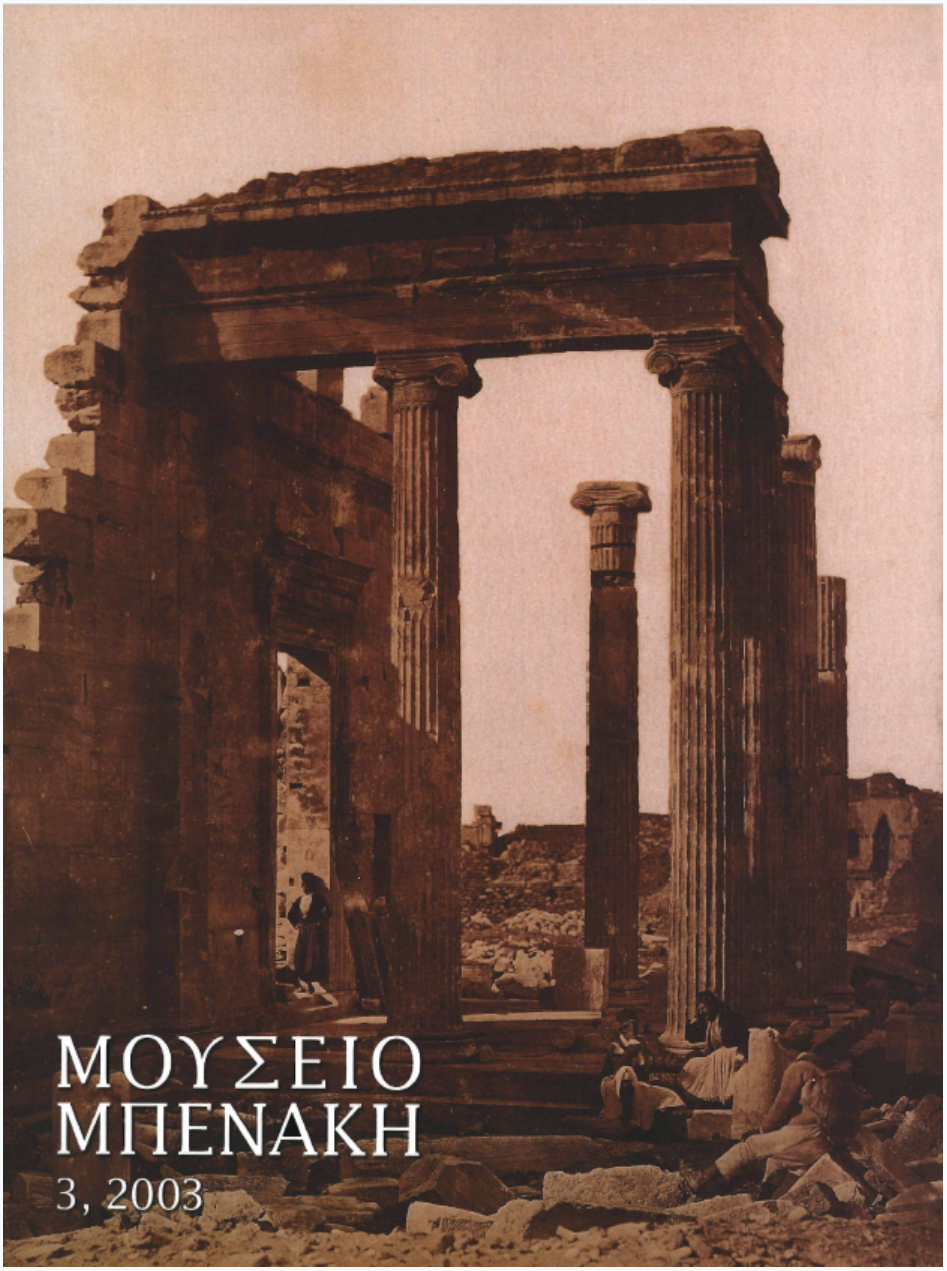
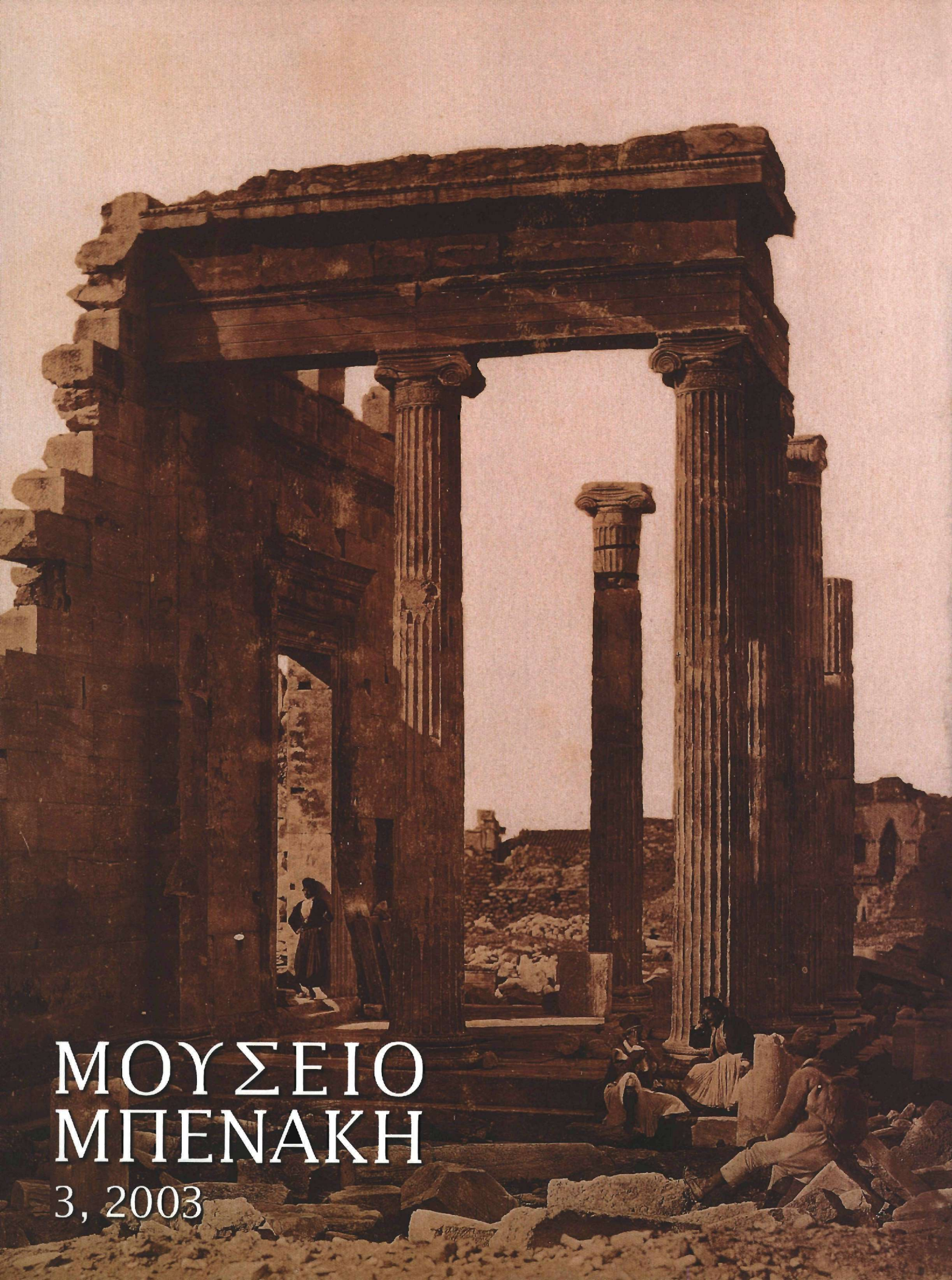
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Mouseio Benaki Journal

Vol 3 (2003)



https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 19/01/2026 06:31:59



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

3, 2003

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε χάρη στη γενναιόδωρη οικονομική δωρεά
της αείμνηστης Μαγδαληνής Αγγελοπούλου.

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

3, 2003

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
3, 2003

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-Α. Αναγνώστου
Τεχνική επιμέλεια: Χρήστος Κοσσίδας

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

Φωτογραφία εξωφύλλου: James Robertson, *Άποψη του Ερεχθείου από τα βορειοανατολικά*, 1853-1854. Αθήνα, Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

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

MARIA PIPILI
Athletes, trainers and a victor:
two new Siana cups in the Benaki Museum 9

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΜΑΣΚΟΣ
Με αφορμή δύο νεοαποκτηθέντα αλεξανδρινά γλυπτά του 2ου αι. π.Χ.: εικονογραφικά και ερμηνευτικά προβλήματα 23

ΑΙΜΙΛΙΑ ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ
Διάτρητα: νέες προσθήκες 35

ANNA BALLIAN – ANASTASIA DRANDAKI
A Middle Byzantine silver treasure 47

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ
Ο νέος θησαυρός των βυζαντινών ασημένιων δίσκων: τεχνική ανάλυση 81

ANGELOS DELIVORRIAS
Some thoughts on unusual secular examples of Cretan woodcarving and the stylistic aspects of 'folk art' 93

ALIKI TSIRGIALOU
The stereotyped vision of Greece: 19th century photographs in the Benaki Museum archives 107

DENIS ROUBIEN
La rénovation du Théâtre Municipal d'Athènes par Emmanuel Lazaridis 125

ΙΩΑΝΝΑ ΠΡΟΒΙΔΗ
Ταβέρνες, καφενεία και ο συμβολισμός τους στο έργο του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα 137

ΜΑΡΙΑ ΑΡΓΥΡΙΑΔΗ
Γερμανικό θέατρο (*Papiertheater*) των Schmidt & Romer από τη Λειψία 149

MARIA SARDI
Late Mamluk metalwork in the Benaki Museum 157

JOHN CARSWELL
Hanging in suspense 177

ΧΡΟΝΙΚΑ
Εκθέσεις – Εκδηλώσεις – Εκδοτική δραστηριότητα 187
Απολογισμός τμημάτων 194
Οικοδομικές εργασίες 219
Δωρητές 2003 220
Το Μουσείο Μπενάκη 223
Οδηγίες για την σύνταξη και την υποβολή μελετών στο περιοδικό 226

ΜΕΛΕΤΕΣ

MARIA PIPILI

Athletes, trainers and a victor: two new Siana cups in the Benaki Museum

THE TWO CUPS presented here belong to the main type of Attic black-figure cup in the second quarter of the sixth century BC, the Siana cup, named after a village in Rhodes where two such examples were found.[1] Their provenance is unknown. They were both donated to the Benaki Museum by Mrs Peggy Zoumboulaki and it is possible that they were found together; although they were not produced in the same workshop, they are roughly contemporary and are also related iconographically, since they are both decorated with athletic scenes. Some of these scenes present a particular interest as they rank among the earliest of their kind, and one is even unique in the archaic iconographic repertoire.

The first cup (inv. no. 31130) (figs 1-4)[2] has been mended from many fragments. Several pieces of the lip and bowl, as well as both handles, are missing and have been restored in plaster. There is some repainting on the inside (border of tondo, elbow of man, tip of his spear). The black glaze is shiny. There are additions in red and white which are well preserved.

The inside of the cup (fig. 1) is glazed except for a reserved line near the edge of the lip, and the tondo which is decorated with a naked man who runs towards the right with his head turned backwards; in his lowered right hand he holds a spear horizontally and he raises his left hand. The tondo is bordered by a band of tongues, alternately black and red, within triple glaze lines. The outside is decorated in the overlap system, i.e. with the figured decoration extending on both lip and handle-zone. There is a glaze line along the edge of the lip and another at the junction of lip and bowl. The lower bowl is glazed except for a decorative band of base-rays. The foot is glazed, with a reserved resting surface which is decorated with a glaze circle.

Side A (fig. 2) shows athletes training. From left to right, we see a naked youth who moves to the right, a wrap hanging over his raised left arm; a discus-thrower facing right who holds a discus in his lowered right hand and raises his left hand (there is a drop of paint above his head and another in front of his raised arm); a draped man, probably a trainer, facing left; a javelin-thrower facing right; a naked man with a wrap draped over his raised left arm who moves to the right and looks round. Between this figure and the previous one there is a red object, probably a garment hanging on the wall.

Side B (fig. 3) is decorated with horsemen and men. From left to right, there is a draped male figure (upper part missing) standing and facing right; a naked man with a wrap draped over his raised left arm striding to the right; a youth on horseback wearing a short chiton and holding a stick in his right hand galloping to the left; in the field behind the rider, a bird flying to the left; a draped male figure standing facing left and extending one arm; a second horseman (upper part missing) galloping to the left.

Red: On the inside, man's hair and beard. On side A, hair and beard of discus-thrower, trainer and javelin-thrower; vertical fold of wrap of youth on the far left; parts of himation of trainer; wrap of man on the far right; cloth hanging on wall. On side B, hair and beard of man facing the central horseman; dots on himation of man standing on the far left and fold over his left

Fig. 1. Siana cup (interior). Athens, Benaki Museum 31130 (photo: K. Manolis).

forearm; wrap of man facing the horseman; himation of figure following the horseman; neck of central horse and stripe on its hindquarters; wings of bird. White: On side A, dot-rosettes on wrap of youth on the far left.

The cup has been attributed by Brijder to the Malibu Painter,[3] a member of the C Painter's workshop, which was one of the most prolific producers of Siana cups. Together with his close colleague, the Taras Painter, he seems to have joined the workshop during the middle phase of the C Painter's career, around 565 BC, and was active until about 550 BC.[4] Our cup was dated by Brijder around 560 BC, in the Malibu Painter's middle period. It is a large cup, as are most cups of the painter's middle and late periods. Its shape (fig. 4), with a lip which does not project too much, a curved shoulder and a rather rounded body, is quite common in the C Painter's workshop, occurring at all periods in the products of most of the artists who worked there.[5] The simple band of tongues bordering the tondo is used frequently not only by the Malibu Painter, but also by the other artists in the C Painter's workshop. On the Benaki cup it is rather narrow and framed by three glaze circles,[6] a type which occurs mainly on cups of the Malibu Painter's late period, i.e. the decade 560-550 BC. Base-rays, usu-

Figs 2-3. Siana cup. Athens, Benaki Museum 31130 (photo: K. Manolis).

ally with a band of dots above them, occur as a rule on the painter's double-deckers,[7] i.e. those cups which have a two-row decoration on the outside, and only rarely on his overlap cups, the few examples of which are all from the painter's late period.[8] Our cup may, therefore, belong to the beginning of the painter's late period, i.e. to the years just after 560 BC.

Most of the Malibu Painter's cups have almost identical pictures on both sides. On the cup in the Benaki Museum the scenes are not the same, but they are closely related since they both deal with athletics. On side A (fig. 2) we have a discus-thrower and a javelin-thrower among draped or naked men and youths in what is probably intended as a scene in a gymnasium. The athletes on our cup are among the earliest of their kind in ancient Greek vase-painting. Before 550 BC there are only three other discus-throwers on vases, two of them on Siana cups,[9] and three other javelin-throwers, two of them on Sianas.[10] All works date from the decade 560-550 BC. Only two of these early vases, the Benaki cup and a Siana cup by the Heidelberg Painter in Amsterdam, combine a discus-thrower and an acontist, something quite common on later vases.[11] The discus-thrower on the Benaki cup stands with legs far apart and

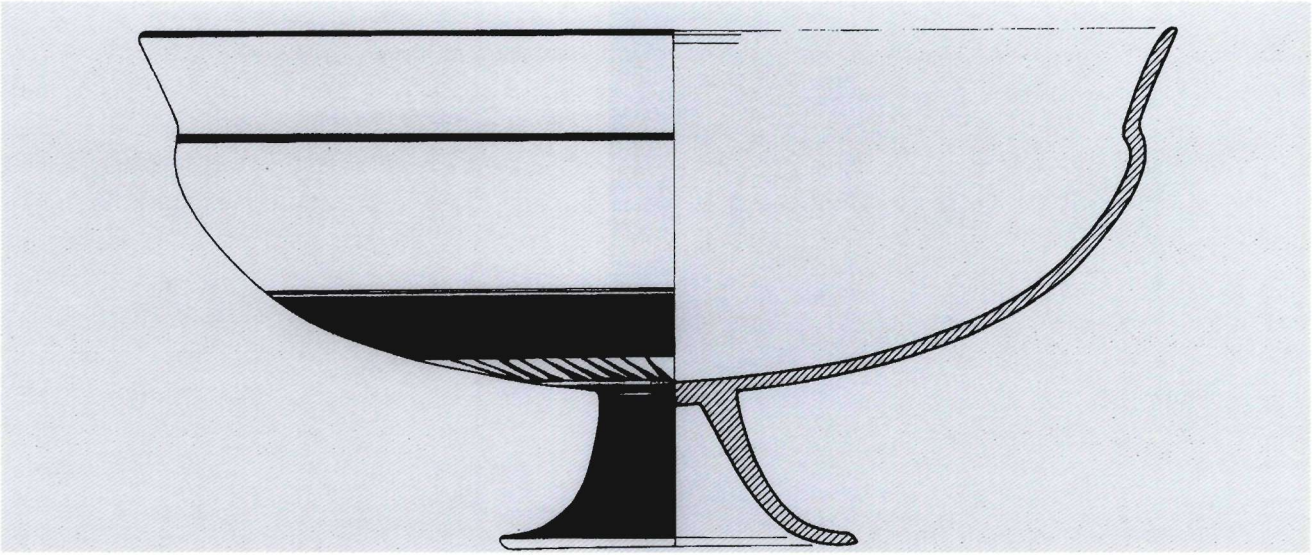


Fig. 4. Profile drawing of Siana cup. Athens, Benaki Museum 31130, scale 1:2 (drawing: A. Dringopoulou).

both arms extended forward; the right arm is lowered with the discus resting flat in the hand, while the left arm is raised. This pose, which is the most common in the earliest period, is regarded as one of readiness before the back swing and throw.[12] Almost all vases from the decade after the middle of the sixth century show the acontist in a slightly different pose, i.e. with the left arm brought back –either lowered or raised– in what is regarded as the beginning of the backward swing.[13] The discus is always shown foreshortened, in three-quarter view, and this is remarkable for the early works.[14] The javelin-thrower on our cup steps forward, holding the javelin horizontally at head level. His fingers are inserted in the *ankyle*, the loop made from a strip of leather wrapped around the centre of the javelin shaft which was used as a throwing-aid.[15] The two athletes on the Benaki cup are the only discus-thrower and acontist known so far to have been produced in the C Painter's workshop. Other athletic events, however, like wrestling and boxing, and above all horse-racing, occur on several Siana cups by the C Painter and his most prominent younger colleagues, the Taras Painter and the Malibu Painter.[16] From the late 560s onwards there is a growing interest in depicting sporting scenes on vases in general, and this has been associated with the reorganization of the Panathenaic Games, traditionally dated 566/565 BC, when it seems that gymnastic and equestrian contests were added to the festivities, of which they would remain a very important part.[17] Moreover, just a few years earlier three Panhellenic athletic festivals (the Pythian, the Nemean and the Isthmian) had been instituted on the model of the games at Olympia.[18] The development of sport at that time brought with it an improvement in athletic facilities and the need for professional trainers who would supervise the athletes' exercise.[19] Trainers are often shown on vases, usually as elderly draped figures watching the athletes closely, often holding sticks; but it is not always easy to distinguish them from mere spectators, judges or other officials. On the Benaki cup the draped man standing opposite the discus-thrower watching him closely could well be a trainer. There are two more bystanders, a youth on the far left and a bearded man on the far right, both naked but for a chlamys draped over their left upper arm, who seem to show a vivid interest in what is going on: they raise a hand as if to encourage the athletes in their efforts. It is not easy to tell, however, if they are fellow athletes, trainers or simple onlookers. What we can say is that they belong to the iconographic stock of the C Painter's workshop, since they appear in an almost identical form in several scenes –athletic or other– produced in this workshop.[20]

Side B of the Benaki Museum vase (fig. 3) shows horsemen, a very popular subject on Siana cups by the C Painter and his closest colleague, the Taras Painter,

but also more generally in ancient Greek vase-painting, which favoured scenes connected with the activities of aristocratic citizens. The horsemen who are dressed in short chitons and carry spears are usually regarded as cavalrymen, and the naked youthful riders who either do not hold anything or are equipped with short sticks, as jockeys.[21] The latter may be shown either galloping in a race or a training-session, or riding quietly in the company of youths, men and women, many of whom raise their hand in greeting. In the latter case they are usually interpreted as victorious athletes received by their family, friends, trainers and perhaps the owners of the horses.[22] Associated with this scene is another one where youths who often raise a hand in a gesture of greeting are shown together with men and women. The scene, which is very frequent in the work of the Taras Painter, has been interpreted as the return of victorious athletes, although none of the youths is clearly characterized as a victor.[23] The scene on side B of the Benaki Museum cup is the Malibu Painter's only version of the so-called 'return from the horse-race', a theme which is treated twice by the C Painter and very often by the Taras Painter where the riders are usually welcomed by women.[24] The jockeys on the Malibu Painter's cup, unlike those by the C Painter and the Taras Painter who are naked and do not hold anything, are dressed in chitoniskoi and carry thin sticks.[25] As for the horses, these are not standing or advancing quietly, as always in this type of scene, but galloping among the spectators. This is not found elsewhere, and we may wonder whether the artist did not intend to show horsemen training for the race, in which case the scene would be a counterpart of the scene on the other side which shows two athletes training in a gymnasium. We should note that the bystanders are very similar to those on side A: we again have a naked man with a wrap hanging over his arm who gesticulates in a lively manner –a trainer or an excited spectator– as well as two draped men standing quietly and holding out one hand.

The naked man with a spear who is shown in a kneeling-running posture on the interior of the cup (fig. 1) is a puzzle. Typologically he is close to the image of a running warrior who looks round as if pursued on the interior of several cups by the Malibu Painter.[26] These warriors, however, are always wearing a helmet (or a pilos) and greaves, and carry a shield as well as the spear. There is only one example of a warrior who is bare-headed and does not carry a shield, on a cup once on the New York Market, which offers the closest parallel to our figure.[27] But this figure, who is dressed in chiton and chlamys, wears greaves, while the man on the Benaki cup has nothing but the spear to characterize him as a hoplite. Now, the spear may be held not only by hoplites in full armour but also by civilians who are otherwise unarmed. On vases by the Heidelberg Painter and the Amasis Painter, for example, we often have draped spear-bearers –presumably upper-class citizens– flanking a central scene, or participating in social encounters.[28] In the C Painter's workshop we may also have civilians (of a different type to those by the Heidelberg Painter) holding a spear. In one of the Taras Painter's favourite gatherings of youths, men and women (a scene which, as we saw, has been interpreted as the return of athletes) we have a naked youth carrying a spear on his shoulder,[29] and in another, a naked man with a wrap draped over his arm holding a spear.[30] The running man on the interior of our cup is to be compared to these figures more than to any others, in spite of the fact that the artist has used here his favourite compositional type of a warrior who runs holding a spear horizontally as if ready to attack. Another possibility is that this is an athlete, something expected on the interior of a cup both sides of which deal with sport. The javelin did not usually have a sharp metal point, unless used for throwing at a set target, an equestrian event which seems to have been introduced later in antiquity; but there are a few vases contemporary to ours –one of them a recently published Siana cup fragment by the Heidelberg Painter– where javelins used for throwing at a distance, as indicated by the presence of a thong, have the form of a spear.[31]

We now come to the second Siana cup in the Benaki Museum which will be discussed here. This cup (inv. no. 31131) (figs 5-9)[32] has also been mended from several fragments. Some pieces of lip and bowl, half of one handle and the entire foot are missing and have been restored in plaster. There is some repainting (border of tondo, parts of women and right leg of Theseus on side B, part of rays on lower part of bowl). The surface has flaked in many places, especially on the lip of side B. The black glaze is of very bad quality; it has misfired a reddish brown on the inside, and is red to reddish brown

Fig. 5. Siana cup (interior). Athens, Benaki Museum 31131 (photo: K. Manolis).

on the right part of side A, on the left part of side B, and on the handle in between. There are additions in red and white which have disappeared in many places.

The inside (fig. 5) is glazed, apart from a reserved line along the edge of the lip and the tondo which is decorated with a naked youth who runs to the right looking back, carrying two tripods, one in each hand. The tondo is framed by a band of tongues, alternately black and red, within triple glaze lines. The outside is decorated in the overlap system. There is a glaze line at junction of lip and bowl. Under the ground line there is a glaze band and below it a band of rays.

Side A (fig. 6) shows three young horsemen galloping to the right, wearing short chitons and holding thin sticks. The first horseman, on the far right, looks round; behind him a naked man runs to the right looking back, holding the reins of the second horse with his right hand and a stick in his raised left hand. On the far left there is a bird flying to the right.

On side B (fig. 7) we see Theseus attacking the Minotaur between onlookers. In the centre, Theseus, who is bearded and wears a short chiton and a skin on top, strides to the right. He grasps the Minotaur's left wrist with his own left hand and thrusts his sword into the

Figs 6-7. Siana cup. Athens, Benaki Museum 31131 (photo: K. Manolis).

Minotaur's chest (only the tip of the sword is preserved). The Minotaur collapses on his left knee. He has a tattoo of five parallel rows of dots painted on his left thigh and holds a stone in each hand (the left hand has flaked leaving only some traces of a round fist; the right hand, shown as a circle with a white patch inside indicating the stone, is visible on Theseus' animal skin, at waist level). The central group is flanked by spectators: three women in belted peploi and himatia on the left and four youths in chitons and himatia on the right. The woman immediately behind Theseus raises her left hand. The upper part of the woman who follows her is lost (the missing fragment has been restored in plaster and the silhouette of the figure repainted).

Red: On side A, hair of horsemen and manes of horses. On side B, himatia of all women and dots on peplos of middle one; himatia of first and third youth and dots on chiton of second one; hair-bands of youths. White (not preserved): On the interior, bowls of both tripods and dots on middle leg of one. On side A, chitons of riders. On side B, chitons of first, third and fourth youth standing behind the Minotaur, and dots on himation of second youth; tattoo on Minotaur's thigh.

The shape and secondary decoration of this cup are

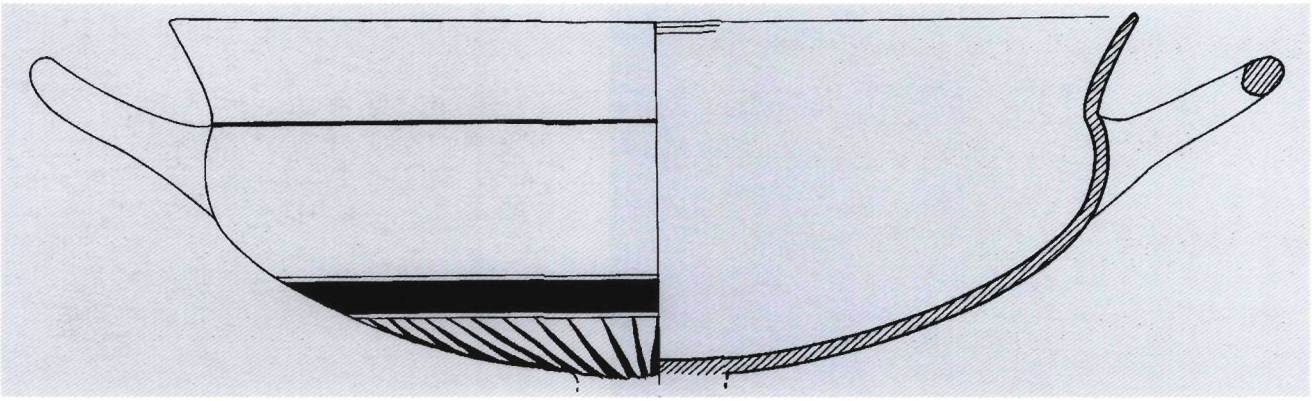


Fig. 8. Profile drawing of Siana cup. Athens, Benaki Museum 31131, scale 1:2 (drawing: A. Dringopoulou).

not too far apart from those of the first cup discussed here, but the straight lip is turned much more markedly outwards and the bowl is shallower (fig. 8). The shape is not unknown to the C Painter's workshop, to which the horsemen of side A are also close. The style of drawing, however, does not allow us to attribute it to any of the known painters of this workshop. According to Brijder, our cup has something in common with the style of the Painter of Boston C.A., and might be a work of a follower.[33] Of the known Sianas, one which is stylistically very close to ours is a cup in Thebes which shows on both sides horsemen surrounded by men and women, a composition interpreted as 'the return from the horse-race'.[34] The faces of the figures with their fringed hair and pointed noses and chins are similar on both works, although on our cup the noses and chins are not as prominent. Also, on both works the men's hands which are concealed under their himatia and held in front of their bodies are rendered with the same small incised curves (more cursorily drawn on our cup), and there are further similarities like the vertical incised lines on the men's chitons, and the drawing of the horses. Very close to the cup in Thebes is another Siana cup in Cleveland which has been attributed to the same hand.[35] Our cup is probably a product of the same workshop and should be dated in the decade 560-550 BC.

The scene on side A (fig. 6) deals with horse-racing.[36] The youths are dressed in short chitons and carry sticks like the jockeys on the Malibu Painter's cup. Here, however, we have no draped men or youths standing between the horses, but just a naked man who runs alongside a horse holding its reins with his right hand and a stick in his raised left hand. This detail, as well as the fact that he is the only bearded figure among the young horsemen, indicates that he is a trainer of jockeys, and the scene a training session, as is possibly also the case with the scene on side B of the other Benaki cup that we saw.[37]

The struggle of Theseus and the Minotaur shown on side B (fig. 7) is one of the earliest representations of the theme in Attic vase-painting where the subject first appears in the decade 560-550 BC.[38] It is rarely depicted on Siana cups: apart from the Benaki cup, there are only three others, all slightly later than ours, showing the theme.[39] These cups come from different workshops and do not use the same iconographic scheme. Two of the cups show the Minotaur confronting Theseus, while the other two show him trying to flee.[40] In no other Siana cup does Theseus stretch out his left hand to restrain the left hand of the Minotaur, a scheme which is very popular on Attic vases. Our cup also differs from the others in that it shows Theseus bearded, something not unexpected, however, since Theseus is often bearded in early works. As for the way the Minotaur is shown, all Siana cups depict him holding stones in both hands, as very frequently in art;[41] but not all painters were of one mind about whether the monster had a tail or not.[42] The tattoo-mark on the Minotaur's thigh on the Benaki cup occurs in exactly the same place on some Attic vases,[43] so must have belonged to some early iconographic model. The meaning of such dots which are painted or incised on the bodies of some figures (especially warriors, heroes or monsters) is rather obscure.[44] The youths and women

flanking the scene might refer to the Athenian tribute of youths and maidens who were to be fed to the Minotaur. The woman behind Theseus who raises a hand might be Ariadne but she is otherwise not differentiated from the other women.

The image on the interior of the cup (figs 5, 9) brings us back to the world of sport. A naked youth who runs to the right and looks round is shown carrying two tripods, one in each hand. The image of the tripod-bearer is not unknown to archaic vase-painting, occurring on a fair number of vases from the second quarter of the sixth century BC on.[45] The earliest such scene is on a Siana cup by the C Painter dated about 570-565 BC where a man in short chiton carrying a tripod on his head is received by draped men who stand on either side.[46] The Benaki cup offers the second representation of a victorious athlete carrying his prize, since all other such scenes belong to the years after 550-540 BC. Sometimes the prize is carried not by the victor, but by a follower who walks behind him,[47] but in our case a single naked figure in a tondo cannot be anyone else but the victorious athlete himself. Our painter did not follow the usual iconographic scheme for this type of image, i.e. the tripod being carried on the head, often with much effort. He has shown a youth carrying with great ease not one, but two tripods, one in each hand. The tripods are much smaller than those in most other scenes, where they are usually life-size, but this may have been imposed by the restricted space of the tondo.[48] The depiction of two tripods carried by a single person is, as far as we know, unique in the iconography of the subject. Is the youth shown as a victor in two athletic events? Or did the artist want to emphasize the notion of victory by duplicating the prize? The latter seems more probable, and we may think here of the large number of tripods shown next to some athletic scenes in order to stress their agonistic character.[49] There is no point in trying to find out what victory the young man on our cup won, since the artist does not give us any hint of this, and seems just to be interested in depicting a victor.

If the two vases in the Benaki Museum discussed here were found together, as their related iconography and contemporary manufacture seem to suggest, we may suppose that they were owned by someone who had some association with athletics, for example an aristocrat who kept and raced horses, or a pentathlon athlete, since pottery was often commissioned for the symposion after an athletic victory.[50] In any case, it must have been someone who would have been interested in the scenes from the world of sport so amply depicted on the two cups, and for whom the image of the victorious youth carrying his prizes would have been a personification of his own athletic achievements or aspirations.

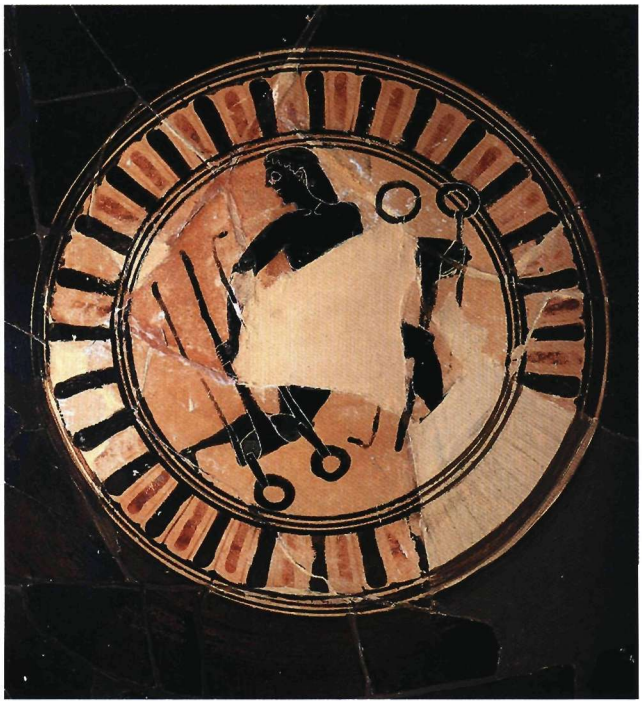


Fig. 9. Tondo of Siana cup. Athens, Benaki Museum 31131 (photo: K. Manolis).

Maria Pipili
Academy of Athens
Research Centre for Antiquity
14, Anagnostopoulou Str.
GR-106 73 Athens
e-mail: pipili@academyofathens.gr

ABBREVIATIONS

Brijder 1983: H. A. G. Brijder, *Siana Cups* I *and Komast Cups* (Amsterdam 1983).

Brijder 1991: H. A. G. Brijder, *Siana Cups* II: *The Heidelberg Painter* (Amsterdam 1991).

Brijder 2000: H. A. G. Brijder, *Siana Cups* III: *The Red-Black Painter, Griffin-Bird Painter and Siana Cups Resembling Lip-Cups* (Amsterdam 2000).

NOTES

* I am most grateful to Prof. A. Delivorrias for inviting me to publish the black-figure vases of the Benaki Museum, a work which is under preparation. I should also like to thank H. Brijder for sharing with me his unequalled knowledge of Siana cups, M. Tiverios for discussions, B. Stassinopoulou for her friendly assistance, and, most especially, I. Papageorgiou for her invaluable help at the Benaki Museum. The photographs are by K. Manolis and the drawings by A. Dringopoulou.

1. For Siana cups the standard work is Brijder's meticulous multi-volume study of all the known examples: Brijder 1983; Brijder 1991; Brijder 2000. A fourth volume is under preparation.

2. Height, 13.6 cm; diameter of rim, 27 cm; diameter of foot, 9.2 cm.

3. Brijder 2000, 669, 724, add. no. 14.

4. For the Malibu Painter see Brijder 1983, 169-81; 255-59 nos. 216-52. Additional vases in Brijder 1991, 481-82 nos. 1-10; Brijder 2000, 669, 723-24 nos. 11-17. Most of the works attributed by Brijder to the Malibu Painter had been assigned by Beazley to the C Painter or to his manner. The need to create new painters from the work of a well-known one was questioned by some reviewers (D. C. Kurtz, *CR* 35 [1985] 345; T. H. Carpenter, *JHS* 106 [1986] 252; D. von Bothmer, *Gnomon* 59 [1987] 716-21). The Malibu Painter's style of drawing is very close to that of the C Painter, but, as in the case of the Taras Painter, there is no doubt that we have here a distinct artistic personality. Apart from Sianas, the Malibu Painter decorated some other shapes: three lekythoi, a "pilgrim-flask" and a skyphos (Brijder 1983, 169 n. 492).

5. Cf. the C Painter's cups Brijder 1983, no. 58 pl. 75 (middle period); no. 117 fig. 33 (late period); also, the Taras Painter's, *ibid.* no. 133 pl. 81 (early period) and no. 149 pl. 82 (middle period). The shape of the foot is also common in the C Painter's workshop (see, e.g., the Taras Painter's, *ibid.* no. 149 pl. 82 and no. 195 pl. 85).

6. Brijder 1983, 172 fig. 55d.

7. Brijder 1983, 174-75 fig. 57 a-b.

8. Brijder 1983, no. 237 pl. 43b; no. 246 pl. 43 c-d; no. 247 pl. 44 a-b; Brijder 1991, 482 no. 5 pl. 165 a-c.

9. (a) Boeotian tripod pyxis, Berlin 1727: *ABV* 29,1; *CVA* 4, pl. 197,7; (b) Siana cup, Amsterdam 10.000: Brijder 1991, no. 330 pl. 105d (Heidelberg P.); (c) Siana cup, once Zurich Market, Gallerie Nefer: Brijder 2000, 728 no. 11 pl. 251a (Heidelberg P.). It is not clear if there is a discus-thrower among the athletes shown on the Tyrrhenian amphora, Geneva MF156 (*ABV* 99,49; *CVA* 2, pl. 43,1-4). From the decade 550-540 BC there are six more vases, five of which –four Siana cups and a cup-skyphos– are by the Heidelberg Painter: (a) Siana cup, Munich 7739: *ABV* 64,28; Brijder 1991, no. 407 pl. 133d; (b) Siana cup, Paris, Cab. Méd. 314: *ABV* 65,41; Brijder 1991, no. 408 pl. 134b; (c) Siana cup, once Brussels, J. L. Theodor Coll.: Brijder 2000, 730 no. 22 pl. 254e; (d) Siana cup, once New York Market: Brijder 1991, no. 385bis pl. 130b; (e) Cup-skyphos, Corinth CP-881: A. B. Brownlee, Attic Black-Figure from Corinth: I, *Hesperia* 56 (1987) 81-83 no. 14 pl. 13. The sixth vase is a proto-A cup very close to Lydos (Athens, NM 445: *ABV* 113,83; *Para* 45 and 49; *CVA* 3 pl. 48,1, 4).

10. (a) Siana cup, Amsterdam 10.000: see above n. 9; (b) Siana cup, Thebes 6113 (R 49.261): *ABV* 70,2; *CVA* 1, pl. 30,2 (Sandal P.); (c) Tyrrhenian amphora, Geneva MF156: see above n. 9. A newly published Siana cup fragment from Miletus, attributed to the Heidelberg Painter and showing an acontist, has been placed in the painter's late period, i.e. in the decade 550-540 BC (Miletus Z93.28.10 and 11: Brijder 2000, 730 no. 25 pl. 254c). For early javelin-throwers see also the fragmentary dinos from the Athenian Acropolis (B. Graef, E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* I [Berlin 1925] no. 590 a-c pl. 27), a work of c. 560 BC, showing javelin-throwers at a mythical event, the Funeral Games for Pelias.

11. Amsterdam 10.000 (see n. 9). Two other pentathlon events, however, wrestling and boxing, are combined on several early Siana cups: see, e.g., Brijder 1983, no. 106 and no. 111 pl. 21 e-f (C P.); Brijder 1991, 482 no. 4 pl. 164d (Malibu P.); Brijder 1991, no. 406 pl. 132g (Heidelberg P.).

12. Of the four earliest vases depicting a discus-thrower three show him in exactly this pose: the Benaki cup discussed here, the Boeotian tripod pyxis in Berlin and the Siana cup in Amsterdam (see n. 9); also, of the later vases, the proto-A cup close to Lydos (see n. 9). For discus-throwing see E. N. Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (Oxford 1930) 154-68; J. Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen* II (Vienna 1968) 225-303; R. Patrucco, *Lo sport nella Grecia antica* (Florence 1972) 133-70; B. Legakis, *Athletic Contests*

in Archaic Greek Art (Diss. Univ. Chicago 1977) 236-75; D. Vanhove a.o., Les disciplines sportives in: D. Vanhove (ed.), *Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition* (exhibition catalogue, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 23 Janvier-19 Avril 1992, Bruxelles 1992) 109-11.

13. This pose is favoured by the Heidelberg Painter; it occurs on one vase from the decade 560-550 BC (once Zurich Market: see n. 9) and on his five vases from the decade 550-540 BC (see n. 9). On the cup once in Zurich and on the cup once on the New York Market the discus is held with the left hand!

14. See the comments by J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* (Berkeley-Los Angeles 1951) 51.

15. For the technique of throwing the javelin in antiquity see Gardiner (n. 12) 169-76; Jüthner (n. 12) 307-50; Patrucco (n. 12) 171-89; Legakis (n. 12) 318-55; Vanhove (n. 12) 111-12.

16. C Painter: Brijder 1983, 127-28; Taras Painter: *ibid.* 161-62. By the Malibu Painter we have one horse-race (*ibid.* 176; cf. below n. 25), and three scenes with boxers and/or wrestlers: Brijder 1991, 482 no. 4 pl. 164d (wrestlers and boxers); Brijder 2000, 669, 723 no. 11 pl. 246c (wrestlers); *ibid.* 669, 724 no. 18 pl. 246g (boxers).

17. Brijder 1983, 127 with n. 179; *id.*, Changing the Subject: Evidence on Siana Cups, in: H. A. G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984* (Amsterdam 1984) 248-51; Brijder 1991, 391. For a statistical study see E. Goossens, S. Thielemans, The Popularity of Painting Sport Scenes on Attic Black and Red Figure Vases: A CVA-Based Research-Part A, *BABesch* 71 (1996) 59-94. On the development of sport in Athens and its significance in civic life see D. G. Kyle, *Athletics in Ancient Athens* (Leiden 1987); *id.*, The Panathenaic Games: Sacred and Civic Athletics, in: J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens* (Princeton 1992) 73-101; C. Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland* (Göttingen 2001).

18. On the inauguration or reorganization of athletic games in the 6th century BC, see H. van Looy, Les festivals, in: Vanhove: (n. 12) 79-97; W. Decker, *Sport in der griechischen Antike: vom minoischen Wettkampf bis zu den Olympischen Spielen* (Munich 1995) 39-65.

19. On training in the gymnasium and the palaistra see O. Tzachou-Alexandri, The Gymnasium. An Institution for Athletes and Education, in: O. Tzachou-Alexandri (ed.), *Mind and Body: Athletic Contests in Ancient Greece* (exhibition catalogue, Athens, National Archaeological Museum, 15 May 1989-15 January 1990, Athens 1990) 31-40; Decker (*op. cit.*) 143-50; D. Vanhove, Le Gymnase, in: Vanhove (n. 12) 57-77; Kyle, *Athletics* (n. 17) 141-45.

20. See, for example, the C Painter's cup Brijder 1983, no. 63 pl. 17d, or the Taras Painter's cups, *ibid.*, no. 143 pl. 28d; no. 147 pl. 30b; no. 157 pl. 30d; no. 163 pl. 32a; no. 169 pl. 32 c-d; Brijder 2000, 720 no. 28 pl. 243d. On the Malibu Painter's cup once on the New York Market (Brijder 1991, 481-82 no. 1 pl. 164b) the man on the left raising his hand is very similar to the man standing in front of the horseman on the Benaki cup.

21. See Brijder 1983, 125, 127-28. On horse-racing see H. A. Harris, *Sport in Greece and Rome* (London 1972) 151-71; Patrucco (n. 12) 373-403; D. Bell, The Horse Race (keles) in Ancient Greece from the Pre-Classical to the First Century B.C., *Stadion* 15 (1989) 167-90; E. Maul-Mandelarzt, *Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang* (Frankfurt 1990); Decker (n. 18) 105-15. A Siana cup once on the Freiburg Market (Brijder 2000, no. 642 pl. 210 b-c) shows on each side three youths galloping to the right flanked by huge tripods which confirm the agonistic character of this type of scene on Siana cups (see Maul-Mandelartz [*op. cit.*] 61-62). T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (London 1972) 181-82, does not exclude the possibility that riders with spears are also meant to be jockeys, since one of them appears on an amphora of Panathenaic shape next to a tripod (Bonn 589: *ABV* 86,7; Maul-Mandelarzt [*op. cit.*] no. PS2 pl. 31).

22. Webster (n. 21) 182-87; Brijder 1983, 128 with n. 188, 161; Maul-Mandelarzt (n. 21) 61 with n. 196.

23. Brijder 1983, 129, 162. The interpretation is largely due to the image of a victorious athlete carrying a tripod who is attended by similar gesticulating figures on a Siana cup by the C Painter in Heidelberg: *ABV* 51,1; Brijder 1983, no. 46; *CVA* 4, pl. 152,1.

24. C Painter: Brijder 1983, no. 86 pl. 20a; no. 89=*CVA* Toronto 1 pl. 31, 2-4; Taras Painter: *ibid.* no. 136 pl. 28c; no. 138; no. 148; no. 158 pl. 31a; no. 158bis; no. 159; Brijder 1991, 480 no. 2 pl. 161c; no. 3; no. 6 pl. 162 a-c; Brijder 2000, 719 no. 25 pl. 243b; 720 no. 28 pl. 243d; no. 36; no. 37.

25. Similarly rendered are the jockeys in the only horse-race by the Malibu Painter on a cup in Taranto: *Para* 24,57bis; Brijder 1983, no. 224 pl. 39a. Cf. a dressed rider on a fragment by the same painter from the Athenian Agora, possibly a jockey too (*ABV* 59,5; Brijder 1983, no. 225). A rare instance of jockeys wearing chitoniskoi in the C Painter's work is the cup Brijder 1983, no. 89 (see n. 24).

26. See, e.g., Brijder 1983, pls 41f, 46a, 46e, 47a. Cf. the archer, *ibid.*, pl. 47b and his counterpart by the Taras Painter, *ibid.* pl. 36g. The running warrior on the interior of several cups by the C Painter and the Taras Painter does not look round.

27. New York, Atlantis Antiquities: Brijder 1991, 481-82 no. 1 pl. 165e.

28. On such figures see H. van Wees, Greeks Bearing Arms, in: N. Fischer, H. van Wees (eds), *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence* (London 1998) 352-58 with the earlier bibliography.

29. Brijder 1983, no. 140; C. Drago, *NSc* 1940, 351 fig. 44.

30. Brijder 1983, no. 147 pl. 30b.

31. See the fragmentary dinos from the Acropolis (n. 10) showing the Funeral Games for Pelias, a Siana cup fragment from Miletus (see n. 10; the leaf-shaped point of the javelin is just visible on the break of the fragment) and an amphora by the Amasis Painter with athletes shown above the main panel on side B (once Berlin 3210: *ABV* 151,21; *Papers on the Amasis Painter and his World* [Malibu 1987] 101 fig. 2). The naked man throwing a spear on a red-figure lekythos of about 470 BC (Tzachou-Alexandri [n. 19] 266-68 no. 159) has been regarded as an athlete. For a detailed discussion of the form of the javelin shaft see Jüthner (n. 12) 309-13.

32. Height (as restored), 13.3-13.5 cm; height of lip and bowl 9 cm; height of lip 2.6 cm; diameter of rim 25.2-25.7 cm; width across handles 32.4 cm. Side B is illustrated in A. Delivorrias, D. Fotopoulos, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) 77 fig. 105 (colour ill.).

33. Letter of 1-2-1995. For the Painter of Boston C.A. see *ABV* 69; *Para* 28; J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (London 1974) 33.

34. Thebes 25540: *CVA* 1 pls 31,1-4, 33,1-2, 34,2. For the subject see n. 22.

35. Cleveland 65.78: *CVA* 1 pls. 21, 22,2. The attribution to the same hand who painted the cup in Thebes is due to V. Sabetai (*CVA* Thebes 1, 44, text to pl. 31) who named the painter "the Pyri Painter".

36. For the subject see n. 21.

37. The composition is quite similar to the image of runners trained by racing against horses as shown on some band-cups: see H. A. G. Brijder, *CVA* Amsterdam 2, 86-90 pl. 112; cf. the Siana cups, *ibid.*, pl. 90 and Brijder 2000, 646, 698 no. 644.

38. For the subject see E. R. Young, *The Slaying of the Minotaur. Evidence in Art and Literature for the Development of the Myth, 700-400 B.C.* (Diss. Bryn Mawr 1972); P. J. Connor, The Painter of Villa Giulia 3559: Additions to his Work, *BABesch* 55 (1980) 29-34; F. Brommer, *Theseus* (Darmstadt 1982) 35-64; *LIMC* VI (1992) 574-81 *s.v.* Minotauros (S. Woodford); *LIMC* VII (1994) 940-43 *s.v.* Theseus (S. Woodford).

39. Thebes 6107: *CVA* 1 pls 32,1-2, 33,3-4; Athens NM 12586: *CVA* 3, pl. 20,1-3; once Basel Market: Connor (n. 38) 35 fig. 9. These cups belong to the decade 550-540 BC.

40. The Minotaur is shown confronting Theseus on the Benaki and ex-Basel Market cups (see n. 39).

41. For stones as the Minotaur's weapons see Connor (n. 38) 31.

42. The Minotaur is tailless on the Benaki cup, but has a tail on the Athens and ex-Basel Market cups (see n. 39). On the Siana cup in Thebes (see n. 39) the painter had not made up his mind: on one side the Minotaur has a tail, while on the other he does not!

43. See, for example, a slightly later amphora, close both to Lydos and to Group E, in Malibu, Getty Museum 86.AE.80 (*CVA* 1, pl. 1)

44. B. Fellmann, Zur Deutung frühgriechischer Körperornamente, *JdI* 93 (1978) 1-29, regards them as signs of superhuman power; J. Boardman, An Anatomical Puzzle, *AA* (1978) 330-33, sees them as mere representations of old wounds. On tattoo-marks see also K. Schauenburg, Ein Psykter aus dem Umkreis des Andokidesmalers, *JdI* 80 (1965) 80, 82 with n. 20; K. Zimmermann, Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern, *JdI* 95 (1980) 165 n. 6; A. Clark, *CVA* Malibu, Getty Museum 1, 51-52, text to pl. 50, 1-2.

45. On the subject see I. Scheibler, Dreifussträger, in: *Kanon. Festschrift Ernst Berger* (15. *AntK-BH*, Basel 1988) 310-16; E. Kephalidou, *Νικητής* (Thessaloniki 1996) esp. 66-67, 88-89 and 172-74 (lists of early works); A. Sakowski, *Darstellungen von Dreifusskesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der klassischen Zeit* (Frankfurt 1997) 92-94, 254-56 (lists). For representations of victorious athletes see also Webster (n. 21) 152-57. For representations of tripods in art, Sakowski (*op. cit.*). For the meaning of the tripod, K. Schwendemann, Der Dreifuss, *JdI* 36 (1921) 98-185; for its evolution, S. Benton, The Evolution of the Tripod-Lebes, *BSA* 35 (1934-1935) 74-130; for tripods as prizes, Maul-Mandelarzt (n. 21) 53-54 n. 146; Kephalidou (*op. cit.*) 104-09; Sakowski (*op. cit.*) 82-106.

46. Heidelberg S1: See n. 23.

47. See, for example, an amphora in Rome, Villa Giulia 8340 (*ABV* 149,1; Scheibler [n. 45] pl. 88,2-3).

48. We should note here that the tripod carried on the C Painter's cup in Heidelberg (see n. 46) is also small in spite of the fact that there is plenty of space for a larger one.

49. See Maul-Mandelarzt (n. 21) 72 n. 247.

50. See Webster (n. 21) 152.

ΜΑΡΙΑ ΠΙΠΙΛΗ

Αθλητές, προπονητές και ένας νικητής: δύο νέες κύλικες τύπου Σιάννων στο Μουσείο Μπενάκη

Οι δύο κύλικες που παρουσιάζονται ανήκουν στην κύρια κατηγορία αττικών μελανόμορφων κυλίκων του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π.Χ., τις κύλικες τύπου Σιάννων. Η προέλευσή τους είναι άγνωστη. Δωρήθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη από την Πέγκυ Ζουμπουλάκη και δεν αποκλείεται να βρέθηκαν μαζί, καθώς είναι σύγχρονες (της δεκαετίας 560-550 π.Χ.) και συγγενεύουν εικονογραφικά, με ιδιαίτερη έμφαση στις αθλητικές σκηνές.

Η πρώτη κύλικα (αρ. ευρ. 31130) (ύψος 13,6 εκ., διάμ. χείλους 27 εκ.) προέρχεται από το εργαστήριο του Ζωγράφου C και αποδίδεται στον Ζωγράφο του Malibu. Στην α΄ όψη απεικονίζονται ένας δισκοβόλος και ένας ακοντιστής να ασκούνται στο γυμνάσιο –μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις τέτοιων αθλητών σε αγγείο. Στη β΄ όψη παριστάνονται ιππείς ανάμεσα σε άνδρες που χειρονομούν, σκηνή πολύ δημοφιλής στο εργαστήριο του Ζωγράφου C, η οποία ερμηνεύεται συνήθως ως υποδοχή ιππέων που επιστρέφουν νικητές ύστερα από ιππικό αγώνα. Όμως, αντίθετα με άλλες παρόμοιες παραστάσεις, εδώ τα άλογα δεν στέκονται ούτε περπατούν ήσυχα, αλλά καλπάζουν, κάτι μου μας κάνει να υποθέσουμε ότι οι ιππείς ασκούνται για τον αγώνα. Στο εσωτερικό, ο γυμνός άνδρας που τρέχει κρατώντας δόρυ ακολουθεί τον τύπο του οπλίτη που τρέχει κοιτάζοντας πίσω, ένα θέμα που κοσμεί το εσωτερικό πολλών κυλίκων του Ζωγράφου του Malibu. Όμως εδώ δεν πρόκειται για οπλίτη, καθώς εκτός από το δόρυ δεν φέρει άλλον αμυντικό ή επιθετικό εξοπλισμό. Η πιθανότητα να πρόκειται για αθλητή δεν μπορεί να αποκλειστεί καθώς το ακόντιο εμφανίζεται μερικές φορές με αιχμηρή απόληξη. Σε μια τέτοια περίπτωση η εσωτερική διακόσμηση της κύλικας θα είχε άμεση σχέση με την εξωτερική.

Η δεύτερη κύλικα (αρ. ευρ. 31131) (ύψος χωρίς το συμπληρωμένο πόδι 9 εκ., διάμ. χείλους 25,2-25,7 εκ., διάμ. με λαβές 32,4 εκ.) μοιάζει να συγγενεύει με έργα του Ζωγράφου της Βοστώνης C.A., όμως δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί σε κάποιον συγκεκριμένο ζωγράφο κυλίκων τύπου Σιάννων. Η α΄ όψη και το εσωτερικό της κύλικας έχουν σχέση με τον αθλητισμό, ενώ η β΄ όψη φέρει μυθολογική παράσταση, την πάλη του Θησέα με τον Μινώταυρο, ένα θέμα που εμφανίζεται αυτή την εποχή στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία. Στην α΄ όψη έχουμε πάλι ιππείς –όπως και στην προηγούμενη κύλικα– όμως εδώ είναι πιο φανερό ότι πρόκειται για προπόνηση ιππέων που θα λάβουν μέρος σε αγώνα, καθώς ένας άνδρας με ραβδί τρέχει δίπλα σε ένα από τα άλογα κρατώντας το από τα χαλινάρια. Στο εσωτερικό της κύλικας ένας γυμνός νέος τρέχει προς τα δεξιά κρατώντας δύο τρίποδες. Αυτή είναι η δεύτερη παλαιότερη απεικόνιση νικητή αθλητή που μεταφέρει το έπαθλό του, θέμα όχι πολύ σπάνιο στην αρχαϊκή αγγειογραφία. Μοναδική είναι η απεικόνιση δύο τριπόδων στα χέρια του αθλητή, που μάλλον έχει σκοπό να δώσει έμφαση στην έννοια της νίκης.

Οι δύο κύλικες του Μουσείου Μπενάκη συγκαταλέγονται στα πρωιμότερα αττικά αγγεία με αθλητικές παραστάσεις. Ανήκουν σε μια περίοδο (στα χρόνια γύρω στο 560 π.Χ. και αμέσως μετά) κατά την οποία παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον για την απεικόνιση αθλητικών σκηνών στα αγγεία. Το ενδιαφέρον αυτό σχετίζεται πιθανώς με την αναδιοργάνωση των Παναθηναϊκών αγώνων το 566-565 π.Χ., όταν γυμνικοί και ιππικοί αγώνες φαίνεται πως προστέθηκαν στις τελετές, αλλά και την ίδρυση λίγα χρόνια νωρίτερα τριών μεγάλων πανελλήνιων αγώνων (Νέμεα, Ίσθμια, Πύθια) σύμφωνα με το πρότυπο των Ολυμπιακών.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΜΑΣΚΟΣ

Με αφορμή δύο νεοαποκτηθέντα αλεξανδρινά γλυπτά του 2ου αι. π.Χ.: εικονογραφικά και ερμηνευτικά προβλήματα

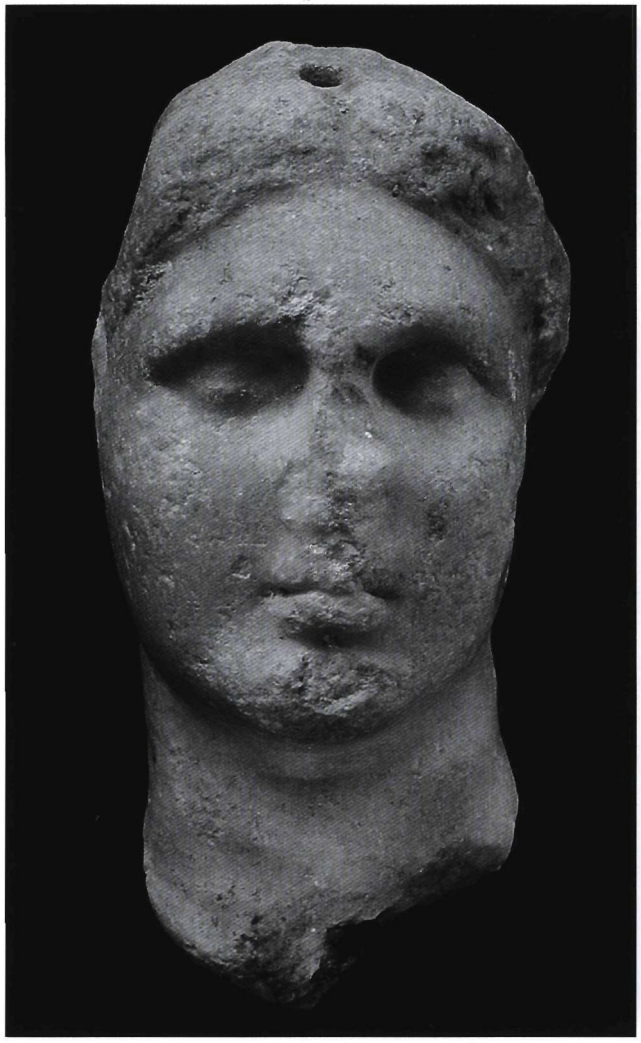
Οι Συλλογες του Μουσειου Μπενακη αυξάνονται συνεχώς, κυρίως χάρη στη γενναιοδωρία των πολυάριθμων φίλων του, οι οποίοι εμπιστεύονται στο ίδρυμα αντικείμενα από τις μικρές ή μεγαλύτερες προσωπικές τους συλλογές. Η παρούσα μελέτη ασχολείται με δύο σημαντικά γλυπτά, πρόσφατες δωρεές που εμπλουτίζουν το Τμήμα της Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής του μουσείου με δύο ελληνιστικά έργα αλεξανδρινής τεχνοτροπίας. Παρά το ότι είναι αδύνατον να προσδιορίσουμε με ακρίβεια την προέλευσή τους, οι τεχνικές λεπτομέρειες, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και τα εικονογραφικά τους στοιχεία συμβάλλουν καθοριστικά στην ερμηνεία τους, δεδομένου ότι η ταυτότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής στην πρωτεύουσα του αλεξανδρινού βασιλείου και την ευρύτερη περιφέρειά της είναι εύκολα αναγνωρίσιμη. Ενδεικτικό των συμπτώσεων στην αρχαιολογική έρευνα είναι το γεγονός ότι ως σημαντικοί αρωγοί στη μελέτη προστρέχουν και γλυπτά που κοσμούσαν από παλαιότερα τις προθήκες του μουσείου, ενισχύοντας την επιχειρηματολογία για τον προσδιορισμό της καταγωγής και της ταυτότητας των νέων αποκτημάτων.

Η παρουσίαση των δύο γλυπτών –γυναικείες εικονιστικές κεφαλές–, εκτός από τον εμπλουτισμό των γνώσεών μας για την αλεξανδρινή πλαστική της εποχής, έρχεται εκ νέου να θίξει τον γνωστό προβληματισμό αναφορικά με τις εκλεκτικές συγγένειες στην εικονογραφία θεών και ηγεμόνων, όπως αυτή αναπτύχθηκε στην πρωτεύουσα των Πτολεμαίων από τις αρχές του 2ου αι. π.Χ. και μετά: υπαγορευμένη δηλαδή από την τάση των ηγεμόνων να επιδιώκουν την προσθήκη θεϊκών χαρακτηριστικών στα δυναστικά τους πορτραίτα.[1] Έτσι, ενώ από την πρώτη εξέταση των δύο γλυπτών δύσκολα μπορεί κανείς να καταλήξει με βεβαιότητα στο κατά πόσον τα ανθρώπινα-ηγεμονικά χαρακτηριστικά υπερτερούν των θεϊκών ή το αντίστροφο, η διαπραγμάτευση διαλύει τη μικρή δόση αμφιβολίας που ελλοχεύει αναφορικά με την ορθότητα ή μη της διατυπωμένης άποψης.

Α. Γυναικεία κεφαλή αρ. ευρ. 38784

Το έργο δώρισε η φίλη του μουσείου Frieda Nussberger-Tsacos. Πρόκειται για μία γυναικεία κεφαλή σε μέγεθος μικρότερο του φυσικού που σώζει και τμήμα του λαιμού, με ύψος 19 εκ. (εικ. 1-4).[2] Το μάρμαρο είναι λευκό, μεσόκοκκο με μαρμαρυγή και τη χαρακτηριστική κιτρινωπή πατίνα. Από την ανάλυση του μαρμάρου δεν έγινε δυνατός ο προσδιορισμός της προέλευσής του. Το πιθανότερο, όμως, είναι ότι πρόκειται για παριανό μάρμαρο.[3] Δεν διακρίνονται ίχνη χρώματος. Στο σπάσιμο του λαιμού σώζεται τμήμα του σιδερένιου τόρμου για την ένθεση της κεφαλής στον κορμό, κάτι που αποδεικνύεται και από την καμπυλωμένη απόληξη του γλυπτού στην πρόσθια δεξιά πλευρά του. Η πίσω όψη είναι χτυπημένη με καλέμι. Στην πίσω αριστερή πλευρά διακρίνεται καμπυλωμένη ακμή, γεγονός που δηλώνει τη συμπλήρωση της αδρά δουλεμένης οπίσθιας επιφάνειας με άλλο υλικό, πιθανότατα γύψο. Τα αυτιά είναι αποκρουσμένα.[4] Μία κυλινδρική οπή (βάθ. περ. 2,3 εκ., διάμ. 0,8 εκ.) στο μέσο της κορυφής της κεφαλής είναι εργασία των αρχαίων χρόνων.

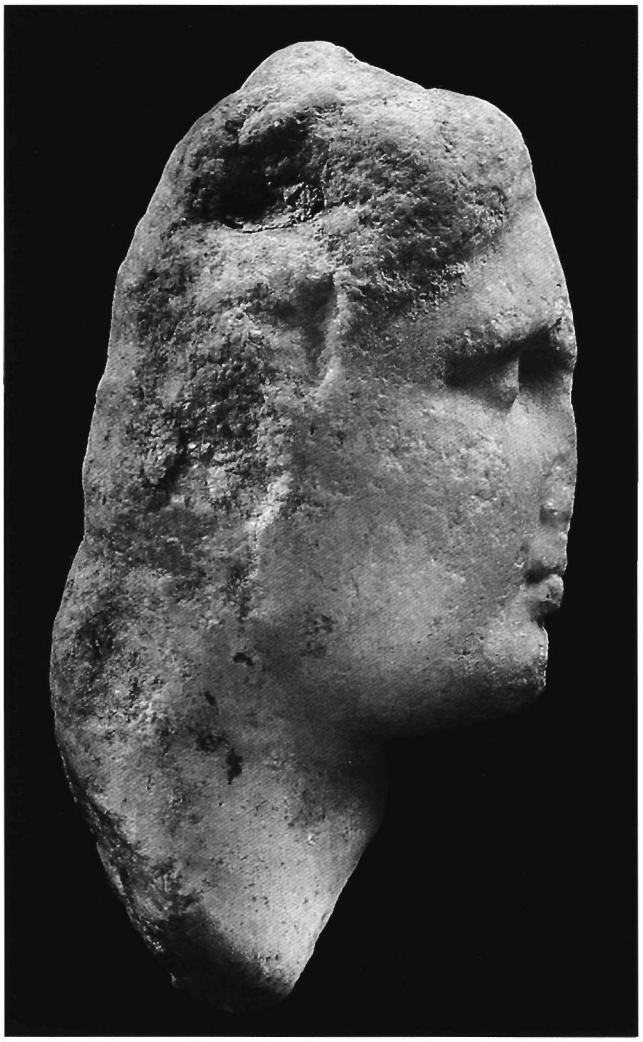
Η μορφή στρέφει το κεφάλι της ελαφρά προς τα αριστερά της και πάνω. Το πρόσωπο είναι ελλειψοειδούς



Εικ. 1-4. Εικονιστική κεφαλή. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 38784 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

σχήματος, τα μάτια αμυγδαλόσχημα, τοποθετημένα βαθιά μέσα στις κόγχες τους, με τα πάνω βλέφαρα να καλύπτουν τις εξωτερικές άκρες των κάτω. Το μέτωπο είναι τριγωνικό, τα μαλλιά διατάσσονται σε κυματοειδείς βοστρύχους, οι οποίοι χωρίζονται σε δύο τμήματα με μια βαθιά γραμμή. Μια ελαφριά βάθυνση στο πίσω μέρος της κεφαλής και κατά μήκος των βοστρύχων που πλαισιώνουν το μέτωπο ίσως χρησίμευε για την ένθεση στεφάνης. Το στόμα είναι μικρό, με τα σαρκώδη χείλη να χωρίζονται με κυματιστή γραμμή. Δύο οριζόντιες ρυτίδες στον λαιμό (Venusringe) είναι χαρακτηριστικές πολλών γυναικείων μορφών. Το τμήμα του λαιμού ανάμεσα στις ρυτίδες προεξέχει αισθητά.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αλεξανδρινή προέλευση του έργου δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί. Στη διαπίστωση αυτή συνδράμουν πολλοί παράγοντες, τεχνοτροπικής αλλά και τεχνικής φύσης. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η μαλακή απόδοση της επιδερμίδας, όπως και η σχεδόν ζωγραφική απόδοση των ματιών με τις λεπτομέρειές τους να σβήνουν στο πρόσωπο. Η ιδιομορφία αυτή έγκειται –όπως έχει ήδη τονιστεί στην έρευνα–, στο ότι οι μορφές συμπληρώνονταν με έντονους χρωματισμούς, που τόνιζαν τις λεπτομέρειες του προσώπου.[5] Ένα άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα της αλεξανδρινής πλαστικής είναι η συμπλήρωση του πίσω μέρους με άλλο υλικό –συνήθως γύψο–, λόγω της απουσίας μαρμάρου στην Αίγυπτο, που είχε ως αποτέλεσμα η πρώτη ύλη των εργαστηρίων γλυπτικής της Αιγύπτου να



Εικ. 5. Εμπροσθότυπος νομίσματος της Κλεοπάτρας Α΄. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο CM 1978-10-21-1.

εισάγεται από την Ανατολική Μεσόγειο και το κόστος κατασκευής ενός μαρμάρινου έργου να είναι συγκριτικά υψηλό.[6]

Η ταύτιση της μορφής –εκτός από την αποσπασματική διατήρησή του– δυσχεραίνεται και από το γεγονός ότι το έργο παρουσιάζει ιδεαλιστικά στοιχεία αλλά και εικονιστικά χαρακτηριστικά. Η μορφή θα μπορούσε να παραπέμπει σε μια Αφροδίτη –βλ. τις ρυτίδες στον λαιμό–, όπως και σε μία βασίλισσα.[7] Η διαπίστωση αυτή συνάδει, όπως ήδη αναφέραμε στην αρχή, με τη γενικευμένη τάση στην ελληνιστική προσωπογραφία των ηγεμόνων, η οποία ευνοεί τέτοιου είδους εικονογραφικές συγχωνεύσεις, και ειδικότερα με την πρακτική των Αλεξανδρινών ηγεμόνων να χρησιμοποιούνται συχνά

θεϊκά χαρακτηριστικά στις απεικονίσεις της βασιλικής οικογένειας. Για τον λόγο αυτό θα πρέπει μάλλον να αποκλειστεί η πιθανότητα το έργο να απεικονίζει κοινή θνητή. Η ταυτότητά της θα πρέπει να αναζητηθεί ανάμεσα στις Αλεξανδρινές βασίλισσες ή στις θεότητες με παρόμοια εικονογραφικά χαρακτηριστικά.

Την προσπάθεια ερμηνείας του γλυπτού βοηθούν σημαντικά οι εικονογραφικές παρατηρήσεις, οι οποίες μάλιστα σχετίζονται και με ιδιομορφίες της αλεξανδρινής πλαστικής. Σημαντική βοήθεια παρέχει η οπή στο μέσο του πάνω τμήματος της κεφαλής, που απαντά σε πολλά γλυπτά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κεφαλή Ίσιδας ή Βερενίκης Β' στο Μουσείο του Καΐρου, η οποία φέρει ακόμη οπή στην κορυφή της κεφαλής και ισιακούς –"λιβυκούς"– βοστρύχους (Korkenzieherlocken).[8] Όπως ήδη ειπώθηκε, στην οπή πιθανότατα στερεωνόταν το στέμμα της Ίσιδας, ένα από τα χαρακτηριστικά της σύμβολα.[9] Είναι πολύ πιθανόν και η κεφαλή του Μουσείου Μπενάκη να συμπληρωνόταν στο τμήμα που λείπει σήμερα με γύψινους βοστρύχους της θεάς και στη κορυφή να έφερε το στέμμα της, όπως τεκμαίρεται από άλλες παραστάσεις της Ίσιδας.[10] Αυτό μπορεί να ήταν από γύψο ή άλλο υλικό, ακόμα και μάρμαρο, η ακριβής μορφή του όμως δεν μπορεί πλέον να προσδιοριστεί.[11]

Η προτεινόμενη αποκατάσταση υποστηρίζεται και από την εργασία στην περιοχή του γλυπτού που δέχθηκε τη συμπλήρωση. Από την εξέταση της οπίσθιας όψης συμπεραίνουμε ότι ήταν συμπληρωμένο με γύψο ολόκληρο το τμήμα των μαλλιών και λίγα σημεία των πλαϊνών όψεων. Στο πορτραίτο του Καΐρου οι βόστρυχοι καλύπτουν την οπίσθια επιφάνεια και την περιοχή των αυτιών και πέφτουν επάνω στους ώμους. Τα αυτιά δεν αποδίδονται καθόλου γιατί καλύπτονται από τους βοστρύχους.[12] Στην κεφαλή του Μουσείου Μπενάκη τα αυτιά λείπουν. Στη θέση που θα τα περίμενε κανείς σώζονται μόνο αποκρούσεις, χωρίς κανένα ίχνος από αυτά (εικ. 3, 4). Η πλήρης απουσία τους μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η περιοχή των αυτιών καλυπτόταν από γύψινους βοστρύχους, και επομένως δεν ήταν υποχρεωτική η απόδοσή τους. Στα σημεία όπου σώζονται οι αποκρούσεις, μπορεί κανείς να αποκαταστήσει μικρά τμήματα μαρμάρου, τα οποία συγκρατούσαν τους βοστρύχους στο κρανίο.[13]

Αν ισχύει αυτή η αποκατάσταση, έχουμε να κάνουμε με άλλο ένα γλυπτό, στο οποίο συμφύρονται ελληνικά και αιγυπτιακά εικονογραφικά στοιχεία, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνιστικής αλεξανδρινής πλαστικής, όπως πολλάκις έχει διαπιστωθεί.[14] Τίθεται πλέον το ερώτημα αν η μορφή απεικονίζει μία θεότητα, μία βασίλισσα ως Ίσιδα ή μία βασίλισσα ως ιέρεια της Ίσιδας. Αν πρόκειται για απεικόνιση της θεάς, τότε το έργο πιθανότατα κατατάσσεται εικονογραφικά στον τύπο της Ίσιδας-Αφροδίτης, λόγω των ρυτίδων στον λαιμό και του σαρκώδους στόματος. Στις σωζόμενες παραστάσεις της –στην πλειονότητά τους χάλκινα αγαλμάτια–, η θεά εμφανίζεται είτε γυμνή με τα ισιακά σύμβολα στην κεφαλή, είτε ντυμένη με χιτώνα που παραπέμπει σε αγαλματικούς τύπους της Αφροδίτης των κλασικών χρόνων.[15] Ο συγκρητισμός των δύο θεοτήτων στην Αίγυπτο ξεκίνησε τον 3ο αι. π.Χ., γεγονός που συμφωνεί με τη χρονολόγηση του εξεταζόμενου γλυπτού στα ελληνιστικά χρόνια (βλ. παρακάτω).

Τα στοιχεία που παραπέμπουν σε πορτραίτο –και όχι σε ιδεαλιστική μορφή– είναι το χαρακτηριστικό "γεμάτο" μικρό στόμα και το επιμηκυσμένο πρόσωπο με το "βαρύ" πηγούνι, στοιχεία που δεν μας επιτρέπουν να υιοθετήσουμε αβίαστα την εκδοχή να πρόκειται για κεφαλή θεάς. Αν είναι εικονιστική κεφαλή, το εικονιζόμενο πρόσωπο "οικειοποιείται" συγκεκριμένες ιδιότητες των δύο θεοτήτων, τη μητρική πλευρά της Ίσιδας και την ερωτική της Αφροδίτης, όπως πολύ εύστοχα διατυπώθηκε πολύ πρόσφατα και για άλλη μία φορά στην έρευνα από τη S. Albersmeier.[16] Επομένως, θα πρέπει να ερμηνεύσουμε το γλυπτό ως απεικόνιση θεοποιημένης βασίλισσας, στην οποία ο καλλιτέχνης προσέδωσε εκείνες τις ιδιότητες που η αλεξανδρινή αυλή υιοθέτησε για την προπαγάνδα της πτολεμαϊκής δυναστείας. Η τελευταία υπόθεση ισχύει στην περίπτωση που το έργο αποτελεί μεταθανάτια εικονιστική κεφαλή, καθώς η *ἐκθέωσις* των βασιλισσών γινόταν συνήθως μετά θάνατον.[17] Αν το γλυπτό έγινε ενόσω ζούσε η απεικονιζόμενη, τότε είναι πιθανότερο η βασίλισσα να εικονίζεται ως ιέρεια της θεάς με όλα τα θεϊκά σύμβολα, γεγονός που δυσχεραίνει οποιαδήποτε προσπάθεια ακριβούς χρονολόγησης του έργου.

Το ότι οι ιδιότητες δύο θεοτήτων εμφανίζονται στο πρόσωπο μίας βασίλισσας, δεν είναι κάτι που θα πρέπει να μας ξενίζει στην ελληνιστική Αίγυπτο –χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένα κολοσσικό πορτραίτο της Αρσινόης ως Ίσιδας-Σελήνης στο Λούβρο.[18] Στις απεικονίσεις των βασιλισσών η υιοθέτηση ισιακών συμβόλων είναι συχνή σε όλων των ειδών τα υλικά και τα με-

Εικ. 6. Εικονιστική κεφαλή. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 8223 (φωτ.: Κ. Μανώλης).

γέθη,[19] και λιγότερο των αφροδισίων –χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων με τις ρυτίδες της Αφροδίτης στον λαιμό είναι δύο πορτραίτα της Αρσινόης Γ' στο Κάιρο και τη Δρέσδη–,[20] των οποίων η σχέση, όμως, με τη θεά είναι σαφέστερη από παλαιότερα, στα αλεξανδρινά επιγράμματα προς τιμήν της Αρσινόης Β'.[21]

Για την περίπτωση της κεφαλής στο Μουσείο Μπενάκη δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθούν στενά εικονογραφικά παράλληλα στα σωζόμενα γλυπτά. Ωστόσο, καταλυτική είναι –όπως και σε πολλές περιπτώσεις αλεξανδρινών έργων– η μαρτυρία των νομισμάτων και των σφραγισμάτων. Ένα μοναδικό χρυσό οκτάδραχμο στο Βρετανικό Μουσείο απεικονίζει στον εμπροσθότυπό του γυναικεία κεφαλή σε κατατομή προς τα δεξιά με πέπλο και στεφάνη (εικ. 5).[22] Η επιγραφή ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ κάνει σαφή την ταυτότητά της. Πρόκειται για την Κλεοπάτρα Α' (194/3-176 π.Χ.), κόρη του Σελευκίδη Αντιόχου Γ' και σύζυγο του Πτολεμαίου Ε' του Επιφανούς. Η ομοιότητα ορισμένων χαρακτηριστικών της κεφαλής με αυτά του γλυπτού είναι εμφανής: το κατακόρυφα "κομμένο" πηγούνι, το χαρακτηριστικό βαθούλωμα κάτω από το χείλος και η εξωστρεφής απόληξή του συνηγορούν υπέρ της ταύτισης της μαρμάρινης κεφαλής με εικονιστική κεφαλή της Κλεοπάτρας. Οι ρυτίδες της Αφροδίτης είναι επίσης παρούσες, αν και απεικονίζονται σε αρκετές πτολεμαϊκές κοπές.[23] Επίσης, ένα σφράγισμα από το Edfu (σήμερα στο Άμστερνταμ) θα μπορούσε, συγκρινόμενο με το οκτάδραχμο, να απεικονίζει την Κλεοπάτρα Α',[24] όπως και ο περίφημος σφραγιδόλιθος του Λυκομήδη.[25]

Η ταύτιση αυτή ενισχύεται και από άλλα στοιχεία. Παρά το γεγονός ότι είναι δύσκολος ο καθορισμός σταθερών τεχνοτροπικών κριτηρίων για τη χρονολόγηση – επομένως και την ερμηνεία– πολλών πορτραίτων, επειδή αυτά δεν ακολουθούν τους γενικότερους κανόνες της ελληνιστικής γλυπτικής,[26] μπορούμε να δεχθούμε χωρίς δισταγμό τη χρονολόγηση του έργου στο α' μισό του 2ου αι. π.Χ. Χαρακτηριστικά, όπως οι "ήρεμες" πλατιές επιφάνειες του προσώπου με τα μικρά και σαρκώδη χείλη και το στρογγυλεμένο κάτω τμήμα του προσώπου παραπέμπουν στην εποχή αυτή.[27]

Για τη χρονολόγηση του γλυπτού στον 2ο αι. π.Χ. συνηγορούν και άλλοι λόγοι, εκτός από τους τεχνοτροπικούς. Οι εικονιστικές κεφαλές των Πτολεμαίων βασιλισσών του 3ου αι. π.Χ. χαρακτηρίζονται από ρεαλιστική απόδοση των φυσιογνωμικών τους στοιχείων, έτσι όπως αυτά αποτυπώνονται στα γλυπτά, και κυρίως στα νομίσματα.[28] Όμως, από τον 2ο αι. π.Χ. παρατηρείται στροφή προς πιο ιδεαλιστική απεικόνιση της μορφής. Μάλιστα, τις περισσότερες φορές οι βασίλισσες ταυτίζονται με την Ίσιδα, υιοθετώντας εικονογραφικά σύμβολά της, συμπαρασύροντας με αυτόν τον τρόπο την εικονογραφία θεοτήτων και ηγεμόνων.[29] Η ταύτιση αυτή καθιερώθηκε επί Κλεοπάτρας Α', η οποία –όντας κόρη του Σελευκίδη Αντίοχου Γ' και γνωστή από τις φιλολογικές μαρτυρίες ως "η Σύρα"–[30] θέλησε με αυτόν τον τρόπο να επιβληθεί στους Αιγύπτιους υπηκόους της: η υιοθέτηση των συμβόλων της σημαντικότερης γυναικείας θεότητας στην Αίγυπτο εξυπηρετούσε κατά κύριο λόγο πολιτικά συμφέροντα. Ας μην ξεχνάμε ότι η Κλεοπάτρα παντρεύτηκε τον Πτολεμαίο Ε' όταν ήταν 10 χρόνων, έμεινε χήρα στα 24 και κυβέρνησε μόνη της τα επόμενα τέσσερα χρόνια, έως ότου να ενηλικιωθεί και να αναλάβει την εξουσία ο γιος της Πτολεμαίος ΣΤ' (176-145 π.Χ.) –με τη χαρακτηριστική επωνυμία Φιλομήτωρ.[31] Χρειαζόταν επομένως μια "θεϊκή προστασία", προκειμένου να γίνει αποδεκτή από τους υπηκόους της ως πραγματική Αιγύπτια βασίλισσα και όχι ως ξενόφερτη νύφη, αποκομμένη από τις τοπικές παραδόσεις.

Εικ. 7-10. Εικονιστική κεφαλή. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 39213 (φωτ.: 7: Κ. Κ. Μανώλης, 8-10: Μ. Σκιαδαρέσης).

Αν μάλιστα το γλυπτό φιλοτεχνήθηκε μετά τον θάνατό της, συντρέχει ένας επιπλέον λόγος το πορτραίτο να υιοθετεί θεϊκά εικονογραφικά στοιχεία, όταν δηλαδή η *ἐκθέωσις* της βασίλισσας είναι πράγματι αυτονόητη.[32] Αν το έργο είναι μεταθανάτιο, τότε η μόνη πιθανότητα είναι να παριστάνει την Κλεοπάτρα ως Ίσιδα, δεδομένου ότι είναι αμφίβολο κατά πόσο η βασίλισσα ταυτίστηκε με τη θεά όσο ζούσε.

Επομένως, αν η ταύτιση της κεφαλής ισχύει, ενισχύονται σημαντικά οι μαρτυρίες για τα γυναικεία βασιλικά πορτραίτα του 2ου αι. π.Χ., δεδομένου ότι η μετά βεβαιότητας φυσιογνωμική ταύτιση της Κλεοπάτρας –όπως και των επόμενων βασιλισσών με το ίδιο όνομα– στα σωζόμενα έργα παραμένει δυσεπίλυτο πρόβλημα. Το γλυπτό λόγω του μικρού του μεγέθους θα συνιστούσε ανάθημα ή ακόμη αντικείμενο οικιακής λατρείας, πιθανότατα στην Αλεξάνδρεια. Αυτό τουλάχιστον μαρτυρά η ελληνική τεχνοτροπία του έργου, το οποίο ήταν αναμφίβολα έργο Έλληνα τεχνίτη που προοριζόταν για την ελληνική, ή έστω ελληνίζουσα, κοινότητα της Αλεξάνδρειας. Μια ιδέα για το πώς θα έμοιαζαν τα πορτραίτα της Κλεοπάτρας, τα οποία εντάσσονται στην αιγυπτιακή παράδοση της προσωπογραφίας, μας δίνει μία μικρή ασβεστολιθική κεφαλή στο Μουσείο Μπενάκη (εικ. 6). Κατά τη D. Burr Thompson το μόλις 6,5 εκ. ύψους έργο απεικονίζει την Κλεοπάτρα Α΄.[33] Παρά τις αυταπόδεικτες διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα –οι οποίες έχουν να κάνουν με το υλικό, το μέγεθος και τη δεξιοτεχνία του γλύπτη–, κοινά είναι το σχήμα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου όπως και η κόμμωση. Αυτό που τα διαφοροποιεί σημαντικά είναι η πολιτισμική τους ταυτότητα και η διαφορετική πελατεία για την οποία προορίζονταν. Το μαρμάρινο προπαγανδίζει την ελληνική του καταγωγή, παρά τις προσθήκες από γύψο που φανερώνουν την αλεξανδρινή προέλευση. Αντίθετα, το άλλο, φτιαγμένο από ντόπιο τεχνίτη, δεν μπορεί να αποκρύψει τις αιγυπτιακές του ρίζες. Οι άδειες κόγχες των ματιών του δίνουν την εντύπωση φαραωνικής σφίγγας, κλειστής στα καλλιτεχνικά ρεύματα του καιρού της.

Β. Γυναικεία κεφαλή αρ. ευρ. 39213

Το έργο ύψους 10 εκ. αποτελεί πρόσφατη δωρεά της Μαρίας Γερουλάνου και του Γιάννη Καρούζου στη μνήμη της μητέρας τους Σάρας Καρούζου (εικ. 7-10).[34] Είναι φιλοτεχνημένο από λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Εικ. 11. Εικονιστική κεφαλή του Πτολεμαίου Θ΄ ή του Πτολεμαίου Ι΄. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 22588 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

με μαρμαρυγή.[35] Η μορφή φορά μηνοειδή στεφάνη. Οι βόστρυχοι πέφτουν από την κορυφή της κεφαλής και μαζεύονται στο πλάι και πίσω σε πλατείς κυματοειδείς βοστρύχους, ενώ άλλοι πέφτουν κατακόρυφα στο πλάι. Στην οπίσθια όψη του γλυπτού έχει απολαξευτεί μόνο χονδροειδώς η επιφάνεια του μαρμάρου, χωρίς να έχουν αποδοθεί οι λεπτομέρειες. Ωστόσο, χαρακτηριστική είναι η σφαιρικά αποδοσμένη μάζα των πλοκάμων των μαλλιών, οι οποίοι μαζεύονται στο πίσω τμήμα της κεφαλής. Ο αποκρουσμένος κυλινδρικός όγκος στην κορυφή της αποτελούσε προφανώς χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο της μορφής (βλ. παρακάτω). Το μέτωπο είναι τριγωνικό, τα μάτια αμυγδαλόσχημα, οι εξωτερικές άκρες των βλεφάρων σε σχήμα ημισελήνου κατεβαίνουν έντονα προς τα κάτω. Η μύτη και το πηγούνι είναι αποκρουσμένα. Το στόμα είναι μικρό με σαρκώδη χείλη, τα οποία χωρίζονται με κυματοειδή γραμμή, και χαρακτηριστικά βαθουλώματα στις άκρες τους. Το "βαρύ" πηγούνι δηλώνει παχύσαρκο άτομο.

Η ταύτιση της μορφής εξαρτάται άμεσα από τα σωζόμενα εικονογραφικά της στοιχεία. Η στεφάνη παραπέμπει σε θεότητες όπως η Αφροδίτη, η Ήρα, η Δήμητρα, ή ακόμα σε Αλεξανδρινές βασίλισσες.[36] Το αποκρου-

σμένο τμήμα, όμως, συνιστά ένα από τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά της Ίσιδας, την κυλινδρική βάση επάνω στην οποία στερεωνόταν το στέμμα της, ακριβώς όπως και στην κεφαλή αρ. ευρ. 38784. Επιπλέον, διατηρείται ένα πολύ μικρό απότμημα ημισελήνου στο πρόσθιο δεξί –ως προς τον θεατή– τμήμα της αποκρουσμένης βάσης. Αν πρόκειται λοιπόν για γλυπτό θεάς, τότε το έργο απεικονίζει την Ίσιδα στη διττή υπόστασή της ως Ίσιδα-Σελήνη. Όμως, από ορισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι η κεφαλή απεικονίζει μια βασίλισσα με τη μορφή Ίσιδας, δεδομένου ότι το μικρό στρογγυλό στόμα, τα μάτια με τις εξωτερικές άκρες που κατεβαίνουν προς τα κάτω και οι γεμάτες παρειές με το "βαρύ" πηγούνι αποτελούν αναμφίβολα προσωπογραφικά στοιχεία.

Η στενή σχέση Ίσιδας - βασίλισσας, έτσι όπως αποτυπώνεται στο γλυπτό αυτό, μας οδηγεί για άλλη μία φορά στην ταύτιση του προσώπου με μια Κλεοπάτρα του 2ου αι. π.Χ., ταύτιση που συμφωνεί με τη χρονολόγηση του γλυπτού ανεξάρτητα από την όποια απόδοση. Δεδομένου ότι το έργο απεικονίζει γυναίκα προχωρημένης ηλικίας, θα πρέπει να αποκλείσουμε την περίπτωση, στο Μουσείο Μπενάκη να βρίσκονται δύο πορτραίτα της Κλεοπάτρας Α΄. Επομένως, η έρευνα θα πρέπει να στραφεί κυρίως στις δύο επόμενες Κλεοπάτρες.

Αρωγός μας προστρέχει μία ανδρική κεφαλή από μαύρο λίθο μόλις 6,7 εκ. (αρ. ευρ. 22588) από τη Συλλογή του Λουκά Μπενάκη, η οποία δωρίθηκε στο Μουσείο Μπενάκη και μέρος της δεν έχει δημοσιευθεί ακόμα.[37] Πρόκειται για κεφαλή ηγεμόνα, όπως φανερώνει το διάδημα που φορά (εικ. 11). Πρώτη εκτενής αναφορά με απεικόνιση γίνεται στην υφηγεσία του H. Kyrieleis[38] και συζητήθηκε πρόσφατα στις μελέτες του G. Vikan[39] και του P. E. Stanwick.[40] Ο Kyrieleis θεώρησε ότι πρόκειται είτε για τον Πτολεμαίο Θ΄ (116-107, 88-80 π.Χ.) είτε για τον Πτολεμαίο Ι΄ (107-88 π.Χ.). Παρά το γεγονός ότι η τοποθέτηση του Kyrieleis φαίνεται απόλυτα πειστική, ο Vikan παραδόξως πιστεύει ότι πρόκειται για απεικόνιση του Πτολεμαίου Β΄, δημοσιεύοντας ένα πανομοιότυπο κεφάλι ίδιων διαστάσεων από το ίδιο υλικό. Η ταύτιση αυτή δεν μπορεί να ευσταθεί, λόγω του ότι η εικονογραφία του Πτολεμαίου Β΄ είναι αρκετά γνωστή, ώστε να εντάξει κανείς το έργο στις δημιουργίες του πρώιμου 3ου αι. π.Χ. Αντίθετα, ο Stanwick αναγνωρίζει σε αυτό το μικρό έργο μία εικονιστική κεφαλή του Πτολεμαίου Η΄ του επονομαζόμενου Φύσκωνα (145-116 π.Χ.) χωρίς να τεκμηριώνει περαιτέρω την άποψή του.

Από την εξέταση του μικρού γλυπτού και της γυναικείας κεφαλής διαπιστώνουμε ομοιότητες στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όπως οι εξωτερικές άκρες των ματιών που κατεβαίνουν προς τα κάτω, το μικρό στόμα με τα μικρά βαθουλώματα στις άκρες και το σχήμα του κάτω τμήματος του προσώπου. Επομένως, δεν θα ήταν παράτολμο να αναζητήσουμε την ταυτότητα της μορφής στο οικογενειακό δυναστικό περιβάλλον του β΄ μισού του 2ου αι. π.Χ. Η Κλεοπάτρα Γ΄ είναι η πλέον πιθανή υποψήφια ως μητέρα του Πτολεμαίου Θ΄ και του Πτολεμαίου Ι΄ και με δεδομένη τη στενή της σχέση με τη θεά. Από το 130 π.Χ. ο επώνυμος ιερέας της Κλεοπάτρας έφερε τον τίτλο «*ἱερὸς πῶλος Ἴσιδος μεγάλης μητρὸς θεῶν*», ονομασία που εξίσωνε τη βασίλισσα με τη θεά.[41] Τέτοια είναι η ταύτιση, που από τις σωζόμενες παραστάσεις της εποχής της Κλεοπάτρας δεν μπορεί να διακρίνει κανείς, αν πρόκειται για απεικονίσεις Ίσιδας ή βασίλισσας –γεγονός που δεν μας εκπλήσσει, αν αναλογιστούμε πόσο δυναμική υπήρξε η προσωπικότητα της τελευταίας και πόσο σημαντικός ήταν ο ρόλος που έπαιξε στο αλεξανδρινό βασίλειο.[42] Τα πορτραίτα που αποδίδονται σε αυτήν είναι κυρίως αιγυπτιακής τεχνοτροπίας,[43] ενώ για τα ελληνίζοντα δεν έχει γίνει ακόμα εφικτή η ασφαλής απόδοση.[44] Το γλυπτό του Μουσείου Μπενάκη δεν μπορεί να θεωρηθεί αιγυπτιακό, καθώς το υλικό, και κυρίως η τεχνική του, δεν παραπέμπουν σε ανάλογα έργα. Αντίθετα, θα μπορούσε να ενταχθεί στις ελληνίζουσες δημιουργίες της Αιγύπτου, αν το γλυπτό ήταν προορισμένο να κοσμήσει κάποιο χώρο στην καρδιά του αλεξανδρινού βασιλείου, ή σε έναν τόπο υπό πτολεμαϊκή επιρροή στην Ανατολική Μεσόγειο, χωρίς να λησμονούμε και εκείνους, οι οποίοι ασμένως δέχονταν στους κόλπους τους τέτοιου είδους έργα, καταδεικνύοντας την ευρεία διάδοση της αλεξανδρινής τέχνης.

Δημήτρης Δαμάσκος
Μουσείο Μπενάκη
e-mail: damaskos@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Το μεγαλύτερο μέρος της μελέτης γράφτηκε στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο του Βερολίνου, για τη φιλοξενία του οποίου είμαι υπόχρεος και ιδιαίτερα στον διευθυντή του W. Trillmich. Σημαντική βοήθεια συνεισέφεραν με τις συζητήσεις που είχα μαζί τους οι H. Kyrieleis, Δ. Πλάντζος, Fr. Queyrel, M. Seif el-Din. Η ανάλυση του μαρμάρου των δύο γλυπτών έγινε από τον Γ. Μανιάτη στα εργαστήρια του ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος», στον οποίο εκφράζονται θερμές ευχαριστίες.

1. P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (Oxford 1972) 189-276· D. Burr Thompson, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Aspects of the ruler cult* (Oxford 1973)· H. Kyrieleis, *Die Bildnisse der Ptolemäer* (*Archäologische Forschungen* 2, Berlin 1975)· S.-A. Ashton, *Ptolemaic Royal Sculpture from Egypt. The interaction between Greek and Egyptian traditions* (*BAR International Series* 923, Oxford 2001)· P. E. Stanwick, *Portraits of the Ptolemies. Greek Kings as Egyptian Pharaohs* (Austin 2002).

2. Βλ. τη σχετική αναφορά, *Μουσείο Μπενάκη* 2 (2002) 211.

3. Σύμφωνα με τις βάσεις δεδομένων του «Δημόκριτου» υπάρχουν αρκετές πιθανότητες να πρόκειται για μάρμαρο Προκοννήσου. Τα λατομεία λειτουργούσαν τουλάχιστον από την ελληνιστική περίοδο και γνώρισαν μεγάλη άνθηση στα ρωμαϊκά χρόνια. Για τη χρήση προκοννήσιου μαρμάρου στον Βωμό του Περγάμου με όλη τη συναφή βιβλιογραφία, βλ. πρόσφατα T. Cramer, K. Germann, W. Heilmeyer, Petrographic and geochemical characterization of the Pergamon Altar Marble in the Pergamon Museum, Berlin, στο: L. Lazzarini (επιμ.), *Asmosia VI. Interdisciplinary studies on Ancient Stone, Proceedings of the sixth International Conference, Venice, June 15-18, 2000* (Padova 2002) 285-91.

4. Άλλες αποκρούσεις παρατηρούνται σε αρκετά σημεία του έργου, όπως τη μύτη, το πάνω χείλος και το πηγούνι.

5. Kyrieleis (σημ. 1) 109.

6. Πολλά αλεξανδρινά γλυπτά ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων που έχουν φιλοτεχνηθεί σε μάρμαρο και έχουν γύψινες συμπληρώσεις συγκεντρώνονται από τον V. M. Strocka, Aphroditekopf in Brescia, *JdI* 82 (1967) 123-32. Ο κατάλογος αυξάνεται συνεχώς με δημοσιεύσεις νέων ευρημάτων. Βλ. επίσης πρόσφατη σχετική αναφορά στο άρθρο του St. G. Schmid, König, nicht Königin. Ein nabatäisches Herrscherporträt, *AA* (2001) 96 σημ. 19 (με βιβλιογραφία) και αναλυτικότερα στο άρθρο των A. Laronde, Fr. Queyrel, Un nouveau portrait de Ptolemée III. à Apollonia de Cyrénaïque, *CRAI* (2001) 773-82· βλ. επίσης πρόσφατα τις γενικές παρατηρήσεις στο άρθρο της K. Lembke, Eine Ptolemäergalerie aus Thmuis/Tell Timai, *JdI* 115 (2000) 114-15.

7. Ρυτίδες της Αφροδίτης έχουν και αρκετές ανδρικές κεφαλές ακόμα και στα νομίσματα των Πτολεμαίων (βλ. π.χ. Kyrieleis [σημ. 1] πίν. 23, 40), δεν υπάρχει όμως καμία αμφιβολία ότι το γλυπτό απεικονίζει γυναικεία και όχι ανδρική μορφή.

8. *La gloire d'Alexandrie* (κατάλογος έκθεσης, Musée du Petit Palais, Παρίσι 1998) 200 αρ. 145 (Fr. Queyrel) (με βιβλιογραφία)· Lembke (σημ. 6) 122-23 εικ. 11-14· 133, 141· S. Walker, P. Higgs (επιμ.), *Cleopatra of Egypt. From History to Myth* (London 2001) 49 αρ. 11 (S.-A. Ashton).

9. Queyrel, *La gloire* (ό.π.). Έχουν σωθεί αρκετές κεφαλές αγαλμάτων ή κυρίως αγαλματίων Ίσιδας ή βασιλισσών με τη μορφή Ίσιδας με οπή στο κέντρο της κεφαλής και ισιακούς βοστρύχους, βλ. ενδεικτικά M. Hamiaux, *Les sculptures grecques, II: La période hellénistique (IIIe-Ier siècles avant J.-C.)* (Paris 1998) 88-89 αρ. 90-91.

10. D. Svenson, *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen* (Franfurt am Main 1995) 85.

11. Το στέμμα θα ήταν μία από τις παραλλαγές που απεικονίζει στο σχετικό πίνακα η Svenson (ό.π.) 357 εικ. 7,4-9. Βλ. επίσης τη μεγάλη ποικιλία των στεμμάτων στον αναλυτικό κατάλογο της E. Vassilika, *Ptolemaic Philae* (*Orientalia Lovaniensia Analecta* 34, Leuven 1989) 93-95.

12. Βλ. καλές απεικονίσεις στο G. Grimm, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* (Mainz 1975) πίν. 10-11.

13. Μια καλή εικόνα για το πώς θα φαινόταν το γλυπτό με τη χρήση δύο υλικών δίνει το αλεξανδρινό κεφάλι γενειοφόρου θεού, πιθανότατα Σάραπη, στο Λούβρο (αρ. ευρ. Ma 3533), βλ. Strocka (σημ. 6) 123 εικ. 13· Hamiaux (σημ. 9) 113 αρ. 118. Πρβλ. επίσης A. Adriani, *Testimonianze e momenti di scultura alessandrina* (Ρώμη 1948) πίν. XVII, 2-3 για δύο γυναικείες μορφές με στεφάνη και κόμμωση ίδια με αυτήν της κεφαλής του Μουσείου Μπενάκη.

14. Βλ. τις αναλύσεις σε πολλές μελέτες, και κυρίως στα έργα των Kyrieleis, Ashton και Stanwick (σημ. 1).

15. *LIMC* V (1990) 779 αρ. 249-59· 793 λ. Isis (Tran Tam Tinh).

16. S. Albersmeier, *Untersuchungen zu den Frauenstatuen des ptolemäischen Ägypten* (*Aegyptiaca Treverensia* 10, Mainz 2002) 197.

17. Fraser (σημ. 1) 240-46.

18. M. Hamiaux, Une reine démasquée au Musée du Louvre. Arsinoé II divinisée en Isis-Séléné, *RA* (1996) 145-59· Hamiaux (σημ. 9) 84-85 αρ. 86 (αρ. ευρ. Ma 4891).

19. D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* (Οξφόρδη 1999) 52-54· ο ίδιος, Female Portraits from the Edfu Hoard, στο: M.-F. Boussac, A. Invernizzi (επιμ.), *Archives et sceaux du monde hellénistique* (*BCH* Suppl. 29, Paris 1996) 307-13.

20. Kyrieleis (σημ. 1) πίν. 90-91 (Κάιρο), 94,3-4 (Δρέσδη).

21. G. Weber, *Dichtung und höfische Gesellschaft. Die Rezeption von Zeitgeschichte am Hof der ersten drei Ptolemäer* (*Hermes* Einzelschriften 62, Stuttgart 1993) 251-69.

22. *Bank Leu AG Zürich: Antiken Münzen, Auktion 20*

(25-26 April 1978) 42 αρ. 180· H. Kyrieleis, Ein Bildnis des Königs Antiochos IV. von Syrien, *BWPr* 127 (Berlin 1980) 18 εικ. 18· G. Richter, R. R. R. Smith, *The Portraits of the Greeks* (Oxford 19843) 234 εικ. 210· Svenson (σημ. 10) 292 αρ. 301 πίν. 38· Plantzos, Female Portraits (σημ. 19) 308-09 πίν. 48,3· Plantzos, *Gems* (σημ. 19) πίν. 93,17. Πολύ καλή απεικόνιση του νομίσματος βρίσκουμε στη μελέτη του Kyrieleis (ό.π.) και στη σελίδα 12 του καταλόγου της έκθεσης Higgs, Walker (σημ. 8).

23. Βλ. γενικά Plantzos, *Gems* (σημ. 19) πίν. 93,5,12,14.

24. Plantzos, Female Portraits (σημ. 19) 308-09 πίν. 48,3· Stanwick (σημ. 1) εικ. 229.

25. Plantzos, *Gems* (σημ. 19) 52 πίν. 9,48.

26. Kyrieleis (σημ. 1) 126-36.

27. Βλ. σχετικά Kyrieleis (σημ. 1) 123 με αφορμή ένα γυναικείο ποτραίτο στο Ελληνορωμαϊκό Μουσείο της Αλεξάνδρειας (αρ. ευρ. 21833), το οποίο θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στην ομάδα των πιθανών υποψήφιων Κλεοπατρών (βλ. απεικονίσεις του στο Adriani, [σημ. 13] πίν. 5, 6). Αμυδρή σχέση εμφανίζει το έργο και με την παραγνωρισμένη από την έρευνα κεφαλή του Πτολεμαίου ΣΤ' Φιλομήτορος στην Ουάσιγκτον, βλ. Fr. Queyrel, Les portraits de Ptolemée III. Évergéte et la problematique de l'iconographie lagide de style grec, *Journal des Savants* (2002) 58-60 εικ. 72-75.

28. Kyrieleis (σημ. 1) 112-13.

29. Plantzos, *Gems* (σημ. 19) 52-54.

30. Αππ. *Συρ.* 5, 18: «*Κλεοπάτραν τὴν Σύραν ἐπίκλησιν*». Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία, βλ. πρόσφατα Albersmeier (σημ. 16) 201-02.

31. Βλ. τη γενική επισκόπηση από τον G. Hölbl, *Geschichte des Ptolemäerreiches* (Darmstadt 1994) σποραδικά.

32. Πιθανότατα το έτος 165/64 ο γιος της θέσπισε έναν επώνυμο ιερέα για τη νεκρή μητέρα του, βλ. W. Huß, *Ägypten in hellenistischer Zeit, 332-30 v. Chr.* (München 2001) 595 (με βιβλιογραφία).

33. Μουσείο Μπενάκη αρ. ευρ. 8223: Burr Thompson (σημ. 1) 92 πίν. 71α· Δ. Φωτόπουλος, Α. Δεληβορριάς *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 1997) 143 εικ. 239. Ένα άλλο θραύσμα οινοχόης (Burr Thompson [σημ. 1] 166 αρ. 123 έγχρ. πίν. D123), το οποίο απεικονίζει μια γυναικεία μορφή με το ισιακό άμμα, τους λιβυκούς βοστρύχους και κέρας Αμαλθείας στο αριστερό χέρι και με παρόμοια στροφή της κεφαλής προς τα δεξιά της, ταυτίστηκε από τη Burr Thompson με την Κλεοπάτρα και μας δίνει μια ιδέα για το πώς θα μπορούσε να μοιάζει η κεφαλή 38274 του Μουσείου Μπενάκη, στην περίπτωση που το γλυπτό απεικονίζει τη βασίλισσα ως ιέρεια.

34. Δωρίθηκε στο μουσείο την άνοιξη του 2003 (βλ. στον παρόντα τόμο τον απολογισμό του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής).

35. Το γλυπτό έφερε γκριζωπή πατίνα σε όλη του την επιφάνεια, η οποία απομακρύνθηκε με ακτίνες laser στο εργαστήριο της Γ. Δογάνη. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης του μαρμάρου στον «Δημόκριτο» δεν ήταν σαφή. Το μάρμαρο μπορεί να προέρχεται από την Πάρο ή την Προκόννησο, υπάρχει μάλιστα και μικρή πιθανότητα να προέρχεται από τη Νάξο.

36. Svenson (σημ. 10) 79-80.

37. Τα γλυπτά της Συλλογής πρόκειται να παρουσιαστούν από τον γράφοντα σε προσεχή τόμο του περιοδικού.

38. Kyrieleis (σημ. 1) 74-75, 177 (H14) πίν. 67,6-7.

39. G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance* (Dumbarton Oaks 1995) 1-3 αρ. 1 εικ. 1A-1D (1.1a-1b, Benaki) ύψ. 7 εκ.

40. Stanwick (σημ. 1) 113 C7 εικ. 88-89.

41. Βλ. πρόσφατα Albersmeier (σημ. 16) 207-08 (με βιβλιογραφία).

42. Βλ. σχετικά Fraser (σημ. 1) 243-44· F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée* I (*EPRO* 26, Leiden 1973) 41-42· Albersmeier (σημ. 16) 218-20.

43. Stanwick (σημ. 1) 75-76, 117-19 D1-D11. Πρβλ. επίσης μια γυναικεία κεφαλή στο Βρετανικό Μουσείο από σερπεντίτη λίθο, S.-A. Ashton (Walker, Higgs [σημ. 8]) 52-53 αρ. 16· Ashton (σημ. 1) 69 αρ. 3.3. Ως Ίσις απεικονίζεται το έργο στον κατάλογο της έκθεσης E. A. Arslan (επιμ.), *Iside. Il Mito il Mistero la magia* (Milano 1997) 96 III.2 (P. Roberts).

44. Kyrieleis (σημ. 1) 117-18.

DIMITRIS DAMASKOS

Two newly-acquired hellenistic sculptures from Alexandria: iconographic and interpretative problems

Two marble female heads were recently presented to the Benaki Museum through the generosity of certain friends of the Museum. Although the provenance of the works is unknown, the style and certain technical features betray their Egyptian origin. This study touches on the well-known debate concerning elective affinities in the development of the iconography of gods and rulers in the Ptolemaic capital, dictated by the desire of the rulers in Alexandria to endow their dynastic portraits with divine attributes.

The first work (inv. no. 38784, h: 19 cm) is made from Parian marble. The rear section was rounded off with another material, probably gypsum. Interpretation of the figure was greatly facilitated by the hole in the top the head, which is found in many female sculptures and was used for attaching the symbols of Isis. It is very probable that the missing section was covered with corkscrew locks made of plaster. This theory is corroborated by the absence of the ears, an indication that this area was covered by the curls and thus did not need to be represented.

The question arises whether the figure is a representation of Isis or of a queen portrayed as Isis in the Isis-Aphrodite type, in view of the lines on the neck (known as 'Venus rings') and the fleshy mouth. The features which suggest that this is a portrait and not an idealised figure are the characteristically small, full mouth and the elongated oval face with the heavy chin. If it is a portrait, the figure appropriates certain characteristics of the two deities, the maternal aspect of Isis and the eroticism of Aphrodite. In this case the sculpture should be interpreted as a representation of a deified queen, to whom the artist has given the attributes adopted by the Alexandrian court as a form of pro-Ptolemaic propaganda.

Numismatic evidence is however significant. The British Museum contains a unique Alexandrian gold octadrachm of Cleopatra I (194/3-176 BC), in which the similarity of certain facial features with those of the sculpture is apparent: the flat, recessive chin, the prominent lower lip and the groove below it point to the marble head being a portrait of Cleopatra. The dating of the sculpture to the 2nd century BC is also supported by other arguments. Portraits of 3rd century Ptolemaic queens are notable for the realistic depiction of facial features, in sculpture and especially on coins. The 2nd century sees a change towards a more idealised portrayal of figures, which makes attempts at individual identification difficult. Queens are usually identified with Isis, and they adopt her symbols, thus confusing the iconography of deities and rulers. This identification became formalised in the reign of Cleopatra I, who, as daughter of the Seleucid Antiochus III, known from literary sources as 'the Syrian', wished in this way to assert her authority over her Egyptian subjects: her adoption of the symbols of the principal female Egyptian deity was mainly directed towards serving her political interests.

The second head, made from thick-grained marble, is 10 cm. high (inv. no. 39213). The identification of the figure depends directly on the surviving iconographic features. The crown with its circular base and the small semi-circular notch in the front right section help to identify the figure as Isis in her hypostasis as Selene. Yet certain facial characteristics suggest that the head represents a Ptolemaic queen in the guise of Isis, as the small round mouth, the eyes turned down at the corners and the fleshy cheeks and heavy chin are undoubtedly portrait features.

The close relationship between Isis and the Ptolemaic queen, noted in this sculpture, leads us once again to the identification of the figure with a 2nd-century BC Cleopatra, and this would conform with the dating of the sculpture independently of any individual attribution. As the work portrays a woman of advanced years we can exclude the possibility of it being a portrait of Cleopatra I.

We are assisted here by a basalt male head (h.: 6.7 cm) in the Benaki Museum. It depicts a ruler and the prevailing view is that it represents Ptolemy IX (116-107, 88-80 BC) or Ptolemy X (107-88 BC). A comparison of this small sculpture with the female head reveals surprising similarities in the facial features, for example the downturn of the corners of the eyes, the small mouth with the drill holes at the corners and the shape of the lower part of the face. It might not be overbold to seek the identification of the head against the background of a dynastic family of the second half of the 2nd century BC. Cleopatra III is the mostly likely candidate since she was the mother of Ptolemy IX and X and was closely associated with the goddess. From 130 BC

the eponymous priest of Cleopatra held a title which equated the queen with the goddess. The identification is so close that it is impossible to judge whether surviving portraits from the age of Cleopatra represent Isis or the queen, something that should not surprise us when we take into account the combination of her dynamic personality and her prominent role in the Ptolemaic kingdom.

ΑΙΜΙΛΙΑ ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

Διάτρητα: νέες προσθήκες

ΟΤΑΝ ΤΟ 1999 ΕΚΔΟΘΗΚΕ ο τόμος *Διάτρητα* του Μουσείου Μπενάκη είχε σημειωθεί ότι σκοπός της έκδοσης ήταν –μεταξύ άλλων– να καταγραφούν όλα τα γνωστά διάτρητα κοσμήματα και, με την ανάλυση των στοιχείων, να επισημανθούν τα δεδομένα που μελλοντικά θα επιτρέπουν κάθε νέο αντικείμενο να κατατάσσεται στην αντίστοιχη κατηγορία, να χρονολογείται και να του αποδίδεται δικαιολογημένα το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει γι' αυτό το σύνολο.[1]

Με την έννοια αυτή και για να διατηρηθεί η αξία της έκδοσης ως *corpus* των διάτρητων κοσμημάτων, θεωρήθηκε σκόπιμο να καταγραφούν όσα κοσμήματα ανακαλύφθηκαν από την έκδοση του τόμου έως σήμερα ή βγήκαν από την αφάνεια μιας ιδιωτικής συλλογής, ή εντοπίστηκαν αδημοσίευτα σε μουσεία και να ενταχθούν στις αντίστοιχες κατηγορίες, παίρνοντας τη θέση και τη σημασία που τους οφείλεται.[2]

Σύμφωνα με την ταξινόμηση των *Διάτρητων* ο σταυρός του Metropolitan Museum (εικ. 1) συγκαταλέγεται στα κρεμαστά κοσμήματα [αρ. κατ. 136Α]. Παρουσιάστηκε στην έκθεση *Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο* στη Θεσσαλονίκη και περιγράφτηκε από την H. Evans στον κατάλογο της έκθεσης.[3] Η μοναδικότητά του έγκειται στο γεγονός ότι σταυροί-κοσμήματα αυτού του μεγέθους και τόσο προσεγμένης επεξεργασίας σπάνια απαντούν στην παλαιοχριστιανική περίοδο, στην οποία ωστόσο χρονολογούνται όλα τα διάτρητα κοσμήματα. Συνήθως οι σταυροί –θέμα κατεξοχήν λατρευτικό– εμφανίζονται, είτε ως επιμέρους στοιχεία στον διάκοσμο των κοσμημάτων, είτε ως κρεμαστά κοσμήματα μικρότερου συνήθως μεγέθους, σπάνια διάτρητα.[4]

Η σειρά των σφαιριδίων που πλαισιώνουν ολόκληρο τον σταυρό, τα ένθετα μετάλλια με τους εγγεγραμμένους ισοσκελείς σταυρούς και τις διχαλωτές απολήξεις στις κεραίες, τα τρίφυλλα που καλύπτουν τις ενώσεις στις βάσεις των κεραιών του σταυρού, είναι στοιχεία που συναντώνται και σε άλλα συναφή ως προς την τεχνική κοσμήματα της περιόδου γύρω στον 7ο αιώνα. Ωστόσο, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κοσμήματος αυτού, που το συνδέει με δείγματα που εξαρτώνται από κωνσταντινοπολίτικα εργαστήρια του 6ου-7ου αιώνα, είναι οι διάτρητοι βλαστοί με τις ανθεμωτές απολήξεις που γεμίζουν τις κεραίες του σταυρού. Το κεντρικό στοιχείο από το οποίο μοιάζει να ξεπηδούν οι βλαστοί συνδέεται με τους αμφορείς στα διάτρητα σκουλαρίκια από ιδιωτική συλλογή (εικ. 2), όπου ο βλαστός ξεδιπλώνεται ελικωτός σχηματίζοντας τρίλοβες απολήξεις.[5] Πλησιέστεροι ως προς τη μορφή, και πιο συγκεκριμένα ως προς το πάχος και την ευκαμψία των κλώνων, είναι και οι βλαστοί στα σκουλαρίκια από την Caesarea Maritima που βρίσκονται στο Μιλάνο (εικ. 3) και στο δακτυλίδι της Συλλογής Σταθάτου στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (εικ. 11).[6] Σε σύγκριση με άλλα κοσμήματα αντίστοιχα ως προς τη μορφή και τα εικονογραφικά θέματα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο σταυρός του Metropolitan Museum συγκαταλέγεται στα κοσμήματα των τελών του 6ου ή των αρχών του 7ου αιώνα, στα οποία –έχοντας αποκρυσταλλωθεί ο χαρακτήρας των διακοσμητικών στοιχείων– μόλις αρχίζει να διαφαίνεται μια τάση υπερβολής στην απόδοση, η οποία θα χαρακτηρίσει τους βλαστούς των τελών του

Εικ. 1. Σταυρός. Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, Συλλογή John C. Weber αρ. 2 (TR.196.1.2000) (φωτ.: The Metropolitan Museum of Art).

Εικ. 2. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Μιλάνο, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Εικ. 4. Πόρπη ζώνης. Ιδιωτική συλλογή.

7ου αιώνα. Όπως και τα άλλα κοσμήματα που παρουσιάζουν ενιαίο χαρακτήρα και έντονα κοινά στοιχεία, φαίνεται ότι και ο σταυρός πρέπει να προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη, απ' όπου απλώνεται το εμπόριο ιδιαίτερα πολύτιμων αντικειμένων από χρυσό και ασήμι. Ακόμα κι αν σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί κανείς να υποθέσει ότι τα αντικείμενα κατασκευάστηκαν σε επαρχιακά εργαστήρια, αναμφισβήτητα η αρχική μορφή και η τεχνική της επεξεργασίας έχουν τις καταβολές τους στην επιρροή της πρωτεύουσας.

Δύο πανομοιότυπες ζώνες ιδιωτικής συλλογής (εικ. 4) συναποτελούν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα προσθήκη στον κατάλογο των διάτρητων κοσμημάτων [αρ. κατ. 184Α].[7] Ανήκουν σε ένα αξιόλογο σύνολο που πιθανόν προέρχεται από τη Γεωργία, όπου η επίδραση του Βυζαντίου είναι ορατή πριν από την εποχή του Ιουστινιανού. Το πολυτελές υλικό, οι άφθονοι πολύτιμοι λίθοι και η ιδι-

Εικ. 5. Διάδημα. Βάρνα, Narodny Museum.

Εικ. 6. Βραχιόλι. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 83.AM.227.2 (φωτ.: The J. Paul Getty Museum).

αίτερα λεπτή επεξεργασία, συνδέουν τις ζώνες αυτές με άλλα, μοναδικά κοσμήματα μιας πρώιμης εποχής γύρω στον 5ο και τον 6ο αιώνα, τα οποία ως επί το πλείστον έχουν βρεθεί στα παράλια της Ανατολικής Μεσογείου. Διάτρητη είναι η πλάκα της κάθε ζώνης στην οποία συνδέεται η πόρπη με τη γλωσσίδα. Κοσμείται με απλές μικρές οπές που με την κατάλληλη επεξεργασία στην επιφάνεια σχηματίζουν ένα κεντρικό τετράγωνο με τρεις σειρές μαιάνδρων που περικλείουν μικρά τετράφυλλα. Το κεντρικό τετράγωνο περιβάλλεται από ισόπαχο ελικωτό βλαστό γεωμετρικού χαρακτήρα με μικρές τρίφυλλες απολήξεις κατά διαστήματα.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η συγγένεια που παρατηρείται ανάμεσα σε μια ομάδα ομοειδών κοσμημάτων και στις δύο πόρπες που εξετάζονται εδώ. Συγκεκριμένα, ένα πολυτελές διάδημα στη Βάρνα (εικ. 5)[8] φέρει δύο διάτρητες ταινίες εκατέρωθεν του κεντρικού τριγωνικού τμήματος, οι οποίες κοσμούνται με λεπτά τετράγωνα με εγγεγραμμένα τετράφυλλα. Ο συνδυασμός της λεπτής επεξεργασίας με τη χρήση της πολύτιμης πέτρας συνδέει στενά το διάδημα με τις παραπάνω πόρπες. Οι πολύχρωμες πολύτιμες πέτρες στο πρώτο και οι 14 άψογης ποιότητας απλοί γρανάτες στις δεύτερες υπηρετούν με χαρακτηριστικό τρόπο την πολυχρωμία, που με ελληνιστικές καταβολές επιβλήθηκε στη ρωμαϊκή χρυσοχοΐα και σε αδιάσπαστη συνέχεια σημάδεψε τα σημαντικότερα βυζαντινά κοσμήματα.

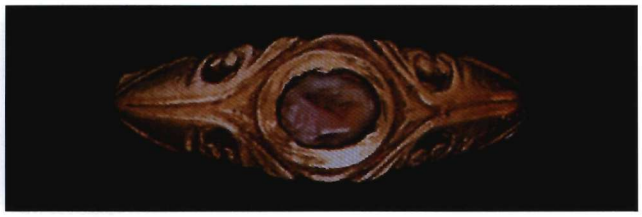
Τον ίδιο συνδυασμό πολύτιμων λίθων και λεπτής επεξεργασίας παρουσιάζει και ένα βραχιόλι του Λούβρου[9] με αντίστοιχο γεωμετρικό διάκοσμο, ενώ το βραχιόλι από την Αλεξάνδρεια με παρόμοια γεωμετρικά μοτίβα, δεν φέρει πολύτιμες πέτρες.[10] Η αφθονία πολύτιμων λίθων σε άλλα κοσμήματα, όπως π.χ. στο βραχιόλι του Getty Museum στο Los Angeles (εικ. 6),[11] συνδυάζεται με εξίσου λεπτό διάκοσμο, όχι όμως γεωμετρικό αλλά με βλαστούς και άλλα φυτικά θέματα. Συνδυασμός φυτικού και λεπτού γεωμετρικού διακόσμου παρατηρείται στη φίβουλα της Apahida που χρονολογείται στα μέσα του 5ου αιώνα.[12] Τέλος, μια άλλη πλάκα –τμήμα επίθετου κοσμήματος– (εικ. 7) παρουσιάζει πολύ συγγενικό διάκοσμο με μαιάνδρους στο κεντρικό τετράγωνο αλλά πλοχμό στο πλαίσιο.[13] Αυτή η ομάδα κοσμημάτων συνδέεται και ιστορικά με την περίοδο από τον Θεοδόσιο και μετά, όταν ο πλούτος των υλικών και η λεπτότητα της εργασίας οδηγούν στη δημιουργία μοναδικών κοσμημάτων που εξάγονται ως διπλωματικά δώρα προκειμένου να συντηρηθούν οι καλές σχέσεις του Βυζαντίου με τους ηγεμόνες των γειτονικών λαών. Η συγγένεια των στοιχείων που χαρακτηρίζουν τα διάτρητα αυτής της περιόδου συνηγορεί

Εικ. 7. Πλάκα από ζώνη. Ιδιωτική συλλογή.

στην κοινή προέλευσή τους από τα εργαστήρια της Πόλης. Παράλληλα, τα γεωμετρικά πλέγματα με τους μαιάνδρους αφήνουν να διαφανεί η συνέχεια και η εξάρτηση των θεμάτων από την ελληνική παράδοση.

Τα παλαιότερα διάτρητα δακτυλίδια είναι αυτά του 3ου αιώνα, ορισμένα από τα οποία έχουν βαρύ ρωμαϊκό χαρακτήρα. Συχνά έχουν σχήμα ελλειπτικό και διάτρητες ράχες. Τέτοιου τύπου είναι το δακτυλίδι που εμφανίστηκε στη δημοπρασία του Christie's στη Νέα Υόρκη στις 11 Δεκεμβρίου 2003 με αριθμό 438 (εικ. 8) [αρ. κατ. 266Α].[14] Τις ίδιες ράχες σε σχήμα πέλτης έχει και ένα άλλο δακτυλίδι επίσης από ιδιωτική συλλογή στη Γερμανία με απλή ωστόσο σφενδόνη,[15] ενώ αυτό της δημοπρασίας φέρει κειμηλιόλιθο (cameo) με παράσταση λέοντα.

Στην κατηγορία των δακτυλιδιών με απλή διάτρητη στεφάνη διακρίνονται αυτά που η ταινία τους κοσμείται με βλαστό και εκείνα που φέρουν επιγραφές. Η ταινία του δακτυλιδιού –που βρέθηκε μαζί με άλλα κοσμήματα στο Kostolac (Viminacium) και φυλάσσεται στο Μουσείο του Βελιγραδίου– (εικ. 9) χωρίζεται σε 15 διάχωρα, κάθε ένα από τα οποία περιέχει ένα γράμμα της επιγραφής ΒΑCΙΛΕΙΑ ΖΗΝ ΜΟΥ [αρ. κατ. 305Α][16] –το τελευταίο διάχωρο γεμίζει με ένα φύλλο κισσού. Στη μορφή μοιάζει αρκετά με το δακτυλίδι από το Corbridge στο Northumberland που φέρει την επιγραφή AEMILIA ZESES.[17] Είναι πιθανόν και τα δύο να είναι δακτυλίδια γάμου με αντίστοιχες ευχετικές επιγραφές. Όπως και άλλα παρόμοια δακτυλίδια χρονολογούνται στον 3ο-4ο αιώνα και έχουν βρεθεί σε ό-



Εικ. 8. Δακτυλίδι. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 9. Δακτυλίδι. Βελιγράδι, Εθνικό Μουσείο αρ. ευρ. 112/IV.

Εικ. 10. Δακτυλίδι. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 11. Δακτυλίδι. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Συλλογή Ελ. Σταθάτου (Στ.507).

λα τα πέρατα της τότε Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Το δακτυλίδι που εμφανίστηκε στη δημοπρασία του Jean-David Cahn στη Βασιλεία στις 17-19 Οκτωβρίου 2002 (εικ. 10)[18] ανήκει στην κατηγορία των καλυκόμορφων δακτυλιδιών [αρ. κατ. 330Α].[19] Αυτά φέρουν στεφάνη με συχνά διάτρητο διάκοσμο βλαστών ή άλλοτε επιγραφών, καλυκόμορφη υποδοχή με ένθετη πέτρα και γύρω της στεφάνη από μικρά μαργαριτάρια.[20] Στο δακτυλίδι της δημοπρασίας η υποδοχή της γαλαζοπράσινης πέτρας είναι κωνική, αντίστοιχη με αυτή ενός δακτυλιδιού της Συλλογής Koch.[21] Και τα δύο έχουν κρίκους απ' όπου περνούσαν τα σύρματα που συγκρατούσαν τα μικρά μαργαριτάρια, δημιουργώντας την ίδια εντύπωση άνθους που χαρακτηρίζει και τα υπόλοιπα καλυκόμορφα δακτυλίδια. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη των καλυκόμορφων δακτυλιδιών είναι η ομοιότητα στην απόδοση του διάτρητου ελικωτού βλαστού που κοσμεί τις στεφάνες. Ένα δακτυλίδι στο Μουσείο Victoria and Albert, ένα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (εικ. 11), ένα στο Museo Nazionale της Νεάπολης και ένα στο Virginia Museum του Richmond έχουν ακριβώς τον ίδιο βλαστό με τον κεντρικό μίσχο, πιο πεπλατυσμένο ή πιο κυλινδρικό.[22] Αξίζει να σημειωθεί ότι αντίστοιχος είναι ο βλαστός και σε δύο ακόμα δακτυλίδια με απλές διάτρητες στεφάνες –το ένα από το Μουσείο της Λευκωσίας που προέρχεται από την Κυρήνεια και το άλλο από τον θησαυρό της Pantalica της Σικελίας που βρέθηκε με άλλα διάτρητα κοσμήματα και νομίσματα του 7ου αιώνα–, στοιχείο που ενισχύει τη χρονολόγηση του δακτυλιδιού της δημοπρασίας Cahn επίσης στα τέλη του 7ου αιώνα.[23] Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επεξεργασία του βλαστού στο εξεταζόμενο δακτυλίδι γιατί στην κάπως φθαρμένη επιφάνειά του εναλλάσσονται στικτά και εγχάρακτα στοιχεία που της προσδίδουν επιπρόσθετη ποικιλία. Χαρακτό κορδόνι πλαισιώνει και εδώ τη διάτρητη ταινία της στεφάνης.

Αντίστοιχη στεφάνη έχει και το δακτυλίδι BAAM 1026 που φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας και βρέθηκε στη θαλάσσια περιοχή του Aboukir το 1999 [αρ. κατ. 333Α].[24] Ενώ οι βλαστοί είναι όπως και στα άλλα δείγματα ελικωτοί με ανθεμωτές απολήξεις, στη σφενδόνη φέρει μια μικροσκοπική δίστομη λυχνία με σκέπασμα και λυροειδή λαβή, στοιχείο αναπάντεχο και πρωτότυπο. Απορία προκαλεί εύλογα το γεγονός ότι η παράσταση της λυχνίας απουσιάζει και από το κόσμημα και από τον διάκοσμο, ενώ η λυχνία είναι ένα κοινό αντικείμενο καθημερινής χρήσης το οποίο έχει αποκτήσει και συμβολικές προεκτάσεις. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι λυχνίες γύρω στον 7ο αιώνα –όπου χρονολογείται το δακτυλίδι σύμφωνα με τον τύπο του βλαστού στη στεφάνη– είναι αντικείμενα που φιλοτεχνούνται σε χαλκό με φροντισμένο διάκοσμο, γεγονός που σημαίνει ότι αποτελούσαν αντικείμενα στα οποία αποδιδόταν ιδιαίτερη σημασία.[25]

Εικ. 12. Δακτυλίδι. Boston Museum of Fine Arts αρ. ευρ. 2002.735.

Ένα ακόμα δακτυλίδι του οποίου την επισήμανση οφείλω στην Chr. Kondoleon –υπεύθυνη της βυζαντινής τέχνης στο Museum of Fine Arts της Βοστόνης– είναι νέο απόκτημα του μουσείου (εικ. 12) [αρ. κατ. 341Α].[26] Το δακτυλίδι ανήκει στην κατηγορία των δακτυλιδιών-κλειδιών, τα οποία χαρακτηρίζονται από πεταλόμορφη ή ορθογώνια προεξοχή της σφενδόνης. Η διάτρητη αυτή προεξοχή φέρει συνηθέστερα γεωμετρικό διάκοσμο αλλά στην περίπτωση του δακτυλιδιού της Βοστόνης παριστάνεται γεωμετρικού τύπου βλαστός με απολήξεις μικρών φύλλων κισσού. Τη σφενδόνη γεμίζει η διάτρητη επιγραφή DIT, ενώ στους ώμους διακρίνονται διάτρητα καρδιόσχημα. Δεν μπορεί να βγει συμπέρασμα για το περιεχόμενο της επιγραφής, εκτός αν υποθέσει κανείς ότι τα τρία αυτά γράμματα είναι τα αρχικά μιας ευχετικής

Εικ. 13. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Βηρυτός, Συλλογή Wallid Jumblatt.

Εικ. 14. Σκουλαρίκι. Βηρυτός, Συλλογή Wallid Jumblatt.

επιγραφής –σχετικής με τις επιγραφές που απαντούν σε αντίστοιχα δακτυλίδια της εποχής– ή κάποιου ονόματος.[27] Ο λεπτός βλαστός που ακολουθεί αντικριστά την ίδια κυματιστή γραμμή με τις απολήξεις των μικρών φύλλων έχει αντιστοιχίες με κοσμήματα του 4ου αιώνα, όπως είναι π.χ. τα βραχιόλια του θησαυρού Hoxne,[28] το κρεμαστό κόσμημα με δεμένο νόμισμα του Μεγάλου Κωνσταντίνου στο Λούβρο,[29] το κρεμαστό κόσμημα του Βρετανικού Μουσείου από το Φαγιούμ της Αιγύπτου.[30]

Η πιστή επανάληψη των ίδιων μοτίβων και της ίδιας τεχνικής δηλώνει ότι από την περίοδο του 4ου αιώνα η ακτινοβολία της νέας πρωτεύουσας φτάνει από την Αίγυπτο ως τη Βρετανία, μαρτυρώντας τη συνοχή της επικράτειας και την αδιάσπαστη παρουσία των ελληνιστικών στοιχείων.

Τα διάτρητα σκουλαρίκια –όπως άλλωστε επισημαίνεται και στα *Διάτρητα*– δεν χαρακτηρίζονται από μεγάλη ποικιλία μορφών, ούτε παρουσιάζουν μεγάλη φαντασία και πλούτο, συγκρινόμενα με τις περισσότερες από τις υπόλοιπες κατηγορίες των κοσμημάτων. Κατά συνέπεια και τα νέα σκουλαρίκια, που εντάσσονται με απόλυτη ακρίβεια στις ήδη υπάρχουσες υποκατηγορίες, είναι απλά δείγματα που όμοιά τους επαναλαμβάνονται συχνά.

Στον τόμο *Διάτρητα* η ταξινόμηση των σκουλαρικιών αρχίζει με τους απλούς ρόδακες, όπως το ζευγάρι της Συλλογής Wallid Jumblatt στη Βηρυτό που φαίνεται ότι βρέθηκε στον Λίβανο (εικ. 13) [αρ. κατ. 345Α].[31] Οι ρόδακες σχηματίζονται από ανθεμωτά πέταλα με κάποια ποικιλία και ισορροπία στην απόδοση. Στο κέντρο υπάρχει μια περασμένη χάνδρα.

Πιο κλασικής μορφής ανθέμια έχει το άλλο σκουλαρίκι της ίδιας συλλογής (εικ. 14) που φέρει γρανάτη στο κέντρο [αρ. κατ. 357Α]. Το σκουλαρίκι αυτό προέρχεται από την επόμενη πιθανή υποκατηγορία των σκουλαρικιών, αυτών που έχουν ένα εξαρτημένο στέλεχος στο οποίο είναι συνήθως περασμένες πέτρες και μαργαριτάρια. Ο ρόδακας αυτός συνδέεται άμεσα με τους ρόδακες σε ένα ζευγάρι σκουλαρίκια από το Βερολίνο.[32]

Σε καλύτερη κατάσταση βρίσκονται τα σκουλαρίκια που παρουσιάστηκαν σε δημοπρασία τον Οκτώβριο του 2003 (εικ. 15) [αρ. κατ. 359Α].[33] Η απόδοση των ανθεμίων στον ρόδακα παρουσιάζει ομοιομορφία και ακρίβεια ενώ στο κέντρο υπάρχει δεμένος κυανός λίθος. Το εξαρτημένο στέλεχος σχηματίζεται από σύρμα που ελισσόμενο δημιουργεί δύο μικρούς κρίκους και καταλήγει σε μια μικρή επίσης κυανή πέτρα.

Η επόμενη ομάδα σκουλαρικιών είναι αυτά με δύο ή τρία εξαρτημένα στελέχη. Σε πρόσφατη δημοπρασία στη Νέα Υόρκη εμφανίστηκαν δύο σκουλαρίκια με διάτρητο ρόδακα και γρανάτη στο κέντρο και με τραπεζιόσχημη πλάκα από την οποία κρέμονται τρία στελέχη με πράσινες χάνδρες (εικ. 16) [αρ. κατ. 369Α και 369Β].[34] Δεν φαίνεται να πρόκειται για τα καλύτερα δείγματα, ενώ είναι γεγονός ότι σε αυτές τις κατηγορίες συναντά

Εικ. 15. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Δημοπρασία οίκου Christie's, South Kensington, 29 Οκτωβρίου 2003 αρ. 102.

Εικ. 16. Σκουλαρίκια. Δημοπρασία οίκου Christie's, Νέα Υόρκη, 11 Δεκεμβρίου 2003 αρ. 431.

Εικ. 17. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Συλλογή Heidi Vollmoeller.

κανείς τα πιο πρόχειρα και κακότεχνα κοσμήματα του είδους. Απ' όσο φαίνεται στην εικόνα δεν πρέπει τα σκουλαρίκια αυτά να αποτελούν ζευγάρι όπως σημειώνεται στον κατάλογο, καθώς τα ανθέμια του πλαισίου είναι διαφορετικά.[35] Γενικά, επειδή τα σκουλαρίκια με ρόδακες ήταν πολύ διαδεδομένα (κυρίως στα ανατολικά παράλια της Μεσογείου), είναι πολύ πιθανόν ορισμένα τέτοια δείγματα να αντιπροσωπεύουν κακές μιμήσεις επαρχιακών εργαστηρίων ή ακόμα η παραγωγή τους να ήταν τόσο μεγάλη, ώστε να μη δινόταν ιδιαίτερη σημασία στην ποιότητα. Τόσο συναφή με αυτά τα τελευταία σκουλαρίκια είναι τέσσερα ζευγάρια από τη Συρία,[36] που μπορεί κανείς να υποθέσει με κάποια βεβαιότητα ότι ειδικά αυτός ο τύπος προέρχεται από τη Συρία.

Στη Συλλογή της Heidi Vollmoeller που πουλήθηκε πρόσφατα σε δημοπρασία εμφανίστηκε ένα ζευγάρι σκουλαρίκια που δεν περιλαμβάνονται στα *Διάτρητα* (εικ. 17) [αρ. κατ. 432Α].[37] Ο ρόδακας αποτελείται από κύκλο με κοίλωμα στο κέντρο που θα συγκρατούσε στρογγυλή χάνδρα. Στενό διάτρητο ανθεμωτό πλαίσιο περιβάλλει τον κύκλο. Κάτω από τον ρόδακα υπάρχει συνδεδεμένο επίσης διάτρητο έλασμα με παράσταση τυποποιημένων αντικριστών δελφινιών, απ' όπου κρέμονται τρία στελέχη με ένθετους γρανάτες σε ρομβοειδείς θήκες και στη συνέχεια βελόνες όπου θα ήταν περασμένες χάνδρες. Και τα σκουλαρίκια αυτού του τύπου είναι επίσης συχνά και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον με την τόσο πιστά επαναλαμβανόμενη παράσταση των δελφινιών.[38] Θέμα αγαπητό και στην αρχαιότητα, το δελφίνι αποκτά αργότερα συμβολισμούς που το συνδέουν με τη χριστιανική θρησκεία. Η συχνή παρουσία των δελφινιών στα σκουλαρίκια αυτά κατά την περίοδο του 3ου με τις αρχές του 4ου αιώνα δεν φαίνεται πιθανόν να εμπεριέχει συμβολισμούς, χωρίς ωστόσο να μπορεί κανείς να αποκλείσει ένα τέτοιο ενδεχόμενο, καθώς από τον 4ο αιώνα, αρχίζουν να εμφανίζονται συστηματικά σύμβολα και επιγραφές χριστιανικού χαρακτήρα.

Στην ίδια περίοδο κατασκευής σκουλαρικιών ανήκουν και αυτά που αντί για ρόδακα έχουν τετράγωνο σώμα και κρεμαστά στελέχη. Σε αυτήν την ομάδα ανήκει το σκουλαρίκι από το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (εικ. 18) [αρ. κατ. 456Α].[39] Αντίστοιχα σκουλαρίκια από τη Συλλογή J. G. Zacos υπάρχουν στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας και είχαν παρουσιαστεί στην έκθεση για τα 100 χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.[40] Και αυτή η μορφή σκουλαρικιών

Εικ. 18. Σκουλαρίκι. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

Εικ. 19. Σκουλαρίκι. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 20. Ζευγάρι σκουλαρίκια. Πρώην Συλλογή J. R. Ogden & Sons.

είναι κοινή και είναι συχνά τα δείγματα που εμφανίζουν προχειρότητα στην εκτέλεση. Το συγκεκριμένο κόσμημα της Θεσσαλονίκης είναι περίεργο καθώς η οριζόντια ταινία που στα τετράγωνα σκουλαρίκια συνήθως σχηματίζει βλαστούς εδώ έχει μια τελείως υποτυπώδη μορφή αντίνωτων δελφινιών, παρόμοια με αυτή που απεικονίζονται στις ταινίες των σκουλαρικιών με ρόδακα. Στην περίπτωση αυτή μοιάζει ο κατασκευαστής να μην είχε συνειδητοποιήσει τι ακριβώς ήθελε να αποδώσει.

Η τελευταία ομάδα σκουλαρικιών και στα *Διάτρητα* και σε αυτήν την καταγραφή είναι τα μηνοειδή.[41] Είναι επίσης κοινά με αρκετά τυποποιημένες απεικονίσεις. Ωστόσο, συχνά εμφανίζουν ιδιαίτερα προσεγμένη επεξεργασία, έτσι ώστε αρκετά να αποτελούν σημαντικά δείγματα της χρυσοχοΐας του 7ου αιώνα πλέον. Σε ορισμένα απ' αυτά, ο ερευνητής παρακολουθεί τον εκφυλισμό της τεχνικής, που αρχίζει με υπερβολή στην απόδοση των στοιχείων για να καταλήξει στην οριστική εξαφάνιση της διάτρητης τεχνικής στα κοσμήματα.

Στη μεγάλη τους πλειονότητα τα μηνοειδή σκουλαρίκια φέρουν παραστάσεις παγωνιών με απλό ανθέμιο, κρήνη ή σταυρό ανάμεσά τους. Στα τρία μηνοειδή σκουλαρίκια που προστίθενται στον κατάλογο των *Διάτρητων,* δύο έχουν φυτικό διάκοσμο και ένα παγώνια. Το τελευταίο παρουσιάστηκε σε δημοπρασία του Christie's στο Παρίσι και ανήκει σήμερα σε ιδιωτική συλλογή (εικ. 19) [αρ. κατ. 547Α].[42] Στο κέντρο απεικονίζεται σταυρός μέσα σε στικτό κύκλο ο οποίος ακουμπά σε κυματιστό βλαστό. Σε κάθε πλευρά έχει αποδοθεί ένα παγώνι με χαράγματα στο σώμα και την ουρά. Στην παρυφή το σκουλαρίκι φέρει πέντε σφαιρίδια. Η σύνθεση θυμίζει έντονα αυτήν στα σκουλαρίκια του Virginia Museum στο Richmond, απλώς το τελευταίο έχει πιο ποικίλο και φροντισμένο διάκοσμο.[43]

Το μονό σκουλαρίκι από την Αλεξάνδρεια [αρ. κατ. 568Α][44] φέρει στο κέντρο αγγείο απ' όπου εκφύονται βλαστοί που γεμίζουν την υπόλοιπη επιφάνεια. Ένα ζευγάρι σκουλαρίκια της παλαιάς Συλλογής Reber φέρει την ίδια παράσταση και ένα μονό σκουλαρίκι από την Κύπρο στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης έχει τελείως εκφυλισμένη αντίστοιχη παράσταση.[45]

Σε δημοπρασία του 2003 παρουσιάστηκε άλλο ένα ζευγάρι σκουλαρίκια με τρίφυλλο στο κέντρο και αναπτυγμένο βλαστό εκατέρωθεν (εικ. 20) [αρ. κατ. 570Α].[46] Ένα πολύ σχετικό σκουλαρίκι είναι το MLA 1957 του Βρετανικού Μουσείου που προέρχεται πιθανόν από τη

Λάμπουσα της Κύπρου.[47] Η μόνη διαφορά είναι ότι αυτό το τελευταίο φέρει στο κέντρο πεντάφυλλο ανθέμιο. Δεν αποκλείεται τα δύο αυτά σκουλαρίκια να έχουν κοινή προέλευση.

Με την ελεύθερη πλέον επικοινωνία με κράτη πρώην μέλη της Σοβιετικής Ένωσης και την κατά καιρούς εμφάνιση αντικειμένων που προέρχονται από λαθραίες ανασκαφές στη Μέση Ανατολή είναι πολύ πιθανόν να ανακαλυφθούν μελλοντικά νέα διάτρητα κοσμήματα σε τακτική συνέχεια. Αναμφισβήτητα, κάθε νέα ανακάλυψη προσθέτει στον πλούτο και στην ήδη μεγάλη ποικιλία των διάτρητων κοσμημάτων, ενώ η ανακοίνωσή της θα είναι πολύτιμη για τη συνέχεια της έρευνας του θέματος.

Αιμιλία Γερουλάνου
Λυκείου 10
Αθήνα 10674
e-mail: yerulano@hellasnet.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αι. Γερουλάνου, *Διάτρητα. Τα διάτρητα χρυσά κοσμήματα από τον 3ο ως τον 7ο μ.Χ. αιώνα* (Αθήνα 1999). Για να είναι σαφής η θέση του κάθε νέου αντικειμένου αναγράφεται σε αγκύλες ο αριθμός που θα έπαιρνε στον κατάλογο (σ. 201-99) που ακολουθεί το κείμενο της μελέτης αυτής των διάτρητων κοσμημάτων.

2. Θα πρέπει εδώ, για άλλη μια φορά, να τονιστεί ο διαχωρισμός των διάτρητων από τα συρματερά και τα κοσμήματα που σχηματίζονται με τον συνδυασμό στοιχείων που επικολλώνται αφήνοντας κενά διαστήματα ανάμεσά τους· πρβλ. βραχιόλι με επιγραφή, Ι. Τουράτσογλου, Φιλωτέρα Αμυμώνης, από την κοσμηματοθήκη του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, *το Μουσείον* 2 (2001) 95-96 εικ. 2, που δεν ανήκει στην κατηγορία των διάτρητων (*opus interrasile*).

3. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum, Συλλογή John C. Weber αρ. 2 (TR.196.1.2000) (ύψ. 9 εκ., πλ. 6,8 εκ.): Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή (επιμ.), *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (κατάλογος έκθεσης, Λευκός Πύργος, Θεσσαλονίκη, Αθήνα 2002) αρ. 509 (H. C. Evans).

4. Πρβλ. τα περιδέραια του θησαυρού της Κύπρου που βρίσκονται στο Metropolitan Museum αρ. 17.190.151 και αρ. 17.190.150: Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 23, 39 εικ. 44, 236 ή το περιδέραιο του Ermitage αρ. 26 εικ. 223 κ.ά.

5. Πρβλ. τους βλαστούς στα σκουλαρίκια ιδιωτικής συλλογής, Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 472 εικ. 177.

6. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 473 εικ. 186 και αρ. 324 εικ. 184 αντίστοιχα.

7. Ιδιωτική συλλογή. Ευχαριστώ την Α. Δρανδάκη που μου επισήμανε την ύπαρξή τους.

8. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 68 εικ. 53.

9. *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (κατάλογος έκθεσης, Musée du Louvre, Paris 1992) αρ. 76 (C. Metzger)· Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 226 εικ. 157.

10. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 225 εικ. 288, 341.

11. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 213 εικ. 12, 156.

12. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 176 εικ. 166, 206.

13. J. M. Ogden, *Jewellery of the Ancient World* (London 1982) 43 εικ. 324· Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 165. Η πλάκα αυτή καθώς και η 166 του ίδιου καταλόγου θα πρέπει μελλοντικά να συγκαταλεχθούν στην κατηγορία των ζωνών αντί των επίθετων κοσμημάτων λόγω της ομοιότητας της μορφής τους με τις πόρπες που εξετάζονται εδώ.

14. *Christie's Sale Catalogue, Sale no. 1313, New York 26 November 2003* αρ. 438, από γερμανική ιδιωτική συλλογή (πλ. 2,2 εκ.).

15. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 266. Πρβλ. τα παρόμοια δακτυλίδια αρ. 265-80.

16. Έχει διάμ. 1,7 εκ., ύψος 0,5 εκ., I. Popović, *Late Roman and Early Byzantine Gold Jewelry in National Museum in Belgrade* (Belgrade 2001) αρ. 24.

17. C. Johns, *The Jewellery of Roman Britain* (London 1996) 60-62 εικ. 3,23· Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 305 κ.ά. Για τις επιγραφές βλ. ό.π. 164-69.

18. *Kunstwerke der Antike Auktion 19. Oktober 2002, Basel 2002* αρ. 481 (διάμ. 2,3 εκ.).

19. Αι. Γερουλάνου, Παλαιοχριστιανικά καλυκόμορφα δακτυλίδια, στο: *Θυμίαμα στη μνήμη Λασκαρίνας Μπούρα* (Αθήνα 1994) 101-05.

20. Ως συμπλήρωμα των καλυκόμορφων δακτυλιδιών της Γερουλάνου (ό.π.) στον κατάλογο –όχι ωστόσο στα «διάτρητα»– πρέπει να συμπεριληφθεί ένα δακτυλίδι που έχει καλυκόμορφη σφενδόνη με δεμένο γρανάτη και κρίκους που θα στερέωναν το σύρμα με τα περασμένα μικρά μαργαριτάρια, των οποίων όμως η στεφάνη δεν είναι διάτρητη αλλά έχει συρματερό διάκοσμο, Βλ. *Christie's Sale Catalogue, New York 11 December 2003* αρ. 509, από ιδιωτική συλλογή.

21. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 330.

22. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 323, 324, 325, 326.

23. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 314, 315.

24. Ύψ. 3,75 εκ. Δυστυχώς στάθηκε αδύνατον να αποκτηθεί φωτογραφία.

25. Πρβλ. τις δίστομες λυχνίες του Dumbarton Oaks, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection* I (Washington D.C. 1962) αρ. 35, 37, 38.

26. Αρ. ευρ. 2002.735. Δωρεά Ariel Herrmann προς τιμήν της Gratia Berger (διάμ. 2 εκ.).

27. Πρβλ. δακτυλίδια και άλλα κοσμήματα με επιγραφές, Γερουλάνου (σημ. 1) 164-69.

28. Johns (σημ. 17) εικ. 5,31, 5,32.

29. C. Metzger, Les bijoux monétaires dans l'antiquité tardive, *Doss A Paris* 40 (1980) εικ. 11-12· Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 117.

30. Αρ. ευρ. MLA 75, 7-13, 11. Βλ. και Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 125.

31. Ευχαριστώ θερμά τον W. Jumblatt για την άδεια να δημοσιεύσω τα σκουλαρίκια καθώς και για τις φωτογραφίες που μου παραχώρησε.

32. A. Greifenhagen, *Schmuckarbeiten in Edelmetall* II (Berlin 1970-1975) 64 πίν. 50,6· Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 357.

33. *Christie's Sale Catalogue, Antiquites, South Kensington 29 October 2003* αρ. 102 (ύψ. 1,8 εκ.).

34. *Christie's Sale Catalogue, Ancient Jewelry, New York December 11, 2003* αρ. 431.

35. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι στον ίδιο κατάλογο και το ίδιο αριθμό υπάρχει άλλο ένα ζευγάρι που δεν αναφέρεται ως διάτρητο. Διακρίνεται ωστόσο ότι τα φύλλα του ανθέμιου έχουν κοπεί και μένει να αφαιρεθεί ο χρυσός ώστε να φανεί η διάτρηση.

36. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 367, 368, 374, 375.

37. Βλ. *Christie's Sale Catalogue, South Kensington 29 October 2003* αρ. 398 (ύψ. 3,8 εκ.). Οι αριθμοί 395 και 396 αντιστοιχούν στους αρ. 437 και 430, Γερουλάνου (σημ. 1).

38. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) 419-41. Αυτά που πλησιάζουν περισσότερο τα εξεταζόμενα είναι τα 419, 422, 423, 431, 432, 434 και 435. Ειδικά το 432 θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι πανομοιότυπο, αν δεν διέφερε ελαφρά η απόδοση των δελφινιών.

39. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Α. Τούρτα για την άδεια της δημοσίευσης καθώς και για τη διαφάνεια και τις φωτογραφίες που μου έστειλε.

40. *Εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985) αρ. 40, 41. Πρβλ. και Γερουλάνου (σημ. 1) 453, 454, 455, 456.

41. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 475-629.

42. *Christie's Collection Jacques et Henriette Schumann, Paris 30 septembre 2003,* αρ. 111.

43. A. Gonosova, Ch. Kondoleon, *Art of Late Rome and Byzantium in The Virginia Museum of Fine Arts* (Richmond 1994) 86-87 αρ. 24 πίν. X.

44. Και γι' αυτό στάθηκε αδύνατον να βρεθεί φωτογραφία. Έχει αρ. ευρ. ΒΑΑΜ 1023, βρέθηκε στη θαλάσσια περιοχή του Aboukir και έχει ύψ. (χωρίς τον κρίκο για την εξάρτηση) 1,23 εκ. και πλ. 2,19 εκ.

45. Πρβλ. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 568 και 571 αντίστοιχα.

46. *Christie's Sale Catalogue, Ancient Jewelry, New York 11 December 2003* αρ. 511, από τη Συλλογή J. R. Ogden & Sons (ύψ. 2,6 εκ.).

47. Γερουλάνου (σημ. 1) αρ. 570.

AIMILIA YEROULANOU
Additions to the Benaki Museum's «*Diatrita*»

This book, published in 1999, was intended to be both a study and a catalogue of the pierced-work jewellery known at the time, so that items subsequently coming to light could be attributed both chronologically and to their appropriate category.

The following new items have been noted.

A cross at the Metropolitan Museum of Art (fig. 1) is an exceptionally fine pendant ornament. The edging of beaded wire, the inscribed maltese crosses and the pierced-work scrolls with foliate finials point to a dating in the late 6th-early 7th century and a workshop probably in Constantinople.

Two belt buckles (fig. 4), now in a private collection, come from Georgia. The dense, delicate workmanship of the maeander and quatrefoil motifs recalls the similar technique found on certain 5th-century jewellery.

A ring (fig. 8) with pelta-shaped shoulders, auctioned at Christie's, dates from the 3rd century; another with a

pierced-work band from the Belgrade Museum (fig. 9) has parallels from the 3rd and 4th centuries. A ring auctioned by Cahn (fig. 10), from around the 7th century, belongs to the category of calyx-shaped rings. Another, dating from the same period (Biblioteca Alexandrina, BAAM 1026) has a pierced-work band and a small oil-lamp on its bezel. A further item, from the Boston Museum of Fine Arts (fig. 12), is of the key-ring type and can be attributed to the 4th century along with other dated examples.

New earrings are restricted to the types with plain rosettes (Jumblatt Collection, Beirut [figs 13, 14] and Christie's [fig. 15]), and with rosettes with hanging pendants (figs 16, 17, 18). All date from the 3rd and 4th centuries.

The second category constitutes lunate earrings either with confronted peacocks flanking a cross (Christie's [fig. 19]), or with foliate scrolls (Biblioteca Alexandrina, BAAM 1026 and Christie's [fig. 20]). All date from the 7th century.

ANNA BALLIAN – ANASTASIA DRANDAKI

A Middle Byzantine silver treasure

SINCE OCTOBER 2003 there has been on display at the Benaki Museum a unique treasure consisting of nine silver-gilt dishes dating from the Middle Byzantine era, which has been offered for sale to Greece. The three largest Byzantine collections in the country, the Byzantine and Christian Museum in Athens, the Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki and the Benaki Museum, have jointly undertaken the task of raising the necessary funds to acquire this treasure so that it can remain in Greece, and with this aim the dishes were also exhibited for two weeks in Thessaloniki. At the time of writing this initiative by the three museums is still proceeding apace.

The nine dishes were previously unknown both to specialists and to the general public. The astonishment which greeted the appearance of such a treasure can be imagined, not only because it comprises rare and precious objects in an excellent state of preservation, but also because the material is largely unfamiliar and opens up a wide variety of new paths and horizons for the study of Middle Byzantine art. The present article takes the form of a general introduction to the subject; it would certainly not claim to cover all the issues involved, nor to do more than present the basic information and indicate the specific features which locate the dishes in their chronological and cultural context.

The nine dishes were inherited by the present owner from his father, who acquired them in 1937 for £ 15,000 from A. Barry, an Englishman, who had been an exporter of currants in Smyrna until 1922, when he settled in Patras.[1] The provenance of the dishes is not known with certainty, but according to undocumented information from the original owner they were discovered accidentally outside Tatar Pazarcik in modern Bulgaria. The dishes were cleaned before being offered for sale and their condition is generally excellent, though in many places the gilding is missing. Some display marks which postdate their manufacture and are evidence of a change of owner or of tests made from time to time to establish the purity of the alloy and the commercial value of the objects.

Two dishes (nos 1 and 2) are footed (figs 1-2), while the others have a flat base and low, rising sides (figs 3-6). Three display human figures on the central medallion, in representations of a hunting scene (figs 1 and 3) and of the Sea riding on a sea monster (fig. 4). The others have vegetal and geometrical ornamentation. A detailed description of the dishes, with their dimensions, can be found in the Appendix to this article.

Technical data – the shapes

The composition of the alloy on five of the plates was analysed by the Demokritos Nuclear Physics Institute when the treasure was first examined. The results are presented in the following article by the metal conservator of the Benaki Museum, Despina Kotzamani. But at this point certain observations should be made. The plates which were analysed were manufactured from an alloy with a high silver content varying from 93.6 to 95%, while the composition also contained amounts of copper (3.11-4.72%), gold (1.26-1.49%) and lead (0.37-1.15%) which are normal for mediaeval silver vessels.[2] The five vessels have a similar alloy composition with few

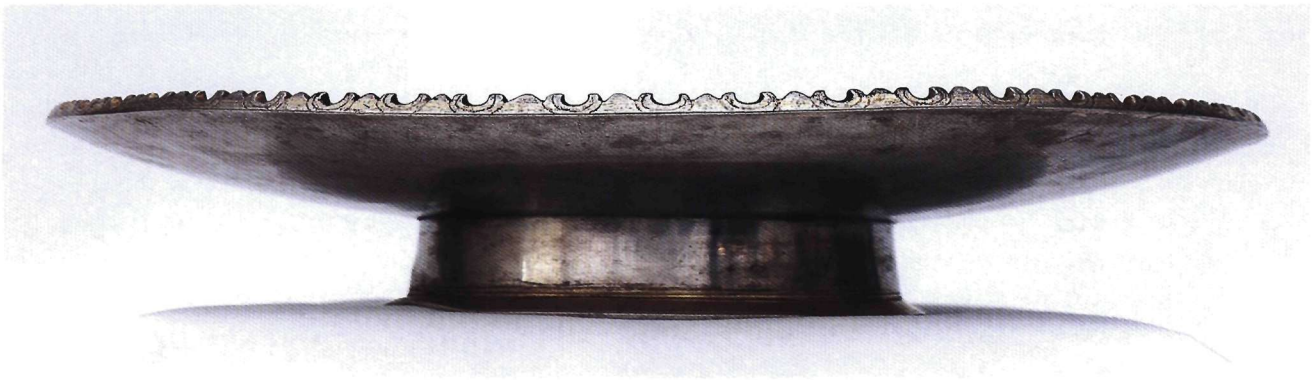


Fig. 1 a-b. Footed plate no. 1 with a mounted huntsman and running animals. Private collection (photos: Sp. Delivorrias).

Fig. 2. Footed plate no. 2 with a vegetal ogival lattice. Private collection (photo: Sp. Delivorrias).

variations, the most notable of which is the slightly higher lead content of dish no. 5 (1.15%). The same composition can be found in silver vessels of the Early Christian era,[3] and also in those Sasanian and Islamic vessels which have been analysed.[4] This continuity with earlier practices extends to the techniques of manufacture and ornamentation. The dishes were made by hammering on a lathe, and, in the case of dish no. 7 (see appendix), this exploited the alloy to the full by creating from a relatively small quantity of metal a vessel with very thin walls.[5]

All the dishes display the same decorative layout, with a central medallion normally encircled by a peripheral band and complementary motifs, as is particularly apparent in dishes nos 6-9. An incised preliminary sketch was used for the ornamentation, which the craftsman subsequently followed with his tool, thus often giving a slightly unstable appearance to the contours (fig. 4b). In some cases the lines appear interrupted, evidence of a failure to ensure that each application of the tool follows exactly on the previous one. A variation in the execution can be ob-

served in dishes nos 1 and 5, where the motifs are incised by drawing the tool uninterruptedly across the surface of the dish. This technique was used partially on dish no. 1 and on the entire ornamentation of dish no. 5.

On all the dishes the execution of the motifs is generally schematic; detail is lacking but the motifs stand out against a ring-punched or dot-punched background. The quality of the ornamentation is not consistent: sometimes the engraving is flat (dish no. 2), at others more unstable (as noted in dish no. 4), or less attentive to detail (a comparison of dishes nos 1 and 3 shows that they share a common motif but the execution is uneven in quality). Dishes nos 1 and 5 undoubtedly display the most meticulous, indeed exemplary, execution. The variations in the ornamentation, even where the motifs are similar, suggest either that some dishes were manufactured under greater pressure, or, more probably, that different craftsmen were involved in their production.

Exact parallels for the shape of the dishes with a flat base and shallow sides can be found in late Roman silverware –in certain works from Naissus, for example, one of which has a star motif in the centre.[6] The shape frequently occurs in 12th century Byzantine ceramic vessels, and examples have been discovered in Corinth, Athens, the Alonnesos shipwreck and elsewhere, though such objects often have a rudimentary base to increase their durability.[7] The wide circulation of this form of silverware is apparent from its echoes in Islamic art, for although not many dishes made of precious metals have survived, the shape is found in ceramic imitations in 9th-century Samarra moulded ware, 10th-century Samanid slip-painted vessels and a rare Fatimid bronze alloy dish (fig. 7).[8]

Conversely, the two very shallow plates with an ornamental raised rim and a tall foot do not appear to have their origin in late antique models, and the shape, which resembles a modern fruit dish, may be a mediaeval development. The flat base, gently sloping towards the rim can be found in mid- to late 12th century Byzantine ceramics which also have a notched rim, though in these objects the foot tends to be shorter.[9] The remarkable Artukid enamelled bowl has a similar shape, and its external dimensions (diam. 27 cm, height 5 cm) are the same as those of plate no. 1.[10] But the work closest to the footed plates of the treasure is the silver-gilt dish from Muzhi in Siberia, now in the Hermitage (fig. 8).[11] It stands on a similar cylindrical foot, the sides terminate in an ornamental raised rim and it has comparable dimensions (diam. 28 cm, height 5.3-6 cm). In spite of the fact that few examples of precious utilitarian metalwork survive from the 12th and 13th centuries, the fact that their dimensions are generally similar may be evidence of a certain standardisation in the manufacture of such objects.[12]

Iconographic analysis

Huntsmen and running animals: The representation on the central medallion of plates nos 1 and 3 (figs 1, 3) is part of a long tradition going back to late antiquity, when the theme of hunting, a favoured pursuit of the aristocracy, was frequently included in the decoration on mosaic pavements and portable objects of every kind.[13] In Middle Byzantine art the direct link between hunting scenes and imperial iconography is evidenced by representations of imperial hunts and by explicit literary references.[14] Middle Byzantine eulogies addressed to the figure of the emperor give constant emphasis to his prowess as a hunter in order to demonstrate his bravery and spiritual power.[15]

Hunting was a theme commonly found in court iconography, but was diffused not merely on precious objects but also on works in mass circulation such as ceramics and sculptures.[16] Particularly interesting are the depictions of mounted figures on surviving works of Byzantine silverware, such as the similar bowls from Vilgort and Chernigov and the cup in the former Vasilevsky collection (fig. 9).[17] These share with our plates not only the hunting iconography but also the depiction of nature by means of stylised plants with tendrils terminating in trefoils. The use of these motifs to represent the natural world seems to have been a standard topos in all media of 12th century art (figs 9-12).[18]

Mounted huntsmen are closely associated with representations of military saints, which also proliferate in the 12th century, when they are regularly depicted in the iconography of aristocratic equestrian warriors.[19] Striking resemblances can be found in wall paintings, such as the impressive mounted St George at Staraya Ladoga (1167).[20] The military gear shown on the dishes –ellipsoid shields, greaves, breastplates and short chitons– occurs in numerous portrayals of soldier saints, most notably on 11th and 12th century steatite works.[21] Yet the most remarkable likenesses are found in an engraved representa-

Fig. 3. Dish no. 3 with a mounted huntsman. Private collection (photo: Sp. Delivorrias).

tion on another Middle Byzantine silver vessel, the bowl from Beriozovo, now in the Hermitage (fig. 10).[22] The exterior of this silver-gilt bowl has rows of convex bosses depicting scenes of court banquet and a female imperial figure in the centre flanked by servants, musicians, acrobats, dancers, animals and birds. The patently secular, court iconography is complemented on the interior by a central medallion with an engraved mounted figure of St George almost identical to that of the hunters on the plates under review.[23] Indeed those hunters would be exact reproductions of the Beriozovo St George were it not for the absence of the halo and the inscription.

On footed plate no. 1, the representation on the central medallion is supplemented by the band of running animals which encircles the interior just below the rim. Depictions of running animals are common from the late Roman period onwards and they can be interpreted as condensed hunting scenes which may either comple-

Fig. 4 a-b. Dish no. 4 with the personification of the Sea riding on a sea monster. Private collection (photos: Sp. Delivorrias).

Fig. 5. Dish no. 5 with undulating stems. Private collection (photo: Sp. Delivorrias).

ment or substitute for full depictions of the subject.[24] In the Middle Byzantine era, running animals are found in all forms of art[25], but the closest links occur in the Byzantine silverware mentioned earlier, the cups in the former Vasilevsky collection[26] (fig. 9) and from Beriozovo[27] (fig. 10) and the cup cover from Nenetz[28] (both in Siberia) (fig. 11), while the resemblance of the band of animals on the pan of the Sinai bronze candelabrum is particularly striking (fig. 12).[29] In all these works the associations go far beyond the iconographic and extend to the style and techniques of the engraved motifs, an indication of their chronological proximity to the plates discussed in this article.

The personification of the Sea: The other interesting figure included in the group of plates is the personification of the Sea on dish no. 4 (fig. 4). Depictions of the Sea as a near-naked woman are found from Greco-Roman antiquity onwards both in literature and in representations on coins, sarcophagi and mosaic pavements,

Fig. 6 a-b. Dish no. 6 with a star interlace. Private collection (photos: Sp. Delivorrias).

most notably perhaps in the church of the Apostles at Madaba in Jordan (578).[30] In early Christian thematology the Sea is a fundamental part of God's Creation and is normally shown in company with the Earth, the second of the two principal constituents of the *Ktesis*.[31] Equally close to the present representation iconographically are the portrayals of Nereids riding sea monsters found, for example, on the medallion of a silver plate in the Galleria Sabauda in Turin (AD 541).[32]

In purely Christian iconography, depictions of the Sea occur in representations of the Baptism, sporadically at first in the 7th and 8th centuries, in the Cappella Palatina in the 12th century,[33] and finally more frequently from the 13th century onwards.[34] One of the finest Middle Byzantine representations is to be found in the Paris Psalter, in the depiction of the crossing of the Red Sea (10th century).[35] In the 11th century the Sea finds a regular place in representations of the Last Judgment, both in manuscripts[36] and in wall paintings (e.g. the church of Panaghia Chalkeon in Thessaloniki),[37] where, in company with the Earth, it renders up the bodies of the dead for judgment. It is similarly depicted in the restored mosaics in Torcello,[38] in St Nicholas tis Stegis in Kakopetria, Cyprus[39] and in a 12th-century icon of the Last Judgment in Sinai.[40] The last of these shows a near-naked woman astride a sea-monster, holding an oar in her right hand and a boat in her left, just as on the dish.[41] The monster on the icon is also very similar with its diminutive pointed ears, small mane and leonine paws. In depictions of the Second Coming the creature ridden by the Sea spits out the limbs of humans destined to participate in the Last Judgment. The depiction of the gaping-jawed monster on the dish suggests that the craftsman used such a scene as a model, although the features have their direct ancestry in the art of late antiquity.[42]

Middle Byzantine metalware contains a remarkable parallel in the silver-gilt footed plate from Muzhi in Siberia (fig. 8).[43] The large central medallion with a depiction in relief of the Ascension of Alexander is surrounded by ten representations with cosmological-symbolic content in roundels framed by foliate scrolls. One of these displays a naked representation of the Sea, riding on a sea monster and holding a ship in her right hand and an oar in her left. The beast is similar to that on the dish, but the personification is seated with her back to its head, totally naked but with no indication of sex or other detail of her figure. Interestingly, the ship which she holds contains both rower and steersman.

Aniconic decoration and the Islamic connection: It is the series of dishes with purely aniconic decoration and obvious Islamic associations which give rise to the most ambivalent interpretations. The comparative material to be discussed here will draw on both Byzantine and Islamic art. The purpose is not so much to isolate Byzantine from Islamic stylistic features, but rather to trace the motifs they have in common, establishing the extent of their dissemination, and –in so far as this is possible– identifying the specific type of objects which formed the vehicles through which they were circulated.

The footed plate no. 2 (fig. 2) is decorated with an ogival vegetal lattice framed above and below by heart shapes. Rows of alternating heart shapes enclosing leaves with a central hatching are almost a hallmark of Byzantine decoration but are an equally common motif in Islamic art. Examples of the latter are a ceramic sgraffiato bowl, of a type dated variously to the 10th and the 11th century,[44] a Fatimid lustre-painted vase,[45] a cast bronze mortar from eastern Iran,[46] and a silver flask from the Harari treasure, attributed to 11th century Northern Iran.[47] Comparable Byzantine examples with pointed multi-lobed leaves can be seen in the heading of a manuscript of 1140 in the Escorial,[48] on the fragment of a champlevé ceramic,[49] and on the silver bowl cover from Nenetz with representations of musicians and acrobats (fig. 11).[50] The ogival layout of the decoration occurs in the headpieces of manuscripts (fig. 13), which in the 11th and especially the 12th centuries display motifs enclosed in heart shapes pointing alternatively upwards and downwards.[51] This ogival design is not unknown in 12th-century wall painting, and can be found in the Petritzos monastery in Bachkovo, Bulgaria, and Cefalu cathedral in Sicily.[52]

Dish no. 5 of the treasure has foliate palmettes on the central medallion and exceptionally intricate incised workmanship (fig. 5). The meticulous herringbone pattern surrounding the medallion and the ribbons tied to the stalks at points where they divide produce a striking late antique effect which is heightened by the otherwise undecorated surface of the dish.

At first sight the ornamentation has no direct parallels in silverware, Byzantine or Islamic. A meticulous exami-

Fig. 7. Fatimid bronze dish with a rabbit and an inscription band, 11th-12th century. Paris, Louvre Museum no. AA. 275 (photo: courtesy of the Louvre Museum).

nation of Central Asian silverware –notably that from 8th and 9th-century Sogdia, which post-dates the Islamic conquest but could still use Sasanian silverware as its models– indicates a different use of late antique decoration, with an emphasis on richer ornamentation and on larger-scale vegetation, which is often rendered naturalistically.[53]

The closest examples of bowls and plates with scrolling tendrils on the base are actually found in ceramics, both Byzantine and Islamic. To begin with the Islamic versions, Samanid slip painted pottery attributed to 10th century Nishapur and Samarkand is believed to reflect the ornamentation on now lost contemporary silverware which continues the tradition of Sogdian silver.[54] This ceramic ware displays the most striking resemblances to the silver dish, with four scrolling tendrils sprouting from a circle (fig. 14).[55] There is one important difference, in that the palmettes of dish no. 5 have a foliate design, with curved, pointed ends, while Samanid and earlier Sogdian palmettes are round, many-petalled and have a floral origin.[56]

The mid-12th century Byzantine shipwreck at Alonnesos (fig. 15) and the excavations at Corinth and Athens have produced numerous examples of sgraffiato and champlevé ceramics which display a continuing use of designs with palmettes as central motifs on bowls and plates. The foliage has the same linear character and is displayed against a scaled background which imitates the punched ground of silverware.[57] All this suggests two possible interpretations for the provenance of dish no. 5. The first is that the dish predates the remainder of the treasure and is probably a 10th-century work from Eastern Iran. Alternatively, the dish is Byzantine and more or less contemporary with the rest of the treasure but reproduces models from 10th-century silverware –an instance of a return to earlier prototypes which is familiar in Byzantine art, but would be unusual in the art of Islam, which had from the 11th century introduced the arabesque in its decorative vocabulary.[58]

The four dishes of the treasure, nos 6 to 9 (fig. 6), share the same design of radiating garlands and geometrical star-shaped interlace, the latter deriving from the complex geometrical interlace found in Islamic ornamentation from early times.[59]

The closest parallels to our silver dishes can be found in metalwork of Eastern Iran dated to the 12th and early 13th century. The main decorative feature on a series of bronze dishes is the central roundel containing a six-pointed interlace framed by rayed garlands and inscribed bands (fig. 16).[60] Eastern Iran was the birthplace of Islamic inlaid metalwork, though production spread to Northern Mesopotamia and Syria: this form of metalwork is relevant here because, as we shall see, it seems to have been known to the Byzantines and the other Christians of the Near East.

An example of an exactly similar star-shaped interlace with the characteristic indentation in the middle of its sides occurs in the frontispiece of a 12th-13th century Syriac manuscript[61] and also in the interior of a western silver standing cup, housed in the monastery of St Maurice d'Agaune in Switzerland and attributed by Charles Oman to Norman Sicily.[62] Boris Marshak, taking the argument further, considers that the combination of the western shape and the orientalising decoration indicates a place of manufacture where western and Islamic influences could co-exist side by side, such as the Crusader states of the Near East, as well as Sicily.[63]

The twelve-pointed garlands on the four dishes of the treasure (nos 6-9) are more closely associated with a large brass 13th-century bowl from Northern Syria or

Fig. 8. Footed plate with the Ascension of Alexander the Great from Muzhi, Siberia, early 13th century (after: *Glory of Byzantium* 1997, 400 no. 267).

Fig. 9. Bowl with courtly scenes and mounted soldiers from the Vasilevsky collection, 12th century. Saint Petesburg, The State Hermitage Museum no. ω72 (after: *Byzantium: An Oecumenical Empire* [Athens 2002] 47 no. 7).

the Jazira with inlaid silver decoration. Here the garlands are twelve-pointed and bear large rounded palmettes in a reciprocal arrangement similar to that of the four dishes.[64] Conversely, the Byzantine decorative repertoire is responsible for the design of the band on the base of our dishes with S-shaped tendrils terminating in two half-palmettes. An identical motif is found on a 12th-century incense burner in the form of a domed building, now in St Mark's treasury and attributed to a Constantinopolitan workshop.[65]

The imitation of a base metal Islamic model by a silver Byzantine vessel is theoretically improbable and the reverse of what would normally be expected, since the established hierarchical order starts with objects made of precious materials and descends to cheaper materials such as copper alloy and finally to ceramics. Yet in the Islamic world inlaid metalwork –the principal innovation of the 12th century– became a socially and aesthetically acceptable substitute for precious metal objects.[66] The impact of these novel inlaid vessels would certainly have been felt in Byzantium, where they may have arrived by way of Northern Syria and the Jazira –the provenance of the dish mentioned above– the Sultanate of Rum, or the sea routes and ports of the Syrian coast. And even if at first glance these theories appear somewhat tenuous, we must remember that they are supported by the very substantial number of surviving Byzantine sgraffiato ware which are clearly influenced by Islamic metalwork.[67]

Indeed, the above mentioned group of Iranian bronze dishes (fig. 16) with star-shaped interlace in their centres, is also decorated with animals, birds and concentric zones with inscriptions (fig. 17),[68] and may be considered the actual model for a certain class of Byzantine sgraffiato ceramics (figs 18, 19).[69] Corroborative features include the pseudo-Kufic inscriptions and the roundels with stylised palmettes or animals which interrupt the inscribed bands and do not occur in this form in Islamic ceramics. Corinthian sgraffiato ceramics of this type, which have the closest links with Islamic metalware, date from between the second quarter of the 12th century and 1200.[70] This suggests that 12th century Islamic metalwork was circulating in Byzantine territories –specifically mainland Greece–, not merely in frontier areas or Crusader states, while the numerous Islamic ceramic fragments found in Corinth indicate the existence of commercial relationships with Egypt and Syria before the mid-12th century.[71]

As is clear from the above discussion the three dishes with human figures have particularly strong links with Byzantine art, 12th century metalwork in particular, while the aniconic ornamentation of the other six contain resemblances to Byzantine and Islamic works of the same period.

Fig. 10 a-b. Bowl with courtly scenes and the mounted figure of Saint George in the inside, from Beriozovo, 12th century. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum no. ω3 (photo: courtesy of The State Hermitage Museum).

The Izgirli Treasure

The nine dishes of the treasure have direct links with three silver plates in the Cabinet des Médailles in Paris, whose dimensions, shape, technique and iconography are not merely comparable but nearly identical with the vessels studied in this article (figs 20-21).[72] They are familiar in the bibliography as the Izgirli or the Tatar Pazarcik treasure, after the Bulgarian village near where they were found in 1903 and its nearby town. This makes a comparative study of the two groups of objects highly desirable, as they not only belong to a common tradition and share the same provenance, but are probably made by the same or by closely related workshops; it is even possible that all the vessels originally formed a single group, though this cannot be proved.[73]

Two of the Izgirli plates are footed and bear identical decoration (fig. 20), while the third and largest dish belongs to the type with a flat base and low rising sides (fig. 21). Although the three plates from Izgirli have not been subjected to technical analysis, visual observation indicates that there are considerable discrepancies in the quality of the execution. The decoration on all three vessels was made by engraving tool, but that on the two similar footed plates is less meticulous, indeed somewhat unsteady, most obviously on the contours and the central rosettes. The third and largest dish is much more carefully worked, and the ornamentation is supplemented by zig-zag engraved lacework around the medallion and the bands, which is not found on any other plate in the group.

On footed plate no. 1 (fig. 1) and on the three Izgirli plates the bands of running animals, though directly comparable in subject and execution, are not identical. The most obvious variation is found on the large Izgirli dish (fig. 21), where the animals are portrayed on vegetal scrolls, in a configuration known as animated or inhabited scrolls. Such scrolls are found in Middle Byzantine art both in manuscript illumination and in sculpted works and ceramics.[74] Similar motifs occur in illustrations in 12th-century Romanesque and Crusader manuscripts[75] and in works of minor arts[76] and sculptures from the same environment, such as the celebrated east lintel from the south façade of the Holy Sepulchre, which is attributed to a local workshop of the second half of the 12th century.[77] In Crusader and Romanesque works the figures of men and animals are intertwined with the scrolls as if they were struggling to escape from them, and sometimes seated on top of them.[78] In such cases figures and scrolls exist on an equal plane, but on the Izgirli dish the plant motif merely exists as a ground for the figures engraved above.

This use of undulating scrolls as a background for running animals is common in 11th-12th century Islamic works, such as a bronze ewer and a bucket from eastern Iran,[79] and the group of bronze dishes mentioned above (fig. 16).[80] Together with the geometrical motif of the cen-

Fig. 11. Lid of a bowl with courtly scenes from Nenets, Siberia, 12th century. The State Hermitage no.1193 (after: D. Papanikola-Bakirtzi [ed.] *Everyday Life in Byzantium* [Athens 2002] 199 no. 222).

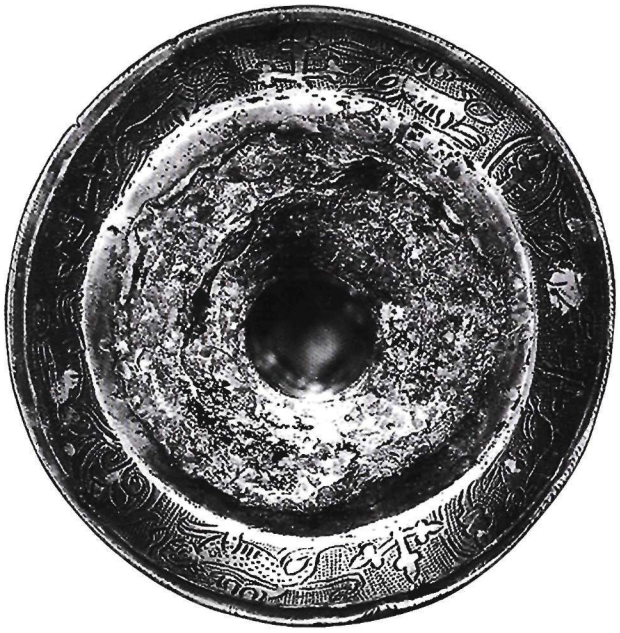


Fig. 12. Bronze candelabrum from Saint Catherine's monastery, Sinai, Egypt, 12th century (after: L. Bouras, Three Byzantine Bronze Candelabra from the Grand Lavra Monastery and Saint Catherine's Monastery in Sinai, *DChAE* 15 [1989-1990] 24 fig. 15).

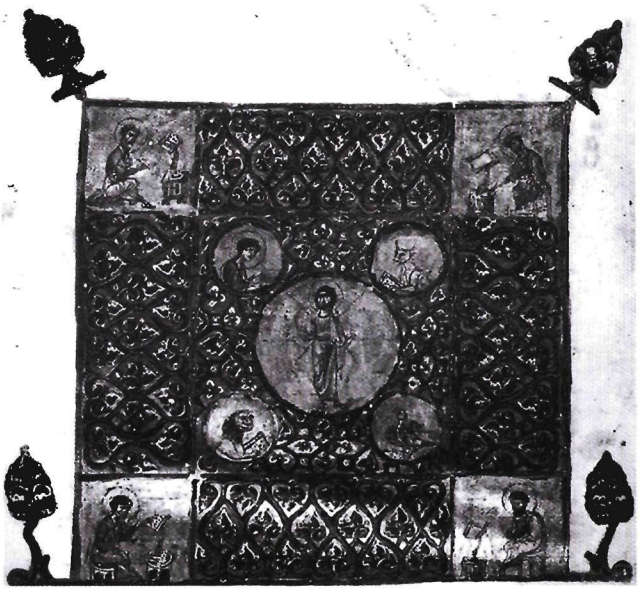


Fig. 13. Headpiece from a manuscript of the Gospel, last quarter of 11th century. Oxford, Clarke 10, fol. 2^{v} (after: G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* [Vienna 1979] fig. 53).

tral medallion, this constitutes a basic link with similar Islamic works. Two details are different, however. The Iranian works commonly include among the running animals Afghan hunting dogs with strikingly long muzzles (Salukis) which are not depicted on the Izgirli dish,[81] while the outer band of the Izgirli dish displays a naked human figure swimming among the vegetation, which is unprecedented in Islamic art. Conversely, the representation of naked humans is a familiar theme in Crusader art[82] –for example on the lintel of the Holy Sepulchre referred to above– and in Byzantine secular iconography. Typical of the latter are the numerous depictions of nude figures on Middle Byzantine ivory caskets.[83] The popularity of such portrayals in contemporary secular art produced a reaction from the Church, evident in the well-known passage where Theodore Balsamon, commenting on Canon 100 of the Synod of 692, denounces his contemporaries for the practice of decorating their houses and their possessions with naked figures.[84] In spite of this, such figures were not unknown even in the religious iconography of Byzantium, most commonly in scenes of the Baptism of the followers of John the Baptist,[85] but also in a more obviously decorative context, the initial letters of manu-

Fig. 14. Eastern Persian slip-painted bowl with undulating stems and inscriptions, 10th century. Washington, Freer Gallery of Art (after: R. Ettingausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture 650-1250* [New Haven-London 2001] 120 fig. 189).

Fig. 15. Sgraffiato bowl with undulating stems from the Alonnesos shipwreck, mid-12th century. Nea Achialos Archeological Depot, no. N.A. 2 (683) (after: Papanikola-Bakirtzi 1999, 138 no. 155).

scripts.[86] A similarly nude figure is represented on another Middle Byzantine silver vessel, the 11th-12th century bowl of Theodore Tourkelis, now in the Hermitage.[87]

Two further details that require interpretation are the fish which fill the interstices of the star interlace on the Izgirli dish and the twelve-rayed garlands on dishes nos 6-9 of the treasure. Both point to a cosmological symbolism inherited from Late Antiquity which is found in both the Byzantine and the Islamic world, and originates in the association of circular surfaces with the Dome of Heaven. In Islamic bowls and dishes this symbolism is explicit, with the inclusion of the twelve astrological signs surrounding the sun and whorling fishes and fantastic animals.[88] In Byzantine art it may take on religious overtones, as in the representation of the Ascension at Kurbinovo (1192) in which Christ is shown at the centre of the circular glory, which is occupied by fishes and fantastic beasts.[89] In Byzantine secular art the silver bowl from Muzhi (fig. 8) with the Ascension of Alexander displays the familiar solar associations, while in literature a golden bowl depicting the feats of Manuel I Komnenos is likened to the orb of the earth.[90]

The background to the Izgirli Treasure has preoccupied and divided scholars, some of whom attribute it to an Islamic and others to a Byzantine environment. The various theories which have been expressed, and which are summarised below, indicate the general problems involved in studying the common ornamental vocabulary which developed in the Eastern Mediterranean and was articulated in 11th and especially 12th-century objects.

The Izgirli Treasure was published in 1903 by the French consul in Plovdiv (Philippopolis), M. Degrand, who wrote a detailed report on these major new Byzantine finds.[91] Consequently the treasure was purchased by Gustave Schlumberger who donated it to the Cabinet des Médailles in 1929. As Schlumberger considered that the plates did not fall within his sphere of expertise he invited Gaston Migeon, his distinguished colleague in Islamic Art, to publish them. Migeon's article in the periodical *Syria* for 1922 ascribes the plates to the hoards of silver

Fig. 16. Eastern Persian bronze dish with a star interlace and running animals, early 13th century. London, Victoria and Albert Museum (after: A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries* [London 1982] 97 no. 27).

Fig. 17. Eastern Persian bronze dish with a fantastic animal, second half of 12th - early 13th century. London, Victoria and Albert Museum (after: A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries* [London 1982] 105 no. 36).

objects of eastern provenance which demonstrate the influence of Sasanian and early Islamic art.[92] These hoards, which had been discovered in Siberia, Hungary and Scandinavia, were assembled by peoples from the North who followed the river trade routes, bartering furs and slaves in exchange for coins and precious objects mainly in the frontier areas of north-east Iran, the Caucasus and the Black Sea. The publication of the Viking treasures in the Stockholm Museum a few years before Migeon's article had brought to light the phenomenon of the transportation of silverware from Asia to Europe, and Migeon accordingly had no hesitation in declaring that the Izgirli plates were manufactured between the 9th and 11th centuries in the spirit of early Islamic art and brought to Bulgaria from the Caucasus and Armenia.

Between the 1920s and the 1970s there was no systematic study or publication of the Izgirli Treasure, although it was mentioned in descriptions of mediaeval hoards discovered in Bulgaria, and by A. Grabar who referred to it in connection with Byzantine secular silverware.[93] In 1973, however, one only of the three objects in the hoard, the large dish (fig. 21), was published by A. S. Melikian-Chirvani, who attributed it to Khurasan in Eastern Iran, and dated it to the 11th century, apparently ignoring the articles of Degrand and Migeon.[94] In the catalogue of a large exhibition of Islamic art held in London in 1976, James Allan gives the same dating to that dish, but he notes that it was part of the Izgirli hoard and that its stylistic analogies with Samarkand ceramics make a provenance in Transoxiana more likely than Khurasan.[95] Both writers emphasise the oddity in the context of Islamic art of the figure of the nude swimmer on the outer band of the dish. From that time until the present day this same dish has been continuously mentioned in publications relating to 10th-11th century Islamic metalwork from Khurasan and Transoxiana.[96]

It was at roughly the same time as the mounting of the *Arts of Islam* exhibition in London that a series of studies began to be written by Russian scholars, who exploited the accessibility to them of virtually all the 'orientalising'

Fig. 18. Sgraffiato dish with a lioness from the Alonnesos shipwreck, mid-12th century. Nea Anchialos, Archeological Depot no. N.A. 33 (1403) (after: Papanikola-Bakirtzi 1999, 131 no. 143).

Fig. 19. Sgraffiato dish with a star interlace and pseudo Kufic inscriptions from Corinth, 1170-1200. Ancient Corinth, Archeological Museum, no. C-1937-0866 (after: Papanikola-Bakirtzi 1999, 45 no. 30).

silver hoards discovered in the territories of the former Soviet Union. The first and most significant of these was a monograph by V. P. Darkevich, who in 1975 made a detailed study of all three Izgirli objects, ascribing them to the secular court silverware of 12th-century Byzantium. He notes the mix of 'classical' and 'orientalising' features which could only be attributed to the melting-pot of Constantinople.[97] In 1978 A. Bank included the Izgirli hoard among 12th century Byzantine objects of provincial –specifically Bulgarian– workmanship.[98] In 1982 Boris Marshak, in his article on Crusader metalwork, singled out the flat dish, associated it with similarly ornamented standing cups from Western Europe and declared that the fusion of Islamic and western influences suggests the environment of Near East Christian territories such as Crusader Edessa and Armenian Cilicia.[99] It was presumably this hesitant attribution of the Izgirli dishes to the Byzantine, Islamic or Crusader world which led to them being excluded from the 1992 Paris exhibition on Byzantium, which consisted of objects from French museums only.[100]

Our existing knowledge of the Izgirli treasure has been greatly enriched by the appearance on the scene of the comparable dishes in the group discussed in this article. In this connection the evidence of the French consul in Plovdiv, M. Degrand, may be proved particularly significant in establishing their cultural background and date.[101] According to his account, he was originally shown 150 gold coins of three Komnenoi –Alexios I, John II and Manuel I– which had recently been found near Tatar Pazarcik, outside Izgirli. The local police chief subsequently confirmed the discovery of a large hoard of coins in the area, amounting to 25 kilos of gold. Many of these were melted down and sold in the markets of Tatar Pazarcik and Plovdiv, while according to a local policeman around 250 coins were dispatched to the museum in Sofia.[102]

Other precious objects were found in addition to the coins: a gold cross, a small silver vase and "dix plats en argent massif", which Degrand was told had been immediately sold in Plovdiv and melted down by the buyer. Subsequently the consul visited the purchaser of the plates, who confirmed that he had melted down some, but had kept three to be traded as antiquities, and these were later acquired by Schlumberger. The consul did not fail to visit the find spot of the hoard, a hill with the ruins

Fig. 20 a-b. Footed plate from the Izgirli Treasure with fantastic animals, 12th century. Paris, Cabinet des Médailles (photo: courtesy of the Cabinet des Médailles).

Fig. 21 a-b. Dish from the Izgirli Treasure with a star interlace, 12th century. Paris, Cabinet des Médailles (photo: courtesy of the Cabinet des Médailles).

of a castle outside Izgirli, where gold coins had previously been discovered by the inhabitants.

The discovery of the coins could only be used as a chronological framework for the dishes if their provenance was a systematic excavation or at least if we had access to the specific coins to verify Degrand's dating. As neither is the case, all we can say is that the evidence of the combined discovery of the Izgirli dishes and coins of the three Komnenoi does not clash with the 12th century background suggested by the iconographic associations. Equally significant is the evidence of the find spot, near Philippopolis, as it coincides with the information concerning the new treasure. It should be noted that at the time in question Philippopolis was a key city of Byzantium, where several major figures of the central imperial stage held important posts, including the metropolitan Michael Italikos who took active role in the negotations with the Crusaders of the second crusade and Niketas Choniates who served as governor of the city, when Frederick Barbarossa passed through.[103]

The thirteenth plate: the identity of the owner

We have thus far been examining the nine dishes of the new treasure and the three pieces of the Izgirli treasure as a potential single group, taking into consideration their common characteristics and the information as to their common provenance. The problem of identifying these twelve dishes takes on a new turn with the evidence of one further dish, which today belongs to the same private collection as the nine presented above but is not being offered for sale (fig. 22). According to the owner, the dish was bought by his father together with the others and comes from the same find. It is preserved in an excellent state, and its shape is similar to dishes nos 3 to 9, though the diameter is smaller (24 cm.). The dish bears in its centre as sole decoration a circular inscription framed by pairs of engraved lines. The inscription is written in literary Greek, in capital letters, and reads: +K(YPI)E BOHΘEI KΩNCTANTINΩ ΠPOEΔPΩ TΩ AΛANΩ (Lord help Constantine Alanos, Proedros).

Palaeographic evidence tells us that the form of the letters[104] –e.g. the K with the curved ends, the Ω with the closed, curving extremities and the closed shape of the C and the E– occur in late 11th and, especially, 12th century inscriptions on works of art[105] and wall paintings.[106] Similar forms of lettering occur in manuscripts with 'epigraphische Auszeichnungsmajuskel' script, which also date from the same period.[107]

The person mentioned in the inscription was probably the owner of the whole group of plates. The office of *Proedros* was one of the highest-ranking in the 10th century, but by the 11th it had become less exclusive. From the middle of that century the title was regularly conferred on members of the military aristocracy, but no references can be found after the mid-12th century.[108] The office was also an ecclesiastical one which is frequently mentioned on lead seals throughout the 13th century,[109] but the inscription on the plate does not suggest that Alanos was an ecclesiastic, as it lacks the conventional reference to the diocese where he was serving. Prof. Werner Seibt has studied the lead seals referring to Alanoi and has generously made available to us his unpublished data on the subject:[110] A certain Constantine Alanos, without the addition of any title, occurs on a lead seal now at Dumbarton Oaks (DO 58.106.2314), which has been dated to the second half of the 11th century. A Proedros Alanos, whose baptismal name is unknown, is found on another lead seal dating from the same period (DO 58.106.31930). The name is also mentioned by Skylitzes in connection with campaigns of the year 1045, during which a military official called Constantine Alanos held the title of Magister.[111]

References to the name Alanos in surviving lead seals do not exist from the 12th century. However Alanos is not necessarily a family name but may rather refer to the nationality of the owner, and in spite of the lack of seals citing the name, the presence of Alans (Georgians) on Byzantine territory is attested until the 13th century, mainly as mercenaries.[112] Indeed we know of references to Georgians in the Philippopolis area, where the dishes are reported to have been discovered. The first and better-known involves the Petritzos monastery (Bachkovo) which was founded by Gregory Pakourianos in 1083.[113] Not only was this monastery a place of pilgrimage for Georgian monks but, according to the *typikon* of the founder, the members of the community were required to be exclusively Georgian and the monastery remained under Georgian control until the 14th century.[114] A second, particularly interesting piece of evidence is provided by Choniates, who describes how during Barbarossa's siege of Philippopolis in the Third Crusade (1189) a battle took place at the castle of Prousenos outside the city,

Fig. 22. Dish inscribed with the name of Constantine Alanos. Private collection.

in which the Alans put up a heroic struggle under the leadership of Theodore Vranas.[115]

The treasure and its historical context

The information and comparative material contained in this article indicate very clearly not only the many associations between the dishes and Byzantine and Islamic works, but also the parallels with certain 12th-century items from the Crusader East. The adoption and appropriation of Islamic motifs in Byzantine art is a well-known phenomenon which is mentioned in Byzantine sources and can be observed in specific works of art. An

earlier phase in the relationship between Byzantium and Islam might be characterised in terms of the diplomatic missions between the court and the exchange of rare and precious gifts described in the sources.[116] In the words of Oleg Grabar, this is a "shared culture of objects" involving rulers and highly placed court officials.[117] The celebrated story of Constantine Porphyrogennetos gazing in admiration on an Arab bowl in the privacy of his apartments is sufficient to indicate the beginnings of the social acceptability of Islamic art.[118] By the 12th century, however, the world of the Eastern Mediterranean had expanded, resulting in a proliferation of political centres and the development of the market economy, and Byzantium was now part of the wider framework of commercial intercourse between Italian maritime cities, the Crusaders and the Muslims.[119] The direct consequence was the development of provincial urban centres, the increased level of exchange and the widespread distribution of products which were no longer restricted to the exotica destined for the emperor's Cabinet of Curiosities.[120] By now the links with Islamic art do not reflect court taste alone, and the "shared culture of objects" involves not only the imperial milieu but also the humble Corinthian potter. Islamic motifs become part of the general vocabulary of Byzantine art used by the rising local aristocracy and the middle classes, both in parallel with and as alternatives to explicitly Christian and Byzantine themes.

By this time the relationship between Byzantium and the Islamic world is not defined in terms of diplomatic missions and border incidents, but by continuous contact and co-existence within Asia Minor. The movement of an active dynamic from Byzantium to the Sultanate of Rum and back again is illustrated by the flow of claimants to the throne and of disaffected high officials, who became converts either to Islam or to Christianity according to circumstances. At a different social level large numbers of Turkish mercenaries were enticed into joining ranks of the Byzantine army, and many of these ended up settling on Byzantine soil.[121]

Yet relations between Byzantium and Islam are only one aspect of the mosaic of the 12th-century Eastern Mediterranean. The catalytic role was undoubtedly played by the bold thrust of Christians from the West –the Italian maritime commercial states and the Crusader champions of the faith. Western mercantile communities had a strong presence in Constantinople[122] but it may also be significant that during their progress through the territories of the Byzantine empire the Crusaders exchanged silver vessels in their transactions with the local money-changers.[123] Unfortunately we do not know what type of silverware this was –whether it was brought from their country of origin or appropriated en route as part of the spoils of war from the regions through which they had passed.[124]

In Byzantium this osmosis of multifarious cultural elements had its origin in, and was reinforced by, the official political ideology of the Komnenoi in the 12th century, best illustrated by the brilliant career of Manuel I (1143-1180).[125] Tournaments organised by the emperor according to the practices of Western chivalry, the erection of Islamic buildings in Constantinople and state visits by Seljuk and Western rulers were all notable events which bore witness to the new spirit.[126] This ideology and the secular activities of the imperial court are reflected in contemporary historical and literary texts. It has been plausibly suggested that the account in Vat. Gr. 1409 of a western-style tournament focusing on the figure of the Byzantine emperor may be an *ekphrasis*, a description of an actual representation of the subject.[127] The description of the heroes who take part in the tournament could equally well be applied to the hunters on the two dishes: dressed in a short thigh-length chiton, and with their himatia swirling behind them, they brandish their spears and shields. Conversely, the depiction of the exploits of the Seljuk Sultan on the walls of the residence of Alexios Axouch –instead of those of the Byzantine emperor– might later have been used to support accusations of treason against its owner, but at the time of its execution it would have been viewed as acceptable, if unprecedented, by the imperial circles in which Axouch moved.[128] As regards the depiction of the Sea, a literary parallel can be found in the celebrated romance of Hysmine and Hysminias, where Hysmine gives an eloquent description of her escape from a shipwreck by riding naked on a sea monster.[129]

The literary work which epitomises the contemporary heroic, aristocratic spirit is unquestionably the poem of Digenes Akritas.[130] The hero who, as his name indicates, was himself the offspring of two races –with his prowess on the battlefield and in the chase and the luxurious magnificence and the romantic eroticism which governed his daily life– could be directly associated with the ideal portrait of the 12th-century Byzantine emperor.[131] At the same time the descriptions of banqueting and

hunting scenes, of heroic exploits and romantic episodes between Digenes and his wife Eudokia are the literary parallels to the iconography on the silver cups from Beriozovo, Nenetz, Vilgort, Chernigov and the former Vasilevsky collection.[132]

The dishes discussed here are primarily products of the common aesthetic and the mixed iconographic vocabulary which developed in the Eastern Mediterranean in the 12th century. Their notable thematic variety and multifarious ornamentation, when combined with the epigraphic evidence of the last dish and the information provided by the Izgirli hoard, point strongly to a provenance in the environment of 12th-century Byzantium. The inconsistencies noted in the quality of the execution of the dishes suggest that they were probably produced by different craftsmen or workshops. In any case we have no reason to believe that the modern concept of the uniform "set" or "dinner service" had any place in the aesthetics or the practices of the Byzantine era.[133]

APPENDIX: CATALOGUE

1. Footed plate: diam. 29 cm. h. 5.5 cm. h. of foot 3.2 cm. weight 846.9 gr. Condition good. All the decorative features display traces of the original gilding. The underside of the foot has an incision in one place, which has not resulted in damage to the metal.

The plate has the shape of a flat bowl with an integral raised rim decorated with alternating crescents and half-logenzes. The central medallion shows a hunting scene with a horseman armed with a kite-shaped shield and a spear; below the horse's feet a hunting dog pursues a hare whose head is turned backwards. The figures are flanked by stylised bushes and trees. The medallion is encircled by a band of undulating stalks with trefoil offshoots. The representations have a dot-punched background.

The edge of the interior is surrounded by a decorative band of six pairs of running animals interspersed with vegetal scrolls enclosing two palmettes. The animals on the band are, in order: lioness and antelope; dog and hare looking backwards; dog and fox with bushy tail looking backwards; lioness and antlered deer; dog and hare clutching a leaf in its mouth; griffin and horse. Above and below the animals are highly stylised palmette sections and droplet motifs.

The cylindrical foot was formed separately by hammering and then attached to the underside of the bowl. At the centre of the underside the turning point where it was attached to the lathe is visible.

2. Footed plate: diam. 26.5 cm. h. 5.4 cm. h. of foot 3 cm. weight 757.4 gr. Condition good. The gilding is badly damaged, and is barely visible on the central medal-

1.

2.

lion. Letters of the Greek alphabet are crudely scratched mainly on the underside of the plate. Cruciform marks on the main surface.

The central medallion is decorated with a vegetal ogival network forming heart shapes on the upper and lower sides and containing pointed multi-lobed leaves facing in two directions. The medallion is surrounded by a band of undulating stalks with rounded offshoots enclosing trefoil leaves. The background is dot-punched. The engraving generally has a rather flat appearance, which may result from the original execution or from extensive usage. The edge of the interior is encircled by simple engraved lines. The integral ornamental raised rim and the foot resemble those of plate no. 1; here too the turning point of the lathe is visible on the underside.

3. Dish with flat base and low rising sides: diam. 25.8 cm. h. 4.3 cm. weight 613 gr. Condition excellent. The gilding is not visible to the naked eye.

The decoration of the central medallion is a condensed version of the hunting scene on plate no. 1, without the dog and the hare. There are small discrepancies in the position of the spear and of the heads of the rider and the horse.

4. Dish with flat base and low rising sides: diam. 32.6 cm. h. 5 cm. 964.4 gr.

The largest of the nine plates. The sides have cracked in places and been repaired. The central medallion contains a depiction of the Sea personified as a partly nude woman, riding on a sea monster with an oar and a boat in her hands. She is flanked by four fish. The medallion is surrounded by a three-ply chain band, and the background is ring-punched. The interior of the dish is edged with a continuous band of heart shapes enclosing trefoil palmettes. On the exterior, just below the rim, is a narrow band with undulating stalks and half-palmette offshoots. All the ornamentation is gilded.

5. Dish with flat base and low rising sides: diam. 29.2 cm. h. 4.6 cm. weight 1043.1 gr.

Later engraving can be found on both sides of the dish, including an undecipherable cursive inscription. The central medallion is decorated with four undulating stalks which sprout from a circle decorated with four 'winged' split leaf palmettes. Spiky acanthus leaves and small spiral shoots grow from the stalks, and at points where the stalks divide they are encircled by a thin ribbon.

3.

4.

5.

6.

8.

7.

9.

Particularly noteworthy are the four split leaf palmettes attached to the outer perimeter of the circle and the four small comma-shaped leaves on the inside. The meticulous design was executed with the aid of a compass, as is indicated by the mark at the centre of the circle, though the vegetal ornamentation is two-dimensional and unshaded, and is defined only by the engraved contours. The background is covered by dense and notably precise ring punching. The medallion is surrounded by a narrow band of herringbone ornamentation. On the exterior below the rim is a plain gilded band.

6. Dish with flat base and low rising sides: diam. 28 cm. h. 4.7 cm. weight 709.4 gr.

On the underside of the plate is a jagged mark caused by the removal of metal in a goldsmith's workshop, a standard method of testing the alloy in Ottoman times. The central medallion is ornamented with a six-pointed star formed from two interconnected triangles and with six semi-circles. The sides of the triangles have in their centre a characteristic indentation which produces rhomboid and parallelogram motifs emanating from and interwoven with the triangles. The medallion is edged with guilloche, which is in its turn edged by a series of twelve inverted semi-circular arcs, with five-lobed palmettes at their junction points. The background is dot-punched. The plate is encircled by a band of S-shaped undulating stalks terminating in two half-palmettes. This band is edged with semi-circular arcs terminating in five-lobed palmettes, which in the undecorated area of the plate alternate with the palmettes on the arcs surrounding the central medallion. On the exterior of the rim there is similar decoration with arcs terminating in trilobed palmettes. The gilding on all the motifs is well preserved; the most notable feature

is the manner in which the gilding 'overflows' the engraved contours.

7. Dish with flat base and low rising sides: diam. 27.5 cm. h. 4.7 cm. weight 566.7 gr.

Intense green oxidisation in the centre of the plate. This is the least heavy of the nine plates and in order to give it the same dimensions as the other vessels the craftsman made the walls exceptionally thin, with the result that the engraving appears in relief on underside of the base.

The ornamentation is similar to the preceding dish, but here the central leaf of the palmettes which sprout from the medallion is rounded.

8. Dish with flat base and low rising sides: diam. 28.1 cm. h. 4.7 cm. weight 712.2 gr.

On the base a jagged mark arising from the removal of metal, as in plate no. 6. Ornamentation as on plate no. 6.

9. Dish with flat base and low rising sides: diam. 27.2 cm. h. 4.5 cm. weight 588.9 gr.

Ornamentation similar to plate 7.

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

Anna Ballian
Curator of the Islamic Collection
e-mail: ballian@benaki.gr

ABBREVIATIONS

Darkevich 1975: V. Darkevich, *Svetskoe iskusstvo Vizantinii. Proizvedeniiavizantiniisk khudozhremesla v. Vost. Evrope X-XIII* v. (Moscow 1975).

Bank 1978: A. Bank, *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX-XI-Ivv. Materialy I issledovanniia: Ocherki* (Moscow 1978).

Iskusstvo Vizantii 1977: A. Bank (ed.), *Iskusstvo Vizantii v Sobraniiakh CCCP* (exhibition catalogue, II, Moscow 1977).

Papanikola-Bakirtzi 1999: D. Papanikola-Bakirtzi (ed.), *Βυζαντινά εφυαλωμένα κεραμικά, Η τέχνη των εγχαράκτων* (Athens 1999).

Glory of Byzantium 1997: H. Evans, W. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (exhibition catalogue, The Metropolitan Museum, New York 1997).

NOTES

1. P. Phardouli, *1901 Εμπορικός οδηγός της Σμύρνης και των περιχώρων* (Smyrna 1901) 71. We are greateful to Matoula Couroupou for her help in tracing the original owner of the dishes. We are also indebted to Vicky Foskolou and Titos Papamastorakis for their fruitful advice during the preparation of the paper.

2. C. Snow, T. Drayman-Weisser, A Technical Study of the Hama Treasure at the Walters Art Gallery, in: M. Mundell-Mango, *Silver from Early Byzantium The Kaper Koraon and Related Treasures* (Baltimore 1986) 38-65; R. Newman, The Technical Examination and Conservation of Objects in the Sion Treasure, in: S. Boyd, M. Mundell-Mango (eds), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium* (Washington 1992) esp. 77-82; on sources of silver in antiquity and the components of alloys, P. T. Craddock, *Early Metal Mining and Production* (Edinburgh 1995) 211-28.

3. Fr. Baratte (ed.), *Trésors d'orfèvrerie Gallo-romains* (Paris 1989) 21-28; Snow, Drayman-Weisser (n. 2).

4. P. O. Harper, P. Meyers, *Silver Vessels of the Sasanian Period, Vol. I: Royal Imagery* (New York 1981) 150-52, 160-63; E. Atil, W. T. Chase, P. Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* (Washington 1985) 86-87, 188-89.

5. The same has been noted concerning certain objects from the Hama Treasure, suggesting an economy in the use of precious metals, Snow, Drayman-Weisser (n. 2) 43.

6. I. Popović, Les productions officielles et privées des ateliers d'orfèvrerie de Naissus et de Sirmium, in: F. Baratte (ed.), *L'argenterie romaine* (*Antiquité Tardive* 5, Paris 1997) 133-44 figs 7-9.

7. Ch. H. Morgan, *The Byzantine Pottery, Corinth* XI

(Cambridge-Mass. 1942) 117; J. W. Hayes, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, 2: *The Pottery* (New Jersey 1992) 46; Papanikola-Bakirtzi 1999, nos 7, 10, 48, 138-140, 145, 149, 151, 153, 159.

8. E. Grube, *Cobalt and Lustre, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art* IX (London 1994) 22-23 no. 15; C. K. Wilkinson, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period* (New York n.d.) 97 no. 18; 183 no. 4; J. Allan, Review Article of G. Fehervari, Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection, *Oriental Art* 12,3 (1976) 302 pl. 8. We are greateful to Sophie Macariou for her prompt response to our request for a photograph of the Fatimid dish.

9. Papanikola-Bakirtzi 1999, nos 12, 29, 33, 142, 158, 161; Morgan 1942, no. 1429 fig. 120, also in *Glory of Byzantium* 1997, 256.

10. Th. Steppan (ed.), *Die Artukiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck. Mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident* (Munich 1995) pls 1-2, 16.

11. B. Marshak, M. Kramarovsky (eds), *Treasures from the Ob'Basin* (exhibition catalogue, St. Petersburg 1996) 26-41; *Glory of Byzantium* 1997, no. 267 (B. Marshak). We are very grateful to Dr M. Kramarovsky, who has studied the Muzhi finds, for information and assistance. The Muzhi plate, to which we shall return below, has been dated by B. Marshak and M. Kramarovsky to the early 13th century (1208-1216) and has been attributed to a Greek craftsman working to a Latin commission.

12. A similar observation on the standardisation of dimensions in the production of silver vessels has been made with regard to early Christian silverware, M. Mundell Mango, The Purpose and Places of Byzantine Silver Stamping, in: Boyd, Mundell-Mango (n. 2) 212.

13. A. Drandaki, "ΥΓΙΕΝΩΝ ΧΡΩ ΚΥΡΙ(Ε)" An inscribed brass bucket with a hunting scene in the Benaki Museum, *Mouseio Benaki* 2 (2003) 44-46.

14. E.g. silk textiles: J. Durand et al. (eds), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Paris 1992) nos 130, 132; ivories: *Glory of Byzantium* 1997, no 141 (H. Maguire); enamels: H. R. Hahnloser (ed.), *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro* (Florence 1965) pl. LVII 148-50; the wall-paintings at the staircase of Saint Sophia in Kiev: V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London 1966) 240 figs 29-31; P. Magdalino, R. Nelson, The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century, *BF* 8 (1982) 165 n. 110. See also, A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (London 1971[3]) 57-62.

15. These eulogies are mainly connected with the emperors Basil I and Manuel I Komnenos, A. Grabar, L'art profane en Russie pré-mongole et le 'dit d' Igor', in: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité* I (Paris 1968) 327; A. Kazhdan, A. Wharton-Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Berkley-Los Angeles 1985) 104-16, 244, Appendix, ex. 17; see also Choniates' description of the representations of the hunts of the emperor Andronicos I Komnenos, C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453, Sources and Documents* (New Jersey 1972) 235.

16. *Iskusstvo Vizantii* 1977, no. 666; also in Darkevich 1975, 144-45 fig. 207; N. V. Drandakis, *Βυζαντινά Γλυπτά της Μάνης* (Athens 2002) fig. 449, where a mounted hunter is depicted on a 12th-century capital; the capitals of this church are decorated with motifs reminiscent of those on the plates of the treasure: rosettes, griffins and other animals within vegetal ornamentation (*ibid.* 450-55).

17. Grabar (n. 15) III pl. 81; Darkevich 1975 figs 18, 26, 34, 59, 68, 76, 83, 86; *Iskusstvo Vizantii* 1977, no. 553; *Byzantium: An Oecumenical Empire* (exhibition catalogue, Byzantine and Christian Museum, Athens 2002) no. 7 (V. Zalesskaya).

18. Apart from the examples of silverware mentioned above, the same motif is found on bronzes, enamels, steatites and ceramics: cf. L. Bouras, Three Byzantine Bronze Candelabra from the Grand Lavra Monastery and Saint Catherine's Monastery in Sinai, *DChAE* 15 (1989-1990) 23-26 figs 11, 15; Hanhnloser (n. 14) pl. LVII 149; I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* (Vienna 1985) no. 23; Papanikola-Bakirtzi 1999, no. 136.

19. For depictions of military saints in the Middle Byzantine era, cf. T. Papamastorakis, Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλικαριών, *DChAE* 20 (1998) 213-28; Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Aldershot 2003); Kazhdan, Wharton-Epstein (n. 15) 116.

20. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London 1966) fig. 84. Representations of mounted military saints are found from the 9th century in churches in Cappadocia; their presence can be explained by the politico-strategic conditions of the area, Walter (*op. cit.*) 55-56; *id.*, Saint Theodore and the Dragon, in: Chr. Entwistle (ed.), *Through a Glass Brightly, Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton* (Oxford 2003) 99-102.

21. Kalavrezou-Maxeiner (n. 18) nos 6, 8, 11, 15, 21.

22. Grabar (n. 15) III pl. 80 a-b; Darkevich 1975, figs 104-62; no. 552; Bank 1978, 46-51; Y. Piatniski et al. (eds), *Sinai, Byzantium, Russia, Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century* (London 2000) no. B82. We are greateful to Doctor R. Yuri Piatnitsky, Curator and Doctor Vladimir Matveev, Dep. Director of The State Hermitage Museum for providing us with photographs of the Beriozovo bowl.

23. Grabar (n. 15) III pl. 79b; Darkevich 1975, 144-49 fig. 106; the St George on the Beriozovo bowl is slightly more stylised by comparison with the hunters on the dishes, though he is admittedly placed in the interior of the cup, where he would hardly be visible.

24. Drandaki (n. 13) 43-44.

25. E.g. manuscripts: typical are the rows of running animals in the illustrations to Pseudo-Oppian's Kynegetica

in the Biblioteca Marciana, V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin 1967) figs 143, 145; J. C. Anderson, Cod. Vat. Gr. 463 and an Eleventh-Century Byzantine Painting Center, *DOP* 32 (1978) 192-96; sculptures: Drandakis (n. 16) figs 127-29, 269-70, 426 (11th and 12th century); ivories: A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinsculpturen des X.-XII. Jahrhunderts* (Berlin 1930-1934) pl. 39; *Iskusstvo Vizantii* 1977, no. 605; D. Papanikola-Bakirtzi (ed.), *Everyday Life in Byzantium* (Athens 2002) no. 656; jewellery: *Glory of Byzantium* 1997, no. 174 (N. Saraga); ceramics: Papanikola-Bakirtzi 1999, nos 56, 208.

26. Darkevich 1975, figs 83-84; Bank 1978, 51-53; *Byzantium: An Oecumenical Empire* (n. 17) no. 7 (V. Zalesskaya); *Sinai, Byzantium, Russia* (n. 22) no. B83 (V. Zalesskaya).

27. See above n. 22.

28. Darkevich 1975, fig. 165; Bank 1978, 55-56; *Everyday Life in Byzantium* (n. 25) no. 222 (V. Zalesskaya); coloured reproduction of the Nenetz cover in the catalogue *The Glory of Byzantium* 1997, 223, where it is mistakenly identified as the vessel which was found near Tartu.

29. Bouras (n. 18).

30. *LIMC* VIII (1997) 1198-99 *s.v.* Thalassa (H. A. Cahn); H. Maguire, *Earth and Ocean, the Terrestrial World in Early Christian Art* (Pensylvania 1987) esp. 20-21; M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* (Amman 1993) 96, 98 figs 78, 80.

31. Maguire (*op. cit.*) *passim.*

32. E. C. Dodd, *Byzantine Silver Stamps* (Washington 1961) 256-57.

33. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normano in Sicilia, I: La Cappella Palatina di Palermo, I mosaici del Presbiterio* (Palermo 1992) figs 180, 182.

34. K. Keiko, The Personifications of the Jordan and the Sea: Their function in the Baptism in Byzantine Art, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα* (Thessaloniki 2001) 161-212, esp. 183-85.

35. Par. Gr. 139, fol. 419^{v}, for a good colour reproduction, see A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700-1204* (Paris 1996) fig. 115.

36. Cf. Par. Gr. 74, fol. 51^{v}; Lazarev (n. 25) fig. 194.

37. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki* (Graz-Cologne 1966) 63-64 fig. 21.

38. I. Andreescu, Torcello III. La chronologie relative des mosaiques pariétales, *DOP* 30 (1976) 247-341, esp. 252-54, figs 1, 10. The representation has been restored, but it is the iconography of the original which is of interest here.

39. A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (London 1985) 62-63 fig. 24.

40. G. Soteriou, M. Soteriou, *Εικόνες της Μονής Σινά* (Athens 1956) I fig. 151; II 130-31.

41. In the restored representation at Torcello the Sea appears to be holding a Cornucopia instead of an oar (Andreescu [n. 38] 253 n. 17). In Kakopetria the object held has been interpreted as a trumpet (Stylianou, Stylianou [n. 39] 62).

42. Note, for example, the resemblance to the sea monster ridden by a nereid on a silver flask in the Hermitage (641-651), *Everyday Life in Byzantium* (n. 25) no. 333 (V. Zalesskaya).

43. Marshak, Kramarovsky (n. 11); a personification of the Sea but with different iconography and style may well be depicted on another silver bowl that was also found in Ob'Basin and has been attributed to Crusader Syria (*ibid.* no. 70).

44. A. U. Pope, *A Survey of Persian Art from the Prehistoric Times to the Present* V (Oxford 1938) pl. 584a, see also pl. 586a for a sgraffiato bowl with notched rim. The latest review on Islamic sgraffiato pottery in Grube (n. 8) 115-23.

45. A. Lane, *Early Islamic Pottery* (London 1947) pl. 24; see also H. Philon, *Early Islamic Ceramics* (Athens 1980) 190 fig. 384.

46. E. Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art* (New York 1983) fig. 137.

47. J. Allan, Silver: the Key to Bronze in Early Islamic Iran, *Kunst des Oriens* 11, 1/2 (1976-1977) 13-21.

48. M. Alison Frantz, Byzantine Illuminated Ornament, *ArtBull* 16 (1934) pl. XIV,14.

49. Papanikola-Bakirtzi 1999, 57 no. 48.

50. See above n. 28. See also the foliate palmettes on polychrome tiles with representations of saints, Sh. E. J. Gerstel, Ceramic Icons from Medieval Constantinople, in: Sh. E. J. Gerstel, J. A. Lauffenburger (eds), *A Lost Art Rediscovered The Architectural Ceramics of Byzantium* (Baltimore 2001) 47-48 figs 6-8.

51. K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Illuminated Greek Manuscripts, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* (New Jersey 1990) figs 365-66; A. Marava-Chatzinikolaou, Chr. Toufexi-Paschou, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος* I (Athens 1978) fig. 224; Frantz (n. 48) pls XII,17-22, XVIII,1-3; H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe-XIVe siècle* (Paris 1929) pls 98,3, 125; I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften* (*Oxford Bodleian Library* I, Stuttgart 1977) no. 38 fol. 2^{v} fig. 208; see also R. S. Nelson, Palaeologan illuminated ornament and the arabesque, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988) 10-12.

52. Lazarev (n. 25) pl. 351; A. M. Romanini et al., *L'arte medievale in Italia* (repr. Milan 2002) 352. A similar arrangement with heart shapes occurs on a Romanesque bowl from the Dune hoard in which Byzantine influences have been noted, A. Anderson, *Medieval Drinking Bowls of Silver Found in Sweden* (Stockholm 1983) 23 pl. 17 a-g.

53. B. Marschak, *Silberschätze des Orients* (Leipzig 1986) figs 65, 77-78, 79, 81, 82-85, 93, 110-11, 115. See also the ornament on the wall paintings of Panjikent, G. Azarpay, *Sogdian Painting The Pictorial Epic in Oriental Art*, with contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, M. J. Dresden (Berkeley-Los Angeles-London 1981) fig. 22. On the links between Central Asia/early Islam and Byzantium, Marschak (*ibid.*) 318-20; P. B. Golden, *Khazar Studies* (Budapest 1980) 107-11.

54. Wilkinson (n. 8); *Terres secrètes de Samarcande. Ceramiques du VIIIe au XIIIe siècle* (exhibition catalogue, Institut du Monde Arabe, Paris - Musée de Normandie, Caen - Musée des Augustins, Toulouse-Paris 1992); J. Raby, Looking for Silver in Clay: A New Perspective on Sāmānid Ceramics, in: M. Vickers (ed.), *Pot and Pans, A Colloquium on Precious Metals and Ceramics* (*Oxford Studies in Islamic Art* III, Oxford 1986) 179-203.

55. R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture 650-1250* (New Haven-London 2001) fig. 189; G. Fehervari, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum* (London-New York 2000) 56-58 nos 53, 55. See also Wilkinson (n. 8) pl. 5.

56. Raby (n. 54) fig. 27; I. I. Smirnov, *Atlas de l'argenterie orientale* (St Peterbourg 1909) pl. LXIX,121, 130, 325; see also above n. 53.

57. Papanikola-Bakirtzi 1999, nos 153-55, 207; M. Alison Frantz, Middle Byzantine Pottery in Athens, *Hesperia* 7 (1938) 450 fig. 11; Morgan (n. 7) fig. 107 pl. XLIV, c, e, f.

58. Y. Tabaa, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival* (London-New York 2001) 77-80.

59. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* II (Oxford 1940) pls 103-05; K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt* I (Oxford 1952) pls 28a, 83 a-b, 84c, 86c; Raby (n. 54) figs 24, 26. For an indentical star-shaped interlace with indentations in the middle of the sides, see Creswell (*ibid.*) 366 pl. 117d; also the ornamentation on an 11th-century Koran with convex instead of concave breaks in the sides, A. Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World* (New York-Austin 1979) 62-63 no. 12.

60. *The Arts of Islam* (exhibition catalogue, The Art Council of Great Britain, London 1976) 173 no. 185; G. Fehervari, *Islamic Metalwork of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection* (London 1976) nos 66-67 pl. 20 a-b; A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries* (London 1982) 96-99 nos 26a, 27, and comparative material from Teheran and Ghazni, figs 27 a-c; Baer (n. 46) 129-32, esp. fig. 108; M. Dahncke, *Frühislamische Bronzen der Bumiller-Collection* (*Schriften zur Islamischen Kunst- und Kulturgeschichte* 1, Panicale 1988) 30-39; K. von Folsach, *Art of the World of Islam in the David Collection* (Copenhagen 2001) 308 fig. 485.

61. J. Leroy, *Les manuscripts syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques de l'Europe et de l'Orient* II (Paris 1964) pl. 9,2.

62. Ch. Oman, Two Siculo-Norman Silver Cups, *Burlington Magazine* 101 (1959) 350-53; Darkevich 1975, 277 fig. 361.

63. B. Marschak, Zur Toreutik der Kreuzfahrer, in: A. Effenberger (ed.), *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter* (Berlin 1982) 171; Marschak (n. 53) 112-20. According to Marschak a Western cup found in Kiev, decorated with a geometric interlace, displays a similar fusion of Western and Eastern influences, but the interlace is totally different from that on the dishes of the treasure.

64. M. Vickers, O. Impey, J. Allan, *From Silver to Ceramic* (Oxford 1986) pl. 65 below.

65. *Glory of Byzantium* 1997, no. 176.

66. J. Allan, The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World, in: Vickers (n. 54) 57-70; for a comprehensive overview of Islamic metalwork, see R. Ward, *Islamic Metalwork* (London 1993).

67. E. Dauterman-Maguire, H. Maguire, Byzantine Pottery in the History of Art, in: D. Papanikola-Bakirtzis, E. Dauterman-Maguire, H. Maguire, *Ceramic Art from Byzantine Serres* (Urbana-Chicago 1992) 14-16. On the relationship of sgraffiato ware with metalwork, see A. Lane, The Early Sgraffito Ware of the Near East, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 15 (1937-1938) 41.

68. See above n. 60. Also Melikian-Chirvani (n. 60) 61 figs 21-23, 86-87 no 20; 105-106 no. 36; A. S. Melikian-Chirvani, *Le bronze iranien* (Paris 1973) 21. Although we know little about Fatimid metalwork, we may speculate that objects such as the dish at fig. 7 also provided a model for potters.

69. Papanikola-Bakirtzi 1999, nos 29, 30, 31, 143, 144, 198.

70. Ch. H. Morgan (n. 7) 117-23, 127-35, 147-50; the dating of sgraffiato pottery from Corinth has been refined by G. D. R. Sanders, see Papanikola-Bakirtzi 1999, 159-64.

71. Morgan (n. 7) 168-71 attributed the finds to Persia, but fig. 147 is most probably Syrian, Tell Minis group B ware, see V. Porter, O. Watson, 'Tell Minis' Wares, in: J. Allan, C. Roberts (eds), *Three Studies in Medieval Ceramics* (Oxford 1987) 175-248; also Morgan fig. 149 is probably Raqqa underglaze pottery, fig. 150 is Egyptian lustre, and fig. 148 is probably North African pottery. On the opposite phenomenon of the circulation of Byzantine fine sgraffiato ware in the Eastern Mediterranean, see V. François, Sur la circulation des céramiques Byzantines en Méditerranée orientale et occidentale, in: G. Démians d'Archimbaud (ed.), *La céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VIe Congrès de l'AIECM* 2, *Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995* (Aix-en-Provence 1997) 231-36.

72. The Izgirli dishes have the following dimensions: the two with the ornamental raised rim and the tall foot: diam. 29.5/30 cm, h. 5.5 cm, weight 750 gr; the third, without foot: diam. 31cm, h. 4 cm, weight 1250 gr (information as to

weight comes from the article by M. Degrand, Le trésor d'Izgirli, note de M. Degrand, consul de France à Philippopolis, in: *Comptes rendus des séances de l'année 1903* 1 (Paris 1903) 390-96. We are very grateful to Mme. Mathilde Avisseau of the Cabinet des Médailles, who greatly assisted our work on the Izgirli dishes.

73. Other examples of nearly identical Middle Byzantine silver vessels have been discovered on their own, e.g. the two precious bowls from Vilgort and Chernigov, now both in the Hermitage, see Darkevich 1975, figs 1-3, 44-46.

74. Lazarev (n. 25) figs 255-58; Drandakis (n. 16) fig. 426; Papanikola-Bakirtzi 1999, no. 208.

75. C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West 800-1200* (New Haven-London 1993) figs 205, 273, 329, 346, 370; L.-A. Hunt, The Syriac Buchanan Bible in Cambridge: Book illumination in Syria, Cilicia and Jerusalem of the Later Twelfth Century, in: *ead., Byzantium, Eastern Christendom and Islam, Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean* II (London 2000) 23-77 figs 37-41; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Oxford 1957) pls 13a, 14 a-b, 15 a-b, 16, 23 a-b, 47 a-b.

76. E.g. M. H. Longhurst, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Carvings in Ivory, Part I, Up to the Thirteenth Century* (London 1927) pls LXVIII-LXIX; E. Kitzinger, *Early Medieval Art* (London 1987[3]) fig. 39.

77. L.-A. Hunt, Artistic and Cultural Interrelations between the Christian Communities at the Holy Sepulchre in the 12th Century, in: Hunt, *Byzantium, Eastern Christendom* (n. 75) 281-85 figs 10-12.

78. Apart from the lintel of the Holy Sepulchre, cf. the miniatures of the Bury Bible, illuminated by Master Hugo (c. 1135) and the later St Hugh's Bible (1160-1185), Dodwell (n. 75) 341-47, 363-65.

79. J. Allan, *Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period* (New York 1982) 42-43, 82-85; Ward (n. 66) figs 41-42.

80. See above n. 60. For more eastern Iranian examples with animal friezes, see J. Allan, *Islamic Metalwork The Nuhad Es-Said Collection* (London 1982) 32-35 no. 1; Melikian-Chirvani (n. 60) 94-96 no. 26, and Baer (n. 46) 175-80 where it is stated that friezes with running animals against a scroll background become common from the 12th century onwards.

81. Dahncke (n. 60).

82. E.g. Buchthal (n. 75) pls 42 a-b, 47a.

83. E.g. *Iskusstvo Vizantii* 1977, nos 602, 604; *Glory of Byzantium* 1997, nos 153-56; Durand et al. (n. 14) nos 155-57; *Everyday Life in Byzantium* (n. 25) nos 221, 627-28, 655.

84. Mango (n. 15) 234.

85. E.g. fol. 145[r] of the 11th century manuscript no. 146, of the Historical Museum of Moscow, G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton 1969) pl. IV,13.

86. Grabar (n. 15) III pl. 54; Galavaris (n. 85) pls IX,50-51, LXXXVIII,403-04, 406, XCII,418, 420.

87. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Leningrad-Moscow 1966) figs 205-07; Darkevich 1975, 262-65; *Iskusstvo Vizantii* 1977, no. 551.

88. R. Ettinghausen, The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decoration, *Ars Orientalis* 2 (1957) 351-56, see especially the design of the centre of the Vaso Vescovali in fig. T with the arrangement of the fishes in confronting pairs as on the Izgirli dish.

89. On the interpretation of the Kurbinovo Ascension, see L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle* (Bruxelles 1975) 171-73; for a good colour reproduction, see Cutler, Spieser (n. 35) pl. 216.

90. On the Muzhi plate, see above n. 11; on the bowl depicting the feats of Manuel, see Mango (n. 15) 228.

91. Degrand (n. 72).

92. G. Migeon, Orfèvrerie d'argent de style orientale trouvée en Bulgarie, *Syria* 3 (1922) 141-44.

93. Grabar (n. 15) I 333, with reference to Russian and Bulgarian publications.

94. Melikian-Chirvani, *Le bronze iranien* (n. 68) 12-13.

95. *The Arts of Islam* (n. 60) 162 no. 160.

96. Raby (n. 54); Dahncke (n. 60).

97. Darkevich 1975, 210-13, 221-29 and *passim.*

98. Bank 1978, 56-58.

99. Marschak (n. 63) 166-84; also Marschak (n. 53) 112-20. Marschak's view is followed by B. Kühnel, *Crusader Art of the 12th Century* (Berlin 1994) 117-20.

100. In the catalogue it is mentioned twice, once generally in the context of the attribution of the hoard to the Byzantine periphery, and on another occasion as Islamic comparative material in a reference to the relationship between Islamic and Byzantine art, Durand et al. (n. 14) 339 no. 253 (J. Durand); 392 no. 298 (Chr. Vogt).

101. Degrand (n. 72).

102. On the numerous coins, mainly of the Komnenian era, discovered at Philippopolis and Pazarcik, see the tables published by C. Asdracha, *La région des Rhodopes aux XIIIe et XIVe siècles. Etude de géographie historique* (Athens 1976) table 2.

103. *ODB* 2 (1991) 1368-69 *s.v.* Michael Italikos (A. Kazhdan); H. Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία, Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών,* Β' (Athens 1992) 266, 268.

104. We are most grateful to A. Tselikas for his assistance on epigraphical issues.

105. E.g. on the reliquaries of the Shroud, the holy girdle and the *lention* in St Mark's sanctuary, Venice and the silver-gilt casket with the Four Martyrs from Trebizond, now in St Mark's Treasury, A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie* (Rome 1996) nos 82, 83, 85, 91; see also the inscriptions on the gilded reliquary cover with the Myrrh-bearers in the Louvre, Durand et al. (n. 14) no. 248 (J. Durand).

106. Cf. the close resemblances in the inscription in the dome of the Cappella Palatina (1143), O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (London 1949) pl. 13.

107. E.g. Weitzmann, Galavaris (n. 51) nos 56, 57; I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the year 1453* (Leiden 1981) figs 244, 256, 273, 316; H. Hunger, Epigraphische Auszeichnung smajuskel, *JÖB* 26 (1977) 193-210.

108. N. Oikonomides, *Les listes de préseance Byzantines du IXe et Xe siècle* (Paris 1972) 299; *ODB* 3 (n. 103) 1727 *s.v.* Proedros (A. Kazhdan, A. Cutler).

109. *ODB* 3 (n. 103) 1727-28 *s.v.* Proedros as an Ecclesiastical Title (A. Papadakis).

110. We are also deeply indebted to Dr. Alexandra Wassiliou for her invaluable assistance.

111. I. Thurn (ed.), *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum* (Berlin-N. York 1973) 437-38, 438-59.

112. J. W. Birkenmeier, *The Development of the Komnenian Army 1081-1180* (Leiden-Boston-Köln 2002) 161-63; Kazhdan, Wharton Epstein (n. 15) 257, Appendix ex. 40. It should be noted that Byzantine sources do not make a clear distinction between Alans, Iberians, Masagetai and Abchasians, see Kazhdan, Wharton Epstein (n. 15) 169.

113. J. Thomas, A. Constantinides-Hero (eds), *Byzantine Monastic Foundation Documents, A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (Washington 2000) 507-63.

114. Thomas, Constaninides-Hero (n. 113) 508; Moreover, the icon of the Virgin Glykophilousa (late 11th - early 12th century) was in 1311 given a metal revetment with Georgian inscriptions, an indication of the continuing links between the monastery and the Georgians, M. Panayotidi, Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο Μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* II (Athens 1992) 459-68.

115. "*Οὐκοῦν οἱ μὲν τὸν ἐκεῖθι λόφον ὑποκαταβαίνοντες, ὅς περὶ τὸ φρούριον ἐξῆρται τὸν Προυσηνόν, οἱ δ' ἡμέτεροι ἀνιόντες προσέμιξαν ἀλλήλοις ἀδόκητοι. ἐπεὶ δὲ καὶ συμπλακέντες ἐμάχοντο, οἱ μὲν Ἀλανοὶ ἐξηγούμενον αὐτῶν ἔχοντες τὸν τοῦ Ἀλεξίου Βρανᾶ υἱὸν τὸν Θεόδωρον μικροῦ ἔπεσον πάντες ὡς μόνοι καὶ πρῶτοι διαμαχεσάμενοι τοῖς Ἀλαμανοῖς*", I. van Dieten (ed.), *Nicetae Choniatae Historia* (Berlin-New York 1975) 409, 22-27.

116. *Book of Gifts and Rarities (Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuhaf)*, transl. Gh. al-Hijjāwī al-Qaddūmī (Harvard 1996); A. Cutler, Les échanges de dons entre Byzance et l'Islam (IXe-XIe siècles), *Journal des Savants* (1996) 51-66. For a general overview of Byzantine-Islamic relations with previous bibliography, see P. Soucek, Byzantium and the Islamic East, in: *Glory of Byzantium* 1997, 402-11; A. Ballian, Byzantium and Islam: Relationships and Convergences, in: *Byzantium: An Oecumenical Empire* (n. 17) 230-38.

117. O. Grabar, The Shared Culture of Objects, in; H. Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (Washington 1997) 115-29. A similar approach by A. Cutler, The Parallel Universe of Arab and Byzantine Art (with Special Reference to the Fatimid Art), in: M. Barrucand (ed.), *L'Egypte Fatimide son art et son histoire* (Paris 1999) 635-48.

118. Cutler (n. 116) 57.

119. P. Magdalino, *The Empire of Manuel Komnenos, 1143-1180* (Cambridge 1993) 140-71; A. Kazhdan, Latins and Franks in Byzantium: Perception and Reality from the Eleventh to the Twelfth Century, in: A. Laiou, R. Parviz Mottahedeh (eds), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World* (Washington D. C. 2001) 83-100.

120. G. Dagron, The Urban Economy, Seventh-Twelfth Centuries, in: A. E. Laiou (Editor-in-Chief), *Economic History of Byzantium* II (Washington D. C. 2002) 401-03; A. E. Laiou, Exchange and Trade, Seventh-Twelfth Centuries, in: Laiou (*ibid.*) III 736-38.

121. Ch. M. Brand, The Turkish Element in Byzantium, Eleventh-Twelfth Centuries, *DOP* 43 (1989) 1-25.

122. See above n. 119; also A. Laiou, Byzantine Trade with Christians and Muslims and the Crusades, in: Laiou, Parviz-Mottahedeh (n. 119) 157-61; Ch. Maltezou, Il quartiere veneziano di Constantinopoli (scali maritime), *Θησαυρίσματα* 15 (1978) 30-62; P. Magdalino, *Constantinople médiévale, Études sur l'évolution des structures urbaines* (*Travaux et Mémoires*, monographies 9, Paris 1996) 78-90.

123. Odo of Deuil, *De profectione Ludovici VII in* orientem, ed. V. G. Berry (New York 1948) 66, 75; Laiou (n. 122) 166, 174.

124. To the best of our knowledge, Crusader silverware displays the mix of Byzantine, Islamic and Western features which is a general characteristic of the period, J. Folda, Crusader Art, in: *Glory of Byzantium* 1997, 389-91, 398 no. 264; E. Delpont (ed.), *L'Orient de Saladin, l'art des Ayyoubides* (exhibition catalogue, Institut du Monde Arabe, Paris 2002) 106-07.

125. Magdalino (n. 119) 27-108, where he examines the politics of Manuel's predecessors, Alexios I (1081-1118) and John II (1118-1143), towards the Crusaders and Islam, and *passim*.

126. Mango (n. 15) 228-29; for the text of Vat. Gr. 1409 which describes the tournament, see Sp. Lampros, Έκφρασις των ξυλοκανταρίων του κραταιού και αγίου ημών αυθέντου και βασιλέως, *Νέος Ελληνομνήμων* 5 (1908) 3-18; L. Jones, H. Maguire, A description of the joust of Manuel I Komnenos, *BMGS* 26 (2002) 104-48; Kazhdan, Wharton-Epstein

(n. 15) 180-85; L.-A. Hunt, Comnenian Aristocratic Palace Decoration: Descriptions and Islamic Connections in: *ead.*, *Byzantium, Earstern Christendom* (n. 75) I 29-59.

127. See above n. 126.

128. Mango (n. 15) 224-25; Magdalino (n. 119) 218-19.

129. I. Hilberg (ed.), *De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI* (Vienna 1876) 11.13-14.1; R. Beaton, *The Medieval Greek Romance* (Cambridge 1989) 77-86; on the dating of the text, P. Magdalino, Eros the King of "Amours": Some Observations on "Hysmine and Hysminias", *DOP* 46 (1992) 197-204; on the relationship between the text and personifications of the Sea, cf. I. Nilsson, PHANTASIA: A Wise and subtle Artist. Visualizing a Twelfth Century Ekphrasis, in: E. Piltz, P. Åström (eds), *KAIROS. Studies in Art History and Literature in Honour of Professor Gunilla Åkerström-Hougen* (Jonsered 1998) 50-65, esp. 58-59, fig. 10-11.

130. N. Oikonomidès, L'Épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe et XIe siècles, *TM* 7 (1979) 375-97; Beaton (n. 129) 27-48; R. Beaton, D. Risks (eds), *Digenes Akrites, New Approaches to Byzantine heroic poetry* (London 1993) *passim.*

131. Grabar (n. 14) 93-97; Kazhdan, Wharton Epstein (n. 15) 117-19; Magdalino (n. 119) 1-2, 420-21, 449.

132. Darkevich 1975, 321-25; Kazhdan, Wharton-Epstein (n. 15) 118.

133. Nothing of such a kind has ever been noted even in the numerous treasure-hoards of late antiquity, where, on the contrary, silver vessels display a remarkable variety in shape, iconography and technique, cf. Fr. Baratte et al., *Trésors d'orfèvrerie Gallo-romaine* (Paris 1989) *passim*; H. A. Cahn, A. Kaufmann-Heinimann (eds), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* II (Basel 1984) pl. 12.

ΑΝΝΑ ΜΠΑΛΛΙΑΝ – ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ

Ένας μεσοβυζαντινός θησαυρός αργυρών δίσκων

Από τον Οκτώβριο του 2003 παρουσιάζεται σε έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη ένας μοναδικός θησαυρός από εννέα ασημένιους επίχρυσους δίσκους της μεσοβυζαντινής περιόδου, οι οποίοι προσφέρθηκαν για πώληση στην Ελλάδα. Οι τρεις μεγαλύτερες βυζαντινές συλλογές της χώρας, το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας, το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης και το Μουσείο Μπενάκη έχουν ξεκινήσει από κοινού έναν αγώνα εξεύρεσης των οικονομικών πόρων που απαιτούνται για την απόκτηση του θησαυρού, προκειμένου να παραμείνει στην Ελλάδα ως σύνολο. Έως τη στιγμή που ολοκληρώθηκε το παρόν άρθρο, η προσπάθεια των τριών μουσείων βρισκόταν ακόμη σε εξέλιξη.

Οι εννέα δίσκοι βρίσκονται στην κατοχή του σημερινού συλλέκτη ως κληρονομιά από τον πατέρα του, ο οποίος τα απέκτησε –αντί £15,000– το 1937 από τον Βρετανό A. Barry, γνωστό σταφιδέμπορο εγκατεστημένο στη Σμύρνη. Σύμφωνα με ανεπιβεβαίωτη πληροφορία του αρχικού ιδιοκτήτη οι δίσκοι βρέθηκαν τυχαία έξω από το Τατάρ Παζαρτζίκ της σημερινής Βουλγαρίας.

Ανάλυση κράματος - Σχήματα

Οι αναλύσεις του κράματος, που πραγματοποιήθηκαν από το Ινστιτούτο Πυρηνικής Φυσικής του «Δημόκριτου» σε πέντε από τους δίσκους, προσδιορίζουν την κοινή σύσταση του κράματος, με ελάχιστες αποκλίσεις. Η ίδια σύσταση παρατηρείται σε αργυρά σκεύη της ρωμαϊκής και της παλαιοχριστιανικής εποχής, καθώς και στα αντίστοιχα σασανιδικά και ισλαμικά σκεύη. Ως προς το σχήμα, δύο δίσκοι (αρ. 1-2) είναι υψίποδοι, ενώ οι υπόλοιποι επτά έχουν επίπεδο πυθμένα και κατακόρυφο χείλος. Δύο φέρουν στο κεντρικό μετάλλιο παραστάσεις με σκηνές κυνηγιού (αρ. 1, 3) και ένας την προσωποποίηση της θάλασσας που ιππεύει θαλάσσιο τέρας (αρ. 4). Οι υπόλοιποι κοσμούνται με ανεικονικό, φυτικό και γεωμετρικό διάκοσμο (αρ. 5-9). Τα παραδείγματα με επίπεδο πυθμένα και ψηλό χείλος βρίσκουν ακριβή παράλληλα στην υστερορωμαϊκή αργυροχοΐα, σε μεσοβυζαντινά αλλά και ισλαμικά κεραμικά σκεύη. Οι δύο δίσκοι με το δαντελωτό χείλος και το ψηλό πόδι έχουν σχήμα που θυμίζει φρουτιέρα, το οποίο συναντάται σε βυζαντινά κεραμικά παραδείγματα, αλλά και στον σχεδόν πανομοιότυπο αργυρεπίχρυσο υψίποδο δίσκο που βρέθηκε στο Μουζχί της Σιβηρίας.

Εικονογραφική ανάλυση

Κυνηγοί και θηράματα: η παράσταση των κυνηγών που κοσμεί το κεντρικό μετάλλιο στους δίσκους αρ.

1 και 3 συνδέεται με τις απεικονίσεις έφιππων κυνηγών που απαντούν σε σωζόμενα έργα της μεσοβυζαντινής αργυροχοΐας, όπως στις μεταξύ τους όμοιες κούπες από το Βιλγκόρτ και το Τσερνιγκόβ και στην κούπα της πρώην Συλλογής Βασιλιέβσκι, που χρονολογούνται στον 12ο αιώνα και φυλάσσονται στο Ερμιτάζ. Τα σκεύη αυτά μοιράζονται με τους δίσκους του θησαυρού όχι μόνο την ίδια εικονογραφία των κυνηγών αλλά και κοινή απόδοση του φυσικού περιβάλλοντος, με τη μορφή σχηματοποιημένων φυτών, τα κλαδιά των οποίων απολήγουν σε τρίφυλλα. Ωστόσο, οι πιο εντυπωσιακές ομοιότητες εντοπίζονται στην εγχάρακτη παράσταση του έφιππου άγιου Γεώργιου που κοσμεί ένα άλλο έργο μεσοβυζαντινής αργυροχοΐας, την κούπα από το Μπεριόζοβο (12ος αι.).

Στον υψίποδο δίσκο αρ. 1 η παράσταση του κεντρικού μεταλλίου συμπληρώνεται από ταινία με ζώα που τρέχουν, η οποία ερμηνεύεται ως συνεπτυγμένη σκηνή κυνηγιού. Παρόμοιες παραστάσεις ζώων εντοπίζονται στα έργα της βυζαντινής αργυροχοΐας που προαναφέρθηκαν, στο κάλυμμα κούπας από το Νένετς, καθώς και στο μπρούντζινο μανουάλι που φυλάσσεται στη Μονή Σινά.

Η προσωποποίηση της θάλασσας: η προσωποποίηση της θάλασσας στον δίσκο αρ. 4 ως γυναικείας ημίγυμνης μορφής είναι οικεία από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Στην αμιγώς χριστιανική εικονογραφία, προσωποποιήσεις της θάλασσας εντοπίζονται σε σκηνές της Βάπτισης, της διάβασης της Ερυθράς Θάλασσας και κατ' εξοχήν της Δευτέρας Παρουσίας. Μάλιστα σε εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στο Σινά, η θάλασσα εικονίζεται ως ημίγυμνη γυναίκα, που ιππεύει θαλάσσιο δράκο, κρατώντας κουπί στο δεξί χέρι και καράβι στο αριστερό, όπως και στον δίσκο του θησαυρού. Στη μεσοβυζαντινή μεταλλοτεχνία, ένα θαυμάσιο παράλληλο προσφέρει ο δίσκος που βρέθηκε στο Μουζχί.

Ανεικονικός διάκοσμος και οι σχέσεις του με την ισλαμική τέχνη: ο υψίποδος δίσκος αρ. 2 του θησαυρού έχει κεντρικό μετάλλιο που κοσμείται με ωοειδές δικτυωτό πλέγμα το οποίο περικλείεται πάνω και κάτω από καρδιόσχημα. Τα καρδιόσχημα είναι ένα εξαιρετικά κοινό μοτίβο, τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη ισλαμική τέχνη. Δικτυωτό φυτικό πλέγμα όμοιο με αυτό του δίσκου συναντάται σε επίτιτλα βυζαντινών χειρογράφων, καθώς και στη εντοίχια διακόσμηση ναών του 12ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στη Μονή Πετριτζού της Βουλγαρίας και στον καθεδρικό ναό της Τσεφαλού στη Σικελία.

Ο δίσκος αρ. 5 του θησαυρού κοσμείται με ελισσόμενους βλαστούς που φέρουν ανθέμια, τα πλησιέστερα παράλληλα των οποίων απαντούν στη βυζαντινή και την ισλαμική κεραμική. Τα ισλαμικά παραδείγματα φέρουν διακόσμηση επιχρίσματος και αποδίδονται στο ανατολικό Ιράν, στα εργαστήρια της Νισαπούρ ή της Σαμαρκάνδης του 10ου αιώνα. Τα βυζαντινά παράλληλα προέρχονται από την εγχάρακτη κεραμική του 12ου αιώνα, ιδιαίτερα από την Κόρινθο και το ναυάγιο της Αλοννήσου, όπου συχνά τα φυλλώματα αναδεικνύονται στο φολιδωτό βάθος που μιμείται το στικτό βάθος της αργυροχοΐας.

Οι τέσσερις όμοιοι δίσκοι του θησαυρού (αρ. 6-9) με το γεωμετρικό αστερόσχημο πλέγμα στο κέντρο και τις ακτινωτές γιρλάντες σχετίζονται με μια σειρά δίσκων από κράμα χαλκού από το ανατολικό Ιράν (12ος και αρχές 13ου αιώνα), ανάμεσα στα τυπικά διακοσμητικά θέματα των οποίων είναι τα εξακόρυφα πλέγματα ή άστρα. Οι δωδεκάκτινες γιρλάντες στους τέσσερις δίσκους του θησαυρού βρίσκουν πλησιέστερο παράλληλο σε μια ισλαμική ορειχάλκινη κούπα 13ου αιώνα από τη βόρεια Συρία ή Μεσοποταμία με διάκοσμο από ένθετο ασήμι. Αντίθετα, από το βυζαντινό διακοσμητικό ρεπερτόριο προέρχονται οι βλαστοί σε σχήμα S που παρόμοιούς τους συναντάμε σε ένα κωνσταντινουπολίτικο κιβώτιο θυμιάματος του 12ου αιώνα, που φυλάσσεται στο Θησαυρό του Άγιου Μάρκου στη Βενετία.

Η ενσωμάτωση ισλαμικών διακοσμητικών μοτίβων που προέρχονται από τη μεταλλοτεχνία παρατηρείται και σε μια κατηγορία βυζαντινών εγχάρακτων κεραμικών του 12ου αιώνα, αποδεικνύοντας ότι έργα ισλαμικής μεταλλοτεχνίας κυκλοφορούσαν στο ελλαδικό βυζαντινό χώρο, και όχι μόνο στις παραμεθόριες ή σταυροφορικές περιοχές. Στην Κόρινθο άλλωστε βρέθηκαν και πολυάριθμα θραύσματα ισλαμικών κεραμικών που δείχνουν εμπορικές ανταλλαγές με την Αίγυπτο και τη Συρία.

Ο θησαυρός του Ιζγκιρλί

Ο θησαυρός των εννέα δίσκων που παρουσιάζεται εδώ έχει άμεση σχέση με τρεις ασημένιους δίσκους που φυλάσσονται στο Cabinet des Médailles στο Παρίσι, και είναι γνωστοί στη διεθνή βιβλιογραφία ως ο Θησαυρός του Ιζγκιρλί ή του Τατάρ Παζαρτζίκ από τον τόπο εύρεσής τους, το 1903. Οι τρεις δίσκοι του Ιζγκιρλί είναι, με μικρές διαφοροποιήσεις, πανομοιότυποι με τους εννέα που μας απασχολούν, και αναμφίβολα οι δύο θησαυροί προέρχονται από ένα κοινό πλαίσιο παραγωγής.

Οι διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στη σύγκριση των ταινιών με τα ζώα που τρέχουν. Στον δίσκο του Ιζγκιρλί τα ζώα απεικονίζονται επάνω σε ελισσόμενο βλαστό και όχι παρατεταγμένα ή συμπλεκόμενα με αυτούς, όπως συχνά απαντούν στη μεσοβυζαντινή ή τη σταυροφορική τέχνη του 12ου αιώνα. Παρόμοια χρήση ελισσόμενων βλαστών ως βάθος των ζώων που τρέχουν συναντάμε συχνά στα ισλαμικά έργα μεταλλοτεχνίας του 11ου-12ου αιώνα. Ωστόσο, μια λεπτομέρεια στην εξωτερική ταινία ξενίζει για ισλαμικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο θα αποτελούσε σημαντική παραφωνία. Πρόκειται για τη γυμνή ανθρώπινη μορφή που απεικονίζεται σαν να κολυμπά ανάμεσα στους βλαστούς. Η παράσταση γυμνών ανθρώπων αποτελεί οικείο θέμα, τόσο στη σταυροφορική τέχνη –όπως στο υπέρθυρο του Πανάγιου Τάφου–, όσο και στην κοσμική εικονογραφία του Βυζαντίου, ενώ δεν είναι άγνωστη στη βυζαντινή θρησκευτική εικονογραφία.

Ο Θησαυρός του Ιζγκιρλί έχει απασχολήσει και διχάσει τους μελετητές, από τους οποίους άλλοι τον αποδίδουν σε βυζαντινό και άλλοι σε ισλαμικό περιβάλλον. Η πρώτη, ωστόσο, παρουσίαση του θησαυρού έγινε λίγο μετά την ανακάλυψή του, το 1903, από τον Γάλλο πρόξενο στη Φιλιππούπολη M. Degrand, ο οποίος στην έκθεσή του αναφέρει ότι οι δίσκοι ήταν αρχικά 10 και ότι βρέθηκαν μαζί με χρυσά νομίσματα των τριών Κομνηνών –Αλεξίου Α′, Ιωάννη Β′ και Μανουήλ Α′–, καθώς και έναν σταυρό και άλλα πολυτελή αντικείμενα, που δεν κατόρθωσε να διασώσει από το λιώσιμο. Η μαρτυρία της περιοχής της Φιλιππούπολης ως τόπου εύρεσης συμπίπτει με την πληροφορία που έχουμε για τον νέο θησαυρό. Τον 12ο αιώνα, η Φιλιππούπολη είναι μια πόλη-κλειδί του Βυζαντίου, από την οποία παρελαύνουν σημαίνοντα πρόσωπα της κεντρικής πολιτικής σκηνής της αυτοκρατορίας, όπως ο Μιχαήλ Ιταλικός και ο Νικήτας Χωνιάτης.

Ο δέκατος τρίτος δίσκος: η ταυτότητα του ιδιοκτήτη

Στην ίδια ιδιωτική συλλογή από την οποία προέρχονται και οι εννέα δίσκοι που εξετάζουμε, ανήκει ένας ακόμη. Προέρχεται από το ίδιο αρχικό σύνολο, αλλά δεν διατίθεται προς πώληση. Είναι ακόσμητος αλλά φέρει κυκλική ταινία με την εγχάρακτη, μεγαλογράμματη ελληνική επιγραφή: +Κ(ΥΡΙ)Ε ΒΟΗΘΕΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΩ ΠΡΟΕΔΡΩ ΤΩ ΑΛΑΝΩ.

Το πρόσωπο που αναφέρεται στην επιγραφή είναι κατά πάσα πιθανότητα ο ιδιοκτήτης του συνόλου των δίσκων. Τα παλαιογραφικά δεδομένα απαντούν σε επιγραφές από το β' μισό του 11ου και τον 12ου αιώνα. Από τα μέσα του 11ου αιώνα το αξίωμα του προέδρου απονέμεται με μεγαλύτερη συχνότητα, συχνά μάλιστα σε μέλη της στρατιωτικής αριστοκρατίας, ενώ βεβαιωμένες αναφορές στον τίτλο δεν απαντούν μετά τα μέσα του 12ου αιώνα.

Η παρουσία των Αλανών (Γεωργιανών) στο έδαφος του Βυζαντίου είναι τεκμηριωμένη σε όλο τον 12ο αιώνα –κυρίως ως μισθοφορικά στρατεύματα. Στην περιοχή της Φιλιππούπολης, εκτός από τη βεβαιωμένη παρουσία Γεωργιανών στη Μονή Πετριτζού, διαθέτουμε και μία σημαντική μαρτυρία του Χωνιάτη. Αναφερόμενος στην πολιορκία της Φιλιππούπολης το 1189 από τον Μπαρμπαρόσα κατά τη διάρκεια της Γ′ Σταυροφορίας, αφηγείται ότι σε μάχη που έγινε στο κάστρο του Προυσηνού, έξω από την πόλη, οι Αλανοί πολέμησαν ηρωικά υπό τη διοίκηση του Θεόδωρου Βρανά.

Ο θησαυρός στο ιστορικό περιβάλλον του

Από τις συγκρίσεις που έγιναν, διαγράφονται καθαρά οι πολλαπλές συνάφειες των δίσκων με βυζαντινά και ισλαμικά έργα, αλλά και οι παραλληλίες τους με ορισμένες δημιουργίες της σταυροφορικής Ανατολής. Η πρόσληψη και οικειοποίηση ισλαμικών θεμάτων από τη βυζαντινή τέχνη είναι ένα φαινόμενο γνωστό, που όμως τον 12ο αιώνα προσλαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα και αποτελεί μέρος της ευρύτερης ανάπτυξης των ανταλλαγών ανάμεσα στο Βυζάντιο και τους μουσουλμάνους, τις ιταλικές ναυτικές πόλεις και τους Σταυροφόρους. Τα ισλαμικά θέματα γίνονται μέρος ενός ευρύτερου λεξιλογίου της βυζαντινής τέχνης, που χρησιμοποιείται εναλλακτικά και παράλληλα με θέματα καθαρά χριστιανικά ή βυζαντινά. Άλλωστε την περίοδο αυτή, οι σχέσεις του βυζαντινού και του ισλαμικού κόσμου δεν καθορίζονται μόνο από διπλωματικές αποστολές και μεθοριακά επεισόδια, αλλά και από τη συνεχή επαφή και τη συγκατοίκησή τους στη Μικρά Ασία.

Στο κόσμο της Ανατολικής Μεσογείου αναμφίβολα λειτούργησε ως καταλύτης η ορμητική είσοδος των χριστιανών της Δύσης, των ναυτικών εμπορικών δυνάμεων της Ιταλίας και των Σταυροφόρων μαχητών της πίστης. Στο Βυζάντιο, η όσμωση πολιτιστικών στοιχείων με διαφορετικές καταβολές προερχόταν και ενισχυόταν από την επίσημη αυτοκρατορική πολιτική που ακολούθησαν οι Κομνηνοί –οι πηγές και η ιστοριογραφία φω-

τίζουν καλύτερα τη λαμπερή πορεία του Μανουήλ Α′ (1143-1180). Η διοργάνωση ιπποτικών αγώνων, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, από τον αυτοκράτορα, μαζί με την ανέγερση ισλαμικών κτισμάτων στην Κωνσταντινούπολη και τη φιλοξενία Σελτζούκων και Φράγκων ηγεμόνων, συνιστούν τεκμήρια του νέου πνεύματος. Η επίσημη αυτοκρατορική ιδεολογία και οι κοσμικές ενασχολήσεις της αυτοκρατορικής αυλής αντανακλώνται στα κείμενα της εποχής. Χαρακτηριστική είναι η έκφραση μιας παράστασης κονταρομαχίας δυτικού τύπου με κεντρικό πρόσωπο το Βυζαντινό αυτοκράτορα, καθώς και η πληροφορία για την ανορθόδοξη απεικόνιση των κατορθωμάτων του Σελτζούκου σουλτάνου στους τοίχους της κατοικίας ενός Βυζαντινού αξιωματούχου. Η επιτομή των λογοτεχνικών κειμένων που συμπυκνώνει το ηρωικό, αριστοκρατικό πνεύμα της εποχής είναι αναμφίβολα το έπος του Διγενή Ακρίτα. Οι περιγραφές των συμποσίων και των κυνηγιών, τα ηρωικά κατορθώματα και οι ρομαντικές σκηνές του Διγενή με τη γυναίκα του Ευδοκία, αποτελούν τα λογοτεχνικά παράλληλα της εικονογραφίας στις ασημένιες κούπες που φυλάσσονται σήμερα στο Ερμιτάζ.

Τα αργυρά σκεύη που παρουσιάστηκαν, με τη θεματική ποικιλία και τον πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα της διακόσμησής τους, σε συνδυασμό με τα επιγραφικά στοιχεία και τα δεδομένα της εύρεσης του Θησαυρού του Ιζγκιρλί οδηγούν στην απόδοσή τους στο Βυζάντιο του 12ου αιώνα. Οι ποιοτικές ανισότητες που διαπιστώθηκαν στην εκτέλεσή τους υποδεικνύουν ότι πιθανότατα διαφορετικά χέρια ή εργαστήρια ήταν υπεύθυνα για την κατασκευή τους. Ούτως η άλλως, η σύγχρονη λογική του ομοειδούς σετ, του σερβίτσιου πιάτων με την τρέχουσα έννοια του όρου, δεν έχουμε λόγο να πιστεύουμε ότι χαρακτήριζε την αισθητική και τις ανάγκες της εποχής.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

Ο νέος θησαυρός των βυζαντινών ασημένιων δίσκων: τεχνική ανάλυση

ΠΕΝΤΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΝΝΕΑ ασημένιους δίσκους που ανήκουν στον μοναδικό βυζαντινό θησαυρό του 12ου αιώνα, ο οποίος εκτίθεται στο Μουσείο Μπενάκη και πρόσφατα εκτέθηκε και στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (εικ. 1, 4-6, appendix αρ. 7 στο κείμενο Ballian, Drandaki), επιλέχθηκαν ως τα πιο αντιπροσωπευτικά για τη διερεύνηση της τεχνικής κατασκευής και διακόσμησής τους, καθώς και της σύστασής τους. Στόχος της μελέτης αυτής ήταν αφενός η συσχέτιση των αποτελεσμάτων και η δυνατότητα κατάταξης των δίσκων σε ένα ενιαίο σύνολο με κοινά τεχνικά χαρακτηριστικά, και αφετέρου ο κατά το δυνατόν έλεγχος της αυθεντικότητάς τους, της κοινής προέλευσης του υλικού κατασκευής και της περιοχής παραγωγής.

Δεδομένης της ιδιαιτερότητας των αντικειμένων αυτών[1] και της μη δυνατής χρήσης μεθόδων ίσως πιο διαφωτιστικών αλλά και πιο καταστροφικών,[2] αποφασίστηκε η εφαρμογή αποκλειστικά μη καταστροφικών μεθόδων. Έτσι, τα τελικά συμπεράσματα βασίστηκαν στις μετρήσεις των διαστάσεων των πέντε σκευών, στα δεδομένα από την οπτική και μικροσκοπική παρατήρηση καθώς και στη χημική ανάλυση με φθορισμό ακτίνων Χ που εφαρμόστηκε στην επιφάνειά τους.

Τεχνική κατασκευής

Αρχικά, μελετήθηκε το σχήμα τους, υπολογίστηκαν οι διαστάσεις τους και στη συνέχεια εξετάστηκαν οπτικά κάτω από το στερεοσκόπιο OLYMPUS SZX9, με μεγεθύνσεις από 6 έως 50x όπου διερευνήθηκαν διάφορες λεπτομέρειες οι οποίες χαρακτηρίζουν τον τρόπο και τα στάδια κατασκευής ή διακόσμησής τους.

Στον πίνακα 1 έχουν καταγραφεί οι συνολικές διαστάσεις των πιάτων. Συγκρίνοντας τη διάμετρό τους με το χαμηλό τους ύψος και κυρίως με το μικρό πάχος του μετάλλου κατασκευής –της τάξης των 2 χιλ. (με εξαίρεση το χείλος)– μπορεί να εκτιμηθεί ότι τα αντικείμενα μορφοποιήθηκαν με σφυρηλάτηση και όχι με χύτευση. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που επιβεβαιώνουν μια τέτοια επεξεργασία αντί της χύτευσης, είναι η ανυπαρξία μικρών πόρων στην επιφάνεια των αντικειμένων,[3] η πολύ διακριτική παρουσία καμπυλώσεων και ανωμαλιών που οφείλονται στο πλάσιμο του μετάλλου καθώς και η παρουσία ανεπαίσθητων ρωγμών που οφείλονται στην ψυχρή κατεργασία του μετάλλου, παρ' ότι το αντικείμενο είχε υποβληθεί σε ανόπτηση.[4]

Για κάθε δίσκο θα πρέπει να χρησιμοποιήθηκε αρχικά ένας ρευστοπαγής δίσκος ή όγκος μετάλλου, ο οποίος υποβλήθηκε σε μία σειρά από διαδοχικές ψυχρές κατεργασίες σφυρηλάτησης και επαναληπτικά στάδια ανόπτησης.[5] Τα αντικείμενα έχουν μορφοποιηθεί εσωτερικά και εξωτερικά, και μάλιστα υπήρξε η δυνατότητα αξιολόγησης κατά ένα 95% ότι η εξωτερική μορφοποίηση με στόχο την υπερύψωση των τοιχωμάτων είχε πραγματοποιηθεί στον τόρνο.

Εξετάζοντας μακροσκοπικά τα αντικείμενα, αυτά αποτελούν απλές ανοιχτές φόρμες οι οποίες κάλλιστα μπορούσαν να παραχθούν με μηχανικό τρόπο.[6] Επίσης, οι περισσότεροι από τους δίσκους (αρ. 4, 5, 6, 7) παρουσιάζουν ένα ελαφρύ "πλισσάρισμα" (ελαφριά παραμόρφωση),[7] που συνήθως δημιουργείται κατά τη συμπίεση του μεταλλικού φύλλου στο μηχάνημα[8] ή στη μη σταθερή προσαρμογή του επάνω σε αυτό.[9] Παρόλο που συ-

νήθως τοποθετούσαν ένα δεύτερο εργαλείο (στηρικτικό κομμάτι ξύλου) για να σταθεροποιήσουν το μεταλλικό φύλλο στο αρχικό στάδιο χρήσης του τόρνου, το "πλισσάρισμα" ήταν αναπόφευκτο ιδίως κοντά στο χείλος, φαινόμενο που παρατηρείται και στα υπό μελέτη αντικείμενα. Επιπρόσθετα, η ομοιόμορφη κατανομή του πάχους τους από το κέντρο έως το χείλος κατά μήκος της ακτίνας του, παράλληλα με τις κλιμακωτές κυματώσεις που διακρίνονται στην επιφάνεια –στα πιάτα αρ. 5, 6 και 7 είναι πιο έντονες–, υποδηλώνουν χαρακτηριστικά που οφείλονται σε περιστροφική κίνηση.[10]

Οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν είναι πάντα ενδεικτικές της τεχνικής κατασκευής. Αν όμως συνδυαστούν και με άλλα στοιχεία, μπορούν να αποτελέσουν σημαντικότατα τεκμήρια αξιολόγησης.

Πιο συγκεκριμένα, το αποτύπωμα εφαρμογής του μηχανήματος (εικ. 1) που διακρίνεται στο κέντρο της βάσης των δίσκων,[11] αλλά κυρίως οι πολύ αχνές επάλληλες κυκλικές γραμμώσεις που αναγνωρίζονται στην εσωτερική και εξωτερική επιφάνεια (εικ. 2), προκύπτουν συνήθως από τη μορφοποίηση στον τόρνο. Βέβαια, η παρουσία των ιχνών αυτών σε συνδυασμό με το κεντρικό αποτύπωμα που διακρίνεται και στο εσωτερικό,[12] αποδυνάμωσε για λίγο το ενδεχόμενο κατασκευής στον τόρνο και ενίσχυσε περισσότερο την περίπτωση της χρήσης του για το στίλβωμα, ίσως και στο τελικό φινίρισμα της μεταλλικής επιφάνειας.

Στο ερώτημα ποια μέθοδος (ελεύθερη σφυρηλάτηση ή εφαρμογή του περιστροφικού μέσου) επιλέχθηκε τελικά για την κατασκευή των δίσκων, η μικροσκοπική παρατήρηση απάντησε, αποκαλύπτοντας σε ορισμένα από τα αντικείμενα ένα δεύτερο αποτύπωμα εφαρμογής του μηχανήματος, πολύ κοντά στο πρώτο (λίγο έκκεντρο), στη βάση των δίσκων (εικ. 3).

Η παραπάνω ένδειξη επιβεβαιώνει τη διπλή χρήση του τόρνου. Το κεντρικό αποτύπωμα στη βάση οφείλεται στην περιστροφή για λόγους μορφοποίησης, ενώ το δεύτερο, σε λόγους φινιρίσματος κατά την επανατοποθέτηση του δίσκου στο μηχάνημα. Η συμπίεση-εφαρμογή του δίσκου δεν πραγματοποιήθηκε στο ίδιο σημείο της βάσης για τις ανάγκες του στιλβώματος που ακολούθησε τη μορφοποίηση, εφόσον –όπως διακρίνεται στην εικ. 4–, το ένα από τα δύο ίχνη είναι μικρότερο και το σχήμα του έχει αλλοιωθεί. Η διαφοροποίηση αυτή μεταξύ των δύο αποτυπωμάτων, πιθανολογεί ότι το αλλοιωμένο ίχνος είναι το πρώτο αποτύπωμα, το οποίο κατά τη διαδικασία του στιλβώματος έτεινε να εξαφανιστεί (εικ. 4).

Σύμφωνα με την τελευταία παρατήρηση, οι δίσκοι που δεν εμφανίζουν δεύτερο ίχνος είτε στην εσωτερική είτε στην εξωτερική επιφάνεια, έχουν υποστεί πολύ καλή στίλβωση, διαδικασία κατά την οποία εξομαλύνθηκαν ανεπιθύμητα εξογκώματα ή άλλα επιφανειακά υπολείμματα από τις τεχνικές που εφαρμόστηκαν σε προηγούμενο στάδιο.

Όσον αναφορά το πιάτο με πόδι (αρ. 1, εικ. 1 στο κείμενο Ballian, Drandaki) από την επιλεγμένη ομάδα, και πιο συγκεκριμένα το σώμα του, είναι και αυτό μηχανικά επεξεργασμένο και στιλβωμένο, ενώ το πόδι έχει διαμορφωθεί ανεξάρτητα από ένα φύλλο μετάλλου, το οποίο διπλώθηκε, κολλήθηκε και προσαρμόστηκε με κόλληση στη βάση του αντικειμένου. Ίχνη που να προσδιορίζουν τη ραφή της ένωσης κατά τη κατασκευή του κυλίνδρου δεν παρατηρήθηκαν. Αντίθετα, επισημάνθηκαν υπολείμματα (εικ. 5) της σκληρής κόλλησης στην επιφάνεια επαφής μεταξύ του σώματος και της βάσης.[13]

Ιδιαιτερότητα κατασκευαστική του πιάτου αυτού αποτελεί το χείλος. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η κατασκευή της στεφάνης πραγματοποιήθηκε ξεχωριστά από το υπόλοιπο σώμα του πιάτου και στη συνέχεια προσαρμόστηκε σε αυτό με κόλληση, όπως διαπιστώθηκε για το πόδι, με τη διαφορά ότι ως αρχική μέθοδος μορφοποίησης του χείλους θα έπρεπε λογικά να έχει επιλεγεί η χύτευση.[14]

Όμως η ανομοιομορφία των επαναλαμβανόμενων διακοσμητικών λεπτομερειών του μοτίβου,[15] ο μη εντοπισμός ιχνών κόλλησης μεταξύ στεφάνης και σώματος, το ιδιόμορφο τραπεζοειδές σχήμα και το αυξημένο αναλογικά με το σώμα πάχος του χείλους, δεν πιστοποίησαν ένα τέτοιο τρόπο κατασκευής. Επίσης, δεν πιστοποιήθηκε η ύπαρξη διπλωμένων άκρων τα οποία στη συνέχεια συγκολλήθηκαν με θέρμανση και πίεση.[16] Εδώ το χείλος αποτελεί οργανικό μέρος του σώματος του δίσκου που διαμορφώθηκε κατά την επεξεργασία του[17] επάνω στον τόρνο.[18] Επιτεύχθηκε πάχυνση των άκρων του –ακολουθώντας τα διαδοχικά στάδια της υπερύψωσης– και η ανώτερη επιφάνεια της στεφάνης επιπεδοποιήθηκε, πριν ο μεταλλοτεχνίτης προχωρήσει στο επόμενο στάδιο της διακόσμησής της.

Στους υπόλοιπους δίσκους δεν πραγματοποιήθηκε σταδιακή πάχυνση του χείλους, όπως φαίνεται από τις μετρήσεις που αναγράφονται στον πίνακα 1, όμως εφαρμόστηκε η τελική διαδικασία μορφοποίησης-επιπεδοποίησής του σε όλη τους την έκταση. Για τον λόγο

Εικ. 1. Αποτύπωμα εφαρμογής του μηχανήματος στο κέντρο της βάσης των δίσκων (στο εσωτερικό 40x).

Εικ. 2. Οι πολύ αχνές παράλληλες κυκλικές γραμμώσεις από τη χρήση του τόρνου (εξωτερική επιφάνεια 25x).

Εικ. 3. Εξωτερική επιφάνεια: τα δύο κεντρικά αποτυπώματα εφαρμογής του μηχανήματος, το ένα πολύ κοντά στο άλλο (το ένα λίγο έκκεντρο, 40x).

Εικ. 4. Εξωτερική επιφάνεια: Το πρώτο αποτύπωμα εφαρμογής το οποίο κατά την διαδικασία στιλβώματος είχε την τάση να εξαφανιστεί, 40x.

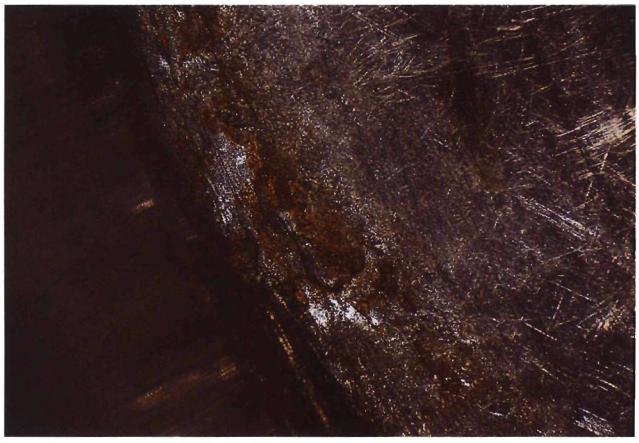
αυτό, το πάχος στο χείλος δείχνει ελαφρώς αυξημένο περίπου κατά 1 χιλ.

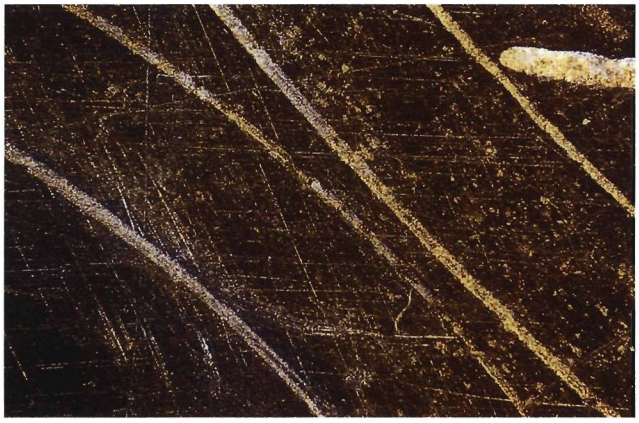
Διακόσμηση

Για την ποίκιλση της επιφάνειας των δίσκων χρησιμοποιήθηκαν δύο ομάδες τεχνικών διακόσμησης. Οι τεχνικές αυτές εφαρμόστηκαν σε ορισμένους δίσκους μόνο στην εσωτερική τους επιφάνεια, ενώ σε κάποιους άλλους –όπως στους δίσκους αρ. 6 και αρ. 7– και στην εξωτερική, αναδεικνύοντας είτε την εικονογραφία είτε τα μοτίβα που είχαν επιλεχθεί.

Αυτής της διαδικασίας προηγήθηκε βέβαια η οριοθέτηση του σχεδίου και η σημείωση του ίδιου του σχεδίου επάνω στην επιφάνεια του μετάλλου,[19] διαδικασίες που χρησιμοποιήθηκαν ως στοιχεία αναφοράς, και ακολούθησε η πολύ διακριτική χάραξή τους με το εργαλείο μαρκαρίσματος[20] (εικ. 6).

Η πρώτη ομάδα τεχνικών διακόσμησης περιλαμβάνει την εφαρμογή μηχανικών μέσων επεξεργασίας της μεταλλικής επιφάνειας. Στους περισσότερους δίσκους εφαρμόστηκαν μόνο εργαλεία κρούσης, με αποτέλεσμα η μεταλλική επιφάνεια στις αντίστοιχες περιοχές να έχει υποχωρήσει. Το σχέδιο ή οι γραμμές ανάπτυξής του προέκυψαν από μία απλή μονάδα, που εντυπώνεται άλλοτε μόνο μία φορά και άλλοτε πολλές, η μία δίπλα στην άλλη (εικ. 7-9). Η μορφή του αποτυπώματος οφείλεται στο σχήμα της απόληξης του συγκεκριμένου εργαλείου, και μάλιστα, –λόγω των διαφορετικών ιχνών που αποκαλύ-





Εικ. 5. Πιάτο αρ. 1: Υπολείμματα από την σκληρή κόλληση μεταξύ ποδιού και πιάτου, 40x.

Εικ. 6. Οριοθέτηση του σχεδίου με πολύ διακριτική χάραξη με το εργαλείο μαρκαρίσματος, 30x.

φθηκαν– πιθανολογείται η χρήση και άλλων εργαλείων[21] ή του ίδιου με διαφορετική κλίση[22].

Διαφοροποίηση στον τρόπο διακόσμησής τους παρουσιάζουν ο δίσκος αρ. 5 και το πιάτο με πόδι αρ. 1. Στον πρώτο ορισμένα μοτίβα έχουν διαμορφωθεί με την εφαρμογή κάποιου εργαλείου, πιθανόν καλεμιού, το οποίο λειτούργησε περισσότερο ως ιχνογράφος παρά ως εργαλείο διακόσμησης, αφήνοντας ένα συνεχές κοίλο ίχνος στο πέρασμά του (εικ. 10), ενώ άλλα μοτίβα έχουν αποδοθεί με στικτό τρόπο (εικ. 11).

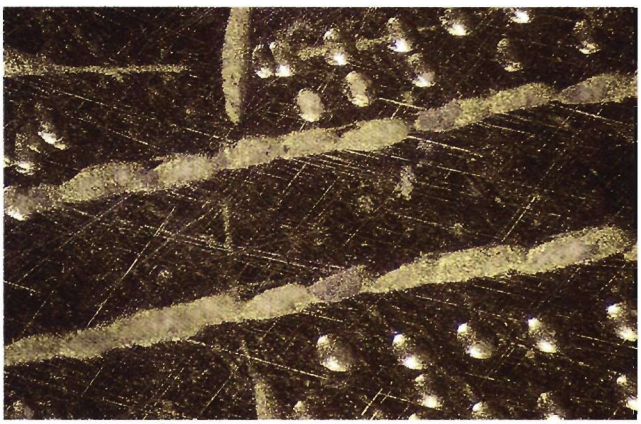
Στο υψίποδο πιάτο αρ. 1, η μικροσκοπική παρατήρηση αποκάλυψε δύο είδη διακόσμησης που συνθέτουν την εικονογράφηση. Συνυπάρχει η στικτή διακόσμηση και η διακόσμηση με εγχάραξη (εικ. 12). Στις περιοχές που επιβεβαιώνεται η εγχάραξη, μπορούν να παρατηρηθούν οι πολύ αχνές παράλληλες γραμμώσεις που οφείλονται στο εργαλείο εφαρμογής (εικ. 13), καθώς και η βάθυνση-υποχώρηση του μετάλλου σε σχήμα V και όχι με καμπυλωτές άκρες[23] σε σχήμα U. Ως προς τον τρόπο διακόσμησης της στεφάνης που κοσμεί το χείλος του πιάτου με πόδι, πιθανολογείται η μορφοποίηση με κοπή[24] και στη συνέχεια η ομογενοποίηση της επιφάνειας με λειάνση των διακοσμητικών στοιχείων. Τα ίχνη από τα εργαλεία κοπής διακρίνονται ξεκάθαρα, όπως και κάποια υπολείμματα από τις λίμες που χρησιμοποιήθηκαν πριν από το τελικό φινίρισμα της μεταλλικής επιφάνειας (εικ. 14).

Η δεύτερη ομάδα διακόσμησης αφορά την επικάλυψη των επιλεγμένων περιοχών με χρυσό. Ο χρυσός πολύ συχνά κοσμούσε τον άργυρο καθαρά για αισθητικούς λόγους, και συγκεκριμένα για λόγους έντονης χρωματικής αντίθεσης.[25] Βιβλιογραφικά,[26] έχουν αναφερθεί πολλές διαφορετικές τεχνικές πρόσφυσης του χρυσού στη μεταλλική επιφάνεια, όπως η επιχρύσωση με διάχυση, με αμάλγαμα, με ηλεκτροχημικό τρόπο, με φύλλο χρυσού. Στην περίπτωση του θησαυρού, η μικροσκοπική παρατήρηση αποκάλυψε τεχνική επιχρύσωσης με αμάλγαμα.

Οι επιλεκτικές περιοχές εφαρμογής,[27] ο πολύ καλός μεταλλικός δεσμός μεταξύ αργύρου και χρυσού (πολύ καλή διατήρηση του χρυσού),[28] η συγκέντρωση του χρυσού με μορφή πάστας στις κοιλότητες που άφησαν τα εργαλεία διακόσμησης,[29] αποτελούν στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη μέθοδο διακόσμησης.

Η πιο ισχυρή όμως οπτική απόδειξη της χρήσης αμαλγάματος, είναι η διάχυση του χρυσού έξω από τα όρια που περικλείουν τις διακοσμημένες περιοχές (εικ. 15). Το φαινόμενο αυτό προήλθε από τη ρευστοποίηση της πάστας χρυσού-υδραργύρου κατά το στάδιο της θέρμανσής της για την πλήρη εξάτμιση του υδραργύρου, ο οποίος χρησιμοποιείται ως μέσο για την εφαρμογή της συγκεκριμένης τεχνικής επιχρύσωσης.[30]

Με τη χημική μέθοδο ανάλυσης φθορισμού των ακτίνων X (πίν. 2), πιστοποιήθηκε η χρήση του αμαλγάματος που είχε εντοπιστεί οπτικά, καθώς ίχνη υδραργύρου παραμένουν συνήθως και μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας επιχρύσωσης. Θα μπορούσε βέβαια ο υδράργυρος ως στοιχείο να προέρχεται από τον άργυρο ή τον χαλκό και όχι από την επιχρύσωση στην οποία χρησιμοποιήθηκε ως μέσο,[31] όμως μια τέτοια εκδοχή απορρίφθηκε, εφόσον δεν εντοπίστηκε πουθενά ως στοιχείο στο βασικό κράμα κατασκευής των δίσκων.



Εικ. 7-9. Αποτυπώματα των εργαλείων κρούσης για τη διακόσμηση των δίσκων, 40x.

Χημική ανάλυση – Αποτελέσματα

Για τη διερεύνηση του είδους της επιχρύσωσης, όπως προαναφέρθηκε, και ιδίως της σύστασης του μετάλλου κατασκευής των δίσκων, εφαρμόστηκε ο φθορισμός ακτίνων Χ, με φορητή διάταξη μέσα στον χώρο του Μουσείου Μπενάκη.

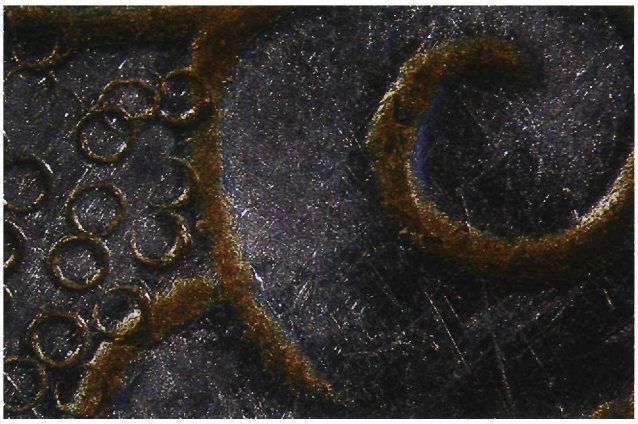
Τα αποτελέσματα της ποιοτικής και ποσοτικής ανάλυσης, παρουσιάζονται στον πίνακα 3.

Από τα δεδομένα, φαίνεται ότι το βασικό μέταλλο κατασκευής είναι ο άργυρος σε ποσοστά που κυμαίνονται μεταξύ 93,8% και 95%, γεγονός που υποδηλώνει ότι οι δίσκοι είναι κατασκευασμένοι από αρκετά καθαρό άργυρο.

Από τα δευτερεύοντα στοιχεία του πίνακα, ο χαλκός είναι εκείνος που μεταβάλλει την ισορροπία στη σύσταση του μετάλλου, καθώς τα υπόλοιπα στοιχεία παρουσιάζουν πολύ πιο μικρές συγκεντρώσεις. Τα ποσοστά του χαλκού που ανιχνεύτηκαν κυμαίνονται μεταξύ 3% και 5%, συγκεντρώσεις που προσεγγίζουν αντίστοιχες που έχουν ανιχνευτεί και σε αντικείμενα των ρωμαϊκών και των παλαιοχριστιανικών χρόνων.[32]

Επίσης σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα, το μέταλλο κατασκευής αποτελεί προϊόν κραμάτωσης με εσκεμμένη προσθήκη χαλκού και όχι προϊόν άμεσο,[33] απευθείας από το επεξεργασμένο αργυρούχο μετάλλευμα όπου τα τελικά ποσοστά του χαλκού δεν θα ξεπερνούσαν το 0,5%.[34] Αυτή η συνειδητή πρακτική ήταν πολύ συνηθισμένη όχι μόνο σε νεότερες περιόδους αλλά και στην αρχαιότητα,[35] κυρίως για την αύξηση της σκληρότητας του βασικού μετάλλου κατασκευής[36] και την καλύτερη επεξεργασία του.[37] Ένα τέτοιο ποσοστό χαλκού θα μπορούσε βέβαια να εισαγόταν συνειδητά και για οικονομικούς λόγους ή λόγους νομισματικής πολιτικής, αλλά οι συγκεντρώσεις που θα αναμένονταν σε μια τέτοια περίπτωση, θα ήταν αρκετά υψηλότερες.[38]

Η παρουσία του χρυσού στο κράμα αργύρου καθορίζει σημαντικά την αυθεντικότητά του. Μάλιστα, σύμφωνα με τους S. Craddock και P. T. Bowman,[39] η πλήρης απουσία του χρυσού θα αποκάλυπτε έναν αρκετά μεταγενέστερο εξευγενισμένο άργυρο, που χρονολογικά δεν θα ήταν συμβατός με τις υπόλοιπες τεχνολογικές και αρχαιολογικές εκτιμήσεις. Εξάλλου, η παρουσία του μολύβδου μπορεί να αποτελέσει επιπρόσθετο στοιχείο επιβεβαίωσης της αυθεντικότητας του μετάλλου κατασκευής αλλά πιο έμμεσο, καθώς δικαιολογεί νεότερες διεργασίες εξαγωγής του αργύρου με τήξη και κυπέλλωση.[40]



Εικ. 10. Δίσκος αρ. 5: Χρήση εργαλείου, πιθανόν καλεμιού, το οποίο λειτουργεί περισσότερο ως ιχνογράφος αφήνοντας ένα συνεχές κοίλο ίχνος στο πέρασμά του, 25x.

Εικ. 11. Δίσκος αρ. 5: Συνύπαρξη στικτής διακόσμησης και "ιχνογράφου", 40x.

Από τη ρωμαϊκή περίοδο και μετά οι διεργασίες καθαρισμού των αργυρούχων μεταλλευμάτων από τον περιεχόμενο μόλυβδο είναι τόσο αποτελεσματικές ώστε να τον μειώνουν σε ποσοστά μικρότερα από 0,5%.[41]

Άλλη, επίσης έμμεση ένδειξη της αυθεντικότητας του αργύρου αποτελεί και το βισμούθιο,[42] το οποίο δυστυχώς δεν ανιχνεύτηκε ώστε να συμβάλει επιπρόσθετα στην καλύτερη συσχέτιση των αποτελεσμάτων της σύστασης.

Προέλευση

Σχετικά με την προέλευση του μετάλλου κατασκευής των δίσκων είτε από ορυκτό γονέα, κράμα ή ανακυκλωμένο προϊόν είτε ακόμα και από ένα ορυχείο ή μια ευρύτερη περιοχή γεωλογικών κοιτασμάτων, τα παραπάνω στοιχεία μπόρεσαν να μας οδηγήσουν σε κάποιες πιθανές εκτιμήσεις.

Το ποσοστό του χρυσού κυμαίνεται μεταξύ 1,26% και 1,49%. Ένα τέτοιο ποσοστό μπορεί να χαρακτηρίσει τον άργυρο που έχει προέλθει ύστερα από κατεργασία οξειδωμένων θειικών στρωμάτων (ιαροσύτη), δίνοντας ποσοστό μεγαλύτερο από 0,5%,[43] ή αργυρούχων μεταλλευμάτων πλούσιων σε χρυσό,[44] παρόλο που έχει αναφερθεί βιβλιογραφικά ότι το τελικό ποσοστό του χρυσού σύμφωνα με τη δεύτερη υπόθεση είναι συνήθως αρκετά υψηλότερο.[45]

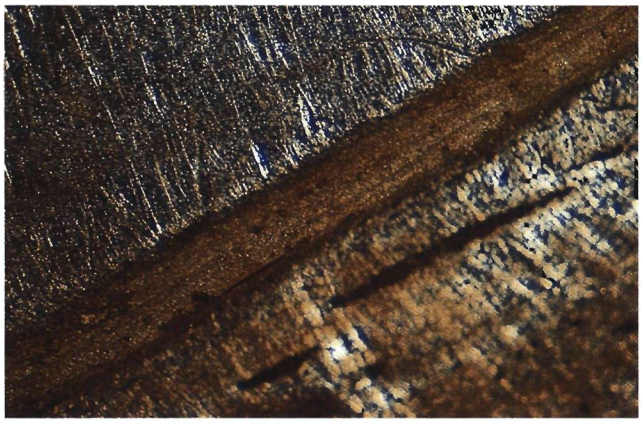
Η συνύπαρξη όμως του μολύβδου σε περιεκτικότητες αρκετά μεγαλύτερες από 0,051%, σε συνδυασμό με τις προαναφερόμενες τιμές συγκέντρωσης του χρυσού, αποκλείει τη χρήση αργυρούχων μεταλλευμάτων πλούσιων σε χρυσό[46] και υποδεικνύει περισσότερο τη χρήση αργυρούχου μεταλλεύματος πλούσιου σε μόλυβδο και μάλιστα γαληνίτη.

Ανεξάρτητα πάντως από την ταυτόχρονη παρουσία του χρυσού και του μολύβδου με τα αντίστοιχα ποσοστά, οι συγκεντρώσεις του μολύβδου που εντοπίστηκαν στους τέσσερις από τους πέντε δίσκους από μόνες τους (< του 0,5%), σύμφωνα πάντα με βιβλιογραφικές αναφορές, αντιπροσωπεύουν ένα επεξεργασμένο ιαροσύτη ή κάποιο αργυρούχο κοίτασμα πλούσιο σε μόλυβδο.[47]

Η διαφορετική περιεκτικότητα του μολύβδου που ανιχνεύτηκε στον δίσκο αρ. 5 ίσως να δικαιολογεί την τυχαία εισαγωγή του ως ακαθαρσία μέσα στο κράμα αργύρου κατά το στάδιο της συνειδητής προσθήκης του χαλκού (απευθείας από το πρωτογενές μετάλλευμα) όπως έχει προαναφερθεί.[48]

Υπάρχει όμως και η άλλη εκδοχή κατά την οποία ένα τέτοιο ποσοστό είναι πολύ πιθανόν να οφείλεται στο αρχικό αργυρούχο μετάλλευμα. Εφόσον το ποσοστό του μολύβδου που ανιχνεύτηκε ήταν 1,15%, θα μπορούσε το αργυρούχο μετάλλευμα να ανήκει στην κατηγορία των αργυρούχων κοιτασμάτων πλούσιων σε μόλυβδο[49] ή των κοιτασμάτων χλωριούχου αργύρου[50] ή ακόμα και του ιαροσύτη με εσκεμμένη προσθήκη μολύβδου για την περισυλλογή του αργύρου, ο οποίος αργότερα έχει υποστεί διεργασία εξευγενισμού.[51]

Η συχνή αναφορά σε αργυρούχα μεταλλεύματα πλούσια σε μόλυβδο είναι δικαιολογημένη καθώς αυτά αποτελούσαν στην αρχαιότητα μία από τις βασικότερες πηγές προμήθειας αργύρου.[52] Ιδιαίτερα αναφέρονται ο γαληνίτης και ο κερουσσίτης από τις τρεις κατηγορίες



Εικ. 12. Υψίποδο πιάτο αρ. 1: Συμμετοχή στικτής και ενχάρακτης διακόσμησης, 20x.

Εικ. 13. Υψίποδο πιάτο αρ. 1, περιοχή εγχάραξης, λεπτομέρεια: Διακρίνονται οι αχνές παράλληλες γραμμώσεις και η υποχώρηση του μετάλλου αφήνοντας ένα βάθος σε σχήμα V, 40x.

Εικ. 14. Υψίποδο πιάτο αρ. 1 (στεφάνη): Ίχνη από τα εργαλεία κοπής και λιμαρίσματος που έχουν παραμείνει και μετά το στίλβωμα της μεταλλικής επιφάνειας 40x.

Εικ. 15. Διάχυση του χρυσού έξω από τα όρια που περικλείουν τις διακοσμημένες περιοχές 10x.

κοιτασμάτων των αργυρούχων μεταλλευμάτων πλούσιων σε μόλυβδο.[53] Τέτοια κοιτάσματα ήταν εκμεταλλεύσιμα τη χρονική περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας πιθανολογείται η κατασκευή των δίσκων και λίγο παλαιότερα, και συσχετίζονται με μια ευρύτερη γεωλογική αλυσίδα προέλευσης στην οποία ανήκουν η Ισπανία, η Ελλάδα, η Μικρά Ασία και άλλες ανατολικές περιοχές.[54] Περιοχές όπως το Ομάν, η Μικρά Ασία, η Κύπρος έχουν αναφερθεί επίσης ως περιοχές προέλευσης του ορυκτού γονέα του χαλκού που έχει χρησιμοποιηθεί για την κραμάτωση του αργύρου που προορίζονταν για την κατασκευή των δίσκων, αν και θεωρείται πολύ πιο πιθανή η χρήση του σε μορφή δευτερεύοντος προϊόντος.[55]

Ο ίδιος ισχυρισμός βέβαια μπορεί να ευσταθεί και για τον άργυρο, ο οποίος ίσως προέρχεται από συνθλιμμένα παλαιότερα αντικείμενα που πέρασαν με το ζύγι ως μέσο ανταλλαγής και πληρωμής.[56]

Η υποψία ότι το μέταλλο των δίσκων προέρχεται από ανακυκλωμένο προϊόν είναι λογικό να εκδηλώνεται, εφόσον οι αναμίξεις και προσμίξεις χαρακτηρίζουν την παρασκευή ενός μετάλλου, και παλαιότερα χαλασμένα αντικείμενα ή υπολείμματά τους ήταν πολύ συχνά διαθέσιμα κατά τη διαδικασία αυτή.

Για παράδειγμα, το ποσοστό του χαλκού που ανιχνεύτηκε, μπορεί να υποδηλώσει επαναλαμβανόμενες διεργασίες τήξης[57] κατά τις οποίες ο χαλκός μεταφε-

ρόταν ως ακαθαρσία. Το ποσοστό επίσης του χρυσού μπορεί να οφείλεται στην ανακύκλωση υπολειμμάτων στερεοποιημένου αργύρου που τέθηκαν ξανά σε τήξη.[58] Αντίθετα, η παρουσία του μολύβδου στον άργυρο με τη συγκεκριμένη συγκέντρωση δεν συμφωνεί με τη χρήση ανακυκλωμένου υλικού.[59]

Ως προς την προέλευση του χρυσού που χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση των δίσκων υπάρχουν διάφορες αναφορές για τα προς εκμετάλλευση κοιτάσματα χρυσού[60] αλλά κυρίως για τον 7ο αι. μ.Χ. Η επαναχρησιμοποίηση παλαιότερων προϊόντων χρυσού θεωρείται τακτική περισσότερο συνήθης στον βυζαντινό κόσμο.[61]

Συμπεράσματα

Από τη μελέτη των πέντε δίσκων θα μπορούσαμε να καταλήξουμε ότι και τα υπόλοιπα σκεύη με παρόμοια κατασκευαστικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά μπορούν να καταταχθούν στην ίδια ομάδα των αντικειμένων του ασημένιου θησαυρού του 12ου αιώνα.

Όλοι οι δίσκοι έχουν μορφοποιηθεί με σφυρηλάτηση εσωτερικά και εξωτερικά. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στην ανάπτυξη του σχήματος και στην υπερύψωση των τοιχωμάτων τους. Και για τις δύο διεργασίες επιτεύχθηκε συνδυασμός ψυχρών σφυρηλατήσεων και επαναλαμβανόμενων σταδίων ανόπτησης. Μάλιστα, πρέπει να επισημανθεί ότι η δεύτερη διεργασία μορφοποίησης πραγματοποιήθηκε στον τόρνο.

Η περιστροφική μονάδα χρησιμοποιήθηκε τόσο στο φινίρισμα της επιφάνειας των δίσκων όσο και στην οριοθέτηση των μοτίβων ή /και της εικονογράφησης που είχε επιλεχθεί.

Ο δίσκος αρ. 5 και το πιάτο με πόδι αρ. 1 δείχνουν να διαφέρουν από τα υπόλοιπα ως προς την τεχνική διακόσμησής τους, αλλά μόνο κατά το ήμισυ. Όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της τεχνικής κατασκευής τους και κυρίως τα στοιχεία που αφορούν τη σύστασή τους φαίνεται να συμφωνούν με τους υπόλοιπους δίσκους της επιλεγμένης ομάδας.

Πράγματι, η χημική ανάλυση αποκάλυψε ένα κράμα υψηλής περιεκτικότητας σε άργυρο. Το ποσοστό του χαλκού είναι σχετικά μικρό, ικανό όμως να επιβεβαιώσει την ηθελημένη ενσωμάτωσή του στον άργυρο με σκοπό την αύξηση της σκληρότητας και καλύτερη επεξεργασία του.

Ιδιαίτερα ο χρυσός αλλά και τα υπόλοιπα στοιχεία που ανιχνεύτηκαν στον άργυρο καθώς και η αντίστοιχη περιεκτικότητά του, μπόρεσαν όχι μόνο να ενθαρρύνουν την υπόθεση της αυθεντικότητάς των δίσκων, αλλά και να τα κατατάξουν σε ένα ενιαίο σύνολο που προέρχεται από μια κοινή φουρνιά μετάλλου –υπάρχει κάποια επιφύλαξη για τον δίσκο αρ. 5 ως προς το ποσοστό του μολύβδου.

Η πιο πιθανή γεωλογική πηγή προέλευσης του είναι τα αργυρούχα μεταλλεύματα πλούσια σε μόλυβδο. Ακολουθεί με κάποια επιφύλαξη ο ιαροσύτης, παρόλο που ο μη εντοπισμός άλλων ιχνοστοιχείων όπως του αντιμονίου, αρσενικού[62] ή/και του σιδήρου[63] τον αποκλείει ως τον ορυκτό γονέα.

Η απομόνωση του αργύρου που υπήρχε ως ακαθαρσία στα αργυρούχα μεταλλεύματα πραγματοποιήθηκε με τήξη και κυπέλλωση. Η χρήση της κυπέλλωσης πιστοποιείται και από την παντελή απουσία ψευδαργύρου.[64] Ο χρυσός και ο μόλυβδος ως δευτερεύοντα στοιχεία συνυπήρχαν με τον άργυρο σε όλη την πορεία εξόρυξής του από το μετάλλευμα και το στάδιο καθαρισμού του, αλλά με διαφορετική περιεκτικότητα.

Τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να υποδείξουν μία πρωτογενή προέλευση των δύο βασικών μετάλλων που συνθέτουν το κράμα ή μία πρωτογενή κατασκευή, όχι όμως με βεβαιότητα και χωρίς να απορριφθεί και η εκδοχή της χρήσης ενός δευτερογενούς προϊόντος από ανακύκλωση ή εμπόριο. Η σύγχυση αυτή υφίσταται και για το ποια είναι η ακριβής περιοχή προέλευσης του μετάλλου κατασκευής των πιάτων.

Η δυνατότητα διερεύνησης των δίσκων και με άλλες μεθόδους ανάλυσης, όπως με τη μέθοδο της νετρονικής ενεργοποίησης ή των ισότοπων του μολύβδου, οι οποίες θα μπορούσαν να εντοπίσουν περισσότερα ιχνοστοιχεία και να δώσουν πιο ακριβείς πληροφορίες για το μεταλλουργικό κέντρο παραγωγής του αργύρου, δεν ήταν εφικτή διότι δυστυχώς απαιτούν την εξαγωγή δείγματος. Ίσως στο μέλλον οι μέθοδοι αυτές να εφαρμοστούν, και έτσι ορισμένα από τα τεχνικά χαρακτηριστικά και τα δεδομένα της χημικής ανάλυσης να μπορέσουν κάποια στιγμή να επιβεβαιωθούν ή/και να εμπλουτιστούν.

Δέσποινα Κοτζαμάνη
Συντηρήτρια του Τμήματος Μετάλλου και Γυαλιού
e-mail: kotzamani@ benaki.gr

ΔΙΣΚΟΙ	ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ	ΥΨΟΣ	ΠΑΧΟΣ				
			κέντρο	Ενδιάμεσοι σταθμοί			Χείλος
αρ. 1	29 εκ.	5,5 εκ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	3 χιλ.	2,15 χιλ.
αρ. 4	29,2 εκ.	4,6 εκ	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	3 χιλ.
αρ. 5	32,6 εκ.	5 εκ.	2,15χιλ.	2,15 χιλ.	2,2 χιλ.	2,2 χιλ.	3 χιλ.
αρ. 6	28 εκ.	4,7 εκ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	2,1 χιλ.	3 χιλ.
αρ. 7	27,5 εκ.	4,7 εκ.	2 χιλ.	2 χιλ.	2 χιλ.	2 χιλ.	2,8 χιλ.

Πίνακας 1. Μετρήσεις των διαστάσεων των πέντε επιλεγμένων ασημένιων δίσκων.

ΔΙΣΚΟΙ	ΑΜΑΓΑΛΜΑ %	
	χρυσός	υδράργυρος
αρ. 1α	63,2	36,8
αρ. 1β	61	39
αρ. 5	72,3	27,7
αρ. 6	56,9	43,1
αρ. 7	77,6	22,4

Πίνακας 2. Χημική ανάλυση της επιχρύσωσης που διακοσμεί τους τέσσερις επιλεγμένους δίσκους.

ΔΙΣΚΟΙ	ΣΤΟΙΧΕΙΑ %			
	άργυρος	χαλκός	χρυσός	μόλυβδος
αρ. 1 σώμα	94,9	3,40	1,28	0,40
αρ. 4 σώμα	94	4,32	1,38	0,37
αρ. 5 σώμα	93,8	3,80	1,27	1,15
αρ. 6 σώμα	93,6	4,72	1,26	0,43
αρ. 7 σώμα	95,0	4,32	1,38	0,37

Πίνακας 3. Χημική ανάλυση των πέντε επιλεγμένων ασημένιων δίσκων με την μέθοδο φθορισμού ακτίνων Χ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

*Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους Α. Καρύδα και Μ. Ζαρκάδα του Ινστιτούτου Πυρηνικής Φυσικής ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος», που εφάρμοσαν τη μέθοδο φθορισμού ακτίνων Χ στον χώρο του Μουσείου Μπενάκη. Επίσης τους συναδέλφους συντηρητές Ν. Μυλωνά και Γ. Κορκόβελο από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας και τον συντηρητή του Πολεμικού Μουσείου Θ. Μαριολόπουλο για την εξυπηρέτηση και τη διάθεση των οργάνων μέτρησης πάχους.

1. Τα αντικείμενα ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή και η επιλογή μεθόδων ανάλυσης έπρεπε να είναι πολύ προσεκτική.

2. Υπάρχουν άλλες μέθοδοι ανάλυσης που ανιχνεύουν περισσότερα ιχνοστοιχεία ή/και στοιχεία πιο αντιπροσωπευτικά για τη χρονική περίοδο χρήσης τους καθώς και για την προέλευσή τους από ορυκτό γονέα, κράμα ή ανακυκλωμένο προϊόν, οι οποίες όμως απαιτούν την εξαγωγή δείγματος.

3. Που οφείλεται στην έκλυση αερίων μέσα στη μάζα του μετάλλου κατά τη διάρκεια της στερεοποίησης και συστολής του, D. A. Scott, *Metallography and Microstructure of Ancient and Historic Metals* (Malibu 1991).

4. D. Sherlock, Silver and Silversmithing, στο: D. Strong, D. Brown (eds), *Roman Crafts* (London 1976).

5. Καλό θα ήταν να είχε πραγματοποιηθεί μεταλλογραφική εξέταση για την πιστοποίηση της διαδικασίας μορφοποίησης.

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

7. Το πιάτο με πόδι δεν παρουσιάζει κάποιο "πλισσάρισμα" και αυτό δικαιολογείται εφόσον είναι πιο ρηχό.

8. Hodges (σημ. 6)

9. O. Untracht, *Metal techniques for craftsmen* (New York 1975).

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

11. Το κεντρικό αυτό ίχνος, μπορεί πολύ απλά να αποτελεί αποτύπωμα της εφαρμογής ενός εργαλείου κρούσης για να λειτουργήσει ως οδηγός πριν από την ελεύθερη σφυρηλάτηση ή την περιστροφική μορφοποίηση, P. Meyers, Elemental compositions of the Sion treasure and other Byzantine silver objects, στο: S. A. Boyd, M. M. Mango (eds), *Ecclesiastical Silver plate in the Sixth century Byzantium* (Washington 1992) 169-89.

12. Hodges (σημ. 6).

13. Παρατηρήθηκαν μικροσκοπικές στερεοποιημένες εξανθήσεις γύρω από τις θέσεις προσαρμογής, που οφείλονται στη σκληρή κόλληση που έχει χρησιμοποιηθεί κατά το στάδιο της τήξης της, D. Schorch, The Gold and Silver Necklaces of Who: a Technical Study of an Unusual Metallurgical Joining Method, στο: B. Brown, F. Macalister, M. Wright (eds), *Conservation in Ancient Egyptian Collections* (London 1995).

14. J. Lang κ.ά., The Scientific Examination of the Great dish, in: K. S. Painter (ed.), *The Mildenhall Treasure* (London 1977) 35-40.

15. *Ibid.*

16. J. Lang, Metals, στο: J. Lang, A. Middleton (eds), *Radiography of Cultural Material* (Oxford 1997) 33-59.

17. Untracht (σημ. 9).

18. R. Ward, *Islamic Metalwork* (London 1993).

19. Η διαδικασία αυτή το πιο πιθανόν είναι να πραγματοποιήθηκε στον τόρνο.

20. Για τη εξάλειψη των εγχαράξεων ή δεν ολοκληρώθηκε η διαδικασία γυαλίσματος ή οι εγχαράξεις ήταν πολύ βαθιές με αποτέλεσμα να μην μπορούν να εξαλειφθούν.

21. Untracht (σημ. 9).

22. Harper, Meyers (σημ. 10).

23. J. Ogden, *Jewelry of the Ancient world* (New York 1982).

24. Θα πρέπει να χρησιμοποιήθηκε κάποιο πριόνι της εποχής με αντίστοιχη λάμα σύμφωνα με το πάχος του μετάλλου.

25. M. M. Mango, *Silver from Early Byzantium, the Kaper Koraon and Related Treasures* (Baltimore 1986).

26. D. Kotzamani, *Is it Gold or it looks like Gold?* (unpublished MSc essay, University College London 1999).

27. W. A. Oddy, The production of Gold wires in Antiquity, *Gold Bulletin* 10.3 (1977) 129-34.

28. W. A. Oddy, M. Bimson, S. La Niece, Gilding Himalayan images; History and Modern Techniques, στο: W. A. Oddy, W. Zwalf (eds), *Aspects of Tibetian Metallurgy* (London 1981) 87-101.

29. P. Jett, A Study of the Gilding of Chinese Buddhist Bronzes, στο: S. La Niece, P. Cradock (eds), *Metal Plating and Patination* (London 1993) 193-200.

30. M. Cowell, S. La Niece, Metalwork: Artifice and Artistry, στο: S. Bowman, *Science and the past* (London1991) 74-98.

31. P. R. Fields κ.ά., Trace Impurity Patterns in Copper Ores and Artifacts, στο: R. H. Brill (ed.), *Science and Archaeology* (London 1971) 131-44.

32. P. A. Schubiger, O. Huller, W. Gentner, Chemical Studies of Greek Coins from the Asyut Hoard, στο: E. A. Slater, J. O. Tate, *Proceedings 16th International, Symposium on Archaeology and Archaeological Prospection* (Edinburgh 1976) 177-88.

33. Σύμφωνα με τον Ogden η περιεκτικότητα του χαλκού στον αυτοφυή χαλκό μπορεί να φτάσει το 1% ίσως και το 2%, J. Ogden, *Ancient Jewelry* (London 1992).

34. Αντίθετα, οι Gale, Stos Gale και Craddock, υποστηρίζουν ότι η περιεκτικότητα του χαλκού στον αυτοφυή άργυρο δεν ξεπερνά το 0,5%, N. H. Gale, Z. A. Stos Gale, Cycladic Lead and Silver Metallurgy, *BSA 76* (1981) 169-224· P. T. Craddock, *Early Metal Mining and metallurgy* (Edinburgh 1995).

35. Ogden (σημ. 33).

36. P. Meyers, Elemental compositions of the Sion Treasure and other Byzantine silver objects, στο: Boyd, Mango (σημ. 11) 169-89.

37. D. A. Scott, *Metallography of Ancient and Historic Metals* (Malibu 1991).

38. P. R. S. Moorey, *Materials manufacture in Ancient Mesopotamia: The Evidence of Archaeology and Art materials and Met-Mesopotamia in the Evidence of Archaeology and Art materials and metalwork, Glazed materials and Glass* (*BAR International Series* 237, Oxford 1985) 107-21.

39. P. T. Craddock, S. Bowman, Spotting the Fakes, στο: S. Bowman (ed.), *Science and the Past* (London 1991) 141-57.

40. Με την κυπέλλωση εννοούμε τη διαδικασία εξόρυξης του αργύρου από τον μόλυβδο με οξείδωση του μολύβδου σε οξείδιο του μολύβδου (λιθάργυρο), όπου ο ρευστοποιημένος άργυρος διαχωρίζεται από τον μόλυβδο πλούσιο σε άργυρο κατά το στάδιο της τήξης. Ο μόλυβδος δεν είναι μόνος του αλλά συνυπάρχει με άλλα δευτερεύοντα στοιχεία, όπως ο χρυσός, ο χαλκός, ο ψευδάργυρος, το αρσενικό, το αντιμόνιο και το βισμούθιο, S. Conrad, Th. Rehren, The Silver Mummy mask from Hildesheim: Restoration and Conservation, *Proceedings of the First International Conference on Ancient Egyptian Mining and Metallurgy and Conservation of metallic Artifacts* (Cairo 1995) 235-49. Τα δευτερεύοντα αυτά στοιχεία ακολουθούν τον μόλυβδο από την πρώτη φάση αναγωγής των κοιτασμάτων πλούσιων σε μόλυβδο με φρύξη κάτω από αναγωγικές συνθήκες σε μόλυβδο και στην τελική φάση εξαγωγής είτε διαλύονται είτε αφομοιώνονται από το οξείδιο του μολύβδου κατά τον σχηματισμό του λιθάργυρου, Moorey

(σημ. 38). Εφόσον συνεχίζουν να υπάρχουν, η κυπέλλωση μπορεί να επαναληφθεί για λόγους σχολαστικότερου καθαρισμού τους, όμως και πάλι πολλά θα παραμείνουν και στο τελικό προϊόν του αργύρου και έτσι καθίσταται δυνατή η ανίχνευσή τους.

41. H. Mc Kerrel, R. B. K. Stevenson, Some Analysis of Anglo-Saxon and Associated Oriental Silver Coinage, στο: E. T. Hall, D. M. Metcalf (eds), *Methods of Chemical and metallurgical Investigation of Ancient Coinage* (London 1972) 195-210.

42. *Ibid.*

43. Craddock (σημ. 34).

44. Όπως π.χ. στην Αίγυπτο, C. C. Patterson, Native Copper, Silver and Gold accessible to Early Metallurgists, *American Antiquity 36* (1971) 286-321.

45. J. Mishara, P. Meyers, Ancient Egyptian Silver, *Resent Advances in Science and Technology of Materials* 3 (1974) 29-45.

46. Schubiger, Huller, Gentner (σημ. 32).

47. Δηλαδή γαληνίτης, κερουσσίτης ή αγκλεσίτης, Moorey (σημ. 38).

48. W. A. Oddy, S. La Niece, N. Stratford, *Romanesque Metalwork* (London 1986).

49. Το τελικό ποσοστό μολύβδου σε αυτή την περίπτωση θα κυμαινόταν μεταξύ 0,01% και 1% και ακόμα περισσότερο, Moorey (σημ. 38).

50. Το τελικό ποσοστό θα πλησίαζε τιμές μέχρι και 2,5%: Stos Gale (σημ. 34).

51. Παρόμοια ποσοστά με αυτά των αργυρούχων κοιτασμάτων πλούσιων σε μόλυβδο, P. T. Craddock κ.ά., The Investigation of a Small Heap of Silver Smelting Debris from Rio Tinto, Huelve, Spain, στο: P. T. Craddock, M. J. Hughes (eds), *Furnaces and Smelting Technology in Antiquity* (*British Museum Occasional Paper* 48, London 1996) 199-218.

52. Μία από τις βασικότερες πηγές προμήθειας του αργύρου είναι και το ήλεκτρο, το οποίο όμως σύμφωνα με τα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης, δεν φαίνεται να είναι το ορυκτό γονέας του μετάλλου κατασκευής των δίσκων που εξετάζουμε, T. P. Mohide, Silver, *Mineral Policy Background Paper* 20 (Ontario 1985).

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. Ανακυκλωμένο, P. T. Craddock, Metalworking in techniques, στο: S. Youngs (ed.), *"The work of Angels" Masterpieces of Celtic Metalwork, 6th-9th centuries AD* (London 1989) 170-73.

56. T. Drayman-Weisser, Altered States: Changes in Silver Due to Burial and Post Excavation Treatment, στο: Boyd, Mango (σημ. 11) 191-96.

57. Moorey (σημ. 38).

58. Conrad (σημ. 40).

59. Craddock (σημ. 34).

60. C. Meyers, A Byzantine Gold-Mining Town in the Eastern Desert of Egypt: Bir Umm Fawakhir 1992-1993, *JRA* 8 (1995) 192-224.

61. R. H. Brill, W. R. Shields, Lead Isotope in Ancient Coins, στο: E. T. Hall, D. M. Metcalf (σημ. 41) 279-304.

62. Craddock (σημ. 39).

63. J. R. Weinstein, Preliminary Analyses of Copper, Bronze and Silver Artifacts from Lapithos, *Journal of Cyprus* 1(4) (1980) 106-09.

64. Πιστοποιεί τη σχεδόν πλήρη αφαίρεσή του με τη διεργασία της κυπέλλωσης, Craddock (σημ. 34).

DESPINA KOTZAMANI

The new treasure of Byzantine dishes: technical analysis

Five of the nine silver dishes belonging to the unique 12th-century Byzantine treasure on view at the Benaki Museum and recently exhibited in the Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki were chosen as the most representative examples for an examination of their composition and of the techniques involved in their manufacture and decoration. The purpose of this study was to correlate the results with a view to classifying them as a single group with common technical features and also, as far as possible, to establish their authenticity, the common provenance of the material and the area of manufacture.

The fact that the objects belong to a private collection limited the methods available for examining the dishes to those which could cause no damage.

The study demonstrated that the other four dishes bear similar characteristics in their manufacture and can be included in the same group of objects as those analysed.

All the dishes were made by hammering on the exte-

rior and the interior. Special attention was given to form their shape and raise their side. Both procedures involved a combination of cold hammering and successive annealing cycles. It should be noted that the second process of shaping was produced on a lathe. The rottating wheel was also used to finish the surface of the dishes and to define the chosen motifs and iconography.

Dish no. 5 and footed plate no. 1 seem to differ from the rest in the techniques of ornamentation but only to a limited degree. All other features of their manufacture, and in particular the details of their metal composition, conform to the remaining dishes of the group.

The chemical analysis revealed an alloy with a high silver content. The amount of copper is relatively small but sufficient to confirm its deliberate incorporation in the silver to increase its strength and improve its working properties.

Gold in particular, but also other elements identified in the silver and their respective quantities were able not only to confirm the dishes' authenticity, but also to classify them as belonging to a single group from one batch of metal (except probably for no. 5 with its higher lead content).

The most probable geological source is silver-bearing ores rich in lead. The jarosite follows with some reservations.

The extraction of the silver which was present as an impurity in the silver-bearing ore was made by melting and cupelation. Gold and lead which were identified as secondary elements were present with it at all stages of its extraction from the ore and during the clearing process but in a different quantity.

The above data could indicate a primary source of the two basic metals which compose the alloy or a primary manufacture, but this is not certain and the possibility of the use of a secondary product, recycled or bought on the market, cannot be ruled out.

Examining the dishes by other methods such as neutron activation or lead isotopes, which might identify further trace elements and give more accurate information about the silver mines, was not possible as they would have required the extraction of a sample. Perhaps at some point in the future these methods will be applied and as a result some of the technical features and data of the chemical analysis may be confirmed or expanded.

ANGELOS DELIVORRIAS

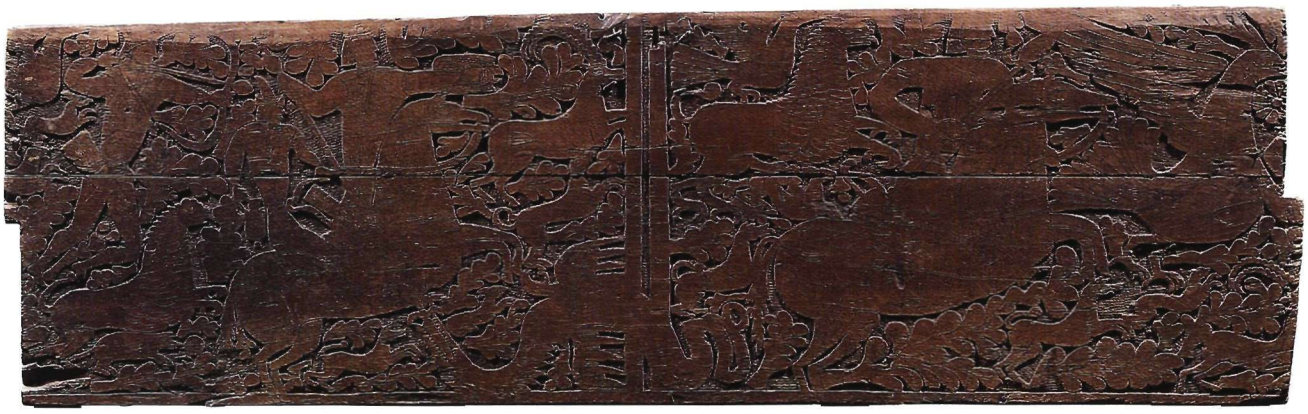
Some thoughts on unusual secular examples of Cretan woodcarving and the stylistic aspects of 'folk art'

I HAVE ALWAYS TAKEN every available opportunity to reciterate in the strongest terms possible my firm belief that the mere anonymity of an artistic creation is not a valid reason for ascribing it to the nebulous world of so-called 'folk art'. This I have done in full consciousness of the fact that the task of assembling a group of works stamped with the distinctive stylistic features which are unique to personal artistic statements can be hopelessly obstructed by an inadequate viewing of the material –as I know from my own experience on several occasions in the past.[1]

This was also the case with my encounter with a carved wooden panel in a private collection. The hole in the upper part of the decorative surface and the iron locking mechanism on the back left no doubt that it was originally the front panel of a chest (fig. 1),[2] and as with the majority of chests, at any rate those of Greek origin, the need for ornamentation is satisfied here, on its main rectangular surface.[3] But in the present case the representation appears incomplete, as if it had been sawn off at both ends, and one cannot exclude the possibility that it originally continued on the two side panels to which the jagged ends were once attached, even though this is inconsistent with conventional typology.[4] The same may be said about the unusual flat relief of the carving, unknown elsewhere in Greek wooden artefacts of the post-Byzantine era, and its expressive quality which far transcends the narrative content.

The reading and interpretation of the representation are hampered by difficulties in photographing the low-relief carving, in spite of repeated efforts to improve the result, if only in part. For this reason the drawing of the object made by Katerina Mavragani has proved invaluable –indeed indispensable– as it shows every detail of the dense execution (fig. 2).[5] The composition is divided into two sections by a vertical axis of parallel lines which may be intended to depict a tree trunk in view of the branches and foliage growing out of the right side, and the exceptionally lush verdure which fills the spaces between the individual motifs, suggestive of an impenetrable forest. Continuity between the two sections is ensured in the lower part by the coils of a winged dragon and at the top by the front legs of a wild goat which gallops off to the right. The image is that of a fantastic hunt involving two horsemen, one in each section. The first, occupied with his fight with the monster, holds a spear in his raised right hand, poised to strike, while in his left is a small shield. The figure seated pillion and holding the horse's reins is presumably the youth from Mytilene, St George's regular companion, as we may infer from the clearly visible flask in his right hand.[6] Despite the absence of any specific adversary, the second horseman should presumably be identified as another military saint, perhaps St Demetrios, or one of the St Theodores.[7]

The composition starts on the left with an archer, behind whom can be seen the front part of a bird, a hare and the front of an unidentifiable animal, probably a dog. Below are a lion and a small quadruped with a long tail, while beneath St George's horse a small dog is attacking the injured dragon, and a larger one a wild goat which has already been struck by two arrows. In the right section, behind the second horseman, the hunting atmosphere continues with a bird, another large lion, a



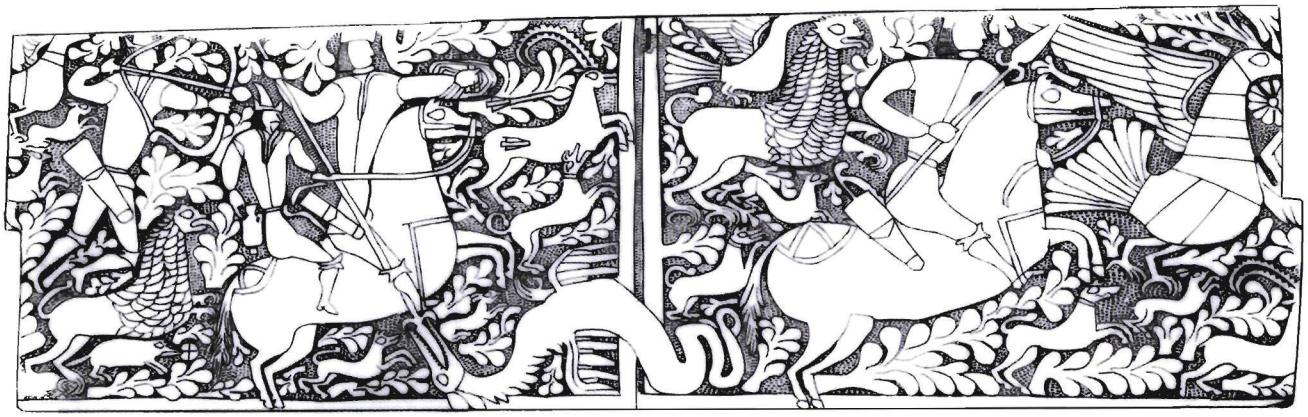


Fig. 1. Front panel of carved wooden chest, l.: 1.37 m. Private collection (photo: K. Manolis).

Fig. 2. Drawing of the low-relief carving (drawing: K. Mavragani).

hare and a dog. The pictorial narrative ends with, beneath the front legs of the horse, a second dog chasing a hare, the rear of a goat, and above them a majestic bird, apparently the rider's intended quarry, with outspread wings and a tufted crest.

If we take into account the clearly secular character of the hunting theme and its allusions to models from chivalry and myth, also widely celebrated in folk song,[8] it is hard to know whether the presence of St George adds a cryptic religious dimension, and whether the fantastic substratum of the narrative content contains allusions to secular and sacred beliefs in the creation of a unified world.[9] The saint's apotropaic, protective message and his recurrence on objects connected with marriage would on their own justify the dynamic of his role in a representation carved on an item of furniture which has a specifically nuptial context.[10] But the interpretation of 'folk art' is a highly complex matter, and I would prefer to pass on to the somewhat more tangible area of stylistic evaluation.

As already mentioned, the panel displays a striking use of low-relief carving (fig. 1), which can be read only with the assistance of the drawing (fig. 2). Equally unusual is the presence of a continuous network of dots, which fills the spaces between the contours of the motifs and highlights the narrative elements of the work. Exactly the same technique is found in the much higher relief of the carved features –alternating cypresses, flower vases, birds, buildings and the occasional two-headed eagle– on a distinctive group of carved wooden chests found mainly in the Greek islands, whose place of manufacture has not yet been identified.[11] Even more original in a Greek context is the composition's structure, which displays a provocative disobedience to the traditional iconographic canons of symmetrical antithesis, and bears a narrative weight which is intensified by the overall flow of the figures towards the right, and barely counter-balanced by the re-

verse movement of the dragon.[12] In this context I would also mention the irregular distribution of the thematic units, the remarkable density of the natural environment with its multiple variations on a single basic motif, and the dramatic power of the various components which articulate the continuity of the visual language. As the provenance of this spectacular work in Crete is beyond question, it is remarkable that no similar objects have been found there, as far as can be judged from the published corpus of Cretan woodcarving.[13]

Yet the stylistic individuality and the idiom of the sculptural technique immediate call to mind another wooden carving from the treasure-stores of folk art, this time in the Benaki Museum. This is a representation of the Crucifixion, again in low relief, which some years ago I described in the following terms: "*the simple, almost abstract representation of the subject, the austere symmetry of the composition, the dramatic tension in the movements of the soldiers armed with spears as they surround the helpless, motionless figure of the crucified Christ, the stylised trees filling in the spaces and providing the barest indication of a landscape, are all elements that invest this apparently simple work with a deeply poetic atmosphere*" (fig. 3).[14] I decided to include this fascinating, indeed enigmatic work in the Museum's newly arranged Greek galleries, and placed it among a small group of exhibits which aimed at illustrating the cultural landscape of post-Byzantine Crete. At the time there was no firm evidence to support such a provenance, but its attribution to the cultural output of the Great Island is now fully vindicated by the incontrovertibly Cretan origin of the panel which inspired this investigation (figs 1-2), and which can plausibly be accredited to the same anonymous craftsman.

In another somewhat unconsidered, indeed intuitive, note I once described the Benaki Crucifixion as "*an extremely rare example of early 18th-century Cretan woodcarving, probably from the decoration of an iconostasis (sanctuary screen)*".[15] Even more unsubstantiated was my suggestion that the Roman soldiers were portrayed as Turkish warriors, an idea which gains no support from the repertoire of Ottoman dress found in the accounts of European travellers.[16] Indeed it must be admitted that all the observations in that note, which betray my –perhaps excusable– lack of knowledge at the time, now need to be reconsidered.

The idea that the object came from a sanctuary screen

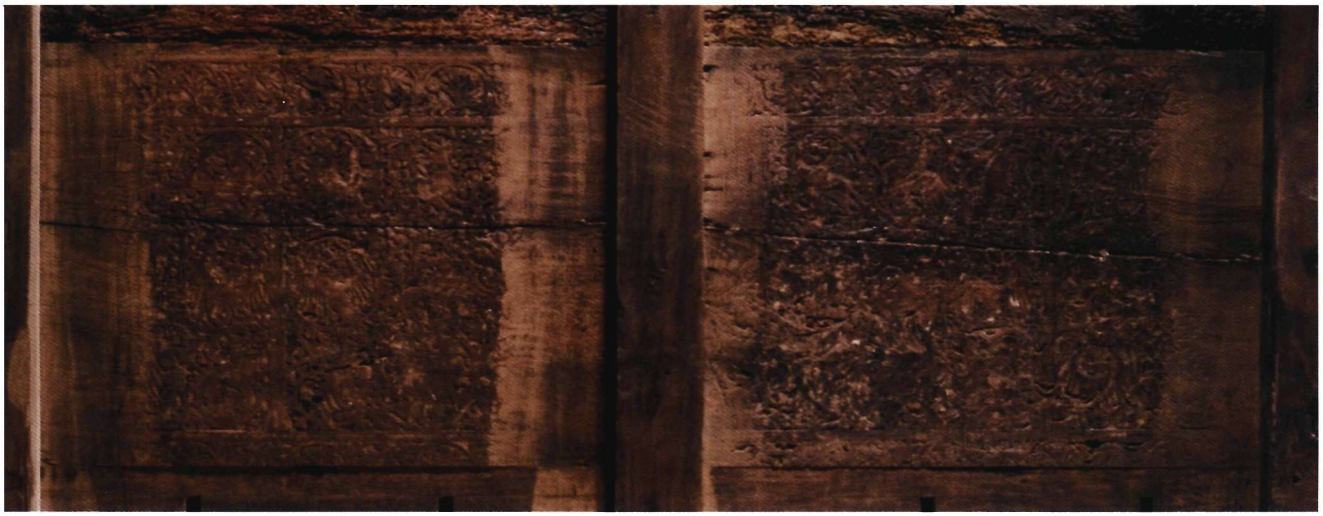
Fig. 3. Carved wooden frame with representation of the Crucifixion. Athens, Benaki Museum 8798 (photo: K. Manolis).

was suggested by the combination of the religious content and the arched shape of the edge (fig. 3). A more dispassionate evaluation excludes such a possibility: it could not have originated in a Dodecaorton tier and formed the upper frame of an icon of the Crucifixion, because wooden and marble frames of this type never reproduce the subject depicted below.[17] It may rather have belonged to an icon-stand or to the upper frame of an icon niche, such as was to be found in every Greek home.[18] On the other hand, the indisputably 'Venetian' treatment of the soldiers who flank the central subject in a naturalistic manner far from common in works of 'folk art', suggests a dating to the period of Venetian occupation, around the time of the fall of Candia in 1669. But a more direct link, supported by the typology of the figures who are rendered with the same striking clarity in the nearest example, the 'hunting' panel (figs 1-2), requires us to take a journey back in time, following the clues provided by the most securely dated examples.

Our efforts to establish the chronology of the two works cannot take us back as far as the 14th century, however, despite the attraction of linking the first object (figs 1-2) with a now lost wall-painting in the church of the Virgin at Monochoro Kainouriou in Messara, and the plausibility of ascribing the hunting theme to the atmosphere of this cultural tradition.[19] The costume features are generally to be found between the mid-15th and the early 16th centuries: for example, in the portrait of Michalis Mochiotis in the wall-paintings of the church of Archangel Michael at Mesa Lakkonia, Mirabello (1432)[20] and in the frescoes of St George's church at Voila, Siteia (1518).[21] Throughout this period clothes appear to have been influenced by

Fig. 4. Icon of the Last Judgement. Chania.

Fig. 5. Icon of the Last Judgement, rear view. Chania



Figs 6-7. Front chest panel used in the icon of the Last Judgement and drawing of the carving.

western fashions, particularly among the upper classes,[22] as we may observe in several figures from the icons of Angelos Akotantos and of Michael Damaskinos.[23] This seems to confirm my inner conviction that the two works could not have been executed after the mid-16th century –an intuition supported by further, albeit indirect, clues.

Much has been written about the vital role played by Crete in the development mainly of ecclesiastical woodcarving from the 15th century onwards,[24] but we also have evidence of its workshops being involved in secular carving; we know, for example, that "*cypress wood chests were exported from Crete to Italy from the 16th century*".[25] In the 17th century the main centre of woodcarving was Candia, but this does not exclude the possibility that similar workshops flourished in other cities –e.g. in Chania–,[26] where the unexpected publication by Michalis Andrianakis of two icons by the hieromonach Ambrosios Emporos has brought to light comparable examples of secular carving.[27] Among the strips of wood which he used in his icons of the Dormition of the Virgin and of the Last Judgement (fig. 4) are two front chest panels, similar in technique and style to those under discussion here, as is apparent from the photographs and drawings which with his customary generosity the author has made available to me.

According to Andrianakis the reverse side of the wooden panel in the icon of the Dormition "*has painted*

Fig. 8. Front panel of carved wooden cupboard, detail. Chania, Historical Archive.

relief ornamentation, probably originating from a carved wooden chest in second use. The dense decoration consists of representations of rarely-depicted animals surrounded by stylised vegetal motifs, a feature of western art". The panel in the Last Judgement icon is better preserved (fig. 5), though in spite of its having been isolated with the aid of electronic technology (fig. 6), a 'reading' of the decorative motifs is at present possible only with the aid of a drawing (fig. 7).[28] Andrianakis' dating of the two icons to around 1625 certainly defines the *terminus ante quem* of the carving, but it cannot provide any precise confirmation of their position in the chronology of post-Byzantine secular Cretan woodcarving; similarly there can be no guarantee of their origin in Chania, because the item of furniture from which they derive could equally well have been sent there from Candia. My own opinion is that it would have taken at least a generation before the object was put to second use, at a time when the original purpose had become outmoded and contemporary fashions had changed.

The theory that both the Benaki Museum Crucifixion (fig. 3) and the panel with the hunting scene (figs 1-2) should be dated around the mid-16th century receives further corroboration from other related data. I should like to draw attention first to the similar low-level relief on a cupboard from the Historical Archive of Crete in Chania (fig. 8), whose ornamentation was linked by Andrianakis with the carved panels of the two icons (figs 6-7).[29] The singularity of the execution and the narrative character of the hunting motifs –to the extent that they can be 'read', because this important work remains unpublished and unrestored– are closest to the 'hunting' panel (figs 1-2); it is accordingly quite conceivable that they are roughly contemporary with each other, and that the cupboard originally formed part of the furnishings in the mansion of some eminent Venetian, since the use of such an object is totally out of keeping with Greek household practices.[30] This adds further weight to the possibility of an Italian provenance, since there, as in the rest of Europe, such furniture was extremely common.[31]

I would myself venture to argue that the cupboard from Chania (fig. 8) must have been made in Crete, presumably by Cretan craftsmen following designs brought from Italy, though I am not aware that any comparable works have been found there. The same can be said about a distinctive group of chests executed in the same technique which, though attributed vaguely to an unidentified centre in Northern Italy, have been found in the Greek islands. The most impressive example, which is recorded as coming from Folegandros, is housed in the Benaki Museum (fig. 9).[32] The interior of the lid contains a two-tiered representation of a naval battle, the lower part of which is executed in tempera, by contrast with the overpainted low relief of the upper section, where the gaps in the background are filled with 'dotted' latticework rather as in the two examples of Cretan woodcarving which launched this study (figs 1-3). The representation continues on the front on the main panel of the chest; this has three main sections depicting sailing ships in flat relief with traces of overpainting, alternating with smaller horizontal areas containing male figures in 16th-century western European aristocratic dress. The central motif seems to be inspired by the defeat of the Ottoman fleet

Fig. 9. Chest from Folegandros. Athens, Benaki Museum 8270 (photo: K. K. Manolis).

at the celebrated naval battle of Lepanto on 7 October 1571,[33] a date which represents a *terminus post quem*; we may therefore assume that the work was executed at some point between the last quarter of the 16th and the first quarter of the 17th century, the period during which the battle might have been expected to maintain its dramatic impact on both western and eastern art.[34] The same comment applies to the typology of the ships depicted therein; Chrysa Maltezou kindly arranged for these to be examined by Alvise Chiggiato, member of the Italian Institute of Archeology and Naval Ethnology in Venice, to whom I am most grateful. Though he interpreted the content differently, he came to a similar conclusion as to the dating of the work and its origin in the East.[35]

In support of my present argument that the chest from Folegandros (fig. 9) represents a stylistic development of the tradition of woodcarving exemplified by the Benaki Crucifixion (fig. 3) and the 'hunting' panel (figs 1-2), I would again adduce the lack of comparable examples in Northern Italy.[36] The only item I have been able to trace is a casket (cassetina) from Friuli which displays a similar technique and dates from the second half of the 16th century. The relevant publication erroneously interprets Christ's monogram IHS as an abbreviation of the Greek,[37] though, as a celebrated icon by Andreas Ritzos indicates, the letters are actually an acronym of J(esus) H(ominum) S(alvator).[38] This does not reduce the probability of the work's Greek origin, as a large number of Cretan artists are known to have been employed in satisfying the demands of the Italian market as well.[39] It is my belief that the Benaki Museum chest must have reached Folegandros, where other similar examples are found,[40] about the time of the fall of Candia, in the company of one of the many inhabitants of Crete who resettled in the Aegean islands.[41] This would account for the striking resemblance of the design of the garlands to the vegetal motifs on the surrounding bands of the two chest panels found in the icons in Chania (figs 6-7) and on the representation of the naval battle on the Benaki chest (fig. 10). It reveals to us the seamless momentum of the evolutionary process, despite the problems caused by the poverty of the available material and by our own lamentable indifference to identifying, preserving and

Fig. 10. Garland with vegetal motifs. Detail from the chest fig. 9.

Fig. 11. Angels with musical instruments. Detail from the chest fig. 9.

Fig. 12. Chest from Folegandros, side panel. Athens, Benaki Museum 8270 (photo: K. Manolis).

Fig. 13. Box from Friuli (after: *Semenzato, Casa d'aste*, Auction Catalogue, Florence, December 2001 no 72).

exhibiting the relics of our most recent cultural history.

Further investigation may be able to provide firmer guidance to the researcher whose attentions are currently poised between Italy and Crete. I am myself not able to say if the presence of another object in Friuli –a small box with a cylindrical lid (fig. 13)–[42] can be similarly explained as a product of the exporting activity of some Cretan workshop. Low-level relief is not the technique used here, but rather 'pokerwork' (decorazione pirografata), as it is described in the relevant publication, though without seeing the object for myself I cannot vouch for the accuracy of the label. In any event, the execution undoubtedly resembles that of certain motifs on the Benaki chest –the arcades with angels playing musical instruments (fig. 11) and the latticework with floral motifs on the side panels (fig. 12)– though there, as the Museum's Conservation Department confirms, brush and ink were used. The box's apparent origin at the end of the 16th century corroborates the dating already proposed for the Benaki chest, but in considering its provenance we face the same issues as with the other items examined here.

The coherent and consistent logic of these fragmentary arguments is confirmed by the object which provides the final link in the chain and removes the disparate clues from the world of vague hypothetical association to plant them firmly in Greek soil. This is another, unquestionably later carved chest in the Benaki Museum which, again instinctively, I had included in the Cretan section without knowing that it represented a development of the same technique of flat relief, though it is patently inferior in both design and in elegance of carving (figs 14-15).[43] The exterior of the lid (fig. 14) contains a peripheral decorative band with four shells in the corner and trailing vegetal scrolls which reproduce the earlier versions in simplified form; in the centre is a representation of a disc with rays (*doxa*) enclosing a chalice and a cross, on the left a cock with its head turned backwards to face the chalice and on the right a church with a tall bell tower next to a stylised hill with houses.[44] The more strik-

Figs 14-15. Lid and front panel of chest. Athens, Benaki Museum 8718 (photos: K. Manolis).

ing front panel shows a hill with several ridges and with trees and a village at its summit, then two columns with an architrave and in the window-like space between them the head and shoulders of a woman with an impressive head-dress. The stylised hill continues with the village and another house, followed by a large flower vase, more village buildings and finally a monumental watermill.

Beyond the faintest shadow of a doubt we have here one of the most stunning creations of so-called 'folk art', and many pages could be devoted to breaking its narrative code. Suffice it here to say that the message concealed within the web of symbolic allusions, the unprecedented blend of natural and architectural features, the complexity of the sacred and secular references, the revival of the antique motif of 'the woman in the window', the near three-quarter pose of the figure and the unexpected naturalism of the execution in my view vindicates the dating of the work to the late 17th or 18th century[45] –the dating I had once proposed on more intuitive grounds, in blissful ignorance of the paths which can lead us to the missing chapters in the barely-known history of neo-Hellenic cultural artefacts.

Angelos Delivorrias
Director of the Benaki Museum
e-mail: delivorrias@benaki.gr

NOTES

* My work on this subject has benefited from the contributions of many colleagures and friends, but I should especially like to thank Stella Ghika who assisted me throughout the preparation of the article and the footnotes.

1. See recently, A. Delivorrias, Παραστάσεις χορού στην ελληνική λαϊκή τέχνη, in: *Κανίσκιον Φιλίας, τιμητικός τόμος για τον Guy-Michel Saunier* (Athens 2002) esp. 133-35 nn. 2, 5, with references to previous works.

2. Dimensions: 0.412 (left), 0.432 (right) x 1.37 x 0.02 m. It consists of two pieces of wood of differing height, fastened together with five iron nails which have been driven into the wood from five evenly spaced vertical incisions (0.07 x 0.01 x 0.005 m.) in the upper section. The decorative motifs display a few faint traces of red and green pigment. I am most grateful to Anthi and Alekos Eustathiades for giving their permission to publish this item, and to Kostas Manolis for undertaking the far from simple task of photographing it.

3. See generally, A. Hatzimichali, *L'art populaire grec* (Athens 1937) 33-34, 136-38 figs 3-4, 6; *ead., La sculpture sur bois* (Athens 1950) 51-52; K. A. Makris, Woodcarving, in: St. A. Papadopoulos (ed.), *Greek Handicraft* (Athens 1969) 63-64 figs 29-31; Ch. Binos, Ξυλόγλυπτες λεσβιακές κασέλες, *Zygos* 2 (1965) 46-56; K. Kefalas, Κασέλες, μπαούλα και σεντούκια στο Βορειοελλαδικό χώρο, in: *Proceedings of the 3rd Symposium of the Folklore of Northern Greece, Alexandroupolis 14-18 October 1976* (Thessaloniki 1979) 325-33; G. Neroladakis, J. Pervolarakis, Κασέλες, in: Ch. Vallianos, G. Neroladakis, J. Pervolarakis, (ed.), *Τα Κρητικά Έπιπλα. Μορφολογική Μελέτη εντέχνων προτύπων* (*Voroi* 7, Athens 1986) 108-34; P. Zora, *Ελληνική τέχνη. Λαϊκή τέχνη* (Athens 1994) 19, 218 no. 57; A. Delivorrias, Carved wooden chests from the Peloponnese: questions of stylistic and thematic singularity, *Mouseio Benaki* 1 (2001) 111-26.

4. As has already been noted: Hatzimichali 1937 (*op. cit.*) 51; Makris (*op. cit.*) 63; Kefalas (*op. cit.*) 329; Neroladakis, Pervolarakis (*op. cit.*) 108. Among the few exceptions is an example from Epiros, A. Delivorrias, *Guide to the Benaki Museum* (Athens 1980) 178 fig. 151, and another, possibly intended for ecclesiastical use, A. Delivorrias, *A Guide to the Benaki Museum* (Athens 2000) 108 fig. The side panels are more often decorated on painted chests, though these objects have received sadly little scholarly interest.

5. The same drawing is also reproduced, again without comment, in: A. Delivorrias, Decoration of houses, in: D. Filippidis (ed.), *Aegean Islands. Architecture* (Athens 2003) 52 n. 31 fig. 51.

6. On the iconographic tradition of this theme, see R. Cormack, St. Mihalarias, A Crusader painting of St. George: "maniera greca" or "lingua franca"?, *The Burlington Magazine* 126, no 972 (1984) 132-41, esp. 137-38 and nn. 20, 22, 25, 26, together with earlier bibliography. I was unable to obtain access to T. Mark-Weiner, *Narrative* Cycles *of the Life of Saint George in Byzantine Art* (New York 1977).

7. See T. Papamastorakis, Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών, *DChAE* 20 (1998) 213-28.

8. See St. A. Alexiou (ed.), *Κρητική ανθολογία, ΙΕ'-ΙΖ' αιώνας* (Herakleion 1969²) 66 no. 13 and on Cretan popular songs of the Venetian occupation, *ibid.* 237-38 no. III; *id.* (ed.), *Βιντζέντζος Κορνάρος. Ερωτόκριτος* (Athens 1990²) 14, l. 107-14, and 15, l. 135-37. The Cretans' love of hunting on horseback is also mentioned in E. K. Frangaki, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 1: *Η ανδρική φορεσιά* (Athens 1960) 90 n. 5.

9. For similar material on carved wooden chests from Mani,

see Delivorrias (n. 3) 116, 119 figs 5, 7-8, 11-12.

10. See Delivorrias (n. 3) 116 n. 32 with bibliography. On popular beliefs concerning dragon-slaying heroes, N. Vernikos, Περί δρακόντων, in: *Proceedings of the second Symposion of Northern Greece, Komotini 19-22 March 1975* (Thessaloniki 1976) 29-44; M. Al. Alexiades, *Οι Ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα. Παραμυθολογική μελέτη* (Ioannina 1982).

11. The date of their manufacture is also unknown: cf. Delivorrias (n. 5) 58 n. 34 fig. 59, with references to other examples. I hope that at some point a monograph will be devoted to the corpus of collected material. A 'dotted' background is also found on chests from Mani: D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) 418 fig. 716; Delivorrias (n. 3) figs 5, 9, 13.

12. On this fascinating topic: Delivorrias (n. 3) 115 nos. 18, 116, 119; Delivorrias (n. 1) 155 n. 49.

13. This can be seen, for example, by leafing through the material which is collected in Vallianos, Pervolarakis, Neroladakis (n. 3).

14. Inv. no. 8798 (dimensions 0.265 x 0.62 x 0.025 m): Delivorrias, *Guide* (n. 4) 180 fig. 152. The new photograph was taken by Kostas Manolis.

15. Delivorrias, *A Guide* (n. 4) 88; Delivorrias (n. 5) 52 n. 32.

16. Cf. L. Chalcondyle, *Histoire Générale des Turcs contenant l'histoire de Chalcondyle* II (Paris 1662) pl. 10; J. M. Lean (ed.), *The military costume of Turkey* (London 1818); D'Ohsson, *Tableau général de l'Empire Othoman* III (Paris 1820) pls 184-227.

17. Cf. Hadzimichali, *La sculpture* (n. 3) 37-40; *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* III (1973) 326-50 *s.v.* Iconostas (M. Chatzidakis); Ch. M. Koutelakis, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700* (Athens-Ioannina 1986); A. Goulaki-Voutira, G. Karadedos, G. Lavvas, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ώς τον 20ο αιώνα* (Athens 1996) 66-72 pls 11-12.

18. E.g. an example from Skyros in the Benaki Museum, inv. no. 8730: A. Hatzimihali, *Ελληνική λαϊκή τέχνη. Σκύρος* (Athens 1925) 171 fig. 211; Hatzimichali, *L'art populaire* (n. 3) 136 fig. 2; Delivorrias, *A Guide* (n. 4) 96; cf. for stone-carving, A. P. Stefanou, *Δείγματα νεοελληνικής τέχνης. Γλυπτά Α'* (Chios 1972) 42-46 pls 21 a-b.

19. G. Gerola, *Monumenti Veneti nell isola di Creta* II (Venezia 1908) 339 no. 52 pl. 17,1; Frangaki (n. 8) 90 n. 4; 91 n. 5. For my 'initiation' into the mysteries of costume evaluation I must express my gratitude to Yanna Bitha.

20. Gerola (*op. cit.*) 338 no. 48 pl. 16,2; Frangaki (n. 8) 75 fig. 50.

21. Gerola (*op.cit.*) 339 no. 54 pl. 17,2 Frangaki (n. 8) 71 n. 3.

22. See E. Viollet-le-Duc, *Encyclopédie medieval: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l' époque Carolingienne à la Renaissance* (1858-1875, 1978[2]): on boots 492 fig. 16; 554-55 fig. 4; on costume 492 fig. 17; on headgear 481 fig. 14.

23. See M. Vasilaki, Εικόνα του ζωγράφου Άγγελου με τον Άγ. Γεώργιο Καβαλάρη Δρακοντοκτόνο: Ένα νέο απόκτημα του Μουσείου Μπενάκη, in: *Proceedings of the Sixth International Cretological Symposion,* 2 (Chania 1991) 41-49; M. Borboudakis (ed.), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης* (Herakleion 1993) 451-53 no. 97 (M. Konstantoudaki-Kitromilidou). See also M. Konstantoudaki-Kitromilides, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* Α' (Athens 1991) 271-82.

24. Chatzidakis (n. 17) 350; M. Kazanaki, Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χανδακά τον 17ο αι., *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 251-83; E. Tsaparlis, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου αι. - ημίσεως 18ου αι.* (Athens 1980) 18-22, 25; Ch. M. Koutelakis, *Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής στο Αιγαίο και ιδιαίτερα στα Δωδεκάνησα* (Athens 1985) 1-20, esp. 1-4, 6.

25. Kazanaki (*op. cit.*) 256 n. 25.

26. Kazanaki (n. 24) 252.

27. The case is not unique, see E. Ghini-Tsofopoulou, Εικόνα του Εμμ. Λαμπάρδου στα Κύθηρα, *DChAE* 20 (1998) 365 n. 10. Maria Vasilaki drew my attention to this discovery and Michalis Andrianakis kindly allowed me to make use of it for this article, as well as supplying the photographs and the drawings: M. G. Andrianakis, Εικόνες από το ναό των Αγίων Αναργύρων Χανίων, in: *Ετήσια Έκδοση Δήμου Χανίων* (Chania 1986) 65-75; *id.*, *Η παλιά πόλη των Χανίων* (Athens 1997) 24-25. On Ambrosios Emboros, see also M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)* 1 (Athens 1987) 285.

28. The large dimensions of the icon (1.58 x 2.46 m) made it possible for Dora Pikioni to make an approximate reconstruction of the original appearance of the panel.

29. Andrianakis, *Η παλιά πόλη* (n. 27) 66: "*The relief and the ornamentation are reminiscent of an unpublished carved wooden cupboard from the Historical Archive in Crete*". The author will be dealing with the subject of wood-carving during the Venetian occupation in a separate study. For the photograph of the chest by Thanasis Roumelis of the 13th Ephorate of Byzantine Antiquities I am grateful to Zacharenia Semanteraki, director of the Archive.

30. My views on the only comparable example with painted decoration known to me from Paros now need revision: A. Delivorrias, Traditional Art on the Aegean, in: *The Aegean. The Epicenter of Greek Civilization* (Athens 1997[2]) 304 fig. 125; Delivorrias (n. 5) 58 n.55.

31. See generally and for the bibliography: *The Dictionary of Art* 2 (1996) 811-13 *s.v.* Austria VI,1. Furniture (R. Wonisch-Langenfelder); *The Dictionary of Art* 8 (1996) 270-71 *s.v.* Cupboard (J. W. Taylor); *The Dictionary of Art* 12 (1996)

419-28 *s.v.* Germany VI,1. Furniture (H. Zinnkann).

32. Inv. no. 8720 (dimensions 0.67 m. [with open lid: 1.24] x 1.62 x 0.61 m): A. Delivorrias (ed.), *Greece and the Sea* (exhibition catalogue, Amsterdam, De Nieuwe Kerk, Athens 1987) 302-03 no. 202 (M. Kazanaki-Lappas); Ch. A. Maltezou, E. Andreadi (eds), *Η Βενετία των Ελλήνων. Η Ελλάδα των Βενετών. Σημάδια στο Χώρο και στο Χρόνο* (exhibition catalogue, Megaron Mousikis, Athens 1999) 139-40 no. 30 (K. Synodinou); Delivorrias (n. 5) 52 n. 30 fig. 56.

33. On the significance of the battle, A. E. Vakalopoulos, *Ιστορία του νέου Ελληνισμού. Τουρκοκρατία 1453-1669. Οι αγώνες για την πίστη και την Ελευθερία* III (Thessaloniki 1968) 252-73; I. Chasiotis, in: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 10 (Athens 1975) 315-20: many studies on the subject are collected in G. Benzoni, L. S. Olschki (eds), *Il Mediterraneo nella seconda meta del '500 alla luce di Lepanto* (Firenze 1974); L. Vanensi (ed.), *Venezia e i Turchi* (Milano 1985).

34. M. Vassilakes, Εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας: Η Ναυμαχία της Ναυπάκτου, *Αρχαιολογία* 15 (1985) 100 with earlier bibliography; Delivorrias (n. 32) 294-95 no. 194 (M. Vassilakes-Mavrakakes).

35. In a written communication dated 19 February 2003, which is published as an appendix to this article.

36. As I established from contacts with officials of various museums. Chrysa Maltezou confirmed the same after doing me the personal favour of examining all the chests in the Ca'd'Oro. The wood conservators in the Venetian Archaeological Service, on whose experience she also drew, told her that the work probably had a provenance in the East. Kostas Staikos informed me of an example from Friuli with inferior 17th century pokerwork: *Semenzato, Casa d'aste, Auction Catalogue*, Firenze, Febbraio 2003 no. 157. On Italian chests generally: R. De Fusco, *Storia dell'arredamento* (Torino 1985) 46-54; *The Dictionary of Art* 6 (1996) 1-6 *s.v.* Cassone (E. Callmann) and on carved examples, *ibid.*, 6-7 *s.v.* (J. W. Taylor) with extensive bibliography.

37. *Semenzato, Casa d'aste, Auction Catalogue*, Firenze, Dicembre 2001 no. 81. Kostas Staikos kindly notified me of this series of catalogues.

38. M. Acheimastou-Potamianou, Δύο εικόνες του Άγγελου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, *DChAE* 15 (1989-1990) 110-17. I would like to thank Dimitris Arvanitakis for bringing this to my attention.

39. On the export of chests, see Kazanaki (n. 24) n. 25.

40. I owe to Markos Venios the photograph of a poorly-preserved chest which is not illustrated or even mentioned in A. Vavilopoulou-Charitonidou, *The Pholegandros Folklore Museum* (Athens 1989). He also drew my attention to a similar chest in the house of Stelis Danasis and another with pokerwork ornamentation in the house of Demetrios Lydes. Stergios Stasinopoulos has informed me of a comparable front panel, now in the Folklore Museum in Rhodes; sections of at least two others, apparently acquired in Athens, were incorporated in modern items of furniture belonging to Irene Kalliga.

41. See generally A. Harilaou, *Η νήσος Φολέγανδρος* (Athens 1888) 61-62; V. Sfyroeras, Οι Κορνάροι της Μυκόνου, *Eos* 76-85 (1964) 462-64; K. D. Mertzios, Οκτώ διαθήκαι Ελλήνων Βενετίας (1535-1549), *Mnemosyne* 1 (1967) 174 (I owe both titles to Simos Symeonidis). See, apart from the Ionian islands and Italy, Vakalopoulos (n. 33) 532-38, on Karpathos, Kythnos, Naxos, Ikaria, Samos and Chios; Koutelakis (n. 24) 2-3, 6, on Paros, Ios, Folegandros, Chios and Skopelos. V. Sphyroeras has made a detailed study of the subject in: *Proceedings of the Second International Cretological Symposion* 4 (Athens 1969) 457-66, as has D. Demetropoulos in his forthcoming monograph, *Ο πληθυσμός των νησιών του Αιγαίου κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας*.

42. *Semenzato, Casa d'aste*, Auction Catalogue, Firenze Dicembre 2001 no. 72: "*COFANETTO in legno di cedro. Corpo rettangolare con coperchio arcuato. La decorazione pirografata riveste l' intera superficie. La parte superiore presenta un rosone a circoscrivere una stella a più punte su un reticolo floreale. Il fronte ed il retro sono scanditi da quattro archi entro cui siedono figure alate e musicanti. Sui fianchi sono disegnati due leoni. Lungo le cornici si prolungano perlinature e gli spazi rimanenti sono occupati da motivi vegetali. Friuli, fine del XVI secolo, 20.5x33x16 cm*".

43. Inv. no. 8718 (dimensions: 0.33 x 1.02 x 0.41m, walnut): Makris (n. 3) 64 fig. 32; Fotopoulos, Delivorrias (n. 11) 418 figs 715, 719; Delivorrias, *A Guide* (n. 4) 83-84; Delivorrias (n. 5) 52 n. 33 fig. 52.

44. The exterior of the lid is seldom decorated on Greek chests; this is a subject which merits more detailed research. Cf. the chest with a hunting scene from Epiros, Delivorrias, *Guide* (n. 4).

45. Delivorrias, *A Guide* (n. 4) 83.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ
Γύρω από κάποιες σπάνιες κοσμικές δημιουργίες της κρητικής ξυλογλυπτικής και τα τεχνοτροπικά φαινόμενα της λεγόμενης λαϊκής τέχνης

Με αφετηρία τον επιπεδόγλυφο διάκοσμο μιας ξύλινης κασέλας από την Κρήτη σε ιδιωτική συλλογή (εικ. 1-2), στην παρούσα μελέτη επανεξετάζεται η επίσης επιπεδόγλυφη παράσταση της Σταύρωσης του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 3), η οποία και αποδίδεται με σιγουριά πλέον στο ίδιο κρητικό εργαστήριο, αν όχι στον ίδιο καλλιτέχνη του 16ου αι. Τα δύο αυτά τεχνικά και τεχνοτροπικά συγγενή έργα κατευθύνουν την ανέλιξη της ερευνητικής διαδικασίας προς μια άλλη ομάδα από ξυλόγλυπτα βορειοϊταλικής υποτίθεται καταγωγής, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει η μνημειακή κασέλα της Φολέγανδρου και πάλι στο Μουσείο Μπενάκη (εικ. 9-12). Από την προσπάθεια να ιχνηλατηθεί μια ενότητα ξυλογλύπτων με αντίστοιχα χαρακτηριστικά και να εξακριβωθεί η μεταξύ τους χρονολογική σχέση εντοπίστηκαν και άλλες ομόλογου ύφους δημιουργίες τόσο στην Κρήτη (εικ. 5-8) όσο και στην Ιταλία (εικ. 13). Ταυτόχρονα προέκυψαν και ορισμένες επιπλέον ενδείξεις για την πιθανή επιβίωση της ίδιας καλλιτεχνικής παράδοσης κατά τον όψιμο 17ο και τον 18ο αιώνα (εικ. 14-15).

Appendix:
ALVISE CHIGGIATO
Insieme della cassa

Sembra opera di due mani: a) quella della fascia/tavola centrale coperchio a fondo blu e b) quella della fascia alta del coperchio e del fronte della cassa, entrambe scolpite a bassorilievo, contornando il disegno, con fondo *pointillée.*

Ovvero è forse un rimaneggiamento/modifica di una versione iniziale (a fondo blu) che si è tentato di cambiare, con effetto di orizzonte su cui navigano altre navi, lasciando poi il lavoro così. Notare che il colore marrone scuro appare solo sulle due navi centrali della fascia a fondo blu e su una minore della fascia superiore, anch'essa nave a vele quadre. In un passaggio di questo ipotetico procedere, i colori sono stati apparentemente ripassati, usando in prevalenza l'ocra rossastra per il rosso e il giallo limone per l'oro.

(Rosso amaranto e oro erano i colori tradizionali delle bandiere veneziane, ma il disegno delle bandiere era completamente diverso). La qualità del disegno è molto migliore dove si usa il marrone scuro che dove si usa l'ocra. Sospetto che sotto l'ocra si possa trovare un colore iniziale diverso.

Tavola a fondo blu

La rappresentazione delle navi centrali a batteria e vele quadre è molto corretta. Si tratta di due prospettive di uno stesso galeone databile -nel Mediterraneo orientale- fra il 1580 e il 1620, più verso il 1620 (il tipo di nave è diffuso fra Spagna atlantica e Inghilterra, successivamente in Mediterraneo, in quell periodo).

Il castello di poppa alto e stretto della nave di sinistra (vista da dietro) è esatta in tutti i particolari, inclusi i due portelloni per i due cannoni di fuga. Le decorazioni scolpite e dorate di poppa sono quelle di quell periodo.

Il fumo delle cannonate è rappresentazione di maniera: nelle battaglie vere, i colpi di incrocio (una nave navigante in un verso e l'altra nella direzione opposta) erano piuttosto rari: di solito si cercava di procedere per rotte parallele e i tiri duravano a lungo, terminando con l'abbordaggio finale. La ricarica dei cannoni richiedeva infatti qualche minuto e, incrociandosi, le navi potevano contare solo su una salva di cannonate). Qui sembra piuttosto l'occasione di rappresentare la nave da prospettive opposte.

La bandiera a 5 fasce orizzontali (tre rosse, fra cui le esterne, e le due interne gialle), –che io sappia– assomiglia a una delle bandiere della Hansa del Baltico (che però è a fasce rosse e bianche), molto improbabile in ambiente mediterraneo. La bandiera che più ci assomiglia in Medi-

terraneo è quella di Tunisi, che però ha una fascia (bianca) in più, in alto. Non so quindi cosa dirne. Le bandiere rosse in testa d'albero delle galere sono quelle di tutti gli Stati ottomani.

Poiché i colori rosso-ocra e giallo della fiamma del galeone di destra (con 'fiamma' chiamo la bandiera a due code triangolari molto lunghe) è uguale a quelle delle galere di destra, si può pensare che si tratti di una colorazione di maniera, tendente a rappresentare un gruppo di navi appartenenti tutte –galere e navi– ad una stessa flotta ottomana. Ovvero che tutte le bandiere rappresentate siano state ridipinte in un secondo momento a colori uniformi. La scena non rappresenta quindi uno scontro reale, ma piuttosto una parata di navi con tiri a salve.

Le quattro galere della fascia a fondo blu

Sono rappresentate in una scala di grandezza diversa e minore rispetto alle navi. L'ipotesi che allora si tratti di fuste di minori dimensioni reali è da scartare, dato il loro armamento di alberi e vele e dalla quantità di remi che –in proporzione agli scafi– si sono voluti rappresentare.

Il profilo è quello tipico –largamente documentato – delle galere greco-ottomane. Tipico –e di maniera– è il profilo del castello di poppa, molto più marcatamente risalente verso l'alto che non nell'iconografia delle corrispondenti galere occidentali. (Conosco qualcosa di simile solo nell'iconografia della Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, considerata una licenza artistica dell'esecutore).

Il modello di scafo è però di parecchi decenni anteriore a quello dei galeoni.

Infatti la poppa e il timone curvi (relitto tradizionale del tempo in cui si usavano i due timoni laterali di tipo romano) è stato abbandonato quasi del tutto dopo Lepanto. In quella battaglia, in cui si sono riunite –e reciprocamente osservate– tutte le flotte a remi del Mediterraneo, sono apparsi evidenti i vantaggi del timone ad asta rettilinea, inizialmente introdotti dalle galere ponentine. Esse sono quindi di un modello antiquato e quasi del tutto abbandonato all'epoca dei galeoni disegnati al centro.

La loro rappresentazione è sommaria e più scadente di quella dei galeoni. La colorazione è più povera: non è usato il marrone scuro ma quasi solamente l'ocra rossa e il giallo limone; i remi hanno una rappresentazione annebbiata. Nell'insieme la loro rappresentazione -senza prospettiva se non una parziale sovrapposizione delle due galere di destra –è decisamente più di maniera, con riferimento deciso agli standards dell'ambiente greco-ottomano, quasi costanti, ai confini della libertà artistica. La stessa cosa si può dire per le galere della fascia superiore *pointillée.*

All'estrema destra del coperchio, in alto, e sopra le due galere di sinistra della fascia a fondo blu, sono rappresentati de 'galeoncini' (non confonda il nome simile: erano completamente diversi dai galeoni), con vele quadre all'albero maestro e vele latine al trinchetto e alla mezzana. Il loro disegno è tecnicamente corretto, ma si tratta di barche che ebbero il massimo impiego intorno agli inizi del 1500, cioè anch'esse vari decenni precedenti ai due galeoni centrali.

Il Fronte della cassa

Mostra quel che sembrano delle residue tracce di colorazione, che forse erano inizialmente simili a quella della parte alta dell'interno del coperchio. La presenza *silhouettes* di angioletti accanto al foro della chiave, denuncia una committenza cristiana. I costumi dei quattro personaggi maggiori sembrano della stessa epoca dei galeoni, piuttosto che di quella delle galere (in particolare i fiocchi ai nastri che sostengono le calze del primo a sinistra). Le *silhouettes* dei tre riquadri di soggetto navale, per quel che si vede, sembrano riprodurre scene con elementi di disegno che forse sono gli stessi della fascia a fondo blu.

Conclusioni possibili

La cassa è databile nel quarantennio che va dal 1580 al 1620 ed è di committenza cristiana in ambiente greco-ottomano. La rappresentazione del galeone centrale, visto nelle due posizioni di poppa e di prua, è realistica, mentre tutte le altre sono di maniera e riferite a barche di epoca precedente. Non posso definire l'appartenenza delle bandiere se non per somiglianza. Quasi di sicuro è stata ritoccata con i colori ocra e giallo limone la colorazione, alterando qua e là (galeone di destra) anche particolari del disegno.

Dot. Alvise Chiggiato
Membro dell' Istituto Italiano di Archeologia e Etnologia Navale a Venezia

ALIKI TSIRGIALOU

The stereotyped vision of Greece: 19th century photographs in the Benaki Museum archives

THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVE of the Benaki Museum was founded in 1973 with the object of collecting, storing and classifying photographs of monuments and works of art of the Byzantine and post-Byzantine eras. Over the years the initial thematic repertoire of the Archive has been expanded, so that it now covers all aspects of modern Hellenism and is currently exploring trends in contemporary Greek photography. The Museum's photographic collection comprises 300.000 negatives and 25.000 vintage prints which have been acquired by the Archive mainly through major donations and purchases. Outstanding among the material from the 19th century is the oeuvre of the European photographers James Robertson and Alfred Nicolas Normand, as well as that of the Greeks Dimitrios Constantinou and Petros Moraitis. The impressive twentieth-century collection includes the archives of professional photographers such as Nelly's, Voula Papaioannou, Periklis Papachatzidakis, Dimitris Harissiadis, Nikolaos Tompazis, Henri Paul Boissonnas and Nikolaos Rizos, as well as amateurs.

The discussion that follows is based on an examination of the material held in the Photographic Archive, specifically the vintage nineteenth-century prints taken in Greece by foreign photographers. The photographic work produced in Greece during the nineteenth century has often been characterised as having a certain sameness, and a study of the photographs at the Benaki confirms this uniformity of subject matter. Yet beyond this thematic unity one may find an underlying diversity, and a closer analysis of the photographs supports the thesis that in the case of Greek antiquities the same subject was observed, examined and documented by each photographer from a different perspective.

The stereotyped perception of Greece

Interest in travelling to Greece has a long history and, to judge from the ever-increasing number of visitors, the desire to see the country remained unaffected by the constant political and social changes within Greece.[1] "*What increasingly focused attention on Greece for its own sake was its antiquities and the hope of finding them*".[2] The travellers were often accompanied by artists whose task was to produce textual or visual documentation of the main places of interest. Most visual images depicted the antiquities and most published writings described the ruins and historical background associated with them. Over the years, and as a result of this thematic preoccupation, these artistic and literary endeavours created a stereotyped perception of Greece –a perception which was adopted by photographers during the nineteenth century.

The majority of photographers documenting Greece imitated their predecessors, the illustrators and writers, by confining their thematic choices within the domain of the Greek antiquities. It is therefore no coincidence that early photographic work in Greece reflects a homogeneity of subject matter. However, as mentioned above, differences in approach emerge if one examines the work more carefully. As Susan Sontag remarks, "*the photographer was thought to be an acute but non-interfering observer –a scribe, not a poet. But as people quickly discovered that nobody takes the same picture of the same thing, the suppo-*

sition that cameras furnish an impersonal, objective image yielded to the fact that photographs are evidence not only of what's there but of what an individual sees, not just a record but an evaluation of the world".[3]

Over the centuries, Greece has attracted visitors of different origins and cultures. Due to its geographical location the country has served both as a place of transit for voyagers to the Holy Land and as a destination in itself. The large number of conquerors who occupied the Greek territories and the hazardous conditions of travel within the interior of the country did not diminish the interest of travellers in Greece, and many of those intent on visiting the country appear to have been undeterred by difficulties of transport and accommodation[4]. Even if, unlike Italy, Greece was not included in the pre-arranged destinations of the Grand Tour,[5] the country became an important stopping-off point for a number of travellers visiting the Holy Land. Although commercial motives became an increasingly important reason for travelling to Greece, its antiquarian interest remained the principal attraction.

Curiosity about Greece and its past did not develop until the late thirteenth century with the revival of classical learning. A number of factors, such as the translation of ancient Greek texts and their introduction into university curricula,[6] led to Europe's heightened enthusiasm for the historical background of the country. By the end of the 15th century, "*Europeans had studied Greek manuscripts, admired and collected Greek coins and expressed their fascination for Roman copies of lost Greek sculptures*".[7] The "works of most of the ancient Greek historians, poets and philosophers, from Homer to Plotinus, were available in Latin translations"[8] and the traveller had become familiar with ancient literature both from his studies and from his own private reading. As a result of this revival of classical studies, visitors came to Greece with the desire to identify the "*Homeric sites*"[9] and the Athens of Pericles, and in search of the 'ideal' of the ancient Greek civilisation described in these works.

Often, travellers' activities were not restricted simply to touring archaeological sites. Many writers and artists produced textual and pictorial documentation of their visits to Greece, and since their interest was exclusively directed towards its antiquities, this was naturally reflected in their work. The increased demand for information concerning Greece and its ancient history found a response when travellers started "*writing about the life and sensibility of the ancient Greeks*"[10] and portraying Greek antiquities. Consciously or unconsciously, writers and artists both satisfied and further stimulated the interest in antiquities through their work. The texts consisted largely of descriptions of the sites,[11] usually accompanied by historical narratives linked to a specific antiquity.[12] Similarly, paintings, drawings, engravings, lithographs and, later in the nineteenth century, photographs also depicted the ruins.[13] Evidence of artistic interest in other subjects, such as the contemporary social scene or modern Greek architecture, is almost non-existent. Unconsciously, travellers, along with the large number of other artists and writers who documented the ancient remains, provided Greece with a distinct identity that was closely related to its past. "*The culturally located ways of framing sights and arranging narratives is a selective process that usually reproduces the predictable; the already said, written and photographed*".[14] Before considering the various factors that lad to this homogeneity of subject matter, it may be useful to examine how the cultural representation of a country is formed.

Man has always felt a strong desire to explore the limits of his world. Natural curiosity and the thirst for knowledge have brought travellers into contact with unknown civilisations and exotic locations. The search for the "*extraordinary*"[15] and the "*otherness*"[16] of a different country or civilisation has encouraged the urge to travel. In Greece, this search for the exotic and the unfamiliar found its response in the archaeological sites: the peculiar and diverse character of the Greek landscape did not attract the traveller, who concentrated on the discovery or rediscovery of the remains of ancient Greek civilisation.

According to historians of tourism, the remoteness of a place is what awakens human curiosity and the urge to travel to that location. This leads to an attempt to capture the large "*range of signs, images, symbols*" and "*make the sight familiar to us in ordinary culture*".[17] In other words the cultural representation of a tourist site is formed by "*symbols, images, signs, phrases and narratives*".[18] The sum total of these representations reproduce what Tim Edenson calls the "*otherness*"[19] of a travel destination. In this respect, Greece was represented only by characteristics that were closely related to its past, to ancient Greek civilisation. Consciously or unconsciously, the traveller

Fig. 1. P.-G. Joly de Lotbinière, *The east façade of the Propylaia*, October 1839 (from: *Excursions Daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*, Noël-Marie Paymal Lerebours [(Paris 1842)]. Aquatint, 15.4 x 20.8 cm.

sought to find in Greece its ancient identity, in other words those features that distinguished this country from others.

Guidebooks played a unique role, since in their own way they determined the routes the voyagers followed. Greece, set apart by linguistic and topographical barriers, necessitated the consultation of such books, the majority of which proposed visits to the archaeological sites, often commenting on their singular qualities.[20] Nearly all guidebooks began their itineraries with Athens because of the attractions it provided in itself and also because of its convenience as a starting point for tours to the interior of Greece. Travellers were recommended first to visit the Acropolis, which dominated the landscape, and then the ruins surrounding it, such as the Monument of Philopappos, the Temple of Olympian Zeus, and the Theseion. After the antiquities of Athens, they were directed to other archaeological sites throughout the rest of the country, such as Delphi, Corinth and Aegina. In this way they were encouraged to follow a pre-determined route and some of them, in their turn, documented the pre-selected sites recommended by these publications.

Another fact that recommended people to visit and document antiquities was the distinctive architectural eclecticism of Athens. "*Perhaps no town on the world possesses such an extraordinary melange of different styles of buildings as Athens, which may be accounted for, from its having fallen under so many masters, each of whom has left some specimen of the architectural style of their nation*".[21] Eastern elements could be found in the presence of

Fig. 2. A.-N. Normand, *View of the Acropolis and the Temple of the Olympian Zeus*, 1851. Albumin print from calotype negative, 15.4 x 20.5 cm.

Turkish mosques and, at the same time, Western influences in the modern architecture. Many travellers expressed their feelings of disappointment on arrival at the sight of what was described as the 'dirtiest little town in all Christendom'.[22] A traveller in Athens during the 1850s remarked: "*There is nothing particularly Greek in the physiognomy of Athens. The houses of the better sort are German in outward appearance, while the poorer dwellings resemble those of the Italian villages.*"[23] The feature that justified the "*otherness*"[24] of Greece which most travellers were looking for was its antiquarian interest.

Nineteenth century photography in Greece

According to Gary Edwards, "*early photographers of Greece followed what might be called a standard iconographic programme in selecting sights at which they pointed their cameras, an iconographic tradition that not only predated photography... but continued for about 25 years following Joly de Lotbiniere's 1839 views*".[25] Moreover, the thematic uniformity of early photographs of Greece was encouraged by the physical properties of photography itself. During photography's first years, it was not possible to document moving objects with clarity because of the long exposures required. Thus photographers turned their lenses to 'stable' objects such as architectural views, and, in the case of Greece, archaeological sites.

When the invention of photography was presented at the Académie des Sciences in Paris on 19 August 1839, the Frenchman Francois Dominique Arago declared that the discovery had many marvellous applications. Specifi-

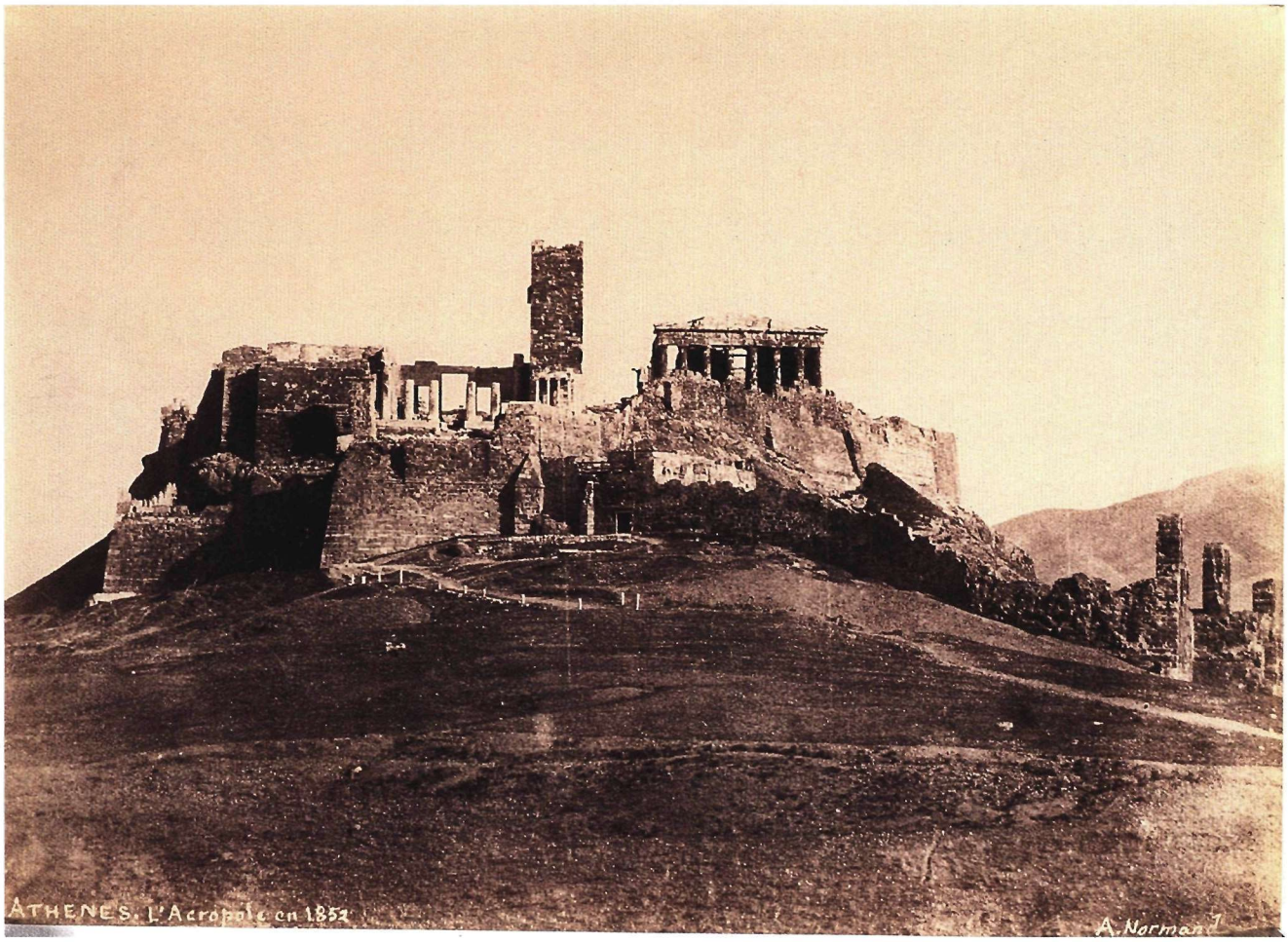


Fig. 3. A.-N. Normand, *The west slope of the Acropolis*, 1852. Albumin print from calotype negative, 14.9 x 20.4 cm.

cally, he mentioned that in order "*to copy the millions and millions of hieroglyphics that cover (even on the outside) the great monuments of Thebes, Memphis Karnak etc. one would need twenty years and legions of draftsmen. With the daguerreotype, one single man could do this enormous work by himself*".[26] Following the announcement, the French publisher Nöel-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873) supplied travellers with photographic equipment and sent them to document on his behalf the "*most remarkable monuments of the globe*".

Among the first daguerreotypists despatched by Lerebours was the Canadian Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1789-1865).[27] Lotbinière, who was travelling in the Mediterranean, visited Athens in October 1839 and photographed its antiquities for the first time. As was to be expected, the 'most remarkable one', the Acropolis, was the prime subject chosen by the first photographer in Greece. The daguerreotypes he produced[28] resulted in an illustrated album entitled *Les Excursions Daguérriennes: Vues et Monuments les plus remarkables du globe* (1840-1844),[29] which included three engravings made from the daguerreotypes depicting Athenian antiquities (the Parthenon, the Propylea [fig. 1] and the Temple of Olympian Zeus). The Benaki Archive contains two copies of the three aquatints produced from these, the first daguerreotypes taken in Greece. In this volume Joly de Lotbinière described his impressions while photographing in Athens: "*I had already admired the beauties of the Acropolis in detail when I first went there with my daguerreotype camera. At that time I was a strict*

Fig. 4. J. Robertson, *South front of the Theseion sen from the south-east,* 1853-1854.
Albumenized salt print, 23.5 x 29.4 cm.

observer of Daguerre's rules, and I intended not to waste a moment in exposing my plate to the rays of the sun. Nonetheless I was greatly confused by the need to choose among so many masterpieces, I turned my camera first one way and then another. In the end, the position of the sun led me to decide on the view of the Propylea, that marvellous gateway which is such a worthy introduction to the wonders of the Acropolis. I cannot deny that I regretted having to turn my back on the divine Parthenon and the Erechtheion, but my regret soon faded before the magical view laid out before me".[30] No previous photographic work existed for Joly de Lotbinière to use as a starting point, but he himself laid the groundwork for later photographers by adopting and exploiting the thematic repertoire of the printmakers who had preceded him.

The 'iconographic tradition' was next adopted by the photographers of the calotype era.[31] One of the pioneer calotypists to visit Greece was the famous French architect Alfred-Nicolas Normand (1822-1899). In 1846, Normand was awarded the Prix de Rome, which allowed him to continue his studies in Italy, and while in the Italian capital he learned photography from the celebrated writers Maxime Du Camp and Gustave Flaubert. Normand briefly practiced photography in Rome, Pompeii and Sicily, before travelling to Greece in the company of Alfred Mézières. The two men arrived in Thessaly in the autumn of 1851 and travelled south to Athens, reaching the capital on 8th October,[32] where they remained until the 25th of the same month, documenting the ruins (fig. 2). In one of his letters Normand describes his experiences while in the Greek capital: "*Finally, I am in Athens, near the monuments I so admired. However, I had*

not imagined the city to be so small, miserable, melancholic and waterless. [...] *What compensates (the visitor) for all the minor tribulations is the Acropolis and the antiquities that surround it. It is difficult to find something as beautiful as the Acropolis*".[33] On their way back, they toured the region of Pelion and Ossa, and stopped in Salonica before finally reaching Constantinople. Normand visited Athens again in January 1852 on his way to Ancona (fig. 3). In 1855, he abandoned photography and returned to the practice of architecture. It is recorded that Normand made a total of 130 calotypes during his tour of Greece but only a few exist today. The Photographic Archive of the Benaki Museum owns what could be described as the oldest single collection of photographs preserved in Greek archival collections, consisting of 24 albumin prints produced from calotype negatives dated 1851-1852 and 7 albumin prints signed 1887. Normand's depictions of the Greek capital are among the earliest surviving photographs of Athens, and he documented the Acropolis and its surrounding antiquities in the state of abandon brought about by centuries of foreign occupation. His images move us, but at the same time they display a beauty and power which are only apparent on careful examination. Despite some aesthetic differences, the work of the calotypists in Greece largely conforms to the 'iconographic programme' of photographing Greek antiquities.

Fig. 5. J. Robertson, *The north porch of the Erechtheion from the north-east,* 1853-1854. Albumenized salt print, 30.7 x 26 cm.

The Englishman James Robertson (1813-1888)[34] also travelled to Greece in the early 1850s. It has been suggested that Robertson was born in Middlesex, England and studied at the University of Edinburgh, but he spent most of his professional life in Constantinople as Chief Engraver of the Imperial Mint. Robertson's interest in photography began to show itself in 1850, when he spent some time in Malta, taking calotype views of the island[35] with Felice Beato (c. 1830 - c. 1906). A few years later he opened a photographic studio in Pera, the European quarter of Constantinople, thus facilitating his access to Greece. His photographs of Greek ruins taken in 1853-1854 were published in two albums (figs 4, 5). The first, entitled *Grecian Antiquities Photographed by James Robertson, esq., Chief Engraver to the Imperial Mint, Constantinople,*[36] consisted of forty-eight photographs on salted paper and the second, *Photographs by Robertson: Athens and the Grecian Antiquities,* contained forty-four albumenised salted paper prints. A copy of the latter was presented to the Benaki Archive by Rena Andreadis in 1989. A feature of Robertson's photographs is the inclusion of human figures in local Greek costumes, while sharpness and an overall penetration of detail with a rich gradation of tone are the basic characteristics of his camera vision. Although the images of the photographers mentioned above fall within the 'iconographic programme' described by Gary Edwards, the personal vision of each individual is apparent, and closer analysis reveals a difference in style and approach –for example the 'romantic vision'[37] that Robertson transferred to his views through his particular way of positioning of the human element.

The late 1850s was a period of further transition in photographic technology. The calotype was replaced by the wet collodion process, making photography more resistant to elements such as hot climates. Additionally, travellers became increasingly intrigued by the 'new discovery', and the profession of photographer began to appear more attractive in commercial terms.[38] Thus

Fig. 6. C. Schiffer, *The Parthenon*, *c.*1859. Albumin print, 16 x 21.2 cm.

began a dynasty of photographers whose photographic views of the Grecian antiquities would invade Europe in the form of souvenirs brought home by tourists. Prominent among them are Francis Frith (1822-1898), Francis Bedford (1816-1894) and Jacob August Lorent (1813-1884). At the same time, one finds a number of foreign photographers becoming established in Greece. Carl Schiffer, probably of Bavarian origin, spent a considerable time in Athens. According to Schiffer's 'announcements', he worked there from late 1859 to 1863 and called himself a "*painter and a photographer*".[39] Photography historians have suggested that Schiffer was one of the first photographers to open a proper indoor studio (i.e. one with large glass windows) in Greece. His work is not restricted to portrait photography but also illustrates the architecture and archaeological sites of the time. The Benaki Museum has recently acquired an interesting view of the Parthenon signed by this photographer (fig. 6).

By the end of the 1850s stereo photography had begun tackling everything from architectural views to sociological scenes. The stereoscopic effect, produced by two slightly dissimilar photographs taken from viewpoints 10 to 20 centimeters apart, affected the photographer's vision and the public's way of seeing. Stereoscopy secured a perception of relief and depth and, thus, "*created a comprehensive pictorial catalogue of the world, comparable to a detailed topographical survey*"[40]. Included in the Photographic Archive are 10 stereoscopic views of Athens taken by Vassilaki Kargopoulos (1826-1886).

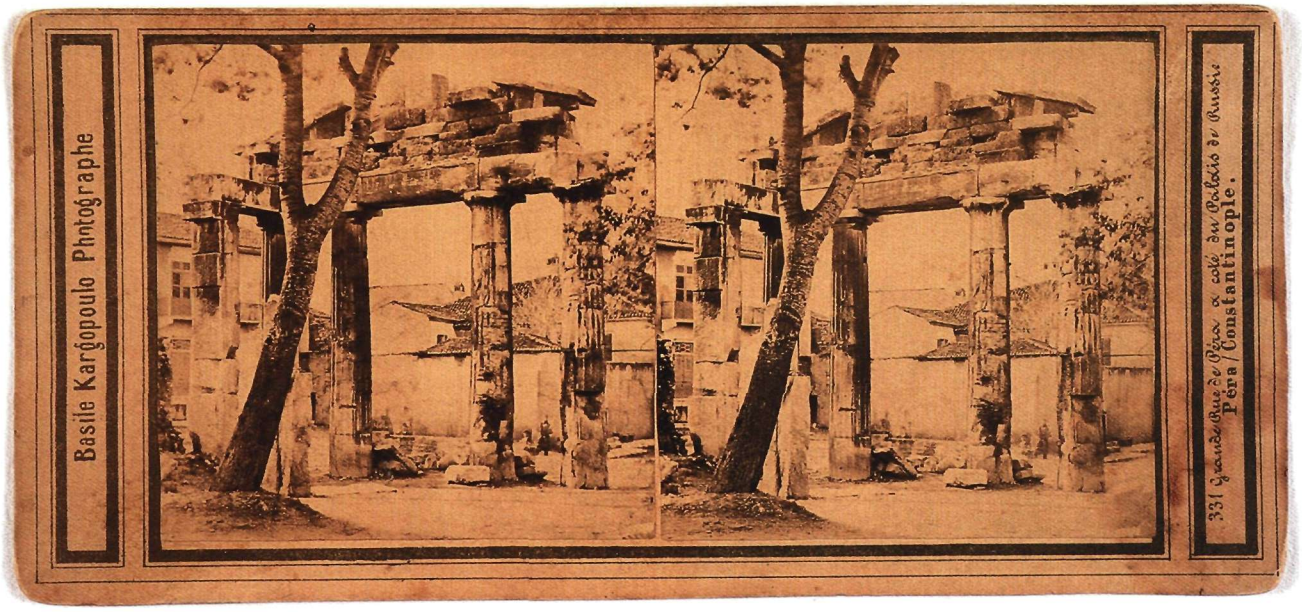


Fig. 7. V. Kargopoulos, *The Gate of Athena Archegetis in the Roman Agora*, 1860.
Stereoscopic photograph, albumin print, 7.2 x 14 cm.

Kargopoulos is one of the most important names in the history of photography in Ottoman Empire, and is best known as a master of the art of portrait photography. Having been appointed 'Chief Photographer to His Imperial Majesty the Sultan' he photographed members of the imperial family, and leading civil and military officials in the government service. It is not known if he was Greek in origin[41] but photography historians have called him the first Greek photographer in Constantinople.[42] Kargopoulos opened his studio in 1850, when he was 24 years old, in Beyoglou, next to the Russian Embassy. Probably in 1878, he moved to a new address "*Tünel Meydani 4, which would become the setting for the most brilliant years of his professional life*".[43] Some time at the beginning of the 1860s Kargopoulos visited Greece and documented the Athenian monuments (fig. 7).

Despite the ease of stereoscopy, many photographers created panoramic views in an attempt to give an illusion of depth to their images. The Benaki's Photographic Archive has recently acquired five of the six sections which comprise a photographic panorama of Athens taken around 1865 by Baron Paul von des Granges (1825-1887). Des Granges was born in Kalamata where he lived until 1848. He studied in Germany and, for a few years, in Italy. It seems that his first contact with photography took place in Florence in the early 1860s, and in 1865 he toured Greece, systematically documenting its beauties:[44] among the places he visited were Athens, Corinth, Delphi, Aegina, Sparta and Santorini. In 1869 Des Granges published a remarkable selection of photographs in a volume entitled *Classische Landschaften und Denkmäler aus Griechenland nach der Natur photographisch aufgenommen von Paul des Granges in Athen.*[45] The importance of the panorama lies in the information it contains not only on the state of the antiquities around Athens, but also on the city's contemporary urban planning.

By the end of the 1860s the photographic market for monuments and genre scenes had proliferated beyond all expectations. As a consequence, the first large commercial photography studios appeared in order to satisfy the demand for souvenir images. Among the best known were those belonging to the Alinari brothers and the Bonfils family. The Alinari studios were founded in Florence in 1852 by Leopoldo Alinari (1832-1865), and taken over on his death by his brothers Romualdo (1830-1890), and Giuseppe (1836-1890). The firm *Fratelli Alinari, Fotografi e Editori*, covered a wide range of photographic

Fig. 8. Fratelli Alinari, *The Gate of Athena Archegetis in the Roman Agora, c.* 1890. Albumin print, 25.5 x 19 cm.

activity from the reproduction of works of art to the documentation of Italian scenery and costumes. They rapidly made an international name in the photographic industry through their contacts with important museums and art historians.[46] It is not known which of the Alinari brothers visited Greece or when exactly this occurred, but they are generally said to have photographed in Greece in the late 1860s.[47] However, a close examination of the photographic prints in the Benaki Museum reveal that the visit must have taken place in the late 1890s (fig. 8). In 1890 the two eldest brothers, Romualdo and Giuseppe, died and control of the firm passed to Vittorio Alinari (1859-1932), Leopoldo's son. The Alinari firm took on a new direction, focusing on the documentation of the entire national territory.[48] By the end of the century the firm's catalogue listed about 20.000 subjects and comprised 70.000 itemized negatives.

Another important acquisition by the Benaki's Photographic Archive is the work of the Frenchman Felix Bonfils (1831-1885). Bonfils was an established commercial photographer in Beirut from 1866, and he was later joined by his son, Adrien, who continued the operation of the studio after Felix's retirement. Adrien sold up the studio in 1894, by which time, presumably, "*the market for professional photographs of the monuments* [...] *was dwindling in the face of new technologies which put the art of photography within the range of the ordinary traveller*".[49] Felix Bonfils made at least two trips to Athens, in 1870-1872 and again in 1877.[50] His photographic images of Greece, eight of which are included in his album *Architecture Antique: Egypte, Grèce, Asie Mineure. Album de photographies* published in 1872 and ten in *Souvenirs d'Orient*, published in 1878, once again illustrate preconstructed themes of ancient ruins such as the Parthenon, the Erectheion and the Theseion (fig. 9). Andrew Szegedy-Maszak has characterised Bonfils's images as beautiful but at the same time 'conventional',[51] created to satisfy the taste of the eager nineteenth-century market. A closer examination, however, shows Bonfils's "*austere and scholarly approach to the sites*",[52] the result of this photographer's interest in the archaeological, as opposed to merely picturesque, details of the antiquities.

Pascal Sebah (1823-1886) was a leading photographer in Constantinople who visited Greece and documented the 'important' archaeological sites in 1873-1874. He was born in 1823 and established a photographic studio (which he named 'El Chark') on Pera's Postmen Street[53] in 1857. A few years later, in 1873, Sebah opened a second studio in Cairo, where he collaborated with H. Bechard.[54] In his book *The Athens of Alma Tadema* Richard Tomlinson mentions that in an advertisement of 1880 the Sebah studios offer complete collections of views in all forms of Egypt, Nubia, Greece, Constantinople, Bursa, Adrianople and Smyrna.[55] Most of his depictions of Greece illustrate the antiquities of Athens but there also exist photographic images of the ancient ruins of Corinth, Nemea and Mycenae.[56] In 1875, he published a catalogue entitled *Catalogue des vues d'Egypte, Nubie, Athènes, Constantinople et Brousse* which consisted of 400 photographs.[57] The album itself was not for sale but it was compiled to assist in the marketing of his work. The Photographic Archive has recently acquired two signed albumin prints depicting the Ancient Theatre of Dionysos (fig. 10) and the Propylaea. Sebah's pho-

Fig. 9. F. Bonfils, *The Arch of Adrian*, *c.* 1870. Albumin print, 21.1 x 27.9 cm.

tographs are notable for their careful lighting, effective posing, use of attractive models, and careful attention to detail, as well as for the excellent print quality produced by his technician, A. Laroche.[58]

Towards the end of the nineteenth century more and more tourists were visiting Greece and the introduction of easy-to-use cameras made photography more accessible to amateurs. In 1888, Kodak manufactured and marketed the first cameras that enabled tourists to take their own photographs. As photography became mass-produced, the iconographic interest began to change. 'Traditional' depictions of the antiquities were now found dull and new ideas were explored. An interest in Greece's social environment and political life began to emerge; indeed, despite all the difficulties still involved in the photographing of moving subjects, photographers were now to be found at events of every kind.

Stereo-photography became even more popular in the 1880s and 1890s. Once again Greek antiquities attracted photographers, mostly Americans and Germans, who took pictures on behalf of stereoscopic agencies abroad. One of the larger 19th century photographic agencies specialising in the production and sale of stereoscopic pictures[59] was Underwood and Underwood News Photos Inc., founded in 1880 in Ottawa, Kansas, by Elmer and Bert Underwood. The two brothers started their business by buying and selling stereoscopic photographs. When the demand for such photographs increased towards the end of 19th century, the company began to buy up other international agencies, and it soon

Fig. 10. P. Sebah, *The Theatre of Dionysos, c.* 1872. Albumin print, 26.2 x 34.4 cm.

became the leading photographic agency in America. The company did not restrict its activities to simply purchasing the photographs but it also produced them, and in 1901 production appears to have reached 25,000 photographs per day. The company's personnel was trained to specialize in scenes of everyday life: many of them, whose names are mostly unknown today, travelled the world, documenting places as far afield as Japan. The stereoscopic photographs that were taken in Greece on behalf of Underwood and Underwood Publishers date from 1897 to 1906. A total of 100 such photographs (albumin prints, 8 x 7.2 cm) were issued as an album –in the form of a box resembling a closed book– entitled *Greece, Through the Stereoscope.* The Benaki Archive contains a copy of this album along with a large number of stereoscopic photographs that date from the 1860s to the 1910s.

Some photography historians claim that these photographs were taken by the Underwood brothers themselves. However, no evidence exists to support this view, particularly as the photographs bear only the name of the company. They explore a wide area of Greece, covering places such as Athens, Corinth, Patras, Corfu, Meteora, Delphi, Epidaurus and Olympia (figs 11, 12). Although they provide an extensive record of the archaeological monuments and other buildings of historical importance, this did not remain the photographers' sole interest: the Greek countryside and scenes of daily life are also documented, thus demonstrating how photography can overcome its static and silent nature and befriend reality. On the back of each

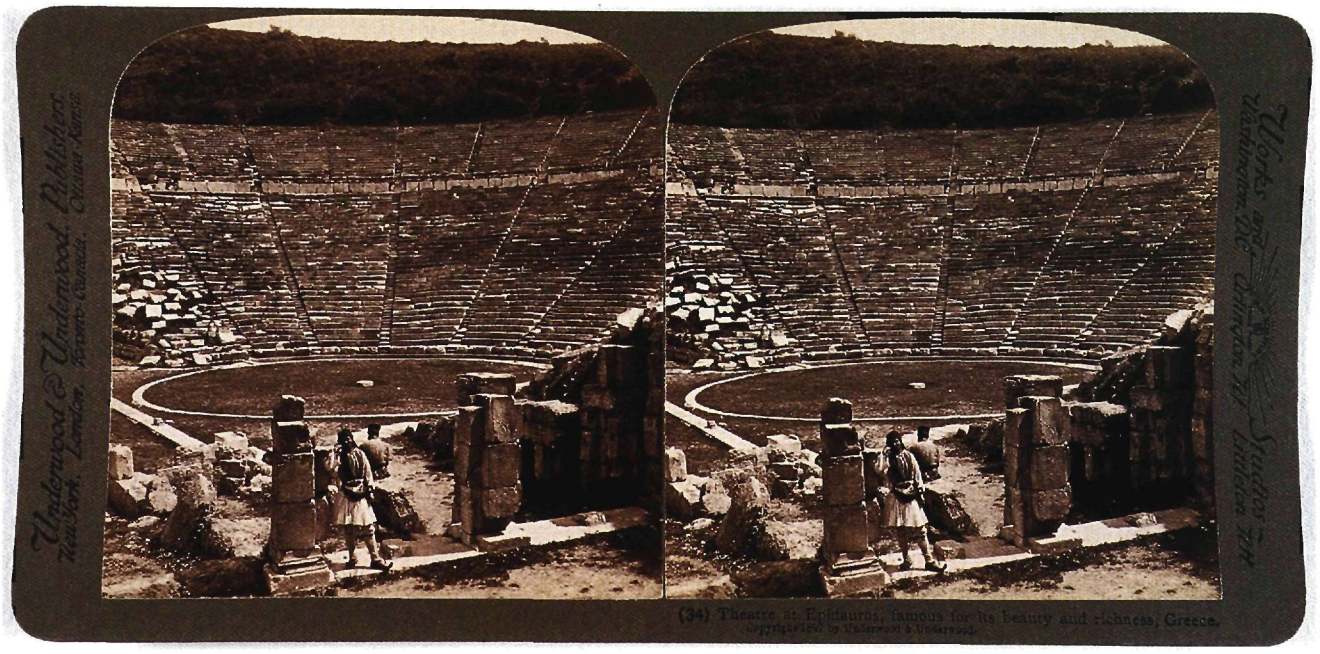


Fig. 11. Underwood & Underwood, *The Ancient Theatre of Epidaurus*, 1897. Stereoscopic photograph, 8.1 x 15.5 cm.

Fig. 12. Underwood & Underwood, *Olympia*, 1897. Stereoscopic photograph, 8.1 x 15.5 cm.

photograph there is a text by Rufus B. Richardson which links the image with its historical background. In 1925, the Underwood brothers retired, leaving behind them a veritable treasure-house of stereoscopic photographs.

Conclusion

As stated at the beginning of the article, a certain sameness characterises the photographic work produced in Greece during the nineteenth century, and our examination of the photographic collection of the Benaki Museum has confirmed the uniformity of subject matter at this time. Yet beyond the thematic unity an underlying diversity of approach can be observed. Although early photographs of Greece may at first sight appear indistinguishable because of photography's propensity to render an apparently objective view of the world, in fact each photographer took a slightly different approach in his photographing of the Greek antiquities.

For us today collections such as the Photographic Archive of the Benaki Museum are of invaluable and inspirational interest. They present a unique record of the critical state to which the antiquities had been reduced through the plundering and vandalism that took place during the years of Ottoman rule. Nineteenth century archaeological photography in Greece can assist archaeologists and conservators today in the difficult task of restoring Greek monuments: indeed for the gradually developing science of archaeology the camera was –and still remains– indispensable.

Aliki Tsirgialou
Photography Historian
Benaki Museum
e-mail: tsirgialou@benaki.gr

NOTES

1. F.-M. Tsigakou, *Through Romantic Eyes: European Images of Nineteenth Century Greece from the Benaki Museum* (Athens 1991) 10. The number of travellers visiting Greece has often been linked with the political and social changes of the country. The frequent conquest and occupation of Greece and the hazardous conditions created by war did not prevent travellers from visiting the country: "*The Veneto-Turkish War in the mid-seventeenth century drew European attention to political and military developments in the area*".

2. *Ibid.* 10.

3. S. Sontag, *On Photography* (London 1977) 88.

4. Travellers in Greece were received either at foreign consulates or at inns. The usual method of transport in the interior of the country was on horseback. One of the most vivid descriptions of the discomforts awaiting the traveller was written by Edward Lear: "*Then we reach some village where any house does for our night's dwellings – for little iron bedsteads with mattresses are put up directly and on these a large muslin bag tied to the ceiling; into which I creep by a hole, which is tied up directly I am in it, so that no creature gets in, and one sleeps soundly in a room full of vermin*". Quoted from the *Journals of a Landscape Painter* (1851) by Tsigakou (n. 1) 22.

5. "*The institution of the Grand Tour was born in Elizabethan England to finance the trip of young adults destined to become the managing class. It was an itinerary through Europe towards the Holy Land*". Nineteenth century travellers could take the steamship from Southampton, Marseilles, Brindisi, or Trieste to Alexandria. Then they made their way to Cairo where they took the steamship up the Nile to Aswan or Wadi Halfa and finally reached Palestine and the Holy Land. On their return, most travellers passed through Constantinople and with a few exceptions, Athens. For further information on the Grand Tour see also H. Chr. Adam, *Reiseerinnerungen von Damals* (Dortmund 1985) 7-9, 215-27 and I. Zannier, *The Grand Tour in the Photographs of Travellers in the 19th Century* (Paris 1997).

6. Classical studies were first introduced at Oxford University in the reign of Henry VIII.

7. F.-M. Tsigakou, *The Rediscovery of Greece, Travellers and Painters of the Romantic Era* (London 1981) 13-14.

8. *Ibid.* 14.

9. *Ibid.* 25.

10. *Ibid.* 20. Writers propagating the ideals of human life and culture based on ancient Greek principles include C. A. Demoustier and Abbé Barthélemy. In 1786, Demoustier published *Lettres à Emilie sur la mythologie*, a number of "*sentimental dissertations and poems on the deeds of the heroes of Greek mythology*". Two years later in 1788 Barthélemy published an "*idyllic panorama of the ancient world*" entitled *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce.*

11. One of the best-known examples of written documentation by a traveller in Greece is William Gell's *Classical and Topographical Tour Through Greece* (1819), which provides a

systematic topographical description and a detailed investigation into the antiquities.

12. A good example of a work which describes the physiognomy of an antiquity and recounts the history associated with it is A. de Burton's *Ten months' Tour in the East. Being a guide to all that is Most Worth Seeing in Turkey in Europe, Greece, Asia Minor, Palestine, Egypt and the Nile* (1870). This gives a general description of Greece and a summary of its 4.000-year history before going on to describe all the antiquities of Athens, devoting a whole chapter to the Acropolis.

13. Tsigakou (n. 7) 18.

14. T. Edenson, *Tourists at the Taj, Performance and Meaning at a symbolic Site* (London 1998) 13.

15. Ch. Rojek, Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights, in: Ch. Rojek, J. Urry, *Touring Cultures, Transformations of Travel and Theory* (London 1997) 52.

16. Edenson (n. 14) 13.

17. Rojek (n. 15) 53.

18. Edenson (n. 14) 13.

19. *Ibid.* 13.

20. "*It certainly inspires one with wonder and admiration to behold these massive pillars, which have stood for so many ages, still retaining all their pristine majesty*". Quote from Fr. Herve, *A Residence in Greece and Turkey; with Notes of the Journey through Bulgaria, Servia, Hungary and The Balcan* (London 1837) 125-28.

21. *Ibid.* 125-28.

22. T. H. Usborne, *A New Guide to the Levant; for the Use of Travellers in Greece, Egypt, Palestine, Syria and Asia Minor* (London 1840) 49.

23. Tsigakou (n. 7) 68.

24. Edenson (n. 14) 13.

25. G. Edwards, Photographs of Greece in the Museé d'Orsay's Album of the Duc de Chartres, *History of Photography* 14 (1990) 171.

26. L. Vaczek, G. Buckland, *Travelers in Ancient Lands, a portrait of the Middle East, 1839-1919* (Boston 1981) 34.

27. *Ibid.* 17. The daguerreotypes produced by Lotbiniere no longer exist. The earliest surviving photographic images of Greece were taken by the Frenchman Joseph-Philibert Girault de Prangey (1808-1892). De Prangey toured the Mediterranean during the years 1842-1844, travelling through Italy, Greece, Egypt and Palestine. He returned to France with over 1000 daguerreotypes, a selection of which he published in a volume entitled *Monuments Arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure* (Paris 1846).

28. The original daguerreotypes were copied in aquatint ('traced' and then 'rectified' on the etching plate) and published in periodic issues and in two volumes between 1841-1843.

29. A. Xanthakis, *History of Greek Photography 1839-1960* (Athens 1989) 24. The volumes were published by Lere-bours in Paris during the years 1841-1842 and comprise a selection of 114 subjects and 1200 daguerreotypes. In 1839 the Daguerreotype was the first photographic process to be announced to the public: "*A highly polished silver surface on a copper plate was sensitised by fumes of iodine, exposed in a camera, and the image developed by exposure to mercury vapour.* [...] *Since the image is in the form of a greyish-white deposit on a shiny silver surface, the Daguerreotype has to be held so as to reflect a dark ground against which the image is seen as a positive*". For further information on this process see B. Coe, M. Haworth-Booth, *A Guide to Early Photographic Processes* (London 1983) 19.

30. Xanthakis (n. 29) 25.

31. "*The calotype process was invented by William Fox Talbot in 1840 and was patented by him in 1841. Fine quality paper was sensitised with potassium iodide and silver nitrate solutions and exposed in the camera, typically from ten to sixty seconds in sunlight. The negative was then developed in a solution of gallic acid and silver nitrate, and fixed. The paper was generally waxed after processing to make it translucent, and was printed in sunlight onto salted paper*". For further information on this process see Coe, Haworth-Booth (n. 30) 17-18.

32. G. Daux, L'Athènes Attique en 1851: Photographies d' Alfred Normand, *BCH 80* (1956) 619.

33. H. Yakoumis, *La Grèce, Voyage Photographique et Littéraire au XIXe siècle* (Athens 1997) 56.

34. James Robertson's "*photographic career began about 1850 in Malta where he took photographs with the Venetian-born, British-naturalised Felix Beato, whose sister Robertson later married. Robertson, sometimes working with Beato and sometimes alone, took photographs next in Constantinople, then in Athens in 1854, and then travelled to the Crimea. There in 1855 he took an important series of photographs showing the aftermath of the Crimean War*". Robertson's photographs depicting the antiquities of Greece can be found in the Print Room of the Victoria and Albert Museum. Quote from Edwards (n. 27) 20. For further information on this photographer and his photographic work in Greece, see F. Kostantinou, James Robertson, A photographer-traveller in Athens, in: *James Robertson and the Grecian Antiquities 1853-1854* (exhibition catalogue, Benaki Museum, Athens 1998).

35. B. A. H. K. Henish, Robertson in Constantinople, *Image* 17 (1974) 1.

36. The undated album was published at The Photographic Establishment in Pera of Constantinople. A copy is preserved in the Royal Library in Copenhagen.

37. Kostantinou (n. 34) 49.

38. Zannier (n. 5) 38.

39. Xanthakis (n. 29) 59.

40. P.-M. Richard, Life in Three Dimensions, in: M. Frizot (ed.), *A New History of Photography* (Köln 1998) 175.

41. "*Concerning the family background of Vassilaki Kargopoulo, a Roum –that being the term employed for those of Greek origin who lived within the borders of the Ottoman Empire–, it has not been possible to determine anything for certain. The results of queries made of those with the Kargopoulos surname who live in Greece today reveal the existence of families with that surname who lived in Epivates, where there was a large Greek community, and in Greek villages along the Tekirdag coast in Turkey's Marmara region during the nineteenth century*", B. Oztuncay, *Vassilaki Kargopoulo, Photographer to His Majesty the Sultan* (Istanbul 2000) 14.

42. Xanthakis (n. 29) 92.

43. Oztuncay (n. 41) 44.

44. A. Xanthakis, Baron Paul von des Granges, a "Greek" Baron in Greece (1865), *Photographos* 102 (2002) 78-81.

45. Published by E. Quaas (Berlin 1869); Xanthakis (n. 29) 90.

46. Fr. Heilbrun, Fratelli Alinari, Florence, in: M. Frizot (ed.), *A New History of Photography* (Cologne 1998) 156.

47. A. Xanthakis, Italian Photographers in Greece during the 19th century, *Opticon* 20 (1994) 32-36.

48. S. Weber, Ferruccio Malandrini, Fratelli Alinari in Florence, *History of Photography* 20 (1996) 52.

49. R. Tomlinson, *The Athens of Alma Tadema* (London 1991) 20.

50. A. Szegedy-Maszak, Felix Bonfils and the Traveller's Train through Athens, *The History of Photography* 25 (2001) 125.

51. A. Szegedy-Maszak, True Illusions: Early Photographs of Athens, *The GettyMusJ* 15 (1987) 125.

52. *Ibid.* 132.

53. E. Ozendes, *Ottoman Life, an announcement* sited at www.beyegm.gov.tr. (27/9/2002).

54. Tomlinson (n. 49) 22.

55. *Ibid.* 22.

56. A. Xanthakis, Pascal Sebah and his photographs of Greece, 1874, *Photographos* 85 (2000) 56-59.

57. *Ibid.* 58

58. E. Ozendes, *From Sebah & Joiallier to Foto Sabah: Orientalism in Photography* (Istanbul 1999).

59. Stereoscopic images consisted of two photographs placed next to one another, which had been taken from slightly different angles, usually by a camera with two lenses. When viewed through a stereoscope, the pictures give the impression of a single three-dimensional image.

ΑΛΙΚΗ ΤΣΙΡΓΙΑΛΟΥ

Η στερεότυπη εικόνα της Ελλάδας: φωτογραφίες του 19ου αιώνα στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη

Το άρθρο βασίζεται στο πρωτότυπο υλικό που φυλάσσεται στο Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων και πραγματεύεται το έργο των ξένων φωτογράφων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Μέσα από τη μελέτη των φωτογραφιών αυτών προκύπτει μια ομοιομορφία ως προς τη θεματογραφία. Οι περισσότεροι φωτογράφοι επέλεξαν να καταγράψουν με τον φακό τους τις ελληνικές αρχαιότητες. Παράλληλα, πέρα από αυτή τη θεματική ομοιότητα, αποκαλύπτεται μια διαφορετική προσέγγιση του θέματος από κάθε φωτογράφο.

Στις 19 Αυγούστου του 1839 παρουσιάστηκε στη Γαλλική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών στο Παρίσι, η εφεύρεση της φωτογραφίας και συγκεκριμένα η μέθοδος του Louis-Jaques Mandé Daguerre (1787-1851), ο οποίος είχε καταφέρει να αποδώσει μια θετική εικόνα επάνω σε μια χάλκινη πλάκα. Κατά τη διάρκεια της ανακοίνωσης, ο Γάλλος ακαδημαϊκός François-Dominique Arago (1786-1853) δεν παρέλειψε να τονίσει τις πολυάριθμες εφαρμογές της "πρωτότυπης" ανακάλυψης. Συγκεκριμένα ανέφερε ότι «*για να αντιγραφούν όλα τα ιερογλυφικά των μεγάλων μνημείων των Θηβών, του Καρνάκ κ.ά, θα χρειάζονταν 20 έτη και λεγεώνες σχεδιαστών, ενώ με τη δαγγεροτυπική μέθοδο ένα μόνο άτομο θα μπορούσε να κάνει αυτήν την τεράστια εργασία*». Εμπνευσμένος από την ανακοίνωση αυτή, ο Γάλλος εκδότης Noël-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873) εφοδίασε ταξιδιώτες με φωτογραφικό εξοπλισμό (δαγγεροτυπικές μηχανές) και τους έστειλε να καταγράψουν «*τα πιο αξιοσημείωτα μνημεία του κόσμου*».

Έτσι ξεκινά το ταξίδι των ξένων φωτογράφων στην

Ελλάδα. Αψηφώντας τις καιρικές συνθήκες και το βάρος του φωτογραφικού τους εξοπλισμού, έφταναν στον ελληνικό χώρο με σκοπό να καταγράψουν, ακολουθώντας τις προκαθορισμένες διαδρομές των ταξιδιωτικών οδηγών τους, τα "αξιοσημείωτα" μνημεία του. Η Ακρόπολη, καθώς και τα μνημεία που την περιβάλλουν, αποτελούσαν απαραίτητο σταθμό τους, με αποτέλεσμα η πορεία τους να ακολουθεί το ήδη διαμορφωμένο από τους περιηγητές-ζωγράφους στερεότυπο εικονογραφικό πρόγραμμα, και στο έργο τους να μεταφέρεται η εικόνα μιας ιδεατής Ελλάδας που ταυτίζεται με αυτή της κλασικής αρχαιότητας. Το γεγονός αυτό ενίσχυε η περιορισμένη δυνατότητα του φωτογραφικού φακού, λόγω του μεγάλου χρόνου έκθεσης της φωτοευαίσθητης πλάκας, που καθιστούσε αδύνατη την αποτύπωση της κίνησης.

Ανάμεσα στους πρώτους δαγγεροτυπίστες που ανέλαβαν την αποστολή του Lerebours, ήταν και ο Καναδός Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1789-1865). Ο Lotbinière, που ταξίδευε στη Μεσόγειο, επισκέφτηκε και φωτογράφισε για πρώτη φορά τις αθηναϊκές αρχαιότητες τον Οκτώβριο του 1839, δύο μόλις μήνες μετά την επίσημη ανακοίνωση της εφεύρεσης. Όπως αναμενόταν, η Ακρόπολη ήταν το πρωταρχικό θέμα που επέλεξε.

Η δαγγεροτυπική μέθοδος δεν είχε τη δυνατότητα να παράγει πολλαπλά αντίτυπα, γεγονός που οδήγησε τους φωτογράφους να προτιμήσουν τη μέθοδο της καλοτυπίας, όπου με τη μεσολάβηση ενός αρνητικού μπορούσαν να εκτυπώσουν απεριόριστο αριθμό θετικών εικόνων. Ο διάσημος Γάλλος αρχιτέκτονας Alfred-Nicolas Normand (1822-1909) τράβηξε συνολικά 130 καλοτυπίες κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα. Μέσα από τον φωτογραφικό του φακό απαθανάτισε κυρίως την Ακρόπολη και τις περιβάλλουσες αρχαιότητές της.

Τα χρόνια που ακολουθούν αποτελούν μεταβατική περίοδο για τη φωτογραφία. Η μέθοδος της καλοτυπίας αντικαταστάθηκε από την τεχνική του υγρού κολλοδίου και οι μεγάλοι χρόνοι έκθεσης της φωτοευαίσθητης πλάκας μειώθηκαν, προσδίδοντας στη νέα εφεύρεση ευκρίνεια, ευκολία στη χρήση και ανθεκτικότητα σε δύσκολες καιρικές συνθήκες, όπως το θερμό κλίμα της Ελλάδας. Την εποχή αυτή μια σειρά από γνωστούς επαγγελματίες και ερασιτέχνες φωτογράφους επισκέπτονται και φωτογραφίζουν την Αθήνα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το έργο των James Robertson και Paul Baron des Granges. Αρκετοί ήταν και οι ξένοι φωτογράφοι που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ο Carl Schiffer, πιθανώς βαυαρικής καταγωγής, που εργάστηκε στην Αθήνα από το 1859 έως το 1863.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα όλο και περισσότεροι ταξιδιώτες-φωτογράφοι επισκέπτονταν την Ελλάδα. Η φωτογραφία είχε γίνει πιο προσιτή στους ερασιτέχνες, που έως τότε παρέμενε το προνόμιο των οικονομικά ισχυρότερων. Σε αυτό συνέβαλε και η κατασκευή της πρώτης εύχρηστης φωτογραφικής μηχανής από την Kodak, το 1888. Δεδομένου ότι η φωτογραφία πέρασε στη μαζική παραγωγή, το εικονογραφικό ενδιαφέρον άρχισε να αλλάζει. Το στερεότυπο της αποτύπωσης των αρχαιοτήτων έδωσε τη θέση του στις φωτογραφίες της σύγχρονης ζωής. Εμφανίζεται, δηλαδή, φωτογραφικό ενδιαφέρον για τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της Ελλάδας, παρά τις δυσκολίες που οφείλονται ακόμα στην αδυναμία της φωτογραφίας να καταγράψει με επιτυχία την κίνηση.

Λόγω της ραγδαίας εξέλιξης που έχει γνωρίσει το μέσο με την πάροδο των ετών, η προσπάθεια που κατέβαλλαν οι πρώτοι φωτογράφοι φαίνεται να υποτιμάται. Μελετώντας κανείς τις εικόνες αυτές, σπάνια διακρίνει τις τεχνικές μεθόδους ή ακόμα και τη φαντασία που επενδύθηκε για την πραγματοποίησή τους. Παρά τη θεματική ομοιομορφία που χαρακτηρίζει τη φωτογραφία του 19ου αιώνα στην Ελλάδα, ο κάθε φωτογράφος μετέφερε στις εικόνες του το προσωπικό του ύφος, αποτέλεσμα μιας ιδιαίτερης διερεύνησης του χώρου.

DENIS ROUBIEN

La rénovation du Théâtre Municipal d'Athènes par Emmanuel Lazaridis

DANS LES ARCHIVES d'Architecture Néohellénique du Musée Bénaki est conservé un dossier des archives d'Emmanuel Lazaridis intitulé «Théâtre Municipal d'Athènes - Rénovation: Dessins 1928-31».[1] Il contient une série de dessins pour la rénovation du Théâtre Municipal d'Athènes, œuvre d'Ernst Ziller, qui se trouvait dans un très mauvais état après avoir été utilisé pour abriter 1500 réfugiés de la Catastrophe de l'Asie Mineure. En 1928 le maire Spyros Patsis obtint le transfert des réfugiés et chargea le chef d'alors des services d'Architecture de la Ville Emmanuel P. Lazaridis de concevoir un projet de rénovation du bâtiment.[2] Les travaux étaient très avancés, mais ils arrêtèrent à l'automne de 1929.[3]

Emmanuel Lazaridis (1894-1961) fit ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il est un des représentants grecs les plus importants d'un classicisme 'moderne' modéré, un mouvement de mise en cause du classicisme romantique, qui, dès la fin du XIXe et surtout au début du XXe siècle, était arrivé dans une impasse complète avec les excès de l'éclectisme. Le courant représenté par Lazaridis tenta la purification du classicisme et le retour à des formes plus archaïques, avec une intention puriste qui atteignit souvent l'excès, en donnant des résultats caractérisés par une froideur. Pendant la période où il s'occupa de la rénovation du Théâtre Municipal, Lazaridis conçut également le monument au Soldat Inconnu (1929-1930), exemple typique du classicisme 'archaïque' simplifié qui caractérise son œuvre.[4] C'est alors qu'il conçut plusieurs autres théâtres, théâtres-cinémas et cinémas,[5] ainsi que les bureaux de l'Organisme des Télécommunications de Grèce (OTE) à l'angle des rues Stadiou (du Stade) et Koraï et le bâtiment de la Comptabilité Générale à l'angle des rues Panepistimiou (de l'Université) et Koraï.[6] Plus tard il s'occupa de projets d'immeubles d'habitation.[7]

Le Théâtre Municipal d'Athènes s'inscrit chronologiquement dans l'âge d'or de l'édification de théâtres d'hiver en Europe. A cela contribua la prospérité financière de la bourgeoisie et l'emploi du fer dans la construction.[8] Les théâtres construits pendant le XIXe siècle suivent les deux types dominants: a) celui de l'opéra baroque, tel qu'il se cristallisa au milieu du XVIIe siècle[9] –un type issu de la tradition italienne qui dominait l'Europe (l'opéra était le spectacle préféré des italiens); b) celui du Grand Théâtre, qui prit sa forme définitive à la fin du XVIIIe siècle– un type issu de l'école académique française. Le premier se forma surtout pour répondre aux besoins d'acoustique de l'opéra.[10] Il a ainsi une scène profonde et une voûte plate, tandis que son parterre est en fer à cheval et entouré d'étages superposés de loges complètement séparées et du balcon supérieur. Cet espace du public très différencié et hiérarchisé sépare nettement les classes sociales, le parterre étant utilisé par les classes populaires et les loges par l'aristocratie.[11] Au contraire, le Grand Théâtre français répondait mieux aux besoins de la prose[12] et de l'exigence pour une meilleure vue.[13] Le parterre y est circulaire et les loges l'entourant sont disposées de telle manière que la profondeur de chaque étage est inférieure à celle de l'étage d'en dessous.[14] Dans les théâtres français l'entrée, le foyer et les espaces de circulation du public occupent une part importante de la superficie totale et

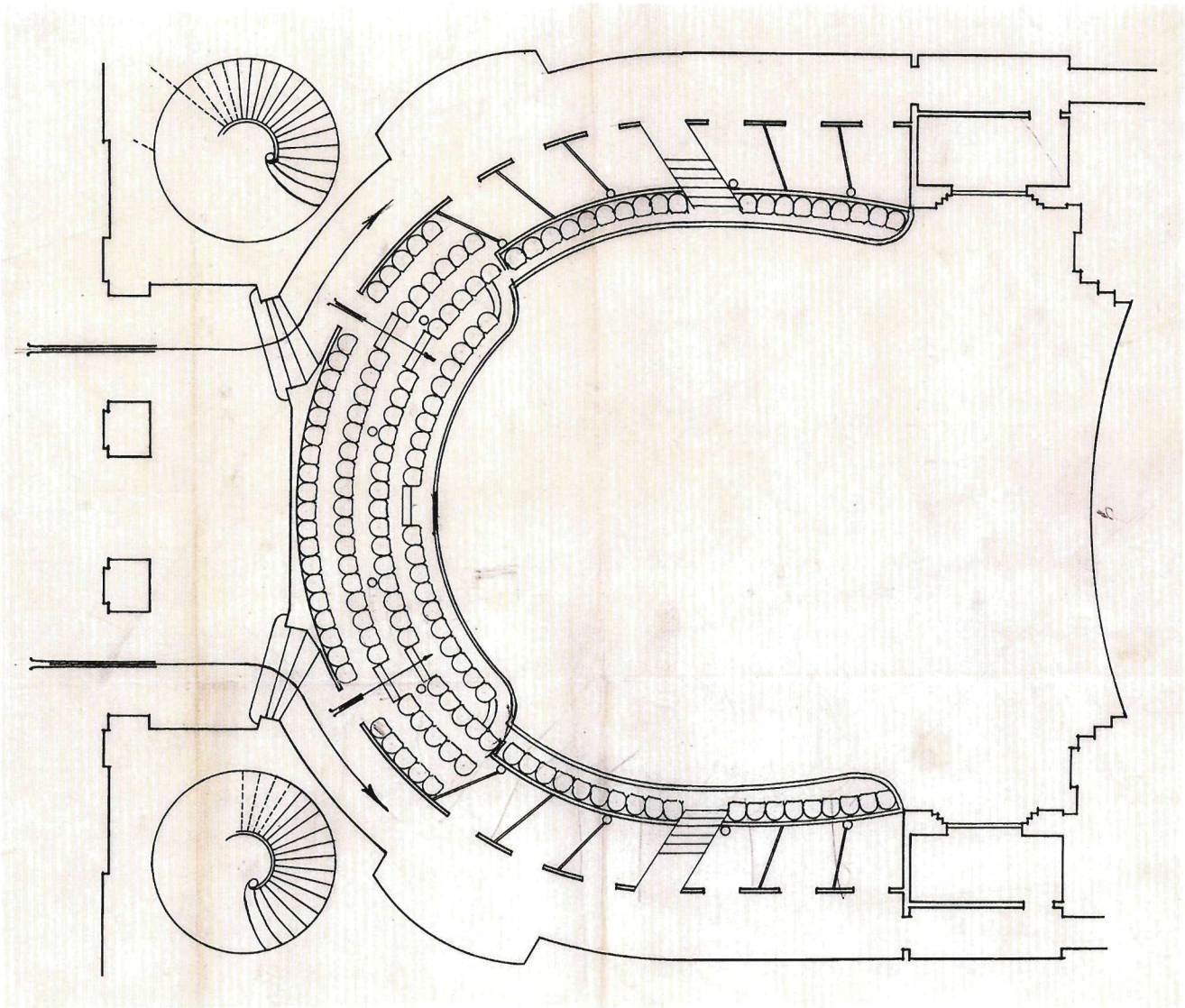


Fig. 1. Proposition de conversion de la salle. Plan horizontal.

constituèrent l'objet d'un soin particulier de la part des architectes français. A la différence des théâtres italiens, la différenciation des fonctions est exprimée architecturalement à l'extérieur du bâtiment aussi, une tendance qui se développa particulièrement pendant la seconde moitié du XIXe siècle, la hauteur de la tour de la scène ayant augmenté avec le perfectionnement des systèmes de changement vertical du décor scénographique.[15] De surcroît, pendant cette période, les bâtiments isolés des théâtres s'inscrivent organiquement dans les projets urbanistiques ambitieux,[16] en exprimant le désir de la bourgeoisie de se montrer au moyen de bâtiments qui l'expriment mieux. Le comble de cette mise en valeur urbanistique et symbolique est constitué par l'opéra de Charles Garnier à Paris.[17]

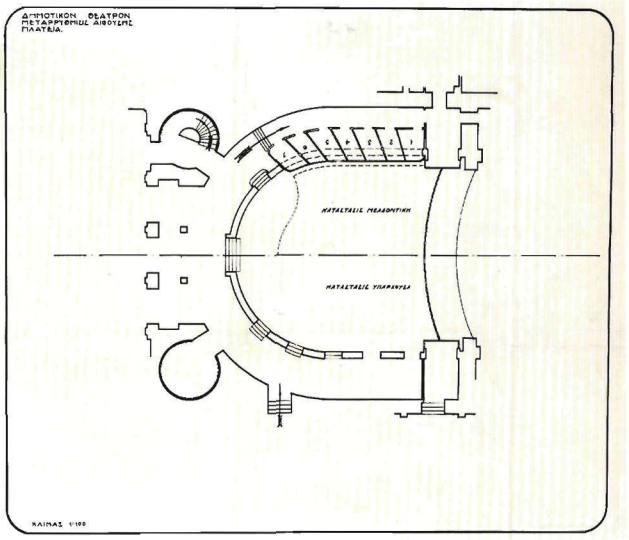
Les Grecs de l'époque qui suivit la fondation de l'Etat grec ne disposaient pas de leur propre tradition prospère d'une architecture théâtrale qui pourrait se combiner de façon créative avec les innovations occidentales dominantes.[18] En conséquence de quoi, l'architecture du théâtre en Grèce au XIXe siècle était, à ses débuts, idéologiquement et esthétiquement dépendante de l'architecture alors internationale du théâtre européen. Malgré l'intérêt général de l'époque à l'égard des monu-

ments anciens, il ne semble pas que le culte romantique des théâtres de l'antiquité classique en ruine fût systématiquement cultivé, ni l'imitation méticuleuse de leurs formes, sur laquelle s'était basée la tradition académique occidentale.[19] Par conséquent, le type du koilon grec ancien ne constitua pas un objet d'étude ni une source d'inspiration pour les architectes qui conçurent des théâtres en Grèce.

Tous les facteurs ci-dessus, en même temps que la présence dominante des troupes étrangères sur les scènes de la Grèce post-révolutionnaire, incitèrent les architectes à imiter aveuglement les modèles européens. Parallèlement à cela, l'imitation des types et styles architecturaux de l'Europe fut également favorisée par le désir de la classe dominante grecque –mais aussi par ses besoins de se divertir– de financer des œuvres culturelles. Les théâtres d'hiver monumentaux[20] furent les produits du mécénat de cette classe –et notamment des riches Grecs de l'étranger. Cependant, les moyens limités et la domination des lois du marché dans les affaires théâtrales de la Grèce moderne ne favorisaient pas l'édification de plusieurs de ces théâtres ou leur modernisation selon l'évolution typologique et stylistique qui avait lieu en Europe.

La première pierre du bâtiment du Théâtre Municipal d'Athènes, avec lequel Lazaridis s'occupa pendant la période 1928-1931, fut posée en 1858 pour un Théâtre National, sur un projet de François-Louis-Florimont Boulanger. Pourtant, jusqu'en 1872 les travaux ne purent pas avancer au-delà des fondations. Ainsi, en 1873 la première pierre du théâtre fut-elle à nouveau posée par une autre société, cette fois-là pour un Théâtre Municipal et sur un projet d'Ernst Ziller (1837-1923), parce que le projet coûteux de Boulanger ne pourrait jamais être réalisé.

Ziller se trouvait alors au début de sa carrière brillante, au cours de laquelle, avec l'introduction modérée d'éléments Renaissance, il put atteindre la rénovation du classicisme en Grèce au moment où dans les grands centres européens le même objectif avait conduit à l'éloignement complet des principes du classicisme. Cette capacité de Ziller fit de lui l'architecte préféré de la bourgeoisie alors ascendante. Et ce car Ziller savait satisfaire l'exigence de la bourgeoisie pour la construction de bâtiments dont le style exprimait son idéologie nationale, sans en exclure l'existence de tous les conforts offerts par les exploits récents de la technologie.



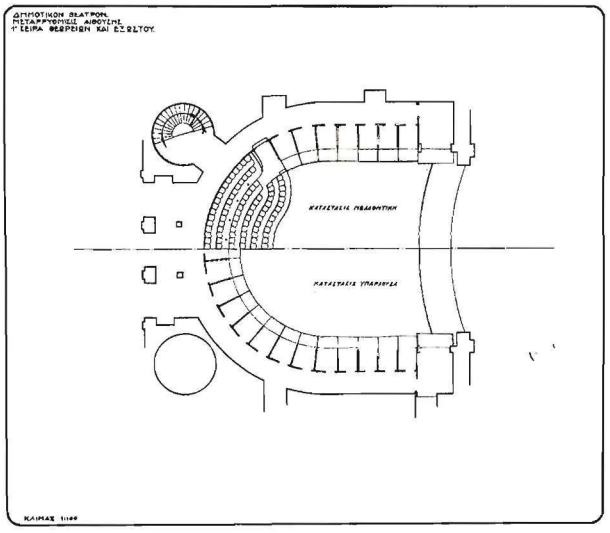


Fig. 2. Le parterre de la salle. Etat actuel et proposition.

Fig. 3. Le premier étage des loges et du balcon de la salle. Etat actuel et proposition. On distingue le remplacement des loges caractérisant les salles à l'italienne par le balcon, un trait caractéristique des salles à la française.

La signification symbolique des théâtres dans la vie de la bourgeoisie européenne de l'époque rend naturel le choix de son architecte préféré en Grèce.

Or, les travaux arrêtèrent de nouveau en 1874 ayant atteint cette fois-là le premier étage pour reprendre en 1882. La Ville d'Athènes acheta alors la société et proclama un concours pour la modification du projet

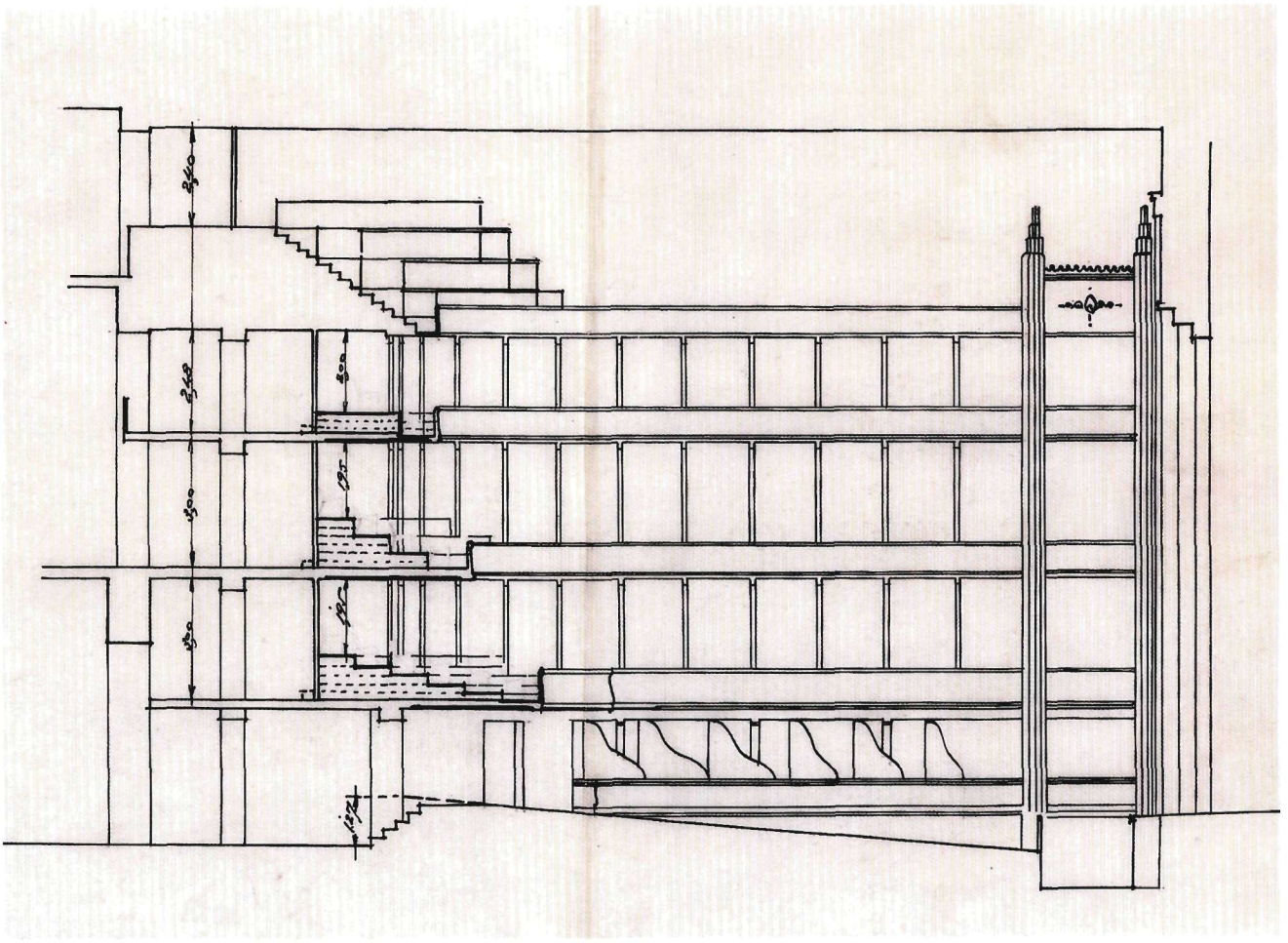


Fig. 4. Proposition de conversion de la salle. Coupe longitudinale. On distingue le retrait de chaque niveau par rapport au niveau inférieur, un trait caractéristique des salles à la française.

originel. Le concours fut remporté par J. Girard, mais le bâtiment fut achevé en 1888 sur un nouveau projet de Ziller et avec l'aide financier d'Andrée Syngros.[21] Cependant, le projet originel de Ziller fut modifié.

Le Théâtre Municipal constitua, jusqu'en 1940 où il fut démoli et avec les autres bâtiments de la place Louis –l'actuelle place Dimarchiou (de l'Hôtel de Ville) ou Kotzia– à savoir l'Hôtel de Ville, la Banque Nationale et la Poste, un ensemble architectural très caractéristique de la capitale grecque.

En ce qui est de la position du bâtiment dans le tissu urbain, il est à noter que le Théâtre Municipal constituait un des rares bâtiments (publics ou privés) d'Athènes qui étaient entourés par des rues sur tous les quatre côtés. Cela peut être, naturellement, dû au hasard, mais il ne peut éviter de nous rappeler qu'une place similaire dans le tissu urbain est occupée par l'Opéra Garnier à Paris, ainsi que par les opéras de Vienne et de Berlin et le Théâtre National de Vienne. De la même façon, les bâtiments du Parlement et de l'Hôtel de Ville, datant de la même époque, furent également construits sur un îlot propre à eux. Il est clair qu'un bâtiment entouré de rues a une apparence bien plus majestueuse et une place dominante dans la ville. Si l'on se rend compte que les théâtres, les parlements et les hôtels de ville constituaient les bâtiments-symboles par excellence de la bourgeoisie, qui justement à cette époque-là réalise un progrès impressionnant et fait sentir de toutes les manières son pouvoir et sa présence dans la vie économique et politique, alors le soin particulier consacré à l'insertion de ces bâtiments

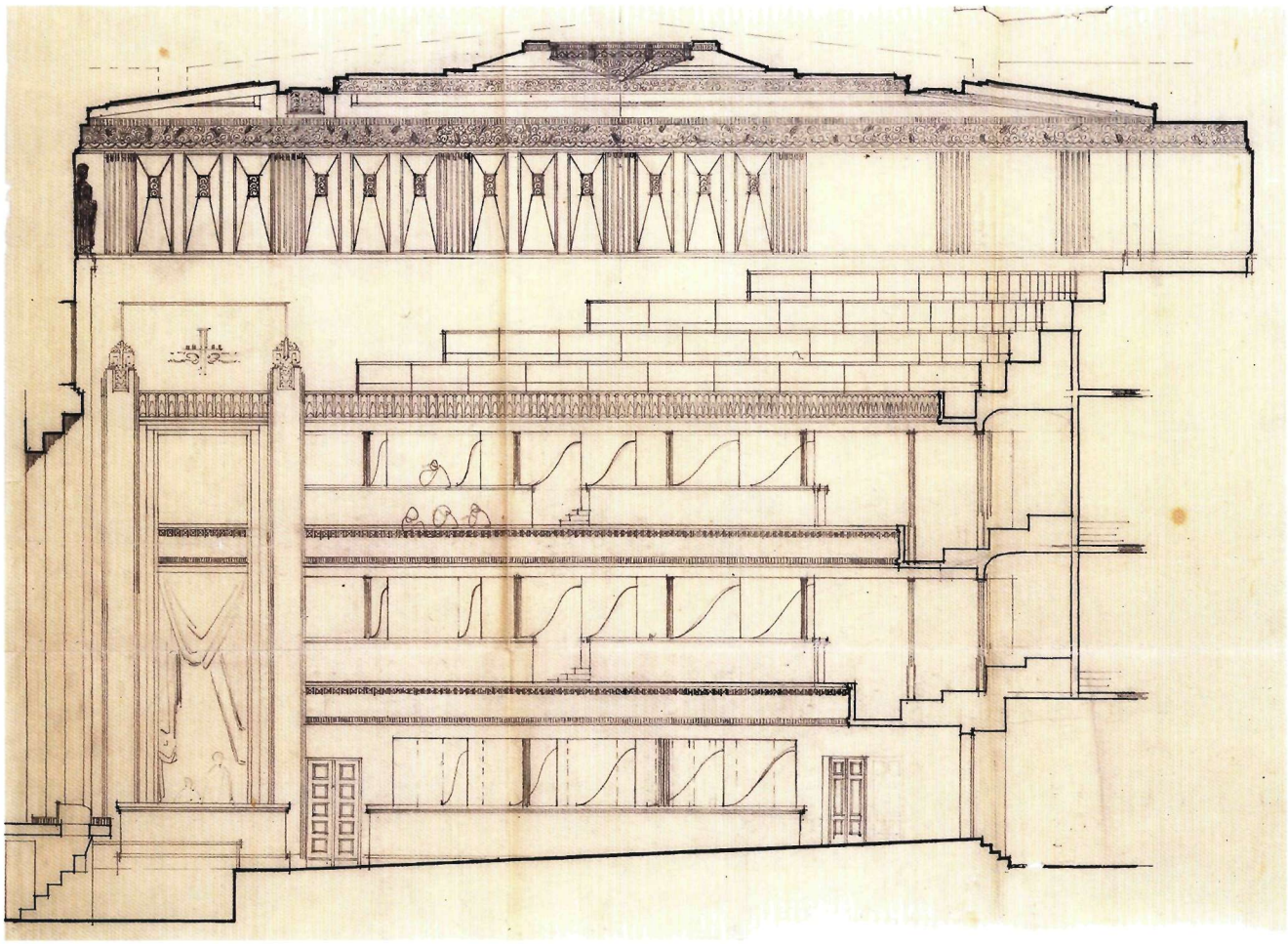


Fig. 5. Proposition de conversion de la salle (variante?). Coupe longitudinale avec représentation détaillée du décor de la partie supérieure et du plafond.

dans le tissu urbain et à leur mise en valeur n'est peut-être pas un hasard.

Par ailleurs, en raison de cette importance symbolique des bâtiments ci-dessus et en dépit de l'esprit plus pratique qui domina à l'époque de Georges Ier, les théâtres reflètent plus que tout autre bâtiment les phénomènes de mimétisme et par conséquent de mauvaise évaluation des besoins réels de la capitale grecque. Ainsi, au tournant du XXe siècle, Athènes dispose-t-elle d'un nombre excessif de théâtres tant par rapport à sa population que par rapport aux théâtres des autres métropoles européennes.[22] En outre, le Théâtre Municipal fut construit pendant une période d'essor de l'opéra, la même époque où furent construits les grands opéras européens, comme ceux de Paris et de Vienne.

Au sujet de la typologie, il faut observer que l'architecture du classicisme en général n'est pas caractérisée par des efforts particuliers pour un accord entre l'aspect extérieur et la disposition intérieure. Cependant, il y a des cas où les édifices publics athéniens, bien que sans présenter un accord complet entre leur typologie et leur fonction, comprennent les caractéristiques du type de bâtiment qu'ils représentent. Un tel cas est celui du Théâtre Municipal, sous la forme que lui donna Ziller. L'entrée 'festive' qui occupait la quasi-totalité de la largeur de la façade correspondait à la longueur du foyer. De surcroît, l'espace cubique comprenant le parterre et les espaces de circulation des spectateurs, les fuseaux latéraux jouxtant l'espace couvrant la scène avec ses installations, les statues de l'attique relatives au théâtre

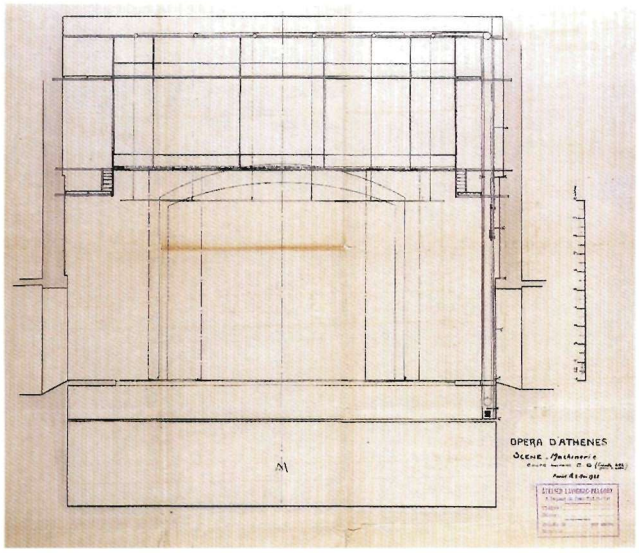


Fig. 6. Coupe de la scène avec sa machinerie.

qui devinrent encore plus nombreuses plus tard dans le Théâtre Royal constituaient des éléments morphologiques caractéristiques du type théâtral.

Dans la variante B du projet de Ziller on ajoute des portails pourvus d'arcs dans les entrées latérales, qui sont peut-être moins nécessaires du point de vue morphologique que de celui fonctionnel, pour mieux servir le public du théâtre dans les jours de mauvais temps, puisque les fiacres pourraient stationner en dessous pour y laisser leurs passagers. De l'autre part, cet intérêt à la fonctionnalité est démenti par l'information que le Théâtre Municipal n'avait pas de locaux pour les acteurs,[23] si elle est vraie. Par ailleurs, dans le Théâtre Municipal comme dans d'autres édifices publics d'Athènes des fonctions commerciales et d'autres fonctions lucratives furent combinées avec celles publiques proprement dites. Et ce parce que, au-delà des récompenses morales, sous Georges Ier le financement d'un édifice public pourrait aussi apporter des profits matériels. D'autant plus que le Théâtre Municipal fut financé par Syngros, un des plus grands hommes d'affaires de son temps. C'est lui qui chargea Ziller de remplacer plusieurs espaces du projet originel destinés à l'usage du théâtre par des boutiques et des bureaux qui lui apporteraient des loyers. Syngros s'est réservé les revenus provenant des boutiques et des bureaux à louer et l'espace du deuxième escalier du théâtre, où il installa sa banque.[24]

Ainsi, le portique à deux étages du projet originel de Ziller fut-il supprimé et la profondeur de la scène fut-elle excessivement raccourcie des 20 m du projet initial à 12.50 m. De surcroît, l'entrée principale fut rétrécie dans sa partie centrale, puisque l'on boucha les portails de cette partie vers les deux entrées latérales, dont celle de gauche abrita la banque de Syngros et celle de droite un café. Enfin, on sacrifia encore d'autres espaces des coulisses et des spectateurs, afin d'y créer des bureaux et des boutiques.[25]

Les théâtres, en tant que symboles par excellence de l'effort d'européanisation de la bourgeoisie grecque, imitent ouvertement leurs modèles européens respectifs et, par conséquent, leur riche décor aussi, bien qu'avec des moyens moins coûteux. Ainsi, le Théâtre Municipal présentait-il plusieurs similitudes avec le Schauspielhaus de Karl Friedrich Schinkel qui trouva des imitateurs à Paris, à Vienne, à Dresde etc. En ce qui concerne son intérieur, la salle en fer à cheval à l'italienne rappelle le premier Opéra de Dresde,[26] tandis que la peinture du plafond dans les deux coupes finales de Ziller semble influencée par le même bâtiment, bien que l'absence de photos ne nous permette pas de savoir si ce projet fut réalisé. Les trois niveaux en saillie des loges avec les garde-corps pleins ouvragés et le garde-corps aux colonnettes de la galerie sont profondément influencés par des œuvres antérieures de Gottfried Semper. Leur composition constitue une imitation simplifiée du premier Opéra de Dresde, tandis que le décor sculpté fut influencé par le second Opéra de la même ville.[27] Enfin, dans la composition des volumes le Théâtre Municipal est influencé par le Théâtre Royal de Berlin, ainsi que par le bâtiment de l'Union Musicale de Theophil Hansen à Vienne.[28] Ziller, en suivant la tradition allemande de l'architecture théâtrale, différencia les fonctions principales du bâtiment à l'extérieur aussi, ce que la tradition italienne ne faisait pas.

Malgré la pauvreté de l'Etat grec, les édifices publics d'Athènes, en raison de leur charge symbolique très forte, en tant que représentants de l'européanisation de la Grèce, étaient conçus avec une grandeur analogue à celle de leurs modèles de l'Europe occidentale. On peut considérer comme un tel cas de luxe excessif le projet Boulanger pour le Théâtre Municipal. Les espaces du public (vestibules, foyer, escaliers etc.) furent conçus et décorés avec excès pour une salle, dont le parterre

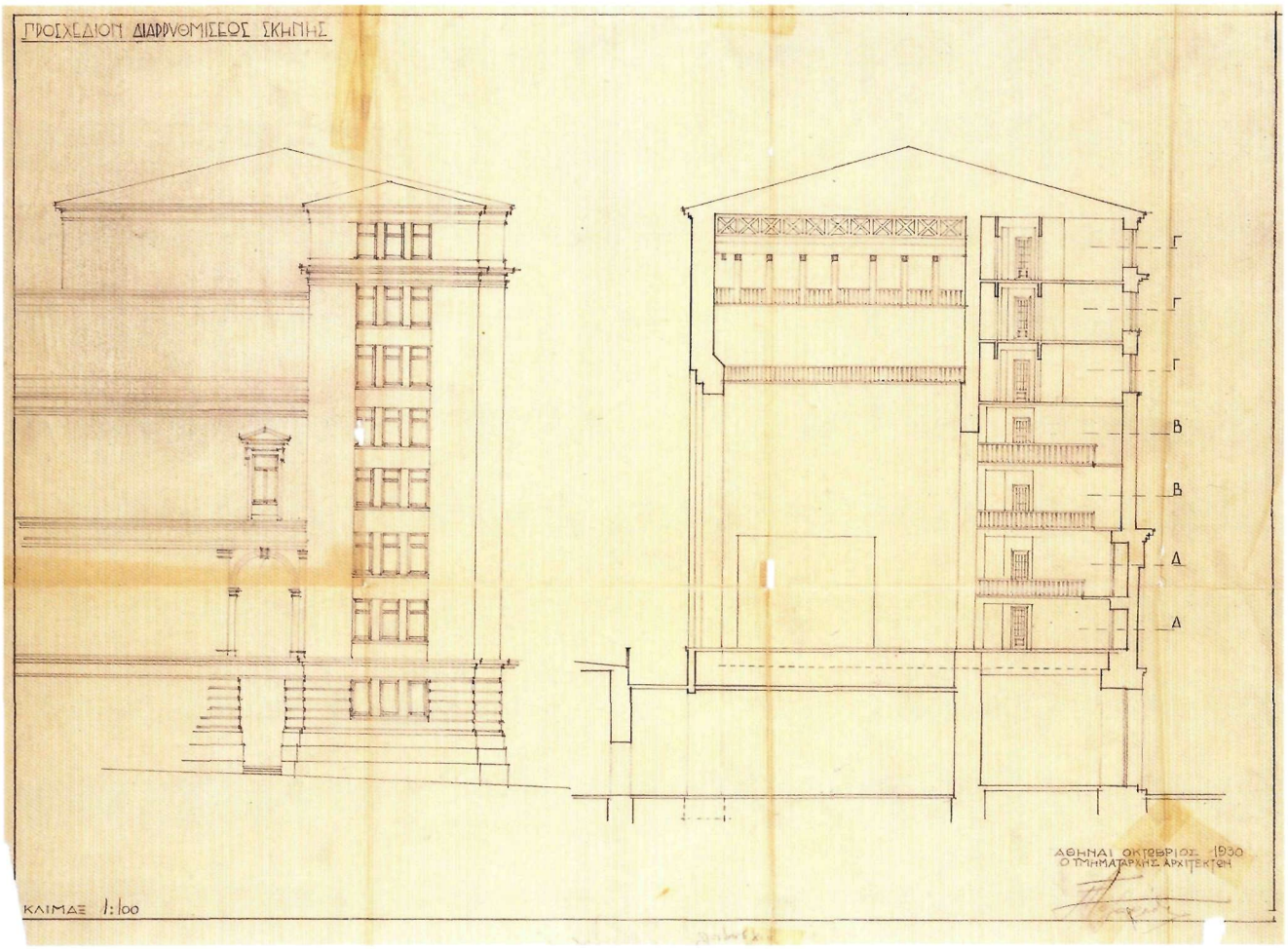


Fig. 7. Proposition de conversion de la scène. Elévation et coupe. On distingue la déformation de l'élévation du Théâtre Municipal qui serait le résultat de la réalisation de cette proposition.

n'avait que 16 rangées de sièges.[29] En outre, ce luxe était irréaliste pour l'état financier de la Grèce ottonienne.[30]

Au contraire, du point de vue de la construction le Théâtre Municipal réalisé est le parent pauvre des théâtres homologues de l'Europe occidentale, car, malgré la grandeur du projet de Ziller, il s'agissait d'une construction bon-marché, sans la haute technologie et le luxe des théâtres respectifs de l'Europe occidentale. Il est vrai que les toits de la salle et de la scène furent construits avec des fermes en fer à couverture métallique, où Ziller employa une méthode de construction qui était aussi nouvelle en Grèce que coûteuse, tout comme dans les terrasses et les planchers des couloirs et du salon, qui constituaient des constructions sophistiquées aux poutres en fer, aux voûtes en briques et aux dalles en ciment. Mais dans tous les autres cas on employa des méthodes de construction conventionnelles, des matériaux bon-marché et un décor architectural standardisé, qui connaît une énorme propagation à l'époque. Les éléments architecturaux de la façade (corniches, frontons, encadrements d'arcs, pilastres) furent faits en enduit 'tiré' et complétés par des éléments incrustés en terre cuite, enduits de couleur blanche. Ces derniers étaient des chapiteaux de pilastres et de colonnes, des clés d'arcs, des denticules, des balustres et des statues. Le marbre se limitait en fait dans les escaliers, la partie basse des pilastres de l'entrée et dans une partie des dallages, tout comme dans les constructions populaires privées. Est-ce dire que le Théâtre Municipal d'Athènes était moins luxueux, non seulement que d'autres théâtres munici-

paux du pays tels ceux de Patras et du Pirée, mais également moins luxueux que plusieurs palais bourgeois de la capitale.[31] Quant aux chiffres purement financiers, le Théâtre Municipal était d'un budget de 550.000 drachmes. Mais son édification s'arrêta, 300.000 drachmes ayant déjà été dépensées pour les fondations et une partie du premier étage.[32] L'apparition de Syngros plus tard permit l'achèvement du bâtiment, et à un budget plus élevé, mais toujours à un coût relativement bas.

Ceci montre, entre autres, la différence de mentalité entre les donateurs, comme par exemple entre Sinas et Syngros. Le premier voulut offrir un édifice-monument en faisant construire l'Académie entièrement –à l'exception du soubassement– en marbre pentélique,[33] tandis que le second voulut tout d'abord dresser une entreprise lucrative dans un bâtiment le moins coûteux possible. Mais ceci est l'esprit général de l'époque, qui est caractérisée par les nouveaux idéaux de la bourgeoisie ascendante. L'époque 'héroïque' de la première jeunesse de l'Etat grec appartient déjà à l'histoire.

Le dossier provenant des archives d'Emmanuel Lazaridis contient 36 dessins au total. Ceux qui portent des dates sont des années 1928, 1929, 1930 et 1931. En ce qui concerne la langue des légendes, 16 dessins ont des légendes grecques, 11 des légendes françaises et 9 n'en ont pas. Plus précisément, dans les originaux qui portent des légendes celles-ci sont en grec, à l'exception d'un papier-calque contenant des détails de construction et d'un dessin au lavis (encre de chine diluée) dont les légendes sont en français. Egalement en français sont toutes les photocopies, dont les photocopies d'un papier-calque représentant un 'chariot', tandis que l'original ne porte aucune légende.

L'emploi des légendes françaises peut être dû à la domination de la langue française à l'époque, mais peut-être aussi à la collaboration de Lazaridis avec une agence parisienne, comme le laisse supposer un cachet existant sur un dessin. Ce cachet nous donne le nom et l'adresse de l' «Atelier Lavignac - Pelegry», au 8, Impasse du Puits, Paris 19e.

Ce cachet pourrait constituer un argument pour l'hypothèse que certains dessins (sinon tous) aux légendes françaises du moins sous leur forme finale furent exécutés dans l'agence parisienne. Par ailleurs, le fait que tous les dessins français soient sans exception des détails de construction signifie peut-être que la technologie présupposée par le projet de rénovation du théâtre par Lazaridis n'était pas disponible en Grèce ou que même les connaissances techniques exigées n'y existaient pas, ce qui imposa la collaboration avec une agence étrangère.

Le relevé de Lazaridis nous donne des informations précieuses sur la forme sous laquelle le théâtre fut finalement réalisé et sur les différences par rapport au projet de Ziller. Sur les plans horizontaux de l'état existant il existe plusieurs différences par rapport au projet définitif de Ziller, tel qu'on le connaît. A titre d'exemple, dans le projet de Ziller les deux bras du fer à cheval du parterre convergent vers la scène, tandis que dans le relevé de Lazaridis ils sont parallèles. De plus, dans le premier apparaissent 27 loges par niveau, tandis que dans le relevé il en existe 25. On voit également plusieurs différences dans les petits locaux et dans les escaliers flanquant la salle, en ce qui concerne l'agencement des premiers et l'emplacement des derniers. En sachant que l'histoire de presque tous les édifices publics d'Athènes –surtout de ceux qui furent construits avec des moyens financiers limités– est remplie de changements continus de projets, avant, pendant et (plus rarement) après la construction, avec ou sans le consentement de leurs architectes, ce phénomène ne doit pas nous surprendre. Surtout dans le cas du Théâtre Municipal d'Athènes, qui fut construit avec un esprit d'économie particulier et sous les pressions intenses et continues du donateur Andrée Syngros pour l'adaptation du projet afin qu'il y abritât sa banque et d'autres fonctions qui lui apporteraient du profit, l'explication la plus probable doit être que même le projet définitif de Ziller subit des changements au dernier moment, peut-être même sur le chantier, sans que nous puissions exclure certaines modifications ultérieures qui nous sont inconnues.

En ce qui est des propositions pour l'aménagement intérieur du Théâtre Municipal, sur les plans horizontaux et la coupe de la salle on observe qu'une partie des loges originelles est remplacée par des balcons en retrait, tandis qu'à la place de leurs hautes cloisons on en met d'autres plus basses 'à la française'. La galerie est supprimée et le troisième étage de loges est aménagé en balcon semi-circulaire.

On observe que toutes ces modifications sont dans la direction de la suppression de la séparation stricte des places par classes sociales, qui caractérisait les salles à l'italienne. Au contraire, les salles à la française

sont caractérisées par une plus grande unification des espaces et par la suppression de l'étanchéité entre les classes sociales. Certes, ces tendances étaient apparues en Europe occidentale plusieurs décennies auparavant et le théâtre 'républicain' avait déjà été matérialisé avec le Festspielhaus à Bayreuth. Or, comme dans tous les autres types de bâtiments, la Grèce suivait avec un décalage important l'évolution dans l'architecture européenne. Il faut de toute façon souligner que cette conversion d'une salle à l'italienne en une salle à la française peut être relative au fait que le premier type est idéal pour l'opéra, tandis que le deuxième l'est pour la prose. Le grand essor de l'opéra à l'époque de construction du Théâtre Municipal d'Athènes –le théâtre fut d'ailleurs inauguré le 27 octobre 1888 avec l'opéra *Mignon* d'Ambroise Thomas–[34] et son déclin total à l'époque de la conception du projet de Lazaridis donnent peut-être une explication satisfaisante de la conversion proposée.[35]

De la coupe on déduit que les modifications morphologiques sont radicales et nettement influencées par l'art déco.[36] De plus, dans les coupes du foyer, en les comparant avec de vieilles photos,[37] on voit que les têtes d'Athéna sont éloignées des clés des arcs, tandis qu'il paraît que la frise est également modifiée.

En ce qui est des propositions pour l'extérieur du bâtiment, sur une élévation latérale comprise dans le dossier on voit que la proposition de Lazaridis prévoyait une altération importante de l'aspect du théâtre, avec l'édification d'une sorte de tour à sept étages le rez-de-chaussée non compris, qui ne correspondaient pas aux niveaux fixés par les baies et les corniches du reste de l'élévation qui restait telle quelle. Ce rajout aurait un aspect purement entre-deux-guerres, sans prendre en compte la morphologie du bâtiment néoclassique. Si le Théâtre Municipal n'avait pas été démoli, on aurait pu dire qu'il serait un bonheur que la proposition de Lazaridis ne fut pas réalisée, du moins en ce qui est de l'extérieur du théâtre.

En dépit du cachet fort de l'entre-deux-guerres dans la proposition de Lazaridis, il faut mettre en évidence le fait que deux dessins –un achevé et un complètement schématique–, de destination inconnue, représentent un profile d'Athéna, qui semble s'inspirer de l'Athéna de Varvakeion.[38] Ces dessins font un tel contraste avec la géométrie typiquement stylisée de l'entre-deux-guerres de tous les autres dessins, jusque dans les lettres des légendes, étant donné, certes, qu'ils appartiennent à ce projet et ne se sont pas trouvés dans ce dossier par erreur, que, même si l'on ne connaît pas à quoi ils serviraient, ils rendent évident que, malgré le temps avancé, le classicisme n'avait pas encore dit son dernier mot.

Denis Roubien
docteur en architecture, restaurateur diplômé de l'Ecole Polytechnique d'Athènes et du C.H.E.C. de Paris
Hatzihristou 14, 117 42 Athènes
e-mail: d_roubien@yahoo.gr

NOTES

1. Toutes les archives de Lazaridis furent obtenues de la famille d'Emmanuel Paulidis en 1997.

2. H. Fessa-Emmanuel, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου* I (Athènes 1994) 281.

3. K. H. Biris, *Για τη σύγχρονη Αθήνα. Μελέτες και Αγώνες. Μέρος Πρώτον. Δημοσιεύματα* (Athènes 1958).

4. D. Philippidis, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική* (Athènes 1984) 29.

5. Fessa-Emmanuel (n. 2) II (Athènes 1994) 69, 80, 90, 92, 102, 106, 108.

6. Philippidis (n. 4) 167.

7. *Ibid.* 229.

8. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111.

9. *Ibid.* 112.

10. *Ibid.* 115.

11. M. R. Booth, The Theatre and its Audience, in: *The Revels History of Drama in English, VI: 1750-1880* (London 1975) 4.

12. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111-12.

13. P. Lavedan, *L'architecture française* (Paris 1944) 195.

14. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111-12.

15. A. Nicoll, *The Development of the Theatre* (London 1966) 203.

16. P. Pougnaud, *Théâtre: 4 Siècles d'architecture et d'histoire* (Paris 1980) 31-32, 68.

17. Fessa-Emmanuel (n. 2) 133.

18. Fessa-Emmanuel (n. 2) 142.

19. S. Tidworth, *Theatres. An Illustrated History* (London 1973) 46-53.

20. Fessa-Emmanuel (n. 2) 142.

21. K. Biris, *Αι Αθήναι* (Athènes 1966-1967) 204; D. Papastamos, *Ερνέστος Τσίλλερ, προσπάθεια μονογραφίας* (Athènes 1973) 13-14; J. Travlos, *Νεοκλασσική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (Athènes 1967) 142; M. Kardamitsi-Adami, A. Papanikolaou-Christensen, *Ernst Ziller, Αναμνήσεις (Περικοπαί-Σημειώματα υπό κ. Ι. Τσίλλερ-Δήμα)* (Athènes 1997) 91.

22. M. Skaltsa, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα* (Thessalonique 1983) 593.

23. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* II (Athènes 1927) 263 *s.v.* Αθήναι.

24. Fessa-Emmanuel (n. 2) 281; Kardamitsi-Adami, Papanikolaou-Christensen (n. 21) 91, 95.

25. Fessa-Emmanuel (n. 2) 285.

26. *Ibid.* 285.

27. *Ibid.* 294.

28. L. Balsev Jorgensen, D. Porphyrios (éd.), Neoclassical Architecture in Copenhagen and Athens, *Architectural Design* 57,3/4 (1987) 33.

29. Fessa-Emmanuel (n. 2) 293.

30. *Ibid.* 276.

31. *Ibid.* 283-85.

32. *Ibid.* 280.

33. Baedeker, *Ελλάς* (s.l. 1901) 56; Eleutheroudakis, *Ελλάς* (*Οδηγός Ταξιδιώτου*) (Athènes 1930) 64.

34. D. Skouzes, *Η Αθήνα που έφυγε* (Athènes 1962-1965) 78-91.

35. La forme allongée du théâtre italien avec les nombreuses rangées de sièges, qui fut tellement utile pour les représentations de l'opéra, ainsi que le type du théâtre de festival de Bayreuth, qui fut au début créé pour servir les exigences musicales de Wagner, étaient des solutions architecturales qui ne pouvaient pas s'adapter aux exigences du répertoire moderne, voir H. Athanasopoulos, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου* (Athènes 1976) 130.

36. Lazaridis suit un style similaire dans son projet ultérieur et non réalisé pour le Théâtre Municipal de Mytilène, voir Fessa-Emmanuel (n. 2) 102.

37. *Ibid.* 282.

38. Le Lycée Varvakeion, dans le terrain duquel fut découverte en 1880 cette copie d'époque romaine de l'Athéna en or et en ivoire de Phidias, était très proche au Théâtre Municipal.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΡΟΥΜΠΙΕΝ

Η ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών από τον Εμμανουήλ Λαζαρίδη

Ο Εμμανουήλ Λαζαρίδης είναι ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους στην Ελλάδα ενός συγκρατημένου "μοντέρνου" κλασικισμού, μίας από τις εκφάνσεις της αμφισβήτησης του ίδιου του ρομαντικού κλασικισμού, ο οποίος, από τα τέλη του 19ου αιώνα και ακόμη περισσότερο στις αρχές του 20ού είχε περιέλθει σε πλήρες αδιέξοδο με τις υπερβολές του εκλεκτικισμού. Το ρεύμα που εκπροσωπεί ο Λαζαρίδης επιχείρησε την κάθαρση του κλασικισμού και την επιστροφή σε πιο αρχαϊκές μορφές.

Στα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσεται φάκελος από το αρχείο του Εμμανουήλ Λαζαρίδη με τον τίτλο «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών - Ανακαίνιση: Σχέδια 1928-31». Περιέχει μία σειρά σχεδίων για την ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών, που τότε βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση. Οι εργασίες είχαν προχωρήσει πολύ, αλλά σταμάτησαν το φθινόπωρο του 1929 και τελικά το θέατρο κατεδαφίστηκε το 1940.

Το Δημοτικό Θέατρο της ελληνικής πρωτεύουσας ανήκει χρονολογικά στη χρυσή εποχή της οικοδόμησης κλειστών θεάτρων στην Ευρώπη. Θεμελιώθηκε το 1858 ως Εθνικό Θέατρο, σε σχέδια του François Florimont Boulanger, αλλά ύστερα από πολλές περιπέτειες ολο-

κληρώθηκε το 1888 ως Δημοτικό και σε σχέδια του Ερνέστου Τσίλλερ με χορηγία του Ανδρέα Συγγρού.

Ο φάκελος από το αρχείο του Εμμανουήλ Λαζαρίδη περιέχει συνολικά 36 σχέδια. Όσα από αυτά φέρουν χρονολογίες είναι των ετών 1928, 1929, 1930 και 1931. Η αποτύπωση του Λαζαρίδη μας δίνει πολύτιμα στοιχεία για τη μορφή με την οποία πραγματοποιήθηκε τελικά το θέατρο και τις αποκλίσεις από τα σχέδια του Τσίλλερ. Αυτές οφείλονται κατά μεγάλο μέρος στην ανάγκη για περιορισμό των δαπανών, χαρακτηριστικό της οικοδόμησης όλων των δημοσίων κτιρίων στην Ελλάδα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, οφείλονται και σε επεμβάσεις του Ανδρέα Συγγρού με σκοπό την προσαρμογή του σχεδίου στην επιθυμία του να στεγάσει εκεί την Τράπεζά του και άλλες εισοδηματοφόρες γι'αυτόν λειτουργίες, πρακτική αρκετά συνηθισμένη στα εμπορικά θέατρα της εποχής.

Στο ζήτημα των προτάσεων για το εσωτερικό του Δημοτικού Θεάτρου, όλες οι προτεινόμενες αλλαγές κινούνται προς την κατεύθυνση της κατάργησης του αυστηρού διαχωρισμού των θέσεων κατά κοινωνικές τάξεις. Αυτός ο διαχωρισμός αποτελούσε χαρακτηριστικό των αιθουσών ιταλικού τύπου, που κυριαρχούσαν στη θεατρική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα και αποτέλεσαν το πρότυπο και του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών. Αντίθετα, οι αίθουσες γαλλικού τύπου χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη ενοποίηση των χώρων και κατάργηση των στεγανών μεταξύ των κοινωνικών τάξεων. Αυτόν τον τύπο προτείνει ο Λαζαρίδης, ακολουθώντας τις αντιλήψεις τις εποχής του.

Οι προτεινόμενες μορφολογικές αλλαγές είναι ριζικές και σαφώς επηρεασμένες από το art déco. Όσον αφορά τις προτάσεις για το εξωτερικό του κτιρίου, από μία πλάγια όψη που περιλαμβάνεται στον φάκελο, βλέπουμε ότι η πρόταση του Λαζαρίδη προέβλεπε μεγάλη αλλοίωση της όψης του θεάτρου, με την οικοδόμηση ενός είδους πύργου με επτά ορόφους εκτός του ισογείου, που δεν αντιστοιχούσαν στα επίπεδα που ορίζονταν από τα ανοίγματα και τα γείσα της υπόλοιπης όψης που παρέμεινε ως είχε. Η προσθήκη αυτή θα είχε καθαρά μεσοπολεμική μορφή, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τη μορφολογία του κλασικιστικού κτιρίου. Αν το Δημοτικό Θέατρο δεν είχε κατεδαφιστεί, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν ευτύχημα που δεν πραγματοποιήθηκε η πρόταση του Λαζαρίδη, τουλάχιστον όσον αφορά το εξωτερικό του θεάτρου.

ΙΩΑΝΝΑ ΠΡΟΒΙΔΗ

Ταβέρνες, καφενεία και ο συμβολισμός τους στο έργο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα

ΜΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ του μεγάλου σε εύρος και ποικίλου σε θεματογραφία έργου του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, που καλύπτει τα χρόνια 1935-1960 και κορυφώνεται στα τέλη της δεκαετίας του 1950, έχει ως θέμα τα καφενεία και τις ταβέρνες της ελληνικής υπαίθρου. Την αφετηρία της ενασχόλησης του ζωγράφου με τα θέματα αυτά μπορούμε ίσως να την αναζητήσουμε σε μια παλιά οικογενειακή φωτογραφία, τραβηγμένη σε κάποιο παραθαλάσσιο καφενείο το 1919 (εικ. 1).

Άλλωστε, το καφενείο και η ταβέρνα –κέντρα της κοινωνικής ζωής του Μεσοπολέμου και των πρώτων δεκαετιών μετά τον πόλεμο–, έχουν εμπνεύσει πολλούς Έλληνες λογοτέχνες αλλά και εικαστικούς. Τόσο η φυσιογνωμική ποικιλία των πελατών και των θεμάτων που συζητούσαν στους χώρους αυτούς, όσο και ο πλούτος των αρχιτεκτονικών τους στοιχείων, στάθηκαν πηγές έμπνευσης σημαντικών δημιουργιών. Και η γνωστή ευαισθησία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από τη σαγήνη τους.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στη φωτογραφία. Η χειρόγραφη ένδειξη στην πίσω πλευρά της, εκτός από τη χρονολογία, μας δίνει και τον τόπο: «*Αιδηψός 1919*». Η φωτογραφία, που έχει γίνει ίσως από επαγγελματία φωτογράφο, είναι σκηνοθετημένη σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, με τα πρόσωπα να κοιτούν κατευθείαν στον φακό και με φόντο τη θάλασσα, την απέναντι στεριά και ένα καράβι που περνά. Στο κέντρο της εικόνας, πίσω από ένα χαρακτηριστικό τραπέζι καφενείου, είναι καθισμένες τέσσερις γυναικείες μορφές διαφορετικής ηλικίας: η ηλικιωμένη κυρία με το καπέλο, αριστερά, είναι πιθανώς η γιαγιά· δίπλα της κάθονται μια νέα γυναίκα και δύο νεαρά κορίτσια, με ένα τρίτο κορίτσι, λίγο μεγαλύτερο, να στέκεται πίσω τους. Την κεντρική αυτή παρέα πλαισιώνουν τρία ακόμα πρόσωπα, όλα όρθια. Δύο κορίτσια αριστερά, και δεξιά –με κάποια μικρή απόσταση από την υπόλοιπη παρέα– ο μοναδικός άνδρας της συντροφιάς, ο 13χρονος τότε Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας.

Σχεδόν 20 χρόνια αργότερα, ο εικονιζόμενος νεαρός, που είναι τώρα πια καταξιωμένος ζωγράφος, θα κρατήσει από τη συγκεκριμένη φωτογραφία τα πρόσωπα της κεντρικής ομάδας για να δημιουργήσει τον πίνακα *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, έργο του 1937 (εικ. 2). Είναι, απ' όσο γνωρίζουμε, η πρώτη υπαινικτική αναφορά τόσο στο εξοχικό καφενείο όσο και στο τοπίο της Αιδηψού, στοιχεία που καταρτίζουν μια άκρως ενδιαφέρουσα ενότητα στη θεματολογία του Γκίκα.

Δεν ξέρουμε αν το κενό που μεσολαβεί στην απεικόνιση του συγκεκριμένου θέματος ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή οφείλεται σε λανθάνοντα έργα.[1] Πάντως περίπου 10 χρόνια αργότερα, ο Γκίκας δημιουργεί μια σειρά πινάκων με τίτλο *Τοπία της Αιδηψού* και *Εξοχικά κέντρα*, που παρουσιάζονται στην έκθεση της Καλλιτεχνικής Ομάδας «Αρμός» το 1949.[2] Πρόκειται για την τριλογία *Νύχτα, Αιδηψός I, II* και *III* και για τέσσερα έργα με τον τίτλο *Εξοχικό κέντρο* (1947). Ακόμα, από καταλόγους εκθέσεων και από το αρχείο της Πινακοθήκης Γκίκα εντοπίζουμε έργα με τους τίτλους *Αιδηψός-Τοπίο, Καφενείο τη νύχτα, Νύχτα στην Αιδηψό, Τοπίο Αιδηψού* και *Νύχτα-Εξοχικό Κέντρο*. Με εξαίρεση όσα παρουσιάζουν καθαρά τοπιογραφικά στοιχεία, στα έργα αυτά είναι φανερό ότι ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για την απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής και τη

συναναστροφή της νυχτερινής παρέας. Έχουμε έτσι σε πρώτο πλάνο το υπαίθριο καφενείο και τους θαμώνες του, στη συνέχεια έντονες αναφορές στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο με τις τζαμαρίες, τα σκέπαστρα κ.λπ., και στο βάθος το θαλασσινό τοπίο.

Πέρα από τα καφενεία ή τα εξοχικά κέντρα, πίνακες με παραστάσεις ταβέρνας παρουσιάζονται επίσης την ίδια εποχή –τέλη δεκαετίας του 1940 και αρχές του 1950– στη θεματολογία του Γκίκα. Όπως διαπιστώνουμε από τους καταλόγους των εκθέσεων της Ομάδας «Αρμός» (1949) και της ατομικής έκθεσης του ζωγράφου στη Leicester Gallery του Λονδίνου (1953),[3] εκτέθηκαν τα εξής έργα: *Τραπέζι και ψησταριά, Ταβέρνα και ψησταριά ΙΙ, Ταβέρνα Ι, Ταβέρνα στην εξοχή ΙΙ, Ταβέρνα τη νύχτα ΙΙΙ* και *IV*.

Από τα παραπάνω σώζεται φωτογραφία μόνο ενός, του πίνακα *Ταβέρνα τη νύχτα ΙΙΙ* (εικ. 4). Επίσης από το ίδιο έργο υπάρχει προσχέδιο σε τετράδιο σχεδίων του Γκίκα με την ένδειξη «*Αιδηψός 1948*». Στην ελαιογραφία της εικ. 4 βρισκόμαστε μπροστά σε μια υποβλητική σκηνή που εκτυλίσσεται νύχτα σε εξοχικό κέντρο. Οκτώ φιγούρες απλώνονται σχεδόν σε παράταξη μπροστά από το "σκηνικό" του κτίσματος και των δέντρων, κάτω από τον απαλό φωτισμό των ηλεκτρικών λαμπτήρων. Παρά τη στάση της παρέας των τριών ατόμων δεξιά, που δείχνουν ότι συζητούν ήρεμα, στην ατμόσφαιρα φαίνεται να πλανάται σιωπή. Εξαίρεση, η μελωδία της φυσαρμόνικας που βλέπουμε να παίζει ένας νέος άνδρας, όρθιος αριστερά. Μια μεταφυσική αύρα διαχέεται στην ατμόσφαιρα, δημιουργώντας για πρώτη φορά ένα κλίμα πολύ διαφορετικό από αυτό των καφενείων της Αιδηψού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία και την εξέλιξη του θέματος παρουσιάζει ένα λίγο πρωιμότερο έργο του Γκίκα, μια ελαιογραφία του 1940. Εντελώς διαφορετικό από τα παραπάνω, έχει τον τίτλο *Ταβέρνα με πεπόνι και καρπούζι* (εικ. 5), με τη διαφορά ότι πρόκειται για εσωτερικό όπου απουσιάζουν οι πελάτες, μια νεκρή φύση με φρούτα και σκεύη, καθώς και αρκετά αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου. Αντιπαραβάλλοντας το έργο αυτό με το πολύ μεταγενέστερο *Εργαστήρι* (1964 - εικ. 6), ξαφνιάζεται κανείς με την ομοιότητα: το ίδιο ακριβώς σκηνικό, το τραπέζι με τα κομμένα φρούτα και το ψωμί, το πιάτο και το κύπελλο, αλλά και η σκάλα στο βάθος, ο καθρέφτης αριστερά και το μοτίβο του σκακιού στο τραπέζι δείχνουν ότι με μικρές αλλαγές –π.χ. η παράλειψη του καβαλέτου και των πινέλων– όπως και με ελάχιστες προσθήκες, η ταβέρνα μεταμορφώνεται στο ατελιέ του ζωγράφου.[4] Το συμπέρασμα στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι το μοτίβο της ταβέρνας παραμένει τόσο ισχυρό στη μνήμη του καλλιτέχνη, ώστε σχεδόν αντιγράφεται και μεταλλάσσεται ακόμα και μετά την πάροδο 25 χρόνων.

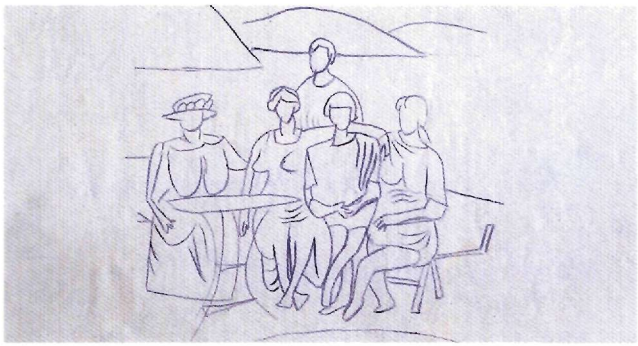
Η παραπάνω παρατήρηση αποτελεί ίσως την πρώτη νύξη για την κατανόηση δύο μνημειακών έργων του Γκίκα: των *Βραδινών αναμνήσεων* (εικ. 7) και της *Νυχτερινής ιεροτελεστίας* (εικ. 8). Τα έργα αυτά, δημιουργίες των ετών 1959-1960, έδωσαν αφορμή για αναλύσεις από κριτικούς και ιστορικούς της τέχνης, καλλιτέχνες αλλά και τον ίδιο τον Γκίκα, που σε δημοσιευμένο μακροσκελές κείμενό του[5] καταθέτει τις προσωπικές του εξηγήσεις για την ερμηνεία των *Βραδινών αναμνήσεων*.

Και τα δύο έργα κινούνται στον ίδιο χώρο και την ίδια ατμόσφαιρα, με κυρίαρχο πρόσωπο τον χασάπη-ταβερνιάρη. Με τη διαφορά ότι, ενώ στη *Νυχτερινή ιεροτελεστία* ο ταβερνιάρης είναι το μοναδικό πρόσωπο της σύνθεσης, στις *Βραδινές αναμνήσεις* υπάρχουν και πέντε ακόμα μορφές, σε δύο ενότητες.

Ένα τρίτο έργο του 1959 μας ξαφνιάζει επίσης με τον τίτλο του που –όπως και στα δύο παραπάνω έργα– δεν συνάδει με σκηνή ταβέρνας. Ο *Αρχιερέας* (εικ. 9) δεν είναι άλλος από τον ταβερνιάρη που φορώντας ποδιά και τον σκούφο του χασάπη, στέκεται μπροστά από τον γύρο που ψήνεται, ανάμεσα στα τραπέζια και τα πιατικά της ταβέρνας του.

Ας ξεκινήσουμε από το πιο ολοκληρωμένο από την άποψη παρουσίας προσώπων έργο, τις *Βραδινές αναμνήσεις*. Ο Γκίκας δεν προσδιορίζει τον τόπο που εκτυλίσσεται η δράση, καθώς στο κείμενό του αναφέρει σχετικά «*κάπου στην Ελλάδα*». Ένα σχέδιο όμως της ίδιας χρονιάς και με το ίδιο ακριβώς θέμα –δεν πρόκειται για προσχέδιο αλλά για αυτοτελή και ολοκληρωμένη σύνθεση– μας δίνει σαφώς το στίγμα, μέσω της χειρόγραφης ένδειξης «*Αιδηψός 1959*» δίπλα στην υπογραφή (εικ. 10). Επομένως, τα στοιχεία που παρέχει εκ πρώτης όψεως η ενότητα αυτών των έργων, παρουσιάζουν μια τυπική σκηνή σε εξοχική ταβέρνα στην Αιδηψό, μια καλοκαιριάτικη νύχτα του 1959.

Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στην "ιεροτελεστία" των *Βραδινών αναμνήσεων* είναι τα εξής: στο αριστερό και μεγαλύτερο πεδίο (στο σχέδιο της εικ. 10 πρόκειται για το μισό του συνολικού χώρου) στέκεται ο χασάπης-ταβερνιάρης, με την άσπρη ποδιά, κρατώντας το μαχαίρι και έτοιμος να κόψει τα σφάγια στον πάγκο που βρί-



Εικ. 1. Αιδηψός 1919. Φωτογραφία από το αρχείο του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

Εικ. 2. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, αυγοτέμπερα σε χαρτόνι, 24 x 27 εκ., 1937. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, μοβ μολύβι σε χαρτί, 10 x 14,5 εκ., 1937. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

σκεται μπροστά του· ο κορμός ενός δέντρου τον χωρίζει από τρία πρόσωπα που βρίσκονται στο κέντρο, μια νεαρή κοπέλα, έναν άνδρα και το γκαρσόνι, ενώ στο δεξί άκρο του πίνακα δύο καθισμένες γυναίκες συζητούν.

Λόγω της πολυπρόσωπης σύνθεσης, λίγα είναι τα στοιχεία που λειτουργούν παραπληρωματικά στον πίνακα: μερικές μόνο καρέκλες και τραπέζια με κάποια σκεύη και η λάμπα ασετυλίνης "γεμίζουν" το έργο, με εξαίρεση το φορτωμένο –με φυτά, τοίχους, αρχιτεκτονικά στοιχεία– φόντο. Αντίθετα, η απουσία άλλων μορφών, εκτός από αυτή του ταβερνιάρη, στο δίδυμο έργο *Νυχτερινή ιεροτελεστία* αφήνει πεδίο για να σωρευτεί πλήθος αντικειμένων που ταιριάζουν στον χώρο της ταβέρνας, όπως το ξύλινο καρότσι με το σφαχτό, καλάθια, κουβάδες και βαρέλια, μπουκάλια και λαδικά καθώς και η αναμμένη λάμπα ασετυλίνης. Όλα αυτά, κάτω από το έντονο ηλεκτρικό φως και δίπλα σε ένα εξίσου πυκνογραμμένο φόντο. Το σύνολο δημιουργεί έντονη την αίσθηση του horror vacui, που εδώ μπορεί να ερμηνευθεί και ως εξωτερίκευση του προβληματισμού και της ψυχικής ταραχής του δημιουργού.

Από τα ίδια πολυπληθή στοιχεία περιβάλλεται και ο χασάπης-αρχιερέας του τρίτου πίνακα της ίδιας ενότητας (εικ. 9). Η μορφή, που εδώ τοποθετείται στο κέντρο του πίνακα, περιστοιχίζεται από αντικείμενα που καλύπτουν ασφυκτικά το σύνολο της ζωγραφικής επιφάνειας. Σε στάση χαλάρωσης, με τα χέρια και τα πόδια σταυρωτά, ο αρχιερέας φορά την άσπρη ποδιά και τον σκούφο, κάτω από τον οποίο σχηματίζονται έντονα τα χαρακτηριστικά του προσώπου του.

Από την περιγραφή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα του θέματος των *Βραδινών αναμνήσεων* ξεχωρίζουμε μερικά αποσπάσματα που δείχνουν τον καθαρό συμβολισμό προσώπων και πραγμάτων: «*Η σκηνή υποτίθεται πως παρισταίνει μια βραδυά, καλοκαίρι, σε μια εξοχική "ταβέρνα" κάπου στην Ελλάδα. Καθώς είναι γνωστό σ' όσους έχουν πάει εκεί, υπάρχει μια ζεστασιά και μια οικειότητα, κι' ακόμη μια χωριάτικη απλότητα, σ' αυτά τα σκονισμένα περιβολάκια με τα καχεκτικά τα δέντρα, με τις πρασιές, που με όλο το πότισμα, μένουν ψωραλέες, με τους τοίχους που καταρρέουν, τους μισοσκεπασμένους με αγιόκλημα, όπου οι ξύλινες καρέκλες διόλου δεν αναπαύουν κι' όπου ανάμεσα στην παράταιρη επίπλωση βρίσκωνται πολύ συχνά τα μικρά τενεκεδένια τραπεζάκια, βαμμένα σε χρώμα γαλαζωπό, (μπλε σερούλεουμ) με τα πόδια τους σε σχήμα Χ... Εκεί σ' αυτό το συγκρότημα, αρνάκια και γουρουνό-*

Εικ. 4. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα τη νύχτα ΙΙΙ*, ελαιογραφία, 20 x 28 εκ., 1948. Ιδιωτική συλλογή.

πουλα ολόσωμα, γαλιά και κοτόπουλα, εντόσθια σε περίπλοκους συνδυασμούς αραδιάζονται μέσα στην ψησταριά, την χορτάτη από χόβολη καυτή. Δίπλα είναι στημένο ένα είδος τεζάκι με μια βαρειά ζυγαριά, καταστόλιστη κι αυτή, για να ζυγίζωνται τα κρέατα των ζώων κι' οι ψυχές των ανθρώπων. Κι ένας κοντρός κορμός δέντρου, όπως έχουν οι χασάπηδες, χρειάζεται για το λιάνισμα. Όπως βλέπει λοιπόν κανείς, όλα εκεί μέσα είναι πολύ πρωτόγονα ή ακόμη και προγονικά. Όλη αυτή η λειτουργική διαδικασία συχνά είναι αποκρουστική και απδιαστική σε πολλές ευαίσθητες ψυχές. Σ' αυτή τη περίπτωση θα πρέπει οι λεπτεπίλεπτοι να διαλέξουν το ετοιμόρροπο τραπέζι τους σε κάποια σκοτεινή κι' απόμακρη γωνιά, όπου οι καπνοί κι' οι κνίσες (όσο κι' αν εύφραιναν άλλοτε τους Θεούς του Ολύμπου) να μη μπορούν να τους φτάσουν –εκτός πια, αν σαν άπραγοι μαθητευόμενοι ναυτικοί διαλέξουν θέσι που ο άνεμος θα τους στέλνει τις απόπνοιες και στο καταφύγιό τους... Χώρος πολύμορφος, με κάθε λογής αντιθέσεις, αλλά αρμονικός, απαλός και με διάφορες δυνατότητες ένας κόσμος ανοιχτός, που μπορείς να πηγαινοέρχεσαι, να μπαίνεις και να βγαίνεις, ελευθερωμένος από κάθε προσποίηση· με αξιοπρέπεια ζωϊκή, αλλά γεμάτος από διασταυρωμένα πυρά: διασταυρωμένα, καθώς τα πόδια των τραπεζιών, καθώς τα κλαριά των δέντρων, καθώς οι γάμπες των γυναικών, καθώς οι ριγμένες σκιές που πλανιώνται, καθώς οι πτυχές της πετσέτας και της ποδιάς, καθώς είναι και οι εντυπώσεις, οι αισθήσεις, καμμιά φορά κι οι συγκινήσεις. Εξαρτάται... Ανάμεσα σ' αυτό το τραπέζι και στη σκιά του και σ' ένα άλλο τραπέζι, ξύλινο, γεμάτο φαγητά που τα βλέπει κανείς εντελώς στ' αριστερά, του πίνακα υπάρχει ένα πρόσωπο όρθιο κι' ακίνητο. Φοράει μια φαρδειά ποδιά λευκή, που απάνω της αντανακλούν σκιές πράσινες και κίτρινες. Είναι ξυπόλυτος (ποιητική άδεια). Κρατά στο χέρι, μια μαχαίρα. Βλέπει κανείς στο μακρύ του μπράτσο γερούς μυς

Εικ. 5. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα με πεπόνι και καρπούζι*, καζεΐνη σε χαρτόνι, 33 x 46 εκ., 1940. Ιδιωτική συλλογή.

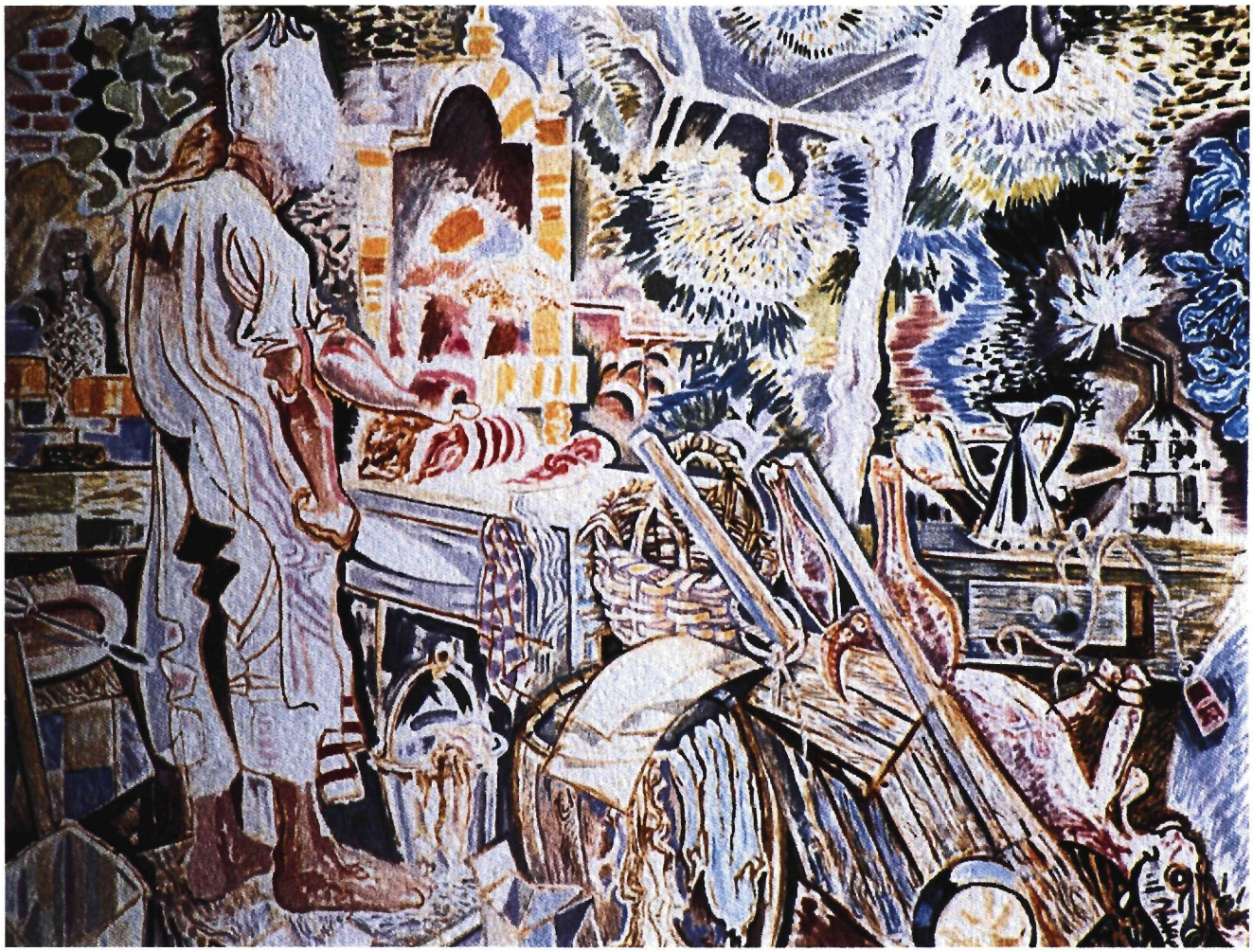
Εικ. 6. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Εργαστήρι*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 145 x 114 εκ., 1964. Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

και φλέβες. Έχει ανασηκωμένα τα μανίκια. Το πρόσωπό του είναι κάπως σαν μισοτελειωμένο. Δεν διακρίνονται χαρακτηριστικά του. Ο κορμός του μοιάζει σαν κούφιος και θάλεγες πως οι πτυχές του ρούχου του στη θέση των νεφρών σχηματίζουν μια τρύπα. Φαίνεται σαν να παρατηρεί μια παρέα που κάθεται στα δεξιά του, σαν να πρόκειται να μαντεύσει τι άραγε θα ποθούν. Αυτός είναι ο χασάπης-ψήστης που περιμένει να μάθει τι παραγγελία δίνουν στο γκαρσόνι, το ασπροφορεμένο (άσπρο δυνατά σκιασμένο με λουλάκι...) είναι κι ο κύριος του μαγαζιού και περιμένει ο υπάλληλός του να τις εκτελέσει, για ν' αρχίσει αυτός την θυσία του αμνού κι' όλη την τελετουργία που περιμένουν. Κάτι εμπόδιο όμως του συμβαίνει γιατί από πίσω του ακριβώς, βρίσκεται το ξύλινο τραπέζι το φορτωμένο με τα πιατικά. Αριστερά του μια καρέκλα σανιδένια χρώμα λαχανί. Ακριβώς μπροστά του ένα τεζάκι, όγκος βαρύς, με μια καρέκλα μπροστά, και δεξιά το σιδερένιο τραπεζάκι, που το μελετήσαμε παραπάνω. Και σαν αυτό το τραπεζάκι να μην ήταν αρκετό (επειδή είναι λίγο μικρό) για να του κλείσει το δρόμο, είναι φορτωμένο μ' ένα σωρό εύθραυστα αντικείμενα, βαλμένα σε πολύ επικίνδυνη ισορροπία... Αυτά τα κλαριά μου φαίνονται σαν ένα σύνορο, γιατί ξεχωρίζουν και περικλείουν σαν μέσα σε μια μακρυνή σπηλιά δύο γυναίκες που η μια είναι ξανθειά κι η άλλη καστανή και που έχουν να πούνε τα δικά τους, αδιάφορο αν πέτρες του ερειπωμένου τοίχου δεν είναι στερεωμένες και φαίνονται έτοιμες να γκρεμιστούν. Δεν μπορεί κανείς να διακρίνει ακριβώς αν η μελαχροινή με το κόκκινο φουστάνι ακουμπά το πρόσωπό της στα δικά της τα χέρια ή αν είναι τα χέρια της άλλης, της ξανθιάς, που της χαϊδεύουν το πρόσωπο, γιατί δεν ξαίρουμε τι λόγον έχει δίπλα τους μια καρέκλα αδειανή. Στα πόδια τους καίει η κρύα φλόγα της ασετυλίνης, που είναι τοποθετημένη πάνω σ' ένα τραπεζάκι κοκκινωπό και ζεστό σαν το έδαφος, κοντά σ' ένα μπλε πιάτο. Από κάτω, ένας κουβάς οποιοσδήποτε, που η λαβή του είναι ορατή κι' ένα περίεργο και ύποπτο παλούκι. Ανάμεσα στις δύο γυναίκες βλασταίνει η ζηλιάρα υποψία ενός φυτού, που μπορεί ναναι και φαρμακερό, που γειτονεύει με την αψιά και ασφυκτική απόπνοια της λάμπας ασετυλίνης –αυτόπτη μάρτυρα των όσων συμβαίνουν. Αν τώρα πάψουμε να κυττάζουμε τον πίνακα για κείνο που παριστάνει και τον θεωρήσουμε από άλλη πια βάσι, δηλ. την γεωμετρική του σύνθεσι ή το υπερβατικό του νόημα, μπορούμε να παρατηρήσουμε... πως η κίνηση είναι απάνω στη στιγμή της ν' αστράψει, σαν το μπουμπούκι που σκάζει και πως αν ακόμη δεν επιφάνηκε είναι γιατί διστάζει, γιατί φοβά-

Εικ. 7. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Βραδινές αναμνήσεις*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 114 x 146 εκ., 1959. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλ. Σούτζου.

ται μήπως προσβάλλει, μήπως χαλάσει την προσμονή. Τι να περιμένει το αλατένιο άγαλμα, έτσι σαν σκαρφαλωμένο στο βάθρο του, που δεν είναι άλλο από την περσική πισίνα-κολυμβητήριο; Μην είναι ο Νάρκισσος σε κυνηγητό του εαυτού του; Μην περιμένει από τις τρεις γυναίκες την πράξη λατρείας, που θεωρεί πως του οφείλεται; Και τι να περιμένει ο σωσίας του που κρατάει το μοιραίο μαχαίρι; Μήπως περιμένει να ιδή αυτή τη λατρεία στην πράξη της; Στην περίπτωσι αυτή θα ήταν ο αρχιερέας έτοιμος τιμωρός του κάθε παραπτώματος».[6]

Πριν δούμε το πλήθος των "υπερβατικών στοιχείων" που αναφέρονται στο κείμενο του Γκίκα, ας σταθούμε στο σύμπλεγμα των δύο καθισμένων γυναικών που απεικονίζονται στη δεξιά πλευρά του πίνακα *Βραδινές αναμνήσεις*. Όπως και στα υπόλοιπα πρόσωπα της σύνθεσης, και εδώ, πέρα από τα περιγράμματα, δεν διακρίνονται καθαρά τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Το ίδιο θέμα όμως σε ανάπτυξη βρίσκουμε σε ένα άλλο σημαντικό έργο του Γκίκα, τις *Δύο φίλες* (εικ. 12α). Τα ίδια πρόσωπα που στις *Βραδινές αναμνήσεις* έχουν ρόλο κομπάρσων, στον πίνακα αυτό, επίσης έργο του 1959, εμφανίζονται ως πρωταγωνιστικές μορφές. Πάντα στον χώρο της ταβέρνας,[7] οι γυναίκες κάθονται η μία δίπλα στην άλλη πίσω από ένα τραπέζι με χιαστί πόδια επάνω στο οποίο ακουμπούν. Ενός δεύτερου τραπεζιού φαίνεται μόνο η γωνία, απλά και μόνο για να τοποθετηθεί εκεί η λάμπα ασετυλίνης, το μοναδικό αντικείμενο που εμφανίζεται στη σύνθεση (στο προσχέδιο του έργου [εικ. 11] τη



Εικ. 8. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Νυχτερινή ιεροτελεστία*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 130 x 162 εκ., 1960. Ιδιωτική συλλογή.

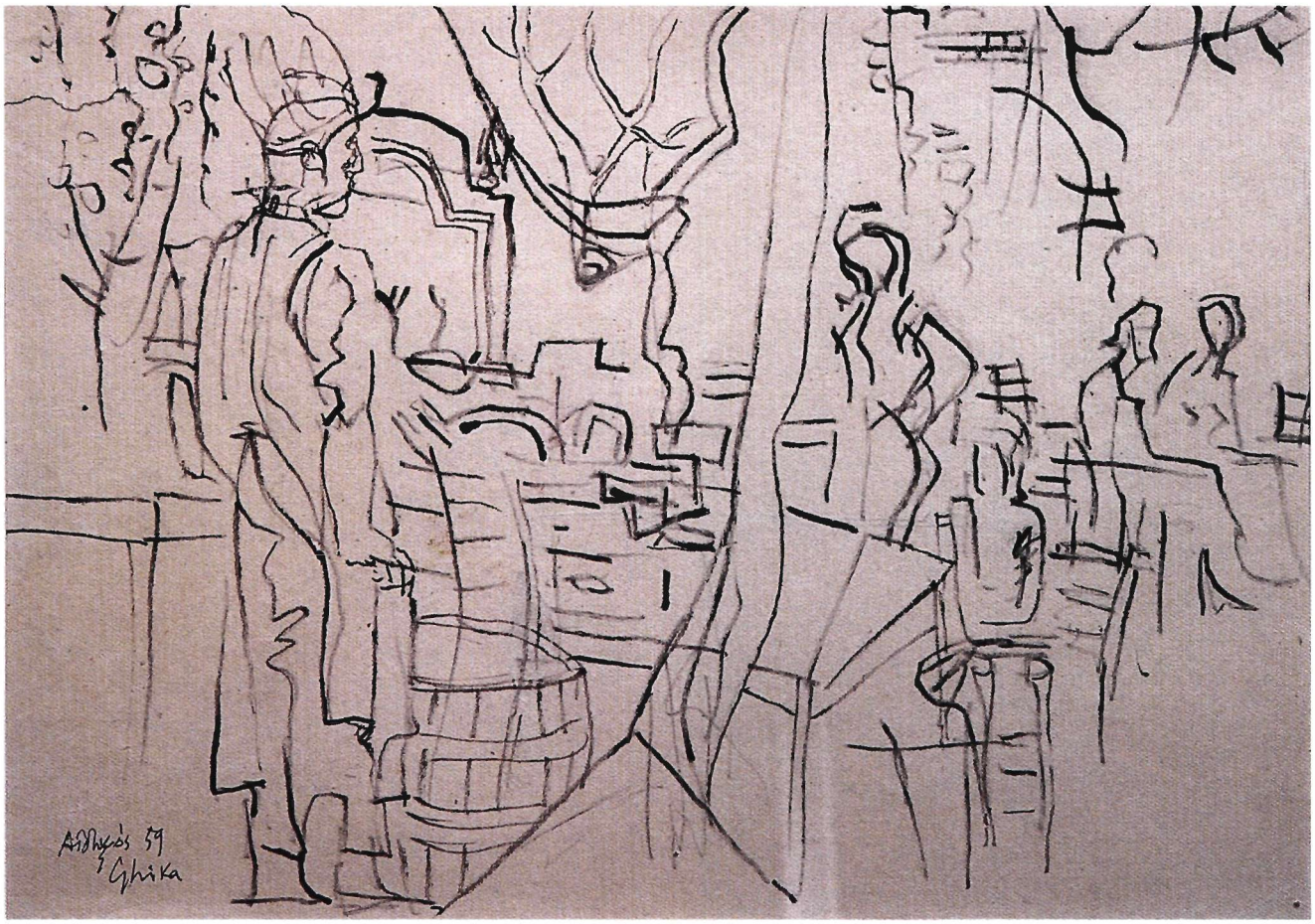
λάμπα πλαισιώνουν δύο πιάτα και ένα μεγάλο μαχαίρι).

Οι γυναίκες είναι στραμμένες προς τα δεξιά, και απεικονίζονται στην ίδια ακριβώς θέση και στάση με εκείνες του σχεδίου της εικ. 10. Η προς τα αριστερά είναι σκυφτή, με τα μάτια χαμηλωμένα, ενώ η δεύτερη στρέφει το κεφάλι προς τη συνομιλήτριά της –οι δύο γυναίκες των *Βραδινών αναμνήσεων* είναι στραμμένες σε αντίθετη φορά, προς το κέντρο της σύνθεσης (εικ. 12). Στο βάθος υπάρχει το ίδιο φόντο με τους τοίχους και τα φυτά, καθώς και άλλα τραπέζια της ταβέρνας.

Σύμφωνα με προφορική δήλωση του ίδιου του καλλιτέχνη, στον πίνακα δόθηκε ο τίτλος *Δύο φίλες* κατ' ευφημισμόν, εφόσον οι δύο γυναίκες δεν είναι άλλες από την Τίγκη και την Barbara, την πρώτη και τη δεύτερη σύζυγο του Γκίκα αντίστοιχα. Τη μαρτυρία αυτή επιβεβαιώνουν και τα χαρακτηριστικά του προσώπου των γυναικών –η μεν «*ξανθιά*» του κειμένου αντιστοιχεί με τη Barbara, ενώ η «*καστανή*» (δεξιά) με την Τίγκη– αλλά και οι σχετικές νύξεις του Γκίκα στο επεξηγηματικό κείμενο των *Βραδινών αναμνήσεων*: «*Ανάμεσα στις δύο γυναίκες βλασταίνει η ζηλιάρα υποψία ενός φυτού, που μπορεί να είναι και φαρμακερό... Στα πόδια τους καίει η κρύα φλόγα της ασετυλίνης*». Σε ένα άλλο σημείο οι χαρακτηρισμοί «*λεπτεπίλεπτες, ευαίσθητες ψυχές*» και «*κυρίες με τα ψηλά τακούνια*» σηματοδοτούν την κοινωνική τάξη των δύο γυναικών.

Την ταύτιση των μορφών στις *Δύο φίλες* με τις συζύγους του Χατζηκυριάκου-Γκίκα επιβεβαιώνει αναπά-

Εικ. 9. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Αρχιερέας*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 134 x 89 εκ., 1959. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 10. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα στην Αιδηψό*, μελάνι, 25,5 x 35, 1959. Ιδιωτική συλλογή.

ντεχα και η ομοιότητα του πίνακα με ένα έργο του P. Bonnard, ζωγράφου που ο Γκίκας θαύμαζε απεριόριστα. Στο *Jeunes femmes au jardin*,[8] έργο του 1921-1923 με επιζωγράφηση το 1945-1946, απεικονίζονται η Marthe, σύζυγος του Bonnard, και η ερωμένη του Renée Monchaty. Η στάση τους καθρεφτίζει τη στάση των δύο γυναικών του πίνακα του Γκίκα: η Renée Monchaty κοιτάζει διαγώνια την Marthe, η Barbara κοιτάζει διαγώνια την Τίγκη. Οι γυναίκες του Bonnard χωρίζονται από μια καρέκλα και έχουν πίσω τους ένα τραπεζάκι, ενώ οι γυναίκες του Γκίκα χωρίζονται από τη βλάστηση και έχουν μπροστά τους ένα τραπέζι.

Αν ανατρέξουμε σε κάποιες χρονολογίες σχετικές με την προσωπική ζωή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, θα δούμε ότι οι γυναίκες που βάζει να συνυπάρξουν στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο έχουν σημαδέψει καθοριστικά τη ζωή του, η καθεμιά για μεγάλο χρονικό διάστημα. Το 1929 ο νεαρός ζωγράφος παντρεύεται την Τίγκη, με την οποία ζει 30 ολόκληρα χρόνια, μέχρι το 1958, οπότε γνωρίζει και ερωτεύεται τη Barbara. Το 1961 παίρνει διαζύγιο από την πρώτη του γυναίκα για να ζήσει κοντά στη Barbara άλλες τρεις σχεδόν δεκαετίες, μέχρι τον θάνατό της το 1989.

Το διάστημα λοιπόν ανάμεσα στο 1958 και το 1960 αποτελεί μια βαθιά, ουσιαστική τομή στη ζωή του Γκίκα, που αφήνει πίσω του μια πολύχρονη συμβίωση αλλά και μια σχέση καθοριστική για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του, για να αρχίσει έναν νέο δεσμό στην ώριμη ηλικία των 54 χρόνων. Την εποχή αυτή της ρήξης ανάμεσα στην παλιά και την καινούρια ζωή, στο καλλιτεχνικό έργο του Γκίκα εμφανίζεται και το στοιχείο του συμβολισμού. Μέσα από τα έργα λοιπόν που απαρτίζουν το τετράπτυχο *Βραδινές αναμνήσεις, Νυχτερινή ιεροτελεστία, Αρχιερέας* και *Δύο φίλες*, ο καλλιτέ-

Εικ. 11. Ν. Χατζηκυριάκος- Γκίκας, *Οι δύο φίλες (Γυναίκες σε ταβέρνα)*, μολύβι, 32,5 x 24,5 εκ., 1959. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

χνης θα καταθέσει τον προβληματισμό του, τις ενοχές αλλά και την αποφασιστικότητα για την ώρα της επερχόμενης κρίσης-επιλογής.

Ο χώρος που επιλέγεται για να συνυπάρξουν τα πρόσωπα του δράματος είναι μια απλή, λαϊκή ταβέρνα. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου όπου θα εκτυλιχθεί μια "ιεροτελεστία". Ένα υπαίθριο κέντρο προσιδιάζει στην ελληνική πραγματικότητα και στην ψυχοσύνθεση που έχει σχέση με την εξωστρέφεια, την κοινωνικότητα και την αμεσότερη επαφή με τη φύση. Τα δρώμενα στους χώρους αυτούς, είτε σε επίπεδο καθημερινότητας, είτε με αφορμή γιορτών, επετείων ή καλοκαιρινών διακοπών, επενδύονται με μια εσωτερικότητα, ευωχία και νοσταλγία, με αποτέλεσμα να χαράσσονται ανεξίτηλα στη μνήμη όσων συμμετέχουν. Δεν απέχει λοιπόν πολύ το σημείο που θα λάβουν –αν ιδωθούν με χρονική απόσταση και μέσα από συναισθηματική φόρτιση– ψυχολογικές προεκτάσεις και θα προσομοιασθούν με τον χώρο μιας μυστηριακής τελετουργίας. Και για τον λόγο αυτό, ίσως, πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τα καφενεία ή τις ταβέρνες ως τόπους δράσης για τα υποβλητικά έργα τους.[9]

Ο Γκίκας προχωρεί ακόμα πιο πέρα, σε σημείο που ταυτίζει τον χώρο της συνύπαρξης ομάδων με τον αυστηρά προσωπικό του χώρο, αυτόν της δημιουργίας του, το ατελιέ.[10] Αντίστοιχα, τοποθετεί τον εαυτό του στη θέση του χασάπη (σφαγέα)-αρχιερέα-τιμωρού, που είναι, σύμφωνα με την περιγραφή του ίδιου «*πρόσωπο κάπως σαν μισοτελειωμένο, ο κύριος του μαγαζιού, που περιμένει ο υπάλληλός του να εκτελέσει τις διαταγές, για να αρχίσει αυτός τη θυσία του αμνού και όλη την τελετουργία που περιμένουν*».[11]

Όπως παρατηρεί εύστοχα ο Γ. Ψυχοπαίδης, ο Γκίκας «*διαλέγει... το ρόλο αυτού που οργανώνει τις τελετουργίες του κόσμου και είναι δέσμιός τους. Αυτού που κρίνει και κρίνεται. Το κατεβασμένο χέρι του με το χαμηλωμένο μαχαίρι ίσως να φανερώνει και τον ανήμπορο σκεπτικισμό του, την αδυναμία του για μια βαθιά ρήξη με το χώρο του που είναι ο χώρος της ζωής αλλά και της τέχνης του*».[12]

Ανάλογους συμβολισμούς θα βρούμε, πάντα σύμφωνα με το κείμενο του Γκίκα, και σε δευτερεύοντα πρόσωπα, αντικείμενα ή καταστάσεις: τη «*ζυγαριά για τα κρέατα των ζώων και τις ψυχές των ανθρώπων*», το γκαρσόνι = άγαλμα-Νάρκισσος-σφάγιο, το σερβίρισμα -πράξη λατρείας.[13]

Μετά το 1960 ο Γκίκας δεν θα επανέλθει πλέον στο θέμα της ταβέρνας. Με την τετραλογία των έργων των ετών 1959-1960 ο ζωγράφος αποφορτίζεται από τις εσωτερικές του εντάσεις και παράλληλα δημιουργεί εμπνευσμένα έργα που σημαδεύουν μια μεστή περίοδο της καλλιτεχνικής του πορείας.

Συνοψίζοντας λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το μοτίβο της ταβέρνας-εξοχικού καφενείου απασχολεί τον ζωγράφο για μεγάλο χρονικό διάστημα. Εξαρχής, η θεματολογία αυτή εντάσσεται στο σύμπαν της αυτοαναφορικότητας του καλλιτέχνη. Κάθε μεγάλο έργο είναι –και αναγκαστικά– αυτοβιογραφικό, ή τουλάχιστον περιέχει και αυτοβιογραφικά στοιχεία. Και ο Γκίκας, ακολουθώντας ενσυνείδητα ή υποσυνείδητα το παράδειγμα του δασκάλου του P. Picasso, «*ζωγραφίζει όπως άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους*».[14] Έτσι, στη διάρκεια περίπου 25 χρόνων θα συγχωνεύσει σε μια σειρά πινάκων, που βρίσκουν τη μεστότερη έκφρασή τους στα έργα του

Εικ. 12 α-γ. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, α) *Οι δύο φίλες*, ελαιογραφία σε μουσαμά 95 x 81εκ., 1959. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα, β) *Ταβέρνα στην Αιδηψό*, λεπτομέρεια, γ) *Βραδινές αναμνήσεις*, λεπτομέρεια.

1959-1960 παιδικές αναμνήσεις (η φωτογραφία του 1919 στον πίνακα του 1937), επανεύρεση των φυσιολογικών ρυθμών της ζωής στη μεταπολεμική περίοδο (καφενεία Αιδηψού), άγχη, υπαρξιακές αγωνίες και απολογισμοί (ταβέρνες 1959-1960). Καταστάσεις δηλαδή που είναι πολύ δυνατές, γιατί είναι και πολύ ανθρώπινες.

Ιωάννα Προβίδη
Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα
e-mail: ghika_gallery@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Από το 1939 έχουμε τις ελαιογραφίες *Εξοχικό καφενείο I* και *II* (Ν. Πετσάλης-Διομήδης, *Ghika, Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου 1921-1940* [Αθήνα 1979] 230 αρ. 219-20), που όμως περιλαμβάνονται σε μια ξεχωριστή ενότητα έργων, μαζί με τα γνωστά *Οπωροπωλεία*. Χαρακτηρίζονται από την ανθρώπινη απουσία και αποτελούν ένα είδος ιδιότυπου σκηνικού, όχι δηλαδή τόσο καφενεία ή οπωροπωλεία όσο κυρίως "τοπία καφενείων" ή "τοπία οπωροπωλείων".

2. *Έκθεσις Καλλιτεχνικής Ομάδος «Αρμός»* (κατάλογος έκθεσης, Ζάππειον Μέγαρον, 10 Δεκεμβρίου 1948-25 Ιανουαρίου 1949).

3. *Ghika: Catalogue of the first exhibition in England of paintings and sculpture by Ghika* (κατάλογος έκθεσης, The Leicester Galleries, London 1953).

4. Πράγματι, αν απομονώσει κανείς τα υλικά ζωγραφικής στο *Εργαστήρι*, πράγμα εύκολο, εφόσον –εσκεμμένα ίσως– βρίσκονται σε ξεχωριστό επίπεδο στο κάτω μέρος του πίνακα, βρίσκει μία ενότητα αντικειμένων επιστρατευμένων για τις ανάγκες αναπαράστασης μιας νεκρής φύσης.

5. Γκίκας (κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1973) «Σχόλια του Γκίκα» (στον πίνακα *Βραδινές αναμνήσεις*).

6. Βλ. σημ. 5.

7. Σε παλαιότερες δημοσιεύσεις αναφέρεται ως *Γυναίκες σε ταβέρνα*.

8. N. Watkins, *Bonnard* (London 1994) 196.

9. Χαρακτηριστικό είναι το σχετικό σχόλιο του Γ. Τσαρούχη: «*Είδα πάντα αυτούς τους χώρους σαν ιερότατες τελετές και με ευλάβεια προσπάθησα να αποδώσω τον υψηλό χαρα-*

κτήρα τους» (Γ. Τσαρούχης, «Μερικές σκέψεις για τα έργα μου», στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20ός αιώνας* Β΄ [Αθήνα 1976] 300).

10. Όπως φαίνεται από τις εικ. 9 και 10.

11. Βλ. σημ. 5.

12. Γ. Ψυχοπαίδης, «Νυχτερινή ιεροτελεστία», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες), Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας* (Αθήνα 15 Ιανουαρίου 1996) 26.

13. «Σχόλια του Γκίκα» (σημ. 5). Ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι* (σημ. 9) 342: «*Στη ΝΥΧΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΔΗΨΟ, του 1947, και αργότερα, στις ΒΡΑΔΙΝΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ του 1959 και στη ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ του 1960, οι άνθρωποι, ατελείς και ασήμαντες φαινομενικά μορφές, ιερουργούν και μετέχουν σε μια λανθάνουσα τελετουργική πράξη, στη μυστική εκδήλωση της οποίας το φως, το διάχυτο της νύχτας και το διαπεραστικό από τις λάμπες του ηλεκτρικού, έχει πάντα μια ιδιάζουσα σημασία. Είναι φανερό πως στο ζωγράφο αρέσει το μυστήριο, και πάντα επιζητεί να παραστήσει μέσα και ανάμεσα από τα φαινόμενα το αόρατο. Έτσι, στο υπερβατικό παιχνίδι του τα πράγματα και οι καταστάσεις που απεικονίζονται στους πίνακές του είναι αυτά που φαίνονται να είναι, αλλά μπορούν να είναι και τα πράγματα της ψυχής και του νου, αυτά που δε φαίνονται, ντυμένα εδώ στα σχήματα και τα στολίδια του κόσμου που περιβάλλει τον άνθρωπο*».

14. Fr. Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso* (Paris 1973²) 116: «*Ζωγραφίζω όπως άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους. Οι πίνακές μου, τελειωμένοι ή όχι, είναι οι σελίδες του ημερολογίου μου, και εκεί έγκειται η αξία τους. Το μέλλον θα επιλέξει τις σελίδες που προτιμά*».

IOANNA PROVIDI

Tavernas, cafés and their symbolism in the work of Ghikas

The subject of the Greek café and taverna first appears in the work of N. Hatzkyriakos-Ghika in the artist's youth and it plays a major recurring role in his thematic repertoire. The inspiration for his first depictions of cafés came from an old family photograph, taken in 1919 in a café in Aidipsos, which 20 years later he turned into a painting entitled *Family afternoon at Aidipsos.*

The years from 1935 to 1960 produced works portraying scenes in places of refreshment in the country, mainly at night (*Café at night, Night at Aidipsos, Night – country restaurant*), and a group depicting tavernas (*Taverna in the country, Taverna and grill* etc.). These series reached their peak in 1959-1960 with the quartet: *Night ritual, Evening memories, High priest* and *The two friends.*

In these powerfully symbolic works, the artist –as he explains in a long essay on the most representative work of the group, *Evening memories*– puts himself in the position of the taverna-owner, priest, and judge; at the same time in two other works he identifies the taverna with his studio. Autobiographical elements in these pictures include depictions of Ghikas' two wives, Tiggie and Barbara, at a taverna in *The two friends* and in *Evening memories.*

ΜΑΡΙΑ ΑΡΓΥΡΙΑΔΗ

Γερμανικό θέατρο (*Papiertheater*) των Schmidt & Romer από τη Λειψία

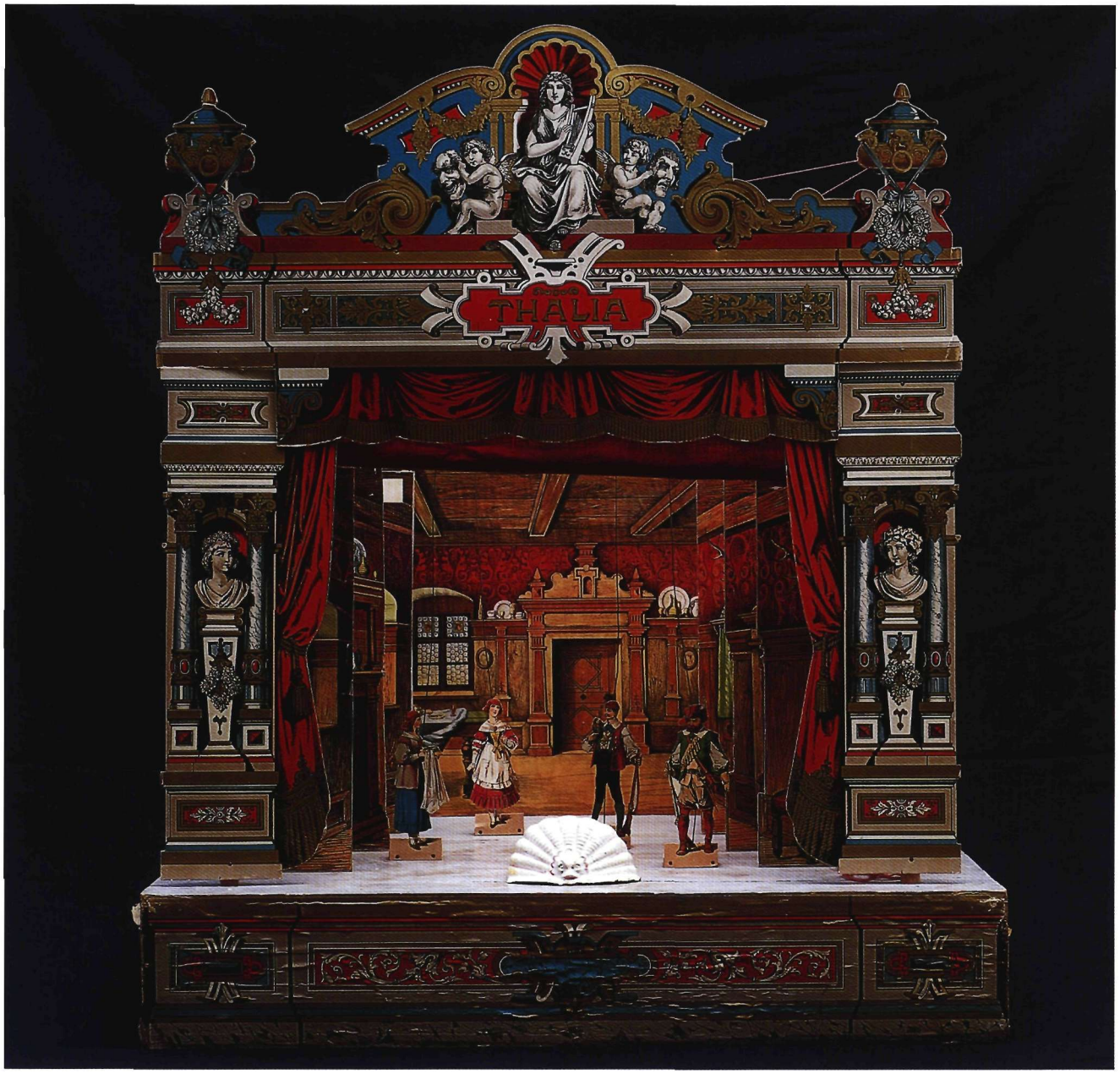
Το 2000 ο Γεωργος Γερουλανος δώρησε στον Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας του Μουσείου Μπενάκη αυτό το γερμανικό χάρτινο θέατρο του 1890, του εκδοτικού οίκου Schmidt & Romer (1890) από τη Λειψία. Αποτελείται από μια ξύλινη βάση-κουτί, με οπές για το στήσιμο της χάρτινης σκηνής. Μέσα στο κουτί υπάρχουν το χάρτινο προσκήνιο (σε τρία κομμάτια) –που φέρει το όνομα Θάλεια από τη μούσα της κωμωδίας–, 10 μεγάλα λιθογραφημένα σκηνικά με τα αντικριστά πλαϊνά προοπτικά τους κομμάτια, διάφορα διακοσμητικά στοιχεία εσωτερικών χώρων, οι χάρτινες φιγούρες-ηθοποιοί, καθώς και επτά έντυπα με κείμενα θεατρικών έργων[1] –δύο έργα θα πρέπει να είναι άπαιχτα επειδή οι φιγούρες τους παραμένουν άκοπες μέσα στο έντυπό τους.

Τρία από αυτά τα έντυπα έχουν εκδοθεί από τον R. Schmidt (1890) με έργα που διασκεύασε ο ίδιος. Αυτά είναι ο *Ελεύθερος Σκοπευτής* (*Der Freischütz*),[2] η *Ωραία Κοιμωμένη* (*Dornröschen*), το *Ρύμπετσαλ* (*Rübezahl*).[3] Τα άλλα τέσσερα έχουν εκδοθεί από τον F. Schreiber, σε διασκευή του E. Sievert, και είναι η «*Νεράιδα του παραμυθιού*» (*Die Puppenfee*), η *Κοκκινοσκουφίτσα* (*Rotkäppchen*), η *Χιονάτη και οι επτά νάνοι* (*Schneewittchen und die sieben Zwerge*), η *Σταχτοπούτα* (*Aschenbrödel*) –από τη *Σταχτοπούτα* ξεχωρίζουν οι δύο χρωμολιθογραφίες της μπαρόκ αίθουσας χορού και του κάστρου (με την υπογραφή του Th. Guggenberger), καθώς και δύο λιθογραφίες αρχιτεκτονικών του ίδιου, που προορίζονταν για την τρισδιάστατη απόδοση του γενικού σκηνικού.

Ελάχιστα γνωρίζουμε για τον εκδοτικό οίκο Schmidt & Romer, εκτός του ότι ξεκίνησε λίγα χρόνια ύστερα από αυτόν του Schreiber,[4] αντιγράφοντας τη δουλειά και το στυλ του, ή τις περισσότερες φορές χρησιμοποιώντας αυτούσια τα σκηνικά, τα διακοσμητικά και τις φιγούρες-ηθοποιούς του.

Το χάρτινο θέατρο (*Papiertheater*) εμφανίζεται στη Γερμανία[5] στα τέλη του 18ου αιώνα, και συγκεκριμένα στη Νυρεμβέργη –κέντρο παραγωγής παιχνιδιών και λιθογραφιών.[6] Στηρίζεται στο οπτικό παιχνίδι peep-show (κρυφοκοίταγμα), μια σειρά δηλαδή χαρτοκοπτικών εικόνων, τοποθετημένων επάλληλα η μία πίσω από την άλλη και ενωμένων σαν ακορντεόν.[7] Οι πρώτοι Γερμανοί εκδότες παιδικών εντύπων που ασχολήθηκαν με το χάρτινο θέατρο αντέγραψαν και απλοποίησαν το peep-show, τυπώνοντας ξεχωριστά τα κτίσματα και τα τοπία ως σκηνικά και τις φιγούρες ως ηθοποιούς. Την οριστική του μορφή το γερμανικό χάρτινο θέατρο την πήρε τη δεκαετία του 1820, ακμάζοντας στο Μόναχο, το Mainz,[8] το Esslingen, το Neuruppin και ιδιαίτερα στο Βερολίνο –πόλεις όπου έδρευαν οι περισσότεροι εκδοτικοί οίκοι της Γερμανίας.[9]

Στο Μόναχο και το Esslingen λειτουργούσε ο εκδοτικός οίκος Schreiber (1835-1960). Στη δεκαετία του 1850 ο Ferdinand Schreiber μπήκε στον εκδοτικό οίκο του πατέρα του Johann Ferdinand Schreiber και κατόρθωσε να τον αναπτύξει τόσο, ώστε στα τέλη του 19ου αιώνα να θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους του χάρτινου θεάτρου στη Γερμανία. Βελτίωσε την ποιότητα των σκηνικών του συνεργαζόμενος με τον γνωστό Γερμανό σκηνογράφο στο Μόναχο Th. Guggenberger,[10] ενώ για τη διασκευή των θεατρικών –ανάμεσά τους τα σημαντικότερα έργα του γερμανικού ρεπερτορίου της



Εικ. 1. Γερμανικό χάρτινο θέατρο του εκδοτικού οίκου Schmidt & Romer (1890) (φωτ.: Σπ. Δεληβορρριάς).

εποχής–[11] που εξέδιδε συνεργάστηκε με τον κειμενογράφο E. Sievert. Το ρεπερτόριο του Schreiber ήταν πλούσιο και ποικιλόμορφο. Οι χρωμολιθογραφίες των σκηνικών του παραπέμπουν σε παραμύθια, παραστάσεις παιδικής λογοτεχνίας, καθώς και στο ρεπερτόριο του γερμανικού θεάτρου που διασκευάζονταν για παιδιά και προσαρμόζονταν για το χάρτινο θεατρό του.[12]

Τη μεγάλη παραγωγή χάρτινων θεάτρων στη Γερμανία την ανέκοψε η έκρηξη του Α' Παγκοσμίου πολέμου.[13] Έως το 1920 οι περισσότεροι εκδοτικοί οίκοι αναγκάστηκαν να κλείσουν, πολλοί μάλιστα καταστρέφοντας και το στοκ τους. Ένας από αυτούς ήταν και ο Ferdinand Schreiber, το στοκ του οποίου τελικά αγοράστηκε από τη M. Fawdry –δημιουργού του Pollock's Toy Museum στο Λονδίνο–, διασώζοντας μια μεγάλη ποικιλία σκηνικών εσωτερικών και εξωτερικών χώρων,

χάρτινων ηθοποιών και διακοσμητικών εσωτερικού χώρου από τις αρχές του 19ου αιώνα.[14]

Προετοιμασία και εκτέλεση μιας παράστασης

Για να παρουσιάσουν τα παιδιά ένα έργο στη δική τους χάρτινη σκηνή, έπρεπε να προετοιμαστούν. Η διαδικασία αυτή αποτελούσε το πιο συναρπαστικό στάδιο, που πολλές φορές κρατούσε και έναν μήνα. Πρώτα πρώτα, αγόραζαν το έντυπο με το κείμενο και τις φιγούρες ενός έργου. Σε ορισμένα έντυπα –ιδίως του Schreiber–[15] στο εξώφυλλο υπήρχε κατάλογος των έργων που είχαν εκδοθεί και στο οπισθόφυλλο αναλυτικός πίνακας των σκηνικών τους (σκηνή, προσκήνιο, κυριότερα σκηνικά και οι κουρτίνες της αυλαίας). Στη δεύτερη σελίδα του εντύπου, αναγράφονταν οι κωδικοί των απαραίτητων σκηνικών για το συγκεκριμένο έργο. Τις λιθογραφίες των σκηνικών τα παιδιά τις προμηθεύονταν ξεχωριστά, τυπωμένες σε μεγάλα φύλλα, από τα χαρτοπωλεία ή τα βιβλιοπωλεία.

Τα παιδιά έκοβαν τα σκηνικά και τις φιγούρες με το ψαλίδι, τα κολλούσαν με αλευρόκολλα σε χαρτόνια, και έκοβαν το περίγραμμά τους με κοπίδι. Αρχικά, αυτές οι λιθογραφίες ήταν ασπρόμαυρες και ζωγραφίζονταν από τα παιδιά. Αργότερα, η τεχνική της χρωμολιθογραφίας απλοποίησε την εκτύπωση και τη ζωγραφική τους, κάνοντας πιο εντυπωσιακά τα σκηνικά.

Στις υποδοχές που υπήρχαν στην ξύλινη βάση τοποθετούσαν τα σκηνικά, διαμορφώνοντας μια τρισδιάστατη σκηνή, η οποία αναδεικνυόταν από τον φωτισμό ενός κεριού. Στο προσκήνιο στερέωναν την αυλαία με τις κόκκινες κουρτίνες της –υπήρχαν οι καλής ποιότητας υφασμάτινες κουρτίνες αλλά και οι λεπτές υφασμάτινες που κολλιούνταν σε λεπτό χαρτί για να γίνουν πιο ανθεκτικές. Για τις γρήγορες εναλλαγές των σκηνικών που απαιτούσαν οι πράξεις του έργου, οι εκδότες είχαν προτείνει έναν απλό και εύκολο τρόπο. Τα παιδιά κολλούσαν τα σκηνικά της μίας πράξης στη μία όψη ενός χαρτονιού και τα σκηνικά της άλλης στην πίσω, προκειμένου περιστρέφοντας το χαρτόνι να αλλάζει το σκηνικό. Τα απαραίτητα διακοσμητικά του χώρου, στηρίζονταν σε μικρές ξύλινες βάσεις.

Κάθε φιγούρα στερεωνόταν σε ένα πολύ λεπτό και μακρύ σύρμα, με το οποίο τα παιδιά την κινούσαν στη σκηνή από το πλάι. Πολλές φορές, τα πλαϊνά σκηνικά και τα διακοσμητικά στοιχεία δυσκόλευαν την κίνηση των χάρτινων ηθοποιών με αποτέλεσμα –ιδιαίτερα στο γερμανικό θέατρο–, οι φιγούρες να παραμένουν ακίνητες σχεδόν σε όλη τη διάρκεια μιας πράξης.

Εικ. 2. Σκηνικά από το έργο *Ελεύθερος Σκοπευτής* (φωτ.: Σπ. Δεληβορρριάς).

Εικ. 3. Φιγούρες από το έργο *Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι* (φωτ.: Σπ. Δεληβορρριάς).

Ύστερα από αρκετές πρόβες, δύο ή το πολύ τρία παιδιά –κυρίως αγόρια– ζωντάνευαν την παράσταση. Η κόκκινη αυλαία ανέβαινε και η παράσταση άρχιζε με μουσική υπόκρουση. Πίσω από τη σκηνή, ο αφηγητής

Εικ. 4. Σκηνικό από το κάστρο σε γερμανικό χωριό με την υπογραφή του Th. Guggenberg (φωτ.: Σπ. Δεληβορρριάς).

διάβαζε από το έντυπο τους διάλογους, ενώ ένα άλλο αγόρι κινούσε τα σκηνικά, τα διακοσμητικά και τους ηθοποιούς. Ο αφηγητής αλλοίωνε τη φωνή του προκειμένου να αποδώσει τα λόγια του κάθε ήρωα. Ωστόσο, οι φωνές των πρωταγωνιστών λειτουργούσαν συμπληρωματικά. Αυτό που καθόριζε την επιτυχία της παράστασης και προκαλούσε το ενδιαφέρον ήταν η αλλαγή των σκηνικών, των διακοσμητικών στοιχείων και η παρουσίαση των ηθοποιών. Απαραίτητοι ήταν και διάφοροι ήχοι ή θόρυβοι, ανάλογα με την πλοκή του έργου –που συνήθως έκαναν, αν συμμετείχαν, τα κορίτσια. Η οργή της θάλασσας, το βουητό του ανέμου, ο θόρυβος της βροχής, γίνονταν με το στόμα ή χτυπώντας τα χέρια, τα πόδια ή μεταλλικά αντικείμενα. Σύμφωνα με τις οδηγίες στο οπισθόφυλλο των εντύπων του Schreiber, οι βροντές αποδίδονταν πολύ φυσικά με το κούνημα ενός μεγάλου σκληρού χαρτονιού και με τα δύο χέρια. Για τις αστραπές, τα παιδιά μπορούσαν να κατασκευάσουν από σκληρό χαρτόνι ένα σωληνάκι, να το γεμίσουν από τη μια άκρη με κολοφώνιο και να το φυσήξουν πάνω στη φλόγα του κεριού, δημιουργώντας υπέροχες, άοσμες αστραπές. Υπήρχαν και ειδικά βεγγαλικά που τα προμηθεύονταν από το μπακάλικο –ένα κουτάκι προς 15 φένιχ–, τα οποία καίγονταν άοσμα δημιουργώντας υπέροχες φλόγες.

Η γοητεία του χάρτινου θεάτρου δεν τελείωνε με το πέρασμα στο κόσμο των ενηλίκων. Προσωπικότητες όπως ο Ch. Dickens, ο G. K. Chesterton και ο W. Churchill αναζητούσαν πολλές φορές στον φανταστικό αυτό κόσμο των παιδικών τους χρόνων την έμπνευση για το έργο τους.[16]

Μαρτυρία ενός παιδιού για το χάρτινο θέατρο στην Ελλάδα

Ένας από τους στόχους του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας είναι να προσεγγίσει τα ευρωπαϊκά παιχνίδια του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα που βρέθηκαν στην Ελλάδα και παίζονταν από Ελληνόπουλα, να επισημαίνει σε ποιες κοινωνικές τάξεις

απευθύνονταν και πώς έφτασαν στα χέρια τους.

Μια μαρτυρία που απηχεί τα συναισθήματα αλλά και τις αναμνήσεις ενός παιδιού που είχε στην κατοχή του και έπαιξε με ένα χάρτινο θέατρο στην Ελλάδα, προέρχεται από τον ίδιο τον δωρητή Γ. Γερουλάνο. Η μαρτυρία είναι ιδιαίτερα σημαντική. Εκτός του ότι είναι από τις ελάχιστες περιγραφές του παιχνιδιού από ένα παιδί, μας αποκαλύπτει ότι το χάρτινο θέατρο –που συνιστούσε σημαντικό παιχνίδι των αγοριών της αστικής τάξης της Ευρώπης του 19ου αιώνα– φτάνει στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα στην Ελλάδα, όχι μέσω ενός ελληνικού εμπορικού καταστήματος της εποχής (π.χ. Μαγγιώρος, Τσοκάς, Φράγκος), αλλά μεμονωμένα, ως αγορά από το εξωτερικό ενός από τα μέλη της οικογένειας. Άλλωστε, βρισκόμαστε στην εποχή που οι μεγαλοαστικές οικογένειες, λόγω των εμπορικών σχέσεών τους με την Ευρώπη, είχαν την άνεση να έρχονται σε επαφή με ευρωπαϊκά πρότυπα.

Ο Γεώργος Γερουλάνος σημειώνει:

«Χαζεύοντας μια φωτογραφία του χάρτινου θεάτρου που δώρισα στο υπό ίδρυση Μουσείο Παιχνιδιών του Μουσείου Μπενάκη, μου ήλθε στο νου η πρώτη φορά που το αντίκρισα.

Ήταν του αγίου Γεωργίου (-1946), όταν μου το έφερε ο νονός μου (Στέφανος Στρέιτ, αδελφός της μητέρας).

Όταν είδα την κασονίτσα με τις τρύπες στη μια πλευρά σκέφτηκα: τι είναι πάλι τούτο. Χάθηκαν τα πατίνια, οι γκαζές. Εκ φύσεως όμως περίεργος κρατήθηκα. Ήθελα να δω τι είναι.

Πάνω στο μεγάλο τραπέζι της τραπεζαρίας ο νονός το άνοιξε και άρχισε να το συναρμολογεί. Ήταν κάτι περίεργο, κάτι διαφορετικό, κάτι διασκεδαστικό. Κουρτίνες, σκηνικά, ανθρωπάκια, έπιπλα με ένα σύρμα να προεξέχει προς τα πάνω. Με έπεισε να παίξουμε ένα κομμάτι εκείνο το απόγευμα την ώρα του τσαϊού. Να τους κάνουμε έκπληξη, είπε. Γιατί όχι. Έβγαλε από την τσάντα του (ήταν δικηγόρος) δακτυλογραφημένα χαρτιά. Ήταν μετάφραση του γερμανικού κειμένου που συνόδευε το θέατρο.

Αρχίσαμε να διαβάζουμε κάνοντας τις σχετικές κινήσεις σύμφωνα με τις οδηγίες του χαρτιού. Δεν θυμάμαι πόσες φορές κάναμε δοκιμές. Ήταν αρκετές.

"Ο Ελεύθερος σκοπευτής" ήταν το κομμάτι που θα παίζαμε. Ένας γερμανικός μύθος.

Ήταν τόσο σίγουρος ο νονός μου ότι θα παίζαμε και ότι θα πετύχαινε η παράσταση που είχε φέρει μαζί του και μια πλάκα των 75 στροφών με την εισαγωγή της ομώνυμης όπερας του Carl Maria von Weber.

Όταν μαζεύτηκαν για το τσάι, ήσαν και αρκετοί λόγω Πάσχα και αγίου Γεωργίου, βάλαμε τις καρέκλες στη σειρά και το θέατρο στο τραπέζι. Τραβήχτηκαν οι κουρτίνες, μπήκε η πλάκα στο κουρδιζόμενο γραμμόφωνο και έχοντας τοποθετήσει στη θέση τους τους χάρτινους ηθοποιούς, σηκώσαμε σιγά σιγά την κουρτίνα τραβώντας την κόκκινη κλωστή, και έχοντας μπροστά μου τα χαρτιά άρχισα να παίζω με βοηθό τον νονό και να διαβάζω με στόμφο.

Κάποιος, δεν θυμάμαι ποιος, μου φώναξε:

"γιατί διαβάζεις αυτά που κάνεις, τα βλέπουμε... πάρα κάτω".

Τα έχασα, έπαθα γλωσσοδέτη. Διάβαζα τις οδηγίες και όχι το θεατρικό κείμενο. Με έσωσε ο νονός συνεχίζοντας εκείνος, μέχρι να συνέλθω.

Μου είχε δείξει πώς να βάζω τους ηθοποιούς στο πίσω μέρος του θεάτρου με τη σειρά εμφανίσεως. Έπαιρνα έναν έναν κανονικά επιστρέφοντάς τον στην διπλανή θέση, όταν τελείωνε η παρουσία του. Κάποια στιγμή τα μπέρδεψα. Αντί να βγάλω τον υπηρέτη κυνηγιού, έβγαλα την υπηρέτρια της κυρίας και κουνώντας την υπερήφανος περιέγραφα με βαριά φωνή το κυνήγι του ελαφιού.

Τα γέλια των θεατών με σάστισαν. Απέσπασα όμως τα συγχαρητήρια όλων των θεατών. Θα ψήλωσα αρκετά εκείνο το βράδυ από περηφάνια. Ακόμα και η δύσκολη γιαγιά Μαργαρίτα μου έδωσε ένα γερό φιλί. Ήταν η πρώτη φορά! Το τρακ δυνατό.

Στην συνέχεια δεν έκαμα πολλά λάθη, αν και αρκετά ήταν ηθελημένα για να γελούν οι θεατές μου.

Πόσο θα ήθελα να ξαναζήσω αυτήν την εποχή».

Μαρία Αργυριάδη
Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας
Μουσείου Μπενάκη

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μέσα στο χάρτινο θέατρο του Μουσείου Μπενάκη υπάρχουν μεταφρασμένα στα ελληνικά από τον Ευ. Καρτσούνη τα κείμενα των έργων: 1) *Rübezahl* (*Kinder-Bühne*, von R. Schmidt), 2) *Der Freischütz* (*Kinder-Bühne*, von Richard Schmidt), 3) *Dornröschen* (*Kinder-Buhne*, von R. Schmidt), 4) *Aschenbrodel* (*Schreibers Kinder-Theater*, von E. Sievert), 5) *Die Puppenfee* (*Schreibers Kinder-Theater*, von E. Sievert), 6) *Rotkäppchen* (*Schreibers Kinder-Theater*, von E. Sievert), 7) *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (*Schreibers Kinder-Theater*, von E. Sievert).

2. *Der Freischütz*, όπερα του C. M. von Weber.

3. Rübezahl στοιχειό των βουνών.

4. Εκδοτικός οίκος που ίδρυσε ο J. F. Schreiber (1835-1960) και ανέλαβε από το 1850 ο γιος του Schreiber, βλ. P. Baldwin, *Toy Theaters of the World* (London 1992) 86-98.

5. Το χάρτινο θέατρο δεν ήταν γνωστό παιχνίδι μόνο στη Γερμανία ως *Kindertheater* και στην Αγγλία ως *toy theatre*, Μ. Αργυριάδη, *Ο Μαγικός Κόσμος των Παιχνιδιών* (Αθήνα 2003) 119. Για εκδότες του *toy theatre*, E. C. King, *The Encyclopedia of Toys* (London 1978) 224-27. Όπως επισημαίνει ο σημαντικότερος μελετητής του χάρτινου θεάτρου G. Speaight, το χάρτινο θέατρο γεννήθηκε στην Αγγλία, βλ. σχετικά G. Speaight, *The History of the English Toy Theatre* (London 1969) 9-14· Αργυριάδη (ό.π.) 114-15.

6. Ένα από τα μοναδικά γερμανικά χάρτινα θέατρα του 18ου αιώνα που ήταν εκτεθειμένο στο Εθνικό Μουσείο της Νυρεμβέργης, καταστράφηκε κατά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Βλ. Baldwin (σημ. 4) 78-79.

7. Στις αρχές του 18ου αιώνα, σημαντικότερος δημιουργός των οπτικών κουτιών στη Γερμανία ήταν ο χαράκτης M. Engelbrecht από το Augsburg, με εικόνες εμπνευσμένες από θρησκευτικά, ιστορικά και θέματα της επικαιρότητας, χαρακτηριστικά μνημεία και πανοράματα διάφορων περιοχών της Ευρώπης και της ευρύτερης Ανατολής. Στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, υπάρχει ένα από τα σημαντικότερα οπτικά κουτιά του Engelbrecht, με το *Μπαϊράμ στη Κωνσταντινούπολη* (*Das Bairams-Felt in Constantinople*, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. ΤΠΠ 906). Για το peep-show, Αργυριάδη (σημ. 5) 109-10· Baldwin (σημ. 4) 79.

8. Στο Mainz, που τον 19ο αιώνα αποτελούσε σημαντικό εκδοτικό κέντρο, τρεις γνωστοί εκδότες ασχολήθηκαν με το χάρτινο θέατρο. Οι Alter & Zeitinger, ο E. Linn, και ο σημαντικότερος J. Scholz (1860-1940), ο οποίος ακόμα και μετά το 1900 τύπωνε πολύ κομψά προσκήνια και σκηνικά, που συνοδεύονταν από φιγούρες και ανάγλυφες θεατρικές μάσκες –δημιουργίες του γνωστού σκηνογράφου από το Βερολίνο Th. (;) Müller– καθώς και υποβολείο σε σχήμα κοχυλιού. Στο Μουσείου Μπενάκη υπάρχει ένα τέτοιο υποβολείο.

9. Ορισμένοι εκδότες έδιναν έμφαση στην υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής, της εκτύπωσης και του χαρτιού και επέλεγαν οι ίδιοι τα θεατρικά έργα που πίστευαν ότι θα ελκύσουν τα παιδιά. Παράλληλα, μια δεύτερη ομάδα εκδοτών –κυρίως από το Neuruppin– απευθυνόταν στο ευρύτερο κοινό, εκδίδοντας σε χαμηλότερη ποιότητα χαρτιού και σχεδίων ποικίλα σκηνικά από παραστάσεις που ανέβαιναν στα θέατρα, τα οποία όμως κυκλοφορούσαν την επόμενη κιόλας της πρεμιέρας. Η χαμηλή τιμή αλλά και η επικαιρότητα έκανε σίγουρη την εμπορική επιτυχία και μάλιστα σε μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες. Βλ. σχετικά Αργυριάδη (σημ. 5) 116-18.

10. Th. Guggenberger (1866-1929) γνωστός σκηνογράφος του γερμανικού θεάτρου, Baldwin (σημ. 4) 88-97. Η δουλειά του Guggenberger στα σκηνικά του Schreiber ήταν εξαιρετική. Τα πλούσια σε χρώμα και ποικίλα σχεδίων αλλά και απαράμιλλα σε ποιότητα και επεξεργασία σχέδιά του, έδιναν ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια. Ο Guggenberger είχε σπουδάσει κοντά στον ζωγράφο και σκηνογράφο A. Quaglio (1829-1890), ο οποίος κατασκεύαζε σκηνικά για τα κλασικά έργα που παίζονταν στα γερμανικά θέατρα την εποχή του, σε στυλ μπαρόκ. Η επίδραση του Quaglio στον μαθητή του είναι εμφανής στα σκηνικά του τελευταίου.

11. Baldwin (σημ. 4) 79-98.

12. Για παράδειγμα, η *Γενοβέφα* (*Genovefa*) –η σύζυγος του ήρωα Ζήγκφριντ από τον μύθο των Nibelungen– που μελοποίησε ο R. Wagner, ο μυθικός τροβαδούρος *Ταγκόιζερ* (*Tannhäuser*) και πάλι από όπερα του R. Wagner, ο *Μαγεμένος Αυλός* (*Die Zauberflöte*) από την όπερα του W. A. Mozart, ο *Γουλιέλμος Τέλλος* (*Wilhelm Tell*) από το θεατρικό έργο του Fr. von Schiller.

13. Αργυριάδη (σημ. 5) 118.

14. Το πιο σημαντικό εύρημα ανάμεσα στο στοκ του εκδοτικού οίκου Schreiber ήταν ένα σχεδόν ανέπαφο προσκήνιο με υπέροχα έντονα χρώματα, Αργυριάδη (σημ. 5) 118.

15. Μάλιστα, ο Schreiber το 1886 τύπωσε τον οδηγό *Das Kindertheater* του H. Elm, και το 1900 τον οδηγό *Das Kindertheater* του M. Eickemeyer, με λεπτομερείς πληροφορίες για το πώς θα έστηναν τα παιδιά ένα χάρτινο θέατρο και θα παρουσίαζαν μια παράσταση (τοποθέτηση και γρήγορη αλλαγή σκηνικών και ντεκόρ, τρόπος κίνησης και συγχρονισμός αλλαγής των χάρτινων ηθοποιών επάνω στη σκηνή και χρησιμοποίηση τεχνικών μέσων).

16. Speaight (σημ. 5) 181-82.

MARIA ARGYRIADI

A German toy theatre (*Papiertheater*) from Schmidt & Romer of Leipzig

This cut-out toy theatre (*Papiertheater*), manufactured by Schmidt & Romer of Leipzig in 1890, came into the possession of the Benaki Museum in 2000, as a donation from Georgos Yeroulanos, whose godfather had given it to him as a present after a visit to Germany in the 1940s.

It consists of a wooden box, which forms the base of the theatre and has holes for inserting the cardboard scenery. Inside the box are the cardboard proscenium with it inscription Thaleia after the Muse of Comedy, 10 large lithographed pieces of scenery with the side pieces facing each other and in perspective, various items of décor for interior scenes, the figures of the characters in board and seven leaflets with the scripts of plays.

The publishing house of R. Schreiber, which took over the business of Schmidt & Romer, reproduced its work and its style, and even used its scenery, décor for interior scenes and cut-out characters. Schreiber's coloured lithographs for the scenery bring to mind scenes from fairy tales and children's literature and illustrations from the repertoire of German theatre dramatisations for children.

In the 19th century most middle-class boys had a cut-out theatre. They spent several days constructing and setting it up and then putting on a performance. Often the preparations took as long as a month. The first step was to buy the printed material which contained the script and the characters of the play. All the coloured lithographs for the scenery were obtained separately on large sheets from stationery shops.

The children cut out the scenery and the figures and stuck them on to pieces of board. The three-dimensional scenery was inserted in the holes in the wooden base. After several rehearsals, two or three children –mainly boys– presented the show. The red curtain was raised and the show began with some form of musical accompaniment. Behind the scenes the narrator read the dialogue aloud from the printed script, while another dealt with the scenery, the props and the actors. The dialogue provided for each character, which the narrator differentiated by a change of voice, represented an additional means of communication.

MARIA SARDI

Late Mamluk metalwork in the Benaki Museum

WITH THE NEW MUSEUM of Islamic Art opening in Athens shortly, this seems an appropriate occasion to present a study of a group of late 15th-century metal objects which have until now been housed in the Benaki Museum's Islamic collection, and are being published here for the first time.[1]

The group consists of a number of tinned copper vessels which had a utilitarian function. The materials used, the style and decoration, as well as the content of the inscriptions,[2] all point to a dating in the Late Mamluk period (late 15th - early 16th century).

Most of these vessels are variously-sized dishes which formed part of the household effects of the Amirs or of the Sultan himself. Their function cannot be determined with certainty as they are not depicted in the contemporary manuscript illustrations which represent the basic source of information on everyday life in mediaeval times, but they were probably used to serve fruit and other dry foods.[3] The meticulously executed decoration and the high quality of the engraving suggests that they could also have been used as serving trays during great feasts and celebrations.

Dishes

One of the most elaborate items in the group is a dish (fig. 1) whose impressive size –56.5 cm in diameter and 7 cm high– and the contrasting minute engraving makes it a particularly noteworthy piece. The slightly convex body of the vessel stands on a low foot, while its circumference is given emphasis by a cusped rim decorated with an engraved braid of overlapping lines and a wider band of geometric patterns broken by 16 small roundels.

The cavetto is lavishly adorned with a wide band filled with eight roundel medallions of geometric patterns. Each medallion terminates on either side of its vertical axis in a trefoil finial, while, in the interstices between the medallions, four Arabic inscriptions in *naskhi* script alternate with compartments of geometric patterns. Two of the four inscriptions contain a laudatory poem which can be deciphered as follows:

بلغت من العلياء اعلا المراتب
وقارنك التوفيق من كل جانب
ولا زلت مرغوبا اليك وباسطا
يمينك فى الدنيا بنيل مطالب

"*You have reached the highest rank as regards greatness, and good fortune*
has associated with you on every side; may you not cease to be in demand and
to stretch forth your right hand in the world by obtaining your wishes".[4]

The base of the tray is dominated by a central medallion which encloses a Mamluk blazon (fig. 2). The upper field of this tripartite emblem bears a napkin while a cup charged with a pen box flanked by two powder horns is found in the central bar. The lower field contains a smaller high-stemmed cup. This emblem is of the composite type,[5] namely a blazon filled with the signs of more than one official. This combination of insignia indicates that the blazon cannot be attributed to a specific Amir at the Mamluk court. Instead, as the sources confirm, it was used by the entire body of high

Fig. 1-2. Tinned copper dish and detail showing the tripartite blazon of Qāytbāy and his successors. Diam.: 0.565 m. Athens, Benaki Museum 13107 (photo: Sp. Delivorrias).

officials in the service of Sultan al-Ashraf Qāytbāy (r. 1468-1496) and his successors.[6]

An inscription running around the central medallion reads:

الملولوى المخدومى السيفى قانيباى مولانا ملك الأمرآء عزنصره
مما عمل برسم المقرالأشرف العالى

"This is what was made for His Most Noble and High Excellency, our Lord,
the Well- Served, Saif ad-din Qānibāy, our Lord the Governor, may his victory
be glorious"

Fig. 3. Tinned copper dish with an inscribed rim. Diam.: 0.412 m.
Athens, Benaki Museum 13109 (photo: Sp. Delivorrias).

On the reverse side of the tray an Arabic inscription reads:

برسم المقر الاشرف السيفى آقباى ملك الامراء بالشرقيه

"*For his Most Noble Excellency Sayfī ad-dīn Āqbay, General Governor of the Sharqiyya* [region in Egypt]". [7]

According to Mayer this dish cannot be dated later than 888H (December 1483), since it was in this year that Sayfī ad-dīn Aqbay was transferred from Sharqiyya to Gaza.[8]

Equally large and impressive is another dish (fig. 3)[9] which, despite similarities in shape and material with the first vessel, is one of the few surviving examples with an inscribed rim.[10] The inscription, repeated eight times on the rim, reads:

المالكى العالى

"*The Royal, the Excellency*"[11]

The curved sides of the vessel are adorned with three bands of decoration: two narrow zones of scrollwork and a wider band filled alternately with knotted Kufic script, lavishly made arabesques and eight interlaced medallions bearing in their centre a rosette. Unlike the previous example, this dish lacks a central blazon, and its core is occupied by a small medallion filled with a rosette. Around this medallion a number of superimposed and interlaced geometric patterns give the overall impression of the open petals of a flower. The rest of the base is adorned with meticulously executed unrolling tendrils.

Fig. 4. Tinned copper dish. Diam.: 0.275 m. Athens, Benaki Museum 13108 (photo: Sp. Delivorrias).

On the undecorated reverse side of the tray can be read:

صاحب الحاج محمد الحاج بن محمد

"*Property of al-Haj Muḥammad al-Haj bin Muḥammad*"

and another Ottoman inscription which states:

حزيدى همايون وكيلى اغا حضرتلرى ٢٥٣

"*Property of Huzeydi Humāynn Vekili Ağa Hezretleri (1) 253 (H)*".[12]

The absence of any Mamluk blazon, the extremely miniaturized decoration, the knotted patterns which surprisingly appear not only in the Kufic script but also in the floral devices as well as the differences in general decoration between this tray and the other dishes of this type, suggests an attribution to the late Mamluk era (early sixteenth century) or even to early post-Mamluk times.

The dish fig. 4 has its base also decorated with meticulously executed unrolling tendrills (fig. 4).[13] Its core is occupied by a central medallion filled with 'Y'-fret patterns while a band of scrollwork entoures the base's decoration. The Arabic inscription around the medallion found on a hatched ground, compares the owner of the object to the "*shining and dazzling moon*" –a parallel highly appropriate in an object whose silver colour and circular shape were deliberately chosen to provide such an association.

The inscription around the central medallion and the cavetto read:

طلعة القمر المنير الزاهر / قامة الغصن الرطيب الناصر

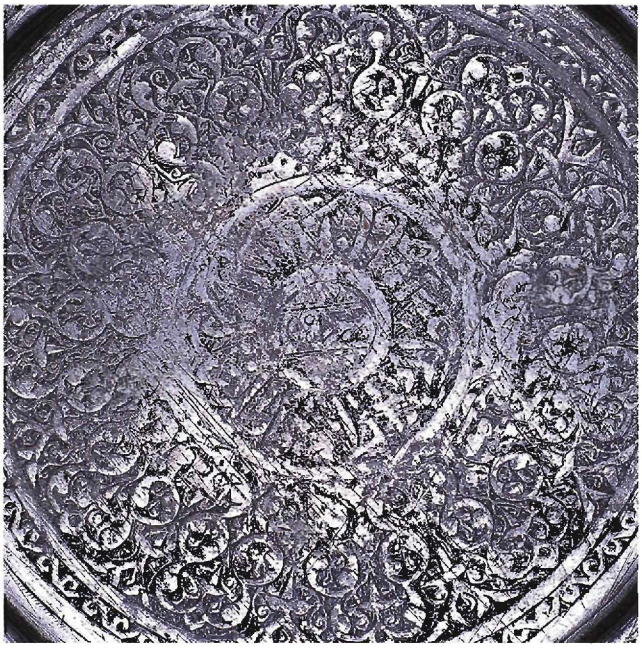


Fig. 5-6. Tinned copper dish and detail showing the blazon of the royal secretary (*dawādār*), schematic depiction of an open penbox. Diam.: 0.335 m. Athens, Benaki Museum, 13106 (photo: Sp. Delivorrias).

"(His/Her) face is like the brilliant shining moon, the posture like a tender blooming sprout".

A reference to the "*bright moon*" and to the "*twig-like figure*" of the beloved can also be found on another dish in the Benaki collection (fig. 5).[14]

The similarities between the two dishes are not limited to the content of the inscriptions but extend to their virtually identical decoration. Both have a base adorned with floral motifs and a cavetto engraved with medallions ending in protruding finials, which alternate with panels of Kufic and illegible Arabic script and arabesques of split leaves. However, the medallion found on the core of the tray is in this case (fig. 6) filled with the schematic rendering of an open penbox. This symbol was associated in Mamluk hierarchy with the rank of the *dawādār*, the royal secretary.[15]

On the plain outside of the dish one can read:

برسم عمر ابن عقده

"For 'Umar ibn 'aqdah"

In the centre it is written

٢١٨٠١

which must be the number that the piece was holding among the various pieces in the collection of a later owner. The style of the writing, the less extensive decoration and the similarities between the two dishes and an early 16th-century piece in the Museum of Islamic Art in Cairo[16] suggest that the two objects in the Benaki collection can be dated to the last two decades of the Mamluk regime (early 16th century).

The next dish to be discussed here (fig. 7)[17] shares many decorative features with those applied on the base of the vessel shown in fig. 4. However, the inscription encircling its central medallion has a disparate content and the decoration engraved on its cavetto is in a totally different style. The inscription in the centre repeats the poem quoted above,[18] while omitting its last verse for lack of space.

The convex sides of the vessel are entirely covered with a variety of elaborately executed motifs. Two borders, formed by plain bands and filled with engraved scrollwork, interlace to create circular medallions filled with 'Y'-fret patterns. The interstices bear tight arabesques of intertwining scrolls with trefoil finials which give an overall impression of a spiral motif.

The undecorated reverse side of the vessel bears two Arabic inscriptions placed almost opposite each other.

Fig. 7. Tinned copper dish. Diam.: 0.412 m. Athens, Benaki Museum 13110 (photo: Sp. Delivorrias).

The first one reads:

الحاج محمد كتورى شوق الجيل معلم

"*al- Hajj Muḥammad Katwarī* (?) *Sawf al- Khayl Mu 'allim*"

and the second one:

محمدى

"*Muḥammadī*"

The decorative motifs applied on the cavetto of this dish are only found on one other tinned copper tray, inscribed with the name of Sultan Khansuh al-Ghūrī (1516).[19] On the basis of this unexpected similarity the Benaki tray should also be attributed to the beginning of the 16th century.

The next three dishes may be taken as forming a separate sub-group of copperware objects in view of the naturalistic blossoms which decorate the surface of the base.

The first dish (fig. 8)[20] has a base adorned with several superimposed geometric patterns creating lozenges and triangles around a central tripartite blazon.[21] These lozenges are filled with lotus blossoms which alternate with 'Y'-fret patterns filling the triangular interstices. The Arabic inscription found around the core of the dish is benedictory, in which the dish itself, as a speaking object, seems to address "*good wishes to its owner*". The decoration of the cavetto consists of interlacing roundels filled with geometric patterns alternating with panels of floral arabesques and decorative knotted Kufic inscriptions.

Fig. 8. Tinned copper dish decorated with lotus flowers. Diam.: 0.385 m.Athens, Benaki Museum 13103 (photo: Sp. Delivorrias).

On the reverse side of the dish an Arabic inscription reads:

شاهين من طبقه الرفرف

"*Shahin from Corps of Rafraf*"

This is not the first time that the *Corps of Rafraf* is mentioned on an item of 15th century copperware.[22] However the written sources do not help us to identify with precision either the role or the composition of this corps. The only thing that can safely be said is that the name *Rafraf* is known to have been given to a superimposed structure which formed part of the royal buildings in the Citadel of Cairo.[23] The Citadel was originally designed as the residence of the Mamluk sultans and their high officials and it remained the seat of government until 1874. Presumably the corps mentioned in these dishes must have some connection with this particular building and it possibly had its headquarters there.

The existence of a copper tray in Ledouix collection bearing almost identical decoration with that of the Benaki dish suggests that this copper vessel should also be attributed to the years 1500-1516.[24]

With identical decoration on its curved sides, the second dish (fig. 9)[25] strongly resembles the first piece. However, small variations can be noticed in the depiction of the lotus flowers which occupy the geometric patterns created around the core of the dish (fig. 10). The inscription around the central medallion also has a different content, repeating the laudatory poem previ-

Fig. 9. Tinned copper dish. Diam.: 0.39 m. Athens, Benaki Museum 13105 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 10. Detail of the bottom of dish fig. 9.

ously deciphered,[26] while the back of the vessel (fig. 10) bears the following inscription:

الحاج محمد افندى

"*el-Haj Meḥmed Efendī*"

The Ottoman titles mentioned in the inscription suggest that the name belongs to a later owner of the vessel. The clear resemblances between this dish and the vessel shown in fig. 6 indicate a similar date of production.

The last copperware dish in the Benaki collection, whose base is decorated with engraved floral blossoms slightly different depicted among geometric patterns, is shown at fig. 11.[27] This item bears on its base the same devices as the two dishes just described,[28] but its cavetto is decorated in a totally different manner. Instead of the usual interlacing medallions, found in several of the dishes discussed above, the cavetto here is ornamented with two narrow decorative bands filled with strapwork and a wider one bearing medallions filled alternately with tripartite blazons and geometric patterns.[29] The interstices between the medallions form oval compartments filled with knotted Kufic script and floral motifs.

A close stylistic connection between this dish and another one in Washington, dating from the late 15th - early 16th century, suggests the attribution of the Benaki dish to the same period.[30]

The last tray to be presented here displays a significant variation in shape. Unlike the majority of the copper dishes under discussion, this object (fig. 12) lacks the standard cusped rim with the engraved hatched area on each cusp.[31] Instead, a flat circular rim engraved with two plain bands and a thin string of overlapping lines runs round the circumference. The decoration has no unusual features. The motifs engraved on the cavetto repeat the standard knotted Kufic inscriptions alternating with vegetal arabesques, while the ornamentation of the base reproduces the common device of unrolling tendrils surrounding frequently repeated laudatory poem.[32]

What is of particular interest is the fact that the medallion found on the core of this dish, engraved with the emblem of the *dawādār*, is cusped and filled with floral decoration, a rather unusual feature in Mamluk emblems. Moreover, the schematic rendering of the pen case here finds no exact parallel among the several variations of the same emblem presented in Mayer's list.[33] All this suggests that the *dawādār* blazon could have been used here not as a real Mamluk emblem but rather as a

Fig. 11. Tinned copper dish bearing the tripartite blazon of Qāytbāy on its cavetto. Diam.: 0.375 m. Athens, Benaki Museum 13102 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 12. Tinned copper dish with a flat circular rim. Diam.: 0.465 m. Athens, Benaki Museum 13104 (photo: Sp. Delivorrias).

decorative motif. The ornamental use of this emblem, in combination with the absence of the typical cusped rim, indicates that the tray dates from the very last years of the Mamluk dynasty.

The outside of the tray bears two Arabic inscriptions. The first states:

صاحب حاجى حسين حوريجى حمل سنه ١١١٧

"*Property of Ḥajī Ḥuseyn Hurījī Jamal* (or *Hamal*) *year 117*",

which must refer to the year (1) 117 (1705/1706 AD)

The second inscription reads:

مما عمل برسم على باى خازندار المقام الشريف

"*This was made for Alī Bāy, the treasurer of his Royal Majesty*"[34]

Lunch Boxes

The next sub-group of metalwork in the Benaki collection consists of two tinned copper boxes. The terms used by scholars to describe these vessels vary. G. Wiet calls them "*cantines à repas*",[35] and Ruthven "*canteens*",[36] while Allan, following Mayer's suggestion, has published them under the term "*lunch boxes*".[37]

As clearly emerges from the Arabic terms for these boxes, they were designed to carry the food supplies required for a journey. The difference in their sizes indicates that some could contain food for more than one person, while the small ones hold a day's rations for just one traveller. However, the lack of any drawing or miniature showing these boxes in use makes it difficult to establish their function with certainty.

These containers were normally stacked on top of each other in units of two or three, to form a single vessel with a lid. They were made in such a way that the base of each unit was a perfect fit with the vessel below, for which it served as a lid. The upper box was the only one covered with a separate lid.

A feature of these boxes is that they all seem to have the same cup-like handle on the top of their lids. The unusual shape of these handles suggests that these lids, when reversed, might have been used as plates with a base.[38] This additional function would have made vessels of this type even more practical.

The ornamentation found on these boxes is always engraved, but the decorative vocabulary applied on them is

fairly wide. From this point of view they can be roughly divided into two types: those whose surface is totally decorated and those which have decorative motifs standing out boldly on a plain ground. Both the lunch boxes of the Benaki collection belong to the first group, since they are fully covered with rich ornamentation.

The lunch box shown at fig. 13 consists of one near-octagonal basin unit and lid.[39] The lid has on its top a cup-like handle placed in the centre of an oval panel filled with spiral scrolls. The front and the back of the lid's tapering sides are adorned with a wide band consisting of eight roundels filled with 'Y'-fret patterns. The medallions alternate with arabesques of split leaves and two panels engraved with Arabic inscriptions.

The decoration on the main body includes identical medallions alternating with arabesques, knotted Kufic inscriptions and Arabic inscriptions on a hatched ground. The overall decoration is united by plain interlacing borders. Above and below this decorative band two narrow zones of strapwork are broken by six petalled rosettes.

The single line Arabic inscriptions on the sides of the lid can be deciphered as follows; on the back:

مما عمل برسم الجناب العالى المو

"*This is one of the objects made for his High Excellency*"

and on the front:

المولوى الأميرى الكبيرى

"*Our Lord, the Amir, the Great*"[40]

The double line inscriptions found on the main body of the vessel are illegible.

The contents of the canteen were kept secure by the use of a metal catch and hinges, though to judge from their crude fixing, both must be a later addition.

What makes this particular lunch box a rare piece are its large size and its irregular shape, which have no parallel among the surviving examples of this group of objects.[41] In terms of decoration however, another lunch box, now in Jerusalem,[42] dated to the early 16th century, bears very similar ornamental devices on its body. In view of the similarities between the two boxes and the devices engraved on them I would attribute the Benaki piece to the same period.

The second lunch box of the collection (fig. 14)[43] is smaller and has less impressive decoration. It has an oval shape and a single unit basin with a cup-like handle roughly hammered on to the top of its lid. Unlike the previously described box this one does not have a clasp-lock.

The decoration engraved on the lid and the body is almost identical. Plain bands interlace to create medallions filled with geometrical patterns. The interstices are alternately filled with Arabic inscriptions on a cross hatched ground and stylized floral decoration. The inscription on the lid reads:

"*You have reached the highest rank as regards greatness, and good fortune has associated with you on every side; may you not cease to be in demand*"[44]

The decoration on the top of the lid consists of an oval panel which has on either side two ovoid medallions with a trefoil finial. On the lateral sides of the trefoils, two six-petalled blossoms are engraved.

The decorative devices applied on this lunch box, which are found in several items of copperware in this group, indicate that it can be dated to the late 15th - early 16th century.

Bowls

The final group of late Mamluk copperware owned by the Museum consists of two small bowls with meticulously engraved decoration.

The first of these (fig. 15) is a wide bowl with a low foot.[45] The interior is totally plain, while the external surface is fully covered with minute decorative devices. The ornamentation is roughly divided into three decorative bands. The wide zone under the rim consists of six medallions, half of which are filled with 'Y'-fret patterns, while the rest bear the tripartite blazon discussed above,[46] surrounded by a band of scrollwork (fig. 16). The interstices between the medallions are filled with three cartouches of double line Arabic inscriptions alternating with stylized floral motives. The inscriptions among the blazons read:

المعلم علاء الدين حسين ابن معلم ملك الأمراء قانصوه اليحياوى
مما عمل برسم

"*This is what was made for the lord 'Alā' ad-dīn Husain, son of the Master of the General Governor Qānṣūh al-Yahyāwī*".

Just below this band is an unexpected short Arabic inscription, crudely engraved. This inscription is partially decipherable as follows:

وقف الحاج مصطفى دس وزيت عن طرتى الساذاي....

"*Vakf al-Hajj Muṣtafa* ... (?)"

The middle and widest zone contains four rows of

Fig. 13. Tinned copper lunch box with octagonal shape. L.: 0.34 m.
Athens, Benaki Museum 13078 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 14. Tinned copper lunch box with oval shape. L.: 0.263 m.
Athens, Benaki Museum 33701 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 15. Tinned copper bowl bearing the tripartite blazon of Qāytbāy. Diam.: 0.215 m. Athens, Benaki Museum 13118 (photo: Sp. Delivorrias).

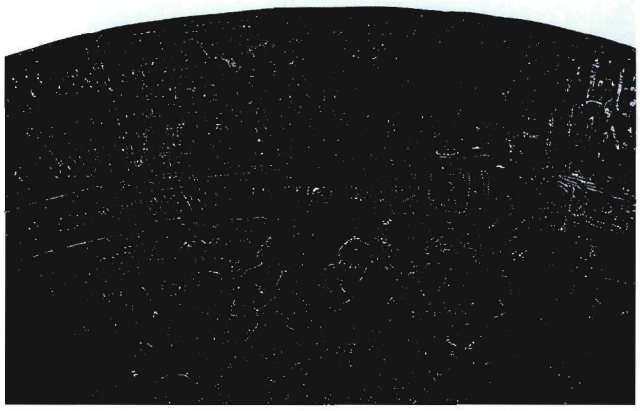


Fig. 16. Detail of the blazon on the bowl at fig. 15.

Fig. 17. Tinned copper bowl. Berlin, Staatliche Museen I 3675 (photo: Staatliche Museen zu Berlin).

inversely intertwined trefoils,[47] while the third and narrowest band is filled with elaborate arabesques.

The otherwise undecorated surface of the interior of the bowl bears two inscriptions, one reading:

الحاج زين

"*al- Hajj Zeyn*"

and the other:

الفقير بكرى

"*al- Fakir Bakri*"[48]

The roughly engraved inscription on the outside of the bowl as well as the two in the interior must belong to later owners of the vessel.

According to Mayer, who first published this object, the terminus *ante quem* for this bowl must be 1497 AD, the year in which Qānṣūh al-Yahyāwī died.[49] The blazon engraved on the Benaki bowl, different to that of Qānṣūh al-Yahyāwī which is known from various sources,[50] is attributable to his son Husain who obviously bore the title of Emir. Despite its unusual shape and decoration, a parallel piece to this bowl can be found in Berlin (fig. 17).[51] The decoration of the two vessels is very similar and leaves no doubt of their close chronological connection.

The second bowl in the Benaki collection (fig. 18),[52] with its hemispherical body and straight rim, represents one of the characteristic shapes of metalwork during the last decades of the Mamluk Empire. The decoration of this vessel is limited to two horizontal decorative zones. The upper one consists of six cusped medallions bearing the blazon of the *dawādār* encircled by a band of scrollwork. The medallions are placed among oval compartments alternately filled with Arabic inscriptions on a cross-hatched ground and finely executed arabesques of split leaves. A continuous plain band encircles the registers and loops around the ovals and the medallions.

The inscription running around the rim refers to the wine drinking.[53] The second band is filled with engraved strapwork interrupted by small medallions filled with rosettes. Just below the medallions of the main band is a series of six triangular cartouches filled with 'Y'-patterns. Each cartouche has a trefoil finial while two split palmettes extend from its lateral sides. Alternating with these cartouches are six cusped medallions, possibly engraved with the name of the owner.

The last vessel to be described in this article (fig. 19)[54] is of unusual shape and size. It consists of a basin with an almost flat base, slightly tapering sides and a faintly inverted rim opening to a curved tapering spout. The narrow rim bears a band of scrollwork, which ends at the point where the spout starts. The spout is decorated on both its lateral sides with herringbone patterns on a ground of engraved hatching. However, the most prominent part of the decoration is found at the area just below the spout where a medallion bears the tripartite blazon described above, executed on a ground of floral arabesques. On its vertical axis the roundel of the blazon terminates in lavishly executed cartouches filled with minute floral scrolls.

Fig. 18. Tinned copper bowl bearing the blazon of the royal secretary. Diam.: 0.133 m. Athens, Benaki Museum 13089 (photo: Sp. Delivorrias).

The body of the vessel is more heavily adorned with three bands of decoration. The upper and lower zones bear arabesques of split leaves while the middle band is totally covered with double line Arabic inscriptions on a hatched ground.[55]

The function of this particular vessel cannot be easily determined, since the majority of surviving spouted vessels are much smaller in size and have a different shape.[56] However a spouted vessel, now in Jerusalem,[57] which has been published as a "*spouted basin for the bath*", represents a very close parallel, and this suggests that both were intended for pouring water during the bathing. Moreover, the decorative similarities between the two basins suggest a dating of the Benaki Museum piece to the 16th century.

Conclusion

The collection of Late Mamluk copperware held by

Fig. 19. Copper basin with a spout bearing the composite blazon of Qāytbāy and his successors. L.: 0.263 m. Athens, Benaki Museum 33701 (photo: Sp. Samios).

the Benaki Museum gives a clear picture of the artistic taste of the time; it cannot however claim to display the full range of contemporary metalcraft, as a mere glance at the precious metal objects inlaid with black bitumen (fig. 19) and, more rarely, gold and silver,[58] made for Sultan Qāytbāy and members of his family, is enough to demonstrate.[59]

What emerges from the copperware in this collection and in other museums is an artistic taste which is far removed from the traditional form of metalwork developed during the era of the Bahri Mamluks, but which appears to coexist with the more conservative school of inlaid brasses made for Qāytbāy. It is apparent, therefore, that in the Late Mamluk period two very different styles dominated the metalwork output of Egypt.

Typical of the first of these are the brass pieces made for the Mamluk Sultan[60] which represent the more traditional movement of the period. The term 'traditional' refers to the fact that in terms of shape, decoration and material, these pieces, although full of innovative elements, are closer to their Bahri prototypes. The main characteristics of this school are inlaid decoration, highly naturalistic execution of the floral patterns and the large *thuluth* script with flame-like shafts on a floral ground (fig. 20).

The copperware discussed in this article belongs to the second movement, which consists of items with engraved decoration. It is characterised by a linear quality, a *horror vacui*, miniaturisation of the motifs, and a geometrically arranged layout which is always divided into horizontal or concentric bands. This new style seems to make its first appearance on certain pieces made for the Amirs of Qāytbāy in the second half of the 15th century, and it continues throughout the 16th century, being found even on objects made for the Sultan himself.[61]

The existence of this new artistic school, to which the majority of surviving objects belongs, demonstrates that even though by the time of the two last important Mamluk Sultans, al-Ashraf Qāytbāy (1468-1496) and Qānsūh al-Ghawrī (1501-1516) the shortage of precious metals was not so marked as in the first half of the 15th-century, the preference for copper objects was particularly striking.

What was the reason for the popularity of these copper artifacts in the late Mamluk period? Does it

Fig. 20. Brass candlestick inlaid with black bitumen inscribed with the name of Sultan Qāytbāy. It was made as a donation of the Sultan to the Mosque of Medina. Athens, Benaki Museum 13040 (photo: Sp. Samios).

Fig. 21. Brass bucket with engraved decoration. Berne, Historisches Museum (after: A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World: 8-18th centuries* [London 1982] 237 fig. 61).

represent a change in artistic taste or is it a reflection of contemporary socio-cultural developments, yet another indication of the dependence of art on social conditions? The answer seems to lie somewhere between the two. Basically, one must remember that all but one of the simple copper objects were commissioned by the Mamluk Amir class,[62] while inlaid brass was primarily intended for the Sultan himself and his family.

This distinction is no accident: history confirms that in the second half of the 15th century the ruling Amir class was in a difficult position economically. The natural disasters and plagues which had struck Egypt in recent decades had inflicted severe damage on the farming population and reduced agricultural output; this in its turn resulted in a significant diminution of the income of the Mamluk Amirs,[63] which was chiefly derived from a poll tax on farmers.

The result was that the Amirs, who had in the past been great patrons of the arts and commissioned artifacts no less costly than those belonging to the Sultan, could no longer afford the expense of having their crest inlaid with precious metals.[64] It was only natural that they should turn their attention to objects made of cheaper materials but at the same time decorated in a manner aimed at producing an equally impressive effect.

It was doubtless this double need which made the metalworkers of the period, accustomed to produce brass objects with inlaid decoration, look for alternative techniques of ornamentation and new sources of inspiration in order to satisfy their exacting clientele by creating objects of high aesthetic value at a lower cost.

For these, tinned copper made a suitable choice, as plating gave to the otherwise dull metal the sparkle of silver –a metal difficult to obtain at the time– and thus satisfied the ever-present desire of the Mamluks to possess objects which recalled the brightness of the sun and the moon.

As regards ornamentation, the inlay technique was replaced by detailed miniature engraving, which could be adapted to objects of any shape or size. It seems that the inspiration for this came from the arts of Iran. Iranian craftsmen were already familiar with the ornamentation of copper tinned vessels with engraved motifs and they presented an obvious and readily available source of models.

This turn towards Iranian art should cause no surprise as cultural exchanges between the two regions had always

existed. At this particular period it was also favoured by political factors. The conquest of Syria by Tamerlane in the early 15th century and the establishment of the Timurid dynasty, which survived until the early 16th century, had forced many intellectuals, artists and craftsmen to take refuge in Cairo and, naturally, they brought their cultural baggage with them.[65] Moreover according to the sources, under the Sultan al-Ghāwri an Iranian atmosphere could be felt inside the palace as well. The Sultan's entourage consisted of "*a'jām*", his preference for the iranian literature and the religious buildings with Iranian elements comissioned by him, demonstrates that Sultan al-Ghawri was a devotee of Iranian art.[66]

A comprehensive study of the decorative motifs on Timurid 15th-century metalwork[67] confirms that they bear a great similarity to those found on the copper of the group examined in this article. The objects themselves also support this view. The striking resemblance between the bowl (fig. 15) and a brass bucket, now in Berne (fig. 21),[68] which is attributed to an Iranian workshop, leaves no doubt as to the close connection between the arts of Iran and those of the Circassian Mamluks.

All these observations point to the conclusion that the two separate artistic trends which appear to coexist in Late Mamluk metalwork do not necessarily originate from the presence of two separate workshops, one central and one provincial.[69] In my opinion they derive from other factors: the new political conditions which developed in the reign of Qāytbāy and his successors, the changes in the economic position of the ruling officials and, finally, the Iranian influences, due both to the refugees and to the artistic taste of Sultan al-Ghawri, on the art of late 15th and early 16th-century Egypt.

Maria Sardi, MA
art historian
e-mail: sardimaria@hotmail.com

NOTES

1. An earlier version of this article formed part of my MA thesis, M. Sardi, *Late Mamluk Metalwork in the Benaki Museum* (School of Oriental and African Studies, University of London 2002). For access to the archives of the museum and permission to publish the artifacts I am deeply indebted to the Director of the Benaki Museum Prof. A. Delivorrias and the Curators of the Islamic Department Dr. A. Ballian and M. Moraitou.

2. Both the reading and English translation of the Arabic inscriptions published in this article have been made by S. Mohammad T. Shariat-Panahi.

3. See J. Allan, Later Mamluk Metalwork: A series of dishes, *Oriental Art* 15,1 (1969) 40.

4. The English translation follows that published by Allan (*op. cit.*) 39. The French translation of the same text can be found in L. Massignon, Six Plats de Bronze de Style Mamelouk, *BIFAO* 10 (1912) 87-88.

5. For further information about composite blazons, see L. A. Mayer, *Saracenic Heraldry* (Oxford 1938) 31.

6. For the names of the Amirs bearing this blazon see *ibid.* 34.

7. The translation of both the inscriptions follows that in Mayer (n. 5) 175-76. However, according to another reading the same inscription can be deciphered as "*...the Well-Served, Saif ad-din Qāytbāy...*". In this case, which is not at all impossible, the name inscribed on the dish is that of Sultan *Qāytbāy* himself. What may also support this second reading is the fact that in G. Wiet, *Catalogue general du musée Arabe du Caire. Objets en cuivre* (Cairo 1932) 237 no. 364 of the list headed "*Objets Mobiliers en Cuivre et en Bronze*" records a "*...plateau au nom de Qaitbay*", belonging to the Benaki Collection. However, the archives of the museum contain no record of such a tray. The dish mentioned by Wiet could therefore be the same as that attributed by Mayer to Amir Qanibay.

8. Mayer (n. 5) 176.

9. Inv. no. 13109. Dimensions: diam. 41.2 cm, h. 4.5 cm.

10. The only three tinned copper dishes with an inscribed rim which have come to my attention are the following: a) a tray in the Museum of Islamic Art in Cairo bearing the name of Amir Nawruz. Published in Wiet (n. 7) 136-37 no. 8234 pl. LIV; b) a tray in the Massignon Collection, made for an Emir called Shihâb al-Dîn, sîdî Ahmad Ibn al Maghhrabî, published in Massignon (n. 4) 87-88 pl. IV; c) a tray dedicated to Sultan Barsbay al-Muhammedi (r. 1422-1438), now in Činili Kösk Muzesi, Istanbul (inv. no. 24). Published in P. Ruthven, Two metalworks of the Mamluk Period, *Ars Islamica* 1 (1934) 230 fig. 1.

11. Some of these repeated inscriptions contain orthographi-

cal mistakes, possibly arising from the lack of space.

12. I am not able to identify whether one of the two inscribed owners was the original patron of the vessel; however the Ottoman titles which accompany the name of the second inscription reveals that this owner must be a later one. The number inscribed is that of the date 1837/1838 AD.

13. Inv. no. 13108: Dimensions: diam. 27.5, h. 3.5 cm.

14. Inv. no. 13106: Dimensions: diam. 33.5 cm, h. 4.7 cm. The inscription found on this dish is identical with that on the dish fig. 4. They both follow the translation found in S. Carboni, *Glass of the Sultans* (New York 2002) 241.

15. For the name of the Circassian Mamluks bearing this blazon see L. A. Mayer, À propos du blason sous les Mamluks Circassiens, *Syria* 18 (1937) 392-93.

16. Copper tray with the name of Emir Khushkaldi-al-Khazindar, no. 8256, Museum of Islamic Art, Cairo. Published in Wiet (n. 7) 138 pl. LV.

17. Inv. no. 13110. Dimensions: diam. 41.2 cm, h. 4.5 cm.

18. The poem inscribed on this dish is identical with that on the dish 13107, excluding the phrase "*...and to stretch forth your right hand in the world by obtaining your wishes*".

19. Copper dish made for Sultan Qānṣūh al-Ghawrī, No 3169. Published in Wiet (no. 7) 76-7 pl. LVI.

20. Inv. no. 13103: Dimensions: diam. 38.5 cm, h. 4.5 cm.

21. The blazon on this tray is identical with that on the dish fig. 1.

22. A copper tray in the Museum of Islamic Art in Cairo states that the piece was made for "*... the Emir Saif al-din Kanibay of the Corps of Rafraf ...*". Published in Wiet (n. 7) 131 no. 7593 pl. LII. Another dish inscribed with the phrase "*...for the Doorkeeper, of the Rafraf-Barracks...*" is published in Mayer (n. 5) 176. However, it is possible that the two dishes mentioned by Mayer and Wiet are in fact the same object. The lack of the inventory number of the dish in Mayer's publication could easily lead to a misunderstanding.

23. See N. Rabbat, *The Citadel of Cairo: A new Inter-pretation of Royal Mamluk Architecture* (Leiden 1995) 154.

24. Published by Massignon (n. 5) 79 pl. 1.

25. Inv. no. 13105: Dimensions: diam. 39 cm, h. 5.5 cm.

26. The poem inscribed on dish fig. 9 is identical with that found on dishes fig. 1 and fig. 7. However, due to lack of space the phrase "*...by obtaining your wishes*" has been omitted on the dish fig. 9.

27. Inv. no. 13102. Dimensions: diam. 37.5 cm, h. 5.5 cm.

28. The inscription engraved around the central medallion is identical with that found on dish fig. 9. However the laudatory poem here is found in its complete form, as it appears at the bottom of the dish (fig. 1).

29. The tripartite blazons on the cavetto of this tray are identical to that engraved on dish fig. 1.

30. Tray no. 15944, Washington DC, Embassy of the Arab Republic of Egypt. Published in E. Atil, *Renaissance of Islam. The art of the Mamluks* (Washington 1987) 108 pl. 39.

31. Inv. no. 13104: Dimensions: diam. 46.5 cm, h. 6 cm.

32. The poem inscribed on this dish is identical with that on dish no. 13110 (fig. 5).

33. See Mayer (n. 5) 17.

34. The name included is the first inscription must be that of a later owner of the tray, while that in the second inscription could be that of the original patron. Unfortunately, it is not possible to identify either of the two names.

35. Wiet (n. 7) 86-87, 163-269.

36. Ruthven (n. 10) 230-34.

37. J. W. Allan, Later Mamluk Metalwork II: A series of lunch boxes, *Oriental Art* 17,2 (1971) 156-64.

38. Allan (*op. cit.*) 160.

39. Inv. no. 13078: Dimensions: l. 34 cm, h. 16,5 cm, w. 20 cm.

40. The name of the Amir for whom the object was made is not mentioned.

41. The most common shape for these lunch boxes is elliptic, although a few circular exceptions do exist. See R. Ward, *Islamic Metalwork* (London 1993) 118 pl. 95 and Z. Irit, *Islamic Metalwork* (Tel Aviv 1996) 94 pl. 76. However, my research has discovered no lunch boxes of a polyhedral shape.

42. See Irit (*op.cit.*) 94 pl. 76, inv. no. 759.69.

43. Inv. no. 33701. Dimensions: l. 26. 3 cm., h. 15.5 cm, w. 17 cm.

44. The same benedictory poem, commonly found on the series of dishes presented here, can also be found on another tinned copper lunch box in the Victoria & Albert Museum, London, inv. no. M53-1954. Published in Allan (n. 37) 157 pl. 1.

45. Inv. no. 13118: Dimensions: diam. of the rim 21.5 cm, h. 10.1 cm.

46. See again fig. 1.

47. The same motif can be found on a tinned copper dish in the Museum of Islamic Art in Cairo. See tray no. 4456 made for the Mamluk Emir Saif al-din Khudābirdi (d. 1516), published in Wiet (n. 7) 122 pl. LVII, LVIII.

48. The reading and translation of the inscriptions on this bowl follow those made by L. A. Mayer, Huit Objets Inédits à Blazons Mamluks en Grèce et en Turquie, *Mélanges Maspero* 3 (Cairo 1940) 102.

49. Mayer (*op. cit.*) 97-104.

50. The blazon of Qānṣūh al- Yahyāwī is described by L. Mayer as follows: "*On the upper field a napkin, on the middle field a cup between a pen box placed vertically and a horn(?), on the lower field a cup*" in Mayer (n. 5) 180-81. The same blazon is also reproduced in K. A. C. Creswell, Two Khâns at Khân Tûmân, *Syria* 4 (1923) 137 pl. XXVIIA.

51. Stem bowl dated to 1460. Published in *Islamische Kunst* (Berlin 1987) 108 pl. 178.

52. Inv. no 13089: Dimensions: diam. of the rim 13.3 cm, h. 6 cm.

53. Prof. D. Behrens-Abouseif advised me on the general content of the inscriptions. I am most greatful to her.

54. Inv. no 13079: Dimensions: diam. 28.5 cm, h. 13.5 cm, l. 38.3 cm.

55. Due to the poor condition of the vessel's surface the inscriptions are only partly legible; however according to the Museum's archives, in addition to a series of goodwill formulas they also include Koranic verses.

56. See J. Allan, *Islamic Metalwork in the Nuhad es-Said Collection* (London 1982) 100.

57. Spouted basin for the bath, Inv. no. 85.58.60, Israel Museum, Jerusalem. Published in Irit (n. 41) 94 fig. 76.

58. See a brass bowl in Turkey, inv. no. 2959 in *Museum of Turkish and Islamic Art* (Istanbul 2002) 192.

59. For the list of objects bearing the name of Sultan Qāytbāy, see Wiet (n. 7) 35. For some additional entries and detailed descriptions, see A. S. Melikian-Chirvani, Cuivres inédits de l'Époque de Qāytbāy, *Kunst des Orients* 6,2 (1969) 99-133.

60. A few brass pieces made for the high Amirs of Qāytbāy do exist but their decoration is not inlaid but engraved. See Melikian-Chirvani (*op. cit.*) 99-119.

61. See n. 19.

62. In the case of the lunch boxes Allan states that the owners of the vessels included not only Amirs and Mamluks but also members of the indigenous official class. See Allan (n. 36) 161.

63. The main source of income for the Mamluks Amirs during the 15th century was the levy of the *iqṭāʿ* (= *appointment*), which was a revocable allotment of revenue yield from a tract of agrarian land to provide an officer with resources to support his troop contingent and personal expenses (the definition-translation of the term *iqṭāʿ* follows the glossary of C. F. Petry [ed.], *The Cambridge History of Egypt* 1 [Cambridge 1998] 529).

64. J. C. Garcin explains the change in the financial among the sultan and the emirs during the 15th century as following: "*If we can accept that, in spite of the epidemics, the figure for the population of the capital remained relatively stable over a long period, it is likely, on the other hand, that the population of some 2,500 localities in Egypt decreased considerably. The yield of agrarians land, and so of the iqṭāʿs, had fallen, which explains the growing imbalance between the sultan's resources and those of the amirs*", J. C. Garcin, The Regime of the Circassian Mamluks, *The Cambridge History of Egypt* (n. 63) 314.

65. J. P. Berkey states that "*...The dislocations associated with the Timurid invasions provoked a westward migration parallel to that which had occurred a century and a half earlier under the Mongols, and again in the fifteenth century Egypt became a place of refuge for scholars, artists, and craftsmen from places further east.*", Berkey, Culture and Society during the late Middle Ages, *The Cambridge History of Egypt* (n. 63) 394.

66. See D. Behrens-Abouseif, Sultan al-Ghawrī and the Arts, *Mamluk Studies Review* 6 (2002) 71-94.

67. See L. Komaroff, *The Golden disc of Heaven, Metalwork of Timurid Iran* (Costa Mesa-California-New York 1992) 60.

68. Published in A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World from 8th-18th centuries* (London 1982) 237 pl. 61.

69. See Allan (n. 37) 164.

ΜΑΡΙΑ ΣΑΡΔΗ

Ύστερη μαμελουκική μεταλλοτεχνία στο Μουσείο Μπενάκη

Η μεταλλοτεχνία υπήρξε στο παρελθόν και συνεχίζει να είναι μία από τις πιο δημοφιλείς τέχνες του ισλαμικού κόσμου. Το παρόν άρθρο εξετάζει μία σειρά μεταλλικών αντικειμένων της Ισλαμικής Συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, τα οποία αποδίδονται στην καλλιτεχνική παραγωγή της Αιγύπτου των τελών του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα, στην επονομαζόμενη ύστερη περίοδο της ηγεμονίας των Μαμελούκων Σουλτάνων.

Οι Μαμελούκοι, στρατιωτικό σώμα αποτελούμενο από σκλάβους τουρκικής καταγωγής, διαδέχθηκαν τους Αγιουβίδες στην ηγεσία της Αιγύπτου, της Συρίας και των ιερών τόπων του Ισλάμ από τα μέσα του 13ου αιώ-

να, αναδεικνύοντας τη νέα πρωτεύουσα της χώρας, το Κάιρο, σε μητρόπολη των τεχνών. Η εποχή των Μαμελούκων διακρίνεται σε δύο φάσεις. Η πρώτη είναι γνωστή ως η περίοδος των Μπάχρι Μαμελούκων (1250-1382) και συχνά ταυτίζεται με το απόγειο της δύναμης τους· ενώ η δεύτερη, στην οποία κυριαρχούν οι Κιρκάσιοι ή Μπούρτζι Μαμελούκοι, καλύπτει τα έτη από το 1382 έως το 1517.

Οι Μαμελούκοι χάρη στις στρατιωτικές τους ικανότητες υπήρξαν οι μόνοι ηγέτες του ισλαμικού κόσμου που κατάφεραν να αναχαιτίσουν την επέλαση των Μογγόλων σε ολόκληρη την Εγγύς Ανατολή. Παράλληλα, ανέπτυξαν ευρείες εμπορικές επαφές και αποκόμισαν μεγάλα κέρδη από τη φορολόγηση των μπαχαρικών που από την Ινδία έφταναν στη Μεσόγειο. Η ανακάλυψη όμως από τον Πορτογάλο Βάσκο ντα Γκάμα νέων θαλάσσιων οδών προς την Ινδία (1499) αποστέρησε την Αίγυπτο από το μονοπώλιο των μπαχαρικών, μειώνοντας σημαντικά τα εισοδήματα του κράτους. Εξάλλου, τα υπέρογκα ποσά που δαπανούνταν για την αντιμετώπιση των συνεχών πολεμικών πιέσεων από τους Οθωμανούς, σε συνδυασμό με τους καταστροφικούς λοιμούς πού έπληξαν την Αίγυπτο τον 15ο αιώνα, οδήγησαν το Μαμελουκικό καθεστώς σε αναπόφευκτη οικονομική κρίση και τελικά στην προσάρτηση της χώρας τους από τους Οθωμανούς Τούρκους (1516).

Κατά συνέπεια, οι Κιρκάσιοι Μαμελούκοι, οι οποίοι είχαν τη διακυβέρνηση της Αιγύπτου στα δύσκολα χρόνια του 15ου αιώνα, μας έχουν κληροδοτήσει λιγότερο εντυπωσιακά και λαμπερά καλλιτεχνήματα από ό,τι οι προκάτοχοί τους. Η οικονομική δυσπραγία, κυρίως στο α΄ μισό του αιώνα, κατέστησε σχεδόν απαγορευτική τη χρήση πολύτιμων μετάλλων στην ένθεση των αντικειμένων, με αποτέλεσμα τα καλλιτεχνικά προϊόντα της ύστερης μαμελουκικής περιόδου να φαίνονται λιγότερο αξιόλογα στα μάτια πολλών μελετητών, που έως πρόσφατα αντιμετώπιζαν την όψιμη αυτή περίοδο ως φάση καλλιτεχνικής παρακμής. Την άποψη αυτή ενίσχυε και το γεγονός ότι από αυτήν την περίοδο λίγα μόνο αντικείμενα έχουν γίνει γνωστά και έχουν μελετηθεί διεξοδικά, με αποτέλεσμα η όποια αξιολόγηση της περιόδου να είναι ελλιπής.

Η παρουσίαση της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη είναι ιδιαίτερα σημαντική, γιατί φέρνει στην επιφάνεια αντικείμενα υψηλής καλλιτεχνικής αξίας από μία εποχή της ισλαμικής τέχνης που στερείται προβολής. Ταυτόχρονα, πολλά από αυτά τα αντικείμενα, που έχουν κατασκευαστεί στο μεταίχμιο δύο μεγάλων δυναστειών –της Μαμελουκικής και της Οθωμανικής–, παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την εξέλιξη της ισλαμικής τέχνης μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου από τους Οθωμανούς.

Τα αντικείμενα αυτού του άρθρου συγκροτούν μία ομάδα χάλκινων επικασσιτερωμένων σκευών, την πλειονότητα των οποίων απαρτίζουν 10 δίσκοι ποικίλων διαστάσεων που αποτελούσαν τμήμα της οικοσκευής των Μαμελούκων εμίρηδων ή ακόμα και του ίδιου του σουλτάνου. Η χρήση τους δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια καθώς ανάλογη απεικόνισή τους σε μεσαιωνικά χειρόγραφα –που αποτελούν τις κύριες πηγές πληροφόρησης για την καθημερινή ζωή της εποχής–, δεν είναι διαθέσιμη. Ωστόσο, το πιθανότερο είναι ότι χρησιμοποιούνταν για τη μεταφορά φρούτων και ξηράς τροφής, ενώ ο ιδιαίτερα προσεγμένος διάκοσμος δεν αποκλείει τη χρήση τους ως δίσκους σερβιρίσματος σε μεγάλες γιορτές και εξέχουσες εκδηλώσεις. Οι διαστάσεις τους, άλλωστε, ξεπερνώντας συχνά σε διάμετρο το 0,50 μ., συγκλίνουν προς αυτήν την κατεύθυνση. Η διακόσμησή τους, πάντοτε εγχάρακτη, έχει εκτελεστεί με απαράμιλλη ακρίβεια και έμφαση στη λεπτομέρεια. Τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται είναι χαρακτηριστικά της μαμελουκικής τέχνης της ύστερης περιόδου και συχνά επαναλαμβάνονται σε διαφορετικούς συνδυασμούς. Ο πυθμένας και τα τοιχώματα των δίσκων φέρουν γεωμετρικά και φυτικά κοσμήματα τοποθετημένα σε ομόκεντρους κύκλους και διαπλεκόμενα διάχωρα. Τρία από τα εν λόγω σκεύη φέρουν το οικόσημο του σουλτάνου Καιτμπέι, ενώ άλλα δύο κοσμούνται με το οικόσημο του υψηλού γραμματέα του Παλατιού.

Οι αραβικές επιγραφές στο εσωτερικό των δίσκων περιέχουν ευχές προς τον ιδιοκτήτη για καλοτυχία και υψηλά αξιώματα, ενώ τα αναγραφόμενα στην εξωτερική επιφάνεια ονόματα παρέχουν πληροφορίες για τους αρχικούς αλλά και τους μεταγενέστερους –Οθωμανούς στη πλειονότητα τους– κατόχους των σκευών.

Στην ίδια συλλογή ανήκουν δύο ακόμα εγχάρακτα επικασσιτερωμένα σκεύη. Πρόκειται για χάλκινα κιβωτίδια γνωστά στον ελληνικό χώρο με τον τουρκικό όρο *σεφερτάσια*. Τα σκεύη αυτά, κατασκευασμένα για τους υψηλούς αξιωματούχους της Μαμελουκικής αυλής, χρησίμευαν για τη μεταφορά τροφής ενός ή περισσότερων ατόμων κατά τη διάρκεια ταξιδιών στην έ-

ρημο ή του προσκυνήματος στη Μέκκα. Το κυλινδρικό σχήμα τους με την ελαφρά στενότερη βάση βοηθούσε στην επάλληλη τοποθέτησή τους σε κάθετη διάταξη. Το κάλυμμα του σκεύους που βρισκόταν στην κορυφή έφερε στο κέντρο μία πεπλατυσμένη λαβή ιδιόμορφου σχήματος, η οποία χρησίμευε ως βάση, όταν το πώμα ανεστραμμένο λειτουργούσε ως σκεύος φαγητού. Τα κιβωτίδια αυτά ενισχύθηκαν αργότερα με μεταλλικές κλειδαριές προκειμένου να διασφαλίζεται το περιεχόμενό τους σε μια εποχή που η δηλητηρίαση αποτελούσε συνήθη πρακτική εξόντωσης πολιτικών αντιπάλων. Η διακόσμηση των κιβωτιδίων αυτών σε ό,τι αφορά τη διάταξη και τη θεματική καθώς και στο περιεχόμενο των εγχάρακτων επιγραφών είναι πανομοιότυπη με εκείνη των προαναφερθέντων δίσκων.

Τα μεγαλύτερο από τα δύο σεφερτάσια της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη κατασκευάστηκε, όπως μαρτυρά ο έξοχος διάκοσμος και οι εγχάρακτες επιγραφές του, για κάποιον άγνωστο Μαμελούκο εμίρη. Αυτό όμως που καθιστά το εν λόγω σκεύος ιδιαίτερα σημαντικό είναι το εξαιρετικά μεγάλο μέγεθος και το πολυεδρικό του σχήμα, το οποίο δεν απαντά σε κανένα άλλο σωζόμενο αντικείμενο του είδους.

Το δεύτερο και μικρότερο κιβωτίδιο της συλλογής, το οποίο βρέθηκε σε χριστιανική εκκλησία της Άγκυρας –όπου χρησίμευε ως αρτοφόριο– φέρει λιγότερο επιμελημένη διακόσμηση και αραβικές επιγραφές ευχετικού περιεχομένου.

Στην κατηγορία των σκευών φαγητού ανήκουν επίσης δύο χάλκινες κούπες της ίδιας συλλογής. Η πρώτη, σε σχήμα κυάθου, κοσμείται με φυτικά μοτίβα, αραβικές επιγραφές μαζί με τον τίτλο και το όνομα του αξιωματούχου ιδιοκτήτη, καθώς και το τριμερές έμβλημα του σουλτάνου Καιτμπέι. Ένα μόνο αντίστοιχο κομμάτι, ανάλογο σε σχήμα και διάκοσμο, βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Βερολίνου.

Η δεύτερη κούπα με το ευρύ χείλος και τη σχεδόν επίπεδη βάση κοσμείται με αραβικές επιγραφές που προδίδουν τη χρήση της ως ποτήρι κρασιού. Τη διακόσμησή της συμπληρώνουν διάχωρα με αραβουργήματα καθώς και μικρά μετάλλια με το όνομα του ιδιοκτήτη υπό μορφή σφραγίδας.

Τελευταίο περιγράφεται ένα από τα σπανιότερα σκεύη της συλλογής, το μοναδικό αντίστοιχο του οποίου φιλοξενείται σήμερα στο Μουσείο του Ισραήλ, στην Ιερουσαλήμ. Η σπανιότητά του συνίσταται στο ιδιόμορφο σχήμα και στο υπερβολικά μεγάλο για το είδος του μέγεθος. Πρόκειται για μία χάλκινη λεκάνη με μεγάλη προχοή που προοριζόταν για μεταφορά ύδατος, πιθανόν σε χαμάμ. Η πυκνή διακόσμησή του φέρει αραβικές επιγραφές με ευχετικό περιεχόμενο καθώς και στίχους του Κορανίου, ενώ στο σημείο γένεσης της προχοής εγχαράσσεται το σύνθετο οικόσημο του σουλτάνου Καιτμπέι. Το είδος του διακόσμου και της γραφής εντάσσουν το σκεύος αυτό την καλλιτεχνική παραγωγή της Αιγύπτου των τελών του 15ου αιώνα.

JOHN CARSWELL

Hanging in suspense

I RECENTLY HAD to catalogue a massive Iznik hanging ornament, which led me to consider afresh what such objects were made for, and indeed whether they had any specific function apart from being simply decorative, which this one certainly was not (fig. 1).[1] The object in question is ovoid in shape, and 30 cm in diameter at the center, the overall height being 4.5 cm less. Typical of Iznik pottery of the third quarter of the sixteenth century, it is made of white frit ware in two sections luted together, with a slightly raised collar at one end and an open foot ring at the other, unglazed on the bottom. It is decorated in underglaze cobalt blue and viridian green with greenish-black outlines, all diffused in the firing process, with accents of bright red in relief. One half is richly decorated with hybrid flowers and winged palmettes on intersecting stems, whilst the other half is quite plain. This leads one to wonder which way up it was meant to be suspended? If it was indeed meant to be seen from below, then the undecorated half with its foot ring must have been uppermost, the unglazed ring simply serving as a support whilst it was being fired.

Hanging ornaments are commonly found in sixteenth century mosques, usually in conjunction with hanging lamps. The ornaments are used above the lamps, to gather the attachments and suspend them from a single chain. In this instance a richly embroidered tassel emerges from the lower hole, but this may well have been added later after the ornament had been separated from its parent lamp. Although a Turkish manuscript illumination shows both lamps and ornaments with tassels hanging independently from a hoop in a mosque,[2] they were obviously meant to be paired, and indeed a number of examples can be cited where both elements were clearly the work of the same hand.

Chronologically the first Iznik hanging ornament must surely be an example now in Jerusalem.[3] Ovoid in shape, it is relatively modest in size and painted in underglaze cobalt blue, in the dark tones associated with the earliest Iznik phase of the last quarter of the fifteenth century. Its ornament also links it to this early group, as well as being entirely in white reserved on a dark blue ground.

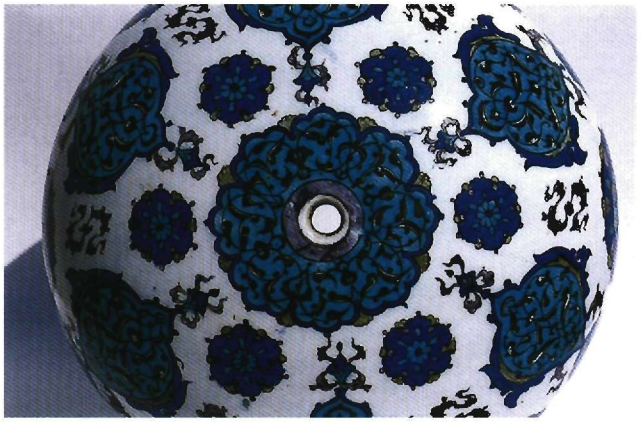
Next in the series is an early sixteenth century example in the Victoria & Albert Museum (fig. 2),[4] ovoid in form and larger in scale. The combination of knotted decoration, flowers with spiral centers and symmetrical panels of interlacing arabesque leaves, again all reserved on a blue ground, link the hanging ornament to hanging lamps of the period, and in particular to one example in the Çinili Kiosk in Topkapi Saray[5] with which it may well once have been a partner.

A slightly later combination of hanging ornament and lamp are respectively in Walters Art Gallery in Baltimore and the Çinili Kiosk,[6] where the decoration is virtually identical. Both have inscriptions in the same hand between pairs of concentric blue rings, and the plain white ground of the lamp was once embellished with gold decoration, of which substantial traces remain; the ornament may well have been similarly decorated.

Fifty years later, in the third quarter of the sixteenth century, there are a number of hanging ornaments such as the one already described at the outset of this article[7] and another massive example in the British Museum[8]

Fig. 1. Hanging ornament, Iznik, c. 1575-1585, d. 30.1 cm, h. 25.1 cm. Qatar, Museum of Islamic Art PO.017.97 (photo: R. Valencia).

Fig. 2. Hanging ornament, Iznik, early 16th century, d. 17.3 cm, h. 13.16 cm. London, Victoria & Albert Museum 337-1903.



Figs 3-5. Hanging ornament, Iznik, *c.* 1549 AD, d. 27.5 cm, h. 22.5 cm; lower hole: d. 4.4 cm; upper hole: d. 1.4 cm. Athens, Benaki Museum 9.

of the same diameter, as well as a smaller pointed ovoid specimen.[9] These all belong to the group with cobalt blue, viridian green and relief red decoration, which appears to have come to fruition at Iznik at the end of Sultan Süleyman's reign and flourished during that of Selim II (1566-1574). Here the key evidence for change can be sought in the tiles decorating the mosque of Rüstem Pasha in Istanbul (*c.* 1560),[10] and a large and ugly hanging lamp[11] destined for the Süleymaniye mosque (1557), now in

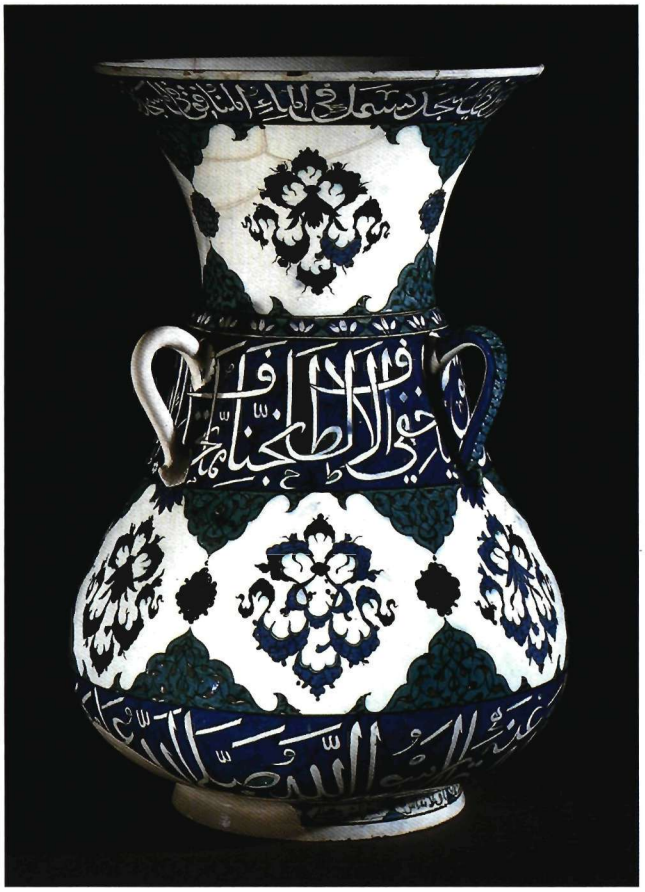


Fig. 6. Hanging lamps, Iznik, dated 956 AH/AD1549, and signed by the potter, Musli, h. 38.5 cm. London, British Museum 87.6-16.1.

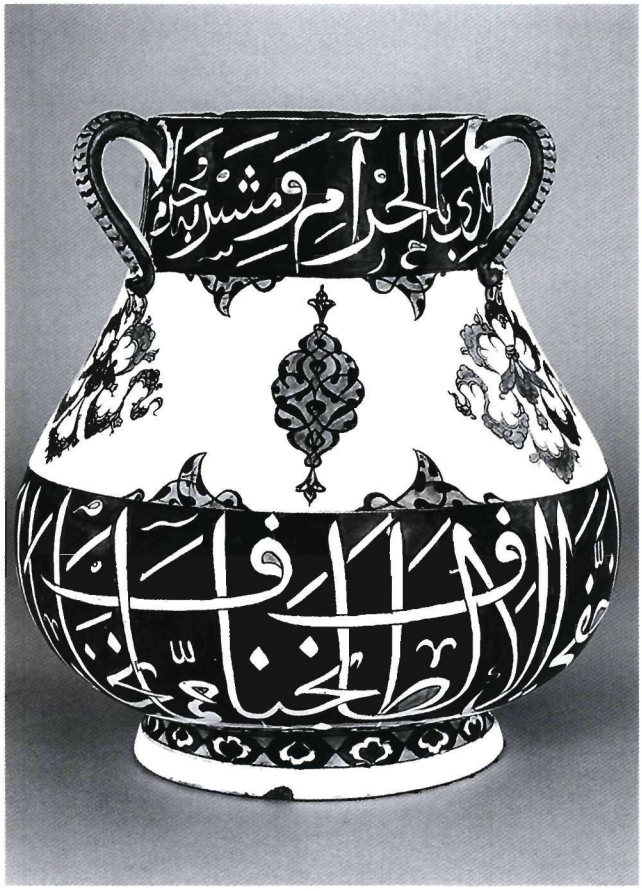


Fig. 7. Fragmentary hanging lamp, Iznik, c. 1549 AD, h. 26.5 cm (broken). London, British Museum G. 1983.57

the Victoria & Albert Museum. In both cases the relief red in these early examples still has a slightly transparent blood-like character. At the same time, some colours survive briefly from the previous Iznik repertoire, such as manganese purple, grey and olive green.

As Iznik declined in the seventeenth century, there appears to have been little demand for either lamps or hanging ornaments, although the Hakim Oğlu Ali Pasha mosque was decorated with the latter, probably made at Tekfur Saray.[12] It should be noted that the practice did not die out, but was vigorously pursued in a non-Moslem context, for the decoration of Orthodox and Armenian churches. Here the demand was supplied not from Iznik but Kütahya, whose independant ceramic industry greatly expanded during the early eighteenth century.

This, then is the social and chronological context to which the magnificent hanging ornament in the Benaki Museum belongs, which is the focus of this study (figs 3, 4, 5). Not only is it directly linked to the most famous Iznik hanging lamp of all (fig. 6), which is inscribed with the name of the potter, Musli, the date (956 AH/AD 1549), and a direct reference to Iznik.[13] Now in the British Museum, it came from the Dome of the Rock in Jerusalem in the mid-nineteenth century. A second, broken example is also in the British Museum (fig. 7), which was formerly in the Godman collection.[14] Of special interest is the date of Musli's lamp, 1549, for this falls within the last two decades of Süleyman's reign. As Caliph he was responsible for the maintenance of the Holy Places such as Mecca and Medina, and during this period the walls of the old city of Jerusalem repaired and the Dome of the Rock was completely refurbished.[15] To this end a band of

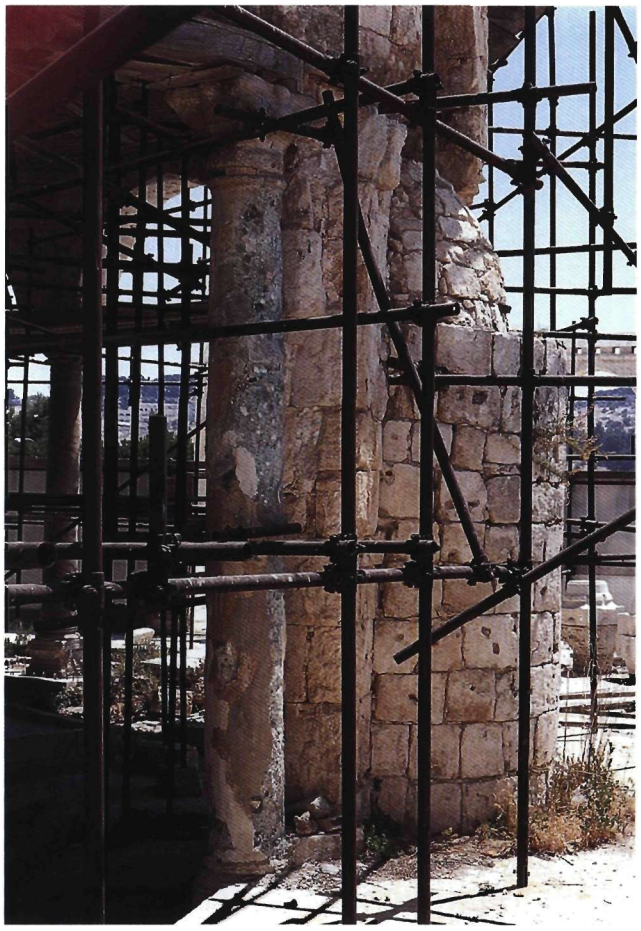
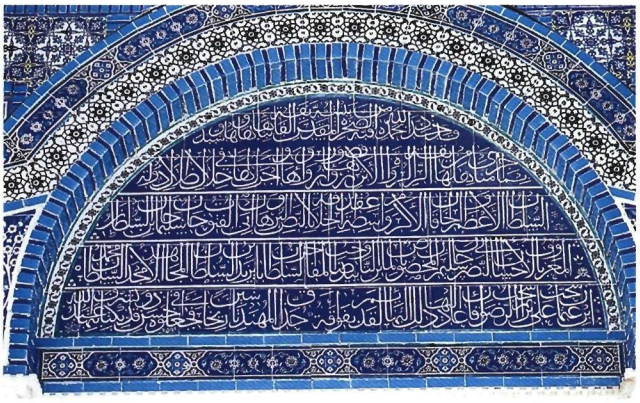


Fig. 8. Jerusalem, Dome of the Rock. Qubbat al-Silsilhah, detail of the outside of the mihrab built against the exterior, revealed during the 1966 excavation.



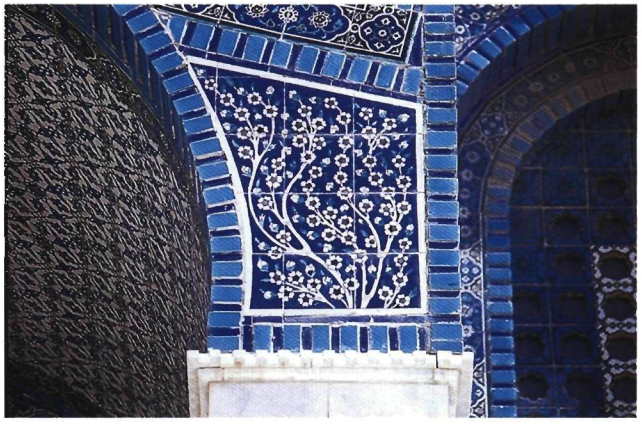


Fig. 9. Jerusalem, Dome of the Rock, north porch. The underline inscription, signed Abdallah al-Tabrizi (bottom left), with cintimani, arabesques and other motifs at the beginning and ends of the lines, and a spray of three tiny tulips on the right end of the fourth row of tiles from the top.

Fig. 10. Jerusalem, Dome of the Rock, north porch; the spandrel to the right (restored).

Persian potters were sent to Jerusalem to tile the exterior. The hanging lamp and ornament can thus be seen as a pious gift associated with this restoration.

That the Benaki hanging ornament was once directly associated with the lamp can be shown by a detailed examination of its form and decoration.[16] It may once have been more truly spherical, for there are the remains of three large kiln spurs on the plain upper surface (fig. 3) indicating that its weight was enough to depress it during firing, and indeed crack it. There are also three unglazed irregular slashes on the body suggesting that there might have also been some kind of cradle-like support. The hanging ornament is of off-white ware covered with white slip, with a fine transparent glaze inside and out. There is a wide aperture at the top, 4.4 cm in diameter, and a narrower hole at the opposite end, 1.4 cm in diameter. That it was fired upside down and meant to be seen from below is confirmed by the ring of flowers on the upper border, whose stalks point upwards. The hanging ornament is decorated in underglaze cobalt blue, turquoise, olive green, manganese purple and pale grey, with black outlines.

At the top is a ring of fourteen pointed, scalloped cartouches each containing a spray of three daisy-like flowers reserved on a blue ground. Between the cartouches are larger purple flowers on a grey ground. Below the ring

are six half-flowers with elaborately scalloped petals, and between them are pear-shaped pointed medallions each with a finial at the top, framed with arabesque leaves, the center of the medallion with interlacing arabesques with clasps at the top and bottom and the middle, painted in olive green on a pale turquoise ground, with assymmetrical pairs of cloud-scrolls at top and bottom, one of them assuming the form of a bird.

Below the medallions are rosettes with an interlocking design linking them to further medallions of similar design, each with an elaborate finial at the base. In between the medallions are larger scalloped flowers with rosettes at the center and spiralling petals. Between the finials are six smaller rosettes, and the white ground is decorated with cloud-scrolls. At the bottom encircling the narrow hole is a large disc with eight scalloped points filled with interlacing arabesques and clasped leaves, with a purple ring at the center.

The connections with Musli's hanging lamp (fig. 6) in the British Museum are obvious, with both sharing the same finely painted decoration and colour scheme, including the use of olive-green arabesques on a turquoise ground. The half-medallions on the lamp are linked by similar rosettes with an interlocking design, and both have bands of cartouches with tiny flowers, three tulips on the lamp and three daisies on the hanging ornament.

Whilst the hanging lamp was acquired from the Dome of the Rock and entered the Museum collection in 1887,[17] according to the Benaki records the hanging ornament was purchased for £1,600 from Stora in Paris on October 10, 1929, with its provenance given as the Peytel collection. The origin of the slightly smaller fragmentary lamp in the British Museum, once in the Godman Collection, is not known (fig. 7). It is in similar style to the Musli lamp but is less elaborately painted.

Apart from reuniting the lamp and the hanging ornament, what is particularly intriguing is the provenance of the lamp and its date. The restoration of the Dome of the Rock was in full swing in 1549, and the final act of the band of Persian craftsmen was the tiling of the Qubbat al-Silsilhah, the little structure situated on the *haram* immediately to the north resembling a miniature Dome of the Rock. Once an open arcaded building surmounted by a cupola, a *mihrab* was added later, probably in the medieval period (fig. 8).[18] The tiles are dated 1555 by an inscription above *mihrab,* which provides a terminal date

Fig. 11. Bowl, Iznik, *c.* 1550, d. 42.5 cm, h. 28 cm. London, British Museum G.1983.66. Detail of the central design of flowering cherry blossom, tulips and carnations.

for the potters' activities in Jerusalem. From there they moved to Syria, not as previously conjectured to Damascus, but first to Aleppo. Here the tiles in the Beit Janblat are clearly their work, even to the extent of designs and inscribed panels in the main *iwan* identical to those on the Dome of the Rock.[19]

Could there be any link between Musli and the craftsmen in Jerusalem? The Iznik tile industry had barely got off the ground by the mid-sixteenth century, the output having previously been concentrated on the production of pottery. The craftsmen sent to Jerusalem were an independent band of Persian tile-makers who worked in the *cuerda seca* technique on a series of buildings in Istanbul under royal patronage. In Jerusalem, they began tiling the Dome of the Rock from the top downwards, initially using tile mosaic for the inscription on the drum, with *cuerda seca* panels below. For the octagon they used underglaze tiles, a technique they developed *in situ*; evidence is kiln debris from the *haram* area.[20]

There is no doubt of the mastery of the overall design of the tiles on the Dome of the Rock, and the sophistication of the patterns. The most prominent feature is the manner which they are scaled up, to read well from a distance. The dominant colours are blue, turquoise, amber, green and black Is there anything to suggest Musli's hand in all this? A clue may be sought in the two

underglaze panels above the entrances on the north and south sides of the octagon. These arched panels contain lengthy inscriptions, and one of them bears the name of the master craftsman, Abdallah al-Tabrizi (fig. 9). Careful inspection reveals at the end of each line is a space where the vertical strokes of the calligraphy intersect with the arched frame. These are filled with a number of tiny details, including cloud-scrolls, arabesques, tulips and *çintimani*. And there is even a bouquet of three tiny flowers very much in Musli's style. Further, the two irregular panels flanking one of the arches painted with white flowering cherry-blossom on a blue ground (fig. 10) echo precisely the same motif at the center of a bowl in the British Museum (fig. 11). This poses a further question, which is whether the two panels might have been specially made at Iznik, like the hanging lamp. Slender evidence, perhaps, but it does suggest a distinct connection, in which the spectacular hanging ornament in the Benaki Museum has a leading role to play.

John Carswell
e-mail: john@johncarswell.com

NOTES

1. J. Carswell, with a contribution by J. Henderson, *Iznik, Pottery from the Ottoman Empire* (London 2003) 100-03 no. 29; the writer has revised his opinion –the bottom is obviously the decorated half.

2. N. Atasoy, J. Raby, *Iznik* (London 1989) fig. 34. The illustration is from the *Siyer-i Nebi, circa* 1595, in the Topkapi Library, inv. no. H.1223.

3. Atasoy, Raby (*op. cit.*) fig. 277; L. A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, Jerusalem, inv. no. C108-69, d. 12 cm, h. 15 cm.

4. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 280, Victoria & Albert Museum, London, inv. no. 337-1903, d. 17.3 cm, h. 13.6 cm (the illustration only shows the underside). The two chain bands and the triangularly-shaped leaves reserved on a blue ground are very similar to those on the Abraham of Kütahya lamp (fig. 96) dated 1510, and a jug (fig. 282) with curious twin-towered structures on the body, amongst hillocks and rocks surmounted by tiny crosses. Could this be a stylized representation of Kütahya itself?

5. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 283, Çinili Kiosk, Istanbul, inv. no. 41/1431, h. 27.2 cm.

6. Atasoy, Raby (n. 2) figs 305, 306, Walters Art Gallery, Baltimore, inv. no. 48.1022, h. 13.4 cm; Çinili Kiosk, Istanbul, inv. no. 41/7, h. 36.5 cm.

7. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 1 n. 1

8. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 380, British Museum, inv. no. G.1983.120, d. 30 cm.

9. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 378, British Museum, inv. no. G.1983.55, h. 19 cm.

10. J. Carswell, *Iznik Pottery* (London 1998) 75-76 figs 50, 51.

11. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 377, Victoria & Albert Museum, inv. no. 131.1885, h. 48.2 cm.

12. J. Carswell, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem* II (Oxford 1972) Appendix B ("Hanging Lamps and Ornaments") 63. At the rear of the Hakim Oğlu Ali Pasha mosque is a rail of hanging ornaments, some with tassels. Some are undecorated ceramic globes, either white, turquoise, yellow or cobalt blue with wooden mouldings at top and bottom. Some are all turned wood, painted with flowers. There are also glass lamps, a corn dolly, and two models of miniature ploughs with double yokes (about 60 cm in length) hang suspended at either end. More lamps and globes are suspended in front of the *mihrab*. See Carswell (*op. cit.*) 63-69 for a general discussion of the subject, with a catalogue of numerous examples; see also Carswell (*op. cit.*) I, frontispiece and pls 25, 26.

13. Carswell (n. 10) British Museum, inv. no. OA1887.5-16.10 figs 39, 40, 66-70, h. 38.5 cm.

14. Atasoy, Raby (n. 2) fig. 355 inv. no. 87.6-16.1.

15. M. van Berchem, *Materiaux pour un corpus incriptionum arabicum*, II: *Syrie du Sud – II. Jerusalem, 'Haram'* (Cairo 1927); M. Meinecke, *The Restoration of al-Quds, Jerusalem by the Ottoman Sultan Sulayman Qanuni* (Damascus 1987); *id.*, Die Erneuerung von al-Quds/Jerusalem durch den Osmanensultan Sulaimān QānAnī, in: *Studies in the History and Archaeology of Palestine. Proceedings of the First International Symposium on Palestine Antiquities* 3 (Aleppo 1988) 257-83, 338-60; S. Auld, R. Hillenbrand (eds), *Ottoman Jerusalem, the Living City: 1517-1917* (London 2000). A number of contributors in the latter mention Süleyman's restoration programme: R. Hillenbrand, Structure, style and context in the monuments of Ottoman Jerusalem, 8-9; A.-K. Rafeq, The political history of Ottoman Jerusalem, 25-26; M. Bernardini, Popular and symbolic iconographies related to the Haram al-Sharif during the Ottoman period, 97-98; K. Salameh, Aspects of the *sijills* of the of the shari'a court in Jerusalem, 103-04; M. Atallah, Architects in Jerusalem in the 10th-11th/16th-17th centuries:

the documentary evidence, 170-71; P. Cuneo, The urban structure and physical organisation of Ottoman Jerusalem in the Ottoman urbanism, 211-12; D. Myers, An overview of the Islamic archiecture of Ottoman Jerusalem, 326-30; B. St Laurent, The Dome of the Rock: restorations and significance, 1540-1918, 417-19; J. Carswell, The deconstruction of the Dome of the Rock, 425-29; F. Flood, The Ottoman windows in Dome of the Rock and the Asqa Mosque, 433-40; Y. Natsheh, The architecture of Ottoman Jerusalem, 587-93.

16. Carswell (n. 1) 66-68 figs 39, 40, 42.

17. The hanging lamp was the gift of C. Drury Fortnum F. S. A. to the British Museum in 1887. He recounts how it was discovered by a friend of his in 1865, from whom he subsequently acquired it, in a lecture to the Society of Antiquaries in 1868: "*It remains for me to state the history of the discovery and acquisition of this lamp. In the year 1865, a friend of some influence, then residing at Jerusalem, obtained permission to explore and make sketches in the more remote corners of the mosque of Omar* [the Dome of the Rock], *and was soon enabled to make himself esteemed by the guardian of the building, from whom he obtained information and opportunities of observation. A long-neglected lumber-room was entered, and there, in a corner, veiled by the accumulated dust of years, was the lamp; two of the handles broken, and a piece from the lip, told why it had been stowed away, but when no one could answer; the sequel is natural –it came into the light of day, and was kindly ceded to me by my friend.*", C. Drury Fortnum, F. S. A., "On a Lamp of 'Persian Ware' made for the Mosque of Omar at Jerusalem in 1549; preceded by some Remarks on the Pottery and Porcelain of Egypt, Persia, Damascus, etc.", paper read on April 30th, 1868, and published in *Archaeologia* 42 (1869) 387-97.

18. The three key dates for the Dome of the Rock tiles are: the inscription on the drum, 952/1545-6; on the porch tiles, Abdallah al-Tabrizi, 959/1551-1552; and the Qubbat al-Silsilhah, 1561-1562.

19. Carswell (n. 1) 112 fig. 89.

20. J. Carswell, J. Raby, *The Tiling of the Dome of the Rock* (forthcoming). We are deeply indebted to A. S. Megaw, who generously allowed us to use his unpublished survey of the Dome of the Rock (1947, revised 1952). We have been most fortunate in being able to draw on his meticulously recorded evidence and conclusions.

JOHN CARSWELL
Αντικείμενα ανάρτησης

Πρόσφατα είχα την ευκαιρία να καταγράψω ένα ογκώδες σφαιρικό αντικείμενο ανάρτησης κατασκευασμένο στο Ιζνίκ, το οποίο με έκανε να αναρωτηθώ για τη χρήση αυτών των αντικειμένων. Συχνά συνδέονται με κρεμαστές καντήλες της ίδιας τεχνοτροπίας, και έχουμε μαρτυρίες ότι κατασκευάζονταν από την πρωιμότερη παραγωγή των κεραμικών Ιζνίκ των χρόνων γύρω στο 1580. Αυτό διήρκεσε όλο τον 17ο αιώνα και όταν εξέλιπε η συνήθεια να διακοσμούνται τα τζαμιά με αυτά τα αντικείμενα, συνεχίστηκε και από τους Χριστιανούς τον 18ο αιώνα για τη διακόσμηση των ορθόδοξων και των αρμενικών εκκλησιών. Τόσο για τους ορθόδοξους όσο και για τους μουσουλμάνους φαίνεται ότι υπήρχαν συγκεκριμένες παραπομπές σε έναν πολύ παλαιότερο συμβολισμό που συνδεόταν με αγροτικές και γονιμικές τελετές.

Ένα από τα πλέον εντυπωσιακά σφαιρικά αντικείμενα ανάρτησης βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη. Συνδέεται άμεσα με την τεχνοτροπία και τη διακόσμηση μιας παρόμοιας καντήλας, άλλοτε αναρτημένης στο Τρούλο του Βράχου της Ιερουσαλήμ (σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο). Η καντήλα είναι υπογεγραμμένη από τον κεραμέα Μουσλί και χρονολογείται το 1549. Το αντικείμενο ήταν κατασκευασμένο αναμφίβολα την ίδια εποχή. Αυτό που κεντρίζει το ενδιαφέρον είναι ότι πρέπει να κατασκευάστηκαν την εποχή που ο σουλτάνος Σουλεϊμάν επισκεύαζε τον Τρούλο του Βράχου. Θα μπορούσε ο Μουσλί να είχε κάποια σχέση με την επένδυση με κεραμικά πλακίδια της εξωτερικής όψης που κατασκεύασε αυτήν την εποχή ο Αμπντουλάχ από την Ταμπρίζ; Ορισμένες λεπτομέρειες, όπως τα σχηματοποιημένα σύννεφα και μια μικρή δέσμη με τρεις τουλίπες που χρησιμεύουν ως γέμισμα του βάθους στην επιγραφή της βόρειας εισόδου του Τρούλου του Βράχου, ίσως να δηλώνει ότι αυτό το πλαίσιο μαζί με εκείνο πάνω από τη νότια είσοδο σχεδιάστηκαν από τον Μουσλί. Πιθανότατα έγιναν στο Ιζνίκ για την αναστήλωση του σουλτάνου Σουλεϊμάν, αντίθετα με την υπόλοιπη κεράμωση, για την οποία υπάρχουν πληροφορίες ότι κατασκευάστηκε στην Ιερουσαλήμ.

Χρονικα

Άποψη της έκθεσης *Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές Μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Α. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

❑ *Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές Μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα*
(5 Φεβρουαρίου - 2 Μαρτίου 2003).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε με αφορμή την απόφαση του Κώστα Μπαλάφα να δωρίσει ένα τμήμα του έργου του στο Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Πρόκειται για την πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση του καλλιτέχνη στην Αθήνα. Ο Μπαλάφας ανήκει στους ουμανιστές φωτογράφους της μεταπολεμικής περιόδου που καθόρισαν την πορεία της ελληνικής φωτογραφίας. Στο έργο του πρωταγωνιστούν οι κάτοικοι των χωριών της Ηπείρου που δίνουν τον σκληρό αγώνα της επιβίωσης κάτω από αντίξοες συνθήκες.

Κατάλογος: *Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές Μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη - Φωτογραφικά Αρχεία, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8452-99-6).

❑ *Ο Ταύρος στον Μεσογειακό Κόσμο. Μύθοι και Λατρείες*
(20 Μαρτίου - 8 Ιουνίου 2003).
Διοργάνωση: Ιστορικό Μουσείο Βαρκελώνης, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004.
Χορηγός επικοινωνίας: ΕΡΤ.

Στην έκθεση κυριάρχησε η παρουσίαση της εικόνας του ταύρου ως συμβόλου αναπαραγωγής και γονιμότητας. Ταυτόχρονα, προβλήθηκαν οι τοπικές δοξασίες, οι

Άποψη της έκθεσης *Γιώργος Μαυροΐδης. «Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»* (φωτ.: Σπ. Παναγιωτόπουλος).

μύθοι και οι λατρείες των πολιτισμών της Μεσογείου, που διατηρήθηκαν, αναπλάστηκαν και διακινήθηκαν είτε ως ιδέες, είτε με τη μορφή έργων τέχνης, διατηρώντας όμως εμφανή την πολιτισμική τους ταυτότητα.
Κατάλογος: *Ο Ταύρος στον Μεσογειακό Κόσμο. Μύθοι και Λατρείες* (εκδ. Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8276-08-X).

❑ *Henri Cartier-Bresson: Οι Ευρωπαίοι*
(9 Ιουλίου - 31 Αυγούστου 2003).
Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων.

Η έκθεση του διάσημου Γάλλου φωτογράφου Henri Cartier-Bresson παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό, αφού έχει ήδη περιοδεύσει στις μεγάλες πρωτεύουσες της Ευρώπης. Με την έκθεση αυτή, 40 χρόνια μετά την έκδοση του ομώνυμου λευκώματος, σκιαγραφείται για μία ακόμα φορά το πορτραίτο της Γηραιάς Ηπείρου, όπως την κατέγραψε ο μαγικός φακός του Bresson σε διάστημα μισού αιώνα περίπου (1930-1970).
Κατάλογος: *Henri Cartier-Bresson: Οι Ευρωπαίοι* (εκδ. Apeiron, έκδοση ελληνική ISBN 960-7348-05-2).

❑ *Μνήμη Κ. Γ. Καρυωτάκη (30 Οκτωβρίου 1896 - 21 Ιουλίου 1928)*
(21 Ιουλίου - 30 Σεπτεμβρίου 2003).

Με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 75 χρόνων από τον θάνατο του ποιητή Κώστα Καρυωτάκη, το Μουσείο Μπενάκη συγκέντρωσε σε δύο προθήκες αντιπροσωπευτικά κειμήλια της μεγάλης του προσφοράς και της σύντομης ζωής του: το χειρόγραφο του ποιήματος *Πρέβεζα* και το σημείωμα που έγραψε ο ποιητής λίγο πριν αυτοκτονήσει, τις πρώτες εκδόσεις των τριών ποιητικών του συλλογών, το όπλο με το οποίο τερμάτισε τη ζωή του, καθώς και τις προσωπογραφίες που φιλοτέχνησαν ο Γ. Βαρλάμος, ο Γ. Ψυχοπαίδης κ.ά. Την 1η Οκτωβρίου 2003 πραγματοποιήθηκε εκδήλωση με ομιλία της καθηγήτριας Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης Χρ. Ντουνιά και απαγγελία ποιημάτων από την ηθοποιό Ει. Ιγγλέση.

❑ *ΓΛΥΚΕΙΑ ΧΩΡΑ, ΚΥΠΡΟΣ. Η Κύπρος στην Ευρωπαϊκή Χαρτογραφία (15ος-19ος αιώνας) – Από τη Συλλογή της Σύλβιας Ιωάννου*
(16 Σεπτεμβρίου - 19 Οκτωβρίου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Σπίτι της Κύπρου.

Μία ιστορική περιδιάβαση του ευρωπαϊκού ενδιαφέ-

ροντος για την Κύπρο κατά τους νεότερους χρόνους, μέσα από 100 σπάνιους χάρτες, επιλεγμένους από τη Συλλογή της Σύλβιας Ιωάννου. Η έκθεση αρθρώθηκε σε θεματικές ενότητες που αναδεικνύουν την ποικιλία των ενδιαφερόντων της ευρωπαϊκής Δύσης για το νησί της Αφροδίτης. Μέσα από τα μάτια των Ευρωπαίων που χαρτογράφησαν το νησί σκιαγραφήθηκε η ιστορία του, ενώ παράλληλα παρουσιάστηκε και η εξέλιξη της χαρτογραφίας.
Κατάλογος: *ΓΛΥΚΕΙΑ ΧΩΡΑ, ΚΥΠΡΟΣ. Η Κύπρος στην Ευρωπαϊκή Χαρτογραφία (15ος-19ος αιώνας) – από τη Συλλογή της Σύλβιας Ιωάννου* (Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-87792-0-0 πανόδετο, 960-87792-1-9 χαρτόδετο).

❑ *Γιώργος Μαυροΐδης. «Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»*
(30 Οκτωβρίου 2003 - 11 Ιανουαρίου 2004).

Η έκθεση θέλησε να τιμήσει έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Περιλάμβανε περίπου 70 έργα από όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Γιώργου Μαυροΐδη με στόχο να σκιαγραφήσει μια εκρηκτική και ανήσυχη προσωπικότητα, που διήνυσε τον αιώνα με το ασίγαστο πάθος και την άσβεστη φλόγα ενός εραστή της ζωγραφικής.
Κατάλογος: *Γιώργος Μαυροΐδης. «Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Αδάμ, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-5004-29-1).

Β. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

❑ *Αποκαλύπτοντας το πρόσωπο: Γυναίκες ζωγράφοι από τον Ισλαμικό Κόσμο*
Αθήνα, ΤΕΧΝΟΠΟΛΙΣ Δήμου Αθηναίων (28 Ιανουαρίου - 23 Φεβρουαρίου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Βασιλική Εταιρεία Καλών Τεχνών, Παμμεσογειακό Δίκτυο Γυναικών Δημιουργών F.A.M., με την υποστήριξη του Υπουργείου Εξωτερικών και του Υπουργείου Πολιτισμού.
Μεγάλοι χορηγοί: Κοινωφελές Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης», Motor Oil - Διυλιστήρια Κορίνθου.
Χορηγοί: Royal Jordanian, Jordan Telecom, Ορφέας Βεϊνόγλου - Διεθνείς Μεταφορές.

Η έκθεση παρουσίασε τη δουλειά 50 γυναικών καλλιτεχνών από 21 χώρες του ισλαμικού κόσμου. Τα έργα, που ανήκουν στη μόνιμη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης της Ιορδανίας στο Αμμάν, αποκαλύπτουν την ενδιαφέρουσα και ποικίλη δημιουργία γυναικών καλλιτεχνών διάφορων θρησκευμάτων, οι οποίες ζουν σε χώρες του ισλαμικού κόσμου.

❑ *"Ναοί της Φωτογραφίας". Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860-1910*
Θεσσαλονίκη, Δημοτική Πινακοθήκη (20 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης.

Στο πλαίσιο της 15ης Φωτογραφικής Συγκυρίας που διοργάνωσε το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, παρουσιάστηκαν 162 πρωτότυπες φωτογραφίες με θέμα τον διάκοσμο των φωτογραφικών στούντιο κατά την περίοδο 1860-1910. Το υλικό της έκθεσης προήλθε από τη συλλογή των τμημάτων των Φωτογραφικών Αρχείων και των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη καθώς και του Φωτογραφικού Αρχείου του ΕΛΙΑ.
Κατάλογος: *"Ναοί της Φωτογραφίας". Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860-1910* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8347-01-7).

❑ *Ευρωπαϊκό Παιχνίδι*
Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών (23 Φεβρουαρίου - 18 Μαΐου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού.
Χορηγός επικοινωνίας: ΕΡΤ.
Κατάλογος: Μ. Αργυριάδη, *Ο μαγικός κόσμος των παιχνιδιών* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Αδάμ, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-500-427-5).

Η έκθεση ξεδίπλωσε τον μαγικό κόσμο των παιχνιδιών, μέσα από τον οποίο προκύπτει η εξέλιξη της κοινωνικής δραστηριότητας του "παίζειν" στη Δυτική Ευρώπη, από τον 17ο έως περίπου τις αρχές του 20ού αιώνα. Παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο κοινό περισσότερα από 1.000 παιχνίδια που έχουν κατασκευα-

στεί σε ευρωπαϊκές χώρες, τα οποία αποτελούν μέρος της μεγάλης συλλογής παιχνιδιών του Μουσείου Μπενάκη.

❑ *Παιχνίδια μιας άλλης εποχής*
Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη (8 Δεκεμβρίου 2003 - Φεβρουάριος 2004).
Συμμετοχή: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν διάφορα παιχνίδια και κούκλες από την Ευρώπη, την Αμερική και την Ιαπωνία του 19ου και του 20ού αιώνα.

❑ *Η συνάντηση του ελληνικού με τον ισλαμικό πολιτισμό στο Μουσείο Μπενάκη*
Χανιά, Γιαλί Τζαμί (1-4 Μαΐου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Πληροφορικής.

Στο πλαίσιο της διοργάνωσης του EuroMed Civil Forum με θέμα «Διαπολιτισμικός διάλογος» παραχωρήθηκε το Γιαλί Τζαμί για μια εκτενή παρουσίαση με χρήση πολλαπλών μέσων (slide-show, σταθμοί πληροφόρησης, ενημερωτικά ταμπλώ, ξεναγήσεις) της ισλαμικής συλλογής, του DVD-Rom με τίτλο «*Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*» και του προγράμματος JewelMed. Οι επισκέπτες είχαν επίσης την ευκαιρία να δουν επιλεγμένες εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη.

❑ *Παιχνίδια στον Πύργο*
Νάξος, Πύργος Μπαζαίου (18 Ιουλίου - 15 Σεπτεμβρίου 2003).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Εταιρία Θεατρικής Έκφρασης «ΑΙΩΝ», Δήμος Δρυμαλίας Νάξου, με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και του Υπουργείου Αιγαίου.
Χορηγοί: Αθηναϊκή Ζυθοποιία, Μεσόγειος FM, BLUE STAR FERRIES, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν αντιπροσωπευτικά δείγματα παιχνιδιών της μεγαλοαστικής τάξης της Ευρώπης και ελληνικών παιχνιδιών από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη.

❑ *Iconos Griegos. Colleción Velimezis*
Λίμα, Instituto cultural Peruano Norteamericano Miraflores (3 Οκτωβρίου – 16 Νοεμβρίου 2003).
Διοργάνωση: Instituto culturalo Peruano Norteamericano, Museo Benaki.

Περιοδεύουσα έκθεση με εικόνες της μεταβυζαντινής τέχνης από τη Συλλογή του Αιμίλιου Βελιμέζη.

Κατάλογος: *Iconos Griegos* (έκδ. Galería ICPNA Miraflores, Λίμα 2003 έκδοση: ισπανική ISBN 9972-9559-7-4).

❑ *Πόλεμος εν πολέμω*
Αθήνα, Θωρηκτό «Αβέρωφ» (3 Δεκεμβρίου 2003 - 30 Σεπτεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Γενικό Επιτελείο Ναυτικού, Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Ιστορικών Αρχείων με τη συμμετοχή του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων.
Χορηγός: Ελληνικά Ναυπηγεία ΑΕ Σκαραμαγκά.
Ενενήντα χρόνια μετά τη λήξη των νικηφόρων Βαλκανικών πολέμων, το Γενικό Επιτελείο Ναυτικού εγκαινίασε με αυτή την έκθεση το πρώτο πλωτό μουσείο στην Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης πραγματοποιήθηκαν μουσικές βραδιές με έργα Ελλήνων συνθετών της περιόδου 1912-1913.
Κατάλογος: *Πόλεμος εν πολέμω* (εκδ. Γενικό Επιτελείο Ναυτικού – Μουσείο Μπενάκη, επιμ. Μ. Δημητριάδου – Α. Ζάννας, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-7671-43-0).

Γ. ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΑΛΛΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΜΕ ΔΑΝΕΙΣΜΟ ΕΡΓΩΝ

– *Ελληνικό Κόσμημα.* Πράγα, Εθνικό Μουσείο (15 Φεβρουαρίου - 15 Μαρτίου 2003), Βαρσοβία, Βασιλικό Κάστρο (25 Μαρτίου - 27 Απριλίου 2003), Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών Τεχνών (15 Μαΐου - 30 Ιουνίου 2003).
Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού σε συνεργασία με το Υπουργείο Εξωτερικών. Συμμετοχη του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής.
– *Όψεις της Καθημερινής Ζωής στο Βυζάντιο.* Μαδρίτη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (4 Φεβρουαρίου - 15 Μαρτίου 2003), Λισσαβώνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (4 Απριλίου - 8 Ιουνίου 2003).
Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού - Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Μουσείο Βυ-

ζαντινού Πολιτισμού, σε συνεργασία με το Υπουργείο Εξωτερικών. Συμμετοχη του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής.

– *Φωτογραφική Συγκυρία 2003.* Θεσσαλονίκη, Δημοτική Πινακοθήκη (17 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου 2003).

– *"Ναοί της Φωτογραφίας". Ο διάκοσμος των φωτογραφικών στούντιο, 1860-1910.* Θεσσαλονίκη, Δημοτική Πινακοθήκη (20 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου 2003).

Διοργάνωση: Τμήμα Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Δημοτική Πινακοθήκη.

– *Ziller: Radebeul-Athen.* Μουσείο Radebeul (30 Απριλίου - 1 Ιουνίου 2003).

Διοργάνωση: Δήμος του Radebeul. Συμμετοχή του Τμήματος Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής.

– *Art Maritim.* Αμβούργο, Hamburg Messe (25 Οκτωβρίου - 2 Νοεμβρίου 2003).

Διοργάνωση: Hamburg Messe. Συμμετοχή του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης, του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης, του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

– *El Greco.* Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art (7 Οκτωβρίου 2003 - 11 Ιανουαρίου 2004).

Διοργάνωση: Metropolitan Museum of Art (Νέα Υόρκη), National Gallery (Λονδίνο). Συμμετοχή του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης.

– *Η Ελλάδα των Βαλκανικών Πολέμων 1912-1913.* Αθήνα, Μέγαρο της Βουλής (25 Φεβρουαρίου - 2 Νοεμβρίου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης και του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων.

– *Έκθεση για τον εορτασμό της επετείου της 25ης Μαρτίου 1821.* Αθήνα, Εκπαιδευτήρια «Ελληνογερμανική Αγωγή» (18-30 Μαρτίου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.

– *Καβάφης. Ο κόσμος του και οι εικαστικές μορφές της εποχής του.* Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής (20 Νοεμβρίου 2003 - 31 Ιανουαρίου 2004). Συμμετοχή του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων.

– *Egypte, la trame de l'histoire. Textiles Pharaoniques, Coptes et Islamiques.* Ρουέν, Le musée des Antiquites de Rouen (17 Οκτωβρίου 2002 - 20 Ιανουαρίου 2003), Ρουάν, Le musée Dechelette de Roanne (28 Φεβρουαρίου - 31 Μαΐου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής.

– *Ex oriente – Isaak und der weisse Elefant.* Aachen, Dom (29 Ιουνίου - 28 Σεπτεμβρίου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής.

– *Greece in Early Photographies, ca. 1850-1900.* Κοπεγχάγη, Thorvaldsens Museum (18 Φεβρουαρίου - 19 Μαΐου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων και του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

– *Η κληρονομιά του Απόλλωνα.* Δελφοί, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών (Ιούνιος 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Πινακοθήκης Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

– *Τέχνη πολιούχος – Πόλεις, οικισμοί και γειτονιές στη Νεοελληνική Ζωγραφική.* Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη (Μάιος-Ιούνιος 2003), Ξάνθη, Δημοτική Πινακοθήκη (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Πινακοθήκης Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

– *Κρήτη, 90 χρόνια από την Ένωση με την Ελλάδα.* Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων (2 Δεκεμβρίου 2003 - 29 Φεβρουαρίου 2004). Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.

– *TRANSPHOTOMETAFORES: Τροχιές και Διασταυρώσεις.* Στρασβούργο, Espace Apollonia (12 Φεβρουαρίου - 23 Μαρτίου 2003). 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.

– *Ο Αγώνας της Ανεξαρτησίας από τον ζωγράφο του Μακρυγιάννη,* Δημοτική Πινακοθήκη Μεσολογγίου στο πλαίσιο των «Εορτών Εξόδου 2003» (Απρίλιος 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

– *Εγώ ο Εαυτός μου.* Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνης, Ρέθυμνο, Δημοτική Πινακοθήκη Λ. Κανακάκις (24 Μαΐου - 15 Αυγούστου 2003). Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

– *Κωνσταντίνος Βολανάκης 1837-1907,* Θεσσαλονίκη Δημοτική Πινακοθήκη (8 Νοεμβρίου - 31 Δεκεμβρίου 2003).

Δ. ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Στο Μουσείο Μπενάκη πραγματοποιήθηκαν πολιτιστικές εκδηλώσεις, όπως παρουσιάσεις βιβλίων, συνεντεύξεις τύπου, τηλεοπτικά γυρίσματα ή διαλέξεις. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν οι ακόλουθες εκδηλώσεις:

❑ Από 21 έως και 24 Ιανουαρίου παρουσιάστηκαν στο μουσείο οι πίνακες που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Μιχάλης Μακρουλάκης για το ετήσιο ημερολόγιο της ΑΓΕΤ Ηρακλής.

❑ Εισαγωγικό σεμινάριο καλλιτεχνικής φωτογραφίας από τον Πλάτωνα Ριβέλλη (5 Νοεμβρίου 2003 - 11 Μαΐου 2004).

Το σεμινάριο έχει διάρκεια επτά μηνών. Η διδασκαλία περιλαμβάνει ένα τεχνικό μέρος που αφορά τη λήψη και την εκτύπωση φωτογραφιών, καθώς και ένα καλλιτεχνικό με θέματα ιστορίας και αισθητικής της φωτογραφίας. Οι παραδόσεις πραγματοποιούνται κάθε Τετάρτη (17.30-22.00), ενώ η μελέτη στη φωτογραφική βιβλιοθήκη και η προαιρετική πρακτική εξάσκηση στον σκοτεινό θάλαμο γίνεται στην έδρα του «Φωτογραφικού Κύκλου», Τσακάλωφ 44. Διοργάνωση: «Φωτογραφικός Κύκλος» σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη.

❑ Το Μουσείο Μπενάκη ήταν το τιμώμενο μουσείο στη φετινή Διεθνή Ημέρα Μουσείων (Κυριακή 18 Μαΐου). Το μουσείο ήταν ανοιχτό για το κοινό έως το βράδυ και ακολούθησε συζήτηση και δεξίωση.

❑ Στις 9 Σεπτεμβρίου 2003 πραγματοποιήθηκε δημοπρασία ελληνικών έργων τέχνης, τα έσοδα της οποίας διατέθηκαν υπέρ της Εταιρείας Σπαστικών.

❑ Στις 22 Οκτωβρίου 2003 ο καθηγητής κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου της Ρώμης Paolo Moreno έδωσε διάλεξη με τίτλο: «Grandi bronzi greci in Italia: di Riace all'Afrodite di Brescia».

❑ Το Μουσείο Μπενάκη, σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Διεθνών Σχέσεων και τη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού και το ελληνικό τμήμα του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), διοργάνωσε σειρά σεμιναρίων μουσειολογίας, στο πλαίσιο του προγράμματος για τη διαφύλαξη και προβολή της πολιτιστικής ταυτότητας των χωρών του Νότιου Καυκάσου (STAGE project) του Συμβουλίου της Ευρώπης. Συγκεκριμένα, από την Τρίτη 11 Νοεμβρίου έως και την Παρασκευή 15 Νοεμβρίου 2003, 12 στελέχη μουσείων από την Αρμενία, τη Γεωργία και το Αζερμπαϊτζάν παρακολούθησαν διαλέξεις από το προσωπικό του μουσείου, οι οποίες αφορούσαν όλες τις βασικές λειτουργίες του μουσείου.

❑ Διαλέξεις του Σωματείου «Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη»

Οργανώθηκαν τρεις διαλέξεις με θέματα που άπτονται των ενδιαφερόντων του μουσείου.

Ε. ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

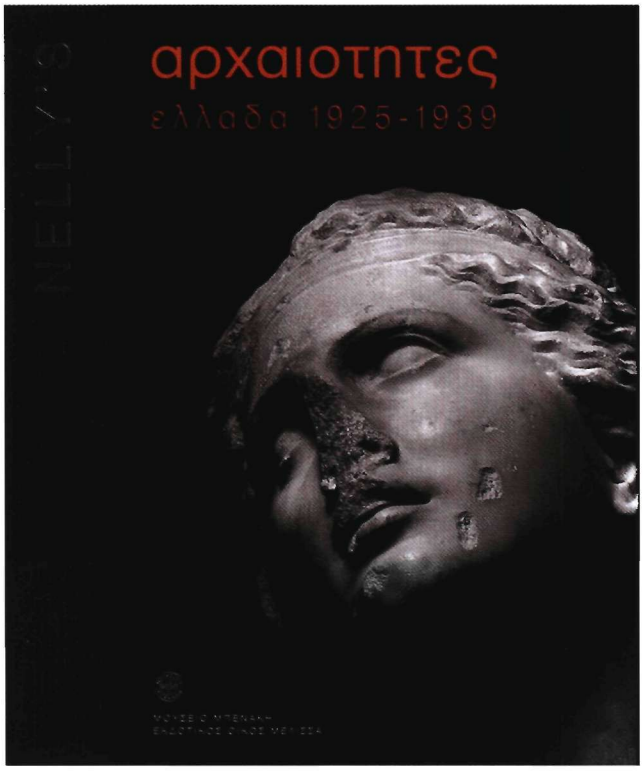
❑ *ΣΦΑΚΙΑ, Παραδοσιακή Τυροκομία, Τα μητάτα των κεντρικών Λευκών Ορέων* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, επιμ. Ει. Μπουντούρη, Α. Βαλλιάνος, Χρ. Βαλλιάνος, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική ISBN 960-8347-03-3).

❑ Μαρία Δημητριάδου, *Η οικογένεια Βαλσαμάκη στη Σκόπελο τον 19ο αιώνα* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8452-95-3).

❑ Γιώργος Λεωτσάκος, *ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΡΡΕΡ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8347-00-9 960-86801-3-1).

❑ Μαρίνος Καλλιγάς, *Τεχνοκριτικά 1937-1982* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Άγρα, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8452-98-8 960-325-468-1).

❑ *Αθήνα 1839-1900. Φωτογραφικές Μαρτυρίες* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, επιμ. Φ. Κωνσταντίνου, Α. Τσίργιαλου, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8347-07-6).



❑ Κώστας Μπαλάφας, *Ήπειρος* (εκδ. Ποταμός – Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8350-10-7).

❑ Διονύσης Ζήβας, *ΖΑΚΥΝΘΟΣ 1953-2003* (εκδ. Περίπλους, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-8202-68-X).

❑ *ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΝ Gerhard Neumann. Μουσείο Μπενάκη 2ο Παράρτημα* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, επιμ. Δ. Δαμάσκος, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/γερμανική ISBN 960-8347-09-2).

❑ *Nelly's, Αρχαιότητες, Ελλάδα 1925-1939* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Μέλισσα, επιμ. Ει. Μπουντούρη, εισαγ. κειμ. Δ. Φιλιππίδης, Στ. Λυδάκης, Ει. Μπουντούρη, Α. Ξ. Ξανθάκης, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική ISBN 960-204-253-2).

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ, ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό

Ειρήνη Παπαγεωργίου (υπεύθυνη τμήματος), Αγγελική Ζήβα. Εθελόντρια: Αγγελική Αρφαρά.

Δωρεές – Παρακαταθήκες

– Μαρία Γερουλάνου και Γιάννης Καρούζος, στη μνήμη της μητέρας τους Σάρας Καρούζου: 22 αντικείμενα από την Αίγυπτο: μαρμάρινη εικονιστική κεφαλή βασίλισσας· ασβεστολιθική κεφαλή γυναικείας μορφής επαρχιακού εργαστηρίου (5ος-4ος αι. π.Χ.)· ασβεστολιθική κεφαλή Ίσιδας υστερορωμαϊκών χρόνων· λυχνάρια κλασικών και ρωμαϊκών χρόνων· πήλινα ειδώλια θεοτήτων και γυναικείων μορφών ελληνορωμαϊκής τέχνης· μικρογραφικές πρόχοι ελληνιστικών χρόνων· χάλκινη προτομή Σάραπη, εσωτερικά κοίλη· χάλκινος ένθετος σε άγαλμα μεγάλου ζώου οφθαλμός· σκαραβαίος από φαγεντιανή· ασβεστολιθικό ειδώλιο Θωθ·

– Ελένη Ναούμ-Γαρέζου, στη μνήμη Γεωργίου και Κυριακής Ναούμ: μελανοστιλβωτή λοξότμητη σφαιρική πρόχους από την Τροία (3η χιλιετία π.Χ.)·

– Ελένη Ναούμ-Γαρέζου: δύο κορινθιακά αγγεία του 6ου αι. π.Χ. –το ένα στη μνήμη Κίμωνος Γαρέζου–· πρόχους ελληνιστικής περιόδου· ασημένια και χάλκινα νομίσματα υστεροκλασικών, ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων·

– Δωροθέα Χριστοπούλου και Έρεικα Χαραλαμπίδου: μαρμάρινη κεφαλή φιλοσόφου, ρωμαϊκό αντίγραφο έργου του 4ου αι. π.Χ.· αναθηματικός ενεπίγραφος κιονίσκος ελληνιστικών χρόνων.

Αγορές

– γύψινη νεκρική ανδρική μάσκα με μάτια από ένθετη υαλόμαζα, από την Αίγυπτο, 2ος αι. μ.Χ.·

– δύο μαρμάρινα πρωτοκυκλαδικά σκεύη ·

– ένα μαρμάρινο πρωτοκυκλαδικό ειδώλιο·

– ένας ερυθρόμορφος χους αττικού εργαστηρίου.

Δημοσιεύσεις – Εξωτερικές συνεργασίες – Συμμετοχή σε εκδόσεις

– η Ειρήνη Παπαγεωργίου έγραψε άρθρο με τίτλο «Μαρμάρινο νεολιθικό ειδώλιο-περίαπτο γυναικείας μορφής: συμπεράσματα από ένα παλαιό εύρημα», *Μουσείο Μπενάκη* 2 (2002) 9-18·

– η Ειρήνη Παπαγεωργίου συμμετείχε με την παρουσίαση «Τελετουργίες μύησης. Η περίπτωση της Βραυρώνας» (σε ομάδα μαθητών και καθηγητών του Γυμνασίου Αρτέμιδος) στην υλοποίηση της δράσης *Βραυρώνα: στα χνάρια μιας άρκτου*, στο πλαίσιο του προγράμματος Ολυμπιακή Παιδεία (Απρίλιος 2003)·

– η Ειρήνη Παπαγεωργίου συμμετείχε με την ανακοίνωση «Τελετές μύησης στο προϊστορικό Ακρωτήρι Θήρας – Η κοινωνική προπαγάνδα της εικόνας», στο *Πανελλήνιο Συνέδριο «Η τοιχογραφία στον ελλαδικό χώρο και στις περιοχές ελληνικών επιδράσεων (από τους προϊστορικούς έως τους νεώτερους χρόνους)»* που διοργανώθηκε από το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος στη Σαντορίνη (19 Οκτωβρίου 2003)·

– η Ειρήνη Παπαγεωργίου και η Αγγελική Ζήβα παρουσίασαν στις αίθουσες του μουσείου ανακοίνωση με θέμα «Συλλέγοντας, καταγράφοντας, μελετώντας: η πολυσχιδής δραστηριότητα ενός αρχαιολόγου στο Μουσείο Μπενάκη», στο Πρόγραμμα Σεμιναρίων στο Μουσείο Μπενάκη στο πλαίσιο του Stage του Συμβουλίου της Ευρώπης (11 Νοεμβρίου 2003)·

– η Αγγελική Ζήβα ολοκλήρωσε τον ηλεκτρονικό έλεγχο των στοιχείων της ταυτότητας των αποθηκευμένων αντικειμένων της συλλογής. Η αποπεράτωση του έργου στάθηκε δυνατή χάρη στη συνδρομή της εθελόντριας Αγγελικής Αρφαρά και της συναδέλφου από το Τμήμα Τεκμηρίωσης, Νικολέττας Μέντη·

– στο πλαίσιο της συνεργασίας της Ειρήνης Παπαγεωργίου με την ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας, συνεχίστηκε και το 2003 η μελέτη του σχετικού υλικού και προχώρησε η συμπλήρωση της τοιχογραφίας που είχε εντοπιστεί παλαιότερα με περαιτέρω συνανήκοντα τμήματα (*Μουσείο Μπενάκη* 1 [2001] 185). Παράλληλα συνεχίζεται η μελέτη των τοιχογραφιών της Ξεστής 3 στο Ακρωτήρι από την Ει. Παπαγεωργίου, στην ομάδα ανασκαφής του οποίου είναι ενεργό μέλος από το 1987.

ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό

Αναστασία Δρανδάκη, Άννα Μπαλλιάν, Μάρα Βερύκοκου.

Δωρεές

– Ελένη Ναούμ-Γαρέζου: 48 βυζαντινά νομίσματα και 34 μολυβδόβουλα·

– Μάτα Τσολοζίδη-Ζησιάδη: 42 ιατρικά εργαλεία της παλαιοχριστιανικής περιόδου·

– Θεόδωρος Σαρμάς: χρυσό αρμενικό νόμισμα του 12ου αιώνα, του βασιλιά της Κιλικίας Λεόν Α'.

Χρυσό αρμενικό νόμισμα του 12ου αιώνα, δωρεά Θεόδωρου Σαρμά.

Αγορές

– λίθινο, ενεπίγραφο κάλυμμα παλαιοχριστιανικής λειψανοθήκης.

Από τις 22 Οκτωβρίου 2003 εκτίθενται στην είσοδο του Μουσείου Μπενάκη θησαυρός από εννέα ασημένιους βυζαντινούς δίσκους, οι οποίοι ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή και έχουν προταθεί για πώληση. Η έκθεση με τίτλο *Ένας μοναδικός θησαυρός για τρία ελληνικά μουσεία* πραγματοποιείται προκειμένου να ενισχυθεί η προσπάθεια εξεύρεσης χρημάτων για την αγορά του θησαυρού. Η προσπάθεια αυτή πραγματοποιείται από κοινού από το Μουσείο Μπενάκη, το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας και το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.

Ανακοινώσεις

– ανακοίνωση της Αναστασίας Δρανδάκη με τίτλο «Not quite glittering: copper alloy jewellery from the Benaki Museum», στο *Διεθνές Συνέδριο «La vaisselle de bronze paléobyzantine»* που οργανώθηκε από τους καθηγητές J.-P. Sodini και Fr. Baratte στη Σορβώνη και το College de France (14-15 Νοεμβρίου 2003)·

– η Άννα Μπαλλιάν συνέταξε εισαγωγικό κείμενο με θέμα τη βυζαντινή εκκλησιαστική μεταλλοτεχνία από τον 14ο έως τον 16ο αιώνα, για τον κατάλογο της έκθεσης «*Byzantium, Faith and Power*» στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης (Μάρτιος-Ιούλιος 2004)·

– οι Άννα Μπαλλιάν και Αναστασία Δρανδάκη συνέταξαν 16 λήμματα για τον ίδιο κατάλογο.

ΤΜΗΜΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ

Προσωπικό

Κάτε Συνοδινού (υπεύθυνη τμήματος), Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Δωρεές

– Θεόδωρος και Κατερίνα Φορνιέ: δύο ταπισερί Aubusson, μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου·

– Ηλίας Ζαφείρας: ένα σύγχρονο μαρμάρινο σήμα του Μουσείου Μπενάκη·

– Νίκος Πετρόπουλος: ένα νυφικό σιγκούνι από την Κορινθία και ένα από το Ζαγόρι Ηπείρου·

– Ανθή Κουνοβέλη: ένα ρωσικό σαμοβάρι με τον δίσκο του, ένα ασημένιο γλυκοδοχείο με επτά κουταλάκια·

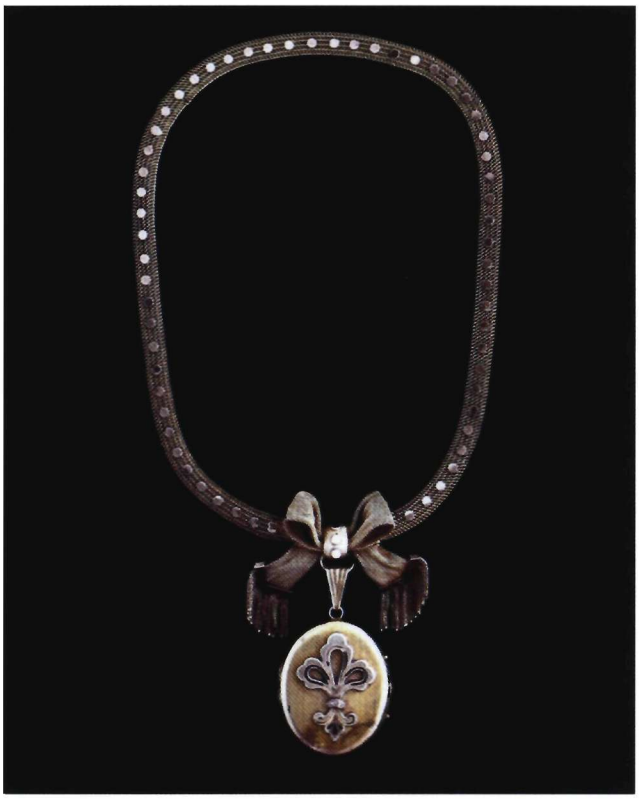
– Γιόνα και Μικές Παϊδούση: ένα σύγχρονο ξύλινο ομοίωμα αργαλειού από τα Ανώγεια Κρήτης και ένας χάλκινος μύλος πιπεριού από την Άνδρο·

– Μαίρη Κουτσούρη: χρυσό σκουλαρίκι με πέτρες από την Κωνσταντινούπολη, τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα·

– Ευανθία Πετρίτζη: χρυσό βικτωριανό εγκόλπιο με αλυσίδα, γύρω στο 1870-1880·

– Χαρά Παπασταματίου, στη μνήμη της μητέρας της Καλλιόπης Κ. Σαμαρά: ένα ξύλινο μπαστούνι, μία ασημένια ταμπακοθήκη και μία ακέφαλη και κολοβή έκδοση του 1856·

– Ανδρέας Αβδελόπουλος: 19 τάματα που απεικονίζουν ανθρώπινες μορφές, καρδιές, μέλη σώματος, μικρές εικόνες αγίων, και ευχαριστήριο μήνυμα·
– Αικατερίνη Αβδελοπούλου: έξι τάματα που απεικονίζουν ανθρώπινες μορφές και μέλη σώματος·
– Μαρία Γερουλάνου και Γιάννης Καρούζος, στη μνήμη της μητέρας τους Σάρας Καρούζου: βαρύτιμη δερμάτινη ζώνη από τη Μικρά Ασία·



Χρυσό βικτωριανό εγκόλπιο με αλυσίδα, γύρω στο 1870-1880, δωρεά Ευανθίας Πετρίτζη.

– Βηθλεέμ Αρναούτογλου: ένα μεταξωτό κεντημένο κάλυμμα κεφαλής (γύρω στο 1870) και ένα υφαντό ανδρικό ζωνάρι από την Αμάσεια.

Αγορές
– χρυσό νόμισμα του δόγη Paolo Renier (1779-1789)·
– χρυσό βαπτιστικό νόμισμα του 18ου αιώνα·
– δύο ξυλόγλυπτες κασέλες·
– κασέλα με ζωγραφιστό διάκοσμο από τη Μυτιλήνη·
– μικρή πόρτα και τμήμα κασέλας με ζωγραφιστό διάκοσμο από την Πάτμο του 17ου αιώνα·
– κέντημα με παράσταση του βασιλιά Όθωνα στους στύλους του Ολυμπίου Διός, με ξυλόγλυπτο πλαίσιο και βάση·
– τμήματα από εσωτερικό ζωγραφιστό διάκοσμο βορειοελλαδίτικου αρχοντικού·
– 35 κεραμικά κανάτια από τον Μυλοπόταμο Φλώρινας·
– δύο κανάτια από το Ανταρτικό Φλώρινας.

Ανακοινώσεις
Η Κάτε Συνοδινού παρουσίασε:
– «Οι ιδιαιτερότητες ενός πολυσυλλεκτικού συνόλου: περιήγηση στις συλλογές της μεταβυζαντινής κοσμικής τέχνης στον ελλαδικό χώρο (17ος-19ος αι.)», για το Πρόγραμμα Σεμιναρίων που οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στο πλαίσιο του Stage του Συμβουλίου της Ευρώπης (11 Νοεμβρίου 2003)·
– «Το Μουσείο Μπενάκη και η λαογραφική συλλογή», στο διεθνές επιστημονικό συνέδριο *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, στο Μέγαρο Ακαδημίας Αθηνών (7 Δεκεμβρίου 2003).

ΤΜΗΜΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

Προσωπικό
Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (υπεύθυνη τμήματος). Συνεργάτης: Νίκος Παΐσιος. Εθελοντής: Γρηγόρης Πρεμέτης.

Δωρεές
– Απόστολος Αργυριάδης: 18 θρησκευτικά ανθίβολα των τελών του 18ου - αρχών 19ου αιώνα·
– Λορέττα Γαΐτη-Charrat: σύνθεση σε ακουαρέλα του 1950, έργο του πατέρα της Γιάννη Γαΐτη·
– Ηλίας Δεκουλάκος: ελαιογραφία του ιδίου με τίτλο *Ο Λόφος του Φιλοπάππου* του 1994-1996·
– Γιώργος Θανάσουλας: εικονογραφημένο λεύκωμα του David d'Angers *Les Tragiques Grecs*, 1903·
– Σαράντος Καραβούζης: οκτώ χαλκογραφίες του ίδιου·
– Δημοσθένης Κοκκινίδης: πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη 2003·
– Γιώργος Λάμπρου: 20 ελαιογραφίες, ακρυλικά και οκτώ γλυπτά σε μπρούντζο·

– Μαριλένα Λιακοπούλου: χαλκογραφία του πατέρα της Περικλή Βυζάντιου με άποψη γαλλικής υπαίθρου του 1928·
– Γιάννης Μέγας: χαλκογραφία του 19ου αιώνα με άποψη της Θεσσαλονίκης·
– Παύλος Μηταράκης: 204 ελαιογραφίες του πατέρα του Γιάννη Μηταράκη καθώς και το προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη, όπου περιλαμβάνεται το πλήρες φωτογραφικό και εργογραφικό του αρχείο·
– Λίνος Μπενάκης: 10 σχέδια του γλύπτη Βάσου Φαληρέα·
– Περικλής Παντελεάκης: 224 ακρυλικά σχέδια και χαρακτικά του ιδίου·
– Έλλη Ρόζου: ελαιογραφία της ιδίας με τίτλο *Κόρη της Αιγύπτου* του 1939·
– Serqio Cruz Pozuelo Cabezón: σύνθεση του ίδιου σε ακρυλικό.

Αγορές
– Ηλίας Δεκουλάκος: ελαιογραφία *Η Ακρόπολη μια συννεφιασμένη ημέρα* του 1994-1996·
– Γιώργος Θανάσουλας: υδατογραφία του Louis François Cassas με άποψη της Αθήνας στις αρχές του 19ου αιώνα·
– Κώστας Πανιάρας: τρίπτυχο σε ακρυλικό του 2002·
– Αντώνης Λεβίδης: πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη του 2003·
– Κωνσταντίνος Παπαμιχαλόπουλος: πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη του 2003.

Δημοσιεύσεις – Ανακοινώσεις
Η υπεύθυνη του τμήματος Φανή-Μαρία Τσιγκάκου:
– μίλησε στην έκθεση *Greece in Early Photographs and Prints 1850-1900*, στο Thorvaldsens Museum της Κοπεγχάγης (Φεβρουάριος 2002)·
– μίλησε στην έκθεση *Ο Αγώνας της Ανεξαρτησίας από τον ζωγράφο του Μακρυγιάννη*, στη Δημοτική Πινακοθήκη Μεσολογγίου (Απρίλιος 2003)·
– συμμετείχε στην οργάνωση της έκθεσης και στη συγγραφή του συνοδευτικού καταλόγου *Η Θεσσαλονίκη από τους ζωγράφους-περιηγητές στα τέλη του 19ου και αρχές 20ού αιώνα από τη συλλογή Καλφαγιάν*, στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης (Οκτώβριος - Νοέμβριος 2003).

Λοιπές δραστηριότητες
– Στις δραστηριότητες του Τμήματος περιλαμβάνεται η καταγραφή της συλλογής χαρακτικών του Ευ. Φινοπούλου. Με την επίβλεψη της υπεύθυνης του Τμήματος έχουν καταγραφεί 3.700 έργα. Με την επιμέρους επεξεργασία του υλικού απασχολούνται οι Ελένη-Δανάη Μαρμαρά και Σουλτάνα Μυλωνά, ενώ με τη φωτογράφηση των έργων η Σοφία Κολλάρου.

Γιάννης Μηταράκης, *Γυμνό* (1928), έργο της δωρεάς Παύλου Μηταράκη.

– Στο Προεδρικό Μέγαρο δανείστηκαν από το Τμήμα 14 λιθογραφίες του Karl Krazeisen με προσωπογραφίες αγωνιστών του 1821 ως παρακαταθήκη·
– Στο Μέγαρο της Αρχιεπισκοπής Αθηνών δανείστηκαν ως παρακαταθήκη έξι χαλκογραφίες των James Stuart και Nicholas Revett και τέσσερις ελαιογραφίες διάφορων καλλιτεχνών.

ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ-ΓΚΙΚΑ

Προσωπικό

Ιωάννα Προβίδη (υπεύθυνη τμήματος), Ιωάννα Μωραΐτη, Νίκος Παΐσιος. Επιστημονικός συνεργάτης: Jean-Pierre de Rycke. Εθελοντές: Μαρία Βαλάση, Μαρία Σκαλιά.

Συνεχίστηκε η προσωρινή στέγαση του Τμήματος στο Μέγαρο Σπέντζα (οδός Κουμπάρη 2) ενόψει των εργασιών ανακαίνισης του κτιρίου της δωρεάς Γκίκα στην οδό Κριεζώτου. Από τον Απρίλιο του 2003 άρχισε η συνεργασία της Πινακοθήκης με το Τμήμα Συντήρησης του μουσείου για τη σταδιακή συντήρηση των έργων του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, εργασία που είχε προγραμματιστεί για το διάστημα που η έκθεση θα παραμείνει κλειστή. Ξεκίνησε η καταγραφή των έργων σε χαρτί με δελτία κατάστασης όπου αναφέρονται τα στοιχεία του έργου, τα τεχνικά χαρακτηριστικά του χαρτιού και η τεχνική ζωγραφικής, προκειμένου να γίνει μελέτη για τον τρόπο αποθήκευσης και φύλαξής τους. Ήδη έχουν καταγραφεί περίπου 400 σχέδια. Από αυτά, 160 συντηρήθηκαν και τοποθετήθηκαν σε ειδικές προστατευτικές θήκες ανάλογα με την τεχνική ζωγραφικής και σε κουτιά ή φακέλους αρχειακού τύπου.

Το Τμήμα ασχολήθηκε με την προετοιμασία της έκθεσης που θα γίνει το φθινόπωρο του 2004 με αφορμή τη συμπλήρωση 10 χρόνων από τον θάνατο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Παράλληλα με την οργάνωση της έκθεσης, που θα έχει τίτλο *Ο Γκίκας και η Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία*, προετοιμάζεται και σχετικό λεύκωμα, μέσα από το οποίο –όπως και μέσα από την έκθεση– θα παρουσιάζεται η σχέση του Γκίκα με τα κινήματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στην περίοδο 1920-1945 καθώς και οι επιρροές που δέχθηκε από τα διάφορα ρεύματα της ζωγραφικής avant-garde των αρχών του 20ού αιώνα και του Μεσοπολέμου.

Η Πινακοθήκη συμμετείχε στην εικονογράφηση εκδόσεων με τη διάθεση φωτογραφικού υλικού και την άδεια δημοσίευσης έργων του Γκίκα σε λευκώματα, ημερολόγια κ.λπ., όπως στην *Ανθολογία Κ. Π. Καβάφη* (εκδ. Μεταίχμιο) και στο αφιέρωμα του περιοδικού *Ίνδικτος* στη σκηνογραφική δημιουργία του Χατζηκυριάκου-Γκίκα (τχ. 17, Ιούνιος 2003).
Τέλος επανατυπώθηκε το λεύκωμα *Η αρχαία Ελλάδα του Ν. Χ. Γκίκα* (εκδ. Σχήμα & Χρώμα, 1997) που είχε εξαντληθεί.

ΤΜΗΜΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ

Προσωπικό

Μαρία Αργυριάδη (υπεύθυνη τμήματος), Δέσποινα Καρακομνηνού, Νόρα Χατζοπούλου. Εθελοντές: Χαρά Ιωακείμογλου, Ευγενία Μαλιαρίτη.

Δωρεές

Σχετικά με τον εμπλουτισμό των μουσειακών συλλογών κατά το 2003 θα πρέπει να υπογραμμιστεί –με ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη– η συμβολή των Απόστολου Αργυριάδη, της οικογένειας Μαρίνου, Γεώργου και Νίκου Γερουλάνου και της Χαρίκλειας Ιωακείμογλου.

– Απόστολος Αργυριάδης: χάρτινο θέατρο των Seix & Barral από τη Βαρκελώνη, που χρονολογείται γύρω στο 1920· κυλινδρικός χαρτονένιος κουμπαράς του 1916· ελαιογραφία σε μουσαμά με παιδί με φασουλή, πιθανότατα από τα Επτάνησα, των αρχών του 19ου αιώνα· τρεις σχολικές φωτογραφίες του 1916, του 1921 και του 1926 από το Σχολείο του Τρύφωνα Κοντογιώργου στον Βόλο·

– Πίτσα Αστέρη: μία συλλογή από 12 παιχνίδια, αντικείμενα, ρούχα και accessories που ανήκαν στην Ανθή Λογαρίδου και χρονολογούνται μεταξύ 1908-1920·

– Παύλος Γερουλάνος: R. Sabuda, *The Wonderful Wizard of Oz* (2002). Το βιβλίο εκδόθηκε με αφορμή τον εορτασμό των 100 χρόνων της αυθεντικής έκδοσης·

– Αιμιλία Γερουλάνου: H. C. Cradock, *Josephine and her dolls* (London 1916)·

– Γεώργος και Ιωάννα Γερουλάνου: μικρογραφία κινέζικου σερβίτσιου τσαγιού για κουκλόσπιτο από πορσελάνη του 18ου αιώνα· μικρογραφία κινέζικου σερβίτσιου τσαγιού για κουκλόσπιτο από πορσελάνη, άνθινο διάκοσμο και θυρεό, για την ευρωπαϊκή αγορά (chinese export), του 18ου αιώνα· μικρογραφία κινέζικου βάζου για κουκλόσπιτο από πορσελάνη, άνθινο διάκοσμο και

χρυσά διακοσμητικά στοιχεία, για την ευρωπαϊκή αγορά (chinese export), του 18ου αιώνα· μικρογραφία πιάτου για κουκλόσπιτο από πορσελάνη με διαφανές γυάλωμα, πιθανότατα από τη Γερμανία, του 19ου αιώνα· *Pedigree doll* της εταιρείας Lines Brothers Ltd. (Αγγλία), του β' μισού του 20ού αιώνα· ξύλινοι κύβοι *Menagerie-Mosaik,* των Carl Brandtjr (Sachsen, Γερμανία), γύρω στο 1903· τέσσερα παζλς της εταιρείας Spear Spiel (Νυρεμβέργη) του α' μισού του 20ού αιώνα·

– Δέσποινα Γερουλάνου: *Child doll* της εταιρείας SFBJ (Γαλλία), του 1899· *Kicking, Crying baby* του Jules Steiner (Γαλλία), γύρω στο 1870· περούκα για γαλλική κούκλα των αρχών του 20ού αιώνα·

– Μαρία Γερουλάνου: γερμανική κούκλα-μωρό της εταιρείας Rheinische Gummi & Celluloid Fabrik Co., της δεκαετίας του 1930· παιχνίδια που αντιγράφουν μαγειρικά σκεύη και αντικείμενα μπακάλικου του α' μισού του 20ού αιώνα·

– Διονυσία Καραβαγγέλη: βαπτιστικό φόρεμα κεντημένο και ραμμένο στο χέρι και σκουφάκι κεντημένο στο χέρι με γαλάζια κορδέλα του 1925-1928· φόρεμα λευκό, σαλιάρα από το ίδιο ύφασμα, σκουφάκι λινό και παπούτσια δετά με κορδόνια του 1955-1956· γαλάζιο παντελόνι, γαλάζιο μπλουζάκι με κέντημα μηχανής και παπούτσια του 1960·

– Μάνια Λαλαγάνη: *Character doll,* με την εμπορική ονομασία *Bambino,* πιθανότατα της εταιρείας SFBJ (Γαλλία), γύρω στο 1928· παιδική ομπρέλα ελληνικής κατασκευής, γύρω στο 1930· ξύλινη κούνια κουκλόσπιτου με δύο κούκλες μωρά γερμανικής εταιρείας, της δεκαετίας του 1950·

– Ελένη Μαρούδη: μία συλλογή από παιχνίδια που χρονολογούνται το 1910-1950· μία κούκλα αγόρι *Lenci* της Elena Sckavini από το Τορίνο της δεκαετίας του 1920· συρόμενος λαγός της Margarete Steiff από τη Γερμανία της δεκαετίας του 1920· τρεις αρκούδες *Teddy bears* πιθανότατα της εταιρείας Ideal Toy Co. (Αμερική), μεταξύ 1920-1930· ξύλινο σχολείο επτά τεμαχίων της δεκαετίας του 1950·

– Αναστασία Πηγή και Χαρίκλεια Ιωακείμογλου: 10 παιχνίδια και παιδικά αντικείμενα καθώς και έξι παιδικά λογοτεχνικά βιβλία, του 1913-1965·

– Τατιάνα Ραΐση-Βολανάκη: παιδική ζακέτα από βατίτσα, στολισμένη με χειροποίητη δαντέλα και ένα γυναικείο κάλυμμα κεφαλιού μπονέ·

– Αλίκη Σαραντοπούλου: σιδηροτροχιές και βαγονέτα της εταιρείας Marklin· μία ατμομηχανή· καλαθάκι εκδρομής· ένα κουτί Shirley Temple·

– Εύη Συμεωνίδου: μία συλλογή από οκτώ παιδικά παζλς· μία υδρόγειος σφαίρα· δύο γυάλινα μελανοδοχεία και μία κεραμική στάμνα·

– Μάνια Τεχριτζόγλου: τσίγκινο μπάνιο και ζυγαριά μωρού, του β' μισού του 20ού αιώνα· καρότσι κούκλας, του β' μισού του 20ού αιώνα· ράγες τρένου της δεκαετίας του 1950·

– Δημήτρης Τσατσαρός: χάλκινο άλογο με αναβάτη και ρόδες, πιθανόν από την Ινδία, αρχές 19ου αιώνα·

– Χριστίνα Hager: πέντε κούκλες με ελληνικές ενδυμασίες του 1950-1970· μία *Rag doll* των AMIS, του 1960-1970.

Αγορές

– ξύλινο άλογο λούνα-παρκ από την Κεντρική Ευρώπη, γύρω στο 1900·

– έπιπλο-commode σε μικρογραφία, ελληνικής κατασκευής, γύρω στο 1860·

– δύο ξύλινες κούνιες μωρού από την Κοζάνη, τέλη του 19ου αιώνα·

– μία υφασμάτινη κούκλα με βουλγαρική ενδυμασία, τέλη του 20ού αιώνα·

– τέσσερις σχολικές χρωμολιθογραφίες (οι τέσσερις εποχές) του Σπ. Βασιλείου της δεκαετίας του 1950·

– κέντημα με την Αλφάβητο, *Εν Σουέζ τη 26 Αυγούστου 1892*·

– ξύλινο άλογο του λούνα-παρκ από τη Γερμανία, τέλη του 19ου αιώνα·

– αυτοκίνητο μπαταρίας, τύπου Volkswagen, από την Ιαπωνία, γύρω στο 1960.

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Προσωπικό

Βαλεντίνη Τσελίκα (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία Δημητριάδη, Αλέξανδρς Ζάννας, Βασιλική Κομπιλάκου, Ειρήνη Μαύρου. Εθελοντές: Αλεξάνδρα Αγγελοπούλου, Ειρήνη Γαβαλά, Ειρήνη Παπαϊωάννου, Εύη Παυλώφ, Αντιγόνη Στυλιανοπούλου, Κατερίνα Τσαλίκη. Κατά τη διάρκεια του έτους πραγματοποίησαν την πρακτική τους άσκηση οι φοιτητές: Ιωάννα Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Νικόλαος Ζιώγας, Μαρία Καλογεράκη, Παρασκευή Καπώλη, Ελευθερία Κιφωνίδου, Γεωργία Λεπενιώτη, Ευγενία Ταμπουρατζή, Παντελής Τσαμπάσης.

Δωρεές

– Αγνώστου: μία φωτογραφία από εκδήλωση στο Εθνικό Θεάτρο·
– Αλέξης Αγραφιώτης: ένα CD με έργα του Γιάννη Παπαϊωάννου·
– Ειρήνη Βεντουρή: αρχείο οικογενείας Στεφάνου·
– Μαρίνος και Αιμιλία Γερουλάνου: λεύκωμα Βαλκανικών πολέμων·
– Μαρία-Ρόζα Γεωργιάδου: αρχείο Κωνσταντίνου Γεωργιάδη·
– Ανδρέας Γεωργοτάς: ένα CD με έργα του Γιάννη Παπαϊωάννου·
– Αργίνη Γούτου: αρχείο της ίδιας·
– Δημήτρης Δημακόπουλος και Γιάννης Μακρίδης: ένα CD με έργα του Γιάννη Παπαϊωάννου·
– Πέτρος και Νίκος Δημητρίου: φωτογραφικό αρχείο «Νικηφόρου»/Δημήτρη Δημητρίου·
– Ιουλίτα Ηλιοπούλου: φωτογραφίες του Οδυσσέα Ελύτη·
– Κάκια Θεοδώρου: έγγραφα και φωτογραφίες από το οικογενειακό της αρχείο·
– Πέτρος Μακρής-Στάικος: αρχείο υποστράτηγου Ευθύμιου Τσιμικάλη·
– Νικόλαος Παΐσιος: προϋπολογισμός του 1912·
– Ειρήνη Παπαϊωάννου: δύο CD με έργα του Γιάννη Παπαϊωάννου·
– Άννα Σικελιανού: αρχείο της ίδιας·
– Αλεξάνδρα Σόντη: φωτογραφίες Βαλκανικών πολέμων καθώς και έγγραφα και φωτογραφίες από το οικογενειακό της αρχείο·
– Βεατρίκη Φαρμάκη: λεύκωμα φωτογραφιών και έγγραφο του 1936.

Αγορές

– κινηματογραφικές ταινίες του Χρυσόστομου Σαπουνίδη.

Δραστηριότητες

– συνεχίστηκε η καταγραφή των προφορικών μαρτυριών από την Εθνική Αντίσταση και η μετάφραση οθωμανικών εγγράφων από τον Mohamed Panachi με σκοπό την έκδοσή τους·
– η Βαλεντίνη Τσελίκα παρουσίασε το υλικό, την οργάνωση και τη λειτουργία του Τμήματος στο σεμινάριο *Διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς* στο ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» (Νοέμβριος 2003).

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ

Προσωπικό

Φανή Κωνσταντίνου (υπεύθυνη τμήματος), Αρχοντία Αδαμοπούλου, Ντέση Γρίβα, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά. Εθελοντές: Ντόρα Κατσικάκη, Πόπη Κασσωτάκη, Ρούλα Μιχαηλίδου, Βούλα Ανδρουλιδάκη, Ειρήνη Αποστολοπούλου.

Δωρεές

– Βάντα Αλεκτορίδου: 58 στερεοσκοπικές φωτογραφίες του 19ου αιώνα με καθημερινά στιγμιότυπα των πόλεων και της υπαίθρου της Ευρώπης και της Αμερικής, καθώς και ένα στερεοσκόπιο "The Perfescope"·
– Σοφία Αναστασιάδη-Μανουσάκη: αρχείο του ζωγράφου Γεώργιου Μανουσάκη, που περιλαμβάνει 5.000 ασπρόμαυρα αρνητικά, 3.000 έγχρωμες διαφάνειες και μεγάλο αριθμό πρωτότυπων εκτυπώσεων·
– Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος: εννέα ασπρόμαυρες φωτογραφίες (13 x 18 εκ.) τραβηγμένες στην Πάρο από τον δωρητή το 1960·
– Μαρίνος Γερουλάνος: φωτογραφική μηχανή *Minimum – CarlZeiss, Jena, Palmos Nt. 6838*, φωτογρα-

φική μηχανή *Contessa Nettel*, φωτογραφική μηχανή *Tenax C. P. Goerz, Berlin (DRP. No. 206814)* (που ανήκαν στον Αντώνη Μπενάκη)· φωτογραφική μηχανή *Minox (Complan 1:3,5, f:15 mm)*, φωτογραφική μηχανή *Canon FT* με φακό 58 mm (1:1,2), κινηματογραφική μηχανή *Yashica 25, super 8*, τρίποδο *Patent Angem*, σκόπευτρο *Minolta*, φακός close-up *Glanz Micro TM*·

– Δημήτρης Γρυπάρης: τέσσερα φωτογραφικά πορτραίτα σε κορνίζες·

– Γεώργιος Δημητροκάλλης: εννέα ασπρόμαυρες φωτογραφίες (13 x 18 εκ.) με θέμα εξωτερικές απόψεις ναών·

– Gary Edwards: τρεις φωτογραφίες του 19ου αιώνα: *Ο Παρθενώνας* του Baron des Granges, *Η Πύλη του Αδριανού* του F. Bonfils, και *Η Διώρυγα της Κορίνθου* άγνωστου φωτογράφου·

– Χαρούλα Ιατρίδου και Πήλικας Ν. Βαρβαρήγος: φωτογραφικό πορτραίτο του Πήλικα Ν. Βαρβαρήγου, βουλευτή του Χαρίλαου Τρικούπη, τραβηγμένο από τους Αδερφούς Ρωμαΐδη τον 19ο αιώνα·

– Λίζη Καλλιγά: 20 φωτογραφίες του αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη (40 x 40 εκ.) επικολλημένες σε ξύλο·

– Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη: εννέα φωτογραφίες (13 x 18 εκ.) επικολλημένες σε χαρτόνι με θέμα τοπία του ελληνικού χώρου·

– Ιωάννης Γ. Κυριακίδης: 20 φωτογραφικά πορτραίτα των γυναικών που εκπροσώπησαν τις χώρες τους σε διαγωνισμούς ομορφιάς στη δεκαετία του 1930·

– Ρούλα Μιχαηλίδου: οκτώ ασπρόμαυρα αρνητικά (6 x 6 εκ.) με θέμα την Αίγινα·

– Δημήτρης Φιλιππίδης: φωτογραφικό πορτραίτο της Λασκαρίτσας Ιω. Βογιατζίδη που φιλοτέχνησε η Nelly's γύρω στο 1937-1938·

– Κωνσταντίνος Φιλίππου: 320 φωτογραφικά αντίγραφα του οικογενειακού αρχείου του δωρητή καθώς και φωτοτυπίες από το προσωπικό του ημερολόγιο·

– Εμμανουήλ Τασούλας: 29 σύγχρονες φωτογραφικές απεικονίσεις με θέμα βυζαντινές τοιχογραφίες και εξωτερικές απόψεις ναών·

– Αστέριος Τόπης: δερματόδετο λεύκωμα που περιλαμβάνει 280 φωτογραφίες των Βαλκανικών πολέμων (1912-1913) από τους φωτογράφους Α. Ρωμαΐδη – F. Zeitz·

– Γιώργος Τουρκοβασίλης: μία ασπρόμαυρη φωτογραφία (20 x 30 εκ.), τραβηγμένη και υπογεγραμμένη από τον δωρητή, που εικονίζει τον Γιάννη Τσαρούχη με τη Lila De Nobili.

Φωτογραφία του Άρη Κωνσταντινίδη, από τη δωρεά της Λίζης Καλλιγά.

Αγορές

– εννέα φωτογραφίες (18 x 24 εκ.) απόψεων της Αθήνας της περιόδου 1930-1950·

– επτά φωτογραφικές καρτ-ποστάλ των αρχών του 20ού αιώνα·

– μία πρωτότυπη φωτογραφία του Carl Schiffer με τη δυτική όψη του Παρθενώνα γύρω στο 1860·

– δύο πρωτότυπες φωτογραφίες του γνωστού φωτογράφου Δημήτριου Κωνσταντίνου με τη ζωοφόρο του Παρθενώνα γύρω στο 1870·

– μία πρωτότυπη φωτογραφία που αποδίδεται στον Δημήτριο Κωνσταντίνου με το Θησείο γύρω στο 1870·

– δύο πρωτότυπες φωτογραφίες της Κέρκυρας γύρω στο 1880.

Δημοσιεύσεις

– άρθρο της Φανής Κωνσταντίνου με τίτλο «Απεικόνιση της Αθήνας τον 19ο αιώνα» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Αθήνα. Φωτογραφικές όψεις του 19ου αιώνα* (23 Νοεμβρίου 2003)·

– άρθρο της Αλίκης Τσίργιαλου με τίτλο «Ξένοι Φωτογράφοι στην Αθήνα» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Αθήνα. Φωτογραφικές όψεις του 19ου αιώνα* (23 Νοεμβρίου 2003)·

– άρθρο της Μαρίας Μάττα με τίτλο «Τεχνικές και Υ-

λικά» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Αθήνα. Φωτογραφικές όψεις του 19ου αιώνα* (23 Νοεμβρίου 2003)·
– κείμενο της Φανής Κωνσταντίνου με τίτλο «Στα βήματα των παλαιών φωτογράφων της Αθήνας» στο λεύκωμα *Αθήνα, Τότε και Τώρα* (εκδ. Ολκός, Αθήνα 2003).

Ανακοινώσεις σε συνέδρια
– συμμετοχή της Αλίκης Τσίργιαλου στη στρογγυλή τράπεζα με θέμα τη διαχείριση των φωτογραφικών αρχείων στο *Β' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* (Κύθηρα, Οκτώβριος 2003).

ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Προσωπικό
Μαργαρίτα Σάκκα (υπεύθυνη τμήματος), Ελένη Αρβανίτη, Ναταλία Μπούρα. Εθελοντές: Λουίζα Δανέζη-Πριοβόλου, Κατερίνα Λαζίδου-Τουρνικιώτη.

Τον Ιανουάριο του 2003 παραχωρήθηκε στα Αρχεία ένα επιπλέον διαμέρισμα στην οδό Πανόρμου 31, ιδιοκτησίας του μουσείου, για τη φύλαξη του αρχειακού υλικού, που αυξήθηκε σημαντικά. Τα γραφεία εξακολουθούν να βρίσκονται στην οδό Βαλαωρίτου 4.

Δωρεές
– Βάντα Αλεκτορίδου: δύο φάκελλοι με υλικό που αφορά υποψηφιότητα για κήρυξη διατηρητέων δύο κτιρίων·
– Αιμιλία και Μαρίνος Γερουλάνος: φάκελλος με υλικό που περιέχει μελέτη για την οικία Παύλου Καλλιγά στο Ψυχικό καθώς και άλλα σχέδια·
– Σέμη Δραγούμη: συμπληρωματικά στοιχεία του αρχείου των Αλέξανδρου και Στέφανου Δραγούμη: τρία τεύχη μελετών και υπόμνημα με αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα·
– Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη: μεγάλος αριθμός ανατύπων και σπουδαστικών εργασιών με θέματα αρχιτεκτονικής·
– Μαρίνα Κοκαβέση: αρχείο καθηγητή Γεώργιου Σκιαδαρέση·
– Όλφη Μάινα: αρχείο αρχιτεκτονικών σχεδίων και σχεδίων επίπλων του Μανώλη Μάινα·
– Σταύρος Μαρτίνος: σπουδαστική εργασία του Σταύρου Μαρτίνου, με φωτογραφικό υλικό και αντίγραφα από το αρχείο του Στάμου Παπαδάκη, που είναι κατατεθειμένο στο πανεπιστήμιο του Princeton·
– Μαρία Σαπόρτα: συμπληρωματικά στοιχεία από το αρχείο Ισαάκ Σαπόρτα·
– Γιάννης Σβώλος: τρία αρχιτεκτονικά προοπτικά σχέδια παρουσίασης με χρώμα, αγνώστου αρχιτέκτονα·
– Κωνσταντίνος Σταμάτης: αρχείο του ιδίου·
– Ανδρέας Συμεών: το προσωπικό του αρχείο·
– τμήμα από το αρχείο του Νίκου Καραγεωργίου, χρησιδάνειο ΕΛΙΑ·
– τμήμα του αρχείου του Υπουργείου Ανοικοδομήσεως, κυρίως μεταπολεμικής περιόδου, χρησιδάνειο ΕΛΙΑ·

Παρουσιάσεις
– τον Φεβρουάριο έγινε παρουσίαση του βιβλίου *Η Θεσσαλονίκη στις αρχές του αιώνα, Φωτογραφικό αρχείο Αριστοτέλη Ζάχου* (εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή – Μουσείο Μπενάκη - Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2002) στον χώρο του ΕΛΙΑ Θεσσαλονίκης·
– η Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη παρουσίασε το Τμήμα και το έργο του στους «Φίλους του Μουσείου Μπενάκη» (8 και 13 Δεκεμβρίου).

Ανακοινώσεις σε συνέδρια
– ανακοίνωση των Αλεξάνδρα Καραδήμου-Γερολύμπου και Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Ο πόλεμος, οι πόλεις, η ανοικοδόμηση», στο Επιστημονικό Συμπόσιο *«Ελληνικός Αστικός Χώρος»*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη, Απρίλιος 2003)·
– ανακοίνωση των Αλεξάνδρα Καραδήμου-Γερολύμπου και Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Όψεις της μεταπολεμικής πολεοδομικής ανασυγκρότησης», στο Συνέδριο *«Μετασχηματισμοί της ελληνικής πόλης»* (Μάιος 2003).

Οργάνωση και συμμετοχή σε συνέδρια και σεμινάρια
– συμμετοχή στο συνέδριο του DOCOMOMO (Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement) (Βόλος, Μάιος 2003)·

– με το ελληνικό τμήμα του DOCOMOMO και του ΕΜΠ συνδιοργανώθηκε το 1ο Διεθνές Σεμινάριο *"The Body, Sport and Modern Architecture"* (31 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2003).

ΤΜΗΜΑ ΙΣΛΑΜΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό

Άννα Μπαλλιάν (υπεύθυνη τμήματος), Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου.

Δωρεές

– Μαρία Γερουλάνου και Γιάννης Καρούζος, στη μνήμη της μητέρας τους Σάρας Καρούζου: μία "κάλπη δερβίση" (*kashkul*), από ξύλο φοινικόδεντρου, 19ος αιώνας· θραύσματα ισλαμικών αγγείων, 14ος-16ος αιώνας, πλακίδια επένδυσης τοίχου οθωμανικής τέχνης, 18ος-19ος αιώνας· δύο μαρμάρινες ενεπίγραφες οθωμανικές ταφικές στήλες, 20ός αιώνας·

– Pierre και Αγγελική Amandry: μία περσική μινιατούρα του 17ου αιώνα, από το *Βιβλίο των Βασιλέων*·

– Χρήστος Παπουτσάκης: δύο φύλλα χειρογράφου με μινιατούρα αραβικής τέχνης, 19ος-20ός αιώνας· ένα έντυπο φύλλο με μινιατούρα αραβικής τέχνης, 19ος-20ός αιώνας·

– Άννα Φιλίνη: ένα ελεφαντοστέινο κιβωτίδιο ινδικής τέχνης, 17ος αιώνας·

– Δημήτρης Τσατσαρός: ένα περσικό έντυπο φύλλο με ποίημα, 19ος-20ός αιώνας.

Αγορές

– φύλλο από περγαμηνή με κείμενο από το Κοράνι (X, 1-10) σε κουφική γραφή με κόκκινα διακριτικά φωνηέντων, Βόρεια Αφρική, 9ος αιώνας·

– φύλλο από χαρτί με κείμενο από το Κοράνι (II, 218-219) σε ρέουσα γραφή με χρυσά περιγράμματα, κόκκινα και γαλάζια διακριτικά φωνηέντων, Δυτικό Ιράν ή Ιράκ, τέλη 12ου αιώνα·

– φύλλο από χαρτί με μινιατούρα που εικονίζει σκηνή με τη συνάντηση της Μάνιζε και του Μπιζάν από το *Βιβλίο των Βασιλέων* του Φιρντάουσι, Δυτικό Ιράν ή Ιράκ, α' μισό 16ου αιώνα·

– κεραμικό πιάτο με διακόσμηση που φέρει τρία φανταστικά πτηνά simurghs, μικρά μαύρα διάχωρα με λευκές και κόκκινες κουκκίδες και στο χείλος μαύρη ταινία με λευκή σχηματοποιημένη κουφική επιγραφή, Κεντρική Ασία, 10ος αιώνας·

Περσική μινιατούρα του 17ου αιώνα από το *Βιβλίο των Βασιλέων*, δωρεά Pierre και Αγγελικής Amandry.

– κεραμικό αγαλματίδιο ηλικιωμένης ανδρικής μορφής διακοσμημένο με μεταλλικά χρώματα, Ιράν, αρχές 13ου αιώνα·

– κεραμικό πιάτο με κυκλική μαύρη κουφική επιγραφή: «*Η ευλογία και χάρη του Θεού στον κάτοχο*», Ιράν, 10ος αιώνας·

– φύλλο από χαρτί με μινιατούρα που εικονίζει σκη-

νή με την ήττα του Πιρούζ από τον Χούς Ναουάζ από το *Βιβλίο των Βασιλέων* του Φιρντάουσι, Ιράν, πιθανόν Καζβίν, 1565-1566 (έτος Εγίρας 973)·
– φύλλο από χαρτί με μινιατούρα που εικονίζει τον Μέγα Αλέξανδρο να συζητά με τον Αριστοτέλη και άλλους έξι σοφούς από το βιβλίο *Χάμσα* του Νιζάμι, Ιράν, Σιράζ, μέσα 16ου αιώνα.
Κατά τη διάρκεια του 2003 η δραστηριότητα του Τμήματος επικεντρώθηκε στην προετοιμασία του νέου Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στον Κεραμεικό που προγραμματίζεται να ανοίξει τον Ιούνιο 2004. Ολοκληρώθηκε η φωτογράφιση, η ψηφιοποίηση και η αποδελτίωση του υλικού καθώς και η οργάνωση των αντικειμένων που θα εκτεθούν στις τέσσερις αίθουσες του μουσείου, σε ψηφιακή μορφή και δημιουργήθηκαν κατόψεις των προθηκών με βάση τις οποίες θα οργανωθεί το υλικό κατά την επανέκθεση. Παράλληλα, συνεχίζεται η συντήρηση και η τεκμηρίωση των αντικειμένων.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Προσωπικό

Πίτσα Τσάκωνα (υπεύθυνη τμήματος), Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Πανωραία Γαϊτάνου, Ντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Κωνσταντίνος Στεφανής, Ελένη Τσάκωνα. Εξωτερική συνεργάτης: Έλντα Μαρμαρά. Εθελόντριες: Ασημίνα Γρηγορίου, Στέλλα Ζαμπλάρα, Τζένη Μαλλιαρίτη. Στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης εργάστηκαν οι φοιτητές: Μαρία-Ελένη Αλιβιζάτου, Χριστίνα Βλάμη, Άννα Μακροπούλου, Νίκος Μαστροχρήστος, Ελισάβετ Πανταζή, Μαρία Ρουμανά, Αγγελική Τσιμικλή, Ευγενία-Δέσποινα Φυγετάκη.

Εμπλουτισμός – Ενημέρωση

Κατά το περασμένο έτος συνεχίστηκε ο εμπλουτισμός της Βιβλιοθήκης με αγορές, συνδρομές, δωρεές και ανταλλαγές. Συγκεκριμένα, η συλλογή αυξήθηκε κατά 4.355 τόμους βιβλίων και περιοδικών. Από αυτούς οι 920 προέρχονται από αγορές, οι 231 από συνδρομές, οι 3.100 από δωρεές και οι 104 από ανταλλαγές. Στον εμπλουτισμό της Βιβλιοθήκης συνέβαλλαν κυρίως οι ακόλουθοι δωρητές: Μαρίνος Γερουλάνος, Άγγελος Δεληβορριάς, Γεώργιος Δημητροκάλλης, οικογένεια Σάρας Καρούζου, Ευάγγελος Κατσίκης, Νίκος Κοντογιάννης, Μαίρη Κουτσούρη, Λίτσα Λεμπέση, Ελένη Μηλιού, Ελπίδα Μητροπούλου, Λίνος Μπενάκης, Δανιήλ Παναγόπουλος, Μυρτώ Παππά, Έλλη Ρόζου, Αλέξανδρος Ρωμάνος, Άννα Σικελιανού, Ζαχαρίας Στέλλας, Κυριακούλα Φραγκογιάννη, οικογένεια Ζωής Φραγκούδη, Alpha Bank, Αρχαιολογική Εταιρεία, Εθνική Βιβλιοθήκη, εκδόσεις Μίλητος, εκδόσεις Παπαδήμα, εκδόσεις Σύγχρονοι Ορίζοντες, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη, Όμιλος Επιχειρήσεων Λάτση, Πολεμικό Ναυτικό - Γραφείο Ναυτικής Επιθεωρήσεως, Σύλλογος Αργείων «Ο Δαναός», Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Υπουργείο Πολιτισμού.

Ανταλλαγές

Η συνεργασία με επιστημονικά ιδρύματα, βιβλιοθήκες, μουσεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό, υπήρξε πολύτιμη και συνέβαλε αρκετά στον εμπλουτισμό της συλλογής της Βιβλιοθήκης. Πρέπει να σημειωθεί ότι με την έκδοση του περιοδικού το *Μουσείο Μπενάκη* έγιναν αρκετές ανταλλαγές με πολλούς από τους παραπάνω φορείς, αξίζει όμως να αναφέρουμε εκείνους η συνεργασία των οποίων δεν περιορίστηκε μόνο στην ανταλλαγή του περιοδικού:
– στην Ελλάδα: Ακαδημία Αθηνών, Αναγνωστική Εταιρεία (Κέρκυρα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Εθνική Βιβλιοθήκη, Εθνική Πινακοθήκη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Εταιρεία Μελέτης Ελληνικής Ιστορίας, Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Άνδρος), Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Θεσσαλονίκη), Ριζάρειος Σχολή·
– στο εξωτερικό: Αρχαιολογικό Μουσείο Πολωνίας, Dumbarton Oaks Center, Israel Antiquities Authorities, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini (Βενετία), Library of Congress, Musée du Paysan Roumain, University of Birmingham, Victoria & Albert Museum (Λονδίνο).

Εργασίες – Λειτουργία

Παράλληλα με τις καθημερινές ασχολίες της Βιβλιοθήκης:

– συνεχίστηκαν και οι εργασίες στη βιβλιοθήκη Ευστάθιου Φινόπουλου, σχετικές με την επεξεργασία αναλυτικής καταγραφής των βιβλίων. Τον χρόνο που πέρασε εισήχθησαν 850 νέοι τόμοι βιβλίων και περιοδικών, που αγοράστηκαν από τον συλλέκτη ή δωρήθηκαν από ιδιώτες και ιδρύματα, οι οποίοι καταγράφηκαν στο *Βιβλίο Εισαγωγής*, σφραγίστηκαν και καταλογογραφήθηκαν·

– καταχωρήθηκαν 2.000 νέες εγγραφές στο ηλεκτρονικό πρόγραμμα της Βιβλιοθήκης, έγιναν οι εκτυπώσεις των εγγραφών, οι οποίες αρχειοθετήθηκαν αλφαβητικά ύστερα από έλεγχο και διορθώσεις τυχόν λαθών·

– ενημερώθηκε ο κατάλογος της Βιβλιοθήκης του μουσείου με την καταχώριση περίπου 1.000 διπλών αντιτύπων·

– ολοκληρώθηκε η αποδελτίωση των χαρακτικών των βιβλίων (περίπου 800 τόμοι) και ξεκίνησε η εισαγωγή των δεδομένων στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, στο ειδικά παραμετροποιημένο πρόγραμμα που δημιούργησε η εταιρεία Elidoc·

– συνεχίστηκε η αποδελτίωση των τόμων πρακτικών συνεδρίων και των περιοδικών του 19ου αιώνα·

– συνεχίστηκε η ταύτιση και η σύγκριση των ελλιπών αντιτύπων με πλήρη αντίτυπα της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, με επιτόπια έρευνα και παραβολή·

– συνεχίστηκε η ταξινόμηση, η θεματική παράθεση, ο σχολιασμός έκδοσης και φυσικής περιγραφής των εκδόσεων (σφραγίδες, κτητορικά σημειώματα, ex-libris) σε 2.000 βιβλία·

– συνεχίστηκε η αναλυτική θεματική παράθεση των περιηγητικών κειμένων, με βάση τους τόπους και τις σημαντικές αναφορές των περιηγητών –ιδιαίτερα στον ελληνικό χώρο–, καθώς και η έρευνα για την ανεύρεση της χρονολογίας που πραγματοποιήθηκαν τα ταξίδια·

– έγινε η τακτοποίηση του αρχείου των αποκομμάτων των εφημερίδων σε θεματικές ενότητες και η τακτοποίηση του προσωπικού αρχείου της αλληλογραφίας του Ευστάθιου Φινόπουλου σε φακέλους αλφαβητικά·

– έγινε ο έλεγχος και περάστηκαν προσθήκες και διορθώσεις σε 3.000 εγγραφές του προηγούμενου χρόνου·

– διεκπεραιώθηκε η προσωπική αλληλογραφία του Ευστάθιου Φινόπουλου και οι παραγγελίες βιβλίων στο εξωτερικό από οίκους δημοπρασιών.

– πραγματοποιήθηκαν οι απαραίτητες συνεννοήσεις με διάφορα ιδρύματα και εταιρείες για παραχώρηση δωρεάν εκδόσεων·

– συνεχίστηκε η προληπτική συντήρηση των βιβλίων με την καθοδήγηση των συντηρητών χαρτιού του μουσείου. Έχουν πραγματοποιηθεί επεμβάσεις σε περισσότερους από 600 τόμους βιβλίων, οι οποίες επικεντρώθηκαν στον καθαρισμό και την τόνωση της δερμάτινης και περγαμηνής στάχωσης των βιβλίων, και στη συνέχεια στο ντύσιμο με ειδικό διαφανές χαρτί για την προστασία της βιβλιοδεσίας. Για κάθε τόμο συντάχθηκε ειδική αναφορά για τις εργασίες συντήρησης που δέχθηκε·

– τακτοποιήθηκαν τέσσερις αποθηκευτικοί χώροι –καθαρίστηκαν, οργανώθηκαν για φύλαξη μη χρήσιμου υλικού–, ύστερα από έλεγχο και αρχειοθέτηση του υλικού που φιλοξενούσαν.

Συμμετοχή σε εκθέσεις

Η Βιβλιοθήκη διευκολύνοντας τη συγκέντρωση υλικού για εκθεσιακές δραστηριότητες παραχώρησε εκδόσεις του μουσείου και βιβλία από τη συλλογή της για:

– την έκθεση που οργάνωσε η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία με τίτλο *Χάρμα ιδέσθαι* (Μάιος 2003)·

– την έκθεση που οργάνωσε η Σχολή «Ελληνογερμανική Αγωγή» με θέμα *Βαλκανικοί Πόλεμοι* (Μάρτιος 2003)·

– την έκθεση που οργάνωσε η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία με τίτλο *Θεολογικό βιβλίο* στη Στοά του Βιβλίου (Απρίλιος 2003).

Ξεναγήσεις – Διαλέξεις – Εκδόσεις

– φιλοξενήθηκαν και ξεναγήθηκαν στους χώρους της Βιβλιοθήκης φοιτητές της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών·

– στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών σεμιναρίων του Νότιου Καυκάσου για στελέχη μουσείων, ξεναγήθηκε μια ομάδα που επισκέφθηκε το μουσείο, στην οποία παρουσιάστηκαν χειρόγραφα και μερικές από τις σπάνιες εκδόσεις της Βιβλιοθήκης.

Η Πίτσα Τσάκωνα:

– έδωσε διάλεξη με θέμα «Το παιδί στη νεοελληνική ζωγραφική» στο Δημοτικό Σχολείο του Κολλεγίου Αθηνών στην Παιανία (8 Δεκεμβρίου 2003)·

Ο Δημήτρης Αρβανιτάκης:

– έδωσε διάλεξη με θέμα «Κοινωνικές συγκρούσεις στο Ιόνιο κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα» στο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου (24 Οκτωβρίου 2003)·

– ολοκλήρωσε την *Αλληλογραφία Α. Μουστοξύδη – Αιμ. Τυπάλδου* (έκδοση κειμένων, εισαγωγή, σχόλια), η οποία θα εκδοθεί από το μουσείο·
– ετοίμασε αφιέρωμα για τους σεισμούς της Ζακύνθου (1953) με τίτλο «Μνήμη και δομημένος χώρος» για την εφημερίδα *Το Βήμα* (25 Αυγούστου 2003)·
– επιμελήθηκε τον κατάλογο της έκθεσης *Γιώργος Μαυροΐδης, «Ένα γίγενσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»* που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη.

Αποστολές εκδόσεων
Η Βιβλιοθήκη ανέλαβε την αποστολή εκδόσεων του μουσείου, ύστερα από αίτημα των ενδιαφερομένων για εμπλουτισμό των βιβλιοθηκών τους, στους παρακάτω φορείς: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ελληνικό Προξενείο Νέας Υόρκης, Ενιαίο Λύκειο Σιμοπούλου, Θεατρικό Μουσείο, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Ίδρυμα Κωστοπούλου, Ίδρυμα Ωνάση, Ιπποκράτειος Δημοτική Βιβλιοθήκη (Κως), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Λαογραφικό Μουσείο Σταμάτη Χρυσοστάλη (Αυλωνάρι Ευβοίας), Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού (Θεσσαλονίκη), Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Μουσείο Φρυσίρα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Πολιτιστικός Σύλλογος Κρητών, Πολυτεχνείο Πατρών - Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Σχολή Μωραΐτη, Τελλόγλειο Ίδρυμα - Τμήμα Περιφερειακής Εκπαίδευσης και Αγωγής (Θεσσαλονίκη), Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία.

Μελετητές
Η Βιβλιοθήκη διευκόλυνε την έρευνα του προσωπικού του μουσείου, συμβάλλοντας στην οργάνωση εκθέσεων και εκδηλώσεων και τη συγγραφή επιστημονικών μελετών. Περισσότεροι από 350 μελετητές επισκέφθηκαν τη Βιβλιοθήκη και εξυπηρετήθηκαν με κάθε δυνατό τρόπο. Στο πλαίσιο της συνεργασίας με άλλες βιβλιοθήκες, ανταλλάχθηκαν πληροφορίες και εκδόσεις με την Εθνική Βιβλιοθήκη της Τσέχικης Δημοκρατίας, και παραχωρήθηκε στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων όλο το θεματικό ευρετήριο της συλλογής για συνεργασία και ανταλλαγή απόψεων στην καθιέρωση ελληνικών θεμάτων.

Συμμετοχή σε συνέδρια και ημερίδες
– η Γεωργία Αγγέλου συμμετείχε στην ημερίδα με θέμα «Mediation of rare books over the Internet» σχετικά με την ψηφιοποίηση των σπάνιων εκδόσεων των βιβλιοθηκών που πραγματοποιήθηκε στο Σουηδικό Ινστιτούτο (Νοέμβριος 2003)·
– ο Δημήτρης Αρβανιτάκης συμμετείχε με την ανακοίνωση «Ετεροκαθορισμός, αφομοίωση και νέες ταυτότητες. Η Ζάκυνθος στο α' μισό του 16ου αιώνα» στο συνέδριο *Παχώμιος Ρουσάνος* (Ζάκυνθος, Οκτώβριος 2003).

ΤΜΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

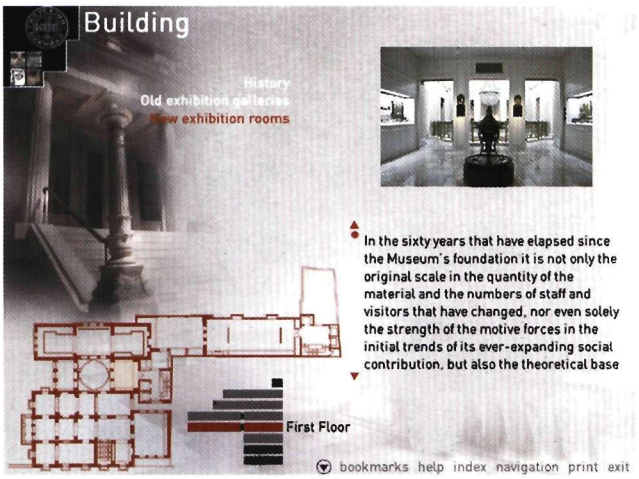
Προσωπικό
Ιφιγένεια Διονυσιάδου (Τομέας Τεκμηρίωσης), *Ζωή Μεταξιώτου* (Τομέας Συστημάτων), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρυσάνθη Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη. Εθελοντές: Νίνα Αργυροπούλου, Αγγελική Αρφαρά, Άννα Βλαχοδήμου, Καλλιάνθη Ζάμπου.

Δραστηριότητες
– για την προβολή του DVD-Rom με τίτλο *«Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη»*, η παραγωγή του οποίου είχε ολοκληρωθεί τον Δεκέμβριο 2002, πραγματοποιήθηκαν:
α. παρουσίαση του DVD-Rom στους συναδέλφους σε ειδική εκδήλωση στο αμφιθέατρο·
β. επίσημη εκδήλωση παρουσίασης του DVD-Rom στο ευρύ κοινό και τους εκπροσώπους του τύπου. Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στις 11 Φεβρουαρίου με ομιλητές τον σκηνοθέτη Π. Βούλγαρη, τον διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη Άγγελο Δεληβορριά, τον εκδότη Θανάση Καστανιώτη, την υπεύθυνη παραγωγής του έργου για το Μουσείο Μπενάκη Χρύσα Κοντάκη και τον καθηγητή Φαίδωνα Μπαντιμαρούδη. Για την εκδήλωση κατασκευάστηκαν ειδικοί σταθμοί πληροφόρησης·
γ. προώθηση του προϊόντος με την προετοιμασία τηλεοπτικού σποτ και τη συμμετοχή στην προετοιμασία διαφημιστικής βιτρίνας σε κεντρικό βιβλιοπωλείο σε συνεργασία με τις εκδόσεις Καστανιώτη. Παρουσίαση του DVD-Rom από τη Χρύσα Κοντάκη σε τρεις ραδιοφωνικές και μία τηλεοπτική εκπομπή·
δ. συμμετοχή του DVD-Rom στον διαγωνισμό για τα ελ-

ληνικά βραβεία πολυμέσων Mobius και παρουσίασή του στο διεθνές γεγονός World Summit Award που οργανώθηκε από τα Ηνωμένα Έθνη στη Γενεύη στις 10 Δεκεμβρίου, και στις εκδηλώσεις στο πλαίσιο του διαγωνισμού για τα διεθνή βραβεία Mobius στην Αθήνα στις 6 Δεκεμβρίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι το DVD-Rom *«Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη»* βραβεύτηκε στον ελληνικό διαγωνισμό Mobius με ειδική μνεία.

– για την παραγωγή του μεταφρασμένου τίτλου DVD-Rom *«Greece at the Benaki Museum»*, με σκοπό την κυκλοφορία του μέσα στο 2004, πραγματοποιήθηκαν:
α. συγκέντρωση όλου του ψηφιακού υλικού που χρησιμοποιήθηκε στον ελληνικό τίτλο, έρευνα των πηγών του μουσείου για την ενδεδειγμένη μετάφραση επιστημονικών όρων, τοπωνυμίων, ιστορικών ονομάτων και τίτλων, επιμέλεια και συντονισμός των εργασιών μετάφρασης, επιλεκτικές διορθώσεις κειμένων, μεταγραφή των ονομάτων των 2.500 δωρητών και χορηγών του μουσείου από ελληνικό σε λατινικό αλφάβητο με σκοπό να ενταχθούν στον αγγλικό τίτλο·
β. έρευνα, επιλογή συνεργατών και υλοποίηση της ανάπτυξης της αγγλικής εφαρμογής (εμπλουτισμένη με πρόσθετες λειτουργίες) για την εξυπηρέτηση του χρήστη, σε συνεργασία με εξωτερικούς συνεργάτες·
γ. επιστάμενος έλεγχος, δοκιμή και αξιολόγηση του συνόλου της εφαρμογής από διαδοχικές πειραματικές εκδόσεις που παραδίδονταν από τους τεχνικούς συνεργάτες και τελικός έλεγχος της λειτουργίας του πρωτοτύπου (μήτρα αναπαραγωγής) σε διάφορα λειτουργικά συστήματα·
δ. προετοιμασία για τη συσκευασία και την κοπή του DVD-Rom. Έρευνα, επαφές με φορείς και εταιρείες και διερεύνηση των όρων για τη διανομή του προϊόντος στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

– για την ολοκλήρωση της ηλεκτρονικής εφαρμογής που θα παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορία της ισλαμικής τέχνης μέσα από 150 αντικείμενα του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής του μουσείου καθώς και πληροφορίες για το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, πραγματοποιήθηκαν αξιολόγηση και έλεγχος του περιεχομένου της εφαρμογής που είχε αναπτυχθεί στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος e-Islam και προετοιμασία του υλικού για τη αναβάθμιση της εφαρμογής.



Η παρουσίαση του κεντρικού κτιρίου του Μουσείου Μπενάκη, από το DVD-Rom «*Η Ελλάδα του Μουσείο Μπενάκη*» (φωτ. Σπ. Κατωπόδης).

Στιγμιότυπο από την επίσημη παρουσίαση του DVD-Rom «*Η Ελλάδα του Μουσείο Μπενάκη*» (φωτ. Σπ. Κατωπόδης).

– για το δικτυακό τόπο του μουσείου:
α. αυξήθηκε το μέσο μηνιαίο πλήθος επισκέψεων στο δικτυακό τόπο του μουσείου από 11.200 για το 2002 σε 15.000 το 2003·
β. ενημερώθηκαν οι ιστοσελίδες για τις νέες δραστηριότητες του μουσείου (20 εκθέσεις, 16 εκδόσεις, δραστηριότητες του Τμήματος των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων και των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη)·
γ. έγινε μια πρώτη παρουσίαση του νέου Παραρτήματος του μουσείου στην οδό Πειραιώς 138·
δ. ενημερώθηκαν οι σελίδες του Πωλητηρίου και οι ονομασίες των τμημάτων του μουσείου. Η εργασία περιλάμβανε τη συλλογή στοιχείων, την επιμέλεια του υλικού και την τεχνική υλοποίηση. Συνολικά, δημιουργή-

θηκαν 45 νέες ιστοσελίδες και ενημερώθηκαν 210.

– στον τομέα της τεκμηρίωσης πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:
α. ολοκληρώθηκε η καταγραφή των δελτιοθηκών του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης, του Τμήματος Νεοελληνικής Τέχνης, του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων και του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης από τις εθελόντριες Νίνα Αργυροπούλου και Καλλιάνθη Ζάμπου, με σκοπό να ενταχθούν τα αντικείμενα του *Γενικού Ευρετηρίου* του μουσείου στη συλλογή στην οποία ανήκουν και να καταγραφεί η θέση του χειρόγραφου δελτίου τους·
β. ολοκληρώθηκε η ταύτιση των υπομνηματισμών της μόνιμης έκθεσης με τους αριθμούς ταυτότητας των εκθεμάτων του μουσείου από την εθελόντρια Άννα Βλαχοδήμου, με τη συνδρομή των επιμελητών·
γ. ενημερώθηκε η κεντρική βάση δεδομένων του μουσείου για τις θέσεις στους εκθεσιακούς χώρους των 4.000 αντικειμένων του *Γενικού Ευρετηρίου*. Η εργασία θα συνεχιστεί με την ενημέρωση των ηλεκτρονικών αρχείων για τα υπόλοιπα εκθέματα, τα οποία δεν εντάσσονται στο *Γενικό Ευρετήριο*·
γ. ενημερώθηκε το αρχείο ψηφιοποιημένων εικόνων του μουσείου για αρκετές παλαιότερες και νέες ψηφιοποιήσεις αντικειμένων. Πραγματοποιήθηκαν αναζητήσεις ψηφιακών εικόνων, συγκέντρωση, εκτύπωση ή αντιγραφή τους σε οπτικούς δίσκους, για τη διευκόλυνση της εργασίας τπου προσωπικού του μουσείου·
δ. ενημερώθηκαν η κεντρική βάση δεδομένων του μουσείου και οι επιμέρους βάσεις δεδομένων των τμημάτων Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης, Βυζαντινής Τέχνης και Ισλαμικής Συλλογής για τις ανταλλαγές αντικειμένων μεταξύ των συλλογών του μουσείου, οι οποίες προέκυψαν με αφορμή την τακτοποίηση και την καταγραφή των νέων αποθηκευτικών χώρων από τους επιμελητές·
ε. δημιουργήθηκε βάση δεδομένων για τη συγκέντρωση της ηλεκτρονικής τεκμηρίωσης των αντικειμένων όλων των μητρώων του μουσείου και την προσθήκη ψηφιακών εικόνων, όπου ήταν διαθέσιμες.

– για την υποστήριξη των άλλων τμημάτων του μουσείου πραγματοποιήθηκαν:
α. Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης: ενημέρωση της βάσης δεδομένων της συλλογής για τις νέες αποθηκευτικές θέσεις 2.250 αντικειμένων από την εθελόντρια Αγγελική Αρφαρά και ταυτόχρονη ενημέρωση των πληροφορικών τους στοιχείων, σε συνεργασία με την επιμελήτρια Αγγελική Ζήβα·
β. Τμήμα Ισλαμικής Συλλογής: ανάπτυξη καταλόγου των δωρητών αντικειμένων ισλαμικής τέχνης ύστερα από επισταμένη έρευνα στα χειρόγραφα και τα ψηφιακά αρχεία του μουσείου, σε συνεργασία με την Άννα Μυτιληναίου. Ενημέρωση όλων των ηλεκτρονικών αρχείων του μουσείου με τα αποτελέσματα της έρευνας. Μετατροπή του συστήματος τεκμηρίωσης της τεχνικής μελέτης των υφασμάτων σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα·
γ. Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα: εμπλουτισμός του συστήματος τεκμηρίωσης, στο οποίο καταγράφονται τα έργα του καλλιτέχνη και το φωτογραφικό υλικό που αναφέρεται σε αυτά, με νέα πεδία που διευκολύνουν την καταγραφή των πολλαπλών ενός έργου και με νέα ελεγχόμενη ορολογία·
δ. Τμήμα Συντήρησης Χαρτιού: ανάπτυξη συστήματος βάσης δεδομένων για την τεκμηρίωση της συντήρησης των βιβλίων και των υπόλοιπων χάρτινων αντικειμένων·
ε. προετοιμασία περιοδικών εκθέσεων: συντήρηση συστημάτων βάσεων δεδομένων για την υποστήριξη μελλοντικών εκθέσεων·
στ. υποστήριξη σε θέματα προβολής των δραστηριοτήτων του μουσείου με προετοιμασία οπτικού και έντυπου υλικού καθώς και παραγωγή οπτικών δίσκων.
– τεχνικές εργασίες:
α. αναβάθμιση του τοπικού δικτύου του μουσείου με σκοπό τη βελτίωση των υπηρεσιών που προσφέρονται στους χρήστες και τη δυνατότητα χρήσης νέων τεχνολογικών προϊόντων. Η εργασία περιλάμβανε αντικατάσταση του κεντρικού διακομιστή (server), που προέκυψε κατόπιν μελέτης των τελευταίων εξελίξεων στον τομέα της τεχνολογίας και της διενέργειας άτυπου διαγωνισμού. Η επιλογή έγινε δίνοντας βαρύτητα στην ασφάλεια των χρηστών και των δεδομένων καθώς και στην αποτελεσματικότερη διαχείριση μεγάλου όγκου δεδομένων πολυμέσων. Η εγκατάσταση του νέου εξοπλισμού έγινε σύμφωνα με την προϋπάρχουσα κατάσταση αλλά και με αντικατάσταση και αναβάθμιση του συστήματος διαχείρισης χρηστών και ηλεκτρονικής αλληλογραφίας.
β. προμήθεια και εγκατάσταση 19 νέων σταθμών εργασίας. Το μουσείο σήμερα διαθέτει 90 σταθμούς εργασίας τους οποίους χειρίζονται 135 χρήστες.

Συμμετοχή του μουσείου σε εθνικά, ευρωπαϊκά και άλλα προγράμματα συνεργασίας

– προετοιμασία, συντονισμός και ενεργός συμμετοχή στη διαμόρφωση και την υποβολή της πρότασης του Μουσείου Μπενάκη στο πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας»·

– παρακολούθηση και επικοινωνιακή διαχείριση της συνεργασίας του μουσείου για την εκμετάλλευση των αποτελεσμάτων του ευρωπαϊκού προγράμματος e-Islam και της παροχής υπηρεσιών για το πρόγραμμα Lab@Future·

– μελέτη των προτάσεων Nest, Elena, Rephotec, Aepa, Μουσείο Ολυμπίας και μελέτη νέων προτάσεων στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών προγράμματων e-Government, e-Content, e-Culture Net, Intercultural e-Learning, Culture 2000-2006, Intereg III·

– συμμετοχή στις διαπραγματεύσεις υποβολής προτάσεων για τα ευρωπαϊκά προγράμματα TechMed και Atlas·

– ολοκλήρωση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων JewelMed και Holauthentic·

– διαπραγματεύσεις για τη δημιουργία πλαισίου συνεργασίας με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο για το ευρωπαϊκό πρόγραμμα Hephaestus, καθώς και για τη δημιουργία πλαισίου συνεργασίας με την ΕΣΑΕΑ και με το ΕΚΤ.

Δημοσιεύσεις – Παρουσιάσεις

– η Ιφιγένεια Διονυσιάδου συμμετείχε με την εισήγηση «Μουσειακή τεκμηρίωση, ζητήματα ελέγχου της ορολογίας, μοντέλα βάσεων δεδομένων» σε σεμινάριο του μεταπτυχιακού τμήματος Μουσειολογίας, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας Πανεπιστημίου Αιγαίου (Μυτιλήνη 12 Μαΐου)·

– η Χρυσάνθη Κοντάκη μίλησε με θέμα «Τα πνευματικά δικαιώματα της πολιτισμικής πληροφορίας και οι νέες τεχνολογίες: η περίπτωση των μουσείων», στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής διάσκεψης *Πολιτισμός, Πνευματική Ιδιοκτησία και Κοινωνία της Πληροφορίας* (Αθήνα 7 Μαρτίου)·

– πραγματοποιήθηκαν εισηγήσεις στο επιμορφωτικό σεμινάριο με τίτλο *Ηλεκτρονική τεκμηρίωση και εφαρμογές πληροφορικής στο Μουσείο Μπενάκη,* που απευθύνονταν στους φοιτητές του Α' Κύκλου Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Αρχαιολογίας – Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο πλαίσιο του προγράμματος ΕΠΕΑΕΚ (Αθήνα 8 Μαΐου):

α) Μαρία Γκίκα, «Ανάλυση, Σχεδιασμός, Υλοποίηση του δικτυακού τόπου του Μουσείου Μπενάκη»·

β) Ιφιγένεια Διονυσιάδου, «Εισαγωγή στη μουσειακή τεκμηρίωση»·

γ) Χρυσάνθη Κοντάκη, «Εφαρμογές πολυμέσων στο χώρο των μουσείων»·

δ) Νικολέττα Μέντη, «Ηλεκτρονικό έκθεμα μέσα στο μουσείο, Ελληνικά Κοσμήματα από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη»·

ε) Ζωή Μεταξιώτου, «Σύστημα Διαχείρισης Συλλογών Μουσείου Μπενάκη»·

– πραγματοποιήθηκαν εισηγήσεις στο σεμινάριο επιμόρφωσης για στελέχη και διευθυντές μουσείων από τις χώρες του Νότιου Καυκάσου, που οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από το Υπουργείο Πολιτισμού και το Ελληνικό Τμήμα του ICOM στο πλαίσιο του προγράμματος Stage του Συμβουλίου της Ευρώπης (14 Νοεμβρίου):

α) Μαρία Γκίκα, «The Website of the Benaki Museum»·

β) Ιφιγένεια Διονυσιάδου, «Electronic documentation of museum objects»·

γ) Μαρία Θρουβάλα, «Fundraising: How to get involved with the European Community Projects»·

δ) Χρυσάνθη Κοντάκη, «Multimedia projects: the DVD-Rom of the Benaki Museum»·

ε) Νικολέττα Μέντη, «Digital images of museum objects»·

στ) Ζωή Μεταξιώτου, «Collections management».

Επισκέπτες

– παρουσίαση των εφαρμογών πολυμέσων που έχει αναπτύξει το Τμήμα σε ειδικά διαμορφωμένο με σταθμούς πληροφόρησης χώρο του μουσείου στους συνέδρους της ευρωπαϊκής διάσκεψης «Πολιτισμός, Πνευματική Ιδιοκτησία και Κοινωνία της Πληροφορίας» που έγινε στο πλαίσιο της Ελληνικής Προεδρίας·

– παρουσίαση των δραστηριοτήτων του Τμήματος στους φοιτητές του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, στους Φίλους του Μουσείου Μπενάκη και στους Φίλους του Μουσείου Πάνου Αραβαντινού·

– το Τμήμα παρείχε ενημέρωση και συμβουλευτικές υπηρεσίες στο Ναυτικό Μουσείο Αυστραλίας και το θωρηκτό «Α. Γ. Αβέρωφ», καθώς και σε μεταπτυχιακούς φοιτητές ελληνικών και ξένων πανεπιστήμιων που πραγματοποιούν έρευνες μουσειολογικού περιεχομένου.

ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Προσωπικό

Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία-Χριστίνα Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Καρβουνάκη-Βαποράκη, Χαρούλα Χατζηνικολάου, Μαρία Ζαμενοπούλου. Εθελοντές: Αθηνά Τρύφων, Εύη Γεωργίλη, Αναστασία Φωτοπούλου, Ιωάννα Μπενοπούλου, Χριστιάνα Στρίντζη, Σοφία Μπίτσα, Ευθυμία Κρικώνη, Λίτσα Μυστακίδου, Βαρβάρα Μπελεσιώτη.

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 τις 15 Οκτωβρίου του 2002 λειτούργησαν εκπαιδευτικά προγράμματα για άτομα 5-17 ετών. Με βάση το περιεχόμενο των συλλογών, ορίστηκαν 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 στον χρόνο: στις 15 Σεπτεμβρίου και τις 15 Ιανουαρίου, ενώ κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς κρατήθηκε λίστα αναμονής για 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 προγράμματα παρουσιάζονταν από το ίδιο το Τμήμα και πραγματοποιούνταν Δευτέρα, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, 9.30-11.15 π.μ. Ο τρόπος παρουσίασής τους 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 την παραδοσιακή ζωή και τέχνη. Η παρουσίαση συμπληρωνόταν στο εργαστήρι του Τμήματος, με χειροτεχνικές δραστηριότητες, που βασίζονταν στις εικαστικές προτάσεις της Νίκας Νικολοπούλου.

Στα μεγαλύτερα παιδιά το πρόγραμμα περιλάμβανε διάλογο, περιήγηση στις αίθουσες και γνωριμία με την εποχή, πάντοτε με την ενεργό συμμετοχή των μαθητών. Ακολουθώντας τη μέθοδο της "αυτοανακάλυψης", η παρουσίαση συμπληρωνόταν με φυλλάδια που οι μαθητές καλούνταν να συμπληρώσουν μέσα στο μουσείο ή με δημιουργική απασχόληση στο εργαστήρι του Τμήματος.

Εβδομαδιαία πραγματοποιούνταν 11 προγράμματα, και σε αυτά δεν είχαν τη δυνατότητα 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 με το Τμήμα. 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 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.

Από τις 15 Οκτωβρίου 2002 έως τις 15 Ιουνίου 2003, συμμετείχαν στα προγράμματα 6.550 παιδιά και στις επισκέψεις 24.140. Συνολικά επισκέφτηκαν δηλαδή τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη 30.690 παιδιά.

Αναλυτικά επισκέφτηκαν τις συλλογές:

– Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Συλλογή: 6.622 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.305, εκπαιδευτικές επισκέψεις 5.317)·

– Βυζαντινή Συλλογή και Μεταβυζαντινή Συλλογή: 6.029 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.067, εκπαιδευτικές επισκέψεις 4.962)·

– Νεοελληνική Συλλογή: 7.821 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.853, εκπαιδευτικές επισκέψεις 5.968)·

– Νεότερα Χρόνια: 5.688 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.250, εκπαιδευτικές επισκέψεις 4.438)·

– Συλλογή Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: 3.767 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.075, εκπαιδευτικές επισκέψεις 2.692).

Για τους εκπαιδευτικούς που θα συνόδευαν μόνοι τους μαθητές τους στις συλλογές, πραγματοποιήθηκαν 14 απογευματινές ξεναγήσεις. Συνολικά, συμμετείχαν 284 άτομα.

Επανεκδόσεις

– Μ. Αργυριάδη, Μ. Χ. Γιαννουλάτου, Ν. Μπελεσιώτη, *Το Ελληνικό Δωδεκαήμερο* (Αθήνα 2002)·

– Π. Ζαμπέλης, Τ. Γιανναρά, *Φορεσιές από το Ανταρτικό της Φλώρινας, χαρτοκοπτική* (Αθήνα 2002)·

– Ν. Μπελεσιώτη, Μ. Αργυριάδη, *Τα χελιδονίσματα* (Αθήνα 2003)·

– Ν. Μπελεσιώτη, *Μνήμη* (Αθήνα 2003)·

– Ν. Μπελεσιώτη, Μ. Αργυριάδη, *Έθιμα του Πάσχα* (Αθήνα 2003)·

– Ν. Νικολοπούλου, Μ. Χ. Γιαννουλάτου, Ν. Μπελεσιώτη, Χ. Χατζηνικολάου, *"Περσεφόνη", η δική σου θεατρική παράσταση με σκηνικά και κοστούμια του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα* (Αθήνα 2002)·

– *Παραδοσιακοί κεφαλόδεσμοι, μάσκες* (Αθήνα 2003)·

– εννέα εκπαιδευτικά φυλλάδια που αφορούν τις μόνιμες συλλογές του μουσείου·

– *Ξετυλίγοντας ένα κουκούλι, Εκπαιδευτικό πρόγραμμα στο Μουσείο Μετάξης στο Σουφλί* (Αθήνα 2003).

Μουσειοσκευές

Με την ευκαιρία της έκθεσης *Χρόνης Μπότσογλου. Μια προσωπική Νέκυια (1933-2000)* (18 Δεκεμβρίου - 19 Ιανουαρίου 2003) δημιουργήθηκε, σε συνεργασία με την εικαστικό Χαρά Παπαγιαννοπούλου, η μουσειοσκευή *Χρόνης Μπότσογλου. Ένα ταξίδι στη Μνήμη – Ένα ταξίδι στη Μορφή,* που απευθύνεται σε μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Περιοδικές εκθέσεις

Το Τμήμα υποστήριξε τις περιοδικές εκθέσεις που φιλοξενήθηκαν στο μουσείο. Ειδικότερα:

– για την έκθεση *Φωτογραφίες 1975-2002 από τα έργα στην αθηναϊκή Ακρόπολη* (1-20 Οκτωβρίου 2002) απεστάλη σε σχολεία δανειστικό υλικό προετοιμασίας με εκπαιδευτικές προτάσεις. Την έκθεση επισκέφτηκαν 85 μαθητές λυκείου·

– για την έκθεση *Κειμήλια των Αρμενίων της Κιλικίας* (7 Νοεμβρίου - 9 Δεκεμβρίου 2002) απεστάλη σε σχολεία δανειστικό υλικό προετοιμασίας με εκπαιδευτικές προτάσεις. Την έκθεση επισκέφτηκαν 163 μαθητές·

– για την έκθεση *Χρόνης Μπότσογλου. Μια προσωπική Νέκυια* οργανώθηκε εκπαιδευτικό δρώμενο με τίτλο *Ένα ταξίδι στη Μνήμη – Ένα ταξίδι στη Μορφή.* Συμμετείχαν 75 μαθητές Λυκείου και 55 ενήλικες. Οι συμμετέχοντες καλούνταν να ακολουθήσουν την πορεία του καλλιτέχνη, να πραγματοποιήσουν το προσωπικό τους ταξίδι στη Μνήμη και τη Μορφή και να βρουν τις δικές τους εκδοχές στην ανάγνωση του έργου·

– για την έκθεση *Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα* (5 Φεβρουαρίου - 2 Μαρτίου 2003) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό υλικό *Μ. Ζαμενοπούλου, Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές μνήμες* με προτάσεις για δραστηριότητες. Την έκθεση επισκέφτηκαν 235 μαθητές στους οποίους διανεμήθηκε δωρεάν το έντυπο·

– για την έκθεση *Ο ταύρος στον μεσογειακό κόσμο. Μύθοι και λατρείες* (20 Μαρτίου - 7 Ιουνίου 2003) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό υλικό *Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Ταξιδεύοντας στη Μεσόγειο με έναν ταύρο* (Αθήνα 2003). Κατά τη διάρκεια της έκθεσης εφαρμόστηκαν προγράμματα, λειτούργησε –σε συνεργασία με το συντηρητή Άγγελο Μπλια– εργαστήρι τοιχογραφίας με θέμα τον ταύρο, και κυκλοφόρησε χαρτοκοπτική με μάσκες ταύρου σε σχέδια της εικαστικού Έφης Μπαρτσώτα. Την έκθεση επισκέφτηκαν 838 μαθητές στους οποίους διανεμήθηκε δωρεάν εκπαιδευτικό υλικό.

Συνολικά, τις περιοδικές εκθέσεις του μουσείου επισκέφτηκαν 1.396 μαθητές, οργανωμένοι σε ομάδες των 30 ατόμων.

Εργαστήρια για παιδιά

Σε περιόδους σχολικών διακοπών και Σαββατοκύριακα, λειτούργησαν εργαστήρια για μεμονωμένα παιδιά:

– «καράβι-καραβάκι» για παιδιά 5-8 χρονών. Συμμετείχαν 32 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·

– «τα καλικαντζαρούδια» για παιδιά 5-8 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·

– «τρίγωνα, κάλαντα και καράβια» για παιδιά 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·

– «η γιορτή των καλικαντζάρων» για παιδιά 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 17 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «αγιογραφώντας τη δική σου Γέννηση», για παιδιά 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 14 παιδιά. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– «γιανίτσαροι και μπούλες», για παιδιά 5-8 και 9-13 χρονών. Συμμετείχαν 48 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «χαρταετοί», για παιδιά 9-13 χρονών. Συμμετείχαν 20 παιδιά. Συνεργάτης: Δημήτρης Γεωργακόπουλος·
– «τα πασχαλινά», για παιδιά 5-8 και 9-13 χρονών. Συμμετείχαν 62 παιδιά. Συνεργάτες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «παίζουμε κουκλοθέατρο;», κύκλος 5 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Συμμετείχαν 9 άτομα. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «όταν οι θεοί συνεδριάζουν στον Όλυμπο...», κύκλος 5 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Συμμετείχαν 8 άτομα. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «ζωγραφίζοντας στο μουσείο... κασέλες», κύκλος 8 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Συμμετείχαν 12 άτομα. Συνεργάτης: Μαρία Σωνιέ (ζωγράφος)·
– «ζωγραφίζοντας στο μουσείο... πορτραίτα Φαγιούμ», κύκλος 8 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Συμμετείχαν 13 άτομα. Συνεργάτης: Μαρία Σωνιέ (ζωγράφος)·
– «μια Κυριακή με παραμύθια στο Μουσείο Μπενάκη με την Αγνή Στρουμπούλη». Συμμετείχαν 38 άτομα. Συνεργάτης: Αγνή Στρουμπούλη (παραμυθού).

Συνολικά, συμμετείχαν στα εργαστήρια 305 παιδιά.

Σεμινάρια ενηλίκων

Στο εργαστήρι του Τμήματος λειτούργησαν τα σεμινάρια ενηλίκων:
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 30 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήμα Προχωρημένων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 24 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Κόσμημα: φόρμα-τεχνική*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 27 άτομα. Συνεργάτης: Λίλα ντε Τσάβες (εθνολόγος)·
– *Η Τεχνική της Εγκαυστικής*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 16 άτομα. Συνεργάτης: Κατερίνα Περιμένη (ζωγράφος)·
– *Γλυπτική: Η τεχνική του ανάγλυφου*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 8 άτομα. Συνεργάτης: Ευδοκία Παπουλή (γλύπτρια)·
– *Γλυπτική: Η τεχνική του ολόγλυφου*, Τμήμα Προχωρημένων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 7 άτομα. Συνεργάτης: Ευδοκία Παπουλή (γλύπτρια).

Συνολικά συμμετείχαν στα εργαστήρια 112 άτομα.

Συνεργασίες

Το Τμήμα συμμετείχε
– στο 6ο Περιφερειακό Σεμινάριο *Μουσείο – Σχολείο*, που διοργανώθηκε στην Καβάλα από το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων, σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας και το Υπουργείο Πολιτισμού·
– στην 6η Ετήσια Συνάντηση της Διεύθυνσης Λαϊκού Πολιτισμού, με θέμα *Εκπαίδευση και Νεοελληνική Πολιτιστική Κληρονομιά. Εκπαιδευτικά Πολιτιστικά Δίκτυα*·
– στο συμπόσιο με θέμα *Σχεδιασμός και παραγωγή παιδαγωγικού υλικού για την Περιβαλλοντική Εκπαίδευση*, που διοργανώθηκε από την Ελληνική Εταιρεία·
– στην Έκθεση Εκπαιδευτικών Δράσεων που διοργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού, με τίτλο *Παιχνίδια Πολιτισμού*·
– στο πρόγραμμα *Τέχνη Χωρίς Φραγμούς*, που διοργανώθηκε από τη Very Special Arts Hellas·
– στο Εκπαιδευτικό Σεμινάριο Μουσειοπαιδαγωγικής για τους Παλιννοστούντες από την τέως Σοβιετική Ένωση.

Παρουσιάστηκαν τα εκπαιδευτικά προγράμματα:
– σε μεταπτυχιακούς φοιτητές·
– σε μουσεία και φορείς.

Συνοψίζοντας, κατά τη σχολική χρονιά 2002-2003, επισκέφτηκαν το μουσείο 32.391 παιδιά. Από αυτά, 6.550 παρακολούθησαν εκπαιδευτικό πρόγραμμα στις μόνιμες συλλογές, 24.140 πραγματοποίησαν επίσκεψη με ευθύνη των εκπαιδευτικών τους, 1.396 επισκέφτηκαν τις προσωρινές εκθέσεις, ενώ 305 συμμετείχαν στο παιδικό ερ-

«Γιανίτσαροι και μπούλες», αποκριάτικο εργαστήρι για παιδιά 9-13 χρονών (φωτ.: Κ. Κ. Μανώλης).

γαστήρι. Τα δημόσια σχολεία συμμετείχαν σε ποσοστό 82,7%, τα ιδιωτικά 13,3%, τα ειδικά 1,2%, πολιτιστικοί φορείς 1,1% και διάφορα άλλα ιδρύματα 1,7%. Από την Αθήνα και τα περίχωρα, προερχόταν το 58,8%, από την επαρχία 30,6% και από το εξωτερικό 10,6%. Έγιναν 1.171 αποστολές δανειστικού υλικού προετοιμασίας και διανεμήθηκαν δωρεάν στους μαθητές 7.658 εκπαιδευτικά φυλλάδια. Οι μουσειοσκευές του Τμήματος δανείστηκαν 140 φορές, ενώ η δανειστική βιβλιοθήκη με εκπαιδευτικούς φακέλους και βιβλία τέχνης κινήθηκε 101 φορές (37 φορές εκπαιδευτικοί φάκελοι και 122 φορές βιβλία). Πραγματοποιήθηκαν 14 απογευματινά σεμινάρια τα οποία παρακολούθησαν 284 εκπαιδευτικοί, ενώ στα σεμινάρια ενηλίκων συμμετείχαν 112 άτομα.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Από τον Ιούλιο του 2002, το σύνολο του φωτογραφικού υλικού από τις συλλογές του κεντρικού κτιρίου του Μουσείου Μπενάκη το διαχειρίζονται οι Φωτογραφικές Υπηρεσίες (μέρος της Γραμματείας) υπό την επίβλεψη της Σοφίας Χανδακά. Συγκεκριμένα, διαθέτουν φωτογραφικό υλικό (ασπρόμαυρες και έγχρωμες φωτογραφίες, διαφάνειες, 35 mm slides, μικροφίλμ και ψηφιακές εικόνες) από τα αντικείμενα των συλλογών του μουσείου, με σκοπό τη διευκόλυνση της μελέτης και της δημοσίευσης του υλικού των συλλογών. Σε πιθανή δημοσίευση φωτογραφικού υλικού, εφαρμόζεται πλέον συγκεκριμένο νομικό πλαίσιο, ειδικότερα στις περιπτώσεις εκπαιδευτικής, επιστημονικής ή εμπορικής χρήσης σε βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες ή φορείς άλλου υλικού (video, CD-Rom), σε τηλεοπτικές εκπομπές, ηλεκτρονικές εκδόσεις και για χρήση στο διαδίκτυο. Η τιμολόγηση των δικαιωμάτων

δημοσίευσης έχει διαμορφωθεί με βάση τις ισχύουσες τιμές σε μουσεία και άλλα ιδρύματα της Ευρώπης.

Καταγραφή υλικού
– ολοκληρώθηκε η ηλεκτρονική καταχώρηση και αρχειοθέτηση όλων των διαφανειών (εκτός από αυτές του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού)·
– καταγράφηκαν 10.000 ασπρόμαυρες φωτογραφίες και αρνητικά·
– πραγματοποιήθηκαν περίπου 1.000 νέες φωτογραφίσεις, σε συνεργασία με τους φωτογράφους του μουσείου, πολλές από τις οποίες ψηφιοποιήθηκαν από τη Ντόρα Πικιώνη·
– ολοκληρώθηκε η φωτογράφιση της συλλογής προκολομβιανής τέχνης·
– φωτογραφήθηκαν εκ νέου 850 αντικείμενα και εκτυπώθηκαν φωτογραφίες περίπου 300 αντικειμένων για τις ανάγκες των τμημάτων του μουσείου (μελέτες, εκθέσεις, ομιλίες και δημοσιεύσεις).

Διάθεση υλικού
Η χρήση του φωτογραφικού υλικού αφορά κυρίως την εκτός μουσείου διακίνησή του (εντός και εκτός Ελλάδος). Αναλυτικότερα:
– 250 εικόνες αντικειμένων διατέθηκαν για μελέτη·
– 520 εικόνες δημοσιεύθηκαν σε εκδόσεις, ηλεκτρονικές εκδόσεις, άρθρα, για διάφορους σκοπούς στην Ελλάδα και το εξωτερικό·
– 10 αντικείμενα χρησιμοποιήθηκαν σε τηλεοπτικές εκπομπές·
– πέντε κινηματογραφήσεις στους χώρους του μουσείου (BBC κ.ά.).

Αναλογικά, χρεώθηκαν περίπου τα δύο τρίτα των εμπορικών χρήσεων φωτογραφικού υλικού, ενώ σε όλες τις εκπαιδευτικές και επιστημονικές εκδόσεις το υλικό διατέθηκε με μεγάλες εκπτώσεις, ανάλογα πάντα με το μέγεθος της έκδοσης.

Σημαντικές συνεργασίες
– με την Ενοποίηση Αρχαιολογικών Χώρων Αθήνας ΑΕ, που χρησιμοποίησε 15 γκραβούρες και σχέδια από τις συλλογές του μουσείου για τη δημιουργία θεματικής διαδρομής στα μεσαιωνικά και οθωμανικά μνημεία του ιστορικού κέντρου της Αθήνας. Οι εικόνες των μνημείων θα αποτυπώνονται σε πινακίδες σήμανσης της διαδρομής αυτής·

Σημαντικές συνεργασίες
– με το Ίδρυμα Μείζονος Πολιτισμού για την παραγωγή CD-Rom·
– με το Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού για την παραγωγή CD-Rom·
– με τη Systema για την επίσκεψη μαθητών στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Προγράμματος Lab@Future.
– με το Ίδρυμα Μελετών Λαμπράκη για τη δημιουργία εκπαιδευτικού κόμβου στο διαδίκτυο (e-paideia.net)·
– με τις εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα και τη συνεργασία με την εφημερίδα *Τα Νέα*, για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού για τις ανάγκες της έκδοσης της *Ιστορίας Νέου Ελληνισμού*·
– αρκετές εικόνες από αντικείμενα του μουσείου χρησιμοποιήθηκαν σε ελληνικούς και ξένους οδηγούς της Αθήνας καθώς και 20 φωτογραφίες του κεντρικού Μουσείου Μπενάκη και των άλλων κτιρίων του.

Άλλες δραστηριότητες
– η Σοφία Χανδακά έλαβε μέρος σε συνάντηση που οργανώθηκε από την EMII/mda (European Museums' Information Institute) με τίτλο *A joint solution to managing cultural digital assets* στην Tate Modern του Λονδίνου (20 Ιουνίου 2003)·
– η Σοφία Χανδακά, με τη βοήθεια του Σταύρου Βλίζου, διοργάνωσε σεμινάριο για στελέχη μουσείων των χωρών του Νότιου Καυκάσου, που πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Συμβούλιο της Ευρώπης (Stage Project – Cultural Policy and Action Department) και το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού (Διεύθυνση Διεθνών Σχέσεων, Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς) με κεντρικό άξονα τη λειτουργία του Μουσείου Μπενάκη ως μουσειακού οργανισμού (10-16 Νοεμβρίου 2003).

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Εργαστήριο Συντήρησης Εικόνων, Ελαιογραφιών και Ξυλογλύπτων

Προσωπικό

Στέργιος Στασινόπουλος (υπεύθυνος τμήματος), Βασίλης Αργυράτος, Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρύσα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Χαρίλαος Γραμματικός, Δημήτρης Δούμας, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Καλυψώ Μιλάνου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Νικόλαος Σμυρνάκης, Λένια Φαρμακαλίδου, Φωτεινή Φραγκάκη. Πρακτική άσκηση: Αργυρώ Ιγγλέση, Έλλη Σακελαρίου, Johanna Olafsdottir, Γεράσιμος Γκιολές, Βίκυ Κονταράκη.

Συντηρήσεις

– 13 έργα του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής·
– πέντε έργα του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής·
– 16 έργα του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού·
– έξι παιχνιδια του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– πέντε έργα του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων·
– 22 ελαιογραφίες του ζωγράφου για την έκθεση *Γιώργος Μαυροΐδης. «Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»*·
– το εργαστήριο ανέλαβε τη συντήρηση 15 ελαιογραφιών, 16 εικόνων, δύο ξυλογλύπτων και ενός τέμπλου στον ναό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στο οποίο απασχολήθηκε πολυμελής ομάδα για τρεις μήνες. Επίσης, έγινε μελέτη παλαιότητας με χρήση μη καταστροφικών μεθόδων ανάλυσης σε τέσσερις ελαιογραφίες ιδιωτών.

Ανακοινώσεις – Διαλέξεις

– η Λένια Φαρμακαλίδου μίλησε με θέμα «Προδιαγραφές Κατάλληλων και Συμβατών Υλικών Συντήρησης» στο *Ευρωπαϊκό Σεμινάριο Advanced Study Course: Innovative Technologies and Materials for Conservation of Monuments* που οργανώθηκε από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (12 Δεκεμβρίου 2003)·
– σε συνεργασία με τη Forth Photonics Hellas το εργαστήριο οργάνωσε σεμινάριο με θέμα *Πολυφασματική απεικόνιση Musis στην ανάλυση, τεκμηρίωση και συντήρηση αντικειμένων ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας* και οι Στέργιος Στασινόπουλος και Βασίλης Πασχάλης μίλησαν με θέμα «Μελέτη έργων του Μουσείου Μπενάκη στην υπέρυθρη και την υπεριώδη περιοχή του φάσματος. Εξέλιξη των τεχνικών την τελευταία εικοσαετία» (25 Νοεμβρίου 2003)·
– ημερίδα για τη συντήρηση για στελέχη μουσείων των χωρών του Νότιου Καυκάσου, που πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Συμβούλιο της Ευρώπης (Stage Project - Cultural Policy and Action Department) και το ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού (Διεύθυνση Διεθνών Σχέσεων, Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς) (12 Νοεμβρίου 2003):
α) Λένια Φαρμακαλίδου, «Παρουσίαση του τμήματος συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη, οργάνωση – δραστηριότητες»·
β) Δημήτρης Δούμας, «Συντηρητές και επιμελητές, αλληλεπίδραση και αμοιβαιότητα»·
– οργάνωση της παρουσίασης του Ελβετού συντηρητή ζωγραφικών έργων Pierre Boissonnas με θέμα «Structural Restoration of paintings on canva» (17 Σεπτεμβρίου 2003).
– η Καλυψώ Μιλάνου συμμετείχε με την ανακοίνωση «Η αντιμετώπιση ζωγραφικών έργων με παλαιές επεμβάσεις από το εργαστήριο συντήρησης εικόνων και ελαιογραφιών του Μουσείου Μπενάκη» στην ημερίδα *Συντήρηση και έκθεση συντηρημένων έργων. Προβλήματα τεχνικά, προβλήματα αισθητικά*, που οργανώθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (29 Ιανουαρίου 2003).

Άλλες δραστηριότητες

– ξενάγηση στα εργαστήρια συντήρησης των στελεχών από μουσεία των χωρών του Νότιου Καυκάσου (12 Νοεμβρίου 2003)·
Ο Στέργιος Στασινόπουλος:
– στο πλαίσιο των μαθημάτων που παρέδωσε, ξενάγησε στο εργαστήριο ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών του Πανεπιστημίου Βόλου - Τμήμα Αρχαιολογίας·
– στο πλαίσιο των μαθημάτων που παρέδωσε, ξενάγησε στο εργαστήριο ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών - Τμήμα Αρχαιολογίας·
– επισκέφτηκε τη Μεγάλη του Γένους Σχολή, για να εκτιμήσει την κατάσταση των τοιχογραφιών στην αίθουσα τελετών της σχολής.

Ελαιογραφία του Σ. Σαββίδη σε ιδιωτική συλλογή, η οποία συντηρήθηκε στο Εργαστήριο συντήρησης εικόνων, ελαιογραφιών και ξυλογλύπτων.

Εργαστήριο Συντήρηση Μετάλλου – Γυαλιού – Οργανικών

Προσωπικό
Δέσποινα Κοτζαμάνη, Μαρία Ζαχαρία, Γεωργία Καρύδη, Άνθια Φωκά.

Συντηρήσεις
– 60 έργα του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής·
– 13 έργα του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής·
– 12 έργα του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού·
– δύο παιχνίδια του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– 14 αντικείμενα ιδιωτών.

Συνεργασίες
Το Εργαστήριο συνεργάστηκε για ερευνητικά θέματα με το Ινστιτούτο Πυρηνικής Φυσικής ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος», το Ινστιτούτο Γεωλογικών και Μεταλλευτικών Ερευνών (ΙΓΜΕ), το ακτινολογικό εργαστήριο «Βιοατρική», το Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης και Αρχαιοτήτων του ΤΕΙ Αθήνας και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Ανακοινώσεις – Δημοσιεύσεις
– οι Α. Γ. Καρύδας, Ε. Μπρεκουλάκη, Δ. Κοτζαμάνη, Χ. Ζαρκάδας παρουσίασαν ανακοίνωση με τίτλο «The x-ray fluorescence (XRF) technique for in-situ Analyses of Ancient artifacts. A critical review and future perspectives», στο *4ο Συμπόσιο Αρχαιομετρίας* (Αθήνα 28-31 Μαΐου 2003)·
– συμμετοχή του εργαστηρίου στο άρθρο της επιμελήτριας του μουσείου Ειρήνης Παπαγεωργίου με τίτλο «Χρυσό σκουλαρίκι της πρώιμης Εποχής του Χαλκού στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη», στο *ΑΡΓΟΝΑΥΤΗΣ. Τιμητικός τόμος για τον Χρήστο Ντούμα* (Αθήνα 2003).

Ξεναγήσεις
– ξενάγηση στο εργαστήριο στελεχών από τις χώρες του Νότιου Καυκάσου (12 Νοεμβρίου 2003).

Εργαστήριο Συντήρησης Χαρτιού

Προσωπικό
Ελευθερία Γκούφα, Μυρτώ Δεληβοριά, Σοφία Κολλάρου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Φλώρα Στεφάνου, Μαρία Ταπαζίδου, Αργυρώ Χιλιαδάκη. Πρακτική άσκηση: Μαρίνα Αντύπα, Στέλλα Ζαμπλάρα, Διονυσία Χριστοφόρου. Εθελοντές: Μαρίνα Αντύπα, Χαρίκλεια Πολυχρονίδου, Κατερίνα Χαροκόπου.

Συντηρήσεις – Φωτογραφίσεις – Καταγραφές
– συντηρήθηκαν προληπτικά έργα του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων, τα οποία τοποθετήθηκαν σε προστατευτικές θήκες melinex, κουτιά αρχειακού τύπου ή ειδικούς φακέλους από αντιόξινο χαρτόνι manilla·
– συντηρήθηκαν 842 αντικείμενα του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων για τις ανάγκες των εκθέσεων που διοργανώθηκαν καθώς και για τις πάγιες ανάγκες του·
– συντηρήθηκαν 14 χάρτες και σχέδια των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής·
– συντηρήθηκαν 22 χάρτινα έργα ιδιωτών ή άλλων ιδρυμάτων.
– συνεχίστηκε η ραδιοφωτογράφιση των υδατοσήμων σε 60 ανθίβολα (Πρόγραμμα καταγραφής ανθιβόλων του Μουσείου Μπενάκη) με σκοπό να εμπλουτιστεί η συγκεκριμένη τράπεζα δεδομένων στο διαδίκτυο. Στο πρόγραμμα συμμετέχουν πολλά μουσεία, πανεπιστήμια και ιδρύματα, που θα βοηθήσουν παγκοσμίως ιστορικούς και ερευνητές να αναζητήσουν στοιχεία μέσω του υπολογιστή·
– φωτογραφήθηκαν ψηφιακά και έγινε προληπτική συ-

ντήρηση όλων των χάρτινων έργων του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής σε αντιόξινους φακέλους manilla και σε ειδικές θήκες melinex·
– φωτογραφήθηκαν και γράφτηκαν δελτία κατάστασης 300 περίπου αντικειμένων του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας για την έκθεση που διοργανώθηκε στο Γελλόγλειο Ίδρυμα στη Θεσσαλονίκη·
– συνεχίστηκε η σταδιακή φωτογράφιση και ταύτιση φωτογραφιών 700 χαρακτικών, και η στήριξη εργαστηρίου προληπτικής συντήρησης βιβλίων που έχει οργανωθεί από το εργαστήριό μας στην οικία Ευστάθιου Φινοπούλου·
– άρχισε η καταγραφή των χάρτινων έργων στην Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα με δελτία κατάστασης, προκειμένου να γίνει μελέτη για τον τρόπο αποθήκευσης και φύλαξης τους·

Ανακοινώσεις
– η Αργυρώ Χιλιαδάκη παρουσίασε την ανακοίνωση «New Zealand Communist Party mural: Poster paints on large fibreboard. Treatment, storage and exhibition» σε διεθνές συνέδριο με τίτλο «*Surface cleaning – Material and Methods*» (Düsseldorf, 29 Σεπτεμβρίου - 4 Οκτωβρίου 2003).

Ξεναγήσεις
– παρουσίαση του εργαστηρίου σε στελέχη και διευθυντές μουσείων από τις χώρες του Νότιου Καυκάσου (12 Νοεμβρίου 2003).

Εργαστήριο Συντήρησης Υφασμάτων

Προσωπικό
Βιργινία Ρωμάνου, Βασιλική Νικολοπούλου, Ναούμ Κοκκάλας, Αναστασία Οζολίν. Επιστημονική συνεργάτης: Σοφία Τσουρινάκη. Πρακτική άσκηση: Μαρίνα Αντύπα, Χρήστος Καρύδης, Γιάννης Σταματάκης, Φώτης Σκαρλάτος.

Συντήρηση
– συντηρήθηκαν έργα των Τμημάτων Ισλαμικής Συλλογής, Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης καθώς και αυτού των Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– συντηρήθηκαν 52 υφάσματα ιδιωτών και ιδρυμάτων.

Ανακοινώσεις – Διαλέξεις – Σεμινάρια
– η Αναστασία Οζολίν παρουσίασε ανακοινώσεις με τίτλους: α) «Τα διαφορετικά στάδια της συντήρησης του κοπτικού χιτώνα με αρ. εισαγωγής 7120» και β) «Οι εργασίες προληπτικής συντήρησης, αποθήκευσης καθώς και οι τρόποι έκθεσης των υφασμάτων της Ισλαμικής Συλλογής τού Μουσείου Μπενάκη» στην ημερίδα *Συντήρηση και έκθεση συντηρημένων έργων. Προβλήματα τεχνικά, προβλήματα αισθητικά*, που οργανώθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (29 Ιανουαρίου 2003)·
– ο Χρήστος Καρύδης παρουσίασε ανακοινώσεις με τίτλους: α) «Το Κέντρο Συντήρησης Υφάσματος του Πανεπιστημίου Southampton της Αγγλίας», β) «Προληπτική συντήρηση αρχαιολογικών υφασμάτων που προέρχονται από νέες ταφές», γ) «Νέα σαπούνια υγρού καθαρισμού υφασμάτινων έργων» στο αμφιθέατρο του μουσείου σε εκδήλωση που οργάνωσε το εργαστήριο (25 Σεπτεμβρίου 2003)·
Η Σοφία Τσουρινάκη:
– παρουσίασε ανακοίνωση με τίτλο «Looped Pile Weaves in the Benaki Museum» στο συνέδριο *Ancient Textiles: Production, Craft and Society* (Σουηδία, Δανία, Μάρτιος 2003)·
– παρουσίασε ανακοίνωση με τίτλο «More Observations on the Techniques, Technology and Looms of the Looped Pile Weaves» στο *9ο Ετήσιο Συνέδριο Ευρωπαίων Αρχαιολόγων* (Ρωσία, Σεπτέμβριος 2003)·
– συμμετείχε στο 20ο Συνέδριο του CIETA (Πορτογαλία, Οκτώβριος 2003)·
– παρακολούθησε σεμινάριο τεχνολογίας αρχαίων υφασμάτων στο Centre International d'Étude des Textiles Anciens (Λυών, Σεπτέμβριος 2003)

Εργαστηριο Συντήρησης Κεραμικών

Προσωπικό
Βάσω Αποστολοπούλου, Μαργαρίτα Γιαννακοπούλου, Αγγελική Θεολόγου-Μαυρίδου, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Σοφία Τοσίου. Εθελόντρια: Μαρίνα Αντύπα.

Συντηρήσεις
– συντήρηση 80 ισλαμικών κεραμικών προκειμένου να εκτεθούν στο νέο Μουσείο ισλαμικής τέχνης·
– δημιουργήθηκε ολοκληρωμένο αρχείο των εργασιών συντήρησης στα κεραμικά της Ισλαμικής Συλλογής, το

οποίο περιλαμβάνει αναλυτικό δελτίο συντήρησης, καθώς και φωτογραφίες από όλα τα στάδια συντήρησης·
– συντηρήθηκαν 10 κεραμικά από τις μόνιμες συλλογές του μουσείου·
– συντηρήθηκαν 10 κεραμικά ιδιωτών.
Επίσης, το εργαστήριο συμμετείχε στην προετοιμασία και στήσιμο οκτώ εκθέσεων, οι οποίες παρουσιάστηκαν στο Μουσείο Μπενάκη ή εκτός του Ιδρύματος.

Ανακοινώσεις
– η Ολυμπία Θεοφανοπούλου παρουσίασε ανακοίνωση με τίτλο «Η αντιμετώπιση των παλαιών επεμβάσεων στο τμήμα συντήρησης κεραμικών του Μουσείου Μπενάκη» στην ημερίδα *Συντήρηση και έκθεση συντηρημένων έργων. Προβλήματα τεχνικά, προβλήματα αισθητικά*, που οργανώθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (29 Ιανουαρίου 2003).

Ξεναγήσεις
– ξενάγηση κλιμακίου συντηρητών και αρχαιολόγων από μουσεία των χωρών του Νότιου Καυκάσου (12 Νοεμβρίου 2003).

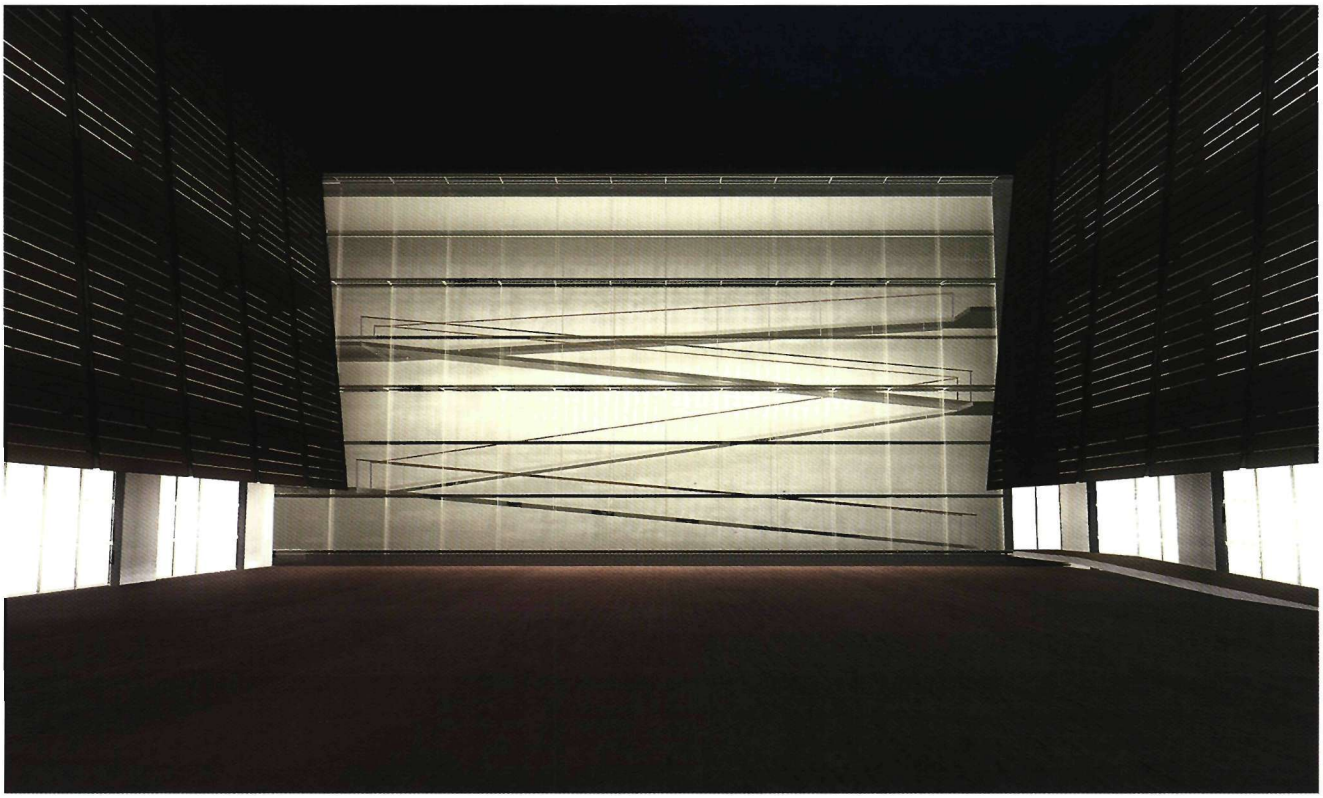
ΚΛΗΡΟΔΟΤΗΜΑΤΑ – ΔΩΡΕΕΣ

Στη συνέχεια παρατίθενται που δεν εμπίπτουν στις αρμοδιότητες των υφιστάμενων συλλογών του μουσείου.

Η Μαρία Ματζίνη δώρισε συγκρότημα διώροφων κτισμάτων συνολικής επιφάνειας 645 τ.μ. εντός του οικισμού της Ύδρας καθώς και διώροφο κεραμοσκεπές οίκημα στην παραλιακή οδό στο λιμάνι της Ύδρας.

Ο Ευστάθιος Φινόπουλος δώρισε στο Πωλητήριο του Μουσείου Μπενάκη 250 αντίτυπα από την αναπαραγωγή του λευκώματος του L. Dupré, *Voyage à Athènes et à Constantinople* (Αθήνα-Porto Leone 1993) και 305 δοκίμια-λιθογραφίες από το πρωτότυπο λεύκωμα *The Orchid Album* (London 1882-1897).

ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ



Ψηφιακή αναπαράσταση του αιθρίου του νέου κτιρίου στη οδό Πειραιώς 138.

Το κτίριο στην οδό Πειραιώς 138

Οι οικοδομικές εργασίες στο νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη στην οδό Πειραιώς 138 βρίσκονται στο στάδιο της αποπεράτωσής τους. Σύμφωνα με το αρχικό χρονοδιάγραμμα, στις αρχές Σεπτεμβρίου του 2003, παραδόθηκε από την εργολήπτρια εταιρία το ισόγειο του κτιρίου προκειμένου να φιλοξενηθεί ένα μέρος της μεγάλης έκθεσης *Outlook* που διοργάνωσε η Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Η ολοκλήρωση του κτιρίου προγραμματίζεται για τον Μάρτιο και τα εγκαίνιά του θα πραγματοποιηθούν στις αρχές Μαΐου του 2004. Τα σχόλια των μέσων μαζικής ενημέρωσης και του κοινού που επισκέφτηκε το κτίριο υπήρξαν εγκωμιαστικά.

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης

Ολοκληρώθηκαν οι εργασίες στο κτιριακό συγκρότημα του Κεραμεικού (Αγίων Ασωμάτων – Διπύλου 12), το οποίο θα στεγάσει τις ισλαμικές συλλογές του Μουσείου Μπενάκη. Έχει ήδη ξεκινήσει η διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων σύμφωνα με τον λεπτομερή σχεδιασμό που επιμελήθηκε ο διευθυντής του μουσείου Άγγελος Δεληβορριάς με τη συνεργασία των επιμελητών της Ισλαμικής Συλλογής Άννας Μπαλλιάν και Μίνας Μωραΐτου και της γραφίστριας Ντόρας Πικιώνη. Την επισκευή και ανάπλαση του κτιριακού συγκροτήματος ανέλαβε εξολοκλήρου το ΥΠΕΧΩΔΕ, ενώ το Υπουργείο Οικονομικών και η Πολιτιστική Ολυμπιάδα συνέβαλαν σημαντικά στον εξοπλισμό του νέου παραρτήματος.

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης προβλέπεται να εγκαινιαστεί το καλοκαίρι του 2004.

Σημ.: Στη σύνταξη των Χρονικών συνέβαλε μεγάλο μέρος του επιστημονικού προσωπικού του Μουσείου Μπενάκη.

ΔΩΡΗΤΕΣ 2003

Ανώνυμοι
ΑΒΒ ΑΕ
Ανδρέας Αβδελόπουλος
Αικατερίνη Αβδελοπούλου
Αλέξης Αγραφιώτης
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Βάντα Αλεκτορίδου
Princess Wijdan Ali
Pierre και Αγγελική Amandry
Νίκος και Ξένη Αμβράζη
Ευφροσύνη Αλλαμανή
Μαργαρίτα Αποστολίδη
Ναταλία Αποστολοπούλου
Απόστολος Αργυριάδης
Βηθλεέμ Αρναούτογλου
Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία
Ευγενία Ασημακοπούλου-Πανταζή
Πίτσα Αστέρη
Πήλικας Ν. Βαρβαρήγος
Ρούλα Βελισσαρίου
Ειρήνη Βεντούρη
Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος
Λορέττα Γαΐτη-Charrat
Ελένη Ναούμ-Γαρέζου
Γεώργος Γερουλάνος
Μαρίνος Γερουλάνος
Παύλος Γερουλάνος
Αιμιλία Γερουλάνου
Δέσποινα Γερουλάνου
Ιωάννα Γερουλάνου
Μαρία Γερουλάνου
Γιώργος Γεωργακόπουλος
Μαρία-Ρόζα Γεωργιάδη
Νίκη Γεωργιάδη
Ρένα Γεωργιάδη
Ανδρέας Γεωργοτάς
πρεσβυτέρα Μαρία Γιαννοπούλου
Ινστιτούτο Goethe
Γεώργιος Γόντικας
Ντόλλη Γουλανδρή
Αργίνη Γούτου
Δημήτρης Γρυπάρης
Ηλίας Δεκουλάκος
Χαρίκλεια Δελαχουτάκου
Ζωή Δελούκα
Δημήτρης Δημακόπουλος
Πέτρος Δημητρίου
Νίκος Δημητρίου
Γεώργιος Δημητροκάλλης
Απόστολος Δοξιάδης
Σέμη Δραγούμη
Gary Edwards
Διονύσης Ζήβας
Εκδόσεις Μέλισσα
Εκδόσεις Ποταμός
Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ)
ΕΡΤ ΑΕ
Πέγκυ Ζουμπουλάκη
Ιουλίτα Ηλιοπούλου
Γιώργος Θανάσουλας
Κάκια Θεοδώρου
Χαρούλα Ιατρίδου
Χαρίκλεια Ιωακείμογλου
Serqio Cruz Pozuelo Cabezsn
Κωνσταντίνος Καλιαρέκος
Λίζη Καλλιγά
Γιώργος Καπελάκης
Διονυσία Καραβαγγέλη
Σαράντος Καραβούζης
Κώστας Καραμανλής
Γιάννης Καρούζος
Ευάγγελος Κατσίκης
Μαρίνα Κοκαβέση
Δημοσθένης Κοκκινίδης
Ιωάννα Κολλέκα
Ελένη Κομίνου
Νίκος Κοντογιάννης
Κώστας Κοσμαδάκης
Ανθή Κουνοβέλη
Παναγιώτης Κουτσογιαννάκης
Μαίρη Κουτσούρη
Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν
Ιωάννης Γ. Κυριακίδης
Οδυσσέας Κυριακόπουλος

Καίτη Κυριακοπούλου
Γιάννης Κωστόπουλος
Αναστασία Κωστοπούλου
Μάνια Λαλαγάνη
Γιώργος Λάμπρου
Πρωτοπρεσβύτερος-ιεραπόστολος Λάμπρος
Λίτσα Λεμπέση
Επιτροπή Συντήρησης Μνημείων Ακροπόλεως
Μαριλένα Λιακοπούλου
Δάφνη Λιάμπεη
Όλφη Μάινα
Πέτρος Μακρής-Στάικος
Γιάννης Μακρίδης
Σοφία Αναστασιάδη-Μανουσάκη
Σμύρνη Μαραγκού
Σταύρος Μαρτίνος
Ελένη Μαρούδη
Μαρία Ματζίνη
Φωφώ Ν. Μαυρικίου
Γιάννης Μέγας
Θεώνη Μελετέα-Γιαννέα
Μιχάλης Μελετέας
Ελένη Μηλιού
Νέννα Μιχελάκη
Δέσποινα Μόσχου
Λίνος Μπενάκης
Αναστάσιος Κυπρ. Μπίρης
Κυπριανός Δημ. Μπίρης
Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας
Χρόνης Μπότσογλου
Πέτρος Μπρούσαλης
Παύλος Μυλωνάς
Μαρία-Αγαθία Μυριανθοπούλου
Αθανάσιος Νιάνιος
Ευδοκία Οικονομοπούλου
Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού ΑΕ
Γιόνα Παϊδούση
Νικόλαος Παΐσιος
Δανιήλ Παναγόπουλος
Περικλής Παντελεάκης
Χαρά Παπασταματίου
Κώστας Παπαχρυσάνθου
Ίρις Παπαχρυσάνθου
Χρήστος Παπουτσάκης
Μυρτώ Παππά
Κώστας Παππάς
Νίκος Παυλίδης
Ελένη Θεοχάρη-Περάκη
Τερέζα Πεσμαζόγλου
Ευανθία Πετρίτζη
Νίκος Πετρόπουλος
Ζωή Πετροπούλου
Αναστασία Πηγή
Τζούλια Τσιριμώκου-Πιμπλή
Αναστασία Πίντου
Τατιάνα Ραΐση-Βολανάκη
Ελπίδα Ρακιντζή
Έλλη Ρόζου
Μαρία Σαπόρτα
Αλίκη Σαραντοπούλου
Γιάννης Σβώλος
Ismail Serageldin
Άννα Σικελιανού
Ιλεάνα Σιώρη
Αλεξάνδρα Σόντη
Αθανάσιος Σπανίδης
Κωνσταντίνος Σταμάτης
Ζαχαρίας Στέλλας
Κωνσταντίνος Στεργιόπουλος
Ανδρέας Συμεών
Εύη Συμεωνίδου
Συστήματα Πληροφορικής Unisystems ΑΕ
Αλεξάνδρα Σωφρονά
Εμμανουήλ Τασούλας
Μάνια Τεχριτζόγλου
Tokusen Traditional Art of Japan
Σπύρος και Χαρά Τόμπρα
Αστέριος Τόπης
Γιώργος Τουζένης
Γιώργος Τουρκοβασίλης
Λυδία Τρίχα
Νικόλαος Τρίχας
Δημήτρης Τσατσαρός
Μάτα Τσολοζίδη-Ζησιάδου
Υπουργείο Πολιτισμού
Βεατρίκη Φαρμάκη
Αλέκος Φασιανός
Άννα Φιλίνη
Δημήτρης Φιλιππίδης
Δήμητρα Φιλίππου
Κωνσταντίνος Φιλίππου
Ευστάθιος Φινόπουλος

Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη
Θεόδωρος και Κατερίνα Φορνιέ
Κυριακούλα Φραγκογιάννη
Tokusen Fujibayashi
Χριστίνα Hager
Έρεικα Χαραλαμπίδου
Θέμις Χατζηγιάννη
Δωροθέα Χριστοπούλου
Άννα Χριστοφίδου

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-Καραστα-μάτη, 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, 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, Βασίλειος Κωστούλας, Νεκτάριος Λυμπέρης, Έφη Μπερτσιά-Δρούγκα, Γαβριήλ Παλαιοδήμος, Διονύσης Σκουρλής, Έλενα Τομπούλογλου, Λιάνα Τσομπάνογλου. Φωτογραφικές υπηρεσίες: Σοφία Χανδακά.

Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής

Ειρήνη Παπαγεωργίου, Αγγελική Ζήβα.

Τμήμα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής

Αναστασία Δρανδάκη, Άννα Μπαλλιάν, Μάρα Βερύκοκου.

Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης, Τμήμα Ιστορικών Κειμηλίων

Κάτε Συνοδινού, Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

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, Νόρα Χατζοπούλου.

Τμήμα Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων

Βαλεντίνη Τσελίκα, Μαρία Δημητριάδου, Αλέξανδρος Ζάννας, Βασιλική Κομπιλάκου, Ειρήνη Μαύρου.

Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων

Φανή Κωνσταντίνου, Αρχοντία Αδαμοπούλου, Ντέση Γρίβα, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά.

Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής

Μαργαρίτα Σάκκα, Ελένη Αρβανίτη-Κρόκου, Ναταλία Μπούρα.

Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης
Άννα Μπαλλιάν, Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου.

Βιβλιοθήκη
Πίτσα Τσάκωνα, Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Πανωραία Γαϊτάνου, Κωνσταντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Ντόρα Πικιώνη-Ρόκου, Κωνσταντίνος Στεφανής, Ελένη Τσάκωνα.

Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων
Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Μαρία Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη, Χαρά Χατζηνικολάου.

Τμήμα Πληροφορικής
Ιφιγένεια Διονυσιάδου (τομέας τεκμηρίωσης), Ζωή Μεταξιώτου (τομέας συστημάτων), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρύσα Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη.

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, Αναστασία Οζολίν, Κλειώ Παπάζογλου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Βιργινία Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τσουρινάκη, Σοφία Τοσίου, Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Ευαγγελία Φωκά, Αργυρώ Χιλιαδάκη, Ελένη Ψάλτη.

Νομική Υπηρεσία
Μαρία Βενιέρη, Λία Βουργουτζή, Μυρτώ Καββαδία.

Λογιστήριο
Δημήτρης Δρούγκας, Παναγιώτης Βαφειάδης, Γιώργος Βλασίδης, Χρήστος Βρακάς, Θωμάς Κωστούλας, Παναγιώτης Μαρνέζος.

Τεχνικό Τμήμα
Μανώλης Μπλαζιάκης, Στέλιος Μαργαρίτης.

Υποδοχή
Μαρία Δαμίγου, Χριστίνα Δενέγρη, Αμαλία Ζαχαράκη, Αθηνά Σαββάτη, Μελπομένη Τριανταφύλλου, Βικτωρία Τσάρτσαλη.

Φυλακτικό Προσωπικό
Δημήτριος Δημητρίου, Σωτήρης Αβδαλάς, Σταύρος Απλαδάς, Δημήτρης Γεωργακόπουλος, Γρηγόρης Γεωργόπουλος, Βασίλειος Γιάννης, Αρτέμιος Δαμίγος, Δημήτρης Δημακόπουλος, Χρήστος Δημητρακόπουλος, Σταυρούλα Δημητρίου, Θεόδωρος Δημητρόπουλος, Ιωάννης Ζαμπάρας, Θωμάς Ζαπαντιώτης, Δημήτρης Ζιαμπάρας, Κωνσταντίνος Καλλής, Κωνσταντίνος Κουρτικάκης, Κωνσταντίνος Κυλλής, Ευάγγελος Κυρίτσης, Πέτρος Κυρίτσης, Φίλιππος Μαγνήσαλης, Ισχανουλάχ Μαμουντζάι, Γεώργιος Μαύρος, Ηλίας Μουσαγέας, Κωνσταντίνος Μπερτσιάς, Αλέξης Μπουλιάκης, Γεώργιος Ντούβαλης, Παναγιώτης Παπασταύρου, Αναστάσιος Πατουχέας, Δημήτρης Πάτρας, Βασίλης Πισπιρίγκος, Ευάγγελος Πιστολάς, Αντώνιος Πλιάγκος, Ηλίας Πολίτης, Αντώνιος Ράπτης, Ιωάννης Ραμμόπουλος, Δημήτρης Σαββάτης, Κοσμάς Σκαφίδας, Κωνσταντίνος Σκαρής, Παναγιώτης Στεφανίδης, Θεόφιλος Στεφάνου, Βασίλειος Στραβοσκούφης, Κωνσταντίνος Σφήκας, Δαμιανός Τζεχιλίδης, Λάμπρος Τσώνης, Αλέξανδρος Χίμης, Δημήτρης Χρυσικόπουλος.

Κέντρο Ελέγχου
Βασίλης Καραμπάτος, Μιχάλης Βιτάλης, Βαγγέλης Γκλάβας, Άρης Δανιάς, Κυριάκος Κοσμίδης, Αντώνης Ράπτης, Λάμπρος Σταυρόπουλος.

Καθαριότητα
Δέσποινα Τζερβάκη, Ανδρέας Μπάκας, Νικολέττα Μυλωνά, Αντώνης Οζ, Ιωάννα Παντελίδου, Αγγελική Πικροδημήτρη, Γεωργία Πιστολά, Μαρία Σκουρλή.

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, Πα-

ρασκευή Μπεσύρη, Ροδή Ξυδού, Νίκος Πετρόπουλος.

Κυλικείο

Παναγιώτης Χριστοφιλέας, Δέσποινα Γεωργοσοπούλου, Σπύρος Δρανδάκης, Δημήτρης Κυφωνίδης, Γεράσιμος Μουσαγέας, Σάρα Μπισίρ Γκερίς, Βασίλειος Οικονομέας, Αργυρώ Σοροτού, Γεώργιος Τζώρζεσον, Δημήτρης Φραγκομίχαλος.

Σημ.: Με πλάγιους χαρακτήρες αναφέρονται οι υπεύθυνοι των τμημάτων.

Σωματείο

Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη

Πλατεία Φιλικής Εταιρείας (Κολωνακίου) 15

106 74 Αθήνα

τηλέφωνο: 210 7229958

τηλεομοιότυπο: 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 άρθρου 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 το άρθρο. 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. Χρονικό όριο για την κατάθεση των κειμένων ορίζεται το τέλος Αυγούστου κάθε έτους. Τα κείμενα υποβάλλονται στον υπεύθυνο για τη σύνταξη δρα Δημήτρη Δαμάσκο στη διεύθυνση του Μουσείου: Κουμπάρη 1, 10674 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 άρθρων, ως προς την πρωτοτυπία και την επιστημονική τους βαρύτητα. Η σύνταξη έχει το δικαίωμα να ορίζει σε ποιον τόμο θα εκδοθούν τα προς δημοσίευση υποβληθέντα άρθρα.

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 τυπωμένες σε ξεχωριστό φύλλο χαρτιού. Οι συγγραφείς θα 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 ξεχωριστό χαρτί. 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 δέκα ημερών 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 πρόκειται για παραπάνω από έναν συγγραφέα, τα ονόματα 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, 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 περισσότερες από μία μελέτες του ίδιου συγγραφέα, τότε σε επόμενη

υποσημείωση παρατίθεται 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·
– στις ελληνικές μελέτες όπου αναφέρεται ο τόπος έκδοσης ή διεξαγωγής συνεδρίου, αυτός δεν μεταφράζεται αλλά παραμένει ως έχει, π.χ. Αθήνα, London, 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 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 συνεδρίων: παρατίθεται το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος της ανακοίνωσης, κατόπιν το όνομα του εκδότη-επιμελητή (όταν αναφέρεται), το θέμα, ο τόπος και χρόνος διεξαγωγής του συνεδρίου και η 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, Θεσσαλονίκη 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, München 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 ο χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη-επιμελητή, π.χ. H. Maguire, Images of the Court, στο: H. C. Evans, W. D. Wixom (επιμ.), *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, New York 1997, 183-89·
– λήμματα: παρατίθεται πρώτα ο τίτλος της έκθεσης, σε παρένθεση ο τόπος και χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη-επιμελητή, και κατόπιν οι σελίδες και ο αριθμός του λήμματος. Το όνομα του συγγραφέα μπαίνει στο τέλος μέσα σε παρένθεση, π.χ. H. C. Evans, W. D. Wixom (επιμ.), *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, New York 1997) 94-95 αρ. 48 (J. C. Anderson).

7. Λήμματα λεξικών/εγκυκλοπαιδειών:
– παρατίθεται πρώτα ο τίτλος του λεξικού με πλάγια γράμματα, κατόπιν μέσα σε παρένθεση η ημερομηνία έκδοσής του χωρίς τον τόπο, ο αριθμός σελίδας, ενδεχομένως ο αριθμός του λήμματος, το όνομα του λήμματος με την ένδειξη λ. Στο τέλος, μέσα σε παρένθεση αναφέρεται 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 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.

5. Correction of proofs: authors will be sent printed proofs for review, which they are requested to return in case of amendments within ten days 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 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 semicolon;
– 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 *Byzantinische 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, Thessaloniki 1995) 239-45;
– H. von Hesberg, Das griechische 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 name of the editor, the title of the article and the exhibition, with in parentheses the place and year, e.g.: H. Maguire, Images of the Court, in: H. C. Evans, W. D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum, New York 1997) 183-89;
– catalogue entries: First the name of the editor and the title of the exhibition, with in parentheses the place and the year, 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. H. C. Evans, W. D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum, New York 1997) 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