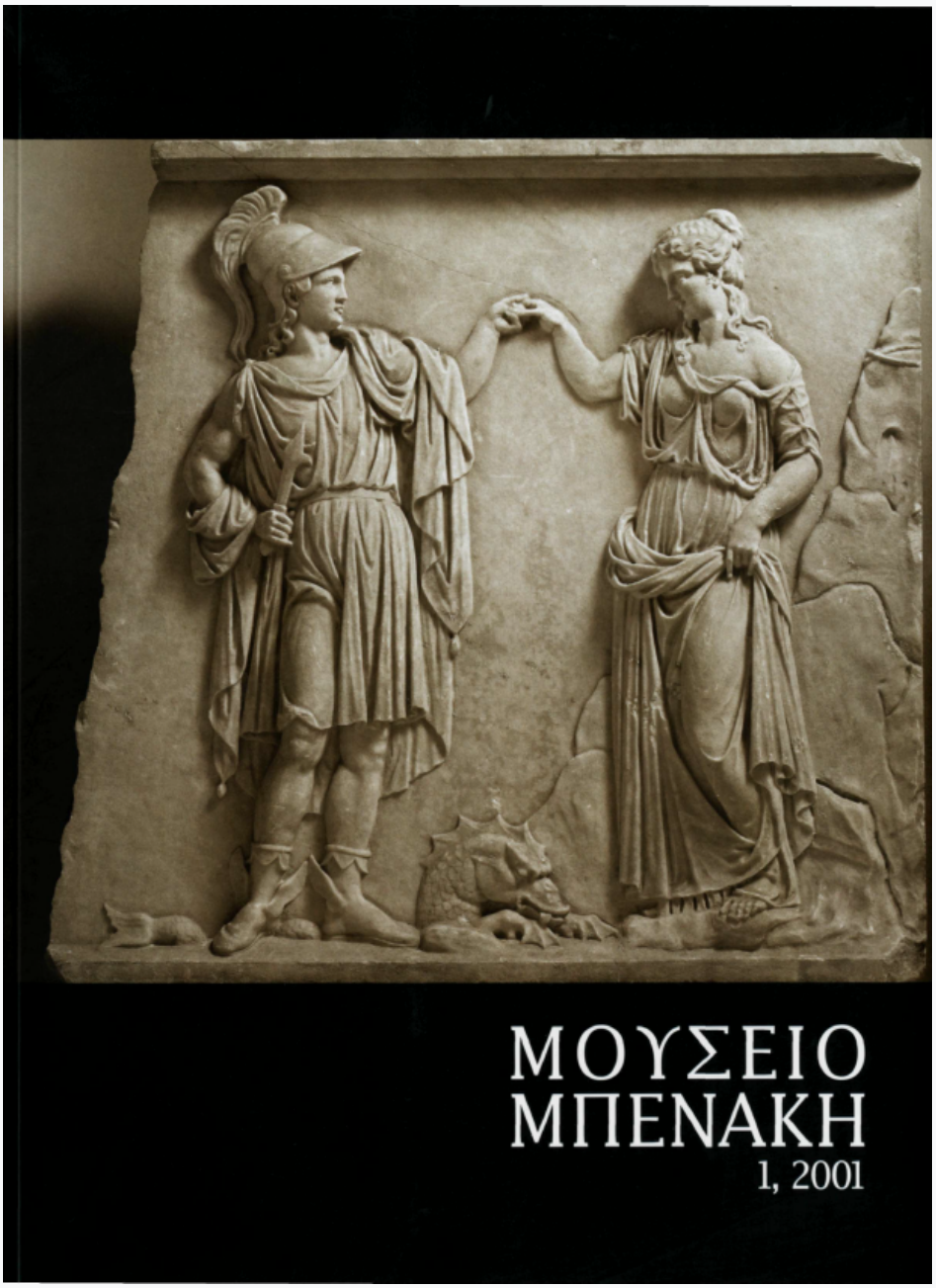
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 1 (2001)



https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 21/03/2026 22:28:10

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

1, 2001

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε χάρη στη γενναιόδωρη χορηγία
του Ιδρύματος ΣΑΜΟΥΡΚΑ.

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

1, 2001

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
1, 2001

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
DTP:	Ιάσων Μαργαριτούλης
Διαχωρισμοί - Φιλμ:	ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ
Εκδοτική επιμέλεια:	ADCare

Το *Μουσείο Μπενάκη* τυπώθηκε σε χαρτί velvet matt Burgo 135 γρ.
στο Τυπογραφείο Ε. Σταθάτος ΑΕΒΕ το Μάρτιο του 2002
και βιβλιοδετήθηκε από τους Θ. Ηλιόπουλο – Π. Ροδόπουλο.

Φωτογραφία εξωφύλλου: *Περσέας και Ανδρομέδα.*
Κλασικιστικό ανάγλυφο του 19ου αιώνα, έργο του Γεώργιου Βρούτου,
Μουσείο Μπενάκη 31163 (φωτ.: Κ. Μανώλης).

Μουσείο Μπενάκη
Κουμπάρη 1 Αθήνα 10674
www.benaki.gr
ηλεκτρονική διεύθυνση: damaskos@benaki.gr
Τηλέφωνο: (+30-010) 3671011
Τηλεομοιότυπο: (+30-010) 3622547, 3671063

Benaki Museum
Koumbari 1 Athens 10674
www.benaki.gr
e-mail: damaskos@benaki.gr
Tel.: (+30-010) 3671011
Fax: (+30-010) 3622547, 3671063

© copyright έκδοσης: Μουσείο Μπενάκη

ISSN 1109-4109

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 7

ΜΕΛΕΤΕΣ

ΠΑΥΛΟΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
Μια αναθηματική στήλη στην Εννοδία Κορουτάρρα. Συμβολή στη μελέτη της θεσσαλικής θεάς Εννοδίας ή Φεραίας 11

MARION MEYER
Ein Torso im Typus Doria: Asklepios oder Amphiaraos? 21

ΕΛΕΝΗ ΑΛΟΥΠΗ, ΝΙΚΟΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ-ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΑΡΥΔΑΣ
Το χρυσό αγαλμάτιο Αφροδίτης: ζητήματα γνησιότητας 33

ΚΑΛΥΨΩ ΜΙΛΑΝΟΥ
Εικόνα *Παναγίας Βρεφοκρατούσας με προτομές αγίων*. Τεχνική εξέταση 41

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ
Η *Αναστήλωση των Εικόνων*: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα 59

MARIA VASSILAKI
Working drawings: research and study programme 79

ANNA BALLIAN
Dedications and donors of 17th to 19th centuries church silver 87

ANGELOS DELIVORRIAS
Carved wooden chests from the Peloponnese: questions of stylistic and thematic singularity 111

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ
Ένα κλασικιστικό ανάγλυφο του 19ου αιώνα 127

JEAN-PIERRE DE RYCKE
La correspondance Ghika-Zervos: souvenirs d'une amitie et chronique de la vie artistique parisienne durant l'entre-deux-guerres (1933-40) 137

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ
Τα διάφορα, τα διάφορα να μην σας είν' αδιάφορα 149

MINA MORAITOU
Umayyad ornament on early Islamic woodwork: a pair of doors in the Benaki Museum 159

ΧΡΟΝΙΚΑ
Εκθέσεις - Εκδοτική δραστηριότητα 175
Απολογισμός τμημάτων 184
Οικοδομικές εργασίες 213
Δωρητές 216
Το Μουσείο Μπενάκη 217
Οδηγίες για τη σύνταξη και την υποβολή μελετών στο περιοδικό 219

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ, ή μάλλον η συνοχή του ελληνικού πολιτισμού, μπορεί να ενοχλεί ως ιδεολόγημα όσους εκπροσωπούν τις πιο προωθημένες τάσεις της ιστορικής έρευνας, δεν παύει ωστόσο να συνιστά μια πραγματικότητα, αισθητή κυρίως στην ακατάβλητη αντοχή της ελληνικής γλώσσας και στη δυναμική των διαχρονικών της μετουσιώσεων. Η ίδια δυναμική ανιχνεύεται άλλωστε και γενικότερα σε όλο το ανάπτυγμα της πνευματικής και καλλιτεχνικής παραγωγής, με τη δημιουργία και αναδημιουργία νέων μορφών της έκφρασης, την ικανότητα της επιλεκτικής αφομοίωσης ξένων στοιχείων, τη διατύπωση της αισθητικής του απολύτως ουσιώδους, την ταύτιση της χρηστικής με την καλλιτεχνική αξία των πραγμάτων, την άρση της αντίφασης που προκαλούν τα διλήμματα της υπακοής σε παραδοσιακές επιταγές ή της επιλογής πρωτοποριακών διεξόδων, σε σχέση πάντοτε με το βαθύτερο νόημα της εκφραστικής ελευθερίας.

Τη διάρκεια του ελληνισμού στον ιστορικό χρόνο, ως αντιστάθμισμα της δραματικής συρρίκνωσης που υπέστη ο γεωγραφικός του χώρος, προσπαθεί να αναδείξει και η νέα έκθεση των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη. Η ελληνική πολιτισμική διαχρονία, μαζί βέβαια με τις πολύτιμες καταθέσεις των ξένων πολιτισμών, συνοψίζοντας πλέον τους στόχους του ιδρύματος, θα ήταν παράδοξο να μην προσανατολίζει σε τακτική ετήσια βάση και την έκδοση του νέου περιοδικού. Ενός εντύπου που φιλοδοξεί να παραμείνει ανοιχτό προς τα έξω και φιλόξενο, ενθαρρυντικό προς τα μέσα και ελκυστικό, ελληνικό και διεθνές, φιλικό απέναντι στις νεώτερες γενιές των ερευνητών αλλά και σε όσους από τις παλιότερες θελήσουν να τις πλαισιώσουν. Το υλικό του Μουσείου, όλο το υλικό, προσφέρει ελεύθερα τα αφετηριακά του ερεθίσματα στην επιστημονική κοινότητα, με ελπίδα ότι θα μαγνητίσει και το ειδικότερο ενδιαφέρον, εξασφαλίζοντας τόσο τις απαραίτητες συνεργασίες, όσο και την ανεμπόδιστη συνέχιση της κυκλοφορίας του. Η στήριξη της Διοικητικής Επιτροπής του Ιδρύματος και του επιστημονικού του προσωπικού, η συμπαράσταση του Σωματείου των «Φίλων» του, κυρίως όμως η θερμή ανταπόκριση του ευρύτερου κοινού, προσγράφονται στις εγγυήσεις για το μέλλον της έκδοσης.

Ο πρώτος τόμος του περιοδικού που κυκλοφορεί σήμερα χάρη στη γενναία οικονομική συνδρομή του Ιδρύματος Σαμούρκα, αφιερώνεται στη μνήμη της Ειρήνης Καλλιγά (1912-2000). Της κόρης του Αντώνη Μπενάκη η οποία ως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου και Πρόεδρος του Ιδρύματος δεν αγωνίστηκε μόνο για την πραγμάτωση κάθε ανανεωτικής αλλαγής αλλά και για την κάλυψη εκείνων που την υποστήριξαν.

Άγγελος Δεληβορριάς
Διευθυντής
Αθήνα, Δεκέμβριος 2001

ΜΕΛΕΤΕΣ

ΠΑΥΛΟΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ

Μια αναθηματική στήλη στην Εννοδία Κορουτάρρα. Συμβολή στη μελέτη της θεσσαλικής θεάς Εννοδίας ή Φεραίας

Η ΘΕΣΣΑΛΙΚΗ ΘΕΑ ΕΝΝΟΔΙΑ ή Φεραία και οι θεοί που σχετίστηκαν με αυτήν έχουν ήδη αποτελέσει τα τελευταία χρόνια αντικείμενο ειδικών μελετών.[1] Η θεότητα αυτή ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στους Θεσσαλούς και στους Μακεδόνες, γειτονικούς λαούς του αρχαίου ελληνικού κόσμου που είχαν κοινά ονόματα, λατρείες και γιορτές, ήθη και έθιμα.[2] Δύο νέες επιγραφικές μαρτυρίες, που αναφέρονται στην ιδιόμορφη αυτή θεότητα μας έγιναν πρόσφατα γνωστές.[3] Πρόκειται για τη μαρμάρινη στήλη των υστεροελληνιστικών χρόνων από τις Φερές, που αφιέρωσε στη θεά η Υβριννώ Σουσιβίου,[4] και τη μαρμάρινη αναθηματική στήλη στην Εννοδία Κορουτάρρα του Μουσείου Μπενάκη, η οποία αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.[5]

Η στήλη 30705 είναι φιλοτεχνημένη σε λευκόφαιο μάρμαρο με κομμούς. Έχει συνολικό ύψος 0,37 μ. και μέγιστο πλάτος 0,28 μ. Το πάχος του κορμού είναι 0,09 μ. και της επίστεψης 0,10 μ. Το κάτω μέρος λείπει. Στις γωνίες της επίστεψης και του κορμού φέρει αποκρούσεις (εικ. 1). Μικρότερες αποκρούσεις και αποξέσεις παρατηρούνται στην επιφάνεια της πρόσοψης. Η πίσω όψη της είναι δουλεμένη αδρά με σφύρα και βελόνι. Οι κρόταφοι του κορμού της είναι λοξοί –δεδομένο που πιστοποιεί ότι το κομμάτι του μαρμάρου από το οποίο έγινε η στήλη προερχόταν από επιφανειακό στρώμα.

Η στήλη επιστέφεται με κανόνα ύψους 0,08 μ., που αποδίδεται και στους κροτάφους της. Στο πάνω μέρος της επίστεψης είναι χαραγμένη η επιγραφή ΕΝΝΟΔΙΑ με γράμματα ύψους 2,3-3 εκ. Στο ανώτερο τμήμα του κορμού της είναι χαραγμένη η επιγραφή ΚΟΡΟΥΤΑΡΡΑ με γράμματα ύψους 2-3,5 εκ.

Σχόλια

Λόγω του μικρού μεγέθους της στήλης, αλλά και του μικρού ύψους της επίστεψής της η αναθηματική επιγραφή χαράχτηκε στην επίστεψη και στο πάνω μέρος του κορμού της. Τα γράμματα και στις δύο περιπτώσεις είναι ανισομεγέθη, χαραγμένα ελεύθερα, χωρίς οδηγό και στοίχιση –επομένως είναι σύγχρονα. Η χάραξη είναι αβαθής, ακανόνιστη, χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια. Ακόμα και τα όμοια γράμματα δεν χαράζονται με τον ίδιο τρόπο ή δεν έχουν το ίδιο μέγεθος. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος απόδοσης του άλφα με τη δεξιά κεραία του να προεξέχει λοξά προς τα πάνω, καθώς και του ρω. Το έψιλον παρουσιάζει κοντύτερη τη μεσαία κεραία, τύπος που εμφανίζεται γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. Το όμικρον είναι λίγο μικρότερο από τα υπόλοιπα γράμματα, το άλφα έχει την οριζόντια κεραία πιο κάτω από το μέσο του ύψους του, το ύψιλον έχει ευθείες τις λοξές του κεραίες, το κάπα έχει ανοικτές και μακριές της λοξές κεραίες του, ενώ το νι έχει τη δεξιά κεραία του αρκετά μικρότερη. Από το σχήμα και το μέγεθος των γραμμάτων η επιγραφή χρονολογείται γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ.

Η στήλη είναι πιθανότατα θεσσαλικής προέλευσης. Σε αυτό συνηγορούν το θεσσαλικό μάρμαρο, η συναντόμενη στις θεσσαλικές αναθηματικές στήλες μορφή της στήλης, η διαλεκτική θεσσαλική γραφή και η ομοιότητα του τύπου της επιγραφής και των

Εικ. 1. Η αναθηματική στήλη στην Εννοδία Κορουτάρρα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 30705 (φωτ.: Κ. Μανώλης).

γραμμάτων της με άλλες θεσσαλικές αναθηματικές επιγραφές, όπως για παράδειγμα με αυτήν στην Εννοδία Πατρώα από τις Παγασές (εικ. 2).[6]

Η επιγραφή δεν αναφέρει το όνομα του αναθέτη ή της αναθέτριας, καθώς και το λόγο της ανάθεσης, φαινόμενο συχνό στη Θεσσαλία. Στο μέσο της προσωνυμίας υπάρχουν οριζόντιες αποξέσεις και άλλες φθορές, που δυσκολεύουν την ανάγνωση. Τα πρώτα τέσσερα γράμματα (Κ, Ο, Ρ, Ο), όπως και τα τέσσερα τελευταία (Α, Ρ, Ρ, Α) είναι βέβαια. Τα δύο ενδιάμεσα γράμματα (Υ και Τ), αν και έχουν υποστεί φθορές, είναι ακόμα ευδιάκριτα. Επομένως, πρόκειται για το επίθετο Κορουτάρρα. Το όνομα και η προσωνυμία της θεάς είναι γραμμένα σε διαλεκτική γραφή, γι' αυτό και απουσιάζει το προσγεγραμμένο γιώτα της δοτικής.

Η προσωνυμία Κορουτάρρα (διαλεκτικά, αντί Κορωτάρσα) συναντάται για πρώτη φορά στη λατρεία της Εννοδίας. Προέρχεται από τα ουσιαστικά *κόρος* και *ταρσός-ταρρός* (<*ταρσόω-ταρρόω*).[7] Στους ταρσούς οφείλεται η όρθια στάση και το βάδισμα. Είναι επομένως η θεά που βοηθά τα παιδιά να ορθοποδήσουν, να σταθούν δηλαδή στα πόδια τους και να περπατήσουν. Η Εννοδία Κορουτάρρα είναι θεά παράλληλη με την Άρτεμη Θροσία (που «*ὀρθοῖ εἰς σωτηρίαν*» ή «*ὀρθοῖ τοὺς γεννωμένους*»),[8] την Άρτεμη Σκιάτιδα στις Φερές[9] ή την Άρτεμη Παγασίτιδα στη Δημητριάδα.[10] Άλλωστε, η Άρτεμη ως φύλακας και προστάτιδα των παιδιών αποκαλείται Κουροτρόφος, Κορυθαλία, Κουρεώτις, Παιδοτρόφος, Φειλομείραξ και Πατρώα,[11] ενώ παρόμοια λειτουργία έχει και η Εκάτη.[12]

Πρόκειται για την υπόσταση της Εννοδίας ως κουροτρόφου, στοργικής, αποτροπαϊκής και προστάτιδας των παιδιών, η οποία διαπιστώνεται και από άλλες προσωνυμίες της (όπως Αστική, Στοργική Πατρώα, Σταθμία και Αλεξεατίδα[13]) και κυρίως από την προσωνυμία Κόριλλος (από το ουσιαστικό *κόριλλα*, υποκοριστικό της κόρης), που μαρτυρείται στις ίδιες τις Φερές.[14] Η σημαντική αυτή υπόσταση της θεάς φαίνεται να σχετίζεται με την παιδική ηλικία και την ανατροφή της. Σύμφωνα με αρχαίες μαρτυρίες[15] η θεά (κόρη της Φεραίας του Αιόλου και του Διός) μετά τη γέννησή της ρίχτηκε από την ανύπαντρη μητέρα της σε τρίστρατο για να πεθάνει, αλλά εκεί τη βρήκαν βουκόλοι του Φέρητος και την ανέθρεψαν.

Η Εννοδία Στοργική Πατρώα ήταν γνωστή στους λατρευτές της τουλάχιστον τρεις γενιές –γεγονός που δείχνει ότι είχε μεταφερθεί στη Λάρισα ήδη κατά τα υστεροαρχαϊκά χρόνια. Η θερμή αγάπη των γονέων προς τα παιδιά τους, ο άωρος θάνατος των οποίων προκαλεί θρήνο και βαρύ πένθος, προφανώς σχετίζεται με την Εννοδία ως θεά της ζωής, αλλά και του θανάτου. Η δυσεξιλέωτη θεά του θανάτου και των τιμών προς τους νεκρούς, μετά από ειδικές ιεροπραξίες γινόταν μειλίχια, ευμενής και ευήκοος.[16] Έτσι η θεά γινόταν παρήγορη, συμφιλιώνοντας τους ανθρώπους με την ιδέα του θανάτου. Παραστεκόταν στους ανθρώπους, και ειδικότερα στα παιδιά, σε κάθε κίνδυνο και αρρώστια. Επιπλέον, αναλάμβανε την προστασία τους στον Κάτω Κόσμο μετά τον πρόωρο θάνατό τους, και επόπτευε τις καθιερωμένες νόμιμες τιμές, που έπρεπε να αποδίδουν οι οικείοι τους.

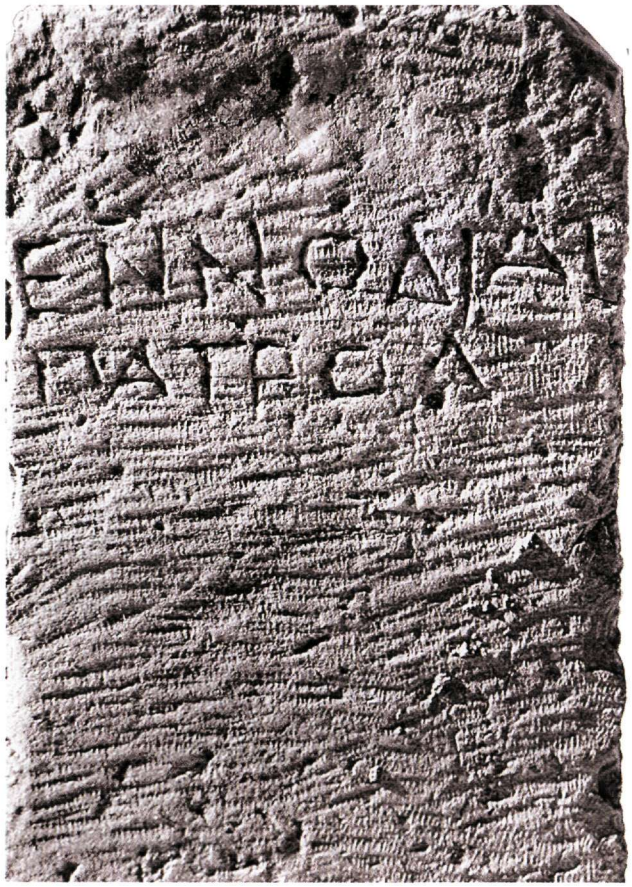
Είναι γνωστό πόσο οδυνηρός είναι ο θάνατος νέων

ανθρώπων και πώς το θέμα της επιδρομής του άωρου θανάτου συγκινεί ιδιαίτερα. Στην ίδια θεματολογική ενότητα περιλαμβάνεται ο θάνατος των κοριτσιών πριν από το γάμο με την πρόωρη στέρηση της ζωής και της χαράς του γάμου, που εκφράζεται θαυμάσια σε πολλά επιτύμβια επιγράμματα, αλλά και στην τραγωδία. Επίσης, κατά την αρχαιότητα, λόγω του μεγάλου ποσοστού θνησιμότητας των επιτόκων γυναικών και των νεογνών, ήταν ευρύτατα διαδεδομένη η πίστη ότι οι χθόνιες δυνάμεις έπρεπε να εξευμενιστούν με προσφορές και ειδικές τελετές. Επικρατούσε δηλαδή η αντίληψη ότι η θεά βρισκόταν στο πλευρό της οικογένειας σε κάθε πρόβλημα, και στο τέλος της ζωής ήταν συνοδός και προστάτιδά τους.

Η πολύπλευρη δράση της Εννοδίας φαίνεται και από ορισμένα λατρευτικά της επίθετα. Η Εννοδία Αστική[17] λατρευόταν στην πόλη της Λάρισας και έξω από αυτήν –θα μπορούσε να θεωρηθεί έτσι προστάτιδα του αστικού βίου και της πόλης. Η Εννοδία Μυκαϊκή (αρχές 2ου αι. π.Χ.),[18] η θεά που μυκάται ή προκαλεί μυκηθμό, σχετίζεται με τον Ποσειδώνα και τους σεισμούς. Η συλλατρεία της με τον Ποσειδώνα, που τεκμαίρεται και από αλλού, μαρτυρείται επιγραφικά σε ιωνικό ναΐσκο των μέσων του 2ου αι. π.Χ.[19] Η Εννοδία Σταθμία[20] (τέλος 3ου-α' μισό 2ου αι. π.Χ.) είναι η θεά που λατρευόταν στα πρόθυρα και στα πρόπυλα, όπως η Εννοδία Αλεξεατίδα.[21]

Οι αναθηματικές ή άλλες επιγραφές που αναφέρονται στη λατρεία της Εννοδίας –όπου εμφανίζεται με έξι προσωνυμίες, όπως και δύο μαρμάρινες ανάγλυφες αναθηματικές στήλες του 4ου αι. π.Χ.–[22] φανερώνουν ότι λατρευόταν σε περισσότερα από ένα ιερά της Λάρισας. Η θεά στη Φάλαννα[23] αναφέρεται ως Εννοδία Φεραία (3ος αι. π.Χ.), φέρει δηλαδή τη γνωστή στο πανελλήνιο εθνική της προσωνυμία. Αλλά το μαρτυρημένο επίθετο Ιλιάς της θεάς στην Άζωρο προέρχεται από το τοπωνύμιο *Ίλιον* της πόλης, όπου υπήρχε το ιερό της.[24]

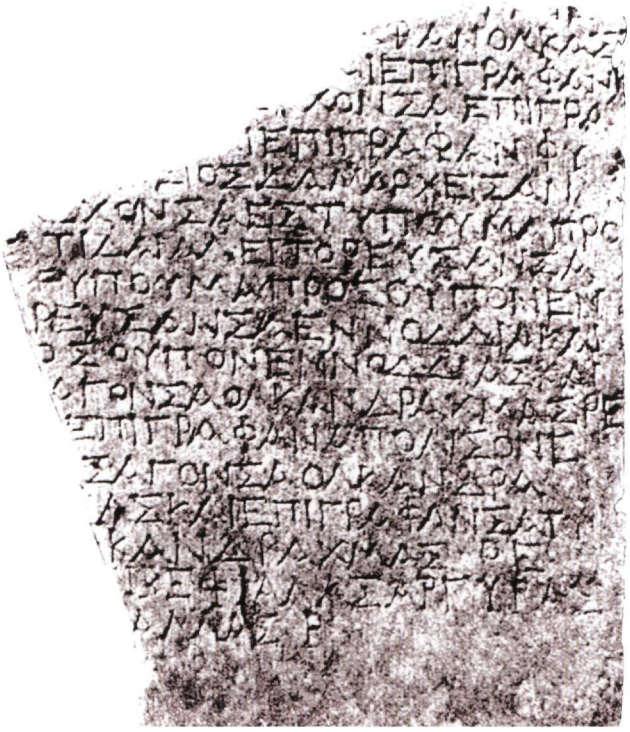
Η Εννοδία εκτός Θεσσαλίας είναι γνωστή μόνο με το επίθετο Οσία. Αυτή η σημαντική υπόστασή της μαρτυρείται επιγραφικά σε μαρμάρινη πλάκα του β' τέταρτου του 3ου αι. π.Χ., που ήταν εντοιχισμένη σε θυμέλη ιερού της θεάς στη Βέροια, αφιερωμένη από την ιέρειά της Κυννάνα Επιγένους μετά τη θητεία της.[25] Η ερμηνεία του λατρευτικού αυτού επιθέτου δείχνει ότι η Εννοδία ήταν αναμφισβήτητα για τους



Εικ. 2. Μαρμάρινη αναθηματική στήλη στην Εννοδία Πατρώα από τις Παγασές (φωτ.: συγγραφέα).

Θεσσαλούς και τους Μακεδόνες η κύρια θεά των καθαρμών από τα μιάσματα, η οποία επόπτευε και τις νόμιμες τιμές προς τους νεκρούς. Επιπλέον, η λειτουργία αυτή συμπεραίνεται, τόσο από τις ιδιαίτερες σχέσεις της με τον Πλούτωνα (Σοφοκλής, *Αντιγόνη* 1199-1204), το Δία Μειλίχιο-Θαύλιο (=Φόνιο) και τον Απόλλωνα Φοίβο-Ξάνθο (=Πύθιο), όσο και από το ιερό της ζώο, το σκυλί, που θυσιαζόταν στους καθαρμούς.[26] Είναι γνωστό ότι στη λαϊκή θρησκευτική ζωή, στις πόλεις και στην ύπαιθρο, οι περιοδικοί καθαρμοί κατείχαν ξεχωριστή θέση, καθώς διατηρούσαν τους ανθρώπους αγνούς και επομένως θεάρεστους. Χωρίς τους καθαρμούς οι άνθρωποι παρέμεναν εναγείς, και καμία κοινωνική ομάδα δεν τους δεχόταν στους κόλπους της.[27]

Με βάση τα έως τώρα επιγραφικά δεδομένα, η Εννοδία διαθέτει πολλές εξειδικευμένες λειτουργίες, όπως



Εικ. 3. Τμήμα μαρμάρινης στήλης με κατάλογο αναθημάτων από το μεγάλο ιερό των Φερών. Το όνομα της θεάς αναφέρεται στους στίχους 9 και 10 (φωτ.: B. Helly).

αποδεικνύεται από τις 11 γνωστές προσωνυμίες της. Στις πρωταρχικές λειτουργίες της η Εννοδία ήταν μια φοβερή θεά του θανάτου και των δρόμων. Αν και βασικά παραμένει μια θεά του Κάτω Κόσμου, του θανάτου, των δρόμων, ήδη από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. μεταμορφώνεται ποιοτικά σε επίσημη και λαϊκή θεά των θεσσαλικών πόλεων, οι δυνάμεις της οποίας κάλυπταν μεγάλο φάσμα των ανθρώπινων αναγκών. Η πανάρχαια τοπική δέσποινα γίνεται πατροπαράδοτη, και η λατρεία της διαδίδεται εκτός Φερών και Θεσσαλίας πριν από τα κλασικά χρόνια, αφού είναι γνωστή στη Λάρισα και στην Αθήνα πριν από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ.

Βασικοί λόγοι για την ευρεία διάδοση της λατρείας της ήταν το πλούσιο περιεχόμενο και οι λειτουργίες της, η στενή σχέση της με τη ζωή, το θάνατο, τους καθαρμούς, τους δρόμους, τα τρίστρατα, τα πρόπυλα και τις εισόδους, καθώς και τις γυναίκες, τα παιδιά και τις παρθένους, η καίρια γεωγραφική θέση του κέντρου της λατρείας της, η μεγάλη δύναμη των Φερών (ήδη από τα γεωμετρικά και τα αρχαϊκά χρόνια) καθώς και τα πανελληνίως γνωστά πανηγύρια στο μεγάλο ιερό της θεάς –όπως αποδεικνύουν τα πολυάριθμα, ποικίλα και πλούσια αναθήματα που σχετίζονταν όχι μόνο με τη δική της λατρεία, αλλά και με τους συλλατρευόμενους θεούς, τον Απόλλωνα Πύθιο-Φοίβο-Ξάνθο και το Δία Θαύλιο-Άφριο.[28]

Χαρακτηριστικές ιδιότητες-λειτουργίες της Εννοδίας αναγνωρίζονται επίσης από τη μελέτη των γραμματειακών πηγών. Η Εννοδία σχετίζεται στενά με τον Πλούτωνα. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (29-30, 205-06, 257-58, 697-98, 1016-18, 1081-83, 1197-1204)[29] η «*Ἐνοδία θεός*» και ο Πλούτωνας είναι οργισμένοι γιατί ο Κρέοντας έδωσε διαταγή να κρατήσουν άθαφτο και να πετάξουν γυμνό το σώμα του Πολυνείκη στο δρόμο, έρμαιο των σκυλιών και των αρπακτικών πτηνών, διατάρασσοντας την κοσμική τάξη με την περιφρόνηση των άγραφων νόμων. Οι θεοί αυτοί, για να δείξουν έλεος και να συγκρατήσουν την οργή τους, έπρεπε να κατευναστούν από τους Θηβαίους με ικεσίες και την απόδοση στο νεκρό των νόμιμων και καθιερωμένων από τα πανάρχαια χρόνια νεκρικών εθίμων και τιμών (1201-05). Κατά συνέπεια αυτοί οι δύο θεοί επόπτευαν τις τιμές που αποδίδονταν στους νεκρούς, και όταν αυτές παραμελούνταν, προκαλούσαν συμφορές στους παραβάτες.

Καθοριστικό ρόλο στην κατανόηση του ονόματος και του περιεχομένου της Εννοδίας κατέχει ο Ευριπίδης (*Ίων* 1048-57). Ο τραγικός ποιητής πιστοποιεί ότι πρόκειται για κόρη της Δήμητρας, η οποία δεν ταυτίζεται με την Κόρη-Περσεφόνη ή τη Βριμώ,[30] υπαινισσόμενος το όνομά της με το ουσιαστικό «*ἐφόδων*» και το ρήμα «*ὅδωσον*» («*ὁδόω*»=κατευοδώνω). Πρόκειται δηλαδή για μια θεά των δρόμων και του θανάτου, αλλά και θεότητα των φαντασμάτων, όπως επιβεβαιώνεται και στην τραγωδία *Ελένη* (569-70) του ίδιου ποιητή, όπου η Εκάτη και η Εννοδία αναφέρονται ως θεότητες με δικαιοδοσία στα νεκροταφεία και στα φαντάσματα. Επομένως, η Εννοδία ήταν η ελληνική δαιμονική θεά της νύχτας και της μαγείας, καθώς η Θεσσαλία ήταν η κατεξοχήν περιοχή εξάσκησης αυτής της τέχνης.[31]

Τη σημαντικότερη όμως γραμματειακή πηγή για τη θεά όσον αφορά τη μαγεία αποτελεί η διήγηση του Πολύαινου (*Στρατηγήματα*, VIII, 43), που ανάγεται στα χρόνια του πρώτου ιωνικού αποικισμού (11ος-10ος αι. π.Χ.). Σε αυτήν αναφέρεται η ιστορία της ιέρειας της θεσσαλικής θεάς Εννοδίας, Χρυσάμης, η οποία με τη μαγική τελετουργία που επιτέλεσε πρω-

ταγωνίστησε στην κατάκτηση των Ερυθρών από τους Έλληνες. Η Εννοδία μέσω της ιέρειάς της, η οποία προερχόταν από το λατρευτικό κέντρο της θεάς, παρεμβαίνει ως «*ἐπαρωγὸς ἀέθλων*», όπως συνέβαινε με τους Φεραίους τυράννους και τους Μακεδόνες βασιλείς[32] –με την ίδια λειτουργία απεικονίζεται και στο ανάγλυφο της Κραννώνας (εικ. 5),[33] όπου η θεά παριστάνεται όρθια, δαδοφόρος, δίπλα στη δαιμονική της σκύλα, ευλογώντας με το δεξί της χέρι το νικηφόρο σε ιππικό αγώνα άλογο του αναθέτη. Άλλες φιλολογικές πηγές δηλώνουν ότι η θεά ήταν κόρη της Φεραίας και του Διός (σχόλιο Τζέτζη στην *Αλεξάνδρα* 1180 του Λυκόφρονα και σχόλιο 35/36α στις *Φαρμακεύτριες* του Θεόκριτου) ή του Άδμητου (Ησύχιος, λ. «*Ἀδμήτου κόρη*»), ότι ήταν μια διαφορετική θεσσαλική Εκάτη ή μια θεά παράλληλη με την Εκάτη (σχόλιο Τζέτζη στην *Αλεξάνδρα* 1180 του Λυκόφρονα και σχόλιο 35/36α στις *Φαρμακεύτριες* του Θεόκριτου· Ησύχιος, λ. «*Φεραία*»).

Από την έρευνα έχει υποστηριχτεί ότι η θεά λατρευόταν στις Φερές πριν από την άφιξη των Θεσσαλών στα τέλη του 12ου αι. π.Χ. και επομένως καταγόταν από μία αιολική «*πότνια*».[34] Ότι δηλαδή η θεά λατρευόταν από τους Αιολείς πριν από την άφιξη των Θεσσαλών, που τοποθετείται 60 χρόνια μετά την άλωση της Τροίας (Ηρόδοτος, VII, 176· Θουκυδίδης, I, 12). Αυτή η άποψη είναι πολύ πιθανή: α) αν αναλογιστούμε την ισχυρή τοπική λατρεία της, η οποία πιστοποιείται από τα αρχαιολογικά ευρήματα της μυκηναϊκής εποχής, που βρέθηκαν στο μεγάλο ιερό της· β) γιατί οι σχετικοί μύθοι που αναφέρονται στη θεά, αλλά και ο μύθος της Άλκηστης, ανάγονται στα μυκηναϊκά χρόνια· γ) γιατί στα χρόνια του ιωνικού αποικισμού η Εννοδία αναφέρεται ως η εθνική θεά των Θεσσαλών (Πολύαινος, *Στρατηγήματα*, VIII, 43). Η τοπική αυτή θεότητα αγνοείται τόσο από τον Όμηρο, όσο και από τον Ησίοδο, ο οποίος όμως παρουσιάζει με θρησκευτικό ζήλο την Εκάτη[35] (*Θεογονία*, 411-52), θεά συγγενική και παράλληλη με την Εννοδία. Μπορεί να υποστηριχτεί, ότι κατά τα μυκηναϊκά χρόνια στον αρχικό πυρήνα της λατρείας της θεάς βρισκόταν η Άλκηστη, τοπική βασίλισσα του Κάτω Κόσμου και πάρεδρος του Άδμητου, του κυρίαρχου του Άδη και των νεκρών. Η αναφορά του Ευριπίδη (*Άλκηστη*, 835-36, 995-1005) θα μπορούσε να θεωρηθεί καίρια για τη φύση και τη γένεση της

Εικ. 4. Μαρμάρινη ανάγλυφη στήλη της φωσφόρου Εννοδίας με σκυλί από τη Λάρισα (φωτ.: συγγραφέα).

λατρείας της θεάς.[36] Η Άλκηστη θα δεχόταν λατρεία και θα γινόταν «*μάκαιρα δαίμων*», πάρεδρος της Κόρης-Περσεφόνης (744-46). Ο τάφος της Άλκηστης δίπλα στον «*οἶμον*» ή «*κέλευθον*» που οδηγούσε στη Λάρισα, δεν θα ήταν όπως των άλλων νεκρών, αλλά αιώνιος βωμός της λατρείας της ως θεάς για τους ταξιδιώτες και τους εμπόρους.

Οι Φερές, το λατρευτικό κέντρο της Εννοδίας, ήταν η δεύτερη σε σημασία και μέγεθος πόλη της Θεσσαλίας, κτισμένη στο σταυροδρόμι που ένωνε τη βόρεια με τη νότια Ελλάδα, αλλά και τη θεσσαλική

Εικ. 5. Μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από την Κραννώνα με τη φωσφόρο Εννοδία (φωτ.: A. Moustaka, *Kulte und Mythen auf thessalichen Münzen* [Würzburg 1983]).

ενδοχώρα με τα λιμάνια του Παγασητικού κόλπου. Η πόλη, χάρη στη σπουδαία θέση της και κατέχοντας τα περάσματα, έλεγχε τις επικοινωνίες, τις μεταφορές και το εμπόριο –απολαμβάνοντας σημαντικά έσοδα και πολιτική δύναμη. Για την ευνοημένη από τη φύση θέση και τα πλεονεκτήματα που απέρρεαν από αυτήν, οι Φεραίοι θεώρησαν υπεύθυνη και φυσική ευεργέτιδά τους τη θεά των δρόμων, την Εννοδία, την οποία λάτρευσαν ιδιαίτερα. Πρόκειται για λατρευτικό επίθετο, που στη συνέχεια μεταβλήθηκε σε κύριο όνομα.

Στις φιλολογικές πηγές η θεά αναφέρεται ως *Εἰνοδία, Ἐνοδία, Ἐνοδία θεά-θεός* και *Ἐνοδία δαίμων*. Στις επιγραφές μαρτυρείται με τις γραφές *Ἐννοδία, Ἐνοδία θεά-θεός* και *Ἐνοδία δαίμων*. Μόνο σε μια επιγραφή παρατηρείται η διαλεκτική γραφή *Ἐννοδδία*. Πρόκειται για τμήμα στήλης με καταγραφή πολύτιμων αφιερωμάτων, που προέρχεται από το μεγάλο ιερό της Εννοδίας στις Φερές[37] και η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά εδώ (εικ. 3).

Η ετυμολογία του ονόματος της θεάς είναι διαφωτιστική για την ανίχνευση της γένεσης της λατρείας και την κατανόηση των αρχικών ιδιοτήτων που συγκέντρωνε η προσωπικότητά της. Από το σημείο που ιδρύθηκε το σημαντικότερο ιερό της –απ' όπου ξεκίνησε η λατρεία της– φανερώνονται ποιες ήταν οι αρχικές και κύριες ιδιότητες-λειτουργίες της. Το πανάρχαιο λίκνο της λατρείας της βρισκόταν εκτός των τειχών, δίπλα στο δρόμο που ξεκινούσε από τη βόρεια πύλη των Φερών και οδηγούσε στη Λάρισα. Το σημαντικότερο στοιχείο είναι ότι το ιερό της ιδρύθηκε μέσα σε πρωτογεωμετρικό νεκροταφείο και στην αρχή του βόρειου νεκροταφείου της πόλης των ιστορικών χρόνων. Στο ιερό της θεάς ανοικοδομήθηκε μνημειακός, πώρινος, δωρικός, περίπτερος ναός στα υστεροαρχαϊκά χρόνια. Γύρω στο 300 π.Χ. στην

ίδια θέση κτίστηκε παρόμοιος, αλλά μεγαλύτερος εκατόμπεδος ναός με 6x12 κίονες. Η λατρεία της θεάς στο ιερό επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τα πολυάριθμα γυναικεία κοσμήματα και τα πήλινα γυναικεία ειδώλια, αλλά και τις επιγραφές. Ένα δεύτερο ιερό της Εννοδίας αποκαλύφτηκε στο δυτικό νεκροταφείο της πόλης, ενώ ένα τρίτο υπήρχε στο βόρειο νεκροταφείο της, βόρεια από το κύριο. Επίσης, η θεά λατρευόταν στο λεγόμενο ιερό των «*Έξι Θεαινών*» στον ανατολικό λόφο της ακρόπολης, όπως συμπεραίνεται από τον αφιερωμένο στις έξι επίσημες θεές των Φερών μνημειακό μαρμάρινο βωμό.[38] Τα παραπάνω ιερά πιστοποιούν το σημαντικό ρόλο και την έκταση της λατρείας της στη θρησκευτική ζωή της πόλης.

Η θεά, που ήδη από τα γεωμετρικά χρόνια θα έφερε το ονοματοποιημένο λατρευτικό επίθετο Εννοδία, δεν ενσωματώθηκε στο πανελλήνιο θρησκευτικό σύστημα, και αναπτύχτηκε αυτόνομα σε άλλους θρησκευτικούς και ανθρώπινους κύκλους της περιφέρειας του αρχαίου ελληνικού κόσμου, σύμφωνα με τις ανάγκες των λατρευτών της, διατηρώντας καθαρότερη την εικόνα των αρχικών και βασικών ιδιοτήτων της. Η αυτόνομη ανάπτυξή της ήταν αρχικά δυνατή στο επίπεδο της πόλης-κράτους. Ο τόπος και ο χρόνος ήταν οι ουσιαστικοί παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση και στην καθιέρωση της λατρείας και της προσωπικότητάς της. Όταν η λατρεία της διαδόθηκε εκτός Φερών, διεισδύοντας αρχικά στην Πελασγιώτιδα και αργότερα στην υπόλοιπη Θεσσαλία, ονομαζόταν Εννοδία ή Εννοδία Φεραία, και πολύ γρήγορα έγινε η εθνική θεά των Θεσσαλών. Εκτός Θεσσαλίας ήταν γνωστή πριν από τα κλασικά χρόνια με τα ονόματα Εννοδία θεός ή Φεραία θεά. Ήδη από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. η θεά τιμάται με πολλές ιδιότητες. Στη διάδοση της λατρείας της επέδρασε προφανώς ευνοϊκά η αύξηση της στρατιωτικής, της πολιτικής και της οικονομικής δύναμης των Φερών κατά τα αρχαϊκά και τα κλασικά χρόνια. Η παρουσία της λατρείας της συμπεραίνεται από διάφορα μνημεία ή ιερά σε πολλές πόλεις της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας. Συνολικά, έως σήμερα μαρτυρείται σε 37 επιγραφές, οι 26 από τις οποίες προέρχονται από τη Θεσσαλία και οι 10 από τη Μακεδονία.[39] Τέλος, η Εννοδία ήταν γνωστή στους Ωρεούς της Εύβοιας, αλλά και στην Αθήνα.[40]

Στην τέχνη η θεά παριστάνεται έφιππη με πέπλο και ιμάτιο,[41] αλλά και πεζή, δίπλα στα ιερά της ζώα, το άλογο και το σκυλί, φορώντας στεφάνι μυρτιάς και κρατώντας δάδα ή δάδες και στα δύο εικονογραφικά της σχήματα[42] (εικ. 4-5). Ακόμη, παριστάνεται όρθια με δάδες ή φιάλη στα χέρια, χωρίς τα ιερά της ζώα. Τα ιερά φυτά της ήταν η μυρτιά και το ρόδο.[43]

Η απουσία ενός ουσιαστικού ονόματος της θεάς, οι ειδήσεις των λιγοστών και μάλιστα δυσερμήνευτων γραμματειακών πηγών, καθώς και η θεοκρασία της, οδήγησαν τους μελετητές σε διαφορετικούς δρόμους και εκτιμήσεις ως προς την ταυτότητα, τις λειτουργίες και την εικονογραφία της.[44] Σύμφωνα με τη φιλολογική παράδοση ήταν το θεσσαλικό αντίστοιχο της Εκάτης, πάρεδρος του Άδη-Πλούτωνα, κόρη της Φεραίας Δήμητρας (ή της Φεραίας του Αιόλου) και του τοπικού Διός Θαύλιου-Άδμητου. Η Εννοδία ήταν η θεσσαλική θεά της μαγείας, κουροτρόφος και αποτροπαϊκή, η κατεξοχήν θεά των δρόμων, των τριστράτων, των εισόδων και των προπύλων. Η ύπαρξη έξι εκαταίων στη Θεσσαλία και άλλων δέκα στη Μακεδονία –περιοχές όπου η Εννοδία είχε ισχυρή λατρεία– και παράλληλα η διαπίστωση ότι η λατρεία της Εκάτης απουσιάζει, οδηγούν στην άποψη ότι η Εννοδία θα παριστανόταν τουλάχιστον στις περιοχές αυτές και τρίμορφη ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια.[45] Όπως απέδειξε η έρευνα, η θεά σχετίστηκε στη λατρεία με το Δία, τον Ποσειδώνα, τη Δήμητρα, τον Απόλλωνα και τις Μοίρες, καθώς και τον Ερμή.[46] Στις ίδιες τις Φερές βασική ανταγωνίστριά της υπήρξε από πολύ νωρίς η Άρτεμη. Από τη θεοκρασία της τοπικής θεάς Εννοδίας με την πανελλήνια Άρτεμη δημιουργήθηκε η λατρεία της Άρτεμης των Φερών-Άρτεμης Φεραίας -Άρτεμης Εννοδίας-Άρτεμης Τριοδίτιδας, που οι ερευνητές μέχρι πρόσφατα ταύτιζαν με την Εννοδία.[47] Με βάση τα αρχαιολογικά δεδομένα η λατρεία αυτή διαδόθηκε εκτός Φερών στην υπόλοιπη Θεσσαλία πριν από τα κλασικά χρόνια. Σύμφωνα με τις επιγραφές και τις φιλολογικές πηγές λατρευόταν εκτός Θεσσαλίας στον Οπούντα, στη Σικυώνα, στο Άργος, στη Νεμέα, στην Επίδαυρο, στην Αίγυπτο (Κόπτος), στις Συρακούσες και στην αποικία τους Ίσσα, στο ομώνυμο νησί της Αδριατικής,[48] αλλά και στη Μεσσήνη.[49] Η Εννοδία αρχικά συσχετίστηκε και στη συνέχεια συγκρητίστηκε με την Εκάτη, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η λατρεία της Ενοδίας Εκάτης, η οποία αναφέρεται μόνο στη γραμματεία.[50] Αντίθετα, η Εκάτη με την προ-

σωνυμία Ενοδία είναι γνωστή σε διάφορα μέρη του αρχαίου κόσμου.[51] Οι παραπάνω λατρείες, που χρονολογούνται από την υστεροελληνιστική εποχή και μετά, δεν ταυτίζονται με τη θεσσαλική θεά. Η Εννοδία παρέμεινε αυτόνομη από τα γεωμετρικά χρόνια έως και την ύστερη αρχαιότητα με μια αξιοθαύμαστη λατρευτική ζωή διάρκειας τουλάχιστον δεκατριών αιώνων.

Παύλος Χρυσοστόμου
ΙΖ΄ ΕΠΚΑ
Αριστοτέλους 26, 98200 Έδεσσα
e-mail: protocol@izepka.culture.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Π. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά Εν(ν)οδία ή Φεραία θεά* (Αθήνα 1998)· ο ίδιος, Εν(ν)οδία, Ενοδία Εκάτη, Εκάτη Ενοδία, στο: *Θεσσαλία, Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Λυών 17-22 Απριλίου 1990* Β' (Αθήνα 1994) 339-46· ο ίδιος, Οι θεσσαλομακεδονικές θεότητες των καθαρμών και η μακεδονική γιορτή Ξανδικά, *Μακεδονικά* 23-24 (1993-94) 175-207· ο ίδιος, Νέα στοιχεία λατρείας για τη θεσσαλική θεά Εν(ν)οδία, στο: *Γ΄Διεθνές Συνέδριο «Φεραί – Βελεστίνο – Ρήγας», 2-5 Οκτωβρίου 1997, Υπέρεια* Γ΄ (υπό έκδοση)· ο ίδιος, Νέα Εκαταία από τη Μακεδονία, στο: *Μύρτος, Μελέτες στη μνήμη της Ιουλίας Βοκοτοπούλου* (Θεσσαλονίκη 2000) 243-67.

2. M. B. Hatzopoulos, Thessalie et Macédoine: affinités et convergences, στο: *Θεσσαλία* (ό.π.) 249-54· ο ίδιος, *Macedonian Institutions under the Kings*, I-II, *A Historical and Epigraphic Study* (Μελετήματα 26, Αθήνα 1996) 478-86.

3. Για βασική προγενέστερη βιβλιογραφία, βλ. U. von Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* I (Darmstadt 1955) 169-74· Th. Kraus, *Hekate. Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland* (Heidelberg 1960) 77-83· L. Robert, Une deésse à cheval en Macédoine, *Hellenica* XI-XII (1960) 589-95· A. Moustaka, *Kulte und Mythen auf thessalichen Münzen* (Würzburg 1983) 30-34.

4. Τη συνάδελφο Α. Ιντζεσίλογλου ευχαριστώ θερμά για την παροχή των στοιχείων της επιγραφής [Α. Ιντζεσίλογλου, *ΑΔ* 52 (1997) Χρονικά (υπό έκδοση)].

5. Ευχαριστώ τον συνάδελφο κ. Χαράλαμπο Κριτζά, ο οποίος μου γνωστοποίησε την ύπαρξη της στήλης και μου παραχώρησε το δικαίωμα της δημοσίευσής της.

6. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 51-52 πίν. 6β.

7. *LSJ* 1759, λ. ταρσός-ταρρός, ταρσόω-ταρρόω.

8. Η Άρτεμη Θροσία (<θρώσκω, βλ. P. Chantraine, *Dictonnaire étymologique de la langue grecque* [Paris 1960-8] 444) μαρτυρείται επιγραφικά στη Λάρισα (M. B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine* [Μελετήματα 19, Αθήνα 1994] 26-40), στο Καλοχώρι Λάρισας (Α. Τζιαφάλιας, Ανέκδοτες θεσσαλικές επιγραφές, *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* Ζ΄ [1984] 206 αρ. 62· Hatzopoulos [ό.π.] 30 αρ. 62) και στον Άτραγα (Τζιαφάλιας [ό.π.] 199 αρ. 32· ο ίδιος, Ανέκδοτες επιγραφές από τη θεσσαλική πόλη Άτραγα, *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* ΣΤ' [1984] 196 αρ. 59· Hatzopoulos [ό.π.] 30 αρ. 59). Για τη θεά αυτή, βλ. Hatzopoulos (ό.π.) 30-34. Για την Ορθία ή Ορθωσία θεά και την Άρτεμη Ορθία, βλ. Ν. Δ. Παπαχατζής, 'Μογοστόκοι Ειλείθυιαι' και κουροτρόφοι θεότητες, *ΑΔ* 33 (1978) Α, 16-18· P. G. Themelis, Artemis Ortheia at Messene. The epigraphical and Archaeological Evidence, στο: R. Hägg (εκδ.), *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence* (Stockholm 1994) 101-22. Για μια αναθηματική στήλη του 3ου αι. π. Χ. στο Δία Ορθωτήρα από τις Φερές, βλ. Α. Δουλγέρη-Ιντζεσίλογλου, Νέες επιγραφικές μαρτυρίες για λατρείες θεοτήτων στην αρχαία πόλη των Φερών, στο: *Β΄ Πανελλήνιο Συνέδριο Επιγραφικής, Θεσσαλονίκη 24-25 Νοεμβρίου 2001* (υπό έκδοση).

9. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 187-91.

10. Hatzopoulos (σημ. 8) 25-26.

11. Για την Άρτεμη ως κουροτρόφο και θεά του τοκετού βλ. Διόδωρος, V, 73. *Roscher*, Lexicon I.1, 569, λ. Άρτεμις (Schreiber)· *RE* II, 1 (1895) στ. 1346-47, λ. Άρτεμις (Wernicke) και *RE* XI, 1, 2215-6, λ. Kourotrophos (Prehn)· K. Hoenn, *Artemis, Gestaltwandel einer Göttin* (Zürich 1946) 94-95· E. Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1969) 155.

12. Kraus (σημ. 3) 46-48, 59, 86, 163, 169.

13. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 104-05, 109, 111-12.

14. Χρυσοστόμου (ό.π.) 47-48, 110-11.

15. Σχόλιο Τζέτζη στην *Αλεξάνδρα* 1180 του Λυκόφρονα. Σχόλιο 35/36α στις *Φαρμακεύτριες* του Θεόκριτου.

16. Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, 1199-1200· Λυκόφρων, *Αλεξάνδρα*, 1180.

17. *IG* IX, 2, 575 –χρονολογείται στο 450-425 π.Χ.

18. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 55, 107-08.

19. *IG* IX, 2, 578.

20. *IG* IX, 2, 577.

21. *IG* IX, 2, 576 (α΄ μισό 3ου αι. μ.Χ.).

22. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 153-54 εικ. 15α, γ.

23. P. Clement, A Note on the Thessalian Cult of Enodia, *Hesperia* 8 (1939) 200.

24. Χρυσοστόμου, *Νέα στοιχεία λατρείας* (σημ. 1).

25. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 70-72, 105-06.

26. Χρυσοστόμου, *Οι θεσσαλομακεδονικές θεότητες* (σημ. 1) 175-207.

27. Ν. Παπαχατζής, Η λαϊκή θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα των ιστορικών χρόνων, *AE* 129 (1990) 19-26.

28. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 250-54· Χρυσοστόμου, *Οι θεσσαλομακεδονικές θεότητες* (σημ. 1) 175-207.

29. Για την ερμηνεία των γραμματειακών πηγών βλ. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 112-33.

30. Για τη Βριμώ, βλ. Χρυσοστόμου (ό.π.) 208-20· ο ίδιος, Η λατρεία του Διονύσου στη Θεσσαλία και ειδικότερα στις Φερές, στο: *Υπέρεια* Β΄ (Αθήνα 1994) 125-49.

31. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 127-33.

32. Χρυσοστόμου (ό.π.) 123-25.

33. Kraus (σημ. 3) 80 πίν. 2, 3· Χρυσοστόμου (ό.π.) 152-53.

34. Wilamowitz (σημ. 3) I, 173· *RE* Suppl. XIX, 2 (1940) 1003 λ. Pherai (E. Kirsten)· Ν. Παπαχατζής, Οι Θεσσαλικές προολυμπιακές θεότητες του Κάτω Κόσμου, *AE* 124 (1985) 53-55.

35. J. S. Clay, The Hekate of the Theogony, *GRBS* 25 (1984) 27-38, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

36. Για τη σχέση του μύθου της Άλκηστης με τη διάδοση της λατρείας της Εννοδίας στη νότια Ελλάδα, βλ. *RE* (σημ. 34) στ. 1003-04· St. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides* (Athen 1980) 50-57.

37. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 28-33.

38. Χρυσοστόμου (ό.π.) 48-50.

39. Χρυσοστόμου (ό.π.) 25-81.

40. Χρυσοστόμου (ό.π.) 85-88.

41. Χρυσοστόμου (ό.π.)145-50.

42. Χρυσοστόμου (ό.π.) 151-55.

43. Χρυσοστόμου (ό.π.) 183-84.

44. Χρυσοστόμου (ό.π.) 91-96.

45. Χρυσοστόμου (ό.π.) 169-77· Χρυσοστόμου, *Νέα Εκαταία* (σημ. 1) 243-67.

46. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 231-61.

47. Χρυσοστόμου (ό.π.) 187-207.

48. Χρυσοστόμου, (ό.π.) 193-200.

49. Π. Θέμελης, Ανασκαφή Μεσσήνης, *ΠΑΕ* 153 (1998) 120-21.

50. Σοφοκλής, *Ριζοτόμοι*, απόσπ. 532 (492) Radt· *Ιππόλυτος, Έλεγχος* 35-36 (232 μ.Χ.)· Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 227-28.

51. Για την Ενοδία Εκάτη και την Εκάτη Ενοδία, βλ. Χρυσοστόμου, *Η θεσσαλική θεά* (σημ. 1) 221-28· Χρυσοστόμου, *Εν(ν)οδία* (σημ. 1) 339-46 εικ. 1-10.

PAVLOS CHRYSOSTOMOU

The votive stele to Ennodia Koroutarra. A contribution to the study of the Thessalian goddess Ennodia or Pheraia

In recent years new epigraphic evidence has been discovered which provides us with further information about the goddess Ennodia or Pheraea, the archetypal Thessalian deity, who was the object of special devotion in Thessaly and Macedonia and who had her origin in an Aeolian *potnia*. One of these items is the marble votive stele to Ennodia Koroutarra in the Benaki Museum. The stele dates from around the middle of the 4th c. BC and probably comes from Thessaly. The name and appellation of the goddess are written in dialect. The appellation Koroutarra (the dialect form of Korotarsa), found for the first time in connection with the cult of Ennodia, has its roots in the nouns κόρος and ταρσός-ταρρός (<ταρσόω-ταρρόω). The upright posture and gait of humans is known to depend on the tarsus (the tarsal bones, which extend between the

toes and the ankle), and we are thus dealing with a goddess who helps children to rise to their feet, stand straight and walk. Ennodia Koroutarra is a goddess corresponding to Artemis Throsia, who "brings to safety" or "raises up the offspring". The appellation refers to the goddess's qualities of nurturing, loving and protecting children, which are confirmed by her other appellations *astiki, storgiki patroa, stathmia, alexeatida*, as well as *korillos*, which is found in Pherae itself.

The epigraphic evidence available to us shows that Ennodia had many specialised attributes, as both the literary sources and her eleven known appellations make clear. The etymology of her name is illuminating both for tracing the origin of her cult and for understanding her original attributes. The main, primary functions of the goddess are indicated by the location of the shrine where her cult originated. The ancient cradle of her cult was outside the walls, next to the road leading from the north gate of Pherae to Larisa. Her shrine was founded within the proto-geometric cemetery and on the edge of the northern cemetery of the historical city.

Ennodia was originally a goddess of the Underworld, death and highways, but as early as the 5th c. BC she had become an official, popular deity of the cities of Thessaly, and her powers covered a wide spectrum of human needs. The primeval local goddess had spread beyond Pherae and Thessaly before the classical period. The basic reasons for the dissemination of her cult were the richness of its content, its close connection with life, death, purification, highways, crossroads, gates and entrances, the warmth of its association with women, children and virgins, the convenient geographical location of the centre of her cult, the considerable power of Pherae from archaic times, and the festivals in her great shrine which were famous throughout Greece.

MARION MEYER

Ein Torso im Typus Doria: Asklepios oder Amphiaraos?

ALS GESCHENK der Familie Vallianos kam im Juni 1988 der männliche Torso einer Statuette aus pentelischem Marmor in das Museum Benaki (Abb. 1-4).[1] Er ist soweit erhalten, daß er als Darstellung einer Heilgottheit identifiziert werden kann. Die charakteristischen Merkmale sind das Stützmotiv und die Art der Manteldrapierung.

Erhaltungszustand

Abgebrochen sind der Kopf mit dem Hals, der rechte Fuß mit einem Teil des Unterschenkels, der linke Unterschenkel mit Fuß sowie der neben dem linken Oberschenkel herabhängende Teil des Mantels, wohl mit einem Teil des Stockes (der einst in die linke Achsel gestützt und weitgehend vom Mantel verdeckt war).

Es fehlen ferner der rechte Arm und das linke Handgelenk mit der Hand, die beide separat gearbeitet und angestückt waren. An den Ansatzstellen sind jeweils quadratische, 2 cm bzw. 2,4 cm tiefe Zapfenlöcher zu sehen.[2]

Neuzeitlich ergänzt waren der Kopf, der rechte Fuß mit dem fehlenden Teil des Unterschenkels und der neben dem linken Oberschenkel herabhängende Teil des Mantels. Die Brüche am Hals und am rechten Unterschenkel wurden für die vorgenommenen und wieder entfernten Ergänzungen geglättet. Die jeweils ovalen Löcher für die Anbringungen der Ergänzungen wurden nach ihrer Abnahme zugegipst.

Der Mantel weist Bestoßungen am Bausch und an der um den linken Arm gewickelten Partie auf, ferner geringfügige Abreibungen an verschiedenen Stellen. An der linken Brust befindet sich eine kleine Bestoßung.

Beschreibung

Das Gewicht des Körpers lastet auf dem rechten Bein und einem Stock, der schräg von der linken Achsel zur Seite geführt gewesen sein muß. Das linke Bein ist entspannt nach vorne genommen, der linke Fuß kann nur mit dem Ballen auf dem Boden aufgesetzt haben. Der linke, aufgestützte Arm ist etwas vom Körper abgespreizt und angewinkelt, so daß die Hand etwa in Höhe des Oberschenkelansatzes vor oder auf dem Stock zu liegen kam. Die Schulterlinie fällt stark zur Standbeinseite hin ab. Der rechte Arm war gesenkt und nach vorne genommen, wie aus der Beobachtung zu schließen ist, daß an der rechten Flanke der Figur keinerlei Spuren einer Stütze vorhanden sind. Wahrscheinlich hielt die vorgestreckte Hand eine Opferschale. Der Kopf war, den im Ansatz noch erkennbaren Halsmuskeln nach zu schließen, ein wenig nach links gedreht, zur Spielbeinseite hin.

Der schlanke, jugendlich wirkende Körper ist in einen Mantel gehüllt, der einen großen Teil des Oberkörpers unbedeckt läßt. Der obere Teil des Mantels bildet einen voluminösen Bausch, der sich vom linken Oberarm, die Schulter frei lassend, quer über den Rücken zieht, die rechte Hüfte gerade noch bedeckt, unterhalb des Nabels einen tiefen Bogen macht und steil zur linken Achsel hin ansteigt, wo er als Polster für den (nicht sichtbaren) Stützstock dient. An den Beinen liegt der Stoff verhältnismäßig eng an, so daß sich die Konturen beider Oberschenkel klar abzeichnen.

Die Oberfläche der Figur ist in gutem Zustand. Der einfühlsam wiedergegebene Körper mit seiner glatten,

Abb. 1-4. Statuettentorso. Athen, Museum Benaki. 30245 (Foto: M. Skiadaresis).

weichen Haut bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu dem kleinteilig bewegten Mantel mit seinen voluminösen Faltengraten und den tiefen, verschatteten Faltentälern.

Die Ausarbeitung der Statuette zielt auf die Wiedergabe von Bewegung und plastischen Werten ab. Den Körper durchzieht ein S-förmiger Schwung. Der Gott (oder Heros) neigt seinen Oberkörper stark zu seiner rechten Seite und biegt die Standbeinhüfte weit nach außen, so daß eine deutliche Einziehung in Taillenhöhe entsteht. Dadurch wird die Funktion des rechten Beines als Standbein betont. Das Spielbein hingegen ist deutlich entlastet und hängt locker durch; der Oberkörper ist auf dieser Seite gedehnt, die Schulter liegt höher als auf der Seite des Standbeines. Die Bewegung des Körpers wird durch die Gewandwiedergabe noch betont. Der Mantelbausch trägt an der rechten Hüfte stark auf und verbreitert die Figur beträchtlich (in der Rückansicht noch stärker als in der Vorderansicht). Das Standbein wird von flachen Bogenfalten umrundet, die die tragende Funktion dieses Beines verdeutlichen, während sich auf dem Spielbein der Stoff strafft.

Angesichts der geringen Größe der Statuette ist das Karnat bemerkenswert differenziert ausgearbeitet. Der Nabel ist als linsenförmige Einziehung in die leicht vorgewölbte Bauchdecke eingebettet. Die Rippenbögen zeichnen sich als breite Erhebungen weich unter der Haut ab. Die Medianlinie senkt sich verhältnismäßig tief ein, mit einer deutlichen Mulde oberhalb des Rippenbogens und einem abrupten Ende oberhalb der Brust. An der rechten Brust und der rechten Schulter staut sich weiches Karnat. Auf der Rückseite zeichnen sich die Schulterblätter in der ansonsten diffus bewegten Oberfläche markant ab.

Die Statuette war für eine Ansicht ausschließlich von vorne bestimmt. Ihre Rückseite wurde nur nachlässig ausgearbeitet, mit einem gestrafften Mantelbausch und grob angedeuteten Falten; das einzige ausgearbeitete

Abb. 5. Statue Rom, Villa Doria Pamphilj
(Foto: DAI Rom InstNeg 69.496).

Abb. 6. Statue Florenz, Boboli-Gärten
(Foto: Gab. Fotografico, Soprintendenza beni artistici e storici di Firenze, No 329289).

Gewandmotiv ist die hinterschnittene Mantelpartie, die von der linken Taille quer über den Rücken zum Unterschenkel des Standbeins verläuft. Unter dem sich straffenden Gewand zeichnet sich die Rundung des rechten Glutäus ab.

Entstehungszeit

Die Wiedergabe des Körpers ist unverkennbar eine Reduktion und Beruhigung hochhellenistischer Formensprache. Die breiten, plastisch vortretenden Rippenbögen, die zur Mitte hin einschwingen, die dreieckige Mulde zwischen den Brüsten und den Rippen sowie die tiefe Medianlinie, die am Brustbein abrupt endet, findet man bei den nackten männlichen Oberkörpern der Figuren des Großen Altarfrieses von Pergamon.[3] Dort treten diese Züge allerdings nicht so beherrschend in Erscheinung, weil die Brust-, Bauch- und Leistenpartien durchweg schwellend wiedergegeben werden und die Sägemuskeln stark hervortreten. Noch bei der Platte der sog. "Kleinen Gigantomachie", die stilistisch dem Telephosfries nahesteht, wölbt sich das Karnat stärker vor und ist kleinteiliger gegliedert als bei dem Torso Benaki.[4] Dieser ist in der Verhärtung der Einziehungen bei gleichzeitig einfühlsam wiedergegebenem weichen Karnat (an der rechten Brust, Achsel und Schulter) dem gefallenen Gallier von Delos vergleich-

bar, der um 100 v. Chr. angesetzt wird.[5]

Die rechte Seitenansicht zeigt besonders gut, wie stark der massige Mantelbausch vor den Körper vorstößt und eigenes Volumen bildet. In der Vorderansicht besticht die Gewandwiedergabe des Bausches wie auch der eng die Beine umschließenden Mantelpartie vor allem durch die abwechslungsreiche Gestaltung von Faltentälern unterschiedlicher Form und abknickenden Faltengraten unterschiedlicher Höhe. Standbein und Spielbein werden durch ein langes, gerades Faltental getrennt; über dem Spielbein strafft sich der Stoff und legt sich eng dem Körper an, am Standbein staut er sich und bildet diffuse Bogenfalten. In der rechten Seitenansicht wird das Standbein durch zwei von der linken Körperseite kommenden, tief unterschnittenen Bogenfalten gerahmt, die die Massigkeit dieser Körperpartie betonen.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und Gewand wie auch der Wiedergabe des Mantels ist – trotz des beträchtlichen Größenunterschiedes und anderer Proportionierung – die überlebensgroße Statue des Poseidon von Melos im Athener Nationalmuseum zu vergleichen, die im späten 2. Jh. v. Chr. entstanden ist.[6] Auch bei ihr besteht ein prononcierter Gegensatz zwischen dem voluminösen, die Hüftpartie verbreiternden und im Rücken hochgezogenen Mantelbausch und der eng um die Beine geschlungenen Gewandpartie, die sich auf dem Spielbein so stark strafft, daß kaum Falten entstehen, während das Standbein von Bogenfalten umrundet wird.[7] Der Mantelstoff wird auch bei dem Poseidon von teils rinnenartigen, tief verschatteten, teils diffus in die Oberfläche eingetieften Faltentälern durchzogen. Eine entsprechende Gewandwiedergabe weist eine Asklepiosstatuette in Rhodos auf, die im Format eher dem Torso Benaki entspricht und ihm auch hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und Gewand nahekommt.[8]

Die Wiedergabe des Körpers wie des Gewandes erweisen den Torso als eine Arbeit späthellenistischer Zeit. Die Vergleiche sprechen für eine Datierung in die 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.

Abb. 7. Statuette Athen NM 266 (Foto: Athen, National Museum).

Typologie

Die statuarischen Darstellungen des Heilgottes Asklepios sind, gemessen an denen anderer Gottheiten, typologisch bemerkenswert einheitlich.[9] Der Gott wird in der Regel stehend wiedergegeben, auf seinen Stock gestützt und mit einem Himation und stabilen Sandalen bekleidet. Es gibt nur eine verhältnismäßig geringe Variationsbreite hinsichtlich Ponderation und Manteldrapierung.

Aus dieser einheitlichen Überlieferung kristallisieren sich einerseits statuarische Typen heraus, die durch Replikenreihen belegt sind und deren Vorbilder u.U. auf bestimmte Kultbilder zurückgeführt werden können.[10] Andererseits gibt es Statuen und Statuetten, von denen keine Repliken bekannt sind, die aber einzelne Motive mit einem oder mehreren statuarischen Typen gemeinsam haben bzw. auch Einzelmotive unterschied-

Abb. 8. Statuettentorso. Thessaloniki, Arch. Mus. 226 (Foto: Αρχείο Γλυπτών Μουσείου Εκμαγείων Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 116 A).

licher statuarischer Typen miteinander kombinieren können. Inwiefern es berechtigt bzw. sinnvoll ist, diese Werke als Varianten einem bestimmten Typus zuzuordnen, ist im einzelnen zu prüfen.

Der Torso Benaki gehört zu einem statuarischen Typus, der durch drei großformatige kaiserzeitliche Wiederholungen überliefert ist und als "Typus Doria" bezeichnet wird, nach dem Aufbewahrungsort des am besten erhaltenen Exemplars (Abb. 5; vgl. Abb. 6).[11] Dieser Typus setzt sich von dem Gros der Heilgötterdarstellungen durch die knappe Manteldrapierung mit starker Entblößung des Oberkörpers ab. Der Mantel reicht auf der Standbeinseite bis zur Mitte des Unterschenkels und auf der Spielbeinseite bis zum Knie bzw. bis unterhalb des Knies. Er bedeckt gerade noch die Hüfte des Standbeins und läßt den Nabel frei. Auch die linke Schulter ist nackt; der Mantel ist bis auf den Oberarm herabgerutscht und wird nur durch den in die Achsel geklemmten Stock gehalten. Der obere Teil des Mantels bildet einen gleichmäßig breiten Bausch, der unter der linken Achsel eingeklemmt ist und dort zu Tütenfalten aufspringt. Der linke Oberarm hängt bis unterhalb des Ellenbogens in einer Mantelschlinge.

Von den drei Wiederholungen weichen die beiden des mittleren 2. Jhs. n. Chr. (in Rom und Florenz) in verschiedenen Zügen vom Typus ab. Bei dem frühkaiserzeitlichen Torso in Palermo wie auch bei der Statue in Rom (Abb. 5) war der rechte Oberarm gesenkt; der Unterarm muß jeweils nach vorne genommen worden sein, da sich keine Spuren der Hand oder einer Stütze an den rechten Flanken finden. Beiden Exemplaren ist ferner die das Spielbein eng umschließende Manteldrapierung bis unterhalb des linken Knies gemeinsam. In allen diesen Punkten weicht der Torso in Florenz (Abb. 6) ab. Nach antiken Ansatzspuren war bei ihm der rechte Arm abgewinkelt und die Hand in die Hüfte gestützt.[12] Der schwere Mantel verhängt den Unterkörper vorhangartig, er zieht sich nicht eng um das Spielbein wie bei den beiden erst genannten Exemplaren. Dadurch entsteht ein gewisser Gegensatz zwischen dem breit wirkenden Unterkörper und dem schmalen Oberkörper. Der Mantel endet bereits in Kniehöhe. Bei der namengebenden Statue in der Villa Doria Pamphilj in Rom (Abb. 5) hingegen ist der Oberkörper weniger lang und schmal als bei den Wiederholungen in Palermo und Florenz (Abb. 6), und die Schulterlinie verläuft fast gerade.

Welche Kopfwendung der Typus vorgab, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bei der Statue in Rom (Abb. 5) sitzt der Kopf ungebrochen auf; er ist erhoben und blickt leicht zu seiner linken Seite. Der Torso in Palermo hatte hingegen der Beobachtung von D. Arnold zufolge einen nach rechts, zur Standbeinseite hin gedrehten Kopf.[13]

Die für den Typus in Anspruch zu nehmenden Züge – der hochaufgewachsene, schlanke Körper, der S-för-

mige Körperschwung und die auf Betonung der Ponderation abzielenden Gewandmotive mit ihrer klaren Unterscheidung zwischen eng das Spielbein umspielenden und breiten, horizontal das Standbein umfangenden Faltenbahnen – sprechen für eine Entstehungszeit im 4. Jh. v. Chr.[14] Da die Figur in ihren Konturen klar ablesbar ist und nur wenig räumliche Tiefe entwickelt, wird der Typus noch vor der Mitte des 4. Jhs. anzusetzen sein.[15] Bei der mehrfach mit dem Typus Doria verglichenen Aphrodite Epidauros[16] ist die Wiedergabe des Gewandes durch extreme Gegensätze zwischen Stoffpartien, die dünn und ohne eigenes Volumen auf dem Körper aufliegen und solchen, die sich vom Körper lösen (wie z.B. die Chitonpartie über dem rechten Oberarm) bestimmt, so wie bei den Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros aus dem frühen 4. Jh. v. Chr.[17] Von diesen Werken setzt sich der Typus Doria durch eine insgesamt schlichtere, ausgeglichenere Formensprache ab. Zu vergleichen sind Reliefs der Jahre um 370 v. Chr. mit Gewandfiguren, die gleichfalls eng in Mäntel mit diagonal den Körper überziehenden Faltenzügen eingewickelt sind.[18]

Der Typus Epidauros, der verschiedene Motive mit dem Typus Doria gemeinsam hat (Standmotiv, Entblößung des Oberkörpers, Anlage der Gewandmotive im Beinbereich),[19] ist hingegen stärker bewegt und entwickelt mehr Tiefe (s. Abb. 7). Der Oberkörper lehnt sich schwerer auf den Stützstock auf, so daß der Körper einen stärkeren Bogen beschreibt; das Spielbein greift weiter nach hinten aus. Der abgespreizte rechte Arm mit der an die Hüfte gelegten Hand trägt zur raumgreifenden Wirkung bei. Der Typus Epidauros wird im 3. Vtl. des 4. Jhs. v. Chr. entstanden sein.[20]

Der Torso einer Marmorstatuette in Thessaloniki, der in Olynth gefunden wurde und vor der Zerstörung der Stadt im Jahre 348 v. Chr. entstanden sein muß, hat mit dem Typus Doria das Standmotiv, die Entblößung des Oberkörpers und den gleichmäßig breiten Mantelbausch gemeinsam (Abb. 8).[21] Die Motive im Bereich des Unterkörpers sind jedoch ganz unabhängig von diesem Typus gestaltet: der Mantel reicht weiter herab, die Zugfalten des Mantels verlaufen von der Standbeinhüfte zu Spielbeinknie und -unterschenkel, und das Standbein wird von Steilfalten gerahmt; ferner liegt die rechte Hand an der nackten Hüfte, oberhalb des Bausches.[22] Da die Statuette den Typus Doria

Abb. 9. Statuettentorso aus dem Amphiareion, Museum Oropos (Foto: Archäologische Gesellschaft zu Athen).

voraussetzt, ihm aber nur partiell folgt, ist sie als Variante zu bezeichnen.[23]

Der Torso Benaki ist das einzige hellenistische Werk, das dem Typus Doria zweifelsfrei zuzuordnen ist (während es diverse Wiederholungen des Typus Epidauros aus hellenistischer Zeit gibt).[24] Die von diesem Typus abweichenden Züge erklären sich durch das Interesse des späten Hellenismus an Bewegung und plastischer Gestaltung. Die Schulterlinie fällt steiler ab, dadurch ist die rechte Körperseite insgesamt stärker

Abb. 10. Urkundenrelief Athen, NM 1396 (Foto: N. Stavritis).

gestaucht. Aus dem gleichmäßig breiten, flächigen Mantelbausch, der die Standbeinhüfte und die linke Achsel optisch akzentuiert, ist ein schwerer und voluminöser Mantelwulst geworden, der an der Hüfte deutlich breiter ist als an der linken Körperseite.

Ergebnis

Der Typus Doria war bisher nur durch die drei kaiserzeitlichen Wiederholungen in Italien überliefert (Abb. 5-6). Wenn die dem Typus zuzurechnende späthellenistische Statuette Benaki in Attika angefertigt wurde (wofür das Material, pentelischer Marmor, spricht), dann ist dies ein Indiz dafür, daß das im 2. Vtl. des 4. Jhs. v. Chr. entstandene Original ebenfalls in Attika stand. Ein zweites Indiz ist die Tatsache, daß die in Olynth gefundene Marmorstatuette, die den Typus Doria voraussetzt und kurz nach dem Original entstanden ist (Abb. 8), ebenfalls aus pentelischem Marmor gearbeitet wurde.

Der motivisch nahe stehende, jüngere Typus Epidauros (s.o. mit Abb. 7) wurde in Attika für die Darstellung des Heilheros Amphiaraos verwendet, wie der noch im 4. Jh. v. Chr. entstandene Statuettentorso aus dem Amphiareion in Oropos (Abb. 9)[25] und ein Urkundenrelief von ca. 320/10 v. Chr. (Abb. 10, mit einem variierten Figurentypus)[26] belegen. Das Original wird folglich ebenfalls in Attika zu lokalisieren sein.[27] Aus dem Fundort des Urkundenreliefs (beim Hephaisteion) ist zu schließen, daß das Relief auf der Athener Agora aufgestellt war. Wenn der im Relief dargestellte und durch die Beischrift als Amphiaraos bezeichnete Heilheros den Figurentypus der Amphiaraosstatue aufnahm, die Pausanias auf der Agora sah, wäre das auf stilistischem Wege in das 3. Vtl. des 4. Jhs. datierte Original des Typus Epidauros ein guter Kandidat für ebendiese Statue. Ihre Aufstellung könnte durch die Rückgabe von Oropos an Athen durch Alexander motiviert und in den Jahren um 330 v. Chr. vorgenommen worden sein.[28] Allerdings folgt die Figur des Reliefs dem Typus Epidauros nicht genau: die rechte Hand liegt nicht an der Hüfte, sondern ist mit einer Phiale vorgestreckt.

Die weitgehende Entblößung des Oberkörpers, wie sie der Typus Epidauros, aber auch der ältere Typus Doria vorgeben, erscheint für einen jugendlichen Heros ange-messener als für Asklepios selbst. So ist auf einem noch aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. stammenden Weihrelief der Heilheros Amphiaraos in einem anderen Typus, aber ebenfalls mit nackten Schultern zu sehen.[29]

Bereits Heiderich warf die Frage auf, ob der Typus Doria, der als erster diese Entblößung vornimmt, ebenfalls den Heros Amphiaraos darstellt.[30] Einziger Anhaltspunkt für diese Deutung ist eben diese Drapierung des Mantels, d.h. die motivische Gemeinsamkeit mit dem – später entstandenen – Typus Epidauros. Immerhin wäre zur Entstehungszeit des Typus Doria, d.h. um 370 v. Chr., durchaus mit der Möglichkeit zu rechnen, daß in Attika eine Statue für diesen Heilheros aufgestellt wurde. In den Jahren zwischen 386 und 366 v. Chr. erlebte nämlich das an der Nordgrenze Attikas gelegene Amphiareion von Oropos, um dessen Besitz Athen und Theben stritten, unter attischer Herrschaft eine erste Blütezeit.[31]

Auch wenn sich nicht sicher klären läßt, welche der Heilgottheiten die Statuette Benaki darstellt – den Gott Asklepios selbst oder den Heilheros Amphiaraos –, so bereichert sie doch die Überlieferung beträchtlich: Sie ist der früheste Vertreter eines bisher nur aus kaiserzeitlichen Wiederholungen und einer Variante klassischer Zeit bekannten statuarischen Typus der Zeit um 370 v.

Chr. Als attische Arbeit späthellenistischer Zeit legt sie nahe, daß ihr Vorbild, das Original des Typus Doria, in Attika aufgestellt war und sich auch in der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. noch dort befand. Dieses Vorbild war anscheinend wenig berühmt oder bedeutend, denn es wurde weder auf einem der zahlreichen spätklassischen Weihreliefs für Heilgottheiten wiedergegeben noch wurde es so häufig nachgebildet wie beispielsweise der motivisch ähnliche Typus Epidauros.

Prof. Dr. Marion Meyer
Archäologisches Institut der Universität
Am Hofgarten 21
D-53113 Bonn

Abkürzungen

Neben den im AJA 95, 1991, 4-16 empfohlenen Abkürzungen werden folgende verwendet:

Heiderich 1966: G. Heiderich, *Asklepios* (Diss. Freiburg 1966)

Holtzmann 1984: B. Holtzmann, in: *LIMC* II (1984) 863-97 s.v. Asklepios

Linfert 1990: A. Linfert, Die Schule des Polyklet, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Ausstellungskatalog, Liebieghaus, Frankfurt 1990, hrsg. von H. Beck u.a.) 240-97

Meyer 1989: M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs* (Berlin 1989)

Saladino 1991: V. Saladino, L' Asclepio del Giardino di Boboli, in: *Boboli 90. Atti del convegno internazionale* II (Florenz 1991) 595-607.

Anmerkungen

1. Inv. 30245; Höhe: 0,405 m.; Fundort unbekannt.

2. Zur Anstückung des rechten Armes vgl. die entsprechende Zurichtung folgender späthellenistischer Werke: G. S. Merker, *The Hellenistic Sculpture of Rhodes* (Göteborg 1973) Kat. 69 Taf. 20 Abb. 48. 49; Kat. 70 Taf. 21. 22 Abb. 50-52. Zur Anstückung der linken Hand vgl. Merker (*ibid.*) 2 Kat. 52 Abb. 29-31 (= G. Gualandi, Sculture di Rodi, *ASAtene* 53, 1976 [1979] 90-91 Abb. 68).

3. *AvP* III,2 (Berlin 1910) Taf. 3.8.9.11.12.14-16.19; W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Der Pergamonaltar* (Tübingen - Berlin 1997) 80-85 mit Abb.

4. *AvP* VII,2 (Berlin 1908) 282-83 Nr. 356 Beil. 39; Heilmeyer (*ibid.* 36 Abb. 15).

5. J. Marcadé, *Au musée de Délos* (Paris 1969) 119-27 Taf. 80; A. Hermary u.a., *Sculptures déliennes* (Paris 1996) 204-05 mit Abb. (mit Lit.).

6. J. Schäfer, Der Poseidon von Melos, *AntP* 8 (1968) 55-67 Taf. 38-40; *LIMC* VII (1994) 452 Nr. 32 s.v. Poseidon (E. Simon). Zur Datierung Schäfer (*ibid.*) 59-60.64: 4. Vtl. des 2. Jhs. v. Chr.

7. s. bes. Schäfer (*ibid.*) 55-67 Abb. 9.

8. Rhodos E 520: Merker (Anm. 2) 12 Kat. 52 Abb. 29-31; Gualandi (Anm. 1) 90-91 Abb. 68.

9. s. Holtzmann 1984, 868-89 (mit z.T. unbefriedigender Typenscheidung); A. H. Borbein, Zum ‚Asklepios Blacas', in: *Kanon. Festschrift Ernst Berger*, 15. Beih. AntK (Basel 1988) 211.

10. Zum Asklepios Typus Giustini und davon abhängigen Typen: M. Meyer, Erfindung und Wirkung. Zum Asklepios Giu-stini, *AM* 103 (1988) 119-59; dies., Zwei Asklepios-Typen des 4. Jhs. v. Chr., *AntP* 23 (1994) 7-55; Zum Asklepios Typus Este und seinen Varianten: Borbein (*ibid.*) 211 mit Anm. 6; R. Kabus-Preißhofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, 14. Beiheft AM (Berlin 1989) 31-51; Saladino 1991, 596-97 mit Anm. 17; zur bildprägenden Wirkung dieses Typus, vgl. P. Kranz, Die Asklepiosstatue im Schloßpark von Klein-Glienicke, *JdI* 104 (1989) 150. Zu diversen Asklepios-Typen: Kranz (*ibid.*) 107-55.

11. Replikenlisten: Heiderich 1966, 41-48.147-48 IV; D. Arnold, *Die Polykletnachfolge* (Berlin 1969) 177-78.274 M 1-

3 ("Typus Girgenti"); Linfert 1990, 263-64.294 Anm. 75; Holtzmann 1984, 889 Nr. 373-78 (nicht als eigener Typus geschieden); Saladino 1991, 596-97: 1. Rom, Villa Doria Pamphilj (Abb. 5; ca. 2 m hoch; Kopf ungebrochen aufsitzend; rechter Unterarm mit Phiale ergänzt): EA 2333-2335; M. Bieber, A Bronze Statuette in Cincinnati and its Place in the History of the Asklepios Types, *ProcPhilSoc* 101 (1957) 80-81, Abb. 20-22; Heiderich 1966, 41-44.147 IV 1; Arnold (*ibid.*) 274 M 2 (hadrianisch-antoninisch); R. Calza (Hrsg.), *Antichità di Villa Doria Pamphilj* (Rom 1977) 55-56 Nr. 33 Taf. 24 (B. Palma); Holtzmann 1984, 889 Nr. 373; Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 2; L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (Mailand 1993) 53 Abb. 45; Saladino 1991, 596 Abb. 188. – 2. Palermo 685 (aus Akragas): EA 553; Heiderich 1966, 42-43.148 IV 2; Arnold (*ibid.*) 274 M 1 (claudisch-flavisch); Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 1. – 3. Florenz, Boboli-Gärten (Abb. 6; 1,85 m.; ergänzt: Kopf, rechter Arm, linker Unterarm, Unterschenkel mit Füßen und Basis; große Teile des Stockes): EA 285; Heiderich 1966, 43.148 IV 3; Arnold (*ibid.*) 274 M 3 (antoninisch); Holtzmann 1984, 889 Nr. 374; Linfert 1990, 263-4.294 Anm. 75 Nr. 3, Abb. 129; Saladino 1991, 595-607 Abb. 187. – Nicht zugehörig: Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 6 (gehört zu Typus Epidauros); Holtzmann 1984, 889 Nr. 375 (s. Saladino 1991, 596 Anm. 8). – Zugehörigkeit fraglich, weil nicht in Abbildungen vorliegend: a) Heiderich 1966, 43.148 IV 4 (Wien, Slg. Lanckoronski); A. Schober, Asklepiosdarstellungen des vierten Jahrhunderts, *ÖJh* 23 (1926) 9 Anm. 10; Holtzmann 1984, 889 Nr. 363; b) Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 4 (Syrakus 6194); c) Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 7 (Oxford).

12. So P. Arndt, W. Amelung, Text zu EA 285 (München 1895); Heiderich 1966, 43. Anders Saladino 1991, 595-96 mit Anm. 7: rechte Hand ursprünglich nicht anliegend.

13. Arnold (Anm. 11) 178.

14. So schon P. Arndt, W. Amelung in den Texten zu EA 285.553.

15. Vgl. etwa den Einschenkenden Satyrn des Praxiteles: Todisco (Anm. 11) 67 Abb. 101.102; C. Rolley, *La sculpture grecque* II (Paris 1999) 246-47 Abb. 240. – Für diese Datierung spricht auch die Statuette aus Olynth, die das Jahr 348 v.Chr. als *terminus ante quem* für den Typus vorgibt; s.u. mit Anm. 21-23.

16. Heiderich 1966, 46; Arnold (Anm. 11) 176-77 Taf. 20a; zustimmend Linfert 1990, 261-63 Abb. 123-125; zum Typus der Aphrodite Epidauros ferner: *LIMC* II (1984) 36 Nr. 243-44 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias); J. Flemberg, *Venus Armata* (Stockholm 1991) 46-56 Abb. 1-4; Todisco (Anm. 11) 52 Abb. 43.

17. N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros, *AntP* 21 (1992) *passim*; Rolley (Anm. 15) 203-07 Abb. 190-195. Diese Gegensätzlichkeit findet sich erstmals bei Skulpturen des Erechtheionfrieses: P. N. Boulter, The Frieze of the Erechtheion, *AntP* 10 (1970) 7-24 Taf. 1-30 bes. Taf. 1-3.10; M. Brouskari, *The Monuments of the Acropolis* (Athen 1997) 188-93 Abb. 130-133.

18. Urkundenrelief von 375 v.Chr.: Meyer 1989, 280 A 51 Taf. 16,2; C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs* (Oxford 1995) 126-27 Nr. 96 Taf. 50; Münchner Lekythos: B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs* (München 1988) 121-27 Nr. 19 Taf. 42-44.

19. Namengebendes Exemplar: Athen, NM 266 (Abb. 6); Heiderich 1966, 72.149 VII 4a; Holtzmann 1984, 888 Nr. 361; Replikenlisten: Heiderich 1966, 41.70-71.149-50 VII 4; ferner: Sta-tuette aus dem Amphiareion von Oropos: Heiderich 1966, 47.148 IV 5 (= Holtzmann 1984, 888 Nr. 362); Holtzmann 1984, 888 Nr. 361-72 (davon nicht zum Typus gehörig: Holtzmann 1984, 888 Nr. 364.368.369; zu Holtzmann 1984, 888 Nr. 363 s.o. Anm. 11); Saladino 1991, 596 mit Anm. 15; Holtzmann 1984, Nr. 361 und Nr. 367 überliefern die Kopfwendung nach links, zum Stab und zur Spielbeinseite. Unterschiede zum Typus Doria: an die Hüfte gelegte rechte Hand; dreieckiger Mantelüberwurf, langer Mantel; diese drei Merkmale verbinden den Typus Epidauros wiederum mit dem Typus Este (zu diesem s.o. Anm. 10). Zum Typus Epidauros: Heiderich 1966, 70: Umbildung des Typus Doria; Holtzmann 1984, 888: Variante des Typus Este; Kabus-Preißhofen (Anm. 10) 45 mit Anm. 133: Variante des Typus, den sie für das Kultbild in Kos in Anspruch nimmt (d.h. des Typus Este, wobei Kabus-Preißhofen [*ibid.* 45-51] die namengebende Statuette für eine "Weiterbildung" hält).

20. Hinsichtlich der Körperhaltung und der räumlichen Wirkung ist der um 340/30 v.Chr. entstandene Statuentypus des 'Meleager' gut zu vergleichen: Todisco (Anm. 11) 87 Abb. 151; Rolley (Anm. 15) 274-75 Abb. 277; zum Typus: Ch. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit* I (Mainz 1993) 63-66 Nr. 25. Vgl. ferner den Körperschwung des Deloptes auf dem Urkundenrelief von 329/28 v.Chr. (Meyer 1989, 296 A 107, Taf. 32,2; Lawton [Anm. 18] 104-05 Nr. 47 Taf. 25; M. Moltesen, *Greece in the Classical Period. Ny Carlsberg Glyptotek* [Kopenhagen 1995] 138-41 Nr. 73 mit Abb.) und den der männlichen Hauptfigur auf einem etwas späteren Relief (Meyer 1989, 306 A 142, Taf. 42,1; Lawton [Anm. 18] 146 Nr. 150 Taf. 79).

21. Thessaloniki, Inv. 226: Bieber (Anm. 11) 82 Abb. 17-18; Heiderich 1966, 151 VII 5 U 2; Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 5; Holtzmann 1984, 889 Nr. 377; Saladino 1991, 596 Anm. 13; G. Despinis u.a., *Catalogue of Sculpture in the Archaeological Museum of Thessaloniki* I (Thessaloniki 1997) 49-50 Nr. 29 Abb. 58-61 (G. Despinis).

22. Bei den – später entstandenen – Typen Este und Epidauros liegt die rechte Hand ebenfalls an der Hüfte, aber jeweils auf dem Gewand. So auch bei Heilgottheiten auf attischen Weihreliefs, seit der Einführung des Kultes in Attika um 420 v.Chr.; frühestes Exemplar s. E. B. Harrison, A Classical Maiden from the Athenian Agora in: *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography Presented to Homer A. Thompson. Hesperia* Suppl. 20 (1982) 44-45 Taf. 6d; C. Lawton, Votive Reliefs and Popular Religion in the Athenian Agora: the Case of Asclepios and Hygieia in: R. F. Docter, E. M. Moormann (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology Amsterdam 1998* (Amster-

dam 1999) 233; ferner: Athen, NM 1332. 1334. 1341. 1345. 1375. 2487. 2926: J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* I (Athen 1908) 247-64 Nr. 29. 31. 38. 42 Taf. 36,2; 38. 34. 35; II (1911) 293 Nr. 72, Taf. 40,5; III (1937) 644.655-56 Nr. 379.409, Taf. 154.186.

23. Vgl. Linfert 1990, 294 Anm. 75: "Originalvariante".

24. Zum Typus Epidauros s.o. mit Anm. 19. Zu diesem Typus und nicht zum Typus Doria gehören auch drei hellenistische Tor-sen, die mit den Typen Doria und Epidauros das Standmotiv und die Entblößung des Oberkörpers bis zur rechten Hüfte und linkem Oberarm gemeinsam haben: 1. Kalymnos (überlebensgroß): Linfert 1990, 294 Anm. 75 Nr. 8; Kabus-Preißhofen (Anm.10) 44.307 Nr. 103 mit Anm. 132: um 230 v.Chr. – 2. Rhodos. Museum E 173 (Statuette): Holtzmann 1984, 889 Nr. 378 mit Abb.; Kabus-Preißhofen (*ibid.*) 45 Anm. 135: späthellenistisch. – 3. Pergamon (Statuette): Holtzmann 1984, 889 Nr. 376. - Nr. 1 und Nr. 2 weisen das für den Typus Epidauros charakteristische Stützmotiv auf: die rechte Hand liegt mit gespreizten Fingern an der vom Bausch bedeckten Hüfte auf. Bei Nr. 1 ist außerdem der Ansatz des Mantelüberschlags unter dem Bausch zu erkennen (bei Nr. 2 fehlt dieser Überschlag). Auch bei Nr. 3 war der rechte Arm abgespreizt, also wohl aufgestützt; wegen des lang herabreichenden Mantels mit dem Überfall ist der Torso mit dem Typus Epidauros zu verbinden.

25. Erhaltene Höhe: 0,98 m; Holtzmann 1984, 888 Nr. 362 (s. Anm. 19); B. Ch. Petrakos, *Ο Ωρωπός και το ιερόν του Αμφιαράου* (Athen 1968) 120 Taf. 34b; *LIMC* I (1981) 701.710 Nr. 54 mit Abb. s.v. Amphiaraos (I. Krauskopf); Saladino 1991, 596-97 mit Anm. 16.

26. NM 1396: Meyer 1989, 24.104-05.202-03.231.306 A 143, Taf. 42,2; Lawton (Anm. 18) 147-48 Nr. 153 Taf. 81; *LIMC* (*ibid.*) 702.710 Nr. 65 mit Abb.; Saladino 1991, 596-97 mit Anm. 16.

27. Nur von zwei weiteren der insgesamt sieben Wiederholungen des Typus Epidauros ist der Fundort bekannt: Epidauros (für das namengebende Stück, s. Anm. 19) sowie das Poseidon-Heiligtum auf Kalaureia (Heiderich 1966, 150 VII 4f; Holtzmann 1984, 888 Nr. 365).

28. Oropos hatte seit 366 v. Chr. zu Theben gehört; 335 v.Chr. wurde es von Alexander an Athen zurückgegeben; 322 v. Chr. verlor Athen es wieder; *RE* XVIII,1 (1939) 1173-74 s.v. Oropos (J. Wiesner); Petrakos (Anm. 25) 25-30; J. D. Mikalson, *Religion in Hellenistic Athens* (Berkeley 1998) 30 mit Anm. 46; 33 mit Anm. 15; 102.249.291. Zur Amphiaraosstatue auf der Athener Agora: Paus. I 8,2; *LIMC* (Anm. 25) 701 Nr. 57. Ihre Datierung in die Zeit vor 366 v. Chr. (so: U. Hausmann, *Kunst und Heiltum* [Potsdam 1948] 24) beruhte auf der fälschlichen Annahme von F. Kutsch, das Urkundenrelief stamme aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. und belege einen Amphiaraoskult in Athen selbst bereits in dieser Zeit, s. F. Kutsch, *Attische Heilgötter und Heilheroen* (Giessen 1913) 39-47. Aus der lykurgischen Periode sind mehrere athenische Inschriften erhalten, die die Bedeutung des Amphiaraoskultes in dieser Zeit belegen, s. Mikalson (Anm. 28) 26.33-34.45.291.

29. Petrakos (Anm. 25) 124 Taf. 44; *LIMC* (Anm. 25) 702.710 Nr. 64 mit Abb. Allerdings kommt eine dem Typus Doria entsprechende Entblößung des Oberkörpers auch bei einem Gott auf einem Weihrelief aus dem Athener Asklepieion vor: NM 1373; Svoronos II (Anm. 22) 291-92 Nr. 70 Taf. 46.

30. Heiderich 1966, 46-47 hatte in dem Original des Typus Doria das Kultbild des Amphiaraos in Oropos sehen wollen, allerdings mit unzureichenden Gründen: die von ihm angeführte Statuette aus Oropos (s. Anm. 25) gehört dem Typus Epidauros an; das Urkundenrelief (s. Anm. 26) stammt nicht aus dem Amphiareion, sondern aus der Stadt Athen.

31. *RE* (Anm. 28) 1173-74; Petrakos (Anm. 25) 23-25; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika* (Tübingen 1988) 301-02 s.v. Oropos. Zur Bautätigkeit in Oropos zuletzt: H. R. Goette, Beobachtungen im Theater des Amphiareion von Oropos, *AM* 110 (1995) 253-60.

MARION MEYER

Ένας κορμός του αγαλματικού τύπου Doria: Ασκληπιός ή Αμφιάραος;

Ο μαρμάρινος κορμός του αγαλματίου ανδρικής μορφής (αρ. ευρ. 30245) δωρήθηκε από την οικογένεια Βαλλιάνου στο Μουσείο Μπενάκη το 1988. Το εικονογραφικό μοτίβο της στήριξης του κορμού σε ραβδί και ο τρόπος με τον οποίο φορά το ιμάτιο αποτελούν χαρακτηριστικά θεότητας με ιαματικές ιδιότητες. Η μορφή μοιράζει το βάρος της ανάμεσα στο δεξί κάτω άκρο και σε μία μη σωζόμενη ράβδο κάτω από την α-

ριστερή μασχάλη. Το αριστερό κάτω άκρο είναι το προτασσόμενο, άνετο σκέλος. Ο κορμός κλίνει έντονα προς την πλευρά του σταθερού σκέλους, όπως και η ευθεία των ώμων που γέρνει έντονα. Τα άνω άκρα έπεφταν στο πλάι του σώματος. Το κεφάλι ήταν ελαφρά γυρισμένο προς την πλευρά του άνετου σκέλους. Το ιμάτιο καλύπτει το αριστερό μπράτσο (αφήνοντας τον αριστερό ώμο ακάλυπτο), πέφτει πίσω από την πλάτη στη δεξιά πλευρά, δημιουργεί μια χοντρή πτυχή στην περιοχή της λεκάνης και ανεβαίνει απότομα προς την αριστερή μασχάλη, όπου χρησίμευε ως κάλυμμα της ράβδου. Το αδύνατο, νεανικά αποδοσμένο, σώμα με το λεπτό και λείο δέρμα του έρχεται σε αντίθεση με την απόδοση του ιματίου, το οποίο δημιουργεί βαθιές πτυχώσεις με ογκώδεις ακμές. Κύρια όψη του αγαλματίου ήταν μόνο η πρόσθια.

Σύμφωνα με τεχνοτροπικές παρατηρήσεις το έργο εντάσσεται στις δημιουργίες της υστεροελληνιστικής περιόδου. Η απόδοση του σώματος και του ενδύματος τοποθετείται χρονολογικά ύστερα από τις έντονα κινημένες μορφές των μέσων ελληνιστικών χρόνων. Το γλυπτό μπορεί να συγκριθεί με τα γλυπτά του β΄ μισού του 2ου αι. π.Χ.

Ο κορμός ανήκει στον αγαλματικό τύπο Doria, γνωστός από τρεις μεγάλου μεγέθους αναπλάσεις των αυτοκρατορικών χρόνων (στο Παλέρμο, τη Ρώμη και τη Φλωρεντία), ο οποίος διαφοροποιείται από την πλειονότητα των απεικονίσεων των θεοτήτων, λόγω της σχεδόν ολοκληρωτικής γύμνωσης του άνω κορμού.

Το πρωτότυπο με βάση τα τεχνοτροπικά στοιχεία του χρονολογείται γύρω στο 370 π.Χ. Ο κορμός του Μουσείου Μπενάκη είναι το μοναδικό έργο της ελληνιστικής εποχής, το οποίο μπορεί να ενταχθεί αναμφίβολα στη σειρά των έργων που ανάγονται τυπολογικά στο συγκεκριμένο γλυπτό. Ένα αγαλμάτιο στη Θεσσαλονίκη, το οποίο βρέθηκε στην Όλυνθο και χρονολογείται υποχρεωτικά πριν από την καταστροφή της πόλης το 348 π.Χ. αποτελεί παραλλαγή του ίδιου τύπου. Επειδή το αγαλμάτιο της Ολύνθου όπως και αυτό του Μουσείου Μπενάκη είναι φιλοτεχνημένα σε πεντελικό μάρμαρο, το πρωτότυπο θα πρέπει να αναζητηθεί στην Αττική.

Ο τύπος Doria συνδέεται εικονογραφικά με τον τύπο του Ασκληπιού της Επιδαύρου (γ΄ τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.) όπως καταδεικνύει η στάση του σώματος, η γυμνότητα του άνω κορμού και η πτύχωση του ενδύματος στα κάτω άκρα. Ο τύπος της Επιδαύρου χρησιμοποιήθηκε και για τις απεικονίσεις του Αμφιάραου, όπως αποδεικνύουν ο σωζόμενος κορμός αγαλματίου του 4ου αι. π.Χ. από το Αμφιαράειο του Ωρωπού και μία μορφή σε ανάγλυφο του 320-10 π.Χ. –στο τελευταίο ο τύπος εκπροσωπείται με μια εικονογραφικά ελαφρώς διαφοροποιημένη μορφή.

Η γύμνωση του άνω κορμού, όπως παραδίδεται στους δύο αγαλματικούς τύπους, φαίνεται ότι ταιριάζει περισσότερο σε ένα νεαρό ήρωα απ' ότι σε ένα Ασκληπιό. Επομένως προκύπτει το ερώτημα, μήπως ο αγαλματικός τύπος Doria απεικονίζει τον ήρωα Αμφιάραο. Τα χρόνια που διαμορφώθηκε ο συγκεκριμένος τύπος θα μπορούσε στην Αττική να είχε ανατεθεί ένα άγαλμα του ήρωα, καθώς το υπό αθηναϊκή κυριαρχία ιερό του στον Ωρωπό γνώρισε την πρώτη περίοδο ακμής μεταξύ του 386 και 366 π.Χ.

Αν και δεν είναι βέβαιο ότι το αγαλμάτιο του Μουσείου Μπενάκη απεικονίζει τον Ασκληπιό ή τον Αμφιάραο, οι γνώσεις μας εμπλουτίζονται σημαντικά, δεδομένου ότι το γλυπτό αυτό αποτελεί το πρωιμότερο σωζόμενο παράδειγμα ενός αγαλματικού τύπου των χρόνων γύρω στο 370 π.Χ., γνωστού από αναπλάσεις των αυτοκρατορικών χρόνων και από ένα γλυπτό της κλασικής εποχής. Ως αττική εργασία των ύστερων ελληνιστικών χρόνων, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι και το πρότυπό του είχε φιλοτεχνηθεί στην Αττική και βρισκόταν εκεί, τουλάχιστον μέχρι το β΄ μισό του 2ου αι. π.Χ. Το συγκεκριμένο έργο δεν θα ήταν προφανώς ιδιαίτερα γνωστό ή σημαντικό, αφού δεν αντιγράφτηκε σε κάποιο από τα πολυάριθμα υστεροκλασικά αναθηματικά ανάγλυφα θεοτήτων με ιαματικές ιδιότητες, ούτε αναπλάστηκε όπως π.χ. ο εικονογραφικά παρόμοιος Ασκληπιός της Επιδαύρου.

ΕΛΕΝΗ ΑΛΟΥΠΗ, ΝΙΚΟΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ-ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΑΡΥΔΑΣ

Το χρυσό αγαλμάτιο Αφροδίτης: ζητήματα γνησιότητας

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΠΡΟΣΦΑΤΗ ΜΕΛΕΤΗ και δημοσίευση του επίχρυσου αγαλματίου στεφανωμένης γυναικείας μορφής με λαγό στο αριστερό της πόδι (εικ. 1), μας ζητήθηκε από το διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη Άγγελο Δεληβορριά να διερευνήσουμε την αυθεντικότητά του. Σύμφωνα με το ιστορικό της απόκτησης του αντικειμένου που αναφέρεται αναλυτικά στη συγκεκριμένη μελέτη, το αγαλμάτιο αποτελεί μέρος μιας ενότητας χρυσών αντικειμένων που παραχωρήθηκαν απο τον Imre Somlyan (Ούγγρο κομμωτή γνωστό ως Emile) στο Μουσείο το 1983. Η γνησιότητα μερικών από αυτά έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί. Το αγαλμάτιο που κατά τη γνώμη του μελετητή απεικονίζει την Αφροδίτη, αποτελείται απο πήλινο πυρήνα καλυμμένο από φύλλα χρυσού με τρόπο που δεν τεκμηριώνεται από άλλα συγγενή παράλληλα. Στην ιδιαιτερότητα της τεχνικής της κατασκευής του και στη μοναδικότητα του εικονογραφικού τύπου έρχεται να προστεθεί μια προβληματική χρονολόγηση του έργου. Ωστόσο, με βάση μια σειρά χαρακτηριστικών της υστεροελληνιστικής τέχνης που παρουσιάζει, τοποθετείται στον 1ο αι. π.Χ.

Κατά τη γνώμη μας το ζήτημα της αυθεντικότητας του έργου ανάγεται στη διερεύνηση των παρακάτω τριών περιπτώσεων:

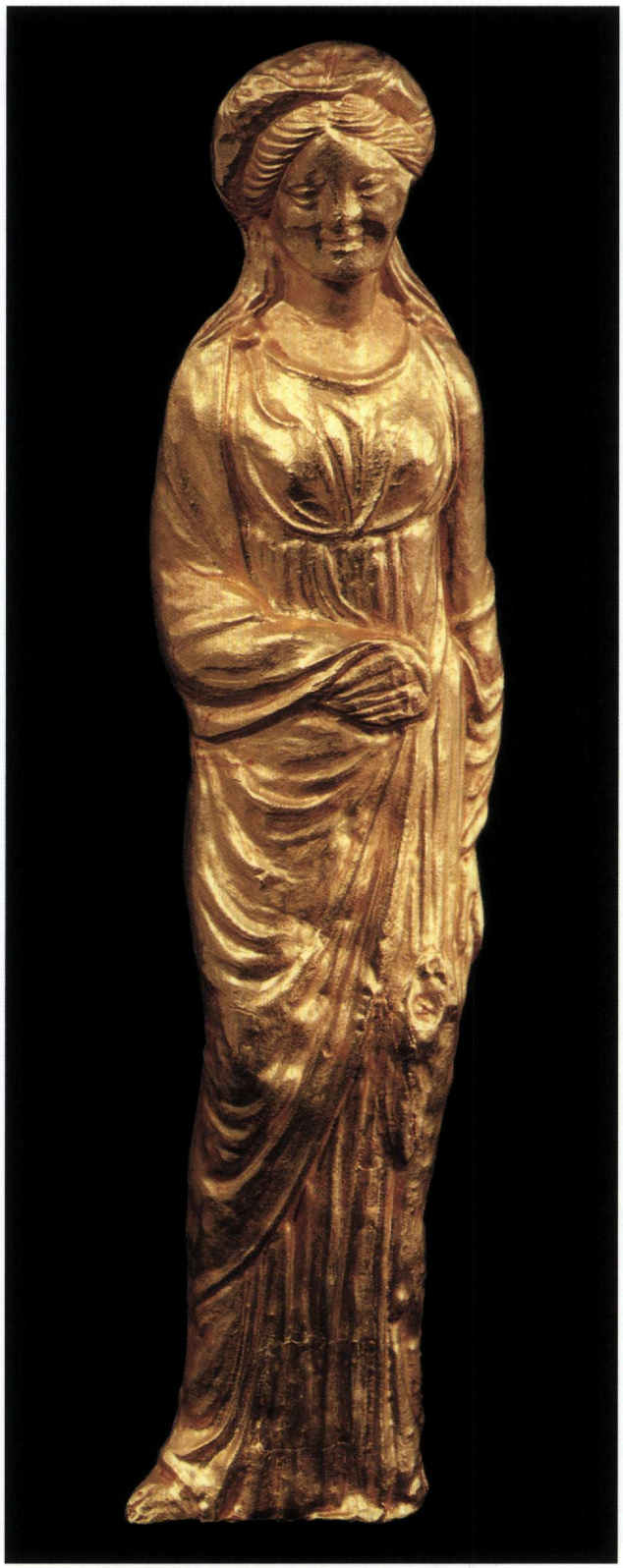
α. το αντικείμενο να είναι αυθεντικό, δηλαδή να έχει κατασκευαστεί εξ' ολοκλήρου στην αρχαιότητα·

β. να έχει προκύψει απο διαδικασία επιχρύσωσης αρχαίου πήλινου ειδωλίου, οπότε είναι εν μέρει αυθεντικό (ή εν μέρει κίβδηλο)·

γ. το αντικείμενο να είναι κίβδηλο, δηλαδή τόσο ο πυρήνας όσο και η επιχρύσωση να έχουν γίνει σε νεότερη εποχή.

Όπως είναι γνωστό, το ζήτημα της αυθεντικότητας των μεταλλικών αντικειμένων δεν επιδέχεται μονοσήμαντη επιστημονική απάντηση λόγω της αδυναμίας χρονολόγησης των μετάλλων. Ωστόσο, η ανάλυση του κράματος ως προς τα κύρια στοιχεία και ιχνοστοιχεία του μπορεί να φωτίσει το ζήτημα. Στα πήλινα αντικείμενα η χρονολόγηση και επόμενως ο έλεγχος της αυθεντικότητας με τη μέθοδο της θερμοφωταύγειας είναι δυνατή μόνο όταν έχουν υποστεί όπτηση σε θερμοκρασίες μεγαλύτερες από 400°C.

Στην περίπτωση του αγαλματίου της χρυσής Αφροδίτης που αποτελείται και από τα δύο υλικά, η διερεύνηση της αυθεντικότητάς του στηρίχτηκε σε συνδυασμό τεχνικών χρονολόγησης και ανάλυσης. Για το λόγο αυτό το αγαλμάτιο μεταφέρθηκε στο Εργαστήριο Συντήρησης του Μουσείου, όπου αποκολλήθηκε το στέλεχος στήριξης και η βάση του από τη συντηρήτρια Τζίνια Καρύδη. Ακολούθησε η επιτόπια εξέταση και φωτογράφιση της επιφάνειας του χρυσού στο στερεοσκόπιο, και κατόπιν μεταφέρθηκε στο ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» για τη λήψη δείγματος και την ανάλυση του πήλινου πυρήνα με την τεχνική της θερμοφωταύγειας στο Ινστιτούτο Επιστήμης των Υλικών καθώς και τη μη καταστροφική ανάλυση της επιφάνειας με την τεχνική φθορισμού ακτίνων-Χ (X-ray Fluorescence - XRF) στο Εργαστήριο Ανάλυσης Υλικών του Ινστιτούτου Πυρηνικής Φυσικής.



Εικ. 1. Η χρυσή Αφροδίτη. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 27511 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Αποτελέσματα Αναλύσεων

Εξέταση της επιφάνειας στο στερεοσκόπιο:

Όπως φαίνεται απο τις παρατιθέμενες εικόνες (εικ. 2-8) η επιφάνεια του αγαλματίου καλύπτεται απο φύλλο χρυσού πάχους περίπου 100-120 μm και παρουσιάζει συμπαγή υφή με ελάχιστες ατέλειες, χαράξεις ή ρηγματώσεις (εικ. 3-6), πιθανόν λόγω της στίλβωσης με επάλληλους μηχανικούς καθαρισμούς, π.χ. με ύφασμα, δέρμα ή βαμβάκι. Στο κάτω μέρος της πρόσθιας όψης φέρει συμπλήρωση τετράγωνου σχήματος (εικ. 7), που όπως φαίνεται από τη συνέχεια των χαράξεων που διαμορφώνουν τις πτυχές του ιματίου (εικ. 8), έχει προστεθεί οπωσδήποτε κατά τη διαδικασία κατασκευής του.

Μέτρηση της αρχαιολογικής δόσης του κεραμικού πυρήνα με την τεχνική της θερμοφωταύγειας:

Έγιναν δύο δειγματοληψίες του πυρήνα με απόξεση, απο τις οποίες προέκυψαν έξι παρασκευάσματα. Για την προετοιμασία των δειγμάτων και τον υπολογισμό της Αρχαιολογικής Δόσης, εφαρμόστηκε η τεχνική του ελάσματος. Στο σχήμα της εικόνας 9, καταγράφονται χαρακτηριστικές καμπύλες θερμοφωταύγειας (ΘΦ), πριν και μετά από την τεχνητή ακτινοβόληση. Στην αναφερόμενη τεχνική ο υπολογισμός της Αρχαιολογικής Δόσης (P), δίνεται με πολύ καλή προσέγγιση από τη σχέση: P=ro.ρ, όπου ro είναι ο λόγος της φυσικής ΘΦ (εικ. 9, καμπύλη α) προς τη ΘΦ του ίδιου δείγματος μετά από την τεχνητή ακτινοβόληση με γνωστή δόση ρ (εικ. 9, καμπύλη β).

Αρχαιολογική Δόση: P =7,2 x 11Gy = 79,2 Gy.

Ετήσια Δόση: ελάχιστη 2mGy/χρόνο, μέγιστη 7mGy/χρόνο.

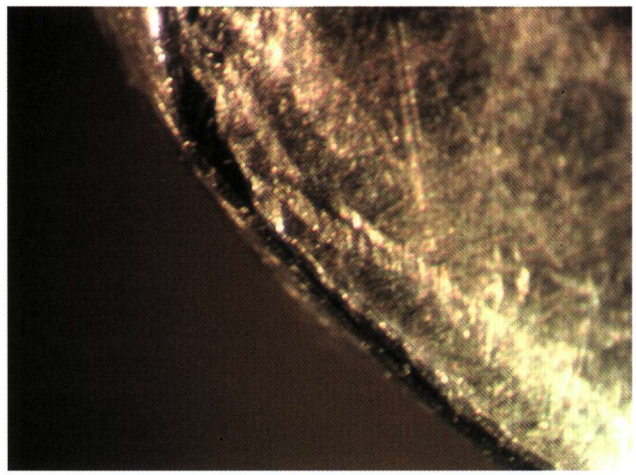
Εκτίμηση Ηλικίας:[3] 39.600 χρόνια-11.300 χρόνια από σήμερα.

Η πολύ μεγάλη αρχαιολογική δόση που ισοδυναμεί με τυπική γεωλογική ηλικία φυσικής αργίλου (39.600 χρόνια-11.300 χρόνια από σήμερα) μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο πήλινος πυρήνας του αγαλματίου δεν έχει υποστεί όπτηση ή ακριβέστερα δεν έχει εκτεθεί σε θερμοκρασίες μεγαλύτερες από 400°C.

Μη καταστροφική επιφανειακή ανάλυση με την τεχνική φθορισμού ακτίνων-X (XRF):

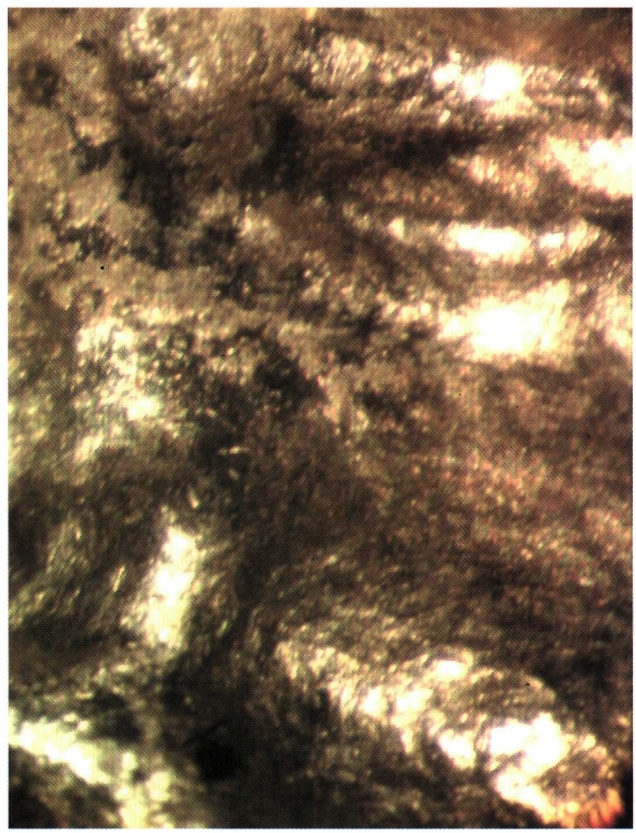
Για τον έλεγχο πιθανής πρόσφατης επιχρύσωσης ή

Εικ. 2. Βάση ειδωλίου
(πρόσφατη οπή για την εισαγωγή στελέχους στερέωσης).



Εικ. 3. Συνένωση δύο φύλλων χρυσού
(της βάσης και του σώματος).

Εικ. 4α. Επιφάνεια του φύλλου χρυσού κοντά στο πρόσωπο
(στιλπνή επιφάνεια).



Εικ. 4β. Η ίδια περιοχή με διαφορετικό φωτισμό παρουσιάζει κοκκώδη υφή.

Εικ. 5. Ρηγματώσεις της επιφάνειας, κοντά στο κεφάλι του λαγού.

Εικ. 6. Μικρές ατέλειες και επικαθίσεις σκόνης στην επιφάνεια.

άλλης επισκευής αναλύθηκαν διάφορες περιοχές της επιφάνειας με φορητή συσκευή φθορισμού ακτίνων-Χ. Όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα, πρόκειται για υψηλής καθαρότητας κράμα χρυσού - αργύρου με ελάχιστες προσμίξεις χαλκού (σε τυπική αναλογία 96,8 - 2,8 - 0,4) που παρουσιάζει μεγάλη ομοιογένεια. Η συμπλήρωση στην πρόσθια όψη παρουσιάζει μικρή διαφοροποίηση, η οποία αιτιολογείται για υλικό ίδιας σύστασης και τεχνικών χαρακτηριστικών αλλά διαφορετικής παρτίδας παραγωγής ή επεξεργασίας (σφυρηλάτησης), επιβεβαιώνοντας ότι η επιχρύσωση έγινε σε μία μόνο φάση.

Αποτελέσματα αναλύσεων με την τεχνική XRF:

Περιοχή	Au(%)	Ag(%)	Cu(%)
πλάτη	96,81	2,79	0,40
οπίσθιο τμήμα	96,76	2,85	0,39
πρόσθια συμπλήρωση	96,23	3,13	0,64
λαγός	96,77	2,87	0,36
βάση	97,00	2,65	0,34

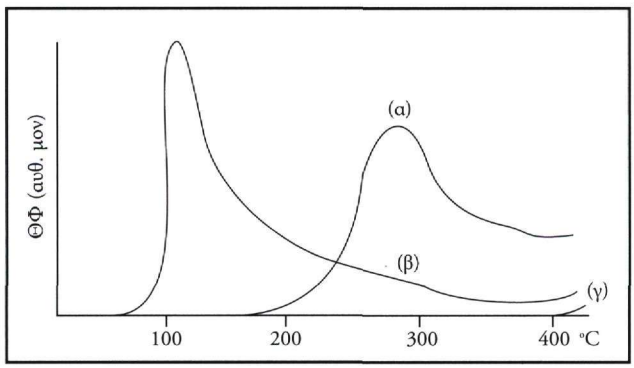
Συζήτηση - Συμπεράσματα:

Η διαπίστωση ότι ο πήλινος πυρήνας του αγαλματίου δεν έχει υποστεί όπτηση, μας επιτρέπει να αποκλείσουμε την περίπτωση (β) που προαναφέρεται στην εισαγωγή, δηλαδή ότι πρόκειται για αυθεντική τερρακόττα η οποία όμως έχει επιχρυσωθεί μετά την ανασκαφή, δεδομένου ότι ένα άψητο πήλινο αντικείμενο δεν διατηρεί την μορφοποίηση του σε συνήθη ταφικά περιβάλλοντα. Κατά συνέπεια απομένουν προς εξέταση οι περιπτώσεις (α) και (γ), δηλαδή να είναι πλήρως αυθεντικό ή πλήρως κίβδηλο.

Μετά από τη σύγκριση των αποτελεσμάτων των χημικών αναλύσεων με δεδομένα αναλύσεων από χρυσά και επίχρυσα αντικείμενα από διάφορα μέρη της Ελλάδας, μπορούμε να συμπεράνουμε τα εξής ως προς τη φύση του κράματος του χρυσού και την τεχνική απόληψης του: α) η έλλειψη μολύβδου δείχνει ότι δεν έγινε προσπάθεια καθαρισμού απο τον άργυρο· β) οι χαμηλές περιεκτικότητες σε χαλκό δείχνουν ότι δεν έγινε προσθήκη χαλκού για την παρασκευή κράματος· γ) δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ότι η απόληψη του χρυσού ή η επιχρύσωση έγινε με αμαλγάμωση (προσθήκη υδραργύρου). Οι αναλύσεις συμφωνούν

Εικ. 7. Τετράγωνο συμπλήρωμα στην πρόσθια όψη.

Εικ. 8. Λεπτομέρεια της εικ. 7, η συμπλήρωση προηγείται της χάραξης.



Εικ. 9. Φωτοκαμπύλες (α) φυσικής ΘΦ, (β) ΘΦ του ίδιου δείγματος, κατόπιν τεχνητής ακτινοβόλησης με δόση 11Gy, (γ) ακτινοβολία μέλανος σώματος. Οι υπολογισμοί των εντάσεων ΘΦ, έγιναν στη θερμοκρασία των 350°C.

ιδιαίτερα με δημοσιευμένες αναλύσεις ελληνιστικών κοσμημάτων απο τη Μακεδονία (Σίνδος, Αγία Παρασκευή, Αρχαία Άκανθος, Φοίνικας), των οποίων η χημική σύσταση παρουσιάζει ομοιότητες με τη σύσταση προσχωματικού χρυσού από περιοχές της Κεντρικής Μακεδονίας για τις οποίες υπάρχουν γραπτές αναφορές ή ίχνη αρχαίας εκμετάλλευσης.

Παρ' ότι δεν έχουμε ακόμη αρκετά στοιχεία για τη διάδοση της τεχνικής της αμαλγάμωσης για την απόληψη χρυσού ή την επιχρύσωση κατά την αρχαιότητα, με βάση τα μέχρι σήμερα δεδομένα μπορούμε να πούμε, είτε ότι πρόκειται για αντικείμενο που έχει παραχθεί πριν από τον 3ο αι. μ.Χ. είτε μετά το 1820-30, όταν απαγορεύεται διά νόμου η χρήση της τεχνικής στην Ευρώπη λόγω της επικινδυνότητάς της.

Η καθαρότητα και το πάχος του φύλλου χρυσού εξηγούν την πολύ καλή κατάσταση διατήρησής του (δηλ. είναι πολύ μαλακός και επομένως στιλβώνεται εύκολα). Το εξαιρετικά παχύ φύλλο χρυσού (100-120 μm ή 0,010-0,012 εκ.) αντανακλά μια αρχαία και μάλλον γενναιόδωρη διαδικασία κατασκευής, ασύμφορη για ένα κιβδηλοποιό. Λαμβάνοντας υπόψη τις διαστάσεις του αντικειμένου εκτιμούμε ότι το βάρος του

φύλλου χρυσού που απαιτήθηκε για την κατασκευή του κυμαίνεται μεταξύ 12-19 γρ. (δηλ. 15±3 γρ.). Η μέση τιμή αντιστοιχεί σε διαστάσεις ενός φύλλου χρυσού σχήματος παραλληλόγραμμου 13 εκ. x 6 εκ. x 0,01 εκ. (ύψος x πλάτος x πάχος), ενώ η πυκνότητα του συγκεκριμένου κράματος χρυσού είναι περίπου 19,3 γρ./εκ.[3] Τα συνήθη φύλλα χρυσού που χρησιμοποιούνταν σε επιχρυσώσεις απο το Μεσαίωνα και μετά, έχουν πάχος 0,001-0,0001 εκ. και βάρος που δεν ξεπερνούσε τα 1,5 γρ. δηλαδή 10 φορές μικρότερο από το βάρος του χρυσού αγαλματίου.

Επομένως, η σπανιότητα του αγαλματίου μπορεί να οφείλεται στη συνήθεια να επαναχρησιμοποιείται ο χρυσός παρόμοιων αντικειμένων κατά την αρχαιότητα λόγω της υψηλής περιεκτικότητας και του βάρους τους στο πολύτιμο μέταλλο. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η σημερινή αξία του χρυσού που έχει χρησιμοποιηθεί ανέρχεται σε περίπου 150 ευρώ.

Τα στοιχεία αυτά συνηγορούν για την αυθεντικότητα του αγαλματίου. Στο ίδιο συμπέρασμα, που διατυπώθηκε υπό μορφή στοιχήματος υπέρ της αυθεντικότητας του αντικειμένου, είχε καταλήξει και ο Άγγελος Δεληβορριάς πριν ακόμη ολοκληρωθούν οι εργαστηριακές εξετάσεις.

Ελένη Αλούπη
δρ. Χημικός-Αρχαιομέτρης, ΘΕΤΙΣ authentics ΕΠΕ

Νίκος Ζαχαριάς
δρ. Χημικός Μηχανικός, Συνεργαζόμενος Ερευνητής, Ινστ. Επιστήμης των Υλικών, ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος»

Ανδρέας-Γερμανός Καρύδας
δρ. Φυσικός, Εργαστήριο Ανάλυσης Υλικών, Ινστ. Πυρηνικής Φυσικής, ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος»

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Α. Δεληβορριάς, Ένας αινιγματικός θησαυρός κι ένα ερεθιστικό πρόβλημα, στο: Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη, Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο* (Αθήνα 2001) 77-84.

2. Αρ. ευρ. 27511, ύψος 0,115 μ.: Δ. Φωτόπουλος, Α. Δεληβορριάς, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 1997) 161 εικ. 283.

3. Δεληβορριάς (σημ. 1) 78.

4. Δεληβορριάς (ό.π.) 80.

5. Δεληβορριάς (ό.π.) 83.

6. Η μέθοδος της θερμοφωταύγειας (ΘΦ), εφαρμόζεται για τη χρονολόγηση υλικών, όπως κεραμικά, πυριτόλιθοι, καμένες πέτρες, σπηλαιοθέματα, ιζήματα, όστρακα μαλακίων κ.ά. με χρονολογήσιμο εύρος από 30 έως περίπου 1.000.000 χρόνια και με σφάλμα που κυμαίνεται μεταξύ ±5% και ±12%. Η χρονολόγηση με ΘΦ βασίζεται στην ακόλουθη απλοποιημένη εξίσωση: Ηλικία (χιλιάδες χρόνια) = Αρχαιολογική Δόση (Gy) / Ετήσια Δόση (mGy/χρόνο). Για τον υπολογισμό της Αρχαιολογικής Δόσης (αναφέρεται στη δόση ραδιενέργειας με την οποία έχει ακτινοβοληθεί το δείγμα από την στιγμή της κατασκευής ή δημιουργίας του, π.χ. θέρμανση του πηλού για τη δημιουργία κεραμικού), μετράται το σήμα φυσικής ΘΦ δειγμάτων από το υλικό και συγκρίνεται με το σήμα ΘΦ των ίδιων δειγμάτων, κατόπιν ακτινοβόλησης με γνωστές εργαστηριακές δόσεις. Για τον υπολογισμό της Ετήσιας Δόσης, υπολογίζεται το ραδιενεργό περιεχόμενο του υλικού με χρήση φασματοσκοπικών τεχνικών (π.χ. φασματοσκοπία ακτίνων γ ή σωματίων α), φλογοφωτομετρίας κ.ά. Κατά τη διεξαγωγή Ελέγχων Αυθεντικότητας, λόγω του ότι η διατειθέμενη ποσότητα του υλικού είναι ελάχιστη (μερικά χιλιοστά του γραμμαρίου), δεν υπολογίζεται το ραδιενεργό περιεχόμενο του υλικού (Ετήσια Δόση). Αντί γι' αυτό, στην εξίσωση ηλικίας του υλικού, εισάγονται ακραίες τιμές ή μία μέση τιμή που αντιπροσωπεύει την Ετήσια Δόση που είναι βιβλιογραφικά γνωστή και έτσι οδηγούμαστε σε εκτίμηση ηλικίας. Στην περίπτωση των Ελέγχων Αυθεντικότητας, εξαιτίας της έλλειψης προσδιορισμού του παράγοντα της Ετήσιας Δόσης, τα αποτελέσματα δίνονται συνήθως με ακραίες τιμές ηλικιών, ή με σφάλμα περίπου 30%.

7. Ν. Ζαχαριάς, Χρ. Μιχαήλ, Κ. Πολυκρέτη, Δ. Δημοτίκαλη, Μελέτη και αντιμετώπιση της παρασιτικής θερμοφωταύγειας με την τεχνική του ελάσματος, στο: Ελληνική Αρχαιομετρική Εταιρεία (εκδ.), *Αρχαιομετρικές Μελέτες για την Ελληνική Προϊστορία και Αρχαιότητα* (Αθήνα 2001) 47-54.

8. E. Aloupi, A. G. Karydas, T. Paradellis, Pigments of wall paintings and ceramics from Greece and Cyprus. The optimal use of X-ray spectrometry on specific archaeological issues, *X-Ray Spectrometry* 29 (2000) 18-24.

9. Οι εκτιμούμενες θερμοκρασίες όπτησης πήλινων κλα-

σικών ειδωλίων κυμαίνονται μεταξύ 650-850°C: Y. Maniatis, A. Katsanos, M. Caskey, Technological examination of low fired terracotta statues from Ayia Irini Kea, *Archaeometry* 24 (1983) 191-98.

10. Μ. Βαβελίδης, Μ. Κεσίσογλου, Ε. Μήρτσου, Έρευνα Χρυσών Κτερισμάτων από Ανασκαφές στην Κεντρική Μακεδονία, στο: Ελληνική Αρχαιομετρική Εταιρεία (εκδ.), *Αρχαιομετρικές και Αρχαιολογικές Έρευνες στη Μακεδονία και Θράκη* (Θεσσαλονίκη 1996) 37-46.

11. Η ανίχνευση ιχνοστοιχείων της ομάδας του λευκόχρυσου (όσμιο, λευκόχρυσος κ.λπ.) που θα πιστοποιούσε τη χρήση προσχωματικού χρυσού, στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι δυνατή με την τεχνική φθορισμού ακτίνων-Χ λόγω της αλληλεπικάλυψης των χαρακτηριστικών ακτίνων-Χ στο φάσμα.

12. Σύμφωνα με το J. Humphrey, J. Oleson, A. Sherwood, *Greek and Roman Technology: A Sourcebook* (London 1998) 210-11, η χρήση υδραργύρου για την απόληψη χρυσού με τη δημιουργία αμαλγάματος με το οποίο κατόπιν επικαλύπτονταν τα χάλκινα και κεραμεικά αντικείμενα, φαίνεται ρωμαϊκή ανακάλυψη. Η τεχνική περιγράφεται μάλλον συγκεχυμένα από τον Πλίνιο, *NatHist.* 33.99-100, ενώ ο Βιτρούβιος (*De Arch.* 7.8.1-4) αναφέρεται αναλυτικά στην εφαρμογή της τεχνικής για την ανακύκλωση χρυσοκλωστών. Οι πρωιμότερες δυτικές αναφορές στην τεχνική στηρίζονται στην πλέον αναλυτική και ακριβή περιγραφή που δίνεται στη μελέτη του Al-Hamdani στην Υεμένη τον 10ο αι. μ.Χ. (P. T. Craddock, *Early Metal Mining and Production* [Edinburgh 1995] 115-17).

13. Ισοδυναμεί με την μέση περίμετρο του ειδωλίου.

14. Δεληβορριάς (σημ. 1) 81.

ELENI ALOUPI, NIKOS ZACHARIAS, ANDREAS-GERMANOS KARYDAS

The gold statuette of Aphrodite: Problems of authentication

The authenticity of a unique and undocumented gold statuette of Aphrodite from the Hellenistic Collection of the Benaki Museum was examined by combining microscopic, analytical and dating techniques. The statuette consists of a clay core covered by a gold layer. The composite nature of the statuette leads to the formulation of the following three hypotheses: (1) both the core and the gold layer are ancient and thus the object is authentic, (2) the gold layer has been applied in modern times on ancient terracotta and (3) both core and gold layer are modern and the object is a complete forgery. Examination under the stereoscope revealed a smooth surface with very few imperfections, scratches or cracks. On the lower front elevation a square gold patch is visible; however the continuity of the relief lines across the patch suggests that the whole surface was covered in a single operation. Moreover the presence of the patch implies that the surface was covered by a gold leaf technique, rather than by following an amalgamation procedure. Where measurable on the base, the thickness of the leaf is about 100-120 μm (i.e. 0.010-0.012 cm). The overall smoothness of the surface can be attributed to successive polishing treatments.

Thermoluminescence measurements of the clay core material showed typical geological doses implying that the core has not been fired above 350°C. Though this precludes the possibility of dating, it provides a very important clue concerning the question of authenticity, in view of the fact that unfired clay objects do not retain their sculptured features following burial. This allows us to exclude the hypothesis that the object is the result of a modern gilding on ancient terracotta.

Non-destructive X-ray fluorescence analysis of the gold surface revealed a high quality gold-silver alloy with a low copper content. Typical percentage by weight is 96.8% gold, 2.8% silver, 0.4% copper. The absence of lead shows that the gold has not been refined by removing silver. Similarly, the absence of mercury suggests that the gold was not obtained by an amalgamation procedure. The composition of the gold alloy broadly agrees with the analyses of gold artefacts found in several Hellenistic Macedonian sites (i.e. Sindos, Ag. Paraskevi, Phoenix). The purity and thickness of the gold layer account for the excellent conservation of the statuette. Furthermore, the thickness of the layer clearly exceeds the minimum required to produce the desired effect. Indeed, from the Middle

Ages onwards the typical thickness of the gold leaf in gilded objects is of the order of 0.001-0.0001cm. The total weight of gold in the Aphrodite statuette is of the order 15gr whereas 1-2 gr would have sufficed to produce the same effect. This generous use of gold may account for the rarity of similar objects due to the advantages of recycling the precious metal. A converse argument would suggest such an unnecessary waste would not be the practice of a modern forger. The current value of the gold used is about 150 Euro. In conclusion, the combination of all available evidence suggests that the gold Aphrodite in the Benaki Museum is not a forgery and strongly supports the conclusion reached independently by Prof. A. Delivorrias.

ΚΑΛΥΨΩ ΜΙΛΑΝΟΥ

Εικόνα *Παναγίας Βρεφοκρατούσας με προτομές αγίων.* Τεχνική εξέταση

ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΝΕΟΤΕΡΑ ΑΠΟΚΤΗΜΑΤΑ του Μουσείου Μπενάκη είναι η εικόνα της *Παναγίας Βρεφοκρατούσας* με αρ. ευρετηρίου 32650.[1] Στην κεντρική παράσταση εικονίζεται η Θεοτόκος δεξιοκρατούσα, στην πάνω πλευρά του αυτόξυλου πλαισίου τοποθετείται η Δέηση, με δύο αγγέλους εκατέρωθεν, ενώ στις κάθετες πλευρές του πλαισίου απόστολοι και άγιοι σε προτομή (εικ. 1, 2). Το έργο έχει χρονολογηθεί από τη Νανώ Χατζηδάκη στον 13ο αιώνα[2] και περιοχή προέλευσης θεωρείται η Κρήτη.

Η τεχνική ανάλυση επιβεβαίωσε τη χρονολόγηση της εικόνας στον 13ο αιώνα, αλλά ο εντοπισμός της περιοχής στην οποία δούλεψε ο καλλιτέχνης αποδεικνύεται αρκετά δύσκολος, δεδομένου ότι τα συγκριτικά τεχνικά στοιχεία είναι πολύ περιορισμένα.

Η κυριότερη ιδιαιτερότητα που παρατηρείται με την πρώτη ματιά στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη είναι οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι της Παναγίας και του Χριστού στην κεντρική παράσταση. Η υφή και η επεξεργασία τους πλησιάζει περισσότερο έργα με φωτοστέφανους από γύψο, όπως για παράδειγμα ο φωτοστέφανος του αγίου Νικολάου σε αμφιπρόσωπη εικόνα που ανήκει σήμερα σε ιδιωτική συλλογή και θα μπορούσε να προέρχεται από τη Δυτική Μακεδονία και να χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα.[3] Ανάλογοι φωτοστέφανοι από γύψο, διακοσμημένοι με γεωμετρικά και φυτικά θέματα και αποδοσμένοι σε χαμηλό ανάγλυφο απαντούν σε περιφερειακά εργαστήρια της Κύπρου[4] και της Βόρειας Ελλάδας[5] στα τέλη του 12ου και τις αρχές του 13ου αιώνα. Γύψινους φωτοστέφανους φέρουν και οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός στην ομώνυμη τοιχογραφία, που επέχει θέση λατρευτικής εικόνας, στο ναό των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς του τέλους του 12ου αιώνα,[6] όπως και η αγία Άννα με τη μικρή Παναγία σε ανάλογη τοιχογραφία στο κεντρικό κλίτος της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά (β΄ στρώμα, τέλη 13ου αιώνα).[7]

Η εικόνα συντηρήθηκε στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη το 1994 (εικ. 2). Παράλληλα, μελετήθηκαν η τεχνική και τα υλικά κατασκευής της με την εφαρμογή ειδικών φωτογραφικών μεθόδων, έγινε παρατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας με στερεομικροσκόπιο καθώς και ανάλυση των χρωστικών σε στρωματογραφικές δειγματοληπτικές τομές.

Κατάσταση-φθορές

Ο ξύλινος φορέας της εικόνας, διαστάσεων 85 x 64 εκ. και πάχους 3 εκ., αποτελείται από δύο σανίδες πλάτους 43 και 21 εκ. αντίστοιχα, που ενώνονται με τρεις φαρδιές, σχήματος Π, μεταλλικές συνδέσεις από την πρόσθια πλευρά. Οι σανίδες είναι σκαμμένες, έτσι ώστε να σχηματίζεται στις τρεις πλευρές της εικόνας ένα έξεργο πλαίσιο και δύο ανάγλυφοι φωτοστέφανοι στο κεντρικό διάχωρο.

Στις κατακόρυφες πλευρές του πλαισίου αρχικά ήταν ζωγραφισμένες από τέσσερις μορφές αγίων. Σήμερα στη δεξιά πλευρά σώζονται οι τρεις και ίχνη της τέταρτης, ενώ στην αριστερή πλευρά δύο μορφές και ίχνη μίας τρίτης. Στην πάνω πλευρά του πλαισίου απεικονιζόταν η Δέηση, με δύο αγγέλους εκατέρωθεν· σήμερα σώζεται με αρκετές φθορές ο δεξιός άγγελος (εικ. 3), ο Χριστός (εικ. 4) και ίχνη της Παναγίας (εικ. 5).

Εικ. 1. Η εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας του Μουσείου Μπενάκη 32650 πριν από την αφαίρεση των επιζωγραφήσεων.

Εικ. 2. Η εικόνα μετά τη συντήρηση.

Εικ. 3. Ο δεξιός άγγελος από τη Δέηση.

Εικ. 4. Ο Χριστός από τη Δέηση.

Εικ. 5. Η Παναγία από τη Δέηση (λεπτομέρεια).

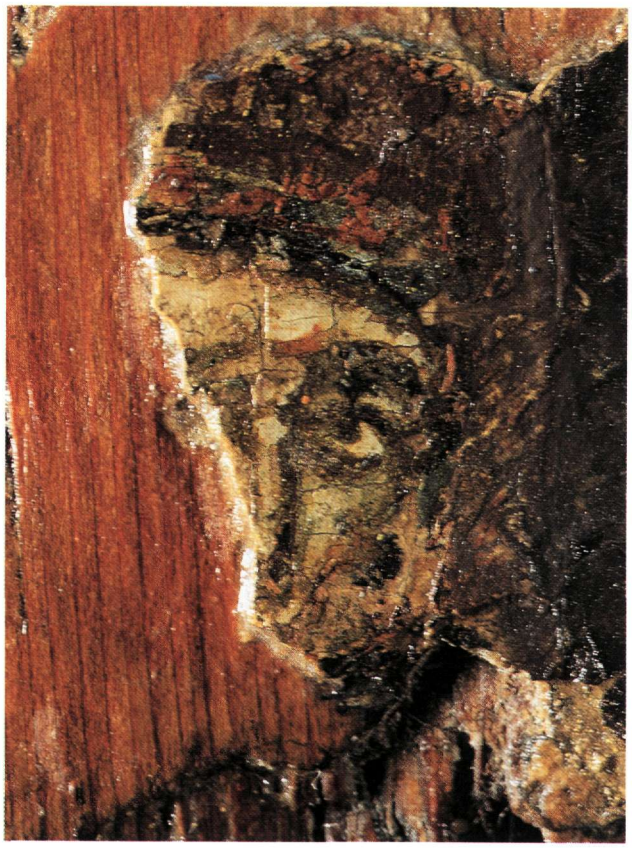
Εικ. 6. Το πρόσωπο του Χριστού πριν από την αφαίρεση των επιζωγραφήσεων (λεπτομέρεια).

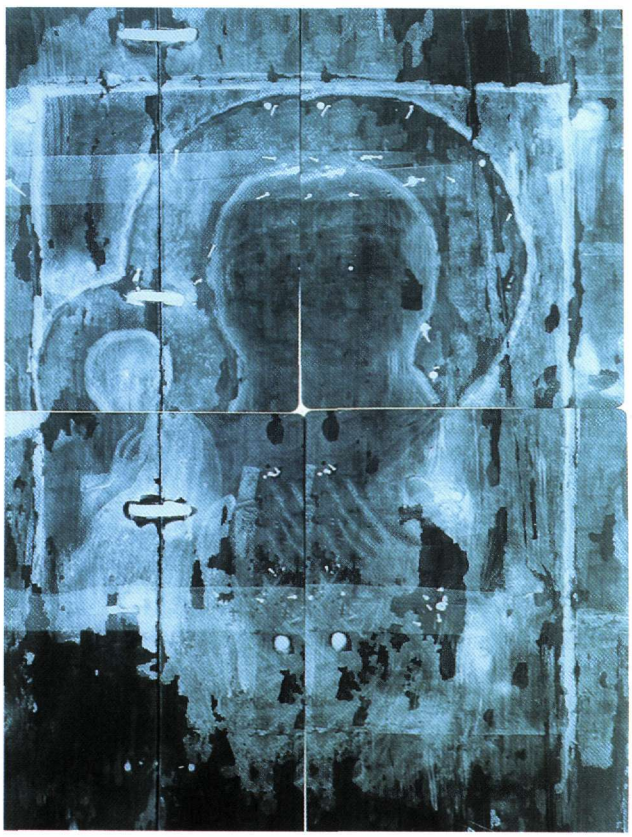
Εικ. 7. Ακτινογραφία όπου διακρίνονται οι τρεις συνδέσεις των σανίδων, καθώς και τα καρφιά στήριξης των μεταλλικών επενδύσεων.

Η εικόνα έχει υποστεί τουλάχιστον δύο επεμβάσεις. Η παλαιότερη από αυτές θα μπορούσε να τοποθετηθεί στον 19ο αιώνα. Τότε το έργο επιζωγραφίστηκε στις περιοχές που είχε υποστεί φθορές, με αποτέλεσμα να αλλοιωθεί σχεδιαστικά και χρωματικά. Το βάθος της κεντρικής παράστασης ζωγραφίστηκε γαλάζιο και οι φωτοστέφανοι επιζωγραφίστηκαν με κίτρινο χρώμα επάνω από το αρχικό οξειδωμένο βερνίκι. Επίσης, προστέθηκε το ρόδινο βάθος με την πορτοκαλί ταινία στις τρεις έξεργες πλευρές του πλαισίου. Επιλεκτικά επιζωγραφίστηκαν οι μορφές των αγίων, το μαφόριο της Παναγίας και ολόκληρη η μορφή του Χριστού (εικ. 6). Δεν συμπληρώθηκαν τα τμήματα στα οποία είχε χαθεί τελείως η εικονογράφηση, όπως το πρόσωπο της Παναγίας, ο Πρόδρομος και ο αριστερός άγγελος της Δέησης, καθώς και οι μορφές στο κάτω μέρος των κατακόρυφων πλευρών του πλαισίου. Η νεότερη επέμβαση, του 20ού αιώνα, περιλάμβανε σχεδιαστική απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου της Παναγίας απευθείας επάνω στην ξυμένη προετοιμασία.

Με την ακτινογράφιση του έργου είχαμε τη δυνατότητα να προσδιορίσουμε καλύτερα την έκταση της φθοράς, τόσο του ζωγραφικού στρώματος, όσο και του ξύλινου φορέα. Το γεγονός ότι στον ξύλινο φορέα έχουν εναπομείνει κάποια καρφάκια μας οδηγεί στην υπόθεση ότι παλαιότερα είχαν τοποθετηθεί μεταλλικές επενδύσεις (εικ. 7).

Με την υπέρυθρη φωτογράφιση πιστοποιήθηκε η ύ-





Εικ. 8. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο του Χριστού, όπου διακρίνεται το αρχικό ζωγραφικό στρώμα κάτω από την επιζωγράφηση.

παρξη του αρχικού ζωγραφικού στρώματος κάτω από την πρώτη επέμβαση, π.χ. στο πρόσωπο του Χριστού (εικ. 8). Αποκαλύφθηκε το ελεύθερο σχέδιο του καλλιτέχνη με πινέλο πάνω στην προετοιμασία (εικ. 10), καθώς και το χαραγμένο προσχέδιο[8] (εικ. 9). Η υπέρυθρη φωτογράφιση έδωσε μια πρώτη εικόνα για το είδος των χρωστικών που χρησιμοποιήθηκαν· για παράδειγμα, στο ιμάτιο του δεξιού αγγέλου το χαμηλό ποσοστό απορρόφησης στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος μας δίνει την ένδειξη ότι πρόκειται για τη μπλε χρωστική ultramarine (εικ. 11).

Εικ. 9. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο προτομής αποστόλου, όπου διακρίνεται το χαραγμένο προσχέδιο στο περίγραμμα.

Εικ. 10. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο προτομής αγίου, όπου διακρίνεται το ελεύθερο σχέδιο.

Εικ. 11. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Στο ιμάτιο του δεξιού αγγέλου διακρίνεται η ενιαία περιοχή ανοικτού γκρίζου (ένδειξη της χρωστικής ultramarine).

Παρατήρηση και φωτογράφιση της ζωγραφικής επιφάνειας με στερεομικροσκόπιο

Μετά την αφαίρεση των επιζωγραφήσεων και των οξειδωμένων βερνικιών, εξετάστηκε η ζωγραφική επιφάνεια με τη χρήση στερεοσκοπικού μικροσκόπιου για να μελετηθεί η τεχνική του έργου, με μεγεθύνσεις από 10 μέχρι 80 φορές.

Παρατηρήσαμε ότι η χάραξη έχει γίνει επάνω από το ελεύθερο σχέδιο, κυρίως στα περιγράμματα των μορφών, πιθανόν για τον καλύτερο έλεγχο του σχεδίου (εικ. 12). Σε περιοχές φθοράς, π.χ. στα δάκτυλα του αριστερού χεριού της Παναγίας, εντοπίστηκε το ελεύθερο σχέδιο του καλλιτέχνη με πινέλο και πορτοκαλοκόκκινη χρωστική επάνω στην προετοιμασία (εικ. 13). Η παρατήρηση αυτή είναι σήμερα εφικτή γιατί έχει χαθεί ο πράσινος προπλασμός, η καστανή πινελιά της σκίασης καθώς και η μαύρη πινελιά που διακρίνουμε στα διπλανά δάκτυλα.

Τα πρόσωπα των μορφών είναι τριγωνικά (εικ. 14) ή μακρόστενα (εικ. 16), ενώ του Χριστού (εικ. 17) και του αγγέλου της Δέησης πιο στρογγυλεμένα (εικ. 15). Το σχήμα των ματιών είναι στενόμακρο. Η γραμμή με την οποία σχεδιάζεται το πάνω βλέφαρο προεκτείνεται και πέρα από την εξωτερική άκρη των ματιών, τονίζο-

Εικ. 12. Φωτογράφιση μέσω στερεομικροσκοπίου, όπου διακρίνονται το ελεύθερο και το εγχάρακτο προσχέδιο.

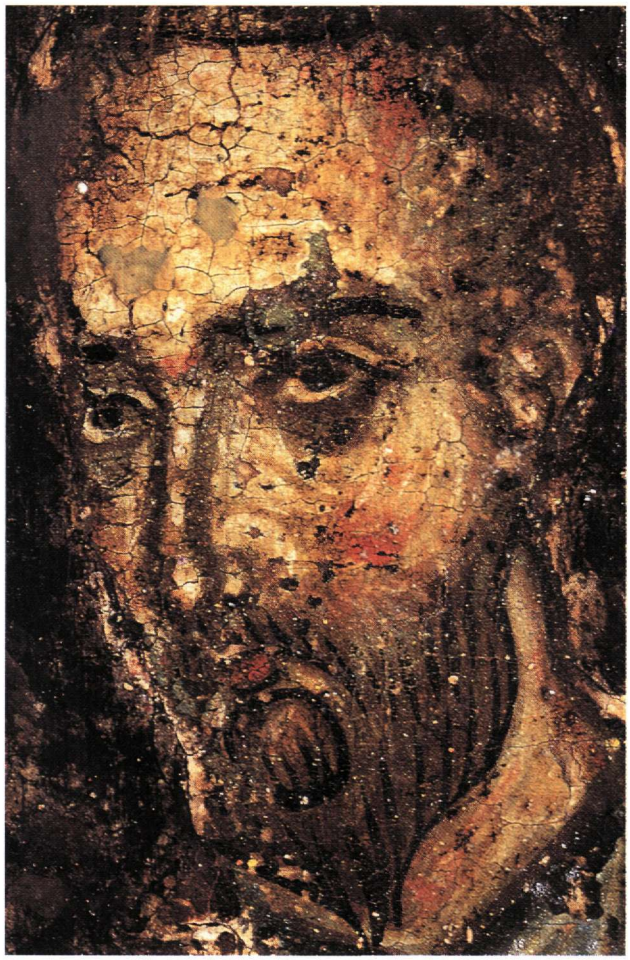
Εικ. 13. Φωτογράφιση μέσω στερεομικροσκοπίου, όπου διακρίνονται το ελεύθερο προσχέδιο με πινέλο και πορτοκαλοκόκκινη χρωστική.

Εικ. 14. Πρόσωπο αγίου (λεπτομέρεια).

Εικ. 15. Το πρόσωπο του δεξιού αγγέλου της Δέησης (λεπτομέρεια).

ντας το μακρόστενο σχήμα τους. Μία πλατιά καστανή σκιά τονίζει το κάτω βλέφαρο δίνοντας βάθος στην οφθαλμική κόγχη[9] (εικ. 15). Μία καμπύλη κάτω από το φρύδι ακολουθεί τη γραμμή του πάνω βλεφάρου και λειτουργεί ως όριο του βάθους του. Τα φρύδια είναι άλλα κυματιστά και άλλα τοξωτά. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης αποδίδει την έκφραση του προσώπου. Μία παχιά πορτοκαλί γραμμή στην αρχή της μύτης τονίζει τη μετάβαση από τη μύτη στο μέτωπο. Η μύτη διαγράφεται με πορτοκαλί γραμμή.[10] Μία λευκή πινελιά που σχηματίζει διχάλα λειτουργεί ως βάση στην αρχή του γραψίματος των φρυδιών (εικ. 14). Η ράχη της μύτης αποδίδεται με φωτεινές άσπρες ψιμμυθιές, ενώ η λευκή κηλίδα στην άκρη της ενισχύει την εντύπωση της κυρτωμένης μύτης (εικ. 14). Το στόμα αποδίδεται με το πάνω χείλος αρκετά μακρύτερο από το κάτω, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι τα ανασηκωμένα άκρα. Χαρακτηριστική περίπτωση που τυχαίνει να διατηρείται καλύτερα είναι αυτή του αγγέλου της Δέησης (εικ. 15). Με περίγραμμα αποδίδεται το κάτω χείλος, το οποίο αναδεικνύεται και από τη σκιά που υπάρχει ανάμεσα στο κάτω όριο του χείλους και το πάνω περίγραμμα του πηγουνιού.

Στην τεχνική απόδοση του προσώπου συμβάλλουν αρμονικά η γραμμή και η φωτοσκίαση. Επάνω από τον πράσινο προπλασμό τοποθετείται μία παχιά καστανή γραμμή και ακολουθεί μία λεπτότερη μαύρη προς την εξωτερική πλευρά του προσώπου, έτσι ώστε να λειτουργούν μαζί ως σκιά.[11] Η σκιά αυτή είναι στενή και διαβαθμίζεται μαλακά με πορτοκαλί πινελιά στην επα-

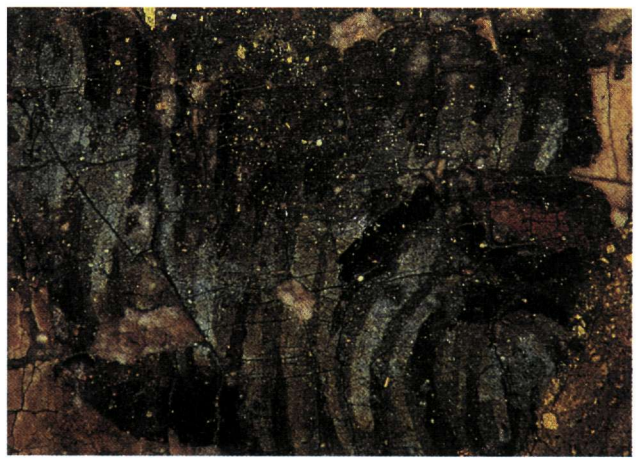


Εικ. 16. Πρόσωπο αποστόλου (λεπτομέρεια).

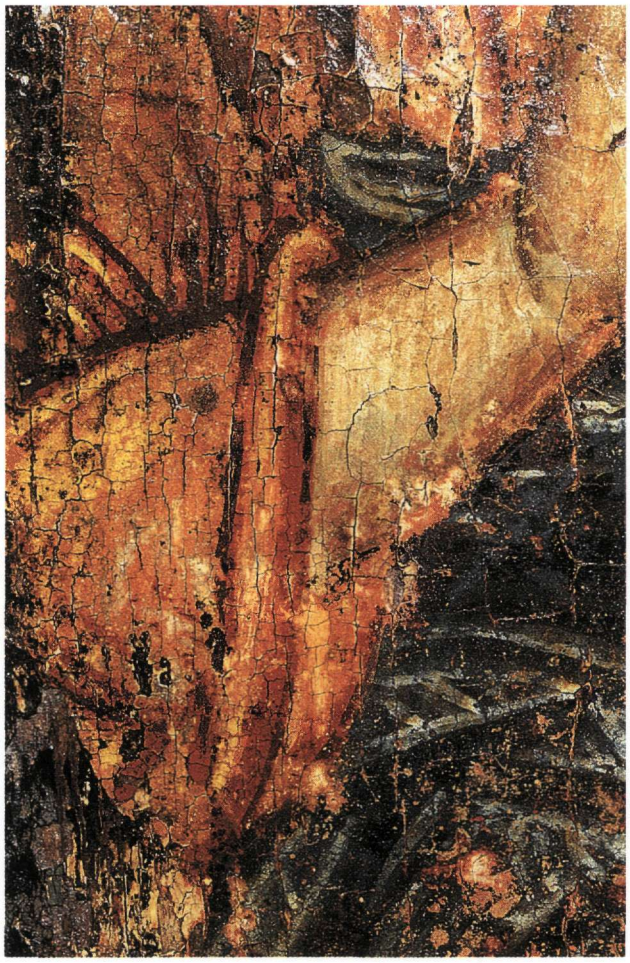
Εικ. 17. Το πρόσωπο του Χριστού μετά την αφαίρεση των επιζωγραφήσεων (λεπτομέρεια).

φή της με το σάρκωμα, το λεγόμενο γλυκασμό (εικ. 15). Στα μάγουλα τοποθετούνται οι πορτοκαλοκόκκινες πλατιές βούλες, τα λεγόμενα κοκκινάδια (εικ. 16).

Τα σαρκώματα αποδίδονται με πλατιές, ανοικτού χρώματος, ενιαίες επιφάνειες, που καταλήγουν σε πλατιές, λευκές πινελιές. Οι όγκοι τονίζονται με λευκά φώτα, γύρω από τα μάτια, τη μύτη, το πηγούνι και το μέτωπο (εικ. 14). Οι λαιμοί είναι εύρωστοι με πλατιά βάση. Ο λαιμός του Χριστού της Δέησης αποδίδεται σχηματικά (εικ. 4). Τα γένια αποδίδονται γραμμικά στις μεσόκοπες μορφές: διακρίνουμε κυματιστές μαύρες γραμμές επάνω σε καστανό προπλασμό (εικ. 16). Στις γεροντικές μορφές η γενειάδα αποδίδεται πιο ζωγραφικά: επάνω στον καστανό προπλασμό απλώνονται πινελιές γκρίζου και λευκού σε δύο τόνους (εικ. 18).



Εικ. 18. Φωτογράφιση μέσω στερεομικροσκόπιου, όπου διακρίνεται η απόδοση της γενειάδας γεροντικής μορφής.



Εικ. 19. Ο χιτώνας του Χριστού (λεπτομέρεια).

Εικ. 20. Το μαφόριο της Παναγίας. Λεπτομέρεια όπου διακρίνεται η τονική αντιπαράθεση και η καθαρότητα της γραμμής των πτυχώσεων.

Με την ίδια τεχνική και χρωματική κλίμακα αποδίδονται και τα μαλλιά.

Για την απόδοση των πτυχώσεων ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί δύο τρόπους. Ο πρώτος χαρακτηρίζεται από τη σαφή διάκριση των χρωματικών επιπέδων, δηλαδή την τονική αντιπαράθεση και την καθαρότητα της γραμμής των πτυχών. Για παράδειγμα, στο χιτώνα του Χριστού και στο μαφόριο της Παναγίας της κεντρικής παράστασης τα φωτεινά επίπεδα αποδίδονται με ένα ή δύο τόνους επάνω στο σκούρο προπλασμό· επάνω στον κεραμιδή χιτώνα του Χριστού χρησιμοποιείται κίτρινη χρωστική (εικ. 19), ενώ επάνω στο καφέ-μελιτζανί μαφόριο της Παναγίας τοποθετείται ένας ανοικτός τόνος[12] (εικ. 20)· οι σκιές, τα λεγόμενα ανοίγματα, γίνονται με ένα ή δύο διαφορετικούς τόνους καστανής ή μαύρης χρωστικής αντίστοιχα. Τα φωτίσματα στις ακμές των πτυχών αποδίδονται με ευθύγραμμες πινελιές.

Ο δεύτερος τρόπος χαρακτηρίζεται από τονική διαβάθμιση στην απόδοση των ρούχων, με τη χρήση δύο τόνων του ίδιου χρώματος, που ο καθένας τους διατηρεί την αυτονομία του. Έτσι, στα βαθυγάλαζα ενδύματα τοποθετούνται δύο διαδοχικοί τόνοι όπου προστίθεται λευκή ψιμμυθιά. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί φωτεινές, εύκαμπτες πινελιές, θέλοντας να αποδώσει ζωγραφικά την πτυχολογία. Στα ανοίγματα τοποθετείται σκουρογάλανη πινελιά (εικ. 21). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο καλλιτέχνης χειρίζεται πολύ καλά και τις δύο τεχνικές που συνυπάρχουν στην εικόνα.

Τα ενδύματα αποδίδονται με περιορισμένη χρωματική κλίμακα. Στο συνδυασμό των χρωμάτων κυριαρχεί η συμφωνία του κεραμιδί με τη χρωματική διαβάθμιση του γαλάζιου, π.χ. χιτώνας και ιμάτιο του μικρού Χριστού[13] (εικ. 19). Η ίδια αντίληψη επικρατεί και στα ρούχα της Παναγίας και των αγίων, με το συνδυασμό του καφέ-μελιτζανί και τη διαβάθμιση του γαλάζιου[14] (εικ. 22).

Για την απόδοση του βάθους ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μαύρη χρωστική στο κεντρικό διάχωρο, στους ανάγλυφους φωτοστέφανους και στο έξεργο πλαίσιο. Για το περίγραμμα των φωτοστεφάνων και τα γράμματα των επιγραφών εκατέρωθεν των αγίων, χρησιμοποιείται κόκκινη χρωστική (εικ. 23).

Συγκρίνοντας την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με τη γνωστή αμφιπρόσωπη εικόνα με τη *Σταύρωση* από την Ήπειρο του Βυζαντινού Μουσείου (με φάσεις του 9ου-10ου και του 13ου αιώνα), καθώς και την αμ-

Εικ. 21. Το ιμάτιο του δεξιού αγγέλου από τη Δέηση. Λεπτομέρεια όπου διακρίνεται η τονική διαβάθμιση στην απόδοση των ενδυμάτων.

φιπρόσωπη εικόνα με τον *άγιο Νικόλαο και τη Βρεφοκρατούσα*, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (αρχές 13ου αιώνα), διαπιστώσαμε τις εξής ομοιότητες:

– και στις τρεις εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω εντοπίστηκε χαραγμένο προσχέδιο κυρίως στα περιγράμματα των μορφών·

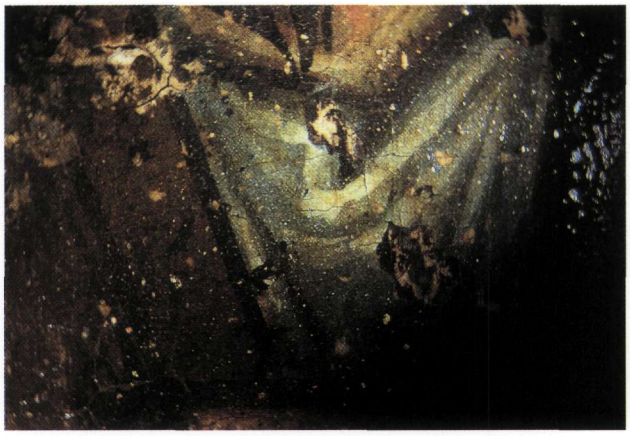
– οι καλλιτέχνες δουλεύουν τα ενδύματα των μορφών με τονική αντιπαράθεση: αυτή που απαντά στο χιτώνα του Κυρίου και στο μαφόριο της Παναγίας της εικόνας μας, εντοπίζεται και στο φαιλόνιο του αγίου Νικολάου στην κύρια όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας της αθηναϊκής συλλογής·

– οι καλλιτέχνες συνδυάζουν αρμονικά το κεραμιδί με τις αποχρώσεις του γαλάζιου, όπως στο χιτώνα και το ιμάτιο του μικρού Χριστού, τόσο στην εικόνα μας, όσο και στην πίσω όψη της εικόνας της ιδιωτικής αθηναϊκής συλλογής με την Παναγία Βρεφοκρατούσα.

Μικροσκοπική παρατήρηση των δειγμάτων στο μεταλλογραφικό μικροσκόπιο

Η δειγματοληψία έγινε με τη βοήθεια στερεομικροσκόπιου, και η παρατήρηση και η φωτογράφιση με το οπτικό μεταλλογραφικό μικροσκόπιο και με μεγεθύνσεις από 100 έως 400 φορές. Οι αναλύσεις των χρωστικών έγιναν με ηλεκτρονική μικροσκοπία και μικροανάλυση στο Ινστιτούτο Γεωλογίας και Μεταλλευτικών Ερευνών (ΙΓΜΕ), σε συνεργασία με τον δρα Βασίλη Περδικάτση και το Γιώργο Οικονόμου.[15]

Με τις εγκάρσιες τομές της ζωγραφικής και της προετοιμασίας έγινε αντιληπτός ο τρόπος εργασίας του καλλιτέχνη, όσον αφορά τη διαδοχή των χρωματικών στρωμάτων, την ανάμιξη των κόκκων του χρώματος και την πυκνότητά τους. Η περιγραφή των χρωματικών στρωμάτων ακολουθεί τη σειρά με την οποία δούλεψε ο ζωγράφος, αρχίζοντας δηλαδή από την εσωτερική επιφάνεια προς την εξωτερική.



Εικ. 22. Φωτογράφιση μέσω στερεομικροσκόπιου όπου διακρίνεται ο συνδυασμός του καφέ-μελιτζανί με τις αποχρώσεις του μπλε.

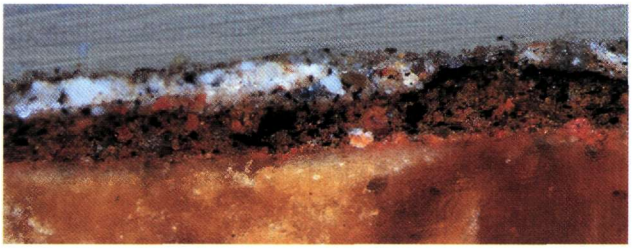
Εικ. 23. Το κόκκινο περίγραμμα στο φωτοστέφανο και στα γράμματα της επιγραφής ενός αγίου (λεπτομέρεια).

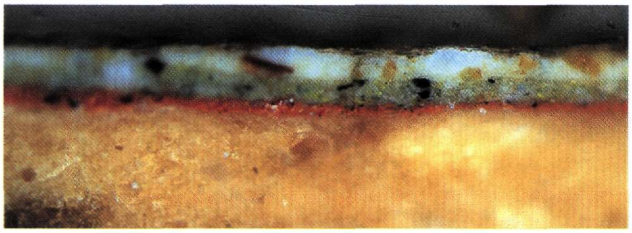
Εγκάρσια τομή από το μαφόριο της Παναγίας (εικ. 24)

Το στρώμα της προετοιμασίας περιέχει γύψο και ελάχιστο ανθρακικό ασβέστιο. Επάνω από την προετοιμασία υπάρχει ένα πολύ λεπτό στρώμα αιματίτη, ανοικτού πορτοκαλί χρώματος. Είναι σημαντικό ότι το στρώμα αυτό εντοπίζεται μόνο κάτω από τα καφέ-μελιτζανί ενδύματα. Ο ζωγράφος το χρησιμοποιεί ως υπόστρωμα για να δώσει ένταση και βάθος στο καφέ-μελιτζανί υπερκείμενο στρώμα του προπλασμού.[16] Εντοπίστηκε μια ασυνήθιστα μεγάλη ποικιλία χρωστικών στον προπλασμό και ένας ιδιάζων τρόπος χρήσης τους μέσα στο ίδιο χρωματικό στρώμα που αποτελείται από αιματίτη, μαύρη χρωστική οργανικής προέλευσης, ultramarine, και λευκό του μολύβδου.[17] Το γεγονός αυτό δηλώνει ιδιαίτερη γνώση της συμπεριφοράς των χρωστικών και μεγάλη ικανότητα στην ανάμιξή τους. Ακολουθεί παχύ άσπρο στρώμα λευκού του μολύβδου, αναμεμιγμένο με αζουρίτη, αιματίτη και ελάχιστη ποσότητα ultramarine, κυρίως στην επιφάνεια επαφής με το υποκείμενο στρώμα, τα λεγόμενα λάματα. Στη δεξιά πλευρά της εγκάρσιας τομής διακρίνουμε ένα πολύ λεπτό, συμπαγές στρώμα μαύρου χρώματος, που αποτελεί το γράψιμο της πτυχολογίας, τα λεγόμενα ανοίγματα. Τέλος, διακρίνεται ένα λεπτό, διαφανές στρώμα από αζουρίτη, αιματίτη και μαύρο. Ο καλλιτέχνης απλώνει το τελευταίο αυτό στρώμα αραιό, δηλαδή με περισσότερο συνδετικό μέσο και κάποιους κόκκους χρωστικής –τη λεγόμενη λαζούρα– για να καλύψει τα υποκείμενα στρώματα και να τους δώσει σκουρότερη απόχρωση.[18]

Εγκάρσια τομή από το χέρι της Παναγίας (εικ. 25)

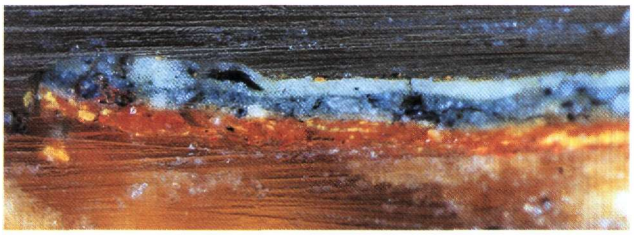
Επάνω από την προετοιμασία υπάρχει συμπαγές, ιδιαίτερα λεπτό, ανισοπαχές κόκκινο-πορτοκαλί στρώμα με μεγάλη ποσότητα κιννάβαρι, που είναι αναμεμιγμένο με αιματίτη. Το στρώμα αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς πρόκειται για το ελεύθερο σχέδιο του καλλιτέχνη. Ακολουθεί ο σταχτοπράσινου χρώματος προπλασμός, που περιέχει πράσινη γη (στο οπτικό μικροσκόπιο φαίνεται ότι η terra verde αποτελείται από μικρούς κόκκους διαφορετικών αποχρώσεων ανάλογα με τη διαδικασία προετοιμασίας της χρωστικής), η οποία προκύπτει από ανάμιξη ελάχιστης ποσότητας λευκού του μολύβδου και αιματίτη. Ακολουθεί η ψιμμυθιά, παχύτερο στρώμα σε σχέση με τα προηγούμενα, και αποτελείται από μεγάλη ποσότητα





Εικ. 24. Τομή από το μαφόριο της Παναγίας: α) προετοιμασία, β) υπόστρωμα, γ) προπλασμός, δ) λάματα, ε) ανοίγματα, στ) λαζούρα.

Εικ. 25. Τομή από το χέρι της Παναγίας: α) προετοιμασία, β) ελεύθερο σχέδιο, γ) προπλασμός, δ) ψιμμυθιά.



Εικ. 26. Τομή από το πρόσωπο του Χριστού: α) προετοιμασία, β) σάρκωμα.

Εικ. 27. Τομή από το ιμάτιο του Χριστού: α) προετοιμασία, β) λεπτό συμπαγές στρώμα orpiment στη δεξιά πλευρά του δείγματος, γ) χιτώνας, δ) ιμάτιο, ε) λάματα.

λευκού του μολύβδου αναμεμιγμένου με αιματίτη.

Εγκάρσια τομή από το πρόσωπο του Χριστού (εικ. 26)

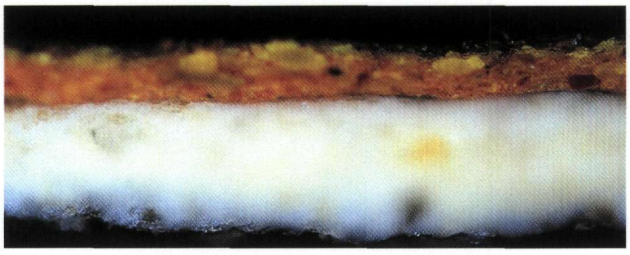
Διακρίνονται μέρος της προετοιμασίας και το στρώμα του σαρκώματος, το οποίο περιέχει πράσινη γη αναμεμιγμένη με μεγάλους κόκκους λευκού του μολύβδου, εξαιρετικά λεπτής κοκκομετρίας κίτρινου orpiment, καθώς και κόκκους αιματίτη. Στη δεξιά πλευρά της τομής υπάρχει ένα λεπτό στρώμα καθαρής κίτρινης χρωστικής. Ιδιαίτερα αποκαλυπτικό είναι το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί με ιδιάζοντα τρόπο τις χρωστικές και ιδιαίτερα το orpiment για να αποδώσει το χρώμα του σαρκώματος: οι αναλογίες των χρωστικών και ο τρόπος ανάμιξής τους καταδεικνύουν το ρόλο που έπαιζε η χρήση του orpiment στη συνολική απόδοση του έργου.[19]

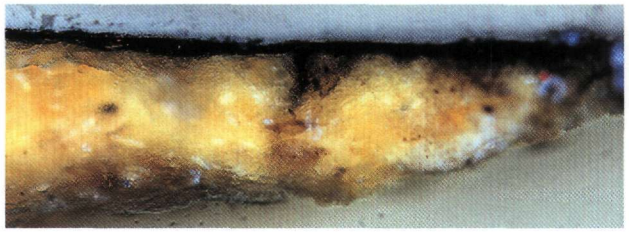
Εγκάρσια τομή από το ιμάτιο του Χριστού (εικ. 27)

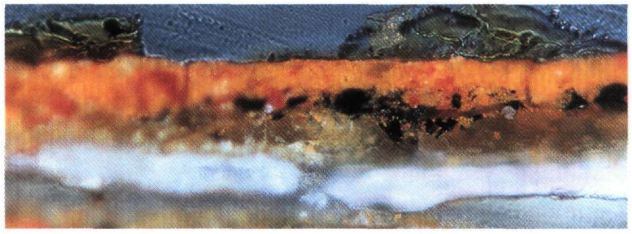
Το δείγμα αυτό αποτελείται από πολλά χρωματικά στρώματα ακανόνιστου πάχους. Στη δεξιά πλευρά του δείγματος παρεμβάλλεται, ανάμεσα στην προετοιμασία και το υπερκείμενο χρωματικό στρώμα, ένα λεπτό στρώμα κίτρινου orpiment. Ακολουθεί στρώμα που προέρχεται από το χιτώνα του Χριστού, το οποίο περιέχει μεγάλη ποσότητα αιματιτικής ώχρας, αναμεμιγμένης με χοντρούς κόκκους orpiment. Στη συνέχεια, απλώνεται το γαλάζιο στρώμα του ιματίου παχύτερο σε σχέση με τα υποκείμενά του, με μεγάλη ποσότητα αζουρίτη, λευκό του μολύβδου και ελάχιστη ποσότητα αιματιτικής ώχρας.[20] Τέλος, το στρώμα της ψιμμυθιάς περιλαμβάνει λευκό του μολύβδου, αναμεμιγμένο με ελάχιστη ποσότητα αιματιτικής ώχρας.

Εγκάρσια τομή από το χιτώνα του Χριστού (εικ. 28)

Ο καλλιτέχνης για την απόδοση του χιτώνα χρησιμοποιεί δύο χρωματικά στρώματα: επάνω από την προετοιμασία τοποθετείται ο προπλασμός, ένα συμπαγές και παχύ στρώμα σε σχέση με το υπερκείμενο, κεραμιδί χρώματος, επειδή περιέχει μεγάλη ποσότητα αιματίτη (η πορτοκαλί απόχρωση του αιματίτη οφείλεται στο πολύ μικρό μέγεθος των κόκκων του). Ο αιματίτης αναμιγνύεται με orpiment και μια μαύρη οργανική χρωστική ιδιαίτερα λεπτής κοκκομετρίας. Ακολουθεί ένα λεπτότατο στρώμα κίτρινου orpiment αναμεμιγμένου με αιματιτική ώχρα, η οποία συγκεντρώνεται κυρίως στην επιφάνεια επαφής της με το υ-







Εικ. 28. Τομή από το χιτώνα του Χριστού: α) προετοιμασία, β) προπλασμός, γ) λάματα, δ) βερνίκι.

Εικ. 29. Τομή από το βάθος: α) προετοιμασία, β) συμπαγές μαύρο στρώμα με μαύρη χρωστική (bone black) εμπλουτισμένη με αιματιτική ώχρα, γραφίτη και ελάχιστη ποσότητα orpiment.

Εικ. 30. Τομή από το χιτώνα του δεξιού αγγέλου της Δέησης: α) τμήμα προετοιμασίας, β) προπλασμός-λάματα, γ) βερνίκι.

Εικ. 31. Τομή από το φωτοστέφανο αγίου: α) ίχνη προετοιμασίας, β) φωτοστέφανος, γ) μαύρο βάθος, δ) επιζωγραφισμένο βάθος, ε) βερνίκι, στ) επιζωγραφισμένος φωτοστέφανος, ζ) μεταγενέστερη προετοιμασία, η) επιζωγραφισμένη γενειάδα αγίου.

ποκείμενο στρώμα. Το στρώμα αυτό το χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για το λαμάτισμα. Τέλος, διακρίνεται η αρχική οξειδωμένη ρητίνη.

Εγκάρσια τομή από το βάθος (εικ. 29)

Επάνω από την προετοιμασία απλώνεται ένα συμπαγές μαύρο στρώμα, το οποίο διαπιστώθηκε ότι αποτελείται από μαύρη χρωστική οργανικής προέλευσης που παρασκευάζεται από απανθράκωση οστών (bone black),[21] εμπλουτισμένη με αιματιτική ώχρα, άνθρακα (γραφίτη) και ελάχιστη ποσότητα orpiment.

Εγκάρσια τομή από το χιτώνα του αγγέλου της Δέησης (εικ. 30)

Στο σημείο που έγινε η δειγματοληψία διαπιστώθηκε ότι ο ζωγράφος χρησιμοποίησε για την απόδοση του χιτώνα του δεξιού αγγέλου της Δέησης ένα μόνο ζωγραφικό στρώμα επάνω από την προετοιμασία, το οποίο λειτουργεί και ως προπλασμός αλλά και ως τελευταίο στρώμα (λαμάτισμα). Το στρώμα αυτό περιέχει μεγάλη ποσότητα αιματιτικής ώχρας, αιματίτη, χοντρούς κρυσταλλικούς κόκκους κιννάβαρι, ελάχιστους μπλε διαυγείς κόκκους ultramarine, μαύρη χρωστική και orpiment. Ακολουθεί κατά τόπους το μεταγενέστερο στρώμα φυσικής ρητίνης.

Εγκάρσια τομή από το φωτοστέφανο αγίου από το πλαίσιο (εικ. 31)

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της τομής είναι ο ασυνήθιστα μεγάλος αριθμός των χρωματικών στρωμάτων, ο οποίος οφείλεται στις μεταγενέστερες επιζωγραφήσεις που έχει δεχτεί το έργο. Ξεκινώντας από το κατώτερο στρώμα, διακρίνονται τα ακόλουθα. Επάνω από την προετοιμασία υπάρχει ένα λεπτό συμπαγές κόκκινο-πορτοκαλί στρώμα, που προέρχεται από τον αρχικό φωτοστέφανο του αγίου και αποδίδεται με κόκκινη γραμμή. Το στρώμα αυτό περιέχει αιματιτική ώχρα, αιματίτη και μαύρη οργανική χρωστική. Στη συνέχεια, τοποθετείται ένα παχύ στρώμα μαύρης χρωστικής που προέρχεται από το μαύρο βάθος. Ακολουθούν οι επιζωγραφήσεις: ένα ρόδινο στρώμα από το επιζωγραφισμένο βάθος γύρω από τη μορφή, το οποίο περιέχει μεγάλη ποσότητα λευκού του μολύβδου –που έχει αναμιχτεί με μίνιο, κιμωλία και ελάχιστο orpiment–, ένα στρώμα οξειδωμένης φυσικής ρητίνης και ένα λεπτό συμπαγές στρώμα orpiment από

το φωτοστέφανο. Το τελευταίο αυτό στρώμα καλύπτεται από προετοιμασία και ακολουθεί ένα γκριζογάλανο στρώμα από την επιζωγραφισμένη γενειάδα της μορφής.

Τα ίδια δεδομένα απαντούν και στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με τη *Σταύρωση* (φάση του 13ου αιώνα) αλλά και στις δύο όψεις της αμφιπρόσωπης εικόνας της ιδιωτικής συλλογής, επίσης των αρχών του 13ου αιώνα. Με ανάλογο τρόπο έχει αποδώσει ο ζωγράφος τον προπλασμό στο μαφόριο της Παναγίας στην εικόνα της *Σταύρωσης* και εκείνον στο φαιλόνιο του αγίου Νικολάου, αντίστοιχα. Επίσης, οι ίδιες χρωστικές έχουν χρησιμοποιηθεί και στο χιτώνα του Χριστού της πίσω όψης της εικόνας της ιδιωτικής συλλογής και στο μπλε μανίκι της Παναγίας στη *Σταύρωση* του Βυζαντινού Μουσείου. Κίτρινο orpiment εντοπίστηκε και στα σαρκώματα της Θεοτόκου και του Ιωάννη στην εικόνα της *Σταύρωσης* (επίσης στη φάση του 13ου αιώνα).

Συμπερασματικά, από την τεχνική εξέταση του έργου προέκυψε ότι τα χαρακτηριστικά τεχνολογικά στοιχεία του είναι τα εξής:

– ο συνδυασμός εγχάρακτου και ελεύθερου σχεδίου·
– οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι·
– ο ιδιαίτερος τρόπος εργασίας του ζωγράφου.

Η χρήση των χρωστικών φανερώνει σαφή γνώση της συμπεριφοράς τους και μεγάλη ικανότητα στη ανάμιξή τους, όπως έχει ήδη αποδειχτεί και στις δύο παραπάνω εικόνες του 13ου αιώνα. Λόγω έλλειψης δημοσιευμένων στοιχείων σχετικών με την τεχνική ανάλυση άλλων έργων και ιδιαίτερα φορητών εικόνων, τα συγκριτικά δεδομένα είναι περιορισμένα. Κατά συνέπεια, καθίσταται δύσκολος ο εντοπισμός της περιοχής στην οποία δούλεψε ο ταλαντούχος αγιογράφος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη.

Τα τεχνολογικά στοιχεία που προκύπτουν με τη βοήθεια των ερευνητικών μεθόδων και των τεχνικών που παρατέθηκαν, πιστεύουμε ότι αποτελούν συνεισφορά στην εμβάθυνση της έρευνας για έργα όπως η εξαιρετική εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, αλλά και μία προσπάθεια στην αποκωδικοποίηση της ταυτότητάς τους.

Καλυψώ Μιλάνου
Συντηρήτρια εικόνων και πινάκων
Μουσείου Μπενάκη
e-mail: conservation@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μια πρώτη παρουσίαση της εργασίας αυτής έγινε στο *Εικοστό πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 4-6 Μαΐου 2001. Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων* (Αθήνα 2001) 65-66.

2. Ν. Χατζηδάκη, Παραλλαγή της Οδηγήτριας σε βυζαντινή εικόνα από την Κρήτη, στο: *Μήτηρ Θεού, Διεθνές Συμπόσιο, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών-Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 12-14 Ιανουαρίου 2001* (πρακτικά υπό έκδοση). Η Χατζηδάκη υποστηρίζει ότι η εικόνα προέρχεται από την Κρήτη συγκρίνοντάς την με τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά.

3. *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, επιμ. Μ. Βασιλάκη) αρ. 35 (Ι. Δ. Βαραλής).

4. Πρβλ. τα εξής ενδεικτικά παραδείγματα: α) αμφιπρόσωπη εικόνα από το ναό της Θεοτόκου Θεοσκέπαστης στην Κάτω Πάφο με την *Παναγία Βρεφοκρατούσα* και τον *άγιο Ιάκωβο τον Πέρση*, των αρχών του 13ου αιώνα, βλ. *Μήτηρ Θεού* (ό.π.) αρ. 36 (Α. Παπαγεωργίου), β) οι δύο δεσποτικές εικόνες του *Χριστού* και της *Οδηγήτριας* από το ναό της Παναγίας του Μουτουλλά του 13ου αιώνα, βλ. *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1976) αρ. 13-14 (Α. Παπαγεωργίου), γ) άλλες τρεις εικόνες από τον ίδιο ναό, δύο με τη *Βρεφοκρατούσα* και μία με τον *Πρόδρομο*, βλ. P. L. Vocotopoulos, Three Thirteenth-Century Icons at Moutoullas, στο: N. Patterson-Ševčenko, Chr. Moss (επιμ.), *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki* (Princeton 1999) 161-77, δ) εικόνα με την *αγία Μαρίνα* του 13ου αιώνα, βλ. *Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997) αρ. 51 (Α. Παπαγεωργίου).

5. Η εικόνα της *Παναγίας Ένδρονης Βρεφοκρατούσας με Αρχαγγέλους* από το ναό του Αγίου Νικολάου της Γούρνας Βεροίας χρονολογείται στα τέλη του 12ου-αρχές 13ου αιώνα, βλ. *Μήτηρ Θεού* (σημ. 3) αρ. 33 (Ε. Τσιγαρίδας). Η ανάγλυφη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με τον *άγιο Γε-*

άργιο και σκηνές του βίου του προέρχεται από την περιοχή της Καστοριάς και χρονολογείται στον 13ο αιώνα, βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (Αθήνα 1995) 205· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Αθήνα 1998) 26-28.

6. Ν. Β. Δρανδάκης, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτίδη, Έρευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη, *ΠΑΕ* (1980) 208-09.

7. Μ. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά, Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά* (Αθήνα χ.χ.) εικ. 23.

8. Χαραγμένο προσχέδιο εντοπίστηκε και στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που προέρχεται από το Πέτα της Ηπείρου και εικονίζει τη *Σταύρωση και την Παναγία Παμμακάριστο* (φάσεις του 9ου-10ου, αρχών του 13ου και του 16ου αιώνα). Βλ. Ν. Χατζηδάκη, Ι. Χρυσουλάκης, Α. Αλεξοπούλου, Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη δεκατριών εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄-ΙΓ΄ (1985-1986) 215-45· *Μήτηρ Θεού* (σημ. 3) αρ. 84 (Κ.-Φ. Καλαφάτη). Επίσης, χαραγμένο προσχέδιο εντοπίστηκε και στην αμφιπρόσωπη εικόνα ιδιωτικής αθηναϊκής συλλογής με τον *άγιο Νικόλαο* και την *Παναγία Οδηγήτρια*, του α' μισού του 13ου αιώνα (σημ. 3), κατά τη μελέτη του έργου στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη από τη γράφουσα.

9. Παρόμοια αντίληψη στην απόδοση των ματιών και των φρυδιών συναντούμε στη μνημειακή ζωγραφική του 11ου και του 12ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στα ψηφιδωτά της Μονής Δαφνίου και στις τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, βλ. Ε. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα* (Θεσσαλονίκη 1986) 89-91.

10. Πρβ. τα παραπάνω παραδείγματα του 11ου και 12ου αιώνα.

11. Η χρησιμοποίηση της κοφτής σκιάς που λειτουργεί ως περίγραμμα του προσώπου χαρακτηρίζει τα ψηφιδωτά της Μονής Δαφνίου. Η τεχνική αυτή απαντά και σε τοιχογραφίες όπως αυτές της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo, της παλαιάς Μητρόπολης στη Βέροια, βλ. Τσιγαρίδας (σημ. 9) πίν. 65α, 65β, 66α, 74α, 74β, 78α, 89α, 89β, 90β, 91α.

12. Με την ίδια τεχνική δουλεύει ο ζωγράφος το φαιλόνιο του αγίου Νικολάου στην αμφιπρόσωπη εικόνα της ιδιωτικής αθηναϊκής συλλογής. Ανάλογη αντίληψη στην απόδοση της πτυχολογίας παρατηρούμε σε μνημεία του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη.

13. Ο ίδιος συνδυασμός χρωμάτων και παρόμοια τεχνική απαντούν και σε άλλα έργα της εποχής αυτής. Ενδεικτικά αναφέρουμε το χιτώνα και το ιμάτιο του μικρού Χριστού στην πίσω όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας της ιδιωτικής αθηναϊκής συλλογής, του 13ου αιώνα, καθώς και τα ενδύματα του Χριστού στην εικόνα της *Παναγίας Βρεφοκρατούσας με τους αρχαγγέλους* από τον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας Βέροιας, του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αιώνα (σημ. 5).

14. Ο συνδυασμός αυτός παρατηρείται και στην αμφιπρόσωπη εικόνα της *Σταύρωσης* από τον Άγιο Γεώργιο Βέροιας, που έχει χρονολογηθεί από τον Θ. Παπαζώτο στις αρχές του 13ου αιώνα. Στα ρούχα της Παναγίας και του Προδρόμου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το μπλε και το μελιτζανί χρώμα, συνδυάζοντας τη γραμμικότητα του σχεδίου με την πλαστικότητα του όγκου, Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας* (Αθήνα 1997) 45.

15. Χρησιμοποιήθηκε ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης (S.E.M.) τύπου JEOL JSM-5600 της Διεύθυνσης Ορυκτολογίας-Πετρολογίας του ΙΓΜΕ. Έγινε φωτογράφιση, καθώς και ποιοτική και ημιποσοτική εξέταση, χρησιμοποιώντας το πρόγραμμα INCA της κατασκευάστριας εταιρείας. Για την αγωγιμότητα των δειγμάτων έγινε επιμετάλλωση με πλατίνα στο ΙΓΜΕ.

16. Ο Πλίνιος αναφέρει τη συγκεκριμένη τεχνική, διευκρινίζοντας ότι το γαιώδες κόκκινο χρησιμοποιείται ως υπόστρωμα για το κιννάβαρι ή αμιγές ή με ανάμιξη άλλων χρωστικών. Βλ. Πλίνιος ο πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»* (μετάφραση Α. Λεβίδης, Αθήνα 1994) 206.

17. Με ανάλογο τρόπο έχει επεξεργαστεί ο ζωγράφος το μαφόριο της Παναγίας στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με τη *Σταύρωση*. Βλ. Χατζηδάκη κ.ά. (σημ. 8) 238. Επίσης το ίδιο παρατηρήθηκε και στο φαιλόνιο του αγίου Νικολάου στην αμφιπρόσωπη εικόνα της αθηναϊκής συλλογής που προαναφέραμε. Η δειγματοληψία και η μικροσκοπική παρατήρηση του δείγματος έγινε στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη από την γράφουσα και η ανάλυση, σε ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης, στο ΙΓΜΕ.

18. Η τεχνική αυτή ήταν ήδη γνωστή από την εποχή του Χαλκού στην Ελλάδα, όπως αναφέρει ο Πλίνιος. Οι βυζαντινοί το ονόμαζαν *γάνωμα* και οι Ιταλοί *velatura*. Σε πολλά σύγχρονα κείμενα αναφέρεται ως *λαζούρα*.

19. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η χρωστική αυτή εντοπίστηκε και στα σαρκώματα της αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου με τη *Σταύρωση*. Βλ. Χατζηδάκη κ.ά. (σημ. 8) 232.

20. Με ανάλογο τρόπο έχει δουλέψει ο καλλιτέχνης το μπλε χιτώνα της Παναγίας στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με τη *Σταύρωση*, καθώς και το μπλε χιτώνα του μικρού Χριστού στην πίσω όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας της ιδιωτικής αθηναϊκής συλλογής. Η δειγματοληψία και η μικροσκοπική παρατήρηση της δεύτερης αυ-

τής εικόνας έγινε στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη από τη γράφουσα και η ανάλυση με ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης στο ΙΓΜΕ.

21. Η μαύρη χρωστική (bone black) αποτελείται από άνθρακα και φωσφορικό ασβέστιο [$Ca(PO4)_2$]. Επομένως, η ανίχνευση, με την ηλεκτρονική μικροσκοπία και μικροανάλυση, του φωσφόρου (P) και του ασβεστίου (Ca) αποδίδεται στη χρωστική αυτή, πρβλ. D. Bomford, C. Brown, A. Roy, *Art in the Making: Rembrandt* (London 1988) 24.

KALYPSO MILANOU

The icon of the Virgin and Child with busts of saints. Technical Analysis

One of the Benaki Museum's most recent acquisitions is an icon of the Virgin and Child. In the central area the Virgin is depicted holding the Christ Child in her right arm, while the upper section of the integral frame shows the Deesis with two angels on each side, and the two vertical sides have busts of apostles and saints (fig. 1, 2). The main distinguishing features of the icon are the relief haloes of Christ and the Virgin, as well as the three-sided raised frame. The texture and elaboration of the haloes are very similar to those in works with gesso haloes.

The icon was restored in the Benaki Museum workshops in 1994. At the same time its techniques and materials were studied with the aid of specialised photographic methods; the paint surface was examined with a stereo-microscope and an analysis of the pigments was made from cross sections of the paint layers.

The icon has suffered mistreatment on at least two occasions in the past, the first probably in the 19th century, when damaged sections were subjected to overpainting, resulting in the deterioration of the design and the colours (fig. 2). The more recent occasion was in the 20th century when, among other things, the Virgin's facial features were sketched directly onto the scraped ground.

Infra-red photography confirmed the presence of the original paint layer under the first overpainting, for example on Christ's face (fig. 8), and revealed the artist's freehand sketch drawn with a brush on the ground (fig. 10) as well as the incised preliminary drawing (fig. 9).

Examination and photography of the paint surface with a stereo-microscope identified the icon's individual morphological and technical features. The faces are triangular or long and narrow, while that of Christ (fig. 17) and of the angel in the Deesis (fig. 15) are more rounded. A broad brown brushstroke is used to give shading to the lower eyelid and add depth to the eye socket. A thick orange line just above the nose emphases the transition from the nose to the forehead, and, below, a white bifurcation serves as the point of departure for sketching the eyebrows. The bridge of the nose is rendered with bright white highlights (fig. 14), and the most noticeable feature of the mouth is the raised extremities of the lips, of which the upper is longer than the lower.

Line and chiaroscuro combine harmoniously in the execution of the faces. On the green underpaint a thick brown line, followed by a thinner black one, combine to form a kind of shadow, which is narrow and merges subtly into an orange brushstroke, the so-called "flesh tints" (fig. 15). The flesh areas are rendered with broad unbroken planes of light colour which terminate in broad white highlights (fig. 14).

The artist uses two methods for rendering the drapery folds. The first is characterised by a sharp distinction in the levels of colour, i.e. the juxtaposition of contrasting shades and the clarity of the drapery line, for example in the use of yellow pigment on Christ's brick-coloured chiton (fig. 19). In the second method there is a tonal gradation in the rendering of the clothes with the use of two shades of the same colour, each retaining its independence – for example two successive shades are exploited on the deep azure garments, to which white highlights are added (fig. 21). The artist uses black pigment for rendering depth in the central composition, the relief haloes and the raised frame, and

red pigment for the contour of the haloes and the letters of the saints' inscriptions (fig. 23).

A detailed observation of the samples in a metallographic microscope revealed the artist's working methods as regards the successive layers of colour and the mixture of grains of pigment. Analysis of the samples was carried out in the Institute of Geology and Metallic Sciences in Athens using an electronic microscope and microanalysis. The following pigments were identified: orpiment, haematite, haematic ochre, cinnabar, ultramarine, azurite, green earth, lead white, bone black and graphite. Mention should be made of certain special features regarding the use of the pigments: a section taken from the Virgin's maphorion displayed an unusually large variety of pigments in the underpaint (haematite, ultramarine, bone black and lead white) and an individual way of using them in the same layer of colour (fig. 24). In a cross section from Christ's face green earth, lead white, orpiment and haematite were identified (fig. 26). The fact that for the rendering of the flesh areas this specific proportion and mixture of pigments was used shows the particular importance of the role played by orpiment in the artist's overall handling of the work.

The technical examination of the work revealed its most distinctive features to be the combination of a freehand and incised preliminary drawing, the relief haloes and the painter's individual manner of execution.

The handling of the pigments displays obvious knowledge of their behaviour and great skill at mixing them, features which have been observed during similar research into other 13th century icons. The technical analysis has thus confirmed the dating of the Benaki Museum icon to the 13th century, but the identification of the geographical area in which the painter was active has proved somewhat difficult in view of the limited availability of published comparative technical data.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ

Η *Αναστήλωση των Εικόνων*: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα

ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ Σταθάτου που περιήλθαν στο Μουσείο Μπενάκη συγκαταλέγεται και μία εικόνα με την *Αναστήλωση των Αγίων και Σεπτών Εικόνων* (διαστ. 51,2 x 40,7 x 2,4 εκ.) (εικ. 1). Το έργο έφερε στο κάτω μέρος υπογραφή του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη και δημοσιεύτηκε από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο ως γνήσιο έργο αυτού του Κρητικού καλλιτέχνη.[1] Η γνησιότητα της υπογραφής αμφισβητήθηκε από τον Μανόλη Χατζηδάκη,[2] καθώς όμως η εικόνα δεν αποτέλεσε έκτοτε αντικείμενο μελέτης, παρέμεινε στη διεθνή βιβλιογραφία ως έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, του 17ου αιώνα.

Η εικόνα καθαρίστηκε και συντηρήθηκε το 1996 στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη από το Στέργιο Στασινόπουλο, ο οποίος απέδειξε την πλαστότητα της υπογραφής. Η παράσταση είναι ζωγραφισμένη σε ύφασμα προετοιμασίας και διατηρείται σε καλή κατάσταση, εκτός από κάποιες επουσιώδεις φθορές στις ακμές της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο πάνω τμήμα έχουν γίνει κατά τη διάρκεια παλαιάς επισκευής δύο σταγονόσχημες συμπληρώσεις, οι οποίες, αν κρίνουμε από το συμπληρωμένο κεφάλι ενός ιερωμένου, εκτελέστηκαν πιθανώς τον 18ο αιώνα.

Το εικονογραφικό θέμα αναπτύσσεται σε δύο ζώνες. Τα πρόσωπα διατάσσονται συμμετρικά γύρω από τον κεντρικό κάθετο άξονα του έργου, ο οποίος ορίζεται από τις δύο εικόνες, της Οδηγήτριας (πάνω) και του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα (κάτω). Όλη η σκηνή εκτυλίσσεται επάνω σε ενιαίο πράσινο έδαφος που ενοποιεί τις δύο ζώνες των προσώπων. Στη σύνθεση δεσπόζει η μεγάλη εικόνα της Οδηγήτριας σε προσκυνητάρι, με λαμπρή κόκκινη, χρυσοστόλιστη ποδέα, και μπροστά της δύο ψηλά κηροπήγια. Την εικόνα μοιάζει να έχουν μόλις ακουμπήσει ή να ετοιμάζονται να σηκώσουν δύο νεαροί διάκονοι που φορούν λευκά στιχάρια και κόκκινα, διασταυρούμενα στο στήθος, τα χαρακτηριστικά της τάξης τους οράρια με την επιγραφή: ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC.

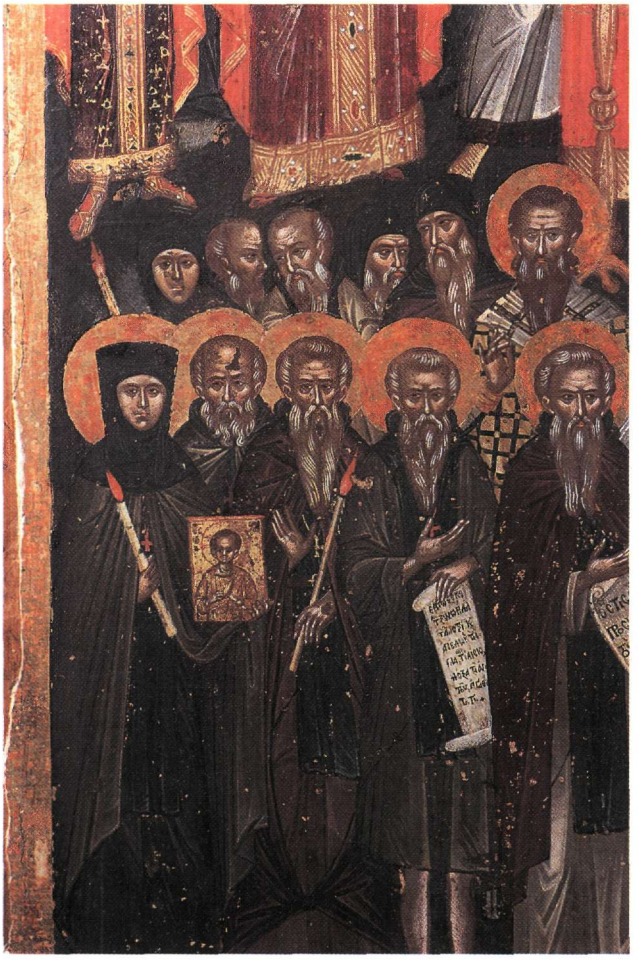
Αριστερά και δεξιά της εικόνας πρωτοστατούν στην τελετή η αυτοκράτειρα Θεοδώρα και ο πατριάρχης Μεθόδιος, οι κορυφαίοι της κοσμικής και της εκκλησιαστικής εξουσίας αντίστοιχα, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στην οριστική αναστήλωση των εικόνων το 843. Το Μεθόδιο ακολουθούν ένας ιερωμένος και δύο μοναχοί. Δίπλα στη Θεοδώρα απεικονίζονται ο ανήλικος γιος της Μιχαήλ, και πίσω τους τρεις γυναίκες της συνοδείας της.

Η κάτω ζώνη είναι πολυάνθρωπη με δύο σειρές προσώπων που αναπτύσσονται γύρω από την εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και Βασιλέως των Βασιλευόντων. Την πρώτη σειρά αποτελούν μοναχοί, ένας επίσκοπος και μία μοναχή αγία στο άκρο αριστερά, πιθανότατα η αγία Θεοδοσία[3] (εικ 2). Όλα τα πρόσωπα αυτής της σειράς και ένας επίσκοπος της δεύτερης περιβάλλονται με φωτοστέφανα και εικονίζονται σε αυστηρά μετωπική θέση. Παρά το γεγονός ότι δεν συνοδεύονται από επιγραφές, είναι φανερό ότι πρόκειται για τους ομολογητές και τους μάρτυρες της Εικονομαχίας. Πίσω τους συνωθούνται πολυπληθέστερες ομάδες μοναχών και λαϊκών που δεν φέρουν φωτοστέφανο. Εικονίζονται να κινούνται ανά ζεύγη ή να συνδιαλέγονται. Ανάμεσά τους στα δεξιά ξεχωρίζει ο χορός

τριών ψαλτών, με τα χαρακτηριστικά σκιάδια και το λευκό πίλο, διακριτικά της θέσης τους· μάλιστα ο ένας κινεί το δεξί χέρι σε χειρονομία χαρακτηριστική των ψαλτών[4] (εικ 3).

Επειδή, όπως προαναφέρθηκε, τα πρόσωπα της παράστασης δεν συνοδεύονται από επιγραφές, για την ταύτισή τους πρέπει να καταφύγει κανείς σε άλλες απεικονίσεις του θέματος, όπου τα πρόσωπα δηλώνονται. Για τη Θεοδώρα, το Μιχαήλ και το Μεθόδιο, τους βασικούς συντελεστές του ιστορικού γεγονότος της αναστήλωσης, δεν γεννάται καμία αμφιβολία. Ο επίσκοπος δίπλα στο Μεθόδιο, ίσως είναι ο Θεόδωρος.[5] Τα κύρια πρόσωπα της κάτω ζώνης, μπορούν με επιφυλάξεις να ταυτιστούν (από αριστερά προς τα δεξιά) με την αγία Θεοδοσία και τους αγίους Θωμά, Πέτρο, Ιωαννίκιο, Στέφανο και Θεοφάνη τον Ομολογητή. Από την άλλη πλευρά, εικονίζονται πιθανώς ο Θεόδωρος Στουδίτης,[6] οι δύο αδερφοί Γραπτοί, και ίσως ο Θεοφύλακτος και ο Αρσάκιος.[7]

Πολλά από τα πρόσωπα της παράστασης κρατούν λευκές λαμπάδες. Τρεις ομολογητές της κάτω ζώνης, η Θεοδώρα και ο Μιχαήλ κρατούν ανοιγμένα ειλητά, με ορθογραφημένα ευανάγνωστα κείμενα. Στο ειλητό της Θεοδώρας διαβάζουμε: ΕΙ ΤΙC ΤΑΥΤΑC ΟΥ ΠΡΟ/CΚΥΝΕΙ ΚΑΙ ΑCΠΑ/ΖΕΤΑΙ CΧΕΤΙΚΩC ΟΥ/ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΩC ΟΥΧ ΩC/ ΘΕΟΥC ΑΛΛ' ΩC/ ΕΙΚΟΝΑC ΤΩΝ ΑΡ/ΧΕΤΥΠΩΝ ΔΙΑ/ ΤΟΝ ΠΟΘΟΝ,/ ΕΙΗ ΤΟ ΑΝΑ/ΘΕΜΑ. Στο ειλητό του Μιχαήλ: CΥ ΔΙΕΡΡΙΞΑC/ Χ(ΡΙCΤ)Ε ΤΗΝ ΞΥΝΩΡΙ/ΔΑ ΤΩΝ ΘΕΟΜΑ(ΧΩΝ)/ ΚΑΙ ΤΟΝ CΤΟΛΙCΜ(ΟΝ)/ ΑΠΟ[ΔΕ]ΔΩΚ(ΑC)/ ΤΗ CΗ ΕΚΚΛΗCΙ/Α. ΥΠΕΡ ΗC ΩC/ ΑΓΑΘΟC ΤΟ ΑΙΜΑ/ CΟΥ ΕΞΕΧΕ(ΑC).[8] Στην κάτω ζώνη, από αριστερά προς τα δεξιά, στο ειλητό που κρατεί ο άγιος που πιθανώς ταυτίζεται με τον άγιο Ιωαννίκιο διαβάζουμε: ΕΔΙΩΞΕ Κ(ΥΡΙΟ)C/ ΤΗΝ ΞΥΝΩΡΙΔΑ/ Τ(ΩΝ) ΑΛΛΟΤΡΙΩΝ ΚΑΙ/ ΑΠΕΔΩΚΕ ΤΑ Ι/ΔΙΑ ΤΟΙC ΙΔΙΟΙC/ ΔΟΞΑ ΤΗ ΑΥ/ΤΟΥ ΑΓΑΘΟ/ΤΗΤΙ.[9] Δίπλα, στο ειλητό του αγίου Θεοφάνη(;) αναγράφεται το χωρίο: ΟCΤΙC ΟΥ/ ΠΡΟCΚΥΝΕΙ/ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΗΜΩΝ/ Ι(ΗCΟΥ)Ν Χ(ΡΙCΤΟ)Ν ΕΝ ΕΙ/ΚΟΝΙ ΠΕΡΙΓΡΑ/ΠΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ/ ΗΤΩ ΑΝΑΘΕ/ΜΑ.[10] Ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης(;) κρατά ειλητό με το ακόλουθο χωρίο: ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ ΒΛΕ/ΠΟΝΤΕC Τ(ΗΝ) CΤΑΥΡΩCΙΝ/ CΕΒΟΝΤΕC CΤΕΡΓΟΜΕΝ/ ΑCΠΑΖΟΜΕΝΟΙ Χ(ΡΙCΤΟ)Ν/ ΚΑΙ ΤΑ ΑΥΤΟΥ CΗΜΕΙΑ/ ΚΑΙ ΠΡΟCΚΥΝΟΥ/ΜΕΝ ΑΥΤΑ ΟΥΧ/ ΩC ΘΕΟΥC ΤΙ/ΜΩΝΤΕC.[11]



Εικ. 1. Η *Αναστήλωση των Εικόνων*. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 21170 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Εικ. 2. Λεπτομέρεια της εικ. 1, όμιλος προσώπων κάτω αριστερά.

Τα ειλητά αυτά επιτελούν διπλό ρόλο. Από τη μια πλευρά, αποσαφηνίζουν το θεολογικό μήνυμα της παράστασης, καθώς περιλαμβάνουν αναθέματα προς τους εικονομάχους από το *Συνοδικό της Ορθοδοξίας* και χωρία από έναν κανόνα, ο οποίος ψάλλεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας.[12] Παράλληλα όμως τα ειλητά συνεισφέρουν στην οργάνωση της παράστασης, καθώς με την ποικίλη φορά και την άνιση διάταξή τους διασκεδάζουν τη συμμετρία της σκηνής.

Οι μορφές είναι ψηλόλιγνες, με ωραίες αναλογίες, κομψές αλλά χωρίς εκζήτηση, και παρά την αυστηρότητα της έκφρασης δεν στερούνται γλυκύτητας (εικ. 4). Για την απεικόνισή τους έχει χρησιμοποιηθεί εγχάρακτο προσχέδιο. Ο προπλασμός είναι καστανός, τα

Εικ. 3. Λεπτομέρεια της εικ. 1, όμιλος προσώπων κάτω δεξιά με ψάλτες.

περιγράμματα διακριτικά. Στα μάγουλα ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ρόδινο χρώμα, που κάνει τα πρόσωπα ζωντανά, γήινα. Τα αμυγδαλωτά μάτια τονίζονται με μονή ή διπλή κόκκινη γραμμή στο πάνω βλέφαρο, ενώ οι μικρές μαύρες κόρες προσδίδουν στα πρόσωπα ζωηρότητα και εκφραστική δύναμη (εικ. 5). Τα πρόσωπα φωτίζονται με λευκές ψιμυθιές που αποδίδονται με πινελιά ελεύθερη, χωρίς τυπικότητα στα εξέχοντα μέρη. Με φωτεινό κόκκινο αποδίδονται τα μικρά στόματα. Η πτυχολογία είναι γραμμική, αλλά διατηρεί οργανική σχέση με τα ανθρώπινα μέλη, τα οποία υποδηλώνονται σωστά κάτω από τα ενδύματα.

Η χρωματική κλίμακα που έχει χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος είναι πλούσια, βασισμένη σε ζεστούς συνδυασμούς. Λαδοπράσινο, γλυκό καστανό και ποικιλία κόκκινων τόνων –από το ανοικτό ρόδινο μέχρι το βυσινί– σε πολύ καλή ποιότητα χρωστικών, λαμπρύνουν την παράσταση.[13] Η εικόνα της Οδηγήτριας, ο πυρήνας της σκηνής, κατ' επέκταση και το τιμώμενο πρόσωπο της Παναγίας εξαίρεται από το εορταστικό κόκκινο της ποδέας.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, η εικόνα παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με κρητικά έργα που χρονολογούνται κοντά στα μέσα του 16ου αιώνα (εικ. 6). Οι μοναχοί και οι ιερωμένοι της κάτω ζώνης αποτελούν χαρακτηριστικές μορφές κρητικών έργων, όπως η *Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, που έχει χρονολογηθεί στα μέσα του 15ου αιώνα (1457;).[14] Ωστόσο, συγκρινόμενη με τις δημιουργίες του 15ου αιώνα, η εικόνα που εξετάζουμε παρουσιάζει τυπικότερη διαπραγμάτευση στα ενδύματα και στο πλάσιμο των προσώπων. Πολύ στενότερες είναι οι ομοιότητες με τα ασφαλώς χρονολογημένα έργα του Θεοφάνη, με τον οποίο ο ζωγράφος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη μοιράζεται, εκτός από κοινούς προσωπογραφικούς τύπους, και την περιορισμένη χρήση των λευκών φώτων, που δεν απλώνονται σε όλη την επιφάνεια του προσώπου, αλλά τοποθετούνται πιο ελεύθερα, σε μικρότερη έκταση[15] (εικ. 7). Παρεμφερής σε αυτά τα έργα είναι επίσης η καλλιγραφημένη γεωμετρική πτυχολογία που αναπτύσσεται επάνω σε σώματα στέρεα. Πολύ χαρακτηριστικές είναι οι ομοιότητες με τις μορφές στην εικόνα με την *Έγερση του Λαζάρου* στο Μουσείο Μπενάκη, που πρόσφατα αποδόθηκε στο Θεοφάνη.[16] Ανάλογη τεχνική και χαρακτηριστικά συναντούμε και σε άλλα έργα που χρονολογούνται την ίδια περίοδο, όπως στην εικόνα των *αγίων Σαράντα* από την Πάτμο[17] και στις τοιχογραφίες της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος, έργο του Κρητικού ζωγράφου Ζώρζη, χρονολογημένο στο 1547.[18] Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό των προθέσεων και του εκλεκτικισμού του ζωγράφου ότι για την απεικόνιση των προσώπων της Παναγίας Οδηγήτριας και του Χριστού –δηλαδή στις δύο εικόνες μέσα στην εικόνα– χρησιμοποίησε διαφοροποιημένη, πιο λεπτόλογη τεχνική, συγγενέστερη προς τα παλαιότερα πρότυπα που αντιγράφει[19] (εικ. 8). Κάτι ανάλογο έχει παρατηρηθεί σε απεικονίσεις εικόνων και σε άλλα έργα, με χαρακτηριστικότερο ίσως κρητικό παράδειγμα τον *άγιο Λουκά* του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη, όπου και εκεί η εικόνα της Οδηγήτριας, α-

Εικ. 4. Λεπτομέρεια της εικ. 1, αριστερός διάκονος.

Εικ. 5. Λεπτομέρεια της εικ. 1, κεφάλια μοναχών.

ντίθετα με την υπόλοιπη εικονογραφία της σύνθεσης, ακολουθεί πιστά παλαιότερα πρότυπα.[20]

Όπως είναι γνωστό, το θέμα της Αναστήλωσης των Εικόνων, σώζεται σε ένα και μόνο βυζαντινό έργο, την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα και πιθανώς προέρχεται από κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο[21] (εικ. 9). Το ίδιο το ιστορικό γεγονός της αναστήλωσης των εικόνων το 843,[22] δεν φαίνεται να προκάλεσε την άμεση διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου τύπου, ο οποίος θα αποκρυστάλλωνε εικονογραφικά τη θεολογία γύρω από τις εικόνες. Στα χειρόγραφα του 9ου αιώνα, όταν οι μνήμες από τη μεγάλη εικονομαχική σύγκρουση ήταν ακόμη πολύ νωπές, ο θρίαμβος της Ορθοδοξίας εκφράστηκε μέσα από χλευαστικές απεικονίσεις μισητών εικονομάχων και ιδιαίτερα καυστικές παραβολές τους, είτε με παλαιότερους διάσημους αιρετικούς, όπως ο Σίμων ο Μάγος, είτε με τους βασανιστές του Χριστού.[23] Ενδεικτική ίσως για την απουσία συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου είναι και η παράσταση που συνοδεύει τα χωρία για την Κυριακή της Ορθοδοξίας στο περίφημο ευαγγελιστάριο Διονυσίου 587.[24] Στην περίπτωση εκείνη ο μικρογράφος προτίμησε να υπομνηματίσει εικονογραφικά τη μεγάλη γιορτή με την απεικόνιση μιας λειτουργικής στιγμής, πιθανότατα τη στιγμή της ανάγνωσης του *Συνοδικού της Ορθοδοξίας*.[25] Η απουσία συγκεκριμένης εικονογραφικής σύνθεσης που να ανταποκρίνεται στην αναστήλωση των εικόνων στους αιώνες που ακολούθησαν την Εικονομαχία ίσως δεν θα έπρεπε να προξενεί εντύπωση. Φαίνεται πως δεν υ-

Εικ. 6. Λεπτομέρεια από την εικόνα των *αγίων Σαράντα*, Πάτμος (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* [Αθήνα 1977] πίν. 37).

πήρχε ανάγκη να δημιουργηθεί ένας ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος, για να καλύψει τις λειτουργικές ανάγκες του εορτασμού της Κυριακής της Ορθοδοξίας, καθώς αυτήν τη μέρα αποδίδονταν τιμές σε όλες τις εικόνες και βέβαια, κατά κύριο λόγο, στις αχειροποίητες και θαυματουργές, στις οποίες εύρισκαν ιδανική δικαίωση οι εικονόφιλες αντιλήψεις.[26]

Ωστόσο, η ωραία εικόνα του Βρετανικού Μουσείου επιβεβαιώνει, αυτή μόνη, τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της Αναστήλωσης πιθανότατα στους υστεροβυζαντινούς χρόνους. Άλλωστε, την ίδια περίοδο, μια παραπλήσια σύνθεση με θέμα δημόσιες τελετές –προσκύνηση και λιτανεία– προς τιμήν εικόνων της Οδηγήτριας έκανε την εμφάνισή της σε αρκετούς κύκλους του Ακάθιστου Ύμνου, τόσο σε τοιχογραφημένα σύνολα όσο και σε χειρόγραφα[27] (εικ. 10). Δεν είναι εύκολο να διακριβωθούν οι λόγοι που οδήγησαν στη δημιουργία του εικονογραφικού σχήματος της Αναστήλωσης την συγκεκριμένη περίοδο.[28] Αξίζει ωστόσο να σημειωθούν ορισμένες παρατηρήσεις. Στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου που διατρανώνει το θρίαμβο της Ορθοδοξίας, η Θεοδώρα, ο Μιχαήλ και ο Μεθόδιος, ιδεατοί εκπρόσωποι της κοσμικής και της εκκλησιαστικής εξουσίας που είχαν αποκαταστήσει την ορθή λατρεία και πίστη, εξαίρονται ιδιαίτερα, καθώς τοποθετούνται στην πάνω ζώνη ξεχωριστά από τους υπόλοιπους ομολογητές και μάρτυρες της πίστης. Μάλιστα τοποθετούνται δίπλα στην εικόνα της Οδηγήτριας, το παλλάδιο της υστεροβυζαντινής Κωνσταντινούπολης, για χάρη του οποίου το Βυζάντιο, απογυμνωμένο από λείψανα και βαρύτιμα λειτουργικά σκεύη μετά την επέλαση των Σταυροφόρων, ξαναέγραφε την ιστορία του, ανάγοντας στην προστασία αυτής της θαυματουργής εικόνας την ύπαρξη και τη σωτηρία του σε όλες τις κρίσιμες στιγμές του παρελθόντος του.[29] Ίσως, λοιπόν, στα πλαίσια του ταραγμένου 14ου αιώνα, όταν το Βυζάντιο σπαρασσόταν από δυναστικές έριδες και θεολογικές συγκρούσεις, κατά τις οποίες ο καθορισμός του περιεχομένου της Ορθοδοξίας και ο ρόλος της Εκκλησίας βρισκόταν υπό αναδιαμόρφωση,[30] ίσως σε αυτές ακριβώς τις συνθήκες η παράσταση της Αναστήλωσης να αποτυπώνει μια προσδοκία εκ νέου αποκατάστασης της εκκλησιαστικής και της κρατικής ομαλότητας με την αγαστή συνδρομή των δύο αλληλένδετων πόλων εξουσίας: του αυτοκράτορα και του πατριάρχη. Οι ίδιες αυτές ιστορικές διεργασίες έχει βάσιμα θεωρηθεί ότι ενέπνευσαν, την ίδια περίπου περίοδο, και τη διαμόρφωση της παράστασης του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και Βασιλέως των Βασιλευόντων, όπου στο πρόσωπο του Χριστού συνενώνονται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο η κοσμική και η εκκλησιαστική εξουσία. Μόνο που στην παράσταση του Χριστού, εκφράζεται άμεσα μια διαφορετική πτυχή της πραγματικότητας της εποχής: η αυξανόμενη εξουσία του πατριάρχη και η παράλληλη φθορά του αυτοκρατορικού θεσμού.[31]

Ενάμιση περίπου αιώνα αργότερα ο Κρητικός ζωγράφος στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη ακολουθεί με εντυπωσιακή προσήλωση το παλαιολόγειο παράδειγμα ως προς το βασικό εικονογραφικό σχήμα και την οργάνωση της παράστασης, ακόμη και ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των βασικών προσώπων.

Εικ. 7. Λεπτομέρεια από την *Αναστήλωση των εικόνων* του Θεοφάνη. Τοιχογραφία, Μονή Σταυρονικήτα (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* [Άγιο Όρος 1986] εικ. 123).

Εικ. 8. Λεπτομέρεια της εικ. 1, εικόνα Οδηγήτριας.

Και στα δύο έργα παρατηρείται δίζωνη οργάνωση της σκηνής, η εικόνα της Οδηγήτριας με τη λαμπρή κόκκινη ποδέα αποτελεί τον πυρήνα της παράστασης. Με ανάλογο τρόπο αναπτύσσονται οι όμιλοι των βασικών προσώπων που μοιράζονται κοινά προσωπογραφικά, ακόμη και ενδυματολογικά χαρακτηριστικά.[32] Ωστόσο, οι διαφορές των δύο έργων είναι που παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, γιατί σε αυτές μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον τρόπο δουλειάς και τις αντιλήψεις του Κρητικού αγιογράφου.

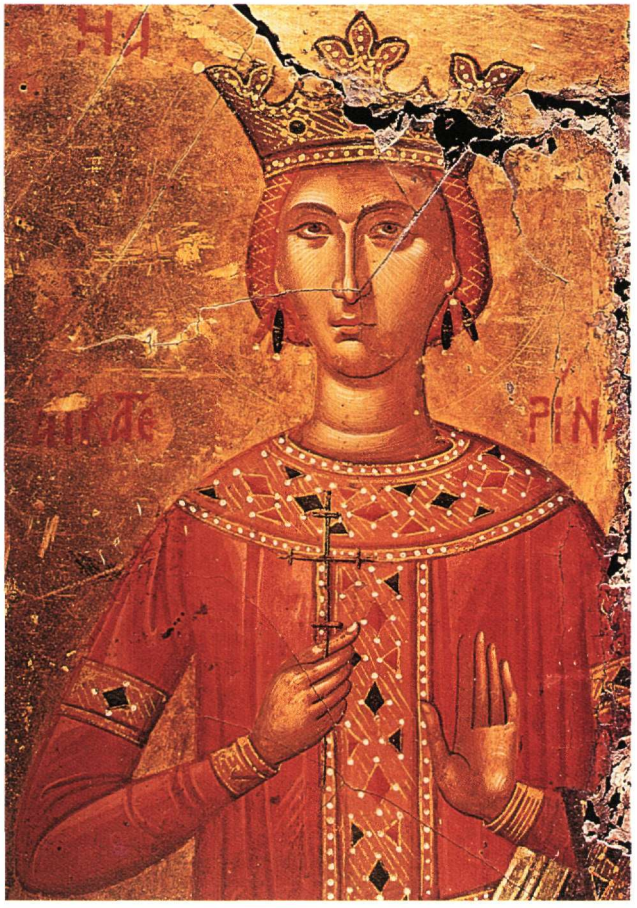
Η σκηνή στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχει γίνει πολυπρόσωπη. Προστίθεται η συνοδεία της Θεοδώρας και η δεύτερη σειρά προσώπων στην κάτω ζώνη. Όλα αυτά τα νέα πρόσωπα δεν απεικονίζονται με την αυστηρή μετωπικότητα και την ιεροπρέπεια των μορφών της παλαιολόγειας εικόνας. Κινούνται πιο ε-

Εικ. 9. Ο *Θρίαμβος της Ορθοδοξίας*. Βρετανικό Μουσείο, M&LA 1988, 4-11.1 (φωτ.: Βρετανικό Μουσείο).

λεύθερα, και με τα ενδύματα και τη στάση τους θυμίζουν τους ζωντανούς ανθρώπους που συμμετείχαν στις λιτανείες και την προσκύνηση των εικόνων της εποχής, όπως οι ψάλτες και οι γυναίκες της συνοδείας της Θεοδώρας. Επιπλέον, η απεικόνιση του γυμνού ώμου μιας θεραπαινίδας της Θεοδώρας αποτελεί σχεδόν κοινό τόπο στην ιταλική ζωγραφική της περιόδου, από όπου προφανώς τη δανείστηκε ο Κρητικός αγιογράφος. Το γεγονός μάλιστα ότι εδώ η λεπτομέρεια αυτή επιλέγεται για την ηλικιωμένη θεραπαινίδα υπογραμμίζει την προσπάθεια του ζωγράφου να δώσει πραγματιστικό χαρακτήρα σε αυτή την ομάδα των προσώπων. Στην ίδια κατεύθυνση συγκλίνουν και τα καλύμματα της κεφαλής που φορούν οι τρεις γυναίκες της συνοδείας για τα οποία ο ζωγράφος έχει ακολουθήσει σύγχρονά του ενδυματολογικά και εικονογραφικά πρότυπα.[33] Επίσης, σε λεπτομέρειες όπως στο διάκοσμο της ποδέας,[34] ο Κρητικός ζωγράφος χρησιμοποιεί ένα νεωτερικό τύπο άνθινου πλοχμού που κυριαρχεί από τον 16ο αιώνα και μετά στην ευρωπαϊκή διακοσμητική[35] (εικ. 12, 13).

Ενδιαφέρουσα είναι και η ένταξη στη σύνθεση θεμάτων καθιερωμένων και ιδιαίτερα αγαπητών στην κρητική εικονογραφία του 16ου αιώνα. Έτσι, η Θεοδώρα κρατεί, εκτός από το σταυρό και το ειλητό, ένα ξύλινο γραπτό παναγιάριο, ανάλογο με τα κρητικά παναγιάρια της Πάτμου που έχουν συνδεθεί με την τέχνη του Νικόλαου Ρίτζου.[36] Στη μικρογραφημένη παράσταση του Χριστού Άκρας Ταπείνωσης που εικονογραφεί το παναγιάριο, αναγνωρίζουμε ένα διαδεδομένο στους Κρητικούς ζωγράφους τύπο, όπως εικονίζεται για παράδειγμα σε μια εικόνα της Συλλογής Σαρόγλου, στο Βυζαντινό Μουσείο.[37] Επίσης, η εικόνα που κρατούν στο κέντρο της κάτω ζώνης οι ομολογητές απεικονίζει το Χριστό ως Μέγα Αρχιερέα και Βασιλέα των Βασιλευόντων, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους Κρητικούς ζωγράφους, και μάλιστα σε εικονογραφία ανάλογη με την αντίστοιχη εικόνα της Πάτμου.[38] Στα ίδια πλαίσια, ο προσωπογραφικός τύπος της Θεοδώρας ακολουθεί την *αγία Αικατερίνη* του Αγγέλου[39] (εικ. 11), αλλά με στέμμα διαφορετικό, πολύ ψηλό, όπως το βλέπουμε κεντημένο στο ταφικό κάλυμμα της Μαρίας του Μαγκόπ στη Μολδαβία, που χρονολογείται γύρω στο 1480.[40]

Ένα άλλο νεωτερικό στοιχείο στη σύνθεση είναι τα ειλητά με τα αναθέματα προς τους εικονομάχους. Τα ειλητά αυτά καθιστούν πιο ευανάγνωστη για το κοινό



Εικ. 10. Ο 24ος οίκος του Ακάθιστου Ύμνου. Μοναστήρι Markov (φωτ.: *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη [Αθήνα 2000] εικ. 81).

Εικ. 11. Λεπτομέρεια από την *αγία Αικατερίνη* του Αγγέλου, Πάτμος (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* [Αθήνα 1977] πίν. 68).

του 16ου αιώνα την αποκωδικοποίηση του δογματικού νοήματος της Κυριακής της Ορθοδοξίας, και συγχρόνως προσδίδουν στην εικόνα ένα χαρακτήρα διδακτικό, ο οποίος έχει παρατηρηθεί και σε άλλες κρητικές εικόνες κυρίως του β΄ μισού του 16ου αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ιδιότυπη εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα στο Σεράγιεβο, η οποία αποδίδει εικονιστικά τη διδαχή για τη σημασία της ελεημοσύνης στη σωτηρία των πιστών, πρεσβεύοντας έτσι έναν άγνωστο στη βυζαντινή παράδοση διδακτισμό.[41] Αν όμως σε ορισμένες συνθέσεις του Κλόντζα διακρίνεται διδακτικός χαρακτήρας ξένος προς τη βυζαντινή αντίληψη, ο ζωγράφος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη αποδεικνύεται πιο συγκρατημένος. Ενσωματώνει νεωτερικά στοιχεία, ενώ συγχρόνως μένει πιστός σε παραδοσιακούς βυζαντινούς τρόπους. Έτσι ο διδακτικός χαρακτήρας του έργου παραμένει υπαινικτικός και έμμεσος.

Σημαντική για το περιεχόμενο της παράστασης είναι και η διαφορετική απεικόνιση των νεαρών προσώπων που δορυφορούν την εικόνα της Οδηγήτριας. Ο τρόπος απεικόνισής τους στην εικόνα του 14ου αιώνα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμπυκνώνει την ουσία της θεολογίας γύρω από τις εικόνες. Οι νεανικές αυτές μορφές εικονίζονται στο παλαιολόγειο έργο ως πραγματικά πρόσωπα με τα χαρακτηριστικά κόκκινα ρούχα και τα ψηλά καπέλα, ως μέλη της αδελφότητας που φρόντιζε την εικόνα (εικ. 14).[42] Αλλά συγχρόνως είναι και φτερωτοί, ως άγγελοι που δορυφορούν την ίδια την Παναγία, η οποία μέσω της εικόνας της παρίσταται στη σκηνή.[43] Ωστόσο, στην κρητική εικόνα του 16ου αιώνα αυτές οι πλούσιες σε νοήματα και συμβολισμούς μορφές έχουν αντικατασταθεί από πιο ρεαλιστικούς νεαρούς διακόνους.[44] Σε άλλες μεταβυζαντινές διαπραγματεύσεις του θέματος, συχνότερη είναι η μετατροπή τους σε αγγέλους, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην ομώνυμη παράσταση του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στο καθολικό της Μονής Λαύρας, στο Άγιο Όρος (1535).[45]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να εξετάσουμε κατά πόσον όλες οι καινοτομίες που προσθέτει ο Κρητικός ζωγράφος πάνω στον καμβά της παλαιολόγειας σύνθεσης, όχι μόνο αποκαλύπτουν την αισθητική και τα ποικίλα πρότυπα του καλλιτέχνη του 16ου αιώνα, αλλά τροποποιούν τελικά και το νόημα της παράστασης. Στην παλαιολόγεια εικόνα της Αναστήλωσης συμπυκνώνονται σε μία σκηνή δύο αλληλένδετα αλλά δια-

Εικ. 12. Σχέδιο μεταλλικού βάζου, Νυρεμβέργη 1530-40 (φωτ.: *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Manierism in Europe*, επιμ. A. Gruber [New York 1993] εικ. στη σ. 182).

Εικ. 13. Λεπτομέρεια της εικ. 1, ποδέα.

κριτά επίπεδα ανάγνωσης: η αναμνηστική απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος της οριστικής αναστήλωσης των εικόνων από τη Θεοδώρα και το Μεθόδιο το 843, και παράλληλα το θεολογικό μήνυμα του θριάμβου της Ορθοδοξίας. Κυρίαρχο αναμφίβολα είναι το δεύτερο νοηματικό επίπεδο, το οποίο υπηρετεί η αυστηρά μετωπική διάταξη των προσώπων, η απουσία εδάφους στην επάνω σειρά και κυρίως η παρουσία των νεανικών φτερωτών μορφών που υποβαστάζουν την εικόνα της Οδηγήτριας. Στην ίδια κατεύθυνση συντείνει και η επιγραφή που τιτλοφορεί την εικόνα: Η ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ, η οποία υπογραμμίζει τον αχρονικό, θριαμβικό χαρακτήρα της παράστασης.[46] Το μόνο εικονογραφικό στοιχείο που υπαινίσσεται τον ετήσιο λειτουργικό εορτασμό της Κυριακής της Ορθοδοξίας είναι, όπως υπέδειξε η N. Patterson-Ševčenko, η ενδυμασία των δύο νεανικών μορφών που κρατούν την εικόνα της Οδηγήτριας.[47] Αντίθετα, αυτή η γήινη και πιο οικεία διάσταση της σύνθεσης προβάλλει στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με ιδιαίτερο δυναμισμό. Έχει προστεθεί τώρα μια σύναξη πολυπληθής με ψάλτες, μοναχούς, λαϊκούς και θεραπαινίδες. Ένα σύνολο προσώπων, το οποίο, παρά το στατικό χαρακτήρα των βασικών πρωταγωνιστών που έρχονται από το βυζαντινό πρότυπο, φέρνει διακριτικά στη σύνθεση τον παλμό και την κίνηση μιας πραγματικής λιτανείας. Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η διαφορετική επιλογή στον τίτλο της παράστασης: Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΑΙ ΣΕΠΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Και αυτή η επιγραφή με τη σειρά της σηματοδοτεί μια μετατόπιση σε σχέση με το παλαιολόγειο έργο.

Η ύπαρξη ενός μόνο υστεροβυζαντινού παραδείγματος μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι το θέμα της Αναστήλωσης δεν γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στους βυζαντινούς χρόνους. Ωστόσο, από τα μέσα του 16ου και μετά έχει εντοπιστεί μια σειρά έργων που επαναλαμβάνουν το θέμα ακολουθώντας ανάλογο πρότυπο. Στενές ομοιότητες με την εικόνα που εξετάζουμε φαίνεται να έχει μία άλλη εικόνα με το ίδιο θέμα, άγνωστη εξ όσων γνωρίζω στη βιβλιογραφία, η οποία τιτλοφορείται: Η ΑΝΑΣΤΗΛΩCIC ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ[48] (εικ. 15). Αν και στη διαθέσιμη φωτογραφία δεν διακρίνονται καλά οι λεπτομέρειες των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, πρόκειται πιθανώς για ωραίο κρητικό έργο, που θα μπορούσε να τοποθετηθεί στον 16ο αιώνα.[49] Την ίδια περίοδο, το θέμα εμφανίζεται στις

Εικ. 14. Λεπτομέρεια της εικ. 9, η εικόνα της Οδηγήτριας.

τοιχογραφίες της Μονής Λαύρας (1535)[50] και της Μονής Σταυρονικήτα (1545-46) που υπογράφει ο Κρητικός Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς (εικ. 16).

Οι δύο τοιχογραφίες του Θεοφάνη σηματοδοτούν, για πρώτη φορά από όσο γνωρίζω, την ένταξη του θέματος της Αναστήλωσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα εκκλησιών, και μάλιστα σε δύο σημαντικά αθωνικά σύνολα. Το θέμα απεικονίζεται την ίδια περίπου εποχή και στη λιτή της Μονής Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων.[52] Την Αναστήλωση των εικόνων επαναλαμβάνει επίσης μια σειρά μεταβυζαντινών φορητών έργων: μία εικόνα στη Συλλογή Βελιμέζη που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500,[53] η ενυπόγραφη, γνήσια, εικόνα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη στον Άγιο Γεώργιο της Βενετίας[54] και δύο εικόνες της Συλλογής Τσακύρογλου[55] χρονολογημένες στον 17ο αιώνα. Το θέμα επαναλαμβάνεται

Εικ. 15. Η *Αναστήλωση των Αγίων Εικόνων.* Μετέωρα(;), 16ος αιώνας(;).

απλοποιημένο στην τοιχογράφηση της Μονής Δοχειαρίου το 1658.[56] Έχει εντοπιστεί επίσης και μία ελκυστική μελχιτική εικόνα με την ίδια εικονογραφία από τη Συλλογή Abu Adal που χρονολογείται στον 18ο αιώνα.[57] Όλα αυτά τα έργα ακολουθούν το εικονογραφικό πρότυπο της βυζαντινής εικόνας με μικρές παραλλαγές, χωρίς όμως την πολυπρόσωπη σύνθεση και τις καινοτομίες της εικόνας που εξετάζουμε.

Εντελώς διαφορετική διάρθρωση έχει μια εικόνα στην Κοπεγχάγη που έχει αποδοθεί στο Γεώργιο Κλόντζα[58] (εικ. 17). Το έργο αυτό απεικονίζει πάνω την Ζ΄Οικουμενική Σύνοδο και κάτω την οριστική αναστήλωση των εικόνων του 843, όχι ως προσκύνηση, όπως στα άλλα γνωστά παραδείγματα, αλλά ως θριαμβική λιτανεία, ανάλογη με τις πραγματικές λιτανείες του Χάνδακα, όπως τις ζωγράφισε ο ίδιος ο Κλόντζας στο Μαρκιανό κώδικα.[59] Η επιγραφή στην εικόνα της Κοπεγχάγης προέρχεται από το *Συνοδικό της Ορθοδοξίας*: ΟΣΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΑ(Σ) ΣΕΠΤΑΣ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΑΘΕΜΑ.[60]

Από την απαρίθμηση των σωζόμενων παραδειγμάτων που απεικονίζουν την Ανάστήλωση των εικόνων προξενεί εντύπωση το ενδιαφέρον που φαίνεται ότι εκδηλώθηκε για αυτό το εικονογραφικό θέμα στα μέσα του 16ου και μετά, στον 17ο αιώνα. Θα είχε λοιπόν κάποια σημασία αν εξετάζαμε το ιδιαίτερο πνευματικό και θεολογικό κλίμα που επικρατεί την περίοδο αυτή.

Κατά τον 16ο αιώνα ο ευρωπαϊκός χώρος συγκλονίστηκε από τα θρησκευτικά κινήματα της Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης. Μεταξύ των στοιχείων της λατρείας που αμφισβήτησαν οι διαμαρτυρόμενοι ήταν και η λατρεία των λειψάνων και των εικόνων. Η απάντηση της Καθολικής Εκκλησίας δόθηκε με τα διατάγματα της Συνόδου του Τριδέντου, η οποία διήρκεσε με διακοπές, από το 1545 έως το 1563.[61] Στην απάντηση αυτή περιλαμβάνεται ανάμεσα στα άλλα και η ρητή θέση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας γύρω από τη σημασία και την αξία της λατρείας των εικόνων, με αναφορές μάλιστα στη Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο, την οποία βεβαίως και οι καθολικοί θεωρούν κομμάτι της εκκλησιαστικής παράδοσης και ιστορίας τους.

Οι σφοδρές θεολογικές διαμάχες της Δύσης δεν άφησαν αμέτοχη όπως γνωρίζουμε την επίσημη Ορθόδοξη Εκκλησία, την οποία προσπάθησαν να προσεταιριστούν και οι δύο πλευρές.[62] Στα μέσα του 16ου η βενετοκρατούμενη Κρήτη είχε άμεση ενημέρωση γύρω από τα φλέγοντα αυτά θεολογικά ζητήματα. Άμεση ένδειξη αποτελεί το γεγονός πως ο καθολικός αρχιεπίσκοπος Κρήτης, Πέτρος Λάντο, ήταν αυτός που απηύθυνε στον ορθόδοξο πατριάρχη Αλεξανδρείας την επίσημη πρόσκληση για συμμετοχή στη Σύνοδο του Τριδέντου.[63] Επίσης, αναφέρουμε ενδεικτικά τη βεβαιωμένη ύπαρξη προτεσταντικών βιβλίων στο νησί, όπως για παράδειγμα στις βιβλιοθήκες του λόγιου Αντώνιου Καλλέργη (1521-1555)[64] και του νεαρού γιατρού Μανούσου Μαρά.[65] Μέσα σε αυτό το κλίμα δεν θα ήταν απίθανο να υποθέσουμε πως οι σφοδρές συζητήσεις της εποχής γύρω και από το ζήτημα της λατρείας των εικόνων οδήγησαν στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για το βυζαντινό εικονογραφικό τύπο που συμπυκνώνει το δόγμα της εικονολατρείας. Βέβαια δεν γνωρίζουμε σε ποιο κοινό απευθυνόταν, τόσο η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, όσο και τα άλλα φορητά έργα του 16ου και 17ου αιώνα, στα οποία δεν υπάρχει μνεί-

Εικ. 16. Η *Αναστήλωση των εικόνων*. Θεοφάνης, Μονή Σταυρονικήτα
(φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* [Άγιο Όρος 1986] εικ. 122).

α του αρχικού παραγγελιοδότη. Ωστόσο, η παρουσία στα μέσα του 16ου αιώνα τοιχογραφιών με την Αναστήλωση σε σημαίνουσες μονές του ελλαδικού χώρου, με μελετημένο εικονογραφικό πρόγραμμα και ενήμερους περί τα εκκλησιαστικά ζητήματα αποδέκτες, ενισχύει την άποψη ότι η "ξαφνική" εμφάνιση του θέματος στο διάκοσμο αυτών των μνημείων αποτελούσε συνειδητή επιλογή που πιθανότατα ανταποκρινόταν σε συγκεκριμένες θεολογικές ανάγκες.

Μία άμεση μαρτυρία για τη σύνδεση του θέματος της Αναστήλωσης με τα σύγχρονα θεολογικά γεγονότα μάς παρέχει η εικόνα της Κοπεγχάγης, του Γεώργιου Κλόντζα. Στο έργο αυτό ο Κλόντζας για να αποδώσει το θέμα της Αναστήλωσης των εικόνων, συνδύασε, όπως προαναφέρθηκε, την απεικόνιση της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου με τη σκηνή της θριαμβευτικής λιτανείας του 843. Όπως απέδειξε η Όλγα Γκράτζιου σε παλαιότερο άρθρο της,[66] ο καινοτόμος Κρητικός ζωγράφος για την απόδοση της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου χρησιμοποίησε ως εικονογραφικό πρότυπο σύγχρονά του χαρακτικά που απεικονίζουν τη Σύνοδο του Τριδέντου, τα οποία γνώριζαν ευρεία διάδοση εκείνη την εποχή. Με την επιλογή του αυτή ο Κλόντζας κατέστησε τις αναφορές της εικόνας του στις σύγχρονες θεολογικές διαμάχες πιο προφανείς και εύληπτες για το ενημερωμένο κοινό της εποχής.

Εφόσον η σύνδεση αυτή ευσταθεί, τότε και άλλα νεωτερικά στοιχεία στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, όπως τα ειλητά με τα αναθέματα που κρατούν οι μορφές αποκτούν ένα πιο σαφές, επίκαιρο μήνυμα, το οποίο απευθύνεται άμεσα στο κοινό της εποχής. Αν η εκτίμηση αυτή είναι σωστή, η ευρεία διάδοση του θέ-

Εικ. 17. Η *Αναστήλωση των Εικόνων*, του Γεώργιου Κλόντζα. Κοπεγχάγη, Royal Museum of Fine Arts (φωτ.: Ό. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα στο Σεράγιεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της, *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ [1987-88] 25-28 εικ. 6).

ματος της Αναστήλωσης στον 16ο και τον 17ο αιώνα αποτελεί άμεση μαρτυρία για το ζωντανό διάλογο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής με τα φλέγοντα θεολογικά ζητήματα της εποχής. Οι μεταβυζαντινοί και κυρίως οι Κρητικοί αγιογράφοι άντλησαν από το πλούσιο εικονογραφικό οπλοστάσιο της βυζαντινής παράδοσης τα θέματα και τα εικονογραφικά σχήματα, που τους επέτρεψαν να απαντήσουν καίρια και με δογματική καθαρότητα στα θεολογικά ζητήματα που συγκλόνισαν την εποχή τους. Συγχρόνως, στις τροποποιήσεις που εισάγει ο Κρητικός ζωγράφος στην εικόνα που εξετάζουμε, μπορούμε να διακρίνουμε τον τρόπο που εμπλουτίζει και μεταπλάθει το παλαιολόγειο πρότυπό του, και κυρίως το ενδιαφέρον του να εντάξει στο έργο στοιχεία από την κοινωνία που τον περιβάλλει. Προδίδεται έτσι μια ανησυχία έκδηλη και σε άλλους Κρητικούς καλλιτέχνες κυρίως του β΄ μισού του 16ου αιώνα, μια τάση για ανανέωση των θρησκευτικών θεμάτων που ζωγραφίζουν, ώστε να δημιουργήσουν τελικά συνθέσεις που εκφράζουν καλύτερα τους ίδιους και την εποχή τους.[67]

Αναστασία Δρανδάκη
Επιμελήτρια Βυζαντινής Συλλογής
του Μουσείου Μπενάκη
e-mail: anastasia@benaki.gr

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Corrigan 1992: K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters* (Cambridge 1992).

Patterson-Ševčenko 1991: N. Patterson-Ševčenko, Icons in the Liturgy, *DOP* 45 (1991) 45-57.

Patterson-Ševčenko 1995: N. Patterson-Ševčenko, Servants of the Holy Icon, στο D. Mouriki et al. (eds), *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann* (Princeton 1995) 547-553.

ΙΕΕ: Γ. Χριστόπουλος, Κ. Μπαστιάς (εκδ), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* Α΄-ΙΣΤ΄ (Αθήνα 1970-2000).

Μήτηρ Θεού: Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (Αθήνα 2000).

Χατζηδάκη 1997: Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Επιστημονικός Κατάλογος* (Αθήνα 1997).

Χατζηδάκης 1977: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1977, α΄ανατύπωση, συμπληρωμένη 1995).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Μια συνεπτυγμένη μορφή του κειμένου παρουσιάστηκε στο *Η΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 9-14 Σεπτεμβρίου 1996. Περιλήψεις επιστημονικών ανακοινώσεων* (Ηράκλειο 1996) 183.

1. Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλίνων έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωσιν χρόνων* (Εν Αθήναις 1951) 8-10 αρ. 6 πίν. 6. Η εικόνα έχει αριθμό ευρετηρίου 21170. Για τον Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* Β΄ (Αθήνα 1997) 429-33.

2. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Βενετία 1962) 96 αρ. 63.

3. Σχετικά με την αγία Θεοδοσία και την εικονογραφία της, βλ. D. Mouriki, Portraits of St Theodosia in Five Sinai icons, στο: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (Αθήνα 1994) 213-19 πίν. 111-14· G. Galavaris, Two icons of St Theodosia at Sinai, *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-94) 313-16.

4. N. Zias, Some representations of Byzantine Cantors, *AAA* 2 (1969) 233-38· N. K. Moran, Musikalische Gesten in der byzantinischen Malerei des späten Mittelalters, *Zograf* 14 (1983) 52-59· N. K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden 1986) *passim.*

5. Η επιγραφή ΘΕΟ(ΔΩΡΟC) συνοδεύει την αντίστοιχη

μορφή σε μία εικόνα Αναστήλωσης στη Συλλογή Βελιμέζη (Χατζηδάκη 1997, 86-91, αρ. 5).

6. D. Mouriki, The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art, *JÖB* 20 (1971) 249-80.

7. Για την ταύτιση των προσώπων βάση αποτελεί η παλαιολόγεια εικόνα-πρότυπο του Βρετανικού Μουσείου, στην οποία τα πρόσωπα ταυτίζονται με ημιεξίτηλες επιγραφές (*Μήτηρ Θεού*, 340-41, αρ. 32 [R. Cormack]), καθώς και εικόνες μεταγενέστερες, όπως η εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5) και η γνήσια ενυπόγραφη εικόνα του Τζανφουρνάρη που βρίσκεται στη Βενετία, Chatzidakis (σημ. 2).

8. *P.G.* 99, col. 1769. Πρόκειται για την Ωδή Α΄, από έναν κανόνα, ο οποίος ψάλλεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας. Ο κανόνας δημοσιεύεται στην *Patrologia Graeca* κάτω από το όνομα του Θεόδωρου Στουδίτη, αλλά έχει θεωρηθεί πιθανή η σύνταξή του από τον πατριάρχη Μεθόδιο, Corrigan 1992, 131-34.

9. *P.G.* 99, col. 1772, Ωδή Γ΄ από τον ίδιο κανόνα.

10. Στ. 765 από το *Συνοδικό της Ορθοδοξίας*, J. Gouillard, Le Synodikon de l'Orthodoxie edition et Commentaire, *Travaux et Memoires* 2 (1967) 93.

11. *P.G.* 99, col.1773, Ωδή Ε΄.

12. Βλ. σημ. 8-11.

13. Πρόβλημα παρουσιάζει μόνο η πράσινη χρωστική που έχει χρησιμοποιηθεί στο έδαφος και σε ορισμένα ενδύματα, η οποία απολεπίζεται. Με βάση τα στοιχεία που έχει συλλέξει ο συντηρητής του έργου Στέργιος Στασινόπουλος, τα προβλήματα αυτά οφείλονται στη σύσταση της πράσινης χρωστικής, και εμφανίζονται και σε άλλες εικόνες της ίδιας περιόδου.

14. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, στο: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* Α΄ (Αθήνα 1991) 41-55· η ίδια, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Αθήνα 1998) εικ. στις σελ. 116-17.

15. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Theophane le Cretois, στο: *Etudes sur la peinture postbyzantine* (London 1976) 311-52, αρ. V (ανατύπωση από *DOP* 23-24 [1969-70])· Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* (Άγιο Όρος 1986) 97-101 εικ. 26, 50-61, 122-23 κ.α.· Τ. Παπαμαστοράκης, Έργα του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος, στο: *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος* (Άγιο Όρος 1998) 98 κ.εξ., κυρίως εικ. 55.

16. Χατζηδάκη 1997, 130-39 αρ. 12, κυρίως εικ. 63.

17. Χατζηδάκης 1977, αρ. 48 πίν. 36-37.

18. G. Millet, *Monument de l'Athos*, I, *Les peintures* (Paris 1927) πίν. 196$^{2-3}$, 197^{2}.

19. Η παραλλαγή της Οδηγήτριας που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος επαναλαμβάνει απαρέκκλιτα τον εικονογραφικό τύπο που απαντά στην εικόνα της *Αναστήλωσης* του Βρετανικού Μουσείου (*Μήτηρ Θεού*, 340-41 αρ. 32 [R. Cormack]). Η ίδια παραλλαγή που απαντά σε ποικίλα παλαιολόγεια έργα (*Μήτηρ Θεού* αρ. 65-66) είναι πολύ διαδεδομένη σε κρητικές εικόνες της Οδηγήτριας του 15ου και του 16ου αιώνα (βλ. ενδεικτικά G. Hagedorn, Postbyzantinische Ikonen in Campo Santo Teutonico, *Hundert Jahre Deutsches Priestercolleg beim Campo Santo Teutonico, 1876-1976* II (Rom 1977) πίν. 12α· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* [Αθήνα 1997] αρ. 52, 58).

20. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης* (κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1990, επιμ. Ν. Χατζηνικολάου) 146 αρ. 2 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

21. *Μήτηρ Θεού* (σημ. 7) με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

22. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire* (Oxford 1986) 62-65.

23. Corrigan 1992, *passim* και κυρίως 27-42· L. Brubacker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge 1999) 27-33.

24. Στ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα* Α΄ (Αθήνα 1973) 162-219, 434-46 (έγχρωμη απεικόνιση της παράστασης που μας ενδιαφέρει στην εικ. 220). Βλ. επίσης, Ch. Walter, The Date and Content of the Dionysiou Lectionary, *ΔΧΑΕ* ΙΓ΄ (1985-86) 181-89.

25. J. Cotsonis, On some Illustrations in the Lectionary, Athos, Dionysiou 587, *Byzantion* 59 (1989) 5-19. Κάπως διαφορετική ερμηνεία της συγκεκριμένης παράστασης προτείνει ο N. Moran, ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν απεικονίζεται η ανάγνωση του *Συνοδικού*, αλλά η ψαλμωδία του κοντακίου για την εορτή της Κυριακής της Ορθοδοξίας (N. Moran [σημ. 4] 34-36).

26. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London 1985) κυρίως 121-31· Corrigan 1992, 40. Βλ. επίσης A. Lidov, Θαυματουργές εικόνες της Παναγίας, *Μήτηρ Θεού*, 47-57. Σχετικά με τεκμηριωμένες λιτανείες εικόνων στην Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη κατά τον εορτασμό της Κυριακής της Ορθοδοξίας βλ. Patterson-Ševčenko 1991, 48 σημ. 25. Για την ιδιαίτερη σχέση της Παναγίας και των εικόνων της με την εικονόφιλη επιχειρηματολογία, βλ. πρόσφατα Ν. Τσιρώνη, Η Θεοτόκος στην περίοδο της Εικονομαχίας, στο: *Μήτηρ Θεού*, 27-39, με πολλές αναφορές στις πηγές της περιόδου.

27. Ενδεικτικά αναφέρονται οι τοιχογραφίες στο Markov Manastir κοντά στα Σκόπια, στη Decani και το Mateic (A. Patzold, *Der Akathistos-Hymnos: Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* [Stuttgart 1989] 40-43, 54-55 εικ. 46, 50a-b, 66a-b, 70a-b, 76a-

b, 84, 112-14), καθώς και στην Ολυμπιώτισσα Ελασσώνας (E. Constantinides, *The Wall-Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly* I [Athens 1992] 162-77 πίν. XI, 80-87, 92a, 92c, 178, 179, 211). Επίσης σε χειρόγραφα, όπως ο Ακάθιστος του χειρογράφου 429 της Μόσχας (G. Proxorov, A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin [Moscow State Historical Museum, Synodal Gr. 429], *DOP* 26 [1972] 239-52· V. D. Lixaceva, The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow State Historical Museum, Synodal gr. 429), *DOP* 26 (1972) 255-62, το σερβικό ψαλτήρι του Μονάχου (H. Belting [εκδ.], *Der Serbische Psalter* [Wiesbaden 1978-83]) και το ψαλτήρι Tomic στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (M. B. Ščepkina, *Bolgarskaja miniatura XIV veka. Issledovanie Psaltyri Tomica*, [Moscow 1963]). Συνολικά για το θέμα, βλ. επίσης Patterson-Ševčenko 1991, κυρίως 48-50, 56 εικ. 9-15· η ίδια, Η Παναγία στα βυζαντινά χειρόγραφα, *Μήτηρ Θεού*, 155-65. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι ως προς την οργάνωση της σύνθεσης της Αναστήλωσης, στενές είναι οι αναλογίες με την γνωστή ποδέα στο Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (1498), στην οποία εικονίζεται σκηνή λιτανεία της εικόνας της Οδηγήτριας (βλ. πρόχειρα, *Μήτηρ Θεού*, 52 εικ. 23).

28. Με το θέμα της Αναστήλωσης στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο ασχολήθηκε πρόσφατα σε μια πολύ ενδιαφέρουσα εργασία της η G. Veljanovic-Strehl, Triumph der Orthodoxie, Συμπόσιο *Griechische Ikonen, Byzantiniche und nachbyzantinische Zeit, Marburg, 26-28 Juni 2000* (τα πρακτικά υπό έκδοση).

29. Χ. Αγγελίδη, Τ. Παπαμαστοράκης, Η μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας, στο: *Μήτηρ Θεού*, 373-87· Χ. Αγγελίδη, Τ. Παπαμαστοράκης, Αλλάζοντας προστάτιδα: από τη Βλαχερνήτισσα στην Οδηγήτρια, στο: *Μήτηρ Θεού, Διεθνές Συμπόσιο, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών-Μουσείο Μπενάκη, 12-14 Ιανουαρίου 2001* (τα πρακτικά υπό έκδοση).

30. J. M. Meyendorff, Society and Culture in the Fourteenth Century Religious Problems, στο: *Byzantine Hesychasm: historical, theological and social problems, Collected Studies* (London 1974) V (ανατύπωση από *XIVe Congres International des Etudes Byzantines [Bucharest 6-12 September 1971] Rapports* I)· *Μήτηρ Θεού*, 340 αρ. 32 (R. Cormack).

31. Τ. Παπαμαστοράκης, Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-94) 67-76· Hussey (σημ. 22) 286-94.

32. Βλ. για παράδειγμα τους εικονογραφικούς τύπους των μοναχών στην πρώτη σειρά της κάτω ζώνης που επαναλαμβάνουν αυτούς του προγενέστερου έργου. Φορούν ακόμη και ανάλογα ρούχα, τα οποία μάλιστα αποδίδονται με παρεμφερή χρώματα.

33. Σημειώνονται χαρακτηριστικά οι αναλογίες στα ενδύματα της θεραπαινίδας με τις απεικονίσεις δωρητριών στο Κεφάλι Κισσάμου και την Αγία Παρασκευή Αμαρίου όπως τις αποτύπωσε ο G. Gerola, *Monumenti Veneti nell' isola di Creta* II (Venezia 1908) πίν. 8, 13. Επίσης, Κ. Μυλοποταμιτάκη, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφημένες παραστάσεις των κτητόρων-αφιερωτών της Κρήτης, στο: *Ειλαπινή. Τόμος τιμητικός για τον Καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα* (Ηράκλειο 1987) 139-50. Πρβλ. επίσης παρεμφερή καλύμματα κεφαλής σε έργα των Cosme Tura (περ. 1430-95), Andrea Solario (1493-1520), Francesco Cossa (1435-77), Berandino Pintorichio (1454-1513), B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance* (Paris 1953) εικ. 301, 337, 338, 377.

34. Για την ποδέα γενικότερα, βλ. A. Frolov, La "podea", un tissu decoratif de l'eglise byzantine, *Byzantion* 13 (1938) 461-504· V. Nunn, The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period, *BMGS* 10 (1986) 73-102.

35. Ανάλογα διακοσμητικά θέματα απαντούν συχνότατα στον 16ο αιώνα σε ποικιλία αντικειμένων, A. Gruber (επιμ.), *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Manierism in Europe* (New York 1993) 113-89, κυρίως εικ. στις 160, 164, 182 (M. Bimbenet-Privat).

36. Χατζηδάκης 1977, αρ. 13-14 πίν. 22, 88.

37. *Afreschi e icone dalla Grecia* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986) 109-10, αρ. 64 (M. Acheimastou-Potamianou).

38. Χατζηδάκης 1977, αρ. 15 πίν. 19, 83· Παπαμαστοράκης (σημ. 31).

39. Χατζηδάκης 1977, αρ. 68 πίν. 49· *Afreschi e icone dalla Grecia* (σημ. 37) 94-95 αρ. 54 (M. Chatzidakis). Γενικότερα για την εικονογραφία της Θεοδώρας στην κρητική κυρίως ζωγραφική, βλ. Α. Κατσελάκη, Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ* ΙΗ΄ (1995) 129-38.

40. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery* (London 1967) 112-13 εικ. 79-80.

41. Ο. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγιεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της, *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-88) 9-31.

42. Patterson-Ševčenko 1991, 48· Patterson-Ševčenko 1995, 547-53, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Συνολικά για τις αδερφότητες αυτές βλ. J. Nesbitt, J. Witta, A Confraternity of the Comnenian Era, *BZ* 68 (1975) 360-84· P. Horden, The Confraternities of Byzantium, στο: W. J. Sheils, D. Wood (επιμ.), *Voluntary Religion, Papers read at the 1985 Summer Meeting and the 1986 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society* (Oxford 1986) 25-45.

43. Από την εκτενέστατη σχετική βιβλιογραφία γύρω από τη θεολογία των εικόνων βλ. ενδεικτικά Cormack (σημ. 26)· J. Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for icons* (New Haven, London 1990)· G. Babić, Les images byzantines et leurs degres de signification: l'exemple de l'Hodigitria, στο: J. Durand (εκδ.), *Byzance et les images* (Paris 1994) 189-222· K. Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, The Medieval Mediterranean 12 (Leiden 1996) *passim* και κυρίως 22-33,

89-98, 166-77· Ch. Barber, From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm, *ArtB* 75.1 (1993) 7-16 (όλα με προηγούμενη βιβλιογραφία).

44. Ως διάκονοι αναφέρονται και από το Διονύσιο εκ Φουρνά (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* [Εν Πετρουπόλει 1909] 173, §41).

45. G. Millet, *Monuments de l'Athos,* I: *Les Peintures* (Paris 1927) πίν. 131-32. Ωστόσο στο Θεοφάνη οι άγγελοι εικονίζονται με δερμάτινες ζώνες περασμένες χιαστί στο στήθος τους, σαν να πρόκειται να σηκώσουν τη βαριά εικόνα. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζονται οι νεανικές μορφές και στο έργο της εικ. 14.

46. Η ίδια επιγραφή επαναλαμβάνεται και σε άλλες, μεταγενέστερες εικόνες, όπως στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, η οποία έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500, Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5.

47. Patterson-Ševčenko 1995.

48. Για την ύπαρξη της εικόνας αυτής με ενημέρωσε ο Τίτος Παπαμαστοράκης, ο οποίος και μου παραχώρησε τη φωτογραφία που είχε στη διάθεσή του. Τον ευχαριστώ θερμότατα. Η φωτογραφία αυτή προέρχεται από το αρχείο της κυρίας Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου και ανήκει σε μια ενότητα φωτογραφιών από έργα των Μετεώρων. Δεν έχω επιβεβαιώσει ωστόσο την πιθανότητα προέλευσης του έργου από κάποια μονή της περιοχής, ούτε γνωρίζω πού φυλάσσεται σήμερα.

49. Σε σύγκριση με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, σημειώνονται οι ομοιότητες στους προσωπογραφικούς τύπους και τις σωματικές αναλογίες των νεαρών μορφών που κρατούν την Οδηγήτρια, η πανομοιότυπη σχεδόν απόδοση των χαρακτηριστικών και των ενδυμάτων του Μεθόδιου και οι ομοιότητες στην ίδια τη μορφή της Οδηγήτριας. Βασική διαφορά μεταξύ των δύο έργων είναι η αντίστροφη διάταξη της δίζωνης σύνθεσης, με την Οδηγήτρια ουσιαστικά στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας, τους πρωταγωνιστές του 843 στην κάτω ζώνη, και τους ομολογητές της Ορθοδοξίας κάπως στριμωγμένους πάνω. Επομένως, η εικόνα επαναλαμβάνει τη σύνθεση που ακολουθεί ο Θεοφάνης στις τοιχογραφίες της Μονής Λαύρας και της Μονής Σταυρονικήτα (βλ. σημ. 45, 51).

50. Βλ. σημ. 45.

51. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* (Άγιο Όρος 1986) εικ. 123.

52. Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας (επιμ.), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική* (Ιωάννινα 1993) εικ. 129. Την εξάρτηση της παράστασης από την κρητική ζωγραφική σημειώνει η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήναι 1983) 217.

53. Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5.

54. Chatzidakis (σημ. 2).

55. Η μία από τις εικόνες έχει πολύ απλοποιημένη εικονογραφία. Παραλείπεται η σειρά με τους μάρτυρες-ομολογητές της λατρείας των εικόνων και εικονίζονται μόνο τα βασικά πρόσωπα του ιστορικού γεγονότος του 843, Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εικόνες Συλλογή Γεώργιου Τσακύρογλου* (Αθήνα 1980) 70 αρ. 74-75 εικ. 88-89.

56. Millet (σημ. 45) πίν. 228.1.

57. *Lumieres de l'orient chretien. Icones de la collection Abou Adal* (Beirut 1997) 200-01 αρ. 87 (S. Agemian).

58. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεώργιου Κλόντζα(;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλογή, στο: *Πεπραγμένα του Ε' Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981,* Β' (Ηράκλειο 1985) 217-20· Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Μια άγνωστη εικόνα στο Σεράγιεβο, *ΔΧΑΕ* ΙΒ' (1984) 395 σημ. 17. Η εικόνα παρουσιάστηκε σε έκθεση που οργανώθηκε στη Ny Carlsberg Glyptothek στην Κοπεγχάγη, όπου όμως χρονολογήθηκε λανθασμένα στον 17ο αιώνα (*Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections* [κατάλογος έκθεσης, Copenhagen 1996, επιμ. J. Fleischer et al.] 149-50 αρ. 159). Για την ανάλυση της εικονογραφίας του έργου, βλ. Γκράτζιου (σημ. 41) 25-28.

59. Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας* (1540 ci. - 1608) *και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού* (Αθήναι 1977) εικ. 283.

60. Γκράτζιου (σημ. 41) 27.

61. *ΘΗΕ* 11, στ. 854· *ΙΕΕ* Ι΄, 115-26 (Ζ. Τσιρπανλής).

62. *ΙΕΕ* (ό.π.).

63. *ΙΕΕ* (ό.π.) 123.

64. *ΙΕΕ* (ό.π.) 116. Για τη διακίνηση δυτικών βιβλίων στην Κρήτη και τον ελλαδικό χώρο γενικότερα, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, Το δυτικό βιβλίο στον ελληνικό χώρο, στο: *Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών* (Αθήνα 1982) 169-88 και κυρίως 175-76· Στ. Κακλαμάνης, Ειδήσεις για τη διακίνηση του έντυπου δυτικού βιβλίου στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα (μέσα ΙΣΤ΄ αιώνα), *ΚΧ* 26 (1986) 152-76 και συγκεκριμένα για τα προτεσταντικά βιβλία του Μανούσου Μαρά, 153.

65. Μάλιστα, τόσο ο Μανούσος Μαράς όσο και ο γιατρός Ιωάννης Κασσιμάτης και ο δάσκαλος Francesco Gentile δικάστηκαν το 1568 από την Ιερά Εξέταση του Χάνδακα και καταδικάστηκαν ως αιρετικοί οπαδοί της Μεταρρύθμισης (Ν. Παναγιωτάκης, Η παιδεία κατά τη βενετοκρατία, στο: Ν. Παναγιωτάκης [επιμ.], *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός* Β' [Κρήτη 1988] 180).

66. Γκράτζιου (σημ. 41).

67. Σχετικά με τις εξελίξεις στη ζωγραφική και γενικότερα τα γράμματα στην Κρήτη κυρίως κατά το β΄ μισό του 16ου αιώνα, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση* (1450-1830) *με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής,* Α΄, Αβέρκιος-Ιωσήφ (Αθήνα 1987)

89-92· Μ. Καζανάκη-Λάππα, Η ζωγραφική στην Κρήτη (1350-1669). Η βυζαντινή παράδοση και η σχέση με τη δυτική τέχνη, *Cretan Studies* 6 (1998) 51-70· Μ. Κωνσταντουδάκη-Κητρομηλίδου, Η ζωγραφική στην Κρήτη τον 15ο-16ο αιώνα: ο μακρύς δρόμος προς τον Δομήνικο Θεοτοκοπουλο και η πρώιμη παραγωγή του, στο: *El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση* (κατάλογος έκθεσης, Μαδρίτη, Ρώμη, Αθήνα 1999) 89-99.

ANASTASIA DRANDAKI

The Benaki Museum "Restoration of the Icons". Tradition and renewal in the work of a 16th century Cretan painter.*

Among the works from the Helen Stathatos collection donated to the Benaki Museum is an icon of the Restoration of the Icons, which once bore a forged signature of Emmanuel Tzanfournaris; the icon was restored in 1996 by St. Stasinopoulos.

The icon has two registers. The figures are arranged symmetrically around the vertical axis in the centre of the image, which is defined by the two icons placed one above the other, that of the Hodegetria above and of Christ the Great Hierarch below. The dominant Hodegetria icon is placed on an icon stand and supported by two young deacons in white sticharia and the oraria appropriate to their rank. Presiding at the ceremony beside them are Empress Theodora and Patriarch Methodios, holders of supreme temporal and spiritual office respectively, who were the protagonists in the final Restoration of the Holy Icons in 843. Methodios is attended by a priest and two monks, while next to Theodora is her young son Michael, with behind them three waiting-women.

The lower register is densely populated with two rows of figures grouped around the icon of Christ the Great Hierarch and King of Kings. The first row consists of the confessors of Orthodoxy, three of whom hold scrolls with texts from the Synodikon of Orthodoxy and a canon which is sung on the Sunday of Orthodoxy. Behind them is a dense crowd of monks and lay figures, including three chanters.

The stylistic features of the icon display affiliations with works of the Cretan school of the middle and the third quarter of the 16th century, such as the murals and portable icons of Theophanis and other anonymous contemporary works.

As is well known, the Restoration of the Icons is a subject found in only one surviving Byzantine icon, now in the British Museum, which dates from the end of the 14th century and probably comes from a Constantinopolitan workshop. The historical event of the Restoration of the Holy Icons in 843 does not seem to have resulted in the immediate creation of a specific iconographical type to crystallise iconolatry in pictorial form, but the British Museum icon indicates that this was in existence by the Palaiologan era. Moreover in the same period a similar composition showing public ceremonies - of veneration and procession - in honour of the Hodegetria made its appearance in Akathistos cycles in wall paintings and manuscripts. In the context of the troubled 14th century, when Byzantium was torn apart by dynastic strife and ecclesiastical disputes which involved the reassessment of the content of Orthodoxy and the role of the church, it is not impossible that this depiction of the Restoration was created to embody the expectation of renewed tranquillity within church and state, with the hoped-for conjunction of the two interdependent axes of power, Emperor and Patriarch, who dominate the upper register of this representation.

From the iconographical point of view the Cretan artist has faithfully followed the British Museum icon, while making certain interesting variations and additions to the detail of his model. Among these is the inclusion of features which were widespread and especially popular in 16th century Cretan iconography, such as the portrayal of Christ the Great Hierarch and King of Kings. The addition of the inscribed scrolls which are not present in the Palaiologan work gives emphasis to the content of the scene, while lending the

representation a didactic character which is found in other Cretan icons, mainly dating from the second half of the 16th century. Finally, the inclusion of additional figures - in particular, the densely populated second row in the lower register - endows the scene with an animation which is missing from the hieratic Palaiologan work. The result is that while the British Museum icon can be read mainly on two levels, as a commemoration of a historical event, the Restoration of the Holy Icons by Theodora in 843, and at the same time as a theological message of the triumph of Orthodoxy, here the innovations introduced by the Cretan artist project in dynamic fashion a much more down-to-earth and realistic element: the annual feast of icons on the Sunday of Orthodoxy.

During the same period that the Benaki Museum icon was produced the subject of the Restoration appeared in wall paintings – for the first time, as far as I know – in major monasteries on the Greek mainland (Lavra and Stavronikita on Athos, Philanthropinon at Ioannina), and it became very popular on portable icons in the 16th and 17th centuries. This sudden appearance of the theme in the decoration of important monasteries may well be connected with contemporary theological events. As is well known the Reformation movement challenged the veneration of icons, and the Roman Catholic church responded with the Council of Trent (1545-63), which made express pronouncements on the significance of icons, with references to the Seventh Ecumenical Council, which the Catholics also consider part of their tradition and history.

The official Orthodox church did not stand aloof from the theological disputes of the west, as we know, and both sides tried to win it over to their cause. It appears that Venetian occupied Crete was particularly involved in the theological debates of the day, and in such a climate it is not unreasonable to speculate that the intense arguments concerning the veneration of icons led to a renewal of interest in the Palaiologan iconographical type which constitutes a pictorial summary of the theme. An interesting pointer in this direction can be found in an icon of the Restoration of the Icons by Georgios Klontzas, now in Copenhagen, where that innovative painter uses as a model not the well known Palaiologan representation, but an engraving of the Council of Trent, a subject in wide circulation at the time. By this choice Klontzas made the reference in his icon to the contemporary theological debates even more apparent and comprehensible to the informed public of the era.

If this theory is correct, the popularity of the subject of the Restoration in the 16th and 17th centuries is direct evidence for the living dialogue between post-Byzantine art and the burning theological questions of the age. Post-Byzantine Cretan artists drew from the rich iconographical armoury of the Byzantine tradition the thematology and the iconography which allowed them to reply opportunely and with dogmatic clarity to the theological questions which convulsed the era. At the same time, the variations which the Cretan artist introduced into this icon indicate how he enriched and recast his Palaiologan model and, in particular, they display his interest in including in the work elements of his social environment. This is evidence of a concern which is also found among other Cretan artists, mainly in the second half of the 16th century, a tendency to refashion the religious subjects they were depicting in order to create compositions more suited to the expression of their own personality and that of their times.

* A shorter version of this paper was presented at the 8th International Conference of Cretological Studies (*Η' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 9-14 Σεπτεμβρίου 1996. Περιλήψεις επιστημονικών ανακοινώσεων* [Ηράκλειο 1996] 183).

MARIA VASSILAKI

Working drawings: research and study programme

THE CONDITIONS WHICH DEVELOPED after the fall of Constantinople in 1453 and the disintegration of the Byzantine Empire led to the transformation of Crete, under Venetian occupation since the early 13th century (1210), into the major artistic centre of the Orthodox world. Large painters' workshops were established in the island's urban centres – in particular Candia, the capital – and they undertook commissions for icons in substantial quantities. To meet this increased demand they were suitably organised to take account of both the human and the technical resources available. An examination of the methods by which Cretan painters of the 15th, 16th and 17th centuries reproduced and transferred their iconographic material from one icon to another shows that this was done with the aid of working drawings (*anthivola*), which allowed iconographic themes to be copied identically, down to the last detail.[1]

The process of making exact reproductions of the subject matter of an icon by imprinting them on specially prepared paper is described in detail in the *Painter's Manual* by Dionysios of Fourna, compiled on Mt Athos between 1728 and 1733.[2] Dionysios instructs painters who wish to make an imprint of the representation of a saint to go over the contours with black colour and garlic juice, and then the details of the face and drapery with red colour and garlic juice.[3] He tells them to take a sheet of paper of the same dimensions as the image to be copied, soak it in water and place it between other sheets of paper so that some of the liquid is absorbed; then to place the damp paper on the icon and hold it there firmly until the representation is imprinted. This is the method by which "imprinted cartoons" (*ektypa antivola*) were made (fig. 1), and these in turn could be used to produce a large number of "primed" or "pricked cartoons" (*diatrita anthivola*) with the aid of a pointed object (fig. 2). The painter placed the pricked cartoon on the icon's gesso priming and, by sprinkling powdered charcoal over the holes in the cartoon, caused the design of the icon to appear on the white priming. It was then incised to avoid erasure during the painting process.

It is clear from documentary evidence that Cretan painters possessed working drawings from the 15th century onwards. The earliest reference is found in the will of the painter Angelos Akotantos,[4] drawn up in 1436,[5] in which he bequeathed his drawings to his unborn child should he be a boy and wish to learn the art of painting, and otherwise to his brother John, who was also a painter.

The use of transfer drawings was apparently introduced into icon-painting by Cretan painters, who adopted a practice already known in Italian workshops,[6] and it seems to have become well established by the end of the 15th century. This development was facilitated by certain factors prevailing on the Venetian-held island of Crete, such as:

1. The mass-production of Cretan icons, which led to a division of labour within or among workshops and a standardization of their work

2. The establishment by the 15th century of a series of iconographic subjects which became extremely pop-

Fig. 1. Imprinted cartoon of the Archangel Michael. Athens, Benaki Museum 33147 (photo: K. Manolis).

Fig. 2. Pricked cartoon of the Meeting of Joachim and Anne. Athens, Benaki Museum 33205 (photo: K. Manolis).

ular and were copied faithfully by the following generations of painters and

3. The availability and wide circulation of paper.

The Department of Paintings, Prints and Drawings at the Benaki Museum owns two very important portfolios of working drawings.[7] The first was purchased by Antonios Benakis himself from the dealer Theodoros Zoumboulakis in the mid-1940's,[8] and contains 372 sketches for wall paintings associated with Mt Athos (fig. 3). The second belonged to the well-known Byzantinist Andreas Xyngopoulos, who acquired it through the dealer Demosthenes Staikos, and it was bequeathed to the Benaki Museum on his death in 1979; this consists of 464 sheets, most of which are pricked cartoons to be used for icons (fig. 4. 5). The late Laskarina Bouras was involved in the study of these portfolios[9] and after her death I undertook the continuation and completion of the work with the ultimate aim of publication in the form of a scholarly catalogue. This study is being carried out with the financial support of the A. G. Leventis Foundation and the J. F. Costopoulos Foundation.

The working drawings were originally recorded on traditional card indexes and later electronically. The definition of the fields for the electronic cards was made with the collaboration of the Documentation and Systems Department of the Benaki Museum. Our aim was to establish retrieval of information, which would allow the collection of statistical data on the use of working drawings. All the drawings have also been digitised.

The study of the Benaki Museum's working drawings allowed us to penetrate below the paint surface of the icons and examine their technical background.[10] If we wish to establish whether a drawing has been used for a particular icon, X-ray photography enables us to locate the incised design still visible on the icon's gesso priming. It can also be identified through infra-red reflectography, as long as traces of charcoal remain on the priming; the latter method, particularly well established in the field of European art, has produced impressive results.[11] The examination of icons by infra-red reflectography is being undertaken in collaboration with the Museum's Department for the Conservation of Works of Art, and specifically with Mr Stergios Stassinopoulos.

An important part of the study is devoted to identify-

Ap Eup. 33205
#51

Fig. 3. Working drawing of Military Saints. Athens, Benaki Museum 25544 (photo: K. Manolis).

Fig. 4. Imprinted and pricked cartoon of the Nativity. Athens, Benaki Museum 33242 (photo: K. Manolis).

ing the watermarks which are often preserved in the paper of the working drawings. These marks are created when the paper is still in pulp form, with the aid of a design made of wire which is set into the mould.[12] As a result the paper becomes thinner and semi-transparent at this point, and the watermark is visible when the paper is held up to the light. Watermarks were introduced in the late 13th century at Fabriano in Italy, and from there they spread to paper mills throughout Europe where they were used as trademarks in the form of symbols, letters, names, initials, insignia etc. Their importance in dating paper was recognised very early on and the first systematic records of watermarks, together with the circulation dates of the paper in which they are imprinted, began to appear as early as the beginning of the 20th century.[13] Establishing the date of the watermark and the year of circulation is the most reliable method of dating a sheet of paper and by extension the same comment applies to the dating of a manuscript or a sketch for a painting, since this is done by dating the actual sheet of paper on which they were drawn. It is therefore especially important for the recording of the watermark to be as accurate as possible, so that the paper mill and the year of manufacture can be investigated and identified. In recent years considerable research has been carried out in this field with the aid of the most up-to-date technology, and studies made at the Department of Prints and Drawings at the British Museum, the Louvre and the Rijksmuseum, Amsterdam have shown that the best results are obtained by using the beta-radiography method, which requires very basic equipment and a source of beta radiation. This is the first time that such systematic recording, classification and study of the watermarks of a large sample of paper

Fig. 5. Pricked cartoon of the Crucifixion. Athens, Benaki Museum 33166 (photo: K. Manolis).

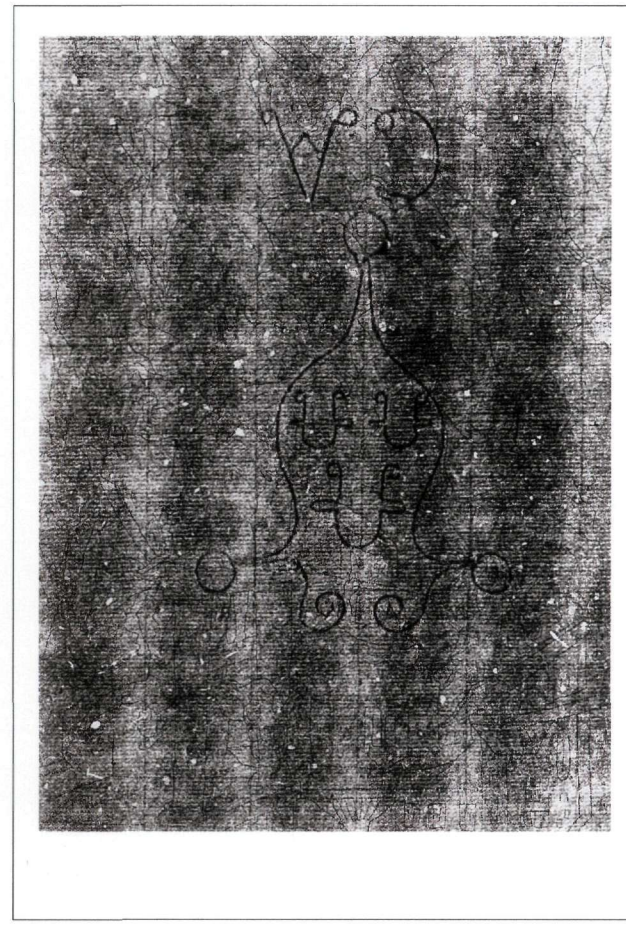


Fig. 6. Watermark record in scale 1:2 from the pricked cartoon of the Massacre of the Innocents. Athens, Benaki Museum 33243 (photo: K. Manolis).

has taken place in Greece, and inter alia it will be of assistance in the establishing a database to which other samples can be added at a later date.

Apart from the date, the study of watermarks enables us to identify the mill where every sheet of paper was manufactured, and by extension it sheds light on the conditions of paper distribution in the Greek world and more generally on the commercial activities of the period. It would appear that watermarks are very frequently preserved, and when they can be accurately dated they provide the most reliable *terminus post quem* for establishing the date of working drawings. Since an icon can be copied at any time, even centuries after its execution, the only method of determining when a drawing was produced is by dating its paper from the watermark. For this reason a considerable amount of time has been spent on recording watermarks, with invaluable help to date from the archaeologists Panoraia Benatou and Yannis Varalis and the paper conservation specialists Sofia Kollarou, Argyro Chiladaki and Flora Stefanou.

Their first attempts at recording were made by the traditional method of placing the design over a lightbox and tracing the watermark on transparent paper. The second involved scanning by computer, and this produced interesting results. But by far the most faithful reproductions of working drawings are those made with the use of beta-radiography (fig. 6) and this stage of the project is still in the course of development.[14] Valuable assistance in this area was given by Janet Lang of the British Museum, who has been applying the beta-radiography method over a number of years and

was therefore the most suitable person to introduce us to its use. The examination of the Benaki Museum's watermarks, which originally took place in the laboratories of "Demokritos", the National Centre for Scientific Research, and subsequently in those of the National Research Foundation, received financial assistance from the Cultural Foundation of the Greek Industrial Development Bank (ETVA).

Maria Vassilaki
Associate Professor of Byzantine Art, University of Thessaly
Research Associate, Benaki Museum

NOTES

1. M. Vassilaki, Η συμβολή των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων στη μελέτη των μεταβυζαντινών εικόνων, στο: *Θέματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Proceedings of a Symposium, Institute of Neohellenic Research-Christian and Archaeological Society, Athens, 28-29 May 1999* (forthcoming).

2. *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, translated into English by Paul Hetherington (London 1974) 5.

3. The garlic juice allowed the colour to penetrate the paper more easily.

4. The text of Akotantos' will was published by M. Manoussakas, Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου, *DChAE*, series 4th 2 (1960-61) 139-50. A copy of the will is preserved in the official books of the Acts of the Duke of Crete (A. S. V. Duca di Candia, b. 11: Atti Antichi 2, notebook 25bis [1453-1457] fasc. 6 [last]). It was originally undated. The date (26 April) and the indiction (14th) were added at the end of the text by the notary Ioannis Vatatzes, to whom Akotantos brought the will for certification. The text was republished by M. Kazanaki-Lappa, Η συμβολή των αρχειακών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, in: Chr. Maltezou (ed.), *Όψεις της Ιστορίας του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχειακά τεκμήρια* (Athens 1993) 456-58, doc. no. 3. For the most recent publication and discussion of the will, see M. Vassilaki, Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, in: M. Vassilaki (ed.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (Heraclion 1997) 161-201, 203-06.

5. The date 1436, suggested by Manoussakas, is based on the evaluation of direct data in the will and indirect information in other documents.

6. M. Vassilaki, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας* (Athens 1995) 60-61; *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (exhibition catalogue, Fr. Ames-Lewis, J. Wright [eds], Victoria and Albert Museum, London 1983).

7. Vassilaki, *ibid., passim.*

8. M. Chatzidakis, Musée Bénaki, *BCH* 68-69 (1944-45) 424.

9. L. Bouras, Working Drawings of Painters in Greece after the Fall of Constantinople, in: *From Byzantium to El Greco* (exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London 1987) 54-56.

10. M. Vassilaki, Γύρω από την τεχνολογία των μεταβυζαντινών εικόνων, in: *Proceedings of the International Conference Τεχνογνωσία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα* (Athens 2000) 195-206; M. Vassilaki, Workshop Practices and Working Drawings of Icon-Painters, in: E. Hausteinbartsch, N. Chatzidakis (eds), *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis, Recklinghausen 1998* (Athens, Recklinghausen 2001) 71-75.

11. On infra-red reflectography, see J. R. J. van Asperen de Boer, *Infra-red Reflectography: A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings* (Ph. D., University of Amsterdam 1970); id, Infra-red Reflectograms of Panel Paintings, *Studies in Conservation* 14 (1967) 98-118. On the use of the method for the works of Raphael, C. Cristensen, Examination and Treatment of Paintings by Raphael at the National Gallery of Art, in: J. Beck (ed.), Raphael before Rome (=*Studies in the History of Art* 17, 1986) 47-54. Infra-red reflectography was also used to examine the works of Piero della Francesca and Raphael in the National Gallery (London): J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in the National Gallery* (New Haven, London 1991) 168-69 figs 225-28.

12. For information on watermarks generally, see the entry in *The Dictionary of Art* 32 (London 1996) 908 s. v. Watermarks (Shirley Millidge).

13. Cf. the 4 volume work by C. M. Briquet, *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600* (Geneva 1907).

14. The procedures and the results of this method are analysed in Ariane de La Chappelle, A. Le Prat, *Les relevés de filigranes. Watermark records. I relievi di filligrane. Atelier de restauration du département des Arts graphiques, Musée du Louvre* (Paris 1996), which assembles the findings of the research programme on watermarks at the Louvre.

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Το πρόγραμμα καταγραφής και μελέτης των ανθιβόλων

Μέσα στις συνθήκες που διαμορφώνονται με την πτώση της Κωνσταντινούπολης το 1453 και τη διάλυση του βυζαντινού κράτους, η Κρήτη –βενετική κτήση από τις αρχές του 13ου αιώνα (1210)– μετασχηματίζεται στο σημαντικότερο καλλιτεχνικό κέντρο του ορθόδοξου κόσμου. Πολυάριθμα εργαστήρια ζωγραφικής οργανώνονται στα αστικά κέντρα του νησιού και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσά του τον Χάνδακα, που αναλαμβάνουν μεγάλες παραγγελίες εικόνων. Για να αντεπεξέλθουν στην αυξημένη ζήτηση της αγοράς οργανώνονται κατάλληλα όχι μόνο σε επίπεδο έμψυχου δυναμικού αλλά και σε εκείνο του τεχνολογικού εξοπλισμού. Διερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους οι Κρητικοί ζωγράφοι από τον 15ο έως και τον 17ο αιώνα αναπαρήγαγαν και μετέφεραν τα εικονογραφικά τους θέματα από εικόνα σε εικόνα, διαπιστώνουμε ότι αυτό γινόταν με τη βοήθεια ανθιβόλων. Τα ανθίβολα ήταν δηλαδή σχέδια εργασίας με τα οποία οι Κρητικοί ζωγράφοι μπορούσαν να αντιγράψουν και να μεταφέρουν αυτούσιο και «κατά γράμμα» το εικονογραφικό θέμα μιας εικόνας σε μιαν άλλη.

Στο Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσονται δύο πολύ σημαντικοί φάκελοι με ανθίβολα. Τον πρώτο είχε αγοράσει ο ίδιος ο Αντώνης Μπενάκης από τον αρχαιοπώλη Θεόδωρο Ζουμπουλάκη στα μέσα της δεκαετίας του '40. Ο φάκελος αυτός αποτελείται από 372 συνοπτικά σχέδια τοιχογραφιών και σχετίζεται με το Άγιο Όρος. Ο δεύτερος φάκελος ανήκε στο γνωστό βυζαντινολόγο Ανδρέα Ξυγγόπουλο, ο οποίος τον είχε αποκτήσει μέσω του αρχαιοπώλη Δημοσθένη Στάικου, και μετά το θάνατό του το 1979 κληροδοτήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη. Ο φάκελος αποτελείται από 464 φύλλα με διάτρητα στην πλειονότητά τους σχέδια, που σχετίζονται με εικόνες.

Με τη μελέτη των φακέλων αυτών είχε ασχοληθεί η αείμνηστη Λασκαρίνα Μπούρα και μετά το θάνατό της η γράφουσα ανέλαβε τη συνέχιση και ολοκλήρωση της μελέτης τους με στόχο την τελική δημοσίευσή τους σε επιστημονικό κατάλογο. Τα ανθίβολα αρχικά καταγράφηκαν σε παραδοσιακές καρτέλες και στη συνέχεια σε ηλεκτρονικές. Κατόπιν, και με τη μέθοδο της Β-ραδιογραφίας, έγινε προσπάθεια να αποτυπωθούν τα υδατόσημα, τα οποία πολλές φορές διατηρούνται πάνω στο χαρτί των ανθιβόλων. Η χρονολόγηση των υδατόσημων προσφέρει το πιο σταθερό terminus για τη χρονολόγηση των ίδιων των ανθιβόλων.

ANNA BALLIAN

Dedications and donors of 17th to 19th century church silver

A CHARACTERISTIC FEATURE of church silver of the 17th to 19th centuries is the dedicatory inscription. These inscriptions are usually lengthy, but even when more concise, they provide us with a wealth of information concerning donors and places of dedication, the mechanisms of donation and the motivating factors underlying it. The typology of the inscriptions and the attitudes which they reflect are comparable to their counterparts in late antiquity and the Byzantine middle ages. However the variations in the sphere of language, ecclesiastical and political geography, and the terminology of rank display evidence of an evolution which results from the historical conditions of the era which produced them.

This discussion is based mainly on material in the Benaki Museum, a major part of which consists of relics brought by refugees from Asia Minor, the Pontos and Eastern Thrace. The inscriptions, a large number of which were published in 1959 by Eugenia Chatzidaki and Eugène Dalleggio, are in Greek or Karamanli – i.e. in Turkish or a mixture of Turkish and Greek, but written in Greek characters.[1] However, silverware from churches or monasteries in Greece displays similar types of inscription, which can indeed be found in all form of religious objects dedicated by Greek Orthodox Christians throughout the Ottoman empire, both in the Balkans and in Asia Minor.[2]

A religious dedication commemorates both the act of a pious donation and the donor, with the explicit or implicit intention of receiving a spiritual reward. While the key elements in the inscriptions are based on this requirement, they are often extended to include a wider, though related, range of information. In their fullest form they can be classified into six main categories: 1) the dedicated object, 2) the donor or contributor, 3) the place of dedication, 4) the motivation, 5) the date and 6) the craftsman. Thus the inscription on the flabella from the Pontos (fig. 1) gives us nearly all the possible information:

Object: ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΑΦΙΕΡΩΘΗΣΑΝ (The present flabella were dedicated).
Donor: ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΧΑΛΔΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ (By the most holy Archbishop of Chaldia Lord Ignatios).
Place: ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΗΣ ΚΑΝΗΩΤΗΣΑΣ (In the church of the supremely holy Virgin of Kaniotissa).
Motivation: ΥΠΕΡ ΨΥΧΗΚΙΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΑΥΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΚΕ ΕΥΓΕΝΙΑΣ (For the salvation of the souls of his parents Demetrios the pilgrim and Eugenia).
Date: ΕΝ ΕΤΙ ΣΟΤΙΡΙΩ ΑΨΜΕ ΚΑΤΑ ΜΙΝΑ ΜΑΡΤΙΟΝ (In the year of our Saviour 1745, in the month of March).
Craftsman: ΠΟΝΟΣ ΔΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΟΥ ΚΩΝΣΤΑΤΑ. ΓΕΟΡΓΙΟΥ[3] (The work of Ioannis the son of Constata. Of Georgios).

In their shorter form they mention only the date and/or the donor: ΣΑΒΑ ΣΟΥΛΤΑΝ 1801 (Sava Sultan 1801).[4] In the case of the *diskos* or ecclesiastical dish (fig. 2)

Fig. 1. Parcel-gilt silver flabellum inscribed on the handle. From the church of the Virgin in Argyroupolis, Pontos, 1745. Athens, Benaki Museum 33892 (photo: K. Manolis).

Fig. 2. Silver dish with the dedication inscribed in cartouches on the rim. From the church of the Five Martyrs of Sevastea in Bor, Asia Minor, 1752. Athens, Benaki Museum 34328 (photo: M. Skiadaresis).

Fig. 3. Parcel-gilt silver dish inscribed around the rim and the omphalos. From the church of the Virgin Kolykarya in Adrianoupolis, 1668. Athens, Benaki Museum 34326 (photo: M. Skiadaresis).

the inscription, although lengthy, omits one class of information and gives emphasis to another:

Object: ΔΙΣΚΟΣ ΑΡΓΗΡΟΥΣ ΠΕΦΥΚΑ (I am the silver dish).
Donors: ΓΕΝΟΜΕΝΟΣ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ (Made at the expense of the monastery of the pious Christians).
Place: ΕΝ ΤΗ ΜΟΝΗ ΤΟΝ ΕΝΔΟΞΟΝ ΜΑΡΤΗΡΟΝ ΕΥΣΤΡΑΤΗΟΥ ΑΥΞΕΝΤΗΟΥ ΕΥΓΕΝΗΟΥ ΜΑΡΔΑΡΗΟΥ ΚΑΙ ΡΩΕΣΤΟΥ ΕΠΑΡΧΙΑ ΥΚΟΝΗΟΥ ΗΣ ΠΟΡ (In the monastery of the glorious martyrs, Eustratios, Auxentios, Eugenios, Mardarios and Orestis in the province of Iconion in Bor).
Contibutor: ΕΠΗΣΤΑΣΙΑ ΓΕΟΡΓΙΟΥ (With the supervision of Georgios).
Date: ΑΨΝΒ ΔΕΚΕΒΡΗΟΥ (December 1752).[5]

Omission or emphasis of a particular category of information can be very informative as it guides us to the intentions and attitudes that underlie the specific act of donation.

The formulas of the inscriptions reproduce the standard Byzantine dedicatory patterns: *Ὑπέρ ψυχικῆς σωτηρίας* (For the salvation of the soul) or *Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ* (The supplication of the servant of God) or *Διά συνδρομῆς καί δαπάνης τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ* (Through the contribution and expenditure of the servant of God) or *Μνήσθητι Κύριε* (Remember O Lord) are stereotyped devotional phrases met on Byzantine silverware or in founders' inscriptions.[6] It was basically the same spiritual need which motivated the act of a religious donation, be it in the 7th or the 17th century. The salvation of the donor's soul, the forgiveness of his sins and his commemoration on the day of Judgement were the critical issues.

The purpose of donation was to act as a visible proof of repentance and to create a moral obligation between the giver and the recipient. The symbolic and extended nature of transactions as interpreted in a traditional society seems to be at the core of this religious behaviour. All forms of philanthropic activity, whether expressed in money, lands or goods, were in fact offered in exchange for spiritual benefits. God, the ultimate recipient, was bound to remember the giver when the time came and to reciprocate with equal generosity.[7] Dedicatory

Fig. 4. Detail of a parcel-gilt silver dish showing the inscription around the omphalos. From the monastery of St John the Forerunner near Caesarea, mid 18th century. Athens, Benaki Museum 34035 (photo: M. Skiadaresis).

inscriptions strengthened the ties between the two parties and constituted the eternal reminder of a moral obligation. This is apparent in Metropolitan Neophytos' inscription on the rim of his dish where, with poetic eloquence, he reminded his King-God to write in his sacred books the names of all the pious donors who contributed to the manufacture of the gift: ΔΙΣΚΟΝ ΕΜΕ ΧΡΥΣΕΟΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΟΣ ΕΝ ΚΑΙΡΟΙΣ ΠΑΝΤΕΣ ΤΕΥΞΑΝ ΕΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΣΟΙΣ ΙΕΡΟΙΣ ΑΝΑΞ ΓΡΑΨΟΝ ΚΑΛΟΝ ΟΥΝΟΜΑ ΒΙΒΛΟΙΣ ΥΨΙΜΕΔΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΕΥΣΕΒΕΩΝ ΜΑΚΑΡΟΙ ΕΝ ΕΤΗ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ 1668 (I the golden dish created in the times of the arch-priest Neophytos by all people at his expense. O King write in your sacred books his beautiful name, the most illustrous of all pious [Christians]. May all be blessed. In the year of our Saviour 1668) (fig. 3).[8]

Midway between the donor and God or the Saints

stood the Church. It bridged the gap by undertaking intercession for the salvation of the soul of believers through prayer. The presumed efficacy of monks' or priests' prayers sprang from the belief that holy men were closer and more akin to an angelic state, and thus better suited to intervene with God.[9] Commemoration services were part of the Eastern ritual and constituted a source of revenue for the Church. They were purchased by believers as a means of obtaining the forgiveness of their sins and the improvement of the state of their souls after death. The formulas used in the dedicatory inscriptions are *εἰς μνημόσυνον* (in memory) or *νά μνημονεύεται* (to be remembered). Commemoration services could be held for the salvation of the soul of a deceased person, ΑΦΙΕΡΩΘΕΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡ ΜΑΝΟΛΗ ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΤΟΥ ΥΟΥ ΤΟΥ ΗΣΑΙΟΥ 1865 (Dedicated by Kyr Manolis to the memory of his son Isaiah 1865)[10] or *εἰς τά ζωντανά* (to the living)[11] for people expecting to be commemorated before and after their death, ΑΦΗΕΡΟΜΑ ΤΟΥ ΕΣΝΑΦΗ ΤΩΝ ΤΟΥΛΚΕΡΗΔΩΝ ΔΙΑ ΤΟ ΜΝΗΜΟΣΗΝΟΝ (Dedication of the guild of masons for the memorial service).[12]

The Church and religious writers encouraged and institutionalized philanthropic activity, which took on the attribute of a highly regarded act of social behaviour.[13] Bequests and donations were channeled and administered by the Church which was the immediate beneficiary.

Silverware gave splendour to the liturgical ceremonies of a church or monastery, a crucial factor in the Eastern rite, and constituted an important investment. This had the twofold function of increasing the prestige and influence of the church and of elevating the status of donors and contributors. However, the social and economic aspects of donation did not diminish the fundamental importance of religious and spiritual motivation. They rather pointed to a system of interconnected values and relationships, an exchange of services and obligations in return for goods or money.[14]

Dedicatory inscriptions may or may not express religious feeling and motivation. In the case of a silver chalice the supplication of the donor was clear and insistent. On the rim is inscribed: †ΜΝΗΣΤΙΤΙ ΚΗΡΙΕ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ ΤΟΝ ΕΥΣΕΒΟΝ ΣΟΥ ΝΗΚΟΛΑΚΙΣ ΠΡΟΣΚΗΝΗΤΙΣ 1788 (Remember O Lord your pious servants, Nikolakis the pilgrim 1788) and this is elaborated further on the base: ΜΝΗΣΤΙΤΙ ΚΙΡΙΕ ΣΗΝΧΟΡΕΣΟΝ ΚΕ ΣΟΣΟΝ ΚΕ ΔΗΑΦΙΛΑΞΟΝ ΔΕΟΜΕΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΗΚΟΛΑΟΥ ΠΡΟΣΚΗΝΙΤΟΥ ΚΕ ΤΟΝ ΓΟΝΕΟΝ ΚΕ ΤΕΚΝΟΝ 1788 (Remember O Lord, forgive and save and protect the God-praying Nikolakis the pilgrim and his parents and children 1788).[15] On another chalice the motivation is completely lacking: 1809 ΣΙΝΔΡΟΜΙ ΤΟΝ ΕΠΙΤΡΟΠΟΝ ΜΙΧΑΛΑΚΙ Κ(αι) ΓΙΑΝΙ (The contribution of the churchwardens Mihalakis and Yannis).[16] This omission is not at all unusual. From the 120 Greek and 66 Karamanli inscriptions published by E. Chatzidaki and E. Dalleggio, only 27 Greek and 9 Karamanli explicitly mention the reason for dedication. About half of the remaining inscriptions simply mention the act of the sacred donation or consecration by using the word *ἀφιέρωμα* or *ἀφιερώθη*. The remainder stress ownership by a church or person, for example the formula *κτῆμα τοῦ* (the property of) or expound on the mechanism of donation - who precisely gave the money and who otherwise helped in the execution of the order ΔΙ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ, ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ (with the care, contribution and expenditure).

Salvation of the soul was not the sole purpose of a gift to a church; donations were also practised for the sake of communal and local interests and pride. Sometimes the phraseology and formulas echo acts of munificence in antiquity or have a parallel in Byzantine founders' inscriptions. The most straightforward inscription is on a silver-gilt dish: †ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΦΟΥ ΕΝ ΤΙ ΕΚΛΕΣΙΑ ΤΙΣ ΚΗΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ (At the expense of Christodoulos the son of Tzafos in the church of St Ignatios in Kios).[17] It seems that the donor was less anxious for spiritual reward than for recognition of his civic benevolence.[18] This inscription would have better suited a public fountain than a church dish.

In the Ottoman empire Christians were defined by their religion, and cultural survival was realised through religious affiliation. Communal integrity and regional distinctiveness were sustained by religion and were identified with it.[19] Christians were a second-class group of people identified in the macrocosm of the empire by their religion and in the microcosm of the Christian community by their regional diversity. Both religious identity and regional diversity were jealously safeguarded

Fig. 5. Detail of a parcel-gilt silver flabellum showing the inscription on the knob. From the church of St John of the Chians in Galata, Constantinople, 1690. Athens, Benaki Museum 33891 (photo: M. Skiadaresis).

by oral tradition and by written ecclesiastical records and they account for two attitudes that permeate the dedications. The first is a strong feeling of localism and the second a constant preoccupation with keeping records. Viewed from a distance, dedications without explicit spiritual motivation seem to aim at a meticulous documentation of significant or insignificant events of local ecclesiastical history.

The exact regional provenance of the gift is attested to by the origin of the donor or the place of dedication. The standard formula refers to the locality of the church where the gift was offered, as on a processional cross: †ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΡΟΣΚΙΝΙΤΗΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΖΙ ΑΦΙΕΡΟΣΕ ΗΣ ΤΗΝ ΕΚΛ(Η)ΣΙΑ ΤΗΣ ΑΓΓΙΡΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ 1682 (Georgios the pilgrim, the son of Kyriazis, dedicated to the church of St George in Ankara 1682) and elsewhere on the handle ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΣ ΧΡΥΣΟΧΟΣ (Hormouzis the goldsmith).[20] Less often the donation is actually offered directly to a saint, in the same way as property might be transferred to an individual: ΔΕΙΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΝΗΚΟΛΑΟΥ ΑΦΙΕΡΟΜΑ ΣΤΟ ΜΙΧΑΙΛ ΑΡΧΑΝΚΕΛΟ ΕΙΣ ΤΙΝ ΚΕΣΑΡΙΑ 1820 (The supplication of your servant Nikolaos, a dedication to the Archangel Michael in Caesarea 1820).[21] The formula was also used in the Byzantine period when the saint was by law recognised as having the status of a legal person and thus the right to acquire property.[22] It is not clear whether this idea persisted in the post-Byzantine period or it simply expressed a more naive and fervent religious feeling. In most cases, however, the formula "to the church of the Saint" was preferred, and thus the interest smoothly shifted from the Saint to his church, the precise institution that represented him – and in which village, town or quarter of the town it was situated: ΕΙΣ ΧΟΡΙΟΝ ΚΟΥΡΤΟΓΛΟΥ (In the village of Kourtoglou), ΕΙΣ ΠΑΛΟΥΚ ΠΑΖΑΡΙ (In Balık Pazar, the fish market of Adrianople), ΙΣ ΤΗΝ ΚΟΜΑ ΤΗΣ ΚΑΙΣΑΡΥΑΣ ΗΣ ΤΟ ΚΕΡΜΗΡΝ (In Kermira near the town of Caesarea in (fig, 4), or ΠΛΗΣΙΟΝ ΣΕΡΡΑΣ (Near Serres).[23] Sometimes the province was also specified, either by geographical/ecclesiastical designation ΕΙΣ ΧΟΡΑΝ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΗΑΝ ΟΝ ΗΝΟΝΟΜΑΖΕ ΤΗΑΡΠΕΚΗΡΗ (In the province of Mesopotamia, called Tiarpekiri [Diyarbekir]),[24] or strictly ecclesiastically ΤΗΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗΣ ΧΑΛΔΙΑΣ (Of the see of Chaldia), or even following the Ottoman administrative division ΕΠΑΡΧΙΑ ΥΚΟΝΗΟΥ (The province of Iconion).[25]

Strong localism is also expressed in the choice of the church where the gift was dedicated. Local patriotism directed the donor to give his gift to the church of his parish, home village or town. The effects of his act resounded on him and the rest of the community, enhancing both its property and its self-esteem. Thus, ΚΕΡΜΙΡΛΙ ΝΑΡΙΝΟΓΛΟΥ ΑΝΑΝΙΑ ΒΕ ΙΩΑΝΙ ΜΑΝΑΣΤΗΡΑ ΒΑΚΙΦ ΕΙΛΜΙΣΤΙΡ (1)75(0) (Donated by Ananias Narinoglou from Kermir to the monastery of [St] John);[26] the Karamanli Ananias Narinoglu from Kermira made a donation to the monastery of St John the Forerunner in the village of Zincidere near Caesarea.

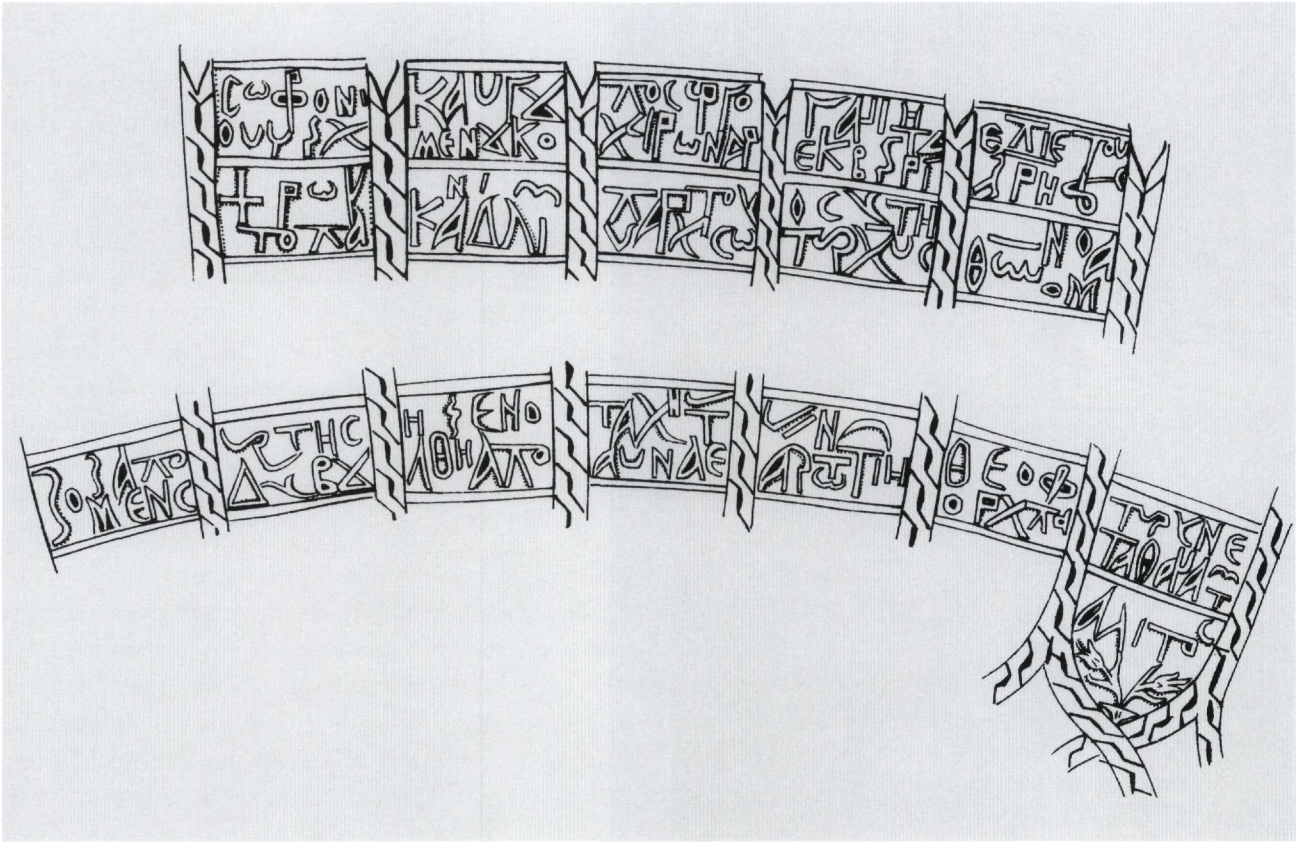


Fig. 6. Drawing of the inscription on a parcel-gilt silver oil-lamp. From the monastery of Christ the Saviour, called Zaborda, in Grevena, western Macedonia, 1600. Athens, Benaki Museum 13989 (drawing: K. Mavragani).

Fig. 7. Blessing cross with carved wooden centre-piece, cast and gilt components, and corals. From the monastery of the Annunciation of the Virgin in Ano Soudena, Epiros, 1757. Athens, Benaki Museum 14030 (photo: K. Manolis).

His choice of the monastery of St John was dictated by the significance of the Prodromos monastery as the focus of worship and pilgrimage of all Greek Orthodox Christians of the Caesarea region, transcending the importance of Ananias' local church in Kermira. To Karamanlis, the monastery of St John embodied their sense of collective identity and local pride. The strong attachment to their place of origin was not weakened by time or distance, as with the Karamanli immigrants of Bafra: ΟΥΤΟΣ Ο ΔΙΣΚΟΣ ΑΦΙΕΡΟΘΙ ΑΠΕ ΤΝΙ ΠΑΦΡΑ ΗΣ ΚΕΣΑΡΙΑΝ ΣΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΠΡΟΔΡΟΜΟ ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΧΑΤΖΗ ΣΙΝΑΝ (This dish was donated by [the Christians of] Bafra to Caesarea to the venerable [monastery of the] Forerunner. [Made] by the hand of Hatzi-Sinan) (fig. 4).[27]

The most complete and detailed picture of religious gifts and donations is provided by the codices of churches. The close correspondence between lists of gifts in codices and dedicatory inscriptions on gifts to the church seems to indicate that the latter were an abbreviated form of the former and that their functions were complementary. Donations were meticulously listed in the books kept by churches, together with the exact spiritual reward requested by the donors –the salvation of their souls, or the soul of one or more close relatives and their mention in the commemorative services of the Church.[28]

This spirit of inventorial entry, a kind of abridged official document, seems to permeate all dedicatory inscriptions. It is most apparent in the regular inclusion of the name of the vessel in the inscriptions, usually accompanied by a demonstrative pronoun: ΟΥΤΟΣ Ο

Fig. 8. Drawing of the inscribed cartouche on a silver gospel cover. From the church of St Demetrios in Adrianoupolis, 1721. Athens, Benaki Museum 34144 (drawing: K. Mavragani).

ΔΙΣΚΟΣ, ΤΑΥΤΑ ΤΑ ΘΕΙΑ Κ(αι) ΙΕΡΑ ΕΞΑΠΤΕΡΙ(Γ)Α, Ο ΠΑΡΩΝ ΑΡΓΥΡΟΧΡΥΣΟΣ ΔΙΣΚΟΣ (This dish, these sacred and holy flabella, the present silver-gilt dish).[29] The information is obviously quite redundant when inscribed on the very vessel it concerns. In certain cases, lack of space made impossible the inclusion of the complete formula and a pronoun replaced it: ΤΑΦΙΕΡΟΝΗ Ο Χ(ατζη) ΚΟΣΤΑΝΤΗΣ (Hatzi-Konstantis dedicated this).[30] The stereotyped repetition of the name of the vessel seems to have resulted from legal practice. It gives the dedication the appearance of a legal document: a contract between the donor and the recipient which duly mentions what is given, by whom, where, when, to whom and for what reason.[31]

The legal value of a dedication becomes apparent when accounting terminology is used: ΕΓΙΝΑΝ ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΑΠΟ ΤΗΣ ΣΙΝΑΞΕΟΣ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ (The present objects were made by the assembly of the Christians)[32] (fig. 5), a phrase which normally concludes a document and introduces the signatures of the witnesses. The moral and spiritual character of gift-giving was therefore enhanced and strengthened by legal ties and by written records. The reference to the actual vessel was the necessary evidence of the act of donation and was listed by all interested parties. The donor inscribed it on the vessel, God in His sacred books and the Church in the inventories and codices of local churches.

What impelled the authorities of a church to compile a codex *Εἰς πλείονα ἀσφάλεια καί φύλαξιν τῶν τοιούτων κτημάτων* (For the greater security and protection of such possessions and offerings)[33] and *ἐπ' ἀσφαλείᾳ κρείττονι... παραδιδόμενα ταῖς χερσί...τῶν ἐπιτρόπων δι' ἐγγράφου καταστίχου ἐπί τῷ φυλάττειν αὐτά ἐν ἀσφαλείᾳ* (for greater security...given into the hands...of the churchwardens through a written register to keep them in safety).[34] Safety, security and protection are the words consistently repeated throughout the codices. For the church it testified that its property was legitimately secured. On the other hand, the psychological and spiritual needs of the donors were satisfied by ensuring that their gifts and memory would be everlasting. The penalty for the abuser who would dare to appropriate a dedicated gift was excommunication: the soul of the sinner would never receive forgiveness and his body would never decompose. This heavy curse was the major restraining measure taken by the Church whenever discipline and lawfulness were required.[35] Thus it is not surprising to find the corresponding formula inscribed on a silver oil-lamp: ΤΟ ΠΑΡΩΝ ΚΑΝΔΙΛΙΟΝ ΥΠΑΡΧΙ ΤΟΥ ΣΩΤΥΡΟΣ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ ΣΤΗ Θ(ΕΟΤΟΚ)ΩΝ ΟΝΟΜΑΖΟΜΕΝΟ ΖΑΠΟ(Ρ)Δ(Α) ΚΑΙ ΕΙ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΘΗ ΑΠΟΞΕΝΟ(ΣΑΙ) ΑΥΤΑ ΝΑ ΕΧΗ ΤΑΣ ΑΡΑΣ ΤΩΝ ΤΙΗ (318) ΘΕΟΦΟΡΩΝ ΠΑΤΕΡ(ΩΝ) ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟΝ ΑΛΙΤΟΣ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ ΥΕ(ΡΟΜΟΝΑ)Χ(ΟΥ) ΚΑΥΤΟΥ ΜΕΝ ΟΥ ΚΟΠΟΣ ΕΡΓΟ ΧΕΙΡΟΝ ΔΕ ΓΑΝΗ ΤΟΥ ΕΚ

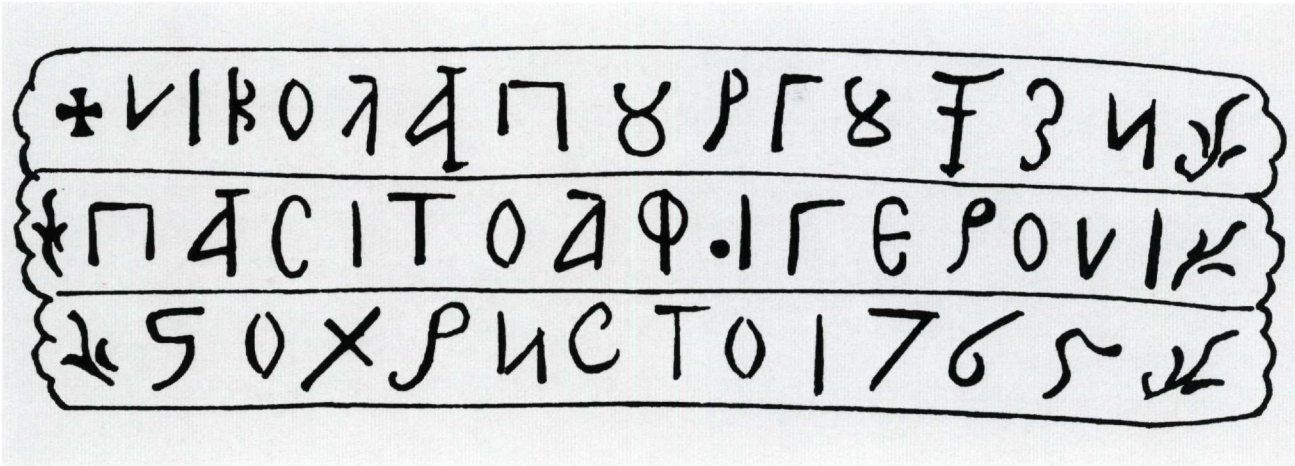


Fig. 9. Drawing of the inscription from the back of a silver paten, 1765. Athens, Benaki Museum 34557 (drawing: K. Mavragani).

ΒΕΡΙΑΣ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΖΡΗ (This oil-lamp belongs to Christ the Saviour [in the village] of the Virgin called Zaporda and if anyone wishes to misappropriate it he will bear the curse of the 318 divinely inspired fathers and even after his death he will remain undecayed [Donated] by Sophronios the priest-monk, though it was not his work but that of the hands of Yannis from Verroia in the year 7108 [7108 from the creation of the world, 1600 A.D.]) (fig. 6).[36]

The close correspondence between dedicatory inscriptions and lists of gifts in codices reflects the same urgent need to secure and safeguard the donated objects. The word *προσπλώματα* used to designate them is quite revealing: it literally means riveted to the Treasury of the church. Mere suspicions that donations were not adequately protected or that they were misappropriated directed donors to other more trustworthy religious institutions. This is clearly the case with the synodical letter of 1688 from Patriarch Kallinikos II, who refutes the charge that donations to the Patriarchal church in Constantinople were spent on the personal needs of Patriarchs and urges Christians to resume their donations by providing more guarantees for their security.[37]

Donors

The main purpose of the dedicatory inscription is to commemorate the donor. Details of donors are therefore the best documented information inscribed on liturgical gifts to the church. They reflect the society which produced them and help to put religious donations in their appropriate historical context. Through donors we can classify donations as individual or collective.

Most of the gifts were offered by lay donors, normally single but in some cases two or three, usually related by family or professional ties. A lay donor is designated by his key identifying trait: father's name ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙ (the contribution of Georgios the son of Demetrios),[38] place of origin ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΦΥΤΙΑΝΟΥ (Stephanos from Phytiana),[39] surname ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΡΒΟΝΟΓΛΗ (Panagiotis son of Demetrios Karvonoglis),[40] nickname ΚΥΡΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΚΙΟΥΤΖΟΥΚ ΟΥΣΤΑ (Kyr Gregorios *küçük usta* [the short master]),[41] title ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡ Χ(ατζή) ΚΗΡΙΑΚΗ ΚΥΡ ΑΠΟΣΤΟΛΗ Κ(αι) ΚΗΡ Χ(ατζή) ΑΝΔΡΙΑΔΗ (from Kyr Hatzi-Kyriakis, Kyr Apostolis and Kyr Hatzi-Andriadis)[42] or profession, such as with the money lender, *sarraf*, Mahales: †ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΕΚ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ Χ(ατζή) ΣΑΡΑΦ ΜΑΧΑΛΕΣ ΕΝ ΕΤΕΙ 1856 ΜΑΡΤΙΟΥ 8 (Donated with the assistance of the money-lender Mahales, 8 March 1856).[43] An overwhelming majority of donors, however, are categorised as pilgrims, προσκυνητής in its Greek form or χατζής in its Turkish form.

The journey to Jerusalem gave the pilgrim an especially respected status in the Christian community, the aura

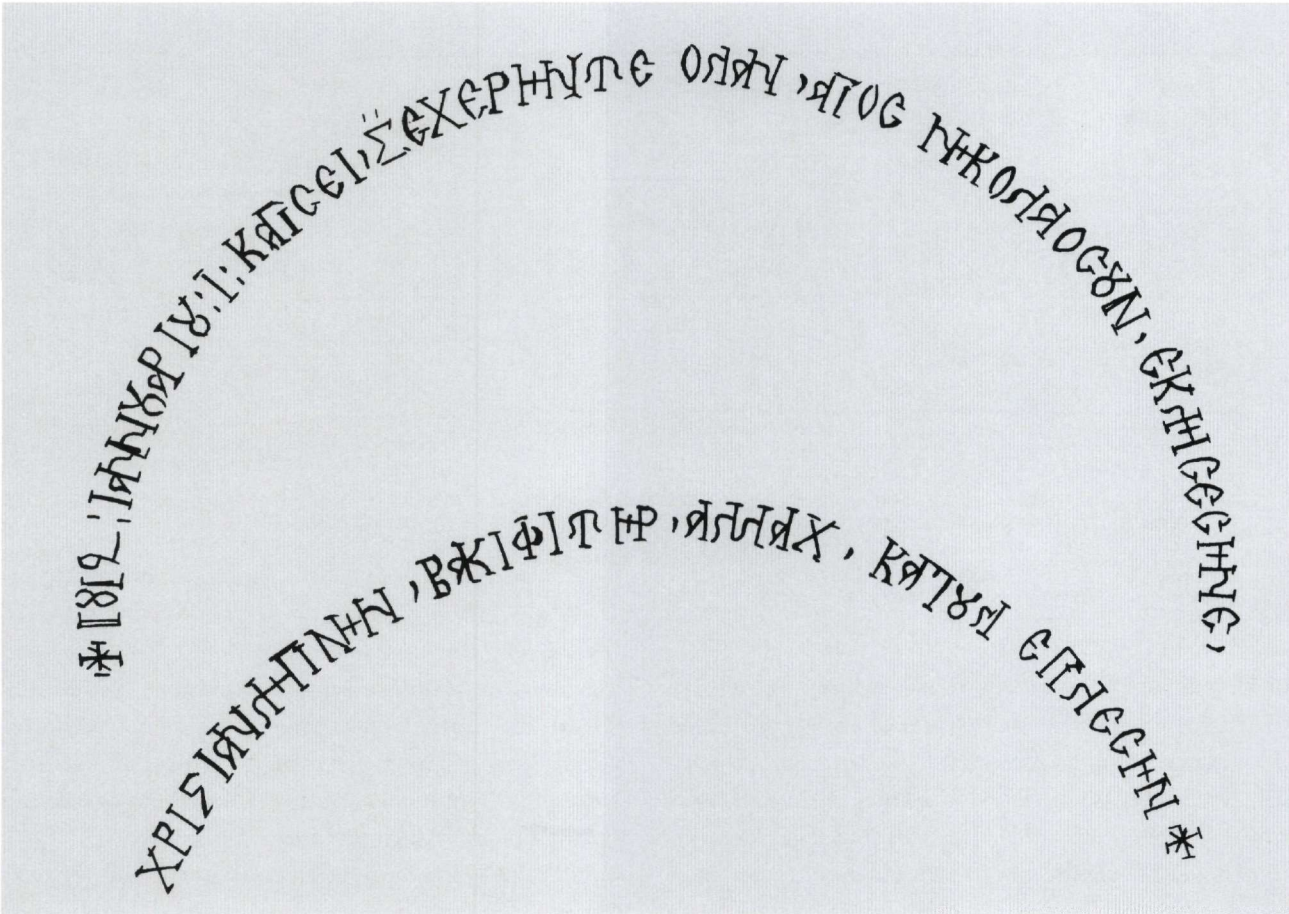


Fig. 10. Drawing of the inscription from the back of a silver paten. From the church of St Nicholas in Caesarea, 1812. Athens, Benaki Museum 34562 (drawing: K. Mavragani).

of having partaken of holiness. Although not strictly part of Christian teaching, pilgrimage was very popular among Christians throughout the ages. In the Ottoman period, however, the cultural borrowings from the Islamic *hajj* are obvious, especially in the addition of the prefix *χατζής* or the adjective *προσκυνητής* to the name of the pilgrim.[44] Thus, on a silver chalice: ΚΤΗΜΑ ΤΟΥ ΥΣΑΑΚ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ ΤΟΥ ΜΗΧΑΗΛ ΥΟΥ ΤΟΥ ΙΩΣΙΦ ΠΡΟΣΚΗΝΙΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΟΡΟΥ ΤΟΥ ΤΙΡΟΝΟΣ ΙΣ ΤΗΝ ΚΟΜΑ ΤΗΣ ΚΑΙΣΑΡΥΑΣ ΤΟ ΚΕΡΜΗΡΝ 1751 Σ[Ε]Φ[-ΤΕΜΒΡΙΟΥ] Α (1) ΑΨΝΑ (1751) (The property of Isaak the pilgrim, the son of Mihail, the son of Joseph the pilgrim, an offering to the church of St Theodore Tiron in Kermira near the town of Caesarea, 1 September 1751).[45] Here the donor Isaac is designated by his venerable status of a pilgrim, by his father's name and unusually by his grandfather's name, for no apparent reason other than that the grandfather too had been on a pilgrimage to the Holy Land. As in Turkish, the prefix *χατζής* becomes an integral part of the name. It is never omitted even when the donor has much higher credits to his account: ΠΑΡΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΝ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝ ΧΑΤΖΗ ΑΘΑΝΑΣΗ (with assistance from the lord Hatzi-Athanasis).[46]

Lay donors with important social status are differentiated by their title, as is the case with the above mentioned ΑΡΧΟΝ ΧΑΤΖΗ ΑΘΑΝΑΣΗ (Lord Hatzi-Athanasis) or with ΚΥΡ ΛΑΜΠΡΙΑΝΟΥ ΥΟΥ ΧΑΡΙΤΟΝΟΣ (Kyr Lambrianos the son of Chariton)[47] and ΚΙΡΙΤΖΙ ΛΑΣΚΑΡΙ ΚΑΙ ΚΙΡΙΤΖΙ ΜΑΥΡΟΥΔΗ (Kyritzis Laskaris and Kyritzis Mavroudis).[48] *Κύρ* or the

diminutive *κυρίτση* are a manner of polite or respectful address to a lay or clerical person, always accompanied by a name, office or profession.[49] Both *ἄρχων* and *κύρ* are not strictly speaking hereditary titles but rather distinctions acquired through wealth and prestige. The case is, however, different with ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΤΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΩΝ (Nikolaos lord of the monasteries) inscribed on a rosewater sprinkler. It is an ecclesiastical title bestowed upon clerical or lay officials by the Church, normally associated with the *officia* of the patriarchate of Constantinople but in the post-Byzantine period used also in the administration of Metropolitan sees.[50]

Most of the objects donated by title-bearers or other distinguished donors are of very fine quality and workmanship. The close association of patronage and style is particularly felt in gifts made by the higher clergy. Clerical donations may of course take a variety of forms. There are simple undistinguished gifts with inscriptions that follow the standard formulas, with the addition of the office of the donor: †ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ (The offering of Demetrios the priest) or †Ο ΧΑΛΔΙΑΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ ΑΝΕΘΕΤΟ ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΚΥΡΙΕ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΑΩΚΖ (1827) (Silvester [Metropolitan] of Chaldia donated this O Lord remember your servant 1827).[51] A special class of gifts however, made by Metropolitans or other-high ranking hierarchs, directly projects the social status, wealth and prestige of both the donor and the Church. These gifts were the personal property of hierarchs bequeathed after death to the treasury of a church or monastery: a crozier, a mitre, sacerdotal jewellery and various types of embroidered vestment, all accessories and insignia of religious rank and authority. The character of these gifts explains the absence of any spiritual motivation in the inscriptions. The standard formula is *κτῆμα τοῦ* as in ΚΤΗΜΑ ΑΡΧΙΘΥΤΟΥ ΚΑΙΣΑΡΕΙΑΣ ΚΑΠΑΔΟΚΙΑΣ ΟΥ ΚΛΗΣΙΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ ΠΑΤΡΙΣ Δ' Η ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ ΑΩΛΗ (1735) (The property of the arch-sacrificer of Caesarea in Cappadocia, whose name is Parthenios and homeland Santorini, 1735).[52]

In this latter group of inscriptions the idea of ownership is emphatically stressed, and the donation was therefore essentially a gift of second-hand property. It was not however, considered as such. In church codices the property of Metropolitans was specially valued and was naturally expected to end up in the treasury of the church.[53] One could of course argue that a Metropolitan's adornment arose from the generosity of his flock, but there are several instances where exactly the opposite occured. The costly and bejewelled items donated by Parthenios of Caesarea or Dionysios ex-Patriarch of Constantinople were financed by their inherited family wealth; in Dionysios' case this property was accumulated through banking and money-lending to the Sultan and the Pashas.[54]

The relation between patronage and artistic style in gifts made by the prelate can be also be extended to the literary style of the inscriptions. They may be in archaic, ecclesiastical or less pedantic Greek, in verse or in prose, short or long, yet these inscriptions are in general the most erudite, correctly spelled and finely inscribed and chased.[55] It is not surprising, therefore, that Parthenios of Caesarea seems to have commissioned the official orator of the Patriarchal court to write the epigram embroidered on his vestments.[56]

Property is referred to in several other cases, typically those of clerical owners or monks and in cases of hand crosses. Such inscriptions can be short †ΛΕΟΝΤΗΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥΤΑΦΙΤΙ ΕΤΟΣ 1673 (Of Leontios the priest-monk of the Holy Sepulchre, 1673) or long Ο Π(Α)Ρ(Ο)Ν Σ(ΤΑ)ΒΡΟ(Σ) ΙΝΕ ΚΑΛΙΝΙΚΟΥ ΙΕΡ(Ο)ΜΟΝΑΧΟΥ ΑΠΟ ΜΑΝΑΣΤΙΡΙ Β(ΑΓ)ΓΕΛΙΣΤΡΙΑ ΑΝΟ ΣΟΥΔΕΝΑ 1757 (The present cross belongs to Kallinikos the priest-monk from the monastery of the Annunciation, Ano Soudena, 1757), but they clearly indicate ownership[57] (fig. 7). The formulas ΚΤΗΜΑ + genitive or ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΤΗΜΑ, ΠΕΦΥΚΕ, ΚΕΙΜΗΛΙΟΝ, are also used with church property: †ΚΤΗΜΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΗΣ ΕΝ ΤΡΑΠΕΖΟΥΝΤΙ ΜΑΡΤΙΟΣ 1871 (The property of the church of Agia Marina in Trebizond, March 1871).[58] The expression *πέφυκα* –I am or exist by natural laws– as in ΔΙΣΚΟΣ ΑΡΓΥΡΟΥΣ ΠΕΦΥΚΑ (I am a silver dish)[59] (fig. 2) transforms a common, prosaic possession into one entrusted by God and protected by natural or rather supernatural laws.

Short inscriptions with just a name may indicate property or dedication or both. Thus we find inscribed on a container used for consecrated water ΧΑ(τζή) ΣΙΝΑΝ 1782 (Hatzi-Sinan 1782) and on a dish

ΧΑΤΖΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ ΧΑΤΖΗ ΝΙΚΟΛΑ 1821 (Hatzi-Paraskevas the son of Hatzi-Nikolas).[60] The history of a 14th-century manuscript of a Gospel reveals that both property and dedication may be meant. In the 16th century it was in the hands of the family of the *Κετσετζή*, a kind of palladium which they took with them when they moved from Trebizond to Argyroupolis. It was venerated both for its sacred content and for its value as a relic of the period of the Grand Komnenoi. In 1728 it was covered with a silver revetment, inscribed with the names of the owners †ΧΑΤΖΗΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΚΕ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΑ(Ι)ΤΖΑΙΤΖΗ (Hatzi-Panayiotis and Hatzi-Theodoros Ketzetzi) and offered to the archiepiscopal church of the town.[61]

A wealth of professions is mentioned in the dedications -fur-makers, grocers, oil-sellers, clock makers, flax-sellers, house painters and demolishers. Thus the inscription on a silver gospel cover from Adrianople reads ΕΠΗΜΕΛΕΙΑΣ ΤΕ ΚΑΙ ΣΗΝΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΙΤΡΗΟΥ. ΔΙΜΗΤΡΑ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΑΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΓΗΑΓΤΖΙΣ ΧΑΣΤΑΔΗΜΟΣ ΕΝ Ε(ΤΕΙ) 1721 (Under the care and with the assistance of the churchwardens of St Demetrios. Dimitra and the clockmaker Anastasis, the oil-merchant Hastadimos in the year 1721) (fig. 8); on a silver dish similarly from Adrianople Ο ΠΑΡΩΝ ΑΡΓΥΡΟΧΡΥΣΟΣ ΔΙΣΚΟΣ ΓΕΓΟΝΕ ΔΙ ΕΞΟΔΩΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΒΑΡΕΩΣ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙ ΛΙΝΑΡΑ ΖΑΦΙΡΙ ΜΠΑΚΑΛΙ ΚΑΛΟΥΔΗ ΜΠΟΓΙΑΤΖΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΜΠΟΖΜΑΤΖΗ ΑΠΕΛΙ ΓΟΥΝΑΡΙ.ΑΨϟΑ (1791) (This silver-gilt dish was made at the expense of the church of St John Varin under the churchwardenship of Athanasios the linen-maker, Zafiris the grocer, Kaloudis the painter, Konstantis the demolisher, Apelis the furrier, 1791).[62] Many of the professions mentioned in the dedications refer to craftsmen and people who possessed a special skill or technique. It follows that silversmiths or jewellers are cited many times since they could be makers as well as donors: †ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΟΧΟΥ 1765 (Donation of the goldsmith).[63]

An important group of professions is related to building activities and more often than not mention is made of guilds or guild masters: ΚΑΙΡΕΣΤΕΤΖΙ ΕΣΝΑΦΙ (Guild of timber-builders),[64] ΡΑΦΑΙΛΟΓΛΟΥ ΤΟΓΡΑΜΑΤΖΗ ΟΥΣΤΑ (Master carpenter Raphailoglou),[65] ΑΦΗΕΡΟΜΑ ΤΟΥ ΕΣΝΑΦΗ ΤΩΝ ΤΟΥΛΚΕΡΗΔΩΝ (Donation of the guild of masons),[66] ΤΟΥΒΑΡΤΖΗΔΩΝ (Of the wall builders),[67] and νΙΚΟΛΑ ΠΟΥΡΓΟΥΤΖΗΠΑΣΙ ΤΟ ΑΦΙΓΕΡΟνΙ ΣΤΟ ΧΡΗΣΤΟ 1765 (Nicholas the master screw-maker donates this to Christ 1765) (fig. 9).[68]

The dedication at ΤΕΝΕΚ ΜΑΤΕΝΙ ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΕΚΛΗΣΑΣΙΝΑ by ΟΥΣΤΑΠΑ(σι)Ν(ιν) ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΗΝ clearly refers to a *madenci ustabaşı*, a master miner by the name of Kostanti – who dedicated a gospel cover to the church of St George at Denek Maden.[69] There are also professions associated with textiles and with items of costume such as the above mentioned ΚΑ[Ι]ΤΣΕΤΖΗ[70] or maker of felt (*keçe*), and the makers of the long robe of honour (*kaftan*) ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΩΝ ΚΑΥΤΑΝΤΖΗΔΩΝ.[71] There is a soap maker in Helenoupolis-Yalova, ΕΛΕΝΟΥΠΟΛΕΟΣ Ο ΣΑΠΑΝΤΖΗΣ Ο ΜΑΣΤΟΡΗΣ Ο ΠΑΠΑΝΔΡΕΑΣ ΕΤΟΣ 1815 (Papandreas the master soap-maker in Helenoupolis, 1815),[72] and the guild of makers of ceramic kitchen utensils, ΜΝΗΣΘΗΤΗ ΚΥΡΙΕ Τ(ΩΝ) ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ Τ(ΟΥ) ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΤΖΟΥΚΑΛΑΔΩΝ 1780 (Remember, O Lord, your servants of the guild of tzoukalades).[73] Familiar professions are often mentioned as surnames or father's names: ΗΡΗΝΚΟΥ ΧΑΤΖΗ ΚΟΥΜΤΖΟΥ (Irene wife or daughter of the pilgrim silversmith), ΚΑΣΑΠΟΓΛΟΥ ΘΕΟΖΟΡΟΣΟΥΝ (Theodoros son of the butcher), and lastly ΠΕΓΛΗΒΑΝΟΓΛΟΥ ΝΗΚΟΛΑΝΗΝ (Nicolas son of the wrestler).[74] Quite unexpectedly, among these professions most appropriate to urban centers there is also a donation by shepherds: †ΔΙΑ ΣΟΙΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΠΑΡΑ ΤΩΝ ΔΟΥΛΟΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΟΙΜΕΝΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΤΖΑΝΑΚ ΚΑΛΕΣΙ (With the contribution and expenditure of the servants of God, the shepherds in Tzanak Kalesi).[75]

Lay or clerical donations described so far represent an individual and personal religious act. Collective donations involve a broader social range and evidence generic attitudes and motivations. In collective donations we can group gifts given by guilds and gifts given by the entire congregation of a parish or town. In a class by itself, however, are the Karamanli inscriptions that specify the Christian religion of the donors and thus point to the common practice of Karamanlis of identifying themselves as Christians: †ΤΑΞΙΑΡΧΗΤΕ

Fig. 11. Back cover of a gospel book with gilt plaquettes. From the church of St Stephen in Adrianoupolis, 1758. Athens, Benaki Museum 34194 (photo: K. Manolis).

Fig. 12. Silver dish inscribed on the bottom. From the church of the Annunciation of the Virgin in Sinopi, Pontos, 1743. Athens, Benaki Museum 34330 (photo: M. Skiadaresis).

ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣΑ ΒΑΚΟΥΦ ΕΤΕΝ ΚΕΡΜΗΡ ΧΡΙΣΤΙΑΝΛΑΡΙ 1799 (The Christians of Kermira dedicated this to the Archangel Taxiarchis) or †1812 ΙΑΝΝΟΥΑΡΙΟΥ 1 ΚΑΓΙΣΕΡΙ ΣΕΧΕΡΗΝΤΕ ΟΛΑΝ ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛΑΟΣΟΥΝ ΕΚΛΗΣΕΣΗΝΕ ΧΡΙΣΤΙΑΝΛΗΓΙΝΗΝ ΒΑΚΙΦΙΤΗΡ ΑΛΛΑΑΧ ΚΑΠΟΥΛ ΕΓΙΛΕΣΗΝ (1 January 1812. Dedication of the Christians to the church of St Nicholas in the town of Caesarea. May God bless it) (fig. 10).[76]

Many of the various professions mentioned above relate to collective donations of guilds. Collective guild donations should be viewed in association with

the important economic, administrative and social role played by guilds in the Ottoman empire and in particular in the so-called Christian *millet*.[77] Guilds protected their co-religionists, financed the Church and founded pious and charitable institutions. Thus, by virtue of economic power and philanthropic activities, guilds played a leading part in the Christian community. This is especially true in Constantinople where masters of the guilds were among the important personages who elected the Patriarch, and in several instances guild interests were imposed on Patriarchal decisions.[78] Their power, however, never challenged the Church's prime authority; on the contrary guild activities and benefactions were channeled and directed by the Church.[79] One more example of a dedication by a guild –the influential guild of grocers- is found on both sides of a silver gospel cover from Adrianople: †ΑΦΗΕΡΟΘΙ ΤΟ Α(Γ)Ι(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΙΕΡΩΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΤΟΥ Α(Γ)ΙΟΥ ΠΡΟΤΩΜΑΡΤΥΡ(ΟΣ) ΚΑΙ ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟΥ ΕΤΟΥΣ 1758 † ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΔΗΑ ΔΑΠΑΝ(ΗΣ) δε Κ(αι) ΕΞΩΔΟΥ ΤΟΥ ΤΗΜΗΟΤΑΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΜΠΑΚΑΛΗΔΩΝ (This holy and sacred gospel is dedicated to the church of the proto-martyr and archdeacon Stephen in the year 1780 at the expense and cost of the most honourable guild of grocers) (fig. 11).[80]

In collective donations there are often many people who contributed in various ways and the emphasis shifts from the act of the religious donation to the persons or groups of persons who made the expenditure, instigated and coordinated the donation. Such is the inscription on a dish: †ΑΝΕΚΕΝΙΣΘΗ Ο ΠΑΡΟΝ ΔΗΣΚΟΣ ΔΙ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΣ ΤΩΝ ΤΙΜΙΟΤΑΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΟΤΕ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡ Χ(ατζή) ΚΗΡΙΑΚΗ ΚΥΡ ΑΠΟΣΤΟΛΗ Κ(αι) ΚΗΡ Χ(ατζή) ΑΝΔΡΙΑΔΗ ΕΞΟΔΩΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΑΨΠΣΤ (1786) ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ ΚΕ (25) (This dish was restored under the supervision of the honourable wardens of the church of St Nicholas by Kyr Hatzi-Kiriakis and Kyr Apostolis and Kyr Hatzi-Andreadis at the expense of the church, 25 November 1786).[81] The amount of work and money spent to renovate a building might justify the detailed reference to supervisors, committees and sources of financing, but when used on a silver dish it strikes one as excessive.

The standard formulas express the various responsibilities and contribution of each person or group of persons. Thus, *δι' ἐξόδου, ἐξόδων* or *δαπάνης* means the total grant of money. *Δι' ἐπιστασίας* or *ἐπιμελείας* normally refers to churchwardens who supervised and looked after the manufacture and consecration of the gift. *Διά συνδρομῆς* means with the assistance or contribution which, however, could have been either financial or moral: Ο ΠΑΡΩΝ ΑΡΓΥΡΟΧΡΥΣΟΣ ΔΙΣΚΟΣ ΓΕΓΟΝΕ ΔΙ ΕΞΩΔΩΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ ΤΕ Κ(αι) ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΤΙΜΙΟΤΑΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΑΥΤΩΝ Κ(αι) ΕΝΟΡΙΤΩΝ ΕΝ ΕΤΗ 1778 (The present gilt dish was made at the expense of the church of St George under the supervision and with the assistance of the most honourable churchwardens to the memory of them and their parishioners in the year 1778).[82] It is probable that the churchwardens pointed out the needs of the church to their fellow parishioners and suggested the manufacture of the dish from the common budget of the church. In ΚΟΙΝΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΑΝΔΡΩΝΤΕ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΜΠΑΦΡΑΣ (The joint contribution of the Christians, men and women, of the town of Bafra)[83] the collective contribution is evidently in money. Nevertheless, the meaning of the word is not always obvious as in ΣΙΝ(δ)ΡΟΜΙ ΤΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΠΕ(γ)ΗΟΥ ΠΡΟΣΚΙΝ(η)ΤΟΥ 1816 (The contribution of the churchwarden Pegios the pilgrim 1816)[84] where the kind of contribution made by the churchwarden is not explained. Moreover, the same word may be confusingly used to mean the total or part of the expenditure instead of *δαπάνη*: †ΟΥΤΟΣ Ο ΔΙΣΚΟΣ ΥΠΑΡΧΕΙ (τ)ΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΖΜΟΥ ΕΙΣ ΤΗΝ ΣΙΝΟΠΗ 1743 ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙ 1743 ΕΝ ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1 (This dish belongs to the church of the Annunciation of our supremely holy Lady in Sinopi 1743, and with the contribution of Georgios the son of Demetrios 1743, November 1) (fig. 12).[85]

The significance of this group of inscriptions is that it reveals the mechanism of donation and the various people involved. Most eloquent are the inscriptions on the silver dish of Metropolitan Neophytos (fig. 3). On the rim is the already mentioned inscription: ΔΙΣΚΟΝ ΕΜΕ ΧΡΥΣΕΟΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ ΕΝ ΚΑΙΡΟΙΣ ΠΑΝΤΕΣ ΤΕΥΞΑΝ ΕΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΣΟΙΣ

ΙΕΡΟΙΣ ΑΝΑΞ ΓΡΑΨΟΝ ΚΑΛΟΝ ΟΥΝΟΜΑ ΒΙΒΛΟΙΣ ΥΨΙΜΕΔΟΝ ΠΑΝΤΩΝ ΕΥΣΕΒΕΩΝ ΜΑΚΑΡΟΙ ΕΝ ΕΤΗ ΑΠΟ ΧΡΙΣΤΟΥ 1668 (I the golden dish created in the times of the arch-priest Neophytos by all people at his expense. O King write in your sacred books his beautiful name, the most illustrous of all pious [Christians]. May all be blessed. In the year of our Saviour 1668). Around the *omphalos*: Ο ΔΗΣΚΟΣ ΤΟΥΤΟΣ ΥΝΕ ΤΙΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΑ ΚΟΛΥΚΡΑΓΗΑ ΤΟΝ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ (This dish belongs to the [church of the] Virgin Kolykarya [donated] by the fur-makers). At the back coarsely engraved: *Ἔσκαψε τό δίσκο τοῦτο τόν κερό πού ἦταν επιτροπή ὁ Καραμανλίς ὁ Καρατζᾶς τοῦ Ἀνγγελί καί τοῦ Μίχου κέ τοῦ Κώνσταντα* (The Karamanli Karatzas engraved this dish at the time when Angelis, Mihos and Kostantis were churchwardens).[86] Four parties are thus involved, the Metropolitan of Adrianople Neophytos, the guild of fur-makers, the churchwardens Angelis, Mihos and Kostantas, and the Karamanli craftsman Karatzas. In other words, in the time of Neophytos and following his wish, the dish was made through the contribution of all the people. It is, however, specified that all the people meant the fur-makers, who had under their protection the church of the Panagia Kolykarya. They evidently paid the cash for the dish and had their patron saint, St Elias, engraved on the omphalos. The people who took the responsibility for and supervised the execution of the order were the three churchwardens; the craftsman Karatzas humbly engraves that he made the dish at the time of their churchwardenship. The dish was therefore made under the influence of Neophytos, whose strong personality is known from ecclesiastical sources.[87] The inscription referring to him, in archaic Greek and in verse, dominates the dish in the way he himself dominated his flock.

By contrast, in Ankara, where most probably a Metropolitan rarely resided, the role of advisor and coordinator of the donation was played by an important member of the community, the churchwarden: ✝ΑΥΤΩ ΤΩ ΕΒΑΝΚΕΛΙΩ ΕΦΘΙΑΣΘΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΕΡΟΝ Τ(ου) ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΤΟΥ ΣΗΜΕΟΝ Χ(ατζή) ΣΙΝΑΝ 1754 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ (This gospel book was made during the churchwardenship of Symeon Hatzi-Sinan 1754).[88] The same applies to Constantinople where, although Metropolitans resided for long periods, it was mostly for the affairs of the Holy Synod; the many parish churches had to rely on their own resources. Thus on the knob of a pair of silver flabella from Constantinople (fig. 11) is inscribed: ΕΓΙΝΑΝ ΤΑ ΠΑΡΟΝΤΑ ΑΠΟ ΤΗΣ ΣΙΝΑΞΕΟΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΤΩΝ ΤΕ ΚΥΡΙΤΖΗ ΛΑΣΚΑΡΙ ΚΑΙ ΚΥΡΙΤΖΗ ΜΑΥΡΟΥΔΗ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ ΑΠΕΡΓΙ ΤΟΥ ΕΚ ΧΗΟΥ ΚΑΤ ΕΤΟΣ ΕΤΗ 1690 (These were made by the assembly of the Christians and with the help of the churchwardens Kyritsis Laskaris and Kyritsis Mavroudis and Alexandris Apergis from Chios in the year 1690).[89] The assembly of the Christians decided on the manufacture of a pair of flabella, and this decision was executed with the help of the churchwardens.

The importance of churchwardens was not accidental but it can be parallelled with the growing influence of lay officials and wealthy commoners in the administration of the Church and the Patriarchate. The tone was set by Patriarch Kallinikos II in his synodical letter of 1688, in which he laid down the duties of churchwardens. They were responsible for the administration of the church, the balance of its income and expenditure, the management of the grants, bequests and donations including the Treasury, e.g. the control, good use and conservation of all liturgical items. In the Great Church the wardens were elected from the assembly of the Patriarch, the Holy Synod, the priests and parishioners of the Patriarchal church, the nobles of the city of Constantinople and the chief masters of the guilds. They were to be chosen for their honesty, piety and usefulness in the community, and the penalty for any irregularity or violation of the laws would have been excommunication.[90]

The recurrent reference to churchwardens in the dedications results, therefore, from their prominent status in the community or parish. Gifts given to the church at their instigation or contribution added to the communal prestige, which they did their best to promote. Spiritual reward was submerged or only hinted at, and what comes to the fore is the civic importance of the wardens, a clearly discernible change of accent from the religious and spiritual to the communal and secular.

The oldest reference to churchwardens mentioned so far is concealed at the back of Metropolitan Neophytos' dish (fig. 3) and shows their still secondary role in 1668.

They depended on and were essentially in the service of the ecclesiastical authorities, and the same clearly applies to the fur-makers, despite their newly acquired wealth and social prestige. This situation had changed by 1785. Thus, the inscription on the rim of a dish says: ✝Ο ΠΑΡΟΝ ΔΙΣΚΟΣ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΕΤΟΧΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΤΑΦΟΥ (Γ)ΕΓΟΝΕ ΔΕ ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΩΝ ΚΑΥΤΑΝΤΖΗΔΩΝ ΔΙΑ ΔΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ Χ(ατζή) ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΓΕΩΡΓΑΚΗ ΝΙΚΟΛΑΚΗ ΓΙΑΝΑΚΗ ΤΖΑΝΤΗ ΛΑΣΚΑΡΑΚΗ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗ ΒΑΣΙΛΕΙ ΜΗΧΑΛΑΚΗ ΕΤΕΙ ΑΠΟ Χ(ριστοῦ) ΑΨΠΕ (1785) ΙΑΝΝΟΥΑΡΙΟΥ (This dish belongs to the church of St George, the metochi of the Holy Sepulchre, and was made at the expense of the guild of kaftan-makers and with the help of the churchwardens Hatzi-Christodoulos, Georgakis, Nikolakis, Yannakis, Tzantis, Laskarakis, Dimitrakis, Vasili, Mihalakis in the year of Christ 1785, January). Around the *omphalos*: ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΘΙΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΤΑΦΟΥ (When the venerable lord Basil was in office as Prior of the Holy Sepulchre).[91] The help of the churchwardens ranks as equal with the grant given by the guild of *καυταντζῆδες*, while the reference to the Prior of the Holy Sepulchre is an honorary addition at the end of the inscription.

By the 19th century, the office of the churchwarden was not solely of an ecclesiastical character but had gained in political importance. The trend can be traced in the earlier period but it took its definitive form with the municipal reforms of the Tanzimat era and the ensuing "General Ordinances", the new organic law of the Patriarchate, whereby the Church handed over to the laity part of its secular authority.[92] The reforms mobilized social forces which looked toward a different set of values cultivated by the national Greek state. The newly founded local societies and in particular the Greek Literary Society of Constantinople were responsible for propagating the national ideology whose main objectives were philanthropic activities and the spread of Greek education freed from religious preconceptions.[93] The social role of the guilds slowly but surely diminished; they are no longer mentioned as donors in the inscriptions, and their communal activities were taken over by the educational and literary societies.

The change in the ideological framework is reflected in the content of dedicatory inscriptions. Churchwardens, along with the δημογέροντες and ἔφοροι, the three bodies of local autonomous administration, became responsible not only for the upkeep of churches but also for raising funds for schools and hospitals.[94] One of the responsibilities of churchwardens was to carry dishes around the congregation, in order to collect alms and contributions for the educational and charitable institutions of the community. The scope of gift-giving to the church had thus acquired a secular dimension and a different social and ideological content. This change is expressed most vividly on the dedicatory inscriptions of three dishs: ΔΙΑ ΤΗΝ ΒΟΗΘΕΙΑΝ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΣΧΟΛΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1850 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 5 (For the benefit of the communal school, 5 January 1850) or ΔΙΣΚΟΣ ΤΟΥ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ 1852 ΜΑΙΟΥ 15 (The dish of the hospital, 15 May 1852) or ΑΦΙΕΡΩΤΕ ΕΙΣ ΤΟ ΝΟΣΩΚΟΜΟΙΟΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ Χ(ατζή) ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ(ατζή) ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΟΥΤΑΦΙ 1854 (Dedicated to the hospital by Hatzi-Vasileios the son of Hatzi-Georgios Moutafi 1854).[95]

Anna Ballian
Curator, Post-Byzantine and Islamic Collection
Benaki Museum
e-mail: ballian@benaki.gr

NOTES

* An earlier version of this article formed part of my doctoral thesis, A. Ballian, *Patronage in Central Asia Minor and the Pontos during the Ottoman Period. The case of church silver 17th-19th centuries* (Birmingham University, Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, 1996).

1. E. Chatzidaki, Χριστιανικές επιγραφές Μ. Ασίας, και Πόντου στο Μουσείο Μπενάκη, offprint from *Mikrasiatika Chronika* 8 (1959) 1-48 (hereafter Chatzidaki). Eugène Dalleggio's reading of the Karamanli inscriptions is included in the second part of the article, 28-41.

2. Published collections of inscriptions mainly come from the large monasteries of Greece, see for example G. Millet, G. Pargoire, L. Petit, *Requeil des inscriptions chrétiennes de l' Athos* (Paris 1904); D. P. Paschalis, Μονή Ζωοδόχου Πηγής ή Αγίας, *Andriaka Chronika* 10 (1961); S. A. Papadopoulos, Επιγραφές Ι. Μονής Ιωάννου Θεολόγου, in: S. A. Papadopoulos, K. Ch. Fatourou, *Επιγραφές της Πάτμου* (Athens 1966) 1-107. Epigraphical evidence is also included in art historical works devoted to the treasures of the great monasteries: G. Iconomaki-Papadopoulos, Εκκλησιαστική αργυροχοΐα, in: A. Kominis (ed.), *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου* (Athens 1988) 221-73; G. Iconomaki-Papadopoulos, Εκκλησιαστική μεταλλοτεχνία, in: K. Manafis (ed.), *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (Athens 1990) 263-307; G. Iconomaki-Papadopoulos, Εκκλησιαστικά αργυρά, in: S. Papadopoulos (ed.), *Σιμωνόπετρα Άγιον Όρος* (Athens 1991) 163-87; A. Ballian, Post-Byzantine and other small art works, in: Vatopaidi monastery (ed.), *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi* II (Athens 1998) 500-34.

3. Chatzidaki 11-12 no 42; A. Ballian, Argyroupolis-*Gümüşhane*: mining capital of the Pontos, in: M. Koromila, *The Greeks in the Black Sea* (Athens 1991) 234.

4. Chatzidaki 17 no 75.

5. Chatzidaki 12 no 45; A. Ballian, Η Καππαδοκία μετά την κατάκτηση των Σελτζούκων και οι χριστιανικές κοινότητες από το 16ο έως το 18ο αι., in: *Καππαδοκία. Περιήγηση στη Χριστιανική Ανατολή* (texts A. Ballian, N. Panteleaki, I. Petropoulou, Photography L. Evert, D. Menaidi, M. Fakidi, Athens 1991) 35.

6. Dedicatory inscriptions on Byzantine silverware are found in various, mainly art historical, publications, and exhibition catalogues. Particularly useful are H. Hahnloser (ed.), *Il Tesoro di San Marco.* II: *Il Tesoro e il Museo* (Florence 1971); A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (Paris 1985); M. Mango, *Silver from Early Byzantium* (Baltimore 1986); S. A. Boyd, M. Mundell Mango (eds), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium* (Washington, D.C. 1992); *Treasures of Mount Athos* (exhibition catalogue, Thessaloniki 1997, A. Karakatsanis ed.); *Byzance* (exhibition catalogue, Musée du Louvre, Paris 1992, J. Durand ed.); *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, H. C. Evans, W. D. Wixom eds). Founders' inscriptions either for buildings or for paintings are better documented, see A. and J. Stylianou, Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus, *JÖBG* 9 (1960) 97-128; A. Philippidis-Braat, Inscriptions du Peloponnèse. Inscriptions du IXème au XVème siècles, *Travaux et Mèmoires* 9 (1985) 299-357; S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece* (Wien 1992); E. Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.) Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές* (Athens 1997).

7. M. Mauss, Essai sur le Don. Forme et raison de l' échange dans les sociétés archaiques, *Année Sociologique* 1 (1923-24), Greek translation of the original edition (Athens 1979); L. Mair, *An Introduction to Social Anthropology* (Oxford 1972) 179-94; D. J. Constantelos, *Byzantine Philanthropy and Social Welfare* (New Brunswick-New York 1968) 18-28.

8. Chatzidaki 2 no 2; A. Ballian, *Θησαυροί από τις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη* (exhibition catalogue, Centre of Popular Art and Tradition, Cultural Centre of the Municipality of Athens, Athens 1992) 28-29 no 2; D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997) 342 fig. 565.

9. C. Mango, *Byzantium. The Empire of New Rome* (London 1980) 109; C. Galatariotou, Byzantine Ktetorika Typika: A Comparative Study, *REB* 45 (1987) 95.

10. Chatzidaki 25 no 16.

11. G. P. Georgiadis, *Ο εν Γαλατά Ιερός Ναός του Αγίου Ιωάννου των Χίων* (Constantinople 1898) 287.

12. Chatzidaki 17 no 73. For commemoration services see Symeon of Thessaloniki, De fine et exitu nostro et vita et de sacro ordine sepulturae et quae pro memoria defunctorum solent fieri, *PG* CLV, col. 693-93. For the guild of masons (ἐσνάφι τῶν τουλκέρηδων) see below.

13. Constantelos (n. 7) 65-87.

14. J. T. Rosenthal, *The Purchase of Paradise. Gift Giving and the Aristocracy 1307-1485* (London 1972) 10; S. Petmézas, Serrés et sa région sous les Ottomans, in: P. Odorico (ed.), *Conseils et mémoires de Synadinos prêtre de Serrès en Macédoine (XVIIe siècle)* (Paris 1996) 518-19.

15. Chatzidaki16 no 68.

16. Chatzidaki 18 no 84.

17. Chatzidaki 17 no 72; *Byzantine and Post-Byzantine Art* (exhibition catalogue, Old University, Athens 1986) 202-03 no 228 (A. Ballian).

18. For the function of donation in the antique city and the early Christian period see E. Patlangean, *Pauvrété économique et pauvrété sociale à Byzance 4ème-7ème siècles* (Paris 1977) 181-96.

19. Small slow-changing communities are defined by integrity, distinctiveness and homogeneity, see R. Redford, *The Little Community: Viewpoints for the Study of a Human Whole* (Chicago-London 1955) 4. In the case of the small Christian communities in the Ottoman empire, the ties of locality, religion and the institutions of the Church provided the defining traits.

20. Chatzidaki 3, no 8; G. Iconomaki-Papadopoulos, *Εκκλησιαστικά Αργυρά* (Athens 1980) 12 fig.14

21. Chatzidaki 21 no 98.

22. Mango (n. 6) 5; R. Morris, Monasteries and their patrons in the tenth and eleventh centuries, *BF* 10 (1985) 217.

23. Chatzidaki 27 no 35, 26 no 128, 12 no 43, 2 no 3. For the purpose of brevity I have not always included the full text of the inscriptions.

24. Chatzidaki 4 no 10; A. Ballian, Argana on the Tigris and Vank on the Euphrates: Pontic Mining Expansion and Church Silver from Argyroupolis-*Gümüşhane*, in: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (Athens 1994) 18, pl. 7_3.

25. See nos 3, 5; For the persistence of regional identity among the Asia Minor Greek refugees see R. Hirschon, *Heirs of the Greek Catastrophe* (Oxford 1989) 22-26.

26. Dalleggio, in: Chatzidaki 28 no 3.

27. Chatzidaki 27 no 139; Ballian (n. 8) 54 no 20. The monastery has been identified with the Byzantine monastery of Phlavianon.

28. S. Kadas, *Κώδιξ Ιεράς Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους ιη'-ιθ' αι.* (Mount Athos 1994); P. Odorico, *Le codex B du monastère Saint-Jean – Prodrome Serrès XVe-XIXe siècles* (Paris 1998).

29. Chatzidaki 11 no 40, 8 no 29, 13 no 51.

30. Chatzidaki 17 no 71.

31. See the interpretation of Roman Law by Mauss (n. 7) 129-38.

32. Chatzidaki 4 no 12; A. Ballian, Christian Silverwork from Ottoman Trebizond, in: *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World, Centre of Neohellenic Research, National Hellenic Research Foundation, Athens 25-28 October 1990* (Athens 1991) fig. 2. See also nos 32 and 48; Fotopoulos, Delivorrias (n. 8) 364 fig. 607.

33. A. A. Papadopoulos, Ιστορικά σημειώματα εκ του κώδικος της επαρχίας Χαλδίας, *Archeion Pontou* 8 (1938) 18.

34. M. I. Gedeon, *Χρονικά του Πατριαρχικού Οίκου και Ναού* (Constantinople 1884) 165.

35. A. Gerouki, Ο φόβος του αφορισμού, *Istorika* 8 (1988) 53-68; Gedeon (n. 34) 167; Odorico (n. 28) 24-25.

36. Unpublished inscription, inv. no 13989. For the monastery of the Transfiguration of the Saviour, called Zaporda or Zavorda, founded by Hosios Nikanor in Grevena, see G. Th. Lyritzis, *Ο Όσιος Νικάνωρ και το μοναστήρι του* (Kozani 1962); S. Kokkinis, *Τα μοναστήρια της Ελλάδος* (Athens 1976) 47-48.

37. Gedeon (n. 34) 162-68.

38. Chatzidaki 11 no 40.

39. Chatzidaki 7 no 27; see Ballian (n. 3) 235.

40. Chatzidaki 19 no 90; see Ballian (n.24) pl. 8_9.

41. Chatzidaki 16 no 69; see Ballian (n. 24) 17-18 pl. II_1.

42. Chatzidaki 15, no 65.

43. Dalleggio in: Chatzidaki 39 no 57. Mahales instead of Mihalis betrays the Karamanli origin of the donor.

44. R. Ousterhout (ed.), *The Blessings of Pilgrimage* (Urbana and Chicago 1990); J. E. Taylor, *Christians and the Holy Places* (Oxford 1993). See also for the tenacity of the tradition Hirschon (n. 25) 224-25.

45. Chatzidaki 12 no 43; see also n. 23.

46. Chatzidaki 4 no 10; see also n. 24.

47. Chatzidaki 16 no 69; see also n. 41.

48. Chatzidaki 4 no 12; see also n. 32.

49. See the similar use of the word *κύρ* in late Byzantine inscriptions, Drakopoulou (n. 2) 142.

50. Gedeon (n. 34) 39; T. Papadopoulos, *Studies and Documents relating to the History of the Greek Church and People under Turkish Domination* (Brussels 1952) 74. For the object see Ballian (n. 3) 236 and Fotopoulos, Delivorrias (n. 8) 375 fig.640.

51. Chatzidaki 19 no 87, 21 no 101.

52. Chatzidaki 10 nos 37 and 38; E. Georgoula (ed.), *Greek Jewellery from the Benaki Museum Collections* (Athens 1999) 446-49, no 159 (A. Ballian).

53. G. Iconomaki-Papadopoulou, Οι δρόμοι των εκκλησιαστικών κειμηλίων: το παράδειγμα των εκκλησιαστικών αργυρών, in: K. Nicolaou (ed.), *Proceedings of the International Symposium Trends in Orthodox Monasticism, 9th to 20th centuries, Thessaloniki 28 September - 2 October 1994, Council of Europe, National Hellenic Research Foundation, Ministry of Culture* (Athens 1996) 228-29.

54. D. Denaxa, *Η ιερά μητρόπολις Θήρας και οι σεβάσμιοι επίσκοποι και παναγιώτατοι μητροπολίται αυτής 1592-1931* (Pireus 1933) 90; D. P. Paschalis, Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Διονύσιος Γ' ο Βάρδαλης 1662-1665, in: *Εναίσιμα* (Athens 1931) 318-43.

55. Chatzidaki 2 no 4; A. Ballian in: Georgoula (n. 52) 432-37 no 156.

56. E. Vei-Chatzidaki, *Εκκλησιαστικά Κεντήματα* (Athens 1953) 38.

57. Unpublished, inv. nos 14048, 14030. For the monastery, see, P. Vokotopoulos, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία Ηπείρου, *ArchDelt* 21 (1966) Chronika, B_2 303-07; D. Kamaroulias, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου* I (Athens 1996) 306-11.

58. Chatzidaki 26 no 129.

59. Chatzidaki 12 no 45. As in no 5.

60. Chatzidaki 15, no 62, 21, no 99.

61. Chatzidaki 8 no 28; G. Th. Kandilaptis, Η Αργυρόπολις του Πόντου, *Pontiaki Estia* 6 (1959) 2567.

62. Unpublished inscriptions, nos 34144 (*γναγτζίς*: gağcı, dealer in oil) and 34354 (*μποζματζή*: bozmacı, dealer in old things, demolisher of buildings).

63. Chatzidaki 14 no 55.

64. Dalleggio in: Chatzidaki 29 no 4.

65. Dalleggio in: Chatzidaki 38 no 51.

66. Chatzidaki 17 no 73; see Ballian (n. 8) 32 no 4.

67. Chatzidaki 21 no 97.

68. Unpublished, no 34557.

69. Dalleggio in: Chatzidaki 39 no 54. Denek Maden or Keskin was a mining site near Ankara worked in the 19th century by Christian miners from Şebin Karahisar. The village is best known as the birthplace of papa-Euthym, the controversial figure active in the so-called Turkish-Orthodox Church.

70. As in n. 53.

71. Chatzidaki 15 no 64.

72. Chatzidaki 20 no 91.

73. Chatzidaki 15 no 61. Both words *ρουφέτι* and *ἐσνάφι* designate the guilds.

74. Dalleggio in: Chatzidaki 29 no 7, 31 no 15, 41 no 66.

75. Chatzidaki 23, no 111. Shepherds may also mean shepherds of souls, i.e. priests.

76. Dalleggio in: Chatzidaki 32 no 19, 34 no 27. Of the 66 Karamanli inscriptions published by Chatzidaki, 11 include a specific reference to Christians.

77. G. Baer, The administrative, economic and social function of the Turkish guilds, *IJMES* 1/1 (1970) 28-50; for the term *millet* and its meaning, see B. Braude, Foundation Myths of the Millet System, in: B. Lewis, B. Braude (eds), *Christians and Jews in the Ottoman Empire: the function of a plural society* (New York 1982) II 69-88; see also *EI*² s.v. "Millet" (M. O. H. Ursinus).

78. In 1719 grocers and fish-sellers protested against the patriarchal decree to curtail the fasting period and thus reduce the sales of caviar- a main dish for Lent. The Patriarch and the Holy Synod were obliged to revoke their decision, see Athanasios Komnenos Ypsilantis, *Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου Εκκλησιαστικών και Πολιτικών των εις Δώδεκα Βιβλίον Η' Θ' Ι' ήτοι Τα Μετά την Άλωσιν (1453-1789)* (Constantinople 1870) 308.

79. E. Vourazeli-Marinakou, *Αι εν Θράκη συντεχνίαι των Ελλήνων κατά την Τουρκοκρατίαν* (Thessaloniki 1950); G. Papageorgiou, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα* (Ioannina 1988); S. I. Asdrahas, Οι συντεχνίες στην Τουρκοκρατία: οι οικονομικές λειτουργίες, in: S. I. Asdrahas, *Ζητήματα Ιστορίας* (Athens 1983) 97-115.

80. Chatzidaki 13 no 50 (only the first half of the inscription).

81. Chatzidaki 15 no 65. As in n. 42.

82. Chatzidaki 14 no 60.

83. Chatzidaki 22 no 104.

84. Chatzidaki 20 no 94.

85. Chatzidaki 11 no 40.

86. As in n. 8.

87. Germanos, Metropolitan of Sardis, Επισκοπικοί κατάλογοι των επαρχιών της Ανατολικής και Δυτικής Θράκης, *Thrakika* 6 (1935) 41.

88. Chatzidaki 12 no 47.

89. Chatzidaki 4 no 12; as in ns 32 and 48.

90. Gedeon (n. 34) 166.

91. Chatzidaki 15 no 64. As in n. 71.

92. R. H. Davison, *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876* (Princeton 1963); P. M. Kitromilides, 'Imagined Communities' and the Origins of the National Question in the Balkans, in: M. Blinkhorn, Th. Veremis (eds), *Modern Greece: Nationalism and Nationality* (Athens 1990) 23-66; K. Kostis, Κοινότητες, Εκκλησία και μιλλέτ στις «ελληνικές» περιοχές της οθωμανικής αυτοκρατορίας κατά την περίοδο των μεταρρυθμίσεων, *Mnemon* 13 (1991) 57-75.

93. Ch. Exertzoglou, *Εθνική ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αι. Ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως 1861-1912* (Αθήνα 1996) 9-29; S. Anagnostopoulou, *Μικρά Ασία 19ος-1919. Οι ελληνορθόδοξες κοινότητες από το μιλλέτ των Ρωμιών στο ελληνικό έθνος* (Athens 1997) 290-301.

94. K. Mamoni, Η ζωή και η δράση των υπόδουλων Ελλήνων 1833-1881. Θράκη, in: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* XIII 369, 375-76.

95. Chatzidaki 24 nos 117, 119 and 121.

ΑΝΝΑ ΜΠΑΛΛΙΑΝ

Αφιερωματικές επιγραφές και δωρητές στα εκκλησιαστικά ασημικά 17ου-19ου αιώνα

Το άρθρο βασίζεται στη συλλογή εκκλησιαστικών ασημικών του Μουσείου Μπενάκη, ένα σημαντικό μέρος της οποίας προέρχεται από τα κειμήλια των προσφύγων της Μικράς Ασίας, του Πόντου και της Ανατολικής Θράκης. Οι επιγραφές έχουν δημοσιευθεί από την Ευγενία Χατζηδάκη και τον Eugène Dalleggio το 1959 και είναι ελληνικές ή καραμανλίδικες, δηλ. στα τουρκικά ή σε ένα μείγμα τουρκικών και ελληνικών, γραμμένες όμως με ελληνική γραφή. Οι επιγραφές σε ασημικά από εκκλησίες του ελλαδικού χώρου παρουσιάζουν τον ίδιο τύπο επιγραφών που είναι γενικότερα κοινός στα αφιερώματα των χριστιανών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Οι επιγραφές σε θρησκευτικά αφιερώματα υπενθυμίζουν την πράξη της δωρεάς με τη ρητή ή λανθάνουσα πρόθεση να αποκομίσει ο αφιερωτής ως αντίδωρο, πνευματικά οφέλη. Πρόκειται για μια συμβολική ανταλλαγή όπου η σωτηρία της ψυχής του δωρητή, η άφεση αμαρτιών και η μνημόνευσή του την ημέρα της Κρίσεως είναι το ζητούμενο αντίτιμο. Η τυπολογία των επιγραφών αναπαράγει την φρασεολογία των βυζαντινών κτητορικών επιγραφών: *Ὑπέρ ψυχικῆς σωτηρίας, Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ, Μνήσθητι Κύριε.* Το δωρούμενο αντικείμενο λειτουργεί ως ορατή υπόμνηση και δημιουργεί την ηθική υποχρέωση στον παραλήπτη –το Θεό– να ανταποδώσει. Ανάμεσα στο Θεό και τον μετανοούντα δωρητή βρίσκεται η Εκκλησία η οποία έχει θεσμοθετήσει τις ποικίλες μορφές ευσέβειας και φιλανθρωπίας και η τοπική εκκλησία που είναι ο αποδέκτης και διαχειριστής των δωρεών.

Σε μία απλή μορφή αναγράφεται στις επιγραφές μόνο ένα όνομα με ή χωρίς χρονολογία. Σε πιο σύνθετη περιλαμβάνονται και άλλα στοιχεία που κατατάσσονται σε έξι κατηγορίες: α) το δωρούμενο αντικείμενο· β) ο δωρητής ή ο συμμετέχων στη δωρεά· γ) ο τόπος της δωρεάς· δ) η αιτία της δωρεάς· ε) η χρονολογία, και στ) ο τεχνίτης.

Στην Οθωμανική Αυτοκρατορία οι χριστιανοί ορίζονται από τη θρησκεία και τον τόπο καταγωγής τους, στοιχεία που προσδιορίζουν τις βασικές παραμέτρους της συλλογικής τους συνείδησης. Στο επίπεδο της ενορίας, του χωριού ή της ευρύτερης περιοχής, οι χριστιανοί καταγράφονται με βάση την προέλευσή τους. Οι επιγραφές διακρίνονται από έντονο πνεύμα τοπικισμού. Η πράξη της δωρεάς στην τοπική εκκλησία ή στο μεγάλο μοναστήρι-προσκύνημα της περιοχής έχει θετικό αντίκτυπο, τόσο στον ίδιο τον αφιερωτή, όσο και στην τοπική κοινότητα της οποίας αυξάνει το κύρος και επιβεβαιώνει τη θέση.

Οι αφιερωματικές επιγραφές λειτουργούν και ως νομική πράξη κατοχύρωσης της δωρεάς. Για το λόγο αυτό, όπως τα συμβόλαια, περιλαμβάνουν συχνά και το όνομα του δωρούμενου αντικειμένου: *οὗτος ὁ δίσκος* ή *τά παρόντα ἐξαπτέρυγα.* Η πληροφορία αυτή είναι περιττή όταν γράφεται πάνω στο ίδιο το αντικείμενο, αλλά είναι σημαντική όταν καταγράφεται η δωρεά στους κώδικες –τα κατάστιχα– των εκκλησιών. Η αντιστοιχία ανάμεσα στις αφιερωματικές επιγραφές και στις καταγραφές των δωρεών στους κώδικες λειτουργούσε ως διπλότυπο απόδειξης, και εξασφάλιζε νομικά την ανταλλαγή για την εκκλησία και για τον αφιερωτή. Πιο σπάνια στις επιγραφές αναγράφεται και η ποινή για τυχόν αθέτηση της συναλλαγής ή κατάχρηση, δηλαδή ο αφορισμός, ο οποίος αποτελούσε το μοναδικό αλλά ισχυρότατο επιτίμιο στη διάθεση της Εκκλησίας.

Οι δωρητές προσδιορίζονται από το πατρώνυμο, το επίθετο, την καταγωγή, το παρατσούκλι, τον τιμητικό τίτλο –*ἄρχων, κύρ* ή *κυρίτση*– ή το επάγγελμά τους. Ο πλέον συνηθισμένος, όμως, χαρακτηρισμός είναι αυτός του προσκυνητή ή χατζή, αυτού δηλαδή που έχει εκπληρώσει το άγραφο καθήκον του προσκυνήματος στους Άγιους Τόπους. Τα αφιερώματα όσων επωνύμων έχουν ταυτιστεί ξεχωρίζουν για την ποιότητα της τέχνης τους. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τις δωρέες των ιεραρχών, οι επιγραφές των οποίων διακρίνονται για τη γλωσσική επάρκεια και το συχνά αρχαΐζον ποιητικό ύφος.

Μια πληθώρα επαγγελμάτων αναφέρεται στις επιγραφές: γουναράδες, μπακάληδες, λαδάδες, λιναράδες, μπογιατζήδες, ρολογάδες, χρυσοχόοι, υφασματέμποροι, ξυλουργοί, μεταλλορύχοι. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα αφιερώματα είναι συλλογικά, προερχόμενα από τις συντεχνίες των οποίων ο οικονομικός και κοινωνικός ρόλος στην οργάνωση των χριστιανών

της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας υπήρξε καθοριστικός. Τα συλλογικά αφιερώματα, είτε των συντεχνιών είτε της τοπικής κοινότητας ή ενορίας, γίνονται συνήθως με τη συνδρομή των επιτρόπων της εκκλησίας που αναλαμβάνουν το συντονισμό και την επιμέλεια της δωρεάς. Ο ρόλος των επιτρόπων ήταν καταρχάς εκτελεστικός και διαχειριστικός, αλλά προοδευτικά απέκτησε ρυθμιστική και πολιτική ισχύ. Η συχνή αναγραφή των ονομάτων τους στις επιγραφές, από το β' μισό του 18ου αιώνα και μετά, υπογραμμίζει τις γενικότερες αλλαγές που συντελούνται, και το σταδιακό μετασχηματισμό της δωρεάς από συμβολική και πνευματική ανταλλαγή σε κοινωνική και κοινοτική λειτουργία. Οι οθωμανικές μεταρρυθμίσεις του 19ου αιώνα θεσμοθετούν τις αλλαγές αυτές, αποδεσμεύουν τις κοινοτικές λειτουργίες από την προστασία της Εκκλησίας και επιτρέπουν τη διοχεύτεση των δωρεών για την ανέγερση νοσοκομείων ή σχολείων, σκοπούς, δηλαδή, με διαφορετικό ιδεολογικό πλαίσιο που καθορίζεται από το εθνικό κέντρο της Αθήνας.

ANGELOS DELIVORRIAS

Carved wooden chests from the Peloponnese: questions of stylistic and thematic singularity

SECULAR WOODCARVING of the post-Byzantine era – by contrast with the ecclesiastical variety[1] – can hardly be said either to be represented by spectacular works or to have been the object of systematic study. During the centuries of Turkish occupation the precautions taken by the church to protect its possessions were of course much more strenuous than those which the vigilance of private households devoted to their domestic chattels. But the poverty of the material which has been preserved, or rather published, is also due to the limited interest shown by scholarship in the artistic output of this period[2] – an output condemned in advance on academically questionable, if not improper, grounds of anonymity and naivete, crude workmanship, unsophisticated design and mere decorativeness, rigid symmetry in the handling of the motifs and dearth of narrative content, immobility and disregard for the achievements of perspective.[3] In attempting to understand the mechanisms which regulate the expressive idiom of so-called folk art I shall have recourse to an unknown, numerically restricted group of carved wooden chests from the Peloponnese, in the hope of initiating not so much a scholarly dialogue as an increase the number of works under examination which hover in the space and time of modern Hellenism.[4]

The denudation, of the Peloponnese in particular, in respect of all evidence to shed light on its cultural profile is attributable to the Turkish reprisals in the War of Independence and the relentless plundering by Ibrahim.[5] This dramatic conjunction of historical circumstances, from which only architecture remained to some degree immune,[6] and which had a catalytic effect on the preservation of every other form of artistic output, significantly blurred the image even of local forms of costume.[7] Against this background the information that a wooden chest in the Benaki Museum had an origin in Mani or Arcadia takes on a particular significance; this carved chest is notable for its exceptionally unusual combination of painted decoration on the inside of the lid, showing two brikia (ewers) full of sinuous flowering tendrils, facing each other and flanking a shallow vase in the centre (fig. 1).[8]

Even without the aid of comparative material, the well preserved painted composition clearly indicates the craftsman's preference for a linear as opposed to a plastic rendering of the subject matter. The strictly symmetrical arrangement of the conventional design is particularly noteworthy, especially as it is governed by a spirit quite contrary to the freedom of execution which marks the carved section of the chest. There the dense, unruly texture of the formulation provocatively defies the rules of symmetry,[9] making it difficult to follow the design of the subsidiary features and to "recognise" the content of the representation. Nevertheless the irregular configuration of a mass of convoluted tendrils is clear enough; emerging from an long-stemmed, shallow cup in the centre (as in the painted version of the same theme on the inside of the lid) they terminate in spiral coils, with no leaves and only one meticulously drawn flower. There can be no doubt that this representation is one of the many variants of the "tree of life"[10] and that, consciously or unconsciously, it has been chosen

Fig. 1. Carved wooden chest. Athens, Benaki Museum 35496 (photo: K. Manolis).

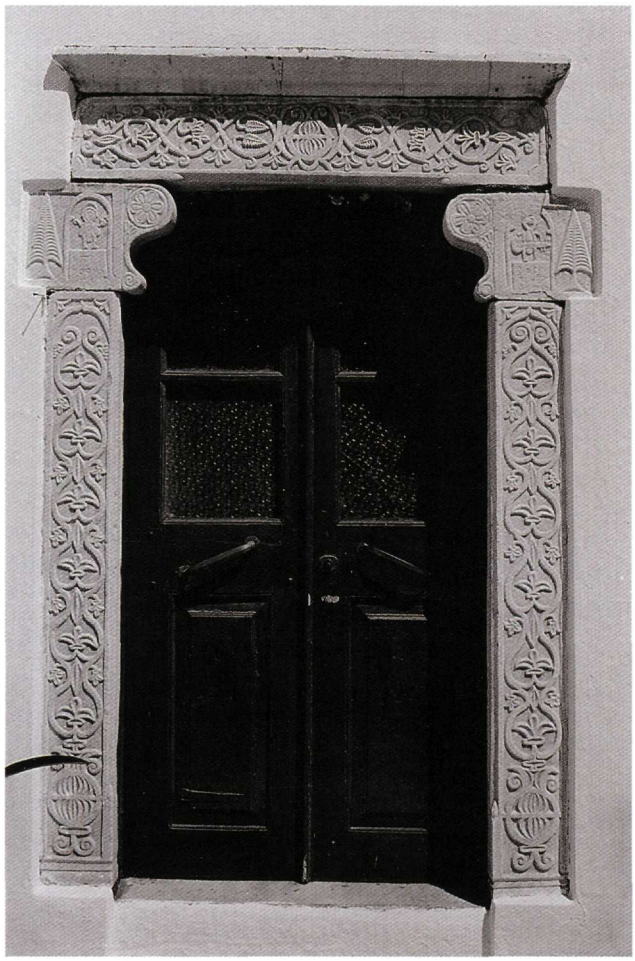


Fig. 2. Marble door frame of 1730, Amorgos (photo: G. Despotidis).

Fig. 3. Detail of door frame fig. 2 (photo: G. Despotidis).

Fig. 4. Detail of door frame fig. 2 (photo: G. Despotidis).

for the indomitable semantics of its fertility symbolism, and is closely connected with the nuptial-matrimonial content which tends to characterise the most skilfully worked bridal dowry chests.[11] The bird and the indeterminate four-footed creature followed by a snake, which flank the stem of the cup asymmetrically on the carved wooden surface, must have the same function as the two brikia in the painted version, while the small fish hidden among the vegetal features on the right hand side may possibly retain a vestige of its early Christian protective symbolism.[12]

Also relevant is the significance of the two human figures who complete the representation, of which the one on the right projects its conceptual weight more obviously, both through its size and through its dominant frontal pose. This is a male figure with in his mouth a long pipe of the type which retained its popularity throughout of the War of Independence.[13] This iconographic detail is particularly significant, firstly because it provides a terminus ante quem no later than the first quarter of the 19th century, and also because it indicates a relaxed and tranquil situation, suggestive of the social superiority of the man portrayed, which is underlined by his wearing breeches instead of a fustanella (skirt), the more usual form of dress in the Peloponnese.[14] In the enigmatic "narrative" context of the representation the significance of the male figure is also emphasised by its position in a rectangular frame,[15] one of whose vertical sides terminates in the sacred symbol of the cross.[16]

In maintaining that the man portrayed with breeches and pipe represents the ideal figure of a bridegroom I

Fig. 5 Section of a carved wooden chest. Athens, Benaki Museum 37911 (photo: M. Skiadaresis).

Fig. 6. Carved wooden chest. Athens, Alekos Eustathiadis Collection (photo: K. Manolis).

would invoke the general atmosphere of fertility in the representation, with its plethora of plant motifs, the standard "erotic" content of many similar compositions,[17] the nuptial purpose common to the more skilfully ornamented chests, and, above all, the corroborative evidence of the second figure, the decipherment of which leads us to an equally fascinating field of speculation. This figure is to be found on the left side of the carved panel, and is female, but smaller-scale than the male, and portrayed in a three quarter pose, in a movement suggestive of flight towards the left, holding a mirror in her right hand and lifting up her skirt with the left. This treatment immediately raises several issues, but I would place emphasis on her presence in

Fig. 7. Front section of a carved wooden chest. Athens, Benaki Museum 21777 (photo: M. Skiadaresis).

the semiologically dominant position of the narrative level, on the left and not on the right, because it overrides the "canon of hierarchy" which is respected even in folk art.[18] The same aberration is also a feature of the remarkable relief composition on a marble door frame of 1730 from Amorgos, where the female figure is flamboyantly glorified through her revealing nudity, in a manner far from common in the secular art of the era of the Ottoman occupation (figs 2-4).[19]

In the Amorgos door frame the male figure is also depicted nude (fig. 4), but from the context of marriage and fertility there emerges an erotic nuance of a poetic order, as the ideal bridegroom is shown as a musician-singer with his lute in his hands.[20] In contrast to the idea of the prosperous householder suggested by the representation in the carving on the chest (fig. 1), this crystallises another view of how male virtue was understood and visualised by the consciousness of the age. In both cases however, the placing of the male figure on the right side of the composition instead of the hierarchically more significant left must reflect a deeply held conviction that the woman is the ultimate master of the house, since she holds the semiologically prime left hand position, in spite of the honorary recognition of the superiority of the other sex indicated by the difference in scale of the figures on the chest.[21]

As already mentioned, in so-called "folk art" couples are normally portrayed as being of equal scale and size, with the man in the semiologically and hierarchically dominant left-hand position. The breach of this rule also contravenes the equally fundamental principle which requires the narrative flow of representations to move in a direction towards the right. In the example under review the contrary movement of the female figure, which concentrates the kinetic flow of the narrative towards the left, recalls the rhythm of the unique representation of the dance on the extant panel of another Peloponnesian chest in the Benaki Museum, probably from Mani (fig. 5).[22] This might provide justifiable grounds for speculation about the possibility of a different perception of the social position of woman, but issues of this kind fall beyond the scope of my objectives here. However I would not make the same disclaimer about the issues relating to the provenance of the work under review which arise from its stylistic affinity –albeit somewhat distant- with the "Dance" chest, in spite of the different level of density of the decorative features. I refer specifically to the overall manner of the execution of the work which avoids sharp outlines and displays a clear preference for succulent curves.

A comparison of the chest which has stimulated our arguments so far (fig. 1) with another in a private collection, which the owner understands to come from Dimitsana (fig. 6),[23] casts further doubt on the former's

alleged origins in Arcadia, while at the same time strengthening the case for its alternative provenance in Mani; apart from the obvious differences in the quality of the carving and of the synthetic development of the ornamental motifs, the totally unsophisticated portrayal of the female figure in the centre of the Dimitsana chest betrays the naivete and clumsiness which go hand in hand with the dying era of Greek folk art. This view is corroborated by another work which has the same provenance and subject matter, but displays much more meticulous execution.[24] Closer stylistically, on the other hand, is the representation on the panel with the dance (fig. 5), as well as the surviving carved panel of another chest in the Benaki Museum from the Helen Stathatos bequest (fig. 7).[25]

In spite of the obvious difference in the execution, the expressive idiom is in both cases governed by quite similar accents. In the second however the subsidiary motifs display a more "constricted" design with a glut of densely arranged supplementary elements, recalling the "abhorrence of a vacuum" which is a feature of the works of other periods and other categories of artefact.[26] It must be admitted however that the stifling profusion of thematic ideas does not totally obscure the structure of the composition, with the pivotal central position allotted to the apotropaic/protective roundel with the double-headed eagle, crowned by two birds facing each other (fig. 7).[27] The left-hand section is dominated by the monumental, heraldic presence of two confronting lions rampant.[28] Below, a smaller-scale vase of flowers provides the semiological completion of the coded message of the life force which is always presented by adherents of the "tree of life". The discreet presence of the birds here also ensures a happy outcome to the prayer for fertility suggested by the thematic material, and, in combination with the apotropaic/protective significance of the double-headed eagle, it obeys the rules of a symbolism which is totally in accordance with the nuptial/matrimonial purpose of the work.

On the right hand side of the composition (fig. 7) the allusive symbolism is completed by the heroic theme of a fantastic hunt, with an impressively large-scale male figure, raised sword in hand, prominent in the centre of the representation and flanked by a smaller companion and a cypress tree with a bird on its crest.[29] This interpretation of the scene is confirmed by the presence of a group of three lions, which is also indirect justification for the decipherment of the conceptual significance of the two horsemen as hunters in the upper register of the "Dance" chest, mainly because of the presence of the two dogs accompanying them (fig. 5).[30] The heroic dimension of this subject, which is repeated in a different form in the more clearly carved ornamentation on a chest from Epiros,[31] may be attributed to the idealised dream of manhood which girls must have devised for their future companion -not merely a prosperous, successful, and socially recognised figure (fig. 1), a musician who can sing his melodious song of love (figs 2-4), or a skilled dancer (fig. 5), but also a brave hunter, who has the strength to defy the dangers of the forest and the irrational supremacy of the life force. Such were Heracles, Perseus, and in more recent times St George.[32] In the Benaki Museum chest the happy outcome of the confrontation is suggested by the superior positioning of the male figure among the narrative components, the unusual plasticity of his bearing, the splendour of his striking garments, and, especially, the optimism which radiates from the presence of the single vase with flowers.

I shall not spend time here on an examination of the subsidiary decorative features surrounding the basic thematic nuclei of the representation, which display inventive and imaginative variations on more or less well known vegetal motifs. Once again it seems to me that there is more significance in the uncanonical arrangement of the material, with the main narrative weight of the composition on the right hand side and an unorthodox kinetic inclination towards the left. The fact that precisely the same thing does not occur in another chest in the Dionysis Fotopoulos collection, which in spite of its stylistic differences can readily be attributed to the same craftsman, might perhaps lead us on to the secrets of the enigmatic dating of all these works (fig. 8).[33] In the representation on the Fotopoulos chest the narrative level is continuous, the supplementary vegetal ornamentation sparse, with intermediate breathing spaces, while the unusual two-headed eagle in the centre lacks the roundel which both emphasises and confines it in the other examples (figs 5, 7). The hunting scene here unfolds correctly in the left section but with the large lion rampant coming first and, confronting it in the semiologically secondary place,

Fig. 8. Carved wooden chest. Athens, Dionysis Fotopoulos Collection (photo: M. Skiadaresis).

Fig. 9. Carved wooden chest. Athens, Alekos Eustathiadis Collection (photo: K. Manolis).

Fig. 10. Carved wooden chest. Athens, Alekos Eustathiadis Collection (photo: K. Manolis).

Fig. 11. Carved wooden chest. Nauplion, Peloponnesian Folklore Foundation 1989.09.0001 (photo: Museum).

the hero-hunter, who is dressed as impressively as in the Benaki Museum example, and also raises his sword with his right arm (fig. 7). On the right hand side is a clearly delineated flower vase with two birds face to face on the top, with below a small cypress tree surmounted by another bird. The upper edge of the representation has a border with two coiled snakes facing each other and uninterrupted tongue-shaped ornamentation, which, as in the previous example, frames the whole of the carved surface.

Despite the reciprocally matched pose of the confronting snakes, here again obedience to the rules of symmetry appears not to have been the craftsman's main preoccupation in the work. The same goes for the "canon of hierarchy", since the huntsman is on the right, in the secondary position, which might suggest his defeat at the hands of the beast, were this not inconceivable in the context of the overall spirit of the work and the subsidiary thematic material. Nevertheless although, at least at present, it is difficult to find any plausible explanation for the divergences from the traditional rules, the narrative flow begins logically on the left side of the representation, to end, also logically, on the right, with the promise of fertility inherent in the symbolism of the flower vase.

Narrative unity and, to some degree, symmetrical positioning of the decorative motifs are of greater interest to the craftsman of two other, more crudely executed, examples in the Alekos Eustathiadis collection, which again urgently raise the issue of the date of the entire group under review. The first has in the centre a female figure whose hands are clasped to her waist, with below her a vase from which a long flowering shoot stretches out to the right (fig. 9).[34] On the left side, above a low shoot stemming from the same vase, a male figure in a *fustanella* and fez approaches the woman, holding a flowering branch and clumsily grasping at her breast.[35] The "canon of hierarchy" is reinstated here through the primary place held by the male figure, although the woman indisputably carries the greater weight in the composition, as can be deduced from her pivotal position and frontal immobility, as well as by the notable profusion of flowering vegetation which forms the conceptual counterweight to the male figure. It is also not without significance that of the two figures who face each other with raised swords, on either side of the central subject, the dominant position on the same side as the female is held by the second, who can be identified with certainty as St George from the dragon depicted below his horse's feet. This forces us to identify the first horseman as St Demetrios, and also to seek some interpretation for the bird pecking at a bunch of grapes below his horse.[36] It follows that the same guardian saints are represented on the second chest, galloping off to the right, in a headlong rush away from the large pot of flowers and the two birds placed back to back in the central axis of the composition (fig. 10).[37]

In the remaining works the narrative element of the representations gradually diminishes and finally disappears, and the human figures steadily lose their semantic interest, while there is an intensification of the spirit of ornamentation, whose demands are met by symbols which are by now abstractive and conventionalised. The attainment of symmetry – albeit to a limited degree – in the configuration of the motifs seems to be a somewhat desiccating process, as can be seen for example in a chest in the Peloponnesian Folklore Foundation (fig. 11).[38] The modest, unassuming relief of the carved surface is here surrounded by a band of the tongue-shaped moulding familiar from other representations, though here transformed into triangular form, and the narrative unity is obscured by the vertical lines which create three equal planes, the central one containing the roundel with the double-headed eagle. In the first plane on the left two horsemen are shown facing each other with raised swords and a snake between them; these are St Demetrios and St George, as indicated by the barely visible monster and the clearly depicted dragon beneath the horses' feet. The two figures are arranged symmetrically with, under them, stylised vegetal motifs and a symbolic wheel in the form of a circle with six leaf-shaped radii, which also appears in the previous example (fig. 7). The same symbol forms the decoration of the third plane, in the midst of similar vegetal motifs and with two animals facing each other above.

Even cruder and more simplistic, displaying a diffused child-like naivete but also a curious immediacy, is the representation on another chest in the Eustathiadis collection, where three irregular planes are created by four tall cypress trees (fig. 12).[39] In the first of these, above a six-petalled flower, is a roundel containing a rosette with six petals, an enlarged version of which

Fig. 12. Carved wooden chest. Athens, Alekos Eustathiadis Collection (photo: K. Manolis).

Fig. 13. Carved wooden chest. Athens, Alekos Eustathiadis Collection (photo: K. Manolis).

dominates the second plane, below two many-petalled flowers of differing size. The third by contrast emits a rather faint echo of the hunting scenes found in the preceding examples, with a male figure standing acrobatically on the back of a horse below a beast with two flowers next to it, whose execution recalls the chest from Dimitsana (fig. 6). More competent design and exceptionally skilful carving is to be found in the totally symmetrical ornamention of a large chest also in the Eustathiadis collection (fig. 13).[40] The carving on the main panel consists of a broad band of convoluted leafy plants which frames the rectangular decorated inner plane containing three contiguous roundels of equal size, with the double-headed eagle in the centre. On the other two roundels the human faces with a double halo of rays might be thought to represent two suns, but the clear discrepancy in the facial features suggests the idea of sun and moon, and that the chest was probably intended for use in church.[41] The outer edges of the design are symmetrically delineated by a large animal with a smaller one above – probably lions – while four pairs of vertically placed rosettes separate the subsidiary features.

The cohesion, or rather inter-connection, of the stylistic and thematic elements, as well as the corresponding failure of the compositional principles to observe certain rules of fundamental significance even in folk art, provide a decisive argument for the attribution of all the works examined here to a common centre of production. The first chest in the group (fig. 1), the chest with the representation of the dance (fig. 5), and that in the Peloponnesian Folklore Foundation (fig. 11) were all acquired with the vague information that they come from Mani. The chests in the Eustathiadis collection (figs 9, 10, 12, 13) are said more precisely to have their origin in Messenian Mani, the provenance of the last being given as Tseria, in the Taygetos mountains above Kardamyli, while all information regarding the examples in the Stathatos bequest (fig. 7) and the Fotopoulos collection (fig. 8) has disappeared. At present therefore we only have the evidence of dealers who have been handling this material on the Athenian market since the 1970's to substantiate the existence of workshops established somewhere in the south-west Peloponnese to service the requirements of a wider area, nor has it been possible to trace any bibliographically corroborative clues in marriage contracts or local newspapers, in publications of secondary academic importance or in more general treatises. Even oral testimony provides scant recollection of the presence of such chests in Maniot houses to confirm the existence – albeit hypothetical – of a woodcarvers' workshop there. It is indeed persistently reported that after the burning of Laconian Mani by Aslan Pasha in 1614, the first olive trees were only planted in the 1860's, while from Areopolis downwards wood was unavailable even for the basic necessities of life.[42]

Once again, in a context where problems of artistic creation relate to space, the parameter of time intrudes uninvited – the duration of human memory and the duration of historical data, the duration of works of material culture and the duration of unverifiable scholarly ignorance. There may well have been no trees in Central Mani, but walnut wood, the material from which the majority and the best examples of Greek chests were made, could be found in Outer Mani and neighbouring Messenia, and also in the not too distant areas of Laconia and Arcadia, quite apart from the fact that it was a marketable commodity which could be transported.[43] It is inconceivable that the household effects of the Maniots – however limited and meagre – should not have included a chest, the one basic piece of furniture in every Greek house.[44] The heroic spirit of that inaccessible area can be similarly adduced in support, to provide an interpretation for the singular thematic material of certain of the representations. But I believe there is more decisive significance in the clear, if somewhat remote, stylistic affinity displayed by the stonecarving of the same area: as yet, however, I am not in a position to go further and answer the question as to whether the craftsmen who carved in stone and in wood were one and the same.[45]

Angelos Delivorrias
Director of the Benaki Museum

ABBREVIATIONS

Delivorrias 1990: A. Delivorrias, Γύρω από την αντοχή της παράδοσης στη νεοελληνική κεραμική του όψιμου 19ου αι., in: *Αρμός, τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο*, I (Thessaloniki 1990) 477-90.

Delivorrias 1997: A. Delivorrias, Traditional Art on the Aegean Islands, in: *The Aegean. The Epicenter of Greek Civilization* (Athens 1997[2]) 281-360.

Delivorrias 2000: A. Delivorrias, *A Guide to the Benaki Museum* (Athens 2000).

Delivorrias 2002: A. Delivorrias, Παραστάσεις χορού στην ελληνική λαϊκή τέχνη, in: *Κανίσκιον Φιλίας, τιμητικός τόμος Michel (Guy) Saunier* (Athens 2002, forthcoming).

Florakis 1980: A. Florakis, *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου* (Athens 19802).

Fotopoulos–Delivorrias 1997: D. Fotopoulos, A. Delivorrias, *Greece at the Benaki Museum* (Athens 1997).

Hatzimichali 1925: A. Hatzimichali, *Ελληνική λαϊκή τέχνη. Σκύρος* (Athens 1925).

Hatzimichali 1937: A. Hagimihali, *L'art populaire grec* (Athens 1937).

Hatzimichali 1950: A. Hadjimihali, *La sculpture sur bois* (Athens 1950).

Hatzimichali 1979: A. Hatzimichali, *The Greek Folk Costume. Costumes with the Sigouni*, I (ed. T. Ioannou-Yiannara, Athens 1979).

Johnstone 1972: P. Johnstone, *A Guide to Greek Island Embroidery* (London 1972).

Karagiannis-Moser 1997: E. Karagiannis-Moser, *Le bestiaire de la chanson populaire grecque moderne* (Paris 1997).

Kassis 1983: K. D. Kassis, V. D. Kassis, *Η λαϊκή γλυπτική της Μάνης* (Athens 1983).

Korré 1978: K. G. Korré, *Η ανθρώπινη κεφαλή, θέμα αποτρεπτικό στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη* (Athens 1978).

Kyriakidou-Nestoros 1983: A. Kyriakidou-Nestoros, *Τα υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης* (Athens 1983).

Makris 1969: K. A. Makris, Woodcarving, in: S. A. Papadopoulos (ed.). *Greek Handicraft* (Athens 1969) 48-87.

Papantoniou 1996: I. Papantoniou, *Greek Regional Costumes* (Nafplion 1996).

Papantoniou 2000: I. Papantoniou, *Greek Dress. From Ancient Times to the Early 20th Century* (Athens 2000).

Polychroniadis 1980: H. Polychroniadis, *Greek Embroideries* (Athens 1980).

Spitzing 1989: G. Spitzing, *Lexikon byzantinisch christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens* (Munich 1989).

Taylor 1998: R. Taylor, *Embroidery of the Greek Islands* (New York 1998).

Zora 1966: P. Zora, Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής λαϊκής γλυπτικής, *Zygos* 5 (1966) 35-56.

Zora 1969: P. Zora, Embroidery, in: S. A. Papadopoulos (ed.), *Greek Handicraft* (Athens 1969) 161-89.

Zora 1993: P. Zora, Συμβολική και σημειωτική προσέγγιση της ελληνικής λαϊκής τέχνης, *Λαογραφία* ΛΣΤ' (1993) 1-77.

Zora 1994: P. Zora, *Ελληνική τέχνη. Λαϊκή τέχνη* (Athens 1994).

NOTES

1. See E. Tsaparlis, *Ξυλόγλυπτα Τέμπλα Ηπείρου 17ου-α' ημίσεος 18ου αι.* (Athens 1980); Ch. M. Koutelakis, *Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής στο Αιγαίο και ιδιαίτερα στα Δωδεκάνησα* (Athens 1985); *id.*, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700* (Athens, Ioannina 1986); id., Νέα στοιχεία για εργαστήρια ξυλογλυπτικής και αργυρο-χρυσοχοΐας, *Μνημοσύνη* 12 (1991-1993) 326-52; *id.*, *Έλληνες αργυροχρυσοχόοι και ξυλογλύπτες* (Athens 1996) 231-333.

2. Cf. Hatzimichali 1925, 155-72; Hatzimichali 1937, 33-34, 133-39; Makris 1969, 49-50, 63-75; M. Faltaits, *Σκυριανή ξυλοτεχνία, Ελληνική Λαϊκή Τέχνη* 10 (1973) 33-43; Delivorrias 1997, 308-11; Zora 1994, 17-20, 72-77.

3. Delivorrias 2002, 95-96 n. 2 with refs.

4. For their assistance in the collection and elaboration of material for this article I would like to express warm thanks

to my colleagues D. Vayiakakos, L. Vranopoulou, St. Ghika, A. Drandaki, Ch. Maltezou, L. Marangou, V. Matseli, G. Saita, K. Synodinou, P. Tsakona and A. Tsaravopoulos, to my friends A. Argyriadis, A. Eustathiadis, I. Papantoniou, D. Fotopoulos, and to photographers G. Despotidis (figs 2-4), K. Manolis (figs 1, 6, 9, 10, 12, 13) and M. Skiadaresis (figs 5, 7, 8).

5. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* XII (Athens 1975) 376-91; A. E. Vakalopoulos, *Ιστορία του νέου Ελληνισμού* VII (Thessaloniki 1986) 782-90; *ibid.*, VIII (Thessaloniki 1988) 314-16, 332-55.

6. See Ch. Kalliga, Η εξέλιξη των οικισμών στη Μάνη, in: O. B. Doumani, P. Oliver (eds), *Οικισμοί στην Ελλάδα* (Athens 1974); Ch. G. Konstantinopoulos, *Οι παραδοσιακοί χτίστες της Πελοποννήσου* (Athens 1983); *Επώνυμα Αρχοντικά των χρόνων της Τουρκοκρατίας* (Athens 1986) 125-88; *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική* (ed. D. Philippidis), *Πελοπόννησος* I (Athens 1986); *Πελοπόννησος* II – *Στερεά Ελλάδα* (Athens 1987) 9-204; M. G. Zagorissiou, *Παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Δημητσάνας. Έρευνα και προτάσεις για αποκατάσταση και αξιοποίηση* (Athens 1977).

7. With the exception of Argolidocorinthia, I. Papantoniou, Οι χωρικές φορεσιές της Αργολιδοκορινθίας, in: *Proceedings of the 1st International Conference of Peloponnesian Studies* III (Athens 1976) 419-46, pls 22-40; Hatzimichali 1979, 138-71; L. Welters, Women's Traditional dress in the Provinces of Argolida and Corinthia, *Ethnografika* 7 (1989) 17-30; *id.*, Women's traditional dress in Argolidocorinthia. Local Variations, *Ethnografika* 11 (1998) 133-76. On the costume of Leonidion, I. Papantoniou, *Ελληνικές φορεσιές. Συλλογή Λυκείου των Ελληνίδων Καλαμάτας* (Athens 1991) 28; Papantoniou 1996, 24-25, and of Arcadia, Papantoniou 2000, 106, figs 119-20. The Benaki Museum possesses items of female costume from Doliana (EE 508, 530, 533), Kalamata (EE 540-541), Messenia, Kyparissia (EE 496, 500-506) and Mani (EE 1781, 1913).

8. No. 35496. Dimensions: 0.50 x 0.82 x 0.45 m. The wood, which is from a broad-leaved ring-porus variety, presents a microscopic image similar to oak or chestnut.

9. These are strictly followed even in Greek folk art: Makris 1969, 64; Zora 1969, 162; Korré 1978, 32 n. 3 with bibliography; Kyriakidou-Nestoros, 1983, 46-47; Delivorrias 1990, 485-486 n. 12; Delivorrias 2002, 99 n. 10.

10. *DACL* I 2, 1907, 2691-2709 s.v. Arbres; O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology* (New York 1961) 699-700 s.v. The Sacred Tree; K. G. Korré, Φύλακες δένδρων και κιόνων, in: *Proceedings of the 3rd Symposium on the Folklore of Northern Greece* (Thessaloniki 1979) 335-47; Zora, 1993, 5, 9-18, 22.

11. See generally Hatzimichali 1937, 33-34; Ch. Binos, Ξυλόγλυπτες λεσβιακές κασέλες, *Zygos* 2 (1965) 46-56; K. Kefalas, Κασέλες, μπαούλα και σεντούκια στο Βορειοελλαδικό χώρο, in: *Proceedings of the 3rd Symposium of the Folklore of Northern Greece* (Thessaloniki 1979) 325-33; Ch. Vallianos, G. Pervolarakis, G. Neroladakis, *Τα Κρητικά έπιπλα* (Athens 1986) 108-34; Zora 1994, 19.

12. On birds and their significance, see Spitzing 1989, 291-93, s.v. Taube/Taubenhaus; Delivorrias 1990, 485-86 n. 14; Karagiannis-Moser 1997, 29-30, 57-59, 63-69, 77-81, 121-24, 138-41, 165-66, 199-201, 211, 215-26; and in connection with the stonecarving of Mani, Kassis 1983, 52, 83, 116. On the snake, *DACL* XV 1 (1950) 1353-58, s.v. serpent; Florakis 1980, 128-30, 149 n. 246; Kassis 1983, 30, 49-50, 78 (reliefs from Mani); Spitzing 1989, 285-87, s.v. Schlange; Delivorrias 1990, 484 n. 10; Zora 1993, 30-37; Zora 1994, 218, fig. 57; Karagiannis-Moser 1997, 206-07, 289-302, 330. On the fish, *DACL* VII 2 (1927) 1990-2086, s.v. Ιχθύς; Spitzing 1989, 120-22 s.v. Fisch; Karagiannis-Moser 1997, 174-75, 195-96, 207-08. The snake and the fish on the reliefs of a fanlight: Florakis 1980, fig. 88.

13. R. C. W. Robinson, Tobacco pipes of Corinth and of the Athenian Agora, *Hesperia* 54 (1985) 149-203 pls 33-64. Cf. the representations on a cup in the Museum of Folk Art, Athens, no. 3114: Delivorrias 2002, 116 n. 51 drawing 2, and the leaves of a cupboard of 1804 from Siphnos: Delivorrias 1997, 303, 346 fig. 116.

14. Papantoniou 1996, 23-24, 27; Papantoniou 2000, 228-42, where it is emphasised that it was worn by the nobility as well as by the islanders.

15. Cf. the well-known embroidered cushion with the schooner from Skyros, Benaki Museum no. 6389: Zora 1969, 172 fig. 158 (= Polychroniadis 1980, 23 fig. 1); Zora 1994, 224 fig. 79; Fotopoulos–Delivorrias 1997, 439 fig. 761; Taylor 1998, 97. Another example is recorded in Hatzimichali 1925, 113 fig. 110, and another in the Museum of Folk Art, Athens 6190: Zora 1994, 223-24 fig. 78. It is quite possible that the frame signifies the idea of a house, as in other examples: Johnstone 1972, 39-40 figs 10-12, 42 fig. 17, 100 fig. 124; Polychroniadis 1980, 19, 21-22, 24-25, fig. 2, 25, 51, 97 (=Zora 1994, 226 figs 88-89); Taylor 1998, 62-63, 138-39; cf. also for woodcarving in: Fotopoulos –Delivorrias 1997, 418 fig 715, 421 fig. 725.

16. *DACL* III 2 (1914) 3045-3144, esp. 3139-43, s.v. Croix et Crucifix; Dalton (n. 10) 680-82, s.v. The Sacred Monogram and Cross; Zora 1966, 41, 44-45, 49, 52-53; Korré 1978, 66-67; Florakis, 1980, 125-27; Spitzing 1989, 193-204, s.v. Kreuz; *ODB* 1 (1991) 549–53, s.v. Cross.

17. See Delivorrias 1990, 485-86 n. 13 with bibliography; Delivorrias 2002, 98-99 nn. 9-10.

18. To my knowledge this exceptionally interesting subject has not yet been properly studied: A. F. Lagopoulos, Τελετουργίες καθαγίασης του ελληνικού παραδοσιακού οικισμού, *Ethnologia* 6-7 (1998-99) 65-66; Delivorrias 2002, 115 n. 49. For the strength of the Canon in antiquity, see A. Delivorrias, Der statuarische Typus der sogenannten Hera Borghese, in: H. Beck, P. C. Bol (eds), *Polykletforschungen* (Berlin 1993) 226-27 n. 9; A. Delivorrias, Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty, in: W. G. Moon (ed.), *Polyk-*

leitos, the Doryphoros, and Tradition (Madison, Wisconsin 1995) 203 n. 38.

19. Delivorrias 1992, 313 fig. 152; Delivorrias 1997, 313 fig. 152. For nudity in Byzantine art, see *DACL* I 1 (1907) 510-19, s.v. Adam et Eve; H. Maguire, The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature, *DOP* 53 (1999) 189-205; cf. in connection with post-Byzantine ecclesiastical art: Makris 1969, 64 fig. 24; K. A. Makris, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (Athens 1982) 22–23, 28, 36; Kassis 1983, 67. Cf. on rural woodcarving: G. E. Papatrechas, *Ποιμενικά ξυλόγλυπτα από Μαχαιρά Ξηρομέρου* (Athens 1986) 64, 74.

20. F. Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments* (Athens 19912) 212-58. Cf. the representation on a chest from Mytilene and on two decorative features from Rhodes, Benaki Museum 31165, 8728, 8726, and on a wardrobe in Patmos: Delivorrias 1997, 302 fig. 121 (=Fotopoulos–Delivorrias 1997, 424, figs 732, 733) 304 figs 122-23, 125. The subject is common on embroidery from Skyros (Polychroniadis 1980, 23 fig. 86 [=Fotopoulos–Delivorrias 1997, 451 fig. 779; Taylor 1998, 20]), Ioannina (Polychroniadis 1980, 19 fig. 23) and Crete (E. K. Frangaki, *Από την Κεντητική στην Κρήτη* [Athens 1979] 15-16 fig. 7; Fotopoulos–Delivorrias 1997, 439 fig. 762; Taylor 1998, 106-07, 112-13).

21. As on a piece of embroidery from Arachova, Benaki Museum. EE 106: Hatzimichali 1979, 118, 127 fig. 120; Polychroniadis 1980, 27-28 fig. 123a; Delivorrias 2002, 109, n. 33 and fig. 13, with comments on its special features.

22. No. 37911. Dimensions: 0.41 x 1.07 x 0.02 m. The wood comes from a broad-leaved, diffuse-porus variety, which from microscopic examination of a cross-section resembles walnut. A. Delivorrias, in: *Επίλογος '98* (Athens 1998) 75, 77 with fig.; Delivorrias 2000, 123 with fig.; Delivorrias 2002, *passim*, fig. 1.

23. Alekos Eustathiadis Collection. Dimensions: 0.50 x 0.97 x 0.41 m.

24. Also in the Alekos Eustathiadis Collection. Dimensions: 0.44 x 0.96 x 0.40 m.

25. No. 21777. Dimensions: 0.39 x 1.29 x 0.02 m. Wood conifer, probably cypress: Fotopoulos–Delivorrias 1997, 418 figs 714, 718. I originally attributed no. 21776 to the same group (Fotopoulos–Delivorrias 1997, 418 fig. 716), but the more I study it, the less I am persuaded of this view.

26. Cf. Zora 1969, 162; D. Stamelos, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 16ο αι. ώς την εποχή μας* (Athens 1975) 133; Florakis 1980, 160-61; Kyriakidou-Nestoros 1983, 45 n. 1, 48; Delivorrias, 1990, 485 n. 11.

27. For the double-headed eagle, one of the basic motifs of "folk" art, see recently Delivorrias 2002, 114 n. 45 with bibliography.

28. See generally Florakis 1980, 96-98, 134; A. E. Florakis, Εραλδικά διακοσμητικά θέματα στη νεοελληνική χειροτεχνία, *Deltion Eraldikis kai Genealogikis Etaireias Ellados* 8 (1992) 184–89 esp. 185-86; specifically on the lion: Spitzing 1989, 223–24 s.v. Lowe; Karagiannis-Moser 1997, 180-81, 331, 338. The motif is common in Mani stonecarving: Kassis 1983, 80-82, 84-85.

29. Cf. Makris 1969, 64 fig. 29; P. Zora, Οι Βοτσαλωτές αυλές των Σπετσών, *Zygos* 70 (1961) 26; Florakis 1980, 150-51, figs. 222-23, 228-29; Polychroniadis 1980, 19 fig. 25; 20 figs 28, 37. 24–25 fig. 97. Door frames from Ios, Benaki Museum; Delivorrias 2000, 89 fig. For the cypress ,see A. Petronotis, Το κυπαρίσσι στην ελληνική παράδοση: βυζαντινά και νεοελληνικά λιθανάγλυφα, και άλλα δείγματά του στην τέχνη, in: *5th Symposium on Byzantine and post-Byzantine Archaeology and Art, Programme and Summaries of Papers, Thessaloniki 7-9 June 1985* (Athens 1985) 80-81, with examples and bibliography.

30. Delivorrias 2002, 114-15 nn. 46-47. Cf. Karagiannis-Moser 1997, 47-48.

31. Benaki Museum no. 12999: Fotopoulos–Delivorrias 1997, 416 figs 712-13; D. Filippidis, *Διακοσμητικές τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική* (Athens 1998) 17 fig. 15; Delivorrias 2000, 117 fig. 124; Delivorrias 2002, 114 n. 46, with further examples.

32. N. G. Politis, Τα δημώδη ελληνικά άσματα περί της Δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου, *Laografia* 4 (1913) 185-235; C. Walter, Η εικονογραφία του Αγ. Γεωργίου με το Δράκοντα, in: *5th Symposium* (n. 29) 101-02; Spitzing 1989, 130-32, s.v. Georg, der siegreiche Reiterheilige. There is an interesting representation of the saint on an unpublished bridal headband from Skyros: Benaki Museum 6411. Cf. for the two confronting horsemen, Zora 1969, 176 fig. 169; A. Lambrou, *Οι σκυριανές φορεσιές* (Nafplion 1994) 48-51 fig. 47. On the hunt generally, see N. G. Politis, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού* (Athens 1914) no. 74 (της Λιογέννητης) 91 lines 2, 9, no. 90 (του Κολυμπητή) 135, lines 5-7, no. 91 (Η μάννα η φόνισσα) 136 line 1, 137 lines 17-20; Karagiannis-Moser 1997, 47-48, 70-77, 80-81 (Le cheval a une competence specialisée en matière de relation amoureuse), 85-147, 332-47. Cf. the subject matter of a wall painting of 1762/3 in Siatista: M. Garidis, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια – Μικρασία 18ος-19ος αι.* (Athens 1996) 49-50 fig. 56 and the examples in Delivorrias 2002, 114-15 n. 47 with bibliography. See also Zora 1966, 45 fig. 16; Korré 1978, 48–50; Florakis 1980, 120-22.

33. Dimensions: 0.40 x 0.97 x 0.35 m.

34. Dimensions: 0.49 x 0.86 x 0.41m.

35. While I know of no other example of grasping at the breast, the offering of flowers, the most overt erotic gesture in the vocabulary of folk art, is generally a feature of representations of female figures: Hatzimichali 1925, fig. 210; Polychroniadis 1980, 23 fig. 86 (Taylor 1998, 20; Fotopoulos–Delivorrias 1997, 422 fig. 728, 426 fig. 735). Cf. however Polychroniadis 1980, 19 fig. 2, fig. 25 (=Fotopoulos–Delivorrias 1997, 445 fig. 770); Taylor 1998, 151, 152–53.

36. For the Byzantine origins of the motif, see J. Toynbee,

J. Ward Perkins, Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in the Imperial Art, *BSR* 18 (1950) 1-43; *LCI* 4 (1972) 483-86, s. v. Weinbau, Weinernte (with full bibliography); L. Bouras, Some observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion, *DChAE* 8 (1975-76) 85-96, pl. 47a; Th. Pazaras, Κατάλογος χριστιανικών αναγλύφων πλακών με ζωομόρφους παραστάσεις, *Byzantina* 9 (1977) 23-95, nos 30, 48-49; *id.*, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Athens 1988) 100, no. 7, 24, 27, pl. 6a, 18, 20; Kassis 1983, 92 (relief from Mani).

37. Dimensions: 0.38 x 0.87 x 0.35 m.

38. No. 1989.09.0001. Dimensions: 0.36 x 0.77 x 0.30 m.

39. Dimensions: 0.34 x 0.77 x 0.31 m.

40. Dimensions: 0.55 x 1.36 x 0.51 m.

41. In spite of the fact that the moon is usually represented differently: P. Johnstone, *Byzantine Tradition in church Embroidery* (London 1967) 107-08 pl. 56, 125-26 pl. 113, 127 pl. 118; Korré 1978, 64-65; Florakis 1980, 142-44. For the significance of the motif, see N. G. Politis, Ο ήλιος κατά τους δημώδεις μύθους. Η Σελήνη κατά τους μύθους και τας δοξασίες του ελληνικού λαού, *Laografika Symmeikta* 2 (1921) 110-53, 154-77; Spitzing 1989, 240-41 s.v. Mond. Cf. in connection with stone carving in Mani, Kassis 1983, 50, 66.

42. As D. Vayiakakos has pointed out to me: see A. E. Vakalopoulos, *Ιστορία του νέου Ελληνισμού* III (Thessaloniki 1968) 357; *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* X (Athens 1974) 328-33; D. N. Mexis, *Η Μάνη και οι Μανιάτες. Θέματα για την ιστορία τους, τη λαογραφία και την τέχνη* (Athens 1977) 288-93.

43. See the remarks of A. Petronotis on timber in connection with architecture generally, Μανιάτες Μαστόροι, *Lakonikai Spoudai* 5 (1980) 172-74, 183-84; Kassis 1983, 15.

44. The evidence from travellers is clear: J. Galt, *Voyages and Travels in the years 1809, 1810 and 1811* (London 1812) 155: "A bed occupied the furthest corner, under which I perceived a large, antique, carved coffer" (in the tower of Antonbey, at Vathy); B. de St. Vincent, *Expedition Scientifique de Morée* (1829-30) 1 (Paris 1836) 351: "ce sont des coffres ou bahuts, quelquefois cependant d'un certain prix a cause de leurs ornements, qui en garnissent le pourtour; on renferme dans ces sortes de magasins tout ce qu'on possede, depuis la plus vile chaussure jusqu' au linge de corps, aux tresors et aux titres de famille...". Cf. G. Saitas, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Μάνη* (Athens 1992) 67 n. 220, 90-91 n. 259, 103 n. 283.

45. For details of similar thematic features see above nn. 12, 28, 36, 41. Compare also the style of chest no. 8 with the reliefs decorating a window of the chapel in the tower of Bourzinos in Kardamyli, Kassis 1983, 70. There are also affinities in the carved ornamentation of the church of Agioi Taxiarches in Areopolis (1789): K. G. Korré, Λαϊκά λιθανάγλυφα από την Αρεόπολη Μάνης, *Lakonikai Spoudai* 4 (1979) 349-54; Kassis 1983, 29, 61-66.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ

Ξυλόγλυπτες ελληνικές κασέλες από την Πελοπόννησο. Ζητήματα τεχνοτροπικής και θεματικής ιδιαιτερότητας

Η παρουσίαση μιας ανέκδοτης ξυλόγλυπτης κασέλας από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 1) και η συνδρομή δύο συγγενικών έργων (εικ. 5, 7), καθοδηγούν την ψηλάφηση ορισμένων ζητημάτων γύρω από έναν ανέγγιχτο ουσιαστικά τομέα της κοσμικής τέχνης των μεταβυζαντινών χρόνων. Με τη μελέτη αυτή επιχειρείται για άλλη μια φορά μια διείσδυση στον αινιγματικό κόσμο της λεγόμενης "λαϊκής" δημιουργίας.

Οι κασέλες, τα απαραίτητα αν όχι μοναδικά έπιπλα κάθε παραδοσιακού σπιτιού, απαντούν έως και τον πρώιμο 20ό αι. σε όλη την έκταση του ελλαδικού χώρου, χωρίς εντούτοις να έχουν ακόμα μελετηθεί συστηματικά. Από τον έλεγχο της περιορισμένης άλλωστε βιβλιογραφίας συνάγεται εύκολα ότι το σωζόμενο υλικό, ούτε επαρκώς δημοσιοποιημένο, ούτε και εξαντλητικά αποσταγμένο είναι. Ενδεικτική για το επίπεδο της έρευνας θα πρέπει μάλιστα να θεωρηθεί η απουσία μιας έστω και δοκιμαστικής κατανομής των καταγεγραμμένων παραδειγμάτων σε συγκεκριμένες ενότητες με κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα. Κάτι που θα διευκόλυνε κάθε μετέπειτα απόπειρα γεωγραφικής κατάταξης, αλλά και κάθε σοβαρή προσπάθεια

να ιχνηλατηθεί ο αβέβαιος εξελικτικός χρόνος της επεξεργασίας, κυρίως όμως να εντοπιστεί το διαφεύγον στίγμα όσων διαδικασιών σχετίζονται με τη διακίνηση της παραγωγής.

Η υπό εξέταση ομάδα των παραδειγμάτων του Μουσείου Μπενάκη, εμπλουτισμένη από μία ενότητα ομόλογων έργων σε άλλες συλλογές (εικ. 6, 8-13), μπορεί να αποδοθεί με σχετική ασφάλεια σε εργαστήρια της νοτιοδυτικής Πελοποννήσου και ειδικότερα της μεσσηνιακής Μάνης. Ως προς την τεχνοτροπική ιδιαιτερότητα και το γενικότερο προσανατολισμό της αισθητικής, επισημαίνεται ο εντελώς διαφορετικός χαρακτήρας που παρουσιάζει τόσο η ιδιοτυπία της λάξευσης, όσο και η θεματική του διακόσμου σε σχέση με κάποια υστερότερα προφανώς παραδείγματα από την Αρκαδία (εικ. 6). Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει τη βασική για τη λεγόμενη "λαϊκή" τέχνη αρχή της εκφραστικής αυτονομίας που διέπει το καλλιτεχνικό ιδίωμα πολλών ελληνικών περιοχών, τη μεγάλη δηλαδή κατά τόπους ποικιλία των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, η οποία είναι αισθητή λ.χ. στην κεντητική, προπάντων όμως στο εξαιρετικό ανάπτυγμα του διακοσμητικού πνεύματος που παρουσιάζουν οι γυναικείες ενδυμασίες. Οι άλλοι επιμέρους τομείς της "λαϊκής" δημιουργίας, παραμένοντας ερευνητικά μετέωροι, δεν προσφέρουν δυνατότητες συγκριτικών παραβολών. Τούτο ισχύει ειδικότερα στην περίπτωση της Πελοποννήσου, η οποία για λόγους ιστορικούς εμφανίζεται πραγματικά απογυμνωμένη από τα συστατικά του πιο πρόσφατου πολιτιστικού της παρελθόντος.

Με αφετηρία τα δεδομένα επισημαίνονται και σχολιάζονται κάποιες από τις ιδιομορφίες της μανιάτικης ξυλογλυπτικής, κυρίως ως προς τις θεματικές επιλογές των διακοσμητικών πεδίων. Σε σχέση λ.χ. με ορισμένες τουλάχιστον από τις αρχές που σημαδεύουν τις συνθέσεις της "λαϊκής" τέχνης, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συχνές αποκλίσεις από το βασικό κανόνα της συμμετρίας (εικ. 1, 7, 8). Σημαντικότερο νοηματικό βάρος πρέπει ωστόσο να υποκρύπτεται στην επανειλημμένη διατάραξη του κανόνα της ιεραρχίας με την αντιστροφή της καθιερωμένης φοράς, που κατευθύνει και γενικότερα τη διηγηματική ροή των παραστάσεων από τα αριστερά προς τα δεξιά (εικ. 2-4, 5). Σε ορισμένες περιπτώσεις τα εικονιζόμενα θέματα αφήνουν να προβάλει ευδιάκριτα ένα ερωτικό στοιχείο, όπως και σε αντίστοιχα παραδείγματα άλλων περιοχών (εικ. 1, 2-4, 9). Η ηρωική, τέλος, διάσταση, η οποία διαφαίνεται στις διηγηματικές απόπειρες των παραστάσεων του κυνηγιού (εικ. 5, 7-8, 11-12), δεν είναι καθόλου ξένη προς το φρόνημα των κατοίκων της Μάνης και το πνεύμα της μανιάτικης αρετής.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Ένα κλασικιστικό ανάγλυφο του 19ου αιώνα

ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ αντίγραφα και παραλλαγές αρχαίων έργων είναι ευρέως διαδεδομένα σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η αντιγραφή αρχαίων έργων αποτελούσε τη βάση της ακαδημαϊκής διδασκαλίας ολόκληρο τον 19ο αιώνα στις σχολές καλών τεχνών της Γερμανίας, της Ιταλίας και της Ελλάδας. Οι σπουδαστές συστηματικά αντέγραφαν γύψινα ή πήλινα εκμαγεία αρχαίων αγαλμάτων για να μελετήσουν το σχέδιο και τις αναλογίες των μορφών, την απόδοση των σωμάτων και τη διάπλαση των όγκων από αξεπέραστα πρότυπα.[1]

Ειδικότερα στην Ελλάδα η «*αγαλματογραφία*»/«*γυψογραφία*»/«*γλυπτογραφία*» διδασκόταν σε δύο τάξεις και περιλάμβανε την πιστή σχεδιαστική αντιγραφή γλυπτών της κλασικής τέχνης, πρωτοτύπων ή αντιγράφων. Στο Πολυτεχνείο υπήρχαν για το σκοπό αυτό περί τα 27 αντίγραφα, τα οποία είχαν δωρηθεί από Έλληνες και ξένους.[2] Το 1845, το 1852 και το 1858 ο βασιλιάς των Δύο Σικελιών Φερδινάνδος Β΄ (1810-1859) δώρισε γύψινα εκμαγεία από τα μουσεία της Νάπολης και της Πομπηίας, μεταξύ των οποίων και το σύμπλεγμα του *Ταύρου Farnese*.[3] Το 1854 η αγγλική κυβέρνηση δώρισε σειρά αντιγράφων γλυπτών του Παρθενώνα, και το 1856 η γαλλική κυβέρνηση προσέφερε αντίγραφα παρθενώνειων γλυπτών από το Λούβρο, καθώς και αντίγραφο της *Αφροδίτης της Μήλου*.[4] Το 1858 ο Γρηγόριος Υψηλάντης (1835-1886), αδελφός του Αλέξανδρου και του Δημήτριου, δώρισε 32 μικρογραφικά αντίγραφα διάσημων γλυπτών της αρχαιότητας, αγορασμένα στο Παρίσι, συλλογή που είχε καταρτίσει ο Αχιλλέας Κόλλας.[5] Εξάλλου, και ο διευθυντής του Βασιλικού Πολυτεχνείου Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885) στόχευε ρητά[6] στη συγκέντρωση αντιγράφων από όλα τα διασκορπισμένα στα μουσεία της Ευρώπης αρχαία γλυπτά.

Το ανάγλυφο

Το έργο του Μουσείου Μπενάκη που μας απασχολεί εδώ (εικ.1), δωρεά του Απόστολου Αργυριάδη, είναι ανάγλυφο από λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο, με διαστάσεις 61,5 x 65 x 7 εκ. (αρ. ευρ. 31163). Στο πάνω μέρος φέρει τόρμο για υποδοχή γόμφου.[7] Προέρχεται από την αρχαιολογική συλλογή του οικονομολόγου και πολιτικού, ερασιτέχνη αρχαιολόγου και ανασκαφέα της Δωδώνης, Κωνσταντίνου Καραπάνου (1840-1914) –η συλλογή αυτή, πριν δωρηθεί στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο το 1912, στεγαζόταν στο Μέγαρο Καραπάνου (Σταδίου 29).

Απεικονίζονται αριστερά ο ήρωας του Άργους, γιος του Δία και της Δανάης, Περσέας στα τρία τέταρτα και η κόρη του βασιλιά της Αιθιοπίας Ανδρομέδα στα τρία τέταρτα δεξιά. Ο Περσέας έχει σκοτώσει το θαλάσσιο κήτος που διακρίνεται στο έδαφος. Το κήτος λυμαινόταν τη χώρα εξαιτίας της μεγαλαυχίας της μητέρας της Ανδρομέδας Κασσιέπειας, η οποία πιστεύοντας ότι ήταν ομορφότερη από τις Νηίδες εξόργισε του Ποσειδώνα. Ο τελευταίος για να την εκδικηθεί προκάλεσε πλημμύρες στην Αιθιοπία και έστειλε στα παράλιά της το θαλάσσιο κήτος, το οποίο καταβρόχθιζε τους κατοίκους και τα κοπάδια τους. Ο χρησμός του μαντείου του Άμμωνος, έλεγε ότι για να κατευναστεί το κήτος θα έπρεπε να κατασπαράξει την Ανδρομέδα,

Εικ. 1. *Περσέας και Ανδρομέδα*, μάρμαρο, 61,5 x 65 x 7 εκ. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 31163.

η οποία και δέθηκε σε παράκτιο βράχο –στο ανάγλυφό μας ο βράχος μόλις που διακρίνεται στην άκρη πίσω από την Ανδρομέδα. Ο Περσέας απλώνει το αριστερό του χέρι προκειμένου να πιάσει το δεξί της κοπέλας· ζητά να την κάνει γυναίκα του. Η μορφή του ήρωα είναι μετωπική, σε ελαφριά στροφή προς το μέρος της Ανδρομέδας, προς την οποία έχει στρέψει και το κεφάλι του. Φορά ακόμα την περικεφαλαία του Πλούτωνα, που τον έκανε αόρατο, και τα φτερωτά πέδιλα του Ερμή, που του έδωσαν οι νύμφες Νηίδες, με τη βοήθεια του Ερμή, της Αθηνάς και των Γραιών, για να είναι γρήγορος. Έτσι είχε ξεφύγει από τις Γοργόνες που τον καταδίωκαν, όταν έκοψε με τη βοήθεια της Αθηνάς το κεφάλι της αδελφής τους Μέδουσας. Στο ανεπαίσθητα τεντωμένο από τη μέση και πάνω σώμα του φορά χιτώνα και ιμάτιο, που πτυχώνονται. Με το δεξί του χέρι πιάνει και κρατά τη δρεπανομάχαιρα, με την οποία σκότωσε το κήτος. Η Ανδρομέδα φορά πέ-

πλο και ιμάτιο, που επίσης πέφτουν με δουλεμένες πτυχώσεις.

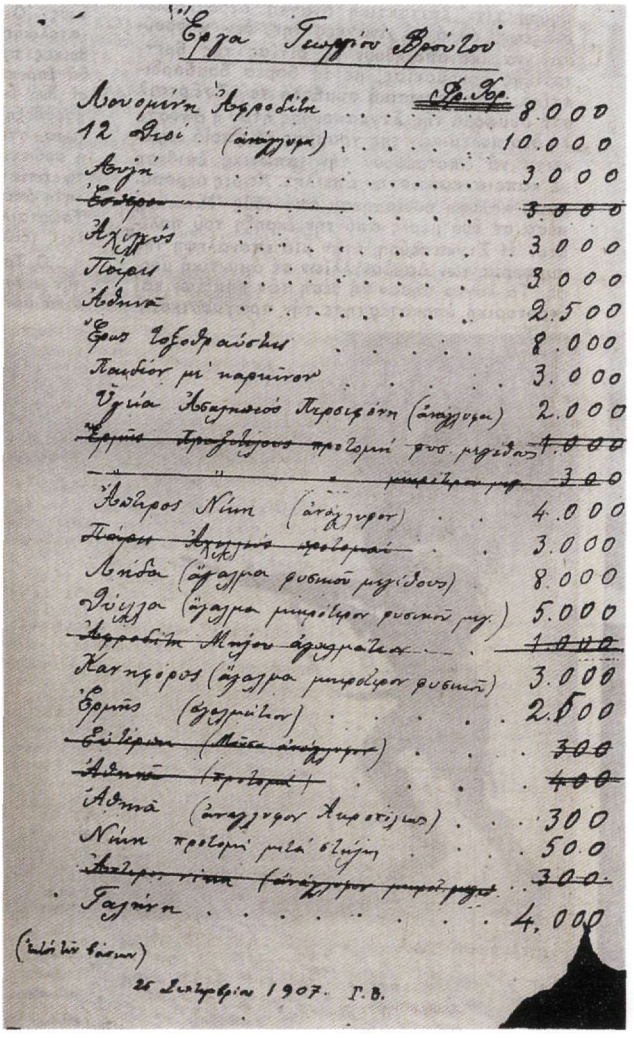
Η τεχνοτροπική προσέγγιση του έργου οδηγεί σε επαρκή γλύπτη του κύκλου των ακραιφνών Ελλήνων κλασικιστών του 19ου αιώνα. Επομένως, ο δημιουργός του πρέπει να αναζητηθεί ανάμεσα στους Έλληνες κλασικιστές γλύπτες, που είχαν καλή γνώση των γλυπτών των ιταλικών μουσείων και ενδεχομένως σπούδασαν στη Ρώμη. Πιθανότερη νομίζω ότι μοιάζει η περίπτωση του Γεώργιου Βρούτου (Αθήνα, 23 Ιουνίου/5 Ιουλίου 1843[8] - Αθήνα, 10/22 Ιανουαρίου 1909[9]), σύγχρονου, τρία χρόνια μικρότερου και μάλλον γνωστού του Κωνσταντίνου Καραπάνου. Τη σχέση του έργου με το "χέρι" του Βρούτου υπογραμμίζουν εκτός των άλλων οι ομοιότητες της μορφής του Περσέα με τον *Άρη* του ίδιου γλύπτη και της μορφής της Ανδρομέδας με την προσωποποίηση της *Επιστήμης* στον τάφο του Αντώνιου Φ. Παπαδάκη.

Ο γλύπτης

Ο Γεώργιος Βρούτος[10] (εικ. 2) υπήρξε μαθητής του κλασικιστή γλύπτη Ιωάννη Κόσσου (1822-1873)[11] από το 1859 έως το 1866. Από έναν ενυπόγραφο τιμοκατάλογό του της 25ης Σεπτεμβρίου 1907[12] γνωρίζουμε τίτλους αντιγράφων του, ανάμεσα στα οποία και τα έργα: *Λουομένη Αφροδίτη*, *12 Θεοί* (ανάγλυφα), *Αυγή*, *Έσπερος*, *Αχιλλεύς*, *Πάρις*, *Αθηνά*, *Έρως Τοξοθραύστης*, *Παιδίον με καρκίνον*, *Υγεία* (ανάγλυφο), *Ασκληπιός* (ανάγλυφο), *Περσεφόνη* (ανάγλυφο), *Ερμής Πραξιτέλους* (προτομή μικρότερου μέγεθους από το φυσικό), *Άπτερος Νίκη* (ανάγλυφο), *Πάρις* (προτομή), *Αχιλλεύς* (προτομή), *Λήδα* (άγαλμα φυσικού μεγέθους), *Θύελλα* (άγαλμα μικρότερου μέγεθους από το φυσικό), *Αφροδίτη Μήλου* (αγαλμάτιο), *Κανηφόρος* (άγαλμα μικρότερου μεγέθους από το φυσικό), *Ερμής* (αγαλμάτιο), *Ευτέρπη* (ανάγλυφο), *Αθηνά* (προτομή), *Αθηνά* (ανάγλυφο Ακρόπολης), *Νίκη* (προτομή με στήλη), *Άπτερος Νίκη* (ανάγλυφο μικρότερου μεγέθους από το φυσικό) και *Γαλήνη*. Ο Βρούτος εξέθετε αυτά τα αντίγραφα στο εργαστήριό του, στην οδό Φιλελλήνων (απέναντι από την Αγγλικανική Εκκλησία)[13] και στην οδό Πιττακού (απέναντι από τους Στύλους του Ολυμπίου Διός) αλλά και σε μεγάλες ομαδικές εκθέσεις στην Αθήνα (στα Γ΄ «Ολύμπια» το 1875 τις μαρμάρινες προτομές του *Πάριδος* και του *Αχιλλέως*,[14] στα Δ΄ «Ολύμπια» το 1888 τους *12 Θεούς*, τον *Αχιλλέα*, τον *Πάρι*, τον *Ασκληπιό* και την *Υγεία*,[15] και στην Γ΄ Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών το 1899 την *Αθηνά*[16]).

Εικ. 2. Ο Γεώργιος Βρούτος
(φωτ.: *Εικονογραφημένη Εστία*, 1, 1894).

Στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης από το 1866 έως το 1870 υπήρξε μαθητής δύο μαθητών του Antonio Canova (1757-1822), των αυστηρών κλασικιστών γλυπτών Adamo Tadolini (1788/9-1868)[17] και Filippo Gnaccarini (1804-1875),[18] ενώ βραβεύτηκε σε τέσσερις διαγωνισμούς της ανώτατης τάξης.[19] Ο Gnaccarini μάλιστα είχε δουλέψει πολύ στο κυρίαρχο, από την εποχή του Canova, στη Ρώμη, κλασικιστικό ιδίωμα.[20] Ύστερα από σύσταση του Gnaccarini, ο Βρούτος το 1870 γνώρισε τον Ιταλό μεγαλοτραπεζίτη Alessandro Torlonia (1800-1886), ο οποίος τον προσέλαβε για να στήσει στην έπαυλή του τα γλυπτά της συλλογής του και για να τα συντηρήσει.[21] Για λογαρια-



Εικ. 3. Τιμοκατάλογος έργων του Γεώργιου Βρούτου (φωτ.: *Το Βήμα*, 20 Απριλίου 1969).

σμό του Torlonia, ο Έλληνας γλύπτης εργάστηκε έως το 1873, φροντίζοντας τα γλυπτά της συλλογής του.[22]

Το 1873 επέστρεψε στην Ελλάδα για να ολοκληρώσει τον ανδριάντα του *Αδαμάντιου Κοραή*, που είχε αρχίσει ο δάσκαλός του Ιωάννης Κόσσος, αλλά δεν πρόλαβε να τον ολοκληρώσει, λόγω του θανάτου του τον Αύγουστο του χρόνου αυτού.[23] Το 1887 νυμφεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη τη Μαρία Κοτζιά, κόρη του καθηγητή της Ιστορίας της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Νικόλαου Κοτζιά,[24] γάμος που του άνοιξε τις πύλες της καλής αθηναϊκής κοινωνίας, καθώς η γυναίκα του ήταν και απόγονος της βυζαντινής οικογένειας των Καντακουζηνών.[25]

Το Μάιο του 1883[26] διορίστηκε καθηγητής της Πλαστικής στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, όπου δίδαξε έως το Σεπτέμβριο του 1908,[27] συνεχίζοντας την κλασικιστική παράδοση του εργαστηρίου του προκατόχου του Λεωνίδα Δρόση (1834-1882),[28] ο οποίος είχε προσθέσει το 1879 στη διδασκαλία του και το μάθημα της «*καλλιτεχνικής αρχαιολογίας*»,[29] κατά το οποίο επισκεπτόταν μαζί με τους μαθητές του τον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης, όπου «*υπό τον ίδιον αιθέρα, όστις ενέπνευσε τον Φειδίαν*» και τους μιλούσε για «*τα μυστήρια της λαξευτής μεγαλοφυΐας των αρχαίων, της διασωθείσης εις τμήματα αριστουργημάτων, εις κορμούς αγαλμάτων, εις την τοποθέτησιν αυτών κατ' εκλογήν του καλλιτέχνου, εις τας αποστάσεις, εις τας αναλογίας, εις τας σχέσεις προς το φως της Ελλάδος, εις πάντα*».[30]

Ανάμεσα στα άλλα έργα του ο Βρούτος είχε φιλοτεχνήσει και αρχαιοπρεπή ανάγλυφα. Το 1903 εξέθεσε στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών το γύψινο πρόπλασμα του πολυπρόσωπου χαμηλού ανάγλυφου *Νιοβίδαι*[31] –δεν σώζεται–,[32] ενώ στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης βρίσκονται οι *12 Θεοί* του, το *Δωδεκάθεόν* του.[33] Στο 1904 χρονολογείται ανάγλυφη γυναικεία μορφή του Βρούτου, προσωποποίηση της *Πίστεως*,[34] που στήθηκε σε τάφο στο Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας και για την οποία ο Βρούτος αντλεί από το γύψινο πρόπλασμα της *Πίστεως των Καθολικών* του Canova.[35] Για το πρώτο ανάγλυφο, στο οποίο απεικονίζεται ο θάνατος των παιδιών της Νιόβης, ο Αλέξανδρος Κ. Περδικίδης γράφει στην *Πινακοθήκη*: «*Μικρόν το αέτωμα, αλλά μέγα το έργον. Όλη η δύναμις του Βρούτου είναι εκεί εσκορπισμένη. Όταν παρέλθωσιν οι χρόνοι, και η κριτική του μέλλοντος θα γράψη περί της νεωτέρας ελληνικής καλλιτεχνίας, βεβαίως θα αφιερώση μίαν σελίδα περί του αετώματος τούτου, διότι είναι έργον το οποίον θα ζήση*».[36] Δεν γνωρίζουμε αν το έργο το μετέφερε ο γλύπτης στο μάρμαρο, παρά τις συστάσεις του Αλέξανδρου Κ. Περδικίδη («*είναι άδικον το ωραίον και λεπτόν καλλιτεχνικώτατον σύμπλεγμα να μη χαραχθή επί μαρμάρου. Ας μη φεισθή εξόδων ο κ. Βρούτος. Μερικά έξοδα φέρουν έσοδα. Αλλά πλην τούτου το έργον δεν πρέπει να καταστραφή. Καταστρεφόμενον, καταστρέφει την αίγλην ην δικαίως κατέκτησεν ο κ. Βρούτος. Θα ήτο έγκλημα αυτό*»).[37] Δεν γνωρίζουμε αν το έγκλημα αυτό συντελέστηκε ή αν έγινε ένα άλλο. Αν δηλαδή και το ανάγλυφο αυτό

Εικ. 4. Γεωργίου Βρούτου, *Προσωποποίηση της Επιστήμης*, 1881, μάρμαρο, τάφος Αντώνιου Φ. Παπαδάκη, Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας (φωτ.: Στ. Λυδάκης, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία – Τυπολογία – Λεξικό γλυπτών*, Αθήνα 1981 [= Οι Έλληνες γλύπτες, 5]).

Εικ. 5. *Περσέας και Ανδρομέδα*, μάρμαρο, 155 x 109 εκ., μέσα του 2ου αι. μ.Χ. Ρώμη, Μουσεία Καπιτωλίου (φωτ.: Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Ρώμης, 65.1703).

κατέληξε στο μοιραίο καροτσάκι, μέσα στο οποίο η νύφη του Βρούτου Φανή, μετά το θάνατο του συζύγου της Κίμωνα (αξιωματικού και υπασπιστή του βασιλιά Αλέξανδρου) το 1937, περιέφερε στη Γούβα –στη γειτονιά όπου έμενε φτωχικά μαζί με την κόρη της στη γωνία των οδών Αρτέμωνος και Κάρπου– όλα τα γύψινα προπλάσματα των έργων του πεθερού της, ικετεύοντας γνωστούς και αγνώστους να τα... φιλοξενήσουν για λίγο, μέχρι να βρει πού θα τα... αποθηκεύσει![38] Στη Συλλογή Γιάννη Περδίου σώζεται μαρμάρινο αντίγραφο από τον Βρούτο του ανάγλυφου της *Νίκης που δένει το σανδάλι της*, του Μουσείου Ακροπόλεως.[39]

Ο Γεώργιος Βρούτος αποδεικνύεται «*μετά φανατισμού κλασικιστής*»,[40] χωρίς να είναι φυσικά ο μόνος –ακαδημαϊκοί κλασικιστές είναι και άλλοι Έλληνες γλύπτες: οι Δημήτριος Φιλιππότης (1834-1919), Γεώργιος Βιτάλης (1838-1901), Ιωάννης Λαμπαδίτης (1856-1920), Γεώργιος Παπαγιάννης (1860-1920), Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940).[41] Ο Βρούτος είναι εκείνος που επεξεργάζεται τις λεπτομέρειες στις ενδυμασίες –παράδειγμα, η προσωποποίηση της *Επιστήμης* στον τάφο του Αντώνιου Φ. Παπαδάκη, από το 1881 στο Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας (εικ. 4)– με μια τάση να μιμηθεί αρχαία πρότυπα, ιδιαίτερα λυσίππεια.[42] «*Ήτο ο μόνος, όστις εκαλλιέργει το αρχαίον πνεύμα. Και τα έργα του πάντοτε είχον ως αφετηρίαν και υπόδειγμα την αρχαιότητα. Έζη ως εν ονείρω εις τους ενδόξους εκείνους χρόνους του Περικλέους, του Φειδίου, του Πραξιτέλους*», έγραφε στη νεκρολογία του περιοδικό της Κωνσταντινούπολης.[43] Ο Κίμων Μιχαηλίδης, νεκρολογώντας τον Βρούτο στο περιοδικό του *Παναθήναια*, σημείωνε: «*Τόσον ήτο προσκολλημένος εις την αρχαίαν τέχνην, ώστε πολλά από τα έργα του τα ενεπνεύσθη από τα αρχαία μάρμαρα (Δωδεκάθεον, Νίκη κλπ.). Εις την λατρείαν αυτής της αρχαιότητος δεσμευμένος, λατρείαν παθητικήν όπως σχεδόν και κάθε λατρεία, δεν ετόλμησε τίποτε νέον*».[44] Και ο Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος στη δική του νεκρολογία του Βρούτου για το περιοδικό του *Πινακοθήκη* σημειώνει: «*Εις τα έργα του καμμία υπέρβασις των αυστηρών, αλλά και αναλλοιώτων της τέχνης κανόνων. Η αρμονία των γραμμών, διανθιζομένη από την ελληνικήν χάριν, είνε παρ' αυτώ το κύριον χαρακτηριστικόν. Η έμπνευσις δεν προήρχετο εκ φλεγμαινούσης φαντασίας. ήρεμος ήτο και σεμνή και απέριττος*».[45]

Έργα του βρίσκονται σε δημόσιους χώρους της Αθήνας (Ζάππειο και Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας), στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ (Μέτσοβο), στη Συλλογή Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, στο Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός», στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης και στη Συλλογή Γιάννη Περδίου στην Αθήνα.[46] Διετέλεσε μέλος της «Αδελφότητος Μαρμαρογλύφων», της οποίας χρημάτισε και πρόεδρος το 1900, αλλά και μέλος της «Εταιρείας Φιλοτέχνων», της «Καλλιτεχνικής Εταιρείας» και της «Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας».[47]

Εικονογραφικά

Το εικονογραφικό πρότυπο του έργου του Μουσείου Μπενάκη δεν πρέπει να αναζητηθεί απευθείας σε αρχαίο έργο. Η σύνθεση επαναλαμβάνει βέβαια κατοπτρικά και παραλλάσσει ελαφρά το θέμα κλασικιστικού ανάγλυφου των μέσων του 2ου αι. μ.Χ. με τον Περσέα και την Ανδρομέδα στα Μουσεία Καπιτωλίου (Stanza degli Imperatori) (εικ. 5).[48] Το έργο του Μουσείου Μπενάκη βρίσκεται πιο κοντά στις δύο παραστάσεις του Περσέα (με περικεφαλαία) και της Ανδρομέδας σε σαρκοφάγο από το Palazzo Mattei.[49]

Παραστάσεις του Περσέα είχαν φιλοτεχνήσει κορυφαίοι κλασικιστές γλύπτες του 19ου αιώνα, όπως ο φημισμένος Antonio Canova,[50] τον οποίον ο Βρούτος θαύμαζε και λάτρευε, έχοντας γεμίσει τους τοίχους του εργαστηρίου του στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας με εικόνες έργων του, όπως θυμάται ο μαθητής του Βρούτου και γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974).[51] Ο Canova είχε φιλοτεχνήσει το 1801 τη μορφή του *Περσέα* μετά το φόνο της Μέδουσας (μάρμαρο, Μουσείο Βατικανού), με πρότυπο τον *Απόλλωνα Belvedere*, έργο που επανέλαβε το 1806 για την Πολωνή κόμισσα Tarnowska.[52] Επιπλέον, σε ελαιογραφία του Canova με τον Περσέα να αγωνίζεται εναντίον της Μέδουσας (Βενετία, Μουσείο Correr)[53] ο ήρωας απεικονίζεται ως ένοπλος αγωνιστής –όπως δηλαδή και στο ανάγλυφο του Μουσείου Μπενάκη– ακολουθώντας τον τύπο του *Θησέα εναντίον του Κενταύρου* (Βιέννη, Kunsthistorisches Museum),[54] επίσης έργο του Canova.

Κλασικιστικό, χωρίς τη θερμότητα του κλασικού, το ανάγλυφο του Μουσείου Μπενάκη αποκαλύπτει τις αδυναμίες του, αδυναμίες-αρετές ενός «*τεχνοκλόπου*» («*plagiaire*») γλύπτη, σαν το Γεώργιο Βρούτο, ο

οποίος μπορούσε –και δεν το έκρυβε– να κινηθεί άνετα σε διάφορες τεχνοϊστορικές περιόδους: θεατρικές στάσεις και ψυχρές εκφράσεις των δύο μορφών, υπερβολική επεξεργασία των πτυχώσεων στις ενδυμασίες και άσκοπη φλυαρία στην αφήγηση του μύθου.[55]

Δημήτρης Παυλόπουλος
Δρ Ιστορικός της Τέχνης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Δ. Παυλόπουλος, *Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής* (Αθήνα 1998) 13-34.

[2] Ι. Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, δακτυλ. διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Θεσσαλονίκη 2000) 25 σημ. 56.

[3] Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου επί της κατά το δεύτερον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών* (Αθήνα 1846) 10· *Αιών* (19 Μαρτίου 1852, 29 Νοεμβρίου 1852)· Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου τη 4 Μαΐου, επί της κατά το δωδέκατον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών* (Αθήνα 1858) 15-16.

[4] *Αθηνά* (19 Ιανουαρίου 1855)· Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (τη κε΄ Νοεμβρίου 1856), επί της κατά το ενδέκατον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών* (Αθήνα 1857) 31· Κ. Η. Μπίρης, Ιστορία του *Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου* (Αθήνα 1957) 105.

[5] Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς* (σημ. 3) 19-21 (με πλήρη κατάλογο)· *Αιών* (31 Μαρτίου 1858, 3 Απριλίου 1858)· *Αθηνά* (5 Απριλίου 1858).

[6] Καυταντζόγλου (σημ. 4).

[7] Δεδομένου ότι η παράσταση αναπτύσσεται μόνο σε μία πλάκα, φαίνεται μάλλον απίθανο ο τόρμος να χρησίμευε για τη σύνδεση της πλάκας με μιαν άλλη, όπως είναι ο κανόνας. Το πιθανότερο είναι ότι ο γλύπτης προσπάθησε να μιμηθεί τους τόρμους σύνδεσης των αναγλύφων των κλασικών χρόνων, τονίζοντας έτσι την πρόθεσή του να μιμηθεί κλασικά έργα (πληροφορία του καθηγητή Γ. Δεσπίνη μέσω του Δ. Δαμάσκου).

[8] ΔΙΚ (Δ. Ι. Καλογερόπουλος), Γεώργιος Βρούτος, *Πινακοθήκη* (1909) 235.

[9] Φώτος (Γιοφύλλης), *Ακρόπολις* (12 Ιανουαρίου 1909). Ο ίδιος ο Γιοφύλλης, στη βιβλιογραφία των δημοσιευμάτων του για τους Νεοέλληνες ζωγράφους και γλύπτες από το 1907 έως το 1963 (*Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης [ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής] 1821-1941* Β΄ [Αθήνα 1963] 609), καταχωρίζει στο 1908, προφανώς εκ παραδρομής, το άρθρο του αυτό να έχει δημοσιευτεί στον *Ταχυδρόμο* της 15ης Δεκεμβρίου 1908 –σφάλμα που έχει κάνει και στο κυρίως κείμενο του βιβλίου του (Α΄ [Αθήνα 1962] 254), αναφέροντας ότι ο Βρούτος πέθανε τον Δεκέμβριο του 1908.

[10] Ήταν κρητικής καταγωγής από την πλευρά του ενός παππού του. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, Έλληνες καλλιτέχναι. Γεώργιος Βρούτος, *Εικονογραφημένη Εστία* (2 Ιανουαρίου 1894) 43. Το επώνυμό του ήταν Μπούντρος, αλλά οι Ιταλοί τα χρόνια των σπουδών του το είχαν «*εκρωμαΐσει*», επειδή τους «*ήταν πιο οικείο και περισσότερο εύκολο*», βλ. Δ. Ι. Μαρκιανός, Καλλιτεχνικά μνημόσυνα. Γεώργιος Βρούτος, ο Αθηναίος γλύπτης, *Ελληνική Δημιουργία* 47 (15 Ιανουαρίου 1950) 156.

[11] Για τον Ιωάννη Κόσσο, βλ. Αν. Δρίβας, Ιωάννης Κόσσος, *Περιοδικόν Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας* 161 (16 Δεκεμβρίου 1928) 7· στο ίδιο 165 (13 Ιανουαρίου 1929) 37· *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας* Β΄ (Αθήνα 1998) 269-70 (Η. Μυκονιάτης).

[12] *Το Βήμα* (20 Απριλίου 1969) (Ι. Μανωλικάκης).

[13] Ο Ξενόπουλος (σημ. 10) 40-42 δίνει μια εικόνα και για το αρχαιοπρεπές κτίριο του εργαστηρίου του Βρούτου στην οδό Φιλελλήνων: «*οικίσκος με ανάγλυφον αέτωμα αρχαϊκής παραστάσεως και με προτομάς αρχαίων θεών και ηρώων, μεταξύ των οποίων διαπρέπει η γενειώσα του Διός σοβαρότης*». Ο Μαρκιανός (σημ. 10) 157 γράφει: «*Το ατελιέ του με τους χτυπητούς ροζ τοίχους, απέναντι από την αγγλικανική εκκλησία, εκεί όπου τώρα βρίσκεται το ζαχαροπλαστείο Ζέρβα, ήταν ανοιχτό σε όλους και με προθυμία τους συμβούλευε και τους καθοδηγούσε*». Το 1884 ο Βρούτος είχε εκθέσει εκεί, μαζί με τους ζωγράφους Αριστείδη και Θεμιστοκλή Βαρούχα, διάφορα έργα του, βλ. Μπόλης (σημ. 2) 473-74.

[14] Μπόλης (ό.π.) 96, 97, 430.

[15] Μπόλης (ό.π.) 121, 122, 448.

[16] Μπόλης (ό.π.) 236, 497.

[17] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 32 (1938) 398.

[18] Thieme, Becker (ό.π.) 14 (1921) 274 (F. N.).

[19] Αλ. Κ. Περδικίδης, Σύγχρονοι καλλιτέχναι. Γ. Βρούτος, *Πινακοθήκη* (1904) 78.

[20] Thieme, Becker (σημ. 18).

[21] *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (σημ. 11) Α΄ (Αθήνα 1997) 219 (Δ. Παυλόπουλος).

[22] ό.π.

[23] *Αυγή* (31 Αυγούστου 1873)· *Αλήθεια* (31 Αυγούστου 1873)· *Αιών* (3 Σεπτεμβρίου 1873).

[24] *Το Βήμα* (σημ. 12).

[25] *Το Βήμα* (ό.π.).

[26] *Νέαι Ιδέαι* (31 Μαΐου 1883)· *Παλιγγενεσία* (31 Μαΐου 1883)· *Αιών*, 1 (2 Ιουνίου 1883)· *Νέα Εφημερίς* (1 Ιουνίου 1883)· *Στοά* (1 Ιουνίου 1883)· *Ώρα* (1 Ιουνίου 1883)· Περδικίδης (σημ. 19) 78-79· Γ. Μπόλης, *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες* (25 Οκτωβρίου 1998).

[27] Μπίρης (σημ. 4) 288, 396, 521, 549 αρ. 88, 556, 560.

[28] Για τον Λεωνίδα Δρόση, βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (σημ. 21) 392-94 (Η. Μυκονιάτης).

[29] *Στοά* (31 Δεκεμβρίου 1879).

[30] ό.π.

[31] *Πινακοθήκη* (1903) 123· ΔΙΚ (σημ. 8) 235.

[32] *Το Βήμα* (σημ. 12).

[33] ΔΙΚ (σημ. 8).

[34] Περδικίδης (σημ. 19) 79.

[35] Στ. Λυδάκης, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία – Τυπολογία – Λεξικό γλυπτών*, Αθήνα 1981, 64 εικ. 124 [= *Οι Έλληνες γλύπτες*, 5].

[36] *Το Βήμα* (σημ. 12).

[37] Περδικίδης (σημ. 34).

[38] *Το Βήμα* (σημ. 12).

[39] Ν. Μισιρλή, Στ. Λυδάκης, *Θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης. Η Συλλογή Γιάννη Περδίου* (Αθήνα 1998) 294-95 εικ. 169 (Στ. Λυδάκης).

[40] ΔΙΚ (σημ. 8).

[41] Παυλόπουλος (σημ. 1) 20, 24, 26.

[42] Μαρκιανός (σημ. 10) 157.

[43] *Νέον Πνεύμα* 14 (25 Ιανουαρίου 1909) 240.

[44] Κ. Μιχαηλίδης, Ζωγραφική και Γλυπτική, *Παναθήναια* (31 Ιανουαρίου 1909) 235.

[45] ΔΙΚ (σημ. 8).

[46] *Θησαυροί της νεοελληνικής τέχνης* (σημ. 39).

[47] *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (σημ. 21) 220.

[48] J. Garms, *Quellen aus des Archiv Doria Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X* (Rom-Wien 1972) 334· R. Calza, M. Bonanno, G. Messineo, B. Palma, P. Pensabene, *Antichità di Villa Doria Pamphilj* (Rom 1977) 104-05 (B. Palma)· *LIMC* I (1981) 782 αρ. 86, Andromeda I (K. Schauenburg)· St. Lehmann, *Mythologische Prachtreliefs* (Bamberg 1996) 124-27 πίν. 37-38.

[49] K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (Bonn 1960) 70 κ.ε. σημ. 460· *LIMC* (ό.π.) 782 αρ. 88· Lehmann (ό.π.) 126.

[50] K. G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 16 (1997) 173-76 (E. Debenedetti).

[51] Άγγ. Προκοπίου, Τόμπρος, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 11 (1948) 326.

[52] Thieme, Becker (σημ. 17) 5 (1911) 518 (P. Paoletti).

[53] *Antonio Canova* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Correr – Μουσείο Εκμαγείων Possagno, Venezia 22 Μαρτίου - 30 Σεπτεμβρίου 1992, επιμ. G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia 1992) 184 αρ. 96 (G. Pavanello).

[54] *Antonio Canova* (ό.π.).

[55] Για τον Περσέα στο μύθο και στην τέχνη, βλ. L. Jones-Roccos, *LIMC* VII (1994) 332-48. Για την Ανδρομέδα, βλ. *LIMC* (σημ. 48) 774-90.

DIMITRIS PAVLOPOULOS
A 19th century classicising relief

This article attributes to a Greek sculptor, and specifically to Georgios Vroutos (1843-1909), a marble classicising relief in the Benaki Museum on the subject of Perseus and Andromeda. The relief was once in the ownership of the collector Konstantinos Karapanos (1840-1914) and was donated to the Museum by Apostolos Argyriades. The making of copies and variants of ancient sculptures was common practice throughout the 19th century, and the *Perseus and Andromeda* in the Benaki Museum is such a work. Its

creator, the sculptor Georgios Vroutos, who was a contemporary and possibly an acquaintance of Karapanos, studied at the Accademia di S. Luca in Rome under the strict classicist sculptors Adamo Tadolini and Filippo Gnaccarini, favourite pupils of the famous Italian sculptor Antonio Canova, and he was Professor of Plastic Arts at the Athens School of Art from 1883 to 1908.

A prolific sculptor, he moved within the ambit of ancient Greek sculpture, to such a degree that a visitor to his studio wrote: "He seeks the ideal stamp of beauty in an imitation of the beauties of nature, applying –very rightly– the lines and the immutable principles of the Greek concept of the Beautiful. His exhibited works, the *Twelve Gods*, the *Hours* and *Night*, the *Achilles* and *Paris* pre-eminent among them, remind the viewer of the workshop of an ancient sculptor". He soon became established in Athenian society, especially after his marriage in 1887 to Maria Kotzia, the daughter of Nikolaos Kotzias, Professor of the History of Philosophy at Athens University. He exhibited in Greece and abroad and was honoured with prizes.

The Benaki Museum relief has great stylistic affinities with Vroutos' idiom –in particular the figure of Perseus resembles his *Ares*, and that of Andromeda his *Science*. For this relief Vroutos draws not on an ancient classical work, but on the Roman marble relief of Perseus and Andromeda in the Capitoline Museum and a marble relief of the same figures on a sarcophagus. He operates "like a plagiarist", making an eclectic choice of features, as with all copiers. The work suffers from an overall chilliness, an intense theatricality in the stance and gestures of the figures, a fussy, exaggerated handling of the drapery folds, and an empty verbosity in the narration of the myth. In spite of this the sculptor's ease in handling his materials and in developing the subject matter is immediately apparent.

JEAN-PIERRE DE RYCKE

La correspondance Ghika-Zervos: souvenirs d'une amitié et chronique de la vie artistique parisienne durant l'entre-deux-guerres (1933-40)

AU SEIN DES ARCHIVES de la Pinacothèque Ghika, la correspondance entre le peintre Nico Ghika et Christian Zervos (1889-1970), un Grec d'origine qui fut un des principaux critiques d'art et animateurs de l'avant-garde parisienne à l'époque du modernisme, occupe une place intéressante (fig. 1). Ce fonds représente environ soixante-dix lettres rédigées en français et qui couvrent une assez longue période s'étendant approximativement de 1933 à 1970, année du décès des époux Zervos.[1]

En réalité, il faudrait plutôt parler de correspondance entre "les" Ghika et "les" Zervos puisqu'il s'agit en effet d'un échange croisé de lettres entre le couple Christian et Yvonne Zervos d'une part, et celui formé par Nico et Tiggie Ghika d'autre part.

Comme le veut la règle, les lettres conservées à Athènes sont naturellement celles que les émissaires parisiens –Christian ou Yvonne Zervos– adressaient à leurs correspondants en Grèce –Nico ou Tiggie. Et ce n'est qu'exceptionnellement qu'on rencontre dans ces documents l'un ou l'autre brouillon de réponse de l'un des destinataires à ses amis parisiens. Il s'en suit logiquement que le contenu des lettres concerne en priorité le propre vécu des Zervos en France, tout en l'assortissant accessoirement d'attentions ou de sollicitations diverses à l'égard des Ghika.

Pour l'essentiel, la correspondance adressée par les Zervos aux Ghika a trait à l'activité éditoriale de Christian Zervos, pour laquelle ce dernier sollicita plus d'une fois l'appui logistique de son compatriote Nico en Grèce. Une partie du courrier concerne également la promotion de l'oeuvre personnelle de Ghika dont Zervos fut un des principaux soutiens ainsi que l'un des plus fervents admirateurs. Mais c'est surtout en tant que chronique "quotidienne" de la vie artistique parisienne que le recueil épistolaire représente un intérêt particulier.

Le moment précis de la rencontre entre Zervos et Ghika reste en partie un point d'interrogation. Selon Zervos lui-même, mais qui fait probablement erreur, ce serait en 1926 – année de création de sa revue les Cahiers d'art – qu'il aurait fait la connaissance de Nico à Paris où le jeune artiste né en 1906 essayait alors de s'imposer. Selon N. Petsalis-Diomidis, elle remonterait au contraire à 1924.[2] Ce qui semble toutefois certain, c'est que les deux hommes se connaissaient déjà en 1925 comme le prouve une photographie de groupe prise cette année-là à Paris dans les Jardins du Luxembourg, et où l'on aperçoit les deux protagonistes en compagnie d'autres amis d'origine grecque comme A. Katakouzinos, Tériade,[3] Katsimbalis ainsi que le sculpteur Tombros, futur fondateur de la revue athénienne d'avant-garde *20os aionas* (fig. 2).

Qui était donc Christian Zervos? Né à Argostoli dans l'île de Céphalonie, le 1er janvier 1889 – et décédé à Paris en 1970 –, son enfance et sa première jeunesse se déroulent à Alexandrie. Après quelques années passées à Marseille, il s'installe à Paris en 1911 pour terminer ses études en Sorbonne où, pendant la guerre 1914-18, il défend sa thèse de doctorat des lettres consacrée au philosophe platonicien byzantin, Michael Psellos. Il s'investira par la suite dans une activité éditoriale et

Fig. 1. Le couple Ghika avec Christian Zervos (à droite). Athènes 1941(?). Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

Fig. 2. Paris, Jardins du Luxemburg, 1925. De gauche à droite: Ch. Zervos, A. Katakouzinos, Tériade, Katsimbalis, Ghika et Tombros. Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

dans la promotion de l'art moderne dans la capitale française, en collaboration avec sa femme Yvonne. La revue *Cahiers d'art,* qu'il fonde en 1926, et la galerie du même nom qui l'accompagne à la rue du Dragon formeront un des fers de lance de l'avant-garde artistique parisienne dans l'entre-deux-guerres.[4]

La correspondance entre Ghika et Zervos conservée dans les archives de la Pinacothèque démarre véritablement en 1933-34. Cette période coïncide en effet avec le moment où Ghika et sa femme délaissent progressivement Paris pour se réinstaller définitivement en Grèce. Plusieurs lettres des Zervos feront d'ailleurs état de cette situation pour la déplorer et pour implorer Nico Ghika de revenir s'établir dans la capitale française qui lui ouvrirait les portes du succès.[5]

C'est également l'époque où Zervos achève la préparation de ce qui constituera son oeuvre littéraire majeure: une monumentale histoire de *L'Art en Grèce* publiée pour la première fois en 1934 et qui fera l'objet de nombreuses rééditions.[6] Ghika est alors sollicité par Zervos pour rassembler sur place une partie de la documentation nécessaire à son ouvrage.[7]

Le point de vue de ce livre est original. Comme le rappelle Zervos lui-même dans la préface de ce dernier, la vision traditionnelle de l'art grec avait jusqu'alors été tronquée par la présentation abusivement "classicisante" qu'en avaient donée les historiens d'art des générations précédentes.

Ce principe provoqua dès la fin du 19e siècle le rejet de l'art grec par les artistes qui, combattant l'académisme, voulaient retourner aux sources de l'art. Ainsi Gauguin dénonçait-il le modèle grec comme le pire ennemi des créateurs soucieux d'authenticité.

Le propos de Zervos est de montrer que, à côté de la production classique de l'âge d'or et de l'époque tardive hellénistique, il existe un art grec plus ancien qui répond davantage aux critères de "fraîcheur", de jeunesse et de pureté que recherchent les tenants de l'avant-garde. Et dans ce contexte particulier, le groupe cycladique avait une valeur exemplaire.

C'est tout ce patrimoine "archaïque" ou "primitif", alors relativement méconnu de la Grèce, qui peut, selon Zervos, jouer le même rôle d'inspiration pour les artistes contemporains que les arts dits "sauvages" d'Afrique ou d'ailleurs, tels qu'ils encouragèrent la rénovation de l'art occidental dès les premières expériences cubistes et fauvistes au début du 20e siècle.

Le grand dessein de Zervos était d'ailleurs de réconcilier l'ancien et le présent, comme il l'exprimera clairement dans un texte de présentation des *Cahiers d'Art* qui paraît en 1932: «... *Cahiers d'art montre au jour le jour le développement de l'oeuvre des meilleurs parmi les artistes d'aujourd'hui; et étudie les civilisations du passé en vue de montrer l'unité de l'esprit humain, sous la complexité de ses apparences, la modernité des grandes oeuvres*

anciennes et les équivalences entre ces oeuvres et celles d'aujourd'hui.».

La modernité de la démarche de Zervos à travers l'édition de son livre sur l'art en Grèce est renforcée par la circonstance qui lui permit de l'entreprendre ainsi que l'auteur le révèle dans sa dédicace introductive: le *IVème Congrès International d'Architecture Moderne* qui se tint à Athènes en 1933.

Cette occasion particulière permit en effet le rassemblement de quelques personnalités emblématiques de la création artistique et littéraire occidentale d'avant-garde sur le sol grec. Le peintre Fernand Léger, l'architecte Le Corbusier, le poète Gaston Bonheur ou le critique Maurice Raynal participèrent entre autres à cette manifestation internationale en compagnie de Zervos et ce fut là l'occasion pour Ghika de les rejoindre ou de les recevoir personnellement dans son fief insulaire d'Hydra, comme nous le montrent encore quelques photographies d'époque (fig. 3).

A leur tour, ces différents acteurs de la vie littéraire ou artistique livreront leurs propres impressions sur la réalité culturelle de la Grèce ancienne et moderne au sein du volume de Zervos, regroupées sous le titre *Témoignages de poètes, peintres, architectes et écrivains d'art contemporains.* On y rencontre les contributions de Pierre Guéguen, Fernand Léger, Le Corbusier, Gaston Bonheur, Ozenfant et Maurice Raynal.[9]

L'Art en Grèce paraît en janvier 1934. La première édition se révèle apparemment une très mauvaise affaire comme le révèle une lettre adressée par Zervos à Nico Ghika en 1934 et dans laquelle il reproche ni plus ni moins au libraire Kauffmann d'Athènes de ne pas respecter ses engagements. Zervos craint même un moment pour la survie des *Cahiers d'art,* tant sa situation financière est compromise.[10]

Au-delà de ce problème pécunier, les craintes de Zervos pour sa revue sont peut-être également justifiées par la concurrence toute récente d'une autre revue, le célèbre "*Minotaure*", fondée en 1933 par son ancien collaborateur Tériade en compagnie d'Albert Skira.

Grec d'origine tout comme lui, Tériade, de son vrai nom Efstratios Eleftheriades (1897-1983), a quitté les *Cahiers d'art,* selon ses propres termes *«pour fonder une nouvelle revue avec l'intention d'y inclure la participation des surréalistes, de réagir contre le cubisme puriste, de brasser des idées et d'intégrer les arts plastiques à la poésie,*

Fig. 3. Hydra(?) 1933. De gauche à droite: Fernand Léger, (?), Le Corbusier, (?), (?), Ghika réunis à l'occasion du IVème Congrès International d'Architecture Moderne. Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

la philosophie, la psychanalyse, la littérature, l'ethnologie et même la musique».[11]

Minotaure entend donc couvrir un champ plus large que les *Cahiers d'art* de Zervos et ce nouveau principe n'est peut-être pas étranger à l'introduction par ce dernier d'une série d'articles consacrés au surréalisme dans sa publication, dès les premiers numéros de 1935.[12]

Sur le plan de la vie civile, 1934 est également l'année où éclate en France l'affaire Stavisky qui débouchera sur les sanglantes émeutes de février 1934 et mettra même la République en péril. Face à la corruption présumée de plusieurs membres du parti radical, la droite mobilise ses troupes et provoque la chute du gouvernement Chautemps, aussitôt remplacé par Daladier. Le soir du 6 février, une manifestation de masse décrétée par toutes les organisations de droite, ainsi que le parti communiste, tourne mal. Echanges de coups de feu. L'émeute devient générale. Le matin du 7 février, on dénombre 15 morts et 1500 blessés. Paris est traumatisée.[13]

Christian Zervos fait directement allusion à ces événements dans une de ses lettres à Ghika: «... *Ici tout est mort... terriblement mort. Ni expositions, ni intérêt, rien du tout. Tout le monde est plongé dans le cafard jusqu'aux cheveux, c'est quelque chose d'atroce. Surtout depuis les derniers évévements* [émeutes de février 1934] *tout est en panne, on croirait un pays en agonie. Vous ne pouvez vous imaginer depuis notre retour comme tout est changé. Paris est un immense village sans joie, sans vie nocturne. Je ne pouvais m'imaginer qu'un peuple aussi vivant pouvait se laisser aller aussi profondément dans le désespoir. Heureusement que nous avons l'affaire Stavisky pour nous donner des émotions, sans quoi tout serait terne.*».

Et Zervos de dissuader son correspondant de rentrer en France à ce moment: «*Je crois que vous feriez bien de ne pas venir avant la fin Mars. Il n'y a rien à faire et vous ne perdez rien en restant en Grèce, au moins vous conservez intact votre enthousiasme...*».[14]

Dans la même lettre, Zervos demande à Ghika de lui *apporter quelques* reliefs dont il a déjà montré certaines reproductions autour de lui, lesquelles ont reçu un accueil favorable. Il s'agit de la série des bas-reliefs géométriques que Ghika entreprend en 1934 et dont certains spécimens seront exposés la même année à la Galerie des *Cahiers d'Art*, où les oeuvres de l'artiste grec côtoient les réalisations d'autres créateurs en vogue de cette époque comme Hans Arp, Jean Hélion ou Sophie Tauber-Arp. Quelques clichés conservés dans les archives photographiques de la Pinacothèque Ghika révèlent encore les arrangements de cette exposition où les reliefs de Ghika voisinaient avec différentes compositions de Arp ou une peinture abstraite de Jean Hélion (fig. 4).[15]

Pendant ce temps, Yvonne, l'épouse de Zervos (née Yvonne Marion, Paris 1905-ibid. 1970), ne demeure pas en reste. Très active également dans la promotion de l'art moderne, elle-même créatrice à ses heures, elle fonde sa propre société de "design" en 1935, *Stylclair*, qui regroupe les noms de collaborateurs aussi prestigieux que Aalto, Aartaria, J. Bossu, Breuer, Gropius, Hafeli, Hubacher, Kienzle, Le Corbusier - Pierre Jeanneret et Perriand, Merkelbach, Moser, Rietveld, Roth, Stam, Steiger, Thomas.[16]

C'est également l'époque où les Zervos entretiennent des liens d'amitié avec une grande partie de l'élite artistique parisienne. «...*Samedi et dimanche, nous sommes allés avec les Kandinsky à Dieppe. C'était très joli...*».[17] Et plus loin dans la même lettre: *Les Laurens* [le sculpteur Henri Laurens (1885-1954) et sa femme Marthe], «*je les aime de plus en plus; pour eux, la vie est aussi un miracle*».[18]

Mais le partenaire privilégié des Zervos est sans conteste Pablo Picasso que le couple fréquentera assidûment jusqu'à la fin de leur vie, et à qui ils consacreront la plus grande part de leur activité inlassable pour la promotion de l'art moderne (fig. 5).[19]

A ce moment, les Zervos habitent à l'hôtel, où ils ne peuvent se «*coucher avant deux trois heures du matin. Nous traînons aux "Deux Magots", chez "Lipp"*[deux des établissements parisiens les plus célèbres et les plus fréquentés par les artistes à Saint-Germain-des-Prés durant l'entre-deux-guerres] *jusqu'à des heures impossibles. Je suis très heureuse de cette nouvelle vie*, précise Yvonne, *nous voyons des gens qui nous apportent toujours du nouveau.*».[20]

Mais elle regrette en même temps l'absence des Ghika qui demeurent toujours en Grèce à ce moment. «...*Je regarde souvent votre atelier qui est toujours noir et cela me désespère!!!*». [21]

Signalant la préparation d'un numéro spécial des *Cahiers d'art* sur Picasso, elle révèle à Tiggie que ce dernier «*fait des poèmes très beaux! Car il divorce avec sa femme* [la Russe Olga Khokhlova]. *Depuis 6 mois, il ne peint plus, il fait seulement des poèmes... et maintenant nous le voyons quelquefois aux "Deux Magots"*.».[22]

Picasso vit alors en effet ce qu'il appellera lui-même plus tard «*la pire époque de sa vie*». En cet hiver 1934-35, sa femme Olga vient de quitter le domicile conjugal en emmenant leur fils Paulo, mais elle refuse le divorce. Pendant ce temps, le désarroi du peintre est renforcé par la grossesse de sa maîtresse Marie-Thérèse Walter qui le rend à la fois fou de joie et complètement désemparé, n'ayant personne à qui se confier car il veut cacher la nouvelle.

Picasso ne travaille plus. Alors, il écrit. Comme le dit son biographe Pierre Cabanne, «*il faut bien qu'il s'exprime d'une manière ou d'une autre. Ayant cessé de peindre, il prend la plume.*».[23]

Les réactions de l'entourage et des proches de l'artiste sont mitigées par rapport à cette nouvelle occupation. «*On me dit que tu écris. De toi, je crois tout possible*», lui dit sa mère dans une lettre. «*Si un jour on me raconte que tu as célébré la messe je le croirai aussi.*».[24] La réaction de

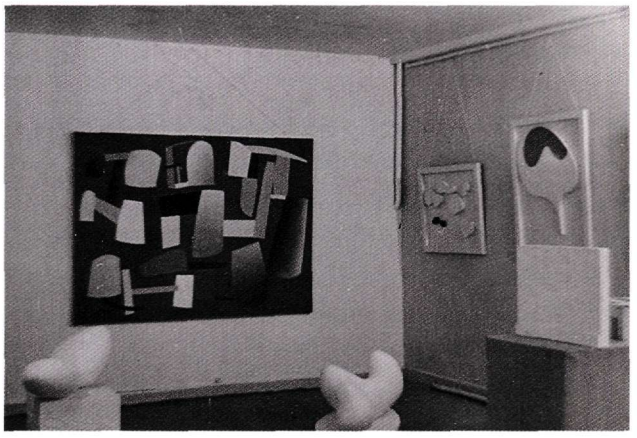


Fig. 4. Paris, Galerie des Cahiers d'Art, 1934. Oeuvres de Ghika, Jean Arp et Jean Hélion (Musèe Benaki, Pinacothèque Ghika).

Fig. 5. Yvonne Zervos et Pablo Picasso en 1968 (N. Hadjikyriakos-Ghika, *Γράμματα στην Τίγκη*, Athènes 1991, fig. 33).

Gertrude Stein est différente, qui supporte mal «*la stérilité des peintres dans la poésie.*». Elle reproche à Picasso «*d'avoir trop regardé les dessins de Cocteau qu'elle jugeait "plus choquants que des dessins simplement mauvais" et d'agir de la même manière dans ses poèmes "qui sont plus choquants que des poèmes simplement mauvais".*».[25]

Mais le malaise particulier de Picasso semble rencontrer celui plus général de l'art qui rentre peu à peu dans une impasse. Alors que la République française se remet difficilement d'une crise qui a failli lui coûter son existence [les émeutes de février 1934], c'est toute la création dans son ensemble qui stagne au moment où retombe la colère surréaliste. Crise de civilisation? Le mot est à la mode. W. George publie alors sa *Destruction de l'humain*, un pamphlet réactionnaire dans lequel il veut remettre en selle l'humanisme, les valeurs sensibles, le durable, l'éternel; de son côté, E. Faure décrit une *Agonie de la peinture dans L'Amour de l'Art.*[26]

Il est vrai peut-être aussi que les héros commencent à être fatigués. Comme elle le confiera un peu plus tard dans une lettre de 1938 où elle reproche une nouvelle fois aux Ghika de ne pas revenir tenter leur chance à Paris, Yvonne Zervos déplore le manque de renouvellement de la création dans la capitale en cette fin des années trente. «*... Vous savez qu'il n'y a plus un seul jeune peintre ici, car Miro* [né en 1893] *ne peut plus être considéré comme jeune, ayant plus de 44 ans.*».[27] Quant à Picasso, né en 1881 et alors âgé de 57 ans, il ne doit plus vraiment être considéré comme un prophète.

«*... Cela me fait penser que vous avez tort, mille fois tort de ne pas venir à Paris.* [...] *Nico aurait déjà fait son chemin ici. L'autre jour Gallatin du Museum of Living Art admirait le petit tableau de Nico que nous avons à l'appartement et voulait faire sa connaissance. Dites-moi franchement pourquoi vous ne venez pas à Paris, au moins pendant six mois de l'année. Nico n'est pas encore oublié...*».[28]

Mais la seconde partie des années trente avance aussi le spectre de la guerre qui se profile un peu partout à l'horizon. La tragédie commence en Espagne avec la guerre civile de 1936-39. Les Zervos sont des témoins privilégiés du conflit, avant-coureur des désastres futurs. En effet, Christian prépare alors une série d'ouvrages consacrés à la péninsule ibérique: *L'Art de la Catalogne* [1937] et *Les oeuvres du Gréco en Espagne* [1939].

Et les Zervos n'hésitent pas à se rendre plusieurs fois sur place pour rassembler la documentation. Parfois au péril de leur vie. Plusieurs lettres font allusion aux risques encourus.[29] Mais au-delà du danger, ces séjours en Espagne sont également une source de bonheur. «*... Je prépare un ouvrage sur l'art médiéval en Catalogne. Je viens de parcourir toutes les provinces de la Catalogne. La vie est ici merveilleuse*», s'enthousiasme Christian Zervos.[30] Et sa femme de préciser qu'avant leur départ pour l'Espagne, ils étaient bien fatigués et découragés.

«*Ce voyage nous a donné tellement de joie et d'espoir que maintenant nous avons des forces pour travailler et entreprendre beaucoup de choses...*».[31]

Un des objectifs de l'ouvrage sur *L'art en Catalogne* est également d'ordre politique. Il s'agit par là de dénoncer la propagande nationaliste qui tentait de reporter la responsabilité des dégâts occasionnés au patrimoine artistique catalan sur les Républicains. «...*Taky* [Christian Zervos] *a fait un très beau livre qui servira à prouver que tous ces "chefs d'oeuvre" n'ont pas été brûlés* [par les Républicains] *et que tout est en parfait état*».[32]

Quant au livre sur le Greco, il semble particulièrement faire la fierté de son auteur. «...*En ce moment, je prépare un livre vraiment formidable sur le Gréco (sur les tableaux authentiques du Greco, car les livres parus récemment sur lui sont pleins de faux dans la proportion de 65% et plus)*, confie-t-il à Nico Ghika.[33] *Outre qu'il est beau, ce livre m'est très cher car il m'a donné l'occasion de visiter l'Espagne - Madrid, Valence, Barcelone en pleine guerre civile - et que nous avons failli d'un rien y laisser notre peau.* [...] *J'aimerais que vous lisiez mes textes sur le Greco parce que j'étudie sa peinture du vrai point de vue: plastique et mystique.*».[34]

Le poète espagnol Rafael Alberti gardait encore en 1971 le souvenir de cette époque héroïque. «*Yvonne Zervos, très jeune et très jolie, arrive avec Christian Zervos à Madrid, à l' "Alliance des Intellectuels". Je crois que c'était à la fin de 1936, après les jours les plus graves et les plus glorieux de la défense de la capitale* [...]. *Picasso avait déjà été nommé directeur du Musée par le gouvernement de la République: le 1er directeur au monde d'un musée ambulant, puisqu'en peu de temps, il dut passer de Madrid à Valence, de Valence à Barcelone et de Barcelone à Genève...*».[35]

«*L'arrivée d'Yvonne et Christian Zervos coïncida avec les jours les plus durs et les plus fameux de notre lutte. Maria Teresa et moi les accompagnâmes à travers les rues et les quartiers excentriques proches du front. Nous montâmes à la "Telefonica", alors l'un des édifices les plus élevés de Madrid. De là, ils virent, impressionnés, les destructions causées par les bombardements, les blessures sanglantes de la ville* [...]. *Yvonne à Madrid, prit intérêt à tout, s'informant de la progression du sauvetage des collections particulières situées dans des endroits exposés, rendant visite à la Junte pour la sauvegarde du trésor artistique...*».[36]

«*Pendant ce temps, Christian Zervos vivait la passion du Gréco, son illustre compatriote. Il étudiait et expertisait les oeuvres du peintre, que l'on venait de découvrir dans les églises situées à proximité du front et de mettre à l'abri* [...]. *Yvonne nous parla, encore émue, de son enrôlement dans les équipes catalanes chargées de réunir au Musée d'Art de Catalogne les objets trouvés dans les églises...*».[37]

A la même époque, Nico Ghika s'intéresse de son côté à l'art dramatique. En 1937, il dessine le décor et les costumes de *As you like it* de Shakespeare qui représente semble-t-il le premier décor "moderne" en Grèce.[38] Sans doute requiert-il à cette occasion la collaboration d'Yvonne Zervos comme il apparaît dans une lettre de réponse que celle-ci adressa au peintre le 1er janvier 1937: «...*En rentrant d'Espagne, j'ai trouvé également ton autre lettre qui me demandait des patrons pour robes? Est-ce encore temps?...*».[39]

Une autre lettre de Christian Zervos à Nico Ghika apporte quelques informations à ce dernier qui s'interroge sur l'actualité théâtrale parisienne en 1939: «...*Ici aussi, il y a quelques tentatives de renouveler le théâtre. C'est l'acteur Barrault* [Jean-Louis Barrault (1910-1994)] *qui s'en occupe. Il vient de monter l'Hamlet de Laforgue et une féerie tirée de la Faim de Knut Hamsun. C'est tout ce qu'il y a de nouveau au point de vue théâtre...*».[40]

En même temps, les Zervos continuent de soutenir la peinture de Ghika qui sollicite toujours leur appui à Paris. «...*Yvonne et moi nous pourrions organiser une exposition de vos oeuvres à la Galerie Pierre*[41] *qui est devenue la meilleure de Paris du point de vue de la qualité (Picasso, Léger, Matisse, Braque, Miro et un peintre nègre que nous venons de découvrir et doué* [...]). *Ne pensez pas une minute que je vous propose cette galerie pour ne pas vous exposer aux "Cahiers d'Art". D'abord, nous ne faisons plus d'expositions à la galerie de la revue, puis cela vous priverait de la visite de critiques jaloux du succès des "Cahiers"* [...] *Il faut que vous profitiez de nos relations amicales avec Pierre, car à Paris les amitiés ne durent pas assez longtemps et la nôtre pour Pierre dure déjà depuis plus de quatre ans...*».[42]

Nouvelle allusion également au travail de Picasso qui «*fait des têtes magnifiques. Avant ces têtes, il a peint une série de tableaux dont quelques-uns sont reproduits dans le nº 1-4, 1939 [Cahiers d'Art]. C'est vraiment un tour de force qui nous dépasse tous.*».[43]

Selon Pierre Cabanne, les figures que peint Picasso à cette époque «*sont le reflet de l'angoisse et de la peur*» que

Fig. 6. N. Hadjikyriakos-Ghika, *Deux formes* (1936). Huile sur toile (35 x 35 cm.). Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

Fig. 7. N. Hadjikyriakos-Ghika, *Cruche en plein air* (1938). Détrempe sur bois (22,5 x 19 cm.). Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

provoque chez lui le climat de guerre qui envahit l'Europe. Peut-être les Zervos désignent-ils également ces têtes de taureau sur lesquelles l'artiste opère de nombreuses variations entre novembre 1938 et janvier 1939, violents dans la fragmentation des formes et dans l'éclat des couleurs.[44]

Yvonne Zervos quant à elle amplifie son activité créatrice malgré l'imminence de la guerre. Elle a monté «*une affaire qui pourra la consacrer grand décorateur.* [...] *Depuis le temps, elle a fait d'énormes progrès comme architecte et comme "meublier"*», s'enorgueillit son mari.[45]

Cette "affaire" est une galerie qu'Yvonne Zervos a ouvert 12, rue Bonaparte à Paris, la galerie *Mai.* Selon Zervos, «*elle est au point de vue de l'espace mural, plus grande que la galerie Paul Rosenberg..*»[46] Il ajoute que «*la nécessité d'une galerie moderne se faisait sentir vu que la galerie Paul Rosenberg est fermée* [à cause de ses origines juives?] *et que Pierre Loeb*[47] *est au front depuis le début des hostilités.* [...] *Elle donnera de la vie à Paris.* [...]».

Face à l'adversité des temps présents, les Zervos tentent de réagir. «*Nous travaillons tous deux comme si les événements n'existaient pas, autrement il faudrait se croiser les bras et crever d'ennui.*».[48]

Au seuil de la seconde guerre mondiale qui allait ainsi s'abattre sur la France pendant plusieurs années, Yvonne Zervos partage encore son enthousiasme et ses espoirs avec Tiggie. «...*Depuis le 9 janvier 1940 j'ai ouvert ma galerie, non pas avec les "meubles" mais avec des tableaux et des sculptures* [...]. *Je suis heureuse au possible de faire cette galerie maintenant, car toutes sont fermées et tu ne peux t'imaginer combien on est heureux à Paris, que j'ai ouvert cette galerie, il y a énormément de visiteurs, tous les jours, ils viennent pour se donner du courage, cela les oblige à oublier ce "néant" des temps actuels. Tous les artistes s'enferment chez eux et travaillent magnifiquement* [souligné dans le texte] *bien. Leurs oeuvres deviennent encore plus belles ...*».[49]

En ce contexte propice à certaines "réactions" de type culturel, ouvrir une galerie d'avant-garde n'était pas nécessairement du goût de tout le monde, comme le suggère l'anecdote rapportée par Yvonne à cette occasion. «...*Ma galerie est grande! On peut y placer 40 tableaux assez grands. Elle est placée juste à côté des Beaux-Arts, aussi le lendemain du vernissage il y a eu au moins 200 élèves qui sont venus manifester* [hostilité supposée des étudiants suivant une formation artistique de type

Fig. 8. N. Hadjikyriakos-Ghika, *Paysage avec des tentes* (1936). Huile sur bois (23 x 37 cm.). Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

Fig. 9. N. Hadjikyriakos-Ghika, *Animaux* (1936). Huile sur carton (27 x 35 cm.). Musée Benaki, Pinacothèque Ghika.

académique face à la modernité des oeuvres exposées], *j'étais d'abord seule et j'ai eu très peur! pensant qu'ils casseraient tout. Mais je leur ai fait un discours, un discours incroyable pendant une heure et puis Zervos est arrivé et pour la première fois de ma vie, j'ai entendu Zervos leur parler encore pendant une heure. Si bien que nos discours ont porté et maintenant chaque jour ils viennent et regardent tout très attentivement.»*[50].

Et la dernière lettre d'Yvonne à Tiggie Ghika avant la fin du conflit s'achève sur ces paroles pleines de dignité. «*...Je dois te dire que j'ai beaucoup d'espoirs encore! Je ne peux pas croire que toute l'humanité soit devenue complètement folle! J'ai confiance aux hommes ou plutôt à quelques êtres "humains" pour trouver une solution afin d'empêcher une pareille destruction.* [...] *En tous cas si nous devons ne pas nous revoir d'ici longtemps sachez que je suis infiniment heureuse lorsque je pense à nous deux. Que ces quelques lignes vous apportent toute mon affection, toutes mes pensées* [...]. *Votre amie pour toujours...*».[51]

NICOS HADJIKYRIAKOS-GHIKAS (1906-1994)

LE PEINTRE Nico Hadjikyriakos-Ghika est né à Athènes le 26 février 1906 (figs 6-10).[51] Il est le fils d'Alexandre Hadjikyriakos qui commanda la flotte grecque pendant la première guerre mondiale et fut plusieurs fois ministre, notamment sous le premier gouvernement républicain de Grèce dirigé par Eleuthérios Vénizélos. Sa mère, Hélène Ghika, appartient à une famille de souche albanaise dont certains membres participèrent au gouvernement de l'île d'Hydra et s'illustrèrent pendant la guerre d'indépendance de 1821.

Ce qui caractérise principalement l'artiste est sa précocité. Dès l'âge de quinze ans, il suit les leçons de K. Parthénis (1878/9-1967), grand rénovateur de la peinture moderne en Grèce grâce à la synthèse de sa double expérience symboliste viennoise et moderniste parisienne. Après un premier séjour à Paris en 1919, Ghika s'installe progressivement dans la capitale française au cours des années vingt afin de suivre en parallèle une formation universitaire et artistique. Il y rencontre certains de ses compatriotes intellectuels, écrivains ou artistes, comme les critiques d'art Christian Zervos et Tériade, le sculpteur Michail Tombros et le poète Kostas Varnalis.

Sa première exposition personnelle remonte à 1927 (Paris, Gal. Percier, rue La Boétie). Ghika n'a encore que 21 ans. Picasso, qui s'y déplaça, crédita l'oeuvre du jeune artiste d'une grande "conscience morale". A partir de 1930, il intègre également les milieux artistiques d'avant-garde, fréquentant successivement les Léger, Laurens, Braque, Matisse, Lipschitz, Metzinger, Ozenfant et autres Le Corbusier, avec lequel il nouera une solide amitié et dont les recherches théoriques ne sont sans doute pas étrangères non plus aux premiers développements de son oeuvre. De retour dans sa patrie après 1934, il crée une revue, *To trito mati* ("Le troisième oeil"), qui condense ses réflexions sur la création contemporaine. Ghika peut alors être considéré comme le principal représentant théorique et plastique

de la peinture grecque moderne d'inspiration cubiste ou post-cubiste.

Son oeuvre d'avant-guerre est essentiellement le reflet des nombreuses influences qu'il reçut lors de son apprentissage parisien, parmi lesquelles il faut citer en premier lieu celles de Léger, Matisse, Braque et Picasso. Il chercha cependant à adapter ces références à une vision personnelle de la création déterminée par la redécouverte des éléments plastiques constitutifs de son héritage culturel propre, la tradition hellénique antique et byzantine. Il rejoint en cela les préoccupations générales de la génération dite "des années trente", soucieuse de combiner les apports de la tradition artistique locale avec une ouverture aux développements récents proposés par l'Occident à partir de son centre parisien. Spéculative et violemment dirigée contre le romantisme "académique" d'inspiration bavaroise qui caractérisa une grande partie de la production artistique grecque jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, l'oeuvre de Ghika participe de cette modernité "constructiviste" et volontariste, désireuse de représenter les choses non pas seulement telles qu'elles sont mais comme elles pourraient être, suivant ainsi une démarche que l'artiste qualifia lui-même de proprement "classique" et "méditerranéenne".

Progressivement cependant à partir de la fin des années trente et spécialement au lendemain de la seconde guerre mondiale, le peintre orientera son oeuvre dans une voie apparemment moins novatrice, marquée par un retour plus prononcé de la figuration, et une proximité plus grande par rapport aux éléments naturels de son environnement, dorénavant perçu autant à travers sa sensibilité que son intellect. Il s'éteindra le 3 septembre 1994.

Fig. 10. Ghika. Photographié devant le tableau *En regardant la chambre par la fénêtre* (Mai-Juin 1933).

Jean-Pierre De Rycke
Docteur en Histoire de l'art
Université Catholique de Louvain (Belgique)
et Fondation A. Onassis (Athènes)
e-mail: jp_derycke@hotmail.com

NOTES

* Cet article est le résultat d'un stage que j'ai effectué au Musée Benaki (Pinacothèque Ghika) entre le mois de novembre 2000 et le mois de janvier 2001. Je remercie chaleureusement Angelos Delivorrias, directeur du Musée Benaki, qui a permis son accomplissement; Ioanna Providi, responsable de la Pinacothèque Ghika, Alekos Zannas, Nikos Paisios et Ioanna Moraiti pour l'accueil, la confiance et l'appui qu'ils ont bien voulu me réserver, ainsi que Madame Evi Pavlov qui a eu la bienveillance de me proposer la présente publication.

1. Cette étude se limite à la première partie de la correspondance Ghika-Zervos qui couvre les années précédant la deuxième guerre mondiale. Interrompu pendant cette période, l'échange de lettres entre les Ghika et les Zervos reprendra à partir de 1945. Ce fond est toutefois moins dense et n'évoque plus que de façon épisodique la scène artistique parisienne.

2. N. Petsalis-Diomidis, *Χατζηκυριάκος Γκίκας. Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου (1921-1940)* (Athènes 1979) 19.

3. Str. Eleutheriadis (dit "Tériade"), autre grand critique, éditeur d'art et promoteur de l'avant-garde parisienne dans l'entre-deux-guerres. Egalement grec d'origine, il fut le grand rival de Christian Zervos.

4. Sur le couple Zervos, v. notamment *Hommage à Christian et Yvonne Zervos*, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais [Avignon], 11 décembre 1970 - 18 janvier 1971; R. Alberti, *Picasso en Avignon* (Paris 1971) 11-14.

5. V. spécialement la lettre du 3 août 1938 adressée par Yvonne Zervos à Tiggie Ghika.

6. Ch. Zervos, *L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du 18e siècle* (Paris 1934).

7. V. lettre de Zervos à Ghika, non datée [1932-1933].

8. *Cahiers d'art*, 8-10 (1932).

9. V. Ch. Zervos, *ibid.*

10. Lettre de Zervos à Ghika, non datée [1934].

11. Tériade, *Ecrits sur l'art* (Paris 1996) 27.

12. V. Cahiers d'art, 5-6 (1935).

13. Sur les événements de février 1934, v. not. R. Remond, *Notre siècle (1918-1991)* (Histoire de France 6, Paris 1991) 160-66.

14. Lettre de Zervos à Ghika, non datée [février-mars 1934].

15. Il s'agit d'une "Composition" de 1934 actuellement conservée au Solomon R. Guggenheim de New York.

16. V. l'entête de la lettre d'Yvonne Zervos à Tiggie [Antigoni] Ghika du 26 mars 1935.

17. Lettre d'Yvonne Zervos à Tiggie Ghika du 26 mars 1935.

18. *Ibid.*

19. Zervos est notamment l'auteur du catalogue raisonné de Picasso qui comprendra finalement trente-trois volumes et représente de ce fait une référence incontournable pour la connaissance du peintre espagnol.

20. Lettre d'Yvonne Zervos à Tiggie Ghika, datée du 3 décembre 1935.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. P. Cabanne, *Le siècle de Picasso*, I. *La jeunesse, le cubisme, le théâtre, l'amour (1881-1937)* (Paris 1975) 472.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid*, 467.

27. Lettre d'Yvonne Zervos à Tiggie Ghika du 3 août 1938.

28. *Ibid.*

29. V. not. la lettre du 3 août 1938 et une lettre non datée que l'on peut situer en 1939.

30. Carte postale de Christian et Yvonne Zervos au couple Ghika, non datée [1936].

31. Lettre d'Yvonne Zervos au couple Ghika datée du 1er janvier 1937.

32. *Ibid.* Sur le problème des destructions occasionnées au patrimoine espagnol durant la guerre civile, v. ég. Ch. Zervos, Le sort des oeuvres d'art en Espagne Républicaine, *Cahiers d'art* 3-10 (1938) 212-28.

33. Lettre non datée de Zervos à Ghika [1939].

34. *Ibid.*

35. Alberti (n. 4) 12.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Ch. Zervos, *Ghika* (Paris 1965) 74.

39. Lettre d'Yvonne Zervos à Nico et Tiggie Ghika, 1er janvier 1937.

40. Lettre de Zervos à Ghika, non datée [1939].

41. Il s'agit de la galerie Pierre Loeb, inaugurée en 1924, rue Bonaparte.

42. Lettre de Zervos à Ghika, non datée [1939] (n.40).

43. *Ibid.*

44. Cabanne (n. 23) 37.

45. Lettre de Zervos à Ghika [1939] (n. 40).

46. Lettre de Zervos au couple Ghika, 5 janvier 1940.

47. Détenteur de la galerie *Pierre* (v. supra).

48. Lettre du 5 janvier 1940 (n. 46).

49. Lettre d'Yvonne Zervos à Tiggie Ghika du 18 janvier 1940.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. Pour de plus amples informations sur Ghika, v. not. Ch. Zervos, Ghika (Paris 1965); N. Petsalis-Domidis, *Χατζηκυριάκος Γκίκας. Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου (1921-1940)* (Athènes 1979); Ghika (Athènes 1991).

JEAN-PIERRE DE RYCKE

Η αλληλογραφία Γκίκα-Ζερβού: αναμνήσεις μιας φιλίας και χρονικό της καλλιτεχνικής ζωής στο Παρίσι κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1933-40)

Ο ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους εκπρόσωπους της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Λόγω της συχνής του παραμονής στο Παρίσι –τότε πρωτεύουσας των Τεχνών– και των επαφών του με πολλά μέλη του προοδευτικού κινήματος, μεταξύ των οποίων οι ζωγράφοι Georges Braque και Fernand Léger, ο γλύπτης Henri Laurens και ο αρχιτέκτονας Le Corbusier, ο καλλιτέχνης αυτός είναι η προσωπικότητα-κλειδί για την κατανόηση του περίπλοκου μηχανισμού των σχέσεων "παράδοση-μοντερνισμός" στην Ελλάδα από τη μια, και "Ελληνισμός-Δύση" από την άλλη για το διάστημα αυτό.

Το άρθρο πραγματεύεται την εντυπωσιακή και πολυετή αλληλογραφία του Έλληνα ζωγράφου και της γυναίκας του Tiggie με το συμπατριώτη τους στο Παρίσι Κριστιάν Ζερβός (1889-1970) –σημαντικό κριτικό και Μαικήνα της μοντέρνας τέχνης στο Παρίσι– καθώς και τη γυναίκα του Yvonne.

Πέρα από τη μαρτυρία μιας στέρεης φιλίας που ένωνε τα δύο ζευγάρια, αυτή η ανταλλαγή επιστολών ρίχνει ένα ιδιαίτερο φως στην καλλιτεχνική ζωή του Παρισιού της δεκαετίας του '30: την στιγμή δηλαδή που επιχειρείται μια νέα μετάβαση των ύστερων επιτευγμάτων του μοντερνισμού και ταυτόχρονα ενεργοποιείται ένα νέο ενδιαφέρον για τη σύγχρονη Ελλάδα και το μακραίωνο πολιτισμό της.

Ενώ ο Ζερβός ετοίμαζε στη Γαλλία την έκδοση του μεγάλου έργου του *L'art en Grèce des temps préhistoriques au debut du 18e siècle* (1934), πολλά περιοδικά με θέμα τον πολιτισμό της αρχαίας και σύγχρονης Ελλάδας άρχισαν να κυκλοφορούν, όπως *Le voyage en Grèce* (1934-39), έργο ενός άλλου Έλληνα της διασποράς, του Tériade (Στρατή Ελευθεριάδη), και *L'Hellenisme contemporain* (1935-56).

Ένα χρόνο πριν, το 1933, η Αθήνα φιλοξενούσε ύστερα από πρόσκληση του Γκίκα το *4ο Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής*, το οποίο εμψυχώθηκε από την προσωπικότητα του Le Corbusier και λίγα χρόνια αργότερα κατέληξε στην εκπόνηση της περίφημης *Χάρτας των Αθηνών* (1941).

Πίσω από την επίφαση του "εξωτισμού" και την εμφανή αναζήτηση για φυγή, σκιαγραφείται μια πραγματική κρίση του δυτικού πολιτισμού ο οποίος δεν καταφέρνει να ρυθμίσει τους λογαριασμούς του με τα τότε πρόσφατα ατοπήματα της Ιστορίας του: τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο και την οικονομική κρίση του 1929. Αυτό το διπλό σύμβολο αποτυχίας, σε ανθρώπινο και οικονομικό επίπεδο, έπρεπε να παρακινήσει σε μια «επιστροφή στην τάξη» και μια υπόσχεση ενός «ανανεωμένου» ουμανισμού –θέματα που ερμηνεύτηκαν ποικιλοτρόπως ή ακόμη αποτέλεσαν αντικείμενο διεκδικήσεων από τις εκάστοτε πολιτικές ευαισθησίες και τους διάφορους καλλιτεχνικούς δημιουργούς.

Για ορισμένους καλλιτέχνες, η εκ νέου ανακάλυψη των στοιχειωδών αρχών της δημιουργίας, μαζί με την αναζήτηση της αυθεντικότητας και μιας σχεδόν πλα-

τωνικής αγνότητας, διαμόρφωσαν τη στρατηγική που βρήκε απήχηση στο πρόσωπο της σύγχρονης Ελλάδας, η οποία επαναπροσδιορίζεται στα μέτρα των καινούριων αρχών.

Με φόντο τον Ισπανικό εμφύλιο και την άνοδο των εθνικιστικών κινημάτων στη Γερμανία, την Ιταλία αλλά και την Ελλάδα, παράδοση και πρόοδος έρχονται αντιμέτωπες και εμπλέκονται σε μία διαλεκτική σχέση που δεν περιορίζεται στην απλή αντιπαράθεση.

Απέναντι στην ιστορία, δύο άνδρες, δύο Έλληνες, υποστηρίζονται με διακριτικότητα. Ανταλλάσσουν πληροφορίες και γεύονται τους καρπούς του πολιτισμού που τους παρέχουν η γη των προγόνων και πατρίδα που τους υιοθέτησε.

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ

Τα διάφορα, τα διάφορα να μην σας είν' αδιάφορα

ΤΟ ΣΥΝΘΗΜΑ ΑΥΤΟ το είχα ακούσει για πρώτη φορά στο bazaar του σχολείου που φοιτούσαν οι κόρες μου στο δημοτικό και μου ήρθε αυτόματα στο νου, όταν άνοιξα τα πρώτα κιβώτια του αρχείου Νικόλαου Χατζηπαναγιώτη (1901-1968). Το αρχείο του πολιτικού μηχανικού Ν. Χατζηπαναγιώτη, δωρεά της κόρης του Ελένης Κυπραίου, είναι από τα πρώτα αποκτήματα των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής. Πρέπει να ομολογήσω ότι όταν μέσω του καθηγητή Νίκου Χολέβα η κυρία Κυπραίου μας γνωστοποίησε την πρόθεσή της να δωρίσει το αρχείο του πατέρα της, ένιωσα αμήχανη. Η ένταξη του αρχείου ενός πολιτικού μηχανικού, έστω και από τους καλύτερους, στο χώρο ενός κέντρου αρχιτεκτονικών αρχείων ήταν συμβατή; Εντούτοις, και επειδή ακόμη βρισκόμαστε στην αρχή, αποδεχτήκαμε με αρκετές επιφυλάξεις τη δωρεά. Αποδείχτηκε θησαυρός.

Ο Νίκος Μιχαήλ Χατζηπαναγιώτης, αποφοίτησε από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο το 1921, την ίδια δηλαδή χρονιά που αποφοιτούν οι πρώτοι 12 αρχιτέκτονες –γνωστοί ως «δώδεκα απόστολοι»– από τη νεοσύστατη σχολή αρχιτεκτόνων που ιδρύθηκε το 1917. Ίσως αυτός να ήταν ο λόγος που ο Χατζηπαναγιώτης γνώριζε πολλούς από αυτούς και είχε συνάψει μαζί τους φιλικές σχέσεις ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια.

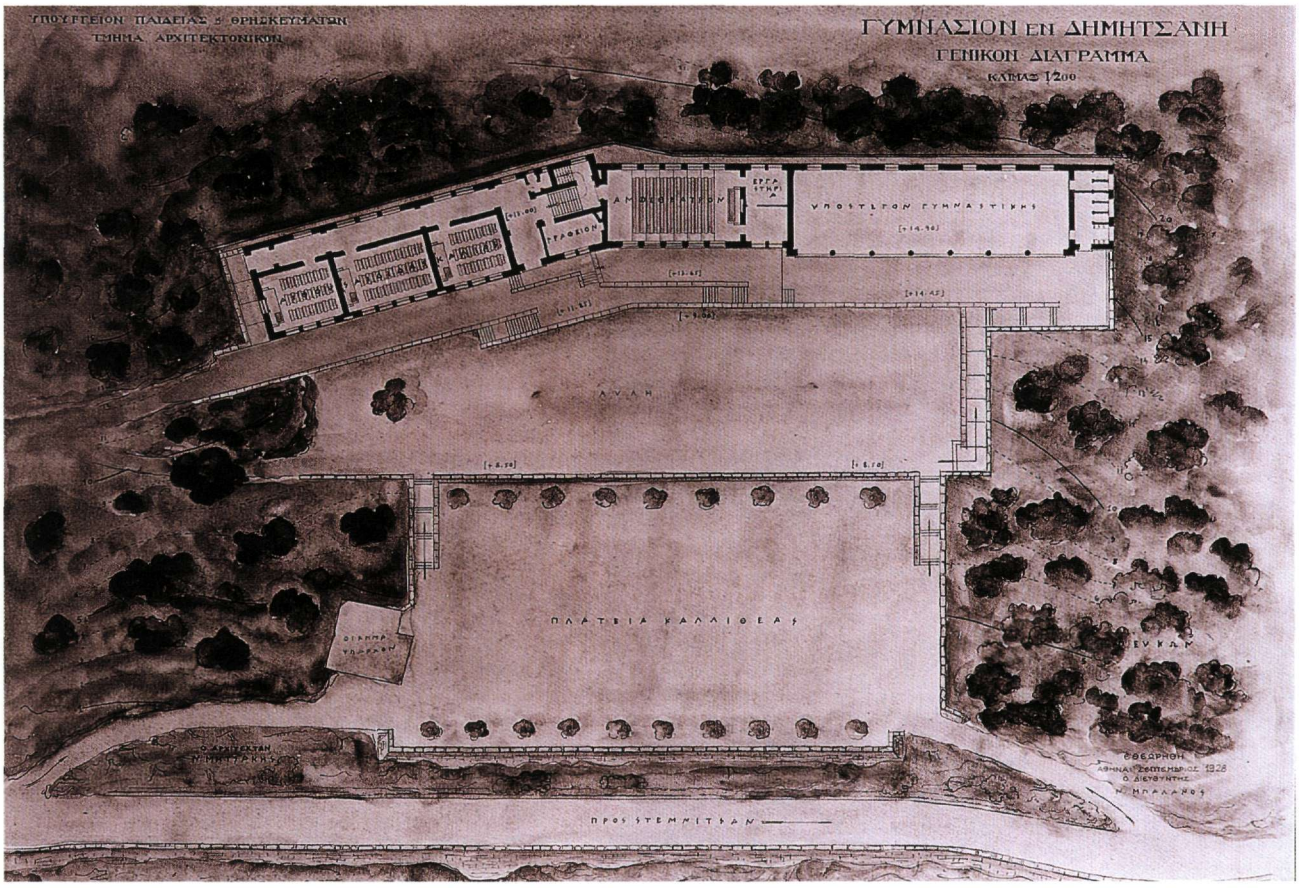
Οπωσδήποτε ο αριθμός των εγγεγραμμένων μελών του ΤΕΕ την περίοδο αυτή δεν έφθανε τα 2.000 μέλη –φυσικά για όλες τις ειδικότητες των μηχανικών. Από τους αρχιτέκτονες που εργάζονται και δημιουργούν στην Ελλάδα μέχρι το 1921 –περίπου 80– η πλειονότητα είχε σπουδάσει στην Κωνσταντινούπολη και το Παρίσι, ένα μικρότερο ποσοστό στη Γερμανία (Βερολίνο, Καρλσρούη, Δρέσδη, Μόναχο), κάποιοι στις Βρυξέλλες, τη Γάνδη, τη Ζυρίχη, τη Νάπολη και το Μιλάνο, και ελάχιστοι στο Σχολείο των Τεχνών – τον πρόδρομο του ΕΜΠ– ή τη Βιομηχανική Ακαδημία της Αθήνας. Με αρκετούς από αυτούς θα συνεργαστεί στη συνέχεια ο Χατζηπαναγιώτης καθώς και με πολλούς από τους σύγχρονούς του αλλά και με μεταγενέστερους.

Το αρχείο του, που αποτελείται από 486 φακέλους, μαρτυρά πλούσια δράση. Το παλαιότερο έργο, το Μέγαρο Καρακώστα (Κλεισθένους 9, Κολωνάκι) φέρει χρονολογία Ιανουαρίου 1924 και δεν αναφέρει όνομα αρχιτέκτονα.

Είναι προφανές ότι το διάστημα των δυόμισι περίπου ετών που μεσολαβεί από το καλοκαίρι του 1921 –οπότε αποφοιτά ο Χατζηπαναγιώτης– μέχρι τον Ιανουάριο του 1924 που κτίζει το Μέγαρο Καρακώστα πρέπει να αντιστοιχεί στη στρατιωτική του θητεία. Από τότε και μέχρι το Μάιο του 1966 εργάζεται ασταμάτητα.

Το έργο του μπορεί χρονολογικά να καταταχτεί σε τρεις περιόδους: την προπολεμική (1924-40), την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και της Κατοχής (1940-45), και την μεταπολεμική περίοδο (1945-66).

Η πρώτη περίοδος, η προπολεμική, συμπίπτει με τη χρυσή περίοδο της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα στην Ελλάδα όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, την περίοδο του Μεσοπολέμου. Τότε γεννιέται και κυριαρχεί το μοντέρνο κίνημα. Το οπλισμένο σκυρόδε-

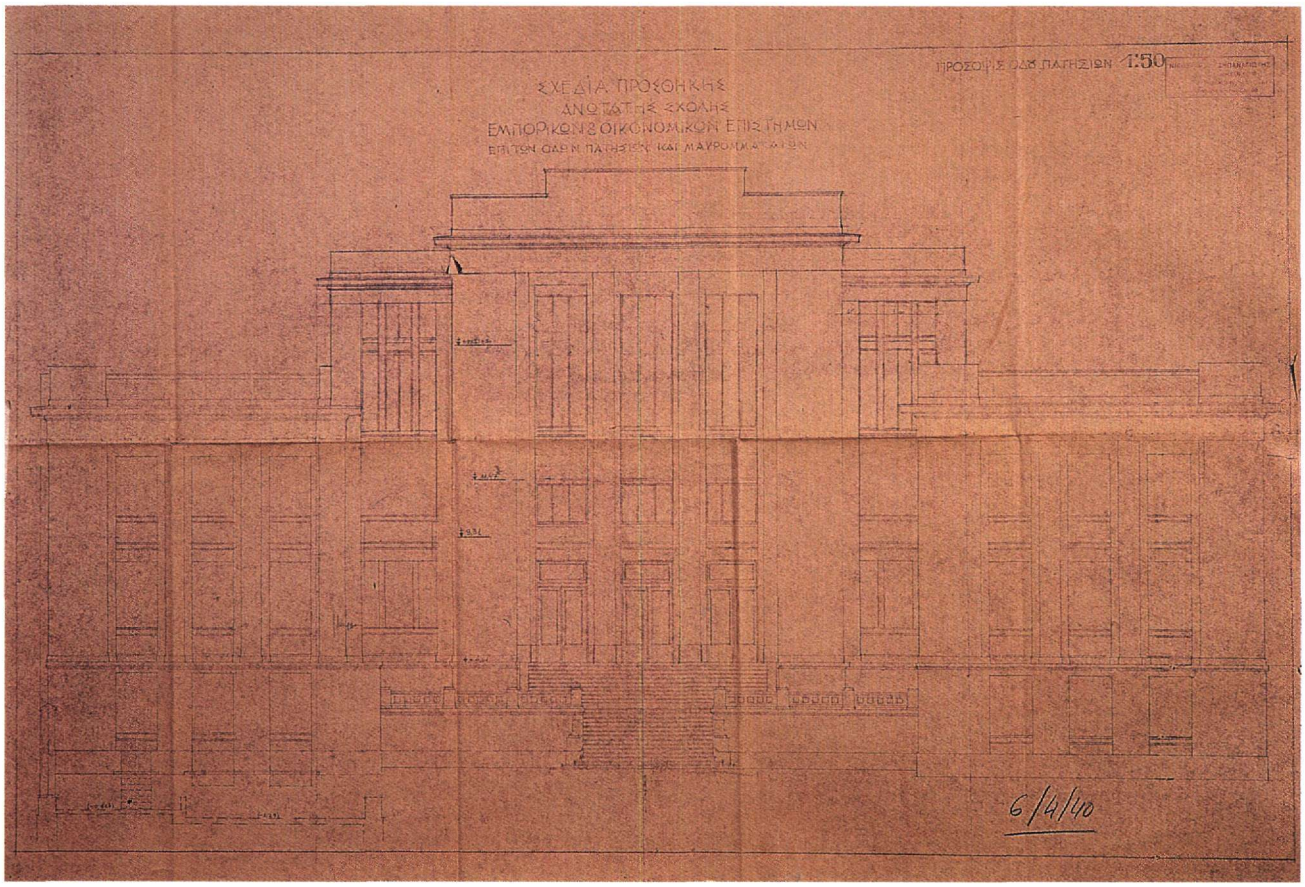


Εικ. 1. Γενική κάτοψη του διδακτηρίου της Δημητσάνας (1928-30). Αρχείο Ν. Μητσάκη.

μα (μπετόν αρμέ) είναι το καινούριο υλικό που έρχεται να αντικαταστήσει σταδιακά την παραδοσιακή κατασκευή. Το 1907 κτίζεται στην Αθήνα η πρώτη πολυώροφη οικοδομή –το ξενοδοχείο «Αφεντούλη»– στη συμβολή των οδών Σταδίου και Κολοκοτρώνη από τον Ηλία Αγγελόπουλο. Παρόλο που το γεγονός σχολιάζεται στους τεχνικούς κύκλους και ο Αγγελόπουλος σε άρθρο του στον *Αρχιμήδη*[1] προβάλλει τα πλεονεκτήματα του νέου υλικού, είναι ακόμη νωρίς για να υιοθετηθεί από την πλατιά μάζα των τεχνικών που συνεχίζει να κτίζει με τον παραδοσιακό τρόπο.

Το μοντέρνο κίνημα που ενθουσιάζει τους νεαρούς αρχιτέκτονες της δεκαετίας του '20, θα δώσει ώθηση στο νέο υλικό και θα το βοηθήσει να επικρατήσει. Τα μεγάλα ανοίγματα, οι τολμηροί πρόβολοι, οι ελεύθερες γωνίες, τα κελύφη, δεν μπορούν να κατασκευαστούν παρά μόνο με τη χρήση του νέου υλικού. Λίγοι όμως είναι αυτοί που μπορούν να το χειριστούν σωστά. Ανάμεσά τους και ο Ν. Χατζηπαναγιώτης. Αυτή η ικανότητά του είναι ίσως και το διαβατήριο για την είσοδό του στην Τεχνική Υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας. Εκεί θα γνωρίσει όλους τους σημαντικούς αρχιτέκτονες της γενιάς του '30 και θα συνεργαστεί με τον Πάτροκλο Καραντινό, το Νικόλαο Μητσάκη, τον Κυριακούλη Παναγιωτάκο, το Βασίλη Δούρα, τον Κωνσταντίνο Δήμου κ.ά.

«*Η αρχιτεκτονική καταβάλλει από τινός προσπάθειαν ν' απαλλαγή πάσης αδικαιολογήτου μιμήσεως, πάσης επιτηδεύσεως και ψιμυθιώσεως και απελευθερουμένη ούτω των ασκόπων και επιζημίων ενίοτε εις το έργον της συμβατισμών, να προσδίδη εις έκαστον κτίριον ιδίαν οντότητα εξηρτημένην εκ του λειτουργικού αυτού σκοπού όστις πρέπει να πληρούται με την μεγίστην δυνατήν απόδοσιν... Εις την περίοδον αυτήν των συγχρόνων τάσεων της Αρχιτεκτονικής, το σχολικόν κτίριον αποτελεί θέμα εξαιρετικού ενδιαφέροντος, ως εκ του με-*



Εικ. 2. Όψη της ΑΣΟΕΕ (1932-54). Αρχιτέκτων Αναστάσης Μεταξάς. Αρχείο Ν. Χατζηπαναγιώτη.

γάλου κοινωνικού του περιεχομένου» γράφει ο πρόεδρος του ΤΕΕ Ανάργυρος Δημητρακόπουλος στον τόμο που εκδίδεται με τίτλο *Τα νέα σχολικά κτίρια*.[2]

Και παρόλο που στο υπόμνημα που συνοδεύει ως εισαγωγικό σημείωμα τα σχέδια και τις φωτογραφίες τονίζεται ότι στα περισσότερα σχολεία ο φέρων οργανισμός (δοκοί, υποστηλώματα, πλάκες, εξώστες) αλλά και οι επικαλύψεις και οι διαμορφώσεις των ταρατσών, έχουν γίνει από οπλισμένο σκυρόδεμα, στον παραπάνω τόμο δεν αναφέρεται κανένα όνομα πολιτικού μηχανικού, ενώ αναφέρονται όλα τα ονόματα των αρχιτεκτόνων που τα σχεδίασαν. Από τις λίγες φορές που οι αρχιτέκτονες βρίσκονται à cheval.

Μέσα από το αρχείο Χατζηπαναγιώτη, προκύπτει ότι οι στατικές μελέτες του Γυμνασίου και του Δημοτικού Δημητσάνας (αρχ. Ν. Μητσάκης, 1928-30) (εικ. 1), της Βιβλιοθήκης της ίδιας πόλης (αρχ. Ν. Μητσάκης, 1929),[3] της Βιβλιοθήκης Πατρών (αρχ. Π. Καραντινός, 1930-32), των διδακτηρίων Κηφισιάς (αρχ. Σπύρος Λέγγερης, 1930), των διδακτηρίων Μυτιλήνης (αρχ. Κωνσταντίνος Πολυχρονόπουλος, 1931), των διδακτηρίων Λαμίας (1931), του Πρακτικού Λυκείου Αμπελοκήπων (αρχ. Ν. Μητσάκης, 1933), του Δημοτικού Σχολείου Κορίνθου (αρχ. Π. Καραντινός, 1934-35), των διδακτηρίων Κορίνθου (αρχ. Κ. Παναγιωτάκος, 1935), των παιδικών εξοχών του ΠΙΚΠΑ στη Βούλα (αρχ. Πάνος-Νικολής Τζελέπης, 1936), τμήματος του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Κώστας Κιτσίκης, 1936) και άλλων σημαντικών κτιρίων της περιόδου είναι δικές του.

Δική του είναι επίσης η μελέτη της Ανωτάτης Σχολής Οικονομικών και Εμπορικών Επιστημών (1932-54) του μεγάλου μας αρχιτέκτονα Αναστάση Μεταξά, του Έλληνα ευπατρίδη που μαζί με τον Ερνέστο Τσίλλερ άφησε τη σφραγίδα του στο τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα (εικ. 2). Του Αναστάση Μεταξά

Εικ. 3. Οικία Αλεξάνδρου Δραγούμη (1931). Αρχείο Αλ. και Στ. Δραγούμη.

είναι, όπως όλοι γνωρίζουμε, πολλά από τα σημαντικότερα κτίρια της Αθήνας, όπως η Βρετανική Πρεσβεία, η Γαλλική Πρεσβεία, το Μουσείο Μπενάκη κ.ά.

Την ίδια περίοδο συνεργάζεται με τον Κ. Κιτσίκη στην επέκταση του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, με τον Αναστάσιο Ορλάνδο για τη στήριξη τρούλου στο Μυστρά, με το Γεώργιο Νομικό για την κατασκευή των ιερών ναών Αγίου Λουκά Πατησίων (1926) –η στήριξη του τρούλου του οποίου προκάλεσε πολλές συζητήσεις–, Αγίων Αναργύρων (1933-35), Αγίου Διονυσίου Πειραιά (1936), Αγίου Δημητρίου Άρτας (1937), και πολλών ακόμη ναών, έργων των Στάμου Παπαδάκη, Κωνσταντίνου Δήμου, Βασίλη Δούρα, Κίμωνα Λάσκαρη, Γεωργίου Ζογγολόπουλου κ.ά.

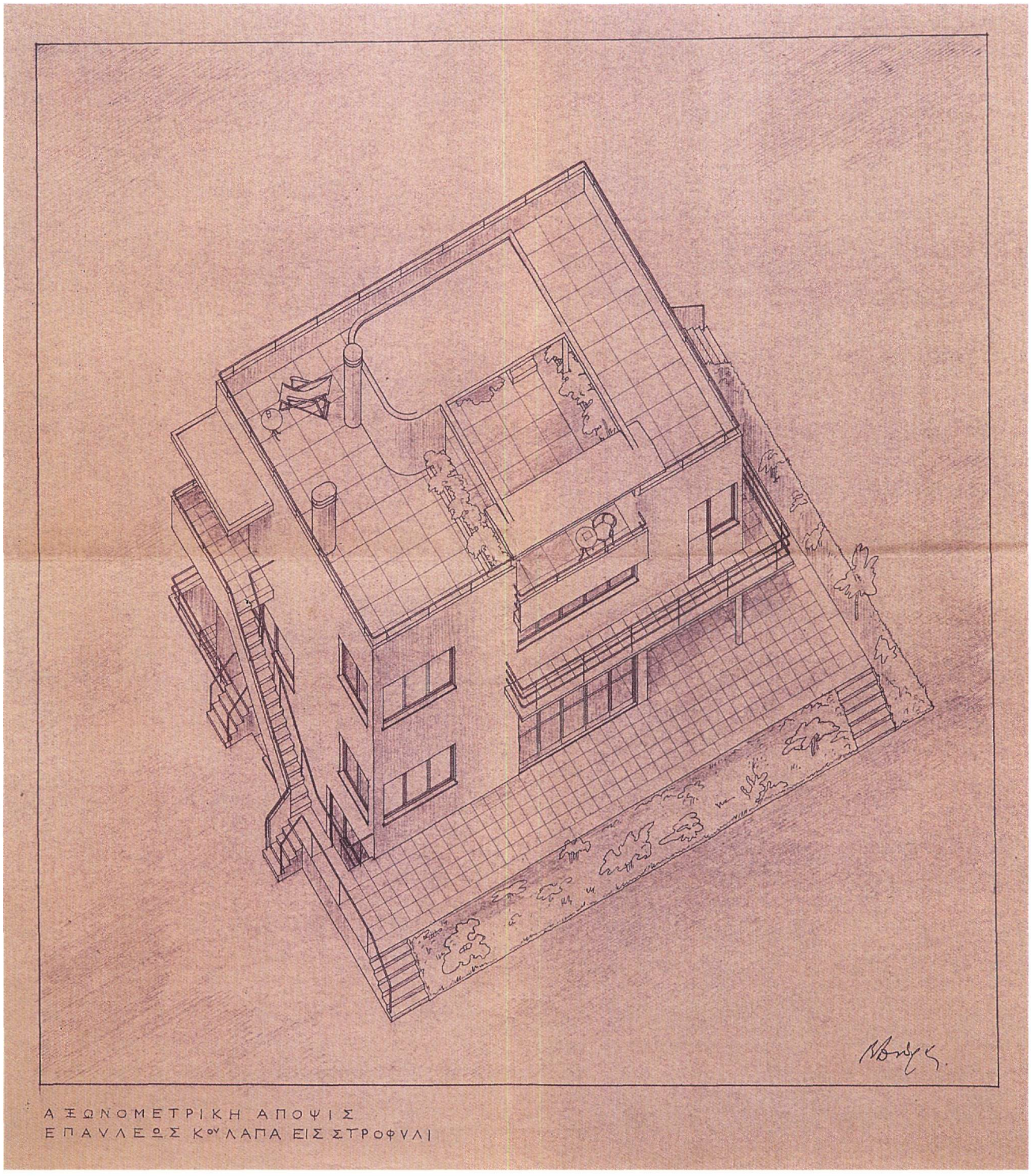
Μελετά επίσης τα στατικά της επέκτασης του ξενοδοχείου της «Μεγάλης Βρετανίας» (Ι. και Στ. Παπαδάκης, 1929), του ξενοδοχείου «Αύρα» στο Λουτράκι, του «Cecil» στην Κηφισιά (αρχ. Εμμανουήλ Λαζαρίδης, 1922), του Βαρουξή στην Πάρνηθα (Αλέξανδρος Δραγούμης, 1936), υποκαταστήματα της Εθνικής Τράπεζας στη Μυτιλήνη (1930-31), στη Σάμο (1931-33), στη Θήβα (1938), της Αγροτικής Τράπεζας στη Θεσσαλονίκη (1937-38), νοσοκομεία, εργοστάσια, αποθήκες, τουριστικά περίπτερα, το Μέγαρο της Μασονικής Στοάς στη συμβολή των οδών Αχαρνών και Σουρμελή (αρχ. Ανδρέας Μαράτος, 1929-30), το Τυπογραφείο της Τράπεζας της Ελλάδος (Νομισματοκοπείο στην Αγία Παρασκευή, 1938-40), το Μουσείο Ολυμπίας (αρχ. Νικόλαος Μπαλάνος, 1931), την επέκταση του Αρχαιολογικού Μουσείου στην Αθήνα (Γ. Νομικός, 1931), το χαμάμ στις Τζιτζιφιές (1931), και ένα μεγάλο αριθμό μικρότερων και μεγαλύτερων ιδιωτικών έργων (εργοστάσια, καταστήματα, πολυκατοικίες και μονοκατοικίες) (εικ. 4). Αναφέρω ενδεικτικά τα σημαντικότερα από αυτά, την οικία Α. Δραγούμη στην πλατεία Λυκαβηττού (αρχ. Αλέξανδρος Δραγούμης, 1931) (εικ. 3), το εργοστάσιο της Εταιρείας Ford στην οδό Συγγρού (αρχ. Γεώργιος Κοντολέων, 1934). Και τα δύο είναι έργα που σχολιάστηκαν πολύ, επαινέθηκαν και παρουσιάστηκαν από ελληνικά και ξένα αρχιτεκτονικά περιοδικά. Δυστυχώς σήμερα έχουν κατεδαφιστεί. Η οικία Καραπάνου στη Βούλα (αρχ. Π. Τζελέπης, 1931), η οικία Γουλανδρή στην Άνδρο (αρχ. Εμμ. Λαζαρίδης, 1931), η οικία Κόντογλου (αρχ. Κ. Λάσκαρης, 1931), η πολυκατοικία του Στ. Παπαδάκη (1934), η πολυκατοικία στη συμβολή Μετσόβου και Μπουμπουλίνας του Τάκη Μάρθα (1936), είναι επίσης έργα της ίδιας περιόδου.

Ενδιαφέρον είναι να σημειωθεί ότι μεταξύ των μελετών της πρώτης περιόδου, που ξεπερνούν τις 1.000, ένας σχετικά μεγάλος αριθμός αφορά ταράτσες οικοδομών, την αντικατάσταση δηλαδή του υπάρχοντος δώματος ή την κάλυψη νέας συμβατικής κατασκευής από πλάκα μπετόν αρμέ. Κάτι που σταματά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, όταν όλες οι καινούριες οικοδομές χρησιμοποιούν πλέον το νέο υλικό.

Στο διάστημα της β΄ περιόδου, που ξεκινά το Νοέμβριο του 1940 και κλείνει με την Απελευθέρωση τον Οκτώβριο του 1944, κάθε οικοδομική δραστηριότητα σταματά. Οκτώ μελέτες στο διάστημα 1941-42, και μία κατά τα έτη 1943 και 1944 οπότε ο Χατζηπαναγιώτης επιστρατεύεται.

Από την άνοιξη του 1945 και μετά, δειλά στην αρχή, η δουλειά ξαναρχίζει. Από τα πρώτα έργα του είναι οι Αποθήκες Χημικών Λιπασμάτων (ΑΕΧΠΕΛ) στη Δραπετσώνα και το εργοστάσιο του «Κεραμεικού ΑΕ» του Κανελλόπουλου στο Νέο Φάληρο, μελέτες και τα δύο του Πέτρου Βρεττού, κάποιες προσθήκες και μετατροπές στο Νοσοκομείο της Βούλας και το Δρομοκαΐτειο Θεραπευτήριο, ελάχιστες οικοδομές.

Από το 1947 και μετά η ανοικοδόμηση προχωρά με γρήγορους ρυθμούς: κατοικίες, νοσοκομεία (Παναρκαδικό Τριπόλεως· αρχ. Ιωάννης Δεσποτόπουλος, Νοσηλευτικό Ίδρυμα Εργατών Θαλάσσης· αρχ. Κωνσταντί-



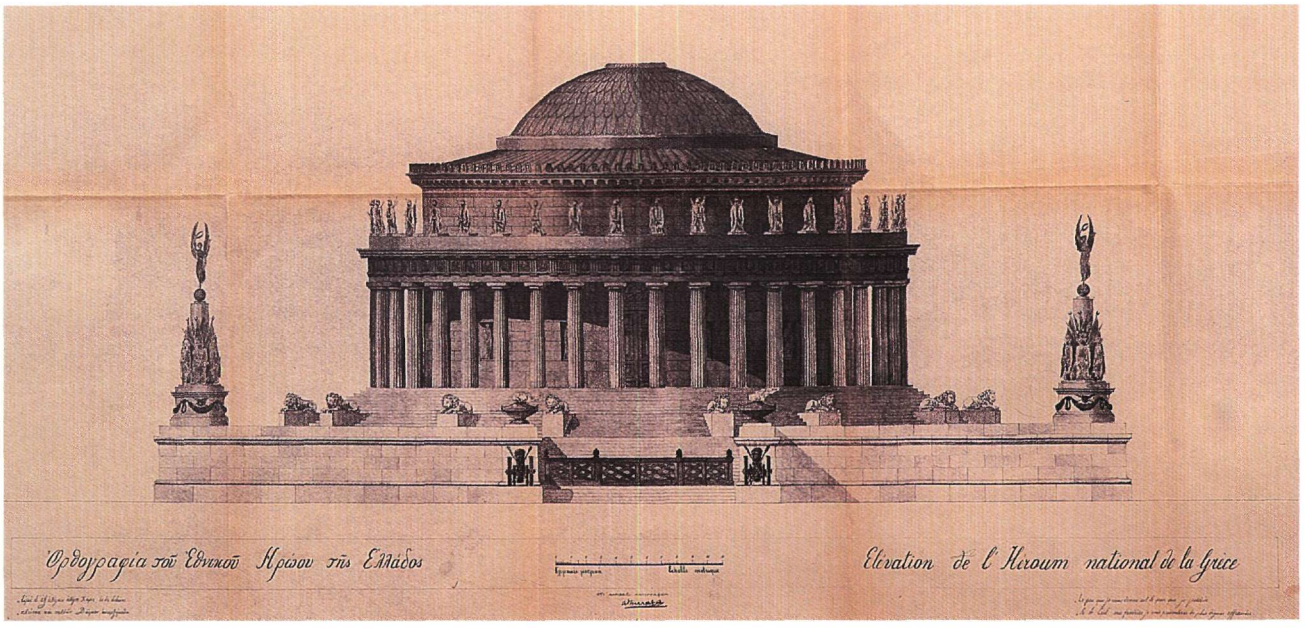
Εικ. 4. Αξονομετρικό της έπαυλης Λάπα στο Στροφύλι (1933). Αρχιτέκτων Βασίλης Δούρας. Αρχείο Ν. Χατζηπαναγιώτη.

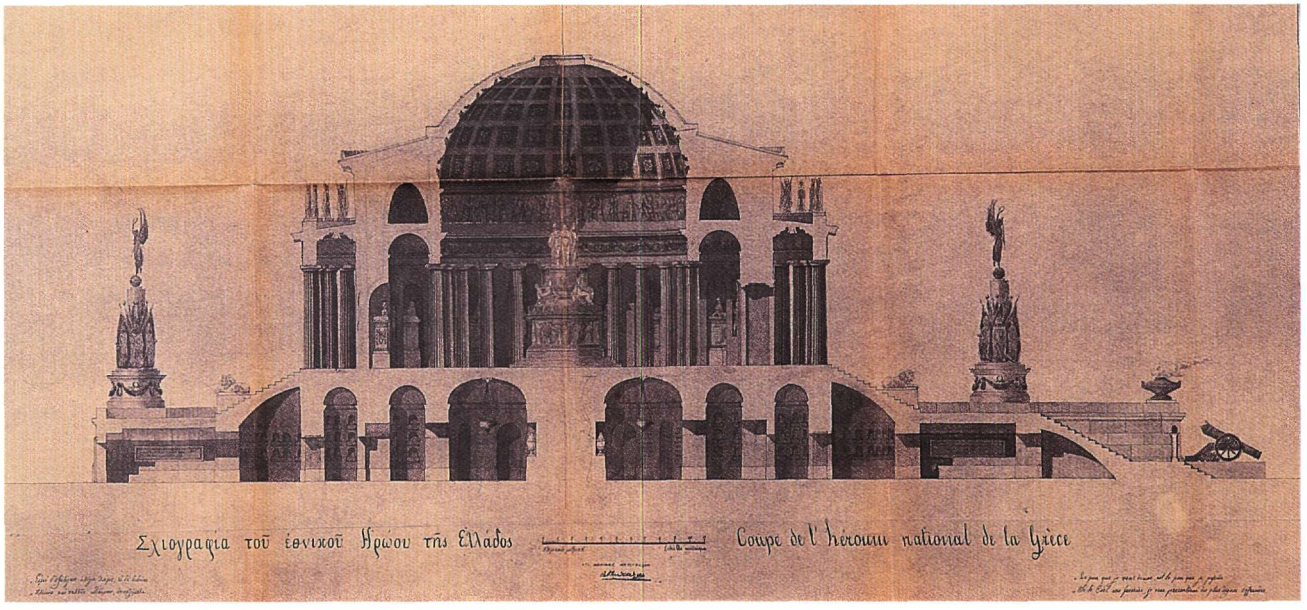
Εικ. 5. Ξενοδοχείο «Cecil» (1952-53). Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη.

νος Μπίρης), ξενοδοχεία («Εθνικόν» στη συμβολή Ελ. Βενιζέλου και Εμμ. Μπενάκη, αρχ. Εμμ. Λαζαρίδης, 1948-55· επέκταση του «Cecil» Κηφισιάς, αρχ. Λεωνίδας Μπόνης-Εμμ. Λαζαρίδης, 1952-53 [εικ. 5]· «Απόλλων», αρχ. Παύλος Μιχαλέας, 1953-61· «Μαγγιώρου», στη συμβολή Καπνικαρέας και Ντέκα, αρχ. Π. Μιχαλέας, 1957), τράπεζες (Κτηματική επί της Ελ. Βενιζέλου, αρχ. Γεράσιμος Μεταξάς, 1951· υποκαταστήματα Τραπέζης της Ελλάδος στη Δράμα και την Καβάλα, 1952), εργοστάσια («Ελαΐς», 1949· «Ελβιέλα», 1950· Σαρίδη, αρχ. Γ. Μεταξάς, 1950).

Εξακολουθεί να συνεργάζεται με το Υπουργείο Παιδείας και μελετά τα στατικά του Δημοτικού Σχολείου Λυγουριού Αργολίδας (1953), του Γυμνασίου Ζαχάρως Ολυμπίας (αρχ. Σ. Λεγγέρης, 1948-55), των Γυμνασίων Λέρου (1954), Καλαμωτής Χίου (αρχ. Ορέστης Φυντικάκης, 1954), Γαργαλιάνων (1954), ΙΑ΄ Αθηνών (αρχ. Π. Μιχαλέας, 1961), κ.ά. Η μεγάλη του εμπειρία στη μελέτη σχολικών κτιρίων πρέπει να ώθησε και αρκετούς ιδιώτες να του αναθέσουν την μελέτη των σχολείων τους. Έτσι βρίσκουμε στο αρχείο το Νηπιαγωγείο και το Δημοτικό «Α. Χιωτέλλη-Χιδήρογλου» στο Ψυχικό του αρχιτέκτονα Π. Μιχαλέα (1950), του Νηπιαγωγείου «Το σπίτι του παιδιού» εις μνήμην Μανιώς και Νικολή Τζελέπη στο Καρπενήσι με αρχιτέκτονα τον Π. Τζελέπη (1963) κ.ά.

Πάνω από 2.000 μελέτες σε διάστημα 42 ετών, διάσπαρτες σε όλη την Ελλάδα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Βόλο, Δράμα, Καβάλα, Άρτα, Άνδρο, Χίο, Μυτιλήνη κ.ο.κ.). Το αρχείο του Χατζηπαναγιώτη αποτελεί πολύτιμη προσφορά στην τεχνική ιστορία του τόπου. Εκείνο όμως που το κάνει πραγματικά ανεκτίμητο για





Εικ. 6. Εθνικό Ηρώο Μεσολογγίου (1933). Αρχείο Ν. Χατζηπαναγιώτη.

Εικ. 7. Τομή του Εθνικού Ηρώου Μεσολογγίου (1933). Αρχείο Ν. Χατζηπαναγιώτη.

τη μελέτη της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής είναι η συνεργασία του Χατζηπαναγιώτη με 100 περίπου αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα. Αρχίζοντας από τους Ν. Μπαλάνο (αποφ. του 1883), τον Αν. Μεταξά (αποφ. του 1885), το Δημήτρη Χέλμη (αποφ. του 1896) και τον Ιωάννη Αξελό (αποφ. του 1897) και καταλήγοντας στον Κωστή και την Καίτη Γκάρτζου (αποφ. του 1958 και 1960 αντίστοιχα), συνεργάζεται με όλους σχεδόν τους γνωστούς αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου. Μπορούμε έτσι να έχουμε μία συνολική εικόνα της αρχιτεκτονικής της περιόδου όπως αυτή εμφανίζεται στις αρχές του 20ού αιώνα, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά της ύστερης φάσης του κλασικισμού, τη μετάβασή της στον εκλεκτικισμό και τη λαμπρή κατάληξή της

στο μοντέρνο κίνημα, που με τη σειρά του εγκαταλείπεται σταδιακά για να περάσει σε μία αμφισβητούμενη αρχιτεκτονική της πρώτης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο δεκαετίας.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να παρατηρεί κανείς μέσα από το αρχείο του Χατζηπαναγιώτη την πορεία τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και των αρχιτεκτόνων, ιδιαίτερα αυτών με τους οποίους συνεργάζεται στενά.

Τα εγχειρίδια της ιστορίας της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής αλλά και της αρχιτεκτονικής γενικότερα, ασχολούνται ως επί το πλείστον με τα καλύτερα έργα της κάθε περιόδου, τα έργα σταθμούς ή έστω τα καλά και κάποιες φορές τα κακά, αφήνοντας στο περιθώριο τα πολλά, τα μέτρια. Όμως οι πόλεις που ζούμε, που εργαζόμαστε, που βλέπουμε καθημερινά, είναι φτιαγμένες από αυτές τις "χρυσές" μετριότητες, που καθορίζουν και διαμορφώνουν την καθημερινότητά μας, τα αισθητικά μας κριτήρια, ακόμη και την προσωπικότητά μας. Το να παρακολουθεί κανείς τον τρόπο που οι πόλεις μας κτίζονται και δημιουργούνται μέσα από τα αρχιτεκτονικά σχέδια, τα στατικά σχέδια, την αλληλογραφία ιδιοκτήτη-αρχιτέκτονα-στατικού, σίγουρα πλουτίζει τις γνώσεις μας, όχι μόνο γύρω από το αρχιτεκτονικό γίγνεσθαι αλλά και τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Κάποια πράγματα που τα θεωρούσαμε δεδομένα μοιάζουν να μην είναι. Έτσι π.χ. μέσα από το αρχείο Χατζηπαναγιώτη διαπιστώνουμε ότι, αντίθετα με ό,τι οι περισσότεροι πιστεύαμε, το 70% περίπου του δομημένου περιβάλλοντος –ιδιαίτερα την περίοδο του Μεσοπολέμου– έχει σχεδιαστεί από διπλωματούχους αρχιτέκτονες (κατοικίες, σχολεία, νοσοκομεία, εργοστάσια, αποθήκες, ακόμη και ταφικά μνημεία). Σε ελάχιστα έργα δεν αναφέρεται όνομα αρχιτέκτονα. Σε μερικές περιπτώσεις αυτό δεν οφείλεται στο ότι αυτός δεν υπάρχει αλλά στο ότι την επαφή με το στατικό την έχει αναλάβει ο εργολάβος, όπως π.χ. συμβαίνει στο Αμαλιείο Ορφανοτροφείο, στο ναό του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο, στο Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα, στην κατοικία Πηνελόπης Μαξίμου κ.ά. Έτσι, το αρχείο Χατζηπαναγιώτη μας δίνει την ευκαιρία να συνδυάσουμε πολλά ανώνυμα μέχρι σήμερα κτίρια με το δημιουργό τους.

Δεδομένου ότι, μόλις πριν από λίγα χρόνια συγκροτήθηκαν στην Ελλάδα αρχιτεκτονικά αρχεία ως Τμήμα του Μουσείου Μπενάκη, υπάρχει ακόμη σημαντική έλλειψη τεκμηρίωσης. Για πολλούς από τους αρχιτέκτονες που αναφέρουμε τα μοναδικά σχέδια που, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, έχουν εντοπιστεί είναι αυτά που βρέθηκαν στο αρχείο Χατζηπαναγιώτη. Γι' άλλους πάλι, που το αρχείο τους μας έχει παραδοθεί με την ευγενική φροντίδα των δικών τους, έγινε δυνατή η πολύ χρήσιμη διασταύρωση πληροφοριών, και σε μερικές περιπτώσεις και η συμπλήρωσή τους.

Μια χαριτωμένη λεπτομέρεια που προκύπτει μέσα από τις σημειώσεις που συνοδεύουν τους φακέλους είναι ότι για πολλές από τις μελέτες αυτές ο Χατζηπαναγιώτης δεν πήρε ποτέ αμοιβή. «*Τζαμπέ*» σημειώνει στο πλάι. Αν το γεγονός αυτό το συνδυάσω με τη συμβουλή που μου έδωσε ο πατέρας μου, πολιτικός μηχανικός κι αυτός, όταν τέλειωνα το Πολυτεχνείο, «*μακριά από τους φίλους και τους συγγενείς στον επαγγελματικό χώρο*», μάλλον αυτό πρέπει να συνέβαινε αρκετά συχνά, όπως άλλωστε και τώρα. Και φαίνεται ότι ο Χατζηπαναγιώτης είχε πολλούς συγγενείς και φίλους.

Τέλος, δεν θα ήθελα να κλείσω την παρουσίαση του αρχείου Χατζηπαναγιώτη χωρίς να αναφέρω τη μεγάλη έκπληξη που περιείχε. Ένα πραγματικά ανεκτίμητο εύρημα.

Σε φάκελο του 1933 του αρχιτέκτονα Λεωνίδα Μπόνη εναπόκειται επιστολή προς το Χατζηπαναγιώτη με την οποία του ανατίθεται να κάνει «*προσμέτρησιν και τον προϋπολογισμόν της απαιτούμενης δαπάνης διά την ανέγερσιν Πανελληνίου Ηρώου υπό αρχ. Λύσανδρου Καυταντζόγλου*». Η επιστολή συνοδεύεται από τρία σχέδια του Αναστάση Μεταξά, αντίγραφα των πρωτότυπων σχεδίων, με τα οποία ο Καυταντζόγλου είχε λάβει μέρος στον διαγωνισμό που προκηρύχτηκε το 1829 από τον Ιωάννη Καποδίστρια, πρώτο Κυβερνήτη της Ελλάδας για την ανέγερση μνημείου αφιερωμένου στη μνήμη των πεσόντων στο Μεσολόγγι (εικ. 6-7).

Τα σχέδια αυτά, που δεν είχαν ποτέ βρεθεί, απασχόλησαν συχνά τους μελετητές της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα αυτούς της καποδιστριακής και της οθωνικής περιόδου. Η ανεύρεσή τους λοιπόν, και μάλιστα αντεγραμμένα από τον Αν. Μεταξά, δίνει κάποιες απαντήσεις αλλά ταυτόχρονα γεννά και νέα ερωτήματα. Φαίνεται ότι ο Μεταξάς αντέγραψε χάριν γυμνάσματος το σχέδιο του Καυταντζόγλου, το οποίο πιθανότατα του το έδωσε ο ίδιος την εποχή που μαζί με το Γεράσιμο Μεταξά (πατέρα του Αναστάση) κατείχαν καθηγητικές θέσεις στο Σχολείο των Τεχνών.

Τα σχέδια πρέπει να τα παρέδωσαν αργότερα οι α-

πόγονοι του Καυταντζόγλου στο Λ. Μπόνη, όταν το 1933 ο Δήμος Θεσσαλονίκης αποφάσισε να ανεγείρει στη συμπρωτεύουσα το Ηρώο, που εξαιτίας της δολοφονίας του Καποδίστρια δεν ανεγέρθηκε ποτέ. Αυτή τη φορά μάλιστα προβλεπόταν να κατασκευαστεί από μπετόν αρμέ.

Ευτυχώς που, ώσπου να αποφασιστεί ο τόπος ανέγερσης του Ηρώου πέρασαν σχεδόν επτά χρόνια, ξέσπασε ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος και για άλλη μία φορά το σχέδιο ματαιώθηκε. Το Ηρώο σε μικρότερο μέγεθος, όπως είχε αποφασιστεί, και μάλιστα από μπετόν αρμέ θα αποτελούσε προσβολή, τόσο για τη μνήμη του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, όσο και για τη νεοελληνική αρχιτεκτονική.[4]

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η. Αγγελόπουλος, Οικία ενδεκαόροφος διά σιδηροπαγούς κονιάματος εν Παρισίους του Henebique, *Αρχιμήδης* 4 (1904) 65-66.

2. *Τα Νέα Σχολικά Κτίρια. Μελέτη και εκτέλεσις Τεχνικής Υπηρεσίας Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας 21 ΤΕΕ 1939* (Αθήνα 1939).

3. Ολόκληρη η σειρά των σχεδίων του έργου εναπόκειται στο αρχείο Ν. Μητσάκη (Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη).

4. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, Τα σχέδια του Λύσανδρου Καυταντζόγλου για το Ηρώον των πεσόντων στην πολιορκία του Μεσολογγίου, *Χρονικά αισθητικής* 39-40 (1999-2000) 175-98.

MARO KARDAMITSI-ADAMI
Don't be indifferent to things which look different!

The archive of the civil engineer Nikolaos Chatzipanayiotis (1901-68), donated by his daughter, E. Kypraiou, to the Benaki Museum's Modern Greek Architectural Archives is something which confirms the message of this charming little motto which I first heard some years ago at my daughters' school.

Nikos Michael Chatzipanayiotis graduated from the National Technical University of Athens in 1921, the first graduation year for architects from the newly-founded architecture school at the same institution. The total number of architects, mostly graduates of foreign schools, which up to then had been less than 80, was thus increased by 12. Chatzipanayiotis worked with many of these and also with a large number of younger architects in the course of his career as a civil engineer from 1924 to 1966.

The archive, which contains 486 files, provides evidence of Chatzipanayiotis' abundant activity, which was only interrupted by his service in the army. His work can be divided chronologically into three periods: pre-war (1924-40), war and occupation (1940-45), and post-war (1945-66).

The first, pre-war period covers the years of the birth and dominance of the modernist movement. Reinforced concrete was the new material which gradually replaced traditional methods of construction. The large apertures, bold projections and building shells designed by the young architects required skilled engineers to handle them. One of these was Chatzipanayiotis, whose talents became his passport to the Technical Service of the Ministry of Education.

Many of the structural studies for the school build-

ings of the period were his work, as were those for the Higher School of Economic and Commercial Studies, the reinforcement of the dome in Mystras, the extension of the National Technical University of Athens, and for many churches, hotels, bank branches, hospitals, factories, warehouses etc.

The studies dating from his first period exceed 1000, some of which –among them the Dragoumis house (architect Alexandros Dragoumis) and the Ford factory (architect Georgios Kontoleon)– were particularly important and published in contemporary journals at home and abroad.

During the years of the war and the occupation, from 1940 to 1945, building activity ceased, and only eight studies relate to this period. From the spring of 1945 onwards his work recommenced and among his first assignments were the chemical fertiliser warehouses in Drapetsona and Kanellopoulos' Kerameikos AE factory in Neo Faliro. Houses, hotels, hospitals and factories followed. His association with the Ministry of Education continued, and his experience in the field led certain individuals to use him in the construction of private schools.

Chatzipanayiotis' work continued uninterrupted almost up to his death. He produced more than 2000 studies over a period of 42 years, covering the whole of Greece.

The Chatzipanayiotis archive is an important contribution to the technical history of the country, but what makes it truly invaluable to the study of modern Greek architecture is his collaboration with around 100 20th century architects, from Nikolaos Balanos (graduated 1883), Anastasis Metaxas (1885), Dimitris Chelmis (1896) and Ioannis Axelos (1897), right up to Kostis and Kaiti Gartsou (1958 and 1960). His collaboration with architects of the inter-war years was particularly important.

We thus have an overall picture of the architecture of the period starting at the beginning of the 20th century, when it still preserved the features of the final phase of classicism, followed by the transition to eclecticism and its triumphant conclusion in the modernist movement, which was abandoned in its turn in favour of the questionable architecture of the first post-war decade.

The Chatzipanayiotis archive has much new data to offer to this field. Certain things we took for granted now appear otherwise. The contribution of architects to the construction programme seems to have been greater and more substantial then we believed, and 70% of the works in the archive display an architect's signature. The archive also gives us the opportunity to attribute many hitherto unidentified buildings to their architects. Many architects, some quite famous, are at present only represented by designs in the Chatzipanayiotis archive, while for others the archive is a major source of confirmatory evidence.

It is perhaps well known that in Greece we suffer from poor handling of archival material. This is particularly the case in the field of architecture where the lack of documentation is serious. The foundation of the Archives at the Benaki Museum a few years ago, represents a determined effort to fill this gap, and in this area the Chatzipanayiotis archive has proved to be a real treasure-house.

MINA MORAITOU

Umayyad ornament on early Islamic woodwork: a pair of doors in the Benaki Museum

THE BENAKI MUSEUM contains a pair of doors (fig. 1), part of the collection of Islamic art acquired by Antonis Benakis himself and one of the most impressive and important pieces on display when the Museum first opened in 1930. It was initially published a year later by Edmond Pauty[1] who states that it was found by M. Ispenian in a tomb in the immediate vicinity of Baghdad together with another fragment of a door in the same collection (fig. 2). These doors had been dismantled and used to make the coffin.

The pair of doors is impressive in size (height 2.55 m., width 1.23 m.). Each leaf is constructed from four planks (their width ranging from 13 to 20 cm. approximately) joined vertically by tenon and mortise. The planks run the whole height of the doors except for two small panels which are placed horizontally at the two extremities. The entire surface is carved in high relief and makes an elegant and impressive effect with the decoration standing out against a dark background. The quality of the carving is high and the dense layout is carefully planned and well balanced. The overall condition is fair except on the upper part where some of the decoration is damaged.[2]

The main decorative theme of the doors is a "tree motif" under a lobed pointed arch resting on imbricate columns. It is repeated four times on two different scales, with two elongated versions on the upper part and two square ones below. The poor state of preservation on the upper section of the doors makes it easier to distinguish the iconography on the lower part.

This "tree-motif" is composed of a tall trunk rising towards a pointed eleven-lobed arch which is delineated by two rows of pearls. On the top of the imbricate trunk there is a fleuron composed of two half palmettes supporting a three-lobed leaf and springing out of another small leaf on two volutes. On the outer side of the half palmettes are slender leaves with curled tops. Under each lobe of the arch this same fleuron motif alternates with pine cones flanked by two half palmettes and resting on two volutes. The tree depicted could be a thuya, which is coniferous and has imbricate, flexible branches;[3] it represents the Tree of Life, which was frequently depicted in pre-Islamic Persian art.[4] The stems terminating in the pine cones and fleurons spring from near the base of the trunk and cross over it twice, at its lower and upper part. Filling the rest of the space is dense naturalistic foliage with small pine cones and heart-shaped leaves delineated by fine incisions, which starts at the base of the tree trunk and extends organically upwards in a naturalistic manner. In the area outside the arches are vine leaves set in circles made of twisting bifurcated stems, bunches of grapes and three-lobed leaves. The execution of these vine scroll motifs is different from that of the foliage since the circles are arranged roughly in rows, resulting in a distinct and more stylised form of decoration.

Over each arch on the lower part of both leaves there is a row of architectural ornamentation, a continuous series of small arches on double columns decorated with pearls and on top another row, with stepped motifs enclosing of an arrow-shaped openings, placed between two bands of pearl motifs.

Fig. 1. Pair of carved doors, wood, found in the vicinity of Baghdad, middle of the 8th c. (2.55 x 1.23 m.). Athens, Benaki Museum 9121 (photo: M. Skiadaresis).

Fig. 2. Carved door fragment, wood, found in the vicinity of Baghdad, second half of the 8th c. (1.46 x 0.39 m.). Athens, Benaki Museum 9122 (photo: St. Samios).

The central section of each leaf contains a geometrical composition combined with vine scrolls. An imbricate circle encloses two intersecting squares which form an eight-pointed star decorated with a pearl motif. The background is filled with tight three-lobed and five-lobed vine leaves encircled by their stems and surrounded by bunches of grapes with fine incisions to define the details. The design of the vine scroll is the same as that which surrounds the lobed arches over the "tree motif" on the lower and upper panels.

On the top and the bottom of each door are small rectangular panels with an interlace design of three large imbricate medallions linked by two smaller ones enclosing a rosette. These panels are badly worn and the decoration is only clear on one; this appears to show a bird placed among leaves and it is flanked by two other medallions with four five-lobed vine leaves encircled by bifurcated stems, bunches of grapes and three-lobed leaves. Vine scrolls also occupy the space surrounding the medallions. The other three small panels apparently had similar decoration with or without the figure of the bird.

This unique pair of doors displays a variety of decorative features which unite to give a rich and sumptuous impression. The combination of these elements is carefully chosen and they are treated with varying degrees of naturalism, juxtaposed and presented in an well-balanced manner. In this article these different elements will be discussed and analysed in the context of Umayyad art (661-750), while at the same time being compared to works from the early ʿAbbāsid period (749-1258).

Certain aspects of the decoration on the doors show a striking resemblance to that at Qaṣr at-Tūba, a large palatial structure in the Wādī Ghadaf in Jordan, attributed to the reign of Caliph Walīd II (743-44).[5] Only a small amount of the decoration survives from this palace, restricted to door posts and lintels. The lintel depicted in fig. 3 is carved in stone and decorated with fleurons compartmentalised into panels. An examination of this and the "tree-motif" on the Benaki doors indicates that in both cases the combination of imbricate bands and pearl motifs is used to create geometrical compositions or frames to enclose other designs. But the main affinity is revealed by a comparison of the two fleurons (figs 4 and 5). Apart from the fact that on

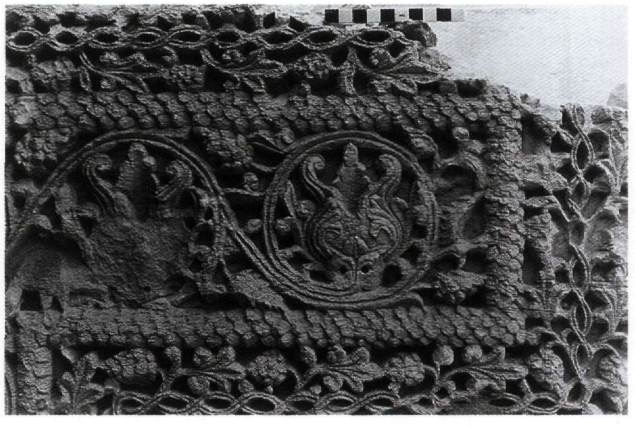


Fig. 3. Lintel from Qaṣr at-Tūba, stone, second quarter of the 8th c. (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Museum, print number 209).

Fig. 4. Detail of fig. 1.

Fig. 5. Detail from a lintel from Qaṣr at-Tūba, stone, second quarter of the 8th c. (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Museum, print number 708).

the doors the motif is narrower and less sophisticated in detail,[6] the way the different elements are superimposed to create this complicated floral motif is identical. The fleuron on the lintel has the same design of two half palmettes supporting a lobed leaf and resting on a heart-shaped leaf on two volutes connected to a bifurcated stem. The way the half palmettes curl on top, the bifurcated stems and the leaves on the outer side of the half palmettes all go to strengthen the resemblance. In addition, the combination of alternating fleurons and pine cones is also found in the central medallion of the lintel (fig. 3).

Another contemporary palace associated with the reign of Caliph Walīd II is the palace of Mshattā situated south of ᶜAmmān in Jordan. This is another great Umayyad palace whose most famous feature is the decoration on its façade which has been housed in the Islamic Museum of the State Museums in Berlin since 1904, when it was presented as a gift by the Ottoman Sultan ᶜAbd-al-Hamīd II to Kaiser Wilhelm II.[7] This lavishly decorated facade is divided into large stone triangles, each carved with a vitality which fills the whole area with ornament, a characteristic of the Umayyad period which would develop into one of the fundamental elements of Islamic art throughout the centuries.

The decoration on these triangles displays great variety in both subject matter and design.[8] The group most directly relevant to this discussion is characterised by non-figurative decoration and by a strong pre-Islamic Persian influence. More specifically, the so-called triangle O (fig. 6) is decorated with a central "tree motif", with the same concept of a tall imbricate trunk carrying a fleuron on top and delineated by two volutes with a pearl motif supporting a small pine cone, two half palmettes and another larger pine cone-shaped motif on top. This design stands independently within the triangle and does not alternate with pine cones, but cones are not absent from this composition as they appear in the lobed medallion above the triangle. Furthermore, within the vine scroll, on the right side of the tree trunk is a fleuron motif, similar to that at Qaṣr at-Tūba, and on the left side a single pine cone. The vine scroll extends and expands in a more or less symmetrical manner on either side of the "tree motif" and although it is compact and sinuous it does not develop in the same organic manner as on the doors.

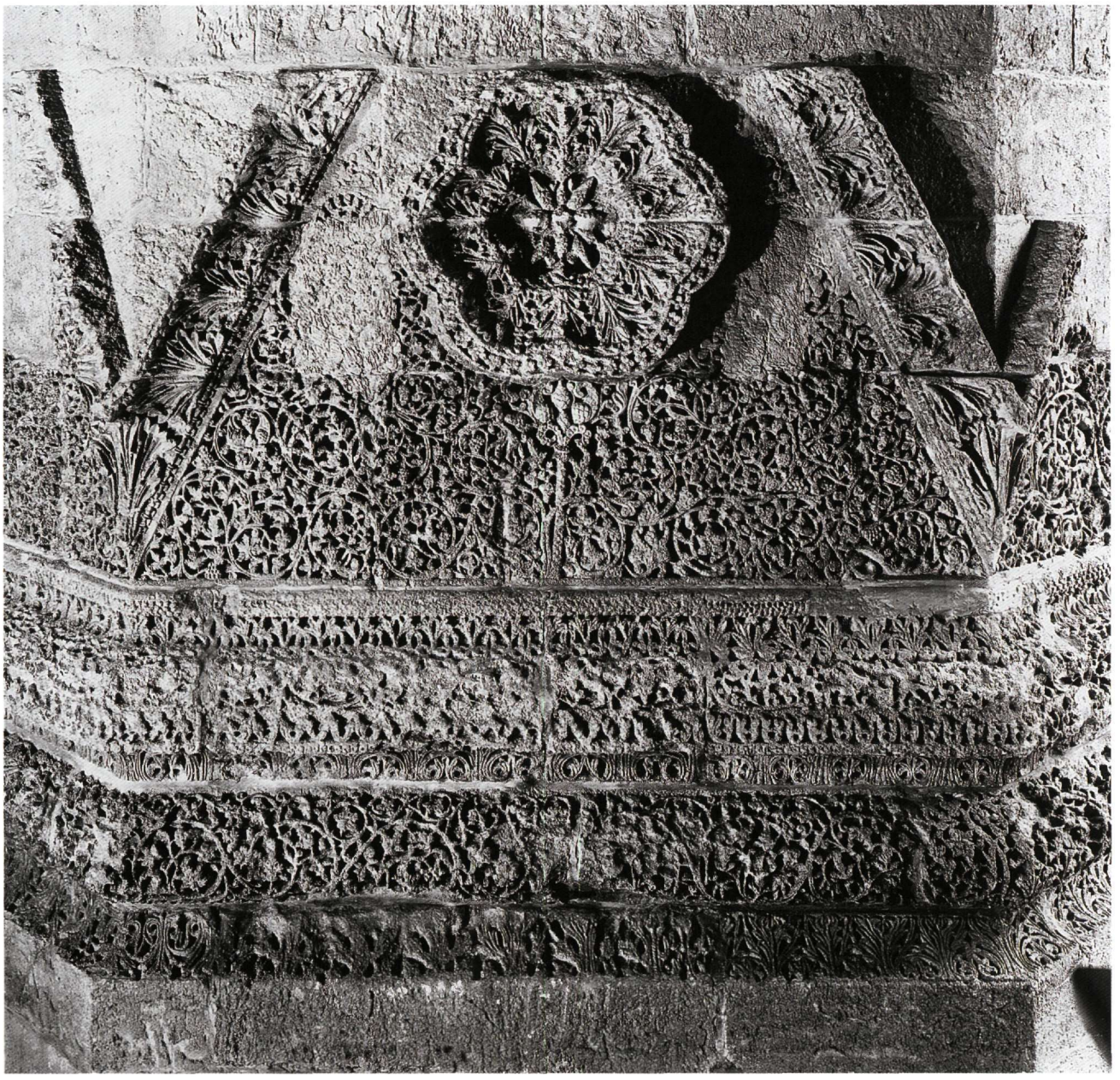


Fig. 6. Triangle O from the facade of the palace of the Mshattā, stucco, second quarter of the 8th c. (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Museum, print number 2385, detail).

Rows of architectural ornamentation are a recurring theme in Umayyad art, whose decorative repertoire incorporates architectural friezes and arches. This is not a new concept in the pre-Islamic era in the eastern Mediterranean world,[9] but during the Umayyad period it takes on an abstract quality and its role is reduced to a mere framing device or to incorporation as just another element in the decoration, without any structural role or reference to a particular edifice.[10]

The particular combination of an arch enclosing a "tree motif" and surmounted by stepped ornamentation on arches supported by double columns is found in Qaṣr al-Hayr Gharbī. This is an earlier Umayyad palace, situated south west of Palmyra, which bears a

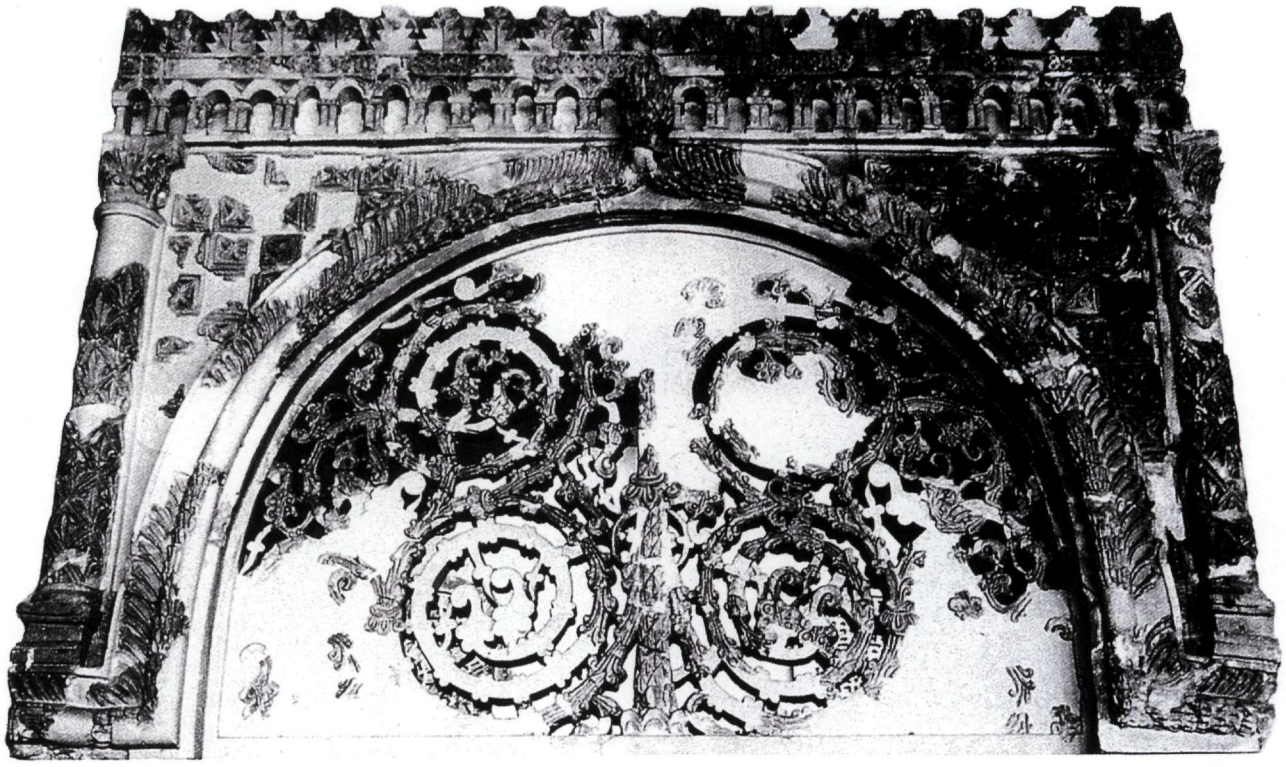


Fig. 7. Window from Qaṣr al-Hayr Gharbī, room VI, second quarter of the 8th c. (after Schlumberger).

foundation date of 727 (AH106 month of Rajab) during the reign of Caliph Hishām (724-743).[11] The decoration of this palace, especially on the window grilles, contains many examples of this design. Fig. 7 especially shows a composition very similar to that on the lower part of the doors, with a "tree-motif" under an arch flanked by floral scrolls filling the entire area. Above this arch is a frieze of small arches surmounted by a series of stepped ornaments. Fig. 8 also displays a similar arrangement although the treatment of the design and degree of stylisation is very different to that on the doors.[12]

The fact that architectural ornamentation inspired artists and craftsmen is also apparent in early Qurʿān illuminations, for example the collection of parchment Qurʿān pages (c. 725) from the mosque of ʿAmr, now kept in the Khedivial Library in Cairo.[13] Each page is decorated with a band to separate the *sūras* (the chapters in the Qurʿān) and does not contain any titles or other inscriptions. The decorative repertoire includes motifs inspired by architecture and textiles and floral motifs of simple leaves, stylised flowers and elaborate Sasanian influenced palmettes[14] with rows of arches surmounted by stepped ornamentation (fig. 9).[15]

A particular characteristic of the decoration on the doors is the use of two levels of stylisation for the vegetal ornamentation. The foliage under the arches is represented in a naturalistic manner and is reminiscent of a number of other examples such as the mosaics in the Great Mosque of Damascus,[16] one of the paintings at Qaṣr al-Hayr Gharbī[17] and especially the floor mosaic at Khibart al-Mafjar.

Khibart al-Mafjar is an unfinished palatial complex north of Jericho dating from the period of Caliph Hishām (724-743) and built by Walīd ibn Yazīd, who became Caliph in 743.[18] It comprises three separate buildings: a palace, a mosque and a bath attached to a hall. It is lavishly decorated with paintings, mosaics, plaster and sculpture. Several of the features discussed above, such as the architectural ornamentation, the "tree-motif"

under an arch as well as the geometrical composition are also found in the decoration of this palace.[19]

The mosaic under discussion is in the audience room and is the only full pictorial mosaic in the palace complex (fig. 14). It is in the form of an apse and is of exquisite technical quality and design, depicting a large fruit-bearing tree, two relaxing gazelles and a lion ferociously attacking a third gazelle. The tree shows gradations of colour on the trunk and the leaves can be compared in terms of style and quality of design to the wall mosaics in the Great Mosque of Damascus. In making a comparison with the doors, especially the upper part, three points should be stressed, even while taking into account that the nature of mosaic design brings it close to painting, something that is not possible to achieve in woodcarving. Firstly in both cases the branches extend in an organic way, twisting and intertwining naturalistically while retaining order and a subtle form of symmetry; secondly, there is no stylisation in the depiction of the leaves and the fruit; and thirdly the density of the foliage gives a sense of abundance and prosperity in both cases.

The remainder of the vegetal decoration on the doors, especially in the area surrounding the lobed arches and in and around the geometric composition, presents a very different treatment of the vine scrolls. The vine scroll was a popular late antique and early Christian form of ornamentation which underwent a stylistic change once it was incorporated into the repertoire of Islamic art.[20] A fine example of this is the vine scroll which decorates the fragment of a bone plaque in the Benaki Museum. The plaque formed part of a larger plaque intended to adorn furniture (fig. 15). It is carved in high relief and decorated with vine stalks curling symmetrical around leaves, two birds and a hare. It is datable to the Umayyad period of the 8th century,[21] as certain details, such as the undulating vine stem used to create symmetrical circles, the rosette which links the circles and the three little grapes at the centre of the five-lobed leaf indicate a relationship with the facade of the palace of Mshattā. The first of these features is also seen in the ornamentation of the doors, and although the quality of the carving on the bone plaque is superb and much more refined in detail, both examples display similar treatment of the decoration.

The group of wooden panels which decorated the

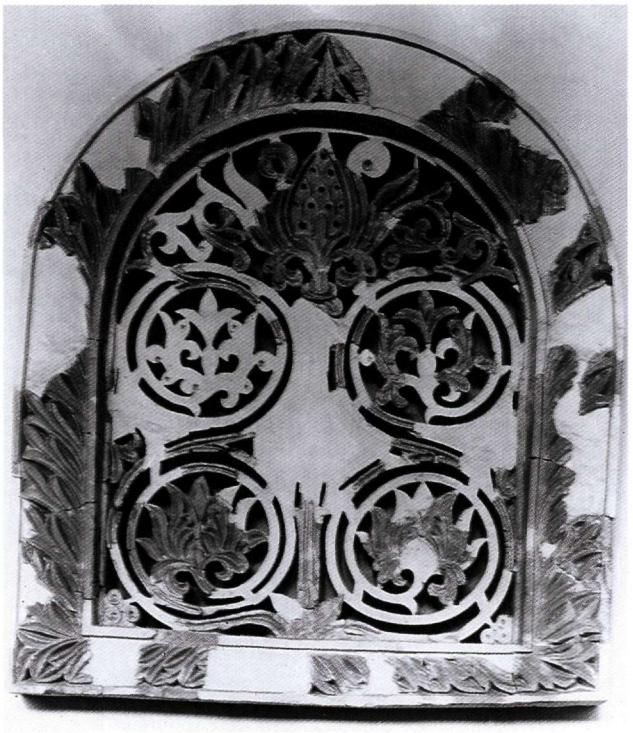


Fig. 8. Window from Qaṣr al-Hayr Gharbī, second quarter of the 8th c. (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Museum, print number 694).

interior of the al-Aqṣā mosque in Jerusalem, one of the few examples of extant Umayyad woodwork, presents a rich and sumptuous corpus of work dating from the 8th century.[22] Fig. 13 depicts one of the panels with an interlace design of two circles and one rhomboid. Each circle is decorated with pine cones alternating with pomegranates.[23] The interlace composition, which has affinities with the small panels situated on the top and at the base of the doors, was commonly used in the pre-Islamic period in late antique and Persian art and continued into the Islamic period.[24] The geometrical composition of a circle enclosing a star which is found on the central part of the doors is another pre-Islamic decorative motif which continues to be used in Umayyad art.[25] For example, the dedicatory page of a copy of Dioscorides' *De Materia Medica* made for Juliana Anicia, c. 512[26] and also a panel from the Coptic period in the Louvre are both decorated with this design.[27]

So far the decoration on the doors has been described

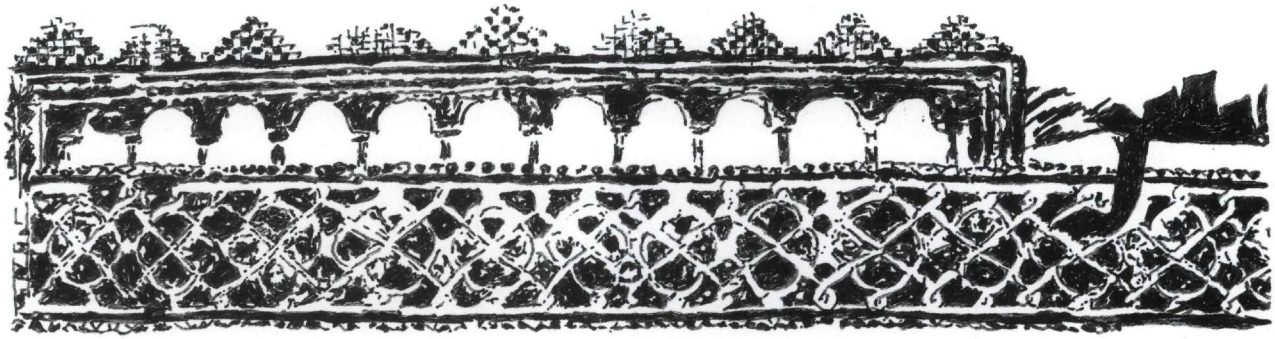


Fig. 9. Sketch of the decorative band from a parchment Qurʿān, 8th c. Cairo, Khedivial Library (no 11, after Moritz; drawing: K. Moraitou).

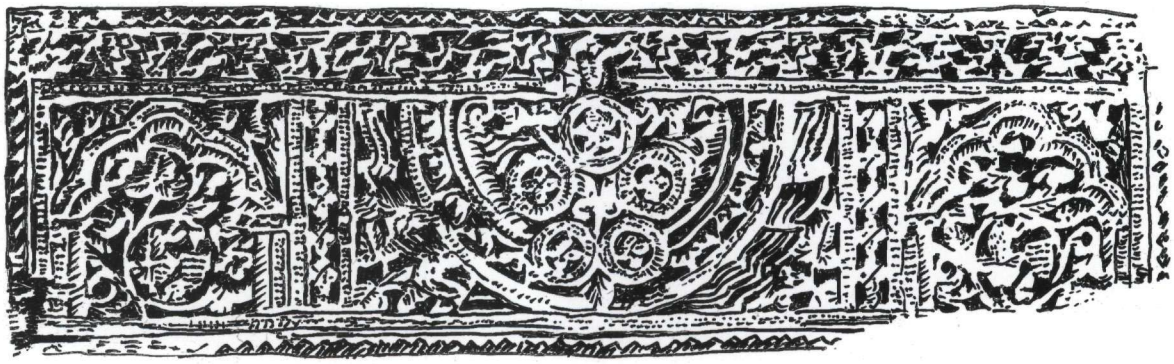


Fig. 10. Sketch of a panel found at Takrīt, wood, second half of the 8th c. New York, Metropolitan Museum of Art MMA 31.41.14 (after Dimand; drawing: K. Moraitou).

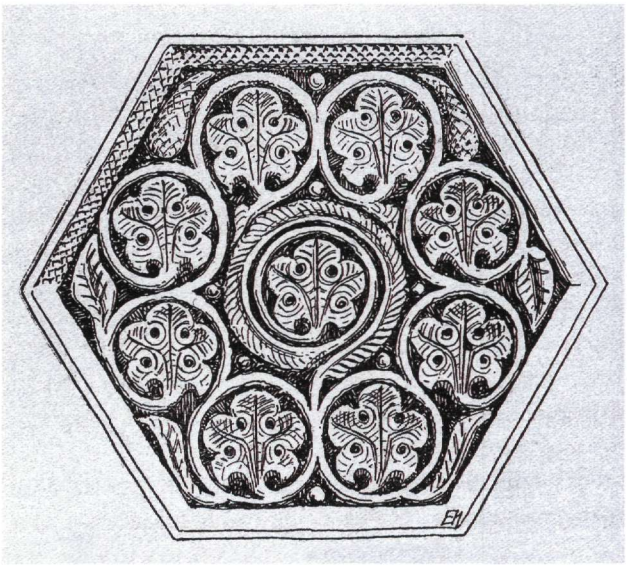


Fig. 11. Sketch of stucco decoration from Sāmarrā', ornament 272 (after Herzfeld).

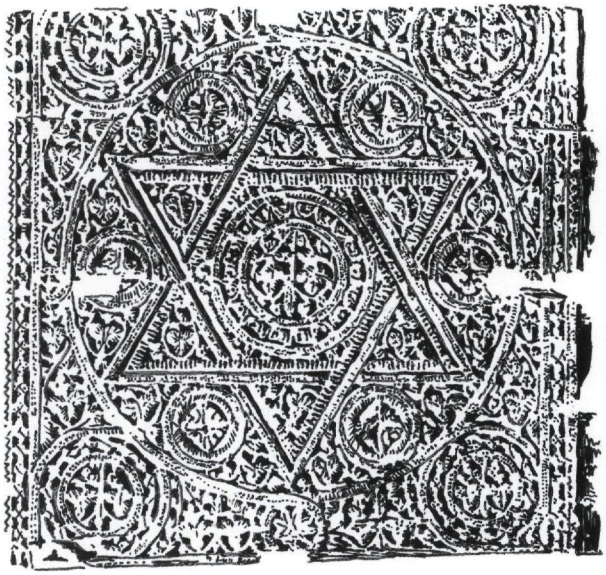


Fig. 12. Sketch of a panel found at Takrīt, wood, second half of the 8th c. New York, Metropolitan Museum of Art MMA 31.41.1a-e (after Dimand; drawing: K. Moraitou).

Fig. 13. Panel from the al-Aqṣā mosque, Jerusalem, wood, 8th c. (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Museum, print number 5036, detail).

Fig. 14. Floor mosaic from Khirbat al-Mafjar, Jordan, second quarter of the 8th c. (after Ettinghausen).

and analysed in relation to the vocabulary of ornament of the Umayyad period. However, most of these elements continued to be used in the decorative repertoire of the early ʿAbbāsid period, as Umayyad ornamentation did not end with the dynasty when it was overthrown by the ʿAbbāsids in 750. Early ʿAbbāsid ornament continued related motifs for roughly another century until the appearance of a different approach to design in the city of Sāmarrā', the capital of the Caliphate during the period AH 221-279 (AD 836-892), when Caliph al-Muʿtaṣim (833-842) left Baghdad and made it his temporary capital and one of the largest cities of his time.

An examination of some of these early ʿAbbāsid works of art shows this continuity of ornamentation. The door fragment in the Benaki Museum (fig. 2) is composed of three panels, two rectangles and a square set in a frame. These decorative panels are carved with a dense vine scroll composed of vine leaves and bunches of grapes. The vine leaves are five-lobed and three-lobed, their veins are delicately incised and they form a volute on their lower part. Most of them are set in circles created by stems accompanied by a bunch of grapes. Two bands border each panel, one with pearls and the other with a simple palmette scroll. The frame is also decorated with a vine scroll in a similar manner but it is carved in lower relief and the design is more

Fig. 15. Decorative plaque, bone, Syria or Egypt, 8th c. (0.15 x 0.07 m.). Athens, Benaki Museum 10411 (photo: Sp. Panagiotopoulos).

simplified. Surrounding the frame are bands with a pearl motif and repetitive cross motifs. At the juncture between the vertical and horizontal bands there are medallions with rosettes. A similar, but better preserved door was found in Takrīt and is now in the Metropolitan Museum of Art.[28] This ʿAbbāsid work, from the second half of the 8th century, displays a continuation of the same motifs, with the vine scroll as the main decorative theme on the door, executed with different degrees of stylisation on the panels and on the frame. The latter has many similarities with the execution of the more stylised vine scroll of the Benaki pair of doors.

The treatment of the design on the door fragment (fig. 2) has similarities with two other contemporary panels in the Metropolitan Museum. The first (fig. 12) is decorated with a circle and a star and medallions which fill the rest of the surface, set on a background filled with a vine scroll. There are some similarities between this and the door fragment in the vine scroll, the rosettes in the medallions and the bands with cross motifs. The second panel from the same museum (fig. 10) is decorated with a complex crescent shaped motif flanked by two lobed arches resting on coupled columns, the whole surmounted by a series of stepped ornaments. The treatment of design and the mode of stylisation are comparable to the panel previously discussed.

These examples of ʿAbbāsid woodwork have many similarities with the pair of doors in terms of subject matter, such as the use of architectural ornamentation in the form of arches filled with vegetal motifs and placed under a stepped ornament, the star within a circle and the vine leaf encircled by its stems, placed frontally among bunches of grapes. However in spite of the closeness of their design to the doors these panels do not display naturalism but rather a lack of realism which is increasingly evident as design evolves during the ʿAbbāsid period.

It is during the 9th century that ornamentation, characterised by stylisation and formality, acquires a new spirit which will lead to the decoration at Sāmarrā'.[29] Fig. 11 depicts an example of stucco decoration with five-lobed vine leaves encircled by their stems, pine cones and simple leaves, the whole enclosed in an imbricate hexagon. Although this composition has affinities with the decoration of the Benaki pair of doors, the handling of the design is much more stylised and formal.

A fine example of Islamic woodwork is the *minbar*[30] in the Great Mosque of Qairawān in Tunisia. According to literary sources it was brought from Baghdad by the Aghlabid amir Abū Ibrāhīm Aḥmad (856-863), as were the tiles which decorate the adjacent *miḥrāb*.[31] It is the earliest surviving *minbar* and therefore an important example of woodwork from the Umayyad and ʿAbbāsid periods, displaying rich openwork decoration and diverse ornamentation[32] consisting of numerous panels with vegetal and geometrical motifs, set in a framework decorated with a vine scroll. This is the familiar composition of vine stalks curling symmetrically around the leaves and creating loops each of which enclose a three lobed leaf and a bunch of grapes, similar to that on the Benaki door fragment (fig. 2).

The decoration on several panels from the *minbar* is similar to that discussed above, for example the "tree motif", the lobed pointed arch and the stepped motif above an arch.[33] Fig. 16 shows one of these panels with a tree motif composed of a tall trunk with two volutes out of which springs a pine cone, two elaborate leaves and a stylised pomegranate. This represents the same principle of design as on the Mshattā triangle O (fig. 6) and the Benaki doors and indicates how Umayyad ornament survived during the ᶜAbbāsid period, retaining vivacity, balance, symmetry, formality and frontality but losing the sense of naturalism and spontaneity.

The origin of the pair of doors raises certain questions. Although they were found in Baghdad, the decoration has affinities with the Umayyad palaces of Syria and Jordan as described above. In the past they have been published as coming from Takrīt,[34] a city situated on the Tigris to the north of Sāmarrā' 100 miles from Baghdad.[35] However the records of the Benaki Museum contain no indication to associate them with this city, even though other works of the ᶜAbbāsid period in the museum are recorded as originating there.[36] As discussed above, the combination of the different motifs was widespread in the decoration of the palaces in Syria and Jordan, but the fact that the motifs survive in an archaic form on the *minbar* of Qairawān may suggest that this feature was also popular in Iraq prior to the changes which would take place during the ᶜAbbāsid period.

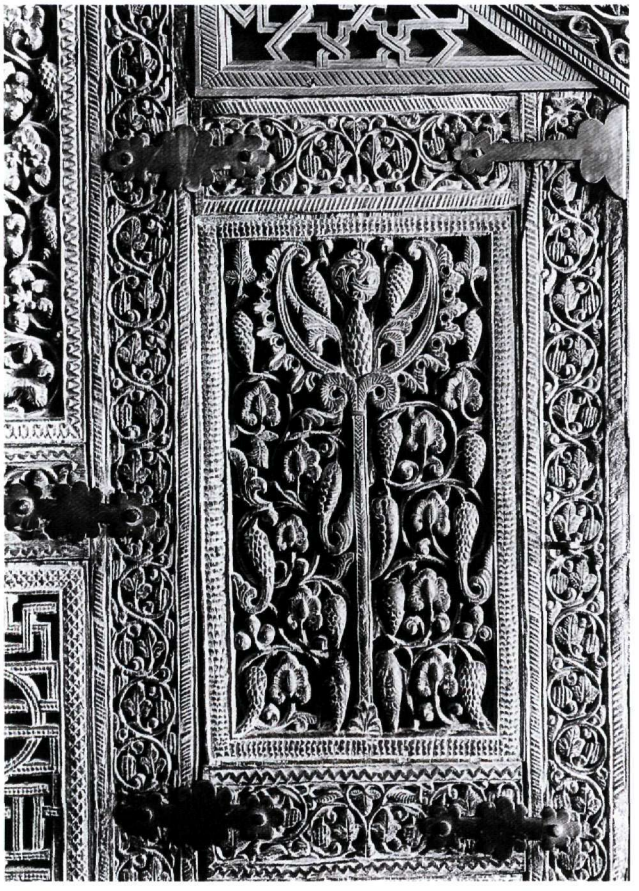


Fig. 16. Panel from the minbar at Qairawān, wood, c. 862 (photo: Oxford, The Creswell Archive-Ashmolean Musum, print number 6819).

To conclude, this pair of doors contains a collection of decorative motifs found in Umayyad art, especially in its later period. The various motifs, inherited and continued from the late antique and Persian traditions, are juxtaposed and blended together in an attempt to create a new vocabulary suited to the newly established Islamic state. Not only different motifs but also different styles of representation are combined together, as can best be seen in the varied treatment of the foliage and the vine motif.

According to Pauty this pair of doors dates from the end of the 8th or the beginning of the 9th century, the period of the fifth ᶜAbbāsid Caliph Hārūn ar-Rashīd (786-809), an age when Baghdad, the capital of the ᶜAbbāsid dynasty, was overwhelmed by splendour and luxury.[37] However this discussion, with its examination of the decoration in connection with monuments of the late Umayyad period such as the palaces of Mshattā, Qaṣr at-Tūba and Khibart al-Mafjar, suggests an attribution to the middle of the 8th century. This places the pair of doors earlier than the door fragment (fig. 2) and the Takrīt panels in the Metropolitan Museum of Art (figs 10, 12), during a period when the Sasanian influence is apparent in the sense of formality but late antique elements still linger on, arranged in an experimental fashion which is indicative of the search for a new identity exclusive to the newly founded dynasty.

To sum up the character of the Umayyad period in the words of by R. Ettinghausen and O. Grabar: "It is the opposition between intensely naturalistic and completely stylised features, the tendency to take over the whole surface of the wall, and the presence of so many

different elements alongside each other that define Umayyad ornament. It does not yet have the sophistication and cleverness which were later to characterise it, but in feeling it has separated itself from the traditions both of the Mediterranean and of Iran, although individual units and motifs and the general conception not fully related to architecture derive directly from one or the other."

Mina Moraitou
Curator, Islamic Collection
Benaki Museum

NOTES

1. E. Pauty, Sur une porte en bois sculpté provenant de Bagdad, *BIFAO* 30 (1931) 77-81.

2. According to the Benaki Museum records the type of wood is palm although further information as to the specific kind of palm is not available. Palm is a difficult wood to work with and although it is not strong, carpenters occasionally used larger trunks for building work *EI*² VII 923 Nakhl (F. Vire).

3. Pauty (n. 1) 78.

4. G. Lechler, The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures, *Ars Islamica* IV (1937) 369-416.

5. K. A. C. Creswell, *A short account of Early Muslim Architecture* (revised and supplemented by J. W. Allan, Aldershot 1989) 211-12.

6. This could be because wood deteriorates more easily over the course of time than stone.

7. A. Hagedorn, The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries, in: S. Vernoit (ed.), *Discovering Islamic Art* (New York 2000) 123.

8. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Oxford 1969) I part II 619-22.

9. See O. Grabar, *The Mediation of Ornament* (Washington 1992) 155-93.

10. For an early example of the use of architectural ornamentation see the decoration of the interior of the Dome of the Rock, Jerusalem (691-692) Creswell (n. 8) I part I fig. 31b.

11. D. Schlumberger, *Qasr el-Heir el Gharbi* (Paris 1986).

12. These are not the only examples in the palace. There are further instances of arches above a stylised palmette tree and surrounded by scrolls, and of stepped ornamentation on top of arches resting on double columns, Schlumberger (n. 11) pls 73, 80.

13. B. Moritz, *Arabic Palaeography* (Cairo 1905) nos 2, 5, 11.

14. See P. O. Harper, *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire* (New York 1978) 64-65.

15. The idea of architecture as ornament is also seen in objects, e. g. the so-called Marwān II ewer datable to the middle of the 8th century. The ewer contains a series of blind arches which serve as a framing device for the decoration. G. R. D. King, The Architectural Motif as Ornament is Islamic Art: The "Marwan II" Ewer and Three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo, *Islamic Archaeological Studies* 2 (1982) 24-29.

16. Creswell (n. 8) I part I, figs 55b-c.

17. R. Ettinghausen, *Arab Painting* (Geneva 1977) 35.

18. For a discussion of the date, see Creswell (n. 5) 200; E. Baer, Khibat al-Majar, in *EI*² V 10.

19. The main publication of this palace is R. W. Hamilton, *Khirbat al-Mafjar, An Arabian Mansion in the Jordan Valley* (Oxford 1959).

20. M. S. Dimand, Studies in Islamic Ornament, I: Some aspects of Omaiyad and Early Abbasid Ornament, *Ars Islamica* IV (1937) 294.

21. The date and attribution of this plaque has been a subject of disagreement in the past: E. Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VII-XIII. Jh* (Berlin 1971) 26; Creswell (n. 8) part II 620-22; H. Stern, Quelques oeuvres sculptées en bois, os et ivoire de style omeyyade, Ars Orientalis I (1954) 130-31; *El esplendor de los omeyas Cordobeses* (exhibition catalogue, Cordova 2001) 76-77 (M. Moraitou).

22. Published by a number of scholars, most recently by R. Hillenbrand, Umayyad Woodwork in the Aqṣā Mosque, in: J. Jones (ed.), *Bayt al-Maqdis – Jerusalem and Early Islam* (Oxford 1999) 271-310.

23. The pomegranate is a popular pre-Islamic oriental motif, see Dimand (n. 20) 294, 301.

24. See M. H. Rutschowscaya, *Catalogue des bois de l'Egypte copte* (Paris 1986) figs 419, 446, 447; Schlumberger (n. 11) pl. 68b; M. Jenkins, A Vocabulary of Umayyad Ornament, in: *Masāhif Sanʿā, Catalogue of an exhibition in Kuwait National Museum* (Kuwait 1985) 21; Creswell (n. 8) I part I, fig. 26a.

25. In Qaṣr al-Hayr Gharbī, for example, this composition is included in the decoration of the gateway of the palace although without the vine scroll, Schlumberger (n. 11) pl. 61c.

26. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (med. gr. 1 fol. 6^{v}), see G. Galavaris, *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων* (Athens 1995) no 1.

27. Rutschowscaya (n. 24) fig. 464.

28. Dimand (n. 20) 293-337 figs 1-3.

29. E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra* (Berlin 1923); Creswell (n. 8) II 286-88.

30. The *minbar* is the pulpit in a mosque used for sermons and announcements to the Muslim community.

31. Creswell (n. 5) 326. The *miḥrab* is the niche which indicates the direction of Mecca (*qibla*).

32. There have been several restorations to the *minbar* which have altered its composition. For a summary of the history of the *minbar* and further bibliography, see *EI*^{2} II 73 Minbar (J. Golmohammadi).

33. For an overall view of the *minbar,* see Creswell (n. 8) II pl. 89a.

34. H. Philon, *Islamic Art* (Athens 1980) 21 fig. 54; *The Arts of Islam* (exhibition catalogue, London 1976) 391 fig. 660.

35. For a discussion on the city of Takrīt *EI*^{2} II 140 Takrit (J. H. Kramers [C. E. Bosworth]).

36. Three doors with ʿAbbāsid bevelled ornament, nos 9128, 9129, 9130.

37. Pauty (n. 1) 81.

38. R. Ettinghausen, O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam* 650-1250 (London 1987) 71.

ΜΙΝΑ ΜΩΡΑΪΤΟΥ

Διακοσμητικά θέματα της εποχής των Ουμαγιάδων σε πρώιμα ξυλόγλυπτα

Η δίφυλλη ξυλόγλυπτη θύρα του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 1) είναι μέρος της αρχικής συλλογής του Αντώνη Μπενάκη, και αποτέλεσε ένα από τα πιο εντυπωσιακά αντικείμενα όταν το μουσείο ιδρύθηκε το 1930. Η θύρα βρέθηκε με μία άλλη μικρότερη (εικ. 2) μέσα σε ένα τάφο κοντά στην Βαγδάτη, όπως αναφέρει ο Edmond Pauty, ο οποίος τη δημοσίευσε.

Το κύριο θέμα της διακόσμησης επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές· είναι το δέντρο της ζωής που πλαισιώνεται από πυκνό φύλλωμα κάτω από λοβωτές αψίδες. Το "δέντρο" έχει ευλύγιστα κλαδιά με σύνθετα άνθη και κουκουνάρια. Η κεντρική περιοχή κάθε θυρόφυλλου διακοσμείται από ένα αστέρι εγγεγραμμένο σε κύκλο, μέσα σε φόντο από σπειροειδείς κληματίδες, και από σειρές μικρών αψίδων με τριγωνικά βαθμιδωτά στοιχεία. Τα θυρόφυλλα ορίζουν στο πάνω και στο κάτω μέρος πλακίδια με κυκλικά διάχωρα τα οποία περικλείουν ρόδακες, κληματίδες και πιθανόν ένα πτηνό.

Η διάταξη των διακοσμητικών στοιχείων όπως παρουσιάζονται στη θύρα παραπέμπει σε μνημεία της όψιμης εποχής της δυναστείας των Ουμαγιαδών (661-750) και ιδιαίτερα στο διάκοσμο των παλατιών Qaṣr at-Tūba (Κασρ ατ-Τούμπα) και Mshattā (Μουσαττά) στην Ιορδανία, τα οποία χρονολογούνται στο β΄ τέταρτο του 8ου αιώνα. Ιδιαίτερη ομοιότητα παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα σύνθετα άνθη σε συνδυασμό με τα κουκουνάρια (εικ. 4-6). Η χρήση αρχιτεκτονικών στοιχείων στη διακόσμηση παραπέμπει επίσης στην ίδια εποχή, όπως φαίνεται στο παλάτι Qaṣr al-Hayr Gharbī (Κασρ αλ-Χειρ αρ-Γάρμπι) (εικ. 7-8) στη Συρία καθώς και στις διακοσμητικές ταινίες των πρώιμων Κορανιών του 8ου αιώνα (εικ. 9).

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο στη διακόσμηση της θύρας είναι η διαφορετική απεικόνιση της φυτικής διακόσμησης. Το πυκνό φύλλωμα κάτω από τις αψίδες αποδίδεται με φυσιοκρατικό τρόπο, που θυμίζει τα ψηφιδωτά του τεμένους της Δαμασκού και ψηφιδωτά όπως αυτό στο Khibart al-Mafjar (Χίμπαρτ αλ-Μάφτζαρ) στην Ιορδανία (εικ. 10), ενώ η υπόλοιπη φυτική διακόσμηση παρουσιάζει σχηματοποιημένες κληματίδες με φύλλα και σταφύλια συμμετρικά διατεταγμένα.

Πολλά από τα διακοσμητικά στοιχεία της πόρτας εμφανίζονται και σε ξυλόγλυπτα της Αββασιδικής ε-

ποχής (749-1258), ειδικότερα της πρώιμης περιόδου. Η μικρότερη θύρα (εικ. 2) με τρία ένθετα πλακίδια και σκαλιστή συμμετρική διακόσμηση από έλικες κληματίδας, χρονολογείται στο β΄ μισό του 8ου αιώνα και είναι χαρακτηριστική της μεταβατικής εποχής από τον ουμαγιαδικό στον αββασιδικό διάκοσμο. Άλλα διακοσμητικά στοιχεία εμφανίζονται σε διάφορα ξυλόγλυπτα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης (εικ. 10, 12) καθώς και στον άμβωνα του τεμένους του Qairawān (Καϊραουάν) στην Τυνησία (856-63) (εικ. 16).

Η δίφυλλη θύρα αποτελεί ένα σύνολο διακοσμητικών στοιχείων της εποχής των Ουμαγιαδών και ειδικότερα της ύστερης περιόδου τους (α΄ μισό 8ου αιώνα). Τα διαφορετικά στοιχεία προέρχονται από τον πολιτισμό των κατακτημένων περιοχών, από την ελληνορωμαϊκή και τη σασανιδική παράδοση. Ο συνδυασμός αυτός καταδεικνύει την αναζήτηση μιας νέας τεχνοτροπίας που οριοθετεί και χαρακτηρίζει την καινούρια ηγεμονία, χωρίς να περιορίζεται μόνο στην επιλογή των διαφορετικών στοιχείων, αλλά υιοθετεί και τον τρόπο που αποδίδονται αυτά, όπως για παράδειγμα η διαφοροποιημένη απόδοση της φυτικής διακόσμησης.

Χρονικα

Άποψη της έκθεσης *Γιάννης Μόραλης: Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

* Τα εγκαίνια της επανέκθεσης των συλλογών του Μουσείου στις 6 Ιουνίου του 2000 σηματοδότησαν μια νέα εποχή για το Ίδρυμα. Γι'αυτόν το λόγο ο απολογισμός του έτους στο παρόν τεύχος συμπεριλαμβάνει τον απολογισμό του μουσείου από την ημέρα των εγκαινίων έως το τέλος του 2001. Από το επόμενο τεύχος ο απολογισμός θα περιλαμβάνει τα χρονικά μόνο του αντίστοιχου ημερολογιακού έτους.

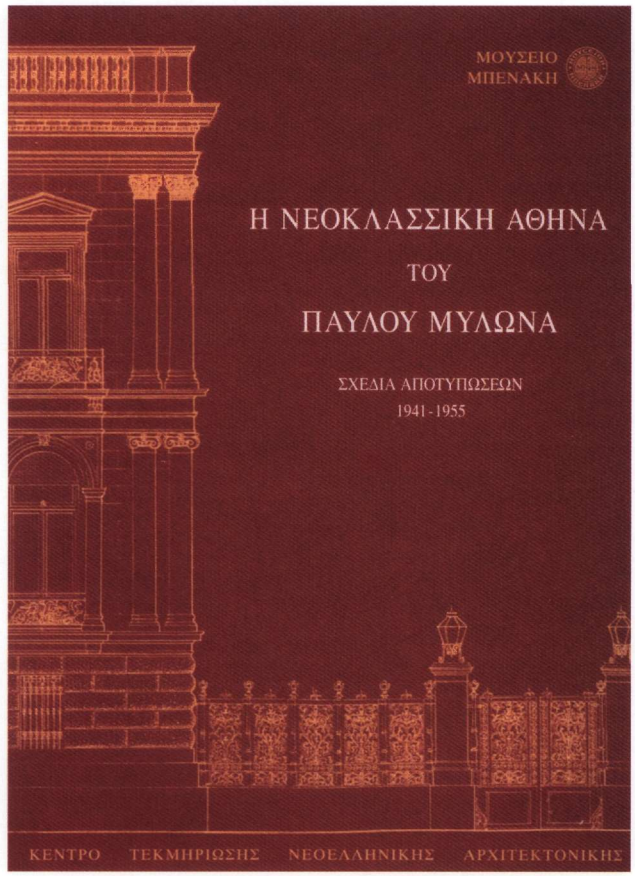
Το Μουσειο Μπενακη διοργάνωσε από την άνοιξη του 2000 δέκα εκθέσεις στην αίθουσα «Σπυρίδωνος και Ευρυδίκης Κωστοπούλου» του ανακαινισμένου κτιρίου. Όλες συνοδεύτηκαν από καταλόγους, την επιμέλεια των οποίων ανέλαβαν μέλη του επιστημονικού προσωπικού. Διοργανώθηκαν επίσης έξι εκθέσεις αποκλειστικά με υλικό του μουσείου σε πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού, οι περισσότερες από αυτές περιοδεύουσες. Παράλληλα, το Μουσείο Μπενάκη συμμετείχε με δανεισμό έργων σε διοργανώσεις πλήθους εκθέσεων άλλων φορέων, ενώ συνέβαλε και στη συγγραφή των συνοδευτικών καταλόγων τους με τη σύνταξη λημμάτων και εισαγωγικών κειμένων.

Α. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

❑ *Η Νεοκλασσική Αθήνα του Παύλου Μ. Μυλωνά. Σχέδια αποτυπώσεων 1941-1955*
(30 Μαΐου - 24 Ιουλίου 2000).
Διοργάνωση: Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής.

Στην έκθεση παρουσιάστηκε για πρώτη φορά η συλλογή αρχιτεκτονικών σχεδίων, σκαριφημάτων και φωτογραφιών του αρχιτέκτονα.

Κατάλογος: *Η Νεοκλασσική Αθήνα του Παύλου Μ. Μυλωνά. Σχέδια Αποτυπώσεων 1941-1955* (Αθήνα 2001, έκδοση: ελληνική/αγγλική, ISBN 960-8452-75-9).



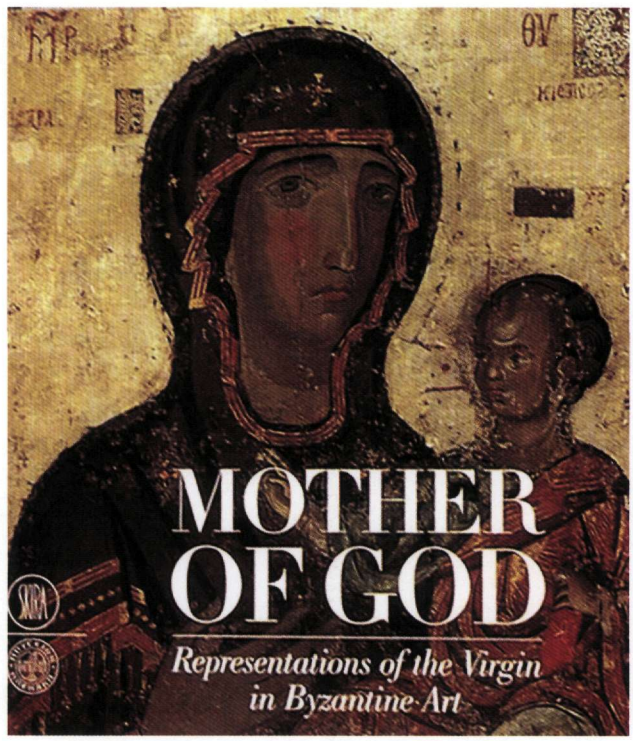
❑ *ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ: απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη*
(20 Οκτωβρίου 2000 - 14 Ιανουαρίου 2001).

Έκθεση αφιερωμένη στη δημόσια και ιδιωτική λατρεία της Παναγίας, με 86 έργα βυζαντινής τέχνης από τον 4ο έως τα τέλη 15ου αι., από 23 μουσεία, συλλογές και τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Διοργανώθηκε από την επιστημονική συνεργάτιδα του Μουσείου καθηγήτρια Μαρία Βασιλάκη με τη συνεργασία των αρχιτεκτόνων Άγγελου Βασιλείου και Κωστή Μαυρακάκη.

Κύριοι χορηγοί: Υπουργείο Πολιτισμού, Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου, Cosmote ΑΕ. Χορηγοί Α΄: Όμιλος Επιχειρήσεων Μυτιληναίος ΑΕ, Πήγασος Εκδοτική & Εκτυπωτική ΑΕ. Χορηγοί Β΄: Γέφυρα ΑΕ, Ασπίς Πρόνοια ΑΕΓΑ. Υποστηρικτές: Τεχνόπολις, ACS ΑΕ, DHL Hellas ΑΕ, Inform Π. Λύκος ΑΕ, Αλουμίνιον της Ελλάδος ΑΒΕ, Lloyds-Γ. Καραβίας, ΠΥΡΚΑΛ ΑΕ, Arcadia Ship Managment Co. Ltd.

Κατάλογος: *ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ: Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη* (Αθήνα 2000, εκδ. Μουσείο Μπενάκη & Skira, ελληνική [ISBN 960-8452-79-1] και αγγλική έκδοση [ISBN 88-8118-738-8]).

Ειδικά για την έκθεση κυκλοφόρησε ένα πρόγραμμα αυτόματης ξενάγησης στα ελληνικά και τα αγγλικά, διάρκειας 30 λεπτών, που επέτρεπε στους επισκέπτες να οργανώσουν μόνοι την ξενάγησή τους. Επίσης, κυκλοφόρησε ειδικό video ξενάγησης στην έκθεση από την εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών Cinetic και τον σκηνοθέτη Κώστα Μαχαίρα βασισμένο σε κείμενα της Μαρίας Βασιλάκη.



Μετά το τέλος της έκθεσης διοργανώθηκε Διεθνές

Συμπόσιο στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (12-14 Ιανουαρίου 2001). Τα πρακτικά του συμποσίου θα εκδοθούν από το βρετανικό οίκο Ashgate.

Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών/ΕΙΕ.

Χορηγία: Υπουργείο Πολιτισμού, Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου, Athens Gate Hotel.

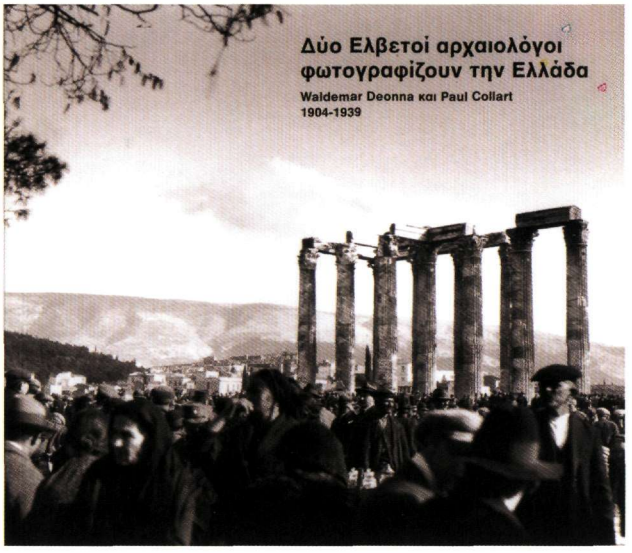
❑ *Ο Χρόνος και οι Μέρες. Γιορτές και Δρώμενα: μια κοινή Πολιτιστική Κληρονομιά της Ευρώπης*
(12 Φεβρουαρίου - 5 Μαρτίου 2001).
Διοργάνωση: Διεύθυνση Μορφωτικών Σχέσεων και Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού του ΥΠΠΟ, Μουσείο Μπενάκη, Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο Πολιτιστικών Διαδρομών του Λουξεμβούργου.

Στόχος της έκθεσης ήταν να παρουσιάσει τους ετήσιους κύκλους των εορτών, των τελετουργιών τους και τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται σε διάφορες χώρες της Ευρώπης κατά τις ίδιες στιγμές του χρόνου. Η έκθεση συνοδεύτηκε από σύντομο κατάλογο (ελληνικά και γαλλικά), και περιοδεύει στο Λουξεμβούργο, τη Γαλλία και την Ουγγαρία.

❑ *Waldemar Deonna και Paul Collart. Δύο Ελβετοί αρχαιολόγοι φωτογραφίζουν την Ελλάδα 1904-1939*
(15 Μαρτίου - 14 Απριλίου 2001).
Διοργάνωση: Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή στην Ελλάδα, Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας και Αρχαίας Ιστορίας του Πανεπιστημίου της Λωζάννης, Μουσείο Μπενάκη.
Χορηγοί: EFG Eurobank Ergasias, Lamda Development, Swissport, Pro Helvetia-Fondation suisse pour la culture, Κοινωφελές Ίδρυμα Α. Σ. Ωνάσης, Ίδρυμα της Οικογενείας Sandoz.

Η έκθεση τέλεσε υπό την αιγίδα της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών.

Η έκθεση περιλάμβανε περίπου 210 ασπρόμαυρες φωτογραφίες (σύγχρονα τυπώματα από πρωτότυπα αρνητικά), οι οποίες συνθέτουν το πορτραίτο μιας Ελλάδας που αποτελεί παρελθόν.
Κατάλογος: *Δύο Ελβετοί αρχαιολόγοι φωτογραφίζουν την Ελλάδα Waldemar Deonna και Paul Collart 1904-1939* (εκδ. Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή, Μουσεία της Τέχνης και της Ιστορίας της Γενεύης, Αθήνα 2001, ελληνική έκδοση).



❑ *Η συλλογή του Εθνικού Μουσείου Κεραμικής των Σεβρών. Τέσσερις αιώνες γαλλικής κεραμικής*
(3 Μαΐου - 3 Ιουνίου 2001).
Διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Εθνικό Μουσείο Κεραμικής των Σεβρών, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, AFAA (Γαλλικός Σύνδεσμος Πολιτιστικής Δράσης του Υπουργείου Εξωτερικών της Γαλλίας).
Σχεδίαση έκθεσης: Σταμάτης Ζάννος.
Χορηγός: BNP PARIBAS.

Η έκθεση εικονογράφησε την εξέλιξη της γαλλικής κεραμικής, από τις πρώτες φαγεντιανές των αρχών του 17ου αι. μέχρι τις σύγχρονες δημιουργίες γνωστών καλλιτεχνών, όπως ο Pablo Picasso.
Κατάλογος: *Η Συλλογή του Εθνικού Μουσείου Κεραμικής των Σεβρών. Τέσσερις αιώνες γαλλικής κεραμικής* (εκδ. Λ. Μπρατζιώτη, Αθήνα 2001, έκδοση: ελληνική/γαλλική, ISBN: 960-8452-83-X).

❑ *Θεσσαλονίκη 1913 και 1918: Οι τύχες των Βαλκανίων*
(21 Ιουνίου - 2 Σεπτεμβρίου 2001).
Διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Μουσείο Albert Kahn, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
Σχεδίαση έκθεσης: Nicola Lorimy.
Χορηγός: Αλουμίνιον της Ελλάδος ΑΒΕ.

Οι φωτογραφίες απεικονίζουν τη μορφή και τη ζωή της πόλης με έμφαση στη πληθυσμιακή της δομή σε μια κρίσιμη ιστορική περίοδο. Οι λήψεις έγιναν το 1913 και το 1918 με τη μέθοδο της αυτοχρωμίας (την πρώτη τεχνική έγχρωμης φωτογραφίας) από φωτο-

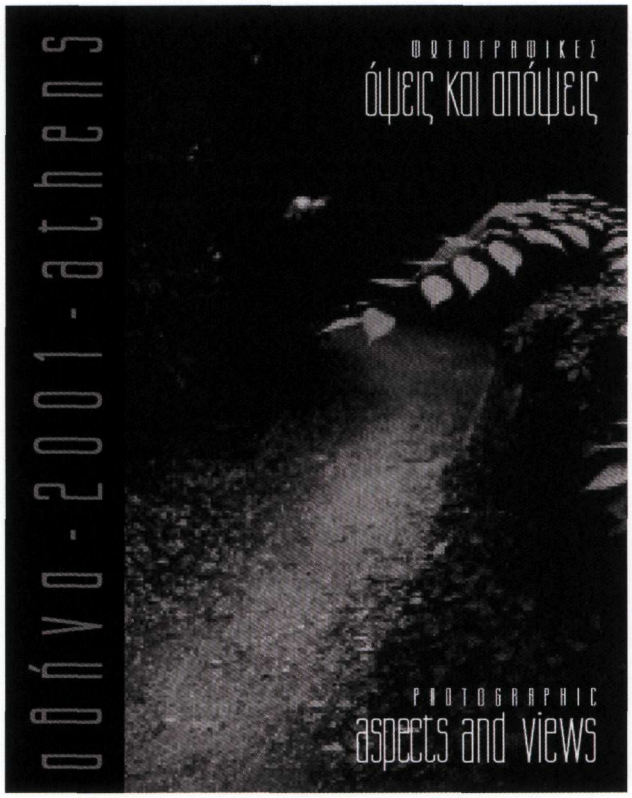
Άποψη της έκθεσης *Θεσσαλονίκη 1913 και 1918: Οι τύχες των Βαλκανίων* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

γράφους-μέλη της αποστολής στα Βαλκάνια του Albert Kahn, του τραπεζίτη που στις αρχές του 20ού αι. πραγματοποίησε ένα πολύπλευρο έργο με στόχο την ανάπτυξη της συνεργασίας των λαών και την προώθηση της ειρήνης. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έγχρωμες διαφάνειες, μεγεθύνσεις των πρωτότυπων αυτοχρωμικών πλακών.
Κατάλογος: *Θεσσαλονίκη 1913 και 1918. Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες* (εκδ. Ολκός, Αθήνα 1999, έκδοση ελληνική/γαλλική).

❑ *Αθήνα 2001 – Φωτογραφικές Όψεις και Απόψεις*
(19 Σεπτεμβρίου-14 Οκτωβρίου 2001).
Διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Φωτογραφικός Κύκλος.
Σχεδιασμός έκθεσης: Πλάτων Ριβέλλης.

Οι 300 περίπου φωτογραφίες της Αθήνας στην έκθεση τραβήχτηκαν από 34 νέους Έλληνες φωτογράφους και δύο Γάλλους, τον Jean-François Bonhomme και τον Bernard Plossu.
Κατάλογος: *Αθήνα 2001 – Φωτογραφικές Όψεις και Απόψεις* (Αθήνα 2001, ελληνική/αγγλική έκδοση, ISBN 960-7404-50-5).

❑ *Γιάννης Μόραλης: Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*
(24 Οκτωβρίου - 30 Νοεμβρίου 2001).
Διοργάνωση: Τμήμα Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαρακτικών.
Σχεδίαση έκθεσης: Λιλή Πεζανού.
Χορηγός: Philip Morris Hellas ΑΕΒΕ.



Άποψη της έκθεσης *Δημήτρης Πικιώνης: Η Αρχιτεκτονική της Χίου* (φωτ.: Λ. Κουργιαντάκης).

Η έκθεση παρουσίασε μέσα από γνωστά και άγνωστα έργα του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη το ζευγάρωμα της ζωγραφικής με την ποιητική, τη μουσική και τη δραματική δημιουργία. Παρουσιάστηκαν στο κοινό έργα ζωγραφικά και χαρακτικά, φωτογραφίες, εικονογραφημένα βιβλία, εξώφυλλα δίσκων, ταπισερί και γλυπτά, από μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, το εργαστήριο του καλλιτέχνη και προσωπικά αρχεία φίλων του, όπως ο Οδυσσέας Ελύτης και ο Μάνος Χατζιδάκις.
Κατάλογος: *Γιάννης Μόραλης: Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* (επιμέλεια Φ. Μ. Τσιγκάκου, Αθήνα 2001, ελληνική έκδοση, ISBN 960-7404-50-5).

❑ *Ο Χριστιανισμός στα έργα των Ρώσων λαϊκών καλλιτεχνών*
(4 Δεκεμβρίου-12 Δεκεμβρίου 2001).
Διοργάνωση: Διεύθυνση Μορφωτικών Σχέσεων και Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού, Μουσείο Μπενάκη, Σύνδεσμος «Λαϊκές Τέχνες» της Ρωσίας.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της επίσκεψης του προέδρου της Ρωσικής Ομοσπονδίας Vladimir Putin. Παρουσιάζει τις παραδοσιακές κατευθύνσεις της εκκλησιαστικής τέχνης και της λαϊκής δημιουργίας στις διάφορες περιοχές της χώρας.
Κατάλογος: *Ο Χριστιανισμός στα έργα των Ρώσων λαϊκών καλλιτεχνών* (Αθήνα 2001, έκδοση ελληνική/αγγλική).

❑ *Δημήτρης Πικιώνης: Η Αρχιτεκτονική της Χίου*
(19 Δεκεμβρίου 2001 - 20 Ιανουαρίου 2002).
Διοργάνωση: Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής.
Χορηγός: HSBC Bank plc.

Αντικείμενο της έκθεσης ήταν η μελέτη της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της Χίου από το Δημήτρη Πικιώνη, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1929. Παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά σχεδιαστικές αποτυπώσεις της αρχιτεκτονικής του νησιού, οι οποίες έγιναν από τον Πικιώνη κατόπιν εντολής του Φίλιππου Αργέντη, απόγονου μίας από τις πιο παλιές οικογένειες της Χίου. Τα σχέδια αυτά είναι κατατεθειμένα στη Βιβλιοθήκη «Κοραής» της Χίου.
Κατάλογος: Δημήτρης Πικιώνης, *Η Αρχιτεκτονική της Χίου. Επιτομή* (Αθήνα 2001, ελληνική έκδοση, ISBN 960-518-112-6).

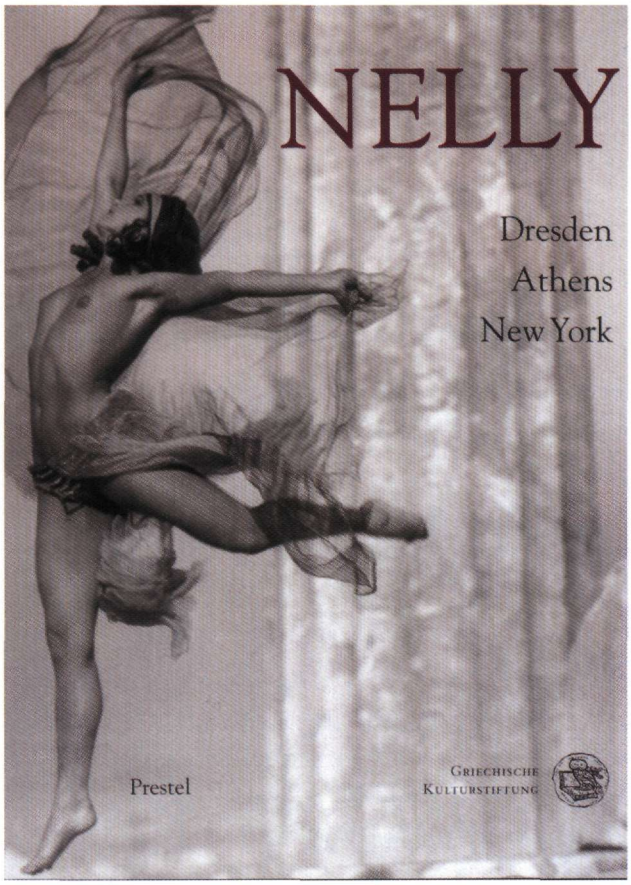
Β. ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

❑ *Nelly's, Σώμα και Χορός.*
Θεσσαλονίκη (15 Ιουνίου - 10 Σεπτεμβρίου 2000), Σέρρες (21 Οκτωβρίου - 8 Νοεμβρίου 2000), Βέροια (26 Μαΐου - 4 Ιουνίου 2001).
Διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία.

❑ *Βούλα Παπαϊωάννου, Εικόνες απόγνωσης κι ελπίδας.* Ulm, Γερμανία (21-23 Σεπτεμβρίου 2001).
Διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία.

❑ *Κωνσταντίνος Μάνος, A Greek Portfolio.*
Μονοδένδρι Ιωαννίνων (27 Ιουλίου - 16 Ιουνίου 2000 – διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Ριζάρειο Ίδρυμα), Ρόδος (15 Ιουλίου - 13 Αυγούστου 2001 – διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Πολιτιστική Ανάπτυξη Δωδεκανήσων) και Φραγκφούρτη της Γερμανίας (10-15 Οκτωβρίου 2001 – διοργάνωση: Μουσείο Μπενάκη, Ομάδα έργου Φραγκφούρτη 2001).

❑ *NELLY Δρέσδη - Αθήνα - Νέα Υόρκη.*
Μέσα από τις 55 φωτογραφίες της έκθεσης αποτολμάται μια αναδρομική προσέγγιση του έργου της μεγάλης Ελληνίδας φωτογράφου Έλλης Σεραϊδάρη (1899-1998). Προβάλλεται κυρίως η περίοδος της μαθητείας της στη Δρέσδη και ο καταλυτικός ρόλος της γερμανικής παιδείας στη μετέπειτα εξέλιξη του φωτογραφικού της ιδιώματος. Η έκθεση επικεντρώνεται στο πορτραίτο, στο οποίο εντρύφησε σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της διαδρομής –Δρέσδη, Αθήνα, Νέα Υόρκη– και στις φωτογραφίες χορού που αναμφισβήτητα αποτελούν την κορύφωση της δημιουργίας της. Η έκθεση θα περιοδεύσει για δύο χρόνια, στις παρακάτω πόλεις για να καταλήξει το 2003 στο Μουσείο Μπενάκη:
Fotoforum, Μπολτσάνο, Ιταλία (8 Μαΐου - 16 Ιουνίου 2001),
Μουσείο Περγάμου, Βερολίνο (20 Ιουνίου - 18 Αυγούστου 2001),
Das Staedel, Φρανκφούρτη (22 Αυγούστου - 25 Νοεμβρίου 2001),
Technische Sammlungen der Stadt Dresden, Δρέσδη (10 Δεκεμβρίου 2001 - 17 Φεβρουαρίου 2002),



B. C. Koekkoek Haus, Kleve, Ολλανδία (3 Μαρτίου - 28 Απριλίου 2002),
Galerie der Stadt Tuttlingen, Γερμανία (13 Σεπτεμβρίου - 20 Οκτωβρίου 2002),
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Μόναχο (30 Οκτωβρίου - 15 Δεκεμβρίου 2002),
Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα (18 Φεβρουαρίου - 27 Απριλίου 2003).
Διοργάνωση: Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού-Παράρτημα Βερολίνου.
Κατάλογος: *NELLY, Dresden – Athens – New York* (εκδ. Prestel Verlag, Griechische Kulturstiftung, Μόναχο–Λονδίνο–Νέα Υόρκη 2001, έκδοση: αγγλική/γερμανική, ISBN 3-7913-2553-1).

❑ *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη.*
Περιοδεύουσα έκθεση με εικόνες της μεταβυζαντινής τέχνης από την ιδιωτική συλλογή του Αιμίλιου Βελιμέζη. Η συλλογή των εικόνων που παρουσιάζεται

συγκροτήθηκε κατά την περίοδο 1934-46 και αποτελεί ένα σημαντικό σύνολο, όπου αντιπροσωπεύονται οι τάσεις της τέχνης στην ελληνική επικράτεια μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στην Πράγα (Národní Muzeum, 15 Νοεμβρίου 2000 - 14 Ιανουαρίου 2001), στο πλαίσιο της επίσημης επίσκεψης του προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας Κωνσταντίνου Στεφανόπουλου στην Τσεχία και στη Φραγκφούρτη (Ikonen-Museum, 23 Σεπτεμβρίου 2001 - 27 Ιανουαρίου 2002), στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της συμμετοχής της Ελλάδας στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Φραγκφούρτης 2001.

Εκδόσεις: α. *Ex Oriente Lux – Recké ikony z Velimezisovy sbírky* (Αθήνα 2000, τσέχικη έκδοση, ISBN 960-8452-81-3)· β. *Der Glanz des Himmels. Griechishe Ikonen der Sammlung Velimezis* (Αθήνα 2001, γερμανική έκδοση, ISBN 960-8452-85-6). Παράλληλα με τη γερμανική έκδοση κυκλοφόρησε το CD-Rom: *Die Konservierung der Ikonen der Sammlung Velimezis.*

❑ *Παίζουμε πλάθοντας: πήλινα και γύψινα παιχνίδια* (Κοζάνη, 19 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 2001) για τα «Λασσάνεια 2001». Η έκθεση σχεδιάστηκε από το Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας ειδικά για το αφιέρωμα στο λαϊκό πολιτισμό, στο πλαίσιο ενός πολιτιστικού εκπαιδευτικού προγράμματος του Δήμου της Κοζάνης.
Κατάλογος: Μ. Αργυριάδη, *Πήλινα και γύψινα παιχνίδια* (Αθήνα 2001, ISBN 960-8452-86-4).

Γ. ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΣΕ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΑΛΛΩΝ ΦΟΡΕΩΝ ΜΕ ΔΑΝΕΙΣΜΟ ΕΡΓΩΝ

– *TRANSPHOTOMETAFORES: Τροχιές και Διασταυρώσεις.* Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (7 Ιουνίου - 7 Ιουλίου 2000) και Φλώρινα (28 Οκτωβρίου - 19 Νοεμβρίου 2000).
Κατάλογος: *TRANSPHOTOMETAFORES: Τροχιές και Διασταυρώσεις 2000* (Θεσσαλονίκη 2000, έκδοση: ελληνική/αγγλική).
– *Earthly Beauty, Heavenly Art. Art of the Islam.* Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ (12 Ιουνίου - 17 Σεπτεμβρίου 2000).
Κατάλογος: *Earthly Beauty, Heavenly Art. Art of Islam* (Αγία Πετρούπολη 1999, έκδοση: αγγλική/ρωσική).
– *Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία.* Ρόδος, Παναγία του Κάστρου (8 Ιουλίου - 30 Σεπτεμβρίου 2000).
Κατάλογος: *Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία* (Αθήνα 1999, έκδοση: ελληνική/αγγλική).
– *Memories of the Arab Empire.* Santiago de Compostela, Ισπανία, Auditorio de Galicia (12 Ιουλίου - 27 Σεπτεμβρίου 2000).
Κατάλογος: *Memorias de Imperio Arabe* (Santiago de Compostela 2000, έκδοση: πορτογαλική/ισπανική/αγγλική/γαλλική).
– *Βγαίνοντας από τα χρόνια του πολέμου.* Έκθεση που διοργανώθηκε από το Φωτογραφικό Κέντρο Σκοπέλου στη Σκόπελο (22 Ιουλίου - 10 Σεπτεμβρίου 2000), στην Αθήνα (18 Σεπτεμβρίου - 22 Οκτωβρίου 2000), στην Τρίπολη (9 Μαρτίου - 23 Μαρτίου 2001), το Ρέθυμνο (22 Ιουνίου - 9 Σεπτεμβρίου 2001) και το Βόλο (19 Οκτωβρίου - 11 Νοεμβρίου 2001).

– *Sissi. Elisabetta d' Austria. L' impossibile altrove.* Τεργέστη, Κάστρο Miramare (24 Ιουλίου 2000 - 7 Ιανουαρίου 2001).

– *Anno Domini: Jesus through the Centuries.* Καναδάς, Provincial Museum of Alberta (4 Οκτωβρίου 2000 - 10 Ιανουαρίου 2001).

Κατάλογος: *The Image of God Incarnate: Essays on the Image of Jesus in Culture* (Alberta 2000, αγγλική έκδοση).

– *Ο νότος της ηπειρωτικής κεντητικής.* Ιωάννινα, Λαογραφικό Μουσείο της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών (20 Οκτωβρίου 2000 - 31 Δεκεμβρίου 2001).

– *Les Andalousies de Damas à Cordove.* Παρίσι, Institut du Monde Arabe (28 Νοεμβρίου 2000 - 15 Απριλίου 2001).

Κατάλογος: *Les Andalousies de Damas à Cordove* (Paris 2000, γαλλική έκδοση).

– *Θράκη, 80 χρόνια από την ενσωμάτωση.* Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων (30 Νοεμβρίου 2000 - 10 Σεπτεμβρίου 2001).

– *Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europaische Hochkultur.* Καρλσρούη, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (27 Ιανουαρίου - 29 Απριλίου 2001).

Κατάλογος: *Im Labyrinth des Minos. Kreta – die europaische Hochkultur* (Munchen 2001, γερμανική έκδοση).

– *Το Ολοκαύτωμα των Εβραίων της Ελλάδας.* Στρασβούργο (12-26 Φεβρουαρίου 2001) και Κοπεγχάγη (21-30 Μαΐου 2001).

– *Οι Έλληνες του κόσμου στον 20ό αιώνα.* Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων (21 Μαρτίου - 29 Οκτωβρίου 2001).

– *Deomene.* Ραβένα, Museo Nazionale (25 Μαρτίου - 24 Ιουνίου 2001).

Κατάλογος: *Deomene. L'immagine dell' orante fra Oriente e Occidente* (Milano 2001, ιταλική έκδοση).

– *Ελευθέριος Βενιζέλος.* Σπάτα, Διεθνής Αερολιμένας Αθηνών «Ελευθέριος Βενιζέλος» (16-28 Μαρτίου 2001).

– *El Greco* (ca. 1541-1614). Βιέννη, Αυστρία, Kunsthistorisches Museum (2 Μαΐου - 2 Σεπτεμβρίου 2001).

Κατάλογος: *El Greco* (Milan 2001, γερμανική έκδοση).

– *El esplendor de los Omeyas Cordobeses.* Κόρδοβα, Madinat al-Zahra (3 Μαΐου - 30 Σεπτεμβρίου 2001).

Κατάλογος: *El esplendor de los Omeyas Cordobeses* (δίτομος κατάλογος, Granada 2001, ισπανική έκδοση).

– *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον.* Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (28 Μαΐου - 31 Ιουλίου 2001).

– *Sacred Foods. Bread, Wine and Oil in the Ancient Mediterranean.* Βαρκελώνη, Museu d' Història de la Ciutat (29 Ιουνίου - 30 Σεπτεμβρίου 2001).

Κατάλογος: *Sacred Foods. Bread, Wine and Oil in the Ancient Mediterranean* (Barcelona 2001, έκδοση: αγγλική, ισπανική, καταλανική).

– *1ο Φεστιβάλ Νάξου – Έκθεση εκκλησιαστικών αντικειμένων.* Σαγκρί, Νάξος, Πύργος Μπαζαίου (20 Ιουλίου - 22 Σεπτεμβρίου 2001).

– *Ιεροτελεστία και Πίστη.* Φραγκφούρτη, Dommuseum (24 Σεπτεμβρίου 2001 - 27 Ιανουαρίου 2002).

Κατάλογος: *Der Glanz des Himmels. Sakrale Schätze aus byzantinischen Sammlungen und Museen Griechenlands* (Αθήνα 2001, έκδοση: γερμανική, αγγλική).

– *One-Hundred Houses for One-Hundred Architects of the Twentieth Century.* Μιλάνο, Triennale di Milano (25 Σεπτεμβρίου - 21 Οκτωβρίου 2001).

– *Το Ελληνικό κόσμημα.* Μαδρίτη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (25 Σεπτεμβρίου - 25 Οκτωβρίου 2001).

Κατάλογος: *Το Ελληνικό κόσμημα* (Αθήνα 2001, ελληνική έκδοση).

– *Pireas Classic Week – Επιστροφή στο Παρελθόν.* Πειραιάς, Ναυτικός Όμιλος Ελλάδας (30 Σεπτεμβρίου - 7 Οκτωβρίου 2001).

– *Συρία – Βυζαντινά χρόνια.* Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής (15 Οκτωβρίου 2001 - 15 Ιανουαρίου 2002).

Κατάλογος: *Συρία – Βυζαντινά χρόνια* (Αθήνα 2001, έκδοση: ελληνική/αγγλική).

– *L'Orient de Saladin, l'art des Ayyoubides.* Παρίσι, Institute du Monde Arabe (22 Οκτωβρίου 2001 - 10 Μαρτίου 2002)

Κατάλογος: *L'Orient de Saladin, l'art des Ayyoubides* (Paris 2001, γαλλική έκδοση).

– *ΩΡΕΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ: Εικόνες της καθημερινής ζωής.* Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος (22 Οκτωβρίου 2001 - 10 Ιανουαρίου 2002).

– *ΩΡΕΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ: Το Βυζάντιο ως Οικουμένη.* Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (22 Οκτωβρίου 2001 - 10 Ιανουαρίου 2002).

Κατάλογος: *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη* (Αθήνα 2001, ελληνική έκδοση).

– *Φωτογραφικά Ντοκουμέντα της εποχής 1940-1945.* Αγκίστρι, Δημοτικό Σχολείο (27-29 Οκτωβρίου 2001).

– *Αφιέρωμα στα 180 χρόνια από την Επανάσταση του 1821.* Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων (4 Δεκεμβρίου 2001 - 30 Μαΐου 2002).
– Έκθεση στο Προεδρικό Μέγαρο με αφορμή την επίσκεψη του Ρώσου Προέδρου Vladimir Putin στην Αθήνα (4-15 Δεκεμβρίου 2001).

Δ. ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

❑ Άγγελος Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 2000, ελληνική [ISBN 960-8452-76-7] και αγγλική έκδοση [ISBN 960-8452-77-5]).

❑ Eustathios Papapolychroniou, *Greek Papyri in the Benaki Museum. From the collections of the Historical Archives* (Αθήνα 2000, αγγλική έκδοση, ISBN 960-8452-78-3).

❑ *Greek Icons. Symposium in memory of Manolis Chatzidakis / Griechische Ikonen. Kolloquium zum Gedenken an Manolis Chatzidakis* (εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Ikonen-Museum Recklinghausen, Αθήνα-Recklinghausen 2001, ISBN 960-8452-82-1).

❑ Nanno Chatzidakis, *Ikonen. Die Sammlung Velimezis* (Αθήνα 2001, ISBN 960-8452-68-6).

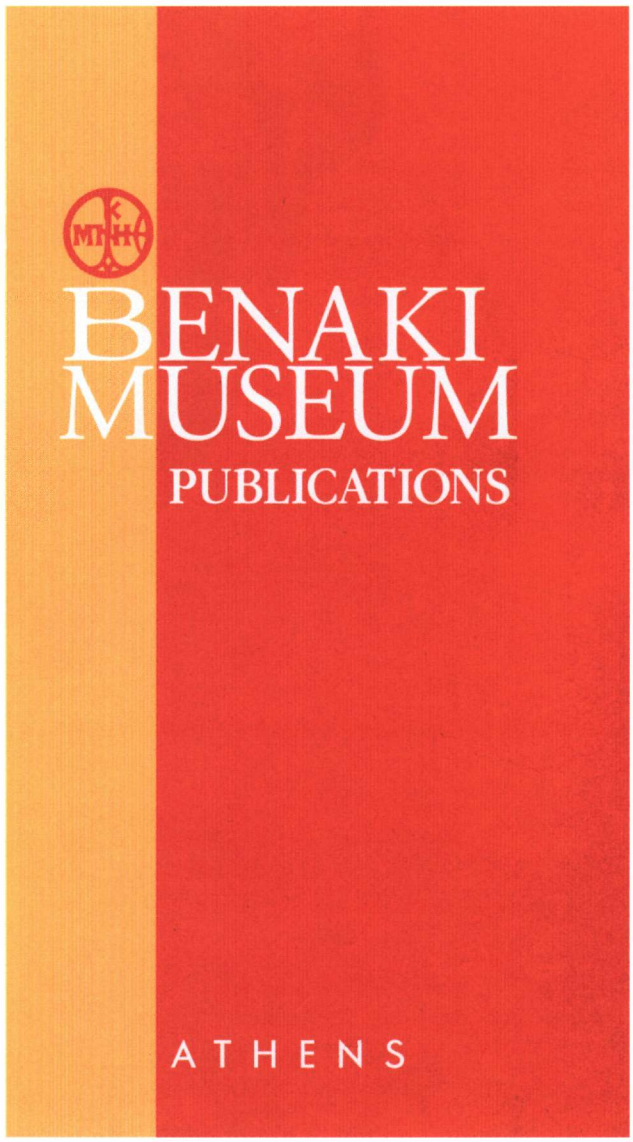
❑ *The Glory of Heaven. Greek Icons of the Velimezis Collection. Exhibition Catalogue* (Αθήνα 2001, ISBN 960-8452-84-8).

❑ Γεώργιος Αγγέλου Προκοπίου, *Το Αρχοντικό του Γ. Βούλγαρη στην Ύδρα. Αρχιτεκτονική και ξυλόγλυπτα* (Αθήνα 2001).

❑ Δημήτρης Αρβανιτάκης, *Κοινωνικές αντιθέσεις στην πόλη της Ζακύνθου. Το ρεμπελιό των ποπολάρων (1628)* (συνέκδοση με το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001, ISBN 960-2011-54-8, ελληνική έκδοση)

❑ *ΚΡΗΤΗ. Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικό Αρχείο, Αρχεία Borel-Boissonas* (με κείμενα της Ειρήνης Μπουντούρη και του Γιώργη Μανουσάκη, εκδ. Θυμέλη/Μπανούση 2001, ISBN 960-87181-0-4, έκδοση ελληνική/αγγλική).

❑ Στο πλαίσιο της συμμετοχής του Μουσείου στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου στη Φραγκφούρτη δημοσιεύτηκε αγγλόφωνο φυλλάδιο με τις διαθέσιμες εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη.



Αττική ερυθρόμορφη υδρία με παράσταση αναχώρησης πολεμιστή για τη μάχη, μέσα του 5ου αι. π.Χ. Δωρεά ανωνύμου (φωτ.: Κ. Μανώλης).

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗΣ, ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό

Ειρήνη Παπαγεωργίου (υπεύθυνη τμήματος), Αγγελική Ζήβα. Εθελοντές: το Σεπτέμβριο και τον Οκτώβριο του 2001 προσέφεραν εθελοντική εργασία στο τμήμα, κάνοντας ταυτόχρονα την πρακτική τους άσκηση, δύο φοιτήτριες αρχαιολογίας των πανεπιστημίων της Λωζάννης (Caroline Vyzas, Σεπτέμβριος 2001) και της Γενεύης (Elèonore Maystre, Οκτώβριος 2001).

Δωρεές – Παρακαταθήκες

– Τζαίημς Χάτσισον: οκτώ μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία.

– Κληροδότημα Μαγδαληνής Κούστα: 50 αντικείμενα (μυκηναϊκά, γεωμετρικά, μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία, γυάλινα σκεύη, χάλκινα κοσμήματα, ιρανικά πήλινα αγγεία του 10ου-9ου αι. π.Χ.).

– Ανώνυμος: ερυθρόμορφη υδρία με παράσταση αναχώρησης πολεμιστή για τη μάχη, μέσα του 5ου αι. π.Χ.

– Γεώργιος Λεωτσάκος: παρακαταθήκη 84 αντικείμενα (φαγεντιανές, γεωμετρικά, μελανόμορφα, ερυθρόμορφα και μελαμβαφή αγγεία, τμήματα ειδωλίων, αποτμήματα γλυπτών).

– Αλέξανδρος Κακαδιάρης: πλήθος αντικειμένων από τη νεολιθική έως και την ύστερη ρωμαϊκή περίοδο.
– Σταύρος Σταυρίδης: έξι αντικείμενα (μαρμάρινο σχηματικό χεττιτικό ειδώλιο, όστρακα ερυθρόμορφων αγγείων, μελαμβαφής κύλικα, βοιωτική αναθηματική προτομή).
– Νικόλαος Ρούσσος: πήλινη αναθηματική προτομή του Διονύσου του 5ου αι. π.Χ.
– Κωνσταντίνος Κυριαζής: αντικείμενα από την αρχαϊκή έως και την ύστερη ρωμαϊκή περίοδο.

Λοιπές δραστηριότητες

Η επιμελήτρια του Τμήματος Ειρήνη Παπαγεωργίου δημοσίευσε δύο αντικείμενα της Συλλογής:
– I. Papageorgiou, Eine reitende Kourotrophos-Göttin geometrischer Zeit im Museum Benaki, *AM* 117 (2002, υπό έκδοση).
– Ειρήνη Παπαγεωργίου, Χρυσό σκουλαρίκι της πρώιμης Εποχής του Χαλκού στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, στο: *Αργοναύτης. Τιμητικός τόμος για τον Χρήστο Ντούμα* (υπό έκδοση).

Στις δραστηριότητες του τμήματος συμπεριλαμβάνεται ακόμη η συμμετοχή της Ειρ. Παπαγεωργίου στη δημοσίευση των τοιχογραφιών της Ξεστής 3 στο Ακρωτήρι Θήρας, στην ομάδα ανασκαφής του οποίου είναι ενεργό μέλος από το 1987. Κατά τη διάρκεια της φετινής παραμονής της στο Ακρωτήρι (Ιούλιος 2001) εντόπισε στην αποθήκη του εργαστηρίου συντήρησης τοιχογραφιών αρκετά συνανήκοντα τμήματα σύνθεσης, η οποία διακοσμούσε τον προθάλαμο του κλιμακοστασίου ή το γειτονικό Δωμάτιο 4 του κτιρίου. Πρόκειται πιθανότατα για παράσταση σύλληψης κερασφόρου ζώου από ανδρική μορφή με εν μέρει ξυρισμένη την κόμη. Η τοιχογραφία έχει ιδιαίτερη σημασία, τόσο για το θέμα που απεικονίζει, όσο και για τη συμβολή της στην αποκρυπτογράφηση του εικονογραφικού προγράμματος της Ξεστής 3. Για τη σύνθεση, που είχε αποκαλυφτεί σε θραύσματα τον Οκτώβριο του 1973 (ημερολόγιο ανασκαφής Ακρωτηρίου, αρ. 23), δεν υπάρχει καμία δημοσιευμένη αναφορά, δεδομένου ότι λίγο μετά την ανεύρεσή της ακολούθησε ο θάνατος του διευθυντή της ανασκαφής Σπυρίδωνα Μαρινάτου. Στο πλαίσιο της συνεργασίας της στο Ακρωτήρι η Ειρ. Παπαγεωργίου δημοσίευσε το άρθρο: Θραύσμα πήλινου ρυτού σε σχήμα κεφαλής ταύρου από το Ακρωτήρι Θήρας, *ΑΕ* (1999) 241-56.

ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό: *Αναστασία Δρανδάκη*, Άννα Μπαλλιάν.
Εθελοντές: Δάφνη Βιτάλη.

Αγορές
– μία εικόνα με τον άγιο Μιχαήλ Συνάδων (18ος αι.).
– μία εικόνα με την αγία Αικατερίνη (16ος αι.).

Δωρεές
– Αιμιλία και Μαρίνος Γερουλάνος: θρησκευτικό πίνακα επτανησιακής τεχνοτροπίας του τέλους του 17ου αι. με παράσταση Ευαγγελισμού στη μνήμη της Ειρήνης Καλλιγά.
– Ανδρονίκη Καλενδέρη: εικόνα με τη Δευτέρα Παρουσία στη μνήμη Αβραάμ και Ελένης Κινατζόγλου. Το έργο προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη, φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Αβραάμ και τη χρονολογία «*24 απριλίου 1794*». Το έργο συντηρήθηκε στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη και τοποθετήθηκε στην αίθουσα XV.
– οι συγγενείς της εκλιπούσης Αντιγόνης Στ. Βακράτσα: δωρεά, σύμφωνα με την επιθυμία της, μίας εξαίρετης εικόνας κρητικού εργαστηρίου με την Παναγία Οδηγήτρια του 16ου αι., η οποία εκτέθηκε στην αίθουσα XII και ενός Ιεροσολυμήτικου του 19ου αι. σε πολύ καλή κατάσταση διατήρησης.
– Απόστολος Αργυριάδης: τρεις μεταβυζαντινές εικόνες με τους άγιο Χαραλάμπη, άγιο Παγκράτιο και Παναγία Βρεφοκρατούσα.
– Μαρία Γκρίτζαλη: τρεις εικόνες του 19ου αι.
– Έκτωρ Κακναβάτος: μία ρώσικη εικόνα του 19ου αι.
– Κωνσταντίνος Κυριαζής: δωρεά μεσοβυζαντινών δακτυλιδιών.

Δημοσιεύσεις
– στο 20ό Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών (Παρίσι, 19-25 Αυγούστου 2001), παρουσιάστηκε από την Αναστασία Δρανδάκη ανακοίνωση για το σημαντικότερο ίσως πρόσφατο απόκτημα της Βυζαντινής Συλλογής του μουσείου, μία σπάνια αργυρεπίχρυση εικόνα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (β΄ μισό 12ου αι.). Η εικόνα αγοράστηκε από το Μουσείο Μπενάκη στη μνήμη του Γεώργιου Κόνιαρη.
– το Μουσείο Μπενάκη σε συνεργασία με τον εκδοτι-

Εικόνα με τη Δευτέρα Παρουσία, τέλη 18ου αι. Δωρεά Ανδρονίκης Καλενδέρη (φωτ.: Κ. Μανώλης).

κό οίκο Skira εκδίδει τον κατάλογο των εικόνων της Συλλογής Ρένας Ανδρεάδη, τον οποίο συνέταξε η Αναστασία Δρανδάκη. Η συλλογή περιλαμβάνει 71 έργα (εικόνες, τρίπτυχα και τμήματα τέμπλων), τα οποία χρονολογούνται από τον 14ο έως τον 18ο αι. και προέρχονται από ποικίλα εργαστήρια και τόπους. Το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής παρέμενε έως σήμερα αδημοσίευτο. Το βιβλίο θα κυκλοφορήσει στις αρχές του 2002.

– Άννα Μπαλλιάν, Art and Patronage in Gümüşhane (Argyroupolis). 18th Century Church Silver from the Pontos, στο: *Interactions in Art* (Ankara 2000, ed. Zeynep Yasa Yaman) 48-53.

– Άννα Μπαλλιάν, Πόντος, στο: Ο *Θησαυρός της Ορθοδοξίας 2000 χρόνια. Ιστορία – Μνημεία –Τέχνη* Β΄ (Αθήνα 2000, επιμ. Γ. Μωυσείδου) 90-94.

– Άννα Μπαλλιάν, Ο ξυλόγλυπτος σταυρός με βαθμιδωτή βάση του Μουσείου της Ιεράς Μονής Κύκκου, στο: *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη* (Λευκωσία 2001, επιμ. Στ. Περδίκης) 291-312.

Προετοιμασία εκδόσεων

Σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Birmingham, Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies προγραμματίζεται έκδοση του χειρόγραφου κώδικα της Αργυρούπολης (18ος αι.) με εισαγωγικά κείμενα από την Άννα Μπαλλιάν, μεταγραφή και ευρετήριο από το Γιάννη Χατζάκη, καθώς και συμβολή του καθηγητή Antony Bryer. Η έκδοση θα γίνει από τις πανεπιστημιακές εκδόσεις Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs. Παράλληλα, προετοιμάζεται ο

κατάλογος της Μεταβυζαντινής Αργυροχοΐας του μουσείου. Έχει γίνει η μελέτη και έχουν γραφτεί λήμματα για μεγάλο μέρος της συλλογής.

ΤΜΗΜΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ

Προσωπικό

Κάτε Συνοδινού (υπεύθυνη τμήματος), Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Δωρεές στο Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Λαϊκής Τέχνης

– Ιωάννα Παπαντωνίου: επίχρυση συρματερή πόρπη "θηλυκωτάρι" της φορεσιάς της Αγίας Άννας Ευβοίας.
– Γεώργιος Γκούτης: τέσσερα επίχρυσα κοσμήματα.
– Υρώ Βυζά: χρυσό περιδέραιο από τα Δωδεκάνησα, τέλη 18ου αι. και επίχρυσο σταυρό.
– Γεώργιος Γερουλάνος: κάλυμμα κεφαλής για την καραγκούνικη φορεσιά και απότμημα βαμβακερού τσεβρέ.
– Ζωή Αγγ. Μελέκου: βαπτιστικά ρούχα της δωρήτριας που κατασκευάστηκαν στη Σμύρνη μεταξύ 1910 και 1920.
– Κωνσταντίνος Μέλλιος: δύο παλαμαριές-ξύλινα γάντια για την προστασία των θεριστών.
– Άννα Σικελιανού: οκτώ φορέματα εμπνευσμένα από ελληνικές παραδοσιακές φορεσιές κατασκευασμένες από την ίδια.
– Ειρήνη Παπαϊωάννου: χρυσό νόμισμα από την Κεντρική Ευρώπη με χρονολογία 1804 μεταποιημένο σε καρφίτσα.
– Ειρήνη Πόγγη: αυλική ενδυμασία της Όλγας Κουντουριώτη, κυρία των Τιμών της βασίλισσας Όλγας και ένα ζευγάρι μπωλ με κάλυμμα από ευρωπαϊκή πορσελάνη.
– Άννα Μπαλλιάν: κεραμικό πιάτο διακοσμημένο με άνθη και φοίνικα.
– Απόστολος Αργυριάδης: πήλινο εφυαλωμένο διπλό κανατάκι από την Κύπρο.
– Νένα Μιχελάκη: δύο δείγματα από την επίπλωση αθηναϊκής οικίας του 20ού αι., ένα secretaire και ένα ξύλινο ντουλάπι.
– οικογένεια Βασιλείου και Ξένης Μαθιού: τρία φουστάνια και ένας επενδύτης από την φορεσιά της Κύμης Εύβοιας.
– Γιόνα Παϊδούση: ένα ασημένιο και ένα χρυσό τάμα.
– Αλίκη Σαραντοπούλου: δύο κουρτίνες από την Ύδρα των αρχών του 20ού αι.
– Σούλα Τζάκου: ένα παλτό υφασμένο σε παραδοσιακό αργαλειό με μαλλί γαλλικής προέλευσης και ένα γιλέκο.
– Δημήτρης Στ. Οικονομίδης: 24 κεραμικά με εφυάλωση και πιθανή προέλευση την Ιταλία με προορισμό την διακόσμηση των σκυριανών σπιτιών, δύο πιάτα από πορσελάνη με θυρεό, τρία κοσμήματα λαϊκής τέχνης και έξι κεντήματα από περιοχές της Ελλάδας.
– Κοινωφελές Ίδρυμα Υποτροφιών Χορού Αδελφών Πράτσικα: αρχείο Κούλας Πράτσικα.
– Σμύρνη Μαραγκού: οικογενειακά αντικείμενα.
– Ιωάννης και Αθηνά Ρηγοπούλου: μία αστική τσάντα πλεγμένη με ασημένιο νήμα από το Μεσολόγγι, των αρχών του 20ού αι., και μία ξυλόγλυπτη ρόκα από την Άρτα.

Χρυσό περιδέραιο από τα Δωδεκάνησα, τέλη 18ου αι. Δωρεά Υρώς Βυζά (φωτ.: Κ. Μανώλης).

Κανάτια ιταλικού εργαστηρίου από διακόσμηση σκυριανού σπιτιού. 18ος-19ος αι.
Δωρεά Δημήτριου Στ. Οικονομίδη (φωτ.: Κ. Μανώλης)

– Ιωάννα Παπαντωνίου: νυφική ποδιά από το Σουφλί της Θράκης τέλους 19ου αι.
– Δημήτρης Τσίτουρας: οκτώ πιάτα από λευκή πορσελάνη.
– Σωματείο «Μέριμνα Ποντίων Κυριών»: ασημένιο τεπελίκι από την φορεσιά του Πόντου.
– Καλλιόπη Θεοδώρου: φόρεμα και μαντίλι καθημερινής φορεσιάς της Κύμης Εύβοιας.
– Βέρα Αναστασιάδη: ένα βαμβακερό μακρύ εσώρουχο και μία λιζέζ με δαντέλες.
– Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη: σύνολο ρουχισμού της εθελόντριας αδελφής του Ερυθρού Σταυρού των χρόνων του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, της Ιφιγένειας Καρδαμίτση.
– Λία Μ. Καλλιγά: ένδυμα Ελένης Ναούμ.
– Μαργαρίτα Αποστολίδη: δύο χρυσά βραχιόλια και 10 χρυσά νομίσματα.
– Κούλα Ξυδού: μία υφαντή πετσέτα από τη Μήλο και ένα κανάτι του μπάρμπα Γιάννη Κανατά.

Δωρεές στο Τμήμα Ιστορικών Κειμηλίων
– Ιάκωβος Καμπανέλλης: σημαία της Πανελλαδικής Επιτροπής Αντιμοναρχικού Αγώνα του 1974.
– Αργίνη Γούτου: πρόπλασμα από πηλό των προτομών Εμμανουήλ και Βιργινίας Μπενάκη, έργα του Κωνσταντίνου Δημητριάδη.
– Καίτη Ρηνιωτάκη: υφαντό χαλί με προτομή του βασιλιά Γεωργίου Α΄.
– Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος: μία σειρά πιστών αντιγράφων των 12 χάλκινων μεταλλίων του Konrad Lange για τον Αγώνα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας που επανεξέδωσε το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Αγορές του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Λαϊκής Τέχνης
– ζωγραφιστή κασέλα από την Μυτιλήνη, τέλη 18ου αι.
– ξυλόγλυπτη επιχρυσωμένη κασέλα του τύπου των ναυτικών κιβωτίων, του 18ου αι.
– νυφική φορεσιά από το Τρίκερι.
– νυφική σαρακατσάνικη φορεσιά από τη Βουλγαρία (περιοχή Στίντοβο).

Συμμετοχές σε εκδηλώσεις του εσωτερικού
– *Πετραχήλι – Καριοφίλι.* Εκπαιδευτήρια «Ελληνογερμανική Αγωγή» στο πλαίσιο του εορτασμού της Εθνικής Επετείου με θέμα το ρόλο της Εκκλησίας στην Επανάσταση του 1821 (19-20 Μαρτίου 2001).

Λοιπές δραστηριότητες
Στο διάστημα από τον Ιούνιο του 2000 έως το Δεκέμβριο 2001 πραγματοποιήθηκε η μετακόμιση του γραφείου από την οικία Σπέντσα στο κεντρικό κτίριο. Η επιμελήτρια των τμημάτων Κάτε Συνοδινού συνέχισε την επεξεργασία της έκδοσης, Ελένη Πολυχρονιάδη, *Σκυριανά Κεντήματα του Μουσείου Μπενάκη*, σε συνεργασία με τις Στέλλα Γκίκα, Νατάσα Καραγγέλου και Πίτσα Τσάκωνα. Ασχολήθηκε με την επεξεργασία του κειμένου της ανακοίνωσής της «Κοσμήματα της Σίφνου κατά τους νεότερους χρόνους (17ος-19ος αι.)», το οποίο θα δημοσιευθεί στον τρίτο τόμο των *Πρακτικών του Α΄Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (2002). Τέλος, επιμελήθηκε –σε συνεργασία με τη Μαρία Λαδά-Μινώτου– την οργάνωση της έκθεσης *Χρέος τιμής στο Εικοσιένα. Αφιέρωμα για τα 180 χρόνια μνήμης, 1821-2001* στο Ιστορικό-Λαογραφικό Μουσείο Κορίνθου Βάσου Πετρόπουλου-Παναγιώτη Γαρταγάνη (Κόρινθος, 25 Νοεμβρίου 2001 - 19 Απριλίου 2002). Για την έκθεση κυκλοφόρησε ομότιτλη έκδοση, στην οποία συνέβαλε με συγγραφή κειμένου.

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Προσωπικό
Βαλεντίνη Τσελίκα (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία Δημητριάδου, Αλέξανδρος Ζάννας, Ειρήνη Μαύρου. Εθελοντές: Ειρήνη Παπαϊωάννου, Ευδοκία Παυλώφ, Αντιγόνη Στυλιανοπούλου, Αλεξάνδρα Αγγελοπούλου, Stefania Ruello, Διαμάντω Αντωνίου, Αναστασία Λυγιδάκη, Άννα Μακρή. Κατά τη διάρκεια του έτους πραγματοποίησαν την πρακτική τους άσκηση οι φοιτήτριες: Κατερίνα Τζίτζη, Ολυμπία Μανώλη, Μαρία Ντζουβάνη, Δήμητρα Πανέτσου.

Δωρεές
– Θάνος Βερέμης: αρχείο Κωνσταντίνου Γόντικα, το οποίο περιλαμβάνει έγγραφα των ετών 1924-25, περίοδο κατά την οποία διετέλεσε υπουργός Στρατιωτικών.
– Σωκράτης Κουγέας: 32 έγγραφα με περιεχόμενο λαογραφικού ενδιαφέροντος.
– Αντιγόνη Βακράτσα: το οικογενειακό της αρχείο, το οποίο περιλαμβάνει έγγραφα από τον 18ο έως τον 20ό αι. που αφορούν την κοινωνική ζωή της Σκοπέλου.
– Γεώργιος Γερουλάνος: αρχειακό υλικό, το οποίο περιλαμβάνει κυρίως φωτογραφίες από τη Μικρασιατική Εκστρατεία και προέρχεται από τα κατάλοιπα Σαραντίδη.
– Αργίνη Γούτου: φάκελος με έγγραφα από το αρχείο του Στέφανου Δέλτα, οικονομικού κυρίως περιεχομένου.
– Πασχάλης Νεστορίδης: φιρμάνι του σουλτάνου Αχμέτ Γ΄ (1711) το οποίο αναφέρεται στον καθορισμό των μισθών των αρχιτεκτόνων.
– Ιωάννα Πετροπούλου: συμπληρωματική δωρεά στο αρχείο του αεροπόρου Ιωάννη Σακελλαρίου.
– Σωτήρης Μπεκιάρης: ένα έντυπο μονόφυλλο της Πανελλήνιας Συνομοσπονδίας Αγοραστών Ακινήτων (1941-44).
– Μαίρη Κουτσούρη: μαγνητοταινία με τη φωνή της Εύας Σικελιανού καθώς και λεύκωμα με φωτογραφίες της Αμαλίας Φλέμινγκ.
– Άννα Σικελιανού: επιστολές της ίδιας προς το σύζυγό της, καθώς και φωτοτυπία ποιήματος και έντυπο κείμενο του Γ. Π. Σαββίδη.
– Μελίνα Ευθυμιάδη: δύο επιστολές του Ελευθέριου Βενιζέλου προς τον Αναστάση Μεταξά.
– οικογένεια Γερουλάνου: αποκόμματα τύπου και φωτογραφίες του Αντώνη Μπενάκη, τα οποία ανήκαν στην Ειρήνη Καλλιγά.
– Αλεξάνδρα Μπρούδου: 212 φωτογραφίες από την κηδεία του βασιλιά Παύλου.
– Ηπειρωτική Εταιρεία: το αρχείο της Επιτροπής Εξακριβώσεως Ζημιών Ηπείρου (1940-44).
– Ανθή Βαλσαμάκη: το αρχείο της οικογενείας Βαλσαμάκη από τη Σκόπελο (1802-1950).

– Κυριακή Αρσένη: φύλλα της εφημερίδας *Κοινωνία* (30 Σεπτεμβρίου - 30 Νοεμβρίου 1940).
– Παύλος Κοζαλίδης: φυλαχτό από την Αιθιοπία.
– Φάνης Κακριδής: αρχείο Ιωάννη Κακριδή.
– Σωματείο Φίλων Μουσείου Μπενάκη: κατάστιχο γάμων από την Καστάνιτσα (1843-48).
– Ελένη Σαρρή: 12 φωτογραφίες και δύο έγγραφα του 1922.
– Νέλλη Μαλικοπούλου: ημερολόγιο της Μαρίας Παπαμιχάλη.
– Τζαίημς Χάτσισον: δύο επιστολές του Ελευθέριου Βενιζέλου.

Αγορές
– 64 φωτογραφίες του Αντώνη Μπενάκη.
– 68 φωτογραφίες του ελληνισμού της Αιγύπτου και ένα έγγραφο.

Ερευνητικές-λοιπές δραστηριότητες

Προφορικές μαρτυρίες: εδώ και μερικούς μήνες ξεκίνησε και πάλι η προσπάθεια συγκέντρωσης αρχείων προφορικής ιστορίας, με τη συνεργασία της Βάσως Κομπιλάκου, η οποία εργάστηκε για ένα χρόνο με χρηματοδότηση του ευρωπαϊκού προγράμματος Stage και στη συνέχεια με δωρεά των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη. Πραγματοποιήθηκαν 18 συνεντεύξεις με άτομα που πήραν μέρος στα γεγονότα της Εθνικής Αντίστασης και συγκεντρώθηκαν γι' αυτόν το σκοπό 32 κασέτες με μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις.

Μετάφραση οθωμανικών εγγράφων: με τη συνεργασία του τουρκολόγου Mohamed Panachi συνεχίστηκαν οι μετάφρασεις των οθωμανικών εγγράφων με σκοπό την έκδοσή τους. Παράλληλα ξεκίνησαν από το Νοέμβριο του 2001 στο κτίριο των ιστορικών αρχείων μαθήματα τουρκικής γλώσσας και οθωμανικής γραφής. Ο κύκλος μαθημάτων θα ολοκληρωθεί το Μάιο του 2002.

Πρόγραμμα καταλογογράφησης: συνεχίζεται η καταχώρηση στοιχείων στο ηλεκτρονικό πρόγραμμα Advance από τις Ρενάτα Μαύρου, Μαρία Δημητριάδη και Βάσω Κομπιλάκου. Παράλληλα συνεχίζεται η αναλυτική καταλογογράφηση του Αρχείου Ελευθέριου Βενιζέλου από εθελόντριες καθώς και η προετοιμασία του για ψηφιοποίηση, σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ελευθέριου Βενιζέλου και το Υπουργείο Πολιτισμού.

Δημοσιεύσεις

Η Βαλεντίνη Τσελίκα:
– έγραψε άρθρο με τίτλο «Ιστορικά Αρχεία» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μουσείο Μπενάκη, Άνοιγμα στον 21ο αιώνα* (24 Σεπτεμβρίου 2000).
– παρουσίασε το Αρχείο του Ελευθέριου Βενιζέλου στο ένθετο της εφημερίδας *Τα Νέα* με τίτλο: «Ελευθέριος Βενιζέλος, Ξεφυλλίζοντας την Ιστορία» (17 Μαρτίου 2001).
– επιμελήθηκε την ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στο Α΄ Διεθνές Συνέδριο Σιφναϊκών Μελετών με τίτλο: «Επιτροπεία ανηλίκου ορφανού στη Σίφνο στα 1757», η οποία εκδόθηκε στα: *Πρακτικά Α΄Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* Β΄ (Αθήνα 2001) 155-66.
– ολοκλήρωσε τη συγγραφή λευκώματος για την Πηνελόπη Δέλτα.

Η Μαρία Δημητριάδου:
– ολοκλήρωσε την εργασία *Η οικογένεια Βαλσαμάκη στη Σκόπελο το 19ου αι.*, η οποία βασίστηκε στο ομώνυμο αρχείο που δωρήθηκε στο Τμήμα.

Ο Αλέξανδρος Ζάννας:
– επιμελήθηκε και σχολίασε το αρχείο της Πηνελόπης Δέλτα, το οποίο βρίσκεται στην κατοχή του, και επιμελήθηκε την υπό έκδοση μετάφραση του Στέφανου Δέλτα έργων του Μάρκου Αυρηλίου και άλλων στωικών.

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΡΧΕΙΩΝ

Προσωπικό

Φανή Κωνσταντίνου (υπεύθυνη τμήματος), Αρχοντία Αδαμοπούλου, Γεωργία Ισμιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου. Εθελοντές: Ντόρα Κατσικάκη, Πόπη Κασσωτάκη, Ρούλα Μιχαηλίδου, Βούλα Ανδρουλιδάκη, Μυρτώ Ηλιάδη-Κούτσικου, Όλγα Χαρδαλιά.

Στις 4 Οκτωβρίου 2001 έγιναν τα εγκαίνια των νέων εγκαταστάσεων των Αρχείων στο διαμέρισμα της πλατείας Φιλικής Εταιρείας 15.

Δωρεές
– Χαράλαμπος Σφαέλλος: φωτογραφικό αρχείο που ανέρχεται σε 6.000 αρνητικά και 4.000 φωτογραφίες της περιόδου 1950-80.

Φωτογραφία του Τάκη Τλούπα από τη Σκόπελο. Δωρεά Ανθής Βαλσαμάκη.

– Τζίνα Πολίτη: φωτογραφία βρωμιούχου αργύρου με τονισμό της φωτογράφου Nelly's που εικονίζει την Ερατώ Πολίτη.

– Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς: φωτογραφική μηχανή Polaroid, μοντέλο του 1950.

– Χάρης Γιακουμής: φωτογραφία του Δημήτρη Κων-

σταντίνου με θέμα το ναό της Αθηνάς Νίκης (1858).
– Claudine de Vaulchier: έξι φωτογραφίες του Alfred Nicolas Normand.
– Αλεξάνδρα Μωρέττη: φωτογραφικό λεύκωμα με 78 φωτογραφίες από το Ελληνικό Περίπτερο στην Διεθνή Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939.
– Θωμαΐδα Τσουκάτου: δύο οικογενειακές φωτογραφίες των αρχών του 20ού αι.
– Ανθίππη Κατσούλη: τέσσερις φωτογραφίες των Βαλκανικών πολέμων από τη σειρά των Α. Ρωμαΐδη - F. Zeitz.
– Ιωάννη Τσέβα: 33 φωτογραφίες από θεατρικές και επαγγελματικές παραστάσεις της πρώην Σοβιετικής Ένωσης.
– Βάσω Παπαϊωάννου: φωτογραφία του Νικόλαου Παπαϊωάννου που απεικονίζει το Μουσείο Μπενάκη το 1929.
– Αλίκη Σαραντοπούλου: 37 επιστολικά δελτάρια των αρχών του 20ού αι.
– Τζούλια Δημακοπούλου: 12 φωτογραφίες του τέλους του 19ου / των αρχών του 20ού αι.
– Ανθή Βαλσαμάκη: 270 φωτογραφίες και ταχυδρομικές κάρτες με θέμα τη Σκόπελο.
– Νέλλη Μαλικοπούλου: υπόλοιπο αρχείο Στέφανου Μαλικόπουλου.
– Νικόλαος Ρωκ-Μελάς: φωτογραφική μηχανή Zeiss Ikon 500/2, μοντέλο Berlin W8.
– Φανή Βαφιαδάκη: το αρχείο του Ιωάννη Λάμπρου.

Αγορές
– 30 φωτογραφίες του 19ου αι: δύο του James Robertson από τον πόλεμο της Κριμαίας (1854-56), δύο του J. P. Sebah με αρχαιότητες (1870), μίας του Κωνσταντίνου Αθανασίου με το Ολυμπιείο (1880) και 25 φωτογραφιών του Alfred Nicolas Normand.

Δημοσιεύσεις
– άρθρο της Φανής Κωνσταντίνου και της Ειρήνη Μπουντούρη με τίτλο «Φωτογραφικό Αρχείο» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μουσείο Μπενάκη, Άνοιγμα στον 21ο αιώνα* (24 Σεπτεμβρίου 2000).

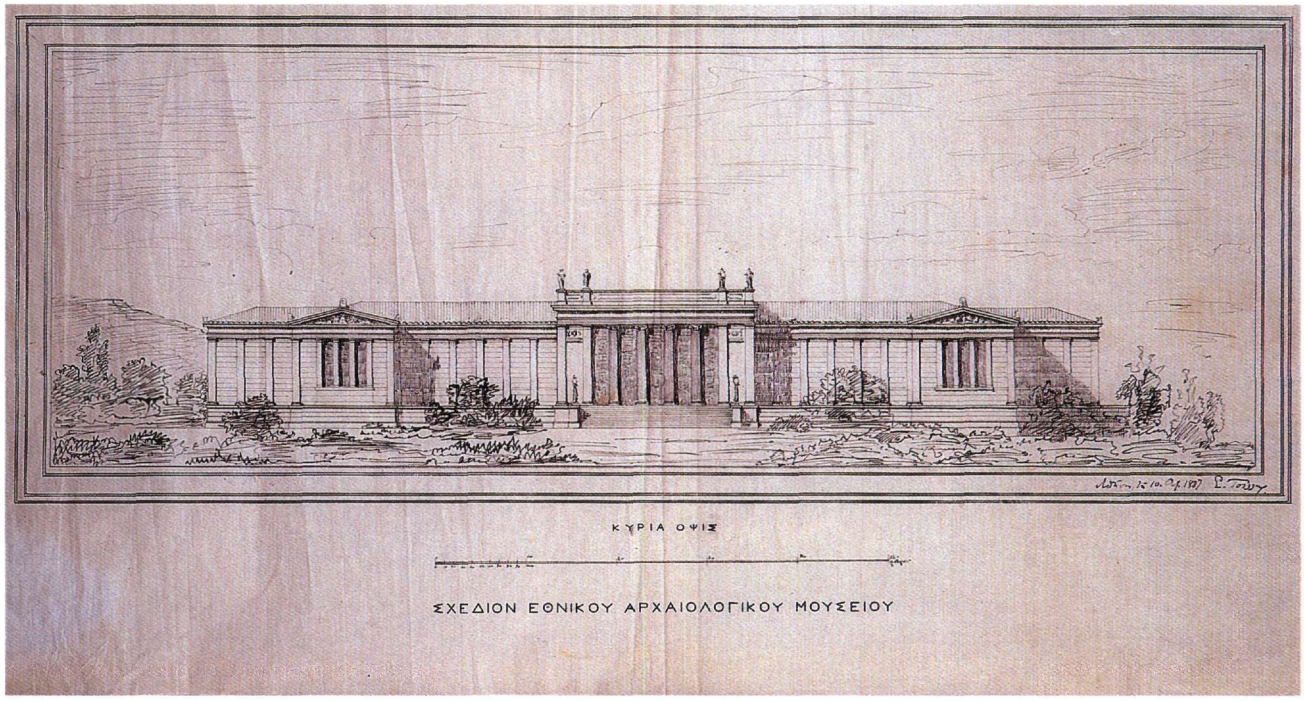
ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Προσωπικό
Μαργαρίτα Σάκκα (υπεύθυνη τμήματος), Ελένη Αρβανίτη, Ναταλία Μπούρα. Εθελοντές: τον Ιούνιο και για διάστημα δύο μηνών εργάστηκε εθελοντικά για την καταγραφή του αρχείου του Ισαάκ Σαπόρτα η Μαίρη Μαντέκου-Sharp και απασχολήθηκε η φοιτήτρια του Τμήματος Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Δώρα Ευθυμίου στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού προγράμματος ΕΠΕΑΕΚ.

Τον Ιανουάριο του 2001 ξεκίνησε η μεταφορά της έδρας των Αρχείων από την Κριεζώτου 3 στο ισόγειο διαμέρισμα της οδού Βαλαωρίτου 4. Λόγω περιορισμένου χώρου, τμήμα του αρχειακού υλικού αποθηκεύτηκε σε διαμέρισμα της οδού Γενναδίου 6. Από την 1η Ιανουαρίου 2002 το Τμήμα από «Κέντρο Τεκμηρίωσης της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής» μετονομάζεται σε «Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής».

Αγορές
– σχέδιο του Ερνέστου Τσίλλερ για το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας.

Δωρεές
– Νίκος Χολέβας: αρχείο Θωμά Χολέβα.
– Έρση Κυδωνιάτη-Λιώση: αρχείο Σόλωνα Κυδωνιάτη.
– Ανδρέας Μεταξάς: χρηματική δωρεά για την αγορά σχεδίων του Γεώργιου Παπαδάκη.
– Μαρία και Ελένη Σαπόρτα: αρχείο Ισαάκ Σαπόρτα.
– Μελπομένη Μητσάκη: τμήμα του αρχείου Νικόλαου Μητσάκη.
– Μιχάλης Θωμαΐδης, Δημήτρης Νάκος, Έρση Καψαμπέλη: αρχείο Κωνσταντίνου Καψαμπέλη.
– Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς: σχέδια και φωτογραφίες έργων του.
– Δημήτρης Θυμόπουλος: μέρος του αρχείου του.
– Μαίρη Λιάπη: αρχείο Ιωάννη Λιάπη.
– χορηγία του Ανδρέα Μεταξά και δωρεά του ζεύγους Δημήτρη Αναγνωστή: αρχείο Γεώργιου Παπαδάκη.
– ΕΛΙΑ: χρησιδάνειο του αρχείου Πηνελόπης Ρεμούνδου.
– Βίκυ Κράλλη-Τσιώρη και Νίκος Τραυλός: χρησιδάνειο του αρχείου Ιωάννη Δεσποτόπουλου.



Σχέδιο του Ερνέστου Τσίλλερ με το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Ανακοινώσεις σε συνέδρια

- ανακοίνωση της Μάρως Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Η Βιομηχανία μέσα από τα αρχιτεκτονικά αρχεία του "Κέντρου Τεκμηρίωσης Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη"», στο Ελληνικό Τμήμα Διεθνούς Επιτροπής για τη Διατήρηση της Εθνικής Κληρονομιάς, 3η Πανελλήνια Συνάντηση (Ερμούπολη, Νοέμβριος 2000).

– ανακοίνωση της. Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Τα σχολεία του Αθανασίου Δεμίρη στη Λέσβο», στο συνέδριο με θέμα *Ελληνικά Ιστορικά Εκπαιδευτήρια στη Μεσόγειο από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (Χίος, 18-21 Οκτωβρίου 2001).

Δημοσιεύσεις

– άρθρο της Μάρως Καρδαμίτση-Αδάμη με τίτλο «Κέντρο Τεκμηρίωσης Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μουσείο Μπενάκη, Άνοιγμα στον 21ο αιώνα* (24 Σεπτεμβρίου 2000).

– άρθρο της Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη για τον Ισαάκ Σαπόρτα στο περιοδικό του ΣΑΔΑΣ *ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ*, με αφορμή τη δωρεά του αρχείου του στο μουσείο.

– ρεπορτάζ στην εφημερίδα *Το Βήμα* με θέμα την ανακάλυψη των σχεδίων του Γεώργιου Παπαδάκη για την εκκλησία της Αγίας Νάπας στη Λεμεσό στα Αρχεία (27 Νοεμβρίου 2001).

Εκδόσεις

–*Το ημερολόγιο του Αρχιτέκτονα 2001*, έκδοση «Libro» με υλικό αποκλειστικά από τα Αρχεία.

ΤΜΗΜΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

Προσωπικό: *Φανή-Μαρία Τσιγκάκου*. Εθελοντές: Άννα Παπαστεργίου.

Δωρεές – Παρακαταθήκες

– Γιάννης Μόραλης: 150 έργα, σκηνικά, κοστούμια, προσχέδια για τις ποιητικές συλλογές του Οδυσσέα Ελύτη και σχέδια για τα *Τραγούδια της Αγάπης*.

– Αντώνης Μαυρίκιος: μία ελαιογραφία με πορτραίτο Έλληνα αγωνιστή.

– Άννα Λαζαρίδου: έργα του Ανατολή Λαζαρίδη, μία

«Έξι λαϊκές ζωγραφιές». Μακέτα του Γιάννη Μόραλη για το σκηνικό της παράστασης του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου (1951). Δωρεά του καλλιτέχνη στο μουσείο.

ελαιογραφία με πορτραίτο του Κ. Π. Καβάφη και δύο χαρακτικά.
– Αλέκος Φασιανός: μία προσωπογραφία του Αντώνη Μπενάκη (τέμπερα σε ξύλο).
– παρακαταθήκη του Κωνσταντίνου Κανελλόπουλου: «Η Φρεγάτα "Ελλάς», θαλασσογραφία, η οποία αποδίδεται στον Κωνσταντίνο Βολονάκη.
– Ίδρυμα Ωνάση και ΑΒΒ: χρηματικές δωρεές για την απόκτηση δύο πινάκων με θέμα την καταστροφή της Σμύρνης, έργων του Ovid Curtovich, αυτόπτη μάρτυρα του γεγονότος.

Δημοσιεύσεις – Δραστηριότητες
– συγγραφή κειμένου με τίτλο «Η επανακάλυψη της Αθήνας από τους ζωγράφους περιηγητές» στο συλλογικό τόμο *Αθήναι* (Αθήνα 2000).
– διάλεξη στη Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg της Κοπεγχάγης με θέμα «Greece Rediscovered» τον Οκτώβριο του 2000 με αφορμή την έκθεση *Denmark and Greece in the 19th century.*
– διάλεξη στην Pierpont Morgan Library της Νέας Υόρκης τον Αύγουστο του 2001 με θέμα: «Lord Byron and Romantic Artists».

ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ-ΓΚΙΚΑ

Προσωπικό
Ιωάννα Προβίδη (υπεύθυνη τμήματος), Νίκος Παΐσιος, Ιωάννα Μωραΐτου. Εθελοντές: Jean-Pierre de Rycke.

Το Σεπτέμβριο του 2000 άρχισε η προετοιμασία για τη μεταφορά της Πινακοθήκης Γκίκα από το κτίριο της οδού Κριεζώτου στο κτίριο Σπέντζα στην οδό Κουμπάρη 2. Η μετακόμιση ολοκληρώθηκε το Μάρτιο του 2001. Μετά τον εξοπλισμό του χώρου με τον κατάλληλο μηχανογραφικό πρόγραμμα, άρχισε η καταγραφή σε ηλεκτρονικό υπολογιστή του συνόλου της δωρεάς Γκίκα. Συνεχίζεται από το προσωπικό της Πινακοθήκης η εργασία που έχει στόχο τον εμπλουτισμό του αρχείου και τη δημιουργία ενός σώματος του έργου του Γκίκα από το 1940 έως το 1990 (η ανάλογη εργασία που αφορά το διάστημα 1920-40 έχει εκδοθεί από τον Νίκο Πετσάλη-Διομήδη). Για το σκοπό αυτό γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν και να φωτογραφηθούν έργα που βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές καθώς και αποδελτίωση βιβλίων και περιοδικών τέχνης για τη συγκέντρωση της σχετικής βιβλιογραφίας.

Στον τομέα του φωτογραφικού αρχείου, και μετά την ολοκλήρωση της φωτογράφισης των κύριων έργων, συνεχίζεται από την Ιωάννα Μωραΐτη η φωτογράφιση και εκτύπωση των σχεδίων του Χατζηκυριάκου-Γκίκα που ανήκουν στην Πινακοθήκη. Από τον Ιούνιο του 2000 μέχρι τον Ιούνιο του 2001 έχουν εκτυπωθεί περίπου 1.300 φωτογραφίες.

Όσον αφορά τη συντήρηση των έργων τέχνης, έχει αρχίσει από το Μάιο του 2001 η συνεργασία με το αρμόδιο τμήμα του Μουσείου Μπενάκη, ώστε, κατά το διάστημα που η έκθεση της Πινακοθήκης θα είναι κλειστή για το κοινό, να προχωρήσουν οι εργασίες συντήρησης.

Δημοσιεύσεις

Η Ιωάννα Προβίδη έγραψε:

– άρθρο με τίτλο «Η Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μουσείο Μπενάκη, Άνοιγμα στον 21ο αιώνα* (24 Σεπτεμβρίου 2000).

– το λήμμα: «Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας» στο: *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* (εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2000).

Τέλος η Πινακοθήκη συνέβαλε, με την άδεια δημοσίευσης και το δανεισμό διαφανειών έργων του Γκίκα, στη δημιουργία δύο ημερολογίων του 2001:

– *ΚΑΒΑΦΗΣ. Συγγραφείς στο χρόνο* (εκδ. Διάμετρος).

– Ημερολόγιο Δήμου Ναυπλιέων με θέμα το Ναύπλιο στην ελληνική ζωγραφική.

ΤΜΗΜΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ

Προσωπικό: *Μαρία Αργυριάδη*. Εθελοντές: Δέσποινα Καρακομνηνού.

Η μεταφορά της Συλλογής στο Μέγαρο Βέρας Κουλούρα στο Παλαιό Φάληρο και η προσπάθεια να δημιουργηθεί εκεί ένας υποτυπώδης εκθεσιακός χώρος, διευκόλυναν την ταξινόμηση και την καταλογογράφηση του υλικού. Στις ήδη υπάρχουσες προθήκες στη μία κενή πτέρυγα του κτιρίου τοποθετήθηκαν τα πιο σημαντικά και ευαίσθητα αντικείμενα της συλλογής, με βασικό σκοπό όχι μόνο να προστατευθούν, αλλά και να λειτουργήσουν με τη μορφή εκθεσιακού χώρου, προσιτού στο προσωπικό του Μουσείου Μπενάκη, στους εκάστοτε συνεργάτες, αλλά και όσους ασχολούνται με τη συλλογή. Παράλληλα συντηρήθηκε ένα τμήμα της συλλογής.

Δωρεές

– Ειρήνη Πόγγη: μία κούκλα της γνωστής Γερμανίδας κατασκευάστριας Kate Kruse, που χρονολογείται γύρω στο 1940-45, και ένα ξύλινο ντουλάπι κουκλόσπιτου της ίδιας εποχής, στα ράφια του οποίου υπάρχουν μικρογραφίες οικιακών σκευών.

– Βούλα Δραγώτη-Παπακωνσταντίνου: σύνολο βαπτιστικών ρούχων των αρχών του 20ού αι.

– Πλάτων Μαυρομούστακος: ένα παιδικό όπλο.

– Γεώργιος Γερουλάνος: α) αφρικανικής προέλευσης ξύλινο παιχνίδι *Mangala*. Το παιχνίδι αυτό είχε εντοπιστεί στην Ελλάδα από περιηγητή του 17ου αι., αλλά και από τον ίδιο το δωρητή γύρω στο 1970 στην Πελοπόννησο. Η δωρεά συμπληρώνεται με τρία σχολικά τετράδια του 19ου αι., ένα ένδυμα βάπτισης του 1851, έναν υφασμάτινο ελέφαντα συρόμενο πάνω σε σιδερένια βάση με τέσσερις ρόδες, ευρωπαϊκής κατασκευής των αρχών του 20ού αι., 93 μολυβένια στρατιωτάκια ελληνικής και ευρωπαϊκής κατασκευής των μέσων του 20ού αι., 54 βιβλία παιδικής λογοτεχνίας, κυρίως γερμανικά του 19ου και 20ού αι.· β) ένα χάρτινο θέατρο (Papiertheater), γερμανικής κατασκευής, του 1890 περίπου. Το θέατρο αυτό με την ιδιαίτερα επεξεργασμένη σκηνή, που ονομαζόταν *Θάλεια* από τη Μούσα της κωμωδίας, συγκαταλέγεται στα πιο επιτυχημένα γερμανικά χάρτινα θέατρα του εκδοτικού οίκου Schmidt & Romer. Αποτελείται από μία ξύλινη βάση-κουτί, ένα χάρτινο λιθόγραφο προσκήνιο, 10 μεγάλα λιθόγραφα σκηνικά με τα εξαρτήματά τους, χάρτινες κούκλες-ηθοποιούς, καθώς και επτά έντυπα με τα κείμενα των έργων.

– Απόστολος Αργυριάδης: τσίγκινη κολυμβήθρα, πιθανότατα από τα Ιόνια, των αρχών του 20ού αι., συλλογή φωτογραφιών του 19ου αι., τρία ξύλινα παιχνίδια των αρχών του 20ού αι.

– Μαργαρίτα Λιάκου: συλλογή από βρεφικά, γυναικεία ρούχα και αξεσουάρ, καθώς και συλλογή από παιδικά λογοτεχνικά και σχολικά βιβλία του 19ου και του 20ού αι.

– Μελίτα Διον. Στεφάνου: κρεββατοκάμαρα στο εσωτερικό της οποίας υπάρχουν επτά μινιατούρες επίπλων γαλλικής κατασκευής με την επωνυμία «Au

Χάρτινο θέατρο του 1890, γερμανικής κατασκευής. Δωρεά Γεώργιου Γερουλάνου (φωτ.: Ν. Σταυρίτης).

Printemps, Jouets 17». Χρονολογείται γύρω στο 1910.
– Τιτίκα Θεοχάρη: φορεσιές απ' όλο τον κόσμο.
– Ανδρέας Πέρρης: παιδικά ρούχα.
– Ιωάννης Κολλάρος: συλλογή ελληνικών παιχνιδιών.
– Μάρκος Λύρας: συλλογή ελληνικών παιχνιδιών.
– Χρήστος και Ευάγγελος Παπαευαγγέλου: συλλογή

ελληνικών παιχνιδιών.
– Κούλα Ξυδού: γερμανική πορσελάνινη κούκλα-μινιατούρα "Kewpie" των αρχών του 20ού αι.

Αγορές
– αιγυπτιακή μάσκα μούμιας παιδιού από γύψο και λινό ύφασμα (11ος-7ος αι. π.Χ.).
– δύο πήλινα και ένα γυάλινο αρχαίο θήλαστρο.
– δύο αρχαίες πήλινες κουδουνίστρες πιθανότατα από την Κύπρο, η μία σε σχήμα κουκουβάγιας και η άλλη γεωμετρική.
– ένα αρχαίο χρυσό δακτυλίδι βρέφους.
– ένα αρχαίο πήλινο πτηνόμορφο παιχνίδι σε βάση.
– υφασμάτινο καραβάκι, κεντημένο στο χέρι, πιθανότατα για τα κάλαντα των Χριστουγέννων ή τα *χελιδονίσματα* της άνοιξης, το οποίο χρονολογείται στο 1832. Η σπανιότητα του ιδιαίτερα επεξεργασμένου καραβιού, έγκειται στο ότι έχει τουρκική σημαία, παρόλο που προέρχεται από αστικό σπίτι της Θεσσαλονίκης και στη μία του πλευρά είναι κεντημένο με μεγάλα γράμματα το όνομα *Σοφία*. Αντίθετα με τις ως τώρα γνωστές, απλές κατασκευές καραβιών για τα κάλαντα, είναι από μετάξι και κεντημένο στο χέρι.
– τέσσερεις γιαπωνέζικες κούκλες και έπιπλα ενός γιαπωνέζικου κουκλόσπιτου του 19ου αι., τα οποία αποτελούν μέρος της παιδικής γιορτής των λουλουδιών.

Συνέδρια
Η υπεύθυνη του Τμήματος Μαρία Αργυριάδη συμμετείχε με ομιλίες στα εξής συνέδρια:
– συνέδριο στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του «Λεσβιακού καλοκαιριού 2000» που διοργάνωσε το Γυμνάσιο Ιππείου Λέσβου με θέμα «Αποστολή εκπαιδευτικών προγραμμάτων κινητικότητας – Σχολικής Πολυεταιρικής Σύμπραξης». Στο πρόγραμμα αυτό το Τμήμα Παιχνιδιών συνέβαλε και στη δημιουργία βιβλίου, το οποίο αποτέλεσε εκπαιδευτικό προϊόν του προγράμματος, με τίτλο *Η Κιβωτός των Παιχνιδιών του Αιγαίου*.
– συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου (Department of Classics), με θέμα «Games & Festivals in Classical Antiquity» (10-12 Ιουλίου 2000). Τίτλος της ομιλίας «Children's Games and Festivals in Classical Antiquity».
– συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Sheffield (The National Center for English Cultural Tradition), με θέμα «Dimensions of Play» (24-27 Ιουλίου 2001). Τίτλος της ομιλίας «Social, educational and aesthetic dimensions of play in Greece throughout the centuries».
– συμμετοχή με ομιλία σε συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο ενός πολιτιστικού, εκπαιδευτικού και ερευνητικού προγράμματος στο 4th International Conference and Festival on Traditional Field Plays and Games στο National Olympics Memorial Youth Center του Τόκιο (1-7 Νοεμβρίου 2000). Στο συνέδριο αυτό συμμετείχαν πολιτιστικοί φορείς, εκπαιδευτικοί, ερευνητές και υπεύθυνοι μουσειακών συλλογών σχετικών με το παιδί και το παιχνίδι, από όλο τον κόσμο, με σκοπό να αναφερθούν στα παιχνίδια του τόπου τους και να τα παρουσιάσουν στα παιδιά της Ιαπωνίας. Το Τμήμα του μουσείου αναφέρθηκε στα ελληνικά παραδοσιακά παιχνίδια και παρουσίασε στα παιδιά, το τσέρκι, το άλογο-καλάμι, την κούκλα-κουτσούνα και το τηλέφωνο.

Ευρωπαϊκά προγράμματα
– συμμετοχή στο Eutexit-Programme, που προτάθηκε στην Ευρωπαϊκή Ένωση από το Μουσείο Παιχνιδιών του Moirans-en-Montagne της Γαλλίας στο πλαίσιο του προγράμματος Raphael. Στο πρόγραμμα συμμετείχαν οκτώ ευρωπαϊκά μουσεία παιχνιδιών: Μουσείο Μπενάκη· Speelgoedmuseum, Mechelen (Βέλγιο)· Spielzeugmuseum, Νυρεμβέργη· The Legoland Idea House, Billund (Δανία)· Carolino Augusteum Museum, Σάλτσμπουργκ· Casa Museo del Gioco e del Giocotta-to Mediterraneo-"Toli-Toli", Agrigento (Ιταλία)· Museo Valenciano del Juguete-Ibi (Ισπανία), Musèe du Jouet, Moirans-en-Montagne (Γαλλία). Αρχικός στόχος του προγράμματος ήταν η δημιουργία ενός CD-Rom που ονομάστηκε *Toymuse.net* και παρουσιάστηκε στην Ευρωπαϊκή Ένωση στις Βρυξέλλες.
– Συμμετοχή στην παρουσίαση του CD-Rom Eutexit-Programme στις Βρυξέλλες (7-11 Οκτωβρίου 2000). Κάθε μουσείο συμμετείχε με 40 από τα σημαντικότερα αντικείμενα των συλλογών του. Στόχος επίσης ήταν να δημιουργηθεί και η μη κερδοσκοπική εταιρεία IFTAC (International Federation for Toys and Childhood), με σκοπό τη συνεργασία των μουσείων, των εκπαιδευτικών και των ιδιωτικών ιδρυμάτων ανά τον κόσμο, που ασχολούνται με τη μελέτη, την έρευνα και την καταγραφή πληροφοριών σχετικών με το παιδί και το παιχνίδι.
Λοιπές εκδηλώσεις
– παραχώρηση πληροφοριακού υλικού στη Δόμνα Σα-

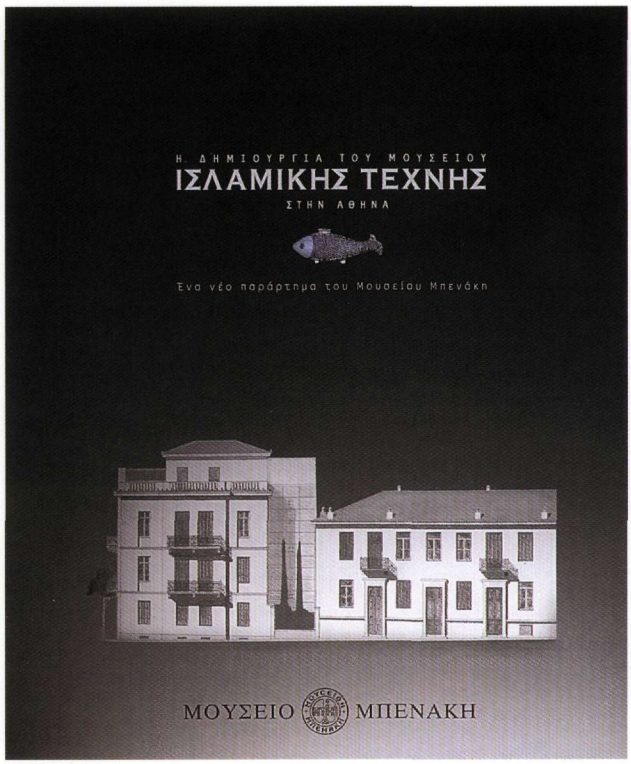
μίου για την παρουσίαση προγράμματος στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 2001 (2 Σεπτεμβρίου 2001) με θέμα «Περνά περνά η μέλισσα. Η ελληνική μουσική παράδοση σήμερα και αύριο με τη Δόμνα Σαμίου και 12 ομάδες παιδιών από 12 περιοχές της χώρας μας».

ΤΜΗΜΑ ΙΣΛΑΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό: *Άννα Μπαλλιάν* (υπεύθυνη τμήματος), Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου. Ειδική συνεργάτης: Μύρτα Περράκη. Εθελοντές: στο Τμήμα εργάστηκαν εθελοντικά η φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών Μαρία Σαρδή και η φοιτήτρια της Σορβόννης Eloise Auffré στο πλαίσιο πρακτικής της εξάσκησης σε ελληνικό μουσείο.

Από τον Ιανουάριο έως και το Μάρτιο 2001 μεταφέρθηκε το σύνολο σχεδόν της συλλογής στο νέο αποθηκευτικό χώρο της Κουμπάρη 3, όπου απεγκιβωτίστηκε και ταξινομήθηκε κατά είδος. Παραγγέλθηκαν ειδικές κατασκευές για την τοποθέτηση των μεγάλων έργων που φυλάσσονται σε πλαίσια, δελτιοθήκες καθώς και συρταροθήκες για τα μεσαιωνικά αποτμήματα υφασμάτων. Στο μέγαρο Βέρας Κουλούρα στο Παλαιό Φάληρο έχουν παραμείνει οι παλαιές συρταροθήκες με τα κεραμικά θραύσματα, τα ογκώδη λίθινα έργα και τα μεγάλου μεγέθους κεραμικά πλακίδια.

Ταξινομήθηκαν, αποδελτιώθηκαν και φωτογραφήθηκαν τα σύνολα της μεταλλοτεχνίας, των μεσαιωνικών υφασμάτων και των ξυλογλύπτων. Παράλληλα, έγινε η επιστημονική τεκμηρίωση με έμφαση στα αντικείμενα που πρόκειται να εκτεθούν. Συντηρήθηκε ένα σημαντικό μέρος των ξυλόγλυπτων, ενώ η συντήρηση των κεραμικών και της μεταλλοτεχνίας βρίσκεται σε εξέλιξη. Η εξαιρετικά ευαίσθητη εργασία της συντήρησης των αποτμημάτων υφασμάτων της πρώιμης και της μεσαιωνικής περιόδου αντιμετωπίστηκε με τη συνεργασία της ομάδας των συντηρητών του μουσείου με μία εξειδικευμένη συντηρήτρια-ερευνήτρια που μετακλήθηκε από τη Γαλλία. Η έμφαση δόθηκε στα προς έκθεση έργα και στις νεότερες μεθόδους συντήρησης των μεσαιωνικών υφασμάτων.



Ευρωπαϊκά προγράμματα

– IST (Information Society Technologies) - 5ο Κοινοτικό Πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την Έρευνα και την Ανάπτυξη.

– E-ISLAM: ένα εικονικό περιβάλλον για το μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Κύριος συμβαλλόμενος είναι το Μουσείο Μπενάκη και συνεργάτες η εταιρεία Systema Informatics. Οι στόχοι του προγράμματος είναι: α) να παραχθεί ένα CD-Rom με πληροφορίες για το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης και την παρουσίαση 150 αντικειμένων και άλλων έργων του Μουσείου Μπενάκη που θα εικονογραφούν την ιστορία της τέχνης στις χώρες του Ισλάμ· β) να δημιουργηθεί ένας σταθμός πληροφόρησης, ο οποίος θα περιέχει τα αρχεία των αντικειμένων της Ισλαμικής Συλλογής αλλά και θα είναι συνδεδεμένος με το δικτυακό τόπο του μουσείου και άλλους ανάλογου περιεχομένου τόπους. Στόχος του προγράμματος είναι επίσης να χρησιμοποιηθούν τα αποτελέσματα του σταθμού πληροφόρησης και του CD-Rom για την ενημέρωση και τη διαφήμιση του νέου Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης χρησιμοποιώντας την πιο εξελιγμένη μορφή τεχνολογίας και πολυμέσων.

Εκδηλώσεις – Δημοσιεύσεις

– άρθρο για τη συλλογή και το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Η Καθημερινή* με θέμα: *Μουσείο Μπενάκη. Άνοιγμα στον 21ο αιώνα* (24 Σεπτεμβρίου 2000).

– δημοσίευση στην εφημερίδα *Τύπος της Κυριακής* για το νέο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης με τίτλο «Χίλιες και μία νύχτες στο Μουσείο Μπενάκη» (15 Οκτωβρίου 2000).

– παρουσίαση σε εκδήλωση του υπό ανέγερση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης (13 Νοεμβρίου 2001) σε συνδυασμό με την προετοιμασία της έκθεσης *Η Υαλουργία των Σουλτάνων*, η οποία θα παρουσιαστεί στο Μουσείο το Φεβρουάριο του 2002. Η εκδήλωση είχε ως στόχο να γίνουν γνωστές στο ενδιαφερόμενο κοινό οι δραστηριότητες του μουσείου σε σχέση με τον ισλαμικό πολιτισμό. Παράλληλα, παρουσιάστηκε ένα τρίπτυχο για την έκθεση και ένα φυλλάδιο για το μουσείο με τίτλο: *Η δημιουργία του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα.*

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Προσωπικό

Στέργιος Στασινόπουλος (υπεύθυνος τμήματος), Βασίλης Αργυράτος, Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρυσούλα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Ελευθερία Γκούφα, Χαρίλαος Γραμματικός, Μυρτώ Δεληβορριά, Δημήτρης Δούμας, Μαρία-Αχτίδα Ζαχαριά, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Γεωργία Καρύδη, Ναούμ Κοκκαλάς, Σοφία Κολλάρου, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Καλυψώ Μιλάνου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Βασιλική Νικολοπούλου, Κλειώ Παπάζογλου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Άννα-Αρριέτα Ρεβίθη, Βιργινία Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τσουρινάκη, Σοφία Τοσίου, Ελένη Φαρμακαλίδου, Ευαγγελία Φωκά, Αργυρώ Χιλιαδάκη.

Ο μεγάλος αριθμός των προς συντήρηση αντικειμένων για την επανέκθεση υπαγόρευσε το διπλασιασμό του δυναμικού του τμήματος, το οποίο αριθμεί την τελευταία διετία 26 συντηρητές εικόνων, ελαιογραφιών, ξυλόγλυπτων, τοιχογραφιών, χαρτιού, φωτογραφίας, υφάσματος, κεραμικών, οργανικών υλικών, μέταλλου

Ελληνιστικό χρυσό στεφάνι δρυός από τη Δωδώνη και λεπτομέρειές του από μικροσκόπιο. Από τις εργασίες στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος Jewelmed.

και γυαλιού. Από το Μάιο του 2000 τα εργαστήρια χαρτιού, υφάσματος και κεραμικών στεγάζονται σε διαμέρισμα της οδού Κουμπάρη 3, ενώ τα υπόλοιπα τμήματα παρέμειναν στο διαμέρισμα της οδού Ησιόδου 6. Σημαντική υπήρξε η βοήθεια που παρασχέθηκε από μεγάλο αριθμό σπουδαστών συντηρητών, οι οποίοι εργάστηκαν εθελοντικά ή κατά τη διάρκεια εκπόνησης της πρακτικής τους άσκησης.

Παράλληλα με σημαντικές τρέχουσες μουσειακές εργασίες, όπως τη συντήρηση των έργων ισλαμικής τέχνης για το υπό ανέγερση Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, το τμήμα ανέλαβε εργασίες συντήρησης για τρί-

τους φορείς και ιδιώτες που δεν έχουν δυνατότητα επί τόπου συντήρησης των συλλογών τους, καθώς και την εκπόνηση μελετών για τον τρόπο έκθεσης, φύλαξης και αποθήκευσης των αντικειμένων. Το Τμήμα συμμετείχε επίσης σε ερευνητικά προγράμματα της Ευρωπαϊκής Ένωσης με σκοπό τη βελτίωση των υλικών και των μεθόδων συντήρησης, τη σταδιακή ανανέωση του εξοπλισμού των εργαστηρίων, την ανάπτυξη της συνεργασίας μεταξύ των φορέων καθώς και τη δυνατότητα απασχόλησης περισσότερων εργαζομένων σε αυτό.

Ευρωπαϊκά προγράμματα

– το ευρωπαϊκό πρόγραμμα Holauthentic στοχεύει στη διαφύλαξη των μουσειακών έργων από την αντικατάστασή τους με πλαστά. Η μέθοδος που ακολουθείται, είναι η τοποθέτηση ενός ολογράμματος σε κάποιο κατάλληλα επιλεγόμενο σημείο της επιφάνειας του έργου, το οποίο δεν είναι ορατό με γυμνό μάτι. Στο ολόγραμμα αυτό αναγράφονται τα στοιχεία του αντικειμένου (αριθμός ευρετηρίου, θέμα) και λειτουργεί ως ταυτότητα του αντικειμένου, η οποία ανιχνεύεται μόνο με λέιζερ σε συνεργασία με ανάλογο ηλεκτρονικό υπολογιστή που θα διαθέτει το Μουσείο Μπενάκη.

Το εργαστήριο ζωγραφικών έργων του μουσείου είναι υπεύθυνο για την κατασκευή των δειγμάτων αναφοράς και ορίζει στους υπόλοιπους φορείς τα πιθανά σημεία τοποθέτησης του ολογράμματος. Επίσης, ελέγχει την έκδοση των πειραματικών αποτελεσμάτων για την ταυτότητα του κάθε έργου.

– το Τμήμα Συντήρησης Μετάλλου-Γυαλιού συμμετέχει στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα συντονισμένης δράσης Jewelmed που χρηματοδοτείται από τον 5ο Κοινοτικό Πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Το πρόγραμμα ξεκίνησε το Μάρτιο του 2000 και θα ολοκληρωθεί το Μάρτιο του 2002. Κύριος στόχος του προγράμματος είναι η αναγνώριση, ανάλυση και συγκριτική μελέτη των τεχνικών χρυσοχοΐας και αργυροχοΐας που χρησιμοποιούνταν από τον 7ο έως και τον 1ο αι. π.Χ. στην περιοχή της Μεσογείου. Στο πρόγραμμα συμμετέχουν φορείς από την Ελλάδα, την Ιταλία, την Κύπρο, την Αίγυπτο, την Ιορδανία και τη Μάλτα. Μέσα από την ομαδική εργασία των ερευνητικών αυτών φορέων έχει συγκεντρωθεί, μελετηθεί και αναλυθεί σημαντικός αριθμός πολύτιμων κοσμημάτων που ανήκουν στην εξεταζόμενη περίοδο. Οι πληροφορίες που συλλέγονται καταχωρούνται σε ηλεκτρονική βάση δεδομένων με φιλική παρουσίαση για κάθε χρήστη του διαδικτύου.

Το Τμήμα επέλεξε 40 κοσμήματα από την αρχαία συλλογή του μουσείου, για τα οποία καταγράφηκαν ηλεκτρονικά τα αρχαιολογικά τους δεδομένα και η κατάσταση διατήρησής τους. Παράλληλα, εφαρμόστηκε στερεοσκοπική και μεταλλογραφική παρατήρηση των έργων, ακτινογράφηση για τη μελέτη της τεχνικής κατασκευής και διακόσμησής τους, ενώ η ποιοτική και ποσοτική σύστασή τους προσδιορίστηκε με τη μέθοδο φθορισμού ακτίνων X (XRF).

Το Τμήμα έχει επίσης οριστεί υπεύθυνο για το τέταρτο από τα πέντε πακέτα εργασιών, το οποίο αφορά τη συγκριτική μελέτη των δεδομένων που έχουν συγκεντρωθεί από όλους τους συμμετέχοντες φορείς, έτσι ώστε να υπάρξει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των ιστορικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που επηρέαζαν στον τομέα της τέχνης αλλά και της τεχνικής κατασκευής και παραγωγής των κοσμημάτων.

Στο πλαίσιο διάδοσης του ευρωπαϊκού προγράμματος, το Μουσείο Μπενάκη διοργάνωσε ημερίδα στις 18 Οκτωβρίου 2001 στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, στην οποία παρουσιάστηκαν οι στόχοι, τα μέχρι τότε αποτελέσματα, καθώς και οι αντίστοιχες δραστηριότητες των φορέων του. Στην ημερίδα συμμετείχε με ομιλία η συντηρήτρια Δέσποινα Κοτζαμάνη με τίτλο «Συμμετοχή του Μουσείου Μπενάκη στο Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα Jewelmed: Μελέτη της τεχνικής κατασκευής και σύστασης κοσμημάτων από τη συλλογή του Μουσείου».

Σεμινάρια – Συνέδρια – Λοιπές δραστηριότητες

– Σ. Στασινόπουλος, Κ. Μιλάνου, The Benaki Museum. Presentation of the new exhibition and storage rooms, The Valamo Art Conservation Institute Congress, στο: *Conservation of icons of the 18th and 19th century: Exchange of Experience*, Uusi Valamo, Φινλανδία, 4-11 Ιουνίου 2000.

– *Iron Gall Ink*, Πανεπιστήμιο του Newcastle (3-5 Σεπτεμβρίου 2000). Το iron gall ink είναι μεταλλογαλλικό μελάνι που χρησιμοποιούνταν ευρέως στα χειρόγραφα του 18ου και 19ου αι. στην Ευρώπη. Στο συνέδριο προτάθηκαν μέθοδοι για τη διάσωση αρχείων, στα οποία έχει χρησιμοποιηθεί το όξινο αυτό μελάνι.

– παρουσίαση του Μουσείου Μπενάκη και του Τμήματος Συντήρησης Χαρτιού από τη Σοφία Κολλάρου στο 7ο Διεθνές Σεμινάριο με θέμα: *Παραδοσιακές Ια-*

πωνικές τεχνικές στην συντήρηση χαρτιού. Διοργάνωση ICCROM Τόκιο (27 Νοεμβρίου - 17 Δεκεμβρίου 2000).

– συμμετοχή με υποτροφία στο ετήσιο πρόγραμμα συντήρησης χαρτιού του Ιδρύματος Getty Trust στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Νέας Ζηλανδίας, της Αργυρώς Χιλιαδάκη.

– φωτογράφιση των ενυπόγραφων εικόνων του Μουσείου στο πλαίσιο δημιουργίας βάσης δεδομένων από το Εθνικό Ίδρύμα Ερευνών για τους Έλληνες ζωγράφους.

ΤΜΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ

Προσωπικό

Ιφιγένεια Διονυσιάδου (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρύσα Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη, Ζωή Μεταξιώτου. Εθελοντές: Άννα Βλαχοδήμου.

Δραστηριότητες

– ολοκλήρωση του δικτυακού τόπου: σχεδιασμός, συλλογή υλικού και ενημέρωση τμήματος του δικτυακού τόπου στην ελληνική και αγγλική γλώσσα, καταγραφή της εκδοτικής και εκθεσιακής δραστηριότητας του μουσείου, συγγραφή και επιμέλεια κειμένων, ψηφιοποίηση και επεξεργασία εικόνων, και ανάπτυξη βάσεων δεδομένων για την άντληση πληροφοριών από τις ιστοσελίδες των εκδόσεων και των εκθέσεων. Συνολικά προστέθηκαν στο δικτυακό τόπο πάνω από 80 οθόνες και περισσότερες από 300 σελίδες html.

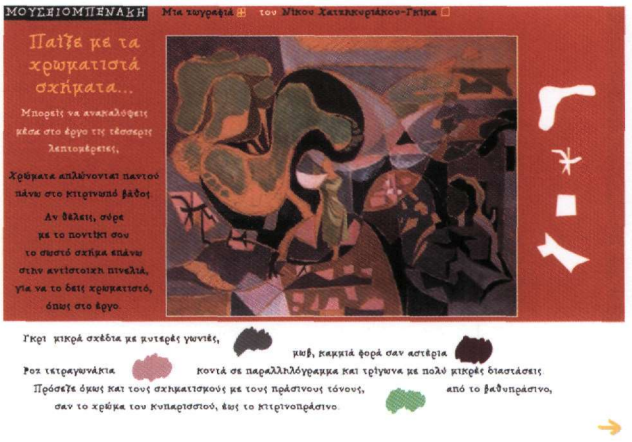
– εμπλουτισμός της ιστοσελίδας των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων με ηλεκτρονικό «παιχνίδι».

– παρουσίαση του πωλητηρίου και οργάνωση των πωλήσεών του μέσα από το διαδίκτυο.

– οργάνωση πανοραμικής φωτογράφισης του 50% των αιθουσών για την ιστοσελίδα της εικονικής επίσκεψης στο δικτυακό τόπο του μουσείου.

– οργάνωση και υλοποίηση της ενημέρωσης των ιστοσελίδων για τις νέες δραστηριότητες του μουσείου. Ενημέρωση του δικτυακού τόπου του μουσείου σχετικά με 35 νέες εκθέσεις, νέες εκδόσεις και νέες δραστηριότητες του Τμήματος των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων, των Φίλων του Μουσείου και του πωλητηρίου

Η εισαγωγική οθόνη του δικτυακού τόπου του μουσείου.



«Το παιχνίδι. Μια ζωγραφιά του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα». Από το δικτυακό τόπο του μουσείου.

(ενημέρωση 150 περίπου αρχείων html).

– στο πλαίσιο ανάπτυξης του DVD *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:

α. ολοκλήρωση της ανάπτυξης του α΄ μέρους, όπου παρουσιάζονται συνολικά το μουσείο, ο ιδρυτής, η ιστορία του, τα τμήματα και οι δραστηριότητές του. Η διαδικασία περιλάμβανε ανάπτυξη τεσσάρων βίντεο, εμπλουτισμό της παρουσίασης των συλλογών του μουσείου που δεν εκτίθενται, του ιδρυτή και των δωρητών, συνολική επιμέλεια εικόνων, κειμένων και βίντεο, αξιολόγηση του πρωτότυπου που παραδόθηκε από τις εκδόσεις Καστανιώτη, εκτεταμένες διορθώσεις του και επαναξιολόγησή του·

β. η ανάπτυξη του β΄ μέρους, όπου παρουσιάζονται διεξοδικά τα αντικείμενα των συλλογών, συνεχίστηκε με τις παρακάτω εργασίες: επεξεργασία και ολοκλήρωση, σε συνεργασία με τους επιμελητές του μουσείου, των κειμένων 44 θεματικών ενοτήτων μέσα από τις οποίες παρουσιάζονται αναλυτικά περίπου 1.500 αντικείμενα, ολοκλήρωση της περιγραφής κάθε αντικειμένου και έλεγχος της ψηφιακής εικόνας του, σχεδιασμός και ανάπτυξη των 44 βίντεο παρουσίασης, επιμέλεια και διορθώσεις των κειμένων και των εικόνων των δελτίων-καρτελών για 1.000 αντικείμενα, που παραδόθηκαν από τις εκδόσεις Καστανιώτη για έλεγχο, ολοκλήρωση της ανάπτυξης του ευρετηρίου τεσσάρων κριτηρίων για όλα τα αντικείμενα που παρουσιάζονται στο β΄ μέρος και ένταξη των αντικειμένων στους 24 ιστορικούς χάρτες μέσα από τους οποίους θα εμφανίζονται τα αντικείμενα κατά τόπο·

γ. πραγματοποιήθηκαν επίσης φωτογραφίσεις όλων των εκθεσιακών χώρων του μουσείου, επαγγελματικές ηχογραφήσεις και επιλογή της μουσικής επιμέλειας·

– στον τομέα της τεκμηρίωσης πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω εργασίες:

α. μετατροπή των παλαιών αρχείων τεκμηρίωσης του τμήματος με σκοπό το σταδιακό επανέλεγχο και την ενημέρωση των στοιχείων τους με βάση τα νέα δεδομένα του μουσείου –εκδόσεις, λεξάντες, νέες θέσεις κ.λπ.

β. επανέλεγχος των 31.500 εγγραφών του ηλεκτρονικού αρχείου τεκμηρίωσης του Γενικού Ευρετηρίου, εντοπισμός κενών αριθμών, παλαιών αλλαγών αριθμών και καταγραφή παρατηρήσεων για τις πηγές τεκμηρίωσης. Η εργασία ολοκληρώθηκε με σύνταξη κειμένου σχετικά με την συνολική επισκόπηση της ηλεκτρονικής τεκμηρίωσης των συλλογών του μουσείου και προτάσεις για τη συνέχιση των εργασιών·

γ. ολοκλήρωση της ηλεκτρονικής τεκμηρίωσης των αντικειμένων του Γενικού Ευρετηρίου. Εισαγωγή 6.500 νέων εγγραφών από τη φοιτήτρια Ειρήνη Λιάσκου, σύγκριση και έλεγχος των στοιχείων τους σε σχέση με τα αρχεία καταγραφής που διαθέτει το τμήμα, εντοπισμός διπλοεγγραφών και παλαιών λανθασμένων εγγραφών στις χειρόγραφες πηγές·

δ. έλεγχος του αρχείου καταγραφής του Τμήματος Προϊστορικής, Κλασικής και Ρωμαϊκής Τέχνης και οργάνωση του αρχείου καταγραφής των κοπτικών υφασμάτων που είχε γίνει το 1996·

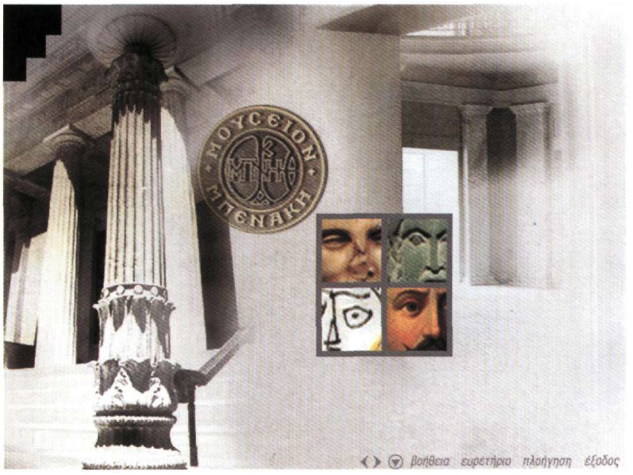
ε. ολοκλήρωση της ηλεκτρονικής καταγραφής των ονομάτων των δωρητών αντικειμένων του Γενικού Ευρετηρίου από την εθελόντρια Άννα Βλαχοδήμου. Παράλληλα, έγινε συγκέντρωση και καταγραφή όλων των πρόσφατων πηγών τεκμηρίωσης για τους δωρητές και χορηγούς, ώστε τα στοιχεία αυτά να διασταυρωθουν στο μέλλον. Η εργασία συνεχίζεται με την καταγραφή των δωτητών αντικειμένων του Ευρετηρίου Ενδυμασιών, που προβλέπεται να ολοκληρωθεί εντός του 2001.

– για την τεκμηρίωση άλλων τμημάτων πραγματοποιήθηκαν:

α. ανάλυση αναγκών για την ηλεκτρονική καταγραφή του υλικού του Φωτογραφικού Αρχείου και την αυτοματοποίησή του: καταγραφή των ήδη υπαρχόντων αρχείων τεκμηρίωσης του φωτογραφικού υλικού (βιβλίο

εισαγωγής, καρτέλες), καθορισμός των πεδίων καταγραφής του πρωτότυπου φωτογραφικού υλικού και της διαδικασίας συντήρησής του, έρευνα για διεθνή πρότυπα καταγραφής και διαχείρισης εικόνων, συμμετοχή στις εργασίες για την επιλογή συστήματος τεκμηρίωσης του Φωτογραφικού Αρχείου του μουσείου·
β. καθορισμός των πεδίων τεκμηρίωσης του υλικού της Πινακοθήκης Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Μελέτη, σχεδιασμός και ανάπτυξη ενός συστήματος βάσης δεδομένων, στο οποίο θα καταγράφονται όλα τα έργα που έχει φιλοτεχνήσει ο Γκίκας –που θα αποτελέσει αρχείο αναφοράς του συνολικού έργου του καλλιτέχνη καθώς και του φωτογραφικού υλικού που αναφέρεται στα έργα·
γ. ανάπτυξη συστημάτων διαχείρισης βάσεων δεδομένων για το Τμήμα των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων, την τεκμηρίωση της συντήρησης υφασμάτων για το Τμήμα Συντήρησης Υφάσματος και την οργάνωση του υλικού μελλοντικών προσωρινών εκθέσεων·
– άλλες εργασίες που πραγματοποιήθηκαν:
α. προμήθεια και εγκατάσταση εξοπλισμού για τη διαδικτύωση του Τμήματος Συντήρησης και του Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής με το κεντρικό κτίριο του μουσείου και το διαδίκτυο·
β. προμήθεια και εγκατάσταση 15 νέων σταθμών εργασίας σε 7 τμήματα του μουσείου·
γ. καταγραφή της εκδοτικής δραστηριότητας του μουσείου από την ίδρυσή του μέχρι σήμερα και ψηφιοποίηση των εξωφύλλων όλων των διαθέσιμων βιβλίων για την έκδοση φυλλαδίου που παρουσιάστηκε στην έκθεση βιβλίου της Φραγκφούρτης·
δ. αναπαραγωγή 1.000 CD για τις ανάγκες προβολής στον τύπο των περιοδικών εκθέσεων και άλλων εκδηλώσεων.

Απασχόληση με ευρωπαϊκά προγράμματα του μουσείου
– συμμετοχή σε διαπραγματεύσεις υποβολής προτάσεων κοινοτικών προγραμμάτων από το Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων (I-Compare-Ist, συντήρηση κεραμικών), το Τμήμα Ισλαμικών Τεχνών (E-Slam-Ist2000, ΠΟΛΕΙΣ-ΠΑΒΕΤ2000, Quasar-θησαυρός ορολογίας), το Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Λαϊκής Τέχνης (Compucon, τεχνικές υφασμάτων) και το Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης (Pre-Monetary Euro-Standards, αρχαιομετρία).
– ειδική απασχόληση της Μαρίας Θρουβάλα με:
α. τη μελέτη προτάσεων συμμετοχής του μουσείου



Οθόνες από την εφαρμογή των πολυμέσων *Η Ελλάδα στο Μουσείο Μπενάκη*.

στα ευρωπαϊκά προγράμματα: Euromed II (Διεύθυνση Μουσείου), I-Compare (Τμήμα Συντήρησης Κεραμικών), Discover Islamic Art (Τμήμα Ισλαμικών Τεχνών), E-Content (Βιβλιοθήκη, Τμήμα Συντήρησης Χαρτιού), Culture 2000 (Τμήμα Συντήρησης).

β. το συντονισμό και την τελική ευθύνη για την υποβολή των παρακάτω προτάσεων ευρωπαϊκών προγραμμάτων από το μουσείο: E-Islam (Τμήμα Ισλαμικών Τεχνών), IHP: Pre-Monetary Euro-Standards (Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης), Glasmuse (Τμήμα Συντήρησης), Faiths και Iris (Τμήμα Συντήρησης Εικόνων), Theofania (Τμήμα Βυζαντινής Τέχνης, Τμήμα Συντήρησης Εικόνων).

γ. την παρακολούθηση, ενεργή συμμετοχή και πλήρη οικονομική και επικοινωνιακή διαχείριση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων του Τμήματος Συντήρησης: Laserart (Τμήμα Συντήρησης Εικόνων), Holauthentic (Τμήμα Συντήρησης Εικόνων) και Jewelmed (Τμήμα Συντήρησης Μετάλλου).

Συμμετοχή σε ευρωπαϊκά προγράμματα

– πρόγραμμα «Ανθρώπινο Δίκτυο Πολιτισμικής Πληροφορικής» (1999-2001).

Συμμετοχή σε σεμινάρια και ημερίδες που στοχεύουν στην προώθηση της συνεργασίας οργανισμών και φορέων που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της πολιτισμικής πληροφορικής. Συντονιστής φορέας: Ινστιτούτο Πληροφορικής - ΙΤΕ.

Στο πλαίσιο του παραπάνω προγράμματος τέσσερα μέλη του Τμήματος Τεκμηρίωσης και ένα των Φωτογραφικών Αρχείων συμμετείχαν σε ημερίδες και σεμινάρια που διοργανώθηκαν στην Αθήνα και το Ηράκλειο Κρήτης.

– πρόγραμμα ΕΠΕΑΕΚ – Πρακτική Άσκηση Φοιτητών, σε συνεργασία με το τμήμα Κοινωνικής Πολιτικής & Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου (12 Μαρτίου - 8 Ιουνίου 2001). Μουσειολογική εκπαίδευση και πρακτική άσκηση σε εργασίες τεκμηρίωσης της φοιτήτριας Ειρήνης Λιάσκου.

Δημοσιεύσεις – παρουσιάσεις

– Μ. Γκίκα, «Ο Δικτυακός Τόπος του Μουσείου Μπενάκη». Παρουσίαση στο πλαίσιο του διεθνούς διαγωνισμού MOBIUS, Αθήνα, 4 Νοεμβρίου 2000.

– εισηγήσεις σε θέματα πληροφορικής και πολιτισμού και παρουσίαση των δραστηριοτήτων του τμήματος σε επιμορφωτικό σεμινάριο του προγράμματος κατάρτισης της Ελληνικής Εταιρείας Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης (ΕΕΤΑ) με τίτλο *Σύμβουλοι Ανάδειξης Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, Αθήνα, 5 Οκτωβρίου 2000:

α. Χ. Κοντάκη, «Τα μουσεία παραγωγοί και συμμέτοχοι σε δίκτυα πληροφοριών».

β. Χ. Κοντάκη, «Ο σταθμός πληροφόρησης του Μουσείου Μπενάκη: "Η Αθήνα μέσα από τα μάτια των περιηγητών" και "Αντώνης Μπενάκης: Η ζωή και το Μουσείο του"».

γ. Ν. Μέντη, «Το ηλεκτρονικό έκθεμα: Ελληνικά κοσμήματα από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη».

δ. Μ. Θρουβάλα, Χ. Κοντάκη, «*Ο Κρυμμένος Θησαυρός*, εφαρμογή πολυμέσων για παιδιά».

ε. Ζ. Μεταξιώτου, «Το Σύστημα Διαχείρισης Συλλογών του Μουσείου Μπενάκη».

στ. Ι. Διονυσιάδου, «Προγράμματα Διαχείρισης της Πολιτιστικής Πληροφορίας».

ζ. Ι. Διονυσιάδου, «Το Πρότυπο δεδομένων του Μουσείου Μπενάκη: Σύστημα ΜΙΤΟΣ-ΚΛΕΙΩ».

η. Χ. Κοντάκη, Ζ. Μεταξιώτου, «Παραγωγή και σχεδιασμός εφαρμογής πολιτιστικού πολυμέσου».

θ. Χ. Κοντάκη, «Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη».

ι. Μ. Γκίκα, «Σχεδιασμός και παραγωγή του δικτυακού τόπου του Μουσείου Μπενάκη».

– Ι. Διονυσιάδου, «Information Technology and Museum Documentation». Εισήγηση στο διεθνές σεμινάριο που οργάνωσε το ελληνικό τμήμα του ICOM με τίτλο *Technical Assistance in the Museum Domain*. Αθήνα, 9 Νοεμβρίου 2000.

– Ν. Μέντη, «Η καταγραφή της πολιτισμικής πληροφορίας στο Μουσείο Μπενάκη. Σημασιολογικό σύστημα ΜΙΤΟΣ-ΚΛΕΙΩ». Παρουσίαση στη διημερίδα *Η πολιτισμική πληροφορική στην υπηρεσία της διάσωσης, διαχείρισης, προβολής και κοινωνίας της πολιτιστικής κληρονομιάς*, που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος Ανθρώπινο Δίκτυο Πολιτισμικής Πληροφορικής, Ηράκλειο, 9-10 Μαρτίου 2001.

– Ζ. Μεταξιώτου, "Benaki Museum – Design and development of the website". Παρουσίαση στο 5ο συνέδριο *Museums and the Web* που διοργανώνεται από το AMI ετησίως, Seattle, 14-17 Μαρτίου 2001.

– Μ. Θρουβάλα, Τζ. Καρύδη, «Jewelmed DB System». Παρουσίαση στο πλαίσιο συνάντησης του προγράμ-

ματος Jewelmed, Λευκωσία, 20 Μαρτίου 2001.
– Ι. Διονυσιάδου, «Introduction to the CRM model». Παρουσίαση στη συνάντηση της διεθνούς ομάδας εργασίας Documentation Standards του CIDOC, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του διεθνούς συνεδρίου του ICOM/CIDOC, Βαρκελώνη, 4 Ιουλίου 2001.
– Μ. Θρουβάλα, Τζ. Καρύδη, Παρουσίαση προόδου εργασίας στο πρόγραμμα Jewelmed, Sirolo Ιταλίας, 7 Οκτωβρίου 2001.

ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Ο απολογισμός του Τμήματος καλύπτει το σχολικό έτος 2000-2001, κανόνας ο οποίος θα ακολουθείται και στους επόμενους απολογισμούς του περιοδικού.

Προσωπικό

Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη (υπεύθυνη τμήματος), Μαρία Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη, Χαρά Χατζηνικολάου. Εθελοντές: Αθηνά Τρύφων.

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 ενήλικους, τη συνεργασία με φορείς και εκπαιδευτικούς, την ενεργό συμμετοχή σε συνέδρια και ημερίδες, την παραγωγή εκπαιδευτικού υλικού, τη δημιουργία μουσειοσκευών, τη λειτουργία εργαστηρίων κ.ά.

Προγράμματα για σχολικές ομάδες

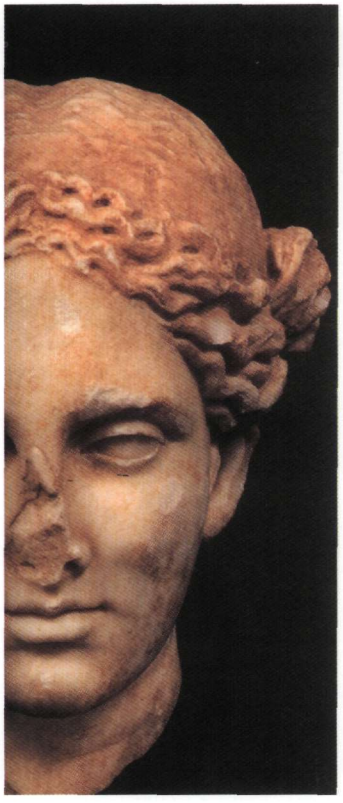
Από την 1η Νοεμβρίου του 2000 επαναλειτούργησαν στις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη εκπαιδευτικά προγράμματα. Με βάση το περιεχόμενο των συλλογών, ορίστηκαν πέντε θεματικές ενότητες: *Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Τέχνη, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή, Νεοελληνική, Νεότερα Χρόνια, Ζωγραφική και Χαρακτικά.* Το ημερολόγιο για τον προγραμματισμό των επισκέψεων λειτούργησε τρεις φορές μέσα στο χρόνο: την 1η Σεπτεμβρίου, την 1η Ιανουαρίου και την 1η Μαρτίου.

Δανειστικό υλικό προετοιμασίας με διαφάνειες και επεξηγηματικά κείμενα αποστελλόταν στα σχολεία 15 μέρες πριν από την επίσκεψη μαζί με συνοδευτικό έντυπο με πληροφορίες για την επίσκεψη. Για να πλαισιωθεί εκπαιδευτικά η επανέκθεση του μουσείου δημιουργήθηκαν πέντε νέα δανειστικά υλικά προετοιμασίας, με διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα, ένα για κάθε ενότητα.

Εκπαιδευτικό πρόγραμμα για τα *Νεότερα Χρόνια* (φωτ.: Κώστας Κ. Μανώλης).

Εφαρμόστηκαν δύο τρόποι επισκέψεων: τα εκπαιδευτικά προγράμματα και οι εκπαιδευτικές επισκέψεις. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα παρουσιάζονταν από το ίδιο το Τμήμα και πραγματοποιούνταν Δευτέρα, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, 9.30-11.15 π.μ. Ο τρόπος παρουσίασης των προγραμμάτων ήταν προσαρμοσμένος στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ηλικίας κάθε ομάδας. Στα παιδιά της προσχολικής και της πρωτοσχολικής ηλικίας η κίνηση γινόταν μόνο στη Νεοελληνική Συλλογή, –υλικό που ταιριάζει σε αυτήν την ηλικία– και είχε κεντρικό άξονα μια ιστορία σχετική με την παραδοσιακή ζωή και τέχνη. Η παρουσίαση συμπληρωνόταν στο εργαστήρι του Τμήματος, με χειροτεχνικές δραστηριότητες, που βασίζονταν στις εικαστικές προτάσεις της Νίκας Νικολοπούλου.

Στα μεγαλύτερα παιδιά και τους μαθητές του Γυμνασίου το πρόγραμμα περιλάμβανε διάλογο και περιήγηση στις αίθουσες, γνωριμία με την εποχή και τις συνθήκες που δημιούργησαν τα αντικείμενα της συλλογής, πάντοτε με την ενεργό συμμετοχή των μαθητών. Ακολουθώντας τη μέθοδο της αυτοανακάλυψης, η παρουσίαση συμπληρωνόταν με εκπαιδευτικά φυλλάδια που οι μαθητές καλούνταν να συμπληρώσουν μέσα στο μου-



Μουσείο Μπενάκη - Εκπαιδευτικά Προγράμματα

Αρχαία Τέχνη

για παιδιά Γυμνασίου

Μουσείο Μπενάκη - Εκπαιδευτικά Προγράμματα

Νεοελληνική Τέχνη

για παιδιά Γυμνασίου

σείο. Για τις ανάγκες των προγραμμάτων τυπώθηκαν εννιά εκπαιδευτικοί φάκελοι με δραστηριότητες, που διανέμονταν δωρεάν στους μαθητές που συμμετείχαν. Στις τάξεις του Λυκείου δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα σε θέματα μουσειολογικά, ενώ η γνωριμία με τη συλλογή γινόταν με επιλεκτική παρουσίαση των αντικειμένων.

Εφαρμόζονταν εβδομαδιαία 11 προγράμματα και σε αυτά δεν είχαν τη δυνατότητα να συμμετάσχουν από κάθε σχολείο περισσότερες από τέσσερις ομάδες. Στις δηλώσεις συμμετοχής κρατήθηκε απόλυτη 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 μετά από συνεννόηση και με την υποστήριξη του Τμήματος. Ειδικά γι' αυτούς, πραγματοποιούνταν από το Τμήμα κάθε 15 μέρες, Πέμπτη απόγευμα, (17.00-19.00), ξεναγήσεις, στις οποίες καλούνταν οι εκπαιδευτικοί που είχαν προγραμματίσει επίσκεψη στο μουσείο το επόμενο 15ήμερο, να γνωρίσουν σύγχρονους τρόπους μουσειακής αγωγής και να ξεναγηθούν στην αντίστοιχη συλλογή του μουσείου που θα επισκέπτονταν με τους μαθητές τους. Παράλληλα, τους παραδιδόταν το δανειστικό υλικό προετοιμασίας που σχετίζεται με την συλλογή που θα επισκέπτονταν, ώστε να προετοιμαστούν και οι ίδιοι αλλά και οι μαθητές τους για την επίσκεψη, καθώς και ένα δείγμα εκπαιδευτικού φυλλαδίου. Το φυλλάδιο αυτό είχαν τη δυνατότητα να το φωτοτυπήσουν και να το μοιράσουν την ημέρα της επίσκεψης στους μαθητές τους ή να το αγοράσουν σε ειδική τιμή για τις σχολικές ομάδες.

Από την 1η Οκτωβρίου 2000 έως την 30η Ιουνίου 2001 συμμετείχαν 7.185 παιδιά στα εκπαιδευτικά προγράμματα και 17.854 στις εκπαιδευτικές επισκέψεις.

Συνολικά επισκέφτηκαν δηλαδή τις μόνιμες συλλογές του Μουσείου Μπενάκη 25.039 παιδιά, από τα οποία περίπου τα μισά προέρχονταν από την επαρχία. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί η αθρόα συμμετοχή των δημόσιων σχολείων.

Αναλυτικά επισκέφτηκαν τις συλλογές:

Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Συλλογή: 4.355 (εκπαιδευτικά προγράμματα: 1.401, εκπαιδευτικές επισκέψεις: 2.954)·

Βυζαντινή Συλλογή και Μεταβυζαντινή Συλλογή:

5.038 (εκπαιδευτικά προγράμματα: 1.306, εκπαιδευτικές επισκέψεις: 3.732)·
Νεοελληνική συλλογή: 7.600 (εκπαιδευτικά προγράμματα: 2.093, εκπαιδευτικές επισκέψεις: 5.507)·
Νεότερα χρόνια: 5.610 (εκπαιδευτικά προγράμματα: 1.358, εκπαιδευτικές επισκέψεις: 4.252)·
Συλλογή Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων: 2.476 (εκπαιδευτικά Προγράμματα: 1.027, εκπαιδευτικές επισκέψεις: 1.449).

Για τους εκπαιδευτικούς που θα συνόδευαν μόνοι τους τους μαθητές τους στις συλλογές, πραγματοποιήθηκαν 13 απογευματινές εκπαιδευτικές ξεναγήσεις. Συμμετείχαν συνολικά 203 εκπαιδευτικοί.

Κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς το δανειστικό υλικό προετοιμασίας απεστάλη ή παραδόθηκε 996 φορές. Διανεμήθηκαν δωρεάν 13.203 εκπαιδευτικά φυλλάδια. Οι μουσειοσκευές του Τμήματος δανείστηκαν σε 131 σχολεία, ενώ η δανειστική βιβλιοθήκη, με εκπαιδευτικούς φακέλους και βιβλία τέχνης, κινήθηκε 273 φορές. Τα δελτία αξιολόγησης που συμπλήρωσαν οι εκπαιδευτικοί έδωσαν θετικά στοιχεία, τόσο για το υλικό προετοιμασίας και τη χρησιμότητά του, όσο και για τον τρόπο παρουσίασης των προγραμμάτων, την οργάνωση και τα αποτελέσματα των εκπαιδευτικών ξεναγήσεων.

Εκπαιδευτικό υλικό

Για την προετοιμασία των προγραμμάτων και των επισκέψεων των σχολείων δημιουργήθηκε το δανειστικό υλικό προετοιμασίας:
– *Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Ταξιδεύοντας στην Αρχαία Ελλάδα* (διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα)·
– Μ.Χ. Γιαννουλάτου, *Μονοπάτια του Βυζαντίου* (διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα)·
– Μ. Καρβουνάκη, *Μια πρώτη γνωριμία με τη ζωή στην νεότερη Ελλάδα* (διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα)·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Τα νεότερα χρόνια στην Ελλάδα* (διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα)·
– Χ. Χατζηνικολάου, *Η Ελλάδα των Περιηγητών – Ταξίδια και Εικόνες* (διαφάνειες και συνοδευτικά κείμενα).

Για τα προγράμματα εκδόθηκαν τα εκπαιδευτικά φυλλάδια:
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Αρχαία Τέχνη για παιδιά Δημοτικού* (Αθήνα 2000)·
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Αρχαία τέχνη για παιδιά Γυμνασίου* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *Βυζαντινή Τέχνη για παιδιά Δημοτικού* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *Βυζαντινή Τέχνη για παιδιά Γυμνασίου* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Καρβουνάκη-Βαποράκη, *Νεοελληνική Τέχνη για παιδιά Δημοτικού* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Καρβουνάκη-Βαποράκη, *Νεοελληνική Τέχνη για παιδιά Γυμνασίου* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Νεότερα Χρόνια για παιδιά Δημοτικού* (Αθήνα 2000)·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Νεότερα Χρόνια για παιδιά Γυμνασίου* (Αθήνα 2000)·
– Χ. Χατζηνικολάου, *Ζωγραφική και Χαρακτικά για παιδιά Γυμνασίου* (Αθήνα 2000).

Επανεκδόθηκαν:
– Μ. Αργυριάδη, Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, *Το Ελληνικό Δωδεκαήμερο* (Αθήνα 2000) που είχε εκδοθεί για το Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ·
– Ν. Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Μ. Αργυριάδη, *Η χελιδόνα* (Αθήνα 2000) που είχε εκδοθεί για το Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ·
– Μ. Ζαμενοπούλου, *Η αλήθεια και η "μαγική στιγμή". Φωτογραφίες του Κωνσταντίνου Μάνου* (Αθήνα 2000) που είχε εκδοθεί για την φωτογραφική έκθεση: *Κωνσταντίνος Μάνος, A Greek Portofolio.*

Μουσειοσκευές

Δημιουργήθηκε η μουσειοσκευή *Η γλώσσα της μοντέρνας ζωγραφικής*, με τη συνεργασία της Νίκας Νικολοπούλου, εικαστικού.

Περιοδικές εκθέσεις

Το Τμήμα υποστήριξε όλες τις περιοδικές εκθέσεις που φιλοξενήθηκαν στο Μουσείο.

Για την έκθεση *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη* (21 Οκτωβρίου 2000 - 14 Ιανουαρίου 2001) τυπώθηκε το εκπαιδευτικό φυλλάδιο, Μ. Χ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου, *Παναγία, η Μητέρα του Θεού* (Αθήνα 2000) με την οικονομική ενίσχυση των χορηγών της έκθεσης.

Με ευθύνη του Τμήματος επισκέφτηκαν την έκθεση 5.022 μαθητές, οργανωμένοι σε ομάδες των 30 ατό-

Η μουσειοσκευή *Η γλώσσα της μοντέρνας ζωγραφικής* (φωτ.: Κώστας Κ. Μανώλης).

μων, ανά ώρα. Στους συνοδούς εκπαιδευτικούς απεστάλη ή παραδόθηκε υλικό προετοιμασίας, ενώ σε όλους τους μαθητές διανεμήθηκε από ένας εκπαιδευτικός φάκελος.

Για την έκθεση *Ο χρόνος και οι μέρες, γιορτές και δρώμενα* (14 Φεβρουαρίου - 2 Μαρτίου 2001) οργανώθηκαν από το Τμήμα προβολές βιντεοταινιών με θέματα παραδοσιακά, που ευγενικά παραχώρησε το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και λειτούργησαν εργαστήρια κατασκευής μάσκας. Στους συνοδούς-εκπαιδευτικούς απεστάλησαν προτάσεις για μια εκπαιδευτική επίσκεψη. Την έκθεση επισκέφτηκαν 180 μαθητές.

Για την έκθεση *Δύο Ελβετοί αρχαιολόγοι φωτογραφίζουν την Ελλάδα, Waldemar Deonna και Paul Collart, 1904-1939* (14 Μαρτίου - 14 Απριλίου 2001) εκδόθηκε μια χαρτοκατασκευή, ένας μικρός χάρτινος κύβος, με φωτογραφίες των δύο φωτογράφων-αρχαιολόγων. Δανειστικό υλικό προετοιμασίας και προτάσεις για μια εκπαιδευτική επίσκεψη απεστάλησαν στα σχολεία που προγραμμάτισαν μία επίσκεψη. Την έκθεση επισκέφτηκαν 293 μαθητές.

Συνολικά επισκέφτηκαν τις περιοδικές εκθέσεις 5.495 μαθητές.

Εργαστήρια για παιδιά

Σε περιόδους σχολικών διακοπών και Σαββατοκύριακα, λειτούργησαν στο εργαστήρι του Τμήματος εργαστήρια για μεμονωμένα παιδιά:

– «εργαστήριο κατασκευής μάσκας» για παιδιά 6-8 χρονών, με την ευκαιρία των Απόκρεω. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα·

– «εργαστήριο κατασκευής μάσκας» για παιδιά 9-12 χρονών. Συμμετείχαν 17 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα·

– «εργαστήριο κατασκευής χαρταετού» για παιδιά 8-12 χρονών, με την ευκαιρία της Καθαράς Δευτέρας. Συμμετείχαν 18 παιδιά. Συνεργάτες: Δημήτρης Γεωργακόπουλος, Έφη Μπαρτσώτα·

– «η ώρα ήλθεν, ω Έλληνες», εργαστήριο για παιδιά 10-12 χρονών, με την ευκαιρία της 25ης Μαρτίου. Συμμετείχαν 14 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα·

– «πού' σαι Λάζαρε», εργαστήριο για παιδιά 6-8 χρονών, με την ευκαιρία του Πάσχα. Συμμετείχαν 12 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα·

– «πού' σαι Λάζαρε», εργαστήριο για παιδιά 9-12 χρονών, με την ευκαιρία του Πάσχα. Συμμετείχαν 16 παιδιά. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα·

– «Θεοί του Ολύμπου», εργαστήριο με την ευκαιρία της «ημέρας των προσφύγων». Συμμετείχαν 30 παιδιά από το Κέντρο Προσωρινής Διαμονής Αιτούντων Άσυλο Αλλοδαπών Λαυρίου. Συνεργάτης: Έφη Μπαρτσώτα.

Συνολικά συμμετείχαν στα παιδικά εργαστήρια 123 μεμονωμένα παιδιά.

Σεμινάρια ενηλίκων

Στο Εργαστήρι του Τμήματος λειτούργησαν τα σεμινάρια ενηλίκων:

– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 21 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη, αγιογράφος·

– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήμα Προχωρημένων Ι. Κύκλος 12 μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 17 άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη, αγιογράφος·

– *Η τεχνική της βυζαντινής αγιογραφίας – φορητή εικόνα*, Τμήμα Προχωρημένων ΙΙ. Κύκλος έξι μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν οκτώ άτομα. Συνεργάτης: Ανθή Βαλσαμάκη, αγιογράφος·

– *Κόσμημα: φόρμα-τεχνική*, Τμήμα Αρχαρίων. Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε δύο φορές και συμμετείχαν 17 άτομα. Συνεργάτης: Λίλα Ντε Τσάβες, εθνολόγος·

– *Κόσμημα: φόρμα-τεχνική*, Τμήμα Προχωρημένων. Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν τρία άτομα. Συνεργάτης: Λίλα Ντε Τσάβες, εθνολόγος·

Μικροί πρόσφυγες από το Κέντρο Αλλοδαπών Λαυρίου σε εργαστήρι με θέμα «Θεοί του Ολύμπου» (φωτ.: Κώστας Κ. Μανώλης).

– *Μαθήματα Παλαιογραφίας, Κωδικολογίας και Ιστορίας των κειμένων.* Κύκλος οκτώ μαθημάτων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν επτά άτομα. Συνεργάτης: Αγαμέμνων Τσελίκας, φιλόλογος-παλαιογράφος·

– *Η τεχνική της εγκαυστικής*, Τμήμα Αρχαρίων. Λειτούργησε μία φορά και συμμετείχαν εννιά άτομα. Συνεργάτης: Κατερίνα Περιμένη, ζωγράφος·

Συνολικά συμμετείχαν στα εργαστήρια ενηλίκων 82 άτομα.

Συνεργασίες

Το Τμήμα συμμετείχε στις ημερίδες:

– *Η Λογοτεχνία και η Τοπική Ιστορία στο Γυμνάσιο με τη στήριξη της διδακτικής διαδικασίας από εκπαιδευτικά προγράμματα Μουσείων και κέντρων του Νεότερου Ελληνικού πολιτισμού*, για εκπαιδευτικούς δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης·

– *Σχολείο - Μουσείο - Εκπαιδευτικά Προγράμματα* που διοργανώθηκε από τη Διεύθυνση δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ανατ. Αττικής·

– *Εκπαίδευση και νεοελληνική πολιτιστική κληρονομιά. Εκπαιδευτικά πολιτιστικά δίκτυα* που διοργάνωσε η Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού.

Παρουσιάστηκαν τα εκπαιδευτικά προγράμματα του Μουσείου:

– στην ομάδα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του ICOM·

– σε εκπροσώπους του English National Heritage·

– σε νηπιαγωγούς της Κύπρου·

– σε ευρωπαϊκή αντιπροσωπία σοροπτιμιστριών·

– το Τμήμα συνεργάστηκε με δεκάδες σχολεία για θέματα μουσειακής αγωγής, ενώ εκπαιδευτικό υλικό δωρήθηκε σε σχολικές και δημόσιες βιβλιοθήκες και φορείς.

Συνοψίζοντας, κατά τη σχολική χρονιά 2000-2001, 30.603 μαθητές επισκέφτηκαν συνολικά τις μόνιμες συλλογές και τις περιοδικές εκθέσεις, 13.203 εκπαιδευτικά φυλλάδια διανεμήθηκαν δωρεάν, 285 άτομα συμμετείχαν στα σεμινάρια ενηλίκων και 123 παιδιά στο παιδικό εργαστήρι.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Προσωπικό

Πίτσα Τσάκωνα (υπεύθυνη τμήματος), Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Κωνσταντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας.

Εμπλουτισμός της βιβλιοθήκης

Μετά τα εγκαίνια του μουσείου η Βιβλιοθήκη συνέχισε με εντονότερο ρυθμό τις δραστηριότητές της. Εμπλουτίστηκε με 4.206 τόμους βιβλίων και περιοδικών. Από αυτούς οι 1.291 προέρχονται από αγορές, οι 2.708 από δωρεές και οι 207 από ανταλλαγές. Στα νεοαποκτηθέντα βιβλία συγκαταλέγονται και 750 περίπου τόμοι της συλλογής των Φωτογραφικών Αρχείων του μουσείου, οι οποίοι καταχωρήθηκαν αυτό το χρονικό διάστημα στην Κεντρική Βιβλιοθήκη. Στη Βιβλιοθήκη της Πινακοθήκης Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, που αποτελεί παράρτημα της Κεντρικής, εισήχθηκαν 112 τόμοι, όλοι από δωρεές.

Από τους σημαντικότερους δωρητές αναφέρουμε τους ακόλουθους: Βασίλειος-Απόλλωνας Αναγνωστάκης, Νίκος Βασιλάτος, Μαρίνος και Αιμιλία Γερουλάνου, Άγγελος Δεληβορριάς, Μαρία Ζαβιτσιάνου, Μαρία Κοσμοπούλου, Ίσις Κούνδουρου, Μαίρη Κουτσούρη, Καίτη Λεντάκη, Νέλλη Μαλικοπούλου, Μανίνα Μαντζούνη, Φωφώ Μαυρικίου, Διονύσιος Μελίτας, Λίνος Μπενάκης, Κούλα Ξηραδάκη, Εύη Παυλώφ, Μαρία Πωπ, Γεώργιος Ραγιάς, Αλέξανδρος Ρωμάνος, Διονύσιος Σέρρας, Φωτεινή Τασιού, Κώστας Τσιρόπουλος, Angele Wild, Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογική Εταιρεία, Ινστιτούτο Δημοκρατίας «Κωνσταντίνος Καραμανλής», Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, Σύλλογος Προσωπικού Ιδρύματος Μουσείου Μπενάκη και ο οίκος δημοπρασιών Christie's.

Στα πολυτιμότερα νέα βιβλία και χειρόγραφα που δωρήθηκαν, συγκαταλέγονται μοναδικά περιηγητικά κείμενα που προσέφερε η Λάμπη Λεντάκη, εκπληρώνοντας την επιθυμία της αείμνηστης μητέρας της Καίτης Λεντάκη, όπως για παράδειγμα αυτό του Edward Dodwell, *Views and Descriptions of Cyclopian or Pelasgic Remains in Greece and Italy* (Λονδίνο 1834), το μοναδικό χειρόγραφο των ποιημάτων του Κώστα Ουράνη με ζωγραφική του Σπύρου Βασιλείου, δωρεά της Angele Wild και το έργο του εκπροσώπου του νεοελληνικού Διαφωτισμού Καισάριου Δαπόντε, *Καθρέπτης γυναικών* (Λειψία 1766) και αποτελεί δωρεά του Συλλόγου Προσωπικού Ιδρύματος Μουσείου Μπενάκη στη μνήμη της προέδρου του Μουσείου Ειρήνης Καλλιγά. Τέλος, η Ίσις Κούνδουρου δώρισε το σπάνιο λεύκωμα *Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896*.

Ανταλλαγές

Ανταλλαγές πραγματοποιήθηκαν με διάφορα πνευματικά ιδρύματα, μουσεία, βιβλιοθήκες και υπουργεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό, όπως σημειώνονται παρακάτω: Βιβλιοθήκη Βουλής των Ελλήνων, Βιβλιοθήκη Μουσείου Σολωμού, Δημόσια Βιβλιοθήκη Ζακύνθου, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Καΐρειος Βιβλιοθήκη, Εθνική Πινακοθήκη, Βυζαντινό Μουσείο, Μουσείο Κρητικής Εθνολογίας, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά, Νομισματικό Μουσείο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ιδρυμα, Ίδρυμα Πατερικών Μελετών Θεσσαλονίκης, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Ίδρυμα Αναστάσιος Γ. Λεβέντης, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικολάου Δημητρίου», Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Ακαδημία Αθηνών, Γενικά Αρχεία του Κράτους, Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας, Αναγνωστήριο Καλύμνου «Αι Μούσαι», Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Εταιρεία Μελέτης Ελληνικής Ιστορίας, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Υπουργείο Πολιτισμού με τις κατά τόπους Εφορείες του, Υπουργείο Αιγαίου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ιταλική Αρχαιολογική Σχολή στην Αθήνα. Στο εξωτερικό: Institut pour la Protection des Monuments de Beograd, Dumbarton Oaks Center, Centre de Documentacio i Museu Textie Spain, Museo Querini Stampalia, University of Birmingham, Victoria and Albert Museum, Musée des Arts Decoratifs - Budapest, Andrei Koublev Museum - Μόσχα, Academia Romana, The Spencer Art Reference Library of the Nelson-Atkins Museum of Art, Fine Arts Library of the Harvard College Library, Archaeological Institute of Belgrade.

Άποψη των Δελφών. Από το βιβλίο του Edward Dodwell, *Views and Descriptions of Cyclopian or Pelasgic Remains in Greece and Italy* (1834), το οποίο αποκτήθηκε χάρη στη δωρεά της Λάμπης Λεντάκη.

Εργασίες

Εκτός από τις καθημερινές, τρέχουσες δραστηριότητες της Βιβλιοθήκης, έγιναν οι ακόλουθες εργασίες: ολοκληρώθηκε ο έλεγχος των εγγραφών στο καινούριο βιβλιοθηκονομικό πρόγραμμα ADVANCE, εργασία που διήρκεσε δύο χρόνια. Συγκεκριμένα, καταχωρήθηκαν στον υπολογιστή 6.110 νέες εγγραφές (σύνολο εγγραφών 38.559). Στον αριθμό αυτό συμπεριλαμβάνονται όλα τα καινούρια βιβλία, ενώ οι υπόλοιπες εγγραφές προέρχονται από τις αποδελτιώσεις των περιοδικών της συλλογής. Παράλληλα, καταγράφτηκαν στον υπολογιστή και όλα τα περιοδικά της Βιβλιοθήκης, περίπου 500 τίτλοι. Καταβλήθηκε ιδιαίτερη προσπάθεια να συμπληρωθούν αρκετές σειρές περιοδικών, είτε με προσφορά των εκδοτικών φορέων τους, είτε με αγορά. Έτσι, συμπληρώθηκαν 38 τίτλοι περιοδικών.

Συνεχίστηκε η αναλυτική αποδελτίωση εκατοντάδων άρθρων, από τα πιο σημαντικά περιοδικά της συλλογής που δεν διαθέτουν ευρετήρια, εργασία που έχουν αναλάβει φοιτητές και σπουδαστές του Πανεπιστημίου Αθηνών και των ΤΕΙ Βιβλιοθηκονομίας. Συνολικά στη Βιβλιοθήκη απασχολήθηκαν οκτώ άτομα και αποδελτίωσαν χιλιάδες άρθρα, τα οποία σιγά σιγά καταχωρούνται στον κατάλογο της συλλογής.

Δόθηκαν για βιβλιοδεσία 195 τόμοι περιοδικών. Στη βιβλιοδεσία σπανίων εκδόσεων εθελοντική εργασία προσέφερε η Φίλη Κική Δούση. Σε εθελοντική βάση εργάστηκε επίσης ακόμη μία Φίλη η Εύη Παυλώφ, η οποία ανέλαβε τη χρονολογική ταξιθέτηση και αποδελτίωση άρθρων του περιοδικού *Revue Britannique*,

που έχει ελληνικά θέματα. Ο κατάλογος των άρθρων θα παρουσιαστεί σε ειδική έκδοση.

Συμμετοχή σε εκθέσεις

Η Βιβλιοθήκη συμμετείχε στην οργάνωση εκθέσεων με παραχώρηση του υλικού της ή με προσφορά διαθέσιμων αντίτυπων από εκδόσεις του μουσείου. Συγκεκριμένα:

– το Σεπτέμβριο 2000 προσέφερε εκδόσεις του μουσείου για το *29ο Φεστιβάλ Βιβλίου* που οργάνωσε ο Σύνδεσμος Εκδοτών Βιβλίου·

– τον Οκτώβριο 2000 παραχώρησε εκδόσεις στη *Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Φρανγκφούρτης*·

– τον Ιανουάριο 2001 προσέφερε εκδόσεις για τη *Διεθνή Εκθεση Βιβλίου Καΐρου* που οργάνωσε το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού. Τον ίδιο μήνα συμμετείχε στη *Διεθνή Έκθεση Γλωσσών Expolangues* του Παρισιού που διοργάνωσε το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων·

– το Φεβρουάριο 2001 έστειλε εκδόσεις στην Κύπρο για τη *Διεθνή Εκπαιδευτική Έκθεση Κύπρου*, που επίσης διοργάνωσε το Υπουργείο Παιδείας·

– το Μάρτιο 2001 δάνεισε βιβλία στην «Ελληνογερμανική Αγωγή» για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου·

– το Μάιο 2001 συμμετείχε στην Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Ιερουσαλήμ, που οργάνωσε το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού·

– τον Ιούνιο 2001 δάνεισε 52 παλιές και νέες εκδόσεις στην Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία για την έκθεση *Μνήμη για την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*·

– τον Ιούλιο 2001 δάνεισε στο «Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών» πολύτιμα βιβλία για την έκθεση *Ελληνικές Φιλοσοφικές Εκδόσεις του πρώτου αιώνα της Τυπογραφίας*·

– τον Οκτώβριο 2001, στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης Βιβλίου, δάνεισε βιβλία για την έκθεση *Τα εκδοτικά κέντρα των Ελλήνων από την Αναγέννηση ως το Διαφωτισμό* που οργάνωσε το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου·

– τον Οκτώβριο 2001 δάνεισε τρία πολύτιμα έντυπα στη «Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία» για την έκθεση *Εκδόσεις Ελλήνων φιλοσόφων του 15ου και 16ου αι.* που πραγματοποιήθηκε στη Στοά του Βιβλίου.

Παραχώρηση υλικού

Η Βιβλιοθήκη παραχώρησε εικονογραφικό υλικό από τα βιβλία της για διάφορες εκδόσεις, δημοσιεύσεις και κινηματογραφικές ταινίες, πραγματοποιώντας πολλές φορές την έρευνα για τους φορείς που ζητούσαν πληροφορίες. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις πραγματοποίησε επίσης διαδανεισμό βιβλίων με άλλες βιβλιοθήκες.

– στο Εθνικό Κέντρο Βιβλίου δόθηκαν έγχρωμες διαφάνειες για μία μεγάλη έκδοση με θέμα την Ελλάδα που παρουσιαάστηκε στην *Έκθεση Βιβλίου της Φραγκφούρτης*·

– στην Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος παραχωρήθηκε φωτογραφικό υλικό για την έκδοση *Η Ελληνική ενδυμασία από την Αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ου αιώνα*·

– στο Υπουργείο Πολιτισμού – Ομάδα Εργασίας Έτους Γιώργου Σεφέρη παραχωρήθηκε υλικό για μία ειδική έκδοση αφιερωμένη στο μεγάλο ποιητή·

– στο Αναπτυξιακό Κέντρο Οινουσών Αιγαίου επιτράπηκε η κινηματογράφηση εικόνων για εκπαιδευτική χρήση·

– στην «Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα» δόθηκε η άδεια για φωτομηχανική αναπαραγωγή του βιβλίου που διαθέτει η συλλογή μας *Νέος Ανάχαρσις* του Ρήγα Βελεστινλή, έκδοση Βιέννης 1797·

– στον εκδοτικό οίκο «Περίπλους» δόθηκε η άδεια φωτομηχανικής αναπαραγωγής του λευκώματος *Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896*.

Αποστολές εκδόσεων του Μουσείου Μπενάκη

Στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού ρόλου του ιδρύματος και μετά από αιτήματα των ενδιαφερόμενων φορέων, η Βιβλιοθήκη ανταποκρίθηκε με αποστολή εκδόσεων του μουσείου για τον πλουτισμό άλλων βιβλιοθηκών. Έτσι, στο διάστημα που μας πέρασε, στάλθηκαν αντίτυπα στις ακόλουθες βιβλιοθήκες: Λαϊκή Βιβλιοθήκη Βόλου, Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο Λίμνης Ευβοίας, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ρόδου, Βιβλιοθήκη Ελληνικής Ορθόδοξης Κοινότητας Βενετίας, Μουσείο Αιανής Κοζάνης, Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδος, Δημοτική Βιβλιοθήκη Δήμου Τρικκαίων, Βιβλιοθήκη 2ου Γυμνασίου Γιαννιτσών, Βιβλιοθήκη 6ου Δημοτικού Σχολείου Βεργίνας, Σύνδεσμος Πνευματικής και Κοινωνικής Δραστηριότητας Κερατέας «Χρυσή Τομή», Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Αχαρνών, Βιβλιοθήκη 1ου Γυμνασίου Ελασσόνας, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Χειροτεχνικό Κέντρο Λασιθίου, Ιερά και Σεβασμία Ανδρώα Κοινοβιακή Μονή Παναγίας Οδηγήτριας Τιθορέας Λοκρί-

βιακή Μονή Παναγίας Οδηγήτριας Τιθορέας Λοκρίδος, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Βιβλιοθήκη 588ου Τάγματος Εθνοφυλακής Παρθένι Λέρου, Επαρχείο Καρπάθου, Αρχαιολογικό και Ιστορικό Ίδρυμα Ρόδου, Αρχαιολογικό Μουσείο Καλύμνου, Universita Ca Foscati Venezia-Ricercatore di Letteratura Neogreca και Abegg-Stiftung.

Δημοσιεύσεις

– δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Βιβλιοθήκες και Πληροφόρηση* 14 (2001) 30-36 που εκδίδει η Ένωση Ελλήνων Βιβλιοθηκαρίων σχετικό άρθρο με αφιέρωμα στη Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.

– το μέλος του προσωπικού της Βιβλιοθήκης Δημήτρης Αρβανιτάκης συμμετείχε σε τρία συνέδρια με θέμα τη βενετική κυριαρχία στα Ιόνια νησιά και τη Βενετία (Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βενετία, 3-4 Νοεμβρίου 2000· Μονεμβασία, 7-9 Ιουλίου 2001· Αθήνα, ΕΙΕ/ΙΝΕ, 4 και 11 Νοεμβρίου 2001).

Επίσης συμμετείχε στο ερευνητικό πρόγραμμα Interreg II, Μέτρο 5.4 (Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Πανεπιστήμιο Lecce) με σκοπό την έρευνα σε ιταλικά αρχεία και βιβλιοθήκες για την εκπόνηση μελέτης με θέμα «Το τέλος της Βενετικής κυριαρχίας στον Ιόνιο χώρο (1789-1797)».

ΠΩΛΗΤΗΡΙΟ

Προσωπικό

Δέσποινα Γερουλάνου (υπεύθυνη τμήματος), Ιωάννα Αντωνίου, Βασιλική Βασιλοπούλου, Δήμητρα Ζωγράφου, Χριστίνα Ζωγράφου, Ισαβέλα Curtis, Ευαγγελία Κεχρά, Νεφέλη Κολοκυθά, Φλώρα Κυρίτση, Μαρία Μαρινάκη, Μαρία Μπερτσιά, Παρασκευή Μπεσίρη, Ροδή Ξυδού, Νίκος Πετρόπουλος.

Στις 16 Οκτωβρίου 2001 παρουσιάστηκε η νέα σειρά αντικειμένων και η νέα συσκευασία του Πωλητηρίου. Η παρουσίαση ακολουθεί την ανάπλαση και την ανανέωση της φυσιογνωμίας του μουσείου που ολοκληρώθηκε την περασμένη χρονιά. Το Πωλητήριο ιδρύθηκε το 1977 και ήταν το πρώτο που λειτούργησε σε ελληνικό μουσείο. Με πρωταρχικό στόχο την παραγωγή και πώληση αντιγράφων από τα εκθέματα του μουσείου, το Πωλητήριο υποστηρίζει οικονομικά τις δραστηριότητες του Μουσείου καλύπτοντας ένα μεγάλο μέρος του συνολικού του προϋπολογισμού. Σημαντικό επίσης στόχο του αποτελεί η «διάδοση» των μουσειακών αντικειμένων, μέσω της ποιοτικά άριστης αναπαραγωγής τους και της διάθεσης των αντιγράφων σε πληθώρα αποδεκτών. Εξίσου σημαντικό για το μουσείο είναι η διατήρηση παραδοσιακών τεχνικών που τείνουν να εκλείψουν και η υποστήριξη των τεχνιτών που τις χρησιμοποιούν.

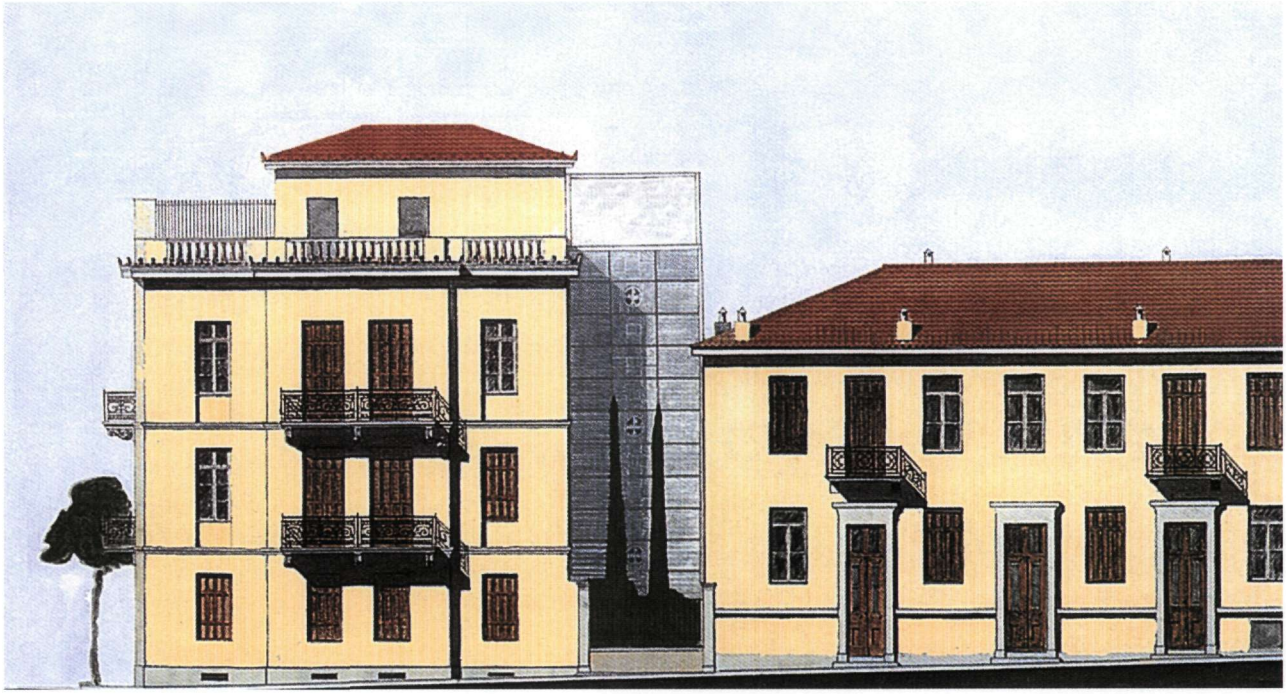
ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Τα τελευταία χρόνια περιήλθαν στην κυριότητα του Μουσείου Μπενάκη κτίρια, τα οποία, μετά τις απαραίτητες οικοδομικές εργασίες, θα χρησιμοποιηθούν ως παραρτήματα του ιστορικού κτιρίου της οδού Κουμπάρη, στα οποία θα στεγαστούν μουσειακές συλλογές –που στοιβάζονται προσωρινά στις αποθήκες του Ιδρύματος– αλλά και θα προσφέρουν κατάλληλους χώρους για τη φιλοξενία μεγάλων εκθέσεων.

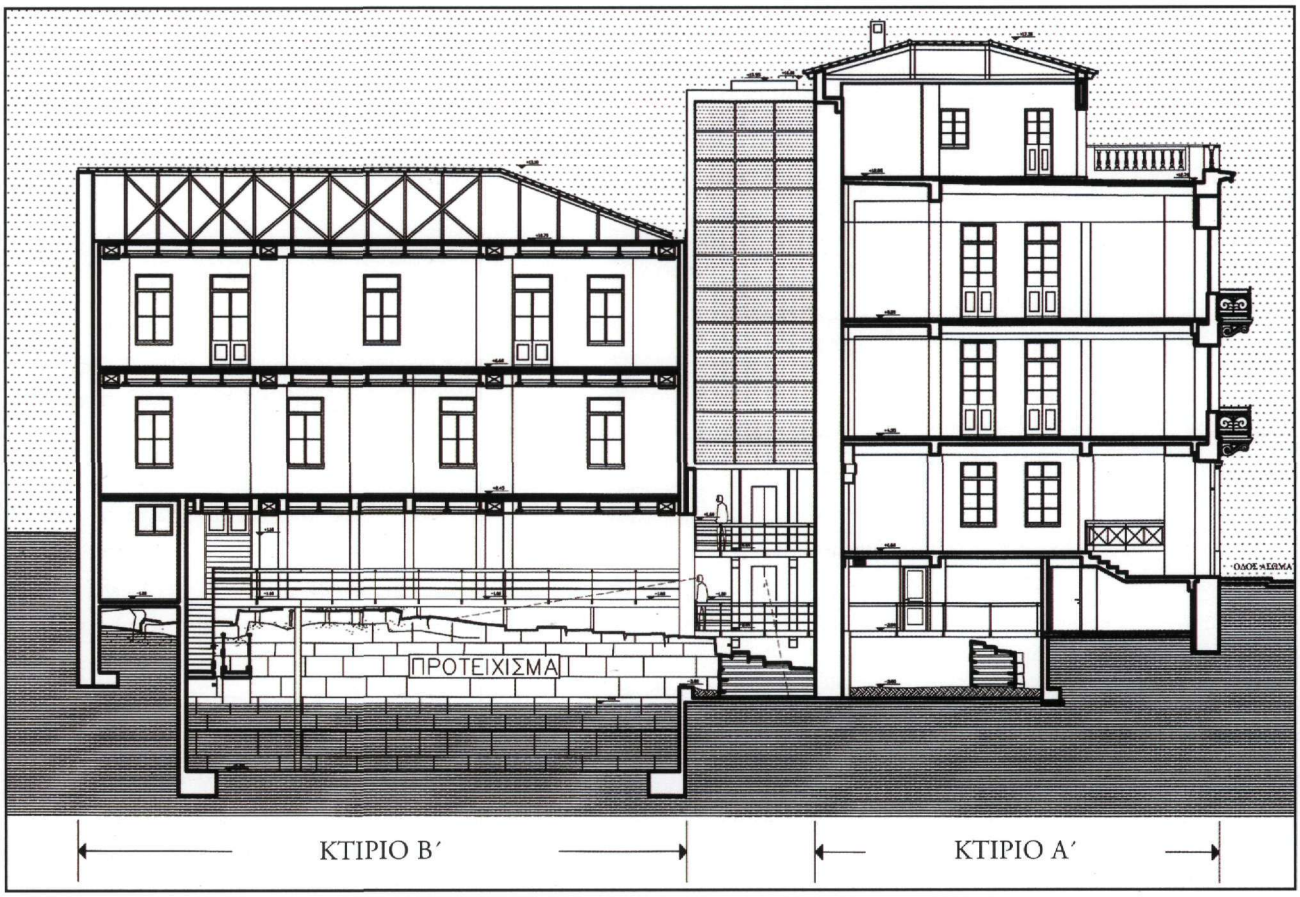
Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης προβλέπεται να στεγαστεί στο υπό ανακαίνιση νεοκλασικό κτιριακό συγκρότημα του Κεραμεικού. Το συγκρότημα αποτελείται από δύο κτίρια κατοικιών, ένα τριώροφο και ένα διώροφο, τα οποία χαρακτηρίστηκαν το 1989 διατηρητέα ως προς τις όψεις τους. Τα δύο κτίρια συνυπάρχουν σε οικόπεδο επιφάνειας 790,99 μ.^{2}, επί των οδών Αγίων Ασωμάτων 22 και Διπύλου 12. Το συγκρότημα περιήλθε στο Μουσείο Μπενάκη το 1988 από δωρεά του Ιδρύματος Βούρου-Ευταξία, ο οποίος διετέλεσε πρόεδρος της Διοικητικής Επιτροπής του μουσείου.

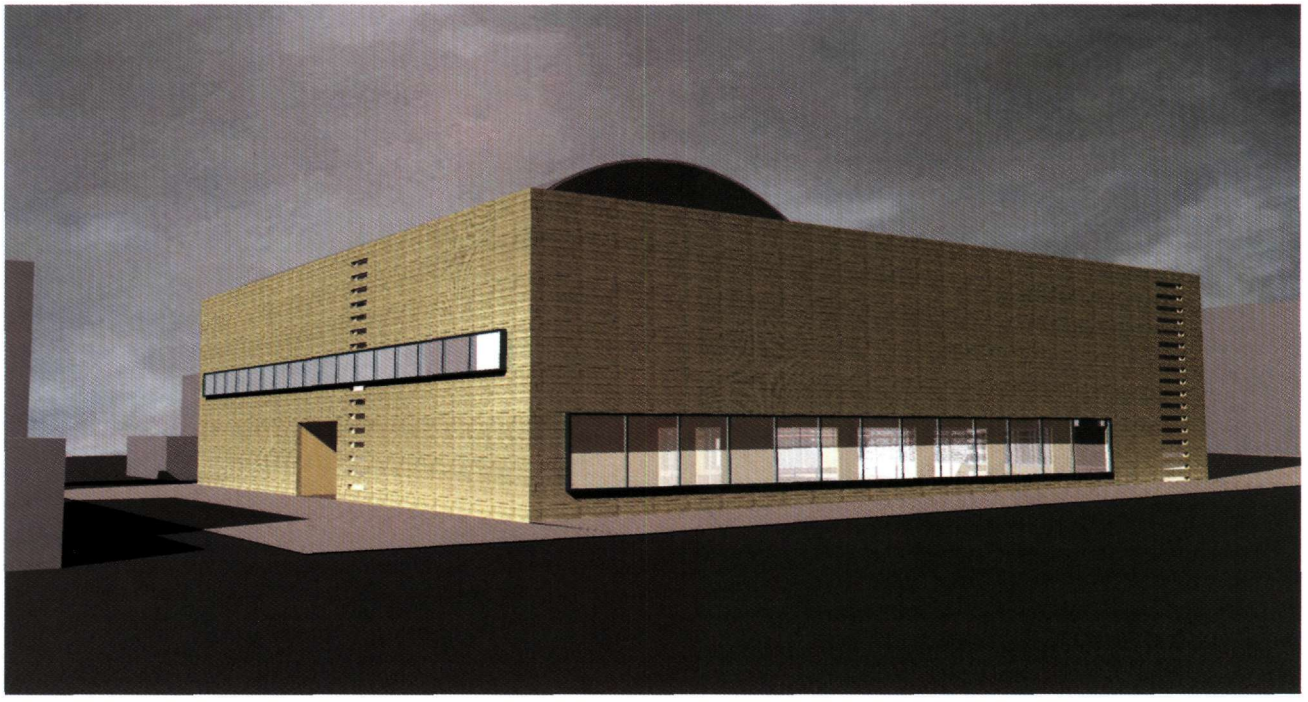
Το τριώροφο είναι κατασκευασμένο με φέρουσες λιθοδομές, ξύλινα πατώματα και ξύλινα γαλλικά κουφώματα. Στο δώμα υπάρχει κτίσμα που φέρει ξύλινη στέγη με κεραμίδια. Οι όψεις είναι διακοσμημένες με ορθομαρμάρωση μέχρι τη στάθμη του δαπέδου του ισογείου, μαρμάρινους πεσούς που φέρουν επίκρανα γύρω από τις εισόδους, μαρμάρινα μπαλκόνια με σκαλιστά φουρούσια και σιδερένια κιγκλιδώματα, ζώνες από τραβηχτό σοβά στη στάθμη των ορόφων, κορνίζα με ακροκέραμα στη στάθμη της ανωδομής, καθώς και στηθαίο με πήλινα κιγκλιδώματα. Το διώροφο κτίριο είναι



Αναπαράσταση του υπό ανακαίνιση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης. Άποψη από την οδό Διπύλου (σχ.: Π. Γκογκορώση).



Εγκάρσια τομή του υπό ανακαίνιση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης (σχ.: Π. Γκογκορώση).



Ψηφιακή απεικόνιση της όψης του υπό ανακατασκευή κτιρίου στην οδό Πειραιώς138 από τους αρχιτέκτονες Ανδρέα Κούρκουλα και Μαρία Κοκκίνου.

πή στέγη και χαρακτηριστικό του είναι η απουσία διακοσμητικών στοιχείων στις όψεις.

Με βάση την εγκεκριμένη αρχιτεκτονική και στατική μελέτη, η Διεύθυνση Ειδικών Έργων του Υπουργείου Χωροταξίας και Δημοσίων Έργων ανέλαβε το 1996 τα σωστικά έργα για τη στήριξη των δύο κτιρίων και τη στερέωση των διακοσμητικών στοιχείων των όψεων, στο πλαίσιο του προγράμματος ανάπλασης της περιοχής του Κεραμεικού. Κατά τη διάρκεια των σωστικών εργασιών βρέθηκε στη στάθμη των θεμελίων του κτιρίου τμήμα του αρχαίου τείχους της Αθήνας. Μετά από συνεννόηση του Μουσείου Μπενάκη με τη Γ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, αποφασίστηκε να παραμείνουν τα ευρήματα στη θέση τους και να διαμορφωθεί κατάλληλα ο χώρος στη στάθμη του υπογείου, ώστε αυτά να είναι επισκέψιμα. Για το σκοπό αυτό εκπονήθηκε άμεσα η τροποποίηση της αρχικής αρχιτεκτονικής και στατικής μελέτης με βάση τα νέα στοιχεία των ανασκαφών και σύμφωνα με τα σύγχρονα δεδομένα παρουσίασης σύνθετων πολιτισμικών χώρων.

Ομάδα μελέτης:

Αρχιτεκτονικά: Παύλος Καλλιγάς. Συνεργάτης: Παρασκευή Γκογκορώση.

Στατικά: Γιώργος Κ. Σπάρης, πολιτικός μηχανικός.

Μηχανολογικά: ΜΜΒ Όμιλος Μελετών ΑΕ.

Το κτίριο στην οδό Πειραιώς 138

Σε έναν από τους βασικούς άξονες πολιτιστικής ανάπτυξης της Αθήνας προγραμματίζεται το νέο κέντρο σύγχρονου πολιτισμού του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο αγοράστηκε από το ίδρυμα. Ο χώρος του πολιτιστικού κέντρου πρόκειται να διαμορφωθεί, με συγχρηματοδότηση του Υπουργείου Πολιτισμού και της Ευρωπαϊκής Ένωσης, με την ανάπλαση στο ήδη υπάρχον κτίσμα, που σήμερα καταλαμβάνει το χώρο ενός οικοδομικού τετραγώνου, και είναι οργανωμένο γύρω απο ένα εσωτερικό αίθριο. Το σύνολο του νέου κτίσματος θα καταλαμβάνει έκταση 8.200 μ.^{2} με υπόγειους χώρους 2.800 μ.^{2} και εσωτερικό αίθριο 850 μ.^{2} Οι εκθεσιακοί χώροι του κτιρίου καταλαμβάνουν επιφάνεια 3.000 μ.^{2}. Προβλέπεται ένα αμφιθέατρο δυναμικότητας 400 ατόμων, καθώς και χώροι που θα φιλοξενήσουν υπηρεσίες του μουσείου.

Η αρχιτεκτονική πρόταση διατηρεί την υπάρχουσα οργάνωση του κτίσματος και προβλέπει την προσθήκη

ενός ορόφου. Οι γενικές αρχές σχεδιασμού βασίζονται στην ιδέα ενός εσωστρεφούς κτιρίου που ανοίγεται στο κεντρικό αίθριο. Οι κινήσεις στους εκθεσιακούς χώρους οργανώνονται περιμετρικά του αιθρίου, με τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλίζεται η μέγιστη δυνατή ευκρίνεια στις προσβάσεις και ταυτόχρονα η μέγιστη ευελιξία στη χρήση των χώρων. Ο χώρος του αιθρίου σχεδιάζεται για να φιλοξενεί υπαίθριες εκθέσεις, μουσικές εκδηλώσεις, παραστάσεις, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο βασικό στοιχείο των δραστηριοτήτων του πολιτιστικού κέντρου. Οι χώροι του βιβλιοπωλείου, του καφέ και του εστιατορίου επικοινωνούν με το αίθριο στη στάθμη του ισογείου.

Η όλη λογική της οργάνωσης του χώρου, του ύφους του κτιρίου και των εναλλακτικών εκδηλώσεων που θα φιλοξενεί, αποβλέπει σε ένα χώρο που δεν θα εξαντλείται σε μια απλή, σύντομη επίσκεψη, αλλά θα λειτουργεί καθ΄ όλη την διάρκεια της ημέρας, και θα προσφέρει στους επισκέπτες άνετες συνθήκες παραμονής.

Ομάδα μελέτης:
Αρχιτεκτονικά: Μαρία Κοκκίνου, Ανδρέας Κούρκουλας. Συνεργάτες: Άρτεμη Χάλαρη, Δημήτρης Κορρές, γραφείο Αντωνίας Πάνου.
Στατικά: Κωνσταντίνος Ζάμπας. Συνεργάτες: Κωνσταντίνος Παπαντωνόπουλος, γραφείο Κωνσταντίνου Αγαπίου, Άντιας Χατζηδάκη.
Ηλεκτρομηχανολογικά: Παντελής Αργυρός.

Άλλες εργασίες: Το διαμέρισμα-ιδιοκτησία του μουσείου στην οδό Κουμπάρη 2, από δωρεά της Μαρίας Σπέντσα, όπου στεγάζεται προσωρινά η Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ανακαινίστηκε πλήρως, ώστε να μπορεί μελλοντικά να καλύψει ανάγκες του μουσείου.

Σημείωση: Στη σύνταξη των χρονικών συνέβαλαν οι επιμελητές των συλλογών Ειρήνη Παπαγεωργίου, Αναστασία Δρανδάκη, Κάτε Συνοδινού, Βαλεντίνη Τσελίκα, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, Φανή Κωνσταντίνου, Ειρήνη Μπουντούρη, Μαργαρίτα Σάκκα, Ιωάννα Προβίδη, Μαρία Αργυριάδη, Άννα Μπαλλιάν, Στέργιος Στασινόπουλος, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Σοφία Κολλάρου, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Πίτσα Τσακωνα, Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη καθώς και οι Παύλος Καλλιγάς (Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης) και Ανδρέας Κούρκουλας (κτίριο Πειραιώς).

ΔΩΡΗΤΕΣ

(περιλαμβάνονται μόνον οι δωρητές χρηματικών ποσών, οι δωρητές αντικειμένων αναφέρονται στα πεπραγμένα των τμημάτων)

Ανώνυμοι δωρητές, Αριστείδης Αλαφούζος, Κρήνη Αλίκουλη, Αλουμίνιον της Ελλάδος ΑΕ, Ρένα Ανδρεάδη, Μαργαρίτα Αποστολίδου, Όλγα Αποστολίδου, Asea Brown Boveri ΑΕ, Ρούλα Βελισσαρίου, Κύριος και κυρία Θεοδώρου Βελισσαροπούλου, Νικόλαος και Μαρίνα Γερουλάνου, Ελένη Γεωργιάδη, Αργίνη Γούτου, Βασίλης Δίβαρης, ΕΛΙΑ, Μίνα Ζάννα, Τάσος Ζέππος, Institut du monde arabe, Αλίντα Καλοφωλιά, Άγγελος και Χάϊντι Κανελλοπούλου, Μαίρη Καραβά, Ευάγγελος Κοριζής, Χρήστος και Αλίκη Κουλουβάτου, Άδωνις Κύρου, Γιάννης Κωστόπουλος, Άννα Lea, Ίδρυμα Λεβέντη, Ίδρυμα Αλέξανδρος Ωνάσης, Δάφνη Λιάμπη, Χαράλαμπος και Δώρα Λιάμπη, Ρίτα Λιάμπη, Σμύρνη Μαραγκού, Οικ. Μαργαρίτη, Αθανάσιος Μαρτίνος, Κύριο και Κυρία Ορφέα Μαυρικίου, Νικόλαος και Φωφώ Μαυρικίου, Μαίρη Μαυρομούστακου, Ελπίδα Ματζώρου, Αιμιλία Μεγαπάνου, Ανδρέας Μεταξάς, Σοφία Μιχαηλίδη, Μαρία Μπενάκη, Φίλοι Μουσείου Μπενάκη, Σύλλογος Προσωπικού Μουσείου, Λιλή Μπόκα, Κούλα Ξυδού, Ειρήνη Παπαϊωάννου, Φωτεινή Παπαχατζή, Μιχάλης και Έττα Παρασκάκη, Πειραιώς Επενδυτική ΑΕ, Ιωάννης και Μιράντα Πεσματζόγλου, Αντώνιος Πολυχρονιάδης, Χαράλαμπος Πολυχρονιάδης, Γεώργιος Ι. Προκοπίου, Ελπίδα Ρακιντζή, Αντώνης και Γεωργία Σαμαρά, Αλεξάνδρος και Έττα Σαμαρά, Στράτης Στρατήγης, Αλεξάνδρα Τζανίδη, Γεώργιος Τουζένης, Υγεία ΑΕ, Μαρία Φακίδη, Κυριακή Φραγκογιάννη, Αίγλη Ψαλτίδη.

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, Θεόφιλος Χατζηπαύλου

Καλλιτεχνικό Συμβούλιο

Ελευθέριος Βενιζέλος, Νικολέττα Διβάρη-Βαλάκου, Νικόλαος Ζίας, Πόπη Ζώρα, Ελένη Ρωμαίου-Καρασταμάτη, Ισίδωρος Κακούρης, Αμαλία Μεγαπάνου, Ιουλία Μελά, Βίκτωρ Μελάς, Μαίρη Παναγιωτίδη, Μαρία Σπέντσα, Παναγιώτης Τέτσης, Εύη Τουλούπα.

Επιστημονική Επιτροπή Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάνος Μπίρης, Χαράλαμπος Μπούρας, Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν, Ευστάθιος Φινόπουλος.

Επιτροπή Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα

Εβίτα Αράπογλου, Αδριάνα Βερβέτη, John Craxton, Άγγελος Δεληβορριάς, Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, John Leatham, Ιωάννα Προβίδη, Διονύσης Φωτόπουλος.

Επιτροπή Πωλητηρίου

Δέσποινα Γερουλάνου, Αιμιλία Γερουλάνου, Άρτεμις Κορτέση, Έττα Παρασχάκη, Αλέξανδρος Ρωμάνος.

Διευθυντής

Άγγελος Δεληβορριάς

Αναπληρωτής διευθυντής

Ειρήνη Γερουλάνου

Γραμματεία

Μάρια Διαμάντη, Νατάσα Καραγγέλου, Μαρία Κρέτση, Ελένη Κωνσταντέλλου, Έφη Μπερτσιά-Δρούγκα, Διονύσης Σκουρλής, Έλενα Τομπούλογλου.

Τμήμα Προϊστορικής, Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής Συλλογής

Ειρήνη Παπαγεωργίου, Αγγελική Ζήβα.

Τμήμα Βυζαντινής-Μεταβυζαντινής Συλλογής

Αναστασία Δρανδάκη, Άννα Μπαλλιάν.

Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης, Τμήμα Κειμηλίων

Κάτε Συνοδινού, Στέλλα Γκίκα, Γιούλα Ρίσκα, Σοφία Χανδακά.

Τμήμα Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων

Βαλεντίνη Τσελίκα, Μαρία Δημητριάδου, Αλέξανδρος Ζάννας, Ειρήνη Μαύρου.

Τμήμα Φωτογραφικών Αρχείων

Φανή Κωνσταντίνου, Αρχοντία Αδαμοπούλου, Γεωργία Ισμιρίδου, Λεωνίδας Κουργιαντάκης, Μαρία Μάττα, Ειρήνη Μπουντούρη, Αλίκη Τσίργιαλου.

Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής

Μαργαρίτα Σάκκα, Ελένη Αρβανίτη, Ναταλία Μπούρα.

Τμήμα Ζωγραφικής, Χαρακτικών και Σχεδίων

Φανή-Μαρία Τσιγκάκου. Ομάδα καταγραφής ανθιβόλων: Γιάννης Βαραλής, Πανωραία Μπενάτου.

Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα

Ιωάννα Προβίδη, Ιωάννα Μωραΐτη, Νίκος Παΐσιος.

Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας

Μαρία Αργυριάδη, Δέσποινα Καρακομνηνού.

Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης

Άννα Μπαλλιάν, Άννα Μυτιληναίου, Μίνα Μωραΐτου. Επιστημονική συνεργάτης: Μύρτα Περράκη.

Τμήμα Εκδόσεων - Διοργάνωσης Εκθέσεων

Ηλέκτρα Γεωργούλα, Δημήτρης Δαμάσκος.

Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης

Στέργιος Στασινόπουλος, Βασίλης Αργυράτος, Ειρήνη Βλαχοδήμου, Χρυσούλα Βουρβοπούλου, Ελένη Βρανοπούλου, Ελευθερία Γκούφα, Χαρίλαος Γραμματικός, Μυρτώ Δεληβορριά, Δημήτρης Δούμας, Μαρία-Αχτίδα Ζαχαριά, Ολυμπία Θεοφανοπούλου, Αλεξάνδρα Καλλιγά, Γεωργία Καρύδη, Ναούμ Κοκκαλάς, Σοφία Κολλάρου, Δέσποινα Κοτζαμάνη, Καλυψώ Μιλάνου, Σωτήρης Μπεκιάρης, Βασιλική Νικολοπούλου, Κλειώ Παπάζογλου, Βασίλης Πασχάλης, Δημοσθένης Πιμπλής, Άννα-Αρριέτα Ρεβίθη, Βιργινία Ρωμάνου, Νικόλαος Σμυρνάκης, Φλώρα Στεφάνου, Σοφία Τσουρινάκη, Σοφία Τοσίου, Ελένη Φαρμακαλίδου, Ευαγγελία Φωκά, Αργυρώ Χιλιαδάκη.

Τμήμα Πληροφορικής

Ιφιγένεια Διονυσιάδου, Μαρία Γκίκα, Μαρία Θρουβάλα, Χρήστος Κασιμάτης, Χρύσα Κοντάκη, Νικολέττα Μέντη, Ζωή Μεταξιώτου.

Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων

Νίκη Ψαρράκη-Μπελεσιώτη, Μαρία Δεστούνη-Γιαννουλάτου, Μαρία Ζαμενοπούλου, Μαρία Καρβουνάκη, Χαρά Χατζηνικολάου.

Βιβλιοθήκη

Πίτσα Τσάκωνα, Γεωργία Αγγέλου, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Κωνσταντίνα Ευαγγελίου, Σπύρος Κωστούλας.

Νομική Υπηρεσία

Μαρία Βενιέρη, Κορνηλία Βουργουτζή, Σταυρούλα Κομνηνού.

Κυλικείο

Παναγιώτης Χριστοφιλέας, Ιμπραΐμ Ελ Σαλχίρ, Σπύρος Δρανδάκης, Δημήτρης Κυφωνίδης, Γεράσιμος Μουσαγέας, Σάρα Μπισίρ Γκερίς, Βασίλειος Οικονομέας, Γεώργιος Τζώρζεσον.

Λογιστήριο

Δημήτρης Δρούγκας, Γιώργος Βλασίδης, Χρήστος Βρακάς, Χριστίνα Δενέγρη, Αμαλία Ζαχαράκη, Θωμάς Κωστούλας, Νεκτάριος Λυμπέρης, Παναγιώτης Μαρνέζος, Αθηνά Σαββάτη, Μελπομένη Τριανταφύλλου.

Πωλητήριο

Δέσποινα Γερουλάνου, Ιωάννα Αντωνίου, Βασιλική Βασιλοπούλου, Δήμητρα Ζωγράφου, Χριστίνα Ζωγράφου, Ισαβέλα Curtis, Ευαγγελία Κεχρά, Νεφέλη Κολοκυθά, Φλώρα Κυρίτση, Μαρία Μαρινάκη, Μαρία Μπερτσιά, Παρασκευή Μπεσίρη, Ροδή Ξυδού, Νίκος Πετρόπουλος.

Τεχνικό Τμήμα

Μανώλης Μπλαζιάκης, Στυλιανός Μαργαρίτης.

Καθαριότητα

Δέσποινα Τζερβάκη, Ανδρέας Μπάκας, Νικολέττα Μυλωνά, Ιωάννα Παντελίδου, Αγγελική Πικροδημήτρη, Γεωργία Πιστιόλα, Μαρία Σκουρλή.

Φυλακτικό Προσωπικό

Δημήτριος Δημητρίου, Σταύρος Απλαδάς, Μιχαήλ Βιτάλης, Αλέξανδρος Γεωργακόπουλος, Δημήτριος Γεωργακόπουλος, Βασίλειος Γιάννης, Ευάγγελος Γκλάβας, Μαρία Δαμίγου, Αριστείδης Δανιάς, Δημήτριος Δημακόπουλος, Σταυρούλα Δημητρίου, Θεόδωρος Δημητρόπουλος, Ιωάννης Ζαμπάρας, Θωμάς Ζάχος, Δημήτριος Ζιαμπάρας, Κωνσταντίνος Καλλής, Βασίλειος Καραμπάτος, Κυριάκος Κοσμίδης, Κωνσταντίνος Κουρτικάκης, Κωνσταντίνος Κυλλής, Ευάγγελος Κυρίτσης, Πέτρος Κυρίτσης, Χριστόφορος Λιόλιος, Γεώργιος Μαύρος, Αλέξης Μπουλιάκης, Γεώργιος Ντούβαλης, Παναγιώτης Παπασταύρου, Δημήτριος Πάτρας, Ευάγγελος Πιστόλας, Αντώνιος Πλιάγκος, Ηλίας Πολίτης, Ιωάννης Ραμμόπουλος, Αντώνιος Ράπτης, Δημήτριος Σαββάτης, Παναγιώτης Στεφανίδης, Βασίλειος Στραβοσκούφης, Κωνσταντίνος Σφήκας, Δαμιανός Τζεχιλίδης, Βικτωρία Τσάρτσαλη, Λάμπρος Τσώνης, Αλέξανδρος Χίμης, Δημήτριος Χρυσικόπουλος.

Σημ: Με πλάγιους χαρακτήρες αναφέρονται οι υπεύθυνοι των τμημάτων.

ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΤΑΞΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΥΠΟΒΟΛΗ ΜΕΛΕΤΩΝ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

1. Γλώσσα: μελέτες προς δημοσίευση μπορούν να υποβληθούν στην ελληνική καθώς και σε μία από τις υπόλοιπες ευρέως διαδεδομένες γλώσσες. Στο τέλος κάθε κειμένου θα υπάρχει εκτενής περίληψη στην αγγλική γλώσσα για τα ελληνικά κείμενα, και στην ελληνική για τα ξενόγλωσσα. Οι συγγραφείς θα υποβάλουν την περίληψη στη γλώσσα που έχει γραφτεί η μελέτη. Τη μετάφραση της περίληψης αναλαμβάνει η συντακτική επιτροπή.

2. Έκταση κειμένων - χρονικό όριο κατάθεσης: τα υποβαλλόμενα κείμενα καλόν είναι να μην ξεπερνούν τις 20 δακτυλογραφημένες σελίδες. Χρονικό όριο για την κατάθεση των κειμένων ορίζεται το τέλος Ιουνίου κάθε έτους. Τα κείμενα υποβάλλονται στον υπεύθυνο για τη σύνταξη δρ. Δημήτρη Δαμάσκο στη διεύθυνση του Μουσείου:
Κουμπάρη 1, 10674 Αθήνα, τηλ: +30-010-3671011,
ηλεκτρονική διεύθυνση: damaskos@benaki.gr.

3. Η σύνταξη του περιοδικού θα απευθύνεται σε εξωτερικούς ειδικούς κριτές, ανάλογα με το γνωστικό αντικείμενο, οι οποίοι θα κρίνουν το περιεχόμενο των μελετών, ως προς την πρωτοτυπία και την επιστημονική τους βαρύτητα. Η σύνταξη έχει το δικαίωμα να αποφασίσει σε ποιον τόμο θα εκδοθούν οι προς δημοσίευση υποβληθείσες μελέτες.

4. Οδηγίες γραφής και κατάθεσης κειμένου: τα κείμενα παραδίδονται εκτυπωμένα σε μία όψη κάθε σελίδας Α4, με κανονικό διάστιχο και σε δισκέτα (πρόγραμμα Word, MS-Dos ή Mac). Οι υποσημειώσεις γράφονται στο τέλος του κειμένου και είναι τυπωμένες σε ξεχωριστό φύλλο χαρτιού. Οι συγγραφείς δηλώνουν στο τέλος του κειμένου την επαγγελματική τους ιδιότητα, και την ταχυδρομική και την τυχόν ηλεκτρονική τους διεύθυνση. Οι φωτογραφίες πρέπει να είναι πρωτότυπες, να προσδιορίζεται η προέλευσή τους και τα πλήρη στοιχεία του απεικονιζόμενου θέματος με δακτυλογραφημένες λεζάντες σε ξεχωριστή σελίδα. Στο περιοδικό τυπώνονται ασπρόμαυρες και έγχρωμες φωτογραφίες. Για την καλύτερη εκτύπωση των έγχρωμων φωτογραφιών επιθυμητή είναι η υποβολή διαφανειών. Το φωτογραφικό υλικό επιστρέφεται στους κατόχους του μετά την εκτύπωση του περιοδικού.

5. Διόρθωση δοκιμίων: Ο συγγραφέας λαμβάνει προς έλεγχο τυπογραφικά δοκίμια, τα οποία παρακαλείται να τα επιστρέψει με τυχόν διορθώσεις μέσα σε διάστημα δύο εβδομάδων από την ημερομηνία παραλαβής τους. Σε περίπτωση παρέλευσης του χρονικού ορίου παραιτείται αυτομάτως από το δικαίωμα διόρθωσης, εκτός αν συντρέχει σοβαρός λόγος, ο οποίος πρέπει να κοινοποιείται εγγράφως στον υπεύθυνο σύνταξης του περιοδικού. Εκ των υστέρων αλλαγές στο κείμενο επιβαρύνουν τον συγγραφέα.

6. Ανάτυπα: κάθε συγγραφέας δικαιούται δωρεάν τον τόμο του περιοδικού και 50 ανάτυπα.

Σύστημα υποσημειώσεων

1. Γενικές οδηγίες:
– Αν ένα βιβλίο έχει πάνω από έναν συγγραφέα, τα ονόματά τους χωρίζονται με κόμμα. Οι βιβλιογραφικές παραπομπές μέσα στην ίδια υποσημείωση χωρίζονται με άνω τελεία.
– Οι τίτλοι των μονογραφιών ή των περιοδικών γράφονται με πλάγια γράμματα.
– Οι τόμοι δεν δηλώνονται με τη συντομογραφία τ.
– Οι σελίδες ακολουθούν πάντα μετά τη χρονολογία χωρίς την ένδειξη σ. Οι αριθμοί των σελίδων παρατίθενται συντετμημένοι όταν είναι τριψήφιοι, π.χ: 123-34, όχι όμως όταν είναι διψήφιοι, π.χ. 43-47.
– Οι μελέτες, οι οποίες αναφέρονται σε προηγούμενη υποσημείωση, παρατίθενται με το όνομα του συγγραφέα και σε παρένθεση: σημ. *, π.χ: Δεληβορριάς (σημ. 8) 34. Αυτές που αναφέρονται ακριβώς στην προηγούμενη, παρατίθενται μόνο με το ό.π. και τους αριθμούς των σελίδων. Αν σε μία υποσημείωση αναφέρονται πάνω από μία μελέτη του ίδιου συγγραφέα, τότε παρατίθεται σε επόμενη υποσημείωση μόνο το επίθετο του συγγραφέα και συντετμημένος ο τίτλος της μελέτης

στην οποία παραπέμπεται εκ νέου, π.χ. Χρυσοστόμου, Νέα Εκαταία (σημ. 5) 243-54.
– Για τις συντμήσεις των ονομάτων των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες του *LSJ* και για τους Λατίνους του *Latin Dictionary* (Lewis-Short).
– Μετά τις παρενθέσεις δεν μπαίνει κόμμα.
– Οι λατινικοί όροι γράφονται με πλάγια γράμματα.
– Όπου αναφέρεται στα ελληνικά άρθρα ο τόπος διεξαγωγής συνεδρίου ή έκδοσης ξενόγλωσσου τίτλου, αυτός δεν μεταγράφεται στα ελληνικά αλλά παραμένει ως έχει: π.χ. London, Paris, New York, Budapest, Wien κ.λπ.
– Στις ξενόγλωσσες μελέτες οι τίτλοι των ελληνικών περιοδικών και των πρακτικών συνεδρίων γράφονται με λατινικούς χαρακτήρες.
– Οι αριθμοί των υποσημειώσεων τοποθετούνται μετά τα σημεία στίξης.

2. Μονογραφίες: πρέπει να σημειώνεται σε παρένθεση ο τόπος και ο χρόνος έκδοσης (ο εκδότης δεν αναφέρεται), π.χ.: S. R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501-1722* (London 1999) 38-45.

3. Άρθρα από περιοδικά: οι συντομογραφίες των περιοδικών ακολουθούν το σύστημα του *American Journal of Archaeology* (95, 1991, 4-16) και του *Byzantinische Zeitschrift*. Ο χρόνος έκδοσης και όχι ο τόπος πρέπει να σημειώνεται μέσα σε παρενθέσεις. Μετά από τον τίτλο του περιοδικού δεν μπαίνει κόμμα. Ο τίτλος του άρθρου παρατίθεται ανάμεσα σε κόμματα, π.χ.: E. B. Harrison, Eumolpos arrives in Eleusis, *Hesperia* 69 (2000) 267-91.

4. Συλλογικά έργα: παρατίθεται πρώτα το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος του άρθρου, στη συνέχεια το όνομα του εκδότη, όταν αναφέρεται, και του συλλογικού έργου π.χ.:
– W. Hoepfner, Architektur und Städtebau, στο: A. H. Borbein (εκδ.), *Das alte Griechenland* (München 1995) 191-239.
– Α. Καρακατσάνη, Οι εικόνες της Ιερής Μονής Σταυρονικήτα, στο: *Μονή Σταυρονικήτα* (Αθήνα 1974) 41-60.

5. Πρακτικά συνεδρίου: παρατίθεται το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος της ανακοίνωσης, κατόπιν το όνομα του εκδότη, όταν αναφέρεται, το θέμα, ο τόπος και χρόνος διεξαγωγής του συνεδρίου και ημερομηνία έκδοσης των πρακτικών, π.χ:
Ν. Οικονομίδης, *Όρος Ρωμαίων και Βουλγάρων*, στο: *Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ., Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992* (Μακεδονική Βιβλιοθήκη 82, 1995) 239-45·
H. von Hesberg, Das griechische Gymnasion im 2. Jh. v. Chr., στο: M. Wörrle, P. Zanker (εκδ.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24-26 Juni 1993* (=Vestigia 47, 1995) 13-27.

6. Κατάλογοι εκθέσεων:
– Εισαγωγικά κείμενα: Παρατίθεται πρώτα το όνομα του συγγραφέα, κατόπιν ο τίτλος του κειμένου και της έκθεσης, και σε παρένθεση ο τόπος και χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη/επιμελητή, π.χ.: H. Maguire, Images of the Court, στο: *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, New York 1997, επιμ. H. C. Evans, W. D. Wixom) 183-89.
– Πρώτα ο τίτλος της έκθεσης, σε παρένθεση ο τόπος και χρόνος διοργάνωσης και το όνομα του εκδότη, και κατόπιν οι σελίδες και ο αριθμός του λήμματος. Το όνομα του συγγραφέα του λήμματος (ή του εισαγωγικού κειμένου) μπαίνει στο τέλος σε παρένθεση, π.χ.: *The Glory of Byzantium* (κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη 1997, επιμ. H. C. Evans, W. D. Wixom) 94-95 αρ. 48 (J.C. Anderson).

7. Λήμματα λεξικού:
Παρατίθεται πρώτα ο τίτλος του λεξικού πλάγια, κατόπιν η ημερομηνία έκδοσής του σε παρένθεση χωρίς τον τόπο έκδοσης, ο αριθμός σελίδας και ενδεχομένως ο αριθμός του λήμματος. Στο τέλος μπαίνει το όνομα του λήμματος και σε παρένθεση το όνομα του συγγραφέα, π.χ. *LIMC* I (1981) 782 αρ. 86 s.v. 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. The time limit for submission of material is the end of August in each year. Texts should be submitted to the assistant editor, Dr Dimitris Damaskos at the Museum: Koumbari 1, 10674 Athens -tel: +30-010-3671011- 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, M-S Dos or Mac). Footnotes should be placed at the end of the article and be typed on a separate sheet of paper. Contributors should give their professional title and postal and email addresses at the end of the text. Photographs should be originals and be accompanied by information as to their source and full details regarding the subject matter in the form of typed legends on a separate sheet of paper. The periodical contains both colour and black and white photographs. For optimum reproduction of colour photographs submission of transparencies would be appreciated. Photographic material will be returned to its owner after the publication of the periodical.

5. Correction of proofs. Authors will be sent printed proofs for review, which they are requested to return in case of amendments within two weeks of the date of receipt. After that time the right of amendment will be automatically forfeited, unless there are exceptional reasons which have been communicated in writing to the Editor. Any subsequent changes to the text will be at the author's expense.

6. Offprints. Every author will be entitled to receive the relevant issue of the periodical and 50 offprints free of charge.

NOTES

1. General guidelines:

– If a book has more than one author, the names should be separated by a comma. Bibliographical references within the same footnote should be separated by a semi-colon.

– Titles of monographs and journals should be written in italics.

– References to volumes should not contain the abbreviation "vol.", and the number of the volume should be given in Arabic numerals.

– Page numbers should always follow the date of publication without "p." or "pp."; numbers with three or more figures should be in abbreviated form, e.g 123-34, not 123-134, but not two-figure numbers, e.g. 45-49, not 45-9.

– Works mentioned in an earlier footnote should be referred to by the name of the author, followed by "n" in parentheses - e.g Delivorrias (n. 8) 34. Where the work has been mentioned in the same or the immediately preceding footnote without intervening reference to another work, the reference may be abbreviated to "ibid." and the page numbers. If the earlier footnote refers to more than one work by an author, the later reference should contain the surname of the author and an abbreviated reference to the particular work, e.g. Delivorrias, chests (n. 5) 243-54.

– For names of ancient Greek authors the abbreviations in Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon* should be

used, and for Latin authors those in Lewis and Short's *Latin Dictionary.*
– Parentheses should not be followed by a comma.
– Latin terms should be given in italics.
– Where articles in Greek refer to the place of publication of a foreign language work or the location of a conference, these should not be translated into Greek but should remain in their original form, e.g. London, Paris etc.
– References in articles in foreign languages to books and articles in Greek should give the name of the author transliterated into Latin characters and the place of publication in the language of the article. The title of the work should remain in Greek characters.
– Where articles in foreign languages give the titles of Greek journals or of conference proceedings, these should be transliterated into Latin characters.
– Footnote numbers should be placed after the punctuation mark.

2. Monographs:
– The place and year of publication (without the name of the publisher) should be indicated in parentheses: e.g. S. R. Canby, *The Golden Age of Persian Art 1501 - 1772* (London 1999) 38-45.

3. Articles from journals: The abbreviated title of periodicals should follow the system in the *American Journal of Archaeology* 95 (1991) 4-16 and *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, 1995) 239-45.
– H. von Hesberg, Das grieschische Gymnasion im 2. Jh v. Chr., in: M. Wörrle, P. Zanker (eds), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus, Kolloquium München 24-26 Juni 1993* (=Vestigia 47, 1995) 13-27.

6. Exhibition catalogues:
– Introductory articles: the name of the author should be given first, then the title of the article and the exhibition, with in parentheses the place and year and the name of the editor, e.g.: H. Maguire, Images of the Court, in: *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum, New York 1997, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom) 183-89.
– Catalogue entries: First the title of the exhibition, with in parentheses the place and year and the name of the editor, and then the pages and the number of the entry. The name of the author of the entry comes at the end in parentheses, e.g. *The Glory of Byzantium* (exhibition catalogue, Metropolitan Museum, New York 1997, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom) 94-95 no. 48 (J. C. Anderson).

7. Dictionary / encyclopaedia entries:
– The title of the dictionary / encyclopaedia should be given first in italics, then the date of publication in parentheses, the page number and if possible the number of the entry, e.g. *LIMC* I (1981) 782 no. 86 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

ISSN 1109-4109