρώματα και σμάλτο, και μεταγενέστερα σκεύη από την Περσία και την Ινδία. Διαρθρωμένη θεματικά και χρονολογικά, η έκθεση παρουσίασε όλες τις κύριες τεχνικές κατασκευής γυαλιού, παρέχοντας στον θεατή μια συνοπτική εικόνα των σχημάτων, των τεχνικών και των λαμπερών χρωμάτων που χρησιμοποιούν οι μουσουλμάνοι υαλουργοί. Η έκθεση εγκαινιάστηκε στο Corning Museum of Glass και στη συνέχεια στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Στην Ευρώπη παρουσιάστηκε αποκλειστικά στο Μουσείο Μπενάκη.
Κατάλογος: Stefano Carboni, David Whitehouse, *Η υαλουργία των σουλτάνων* (Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική, μτφρ. από τα αγγλικά Μάρια Διαμάντη ISBN 960-8452-88-0).

❑ *Χαράλαμπος Σφαέλλος Αρχιτεκτονική – Ανάπτυξη*
(28 Μαΐου - 23 Ιουνίου 2002).
Διοργάνωση: Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής.

Στην έκθεση παρουσιάστηκε το σύνολο του έργου του αρχιτέκτονα Χαράλαμπου Σφαέλλου, στην Ελλάδα και το εξωτερικό.
Κατάλογος: *Χαράλαμπος Σφαέλλος. Αρχιτεκτονική – Ανάπτυξη* (Αθήνα 2002, επιμ. Μαργαρίτα Σάκκα-Θηβαί-

ου, Αλίκη Τσίργιαλου, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8452-91-0).

❑ *Lila de Nobili – Γιάννης Τσαρούχης. Μια συνάντηση*
(4 Ιουλίου - 23 Σεπτεμβρίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη.

Η έκθεση –ελάχιστος φόρος τιμής στη μεγάλη σκηνογράφο, ζωγράφο και ενδυματολόγο– αποτελεί μια πρώτη επαφή του κοινού με το άγνωστο στην Ελλάδα έργο της Lila de Nobili (1916-2002). Η συνάντησή της με τον Γιάννη Τσαρούχη στις δεκαετίες του '60 και του '70 εξελίχτηκε σε στενή φιλία και σε διαρκή διάλογο γύρω από την ουσία της ζωγραφικής και της τέχνης γενικότερα. Στην έκθεση συγκεντρώθηκαν από το Μουσείο Γιάννη Τσαρούχη και ιδιωτικές συλλογές περισσότερα από 200 έργα της de Nobili, δείγματα της δουλειάς της στο θέατρο και την όπερα αλλά και της ζωγραφικής της δεξιοτεχνίας. Παράλληλα, παρουσιάστηκαν και γύρω στα 40 έργα του Γιάννη Τσαρούχη, που αναδεικνύουν την καλλιτεχνική συγγένεια και τους κοινούς προβληματισμούς των δύο δημιουργών.

Κατάλογος: *Lila De Nobili – Γιάννης Τσαρούχης. Μια συνάντηση* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα 2002, επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Μάρια Διαμάντη, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8452-93-7).

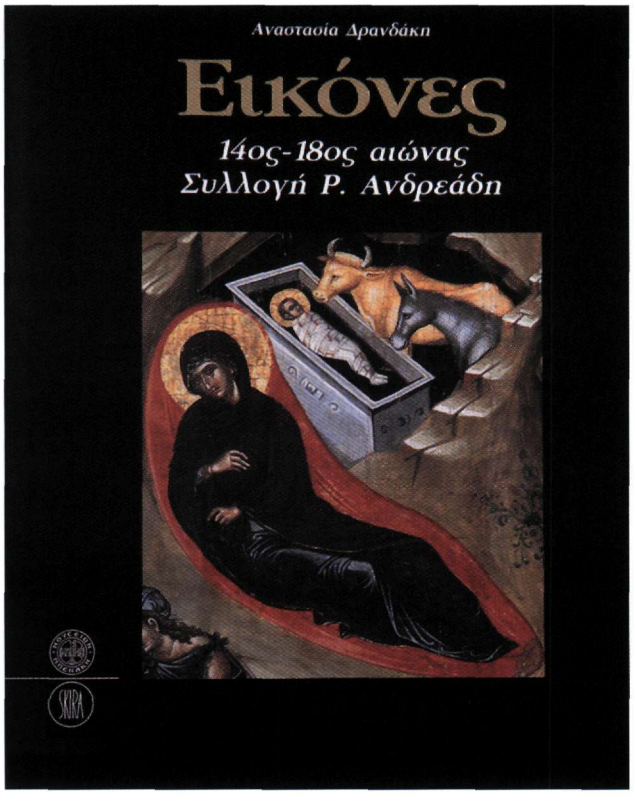
❑ *Σωκράτης Μαυρομμάτης. Έργα Συντήρησης Μνημείων Ακροπόλεως*
(1-20 Οκτωβρίου 2002).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Επιτροπή Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως.

Η έκθεση παρουσίασε το έργο της αποκατάστασης των κλασικών μνημείων του βράχου της Ακρόπολης μέσα από τις φωτογραφίες του Σωκράτη Μαυρομμάτη, ο οποίος παρακολούθησε με τον φακό του την προετοιμασία και την εκτέλεση των εργασιών.
Κατάλογος: *Τα έργα στην Αθηναϊκή Ακρόπολη (1975-2002). Φωτογραφίες του Σωκράτη Μαυρομμάτη* (εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού, Επιτροπή Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-214-030-5, αγγλική ISBN 960-214-031-3).

❑ *Κειμήλια της Αρμενίας από την Κιλικία. Το Μουσείο του Καθολικοσάτου στο Αντελιάς της Βηρυτού*
(30 Οκτωβρίου - 10 Δεκεμβρίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Μεταβυζαντινής Συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, με τη συμπαράσταση της Αρμενικής Κοινότητας και της Αρμενικής Εκκλησίας της Ελλάδας.
Σχεδιασμός έκθεσης: Σταμάτης Ζάννος.
Χορηγία: Υπουργείο Πολιτισμού, Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου.
Χορηγική υποστήριξη: Μητρόπολις των εν Ελλάδι ορθοδόξων Αρμενίων, ALPHA Ασφαλιστική σε συνεργασία με τους ανταποκριτές των Lloyd's, Γ. Καραβίας και συνεργάτες ΕΠΕ.

Η έκθεση διαπραγματεύεται την ιστορία και την τέχνη των Αρμενίων της Κιλικίας από την περίοδο του μεσαιωνικού βασιλείου της Μικράς Αρμενίας, τον 11ο αιώνα, έως τον μεγάλο διωγμό του 1915. Τα περίπου 80 αντικείμενα που εκτέθηκαν, προέρχονται από τους θησαυρούς του πατριαρχικού ναού της Αγίας Σοφίας, και μεταφέρθηκαν από το καραβάνι των προσφύγων στον δρόμο της φυγής και του εκπατρισμού από το Σις της Κιλικίας, στο Χαλέπι και τέλος στο Αντελιάς της Βηρυτού, όπου σήμερα έχει την έδρα του ο Καθολικός

Άποψη της έκθεσης *Χρόνης Μπότσογλου – Μια προσωπική Νέκυια (1993-2000). Ένα εικαστικό δοκίμιο για τη Μνήμη* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).



του Μεγάλου Οίκου της Κιλικίας.
Κατάλογος: *Κειμήλια των Αρμενίων της Κιλικίας* (εκδ. Ολκός, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8154-20-0, αγγλική ISBN 960-8154-19-7).

❑ *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας από τη συλλογή της Ρένας Ανδρεάδη*
(5 Νοεμβρίου - 5 Δεκεμβρίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη

Η παρουσίαση εικόνων από τη Συλλογή της Ρένας Ανδρεάδη μέσα στις αίθουσες της Βυζαντινής Συλλογής σηματοδοτεί τον αναπόσπαστο δεσμό της με το Μουσείο Μπενάκη –μέλος της Διοικητικής Επιτροπής από το 1967 έως το 1996–, και αποτελεί για το μουσείο μια ελάχιστη έκφραση ευγνωμοσύνης και τιμής στη μνήμη της. Η συλλογή των εικόνων της είναι από τις πιο σημαντικές ιδιωτικές συλλογές του είδους, προσφέροντας ένα πανόραμα των ελληνικών φορητών εικόνων από τον 14ο έως τον 18ο αιώνα και μια αφετηρία για να ανακαλύψει κανείς τα κοινά στοιχεία αλλά και την εκφραστική πολυμορφία που τις διακρίνει.
Έκδοση: Αναστασία Δρανδάκη, *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Skira, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 88-8491-109-5, αγγλική ISBN 88-8118-963-1).

❑ *Χρόνης Μπότσογλου – Μια προσωπική Νέκυια (1993-2000). Ένα εικαστικό δοκίμιο για τη Μνήμη*
(17 Δεκεμβρίου 2002 - 19 Ιανουαρίου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.

Παρουσίαση ενός πολύπτυχου έργου του Χρόνη Μπότσογλου, από την περίοδο 1993-2000. Ο τίτλος αναφέρεται στη ραψωδία λ της Οδύσσειας, στην οποία περιγράφεται η κάθοδος του Οδυσσέα σε έναν τόπο όπου δεν υπάρχει φως και όπου μέσα από μια τελετή "νεκρομαντείας" συναντά και συνομιλεί με τις σκιές των πεθαμένων. Στη δική του προσωπική "νέκυια", ο καλλιτέχνης προσπάθησε να εικονίσει το πώς θυμάται κάποια πρόσωπα που δεν υπάρχουν σήμερα και έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη ζωή του. Το έργο αυτό φιλοδοξεί να αποτελέσει ένα εικαστικό δοκίμιο πάνω στη μνήμη.
Έκδοση: Χρόνης Μπότσογλου, Άγγελος Δεληβορριάς, Δημήτρης Μαρωνίτης, Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος, *Είδωλα καμόντων. Μια προσωπική Νέκυια* (εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-375-471-4).

Β. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

❑ *Le bijou grec. Reproductions des Collections du Musée Benaki*
Γενεύη, Hôtel du Rhône (25 Φεβρουαρίου - 10 Μαρτίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.
Στο πλαίσιο της εκδήλωσης *Art et Sciences de la Grèce* στη Γενεύη παρουσιάστηκαν κοσμήματα από τις συλλογές του μουσείου.

❑ *Φωτογραφίες του James Robertson «Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες» 1853-1854 από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*
Λονδίνο, Ελληνικό Κέντρο (17 Απριλίου - 17 Μαΐου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, Ελληνικό Κέντρο Λονδίνου.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν 38 πρωτότυπες φωτογραφίες του διακεκριμένου Σκωτσέζου περιηγητή-φωτογράφου James Robertson (1813-1888). Οι φωτογραφίες αυτές απαρτίζουν το portfolio *Photographs by Robertson. Athens and Grecian Antiquities* και προέρχονται από την πρώτη επίσκεψή του στην Αθήνα. Συμπληρωματικά εκτίθενται τέσσερις φωτογραφίες του ιδίου που ανήκουν σε άλλες συλλογές.
Κατάλογος: *Φωτογραφίες του James Robertson «Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες», 1853-1854 από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1998, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8452-57-0).

❑ *Αθήνα 2001 – Φωτογραφικές όψεις και απόψεις*
Λευκωσία, Καστελλιώτισσα (28 Μαρτίου - 7 Απριλίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, Φωτογραφικός Κύκλος, Αρχή Τηλεπικοινωνιών Κύπρου (ΑΤΗΚ).

Οι περίπου 300 φωτογραφίες της έκθεσης τραβήχτηκαν από 34 νέους Έλληνες φωτογράφους, στους οποίους προστέθηκαν και δύο Γάλλοι, τακτικοί επισκέπτες της Ελλάδας, ο Jean-François Bonhomme και ο Bernard Plossu. Η Αθήνα απεικονίζεται μέσα από την υποκειμενική προσέγγιση νέων καλλιτεχνών φωτογράφων που ζουν σε αυτήν.
Κατάλογος: *Αθήνα 2001 – Φωτογραφικές όψεις και απόψεις* (Αθήνα 2001, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-7404-50-5).

❑ *Heavenly Light. Greek Post-Byzantine Icons from the Velimezis Collection*
Σεούλ, Korea Design Centre (15 Μαρτίου - 16 Ιουνίου 2002).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού Νότιας Κορέας.

Περιοδεύουσα έκθεση με εικόνες της μεταβυζαντινής τέχνης από τη Συλλογή του Αιμίλιου Βελιμέζη. Η έκθεση πραγματοποιείται στο πλαίσιο των διεθνών αθλητικών και πολιτιστικών γεγονότων που διοργανώνονται στη Σεούλ.
Κατάλογος: *Greek Post-Byzantine Icons from the Velimezis Collection* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – HaNa AdCom, Σεούλ 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8452-90-2, κορεατική/αγγλική ISBN 89-952880-0-0).

❑ *NELLY Δρέσδη – Αθήνα – Νέα Υόρκη*
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού - Παράρτημα Βερολίνου.

Μέσα από τις φωτογραφίες της έκθεσης αποτολμάται μια αναδρομική προσέγγιση του έργου της μεγάλης φωτογράφου Έλλης Σεραϊδάρη. Η έκθεση περιόδευσε στις ακόλουθες πόλεις:
Kleve (Ολλανδία), B. C. Koekkoek Haus (3 Μαρτίου - 28 Απριλίου 2002),
Tübingen (Γερμανία), Gallerie der Stadt Tuttlingen (13 Σεπτεμβρίου - 20 Οκτωβρίου 2002),
Μόναχο (Γερμανία), Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (30 Οκτωβρίου - 15 Δεκεμβρίου 2002).
Κατάλογος: *NELLY, Dresden – Athens – New York* (εκδ. Prestel Verlag, Griechische Kulturstiftung, Μόναχο-Λονδίνο-Νέα Υόρκη 2001, έκδοση: αγγλική/γερμανική ISBN 3-7913-2553-1).

❑ Τα Φωτογραφικά Αρχεία, στο πλαίσιο της 14ης διεθνούς φωτογραφικής διοργάνωσης της Θεσσαλονίκης «Φωτογραφική Συγκυρία 2002» (15 Φεβρουαρίου - 25 Μαρτίου 2002), συμμετείχε με δύο εκθέσεις:

Κωνσταντίνος Μάνος, The Greek Portfolio
Θεσσαλονίκη, Δημοτική Πινακοθήκη (22 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου 2002).
Κατάλογος: *Κωνσταντίνος Μάνος, The Greek Portfolio* (εκδ. Κ. Μάνος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999, έκδοση: ελληνική ISBN 0-393-04683-4).

Πρόσωπα στη Σκιά. Κώστας Μπαλάφας – Βούλα Παπαϊωάννου – Δημήτρης Χαρισιάδης
Θεσσαλονίκη, Αλατζά Ιμαρέτ (19 Φεβρουαρίου - 15 Μαρτίου 2002).
Κατάλογος: *Πρόσωπα στη Σκιά. Κώστας Μπαλάφας – Βούλα Παπαϊωάννου – Δημήτρης Χαρισιάδης* (εκδ. Χάρης Δούκας, Αθήνα 2002, επιμ. Κωστής Αντωνιάδης, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8452-89-9).

❑ *Προσφυγικοί Καημοί (1925-1927) με το φακό της Nelly's από τη συλλογή του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη*
Διοργάνωση: Ένωση Σμυρναίων, Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη.

Με την ευκαιρία της επετείου των 80 χρόνων από τη Μικρασιατική Καταστροφή, παρουσιάστηκε έκθεση με 17 φωτογραφίες της Nelly's από τη συλλογή των Φωτογραφικών Αρχείων με θέμα τους Μικρασιάτες πρόσφυγες. Η συγκεκριμένη φωτογράφιση είχε ανατεθεί στη Nelly's από την αμερικανική οργάνωση Near East Organization, με σκοπό την ευαισθητοποίηση του κοινού για την οικονομική ενίσχυση των προσφύγων. Η έκθεση περιόδευσε:
Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων (5-26 Φεβρουαρίου 2002),
Καλλιθέα, Δημοτική Πινακοθήκη Καλλιθέας «Σοφία Λασκαρίδου» (22 Μαΐου - 5 Ιουνίου 2002),
Νίκαια, Αίθουσα εκδηλώσεων Δημαρχείου Νίκαιας (5-30 Ιουνίου 2002),
Λάρισα, Κηποθέατρο Λάρισας (28-30 Αυγούστου 2002).

❑ *Nelly's, Σώμα και Χορός*
Ρέθυμνο, Κτίριο του Πυροβολικού του Μεσαιωνικού Φρουρίου (21 Αυγούστου - 18 Σεπτεμβρίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, Πολιτιστικός Σύλλογος Ρεθύμνης.

Η έκθεση είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην Καλαμάτα το 1997, στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού. Μέσα από τις 77 φωτογραφίες της έκθεσης διαγράφεται η πορεία της φωτογράφου από τη Δρέσδη της Γερμανίας έως τις μνημειακές φωτογραφίες χορού στην Ακρόπολη, που σκανδάλισαν τη συντηρητική αθηναϊκή κοινωνία του Μεσοπολέμου.
Κατάλογος: *Nelly's, Σώμα και Χορός* (εκδ. Άγρα – Άμμος, Αθήνα 1997, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-325-221-2).

❑ *Nelly's, Σώμα και Χορός*
Αθήνα, Κέντρο Εικαστικών Τεχνών Γ. Καρύδη (20 Δεκεμβρίου 2002 - 15 Φεβρουαρίου 2003).
Διοργάνωση: Δήμος Φιλοθέης, Μουσείο Μπενάκη, Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας.

Έκθεση της γνωστής φωτογράφου Nelly's. Οι φωτογραφίες που εκτέθηκαν είναι 21 πρωτότυπες εκτυπώσεις από τα χρόνια που ζούσε στη Δρέσδη, την Ελβετία και την Αθήνα, καθώς και 73 σύγχρονες εκτυπώσεις από τα πρωτότυπα αρνητικά.
Κατάλογος: *Nelly's, Σώμα και Χορός* (εκδ. Άγρα – Άμμος, Αθήνα 1997, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-325-221-2).

Γ. ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΑΛΛΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΜΕ ΔΑΝΕΙΣΜΟ ΕΡΓΩΝ

– *Από την Πεντέλη στον Παρθενώνα.* Μόσχα, Κρατικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής (10 Απριλίου - 10 Μαΐου 2002).
Διοργάνωση: Υπουργείο Τύπου και ΜΜΕ, Γραφείο Τύπου Μόσχας. Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων.
– *1884-1930: Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο.* Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (29 Μαρτίου - 31 Οκτωβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων.
– *Άνθρωπος και Τοπίο, Ελληνική Φωτογραφία 1930-1960.* Βραζιλία, Ελληνική Πρεσβεία (19 Μαΐου -2 Ιουνίου 2002).
Διοργάνωση: Υπουργείο Εξωτερικών. Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων με παραχώρηση όλου του φωτογραφικού υλικού της έκθεσης.
Κατάλογος: *Άνθρωπος και τοπίο. Ελληνική Φωτογραφία 1930-1960* (εκδ. Υπουργείο Εξωτερικών Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική/αγγλική).
– *Η Ιστορία του Ελληνικού Αθλητισμού.* Αθήνα, Πολιτιστικός Οργανισμός του Δήμου Αθηναίων (6 Ιουνίου - 15 Νοεμβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.
– *«Ύδρα – εικαστικές αποτυπώσεις. Έργα Ελλήνων καλλιτεχνών του 20ού αιώνα».* Ύδρα, Μουσείο Ύδρας (15 Ιουνίου - 31 Οκτωβρίου 2002). Συμμετοχή της Πινακοθήκης Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.
Κατάλογος: *Ύδρα – εικαστικές αποτυπώσεις. Έργα Ελλήνων καλλιτεχνών του 20ού αιώνα* (Αθήνα 2002).
– *Ομαδική έκθεση για τον εορτασμό των 40 χρόνων της Ελληνογερμανικής Αγωγής.* Αθήνα, Ελληνογερμανική Αγωγή (10-16 Ιουνίου 2002). Συμμετοχή της Πινακοθήκης Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.
– *Οι Κυκλάδες από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα.* Σαγκρί (Νάξος), Πύργος Μπαζαίου (21 Ιουνίου - 8 Σεπτεμβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων, και του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.
– *Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1917-1974.* Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ιστορικό Κτίριο Πρυτανείας (3 Μαΐου - 30 Σεπτεμβρίου 2002). Συμμετοχή των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής.
Κατάλογος: *Οι Αρχιτεκτονικές Σπουδές στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1917-1974* (Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική/αγγλική).
– *Διπλωματία και συγγραφικό έργο.* Αθήνα, Υπουργείο Εξωτερικών (26 Μαρτίου - 26 Απριλίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων.
Κατάλογος: *Διπλωματία και συγγραφικό έργο* (Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική).
– *TRANSPHOTOMETAFORES: Τροχιές και Διασταυρώσεις.* Ανδαλουσία, Centro Andaluz de la Fotografia (30 Ιουλίου - 15 Σεπτεμβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων.
Κατάλογος: *TRANSPHOTOMETAFORES: Τροχιές και Διασταυρώσεις 2000* (Θεσσαλονίκη 2000, έκδοση: ελληνική/αγγλική).
– *Συνάντηση με τη Βυζαντινή Εφυαλωμένη Κεραμική.* Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (28 Αυγούστου 2002 - 31 Οκτωβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης.
– *Torques: Belleza y Poder.* Μαδρίτη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (26 Σεπτεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης.
Κατάλογος: *Torques: Belleza y Poder* (Μαδρίτη 2002, έκδοση: ισπανική).
– *Bulls. Image and Cult in the Ancient Mediterranean.* Βαρκελώνη, The City History Museum of Barcelona (14 Νοεμβρίου 2002 - 6 Μαρτίου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης.
Κατάλογος: *Bulls. Image and Cult in the Ancient Mediterranean* (Βαρκελώνη 2002, έκδοση: καταλανική/καστιλιάνικη/αγγλική).
– *Το Αιγαίο των Βαλκανικών πολέμων 1912-1913.* Λέσβος, Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνης (8-22 Νοεμβρίου 2002). Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων, και του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων.
Κατάλογος: Ελένη Γαρδίκα-Κατσιαδάκη, Γιώργος Μαργαρίτης, *Το Αιγαίο των Βαλκανικών Πολέμων 1912-1913* (εκδ. Υπουργείο Αιγαίου, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2002).
– *The Lost Arts of the Ancient Goldsmiths. Jewellery Manufacturing in the Ancient Mediterranean world, VII-I century B.C.* Βαλέτα (Μάλτα), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (25 Οκτωβρίου - 24 Νοεμβρίου

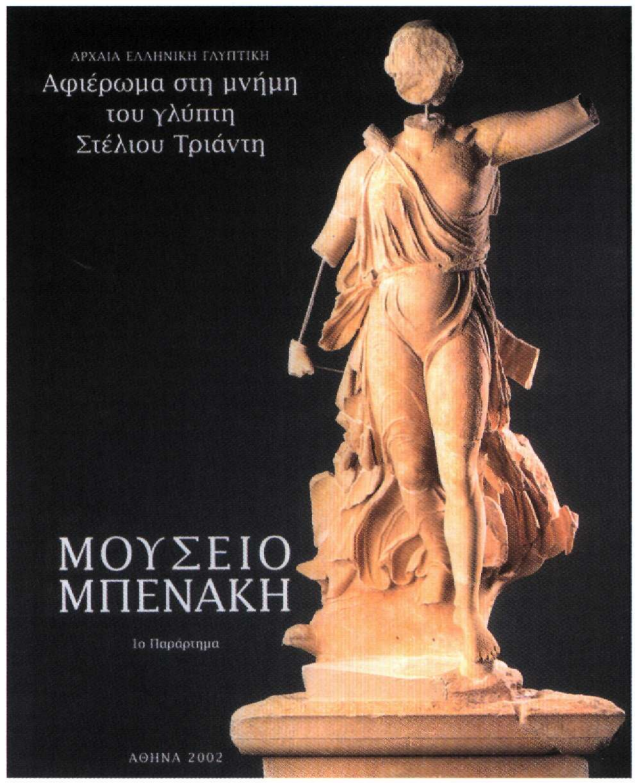
2002). Συμμετοχή του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης.
Κατάλογος: *The Lost Arts of the Ancient Goldsmiths. Jewellery Manufacturing in the Ancient Mediterranean world, VII-I c. B.C.* (Βαλέτα 2002, έκδοση: αγγλική).
– *La Grecia nelle Imagini dei Pittori Filellini Italiani del Museo Benaki* (*Η Ελλάδα των Ιταλών Φιλλελήνων ζωγράφων*). Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (19 Δεκεμβρίου 2002 - 31 Ιανουαρίου 2003).
Διοργάνωση: Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.
Κατάλογος: *Niccolò Tommaseo e il suo mondo. Patrie e nazioni* (Venezia 2002, έκδοση: ιταλική).
– Βούλα Παπαιωάννου *Πρόσωπα στη σκιά.* Αθήνα, Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών (17 Δεκεμβρίου 2002 - 31 Ιανουαρίου 2003).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων, Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών.
– *Δημήτρης Χαρισιάδης. Πρόσωπα στη σκιά.* Αθήνα, Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών (5 Νοεμβρίου 2002 - 22 Νοεμβρίου 2002).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων, Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών.
– *Πήλινα και Γύψινα Παιχνίδια.* Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Π.Λ.Ι. «Β. Παπαντωνίου» (12-31 Δεκεμβρίου 2002). Συμμετοχή των Τμημάτων Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας και Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.
Κατάλογος: *Πήλινα και γύψινα παιχνίδια* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική).

Δ. ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Στο Μουσείο Μπενάκη πραγματοποιήθηκαν σημαντικές πολιτιστικές εκδηλώσεις, όπως παρουσιάσεις βιβλίων, συνεντεύξεις τύπου ή διαλέξεις –ενδεικτικά αναφέρουμε τη διάλεξη της προέδρου της Ιρλανδίας Mary Mac Alleese κατά τη διάρκεια της επίσημης επίσκεψής της στην Αθήνα στις 9 Ιουλίου 2002 ή την παρουσίαση της συγκεντρωτικής έκδοσης του ποιητικού έργου του Οδυσσέα Ελύτη *Ποίηση* από τις εκδόσεις Ίκαρος. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν οι ακόλουθες εκδηλώσεις:

❑ Ημερίδα για τον Στέλιο Τριάντη (26 Ιανουαρίου 2002).

Το Μουσείο Μπενάκη και οι αρχαιολόγοι φίλοι του γλύπτη Στέλιου Τριάντη, τιμώντας τη μνήμη του και με αφορμή τη συμπλήρωση τριών χρόνων από τον θάνατό του, οργάνωσαν επιστημονική ημερίδα με ανακοινώσεις για μνημεία και προβλήματα της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής, στην έρευνα της οποίας η συμβολή του Στέλιου Τριάντη υπήρξε εξαιρετικά σημαντική. Τα πρακτικά της ημερίδας κυκλοφόρησαν ως 1ο παράρτημα του περιοδικού *Μουσείο Μπενάκη.*



❑ Μουσικές εκδηλώσεις.

Στις 4 Ιουνίου ο συνθέτης Χάρης Βρόντος παρουσίασε έξι έργα του για μουσική δωματίου με κουαρτέτο εγχόρδων, πιάνο και φωνή.

Στις 14 Ιουνίου το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου διοργάνωσε συναυλία κουαρτέτου εγχόρδων.

Στις 18 Ιουνίου πραγματοποιήθηκε συναυλία μπαρόκ μουσικής με αφορμή την παρουσίαση του εκδοτικού έργου του Ινστιτούτου της Βενετίας.

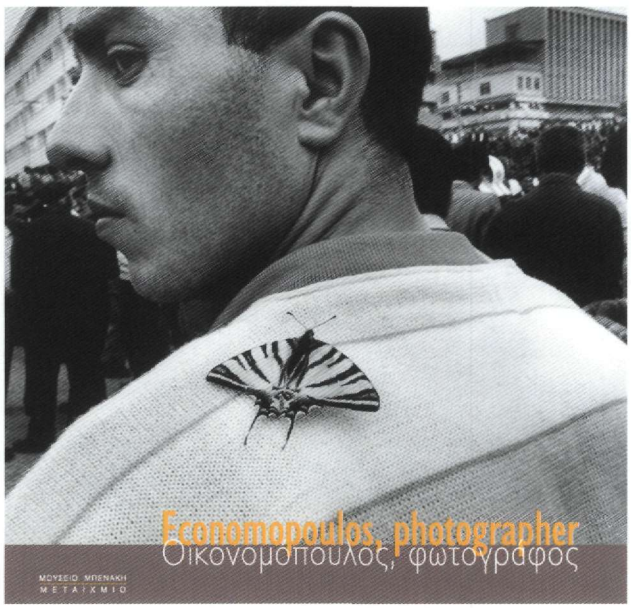
❑ Εκδήλωση μνήμης με τη Δόμνα Σαμίου (14 Οκτωβρίου 2002).

Με αφορμή τα 80 χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή διοργανώθηκε συναυλία της Δόμνας Σαμίου με μικρασιατικά τραγούδια και ανάγνωση προφορικών μαρτυριών από τη λαογράφο Μιράντα Τερζοπούλου.

❑ Διαλέξεις του σωματείου «Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη» (Νοέμβριος 2002).

Το Σωματείο των Φίλων του μουσείου οργάνωσε τρεις διαλέξεις στο αίθριο του μουσείου τον Νοέμβριο με θέμα τη Φωκίδα. Οι διαλέξεις παρουσίασαν την ιστορία και την αρχαιολογία της περιοχής από τα νεολιθικά έως και τα βυζαντινά χρόνια.

Ε. ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

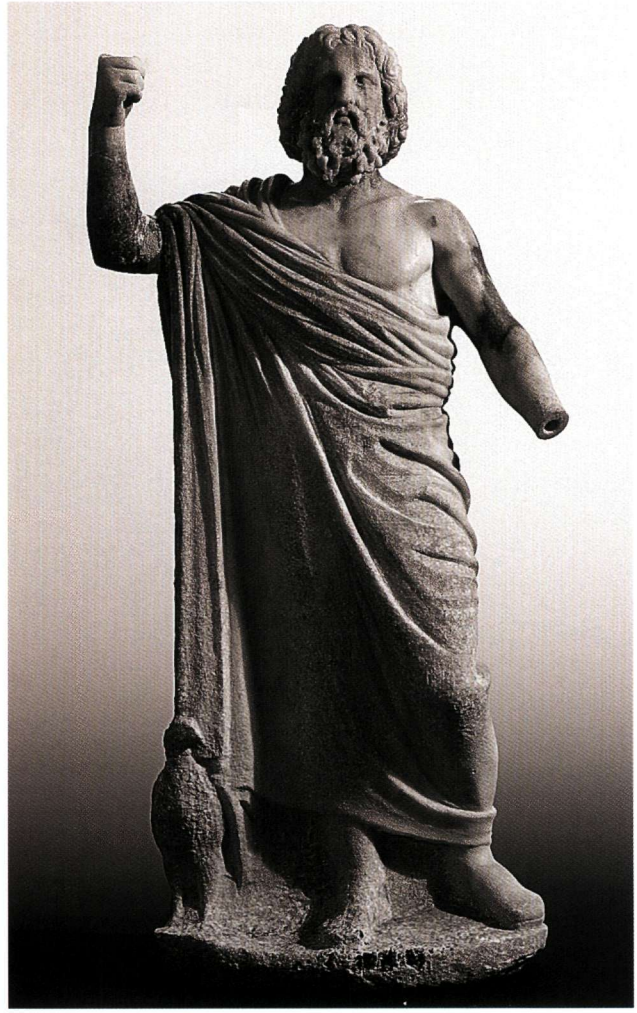


❑ *Οικονομόπουλος, φωτογράφος* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Μεταίχμιο 2002, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-375-121-9). Φωτογραφίες του Ν. Οικονομόπουλου από τη δουλειά του τα τελευταία 20 χρόνια. Η συνέκδοση έγινε με αφορμή την κατάθεση 150 φωτογραφιών της έκδοσης στο Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του μουσείου.

❑ Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Νικόλαος Κ. Μουτσόπουλος, *Η Θεσσαλονίκη μέσα από το φακό του Αριστοτέλη Ζάχου, 1912-1917* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη - Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής – Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8452-94-5). Το βιβλίο παρουσιάζει φωτογραφίες που τράβηξε ο αρχιτέκτονας Αριστοτέλης Ζάχος στη Θεσσαλονίκη τη δεκαετία του 1910.

❑ Πλάτων Μάξιμος, *Γιάννης Ρίτσος. Εικαστικά* (Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-91135-2-4). Η έκδοση περιλαμβάνει κείμενα για τα ζωγραφικά έργα του Γ. Ρίτσου. Το μουσείο συνέβαλε συμβολικά στην πρώτη έκδοση για τον ποιητή μετά τη δωρεά του αρχείου του σε αυτό.

❑ *Henri-Paul Boissonnas, Μικρά Ασία 1921* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2002, έκδοση: ελληνική ISBN 960-7957-18-0). Φωτογραφικό λεύκωμα του Henri-Paul Boissonnas από την εκστρατεία των ελληνικών στρατευμάτων στη Μικρά Ασία το 1921 (επιστ. επιμέλεια: Ειρήνη Μπουντούρη, Αθανάσιος Σίδερης, εισαγ. κείμενα: Ν. Γιαλούρη, Ει. Μπουντούρη, Μ. Βαρλά).



Μαρμάρινα αγαλμάτια Αθηνάς και Διός των υστεροελληνιστικών χρόνων (φωτ.: Στ. Σκοπελίτης).

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ, ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό

Ειρήνη Παπαγεωργίου (υπεύθυνη τμήματος), Αγγελική Ζήβα.

Δωρεές – Παρακαταθήκες

– Αλέξανδρος Κακαδιάρης: τμήμα νεολιθικού αγγείου·
– Ανώνυμος: μαρμάρινη επιτύμβια λήκυθος·
– Ελένη Α. Σαμαράκη: πήλινο μόνωτο φλασκί της λευκής γραπτής κεραμικής και ασβεστολιθική κεφαλή ημιτελούς αγαλματίου, κυπριακής προέλευσης·
– Ιωάννα Λαμπίρη-Δημάκη, στη μνήμη των γονέων της: μελανόμορφο αγγείο με σκηνή από παλαίστρα και δύο ερυθρόμορφα με σκηνές από τον διονυσιακό κύκλο·
– Απόστολος Αργυριάδης: δύο ορειχάλκινες επίθετες λαβές σκευών των ρωμαϊκών χρόνων·
– Frieda Nussberger: μαρμάρινη εικονιστική κεφαλή γυναικείας μορφής ελληνιστικών χρόνων·
– Γιώργος Μαυροΐδης: πήλινο μυκηναϊκό ειδώλιο.

Αγορές
– αττική ερυθρόμορφη λήκυθος του Ζωγράφου του Βερολίνου με παράσταση Νίκης, περ. 490 π.Χ., από τη δημοπρασία Jean-David Cahn (17 Οκτωβρίου 2002)·
– μαρμάρινα αγαλμάτια Διός και Αθηνάς των υστεροελληνιστικών χρόνων.

Δημοσιεύσεις – Εξωτερικές συνεργασίες
– A.-A. Maravelia, The Ancient Egyptian Inscribed Faience Pieces of the Benaki Museum, 1, *JNS* 61,2 (2002) 81-109·
– A.-A. Maravelia, "'Ὅτι πλεῖστα θωμάσια <Αἴγυπτος> ἔχει καὶ ἔργα λόγου μέζω παρέχεται πρὸς πᾶσαν χώρην...". Egyptian Collections in Hellenic Museums: A Brief History and Some Pieces, στο: A.-A. Maravelia (επιμ.), *Ancient Egypt and Antique Europe: Two Parts of the Mediterranean World. Papers from a Session held at the European Association of Archaeologists, Seventh Annual Meeting in Esslingen 2001* (= *BAR* S1052, Oxford 2002) 15-29·
– S. Vlizos, Syrische Porträtplastik im Benaki Museum, *AM* 116 (2001) 189-211·
– ανακοίνωση του διευθυντή του μουσείου Άγγελου Δεληβορριά με τίτλο «Die alexandrinischen Sammlungen im Benaki Museum», στο συνέδριο *Ausstrahlung Ägyptens auf Griechenland und Rom* στη Φραγκφούρτη (27 Νοεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 2002)·
– στο πλαίσιο της συνεργασίας της Ειρήνης Παπαγεωργίου με την ανασκαφή στο Ακρωτήρι Θήρας, το 2002 συνεχίστηκε η μελέτη του σχετικού υλικού, και προχώρησε η συμπλήρωση της τοιχογραφίας που είχε εντοπιστεί το 2001 με περαιτέρω συνανήκοντα τμήματα (*Μουσείο Μπενάκη* 1 [2001] 185).

ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό
Αναστασία Δρανδάκη (υπεύθυνη τμήματος). Εθελόντρια: Μάρα Βερύκοκου.

Δωρεές
– δύο εικόνες από το κληροδότημα της Κλειώς Γεώργιου Λογοθέτη: η *Παναγία Βρεφοκρατούσα* ανάμεσα στους αγίους Νικόλαο και Χαράλαμπο (19ος αι.) και οι *Τρεις Ιεράρχες*, με χρονολογία 1858.

Δημοσιεύσεις
Η επιμελήτρια της Βυζαντινής Συλλογής Αναστασία Δρανδάκη παρουσίασε ανακοίνωση με τίτλο «"Ὑγιένων χρῷ...". Ενεπίγραφος χάλκινος κάδος με σκηνή κυνηγιού στο Μουσείο Μπενάκη», στο *22ο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Η ίδια μελέτη, ανεπτυγμένη, δημοσιεύεται με τη μορφή άρθρου στον παρόντα τόμο.

ΤΜΗΜΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ

Προσωπικό
Κάτε Συνοδινού (υπεύθυνη τμήματος), Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Δωρεές
– Πέτρος Μακρής-Στάικος: βελούδινο κοντογούνι που ανήκε στην Ευπραξία Στ. Μακρή, απόγονο του στρατηγού Δημητρίου Μακρή (1772-1841)·
– Χρήστος και Λέλα Αγγελίδη: ενδυματολογικό γυναικείο σύνολο, αγγλικής ραφής, γύρω στο 1890-1900·
– Μαίρη Κουτσούρη: ζευγάρι επίχρυσα σκουλαρίκια (Αττική;) και περιδέραιο με ασημένια πλακίδια και χάντρες, ίσως από τα Δωδεκάνησα·
– Ευστάθιος Πετρόπουλος: ξύλινο κουτάλι με σκαλισμένα γεωμετρικά σχέδια, από το Μέτσοβο·
– Νίκος Πετρόπουλος: λευκοκεντημένο γυναικείο πουκάμισο από τη Μυτιλήνη ή τη Μικρά Ασία·
– Κατερίνα Σπετσιέρη-Beschi: ναργιλές και πορσελάνινο δοχείο με ζωγραφισμένη παράσταση Έλληνα αγωνιστή να υπερασπίζεται μια γυναίκα, δεκαετία του 1830·
– Ζαφείρω Ανδρ. Ανδρέου: λευκοκεντημένο πουκάμισο και μεσοφόρι, ραμμένα στα Μοσχονήσια (Αϊβα-

λί-Κυδωνιές), γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα·
– Χρυσάνθη Ζέρβα: ποδόγυρος και μανίκι πουκαμίσου από την Αττική και δύο λευκές μαξιλαροθήκες με κεντημένο μονόγραμμα·
– Ξένη Αναστασίου: μεταξωτή μαύρη κάπα και εσάρπα·
– Ελένη Σινούρη: επίχρυσο εξάρτημα κοσμήματος από την Αττική·
– Ανθή Βαλσαμάκη: χρυσοκέντητο κοντογούνι τύπου Αμαλίας και κόκκινο φέσι·
– Γιόνα Παϊδούση: δύο αποτμήματα ξύλινης παιδικής κούνιας και ασημένιο τάμα σε σχήμα παλάμης·
– Βασιλική Παναγιωτάκη: πετσέτες, μία σκουλάτη και δύο λευκοκεντημένες με μονόγραμμα από την Κρήτη·
– Selga Sherrard: πουκάμισο και σιγκούνι από την Αττική, ποδιά και μπόλια από τη Σαλαμίνα και τζάκος από την Αράχωβα·
– Αμαλία Καρατάγκα: υφαντό κιλίμι, τμήμα από κιλίμι και δύο μικρά υφαντά χαλάκια·
– Στέλλα Μιχαηλίδη: τρεις λευκοκεντημένες λιζέζ και μεσοφόρι·
– Δανάη Καμπέρου: "κουσουνέλο" (κοπανέλι) που χρησιμοποιείται στο πλέξιμο της δαντέλας·
– John Leatham: χάλκινο αριστείο και δύο μετάλλια·
– Δανάη Κουβαρά: μπούστος από μεταξωτό (satin) με τη φίρμα του καταστήματος, γύρω στο 1850·
– Σμύρνη Μαραγκού: λευκαδίτικο υφαντό από λινάρι με πολύχρωμα γεωμετρικά σχέδια και οικογενειακά αντικείμενα·
– Ειρήνη Ι. Χατζημπίρου και Έφη Μ. Θεολογίτου, στη μνήμη των γονέων τους Ιωάννη και Πηνελόπης Λιαροπούλου: κάπα και νυχτικό με το μονόγραμμα Π·
– Μαρία Σπέντζα: ενδυματολογικά εξαρτήματα και ανάτυπα σχετικά κυρίως με το έργο της·
– Άγκαθα Φραγκισκάτου: ασημένιο αδράχτι, ασημένιο ανδρικό ρολόι, ασημένια παιδική κουδουνίστρα, δερματόδετο βιβλίο του 1545, *Il Petrarca, In Lione per Giovani di Tournes*
– Εύα Βλασσοπούλου: μάλλινο κάλυμμα κρεβατιού.

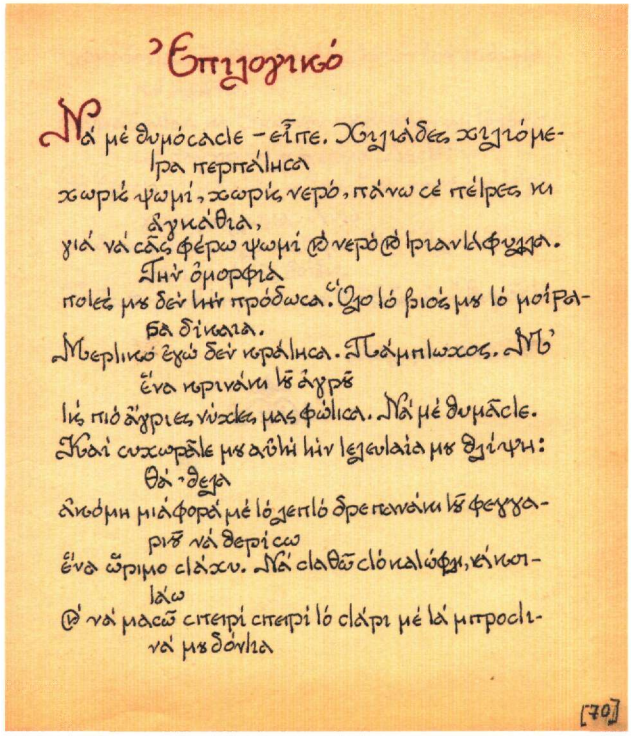
Αγορές
– ένας ξύλινος λεμονοστύφτης·
– ένας ξύλινος ντοματοστύφτης.

Δημοσιεύσεις
– άρθρο της Κάτε Συνοδινού με τίτλο «Κοσμήματα της Σίφνου κατά τους νεότερους χρόνους (17ος - 19ος αι.)», στο: *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Αθήνα 2001) 341-58.

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Προσωπικό
Βαλεντίνη Τσελίκα (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία Δημητριάδη, Αλέκος Ζάννας, Βάσω Κομπιλάκου, Ρενάτα Μαύρου. Εθελοντές: Ειρήνη Παπαϊωάννου, Ευδοκία Παυλώφ, Αντιγόνη Στυλιανοπούλου, Αλεξάνδρα Αγγελοπούλου, Άσπα Λιάσκα, Κατερίνα Τσαλίκη, Ειρήνη Γαβαλά.

Δωρεές
– Ελευθερία και Γαρυφαλιά Ρίτσου: αρχείο του Γιάννη Ρίτσου (1909-1990)·
– Κωνσταντίνος Λουκάκης: αρχείο της ποιήτριας Όλγας Βότση·
– αδελφή Δωροθέα: φωτογραφία της αδελφής της Ελένης Κάπαρη, η οποία υπήρξε μέλος αντιστασιακής οργάνωσης, καθώς και φωτοτυπίες του προσωπικού της αρχείου·
– Λέλα Αγγελίδη: αρχείο της εμπορικής εταιρείας Θεοδώρου και Σπυρίδωνος Αγγελίδη (1898-1933)·
– Μιχάλης και Λιάνα Ξυλά: επιστολή του Αντώνη Μπενάκη (1940)·
– Πόλυ Σπανολιού: οθωμανικό έγγραφο (φορολογική δήλωση) του 1910·
– Αργίνη Γούτου: δύο φύλλα εφημερίδων, *Καθημερινή* (του 1936) και *Κήρυκας* (του 1906)·
– Λίζη Καλλιγά: δύο μεγάλα πορτραίτα των βασιλέων Παύλου και Φρειδερίκης·
– Αγγελική Μαγκάκη και Στυλιανός Παπαγεωργίου-Γονατάς: αρχείο Στυλιανού Γονατά (1876-1966)·
– Αλέξανδρος Ζαούσης: μέρος του προσωπικού του αρχείου (παράνομο δελτίο ειδήσεων κατοχής 1943-1944)·
– Μιχαήλ Μελάς: έξι φωτογραφίες από τους Βαλκανικούς πολέμους·
– Ελευθέριος Βενιζέλος: τα κατάλοιπα της μητέρας του, Μαρίκας Βενιζέλου·
– Γιώργος Καπελάκης: αρχείο του Αναστάσιου Κεραμι-


Χειρόγραφη σελίδα ποιήματος του Γιάννη Ρίτσου. Δωρεά Ελευθερίας και Γαρυφαλιάς Ρίτσου.

ανίδη ιδιαίτερου γραμματέα του Ελευθέριου Βενιζέλου·
– Έβη Τουλούπα: έγγραφα από το αρχείο της Σέμνης Καρούζου·
– Διονύσης Χαριτόπουλος: το αρχείο που είχε συγκροτήσει για τη συγγραφή του έργου του *Άρης ο αρχηγός των ατάκτων*·
– Ιωάννης Μαυρομάτης: οκτώ φωτογραφίες με θέμα την άφιξη των εξόριστων Ελλήνων στο Αιάκειο της Κορσικής τον Ιούνιο του 1917.

Αγορές
– αρχειακό υλικό από τον συλλέκτη Νικόλαο Πολίτη·
– έγγραφα από το αρχείο Νικόλαου Δημητρακόπουλου·
– αντίγραφα δικαιοπρακτικών εγγράφων από την Καρύταινα (19ος αι.)·
– έγγραφα για την ίδρυση και τη λειτουργία του Μπενακείου Παιδικού Ασύλου.

Δραστηριότητες – Δημοσιεύσεις
– συνεχίζονται για δεύτερη χρονιά τα μαθήματα τουρκικής γλώσσας και οθωμανικής γραφής, και με τη συνεργασία του τουρκολόγου Mohamed Panachi συνεχίζονται οι μεταφράσεις των οθωμανικών εγγράφων με σκοπό να ακολουθήσει η έκδοσή τους.
Ο Αλέξανδρος Π. Ζάννας:
– συμμετείχε στη Διεθνή Στρογγυλή Τράπεζα που οργανώθηκε από το Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας (παράρτημα των Γενικών Αρχείων του Κράτους) στη Θεσσαλονίκη (12-13 Ιουνίου 2002) με την ανακοίνωση: «Επιλογή και Εκκαθάριση Αρχείων – Μέθοδοι και προβληματισμοί»·
– έδωσε διάλεξη στο Hellenic Centre του Λονδίνου (26 Οκτωβρίου 2002) με τίτλο «The Archive of P. S. Delta: A Testimony of Modern Greek History».
Η Βαλεντίνη Τσελίκα:
– παρουσίασε το φιλμ της κηδείας του Εμμανουήλ Μπενάκη στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών Ελευθέριος Βενιζέλος, στην Κρήτη.

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ

Προσωπικό
Φανή Κωνσταντίνου (υπεύθυνη τμήματος), Αρχοντία Αδαμοπούλου, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά. Εθελοντές: Ντόρα Κατσικάκη, Πόπη Κασσωτάκη, Ρούλα Μιχαηλίδου, Βούλα Ανδρουλιδάκη, Μυρτώ Ηλιάδη-Κούτσικου.

Δωρεές
– Φανή Βαφιαδάκη: αρχείο του Ιωάννη Λάμπρου, που ανέρχεται σε 30.000 αρνητικά της περιόδου 1942-1980·
– Μαρία-Ρόζα Γεωργιάδη: αρχείο του Κώστα Γ. Γεωργιάδη, που ανέρχεται σε 1.200 γυάλινα αρνητικά της περιόδου 1920-40. Στη δωρεά περιλαμβάνεται και πλήθος φωτογραφικών περιοδικών και βιβλίων της περιόδου·
– Σμαρά Αγιακάτσικα: 12 φωτογραφίες των τελών του 20ού αιώνα με θέμα τα παραδοσιακά επαγγέλματα·
– Ελένη Σαρρή: πέντε φωτογραφικά πορτραίτα μελών της βασιλικής οικογένειας και επώνυμων Αθηναίων της περιόδου του Μεσοπολέμου·

Φωτογραφία του Πέτρου Μπρούσαλη από τη δεκαετία του '60. Από τη δωρεά του ίδιου.

– Μαρίνος Γερουλάνος: φωτογραφία του Νικόλαου Τομπάζη·
– Μαρίνα Σακελλαρίου: φωτογραφικό πορτραίτο της Nelly's·
– Πέτρος Μπρούσαλης: 1.000 περίπου αρνητικά, διαστάσεων 6 x 6, και 80 φωτογραφίες (πρωτότυπα τυπώματα) μεγάλων διαστάσεων.

Αγορές
– φωτογραφικό πανόραμα της Αθήνας (αποτελούμενο από πέντε κομμάτια) του Baron de Granges που χρονολογείται στο 1865·
– 38 στερεοσκοπικές φωτογραφίες των Underwood & Underwood, H. C. White και Keystone View Company·
– τέσσερις φωτογραφίες του 19ου αιώνα του Έλληνα φωτογράφου Κωνσταντίνου Αθανασίου με θέμα τις αθηναϊκές αρχαιότητες.

Δημοσιεύσεις
Η Ειρήνη Μπουντούρη έγραψε:
– άρθρο με τίτλο «Ανρι-Πολ Μπουασονά» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μικρασιατική Εκστρατεία, με τον φακό των Ανρί-Πολ Μπουασονά και Αναστασίου Στεφάνου* (8 Σεπτεμβρίου 2002)·
– άρθρο με τίτλο «Η εκστρατεία προς την Άγκυρα» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μικρασιατική Εκστρατεία, με τον φακό των Ανρί-Πολ Μπουασονά και Αναστασίου Στεφάνου* (8 Σεπτεμβρίου 2002)·
– άρθρο με τίτλο «Φωτογραφικό Αρχείο: 2001-2002. Ένα Δυναμικό Ξεκίνημα» στο ενημερωτικό δελτίο *Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη*.

Ανακοινώσεις σε συνέδρια
– ανακοίνωση της Φανής Κωνσταντίνου με τίτλο «Νέα στοιχεία για το έργο της Βούλας Παπαϊωάννου», στο *Α΄ Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* (Κύθηρα, Οκτώβριος 2002)·
– ανακοίνωση της Ειρήνης Μπουντούρη με τίτλο «Henri-Paul Boissonnas, φωτογραφίες από την επέλαση της ελληνικής στρατιάς στη Μικρά Ασία: ανάμεσα στο πολεμικό ρεπορτάζ και την ταξιδιωτική φωτογραφία», στο *Α΄ Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* (Κύθηρα, Οκτώβριος 2002)·
– ανακοίνωση της Αλίκης Τσίργιαλου με τίτλο «Ο William James Stillman και η απεικόνιση της Ακρόπολης των Αθηνών (1870)», στο *Α΄ Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* (Κύθηρα, Οκτώβριος 2002).

ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Προσωπικό

Μαργαρίτα Σάκκα (υπεύθυνη τμήματος), Ελένη Αρβανίτη, Ναταλία Μπούρα.

Λόγω της συνεχούς αύξησης του αρχειακού υλικού και της παρεπόμενης μη επάρκειας του διατιθέμενου χώρου στα γραφεία της οδού Βαλαωρίτου 4 και στο διαμέρισμα της οδού Ιωάννου Γενναδίου 6, τα Αρχεία επεκτάθηκαν κατά το 2002 στο διαμέρισμα της οδού Κολοκοτρώνη 44, ιδιοκτησίας Κωνσταντίνου Λυγίζου.
Κατά το 2002 συνεχίστηκε η συνεργασία με τον ΕΟΤ για τη σταδιακή παραλαβή όλων των μελετών των ξενοδοχείων «Ξενία». Άρχισε η φωτογράφιση της Αθήνας, πρόγραμμα που αρχικά περιλαμβάνει τα κτίρια της δεκαετίας του '30.

Δωρεές

– Αγνή Πικιώνη (ως εκπρόσωπος της οικογένειας Πικιώνη): αρχείο αρχιτεκτονικών σχεδίων του Δημήτρη Πικιώνη·
– Αλέξανδρος Ζάννος: αρχιτεκτονικό αρχείο του ιδίου·
– Απόστολος Αργυριάδης: σχέδιο οικίας Λούντζη στη Ζάκυνθο, 19ος αιώνας·
– Παρασκευή Μήλιου: σχέδιο οικίας Μήλιου, Αθήνα, 1923·
– Δημόσια Επιχείρηση Πολεοδομικού και Οικονομικού Σχεδιασμού: σχέδια αποτύπωσης του Αρσακείου και μετατροπής του σε έδρα του Συμβουλίου της Επικρατείας·
– Διονύσιος Βίτσος: πέντε πολεοδομικές πινακίδες της Ζακύνθου (σε φωτοτυπία)·
– ΕΛΙΑ: αρχείο Αθανάσιου Δεμίρη (πρόσθετα στοιχεία)·
– Κωνσταντίνος Φιλίππου: σπουδαστικές εργασίες και σημειώσεις του ίδιου, από την περίοδο της φοίτησής του στο ΕΜΠ (1943-1948)·
– Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη: σπουδαστικές εργασίες και σημειώσεις της ίδιας, από την περίοδο της φοίτησής της στο ΕΜΠ.

Ανακοινώσεις σε συνέδρια

– ανακοίνωση της Μάρως Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Τα αρχιτεκτονικά αρχεία, το χτες στην υπηρεσία του σήμερα», στο *ΙΕ' Συμπόσιο Ιστορίας και Τέχνης, Η επανάχρηση του παρελθόντος* (Μονεμβασιά, Ιούλιος 2002)·
– ανακοίνωση της Μαργαρίτας Σάκκα με τίτλο «Η εκκλησία της Αγίας Παρασκευής στο ομώνυμο προάστειο», στο *Η' Λαογραφικό Συμπόσιο Ανατολικής Αττικής* (Αυλώνας, Ιούνιος 2002).

Συμμετοχή σε συνέδρια

– συμμετοχή στο 11ο Συνέδριο του ICAM (International Confederation of Architectural Museums) που διοργανώθηκε στη Βιέννη (26-29 Σεπτεμβρίου 2002) με πινακίδα συνοπτικής παρουσίασης του υλικού των Αρχείων και των δραστηριοτήτων τους (εκθέσεων, εκδόσεων κ.λπ).

Συνεργασίες

– ανάληψη συνεργασίας σε μόνιμη βάση με το ελληνικό τμήμα του DOCOMOMO (Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement).

ΤΜΗΜΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

Προσωπικό

Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (υπεύθυνη τμήματος). Εθελοντές: Άννα Παπαστεργίου, Γρηγόρης Πρεμέτης.

Δωρεές – Κληροδοτήματα

– Γιάννης Μόραλης: ασημένια ταμπακέρα, αποχαιρετιστήριο δώρο των μαθητών του την ημέρα της αποχώρησής του από την ΑΣΚΤ·
– Λίνος Γ. Μπενάκης: δίπλωμα κοινωνικής πρόνοιας σχεδιασμένο από τον Βάσο Φαληρέα, το 1942·
– Κατερίνα Σπετσιέρη-Beschi: σχέδιο του Vincenzo Gajassi, του 1833, με παράσταση Σουλιωτισσών·
– Χρήστος Π. Μοσχανδρέου: ξυλογραφία της Μαίρης Σχοινά, μεταξοτυπία του Πάρη Πρέκα και μία του Σωτήρη Σόρογκα·
– Μάριος Σαββουλίδης: τέσσερις τσιγκογραφίες του 19ου αιώνα με απόψεις της Μικράς Ασίας·
– Πία Χατζηνίκου-Αγγελίνη: 42 ζωγραφικές αναπαραστάσεις μινωϊκών και μυκηναϊκών τοιχογραφιών, έργων του ζωγράφου Τζώρτζη Αγγελίνη·

Προσωπογραφία του Αντώνη Μπενάκη από τον Γιάννη Ψυχοπαίδη. Δωρεά του ζωγράφου.

– Γιώργος Μαυροΐδης: πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη, 2002·
– Γιάννης Ψυχοπαίδης: δύο πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη, 2002·
– Λίζα Σανταμούρη: δύο ελαιογραφίες του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου και ελαιογραφία άγνωστου Γάλλου ζωγράφου του 19ου αιώνα (κληροδότημα).

Αγορές
– πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη που φιλοτέχνησε ο Σάββας Γεωργιάδης.

Δημοσιεύσεις – Ανακοινώσεις
Η υπεύθυνη του Τμήματος Φανή-Μαρία Τσιγκάκου:
– παρουσίασε ανακοίνωση με τίτλο «From Hellas to Greece», στο ετήσιο διεθνές συνέδριο που συνδιοργάνωσαν οι εταιρείες The Classical Association και The Classical Association of Scotland στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου (Απρίλιος 2002)·
– έδωσε διάλεξη για τους «Φίλους της Γενναδείου Βιβλιοθήκης» με τίτλο «Η Ελλάδα του Edward Lear μέσα από τις συλλογές της Γενναδείου Βιβλιοθήκης» στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (26 Μαΐου 2002)·
– συνέγραψε άρθρο με τίτλο «Athens by Artists Travellers», στο: *Comparable. Comparative History Review* που εκδίδει ο οργανισμός European Council of History Museums (Ιούνιος 2002).

Λοιπές δραστηριότητες
Στις δραστηριότητες του Τμήματος περιλαμβάνεται και η καταγραφή από την εθελόντρια Άννα Παπαστεργίου και η φωτογράφιση από τη Σοφία Κολλάρου της συλλογής χαρακτικών του Ευστάθιου Φινόπουλου.

ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ-ΓΚΙΚΑ

Προσωπικό
Ιωάννα Προβίδη (υπεύθυνη τμήματος), Ιωάννα Μωραΐτη, Νίκος Παΐσιος. Επιστημονικός συνεργάτης: Jean-Pierre de Rycke. Εθελοντές: Μαρία Βαλάση, Αλεξάνδρα Ορφανού.

Συνεχίστηκε η καταχώριση σε υπολογιστή των έργων του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ενώ ολοκληρώθηκε και η φωτογράφισή τους. Επίσης, συνεχίστηκε η αναλυτική καταλογράφηση του αρχείου των εγγράφων της δωρεάς Γκίκα, και ξεκίνησε η τοποθέτηση του φωτογραφικού υλικού σε ειδικά διαμορφωμένα κουτιά και θήκες που εξασφαλίζουν τη σωστή συντήρησή τους. Ολοκληρώθηκε η σύνταξη του πρώτου μέρους του συμπληρώματος της βιβλιογραφίας-εργογραφίας του (1920-1940), ύστερα από τον εντοπισμό νέων στοιχείων σχετικών με δημοσιεύσεις και την καταγραφή άγνωστων και αδημοσίευτων έργων της ίδιας περιόδου. Η εργασία συνεχίζεται για τα χρόνια μετά το 1940. Με στόχο τη συγκέντρωση στοιχείων-μαρτυριών για την προσωπικότητα και το έργο του Γκίκα από φίλους και συνεργάτες του, ξεκίνησε η δημιουργία αρχείου με μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις. Σχετικές συνεντεύξεις παραχωρήθηκαν από τους Patrick-Leigh Fermor, John Craxton, Παναγιώτη Τέτση και Αλέξανδρο Παπαγεωργίου. Όσον αφορά τη συμπλήρωση του καταλόγου των έργων Γκίκα, ύστερα από έρευνα σε μουσεία και ιδιωτικές συλλογές καθώς και σε οίκους δημοπρασιών στην Ελλάδα και

το εξωτερικό, αποκτήθηκαν φωτογραφίες και διαφάνειες από άγνωστα έως τώρα έργα τέχνης, αλλά και αντίγραφα χειρογράφων και αλληλογραφίας.

Αγορά

Ένας σημαντικός πίνακας του Γκίκα αγοράστηκε από το μουσείο σε δημοπρασία ελληνικών έργων του Sotheby's στο Λονδίνο. Πρόκειται για το έργο *Εσωτερικό με καβαλέτο*. Είναι ελαιογραφία σε μουσαμά, υπογεγραμμένη, διαστάσεων 89 x 116 εκ., η οποία χρονολογείται το 1927, κατά τη διάρκεια της διαμονής του ζωγράφου στο Παρίσι, και απεικονίζει το εργαστήρι του στην οδό Denfert Rochereau 40. Ο πίνακας είχε εκτεθεί στη Galerie Percier στο Παρίσι. Τα ίχνη του χάθηκαν κατά την αναγκαστική εκκένωση του ατελιέ του Γκίκα στη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής. Ο επόμενος ιδιοκτήτης του, ο ποιητής Alain Bosquet, τον παραχώρησε ως δάνειο στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Carcassone το 1949, όπου και εκτίθετο για περίπου 40 χρόνια. Ο πίνακας έχει δημοσιευτεί στον κατάλογο της πρόσφατης έκθεσης του Μουσείου Μπενάκη, *Τα εργαστήρια του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα* (Νοέμβριος 1999).

Δημοσιεύσεις

– J. P. de Rycke, La correspandance Ghika-Zervos: souvenirs d'une amitié et chronique de la vie artistique parisienne durant l'entre-deux-guerres (1933-1940), *Μουσείο Μπενάκη* 1 (2001) 137-48.

ΤΜΗΜΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ

Προσωπικό

Μαρία Αργυριάδη (υπεύθυνη τμήματος), Δέσποινα Καρακομνηνού. Εθελόντρια: Χαρίκλεια Ιωακείμογλου.

Δωρεές

– Απόστολος Αργυριάδης: χάρτινο θέατρο (el teatro de los niños), ισπανικής κατασκευής, που χρονολογείται γύρω στο 1920·

– Δανάη και Φαίδρα Τσαλαμπαμπούνη: γερμανικό επιτραπέζιο παιχνίδι του 1945·

– Πλάτωνας Μαυρομούστακος: μικρό παιδικό πιστόλι από τσίγκο·

– Απόστολος Αργυριάδης: ξύλινο ζωγραφιστό «πανόραμα» από τη Μακεδονία και ξύλινος κουμπαράς με μορφή λιονταριού από τη δεκαετία του 1920·

– Αναστασία-Πηγή Ιωακείμογλου: κούκλα με πήλινο κεφάλι και σώμα από ύφασμα, που χρονολογείται γύρω στο 1945-1950·

– Χαρίκλεια Ιωακείμογλου και Αναστασία-Πηγή Ιωακείμογλου: συλλογή παιδικών ρούχων και παιχνιδιών·

– Λίλη Βενιζέλου: άλογο που ήταν δώρο γενεθλίων του Ελευθέριου Κ. Βενιζέλου προς τον αγαπημένο του εγγονό Λευτέρη Βενιζέλο το 1927·

– Χριστίνα Hager: πέντε κούκλες με ελληνικές φορεσιές που χρονολογούνται μεταξύ 1950 και 1970·

– Αναστάσιος Φούκας, στη μνήμη της συζύγου του Έλσας: υφασμάτινη Boudoir doll από την Ιταλία, που χρονολογείται γύρω στο 1930 και κούκλα-μωρό από πλαστικό του 1950·

Το άλογο που χάρισε ο Ελευθέριος Βενιζέλος στον συνονόματο εγγονό του για τα γενέθλιά του. Δωρεά Λίλης Βενιζέλου (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

– Διονυσία Καραβαγγέλη: συλλογή βαπτιστικών ρούχων που χρονολογούνται μεταξύ 1925 και 1960·

– Ειρήνη και Μαρία Μαρκουίζου, στη μνήμη της αδελφής τους Ζωής: συλλογή από παιδικά ρούχα κοριτσιού, διάφορα σχολικά είδη και γύρω στις 50 ζωγραφιές που χρονολογούνται στα μέσα του 20ού αιώνα·

– Χαρίκλεια Ιωακείμογλου: τρεις γκραβούρες από αγγλικό παιδικό βιβλίο του 1920, 10 ζωγραφιές του 1950, και έξι ξενόγλωσσα βιβλία της δεκαετίας του 1940·
– Μάνια Τεχριτζόγλου: τσίγκινο μπάνιο, ζυγαριά μωρού, καρότσι κούκλας και ράγες τρένου της δεκαετίας του 1950·
– Αλίκη Σαραντοπούλου: κουτί με σιδηροτροχιές, ατμομηχανή και βαγόνια τρένου της γερμανικής εταιρείας Märklin των αρχών του 20ού αιώνα, καλαθάκι εκδρομής και κουτί της Shirley Temple σε χάρτινη κούκλα·
– Αναστάσιος Φούκας: τσίγκινο καρουσέλ *Corsa Dei Cavalli*, ιταλικής κατασκευής του1925·
– Τατιάνα Ραΐση-Βολανάκη: ξύλινο παιδικό σαλόνι art nouveau από τη Βιέννη του 1899·
– Ροσέττα Παπαγιάννη: μωρουδιακή θήκη που χρονολογείται στα τέλη του 19ου αιώνα·
– Μαίρη Βρυάκου: φιγούρες ινδονησιακού κουκλοθεάτρου, μαριονέτα (πιθανότατα Μεξικάνος), φιγούρες κουκλοθεάτρου, ξύλινη μαριονέτα πολεμιστή από τη Σικελία, τρεις χάρτινες, δύο μπρούντζινες μάσκες και μία από το Equador, ξύλινες μάσκες από την Αφρική, 26 μάσκες από διάφορα κράτη, δύο προσωπεία, κούκλα από το Νεπάλ, κούκλα από την Ινδία, φιγούρα θεάτρου σκιών «Γκαρούντα», φιγούρα θεάτρου σκιών «Κινέζος Μανδαρίνος», κεφάλι δράκου από κεντημένο ύφασμα (Κίνα), κεφάλι δράκου από papier mâché (Κίνα).

Συνέδρια
– συμμετοχή με τίτλο «Επιτραπέζια Παιχνίδια», σε συνέδριο του *International Colloquium, Board Games in Academia V* (Πανεπιστήμιο Βαρκελώνης Ramon Llull, 21-25 Απριλίου 2002).

ΤΜΗΜΑ ΙΣΛΑΜΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό
Άννα Μπαλλιάν (υπεύθυνη συλλογής), Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου. Επιστημονική συνεργάτης: Μύρτα Περράκη.

Η δραστηριότητα του Τμήματος επικεντρώθηκε στην προετοιμασία της επανέκθεσης της συλλογής που προγραμματίζεται για το 2004 στο νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, στον Κεραμεικό. Με βάση την κατάταξη του υλικού σε τέσσερις χρονολογικές ενότητες συνεχίζεται η επιλογή, η συντήρηση, η φωτογράφιση, η ψηφιοποίηση, η αποδελτίωση και η τεκμηρίωση των αντικειμένων και των έργων που θα εκτεθούν. Παράλληλα, καταβάλλεται προσπάθεια να συμπληρωθούν τα κενά της συλλογής από συνεργασίες και ανταλλαγές με άλλα μουσειακά ιδρύματα και συλλογές αλλά και με αγορές.

Πρόσφατα, η Ισλαμική Συλλογή του μουσείου εμπλουτίστηκε με ένα έργο τέχνης, προσφορά ανώνυμου δωρητή, από δημοπρασία του οίκου Christies του Λονδίνου, το οποίο θα αποτελέσει ένα από τα πιο επιβλητικά αντικείμενα στις αίθουσες του μελλοντικού Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης. Πρόκειται για ένα λίθινο *mihrab*, το κεντρικό δηλαδή σημείο του τζαμιού που δείχνει την κατεύθυνση της Μέκκας, προς την οποία κάθε Μουσουλμάνος στρέφεται την ώρα της προσευχής. Η διάταξη της διακόσμησης με τις δύο αψίδες, την κρεμαστή καντήλα στο κέντρο και την κουφική επιγραφή, είναι χαρακτηριστικά της ιρανικής τέχνης του 12ου αιώνα. Παράλληλα παραδείγματα απαντούν σε λίθινα, κεραμικά και γύψινα *mihrab* ή επιτύμβιες στήλες της εποχής αυτής. Αυτό το *mihrab* αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αντικείμενα της ισλαμικής συλλογής, τόσο λόγω της καλλιτεχνικής αξίας του, όσο και της προέλευσής του, καθώς η ιρανική τέχνη της εποχής αυτής δεν αντιπροσωπεύεται ικανοποιητικά.

Κατά τη διάρκεια του 2002 ολοκληρώθηκε η προετοιμασία του ευρωπαϊκού προγράμματος e-Islam (Take-up Actions της Action Line III.1.5 του 5ου Κοινοτικού Πλαίσιου της Ε.Ε. για την Έρευνα και Ανάπτυξη). Πρόκειται για ένα CD-Rom που παρουσιάζει την ιστορία της ισλαμικής τέχνης από 150 αντικείμενα της Ισλαμικής Συλλογής του μουσείου, καθώς και πληροφορίες για το νέο μουσείο. Το μοντέλο παρουσιάστηκε στη συνάντηση EVA 2002 Electroning Imaging and the Visual Arts στη Φλωρεντία τον Μάρτιο του 2002 καθώς και σε άλλες ευρωπαϊκές διοργανώσεις. Από τα τέλη του 2002 άρχισε η οργάνωση για τη μετατροπή της εφαρμογής σε εμπορική παραγωγή.

Λίθινο *mihrab* του 12ου αιώνα, αγορά από τον οίκο δημοπρασιών Christies.

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό

Στέργιος Στασινόπουλος (υπεύθυνος τμήματος), Βασίλης Αργυράτος, Αδαμαντία Αντωνίου (συμβασιούχος συντηρήτρια του ευρωπαϊκού προγράμματος Stage), Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρυσούλα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Χριστίνα Γιαννοπούλου, Ελευθερία Γκούφα, Χάρης Γραμματικός, Μυρτώ Δεληβορριά, Δημήτρης Δούμας, Μαρία-Αχτίδα Ζαχαριά, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Γεωργία Καρύδη, Ναούμ Κοκκαλάς, Σοφία Κολλάρου, Βασιλική Κονταράκη, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Καλυψώ Μιλάνου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Βασιλική Νικολοπούλου, Anastasia Ozoline, Κλειώ Παπάζογλου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Άννα-Αρριέτα Ρεβίθη, Βιργινία Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τσουρινάκη, Σοφία Τοσίου, Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Ευαγγελία Φωκά, Κατερίνα Χαροκόπου (συμβασιούχος συντηρήτρια του ευρωπαϊκού προγράμματος Stage), Αργυρώ Χιλιαδάκη, Ελένη Ψάλτη. Εθελοντές: Αγγελική Θεολόγου-Μαυρίδου, Μαργαρίτα Γιαννακοπούλου, Αντωνία Ηλιοπούλου. Πρακτική άσκηση: Alicia Garsia Garsia, Χριστίνα Γιαννοπούλου.

Εκτός από της συνεχείς και χρονοβόρες εργασίες συντήρησης που αφορούν τα εκθέματα του μουσείου, και κυρίως των εκθεμάτων του υπό ανέγερση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στον Κεραμεικό και των έργων που παρουσιάστηκαν στις περιοδικές εκθέσεις, το Τμήμα ασχολήθηκε με τη συντήρηση έργων άλλων φορέων ή ιδιωτών. Συγκεκριμένα:

– στο Τμήμα Ξύλου συντηρήθηκαν πέντε τμήματα κρεβατιών με γραπτή διακόσμηση από ομάδα συντηρητών του εργαστηρίου σε χώρο του Λαογραφικού Μουσείου Ρόδου, 32 εικόνες από τη Συλλογή του Ιδρύματος Αβέρωφ, 12 έργα της Παρακαταθήκης Βελλίνη στη Σύρο·

– στο Τμήμα Χαρτιού συντηρήθηκαν έργα των ιδρυμάτων: Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, Βρετανική Αρχαιολογική Σχολή, Βιβλιοθήκη Κοραή, Μονή Τοπλού, Ναυτικό Μουσείο Ύδρας, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου.

Ερευνητικά προγράμματα – Λοιπές δραστηριότητες

– συνεχίστηκε η εφαρμογή του προγράμματος Holauthentic, το οποίο στοχεύει στη διαφύλαξη των μουσειακών έργων από την αντικατάστασή τους με πλαστά (βλ. *Μουσείο Μπενάκη* 1 [2001] 200)·

– στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος Jewelmed το Τμήμα ασχολήθηκε με τον συντονισμό και την ολοκλήρωση των εργασιών που αφορούσαν το τέταρτο "πακέτο" εργασίας-WP4 (επεξεργασία και διόρθωση των δεδομένων των αντικειμένων που καταγράφηκαν, καθώς και την ανάδειξη των εργασιών με τη δημιουργία ενός δικτυακού τόπου). Στο πλαίσιο του προγράμματος η Δέσποινα Κοτζαμάνη συμμετείχε στην έρευνα του Μ. Ιωαννίδη από την Κύπρο με τίτλο «Jewellery from Cyprus», τα αποτελέσματα της οποίας ανακοινώθηκαν σε συνέδριο στο Αμμάν τον Αύγουστο του 2002. Η έρευνα αφορούσε τη μελέτη δύο κυπριακών κοσμημάτων από τη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, στα οποία εφαρμόστηκαν διάφορες μέθοδοι ανάλυσης της τεχνικής και της σύστασής τους. Με την ολοκλήρωση του προγράμματος διοργανώθηκε έκθεση με θέμα τις τεχνικές κατασκευής των κοσμημάτων από τον 7ο έως τον 1ο αι. π.Χ.·

– συμμετοχή με υποτροφία της Αργυρώς Χιλιαδάκη στο ετήσιο πρόγραμμα συντήρησης χαρτιού του Ιδρύματος Getty Trust στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Νέας Ζηλανδίας.

Δημοσιεύσεις

Η Σοφία Τσουρινάκη:

– έγραψε άρθρο με τίτλο «Ένας Παιδικός Χιτώνας στην Κοπτική Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη», *Αρχαιολογία* 83 (2002)·

– έγραψε άρθρο με τίτλο «Διαπλοκαί εμ Πλασίω, ή η Τεχνική του Sprangning. Από τους ελληνικούς κεκρύφαλους στους μάλλινους κεφαλόδεσμους της Αιγύπτου», *Αρχαιολογία* 84 (2002)·

– συμμετείχε με την ανακοίνωση «Late Antique Textiles from the Benaki Museum with Mythological and Bucolic Iconography: Dionysiac Images», στο *Η' Ετήσιο Συνέδριο Ευρωπαίων Αρχαιολόγων* (Θεσσαλονίκη 20-24 Σεπτεμβρίου 2002).

ΤΜΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

Προσωπικό

Ιφιγένεια Διονυσιάδου (Τομέας Τεκμηρίωσης), *Ζωή Μεταξιώτου* (Τομέας Συστημάτων), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρυσάνθη Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη. Εθελοντές: Αγγελική Αρφαρά, Άννα Βλαχοδήμου, Καλλιάνθη Ζάμπου.

Δραστηριότητες

– ολοκληρώθηκε η παραγωγή του πρώτου DVD-ROM τίτλου ελληνικού μουσείου, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* και διατέθηκε προς πώληση τον Δεκέμβριο (ISBN 960-03-3081-6). Για την ολοκλήρωσή του πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:

α. ολοκλήρωση και τελική τεχνική επεξεργασία όλων των βίντεο σε συνεργασία με τον γραφίστα Β. Σαρακηνό. Σχεδιασμός και υλοποίηση της «Βοήθειας» και της «Πλοήγησης» της εφαρμογής. Βελτίωση και αναθεώρηση στον σχεδιασμό και τα κριτήρια του «Ευρετηρίου». Επισταμένος έλεγχος, δοκιμή και αξιολόγηση του συνόλου της εφαρμογής από τρεις διαδοχικές πειραματικές εκδόσεις που παραδόθηκαν από τις εκδόσεις Καστανιώτη·

β. πρώτη δημόσια παρουσίαση του DVD-ROM στις εκδηλώσεις του Μουσείου για τον εορτασμό της Διεθνούς Ημέρας Μουσείων και παραγωγή διαφημιστικού φυλλαδίου σε συνεργασία με τις Εκδόσεις Καστανιώτη·

γ. γραφική επεξεργασία και διορθώσεις του συνόλου των οθονών με σκοπό την καλύτερη ποιότητα στην εμφάνισή τους και τη βελτίωση των περιεχομένων τους. Συγγραφή του κειμένου για το φυλλάδιο που θα συνοδεύει το DVD-ROM και των κειμένων της οθόνης «Συντελεστές» της εφαρμογής·

δ. τελικός έλεγχος της λειτουργίας του πρωτοτύπου (μήτρα αναπαραγωγής) σε διάφορα λειτουργικά συστήματα. Επιμέλεια συσκευασίας, ενημερωτικού φυλλαδίου και εξωφύλλου, ετοιμασία δελτίου τύπου και συντονισμός για τη δημόσια παρουσίαση του προϊόντος, σε συνεργασία με τις εκδόσεις Καστανιώτη.

– για το δικτυακό τόπο του μουσείου:

α. αναβάθμιση σε Active Server Pages (asp μορφή) των δυναμικών ιστοσελίδων του δικτυακού τόπου του μουσείου σε συνεργασία με την Internet ΕΛΛΑΣ ΑΕ·

β. διαρκής ενημέρωση των ιστοσελίδων για τις νέες δραστηριότητες του μουσείου: 30 εκθέσεις, 13 εκδόσεις, δραστηριότητες του Τμήματος των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων και των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη. Η εργασία περιλαμβάνει τη συλλογή στοιχείων, την επιμέλεια του υλικού και την τεχνική υλοποίηση·

γ. οργάνωση πανοραμικής φωτογράφισης του 25% των αιθουσών του κεντρικού κτιρίου από τον φωτογράφο Τ. Ζερδεβά για τον εμπλουτισμό των ιστοσελίδων της εικονικής *Επίσκεψης στο Μουσείο*·

δ. αναβάθμιση του σχεδιασμού παρουσίασης των *Νέων του Μουσείου* και υλοποίησή της·

ε. για την προετοιμασία της υπηρεσίας online πωλήσεων από το Πωλητήριο, πραγματοποιήθηκε ενημέρωση της βάσης δεδομένων των αντικειμένων, νέα κατηγοριοποίηση και οργάνωση της ψηφιακής φωτογράφισής τους.

Συνολικά δημιουργήθηκαν 30 νέες ιστοσελίδες και ενημερώθηκαν 250.

– στον τομέα της τεκμηρίωσης πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:

α. ολοκληρώθηκε η ηλεκτρονική τεκμηρίωση των 5.000 αντικειμένων του Μητρώου Ενδυμασιών, με πηγές το χειρόγραφο Μητρώο Ενδυμασιών και τα δελτία φορεσιών του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Τέχνης. Έγινε επεξεργασία της βάσης δεδομένων ανά πεδίο για τη διευκόλυνση των αναζητήσεων. Εισήχθησαν στη βάση δεδομένων οι 2.050 περιγραφές των ενδυμάτων οι οποίες ήταν καταγραμμένες στα χειρόγραφα δελτία φορεσιάς. Έπεται η συνολική αντιπαραβολή πηγών μεταξύ Μητρώου και δελτίων φορεσιάς·

β. ολοκληρώθηκε η ενημέρωση της βάσης δεδομένων με τα 2.050 κοσμήματα του Μητρώου Ελληνικών Κοσμημάτων με αντιπαραβολή πηγών του Μητρώου, των δελτίων και των δελτίων φορεσιάς·

γ. διαμορφώθηκε λίστα δωρητών-χορηγών του Μουσείου Μπενάκη με την ολοκλήρωση της βάσης δεδομένων καταγραφής των δωρητών αντικειμένων του μουσείου, τον έλεγχο των ονομάτων σε αντιπαραβολή με το χειρόγραφο Μητρώο Δωρητών και την ενημέρωση με τα ονόματα δωρητών-χορηγών του τελευταίου έτους. Έγινε συμπλήρωση ονομάτων από τα αρχεία του Νομικού Τμήματος και του Λογιστηρίου και σε συνεργασία με τον πρόεδρο της Διοικητικής Επιτροπής του μουσείου.

Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη: ο πρώτος DVD-ROM τίτλος ελληνικού μουσείου.

Η οθόνη αναζήτησης αντικειμένων από το DVD-ROM *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*.

Καταγράφτηκε στο ηλεκτρονικό αρχείο Δωρεών το περιεχόμενο αρκετών δωρεών και χορηγιών και κληροδοτημάτων·

δ. ξεκίνησε η καταγραφή των δελτιοθηκών του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης, με σκοπό να ενταχτούν τα αντικείμενα του Γενικού Ευρετηρίου του μουσείου στη συλλογή στην οποία ανήκουν και να καταγραφεί η θέση του χειρόγραφου δελτίου τους. Επιπρόσθετα, εντάχτηκαν στο αρχείο καταγραφής του Τμήματος τα 134 αρχαία κοσμημάτα που δεν είχαν καταγραφεί το 1993 λόγω της συμμετοχής τους στην έκθεση *Gold of Greece*·

ε. ξεκίνησε η ψηφιοποίηση του συνόλου των διαφανειών που διαθέτει το μουσείο από αντικείμενα των συλλογών του. Ψηφιοποιήθηκαν 530 διαφάνειες κεντημάτων, κοσμημάτων, ενδυμασιών και χαρακτικών. Επιπρόσθετα, ενημερώθηκε το αρχείο ψηφιοποιημένων εικόνων του μουσείου με 3.200 νέες εγγραφές ψηφιοποιήσεων. Έγιναν σε πολλές περιπτώσεις αναζητήσεις ψηφιακών εικόνων, συγκέντρωση και εκτύπωσή τους ή αντιγραφή τους σε οπτικούς δίσκους, με σκοπό τη διευκόλυνση της εργασίας των επιμελητών και της γραμματείας·

στ. συγκεντρώθηκαν και επεξεργάστηκαν όλα τα αρχεία καταγραφής των επεξηγηματικών κειμένων της μόνιμης έκθεσης του μουσείου. Με βάση την παραπάνω εργασία ξεκίνησε η ταύτιση των επεξηγηματικών κειμένων με τους αριθμούς ταυτότητας των αντικειμένων της έκθεσης, με σκοπό την ηλεκτρονική καταγραφή της θέσης όλων των εκθεμάτων του μουσείου.

– για την υποστήριξη των άλλων τμημάτων του μουσείου πραγματοποιήθηκαν:

α. ψηφιακή φωτογράφιση 650 αντικειμένων, τα οποία επιλέχτηκαν από τους επιμελητές για να περιληφτούν σε μελλοντική έκθεση. Οι εικόνες δέχτηκαν την απαραίτητη επεξεργασία για να χρησιμοποιηθούν στο σύστημα διαχείρισης βάσης δεδομένων που θα υποστηρίζει την οργάνωση της παραπάνω έκθεσης. Έγινε προετοιμασία του φακέλου παρουσίασης των επιλεγμένων αντικειμένων·

β. Τμήμα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης: έλεγχος, διορθώσεις, ομοιογενοποίηση ορολογίας και πρόσθεση πεδίων στη βάση δεδομένων καταγραφής της Βυζαντινής Συλλογής, με σκοπό την προετοιμασία της για την καταγραφή της αποθηκευτικής θέσης των αντικειμένων από το Τμήμα·

γ. Συλλογή ανθιβόλων - Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: αναβάθμιση συστήματος τεκμηρίωσης και προσάρτηση μηχανισμού τεκμηρίωσης του φωτογραφικού υλικού που αναφέρεται στα αντίστοιχα αντικείμενα·
δ. Συλλογή Ταμάτων - Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Λαϊκής Τέχνης: ανάλυση απαιτήσεων, σχεδιασμός και ανάπτυξη συστήματος δίγλωσσης βάσης δεδομένων για τη μελέτη της συλλογής·
ε. Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: έρευνα, αναζητήσεις και εκτυπώσεις στοιχείων από τη βάση δεδομένων της συλλογής με σκοπό τον εντοπισμό των έργων Ιταλών καλλιτεχνών που διαθέτει το μουσείο·
στ. Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης: ανάπτυξη συστήματος τεκμηρίωσης της τεχνικής μελέτης των υφασμάτων της Τμήματος, το οποίο υποστηρίζει την καταγραφή για 12 ενδεικτικούς τύπους υφάσματος·
ζ. Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα: αναβάθμιση και παράδοση του συστήματος τεκμηρίωσης, στο οποίο θα καταγράφονται τα έργα του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και το φωτογραφικό υλικό που αναφέρεται σε αυτά. Έρευνα και συγκέντρωση όλων των ψηφιακών εικόνων από τα έργα και το φωτογραφικό υλικό του καλλιτέχνη που διαθέτει το μουσείο (174 εικόνες). Έπεται ο σχεδιασμός και η υλοποίηση ευέλικτης μεθόδου αναζήτησης με συνδυασμούς κριτηρίων·
η. Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων: έρευνα στην ελληνική αγορά για πληροφορικά συστήματα αρχείων –ειδικά φωτογραφικών–, καθώς και για την ανάθεση της ψηφιοποίησης των φωτογραφιών του Τμήματος σε εξωτερικό συνεργάτη. Ανάλυση αναγκών και εξέταση των δυνατοτήτων του κάθε συστήματος για την προσαρμογή τους στις απαιτήσεις του μουσείου. Μελέτη των προτάσεων για την ψηφιοποίηση του υλικού και για την υλοποίηση συστήματος τεκμηρίωσης του αρχείου του·
θ. Τμήμα Συντήρησης Υφάσματος: αναβάθμιση συστήματος τεκμηρίωσης και προσάρτηση μηχανισμού τεκμηρίωσης του φωτογραφικού υλικού που αναφέρεται στα αντίστοιχα αντικείμενα·
ι. προετοιμασία περιοδικών εκθέσεων: ανάπτυξη και αναβάθμιση συστημάτων βάσεων δεδομένων για την υποστήριξη μελλοντικών εκθέσεων·
ια. υποστήριξη σε θέματα προβολής των δραστηριοτήτων του μουσείου με προετοιμασία οπτικού και έντυπου υλικού καθώς και παραγωγή οπτικών δίσκων·
ιβ. συμμετοχή στο πρόγραμμα του εορτασμού της Ημέρας Μουσείων με παρουσίαση των δραστηριοτήτων του Τμήματος, παραγωγή πληροφοριακών εντύπων και αφίσας, και τεχνική υποστήριξη όλων των ηλεκτρονικών επικοινωνιακών μέσων που λειτούργησαν κατά την εκδήλωση.

– τεχνικές εργασίες:
α. προμήθεια και εγκατάσταση 13 νέων σταθμών εργασίας και αναβάθμιση έξι προϋπαρχόντων·
β. επέκταση του εσωτερικού δικτύου των υπολογιστών του μουσείου·
γ. αντικατάσταση και αναβάθμιση του συστήματος διανομής ηλεκτρονικής αλληλογραφίας·
δ. προμήθεια και εγκατάσταση εξοπλισμού για τη διαδικτύωση της Συλλογής Ευστάθιου Φινόπουλου με τη Βιβλιοθήκη του μουσείου·
ε. αντικατάσταση και αναβάθμιση των κατανεμητών οπτικής ίνας που χρησιμοποιούνται από το δίκτυο υπολογιστών του μουσείου σε συνεργασία με την ΕΛΕΚΤΡΟΜΕΚ Α.Ε.

Συμμετοχή του μουσείου σε εθνικά, ευρωπαϊκά και άλλα προγράμματα συνεργασίας
– μελέτη προτάσεων συμμετοχής του μουσείου στο εθνικό πρόγραμμα *Πολιτισμός 2000-2006*, τα προγράμματα της ΓΓΕΤ *ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ-E learning και E content (υποπρόγραμμα ΥΠΠΟ), ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ*, το πρόγραμμα του ΥΠΠΟ για την υποστήριξη ατόμων με ειδικές ανάγκες σε μουσεία και εκθεσιακούς χώρους και τα ευρωπαϊκά προγράμματα IIT-Culture, Edulab, Musa, E-Museum, Jewelmed II, Aqua, VI-Jet, E-Content, ΕΠΕΑΕΚ II, Culture 2002-2006, Europe Aid 2002-2003, Expressions of Interest under IST, Lab and Future (Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων & Τμήμα Βυζαντινής Τέχνης), ΑΕΡΑ, ARRHIM, CYBER MUSEUM, ENVIRONART (Τμήμα Συντήρησης), CULTIVATE·
– συμμετοχή στις διαπραγματεύσεις υποβολής προτάσεων για τα ευρωπαϊκά προγράμματα Κοινωνία της Πληροφορίας 1.3, Stage Project·
– συντονισμός και τελική ευθύνη για την υποβολή πρότασης συνεργασίας με το Πανεπιστήμιο Princeton και προτάσεων συμμετοχής στα ευρωπαϊκά προγράμματα: Regnet (Διεύθυνση Μουσείου), Faiths (Τμήμα

Συντήρησης), Glass for Artwork Protection (Τμήμα Συντήρησης), Cyber Museum (Τμήμα Συντήρησης)·
– παρακολούθηση, ενεργή συμμετοχή και πλήρης οικονομική και επικοινωνιακή διαχείριση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων Holauthentic και Jewelmed για το Τμήμα Συντήρησης·
– ολοκλήρωση του ευρωπαϊκού προγράμματος Ανθρώπινο Δίκτυο Πολιτισμικής Πληροφορικής·
– διαπραγματεύσεις για τη δημιουργία πλαισίου συνεργασίας με το Πανεπιστήμιο Hashemite της Ιορδανίας.

Επισκέπτες
– μεταπτυχιακό τμήμα κατεύθυνσης Μουσειολογίας του τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου·
– το Τμήμα παρείχε ενημέρωση και συμβουλευτικές υπηρεσίες στους παρακάτω φορείς που απευθύνθηκαν σε αυτό: Μουσείο Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή (Άνδρος), Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Θεσσαλονίκη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ιστορικό Αρχείο Εθνικής Τραπέζης·
– συνεργασία με το Τμήμα Πληροφορικών Συστημάτων του Πανεπιστημίου της Γενεύης για την πειραματική χρήση εφαρμογής σχετικής με καταγραφή πολιτισμικών δεδομένων·
– μεμονωμένοι προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί φοιτητές από διάφορα πανεπιστήμια της Ελλάδας και του εξωτερικού, οι οποίοι ειδικεύονται σε θέματα τεκμηρίωσης και χρήσης νέων τεχνολογιών σε πολιτιστικούς οργανισμούς.

ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Προσωπικό
Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία-Χριστίνα Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη-Βαπεράκη, Χαρούλα Χατζηνικολάου. Εθελοντές: Αθηνά Τρύφων, Εύη Γεωργίλη, Μαριάννα Κατηφόρη, Έμμα Courtaigne, Βαρβάρα Μπελεσιώτη, Γιώργος Μπελεσιώτης.

Το Τμήμα και αυτή τη χρονιά ανέλαβε πλήθος δραστηριοτήτων, όπως την οργάνωση και την παρουσίαση προγραμμάτων για σχολικές ομάδες και μεμονωμένα παιδιά, τη διεξαγωγή σεμιναρίων για ενηλίκους, τη συνεργασία με φορείς και εκπαιδευτικούς, την ενεργό συμμετοχή σε συνέδρια και ημερίδες, την παραγωγή εκπαιδευτικού υλικού, τη λειτουργία εργαστηρίων κ.ά.

Προγράμματα για σχολικές ομάδες
Από την 15η Οκτωβρίου του 2001 λειτούργησαν στις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη εκπαιδευτικά προγράμματα. Με βάση το περιεχόμενο των συλλογών, ορίστηκαν και πάλι πέντε θεματικές ενότητες: *Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Τέχνη, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή, Νεοελληνική, Νεότερα Χρόνια, Ζωγραφική και Χαρακτικά.* Το ημερολόγιο για τον προγραμματισμό των επισκέψεων λειτούργησε δύο φορές μέσα στο χρόνο: τη 15η Σεπτεμβρίου και τη 15η Ιανουαρίου, ενώ κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς κρατήθηκε λίστα αναμονής για τη συμπλήρωση των πιθανών ακυρώσεων.

Δανειστικό υλικό προετοιμασίας με διαφάνειες, επεξηγηματικά κείμενα και έντυπο με πληροφορίες, αποστελλόταν στα σχολεία 15 μέρες πριν από την επίσκεψη.

Εφαρμόστηκαν δύο τρόποι επισκέψεων: τα εκπαιδευτικά προγράμματα και οι εκπαιδευτικές επισκέψεις. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα παρουσιάζονταν από το ίδιο το Τμήμα και πραγματοποιούνταν Δευτέρα, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, 9.30-11.15 π.μ. Ο τρόπος παρουσίασης των προγραμμάτων ήταν προσαρμοσμένος στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ηλικίας κάθε ομάδας. Στα παιδιά της προσχολικής και πρώιμης σχολικής ηλικίας, η κίνηση γινόταν μόνο στη Νεοελληνική Συλλογή –υλικό που ταιριάζει σε αυτήν την ηλικία– και είχε ως κεντρικό άξονα μια ιστορία σχετική με τον Αντώνη Μπενάκη και τη Νεοελληνική Συλλογή του μουσείου. Η παρουσίαση συμπληρωνόταν στο εργαστήρι του Τμήματος, με χειροτεχνικές δραστηριότητες, που βασίζονταν στις εικαστικές προτάσεις της Νίκας Νικολοπούλου.

Στα μεγαλύτερα παιδιά και τους μαθητές του Γυμνασίου, το πρόγραμμα περιλάμβανε διάλογο, περιήγηση στις αίθουσες και γνωριμία με την εποχή και τις συνθήκες που δημιούργησαν τα αντικείμενα της συλλογής, πάντοτε με την ενεργό συμμετοχή των μαθητών. Ακολουθώντας τη μέθοδο της "αυτοανακάλυψης", η παρουσίαση συμπληρωνόταν με εκπαιδευτικά

Στιγμιότυπο από το εργαστήρι «χαρταετοί στην Αθήνα» (φωτ.: Κ. Κ. Μανώλης).

φυλλάδια που οι μαθητές καλούνταν να συμπληρώσουν μέσα στο μουσείο ή με δημιουργική απασχόληση στο εργαστήρι του Τμήματος. Στις τάξεις του Λυκείου δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα σε θέματα μουσειολογικά, ενώ η γνωριμία με τη συλλογή γινόταν με επιλεκτική παρουσίαση των αντικειμένων.

Πραγματοποιούνταν εβδομαδιαία 11 προγράμματα, και σε αυτά δεν μπορούσαν να συμμετάσχουν από κάθε σχολείο περισσότερες από τέσσερις ομάδες. Στις δηλώσεις συμμετοχής κρατήθηκε σειρά προτεραιότητας, με μοναδική εξαίρεση τα άτομα με ειδικές ανάγκες.

Στις επόμενες ζώνες (11.30-13.00, 13.30-15.00, 15.30-17.00) υπήρχε η δυνατότητα οι εκπαιδευτικοί να πραγματοποιήσουν επίσκεψη με δική τους ευθύνη σε μία από τις συλλογές του μουσείου, πάντοτε όμως ύστερα από συνεννόηση και με την υποστήριξη του Τμήματος. Ειδικά γι' αυτούς, πραγματοποιούνταν από το Τμήμα κάθε 15 μέρες –Πέμπτη απόγευμα (17.00-19.00)–, ξεναγήσεις, στις οποίες καλούνταν οι εκπαιδευτικοί που είχαν προγραμματίσει επίσκεψη στο μουσείο το επόμενο 15ήμερο, να γνωρίσουν σύγχρονους τρόπους μουσειακής αγωγής και να ξεναγηθούν στην αντίστοιχη συλλογή που θα επισκέπτονταν με τους μαθητές τους. Παράλληλα, τους παραδιδόταν το δανειστικό υλικό προετοιμασίας που σχετίζεται με τη συλλογή που θα επισκέπτονταν, ώστε να προετοιμαστούν και οι ίδιοι αλλά και οι μαθητές τους για την επίσκεψη, καθώς και ένα δείγμα εκπαιδευτικού φυλλαδίου. Το φυλλάδιο αυτό είχαν τη δυνατότητα να το φωτοτυπήσουν και να το μοιράσουν την ημέρα της επίσκεψης στους μαθητές τους ή να το αγοράσουν σε ειδική τιμή για τις σχολικές ομάδες.

Από την 15η Οκτωβρίου 2001 έως την 15η Ιουνίου 2002, συμμετείχαν 6.927 παιδιά στα εκπαιδευτικά προγράμματα και 20.812 στις εκπαιδευτικές επισκέψεις.

Συνολικά επισκέφτηκαν δηλαδή τις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη 27.607 παιδιά.

Αναλυτικά επισκέφτηκαν τις συλλογές:

– Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Συλλογή: 4.639 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.193, εκπαιδευτικές επισκέψεις 3.446)·

– Βυζαντινή Συλλογή και Μεταβυζαντινή Συλλογή: 5.825 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.213, εκπαιδευτικές επισκέψεις 4.612)·
– Νεοελληνική Συλλογή: 7.242 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.821, εκπαιδευτικές επισκέψεις 5.621)·
– Νεότερα Χρόνια: 6.086 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.361, εκπαιδευτικές επισκέψεις 4.725)·
– Συλλογή Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: 3.615 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.080, εκπαιδευτικές επισκέψεις 2.535).

Για τους εκπαιδευτικούς που θα συνόδευαν μόνοι τους μαθητές τους στις συλλογές, πραγματοποιήθηκαν 13 απογευματινές εκπαιδευτικές ξεναγήσεις. Συνολικά συμμετείχαν 297 εκπαιδευτικοί. Τα δελτία αξιολόγησης που συμπλήρωσαν οι εκπαιδευτικοί έδωσαν θετικά στοιχεία, τόσο για το υλικό προετοιμασίας και τη χρησιμότητά του, όσο και για τον τρόπο παρουσίασης των προγραμμάτων, την οργάνωση και τα αποτελέσματα των εκπαιδευτικών ξεναγήσεων.

Εκπαιδευτικό υλικό

– Χ. Χατζηνικολάου, *Ο Αγώνας της Ανεξαρτησίας στο χαρτί και το μουσαμά. Μέσα από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη* (διαφάνειες και συνοδευτικό κείμενο), μια εναλλακτική προσέγγιση της 25ης Μαρτίου.

Επανεκδόσεις

– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Κοσμο-κάρτες* (Αθήνα 2002)·
– εννέα εκπαιδευτικά φυλλάδια που αφορούν τις μόνιμες συλλογές του μουσείου.

Μουσειοσκευές

Δημιουργήθηκε η μουσειοσκευή *Βούλα Παπαϊωάννου. Εικόνες απόγνωσης και ελπίδας. Ελλάδα 1940-1960*, σε συνεργασία με το Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, μία κινητή φωτογραφική έκθεση που θα μπορούσε να πλαισιώσει τη σχολική γιορτή της 28ης Οκτωβρίου.

Περιοδικές εκθέσεις

Το Τμήμα υποστήριξε όλες τις εκθέσεις του μουσείου.

Για την έκθεση *Αθήνα 2001. Φωτογραφικές όψεις και απόψεις* (20 Σεπτεμβρίου - 14 Οκτωβρίου 2001) προγραμματίστηκαν ξεναγήσεις από τους δημιουργούς-φωτογράφους και στάλθηκαν στα σχολεία προτάσεις για δραστηριότητες. Την έκθεση επισκέφτηκαν 307 μαθητές Λυκείου.

Για την έκθεση *Δημήτρης Πικιώνης. Η αρχιτεκτονική της Χίου* (19 Δεκεμβρίου 2001 - 20 Ιανουαρίου 2002) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό έντυπο, Μ. Ζαμενοπούλου, *Δημήτρης Πικιώνης. Ταξίδι στη Χίο* (Αθήνα 2001).

Για την έκθεση *Ι. Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* (24 Οκτωβρίου - 30 Νοεμβρίου 2001) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό φυλλάδιο, Χ. Χατζηνικολάου, *Ι. Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* (Αθήνα 2001), ενώ στάλθηκε στα σχολεία υλικό προετοιμασίας. Την έκθεση επισκέφτηκαν 405 μαθητές, στους οποίους διανεμήθηκε δωρεάν το εκπαιδευτικό έντυπο.

Για την έκθεση *Η Υαλουργία των Σουλτάνων* (20 Φεβρουαρίου - 15 Μαΐου 2002) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό έντυπο, Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *«...το γυαλί σαν λαμπερό αστέρι...» Γυάλινες δημιουργίες από τον ισλαμικό κόσμο* (Αθήνα 2002). Την έκθεση επισκέφτηκαν 1.080 μαθητές, στους οποίους διανεμήθηκε δωρεάν το εκπαιδευτικό έντυπο.

Συνολικά επισκέφτηκαν τις περιοδικές εκθέσεις 1.792 μαθητές, οργανωμένοι σε ομάδες των 30 ατόμων.

Εργαστήρια για παιδιά

Σε περιόδους σχολικών διακοπών και Σαββατοκύριακα, λειτούργησαν στο εργαστήρι του Τμήματος εργαστήρια για μεμονωμένα παιδιά:

– «ήταν ένα μικρό καράβι» για παιδιά 5-8 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «ζωγραφίζοντας αγγέλους», για παιδιά 10-14 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– «πλάθοντας χριστόψωμα», για παιδιά 5-8 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «χαράζοντας τη δική σου Γέννηση», για παιδιά 10-14 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Ροδοπούλου (χαράκτρια)·
– «Χριστούγεννα Πρωτούγεννα...», για παιδιά 6-9 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτες: Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός), Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «υπάρχουν και αλλιώτικα κάλαντα...», για παιδιά 10-14 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτες: Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός), Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·

Στιγμιότυπο από την εκδήλωση *18 Μαΐου. Ημέρα Μουσείου και Ημέρα Πολιτισμού στο Μουσείο Μπενάκη* (φωτ.: Κ. Κ. Μανώλης).

– «εμείς οι καλικάντζαροι», για παιδιά 5-9 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «μια ιστορία για... περίεργους καλικάντζαρους», για παιδιά 10-14 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «αποκριά στην Αθήνα για Αθηναίους και... όχι μόνο», για παιδιά 5-9 και 10-13 χρονών. Συμμετείχαν 48 παιδιά. Συνεργάτες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «χαρταετοί στην Αθήνα», για παιδιά 9-13 χρονών. Συμμετείχαν 19 παιδιά. Συνεργάτες: Δημήτρης Γεωργακόπουλος, Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «πασχαλινά και της Άνοιξης», για παιδιά 6-9 και 10-13 χρονών. Συμμετείχαν 48 παιδιά. Συνεργάτες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός).
Συνολικά συμμετείχαν στα εργαστήρια 243 παιδιά.

Σεμινάρια ενηλίκων
Στο εργαστήρι λειτούργησαν τα σεμινάρια:
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα,* Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 28 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα,* Τμήμα Προχωρημένων Ι. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 16 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα,* Τμήμα Προχωρημένων ΙΙ. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν 11 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Κόσμημα: φόρμα-τεχνική,* Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 23 άτομα. Συνεργάτης: Λίλα ντε Τσάβες (εθνολόγος)·
– *Μαθήματα Παλαιογραφίας, Κωδικολογίας και Ιστορίας των κειμένων,* Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν δύο άτομα. Συνεργάτης: Αγαμέμνων Τσελίκας (φιλόλογος-παλαιογράφος)·
– *Η Τεχνική της Εγκαυστικής,* Τμήμα Αρχαρίων. Κύ-

κλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 14 άτομα. Συνεργάτης: Κατερίνα Περιμένη (ζωγράφος)·
– *Γλυπτική: Η τεχνική του ανάγλυφου,* Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 24 άτομα. Συνεργάτης: Ευδοκία Παπουλή (γλύπτρια)·
– *Γλυπτική: Η τεχνική του ολόγλυφου,* Τμήμα Προχωρημένων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν έξι άτομα. Συνεργάτης: Ευδοκία Παπουλή (γλύπτρια).
Συνολικά συμμετείχαν στα εργαστήρια 122 άτομα.

Συνεργασίες
Το Τμήμα συμμετείχε στην 5η Ετήσια Συνάντηση της Διεύθυνσης Λαϊκού Πολιτισμού, με θέμα *Εκπαίδευση και Νεοελληνική Πολιτιστική Κληρονομιά. Εκπαιδευτικά Πολιτιστικά Δίκτυα.*
Παρουσιάστηκαν τα εκπαιδευτικά προγράμματα:
– σε 40 Ολλανδούς καθηγητές αρχαίων ελληνικών, από το Ολλανδικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο·
– σε 30 εκπροσώπους του Ινστιτούτου «Μύλων»·
– σε νηπιαγωγούς από την Κύπρο·
– σε μεταπτυχιακούς φοιτητές·
– σε μουσεία και φορείς.
Το Τμήμα συνεργάστηκε:
– με δεκάδες σχολεία για θέματα τέχνης και μουσειακής αγωγής·
– με σχολικές και δημόσιες βιβλιοθήκες, στις οποίες και δώρισε εκπαιδευτικό υλικό·
– με τα υπόλοιπα τμήματα για τη διοργάνωση της εκδήλωσης *18 Μαΐου. Ημέρα Μουσείου και Ημέρα Πολιτισμού στο Μουσείο Μπενάκη,* με στόχο τη γνωριμία του κοινού με το έμψυχο δυναμικό του Μουσείου Μπενάκη και το έργο που επιτελεί. Συμμετείχαν 88 υπάλληλοι και συνεργάτες του μουσείου, και προσήλθαν με δωρεάν είσοδο περίπου 1.200 άτομα. Παράλληλα, το Πωλητήριο του μουσείου διέθετε τις εκδόσεις του με έκπτωση 50%.

Συνοψίζοντας, κατά την σχολική χρονιά 2001-2002, επισκέφτηκαν το μουσείο 29.642 παιδιά. Από αυτά, 6.668 παρακολούθησαν εκπαιδευτικό πρόγραμμα στις μόνιμες συλλογές, 20.939 πραγματοποίησαν επίσκεψη με ευθύνη των εκπαιδευτικών τους, 1.792 επισκέφτηκαν τις περιοδικές εκθέσεις, ενώ 243 συμμετείχαν στο παιδικό εργαστήρι. Τα δημόσια σχολεία συμμετείχαν σε ποσοστό 82,6%, τα ιδιωτικά 13,8%, τα ειδικά 0,4%, πολιτιστικοί φορείς 1% και διάφορα άλλα ιδρύματα 2,2%. Από την Αθήνα και τα περίχωρα, προερχόταν το 69,1%, από την επαρχία 30% και από το εξωτερικό 0,9%. Έγιναν 1.202 αποστολές δανειστικού υλικού προετοιμασίας και διανεμήθηκαν δωρεάν στους μαθητές 8.709 εκπαιδευτικά φυλλάδια. Οι μουσειοσκευές του Τμήματος δανείστηκαν 137 φορές, ενώ η δανειστική βιβλιοθήκη με εκπαιδευτικούς φακέλους και βιβλία τέχνης κινήθηκε 159 φορές (37 φορές εκπαιδευτικοί φάκελοι και 122 φορές βιβλία). Πραγματοποιήθηκαν 13 απογευματινά σεμινάρια τα οποία παρακολούθησαν 297 εκπαιδευτικοί, ενώ στα σεμινάρια ενηλίκων συμμετείχαν 122 άτομα.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Προσωπικό
Πίτσα Τσάκωνα (υπεύθυνη τμήματος), Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Πανωραία Γαϊτάνου, Ντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Θεοδώρα Πικιώνη, Κωνσταντίνος Στεφανής, Ελένη Τσάκωνα. Εξωτερική συνεργάτης: Έλντα Μαρμαρά. Εθελόντριες: Τζένη Μαλλιαρίτη, Μέλανι Στάμου, Ζωή Σκοπελίτη, Λιάνα Τσομπάνογλου. Στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης εργάστηκαν οι φοιτητές: Νικόλαος Μπουρνάκης (Βιβλιοθηκονομία), Στέλλα Ζαμπλάρα και Τάνια Μυλωνά (Συντήρηση βιβλίων).

Εμπλουτισμός – Ενημέρωση
Κατά το περασμένο έτος συνεχίστηκε ο εμπλουτισμός της Βιβλιοθήκης, που πραγματοποιήθηκε με αγορές, ανταλλαγές, συνδρομές και δωρεές. Παράλληλα, για τη συμπλήρωση της συλλογής της με παλαιότερες ή και σπάνιες εκδόσεις, η Βιβλιοθήκη συμμετέχει συστηματικά στις δημοπρασίες που πραγματοποιούνται στην Αθήνα.
Συνολικά, κατά την προηγούμενη χρονιά, η συλλογή αυξήθηκε κατά 3.849 τόμους. Από αυτούς οι 449 προέρ-

χονται από αγορές (50 από δημοπρασίες), οι 3.123 από δωρεές, οι 156 από συνδρομές και οι 71 από ανταλλαγές. Στον εμπλουτισμό της συλλογής συνέβαλαν κυρίως οι ακόλουθοι δωρητές: Ανδρέας Αβδελόπουλος, Ξενοφών Αντωνιάδης, Νίκος Βασιλάτος, Λίλη Βενιζέλου, Μαρίνος Γερουλάνος, Δημήτριος Γκόφας, Γεώργιος Γόντικας, Άγγελος Δεληβορριάς, Μαίρη Κουτσούρη, Λίτσα Λεμπέση, Λίνος Μπενάκης, Νικόλαος Πολίτης, Αλέξανδρος Ρωμάνος, Μάριος Σαββουλίδης, Διονύσιος Σέρρας, Άγκαθα Φραγκισκάτου, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μαρκόπουλου, Υπουργείο Εξωτερικών - Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Υπουργείο Πολιτισμού - Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Ίδρυμα Ουράνη, Αρχαιολογική Εταιρεία, εκδόσεις Μέλισσα, Πάτροκλος Σταύρου (εκδόσεις Καζαντζάκη), εκδόσεις Καστανιώτη.

Από το σύνολο των εκδόσεων που αποκτήθηκαν κατά την περίοδο αυτή, επισημαίνουμε:

– Νικηφόρος Βλεμμίδης, *Επιτομή Λογικής* (Λειψία 1784) (δωρεά Α. Αβδελόπουλου)·
– Goldsmith, *History of Greece* I (Bordeaux 1806) (δωρεά Α. Αβδελόπουλου)·
– Δημήτριος Δάρβαρις, *Χρηστομάθεια απλοελληνική* (Βιέννη 1820, αγορά)·
– *Il Timone*, εφ. Κέρκυρας, 1848-1849 (αγορά)·
– *Η Δημοτική*, εφ. Ζακύνθου, 1870-1873 (αγορά)·
– *Ραμπαγάς*, έτη 1879-1880, 1882-1883 (αγορά)·
– *Goethe's Werke* I-V (Λειψία χ.χ.)·
– *Schiller's Werke* I-IV (Λειψία χ.χ.).

Ανταλλαγές

Κατά το ίδιο διάστημα, συνεχίστηκαν οι ανταλλαγές με επιστημονικά ιδρύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, γεγονός που συνέβαλε αρκετά στην αύξηση του αριθμού των εκδόσεων που εισήχθησαν στην Βιβλιοθήκη. Σημειώνουμε μεταξύ άλλων:

– στην Ελλάδα: Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων, Αθηνών, Θεσσαλονίκης, Κρήτης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Εθνική Πινακοθήκη, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα - ΕΤΒΑ, «Καΐρειος Βιβλιοθήκη», Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μουσείο Tériade, Δημόσια Βιβλιοθήκη Ρεθύμνης, Ακαδημία Αθηνών - Βιβλιοθήκη «Ιωάννης Συκουτρής», Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Ν. Ρεθύμνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Scuola Archeologica Italiana (Αθήνα), Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Άνδρος), Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδος, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών - Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Ίδρυμα Λεβέντη·
– στο εξωτερικό: Fondazione Querini Stampalia (Βενετία), Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini (Βενετία), Dumbarton Oaks Center, University of Birmingham, Victoria and Albert Museum, Musée des Arts Decoratifs (Βουδαπέστη), Clevelant Museum of Art, Centre de Documentación I Museu Tèxtil (Ισπανία), Institut pour la Protection des Monuments de Beograd, The Spencer Art Reference Library of the Nelson-Atkins Museum of Art, Fine Arts Library of Harvard College, Archaeological Institute of Belgrade.

Εργασίες – Λειτουργία

Το μεγαλύτερο μέρος των νέων εκδόσεων που εντάχτηκαν στη συλλογή (εκτός από τη δωρεά Γκόφα, που αριθμεί 1.450 τίτλους) καταγράφηκαν στο *Βιβλίο Εισαγωγής* και στον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Συνεχίστηκε η αποδελτίωση των περιοδικών, των συλλογικών τόμων και των πρακτικών συνεδρίων που διαθέτει η Βιβλιοθήκη και οι περισσότερες εγγραφές καταχωρίστηκαν στον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Παράλληλα, συνεχίστηκε η ένταξη στη συλλογή των βιβλίων που διαθέτει το Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, το Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας, το Φωτογραφικό Τμήμα και η Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

Ειδική αναφορά πρέπει να γίνει στην καταγραφή της βιβλιοθήκης του Ευστάθιου Φινόπουλου, η οποία περιλαμβάνει γύρω στους 15.000 τόμους. Η βιβλιοθήκη αυτή, εκτός από παλαίτυπα και άλλες σπάνιες εκδόσεις, περιλαμβάνει σημαντικότατες εκδόσεις που αφορούν τη νεότερη ελληνική ιστορία, με ιδιαίτερη έμφαση στους περιηγητές, στην Επανάσταση και στον φιλελληνισμό. Από τον Φεβρουάριο του 2002, μια ομάδα εργαζομένων απασχολείται με την καταγραφή της βιβλιοθήκης Φινόπουλου. Συγκεκριμένα, οι εργασίες περιλαμβάνουν:

– καταγραφή των τίτλων σε ειδικό *Βιβλίο Εισαγωγής* (μέχρι στιγμής έχουν καταγραφεί 14.000 τίτλοι βιβλίων και περιοδικών), αναλυτική καταλογογράφηση των βιβλίων και καταχώρισή τους στον ηλεκτρονικό υπολογιστή·

– μετάφραση στα αγγλικά των σημειώσεων και των σχολίων των εγγραφών·
– αποδελτίωση των περιοδικών και των πρακτικών συνεδρίων·
– σφράγισμα, αποδελτίωση και φωτογράφιση όλων των περιεχόμενων εικόνων·
– προληπτική συντήρηση βιβλιοδεσίας και ντύσιμο των βιβλίων, με την επίβλεψη συντηρητών του μουσείου.

Πρέπει να σημειωθεί ότι για την κάλυψη των αναγκών των παραπάνω εργασιών στη βιβλιοθήκη Φινόπουλου, πραγματοποιήθηκε επέκταση του ηλεκτρονικού δικτύου, σε συνεργασία με το Τμήμα Τεκμηρίωσης του μουσείου και την εταιρεία Elidoc.

Συμμετοχή σε εκθέσεις – Εκδηλώσεις

Η Βιβλιοθήκη συμμετείχε στην πραγματοποίηση εκθέσεων ή εκδηλώσεων, διευκολύνοντας τη συγκέντρωση του απαραίτητου υλικού για τις δραστηριότητες αυτές. Συγκεκριμένα, παραχωρήθηκε υλικό για:
– την έκθεση που οργάνωσε η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία με τίτλο *Εκδόσεις ελλήνων φιλοσόφων, 15ου και 16ου αιώνα* (Οκτώβριος-Νοέμβριος 2001)·
– την έκθεση με τίτλο *Ιστορικοί δεσμοί μεταξύ Ελλάδος και Ρωσίας, 18ος - αρχές 20ου αιώνα*, που οργανώθηκε στην Προεδρία της Δημοκρατίας (Δεκέμβριος 2001)·
– την έκθεση που οργάνωσε ο Δήμος Μαρκόπουλου, με τίτλο *Με τον χρωστήρα και το καριοφίλι* (Μάρτιος-Απρίλιος 2002)·
– την εκπαιδευτική έκθεση που πραγματοποίησε το Υπουργείο Εξωτερικών στην Κύπρο (Φεβρουάριος 2002).

Τον Νοέμβριο του 2001, η Βιβλιοθήκη παραχώρησε στην ΕΡΤ άδεια φωτογράφισης υλικού για τις ανάγκες του ντοκυμαντέρ με τίτλο «Ιππότες και Σταυροφόροι».

Εκδηλώσεις – Ξεναγήσεις

Η Βιβλιοθήκη πραγματοποίησε μία εκδήλωση για τους «Φίλους της Γενναδείου Βιβλιοθήκης» (Φεβρουάριος 2002) και μία για τους «Φίλους του Μουσείου Μπενάκη» (Οκτώβριος 2002). Και στις δύο περιπτώσεις, οι υπεύθυνοι της Βιβλιοθήκης ενημέρωσαν τους επισκέπτες για τη φύση και τους σκοπούς της συλλογής και τους ξενάγησαν στη μικρή έκθεση χειρογράφων και εκδόσεων, που είχε οργανωθεί για τον λόγο αυτό στον χώρο της Βιβλιοθήκης.

Αποστολές εκδόσεων του Μουσείου Μπενάκη

Η Βιβλιοθήκη συνέβαλε στον εμπλουτισμό άλλων βιβλιοθηκών, αποστέλλοντας εκδόσεων του μουσείου. Σημαντικές αποστολές βιβλίων έγιναν προς: Δημόσια Βιβλιοθήκη Πάρου, Η΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Δημόσια Βιβλιοθήκη Ζακύνθου, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, University of Birmingham - Center for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, Βικελαία Βιβλιοθήκη (Ηράκλειο), Αρχαιολογικό και Ιστορικό Ίδρυμα Ρόδου, Ελληνική Κοινότητα Βενετίας, 6ο Γυμνάσιο Χανίων, Γυμνάσιο Σεπολίων, Στρατιωτική Ακαδημία Πολέμου Βουλγαρίας - Παράρτημα ΓΕΕΘΑ.

Μελετητές

Η Βιβλιοθήκη διευκόλυνε τη βιβλιογραφική έρευνα του προσωπικού του μουσείου, συμβάλλοντας έτσι στην οργάνωση εκθέσεων και εκδηλώσεων, αλλά και στη συγγραφή επιστημονικών μελετών. Στο ίδιο διάστημα, η Βιβλιοθήκη εξυπηρέτησε πολλούς μελετητές. Ταυτόχρονα, εξυπηρέτησε ερευνητές και επιστημονικά ιδρύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, αποστέλλοντας αντίστοιχο υλικό. Ενδεικτικά αναφέρουμε:
– τη συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Birmingham (Department of Theology - Centre for the Editing of Texts in Religion) για τη φωτογράφιση εννέα χειρογράφων από τη Συλλογή Χειρογράφων της Βιβλιοθήκης·
– τη συνεργασία με το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης για τη σύνθεση του «Βιβλιοθηκονομικού θησαυρού», που το Κέντρο έχει αναλάβει να υλοποιήσει στο πλαίσιο του ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ.

Συμμετοχή σε συνέδρια και ημερίδες

Η υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης Πίτσα Τσάκωνα:
– έλαβε μέρος στην ημερίδα με θέμα *Αναγνώστες και Βιβλιοθήκες*, που οργανώθηκε στο Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Φεβρουάριος 2002)·

και ο Δημήτρης Αρβανιτάκης:
– ολοκλήρωσε τη συγκέντρωση και την επεξεργασία του υλικού για τη μελέτη *Αλληλογραφία Ανδρέα Μουστοξύδη και Αιμίλιου Τυπάλδου* που πρόκειται να εκδοθεί από το μουσείο μέσα στο 2003·
– συμμετείχε με την ανακοίνωση, «Τάσεις της ιστοριογραφίας του Ιόνιου χώρου (16ος - αρχές 19ου αιώνα)» στο: *Ζ΄ Πανιόνιο Συνέδριο* (Λευκάδα, Μάιος 2002)·
– έγραψε τρία κείμενα στο περιοδικό *Ιστορικά* σχετικά με θέματα νεότερης ιστορίας.

ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Το κτίριο στην οδό Πειραιώς 138

Μετά την ολοκλήρωση της μελέτης εφαρμογής τον Μάιο του 2002 από την ομάδα των μελετητών (Ανδρέας Κούρκουλας, Μαρία Κοκκίνου, Κώστας Ζάμπας, Παντελής Αργυρός), προκηρύχτηκε ο διαγωνισμός για την ανάθεση του έργου «Δημιουργία Πολιτιστικού Κέντρου του Μουσείου Μπενάκη επί της Οδού Πειραιώς 138, Επισκευή - Επέκταση Κτιρίου». Στις 10 Ιουλίου η επιτροπή του διαγωνισμού παρέλαβε και αποσφράγισε τις προσφορές που κατατέθηκαν. Ανάδοχος του έργου ανακηρύχτηκε η μειοδότρια εργοληπτική εταιρεία ΒΙΟΤΕΡ ΑΕ. Οι οικοδομικές εργασίες εξελίσσονται σύμφωνα με το αρχικό χρονοδιάγραμμα του έργου. Τον Αύγουστο του 2003 προβλέπεται να παραδοθεί το ισόγειο του κτιρίου, προκειμένου να φιλοξενήσει προγραμματισμένες εκδηλώσεις. Το κτίριο θα αποπερατωθεί και θα παραδοθεί στις αρχές του 2004.

Το κτίριο του υπό ανέγερση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης

Ύστερα από την ολοκλήρωση της ανασκαφής που πραγματοποίησε η Γ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων για την αποκάλυψη των ευρημάτων στα θεμέλια του κτιριακού συγκροτήματος στον Κεραμεικό, οι οικοδομικές εργασίες για την επισκευή και την ανάπλαση των κτιρίων προχώρησαν με ταχύτατους ρυθμούς. Έχει ήδη αποπερατωθεί το γωνιακό τριώροφο κτίριο στη συμβολή των οδών Διπύλου και Ασωμάτων, ενώ το διώροφο της οδού Διπύλου 12 μαζί με το κεντρικό κλιμακοστάσιο που θα συνδέει τα δύο κτίρια θα παραδοθούν στο μουσείο γύρω στον Απρίλιο του 2003. Παράλληλα, έχει ξεκινήσει ο σχεδιασμός των νέων εκθεσιακών χώρων, προκειμένου το Μουσείο να εγκαινιαστεί την άνοιξη του 2004.

Σημείωση: Στη σύνταξη των χρονικών συνέβαλαν οι: Ειρήνη Παπαγεωργίου, Αναστασία Δρανδάκη, Κάτε Συνοδινού, Βαλεντίνη Τσελίκα, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, Αλίκη Τσίργιαλου, Μαργαρίτα Σάκκα, Ιωάννα Προβίδη, Μαρία Αργυριάδη, Άννα Μπαλλιάν, Λένα Βρανοπούλου, Ντέπη Κοτζαμάνη, Σοφία Κολλάρου, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Ιφιγένεια Διονυσιάδου, Ζωή Μεταξιώτου, Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Πίτσα Τσάκωνα, Ειρήνη Γερουλάνου.

ΚΛΗΡΟΔΟΤΗΜΑΤΑ – ΔΩΡΕΕΣ – ΑΓΟΡΕΣ

Στη συνέχεια παρατίθενται δωρεές και αγορές, οι οποίες δεν εμπίπτουν στις αρμοδιότητες των υφιστάμενων συλλογών του μουσείου.

Κληροδότημα Γιάννη Παππά: στη συνέντευξη τύπου, που πραγματοποιήθηκε την Τρίτη 9 Απριλίου 2002 με αφορμή την έκδοση του βιβλίου *Γιάννης Παππάς. Γλυπτική*, ο γλύπτης ανακοίνωσε την απόφασή του να κληροδοτήσει στο μουσείο τα έργα του που βρίσκονται στην κατοχή του. Τα έργα είναι συγκεντρωμένα στο εργαστήριο του Γιάννη Παππά στου Ζωγράφου, σε κτίριο που αποτελούσε και την κατοικία της οικογένειάς του έως τη δεκαετία του 1960. Το ακίνητο αυτό πρόκειται να προσφερθεί στο Μουσείο Μπενάκη από τον γιο του Αλέκο Παππά, ώστε τα έργα να διατηρηθούν στο περιβάλλον τους. Η δωρεά καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής του Γιάννη Παππά από το 1930 έως σήμερα.

Δωρεά Ελίκης Ζάννα: η Ελίκη Ζάννα δώρισε κρατώντας την ψιλή κυριότητα το σπίτι και τη βιβλιοθήκη της για την προαγωγή της μελέτης του ινδικού πολιτισμού και των ανατολικών τεχνών.

Δωρεά Σεφεριάδη: τα αδέλφια Ευριπίδης και Κυριάκος Σεφεριάδης δώρισαν τον εξοπλισμό και το εργαστήριο αργυροχοΐας των αρχών του 20ου αιώνα.

Δωρεά Γεωργίου Γόντικα, στη μνήμη του πατέρα του: 156 αντικείμενα προκολομβιανής τέχνης καθώς και μεγάλο αριθμό από πήλινα σφονδύλια, κυρίως από το Equador, το Μεξικό και το Περού. Η δωρεά ενισχύει σημαντικά τις συλλογές του μουσείου, οι οποίες πρόκειται μελλοντικά να στεγαστούν στα νέα κτίρια του μουσείου.

Αγορά Γιάννη Στεφανέλλη: το μουσείο αγόρασε το αρχείο του σκηνογράφου Γιάννη (Τζων) Στεφανέλλη (1915-2001), το οποίο αποτελείται κυρίως από μακέτες σκηνικών του. Ο Στεφανέλλης ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του το 1942 στο Θέατρο Τέχνης υπό την καθοδήγηση του Κάρολου Κουν. Εργάστηκε ως τεχνικός διευθυντής στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο, το ΚΘΒΕ και άλλους θιάσους. Σκηνογράφησε πολυάριθμα έργα καθώς και όπερες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Ο γλύπτης Γιάννης Παππάς στο εργαστήριό του (φωτ.: Τ. Διαμαντόπουλος).

ΔΩΡΗΤΕΣ

Ανδρέας Αβδελόπουλος
Χρήστος και Ελένη Αγγελίδου
Σμαρά Αγιακάτσικα
Γιώργος και Βίλκα Αγουρίδη
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
μητροπολίτης Σαχάκ Αϊβαζιάν
Αριστείδης Αλαφούζος
Γεώργιος Αλεξόπουλος
Αλουμίνιον της Ελλάδος
Ξένη Αναστασίου
Ξενοφών Αντωνιάδης
Ανώνυμοι
Ζαφειρώ Ανδρέου
Μαργαρίτα Αποστολίδη
Απόστολος Αργυριάδης
Μητρόπολη των εν Ελλάδι Ορθοδόξων Αρμενίων
Ανθή Βαλσαμάκη
Νικόλαος Βασιλάτος
Ιωάννης και Ελένη Βάτη
Αντώνης και Φανή Βαφειαδάκη
Ελευθέριος και Λίλη Βενιζέλου
Διονύσιος Βίτσος
Εύα Βλασσοπούλου
Τατιάνα Ραΐση-Βολανάκη
Μαίρη Βρυάκου
Γενική ΑΕΔΑΚ
Γενική Τράπεζα
Δέσποινα Γερουλάνου-Ντέγκα
Μαρίνος και Αιμιλία Γερουλάνου
Μαρία-Ρόζα Γεωργιάδη
Μύρινα Γκίγκιλα
Δημήτριος Γκόφας
Γεώργιος Γόντικας
Ντόλλη Γουλανδρή
Αργίνη Γούτου
Ιωάννα Λαμπίρη-Δημάκη
Δημόσια Επιχείρηση Πολεοδομικού
και Οικονομικού Σχεδιασμού
Αναστασία Δρανδάκη
Μιχάλης Δωρής
αδελφή Δωροθέα
Εκδόσεις Καστανιώτη
Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο
Ελληνική Ένωση Συμμετασχόντων
σε Ολυμπιακούς Αγώνες
Ελίκη Ζάννα
Επιτροπή Πωλητηρίου του Μουσείου
ΕΡΤ ΑΕ
Αλέξανδρος Ζάννος
Αλέξανδρος Ζαούσης
Χρυσάνθη Ζέρβα
Γκούντρουν Ζορμπά
Ελένη Ηλιάσκου
ΑΓΕΤ Ηρακλής
Έφη Θεολογίτου
Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή
Ίδρυμα Σαμούρκα
Αναστασία-Πηγή Ιωακείμογλου
Χαρίκλεια Ιωακείμογλου
Η Καθημερινή ΑΕ
Αλέξανδρος Κακαδιάρης
Λίζη Καλλιγά
Δανάη Καμπέρου
Ανδρέας Λ. Κανελλόπουλος
Γιώργος Καπελάκης
Σταύρος Καπλανίδης
Διονυσία Καραβαγγέλη
Γ. Καραβίας και συνεργάτες ΕΠΕ
Αμαλία Καρατάγκα
Αθανάσιος Κάρμης
Ιωάννης Καρύδης
Σάρα Καρούζου
Αλίκη Κελαϊδίτη
Κλέα Κεχαγιόγλου
Αχιλλέας και Ελισάβετ Κομινού
Άρτεμις Κορτέση
Δανάη Κουβαρά
Γεώργιος και Σοφία Κουμαντάρου
Ιωάννης Κουμανούδης
Μαίρη Κουτσούρη
Μίνα Κριεζή
Αντώνης Κυριακούλης
Γιάννης Κωστόπουλος
Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου
John Leatham
Λίτσα Λεμπέση

Δάφνη Λιάμπεη
Νέλλη Λιάμπεη
Κλειώ Λογοθέτη
Κωνσταντίνος Λουκάκης
Αγγελική Μαγκάκη
Πέτρος Μακρής-Στάικος
οικογένεια Νικολάου Μακρυγιώργου
Σμύρνη Μαραγκού
Ειρήνη και Μαρία Μαρκουίζου
Γεώργιος Ματσάκας
Νικόλαος και Φωφώ Μαυρικίου
Γιώργος Μαυροΐδης
Ιωάννης Μαυρομάτης
Πλάτων Μαυρομούστακος
Αμαλία Μεγαπάνου
Μιχαήλ Γ. Μελάς
Παρασκευή Μήλιου
Στέλλα Μιχαηλίδη
Γιάννης Μόραλης
Χρήστος Π. Μοσχανδρέου
Αμαλία-Έλλη Μοτσενίγου
Λίνος Μπενάκης
Χρόνης Μπότσογλου
Πέτρος Μπρούσαλης
Frieda Nussberger
Λιάνα και Μιχάλης Ξυλάς
Γιόνα Παϊδούση
Βασιλική Παναγιωτάκη
Επαμεινώνδας Πανταζόπουλος
Περικλής Παντελεάκης
Στυλιανός Παπαγεωργίου-Γονατάς
Ροσέττα Παπαγιάννη
Θεόδωρος Παπαλεξόπουλος
Δανάη Παπασταμάτη
Φωτεινή Παπαχατζή
Αλέκος Παππάς
Γιάννης Παππάς
Έττα Παρασκάκη
Ελένη Παυλοπούλου
Μαρία Παυλοπούλου
Ευστάθιος Πετρόπουλος
Νίκος Πετρόπουλος
Αγνή Πικιώνη
Νικόλαος Πολίτης
Γεώργιος Προκοπίου
Ελπίδα Ρακιντζή
Καίτη Ρηνιωτάκη
Ελευθερία και Γαρυφαλιά Ρίτσου
Αλέξανδρος Ρωμάνος
Μάριος Σαββουλίδης
Μαρίνα Σακελλαρίου
Ελένη Α. Σαμαράκη
Θεόδωρος Σαμούρκας
Λίζα Σανταμούρη
Αλίκη Σαραντοπούλου
Ελένη Σαρρή
Ζωή Σαρρή
Διονύσιος Σέρρας
Ευρυπίδης Σεφεριάδης
Κυριάκος Σεφεριάδης
Selga Sherrard
Ελένη Σινούρη
Πόλυ Σπανολιού
Μαρία Σπέντζα
Κατερίνα Σπετσιέρη-Beschi
Τούλα Στεριώτη
Νικόλαος Ταβουλάρης
Παναγιώτης Τέτσης
Μάνια Τεχριτζόγλου
Τζαννής Τζαννετάκης
Τιτάν ΑΕ
Έβη Τουλούπα
Δανάη Τσαλαμπαμπούνη
Φαίδρα Τσαλαμπαμπούνη
Υπουργείο Αιγαίου
Υπουργείο Εθνικής Άμυνας
Υπουργείο Εθνικής Οικονομίας
Υπουργείο Εξωτερικών
Υπουργείο Πολιτισμού
Αλέκος Φασιανός
Κωνσταντίνος Φιλίππου
Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη
Ευστάθιος Φινόπουλος
Σπύρος Ι. Φλογαΐτης
Αναστάσιος Φούκας
Κυριακούλα Φραγκογιάννη
Άγκαθα Φραγκισκάτου
Διονύσης Φωτόπουλος
Χριστίνα Hager
Διονύσης Χαριτόπουλος
Ειρήνη Χατζημπίρου
Πία Χατζηνίκου-Αγγελίνη
Χρηματιστήριο Αξιών Αθηνών
Γιάννης Ψυχοπαίδης

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Διοικητική επιτροπή
Πρόεδρος: Μαρίνος Γερουλάνος
Αντιπρόεδρος: Γιάννης Κωστόπουλος
Γενικός Γραμματέας: Χαράλαμπος Μπούρας
Ταμίας: Αλέξανδρος Ρωμάνος
Μέλη: Αιμιλία Γερουλάνου, Ντόλλη Γουλανδρή, Μιχαήλ Μελάς, Προκόπης Παυλόπουλος, Γιάννης Πυργιώτης, Γεώργιος Παπαδημητρίου.

Καλλιτεχνικό Συμβούλιο
Ελευθέριος Βενιζέλος, Νικολέττα Διβάρη-Βαλάκου, Νικόλαος Ζίας, Πόπη Ζώρα, Ελένη Ρωμαίου-Καρασταμάτη, Ισίδωρος Κακούρης, Αμαλία Μεγαπάνου, Ιουλία Μελά, Βίκτωρ Μελάς, Μαίρη Παναγιωτίδη, Μαρία Σπέντσα, Παναγιώτης Τέτσης, Έβη Τουλούπα.

Επιστημονική Επιτροπή Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάνος Μπίρης, Χαράλαμπος Μπούρας, Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Ευστάθιος Φινόπουλος.

Επιτροπή Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα
Εβίτα Αράπογλου, Αδριάνα Βερβέτη, John Craxton, Άγγελος Δεληβορριάς, Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, John Leatham, Ιωάννα Προβίδη, Διονύσης Φωτόπουλος.

Επιτροπή Πωλητηρίου
Δέσποινα Γερουλάνου, Αιμιλία Γερουλάνου, Άρτεμις Κορτέση, Έττα Παρασχάκη, Αλέξανδρος Ρωμάνος.

Διευθυντής
Άγγελος Δεληβορριάς

Αναπληρωτής διευθυντής
Ειρήνη Γερουλάνου

Γραμματεία
Μάρια Διαμάντη, Σταύρος Βλίζος, Νατάσα Καραγγέλου, Μαρία Κρέτση, Ελένη Κωνσταντέλλου, Έφη Μπερτσιά, Διονύσης Σκουρλής, Έλενα Τομπούλογλου.

Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής
Ειρήνη Παπαγεωργίου, Αγγελική Ζήβα.

Τμήμα Βυζαντινής-Μεταβυζαντινής Συλλογής
Αναστασία Δρανδάκη, Άννα Μπαλλιάν.

Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης, Τμήμα Ιστορικών Κειμηλίων
Κάτε Συνοδινού, Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Τμήμα Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων
Βαλεντίνη Τσελίκα, Μαρία Δημητριάδου, Αλέξανδρος Ζάννας, Βασιλική Κομπιλάκου, Ειρήνη Μαύρου.

Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων
Φανή Κωνσταντίνου, Αρχοντία Αδαμοπούλου, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά.

Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής
Μαργαρίτα Σάκκα, Ελένη Αρβανίτη-Κρόκου, Ναταλία Μπούρα.

Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων
Φανή-Μαρία Τσιγκάκου. Ομάδα καταγραφής ανθιβόλων: Γιάννης Βαραλής, Πανωραία Μπενάτου.

Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα
Ιωάννα Προβίδη, Ιωάννα Μωραΐτη, Νίκος Παΐσιος. Επιστημονικός συνεργάτης: Jean-Pierre de Rycke.

Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας
Μαρία Αργυριάδη, Δέσποινα Καρακομνηνού.

Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης
Άννα Μπαλλιάν, Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου. Επιστημονική συνεργάτης: Μύρτα Περράκη.

Τμήμα Εκδόσεων - Διοργάνωσης Εκθέσεων
Ηλέκτρα Γεωργούλα, Δημήτρης Δαμάσκος.

Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης
Στέργιος Στασινόπουλος, Βασίλης Αργυράτος, Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρυσούλα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Χριστίνα Γιαννοπούλου, Ελευθερία Γκούφα, Χάρης Γραμματικός, Μυρτώ Δεληβορριά, Δημήτρης Δούμας, Μαρία-Αχτίδα Ζαχαριά, Ολυμπία

Θεοφανοπούλου, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Γεωργία Καρύδη, Ναούμ Κοκκαλάς, Σοφία Κολλάρου, Βασιλική Κονταράκη, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Καλυψώ Μιλάνου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Βασιλική Νικολοπούλου, Anastasia Ozoline, Κλειώ Παπάζογλου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Άννα-Αρριέτα Ρεβίθη, Βίργω Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τσουρινάκη, Σοφία Τοσίου, Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Ευαγγελία Φωκά, Αργυρώ Χιλιαδάκη, Ελένη Ψάλτη.

Τμήμα Πληροφορικής
Ιφιγένεια Διονυσιάδου (τμήμα τεκμηρίωσης), *Ζωή Μεταξιώτου* (τμήμα συστημάτων), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρύσα Κοντάκη, Λέττα Μέντη.

Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων
Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Μαρία Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη, Χαρά Χατζηνικολάου.

Βιβλιοθήκη
Πίτσα Τσάκωνα, Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Πανωραία Γαϊτάνου, Κωνσταντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Ντόρα Πικιώνη-Ρόκου, Κωνσταντίνος Στεφανής, Ελένη Τσάκωνα.

Νομική Υπηρεσία
Μαρία Βενιέρη, Κορνηλία Βουργουτζή, Σταυρούλα Κομνηνού.

Κυλικείο
Παναγιώτης Χριστοφιλέας, Δέσποινα Γεωργοσοπούλου, Σπύρος Δρανδάκης, Δημήτρης Κυφωνίδης, Γεράσιμος Μουσαγέας, Σάρα Μπισίρ Γκερίς, Βασίλης Οικονομέας, Αργυρώ Σοροτού, Γεώργιος Τζώρζεσον, Δημήτρης Φραγκομίχαλος.

Λογιστήριο
Δημήτρης Δρούγκας, Γιώργος Βλασίδης, Χρήστος Βρακάς, Χριστίνα Δενέγρη, Αμαλία Ζαχαράκη, Θωμάς Κωστούλας, Νεκτάριος Λυμπέρης, Παναγιώτης Μαρνέζος, Γαβριήλ Παλαιοδήμος, Αθηνά Σαββάτη, Μελπομένη Τριανταφύλλου.

Πωλητήριο
Δέσποινα Γερουλάνου, Ιωάννα Αντωνίου, Βασιλική Βασιλοπούλου, Καλλιόπη Δημητροπούλου, Δήμητρα Ζωγράφου, Χριστίνα Ζωγράφου, Ισαβέλα Curtis, Ευαγγελία Κεχρά, Νεφέλη Κολοκυθά, Φλώρα Κυρίτση, Γεώργιος Κωνσταντίνου, Μαρία Μαρινάκη, Μαρία Μπερτσιά, Παρασκευή Μπεσύρη, Ροδή Ξυδού, Νίκος Πετρόπουλος.

Τεχνικό Τμήμα
Μανώλης Μπλαζιάκης, Στέλιος Μαργαρίτης.

Καθαριότητα
Δέσποινα Τζερβάκη, Ανδρέας Μπάκας, Νικολέττα Μυλωνά, Ιωάννα Παντελίδου, Αγγελική Πικροδημήτρη, Γεωργία Πιστολά, Μαρία Σκουρλή.

Φυλακτικό Προσωπικό
Δημήτρης Δημητρίου, Σταύρος Απλαδάς, Δημήτρης Γεωργακόπουλος, Βασίλειος Γιάννης, Μαρία Δαμίγου, Δημήτρης Δημακόπουλος, Σταυρούλα Δημητρίου, Θεόδωρος Δημητρόπουλος, Ιωάννης Ζαμπάρας, Θωμάς Ζαπαντιώτης, Δημήτρης Ζιαμπάρας, Κωνσταντίνος Καλλής, Κωνσταντίνος Κουρτικάκης, Κωνσταντίνος Κυλλής, Ευάγγελος Κυρίτσης, Πέτρος Κυρίτσης, Γεώργιος Μαύρος, Αλέξης Μπουλιάκης, Γεώργιος Ντούβαλης, Παναγιώτης Παπασταύρου, Δημήτρης Πάτρας, Ευάγγελος Πιστολάς, Αντώνης Πλιάγκος, Ηλίας Πολίτης, Ιωάννης Ραμμόπουλος, Δημήτρης Σαββάτης, Παναγιώτης Στεφανίδης, Βασίλειος Στραβοσκούφης, Κωνσταντίνος Σφήκας, Δαμιανός Τζεχιλίδης, Βικτωρία Τσάρτσαλη, Λάμπρος Τσώνης, Αλέξανδρος Χίμης, Δημήτρης Χρυσικόπουλος.

Κέντρο Ελέγχου
Βασίλης Καραμπάτος, Μιχάλης Βιτάλης, Βαγγέλης Γκλάβας, Άρης Δανιάς, Κυριάκος Κοσμίδης, Αντώνης Ράπτης.

Σημ.: Με πλάγιους χαρακτήρες αναφέρονται οι υπεύθυνοι των τμημάτων.

Σωματείο
Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη
Πλατεία Φιλικής Εταιρείας (Κολωνακίου) 15
106 74 Αθήνα
τηλ. 210 7229958, φαξ 210 7298183
e-mail: friendbm@hol.gr

ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΤΑΞΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΥΠΟΒΟΛΗ ΜΕΛΕΤΩΝ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

1. Γλώσσα: μελέτες προς δημοσίευση μπορούν να υποβληθούν στην ελληνική καθώς και σε μία από τις υπόλοιπες ευρέως διαδεδομένες γλώσσες. Στο τέλος κάθε κειμένου θα υπάρχει εκτενής περίληψη στην αγγλική γλώσσα για τα ελληνικά κείμενα, και στην ελληνική για τα ξενόγλωσσα. Οι συγγραφείς θα υποβάλουν την περίληψη στη γλώσσα που έχει γραφτεί η μελέτη. Τη μετάφραση της περίληψης αναλαμβάνει η συντακτική επιτροπή.

2. Έκταση κειμένων – χρονικό όριο κατάθεσης: τα υποβαλλόμενα κείμενα καλόν είναι να μην ξεπερνούν τις 20 δακτυλογραφημένες σελίδες. Τα κείμενα υποβάλλονται στον υπεύθυνο για τη σύνταξη δρ. Δημήτρη Δαμάσκο στη διεύθυνση του Μουσείου:
Κουμπάρη 1, 106 74 Αθήνα, τηλ.: +30-210-3671011, ηλεκτρονική διεύθυνση: damaskos@benaki.gr.

3. Η σύνταξη του περιοδικού θα απευθύνεται σε εξωτερικούς ειδικούς κριτές, ανάλογα με το γνωστικό αντικείμενο, οι οποίοι θα κρίνουν το περιεχόμενο των μελετών, ως προς την πρωτοτυπία και την επιστημονική τους βαρύτητα. Η σύνταξη έχει το δικαίωμα να αποφασίσει σε ποιον τόμο θα εκδοθούν οι προς δημοσίευση υποβληθείσες μελέτες.

4. Οδηγίες γραφής και κατάθεσης κειμένου: τα κείμενα παραδίδονται εκτυπωμένα σε μία όψη κάθε σελίδας Α4, με κανονικό διάστιχο και σε δισκέτα (πρόγραμμα Word, MS-Dos ή Mac). Οι υποσημειώσεις γράφονται στο τέλος του κειμένου και είναι τυπωμένες σε ξεχωριστό φύλλο χαρτιού. Οι συγγραφείς δηλώνουν στο τέλος του κειμένου την επαγγελματική τους ιδιότητα, και την ταχυδρομική και την τυχόν ηλεκτρονική τους διεύθυνση. Οι φωτογραφίες πρέπει να είναι πρωτότυπες, να προσδιορίζεται η προέλευσή τους και τα πλήρη στοιχεία του απεικονιζόμενου θέματος με δακτυλογραφημένες λεζάντες σε ξεχωριστή σελίδα. Στο περιοδικό τυπώνονται ασπρόμαυρες και έγχρωμες φωτογραφίες. Για την καλύτερη εκτύπωση των έγχρωμων φωτογραφιών επιθυμητή είναι η υποβολή διαφανειών. Το φωτογραφικό υλικό επιστρέφεται στους κατόχους του μετά την εκτύπωση του περιοδικού.

5. Διόρθωση δοκιμίων: ο συγγραφέας λαμβάνει προς έλεγχο τυπογραφικά δοκίμια, τα οποία παρακαλείται να τα επιστρέψει με τυχόν διορθώσεις μέσα σε διάστημα δύο εβδομάδων από την ημερομηνία παραλαβής τους. Σε περίπτωση παρέλευσης του χρονικού ορίου παραιτείται αυτομάτως από το δικαίωμα διόρθωσης, εκτός αν συντρέχει σοβαρός λόγος, ο οποίος πρέπει να κοινοποιείται εγγράφως στον υπεύθυνο σύνταξης του περιοδικού. Εκ των υστέρων αλλαγές στο κείμενο επιβαρύνουν τον συγγραφέα.

6. Ανάτυπα: κάθε συγγραφέας δικαιούται έναν τόμο του περιοδικού και 50 ανάτυπα δωρεάν.

Σύστημα υποσημειώσεων

1. Γενικές οδηγίες:
– Αν ένα βιβλίο έχει πάνω από έναν συγγραφέα, τα ονόματά τους χωρίζονται με κόμμα. Οι βιβλιογραφικές παραπομπές μέσα στην ίδια υποσημείωση χωρίζονται με άνω τελεία·
– Οι τίτλοι των μονογραφιών ή των περιοδικών γράφονται με πλάγια γράμματα·
– Οι τόμοι δεν δηλώνονται με τη συντομογραφία τ·
– Οι σελίδες ακολουθούν πάντα μετά τη χρονολογία χωρίς την ένδειξη σ. Οι αριθμοί των σελίδων παρατίθενται συντετμημένοι όταν είναι τριψήφιοι, π.χ: 123-34, όχι όμως όταν είναι διψήφιοι, π.χ. 43-47·
– Οι μελέτες, οι οποίες αναφέρονται σε προηγούμενη υποσημείωση, παρατίθενται με το όνομα του συγγραφέα και σε παρένθεση: σημ. *, π.χ: Δεληβορριάς (σημ. 8) 34. Αυτές που αναφέρονται ακριβώς στην προηγούμενη, παρατίθενται μόνο με το ό.π. και τους αριθμούς των σελίδων. Αν σε μία υποσημείωση αναφέρονται πάνω από μία μελέτη του ίδιου συγγραφέα, τότε παρατίθεται σε επόμενη υποσημείωση μόνο το επίθετο του συγγραφέα και συντετμημένος ο τίτλος της μελέτης στην οποία παραπέμπεται εκ νέου, π.χ. Χρυσοστόμου,

Νέα Εκαταία (σημ. 5) 243-54·
– Για τις συντμήσεις των ονομάτων των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες του *LSJ* και για τους Λατίνους του *Latin Dictionary* (Lewis-Short)·
– Μετά τις παρενθέσεις δεν μπαίνει κόμμα·
– Οι λατινικοί όροι γράφονται με πλάγια γράμματα·
– Όπου αναφέρεται στα ελληνικά άρθρα ο τόπος διεξαγωγής συνεδρίου ή έκδοσης ξενόγλωσσου τίτλου, αυτός δεν μεταγράφεται στα ελληνικά αλλά παραμένει ως έχει: π.χ. London, Paris, New York, Budapest, Wien κ.λπ.·
– Στις ξενόγλωσσες μελέτες οι τίτλοι των ελληνικών περιοδικών και των πρακτικών συνεδρίων γράφονται με λατινικούς χαρακτήρες·
– Οι αριθμοί των υποσημειώσεων τοποθετούνται μετά τα σημεία στίξης.

2. Μονογραφίες: πρέπει να σημειώνεται σε παρένθεση ο τόπος και ο χρόνος έκδοσης (ο εκδότης δεν αναφέρεται), π.χ.: S. R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501-1722* (London 1999) 38-45.

3. Άρθρα από περιοδικά: οι συντομογραφίες των περιοδικών ακολουθούν το σύστημα του *American Journal of Archaeology* (95, 1991, 4-16) και του *Byzantinische Zeitschrift*. Ο χρόνος έκδοσης και όχι ο τόπος πρέπει να σημειώνεται μέσα σε παρενθέσεις. Μετά από τον τίτλο του περιοδικού δεν μπαίνει κόμμα. Ο τίτλος του άρθρου παρατίθεται ανάμεσα σε κόμματα, π.χ.: E. B. Harrison, Eumolpos arrives in Eleusis, *Hesperia* 69 (2000) 267-91.

4. Συλλογικά έργα: παρατίθεται πρώτα το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος του άρθρου, στη συνέχεια το όνομα του εκδότη-επιμελητή, όταν αναφέρεται, και του συλλογικού έργου π.χ.:
– W. Hoepfner, Architektur und Städtebau, στο: A. H. Borbein (επιμ.), *Das alte Griechenland* (München 1995) 191-239·
– Α. Καρακατσάνη, Οι εικόνες της Ιερής Μονής Σταυρονικήτα, στο: *Μονή Σταυρονικήτα* (Αθήνα 1974) 41-60·

5. Πρακτικά συνεδρίου: παρατίθεται το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος της ανακοίνωσης, κατόπιν το όνομα του εκδότη, όταν αναφέρεται, το θέμα, ο τόπος και χρόνος διεξαγωγής του συνεδρίου και ημερομηνία έκδοσης των πρακτικών, π.χ:
– Ν. Οικονομίδης, *Όρος Ρωμαίων και Βουλγάρων*, στο: *Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ., Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992* (*Μακεδονική Βιβλιοθήκη* 82, 1995) 239-45·
– H. von Hesberg, Das griechische Gymnasion im 2. Jh. v. Chr., στο: M. Wörrle, P. Zanker (επιμ.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24-26 Juni 1993* (= *Vestigia* 47, 1995) 13-27.

6. Κατάλογοι εκθέσεων:
– Εισαγωγικά κείμενα: Παρατίθεται πρώτα το όνομα του συγγραφέα, κατόπιν ο τίτλος του κειμένου και της έκθεσης, και σε παρένθεση ο τόπος και χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη/επιμελητή, π.χ.: H. Maguire, Images of the Court, στο: *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, New York 1997, επιμ. H. C. Evans, W. D. Wixom) 183-89.
– Πρώτα ο τίτλος της έκθεσης, σε παρένθεση ο τόπος και χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη, και κατόπιν οι σελίδες και ο αριθμός του λήμματος. Το όνομα του συγγραφέα του λήμματος (ή του εισαγωγικού κειμένου) μπαίνει στο τέλος σε παρένθεση, π.χ.: *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη 1997, επιμ. H. C. Evans, W. D. Wixom) 94-95 αρ. 48 (J. C. Anderson).

7. Λήμματα λεξικού/εγκυκλοπαιδιών:
–Παρατίθεται πρώτα ο τίτλος του λεξικού πλάγια, κατόπιν η ημερομηνία έκδοσής του σε παρένθεση χωρίς τον τόπο έκδοσης, ο αριθμός σελίδας και ενδεχομένως ο αριθμός του λήμματος. Στο τέλος μπαίνει το όνομα του λήμματος και σε παρένθεση το όνομα του συγγραφέα, π.χ. *LIMC* I (1981) 782 αρ. 86 λ. Andromeda I (K. Schauenburg).

Guidelines for the Production and Submission of Articles for the Benaki Museum Journal

1. Language. Articles for publication may be submitted in Greek or any major language. At the end of each article there will be an extended summary in English (for Greek texts) or in Greek (for foreign language texts). Authors should submit the summary in the language of the article, and the Editorial Committee will be responsible for its translation.

2. Length of texts – time limit for submission. Submitted articles should preferably not exceed 20 typed pages in length. Texts should be submitted to the assistant editor, Dr Dimitris Damaskos at the Museum: Koumbari 1, 106 74 Athens -tel: +30-210-3671011- e-mail: damaskos@benaki.gr.

3. The Editorial Committee will approach external specialists in the particular field to judge the content of the articles from the point of view of originality and academic value. The Committee reserves the right to determine the issue in which submitted articles are published.

4. Guidelines for production and submission of material. Material should be submitted typed on one side of A4 size paper, in normal double spacing, and on a diskette (in Word, Ms-Dos or Mac). Footnotes should be placed at the end of the article and be typed on a separate sheet of paper. Contributors should give their professional title and postal and email addresses at the end of the text. Photographs should be originals and be accompanied by information as to their source and full details regarding the subject matter in the form of typed legends on a separate sheet of paper. The periodical contains both colour and black and white photographs. For optimum reproduction of colour photographs submission of transparencies would be appreciated. Photographic material will be returned to its owner after the publication of the periodical.

5. Correction of proofs. Authors will be sent printed proofs for review, which they are requested to return in case of amendments within two weeks of the date of receipt. After that time the right of amendment will be automatically forfeited, unless there are exceptional reasons which have been communicated in writing to the Editor. Any subsequent changes to the text will be at the author's expense.

6. Offprints. Every author will be entitled to receive the relevant issue of the periodical and 50 offprints free of charge.

Notes

1. General guidelines:
– If a book has more than one author, the names should be separated by a comma. Bibliographical references within the same footnote should be separated by a semi-colon;
– Titles of monographs and journals should be written in italics;
– References to volumes should not contain the abbreviation "vol.", and the number of the volume should be given in Arabic numerals;
– Page numbers should always follow the date of publication without "p." or "pp."; numbers with three or more figures should be in abbreviated form, e.g 123-34, not 123-134, but not two-figure numbers, e.g. 45-49, not 45-9;
– Works mentioned in an earlier footnote should be referred to by the name of the author, followed by "n" in parentheses - e.g Delivorrias (n. 8) 34. Where the work has been mentioned in the same or the immediately preceding footnote without intervening reference to another work, the reference may be abbreviated to "*ibid.*" and the page numbers. If the earlier footnote refers to more than one work by an author, the later reference should contain the surname of the author and an abbreviated reference to the particular work, e.g. Delivorrias, chests (n. 5) 243-54;
– For names of ancient Greek authors the abbreviations in Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon* should be

used, and for Latin authors those in Lewis and Short's *Latin Dictionary*;
– Parentheses should not be followed by a comma;
– Latin terms should be given in italics;
– Where articles in Greek refer to the place of publication of a foreign language work or the location of a conference, these should not be translated into Greek but should remain in their original form, e.g. London, Paris etc.;
– References in articles in foreign languages to books and articles in Greek should give the name of the author transliterated into Latin characters and the place of publication in the language of the article. The title of the work should remain in Greek characters;
– Where articles in foreign languages give the titles of Greek journals or of conference proceedings, these should be transliterated into Latin characters;
– Footnote numbers should be placed after the punctuation mark.

2. Monographs:
– The place and year of publication (without the name of the publisher) should be indicated in parentheses: e.g. S. R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501 -1772* (London 1999) 38-45.

3. Articles from journals: The abbreviated title of periodicals should follow the system in the *American Journal of Archaeology* 95 (1991) 4-16 and *Byzantini-sche Zeitchrift*. The year of publication (and not the place) should be indicated within parentheses; there should be no comma after the name of the journal. The title of the article should be given between commas, e.g. E. B. Harrison, Eumolpos arrives in Eleusis, *Hesperia* 69 (2000) 267-91.

4. Collective works: The name of the author and the title of the article should be given first, followed by the name of the editor where relevant, and that of the collective work: e.g.
– W. Hoepfner, Architektur und Städtebau, in: A. H. Borbein (ed.), *Das alte Griechenland* (München 1995) 191-239;
– A. Karakatsani, Οι εικόνες της Ιερής Μονής Σταυρονικήτα, in: *Μονή Σταυρονικήτα* (Athens 1974) 41-60.

5. Conference papers: The name of the author and the title of the paper should be given first, then the name of the editor where relevant, the subject and the place of the conference and the date of publication of the papers, e.g
– N. Oikonomides, Όρος Ρωμαίων και Βουλγάρων, in: *Byzantini Makedonia 324 - 1430 AD, Thessaloniki, 29-31 October 1992* (*Makedoniki Bibliothiki* 82, 1995) 239-45.
– H. von Hesberg, Das grieschische Gymnasion im 2. Jh v. Chr., in: M. Wörrle, P. Zanker (eds), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus, Kolloquium München 24-26 Juni 1993* (= *Vestigia* 47, 1995) 13-27.

6. Exhibition catalogues:
– Introductory articles: the name of the author should be given first, then the title of the article and the exhibition, with in parentheses the place and year and the name of the editor, e.g.: H. Maguire, Images of the Court, in: *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum, New York 1997, eds H. C. Evans, W. D. Wixom) 183-89.
– Catalogue entries: First the title of the exhibition, with in parentheses the place and year and the name of the editor, and then the pages and the number of the entry. The name of the author of the entry comes at the end in parentheses, e.g. *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, The Metropolitan Museum, New York 1997, eds H. C. Evans, W. D. Wixom) 94-95 no. 48 (J. C. Anderson).

7. Dictionary / encyclopaedia entries:
– The title of the dictionary / encyclopaedia should be given first in italics, then the date of publication in parentheses, the page number and if possible the number of the entry, e.g. *LIMC* I (1981) 782 no. 86 *s.v.* Andromeda I (K. Schauenburg).

ISSN 1109-4109