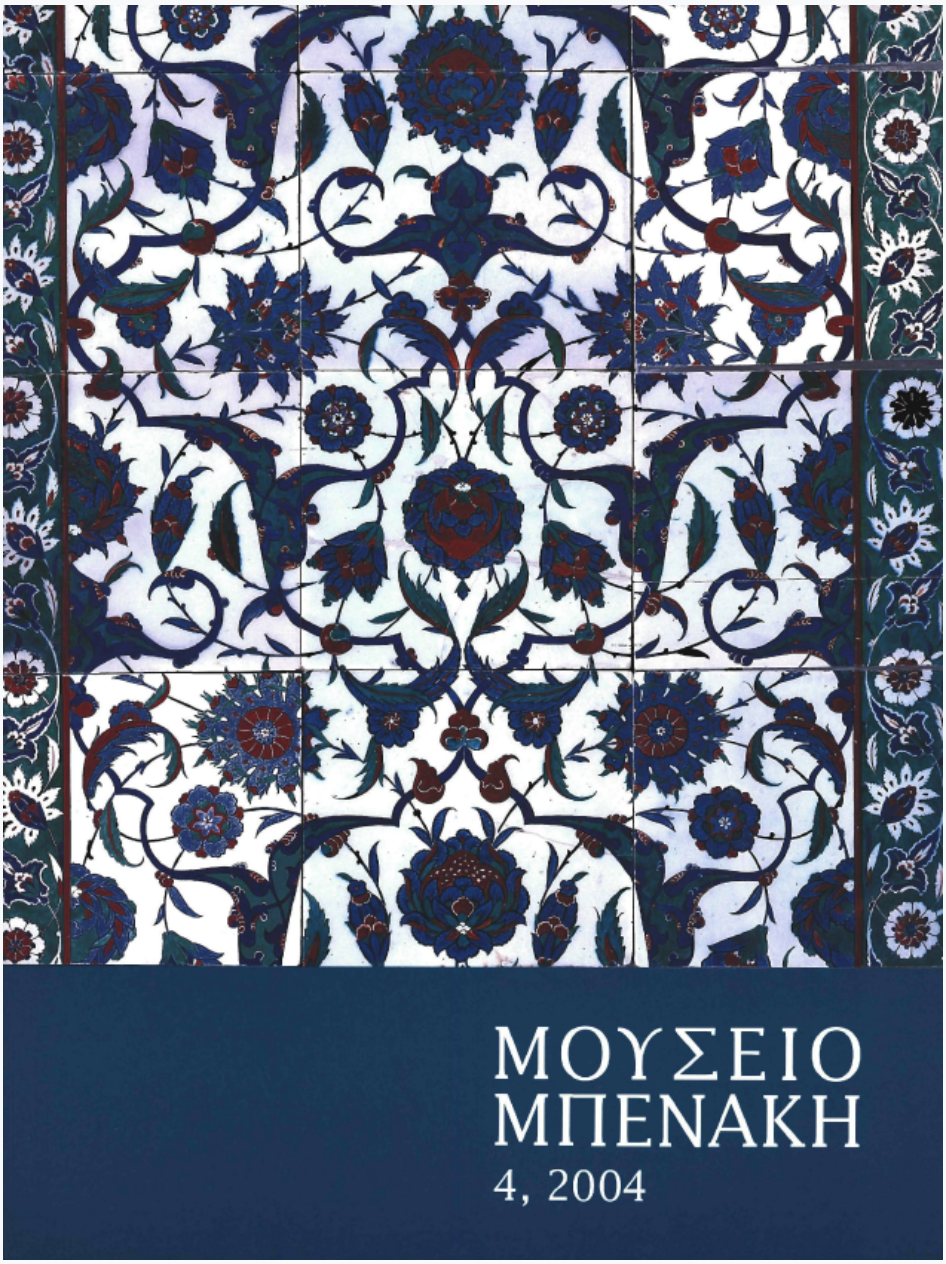
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 4 (2004)



https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 07/02/2026 09:55:05

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

4, 2004

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε χάρη στη γενναιόδωρη χορηγία
της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος και της Εθνικής Ασφαλιστικής.

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΘΝΙΚΗ
Η ΠΡΩΤΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

4, 2004

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
4, 2004

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: Λεπτομέρεια κεραμικής επένδυσης τοίχου, Ιζνίκ, β΄ μισό του 16ου αιώνα. Μουσείο Calouste Gulbekian, Λισσαβόνα και ζωγραφική συμπλήρωση βασισμένη σε δύο πλακίδια του Österreichisches Museum für Angewandte Kunst της Βιέννης. Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Ισλαμικών Τεχνών (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

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

AMANDA-ALICE MARAVELIA
The Egyptian Golden Ring with Lapis Lazuli Inscribed Scarab at the Benaki Museum. Was it the Property of a Libyan Pharaoh of Dynasty XXII? 9

VICTORIA SABETAI
Red-figured vases at the Benaki Museum: reassembling *fragmenta disjecta* 15

EMMANUEL VOUTIRAS
Zur Überlieferung eines bärtigen griechischen Porträts 39

VASSILIKI FOSKOLOU
Glass medallions with religious themes in the Byzantine Collection at the Benaki Museum: a contribution to the study of pilgrim tokens in Late Middle Ages 51

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ
Γυάλινα μετάλλια με θρησκευτικές παραστάσεις στη Βυζαντινή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη: τεχνική μελέτη 75

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ
«Το χαρτί και το μελάνι τον καλό γαμπρό τον κάνει». Τα προικοσύμφωνα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη 91

ΕΥΗ ΠΑΒΛΩΦ-ΒΑΛΜΑ
Η *Revue Britannique* και η ελληνική θεματογραφία της (1825-1901) 99

WOLFGANG SCHIERING
Drei Ölbilder mit Motiven von Zakynthos 107

LUIGI BESCHI
Giovanni VIII Paleologo del Pisanello: note tecniche ed esegetiche 117

ΟΛΥΜΠΙΑ ΘΕΟΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΙΝΑ ΜΩΡΑΪΤΟΥ
Ένα ιρανικό αγγείο του 13ου αι. μ.Χ.: μελέτη και συντήρηση 133

WALTER B. DENNY
Dispersed ottoman unified-field tile panels 149

GIANNA DOGANI – AMERIMNI GALANOU
The reconstruction of an Iznik tile panel, Benaki Museum Islamic Art Collection 159

ΧΡΟΝΙΚΑ

Εκθέσεις – Εκδηλώσεις – Εκδοτική δραστηριότητα 175
Απολογισμός τμημάτων 188
Οικοδομικές εργασίες 214
Δωρητές 2004 215
Το Μουσείο Μπενάκη 218
Οδηγίες για την σύνταξη και την υποβολή μελετών στο περιοδικό 221

ΜΕΛΕΤΕΣ

AMANDA-ALICE MARAVELIA

The Egyptian Golden Ring with Lapis Lazuli Inscribed Scarab at the Benaki Museum. Was it the Property of a Libyan Pharaoh of Dynasty XXII?

RINGS ARE normally circular bands used to decorate ears, toes, noses, or, most often, fingers. A finger-ring has traditionally been worn for various reasons. It may have a symbolic meaning[1] (as a wedding or a consecration ring); it may identify the wearer or indicate rank or authority (as a signet-ring); it may be thought to have magic powers (as an amuletic ring); or it may be worn merely as an ornament. In ancient Egypt signet-rings[2] bearing carved scarabs[3] (beetles) or engraved hieroglyphs developed from seals carried on cords and were particularly common.[4] The small size of the rings (and of the scarabs) meant that they could 'travel' and 'be travelled', as is evident from the great number of Egyptian rings uncovered around the Mediterranean, in Crete, Cyprus, Phœnicia, Scythia, Sardinia, Meroe, and elsewhere.[5]

The Benaki Museum premises house a small Egyptian collection[6] with several interesting objects, including a faience group[7] which contains finds dating from the Pharaonic period itself. One of the unique non-faience Egyptian objects at the Museum is a charming small ring bearing a scarab (figs 1 a-c), which is examined in detail in this paper:

Category: Finger-ring with revolving scarab mounted as swivel in *funda* (inv. no. B 7335).
Typology (Ring / Scarab): Type II [Keel 1995 (n. 4) 106-09] / Type HC.11(13.-26.) [?]–EP.27(15.-27.)–SIDE 27(13.-26.) [Rowe 1936 (n. 4) cited in Keel 1995 (n. 4) 42, 45, 53 (respectively)].
Date: TIP, Dynasty XXII, belonging to Sheshonq I or II or to somebody of their retinue.
Provenance: Egypt (unspecified details).
Acquisition: Donation by Lucas Benaki (April 1969).
Materials: Gold and lapis lazuli.
Weight: 3.4 gr.
Colour: Golden metal *annulus* and lapis blue scarab.
Dimensions: H_{scarab} = 1.40 cm, L_{scarab} = 0.90 cm, W_{scarab} = 0.30 cm; $D_{ring, mean}$ = 2.20 cm.
Preservation: Quite satisfactory. Hieroglyphic inscription in a rather moderate preservation.
Similar Objects: MFA 51.59; BM EA 14345 & 57698; Museo Egizio (Firenze), 2790 & 2791; Castellani Collection 335; Newberry (n. 4) 93 & fig. 109; Matouk (n. 4) 128-31, 197-98 & figs 754, 756-58, 770, 772-73; Cagliari 21912; Carthage Museum [1190].
Technique: Incision (scarab); hammering (ring).

The object studied is a golden (signet-)ring with a lapis lazuli scarab, which is enclosed in a golden *funda* (in order to protect its edges from possible injuries), and which in turn is mounted as swivel on the (relatively thin) ring by means of perforation threaded with a separate golden wire, the ends of which are tightly wound round the hoop. This type of mounting appears first during Dynasty XIII[8] and continues to be used during the SIP, NK and into the TIP.[9] The hoop of the ring, whose dimensions fit a man's rather than a woman's fingers, is slightly distorted (figs 1 a-c). The *funda* (or bezel) that holds the scarab in place has the shape of a small cartouche[10] and is made of two oval frames, tightly attached one on the other (fig. 1c). The thinner golden perforation wire passes through the scarab (following the longitudinal

Fig. 1 a, b, c. (a) The scarab on the ring B 7335, (b) the inscription on the sphragistic surface of the scarab on the same ring, (c) the same ring in profile (photos: K. Manolis).

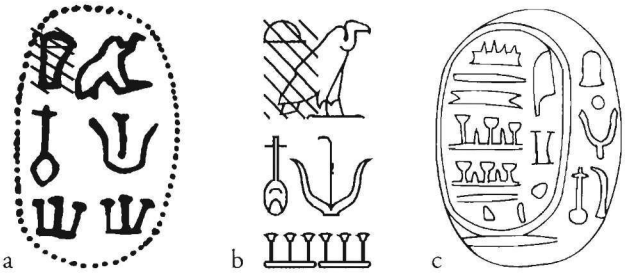


Fig. 2 a, b, c. (a) Linear drawing of the inscription on the scarab of the ring B 7335, (b) idealized drawing of the inscription on the scarab by the author, (c) linear drawing of the inscription on the scarab of the similar ring MFA 51.59 (after: E. L. B. Terrace, Ancient Egyptian Jewellery in the Horace L. Mayer Collection, *AJA* 67/3 [1963] pl. 58 figs 18-19) (drawings: author and K. Mavragani).

axis) by means of two holes/openings at both ends of the scarab, which are perimetrically covered by two small circular annulets, thus giving it a neater appearance. The scarab carries an incised short hieroglyphic inscription on the sphragistic surface (lower side), while on the upper side the solar creature is depicted in detail, showing clearly all its anatomical details: head, eyes, plates, *vertex*, *clypeus*, forelegs, *prothorax*, *elytra* and suture (denoted by shallow incisions), the middle and hind legs.[11]

It has been argued that the *šn*-ring is related to the eternity god, whose notched palm-branch sign (symbolising «years») forms the base;[12] in this aspect the scarab, engraved and «protected» by the oval *funda*, is related not only to eternity and royal protection, but also to the idea of resurrection and eternal life. Hence, a scarab-ring would be the perfect bearer of this particular symbolism. This gives us a first hint as to the ring's possible owner, whose identity will be founded on the study of its hieroglyphic inscription. In fact this object is not a signet-ring[13] [anc. Eg.: *ḫtm*, *ḏbʿ(w)t*; Copt.: ⲧ̅ⲃ̅ⲃⲉ, ⲧⲱⲃ] *per se*, but rather a bezel-ring of amuletic character, bearing a New Year's inscription for prosperity. This object clearly evokes a double protection for the bearer: the oval cartouche, protectively enclosing a king's name; and the solar regeneration symbolism, relevant also to the beginning of a happy New Year.[14] The inscription on the sphragistic surface of the scarab apparently goes like this: *Mwt wp rnpt nfr Šꜣꜣ<nḳ>* [= *(May) Mūt open a happy New Year*[15] *(for the Pharaoh) Shesho<nq>!*]. At this point, we have to consider two questions: (i) is this the actual inscription or not, as the partially damaged surface of the back of the scarab renders the reading of the last line somewhat problematic; (ii) if this is the actual inscription, then do we have any clues as to which of the most important pharaohs of Dynasty XXII with this name[16] it refers?

Let us examine first of all what is certain about the inscription. It is typical of a New Year's object, beginning with an evocation to Mūt,[17] the goddess of Thebes, consort of Amūn and mother of Khonsū, to offer a happy New Year to the person whose name is in question. Let us call this name N. It seems very probable that the reading of the two identical hieroglyphic signs in the lower row is as shown above: *šꜣ-šꜣ*. However, supposing that this is not the case, what alternative readings of these signs (if any) do we have? A hypothetical rendering could well be: *Mwt wp rnpt nfr šꜣ<ʿ>{šꜣ}* [= *May (Mut) open a happy New Year's beginning*]. If so, the word *šꜣʿ* (= *beginning*)[18] would present a rather peculiar orthography, which implies that the scribe has made two mistakes simultaneously –even without taking the anomalous syntax into account– by writing it erroneously and by repeating a similar sign *šꜣ* after the first.[19] This seems a quite impossible speculation and accordingly should be

rejected. Furthermore, we cannot consider N as being either the word *šꜣ* (= *ordain, predestine*)[20] twice repeated, or the word *šꜣ(s)* (= *travel*)[21] twice repeated, since the context of the New Year's wish would not justify something like this. Nor can we consider the two signs as being a repetition of the group *ḥm-kꜣ* (= *kꜣ-priest*),[22] no matter how much they resemble this sign, since the meaning would again not fit the context [namely: *Mut, happy New Year's Day; (to the) kꜣ-priest, kꜣ-priest*]. Similarly, we must exclude the possibility that the word is a person's (commoner's) name, since no similar entry is found in Ranke's work.[23] Finally, any cryptographic[24] context in this particular inscription must also be excluded. Thus, it seems that the only possible rendering of the inscription is indeed that given in the previous paragraph.

It is almost certain that N = *Šꜣšꜣ*, and highly probable that N = *Šꜣšꜣ<nḳ>*, referring to the royal name *Sheshonq*. Now we have to discuss to which of the three pharaohs with the same *prenomen*[25] it belongs. In certain instances the name of Sheshonq II is written simply as *Šꜣšꜣ*, without the final two hieroglyphic signs, using this 'minimal' orthography.[26] However, there are some scarabs of Sheshonq I where the name of the king is also written merely as *Šꜣšꜣ*, omitting the final two signs.[27] As for Sheshonq III, the known concomitant scarabs, to the best of our knowledge, show his full name.[28] Thus the ring appears to name either Sheshonq I or Sheshonq II, though which of them cannot be decided with absolute certainty. Last but not least, stylistic reasons[29] imply that it is probably a ring of the Libyan Dynasty. The scarab and its basic anatomical lines are rendered in a particular manner which is reminiscent of the TIP style (cf. also a similar ring: MFA 51.59, already referred to).[30] Additionally, comparison of the scarab with another, also made of lapis lazuli but this time set on a golden bracelet of Sheshonq II which imitates a swivel finger-ring,[31] corroborates this evidence. The ring examined here, bearing a royal name, is made of gold and has a finely worked inscribed scarab; however, it is not particularly opulent and it is not made of massive solid gold. It may perhaps have belonged to either Sheshonq I or Sheshonq II, but it seems safer to surmise that it was probably given by the king as a reward to one of his officers or priests. Table 1 shows some interesting parallels to this finger-ring.[32]

Dr Amanda-Alice Maravelia
Egyptologist/Archaeoastronomer
e-mail: a_maravelia@hotmail.com

NOTES

*May I thank Prof. Dr Angelos Delivorrias, director of the Benaki Museum, together with the Museum staff, for permitting and encouraging the study and publication of this ring, as well as of the faïence collection. Warm thanks for various pieces of information and some bibliographical references are also due to: Dr D. Sweeney (Tel Aviv University), Dr B. Brandl (Israel Antiquities Authority, Jerusalem), Dr N. Guilhou (Université Montpellier III); Mr Ch. Naunton, M. Phil. (The Egypt Exploration Society, London); Prof. Dr E. Cruz-Uribe (Department of History, Northern Arizona University).

1. See J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dictionary of Symbols* (UK 1996[4]) 805ff; G. F. Kunz, *Rings for the Finger* (New York-Philadelphia 1978[2]).

2. For the symbolism of rings (evoking endless cycles of eternity) in the ancient Egyptian context, see M. Lurker, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt: An Illustrated Dictionary* (London 1986[4]) 101; R. H. Wilkinson, *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpure* (London 1992) 192-93 (cf. also [*op. cit.*] 194-95). On ancient Egyptian jewellery in general, see C. Andrews, *Ancient Egyptian Jewellery* (London 1990): for finger-rings, cf. 163-69; *id.*, in: H. Tait (ed.), *Seven Thousand Years of Jewellery* (London 1986) 33-36, 42-47; C. Aldred, *Jewels of the Pharaohs* (London 1971); A. Wilkinson, *Ancient Egyptian Jewellery* (London 1971); M. Vilímková et al., *Egyptian Jewellery* (London 1969).

3. For the symbolism of scarabs (*scarabeus sacer* L.), see *LÄ* V (1984) 967-81 *s.v.* Skarabäus; J. Ward, *The Sacred Beetle: A Popular Treatise on Egyptian Scarabs in Art and History* (London 1902); C. Andrews, *Amulets of Ancient Egypt* (London 1994) 50-59; for their funerary use, see M. Malaise, *Les Scarabées de cœur dans l'Égypte ancienne* (Bruxelles 1978); A.-A. Maravelia, *Η μαγεία στην αρχαία Αίγυπτο: Μεταφυσική πεμπτουσία της χώρας των θεών* (Athens 2003) 72-74.

4. See, for instance, P. A. Newberry, *Egyptian Antiquities: Scarabs. An Introduction to the Study of Egyptian Seals and*

Signet Rings (London 1906) 62ff. For scarabs, see also W. M. F. Petrie, *Scarabs and Cylinders with Names, Illustrated by the Egyptian Collection in University College* I-III (London 1917); *id.*, *Buttons and Design Scarabs* (London 1925); *id.*, *Amulets* (Warminster 1972²) 23-24 pls VII-IX; *id.*, *Historical Scarabs: A Series of Drawings from the Principal Collections* (New York 1974²); C. Blankenberg-van Delden, *The Large Commemorative Scarabs of Amenhotep III* (Leiden 1969); B. Jaeger, *Essai de classification et datation des scarabées Menkheperre* (Fribourg 1982); *id.*, *Les scarabées à noms royaux du Museo Civico Archeologico de Bologna* (Bologna 1993); F. S. Matouk, *Corpus du Scarabée égyptien: I. Les scarabées royaux; II. Analyse thématique* (Beyrouth 1971-1977); A. Rowe, *A Catalogue of Egyptian Scarabs, Scaraboids, Seals and Amulets in the Palestine Archaeological Museum* (Cairo 1936); H. R. Hall, *Catalogue of Egyptian Scarabs, &c., in the British Museum: I. Scarabs* (London 1913); *id.*, *Scarabs* (London 1929); E. Hornung – E. Stählin, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen* (Mainz 1976); W. A. Ward – O. Tufnell, *Studies on Scarab Seals* I-II (UK 1978-1984); G. T. Martin, *Scarabs, Cylinders and Other Ancient Egyptian Seals* (Warminster 1985); for scarabs and rings with scarabs, see also O. Keel, *Corpus der Stempelsiegel – Amulette aus Palästina/Israel: Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung* (Freiburg-Göttingen 1995); *id.*, *Corpus der Stempelsiegel – Amulette aus Palästina/Israel: Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I: Von Tell Abu Farag bis ʿAtlit* (Freiburg-Göttingen 1997).

5. See, for instance, F. H. Marshall, *Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan, and Roman in the Departments of Anti-quities, British Museum* (London 1907¹; 1968²); E. D. Reeder, *Scythian Gold* (New York 1999); K.-H. Priese, *The Gold of Meroe* (Mainz 1993); D. Sweeney, A Lion-Hunt Scarab and Other Egyptian Objects from the Late Bronze Fortress at Jaffa, *Tel Aviv* 30 (2003) 54-65; A. Karetsou (ed.): *Krete–Aigyptos: Cultural Links through Three Millennia: Catalogue* (Herakleion 2000) 304 ff; N. C. Stampolidis (ed.), *Sea Routes ... From Sidon to Huelva: Interconnections in the Mediterranean, 16th-6th c. B.C.* (Athens 2003) 578-85.

6. See, for instance, A.-A. Maravelia, Two Faience Shabtis from the Egyptian Collection at the Benaki Museum, *Mouseio Benaki* 2 (2002) 19-24 n. 1-4.

7. See n. 6 and A.-A. Maravelia, Ancient Egyptian Inscribed Faience Objects from the Benaki Museum in Athens, 1, *JNES* 61/2 (2002) 81-109.

8. See Newberry (n. 4) 93.

9. See for example a similar ring of Sheshonq III (MFA # 51.59) in: E. L. B. Terrace, Ancient Egyptian Jewellery in the Horace L. Mayer Collection, *AJA* 67 (1963) 274 pl. 58: figs 18-19.

10. On the (solar/cosmic and protective/encircling) symbolism of royal cartouches, see Wilkinson (n. 2) 194-95 and Lurker (n. 2) 38-39; *EG*, 74.

11. For a detailed entomological description of the insect, cf. Keel, *Corpus* 1995 (n. 4) 20ff.

12. See Wilkinson (n. 2) 193.

13. See, for instance, *Wb.* III, 350 ff & *Wb.* V, 566; *CD*, 199, 322.

14. Among the inscribed faience objects at the Benaki Museum is a New Year's jar, already published by the author (see Maravelia [n. 7] 87-88 figs 2 a-c), bearing an inscription mentioning Amūn and the New Year's festival. On the importance of New Year's Day to the ancient Egyptian mind, cf. also the reference to the New Year and the heliacal rising of Sirius/Sōthis in the context of ancient Egyptian Love Poems (see e.g. A.-A. Maravelia, *ptri.st mi Spdt ḫʿy m-ḥꜣt rnpt nfrt*: Astronomical and Cosmovisional Elements in the Corpus of Ancient Egyptian Love Poems, *Lingua Aegyptia* 11 [2003] 79-112; *pChester Beatty I*, v, C1, 1-2). For the expression *rnpt nfr*, in opposition to *rnpt gꜣb* (cf. *pAnastasi IV*), see P. Germond, *Les invocations à la bonne année au temple d'Edfou* (= *Aegyptiaca Helvetica* 11, Genève 1986) 79-80.

15. On some faience rings with New Year's Day wishes, dating from the LP, see B. Latellier, Un souhait de bonne année en faveur d'une reine kouchite, *RdE* 29 (1977) 43-52 pl. 1; L. Tőrők, *Meroe City: An Ancient African Capital* (London 1997) 239-40: Inscr. 56a-56d; fig. 122: Inscr. 56a-56d.

16. Of the Libyan Dynasty XXII, we know three important Pharaohs with this *nomen*: Sheshonq I [945-924 BCE] = (*Ḥḏ ḫpr Rʿ, Stp n Rʿ*) (*Šꜣšꜣnḳ, Mry Ꜥmn*); Sheshonq II [c. 890?-883 BCE] = (*Ḥkꜣ ḫpr Rʿ, Stp n Rʿ*) (*Šꜣšꜣ<nḳ>, Mry Ꜥmn*); Sheshonq III [835-783 BCE] = (*Wsr Mꜣʿt Rʿ, Stp n Rʿ*) (*Šꜣšꜣnḳ, Mry Ꜥmn*). On this, see A.-A. Maravelia, Χρονολογικό μνημόνιο της αρχαίας αιγυπτιακής ιστορίας και των φαραωνικών δυναστειών / Η περίπτωση του φλαμινιανού οβελίσκου, *Παρνασσός* 45 (2003) 201-36, esp. 216. For a detailed history of the TIP and the «Sheshonqide» kings, see K. A. Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 BC)* (Warminster 1986²) 287-359, 575-76. We discard the possibility that the ring under study may date from a slightly later era, e.g. that of Sheshonq V [773-735 BCE] = (*ꜣḫ ḫpr Rʿ*) (*Šꜣšꜣnḳ*). According to Kitchen ([*op. cit.*] 88), there is some doubt on the existence of Sheshonq IV [c. 783-777 BCE] = (*Wsr Mꜣʿt Rʿ, Mry Ꜥmn*) (*Šꜣšꜣnḳ*); additionally ([*op. cit.*] 354-55 n. 639), supposed scarabs of Sheshonq V from Palestine are probably not explicitly his.

17. For Mūt, see Lurker (n. 2) 82-83; H. te Velde, Towards a Minimal Definition of the Goddess Mut, *JEOL* 8/26 (1979-1980) 3-9. In other objects different deities are invoked, e.g. in the Benaki Museum New Year's jar (B18.258), for which see Maravelia (n. 7) 87-88, figs 2a-c, where Amūn is named. Returning to Mūt, we must add that her name is met in some scarabs: see, for instance, Petrie, *Buttons* (n. 4) 12, 21, 23, 28, pls. IX: # 318, XII: # 700, XIII: # 796, 798, XV: # 1046, 1046ᴬ.

18. See *Wb.* IV, 406ff; *CD*, 261.

19. The basic archetype for this very ancient sign (already met in the *PT*) is M8 (see *EG*, 480); in the context of this

ring it is rather M8J (less possibly M8H or M8L); cf. N. Grimal – J. Hallof – D. van der Plas et al. (eds), *Hieroglyphica: Sign List* (Utrecht-Paris 2000) 1 M-1.

20. Cf. *Wb.* IV, 402; *CD*, 260.

21. Cf. *Wb.* IV, 412; *CD*, 260.

22. Cf. *Wb.* III, 90; *CD*, 169. Further similarly written words exist, but their meaning does not fit the context (cf. e.g. *CD*, 261: *šꜣšꜣt* = necklace; *CT* IV, § 384a: *šꜣs* = escape; *CT* VII, § 397u: *šꜣšꜣ* = a snake species; & c.). See also *Wb.* IV, 413-14.

23. See H. Ranke, *Die ägyptischen Personennamen* I-III (Hamburg 1932-1977). There is only a simple form *Šꜣ*, with sign *ḥn* (M2) as taxogram, dating from the NK (cf. [*op. cit.*] I, 12).

24. For some cryptographic inscriptions, see F. Crevatin, Minor Egyptian Inscriptions (mainly Cryptographic), *GM* 195 (2003) 17-19.

25. See n. 16, *supra*. This name corresponds to the Hellenic na-mes *Σέσωγχις/Σεσώγχωσις* of Manethōn.

26. Cf. J. von Beckerath, *Handbuch der Ägyptischen Königsnamen* (München 1984) 186; S. Quirke, *Who were the Pharaohs: A History of their Names with a List of Cartouches* (London 1990) 68; Maravelia (n. 16) 215-17. See also Petrie, *Scarabs* (n. 4) 1ff. pl. L: 22.5.

27. See Matouk (n. 4) 128-29, 197, # 754, 756-58. There is another scarab, bearing a New Year's wish for Kara'ma (*Kꜣ-Rᶜ-mᶜ*), the wife of Sheshonq II, where the name of the hereditary prince Sheshonq is fully written (see [*op. cit.*] 131, 198: # 770; Newberry [n. 4] pl. XL,8]): *wp Pṯḥ rnpt nfr n (i)r(y)-pᶜ{t} Šꜣšꜣnḳ, mꜣᶜ-ḫrw mwt Kꜣ-Rᶜ-mᶜ* [= *(May) Ptah open a happy year for (the) hereditary Prince Sheshonq, justified <by his> mother Karama*']. See, finally, M.-A. Bonhême, *Les noms royaux dans l'Égypte de la Troisième Période Intermédiaire* (Le Caire 1987) 124; *id.*, Les Chechonquides: Qui, combien?, *BSFE* 134 (1995) 53-54.

28. See Terrace (n. 9) 274 pl. 58: figs 19-20; Matouk (n. 4) 131, 198 # 772-73. Cf. also Petrie, *Scarabs* (n. 4) *passim* pl. L: 22.7. See, however, Bonhême (n. 27) 124 (for a few instances of the 'minimal' orthography, though not on scarabs). The same holds for Sheshonq V (*op. cit.* 139) and Sheshonq VI, whose existence is dubious (see Kitchen [n. 16] 87, 88).

29. On the dating and stylistic criteria for scarabs and rings, see Ward – Tufnell I (n. 4) 20-35; Keel, *Corpus* 1995 (n. 4) 39-61, 106-09.

30. See Terrace (n. 9) 274, pl. 58: figs 18-20. The inscription on that ring goes like this: *Mry-Ỉmn, Šꜣšꜣnḳ, zꜣ Bꜣstt; Ỉmn-Rᶜ wp rnpt nfr* [= *(The) beloved of Amūn, Sheshonq, (the) son of Bastet; (may) Amūn–Rē' open a happy year (to the king)*].

31. For this exquisite piece from the Egyptian Museum in Cairo (JE 72189), see Andrews, *Ancient Egyptian Jewellery* (n. 2) 148 fig. 130.

32. For more parallels, see Reeder (n. 5) 171 # 60; 217 # 98; Hall, *Scarabs* (n. 4) 2 and # 2-3, pls II # 2-3, pl. III: # 2936, 4917; Stampolidis (n. 5) 584 and # 1190, for the ring from the National Carthage Museum with no inventory number (together with additional relevant bibliography); the CD-Rom by D. van der Plas (ed.), *Egyptian Treasures in Europe. I: 1.000 Highlights* (Utrecht 1999), for the rings 2790 and 2791 of the Archaeological Museum in Florence; Marshall (n. 5) xxxviii (for two bezel-rings with scarabs, namely 1004 & 1007), 60 (for ring 335 of the Castellani Collection).

ΑΜΑΝΤΑ-ΑΛΙΚΗ ΜΑΡΑΒΕΛΙΑ

Ήταν ο χρυσός δακτύλιος με ενεπίγραφο σκαραβαίο από λαζουρίτη του Μουσείου Μπενάκη προσωπικό αντικείμενο Λίβυου Φαραώ της 22ης Δυναστείας;

Στο Μουσείο Μπενάκη φυλάσσεται ένας χρυσός δακτύλιος με περιστρεφόμενη σφενδόνη και ενεπίγραφο σκαραβαίο από λαζουρίτη. Ο σκαραβαίος περικλείεται από πλαίσιο (*funda*) σε ελλειψοειδές σχήμα φαραωνικής δέλτου και είναι προσδεδεμένος στον δακτύλιο με λεπτό μεταλλικό σύρμα που διαπερνά τον κάθετο άξονά του. Κατά πάσα πιθανότητα το αντικείμενο αυτό, το οποίο φέρει χαρακτηριστική ευχή για το Νέο Έτος (*wp rnpt nfr*), χρονολογείται από την 22η Δυναστεία, ενώ μπορεί να ανήκε, είτε στον Φαραώ Σέσωγχι Ι (945-924 ΠΚΕ), είτε στον Φαραώ Σέσωγχι ΙΙ (περ. 890;-883 ΠΚΕ). Υποθέτουμε ότι το πιθανότερο είναι πως ήταν δώρο ενός από τους δύο αυτούς φαραώ προς κάποιον υπήκοό τους (αξιωματούχο ή ιερέα). Η ευχή αναφέρεται στη θεά Μουτ (σύζυγο του Άμμωνα), την οποία επικαλείται ούτως ώστε να χαρίσει στον Σέσωγχι ευτυχισμένη (πρωτο)χρονιά. Στην εργασία αυτή μελετάται ακροθιγώς η επιγραφή και αποκλείονται

συγκεκριμένες πιθανές αποδόσεις της (εξαιτίας των δυσανάγνωστων ιερογλυφικών στην τελευταία γραμμή της), ενώ ταυτόχρονα δίνεται πλήρης περιγραφή του σφυρήλατου δακτυλίου. Η χρήση του δακτυλίου εν είδει περιάπτου ευημερίας και προστασίας θα χάριζε στον κάτοχο (πρεσβείαις της Μουτ) ευτυχία και ευμάρεια για τη νέα χρονιά. Ο σκαραβαίος, ηλιακό σύμβολο αναγέννησης και ανάστασης, κατείχε στη σκέψη των Αιγυπτίων εξέχουσα θέση ως αρχέτυπο. Δακτύλιοι όπως αυτός, αλλά και απειράριθμοι σκαραβαίοι, έχουν εντοπισθεί σε πολλά σημεία ανά τη λεκάνη της Μεσογείου, γεγονός που καταδεικνύει τη φήμη των αιγυπτιακών περιάπτων κατά την αρχαιότητα. Το συγκεκριμένο αντικείμενο φέρει εγχάρακτη επιγραφή στην οποία το όνομα *Σέσωγχις* δεν είναι γραμμένο εξολοκλήρου (απουσιάζουν τα δύο τελευταία ιερογλυφικά), γεγονός σύνηθες, τόσο για τον Φαραώ Σέσωγχι Ι, όσο και για τον Σέσωγχι ΙΙ.

VICTORIA SABETAI

Red-figured vases at the Benaki Museum: reassembling *fragmenta disjecta*

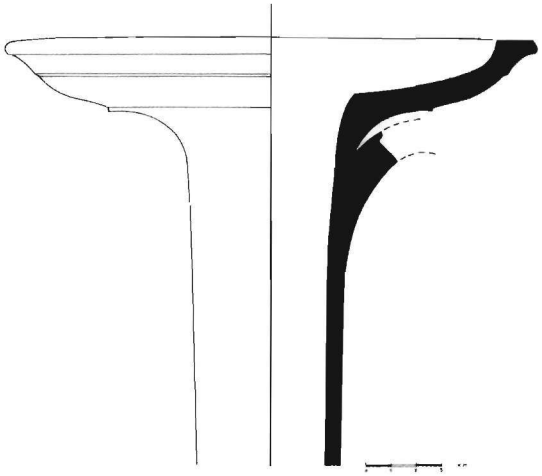
In memory of Semni Karouzou

THE BENAKI MUSEUM houses a collection of Attic red-figured fragments which were donated in 1986, 1991 and 1995 by Peggy Zoumboulaki in memory of her husband, Tassos. Detailed study in the course of preparation of the Museum catalogue eventually led to the realization that several fragments belonging to a loutrophoros and a hydria join with others, now in the Staatliche Antikensammlungen, Munich and in the National Archaeological Museum, Athens, respectively.[1] Both these vases can be attributed and appended to Beazley's lists of 5th century B.C. vase-painters and both display interesting features of iconography which form the subject of the discussion in the following pages.

Fragments at the Museum of a foot, handles and approximately half of the neck (figs 1, 2) belong with the truncated body of a loutrophoros-hydria in Munich, which was recently published as a work by the Naples Painter[2] (figs 3, 4). The fragments consist of the upper part of the neck with its mouth including the spring of the vertical handle, both side handles and the stepped foot including part of the lower body of the vase.[3] Two bands, of zig-zag and of wavy lines, encircle the underside of the mouth,[4] the latter recalling the clay snakes found on earlier specimens. On the neck, below a zone of maeanders alternating with saltires, are depicted three women holding, respectively, an alabastron, a container (probably a kalathos, though it is restored as an alabastron)[5] and a sash. The lower part of the body bears rays. The scene on the body is bordered on top by an egg-and-dart band above which is a partially preserved tongue-band and, below, by a band of maeanders alternating with saltires, identical to that on the neck.

The continuous register of the body depicts a wedding scene with nine figures in all[6] (figs 5, 6). Side A is the focal point with the depiction of the bridal couple in the emblematic scheme of *cheir epi karpo*, with the groom clasping the bride's wrist while both gaze solemnly at each other. The couple is elaborately dressed, the groom wearing a myrtle wreath and a long himation which leaves one shoulder bare and the bride a belted chiton with an overfold and edged at the neck with two rows of dots within double lines, a veil on her head and jewellery consisting of a leafed hair-diadem, round earrings and a necklace. The couple is flanked by the two key figures of wedding imagery, the *nympheutria* and the torch-bearer. The former is the bride's primary attendant, a supportive figure usually represented in the act of adjusting the bride's veil and touching her reassuringly on the elbow, while the latter, a woman holding a torch in each hand, is usually identified as the groom's mother: the newly married couple resided in the groom's parental home and his mother had a prominent role in welcoming the young daughter-in-law and integrating her into the family. Both these attendants wear peploi, and the torch-bearer is additionally adorned with a necklace. The rest of the vase is decorated with the paired figures of a woman proffering a kalathos to a youth and another holding out a sash to a female enveloped in her mantle. These are stock figures, commonly used to fill the secondary areas of the vase and comparable to those on the neck. All are carrying accoutrements linking them with the

Fig. 1. Neck, handles and foot of loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421 (photos: K. Manolis).



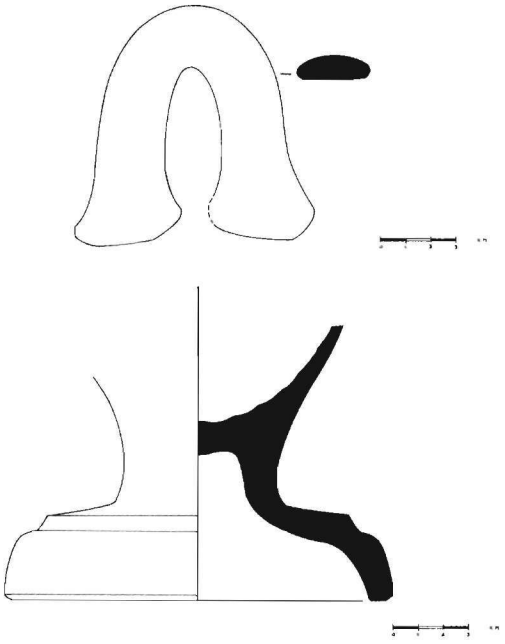


Fig. 2. Profile drawing of neck, handles and foot of loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421, scale 1:3 (drawings: K. Mavragani).

Fig. 3. Body of loutrophoros-hydria. Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. no. NI9493 (courtesy Staatliche Antikensammlungen Munich).

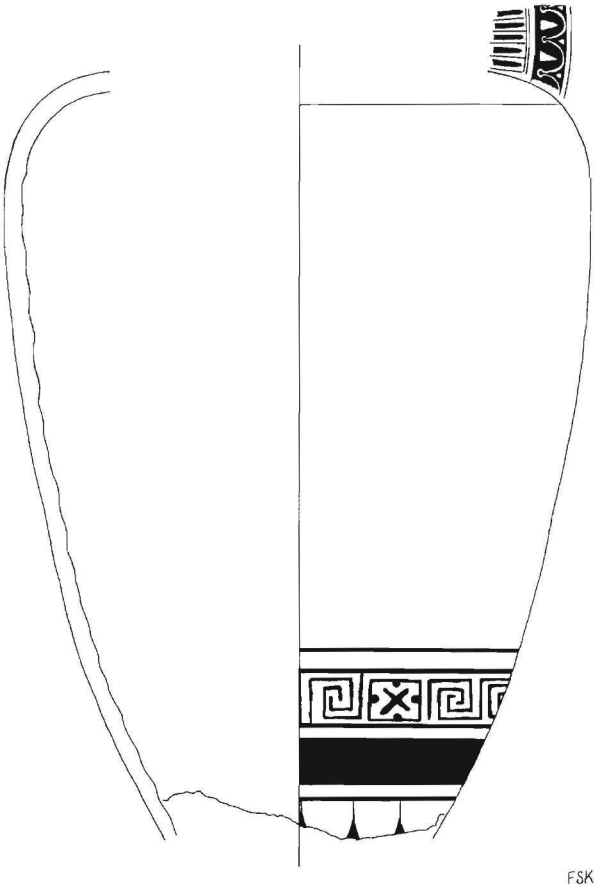


Fig. 4. Profile drawing of body of loutrophoros-hydria. Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. no. NI9493, scale 1:3 (drawing: F. S. Knauß).

wedding: the alabastron, a scent-container, alludes to the bride's bathing and adornment, the wool kalathos is a visual reference to the beautiful maiden and industrious wife, and the scarf suggests a festive ambiance.[7]

Of particular interest is the young beardless male wearing a himation and leaning on his staff in the standardized pose of the Athenian citizen. This figure occurs on occasion in the nuptial repertoire of the Naples Painter and his circle, and is located at the edge of the main register of nuptial lebetes, looking on at the bridal preparations.[8] He also appears on hydriae with generic *gynaikeia* themes which recall the imagery of bridal adornment and display the same compositional scheme.[9] A nuptial lebes in the manner of the Naples Painter is illuminating in offering clues as to the meaning of this male. On the front side are depicted two vignettes, one featuring the pairing of an attendant bringing a casket with a woman who is seated in the typical posture of the primping bride; the second depicts a seated woman holding a baby boy on her lap and a man leaning on his staff, presumably her husband. If we read the image as centred on the dual motif of the seated woman, we may view the female as the same person, repeated to show her in different phases of her life. This unusual scene may be seen as an example of a continuous narrative depicting the two most important stages of a wedding: the adornment of the bride, which marks the onset of the ceremony, and the consummation of the marriage, suggested by the portrayal of the same woman mothering her son in his father's house.[10] The transformation of the maiden into a wife and mother of a legitimate male heir to perpetuate her *kyrios*' oikos underlies the Athenian nuptial ceremony and is the core value of the institution of marriage, which was strengthened by Pericles' citizenship law of 451 B.C.[11] The cardinal

Fig. 5. Reassembled loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421 and Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. no. NI9493 (photos: R. Kühling).

Fig. 5. Reassembled loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421 and Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. no. NI9493 (photos: R. Kühling).

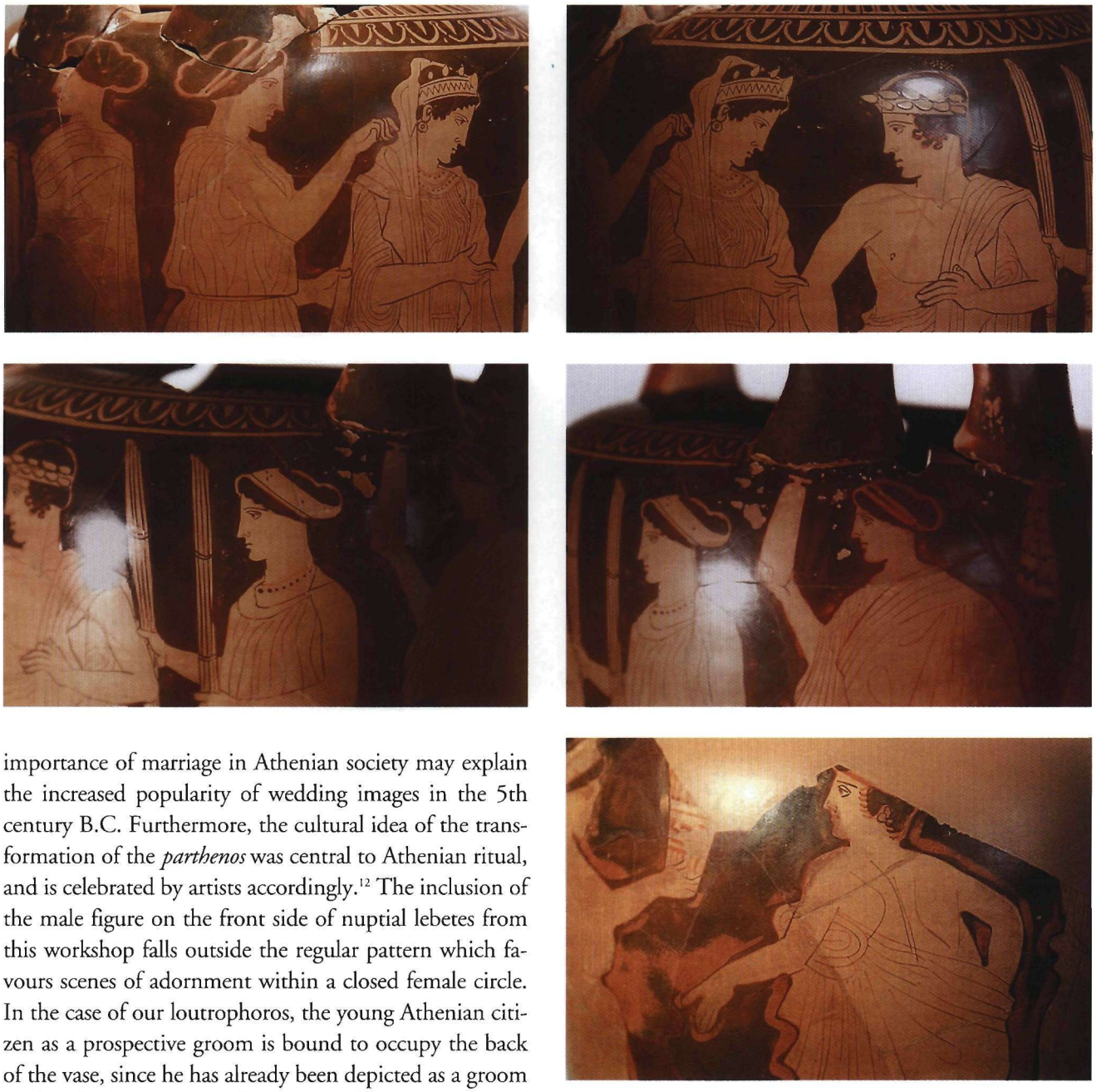
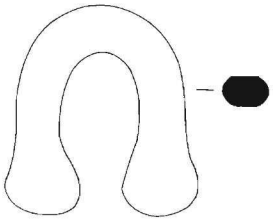


Fig. 6. Details of reassembled loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421 and Munich, Staatliche Antikensammlungen, inv. no. NI9493 (photos: R. Kühling).

importance of marriage in Athenian society may explain the increased popularity of wedding images in the 5th century B.C. Furthermore, the cultural idea of the transformation of the *parthenos* was central to Athenian ritual, and is celebrated by artists accordingly.[12] The inclusion of the male figure on the front side of nuptial lebetes from this workshop falls outside the regular pattern which favours scenes of adornment within a closed female circle. In the case of our loutrophoros, the young Athenian citizen as a prospective groom is bound to occupy the back of the vase, since he has already been depicted as a groom leading his bride on the front. A similar arrangement of a groom occupying the back of a loutrophoros, the front side of which depicts a seated bride with her attendants, also appears on a specimen at the Benaki Museum (figs 7, 8).[13] It is a fragmentary loutrophoros-hydria attributable to the Naples Painter, of roughly the same size, date and excellence of draftsmanship as the Benaki-Munich vase.[14] On the front side the bride, seated in the centre, receives a peplophoros carrying a tray of fruits (figs, pomegranate, bunch of grapes) and two caskets, while another woman behind her bears an *exaleiptron*, an oil or perfume vessel.



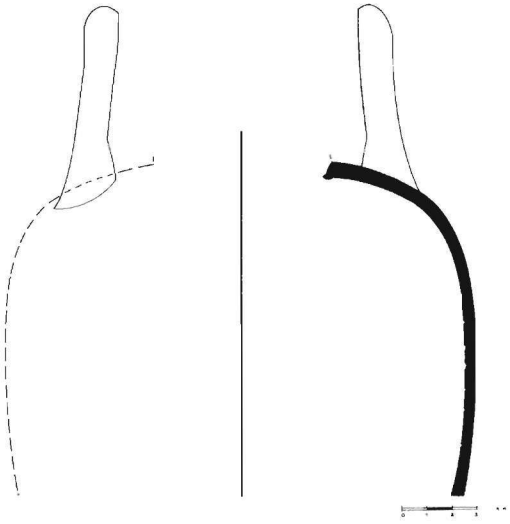


Fig. 7. Loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35495 (photos: K. Manolis).
Fig. 8. Profile drawing of loutrophoros-hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35495, scale 1:3 (drawing: K. Mavragani).

The location is identified as the nuptial *thalamos* by a half-opened door leading to an elaborate bed which occupies the area below one of the side handles.[15] On the back, but directed towards the bride, comes a winged woman with torches, a kind of benevolent, spiritual bridesmaid,[16] followed by the groom. All attention is focussed on the bride, the scent-container referring visually to her nuptial bath, the seeded fruit to her fertility and the caskets to her treasured possessions, among them the jewellery which customarily adorns the ideal maidens of Attic imagery.[17] A young man can be identified with certainty as a prospective groom when he appears in a context indicated as nuptial by bridal preparations. Groom-like figures occur in a wide range of domestic scenes and it is possible that they have the same semantic value as here, although it is not easy to establish that an image involving such a youth is nuptial when the painter employs too generic a scheme.[18]

Let us now turn to the painter. The characteristic rendering of the hooked line denoting the nostril is typical of the Naples Painter, and types of figures such as the *nympheutria*, the alabastron-bearer and the leaning youth of our vase have close parallels in this craftsman's surviving works, thus confirming the attribution.[19]

The Naples Painter (dated 440-420 B.C.) belongs to the second generation of a group of early classical and classical vase-painters[20] whose main speciality is the decoration of column craters for the export market,

Fig. 9. Loutrophoros-amphora. Kunstsammlung der Universität Erlangen, inv. no. I301 (courtesy Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg).

with a sub-speciality in nuptial ware.[21] In terms of style of drawing, he is related to the Polygnotans.[22] Although the lack of surviving comparanda makes relative chronology tentative, in terms of vase form the piriform shape of our loutrophoros suggests a date early in his career, ca. 440-435 B.C. A later stage is represented by a group of loutrophoroi "near" the Naples Painter in Munich, Karlsruhe and Erlangen (fig. 9), dated by their more elongated proportions, lower foot and larger, spreading mouth to 430-420 B.C.;[23] a still later vase, in Athens, may be dated ca. 420 B.C. (fig. 10).[24] The Benaki-Munich loutrophoros represents a somewhat later stage than that by the Sabouroff Painter in Copenhagen (relatively dated ca. 450 B.C.)[25] and a slightly earlier one than the specimens by the Washing Painter,[26] with whom the Naples Painter is associated at several different levels.

John Beazley attributed nine loutrophoroi to the Naples Painter,[27] of which five are listed as dedications to the nuptial shrine of the Nymphe, south of the Acropolis.[28] Unfortunately these are all in a fragmentary state, which makes the almost complete Benaki-Munich vase a welcome addition to the painter's oeuvre. Only one other well-preserved wedding loutrophoros exists by him, which is of the amphora type (fig. 11).[29] Smaller and inferior in quality of drawing, it bears a *cheir epi karpo* scene of the same pattern as ours on side A, but differs in the inclusion of a torch-bearer on side B and a Nike below each handle. Despite his limited production of nuptial ware, the Naples Painter is the most innovative of the column-crater painters and he introduces novel themes into the somewhat standardised nuptial repertoire of the period. In this respect, his scenes resemble those by the Washing Painter, whose work epitomises the pronounced interest in the female realm and nuptials which is characteristic of the last forty years of the 5th century B.C.[30] It should also be noted that, in addition to introducing novelties into wedding iconography, both these painters paid more attention to their nuptial vases aimed at the home market than to their other mass-produced vase-shapes produced for export.

A few words should be said here about the use of the loutrophoros. This ritual vase-shape is associated with both weddings and funerals, which is understandable when one considers that both these ceremonies mark life transitions with similar structural elements.[31] It is

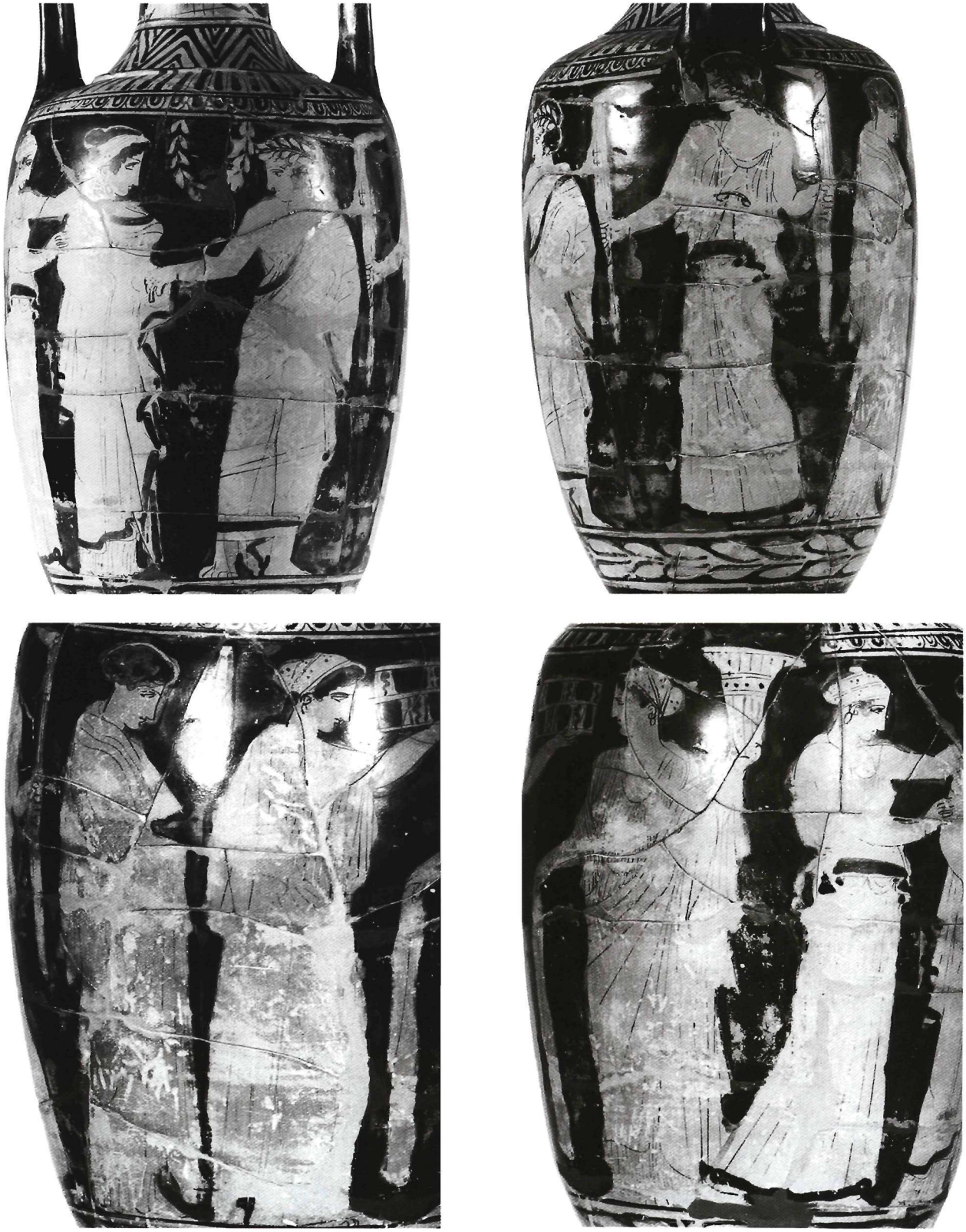


Fig. 9. Loutrophoros-amphora. Kunstsammlung der Universität Erlangen, inv. no. I301 (courtesy Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg).

Fig. 10. Loutrophoros-amphora. Athens, National Archaeological Museum, inv. no. 13032 (photos: museum).

possible that the vase was not used in the physical event of bathing, but had a non-functional, symbolic use, this being especially the case with very large or very small specimens.[32] In contrast to nuptial lebetes which were kept at home after the ceremony, loutrophoroi were dedicated to sanctuaries of nuptial divinities such as the shrine of the Nymphe and caves of Pan and the Nymphs. Due to its close semantic link with the nuptial realm, the loutrophoros was by extension used in death to mark the graves of those who died prematurely, before marriage. It is in fact possible that certain specimens were manufactured specifically for the grave, if we interpret the pierced foot and open bottom with which they are on occasion equipped as a device to communicate libations to the dead through the vase erected over their tomb.[33] The Benaki-Munich loutrophoros does not have a pierced bottom, and therefore it cannot be argued that it was intended as a sepulchral monument. Its relatively good state of preservation and the fact that it appeared on the antiquities market suggests that it was

placed in a grave, to accompany the burial of an *ἄωρος*, a special category of dead. In addition, its burnt fabric suggests that the loutrophoros came from a cremation burial into which it must have been thrown by the relatives of the deceased, possibly as a form of ritual killing of the object. Although the literary sources inform us that loutrophoroi stood on graves of unwedded individuals, their use was not limited to being markers, as our specimen as well as others, suggests. The fact that not all sherds present a uniform degree of burning indicates that the vase was thrown onto the funerary pyre when it was in its final stages.[34]

Scholarly opinion is divided as to the significance of the distinction between the loutrophoros-amphora as a shape for males and the hydria type for females.[35] A gender-related function is supported by the imagery itself, which usually associates loutrophoroi-hydriai with women, but loutrophoroi-amphorae with men. In Red-Figure, loutrophoroi-hydriai are depicted in the laps of brides, or filled with sprigs, or merely as part of the background, in a kind of visual shorthand indicating the nuptial context of the scene. Also, the loutrophoros-hydria is usually decorated with the same iconographic schemes as the nuptial lebes, a shape associated exclusively with women and usually featuring scenes of the nuptial *gynaikeia* type. It should be noted here that the *cheir epi karpo* scheme of the Benaki-Munich vase is rare for a loutrophoros-hydria, and indeed it occurs almost exclusively on loutrophoroi of the amphora type. Yet it does also appear, though relatively infrequently, on other shapes, some of which definitely related to the female.[36] Given the unknown provenance and the now lost archaeological context of the Benaki-Munich loutrophoros, any explanation of this discrepancy can only be conjectural. One possible solution is to regard it as a peculiarity of the painter and his workshop, particularly as an analogous inconsistency may be observed on a loutrophoros-amphora depicting the rare, for this vase-type, scene of bridal preparation.[37] Yet the fact that a second contemporary loutrophoros (Benaki Museum, inv. no. 35495) by the same painter and of the same excellent quality and related iconography derives from the same source in the antiquities market may suggest that these two vases come from a single grave, where they might have been offered as a pair for a girl who became a premature bride of Hades. Indeed, if one views these loutrophoroi as a pair, their iconographic themes emerge as complementary, one depicting the moment preceding the consummation of the marriage, the other the couple's solemn and emblematic union. The production of matched pairs is well attested both by evidence of manufacture and by grave deposits, especially in the case of nuptial lebetes, which have been excavated and are also depicted in pairs.[38] However, no actual loutrophoroi have, to my knowledge, been found in pairs and the only appearance of a paired set occurs on a fragmentary loutrophoros depicting Eros with a loutrophoros-amphora and a loutrophoros-hydria in each hand, presumably one for each spouse.[39] The Benaki loutrophoros-hydria inv. no. 35495 is slightly smaller and has different handles and ornament from its proposed Benaki-Munich pair. This may perhaps indicate that these vases were not potted as a pair,[40] but were matched and purchased as such by the client for the funeral of a young girl. Premature deaths of young people are usually unexpected events and one may imagine the relatives purchasing what was available as standard stock at the potter's workshop. Another possibility to explain the variation is that the painter may have been collaborating with more than one potter in the workshop.

Hypothetical though the matching of the two Benaki loutrophoroi by the Naples Painter may be, the fact remains that they are both important as providing us with a glimpse into the wedding imagery and metaphors which underlie the *ἄωρος θάνατος* of a young girl, who became a sour bride of Hades before she could taste the seeded fruit, be anointed with perfume or enter the nuptial chamber with her groom –and, most tragically of all, long before she could hold a child on her lap.

The second reassembled vase resulted from the joining of a fragment from the front side of a hydria in the National Archaeological Museum at Athens with the rest of the vase at the Benaki Museum (figs 12, 13).[41] The National Museum fragment was acquired by government appropriation in 1938, and was published in full by S. Karouzou who assigned it to the Washing Painter, though it was later more cautiously attributed by Beazley to that craftsman's manner.[42]

The hydria is a kalpis, a type potted as an one-part piece, as is the norm in the second half of the 5th century B.C.[43] The top of its mouth is horizontal with a very slightly rounded upper part joining the slanting rim. Its side bears an egg band. A band of diagonal op-

Fig. 11. Loutrophoros-amphora. Jerusalem, Bible Lands Museum, inv. no. 4768 (photos: D. Harris).

posed running palmettes ornaments the neck, while a band of rightwards-running maeanders alternating with saltires frames the scene below. The scene can now be reconstructed as depicting three women at a tomb, the central one being the deceased, who makes her appearance in order to receive the gifts brought to her grave. In the middle, this woman (chiton, himation, earring) stands by a stele with her chin propped on her left hand in contemplation, and leaning on her left leg which rests on the upper step of the monument. The narrow stele is erected on a two-stepped base and is topped by an egg moulding. It is bound with purple fillets and surmounted by a lekythos decorated with a figure(?) in dilute glaze. The deceased is approached by a woman (peplos, large hair-band) with a flat basket containing purple fillets and three lekythoi, two of the standard type and one of the squat. The tall lekythoi bear small figures in dilute glaze. Behind the deceased another woman (peplos, hair-band) approaches with an alabastron.

As Karouzou has already noted, this is a unique scene

Fig. 11. Loutrophoros-amphora. Jerusalem, Bible Lands Museum, inv. no. 4768 (photos: D. Harris).

for a hydria. Indeed, the 'visit to the tomb' is a theme commonly found on white-ground lekythoi, but is extremely rare on red-figured kalpides, which are mostly decorated with genre and nuptial *gynaikeia* themes intended for women. A hydria reflecting the iconography of white lekythoi must therefore be a funerary item, presumably purchased to accompany a female burial, to be used as an ash-urn, or to be placed on a woman's tomb. A small number of white lekythoi depict a hydria used for a libation at a grave, and in one case a hydria surmounts the *krepis* of a tomb, or may itself form the grave monument.[44] In scenes where a woman bears a hydria on her head instead of proffering it, her identity is less clear, as she may be either a visitor or the deceased herself; such is the case with a white lekythos which depicts a hydriaphoros beside a stele looking at a lamenting woman, though here the former figure is best interpreted as representing the deceased, since the hydria is often the attribute of young maidens.[45]

The difficulty in distinguishing the living from the

Fig. 12 a-b. (a) Hydria (side A with photomontage). Athens, Benaki Museum, inv. no. 35414 and Athens, National Archaeological Museum, inv. no. 17283, (b) detail of the Benaki Hydria.

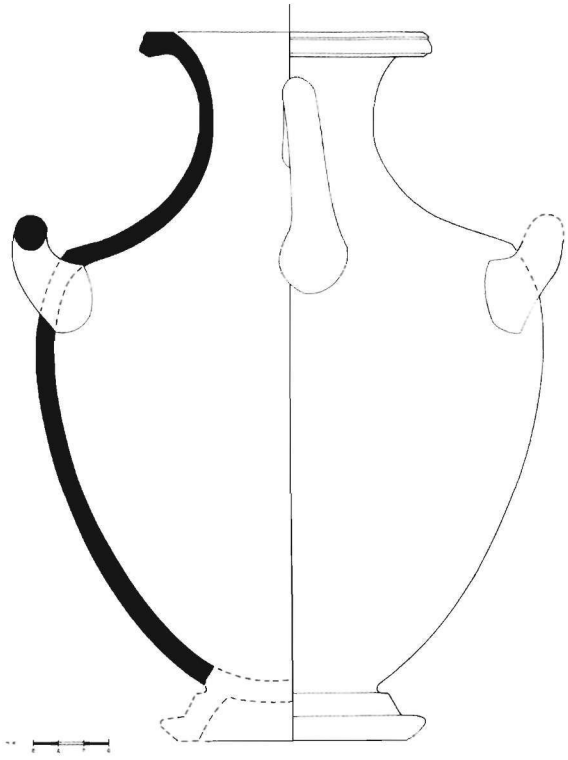


Fig. 13. Profile drawing of hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35414, scale 1:3 (drawing: K. Mavragani).

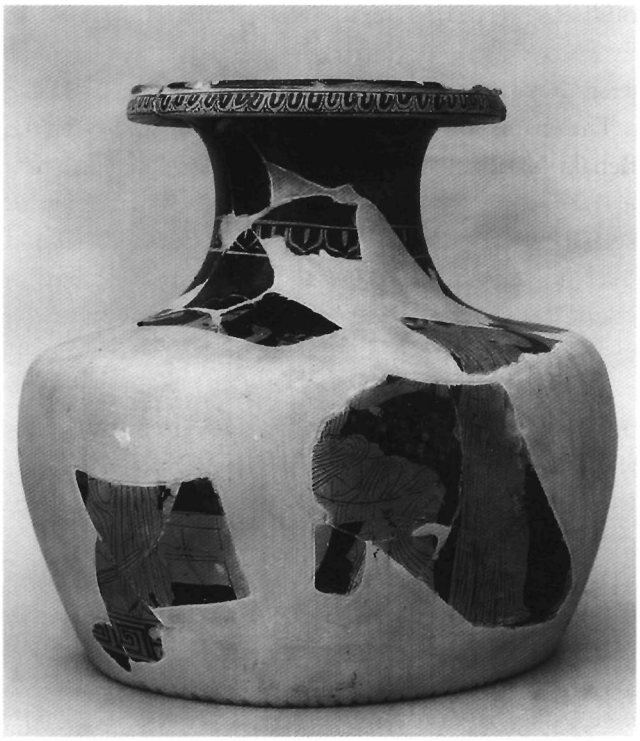
Fig. 14. Fragment of hydria. Giessen, Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität, inv. no. S-4 (photo: museum).

dead is a typical feature of white lekythoi imagery, in which the latter often appear by their stele in emblematic postures which refer to their ideal status in the Athenian polis during their lifetime. For women, the ideal status is that of bride and matron, and a range of scenes on white lekythoi is patterned upon the theme 'domestic-nuptial preparation', which commonly decorates red-figured hydriai. Nuptial motifs primarily drawn from the imagery of the Greek wedding occur in scenes depicting a usually seated woman and her attendants, who normally bring her caskets, fillets, wreaths and scent-containers.[46] The contemplative stance of the woman on our hydria and the items brought to her, an alabastron and a basket with scent containers and fillets, are appropriate offerings for a dead woman's tomb, but they also have connotations with bridal preparations and adornment. A similarly nuanced composition blending nuptial and funerary components may be seen on a white lekythos depicting a woman in front of her stele receiving a loutrophoros-hydria.[47] Such imagery, where the woman is surrounded by objects symbolic of nuptials and, metaphorically, also of death, may be understood in the light of the ancient belief that the death of a woman could be envisaged in terms of a wedding.[48] It is therefore possible that our hydria was a funerary offering for a dead woman, here depicted in the ideal guise of a bride.

As mentioned above, red-figured hydriai with cemetery scenes are extremely rare. Only one other red-figured hydria is known with explicit funerary subject-matter, a contemporary hydria by the Kleophon Painter which combines the prothesis of a woman and the visit to the grave.[49] A funerary setting is posited for another hydria in Baltimore, but the subject-matter there is unusual and open to discussion. In the centre, a woman bears a basket similar to ours, containing eight lekythoi, fillets and wreaths, while in front of her a hydria rests on the ground. This hydria was probably found in the same grave in Vari as another depicting a seated woman with a baby flanked by a man and an attendant, which has been interpreted as a family scene, but arguably may also refer to the realm of nuptials.[50] The funerary meaning of the scene on the former hydria can be surmised from the gestures of the women flanking her, which are thought to indicate a lamentation. Although the Baltimore hydria may be thematically associated with the Benaki-National Museum vase, the funerary character

Fig. 15 a-b. (a) Hydria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 29753, (b) detail of the Benaki hydria (photos: K. Manolis).

of our specimen is made much more explicit through the inclusion of the stele,[51] a landmark that was less a simple marker and monument than the place of tomb-cult and veneration. Painters of white lekythoi in general, and the painter of our hydria in particular, treated it as the imaginary point of encounter between the living and the beloved deceased. The custom of grave visitation and its depiction in art reflects the basic values of Athenian eschatology, which consisted of a special bond between the living and the dead of the same family and



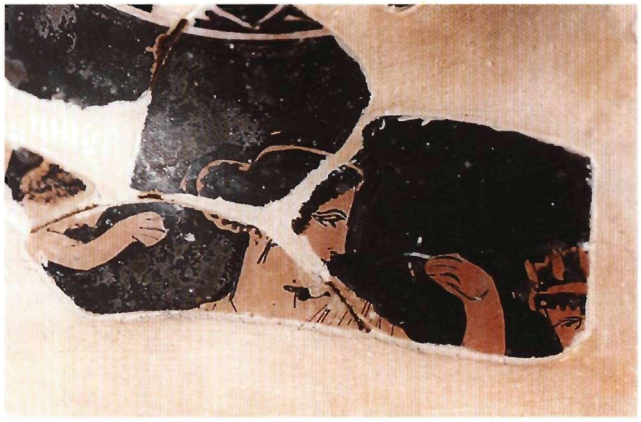


Fig. 16. Hydria. Delos, Mykonos Museum (photos: École Française d'Athènes and author).

a believed interaction between the upper and the lower world.[52]

The unusual combination of theme and vase-shape is not the only peculiarity of our hydria, as is indicated by a stylistic comparison with other works by the Washing Painter, to whom it was perceptively assigned by Karouzou. Beazley accepted her attribution, but placed it under the heading "manner"[53] of the Washing Painter, while tactfully giving Karouzou the credit for it. His view seems justified particularly because, stylistic affinity apart, ornament, shape-form and imagery differ from this craftsman's known output.

The two bands ornamenting the vase are very unusual in hydriai by the Washing Painter, but occur in the Niobid Painter and the Polygnotans.[54] I know of only one specimen bearing a band of diagonal palmettes on the neck that can be associated with the Washing Painter, a fragment in Giessen depicting three women (fig. 14), one of whom is making a wreath (dated 420-415 B.C.).[55] On the mount of its photograph at the Beazley Archive, Beazley noted: "*recalls Washer*".[56] The style of drawing of the Giessen fragment is itself very close to the fragmentary loutrophoros inv. no. 86.78 in the Noble Collection for which Beazley, again on the mount of its photograph, noted: "*related to the Washer. Late*".[57] Furthermore, the Giessen and Noble fragments compare closely with a hydria in the Benaki Museum depicting a scene in the women's room, which should be added to this group of late pieces by associates of the Washing Painter (fig. 15).[58] The star-like ornaments decorating the women's garments on the Noble and Benaki pieces also occur on a recently published loutrophoros in the Piraeus Museum, which should be attributed to the Washing Painter or to his manner. It is an impressive late work depicting the

bridal couple clasping each other on the shoulder, while Eros sits on their outstretched arms to fix the groom's wreath.[59] All these specimens are later than our hydria.

The band of ornament below the scene of the Benaki-National Museum vase is only paralleled in a hydria by the Washing Painter in Paris (ca. 420 B.C.), and in another 'akin' to the Washing Painter, found in the Rheneia deposit from the purification of Delos in 426-425 B.C. (fig. 16).[60] A date ca. 430-420 B.C. also seems appropriate for our hydria.

The curly hair of the women on our hydria (fig. 12) and the absence of black borders on their garments are features which occur on occasion in the late stages of the Washing Painter's activity.[61] Yet the hair-bands, the pleating of the peploi and the flat mouth of this hydria are unparalleled in his work and set it apart from his currently known corpus. Accordingly, as Beazley realized, this piece should probably be associated with another hand in the same workshop, which comprised at least four other painters.

The two reassembled vases at the Benaki Museum are interesting additions to the work of the Naples Painter and to the workshop of the Washing Painter. The former is the only high quality loutrophoros-hydria by the Naples Painter in such a good state of preservation, and, together with its suggested pair at the Benaki, it indicates this craftsman's potential in the treatment of nuptial imagery. The latter is a very rare specimen of a red-figured hydria borrowing from the repertoire of white lekythoi and it is the only extant example of its kind from a workshop which almost without exception decorates such vases with themes glorifying nuptials.

Fig. 17. Loutrophoros fragment. Athens, Fethiyé Mosque, inv. no. NA-1957-Aa 1877 (photo: author).

Fig. 18. Loutrophoros fragment. Athens, Fethiyé Mosque, inv. no. NA-1957-Aa 3271 (photo: author).

Appendix

Loutrophoroi by the Naples Painter from the Shrine of the Nymphe, south of the Acropolis

A search in the Fethiyé Mosque in Athens, where the material from the Shrine of the Nymphe is stored,[62] allowed us to identify three of the pieces listed in *ARV*, namely nos 1098, 40 (fig. 17); 1099, 41 (fig. 18) and 1099, 44 (fig. 19). Nos 1099, 42 and 43 have not been located. Further, a fragmentary loutrophoros was found that was not listed in *ARV*, but bears Beazley's notation "*Naples Painter*" pencilled on its reverse (fig. 20). The neck fragment NA-1955-Aa 108 (fig. 19) does not bear any pencilled note and was kept in a separate crate together with other loutrophoros necks, yet it can be recognised as a piece that Beazley saw and listed as a work by the Naples Painter (*ARV* 1099, 44).

1. NA-1957-Aa 1877 (fig. 17)

Fragment from body of loutrophoros (three mended pieces). Max. dimensions: 0.097 x 0.058 m.

ARV 1098, 40.

Fig. 19. Loutrophoros-hydria fragment. Athens, Fethiyé Mosque, inv. no. NA-1955-Aa 108 (photo: author).

Fig. 20. Loutrophoros fragment. Athens, Fethiyé Mosque, inv. no. NA-1955-Aa 2020 (photo: author).

Part of egg band. Eros, only the wing of whom is preserved; woman, presumably the seated bride, preserved from chest to head, wearing chiton, himation and diadem; behind her, woman in peplos, partly preserved from waist to nose, bearing wool-basket. Both women face left. Red or white line on top of the kalathos to denote wool inside it.

2. NA-1957-Aa 3271 (fig. 18)

Single fragment from body of loutrophoros. Max. dimensions: 0.062 x 0.035 m.

ARV 1099, 41.

Woman, preserved from nose to chest, seated(?) to right. She wears chiton and himation; before her part of basket decked with sash. On the upper break, hanging sakkos and traces of a palm(?).

For a similarly draped casket with a sash by the Naples Painter, see *ARV* 1098, 35 bis: G. Steinhauer, *Τα μνημεία και το αρχαιολογικό Μουσείο του Πειραιά* (Athens 1998) 121 no. 176.

3. NA-1955-Aa 108 (fig. 19)

Single fragment from neck and part of shoulder of loutrophoros-hydria. Max. pres. height: 0. 178 m., max. diam. 0.063 m.

Pair of women facing each other. Both wear chiton and himation. The head of the left-hand one missing; the right-hand one holds an alabastron. On the base of the neck four blob-like rosettes. On the shoulder, below a band with tongues-and-dots, traces of heads of two figures.

The piece does not bear a pencilled identification on its reverse, but, firstly, matches the description in *ARV* 1099, 44 ("*on the neck, two women, the right-hand one holding an alabastron*") and, secondly, is comparable to a neck fragment by the Naples Painter in Prague: *ARV* 1099, 45; *CVA* Prague 1, pl. 39,6-7.

4. NA-1955-Aa 2020 (fig. 20)

Fragment from body of loutrophoros-hydria (11 mended pieces). Max. pres. height: 0.133 x 0.151 m.

Part of tongue band. In the middle bride seated on *klismos* to right. She wears a chiton, himation draped around her thighs, sakkos and earrings and holds a basket. In front of her a peplophoros approaches with a bundle of cloth, presumably the bridal garment. In her left hand she probably held an object decked with a sash, or, alternately, an object and a sash, of which the white fringe may be seen at the level of her knee. Behind the bride, Nike with kalathos. She wears a triple hair-band in white.

Although not listed in *ARV*, the piece bears Beazley's notation "*Naples Painter*" pencilled on the reverse of two sherds (fragment with knees of bride and shanks of peplophoros; fragment with face and kalathos of Nike).

Dr. Victoria Sabetai
Academy of Athens, Research Centre for Antiquity
14, Anagnostopoulou st.
GR - 106 73 Athens
e-mail: vsabetai@academyofathens.gr

ABBREVIATIONS

Add.: T. H. Carpenter, *Beazley Addenda* (Oxford 1989²).

Moore 1997: M. B. Moore, *Attic Red-figured and White-ground Pottery* (= *The Athenian Agora* 30, Princeton 1997).

Oakley – Coulson – Palagia 1997: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (eds), *Athenian Potters and Painters* (Oxford 1997).

ARV: J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters* (Oxford 1963²).

Boardman 1988: J. Boardman, Sex Differentiation in Grave Vases, *AnnArchStorAnt* 10 (1988) 171-79.

Ferrari 2002: G. Ferrari, *Figures of Speech* (Chicago-London 2002).

Kokula 1984: G. Kokula, *Marmorloutrophoren* (= *AM Beih.* 10, Berlin 1984).

Lewis 2002: S. Lewis, *The Athenian Woman* (London-New York 2002).

Moesch 1988: R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores, *AnnArchStorAnt* 10 (1988) 117-39.

Para: J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford 1971).

Reeder 1995: E. D. Reeder, *Pandora* (Princeton 1995).

Sabetai 1993: V. Sabetai, *The Washing Painter* I-II (diss. University of Cincinnati 1993).

Sabetai 1997: V. Sabetai, Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology, in: Oakley – Coulson – Palagia 1997, 319-35.

Sabetai 1998: V. Sabetai, Marriage Boiotian Style, *Hesperia* 67 (1998) 323-34.

Sgourou 1994: M. Sgourou, *Attic Lebetes Gamikoi* (diss. University of Cincinnati 1994).

Sgourou 1997: M. Sgourou, Λέβητες γαμικοί. Ο γάμος και η αττική κεραμεική παραγωγή των κλασικών χρόνων, in: Oakley – Coulson – Palagia 1997, 71-83.

Sutton 1981: R. F. Sutton, *The Interaction Between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery* (diss. University of N. Carolina, Chapel Hill 1981).

Weiss 1988: C. Weiss, Ein bislang unbekanntes Detail auf dem Hochzeitsbild der Karlsruher Lutrophoros 69/78, in: J. Christiansen – T. Melander (eds), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31-September 4, 1987* (Copenhagen 1988) 652-64.

NOTES

1. I am indebted to Prof. A. Delivorrias, director of the Benaki Museum, for inviting me to publish the collection of red-figured vases and to curator E. Papageorgiou for facilitating my research in the most effective way possible. A trip to Germany financed by the Benaki Museum verified that these pieces were once part of the same pot. Thanks are due to the staff of the Staatliche Antikensammlungen Munich, especially Drs R. Wünsche, F. Knauss and conservators U. Strnischtie and V. Apostolopoulou for assistance in assembling and studying the vase. For their help in collecting photographic material I thank the staff of the National Archaeological Museum in Athens, P. Kranz (Erlangen), D. von Moock (Giessen), Bible Lands Museum in Jerusalem, S. Klinger and École Française d'Athènes. The drawings of the Benaki Museum pieces were prepared by K. Mavragani and those of the Munich loutrophoros body by F. Knauss.

2. Munich, Staatliche Antikensammlungen inv. no. NI 9493. Provenance: Swiss art market (acquired in 1992). Reconstructed from several small fragments. The front side of the Munich vase initially appeared in a short note in F. W. Hamdorf, *MJb* 45 (1994) 206, where it was associated with the Washing Painter by the author and D. von Bothmer, but with the Naples Painter by J. H. Oakley. Photos of all sides were published the next year in Reeder 1995, 332-33 no. 102. My attribution of the Benaki pieces to the Naples Painter occurred independently of Oakley's attribution of the Munich piece to the same craftsman and before knowing of its publication record. A. Delivorrias, who had seen the Munich fragment on display before its publication, also suspected a possible join of the Benaki and Munich pieces. Beazley's method of identifying hands of painters can often prove a helpful tool as a first step in the process of bringing dispersed material together.

3. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35421. Max. pres. height of neck: 17 cm; diam. mouth: 21.4 cm; diam. neck: 6.1 cm; diam. foot: 15.5 cm; diam. handles: 7.5 cm. Missing few chips and one fragment from the woman in the middle which are restored. Interior of mouth glazed except for the rim and a 2 cm band at the join with the neck. Interior of neck glazed at its uppermost 5 cm only. Burnt.

4. The vertical handle prevented the painter from applying glaze and drawing the ornament properly at this area of the mouth.

5. A neck fragment including a small part of the woman's upper body (nose, chin and chest) and the object she held is

missing. Although this is reconstructed as an alabastron, the straight line above the woman's palm line suggests that she held a wool kalathos instead. Cf. the rounded line for the bottom of the alabastron held by the woman behind her and *CVA* Prague 1, pl. 39,7. See also Appendix, no. 3.

6. The reassembled loutrophoros is still missing the lower half of its neck and large fragments from its shoulder (especially at the back side) and lower body (front side continuing to left handle area). The missing body parts are filled in with plaster, as are parts of the neck, especially at its lower edge and on the middle figure, which are, in addition, overpainted. Fig. 5 illustrating the loutrophoros with its neck overhanging is the result of photomontage, but originally the neck would have been a little higher than shown here (to comprise the lower body of the women and one or two ornament bands). Height to handles: 42.8 cm; max. diam. body: 19.2 cm. The vase is extensively misfired red at its back side and is, in addition, burnt. White: ornament on side of mouth; suspension cord of alabastron held by woman on the neck. Red (faded): flames of torches. Dilute glaze: bride's necklace, groom's musculature, necklace and details on torch-bearer's garment. Preliminary drawing visible on the faces and naked parts of all figures. The figures occupying the handle areas are taller than those of side A, which had to be accommodated below the ornament bands and are therefore shorter.

7. For the iconography of the Athenian wedding, see Sutton 1981, esp. 177-96 and, in general, J. H. Oakley – R. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison 1993). On particular iconographic aspects, see more recently Sabetai 1993 and 1997; Sgourou 1994; M. Söldner, Erzählweise auf Spätklassischen Vasen als Deutungsfälle. Zur Relevanz ikonographischer Hermeneutik in: R. F. Docter – E. M. Moormann (eds), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17, 1998* (Amsterdam 1999) 393-97; E. Parisinou, 'Lighting' the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods, *GaR* 47 (2000) 19-43. For the affinity of the alabastron and the kalathos as symbols of femininity and maidenhood, see Ferrari 2002, 56-60.

8. See *ARV* 1098, 35; *ARV* 1098 35 bis: G. Steinhauer, *Το αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς* (Athens 2001) 121 nos 176, 177. For other examples of nuptial lebetes depicting a man with himation and staff on one side, or below the handle, or on the stand, while the other side depicts a nuptial *gynaikeia* scene, see *ARV* 552, 27 (Pan Painter) and *ARV* 833, 45 (Amphitrite Painter).

9. See, e.g., *ARV* 1100, 59 and 60 (Naples Painter); *ARV* 1085, 25 (Cassel Painter). Also further on other shapes: *ARV* 1082, 21 (Clio Painter, *epinetron*).

10. See *ARV* 1102, 5; A. Kauffmann-Samaras, Mère et enfant sur les lébétès nuptiaux à figures rouges attiques du Ve s. av. J.C., in: J. Christiansen – T. Melander (eds), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen 31 August - 4 September 1987* (Copenhagen 1988) 287 fig. 2; for the meaning of the motif, see Sabetai 1993, 49-69. It seems that the Naples Painter favoured the compositional scheme of two pairs, each featuring a standing and a seated figure; see further a newly published nuptial lebes attributed to the manner of the Naples Painter: J. H. Oakley, Classical Athenian Ritual Vases in: J. M. Fossey – J. E. Francis (eds), *The Diniacopoulos Collection in Québec* (Montréal 2004) 43-45, 110 no. 24. A similar interpretation to the one advanced here, that the repeated seated woman is the bride depicted performing the duties of a parthenos and a wife in the company of her attendants, may also apply to this wedding scene.

11. On the Athenian wedding, see A.-M. Vérilhac – C. Vial, *Le mariage grec* (= *BCH* Suppl. 32, 1998).

12. See most recently Lewis 2002, 13-42.

13. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35495. Donated by P. Zoumboulaki in 1995. Max. pres. height: 19.5 cm; max. diam.: 19.2 cm; height of handles: 6.5 cm; diam. of handles: 7 cm. For its original appearance in print (but there overpainted), see *Sacred Foods* (exhibition catalogue, Barcelona 2001) 143, 230-31 no. 140 (V. Sabetai).

14. M. Robertson (*The Art of Vase-painting in Classical Athens* [Cambridge 1992] 216) assesses the Naples Painter as "*of consistently undistinguished achievement*", but the quality of drawing of both these loutrophoroi is notable and indicates another aspect of this craftsman's capabilities. His column craters tend to be rather mass produced and repetitive. The size, potting (requiring several stages of manufacture for its parts) and refined draftsmanship of such loutrophoroi reveals these as non-functional and, possibly, luxury (for ceramics) items.

15. For the nuptial *thalamos* signified by door and bed, see Sabetai 1998, 325 n. 13 (with collected bibliography to which add Fossey – Francis [n. 10] 108 no. 21).

16. For such 'Nikai', see Sabetai 1993, 85-90; Sgourou 1994, 108-09; E. Kunze-Götte, Beobachtungen zur Bedeutung der Bilder auf Grabgaben, *AM* 114 (1999) 73.

17. For fruits used in the wedding ritual as a symbol of fertility and as denoting a rite of passage, see Sutton 1981, 197-201. For caskets, see most recently Ferrari 2002, 52-56. On some examples it is the groom himself who bears the casket: see, e.g., *ARV* 1224, 2 (loutrophoros-amphora, Painter of Würzburg 537).

18. Sabetai 1997, 321; Lewis 2002, 183-85.

19. For the Naples Painter, see *ARV* 1096-1102, 1683; *Para* 450-51; *Add.* 328. For parallels cf., e.g., R. Lullies, Der Dinos des Berliner Malers, *AntK* 14 (1971) pl. 23,2; *ARV* 1098, 35 bis: Steinhauer (n. 8.); *CVA* Karlsruhe 1, pl. 22,1-2; *CVA* Prague 1, pl. 39,6-7.

20. To the first generation belong the Boreas and Florence Painters and the Painter of London E 489: *ARV* 536-49; *Para* 384-86; *Add.* 255-56. To the second, the Painter of the Louvre Centauromachy, the Naples Painter, the Ari-

ana Painter, the Painter of London 1923 and the Orpheus Painter: *ARV* 1088-1105; *Para* 449-51; *Add.* 327-29. For this workshop, see Sgourou 1997.

21. Close similarities have been detected between the potting of a calyx crater by the Naples Painter and that of specimens by some Late Mannerists, one of whom, the Painter of Oxford 529, is narrowly, though relatively, dated to 440-430 B.C.: Th. Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting* (Oxford 2001) 55 and 113. Two nuptial lebetes by the Naples Painter, both later and sloppier in style than our specimen, were found at the Rheneia deposit from the purification of Delos in 426-425 B.C., which provides a *terminus ante quem* for the later stages of his activity (*ARV* 1098, 38 and 39).

22. Sgourou 1994, 113.

23. *ARV* 1102, 1-3.

24. *ARV* 1099, 47.

25. G. Kavvadias, *Ο Ζωγράφος του Sabouroff* (Athens 2000) 44; 186 no. 80, pls 70-71.

26. e.g., Sabetai 1993 II, 95 pl. 18 (ca. 435 B.C.). The Naples and the Washing Painters collaborated with the same potter of nuptial lebetes: Sgourou 1994, 149-50.

27. And three to his manner. In the first edition of *ARV* (706, 32) but not in the second, Beazley further included a loutrophoros-amphora with the rare (for the amphora type) scene of bridal preparation. See *CVA* Cambridge 1, pl. 36,3.

28. See Appendix.

29. *ARV* 1099, 46 bis. Cat. *Sotheby's* 18 June 1962, pl. at p. 44; G. M. Bernheimer, *Glories of Ancient Greece. Vases and Jewelry from the Borowski Collection* (Jerusalem 2001) 63 no. 72.

30. Sgourou 1994, 110-18, 162-63.

31. For the loutrophoros, see most recently Kokula 1984; Boardman 1988; Moesch 1988; Sabetai 1993, 129-74; V. Pirenne-Delforge, La loutrophorie et la "pretrêsse-loutrophore" de Sicyone (= *BCH* Suppl. 28, 1994) 148-50; Moore 1997, 14-16; R. M. Moesch, *Loutra* und *Loutrophoros* im Totenkult. Die literarischen Zeugnisse, in: Docter – Moormann (n. 7) 273-75. For a recent critical assessment of earlier research on the nomenclature and function of the loutrophoros, see J. Bergemann, Die sogenannte loutrophoros: Grabmal für unverheiratete Tote?, *AM* 111 (1996) 149-90. His conclusions require discussion beyond the scope of the present study.

32. See further Sabetai 1997, 320. Literary sources mention nuptial water being transported in procession from the Kallirhoe spring, and since the loutrophoros is depicted in processions comprising a fountain and Eros, it has been associated with wedding rites involving the nuptial bath.

33. For an example, see Weiss 1988, 661. For other possibilities of interpretation, see Boardman 1988, 176.

34. For burnt loutrophoroi from cremation burials, the condition of which has attracted little comment so far see *ADelt* 18 (1963) Chron. 34 pl. 34d; M. Platonos-Giota, *Αχαρναί* (2004) 428-29 fig. 15b. Cf. further *CVA* Athènes 2, III.Id pls 21-23. For loutrophoroi smashed as a form of ritual killing and placed in offering tenches see, e.g., V. Stais, Ο τύμβος εν Βουρβά, *AM* 15 (1890) 318-19, esp. 322; 324; pl. XI.

35. Kokula 1984, 116-18; Boardman 1988; Moesch 1988; Sabetai 1993, 145-46; 157-59; 163. Bergemann (n. 31) 185-87. For a scene on a loutrophoros-amphora depicting a woman offering this vase-type to a groom, see *CVA* Nantes, pl. 27.

36. *ARV* 585, 33 (nuptial lebes, Earlier Mannerist). *ARV* 841, 75; *Para* 423 (loutrophoros-hydria, Sabouroff Painter); *ARV* 899, 146 (pyxis, Splanchnopt Painter); *ARV* 924, 33; *Add.* 305 (pyxis, Wedding Painter); *ARV* 527, 73 (oinochoe, Orchard Painter); *ARV* 640, 76; *Add.* 274 (lekythos, Providence Painter); *ARV* 831, 20 (cup, Amymone Painter). See also an unattributed hydria in the London market (Spink) depicting the bridal couple *cheir epi karpo*; what is remarkable here is that the groom, who is wreathed and wears a long himation, also holds a staff in his left hand, just like the males we previously identified as prospective grooms. Behind the bride is a *nympheutria*, next to the groom part of a bed with cushions and footstool. Photo in the Beazley Archive (box of unattributed hydriai).

37. See above, n. 27.

38. See S. Rutherfurd-Roberts, Evidence for a pattern in Attic pottery production ca. 430-350 B.C., *AJA* 77 (1973) 435-37 for nuptial lebetes from a Kerameikos offering trench, and Sgourou 1994, 144-47, 150, 154. For depictions of such pairs in vase-iconography, see Sgourou 1994, 35-38, nos 5-7, 9-10, 19-20, 23-24, 26 and 28. For two lekythoi bearing what should be seen as complementary nuptial iconography referring to different stages of the bridal preparations, see E. Simon (ed.), *Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung* (Mainz 1997) 126-29 no. 35 (I. Wehgartner).

39. Boardman 1988, fig. 32.

40. Roberts (n. 38) specified matching ornament and complementary iconography as the basic criteria for considering two vases a pair; yet these criteria are relevant to a pair manufactured by the potter, rather than one formed by the client.

41. Athens, Benaki Museum, inv. no. 35414. Donated by P. Zoumboulaki in 1995. Max. pres. height: 28.5 cm; diam. mouth: 11.7 cm; max. diam. at body: 20.3 cm. Missing all of its foot, half of its right handle, large fragments below the handles, parts of the lower body of the alabastron holder, lowest part of the right leg of the woman to the left of the stele, left lowest part of the stele's step. Top of mouth reserved, interior of neck glazed. Glaze thin, misfired gray-greenish and reddish in places. Reserved areas under the handles which are circled by thin reserved bands. Some preliminary drawing on naked parts of the figures.

42. Athens, National Archaeological Museum, inv. no. 17283: *ARV* 1134, 17; *CVA* Athènes (n. 34) pl. 28.

43. E. Diehl, *Die Hydria* (Mainz 1964) 59.

44. See Kavvadias (n. 25) 141 pls. 130, 161; 182 no. 292 (with earlier bibliography). For a hydria atop a *krepis*, see E. Buschor, Haus und Grab, *ÖJh* 39 (1952) 12-17. For a marble hydria as grave monument, see C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (Kilchberg 1993) 484 no. 1.887.

45. See *ARV* 1230, 42 (Thanatos Painter): E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (München 1923) III, pl. 211 no. 546; S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser, *JdI* 117 (2002) 1-79.

46. J. Reilly, Many Brides: "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi, *Hesperia* 58 (1989) 411-44. For a white lekythos with the prenuptial/erotic motif of a woman tying her belt while holding the edge of her garment between her teeth beside a tomb, see Buschor (n. 44) 12-17 (*ARV* 1200, 40, Klügmann Painter); Sabetai 1997, with addenda by E. Böhr, *CVA* Berlin 9, text to pl. 21, to which add A. Cambitoglou – J. Chamay, *Céramique de Grande Grèce. La collection des fragments Herbert A. Cahn* (Kilchberg-Zürich 1997) 185 no. 79 (garment clasped between the teeth, but no girdle-binding).

47. *ARV* 1238, 25 (Quadrate Painter).

48. See Reilly (n. 46) 431; R. Seaford, The Tragic Wedding, *JHS* 107 (1987) 106-30.

49. Oakley (n. 10) 47-50, 134 no. 72, where it is tentatively suggested that a number of vases in this collection with nuptial and funerary iconography may have come from the same family plot in Koropi, Attica. It is interesting to observe that some of the Diniacopoulos pieces are comparable to ours in date, subject-matter (nuptial/funerary), vase-shape (wedding vases, hydriai), craftsman (Naples Painter), rarity of combination of vase-shape and imagery (hydria with funerary theme) and date of formation of the collection (our hydria fragment was appropriated in 1938; the Diniacopoulos collection was formed by 1950 at the latest, while the clandestine activity at Koropi is estimated as having occurred in the mid 1940s: see J. M. Fossey, A Family of Lamptrai, Attike, in: Fossey – Francis (n. 10) 95.

50. For the former, already adduced as a parallel by Karouzou, see *ARV* 617, 13: *CVA* Baltimore, Robinson Collection 2, pl. 35; Reeder 1995, 219-21 no. 52; M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (vi-v secolo a.C.)* (Padova 2001) 120-22; for a similarly enigmatic hydria with three standing women and a hydria on the ground, see *CVA* British Museum 5, III.Ic pl. 82,1 (Villa Giulia Painter). For the latter, see Reeder 1995, 218-19 no. 51; although the representation is almost unanimously interpreted as a family scene with a maid, the youthfulness of the man and the hanging myrtle wreath could be interpreted as indicating the realm of nuptials. The attendant wearing a sleeved overgarment need not necessarily be a servant and the loom behind her could be explained as a symbol of wifehood. Babies in the laps of brides are a new motif that becomes popular in the last third of the 5th century B.C. For the long-sleeved chiton, see M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century B.C.* (Cambridge 1997) 160-61; for babies in the laps of brides, see Sabetai 1993, 49-69.

51. The stele of our scene topped by a lekythos is rare. Karouzou cites only one parallel, a stele by a Lesbian called Emporion: *CVA* Athènes (n. 34). For the suggestion that the round holes on top of some relief-stelai and pedimental naiskoi supported marble lekythoi, see Bergemann (n. 31) 177-78.

52. See R. Garland, *The Greek Way of Death* (Ithaca, N.Y. 1985) 104-20.

53. For the use of this term, see M. Robertson in: L. Burn – R. Glynn, *Beazley Addenda* (Oxford 1982) xvi. Of the various nuances given there it seems to me that for our vase we should, on present knowledge, choose "*like the painter's work, but can be safely said not to be from his hand*".

54. For examples, see M. Prange, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt* (Frankfurt 1989) pl. 4, pl. 23,N60; O. Tzachou-Alexandri, A Kalpis from Piraeus Street by Polygnotos, *BSA* 97 (2002) 297-308.

55. *CVA* Giessen 1, pl. 41,2.

56. For the use of the term 'recalls', see Robertson (n. 53) xvii: a word "*used of pieces not seen to have enough of the painter about them to justify 'near' or 'close to', let alone 'manner of'*".

57. See R. F. Sutton, Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens, *JWArtGal* 55-56 (1997-1998) 36 fig. 14 (assigned by D. von Bothmer to the Talos Painter). For the term 'related', see Robertson (n. 53), xii: word used "*rather for affinity of temperament than for direct association*".

58. See A. Delivorrias – D. Fotopoulos, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) 95 fig. 136 (part).

59. See Steinhauer (n. 8) 128-29 nos 189-91 (attributed to the Meidias Painter).

60. Paris: *ARV* 1131, 169. Delos: *ARV* 1135, 2. The term 'akin' is synonymous with 'related', for which see above, n. 57. Yet the maeanders are leftwards-running on these examples and this ornament band is combined with a leaf-and-dart band on the neck.

61. Among the pieces attributed by Beazley to the Washing Painter and his manner are early and late examples, which allow us to reconstruct his period of activity as being from ca. 440-435 to 415-410 B.C.; see Sabetai 1993, 218-30.

62. I am very grateful to M. Tsoni-Kyrkou for allowing me to publish these fragments and to the Acropolis Ephorate for facilitating my study.

ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΣΑΜΠΕΤΑΪ

Ερυθρόμορφα αγγεία στο Μουσείο Μπενάκη: ανασυνθέτοντας *fragmenta disjecta.*

Στο άρθρο αυτό παρουσιάζονται θραύσματα ερυθρόμορφων αγγείων του Μουσείου Μπενάκη, τα οποία αναγνωρίστηκε ότι συνανήκουν –τα μεν με λουτροφόρο στην Αρχαιολογική Συλλογή του Μονάχου (Staatliche Antikensammlungen), τα δε με θραύσμα υδρίας στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στην Αθήνα– και συζητούνται θέματα σχετικά με την εικονογραφία τους και τους αγγειογράφους που τα διακόσμησαν.

Συγκεκριμένα, μέρος του λαιμού, οι οριζόντιες λαβές και το πόδι λουτροφόρου-υδρίας του Ζωγράφου της Νεαπόλεως συνανήκουν με το υπόλοιπο σώμα του αγγείου, σήμερα στο Μόναχο· επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος υδρίας "με τον τρόπο" του Ζωγράφου του Λουτρού συνενώνεται με θραύσμα, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο, το οποίο διασώζει περίπου τα 2/3 της διακοσμημένης επιφάνειας του αγγείου.

Το σχήμα της λουτροφόρου-υδρίας σχετίζεται κυρίως με το λουτρό της μελλόνυμφης κόρης το οποίο σημειοθετεί τον βασικότερο σταθμό στη ζωή της Αθηναίας αστής, δηλαδή τον γάμο, και συνήθως διακοσμείται με σκηνές από τον νυφιάτικο στολισμό της· ωστόσο, το αγγείο των Μουσείων Μπενάκη-Μονάχου απεικονίζει αντί αυτού το συζυγικό ζεύγος στο εμβληματικό της ένωσής τους μοτίβο "χείρ επί καρπώ", θέμα το οποίο συνήθως απαντά σε λουτροφόρους-αμφορείς. Πρόκειται για ένα από τα καλύτερα σωζόμενα έργα του Ζωγράφου της Νεαπόλεως (440-430 π.Χ.). Η υδρία του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Λουτρού φέρει εξίσου ασυνήθιστο για το σχήμα αυτό εικονογραφικό θέμα. Η "επίσκεψη στον τάφο" δανείζεται εικονογραφικά στοιχεία από το θεματολόγιο των λευκών ληκύθων, και προσδίδει στην υδρία εμφανή ταφικό χαρακτήρα, ενώ μαρτυρεί αλληλεπίδραση ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες σχημάτων. Η στυλιστική και εικονογραφική ανάλυση επιβεβαιώνουν την κατάταξη της υδρίας στην κατηγορία "με τον τρόπο" του Ζωγράφου του Λουτρού (περ. 430-420 π.Χ.). Και τα δύο αγγεία θα πρέπει να προέρχονται από τάφο, μάλλον γυναικείο.

EMMANUEL VOUTIRAS

Zur Überlieferung eines bärtigen griechischen Porträts

DIE BEREITS ansehnliche Antikensammlung des Benaki Museums in Athen ist vor kurzem durch eine Schenkung um ein interessantes Stück reicher geworden (s. Nachtrag). Es handelt sich um einen qualitätvollen, leicht überlebensgroßen Marmorkopf, der nach Angabe der früheren Besitzerin ein altes Erbstück ist und aller Wahrscheinlichkeit nach aus Athen stammt.[1] Dargestellt ist ein älterer Mann mit auffällig langem Bart und wirrem Haupthaar (Abb. 1-4). Das Material ist weißer feikörniger, wohl pentelischer Marmor.[2] Gebrochen ist die Nase, der größte Teil der rechten Augenbraue und die rechte Seite des Schnurrbarts. Außerdem sind vielenorts größere oder kleinere Absplitterungen zu bemerken. Die gesamte Oberfläche ist stark abgerieben, wobei vor allem die Haar- und die Bartlocken gelitten haben. Der Erhaltungszustand verdient aber eine weitere Kommentierung; denn auf der rechten Seite des Kopfes ist ein großer Teil der Oberfläche, welcher das Haupthaar sowie einen Teil des Halses und des Bartes umfaßt, völlig abgesplittert. Diese Zerstörung setzt sich im Ober- und Hinterkopf fort. Am schlimmsten betroffen ist das Hauphaar vorne rechts, von der Stirnmitte bis zur Schläfe, wo eine ziemlich dicke Marmorschicht abgesprungen ist. Diese Art von Beschädigung kann nicht durch Verwitterung entstehen. Auch die Abreibung und die Einwirkung von Wasser können wegen der rauhen Bruchfläche als Ursache ausgeschlossen werden. Wahrscheinlich ist der Zustand der rechten Seite des Kopfes als Folge starker Hitzeeinwirkung zu erklären, durch die die Oberfläche des Marmors zersplittert ist und z.T. größere Stücke abgefallen sind.[3] Der Kopf dürfte also bei einem Brand stark in Mitleidenschaft gezogen worden sein, wohl noch bevor er unter die Erde kam. Die Unterseite bildet eine schräge, leicht konvexe tellerartige Fläche, die unter dem Bart kräftiger gewölbt ist. Die Form dieser sorgfältig gepickten Fläche läßt darauf schließen, daß der Kopf ursprünglich in eine Herme eingelassen war, wobei er in das entspechend abgeschrägte, leicht konkave obere Ende des Hermenschaftes eingesetzt wurde.[4] Hinten sind am unteren Rande des Nackens zwei grobe, ungefähr dreieckige Vertiefungen sichtbar, die die antike Patina durchbrechen und deshalb neuzeitlich sein müssen; eine weitere derartige Vertiefung befindet sich auf der Unterseite des Kopfes. Es bleibt ungewiß, ob die leichte Erhebung am linken Halsrand als Ansatz einer Mantelfalte zu deuten ist, die sich auf der Herme fortgesetzt haben dürfte. Auf jeden Fall wies der Kopf eine deutliche Wendung nach links auf, wie vor allem die Rückansicht (Abb. 4) zeigt (s. unten).

Was die Datierung des neuen Porträts im Benaki-Museum betrifft, so ist vor allem die Gestaltung der Augenpartie aufschlußreich. Die relativ tiefliegenden schmalen, mandelförmigen Augen werden von gleichmäßig dünnen, kantigen Lidern umrahmt. Die Iris ist durch Einritzung und die Pupille durch eine bohnenförmige Eintiefung wiedergegeben. Diese Merkmale sind charakteristisch für attische Porträtköpfe der mittleren Kaiserzeit, wobei die nächsten Parallelen der Regierungszeit des Antoninus Pius angehören. Sehr ähnlich ist in dieser Hinsicht ein qualitätvoller, überlebensgroßer, bärtiger Kopf von der Athener Agora, der in die frühantoninische Periode zu datieren ist.[5] Dieser Bildniskopf steht

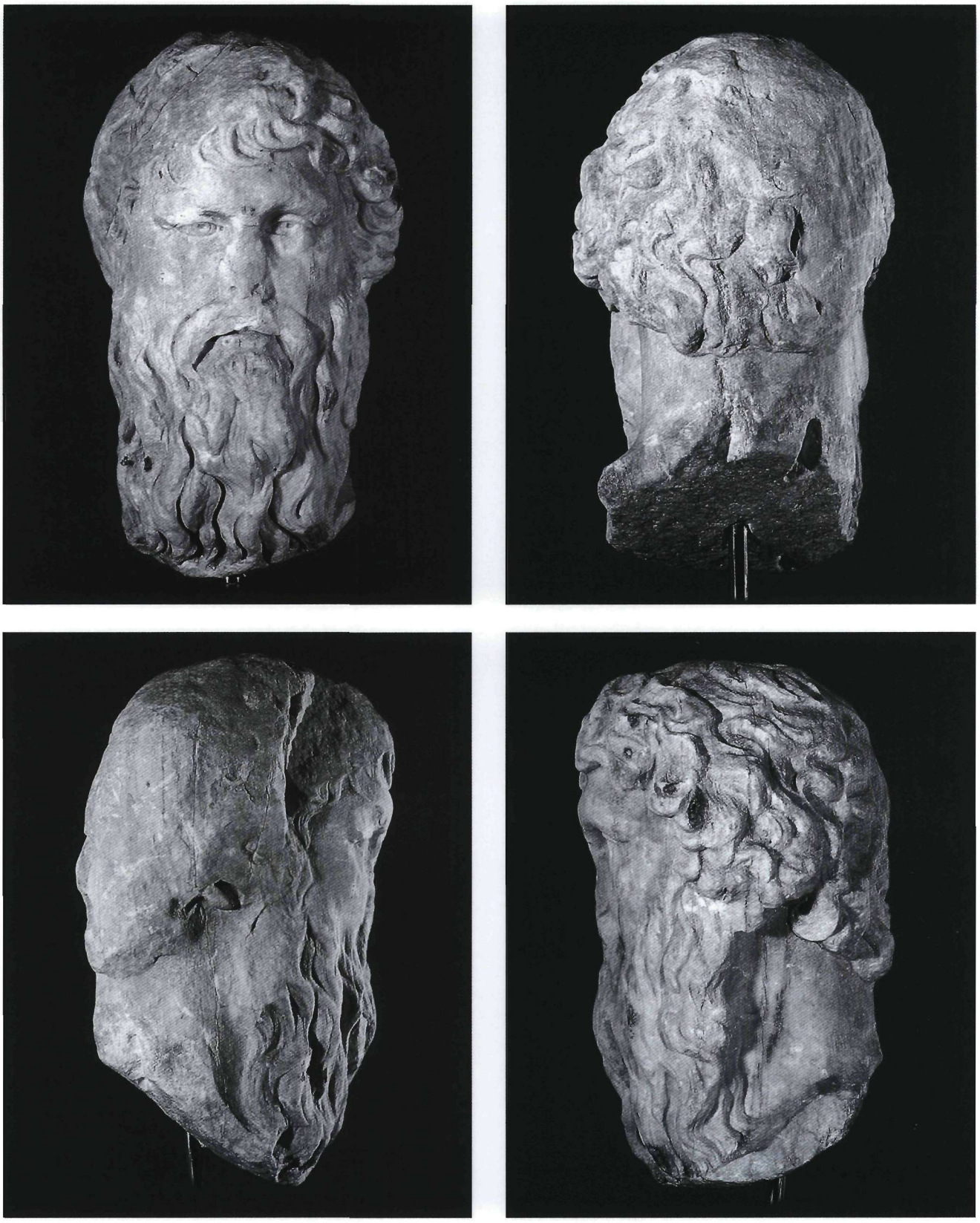
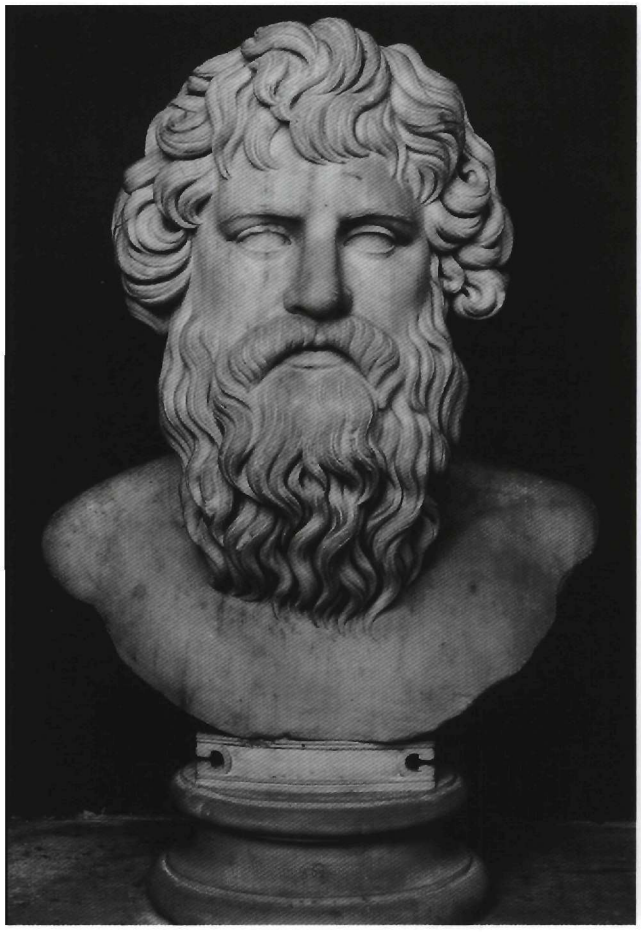


Abb. 1-4. Bärtiger Marmorkopf. Athen, Benaki Museum, Inv. Nr. 39282 (Fotos: S. Skopelitis).

Abb. 5-8. Marmorbüste eines bärtigen Mannes. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 71.AA.284 (Fotos: Museum).



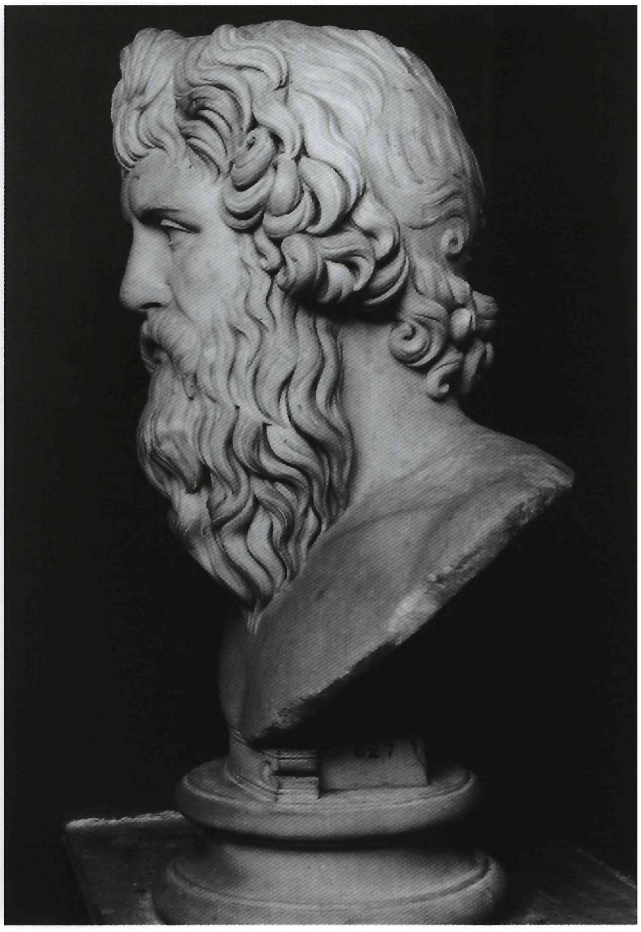


Abb. 9-10. Marmorbüste eines bärtigen Mannes. Vatikan, Museo Pio Clementino, Inv. Nr. 627 (Fotos: DAI Rom).

dem im Benaki-Museum auch hinsichtlich der weichen Modellierung des Inkarnats sowie der Ausführung der Haar- und Bartlocken[6] so auffallend nahe, daß es gerechtfertigt erscheint, die beiden Werke derselben Bildhauerwerkstatt zuzuschreiben.[7] Unser Kopf ist also aller Wahrscheinlichkeit nach etwa um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. in Athen entstanden.

Daß der Kopf im Benaki-Museum keine originale Schöpfung der Kaiserzeit ist, sondern vielmehr auf ein griechisches Original zurückgeht, liegt schon aufgrund seiner typologischen Merkmale nahe, wobei dem imponierenden, langlockigen Bart eine besondere Bedeutung zukommt.[8] Bei näherem Hinsehen erweist sich das Stück in der Tat als Replik eines eindrucksvollen, wenngleich namenlosen Porträttypus, von dem zwei weitere Kopien in Büstenform bekannt sind, eine im J. Paul Getty Museum in Malibu (Kalifornien)[9] (Abb. 5-8) und eine im Vatikan[10] (Abb. 9, 10). Was die Herkunft der ersten betrifft, so weiß man nur, daß sie aus dem New Yorker Kunsthandel erworben wurde, wohin sie über den römischen Kunsthandel gelangte.[11] Vermutlich stammt diese Büste aus Italien. Über den Fundort der zweiten Replik liegen dagegen genaue Informationen vor. Diese wurde nämlich 1769 von dem schottischen Künstler Gavin Hamilton in der Villa Hadriana bei Tivoli gefunden und kurz darauf dem Vatikan zum Kauf angeboten.[12]

Die neue Replik ist für die Rekonstruktion des Originals deshalb besonders wichtig, weil sie als einzige nicht durch Überarbeitung entstellt ist. Was das Büstenbildnis in Malibu betrifft, so stellte bereits J. Raeder fest, daß das gesamte Gesicht samt Mundpartie und Schnurrbart umgestaltet worden ist.[13] Ein roher Steg, der rechts und links das Schläfenhaar begleitet (am deutlichsten in den Seitenaufnahmen, Abb. 6, 7), markiert den Übergang zur

tiefer liegenden Schicht des umgearbeiteten Gesichts und zeigt den Umfang des späteren Eingriffs, der hier nicht erneut im Einzelnen beschrieben werden muß. Den Beobachtungen Raeders ist nur hinzuzufügen, daß auch die Haarlocken auf der Stirn und dem Oberkopf von der Überarbeitung betroffen sind, wie die rauhe Oberfläche nahelegt und ein Vergleich mit der entsprechenden Partie der Replik Benaki bestätigt. Dabei lassen die verbliebenen Spuren eindeutig erkennen, daß die Stirnlocken der Replik Getty ursprünglich in Form und Verlauf denen der Replik Benaki genau entsprachen. Die Mantelfalten sind, wie Raeder beobachtet hat, wohl gleichzeitig mit dem Gesicht überarbeitet worden. Die Umgestaltung der Replik Getty wurde von Raeder aus stilistischen Gründen in das frühe 5. Jh. n. Chr. datiert, was durchaus plausibel erscheint.[14] Der lange Bart wäre zwar bei einem Porträt dieser Zeit ungewöhnlich, es ist aber denkbar, daß der Dargestellte als christliche Figur umgedeutet wurde.[15] Unklar bleibt, ob die grobe Beschneidung des linken Büstenandes, wo zusätzlich ein Streifen vom Mantel roh abgehauen wurde (Abb. 6),[16] und die Entfernung des zugehörigen Sockels mit der erschlossenen Wiedereverwendung zusammenhängen oder von einem weiteren, noch späteren Eingriff zeugen.[17]

Neuzeitliche Überarbeitung zeigt andererseits die Replik im Vatikan. Der unrelgelmäßige Verlauf und der geringe Umfang des Büstenausschnitts lassen den Schluß zu, daß die ursprünglich wohl erheblich größere Büste neu beschnitten wurde –vermutlich wegen einer Beschädigung des Randes und um sie zugleich für den Transport leichter zu machen.[18] Raeder bemerkt weiter, daß "*an der Oberfläche die Verwitterungsspuren beseitigt*" wurden.[19] In der Tat gingen aber die Eingriffe des Restaurators an einigen Stellen ziemlich tief. So ist auf der linken Schulter die ursprüngliche Oberfläche völlig abgearbeitet worden. Von größerer Bedeutung ist aber die Überarbeitung der Stirnlocken, die deutlich flacher und kantiger als die umliegenden Haarlocken gearbeitet sind. Ein Vergleich mit der entsprechenden Partie der Replik Benaki zeigt, daß diese Locken ursprünglich länger und dicker gewesen sein müssen. Dasselbe gilt für das untere Ende der Bartlocken. Auch hier hat der moderne Restaurator eine relativ dicke Marmorschicht abgetragen, wie die sowohl auf der Vorder- als auch auf der Seitenansicht (Abb. 9, 10) sichtbare ursprüngliche Umrißlinie der auf die Brust fallenden Lockenspitzen eindeutig zeigt. Auf der linken Seite des Bartes, dort wo die kurzen Locken des Schnurrbarts enden (Abb. 9), ist wohl, wie der Vergleich mit der entsprechenden Partie der Replik Benaki zeigt (Abb. 1), eine lange Bartsträhne weggemeißelt und die Stelle entsprechend überarbeitet worden. Die beschriebenen neuzeitlichen Eingriffe bieten eine Erklärung für die Abweichung der Vatikanischen von den beiden anderen Repliken in Bezug auf die Form der Stirn- und Bartlocken. Ob schließlich die zwei nach hinten gebogenen, auf dem Hals liegenden, dünnen Bartsträhnen an der linken Seite der Replik Benaki (Abb. 2) ursprünglich auch bei der Vatikanischen vorhanden waren und von dem Restaurator entfernt wurden damit ein sauberer Kontur entsteht, muß mangels Autopsie offen bleiben. Wahrscheinlich wurde die Restaurierung der Vatikanischen Büste von ihrem Entdecker veranlaßt, wohl in der Absicht, den Wert der zu verkaufenden Skulptur zu steigern, die er bezeichnenderweise als "*singular for its high preservation*" anpries.[20]

Die drei erhaltenen Repliken unseres Porträts stimmen –soweit sie nicht überarbeitet sind– sowohl in ihren allgemeinen Zügen als auch in den motivischen Einzelheiten miteinander überein.[21] Allerdings übertrifft der Kopf im Benaki Museum, trotz seines schlechten Erhaltungzustandes, die beiden anderen in der Güte der Ausführung. Auch dürfte er dem Original am nächsten stehen, nicht nur weil er von späteren Eingriffen unberührt geblieben ist, sondern vor allem, weil er im Gesamteindruck und im Detail die vom Zeitstil des Kopisten am wenigsten beeinflußte *lectio difficilior* bietet.[22] Die Vatikanische Büste ist im Vergleich flach und trocken modelliert, ganz im Sinne des hadrianischen Klassizismus;[23] auch dürfte sie aufgrund ihrer auffälliger Größe das Original vergrößert wiedergeben (s. unten). Trotzdem ist diese Replik, wie Raeder mit Recht hervorhebt,[24] insgesamt zuverläßiger als die umgearbeitete Büste des Getty Museums, welche aufgrund der weitgehenden Verwendung des laufenden Bohrers in Haar und Bart in der mittel- bis spätantoninischen Zeit entstanden sein dürfte.[25] Hier sind die Motive linearisiert und vereinfacht, so daß manche Details, vor allem im Nackenhaar, verwischt oder vernachläßigt sind. Nach diesen Ausführungen können wir davon ausgehen, daß die wesentlichen Züge des neuen Kopfes im Benaki-Museum, nämlich das breite, fleischige, von Altersmerkmalen gekennzeichnete Gesicht, der in langen schwungvollen Stähnen auf die Brust herab-

fallende Bart, sowie der Stirn und Schläfen umrahmende füllige Lockenkranz auf das Original zurückgehen und mit ziemlicher Sorgfalt und Genauigkeit wiedergegeben sind. Was die Schädelkalotte betrifft, so dürfte auch hier die Überlieferung der Replik des Benaki-Museums die bessere sein. Denn die hier vorkommenden kürzeren, wulstigen Locken passen besser zum gesamten Habitus des Kopfes als die dicht anliegenden, flach wiedergegebenen Strähnen, wie sie die beiden anderen Repliken zeigen. Diese sind also wohl eine zu Lasten der Kopisten gehende Vereinfachung, was schon aufgrund ihres unterschiedlichen Verlaufs naheliegt.

Allen Repliken gemeinsam ist die asymmetrische Bildung des Kopfes, dessen rechte Hälfte breiter gebildet und weiter vorgewölbt ist als die linke. Diese asymmetrische Bildung, die in der Vorderansicht der Büste im Vatikan (Abb. 9) sowie in den Rückansichten der Büste in Malibu und des Kopfes im Benaki Museum deutlich wahrnehmbar ist (Abb. 4, 8), hängt wohl mit der Wendung des Kopfes nach links zusammen,[26] welche somit ein ursprünglicher Zug des Originals sein dürfte.

Die hier vorgelegte Replik kann demnach als Ausgangspunkt für eine erneute Diskussion der Datierung des Originals des Typus Vatikan - Getty - Benaki auf neuer Grundlage dienen. Raeder war bei dem Versuch, eine Vorstellung von dem Original zu gewinnen, verständlicherweise von der Vatikanischen Replik ausgegangen, da die in der Wiedergabe von Haar- und Bartlocken schematisierte und zudem weitgehend überarbeitete Replik Getty sich als unzuverlässig herausstellte. Zwar betrachtete er den ausgeprägt klassizistischen Stil des Kopfes aus der Villa Hadriana zu Recht als Merkmal der Kopistenzeit,[27] glaubte aber trotzdem, daß er zumindest tendenziell bereits im Original vorhanden war, welches er aus diesem Grund für eine auf die Kunst des 4. Jhs. zurückblickende, 'retrospektive' Porträtschöpfung der späthellenistischen Zeit, genauer gesagt der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., erklärte.[28] Die Replik im Benaki-Museum macht indessen klar, daß das Vorbild keine kühle, klassizistische Arbeit, sondern vielmehr eine expressive, physiognomisch sinnvolle Schöpfung in der Art der bärtigen Köpfe alter Männer auf attischen Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr.[29] gewesen sein muß. Das legen bereits die schwungvoll bewegten Haarlocken und die welligen Bartsträhnen nahe. Daß der Porträttypus Vatikan - Getty - Benaki ein Werk der spätklassischen Epoche war, zeigt seine typologische Nähe zu Bildnissen, die übereinstimmend um die Mitte bzw. in die 2. Hälfte des 4. Jhs. datiert werden. Am engsten verwandt ist zweifellos der sog. Krates,[30] insbesondere die am besten erhaltene Replik des Typus in Neapel (Abb. 11), wobei der bärtige Kopf des Benaki-Museums freier und unruhiger und somit stilistisch fortgeschrittener wirkt, was für eine etwas spätere Entstehung des zugrunde liegenden Originals spricht.

Die Entwicklung dieser Reihe von langbärtigen Köpfen mit nackenlangem, die Ohren bedeckendem Haupthaar und eindeutiger Alterscharakterisierung kann anhand der attischen Grabreliefs einigermaßen gut verfolgt werden. Als frühestes Beispiel, auf dem sämtliche genannten Züge vorkommen, darf die Figur eines sitzenden Mannes auf einem Grabrelief in Dresden gelten, das noch vor die Mitte des 4. Jhs., wahrscheinlich gegen 360 v. Chr., zu datieren ist.[31] Nur wenige Jahre später, wohl um die Jahrhundertmitte, ist ein Relief in Frankfurt entstanden, auf dem zwei alte Männer mit ähnlich gebildeten Köpfen erscheinen.[32] Als nächstes Beispiel ist der eindrucksvolle Kopf des alten Vaters auf dem Ilissos-Relief im Athener Nationalmuseum aus der Zeit um 340 v. Chr. zu nennen.[33] Über diese Stufe führt ein langbärtiger Kopf in Florenz hinaus (Abb. 12), dessen Züge denen des Vaters des Ilissos-Reliefs im Großen und Ganzen ähnlich sind und der ebenfalls in Profil zu sehen ist.[34] Bei diesem Kopf ist das Inkarnat weicher modelliert und das Haupthaar differenzierter wiedergegeben, weshalb er wohl in das Jahrzehnt 330-320 v. Chr. gehört. Dieser Kopf bietet einen Anhaltspunkt für die Datierung des Porträts Vatikan - Getty - Benaki aufgrund seiner typologischen und stilistischen Verwandtschaft. Ähnlich gebildet sind vor allem die vorspringende untere Stirnhälfte, die langen, welligen Bartsträhnen sowie der wulstige Haarkranz. Auf derselben Entwicklungsstufe stehen die Köpfe zweier gelagerter bärtiger Männer auf dem sog. Charonrelief im Kerameikos (Abb. 13, 14), die aller Wahrscheinlichkeit nach als Seehändler zu deuten sind.[35] Auch in diesem Fall sind, trotz der schlecht erhaltenen Oberfläche und der nicht gerade hohen Qualität der Ausführung, die Ähnlichkeiten zu unserem Porträt sowohl in der Haar- und Barttracht[36] als auch in der Alterscharakterisierung deutlich erkennbar. Die weitere Entwicklung dieses allgemeinen Kopftypus wird durch die Gestalt des alten

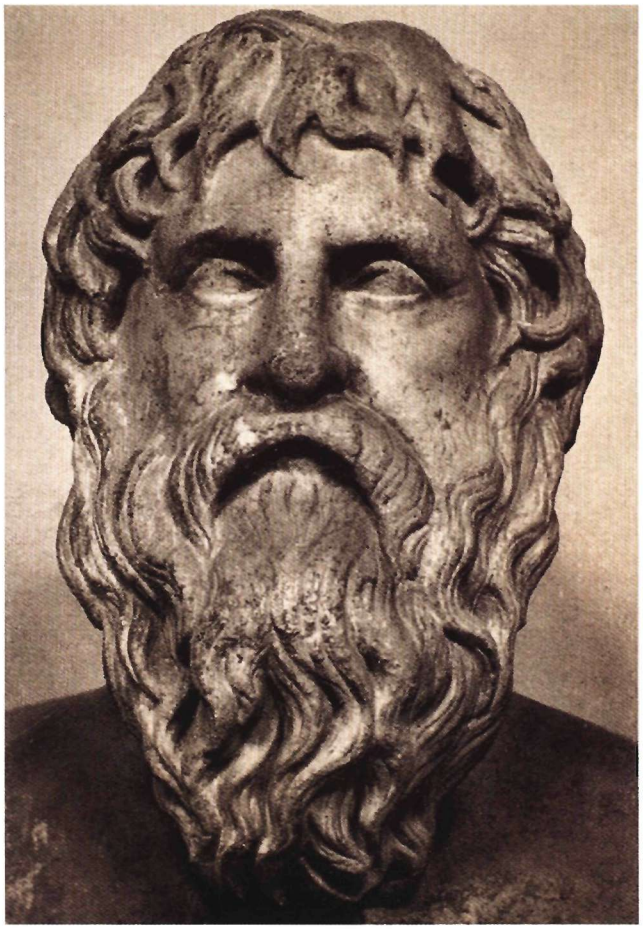


Abb. 11. Bärtiger Marmorkopf. Neapel, Museo Archeologico Nazionale (nach: G. Richter, *The Portraits of the Greeks II* [London 1965] Abb. 1083).

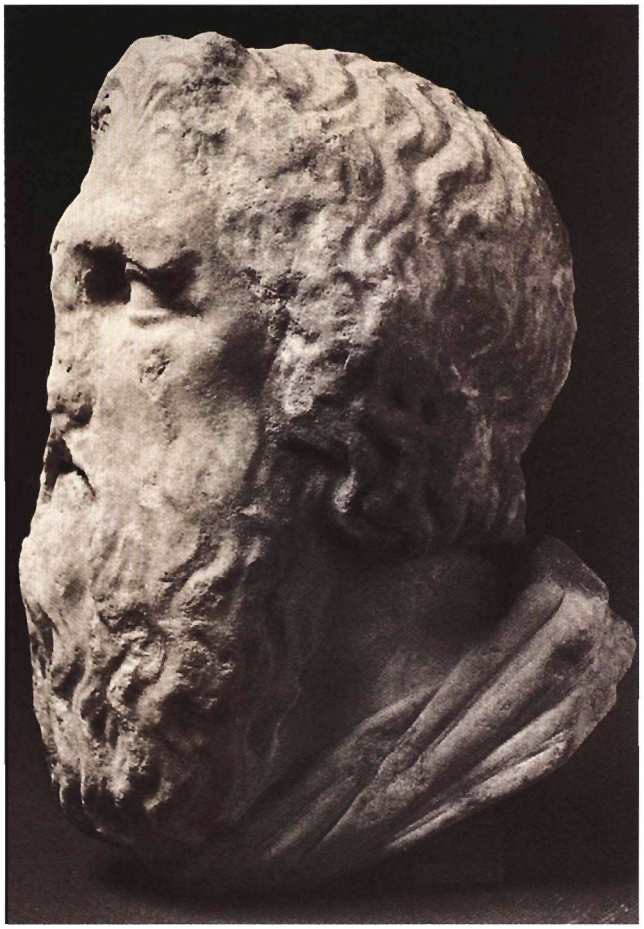


Abb. 12. Kopf eines bärtigen Mannes aus einem attischen Grabrelief. Florenz, Museo Archeologico (Foto: nach Meyer 1989, Taf. 10,4).

Hierokles in einem prächtigen Grabnaiskos in Rhamnus aus den Jahren um 320 v. Chr. vor Augen geführt[37] –auch wenn der Bart in diesem Fall weniger imposant ist. Hier ist die Modellierung des Inkarnats noch weicher und differenzierter geworden, während die Haar- und Bartsträhnen als wulstigere, durch tiefe Furchen voneinander getrennte Gebilde wiedergegeben sind. Demnach liegt eine Datierung des Originals unseres Porträts gegen 330 bzw. in die 20er Jahre des 4. Jhs. v. Chr. nahe.

Die Frage nach der Identität des Dargestellten kann nur mit Hilfe von allgemeinen Überlegungen und Vermutungen beantwortet werden. Nach Raeder weist die physiognomische Charakterisierung unseres Porträts eindeutig auf einen Philosophen hin:[38] "*Kein Zweifel dürfte darüber aufkommen, daß es sich bei diesem... Typus um das Bildnis eines Philosophen handelt. Nicht nur der Büstenabschnitt der Replik in Malibu und der mächtige, Würde evozierende Vollbart verraten diesen Rang, auch der hochgewölbte Schädel und die Betonung der steilen Stirn als Sitz des Geistes durch die aufgebauschten Stirnhaare charakterisieren den Dargestellten als Denker*". Ob die beschriebenen physiognomischen Züge, einschließlich des langen Bartes, auf einen geistig tätigen Mann hindeuten, muß allerdings offen bleiben,[39] zumal, wie wir gesehen haben, ähnlich gekennzeichnete Figuren auf attischen Grabreliefs "normale" athenische Bürger darstellen, die keineswegs als 'Intellektuelle' zu bezeichnen sind, wie das Beispiel der bereits erwähnten langbärtigen Seehändler auf dem 'Charonrelief' zeigt. Andererseits kann die Frisur unseres Porträts

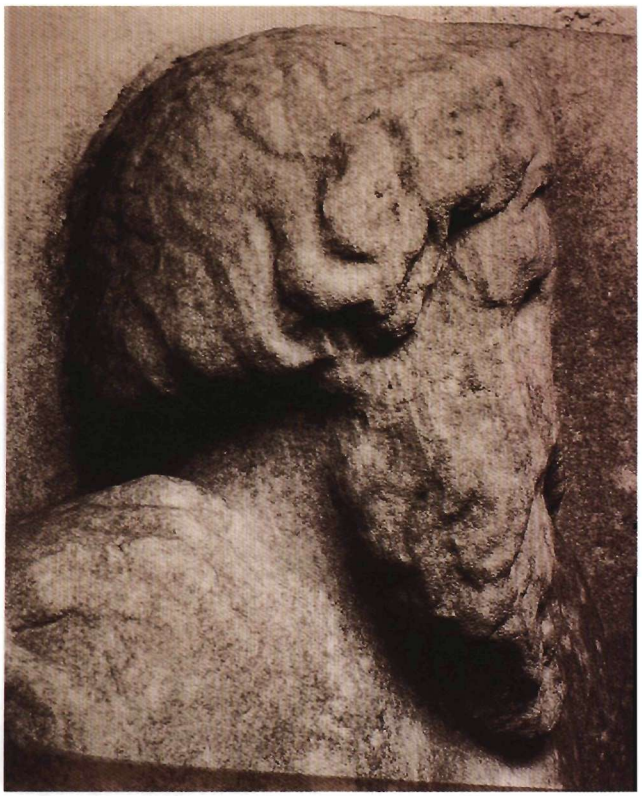


Abb. 13-14. Köpfe bärtiger Männer aus einem Grabrelief im Kerameikos (nach: Bergemann 1997, Taf. 103,1-4).

als Standesabzeichen interpretiert werden. Denn das nackenlange Haar, das einen Lockenkranz bildet, ist wohl als ein Kennzeichen für das gepflegte Aussehen eines Aristokraten anzusehen.[40] Bezeichnenderweise tritt der aristokratisch gesinnte Oligarch des Theophrast mit mäßig lang geschnittenem Haar auf (Theophr., *Char.* 26, 4: "*μέσην κουρὰν κεκαρμένος*"). So darf der Dargestellte als ein würdiger Alte gelten.

Ein klares Indiz für die Interpretation der Figur als Philosoph ist dagegen der ohne Chiton getragene Mantel der Replik Getty. Diese seit der archaischen Epoche für Bürgerdarstellungen übliche Bekleidung wurde in der Kaiserzeit für Philosophen geradezu kennzeichnend.[41] Nach Dion von Prusa, 72, 2, konnte jeder, der einen Mantel ohne Chiton (*ἀχίτων ἐν ἱματίῳ*) sowie langes Haar und Bart trug, verspottet, ja sogar angegriffen werden, "*obwohl bekannt ist, daß diese Tracht für diejenigen, die Philosophen genannt werden, üblich und gewissermaßen anerkannt ist*" ("*ὅτι τοῖς καλουμένοις φιλοσόφοις ξυνήθης ἐστὶν ἡ στολὴ αὕτη καὶ τρόπον τινὰ ἀποδεδειγμένη*"). In der Kaiserzeit galt demnach der Dargestellte als ein Philosoph. Daß das Original ähnlich wie die Getty-Büste bekleidet war, ist an sich wahrscheinlich, auch wenn der Mantel möglicherweise anders drapiert war.

Die Herkunft der Büste im Vatikan aus der Villa Hadriana in Tivoli spricht dafür, daß der Dargestellte eine wichtige Persönlichkeit der griechischen Vergangenheit war, die Hadrian besonders hoch schätzte. Leider lassen die nachweislich in der Villa Hadriana gefundenen Kopien griechischer Porträts bisher kein Grundkonzept erkennen, das für ihre Wahl bestimmend gewesen sein könnte.[42] Andererseits liegt aber aufgrund der zweifellos athenischen Herkunft der neuen Replik im Benaki Museum die Annahme nahe, daß das Original unseres Porträts in Athen stand.[43] Hadrian war bekanntlich mit den Denkmälern Athens gut vertraut, hatte er doch die Stadt während seiner Regierungszeit dreimal besucht und eine enge Beziehung zu ihr entwickelt.[44] Da nun, wie wir gesehen haben, das Original in die Jahre um 330 oder kurz danach gehört, also in die Zeit als der

traditionsbewußte Politiker Lykurgos die Finanzen Athens verwaltete, liegt der Gedanke nahe, daß es sich bei dem Dargestellten nicht um einen Zeitgenossen, sondern um einen weisen Mann der Vergangenheit handelt. Trifft diese Annahme das Richtige, so erscheint Solon als der wahrscheinlichste Kandidat. Für die Identifizierung als eine besonders ehrwürdige und hochangesehene Persönlichkeit spricht auch die auffällige Größe der Replik aus der Villa Hadriana, die mit einer Gesamthöhe von 64 cm die beiden anderen, miteinander etwa maßgleichen Kopien bei weitem übertrifft. Das war wohl der Grund, weshalb W. Amelung von einem Götterkopf (Kopf des Poseidon) gesprochen hat, obwohl er die individuellen Gesichtszüge keineswegs verkannte.[45] Die Größe des Originals wird wohl derjenigen der Kopien Benaki und Getty entsprochen haben, was eine Höhe von etwa 2 m. für eine aufrechtstehende Statue ergibt. Sie war damit ungefähr so groß wie der Lateranische Sophokles, der 2,04 m mißt. Dieselbe Größe kann auch für die nur wenig ältere Platonstatue erschloßen werden.[46] Auf das von Aischines, *Tim.* 25, erwähnte, auf der Agora von Salamis errichtete Standbild Solons[47] kann freilich unser Porträttypus schon deshalb nicht zurückgehen, weil dieses nach Zeugnis des Demosthenes, *De falsa leg.* 251, in die erste Hälfte des 4. Jhs. gehörte. Es gab aber in Athen eine weitere Statue Solons, die im 2. Jh. n. Chr. in der Agora vor der Stoa Poikile stand (Paus., I 16).[48] Die Erwähnung dieser Statue in der gegen 325 v. Chr. verfaßten zweiten pseudodemosthenischen Rede gegen Aristogeiton (Dem., 26, 23) gibt einen *terminus ante quem* für ihre Entstehung, der mit der vorgeschlagenen Datierung des hier besprochenen Porträttypus durchaus vereinbar ist. Trotzdem bleibt die Deutung als Solon eine unbestätigte Vermutung und dieser Name sollte höchstens als Spitzname verwendet werden.

Prof. Dr. Emmanuel Voutiras
Department of Archaeology
University of Thessaloniki
541 24 Thessaloniki
e-mail: voutiras@hist.auth.gr

Nachtrag

Vor kurzem ist ein vollständiger Katalog der antiken Skulpturen im Benaki Museum erschienen (S. Vlizos [Hrsg.], *Ελληνική και Ρωμαϊκή Γλυπτική. Από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη* [Athen 2004] 107-09 Nr. 25), in dem der hier behandelte Kopf von S. Vlizos vorgelegt wird.

Abkürzungen

Bergemann 1997: J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (München 1997).

von den Hoff 1994: R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Fruh- und Hochhellenismus* (München 1994).

Meyer 1989: M. Meyer, Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern, *AM* 104 (1989) 49-82.

Raeder 1987: J. Raeder, *Non traditus vultus.* Bildnis eines griechischen Philosophen im Getty Museum, in: *Portraits in the J. Paul Getty Museum* I (1987) 5-16.

Zanker 1995: P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995).

ANMERKUNGEN

* Für die Anregung zum Studium des hier voregelegten Marmorkopfes sowie für bereitwillige Hilfe bin ich dem Direktor des Benaki Museums Prof. A. Delivorrias und seinen Mitarbeitern Dr. D. Damaskos und Dr. St. Vlizos zu herzlichem Dank verpflichtet. Manchen guten Rat verdanke ich meinem Lehrer G. Despinis. Meine Kollegin B. Schmidt-Dounas hat freundlicherweise die Mühe auf sich genommen, meinen deutschen Text durchzulesen und zu verbessern; ihr sei auch an dieser Stelle gedankt.

1. Inv. Nr. 39282. Höhe: 40 cm, Breite 26 cm, Tiefe: 27 cm. Die frühere Besitzerin wollte keine näheren Angaben zum Fundort machen; ihre Familie ist aber seit mindestens drei Generationen in Athen ansässig, so daß die Annahme, daß sie in Athen gefunden wurde, naheliegt. Das Material (aller Wahrscheinlichkeit nach pentelischer Marmor) spricht ebenfalls für eine Herkunft aus Athen.

2. Die Herkunftsbestimmung des Marmors (der auch G. Despinis zustimmt) beruht auf empirischen Daten. Eine chemische oder spektrographische Analyse wurde nicht durchgeführt.

3. Diesen Hinweis verdanke ich G. Despinis. Die Einwirkung des Feuers auf Marmor führt zur Abspaltung kleinerer oder größerer Splitter, was eine völlige Zerstörung der Oberfläche zur Folge hat; vgl. J. Riederer, The decay and conservation of marbles in archaeological monuments, in: N. Herz – M. Waelkens (Hrsg.), *Classical Marble: Biochemisry, Technology, Trade* (Dordrecht-Boston-London 1988) 472 mit Abb. einer Marmorsäule, die besonders starke Brandschäden zeigt.

4. Zum Einsetzen von Kopien griechischer Porträts auf Hermen s. A. Stähli, Ornamentum Academiae: Kopien griechische Bildnisse in Hermenform, *ActaHyp* 4 (1992) 147-72, bes. 154-58.

5. Athen, Agora Museum Inv. Nr. S335: E. B. Harrison, *Portrait Sculptrure* (=*The Athenian Agora I* [Princeton 1953]) 38-41 Nr. 28 Taf. 19. Harrison weist mit guten Argumenten die zunächst aus typologischen Gründen vorgeschlagene Datierung des Porträts in die Regierungszeit des Commodus oder gar des Septimius Severus zurück.

6. Die Locken sind bei beiden Köpfen unabhängige, durch Bohrerfurchen getrennte wulstige Strähnen, deren Oberfläche durch feine, dicht angeordnete Ritzlinien gegliedert ist.

7. Über die Zuschreibung kaiserzeilicher Bildnisköpfe an bestimmte Werkstätte und deren methodischen Voraussetzungen s. D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus* (Bonn 1972) 83-106, 275-82; J.-Ch. Balty, Style et facture. Notes sur le portrait impérial romain du IIIe siècle de notre ère, *RA* (1983) 301-15; C. Evers, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers* (Bruxelles 1994) 295-300. Insbesondere zu den attischen Porträtwerkstätten der Kaiserzeit s. Harrison (Anm. 5) 3; F. C. Albertson, A Bust of Lucius Verus in the Ashmolean Museum, Oxford, and its Artist, *AJA* 87 (1983) 153-63; K. Fittschen, Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr., in: Chr. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Fund und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Dietrich Willers, Bern 12-13 Juni 1998* (Bern 2001) 71-78.

8. Derartige Bärte kommen bei kaiserzeitlichen Porträts in der Regel nicht vor. Als Ausnahmen wären das Porträt des Kaisers Pertinax sowie einige Athener Kosmetenporträts, die z.T. auf klassische Vorbilder zurückgreifen, zu nennen; s. E. Lattanzi, *I ritratti dei cosmeti nel Museo Nazionale di Atene* (Roma 1968) 45-46 Nr. 12, 62 Nr. 30. Zum 'Philosophenbart' als Merkmal des 'Intellektuellen-Zeitgesichts' im späteren 2. Jh. n. Chr. s. Zanker 209-18, dessen Deutung von Hadrians Bart aber fragwürdich ist; s. W. Fischer-Bossert, Der Porträttypus des sog. Plotin. Zur Deutung von Bärten in der römischen Porträtkunst, *AA* (2001) 149-52. In der klassischen Kunst ist der lange Bart hauptsächlich als Kennzeichen des Alters und der Würde geläufig, was aber andere Konnotationen nicht ausschließt (s. unten Anm. 39).

9. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 71.AA.284: J. Frel, *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum* (Malibu 1981) 94-95 Nr. 44; Raeder 1987, 8, Abb. 1 a-d.

10. Vatikan, Museo Pio Clementino, Inv. 627: W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* 2 (Berlin 1908) 546-47 Nr. 356 A Taf. 71; Raeder 1987, 8-10, Abb. 2 a-b.

11. Frel (Anm. 9); Raeder 1987, 8.

12. Amelung (Anm. 10); Raeder 1987, 8-9.

13. Raeder 1987, 8.

14. Raeder 1987, 8 mit Anm. 12.

15. Raeder 1987, 8 Anm. 13. In der frühchristlichen Kunst werden bestimmte Figuren, etwa die Apostel oder die Propheten, im Typus von alten Philosophen dargestellt; s. Zanker 1995, 284-88. Zu den Darstellungen später Philosophen vgl. *ebenda* 288-300.

16. Hier könnte man an eine Reparatur mit Stuck denken.

17. Raeder 1987, 8 mit Anm. 13.

18. Raeder 1987, 9. Amelung (Anm. 10) hielt den Büstenabschnitt für den modern bearbeiteten Rest einer Statue, was Raeder mit Recht bestreitet.

19. Raeder 1987, 9.

20. Raeder 1987, 9.

21. Die kleinen Abweichungen der Vatikanischen Replik in der Bildung der Schläfenlocken sind möglicherweise als Folge der Vergrößerung dieses Kopfes gegenüber dem Original (s. unten) zu erklären.

22. Ein Beispiel dafür sind die bereits oben erwähnten nach hinten gebogenen Batsträhnen auf der linken Seite, die auf dem Hals liegen.

23. Zur Datierung und Würdigung der Büste im Vatikan s. ausführlich Raeder 1987, 9-11.

24. Raeder 1987, 10.

25. Vgl. Raeder 1987, 10: mittelantoninisch.

26. L. Schneider, *Asymmetrie in der griechischen Kunst vom 5. Jh. bis zum Hellenismus* (Wiesbaden 1973) 46-49, 66-67.

27. Raeder 1987, 10-11.

28. Raeder 1987, 13-16.

29. Zu diesen Köpfen s. allgemein Meyer 1989; Bergemann 1997, 102-04. Zur Gestaltung ihrer teilweise porträthaft wirkenden Gesichtszüge s. B. Schmaltz, Bildnisse griechischer Grabreliefs, in H. von Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis Helga von Heintze* (Möhnesee 1999) 27-33; vgl. Bergemann 1997, 115-16.

30. So bereits Raeder 1987. Zum sog. Krates s. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks II* (London 1965) 185-86 Abb. 1076-78, 1080, 1083; von den Hoff 1994, 19 Anm. 21; 126-27 mit Anm. 68-71; K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker.* Neubearbeitet unter Mitarbeit von A.-C. Bayard – H. A. Cahn – M. Guggisberg – M. T. Jenny – C. Schneider (Basel 1997) 172 Abb. 80, 503; D. Piekarski, *Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chrnologie und Typologie* (Rahden/Westfalen 2004) 96-97, 194 Nr. 32 Taf. 11-13.

31. Dresden, Albertinum, Inv. Nr. ZV2440: H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin 1931) 43 Taf. 39,1; Bergemann 1997, 169 Nr. 452 Taf. 96, 3.

32. Frankfurt/Main, Liebieghaus, Inv. Nr. 1388: Bergemann 1997, 169 Nr. 457 Taf. 106,1.

33. N. Himmelmann-Wildschütz, *Studien zum Ilissos-Relief* (Berlin 1954); Bergemann 1997, 165 Nr. 300 Taf. 106,2.

34. Florenz, Museo Archeologico, Inv. Nr. 13780: Meyer 1989, 64 mit Anm. 89 Taf. 10,3-4; Bergemann 1997, 169 Nr. 456.

35. Grundlegend: A. Scholl, Das 'Charonrelief' im Kerameikos, *JdI* 108 (1993) 353-73; s. auch Bergemann 1997, 174 Nr. 598 Taf. 103,1-4.

36. Angesichts dieser engen Verwandtschaft, insbesondere in der Haar- und Barttracht, erscheint Scholls Folgerung a.O. 363, daß es sich bei den Männern des 'Charonreliefs' aus physiognomischen Gründen "*um aus dem skythischen Raum stammende Metöken handeln könnte*", nicht völlig gesichert.

37. Athen, NM, Inv. Nr. 586: V. Petrakos, Το επιτύμβιο ανάγλυφο του Ιέρωνος και της Λυσίππης και το επίγραμμα IG II² 13102a, in: *Στήλη. Τόμος εις μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (Athen 1980) Taf. 187; ders., *Ephem.* 1987, 290-91, Abb. 68; ders., *Ο δήμος του Ραμνούντος Ι. Τοπογραφία* (Athen 1999) 389-92; W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (Bonn 1983) 244-45 Abb. 268-69; Bergemann 1997, 175 Nr. 660; Schmaltz (Anm. 29) 31 Taf. 7,3.

38. Raeder 1987, 11. Zur Problematik der Entstehung des 'Philosophenporträts' als Gattung s. neuerdings von den Hoff 1994, 23-33.

39. Ob der lange Bart "*in klassischer Zeit geradezu als Altersmerkmal verstanden werden*" soll (so Bergemann 1997, 102; vgl. Meyer 1989, 64), oder ggf. weitere Konnotationen hatte, kann hier nicht diskutiert werden (von den Hoff 1994, 30 mit Anm. 80 und 81 läßt die Frage offen). Es sei nur auf ein Fragment aus der Mittleren Komödie hingewiesen, aus dem hervorgeht, daß der langbärtige Philosoph (von Platons Akademie) bereits im 4. Jh. ein erkennbarer Menschentypus war: *PCG* V, Ephippos Fr. 14. In späteren Zeiten ist die Assoziation zwischen langem Bart und "Denkerphysiognomie" durchaus geläufig: Plut., *Qaest. conv.* 710b; Lukian, *Pisc.* 11 und 37; *Philops.* 5; *Dial. mer.* 10, 1; *Anonymi Byzantini Physiognomonica* 1 (R. Foerster, *Scriptores physiognomonici graeci et latini* II [Leipzig 1893] 225). Vgl. E. Voutiras, *Σακκογενειοτρόφος*: un portrait de philosophe d'époque hellénistique, *AntK* 37 (1994) 59-61.

40. Meyer 1989, 176 mit Belegen. Zur 'Nackenhaarfrisur' auf attischen Grabreliefs s. Meyer 1989, 75-78, die zu folgendem Schluß kommt: "*Die Nackenhaarfrisur verstehe ich als einen Versuch, Alter zu Veranschaulichen und dabei das Unschöne zu vermeiden*". Vgl. Bergemann 1997, 102-03: "*Schema mit Anastole und Lockenkranz*".

41. Zanker 1995, 216-21; R. R. R. Smith, Cultural Choice and political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D., *JRS* 88 (1998) 65 mit Anm. 47; B. C. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen zu römischen Sarkophagreliefs* (= *RM 34. EH.*, 1999) 13-16; E. Voutiras, Προτομή "σοφιστή" στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, in: *Άγαλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη* (Thessaloniki 2001) 443-45.

42. Zu den Kopien griechischer Porträts aus Hadrians Villa in Tivoli s. zuletzt M. G. Picozzi, Un ritratto di Villa Adriana e il busto inv. 525 della Stanza dei Filosofi del Museo Capitolino, in: *Studi in memoria di Lucia Guerrini* (=*Studi Miscellanei* 30 [1996]) 133-35.

43. Vgl. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923) 44-47.

44. Über die Beziehung Hadrians zu Athen s. D. Willers, *Hadrians Panhellenisches Programm* (= *AntK 16. Beih.* [1990]) 7-12.

45. Amelung (Anm. 10).

46. K. Vierneisel, Wie groß war Platons Statue in der Akademie?, in: von Steuben (Anm. 29) 15-26.

47. Richter (Anm. 30) 212-13; Zanker 1995, 52-53, 324-25 Anm. 10.

48. Weitere Zeugnisse bei R.E. Wycherley,. *Literary and Epigraphical Testimonia* (= *The Athenian Agora III* [Princeton 1957]) 39 Nr. 80; 216 Nr. 709-10.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΒΟΥΤΥΡΑΣ
Η αντιγραφική παράδοση ενός γενειοφόρου ελληνικού πορτραίτου

Το Μουσείο Μπενάκη απέκτησε πρόσφατα με δωρεά ένα μαρμάρινο κεφάλι που προσφέρει νέα και χρήσιμα στοιχεία για τη μελέτη του αρχαίου ελληνικού πορτραίτου. Ο εικονιζόμενος είναι ένας ηλικιωμένος άνδρας με πλούσια κόμη, της οποίας οι κυματιστοί βόστρυχοι περιβάλλουν το μέτωπο και τους κροτάφους, και εντυπωσιακά μακριά γενειάδα. Η κατεργασία της κάτω επιφάνειας δείχνει ότι το κεφάλι ήταν πιθανότατα ένθετο σε ερμαϊκή στήλη. Η διατήρηση δεν είναι καλή, καθώς το έργο εκτός από έντονη διάβρωση παρουσιάζει και ίχνη καταστροφής από φωτιά ιδιαίτερα στη δεξιά πλευρά, όπου το μάρμαρο έχει απολεπισθεί. Το γλυπτό μπορεί να χρονολογηθεί περί τα μέσα του 2ου αι. μ.Χ. και είναι πιθανότατα έργο Αθηναίου γλύπτη, κάτι για το οποίο συνηγορεί και το υλικό του που είναι πεντελικό μάρμαρο.

Η σημασία του νέου κεφαλιού οφείλεται στο γεγονός ότι παραδίδει έναν τύπο γνωστό από δύο άλλα αντίγραφα στο Μουσείο του Βατικανού και στο J. Paul Getty Museum στο Malibu (Καλιφόρνια) που μελέτησε το 1987 ο J. Raeder. Τα δύο αυτά αντίγραφα έχουν ξαναδουλευτεί (το πρώτο στα νεότερα χρόνια, ενώ το δεύτερο ήδη στην όψιμη αρχαιότητα) και έτσι το αντίγραφο του Μουσείου Μπενάκη είναι το πιο αξιόπιστο στήριγμά μας για την αναπαράσταση του πρωτοτύπου. Η σύγκρισή του με κεφάλια ηλικιωμένων ανδρών από αττικά επιτύμβια ανάγλυφα του 4ου αι. π.Χ. μας επιτρέπει να προτείνουμε για το πρωτότυπο μια χρονολόγηση περί το 330 π.Χ. Η πλούσια κόμη και η μακριά γενειάδα είναι χαρακτηριστικά που στην τέχνη του δεύτερου μισού του 4ου αιώνα δεν συνδέονται απαραίτητα με την ιδιότητα του φιλοσόφου ή του πνευματικού ανθρώπου, όπως συμβαίνει σε μεταγενέστερες περιόδους. Ωστόσο, από το γεγονός ότι το αντίγραφο του Μουσείου Μπενάκη είναι αττικό έργο μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το πρωτότυπο ήταν στημένο στην Αθήνα. Το συμπέρασμα αυτό ενισχύεται και από την προέλευση του αντιγράφου του Βατικανού από τη βίλα του Αδριανού στο Tivoli: είναι γνωστή η στενή σχέση του αυτοκράτορα αυτού με την Αθήνα. Είναι συνεπώς εύλογο να δεχθούμε ότι ο εικονιζόμενος ήταν ένας διάσημος Αθηναίος, ίσως μάλιστα όχι του 4ου αι. π.Χ., αλλά του απώτερου παρελθόντος. Δεν αποκλείεται να πρόκειται για τον γνωστό νομοθέτη Σόλωνα, του οποίου γνωρίζουμε ότι οι Αθηναίοι είχαν στήσει ανδριάντα στην Αγορά της πόλης μπροστά στην Ποικίλη Στοά. Πρέπει πάντως να τονίσουμε ότι η ταύτιση αυτή είναι προς το παρόν εντελώς υποθετική.

VASSILIKI FOSKOLOU

Glass medallions with religious themes in the Byzantine Collection at the Benaki Museum: a contribution to the study of pilgrim tokens in Late Middle Ages

THE BENAKI MUSEUM'S Byzantine Collection contains nine glass medallions with depictions of holy figures and other religious scenes. These objects belong to a large group of more than 200 such medallions[1] which can be found in museums and private collections all over the world. They are made of translucent or opaque glass in various colours and were produced from more than 60 different moulds; their height varies from 2 to 6 cm. The thematic material is almost exclusively religious, and is often accompanied by inscriptions in Greek or Latin.

The basic work on these miniature objects remains the article by H. Wentzel, Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianichen Glaspasten im byzantinischen Stil, in: *Festschrift für E. Meyer zum sechzigsten Geburtstag* (Hamburg 1959), in which he classifies the 157 medallions known at the time into 55 different types according to subject and appends a brief catalogue of the examples of each type.[2] Wentzel concluded his work on this group of medallions in a further article published in 1963.[3]

Some of the Benaki medallions were known to Wentzel and are mentioned in his articles. They reached a wider audience when they were included in the exhibition *Byzantine and post-Byzantine Art*, held in Athens in 1985-1986, and were discussed by the late Laskarina Bouras in the catalogue.[4] More recently five were published again in the catalogue of the exhibition *Everyday Life in Byzantium* (Thessaloniki 2001-2002) by the present writer.[5]

This article begins with an overall summary of the views which have been previously expressed as to the date, provenance and purpose of this group of medallions. There follows a description of the items in the Benaki Collection in the form of brief catalogue entries for each of the nine examples, while the final section discusses the objects in the light of certain characteristics which emerge from the examination of the Benaki medallions and which may shed new light on the general background of the entire group.[6] The following article by D. Kotzamani, conservator at the Benaki Museum, describes the results of the laboratory analysis of five of the medallions which was recently carried out in order to obtain the fullest possible information as to the material.[7]

Previous studies

The first scholar to make a systematic study of glass medallions was Wentzel, who, as well as cataloguing the known examples, attempted to establish their purpose, date and place of manufacture. The large number of surviving artefacts and their similarity in terms of production methods and form (size, shape, colour of glass and inscriptions) led him to speculate that the medallions were mass-produced in one location, and possibly even in a single workshop, as imitations of ornate cameos carved from precious or semi-precious stones. As the representations and inscriptions were directed to both a western and a Byzantine public, he suggested that they originated in a major centre of glass production which had commercial contacts with Byzantium and the West, 13th-century Venice being a likely candidate.[8] Noting also that a small group differed significantly from the rest, as their iconography was clearly Byzantine and the motifs and shape imitated Byzantine semi-precious stone cameos, he proposed that these were examples of a type with which the Vene-

tians would have become familiar during the Latin occupation of Constantinople and which served as the models for the other medallions.[9] As a final point he suggested that the regular use of cheaper materials, the evidence of mass production of the objects and the content of the representations indicated that the main purpose of the medallions was as commemorative souvenirs for pilgrims.

Wentzel's theories have been generally accepted,[10] but the publication of several new examples in museum and exhibition catalogues gave certain scholars the opportunity to express strong disagreement, mainly on the suggested Venetian origin. Chief among these was M. Ross, who in the catalogue of the Dumbarton Oaks Collection (1962) made the point that the simple and inexpensive technique of producing the medallions by using a mould had been adopted in the Byzantine world since the 6th century for the manufacture of glass weights and jewellery. Remarking also that some of the motifs on the glass medallions bore a strong resemblance to the iconography of 11th- and 12th-century Byzantine lead seals he concluded that the medallions were a Byzantine concept and an independent art form, not a mere imitation or reproduction of carved stone cameos. On this basis he attributed all the medallions in the collection to Constantinople and explained the western iconography of certain examples by ascribing them to the period of Latin occupation.[11]

David Buckton took a different approach. His study of the specimens in the British Museum led him to suggest that the medallions could be divided into two groups on the basis of the material used, according to whether the glass was translucent or opaque. He noted that the translucent medallions seem to be a separate group which is characterised by Byzantine iconography and Greek inscriptions, while the opaque examples contained Byzantine and western motifs and inscriptions in both Greek and Latin. Laboratory analysis also demonstrated that the opaque medallions in the British Museum used only three colours of paste, dark purple, red-orange and black, in combinations which give rise to varied shades. According to Buckton, the restricted palette was proof that the artefacts originated in one workshop, and this, combined with the fact that red-orange glass tesserae were a rarity in Constantinople but relatively common in Italian mosaics, caused him to accept Wentzel's view that the workshop must have been located in Venice. As for the translucent examples, he concluded that as some of the material in the British Museum displayed striking similarities with 11th- and 12th-century Byzantine semi-precious stone cameos, they must have been products of a Byzantine workshop and served as the models for the opaque Venetian medallions.

Buckton's theory, which was based on technical data, represents, in his words, a 'pleasing compromise' between the opposing viewpoints of Wentzel and Ross, but it has never been published in a more expansive form since it first appeared in a two-page summary of conference proceedings[12] and a brief catalogue entry for the exhibition *Byzantium* (British Museum 1994).[13] As a result, the provenance of glass medallions remained an open question, as the catalogues of subsequent exhibitions clearly demonstrate. Two medallions with Byzantine motifs and Greek inscriptions were exhibited in *The Glory of Byzantium* (New York 1997): one of these, included in a section of the catalogue devoted to Byzantine private devotional works ("Popular Imagery"), was ascribed a firm Byzantine –possibly Constantinopolitan– origin but for the second, displayed in the section "Byzantine Art and the Latin West", no definite solution is given to the 'Venice v Byzantium' problem. In her short catalogue entries M. Georgopoulos adopts Ross' approach and considers that the medallions are "*too closely related to Byzantine seals not to be labelled Byzantine*".[14]

In the catalogues of the *Byzance* exhibition at the Louvre (1992) and *Rom und Byzanz* in Munich (1998) respectively, M. Avisseau and M. Dennert attribute similar items to 13th century Venice,[15] largely following Buckton's reasoning, while in the recent *Byzanz, Das Licht aus dem Osten* catalogue (Padeborn 2001), J. Witt notes the existence of translucent medallions with western iconography and inscriptions. He therefore finds the distinction "*translucent= Byzantine, opaque= Venetian*" problematic and suggests a Venetian provenance for all the glass medallions.[16]

It will be clear from this brief overview that study of the medallions has to date concentrated on their place of origin, with the question of purpose remaining on the sidelines and iconography being discussed only incidentally, in the context of demonstrating a Byzantine or a western provenance. It seems preferable however to treat these three issues as interrelated and inseparable, and this review of the Benaki medallions accordingly commenc-

Fig. 1. Glass medallion with St Demetrios. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13546 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 2. Lead flask for myrrh (*koutrouvion*) with St Demetrios (from: *Everyday Life in Byzantium* 2002, 184 no. 203).

es with a discussion of their iconography before passing on to examine the surviving written sources in order to extract clues as to, firstly, the purpose of this group of objects and, subsequently, their provenance and place of manufacture.

Catalogue of medallions at the Benaki Museum

1. St Demetrios (fig. 1)
Inv. no. 13546
Oval medallion cast in opaque dark brick-red glass.
Dimensions. 3 x 2.5 x 0.5 cm.
Condition. Intact. Good condition.
Provenance. Unknown.
Description. A half-length, frontal depiction of the saint in military dress, with a spear in his right hand and a round shield with a cross in the centre in his left hand. The breastplate has a rhomboid pattern. He has short, curly hair and a halo of dots. The inscription reads O A(ΓΙΟC) / ΔΗ / [M]H / - TPI / OC.
Publications. Byzantine and post-Byzantine Art 1986, 208 no. 233 (L. Bouras).

This medallion of St Demetrios belongs to the most popular type of the group,[17] and around 20 examples with the same shape and near-identical dimensions (c. 3 x 2.5 cm) can be found in private collections and museums in Bologna,[18] Naples, Parma, Mt Athos (Hilandar Monastery),[19] London,[20] Oxford,[21] Berlin,[22] Paris,[23] Washington,[24] Cyprus and Toronto.[25] A particularly interesting example is the medallion which at a later date was set in a mount to form the central section of a silver-gilt enkolpion reliquary, now in Hamburg.[26] Most are made of opaque glass in various combinations of black and red, though three green or blue translucent versions also exist.

The patron saint of Thessaloniki appears in military attire in wall paintings and minor art objects from the 11th century.[27] Lead seals of the 10th to 13th centuries show him in bust, holding a spear or sword and a round shield, in representations identical to those on the medallions.[28] The same iconographic type of military saint also occurs frequently in 11th-12th century semi-precious Byzantine cameos which contain strong similarities to the medallions, and it has accordingly been suggested that this type has a Byzantine origin, and its models have been sought in comparable artefacts.[29]

Fig. 3. Glass medallion with Agia Sophia. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13525 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 4. Glass medallion with the Virgin Hodegetria. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13526 (photo: Sp. Delivorrias).

It may well be significant that the saint's iconography on these medallions closely resembles that on a group of objects which are linked with Thessaloniki, and more specifically with the basilica of St Demetrios: these *koutrouvia* (ampullae or small lead flasks), intended for pilgrims, were used to hold the aromatic myrrh which gushed from the saint's tomb[30] (fig. 2).

2. Agia Sophia (fig. 3)
Inv. no. 13525
Oval medallion cast in opaque dark brown glass with brick-red striations.
Dimensions. 2.6 x 2.1 x 0.55 cm.
Condition. Intact, the surface is somewhat weathered.
Description. A female figure in bust, with a sleeved chiton and a maphorion covering her head. Her right arm is placed in front of her breast in a gesture of blessing or prayer and her raised left arm is concealed by her maphorion. The figure is flanked at shoulder height by the inscription Η Α(ΓΙΑ) / CO / - ΦΙΑ.
Publications. Unpublished.

The six examples of this type recorded by Wentzel,[31] which include the Benaki medallion, have been joined by three published more recently, in Munich,[32] Russia[33] and Bulgaria.[34] All are made of opaque glass in shades of black, brown and red and have roughly the same dimensions.

The female figure depicted in the medallions is the personification of Holy Wisdom, the attribute of the Trinity which is often identified in theological belief with the incarnated Word, the Son.[35] This symbolic iconographic type appears until the 12th century in a few peripheral examples, mainly illuminated manuscripts;[36] however the closest iconographic parallels to the medallion are found in the 6th- to 8th-century lead seals of officials of the Patriarchate at Constantinople, metropolitans and bishops,[37] where she is represented as a female saint, standing upright with her hands in a gesture of prayer or holding a cross to her breast.

3. Virgin Hodegetria (fig. 4)
Inv. no. 13526
Oval medallion cast in opaque dark brown glass with yellow and red striations.
Dimensions. 2.6 x 2.1 x 2 cm.
Condition. Intact, surface badly weathered.
Description. The Virgin is portrayed in the Hodegetria type. On the left traces of the abbreviation MHP. The delicate naturalism of the maphorion drapery on the Virgin's raised right arm and her elegant pose, turned slightly towards Christ, single out this medallion from the remainder of the group, in spite of the surface damage.
Publications. Unpublished.

Wentzel records six medallions depicting the Hodegetria in three broadly similar types, and one with the same subject in reverse.[38] A further two examples have emerged in recent publications.[39] Their dimensions range from 2.5 to 3.2 cm and they display great variation in colour, with opaque examples in brown, red and dark blue[40] and

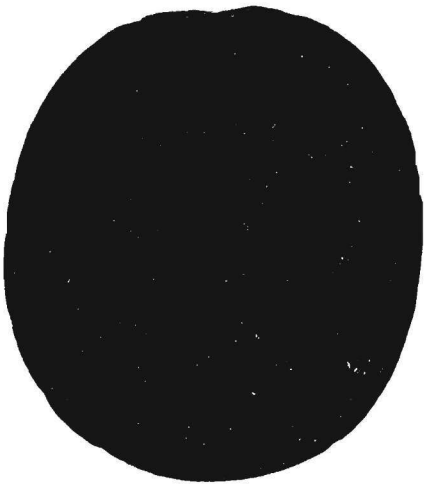


Fig. 5. Glass medallion with St Theodore the dragon-slayer on horseback. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13521 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 6. Glass medallion with St Theodore the dragon-slayer on horseback. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13522 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 7. Enkolpion with glass medallion with St Theodore the dragon-slayer on horseback. Washington, Dumbarton Oaks, inv. no. 38.28 (from: Wentzel 1959, fig. 5).

Fig. 8. Enkolpion with glass medallion with St George the dragon-slayer on horseback. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. 132 (from: Wentzel 1959, fig. 18).

translucent versions in bluish green and ochre.

The portrayal of the Virgin in bust holding Christ on her left arm and gesturing towards him with her right hand is a type associated with the famous Hodegetria icon, which was housed in the Hodegon monastery at Constantinople.[41] This miracle-working icon became the palladium of the city and served as the focus for important cult ceremonial which dominated the religious life of the capital and attracted a host of pilgrims from home and abroad.[42] Adopted as a model in a large number of works and a variety of media, it became one of the most popular depictions of the Virgin in the Byzantine world.

4a. St Theodore the dragon-slayer on horseback (fig. 5)
Inv. no. 13521
Oval medallion cast in black glass.

Fig. 9. Glass medallion with the Nativity. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13524 (photo: Sp. Delivorrias).

Fig. 10. Glass medallion with the Nativity (version A). Berlin, former Kaiser Friedrich Museum, inv. no. 762 (from: Volbach 1930, pl. 4).

Fig. 11. Glass medallion with the Nativity (version B). Washington, Dumbarton Oaks, inv. no. 53.12.74 (from: M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 1: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting* [Washington 1962] pl. LVII,108).

Fig. 12. Glass medallion with the Nativity (version C). Vatican Museums, inv. no. 697 (from: Wentzel 1956, pl. A.8).

Dimensions. 3.2 x 2.8 x 0.7 cm.
Condition. Intact, fairly well preserved.
Publications. Byzantine and post-Byzantine Art 1986, 210 no. 237 (L. Bouras); *Everyday Life in Byzantium* 2002, 521 no. 716 (V. Foskolou).

4b. St Theodore the dragon-slayer on horseback (fig. 6)

Inv. no. 13522
Oval medallion cast in brick-red glass.
Dimensions. 3.05 x 2.55 x 0.4 cm.
Condition. Small section missing at the lower right, surface fairly corroded.
Publications: Unpublished.

The two medallions depict the saint on horseback gal-

loping off to the right, as he spears the dragon which is shown in the lowest part of the representation. In his left hand he carries a triangular shield with a barely visible cross in the centre.[43] The inscription reads Ο Α(ΓΙΟC) / ΘΕ / Ω - ΔΟ / PO / C. In spite of the small scale and the surface damage the first medallion has some fine detail –notably the saddle strap, the bridle, the horse's tail and the dragon's wings– which is indicative of a meticulously fashioned mould.

The 13 examples of the type recorded by Wentzel[44] have recently been joined by another in the Cabinet des Médailles.[45] They all have virtually identical dimensions (c. 3.1 x 2.7 cm) and are made from opaque black, brown or red paste, the sole exception being the translucent yellowish medallion in the Dumbarton Oaks Collection.[46]

The earliest representations of St Theodore as dragon-slayer, dating from before the 8th century, occur on lead seals of the bishops of Euchaita, the saint's birthplace and one of the main centres of his cult.[47] These early examples, which show the saint spearing the dragon on foot, probably follow the cult icon in the church of his native city.[48] He appears on horseback in later works, notably in wall painting.[49]

The equestrian saint is a type which rarely appears in Byzantine minor art objects. Military saints are normally depicted standing in frontal pose or in bust, as in ivory[50] and steatite icons,[51] cameos made from semi-precious stones[52] and lead seals.[53] Though unusual, this type of St Theodore was probably chosen for glass medallions because of the apotropaic character of the mounted dragon-slayer, which suited an object intended for private devotion which could be used as an amulet.[54]

More problematic is Wetzel's observation that the saint is shown beardless on medallions (fig. 7),[55] especially as a short pointed beard is the defining feature of St Theodore in Byzantine art.[56] This suggests an indifference to the conventional facial type of the saint which would be highly uncharacteristic of Byzantine practice and belief. When we also recall that an identical version of the type was used for a group of medallions of St George (fig. 8)[57] –only the inscription differs– it becomes clear that the creators of these artefacts felt free to use the same model for different saints, ignoring the conventional personal characteristics of the holy figures. This behaviour, so foreign to the Byzantine mentality, can be explained as a form of mass production which was prepared to sacrifice individual detail to the demands of the marketplace.

5. Nativity (fig. 9)
Inv. no. 13524
Oval medallion cast in opaque dark brown glass with black striations.
Dimensions. 3.0 x 2.6 x 0.6 cm.
Condition. Section missing from the upper right.
Description. On the left, Joseph is seated on a stool, supporting his head with his left hand. Mary, opposite him, raises herself from her bed and extends her right arm towards Christ, who is depicted at the centre of the scene lying in the manger. The figures have haloes of dots. The heads of the ox and the ass appear higher up through the apertures of a columned structure. Above Joseph is a crescent moon.
Publications. Byzantine and post-Byzantine Art 1986, 210 no. 239 (L. Bouras); *Everyday Life in Byzantium* 2002, 520 no. 715 (V. Foskolou).

According to Wentzel three different versions of the Nativity theme can be found on medallions.[58] In two of these (A and B) the dimensions (c. 3 cm) and the representations are virtually identical: the single discrepancy appears in the upper section which in version A (followed by the Benaki medallion) contains a crescent moon and, on the other side, a star with two rays pointing towards the Christ child (fig. 10).[59] This last feature is wholly in keeping with Nativity tradition and iconography, but the symbolism and the origins of the crescent moon raise certain questions.

To find the explanation we need to examine version B, which instead of the two symbols contains at the top a Greek inscription spelling out the title of the representation (Η ΓΕΝΝΗCIC) in reversed lettering (fig. 11).[60] This feature suggests two things: that version B is the negative version of a model in which the inscription appeared in its correct form; and also that it originated in an ambiance where the phrase was not understood. The placing of the letters, especially the reversed C above the figure of Joseph, indicates that at a later stage (represented by version A) the incomprehensible inscription was transformed into a crescent moon and a star, the latter at any rate being iconographically appropriate to this scene.

This theory is confirmed when we look at version C, which has the same iconography as the other two, but in reverse: the Virgin is on the left and Joseph on the right,

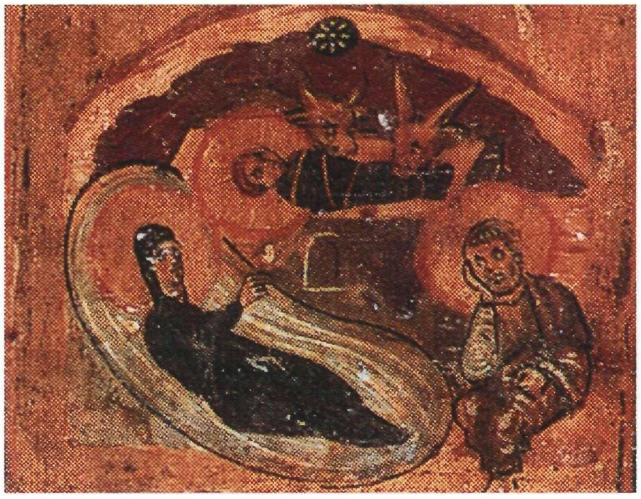


Fig. 13. Icon with the Nativity from Sina Monastery, 9th century (detail). St Catherine's Monastery, Sina (from: K. Manafis [ed.], *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* [Athens 1990] 140 fig. 7).

Fig. 14. Ivory plaque with a representation of the Nativity, 7th-8th century. Washington D.C, Dumbarton Oaks, inv. no. 51.30 (from: K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 3: Ivories and Steatites* [Washington 1972] pl. 3).

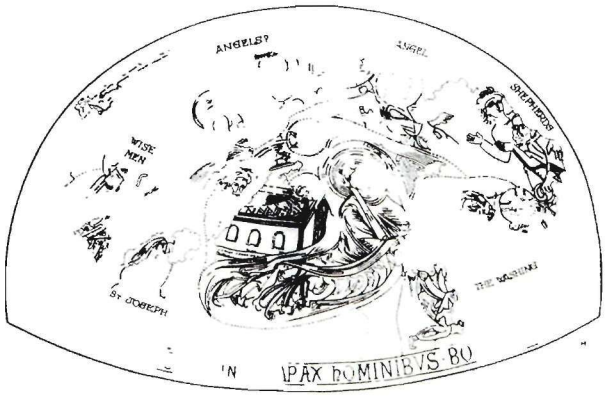
Fig. 15. Representation of the Nativity on the Santa Sanctorum reliquary. Vatican Museums (from: J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art* [London 1997] fig. 118).

while the inscription which frames the scene is written correctly as Η ΓΕ / ΝΗC / IC (fig. 12).[61] A medallion of this type was presumably used to form a new mould, in which the figures and the lettering were engraved exactly as on the original, with the result that the next group of medallions emerged as a negative version of their model. This is corroborated by the fact that the medallions of version C, with the correct inscription, are larger (c. 4.7 cm) and have greater detail and accuracy in their reproduction of the scene. Version C is therefore the earliest, and contains the finest examples, but at some point it must have been reproduced or replaced,[62] presumably in a non-Byzantine workshop, to judge from the problems caused by the inscriptions and the solutions found to them.

Another interesting feature of this group of medallions is the architectural setting, which was the basic reason for their classification among works with western iconography. For while the Byzantine iconographic tradition locates the Nativity in the cave of Bethlehem, the columned structure, the Virgin's couch and Joseph's stool appear to derive from western art, in which the scene is set inside a stable or against a rich architectural background.[63]

However the architectural detail found in version C (which, as we have seen, must have been the prototype for the whole group) discloses a fascinating feature which overturns the theory propounded above. This is the manger, with two niches in its façade, which recalls similar representations early icons and ivory plaquettes of the 6th to 8th century, where the manger is depicted as a masonry-built structure with a niche at the front which sometimes contains hanging lamps or fabric (figs 13, 14).[64] As Kurt Weitzmann has shown, this feature represents an altar, and it has its roots in the iconography of pilgrim souvenirs from the Holy Land such as the wooden reliquary of the Sancta Sanctorum in the Vatican (fig. 15). As these objects contain topographical references to actual churches in the Holy Land, Weitzmann suggested that the structure might symbolise the altar of the Cave of the Nativity in the basilica at Bethlehem.[65]

The motive of the manger-altar was subsequently adopted in the mid-Byzantine iconography of the Nativity, with certain isolated examples showing a niche in one of its sides.[66] From around the mid-12th century, however, the niches became a standard feature, as attested in a series of manuscripts and wall-paintings.[67] This cannot have been a chance development or be attributable to the



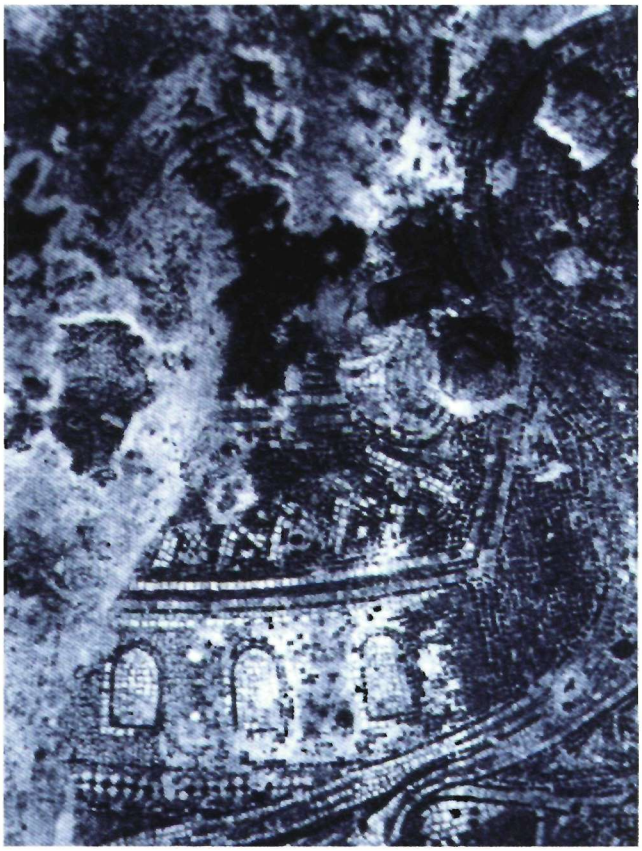


Fig. 16. Sketch of the mosaic representation of the Nativity in the Cave of the Nativity, Bethlehem (1167-1169) (from: J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187* [New York 1995] 371-78 fig. 9.29h).
Fig. 17. The crib (detail from the mosaic representation of the Nativity in the Cave of the Nativity, Bethlehem) (from: J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187* [New York 1995] 371-78 fig. 9.29k).

Fig. 18. Glass medallion with St James and pilgrims. Athens, Benaki Museum, inv. no. 13523 (photo: Sp. Delivorrias).

decorative proclivities of the Komnenan era, as it also occurs in a representation which acquires great significance from its location, the mosaic which adorns the vault of the Cave of the Nativity in the church at Bethlehem (1167-1169) (figs 16, 17).[68] The inclusion of this motif in the scene depicted near the actual manger suggests that it reflects the contemporary appearance of the manger, and this is confirmed by pilgrim's narratives of the mid-12th century onwards, which contain descriptions of the marble revetment with rounded niches which covered the sacred relic.[69]

It cannot be coincidental that this motif becomes a standard feature in western works at roughly the same time,[70] and it clearly belonged to an iconographic programme specifically related to the Loca Santa: indeed the clear topographical reference to the Church of the Nativity at Bethlehem suggests that the group of medallions discussed here was associated with pilgrimage to the Holy Land.

6. St James with pilgrims (fig. 18)
Inv. no. 13523
Oval medallion cast in opaque brown glass with black striations.
Dimensions. 2.9 x 2.6 x 0.5 cm.
Condition. Intact, fairly well preserved.
Description. In the centre St James full-length and frontally posed: his halo has a dotted outline. The inscription reads S / IAC-OB. The saint is flanked by two kneel-

Fig. 19. Donor portrait, detail from the representation of St James. Bethlehem, Church of the Nativity (from: G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* [Berlin 1988] pl. 13,21).

Fig. 20. Seal of the Parisian fraternity of pilgrims to Santiago de Compostela, 14th century. Paris, Archives Nationales (from: *LCI* VII, col. 29 fig. 4).

Fig. 21. Glass medallion with the Deposition and the Martyrdom of St Bartholomew. Athens, Benaki Museum, inv. no. 9427 (photo: Sp. Delivorrias).

ing figures who are identified as pilgrims by their broad-brimmed hats and tall staffs.

Publications. Byzantine and post-Byzantine Art 1986, 210 no. 241 (L. Bouras); *Everyday Life in Byzantium* 2002, 522 no. 718 (V. Foskolou).

Eleven medallions with St James flanked by pilgrims are known; all are made from opaque black, brown and red glass and are approximately the same size (2.9 cm).[71]

St James the Elder, the brother of John, was the first apostle to be martyred (Acts xii.1-2). His cult became especially popular in the West after the discovery of his tomb at Santiago de Compostela in Spain in the early 9th century. Santiago developed into one of the main pilgrimage sites of mediaeval Europe, and was the destination of choice for every western Christian after the Holy Land and Rome. It was reached by well-defined routes lined with churches, chapels and hostelries dedicated to the apostle, which were operated by local fraternities on behalf of the pilgrims and served as places of accommodation for the aspiring visitor.[72] Cockle shells were worn by pilgrims as a token of the successful completion of their hazardous journey and of their veneration at the apostle's grave:[73] their significance for western Christians can be judged from a donor portrait in the basilica at

Bethlehem, which shows the subject in veneration before St James with a cockle shell sewn onto a purse attached to his waist (fig. 19).[74]

The apostle's cult in Spain had an influential role on his iconography in the West, in which from the end of the 12th century onwards he appears with the standard accoutrements of a mediaeval pilgrim –a broad-brimmed hat and a long staff– and with a cockle shell tied around his neck or to his hat:[75] these features can be found on a 14th-century seal belonging to the Parisian fraternity of Santiago de Compostela in which the saint is shown surrounded by venerating pilgrims (fig. 20).[76] The similarity between this seal and the Benaki medallion suggests that the latter may have some connection with the Spanish shrine, and its size, shape and material all point to it being another form of commemoration of a visit there. As the best preserved example, now in Berlin, clearly shows a shell hanging at the saint's neck[77] we can be fairly confident that these glass medallions of St James were produced for the souvenir market which grew up around the pilgrimage to his shrine in the church at Santiago de Compostela.

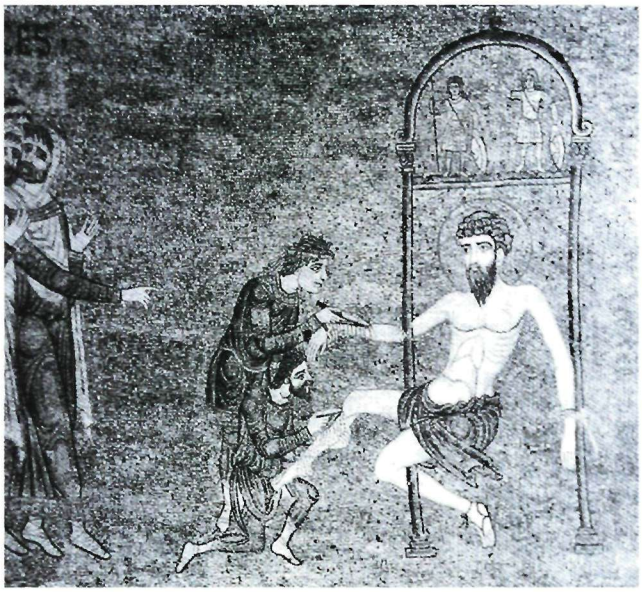


Fig. 22. Martyrdom of St Bartholomew, mosaic, late 12th century. Venice, St Mark's (from: O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice, I: The Eleventh and the Twelfth Centuries* [Chicago-London 1984] 2 fig. 359).

7. Deposition – Martyrdom of St Bartholomew (fig. 21)
Inv. no. 9427
Rectangular medallion with curved edges cast in opaque dark brown and black glass with red striations.
Dimensions. 4.7 x 4.1 x 0.6 cm.
Condition. Intact, fairly well preserved.

The two tiers depict the Deposition and the Martyrdom of St Bartholomew. In the first Joseph on a ladder supports the body of Christ, while lower down Nicodemus attempts to remove the nails from his feet with pliers. The Virgin appears on the left with two female attendants, and on the right are John and another female figure. The second tier shows St Bartholomew naked and seated on a mound, with his arms bound to two slender pillars. Two figures on the left flay the skin from his hand and foot. The inscription reads VI / [-] C / S- B(AR)T / OL / OM / EI. The figures in the upper tier and St Bartholomew have haloes of dots.
Publications. Byzantine and post-Byzantine Art 1986, 210-22 no. 242 (L. Bouras); *Everyday Life in Byzantium* 2002, 522 no. 719 (V. Foskolou).

This medallion with the Deposition and Martyrdom of St Bartholomew is an unusual type and only two other examples with the same shape and dimensions (4.8 cm) are known.[78]

This representation of the Deposition adopts an iconographic scheme that appears in monumental painting of the late 12th century and later became common in Byzantine and western art;[79] by contrast the martyrdom of St Bartholomew with its Latin inscription suggests a purely western origin, and its iconography points to a more specific association with Venice.

Early Christian traditions concerning the apostolic activity of Bartholomew contain many different versions of his martyrdom –beheading, crucifixion, clubbing to death and flaying.[80] The Eastern church favoured crucifixion,[81] which appears, albeit infrequently, in Byzantine works,[82] but no particular version was adopted by the western church, and we find a notable variety of representations of martyrdom, with preference usually given to the most expeditious methods, beheading and crucifixion. Flaying is introduced in the 12th century, when the saint is shown standing with his legs tied to a column.[83] The closest parallel to the flaying scene on the medallions occurs in a mosaic in St Mark's, Venice, which dates from the late 12th century (fig. 22).[84] In

Fig. 23. Glass medallion with St Anne enthroned with the Virgin and Christ flanked by Saints. Athens, Benaki Museum, inv. no. 9426 (photo: Sp. Delivorrias).

both examples the saint is depicted upright with his arms bound to two slender columns, and the executioners are shown in an identical position, while even the treatment of the saint's legs in the medallion is a clumsy attempt at reproducing the monumental prototype.

8. St Anne enthroned with the Virgin and Christ flanked by Saints (fig. 23)
Inv. no. 9426
Oval medallion cast in opaque olive-green paste.
Dimensions. 6.8 x 5.9 x 1 cm.
Condition. The medallion is in three fragments, which have been reassembled and held together in a silver mount.
Description. St Anne is seated on a throne adorned with stars and depicted in frontal perspective: it has a gabled back, gothic finials and a wide footrest. She holds in her lap the Virgin, who in her turn holds the Christ child. The central figures are flanked by four saints and, higher up, by two angels. The letters CA and IOA, found above the second figure on the left and in the lower section on the right respectively, identify the saints as St Catherine and St John the Evangelist. The figures have haloes of dots.
Publications. Wentzel 1963, 17 no. 28a; 19-21 fig. 9; *Byzantine and post-Byzantine Art* 1986, 210 no. 240 (L. Bouras); *Everyday Life in Byzantium* 2002, 521 no. 717 (V. Foskolou).

This is one of the largest known medallions, and belongs to a very rare type only found in one other example, in the Freer Gallery of Art, Washington, which depicts the Virgin with Christ in her lap.[85]

The earliest surviving instance of a representation of St Anne with the Virgin and Christ is on a sardonyx cameo which dates from the mid-13th century and is believed to be of Italian provenance.[86] The subject became more widespread in the West after the early 14th century,[87] and is occasionally found in the East after the fall of Constantinople.[88] The gothic throne, the elaborate flowing drapery and the 'modern' iconographic theme allow for a fairly secure dating in the late 13th - early 14th century, which makes it the latest of the medallions under review here.[89]

Discussion

In this analysis of the Benaki medallions we have identified two instances of a direct link with sacred sites, the topographical reference to the church at Bethlehem on the Nativity medallion and the symbols of Santiago di Compostela on the medallion with St James. This accords with Wentzel's theory that the medallions were originally intended as pilgrim tokens.

It is highly probable that further associations with shrines can be found among the remainder of Wentzel's 55 types. The iconographic link between medallions of St Demetrios and *koutrouvia*, the lead flasks for the aromatic liquid which poured from his tomb, argues strongly for a link with his shrine at Thessaloniki.[90] Narratives of the Miracles of St Theodore refer to miracle-working seals from the saint's church at Euchaita, which protected their owner from thieves and runaway slaves,[91] and glass medallions with the apotropaic equestrian representation of St Theodore the dragon-slayer would also seem ideally suited for this purpose. In the same way the weekly ritual at the Hodegon Monastery and the litany of the icon in Constantinople, which are described in the sources[92] and vividly portrayed in the narthex decoration of the Blachernai Monastery at Arta,[93] would have provided opportunities for the sale of souvenirs depict-

ing the miraculous icon to both local and visiting worshippers.[94]

The conversion of certain medallions into apotropaic objects of personal devotion such as enkolpia or rings[95] would also accord with an original role as eulogiai, as the mediaeval belief in the prophylactic properties of pilgrim tokens is vividly described in the sources.[96] The fact that the humble St Demetrios medallion (now in Hamburg) acquired at a later date a silver-gilt mount and was transformed into a precious enkolpion reliquary indicates that it possessed a special significance, which may well be connected with provenance from a shrine.[97]

The iconographic link between medallions and specific sacred sites suggests that these objects were intended for major mediaeval shrines, which could be found throughout the Christian world from Spain to Bethlehem, and had a wide clientele drawn from Byzantine, western and 'mixed' communities. This might lead one to speculate that the medallions were manufactured not in one place, but locally in the various shrines, as had occurred with other pilgrim tokens in early mediaeval times from the 4th to the 7th centuries.[98] In spite of this, the similarities in manufacture and form (shape, size, paste colour and lettering) and certain standard features such as the haloes with dotted outlines are strong evidence for a common provenance in a single workshop. The results of the laboratory analysis of the Benaki medallions also point to one place of production, as they identified common features both of technique and in the composition of the glass.[99]

The same may be said about the wide variation in iconographic types: the later versions of the Nativity medallions, for example, point to a workshop which had no qualms about reducing the quality of its output to meet the increased demand, as does the indiscriminate use of an identical model for St Theodore and St George. This is additional evidence that the objects were produced en masse, as is anyway suggested by the production methods involved and even more by the large number of surviving examples.

This combination of mass production and international distribution indicates the involvement of a mercantile power with overseas trade links and a well-organised glass industry. The obvious candidate is Venice, as Wentzel and Buckton suggested, and such a background would also account for the iconography of the scene of the martyrdom of St Bartholomew. It should be noted that this theory now is also supported by the laboratory analysis of the Benaki medallions, whose components suggest an origin in the glass factories of west Europe and not of the East.[100]

Iconography can also play a significant role in establishing the chronology of the medallions. Details such as the manger in the Nativity scene and the flaying of St Bartholomew suggest that they do not predate the mid-12th century, while the modernism of the St Anne with the Virgin and Christ indicate a continuity of production at least until the late 13th - early 14th century. This timeframe can be further clarified with information drawn from the history of Venetian glassmaking, which, when combined with the documentary evidence, may also afford some clues to the basic issue arising from these artefacts –whether they are a purely Venetian invention or use models from Byzantium.

Glass manufacture is recorded in the Venetian lagoon from as early as the 7th century. Information concerning the 10th to 12th centuries mainly comes from documentary sources –state archives and legal documents containing various references to glassmakers– which indicate that it was an unregulated activity whose patronage and clientele were drawn basically from the monasteries. The picture gradually changes from the 12th century onwards, with the loosening of the ties with monastic and ecclesiastical circles and the subsequent organisation of the glassmakers into an official trade guild in 1224. By the end of the 13th century Venetian glass manufacture had became a state-controlled enterprise: critical dates in this development were the guild's adoption in 1271 of a statute, the Capitolare de Fiolariis, which provided a legal framework prescribing the parameters for the production and distribution of glassware, and the transfer of the Venetian glasshouses in 1291 to Murano, which became a kind of 'industrial park', allowing further scope for protectionism.[101]

The 46 articles of the Capitolare and a series of supplementary state ordinances ensured tight control over the distribution of raw materials imported from the Middle East, notably Syria, and even the movement of the craftsmen themselves.[102] These last did not consist solely of Venetians: as with the materials, some came from the Latin-occupied Levant. A typical case is that of a certain Gregorio di Napoli, a Greek who around 1280 moved from Peloponnese to Venice.[103] The sources tell us that he

was a painter of Venetian enamelled glasses, a technique, probably Byzantine in origin, used to create one of the first types of luxury glass artefact to be exported from the Murano workshops.[104] It is clear that the 'industrialisation' of glass production in Venice involved the importation from the East, and from Byzantium in particular, of materials, techniques, new types of artefact and of craftsmen, and in such a context the introduction from Byzantium of this form of glass medallion would be a natural development.[105]

The manufacture of medallions with relief motifs by casting or pressing in a mould represents the simplest and indeed the most ancient hot-working process used in glassmaking.[106] Such artefacts were used for various purposes in the Roman, early Byzantine and Islamic worlds,[107] but although nothing comparable survives from the Middle Byzantine era,[108] documentary evidence allows us to be fairly confident that production continued during this period. Catalogues of precious objects, such as monastic and ecclesiastical breviaries and wills, contain frequent references to icons, reliquaries, crucifixes, jewellery and fabrics which were ornamented with inlaid pearls and *ύάλια* or *ύέλια*:[109] these last could have been simple glass imitations of precious stones in various colours and shapes, but they might also have included medallions with representations, such as can be found on the ornamentation of a processional cross in Georgia, which includes two examples of the type discussed here (fig. 24).[110]

It follows that these objects would almost certainly have been familiar to the Venetians, who probably imported and reproduced moulds or similar medallions for use in their own workshops in the course of the development of their glass industry.[111] The Nativity medallions, for example, are evidence that craftsmen had at their disposal models which were manufactured elsewhere, one consequence being that they lacked the know-how to reproduce them accurately, as the misinterpretation of the inscription indicates.

The history of glass medallions thus demonstrates how, as noted by Angeliki Laiou, the development of an international market in the 13th century influenced the manufacture of certain types of luxury goods by transforming them into mass-produced articles on the initiative of Venice, the dominant mercantile power.[112] The interpretation of these objects as pilgrim tokens now adds

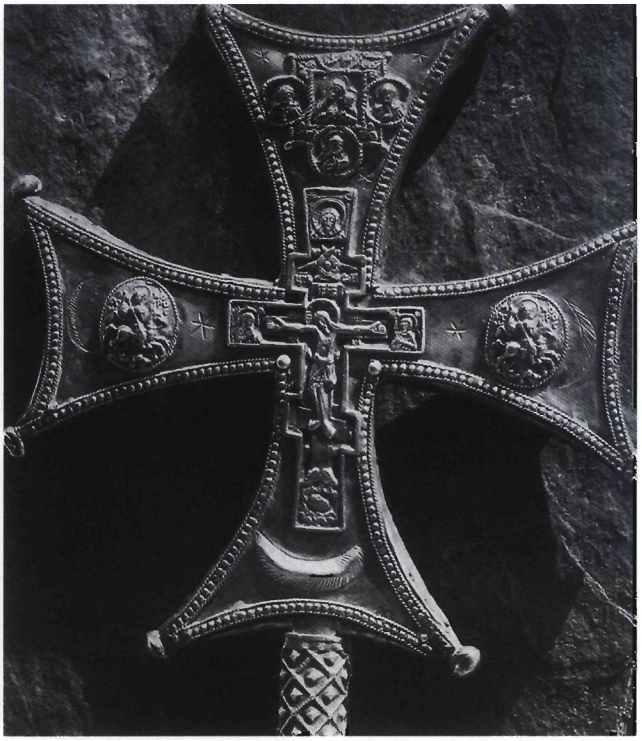


Fig. 24. Processional cross with inlaid glass medallions with St Theodore. Swanetche, Georgia (from: Wentzel 1959, fig. 4).

a further dimension, for it shows that the Venetian workshops were involved not merely in the large-scale reproduction of artefacts with a limited role in Byzantium, but rather in their conversion into *the* mass consumer product of mediaeval times, which provided access to a vast public and limitless profits.[113] This process can be attributed not only to the increased possibilities of distribution, but also to the rigid state control and the guild system operating in Venice, which encouraged the development of an 'industrialised' production of specialised goods for a specialised public.[114]

A final point. These humble artefacts may have a contribution to make to the wider study of the ideas and mentalities involved in late mediaeval pilgrimage. We know that in earlier times clay *eulogiai* were manufactured in local workshops from earth taken from the sacred site and filled with sanctified material such as oil or myrrh belonging to the shrine, and that it was precisely these 'elements of provenance' that gave the artefacts their sanctity and their miraculous properties.[115] The production of commemorative material in a single centre and

its distribution by the mercantile and naval superpower of the era represents a fundamental change in this aspect of the pilgrimage process, and it may also reflect changes both in the mentality of the pilgrims and in the control mechanisms of the shrines. The collection and study of eulogiai from the middle and late Byzantine eras has already been described as a desideratum of scholarship,[116] and a fresh approach to the sources in the context of this material could well open the way to an increased understanding of the entire mediaeval pilgrimage experience.

Vassiliki Foskolou
University of Crete
e-mail: foskolou@phl.uoc.gr

Abbreviations

Volbach 1930: W. F. Volbach, *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz* (Berlin-Leipzig 1930).

Wentzel 1956: H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7,3/4 (1956) 239-73.

Wentzel 1959: H. Wentzel, Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil, in: *Festschrift für E. Meyer zum sechzigsten Geburtstag* (Hamburg 1959) 50-67.

Wentzel 1963: H. Wentzel, Zu dem Enkolpion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 8 (1963) 11-24.

LCI: E. Kirschbaum – W. Braunfels (eds), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1976).

LdM: N. Angermann – R. Autz – R. H. Bautier (eds), *Lexikon des Mittelalters* (München-Zürich 1977-1999).

Byzantine and post-Byzantine Art 1986: *Byzantine and post-Byzantine Art* (exhibition catalogue, Old University, Athens 1986).

Byzance 1992: J. Durand (ed.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (exhibition catalogue, Musée du Louvre, Paris 1992).

Byzantium 1994: D. Buckton (ed.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (exhibition catalogue, British Museum, London 1994).

Everyday Life in Byzantium 2002: D. Papanikola-Bakirtzi (ed.), *Everyday Life in Byzantium* (exhibition catalogue, White Tower, Thessaloniki-Athens 2002).

Notes

1. In this article the term 'glass medallion' is generally used to describe the objects under review. Though medallions with relief motifs fashioned in a mould are also called 'glasspaste cameos' or 'glass cameos' (camées de verre, Glas-kameo), the adoption of this usage by certain scholars has been felt to be confusing (see on this issue M. Spaer et al., *Ancient Glass in the Israel Museum. Beads and other Small Objects* [Jerusalem 2001] 226), as in the specialised bibliography of glass the term 'cameo glass' is used for objects –medallions or vessels– made of two or more layers of differently-coloured glass, with an engraved top layer forming a decorative pattern or a representation. 'Cameo glass' accordingly signifies a type of material and by extension a specific technique, which first appeared in Rome in the Augustan period (D. Whitehouse, Cameo Glass, in: M. Newby – K. Painter [eds], *Roman Glass: Two Centuries of Art and Invention* [London 1991] 19-32). On cameo glass generally, see also S. M. Goldstein et al., *Cameo Glass: Masterpieces of 2.000 Years of Glassmaking* (Corning-New York 1982) 8-19; D. B. Harden et. al. (eds), *Glass of the Caesars* (exhibition catalogue, The Corning Museum of Glass, Corning –The British Museum, London – Römisch-Germanisches Museum-Cologne, Milano 1987) 53-57.

2. Wentzel 1959.

3. Wentzel 1963.

4. *Byzantine and post-Byzantine Art* 1986, 208 no. 233; 210-11 nos 237, 239, 240, 241, 242 (L. Bouras).

5. *Everyday Life in Byzantium* 2002, 520 no. 715; 521 nos 716, 717; 522 nos 718, 719 (V. Foskolou). I am most grateful to A. Drandaki, curator of the Byzantine collection at the Benaki Museum, for entrusting me with the writing of the

entries and for introducing me to this fascinating material.

6. Locating many of these publications proved a real treasure hunt –especially those by Wentzel, which are the basic works on the subject, but impossible to find in libraries in Athens. I am therefore very grateful to those who assisted in the task, notably Dr Ch. Armoni, who searched the Heidelberg University, and E. Kovaiou and K. Papadakis, librarians of the Close Access collections at the University of Crete Library at Rethymnon, where many of the articles were found in K. Weitzmann's collection of offprints.

7. Γυάλινα μετάλλια με θρησκευτικές παραστάσεις στη Βυζαντινή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη: τεχνική μελέτη. I am extremely grateful to D. Kotzamani for her assistance and valuable cooperation on matters concerning production and technique, not only in connection with the Benaki medallions, but also with glass generally.

8. Wentzel 1959; Wentzel 1963. The view that the medals were of Venetian origin and dated from the 13th century had been proposed earlier in Volbach 1930, 127.

9. E.g. the square medallion with St Theophano in the Dumbarton Oaks Collection and the ring with Christ Pantokrator in the British Museum (Wentzel 1959, 55-56; Wentzel 1963, 22).

10. E.g. J. Philippe, *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie (Ve-XVIe siècle)* (Bologna 1970) 152-56; M. Vickers, A Note on Glass Medallions in Oxford, *Journal of Glass Studies* 16 (1974) 18-21; D. Buckton, Twelve Medallions, in: H. Tait (ed.), *The Golden Age of Venetian Glass* (exhibition catalogue, The British Museum, London 1979) 13-15; H. Tait (ed.), *Five Thousand Years of Glass* (London 1991) 150-51; *id.*, Venice: Heir to the Glassmakers of Islam or of Byzantium?, in: Ch. Burnett – A. Contadini (eds), *Islam and the Italian Renaissance* (= *Warburg Institute Colloquia* 5, London 1999) 81-82.

11. M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 1: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting* (Washington 1962) 87-91 pl. LVII,104-09. Similar arguments are used to question the Venetian origin of the glass medallions in Lj. Popovich, An Examination of Chilandar Cameos, *Hilandarski Zbornik* 5 (1983) 34-43.

12. D. Buckton, The mass-produced Byzantine Saint, in: S. Hackel (ed.), *The Byzantine Saint. Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham 1981* (= *Studies Supplementary to Sobornost* 5, 1981) 187-89.

13. *Byzantium* 1994, 189-90.

14. H. C. Evans – W. D. Wixon (eds), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997) 181 no. 136; 499 no. 336 (M. Georgopoulos).

15. *Byzance* 1992, 441-43 nos 334-39 (M. Avisseau); R. Baumstark (ed.), *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen* (exhibition catalogue, Bayerischen Nationalmuseum, München 1998) 242 no. 81; 243 no. 82 (M. Dennert).

16. Ch. Stiegemann (ed.), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten* (exhibition catalogue, Erzbischöflichen Diözesanmuseum Padeborn, Mainz 2001) 300-01 no. VI.19 (J. Witt).

17. Wentzel 1959, 66 no. 37.

18. Wentzel 1956, 255 pl. A no. 11; Wenzel 1959, 57 fig. 10.

19. Popovich (n. 11) 34-43; *Treasures of Mt Athos* (exhibition catalogue, Thessaloniki 1997) 333-34 no. 9.13 (K. Loverdou-Tsigarida).

20. Buckton (n. 12); *Byzantium* 1994, 190 no. 204b (D. Buckton).

21. Vickers (n. 10) 19-20 fig. 4.

22. Volbach 1930, 129 pl. 4 no. 6646.

23. *Byzance* 1992, 441 no. 334 (M. Avisseau).

24. Ross (n. 11) 87-89, pl. LVII,105.

25. Sh. Campbell (ed.), *The Malkove Collection* (Toronto 1985) 197 no. 282.

26. Wentzel 1963, figs 1-3.

27. Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Aldershot 2003) 76-78, 82-83.

28. Cf. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin VI: L'église* (Paris 1963) nos 455, 460; *II: L'administration centrale* (Paris 1981) nos 941, 1139; G. Zacos – A. Veglery, *Byzantine Lead Seals* 1 (Basel 1972) nos 2681a, 2681b, 2681*bis* a, 2681*bis* b, 2731*bis*; G. Zacos, *Byzantine Lead Seals* 2 (Bern 1984) nos 356, 409, 422, 731, 733.

29. Buckton (n. 12); Popovich (n. 11).

30. The significant number of surviving flasks are dated on archaeological grounds to the late 12th or 13th century, but they are mentioned in the sources from the 12th century (Ch. Bakirtzis, Κουτρούβια μύρου από τη Θεσσαλονίκη, in: *Akten des XVI. Inter. Byzantinisten Kongresses* II/3 [= *JöB* 32/3, 1982] 523-28; *id.*, Byzantine Ampullae from Thessaloniki, in: R. Ousterhout [ed.], *The Blessings of Pilgrimage* [= *Illinois Byzantine Studies* 1, Urbana-Chicago 1990] 140-49 figs 48-54; *Everyday Life in Byzantium* 2002, 184 [R. Ousterhout]).

31. Wentzel 1959, 65 no. 30. On the three medallions in Berlin, Volbach 1930, 128 pl. 4 nos 764, 2541, 6399. A further example from a slightly different mould can be found in the Museum of Fine Arts, Boston, Wentzel 1959, 65 no. 31. See also H. Swarzenski – N. Netzer, *Catalogue of Medieval Objects: Enamels and Glass, Museum of Fine Arts, Boston* (Boston 1986) 134 no. 48.

32. Stiegemann (n. 16) 300 no. IV19 (J. Witt).

33. F. D. Gurevič, Novje dannje o stekljannjh ikonah-litikah na territorii SSSR, *VV* 43 (1982) 179 fig. 6. I would like to thank my colleague G. Banev for his help with the

Russian and Bulgarian bibliography.

34. G. Kuzmanov, Icône-médaillone byzantine avec une représentation rare de Ste Sophie, *Arheologija 3* (1975) 51-54 fig. 1 (in Bulgarian with French summary).

35. J. Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, *CahArch* 10 (1959) 259-77; *id.*, Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme, *DOP* 41 (1987) 391-92.

36. Meyendorff, L' iconographie (*op. cit.*) 263-66.

37. Laurent *VI* (n. 28) nos 49, 703, 931, 951; Zacos – Veglery (n. 27) nos 1275-79, 2972.

38. Wentzel 1959, 65 nos 20-23. See also Volbach 1930, 128 pl. 4 no. 9299.

39. K. Totev, Modèle en bronze pour camées en verre du village de Rogačevo, *Arheologija* 2 (1993) fig. 1 (in Bulgarian with French summary); *Byzance* 1992, 443 no. 339 (M. Avisseau).

40. Cf. the Rossano example, which is set in a ring, *Splendori di Bizanzio* (exhibition catalogue, Milano 1990, ed. G. Morello) 196 no. 78 (R. F. Campanati).

41. Chr. Angelidi – T. Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, in: M. Vassilaki (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (exhibition catalogue, Benaki Museum, Athens-Milano 2000) 377-78. On the iconographic type, Chr. Baltoyanni, The Mother of God in Portable Icons, in: *Mother of God* (*op. cit.*) 143-45, with previous bibliography.

42. On the icon and its place in the religious life of Constantinople, Angelidi – Papamastorakis (*op. cit.*) 373-85.

43. The shield is more easily distinguishable on the better preserved examples of the type (Volbach 1930, 129 pl. 4 no. 765; Wentzel 1959, fig. 2).

44. Wentzel 1959, 66 no. 39 figs 1-4; Wentzel 1963, 18 fig. 8. See also Wentzel 1956, 256, 269 pl. A no. 7.

45. *Byzance* 1992, 442 no. 337 (M. Avisseau).

46. Ross (n. 11) 90 no. 107 pl. LVII. The same collection houses another example with the same subject but with small differences of detail –e.g. the shape of the dragon and the pose of the horse– which obviously derive from a different mould (Wenztel 1959, 66 no. 40 fig. 5). See also Ross (n. 11) 89 no. 106 pl. LVII; *Glory of Byzantium* (n. 14) 181 no. 136 (M. Georgopoulos).

47. N. Oikonomidès, Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaïta et Euchaneia, *AnBoll* 104 (1986) 328 fn. 2; Walter (n. 27) 51-53 pl. 23.

48. T. Papamastorakis, Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών, *ΔΧΑΕ* 20 (1998) 214-15; Walter (n. 27) 47.

49. As frequently in Cappadocia, where more than 10 examples are recorded from the 9th to the 13th century (Walter [n. 27] 55-56; *id.*, Saint Theodore and the Dragon, in: C. Entwistle (ed.), *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archeology Presented to David Buckton* [Exeter 2003] 99-102). The iconography of the mounted St Theodore slaying the dragon has been linked with changes noted in Byzantine society in the 11th and 12th centuries, and it suggests an aristocratic background, thus associating the saint with the military ruling class of the period (Papamastorakis [*op. cit.*] 215-20).

50. No icon with a mounted saint is included in the corpus of Goldschmidt – Weitzmann, for example (A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, 2: Reliefs* [Berlin 1934] 22).

51. According to I. Kalavrezou-Maxeiner the type of the mounted saint appears during the Palaiologan era on two associated examples (I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* [Wien 1985] 65 nos 124, 126).

52. On cameos, H. Wentzel, Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloß zu Windsor, in: *Festschrift Fr. Gerke* (Baden-Baden 1962) 103-12, esp. 104-07.

53. G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantine* (Paris 1884) 502. The catalogue by Zacos – Veglery (n. 27) contains only one example of a mounted saint (no. 2745) as does the corpus of Laurent *II* (n. 28 no. 1144).

54. The motif of the holy rider who crushes the powers of evil is attested on medallions of similar dimensions and form, which served as amulets, since the early Christian era (Chr. Walter, The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the Origns of the Iconography of Warrior Saints, *ΔΧΑΕ* 15 [1989-1990] 33-42). In wall painting mounted saints occur more frequently on the periphery of the empire at periods of military unrest, a factor which suits their military character and the apotropaic nature of the motif (S. E. J. Gerstel, Art and Identity in the Medieval Morea, in: A. E. Laiou – R. P. Mottahedeh [eds], *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World* [Washington 2001] 270-73).

55. Wentzel (n. 52) 110. Most examples are in poor condition, so that it is not easy to confirm Wentzel's comment from the published photographic evidence. The saint is certainly depicted beardless in the second example in the Dumbarton Oaks Collection (Wenztel 1959, 66 no. 40 fig. 5; *Glory of Byzantium* [n. 14] 181 no. 136 [M. Georgopoulos]).

56. H. Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and their Images in Byzantium* (Princeton 1996) 21-23 figs 11-15; Walter (n. 27) 55, 65.

57. Wentzel 1959, 66 no. 41 fig. 18.

58. Wentzel 1959, 64 nos 6, 7, 8.

59. See also Volbach 1930, 127 pl. 4 no. 762; Wentzel 1956, 268, 270 pl. 9; *Glass from the Corning Museum of Glass. A Guide to the Collections* (New York 1974) 35 no. 37. The type includes eight examples made of opaque black, brown and red glass and one of translucent brown paste.

60. Wentzel 1959, 64 no. 7. Three further examples must

be added to the four mentioned by Wentzel: two in the former collection of the Christian Archaeological Society (XAE 777 and 815): *ΔΧΑΕ* 1 (1892) 129-30 pl. A 1-3, and one in the Cabinet des Médailles (*Byzance* 1992, 443 no. 338 [M. Avisseau]). With the sole exception of a translucent blue example in the XAE collection (no. 815), all the remainder are cast in brown and red glass. The observation that the letters give the title of the scene in reverse was first made by Ross (Ross [n. 11] 90), but he makes no further comment on this issue.

61. Wentzel 1959, 64 no. 8. Wentzel refers to one example in the Vatican Museum: see also Wentzel 1956, 270 no. 697 pl. A8. There is an identical medallion in the Ashmolean Museum, Oxford (Vickers [n. 10] 18-19 fig. 1) and another in the Archaeological Institute of the Russian Academy in St Petersburg (Gurevič [n. 33] 178 fig. 1). All three examples are opaque and red-brown in colour.

62. The medallion in St Petersburg which belongs to type C has been subjected to spectographic analysis. According to Gurevic, who published the results, the special feature of the composition of the glass is the high manganese oxide content (Mn_2O_3), which he considers a characteristic of Byzantine glassware (Gurevič [n. 33] 181 fn. 26). However for comparative material he refers to the analyses of glass artefacts from the factories in Corinth (F. R. Matson, Techological study of the glass from Corinth Factory, *AJA* 44 [1943] 325-27), which are now thought to be the work of Italian craftsmen active in the city in the period of Frankish rule (D. Whitehouse, Glassmaking at Corinth: A Reassessment, in: D. Foy – G. Sennequier (eds), *Ateliers de verriers: De l'Antiquité à la période pré-industrielle* [Rouen 1991] 73-82).

63. Wentzel 1959, 54. Ross argues by contrast that this a Byzantine invention and that the western-type iconography is due to contacts with western art during the Latin occupation of Constantinople (1204-1261), Ross (n. 11) 90-91. See also *Byzance* 1992, 443 no. 338 (M. Avisseau). On the Cave and more generally on the treatment of the theme in Byzantine art, *RbK* II (1971) 637-62 art. Geburt Christi (G. Ristow); J. Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien, in: P. Cockshaw – M.-C. Garand – P. Jodogne (eds), *Miscellanea Codicologica F. Masai Dicata* I (Gand 1979) 11-21. On the iconography of the scene in the West, *LCI* II (1970) 103-10 art. Geburt Christ (R. Wilhelm); G. Schiller, *Iconography of Christian Art* 1 (New York 1966) 67-76.

64. Cf. the ivory plaque in the Dumbarton Oaks Collection, K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 3: Ivories and Steatites* (Washington 1972) 38-39 pl. 3; pl. XXI fig. 15. See also Schiller (n. 63) 63 figs 152-54.

65. K. Weitzmann, *Loca Santa* and the Representational Arts of Palestine, *DOP* 28 (1974) 36-39.

66. Schiller (n. 63) 65-67 figs 157-58. The manger is depicted with a niche at Daphni (N. Chatzidakis, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά Ψηφιδωτά* [Athens 1994] fig. 105), and in cod. no. 587 of Dionysiou Monastery on Mt Athos (St. Pelekanides et al., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους Α΄* [Athens 1973] 199 fig. 250).

67. Manuscripts: Patmos cod. 274, codex Ebnerianus at the Bodleian Library, Vat. Urb. gr 2 and Ecumenical Patriarchate cod. 3 (E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα* [Thessaloniki 1986] pls 51-52). Wall painting: Cappella Palatina and Martorana in Sicily (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* [London 1949] figs 17, 55, Latomou Monastery in Thessaloniki (Tsigaridas [*op. cit.*] pl. 6).

68. J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187* (New York 1995) 371-78 fig. 9.29h, 9.29k.

69. The marble revetment with round apertures through which the manger was visible is described by the German monk Theodoric (1169-1174) and John Phokas (1185) (J. Wilkinson – J. Hill – W. F. Ryan, *Jerusalem Pilgrimage 1099-1185* [London 1988] 306, 333; *PG* 133, col. 958. See also Folda [*op. cit.*] 372).

70. Schiller (n. 63) figs 165, 169, 173, 175, 178.

71. Wentzel 1959, 66 no. 36. See also Wentzel 1956, 270; Wentzel 1963, 18; Vickers (n. 10) 19 fig. 3; *Byzantium* 1994, 190 no. 204d (D. Buckton).

72. On the cult of St James in the West and his shrine at Santiago de Compostela, L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* III (Paris 1958) 690-95; *LCI* VII (1974) cols 23-25 art. Jacobus der Ältere (S. Kimpel); *LdM* V (1991) cols 253-54 art. Jacobus d. Ä. (R. Plötz); *LdM* VII (1995) col. 1370-73 art. Santiago de Compostela (J. Garćia Oro – K. Herbers).

73. On the pilgrim badge, E. Mâle, *Religious Art in France: The Twelfth Century* (Princeton 1978[2]) 295; V. Almazán, The Pilgrim-Shell in Denmark, in: M. Dunn – L. Kay Davidson (eds), *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages* (New York-London 2000) 131-42 with later bibliography on the subject. For examples of shell badges, *Santiago de Compostela 1000 ans de pelegrinage europeen* (exhibition catalogue, Gent 1985) 291-97. It is significant that the sources refer to the sale to pilgrims of cockle shells as badges of St James from the early 12th century, see J. Vielliard, *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* (Paris 1990[5]) 96.

74. G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* (Berlin 1988) 40-43 pl. xiii. See also Folda (n. 68) 456 fig. 10.17c. The significance pilgrims placed on cockle-shell tokens from Santiago de Compostela is indicated by the fact that they kept them for the rest of their lives and were often buried with them (many such objects have been found in graves) (H. Jacomet, Pèlerinage et culte de Saint Jacques en France: bilan et perspectives, in: *Pèlerinage et Croisades. Actes du 118e congrès national annuel des sociétés historiques et scentifiques* [Paris 1995] 183-84 n. 378).

75. On the saint's iconography in the West, Réau (n. 72) 695-96; *LCI* VII (n. 72) cols 25-30. It is interesting that the

saint is depicted with the same features in the wall paintings at Acronauplia (late 13th century), which have been associated with a Latin commission: see Gerstel (n. 54) 266-67 fig. 1.

76. On the seal, *LCI* VII (n. 72) col. 29 fig. 4.

77. Volbach 1930, 130 pl. 4 no. 2425.

78. Wentzel 1959, 64 no. 12. See also Wentzel 1956, 270 pl. A2.

79. G. Millet, L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle, in: *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma, 20-26 Settembre 1936 II* (Roma 1940) 275-81; P. Miljkovic-Pepek, Une icone bilatérale au monastère Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrès, *CahArch* 16 (1966) 177-83; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age* (Paris 1977) 106-08.

80. Réau (n. 72) 180-81; *LCI* V (1973) cols 320-22 art. Bartolomäus (M. Lechner).

81. *Συναξάριο της Κωνσταντινουπόλεως*: «...*σταυρῷ προσηλωθείς, ἐν Ἀρβανουπόλει τελειοῦται ἐνδόξως*», H. Delehaye (ed.), *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles 1902) cols 743-45. See also the Menologion of Basil II, *PG* 117, col. 493.

82. Cf. the representation on the door of S. Paolo fuori le Mura in Rome (1066); G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia* (Roma 1971) 74, 81 fig. 16.

83. *LCI* (n. 72) cols 328-31. Cf. the representation on the Berthold Missal (H. Swarzenski, *The Bertold Missal* [New York 1943] pl. XXIX). He is also depicted seated and with hands and feet bound to one column, e.g. in the Stuttgart Passional (A. Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale* [Augsburg 1923] fig. 78).

84. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice, I: The Eleventh and the Twelfth Centuries* (Chicago-London 1984) *I*, 224; *II*, fig. 359.

85. On the medallion in Washington, Wentzel 1959, 65 no. 28; Wentzel 1963, 19-20 fig. 10; Philippe (n. 10) 152-53 fig. 77.

86. Wentzel 1956, 243-44 figs 5, 6; Wentzel 1963, 19.

87. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident* II (Bruxelles 1992²) 109-11; *LCI* V (n. 80) cols 185-90 art. Anna Selbdritt (J. H. Emminghaus).

88. Cf. the 15th century icon in Zakynthos, *Byzantine and post-Byzantine Art* 1986, 104-05 n. 103.

89. Wentzel 1963, 20.

90. The same iconographic type of St Demetrios is also adopted in the precious enkolpion-reliquary at Dumbarton Oaks, which was clearly aimed at a more demanding and affluent clientele. This suggests the production of a wide variety of artefacts which were associated with the church at Thessaloniki, and it strengthens the probability that the medallions were used in this context (Ch. Bakirtzis, Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios, *DOP* 56 [2002] 183; K. Loverdou-Tsigarida, Thessalonique, centre de production d'objects d'arts au XIVe siècle, *DOP* 57 [2003] 242-46). On the Dumbarton Oaks enkolpion, see recently *Everyday Life in Byzantium* 2002, 180-83 no. 202 (S. Boyd) with bibliography.

91. A. Sigalas, Η διασκευή των υπό Χρυσίππου παραδεδομένων θαυμάτων του αγίου Θεοδώρου, *ΕΕΒΣ* 1 (1924) 334-35. See also Papamastorakis (n. 49) 221.

92. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourtheenth and Fifteenth Centuries* (Washington 1984) 365; Chr. Angelidi, Un texte patriographique et édifiant: le 'discours narratif' sur les Hodègoi, *REB* 52 (1994) 121-22, 141; N. Patterson-Sevcenko, Servants of the Holy Icon, in: D. Mouriki et al. (eds), *Byzantine East – Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (Princeton 1995) 547-49.

93. M. Acheimastou-Potamianou, The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (area of Arta), in: *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 5-11 septembre 1976 II A* (Athens 1981) 4-14; for colour reproductions, V. Papadopoulou, *Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (Athens 2002) 82-87 figs 14, 92, 93, 96.

94. Although the two last associations remain at present unproven, there is certainly evidence for the link between specific shrines and other types of medallion which are not found in the Benaki Museum. One example is the medallion with the Seven Sleepers of Ephesos which has Latin inscriptions (Wentzel 1959, 67 no. 45; *Byzantium* 1994, 190 no. 204c [D. Buckton]). The theory that this could have been a commemorative object from the martyrs' grave at Ephesos is supported by archaeological evidence which confirms the presence of western pilgrims until the 15th century (for this evidence, see Cl. Foss, Pilgrimage in Medieval Asia Minor, *DOP* 56 [2002] 138).

95. Typical examples are two medallion enkolpia in the Dumbarton Oaks collection in the form of a pendant with a precious gold chain (Ross [n. 10] pl. LVII nos 105, 106) and the Rossano ring (*op.cit.* fn 39).

96. G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Washington 1982) esp. 11-16; *id.*, Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium, *DOP* 38 (1984) 65-86; *id.*, 'Guided by Land and Sea'. Pilgrim Art and Pilgrim Travel in Early Byzantium, in: *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann* (= *JbAC Ergäzungsband* 18, Münster 1991) 74-92.

97. According to Wentzel the type and the mount of the enkolpion are characteristic of Russian art of the late and post-mediaeval era (Wentzel 1963, 11-15 figs 1-3). On this type of enkolpion, see also M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 2: Jewlery, Enamels and Art of the Migration Period* (Washington 1965) 72-73 pl. L no. 96.

98. G. Vikan, Byzantine Pilgrims' Art, in: L. Safran (ed.), *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium* (Pennsyl-

vania 1998) 236-40. However there is considerable evidence that the production of pilgrim tokens in the Middle and Late Byzantine eras was no longer connected with the shrine (Vikan [*op. cit*] 257-60).

99. cf. the article of D. Kotzamani in the present volume.

100. *Ibid.*

101. The comparison of the Murano workshops with contemporary industrial parks comes from W. Patrick McCray, *Glassmaking in Renaissance Venice. The Fragile Craft* (Aldershot 1999) 48: I am greatly indebted to this book for information as to the history of glassmaking in Venice until the late 13th century, *ibid.*, 38-43, 47-49.

102. On the content of the articles of the Capitolare, McCray (*op. cit.*) 43-46. On the policies of Venice regarding raw materials, see also D. Jacoby, Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma about 1370 - about 1460, *Journal of Glass Studies* 35 (1993) 65-90.

103. Tait, Venice: Heir to the Glassmakers (n. 10) 80; McCray (n. 101) 58.

104. Tait (n. 10) 151-52; *id.*, Venice: Heir to the Glassmakers (n. 10) 77-80; McCray (n. 101) 33-34.

105. On the 'independence' of early Venetian glassmaking from the Byzantine glassmaking tradition, Tait, Venice: Heir to the Glassmakers (n. 10); McCray (n. 101) 57-61.

106. Spaer et al. (n. 1) 38-39, 217-18; W. Gudenrath, A survey of Islamic Glassworking and Glass-Decorating Techniques, in: S. Carboni – D. Whitehouse (eds), *Glass of the Sultans* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum New York – Corning Museum of Glass – Benaki Museum, New York 2001) 53.

107. On comparable medallions of the Roman period, Harden (n. 1) 23 n. 3. On early Byzantine examples, *Byzanz* (n. 15) no. IV.18 (J. Witt). On the use of the technique in Islamic glassmaking, *Glass of the Sultans* (*op. cit.*) 133-36 nos 50-52 (S. Carboni).

108. For an overall account of Byzantine glassmaking with further bibliography, V. François – J.-M. Spieser, Pottery and Glass in Byzantium, in: A. E. Laiou (ed.), *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century* (Washington 2002) 593-98.

109. Cf. the Diataxis of Michael Attaliates (1077) (P. Gautier, La Diataxis de Michael Attaliate, *REB* 39 [1981] 91), the catalogue of moveable property at the Xylourgos Monastery (1142) (P. Lemerle – G. Dagron – S. Ćirković [eds], *Actes de Saint-Pantéléèmôn* [Paris 1982] 69, 74 l. 16, 21), the typikon of the Theotokos Kecharitomene Monastery at Constantinople (early 12th century) (P. Gautier, Le typikon de la Théotokos Kécharitôméne, *REB* 43 [1985] 151-53), and the decree of the ecclesiastical court in Thessaloniki ratifying a will (1384) (N. Oikonomidès [ed.], *Actes de Docheiariou* [Paris 1984] 262, 264 l. 23-24, 26-27. On the meaning of the term, J. Thomas – A. Constantinides-Hero (eds), *Byzantine Monastic Foundation Documents* 1 (Washington 2000) 371 n. 32.

110. Wentzel publishes a photograph of the cross without giving any further information (Wentzel 1959, fig. 4).

111. A bronze medallion found in Bulgaria could originally have been a mould for the production of the Hodegetria medallion: if so, the size and general shape indicate that the transportation and/or reproduction of moulds would have been a relatively simple process. The Bulgarian medallion was subsequently pierced with two holes and this, combined with the fact that there is no record of glass menufacture in the area in which it was discovered, suggests that it was later put to a different use, possibly as a personal ornament (Totev [n. 39] fig. 1a).

112. A. E. Laiou, Venice as a Centre of Trade and Artistic Production in the Thirteenth Century, in: H. Belting (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII Secolo, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte* (Bologna 1982) 11-26.

113. Our knowledge of the economic dimension of pilgrim souvenirs in the Byzantine world is almost non-existent. There is some indication that in the early Byzantine period they were given away gratis by the shrine, but it is not clear whether this practice existed at all times and in all circumstances (Vikan, Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium [n. 96] 72 n. 43; *id.*, Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium, in: *Studies in the History of Art 20* [Washington 1989] 49-50). By contrast there is clear evidence of the sale of such artefacts in the late mediaeval West (Vikan, Ruminations [*op. cit.*] with further bibliography).

114. On the role of state policy and the guilds in the development of Venetian glassmaking and the specialisation of output, McCray (n. 101) 22-25, 47-53.

115. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (n. 96); Vikan, Byzantine (n. 98) 234-36; G. Vikan, Icons and Icon Piety in Early Byzantium, in: Mouriki et al. (n. 92) 6-9.

116. A.-M. Talbot, Pilgrimage to Healing Shrines: The Evidence of Miracle Accounts, *DOP* 56 (2002) 161-62 n. 45; Foss (n. 94) 129 n. 3.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΦΩΣΚΟΛΟΥ

Γυάλινα μετάλλια με θρησκευτικές παραστάσεις στο Μουσείο Μπενάκη: συμβολή στη μελέτη των προσκυνηματικών ενθυμημάτων κατά τον ύστερο Μεσαίωνα

Στο άρθρο εξετάζονται εννέα γυάλινα μετάλλια με θρησκευτικές παραστάσεις της Βυζαντινής Συλλογής του Μουσείου Μπενάκη. Τα αντικείμενα αυτά εντάσσονται σε μια ευρύτερη ομάδα με περισσότερα από 200 ανάλογα παραδείγματα που προέρχονται από 60 διαφορετικές μήτρες, και έχουν κατασκευαστεί από ημιδιαφανές ή αδιαφανές γυαλί σε διάφορους χρωματισμούς, με μήκος από 2 μέχρι 6 εκ. και θέματα, σχεδόν αποκλειστικά, θρησκευτικά, δηλαδή μορφές αγίων ή παραστάσεις, που συχνά συνοδεύονται από επιγραφές σε ελληνική ή λατινική γλώσσα.

Η μελέτη αυτών των αντικειμένων έχει επικεντρωθεί κυρίως στο ζήτημα του τόπου παραγωγής τους. Λόγω του απλού τρόπου κατασκευής, της φτηνής πρώτης ύλης και της πληθώρας των σωζόμενων παραδειγμάτων αρχικά θεωρήθηκαν απομιμήσεις περίτεχνων λίθινων cameos τα οποία χρησίμευαν κυρίως ως αναμνηστικά προσκυνήματος και κατασκευάζονταν με βάση βυζαντινά πρότυπα στη Βενετία τον 13ο αιώνα. Παράλληλα, εκφράστηκε η άποψη πως υπήρξαν ένα καθαρά βυζαντινό δημιούργημα, καθώς η τεχνική κατασκευής τους ήταν γνωστή στο Βυζάντιο ήδη από τον 6ο αιώνα, ενώ ορισμένα παρουσιάζουν στενή εικονογραφική σχέση με βυζαντινά μολυβδόβουλα του 11ου και του 12ου αιώνα. Τέλος, έχει προταθεί πως τα μετάλλια θα πρέπει να διακριθούν σε δύο κατηγορίες με βάση το υλικό, δηλαδή σε παραδείγματα από ημιδιαφανές και αδιαφανές γυαλί. Τα πρώτα, καθώς έχουν κυρίως βυζαντινά θέματα και ελληνικές επιγραφές –ορισμένα με σημαντικές ομοιότητες με τα μεσοβυζαντινά λίθινα cameos– θεωρήθηκαν βυζαντινά έργα και πρότυπα για τα αδιαφανή βενετσιάνικα μετάλλια. Το ζήτημα, ωστόσο, παραμένει ανοικτό, όπως αποδεικνύουν οι σχετικές συμβολές σε πρόσφατους καταλόγους εκθέσεων.

Θεωρώντας το ερώτημα της προέλευσης αλληλένδετο με τη χρήση και την εικονογραφία των μεταλλίων, στη μελέτη των παραδειγμάτων του Μουσείου Μπενάκη δόθηκε καταρχάς ιδιαίτερο βάρος στην εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων. Τα πιο σημαντικά στοιχεία που προέκυψαν από αυτή την ανάλυση καθώς και τα συμπεράσματα στα οποία μας οδήγησαν, παρουσιάζονται στη συνέχεια.

Ο έφιππος δρακοντοκτόνος άγιος Θεόδωρος (εικ. 5, 6), αν και ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό από τη μνημειακή ζωγραφική ήδη στη μεσοβυζαντινή εποχή, απεικονίζεται χωρίς το τυπικό για τη βυζαντινή εικονογραφία του αγίου οξύληκτο γένι. Η παράληψη αυτή υποδηλώνει αδιαφορία απέναντι στα καθιερωμένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των άγιων μορφών, ξένη προς τη βυζαντινή πρακτική και αντίληψη. Αυτό, αν συνδυαστεί με το γεγονός ότι ο ίδιος ακριβώς τύπος με αλλαγή της επιγραφής μετατρέπεται σε άγιο Γεώργιο σε άλλη σειρά μεταλλίων (εικ. 7), καθιστά φανερό πως τα εικονογραφικά πρότυπα χρησιμοποιούνται με ελαστικότητα από τους κατασκευαστές αυτών των αντικειμένων με στόχο την κάλυψη της σχετικής ζήτησης.

Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία απέδωσε η ανάλυση του μεταλλίου με τη Γέννηση. Το θέμα αποδίδεται στα μετάλλια της ομάδας με τρεις διαφορετικούς τύπους. Στον πρώτο (Α), στον οποίο ανήκει το παράδειγμα του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 9, 10), εικονίζεται στο πάνω τμήμα μισοφέγγαρο και αστέρι. Στον δεύτερο (Β), στη θέση των δύο συμβόλων διακρίνονται γράμματα του ελληνικού αλφάβητου που αποδίδουν επί τα λαιά τον τίτλο της σκηνής: Η ΓΕΝΗCIC (εικ. 11). Η ανάποδη επιγραφή υποδηλώνει, αφενός πως ο δεύτερος τύπος αποτελεί την αρνητική εκδοχή ενός προτύπου στο οποίο η επιγραφή ήταν γραμμένη κανονικά, και αφετέρου πως δημιουργήθηκε σε ένα περιβάλλον, όπου η φράση δεν ήταν κατανοητή. Στην τρίτη εκδοχή του θέματος (C) απεικονίζεται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τους προηγούμενους τύπους, αλλά ανάποδα, ενώ η επιγραφή που πλαισιώνει τη σκηνή διαβάζεται κανονικά: Η ΓΕ/ΝΗC/IC (εικ. 12). Είναι επομένως πιθανόν ένα παρόμοιο μετάλλιο να χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για την κατασκευή μιας μήτρας, στην οποία όμως οι μορφές και τα γράμματα λαξεύθηκαν όπως ακριβώς απεικονίζονταν στο πρωτότυπο, με αποτέλεσμα η επόμενη σειρά μεταλλίων (τύπος Β) να δίνει την αντίστροφη εκδοχή του. Τα μετάλλια του τύπου C έχουν μεγαλύτερες διαστάσεις, περισσότερες λεπτομέρειες και ακρίβεια στην απόδοση της παράστασης, πρόκειται δηλαδή για την ποιοτικά καλύτερη σειρά μεταλλίων, που φαίνεται πως στη διάρκεια της παραγωγής αντιγράφηκε ή

χρειάστηκε να αντικατασταθεί από μία νέα. Η αλλαγή αυτή έγινε στο πλαίσιο ενός εργαστηρίου, το οποίο – όπως αποδεικνύει ο τρόπος που χειρίστηκε την επιγραφή και η λύση που έδωσε στο πρόβλημα που προέκυψε– δεν θα πρέπει να ήταν βυζαντινό.

Ένα ακόμη εικονογραφικό στοιχείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη σειρά των μεταλλίων της Γέννησης είναι η φάτνη με τις δύο κόγχες, που θυμίζει ανάλογα παραδείγματα σε εικόνες και ελεφαντοστέινα πλακίδια της πρώιμης βυζαντινής περιόδου (εικ. 13, 14). Το μοτίβο αυτό ανάγεται στην εικονογραφία των προσκυνηματικών αναμνηστικών των Αγίων Τόπων (εικ. 15) και από τα μέσα του 12ου αιώνα αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό της φάτνης, όπως μας αποκαλύπτει μια σειρά παραδείγματα σε χειρόγραφα και στη μνημειακή ζωγραφική. Απεικονίζεται επίσης στο ψηφιδωτό της αψίδας του σπηλαίου της Γέννησης στον ναό της Βηθλεέμ (1167-1169) (εικ. 16, 17). Η υπόθεση πως αποτελεί εικαστική αναφορά στη σύγχρονη κατάσταση της φάτνης επιβεβαιώνεται από περιγραφές προσκυνητών, οι οποίοι μετά τα μέσα του 12ου αιώνα περιγράφουν με λεπτομέρειες το μαρμάρινο κιβωτίδιο με τα στρογγυλά ανοίγματα που περιέβαλλε το ιερό λείψανο. Επομένως, το εικονογραφικό αυτό στοιχείο αποτελεί μέρος μιας locus sanctus εικονογραφίας της σκηνής και συνηγορεί στην άποψη πως τα συγκεκριμένα μετάλλια υπήρξαν αναμνηστικά προσκυνήματος στον ναό της Βηθλεέμ.

Σε ανάλογα συμπεράσματα οδηγεί η εικονογραφική ανάλυση δύο ακόμη παραδειγμάτων του Μουσείου Μπενάκη. Στο πρώτο, εικονίζεται ο άγιος Ιάκωβος πλαισιωμένος από δύο προσκυνητές με πλατύγυρα καπέλα και ψηλές ράβδους (εικ. 18). Η λατρεία του αποστόλου γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη Δύση με κέντρο το προσκύνημα στο Santiago de Compostella της Ισπανίας, το οποίο και επηρέασε καθοριστικά την εικονογραφία του απόστολου στη δυτική τέχνη. Από τον 12ο αιώνα ο άγιος Ιάκωβος απεικονίστηκε με πλατύγυρο καπέλο και μακριά ράβδο –αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν οι προσκυνητές του Μεσαίωνα– και με ένα θαλάσσιο κοχύλι –το ενθύμημα του προσκυνήματος στον τάφο του στο Santiago– κρεμασμένο στον λαιμό ή το καπέλο του, συχνά πλαισιωμένος από σεβίζοντες προσκυνητές (εικ. 20). Τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία χαρακτηρίζουν την απόδοσή του στα γυάλινα μετάλλια. Καθώς μάλιστα στο καλύτερα σωζόμενο παράδειγμα του Βερολίνου διακρίνεται στον λαιμό του αγίου ένα κοχύλι, φαίνεται πολύ πιθανόν πως τα μετάλλια προορίζονταν για την αγορά ενθυμημάτων που είχε διαμορφωθεί γύρω από το προσκύνημα στο Santiago de Compostella.

Για μια ανάλογη αγορά θα πρέπει να προορίζονταν και τα μετάλλια με τον άγιο Δημήτριο (εικ. 1), όπως μας επιτρέπει να υποθέσουμε η εικονογραφική τους ομοιότητα με τα μολύβδινα φιαλίδια –τα λεγόμενα *κουτρούβια*– τα οποία περιείχαν το μύρο που ανάβλυζε από το κιβώριο του αγίου στον ναό του στη Θεσσαλονίκη (εικ. 2).

Τέλος, η εικονογραφική ανάλυση του μαρτυρίου του αγίου Βαρθολομαίου (εικ. 21) μας επέτρεψε να το συνδέσουμε με σχετική βεβαιότητα με τη Βενετία, καθώς το κοντινότερο εικονογραφικό παράλληλο του θέματος βρίσκεται στην αντίστοιχη σκηνή του Αγίου Μάρκου της Βενετίας (τέλη 12ου αιώνα) (εικ. 22).

Συμπερασματικά, η εικονογραφική ανάλυση των μεταλλίων του Μουσείου Μπενάκη απέδειξε πως η υπόθεση που είχε διατυπωθεί στο παρελθόν για τη χρήση τους ως αναμνηστικά προσκυνήματος είναι σωστή. Επιπροσθέτως, η σύνδεση ορισμένων με συγκεκριμένους ιερούς τόπους αποκαλύπτει πως πρόκειται για κάποια από τα σημαντικότερα προσκυνήματα της εποχής που εκτείνονται σε όλο τον τότε γνωστό χριστιανικό κόσμο, από την Ισπανία μέχρι τη Βηθλεέμ. Έδειξε επίσης πως κατασκευάζονται σε ένα εργαστήριο που για να ανταπεξέλθει στη ζήτηση χρησιμοποιεί με ελαστικότητα τα πρότυπά του και δεν διστάζει να υποβαθμίσει την ποιότητα των προϊόντων του, όπως συνέβη με τη νέα σειρά μεταλλίων της Γέννησης, γεγονός που επιβεβαιώνει την άποψη για μαζική παραγωγή των αντικειμένων.

Ο συνδυασμός της μαζικής παραγωγής με τη διεθνή διάθεση αυτών των αντικειμένων παραπέμπει σε μια εμπορική δύναμη με διεθνή εμβέλεια αλλά και οργανωμένη υαλουργική παραγωγή. Αυτή θα μπορούσε να είναι η Βενετία, όπως είχαν προτείνει παλαιότερα οι H. Wentzel και D. Buckton.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ πως τα αποτελέσματα της εργαστηριακής ανάλυσης που έγινε σε πέντε από τα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη συνηγορούν στην απόδοσή τους σε εργαστήριο της Δύσης (βλ. το άρθρο της Δ. Κοτζαμάνη στον παρόντα τόμο).

Οι πληροφορίες των πηγών για τη βενετσιάνικη υαλουργία του 13ου αιώνα προσφέρουν τα απαραίτητα στοιχεία για να προσεγγίσουμε το τελευταίο βασικό ερώτημα, αν δηλαδή αυτό το είδος αντικειμένων υπήρξε μια καθαρά βενετσιάνικη εφεύρεση, ή αν είχε τα πρότυ-

πά του στο Βυζάντιο. Σύμφωνα με αυτές τις πληροφορίες, για την ανάπτυξη και την οργάνωση της βιοτεχνικής παραγωγής γυάλινων αντικειμένων οι Βενετοί υιοθέτησαν και εισήγαγαν από την Ανατολή, και ειδικότερα από το Βυζάντιο, πρώτες ύλες, τεχνικές, είδη αντικειμένων αλλά και τεχνίτες. Στο πλαίσιο αυτό θα μπορούσαν να είχαν εισάγει και το είδος των γυάλινων μεταλλίων. Ανάλογα αντικείμενα θα πρέπει να ήταν γνωστά στον βυζαντινό κόσμο καθώς σε καταλόγους που απαριθμούνται πολύτιμα αντικείμενα (δηλαδή κατάλογοι μοναστηριακών περιουσιών και διαθήκες) αναφέρονται συχνά εικόνες, λειψανοθήκες, σταυροί, κοσμήματα και υφάσματα διακοσμημένα με *ύάλια* ή *ύέλια* (εικ. 24).

Επιπλέον, η περίπτωση των μεταλλίων με τη Γέννηση απέδειξε πως στη διάθεση των βενετσιάνικων εργαστηρίων υπήρχαν πρότυπα για την κατασκευή των γυάλινων μεταλλίων, μήτρες ή άλλα όμοια αντικείμενα, τα οποία σίγουρα δεν είχαν κατασκευάσει οι ίδιοι, γιατί διαφορετικά θα γνώριζαν πώς να τα επαναλάβουν σωστά.

Η ερμηνεία των μεταλλίων ως προσκυνηματικά ενθυμήματα αποκαλύπτει επίσης πως τα βενετικά υαλουργικά εργαστήρια δεν αντιγράφουν απλώς ένα είδος αντικειμένων που πιθανώς είχε περιορισμένη χρήση στο Βυζάντιο, αλλά το μετατρέπουν στο κατεξοχήν μαζικό προϊόν του Μεσαίωνα, με σημαντικές δυνατότητες κέρδους και πολύ ευρύ αγοραστικό κοινό. Η επιλογή αυτή δεν συνδέεται μόνο με τις δυνατότητες διάθεσης των αντικειμένων που προσφέρει η διαμόρφωση μιας διεθνούς αγοράς τον 13ο αιώνα, αλλά και με τον αυστηρό κρατικό έλεγχο και τη συντεχνιακή οργάνωση, οι οποίες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μιας βιοτεχνικής παραγωγής με εξειδικευμένα προϊόντα και αποδέκτες.

Τέλος, θα πρέπει να τονιστεί πως η παραγωγή προσκυνηματικών ενθυμημάτων σε ένα κέντρο και η διάθεσή τους από την εμπορική και τη ναυτική υπερδύναμη της εποχής σηματοδοτεί θεμελιώδη αλλαγή στις πρακτικές του προσκυνήματος –πιθανόν και στις νοοτροπίες που συνδέονται με αυτό– καθώς, όπως είναι γνωστό, σε παλαιότερες εποχές κατασκευάζονταν στο ίδιο το προσκύνημα και περιείχαν αγιασμένες ουσίες (έλαιο και μύρο) από τον ιερό χώρο, στοιχεία στα οποία όφειλαν την ιερότητα αλλά και τις αποτροπαϊκές-θεραπευτικές τους ιδιότητες.

Η συγκέντρωση και η μελέτη ανάλογων αντικειμένων από τη μέση και την ύστερη βυζαντινή περίοδο, που έχει ήδη καταγραφεί ως desideratum της έρευνας, καθώς και η προσέγγιση των σχετικών πηγών μέσα από αυτό το πρίσμα είναι δυνατόν να ανοίξει νέους δρόμους στη μελέτη του μεσαιωνικού προσκυνήματος.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

Γυάλινα μετάλλια με θρησκευτικές παραστάσεις στη Βυζαντινή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη: τεχνική μελέτη

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ εννέα μεταλλίων από γυαλί[1] μεσαιωνικής μικροτεχνίας που ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη είχε ως στόχο να υποστηρίξει την έρευνα της Βασιλικής Φωσκόλου[2] με στοιχεία που σχετίζονται με την τεχνική κατασκευής των αντικειμένων αυτών καθώς και με τη χημική τους σύσταση.

Για την επίτευξη του στόχου αυτού έπρεπε να ερευνηθεί η μέθοδος κατασκευής τους και να προσδιοριστεί η ποιοτική και ποσοτική σύστασή τους. Δυστυχώς, δεν υπήρχαν άλλες δημοσιεύσεις σχετικές με την τεχνική ανάλυση τέτοιων αντικειμένων ώστε να λειτουργήσουν ως συγκριτικό υλικό. Βοηθητικές, όμως, είναι οι αναφορές για αναλύσεις σε κόκκινα γυαλιά ή σε κόκκινα σμάλτα γενικότερα, που σαφώς αποτελούν μία βάση δεδομένων. Έτσι, τα μετάλλια μπορούν τουλάχιστον να καταταχθούν στην ευρύτερη ομάδα των κόκκινων γυαλιών.

Από τα εννέα μετάλλια που εκτίθενται, επιλέχθηκαν πέντε με αρ. ευρ. 13546, 13525, 13522, 13524, 13523 ως τα πιο αντιπροσωπευτικά (εικ. 1). Η επιλογή τους έγινε καταρχήν με βάση το μέγεθος και το σχήμα τους,[3] και δευτερευόντως με βάση το χρώμα τους, ανάλογα με τις διαβαθμίσεις και τις ιδιαιτερότητες που αυτό παρουσίαζε.

Το στερεοσκόπιο, το μεταλλογραφικό καθώς και το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης αποτέλεσαν τα ερευνητικά μέσα για την ανάλυση των μεταλλίων.

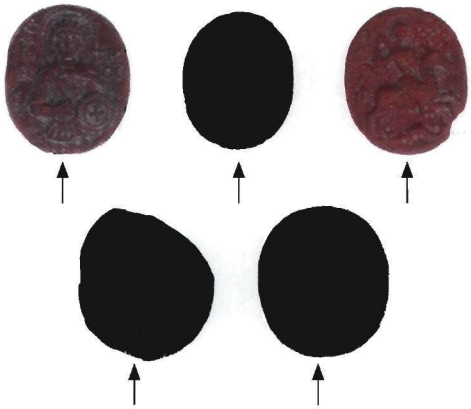
Είναι γνωστό βέβαια ότι οι δύο τελευταίες μέθοδοι ανάλυσης θεωρούνται καταστρεπτικές, καθώς απαιτούν την εξαγωγή δείγματος, κάτι που στην περίπτωση των υπό εξέταση μεταλλίων δεν ήταν δυνατό.[4] Ωστόσο, η χρησιμοποίησή τους κρίθηκε εφικτή, χάρη στον κατάλληλο τρόπο προετοιμασίας των μεταλλίων στα οποία εφαρμόστηκε.

Μέθοδοι ανάλυσης

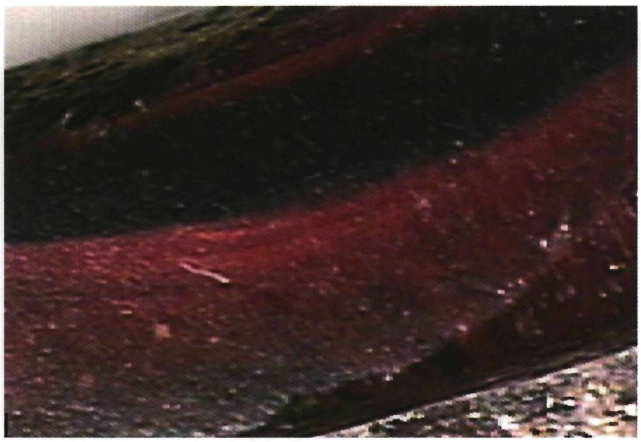
Στερεοσκόπιο. Αρχικά τα μετάλλια εξετάστηκαν κάτω από το στερεοσκόπιο Olympus SZX9, σε μεγεθύνσεις 20x μέχρι και 100x. Ενώ μακροσκοπικά μοιάζουν με συμπαγείς πέτρες με ομοιόμορφες μονόχρωμες ή και ποικίλες αποχρώσεις, κάτω από το στερεοσκόπιο έγινε φανερή η γυάλινη υφή τους από τις αντανακλάσεις του φωτός και από κάποιες παγιδευμένες φυσαλίδες αέρα που βρίσκονται διάσπαρτες στη μάζα του γυαλιού, σε άλλα μετάλλια περισσότερο και σε άλλα λιγότερο.

Στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13525 (εικ. 2), εκτός από τις αποχρώσεις που εμφάνιζε –αντίστοιχες με αυτές που παρατηρήθηκαν και στα άλλα μετάλλια–, παρατηρήθηκε μια επιπλέον χρωματική ανομοιογένεια: σε ορισμένες περιοχές η μάζα του γυαλιού είναι χρωματισμένη ενώ σε άλλες (κυρίως προς τα τοιχώματα) διαφανής.

Επίσης, ενώ μακροσκοπικά τα μετάλλια φαίνονται να διατηρούνται σε αρκετά καλή κατάσταση, κάτω από τις μεγεθύνσεις αυτές παρουσιάζουν κοιλότητες (εικ. 3) που καλύπτουν σχεδόν όλη την επιφάνειά τους (ένδειξη βελονισμού).[5] Πιθανολογούνται διάφορες αιτίες, όπως ανομοιογένεια της μάζας του γυαλιού (πιθανές ακαθαρσίες, κόκκοι άμμου) ή οργανική επίδραση.[6] Όμως, η σύσταση του γυαλιού και συγκεκριμένα οι τιμές του σχηματιστή δικτύου (διοξειδίου του πυριτίου) στην περίπτωση των μεταλλίων θεωρούνται οι περισσότερο υπεύθυνες για τον συγκεκριμένο τύπο διάβρωσης του γυαλιού.[7]



Εικ. 1. Τα πέντε μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη. Το μαύρο βέλος υποδεικνύει τη λειασμένη περιοχή στο τοίχωμά τους.



Εικ. 2. Το μετάλλιο με αρ. ευρ. 13525. Παρατηρείται χρωματική ανομοιογένεια στη μάζα του γυαλιού: σε ορισμένες περιοχές είναι χρωματισμένη ενώ σε άλλες διαφανής (65x).

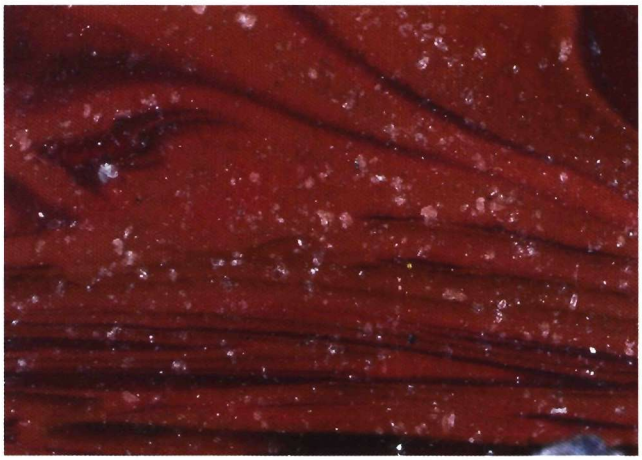
Εικ. 3. Ένδειξη βελονισμού (40x).

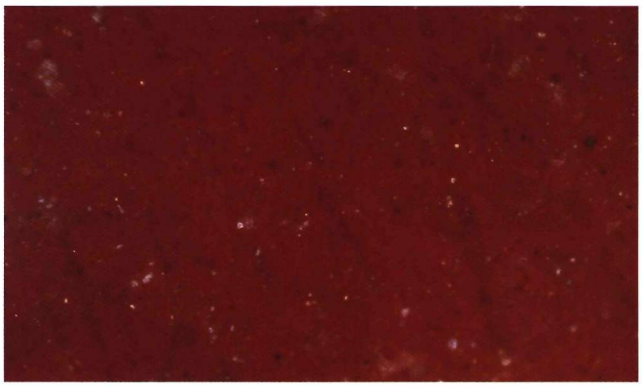
Μεταλλογραφικό μικροσκόπιο. Για την παρατήρηση κάτω από το μεταλλογραφικό μικροσκόπιο δεν χρειάστηκε να αφαιρεθεί κάποιο δείγμα όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Απλώς λειάνθηκε μια πολύ μικρή περιοχή της επιφάνειας, περίπου 8 χιλ., στο τοίχωμα των μεταλλίων (πλάγια τομή). Δηλαδή τα μετάλλια προετοιμάστηκαν ολόκληρα σαν να αποτελούσαν αυτά τα ίδια δείγματα από κάποιο μεγαλύτερο αντικείμενο. Για την επεξεργασία της μικρής αυτής επιφάνειας πραγματοποιήθηκε λείανση και στίλβωση κατά στάδια, σύμφωνα με τη διαδικασία που ακολουθείται προκειμένου να εξεταστεί ένα εγκιβωτισμένο δείγμα κάτω από το μεταλλογραφικό ή το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης.

Οι λειασμένες επιφάνειες εξετάστηκαν στο μεταλλογραφικό μικροσκόπιο Olympus AX70, κάτω από πολωμένο και μη πολωμένο φως σε μεγεθύνσεις που κυμάνθηκαν από 100x μέχρι και 500x.

Σε όλες τις περιπτώσεις αποκαλύφθηκε η μικροκρυσταλλική δομή τους, με την παρουσία δύο φάσεων: μία φάση ομοιογενούς χρωματισμού με διάσπαρτους μικρούς κρυστάλλους σε χρώμα κοκκινωπό ή σε χρώμα μαύρο, και μία φάση σωματιδίων με μεταλλική υφή και λάμψη (εικ. 4-6). Σε καμία πλάγια τομή δεν παρατηρήθηκαν κρύσταλλοι δενδριτών.[8] Παράλληλα με τις δύο αυτές φάσεις συνυπάρχουν πολυάριθμες τυπικά εμφανιζόμενες φυσαλίδες αέρα στα όρια των κρυστάλλων.

Οι διάφορες αποχρώσεις, που με γυμνό μάτι σε άλλα μετάλλια διακρίνονται πιο έντονες και σε άλλα πιο αχνές, κάτω από το μεταλλογραφικό μικροσκόπιο δεν παρουσιάζονται τόσο συγκεχυμένες –είναι περισσότερο ξεκάθαρες. Σε πλάγια τομή στα μετάλλια με αρ. ευρ. 13522 και 13546, ο χρωματισμός σε πλάγια τομή είναι απλός, με αποχρώσεις του κόκκινου (εικ. 5, 6)· ενώ στα μετάλλια με αρ. ευρ. 13525, 13524 διακρίνονται περισσότερα χρωματικά στρώματα που εναλλάσσονται, όπως κόκκινο πορφυρό, κόκκινο μουντό μέχρι και μαύρο για το πρώτο και μουντό κόκκινο, καφέ και μαύρο για το δεύτερο αντίστοιχα (εικ. 2, 7). Όσον αναφορά το μετάλλιο με αρ. ευρ. 13523, τα χρωματικά του στρώματα (όπως κόκκινο φωτεινό, κίτρινο, πράσινο) δεν εναλλάσ-





Εικ. 4-6. Τα μετάλλια με αρ. ευρ. 13522 (πολωμένο φως), 13546 και 13522 (μη πολωμένο). Διακρίνεται μία φάση ομοιογενούς χρωματισμού με διάσπαρτους μικρούς κρυστάλλους σε χρώμα κοκκινωπό και μαύρο, μία φάση σωματιδίων με μεταλλική υφή και λάμψη, καθώς και τυπικά εμφανιζόμενες φυσαλίδες αέρα στα όρια των κρυστάλλων (300x).

σονται με το σκούρο κόκκινο προς μαύρο που υπερτερεί των υπολοίπων. Εδώ, τα στρώματα αυτά ξεκινούν από τη μία άκρη ή το μέσο της τομής και καταλήγουν στην άλλη άκρη της που αντιστοιχεί στη μπροστινή επιφάνεια των απεικονίσεων, η οποία ήταν και η βάση κατά τη διαδικασία της χύτευσης του γυαλιού στο καλούπι (εικ. 8). Για τον λόγο αυτό, το μετάλλιο θυμίζει περισσότερο cameo παρά κάποια πέτρα.

Επίσης, ο ανομοιογενής χρωματισμός που παρατηρήθηκε στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13525 επιβεβαιώθηκε και κατά την εξέτασή του σε πλάγια τομή. Το κοκκινόμαυρο χρώμα που παρουσιάζει, σιγά σιγά εξασθενεί προς τη διαφανή μάζα του γυαλιού, αφήνοντας αρκετές περιοχές μη χρωματισμένες (εικ. 9).

Ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης (SEM). Δεδομένου ότι δεν ήταν δυνατόν να εξεταστούν τα μετάλλια οπτικά στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο,[9] η χρήση του περιορίστηκε αποκλειστικά στον ποιοτικό και τον ποσοτικό προσδιορισμό της σύστασής τους, με εφαρμογή της πηγής σε τοπικά επιλεγμένες περιοχές της πίσω επιφάνειας.[10]

Το μικροσκόπιο που χρησιμοποιήθηκε είναι Jeol JSM 5600 και ανήκει στο Ινστιτούτο Γεωλογικών και Μεταλλευτικών Ερευνών (ΙΓΜΕ). Για την καλύτερη λήψη αντιπροσωπευτικών αποτελεσμάτων σύστασης, η σάρωση της δέσμης ηλεκτρονίων έγινε σε μη διαβρωμένες περιοχές των μεταλλίων και περιοχές που δεν υπήρχαν έντονες ανωμαλίες, προκειμένου να αποφευχθεί τυχόν έλλειμμα στα αποτελέσματα.

Τα αποτελέσματα της ανάλυσης παρουσιάζονται στον πίνακα 1. Προκειμένου να διευκολύνεται η σύγκριση και η ταυτοποίηση των αποτελεσμάτων με αντίστοιχα αναλύσεων άλλων κόκκινων γυαλιών που έχουν δημοσιευθεί στο παρελθόν, αυτά αποδίδονται με κανονικοποίηση στα 100.

Αποτελέσματα

Τεχνική κατασκευής. Τα μετάλλια έχουν κατασκευαστεί με την τεχνική της χύτευσης σε καλούπι. Δεν διακρίνονται βέβαια μικρορηγματώσεις[11] ή κάποιο ίχνος από τη χρήση καλουπιού, οι οποίες να επιβεβαιώνουν ένα τέτοιο τρόπο κατασκευής, ούτε καλά αναπτυσσόμενοι κρύσταλλοι δενδριτών κυπρίτη στο δίκτυο του γυαλιού –λόγω του χαμηλού ή εντελώς ανύπαρκτου ποσοστού μολύβδου όπως θα δούμε παρακάτω.[12] Ωστόσο, η επίπεδη επιφάνεια στο πίσω μέρος των

Εικ. 7. Το μετάλλιο με αρ. ευρ. 13524. Διακρίνονται τα χρωματικά στρώματα που εναλλάσσονται, όπως μουντό κόκκινο, καφέ και μαύρο (300x).

Εικ. 8. Το μετάλλιο με αρ. ευρ. 13523. Τα χρωματικά στρώματα κόκκινο φωτεινό, κίτρινο και πράσινο δεν εναλλάσσονται με το σκούρο κόκκινο προς μαύρο. Ξεκινούν από τη μία άκρη ή το μέσο της τομής και καταλήγουν στην άλλη άκρη της (65x).

μεταλλίων, το επίπεδο φόντο των απεικονίσεων, χωρίς την ταυτόχρονη ανύψωση των τοιχωμάτων τους περιμετρικά –στοιχεία που θα δήλωναν εμπίεση–, καθώς και το υψηλό ποσοστό των αλκαλίων σύμφωνα με τον πίνακα 1, αποτελούν τις ισχυρότερες ενδείξεις για τη χρήση της τεχνικής της χύτευσης.

Πιο συγκεκριμένα, με τη χρήση ενός τόσο υψηλού ποσοστού αλκαλίων, όπως αυτό του οξειδίου το καλίου και δευτερευόντως του οξειδίου του νατρίου, ήταν δυνατόν να παρασκευαστεί ένα γυαλί κατάλληλο για χύτευση σε καλούπι, εφόσον τα οξείδια αυτά επέτρεπαν την πιο εύκολη ροή του και σε χαμηλότερες θερμοκρασίες.[13]

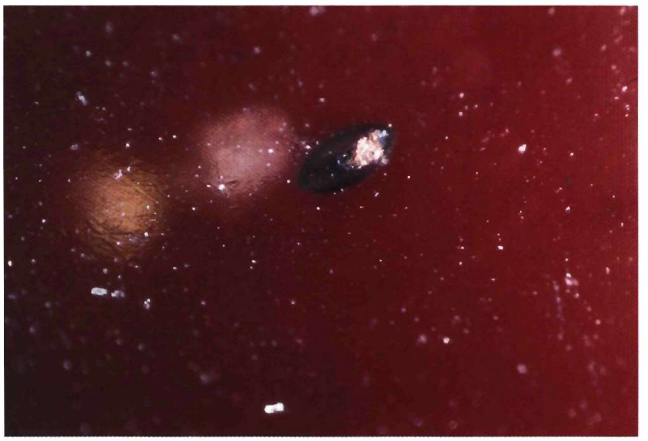
Με βάση μάλιστα συγκρίσεις που έγιναν στο παρελθόν[14] μεταξύ δειγμάτων από αντικείμενα κατασκευασμένα με τη μέθοδο της χύτευσης και δειγμάτων από αντικείμενα μορφοποιημένα με τη μέθοδο της εμφύσησης, η ποσοστιαία σχέση κυρίως του διοξειδίου του πυριτίου καθώς και των οξειδίων του ασβεστίου και του μαγνησίου και του τριοξειδίου του αργιλίου, με τα αντίστοιχα αλκάλια (καλίου - νατρίου) που ανιχνεύθηκαν στη σύστασή τους, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα μετάλλια πιθανόν ανήκουν στην κατηγορία της χυτής μορφοποίησης.[15]

Σύσταση γυαλιού. Όλα τα γυαλιά, ανάλογα με τις περιοχές που σαρώθηκαν από τη δέσμη ηλεκτρονίων (τοπικές και ευρύτερες), παρουσιάζουν σχετική διακύμανση ως προς τη σύστασή τους. Το διοξείδιο του πυριτίου, ως σχηματιστής του δικτύου[16] του γυάλινου υλικού, εμφανίζεται σε ποσοστό που κυμαίνεται από 39,38% μέχρι 63,40%. Τα αλκάλια οξειδίου του καλίου (γυαλιά ποτάσας) και νατρίου (γυαλιά σόδας) που λειτουργούν ως τροποποιητές του δικτύου[17] παρουσιάζουν τιμές που κυμαίνονται από 6,15% μέχρι 23,09% και 2,13% μέχρι 9,75% αντίστοιχα. Ενώ ο τροποποιητής[18] οξείδιο του ασβεστίου που δρα ως σταθεροποιητής στο δίκτυο του γυαλιού ανιχνεύεται σε ποσοστά που κυμαίνονται από 4,38% μέχρι και 20%.

Τα τέσσερα αυτά στοιχεία και η περιεκτικότητά τους στο γυαλί κατατάσσουν τα μετάλλια στην κατηγορία των γυαλιών ποτάσας –το κάλιο ανιχνεύτηκε σε μεγαλύτερο ποσοστό από το νάτριο. Η παρουσία και του δεύτερου αλκαλίου (νατρίου) και σε συγκεντρώσεις που θεωρούνται υψηλές (πάνω από 2%) είχε ως στόχο την αύξηση της σταθερότητας του γυαλιού, φαινόμενο που ονομάζεται επίδραση του μεικτού αλκαλίου.[19]

Σύμφωνα με την κλασική θεωρία, η ποτάσα και το ασβέστιο που εμπεριέχονται στο γυαλί κατασκευής των μεταλλίων, στα υψηλά αυτά ποσοστά, προέρχονται από στάχτες καμένων ξύλων,[20] παρόλο που βιβλιογραφικά έχει αναφερθεί ότι προέρχονται και από στάχτες καμένων φυτών, τα οποία δυστυχώς ως καύσιμη ύλη ήταν και είναι γενικά δύσκολο να προσδιοριστούν.[21]

Οι στάχτες από ξύλα ήταν ευρέως διαθέσιμες στην Κεντρική και τη Βόρεια Ευρώπη από τον 8ο ή τον 9ο



Εικ. 9. Το μετάλλιο με αρ. ευρ. 13525. Το κοκκινόμαυρο χρώμα που παρουσιάζει, σιγά σιγά εξασθενεί προς τη διαφανή μάζα του γυαλιού αφήνοντας αρκετές περιοχές μη χρωματισμένες (100x).

αι. μ.Χ.[22] Πιο συγκεκριμένα, κατά την περίοδο αυτή η παραγωγή του γυαλιού νίτρου[23] παρήκμασε, πιθανόν λόγω της μειωμένης προμήθειας νίτρου, το οποίο στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου αντικαταστάθηκε από στάχτες φυτών, ενώ στην Κεντρική και τη Βόρεια Ευρώπη από στάχτες ξύλων, με αποτέλεσμα την παραγωγή γυαλιού υψηλής περιεκτικότητας σε ποτάσα και ασβέστιο.[24]

Πράγματι, από τις συγκεντρώσεις τόσο της ποτάσσας όσο και του ασβεστίου που ανιχνεύθηκαν, παρατηρείται ότι στις περισσότερες αναλύσεις υπάρχει λίγο ή πολύ μία αντίστροφη σχέση μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων. Συμπεραίνεται λοιπόν ότι υφίσταται αστάθεια στη σύσταση της στάχτης από ξύλα, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή των μεταλλίων –κατά τον ίδιο τρόπο που συμπεριφέρεται η σόδα και το ασβέστιο στη σύσταση της στάχτης από τα καμένα φυτά.[25]

Βέβαια, τα υψηλά ποσοστά οξειδίου του ασβεστίου που ανιχνεύτηκαν στα μετάλλια είναι ασυνήθιστα.[26] Ενδεχομένως οφείλονται σε μη συνειδητό εξευγενισμό των πρώτων υλών για την πιο εύκολη κατεργασία του γυαλιού, και όχι σε καλή γνώση των προβλημάτων που δημιουργεί ένα τόσο υψηλό ποσοστό του οξειδίου αυτού στο γυαλί.[27] Στην προκειμένη περίπτωση, στα μετάλλια ίσως να μην υπήρχαν τέτοιου είδους απαιτήσεις από τους υαλουργούς, καθώς η τεχνική κατασκευής τους ήταν ιδιαίτερα απλή.

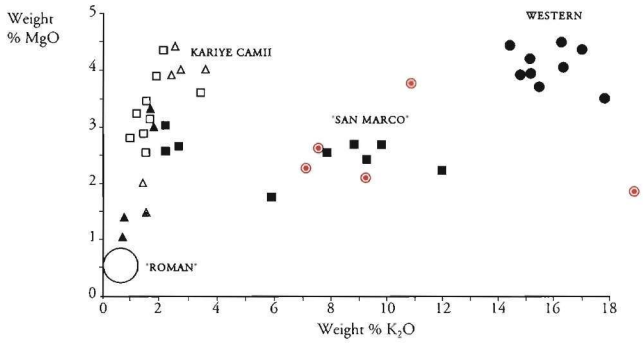
Η αλουμίνα βρέθηκε σε αρκετά υψηλό ποσοστό πάνω από 0,77% που φτάνει μέχρι και 9,99%. Ως στοιχείο βελτιώνει την ανθεκτικότητα του γυαλιού και προκαλεί αύξηση του σημείου τήξης της πρώτης ύλης. Όμως, στην πραγματικότητα αποτελεί πρόσμιξη αναπόφευκτη, καθώς αποτελεί συστατικό των τοιχωμάτων των χωνευτηρίων.[28] Λόγω όμως της αυξημένης της περιεκτικότητας (κατά μέσο όρο πάνω από 3%), θα πρέπει να είχε εισαχθεί και συγχωνευθεί με το γυαλί, προερχόμενη από άμμο κάποιας συγκεκριμένης περιοχής με υψηλά σε αυτό το στοιχείο ποσοστά.[29]

Το θείο εμφανίζεται ως επί το πλείστον στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13524 και λιγότερο στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13522, με ανώτερη τιμή 1,44%. Γενικά, το θείο έχει περισσότερη σχέση με το νίτρο, διότι το τελευταίο συχνά σχετίζεται με το θειικό νάτριο. Στην περίπτωση των μεταλλίων όμως, επειδή είναι μεμονωμένη η παρουσία του στη σύσταση του γυαλιού κατασκευής τους, μάλλον είχε προστεθεί ως ακαθαρσία με ένα ή περισσότερα πρωτογενή[30] ή και δευτερογενή υλικά.

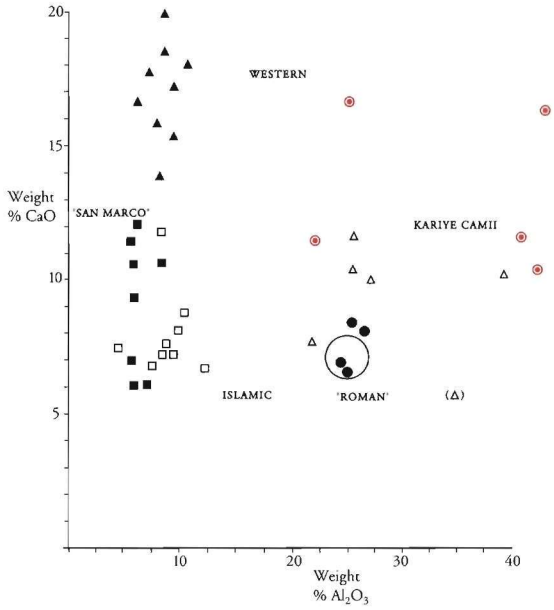
Ο φώσφορος, σε μορφή φωσφορικού πεντοξειδίου, παρουσιάζεται σημειακά (τοπικές περιοχές) στα μετάλλια με αρ. ευρ. 13546, 13522 και 13523 σε ποσοστά που κυμαίνονται από 1,68% μέχρι και 16,26%. Η ανίχνευσή του θα μπορούσε να οφείλεται στη χρήση στάχτης ξύλων που περιέχουν μεγαλύτερα ποσοστά φωσφόρου, σε σχέση με αυτά που εμπεριέχονται στη φυτική καύσιμη ύλη. Εφόσον όμως δεν ανιχνεύθηκε και βάριο –που συνήθως συνυπάρχει με το φώσφορο στα "δασώδη" γυαλιά–,[31] η παρουσία του μπορεί να έχει σχέση με φωσφορικές επικαθίσεις στην επιφάνεια του γυαλιού, ενδεχομένως ως αποτέλεσμα του μηχανισμού της διάβρωσης.[32] Επίσης, λόγω της παρουσίας και του χλωρίου στα μετάλλια, μπορεί και να έχει μεταφερθεί στο τήγμα του γυαλιού μέσω του ορυκτού που είχε επιλεγεί ως πηγή αυτού του αλκαλίου.[33]

Χρώμα. Από το ποσοστό του χαλκού που ανιχνεύθηκε (3,95-20,39%) συμπεραίνεται ότι ο χρωματισμός των μεταλλίων προέκυψε από τη χρήση του χαλκού ως μέσου.[34] Οι αποχρώσεις που παρουσιάζονται είναι επίσης αποτέλεσμα τόσο των οξειδο-αναγωγικών συνθηκών που επικρατούν στο καμίνι, όσο και της παρουσίας κάποιων μικρών ποσοτήτων οξειδίων μετάλλων μετάπτωσης που συνυπάρχουν μέσα στο τήγμα του γυαλιού.[35]

Γενικά, για το κόκκινο χρώμα είναι απαραίτητη η επίτευξη κατάλληλων αναγωγικών συνθηκών που επιτυγ-



Εικ. 10. Γραφική παράσταση της σχέσης των ποσοτήτων του οξειδίου του μαγνησίου και του οξειδίου του καλίου που ανιχνεύθηκαν στα μετάλλια (σημειωμένα με κόκκινο χρώμα) μαζί με τα αντίστοιχα ποσοστά γυαλιών του 11ου-14ου αιώνα από το Βυζάντιο, τη Βενετία, τη Δύση και τον ισλαμικό κόσμο που μελετήθηκαν από τους J. Henderson – M. Mundell Mango, Glass at Medieval Constantinople Preliminary Scientific Evidence, στο: C. Mango – G. Dagron (eds), *Constantinople and its Hinterland* (Oxford 1993).



Εικ. 11. Γραφική παράσταση της σχέσης των ποσοτήτων του οξειδίου του ασβεστίου και του πεντοξειδίου του αργιλίου που ανιχνεύθηκαν στα μετάλλια (σημειωμένα με κόκκινο χρώμα) μαζί με τα αντίστοιχα ποσοστά γυαλιών του 11ου-14ου αιώνα από το Βυζάντιο, τη Βενετία, τη Δύση και τον ισλαμικό κόσμο που μελετήθηκαν από τους J. Henderson – M. Mundell Mango, Glass at Medieval Constantinople Preliminary Scientific Evidence, στο: C. Mango – G. Dagron (eds), *Constantinople and its Hinterland* (Oxford 1993).

χάνονται, είτε ελέγχοντας την ατμόσφαιρα, είτε χρησιμοποιώντας αναγωγικά μέσα, ή ακόμη καλύτερα με τη χρήση και των δύο,[36] προκειμένου τα μεμονωμένα ιόντα Cu^{++} να αναχθούν σε Cu^{+}. Το αποτέλεσμα της αναγωγής αυτής είναι η παρουσία κόκκινων κρυστάλλων υποξειδίου του χαλκού, δηλαδή κυπρίτη. Αν μάλιστα πραγματοποιείται περαιτέρω αναγωγή του μίγματος του γυαλιού, τότε δημιουργούνται και κρύσταλλοι μεταλλικού χαλκού.

Στα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη ανιχνεύθηκαν και οι δύο αυτές μορφές μικρών κρυστάλλων (κρύσταλλοι υποξειδίου του χαλκού και μεταλλικού χαλκού), οι οποίες διαφοροποιούν το χρώμα του γυαλιού κατασκευής τους, προσδίδοντας μια μουντή απόχρωση κόκκινου, σε σχέση με το λαμπερό κόκκινο που παρουσιάζουν άλλα γυάλινα αντικείμενα ή υλικά.[37] Παράλληλα, λειτουργούν ως μέσα αδιαφανοποίησης, σε αντίθεση με άλλα γυάλινα αντικείμενα που οφείλουν την αδιαφάνειά τους, είτε στην ανάπτυξη κρυστάλλων δενδριτών υποξειδίου του χαλκού[38] και στη μορφή τους,[39] είτε σε μέσα που συνειδητά εισάγονται στο τήγμα του γυαλιού σε διασπορά ώστε να μη διέρχεται το φως.[40]

Μάλιστα αυτή η μουντή κόκκινη απόχρωση, άλλοτε γίνεται πορφυρή ή και μαύρη –όταν το ποσοστό του ξεπερνά το 5%.[41] Οι διαβαθμίσεις οφείλονται στην αφθονία αυτών των κρυστάλλων στο δίκτυο του γυαλιού· σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις και στο μέγεθός τους[42] ή και στη συνύπαρξη του χαλκού με τα άλλα μεταλλικά οξείδια που υπάρχουν στο τήγμα του πυριτικού δικτύου όπως προαναφέρθηκε.

Οι σκουρόχρωμες αυτές λωρίδες θα μπορούσαν να αποδοθούν και στη παρουσία του σιδήρου, λόγω του ιδιαίτερα αυξημένου ποσοστού του στη σύσταση του γυαλιού των μεταλλίων του Μουσείου Μπενάκη (πάνω από 1%), το οποίο είναι αρκετά μεγαλύτερο από αυτό που συνήθως απαντά σε ένα διαφανές ή μερικώς χρωματισμένο γυαλί.[43] Επίσης, οι λωρίδες αυτές θα μπορούσαν να συσχετιστούν και με τη συνύπαρξη του σιδήρου με το μαγγάνιο και το θείο σε καπνώδη ατμόσφαιρα στον φούρνο,[44] αν και για την τελευταία υπόθεση –σύμφωνα με τον πίνακα 1– δεν υπάρχει ταυτόχρονη ανίχνευση των στοιχείων αυτών.

Από τις δύο παραπάνω περιπτώσεις, η προσθήκη του σιδήρου φαίνεται να ήταν συνειδητή (εκτίμηση που δικαιολογείται από το υψηλό ποσοστό του), όχι όμως για τον χρωματισμό των γυαλιών. Ο πραγματικός ρό-

ΜΕΤΑΛΛΙΑ	ΣΤΟΙΧΕΙΑ %													
	Na_2O	MgO	Al_2O_3	SiO_2	Cl	K_2O	CaO	MnO	Fe_2O_3	Cu	Mo	P_2O_5	PbO	SO_3
13546	7,62	1,67	1,53	47,86	0,88	10,72	15,35	1,73	4,44	7,89	-	-	-	-
	4,74	2,04	4,37	52,01	2,26	11,50	13,05	-	6,06	3,95	-	-	-	-
	3,37	3,05	7,19	45,56	2,01	9,39	14,32	-	7,93	-	7,18	-	-	-
	2,13	5,67	-	48,34	1,92	12,82	4,38	-	9,11	-	-	5,06	10,57	-
13525	9,34	2,38	2,19	53,8	1,40	6,15	14,92	1,35	-	8,68	-	-	-	-
	6,60	1,78	2,74	51,25	1,61	7,11	15,01	1,52	1,87	10,51	-	-	-	-
	6,79	1,91	3,11	54,62	1,41	8,44	14,64	1,15	-	7,93	-	-	-	-
	5,46	1,43	1,74	43,92	1,01	8,35	19,34	2,09	-	16,67	-	-	-	-
13522	2,93	1,36	1,66	44,37	0,68	23,09	12,28	-	6,94	7,95	-	1,68	-	-
	3,00	0,77	2,80	46,08	0,94	20,54	10,61	-	8,80	6,45	-	-	-	-
	3,10	0,89	2,68	44,26	1,02	20,46	10,49	-	9,14	5,50	-	2,07	-	0,39
13524	4,73	1,64	3,32	57,79	1,11	8,82	14,43	-	-	7,57	-	-	-	0,58
	2,94	0,92	5,88	56,40	1,55	12,66	12,04	-	2,26	4,37	-	-	-	0,99
	4,87	2,94	8,60	39,32	2,86	11,05	23,27	-	4,48	-	-	-	-	2,60
	5,08	1,69	2,58	54,45	1,47	7,64	16,64	-	-	10,44	-	-	-	-
	6,73	1,94	2,49	55,58	1,70	7,10	15,29	-	-	9,17	-	-	-	-
Περιοχή πράσινου	5,67	1,94	4,66	50,92	1,44	8,00	14,23	1,39	2,24	9,51	-	-	-	-
	6,39	2,25	3,60	52,25	1,52	8,25	14,40	0,90	1,36	9,09	-	-	-	-
	3,36	2,49	9,99	41,51	1,17	8,44	20,62	-	6,73	4,24	-	-	-	1,44
	9,75	2,07	2,36	50,35	2,18	7,09	13,31	0,98	1,11	10,80	-	-	-	-
13523	5,91	2,05	1,45	39,38	-	8,18	11,48	-	3,42	19,90	-	-	8,22	-
	8,39	2,28	0,94	38,21	-	7,09	9,97	-	3,49	20,39	-	-	9,25	-
	-	3,08	5,78	51,89	2,46	8,67	7,66	-	7,54	-	-	-	12,92	-
	-	1,36	6,83	63,40	-	9,20	10,18	-	9,03	-	-	-	-	-
	-	2,28	8,73	42,67	-	6,42	11,98	-	11,07	-	-	16,86	-	-
	-	-	4,32	52,01	-	6,84	5,85	-	8,41	7,35	-	-	15,22	-
	5,27	2,64	3,42	45,52	-	7,10	9,91	-	6,36	9,06	-	-	10,70	-
	5,33	2,98	3,76	48,41	-	7,28	7,85	-	4,36	9,45	-	-	10,59	-

Πίνακας 1. Χημική ανάλυση των πέντε επιλεγμένων μεταλλίων με το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης. Ανάλυση σημειακών και ευρύτερων περιοχών της επιφάνειας.

λος του σιδήρου, και μάλιστα για την κατασκευή αυτού του είδους γυαλιών, θα πρέπει να ήταν άλλος. Παλαιότερες αναλύσεις γυαλιών με παρεμφερή χαρακτηριστικά καθώς και μελέτες της κρυσταλλικής δομής τέτοιων γυαλιών, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ο σίδηρος συμμετείχε ουσιαστικά στην αναγωγή των οξειδίων χαλκού και συνέβαλε στη δημιουργία του υποξειδίου του χαλκού.[45] Ήταν προσδοκώμενο δηλαδή από τους υαλουργούς ο σίδηρος να συμπεριφέρεται ως ένα σωστό αναγωγικό μέσο για τον χαλκό σε αδιαφανή κόκκινα, όπως λειτουργούσε για τον χρυσό και τον άργυρο κατά τη δημιουργία των διχρωικών γυαλιών.[46]

Η ιδιαιτερότητα στη μορφή των χρωματικών στρωμάτων στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13523 σε σχέση με τα άλλα, θα μπορούσε να αποδοθεί στη διαφορετική μορφολογία των κρυστάλλων ανάμεσα στα χρώματα.[47] Δεδομένου ότι η μικροσκοπική παρατήρηση δεν αποκάλυψε τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις, η διαμόρφωση μίας τέτοιας στρωματογραφίας πιθανόν οφείλεται στην καθίζηση κάποιων από τα οξείδια που υπήρχαν

στη σύσταση του γυαλιού (τα πιο βαριά στοιχεία) κατά το στάδιο της τήξης του.[48] Ένα τέτοιο φαινόμενο συνήθως παρατηρείται σε γυαλιά που περιέχουν σημαντική ποσότητα μολύβδου. Συνεπώς, στην προκειμένη περίπτωση το φαινόμενο αυτό μπορεί να δικαιολογηθεί εφόσον ο μόλυβδος ανιχνεύθηκε ως επί το πλείστον στο μετάλλιο αυτό (στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13546 ανιχνεύθηκε μόνο σε μία περιοχή).

Το ποσοστό του μολύβδου ως οξείδιο του μολύβδου δεν είναι τέτοιο που να δικαιολογεί οποιοδήποτε σκεπτικό συνειδητής προσθήκης του,[49] με σκοπό τη βελτίωση των ιδιοτήτων του γυαλιού αυτού.[50] Η ύπαρξή του ήταν τυχαία, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι κατασκευαστές των γυάλινων μεταλλίων δεν επιδίωξαν την αξιοποίηση και την εκμετάλλευση των σημαντικών ιδιοτήτων του μολύβδου κατά την κατασκευή τους –μετά τη 2η χιλιετία δεν αναφέρεται συχνά η εμφάνιση κόκκινων γυαλιών με χαμηλό ποσοστό μολύβδου καθώς γνώριζαν πια τις καλές ιδιότητες του μολύβδου.[51]

Το μαγγάνιο, υπό μορφή οξειδίου του μαγγανίου,[52] ανιχνεύθηκε μόνο στα μετάλλια με αρ. ευρ. 13546, 13525 και 13524. Σε αυτά το ποσοστό του ξεπερνά το 0,5%, περιεκτικότητα που δηλώνει συνειδητή προσθήκη.[53] Το οξείδιο του μαγγανίου συνήθως εισαγόταν στη φουρνιά[54] πριν από το αρχικό στάδιο τήξης της, για να βελτιώσει τη σύστασή της μέσω της μείωσης των φυσαλίδων αέρα στο τήγμα γυαλιού, ή εισαγόταν για να προκαλέσει χρωματισμό ή αποχρωματισμό στο δεύτερο στάδιο τήξης του γυαλιού.[55] Η παρουσία του στα τρία παραπάνω μετάλλια δικαιολογεί απόλυτα τον μικρό αριθμό φυσαλίδων αέρα· σε ό,τι αφορά τα δύο πρώτα είναι πιθανό το μαγγάνιο να είχε εισαχθεί ως χρωματιστής, συμβάλλοντας στη ροζ-πορφυρή (παρουσία χαλκού) μέχρι και μαύρη (παρουσία σιδήρου) απόχρωση που είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική στον Μεσαίωνα.[56]

Η παρουσία των διαφανών περιοχών στο μετάλλιο με αρ. ευρ. 13525 ερμηνεύεται με τη χρήση ενός μη ικανοποιητικά χρωματισμένου τήγματος γυαλιού που προήλθε από τις μη ελεγχόμενες αναγωγικές συνθήκες που επικρατούν μέσα στο πυριατήριο, ή/και στην αλληλεπίδραση μεταξύ των εκτεταμένων αναγωγικών συνθηκών στην επιφάνεια του τήγματος, με τα αέρια που επικρατούν στον κλειστό αυτόν χώρο.[57]

Συμπεράσματα

Όπως αναφέρθηκε αρχικά, τα αποτελέσματα από τη μελέτη των πέντε μεταλλίων βασίστηκαν στις πληροφορίες που συλλέχθηκαν από την οπτική παρατήρηση καθώς και τη μελέτη της μικροδομής και τη χημική ανάλυσή τους, με σκοπό να συγκριθούν με τα αντίστοιχα βιβλιογραφικά δεδομένα.

Τα μετάλλια είναι κατασκευασμένα με την τεχνική της χύτευσης σε καλούπι. Η σύστασή τους, από ένα μεικτό τύπο αλκαλίων ποτάσας, σόδας, ασβεστίου και πυριτίου, τα κατατάσσει τυπικά σε "δασώδη" γυαλιά πλούσια σε ποτάσα.

Η σύσταση αυτή παραπέμπει σε εργαστήρια της Βορειοδυτικής Ευρώπης, τα οποία ήδη από τον 8ο-9ο αι. μ.Χ.[58] παρήγαγαν γυαλιά αυτής της σύστασης. Αντίθετα, την ίδια περίοδο στην Ανατολή γινόταν χρήση γυαλιών σόδας από καμένα φυτά, τα οποία αντικατέστησαν τα παλαιότερα γυαλιά σόδας νίτρου.[59]

Η δυτική προέλευση των γυάλινων μεταλλίων του Μουσείου Μπενάκη επιβεβαιώνεται και από τα αποτελέσματα χημικών αναλύσεων που έχουν πραγματοποιηθεί σε δείγματα βυζαντινών γυαλιών του 12ου αιώνα, τα οποία διαφοροποιούνται από εκείνα των δυτικοευρωπαϊκών γυαλιών της ίδιας περιόδου[60] ως προς τα υψηλά ποσοστά ποτάσας που παρουσιάζουν τα δεύτερα.

Τα ποσοστά του μαγνησίου που ανιχνεύθηκαν στα μετάλλια, σε σχέση με τα ποσοστά του καλίου, αποτελούν ένα επιπρόσθετο στοιχείο, ενδεικτικό της προέλευσης των μεταλλίων (εικ. 10), το οποίο επίσης συνηγορεί στη δυτική προέλευσή τους.[61] Δεν θα μπορούσε να υποθεί με βεβαιότητα το ίδιο για τα ποσοστά του ασβεστίου ως προς την αλουμίνα (εικ. 11), παρόλο που οι συγκεντρώσεις του ασβεστίου είναι πολύ κοντά στις αντίστοιχες που ανιχνεύθηκαν σε άλλα γυαλιά της ίδιας περιόδου που προέρχονται από τη Δύση. Στη περίπτωση αυτή, θα πρέπει να διαφέρει η πηγή προέλευσης της αλουμίνας.

Η πηγή του χρώματος από την οποία είναι φτιαγμένα τα μετάλλια είναι ο χαλκός. Έτσι κατατάσσονται στην κατηγορία των γυαλιών εκείνων που στην αρχαιότητα θεωρούνταν από τα πιο απαιτητικά ως προς την τεχνική κατασκευή τους.[62]

Τα γυαλιά αυτά ανήκουν στη κατηγορία των κόκκινων γυαλιών με χαμηλό ή ανύπαρκτο ποσοστό μολύβδου, και με μουντό στο χρώμα του συκωτιού, μάλλον σκοτεινό κόκκινο,[63] σε αντίθεση με τα κόκκινα γυαλιά με υψηλό ποσοστό μολύβδου (μέχρι και 24%) τα οποία παρουσιάζουν φωτεινό (sealing wax) κόκκινο χρώμα.[64]

Επιπρόσθετα, παρατηρείται σε αυτά και μια αδιαφάνεια που τα εντάσσει στην κατηγορία των θαμπών καφέ-κόκκινων γυαλιών.

Ως προς το χρώμα τους, ακόμα και το σχήμα τους, μιμούνται cameos, πολύτιμους και ημιπολύτιμους λίθους, γεγονός που συνηθιζόταν και στο παρελθόν,[65] με παράλληλη χρήση και άλλων μεταλλικών οξειδίων, όπως σιδήρου, μαγγανίου, μολύβδου.

Ιδιαιτερότητα του χρώματος των αντικειμένων αυτών αποτελεί ο συνδυασμός χαλκού - μολύβδου. Ένας τέτοιος συνδυασμός στα κόκκινα γυαλιά ήταν αρκετά διαδεδομένος κατά την 1η χιλιετία π.Χ.,[66] όπου το ποσοστό του μολύβδου ήταν αρκετά χαμηλό, ενώ αργότερα οι υαλουργοί γνωρίζοντας πλέον τις καλές ιδιότητες του μολύβδου επιδίωκαν να τις εκμεταλλευτούν,[67] κατασκευάζοντας γυαλιά με υψηλότερη περιεκτικότητα σε μόλυβδο.

Βέβαια, παρόλο που σε μεταγενέστερες περιόδους[68] είναι πλέον πολύ πιο συχνή η αναφορά σε κόκκινα γυαλιά με υψηλά ποσοστά χαλκού και μολύβδου, υπάρχουν και στοιχεία για παράλληλη χρήση και άλλων συνδυασμών των δύο οξειδίων των μετάλλων αυτών, όπως κόκκινων γυαλιών με χαμηλά ποσοστά τόσο χαλκού όσο και μολύβδου,[69] καθώς και γυαλιών με ενδιάμεσες συγκεντρώσεις που εναλλάσσονταν.[70] Στην τελευταία κατηγορία ανήκουν και τα μεσαιωνικά γυαλιά ποτάσας που κυριαρχούν στην Ευρώπη τον 12ο αιώνα.[71] Στην ομάδα αυτή κατατάσσεται και το γυαλί κατασκευής των μεταλλίων του Μουσείου Μπενάκη.

Η απουσία του μολύβδου από τη σύσταση των κόκκινων γυαλιών, αν και ήταν γνωστές οι ιδιότητές του, συνήθως οφειλόταν στην έλλειψη του κόκκινου γυαλιού ή του κατάλληλου λιθάργυρου ή της σκωρίας για την κατασκευή του[72] (έλλειψη παραπροϊόντων). Όμως, στην περίπτωση των μεταλλίων, μπορεί να ήταν και συνειδητή με σκοπό την πιο επιτυχή μίμηση ορυκτών και ημιπολύτιμων λίθων, καθώς και την αύξηση της παραγωγής τέτοιων αντικειμένων για συγκεκριμένες χρήσεις (αναμνηστικά προσκυνήματος) με μειωμένο κόστος και χαμηλότερη ποιότητα.[73] Όσον αφορά το μικρό ποσοστό του μολύβδου που ανιχνεύθηκε, αυτό μπορεί να οφείλεται στην εντελώς τυχαία εισαγωγή του μέσω της χρήσης παραπροϊόντων, διαδικασία που σχετίζεται και με άλλα οξείδια της σύστασης του γυαλιού κατασκευής τους.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη, εκτός από τη σύσταση του γυαλιού, και τα παραπάνω στοιχεία της σύστασης του χρώματος των μεταλλίων, συμπεραίνουμε ότι τα αντικείμενα του Μουσείου Μπενάκη κατασκευάστηκαν στη Δύση, εκτίμηση που συμφωνεί και με τα αντίστοιχα ιστορικά δεδομένα.[74] Η Βενετία ή ίσως η ευρύτερη περιοχή της, ως πιο συγκεκριμένη περιοχή προέλευσης, με βάση πάλι τα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης, είναι πολύ πιθανή.[75] Μάλιστα, έχει αναφερθεί η κατασκευή κόκκινων γυαλιών και σμάλτων και σε εργαστήρια των Άλπεων, όπου γινόταν χρήση μόνο ποτάσας ή μολύβδου την ίδια περίπου περίοδο.[76]

Η αλήθεια είναι ότι στη Βενετία και την ευρύτερη περιοχή της οι ανασκαφές για την περίοδο που μας ενδιαφέρει είναι ελάχιστες και έχουν ξεκινήσει τα τελευταία χρόνια.[77] Παρά ταύτα, υπάρχουν κάποιες αναφορές για την κατασκευή όχι μόνο δύο διαφορετικών συστάσεων γυαλιού (σόδας - ποτάσας)[78] αλλά και δύο διαφορετικών ποιοτήτων του. Ως προς την ποιότητα, η μία ομάδα περιλάμβανε ένα καλά αποχρωματισμένο γυαλί, ενώ η δεύτερη ένα όχι καλά αποχρωματισμένο γυαλί, διαφορές που οφείλονται στο είδος και την καθαρότητα των πρώτων υλών καθώς και στη διαδικασία εξευγενισμού τους.[79]

Στην περίπτωση των υπό εξέταση μεταλλίων, ίχνη χαλαζία ως πηγή του πυριτίου, τα οποία συνήθως υποδηλώνουν προέλευση από περιοχές που έδιναν υψηλής ποιότητας γυαλί (όπως το Μιλάνο ή το Τορίνο), δεν αποκαλύφθηκαν από τη μικροσκοπική παρατήρηση. Άρα, η πρώτη ύλη για το γυαλί θα μπορούσε να προέρχεται από κάποια άλλη περιοχή που παρείχε πρώτη ύλη για χαμηλής ποιότητας γυαλί (όπως π.χ. η Βερόνα).[80]

Η μειωμένη ποιότητα της πηγής του πυριτίου επιβεβαιώνεται και από τα υψηλά ποσοστά του ασβεστίου και της αλουμίνας που ανιχνεύθηκαν στα μετάλλια.[81] Ενδεχομένως και ο χρωματισμός των μεταλλίων να βασίστηκε στη χρήση χαμηλής ποιότητας πρώτων υλών, όπως για παράδειγμα η επιλογή κάποιου ορυκτού προέλευσης του μαγγανίου από συγκεκριμένες περιοχές που περιείχε μεγαλύτερα ποσοστά σιδήρου[82] ή συνειδητά επιλεγμένων δευτερευόντων προϊόντων.

Στο ερώτημα αν η σύσταση και ο χρωματισμός των μεταλλίων προήλθε από παραπροϊόντα, η απάντηση είναι μάλλον θετική. Μάλιστα, σε ό,τι αφορά τον χρωματισμό τους, αυτός οφείλεται σε παραπροϊόντα πλούσια σε χαλκό.[83] Βιβλιογραφικά έχει αναφερθεί ότι σε αυτή την περίοδο το κόκκινο γυαλί ή το κόκκινο σμάλτο συνδέονταν περισσότερο με μεταλλουργικά

εργαστήρια, παρά με την παραγωγή αυτή καθαυτή του γυαλιού.[84] Αυτού του είδους η άποψη μάλλον οφείλεται στη δυσκολία χρωματισμού του γυαλιού με την προσθήκη του χαλκού υπό μορφή μετάλλου. Για τον λόγο αυτό, ο χαλκός εισαγόταν υπό μορφή κάποιας ουσίας που ενσωματωνόταν και διαλυόταν πιο εύκολα και άμεσα στο τήγμα γυαλιού. Γινόταν λοιπόν χρήση κάποιας βαθμίδας χαλκού από μεταλλουργικά εργαστήρια, ή ο υαλουργός απλά θέρμαινε στο πυριατήριο ψήγματα του μετάλλου αυτού (εισαγόμενα ή μη) μέχρι το στάδιο της οξείδωσης και στη συνέχεια τα κονιορτοποιούσε και τα διέσπειρε στο τήγμα του γυαλιού.[85] Ενδέχεται και να τοποθετούσε δύο διαφορετικών αποχρώσεων αδιαφανή τήγματα γυαλιού στο ίδιο χωνευτήριο, τα οποία στη συνέχεια ανάδευε δημιουργώντας ένα νέο μίγμα.[86]

Στα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη οι δύο τελευταίες διεργασίες χρωματισμού είναι πιθανότερο να έχουν εφαρμοστεί, καθώς δεν ανιχνεύθηκαν άλλα στοιχεία (όπως άργυρος, χρυσός, ψευδάργυρος ή κασσίτερος), τα οποία έχουν πιο άμεση σχέση με παραπροϊόντα μεταλλουργικών εργαστηρίων.[87] Ο μόλυβδος μάλιστα, που επίσης χαρακτηρίζει τέτοιου είδους μεταλλουργικές ύλες, είναι είτε απών είτε ελάχιστος μόνο ως ακαθαρσία λόγω της διαδικασίας ανακύκλωσης. Το ίδιο μπορεί να ισχύει και για τον σίδηρο ή το μαγγάνιο.

Η πολυπλοκότητα της κατασκευής τέτοιων γυαλιών που περιέχουν μια σειρά από διαφορετικά οξείδια μετάλλων σε διάφορες περιεκτικότητες –στοιχεία οφειλόμενα στη χρήση χαμένων σήμερα συνταγών που από ό,τι έχει βιβλιογραφικά αναφερθεί περιορίζονταν σε μικρές ομάδες υαλουργών ή σε οικογένειες– συνιστά παράγοντα που δυσκολεύει τον ακριβή προσδιορισμό των πηγών τέτοιων γυαλιών καθώς και τυχόν εξειδικευμένων εργαστηρίων.[88] Επιπλέον, είναι αρκετά δύσκολο να απαντήσει κανείς με σιγουριά σε ερωτήματα σχετικά με τη χρήση ενός μεταλλουργικού παραπροϊόντος ή ανακυκλωμένου ή πρωτογενούς προϊόντος ή προϊόντος μέσων συναλλαγών (εμπόριο), αλλά και με τη συνειδητή ή μη προσθήκη αυτού καθώς και του επιδέξιου ή μη χειρισμού από τον υαλουργό.

Τα ιστορικά στοιχεία, έτσι όπως παρουσιάστηκαν από τη Φωσκόλου, τα κοινά χαρακτηριστικά της τεχνικής κατασκευής καθώς και η ομοιομορφία των αποτελεσμάτων ανάλυσης των βασικών οξειδίων μετάλλων στη σύσταση του γυαλιού και του χρώματος, αποτελούν στοιχεία που υποστηρίζουν έναν κοινό τόπο και χώρο κατασκευής.

Ένας πολύ καλός τρόπος αποκόμισης πιο αξιόπιστων πληροφοριών είναι η έρευνα και άλλων περιοχών προέλευσης γυαλιών κατά τη μεσαιωνική περίοδο, καθώς και η μελέτη νεότερων δειγμάτων γυαλιών παρασκευασμένων με τέτοιο τρόπο ώστε να επικρατούν παρόμοιοι συνδυασμοί συνθηκών θέρμανσης, αναμίξεις και προσμίξεις κατά την παραγωγή κόκκινων γυαλιών.[89] Έτσι, με την έρευνα και την καταγραφή της κατασκευής και της σύστασης περισσότερων κόκκινων γυαλιών και από άλλες περιοχές της μεσαιωνικής περιόδου θα έρθουν στο φως περισσότερες και πιο τεκμηριωμένες απαντήσεις.

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

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους Γ. Οικονόμου και Μ. Σακαλή του Ινστιτούτου Γεωλογικών και Μεταλλευτικών Ερευνών (ΙΓΜΕ), για την παροχή των αποτελεσμάτων των αναλύσεων με το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης.

1. Οι περισσότεροι μελετητές τέτοιων μεταλλίων αναφέρονται σε μετάλλια κατασκευασμένα από υαλόμαζα. Ο όρος αυτός (glass paste) από τεχνικής πλευράς σχετίζεται περισσότερο με τα πρώιμα γυαλιά όπου το τήγμα γυαλιού δεν έχει φτάσει σε υψηλή θερμοκρασία ώστε να γίνει ομοιογενές. Φαινόμενο ανομοιογένειας δεν παρατηρήθηκε στα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη και πιθανόν να μη παρατηρείται και στα αντίστοιχα μετάλλια ανά τον κόσμο. Για τον λόγο αυτό, τα μετάλλια είναι καλύτερα να αναφέρονται ως μετάλλια από γυαλί.

2. Βλ. στον παρόντα τόμο, V. Foskolou, Glass medallions with religious themes in the Byzantine Collection at the Benaki Museum: a contribution to the study of the pilgrim tokens in Late Middle Ages.

3. Λόγω της περιορισμένης χωρητικότητας του ηλεκτρονικού μικροσκοπίου σάρωσης (ύψ. 3,5 εκ. και πλ. 7 εκ.), έπρεπε να επιλεγούν τα μετάλλια εκείνα που διέθεταν τις πλησιέστερες σε αυτά τα δεδομένα διαστάσεις.

4. Η εξαγωγή δείγματος ήταν ανέφικτη, διότι σχεδόν όλα τα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη έχουν πολύ μικρό μέγεθος και βέβαια η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να προκαλέσει από μικρορηγματώσεις (στην καλύτερη περίπτωση) μέχρι και σπάσιμο.

5. R. Newton – S. Davison, *Conservation of glass* (London 1989).

6. Ε. Κοντού – Δ. Κοτζαμάνη – Β. Λαμπρόπουλος, *ΓΥΑΛΙ. Τεχνολογία, διάβρωση και συντήρηση* (Αθήνα 1995).

7. G. A. Cox κ.ά., A Study of the Weathering Behaviour of Medieval Glass from York Minister, *Journal of Glass Studies* 21 (1974) 54-75.

8. Κατά Brill οι κρύσταλλοι δενδριτών μπορούν να παρατηρηθούν σε μεγεθύνσεις της τάξης των 40x, ενώ οι λεπτοί μικροί κρύσταλλοι αφορούν γυαλιά στα οποία η δενδρίτες δεν μπορούν εντοπιστούν ούτε σε μεγενθύσεις των 200x, R. H. Brill – N. D. Cahill, A red opaque glass from Sardis and some thoughts on red opaques in general, *Journal of Glass Studies* 30 (1988) 16-27.

9. Θα ήταν πολλή σημαντική η εκμετάλλευση των οπτικών δυνατοτήτων που παρέχει το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης, όπως μεγαλύτερο βάθος πεδίου και πίσω σκεδασμός. Δυστυχώς, στην προκειμένη περίπτωση αυτό δεν ήταν εφικτό.

10. Και όχι της πλάγιας τομής (λόγω του περιορισμένου ύψους που διαθέτει το μηχάνημα), οπότε τα αποτελέσματα θα ήταν ακόμη πιο αντιπροσωπευτικά.

11. Που οφείλονται στη διαφορετική θερμική διαστολή του γυαλιού και του καλουπιού, M. Cable – J. W. Smedley, The replication of an opaque red glass from Nimrud, στο: M. Bimson – I. C. Freestone (eds), *Early Vitreous Materials* (= *British Museum Occ. Paper* 56, London 1987) 151-64.

12. Που δημιουργούν ένα λαμπερό κόκκινο (sealing wax) ως αποτέλεσμα της χρήσης υψηλού ποσοστού μολύβδου. Για τον λόγο αυτό, εντάσσονται στη κατηγορία των κόκκινων γυαλιών με χαμηλό ή εντελώς ανύπαρκτο μόλυβδο που δίνουν ένα μουντό, σκοτεινό (σε χρώμα του συκωτιού) κόκκινο, M. Bimson, Opaque red glass, στο: Bimson – Freestone (ό.π.) 165-71.

13. A. Fischer – W. P. McCray, Glass production Activities as practiced at Sepphoris, Israel (37 B.C. - A.D. 1516), *Journal of Archaeological Science* 26 (1999) 893-905.

14. *ibid.*

15. Σύμφωνα με τους Fischer και McCray το ποσοστά των αλκαλίων K_2O και Na_2O στη σύσταση των γυάλινων αντικειμένων που έχουν μορφοποιηθεί με τη μέθοδο της χύτευσης είναι υψηλότερα από αυτά της σύστασης των φυσητών γυαλιών. Αντίστοιχα, τα χυτά γυαλιά παρουσιάζουν χαμηλότερες συγκεντρώσεις SiO_2, CaO, MgO και Al_2O_3. Οι συγκεντρώσεις των υπόλοιπων στοιχείων μεταξύ των δύο αυτών ομάδων είναι ίδιες, Fischer – McCray (σημ. 13).

16. Το διοξείδιο του πυριτίου είναι η βάση του γυαλιού.

17. Τα λεγόμενα ευτηκτικά, δηλαδή οξείδια που μειώνουν το σημείο τήξεως του γυαλιού.

18. Εξισορροπεί τα δυσμενή αποτελέσματα από την παρουσία των αλκαλίων, αυξάνοντας την ανθεκτικότητα των γυαλιών.

19. Newton – Davison (σημ. 5).

20. D. Whitehouse – L. Pilosi – M. T. Wyryski, Byzantine Silver Stain, *Journal of Glass Studies* 42 (2000) 85-96· I. C. Freestone, Composition and Affinities of glass from the furnaces on the island site Tyre, *Journal of Glass Studies* 44 (2002) 67-77.

21. I. Merchant κ.ά., Medieval Glass Making Technology: The corrosive nature of glass, στο: A. Sinclair – E. Slater – J. Gowlett (eds), *Archaeological Sciences* 64 (1997) 31-37.

22. M. Uboldi – M. Verita, Scientific Analyses of glasses from late Antique and early medieval Archaeological Sites in Northern Italy, *Journal of Glass Studies* 45 (2003) 115-35.

23. Natron: ευτηκτικό υλικό που προέρχεται από στάχτες καμένων φυτών από έλη με αλατούχο νερό που περιέχουν μεγάλο ποσοστό σόδας.

24. K. H. Wedepohl, Chemical Composition of Medieval glass from excavations in West Germany, *Glastechnische Berichte* 70,8 (1997) 246-55.

25. Freestone (σημ. 20).

26. *Ibid.*

27. Newton – Davison (σημ. 5).

28. Κοντού – Κοτζαμάνη – Λαμπρόπουλος (σημ. 6).

29. I. C. Freestone – Y. Gorin-Rosen, The great glass slab at Bet She'arim: An early glass making experiment, *Journal of Glass Studies* 41 (1999) 105-16.

30. J. W. H. Scheurs – R. H. Brill, Iron and Sulfate related colors in ancient glasses, *Archaeometry* 26 (1984) 199-209.

31. Uboldi – Verita (σημ. 22).

32. Whitehouse – Pilosi – Wyryski (σημ. 20).

33. J. Henderson, An unusual fourth century bowl from Dorchester, Doriet, England, *Journal of Glass Studies* 35 (1993) 120-35.

34. Whitehouse – Pilosi – Wyryski (σημ. 20).

35. Cable – Smedley (σημ. 11).

36. Brill – Cahill (σημ. 8).

37. I. Freestone, Looking into Glass, στο: S. Bowman (ed.), *Science and the Past* (London 1991).

38. I. C. Freestone, Composition and Microstructure of early opaque red glass, στο: Bimson – Freestone (σημ. 11) 165-71.

39. C. P. Stapleton – I. C. Freestone – S. G. E. Bowman, Composition and Origin of Early Medieval Opaque Red Enamel from Britain and Ireland, *Journal of Archaeological Science* 26 (1999) 913-22.

40. Όπως τα γυαλιά από τον Όσιο Λουκά (10ος αιώνας), τα οποία είχαν μερικώς αδιαφανοποιηθεί από την ανάμιξη κονιορτοποιημένων κρυστάλλων χαλαζία με το τήγμα του γυαλιού, Freestone (σημ. 37).

41. Newton – Davison (σημ. 5).

42. I. C. Freestone – C. P. Stapleton – V. Rigby, The production of red glass and enamel in the Late iron Age, Roman and Byzantine periods, στο: Ch. Entwistle (ed.), *Through a glass Brightly* (2003) 142-54.

43. Από τον 2ο αι. π.Χ. και μετά, μαύρο γυαλί παραγόταν με τη χρήση αρκετά υψηλού ποσοστού (πάνω από 10%) οξειδίου του σιδήρου, Freestone (σημ. 20)· Brill – Cahill (σημ. 8).

44. Newton – Davison (σημ. 5).

45. Freestone (σημ. 38).

46. Γυαλιά που παρουσιάζουν διαφανές πράσινο σε ανακλώμενο φωτισμό και διαφανές κόκκινο σε διερχόμενο φωτισμό. Το φαινόμενο αυτό οφείλεται στη διασπορά του αργύρου και του χρυσού και σε κάποιο βαθμό και του μαγγανίου (για το κόκκινο) στο τήγμα του γυαλιού, Brill – Cahill (σημ. 8).

47. Stapleton – Freestone – Bowman (σημ. 39).

48. Η καθίζηση προκύπτει στο αρχικό στάδιο της τήξης του γυαλιού, όταν κάποια από τα οξείδια μετάλλου αντιδρούν πιο εύκολα μεταξύ τους από κάποια άλλα (όπως χαλκός - μόλυβδος - πυρίτιο), διαφοροποιώντας έτσι την πυκνότητα σε ορισμένες περιοχές στο γυαλί. Το αρχικό τήγμα που δημιουργείται, έχει μεγαλύτερη πυκνότητα από το τελικό προϊόν, είναι περισσότερο ρευστό, με αποτέλεσμα να ρέει πιο εύκολα στον πάτο του καλουπιού και να παραμένει εκεί, Cable – Smedley (σημ. 11).

49. Είναι συνειδητή η προσθήκη του όταν ανιχνεύεται σε ποσοστά πάνω από 10%. Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42)· M. Verita, Analytical Investigation of European Enameled Beakers of 13th and 14th centuries, *Journal of Glass Studies* 37 (1995) 83-98.

50. Συναφές στοιχείο με τα αδιαφανή κόκκινα γυαλιά και ανιχνεύεται σε συγκεντρώσεις μέχρι και 40% σε γυαλιά σόδας. Θεωρείται υπεύθυνο για την ανάπτυξη των κρυστάλλων του κυπρίτη, ενώ παράλληλα μειώνει την τάση του γυαλιού να αφυαλωθεί (κακός σχηματισμός κρυστάλλων στη μάζα του γυαλιού), με αποτέλεσμα την αύξηση του δείκτη διάθλασης του γυαλιού βελτιώνοντας την οπτική και τις ιδιότητες του γυαλιού ως προς τη μίμηση των λίθων. Επίσης, ευνοεί την υψηλή σχέση μεταξύ του Cu^{++}/Cu^{+} και την παραγωγή ενός κόκκινου γυαλιού αντί του πράσινου. Μειώνει το σημείο τήξης του γυαλιού παρέχοντας τη δυνατότητα καλύτερης εφαρμογής (όπως με τα σμάλτα), Verita (ό.π.)· E. V. Sayre – R. W. Smith, Compositional Categories of Ancient Glass, *Science* 133 (1961) 1824-26.

51. Λειτουργεί ως αποχρωματιστής για διαφανή γυαλιά και επιτυγχάνει ένα γυαλί ελεύθερο από αποχρώσεις που έχουν προκληθεί όταν είναι παρών ο σίδηρος, J. W. H. Scheurs – R. H. Brill, Iron and Sulfate related colors in ancient glasses, *Archaeometry* 26 (1984) 199-209· Freestone – Gorin-Rosen (σημ. 29) 105-16, ή επιτρέπει στα γυαλιά να αποκτήσουν κεχριμπαρί χρώμα (όπως στα ισλαμικά γυαλιά), Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42). Στη ρωμαϊκή περίοδο ανιχνεύεται σε ποσοστά γύρω στο 0,1%, Ficher – McCray (σημ. 13). Το διοξείδιο του μαγγανίου μπορεί να έχει προέλθει από στάχτες φυτών και να είναι υπεύθυνο για τη μεταβολή του FeO σε Fe_2O_3, Merchant κ.ά. (σημ. 21) 31-37.

52. Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

53. Freestone – Gorin-Rosen (σημ. 29).

54. Το σύνολο των πρώτων υλών που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή του γυαλιού.

55. Freestone – Gorin-Rosen (σημ. 51).

56. Freestone (σημ. 20).

57. Cable – Smedley (σημ. 11).

58. Τα γυαλιά που κατασκευάζονταν στην Ευρώπη τη χρονική περίοδο 50-100 μ.Χ. περιείχαν χαμηλά ποσοστά μαγνησίας και ποτάσας, Κοντού – Κοτζαμάνη – Λαμπρόπουλος (σημ. 6).

59. Έγιναν σημαντικές αλλαγές στη σύσταση των γυα-

λιών κατά τον 8ο και τον 9ο αιώνα, Freestone – Gorin-Rosen (σημ. 29).

60. J. Henderson – M. Mundell Mango, Glass at Medieval Constantinople Preliminary Scientific Evidence, στο: C. Mango – G. Dagron (eds), *Constantinople and its Hinterland* (Oxford 1993)· R. H. Brill, *Chemical Analysis of early Glasses* 1,2 (New York 1999).

61. Henderson – Mundell Mango (ό.π.).

62. Freestone (σημ. 37).

63. Τέτοια γυαλιά είχαν πρωτοεμφανιστεί στην Αίγυπτο στα μισά της 2ης χιλιετίας π.Χ. Ήταν βέβαια γυαλιά σόδας με υψηλά ποσοστά ποτάσας και μαγνησίας, Freestone (σημ. 20), τα οποία χρησιμοποιούνταν ως επί το πλείστον για χάνδρες, ενθέσεις και ως υποκατάστατο της κορναλίνης για τη διακόσμηση κοσμημάτων, Bimson (σημ. 12).

64. Που οφείλεται στους πολύ καλά αναπτυσσόμενους κρυστάλλους δενδριτών του κυπρίτη σε διασπορά σε ένα σχεδόν πλήρως άχρωμο δίκτυο γυαλιού, Bimson (σημ. 12).

65. Newton – Davison (σημ. 5).

66. Freestone (σημ. 20)· Bimson (σημ. 12)· Brill – Cahill (σημ. 8).

67. *Ibid.*

68. Όπως στην προρωμαϊκή, ρωμαϊκή και βυζαντινή περίοδο (αλλά μόνο γυαλιά σόδας), Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

69. *Ibid.*

70. Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

71. *Ibid.*

72. Στη ρωμαϊκή περίοδο τα χαμηλά ποσοστά χαλκού και μολύβδου στη σύσταση των γυαλιών είχαν σχέση με την έλλειψη του κόκκινου γυαλιού, Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

73. Φωσκόλου (σημ. 2).

74. *Ibid.*

75. Την ίδια περίοδο (13ος-14ος αιώνας) έχει αναφερθεί και η κατασκευή γυαλιών σόδας, εφόσον η Βενετία εισήγαγε σόδα από στάχτες φυτών της Μέσης Ανατολής και μερικές φορές της Αιγύπτου, που αναπτύσσονταν σε χώματα που περιείχαν υψηλό ποσοστό χλωριούχου νατρίου (δεν ήταν πολύ καθαρή και τη χρησιμοποιούσαν για την κατασκευή κοινότυπων γυαλιών), Henderson – Mundell Mango (σημ. 60).

76. C. Pause, The origin of the enameled Beakers ad Co-lourless Ribbed Vessels of the 13th and 14th Centuries North of the Alps, *Rivista della Stazione Sperimentale del vetro* 23 (1993) 235-41.

77. Verita (σημ. 49).

78. Και γυαλιά σόδας και γυαλιά ποτάσας.

79. Verita (σημ. 49).

80. Πιθανολογείται η χρήση κάποιας πηγής του πυριτίου μειωμένης ποιότητας, όπως κονιορτοποιημένες πέτρες πυριτίου, σχετικά καθαρής άμμου, ή αμμόλιθο πλούσια σε χαλαζία ή χαλαζίτη, Freestone – Rosen (σημ. 29).

81. Henderson – Mundell Mango (σημ. 60).

82. Υπήρχαν υαλουργοί στη Βενετία που προτιμούσαν ορυκτό του μαγγανίου που προερχόταν από την Τοσκάνη ή τη Λιγουρία, το οποίο περιείχε υψηλότερο ποσοστό σιδήρου, D. Jacoby, Raw Materials for the glass Industries of Venice and the Terreferna about 1370 - about 1460, *Journal of Glass Studies* 35 (1993) 65-90.

83. Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

84. Stapleton – Freestone – Bowman (σημ. 37).

85. Brill – Cahill (σημ. 8).

86. Ένας τρόπος απόδοσης εναλλακτικών χρωματικών στρωμάτων, Newton – Davison (σημ. 5).

87. Freestone – Stapleton – Rigby (σημ. 42).

88. *Ibid.*

89. Cable – Smedley (σημ. 11).

DESPINA KOTZAMANI

Glass medallions with religious themes in the Byzantine collection at the Benaki Museum: technical analysis

The nine glass paste medallions in the Benaki Museum, examples of the minor arts of the mediaeval period, were subjected to examination in connection with the article by Vasiliki Foskolou: this involved visual observation, study of the microstructure and chemical analysis and aimed at confirming as far as possible that the resulting data was consistent with the historical arguments. A detailed study was made of five of the medallions (inv. nos 13546, 13525, 13522, 13524 and 13523), which were selected on the basis primarily of size and shape and secondarily of colour, taking into account the gradations and individual qualities which each object presented. For this purpose it was necessary to investigate the production techniques and to determine the quality and quantity of the components. Instruments used in the analysis were the stereoscope, the metallographic microscope and the electron scanning microscope (SEM).

The medallions were manufactured by the process of casting in a mould, and were made of mixed alkali glass (potassium, sodium, lime and silica) which falls into the category of potassium-rich forest-ash-glasses.

Glasses of this composition were widespread throughout Northwest Europe from the 8th-9th century A.D., while in the East there was a parallel use of plant-ash-based soda glasses, as substitutes for the earlier natron-based soda glasses. The source of the colour in the medallions was copper. This copper colouring technique was considered in antiquity as among the most demanding.

They fall within the category of red glasses with low or non-existent lead content, which are dull, darkish red (liver-coloured), by contrast with red glasses with a high lead content (up to 24%), which are bright sealing wax red. They also display an opacity which classifies them as dim red-brown glasses.

These glasses reproduce the colour and form of cameos, precious and semi-precious stones, which we have come across in other periods with a parallel use of other metal oxides such as iron, manganese and lead.

The copper: lead ratio is associated with a type of red glass which was fairly widespread –mainly in the 1st millennium B.C., since glassmakers afterwards recognised the superior qualities of lead and aimed to exploit them through the production of glass with increased lead content.

However, though there is more frequent reference to red glass with a high copper and lead content in later periods, indications can be found of a parallel use of other combinations of these two metal oxides and of glasses with variable intermediate concentrations. This last category includes mediaeval potassium glasses which were prevalent in 12th-century Europe. This category also includes the Benaki Museum medallions.

The absence of lead generally, in spite of its known qualities, can be attributed to the shortage of red glass or suitable litharge or slag for the manufacture of the glass (from the point of view of the use of secondary product). However in the case of the medallions it could have been deliberate, with the aim of the achieving a close resemblance to specifically designed minerals and semi-precious stones, as well as an increased output of objects of lower expense and quality to be used as pilgrim tokens. On the other hand the small content of lead which has been traced in certain medallions might be attributable to its entirely fortuitous introduction through the use of secondary products, a process which is associated with other oxides in the composition of the glass from which they were made.

The components of the medallions' colour, when taken with those of their glass, suggest that they were produced in the West, and this accords with the relevant historical data. The results of the chemical analysis again provide strong support for the attribution to Venice, or perhaps its wider region, as the specific area of manufacture. The truth is that there are certain indications of the production not only of two different components (potassium and soda) but also of two different qualities of glass. As regards quality, one group of glasses displays good discolourising agents, and the second poor discolourising agents: these variations derive from the nature and the purity of the primary materials and from the refining process (for example, the lower quality of the source of the silica or manganese).

To the question whether both the composition and the colouring of the medallions derives from secondary

products the answer is probably affirmative. As regards to the colouring, it probably derives from secondary products rich in copper. The bibliography states that at this period red glass or red enamel had close associations with the metallurgical industries rather than with the production of glass itself. This view is based on the difficulty of colouring glass by adding copper in the form of metal. For this reason copper was added in the form of a substance which could be dissolved and integrated more easily and quickly in the metal glass. Either a certain grade of copper was used by the metallurgical industries or the glassmaker simply heated in the crucible particles of metal (whether introduced or not) to the point of oxidisation and then crushed and dispersed them in the metal glass or placed opaque metal glasses of two different shades in the same crucible and stirred them so as to create a new blend.

The last two instances are perhaps the most relevant to the colouring of the Benaki Museum medallions, since no traces were found of other elements such as silver, gold, zinc or tin, which are more directly associated with the by-products of the metallurgical industries; while lead, which is also a feature of metallurgical materials of this type, is either absent or minimal in quantity, so that its presence may be explained as a contaminant in the recycling process. The same may apply to iron or manganese.

The complexity of the production of such glasses which contain a group of different metal oxides of varying content, composition and now lost techniques (which according to the bibliography were limited to small groups of glass-workers or to families), makes it difficult to approach the problem of the provenance of such glasses and the location of a specialised factory. It is also hard to respond with any certainty to questions concerning the use of a metallurgical secondary product or a recycled or primary product or a commercially acquired product, in combination with the deliberate or unconscious additional element of skilful or unskilled handling by the glass-maker.

The historical evidence presented above, the common technical production features and the uniformity of the results of the analysis of the basic metal oxides in the composition of the glass and the colouring, attest to a common area and place of manufacture.

The most productive source of further reliable information is likely to be the study of glasses from other areas of the mediaeval world and an examination of similarly produced glasses of later periods, which involved comparable conditions of heating, blending and admixture in red glass manufacture. Research and documentation of the production and composition of further red glasses from other regions of the mediaeval world will allow further and better attested responses to the questions which still remain unanswered.

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ

«Το χαρτί και το μελάνι τον καλό γαμπρό τον κάνει». Τα προικοσύμφωνα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη

Η ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΙΑ των ιδιωτικών αρχείων είναι ένα από τα στοιχεία που τα καθιστούν ιδιαιτέρως γοητευτικά. Το υλικό τους δεν καλύπτει μόνο σημαντικές ιστορικές περιόδους, αλλά ταυτόχρονα φωτίζει και πτυχές της πολιτικής και της κοινωνικής ζωής μιας χώρας. Οι περίπου 900 αρχειακές μονάδες που φυλάσσονται σήμερα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη (ΙΑΜΜ) αποτελούν πηγή γνώσης για κάθε ερευνητή.

Το αντικείμενο της μελέτης που ακολουθεί εστιάζεται σε αυτήν ακριβώς τη διάσταση των αρχείων, καθώς τα προικοσύμφωνα είναι πάντοτε από τα πλέον ενδιαφέροντα έγγραφα –αν και ο αριθμός των εργασιών που έχουν εκπονηθεί έως σήμερα για το ζήτημα της προίκας και έχω υπόψη μου[1] είναι αντιστρόφως ανάλογος του ενδιαφέροντος που αυτά παρουσιάζουν, ενώ δεν δίνεται και η συνολική εικόνα του θεσμού στον ελλαδικό χώρο. Τα στοιχεία που αντλούνται από τα προικοσύμφωνα αποτυπώνουν τις συνήθειες κάθε τόπου, τα ήθη και τα έθιμά του, ενώ παράλληλα σκιαγραφούν τις κοινωνικές δομές μιας χώρας.

Τα προικοσύμφωνα που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη προέρχονται από διάφορα αρχεία που είναι κατατεθειμένα στο Μουσείο Μπενάκη. Πρόκειται, είτε για προικώα συμβόλαια που έχουν συνταχθεί με επίσημο τρόπο από συμβολαιογράφο, είτε για ιδιωτικά προικοσύμφωνα τα οποία συντάχθηκαν κυρίως από ιερείς ή νοτάριους. Τα έγγραφα αυτά καλύπτουν ένα ευρύ γεωγραφικό και χρονολογικό φάσμα. Τα παλαιότερα είναι ιδιωτικά προικοσύμφωνα και προέρχονται τόσο από την ηπειρωτική όσο και τη νησιωτική Ελλάδα.

Τα προικοσύμφωνα συνιστούσαν συμβολαιογραφικές πράξεις με τις οποίες «*λάμβανε ζωή η σύσταση της προικός*»,[2] και ήταν απαραίτητα για να διατηρηθεί η προίκα σε πιθανές δικαστικές διαμάχες. Η ισχύς τους ήταν τόσο μεγάλη, ώστε δεν μπορούσαν να αναιρεθούν ούτε από τον ίδιο τον προικοδότη.[3] Η προίκα ήταν αναπαλλοτροίωτη και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μόνο σε επείγουσες καταστάσεις και εφόσον είχε δοθεί η συγκατάθεση της γυναίκας. Αυτή η προσφορά περιουσίας από την οικογένεια της νύφης είχε προσωρινό χαρακτήρα. Σε αρκετές περιοχές της Ελλάδας, σε περίπτωση διαζυγίου ή θανάτου ενός εκ των δύο συζύγων πριν από την απόκτηση παιδιών, η περιουσία επιστρεφόταν στους προικοδότες.[4] Σε έγγραφο από την Εύβοια,[5] που ανήκει στο αρχείο της οικογένειας Βακράτσα, ο μητροπολίτης Ευρίπου Γρηγόριος βεβαιώνει μια τέτοια περίπτωση. Τον Ιανουάριο του 1811, «*η Μαρία θυγάτηρ του ποτέ Δημητρίου Πάγλα από χωρίον Κάδι*» ζητά από τον πεθερό της Αναγνώστη να της επιστραφούν μετά τον θάνατο του συζύγου της Σταμάτη «*τα όσα πράγματα είχεν ως προικειά, ομοίως και ότι ανήκεν αυτή λόγω κληρονομίας εκ του ανδρός της*». Πραγματικά, όπως αναφέρεται στο έγγραφο, η χήρα έλαβε από τον πεθερό της όσα της ανήκαν, ενώ η ίδια υποσχέθηκε ότι δεν θα έχει πλέον καμία άλλη απαίτηση από την οικογένεια του συζύγου της.

Στο αρχείο της οικογένειας Βακράτσα[6] φυλάσσεται επίσης και ένα από τα λίγα σωζόμενα προεπαναστατικά δικαιοπρακτικά έγγραφα της Σκοπέλου, με ημερομηνία 7 Ιουλίου 1766. Εξίσου παλαιό είναι ένα αμοργιανό προικοσύμφωνο του 1774 που ανήκει στην κατηγορία των σύμμικτων εγγράφων, ενώ στα αρχεία της

οικογένειας Μπενάκη σώζεται αντίγραφο του προικοσυμφώνου της Πετζεχρούλας Μπενάκη από την Καλαμάτα, με ημερομηνία 20 Σεπτεμβρίου 1790.[7]

Τα προικοσύμφωνα, που σώζονται τόσο σε οικογενειακά όσο και σε συμβολαιογραφικά αρχεία, καταδεικνύουν ότι στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία η προικοδότηση, δηλαδή η προίκα με μορφή ακινήτου, γης ή χρημάτων αποτελεί διαχρονικό κοινωνικό φαινόμενο με καθολική επικράτηση. Αν και η προικοδότηση συναντάται ως κοινωνική πρακτική και σε άλλες χώρες της Ευρώπης (π.χ. Ισπανία, Γαλλία, Ιταλία), οι ξένοι περιηγητές και επιστήμονες που βρέθηκαν στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα περιγράφουν με έκπληξη και σαρκασμό τις σχετικές με τον γάμο συνήθειες των Ελλήνων. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από το βιβλίο του Έντμοντ Αμπού, *Η Ελλάδα τον καιρό του Όθωνα*: «*...Ένας νεαρός ζητάει όχι μονάχα μία γυναίκα αλλά μία προίκα. Δυστυχώς, οι προίκες είναι πιο σπάνιες από τις γυναίκες... Έτσι, οι νεαροί που έχουν λίγη φιλοδοξία πάνε να βρούνε γυναίκα στο εξωτερικό... Απευθύνονται, κατά προτίμηση, στις Ελληνίδες της Βλαχίας και Μολδαβίας... Χρησιμοποιούν όλη την ευγλωττία που διαθέτουν για να αξιοποιήσουν τις αξίες τους και κερδίζουν σε αυτό το παιχνίδι δέκα ή δεκαπέντε χιλιάδες φράγκα εισόδημα...*».[8]

Στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας η οικογένεια είχε υποχρέωση να προικίσει τις κόρες. Σε αρκετά νησιά του Αιγαίου ίσχυε ο θεσμός της *πρωτοκόρης* ή *κανακάρας*,[9] δηλαδή η πρωτότοκη κόρη να λαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της οικογενειακής περιουσίας. Για παράδειγμα, στη Σκόπελο προικιζόταν με «*αρματωμένο*» το πατρικό σπίτι[10] και τη μητρική περιουσία· ενώ στην Κάρπαθο, η πρωτότοκη κόρη λάμβανε την προίκα της μητέρας και ο πρωτότοκος γιος κληρονομούσε την πατρική περιουσία.

Η προικοδότηση του αγοριού εμφανίζεται σπανιότερα στα προικοσύμφωνα. Δύο τέτοιες περιπτώσεις συναντούμε σε έγγραφα της συλλογής του Γιάννη Βλαχογιάννη που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία. Πρόκειται για δύο προικοσύμφωνα από τον Πύργο της Τήνου. Στο πρώτο, με ημερομηνία 12 Ιανουαρίου 1822, ο σκευοφύλακας και ιερέας Νικόλαος προικίζει την κόρη του Ανέτα με όσα είχε ο ίδιος λάβει από τη μητέρα του.[11] Ενώ στο δεύτερο, με ημερομηνία 24 Φεβρουαρίου 1825, «*η Ανέζη κόρη του ποτέ Χατζή Μπενάρδου Λειβαδιώτη*» προικίζει τον γιο της Λεωνίδα με την οικογενειακή περιουσία αλλά και με την προίκα που είχε από τη μητέρα της.[12]

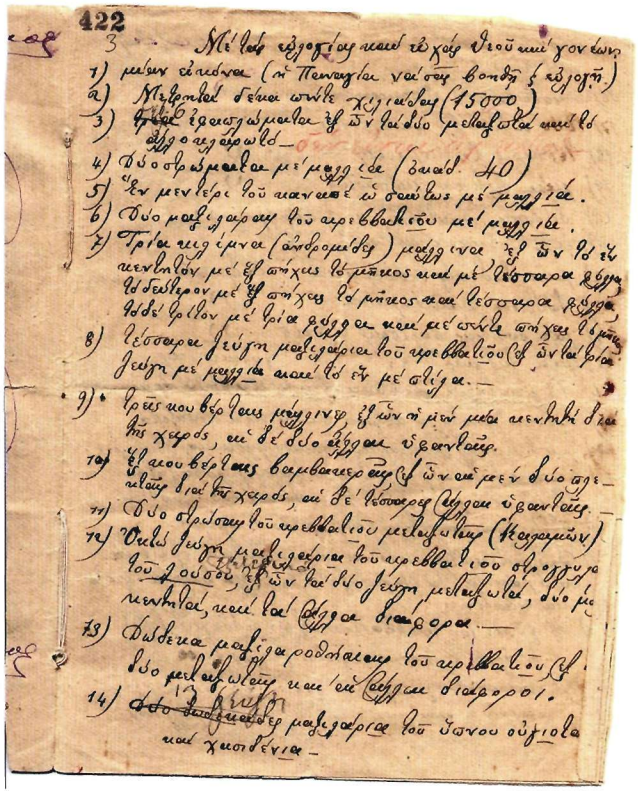
Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η προικοδότηση της γυναίκας γινόταν σχεδόν πάντα με αφορμή τον επικείμενο γάμο της –ενώ στην περίπτωση των ανδρών δεν φαίνεται να συνδέεται με αυτόν. Μία μόνο εξαίρεση εντοπίστηκε στη Σκόπελο, όπου σε προικοσύμφωνο του 1813 προικίζεται η κόρη πριν ακόμη βρεθεί γαμπρός. Αρχικά, τα προικώα αγαθά της παραχωρήθηκαν από τους γονείς της, ενώ δύο χρόνια αργότερα ο αδελφός της μαζί με τη μητέρα τους συνέχισαν την προικοδοσία.[13]

Στην πλειονότητά τους τα ιδιωτικά προικοσύμφωνα ξεκινούν με επίκληση προς την Αγία Τριάδα, την Παναγία και άλλους αγίους, προστάτες ή πολιούχους της περιοχής όπου συντάσσονται. Στα περισσότερα μάλιστα μνημονεύεται ο άγιος Προκόπιος, αναφορά που συνδέεται με την τελευταία ευχή στο μυστήριο του γάμου, η οποία σχετίζεται με τον συγκεκριμένο άγιο. Δεν έχει δοθεί κάποια τεκμηριωμένη ερμηνεία για τον λόγο που συμβαίνει αυτό. Σύμφωνα με μια λαϊκή εκδοχή, γίνεται «*για την προκοπή του γάμου*».[14] Ακολουθεί η ευχή των γονέων ή των προικοδοτούντων, εφόσον πρόκειται για αδέλφια ή άλλους συγγενείς. Επίσης, αποσαφηνίζεται ότι ο γάμος είναι νόμιμος, σύμφωνα με τα όσα ορίζονται από την «*Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία*».

Η τυπική αυτή εισαγωγή συναντάται σε προικοσύμφωνα από αρκετές περιοχές της Ελλάδας αλλά και εκτός συνόρων, όπου υπήρχαν Έλληνες. Εκτός από τις προαναφερθείσες περιοχές, με τον ίδιο τρόπο συντάσσονται τα ιδιωτικά προικοσύμφωνα στην Ιθάκη, τη Σμύρνη, τη Μεσσηνιακή Μάνη, την Καλαμάτα, τη Σαλαμίνα,[15] τη Φιλιππούπολη,[16] την Καρύταινα,[17] τους Παξούς, και προφανώς και αλλού –καθώς η έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε καμία περίπτωση δεν είναι εξαντλητική–, ενώ δεν πρέπει να αποκλειστεί η παράλληλη ύπαρξη και άλλης μορφής.

Προικοσύμφωνα με μορφή συμβολαιογραφικής πράξης εμφανίζονται κυρίως μετά την εγκαθίδρυση της Αντιβασιλείας στην Ελλάδα. Από αυτά απουσιάζει ο έντονα θρησκευτικός χαρακτήρας των ιδιωτικών προικοσυμφώνων. Αρχίζουν με την ημερομηνία σύνταξης του συμβολαίου, τα ονόματα και τα επαγγέλματα των μαρτύρων, οι οποίοι δεν πρέπει να έχουν καμία σχέση με τους συμβαλλόμενους και τον συμβολαιογράφο.

Και στους δύο τύπους προικοσυμφώνων αναφέρονται



Εικ. 1. Προικολαβή της Ελένης Βρεττού. Χαλκίδα, 11 Απριλίου 1909. Δωρεά Βασιλικής Βρεττάκου, αρ. εισ. 422/3.

τα ονόματα των προικοδοτούντων, οι οποίοι δεν είναι πάντα οι γονείς. Ο κανόνας θέλει και τους δύο γονείς να δίνουν προίκα. Όμως, σε πολλά έγγραφα εμφανίζεται η χήρα-μητέρα μόνη ή μαζί με τους γιους της να προικίζει την κόρη. Για παράδειγμα, το 1828 στην Ιθάκη η Αικατερίνη Πεταλά, χήρα του Ευσταθίου Ζαβού, μαζί με τον γιο της Γεώργιο και ενεργώντας και για λογαριασμό του απουσιάζοντος γιου της Ιωάννη προίκισαν την κόρη της Χρυσούλα.[18]

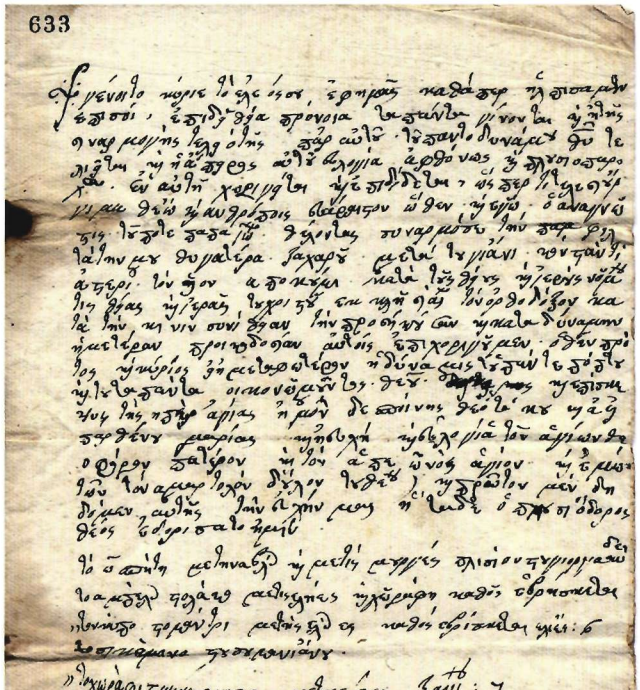
Στο ίδιο προικοσύμφωνο χαρακτηρίζεται ο μέλλων γαμπρός ως «*ευλογητικός*», δηλαδή ευλογημένος από την Εκκλησία. Τον χαρακτηρισμό αυτό τον συναντάμε και στα προικοσύμφωνα της Μεσσηνιακής Μάνης,[19] αλλά για τις νύφες.

Συχνά προικοδότης ήταν η γιαγιά, μόνη της ή μαζί με τη μητέρα της μελλόνυμφης. Την περίπτωση αυτή τη συναντάμε στην Αμοργό το 1774, όπου «*η Κυράνα του ποτέ Διακολούκα*» προίκισε την εγγονή της Κυράνη με σπίτι δίπατο, στο κατώι του οποίου θα διέμενε η ίδια καθ'όλη τη διάρκεια της ζωής της.[20] Ακόμη, στη Σαντορίνη το 1767, «*η Μαριγώ του ποτέ Τζανάκη Χάλαρη*» μαζί με τη μητέρα της Φλουργιά Μπαρμπαρίγο προίκισαν την κόρη της πρώτης Μαρουσώ Χάλαρη.[21] Ιδιαίτερο είναι το προικοσύμφωνο της κόρης του Γεωργίου Καραϊσκάκη. Η Πηνελόπη Καραϊσκάκη παντρεύτηκε το 1836, όταν και οι δύο γονείς της δεν ζούσαν πια. Τη διεκπεραίωση του προικοσυμφώνου ανέλαβαν οι συγγενείς της μητέρας της, οι οποίοι όμως δεν ανέλαβαν και να την προικίσουν. Εμφανίστηκαν μόνο ως συμβαλλόμενοι, καθώς η νύφη δεν μπορούσε να εκπροσωπήσει τον εαυτό της. Την προίκα της αποτελούσαν κοσμήματα και ρούχα που είχε κληρονομήσει από τους γονείς της, καθώς και ένα χωράφι και χρήματα που της παραχώρησε με βασιλική απόφαση ο Όθων το 1835,[22] έτος ενηλικίωσής του.

Σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο, οι κόρες που είχαν προικιστεί δεν είχαν καμία περαιτέρω αξίωση ή κληρονομικό δικαίωμα επί της γονικής περιουσίας. Αν όμως παντρεύονταν μετά τον θάνατο των γονιών τους, τα αδέλφια τους ήταν υποχρεωμένα να τις προικίσουν με ποσό ίσο με το κληρονομικό τους μερίδιο. Ωστόσο, στην πράξη, οι δεσμοί της ελληνικής οικογένειας ήταν ισχυρότεροι. Το 1909 στη Χαλκίδα, η νύφη Ελένη Βρεττού, αφού έλαβε το μερίδιό της από την πατρική κληρονομιά, το οποίο και διέθεσε ως προίκα, έλαβε από τα αδέλφια της επιπλέον 9.000 δραχμές καθώς και κινητά αντικείμενα συνολικής αξίας 5.000 δραχμών,[23] προκειμένου να τελέσει τον γάμο της με τον Λεωνίδα Βρεττάκο, σχολάρχη από τη Βαμβακού Λακωνίας (εικ. 1).

Πουθενά στα προικοσύμφωνα –ιδιωτικά ή συμβολαιογραφικού τύπου– δεν διαφαίνεται η βούληση της νύφης, η οποία δεν παρίσταται καν στη διαδικασία. Αντίθετα, ο γαμπρός δρα αυτοβούλως, χωρίς να χρειάζεται η παρουσία των συγγενών του –συνήθεια που παράλληλα δηλώνει τα περιορισμένα όρια ελευθερίας των γυναικών. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η διατύπωση που συναντούμε σε αρκετά προικοσύμφωνα, όπου οι γονείς ή οι επίτροποι «*εκδίδουν την κόρη*»[24] για να παντρευτεί τον γαμπρό που είχαν επιλέξει.

Ένα ακόμη στοιχείο που σπάνια αναφέρεται είναι η ηλικία των μελλονύμφων. Εξαίρεση αποτελεί το προικοσύμφωνο της Πηνελόπης Καραϊσκάκη, όπου αναγράφεται ότι η κοπέλα ήταν 16 και ο γαμπρός 21 χρονών. Ίσως το νεαρό της ηλικίας του γαμπρού να εξηγεί και τον λόγο για τον οποίο το συγκεκριμένο προικο-



Εικ. 2. Προικοσύμφωνο από την περιοχή της Κύμης. Κύμη, 25 Ιουλίου 1805. Αρχείο οικογενείας Βακράτσα, αρ. εισ. 633.

σύμφωνο αποτελεί εξαίρεση στον παραπάνω κανόνα και ο γαμπρός εκπροσωπείται από τον πατέρα του.

Στα έγγραφα χρησιμοποιούνται γενικοί όροι για να προσδιορίσουν τα κινητά ή ακίνητα προικώα αγαθά. Διαβάζουμε λοιπόν για σπίτι «*αρματωμένο*», που σημαίνει με όλη την οικοσκευή του, για «*στάμπιλε*», δηλαδή ακίνητα, για «*μόμπιλε*», δηλαδή κινητά, αλλά και άλλες λέξεις και εκφράσεις που ποικίλλουν κατά περιοχή.

Η καταγραφή της προίκας δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη σειρά. Στα περισσότερα ιδιωτικού τύπου προικοσύμφωνα αναφέρονται πρώτα τα κινητά. Για παράδειγμα, σε αυτό της Πετζεχρούλας Μπενάκη, που προέρχεται από αρχοντική οικογένεια, προτάσσονται τα *προικιά* της κόρης και ακολουθούν τα ακίνητα. Αντίθετα, τα προικοσύμφωνα συμβολαιογραφικού τύπου ξεκινούν με ακριβή περιγραφή των ακινήτων (γης, σπιτιών, ελαιοτριβείων, μύλων), η οποία περιλαμβάνει τα όριά τους, την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται, σπάνια όμως και αναφορά στην έκτασή τους σε στρέμματα.

Η αποτίμηση των προικώων σε χρήμα δεν είναι συνηθισμένη, αλλά συναντάται σε αρκετά προικοσύμφωνα ευκατάστατων οικογενειών. Ειδικότερα, όταν στην προίκα της μελλόνυμφης περιλαμβάνονται αγαθά η αξία των οποίων θα μπορούσε να αμφισβητηθεί από την άλλη οικογένεια (όπως για παράδειγμα σοδιές), ορίζονται εκτιμητές αποδεκτοί και από τις δύο πλευρές, οι οποίοι ερευνούν και αποτιμούν σε χρήμα την αξία των αγαθών αυτών.[25]

Σε αρκετές περιπτώσεις υποστηρίχθηκε ότι το είδος των προικώων αγαθών αντικατοπτρίζει και την κοινωνική τάξη των εμπλεκομένων οικογενειών.[26] Η Εύα Καλπουρτζή, σε άρθρο της στο περιοδικό *Ελληνική Κοινωνία*,[27] διατύπωσε την άποψη ότι στις αγροτικές κοινωνίες συναντούμε *προικιά* (δηλαδή ρουχισμό, οικιακά σκεύη κ.ά.), ενώ στις αστικές η προίκα έχει τη μορφή ακινήτου (σπίτι ή χωράφι), χρημάτων και τιμαλφών. Η θεωρία αυτή είναι βάσιμη· ωστόσο, θα πρέπει να συνυπολογιστούν και άλλες παράμετροι. Για παράδειγμα, το 1805, στο προικοσύμφωνο ενός απλού οικογενειάρχη από την Κύμη αναφέρονται ως προικώα αγαθά μόνο ακίνητα και χρήματα (εικ. 2). Αν το είδος της προίκας είναι αυτό που προσδιορίζει την κοινωνική προέλευση μιας οικογένειας, η συγκεκριμένη θα πρέπει να ανήκει στην αστική τάξη. Ο τρόπος όμως με τον οποίο έχει συνταχθεί το συγκεκριμένο έγγραφο καθώς και η απουσία προσφοράς οποιουδήποτε κινητού αντικειμένου δηλώνει μια σαφώς πιο "ταπεινή" καταγωγή.

Επιπλέον, ο συνδυασμός του είδους της προίκας με τον πλούτο των προσφερόμενων αγαθών και την ποσότητά τους ήταν αυτός που αποδείκνυε και τη θέση των οικογενειών στις τοπικές κοινωνίες. Αναφέρω το προικοσύμφωνο που συντάχθηκε το 1818 στη Σκόπελο,[28] στο οποίο επίσης καταγράφονται μόνο ακίνητα και χρήματα. Σε αυτή όμως την περίπτωση ο αριθμός των ακινήτων και το ποσό των χρημάτων είναι πολλαπλάσιος αυτών του προηγούμενου εγγράφου. Αυτό δεν θα πρέπει να μας παραξενεύει, καθώς το σκοπελίτικο προικοσύμφωνο αφορά δύο από τις πιο παλιές και αρχοντικές οικογένειες του νησιού.

Ο εκχρηματισμός της προίκας –δηλαδή η προσφορά χρήματος ως προικώο αγαθό– εμφανίζεται κατά τους τελευταίους αιώνες της Τουρκοκρατίας. Όμως, τα πο-

σά που διαθέτονταν ήταν μικρά και κατά κάποιον τρόπο συμβολικά. Ακόμη και όταν οι οικογένειες επιθυμούσαν να διαθέσουν περισσότερα χρήματα, συναντούσαν την αντίδραση των κοσμικών και των θρησκευτικών αρχών. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση των δημογερόντων στο Αργυρόκαστρο της Ηπείρου[29] αλλά και των κατοίκων χωριού της Καλλίπολης στη Θράκη. Το 1810, ο πατριάρχης Ιερεμίας Δ' συνέταξε *Διάταγμα περί προικός*,[30] ανταποκρινόμενος σε αίτημα των κατοίκων της Σκοπέλου, για τους οποίους ο θεσμός της προίκας είχε εξελιχθεί σε μεγάλο κοινωνικό πρόβλημα. Σε αυτό οριζόταν ότι ο πατέρας δεν θα έπρεπε να προικίζει την ίδια κόρη με «*τράχωμα*» (προίκα) μεγαλύτερο από 500 γρόσια, ούτε όμως και ο γαμπρός θα έπρεπε να ζητά περισσότερα. Ωστόσο, το διάταγμα αυτό, όπως και ένα μεταγενέστερο του πατριάρχη Κυρίλλου ΣΤ', δεν βρήκε απήχηση. Αφενός, γιατί οι πλούσιες οικογένειες επιθυμούσαν να επιδείξουν την οικονομική τους ευρωστία, και αφετέρου γιατί η κοινωνική πρακτική επέβαλλε στις γυναίκες και τις οικογένειές τους τον γάμο με οποιοδήποτε τίμημα.

Τα χρηματικά ποσά που αναγράφονται στα προικοσύμφωνα του 18ου αιώνα δεν υπερβαίνουν συνήθως τα 200 γρόσια. Με το πέρασμα όμως των χρόνων τα ποσά αυξάνονται. Στη Σμύρνη, σε προικοσύμφωνα της οικογένειας Μπενάκη, διαπιστώνουμε ότι τον Μάιο του 1826 ο Κωνσταντής Μπενάκης προικίζει την αδελφή του Μαριγώ με 300 γρόσσια, 10 χρόνια αργότερα ο ίδιος προικίζει τη δεύτερή του αδελφή με 800 γρόσια, και τελικά το 1838 δίνει ως προίκα στην τρίτη αδελφή του Αγκερού 1.000 γρόσια.[31]

Την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα στη σύνταξη των προικοσυμφώνων –τα οποία έχουν πάρει πλέον μορφή συμβολαιογραφικής πράξης– γίνεται πιο έντονη η αποτίμηση της προίκας σε χρήμα. Στο πάνω μέρος των εγγράφων, μετά τον αριθμό καταγραφής που λαμβάνει το προικοσύμφωνο στο βιβλίο του συμβολαιογράφου, ακολουθεί η φράση: «*Προικοσύμφωνον αξίας δραχμών...*».[32]

Η συνολική αξία της προίκας υπολογιζόταν μετά την αποτίμηση των κινητών και των ακινήτων που καταχωρούνταν στο προικοσύμφωνο ή την *προικολαβή*. Στην συνολική αξία συνυπολογίζονταν και τα χρήματα που πιθανόν είχαν δοθεί. Το προικοσύμφωνο ακολουθούσε η προικολαβή, η οποία ουσιαστικά συνιστούσε την αναλυτική καταγραφή των κινητών προικώων αγαθών. Αυτό το κατάστιχο συντασσόταν λίγες μέρες πριν από τον γάμο και χρησίμευε προκειμένου η οικογένεια του γαμπρού να παραλάβει την προίκα.

Οι προικολαβές έχουν ιδιαίτερο λαογραφικό ενδιαφέρον, καθώς σε αυτές αναφέρονται τα ενδύματα που αποτελούσαν τις παραδοσιακές φορεσιές (επίσημες και νυφιάτικες),[33] τα ασπρόρουχα του σπιτιού, καθώς και ο εξοπλισμός του. Η σειρά καταγραφής είναι περίπου η ίδια σε όσα έγγραφα ερεύνησα. Στην πλειονότητά τους ξεκινούν συμβολικά με το νυφιάτικο κρεβάτι και τα στρωσίδια του, για να ακολουθήσουν τα ρούχα της νύφης, τα ασπρόρουχα, τα κοσμήματα και τα οικιακά σκεύη.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν τα προικοσύμφωνα και οι προικολαβές κάποιων νησιών, στα οποία πριν από τα άλλα αγαθά αναφέρονται οι εικόνες που έπαιρνε η νύφη στο καινούριο της σπίτι. Η ιδιαιτερότητα αυτή εντοπίστηκε σε ορισμένα έγγραφα της Σκοπέλου και της Εύβοιας, ενώ στην Πάρο φαίνεται ότι αποτελούσε πάγια τακτική.[34] Στη Σκόπελο[35] η αναφορά γίνεται έμμεσα αφού το σπίτι δίνεται «*αρματωμένο*», ενώ στην Εύβοια αναφέρεται ρητά ότι στην προίκα περιλαμβάνεται και μία εικόνα της Παναγίας.

Τα προικώα αντικείμενα από το εξωτερικό, όπως και τα ακριβά ή σπάνια υλικά κατασκευής τους χαρακτήριζαν μια πλούσια νύφη. Αλλά και ο τρόπος καταγραφής τους τονίζει τη χρηματική αξία των αντικειμένων αυτών. Στην προικολαβή του Παναγιωτάκη Νοταρά, στο Άργος το 1830, προτάσσονται τα ρούχα για τα οποία τονίζεται ότι υλικό κατασκευής είναι το μετάξι ή ότι είναι χρυσοκέντητα.[36] Μία ακόμα πιο πλούσια νύφη συναντάμε στην Ιθάκη. Το προικοσύμφωνό της αποτελεί δείγμα επτανησιακού εγγράφου όπου διακρίνεται η γλωσσική επίδραση της γειτονικής Ιταλίας. Σε αυτό αναφέρονται χώρες προέλευσης των προικώων, όπως η Ολλανδία, η Φλάνδρα, ακόμη και οι μακρινές Ινδίες. Βέβαια, για τα νησιά οι τόποι προέλευσης των προικώων δεν μας ξενίζουν, καθώς οι ναυτικοί σύζυγοι, πατέρες και αδελφοί τροφοδοτούσαν τις προίκες των γυναικών της οικογένειάς τους.

Από λαογραφικές και αρχειακές πηγές πληροφορούμαστε για έναν ακόμη θεσμό συνυφασμένο με αυτόν της προίκας, αυτόν της προγαμιαίας δωρεάς ή αλλιώς *αντιπροίκι* ή *κανίσκι*. Η προγαμιαία δωρεά ανάγεται στη βυζαντική νομοθεσία και συνιστά την προσφορά του γαμπρού προς τη νύφη και όχι την οικογένειά της.

Η προσφορά αυτή περιλαμβάνει συνήθως χρήματα και κάποια κοσμήματα ή άλλα κινητά αντικείμενα.

Ο λόγος ύπαρξης αυτής της δωρεάς ήταν η κατοχύρωση της νύφης και της προίκας που τη συνόδευε. Συνήθως αναγραφόταν στο τέλος του προικοσυμφώνου. Ήταν δηλαδή νομικά και κοινωνικά κατοχυρωμένη. Οι δύο αυτοί θεσμοί ήταν αλληλένδετοι και τυπικά ισότιμοι.[37] Βέβαια, στην πράξη, όπως διαπιστώνουμε από τα προικοσύμφωνα, κάτι τέτοιο δεν είχε καθολική ισχύ. Μόνο σε έξι από τα έγγραφα που ερεύνησα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη γίνεται αναφορά στην προγαμιαία δωρεά. Και σε αυτά πάλι, η αξία της δωρεάς υπολειπόταν σαφώς της αξίας της προίκας.

Στο προικοσύμφωνο της κόρης του Παναγιώτη Νοταρά, η προγαμιαία δωρεά του μέλλοντος συζύγου ανέρχεται στο 1/3 του συνόλου της αξίας της προίκας, ενώ 27 χρόνια νωρίτερα ο ίδιος ο Παναγιώτης Νοταράς είχε δώσει ως αντιπροίκι 700 δίστηλα.[38]

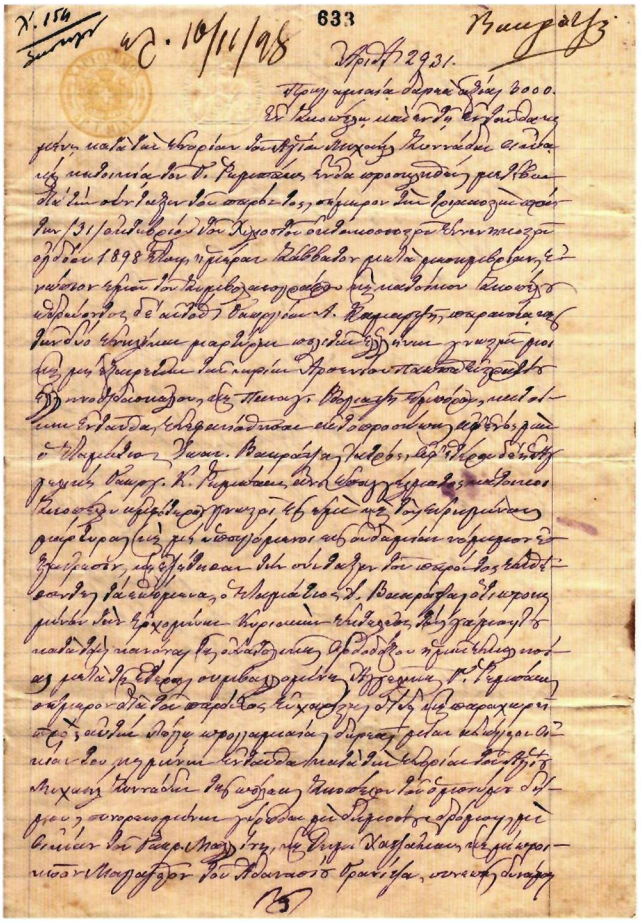
Βέβαια υπάρχουν και περιπτώσεις όπου το αντιπροίκι έχει ίδια αξία με αυτήν της προίκας.

Το 1898 στη Σκόπελο, ο γιατρός και λόγιος Σταμάτης Βακράτσας «*δίδει και παραχωρεί λόγω προγαμιαίας δωρεάς στην μέλλουσα σύζυγόν του Αγγελική Γ. Ρεμπάκη μίαν οικίαν... ίνα μετά την τελετήν του γάμου της να δύναται η ρηθείσα Αγγελική Γ. Ρεμπάκη να διαθέτη και να ποιή ως βούλεται ελευθέρως και ανενοχλήτως ως καθαρά αυτής περιουσία...*» (εικ. 3).[39]

Το 1919 αποτελεί χρονολογία-σταθμό για την εξέλιξη του θεσμού της προίκας, καθώς τότε αποφασίστηκε η εφαρμογή του νόμου περί φορολόγησης των προικών. Πριν από το 1919 καταγράφονται προικώα συμβόλαια περίπου στο 50% των τελουμένων γάμων, στα οποία συμπεριλαμβάνονται ακίνητα και κινητά. Μετά την επιβολή φορολογίας στις προίκες, το ποσοστό των προικοσυμφώνων μειώνεται στο 20% των γάμων, ενώ τα προικώα αντικείμενα είναι κατά κανόνα ακίνητα.

Την περίοδο 1954-1974 παρουσιάζεται αύξηση των προικοσυμφώνων της τάξης του 5-10% και καθιερώνονται ως προικώα αγαθά τα ακίνητα. Τα κινητά δεν καταγράφονται πλέον στα προικοσύμφωνα για να αποφευχθεί η φορολόγησή τους και δίνονται άτυπα στους μελλόνυμφους.[40]

Η αναθεώρηση του Συντάγματος το 1975 επέφερε ριζικές αλλαγές στο οικογενειακό δίκαιο.[41] Προκειμένου ο νομοθέτης να εναρμονιστεί με την αρχή της ισότητας των δύο φύλων, όπως αυτή διατυπώθηκε στο άρθρο 4 του Συντάγματος, προχώρησε σε μια σειρά τροποποιήσεων ή καταργήσεων των υφιστάμενων διατάξεων. Το 1983 ψηφίστηκε ο νόμος που εκσυγχρόνισε τις διατάξεις του Αστικού Κώδικα, αναφορικά με το οικογενειακό δίκαιο. Τότε καταργήθηκε και η διάταξη περί προικός.[42] Η εκούσια όμως οικονομική ενίσχυση των γονιών προς την κόρη τους, προκειμένου αυτή να παντρευτεί, εξακολουθεί να υφίσταται έως σήμερα.



Εικ. 3. Προγαμιαία δωρεά του Σταμάτη Βακράτσα στη μέλλουσα σύζυγό του Αγγελική Ρεμπάκη. Σκόπελος, 31 Οκτωβρίου 1898. Αρχείο οικογενείας Βακράτσα, αρ. εισ. 633.

Μαρία Δημητριάδου
Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη
e-mail: dimitriadou@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. P. Sant Cassia – C. Bada, *The making of the modern Greek family. Marriage and exchange in Nineteenth Century Athens* (Cambridge 1992)· Κ. Μπάδα-Τσομώκου, *Η Αθηναϊκή γυναικεία φορεσιά κατά την περίοδο 1687-1834* (Ιωάννινα 1983)·Β. Γαλάνη-Μουτάφη, Προίκα και κοινωνική οργάνωση στη Σάμο στα μέσα του 19ου αιώνα, στο: *Αντιπελάργηση. Τιμητικός τόμος για τον Νικόλαο Α. Δημητρίου* (Αθήνα 1992)· Δ. Ψυχογιός, *Προίκες, φόροι, σταφίδα και ψωμί. Οικονομία και οικογένεια στην αγροτική Ελλάδα του 19ου αιώνα* (Αθήνα 1997)· Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυνακείο ζήτημα* (Αθήνα 1991)·J. Goody – St. Jeyraja Tambiah, *Bridewealth and dowry* (Cambridge 1973)·C. Piault, *Family et biens en Grece et à Chypre sous la direction de Colette Piault* (Paris 1985)· A. Teperoglou, *Mitgift als ein sozial-ekonomisches problem dargestellt am Beispiel der griechischen Gegenwartsgesellschaft. Dissertation zur Erlagung des Doktorates an der Recht und Staatwissenschaftlichen Falkutat der Karl-Franzens Universität zu Graz* (Graz 1969)· J. Comaroff, *The meaning of the marriage payments* (London 1980).

2. Ι. Βισβίζης, Τινά περί προικώων εγγράφων κατά την Βενετοκρατίαν και Τουρκοκρατίαν, *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου Ακαδημίας Αθηνών* 12 (1965) 18.

3. Ι. Βισβίζης, *Η πολιτική Δικαιοσύνη κατά την ελληνικήν επανάστασιν μέχρι του Καποδιστρίου* (Αθήνα 1941) 367.

4. Μ. Τουρτόγλου, Παρατηρήσεις επί της απονομής δικαιοσύνης κατά τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, *Επετηρίς του Κέντρου Έρευνης Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου Ακαδημίας Αθηνών* 31 (1995) 63.

5. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Οικογενείας Βακράτσα.*

6. Πατέρας Κωνσταντίνος Καλλιανός, Αρχείο εγγράφων της Ν. Σκοπέλου. Ι. Τα δικαιοπρακτικά έγγραφα της συλλογής της Αντιγόνης Στ. Βακράτσα, *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 30 (1998) 319-20.

7. Σ. Κουγέας, Ο Μητροπολίτης Μονεμβασίας και Καλαμάτας Ιγνάτιος ο Τζαμπλάκος (Εξαμπλάκων 1776-1802) και τινά περί αυτόν έγγραφα, *Πελοποννησιακά* Β' (1957) 146-53.

8. Ε. Αμπού (μτφρ. Α. Σπήλιος), *Η Ελλάδα τον καιρό του Όθωνα* (χ.χρ.) 141.

9. Α. Μέργιανος, Κανακάρης - Κανακάρα, Εθιμικό Δίκαιο Καρπάθου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 13 (χ.χρ.) 233-44.

10. Ι. Ζέπος – Π. Ζέπος, *Jus Graecoromanum* (Αθήνα 1931) 8.

11. ΙΑΜΜ, *Συλλογή Γιάννη Βλαχογιάννη.*

12. ό.π.

13. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Οικογενείας Βακράτσα.*

14. Σ. Β. Κουγέας, *Η γυναίκα κυρία στη Μεσσηνιακή Μάνη. Μέσω προικώων και άλλων εγγράφων (1745-1864)* (Αθήνα 2003) 15.

15. Δ. Ι. Πάλλας, *Σαλαμινιακά έγγραφα* (Αθήνα 1996).

16. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Φιλιππουπόλεως.*

17. Ι. Αντωνόπουλος, *Στα χνάρια των προγόνων μας* (Αθήνα 1979) 93.

18. ΙΑΜΜ, *Σύμμικτα έγγραφα.*

19. Κουγέας (σημ. 17) 61.

20. ΙΑΜΜ, *Σύμμικτα έγγραφα.*

21. Α. Τσελίκας, *Μαρτυρίες από τη Σαντορίνη (1573-1819)* (Αθήνα 1985) 103.

22. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Γεωργίου Καραϊσκάκη.*

23. ΙΑΜΜ, *Σύμμικτα έγγραφα.*

24. Μ. Δημητριάδου, *Η Οικογένεια Βαλσαμάκη στη Σκόπελο τον 19ο αιώνα* (Αθήνα 2003) 85.

25. ΙΑΜΜ, *Σύμμικτα έγγραφα.*

26. Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, Προίκα ή περί του θηρευτικού βίου των Νεοελλήνων, *Ο Πολίτης* 55 (1982) 34.

27. Ε. Καλπουρτζή, Ίνα πραγματοποιηθή η διά του γάμου σύζευξις, *Ελληνική Κοινωνία* (1987) 81-106.

28. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Οικογενείας Βακράτσα.*

29. Α. Μαμμόπουλος, *Ήπειρος. Λαογραφικά – Ηθογραφικά – Εθνογραφικά* Ι (Αθήνα 1961-1964) 156-60.

30. Εφημ. *Βόρειες Σποράδες* (Σεπτέμβριος 1974).

31. ΙΑΜΜ, *Σύμμικτα έγγραφα.*

32. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Αλεξάνδρου Κοριζή.*

33. Δημητριάδου (σημ. 24) 93-94.

34. Ν. Αλιπράντης, Εικόνες διά χάριν προικός σε παριανά προικοσύμφωνα, *Παριανά* 40 (1991) 39-45.

35. Γ. Θωμάς, Το σπίτι-προίκα στις Βόρειες Σποράδες (από ανέκδοτο κείμενο του 1825), *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* 21 (1977).

36. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Παναγιώτη Νοταρά.*

37. Κ. Πιτσάκη, *Κ. Αρμενόπουλου Πρόχειρον Νόμων ή Εξάβιβλος* (Αθήνα 1971) 231.

38. Στα τέλη του 18ου - αρχές του 19ου αιώνα το ισπανικό ρεάλι αντικαταστάθηκε από το δίστηλο. Η αντιστοιχία ήταν 8 ρεάλια = 1 δίστηλο. Την εποχή του Ιωάννη Καποδίστρια, 1 δίστηλο ισοδυναμούσε με 6 φοίνικες, Ε. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αιώνας* (Αθήνα 1996) 154.

39. ΙΑΜΜ, *Αρχείο Οικογενείας Βακράτσα.*

40. Υπουργείο Δικαιοσύνης, *Εισαγωγή ισότητος δικαιωμάτων και υποχρεώσεων ελλήνων και ελληνίδων εις το αστικόν δίκαιον* (Αθήνα 1979) 119-24.

41. Α. Γαζής, Το σχέδιο της αναθεωρητικής επιτροπής για την ισονομία ελλήνων και ελληνίδων στο Αστικό Δίκαιο, *Νομικό Βήμα* 29 (9/1981) 39.

42. Γ. Μιχαηλίδης-Νουάρος, Παρατηρήσεις επί του σχεδίου νόμου περί της ισότητος δικαιωμάτων και υποχρεώσεων των δύο φύλων, *Νομικό Βήμα* 28 (5/1980) 13.

MARIA DIMITRIADOU

"Paper and ink make for a good bridegroom". Matrimonial contracts in the Historical Arcives of the Benaki Museum

Matrimonial contracts (*proikosymphona*) are a form of document of particular interest to the scholar because of their direct link with the institutions of marriage and of the dowry. They are notarial deeds which provide formal recognition of dowries and uphold their validity in any legal dispute. The present study, based on the contracts preserved in the Benaki Museum's Historical Archives, aims to investigate the relevant customs and to shed light on certain aspects of Greek society.

The oldest document in the archives is a matrimonial contract from Skopelos dated 7 July 1766. The dowry system had created a significant social problem for the island as parents were obliged to provide their first-born daughter with a house as dowry. Later agreements derive from other parts of the country and take the form either of a notarial deed or of a private contract.

The total value of the dowry was calculated after assessing the moveable and immoveable property recorded in the matrimonial contract or the dowry list (*proikolavi*). The *priokosymphono* was followed by the *proikolavi*, which in fact constituted the detailed inventory of the moveable items of the dowry. This has a special interest for the student of folklore, as it describes the garments which constituted traditional costume, the domestic linen and the household furnishings.

We know from folklore and archival records of another institution linked with the dowry, that of the pre-marital gift (*progamiaia dorea*) – the so-called 'counter-dowr' (*antiproiki*) or 'basket' (*kaniski*). The pre-marital gift is attributed to Byzantine legislation and takes the form of a gift from the bridegroom to the bride and not to her family.

The year 1919 marked a turning-point in the development of the dowry system, as it was then that the law relating to the taxation of dowries was enacted. The reform of family law in 1983 abolished the legislation relating to dowry arrangements and the institution ceased to have legal effect, but it still continues to this day on an informal basis.

ΕΥΗ ΠΑΒΛΩΦ-ΒΑΛΜΑ

Η *Revue Britannique* και η ελληνική θεματογραφία της (1825-1901)

ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΡΓΑΣΙΑ σηματοδότησε η έρευνά μας στις βιβλιοθήκες Cantonale της Λωζάννης και Cantonale του Φριβούργου της Ελβετίας με σκοπό την αποδελτίωση, καταλογογράφηση και στη συνέχεια τη φωτοτυπική αναπαραγωγή των κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο έγκυρο γαλλικό περιοδικό *Revue Britannique* (1825-1901), είτε με τη μορφή αυτοτελών άρθρων, είτε με αναφορές σε θέματα γενικού ενδιαφέροντος με επίκεντρο την Ελλάδα, την ιστορία και τον πολιτισμό της, όχι μόνο στα στενά φυσικά της όρια αλλά και στον ευρύτερο ελληνισμό, και μάλιστα διαχρονικά.

Η συναγωγή του υλικού αυτού –έστω και σε φωτοτυπημένη μορφή– κρίθηκε σκόπιμη δεδομένου ότι από τη μέχρι στιγμής έρευνά μας διαπιστώθηκε ότι στη χώρα μας, μόνο στην Εθνική Βιβλιοθήκη υπάρχει μια ελλιπής σειρά του περιοδικού, από διάφορες εκδόσεις του έργου, με αριθμό εισαγωγής Περ. 2153. Επιπλέον, κρίθηκε χρήσιμη και η επεξεργασία του, η οποία συνίσταται από την αναλυτική καταγραφή των άρθρων και τη χρονολογική τους διάταξη, τη μετάφραση των τίτλων στα ελληνικά, τη δημιουργία θεματικών ομάδων και την εκπόνηση ευρετηρίων συγγραφέων, τοπωνυμίων και όρων αναζήτησης, ώστε το υλικό αυτό να καταστεί χρήσιμο εργαλείο για τους ερευνητές.

Όλη η σειρά των φωτοτυπημένων γαλλικών κειμένων –324 τίτλοι που είναι καταχωρισμένοι χρονολογικά σε φακέλους και συνοδεύονται από τα ευρετήρια– βρίσκεται κατατεθειμένη στη Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη με αρ. ευρ. 56934. Μια κατατοπιστική εισαγωγή στη δομή και τα περιεχόμενα του περιοδικού αλλά και της συγκεκριμένης αρθρογραφίας, όπως επίσης και μια ιστορική αναδρομή και γνωριμία με τη *Revue Britannique* είναι το κύριο θέμα της μελέτης αυτής.

Όπως θα δούμε και παρακάτω, το περιοδικό ξεκίνησε κυρίως με μεταφράσεις άρθρων από τα πιο φημισμένα και έγκυρα αγγλικά περιοδικά της εποχής (*London Magazine, Literary Gazette, New Monthly Magazine, Edinburgh Review, Quarterly Review* κ.ά.), και στη συνέχεια εμπλουτίστηκε με ενυπόγραφες ανταποκρίσεις, υπό μορφή επιστολών, από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και την Ανατολή (π.χ. την Αγγλία, τη Γερμανία, την Ιταλία, την Ελλάδα, την Τουρκία κ.λπ.). Οι μεταφράσεις των άρθρων που επιλέγονταν, στρέφονταν γύρω από γνωστικές κατηγορίες όπως η ιστορία (*Histoire, Histoire ancienne, Histoire moderne*), η λογοτεχνία (*Littérature*), η αρχαιολογία (*Archéologie*), τα ταξίδια (*Voyages*), οι καλές τέχνες (*Beaux-Arts*), η οικονομία (*Economie*), η εκκλησιαστική ιστορία (*Histoire religieuse*), το δίκαιο (*Legislation*), η πολιτική (*Politique, Politique etrangère, Politique extérieure*), τα νέα των επιστημών (*Nouvelles des Sciences*), αλλά και πιο ειδικά θέματα όπως το Ανατολικό Ζήτημα (*Question d'Orient*), τα στατιστικά στοιχεία (*Statistiques*) και ποικίλες άλλες μικρές πληροφορίες (*Miscellanées*).

Αντίθετα, οι ανταποκρίσεις παρουσιάζονται κάτω από τους γενικούς τίτλους *Lettres sur l'Orient, Correspondance d'Orient, Correspondance et chroniques.*

Στην αρθρογραφία που έχουμε επισημάνει για την Ελλάδα και την ευρύτερη περιοχή όπου υπάρχει ελληνικό στοιχείο (Μικρά Ασία, Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, Αίγυπτος κ.λπ.), δίνονται πληροφορίες για την ιστορία από την αρχαιότητα έως και τον 19ο αιώνα –δηλαδή

την εποχή που εκδίδεται το περιοδικό–, τη ρητορική, τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία (με μεγαλύτερη βαρύτητα στους αρχαίους συγγραφείς), τη θρησκεία, την οικονομία, το εμπόριο, τις καλές τέχνες, τις ελληνικές αρχαιότητες και τις διάφορες ανασκαφές. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις από περιηγήσεις στον ελληνικό χώρο καθώς και στις αναφορές για την καθημερινή ζωή, τα ήθη και τα έθιμα, το δίκαιο και την εκπαίδευση των Ελλήνων, με εκτενή παράθεση στατιστικών στοιχείων.

Με την έκρηξη του φιλελληνικού κινήματος στην Ευρώπη, με αφορμή την Ελληνική Επανάσταση του 1821, διαπιστώνεται αναπτυσσόμενο ενδιαφέρον τόσο του ημερήσιου γαλλικού τύπου (εφημερίδες - journeaux) όσο και του περιοδικού (revues - gazettes - magazines), ενδιαφέρον που αποτυπώνεται σε ένα ευρύ φάσμα δημοσιευμάτων για τα ελληνικά πράγματα.[1]

Την εποχή της Παλινόρθωσης, παράλληλα με τον περιοδικό τύπο, κυκλοφορεί και το "φυλλάδιο", ένα είδος πολιτικής φιλολογίας που υπογράφεται από μεγάλα ονόματα, όπως ο François-René Chateaubriand (1768-1848), ο Felicité-Robert de La Mennais (1782-1854), ο Benjamin Constant (1767-1830), για να αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο μερικά από αυτά, τα οποία εξέφραζαν τακτικά με άρθρα τις φιλελεύθερες ιδέες τους και τη στήριξή τους στην ελληνική υπόθεση.[2]

Η *Revue* σε αντίθεση προς την εφημερίδα, απευθύνεται σε περιορισμένο αναγνωστικό κοινό και δημοσιεύει άρθρα μακράς πνοής, μυθιστορήματα, απομνημονεύματα και σημαντικές εργασίες. Είναι ένα είδος ενδιάμεσης φιλολογίας, μεταξύ εφημερίδας και βιβλίου. Εμφανίζεται με μία περιοδικότητα εβδομαδιαία, δεκαπενθήμερη, μηνιαία, διμηνιαία ή τριμηνιαία σε σχήμα που πλησιάζει το βιβλίο.

Την πατρότητα της λέξης review, κατά γενική αποδοχή διεκδικεί η Αγγλία, όπου ο όρος αυτός, για πρώτη φορά, φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε. Τα περιοδικά *Monthly Review* (1749) και *Critical Review* (1756) θεωρούνται οι σεβαστοί πρόγονοι της σύγχρονης εποχής. Στην ανατολή του 19ου αιώνα, ακολουθεί η έκδοση της *Edinburgh Review* (1802), του *Quarterly Review* (1809), του *Foreign Quarterly Review* (1824), του *Westminster Review* (1827) και του *New Quarterly Review* (1852). Τα περιοδικά αυτά, όπως μας πληροφορούν οι πηγές, άσκησαν σημαντική επιρροή στην πνευματική και την πολιτική εξέλιξη της Αγγλίας.[3]

Στη γειτονική Γαλλία δεν υπήρχαν περιοδικά του διαμετρήματος των μεγάλων περιοδικών review της Αγγλίας. Ο Amedée Pichot, διευθυντής της *Revue Britannique* θα δηλώσει χαρακτηριστικά για το θέμα αυτό το 1825: «*...θα ήμουν υπερήφανος αν τη χώρα μου φώτιζαν και καθοδηγούσαν αξιόλογα συγγράμματα. Πιστεύω πως θα μπορούσαμε κι εμείς να πραγματοποιήσουμε κάτι ανάλογο, αν οι διανοητές μας αποφάσιζαν να ενώσουν τις δυνάμεις τους προς αυτήν την κατεύθυνση ακολουθώντας τα ίδια πρότυπα. Δεν απελπίζομαι γιατί πιστεύω και ελπίζω στην επιμονή τους*».[4]

Πρώτη χρονολογημένη revue στη Γαλλία είναι η *Revue Philosophique* (1804) και ακολουθούν η *Revue Encyclopédique* (1818), η *Revue Britannique* (1825), η *Revue de Paris* (1829) και η *Revue des deux Mondes* (1829) κ.ά. Πολλά από αυτά τα περιοδικά είχαν περιορισμένη χρονική διάρκεια και ήταν όργανα περισσότερο λογοτεχνικά παρά πολιτικά. Στην εποχή της Παλινόρθωσης, οι συντάκτες τους, χωρίς να απεμπολήσουν τις φιλελεύθερες πολιτικές τους ιδέες, ήταν υποχρεωμένοι να τις καμουφλάρουν για να αποφύγουν τη λογοκρισία.[5]

Ένα ακόμα στοιχείο που χαρακτηρίζει τα περιοδικά στη Γαλλία, μετά την πτώση της Αυτοκρατορίας, είναι η τήρηση της ανωνυμίας του συγγραφέα και του συντάκτη. Και τούτο για να έχουν την ευχέρεια να εξαπολύσουν πολλές φορές, τη δριμύτατη κριτική τους σαν μια μηχανή πολέμου, όπως στην περίπτωση της *Minerve Française*, του *Conservative*, του *Globe* και του *Figaro*. Σε αυτή την εποχή εντάσσεται και η *Revue Encyclopédique* που αργότερα απηχούσε τις ιδέες του Saint Simon, με αποτέλεσμα να διακοπεί η έκδοσή της το 1833. Νέα προσπάθεια επανέκδοσής της έγινε το 1846 που διήρκεσε δύο χρόνια.

Με σημείο αναφοράς την Αγγλία, «*πολλοί Γάλλοι συγγραφείς θέλησαν να δημιουργήσουν ένα περιοδικό με ποικίλη ύλη που θα την έπαιρναν από τα καλύτερα περιοδικά της Μεγάλης Βρεταννίας και της Αμερικής*». Στην πραγμάτωση αυτής της επιθυμίας οφείλει τη γέννησή της η *Revue Britannique*, την οποία διηύθυνε με επιτυχία ο Amedée Pichot από το 1839 έως τον θάνατό του το 1877.[6]

Ωστόσο, είναι χρήσιμο να αναφέρουμε μερικά στοιχεία σχετικά με το περιοδικό, το οποίο κυκλοφορούσε κάθε δίμηνο (6 τόμοι τον χρόνο σε σχήμα 8ο) στα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του από το 1825 έως το 1830.[7] Στις 10 Μαΐου 1825, οι συνεργάτες, συγγενείς και φί-

λοι, Sebastien-Louis Saulnier, Jean-Michel Berton και Prospèr-Dondey-Dupré (γιος) καταθέτουν στο γαλλικό Υπουργείο Εσωτερικών τα απαιτούμενα δικαιολογητικά και τον τίτλο για την ίδρυση της *Revue Britannique*. Τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου, το περιοδικό βλέπει για πρώτη φορά το φως της δημοσιότητας με τον μακροσκελή τίτλο: *Revue Britannique, ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne, sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l'agriculture, le commerce, l'économie politique, les finances, la législation, etc., etc., Par MM. Charles Coquerel; Dondey-Dupré fils, de la Société Asiatique; Gerusez; Ed. Lafon de Labebat, ancien chef de division au Ministère de l'Interieur; Raulin, des Sociétés Asiatique et de Géographie; Saulnier fils, ancien Préfet de la Société Asiatique; West Docteur en Médecine (pour les articles relatifs aux sciences médicales) etc., etc., Paris 1825.*

Ας δούμε λοιπόν σε συντομία, για την οικονομία του θέματος, ποιοι ήταν οι τρεις εμπνευστές αυτού του περιοδικού, που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στη Γαλλία, με τον ιδιόμορφο και θα λέγαμε "παραπλανητικό" τίτλο, που αν και συνειρμικά παραπέμπει τον αναγνώστη στην Αγγλία, πρόκειται για ένα γαλλικό περιοδικό το οποίο δανείζεται την ύλη του από τα εγκυρότερα περιοδικά της γηραιάς Αλβιώνος, όπως ήδη αναφέρθηκε.

Ο πρώτος διευθυντής της *Revue Britannique*, ο Louis-Sébastien Saulnier (1790-1835) –μας πληροφορεί η K. Jones–, υπήρξε μεγάλη φυσιογνωμία. Σπουδασμένος στο Παρίσι, έζησε τα νεανικά του χρόνια κοντά στον γηραιό θείο του, διανοούμενο Pierre de Lacretelle, ο οποίος σύχναζε στους φιλοσοφικούς κύκλους του 18ου αιώνα, με αποτέλεσμα να επηρεαστεί από τις φιλελεύθερες και τις κοινωνικές του ιδέες. Ο Saulnier υπήρξε πιστός οπαδός του Ναπολέοντα και κατέλαβε διάφορα υψηλά αξιώματα στη δημόσια διοίκηση. Για 15 χρόνια αποσύρθηκε από τα δημόσια πράγματα. Συνεργάστηκε με πολλές εφημερίδες όπως *La Minerve, Le Courrier Français, Le Pilote, Le Constitutionnel* και ίδρυσε τη *Bibliothèque Historique*. Ασχολήθηκε με τη φιλολογία, την ιερογλυφική, την αρχαιολογία, τις ανατολικές επιστήμες και τη δημοσιογραφία. Ο Saulnier παρακολούθησε τις εργασίες του Young στην Αίγυπτο και υπήρξε συνεργάτης της Société Asiatique. Το ενδιαφέρον του Saulnier για την Αγγλία οφείλεται στα πολλά του ταξίδια και στην επαφή του με ξένους τόπους, που του προσέδωσαν πνεύμα κοσμοπολίτικο. Από αυτή του την εμπειρία προκύπτει και η συγγραφή αγγλικών βιβλίων, τα οποία εκδίδει ο καλός φίλος και γαμπρός του Prospèr-Dondey Dupré.

Στο εισαγωγικό σημείωμα του τεύχους, της *Revue Britannique* του Ιανουαρίου 1829, ο Saulnier γράφει: «*Τριάμισι χρόνια πέρασαν από την έκδοση της* Revue Britannique *η οποία συνεχίζει την πορεία της με αυξανόμενη επιτυχία. Οι δημοσιεύσεις μας δεν έχουν τον χαρακτήρα εφήμερων φυλλαδίων, αλλά συγκαταλέγονται μεταξύ των βιβλίων με επαναλαμβανόμενες εκδόσεις πολλών προηγούμενων αριθμών* [*φύλλων*]». Και συνεχίζει: «*Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της επιτυχίας οφείλεται τόσο στη Μεγάλη Βρετανία όσο και στους συγγραφείς που συμβάλλουν στη δόξα της*». Και καταλήγει με την παρατήρηση ότι: «*...το τεράστιο αυτό υλικό που αντλεί η μικρή μας Γαλλία από τη Μεγάλη Βρετανία, συμβάλλει στην επιτυχία της κυκλοφορίας της* Revue Britannique *η οποία δημοσιεύει στα γαλλικά τα καλύτερα άρθρα από 100 αγγλικά περιοδικά* revues *και* magazines *τα οποία και την τροφοδοτούν...*».

Ο Jean-Michel Berton (1793-;) στα 30 του χρόνια νυμφεύεται μία θυγατέρα του Saulnier και ακολουθεί το δικηγορικό επάγγελμα. Ειδικεύεται στα ευρωπαϊκά νομικά θέματα, την οικονομική και την κοινωνική πολιτική, ενώ παράλληλα επιδίδεται και στη συγγραφή βιβλίων. Ο Berton, όπως και ο Saulnier, ήταν ενθουσιώδης οπαδός του Βοναπάρτη και της Γαλλικής Επανάστασης. Γνωρίζεται με ενδιαφέρουσες προσωπικότητες της Αγγλίας, που περνούσαν από το Παρίσι, όπως τον B. P. Shelley, τον Wordsworth και τον Charles Cocquerel που έγινε και συντάκτης της *Revue Britannique*. Το 1824 στο απόγειο της νομικής του σταδιοδρομίας, ο Berton ονομάζεται Νομικός Σύμβουλος στο Συμβούλιο Επικρατείας, όπως και στον Άρειο Πάγο. Οι οικογενειακοί δεσμοί του με τους Saulnier και Dupré τον οδήγησαν σε στενή συνεργασία «*όχι τόσο για χρηματικά οφέλη όσο για την πραγμάτωση ενός έργου που θα ήταν χρήσιμο στους πνευματικούς Γάλλους*». Αριστοκράτης από χαρακτήρα, δεν συμπαθούσε τον ρομαντισμό. Λόγω της επίσημης πολιτικής του θέσης, κατά την περίοδο της Παλινόρθωσης, δεν μπορούσε να εκφράσει ανοιχτά τα φιλελεύθερά του αισθήματα. Την ώρα όμως των εκλογών, το 1830, έθεσε υποψηφιότητα με τους οπαδούς της Αντιπολίτευσης.

Ο Prospèr-Dondey Dupré, γιος του γνωστού εκδότη και τυπογράφου Dondey Dupré, εργαζόταν στην ανθούσα επιχείρηση του πατέρα του. Το βιβλιοπωλείο

τους υπήρξε το πρώτο στη Γαλλία με εκδόσεις βιβλίων των ανατολικών γλωσσών και απόκτησε μεγάλη φήμη. Από την επιχείρηση Dupré έβγαιναν τα περιοδικά *Revue Asiatique, Revue Protestante* και *Revue Germanique*. Ο Dupré, βαθιά μορφωμένος, στις ελεύθερες ώρες του ασχολήθηκε με την ποίηση και τη φιλοσοφία, και ήταν γνώστης της κινέζικης γλώσσας. Γνώριζε καλά την αγγλική γλώσσα και τις ανατολικές τέχνες, και κατείχε σημαντική θέση ανάμεσα στους διανοούμενους της *Revue Britannique*, οι οποίοι ερευνούσαν την ιστορία, τη νομοθεσία, τα ήθη, τις γλώσσες, τη θρησκεία, την πολιτική και τη φιλολογία. Οπαδός του φιλελευθερισμού –όπως και ο πατέρας του– ο Dupré, ως εκδότης και συντάκτης της *Revue Britannique*, ασκούσε οπωσδήποτε την ανάλογη επιρροή στο πρόγραμμα της revue.

Η ιδιοκτησία της *Revue Britannique* –σύμφωνα με την K. Jones– ανήκε στους Saulnier, Berton και Louis-William Dickinson. Και ενώ για τους δύο πρώτους έχουμε πλούσια πληροφόρηση, για τον τρίτο ιδιοκτήτη ελάχιστα μας είναι γνωστά –για πολλούς από τους συνεργάτες της *Revue Britannique* δεν υπάρχουν βιογραφίες (πολλοί από αυτούς, είτε πέθαναν άτεκνοι, όπως ο Saulnier και ο τελευταίος Pichot, είτε οι απόγονοί τους δεν κράτησαν προσωπικά τους χαρτιά). Γνωρίζουμε μόνο πως ο Dickinson ήταν Άγγλος υπήκοος που κατοικούσε στο Παρίσι το 1817 και μετέφραζε έργα του Robert Southey. Σύμφωνα πάντα με τις γαλλικές πηγές, η συμμετοχή του στη σύνταξη της *Revue Britannique* δεν είναι σαφής και το όνομά του δεν αναφέρεται στον κατάλογο των συνεργατών του περιοδικού. Είναι γνωστό μόνο πως το 1828 ο Dickinson είχε δικαίωμα στο 1/4 των κερδών της επιχείρησης. Τέλος, το όνομά του αναφέρεται το 1829 μεταξύ των ιδρυτών του *London Express* και του *Paris Advertiser*, και ακόμη ότι χρημάτισε γραμματέας του Ταλλεϋράνδου.

Παραπάνω αναφερθήκαμε στους εμπνευστές, ιδιοκτήτες και πρώτους συντάκτες της *Revue Britannique*. Ποιοι ήταν όμως οι συνεργάτες που αποτέλεσαν τη σπονδυλική της στήλη; Οι πηγές μας αναφέρουν πως τον Σεπτέμβριο του 1825 ο αριθμός των συντακτών από δύο ανέβηκε στους επτά. Ας γνωρίσουμε λοιπόν αυτούς τους συνεργάτες, οι οποίοι στην εποχή τους υπήρξαν πολύ γνωστές προσωπικότητες:

– Charles Coquerel (1797-1851): ορφανός από μικρός, μεγάλωσε και μορφώθηκε κοντά στις θείες του δεσποινίδες Helena και Maria Williams, όπου έμαθε καλά τα αγγλικά. Αρχικά προοριζόταν για πάστορας, τελικά όμως πήγε στο Παρίσι όπου μελέτησε φυσικές επιστήμες κοντά στον Frédéric-Henri baron de Humboldt (1769-1859), παρακολούθησε ιατρική με τον François-Joseph Broussais (1772-1838), μαθήματα αρχαιολογίας από τον Jean-Antoine Letronne (1787-1848), χημεία από τον Joseph-Luis Gay-Lussac (1778-1850), μαθηματικά από τους André-Marie Ampère (1775-1836) και Jean-Baptiste Biot (1774-1862), και αστρονομία από τον Dominic-François Arago (1786-1853). Για βιοπορισμό δημοσιογραφούσε και παράλληλα συνέγραφε. Ο Coquerel ήταν ένας διανοούμενος χωρίς καμία οικονομική άνεση. Οι φιλελεύθερες πολιτικές του πεποιθήσεις τον έφεραν σε στενή επαφή με τον Marie-Jean-Paul Lafayette (1757-1834) και τον Benjamin Constant (1767-1830)·

– Ed. Lafon de Ladebat: από τις λίγες πληροφορίες που έχουμε σχετικά με τη δραστηριότητά του, γνωρίζουμε πως ήταν σημαίνον μέλος της Société Asiatique, της Société de Géographie, παλαιό μέλος του Νομοθετικού Σώματος της Βουλής, όπως επίσης διευθυντής του Υπουργείου Εσωτερικών της Γαλλίας·

– Nicolas Eugène Gerusez (1799-1865): υφηγητής της φιλολογίας και βοηθός του Villemain στη Σορβόννη από το 1833 έως το 1852·

– για τον Raullin γνωρίζουμε μόνο ότι ήταν μέλος της Société Asiatique και της Société de Géographie·

– το ίδιο και για τον West, ο οποίος ήταν γιατρός·

– ο Saulnier (γιος) υπήρξε πρώην διευθυντής της Société Asiatique·

– ο Jérôme-Adolphe Blanqui (1798-1854), ένας από τους πρώτους συνεργάτες της *Revue Britannique*, υπήρξε καθηγητής της Ιστορίας της Βιομηχανικής Οικονομίας, συγγραφέας του *Voyage en Angleterre* και συνεργάστηκε γι' αυτό το έργο με τον Dupré. Οπαδός του δόγματος των ελεύθερων συναλλαγών, ο Blanqui διέθετε το χάρισμα να εξηγεί επιστημονικά προβλήματα με τρόπο κατανοητό και καθαρό·

– ο Léon Galibert, νέος δικηγόρος σε ηλικία 25 χρόνων γίνεται ο πραγματικός ιδιοκτήτης της *Revue Britannique* και παραμένει συντάκτης του περιοδικού για θέματα πολιτικής οικονομίας, εμπορίου και βιομηχανίας. Η *Revue Britannique* υπό τη νέα διεύθυνση του Galibert (1835-1839) δεν αρκείται να παρουσιάζει άρθρα με θέματα που αντλεί αποκλειστικά από την Αγγλία. Το υλικό της τώρα θα εμπλουτιστεί και από άλλες χώρες. Ο Galibert υπήρ-

ξε φιλόδοξος, τολμηρός αλλά και απερίσκεπτος στη διαχείριση της *Revue Britannique*, γι' αυτό αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη Γαλλία προς αναζήτηση νέας τύχης στην Αγγλία·

– διάδοχος του Léon Galibert στη διεύθυνση της revue αναλαμβάνει ο Amédée Pichot (1796-1877), μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα προσωπικότητα της εποχής. Πολυγραφότατος ο Pichot άφησε πλούσιο λογοτεχνικό έργο. Μετά τις ιατρικές σπουδές του στο Montpellier, εγκαταστάθηκε το 1819 στο Παρίσι. Δεν άργησε όμως να αφιερωθεί στη φιλολογία, τις γλώσσες και τις επιστήμες. Ταξίδεψε στην Αγγλία και δημοσίευσε εργασίες σε διάφορα περιοδικά. Σε ό,τι αφορά την πολιτική και τη φιλολογία, ο Pichot ανήκε στη σχολή των φιλελεύθερων μετριοπαθών. Ο Pichot έδωσε νέα ώθηση στη *Revue Britannique*, που γίνεται τώρα ένα κοσμοπολίτικο διεθνές περιοδικό, με άρθρα που χαρακτηρίζονται από ανεξάρτητη σκέψη και μεγάλη ποικιλία θεμάτων, όπου όλες οι απόψεις μπορούν να ακουστούν.[8] Διευρύνοντας το πεδίο της ύλης, ο Pichot το 1868 άνοιξε ακόμη ένα παράθυρο προς τα έξω με τη δημιουργία νέας στήλης, εκείνης της *Correspondance* –δηλαδή των ανταποκρίσεων από το εξωτερικό–, την οποία θεωρούσε σπουδαίας σημασίας για το περιοδικό. Μέσα από τις "ανταποκρίσεις" περνούσαν γενικού ενδιαφέροντος θέματα, με ειδικό βάρος στα πολιτικά πράγματα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Βαλκανικής Χερσονήσου, της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους με τις ανάλογες επιδράσεις των Μεγάλων Δυνάμεων Ρωσίας, Αγγλίας, Γερμανίας, Γαλλίας. Σε ό,τι αφορά τώρα την πηγή των ανταποκρίσεων από το εξωτερικό, η διευκρίνιση δίνεται στα Προλεγόμενα της *Revue Britannique* του 1881, όπου και διαβάζουμε: «*...Πρόσωπα πολύ υψηλά ιστάμενα στον χώρο της πολιτικής φιλολογίας, ευχαρίστως μας τροφοδοτούν με στοιχεία, διότι γνωρίζουν ότι, όπως ενεργούμε με τα διάσημα αγγλικά περιοδικά, τα πρότυπά μας, οι πληροφορίες που μας παρέχουν χρησιμοποιούνται πάντοτε με διακριτικότητα και με απόλυτη αντικειμενικότητα*». Ο Pichot, ανοιχτό πνεύμα, από το 1855 εισάγει και νέους τίτλους στη *Revue Britannique*, όπως τα *Chroniques littéraires et bulletins bibliographiques* και τη στήλη *Chronique scientifique* που απασχολούνται ιδιαίτερα με φιλολογικά θέματα, μέσα από τα οποία επισημαίνονται και αναφορές στην ελληνική θεματογραφία.

Ένας από τους σπουδαιότερους μεταφραστές της *Revue Britannique* σε θέματα φιλολογίας, υπήρξε ο αγγλομαθής συγγραφέας και καθηγητής στο Collège de France, ο Philarète Charles (1798-1873), ο οποίος ήταν και συνεργάτης της *Revue des Deux Mondes*, της *Revue de Paris* και της *Journal des Debats*. Μαζί με τον Léon Galibert αποτελούσαν τους δύο σημαντικότερους συντάκτες του περιοδικού. Ας σημειωθεί ότι ο Charles ήταν ο μόνος επαγγελματίας μεταφραστής ανάμεσα στους συντάκτες της *Revue Britannique*. Στις μεταφράσεις του –επισημαίνει η K. Jones– δεν διστάζει πολλές φορές χάριν σκοπιμότητας να περικόψει από το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο φράσεις ολόκληρες ή ακόμη και να προσθέσει, με τις ανάλογες σημειώσεις, ένα κομμάτι για να εμπλουτίσει τη γαλλική μετάφραση, προκειμένου η γαλλική απόδοση να παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από το αγγλικό κείμενο που ήταν αφηρημένο ή στεγνό.

Προσεγγίζοντας το θεμελιώδες θέμα των μεταφράσεων στη *Revue Britannique*, είναι αναγκαίο να επισημάνουμε ότι ο σκοπός του μεταφραστή συνίσταται στο να αποδώσει –όσο είναι δυνατόν–, σε καλά γαλλικά το νόημα, τη δομή και τον παλμό του αγγλικού κειμένου, διατηρώντας παράλληλα την ατμόσφαιρα και το χρώμα του. Άλλωστε, η *Revue Britannique* είναι ένα όργανο κατά κύριο λόγο εκλαϊκευτικό, το πλαίσιό της είναι εγκυκλοπαιδικό και έχει στόχο οι αναγνώστες της να μπορούν να κατανοήσουν όλα εκείνα τα θέματα για τα οποία διαθέτουν περιορισμένες γνώσεις. Ως εκ τούτου, η απλή γλώσσα είναι απαραίτητη.

Αναφερθήκαμε προηγουμένως στο θέμα της ανωνυμίας των συντακτών και μεταφραστών σε μέρος του περιοδικού τύπου την εποχή της Παλινόρθωσης. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται γενικά και στη *Revue Britannique* με μόνη εξαίρεση εκείνη του διευθυντή της Saulnier, ο οποίος υπογράφει με τα αρχικά του S ή SF. Ακόμη μία φορά απαντά το CC (Charles Coquerel) στο τέλος ενός πρωτότυπου άρθρου του τον Μάρτιο 1826, όπως μας πληροφορούν οι γαλλικές πηγές. Αργότερα, στην ελληνική θεματογραφία, υπογράφουν οι G. d'Orcet, Pierre Guerraz, Octave Sachot, Amedée Pichot και Pierre A. Pichot.

Μετά τον θάνατο του Amedée Pichot το 1877, και την ανάληψη της διεύθυνσης της *Revue Britannique* από τον γιο του Pierre A. Pichot, την πλειονότητα των ελληνικών δημοσιευμάτων καταλαμβάνουν οι "ανταποκρίσεις", σε

αντίθεση προς τα αυτοτελή άρθρα τα οποία σταδιακά αραιώνουν. Από το 1887 και έως την οριστική διακοπή της λειτουργίας της το 1901, η *Revue Britannique* δημοσιεύει μόνο έξι άρθρα σχετικά με την Ελλάδα –γενικού ενδιαφέροντος– ενώ η τελευταία "ανταπόκρισή" της από την Αθήνα είχε θέμα τον Κρητικό πόλεμο.

Εύη Παυλώφ-Βαλμά
Σουηδίας 69-71
115 21 Αθήνα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θέλω να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στο Μουσείο Μπενάκη που δέχθηκε να φυλάξει το υλικό αυτό στην πολύτιμη συλλογή του, όπως ακόμη και στην υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης Π. Τσάκωνα και τη Ντ. Πικιώνη, που ασχολήθηκαν με την επεξεργασία του κειμένου, όπως επίσης και στις Ε. Τομπούλογλου, Ε. Μπερτσιά, Μ. Κρέτση για τη δακτυλογράφηση των ευρετηρίων. Ευχαριστώ επίσης την καλή φίλη Ε. Γαρέζου που με προθυμία πορεύθηκε μαζί μου στα πρώτα βήματα της ερευνητικής μου προσπάθειας.

1. A. Dimopoulos, *L'opinion publique française et la revolution grecque 1821-1827* (Nancy 1962) 90. Επίσης *Journal de Delé-cluze 1824-1828* (Paris 1948) 345· Α. Βαρνακιώτης, Ο Ευρωπαϊκός φιλελληνισμός κατά την ελληνική Επανάσταση του *1821* (Αθήνα 1971)· J. Dimakis, *La guerre de l'indépendance grecque vue par la presse française* (Θεσσαλονίκη 1968) 33-38· D. Vikelas, *Le Philhellénisme en France* (extrait de la *Revue d'Histoire diplomatique* [Paris 1891] 15-16).

2. J. Dimakis, La société de la Morale Chretienne de Paris et son action en faveur des Grecs lors de l'insurrection de 1821, *Balkan Studies* 7 (1966) 26-48· Κ. Θ. Δημαράς, *Μέλισσα η Εφημερίς Ελληνική, τα προεπαναστατικά περιοδικά* ([Αθήνα 1984] ζ)· N. Athanasoglou-Kallmyer, *French images from the Greek War of Independence 1821-1830* (New Haven-London 1989) 8-13.

3. G. Vapereau, *Dictionnaire Universel des litteratures* (Paris 1876) 1723-25.

4. A. Pichot, *Voyage pittoresque et littéraire en Anglettere et en Ecosse. Ladvocat et Charles Gosselin* 2 (Paris 1825) 253· J. Dimakis, *La presse française face à la chute de Missolonghi et à la bataille navale de Navarin; recherches sur les sources de philhellénisme français* (Θεσσαλονίκη 1976) 556-59.

5. Dimakis (ό.π.)· K. Jones, *La Revue Britannique, son histoire et son action littéraire (1825-1840)* (Paris 1939) 23-24.

6. Jones (ό.π.) 152-70 όπως και Vapereau (σημ. 3) και γενικότερα, L.-E. Hatin, *Histoire de la Presse en France* (Paris 1861) vol. 8: *Revues*, 609-15.

7. Κύριες πηγές πληροφόρησής μας σχετικά με την έκδοση και τη δραστηριότητα της *Revue Britannique*, λόγω ελλείψεως μεταγενέστερων μονογραφιών, μελετών και γενικότερα δημοσιευμάτων, αποτελούν: α) *La table générale de la Revue Britannique depuis sa fondation en 1825 jusqu' en 1880 par J. Drapier (publiée sous la direction de Pierre Amedée Pichot*, 1881, 8ο, xiv-643)· β) η δημοσιευμένη διατριβή της Jones (σημ. 5).

8. *Revue Britannique*, 1881, Avant propos, v-ix.

EVI PAVLOV-VALMA

Revue Britannique and its Greek material

The Benaki Museum library has recently acquired a series of 324 photocopied items from the celebrated French periodical *Revue Britannique*, which circulated in Paris between 1825 and 1901. These are independent articles and brief reports on matters of general interest relating to Greece, its history and its culture, from antiquity until the 19th century. The significance of this material, collected in photocopied form after research in Swiss libraries, lies in the fact that the magazine is not to be found in any library in Greece –apart from an incomplete set in the National Library. The material has been catalogued and arranged in chronological order; indexes by name and subject have been prepared for use by future researchers.

The texts give special emphasis to travel writing and impressions by visitors to Greece and its wider area, antiquities, everyday life, manners and customs, religion and the Greek legal and educational systems, with extensive use of statistical information. This study ends with a general history of *Revue Britannique*, which was first published at the outbreak of the philhellenic movement in Europe and for many years played a major role in the French press, always taking an interest in issues related to Greece.

WOLFGANG SCHIERING

Drei Ölbilder mit Motiven von Zakynthos

1960 KONNTE ICH EIN GEFÄLLIGES Ölbild in leicht schadhaft gewordenem vergoldetem Rahmen von einem mir unbekannten deutschen Kunsthändler erwerben: BILD I (Abb. 1, 2 a-d). Auf der Rückseite war die Leinwand in großen handgeschriebenen Lettern mit dem Namen Carl Rottmann versehen. Dargestellt ist ein charakteristischer Abschnitt der Ostküste von Zakynthos mit der in der Bildmitte von einem felsigen Ausläufer des Kastroberges großenteils überschnittenen Stadt gleichen Namens (Abb. 1b). Die linke Bildhälfte zeigt die nach Osten allmählich zum fast 500 m hohen, die Ostküste der Insel beherrschenden Skopós ('Wächter') ansteigende Landzunge. Diese trennt den Küstenabschnitt der Hafenstadt nach Süden hin von dem weiten Golf von Laganá mit der vom Maler in der Ferne festgehaltenen kleinen Insel Marathonisi. Rechts daneben sieht man auf dem Bild das bergige Südende von Zakynthos, von dem ein langer Höhenzug in der Inselmitte zum Großen Berg (Megálo Vounó) und zu den freundlichen Ortschaften Koilioméno und Machairádo mit ihren schönen Kirchen führt. Den betreffenden Höhenzug hat der Maler rechts vom Kastro noch einmal kurz aufgenommen.

Von der Stadt (Abb. 2b) zeigt der Maler nahe der Mole und vor einem großen Platz als Blickfang den höchsten Glockenturm des Ortes. Dieser hatte eine auf Zakynthos beliebte, aus Venedig übernommene helmförmige Bekrönung[1] und gehörte bis zur Errichtung des 1872 vom deutschen Baumeister Ziller entworfenen großen Theaters zur Kirche Αγίων Πάντων (Hagioi Pantes). Nicht weit entfernt, direkt am Anfang der Mole, sieht man den 1583 errichteten 17 m hohen, spitzen Glockenturm der bescheidenen Kirche des Άγιος Νικόλαος του Μόλου (Hagios Nikólaos von Molos), der bis zu seiner Zerstörung durch das Erdbeben von 1893 auch als Leuchtturm dienen konnte. Für das Geläut trat an seine Stelle die einfache byzantinische Glockenwand, die nach dem Erdbeben von 1953 zusammen mit der Kirche wiederhergestellt wurde. Am oberen Ende der im Ölbild hinter dem Kastroberg wieder sichtbar werdenden Stadt erkennt man inmitten einer Ansammlung von Häusern einen weiteren, der Perspektive wegen nur klein wiedergegebenen Glockenturm mit helmförmigem Abschluß (Abb. 2b). Wie die besonders reich gestaltete zugehörige Kirche der Παναγία Φανερωμένη (Panagia Faneromeni) aus der venezianischen Blütezeit hat auch der Turm das Erdbeben von 1953 erfreulich gut überstanden. Links von diesem Glockenturm, dort also, wo viel später die große Kirche, der imposante Glockenturm und das Kloster des Άγιος Διονύσιος (Hagios Dionysios) gebaut werden sollte, folgt auf dem Bild bis zum Fuß des Skopós hin eine lange Zeile meist einzeln am Ufer stehender Häuser mit ein oder zwei Kirchen.[2]

Auf dem durch Wolkenschatten und sanfte Wellen wirkungsvoll aufgelockerten Meeresspiegel zeigt der Maler kleine und auch größere, zwei- und dreimastige Segelschiffe; letztere mit der üblichen leiterartigen Bemalung des Rumpfes, zwei von ihnen auch unter vollen Segeln. An zwei großen Schaufelrädern, am Schornstein und an der langen Rauchfahne läßt sich ein Schiff am linken Bildrand, auf das wir der Datierung des Bildes wegen weiter unten noch zurückkommen werden, sicher als Raddampfer ausmachen (Abb. 2a).

Abb. 1. (BILD I). J. B. Hilaire(?), *Zakynthos, Blick auf Kastro, Stadt und Hafen.* Öl auf Leinwand, 49 x 76 cm. Heidelberg, Privatbesitz (Photo: P. Schiering).

Land und Meer sind an dem ausgewogen komponierten BILD I etwa gleich beteiligt. Die dicht wachsenden Ölbäume der Bildecke rechts unten haben links oben eine Entsprechung in den dunklen Wolken. Auch das Meer und der wolkenlose, blasse Teil des Himmels erscheinen in ihren Flächen ausgeglichen. Eine genauere Beschreibung unseres Bildes darf ein Merkmal des mit seinen Falten und Silhouetten vom Maler gut charakterisierten Skopós nicht vergessen: die auffallende Felsnase als seine höchste Erhebung.

Wie das Meer durch Schiffe, werden Landschaft und Stadt durch Personen belebt. Da ist rechts im Vordergrund ein Bauer in türkisch anmutender Tracht zu sehen, wie er einem breiten, um ein sorgfältig gepflegtes Gemüsefeld in Richtung Kastro führenden Weg zwei Esel vor sich hertreibt (Abb. 2d). Auf den großen Platz vor der Mole hat der Maler durch miniaturhafte Personengruppen und einen Aufzug winzig klein, doch gut genug erkennbar dargestellter britischer Soldaten in ihren typischen rot-weißen Uniformen (Abb. 2b) gleichfalls Leben gebracht.

Der Kastroberg (Abb. 2c), insgesamt einem Kegelstumpf vergleichbar, fällt sofort durch die hohe, nur anscheinend exakt erfaßte Zinnenmauer in die Augen. Näheres Hinsehen läßt innerhalb dieser in fast rundum sichtbar gemachten Festungsmauer bis zum Scheitel des Hügels hinauf rot gedeckte weiße Häuser und ganz oben auch den roten britischen Wimpel erkennen. Einzelne auf den Wohlstand ihrer Bewohner hinweisende Häuser, eine kleine Kirche links dicht unter der Kastromauer und eine größere mit kurzem Turm auf halber Höhe, d.h. auf dem Weg von der Stadt zum Kastro, wechseln einander auf den Hängen des Kastroberges mit Olivenbäumen und Rasenflächen ab (Abb. 2c).[3]

Eine Datierung von BILD I in die Zeit der britischen

Abb. 2 a-d. Vier Detailaufnahmen von BILD I (Fotos: P. Schiering).

Herrschaft zwischen 1810 und 1864 ist schon durch die rot-weißen Uniformen der auf dem großen Platz (Abb. 2b) gezeigten Soldaten hinreichend gesichert. Auf dem Kastro (Abb. 2c) kommt der rote Wimpel noch bestätigend hinzu. Der ordentliche Zustand, den die dortigen Häuser vermitteln, mag angesichts eines Berichtes aus der Zeit um 1800 befremden. Damals soll sich diese Burgsiedlung nämlich in einem *"sehr zerrütteten Zustand"* befunden haben.[4] Wie sich inzwischen auch archäologisch nachweisen ließ, haben die Briten aber nach Antritt ihrer Herrschaft für eine Verbesserung der baulichen und infrastrukturellen Situation auf dem Kastro gesorgt. Deshalb wäre es möglich, daß der Maler die Gegebenheiten nach den 1810 einsetzenden Bemühungen der Briten zeigen wollte. Ein aus dieser Sicht denkbares Datum für die Entstehung unseres Ölbildes wäre also das Jahrzehnt 1810-1820.

Der Raddampfer, der auf BILD I den Hafen von Zakynthos in östlicher Richtung verlassen hat (Abb. 2a) könnte sich für eine Zeitbestimmung unseres Bildes dann als nützlich erweisen, wenn man den Einsatz eines solchen Dampfschiffes im Verkehr zwischen den Ionischen Inseln zeitlich festlegen, gleichzeitig aber auch die Vermutung zerstreuen könnte, daß der Maler ein ihm irgendwoher bekannt gewordenes Dampfschiff, etwa wegen der willkommenen Wirkung der Rauchfahne, als 'Versatzstück' in das Bild eingefügt hat. Schon weil letztere Möglichkeit schlechterdings nicht

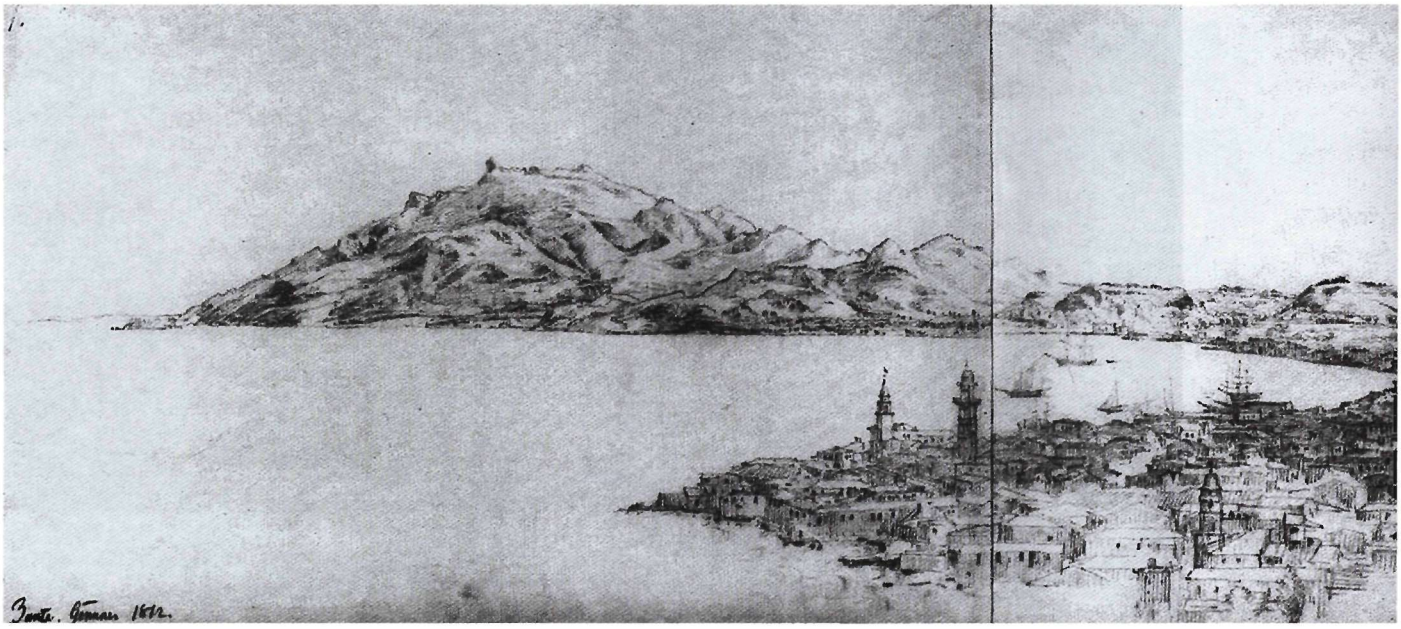
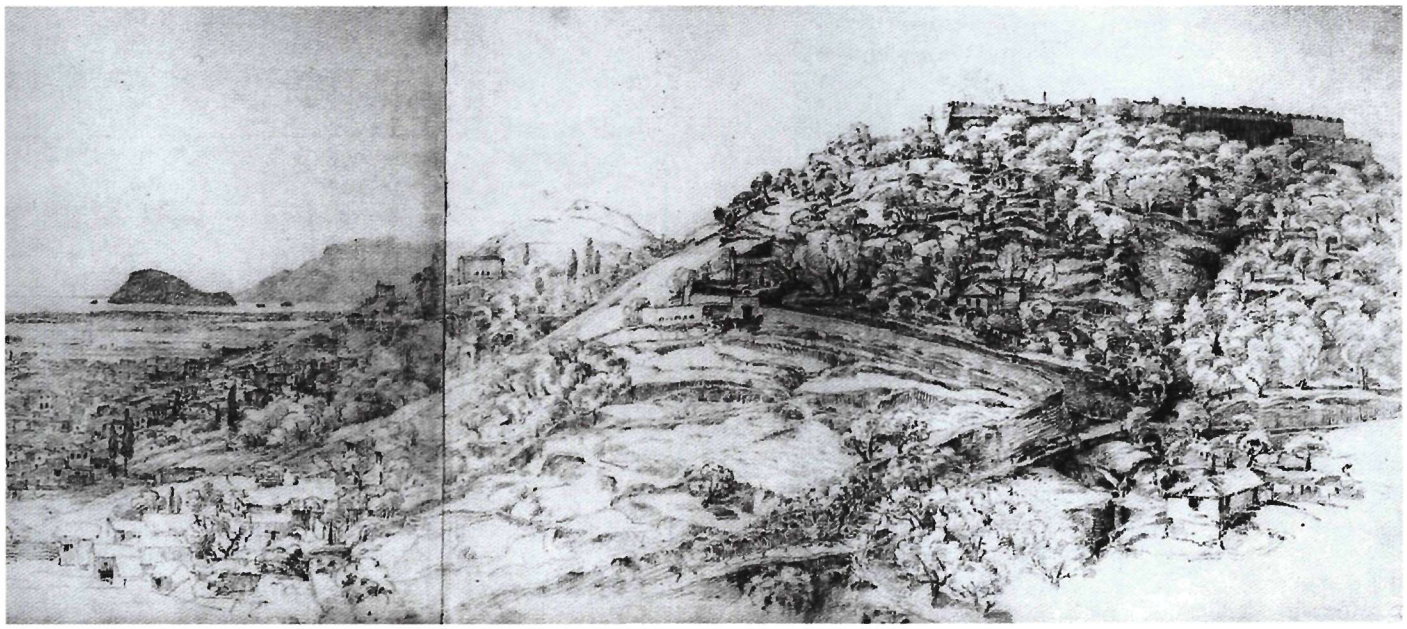


Abb. 3. Haller von Hallerstein, *Januar 1812.* Zeichnung, Blei 23,5 x 108,5 cm: Motiv wie Abb. 1 (nach: H. Bankel [Hrsg.], *Carl Haller von Hallerstein in Griechenland* [Berlin 1986] 148-49).

auszuschließen ist, bleibt eine Datierung erst nach dem Einsetzen eines Dampfschiffes im westionischen Inselverkehr fragwürdig. In England wurden solche Schiffe schon seit 1805 gebaut. Theoretisch hätte eines davon also durchaus auch schon um oder sogar vor 1820 auf dem Ionischen Meer fahren können.

Das Jahr 1820 ist auch ein Datum, das in der Geschichte der Erdbeben auf Zakynthos eine Rolle gespielt hat. Deshalb suchte ich auf BILD I nach Gebäuden, die unter dem betreffenden Erdbeben gelitten haben könnten. Besonders geachtet habe ich dabei auf den Helm des hohen Turmes (Abb. 2b). Der Maler zeigt ihn, wie Carl Haller von Hallerstein auf seiner Anfang 1812 datierten Zeichnung (Abb. 3), vollständig intakt. Das trifft entsprechend auch für den spitzen Turmhelm der benachbarten Kirche des Άγιος Νικόλαος του Μόλου (Hagios Nikólaos von Molos) zu. Anders erscheinen die beiden Turmhelme auf einer Ende 1812 oder im Mai 1814 entstandenen Zeichnung von Otto Magnus von Stackelberg, auf die wir gleichfalls noch einmal zurückkommen werden (Abb. 4). Dort fehlt nämlich offenbar der eigentliche Helm des hohen Turmes, während die Turmspitze der Nikólaos-Kirche nur schematischer wiedergegeben ist als auf dem Ölbild und auf der Zeichnung Hallers. Es wäre aber wohl zu spekulativ, für diese Beobachtung ein (sonst unbekanntes) Erdbeben in der Zeitspanne zwischen Hallers Zeichnung vom Januar 1812 und Stackelbergs entweder Ende 1812 oder spätestens im Mai 1814 (seinem zweiten und letzten Aufenthalt auf Zakynthos) entstandenem Bild verantwortlich zu machen. Die erwähnten Unterschiede lassen sich gewiß überzeugender mit einer skizzenhafteren Darstellungsweise bei Stackelberg als mit Veränderungen am großen Glockenturm selbst erklären. BILD I läßt mit dem vollständig wiedergegebenen Helm des Turmes jedenfalls eine Entstehung des Bildes vor dem Erdbeben von 1820 wahrscheinlich erscheinen.

Greifbarer als die zuletzt angestellten Überlegungen ist die Frage, wo der Maler von BILD I stand, als er die Zeichnung machte, die man für die Ausführung in Öl voraussetzen muß. Erkundungen auf dem in Frage kommenden Gelände der an den Kastroberg nördlich anschließenden Höhen (λόφοι) führten zu der Erkenntnis, daß der Entwurf vom λόφος Ακρωτηρίου (Akrotiri) aus gemacht worden ist. Nur von dort kann man nämlich die im Bild wiedergegebene, bis zum Golf von Laganá reichende Aufsicht auf das Meer und den



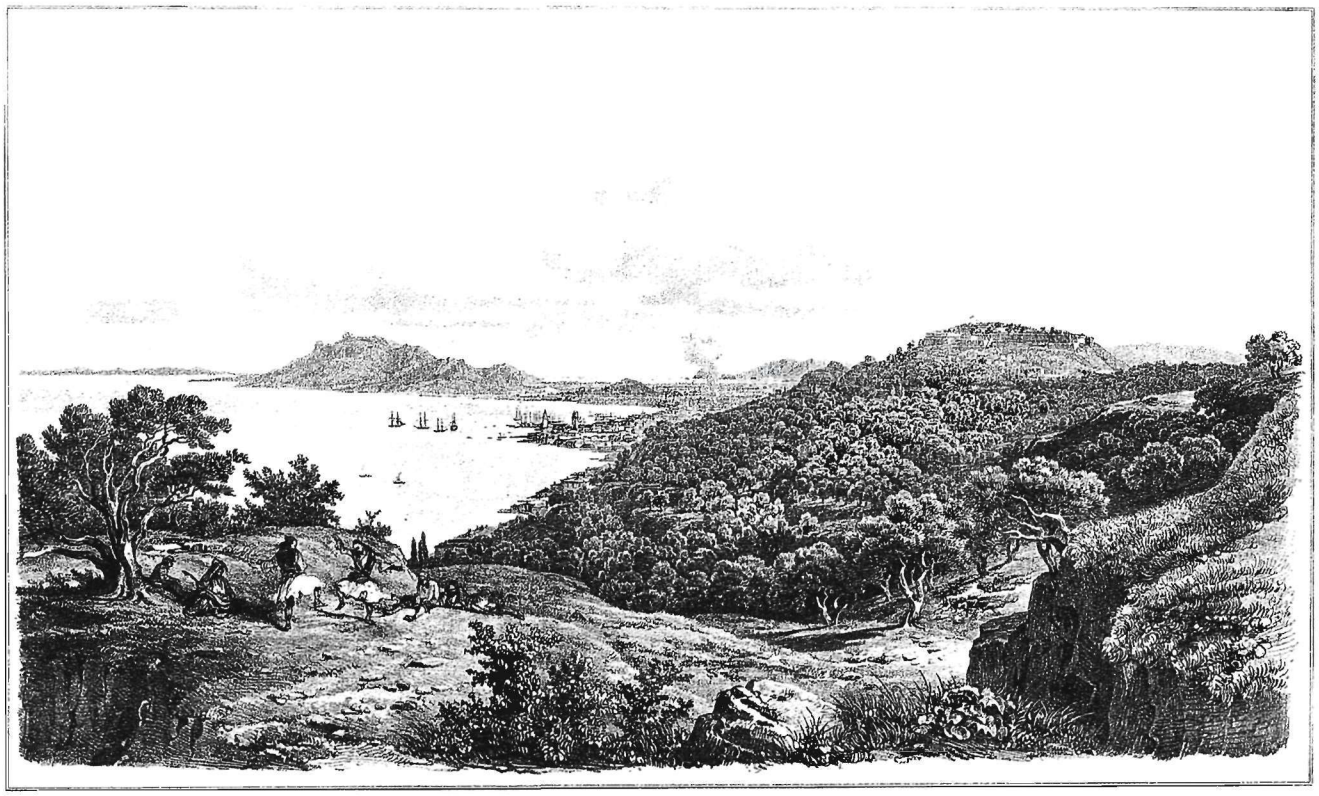


Abb. 4. O. Magnus von Stackelberg, 1812 oder 1814. Zeichnung: Motiv wie Abb. 1. Lithographie (nach: G. Rodenwaldt, *Otto Magnus von Stackelberg, der Entdecker der griechischen Landschaft (1786-1837)* [München-Berlin 1959²] Nr. 38).

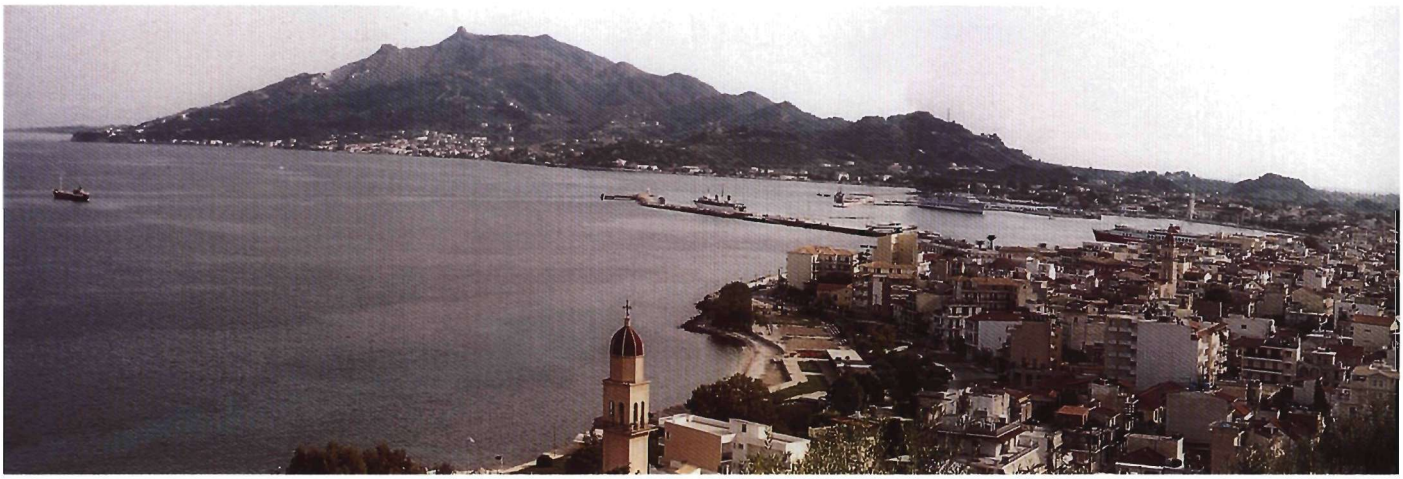


Abb. 5. Zakynthos: Photomontage nach Aufnahmen von der Lofos Stráni: Kastro bis Skopós (Foto: Verf.).

steilen Felsabfall im Vordergrund sehen. Photographisch ließ sich der Blick vom Standort des Malers leider nicht erfassen. An der entsprechenden Stelle standen einem freien Ausblick zu viele Ölbäume, umzäunte Grundstücke und auch Häuser im Wege. Unsere Photographie (Abb. 5) mußte deshalb mit der Aussicht vom Café "*The best view*" vorlieb nehmen, das am Ostende des Λόφος Στράνη (Lofos Strani) dem Kastro näher liegt als der Standort unseres Malers. Das mit den photo-graphischen Aufnahmen erfaßte Panorama ist dennoch geeignet, einen freien Umgang des Malers mit den natürlichen Gegebenheiten deutlich zu machen. Schon ein flüchtiger Vergleich zwischen Photographie (Abb. 5) und BILD I (Abb. 1) zeigt die Veränderungen, die der Künstler wegen der für das 49 x 76 cm messende Bild vorgesehenen Proportion zugunsten ausgewogener Größenverhältnisse der Landschaftselemente vorgenommen hat: vor allem die verschobenen Proportionen des eigenwillig wiedergegebenen Kastroberges rechts und die Verkürzung des Skopós links. In ein imaginär weites Panorama hat der Maler das sichtbar gelassene Stadtzentrum (Abb. 2b) und die dahinter in die Ferne gestaffelten Landschaftselemente eingebunden. Dabei erfüllen miniaturhaft erfaßte Motive wie die erwähnten Personen und die englischen Soldaten auf dem großen Platz (Abb. 2b), aber auch die perspektivisch klein gewordenen Häuser auf der anderen Hafenseite (Abb. 1) oder die Schiffe unterschiedlicher Größe reizvolle Wirkungen.

Die Zeichnungen von Haller und Stackelberg (Abb. 3, 4), die wir oben der Glockentürme wegen schon kurz zum Vergleich mit BILD I (Abb. 1) herangezogen haben, zeigen das vom Kastroberg bis zum Skopós eingefangene Panorama annähernd ebenso wie das Ölbild und unsere Photographie (Abb. 5). Entstanden sind sie Anfang 1812 (Haller) und Ende 1812, bzw. im Mai 1814 (Stackelberg), also vor dem Erdbeben von 1820. Die archäologisch engagierten Zeichner, Haller ein genialer Architekt, Schüler von Friedrich Gilly,[5] Stackelberg von feiner künstlerischer Begabung,[6] kannten einander vor allem von ihren im Sommer 1812 gemeinsam durchgeführten Ausgrabungen und Forschungen am Apollontempel von Phigalia.[7] In der Stadt Zakynthos dürften sie dann einander begegnet sein, als Haller im Zusammenhang mit der Verbringung des Phigaliafrieses auf die Insel kam, und Stackelberg dort mit dem Zeichnen der Reliefs beschäftigt war. Auf ihren Zakynthosbildern (Abb. 3, 4) betonen sie beide hinter der von den Kastrohängen unterschiedlich überschnittenen Stadt die oben erwähnte kleine Insel Marathonisi im Golf von Laganá. Bei Stackelberg (Abb. 4) ist diese durch ein im Mittelgrund der Darstellung entzündetes Feuer mit hoch aufsteigender, das Inselchen teils verdeckender Rauchwolke noch besonders hervorgehoben.

Für die Landschaft von BILD I (Abb. 1) bleibt beim Vergleichen mit den beiden Zeichnungen (Abb. 3, 4) und mit der Photographie (Abb. 5) festzuhalten, daß sich der Maler im Ganzen wie im Detail mehr

Freiheiten genommen hat als die Zeichner Haller und Stackelberg. Von deren Zeichnungen ähnelt die friesartig ausgedehnte von Haller bei größerer Nähe zu Kastro und Stadt (Abb. 3) den von unserer Photographie (Abb. 5) festgehaltenen Gegebenheiten mehr als die Zeichnung Stackelbergs (Abb. 4), die –wie der Entwurf zum Ölbild – der Komposition zuliebe vom Kastro weiter entfernt, gleichfalls auf dem λόφος Ακρωτηρίου (Akrotiri) entstanden sein muß.

Greifen wir nun noch einmal Eigenschaften heraus, die für den Maler von BILD I (Abb. 1) besonders typisch zu sein scheinen: Im Ganzen gesehen, fielen uns die Freiheiten auf, die er sich für die Proportionen und Silhouetten der Landschaft genommen hat. Für Motive wie Meer, Wolken, Felsen, Bergfalten, Bäume, Felder, Wiesen, Häuser und Festungsmauern, ja vielleicht sogar für die Darstellung einer ganzen Burg, konnte er auf 'Chiffren' zurückgreifen, die ihm als Zeichner und Maler wohlvertraut waren. Ein eigener Zug seiner Malweise war die schon hervorgehobene Vorliebe für miniaturartig gezeigte Motive: Personen, Architekturen, Schiffe, Pflanzen. An den landschaftlichen Gegebenheiten auf Zakynthos hat den Maler das Bizarre in den Strukturen der Kalkfelsen ähnlich angesprochen wie die Oberflächenbewegungen der Berge. Feld- und Baumflächen verstand er dekorativ zu verteilen. Akzente hat er mit der sparsamen Wiedergabe von Zypressen gesetzt.

Die meisten der eben angesprochenen Eigenheiten von BILD I lassen sich auch auf den BILDERN II und III des Benaki Museums (Abb. 6, 8) beobachten. Diese unterscheiden sich ein wenig im Kolorit sowie durch die gefälligeren, weicheren Umrisse der Landschaft und nicht zuletzt durch die hinzugenommenen Staffagefiguren. Ein hellerer Himmel und frischere Grüntöne können den Eindruck erwecken, daß der Maler die Stimmung einer jungen Jahreszeit einfangen wollte. BILD III (Abb. 8) bekräftigt diese Vermutung durch den frisch treibenden Ölbaum rechts, das bunte Feld im Vordergrund und den nur mit kurzer Hose bekleideten liegenden Mann am Rand dieses Blumenfeldes. Damit sind wir bei den Staffagefiguren, die mit ihren farbigen Kleidern und ihrem heiteren Treiben, mit Hund, Ziegen und Schafen den BILDERN II und III (Abb. 6, 8) wie unzähligen älteren und gleichzeitigen Landschaftsdarstellungen (vgl. auch Abb. 4) zusätzlichen Reiz verleihen. Auch vereinzelte Häuser, unterschiedlich in Gestalt und Zustand (ruinöser Bauernhof auf BILD II, zwei Baustellen auf BILD III), klein in die Ferne gestreute Menschen wie auf BILD I sowie bizarre Felsen und Bäume bereichern die beiden Bilder im Benaki Museum. Auf ein Motiv von BILD III (Abb. 8) sei wegen seines winzigen Maßstabs, vor allem aber wegen einer Ähnlichkeit mit BILD I (Abb. 1) noch ausdrücklich hingewiesen: Ein Weg etwa in der Bildmitte läßt dort nämlich eine Szene erkennen, die trotz des Größenunterschiedes an diejenige mit dem Bauern und den Eseln auf BILD I (Abb. 2d) erinnert. Insgesamt läßt sich beim Betrachten und Vergleichen unserer drei Ölbilder soviel Gemeinsames ausmachen, daß man auf ein und denselben Künstler schließen möchte.

Diese Vermutung wird nun aber auch noch durch den Beweis erhärtet, daß sich alle drei Bildmotive auf Zakynthos lokalisieren lassen: Dank einer gründlichen Beschäftigung mit BILD I und einem in diesem Zusam-

menhang unternommenen Besuch auf der Insel mit Ausflügen in die nähere Umgebung der Stadt war es schließlich ein leichtes, das Motiv von BILD II (Abb. 6) als einen Blick vom Nordfuß des Skopós auf die Stadt mit dem großen Glockenturm, auf den Kastroberg mit der Festungsmauer und auf dessen stufenweise nach Norden hin abfallende Fortsetzung auszumachen (vgl. die allerdings von einem Schiff aus aufgenommene Photographie auf Abb. 7). Das Motiv von BILD III zu finden, verdanke ich schließlich einem Spaziergang vom Kastro über die Höhe Stráni zum Küstenabschnitt Krionéri, bei dem sich unterwegs der Blick auf das Südende von Kephalonia geöffnet hat (Abb. 9).

Nachdem wir damit ein weiteres Argument haben, die drei auf Zakynthos entstandenen gleichformatigen Ölbilder ein und demselben Maler zuzuweisen, bleibt die Frage, ob wir diesen auch benennen können. Carl Rottmann, der nicht auf Zakynthos war, und dessen Malweise unverwechselbar ist, dessen Name aber bis zu einer vor 30 Jahren erfolgten Restaurierung auf der Rückseite von BILD I zu lesen war, muß ausscheiden. Im Benaki Museum werden die BILDER II und III dem französischen Zeichner und Maler Jean Baptiste

Abb. 6. (BILD II). J. B. Hilair(?), *Zakynthos, Blick vom Nordfuß des Skopós (heute Argássi) auf Stadt, Kastro und auf die Höhen Bóchali, Stráni und Akrotiri.* Öl auf Leinwand, 48 x 76 cm. Athen, Benaki Museum, Inv. Nr. 12945 (Foto: K. Manolis).

Abb. 7. Photographie des gleichen Motivs von einem Schiff aus (Foto: Verf.).

Abb. 8 (BILD III). J. B. Hilaire(?), *Zakynthos, Blick von einem Standort nördlich des Kastros (Höhen Stráni oder Akrotiri) auf die Insel Kephalonia (Südausläufer des Ainos).* Öl auf Leinwand, 48 x 76 cm. Athen, Benaki Museum, Inv. Nr. 12946 (Foto: K. Manolis).

Abb. 9. Photographie zum Motiv von BILD III (Foto: Verf.).

Hilair zugeschrieben, dessen Todesjahr vorbehaltlich mit 1822 angegeben wird.[8] Am bekanntesten sind dessen zahlreiche qualitätvolle Zeichnungen, die lithographisch umgesetzt einen großen Teil der in M. G. F. A. Choiseul-Gouffiers, *Voyage pittoresque de la Grèce (1782 bis 1822)* wiedergegebenen Abbildungen ausmachen. Neben seinen Zeichnungen werden in dem betreffenden Artikel bei Thieme-Becker auch Ölbilder angeführt und als deren "*Stärke die Staffagelandschaft mit kleinen Figuren*" hervorgehoben. Diese Charakterisierung von Ölbildern Hilairs kann man auch auf die drei hier veröffentlichten Zakynthos-Bilder anwenden. Das Benaki Museum hat –wie gesagt– zwei davon (unsere Bilder II und III) Jean Baptiste Hilair zugeschrieben, der 1753 in Metz geboren wurde, und dessen Todesjahr mit "*1822*" oder "*nach 1822*" angegeben wird.[9] Mir bleibt zu wünschen, daß sich die Zuschreibung des Benaki Museums nun nach dem Bekanntwerden von BILD I noch weiter verdichten läßt.

Wolfgang Schiering
Professor emeritus
Berghalde 94

ANMERKUNGEN

* Gern bedanke ich mich bei A. Delivorrias für die Anregung zu dieser Veröffentlichung im Benaki Jahrbuch, bei St. Lydakis, A. Dellaporta, A. Milano und M. Wedde für freundliche Auskünfte, bei M. und J. Schäfer sowie vor allem bei meiner Frau für die Unterstützung bei der Motivsuche, bei meiner Tochter B. Knüchel für geduldiges Schreiben und bei meinem Sohn P. Schiering für die Photographien von BILD I.

1. Für Venedig s. etwa die Glockentürme von Santa Zaccaria und San Giorgio dei Greci.

2. Heute findet man dort in restauriertem Zustand die hübsche kleine Kirche Άγιος Χαράλαμπος (Hagios Haralambos) und kurz vor Argássi als Ruine die schönen Überreste der Kirche des Άγιος Σπυρίδων (Hagios Spyridon).

3. Kirchen: in Bóchali vor dem Eingang ins Kastro: die Ζωοδόχος Πηγή (Zoodohos Pigi); auf dem Kastrohang: eine Vorgängerin der jetzigen Πικριδιότισσα (Pikridiotissa).

4. Bericht des englischen Zeichners E. Dodwell.

5. W. Schiering, Der Berliner Baumeister Friedrich Gilly und sein Einfluß auf den griechisch orientierten Klassizismus seiner Schüler, unter besonderer Berücksichtigung von Carl Haller von Hallerstein, *Thetis* 7 (2000) 169-80.

6. G. Rodenwaldt, *Otto Magnus von Stackelberg. Der Entdecker der griechischen Landschaft (1786-1837)* (München-Berlin 1959²).

7. H. Bankel (Hrsg.), *Carl Haller von Hallerstein in Griechenland (1810-17)* (Berlin 1986) 34.

8. Jean Baptiste Hilair: *Thieme-Becker* XVII (1924) 66-68; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Nouvelle Édition E. Bénézit Bd. 5, 18 Gillet-Jacobs* (Librairie Gründ 1976) (dieser Hinweis wird St. Lydakis verdankt).

9. Das Lexikon von E. Bénézit (s.o.) vermerkt zum Todesdatum Hilairs: "*mort à Paris après 1822*" (1822 ist der letzte Band von M. G. F. A. Choiseul-Gouffiers "*Voyage pittoresque de la Grèce*" erschienen).

WOLFGANG SCHIERING

Τρεις ελαιογραφίες με μοτίβα της Ζακύνθου

Κεντρικό θέμα της παρούσας μελέτης αποτελεί μία ελαιογραφία με απεικόνιση τοπίου (49 x 76 εκ.), η οποία αγοράστηκε από τον συγγραφέα στο Würzburg το 1960. Το 2002, ύστερα από αυτοψία, το τοπίο ταυτίστηκε με τη Ζάκυνθο. Η χρονολόγηση του έργου στηρίζεται στην ατμοκίνητη τροχήλατη κορβέτα που απεικονίζεται στο αριστερό άκρο του πίνακα καθώς και σε λεπτομέρειες της πόλης της Ζακύνθου, οι οποίες παραπέμπουν στην όψη που αυτή είχε πριν από τον σεισμό του 1820. Παράλληλα, στη μελέτη παρουσιάζονται δύο ενδιαφέροντα σχέδια του 1812 και του 1814 με θέματα που ταυτίζονται με αυτό της ελαιογραφίας –το Κάστρο και οι δύο προσκείμενοι λόφοι Στράνη και Ακρωτήρι–, και τα οποία βοήθησαν στην αναγνώριση της τοποθεσίας.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς του ο συγγραφέας εντόπισε δύο ελαιογραφίες στο Μουσείο Μπενάκη, οι οποίες παρουσιάζουν εκπληκτικές ομοιότητες με την υπό εξέταση ελαιογραφία. Μία επίσκεψη στο νησί επέτρεψε την ταύτιση του τοπίου στις ελαιογραφίες του Μουσείου Μπενάκη, στο έργο της συλλογής του συγγραφέα και στα τοπία των σχεδίων –που χρονολογικά προηγούνται– με την τοποθεσία στη Ζάκυνθο. Ως δημιουργός των ελαιογραφιών στο Μουσείο Μπενάκη αναφέρεται ο Γάλλος ζωγράφος και σχεδιαστής Jean Baptiste Hilaire, ο οποίος σχεδίασε αναρίθμητα σχέδια για το βιβλίο του M. G. F. A. Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de le Grèce*. Δεδομένου ότι ο συγγραφέας χρονολογεί την ελαιογραφία μεταξύ των ετών 1810 και 1820, θα μπορούσε κανείς να προτείνει την ίδια χρονολόγηση για τις δύο ελαιογραφίες του Μουσείου Μπενάκη, και με επιφύλαξη να προτείνει ως ζωγράφο και των τριών έργων τον Hilaire.

LUIGI BESCHI

Giovanni VIII Paleologo del Pisanello: note tecniche ed esegetiche

POCHI MONUMENTI hanno avuto, alle soglie del Rinascimento, la risonanza e l'incidenza della medaglia bronzea con il ritratto di Giovanni VIII Paleologo fusa dal Pisanello durante il Concilio di Ferrara e Firenze (1438-1439).[1] Questa incidenza che è iconografica, ma molto spesso con implicazioni di carattere semantico, è stata oggetto di ripetuti interventi.[2] Essa rappresenta infatti uno degli aspetti più esplorati della medaglia che, tranne rare eccezioni, è ritenuta la prima medaglia del Rinascimento italiano, e costituisce il momento iniziale della produzione medaglistica del Pisanello, eccezionale per le sue qualità formali e per la densità, talvolta velata e non ancora chiarita, dei suoi messaggi ideologici.

Sul diritto (D/) il ritratto dell'imperatore, di profilo a destra (fig. 1), caratterizzato dallo strano cappello 'alla grecanica' con un alto pilos a costolature coronato da un gioiello ("*un rubino grosso più che un buon ovo di colombo con molte altre pietre*") e provvisto di un ampio risvolto laterale concluso a punta, divenne allora (e per tutto il Quattrocento) una cifra iconografica polivalente replicata in vari contesti. Un saggio del Babelon del 1930,[3] che riconosceva una citazione del volto pisanelliano del Paleologo nel Pilato della Flagellazione di Piero della Francesca ad Urbino (1458), apriva la strada alla ricerca di questa fortuna iconografica e dei suoi significati. Per citare solo le ricorrenze più famose ricorderemo che la stessa iconografia appare come volto di Costantino nella battaglia contro Massenzio nel ciclo aretino di affreschi di Piero della Francesca (1452-1466) nonché in altri documenti della pittura in Umbria, nel Veneto e in Toscana e perfino in Germania.[4] Nella scultura è inequivocabile la sua citazione (ma qui non con senso traslato) in un busto-ritratto bronzeo e in quattro scene della storia conciliare dell'imperatore scolpite in bronzo sulla porta centrale della basilica di S. Pietro a Roma, opera del Filarete. Ancor più insistente la presenza in miniature sia come riproduzione del volto dell'imperatore, sia come prestito per la raffigurazione di antichi greci (Teseo, Plutarco, Polibio) e persino nel ritratto di Maometto II.[5] Secondo i contesti e i reimpieghi, il suo volto valeva ora per caratterizzare un greco, un orientale, un levantino, ora per distinguere uomini del potere e, ancor più sottilmente, per alludere ai loro ruoli e caratteri di responsabilità e incertezza. Tutto questo sembra provare implicitamente la larga diffusione numerica della medaglia, confermata, come vedremo, dalla consistenza degli esemplari conservati, forse perchè prodotta in più esemplari e diffusa tra i partecipanti al Concilio.

Attorno al ritratto imperatorio si snoda la legenda che rispecchia alla lettera la sua titolatura in lettere maiuscole umanistiche ma secondo la formula cancelleresca della corte di Bisanzio:[6] ΙΩΑΝΝΗΣ. ΒΑΣΙΛΕΥΣ. ΚΑΙ. ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ. ΡΩΜΑΙΩΝ. Ο. ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.

Tale formula risale certo a fonte greca ma non costituisce da sola un argomento per risolvere il problema della committenza, che resta ancora un argomento incerto e discusso. Le ipotesi fatte sono numerose e rientrano nella bibliografia sterminata che riguarda i diversi aspetti della medaglia.[7] Ad una committenza occidentale (papa Eugenio IV, le autorità ospitanti, ferraresi o fiorentine a secondo della datazione, i dotti animatori del Concilio) viene contrapposta una committenza orientale (lo stesso

Fig. 1. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. D/. Diam. 104 mm.
Atene, Museo Benaki, inv. no. 21039 (Foto: K. Manolis).

imperatore o una tra le emergenti figure del suo seguito, come il Bessarione).[8] Di fronte alla aleatorietà delle ipotesi credo si debba dare un particolare significato ai disegni pisanelliani del Louvre e di Chicago.[9] In essi si trovano indubbiamente studi preparatori per la medaglia (il nitido profilo dell'imperatore,[10] l'imperatore a cavallo e la sua attrezzatura da cacciatore come si vedrà nel R/), ma appaiono anche altri schizzi che esulano da quel progetto e rivelano una frequenza privata, direi quasi familiare, dell'ambiente della corte da parte del Pisanello. In testa al f. 1062r del Ms. M.I. del Louvre è perfettamente riprodotta l'iscrizione araba ricamata in oro su fondo azzurro presente su un ricco capo di vestiario donato ai Paleologi da un Sultano, che fa sospettare una documentazione raccolta direttamente dall'artista. Assieme a questo particolare vanno ricordate altre vedute dell' imperatore (ritratto di prospetto e a figura intera) che hanno fatto pensare, a mio avviso correttamente, a studi preparatori per un quadro, forse di gruppo.[11] Lo sembrano confermare alcuni appunti scritti che descrivono i colori del costume, ovviamente superflui per la creazione della medaglia. Ne ricordiamo il più singolare: "*Lo chapelo de linperatore sie bianco dessoura e roversso rosso el profilo de torno nero*" seguito dall'indicazione dei colori della giubba, della gonna, dei caratteri del volto e del corpo.[12] Di un tale quadro non abbiamo notizia specifica, al punto che si è anche dubitato che, benché progettato, non sia stato eseguito.[13] È comunque singolare che in un ritratto di Giovanni Paleologo in una miniatura del Sinai[14] appaiano gli stessi colori. Già attribuito a Pisanello, ne è stata giustamente smentita la paternità, ma la proposta derivazione dalla medaglia mi sembra più debole dell'ipotesi della derivazione, se non dalla realtà, da un dipinto forse andato perduto a Costantinopoli nel drammatico momento della fine dell'impero bizantino. In tal caso avremmo una nuovo argomento a favore della commissione imperatoria della medaglia.

Il rovescio (R/) della medaglia (fig. 2), meno aperto

Fig. 2. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. R/. Diam. 104 mm.
Atene, Museo Benaki, inv. no. 21039 (Foto: K. Manolis).

finora a discussioni, raffigura, circoscritto dalle due firme dell'artista (*opus Pisani pictoris,* in alto; *ἔργον τοῦ Πισάνου ζωγράφου,* in basso) un paesaggio roccioso; a destra l'imperatore a cavallo, in tenuta da caccia ma con il suo *"bizzarro cappello alla grecanica"*, nell'antico gesto di preghiera alza la mano destra verso una croce dominante su un alto supporto. A sinistra con una ardita veduta posteriore di scorcio è un paggio a cavallo. L'interpretazione corrente vi riconosce una sosta dell'imperatore durante una delle sue tanto amate battute di caccia. Se la medaglia fu fusa a Ferrara si tratterebbe di una escursione venatoria nei dintorni di un monastero di periferia dove l'imperatore amava risiedere.[15] Ma se fu realizzata, come dice il Giovio, a Firenze, si tratterebbe del ricordo di una visita che il Paleologo ebbe a fare ad un tabernacolo di Prato il 27 luglio 1439, quindi dopo la conclusione del Concilio con la proclamazione della unità delle due Chiese.[16] In ambedue i casi si tratterebbe di una figurazione effimera e narrativa, il che sorprende nello stile del grande medaglista così come emerge da tutta la sua meravigliosa produzione. Ma su questo problema ritorneremo più avanti, come sull'importante e sempre incerta questione della cronologia.

Per ora vorrei richiamare l'attenzione su un problema che, nonostante la vasta bibliografia,[17] non mi sembra sia mai stato toccato. Una medaglia come quella di Giovanni Paleologo è vissuta nel tempo, ha avuto la sua nascita nelle mani di Pisanello il quale ha creato l'originale con una fusione a cera perduta. Non sappiamo se e in quanti esemplari lo replicò. Comunque dovette esserne prodotta una serie di esemplari contemporanei da lui o dalla sua bottega (e che ugualmente vengono ritenuti originali), ma nel tempo la medaglia dovette essere replicata, talvolta anche con varianti. Avvenne cioè una trasmissione, come quella filologica dei codici, e quindi dovrebbe imporsi un problema di critica del testo, la necessità se non di creare uno stemma, almeno di individuare derivazioni, repliche e varianti che costituiscono la fortuna della medaglia

Fig. 3. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. D/. Diam. 103 mm.
Atene, Museo Benaki, inv. no 4531(Foto: K. Manolis).

da affiancare a quella figurativa già accennata. È un problema che potrà essere affrontato globalmente solo con un censimento il più completo possibile.

Un primo piccolo contributo a questo problema intendiamo dare con l'esame di un gruppo di esemplari conservati nel Museo Benaki di Atene. Il significato storico della medaglia, nella scia dell'eredità bizantina della Grecia, ha portato, direi quasi ovviamente, alla raccolta di vari esemplari nelle collezioni ateniesi: tre al Museo Numismatico, una al Museo Storico, una al Museo Bizantino. Il Museo Benaki ne possiede ben quattro esemplari di diversa natura e qualità; essi possono esemplificare una casistica che riguarda anche altre collezioni. Li esamineremo singolarmente per inserirli poi in una lista generale che ne permetta una valutazione motivata.

a. Inv. no. 21039 (figg. 1-2). Diam. 104 mm; diam. legenda 94 mm; peso 342 gr.[18]

In bronzo di colore rosso scuro, è in buono stato di conservazione anche se dovette essere sottoposto ad una incisiva e corrosiva ripulitura, probabilmente con un acido che ha lasciato tracce verdognole nei sottosquadri, gli ha tolto la patina e ha spento i ritocchi a freddo. Le nervature del risvolto del cappello sono sbiadite così come le incisioni sui tre boccoli che scendono sulla nuca.[19] È stato donato da Alexandros Rizos Rangavi nel 1966, quando era ambasciatore onorario a Londra. Non sappiamo se fu un suo acquisto londinese o se fu un'eredità di una famiglia che annovera tra i suoi antenati la figura omonima di primo piano nella cultura e nella politica di Atene attorno alla metà dell'Ottocento.[20] Sembra trattarsi dell'esemplare più considerevole della collezione. sia per la qualità sia per le dimensioni che, come vedremo, depongono a favore della sua originalità o comunque della sua appartenenza alle repliche contemporanee all'originale.

b. Inv. no. 4531 (figg. 3-4). Diam. 103 mm; diam legenda 93 mm; peso 393 gr.

In bronzo con una patina uniforme marrone scura.

Fig. 4. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. R/. Diam. 103 mm. Atene, Museo Benaki, inv. no. 4531 (Foto: K. Manolis).

Un foro di 2 mm invade parzialmente la PI della firma latina dell'artista mentre sul D/ è situato davanti all'apice del cappello che conserva chiaro il gioiello terminale. Per il resto i caratteri delle iscrizioni, come quelli delle immagini, sono nitidi. Trattasi certamente, a causa del diametro ridotto, del risultato di un calco, ma ancora di primo stadio. Vari dettagli (barba, baffi e ricccioli) non sono stati definiti con interventi a freddo dopo la fusione. Fu donata da Antonio Benaki nel 1937, senza un dato di provenienza.

c. Inv. no. 4530 (figg. 5-6). Diam. 100 mm; diam. legenda 93,5 mm; peso 261 gr.

In bronzo con patina uniforme marrone chiara. Il diametro ridotto della medaglia ma non della leggenda ne rende problematica la valutazione. Si aggiungono, tra l'altro, alcune singolari varianti. Sulla sommità del cappello manca il gioiello ovulare che è presente nella maggioranza degli esemplari; sulle tempie sono tre nitide ciocche di capelli ricurve verso l'angolo dell'occhio, la barba è punteggiata da vacuoli. Sul R/ la roccia più vicina al Paleologo è sfilacciata. Le stesse singolarità si ritrovano solo nell'esemplare 71/2000 acquistato dal Museo Numismatico di Atene. Tra i due si stabilisce quindi un rapporto che non è di comune matrice, in quanto il secondo esemplare ha un diametro di 102 mm, ma di comune tradizione o derivazione. Data l'ottima qualità formale dovrebbe trattarsi di varianti antiche: l'esemplare del Benaki di uno stadio secondario e derivato rispetto a quello del Museo Numismatico. Fu donato tra il 1932 e il 1935 da Nikos A. Petsalis (1872-1940), professore di ginecologia e senatore nonché grande collezionista di monete. Probabilmente fu acquistato in Francia, dove il donatore aveva studiato e continuò ad avere frequenti rapporti.

d. Inv. no. 4612 (figg. 7-8). Diam. 101 mm; diam. legenda 94 mm; peso 187 gr.

Uniface, Piombo con patina grigia scura e superficie anomala con globuli, non ripassata a freddo. Presenta solo

Fig. 5. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. D/. Diam. 100 mm. Atene, Museo Benaki, inv. no. 4530 (Foto: K. Manolis).

il D/ con il volto dell'imperatore con le caratteristiche ciocche di capelli sulle tempie e l'assenza dell'ovulo sull'apice del cappello come negli esemplari Benaki 4530 e Museo Numismatico 71/2000. Una contromarca con un simbolo di difficile lettura (un leone marciano?) appare su una targhetta che copre l'ultima parte del nome Palaiologos. Il R/ è coperto da una fitta serie di cerchi concentrici, probabilmente creati per favorire la saldatura o l'incollo dell'esemplare su una superficie di legno o di cuoio. È certamente un esemplare derivato, probabilmente degli ultimi tempi, e destinato a scopo decorativo.[21] Anche questo fu donato da Nikos A. Petsalis.

Una valutazione dei singoli esemplari qui presentati richiede alcune premesse. L'originale vero e proprio di una medaglia fusa è quello curato dall'artista; di solito è unico o replicato in rari esemplari. Ma per il suo pregio e per la sua destinazione molto spesso la medaglia originale viene replicata con la tecnica del calco o *surmoulage* contemporaneamente all'originale, per cui anche questi esemplari di prima mano vengono ritenuti originali. Seguono poi nel tempo altre rifusioni a seconda della fortuna del soggetto o delle mode collezionistiche. Per stabilire una cronologia assoluta di queste fusioni di seconda o terza mano non è sempre facile se non esistono attestazioni scritte. Ma una cronologia relativa è possibile in base a criteri fisici.[22] Mentre il piombo raffreddandosi ha un restringimento praticamente nullo, il bronzo si ritira di una entità attorno ad uno e mezzo per cento. Il diametro, molto più del peso, è quindi un coefficiente fondamentale e indipensabile per stabilire i rapporti tra le varie edizioni di una medaglia fusa. E poichè il bordo della medaglia può variare, un solido punto di riferimento è il diametro della legenda o, in sua assenza, le misure del soggetto iconografico.

Riteniamo quindi opportuno presentare una lista degli esemplari a noi noti della medaglia pisanelliana. Essa integra notevolmente il catalogo degli esemplari registrati nel *Corpus* dello Hill e permette di riscontrare, con i relativi diametri in ordine decrescente, diversi

Fig. 6. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. AE. R/. Diam. 100 mm. Atene, Museo Benaki, inv. no. 4530 (Foto: K. Manolis).

livelli o rapporti relativi di parentela e di derivazione tra le singole versioni. Dando quindi la precedenza al piombo e considerando i diametri maggiori dei bronzi, possiamo supporre un diametro originario di circa 104 mm. Casi a parte e relativi alla fortuna della medaglia nel tempo sono alcune varianti che concludono la lista, che ovviamente è provvisoria, ignorando presenze di pezzi inediti o in collezioni private nonché vari diametri delle legende.

A. *Piombo*

1.	Brunswick, Coll. Molinari[23]	105
2.	Biblioteca Vaticana[24]	104
3.	Venezia, Museo Correr[25]	104
4.	Londra, British Museum[26]	103,5
5.	Washington, Coll. Kress[27]	103
6.	New York, Hall Collection[28]	101,4
7.	New York, Hall Collection (altro esemplare)	101
8.	Auktion Amsterdam 1936 (de Jongue)	-
9.	Paris, Cabinet des Médailles[29]	101
10.	Sotheby's 31.10.1932, no. 1[30]	-
11.	Collezione Morgenroth[31]	110
12.	Collezione Morgenroth[32]	104
13.	Atene, Museo Benaki 4612	101

B. *Bronzo*

1.	Berlin, Münzkabinett[33]	104
2.	Atene, Museo Benaki 21039	104
3.	Brescia, Musei Civici[34]	103
4.	London, British Museum[35]	103
5.	Firenze, Museo del Bargello 5897[36]	103
6.	Berlino, Münzkabinett[37]	103
7.	Atene, Museo Benaki 4531	103
8.	London, Victoria and Albert Museum[38]	102,7
9.	Brescia, Musei Civici[39]	102
10.	Firenze, Museo del Bargello 5898[40]	102
11.	Atene, Museo Numismatico 71/2000	102
12.	Atene, Museo Numismatico 1909/10, AZ1	102
13.	Paris, Cabinet des Médailles[41]	102
14.	Frankoforte, Museum für Angewandte Kunst[42]	102
15.	Milano, Castello Sforzesco 9.1409[43]	102

Fig. 7. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. Pb. D/. Diam. 101 mm.
Atene, Museo Benaki, inv. no. 4612 (Foto: K. Manolis).

16. Milano, Castello Sforzesco 9.1411	101
17. Atene, Museo Benaki 4530	100
18. Frankfurt, Museo[43]	100
19. Atene, Museo Bizantino T474[44]	100
20. Atene, Museo Storico 4873	100
21. Atene, Museo Numismatico 1213[45]	100
22. London, Victoria and Albert Museum[46]	98,4

C. *Oro*

1. Firenze, già Museo del Bargello[47]	100
2. Paris, già Cabinet des Médailles[48]	100

D. *Varianti*

a. Con una corona imperiale sovrapposta al cappello:	
1. Paris, Louvre[49]	103
2. Napoli, Capodimonte no. 67517[50]	102
b. Riduzione:	
1. Berlino, Musei (cit. da Hill)[51]	52

In base a questi dati, mentre l'esemplare in piombo è solo un documento della fortuna moderna della medaglia, un notevole valore documentario hanno le altre tre. La 21039 si classifica tra le edizioni più antiche e autorevoli. La 4531 va attribuita ad un secondo stadio, ma si distingue per la sua qualità. La 4530 è una singolare variante che fa gruppo con l'esemplare recentemente acquistato dal Museo Numismatico ateniese; essa appartiene già ad un terzo stadio ed è quindi una derivazione, anche se la qualità dei due esemplari sembra favorire una datazione non lontana dall'originale.

Tra i vari problemi che riguardano la celebre medaglia pisanelliana vorremmo rivedere, concludendo, quello dei suoi valori iconografici e quindi del suo significato storico. È stato più volte osservato che, pur aprendo la stagione rinascimentale, la medaglia si ricollega alle famose due medaglie tardogotiche di Costantino e di Eraclio, largamente diffuse in più esemplari, che furono create da Michelet Saulmon nel 1402, probabilmente in occasione della visita parigina di un altro imperatore bizantino, Manuele II Paleologo.[52] Analoghe le legende,

Fig. 8. Pisanello, medaglia di Giovanni VIII Paleologo. Pb. R/. Diam. 101 mm. Atene, Museo Benaki, inv. no. 4612 (Foto: K. Manolis).

secondo lo stile cancelleresco della corte di Bisanzio, analoga l'esaltazione della Croce nei rovesci. Nel caso del R/ della medaglia di Giovanni VIII si insiste unanimemente, come si è già detto, sulla episodicità della rappresentazione. L'imperatore (è attestato storicamente) amava la caccia, forse più delle riunioni del Concilio, e ciò spiega il suo costume e la sua "*tenuta*" nonostante porti l'ufficiale "*cappello alla grecanica*".[53] Ma che la scena alluda alla sua passione venatoria o, addirittura ad un concreto fatto di cronaca, mi sembra difficile nello stile e inconsueto tra le scelte del grande medaglista. L'escursione a Prato è da escludere per il semplice fatto che allora il Pisanello non era a Firenze, trovandosi a Mantova già nel maggio del 1439.[54] Se poi pensiamo ad una creazione della medaglia nella fase ferrarese del Concilio, il contesto paesaggistico diventerebbe puramente irreale e inadatto ad una battuta di caccia. Credo che, data l'importanza storica della medaglia e la dignità del personaggio celebrato, l'esegesi tradizionale che vede l'imperatore rendere omaggio ad una croce ai bordi del suo cammino, sia quanto mai discutibile.[55] Non si è mai dato, io credo, il dovuto peso alla tipologia monumentale del supporto della croce che è chiaramente un obelisco. E l'obelisco in un linguaggio che, nell'ufficialità di una medaglia, verte allusivamente verso il simbolico o l'araldico, non può essere che un implicito riferimento a Roma, che era stata una delle esperienze più importanti per l'artista. Se poi pensiamo che il riferimento sia all'esemplare, allora l'unico stante, della città, questo non può essere che l'obelisco oggi al centro di Piazza S. Pietro, già di fianco alla Basilica, dove si riteneva fosse avvenuto il martirio di S. Pietro e come tale metà di pellegrinaggi e simbolo della cristianità occidentale.[56] In tal caso il gesto del Paleologo acquista un significato pregnante e la scena, passa dall'effimero della esegesi tradizionale alla essenza della celebrazione della presenza italiana dell'imperatore.

Ci porta a questa ipotesi la lettura di un altro problematico R/ di una celebre medaglia di Pisanello, quella di Filippo Maria Visconti che perlopiù viene datata all'indomani della medaglia del Paleologo nel 1440/

Fig. 9. Pisanello, medaglia di Filippo Maria Visconti. Dettaglio del R/ con veduta simbolica di Venezia. Firenze, Museo del Bargello, inv. no. 5901.

Fig. 10. Pisanello, medaglia di Filippo Maria Visconti. Dettaglio del R/ con veduta simbolica di Firenze. Firenze, Museo del Bargello, inv. no. 5901.

1441.[57] È una scena che, tra l'altro, ha indubbie affinità strutturali con quella del Paleologo. Fu fusa a Milano nel 1440 circa, quindi in un momento di acuta tensione con la Repubblica Veneta a seguito del saccheggio di Verona al quale aveva partecipato lo stesso Pisanello nel novembre del 1439.[58] Viene descritta dal Pollard in questi termini: "*Il Duca a cavallo rivolto verso sinistra, a destra un paggio a cavallo visto di dietro, fra di loro un cavaliere armato di fronte. Paesaggio roccioso con edifici*". Altri parlano di edifici fantastici. Nel 1984, presentando nell'Istituto di Studi sul Rinascimento a Firenze il Catalogo del Pollard, azzardai l'identificazione del campanile e di una cupola di S. Marco nel gruppo di edifici sulla destra (fig. 9). Mi piace vederne ora pubblicata la conferma ufficiale nella interpretazione di Ruggero Rugolo.[59] Non si dovrà dimenticare che Venezia per alcuni anni creerà grossi problemi al "*Pisan pentor rebello*", minacciato del taglio della lingua in piazza S. Marco e bandito a lungo dal territorio veneto.[60] Ma l'esegesi che vede simboli di Venezia (e forse di Verona)[61] emergenti e dominati da una Venere che è simbolo del Visconti dietro le quinte della montagna a destra, andava estesa coerentemente a tutto il R/. A sinistra occhieggia la figurazione schematica di una città, con una cinta muraria con torri sulle quali emerge un cupolone (fig. 10). Che poteva essere nell'Italia di quegli anni se non la cupola brunelleschiana e quindi una figurazione simbolica di Firenze? Firenze e Venezia erano allora le due potenze più minacciose e temute dal Visconti.[62] Anche in questo caso una figurazione già ritenuta di fantasia, acquista una densa pregnanza simbolica e un profondo valore storico.[63]

Resta ancora un problema finora sospeso o eluso. Paolo Giovio in una lettera a Cosimo I dei Medici ricorda di possedere una medaglia, che sembra essere una variante di quella a noi nota del Paleologo. La lettera è del 1551 e dice: "*Ho ancora una bellissima medaglia di Giovanni Paleologo, imperatore di Costantinopoli, con quel bizzarro cappello alla grecanica, che solevano portare gli imperatori. E fu fatta da esso Pisano in Fiorenza al tempo del Concilio di Eugenio, ove si trovò il prefato imperatore; ch'ha per riverso la croce di Cristo, sostenuta da due mani, verbigrazia dalla chiesa latina e dalla greca*". Il passo è citato anche dal Vasari.[64] Molti studiosi hanno dubitato sulla veridicità del Giovio dal momento che nessun esemplare di questo tipo si è conservato.[65] Ma il Giovio, se a più di un secolo di distanza può errare nel dire che la medaglia fu creata

Fig. 11-12. Anonimo, medaglia del cardinale Bessarione. AE. Diam. 66 mm.
Weimar, Goethe-Nationalmuseum GMM (Foto: Museo).

a Firenze, non può inventarne l'iconografia[66] ricordando un esemplare di sua proprietà, quindi inconfondibile. Credo quindi, con altri studiosi, alla sua notizia. La sua assenza non stupisce se pensiamo alle numerose altre medaglie di Pisanello che non ci sono pervenute,[67] tanto più se pensiamo che una medaglia che celebrava l'unione delle due Chiese potrebbe essere stata "*dannata*" e distrutta dopo il seguente naufragio della iniziativa con il rinnovato scisma. Dovremmo quindi registrare una prima variante della medaglia di Pisanello che mantiene il D/ ma sostituisce il R/ con un tema che non si addice alla fantasia del nostro artista. È significativo che il R/ divenne poi il simbolo del Bessarione.[68]

La medaglia originale sarebbe quindi prodotta a Ferrara ed esprimerebbe un auspicio dell'imperatore, quella fusa a Firenze, ne sarebbe una variante e celebre-rebbe la conclusione del Concilio.

È anche significativo che il Bessarione, come Cardinale di Santa Romana Chiesa abbia una medaglia (figg. 11, 12)[69] non con il suo simbolo araldico ma con una lussureggiante vegetazione che ci ricorda un passo dell'Ecclesiastico che esalta la Sapienza.[70] L'unione delle due Chiese era naufragata ma il Bessarione era diventato un punto di riferimento della Σοφία e della rinascita del pensiero e della cultura ellenica sul suolo italiano.

Prof. Luigi Beschi
Mavromichali 87
114 72 Atene
e-mail: beschi@otenet.gr

NOTE

1. Programmato ufficialmente per l'unione delle due Chiese, l'ortodossa e la latina, il Concilio aveva in realtà lo scopo di stendere una base di rapporti di alleanza difensiva di fronte all'incombente pericolo di una occupazione ottomana di Co-stantinopoli. Cfr. J. Gill, *The Council of Florence* (Cambridge 1959); P. Castelli (ed.), *Ferrara e il Concilio* (Ferrara 1992); P. Viti (ed.), *Firenze e il Concilio del 1439* (Firenze 1994). Per il permesso di studio e per la concessione di materiale fotografico ringrazio vivamente il direttore del Museo Benaki, prof. Angelos Delivorrias, la direttrice del Museo del Bargello, dott. ssa Beatrice Paolozzi Strozzi e della Fototeca della Stiftung Weimarer Klassik, Sig. Angelica Barthel. Per utili informazioni debbo riconoscenza alle direzioni del Museo Numismatico, del

Museo Storico e del Museo Bizantino di Atene, del Victoria and Albert di Londra, del Münzkabinett di Berlino e del Cabinet des Médailles di Parigi. Per l'aiuto e i preziosi consigli ringrazio inoltre il prof. Giovanni Gorini, la collega Anneliese Peschlow e il dott. Piero Voltolina.

2. R. Weiss, *Pisanello's Medaillon of the Emperor John VIII Palaeologus* (London 1966); C. Walter, A problem Picture of the Emperor John VIII and the Patriarch Joseph, *ByzForsch* 10 (1985) 295-302 tavv. XVIII-XIX; C. Ginzburg, *Indagini su Piero* (Torino 2001²) *passim*, ma partic. 41; Th. Koutsogiannis, The Renaissance Metamorphoses of Byzantine Emperor John VIII Palaeologus, in: M. Gregori (ed.), *The Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece* (catalogo mostra Pinacoteca Nazionale, Atene 2004) 60-70; A. Pedersoli, Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di una immagine, in *Engramma* (rivista on line) giugno 2004.

3. J. Babelon, Un thème iconographique dans la peinture de la Renaissance: L'Empereur Jean Paléologue et Ponce Pilate, in: *Actes XIIe Congrès Intern. d'Histoire de l'Art* (Brussels 1939) 544-52.

4. Cfr. un miracolo di San Bernardino, ora attribuito a Pietro di Galeotto, nella Galleria Nazionale di Perugia, una predella con le storie di San Silvestro del Pesellino a Worcester, due affreschi nel Veneto, e due tavole di Hans Holbein il vecchio: Walter (n. 2) tavv. XVIII-XIX; Koutsogiannis (n. 2) 62-63; Pedersoli (n. 2) *passim*.

5. Cfr. ancora Weiss (n. 2), Koutsogiannis (n. 2) e Pederzoli (n. 2). In particolare: J. Meyer zur Capellen, Das Bild Sultan Mehemets des Eroberer, *Pantheon* 41 (1983) 208-20.

6. L. Olivato, La principessa Trebisonda. Per un ritratto di Pisa-nello, in: Castelli (n. 1) 202.

7. Della sterminata bibliografia, oltre alle schede dei cataloghi di musei e di mostre che verranno successivamente citati, si ricordano tra i più importanti interventi recenti: M. Vickers, Some preparatory drawings for Pisanello's medaillon of John VIII Paleologus, *The Art Bulletin* 60 (1978) 419-21; V. Juřen, A propos de la médaille de Jean VIII Paleologue par Pisanello, *Revue numismatique* 15 (1973) 219-25; Olivato (*op. cit.*) 193-211; M. Jones (ed.), *Designs on Posterity* (London 1992) 30-32; S. K. Scher (ed.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (New York 1994) 43-46; D. Cordellier – P. Marini (edd.), *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* (Paris 1996); P. Marini, *Pisanello* (Milano 1996) 366-75; R. Rugolo, Medaglie, in: L. Puppi (ed.), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* (Milano 1996) 144-46; A. Chastel, *L'Italie et Byzance* (Paris 1999) *passim*; L. Syson – D. Gordon, *Pisanello. Painter to the Renaissance court* (London 2001) 29-34; e inoltre Weiss (n. 2), Ginzburg (n. 2) e Koutsogiannis (n. 2).

8. Olivato (n. 6) 205-07.

9. M. Fossi Todorov, *I disegni di Pisanello e della sua cerchia* (Firenze 1966) 80-81; Vickers (n. 7) 419-21; Olivato (n. 6) 196-200; H. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (catalogo mostra, Metropolitan Museum New York-New Haven-London 2004) 527-32 (C. C. Bambach).

10. Cfr. recentemente: Marini (n. 7) 373; Olivato (n. 6) 197 fig. 3 (stampata a rovescio); Koutsogiannis (n. 2) 62 fig. 2.

11. Olivato (n. 6) 200, 207.

12. J. A. Fasanelli, Some Notes on Pisanello and the Council of Florence, in: *Master Drawings* III, 1 (1965) 38-39; Vickers (n. 7) 419-21; Olivato (n. 6) 198: "*lochapelo de linperadore sie biancho dessoura / e rouersso rosso el profilo da torno nero la zupa verde / de delmascin e lagona de soura de chermenzin in de la / facia palida la barpa negra chapelji e cilglj el simile / lochi grizy e tra in verde e chine le spale picholo di p(e)rsona. el rouvesso del Vestj rosso / el chapelo turchin fodrado de panno de Varo / listiualj de chuoro zallo smorto / la guaina del larcho bizacha e granelossa / e cosi quella de turcasso e de la simitarra*".

13. Olivato (n. 6) 207-08.

14. M. Restle, *Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Erste Studiensammlung* (Recklinghausen 1965) 103-07; H. Belting, *Das illuminierte Buch des spätbyzantinische Gesellschaft* (Heidelberg 1970) 52-53, 88-90 (nelle due opere citate fu sostenuta una paternità di Pisanello); M. Restle, Ein Porträt Johannes VIII Palaiologos auf den Sinai, in: *Festschrift L. Düssler* (Monaco 1972) 131-37; B. Degenhart, Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos, *Pantheon* 30 (1972) 209 n. 42 (la miniatura deriverebbe dalla medaglia tramite prontuari iconografici); G. Galavaris, East and West in an illustrated manuscript at Sinai, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα Μ. Χατζηδάκη* (Atene 1991) 180-92; Koutsogiannis (n. 2) 63 fig. 3; 68 n. 25 (altra bibliografia) e n. 29; Bambach (n. 9) 533 fig. 319.1.

15. Vickers (n. 7) 418-19.

16. Così Fasanelli (n. 12) 36, 41-42, 46 n. 33. Per l'affermazione del Giovio, cfr. *infra* n. 64.

17. Significativamente il Vickers (n. 7) 417 osserva che sulla medaglia del Paleologo è stato scritto tanto che sembra impossibile poter dire qualcosa di nuovo.

18. Il diametro della legenda (che è il coefficiente più importante nella considerazione dei rapporti tra i singoli esemplari) è uguale a quello degli esemplari di Brescia e di Firenze (cfr. *infra* nos 9 e 10 della lista).

19. Un giudizio sulla sua originalità accompagna la lettera di trasmissione avvenuta tramite la consegna ad Atene da parte del prof. Anastasios Orlandos (Archivio Museo Benaki, prot. 2225 del 19.5.1966).

20. Cfr. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* 21 (1933) 5-6 *s.v.* Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής.

21. Ricordiamo che una medaglia uniface del Pisanello con diam. di 50 mm è stata utilizzata per decorare i cataloghi annuali dell'AIAM (Associazione Italiana Amici della Medaglia) negli anni 1983-1985 (per cortese informazione di Piero Voltolina).

22. Cfr. N. Roubot, Le diamètre des médailles coulées, *Revue numismatique* III s., 13 (1895) 403-16.

23. A. Norris – I. Weber, *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College* (Brunswick 1976) 11 no. 1.

24. G. F. Hill, *A Corpus of the italian Medals of Renaissance be-fore Cellini* (London 1930) 7 no. 19k.

25. AA. VV., *Una città e il suo Museo* (Venezia 1988) 62 no. I.76.

26. Hill (n. 24) 7 no. 19i.

27. G. F. Hill – G. Pollard, *Renaissance Medals from the S.H. Kress Collection at the National Gallery of Art* (New York 1967) 7.

28. Scher (n. 7) 45 no. 4a; l'esempla-re sembra una derivazione dalla medaglia bronzea di Berlino; cfr., *infra*, lista dei bronzi no. 6.

29. Hill – Pollard (n. 27) 7.

30. Norris – Weber (n. 23) 11.

31. U. Middeldorf – O. Götz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection* (Chicago 1944) no. 1 con un largo bordo.

32. Middeldorf – Götz (*op. cit.*) no. 2.

33. Hill (n. 24) 7 no. 19a; L. Börner, *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock* (Berlin 1997) 20 no. 5,2.

34. P. Rizzini, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Parte II. Medaglie. Serie italiana. Secoli XVI-XVIII* (Brescia 1892) no. 16 (già Martinengo); F. Panvini Rosati, *Medaglie e placchette italiane dal Rinascimento al XVIII secolo* (Roma 1968) 18-19 no. 3; R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello* (Milano 1972) tavv. 38-39; Marini (n. 7) 366 no. 77 (diam. legenda 95,6 mm).

35. Hill (n. 24) 7 no. 19h; Weiss (n. 2) D/ in anteporta; R/ a tav. I.

36. J. G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello* (Firenze 1984) 33 no. 2a; *id.*, *Italian Medals* (= *Studies in History of Art* 21, Washington 1987) 173 fig. 2.

37. Hill (n. 24) 7 no. 19; Scher (n. 7) 44-45 no. 4; Börner (n. 33) 20 no. 5,1.

38. Hill (n. 24) 7 no. 19j. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. A169.1910: legato Salting, 3375: il diametro dichiarato è di 104 mm, ma secondo una misurazione del 1995 il diametro sarebbe di 102,7 mm; il peso di 342,7 gr.

39. Rizzini (n. 34) no. 17 (già C. Brozzoni). Ringrazio il Prof. P. Panazza per le dettagliate informazioni.

40. Pollard (n. 36) 30 no. 2 (diam. legenda 94 mm).

41. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* IX (Atene 1980) 206; Evans (n. 9) 535-36 (St. K. Scher). Merita ricordo l'ottimo esemplare di Münzkabionett di Vienna (inv. no. 290bb; diam. 102 mm).

42. C. Johnson – R. Martini, *Comune di Milano. Catalogo delle medaglie, I: Secolo XV* (Milano 1986) 94 no. 413; la seguente (no. 15) *ibid.* 94 no. 414.

43. Hill (n. 24) 7 no. 19g.

44. Deriva, assieme alla medaglia Museo Numismatico 1909/10 (ivi 12), dall'esemplare del Bargello 5897 (ivi 5).

45. È una copia galvanoplastica in bronzo argentato dal perduto esemplare aureo di Firenze (*infra* no. 1), come avrò modo di documentare, anche per gli esemplari citati nella nota precedente, in un successivo articolo.

46. London, Victoria and Albert Museum, inv. no. 7711.1863: dalla collezione Salting: inv. no. A.169.1910. È ritenuta un probabile calco dell'Ottocento. Per le cortesi informazioni ringrazio la Sig. Wendy Fischer.

47. Donata dal Direttore della Zecca londinese, Andrew Fountaine, nel 1715 al Granduca Cosimo III. Cfr. G. F. Gori, *Musei Florentini antiqua numismata maximi moduli* (Firenze 1740) I, tav. VI; II, 27-33; G. Pelli, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze* II (Firenze 1779) 205; Pollard, *Medaglie italiane* (n. 36) 31. La medaglia fu rubata e fusa nel 1932. Ringrazio per le cortesi informazioni la dott. B. Paolozzi Strozzi, Direttrice del Museo del Bargello.

48. A. Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance* (1881) 10 (rubata nel 1831 e probabilmente fusa); G. Vasari, *Le vite* III (ed. G. Milanesi, Firenze 1907) 11 n. 2. Le fusioni auree furono fatte probabilmente per assimilarle e accompagnarle alle celebri medaglie tardogotiche di Costantino e di Eraclio.

49. Heiss (n. 48) 10; A. Armand, *Les médailleurs italiens de quinzième et seizième siècle* III, 2 (Paris 1887) 7; G. F. Hill, *Pisanello* (London 1905) 111; Hill (n. 24) 7 no. 19 (XVII sec.?).

50. Hill (n. 24) 7; L. Fornari – N. Spinosa (edd.), *I Farnese. Arte e collezionismo. Catalogo della mostra, Colorno* (Milano 1995) no. 234.

51. B. Friedländer, *Die italienischen Schaumünzen des fünf-zehnten Jahrhunderts* (Berlin 1888) 30; S. Lambros, *Νέος Ελληνομνήμων* 4 (1907) 393-94; Hill (n. 24) 7.

52. Cfr. Thieme – Becker 27 (1933) 92-93 *s.v.* Pisanello (G. F. Hill); Weiss (n. 2) 11-12 pl. V; Evans (n. 9) 537-39.

53. Juřen (n. 7) 219-25.

54. Fasanelli (n. 12) 36-47 sostiene che la medaglia sia stata creata a Firenze tra la fine del Concilio il 6 luglio e la partenza del Paleologo il 26 agosto. Weiss (n. 2) lo esclude ritenendo che la medaglia sia stata fusa a Ferrara dopo l'agosto del 1438.

55. Cfr. Juřen (n. 7) 225, che osserva: "*Le sens précis de cette scène reste obscure*".

56. Sugli obelischi romani: C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma* (Roma 1965) 15, 21-27, 61-63; E. Iversen, *Obelisks in exile: the Obelisks of Rome* (Copenhagen 1968) 19, 23.

57. Hill (n. 49) 125-27; G. Paccagnini, *Pisanello alla corte dei Gonzaga* (Milano 1972) *s.v.* (bibl.); B. Degenhart, Pisanello in Mantua, *Pantheon* 31 (1973) 364-411, partic. 410 n. 70; Pollard, *Medaglie italiane* (n. 36) 36-39 nno. 4, 4a (ivi bibl.); Marini (n. 7) 376-79 no. 82; Cfr. ora un'ipotesi diversa in Rugolo (n. 7) 138-43 no. 1.

58. Nel 1440 Pisanello era a Milano per testimoniare sui fatti di Verona del novembre del 1439.

59. Rugolo (n. 7) 138-43.

60. Syson – Gordon (n. 7) 34-35.

61. Se è indubbia la riproduzione del campanile e di una cupola di S. Marco, è incerta l'identificazione di due altri monumenti, una gran torre sulla destra e un edificio in rovina sulla sinistra (forse l'Arena e una torre o campanile, tra i numerosi di Verona, dove lo stesso Pisanello era stato coinvolto, contro Venezia, nella occupazione della città nel novembre del 1439).

62. Le ostilità con Firenze risalgono già al 1430 e si accentuano nel 1434, 1436 e soprattutto nel 1440. Con Venezia gli scontri iniziano già nel 1428 e si ripetono con grande frequenza fino alla pace effimera di Ferrara (1433) per riprendere e proseguire a lungo contro una lega composta da Firenze, Venezia, il Papa e da Genova.

63. Così sembra suggerire anche il R/ della medaglia di Domenico Novello Malatesta, dove il Pisanello sembra narrare un episodio della battaglia di Montolino (1444). Ma il voto del signore inginocchiato davanti ad un Crocifisso celebra in realtà, anche se allusivamente, la fondazione dell'Ospedale del Santo Crocifisso a Cesena. Cfr. G. De Lorenzi, *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia* (Firenze 1983) 26-27 no. 11; Pollard, *Medaglie italiane* (n. 36) 50-52 no. 12.

64. Vasari (n. 48) 11: "*Una bellissima medaglia di Giovanni Paleologo... con quel bizzarro cappello alla grecanica che solevano portare gli imperatori....fatto da esso Pisano in Fiorenza al tempo del concilio di Eugenio.... che ha per riverso la croce di Cristo sostenuta da due mani, verbi gratia della Latina e della Greca*". G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance* (Stuttgart-Berlin 1923) 31: ricorda che il motivo delle due mani che reggono lo stesso oggetto può aver origine dal tipo della *Concordia exercituum* della monetazione di Nerva.

65. Tra questi Hill (n. 24) 7; Juřen (n. 7) 220-25; Weiss (n. 2) 16-17; Marini (n. 7) no. 77 e Rugolo (n. 7) 145; mentre credono all'esistenza Fasanelli (*loc. cit.*) e Ginzburg (n. 2) 50 n. 81.

66. L'Habich (n. 60) 31 osserva che la tipologia è dotta e ricorda la *Concordia exercituum* (v. H. Mattingly – E. Sydenham, *The imperial roman Coinage II* [London 1926] 223-29 pl. VII, 113) della monetazione di Nerva; cfr. anche Marini (n. 7) 372.

67. Chiarelli (n. 7) 107 nno. 189-209.

68. S. Lambros, Σφραγίς του Καρδινάλιου Βησσαρίωνος, *Νέος Ελληνομνήμων* 12 (1915) 113-14; P. Weiss, *Italian Studies* 22 (1967) 1-5; Juřen (n. 7) 221-22 n. 10; Ginzburg (n. 2) 41 fig. 32; G. Fiaccadori (ed.), *Bessarione e l'Umanesimo* (Napoli 1994) 288-89 figg. 102-03; 418 fig. 34; 443 fig. 60; 517-18; 519 fig. 126.

69. Armand (n. 49) 138; Hill (n. 24) no. 1218; Fiaccadori (n. 64) 280 fig. 93; J. Klauss, *Die Medaillensammlung Goethes* (Weimar 2000) 55 no. 127; Ginzburg (n. 2) 78-80 fig. 74; Evans (n. 9) 539-40 no. 234 (St. K. Scher).

70. *Ecclesiastico (Siracide)* 24, 13-17: "*Sono cresciuta come un cedro sul Libano, come un cipresso sui monti dell'Ermon. Sono cresciuta come una palma in Engaddi, come le piante di rose in Gerico, come un ulivo maestoso nella pianura; sono cresciuta come un platano... Come un terebinto ho esteso i rami e i miei rami sono rami di maestà e di bellezza. Io come una vite ho prodotto germogli graziosi e i miei fiori, frutti di gloria e ricchezza*" (Trad. ed. CEI, Milano 1987, 681: Elogio della Sapienza). Sono aleatorie le descrizioni tradizionali che vi riconoscono una tromba marina, o gli zampilli di varie fontane, mentre invece certe iconografie affini alla nostra appaiono in medaglie di Ercole I d'Este e di Francesco Maria della Rovere : cfr. Pollard, *Italian medals* (n. 36) 208 no. 100; 180-81 nno. 84, 84a.

LUIGI BESCHI

Ο Ιωάννης Η' Παλαιολόγος του Pisanello: τεχνικές και ερμηνευτικές σημειώσεις

Το χάλκινο μετάλλιο με τον Ιωάννη Η' Παλαιολόγο, που φιλοτεχνήθηκε με την ευκαιρία της Συνόδου της Φεράρας-Φλωρεντίας (1438-1439), θεωρείται το πρώτο μετάλλιο της ιταλικής Αναγέννησης. Έργο του Pisanello, που πιθανότατα κατασκευάστηκε στη Φεράρα (1438) –τα προσχέδια σώζονται–, αποτελεί την απαρχή ενός είδους που ξεχωρίζει για την καλλιτεχνική του ποιότητα και το ιδεολογικό του περιεχόμενο. Το μετάλλιο επηρέασε σημαντικά την ιταλική τέχνη του β' μισού του 15ου αιώνα, και ιδιαίτερα ζωγράφους όπως ο Piero della Francesca και γλύπτες όπως ο Filarete, καθώς και πολλούς εικονογράφους χειρογράφων. Το πορτραίτο του Βυζαντινού αυτοκράτορα, που πιθανόν αναπαράχθηκε και από έναν –χαμένο σήμερα– ζωγραφικό πίνακα, αποτέλεσε το εικονογραφικό πρότυπο για την απεικόνιση μυθικών και ιστορικών προσώπων της ελληνικής Ανατολής. Το φαινόμενο αυτό, που δείχνει τη σπουδαιότητα του μεταλλίου, προσείλκυσε επανειλημμένα την προσοχή των επιστημόνων. Δεν είναι όμως το μοναδικό ζητούμενο της εκτεταμένης πλέον σχετικής βιβλιογραφίας.

Άλλα ζητήματα αφορούν τη χρονολογία και τον τόπο κατασκευής, τον παραγγελιοδότη και την ιστορική σημασία του εικονογραφικού μηνύματος του μεταλλίου. Την έρευνα δεν έχουν απασχολήσει ακόμη ζητήματα όπως η χρονολόγηση, η αλληλεπίδραση και η προέλευση καθενός από τα σωζόμενα παραδείγματα, όπως συνήθως συμβαίνει στις κριτικές εκδόσεις των γραπτών κειμένων. Για τον λόγο αυτό, παραθέτουμε έναν νέο –εμπλουτισμένο σε σύγκριση με τον ήδη υπάρχοντα στο *Corpus* του Hill– κατάλογο των χάλκινων και των μολύβδινων παραδειγμάτων, καθώς και κάποιων ιδιαίτερων παραλλαγών. Σημαντική βοήθεια σε αυτή την πρώτη απόπειρα ταξινόμησης μπορούν να προσφέρουν τα τέσσερα μετάλλια του Μουσείου Μπενάκη, τα πολυαριθμότερα σε σύγκριση με όσα φυλάσσονται στις άλλες αθηναϊκές συλλογές (Νομισματικό Μουσείο, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο). Ένα από τα τέσσερα, το μολύβδινο, είναι προφανές ότι είναι μοντέρνο. Τα άλλα τρία, τα χάλκινα, είναι παλιά μετάλλια, όπως δηλώνουν η πιστότητά τους ως προς το πρωτότυπο, η ποιότητα της χύτευσης και τέλος η διαμέτρός τους, η οποία αποτελεί μία σημαντική τεχνική ένδειξη για τη χρονολόγηση των διαδοχικών αντιγράφων.

Η παρουσίαση των νέων, αδημοσίευτων έως σήμερα, παραδειγμάτων προσφέρει μία ακόμα ευκαιρία για επανερμηνεία της παράστασης του οπισθότυπου, η οποία γενικά περιγράφεται ως σκηνή κυνηγιού –γνωστό πάθος του αυτοκράτορα. Απεικονίζεται η στιγμή της ανάπαυσης δίπλα σε πεσσό με επίστεψη σταυρού. Οι παραστάσεις όμως του διάσημου χαράκτη μεταλλίων δεν περιορίζονται ποτέ στο εφήμερο, το γενικό ή το διηγηματικό. Έτσι, και οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις που απεικονίζονται στον οπισθότυπο του μεταλλίου του Filippo Maria Visconti (1440) –έργο με πολλές ομοιότητες με το μετάλλιο του Παλαιολόγου, οι οποίες θεωρούνταν έως σήμερα φανταστικές– συμβολίζουν τελικά τη Βενετία και τη Φλωρεντία, δύο πόλεις ουσιαστικά εχθρικές προς την εξουσία του Visconti. Με δεδομένο το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το μετάλλιο του Παλαιολόγου και λαμβάνοντας υπόψη το αξίωμα του τιμώμενου προσώπου, θεωρείται πιθανόν ο οβελίσκος που στηρίζει τον σταυρό να συνιστά σαφή αναφορά στη Ρώμη, όπου ο οβελίσκος του Αγίου Πέτρου αποτελούσε σταθμό προσκυνήματος και σύμβολο των χριστιανών της Δύσης. Συνεπώς, η σκηνή αυτή θα εξέφραζε την επιθυμία για την ένωση των δύο Εκκλησιών. Αυτή η ένωση πρέπει να εγκωμιάστηκε σε ένα δεύτερο μετάλλιο –που αναφέρει ο Paolo Giovio– με τη γνωστή κεφαλή του αυτοκράτορα σε κατατομή στον εμπροσθότυπο και δύο ενωμένα χέρια (οι δύο Εκκλησίες) που κρατούν έναν σταυρό στον οπισθότυπο. Το μετάλλιο που δεν σώζεται, καταδικασμένο ίσως να καταστραφεί ύστερα από την αποτυχία της ένωσης των Εκκλησιών, θα συνιστούσε μία πρώτη παραλλαγή του έργου του Pisanello, που φιλοτεχνήθηκε, εν τη απουσία του, στη Φλωρεντία αμέσως μετά την ολοκλήρωση των εργασιών της Συνόδου στις 6 Ιουλίου του 1439.

Η νέα παράσταση που αναφέρει ο Giovio, έγινε το επίσημο έμβλημα του Βησσαρίωνα, αξιωματούχου στην πολυπληθή ακολουθία του Βυζαντινού αυτοκράτορα και ενός από τους υποστηρικτές και πρωταγωνιστές της Συνόδου. Το έμβλημα αυτό απεικονίζεται στους κώδικες και στα πολυάριθμα έργα του, τα οποία μετέδωσαν –από τη στιγμή που ο Βησσαρίωνας έγινε καρδινάλιος της Καθολικής Εκκλησίας– την ελληνική σκέψη και τον

κλασικό πολιτισμό στην ιταλική Αναγέννηση, κυρίως μέσω του πλούσιου κληροδοτήματός του στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας. Στον οπισθότυπο του αναμνηστικού του μεταλλίου –παλαιότερα στην κατοχή του Goethe· σήμερα φυλάσσεται στη Βαϊμάρη– δεν απεικονίζονται πλέον τα δύο ενωμένα χέρια, αλλά πλούσια βλάστηση που θα μπορούσε να υπαινίσσεται έναν βιβλικό εορτασμό της Σοφίας.

ΟΛΥΜΠΙΑ ΘΕΟΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΙΝΑ ΜΩΡΑΪΤΟΥ

Ένα ιρανικό αγγείο του 13ου αι. μ.Χ.: μελέτη και συντήρηση

Η ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ της ισλαμικής συλλογής του Μουσείου Μπενάκη στις νέες εγκαταστάσεις του στην περιοχή του Κεραμεικού, στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας, ανέδειξε σημαντικά αντικείμενα που για πολλά χρόνια βρίσκονταν αποθηκευμένα. Ένα από αυτά είναι ένα αγγείο από το Ιράν, το οποίο χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα και άνηκε στη Μαρίνα Λάππα-Διομήδους (1869-1961), μία ενθουσιώδη συλλέκτρια της ιρανικής κεραμικής, η οποία δώρισε τη συλλογή της στο μουσείο λίγο μετά την ίδρυσή του το 1931. Στο πλαίσιο των εργασιών συντήρησης των αντικειμένων για το νέο μουσείο το αγγείο συντηρήθηκε εξαρχής. Παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πλευράς φθορών –παρόμοιες απαντούν σε πολλά αντικείμενα της συλλογής– καθώς και από πλευράς συντήρησης και αισθητικής αποκατάστασης. Στην προσπάθεια να συμβαδίσουν οι αρχές της συντήρησης, που έχουν ως βάση τον σεβασμό προς το αντικείμενο, με την ανάδειξή του για έκθεση, προβληματιστήκαμε για τον βαθμό επέμβασης.

Μελέτη του αντικειμένου

Από τον 11ο αιώνα νομαδικές φυλές από την Κεντρική Ασία, με σημαντικότερη αυτή των Σελτζούκων Τούρκων, εξισλαμίζονται και σταδιακά αποκτούν τον έλεγχο μιας μεγάλης περιοχής, η οποία περιλαμβάνει το Ιράν, το Ιράκ, την Ανατολία και τμήματα της Συρίας. Το 1055, αφού οι Σελτζούκοι Τούρκοι επικράτησαν των σιιτών Βουγιδών, εισέβαλαν στη Βαγδάτη, αναγνώρισαν τον Αββασίδη χαλίφη ως θρησκευτικό αρχηγό και επανεγκαθίδρυσαν το σουνιτικό Ισλάμ, ενώ στον ηγέτη τους δόθηκε ο τίτλος του σουλτάνου. Η πολιτική και στρατιωτική δύναμη μετατοπίστηκε από την κεντρική αρχή του χαλίφη στους διάφορους τοπικούς κυβερνήτες. Μέχρι την εισβολή των Μογγόλων, κατά την τρίτη δεκαετία του 13ου αιώνα, ένα σχετικά ειρηνικό περιβάλλον επέτρεψε στις τέχνες να ακμάσουν σε διάφορα αστικά κέντρα, κυρίως αυτά που ωφελήθηκαν από την έντονη εμπορική δραστηριότητα, ενώ η νέα άρχουσα τάξη προώθησε την κατασκευή πολυτελών αντικειμένων.

Αυτή η περίοδος είναι μία από τις σημαντικότερες στην ιστορία της ισλαμικής κεραμικής με τεχνολογικές καινοτομίες και ποικίλες διακοσμητικές τεχνικές, όπως απλά άσπρα ή μονόχρωμα αγγεία, με δίχρωμο ή γραπτό διάκοσμο κάτω από την εφυάλωση, με μεταλλικά χρώματα ή ζωγραφική με σμάλτα, τα λεγόμενα *μινάι*. Σημαντικός παράγοντας για τις αλλαγές αυτές είναι η βελτίωση της ποιότητας του υλικού με την ανακάλυψη τον 12ο αιώνα, ενός τύπου τεχνητού υαλώδους πηλού.[1] Η ανακάλυψη αυτή οφείλεται κατά κύριο λόγο στην προσπάθεια απομίμησης της εισαγόμενης κινεζικής κεραμικής, τόσο για την εξαιρετική της ποιότητα όσο και για τη διαφάνειά της. Οι Ιρανοί αγγειοπλάστες κατασκεύασαν ένα κεραμικό σώμα κυρίως από χαλαζία με μικρή προσθήκη άσπρου πηλού και ποτάσας, το οποίο καλυπτόταν με μία διαφανή αλκαλική εφυάλωση. Κατά τη διάρκεια της όπτησης τα υλικά συνδυάζονται κατά τέτοιον τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται ένα λευκό σώμα στο οποίο δεν απαιτείται η χρήση επιχρίσματος, όπως συνηθιζόταν στην κεραμική των προηγούμενων ισλαμικών περιόδων.[2] Αυτή η σημαντική ανακάλυψη καταγράφηκε από τον Abu'l Qasim 'Abdallah ibn Ali

Εικ. 1. Αγγείο με γραπτή διακόσμηση, λευκός πηλός, Ιράν, αρχές 13ου αιώνα, ύψος 15,8 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 1401. Δωρεά Μαρίνας Λάππα-Διομήδους (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

Εικ. 2. Αγγείο με τυρκουάζ εφυάλωση, λευκός πηλός, Ιράν, 12ος αιώνας, ύψος 12,5 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 728. Δωρεά Μαρίνας Λάππα-Διομήδους (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

ibn Muhammad ibn Abu Tahir, μέλος μιας οικογένειας αγγειοπλαστών από το Κασάν, σε ένα κείμενο που χρονολογείται στο Έτος Εγίρας 700 (1300).[3] Το Κασάν, μια πόλη στο βορειοκεντρικό Ιράν, ήταν το κύριο κέντρο παραγωγής της κεραμικής της όψιμης περιόδου των Σελτζούκων, παρόλο που είναι πιθανόν να υπήρχαν και άλλα σημαντικά κέντρα βορειότερα (όπως το Γκουργκάν[4] και το Ράι).

Το αγγείο[5] έχει δύο λαβές σε σχήμα αιλουροειδούς και δύο προχοές σε σχήμα κεφαλής ταύρου (εικ. 1). Τα ζώα, πιθανώς λεοπαρδάλεις με στικτά σώματα και μικρά στρογγυλεμένα αυτιά, κοιτούν προς αντίθετες κατευθύνσεις γυρίζοντας τα κεφάλια τους προς τα πίσω. Η επιφάνεια του σχεδόν σφαιρικού σώματος του αγγείου διακοσμείται με μαύρα γραπτά σχέδια και καλύπτεται από μία διαφανή τυρκουάζ εφυάλωση, το χρώμα της οποίας είναι εντονότερο στο κατώτερο μέρος, ιδίως στα σημεία όπου "λίμνασε" κατά την εφαρμογή της. Τα σχέδια διαμορφώνουν κατακόρυφες φυτικές συνθέσεις στις οποίες παρεμβάλλονται καμπυλωτά σχηματοποιημένα φτερά παγωνιού. Κοντά στη βάση διακρίνονται φυτικά κοσμήματα. Δύο ζώνες με περσικές επιγραφές σε μαύρο βάθος περιγράφουν τη διάμετρο του αγγείου, μία στο χείλος και μία στη μέση. Το εσωτερικό του αγγείου είναι διακοσμημένο στο χείλος με άλλη μία επιγραφική ζώνη σε τυρκουάζ βάθος, στην οποία επαναλαμβάνεται η λέξη *Αλλάχ* (Θεός) σε τυποποιημένη μορφή, ενώ το υπόλοιπο καλύπτεται με διαφανή άχρωμη εφυάλωση και στον πυθμένα διακρίνεται ομάδα από 12 ψάρια (εικ. 15). Το χείλος και οι σωλήνες τονίζονται με μπλε του κοβαλτίου.

Το σχήμα του αγγείου απαντά συχνά κατά την περίοδο των Σελτζούκων και αποτελεί εξέλιξη ενός απλούστερου τύπου με μονόχρωμη διακόσμηση που ανάγεται στα μέσα του 12ου αιώνα[6] (εικ. 2). Στην πολυτελέστερη μορφή του έχει επιζήσει κυρίως σε αγγεία, είτε διακοσμημένα με μεταλλικά χρώματα[7] (εικ. 3), είτε με σμάλτα (δηλαδή τύπου *μινάι*[8]) με παραλλαγές στο μέγεθος, τον αριθμό των λαβών και των προχοών. Τέτοιου είδους αγγεία πιθανότατα είχαν καπάκι όπως πιστοποιούν τα ελάχιστα σωζόμενα από την εποχή αυτή.[9] Στην κατηγορία της μαύρης γραπτής διακόσμησης κάτω από την εφυάλωση τα σωζόμενα παραδείγματα είναι λιγοστά. Ένα συγκρίσιμο αγγείο, χωρίς όμως προχοές, εκτίθεται στο Μουσείο του Λούβρου και φέρει την ίδια τεχνική διακόσμησης, με ολόκληρο το σώμα να καλύπτεται από κυματιστά φυτικά σχέδια (εικ. 4). Τα σχήματα των ιρανικών αγγείων του 12ου και του 13ου αιώνα αντλούνται κυρίως από δύο πηγές: τη σύγχρονη μεταλλοτεχνία[10] ή την κινεζική κεραμική. Ο τύπος του συγκεκριμένου αυτού αγγείου δεν ταυτίζεται με τα χάλκινα σκεύη της περιόδου, αλλά παραπέμπει σε κινεζικά αγγεία της εποχής

Εικ. 3. Αγγείο διακοσμημένο με μεταλλικά χρώματα και μπλε κοβαλτίου, Ιράν, αρχές 13ου αιώνα, ύψος 15 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 708. Δωρεά Μαρίνας Λάππα-Διομήδους (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

Εικ. 4. Αγγείο διακοσμημένο με γραπτή διακόσμηση, Ιράν, 13ος-14ος αιώνας, ύψος 14,5 εκ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, Τμήμα Ισλαμικών Τεχνών αρ. ευρ. OA6172 (φωτ.: R. M. N. Gilles Berizzi, 2004).

Σουνγκ,[11] και ιδιαίτερα σε έναν τύπο θυμιατηρίου της μορφής *gui* (γκουέι) με σχηματοποιημένες ζωόμορφες λαβές (εικ. 5), το οποίο με τη σειρά του αντλεί το σχήμα του από αρχαία χάλκινα σκεύη. Από τον 9ο αιώνα οι εισαγωγές της κινεζικής κεραμικής επηρέασαν σημαντικά τα ισλαμικά κεραμικά, αν και σπάνια αντιγράφονταν πιστά. Οι αγγειοπλάστες της Μέσης Ανατολής δεν ικανοποιούνταν με απλά σχήματα και μορφές, και συχνά προσέθεταν χρώμα (όπως το μπλε ή το τυρκουάζ), καθώς και επιπλέον διακόσμηση η οποία προσέδιδε στα αγγεία έναν ευδιάκριτο ισλαμικό χαρακτήρα.

Το σχήμα των ταυρόσχημων προχοών και των ζωόμορφων λαβών συνιστούν ιδιαιτερότητες του αγγείου του Μουσείου Μπενάκη. Ειδικά τα αιλουροειδή αγαλματίδια τα οποία κοιτούν προς αντίθετες κατευθύνσεις και όχι προς τα μέσα, όπως κατά κανόνα συμβαίνει σε άλλα παρόμοια αγγεία (εικ. 3). Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά μπορούν να επισημανθούν σε αρχαίες ιρανικές μορφές, και πιθανόν παραπέμπουν στην επιβίωση προϊσλαμικών παραδόσεων (εικ. 6).[12] Εντούτοις, γλυπτά –συνήθως υπό μορφή ζώων ή πουλιών– πολύ συχνά διακοσμούν χάλκινα αντικείμενα (όπως κανάτες και λυχνάρια). Δεδομένου μάλιστα ότι η αγγειοπλαστική και η μεταλλοτεχνία συσχετίζονται πολύ κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής, η τελευταία καθίσταται η πιθανότερη πηγή. Αγαλματίδια ως διακοσμητικά στοιχεία απαντούν συχνά τόσο στην προϊσλαμική[13] όσο και στην πρώιμη ισλαμική περίοδο,[14] και συνήθως έχουν πρακτικό χαρακτήρα, όπως λαβές ή κορυφώματα (εικ. 7).

Το ύφος της γραπτής διακόσμησης δεν είναι ασυνήθιστο γι' αυτή την περίοδο, κυρίως η σύνθεση των κάθετων φυτικών στοιχείων και αυτών στο κατώτερο μέρος του αγγείου. Συγκρινόμενα με μία ομάδα αγγείων από τη Συλλογή Nasser D. Khalili, η αυστηρότητα του σχεδίου παραπέμπει στα κεραμικά που βρέθηκαν στην περιοχή του Γκουργκάν. Παραπλήσια είναι η διακόσμηση μίας κούπας, τα μεμονωμένα στοιχεία της οποίας αποδίδουν παρόμοια αισθητική, ενώ φέρει και την ίδια επιγραφή σε μαύρο βάθος.[15]

Από τις δύο σειρές επιγραφών μόνο αυτή που βρίσκεται κοντά στο χείλος είναι αναγνώσιμη:[16]

[ای رای تو سال و ماه آزردن من]
فارغ زمن و شاد بغم خوردن من
گفتی نکنم با تو دگر بد عهدی
این نیز نکردن تو در کردن من

([Ω εσύ που ο σκοπός σου είναι να με πληγώνεις για χρόνια και για μήνες]

Εσύ που είσαι ελεύθερος από μένα και είσαι χαρούμενος στην οδύνη μου

Είπες ότι δεν θα παραβείς την υπόσχεσή σου ξανά

Εγώ προκάλεσα αυτό το χάσμα).[17]

Πρόκειται για ένα τετράστιχο περσικό ποίημα (*ρου-*

Εικ. 5. Θυμιατήρι τύπου γκουέι, Κίνα, Λονγκτσουάν, 12ος-13ος αιώνας, ύψος 9,7 εκ. Λονδίνο, Ίδρυμα Percival David 205 (από: S. Pierson, *Song Ceramics – Objects of Admiration* [London 2003] εικ. 39).

Εικ. 6. Δοχείο, επιχρυσωμένο ασήμι, Ιράν, περίοδος Αχαιμενιδών, 650 π.Χ. - 330 π.Χ., ύψος 27 εκ. Σόφια, Αρχαιολογικό Μουσείο (από: A. Pope, *A Survey of Persian Art IV* [Oxford 1939] εικ. 117A).

μπάι), ένας δημοφιλής τύπος ποιήματος που καθιερώνεται από το τέλος του 10ου αιώνα στο Ιράν. Ένα από τα πολλά θέματα αυτών των ποιημάτων είναι η αγάπη ή η αγωνία της, όπως συμβαίνει εδώ, και συχνά παραπέμπει μεταφορικά στην αγάπη του Θεού. Η παρουσία της επιγραφής σε ρέουσα γραφή, αντί της κουφικής –όπως συνηθιζόταν κατά την πρώιμη ισλαμική εποχή– και η χρήση της περσικής γλώσσας, αντί της αραβικής, χαρακτηρίζει τον 12ο και τον 13ο αιώνα, περίοδο κατά την οποία η λογοτεχνία και η διακόσμηση κεραμικών έργων τέχνης σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό.[18]

Η ομάδα ψαριών στον πυθμένα είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό που καθιστά το αγγείο ιδιαίτερο. Το ψάρι ως διακοσμητικό στοιχείο δεν είναι σπάνιο την περίοδο αυτή αλλά η θέση τους στο εσωτερικό, σαν να κολυμπούν, είναι λιγότερο κοινή.[19] Αρχικά ως σύνθεση εμφανίζεται στην κεραμική τον όψιμο 12ο αιώνα[20] (εικ. 8) και αργότερα στα χάλκινα σκεύη, για να γίνει πολύ δημοφιλής τον 14ο αιώνα και να αποκτήσει συμβολική σημασία.[21] Η παρουσία των ψαριών σε συνδυασμό με τις δύο προχοές συνηγορούν σε μια χρήση του αγγείου για μεταφορά υγρών.

Συντήρηση

Παλαιές επεμβάσεις συντήρησης. Το αντικείμενο είχε συντηρηθεί στο παρελθόν, πριν ακόμα περιέλθει στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη. Κρίνοντας από τα υλικά συντήρησης που είχαν χρησιμοποιηθεί, το δοχείο πρέπει να είχε συντηρηθεί δύο φορές στο παρελθόν, την πρώτη πιο εκτεταμένα από ό,τι τη δεύτερη. Για τη συγκόλληση των οστράκων είχε χρησιμοποιηθεί κάποιο συγκολλητικό υλικό ζωικής προέλευσης (εύκολα διαλυτό σε ζεστό νερό). Η πλειονότητα των συμπληρώσεων των κενών είχαν πιθανώς γίνει με ανοιχτόχρωμο άψητο πηλό, ενώ τα μεταγενέστερα στοκαρίσματα ήταν γύψινα. Οι συμπληρώσεις, καθώς και σημαντικό μέρος των οστράκων που τις περιέβαλλαν, είχαν επιζωγραφιστεί. Η επιγραφή στο χείλος, μεγάλο μέρος της οποίας είχε χαθεί, είχε επίσης αποκατασταθεί. Τέλος, όλη η εξωτερική επιφάνεια του αντικειμένου και το εσωτερικό του χείλους ήταν καλυμμένα με αρκετά παχύ στρώμα βερνικιού, το οποίο είχε οξειδωθεί από τα χρόνια προσδίδοντας στο σύνολο ένα πράσινο χρώμα (εικ. 9). Είναι πολύ πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε ως βερνίκι το ίδιο υλικό που χρησιμοποιήθηκε και για τη συγκόλληση αλλά σε πιο ρευστή μορφή.

Κατάσταση του αντικειμένου – φθορές. Η γενική κατάσταση του αντικειμένου όταν έφτασε στο εργαστήριο για συντήρηση δεν ήταν καλή. Ορισμένες παλιές συ-

Εικ. 7. Λυχνάρι με ψηλό πόδι και διάκοσμο από ένθετο χαλκό και μαύρη ύλη, Ανατολικό Ιράν ή Αφγανιστάν, τέλη 12ου - αρχές 13ου αιώνα, ύψ. 15 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 13203 (φωτ.: Στ. Σάμιος).

Εικ. 9. Το αγγείο της εικ. 1 στην αρχική του κατάσταση, πριν συντηρηθεί.

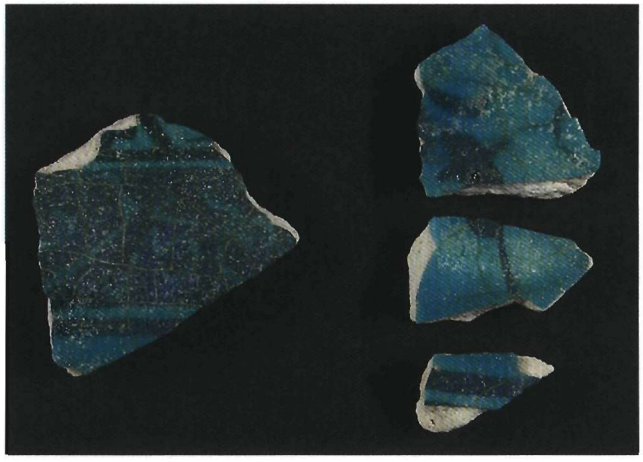
Εικ. 8. Θραύσματα αγγείων με παραστάσεις ψαριών, πιθανόν Συρία, τέλη 12ου - αρχές 13ου αιώνα, μέγ. διάμ. 12,5 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 496 και 528 (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

μπληρώσεις στο χείλος του δοχείου είχαν αποσπαστεί, αφήνοντας εκτεθειμένες τις ακμές του. Ένας αρχικός επιφανειακός καθαρισμός έδειξε ότι το δοχείο απαρτιζόταν από μεγάλο αριθμό οστράκων. Η εφυαλωμένη επιφάνεια είχε φθαρεί και παρουσίαζε εκτεταμένο κρακελάρισμα. Στις φθαρμένες περιοχές του υαλώματος και στις ρωγμές είχαν εισχωρήσει επικαθήσεις που δεν ήταν εύκολο να απομακρυνθούν. Η συγκέντρωση των επικαθήσεων ήταν σημαντικά μεγαλύτερη στη περιοχή γύρω από τη βάση, με αποτέλεσμα το μεγαλύτερο μέρος της επιγραφής στη μαύρη ταινία να μην είναι ευανάγνωστο (εικ. 11). Η κατάσταση του υαλώματος και της επιφάνειας γενικότερα ήταν καλή· μόνο στις περιοχές όπου είχε αρχικά "λιμνάσει" το υάλωμα και ήταν παχύ το στρώμα του διαπιστώθηκε ότι εκεί είχε διατηρηθεί και η αρχική του γυαλάδα. Αποκολλήσεις του υαλώματος από τον πηλό –φθορά που απαντά πολύ συχνά στα εφυαλωμένα κεραμικά αντικείμενα– παρατηρήθηκαν σε ελάχιστα σημεία. Ιριδισμοί του υαλώματος, που επίσης απαντούν συχνά, παρατηρήθηκαν σε πολύ λίγα σημεία και ήταν περιορισμένης έκτασης.

Σκοπός των νέων εργασιών συντήρησης. Η αφαίρεση του παλιού οξειδωμένου βερνικιού αποκάλυψε το τυρκουάζ χρώμα του δοχείου και τις λεπτομέρειες της διακόσμησης εσωτερικά και εξωτερικά (εικ. 10). Η λεπτομερής εξέταση που ακολούθησε έδειξε ότι οι νέες επεμβάσεις συντήρησης έπρεπε να επικεντρωθούν: α) στην απομάκρυνση των παλαιών υλικών συντήρησης, όχι μόνο για λόγους αισθητικής αλλά και προστασίας του αντικειμένου· β) στην κατά το δυνατόν αφαίρεση των επικαθήσεων από την επιφάνεια και τις ρωγμές του υαλώματος· γ) στη σταθεροποίηση και ανάδειξη της επιφάνειας, του σχεδίου και του χρώματος, και συ-

Εικ. 10. Στάδιο αρχικού καθαρισμού –έχει αφαιρεθεί το στρώμα του οξειδωμένου βερνικιού από το μισό αντικείμενο.

Εικ. 11. Πέντε όστρακα (τα τρία δεξιά παραμένουν συγκολλημένα) μετά την αφαίρεση του παλιού βερνικιού και πριν από τον χημικό καθαρισμό και τη στερέωση.

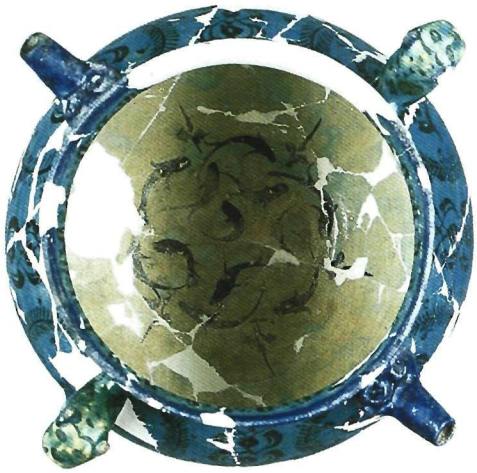


Εικ. 12. Τα όστρακα της εικ. 11 μετά τον χημικό καθαρισμό και τη στερέωση. Η επιγραφή στο όστρακο αριστερά είναι πλέον ευανάγνωστη.

νεπώς στην ανάδειξη του αντικειμένου για έκθεση· και τέλος· δ) στον βαθμό της αισθητικής αποκατάστασης.

Επεμβάσεις συντήρησης. Αποκόλληση και καθαρισμός: μετά την επιφανειακή αφαίρεση του βερνικιού, και εφόσον η κατάσταση των τοιχωμάτων του αντικειμένου το επέτρεπε, κρίθηκε απαραίτητο να γίνει ολική αφαίρεση των παλαιών επεμβάσεων, προκειμένου να ολοκληρωθεί ο καθαρισμός. Οι συμπληρώσεις απομακρύνθηκαν και τα όστρακα αποκολλήθηκαν εύκολα με τη χρήση ζεστού νερού. Η τελική αφαίρεση των υπολειμμάτων της παλιάς κόλλας και των παλιών υλικών συμπλήρωσης που προϋπέθετε και εμβαπτισμό των οστράκων σε νερό, έγινε κατά ομάδες επειδή ο αριθμός τους ήταν μεγάλος. Συνολικά, αποκολλήθηκαν 210 όστρακα ποικίλων διαστάσεων. Επιλέχθηκαν δύο μικροσκοπικά θραύσματα, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως δείγματα για την εξέταση και την ανάλυση του αγγείου στο Εργαστήριο Αρχαιομετρίας του ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» (βλ. Παράρτημα). Μετά τον εμβαπτισμό και συνεπώς και τον διαποτισμό των τοιχωμάτων με νερό, έγινε εμβαπτισμός των οστράκων σε διάλυμα 10% νιτρικού οξέως σε απιονισμένο νερό, με σκοπό την απομάκρυνση των ανθρακούχων επικαθήσεων από την επιφάνεια και τις ρωγμές του υαλώματος.[22] Η διαδικασία αυτή στο τελικό στάδιο υποβοηθήθηκε μηχανικά με τη χρήση μαλακού πινέλου.[23] Το αποτέλεσμα του χημικού αυτού καθαρισμού ήταν εντυπωσιακό στα όστρακα όπου το υάλωμα ήταν σε καλύτερη κατάσταση (περιορισμένο κρακελάρισμα χωρίς μεγάλες ρωγμές) και συνεπώς οι επικαθήσεις ήταν επιφανειακές και αφαιρέθηκαν σχεδόν στο σύνολό τους. Στα όστρακα, όμως, όπου λόγω κακής κατάστασης του υαλώματος οι επικαθήσεις είχαν εισχωρήσει στο κρακελάρισμα, ή στις πολύ φθαρμένες περιοχές, ο καθαρισμός δεν επέφερε θεαματική διαφορά, επειδή μέρος των επικαθήσεων δεν απομακρύνθηκε. Επανάληψη της διαδικασίας του χημικού καθαρισμού με παρατεταμένο εμβαπτισμό ή και ενδεχομένως χρήση πιο συμπυκνωμένου διαλύματος νιτρικού οξέως κρίθηκε μη ενδεδειγμένη, δεδομένης της κατάστασης του υαλώματος.

Εικ. 13. Το αγγείο μετά την επανασυγκόλληση και τη συμπλήρωση των κενών.



Εικ. 14. Εσωτερική όψη μετά τη συμπλήρωση, όπου διακρίνεται η εσωτερική διακόσμηση με την αναπαράσταση των ψαριών στη βάση του.

Εικ. 15. Εσωτερική όψη του αγγείου στην τελική του μορφή.

Εικ. 16. Το αγγείο στην τελική του μορφή, μετά την αισθητική αποκατάσταση.

Στερέωση: η αφαίρεση του οξειδωμένου βερνικιού και τα υπολείμματα των επικαθήσεων που δεν μπόρεσαν να αφαιρεθούν προσέδιδαν στην επιφάνεια θολή όψη, η οποία χανόταν όταν τα όστρακα ήταν διαποτισμένα με νερό. Για τον λόγο αυτό, καθώς και για τη σταθεροποίηση του υαλώματος στα σημεία που δεν είχε καλή επαφή με τον πηλό, κρίθηκε αναγκαία η στερέωση όλων των οστράκων με εμβαπτισμό σε διάλυμα 15% Paraloid B67 (ακρυλικό πολυμερές) σε διαλύτη White Spirit. Η επιλογή του συγκεκριμένου στερεωτικού υλικού έγινε λόγω των καλών ιδιοτήτων του και της αποδεδειγμένης σταθερότητάς του μακροπρόθεσμα.[24] Επιλέχθηκε το Paraloid B67 αντί για το B72 επειδή είναι διαλυτό σε White Spirit, και ήταν θεμιτό ο διαλύτης του στερεωτικού υλικού να εξατμίζεται αργά και να διαφέρει από τον διαλύτη της κόλλας για τη συγκόλληση (ακετόνη). Πριν εφαρμοστεί η στερέωση με εμβαπτισμό, έγινε δοκιμαστικά σε τρία μικρά όστρακα τα οποία ζυγίστηκαν πριν και μετά τη διαδικασία. Το βάρος τους μετά τη στερέωση αυξήθηκε κατά 6%. Όταν απομακρύνθηκαν από το στερεωτικό διάλυμα, τα όστρακα στέγνωσαν μέσα σε ατμόσφαιρα White Spirit, προκειμένου να επιβραδυνθεί η εξάτμιση του διαλύτη, έτσι ώστε να παραμείνει το στερεωτικό υλικό στην επι-

φάνεια χωρίς όμως να "λιμνάσει" και να δημιουργηθούν αντιαισθητικές κηλίδες.[25] Η επέμβαση της στερέωσης ήταν επιτυχής διότι αποκαταστάθηκε σε μεγάλο βαθμό η επιφάνεια του αντικειμένου. Το υάλωμα σταθεροποιήθηκε στα σημεία όπου δεν είχε καλή επαφή με τον πηλό, η θολή όψη της επιφάνειας μετά τον καθαρισμό βελτιώθηκε αισθητά και αναδείχθηκε σε μεγάλο βαθμό η διακόσμηση καθώς και το κείμενο των επιγραφών, όπου δεν ήταν ευανάγνωστο (εικ. 12).

Συμπλήρωση: το στάδιο της συμπλήρωσης αφορούσε, τόσο ολόκληρα θραύσματα που είχαν χαθεί, όσο και σε σημαντικό αριθμό μικρών απωλειών στην περιοχή των ακμών (εικ. 13). Τα μεγάλα κενά από τα θραύσματα συμπληρώθηκαν με λευκό οδοντιατρικό γύψο Moldano, ενώ τα μικρά με την έτοιμη πάστα Fine Surface Polyfilla. Λόγω του σχετικά ανοιχτού σχήματος του αγγείου και της διακόσμησης στο εσωτερικό της βάσης, η συμπλήρωση των μικρών απωλειών έγινε και στην εσωτερική επιφάνεια (εικ. 14). Οι συμπληρώσεις λειάνθηκαν με διαδοχικά λεπτότερα σμυριδόχαρτα.

Αισθητική αποκατάσταση

Η αισθητική αποκατάσταση του αντικειμένου ήταν το στάδιο που μας προβλημάτισε περισσότερο. Η αρχή έγινε με το χρωματικό ταίριασμα των συμπληρώσεων με το τυρκουάζ φόντο του υαλώματος, έτσι ώστε να μην ξενίζει η έντονη αντίθεση του λευκού των συμπληρώσεων και του έντονου χρώματος του αυθεντικού. Η απόφαση που έπρεπε να ληφθεί σε αυτό το στάδιο ήταν αν θα έπρεπε να υπάρχει τονική διαφορά στο χρωματικό αυτό συνταίριασμα, προκειμένου να διακρίνονται οι συμπληρώσεις. Η πολιτική του μουσείου στο ζήτημα αυτό δεν είναι υπέρμαχη της ελάχιστης επέμβασης αλλά υπέρ των προχωρημένων αποκαταστάσεων, δεδομένου ότι πρωταρχικός σκοπός είναι να μπορεί ο μέσος επισκέπτης να αντιληφθεί τη συνολική μορφή των αντικειμένων, το σχήμα και το χρώμα τους.[26] Οι έντονες αντιθέσεις που προκύπτουν όταν οι συμπληρώσεις απέχουν χρωματικά από το αυθεντικό μπορεί να οδηγήσουν τον θεατή να εστιάσει το ενδιαφέρον του, είτε στην έκταση των συμπληρώσεων, είτε στην τεχνική της εκτέλεσής τους –αποσπώντας την προσοχή του από το ίδιο το αντικείμενο. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και όταν δεν αποκαθίσταται το σχέδιο στις συμπληρώσεις. Με το σκεπτικό αυτό αποφασίστηκε να συμπληρωθεί το σχέδιο της διακόσμησης όπου λόγω επανάληψης ήταν γνωστό. Στις περιοχές βέβαια των επιγραφών αποκαταστάθηκε μόνο το φόντο τους (εικ. 16).

Από τεχνική άποψη, το αντικείμενο σταθεροποιήθηκε και αναδείχθηκε, καθώς αποκαλύφθηκε το χρώμα του και πολλές λεπτομέρειες της διακόσμησής του. Εξετάζοντας την αισθητική πλευρά των νέων επεμβάσεων, ευελπιστούμε ότι ο βαθμός της αποκατάστασης που επιλέχθηκε πέτυχε την ανάδειξη των χαρακτηριστικών του αντικειμένου, χωρίς να προκαλεί σύγχυση στον επισκέπτη, καθώς τα αποκατεστημένα τμήματα είναι ευδιάκριτα με προσεκτική παρατήρηση.[27]

Ολυμπία Θεοφανοπούλου
Τμήμα Συντήρησης Κεραμικών Μουσείου Μπενάκη
e-mail: theofanopoulou@benaki.gr

Μίνα Μωραΐτου
Επιμελήτρια Ισλαμικής Συλλογής Μουσείου Μπενάκη
e-mail: mina@benaki.gr

NOTES

1. Για περισσότερες πληροφορίες για τα σελτζουκικά κεραμικά, E. J. Grube, *Cobalt and Lustre: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art IX* (Oxford 1994) 147-247· O. Watson, *Ceramics from the Islamic Lands: The Al-Sabah Collections* (Kuwait 2004) 300-71.

2. Η προέλευση του υαλώδους πηλού, σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα, συνδέεται με ανακαλύψεις κατά τη διάρκεια της όψιμης Φατιμιδικής περιόδου του α΄ μισού του 12ου αιώνα, O. Watson, Fritware: Fatimid Egypt or Saljuq Iran?, στο: M. Barrucand (επιμ.), *L'Egypte Fatimide son art et son histoire* (Paris 1999) 299-307. Σε αντίθεση, μια άλλη θεωρία υποστηρίζει μια αυτόχθονα ιρανική ανακάλυψη, η οποία εξελίχθηκε από τα εργαστήρια υαλουργίας ή τα εργαστήρια κατασκευής κεραμικών χαντρών. Με βάση τις γραπτές πηγές, το άσπρο αδιαφανές γυαλί του 10ου αιώνα θα μπορούσε να είναι ο πρόδρομος του υαλώδους πηλού δεδομένου ότι χρησιμοποιήθη-

κε για να μιμηθεί την κινεζική κεραμική, J. W. Allan – L. R. Llewellyn – F. Schweitzer, The History of So-Called Egyptian Faience in Islamic Persia, *Archaeometry* 15/2 (1973) 165-73· J. Allan, Some observations on the origin of the medieval Persian faience body, στο: W. Watson (επιμ.), *The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century, Colloquies on Art and Architecture in Asia* (= *School of Oriental and African Studies* 4, London 1974).

3. J. W. Allan, Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics, *Iran* 11 (1973) 111-20.

4. M. Bahrami, *Gurgan Faiences* (Cairo 1949).

5. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 1401, ύψ. 15,8 εκ., μέγ. διάμ. 20 εκ., διάμ. βάσης 11 εκ. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Sophie Makariou, επιμελήτρια της Ισλαμικής Συλλογής του Λούβρου για την παροχή πληροφοριών και φωτογραφικού υλικού.

6. Βλ. επίσης A. Lane, *Early Islamic Pottery* (London 1947) εικ. 38A. Για ένα παρόμοιο σχήμα κινεζικού αγγείου από την εποχή Τανγκ (618-907) το οποίο φυλάσσεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών στην Τασκένδη Y. Crowe, Early Islamic Pottery and China, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 41 (1978) 263-78 εικ. D2.

7. Για συγκριτικό υλικό διακοσμημένο με μεταλλικά χρώματα, Grube (σημ. 1) εικ. 262· E. J. Grube, *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection* (London 1976) εικ. 158· O. Watson, *Persian Lustre Ware* (London 1985) εικ. 42, 75· Bahrami (σημ. 3) εικ. XLVIIa, XCIIIa.

8. Για συγκριτικό υλικό διακοσμημένο με σμάλτα, Grube (σημ. 1) αρ. κατ. 234, 242· Grube (σημ. 7) αρ. 149· A. Pope (επιμ.), *A Survey of Persian Art X* (Oxford 1939) εικ. 678A, 683, 695, 678. Δύο ακόμα παρόμοια αγγεία φυλάσσονται το ένα στο Ashmolean Museum (αρ. 1956.152) και το άλλο στο Museum of Fine Arts της Βοστώνης (αρ. 63.1394).

9. Ένα παρόμοιο αγγείο, το οποίο σήμερα βρίσκεται στο Ashmolean Museum, φέρει κάλυμμα με αετόσχημη λαβή, Pope (ό.π.) εικ. 683. Ένα ακόμα καπάκι φυλάσσεται στη Συλλογή Keir, Grube (σημ. 7) αρ. 202.

10. O. Watson, Pottery and Metal Shapes in Persia in the 12th and 13th Centuries, στο: M Vickers (επιμ.), *A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in the Muslim, Chinese and Graeco-Roman Worlds* (Oxford 1986) 205-12· Y. Tabaa, Bronze Shapes in Iranian Ceramics of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *Muqarnas* 4 (1987) 98-113.

11. A. Lane, Sung Wares and the Saljuq Pottery of Persia, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 22 (1948) 19-30.

12. Για περισσότερα στοιχεία, Grube (σημ. 7) 168-70 αρ. 119, 120.

13. D. Benazeth, *L'art du métal au début de l'ère chrétienne* (Paris 1992) 62-63.

14. J. W. Allan, *Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period* (New York 1982) εικ. 173-75· G. Fehervari, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection* (London 1976) αρ. 34 πίν. 10c.

15. Grube (σημ. 1) 219· βλ. επίσης Bahrami (σημ. 4) 52-53.

16. Το ίδιο ποίημα συχνά απαντά στη διακόσμηση σελτζουκικών κεραμικών, Grube (σημ. 1) αρ. 156, 219, 274, 277· Bahrami (σημ. 4) 120 και Watson (σημ. 1) 356.

17. Η ανάγνωση και η μετάφραση του ποιήματος είναι του Μοχάμμαντ Τ. Σαριάτ-Παναχί.

18. R. Hillenbrand, The Relationship Between Book Painting and Luxury Ceramics in 13th-century Iran, στο: R. Hillenbrant (επιμ.), *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia* (Costa Mesa 1994) 134-45.

19. Για την απεικόνιση ψαριών, Grube (σημ. 1) αρ. 224· R. Ettinghausen, Evidence for the identification of Kashan pottery, *Ars Islamica* 3 (1936) πίν. 26, 28· Grube (σημ. 7) αρ. 136. Για παρόμοια διακόσμηση στον πυθμένα αγγείου, Grube (σημ. 7) 228-34.

20. E. Baer, Fish pond ornaments on Persian and Mamluk metal vessels, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 31,1 (1968) 14-27 πίν. 12.

21. R. Ettinghausen, The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, its origin and decoration, *Ars Orientalis* 2 (1957) 327-66· Baer (ό.π.).

22. Πριν εφαρμοστεί σε όλα τα όστρακα ο εμβαπτισμός σε νερό και διάλυμα 10% νιτρικού οξέως, δοκιμάστηκε πρώτα σε ένα μικρό όστρακο, προκειμένου να διασφαλιστεί ότι δεν είχε αρνητική επίπτωση στον πηλό ή το υάλωμα.

23. S. Buys – V. Oakley, *Conservation and Restoration of Ceramics* (Oxford 1993) 89-90.

24. E. A. Castro – M. T. Doménech-Carbó, An appraisal of the properties of adhesives suitable for the restoration of spanish medieval ceramics, στο: N. Tennent (ed.), *The conservation of Glass and Ceramics* (London 1999) 116.

25. V. Oakley – K. Jain, *Essentials in the Care of Historical Ceramic Objects* (London 2002) 57-60.

26. Buys – Oakley (σημ. 23) 139-40.

27. Oakley – Jain (σημ. 25) 87.

OLYMPIA THEOFANOPOULOU – MINA MORAITOU

A 13th-century iranian vessel in the Benaki Islamic Collection

The redisplay of the Benaki Museum's Islamic collection in its new premises in the Kerameikos area, within the historic centre of Athens, has brought to light a number of important pieces which were kept in storage for many years. One of these pieces is a double-spouted pouring vessel from Iran, datable to the early part of the 13th century, which was previously owned by Marina Lappa-Diomedes, a keen collector who donated her collection of Iranian ceramics to the museum shortly after its opening in 1931.

From the 11th century onwards Central Asian Turkic nomadic tribes, notably the Saljuqs, made their way into Islamic territories and rapidly gained control of a large area which included Iran, Iraq, Anatolia and parts of Syria. Political and military power shifted from the central authority of the Caliph to various local rulers. Until the start of the Mongol invasions in the 1220's a relatively peaceful environment allowed the arts to flourish in a number of urban centres which had become prosperous through trade, resulting in the manufacture of luxury objects for the new ruling class.

This period coincides with one of the most important in the history of Islamic ceramics, which saw technological innovations and the introduction of a variety of decorative techniques ranging from simple white or monochrome wares to the so-called 'silhouette' wares, underglaze painted wares, those decorated with lustre colours and overglaze enamel wares known as minai. A significant factor in these changes was the improvement in the quality of the material as a result of the discovery in the 12th century of a type of artificial clay called fritware or stonepaste. In the process of imitating imported Chinese ceramics with their fine quality and translucency potters introduced a ceramic body constituted mainly of ground quartz with the addition of small quantities of white clay and potash and covered with a transparent alkaline glaze. This breakthrough by Iranian potters is recorded in a text dated A.H. 700 (A.D. 1301) by Abu'l Qasim 'Abdallah ibn Ali ibn Muhammad ibn Abu Tahir, a member of a famous family of potters from Kashan, the leading centre of ceramic production from the late Saljuq period.

The pouring vessel has two feline-shaped handles and two bullhead-shaped spouts. The animals, probably leopards with spotted bodies and small rounded ears, turn their heads backwards and face in opposite directions. The body of the vessel, bulbous in form, is painted with black designs and covered with a transparent turquoise glaze that stops at the foot ring. The designs are vertical compositions of leaf motives intercepted by curving peacock feathers. The lower part is decorated with sketchy plant forms. Two bands of Persian inscriptions, en reserve on a black background, run around the rim and the lower body of the vessel. The interior of the vessel is decorated on the rim with another inscription band repeating the word *Allah* (God) in a stylised form on a turquoise ground. The remainder is covered with a transparent colourless glaze and painted on the bottom with a group of twelve fish. The rim and the spouts are highlighted in cobalt blue.

The shape of the Benaki vessel, not unusual in Saljuq ceramics, has a precedent in a much plainer monochrome type of a slightly earlier date. The more elaborate form under discussion here survives mainly in lustre decorated and minai ware, which display variations in size and in the number of handles and spouts. Such vessels may perhaps have had a lid but too few examples survive to be certain. A comparable piece decorated with the same underglaze painted technique, which is less common, is preserved in the Louvre: the entire body is painted with free floral sprays and it lacks spouts. The shapes of 12th- and early 13th-century ceramics derive primarily from two sources –contemporary metalwork and Chinese ceramics. The form of the Benaki pouring vessel is not encountered in Islamic metalwork of the period: it is more reminiscent of Chinese Song ware and particularly of incense burners of gui form with very stylised animal-shaped handles, which ultimately follow a Chinese archaic bronze shape. From the 9th century onwards imported Chinese ceramics had an ongoing influence on Islamic ware, although they were rarely copied faithfully: potters were not satisfied with the simplicity of form and decoration of Chinese ware and consequently used colour, such as blue or turquoise, and added extra ornamentation, thus giving the pieces a distinct Islamic character.

The individuality of this vessel lies in the shape of the

handles which face outwards instead of inwards, as also commonly encountered in bullhead-shaped spouts. Both of these features can be traced to ancient Iranian forms, suggesting the survival of pre-Islamic traditions. However small figural sculptures, usually in the form of animals or birds, very frequently embellish bronze objects, and since pottery and metalwork are closely related during this period this seems a more probable source. These figurines have a long tradition in Iran and Egypt in both the pre-Islamic and early Islamic periods; their purpose is not merely decorative and they have a practical use as handles, finials or knobs, as in the case of this vessel.

The style of the painted decoration is not unusual at this time, especially in the composition of the vertical leaf motifs and the sketchy plant forms on the underside. On the basis of a group of pieces from the Nasser D. Khalili collection, the austerity of the design suggests a link with the so-called Gurgan style: a particularly close resemblance can be found in the decoration of a bowl whose individual motifs display a similar aesthetic quality and which bears the same inscription en reserve on a black background.

Of the two bands of Persian inscriptions only the top one is legible:

'[O you whose will it is to hurt me for the years and months]

Who are free from me and glad at my anguish

You vowed not to break your promise again

It is I who have caused this breach'.

This is a Persian poem in the form of a ruba'i (quatrain), a popular verse type established in Iran by the end of the 10th century. Its subject is love or the agony of love, as here, and it could also be a metaphor for the love of God. The use of cursive script instead of the kufic which was the norm in early periods, and of the Persian language instead of Arabic, represents a change which is characteristic of the 12th and 13th century when literature and ceramic decoration were closely related.

The group of painted fish is another feature which makes the decoration of the Benaki vessel unusual. The fish motif is not rare on Saljuq ceramics but their position on the base of the interior, as if swimming, is less common. The motif first appears on ceramics in the late 12th century and is later found on metalwork, where from the 14th century onwards it becomes very popular and acquires a symbolic meaning. The shape of the vessel suggests that its purpose was to contain and pour liquid, a theory which may well be reinforced by the decoration of swimming fish.

The vessel proved to be of special interest for two reasons. When received for treatment it displayed certain forms of deterioration which were common to many of the objects in the Museum's Islamic collection. In addition the decisions as to the level of restoration proved to be particularly difficult in this case: our aim was to display the object in such a way that visitors would not be distracted by the restored areas but at the same time to observe principles of conservation based on respect for the object and for the potter who created it.

The object had been treated twice in the past. It had been reassembled using an animal glue and filling the gaps with unbaked clay, while subsequent additions to the fills were made in plaster of Paris. Colour matching of the fills had resulted in extensive overpainting of the original. The inscriptions on the inner and outer sides of the rim had also been restored where missing. Finally the vase had an overall green appearance as a result of a yellowing varnish being applied to its entire surface.

Superficial removal of the varnish with solvents revealed the exquisite turquoise colour of the glaze as well as the extent of mechanical damage, restoration and overpainting. The surface of the glaze presented extensive crazing and was worn and pitted in varying degrees. Encrustations covered or had penetrated the cracked and worn areas of the surface, rendering large parts of the inscriptions illegible.

Further examination of the object indicated that the present conservation treatment would have to focus on the following: removing the old restorations (both to protect the object and for aesthetic reasons), freeing the surface and cracks of the glaze from the encrustations, setting off the surface of the object to achieve the optimum level for display and, finally, deciding on the level of restoration.

The fills and joins were easily taken down by immersion in warm water. The vase comprised of 210 sherds. After being saturated with water, the sherds were immersed in a solution of 10% nitric acid in distilled water as the encrustations on the glaze and in the cracks could only be removed by chemical means. After intensive washing and drying the majority of the sherds took on a dull appearance due to the removal of the varnish and

any remaining element of the encrustations. In order to overcome this, the sherds were consolidated by immersion in a solution of 15% Paraloid B67 (acrylic copolymer) in White Spirit. Paraloid B67 was chosen instead of Paraloid B72 because it is soluble in White Spirit and because a different solvent system to the one used for reassembling the sherds (i.e. acetone) was desirable. The combination of chemical cleaning and consolidation of the sherds was successful as the surface of the object was to a great extent restored and study of the vessel became feasible once the inscriptions were legible. Following reassembly large gaps were filled with white dental plaster, while minor losses on the inner and outer surfaces were filled with Fine Surface Polyfilla.

The toning of the turquoise ground colour and the restoration of the known decorative patterns in black and blue were the stages which proved the most problematic. The policy of the Benaki Museum in this regard is not one of minimal intervention but rather to favour extensive restoration on the basis of the overall perception of an object (in terms of shape and colour) by a non-specialist. Visitors can easily be distracted by strong contrasts between the toning of the filled areas and of the original and they may end up focusing on the quality of the restoration rather than on the object itself. The same can happen when the decorative motifs are left unrestored. In accordance with this reasoning it was decided to imitate the turquoise ground colour and to restore the black and blue decorations where repeated so that the restored parts can all be discernible as such on close inspection, while not distracting the visitor's attention when observed from a distance.

Παραρτημα
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΒΟΥΣΑΝΑΚΗ – ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ
Εξέταση και ανάλυση δειγμάτων του αγγείου

Μελετήθηκαν και αναλύθηκαν δύο δείγματα από το αγγείο που αντιπροσωπεύουν το σώμα και όλες τις χρωματικές αποχρώσεις που εμφανίζονται στη διακόσμηση του αγγείου (μαύρο, μπλε), προκειμένου η ανάλυσή τους να καθιστά δυνατή την ταυτοποίηση των χρησιμοποιούμενων από τον καλλιτέχνη υλικών.

Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για την εξέταση και την ανάλυση των δειγμάτων είναι: οπτική μικροσκοπία (ΟΜ), ηλεκτρονική μικροσκοπία σάρωσης (SEM) σε συνδυασμό με μικροανάλυση με σύστημα διασποράς ενέργειας (Energy dispersive X-ray analysis). Το σύστημα μικρανάλυσης στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο παρέχει τη δυνατότητα προσδιορισμού της χημικής σύστασης του συνόλου ενός χρωματικού στρώματος, καθώς και κάθε κόκκου που περιέχεται σε αυτό.

Αρχικά τα δείγματα εξετάστηκαν σε στερεοσκοπικό οπτικό μικροσκόπιο (μεγέθυνση 10x) με σκοπό να παρατηρηθούν τα επιμέρους στοιχεία της μικροστρωματογραφίας, να επιβεβαιωθούν τα χρώματα και να ελεγχθεί η καθαρότητά τους από τυχόν επεμβάσεις συντήρησης (π.χ. κόλλες). Στη συνέχεια, παρασκευάστηκαν λειασμένες τομές των δειγμάτων, που περιέχουν όλη τη μικροστρωματογραφία από το σώμα μέχρι την εξωτερική επιφάνεια του χρωματικού στρώματος, και εξετάστηκαν στο πολωτικό οπτικό μικροσκόπιο. Κατόπιν επικαλύφθηκαν με λεπτό στρώμα άνθρακα για να γίνει η επιφάνεια αγώγιμη και εισήχθηκαν στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης, όπου εξετάστηκαν σε μεγάλη μεγέθυνση και αναλύθηκαν χημικά.

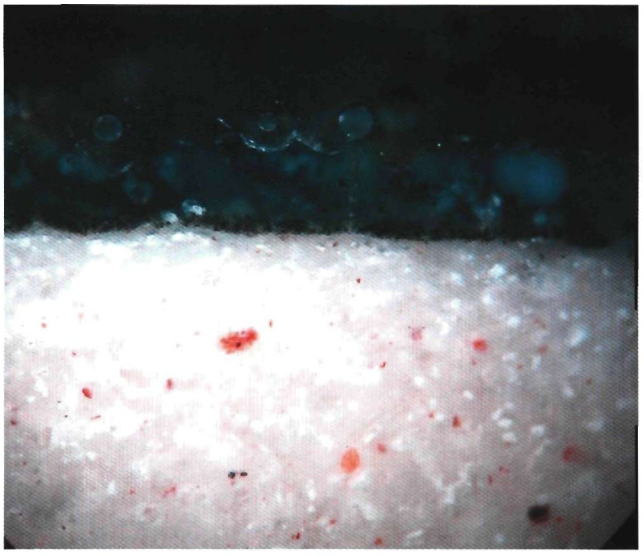
Αποτελέσματα

Δείγμα 1. Περιλαμβάνει σώμα-μπλε υάλωμα και σώμα-λεπτή στρώση μαύρης βαφής και μπλε υάλωμα.

Το δείγμα παρατηρήθηκε στο οπτικό μικροσκόπιο και σε μεγέθυνση 100x, από την οποία φάνηκε καθαρά το μπλε υαλοποιημένο στρώμα, το οποίο εφάπτεται και επικαλύπτει το άσπρο σώμα του αγγείου καθώς και στο λεπτό στρώμα της μαύρης βαφής όπου υπάρχει.

Μπλε/τυρκουάζ υάλωμα

Από παρατήρηση του δείγματος στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο κατέστη εμφανής η ομοιογενής υαλο-



Εικ. 1. Εξωτερική επιφάνεια με μπλε και μαύρη διακόσμηση, η οποία εφάπτεται στο άσπρο σώμα του αγγείου. Το μπλε υάλωμα υπέρκειται της λεπτής μαύρης βαφής.

ποίηση, με ελάχιστες φυσαλίδες, του μπλε υαλώματος. Στον πίνακα 1 δίνεται η χημική σύσταση του μπλε υαλώματος σε δύο διαφορετικές περιοχές. Όπως παρατηρεί κανείς, η σύσταση είναι πανομοιότυπη και στις δύο περιοχές μέσα στα όρια του σφάλματος. Οι συγκεντρώσεις νατρίου (Na), μαγνησίου (Mg), καλίου (K) και αλουμινίου (Al) είναι ενδεικτικές χρήσης καθαρού χαλαζία σε συνδυασμό με στάχτες φυτών για τη δημιουργία του γυαλιού. Το ανοιχτό μπλε χρώμα του γυαλιού οφείλεται στην πρόσμιξη με μικρή ποσότητα οξειδίου του χαλκού. Η ομοιογένεια στη σύσταση και στη μικρομορφολογία του μπλε υαλώματος είναι ενδεικτική των βέλτιστων συνθηκών όπτησης και χημείας των υλικών που έχουν χρησιμοποιηθεί.

Μαύρο χρωματικό στρώμα

Η παρατήρηση του μαύρου στρώματος στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο έδειξε ότι αποτελείται από γωνιώδεις κόκκους υλικού μεγέθους μέχρι και 20 μm, διάσπαρτους μέσα σε στρώμα πάχους περίπου 40 μm που έχει εμποτιστεί πλήρως από το μπλε υάλωμα. Αυτό δείχνει ότι το αρχικό στρώμα της βαφής ήταν χονδρόκοκκο και πορώδες. Η ανάλυση των συγκεκριμένων κόκκων (πίν. 1) έδωσε συγκέντρωση σε χρώμιο (Cr), σίδηρο (Fe), μαγνήσιο (Mg) και αλουμίνιο (Al), που αποτελούν χαρακτηριστικά του γνωστού ορυκτού χρωμίτη ($FeCr_2O_4$) ο οποίος χρησιμοποιείται ευρέως αυτή την περίοδο σε τέτοια αγγεία. Η μη αναμενόμενη παρουσία αρκετής ποσότητας χαλκού στο εσωτερικό των κόκκων οφείλεται, κατά πάσα πιθανότητα, στο γεγονός ότι ιόντα χαλκού από το υάλωμα υποκατέστησαν ιόντα σιδήρου στο πλέγμα του χρωμίτη κατά τη διάρκεια της όπτησης.

Σώμα του αγγείου

Το σώμα του αγγείου εμφανίζεται άσπρο με σποραδικά εγκλείσματα κόκκινου χρώματος, τα οποία πιθανότατα αντιστοιχούν σε αργιλοπυριτικές προσμίξεις που περιέχουν σίδηρο. Η συνολική χημική σύσταση του σώματος φαίνεται στον πίνακα 1. Πρόκειται για σώμα αποτελούμενο κυρίως από γωνιώδεις κόκκους χαλαζία, μεγέθους μέχρι 100 μm, με επιπρόσθεση μικρής ποσότητας αργίλου –μαρτυρείται από την ύπαρξη ποσοτήτων Al, Mg, K, Ca και Fe (πίν. 1)–, η οποία χρησιμοποιείται ως συνδετικό υλικό στο σώμα του κεραμικού, μαζί με κάποια ποσότητα στάχτης φυτών για την υποβοήθηση της πυροσυσσωμάτωσης των κόκκων. Από τη μικρομορφολογία του σώματος, όπως αυτή παρατηρείται στο SEM, εκτιμάται ότι η θερμοκρασία όπτησης ενδεχομένως ήταν γύρω στους 800° C.

Πίνακας 1. Μικροανάλυση του δείγματος 1.

	Na_2O	MgO	Al_2O_3	SiO_2	SO_2	Cl_2O	K_2O	CaO	Cr_2O_3	FeO	CuO
Μπλε υάλωμα (περιοχή 1)	14,13	3,64	0,99	66,93	0,48	1,34	2,62	6,66	-	0,77	2,38
Μπλε υάλωμα (περιοχή 2)	13,73	3,59	1,60	68,05	-	1,22	2,85	5,96	-	0,68	2,32
Μαύρη διακόσμηση	-	14,22	11,52	0,71	-	-	-	-	58,33	6,31	8,69
Σώμα	2,52	2,49	5,23	83,11	-	0,52	1,11	3,29	-	1,73	-

Δείγμα 2. Περιλαμβάνει σώμα –παχύ στρώμα μαύρης βαφής– μπλε/τυρκουάζ υάλωμα.

Όπως παρατηρείται στο οπτικό μικροσκόπιο, αυτό το δείγμα που έχει παρθεί από άλλο σημείο του αγγείου έχει παραπλήσια μικρστρωματογραφία με το δείγμα 1, με τη διαφορά ότι το στρώμα της μαύρης διακόσμησης εδώ είναι αρκετά πιο παχύ (70 μm) απ' ό,τι στο δείγμα 1.

Μπλε/τυρκουάζ υάλωμα

Από την παρατήρηση του δείγματος στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο το υάλωμα έχει την ίδια ομοιογένεια, χημεία και χαρακτηριστικά με το δείγμα 1. Η χημική του ανάλυση παρουσιάζεται στον πίνακα 2.

Μαύρο χρωματικό στρώμα

Η μικρομορφολογία του μαύρου στρώματος ανάμεσα στο υάλωμα και το σώμα του αγγείου είναι επίσης παραπλήσια με αυτή του δείγματος 1. Οι γωνιώδεις κρύσταλλοι του χρωμίτη φαίνονται καθαρά και εκτείνονται σε ένα εύρος περίπου 70 μm από την επιφάνεια του σώματος του αγγείου. Μάλιστα, είναι όμοια εμποτισμένοι από το υπερκείμενο μπλε υάλωμα. Η χημεία των κρυστάλλων του χρωμίτη φαίνεται στον πίνακα 2.

Σώμα αγγείου

Ακριβώς όπως περιγράφτηκε στο δείγμα 1. Η συνολική ανάλυση φαίνεται στον πίνακα 2.

Συμπεράσματα

Από τη μελέτη των παραπάνω δειγμάτων διαπιστώθηκε ότι:

α) το σώμα του αγγείου κατασκευάστηκε από ανάμιξη καθαρού οξειδίου του πυριτίου (χαλαζία), μικρής ποσότητας αργίλου και ποσότητας στάχτης φυτών. Η άργιλος χρησιμεύει για την αύξηση της πλαστικότητας του μίγματος και την καλύτερη συγκράτηση των κόκκων του χαλαζία μεταξύ τους, ενώ η στάχτη για την υποβοήθηση της συγκόλλησης των κόκκων κατά την όπτηση, η οποία εκτιμάται ότι έγινε περίπου στους 800°C·

β) το μπλε υάλωμα κατασκευάστηκε από καθαρό οξείδιο του πυριτίου, στάχτες φυτών και μικρή ποσότητα οξειδίου του χαλκού για την απόδοση του μπλε/τυρκουάζ χρώματος·

γ) το μαύρο χρώμα οφείλεται στη χρήση χρωμίτη, ορυκτό το οποίο έχει βρεθεί σε μεγάλες ποσότητες στο έδαφος της Συρίας και του Ιράν, περιοχή στην οποία παραπέμπει η τυπολογία του υπό μελέτη αγγείου.

Συμπερασματικά, η τεχνική διακόσμησης του αγγείου πιθανότατα είχε ως εξής: πάνω στο σώμα του αγγείου, στα σημεία που είναι επιθυμητό, εφαρμόζεται απευθείας αδρόκοκκο αιώρημα από χρωμίτη· κατόπιν, εφαρμόζεται το μίγμα της εφυάλωσης σε ολόκληρη την επιφάνεια του αγγείου, καλύπτοντας και τα σημεία με τη μαύρη διακόσμηση· στη συνέχεια, το αγγείο ψήνεται και το μπλε/τυρκουάζ υάλωμα που σχηματίζεται εισχωρεί κατά την τήξη του στα εξωτερικά στρώματα του σώματος του αγγείου δημιουργώντας ισχυρή πρόσφυση· επιπλέον, εισχωρεί και ανάμεσα στους κόκκους της μαύρης χρωστικής όπου αυτή υπάρχει εγκιβωτίζοντας τους κόκκους του χρωμίτη σταθεροποιώντας τη μαύρη διακόσμηση.

Δέσποινα Καβουσανάκη
Εργαστήριο Αρχαιομετρίας, ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος»
e-mail: dkavoussanaki@ims.demokritos.gr

Γιάννης Μανιάτης
Εργαστήριο Αρχαιομετρίας, ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος»
e-mail: maniatis@ims.demokritos.gr

Πίνακας 2. Μικροανάλυση του δείγματος 2.

	Na_2O	MgO	Al_2O_3	SiO_2	SO_2	Cl_2O	K_2O	CaO	Cr_2O_3	FeO	CuO
Μπλε υάλωμα (περιοχή 1)	13,45	3,91	0,96	68,49	0,37	1,18	2,51	6,25	-	0,62	2,28
Μπλε υάλωμα (περιοχή 2)	13,62	3,70	1,01	68,69	0,35	1,04	2,49	6,47	-	0,69	1,95
Μαύρη διακόσμηση	-	13,62	11,49	0,44	-	-	-	-	59.24	6,15	9,06
Σώμα (περιοχή 1)	2,59	2,10	3,87	83,36	-	0,36	1,01	2,93		1,32	-
Σώμα (περιοχή 2)	2,13	2,25	4,25	84,13	0,35	0,48	0,91	3,76	-	1,32	-

Appendix

DESPINA KAVOUSANAKI – YANNIS MANIATIS

Examination and analysis of samples of the vessel

Two separate samples of the vessel were subjected to scientific examination at the Laboratory of Archaeometry, Institute of Materials Science, National Centre for Scientific Research "Demokritos". The sample micromorphology was examined under the polarising Optical Microscope (OM) and the Scanning Electron Microscope (SEM), and their chemical composition was determined by the microanalysis system (Energy Dispersive X-ray Analysis - EDAX) attached to the SEM. The results of this scientific examination showed that the body of the vessel was made basically of quartz (pure silica) with the addition of a small quantity of clay and plant ashes. The addition of clay increases the plasticity of the mixture and helps the shaping of the body. During firing, estimated to have taken place at around 800° C, the fluxing action of the alkaline plant ashes helps the sintering and vitrification that cement together the quartz grains. The blue glaze was made of a mixture of pure quartz and plant ashes and a small quantity of copper oxide. It has formed a thick, uniform and homogeneous blue/turquoise glass layer on the surface. The black decoration was made by using the black pigment chromite, a mineral which is known to be commonly found in Iran. The technique of decorating the vessel was as follows: after the forming of the body of the vessel, the chromite pigment, most probably mixed with an organic binder, was applied with a brush directly on the surface of the body, producing the decorative elements. The glazing mixture was then applied on the whole surface of the vessel, also covering the areas with the chromite decoration. The vessel was then fired, and as the glazing mixture melted, the turquoise glass thus formed penetrated the outer layers of the body, providing in this way a good cohesion between glaze and body. The glass also covered and penetrated the layer of black decoration, embedding the particles of chromite and stabilising the black decoration.

WALTER B. DENNY

Dispersed Ottoman unified-field tile panels

THE APPLICATION of surface decoration to buildings is a basic element of Islamic art, from the mosaics of the Dome of the Rock onward. In a similar vein, the removal or recycling of architectural revetments is a common theme through Islamic history and modern archaeology.

The decontextualization of ottoman revetment tiles

In the early 16th century CE, the Ottomans removed Mamluk polychrome marble *ablaq* revetments from the mosque of Nasr b. Muhammad in the Cairo citadel; these now are to be found on the mosque of Çoban Mustafa Pasha in Gebze and the Hırka-i Saadet Dairesi in Istanbul's Topkapı Palace. The Mamluks themselves were recyclers; some of the revetments of al-Muayyad's 15th-century mosque in Cairo may have been transferred from other monuments, just as its magnificent metal doors were taken from the 14th-century madrasa of Sultan Hasan. In the aftermath of archaeological investigations, Islamic revetments from Zaragoza are now found in Madrid, and those of Samarra are found in great numbers in Berlin. The same fate has befallen many other forms of building decoration throughout the Islamic world.

In this history, the movement of architectural decoration in the Ottoman Empire is an especially interesting case. Because especially after 1500 Ottoman builders and patrons began to favor the use of underglaze-painted modular tiles made in Iznik/Nicaea, which unlike tile-mosaic decorations created *in situ* were relatively easier to remove and reassemble, and because of the seismically active geography of Istanbul, the Ottoman capital, as well as many of the Ottoman Empire's major provincial centers, the adaptation and re-use of architectural tile decoration was fairly common from earlier Ottoman times. The various buildings and rebuildings, some due to fires or earthquakes and others due to expansion alone, of the Topkapı palace in Istanbul have completely changed many of the tile revetments of the palace.[1] Today visitors to the harem of the Topkapı see tiles that are largely from the latest and most disappointing period of Iznik production, as well as a number of startling examples of later European tile production, with only a few rooms containing their original late 16th or early 17th-century Iznik tile decoration. The vast bulk of the tiles of the mosque of Sultan Ahmet in Istanbul, completed around 1616, are of that date and likewise of poor quality, while the best tiles, found in the upper rear galleries of the monument, are almost entirely later 16th-century tiles recycled from other monuments, including the Topkapı itself, and two palaces of court officials that were pulled down to make way for the construction of the mosque.[2] The revetments on the exterior walls of the Eyup shrine near Istanbul are almost entirely recycled from other monuments, while the celebrated revetments of the Sünnet Odası or Circumcision Room in the Topkapı Palace were rearranged entirely sometime in the early 20th century.[3] Today a very large part of the first major Ottoman monument to be extensively decorated with Iznik tiles, the mosque of Rüstem Pasha in Istanbul, is not in its original state; a complicated pastiche of tiles from different monuments today encompasses most of the exterior porch decoration and the entire upper left gallery.[4]

While many tiles removed from their original locations

Fig. 1. Tile made for the tomb of Selim I in Istanbul, Iznik, ca. 1574. Athens, Benaki Museum, inv. no. 11157.

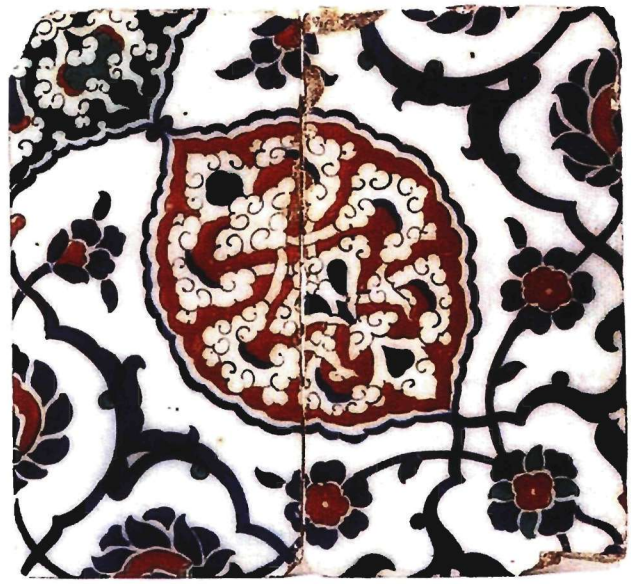


Fig. 2. Four tiles with diagonal axes of symmetry, Iznik, ca. 1485-1490. Athens, Benaki Museum, inv. no. 117.

Fig. 3. Tile with asymmetrical central motif, Iznik, ca. 1560. Athens, Benaki Museum, inv. no. 83.

were subsequently recycled to other Ottoman monuments, large quantities of such artistic works were purchased by private collectors in Europe and around the Mediterranean; of these, the bulk eventually ended up in museum collections. Visitors today to the Victoria & Albert Museum in London can see numbers of Ottoman tiles from many different monuments in that museum's well-lit galleries of Islamic ceramics. Large panels of Iznik tiles from identifiable monuments were formerly on display in the Musée des arts décoratifs in Paris. Important collections of Iznik tiles relegated to storage are found in other museums, most notably the Louvre in Paris and the Calouste S. Gulbenkian in Lisbon.[5] The collecting of Iznik tiles in Europe during the late 19th and early 20th centuries appears to have received a special impetus from two events: first, the Russo-Turkish War of 1878-1879, with the siege and subsequent occupation of the secondary Ottoman capital city of Edirne, and the destruction of the revetments of its palace; and second, the 1902 earthquake in Istanbul, which took a special toll in monuments near the fault by the city walls at Topkapı and Edirnekapı. As the prices of Iznik tiles have continued to reach very high levels in the marketplace (a place they have maintained for well over a century and a half) the

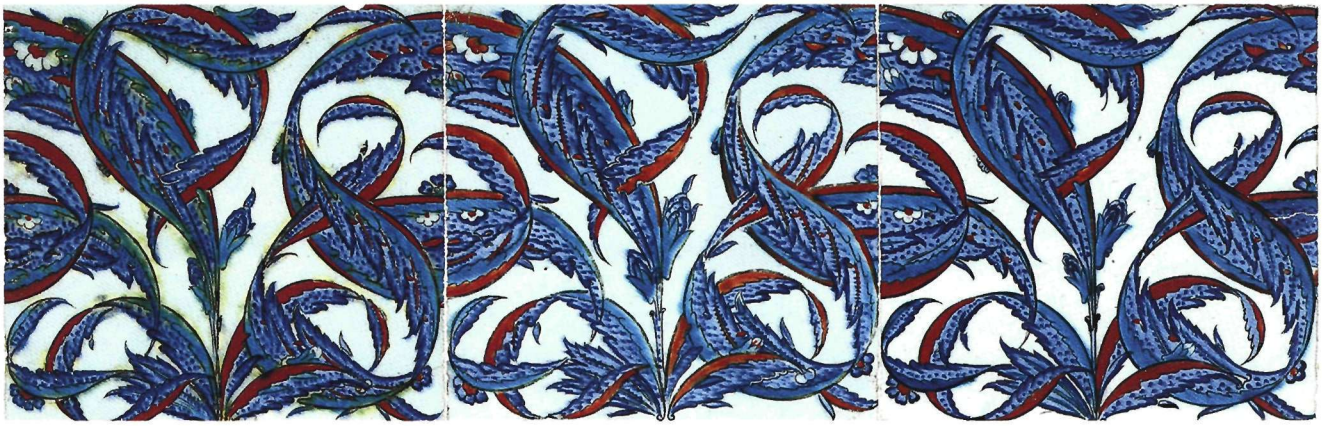


Fig. 4. Tiles with horizontally continuing pattern, from Rüstem Pasha Mosque in Istanbul, Iznik, ca. 1560.

looting of monuments remains a major threat in Turkey today, and the aftermath of the most recent earthquakes in north-west Turkey appears to have produced yet another round of looting of Iznik tiles.[6]

In the broader historical context, it is perhaps prudent to resist the attempt to moralize excessively when examining this phenomenon. Certainly the removal of art treasures from the Middle East in the age of European colonialism was in part a kind of Orientalist trophy-hunting with less than noble motives. But just as the art of Classical antiquity had achieved an almost iconic status in European aesthetics by the 16th century, which if anything had increased by the 18th and 19th centuries, so the appreciation of Islamic art, and in particular the ceramic art of Iznik, has existed in Europe from the 16th century onward, that is, from the time of the creation of these Iznik wares and tiles themselves, and the collecting of Iznik tiles in Europe was motivated in large part by respect for their beauty and technical perfection. What in the eyes of today's ethics may be seriously wrong may in the 19th century have been part of a serious effort either to bring works of beauty before the European public or to expose European artists and artisans to the superiority of historic Islamic works of art. What is perhaps ironic in the spasms of European collecting of Iznik from the later 19th century onward is the fact that for most Europeans these works of Ottoman ceramics were known as 'Rhodian' or as products of Damascus, Kütahya, vaguely-defined potteries of the Golden Horn in Istanbul, or even of Iran, even though in earlier times their actual origin in Iznik (ancient Nicaea) appears to have been well-known in Europe.[7]

The subject of study: tiles in private and museum collections

The Iznik tiles removed from their original locations and today found elsewhere, especially in European collections, can be placed in two main categories and a number of smaller ones. Those of the first main category are termed here 'repeating-module tiles'. These are tiles of a standard size, usually around 27 cm. square, that either have identical patterns, created from a template consisting of a single paper cartoon or several identical paper cartoons,[8] or have a close repetition composed of an artistic unit that consists of no more than four tiles that repeat again and again. Especially popular in the early days of the production of polychrome tiles at Iznik after about 1558, such tiles reflect the prevailing styles of the Ottoman court at Istanbul, where many of the templates apparently originated. Individual tiles that composed repeating patterns, almost all of them rectangular, were of several types, most of which were designed to create a decorative pattern that flowed from tile to tile across an architectural surface. Some of these had a vertical axis of symmetry but with corner or side elements that carried a pattern on into adjacent tiles (fig. 1), and others had a diagonal axis of symmetry, usually put together as decoration in groups of four (fig. 2). Still others had a central motif that was asymmetrical, but included half-motifs on the sides that carried the overall pattern

Fig. 5. Tiles made for the mosque of Mesih Ali Pasha in Istanbul, Iznik, ca. 1586. Athens, Benaki Museum, inv. no. 108.

Fig. 6. Tiles with confronted birds, Iznik, ca. 1570-1580. Athens, Benaki Museum, inv. no. 75.

into adjacent tiles (fig. 3). One quite exceptional pattern from the mosque of Rüstem Pasha in Istanbul, found early in the development of polychrome Iznik mural ceramics, is notable both for the asymmetry of its design and for repeating only in a horizontal direction (fig. 4). Smaller groups of mass-produced tiles were made with self-contained symmetrical designs, usually consisting of bouquets of flowers, self-contained cusped roundels (fig. 5) or even two confronting birds (fig. 6).

When we examine dispersed tiles, the repeating-module examples now found in museums suggest that, especially at the beginning of mass production between 1560 and 1570, such tiles were produced in numbers greater than their eventual architectural use demanded for specific projects, and many tiles that today appear in museums may have been 'extras' or over-runs. This appears to be the case with the mosque of Rüstem Pasha, where numbers of tiles identical to those in the mosque, that apparently are not from the mosque itself, have made their way to the marketplace and to museums (fig. 7). A famous red-ground border tile produced for restorations of the Topkapı Palace in the mid-1580s and today still found in the Murad III Room in the Topkapı also found its way to the marketplace in vast numbers (fig. 8). In fact, the chief procurement officer for the Palace in the 1580s, Haci Hüsrev Efendi, appears to have diverted a number of tiles made for the Palace to his small mosque in Istanbul, today known by the name of Ramazan Efendi Camii.[9] Such tiles were both prestigious and expensive, but because the court paid the Iznik tilemakers a fixed price per tile at a benchmark price that had not kept up with inflation, the tilemakers preferred to make the more lucrative ceramic wares instead, and there are surviving documents from the court to the Qadi of Iznik admonishing the tilemakers to execute royal orders rather than making ceramic wares.[10] In this tight and expensive market, the creative Haci Hüsrev appears to have 'skimmed' tiles intended for the palace to furnish his mosque. Other well-known Ottoman monuments with repeat-module tile types that found a fairly widespread dispersal in later times include the Piyale Pasha mosque (ca. 1572) and the tomb of Selim II (1574); while there was undoubtedly plunder in both cases, there also appear to have been original overruns in production for both monuments.[11]

Large tiles, often made in sets, constitute another body

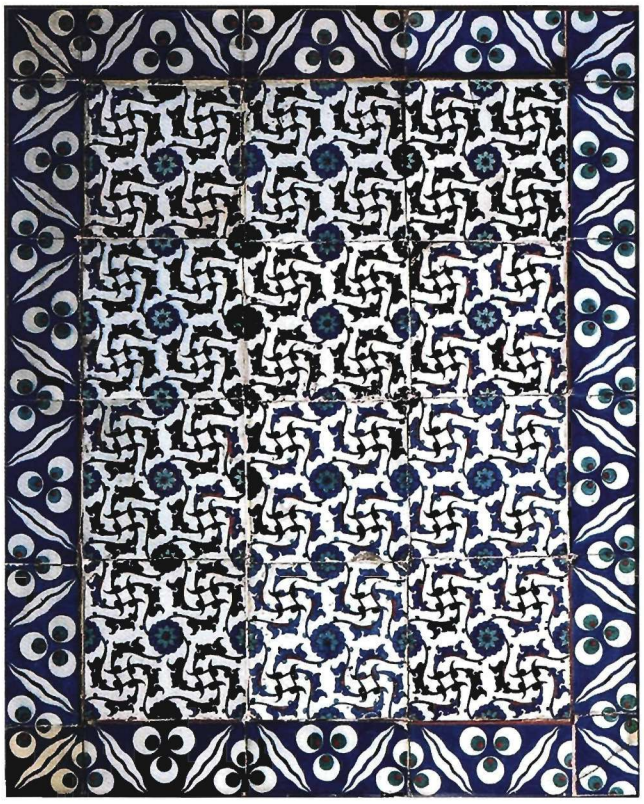


Fig. 7. Tiles made for the mosque of Rüstem Pasha Mosque in Istanbul, Iznik, ca. 1560. Athens, Benaki Museum, inv. no. 102.

Fig. 8. Border tile made for Murad III Odasi, Topkapi Palace in Istanbul, Iznik, ca. 1580. Athens, Benaki Museum, inv. no. 85.

Fig. 9. Large octagonal tile, Iznik, ca. 1560-1570. Athens, Benaki Museum, inv. no. 103.

of material that is no longer found in any original locations within the former Ottoman empire. Sets of large rectangular tiles about 60 x 90 cm designed for programmatical use in a single building are a rare case, but six of these, one with elaborate inscriptions, have survived in various collections.[12] Some of these may have been intended for wooden buildings or for royal Ottoman kayık barges, where fields of smaller tiles would have been impractical.[13] Large octagonal tiles, whose original purpose remains obscure but which may have been the tops of tabouret tables, have also made their way into museum collections (fig. 9). Other tiles were made in the form of spandrels for the recessed shelves (*dolap*) that were built into many important Ottoman domestic buildings. Many of these are now in museum collections but virtually none has survived *in situ* in its original location.

Unified-field panels –large designs created first as cartoons on huge sheets of paper and then transferred to entire fields of identical rectangular tiles– are the largest and arguably the most important two-dimensional works in the Turkish art tradition.[14] They evidently draw their inspiration from the five very large and very famous blue, turquoise and white tiles now on the facade of the Sünnet Odası in the Topkapı Palace,[15] which were probably executed after designs of the court artist Shah Kulu sometime in the second quarter of the 16th century (fig. 10). The large unified-field tile panels from Iznik come in two types –with added borders, and with inclusive borders. The earliest examples of such tile panels were made to fit the irregular spaces of spandrels between arches of

Fig. 10. Large tile with design after Shah Kulu, from Sünnet Odasi, Topkapi Palace in Istanbul, Iznik, ca. 1550.

Ottoman buildings, but artists quickly moved to create rectangular panels for wall surfaces. A large blue-ground example probably from the hand of the court artist Kara Memi,[16] originally one of a pair flanking the main portal of the mosque of Rüstem Pasha, is both the earliest and the most spontaneous of these. Later such panels were expertly custom-made in Iznik to fit specific wall surfaces in a number of famous Ottoman monuments.[17] Many have survived intact in Istanbul, but many others were broken up and sold piecemeal on the art market in the late 19th and early 20th centuries, and one, a panel from the tomb of Selim II (1574) in Istanbul, was removed entirely by M. Germain Bapst, French minister to the Ottoman court, and given to the Louvre; it was replaced in Istanbul by a copy made by the great French studio potter Théodore Deck.[18] A set of identical tile lunettes made to be placed over a building's windows were stripped from the building and ended up in many museums, including the Museum of Fine Arts in Boston, the Gulbenkian Museum in Lisbon, the Kunstgewerbemuseum in Köln, and the Louvre in Paris. The provenance information provided at the time of acquisition of a number of these was, as recorded by Gaston Migeon,[19] 'Palais de Piyale Pacha'; it is entirely possible that this may have refered to the six-domed mosque in Istanbul built for the Ottoman admiral Piyale Pasha by the architect Sinan, but it is more likely that a nearby kiosk made for the same patron, now completely destroyed, was the source.

The 1902 earthquake in Istanbul was, like the siege of Edirne a quarter-century earlier, another catalyst for the migration of Ottoman tiles to Western collections. The beautiful little wooden mosque built by the Istanbul city walls in the mid-1590s by the maker of felt caps Takieci Ibrahim Aga was one of the hardest-hit monuments,[20] and its characteristic tiles with patterns of grape-vines are found today in over a dozen museums worldwide (fig. 11). Another major casualty of the 1902 earthquake as was the mosque of Mihrimah Sultan, built around 1560 at the Edirne Gate in Istanbul directly above the earthquake fault, where today not a single tile is to be found.

Recombining lost tile fragments

The advent of computer imaging technology has greatly aided research in these dispersed tiles from unifield-field panels. Comparison of individual repeating tiles among collections is a relatively easy task; reuniting white-ground

Fig. 11. Tile from the mosque of Takieci Ibrahim Aga in Istanbul, Iznik, ca. 1590. Athens, Benaki Museum, inv. no. 11166.

tiles from the middle of the large panels, especially if they have no border designs which are easier to match up, is far more difficult. The work is made easier when the researcher is able to scan research photographs made over many decades, and then to re-create them in the same scale digitally, and then to attempt to put them together in much the same way as a picture-puzzle, but with all of the 'pieces' being the same shape and size. In working with literally thousands of slides taken in museums all over the world, I was able by the mid-1990s to identify a significant number of dispersed unified-field panels, but two of these were by far the most interesting. Juxtaposition of individual tiles and small groups of adjoining tiles tiles from the Benaki Museum, the Calouste Sarkis Gulbenkian Museum, the Museum für Angewandte Kunst, the Victoria & Albert Museum, and the Metropolitan Museum led to a digital reassembly first discussed by the author at a Turkish art conference in Utrecht in 1999. Additional work by the Benaki Museum staff led to a more refined digital assembly of what was originally none identical panel of tiles (fig. 12), an unprecedented

Fig. 12. Tile panel, probably from the Edirne Palace, reconstituted by the Benaki Museum (original tiles: Benaki Museum, Museum of the Calouste Gulbenkian Fountation. The remainining part of the panel reproduces tiles at the Victoria & Albert Museum and the Vienna Museum für Angewandte Kunst), Iznik, ca. 1570-1574.

seventeen tiles in hight and three tiles wide, composed of several different areas that included an arched socle imitating purple breccia stone, a white-ground arched panel with a complex arabesque of split-leaf rumi forms, large complex lotus palmettes, and curved leaves, and above this something very unusual: a depiction in translucent blue of a lead-covered dome from Ottoman architecture. A distinctive green-ground border integral to the composition was a considerable help in bringing the various tiles together. The Benaki Museum then took the imaginative and daring steps both of reuniting the surviving tiles and of reconstructing the missing tiles of one panel, with an eye toward installing the recreated panel in the new Benaki Islamic Museum.

What is the origin of the panel now on display in Athens? The most probable source is the now-destroyed Ottoman royal palace on Kırkpinar Island[21] in the Meriç/Maritza river in Edirne/Adrianople, where today the borders of Turkey, Greece and Bulgaria meet. In all probability, the panel now reconstructed in Athens was matched by another similar panel and both were originally placed to either side of the doorway of the palace. In their style, they are clearly from the reign of Selim II (r. 1566-1574), whose fondness for Edirne also resulted in the building there of his great imperial mosque. Their unusual proportions, and their unusual iconography with the inclusion of architectural elements, make the two panels unique in the history of Ottoman tile decoration.

What is the value of this process, both in terms of the amount of time spent, and the very expensive nature of the effort? The results of the Benaki's investment are of course visually impressive, but even more importantly they make a major contribution to study of the history of Ottoman art. In the case of the panel now on display in Athens, we are able to see for the first time a kind of panel, with depicted architectural elements, that does not survive intact in any Ottoman monument, and which reveals an aspect of Ottoman architectural decoration not previously known to historians of art. When this process is repeated for other tiles and other panels, we may be able to reconstruct all or parts of certain important Ottoman buildings that are no longer extant, such as the Palace of Sokullu Mehmed Pasha on the Hippodrome in Istanbul, or the baths built in 1572 for Selim II in the Topkapı Palace. The original decoration of Sinan's great mosque of Mihrimah Sultan in Istanbul may also be revealed. There are thus tremendous gains in understanding to be realized in this process of piecing together fragments of the history of Ottoman art by reassembling Iznik tiles such as those in Athens. It is to be hoped that the success of the Benaki's spendid efforts in this regard will in future be emulated by other institutions.

Note of the editor: The tiles now kept at New York and Vienna constitute part of the lower and middle area of the second identical tile panel.

Walter B. Denny
Professor of Art History
University of Massachusetts at Amherst
PO Box 239, Amherst MA 01004
e-mail: wbdenny@arthist.umass.edu

NOTES

* Much of the information in this article was originally presented at the *11th International Congress of Turkish Art* held at the University of Utrecht in September of 1999; part of the research was conducted with the generous support of the American Federation of Arts. The author wishes to acknowledge the help of A. Delivorrias at the time of his original visit to the Benaki in 1977 and that of A. Ballian in his visit of 1998.

1. The complex history of the Topkapı Palace is discussed in G. Necipoglu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (New York-Cambridge-London 1991).

2. See W. B. Denny – A. Ertuğ, *Gardens of Paradise: Turkish Tiles. 15th-17th Centuries* (Istanbul 1998) 154-56.

3. See W. B. Denny, *The Ceramic Revetments of the Mosque of Rustem Pasha and the Environment of Change* (New York-London 1977) 114-30.

4. Denny (*op. cit.*) 78-81.

5. S. T. Bakır, *Iznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu* (Ankara 1999).

6. See www.michelvanrijn.nl/artnews/iznikcontinium.htm

for tiles said to have been stolen from a mosque in Izmit. On its website Saz Productions reports 171 tiles stolen in November of 2003 from the Ramazan Oglu mosque in Adana; a search of Google shows several other examples of Iznik tiles embroiled in similar controversies.

7. The entire question of historical misattribution of Iznik ceramics was treated in detail by A. Lane, The Ottoman Pottery of Isnik, *Ars Orientalis* 2 (1957) 247-81.

8. W. B. Denny, Turkish Ceramics and Turkish Painting: The Role of the Paper Cartoon in Turkish Ceramic Production, in: A. Daneshvari (ed.), *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn* (Malibu 1981) 29-36.

9. Denny (n. 3) 165-68.

10. Quoted by Denny (n. 3) 168.

11. Denny (n. 3) 165 and 100.

12. One is illustrated in E. Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent* (Washington-New York 1987) 278.

13. See K. Otto-Dorn, *Das Islamische Iznik* (Berlin 1941) 168.

14. Denny (n. 3) 77-116.

15. W. Denny, The Saz Style and the Istanbul Nakkashane, *Muqarnas* 1 (1983) 103-21.

16. Denny (n. 3) 45, 51.

17. Denny (n. 3) 52, 76-117.

18. Denny (n. 3) 100.

19. G. Migeon, *L'Orient musulman: Paris, Musée du Louvre* (Paris 1921) 41.

20. Denny (n. 3) 172-79.

21. See R. Osman, *Edirne Sarayı* (Ankara 1957).

WALTER B. DENNY

Διάσπαρτα οθωμανικά πλακίδια με ενιαίο σχέδιο

Η οθωμανική κεραμική και τα πλακίδια του Ιζνίκ υπήρξαν συλλεκτικά αντικείμενα για τους Ευρωπαίους ήδη από την εποχή της κατασκευής τους, τον 16ο και τον πρώιμο 17ο αιώνα. Η πολιτική αστάθεια, οι πόλεμοι και οι φυσικές καταστροφές που επικράτησαν στην ευρύτερη περιοχή κατά τα τέλη του 19ου και τον πρώιμο 20ό αιώνα χρονικά συνέπεσαν με την κορύφωση του συλλεκτικού ενδιαφέροντος, με αποτέλεσμα μεγάλες ποσότητες από πλακίδια που επένδυαν οθωμανικά κτίρια να καταλήξουν στη Δύση. Ορισμένα απ' αυτά έφεραν όμοια μοτίβα σε κάθε πλακίδιο, σχηματίζοντας μια ευρύτερη σύνθεση με επαναλαμβανόμενο σχέδιο. Σε άλλες περιπτώσεις, το βασικό μοτίβο διαμορφωνόταν πάνω σε τέσσερα πλακίδια που αποτελούσαν τη μονάδα του επαναλαμβανόμενου διακόσμου.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα αυτόνομα τετράγωνα πλακίδια (με ύψος γύρω στα 27 εκ.) ή ομάδες τους, που αποτελούσαν τμήματα μεγαλύτερης σύνθεσης για την επένδυση τοίχων, που συχνά ξεπερνούσε τα 2 μ. σε ύψος. Πολλές φορές είναι δύσκολο να εντοπιστεί η προέλευση αυτών των πλακιδίων, που σήμερα φυλάσσονται στις συλλογές διάφορων μουσείων στην Ευρώπη και την Αμερική. Με τη βοήθεια όμως της ψηφιακής φωτογραφίας, είναι δυνατόν τα πλακίδια να επανασυναρμολογηθούν και να αποκατασταθεί η αρχική ενοποιημένη σύνθεση.

Πλακίδια από δύο τέτοιες μεγάλες συνθέσεις –τα οποία ξεχωρίζουν επειδή είναι ψηλότερα και στενότερα από τα περισσότερα που βρέθηκαν *in situ*– εντοπίστηκαν στο Μουσείο Μπενάκη, το Μουσείο Γκιουλμπεκιάν στη Λισσαβόνα, το Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Βιέννη, στο Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο καθώς και στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Μέσω μιας πρώτης ψηφιακής αποκατάστασης εξήχθει το συμπέρασμα ότι πρόκειται για δύο ίδιες συνθέσεις με 17 πλακάκια σε ύψος και ασυνήθιστες παραστάσεις οθωμανικού τρούλου στην κορυφή κάθε σύνθεσης. Οι ειδικοί στο Μουσείο Ισλαμικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη κατάφεραν –σε συνεργασία με άλλα ιδρύματα και με μόνιμους δανεισμούς πλακιδίων ή υψηλής πιστότητας αντίγραφα– να αποκαταστήσουν τις δύο συνθέσεις που τοποθετήθηκαν στη νέα έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη. Οι συνθέσεις αυτές, που πιθανότατα χρονολογούνται γύρω στο 1570, κατασκευάστηκαν για το μεγάλο θερινό ανάκτορο στην Αδριανούπολη επί Σελίμ Β' (βασ. 1566-1574).

YANNA DOGANI – AMERIMNI GALANOU

The reconstruction of an Iznik tile panel, Benaki Museum Islamic Art Collection

THIS PAPER BUILDS on research by Prof. Walter B. Denny which led to the conceptual reconstruction of an impressive Iznik tile panel which originally adorned the second imperial residence in Edirne (Adrianoupolis).[1] The decision of the Benaki Museum trustees to rehouse the Islamic Art collection in new premises gave us the opportunity to participate in a group effort at realizing a sweeping vision –the reconstruction of a spectacular Iznik artifact and its presentation to the public, while respecting conservation ideology and practice. The project could not have come to fruition without the collaboration with the Gulbenkian Museum, which lent key sections of the panel and also the exemplary technical team who worked of us on the various facets of the project. The resulting scientific examination of the materials corroborates the bibliographical evidence that the panel dates to the mid-16th century, the most accomplished period of Iznik ceramic production.

The original tiles were dispersed on the residence's destruction, but they have resurfaced in a number of renowned museum collections. In the early 1990's Prof. W. B. Denny identified various groups of tiles as belonging to the same composition, and as a result the nine tiles from the Benaki Museum (nos 113 a-c, 92) and the 15 tiles from the Calouste Gulbenkian Foundation were recently reunited. The various remaining tiles –six from the Victoria & Albert Museum, London (no 428-1900) and two in the Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna– were reproduced as infills. Tiles belonging to New York's Metropolitan Museum collection (no. 02.5.95ab 181281, no. 02.5.102 191282), which are stylistically identical to Benaki tiles no. 92, were also taken into consideration.

In its current form, the reconstructed panel is three tiles wide by eleven tiles high with total dimensions of 3.40m in height by 1.014 m in width (fig. 1). Unit tile size is approximately 0.309 m in height, 0.338 m in width and ~1.5-2 cm in thickness. The negligible differences in dimensions are attributable to the process of manufacture as well as to tile type (border or central).

The decorative program

The rich tapestries of intertwined vegetal and floral motifs depicted with brilliant colors (mostly blues, greens and reds) under transparent glazes epitomize Iznik (Nicaea) ceramic output. This innovative technology reached unprecedented heights of technical and aesthetic excellence in the 16th century and left a lasting legacy in ceramic production, which extended well beyond the borders of the Ottoman empire.[2] Tile revetments were used to both enrich and define the surfaces and architectural features of major religious and secular monuments.[3] Revetment tiles[4] represent one of the most characteristic forms of Iznik production in an apogee of architectural and decorative synergy. Unified-field panels with stylized floral and foliate motifs and intertwined sinuous stems, framed in contrasting color borders, evoke the heavenly gardens of paradise.

The reconstructed panel in question is one of the few surviving examples of Iznik production to adorn a secular building. The tripartite panel is divided horizontally into the base, the central unified white ground field and

Fig. 1. The reconstructed panel.

the crowning section with the cupola, while the overall design is mirrored along a central vertical axis. A green-ground border outlined in red, which bears intertwined floral scrolls of stylized flowers, palmettes and blue lotus blossoms, frames the composition on three sides and outlines its various sections. The border is not constituted of separate rectangular tiles but shares standard tile space with the white-ground central field. The base, which is two tiles high, features a central scalloped cartouche with an upper pendant containing floral motifs. It is crowned by complex spandrels with red and white arabesque on a blue ground; the background of imitation Breccia is rendered in manganese purple and white.

The arabesque design of the central white-ground panel in the *saz* leaf and rosette style[5] is deployed up to a total of seven tiles in height. The decorative program of interlaced leaves and stems interspersed with palmettes and blossoms is repeated at three-tile-high intervals. The upper part of this section features a pointed arch delineated by the green-ground border, while the spandrels are decorated with white arabesque on a cobalt blue ground, reflecting the infill decoration of the spandrels of the base.

The crowning section of the panel is constituted of two rows of tiles bearing the incomplete cupola, though it lacks the upper horizontal border. The brilliant blue cupola stands out from the white background, its curvature emphasized by red, radial 'joint lines'. A broad band with delicate arabesque on a cobalt blue and green background, punctuated by touches of red, encircles the drum. A similar, larger-scale design decorates the bottom half of the cupola crown.

Technological Characteristics

On the basis of stylistic considerations and quality of execution, the panel is attributable to the 16th century. Our microscopy findings corroborate this: the tiles' lead-rich quartz frit body and slip layer, and the underglaze decoration of brilliant colors under a clear/translucent layer of glaze with no crackle,[6] are among the characteristics which have made Iznik tiles famous for their beauty and durability. The samples were examined under the stereomicroscope (Nikon SMZ 800 20-63X) and the pigments[7] and glaze were further analyzed by electron microscope (Philips XL 30 ESEM).[8]

The ceramic tile body was produced from a mixture of 65-75% quartz, 15-18% soda-lime frit, 3-4% high-lead

Fig. 2. Tile no. 92, cross section, 60x. Note the 150-200 μm-thick transparent glaze layer.

Fig. 3. Tile no. 92, cross section 30x. Note the blue color of the glaze layer, which is attributed to the significant staining power of the cobalt pigment.

frit and 8-13% non-calcareous clay.[9] The clay provided the elasticity necessary for forming the quartz-rich body and during firing reacted with the glass and to a limited extent with the crushed quartz to produce intersticial glass that bonded together the quartz body.[10] The slip, the brilliant white ground for painting, was then applied on the biscuit. The slip layer, which is very similar in structure to the biscuit, was manufactured from selected materials from which iron impurities were removed, so as not to discolor it. Its thickness ranges from 500-600 μm.

The paint layer is preserved under a 150-200 μm-thick, glassy layer of translucent glaze[11] (fig. 2). The glaze was applied as a slurry of ground frit, prepared with silica and soda known as *bora* (potassium-sodium carbonate with some chlorine and sulphate),[12] with the addition of fluxing agents –lead and tin oxides.[13] The inclusion of lead as flux resulted in lower firing temperatures (T°C< 850-900°C)[14] than those required for firing ceramics with a pure alkaline frit, and provided elasticity which improved the fit between slip and glaze.[15] Analysis of the clear glaze[16] yielded 15.8% soda/Na_2O, 29.4% lead oxide PbO, 48% silica, 2.6% tin oxide/SnO_2 (see table 1, an. 1).

The panel's vivid color palette includes emerald green, cobalt blue, pale blue and coral red (typically applied in relief), black for the outlines and purple in the base of the composition. The rendering of the colors, especially the pale blue and emerald green, is painterly, though the color fields are well contained within the outlines. The paint layer was produced by mixing lead-rich frit with the mineral pigments, which were for the most part available locally and less often imported. With the exception of red, the pigments dissolved into the glaze during firing and were diffused through it.[17]

Pigment analyses, in terms of colorants and quantities, are also in agreement with those reported in the relevant literature.[18] The dominant colors of the panel are green (the main colorant oxide is cupric oxide, CuO), cobalt blue (main colorant oxide cobalt, CoO)[19] (fig. 3), light blue and red (main colorant oxide ferric oxide, Fe_2O_3), which is applied in characteristic relief. It is, however, the presence of the manganese purple (main colorant oxide manganese oxide, MnO) which places the tiles' production safely in the mid-16th century, as, due to its volatility, its use as a colorant was brief (1550-1585) and it was soon replaced by red.[20]

The reconstruction methodology

The reconstruction of an artifact whose beauty is largely reliant on the complex interweaving and rhythmic repetition of lush yet stylized motifs, unified in a structured` yet organic architectural composition, necessitates more than just a discerning eye. It is also incumbent on the knowledge of materials and manufacture techniques, and a familiarity with styles, trends and execution, as well as an overall awareness of the history and adventures of the components over time. Furthermore, extensive detective work is necessary in order to conceptually assemble complete entities from disparate, often widely dispersed sections. In the case of this large and complex tile panel, the various sections were owned by a number of museum collections and exhibited as autonomous panels (fig. 4).

As well as the available studies, the reconstruction process relied on the systematic scrutiny of the decorative details in association with the overall tile grid. The starting point for the synthesis of the components was

Table 1. Electron-probe analysis of the glaze and pigments

an. no	Color / Element oxide	(Na_2O)	(MgO)	(Al_2O_3)	(P_2O_5)	(SiO_2)	(SO_3)	(Cl)	(K_2O)	(CaO)	(Cr_2O_3)	(MnO)	(Fe_2O_3)	(CoO)	(NiO)	(CuO)	(As_2O_3)	(SnO_2)	(PbO)
1	clear	15.8	0.3	1.2	ND	48.7	ND	0.7	0.5	0.7	ND	ND	0.4	0.2	0.2	ND	ND	2.6	29.4
2	purple	13.3	0.3	1.5	ND	54.4	ND	0.5	0.4	0.8	ND	1.1	0.3	ND	ND	ND	ND	2.4	25.2
3	green	11.4	0.2	1.0	ND	48.4	ND	0.5	0.4	0.9	ND	0.2	0.3	0.2	ND	1.2	ND	2.5	32.9
4	blue	13.3	0.4	1.0	ND	58.0	ND	0.4	0.3	0.6	ND	0.1	0.3	0.2	0.1	0.1	ND	1.9	23.5
5	red	2.8	0.3	1.5	ND	81.8	ND	0.5	0.3	1.3	ND	0.3	9.5	ND	ND	0.3	ND	0.3	1.2

Note: the pigments analyzed were within the glaze layer at a depth of 50-100 μm from the sample's outer surface. The beam was rastered over an area of 100 x100 μm. At least three readings were averaged for each color.

Fig. 4. The assembly of the Benaki Museum tiles no. 92, before reconstruction.

the existence of the unifying feature of the panel –the green-ground border which both frames it and divides it into its major iconographic components. The base and cupola sections were quite complete in and of themselves, so that emphasis was given to the way they were matched with the central panel. The only part which warrants some discussion is the synthesis and final height of the unified panel.

Although the decorative motifs of the central field are repetitive, they are not interchangeable, as they do not correspond exactly to the tile grid (the horizontal and vertical axes created by their sides). At first glance, it would seem that a central tile such as the upper tile of fig. 10 (now in row five) could be swapped with the corresponding central tile three rows above (row eight), yet the motif is not positioned in the same place on the tile in each case (fig. 5). This misalignment of design and tile unit, which translates into a unique relationship between each tile and its location, is a not uncommon feature of unified panels, and arises from the way they were designed. The design was first executed on cartoons, which were transferred onto expanses of standard size tiles, arranged so that the finished product would fit into its preordained architectural space.[21] Reconstruction with similar, but not identical, recycled tiles was quite a common practice in Ottoman decoration since the intricacy of the designs and the lack of precision in the relationship between design and tile grid lent themselves to such treatment. Such reconstructions with tiles bearing similar motifs in similar colors did not by any means compromise the overall richness and evocative power of the designs and are often not obvious to the casual observer. Authenticity was here subordinated to the overall aesthetic value.

The first step in generating the reconstruction proposal was to correctly overlay the Benaki and Gulbenkian tiles on the overall schematic design (fig. 5). The available tiles from the other collections were then reexamined with a view to their possible insertion into this panel. The lower section (Benaki no. 92) was preserved in its entirety, thus making the Metropolitan tiles redundant and reinforcing the hypothesis of the existence of twin or multiple panels. For the unified-field section, the reconstruction up to the seventh row of tiles resulted from correct placement of Benaki Museum tiles nos 13 a-c and Gulbenkian tiles nos 1724,[22] 1704, 1683, 1650, 1659; the insertion of the two tiles from Vienna's MAK Museum in the sixth and

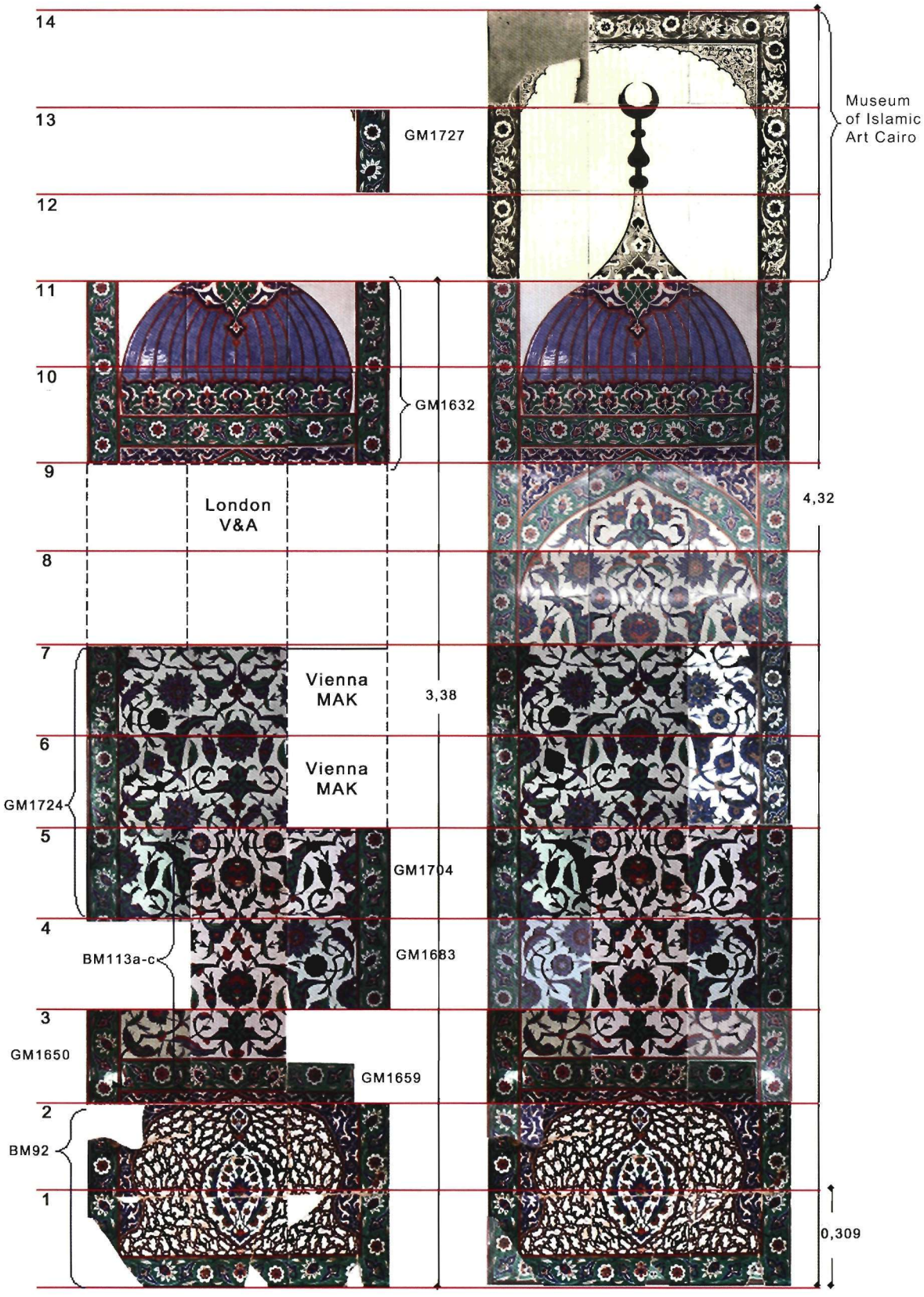


Fig. 5. The reconstruction of the panel: (a) available tiles, and (b) proposal for a maximal reconstruction.

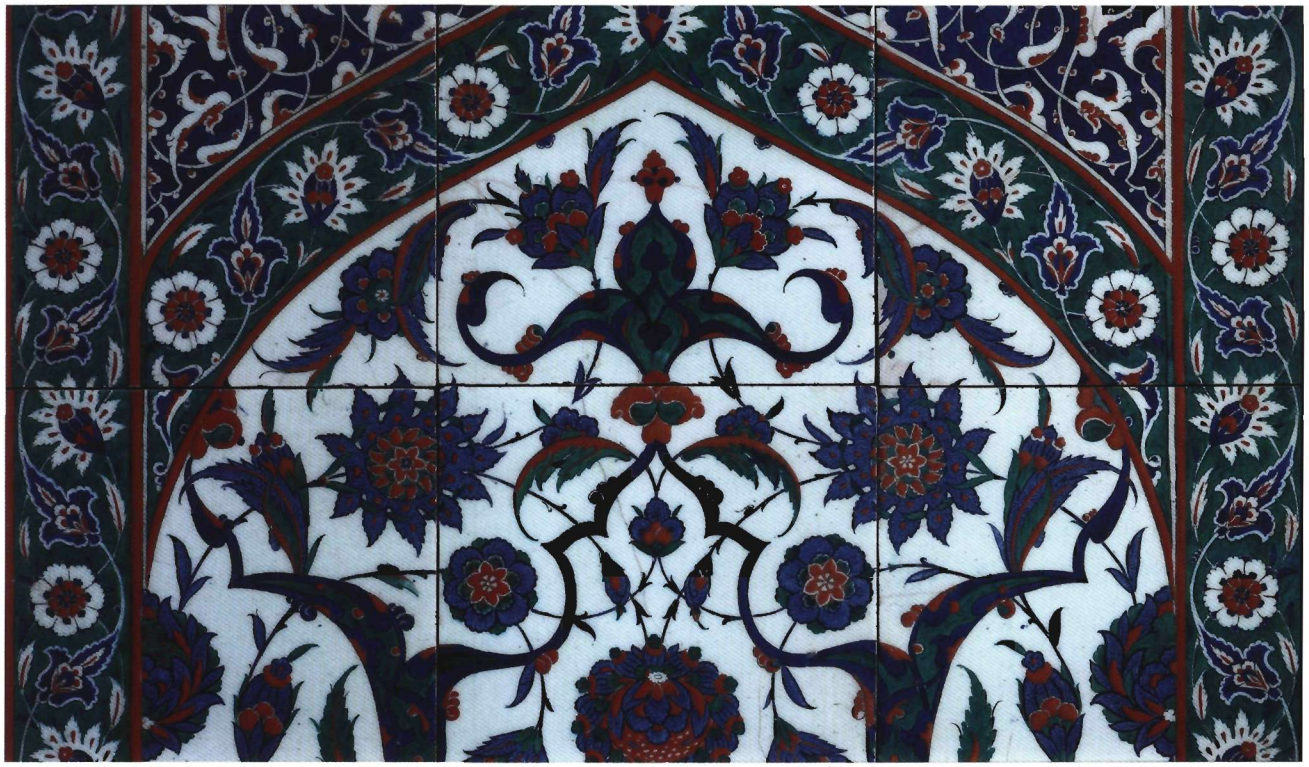


Fig. 6. The six-tile panel from the Victoria & Albert Museum Collection, London, no. 428-1900.

Fig. 7. Tile fragment, Gulbenkian no. 1704b.

Fig. 8. Tile fragment, Gulbenkian no. 1727.

seventh rows also results in a good fit, which suggests that they too belong to this particular panel. The central section, which terminates in a pointed arch deployed on two rows of tiles from the Victoria & Albert Museum (nos 428-1900) (fig. 6), unquestionably adjoins the cupola section as the matching details, including the arch's apex, are completed on the lower zone of the cupola tiles

Fig 9. Row six, tile infill. The design and colour palette were reproduced without the richness and depth of the original texture and painting.

(Gulbenkian no. 1632). The total height of the section is however arbitrary, as the pattern could in theory be repeated indefinitely: indeed the insertion of tile Gulbenkian no. 1704b (fig. 7) would necessitate the addition of three more rows of tiles.[23] The slight discrepancies in design match between rows 7 and 8 –between the bottom of the Victoria & Albert Museum panel and the top of the Gulbenkian five-tile panel no. 1724– may also suggest the possibility that the panel was originally taller.

The completion of the cupola section in the maximal reconstruction (fig. 5b) is due to the ingenious discovery by curator Mina Moraitou of a three tile-high panel (1,01 x 0,94 m) in the catalogue of the Museum of Islamic Art in Cairo, which boasts a slender finial with upturned crescent atop the onion shaped dome. Whilst according to the description, the border tiles boast the green-ground border and the white background, the middle right hand side tile is identical to tile fragment Gulbenkian no 1727 (fig. 7). This fragment (dimensions 30,7 x 27 cm) bears an identical green-ground border with red outline on an otherwise white ground, along with the very end of the lowest part of a spandrel. The addition of the Cairo panel (inv. no 6218) in rows 12-14 (fig. 5b)[24] handsomely completes the architectural section of the tripartite panel in a composition which emulates contemporary textile and carpet designs, bookbindings, ornamental woodwork and metalwork.[25]

Fig. 10. Benaki Museum tiles nos 113 a-c, before conservation.

Display and conservation

The reconstruction aims to display the panel in a manner as close to the original as possible with emphasis on the overall decorative value. All original tiles were incorporated, with the exception of tile fragment Gulbenkian no. 1727, which would have required extended infills, exceeding the original tiles in number, without adding much to the overall conception. In the same spirit, small tile fragments were also left out.

The infill tiles (Victoria & Albert Museum panel[26] and select single ones) were cast from moulds taken from the originals, so as to reproduce the irregularities of both the surface microrelief and the dimensions. Infills were cast with a mortar resembling the ceramic body, comprised of white Portland cement, marble powder and brick dust in a ratio of binder to aggregate 1:2,5, reinforced with polyethelene fibers. The slip was made with a thin layer of white mortar composed of white Portland cement and marble powder in a ratio of binder to aggregate 1: 1. A calcium compound mortar with acrylic (Polyfilla) was used for superficial infills. Acrylic-based paints were used for drawing and an acrylic varnish was used to protect the newly painted areas. The painted decoration was skillfully executed by artist K. Mavragani (fig. 9), the aim being to make the infill sections less distracting but not invisible to the viewer. The design and color palette were reproduced without the richness and depth of the original texture and painting

The Benaki museum tiles (nos 113 a-c, no. 92), which had been assembled using disparate infills –tile fragments and timber– (fig. 4), were dismantled and repaired. All tiles were chipped on the edges and along fracture joints, while fragments had been affixed with shellac and infilled with plaster of Paris (fig. 10). The tiles were cleaned with water and liquid PH neutral soap, while the remains of the shellac adhesive were removed with ethyl alcohol poultices.[27] Fragments were reattached with a cellulose nitrate adhesive (Paraloid B72 HMG) and missing parts were cast with the same mortar as was used for casting tile units.[28]

The tiles were mounted on lightweight rigid laminated panels of honeycomb construction[29] in seven distinct sections. The foremost consideration in mounting was to design a reversible articulated system which would allow for dismantling with the minimum stress being incurred by the tiles.[30] Each section was fixed to the wall by means of a pair of interlocking stainless steel plates (⌈⌋ in section), one of which was attached to the wall and the other to the panel. This system ensures thin joints between sections, thus respecting the overall uniformity of the panel. A laminated stainless plate (inverted L in section) was used to frame the four sides of the panel in order to disguise irregularities on the edges and to conceal the mounting system.

The reconstructed panel is now on display to the general public in all its former glory. It is prominently displayed on the west wall of Room IV in the new Benaki Islamic Art Museum along with objects from the 16th to the 19th centuries –rare metal and wooden artifacts and the celebrated Bursa textiles– which mark the zenith of the Ottoman Empire's patronage of the arts.

Yanna Dogani
Conservator
2, Monis Petraki st., 115 21 Athens
e-mail: dogani@otenet.gr

Amerimni Galanou
M. Sc Conservator
2, Monis Petraki st., 115 21 Athens
e-mail: dogani@otenet.gr

NOTES

1. W. B. Denny – A. Ertuğ, *Gardens of Paradise. 16th Century Turkish Ceramic Tile Decoration* (Istanbul 1998) 144.

2. For a comprehensive overview of the evolution of Iznik ceramic manufacture: J. Carswell, *Iznik Pottery* (London 1998); V. Porter, *Islamic Tiles* (Lond on 1995).

3. The peak of Iznik tile production (mid-16th century) coincides with the reign of Sultan Süleyman the Magnificent, whose patronage of the arts is exemplified in the works

of the great architect Sinan. Tile revetments adorned the interiors and exteriors of many a palace, mausoleum and mosque in cities like Istanbul and Edirne.

4. Often called *Çînî*, a term used to denote pottery and all kinds of ceramics made of clay and silica: N. Atasoy – J. Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey* (London 1989) 23.

5. Y. Petsopoulos, Introduction-The Ottoman Style, in: *Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire* (London 1982) 8.

6. D. W. Kingery, P. B. Vandiver, *Ceramic Masterpieces – Art, Structure and Technology* (New York 1986) 123-33; S. Paynter et al., The Production Technology of Iznik Pottery – a reassessment, *Archaeometry* 46,3 (2004) 421-37; M. S. Tite, Iznik Pottery: An investigation of the methods of production, *Archaeometry* 31,2 (1989) 115-32.

7. Samples were taken from five characteristic pigments of the Iznik palette on Benaki Museum tile no. 92.

8. We are indebted to chem. engineer D. Papageorgiou for the electron microscope analyses, performed at Titan Cement Company research laboratories.

9. Paynter et al. (n. 6) 430. These recent findings are broadly consistent with Abu'l-Qasim's classic recipe (10 parts silica, one part white clay and one part frit): Atasoy – Raby (n. 4) 50.

10. Paynter et al (n. 6) 422.

11. The advent of the underglaze painting technique supersedes the *cuerda secca* technique in the mid 16th century, the period which coincides with innovations in Iznik tile production: Porter (n. 2) 103-04.

12. Atasoy – Raby (n. 4) 52. Recent research suggests that the source for alkalis was probably a purified soda-rich plant ash: Paynter et al (n. 6) 436.

13. The Iznik glaze was a lead-alkaline-tin mixture, but the ratio of lead was 30% for the glaze compared to almost 50% for the body frit; the glaze also contained about 4.7% tin oxide: Atasoy – Raby (n. 4) 60.

14. Higher firing temperatures would result in diffusion of the pigments in the glaze, a process also reduced by the presence of tin: Tite (n. 6) 129.

15. Atasoy – Raby (n. 4) 51, 66. Tin oxides were used in glazes acted as opacifiers. Iznik translucent glazes are distinctive in that they contain a significant percentage of tin which remained for the most part in solution, possibly due to a reducing atmosphere during firing. Tin did not act as an opacifier but as stabilizer also limiting pigment diffusion into the glaze: Tite (n. 6) 123-24.

16. The recipe for producing the Iznik glaze remained largely unchanged from the 16th century to the early 17th century. It was constituted of 11-12% sodium oxide, 28-34% lead oxide, 49-57% silica and 3% tin oxide, which is comparable to the data from our analysis: F. Okyar, The technology of frit making in Iznik, *Key Engineering Materials* 264-268 (2004) 2391-94.

17. Tite (n. 6) 126.

18. Atasoy – Raby (n. 4) 50-70.

19. The analyses yielded a negligible percentage of cobalt due to the fact that a very small quantity had significant staining/coloring power, a characteristic which counteracted the high cost of importation from Germany or Persia: G. Degeorges – Y. Porter, *L'Art de la Ceramique dans l'Architecture Musulmane* (Paris 2001) 17-18; Atasoy – Raby (n. 4) 59, 67.

20. Atasoy – Raby (n. 4) 59.

21. Denny – Ertug (n. 1) 77.

22. Small tile sections from other panels had been inserted in the original assembly of this five-tile panel. All Gulbenkian tiles were restored at the National Tile Museum in Lisbon: see report CR5 *Relatório Tratamento de conservação e restauro de um conjunto de placas cerâmicas estilo Iznik pertencentes à Fundação Caloust Gulbenkien, 12 Maio 2004.*

23. This fragment most probably belongs to another similar panel.

24. Closer observation of the color palette, the quality of the rendering and dimensions as well as digital manipulation are needed to determine whether the Cairo panel as it stands, does indeed constitute the upper part of this panel. The Cairo panel's photograph was identified in M. Gaston Wiet, *Album du Musee Arabe du Caire* (Cairo 1930) 72, while this article was in press.

25. Petsopoulos (n. 5) 132-34.

26. Reproduction was based on photographs generously donated by the Victoria & Albert Museum.

27. J. Ashurst – N. Ashurst, *Practical Building Conservation* 2 (New York 1988) 78; S. Buys – V. Oakley, *The Conservation and Restoration of Ceramics* (Oxford 1993) 88-98.

28. The Benaki tiles were restored by conservators K. Iessai and E. Manou.

29. Aerolam, sandwich panel of glass fiber layers and aluminum honeycomb construction. P. Mora – L. Mora – P. Philippot, *Conservation of wall paintings* (London 1984) 262-81; Buys – Oakley (n. 27) 213-16.

30. Y. Lambiris manufactured all metal fasteners and plates, and stonemason I. Kladios was instrumental in the mounting procedure.

Appendix
Further research on the technology of Iznik ceramic manufacture. Tile panel no. 79, Benaki Museum Islamic Art Collection

The conservation of a significant number of Iznik tile panels, prior to their display in the Benaki Islamic Art Museum, provided an opportunity for further research into the technology of ceramic manufacture. A tile fragment from Benaki panel no. 79 was accordingly chosen for examination in association with the reconstructed panel from the Benaki and Gulbenkian collections, as the decorative programs of the two panels are similar and they were believed to be contemporary. Microscopy data was compared with the relevant studies[1] in order to ascertain provenance and narrow down the time of manufacture.

The panel from which the sample was taken consists of a group of eighteen tiles assembled from a much larger Iznik unified-field panel (fig. 1). In its present form the panel, which is missing a substantial number of tiles from the original, measures 1.35 m in height by 0.73 m (fig. 2). The composition is framed by a blue-ground border with turquoise outline featuring white palmettes, serrated leaves and cloud-like motifs. The unified-field design which features stylized blossoms, palmettes and carnations intertwined with sinuous stems and leaves, is mirrored along a central vertical axis. The dominant color palette consists of a rusty red, cobalt blue, light blue, emerald green and turquoise, with black for the outlines. The style is very similar to the design which adorns the qibla wall of the Mosque of Takieci Ibrahim Aga at Topkapı Gate in Istanbul, built in 1592,[2] though on close observation slight differences in execution between the two panels can be noted. Where the Istanbul panel boasts effulgent colors and precision of design, the colors in panel no 79 are more muted and bleed into one another –the emerald green diffuses beyond the outlines–, and the white slip is dimmer (fig. 3). The overall aesthetic quality suggests that the Benaki panel must postdate[3] the Istanbul panel.

The tile sample bears most of the colors with the exception of turquoise and light blue. Thin sections were examined under the stereomicroscope (Nikon SMZ800 10-63X) and electron microscope (Philips XL 30 ESEM), while the ceramic body composition

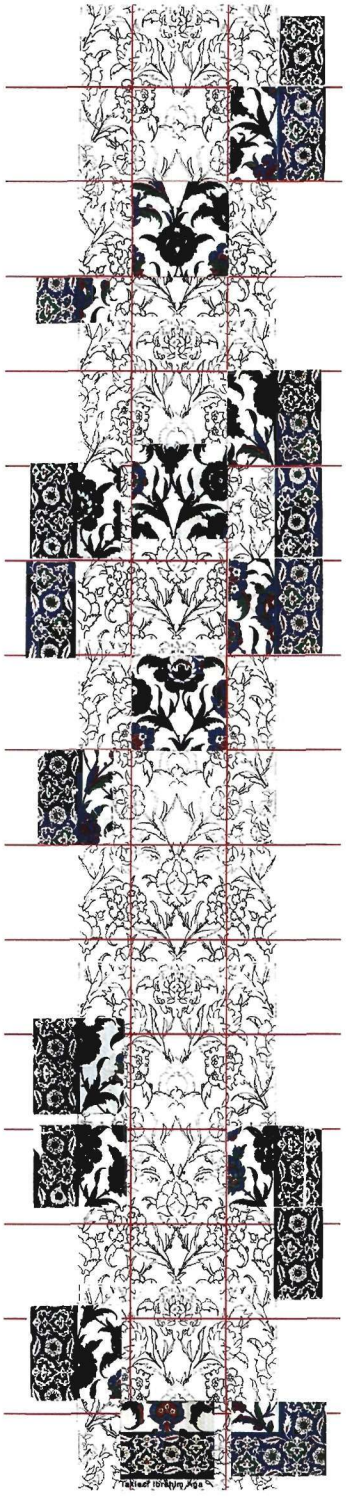


Fig. 1. Panel no. 79, overlay of existing tiles on design canvas.

Fig. 2. Panel no. 79, current display.

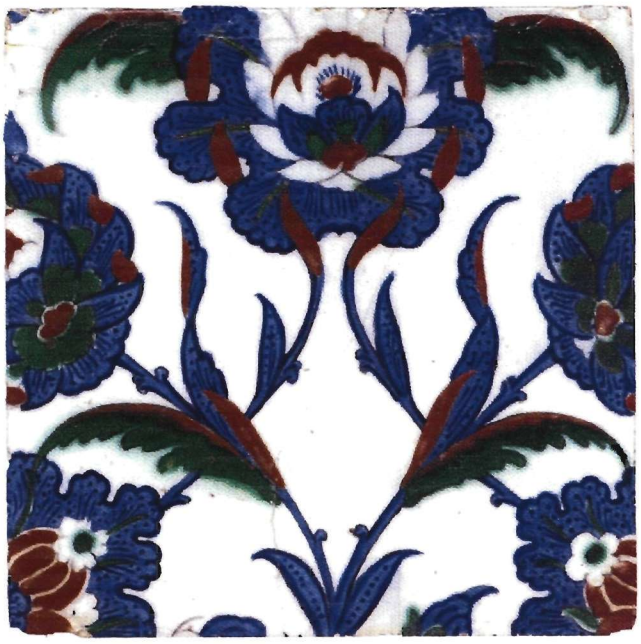


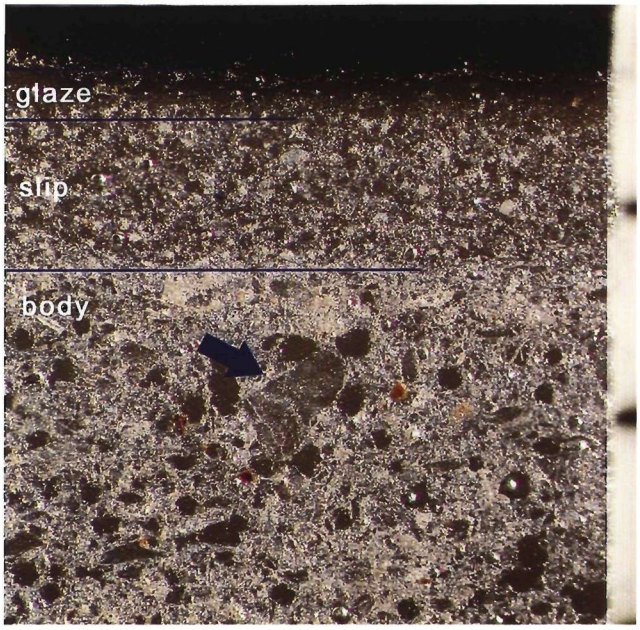
Fig. 3. Panel no 79, central tile, row 3.

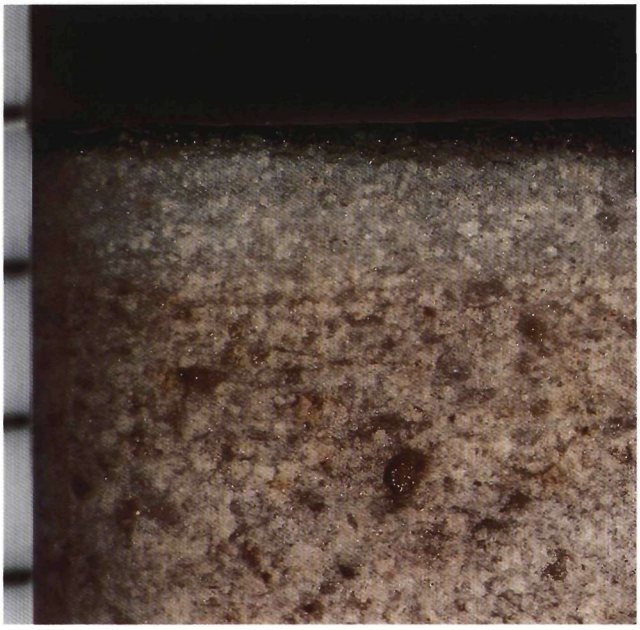
was determined by XRD analysis[4] (table 1) LIBS analysis was also undertaken in order to identify the nature of the pigments, especially cobalt blue which was used in minimal quantities. Samples were taken in a manner which would provide sections through the various pigments.

The transparent glaze layer is approximately 150-200 μm thick, with the exception of the areas bearing the red pigment in relief, where it thins out considerably, to ~50 μm (figs 4, 5). Analysis of the glaze yielded lead oxide (PbO), sodium monoxide (Na_2O), calcium oxide (CaO), potassium oxide (K_2O) and tin oxide (SnO_2) (table 1 an. 2), findings which are in accordance with comparable data on the manufacture of frit, as used in different ratios in the glaze and the ceramic body of Iznik ceramics.[5]

The 700 μm-thick slip differs from the ceramic body due to its density and finer grains which do not exceed 35-40 μm, as opposed to silica crystals in the ceramic body (1.5 cm thick) which can reach up to 450 μm in size. The presence of lead oxide (PbO) indicates that frit was used in its preparation (table 1 an. 1). XRD analysis of the ceramic body yielded silica, traces of clay compounds and calcium carbonate. The glassy inclusions are randomly dispersed in the mass and do not create the interconnected network which is typical of ceramic wares from this period.[6]

The red pigment is observed as a thick, opaque layer, piled in relief (fig. 6). The color is due to the presence of ferric oxide (Fe_2O_3) (table 1 an. 5) Under the translucent glaze, the blue color is associated predominantly with cobalt oxide (CoO)[7] and the green with cupric oxide (CuO).[8]





Figs 4, 5. Thin section 40x and cross section 30x. The slip layer is more dense and fine-grained than the ceramic body. Crystal size in the slip does not exceed 40 μm whereas silica crystals in the ceramic body can reach up to 45 oμm.

Table 1. Electron-probe analysis of the glaze, colors and slip.

an. no	Color / Element Oxide	(Na_2O)	(MgO)	(Al_2O_3)	(P_2O_5)	(SiO_2)	(SO_3)	(Cl)	(K_2O)	(CaO)	(Cr_2O_3)	(MnO)	(Fe_2O_3)	(CoO)	(NiO)	(CuO)	(As_2O_3)	(SnO_2)	(PbO)
1	slip*	4.2	2.1	6.1	ND	76.7	ND	0.5	0.9	3.8	ND	ND	1.3	ND	0.9	ND	ND	ND	3.5
2	clear	12.8	3.2	1.9	ND	58.3	ND	0.4	0.8	4.5	ND	ND	1.1	ND	ND	ND	ND	2.6	14.3
3	green	11.5	0.7	1.5	0.4	47.0	ND	0.9	0.6	0.9	0.2	0.2	0.8	0.1	0.2	2.2	ND	2.4	30.5
4	blue	10.2	0.6	1.7	ND	50.3	ND	0.7	0.4	1.3	ND	ND	2.1	0.3	0.3	0.4	ND	2.3	29.5
5	red	3.4	0.4	1.4	ND	84.5	ND	0.5	0.4	0.6	ND	ND	7.7	ND	ND	ND	ND	ND	1.2
6	black**	11.4	ND	0.9	0.3	46.3	ND	1.3	0.6	1.0	1.4	ND	1.0	ND	0.3	2.1	ND	2.1	31.4

Note: the pigments were detected within the glaze layer at a depth of 50-100 μm. The beam was rastered over an area of 100 x 100 μm. At least three readings were averaged for each color.
* Analysis of the slip was executed at a depth of 300 μm.
** Spot analysis of 3 μm diameter was performed on individual grains.

(Table 1 an. 3, 4 fig. 7). Black outlines were produced by chromite, observed as dark grains dispersed within the glaze layer where chromium trioxide (Cr_2O_3) was detected (table 1 an. 6 fig. 8).

Scientific examination and macroscopic observation of the tile panel indicate that it should be attributed to the later period of Iznik ceramic production, the mid 17th century, which witnessed the decline of manufacturing standards. Tin[9] was detected in clusters of coarse inclusions, by contrast with an even diffusion within the glaze layer, indicating a less thorough mixing of body, slip and glaze constituents, or even higher firing temperatures. Its role as a stabilizer to prevent color bleeding was thus undermined, as seen in the diffusion of the colors be-

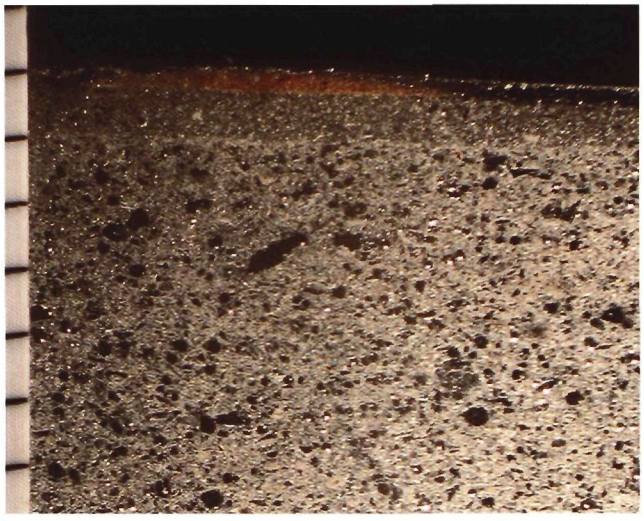


Fig. 6. Thin section, 10x. The red pigment is observed as a thick opaque layer piled in relief. Note the thining of the glaze layer over the red pigment.

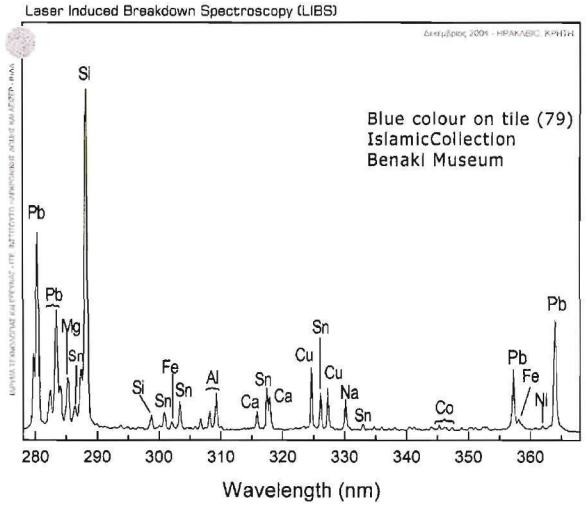


Fig. 7. LIBS (Laser Induced Breakdown Spectroscopy) analysis.

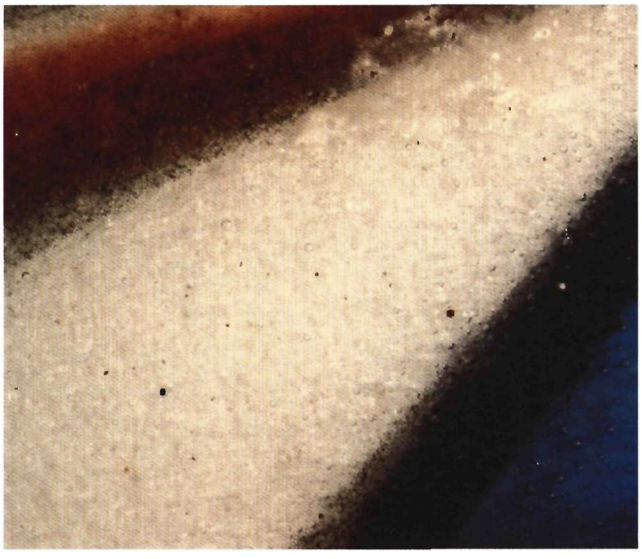


Fig. 8. Detail, upper surface of sample, 40x. The black outline of the red and blue color fields is attributed to the presence of chromium trioxide Cr_2O_3.

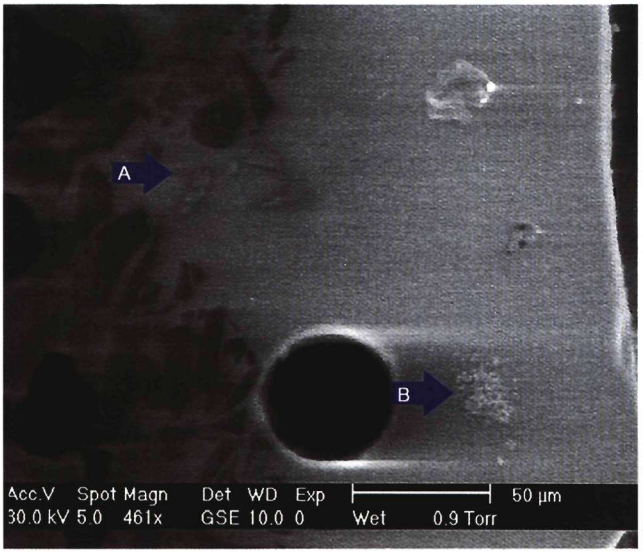


Fig. 9. SEM microphotograph of glaze layer, outer surface to the right. Chromite, Cr_2O_3 (A) and cassiterite tin oxide SnO_2 (B) were identified.

yond the outlines of the design (fig. 9). Black chromite pigment began to be used for outlines in the mid-17th century, replacing the dense, dark, iron and copper rich pigments used in the mid-16th century, while the red color appears here duller and browner by comparison with the earlier brilliant bole red.

In conclusion we believe that the comparative investigation of two dazzling and lush Iznik tile unified-field panels in the Benaki Islamic Art collection, the findings of which are summarised in this article, has made a contribution towards a better understanding of the subtle variations in execution which accompanied the evolution of Iznik art from its rise in the late 15th century to its gradual decline 100 years later.

Notes

1. N. Atasoy – J. Raby, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey* (London 1989) 50-89.

2. W. B. Denny – A. Ertuğ, *Gardens of Paradise. 16th century Turkish Ceramic Tile Decoration* (Istanbul 1998) 175 pl. 98.

3. The tile fragment with the blue-ground border which has been incorporated on the right hand side of the panel n the Mosque of Takieci Ibrahim Ağa seems to belong to panel no 79. This was possibly done during restorations following the late 19th-century earthquakes: Denny – Ertuğ (*op. cit.*) 173 pl. 98, fig. 1, central tile, first row.

4. We are indebted to chem. engineer D. Papageorgiou for the XRD analyses carried out at Titan Cement Company research laboratory.

5. Atasoy – Raby (n. 1) 60.

6. The lack of a glassy network in ceramic ware manufacture is a characteristic of the period of decline, but this is not the case with tile manufacture. The maximum size of silica inclusions in 15th century tiles is 1mm, up to 10 times larger than those found in Iznik pottery: Atasoy – Raby (n. 1) ch. VI n. 10, 372.

7. We are indebted to Dr. D. Anglos and Dr. P. Pouli for the Laser Induced Breakdown Spectroscopy analyses undertaken at F.OR.TH. I.E.S.L., Heraklion, Crete.

8. The presence of iron oxides in the green colors corroborates the fact that they were produced by iron oxides in the presence of copper oxide: Atasoy – Raby (n. 1) 67-68.

9. The use of a tin glaze appears in Iznik production in the late 15th century and continued in use until the late 16th century. Phosphorus appears possibly as a glass former in combination with calcium used as flux. The glaze covering decadent ware of the mid 17th century no longer contained tin in the lead glaze, but was characterized by circa 2% phosphorus pentoxide: Atasoy – Raby (n. 1) 66-67.

ΓΙΑΝΝΑ ΔΟΓΑΝΗ – ΑΜΕΡΙΜΝΗ ΓΑΛΑΝΟΥ

Η ανασύσταση και αποκατάσταση ενός πίνακα με πλακίδια Ιζνίκ στο Μουσείο Ισλαμικών Τεχνών

Ο εντυπωσιακός πίνακας (3,40 x 1,014 μ.) που δεσπόζει στον δυτικό τοίχο της 4ης αίθουσας του Μουσείου Ισλαμικών Τεχνών και αποτελείται από 33 ορθογώνια (3 x 11) πλακίδια, αποκαταστάθηκε πρόσφατα με τη συνένωση εννέα πλακιδίων του Μουσείου Μπενάκη και 15 πλακιδίων που διατίθενται από τις συλλογές του Μουσείου Calouste Gulbenkian της Λισσαβόνας. Τα πλακίδια προέρχονται από τον διαμελισμό δίδυμων πινάκων, που ακολούθησε την καταστροφή του σουλτανικού ανακτόρου της Edirne (Αδριανούπολη) κατά τον Ρωσοτουρκικό πόλεμο. Η ευκαιρία για την ανασύσταση του πίνακα δόθηκε μέσα από την καρποφόρα συνεργασία με τον ιστορικό τέχνης W. B. Denny, ο οποίος εντόπισε τα διάσπαρτα τμήματα του πίνακα σε σημαντικές μουσειακές συλλογές του εξωτερικού.

Η κατασκευή του πίνακα τοποθετείται στην περίοδο των μεγάλων καλλιτεχνικών και τεχνολογικών καινοτομιών, που οδήγησαν, από τα μέσα του 16ου έως τις αρχές του 17ου αιώνα, την κεραμική παραγωγή του Iznik (Νίκαια) στο απόγειό της, με τη φήμη της να ξεπερνά τα όρια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Τα κεραμικά αυτά, που διακοσμούνται με στυλιζαρισμένα άνθινα και φυτικά θέματα, χαρακτηρίζονται από τον πλούτο και την πολυπλοκότητα των σχεδίων τους, τα απαστράπτοντα χρώματα και τη διαφάνεια της εφυάλωσής τους. Μολονότι από συνθετική άποψη, η άνθινη σύνθεση του πίνακα εντάσσεται στο πλαίσιο που υπαγορεύεται από την περί Παραδείσου μουσουλμανική θεώρηση, η παράσταση είναι ασυνήθιστη, καθώς αναπτύσσεται σε τρία μέρη παραπέμποντας σε κάποιο αρχιτεκτόνημα με αψίδα στη βάση, άνθινο επαναλαμβανόμενο θέμα στον κυρίως κορμό και θόλο στο κλείσιμο.

Όπως έδειξε η εξέταση θραυσμάτων του πίνακα στο στερεομικροσκόπιο (Nikon SMZ800 20-63X) και η ανάλυση δειγμάτων του από την εφυάλωση και τις χρωστικές στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο (Philips XL 30 ESEM), αναγνωρίζονται τα βασικά τεχνολογικά χαρακτηριστικά της κεραμικής αυτής, με τη διακόσμηση να βρίσκεται ανάμεσα στο διαυγές μολυβδούχο στρώμα της εφυάλωσης και ενός κεραμικού σώματος πλούσιου σε χαλαζία. Στον λευκό κάμπο του πίνακα επικρατούν

το μπλε του κοβαλτίου, το κοραλλί κόκκινο με το χαρακτηριστικό εξέχον ανάγλυφο, το σμαραγδί πράσινο, το μαύρο στα περιθώρια των σχεδίων και το μωβ στη διακόσμηση της βάσης. Οι βαφές αυτές που παρήχθησαν από συγκεκριμένες ορυκτές ουσίες, είναι επίσης χαρακτηριστικές της περιόδου αυτής, με το μαγγανιούχο μωβ να περιορίζει το χρονικό πλαίσιο της κατασκευής του πίνακα ανάμεσα στις δεκαετίες 1550 και 1580.

Το έργο της επανένωσης των τμημάτων που απαρτίζουν τον πίνακα βασίστηκε στη αναγνώριση των επιμέρους τμημάτων του και στην κατανόηση της εσωτερικής δομής της σύνθεσης, ενώ η αποκατάστασή του έγινε με γνώμονα τη ανάδειξη της αισθητικής και της καλλιτεχνικής του αξίας. Κατά την ανασύσταση του πίνακα, περιελήφθη ο μεγαλύτερος αριθμός των σωζόμενων πλακιδίων στα μουσεία Μπενάκη και Gulbenkian. Οι αναγκαίες συμπληρώσεις έγιναν με φειδώ, αποφεύγοντας τις εκτεταμένες συμπληρώσεις, οι οποίες, αν και θα οδηγούσαν στην ολοκλήρωση του πίνακα, με την επικράτηση των νέων συμπληρωμάτων, θα υποβάθμιζαν την αξία της αυθεντικότητας. Τόσο τα συντηρημένα πλακίδια, όσο και τα νέα συμπληρώματα συνενώθηκαν σε επτά ανεξάρτητους πίνακες που προσαρτήθηκαν στον τοίχο με μία αρθρωτή κατασκευή, παρέχοντας τη δυνατότητα αποσυναρμολόγησης, με την ελάχιστη επιβάρυνση στα αυθεντικά πλακίδια.

Με τον τρόπο αυτό, η εντυπωσιακή σύνθεση παρουσιάζεται με ενιαία μορφή, χωρίς δυσάρεστες ασυνέχειες, σε έναν χώρο που περιέχει σπάνια έργα μικροτεχνίας, ξυλογλυπτικής αργυροχρυσοχοΐας καθώς και τα περίφημα υφάσματα από την Προύσα (Bursa) που καλύπτουν την περίοδο από τον 16ο έως τον 19ο αιώνα, περίοδο ακμής της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και των άλλων μεγάλων ισλαμικών αυτοκρατοριών.

ΧΡΟΝΙΚΑ

Άποψη του αιθρίου στο Νέο Μουσείο Μπενάκη-Πειραιώς 138 το βράδυ των εγκαινίων της έκθεσης *Ομοιότητα Περίπου. Εκδοχές ενός πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Α. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

❑ *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου.*
Ο συνθέτης - Ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία
Κτίριο οδού Κουμπάρη (26 Ιανουαρίου - 1 Μαρτίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Ιστορικών Αρχείων.
Χορηγία: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Η έκθεση παρουσίασε το έργο του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (1910-1989), ενός από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες του 20ού αιώνα. Το υλικό που εκτέθηκε προέρχεται από το αρχείο του συνθέτη, το οποίο δωρήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από τη σύζυγό του Ειρήνη, έναν χρόνο μετά τον θάνατό του. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης παίζονταν αποσπάσματα έργων του, ενώ παράλληλα πραγματοποιήθηκαν μεμονωμένες μουσικές εκδηλώσεις, υπό την επιμέλεια του Θεόδωρου Αντωνίου και τη συμμετοχή της σολίστ

Αλεξάνδρας Παπαστεφάνου.
Κατάλογος: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου. Ο συνθέτης - Ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8347-11-4).

❑ *Σοφία Βάρη*
Κτίριο οδού Κουμπάρη (15 Μαρτίου - 2 Μαΐου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.
Χορηγία: Vodafone-Πάναφον ΑΕΕΤ.

Η έκθεση, ενταγμένη στο πλαίσιο ενός ευρύτερου προγράμματος με στόχο τη σταδιακή παρουσίαση του έργου Ελλήνων καλλιτεχνών που ζουν και εργάζονται στο εξωτερικό, αφιερώθηκε στη σύγχρονη γλύπτρια και ζωγράφο Σοφία Βάρη. Ήταν ένα πανόραμα των πιο πρόσφατων αναζητήσεων της καλλιτέχνιδας που περιλάμβανε έργα γλυπτικής μικρών και μεγάλων διαστάσεων, ζωγραφικής –λάδια, ακουαρέλες, κολλάζ, μικτές τεχνικές–, δημιουργίες σε χαρτί και μουσαμά, καθώς και κοσμήματα από ασήμι, χρυσό, έβενο και ημιπολύτιμους λίθους. Στην είσοδο του μουσείου εκτίθεται το μνημειώδες γλυπτό της «*Plénitude de l'air*».
Έκδοση: *Σοφία Βάρη* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Αδάμ/ Πέργαμος, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/ αγγλική, ISBN 960-8347-12-2).

❑ *Αλέκος Φασιανός. Άθλος - Μύθος - Έρως*
Κτίριο οδού Κουμπάρη (12 Μαΐου - 27 Ιουνίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.

Στην έκθεση παρουσιάστηκε ένας μεγάλος πίνακας σαν τοιχογραφία της Αθήνας και 30 από τα καλύτερα έργα του Αλέκου Φασιανού μαζί με άλλες δημιουργίες του: χαρταετοί, σμήνη χάλκινων πουλιών που κρέμονται από την οροφή, ανεμοδείκτες και παγκάκια.

❑ *Σμύρνη: η πόλη που ταξίδευε στον ουρανό*
Κτίριο οδού Πειραιώς (19-20 Μαΐου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Ελληνικό Χορόδραμα.
Χορηγία: Τράπεζα Αττικής, Τεχνική Εταιρεία ΤΕΡΝΑ.

Πρόκειται για την πραγματοποίηση δύο παραστάσεων του Ελληνικού Χοροδράματος στο νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη. Τη μουσική για το έργο έγραψε ο συνθέτης Φίλιππος Τσαλαχούρης, εμπνευσμένος από το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη *Στον Χατζηφράγκου*, ενώ το σκηνικό και τα κοστούμια σχεδίασε ο Αλέκος Φασιανός.

❑ *Περίπλους. 12 Φωτογράφοι του Μάγκνουμ στη Σύγχρονη Ελλάδα*
Κτίριο οδού Πειραιώς (15 Ιουνίου - 31 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα σε συνεργασία με το Πρακτορείο Magnum Photos.

Πρόκειται για μια πρωτότυπη και εντυπωσιακή φωτογραφική διαδρομή, που απεικονίζει τη σύγχρονη Ελλάδα, όπως την αιχμαλώτισε ο φακός και η φαντασία 12 διεθνούς φήμης φωτογράφων, οι οποίοι περιέτρεξαν την Ελλάδα στα χνάρια του ιστορικού-γεωγράφου του 2ου αι. μ.Χ. Παυσανία. Κάθε φωτογράφος επέλεξε το θέμα του και όρισε την προσωπική διαδρομή του. Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε όταν, με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004, ο Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα ανέθεσε στο διάσημο φωτογραφικό πρακτορείο Magnum Photos να ετοιμάσει ένα πορτραίτο της σύγχρονης Ελλάδας.
Κατάλογος: *Περίπλους. 12 Φωτογράφοι του Μάγκνουμ στη Σύγχρονη Ελλάδα* (εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Magnum Photos, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/ αγγλική, ISBN 960-8276-14-4).

❑ *Πτυχώσεις. Από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα του 21ου αιώνα*
Κτίριο οδού Πειραιώς (22 Ιουνίου - 17 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα.
Επιμέλεια έκθεσης: Ιωάννα Παπαντωνίου, Βασίλης Ζηδιανάκης.
Σχεδιασμός έκθεσης: Σταμάτης Ζάννος.

Η πρώτη μεγάλη διεθνής έκθεση μόδας στην Ελλάδα που απετέλεσε μια μοναδική ευκαιρία της προβολής της αισθητικής ποιότητας και της πλαστικότητας των πτυχωτών ενδυμάτων, τόσο μέσα από επιλεγμένα αρχαία ελληνικά αγάλματα, όσο και μέσα από τοπικές ενδυμασίες απ' όλο τον κόσμο, δημιουργίες υψηλής ραπτικής και prêt-à-porter σύγχρονων σχεδιαστών. Ιδιαίτερη θέση κατείχε το έργο του Mariano Fortuny, της Madeleine Vionnet και του Issey Miyake, σχεδιαστών που συνέβαλλαν στην ανάδειξη του ρόλου και της ποιότητας των πτυχώσεων.

Άποψη της έκθεσης στο Νέο Μουσείο Μπενάκη-Πειραιώς 138 *Πτυχώσεις. Από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα του 21ου αιώνα* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Κατάλογος: *Πτυχώσεις. Από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα του 21ου αιώνα* (εκδ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα – Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-8276-18-7).

❑ Αυστραλία: *Our Place - Indigenous Australia now*
Κτίριο οδού Πειραιώς (1 Ιουλίου - 31 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Powerhouse Museum και Museum Victoria.

Μία έκθεση από τη Νέα Νότια Ουαλία και Βικτόρια σε ανταπόδοση της έκθεσης αρχαιοτήτων που έδωσε η Ελλάδα για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Σίδνεϊ. Παρουσιάστηκαν έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, καθώς και αντικείμενα που έχουν σχέση με τη ζωή, την τέχνη και τις παραδόσεις του αυτόχθονος πληθυσμού της Αυστραλίας.
Κατάλογος: *Ο τόπος μας: Η Αυστραλία των Αυτοχθόνων σήμερα* (επιμ. St. Miller, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 1-86317-108-8).

❑ *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης*
Κτίριο οδού Κουμπάρη (20 Ιουλίου - 26 Σεπτεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη
Χορηγία: Ίδρυμα Σαμούρκα.

Έκθεση με 41 έργα, εικόνες και χειρόγραφα, από τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, τα οποία είχαν εκτεθεί στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, στην έκθεση *Byzantium: Faith and Power 1261-1557* την άνοιξη. Η παρουσίαση των έργων στην Αθήνα αποτέλεσε ένα ακόμη βήμα στη στενή συνεργασία του Μουσείου Μπενάκη με το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης. Τα έργα καλύπτουν μια πολύ σημαντική περίοδο για την ιστορία της μονής, από τον όψιμο 12ο έως τον 15ο αιώνα.
Κατάλογος: *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-8347-15-7).

Άποψη της έκθεσης *Ρέμπραντ. Χαρακτικά από το Μουσείο Rembrandthuis του Άμστερνταμ* στο Κεντρικό Κτίριο του Μουσείου Μπενάκη (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

❑ *Πλανήτης Ποδόσφαιρο*
Κτίριο οδού Πειραιώς (6-31 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Πρακτορείο Magnum Photos, Ινστιτούτο Goethe, σε συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας και το Μουσείο Μπενάκη, υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού.

Πενήντα διακεκριμένοι φωτογράφοι του πρακτορείου Magnum Photos παρουσίασαν εικόνες που σχετίζονται με το δημοφιλές σπορ του ποδοσφαίρου από τα ταξίδια τους ανά τον κόσμο. Οι φωτογραφίες της έκθεσης τεκμηριώνουν το ποδόσφαιρο ως αναπόσπαστο κομμάτι της παγκόσμιας καθημερινής κουλτούρας και μας ταξιδεύουν σε όλο τον πλανήτη, σε όλους τους λαούς που μιλούν την ίδια γλώσσα, την παγκόσμια γλώσσα του ποδοσφαίρου.

❑ *Ρέμπραντ. Χαρακτικά από το Μουσείο Rembrandthuis του Άμστερνταμ*
Κτίριο οδού Κουμπάρη (20 Οκτωβρίου - 12 Δεκεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Rembrandthuis.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν 94 χαρακτικά, ορισμένα από τα οποία αποτελούν μοναδικές εκτυπώσεις του σπουδαίου Ολλανδού καλλιτέχνη. Τα έργα είναι αντιπροσωπευτικά της μεγάλης ποικιλίας των εικονογραφικών θεμάτων που πραγματεύτηκε ο Ρέμπραντ: αυτοπροσωπογραφίες, επεισόδια από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, αλληγορικά θέματα, εικονογραφήσεις βιβλίων, κυνηγετικές και πολεμικές σκηνές, νεκρές φύσεις, γυμνά, τοπία, πορτραίτα, σπουδές. Η παρουσίαση των καλύτερων χαρακτικών του Ρέμπραντ –γνωστού κυρίως για τις ελαιογραφίες του– προσέφερε στο ελληνικό κοινό τη μοναδική ευκαιρία να γνωρίσει μια πολύ σημαντική και δημιουργική πλευρά της πλούσιας καλλιτεχνικής του παραγωγής.
Κατάλογος: E. Ornstein-van Slooten – M. Holtrop, *Ρέμπραντ. Κατάλογος χαρακτικών του Μουσείου Rembrandthuis* (Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8347-19-X).

❑ *ΑΦΙΕΡΩΜΑ Αντώνης Μπενάκης (1873-1954)*
Κτίριο οδού Πειραιώς (29 Νοεμβρίου 2004 - 30 Ιανουαρίου 2005).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.

Το 2004 συμπληρώθηκαν 50 χρόνια από τον θάνατο του Αντώνη Μπενάκη (1873-1954). Το Μουσείο Μπενάκη, θέλοντας να τιμήσει τη μνήμη του ιδρυτή του και να αναδείξει τη σημασία της πολύπλευρης προσφοράς του, οργάνωσε σειρά εκδηλώσεων, με τις οποίες εγκαινιάστηκε το Κτίριο της οδού Πειραιώς.

❑ *Ομοιότητα Περίπου. Εκδοχές ενός πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη*

Κτίριο οδού Πειραιώς (2 Δεκεμβρίου 2004 - 30 Ιανουαρίου 2005).

Η έκθεση αποτελεί προσφορά τιμής μιας πλειάδας Ελλήνων εικαστικών στον ιδρυτή του Μουσείου Μπενάκη, ενώ παράλληλα διερευνά το ζήτημα της αναπαράστασης της ανθρώπινης μορφής. Η ιδιαιτερότητα της έκθεσης έγκειται στο ότι πρόκειται για μια σπάνια εκθεσιακή ευκαιρία, όπου Έλληνες καλλιτέχνες διαφορετικών γενεών και καλλιτεχνικών τάσεων συνυπάρχουν σε ένα σύνολο. Η έκθεση πραγματοποιείται στο πλαίσιο του αφιερώματος του μουσείου στον Αντώνη Μπενάκη.

Κατάλογος: *Ομοιότητα Περίπου. Εκδοχές ενός Πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – εκδ. Πατάκη, επιμ. Θ. Μουτσόπουλος, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN: 960-16-1411-7).

❑ *Ομοιότητα Εντελώς. Φωτογραφίες από τη ζωή του Αντώνη Μπενάκη*

Κτίριο οδού Πειραιώς (2 Δεκεμβρίου 2004 - 30 Ιανουαρίου 2005).

Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.

Εξήντα φωτογραφίες μεταφέρουν τον επισκέπτη στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, φωτίζοντας στιγμές από τη ζωή και το έργο του Αντώνη Μπενάκη. Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από τα αρχεία του Μουσείου Μπενάκη. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του αφιερώματος του μουσείου στον Αντώνη Μπενάκη.

❑ *ΔΙΔΥΜΕΣ ΜΟΥΣΕΣ 2004*

Κτίριο οδού Πειραιώς (1 Δεκεμβρίου 2004 - 17 Ιανουαρίου 2005).

Διοργάνωση: Δήμος του Τορίνο της Ιταλίας σε συνεργασία με τη Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Η έκθεση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του προγράμματος της Ευρωπαϊκής Ένωσης Cultura 2000. Νέοι καλλιτέχνες επέλεξαν εκθέματα από γνωστά μουσεία ευρωπαϊκών πόλεων, εμπνεόμενοι από αυτά.

❑ *Η Ζωοφόρος του Παρθενώνα*

Κτίριο οδού Πειραιώς (7 Δεκεμβρίου 2004 - 30 Ιανουαρίου 2005).

Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε με αφορμή την έκδοση *Η Ζωοφόρος του Παρθενώνα* των Άγγελου Δεληβορριά και Σωκράτη Μαυρομμάτη που παρουσιάστηκε στις 7 Δεκεμβρίου 2004 στο Κτίριο της οδού Πειραιώς. Παρουσιάστηκε το σύνολο των δόμων της ζωοφόρου που βρίσκονται στο Μουσείο Ακροπόλεως, το Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο του Λούβρου, σε κλίμακα 1:5, καθώς και μια επιλογή δόμων σε φυσικό μέγεθος. Την έκθεση συμπλήρωσε προβολή ταινίας που αφορά τον καθαρισμό της Δυτικής Ζωοφόρου του Παρθενώνα με ακτίνες laser.

Έκδοση: Α. Δεληβορριάς – Σ. Μαυρομμάτης, *Η ζωοφόρος του Παρθενώνα. Το πρόβλημα, η πρόκληση, η ερμηνεία* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Μέλισσα, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-204-260-5).

❑ *Λεωνίδας Παπάζογλου. Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*

Κτίριο οδού Πειραιώς (20 Δεκεμβρίου 2004 - 23 Ιανουαρίου 2005).

Διοργάνωση: Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης και Μουσείο Μπενάκη - Φωτογραφικά Αρχεία.

Με αφορμή τη συμπλήρωση 100 χρόνων από την έναρξη του Μακεδονικού Αγώνα, η έκθεση με σπάνιο και ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό από τη συλλογή του Γιώργου Γκολομπία πρωτοπαρουσιάστηκε στο Μουσείο Φωτογραφίας της Θεσσαλονίκης. Περιλάμβανε έντεχνα σκηνοθετημένα φωτογραφικά πορτραίτα ενός άγνωστου Καστοριανού φωτογράφου, του Λεωνίδα Παπάζογλου. Οι φωτογραφίες, τραβηγμένες στην Καστοριά και την περιοχή της, την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα, αναδεικνύουν το πολυφυλετικό μωσαϊκό της Δυτικής Μακεδονίας των αρχών του 20ού αιώνα, προσφέροντας συγχρόνως πολύτιμες ιστορικές και λαογραφικές πληροφορίες.

Κατάλογος: *Λεωνίδας Παπάζογλου. Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα. Συλλογή Γιώργου Γκολομπία* (εκδ. Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, επιμ. Κ. Αντωνιάδης – Γ. Γκολομπίας, Θεσσαλονίκη 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-88028-2-2).

❑ *παραδείγματα - paradigmata*

Κτίριο οδού Πειραιώς (20 Δεκεμβρίου 2004 - 25 Ιανουαρίου 2005).

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού σε συνεργασία με την Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων. Συνεργα-

Άποψη της έκθεσης στο Νέο Μουσείο Μπενάκη-Πειραιώς 138 *Λεωνίδας Παπάζογλου. Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

ζόμενοι φορείς: Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Λάρισας, Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, Δήμος Κερατέας, Επιστημονικό Τεχνικό Επιμελητήριο Κύπρου, Comune di Venezia - Politiche Giovanili, Fondazione Adriano Olivetti, ANFFAS.

Η έκθεση αφορά την παρουσίαση της επίσημης ελληνικής συμμετοχής στην 9η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής, στη Biennale της Βενετίας (12 Σεπτεμβρίου - 7 Νοεμβρίου 2004). Η εγκατάσταση παρουσίασε τα αποτελέσματα μιας σειράς εργαστηρίων που οργανώθηκαν το καλοκαίρι του 2004 από ομάδα αρχιτεκτόνων και εικαστικών (Αριστείδης Χάρης, Χαρίκλεια Χάρη, Φίλιππος Ωραιόπουλος και Ζάφος Ξαγοράρης).

Β. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

❑ *Δημήτρης Χαρισιάδης. Από την πρόβα στο χειροκρότημα, Επίδαυρος 1954-1966*

Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας (20 Φεβρουαρίου - 13 Μαρτίου 2004).

Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Φωτογραφικά Αρχεία, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της 16ης Φωτογραφικής Συγκυρίας, που είχε θέμα «Επινοήσεις και Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση». Περιλάμβανε 59 φωτογραφίες που αφηγούνται την προετοιμασία μιας παράστασης από τον σχεδιασμό των σκηνικών μέχρι την πραγματοποίησή της. Ο Δημήτρης Χαρισιάδης, ως επίσημος φωτογράφος του Εθνικού Θεάτρου, απαθανάτισε το Φεστιβάλ Επιδαύρου στο διάστημα 1954-1966.

❑ *Images de la spiritualité grecque - Icônes de la collection Rena Andreadis*

Γενεύη, Musée d'art et d'histoire (26 Φεβρουαρίου - 30 Μαΐου 2004).

Διοργάνωση: Musée d'art et d'histoire, Μουσείο Μπενάκη.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν 35 εικόνες της συλλογής της Ρένας Ανδρεάδη και τρεις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη, δωρεά της Ρ. Ανδρεάδη, που χρονολογούνται από τον 14ο έως τον 18ο αιώνα.

Κατάλογος: *Images de la spiritualité grecque - Icônes de la collection Rena Andreadis* (εκδ. Skira, Μιλάνο 2004, έκδοση: γαλλική, ISBN 88-8491-852-9).

❑ *Γιώργος Μαυροΐδης. «Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως»*

Παλαιά Λευκωσία, Αίθουσα Περιοδικών Εκθέσεων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Τραπέζης Κύπρου (18 Φεβρουαρίου - 31 Μαρτίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.
Ιστορικό Αρχείο – Μουσείο Ύδρας, Ύδρα (24 Ιουλίου -29 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Ιστορικό Αρχείο – Μουσείο Ύδρας.

Σκοπός της έκθεσης ήταν να τιμήσει έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Περιλάμβανε περίπου 70 έργα από όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Γιώργου Μαυροΐδη.
Κατάλογος: *Γιώργος Μαυροΐδης. Κείμενα για τη ζωή και το έργο του* (εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 9963-42-838-X).

❑ *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου.*
Ο συνθέτης - Ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία
Καβάλα, Μέγαρο της Παλαιάς Δημοτικής Βιβλιοθήκης (25 Ιουλίου - 6 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Ιστορικά Αρχεία, Δήμος Καβάλας, Δημοτικό Ωδείο Καβάλας.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του 5ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής Δήμου Καβάλας «Γ. Α. Παπαϊωάννου», παρουσιάζοντας το έργο του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (1910-1989), ενός από τους σημαντικότερους έλληνες συνθέτες του 20ού αιώνα.
Κατάλογος: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου. Ο συνθέτης - Ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8347-11-4).

❑ *Χαίρε κεχαριτωμένη.*
Εικόνες από τη Συλλογή Βελιμέζη
Τήνος, Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού (8 Μαΐου - 29 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, Μουσείο Μπενάκη.

Περιοδεύουσα έκθεση με εικόνες της μεταβυζαντινής τέχνης από την ιδιωτική συλλογή του Αιμίλιου Βελιμέζη.

❑ *Δημήτρης Χαρισιάδης. Από την πρόβα στο χειροκρότημα, Επίδαυρος 1954-1966*
Θεσσαλονίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας (20 Φεβρουαρίου - 13 Μαρτίου 2004), Επίδαυρος, Αρχαιολογικός Χώρος - Κέντρο Πληροφόρησης ΕΣΜΕ (17 Ιουνίου - 28 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων σε συνεργασία με τον Δήμο Ασκληπειού.

Η έκθεση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της 16ης Φωτογραφικής Συγκυρίας, που διοργανώνεται κάθε Φεβρουάριο από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Περιλάμβανε 59 φωτογραφίες που αφηγούνται τη θεατρική διαδικασία, την προετοιμασία μίας παράστασης από τον σχεδιασμό των σκηνικών μέχρι την πραγματοποίησή της.

❑ *«Ον λογικό και άλογο – against the wind»*
Αθήνα, Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων - Πάρκο Ελευθερίας (19 Απριλίου - 15 Μαΐου 2004).
Διοργάνωση: Αρχιτεκτονοφιλία υπό την αιγίδα της Ελληνικής Ομοσπονδίας Ιππασίας και του Πολιτισμικού Οργανισμού του Δήμου Αθηναίων.

Η έκθεση παρουσίασε τα ευρωπαϊκά και τα ελληνικά παιχνίδια-άλογα της λαϊκής και της αστικής κοινωνίας, από την αρχαιότητα έως και τη δεκαετία του 1960.

❑ *Νίκος Οικονομόπουλος «La mia Grecia»*
Καλαβρία, Κοριλιάνο, Museo Castello Ducale (26 Ιουνίου - 31 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Φεστιβάλ Corigliano Calabro Fotografia 2004 σε συνεργασία με Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων.

Η έκθεση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του φεστιβάλ Corigliano Calabro Fotografia 2004 στην ομώνυμη πόλη της Ιταλίας. Περιλάμβανε 50 μαυρόασπρες φωτογραφίες από την Ελλάδα, επιλογή από τη συνολική δουλειά του δημιουργού, την οποία έχει δωρίσει στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

❑ *Κώστας Μπαλάφας.*
Φωτογραφικές Μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα
Αθήνα, Κέντρο Εικαστικών Τεχνών Γ. Καρύδη (10-28 Μαΐου 2004), Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη (17 Ιουνίου - 31 Αυγούστου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων σε συνεργασία με τον Δήμο Ιωαννίνων.

Στις 80 φωτογραφίες της έκθεσης, σε τόνους του άσπρου και του μαύρου, παρουσιάστηκαν μαρτυρίες

για την ιστορία και την κοινωνία της Ελλάδας, από τα χρόνια της Αντίστασης έως τις μέρες μας, με πρωταγωνιστές τους κατοίκους των απομακρυσμένων χωριών της Ηπείρου οι οποίοι κάτω από αντίξοες συνθήκες δίνουν τον σκληρό αγώνα της επιβίωσης.
Κατάλογος: *Κώστας Μπαλάφας. Φωτογραφικές Μνήμες από τη Σύγχρονη Ελλάδα* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, επιμ. Κώστας Μπαλάφας με τη συνεργασία του Νίκου Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2003, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-8452-99-6).

❑ *Ανατολικά της Αττικής Φωτογραφίες 1930-1970*
Μαρκόπουλο Αττικής, Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Μαρκοπούλου (29 Ιουλίου - 3 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Φωτογραφικά Αρχεία, Δήμος Μαρκοπούλου - Πνευματικό Κέντρο, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ανατολικής Αττικής.

Παρουσιάστηκε η καθαρότητα του αττικού τοπίου και τα αρχαιολογικά ευρήματα της μεσογείτικης γης από διάφορους φωτογράφους, οι οποίοι μας κληροδότησαν εικόνες αλλοτινής ομορφιάς για την κοντινή αλλά και απόμακρη Ανατολική Αττική.
Κατάλογος: *Ανατολικά της Αττικής Φωτογραφίες 1930-1970* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη - Φωτογραφικά Αρχεία, Δήμος Μαρκοπούλου, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ανατολικής Αττικής, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-85371-5-0).

❑ *Το Άλογο Παιχνίδι*
Μαρκόπουλο Αττικής, Ολυμπιακό Κέντρο Ιππασίας (Αύγουστος - Οκτώβριος 2004).
Διοργάνωση: Ελληνική Ομοσπονδία Ιππασίας, Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας, Ολυμπιακό Κέντρο Ιππασίας Μαρκόπουλου, στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας. Τεχνική επιμέλεια Αρχιτεκτονοφιλία.

Παρουσιάστηκαν παιχνίδια από τη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη με θέμα το άλογο, με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες.

❑ *Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, 1922-1990*
Χανιά, Δημοτική Πινακοθήκη (20 Οκτωβρίου 2004 - 9 Ιανουαρίου 2005).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη - Τμήμα Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων.

Παρουσιάστηκαν 51 έργα της Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (λάδια, ακουαρέλες, γλυπτά και σχέδια), τα οποία καλύπτουν ολόκληρη την καλλιτεχνική πορεία του δημιουργού.

Γ. ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΑΛΛΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΜΕ ΔΑΝΕΙΣΜΟ ΕΡΓΩΝ

❑ *El Greco.* Λονδίνο, The National Gallery (11 Φεβρουαρίου - 24 Μαΐου 2004).
Διοργάνωση: National Gallery του Λονδίνου. Συμμετοχή του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης.

❑ *Η Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα.* Εκπαιδευτήρια Ελληνογερμανική Αγωγή (Μάρτιος 2004).
Συμμετοχή του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων.

❑ *Πλέοντας στο Αρχιπέλαγος. Από την Ενετοκρατία στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας.* Νάξος, Πύργος Μπαζαίου (17 Ιουλίου - 12 Σεπτεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Πολιτιστικός μη Κερδοσκοπικός Οργανισμός ΑΙΩΝ, με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και του Υπουργείου Αιγαίου. Συμμετοχή των Τμημάτων Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής, Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης, Ζωγραφικής Χαρακτικών και Σχεδίων.

❑ *Ελαίας Εγκώμιον.* Αθήνα, Μέγαρον Ακαδημίας Αθηνών (16 Ιουνίου - 15 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, με την υποστήριξη της Γενικής Γραμματείας Ολυμπιακών Αγώνων του Υπουργείου Πολιτισμού. Συμμετοχή των Τμημάτων Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής, και Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας.

❑ *Αυτοκρατορικοί θησαυροί από την Κίνα.* Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου (24 Μαΐου - 11 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Εθνική Πινακοθήκη

❑ *Byzantium: Faith and Power 1261-1557* (*Βυζάντιο: Πίστη και Εξουσία 1261-1557*). Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο (23 Μαρτίου - 4 Ιουλίου 2004).
Διοργάνωση: Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης. Συμμετοχή του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής.

❑ *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία.* Αθήνα, Γκάζι «Τεχνόπολις» (23 Μαρτίου - 9 Μαΐου 2004).
Διοργάνωση: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού - Πολιτιστική Ολυμπιάδα και Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο. Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικής Τέχνης και Νεοελληνικού Πολιτισμού.

❑ *Caccia nel Paradiso: arte di corte nell'Iran Safavide. 1501-1576* (*Η αναζήτηση του Παραδείσου: Αυλική Τέχνη του Σαφαβιδικού Ιράν. 1501-1576*). Μιλάνο, Poldi Pezzoli Museum (10 Μαρτίου - 27 Ιουνίου 2004).
Συμμετοχή του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής.

❑ *Επτάνησα, 140 χρόνια από την Ένωση με την Ελλάδα.* Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, αίθουσα «Ελευθέριος Βενιζέλος» (10 Φεβρουαρίου - 30 Σεπτεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Η Βουλή των Ελλήνων. Συμμετοχή του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής, του Τμήματος Νεοελληνικής Τέχνης και Νεοελληνικού Πολιτισμού και του Τμήματος Ιστορικών Κειμηλίων.

❑ *Χορός και θέατρο. Από τη Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες.* Αθήνα, Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων - Πάρκο Ελευθερίας (19 Ιανουαρίου - 15 Φεβρουαρίου 2004).
Διοργάνωση: Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σε συνεργασία με τον Πολιτισμικό Οργανισμό του Δήμου Αθηναίων. Συμμετοχή του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης.

❑ *Διδάσκοντας την τέχνη: Η Ιστορία της ΑΣΚΤ μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974.* Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών - Πειραιώς 256 (28 Ιουλίου - 31 Οκτωβρίου 2004).
Διοργάνωση: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

❑ *Ολυμπιακοί Αγώνες 1896.* Αθήνα, Γκάζι «Τεχνόπολις» (4 Αυγούστου - 28 Σεπτεμβρίου 2004).
Διοργάνωση: Δήμος Αθηναίων. Συμμετοχή του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων.

❑ *Ελληνικό και Διεθνές Ποδόσφαιρο.* Θεσσαλονίκη, Μουσείο Αθλητισμού (5 Αυγούστου 2004 - 2006).
Διοργάνωση: Μουσείο Αθλητισμού, Γενική Γραμματεία Ολυμπιακών Έργων, ΕΠΟ, UEFA, FIFA. Συμμετοχή του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας.

❑ *Πανελλήνια Έκθεση Μοντέλων Ελληνικών Παραδοσιακών Σκαφών.* Πειραιάς, Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδας (8-30 Σεπτεμβρίου 2004).
Συμμετοχή του Τμήματος Φωτογραφικών Αρχείων.

❑ *Γεύμα στο Τελλόγλειο.* Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών (14 Δεκεμβρίου 2004 - 14 Απριλίου 2005). Συμμετοχή του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων.

Δ. ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Στο Μουσείο Μπενάκη πραγματοποιήθηκαν σημαντικές εκδηλώσεις, όπως παρουσιάσεις βιβλίων και συνεντεύξεις τύπου. Επίσης, πραγματοποιήθηκαν τα εξής:

❑ Στο κεντρικό κτίριο (Κουμπάρη 1):
– Διαλέξεις του Σωματείου «Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη», με θέματα που άπτονται των ενδιαφερόντων του μουσείου·
– Τετάρτη 6 Οκτωβρίου: εκδήλωση με θέμα «*Συντήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς*» που διοργανώθηκε από την τράπεζα BNP-Paribas, το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και το Μουσείο Μπενάκη. Μίλησαν οι Στέργιος Στασινόπουλος με θέμα «Αποκατάσταση του ξυλόγλυπτου διάκοσμου δύο αρχοντικών από τη Κοζάνη που χρονολογούνται στο 18ο αιώνα» και η Claire Constans από τις Βερσαλλίες με θέμα την αποκατάσταση τριών πινάκων που εκτίθενται στο ανάκτορο·
– Τρίτη 23 Νοεμβρίου: ομιλία του καθηγητή κλασι-

κής αρχαιολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Εμμανουήλ Βουτυρά με τίτλο: «Ένα νέο απόκτημα του Μουσείου Μπενάκη: πορτραίτο Αθηναίου φιλοσόφου;».

❑ Στο κτίριο της οδού Πειραιώς 138:
– Παρασκευή 22 Οκτωβρίου: συναυλία ακριτικών τραγουδιών του Λάμπρου Λιάβα στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος AKRI-NET·
– Δευτέρα 6 Δεκεμβρίου: αφιέρωμα στον ποιητή Τίτο Πατρίκιο που διοργανώθηκε από το Μουσείο Μπενάκη και το περιοδικό *λέξις*·
– Στις 13, 17, 18 και 19 Δεκεμβρίου 2004 προβλήθηκε στο αμφιθέατρο του Νέου Κτιρίου του Μουσείου Μπενάκη το ντοκιμαντέρ «*Για πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί*», παραγωγή του Μουσείου Μπενάκη. Αποδεικνύοντας την πολύπλευρη δραστηριοποίησή του στον χώρο της ελληνικής πολιτιστικής παραγωγής, το Μουσείο Μπενάκη χρηματοδότησε την παραγωγή αυτού του ντοκιμαντέρ για την αρχιτεκτονική και την κοινωνική εξέλιξη της Αθήνας όπως αυτή διακρίνεται μέσα από τις ελληνικές ταινίες. Στόχος του είναι η καταγραφή και η διάσωση σε ενιαίο έργο ενός ενδεικτικού μέρους από το σχετικό υλικό των ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, προκειμένου να καταδειχθεί η μεταβολή του αθηναϊκού αστικού τοπίου από την πρώτη απεικόνιση της Αθήνας το 1924 έως σήμερα. Το αρχειακό υλικό είναι τόσο πλούσιο, ώστε μπορεί να αποτελέσει πηγή μελέτης της ελληνικής αρχιτεκτονικής –και κυρίως σε συνδυασμό με την εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας του 20ού αιώνα–, κάτι που έμεινε σχεδόν ανεκμετάλλευτο από τους μελετητές όλα αυτά τα χρόνια. Το ντοκιμαντέρ κυκλοφόρησε σε DVD (αφηγητές: Μυρτώ Αλικάκη, Νίκος Καλογερόπουλος, Ξένια Καλογεροπούλου, Νίκος Ξανθόπουλος, σενάριο: Γιάννης Σκοπετέας – Δημήτρης Φιλιππίδης, σκηνοθεσία: Γιάννης Σκοπετέας, χορηγοί: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΡΤ).

Ε. ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

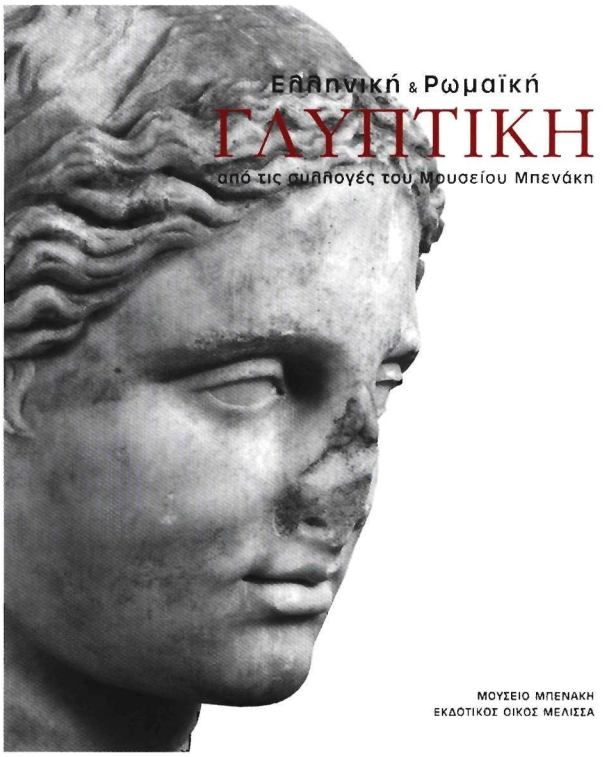
❑ DVD-Rom «*Greece at the Benaki Museum*» (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, έκδοση: αγγλική, ISBN 960-8347-10-6).

❑ *Ημερολόγιο 2005* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Έναστρον, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-88336-3-9).

❑ Ευ. Σουλογιάννης, *Αντώνης Εμμ. Μπενάκης, 1873-1954. Ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος, ο ανθρωπιστής* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Καστανιώτης, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-03-3756-X).

❑ *Οδός Πειραιώς 138. Το νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, κείμ. Α. Δεληβορριάς, Π. Τουρνικιώτης, Γ. Κοροπούλης, Μ. Κοκκίνου, Α. Κούρκουλας, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8347-21-1).

❑ *Ελληνική και Ρωμαϊκή Γλυπτική. Από τις συλλο-*



γές του Μουσείου Μπενάκη (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Μέλισσα, επιμ. Στ. Βλίζος, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-204-254-0).

❑ *Ghika και η Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία του Μεσοπολέμου* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Έφεσος, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-8326-29-2).

❑ *Κώστας Μπαλάφας, Τα νησιά* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Ποταμός, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8350-56-5).

❑ Βαλεντίνη Τσελίκα, *Πηνελόπη Δέλτα. Αφήγηση ζωής* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη – Ολκός, Αθήνα 2004, έκδοση: ελληνική, ISBN 960-8154-30-8).

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ

Άγγελος Δεληβορριάς (διευθυντής). Γραμματεία: Ελίζα Καβράκη. Επιστημονικός συνεργάτης: Σταύρος Βλίζος.

Δημοσιεύσεις

Ο Άγγελος Δεληβορριάς:

– συνέγραψε τη μονογραφία *Η Ζωοφόρος του Παρθενώνα* (Αθήνα 2004)·

– δημοσίευσε κείμενο με τίτλο «Εγκώμιο» στην έκδοση Γ. Πηλιχός, *Μελίνα. Κυριακή για πάντα* (Αθήνα 2004)·

– δημοσίευσε κείμενο με τίτλο «Το βάρος των παλιών αξιών και το αντίβαρο του σημερινού χρέους», στην έκδοση του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη *Η επανένωση των μαρμάρων του Παρθενώνα. Πολιτιστική επιταγή.*

Ομιλίες

Ο Άγγελος Δεληβορριάς:

– παρουσίασε το βιβλίο του Δημήτρη Φατούρου *Η επιμονή της αρχιτεκτονικής* (Μουσείο Μπενάκη, 21 Ιανουαρίου 2004)·

– παρουσίασε το βιβλίο του Θανάση Βαλτινού *Εθισμός στη νικοτίνη* (Μουσείο Μπενάκη, 27 Ιανουαρίου 2004)·

– μίλησε στην εκδήλωση που οργάνωσε ο σύλλογος «Οι φίλοι της Ακροπόλεως» προς τιμή της Έβης Τουλούπα (κτίριο Βάιλερ-Μακρυγιάννη, 26 Φεβρουαρίου 2004)·

– μίλησε με θέμα «Eine Kultbildgruppe des Apollon Pythios in Athen. Im Grenzbereich von Realität und Phantasie» στην εκδήλωση που οργανώθηκε προς τιμή του απερχόμενου διευθυντή του μουσείου W.-D. Heilmeyer (Βερολίνο, Pergamonmuseum, 14 Μαρτίου 2004)·

– μίλησε με θέμα «Ο αγώνας της Ελληνικής Ανεξαρτησίας μέσα από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη» (Λύκειο Ελληνίδων, 22 Μαρτίου 2004)·

– μίλησε στα εγκαίνια του ατελιέ του Σπύρου Βασιλείου (16 Ιουνίου 2004)·

– μίλησε στα εγκαίνια της έκθεσης για το έργο του Στέλιου Τριάντη (Ιωάννινα, 21 Ιουνίου 2004)·

– μίλησε στη γκαλερί Αργώ για τα εγκαίνια της έκθεσης «*Γιώργος Μαυροΐδης*» (25 Νοεμβρίου 2004)·

– μίλησε με θέμα «Το φαινόμενο του ευεργετισμού στη νεότερη Ελλάδα» (Μουσείο Μπενάκη οδού Πειραιώς, 29 Νοεμβρίου 2004)·

– μίλησε στην εκδήλωση-αφιέρωμα για τον Τίτο Πατρίκιο (Μουσείο Μπενάκη κτίριο οδού Πειραιώς, 6 Δεκεμβρίου 2004).

Ο Σταύρος Βλίζος

– παρουσίασε την έρευνα για τα αρχαιολογικά και ιστορικά δεδομένα της Πελοποννήσου κατά τη ρωμαϊκή εποχή, στη συνάντηση της Διεθνούς Ενώσεως Ακαδημιών των Επιστημών Ευρώπης στη Ρώμη, ως εκπρόσωπος της Ακαδημίας Αθηνών για το ελληνικό πρόγραμμα της Tabula Imperii Romani (25-27 Απριλίου 2004)·

– μίλησε στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως με θέμα «Griechisch-römische Plastik aus dem Benaki Museum» (5 Απριλίου 2004).

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ, ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό

Ειρήνη Παπαγεωργίου (υπεύθυνη τμήματος), Αγγελική Ζήβα.

Δωρεές

– Αγγελική Πετροπούλου-Κεσίσογλου: μαρμάρινος κορμός νεανικής ανδρικής μορφής, του 4ου αι. π.Χ.·

– Γιώργος και Μάρω Παναγιώτου: το μεγαλύτερο μέρος της δωρεάς προέρχεται από την Κύπρο: τέσσερα λίθινα εργαλεία νεολιθικής περιόδου· δύο πήλινα σφονδύλια μέσης εποχής του Χαλκού· τρία ελεφαντοστέινα σφονδύλια αρχαϊκής περιόδου· 21 πήλινα αγγεία της μέσης εποχής του Χαλκού· πήλινο αλάβαστρο της μυκηναϊκής περιόδου· 13 πήλινα αγγεία της κυπρογεωμετρικής και κυπροαρχαϊκής περιόδου· αμφορέας από τη Χίο, του 5ου αι. π.Χ.· τρία πήλινα λυχνάρια κυπροκλασικής και

ρωμαϊκής περιόδου· ασβεστολιθική κεφαλή αγαλματίου ανδρικής μορφής και ασβεστολιθική κεφαλή γυναικείας μορφής κυπροκλασικής περιόδου· πήλινο συροχεττιτικό ειδώλιο "Αστάρτης" (1700-1500 π.Χ.)· πήλινο ειδώλιο ταύρου· 29 πήλινα ειδώλια κυπροαρχαϊκής περιόδου· επτά γυάλινα φιαλίδια ρωμαϊκής περιόδου· δύο περιδέραια με ψήφους· τρία χάλκινα ψέλλια, περόνη· δύο εγχειρίδια, δύο αιχμές και εξάρτημα προμετωπίδας αλόγου της κυπριακής εποχής του Χαλκού·

– Μαργαρίτα Στάμου, στη μνήμη του συζύγου της Παρίση-Konrad Στάμου: πήλινη χειροποίητη πρόχους με μελανή στίλβωση και λευκή επίθετη διακόσμηση από την Τροία, της 3ης χιλιετίας π.Χ.· κορινθιακή κοτύλη, του 6ου αι. π.Χ.

Αγορές

– Παλαιοπωλείο Φετζιάν: μελανόμορφη λήκυθος με παράσταση μάχης Ηρακλή και Κενταύρων, του τέλους του 6ου αι. π.Χ.· δύο πήλινα ειδώλια περιστεριών κλασικών χρόνων· βοιωτικό σανιδόσχημο ειδώλιο γυναικείας μορφής, του 6ου αι. π.Χ.· αττικό ειδώλιο καθιστής γυναικείας μορφής, του 5ου αι. π.Χ.· βοιωτικό(;) ειδώλιο πεπλοφόρου, του 5ου αι. π.Χ.· βοιωτικό ειδώλιο όρθιας ανδρικής μορφής με κωνικό πίλο· πλαστική τριφυλλόστομη οινοχόη με καθιστή γυναικεία μορφή, του 4ου αι. π.Χ.· ειδώλιο καθιστής κουροτρόφου και ειδώλιο καθιστής παιδικής μορφής ελληνιστικών χρόνων.

Άλλες δραστηριότητες

– στο πλαίσιο της συνεργασίας της Ειρήνης Παπαγεωργίου με την ανασκαφή Ακρωτηρίου Θήρας, συνεχίστηκε και φέτος η μελέτη του σχετικού υλικού (*Μουσείο Μπενάκη* 1 [2001] 185).

ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό

Αναστασία Δρανδάκη, Άννα Μπαλλιάν, Μάρα Βερύκοκου. Εθελοντές: Alexandra Buhler, Νικόλαος Δρόσος, Ουρανία Μπέση.

Δωρεές

– κληρονομιά Μιλτιάδη Σουλιώτη: μία εικόνα με την Αγία Τριάδα και αγίους, και μία με τον άγιο Μηνά του 1809·

– Αγνή Μπουροπούλου: μία μεταβυζαντινή εικόνα με την Παναγία ένθρονη Βρεφοκρατούσα πλαισιωμένη από τέσσερις αγίους, από τη συλλογή του πατέρα της Γεωργίου Κ. Στρίγκου.

Αγορές

– μία εικόνα με τον άγιο Διονύσιο "του Ολύμπου"·

– ένας σταυρός αγιασμού με αφιερωματική επιγραφή του 1707.

Δραστηριότητες

– από τη Μάρα Βερύκοκου ολοκληρώθηκε ο έλεγχος και η ηλεκτρονική καταγραφή των στοιχείων ταυτότητας των αποθηκευμένων αντικειμένων και εικόνων καθώς και των αντικειμένων στον μόνιμο εκθεσιακό χώρο της βυζαντινής συλλογής·

Σταυρός αγιασμού με αφιερωματική επιγραφή του 1707. Από τις αγορές του Τμήματος (φωτ.: Κ. Μανώλης).

– συνεχίζεται η προσπάθεια που πραγματοποιείται από κοινού από το Μουσείο Μπενάκη, το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας και το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, για τη συγκέντρωση χρημάτων για την αγορά των εννέα ασημένιων δίσκων του 12ου αιώνα, που ξεκίνησε το 2003. Στο πλαίσιο αυτό, ο βυζαντινός θησαυρός εκτέθηκε στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη (6-19 Δεκεμβρίου 2003) και στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1 Ιουλίου - 30 Νοεμβρίου 2004).

Ανακοινώσεις – Δημοσιεύσεις

– διάλεξη της Αναστασίας Δρανδάκη στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης με θέμα «Οι εικόνες και το κοινό τους: παραδείγματα από τη συλλογή της Ρένας Ανδρεάδη»·

– ανακοίνωση της Αναστασίας Δρανδάκη στο συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας τον Μάιο 2004 με θέμα «Ένας μεσοβυζαντινός θησαυρός ασημένιων δίσκων: οι παραστάσεις με ανθρώπινες μορφές και η ταυτότητα του θησαυρού»·

– ανακοίνωση της Άννας Μπαλλιάν στο ίδιο συμπόσιο με θέμα «Ένας μεσοβυζαντινός θησαυρός ασημένιων δίσκων: τα παραδείγματα με ανεικονικό διάκοσμο και οι σχέσεις με την ισλαμική τέχνη»·

– η Αναστασία Δρανδάκη συνέταξε άρθρο με θέμα «Copper-alloy Jewellery from the Benaki Museum, 4th-7th century», το οποίο θα δημοσιευτεί στο ερχόμενο τεύχος του περιοδικού *Antiquité Tardive*.

ΤΜΗΜΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ

Προσωπικό

Κάτε Συνοδινού (υπεύθυνη τμήματος), Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Δωρεές

– Αυγή Προυκάκη: ένα κεραμικό πιάτο με ζωγραφιστή γυναικεία προτομή, ιταλικής κατασκευής του 17ου αιώνα·

– Χαρά Ιωακειμόγλου: ξύλινο σκεύος φαγητού από την Πελοπόννησο· μετάλλινο παγούρι, του 18ου-19ου αιώνα· κεραμικό παγούρι από την Τουρκία, του 18ου αιώνα·

– Αλίκη Κελαϊδίτου: ένας τσεβρές από την Κωνσταντινούπολη·

– Κληροδότημα Έλλης Μοντσενίγου: χρυσό βραχιόλι με μικρά μαργαριτάρια και μαύρο σμάλτο βικτωριανού τύπου·

– Αλέκος Φασιανός: τρεις φιγούρες του Θεάτρου Σκιών φιλοτεχνημένες από τον Παναγιώτη Μιχόπουλο·

– Ευδοξία Ανθομελίδου: επίχρυσο βραχιόλι από τη Νεάπολη της Μικράς Ασίας·

– Ευδοξία και Κωνσταντίνος Ανθομελίδης, στη μνήμη των γονέων τους Μιχαήλ και Ελισάβετ Ανθομελίδη: δύο επιτραπέζιες λάμπες του 19ου αιώνα·

– Βηθλεέμ Αρναούτογλου: υφασμάτινη ζώνη από τη Μικρά Ασία·

– Αγνή Μπουροπούλου, από τη συλλογή του πατέρα της Γεωργίου Κ. Στρίγκου: πιάτο από πορσελάνη με γυναικείο πορτραίτο· μπρούντζινο επιτραπέζιο ρολόι· δύο βάζα από τη βιοτεχνία Σεβρών με ροκοκό διάκοσμο·

– Έλσα και Ελένη Τζομάκα, στη μνήμη των Σταύρου και Αικατερίνης Παξινού-Τζομάκα: τρία πουκάμισα από Λάκωνες της Κέρκυρας, τέλος 19ου αιώνα·

– Αγνή Πικιώνη: ενδυματολογικά εξαρτήματα που ανήκαν στον Δημήτρη Π. Πικιώνη (περ. 1888), τη Μαρία Πικιώνη (περ. 1860) και τον Πέτρο Πικιώνη (περ. 1887)·

– Ανώνυμος: ένα γυναικείο σιγκούνι από την Αταλάντη· ένα γυναικείο σιγκούνι από το Μπούφι Μακεδονίας· πέντε ζευγάρια σαρακατσάνικες κάλτσες·

– Νιόνια Βλάικου-Αλεξίου: ένα χρυσοκεντημένο βελούδινο φόρεμα (καφτάνι) από το Μοναστήρι·

– Ξένη Αναστασίου: δύο πιάτα με φυτικό διάκοσμο ιταλικής προέλευσης· ένα δαντελένιο καρέ·

– Ελένη Σωτήρχου, στη μνήμη της αδελφής της Βασιλικής Σωτήρχου: τρεις μικροί *μαστραπάδες* με παράσταση δικέφαλου αετού από τη Σκύρο, αρχές 20ού αιώνα·

– Πηνελόπη Μουζακίτη-Σακελλαρίδη: μία γυναικεία ενδυμασία από το Μέτσοβο·

– Φανή Δημητρακούδη: νυφικό, έργο της *Madame Grès*, Παρίσι 1975·

– Καίτη Λεβαντή: δύο γυναικεία ενδυματολογικά σύνολα, μία βεντάλια, ένα μαύρο δερμάτινο τσαντάκι, ένα ζευγάρι παπούτσια·

– Μαρία Θ. Δοξιάδη: δύο *ντομινό* που φορέθηκαν από την Παλμύρα και τον Ευστάθιο Λάμψα, γύρω στο 1928· ένα βραδυνό φόρεμα του Jean Patou, Παρίσι 1950·
– Μαίρη Ρ. Κουτσούρη: ένα ζευγάρι χρυσά σκουλαρίκια από τα Επτάνησα.

Αγορές
– επτά άκρες από γύρους κρεβατιού και 33 τμήματα από δαντέλες από τις Κυκλάδες·
– 28 τεμάχια: σύνθεση από διάφορα ζωγραφιστά τμήματα για επένδυση τοίχου από τη Βόρεια Ελλάδα, ίσως από την Κοζάνη.

Λοιπές δραστηριότητες
Η Κάτε Συνοδινού συμμετείχε στην οργάνωση της έκθεσης *Μαρόκο. Λιμάνια – Πόλεις* στο Ιστορικό-Λαογραφικό Μουσείο Κορίνθου (Απρίλιος-Οκτώβριος 2004), και συνέγραψε εισαγωγικό κείμενο με θέμα «Μαρόκο. Μία φωτογραφική απεικόνιση και η σημασία της» στον συνοδευτικό κατάλογο.

ΤΜΗΜΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

Προσωπικό
Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (υπεύθυνη τμήματος). Επιστημονικοί συνεργάτες: Νίκος Παΐσιος, Δανάη Φιλίππου.

Δωρεές
– Γιάννης Αδαμάκος: εννέα σχέδια με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Σοφία Βάρη: ελαιογραφία της ίδιας·
– Κωστής Βελώνης: κατασκευή του ίδιου για την έκθεση *Εκδοχές ενός πορτραίτου του Αντώνη Μπενάκη*·
– Χρύσα Βέργη: μικτή τεχνική της ίδιας με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αλέξης Βερούκας: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Βασίλης Βλασταράς: σύνθεση του ιδίου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Φούλα Βούλγαρη: 16 τσιγκογραφίες με απόψεις της Κωνσταντινούπολης·
– Γιούλια Γαζετοπούλου: έξι έργα της ίδιας με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Πόπη Γουναροπούλου: 14 γελοιογραφίες του Ιωάννη Φάρσου·
– Αχιλλέας Δρούγκας: ελαιογραφία του ιδίου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη
– Χαρίκλεια Ζάννη: τρεις ελαιογραφίες και δύο σχέδια του πατέρα της Γιώργου Μανουσάκη·
– Έλσα Ζαχαράκη: ελαιογραφία της ίδιας με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Τάκης Ζερδεβάς και Μάκης Φάρος: κατασκευή και βιντεοπροβολή των ίδιων για την έκθεση *Εκδοχές ενός πορτραίτου του Αντώνη Μπενάκη*·
– Δημήτρης Ζουρούδης: ακρυλικό με κλωστές με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Τζουλιάνο Καγκλής: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Νίκος Κακαδιάρης: τρεις ελαιογραφίες του ίδιου με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Κωνσταντίνος Κακανιάς: ακουαρέλα του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Σαράντης Καραβούζης: παστέλ του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Απόστολος Καραστεργίου: σχέδιο του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Κυριάκος Κατζουράκης: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– (†) Νίκος Κεσσανλής: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αντρέας Κοντέλλης: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αντώνης Κυριακούλης: υδατογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αλέξης Κυριτσόπουλος: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Γιώργος Λαζόγκας: βιντεοπροβολή του ίδιου για την έκθεση *Εκδοχές ενός πορτραίτου του Αντώνη Μπενάκη*·
– Χρήστος Μαρκίδης: σχέδιο με μολύβι του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Γιάννης Μιγάδης: δύο ακρυλικά του ίδιου με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Νίκος Μιχαλιτσιάνος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Άννα Μπάκα: τέσσερα σχέδια της Ιωάννας Παπαντωνίου με θεατρικά κοστούμια·

(†) Νίκος Κεσσανλής: πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη, ελαιογραφία.

– Παναγιώτης Μπελντέκος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Λίνος Μπενάκης: 10 σχέδια του Βάσου Φαληρέα, στη μνήμη των Θωμά και Βεατρίκης Σπηλιάδη·
– Χρήστος Μποκόρος: λάδι σε ξύλο με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αγνή Μπουροπούλου: ελαιογραφία με προσωπογραφία του Γεωργίου Ιακωβίδη· ελαιογραφία με τίτλο «*Σπίτια κοντά στο νερό*» του Μιχαήλ Οικονόμου· ελαιογραφία του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα με τίτλο «*Νεκρή Φύση*»· υδατογραφία του Αλέκου Κοντόπουλου με τίτλο «*Γυμνή γυναίκα*»· ελαιογραφία με θρησκευτικό θέμα του Francesco Solimena (1657-1747)· ελαιογραφία με προσωπογραφία του Karl Theodor Piloty (1826-1866)· ελαιογραφία με θρησκευτικό θέμα του Adolph J. T. Monticelli (1824-1866)·
– Γιώργος Ξένος: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Βάνα Ξένου: μικτή τεχνική με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Νίκος Παναγιωτόπουλος: σειρά φωτογραφιών με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Κώστας Πανιάρας: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Άγγελος Παπαδημητρίου: επιτύμβιο γλυπτό του ίδιου με τον Αντώνη Μπενάκη·
– Ασπασία Παπαδοπεράκη: δύο λιθογραφίες της ίδιας με πορτραίτα του Κ. Π. Καβάφη·
– Κώστας Παπατριανταφυλλόπουλος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Ρένα Παπασπύρου: ψηφιακή εκτύπωση σε αλουμίνιο με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Μαρία Πωπ: υδατογραφία της ίδιας με το πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Γιώργος Ρόρρης: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Παύλος Σάμιος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Χρήστος Σαρακατσιάνος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Άγγελος Σκούρτης: σειρά φωτογραφιών του ίδιου με πορτραίτα του Αντώνη Μπενάκη·
– Σωτήρης Σόρογκας: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Βασίλης Σπεράντζας: δύο παστέλ του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Νίκος Στεφάνου: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Παναγιώτης Τέτσης: 14 υδατογραφίες, η μία μνημειακών διαστάσεων (10 μ.)·
– Δημήτριος Γ. Τσαούσης: δύο ελαιογραφίες και ένα σχέδιο της Αρτέμιδος Μελισσαράτου·
– Γιώργος Τσεριώνης: πέντε ελαιογραφίες του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Κωνσταντίνος Τσόκλης: έργο του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Αλέκος Φασιανός: τέσσερις νωπογραφίες, τέσσερις υδατογραφίες του ίδιου με θέμα το Ελληνικό Χορόδραμα και επτά έργα από την έκθεση *Αλέκος Φασιανός. Άθλος - Μύθος - Έρως*, που πραγματοποιήθηκε στο μουσείο·
– Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη: έξι λιθογραφίες του Karl Werner (1808-1894)·
– Διονύσης Φωτόπουλος: ελαιογραφία του Γιώργου Μαυροΐδη με πορτραίτο του Διονύση Φωτόπουλου·
– Μανώλης Χάρος: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη.

Αγορές
– Μιχάλης Μανουσάκης: ύφασμα του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Νίκος Μόσχος: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη.
– Μανώλης Μπιτσάκης: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Βασίλης Παπαϊωάννου: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Κωνσταντίνος Παπαμιχαλόπουλος: υδατογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Βασίλης Παπανικολάου: αυγοτέμπερα του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Τάσος Παυλόπουλος: ακρυλικό του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Στυλιανός Στυλιανού: ελαιογραφία του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη·
– Διονύσης Φωτόπουλος: έργο του Γιώργου Μαυροΐδη με πορτραίτο της Χριστίνας Τσίγγου.
– Λάμπρος Ψυρράκης: έργο του ίδιου με πορτραίτο του Αντώνη Μπενάκη.

Δημοσιεύσεις – Ανακοινώσεις
Η υπεύθυνη του Τμήματος Φανή-Μαρία Τσιγκάκου:
– μίλησε στα εγκαίνια της έκθεσης *Πλέοντας στο Αρχιπέλαγος. Από την Ενετοκρατία στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας* (Νάξος, Πύργος Μπαζαίου, Ιούλιος 2004).
– στο πλαίσιο της έκθεσης με τα χαρακτικά του Ρέμπραντ, διοργάνωσε μία σειρά ομιλιών σχετικά με τη χαρακτική στο Μουσείο Μπενάκη: Παναγιώτης Γράββαλος, «Τα Χαρακτικά του Ρέμπραντ»· Δημήτρης Παυλόπουλος, «Χαρακτική. Προβλήματα ορολογίας και τεχνικής»· Μαριλένα Κασιμάτη, «Χαρακτικά του Ρέμπραντ στην Εθνική Πινακοθήκη»· Ειρήνη Οράτη, «Η Νεοελληνική χαρακτική στη συλλογή της Alpha Bank»· Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, «Η συλλογή χαρακτικών του Μουσείου Μπενάκη: μαρτυρίες εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας»·
– συνέγραψε άρθρο με τίτλο «Το Τμήμα Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαρακτικών», για το Δελτίο των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη·
– συνέγραψε κείμενο με τίτλο «Η ανακάλυψη της Ελλάδας μέσα από τους εικονογράφους και τους περιηγητές» στο συλλογικό τόμο *Η Φύση της Γεωγραφίας*, που εξέδωσε το Διεπιστημονικό Ινστιτούτο Περιβαλλοντικών Ερευνών.

Λοιπές δραστηριότητες
– ξεκίνησε με την εποπτεία της υπεύθυνης του Τμήματος η έρευνα για το έργο *Δημιουργία ηλεκτρονικής πολύγλωσσης έκδοσης DVD-Rom, Η Αθήνα μέσα από τα μάτια των περιηγητών, 17ος-18ος αιώνας*, που πραγματοποιείται στο πλαίσιο του επιχειρησιακού προγράμματος «Κοινωνία της Πληροφορίας, Ψηφιακή τεκμηρίωση και ανάδειξη συλλογών και αρχείων του Μουσείου Μπενάκη»·
– ολοκληρώθηκε ο ηλεκτρονικός έλεγχος των εκτεθειμένων έργων του Τμήματος (425 έργα: ελαιογραφίες, υδατογραφίες, χαρακτικά). Παράλληλα, προχωρά η ηλεκτρονική καταγραφή των μη εκτεθειμένων έργων της συλλογής, ενόψει της έκδοσης ενός σχολιασμένου καταλόγου του συνόλου του υλικού με τη συνεργασία ειδικών ιστορικών της τέχνης·
– καταγράφηκε το σύνολο της δωρεάς των έργων του Γιάννη Μηταράκη (203 ελαιογραφίες και 1.411 σχέδια) από τους Ευγένιο Ματθιόπουλο και Κωνσταντίνο Παπαχρήστου, και ολοκληρώνεται η επιστημονική επεξεργασία του υλικού από τον Ευγένιο Ματθιόπουλο·
– στις δραστηριότητες του Τμήματος περιλαμβάνεται η επίβλεψη της επεξεργασίας της συλλογής χαρακτικών του Ευστάθιου Φινοπούλου.

ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ-ΓΚΙΚΑ

Προσωπικό
Ιωάννα Προβίδη (υπεύθυνη τμήματος), Ιωάννα Μωραΐτη, Νίκος Παΐσιος. Επιστημονικός συνεργάτης: Jean-Pierre De Rycke. Εθελόντρια: Μαρία Βαλάση.

Το 2004 συμπληρώθηκαν 10 χρόνια από τον θάνατο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Με αφορμή την επέτειο αυτή, οργανώθηκε μεγάλη έκθεση έργων του καλλιτέχνη στη Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων και ολοκληρώθηκε το λεύκωμα *Ο Γκίκας και η ευρωπαϊκή καλλιτεχνική πρωτοπορία του Μεσοπολέμου*, συνέκδοση του Μουσείου Μπενάκη με τις εκδόσεις Έφεσος.

Πρόκειται για δίγλωσση έκδοση (ελληνικά - αγγλικά) με εκτενή εισαγωγή του Άγγελου Δεληβορριά και κείμενα των Jean-Pierre De Rycke και Νίκου Παΐσιου, μέσα από τα οποία ανιχνεύεται η δημιουργία του Γκίκα στα χρόνια 1920-1945 και οι σχέσεις του με τα αντίστοιχα καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης του Μεσοπολέμου. Στον τόμο περιλαμβάνεται και ένα συμπλήρωμα βιβλιογραφίας για τα έργα των ετών 1920-1940, το οποίο συντάχθηκε από την Ιωάννα Μωραΐτη.

Δωρεές

– το 2004 η Πινακοθήκη απέκτησε, μέσω δωρεάς από ιδιωτική συλλογή, το έργο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα «*Νεκρή Φύση σε κομπολόι*», ελαιογραφία σε μουσαμά του 1927 (διαστ.: 53 x 42 εκ.). Το έργο, που είναι δημοσιευμένο στο λεύκωμα του Ν. Πετσάλη-Διομήδη, *Γκίκας. Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου 1921-1940* (Αθήνα 1979), είχε εκτεθεί στην Αθήνα το 1928.

Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα «*Νεκρή Φύση σε κομπολόι*», ελαιογραφία σε μουσαμά (1927).

ΤΜΗΜΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ

Προσωπικό

Μαρία Αργυριάδη (υπεύθυνη τμήματος), Δέσποινα Καρακομνηνού, Νόρα Χατζοπούλου. Εθελοντές: Τάκης Βογόπουλος, Χαρά Ιωακείμογλου, Ευγενία Μαλιαρίτη.

Δωρεές

– Ελένη Φράγκου-Γερουλάνου: ξύλινο κουκλόσπιτο, πιθανότατα γερμανικής κατασκευής, β' μισό του 19ου αιώνα·

– Νίκος Γερουλάνος: ένα παιχνίδι με 24 κάρτες, *Deutsche Märchen, Ein Quartettspiel*· ένα παιχνίδι με 228 κάρτες, γερμανικής κατασκευής, τέλη του 19ου αιώνα· κάρτες για το παιχνίδι ταρό και ένα βιβλίο·

– Μαίρη Κουτσούρη: τρία CDs·

– Σωτήρης Μπεκιάρης: δύο επιτραπέζια ποδοσφαιράκια από ξύλο, της δεκαετίας του 1970· δύο επιτραπέζια ποδοσφαιράκια από πλαστικό, της δεκαετίας του 1980· ένα μικρό ξύλινο πιάνο, της δεκαετίας του 1960·

– Βασιλεία Νιακάκη και Γεωργία Νιακάκη-Ανδριτσάκη: μία συλλογή από εννέα παιχνίδια, αντικείμενα, βιβλία και βρεφικό ρουχισμό, του 1940-1950·

– Ιωάννα Βερυκοκάκη-Κοζώνη: κούκλα με ενδυμασία γαλλικής επαρχίας, της δεκαετίας του 1920· μία κούκλα *Child doll*, πιθανότατα ελληνικής κατασκευής, της δεκαετίας του 1950· ένα πορσελάνινο σερβίτσιο τσαγιού από τη Γαλλία, αρχές του 20ού αιώνα· ένα πορσελάνινο σερβίτσιο τσαγιού art deco, γύρω στο 1930·

– Βάντα Αλεκτορίδου: μία κούκλα *Child doll*, από τη Γερμανία, αρχές του 19ου αιώνα·

– Απόστολος Αργυριάδης: ενδεικτικό Δ' τάξεως Γυμνασίου του 1899 και πτυχίο Γυμνασίου του 1900 από το «ΟΜΕΙΡΕΙΟΝ Ανώτατον Ελληνικόν Παρθεναγωγείον Μετ' Οικοτροφείο» της Σμύρνης· κούκλα με φουστανελλά από τη Γερμανία, δεκαετία του 1920· βυτιοφόρο της *Ελληνικής Βιομηχανίας Αθυρ-*

μάτων, β' μισό του 20ού αιώνα· δύο ημερολόγια και φωτογραφίες ποδοσφαιριστών, των ομάδων ΑΕΚ και ΠΑΟΚ αντίστοιχα, του 1975· 11 ποδοσφαιριστές από μολύβι, εννέα ποδοσφαιριστές από πλαστικό και έξι ποδοσφαιριστές *κλακ-κλακ*, ελληνικής κατασκευής, μεταξύ 1950-1970· έξι σφυρίχτρες με σήματα ποδοσφαιρικών ομάδων, ελληνικής κατασκευής, γύρω στο 1950· 11 τσίγκινα ελάσματα-ποδοσφαιριστές, ελληνικής κατασκευής, δεκαετία του 1950· 26 *χάπα-χούπες* ποδοσφαιριστές, από το περιοδικό *ΜΠΛΕΚ*, δεκαετία του 1970·

– Εμμανουήλ Λιγνός: δύο κούκλες-κουτσούνες Αφρικανοί από ύφασμα, με κεντημένα τα χαρακτηριστικά του προσώπου, από τη Σαντορίνη, τέλη του 19ου αιώνα·

– Christina Hager: κούκλα με φουστανελλά, ελληνικής κατασκευής, δεκαετία του 1950·

– Σοφία Πουπέλα-Αρσλάνογλου: έξι κούκλες ελληνικής κατασκευής, μεταξύ 1950-1960· μία συλλογή φωτογραφιών της οικογενείας της δωρήτριας· νηπιακό φόρεμα, οικογενειακό κειμήλιο του 1878· μία λεκάνη, μπασίνα, από την Κωνσταντινούπολη, γύρω στο 1898· ένα σχολικό καλάθι από την Κωνσταντινούπολη, αρχές του 20ού αιώνα·

– Ελένη Σωτήρχου: τρία ξυλόγλυπτα καρεκλάκια, μικρογραφίες των χαρακτηριστικών σκυριανών καθισμάτων, αρχές του 20ού αιώνα·

– Μαρία Ιωακείμογλου: υφασμάτινος βάτραχος Kermit από το Muppet Doll Show, 1976·

– Αικατερίνη Λεβαντή: «*Παιχνίδι σημαδιού με μπάλες*», πιθανότατα γερμανικής κατασκευής, α' μισό του 20ού αιώνα·

– Γεωργία Τατσιράμη: μία κούκλα ιαπωνικής κατασκευής, δεκαετία του 1930· μία συλλογή από ξύλινα τούβλα που σχηματίζουν οικοδομήματα, πιθανότατα γερμανικής κατασκευής, δεκαετία του 1930· 10 φιγούρες φάτνης, ένας φοίνικας και το άστρο της Βηθλεέμ από μολύβι, πιθανότατα γερμανικής κατασκευής, δεκαετία του 1920· 10 σχολικά κονδύλια, μεταξύ 1930-1935· σετ γραφείου, ευρωπαϊκής κατασκευής, αρχές του 20ού αιώνα· έξι φωτογραφίες της δωρήτριας και της αδερφής της σε παιδική ηλικία στην Αίγυπτο, δεκαετία του 1930· παιδικά ρούχα και το βαπτιστικό φόρεμα της Βασιλικής Τατσιράμη, δεκαετία του 1930·

– Μάγδα Ζαγοραίου: κούκλα-κουτσούνα Αφρικανή από ύφασμα, την οποία κατασκεύασε η ίδια το 2004·

– Διονυσία Καραβαγγέλη: έξι ασημένια μαρτυρίκια βάπτισης και ένα παιδικό άλμπουμ, του 1955·

– Χαρίκλεια Ζάρκου και Περσεφόνη Παναγιωτοπούλου: 38 δεμένα τεύχη του περιοδικού «*Ελληνόπουλο*», του 1945· συλλογή από έπιπλα κουκλόσπιτου, ελληνικής κατασκευής, μεταξύ 1940-1942· κούκλα-μωρό της δεκαετίας του 1930· δύο βρεφικά ζιπουνάκια, δεκαετία του 1950·

– Μαρία Δοξιάδη: μία κούκλα, από τη Γερμανία, δεκαετία του 1920· μία κούκλα από την Αγγλία, δεκαετία του 1950· λούτρινο σκυλάκι, πιθανότατα από την Αγγλία, γύρω στο 1950· λούτρινη αρκούδα, πιθανότατα από την Αγγλία, γύρω στο 1960· ξύλινη καρέκλα για κούκλα-μωρό, πιθανότατα από την Ελλάδα, δεκαετία του 1950· καρότσι κούκλας με κουκούλα, ευρωπαϊκής κατασκευής, αρχές του 20ού αιώνα· ξύλινο παιδικό πιάνο, πιθανότατα από την Ελλάδα, δεκαετία του 1950·

– Τάκης Βογόπουλος: μία συλλογή από παιδικά βιβλία, παραμύθια, παιδική λογοτεχνία και εκπαιδευτικά, β' μισό του 20ού αιώνα·

– Αλέξης και Ελένη Δημαρά: γιλέκο από βελούδο για αγόρι από την Ελλάδα, αρχές του 20ού αιώνα· παιδικά τσαρούχια, από την Ελλάδα, αρχές του 20ού αιώνα· φορεσιά για κορίτσι από την Ελλάδα, αρχές του 20ού αιώνα· βελούδινο κοντογούνι από την Ελλάδα, αρχές του 20ού αιώνα· παιχνίδι με μπίλιες, α' μισό του 20ού αιώνα· Αη-Βασίλης-κουτί από πεπιεσμένο χαρτί, α' μισό του 20ού αιώνα·

– Αναστασία Πηγή: παιδικό κέντημα, σε κορνίζα του 1965·

– Χαρίκλεια Ιωακείμογλου: εννέα αυγοθήκες, β' μισού του 20ού αιώνα· μία συλλογή από σφυρίχτρες και νεροσφυρίχτρες, β' μισό του 20ού αιώνα· σιφονιέρα κουκλόσπιτου από την Ιαπωνία, δεκαετία του 1920· υφασμάτινη κούκλα-ηθοποιός από την Ελλάδα, δεκαετία του 1950· πέντε κουδουνίστρες από πλαστικό, μεταξύ 1950-1970· μία κούκλα και δύο κουκλάκια σε σπιρτόκουτα, δεκαετία του 1970· μία σχολική κασετίνα και ένα σχολικό αριθμητήριο· ένα θυμιατό μαζί με μικρότερο πιστό αντίγραφό του (παιχνίδι), δεκαετία του 1950· μία συλλογή από πασχαλινά αυγά, γύρω στο 1960· ξύλινος Πινόκιο, ελληνικής κατασκευής, τέλος της δεκαετίας του 1950·

– Μιχάλης Τσάγκαρης: τέσσερις κούκλες-Ινδιάνοι από την Αμερική, μεταξύ 1950-1960· φωτογραφίες με παιδιά και παιχνίδια, 19ος - αρχές του 20ού αιώνα·

– Αιμιλία Μαρκοκωνσταντίνου: έπιπλο-commode σε

μικρογραφία από λακαριστό ξύλο, από την Κίνα, του 19ου αιώνα· μία ραπτομηχανή για κούκλα, πιθανότατα από τη Γαλλία, τέλη του 19ου αιώνα·
– Χρύσα Καλλάρη: μικρογραφία έπιπλου-commode, στυλ Louis Philippe, για το παιχνίδι της κούκλας που κατασκευάστηκε το 1877 στην Κρήτη·
– Άρης Ραπίδης: μία συλλογή από φωτογραφίες του Μεσοπολέμου με παιδιά και παιχνίδια.

Αγορές
– μουσικό κουτί (automate) «*Oriental figure with dog*», που αποδίδεται στον Alexandre-Nicolas Theroude, από τη Γαλλία, γύρω στο 1850·
– δοχείο νυκτός από κασσίτερο, μέσα του 19ου αιώνα·
– άλογο-ραβδί από ξύλο και σίδερο, με ρεαλιστικά σκαλισμένο κεφάλι, πιθανότατα από την Αγγλία, γύρω στο 1870.

Δραστηριότητες
– η Μαρία Αργυριάδη συνέγραψε άρθρο με τίτλο «Greek Traditional Toys and Games» για την ειδική έκδοση του *Pol-e Firuzeh*, του Cultural Research Bureau του Ιράν, με θέμα *Traditional games and their role in the relationships between cultures and civilizations*·
– η Μαρία Αργυριάδη συνέγραψε άρθρο με τίτλο «Τα εμπορικά παιχνίδια στην Ελλάδα κατά τον 19ο και 20ό αιώνα» για την ιστοσελίδα www.Istoria-Neolaias.gr, Το άθυρμα στη νεοελληνική κοινωνία: 19ος και 20ός αιώνας (Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Εθνικό Ίδυρμα Ερευνών - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών)·
– η Μαρία Αργυριάδη μίλησε με θέμα «Dolls and toys, portraying literature and fairy-tale heroes inspired from children's books» στο συνέδριο *Children's Publishing: between Heritage and Mass Culture* (Παρίσι, 25-27 Νοεμβρίου 2004)·
– φωτογράφιση και δανεισμός αντικειμένων του Τμήματος στο σύλλογο «Μέριμνα Ποντίων Κυριών Θεσσαλονίκης» για μία μόνιμη έκθεση που διοργανώνει ο σύλλογος με θέμα την ιστορία του από το έτος της δημιουργίας του στην Τραπεζούντα το 1904 έως και σήμερα στη Θεσσαλονίκη του 2004.

Μικρογραφία επίπλου-commode στυλ Louis Philippe. Κατασκευάστηκε ως παιχνίδι στην Κρήτη από Έλληνα ξυλουργό το 1877. Στο ένα συρτάρι αναγράφεται το όνομα του κατασκευαστή, η χρονολογία και ο τόπος κατασκευής: *Έργον Εμμανουήλ Μοσχοβάκη / Την 10η Απριλίου 1877 / Κρις από χωρίον Βίανον* (φωτ.: Κ. Μανώλης).

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Προσωπικό

Βαλεντίνη Τσελίκα (υπεύθυνη τμήματος), Ελευθερία Γκούφα, Μαρία Δημητριάδου, Αλέκος Ζάννας, Βάσω Κομπιλάκου, Ρενάτα Ζαφειριάδου-Μαύρου. Εθελοντές: Ειρήνη Γ. Παπαϊωάννου, Ευδοκία Παυλώφ, Αντιγόνη Στυλιανοπούλου, Άσπα Λιάσκα, Κατερίνα Τσαλίκη, Αλεξάνδρα Αγγελοπούλου. Κατά τη διάρκεια του έτους πραγματοποίησαν την πρακτική τους άσκηση οι φοιτητές: Μαρία Ζαμάγια, Άννα-Μαρία Χριστοπούλου-Μαραγκού, Βασιλική Σφήκα, Αγαμέμνων Μιχαηλίδης.

Δωρεές

– Νίκος Κατηφόρης: αρχείο Κλεαρέτης Μαλάμου·
– Νότης Παναγιωτόπουλος: 21 τεύχη του μηνιαίου περιοδικού *Sonorama* με τους δίσκους που τα συνοδεύουν·
– Ειρήνη Παπαϊωάννου: δύο CDs του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου· έντυπα και εφημερίδες της περιόδου 1940-1944·
– Σωτήρης Μπεκιάρης: *Προκήρυξη της 4ης Αυγούστου 1936* (πέντε αντίτυπα)·
– Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη: δύο έγγραφα της τεκτονικής στοάς Ζακύνθου, του 1979-1980·
– Μαρίνος Γερουλάνος: έγγραφα της θαλαμηγού του Αντώνη Μπενάκη «ΑΕΛΛΩ» και 46 φωτογραφίες της Ελένης Μπενάκη από τους Βαλκανικούς πολέμους·
– Μάριος Σαββουλίδης: έγγραφα σχετικά με τις αλυκές Λευκίμμης Κέρκυρας (1948, 1964)·
– Βασίλης Λεοντιάδης: ένα DVD από το ντοκυμαντέρ «Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα»·
– Σμύρνη Μαραγκού: σύμμεικτα έγγραφα: βιβλίο πιστώσεων 1ης Ιανουαρίου 1926, μία επισκεπτήρια κάρτα, μία επιστολή (σε φωτοτυπία 3 φύλλων) και δύο λευκά δίφυλλα με σφραγίδα των Ιονίων Νήσων·
– Αργίνη Τσάκωνα: φωτογραφίες της οικογενείας Λουκά Μπενάκη·
– Νικόλαος Λούντζης: αρχείο οικογενείας Λούντζη (1801-1963)·
– Ανδρέας Ιακωβίδης: αρχείο Παναγή Λεκατσά·
– Δημήτρης Νταλιάνης: ηχητικό αρχείο που περιλαμβάνει 456 κασέτες με καταγραφές από φυλακισμένους της περιόδου Κατοχής - Εμφυλίου·
– Γιάννης Δάλλας: αρχείο Γιάννη Δάλλα·
– Πέτρος και Νίκος Δημητρίου: αρχείο Δημήτρη Δημητρίου, γνωστού με το ψευδώνυμο Νικηφόρος (1941-1992)·
– Μυρτώ Παπά: χαρτοφύλακας του Χριστόφορου Περραιβού και μετάλλιο·
– Σπύρος και Χαρά Τόμπρα: ηχητικό αρχείο, ένα CD με προσωπικές εκτελέσεις έργων του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου·
– Τζίνα Πορφύρη: αρχείο Κωνσταντίνου Πορφύρη.

Αγορές

– Σπυρίδων Καρυδάκης: έγγραφα αρχαιολογικού περιεχομένου (χειρόγραφα) Αρβανιτόπουλου·
– δημοπρασία Σπανού: έκθεση πεπραγμένων από την 1η Σεπτεμβρίου 1943 έως τις 31 Αυγούστου 1944 (έντυπο)·
– προϋπολογισμός εξόδων - εισόδων του Εθνικού Ορφανοτροφείου Αρρένων Καλαμών, του 1942-1943·
– 39 φύλλα της εφημερίδας "Das Reich", του 1943.

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ

Προσωπικό

Φανή Κωνσταντίνου (υπεύθυνη τμήματος), Αρχοντία Αδαμοπούλου, Ντέση Γρίβα, Μυρτώ Ηλιάδη-Κούτσικου, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά. Εθελοντές: Ντόρα Κατσικάκη, Πόπη Κασσωτάκη, Ρούλα Μιχαηλίδου, Βούλα Ανδρουλιδάκη, Ειρήνη Αποστολοπούλου.

Δωρεές

– Ξένη Αναστασίου: φωτογραφική μηχανή Vest Pocket Kodak, του 1925·
– Μαρία Αποστολοπούλου: 493 φωτογραφίες και πέντε αρνητικά με θέμα την αστική ζωή του Μεσοπολέμου·
– Νιόνια Βλάικου-Αλεξίου: δύο φωτογραφικά πορτραίτα και ένα επισκεπτήριο του γιατρού Κωνσταντίνου Ματσάλη·
– Κώστας Π. Βλάχος: 73 ασπρόμαυρα αντίγραφα και

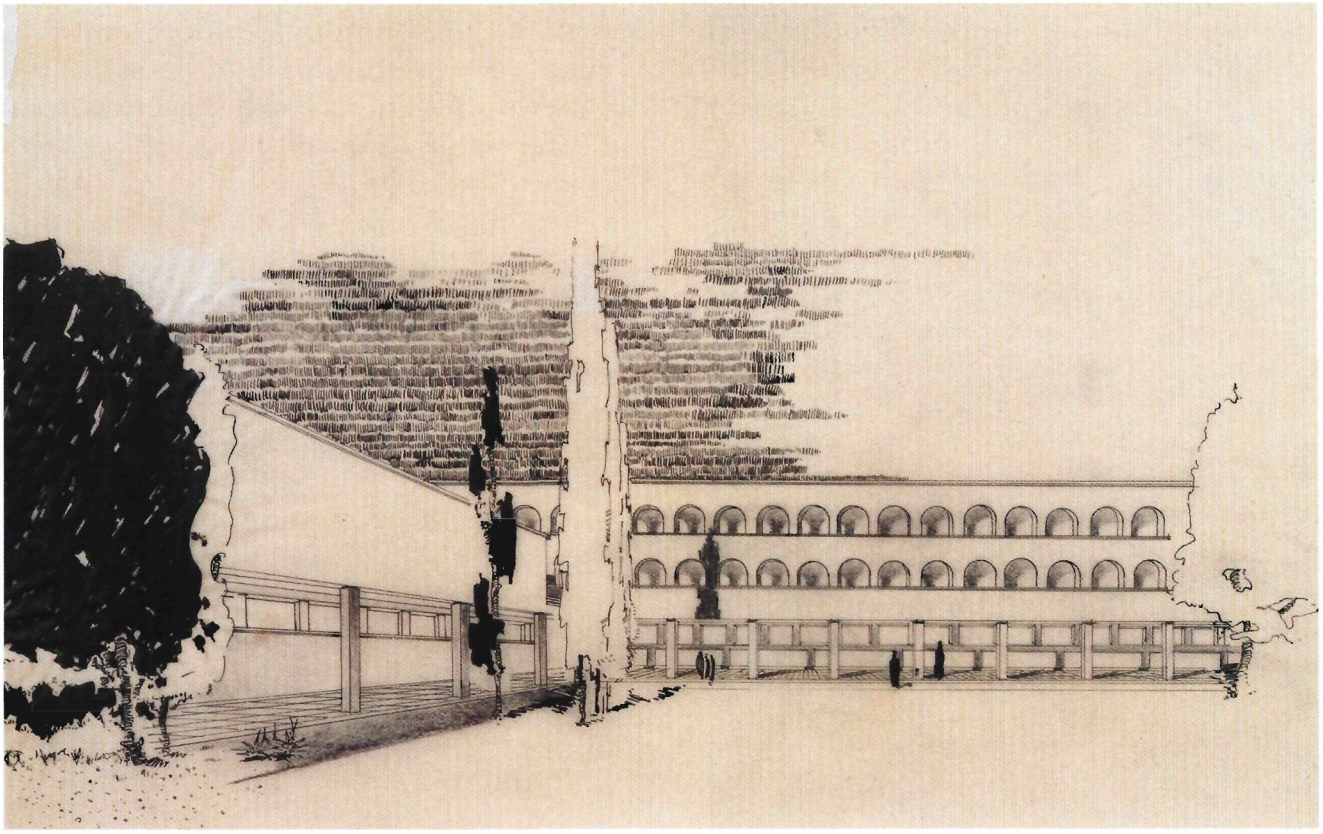
Αναστασία Ε. Τζάκου, *Καπνοδόχος*, Σίφνος 1973-1976.

20 έγχρωμες φωτογραφίες με απόψεις των Ιωαννίνων·
– Αλέκος Ζάννας: διοπτική μηχανή Rolleiflex με έξι φίλτρα, ένα ντεκλανσέρ, φωτόμετρο Weston Master που ανήκαν στον Μανώλη Α. Μπενάκη·
– Νέλλη Μαλικοπούλου: μία φωτογραφία τραβηγμένη την ημέρα της Απελευθέρωσης (12 Οκτωβρίου 1944) από τον Μανώλη Μεγαλοκονόμου·
– Ιωάννα Πετροπούλου: πέντε φωτογραφικά πορτραίτα από γνωστούς φωτογράφους του Μεσοπολέμου (Ευάγγελος Ευαγγελίδης, Νίκος Ζωγράφος και Ευάγγελος Καλογερίδης)·
– Γεωργία Τατσιράμου: 100 φωτογραφίες του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα· ένα στερεοσκόπιο· μία ξύλινη φωτογραφική μηχανή κατασκευασμένη από τον Emilio Resti (Μιλάνο)· μία διοπτική φωτογραφική μηχανή Lubitel 2 ρωσικής κατασκευής· μία φωτογραφική μηχανή Kodak Junior 620· καθώς και ένα μεταλλικό τρίποδο·
– Αναστασία Ε. Τζάκου: φωτογραφικό αρχείο με απόψεις της Σίφνου (27 φιλμ των 35 χιλ. και δύο ντοσιέ με αριθμημένες εκτυπώσεις των αρνητικών)·
– Δημήτρης Τσίτουρας: 29 ασπρόμαυρα φωτογραφικά πορτραίτα σημαντικών Ελλήνων καλλιτεχνών του Ελληνοαμερικάνου φωτογράφου Στάθη Ορφανού.

Αγορές
– 10 φωτογραφίες (κολλοτυπίες) μεγέθους cabinet και 16 γυάλινες διαφάνειες των αρχών του 20ού αιώνα με θέματα αρχαιότητες της Αθήνας και απόψεις της σύγχρονης πόλης·
– μία φωτογραφία της Ύδρας, του 1904·
– 66 στερεοσκοπικές φωτογραφίες με θέματα από όλη την Ελλάδα των γνωστών οίκων Underwood & Underwood, H. C. White, J. F. Jarvis και Keystone View Company·
– 52 φωτογραφίες (cartes de visite) του 19ου αιώνα με θέματα από την Ελλάδα και την Αίγυπτο.

Ανακοινώσεις
– ανακοίνωση της Φανής Κωνσταντίνου με τίτλο «Η αναθεώρηση και επανέκδοση του καταλόγου Αθήνα 1839-1900, Φωτογραφικές Μαρτυρίες» στο *Γ' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* (*Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων 2004*, Κύθηρα, Οκτώβριος 2004)·
– ανακοίνωση της Ειρήνης Μπουντούρη με τίτλο «En Grèce et Voyage en Grèce: deux revues touristiques de l'entre deux Guerres», στο συνέδριο για το περιοδικό *Voyage en Grèce* (Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, 24 Σεπτεμβρίου 2004).

ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ



Κυπριανός Μπίρης, Προοπτικό σχέδιο από τη μελέτη του κτιρίου της Αρχιεπισκοπής στη Μονή Πετράκη, 1939.

Προσωπικό

Μαργαρίτα Σάκκα-Θηβαίου (υπεύθυνη τμήματος), Ελένη Αρβανίτη, Ναταλία Μπούρα. Εθελοντές: Κατερίνα Λαζίδου-Τουρνικιώτη.

Τον περασμένο χρόνο έγινε η διαμόρφωση του χώρου όπου πρόκειται να εγκατασταθούν τα Αρχεία στο νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη στην οδό Πειραιώς. Η διαδικασία μεταφοράς του αρχειακού υλικού από τους χώρους όπου φυλασσόταν έως σήμερα ξεκίνησε τους τελευταίους μήνες του έτους.

Δωρεές

– Μάνος Μπίρης: αρχείο Κώστα Μπίρη·
– Τάσος Μπίρης και Κυπριανός Μπίρης: αρχείο Κυπριανού Μπίρη·
– Δημήτρης Φατούρος: αρχείο του ίδιου·
– Μάξιμος Χρυσομαλλίδης: αρχείο του ίδιου·
– Μάγδα Νικολαΐδου: αρχείο του πατέρα της Βασίλη Νικολαΐδη·
– Όλφη Μάινα: έπιπλα σχεδιασμένα και κατασκευασμένα από τον σύζυγό της Μανώλη Μάινα·
– Χριστόφορος Μελλίδης: 12 αντίγραφα (έγχρωμες αναπαραγωγές) με θέματα από τη λαϊκή αρχιτεκτονική παράδοση, έργα του ίδιου·
– Καίτη Δημητσάντου-Κρεμέζη: σπουδαστικές εργασίες της ίδιας.

Η βιβλιοθήκη των αρχείων εμπλουτίστηκε σημαντικά από δωρέες βιβλίων των: Διονύση Ζήβα, Τέας Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Χριστόφορου Μελλίδη, Ασπασίας Λούβη, Άγγελου Κίτσου, Όλγας Μπαδήμα-Φουντουλάκη, Γρηγόρη Πουλημένου, Ιωάννας Στουφή-Πουλημένου, Παύλου Μυλωνά, Ελληνικής Εταιρίας για την Προστασία του Περιβάλλοντος και της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, ΕΣΜΑ.

Ανακοινώσεις
– ανακοίνωση της καθηγήτριας Μάρως Καρδαμίτση-Αδάμη με θέμα «Η συμβολή των Αρχείων στις αρχιτεκτονικές Σπουδές» στο *Α' Διεθνές Συνέδριο των Αρχιτεκτονικών Αρχείων CAA* στο Πανεπιστήμιο του Alcala της Ισπανίας·
– συμμετοχή στο 13ο Διεθνές Συνέδριο του ICAM στη Βενετία με τις ακόλουθες ανακοινώσεις:
α. Ναταλία Μπούρα – Ελένη Αρβανίτη-Κρόκου – Μαργαρίτα Σάκκα με θέμα «Τα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής από την ίδρυσή τους έως σήμερα (κτιριακές εγκαταστάσεις - εκθέσεις - εκπαιδευτικά προγράμματα)»·
β. Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη με θέμα «Τα φωτογραφικά αρχεία ως μοναδικά στοιχεία αναγνώρισης μίας αρχιτεκτονικής χωρίς σχέδια, χωρίς τεκμήρια»·
– ανακοίνωση της Μαργαρίτας Σάκκα με θέμα «Πληροφορίες από τα κατάλοιπα του Ernst Ziller» στην επιστημονική διημερίδα για τα 100 χρόνια της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο (Μάιος 2004).

Άλλες δραστηριότητες
– η Μαργαρίτα Σάκκα πήγε στο Radebeul της Γερμανίας, γενέθλια πόλη του Ernst Ziller, για την καταγραφή του αρχιτεκτονικού αρχείου που αφορά το έργο των αδελφών Ziller, στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Το έργο των αδελφών Ziller, Αθήνα - Radebeul. Συσχετισμοί και αλληλοεπιδράσεις», με υπεύθυνη την καθηγήτρια Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη. Μια πρώτη παρουσίαση πραγματοποιήθηκε ήδη στο πλαίσιο των διαλέξεων του Σπουδαστηρίου Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής του ΕΜΠ. Το ερευνητικό πρόγραμμα συνεχίζεται·
– ύστερα από πρόταση της Διοικητικής Επιτροπής του ICAM (International Confederation of Architectural Museums), η οποία έγινε ομόφωνα δεκτή από την Ολομέλεια της Γενικής Συνέλευσης τον Σεπτέμβριο στη Βενετία, η διοργάνωση του επόμενου συνέδριου, του ICAM, θα γίνει στην Αθήνα την άνοιξη του 2006 υπό την ευθύνη των Αρχείων.

ΤΜΗΜΑ ΙΣΛΑΜΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Προσωπικό
Άννα Μπαλλιάν (υπεύθυνη τμήματος), Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου.

Κατά τη διάρκεια του 2004 ολοκληρώθηκε η παρουσίαση της ισλαμικής συλλογής στο κτιριακό συγκρότημα του Κεραμεικού, επί των οδών Ασωμάτων και Διπύλου, και στις 28 Ιουλίου πραγματοποιήθηκαν τα επίσημα εγκαίνια του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, με την παρουσία του πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Καραμανλή. Οι συλλογές της κεραμικής, της μεταλλοτεχνίας, της χρυσοχοΐας, της ξυλογλυπτικής, της υαλουργίας και της υφαντικής, καθώς και μικρότερες ενότητες με οστέινα ανάγλυφα, επιτύμβιες στήλες και όπλα, κατανέμονται σε τέσσερις μεγάλους εκθεσιακούς χώρους. Στην πρώτη αίθουσα εκτίθενται έργα της πρώιμης ισλαμικής εποχής (7ος-12ος αιώνας), ενώ η δεύτερη είναι αφιερωμένη στην κλασική εποχή της ισλαμικής τέχνης (12ος-16ος αιώνας). Η τρίτη αίθουσα στεγάζει τον περίφημο μαρμαροθετημένο διάκοσμο ενός αρχοντικού του 17ου αιώνα από το Κάιρο με το σιντριβάνι και θησαυρούς από την Τουρκία και το Ιράν. Για την τελευταία αίθουσα έχουν επιλεγεί έργα που χρονολογούνται από τον 16ο έως και τον 19ο αιώνα, οθωμανικές πανοπλίες και δείγματα από τη συλλογή των όπλων, μικρογραφημένες ζωγραφικές παραστάσεις, καθώς και μία ενότητα πολύτιμων κοσμημάτων της δυναστείας των Κατζάρ από το Ιράν.

Δωρεές
– Νότης και Ελένη Παναγιωτόπουλου: 47 αντικείμενα ισλαμικής τέχνης, τα οποία ανήκουν στη συλλογή του πατέρα τους Νάνη Παναγιωτόπουλου. Η δωρεά περιλαμβάνει μεταξύ άλλων χειρόγραφα, κεραμικά από το Ιράν του 12ου και του 13ου αιώνα, πλακίδια, χάλκινα σκεύη, γυάλινες φιάλες, καθώς και μία εντυπωσιακή δίφυλλη πόρτα από το Ιράν του 19ου αιώνα.

Παρουσιάσεις
– παρουσίαση της Μίνας Μωραΐτου με τίτλο «La création du musée d'art islamique à Athènes» στην ημερίδα *Nouvelles présentations de l'art islamique dans les musées* που οργανώθηκε από το Μουσείο του Λούβρου (5 Μαΐου 2004)·

Μικρογραφία από το Ιράν, πιθανόν 17ος αιώνας. Συλλογή Νάνη Παναγιωτόπουλου, δωρεά του Νότη Παναγιωτόπουλου (φωτ.: Σπ. Δεληβορριάς).

– παρουσίαση της Άννας Μπαλλιάν με θέμα το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, με έμφαση στα χάλκινα σκεύη της συλλογής, στο πλαίσιο του συνεδρίου *Metals and Metalworking in Islamic Iran*, που οργανώθηκε από το Iran Heritage Foundation και τη βιβλιοθήκη Chester Beatty στο Δουβλίνο (3-4 Σεπτεμβρίου 2004)·
– ύστερα από πρόσκληση του Ελληνικού Πολιτιστικού Κέντρου του Καΐρου, η Άννα Μπαλλιάν και η Μίνα Μωραΐτου πραγματοποίησαν ταξίδι στο Κάιρο, όπου η πρώτη παρουσίασε το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης σε ειδική εκδήλωση, κατά τη διάρκεια του μηνός του Ραμαζανίου (4 Νοεμβρίου 2004).
– η Άννα Μπαλλιάν παρουσίασε το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών - Τμήμα του Πανεπιστημίου του Ρεθύμνου (8 Δεκεμβρίου 2004).

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Προσωπικό

Πίτσα Τσάκωνα (υπεύθυνη βιβλιοθήκης), Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Σταύρος Αρβανιτόπουλος, Πανωραία Γαϊτάνου, Ντίνα Ευαγγελίου, Ειρήνη Κουροπούλου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Κωνσταντίνος Στεφανής (αποχώρησε τον Σεπτέμβριο 2004), Ελένη Τσάκωνα. Εξωτερική συνεργάτης: Έλντα Μαρμαρά. Εθελόντριες: Στέλλα Ζαμπλάρα, Ευγενία Καραθανάση, Ρωξάνη Καργάκου, Τζένη Μαλλιαρίτη, Λευκοθέα Σωτηροπούλου. Στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης από το Πάντειο Πανεπιστήμιο και τη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, εργάστηκαν οι φοιτητές: Ελευθερία Αμυγδαλοπούλου, Ισμήνη Ανεμογιάννη, Ευανθία Βερροιοπούλου, Χρήστος Γιάνναρης, Εμμανουήλ Ζαχείλας, Νίκη Κοσκινά, Παναγιώτης Κωνσταντινίδης, Αγγελική Τσιμικλή, Αθανάσιος Ζανιώτης.

Εμπλουτισμός – Ενημέρωση

Κατά το περασμένο έτος συνεχίστηκε ο εμπλουτισμός της Βιβλιοθήκης με αγορές, συνδρομές, δωρεές και ανταλλαγές. Συγκεκριμένα, η συλλογή αυξήθηκε κατά 5.500 τόμους βιβλίων και περιοδικών. Από αυτούς οι 509 προέρχονται από αγορές, οι 277 από συνδρομές, οι 4.649 από δωρεές και οι 64 από ανταλλαγές. Στον συγκριτικά πολύ μεγάλο αριθμό των δωρεών, καθοριστική ήταν η προσφορά της Αθηνάς Καλογεροπούλου (1.500 τόμοι), της Τζίνας Πορφύρη (472 τόμοι), του Άγγελου Δεληβορριά (300 τόμοι), της Μαρίας Κομούτου (215 τόμοι), της Ελένης Κούκου (160 τόμοι), της Ειρήνης Γερουλάνου (83 τόμοι) και του Λίνου Μπενάκη (52 τόμοι).

Όλοι οι δωρητές, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, συνέβαλαν αποφασιστικά στον εμπλουτισμό της συλλογής. Παρακάτω σημειώνονται ενδεικτικά μερικά ονόματα από τους πιο τακτικούς και σημαντικούς δωρητές: Δημήτριος Αργυρός, Νίκος Βασιλάτος, Ίων Βορρές, Αμαλία Ηλιάδη, Ρόζα Κοββατζή, Μαίρη Κουτσούρη, Αλέξανδρος Ρωμάνος, Μάριος Σαββουλίδης, Ζαχαρίας Στέλλας, Δημήτρης Τσιλιβίδης, Αλέκος Φασιανός, βιβλιοπωλείο Εστία, Γενικά Αρχεία του Κράτους, Γενικό Επιτελείο Εθνικής Αμυνας, εκδόσεις Μίλητος, Ελβετική Πρεσβεία, Ελληνικό Τμήμα ICOM, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, Εταιρεία Φίλων του Λαού, ΙΣΤ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, Ίδρυμα Κωνσταντίνου Μητσοτάκη, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο, Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας, Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών, Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων, Φίλοι του Λαογραφικού Μουσείου Αίγινας.

Ανάμεσα στα σημαντικότερα αποκτήματα της Βιβλιοθήκης επισημαίνουμε τη δωρεά της Μαρίας Κομούτου, με 215 τόμους της περίφημης εγκυκλοπαίδειας *Encyclopédie méthodique, ou par ordre des métiers par une société de gens de letters*, έργο που εκδόθηκε στην Πάδοβα στις δεκαετίες του 1780 και του 1790. Η πρώτη έκδοση της εγκυκλοπαίδειας ξεκίνησε στο Παρίσι το 1871/1872, και έως το 1832 είχαν τυπωθεί 167 τόμοι. Τη διεύθυνση της εγκυκλοπαίδειας είχε αρχικά ο Charles Joseph Panckoucke (1736-1798), ο οποίος συνεργάστηκε με τον εκδοτικό οίκο Agasse.

Πολύτιμο απόκτημα για τη συλλογή θεωρείται και η αγορά 63 τόμων του 16ου, του 17ου και του 18ου αιώνα με κείμενα κλασικών συγγραφέων, όπως τον Όμηρο *Homeri opera* (Basileae 1561), τις τραγωδίες του Σοφοκλή (Oxonii 1568), τα διάφορα συγγράμματα του Πλούταρχου (Geneva 1572), τις τραγωδίες του Αισχύλου (Antverpiae 1580).

Ανταλλαγές

Εκτός από τις τακτικές ανταλλαγές με ιδρύματα, μουσεία και βιβλιοθήκες, οι οποίες έχουν καθιερωθεί εδώ και τρία χρόνια με την έκδοση του περιοδικού το Μουσείο Μπενάκη, σημειώνουμε ορισμένους επιστημονικούς φορείς με τους οποίους η συνεργασία δεν περιορίστηκε στην ανταλλαγή του περιοδικού:

– στην Ελλάδα: Ακαδημία Αθηνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, Εθνική Πινακοθήκη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 13η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Καΐρειος Βιβλιοθήκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Υπουργείο Αιγαίου, Φινλανδικό Ινστιτούτο·

– στο εξωτερικό: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini, Istituto Siciliano Studi Bizantini e Neoellenici, Societa Siracusana di Storia Patria, Universidad de la Laguna - Facultat de Filologia, The University of Birmingham, Westfälische Wilhelms Universität Münster.

Εργασίες – Λειτουργία

– στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Μουσείου συνεχίστηκε η καθημερινή δραστηριότητα και λειτουργία του Τμήματος (αλληλογραφία και παραγγελίες βιβλίων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ευχαριστήρια δωρεών, εισαγωγή όλων των νεοεισερχομένων εντύπων από αγορές, δωρεές και ανταλλαγές –5.500 τόμοι–, καταλογογράφηση, ταξινόμηση και καταχώριση στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, συνδρομές περιοδικών και ενημέρωση του αρχείου τους, εξυπηρέτηση των αναγνωστών και των ερευνητών·

– στο Παιδικό Τμήμα ολοκληρώθηκε η καταγραφή στο *Βιβλίο Εισαγωγής* όλων των βιβλίων της συλλογής (περίπου 5.000 τόμοι) και ξεκίνησε η καταλογογράφησή τους·

– στη Συλλογή του Ευστάθιου Φινόπουλου συνεχίστηκαν οι εργασίες της επεξεργασίας των εντύπων αλλά και του φωτοτυπημένου υλικού καθώς και της καταγραφής των αγορασθέντων μέσα στο 2004 βιβλίων από τον Ευστάθιο Φινόπουλο·

– εισήχθησαν 720 νέοι τόμοι βιβλίων, οι οποίοι καταγράφηκαν στο *Βιβλίο Εισαγωγής*, σφραγίστηκαν, καταλογογραφήθηκαν και καταχωρήθηκαν στον ηλεκτρονικό υπολογιστή·

– καταχωρήθηκαν στον υπολογιστή περισσότερες από 2.000 νέες εγγραφές, οι οποίες εκτυπώθηκαν και αρχειοθετήθηκαν αλφαβητικά σε ειδικούς φακέλους·

– αποδελτιώθηκαν και καταχωρήθηκαν στο πρόγραμμα περισσότερα από 100 φωτοτυπημένα αντίτυπα βιβλίων και περιοδικών από βιβλιοθήκες του εξωτερικού·

– ξεκίνησε η εγγραφή στο πρόγραμμα των αποδελτιωμένων χαρακτικών των ταξιδιωτικών βιβλίων (έχουν περαστεί περισσότερες από 2.500 εικόνες)·

– συνεχίστηκε η αναλυτική θεματική ευρετηρίαση των ταξιδιωτικών κειμένων, με βάση τους τόπους και τις σημαντικές αναφορές των περιηγητών, ιδιαίτερα στον ελληνικό χώρο·

– ξεκίνησε η εισαγωγή, στο τροποποιημένο για την εικονογράφηση πρόγραμμα της Βιβλιοθήκης, των λυτών χαρακτικών της συλλογής (έχουν περαστεί περισσότερα από 750 έργα)·

– ολοκληρώνεται η καταγραφή και ταύτιση των 3.700 λυτών χαρακτικών και χαρτών στις ειδικές καρτέλες (απομένουν περίπου 300 έργα)·

– συνεχίστηκε η ταξινόμηση, η θεματική παράθεση, ο σχολιασμός και η φυσική περιγραφή των εκδόσεων της συλλογής, η ταύτιση και η σύγκριση των ελλιπών αντιτύπων με πλήρη αντίτυπα άλλων βιβλιοθηκών (Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη Αμερικανικής Σχολής, Βιβλιοθήκη Αγγλικής Σχολής, Βιβλιοθήκη Γαλλικής Σχολής, Βιβλιοθήκη Βουλής) με επιτόπια έρευνα και παραβολή·

– διεκπεραιώθηκαν οι παραγγελίες βιβλίων στο εξωτερικό από εκδοτικούς οίκους και οίκους δημοπρασιών, καθώς και η προσωπική αλληλογραφία του Ευστάθιου Φινόπουλου·

– συνεχίστηκε η αποδελτίωση των περιοδικών του 19ου αιώνα και των πρακτικών συνεδρίων και αφιερωματικών τόμων.

Δραστηριότητες

– παραχωρήθηκε φωτογραφικό υλικό από περιηγητικά βιβλία για την έκδοση του Δήμου Αθηναίων, *Η Αθήνα στους περιηγητές, 15ος-19ος αιώνας* (Αθήνα 2004), με την επιμέλεια της Ευγενίας Κεφαλληναίου·

– παραχωρήθηκε υλικό και στον εκδοτικό οίκο Μέλισσα για την έκδοση *Η Ελλάδα της Θάλασσας* (Αθήνα 2004) από τη συλλογή Ευστάθιου Φινόπουλου.

Ξεναγήσεις – Ομιλίες – Δημοσιεύσεις

– φιλοξενήθηκαν και ξεναγήθηκαν στον χώρο της Βιβλιοθήκης τα Μέλη της Χριστιανικής Ενώσεως Νέων (ΧΕΝ) του Νέου Φαλήρου (Ιανουάριος 2004) και τα Μέλη του Συλλόγου «Φίλοι της Βιβλιοδετικής Τέχνης» (Μάιος 2004)·

– ομιλία του Δημήτρη Αρβανιτάκη στην παρουσίαση του βιβλίου *Γιάννης Ρίτσος. Η Σονάτα του Σεληνόφωτος. Λιθογραφίες Μ. Χάρου* (Μουσείο Μπενάκη - Κτίριο οδού Πειραιώς, 25 Νοεμβρίου 2004)·

– σεμινάριο του Δημήτρη Αρβανιτάκη με θέμα «Ο Ανδρέας Μουστοξύδης και η ιταλική πνευματική κίνηση στις αρχές του 19ου αιώνα», στο Διεπιστημονικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Παντείου Πανεπιστημίου (7 Δεκεμβρίου 2004)·

– άρθρο του Δημήτρη Αρβανιτάκη με τίτλο «Τάσεις στην ιστοριογραφία του Ιόνιου χώρου», στα *Πρακτικά Ζ' Πανιονίου Συνεδρίου* 1 (Αθήνα 2004) 91-115·

– άρθρο της Πίτσας Τσάκωνα με τίτλο «Η Συλλογή Ευστάθιου Φινόπουλου» στο *Ενημερωτικό Δελτίο των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη* Α'-Β' (2004) 8-11·

– άρθρο του Δημήτρη Αρβανιτάκη με τίτλο «Οι μεταθανάτιες ατυχίες του Λουδοβίκου Σαλβατόρ» στο περιοδικό *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΔ' (2004) 217-32·

– ο Δημήτρης Αρβανιτάκης μετέφρασε το βιβλίο: G. Camelli, *Δημήτριος Χαλκοκονδύλης* (εκδ. Κότινος - Εστία, 2004).

Συμμετοχή σε συνέδρια και ημερίδες

– η Πανωραία Γαϊτάνου παρακολούθησε το συνέδριο *Βιβλιοθήκες και διά βίου μάθηση*, που διοργανώθηκε από το Ινστιτούτο Goethe σε συνεργασία με το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης (Αθήνα, 24-26 Μαΐου 2004)·

– ο Δημήτρης Αρβανιτάκης, στο πλαίσιο της *4a Settimana della Lingua Italiana*, συμμετείχε στην ημερίδα *Ανάμεσα σε τρεις πατρίδες. Η προβληματική της ιστοριογραφίας του Ανδρέα Μουστοξύδη* που οργάνωσε η Ιταλική Πρεσβεία (Στοά του Βιβλίου, 20 Οκτωβρίου 2004)·

– η Γεωργία Αγγέλου συμμετείχε στην ημερίδα *Δημιουργία και Διαχείριση Ψηφιακών Συλλογών*, που διοργάνωσε η εταιρεία Elidoc (8 Νοεμβρίου 2004)·

– με τη φροντίδα του Δημήτρη Αρβανιτάκη διοργανώθηκε η ημερίδα *Ο ευεργετισμός στη νεότερη Ελλάδα*, όπου και πραγματοποίησε ανακοίνωση με θέμα «Το φαινόμενο του ευεργετισμού. Δεδομένα και προβλήματα» (Μουσείο Μπενάκη - Κτίριο οδού Πειραιώς, 29 Νοεμβρίου 2004).

Αποστολές εκδόσεων

Η Βιβλιοθήκη ανταποκρίθηκε στο αίτημα ιδρυμάτων και σχολείων για εμπλουτισμό των βιβλιοθηκών τους με εκδόσεις του μουσείου και απέστειλε βιβλία στους παρακάτω φορείς:

– στην Ελλάδα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Βιβλιοθήκη Δήμου Βύσσας Έβρου, Βιβλιοθήκη Ιδρύματος Λοβέρδου, Βιβλιοθήκη Δ. Χάματση Λυκείου Ιδαλίου - Κύπρος, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Δανειστική Βιβλιοθήκη Αυλιωτών Κέρκυρας, Δημοτική Βιβλιοθήκη Άμφισσας, Δημοτική Βιβλιοθήκη Νέας Ιωνίας, 2ο Δημοτικό Σχολείο Πύργου, Δημόσια Βιβλιοθήκη Ελευθερουπόλεως, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Βέροιας, Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Δυτικής Αττικής (Ελευσίνα), Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 21ο Ενιαίο Λύκειο Αθήνας, Ενιαίο Λύκειο Νέας Περάμου, 4η ΕΒΑ, 28η ΕΒΑ, Κοβεντάρειος Βιβλιοθήκη Κοζάνης, Λαογραφικό Μουσείο Εύβοιας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου - Καλαμάτα, Πολιτιστική Εταιρεία «Ο Αρμενιστής», Φωτογραφικό Κέντρο Κατερίνης·

– στο εξωτερικό: Bibliotheca Alexandrina, Institute of Antiquities of Poland, Library of Museum of Fine Arts - Budapest, Musée des Arts Decoratifs - Paris, Pontificio Istituto per Gli Studi Orientali - Roma.

Μελετητές

Η Βιβλιοθήκη διευκόλυνε την έρευνα των τμημάτων του μουσείου, συμβάλλοντας στην οργάνωση εκθέσεων και τη συγγραφή μελετών. Περισσότεροι από 350 εξωτερικοί μελετητές επισκέφθηκαν τη Βιβλιοθήκη και εξυπηρετήθηκαν με κάθε τρόπο. Μικροφίλμ χειρογράφων παραχωρήθηκαν και σε ερευνητές του εξωτερικού για μελέτες και διατριβές.

ΤΜΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

Προσωπικό

Ιφιγένεια Διονυσιάδου (Τομέας Τεκμηρίωσης), *Ζωή Μεταξιώτου* (Τομέας Συστημάτων), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρυσάνθη Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη. Εθελοντές: Χρύσα Βασιλοπούλου, Τάνια Βελίσκου, Άννα Βλαχοδήμου, Ροζαλία Χριστοδουλοπούλου, Βαρβάρα Σεβαστοπούλου.

Δραστηριότητες

– για την παραγωγή εφαρμογών πολυμέσων (multimedia) που απευθύνονται στο κοινό:

α. ολοκληρώθηκε, εκδόθηκε και κυκλοφόρησε σε 4.000 αντίτυπα το DVD-Rom «*Greece at the Benaki Museum*», παραγωγή του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο αποτελεί μετάφραση του αντίστοιχου ελληνικού τίτλου DVD-Rom «*Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*» που είχε κυκλοφορήσει το προηγούμενο έτος·

β. ολοκληρώθηκε η ηλεκτρονική εφαρμογή «*Ισλαμική Τέχνη στο Μουσείο Μπενάκη*», η οποία παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορία της ισλαμικής τέχνης μέσα από 150 αντικείμενα της ισλαμικής συλλογής του μουσείου, καθώς και πληροφορίες για το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Για την υλοποίηση της εφαρμογής, η οποία παρουσιάστηκε στα εγκαίνια του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, πραγματοποιήθηκαν εκτεταμένες αλλαγές τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο περιβάλλον χρήσης της εφαρμογής που είχε αναπτυχθεί στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος e-Islam. Για την αναβάθμιση της εφαρμογής, συνεργάστηκαν η εταιρεία Συστέμα Πληροφορική ΑΕ και οι επιμελήτριες του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής·

γ. υλοποιήθηκε η παραγωγή του ηλεκτρονικού αφηγήματος «*Με αφορμή τον Τρελαντώνη*» που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης *Ομοιότητα περίπου: Εκδοχές του πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη* και πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με τον Μιχάλη Λουκιανό και τη Ροζαλία Χριστοδουλοπούλου·

δ. πραγματοποιήθηκαν εργασίες για την ολοκλήρωση της ανανεωμένης έκδοσης του DVD-Rom «*Κρυμμένος Θησαυρός*», παραγωγής του Μουσείου Μπενάκη·

ε. σε συνεργασία με τη Σχολή Προηγμένης Τεχνολογίας και Νέων Μέσων Αμαρουσίου, στο πλαίσιο του εγκύκλιου μαθήματος με τίτλο «Design Solutions», το μουσείο συνέταξε ειδικές προδιαγραφές για τη διασκευή του μυθιστορήματος της Πηνελόπης Σ. Δέλτα *Τρελαντώνης* σε ηλεκτρονικό παιχνίδι στο διαδίκτυο, με βάση τις οποίες οι μαθητές διαμόρφωσαν προτάσεις για τη multimedia διαπραγμάτευση του θέματος.

– για τον δικτυακό τόπο του μουσείου:

α. αυξήθηκε το μέσο μηνιαίο πλήθος επισκέψεων στον δικτυακό τόπο του μουσείου από 15.000 για το 2003 σε 18.300 το 2004·

β. ενημερώθηκαν οι ιστοσελίδες για τις νέες δραστηριότητες του μουσείου: 52 εκθέσεις, 25 εκδόσεις, λοιπή επικαιρότητα, δραστηριότητες του Τμήματος των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων και των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη. Η εργασία περιλαμβάνει τη συλλογή στοιχείων, την επιμέλεια του υλικού και την τεχνική υλοποίηση. Συνολικά δημιουργήθηκαν 79 νέες ιστοσελίδες και ενημερώθηκαν 256. Επισημαίνεται ότι η δημοσιογραφική ομάδα της ERTonline επέλεξε τον δικτυακό τόπο του Μουσείου Μπενάκη ως προτεινόμενο για το ιδιαίτερο ενδιαφέρον και την ποιότητά του (11 Ιουλίου 2004).

– στον τομέα της τεκμηρίωσης πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:

α. ολοκληρώθηκε η ένταξη των αντικειμένων του μουσείου στην επιμέρους συλλογή όπου ανήκουν. Η εργασία πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με τους επιμελητές των συλλογών, και σκοπός της είναι η δυνατότητα ηλεκτρονικής διαχείρισης των αντικειμένων του μουσείου σε σχέση με τη συλλογή τους, καθώς και η δυνατότητα διατύπωσης ερωτημάτων τεκμηρίωσης που αναφέρονται σε αυτή την πολύ βασική πληροφορία·

β. ενημερώθηκε η κεντρική βάση δεδομένων για τις αλλαγές στην εγγραφή των αντικειμένων της δωρεάς Π. Ζουμπουλάκη, για πληροφορίες που προέκυψαν από τη μελέτη των ταμάτων της συλλογής Μ. Παϊδούση από τη Σοφία Χανδακά και από τη μελέτη των ανθιβόλων από τον Γιάννη Βαραλή και τη Μαρία Βασιλάκη, για στοιχεία των δελτίων της *Ελληνικής Αργυροχρυσοχοΐας*, για πρόσθετα στοιχεία του τόμου 7 του *Γενικού Ευρετηρίου*. Επίσης, καταγράφηκε η δελτιοθήκη των ευρωπαϊκών κοσμημάτων·

γ. ενημερώθηκε το αρχείο ψηφιοποιημένων εικόνων του μουσείου για αρκετές παλαιότερες και νέες ψηφι-

οποιήσεις αντικειμένων·
δ. ενημερώθηκαν η κεντρική βάση δεδομένων του μουσείου και οι επιμέρους βάσεις δεδομένων των συλλογών Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης, Βυζαντινής Τέχνης και Ισλαμικής Τέχνης για τις μετακινήσεις αντικειμένων μεταξύ των συλλογών του μουσείου, οι οποίες προέκυψαν με αφορμή την τακτοποίηση και καταγραφή των αποθηκευτικών χώρων από τους επιμελητές·
ε. εντάχθηκαν στο αρχείο καταγραφής όσοι έχουν συνεισφέρει στο έργο του Μουσείου Μπενάκη με δωρεές, προσφορές ή εθελοντική εργασία, 460 προσφορές στη Βιβλιοθήκη και τα 130 ονόματα όσων διετέλεσαν μέλη σε επιτροπές του Ιδρύματος, καθώς επίσης και οι 500 νέες προσφορές στο Ίδρυμα κατά τη διάρκεια των ετών 2003 και 2004. Ελέχθηκαν τα στοιχεία για τους δωρητές, μεγάλους δωρητές και ευεργέτες του Ιδρύματος εν όψει της επανέκδοσης του ονομαστικού καταλόγου τους, ο οποίος αυξήθηκε συνολικά κατά 600 εγγραφές.

– για την υποστήριξη των άλλων τμημάτων του μουσείου πραγματοποιήθηκαν:
α. Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής: ενημέρωση της βάσης δεδομένων της συλλογής για τις νέες αποθηκευτικές θέσεις 900 αντικειμένων, σε συνεργασία με την επιμελήτρια Αγγελική Ζήβα, ενημέρωση πληροφοριακών στοιχείων των αντικειμένων με βάση τα κείμενα της μόνιμης έκθεσης, εισαγωγή νέων εγγραφών αντικειμένων στη βάση δεδομένων·
β. Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας: ξεκίνησε η ανάλυση απαιτήσεων για την ηλεκτρονική τεκμηρίωση της συλλογής·
γ. Συλλογή Ζωγραφικών Έργων, Χαρακτικών και Σχεδίων: ξεκίνησε η ανάλυση απαιτήσεων για την ηλεκτρονική τεκμηρίωση της συλλογής·
δ. Καταγραφή συλλογής Γ. Μηταράκη: έγινε προσαρμογή συστήματος βάσης δεδομένων για την τεκμηρίωση των ζωγραφικών έργων του καλλιτέχνη·
ε. Φωτογραφικές Υπηρεσίες: ανάλυση απαιτήσεων για την τεκμηρίωση του φωτογραφικού υλικού (συμβατικού και ψηφιακού) που σχετίζεται με τα αντικείμενα των κεντρικών συλλογών του μουσείου·
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 διακομιστή (server) διαχείρισης της διαδικτυακής ανταλλαγής δεδομένων του μουσείου, για την οποία μελετήθηκαν οι τελευταίες εξελίξεις στον τομέα της τεχνολογίας. Η εγκατάσταση και η παραμετροποίηση του νέου εξοπλισμού έγινε σύμφωνα με την προϋπάρχουσα κατάσταση και περιλάμβανε ειδικό λογισμικό για την αποτελεσματικότερη παρακολούθηση και κατανομή των πόρων του δικτύου·
β. προμήθεια και εγκατάσταση 33 νέων σταθμών εργασίας. Συνολικά στις υπηρεσίες του μουσείου σήμερα υπάρχουν, συντηρούνται και υποστηρίζονται τεχνικά 105 σταθμοί εργασίας οι οποίοι χρησιμοποιούνται από 116 χρήστες·
γ. μελέτη νέων τεχνολογιών και έρευνα αγοράς για την ένταξη των νέων κτιρίων του Ισλαμικού Μουσείου και του κτιρίου της οδού Πειραιώς στο ενιαίο δίκτυο δεδομένων του μουσείου, καθώς και την αναβάθμιση της υπάρχουσας τηλεπικοινωνιακής υποδομής στο σύνολο των κτιρίων του μουσείου.

Συμμετοχή του μουσείου σε εθνικά, ευρωπαϊκά και άλλα προγράμματα συνεργασίας
– για τον συντονισμό και την υλοποίηση του προγράμματος «Κοινωνία της Πληροφορίας» πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:
α. σύνταξη και επιμέλεια προκήρυξης διαγωνισμού για την προμήθεια εξοπλισμού και λογισμικού. Ειδικότερα πραγματοποιήθηκαν: 1) επεξεργασία της τεχνικής περιγραφής και ολοκλήρωση του καταλόγου αναλυτικών προδιαγραφών για το διαχειριστικό σύστημα των αντικειμένων του μουσείου και για το σύστημα διαχείρισης του υλικού του Τμήματος των Φωτογραφικών Αρχείων. Η εργασία περιλάμβανε εργασίες ανάλυσης απαιτήσεων, έρευνας και μελέτης των συστημάτων διαχείρισης μουσείων που κυκλοφορούν στη διεθνή αγορά, συναντήσεις με ειδικούς και συμμετοχή σε παρουσιάσεις· 2) σύνταξη και επιμέλεια της τεχνικής περιγραφής για την προμήθεια του αναβαθμισμένου συστήματος τεκμηρίωσης της Βιβλιοθήκης και του Τμήματος των Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων του μουσείου· 3) επικαιροποίηση της τεχνικής περιγραφής για την προμήθεια κεντρικών διακομιστών, σταθμών εργασίας, βασικού λογισμικού, εξοπλισμού ψηφιοποίησης, καθώς και παροχής υπηρεσιών για τον μηχανισμό αναζήτησης στον δικτυακό τόπο του μουσείου·

β. εργασίες μελέτης για την αναβάθμιση του δικτυακού τόπου του μουσείου και την αναθεώρηση της δομής του. Οργάνωση εκπαιδευτικών προγραμμάτων σε βάση δεδομένων για την παραγωγή ηλεκτρονικού ημερολογίου·
γ. προετοιμασία για τα περιεχόμενα του DVD-Rom «*Η Αθήνα μέσα από τα μάτια των περιηγητών: 17ος-19ος αιώνας*»: επεξεργασία της πληροφορίας για τα έργα της συλλογής, των θεμάτων παρουσίασης και των περιεχομένων της εφαρμογής· επιλογή έργων για την ενημέρωση της εταιρίας DADAmedia που ανέλαβε τη σκηνοθετική οργάνωση της εφαρμογής·
δ. παρακολούθηση όλων των υποέργων της πρότασης που εγκρίθηκε για το Μουσείο Μπενάκη: συμμετοχή στις ενημερωτικές ημερίδες που οργάνωσε ο κεντρικός φορέας του προγράμματος «Κοινωνία της Πληροφορίας», απασχόληση με το σύνολο των διαδικαστικών θεμάτων του προγράμματος, διεξαγωγή διαγωνισμών για την επιλογή συνεργατών, επεξεργασία και παρακολούθηση των συμβάσεων για τις ηλεκτρονικές πολύγλωσσες εκδόσεις DVD-Rom «*Η Αθήνα μέσα από τα μάτια των περιηγητών: 17ος-19ος αιώνας*» και «*Οι Έλληνες σκηνογράφοι και το αρχαίο δράμα*»·
ε. οικονομική και διοικητική διαχείριση του έργου.

– 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·
– συμμετοχή στην προετοιμασία, τη διαμόρφωση και την υποβολή της πρότασης του Μουσείου Μπενάκη στο πρόγραμμα ΠΑΒΕΤ·
– μελέτη των προτάσεων Media & Media Plus, Inco-Strep, Interreg III, Culture 2000-2006, IST-FP6, Meda, IP Sara, EU Artech, IST Dictum, IST AKS, IST Fludwin, IST Grid, M-Goverment, ΕΠΑΝ, ΠΑΒΕΤ, ΚτΠ Ιδιωτικός τομέας, Πλειάδες, ΠΕΠ.

Εκθέσεις – Παρουσιάσεις
– περίπτερο του Μουσείου Μπενάκη στο Κέντρο Τύπου των Ολυμπιακών Αγώνων στο Ζάππειο (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2004). Εθελοντική εργασία: Βαρβάρα Σεβαστοπούλου. Παρουσίαση των ηλεκτρονικών και έντυπων εκδόσεων του μουσείου με χρήση πολλαπλών μέσων (σταθμοί πληροφόρησης, ενημερωτικά ταμπλώ, βιτρίνες). Οι επισκέπτες είχαν την ευκαιρία να δουν την ηλεκτρονική εφαρμογή για το μουσείο ισλαμικής συλλογής, το DVD-Rom «*Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*» και τον δικτυακό τόπο του μουσείου, καθώς και επιλεγμένες έντυπες εκδόσεις·
– το Τμήμα παρείχε ενημέρωση και συμβουλευτικές υπηρεσίες στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, στο Ίδρυμα Τσαρούχη, στο Ίδρυμα Μεσογειακών Σπουδών, στις εκδόσεις Τουμπής, σε συνεργάτες του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς που τεκμηριώνουν εργαστήριο λευκοσιδηρουργίας, καθώς και σε μεταπτυχιακούς φοιτητές ελληνικών και ξένων πανεπιστημίων.

Χορηγίες
– οι εταιρίες Unisystems - Συστήματα Πληροφορικής ΑΕ και Συστέμα Πληροφορική ΑΕ χρηματοδότησαν εν μέρει το ηλεκτρονικό αφήγημα «*Με αφορμή τον Τρελαντώνη*»·
– η εταρία ΕΥΡΩΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΑΕ προσέφερε μία οθόνη Samsung TFT 17.

ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Προσωπικό
Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία-Χριστίνα Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Καρβουνάκη-Βαποράκη, Χαρούλα Χατζηνικολάου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Αναστασία Φωτοπούλου-Πρίγκηπα. Εθελοντές: Αθηνά Τρύφων, Εύη Γεωργίλη, Μαρία Βασιλοπούλου, Αλεξάνδρα Σέλελη, Δάφνη Τελειώνη, Σοφία Μπίτσα, Ευθυμία Κρικώνη, Χριστιάνα Στρίντζη, Κατερίνα Σταμίδη, Φωτεινή Γραμματικού, Φαίδρα Μπαρτσώτα, Βαρβάρα Μπελεσιώτη.

Το Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Μουσείου Μπενάκη και αυτή τη χρονιά ανέλαβε πλήθος δραστηριοτήτων, όπως την οργάνωση και την παρουσίαση προγραμμάτων για σχολικές ομάδες και μεμονωμένα παιδιά, τη διεξαγωγή σεμιναρίων για ενη-

λίκους, 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 2003 λειτούργησαν στις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη εκπαιδευτικά προγράμματα για άτομα 5-17 χρονών. 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 στις 15 Ιανουαρίου, ενώ κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς κρατήθηκε λίστα αναμονής.

Δανειστικό υλικό προετοιμασίας με διαφάνειες, επεξηγηματικά κείμενα και έντυπο με πληροφορίες αποστελλόταν στα σχολεία 15 μέρες πριν από την επίσκεψη.

Εφαρμόστηκαν δύο τρόποι επισκέψεων: τα εκπαιδευτικά προγράμματα και οι εκπαιδευτικές επισκέψεις. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα παρουσιάζονταν από το ίδιο το Τμήμα και πραγματοποιούνταν Δευτέρα, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, 9.30-11.15 π.μ. Ο τρόπος παρουσίασης των προγραμμάτων ήταν προσαρμοσμένος –όπως πάντα– στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ηλικίας κάθε ομάδας. Εβδομαδιαία εφαρμόζονταν 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 και με την υποστήριξη του Τμήματος. Ειδικά γι' αυτούς, πραγματοποιούνταν από το Τμήμα κάθε 15 μέρες –Πέμπτη απόγευμα (17.00-19.00)– ξεναγήσεις, στις οποίες είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν σύγχρονους τρόπους μουσειακής αγωγής και να ξεναγηθούν στην αντίστοιχη συλλογή που θα επισκέπτονταν με τους μαθητές τους. Παράλληλα, τους παραδιδόταν δανειστικό υλικό προετοιμασίας.

Από τις 15 Οκτωβρίου 2003 έως τις 15 Ιουνίου 2004, συμμετείχαν στα εκπαιδευτικά προγράμματα 6.345 παιδιά και στις εκπαιδευτικές επισκέψεις 17.029. Συνολικά δηλαδή επισκέφθηκαν τις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη 24.616 παιδιά.

Αναλυτικά επισκέφθηκαν τις συλλογές:

– Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Συλλογή: 4.240 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.244, εκπαιδευτικές επισκέψεις 2.996)·
– Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή: 4.962 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.129, εκπαιδευτικές επισκέψεις 3.833)·
– Νεοελληνική Συλλογή: 6.132 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.722, εκπαιδευτικές επισκέψεις 4.410)·
– Νεότερα Χρόνια: 4.764 (εκπαιδευτικά προγράμματα 1.253, εκπαιδευτικές επισκέψεις 3.511)·
– Συλλογή Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: 3.094 (εκπαιδευτικά προγράμματα 997, εκπαιδευτικές επισκέψεις 2.097).

Για τους εκπαιδευτικούς που παρουσίασαν οι ίδιοι τις συλλογές στους μαθητές τους, πραγματοποιήθηκαν 11 απογευματινές εκπαιδευτικές ξεναγήσεις, στις οποίες συμμετείχαν 224 άτομα. Τα δελτία αξιολόγησης που συμπλήρωσαν οι εκπαιδευτικοί έδωσαν θετικά στοιχεία, τόσο για το υλικό προετοιμασίας, όσο και για τον τρόπο παρουσίασης των προγραμμάτων, την οργάνωση και τα αποτελέσματα των εκπαιδευτικών ξεναγήσεων.

Εκδόσεις

– Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *Πόντος και ασήμι, το δώρο της γης* (Αθήνα 2003)·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Αθήνα 1896. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες και το Φωτογραφικό Λεύκωμα του Άλμπερτ Μάγιερ* (Αθήνα 2003)·
– Χ. Χατζηνικολάου, *Εικόνες της Ελλάδας με το πινέλο και την πούντα* (Αθήνα 2003)·
– Χ. Χατζηνικολάου – Μ. Σωνιέ, *Εικόνες «γραμμένες» με χρώματα. Γιώργος Μαυροΐδης* (Αθήνα 2003)·
– Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *Όταν όλοι οι δρόμοι περνούσαν από το Σινά* (Αθήνα 2004)·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Στον καιρό των Βαλκανικών Πολέμων* (Αθήνα 2004)·
– Α. Φωτοπούλου-Πρίγκηπα, *Ο μαγικός κόσμος του Αλέκου Φασιανού. Αλφαβητάρι για παιδιά* (Αθήνα 2004).

Επανεκδόσεις
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Ελλήνων «κόσμος»* (Αθήνα 2003)·
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Η Μακεδονία με την πένα της Πηνελόπης Δέλτα* (Αθήνα 2003)·
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Φαγιούμ, αναζητώντας την αιωνιότητα* (Αθήνα 2003)·
– οκτώ εκπαιδευτικά φυλλάδια που αφορούν τις μόνιμες συλλογές του μουσείου.

Περιοδικές εκθέσεις
– για την έκθεση *Γιώργος Μαυροΐδης. Ένα γίγνεσθαι κεραυνοβόλου καταφάσεως*, απεστάλη σε σχολεία δανειστικό υλικό προετοιμασίας με εκπαιδευτικές προτάσεις, τυπώθηκε εκπαιδευτικό φυλλάδιο και λειτούργησε εικαστικό εργαστήρι με τη ζωγράφο Μαρία Σωνιέ. Την έκθεση επισκέφθηκαν 585 μαθητές. Σχεδιάστηκε πρόγραμμα για την ομάδα «18 άνω» με τη Μαρία Σωνιέ, ενώ παρουσιάστηκε σε ενηλίκους από τη ζωγράφο Κατερίνα Περιμένη η τεχνική της εγκαυστικής·
– για την έκθεση *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου. Ο συνθέτης - Ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία*, οργανώθηκε σε συνεργασία με τη μουσικό Ελένη Σταμπολή εκπαιδευτικό πρόγραμμα, σχεδιάστηκε ο εκπαιδευτικός φάκελος *Το μουσικό κουτί*, και απεστάλη στα σχολεία δανειστικό υλικό προετοιμασίας. Την έκθεση επισκέφθηκαν 138 παιδιά·
– για την έκθεση *Σοφία Βάρη*, οργανώθηκε εκπαιδευτικό πρόγραμμα σε συνεργασία με τη ζωγράφο Μαρία Σωνιέ, λειτούργησε εικαστικό εργαστήρι και απεστάλη στα σχολεία δανειστικό υλικό. Την έκθεση επισκέφθηκαν 194 παιδιά·
– για την έκθεση *Πόλεμος εν Πολέμω. 1912-1913*, που διοργανώθηκε από το πλοίο-μουσείο «Γ. Αβέρωφ» και τα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη στο Θωρηκτό «Αβέρωφ», τυπώθηκε εκπαιδευτικός φάκελος·
– για την έκθεση *Αλέκος Φασιανός. Άθλος - Μύθος - Έρως* τυπώθηκε εκπαιδευτικό έντυπο και λειτούργησε εικαστικό εργαστήρι για μεμονωμένα παιδιά με τη συνεργασία της ζωγράφου Μαρίας Σωνιέ·
– για την έκθεση *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης* τυπώθηκε εκπαιδευτικό υλικό.

Συνολικά, τις περιοδικές εκθέσεις του μουσείου επισκέφθηκαν 993 μαθητές, οργανωμένοι σε ομάδες των 30 ατόμων.

Εργαστήρια για παιδιά
Σε περιόδους σχολικών διακοπών και Σαββατοκύριακα, λειτούργησαν εργαστήρια για μεμονωμένα παιδιά:
– «χριστουγεννιάτικα και... άλλα» για παιδιά 5-8 και 9-13 χρονών. Συμμετείχαν 62 παιδιά. Συνεργάτριες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «οι καλικαντζαραίοι» για παιδιά 5-8 και 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 32 παιδιά. Συνεργάτριες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «αθηναϊκό καρναβάλι» για παιδιά 5-8 και 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 55 παιδιά. Συνεργάτριες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «τα πασχαλινά» για παιδιά 5-8 και 9-14 χρονών. Συμμετείχαν 58 παιδιά. Συνεργάτριες: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός), Στέλλα Παπανικολάου (μουσικός)·
– «οι θεοί του Ολύμπου ταξιδεύουν στην Ολυμπία», εργαστήρι κουκλοθέατρου, κύκλος 5 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτρια: Έφη Μπαρτσώτα (εικαστικός)·
– «ζωγραφίζοντας στο μουσείο... για τους Ολυμπιακούς Αγώνες», εργαστήρι ζωγραφικής, κύκλος 8 μαθημάτων για παιδιά 8-12 χρονών. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 26 παιδιά. Συνεργάτρια: Μαρία Σωνιέ (ζωγράφος)·

Συνολικά, συμμετείχαν στα εργαστήρια 249 παιδιά.

Σεμινάρια ενηλίκων
Στο εργαστήρι του Τμήματος λειτούργησαν τα σεμινάρια ενηλίκων:
– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήματα Αρχαρίων και Προχωρημένων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησαν δύο φορές και συμμετείχαν 51 άτομα. Συνεργάτρια: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος)·
– *Κόσμημα: φόρμα - τεχνική*, Τμήματα Αρχαρίων και Προχωρημένων. Κύκλος 8 μαθημάτων. Λειτούργησαν δύο φορές και συμμετείχαν 25 άτομα. Συνεργάτρια: Λίλα ντε Τσάβες (εθνολόγος)·
– *Η Τεχνική της Εγκαυστικής*, Τμήματα Αρχαρίων και Προχωρημένων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησαν δύο φορές και συμμετείχαν 18 άτομα. Συνεργάτρια: Κατερίνα Περιμένη (ζωγράφος)·
– *Γλυπτική: η τεχνική του ανάγλυφου και του ολόγλυφου*, Τμήματα Αρχαρίων και Προχωρημένων. Κύκλος 12 μα-

θημάτων. Λειτούργησαν δύο φορές και συμμετείχαν 13 άτομα. Συνεργάτρια: Ευδοκία Παπουλή (γλύπτρια)·
– *Η τεχνική της τοιχογραφίας*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 10 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν εννέα άτομα. Συνεργάτης: Άγγελος Μπλιας (αγιογράφος)·
– *Μικρογραφία χειρογράφων*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν 10 άτομα. Συνεργάτρια: Ανθή Βαλσαμάκη (αγιογράφος).
Συνολικά, συμμετείχαν στα εργαστήρια ενηλίκων 126 άτομα.

Συνεργασίες
Το Τμήμα συμμετείχε:
– στην ημερίδα *Πολιτιστική και Αθλητική Δραστηριότητα Ατόμων με Αναπηρία*, που διοργανώθηκε από τη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς·
– στην τριημερίδα *Μουσεία 2004*, που διοργάνωσε το Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Τμήμα Μουσειολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης·
– στην ημερίδα *Παιδί και Καθημερινότητα*, που διοργάνωσε το Γενικό Νοσοκομείο Παίδων Πεντέλης·
– στον εορτασμό της Διεθνούς Ημέρας Μουσείων, που είχε ως θέμα *Μουσεία και άυλος πολιτισμός*. Από το Τμήμα οργανώθηκε η εκδήλωση *Μουσείο Μπενάκη, ένα ζωντανό μουσείο για την παράδοση και τον πολιτισμό*. Απευθυνόταν σε οικογένειες και περιλάμβανε εργαστήρια και δραστηριότητες, όπως καραγκιόζης, κουκλοθέατρο, παραμύθια, αινίγματα, παροιμίες, παραδοσιακά παιχνίδια, ντύσιμο με φορεσιές, δρώμενα με τα έθιμα του Κλήδονα, της Περπερούνας και της Τζαμάλας, παραδοσιακά τραγούδια, χορούς κ.ά. Το μουσείο επισκέφθηκαν και συμμετείχαν στις δραστηριότητες περίπου 1.000 άτομα·
– σε σεμινάρια για την υποδοχή ατόμων με αναπηρία.
Το Τμήμα συνεργάστηκε:
– με το Υπουργείο Παιδείας στο Πρόγραμμα «Ολυμπιακή Παιδεία», για την έκδοση εκπαιδευτικού φακέλου με θέμα τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, που απευθύνεται στα σχολεία της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Το υλικό περιλαμβάνει σειρά διαφανειών, έντυπο με εισαγωγικά και συνοδευτικά κείμενα, φωτογραφίες και ένα παιχνίδι με κάρτες·
– με τη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού - Τμήμα Διαπολιτισμικών Θεμάτων, για την έκδοση εκπαιδευτικού υλικού με θέμα τα προσφυγικά κειμήλια της συλλογής του μουσείου. Το υλικό απευθύνεται στους παλιννοστούντες·
– με σχολεία της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης για θέματα τέχνης και μουσειακής αγωγής·
– με σχολικές και δημόσιες βιβλιοθήκες, στις οποίες και δώρισε εκπαιδευτικό υλικό.

Το Τμήμα παρουσίασε τα εκπαιδευτικά προγράμματα του μουσείου:
– σε μεταπτυχιακούς φοιτητές·
– σε μουσεία και φορείς.

Συνοψίζοντας, κατά τη σχολική χρονιά 2003-2004, επισκέφθηκαν το Μουσείο Μπενάκη 24.616 παιδιά. Από αυτά, 6.345 παρακολούθησαν εκπαιδευτικό πρόγραμμα στις μόνιμες συλλογές, 17.029 πραγματοποίησαν εκπαιδευτική επίσκεψη με ευθύνη των εκπαιδευτικών τους και την υποστήριξη του Τμήματος (πληροφοριακό υλικό και ξεναγήσεις στους εκπαιδευτικούς-συνοδούς), 993 επισκέφθηκαν τις προσωρινές εκθέσεις, ενώ 249 συμμετείχαν στο παιδικό εργαστήρι. Τα δημόσια σχολεία συμμετείχαν σε ποσοστό 78,9%, τα ιδιωτικά 14,78%, τα ειδικά 0,2%, οι πολιτιστικοί φορείς 3,4% και τα διάφορα άλλα ιδρύματα 2,7%. Από την Αθήνα και τα περίχωρα προερχόταν το 71,1%, από την επαρχία το 27,7% και από το εξωτερικό το 1,2%. Έγιναν 962 αποστολές δανειστικού υλικού προετοιμασίας και διανεμήθηκαν δωρεάν στους μαθητές 6.970 εκπαιδευτικά φυλλάδια. Οι μουσειοσκευές δανείστηκαν 141 φορές, ενώ η δανειστική βιβλιοθήκη με εκπαιδευτικούς φακέλους και βιβλία τέχνης κινήθηκε 283 φορές. Πραγματοποιήθηκαν 11 απογευματινά σεμινάρια, τα οποία παρακολούθησαν 224 εκπαιδευτικοί. Στα σεμινάρια ενηλίκων με θέμα παραδοσιακές τεχνικές που τείνουν να εκλείψουν συμμετείχαν 126 άτομα, ενώ στη Διεθνή Ημέρα Μουσείων συμμετείχαν στις εκδηλώσεις περίπου 1.000 άτομα.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Οι φωτογραφικές υπηρεσίες του Μουσείου Μπενάκη (επίβλεψη: Σοφία Χανδακά, εθελόντρια: Μυρτώ Καούκη) διαθέτουν φωτογραφικό υλικό από τα αντικείμενα των συλλογών του μουσείου, με σκοπό τη διευκόλυνση της μελέτης και της δημοσίευσης του υλικού των συλλογών.

Καταγραφή υλικού
– πραγματοποιήθηκαν περίπου 1.000 νέες φωτογραφίσεις σε συνεργασία με τους φωτογράφους του μουσείου, πολλές από τις οποίες ψηφιοποιήθηκαν από τη Ντόρα Πικιώνη·
– φωτογραφήθηκαν εκ νέου 500 αντικείμενα, και εκτυπώθηκαν φωτογραφίες περίπου 200 αντικειμένων για τις ανάγκες του μουσείου (μελέτες, εκθέσεις, ομιλίες και δημοσιεύσεις).

Διάθεση υλικού
Η χρήση του φωτογραφικού υλικού αφορά κυρίως την εκτός μουσείου διακίνησή του. Αναλυτικότερα:
– 547 εικόνες αντικειμένων δημοσιεύθηκαν σε εκδόσεις, ηλεκτρονικές εκδόσεις, άρθρα, για διάφορους σκοπούς στην Ελλάδα και το εξωτερικό·
– 97 εικόνες διατέθηκαν για μελέτες·
– έξι εικόνες χρησιμοποιήθηκαν σε τηλεοπτικές εκπομπές·
– 16 κινηματογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στους χώρους του μουσείου (NBC, BBC, Channel 5 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 τα οθωμανικά μνημεία του ιστορικού κέντρου της Αθήνας. Οι εικόνες των μνημείων θα αποτυπώνονται σε πινακίδες σήμανσης της διαδρομής αυτής·
– με τον οργανισμό «Αθήνα 2004» που χρησιμοποίησε έξι φωτογραφίες από τα αρχεία του μουσείου για τις δημιουργικές ανάγκες του σχεδιασμού των Τελετών Έναρξης και Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας·
– με τα Ελληνικά Ταχυδρομεία, που χρησιμοποίησαν οκτώ φωτογραφίες ελληνικών και ρωμαϊκών κοσμημάτων για την εικονογράφηση σειράς γραμματοσήμων·
– με το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, που χρησιμοποίησε μία γκραβούρα για τις ανάγκες του πιλοτικού προγράμματος Ηφαιστειακό Τόξο Αιγαίου, Νέοι Τεχνολογικοί Προσανατολισμοί και Πολιτιστικά Τοπία (ΑΥΑΤΟΝ)·
– αρκετές εικόνες από αντικείμενα του μουσείου χρησιμοποιήθηκαν σε ελληνικούς και ξένους οδηγούς της Αθήνας, καθώς και 55 φωτογραφίες του κεντρικού Μουσείου Μπενάκη και των άλλων κτιρίων του.

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: Φάνης Παπαϊωάννου, Μαρία Δημητράκου, Μαρία Μαλέγκου.

Συντηρήσεις
– 15 έργα του Τμήματος της Ισλαμικής Συλλογής·
– οκτώ έργα του Τμήματος Νεοελληνικής Τέχνης και Νεοελληνικού Πολιτισμού·
– 15 έργα του Τμήματος Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Συλλογής·
– πέντε έργα του Τμήματος Ζωγραφικής, Σχεδίων κα Χαρακτικών·
– δύο έργα του Τμήματος της Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα·

– πέντε παιχνίδια του Τμήματος της Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– 46 αντικείμενα ιδιωτών και ερευνήθηκε η παλαιότητα δύο ελαιογραφιών ιδιωτών.

Συνέδρια – Ομιλίες
– ο Στέργιος Στασινόπουλος μίλησε με θέμα «Αποκατάσταση του ξυλόγλυπτου διάκοσμου δύο αρχοντικών από τη Κοζάνη που χρονολογούνται στον 18ο αιώνα» στο Μουσείο Μπενάκη (6 Οκτώβριου 2004)·
– η Λένια Φαρμακαλίδου μίλησε με θέμα «Συντήρηση και συνθήκες διατήρησης των εκθεμάτων» στο πλαίσιο επιμορφωτικών σεμιναρίων του Κέντρου Κυκλαδικής Μελέτης (27 Νοεμβρίου 2004).

Άλλες δραστηριότητες
– ολοκληρώθηκε από τον Στέργιο Στασινόπουλο η κατασκευή βάσης δεδομένων του Τμήματος και ξεκίνησε η συμπλήρωση των δελτίων·
– πραγματοποιήθηκε ο έλεγχος των συνθηκών έκθεσης στο Λαογραφικό Μουσείο Στεμνίτσας και έγιναν προτάσεις για την καλύτερη έκθεση των αντικειμένων·
– για το Μουσείο Σπύρου Βασιλείου έγιναν σωστικές εργασίες συντήρησης σε 10 έργα. Όλες οι εργασίες πραγματοποιήθηκαν στο Μουσείο Σπύρου Βασιλείου στην Ακρόπολη.

Εργαστήριο Μετάλλου – Γυαλιού – Οργανικών

Προσωπικό
Μαρία Ζαχαρία, Γεωργία Καρύδη, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Άνθια Φωκά. Πρακτική άσκηση: Μαρία Γραμματικού, Claire Martin.

Συντηρήσεις
– τρία έργα του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής·
– 17 έργα του Τμήματος Βυζαντινής Συλλογής·
– 134 έργα του Τμήματος Νεοελληνικής Τέχνης και Νεοελληνικού Πολιτισμού·
– έξι έργα των Φωτογραφικών Αρχείων·
– πέντε έργα του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– 128 έργα του Τμήματος της Ισλαμικής Συλλογής·
– 17 αντικείμενα από ιδιωτικές συλλογές.

Αναλύσεις – Συνεργασίες
– με το τμήμα αρχαιομετρίας του ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» και το Radiocarbon Accelarator Unit του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης για τη χρονολόγηση του ένθετου οδοντικού υλικού που διακοσμούσε το κάτοπτρο με αρ. ευρ. 10694 που ανήκει στην Ισλαμική Συλλογή του μουσείου. Από τα αποτελέσματα της ανάλυσης το αντικείμενο χρονολογήθηκε στον 19ο αιώνα, ενώ εικονογραφικά θα μπορούσε να καταταχθεί χρονολογικά τόσο στον 4ο-5ο αι. μ.Χ., όσο και στον 10ο-11ο αι. μ.Χ.·
– οι Α. Καρύδας και Μπ. Ζαρκάδας συνεργάστηκαν με το Ινστιτούτο Πυρηνικής Φυσικής του ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» για την εφαρμογή του φθορισμού ακτίνων Χ (XRF) στους ημιπολύτιμους λίθους που διακοσμούν δύο χρυσά αρχαιοελληνικά κοσμήματα του μουσείου, με σκοπό την επιβεβαίωση παλαιότερων αποτελεσμάτων ανάλυσης με την ίδια μέθοδο·
– ο Γ. Οικονόμου συνεργάστηκε με το ΙΓΜΕ στην ανάλυση πέντε μεταλλίων από γυαλί με τη μέθοδο του ηλεκτρονικού μικροσκοπίου σάρωσης (SEM). Διερευνήθηκε η ποιοτική και ποσοτική σύσταση του γυαλιού και του χρώματός τους.

Συνέδρια – Ημερίδες – Δημοσιεύσεις
– συμμετοχή της Δέσποινας Κοτζαμάνη στην ομιλία με τίτλο «Non destructive, in situ characterization of gemstones on museum jewels. The complementary use of PIXE-alpha and XRF portable systems» που πραγματοποιήθηκε στο *4ο Συνέδριο PIXE, Satellite Workshop «Archaeometry with IBA and related methods»* στη Λουμπλιάνα (ομιλητές: L. Pappalardo, A. G. Karydas, D. Kotzamani, G. Pappalardo, F. P. Pomano, Ch. Zarkadas)·
– δημοσιεύτηκε το άρθρο των A. G. Karydas, D. Kotzamani, R. Bernard, J. N. Barrandon, C. H. Zarkadas, με τίτλο «A compositional study of a Museum Jewerly collection (7th-1st c. B.C.) by means of a portable XRF Spectometer», στο *Nuclear Instruments and methods in Physics research* B, 226 (2004) 15-28.

Εργαστήριο Συντήρησης Χαρτιού

Προσωπικό
Μυρτώ Δεληβοριά, Σοφία Κολλάρου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Φλώρα Στεφάνου, Αργυρώ Χιλιαδάκη. Πρα-

κτική άσκηση: Νεφέλη Αναγνωστοπούλου.

Συντηρήσεις – Καταγραφές
– 27 έργα του Τμήματος Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων·
– 160 έργα του Τμήματος της Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα·
– 22 έργα των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής·
– 33 έργα του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής·
– 56 χάρτινα έργα ιδιωτών και άλλων ιδρυμάτων·
– συνεχίστηκε η ραδιοφωτογράφιση των υδατοσήμων σε 24 ανθίβολα, με σκοπό τη συλλογή φωτογραφιών των υδατοσήμων που θα εμπλουτίσουν τη συγκεκριμένη τράπεζα δεδομένων στο διαδίκτυο·
– συνεχίστηκε η σταδιακή φωτογράφιση και καταγραφή των χαρακτικών, όπως επίσης και η προληπτική συντήρησή τους, στην οικία Ε. Φινόπουλου·
– η Μυρτώ Δεληβοριά παρακολούθησε σεμινάριο με θέμα τη συντήρηση σχεδίων σε αρχιτεκτονικού τύπου χαρτί στο International Association of Book and Paper Conservators στο Βερολίνο (29-30 Απριλίου 2004).

Εργαστήριο Συντήρησης Υφασμάτων

Προσωπικό
Βιργινία Ρωμάνου, Βασιλική Νικολοπούλου, Ναούμ Κοκκάλας, Αναστασία Οζολίν.

Συντηρήσεις – Φωτογραφίσεις – Καταγραφές
– 34 έργα του Τμήματος Ισλαμικής Συλλογής·
– 48 έργα του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης·
– ένα έργο των Ιστορικών Αρχείων·
– τρία έργα του Τμήματος Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας·
– τέσσερα έργα του Τμήματος Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων·
– 18 αντικείμενα ιδιωτών και ιδρυμάτων.

Ανακοινώσεις – Διαλέξεις – Σεμινάρια
– η Αναστασία Οζολίν και ο Ναούμ Κοκκάλας παρουσίασαν ανακοίνωση με τίτλο «Συντήρηση, έκθεση και αποθήκευση της Ισλαμικής Συλλογής του Μουσείου Μπενάκη στο *Παγκόσμιο Συνέδριο του ICOM «Σύγχρονοι προβληματισμοί που αφορούν το ύφασμα, το δέρμα και νομικά θέματα»*, που οργανώθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (21-24 Απριλίου 2004)·
– ο Ναούμ Κοκκάλας συμμετείχε με διάλεξη με θέμα «Conservation and Care of Ecclesiastical Textiles» στο σεμινάριο που οργανώθηκε από το International Academic Projects σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαίων και Νεοτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και πραγματοποιήθηκε στη Ρόδο (4-8 Οκτωβρίου 2004).

Εργαστήριο Συντήρησης Κεραμικών

Προσωπικό
Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Βασιλική Αποστολοπούλου, Μαργαρίτα Γιαννακοπούλου, Αγγελική Θεολόγου-Μαυρίδου, Σοφία Τοσίου. Πρακτική άσκηση: Άννα Καγιαδάκη. Εθελοντές: Μαρίνα Αντύπα, Γεωργία Χελά.

Συντηρήσεις
– 84 αντικείμενα του Τμήματος Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής·
– δύο αντικείμενα του Τμήματος της Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα·
– 178 αντικείμενα του Τμήματος της Ισλαμικής Συλλογής, προκειμένου να εκτεθούν στο Νέο Ισλαμικό Μουσείο στον Κεραμεικό·
– 10 αντικείμενα ιδιωτών.

ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΕΣ – ΚΛΗΡΟΔΟΤΗΜΑΤΑ – ΔΩΡΕΕΣ

Παρακαταθήκες
– 2.681 νομίσματα που χρονολογούνται από τον 5ο αι. π.Χ. έως τους νεοελληνικούς χρόνους από το «Κοινωφελές Ίδρυμα Κοινωνικού και Πολιτιστικού Έργου» (πρόεδρος Ιωάννης Φικιώρης). Τα νομίσματα πρόκειται να εκτεθούν στο Νέο Μουσείο Μπενάκη στα τέλη του 2005.

ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Σε ανεξάρτητο μουσειακό παράρτημα, αφιερωμένο στον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (1906-1994) και στους Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του, μετεξελίσσεται το κτίριο της οδού Κριεζώτου 3, το οποίο στέγασε την κατοικία και το εργαστήρι του Γκίκα επί 40 συνεχή χρόνια –έως την ημέρα του θανάτου του τον Σεπτέμβριο του 1994. Το κτίριο αυτό αποτελεί μέρος της ανεκτίμητης προσφοράς του μεγάλου Έλληνα ζωγράφου στο Μουσείο Μπενάκη, στο οποίο περιήλθε ως δωρεά εν ζωή, μαζί με το σύνολο των έργων του που είχε ο καλλιτέχνης στην κατοχή του.

Την αρχιτεκτονική μελέτη για την επισκευή και την ανάπλαση του κτιρίου ανέλαβε ο Παύλος Καλλιγάς, τη στατική μελέτη ο Γιώργος Σπάρης, ενώ τη μελέτη των ηλεκτρομηχανολογικών εγκαταστάσεων ο Γιώργος Διαμαντούρος.

Το έργο εντάχθηκε στο Περιφερειακό Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Αττικής του Γ' Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης 2000-2006.

Τον Μάιο του 2004 προκηρύχθηκε διεθνής διαγωνισμός για το έργο, και τον Οκτώβριο ανακηρύχθηκε ανάδοχος η μειοδότρια εργοληπτική εταιρεία Α. ΚΑΠΕΤΑΝΙΔΗ ΑΤΕΕ. Οι οικοδομικές εργασίες που ξεκίνησαν τον Μάρτιο του 2005 προχωρούν κανονικά –σύμφωνα με το αρχικό χρονοδιάγραμμα– και το έργο προβλέπεται να παραδοθεί στα τέλη του 2006, οπότε και θα ξεκινήσουν οι εργασίες της επανέκθεσης των συλλογών.

Σημ.: Στη σύνταξη των Χρονικών συνέβαλε μεγάλο μέρος του επιστημονικού προσωπικού του Μουσείου Μπενάκη.

ΔΩΡΗΤΕΣ 2004

Γιάννης Αδαμάκος
Βάντα Αλεκτορίδου
Ξένη Αναστασίου
Δημήτρης Ανδρεαδάκης
Βούλα Ανδρουλιδάκη
Ευδοξία και Κωνσταντίνος Ανθομελίδου
Στέφανος Αντωνάκος
Ειρήνη Αποστολοπούλου
Μαρία Αποστολοπούλου
Βηθλεέμ Αρναούτογλου
Απόστολος Αργυριάδης
Δημήτριος Αργυρός
Μαρία Βαλάση
Γιάννης Βαρελάς
Σοφία Βάρη
Takis (Παναγιώτης Βασιλάκης)
Νίκος Βασιλάτος
Μαρία Βασιλοπούλου
Χρύσα Βασιλοπούλου
Κωστής Βελώνης
Χρύσα Βέργη
Αλέξης Βερούκας
Ιωάννα Βερυκοκάκη-Κοζόνη
Νιόνια Βλάικου-Αλεξίου
Βασίλης Βλασταράς
Άννα Βλαχοδήμου
Κώστας Π. Βλάχος
Τάκης Βογόπουλος
VODAFONE
Ίων Βορρές
Φούλα Βούλγαρη
Γιούλια Γαζετοπούλου
Γενικά Αρχεία του Κράτους
Γενικό Επιτελείο Εθνικής Άμυνας
Μαρίνος Γερουλάνος
Νίκος Γερουλάνος
Ειρήνη Γερουλάνου
Εύα Γεωργίλη
Πόπη Γουναροπούλου
Φωτεινή Γραμματικού
Κωνσταντίνος Δαβαράκης
Γιάννης Δάλλας
Έφη Δεληνικόλα
Αλέξης και Ελένη Δημαρά
Φανή Δημητρακούδη
Νίκος Δημητρίου
Πέτρος Δημητρίου
Καίτη Δημητσάντου-Κρεμεζή
Απόστολος Δοξιάδης
Μαρία Δοξιάδη
Νικόλαος Δρόσος
Αχιλλέας Δρούγκας
Ελβετική Πρεσβεία
Ελληνική Εταιρία για την Προστασία του Περιβάλλοντος και της Πολιτιστικής Κληρονομιάς
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
Επιτροπή Συντήρησης Μνημείων Ακροπόλεως
Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση
Βιβλιοπωλείο της Εστίας
Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών
Εταιρεία Φίλων του Λαού
Ευρωηλεκτρονική ΑΕ
Μάγδα Ζαγοραίου
Στέλλα Ζαμπλάρα
Αλέκος Ζάννας
Χαρίκλεια Ζάννη
Χαρίκλεια Ζάρκου
Έλσα Ζαχαράκη
Τάκης Ζερβεδάς
Διονύσης Ζήβας
Δημήτρης Ζουρούδης
Αμαλία Ηλιάδη
Κωνσταντίνος Θεοδοσάκης
Σταμάτης Θεοχάρης
Ανδρέας Ιακωβίδης
Ίδρυμα Κωνσταντίνου Μητσοτάκη
Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή
International Committee of Museums
Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο
Μαρία Ιωακείμογλου
Χαρά Ιωακείμογλου
Τζουλιάνο Καγκλής
Νίκος Κακαδιάρης
Κωνσταντίνος Κακανιάς

Χρύσα Καλλάρη
(†) Αθηνά Καλογεροπούλου
Διονυσία Καραβαγγέλη
Σαράντης Καραβούζης
Ευγενία Καραθανάση
Απόστολος Καραστεργίου
Ρωξάνη Καργάκου
Πόπη Κασσωτάκη
Κυριάκος Κατζουράκης
Νίκος Κατηφόρης
Ντόρα Κατσικάκη
Αλίκη Κελαϊδίτου
Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας
(†) Νίκος Κεσσανλής
Άγγελος Κίτσος
Ρόζα Κοββατζή
Μαρία Κομούτου
Ανδρέας Κοντέλλης
Γεώργιος Κορωνιάς
Ελένη Κούκου
Μαίρη Κουτσούρη
Ευθυμία Κρικώνη
Αντώνης Κυριακούλης
Χρυσούλα Κυριακοπούλου
Αλέξης Κυριτσόπουλος
Κατερίνα Λαζίδου-Τουρνικιώτη
Γιώργος Λαζόγκας
Καίτη Λεβαντή
Βασίλης Λεοντιάδης
Εμμανουήλ Λιγνός
Ασπασία Λούβη
Κωνσταντίνος και Ξανθή Λουκάκη
Νικόλαος Λούντζης
Όλφη Μάινα
Ευγενία Μαλλιαρίτη
Νέλλη Μαλικοπούλου
Σμύρνη Μαραγκού
Χρήστος Μαρκίδης
Αιμιλία Μαρκοκωνσταντίνου
Φωφώ Μαυρικίου
Γιώργος Μαυροϊδης
Χριστόφορος Μελλίδης
Γιάννης Μιγάδης
Εκδόσεις Μίλητος
Κώστας Γ. Μίσσιος
Ρούλα Μιχαηλίδου
Νίκος Μιχαλιτσιάνος
Νίκος Μιχαλόπουλος
Έλλη Μοντσενίγου
Νίκος Μόσχος
Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών
Όλγα Μπαδήμα-Φουντουλάκη
Άννα Μπάκα
Φαίδρα Μπαρτσώτα
Σωτήρης Μπεκιάρης
Βαρβάρα Μπελεσιώτη
Παναγιώτης Μπελντέκος
Λίνος Μπενάκης
Ουρανία Μπέση
Κυπριανός Μπίρης
Μάνος Μπίρης
Τάσος Μπίρης
Σοφία Μπίτσα
Γεώργιος Μπογδανόπουλος
Χρήστος Μποκόρος
Αγνή Μπουροπούλου
Alexandra Buhler
Μουσικός Οίκος «Φίλιππος Νάκας»
Παύλος Μυλωνάς
Βασιλεία Νιακάκη
Γεωργία Νιακάκη-Ανδριτσάκη
Μάγδα Νικολαΐδου
Δημήτρης Νταλιάνης
Γιώργος Ξένος
Βάνα Ξένου
Νίκος Παναγιωτόπουλος
Νότης και Ελένη Παναγιωτόπουλου
Περσεφόνη Παναγιωτοπούλου
Γιώργος και Μάρω Παναγιώτου
Κώστας Πανιάρας
Μυρτώ Παπά
Άγγελος Παπαδημητρίου
Ασπασία Παπαδοπεράκη
Λόης Παπαδόπουλος
Ειρήνη Γ. Παπαϊωάννου
Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν
Ρένα Παπασπύρου
Κώστας Παπατριανταφυλλόπουλος
Τάσος Παυλόπουλος
Αγγελική Πετροπούλου
Ιωάννα Πετροπούλου
Αναστασία Πηγή

Αγνή Πικιώνη
Δημήτρης Ν. Πλουμπίδης
Τζίνα Πορφύρη
Γρηγόρης Πουλημένος
Σοφία Πουπέλα-Αρσάνογλου
Αυγή Προυκάκη
Μαρία Πωπ
Άρης Ραπίδης
Γιώργος Ρόρρης
Αλέξανδρος Ρωμάνος
Μάριος Σαββουλίδης
Παύλος Σάμιος
Πηνελόπη Σακελλαρίδη-Μουζακίτη
Θεόδωρος Σαμούρκας
Χρήστος Σαρακατσιάνος
Βαρβάρα Σεβαστοπούλου
Αλεξάνδρα Σέλελη
Δήμος Σκουλάκης
Άγγελος Σκούρτης
Σωτήρης Σόρογκας
Μιλτιάδης Σουλιώτης
Βασίλης Σπεράντζας
Κατερίνα Σταμίδη
Μαργαρίτα Στάμου
Ζαχαρίας Στέλλας
Νίκος Στεφάνου
Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων
Ιωάννα Στρίντζη
Ιωάννα Στούφη-Πουλημένου
Στυλιανός Στυλιανού
Συστέμα Πληροφορική ΑΕ
Λευκοθέα Σωτηροπούλου
Ελένη Σωτήρχου
Γεωργία Τατσιράμου
Δάφνη Τελειώνη
Παναγιώτης Τέτσης
Αναστασία Ε. Τζάκου
Έλενα Τζομάκα
Έλσα Τζομάκα
Σπύρος και Χαρά Τόμπρα
Λυδία Τρίχα
Αθηνά Τρύφων
Λίλα Ντε Τσάβες
Μιχάλης Τσάγκαρης
Αργίνη Τσάκωνα
Δημήτρης Γ. Τσαούσης
Δημήτρης Τσατσαρός
Γιώργος Τσεριώνης
Δημήτρης Τσιλιβίδης
Δημήτρης Τσίτουρας
Κώστας Τσόκλης
Μάκης Φάρος
Αλέκος Φασιανός
Δημήτρης Φατούρος
Παλαιοπωλείο Φετζιάν
Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη
Οι Φίλοι του Λαογραφικού Μουσείου Αίγινας
Ελένη Φράγκου-Γερουλάνου
Διονύσης Φωτόπουλος
Μανώλης Χάρος
Μάξιμος Χρυσομαλλίδης
Λάμπρος Ψυρράκης
Christina Hager
Ροζαλία Χριστοδουλοπούλου

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, Μαρίνος Γερουλάνος, Νικόλαος Ζίας, Πόπη Ζώρα, Ελένη Ρωμαίου-Καρασταμάτη, Ισίδωρος Κακούρης, Αικατερίνη Κυπαρίσση, Αμαλία Μεγαπάνου, Ιουλία Μελά, Βίκτωρ Μελάς, Γιάννης Μόραλης, 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, Λιάνα Τσομπάνογλου. Υποστηρικτικές υπηρεσίες: Μαρία Κρέτση, Βασίλειος Κωστούλας, Νεκτάριος Λυμπέρης, Έφη Μπερτσιά-Δρούγκα, Γαβριήλ Παλαιοδήμος, Διονύσης Σκουρλής, Κωνσταντίνος Τζανής, Έλενα Τομπούλογλου. Γραφείο διευθυντή: Σταύρος Βλίζος, Ελίζα Καβράκη. 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. Επιστημονικοί συνεργάτες: Νίκος Παΐσιος, Δανάη Φιλίππου.

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-Ζαφειριάδου. Συντηρήτρια: Ελευθερία Γκούφα.

Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων

Φανή Κωνσταντίνου, Αρχοντία Αδαμοπούλου, Δέσποινα Γρίβα, Μυρτώ Ηλιάδη-Κούτσικου, Γεωργία Ιμσιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου, Όλγα Χαρδαλιά.

Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής
Μαργαρίτα Σάκκα-Θηβαίου, Ελένη Αρβανίτη-Κρόκου, Ναταλία Μπούρα.

Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης
Άννα Μπαλλιάν, Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου.

Βιβλιοθήκη
Πίτσα Τσάκωνα, Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Σταύρος Αρβανιτόπουλος, Πανωραία Γαϊτάνου, Κωνσταντίνα Ευαγγελίου, Ειρήνη Κουροπούλου, Ελένη Κωνσταντέλλου, Σπύρος Κωστούλας, Ιωάννα Πατελάρου, Ελένη Τσάκωνα.

Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων
Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Μαρία Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη, Αναστασία Φωτοπούλου-Πρίγκηπα, 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, Νατάσα Καραγγέλου, Ντόρα Πικιώνη-Ρόκου, Μαρία Σαρρή.

Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης
Στέργιος Στασινόπουλος, Βασίλης Αργυράτος, Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρυσούλα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Μαργαρίτα Γιαννακοπούλου, Χάρης Γραμματικός, Μυρτώ Δεληβοριά, Δημήτρης Δούμας, Μαρία Ζαχαρία, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Αγγελική Θεολόγου-Μαυρίδου, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Γεωργία Καρύδη, Ναούμ Κοκκαλάς, Σοφία Κολλάρου, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Καλυψώ Μιλάνου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Βασιλική Νικολοπούλου, Αναστασία Οζολίν, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Βιργινία Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τοσίου, Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Φωτεινή Φραγκάκη, Άνθια Φωκά, Αργυρώ Χιλιαδάκη.

Νομική Υπηρεσία
Μαρία Βενιέρη, Κορνηλία Βουργουτζή, Μυρτώ Καββαδία.

Λογιστήριο
Δημήτρης Δρούγκας, Παναγιώτης Βαφειάδης, Γιώργος Βλασίδης, Χρήστος Ζουγανέλης, Θωμάς Κωστούλας, Παναγιώτης Μαρνέζος.

Τεχνικό Τμήμα
Μανώλης Μπλαζιάκης, Κυριάκος Κοσμίδης.

Υποδοχή
Μαρία Δαμίγου, Γεωργία Αποστολοπούλου, Ευθυμία Δουρουδή, Χριστίνα Δενέγρη, Μαρία Νασιοπούλου, Αθηνά Σαββάτη, Μελπομένη Τριανταφύλλου, Βικτωρία Τσάρτσαλη, Ειρήνη Χαλικιά.

Φυλακτικό Προσωπικό
Δημήτρης Δημητρίου, Δημήτρης Γεωργακόπουλος, Δαμιανός Τζεχιλίδης. Σωτήρης Αβδαλάς, Σταύρος Απλαδάς, Σταύρος Α. Απλαδάς, Γρηγόρης Γεωργόπουλος, Βασίλης Γιάννης, Γεράσιμος Γκιολές, Αρτέμης Δαμίγος, Δημήτρης Δημακόπουλος, Χρήστος Δημητρακόπουλος, Σταυρούλα Δημητρίου, Θεόδωρος Δημητρόπουλος, Ιωάννης Ζαμπάρας, Θωμάς Ζαπαντιώτης, Κωνσταντίνος Καλλής, Χρήστος Καλογερόπουλος, Γιώργος Καντζιλέρης, Κωνσταντίνος Καψάλης, Κωνσταντίνος Κουρτικάκης, Δημήτρης Κουρτογιάννης, Κωνσταντίνος Κυλλής, Πέτρος Κυρίτσης, Φίλιππος Μαγνήσαλης, Αναστάσιος Μάκκας, Ισχανουλάχ Μαμουντζάι, Κωνσταντίνος Μαργαρίτης, Στέλιος Μαργαρίτης, Γιώργος Μαύρος, Ηλίας Μητσιόπουλος, Ηλίας Μουσαγέας, Κωνσταντίνος Μπερτσιάς, Αλέξης Μπουλιάκης, Γιώργος Ντούβαλης, Χαράλαμπος Παντιώρας, Βασίλης Παπαδάκης, Παναγιώτης Παπασταύρου, Αναστάσιος Πατουχέας, Γιώργος Πάτρας, Δημήτρης Πάτρας, Βασίλης Πισπιρίγκος, Αντώνης Πλιάγκος, Ηλίας Πολίτης, Αντώνης Ράπτης, Ιωάννης Ραμμόπουλος, Δημήτρης Σαββάτης, Κοσμάς Σκαφίδας, Κωνσταντίνος Σκαρής, Προκόπης Σκυριανός, Παναγιώτης Στεφανίδης, Θεόφιλος Στεφάνου, Βασίλης Στραβοσκούφης, Βασίλης Τζελής, Αλέξανδρος Χίμης, Δημήτρης Χρυσικόπουλος.

Κέντρο Ελέγχου

Βασίλης Καραμπάτος, Γιάννης Αντωναράκης, Μιχάλης Βιτάλης, Βαγγέλης Γκλάβας, Άρης Δανιάς, Δημήτρης Ζιαμπάρας, Άλκης Ξένος, Λάμπρος Σταυρόπουλος, Κώστας Σφήκας, Μιχάλης Τσιάμης.

Καθαριότητα

Δέσποινα Τζερβάκη, Κωνσταντίνα Δημοπούλου, Ανδρέας Μπάκας, Νικολέττα Μυλωνά, Αντώνης Οζ, Ιωάννα Παντελίδου, Αγγελική Πικροδημήτρη, Γεωργία Πιστολά, Μαρία Σκουρλή, Μαρία Χατζηαποστόλου.

Πωλητήριο

Δέσποινα Γερουλάνου, Γιώργος Αναστασιάδης, Ιωάννα Αντωνίου, Βασιλική Βασιλοπούλου, Καλλιόπη Δημητροπούλου, Δήμητρα Ζωγράφου, Χριστίνα Ζωγράφου, Ισαβέλα Curtis, Ευαγγελία Κεχρά, Νεφέλη Κολοκυθά, Φλώρα Κυρίτση, Γιώργος Κωνσταντίνου, Μαρία Μαρινάκη, Μαρία Μπερτσιά, Παρασκευή Μπεσύρη, Ροδή Ξυδού, Νίκος Πετρόπουλος.

Κυλικείο

Παναγιώτης Χριστοφιλέας, Ρότζερ Αρμάγκο, Δήμητρα Γεωργίου, Δέσποινα Γεωργοσοπούλου, Αναστασία Διονυσάτου, Σπύρος Δρανδάκης, Σταύρος Κατακουζηνός, Δημήτρης Κυφωνίδης, Γιάννης Μαστροδήμος, Γεράσιμος Μουσαγέας, Σάρα Μπισίρ Γκερίς, Βασίλης Οικονομέας, Γιοώργος Παπαδημητρίου, Αργυρώ Σορωτού, Κατερίνα Τότσικα, Παναγιώτης Τσαντήλας, Γιώργος Τζώρζεσον, Δημήτρης Φραγκομίχαλος, Βασιλική Χειμωνά.

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 A4, 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 παύλα. 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 dash. Bibliographical references within the same footnote should be separated by a semi-colon;
– titles of monographs and journals should be written in italics;
– references to volumes should not contain the abbreviation "vol.", and the number of the volume should be given in Arabic numerals;
– page numbers should always follow the date of publication without "p." or "pp."; numbers with three or more figures should be in abbreviated form, e.g 123-34, not 123-134, but not two-figure numbers, e.g. 45-49, not 45-9;
– works mentioned in an earlier footnote should be referred to by the name of the author, followed by "n" in parentheses - e.g Delivorrias (n. 8) 34. Where the work has been mentioned in the same or the immediately preceding footnote without intervening reference to another work, the reference may be abbreviated to "*ibid.*" and the page numbers. If the earlier footnote refers to more than one work by an author, the later reference should contain the surname of the author and an abbreviated reference to the particular work, e.g. Delivorrias, chests (n. 5) 243-54;
– for names of ancient Greek authors the abbreviations in Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon* should be used, and for Latin authors those in Lewis and Short's *Latin Dictionary*;
– parentheses should not be followed by a comma;

– latin terms should be given in italics;
– where articles in Greek refer to the place of publication of a foreign language work or the location of a conference, these should not be translated into Greek but should remain in their original form, e.g. London, Paris etc.;
– references in articles in foreign languages to books and articles in Greek should give the name of the author transliterated into Latin characters and the place of publication in the language of the article. The title of the work should remain in Greek characters;
– where articles in foreign languages give the titles of Greek journals or of conference proceedings, these should be transliterated into Latin characters;
– footnote numbers should be placed after the punctuation mark.

2. Monographs:
– the place and year of publication (without the name of the publisher) should be indicated in parentheses: e.g. S. R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501-1772* (London 1999) 38-45.

3. Articles from journals: the abbreviated title of periodicals should follow the system in the *American Journal of Archaeology* 95 (1991) 4-16 and *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, the number of the entry and the name of the author, e.g. *LIMC* I (1981) 782 no. 86 *s.v.* Andromeda I (K. Schauenburg).

ISSN 1109-4109