

ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ  
ΕΙΚΟΝΩΝ

17ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

ROUTES  
OF ICONS

17th-19th CENTURY

ART AND  
TECHNOLOGY





Η έκδοση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της έκθεσης «Διαδρομές εικόνων, 17ος-19ος αιώνας: Τέχνη και Τεχνολογία», Σαντιρβάν, Δράμα, 14 Δεκεμβρίου 2024 – 21 Απριλίου 2025.

This publication accompanies the exhibition 'Routes of Icons, 17th-19th century: Art and Technology', Santirvan, Drama, 14 December 2024 – 21 April 2025.

## ΕΚΔΟΣΗ

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Αναστασία Δρανδάκη

### ΚΕΙΜΕΝΑ

Αναστασία Δρανδάκη  
Μαρία-Αχτίδα Ζαχαρία  
Αλεξάνδρα Καλλιγά  
Δέσποινα Κοτζαράνη  
Βασίλης Πασχάλης  
Άνθια Φωκά

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Ελληνικά: Σταλίνα Βουτσινά  
Αγγλικά: Valerie Nunn

### ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ ΕΡΓΩΝ

Δημήτρης Γιαβάσης  
Λεωνίδας Κουργιαντάκης  
Βασίλης Πασχάλης

### ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Εριφύλη Αράπογλου – enARTE

### ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Κωστόπουλος Γραφικές Τέχνες

## PUBLICATION

### EDITOR

Anastasia Drandaki

### TEXTS

Anastasia Drandaki  
Alexandra Kalligas  
Despoina Kotzamani  
Vassilis Paschalis  
Anthea Phoca  
Maria-Achtida Zacharia

### TEXT EDITORS

Greek: Stalina Voutsina  
English: Valerie Nunn

### PHOTOGRAPHS OF THE EXHIBITS

Dimitris Giavasis  
Leonidas Kourgiantakis  
Vassilis Paschalis

### DESIGN

Erifli Arapoglou – enARTE

### PRINTING

Kostopoulos Printing House

Στην έκθεση παρουσιάζονται τα ερευνητικά πορίσματα του προγράμματος RICONTRANS, το οποίο έχει λάβει χρηματοδότηση από το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο Έρευνας (ERC) στο πλαίσιο του προγράμματος έρευνας και καινοτομίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης Ορίζοντα 2020 βάσει συμφωνίας επιχορήγησης με αριθμό 818791

The exhibition presents the scientific results of the RICONTRANS project, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 818791)



ISBN: 978-960-476-338-2

© 2024

έκδοσης και έργων: Μουσείο Μπενάκη  
φωτογραφιών: Μουσείο Μπενάκη και οι φωτογράφοι  
κειμένων / texts: οι συγγραφείς / the authors  
publication and works: Benaki Museum  
photographs: Benaki Museum and the photographers

### ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Κουμπάρη 1  
106 74 Αθήνα  
Τ. 210 3671000  
benaki.org

### BENAKI MUSEUM

1 Koumbari Street  
GR-106 74, Athens, Greece  
T. +30 210 3671000  
benaki.org

ΟΡΓΑΝΩΣΗ / ORGANISATION



Raycap



ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ  
ΕΙΚΟΝΩΝ  
17ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ  
**ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ**

ROUTES  
OF ICONS  
17th-19th CENTURY  
**ART AND  
TECHNOLOGY**

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ • BENAKI MUSEUM

ΑΘΗΝΑ • ATHENS 2024

## ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΟΝ ΟΡΘΟΔΟΞΟ ΧΩΡΟ

Από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα

Στα τέλη του 17ου αιώνα, οι χριστιανοί προσκυνητές που, έπειτα από κοπιώδες μακρύ ταξίδι, έφταναν στη Μονή Σινά, έβλεπαν το βυζαντινό μοναστήρι σαν έναν παράδεισο ορθοδοξίας μέσα στη βραχώδη, εχθρική έρημο. Στο εσωτερικό του καθολικού, τα ιουστινιάνεια ψηφιδωτά της ασίδας ήταν πλέον μισοκρυμμένα πίσω από ένα εντυπωσιακό καινούργιο τέμπλο του 17ου αιώνα, με χρυσωμένο ξυλόγλυπτο και λαμπρές κρητικές εικόνες που οι μοναχοί είχαν παραγγείλει λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1612, από τον διάσημο Κρητικό ζωγράφο Ιερεμία Παλλαδά, μοναχό στο σιναΐτικο μετόχι του Χάνδακα (σημερινό Ηράκλειο).

Για τους θαρραλέους ταξιδιώτες, σκοπός του προσκυνήματος στη μονή της Αγίας Αικατερίνης ήταν η απόδοση τιμών στα λείψανα της αγίας και στο παρεκκλήσι της Βάτου. Τα λείψανα της αγίας Αικατερίνης ήταν εγκιβωτισμένα σε μια βαρύτιμη ρωσική ασημένια λειψανοθήκη, δώρο της τσαρικής οικογένειας το 1651/2 και το 1687/8. Η ρωσική ηγεσία διατρέωνε έτσι την ευσέβειά της, θέτοντας συμβολικά υπό την προστασία της ένα από τα ιερότερα χριστιανικά προσκυνήματα. Η πατρωνία της ισχυρής ορθόδοξης αυτοκρατορίας της Ρωσίας προς το μοναστήρι ήταν πρόδηλη και στο παρεκκλήσι της Βάτου, όπου δίπλα στα βυζαντινά ψηφιδωτά και πάνω στα πολύχρωμα επιτοίχια πλακάκια από τη Δαμασκό βυζαντινές, κρητικές και πολλές ρωσικές εικόνες περιέτρεχαν τους τοίχους. Διαφορετικά χρώματα και στίλ, πολύγλωσσες επιγραφές ελληνικές, αραβικές και σλαβονικές, ποικίλα ξύλα και πλαίσια δημιουργούσαν ένα πολύχρωμο και πολυποίκιλο πανόγραμμα εικόνων που συνυπήρχαν, διαμορφώνοντας τη φυσιογνωμία ενός πολυεθνικού ορθόδοξου λατρευτικού χώρου.

# ICONS IN THE ORTHODOX WORLD

From the 17th to the 19th century

In the late 17th century, Christian pilgrims who arrived at Sinai after a long and arduous journey saw the Byzantine monastery as an Orthodox paradise amidst the rocky, hostile desert. Inside the *katholikon*, the Justinianic mosaics of the apse were now half hidden behind an imposing newly erected 17th-century iconostasis, with gilded woodcarving and splendid Cretan icons commissioned by the monks a few years earlier, in 1612, from the famous Cretan painter Ieremias Palladas, who had been a monk in the Sinaite metochion of Candia (mod. Iraklion).

For the courageous travellers, the goal of the pilgrimage to Saint Catherine's monastery was to venerate the relics of the holy martyr and the chapel of the Burning Bush. The relics of St. Catherine were encased in a precious Russian silver reliquary, a gift from the family of the Tsar in two instalments in 1651/2 and 1687/8. The Russian hierarchy thus took under its protection one of the holiest shrines in the Christian world. The patronage the powerful Orthodox Empire of Russia extended to the monastery was also evident in the chapel of the Burning Bush, where, alongside the Byzantine mosaics, Byzantine, Cretan and a lot of Russian icons, hung against the colourful wall tiles from Damascus, lined the wall. Different colours and styles, multilingual Greek, Arabic and Slavonic inscriptions, and various woods and frames made up a colourful and diverse panorama of icons that coexisted, creating an Orthodox devotional space with a multinational character.



Το Παρεκκλήσιο της Βάτου, Μονή Σινά, 1843, John Frederick Lewis (1805-1876). Tate, δωρεά της Lady Holroyd σύμφωνα με τις επιθυμίες του Sir Charles Holroyd 1919. Φωτογραφία: Tate



*Chapel of the Burning Bush, Mount Sinai, 1843, John Frederick Lewis (1805-1876). Tate, Presented by Lady Holroyd in accordance with the wishes of the late Sir Charles Holroyd 1919. Photo: Tate*

Η εντύπωση που έχουμε για τη Μονή Σινά του 17ου-19ου αιώνα είναι χαρακτηριστική της ποικιλομορφίας των εικόνων που διακινούνταν και συνυπήρχαν στον ορθόδοξο χώρο την περίοδο αυτή. Την ίδια πολύχρωμη εντύπωση θα αποκόμιζε ο επισκέπτης των περισσότερων προσκυνημάτων και ναών της ίδιας περιόδου. Τα υλικά κατάλοιπα και πολύτιμες γραπτές πηγές μάς πληροφορούν για παραγγελίες, δωρεές και μετακινήσεις εικόνων από εργαστήρια διάσπαρτα σε μια ευρύτατη γεωγραφική ζώνη. Εικόνες ταξίδευαν από τόπο σε τόπο, με καράβια και καραβάνια από στεριά και θάλασσα, διασχίζοντας εδάφη που ανήκαν σε διαφορετικά κράτη και αυτοκρατορίες. Έργα από τη βενετική Κρήτη, τα ποικίλα κέντρα της Ρωσίας, τα βενετικά Επτάνησα, την οθωμανική Κωνσταντινούπολη, το πανορθόδοξο Άγιο Όρος ή τα νησιά του Αιγαίου μπορούσαν να συνυπάρχουν δίπλα δίπλα, σε μοναστήρια, ναούς και προσκυνήματα, αλλά και στα ιδιωτικά προσκυνητάρια που κοσμούσαν και προστάτευαν τα σπίτια και τα εργαστήρια των ορθόδοξων χριστιανών.

Ποια ήταν τα κυριότερα από αυτά τα κέντρα παραγωγής εικόνων; Ποια ήταν η εμβέλειά τους; Πώς εξηγείται το μακρύ ή κοιντό ταξίδι των εικόνων και ποιοι ήταν οι όροι συνύπαρξης τόσο ανόμοιων έργων σε σπίτια και ναούς ανθρώπων που ζούσαν σε διαφορετικούς τόπους ή μιλούσαν άλλες γλώσσες;

Η έκθεση επιχειρεί να ανασυστήσει ένα τέτοιο πολυσυλλεκτικό σύνολο χρησιμοποιώντας εμβληματικές εικόνες από τη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, για να απαντήσει σε αυτά τα ερωτήματα. Μέσα από την αντιπαραβολή έργων διαφορετικής προέλευσης διερευνά την τεχνοτροπική και τεχνική ποικιλομορφία των εικόνων που διακινούνταν στον ελληνορθόδοξο χώρο από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα. Η έννοια του χώρου αντιμετωπίζεται όχι τόσο ως γεωγραφική ενότητα αλλά, κυρίως, ως κοινωνική κατασκευή, την οποία συνέχει η αντίληψη της κοινότητας που δημιουργούσε η ορθόδοξη ταυτότητα και μοιράζονταν πληθυσμοί με διαφο-

This impression that we get of the Sinai Monastery in the 17th and 18th centuries, confirmed by pilgrims' testimonies and paintings celebrating the monastery's interior, is characteristic of the diversity of icons that circulated and coexisted in the Orthodox world during this time. Any visitor to most of the shrines and churches of the period would have had the same vibrant impression, as evidenced by the remaining artifacts and, above all, by the valuable testimony of the sources that inform us of commissions, donations, and transfers of icons from workshops scattered over a wide geographical area. Icons travelled from place to place in ships and caravans, by land and sea, crossing territories belonging to different states and empires. Works made in Venetian Crete, various centres in Russia, the Venetian Ionian Islands, Ottoman Constantinople, the pan-Orthodox Mount Athos, or the Aegean islands could be found side by side in monasteries, churches and pilgrimage sites, as well as in the private icon niches that adorned and protected the homes and workshops of Orthodox Christians.

Which were the main centres of icon production, and what was the scope of their influence? How can we unravel the journey made by these icons, whether long or short and the conditions that allowed such dissimilar works to coexist in close contact in the homes and churches of people who lived in different places or spoke different languages?

The exhibition aims to address these questions by reconstructing a diverse ensemble of emblematic icons from the Benaki Museum collection. Through the juxtaposition of works of different provenance, it explores the stylistic and technical diversity of the icons that circulated in the Greek Orthodox space from the 17th to the 19th century. The concept of space is treated not so much as a geographical entity but, above all, as a social construct that is consistent with the notion of community created by an

ρετικές παραδόσεις, εθνοτικές καταβολές, πολιτική υπόσταση, ακόμη και γλώσσα. Το κοινό βυζαντινό υπόβαθρο δημιουργούσε μια ενιαία παρακαταθήκη εικονογραφικών θεμάτων και τεχνικών λύσεων που εμπλουτίζονταν διαρκώς και με ποικίλους τρόπους σε κάθε κέντρο παραγωγής, χωρίς ωστόσο να διαρρηγνύονται οι κοινές συνιστώσες που επέτρεπαν τη διακίνηση των εικόνων από τόπο σε τόπο και την κοινή χρήση τους στον ίδιο λατρευτικό χώρο από τη Ρωσία και την Ουκρανία έως τα Επτάνησα, την Κρήτη και τη Μικρά Ασία.

Η πολυμορφία της εικαστικής έκφρασης που αντιπροσώπευαν τα εργαστήρια συμβάδιζε με ανάλογη ποικιλία τεχνικών λύσεων. Διαφορετικές διαθέσιμες πρώτες ύλες όπως η τοπική ξυλεία, η λατρευτική παράδοση της κάθε περιοχής, η συνομιλία με διαφορετικά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα ήταν ορισμένοι από τους παράγοντες που υπαγόρευαν την τεχνική και στυλιστική ιδιοπροσωπία των εργαστηρίων. Στην ταύτιση και κατανόηση της παραγωγής τους καθοριστικό ρόλο παίζει σήμερα η τεχνική ανάλυση και μελέτη των έργων στα εργαστήρια συντήρησης. Η έκθεση, αξιοποιώντας τα πορίσματα του ευρωπαϊκού ερευνητικού προγράμματος ERC RICONTRANS, αναδεικνύει τις μεθόδους εργασίας που ακολουθεί ένα σύγχρονο μουσείο, μέσα από τη συνεργασία ιστορικών τέχνης και συντηρητών, και τον πλούτο των πληροφοριών που αποκαλύπτει η τεχνική εξέταση, όταν συνδυάζεται με ιστορικά ερωτήματα. Οι εικόνες, αντικείμενα λατρευτικού προορισμού και συνάμα έργα τέχνης, μετατρέπονται σε πολύτιμα ιστορικά τεκμήρια του τόπου και των ανθρώπων που τα παρήγγειλαν και τα δημιούργησαν.

Ένας συνδυασμός ιστορικών παραγόντων διευκόλυνε τη μεταφορά των εικόνων σε μακρινές περιοχές και την υποδοχή τους εκεί, άλλοτε ως οικείων λατρευτικών έργων κι άλλοτε ως περιζήτητων αντικειμένων πολιτισμικής μεταφοράς από αλλότριο κοινωνικό πλαίσιο. Καίριο ρόλο σε αυτό το φαινόμενο έπαιξαν παράγοντες

Orthodox identity and shared by populations with different traditions, ethnic backgrounds, political allegiances, and language. The common Byzantine background created a shared legacy of iconographic subjects and technical solutions that were constantly being enriched in various ways in each centre of production without, however, disrupting the constants that allowed the movement of icons from place to place and their common use in the same place of worship from Russia and Ukraine to the Ionian Islands, Crete and Asia Minor.

The workshops displayed a wide range of pictorial styles, which were matched by a diversity of technical approaches. The different raw materials available in each region, such as local timber, diverse cult traditions, and the dialogue with different European artistic centres were some of the factors that dictated the technical and stylistic character of the workshops. Nowadays, technical analysis and study of the works in conservation laboratories play a decisive role in identifying and understanding their production. Drawing on the results of the EU research project ERC RICONTRANS, the exhibition highlights the working methods of a contemporary museum in terms of the collaboration between art historians and conservators and the wealth of information that can be gained from a technical examination when combined with historical questions. The icons, devotional objects and, at the same time, works of art are transformed into valuable historical documents concerning the place and the people who commissioned and created them.

A combination of historical factors facilitated the transfer of the icons to distant regions and their reception there, either as familiar cult objects or sometimes as sought-after objects of cultural transfer from a different social context. A crucial part in this phenomenon was played by factors such as the overarching Ottoman state, which allowed the workshops to move unhin-

όπως η ενιαία οθωμανική επικράτεια, που επέτρεπε στα συνεργεία να μετακινούνται απρόσκοπτα σε μεγάλη γεωγραφική έκταση· το χερσαίο εμπόριο με την κεντρική Ευρώπη αλλά και ο ενιαίος μεσογειακός χώρος που διέσχιζαν τα καράβια της Βενετίας· τα μακρινά ταξίδια των προσκυνητών που μετέφεραν αφιερώματα ή έπαιρναν μαζί τους προσκυνηματικά ενθυμήματα· οι ζητείες των μοναστηριών της Ανατολής που ταξίδευαν στα ισχυρά κέντρα της δυτικής Ευρώπης και της Ρωσίας σε αναζήτηση πόρων, μεταφέροντας μαζί τους εικόνες και λείψανα· οι ακμάζουσες παραιοκίες των Ελλήνων που έστελναν ή παράγγελλαν εικόνες προς και από τον τόπο καταγωγής τους· η επίσημη πολιτική της Ρωσίας που αξιοποιούσε την ορθοδοξία ως όχημα διπλωματίας· το Άγιο Όρος, ως σημείο συνάντησης και ανταλλαγής ιδεών και καλλιτεχνικών ρευμάτων από όλο τον ορθόδοξο κόσμο.

Από μια διαφορετική σκοπιά, η περίοδος που εξετάζει η έκθεση, από τον 17ο έως το τέλος του 19ου αιώνα, σηματοδοτεί την κρίσιμη μετάβαση από τον όψιμο Μεσαίωνα στον νεότερο κόσμο με την ανάδυση των εθνών και των κρατών τους. Σε αυτό το συγκρουσιακό, δυναμικά μεταβαλλόμενο τοπίο, οι εικόνες, ως επίκεντρο της ορθόδοξης λατρείας με απαρασάλευτες ρίζες αιώνων, αποτελούσαν στοιχείο συνοχής που συμπύκνωνε μια ενιαία παράδοση και κοινές λατρευτικές πρακτικές. Την ίδια στιγμή όμως, οι εικόνες με το συμβολικό τους περιεχόμενο μπορούσαν να αποτελέσουν πεδίο έντονων ιδεολογικών αντιπαραθέσεων. Έτσι συνέβη, για παράδειγμα, με την αθρόα εισροή δυτικοευρωπαϊκών προτύπων στην ορθόδοξη ζωγραφική τον 18ο και 19ο αιώνα που θα οδηγήσει αργότερα, στο αίτημα για επιστροφή στη βυζαντινή παράδοση ως αναζήτηση της ελληνικότητας από τον Φώτη Κόντογλου και τους μαθητές του. Αλλά αυτό είναι θέμα για μια άλλη έκθεση.

dered over a large geographical area; communications were enhanced by the thriving overland trade with central Europe and the Mediterranean region, which the Venetian fleet crisscrossed; the long-distance journeys of the pilgrims, who carried votive offerings to the shrines or took pilgrimage souvenirs home with them; the official missions (Gr. ζητείεις) of Orthodox monks and prelates to major centres of Western Europe and Russia in search of funds, who brought icons and relics; the thriving communities of Greeks abroad who sent icons to their place of origin or commissioned them from there; the official policy of Russia, which used Orthodoxy as a vehicle for diplomacy; Mount Athos, serving as a melting pot and a meeting point for the exchange of ideas and artistic trends from all over the Orthodox world.

From another perspective, the period examined in the exhibition, i.e. from the 17th to the end of the 19th century, marks the crucial transition from the late Middle Ages to the modern world with the emergence of nations and their states. In this conflicting, dynamically changing landscape, icons, as the focus of Orthodox worship with age-old unshakeable roots, were an element of cohesion that encapsulated a continuous tradition and common devotional practices. At the same time, however, icons with their symbolic content could become an area of intense ideological confrontations. That was the case, for example, with the massive influx of Western European models into Orthodox painting in the eighteenth and nineteenth centuries, which would later fuel the demand for a return to the Byzantine tradition by Fotis Kontoglou and his students, in their attempts to redefine Greekness. But that is the subject of another exhibition.



# I

## KENTRA PARAGΩGHΣ EIKONΩN ICON PRODUCTION CENTRES

Μικρότερα ή μεγαλύτερα κέντρα παραγωγής εικόνων εντοπίζονται διάσπαρτα σε εδάφη με πυκνούς ελληνορθόδοξους πληθυσμούς στην οθωμανική επικράτεια και στις βενετοκρατούμενες περιοχές. Οι όροι παραγωγής σε κάθε περιοχή και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων διαμορφώνονταν από την τοπική παράδοση, τις εμπορικές επαφές και την οικονομική δραστηριότητα του τόπου, αλλά και από τις ιδιαίτερες εκκλησιαστικές συνθήκες και τη δράση μοναστικών κέντρων που δημιουργούσαν ένα ισχυρό δίκτυο διορθόδοξων επαφών και ανταλλαγών. Από τον 17ο αιώνα και με ολοένα πιο εντατικό ρυθμό άρχισαν να διοχετεύονται στην ορθόδοξη Ανατολή εικόνες από τη Ρωσία. Έργα από τη Μόσχα, το Γιάροσλαβ, το Πάλεχ και άλλα κέντρα ενσωματώθηκαν στους χώρους λατρείας και στις ιδιωτικές κατοικίες του ελληνικού χώρου δίπλα στις παραδοσιακές, βυζαντινού ύφους, εικόνες.

There were both large and small centres of icon production scattered across territories densely populated with Greek Orthodox Christians in the Ottoman empire and areas under Venetian control. The conditions of production in each region and the particular features of the icons were defined by local tradition, the commercial contacts and economic activity in each area, but also by the specific religious conditions and the activity of monastic centres that created a dense network of inter-Orthodox contacts and exchanges. From the seventeenth century onwards, and at an ever-increasing rate, icons from Russia began to be sent to the ecclesiastical centres of the Orthodox East. Icons from Moscow, Jaroslav, Palekh and other cities were incorporated into Greek places of worship and private residences alongside traditional, Byzantine-style icons.

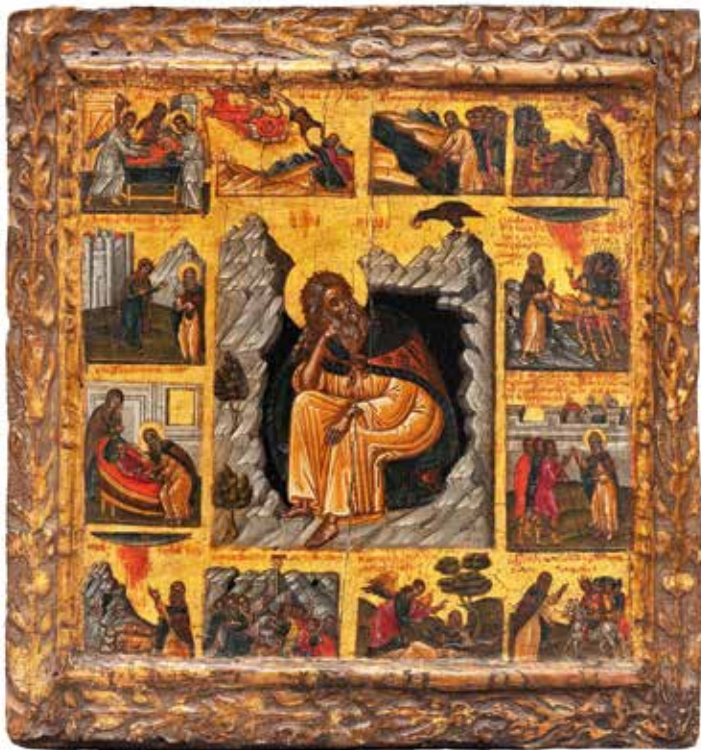
Μετά την ανανεωτική πνοή που έφεραν στην κρητική ζωγραφική ρηξικέλευθοι ζωγράφοι του β' μισού του 16ου αιώνα, όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Γεώργιος Κλόντζας και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, στο γύρισμα του αιώνα και μέσα στην ένταση των βενετοτουρκικών πολέμων, μια νέα γενιά συντηρητικών ζωγράφων επέστρεψε με μεγαλύτερη προσήλωση σε πρότυπα του 15ου αιώνα. Τα εργαστήρια της οικογένειας των Λαμπάρδων, του Βίκτωρα κ.ά. φιλοτεχνούν με τεχνική αρτιότητα παλαιότερα πρότυπα για ένα κοινό που ενδιαφερόταν για την αναπαραγωγή καθιερωμένων τύπων. Παράλληλα, συνεχίστηκε η ζήτηση και για μεικτού ύφους έργα, στα οποία ενσωματώνονται στοιχεία του μαυιερισμού και του μπαρόκ.

After the breath of fresh air brought to Cretan painting by progressive painters of the second half of the sixteenth century, such as Michael Damaskinos, Georgios Klontzas and Dominikos Theotokopoulos (El Greco), at the turn of the century and amidst the turmoil of the Venetian-Turkish wars, a new generation of conservative painters emerged who went back to using fifteenth-century models. The workshops of the Lambardos family, Viktor and others reproduced older models with technical excellence for a clientele interested in reproductions of established types. At the same time, there continued to be a demand for mixed-style works incorporating elements of Mannerism and the Baroque.



**1. Η Παναγία Οδηγήτρια, του Εμμανουήλ Λαμπάρδου** • Χάνδακας, α' μισό 17ου αι. • 41×32,5×2,7 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_2987 • Η ζωγραφική τέχνη αποτελούσε συχνά οικογενειακό επάγγελμα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της ρεθεμνιώτικης οικογένειας των Λαμπάρδων με πολυάριθμους εκπροσώπους που διακρίνονταν για την άψογη τεχνική εκτέλεση των έργων τους. Η άρτια γνώση των εικαστικών μέσων και της παραδοσιακής εικονογραφίας μαρτυρεί το υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής παιδείας που λάμβαναν στα οικογενειακά εργαστήρια.

**1. Virgin Hodegetria, by Emmanuel Lambardos** • Candia, first half of the 17th century • 41×32,5×2,7 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_2987 • The art of painting was often a family profession. The case of the Lambardos family from Rethymnon is typical, with numerous representatives distinguished for the impeccable technical execution of their works. Their excellent knowledge of painting materials and traditional iconography testifies to the high level of art education they had received in the family workshops.



**2. Ο προφήτης Ηλίας με σκηνές βίου, του Βίκτωρα (αποδ.).** • Χάνδακας, β' μισό 17ου αι. • 32,8×31×1,2 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Η διάταξη της βιογραφικής εικόνας ακολουθεί ένα παραδοσιακό βυζαντινό σχήμα που διαμορφώθηκε τον 13ο αιώνα. Το διακοσμητικό πλαίσιο από γύψο έγινε με καλούπι και αντιγράφει πιστά πολυτελείς μεταλλικές επενδύσεις.

**2. Prophet Elijah with scenes from his life, by Viktor (attr.)** • Candia, second half of the 17th century • 32.8×31×1.2 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The composition of the vita icon follows the traditional Byzantine arrangement formalized in the thirteenth century. The moulded stucco low-relief frame faithfully copies sumptuous metal revetments.



**3. Το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου, του Γεωργίου Κορτεζά** • Χάνδακας, α' μισό 17ου αι. • 25,6×28,9×2,5 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_2980 • Ο εκλεκτικός ζωγράφος Γ. Κορτεζάς φιλοτεχνεί μια εικόνα προσηλωμένη σε παλαιολόγια πρότυπα που απηχεί σε κάθε λεπτομέρεια την *έκφραση* του βυζαντινού λογίου Μάρκου Ευγενικού (1393-1445).

**3. The martyrdom of St. Demetrios, by Georgios Kortezas** • Candia, first half of the 17th century • 25.6×28.9×2.5 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_2980 • The eclectic painter G. Kortezas has created an icon reflecting Palaeologan models that echoes an *ekphrasis* (literary description) by the Byzantine scholar Marcos Eugenikos (1393-1445) down to the last detail.

Από τα μέσα του 17ου αιώνα και κυρίως μετά από την παράδοση του Χάνδακα στους Οθωμανούς, το 1669, πλήθος αστών καλλιτεχνών και λογίων εγκατέλειψαν την Κρήτη αναζητώντας αλλού προσφορότερες συνθήκες διαβίωσης και εργασίας. Κύριοι προορισμοί τους ήταν τα βενετοκρατούμενα Επτάνησα και η ίδια η Βενετία, όπου υπήρχε δυναμική ελληνορθόδοξη αδελφότητα. Πρόσφυγες και καλλιτέχνες μετέφεραν στα Ιόνια πλήθος εικόνων και την παράδοση της κρητικής ζωγραφικής. Μέσα από σχέσεις μαθητείας με ντόπιους δημιουργήθηκαν επίγονοι και ένα τοπικό κρητοεπτανησιακό ιδίωμα. Οριστική ρήξη με την παραδοσιακή ζωγραφική έφερε το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο του Παναγιώτη Δοξαρά (1662-1729) και των επιγόνων του που εισήγαγαν τις αρχές της ιταλικής ζωγραφικής «εις το νατουράλε».

From the mid-seventeenth century, and especially after the surrender of Candia (mod. Iraklion) to the Ottomans in 1669, many bourgeois artists and literati left Crete in search of better living and working conditions elsewhere. Their main destinations were the Venetian-held Ionian Islands and Venice itself, where there was a dynamic Greek Orthodox confraternity. These refugees and artists brought to the Ionian Islands numerous icons and the tradition of Cretan icon painting. Apprenticeship agreements with locals created epigones and a local Creto-Ionian idiom. The definitive break with traditional painting was brought about by the artistic and theoretical work of Panagiotis Doxaras (1662-1729) and his followers, who introduced the principles of Italian painting *in naturale*.



**4. Οι Επτά Παιδες εν Εφέσω, του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή** • Κέρκυρα ή Βενετία, β' μισό 17ου αι. • 43,8×31,9×2 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_3054 • Ο λόγιος ιερέας και ζωγράφος Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής, εγκατέλειψε την πατρίδα του, το Ρέθυμνο, όταν καταλήφθηκε από τους Οθωμανούς, το 1646. Εργάστηκε στην Κέρκυρα και τη Βενετία αφήνοντας πίσω του πλήθος έργων που διακρίνονται για την άριστη τεχνική εκτέλεση και τον συνδυασμό παραδοσιακών θεμάτων με σύγχρονα πρότυπα από το μπαρόκ.

**4. The Seven Sleepers of Ephesus, by Emmanuel Tzanes Bounialis** • Corfu or Venice, second half of the 17th century • 43.8×31.9×2 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_3054 • The erudite priest and painter Emmanuel Tzanes Bounialis left his hometown of Rethymnon, when it was occupied by the Ottomans in 1646. He worked in Corfu and Venice, leaving behind a number of works that are distinguished by their excellent technical execution and a combination of traditional subjects with contemporary Baroque models.



**5. Ίδε ο Άνθρωπος** • Επτάνησα, α΄ μισό 18ου αι. • 55,5×33×4 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη. • Η σύνθεση, βασισμένη σε δυτικές χαλκογραφίες, υιοθετήθηκε από επτανησιακά εργαστήρια, διαμορφώνοντας μια παράσταση εμβληματική για το θείο Πάθος, ανάλογη της βυζαντινής Άκρας Ταπείνωσης.

**5. Ecce Homo** • Ionian Islands, first half of the 18th century • 55.5×33×4 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The composition, based on western European engravings, was adopted by Ionian workshops, creating an emblematic representation of the Passion of Christ, a counterpart to the Byzantine *Man of Sorrows*.



**6. Οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος ο Θαυματουργός με δέόμενο πιστό, του Σ. Β. (Σπυρίδων Βεντούρας;)** • Λευκάδα, 1778 • 38,7×31×2 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_29729, δωρεά Μαρίας Αιγυαλίδου. • Ο ζωγράφος με βάση τα αρχικά του ταυτίζεται πιθανότατα με τον Λευκαδίτη Σπυρίδωνα Βεντούρα, ο οποίος συγκαταλέγεται στους πρώτους Έλληνες καλλιτέχνες που έλαβαν ακαδημαϊκή ζωγραφική παιδεία στη Βενετία. Η σύνθεση και η τεχνοτροπία της εικόνας ακολουθούν πιστά τις κατευθύνσεις της ιταλικής θρησκευτικής ζωγραφικής. Η μορφή του πιστού διακρίνεται για τα ιδιαίτερα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

**6. Sts Basil and Gregory the Miracle-Worker with a suppliant, signed S.V. (Spyridon Ventouras?)** • Lefkas, 1778 • 38.7×31×2 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_29729, gift of Maria Aigialidou • The painter's initials probably identify him with Spyridon Ventouras, a native of Lefkas, who was among the first Greek artists to receive formal training in painting in Venice. The composition and style of the icon faithfully follow developments in Italian religious painting. The figure of the suppliant is distinguished by its individual portraiture.





**7. Madonna della Salute, του Γιαννάκη Κοράη** • Ζάκυνθος, 1743 και 1785 • 22,5×17,5 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_25953, δωρεά Ανδρέα Νεζερίτη • Ο γνωστός ζωγράφος Γιαννάκης Κοράης υπογράφει στην πίσω πλευρά της εικόνας, ενώ η αργυρεπίχρυση επένδυση προστέθηκε το 1785 από τον Αθανάσιο Μοντεσάντο. Παρά την ιταλική προσωονυμία που αναγράφεται στην επάνω πλευρά της μικρής εικόνας, η σύνθεση διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με την παραδοσιακή ορθόδοξη ζωγραφική.

**7. Madonna della Salute, by Yiannakis Korais** • Zakynthos, 1743 and 1785 • 22.5×17.5 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_25953, Gift of Andreas Nezeritis • The well-known painter Yiannakis Korais has signed the reverse of the panel, while the silver gilt revetment was added in 1785 by Athanasios Montesanto. Despite the Italian appellation inscribed on the front face of the small panel, the composition retains strong ties with traditional Orthodox painting.

Εικόνες από διαφορετικά κέντρα του οθωμανικού χώρου τεκμηριώνουν τον εκσυγχρονισμό της βυζαντινής παράδοσης μέσα από την ανανέωση καθιερωμένων εικονογραφικών θεμάτων και την αφομοίωση νεωτερικών στοιχείων, κυρίως στην απόδοση του χώρου. Σε πολλές εικόνες η ευφρόσυνη χρωματική κλίμακα και η διακοσμητική διάθεση μεταφέρουν μια αίσθηση πολυτέλειας και εκκοσμίκευσης. Ιδιαίτερη κατηγορία ζωγραφικών έργων συνιστούν τα προσκυνηματικά ενθυμήματα. Η επαναλαμβανόμενη εικονογραφία τους αποδίδει συνοπτικά και εύληπτα την ιερή τοπογραφία.

Ο ενιαίος οθωμανικός χώρος δημιουργούσε δυνατότητες επαφών και μετακίνησης των ζωγράφων σε μεγάλη ακτίνα δράσης. Εργαστήρια ζωγραφικής δραστηριοποιούνταν στα αστικά κέντρα αλλά και στις ισχυρές μοναστικές κοινότητες του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Στα μοναστικά κέντρα, η βυζαντινή καλλιτεχνική παρακαταθήκη εμπλουτιζόταν διαρκώς μέσω της μετακίνησης έργων και καλλιτεχνών από όλο τον ορθόδοξο κόσμο, σε ανοιχτή επικοινωνία με την ηγεσία του Πατριαρχείου Κωνσταντινούπολης. Παράλληλα, σε αγροτικές και ημιαγροτικές περιοχές, από τη Μακεδονία και την Ήπειρο ως τη Θεσσαλία και την Αιτωλία, δρούσαν, για πολλές γενιές, εργαστήρια ζωγράφων που συνδέονταν με σχέσεις εντοπιότητας και οικογενειακούς δεσμούς. Η τέχνη τους απηχεί, σε ένα πιο απλοποιημένο ιδίωμα, τις κυρίαρχες τάσεις της ζωγραφικής.

Icons from different parts of the Ottoman territories attest to the modernization of Byzantine tradition through the updating of established iconographic subjects and the assimilation of modern developments, especially in the representation of space. In many icons, the cheerful colour palette and decorative style convey a sense of luxury and secularization in religious imagery. Pilgrimage souvenirs represent a special category of paintings. Their repetitive iconography depicts in a concise and transparent manner the sacred topography of the shrines.

The undivided expanse of the Ottoman empire created opportunities for contacts and movement of painters across a vast area. Painting workshops were active in urban centres and in the powerful monastic communities of Mt. Athos and Meteora. In those monastic centres, the Byzantine artistic heritage was constantly enriched by the transfer of works and artists from all over the Orthodox world, freely communicating with one another under the aegis of the Patriarchate of Constantinople. At the same time, rural workshops of painters linked by family ties and their common origins were active for many generations in agrarian and semi-agrarian areas from Macedonia and Epirus to Thessaly and Aitolia. Their art reflects the dominant trends in painting in a less sophisticated fashion.



**8. Η αγία Ματρώνα** • Χίος, περ. 1600 • 38,5×29,5×3,7 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Η μικρή εικόνα συνδέεται με το προσκύνημα της αγίας Ματρώνας της Χιοπολίτιδας στο ίδιο νησί. Το περίτεχνο πλαίσιο, καταγόμενο από μανιεριστικά πρότυπα, απαντά σε πολλές εικόνες του νησιωτικού χώρου του όψιμου 16ου και του 17ου αιώνα.

**8. St. Matrona** • Chios, circa 1600 • 38.5×29.5×3.7 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • This small icon is connected with the shrine of St. Matrona the Chiopolitissa on Chios. The ornate carved wooden frame, in the Mannerist style, is found in many late 16th- and 17th-century icons from the islands.



**9. Εις Άδου Κάθοδος** • Άγιο Όρος, μέσα 17ου αι. • 41,5×32,8×3,7 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη

**9. The Descent into Hell** • Mt. Athos, mid-17th century • 41.5×32.8×3.7 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum



10. Τμήμα επιστυλίου με ένθρονους αποστόλους • Εργαστήριο βόρειας Ελλάδας, β' μισό 17ου αι. • 38,5×114×8,2 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη



10. Section of an epistyle with enthroned Apostles • Northern Greek workshop, second half of the 17th century • 38,5×114×8,2 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum



**11. Βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό και τα Εισόδια της Θεοτόκου** • Εργαστήριο από το Λινοτόπι της Ηπείρου, μέσα 17ου αι. • 125×72×4 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Οι ψιλόλιγνες μορφές, με τη γραμμική διακοσμητικότητα των ενδυμάτων τους, η ζωηρή χρωματική κλίμακα και τα πυκνά κτήρια του βάθους συγκαταλέγονται στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης των Λινοτοπιτών.

**11. Sanctuary Doors with the Annunciation and the Presentation of the Virgin** • Workshop of Linotopi in Epirus, mid-17th century • 125×72×4 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The elongated figures with the linear decoration on their draperies, the intense colour palette, and the densely packed buildings in the background are some of the distinctive features of the art of the painters from Linotopi.



**12. Η Δευτέρα Παρουσία, του Αβραάμ** • Κωνσταντινούπολη, 24 Απριλίου 1794 • 55,5×73,5×5 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_38241, δωρεά της Ανδρονίκης Καλενδέρη • Ο έντονα αφηγηματικός χαρακτήρας της σύνθεσης με τα ευφρόσυνα χρώματα υπογραμμίζεται από επιγραφές που επεξηγούν τα επιμέρους θέματα. Η Δευτέρα Παρουσία, θέμα γνωστό από τους βυζαντινούς χρόνους, απηχεί σύγχρονες κοινωνικές καταστάσεις κατηριάζοντας ή επαινώντας συμπεριφορές και κοινωνικά πρότυπα.

**12. The Second Coming, by Avraam** • Constantinople, 24 April 1794 • 55.5×73.5×5 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_38241, gift of Androniki Kalenderi • The composition's strongly narrative character, with its bright colours, is reinforced by inscriptions explaining the individual episodes. The Second Coming, a subject that goes back to Byzantine times, echoes contemporary social issues, castigating or praising attitudes and social norms.



**13. Η Παναγία Ζωοδόχος Πηγή** • Κωνσταντινούπολη, αρχές 19ου αι. • 66,5×43 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_30206, δωρεά των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη. • Η σύνθεση, που επαναλαμβάνεται με παραλλαγές σε πλήθος εικόνων της περιόδου, συνδέεται με το περίφημο κωνσταντινουπολίτικο προσκύνημα στο θαυματουργό αγίασμα της Παναγίας στο Μπαλουκλί.

**13. Virgin Zoodochos Pigi (The Virgin of the Lifegiving Spring)** • Constantinople, early 19th century • 66.5×43 cm • Benaki Museum, GE\_30206, gift of the Friends of the Benaki Museum • The composition, which is repeated with variations on numerous icons of the period, is associated with the famous Constantinopolitan shrine at the miraculous *hagiasma* (holy water spring) dedicated to the Virgin in the Baloukli (Balikli) quarter.



**14. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με σκηνές του βίου του** • Μικρά Ασία, 19ος αι. • 49,5×34,6×3,1 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_33722. Προέρχεται από τα προσφυγικά κειμήλια της ελληνορθόδοξης κοινότητας της Άγκυρας. • Η διάταξη των σκηνών σε κυκλικά διάχωρα γύρω από την κεντρική μορφή είναι μια ανανεωτική εκδοχή των βιογραφικών εικόνων που διαδόθηκαν σε όλο τον χριστιανικό κόσμο από τον 13ο αιώνα.

**14. St. John the Baptist with scenes from his life** • Asia Minor, 19th century • 49.5×34.6×3.1 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_33722. One of the heirlooms brought to Greece by refugees from the Greek Orthodox community of Ankara. • The arrangement of the scenes in roundels surrounding the central figure is an updated version of the vita icons that spread throughout the Christian world from the thirteenth century onwards.

Ρωσικές εικόνες έφταναν στην ορθόδοξη Ανατολή μέσα από ποικίλες διαδρομές: άλλοτε με όχημα τις ζητείες, δηλ. τις αποστολές εκπροσώπων των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων προς τη Ρωσία για εξεύρεση οικονομικής ενίσχυσης· άλλοτε μέσω εμπορίου· άλλοτε ως εργαλείο της επίσημης ρωσικής εξωτερικής πολιτικής. Η τσαρική ηγεσία, προβάλλοντας την ιδεολογία της τρίτης Ρώμης έθεσε υπό την προστασία της τα μεγάλα ορθόδοξα προσκυνήματα, τα πατριαρχεία και τα σημαντικότερα μοναστικά κέντρα της Ανατολής, όπως το Άγιο Όρος και τα Μετέωρα. Η οικονομική ενίσχυση που τους παρείχε η Ρωσία συνδυαζόταν με την αποστολή επίσημων τσαρικών δώρων. Τα πολυτελή τσαρικά δώρα που στόλιζαν τους ναούς των ορθοδόξων διατράνωναν τη συμβολική παρουσία της Ρωσίας στους χώρους λατρείας και την υψηλή προστασία που παρείχε ο τσάρος στους ομόδοξους χριστιανούς.

Όσον αφορά τις ρωσικές εικόνες που διοχετεύονταν στον ελληνικό χώρο, τα εικονογραφικά τους θέματα, με ρίζες στη βυζαντινή παράδοση, ήταν κατά κανόνα οικεία και αναγνωρίσιμα από το ελληνικό κοινό. Σε αυτά συγκαταλέγονταν οι πιο διαδεδομένοι άγιοι της ορθοδοξίας, ο Νικόλαος, ο Γεώργιος, ο Σπυρίδωνας, οι μεγάλες γιορτές του λειτουργικού έτους και κυρίως οι ποικίλες εικονογραφικές εκδοχές της Παναγίας, οι περισσότερες αντίγραφα διάσημων θαυματουργών εικόνων, όπως οι Παναγίες του Καζάν και του Βλαντίμιρ.

Russian icons reached the Orthodox East through a variety of routes: sometimes through *ziteies* (Gr. ζητείες), fundraising trips made to Russia by representatives of Eastern Orthodox religious institutions; sometimes through trade; sometimes as a tool of Russia's official foreign policy. As a way of promoting the ideology of Moscow as the Third Rome, the Tsars placed under their protection the great Orthodox pilgrimage shrines, the patriarchates and the most important monastic centres of the East, such as Mt. Athos and Meteora. In addition to financial support, they also sent official gifts. These lavish gifts adorned Orthodox churches and symbolized Russia's presence in these sacred places, as well as the stalwart protection offered by the Tsars to fellow Christians.

As regards the Russian icons that were channeled into the Greek world, their iconographic subjects, rooted in Byzantine tradition, were, as a rule, familiar and recognizable to the Greek public. These included the most venerated saints of Orthodoxy, such as Nicholas, George and Spyridon, the great feasts of the liturgical year and, above all, various iconographies of the Virgin, most of them copies of famous miraculous icons, such as the Virgins of Kazan and Vladimir.



**15. Παναγία του Βλαντίμιρ** • Μόσχα, περ. 1600 • 31×26,5 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Παλλάδιο της Ρωσίας, η Παναγία του Βλαντίμιρ, μια βυζαντινή εικόνα Γλυκοφιλούσας, αντιγράφηκε σε πλήθος μεταγενέστερων έργων, όπως συνέβη και με τη βυζαντινή προστάτιδα της Κωνσταντινούπολης, την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας.

**15. Virgin of Vladimir** • Moscow, circa 1600 • 31×26.5 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The Virgin of Vladimir, a Byzantine icon of the Virgin of Tenderness, became the palladium of Russia and was copied in numerous later works, as was the case with the Byzantine protectress of Constantinople, the icon of the Virgin Hodegetria.



**16. Παναγία του Πάθους** • Μόσχα, 17ος αι. • 43,2×36,7×2,6 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_29533, δωρεά Μανόν Ρενιέρη • Η εικόνα αναπαράγει κρητικά εικονογραφικά πρότυπα που διαδίδονται στη ρωσική θρησκευτική τέχνη μετά τον 17ο αιώνα, όταν ενισχύονται οι σχέσεις της Μοσχοβίας με το Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης.

**16. Virgin of the Passion** • Moscow, 17th century • 43.2×36.7×2.6 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_29533, gift of Manon Renieri • The icon reproduces Cretan iconographic models that spread in Russian religious art after the seventeenth century, when relations between Muscovy and the Patriarchate of Constantinople were reinforced.



17. Ο άγιος Γεώργιος έφιππος • Μόσχα, 17ος αι. • 31,5×27,4 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_46252, κληροδότημα Αναστασίου και Μαρίας Βαλαδώρου

17. St. George on horseback • Moscow, 17th century • 31.5×27.4 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_46252, bequest of Anastasios and Maria Valadorou



**18. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με ρωσικές και μεταγενέστερες ελληνικές επιγραφές** • Mstera, περιοχή Βλαντίμιρ, 18ος αι. • 30×23,3×2,7 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_31409, δωρεά Μένης Κουφάκη • Οι επιζωγραφισμένες επιγραφές και η πλαστή παλαίωση της επιφάνειας οφείλονται στη λεγόμενη «συντήρηση του παισιωπώλη», πρακτική γνωστή από πλήθος εικόνων που διοχετεύτηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα στην αγορά.

**18. St. John the Baptist with Russian inscriptions, overpainted by Greek lettering** • Mstera, Vladimir region, 18th century • 30×23.3×2.7 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_31409, gift of Meni Koufaki • The overpainted inscriptions and artificial ageing of the paint surface are due to the so-called "antique dealer's conservation", a practice seen on numerous icons that were introduced into the market in the early twentieth century.



19. Παναγία Πάντων Θλιβομένων η Χαρά • Αγία Πετρούπολη, τέλη 19ου αι. • 42,5×34 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_45338, δωρεά Χρυσούλας και Αικατερίνης Αποστόλου • Η εικονογραφία επαναλαμβάνει ένα θαυματουργό πρότυπο που γνωρίζει διάδοση στην Αγία Πετρούπολη μετά το 1888. Η σύνθεση έλκει την καταγωγή της από τη δυτικοευρωπαϊκή εικονογραφία της Παναγίας.

19. Virgin Joy of all those who suffer • St. Petersburg, late 19th century • 42.5×34 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_45338, gift of Chrysoula and Aikaterini Apostolou • The iconography repeats a miracle-working model that became popular in St. Petersburg after 1888. The composition is inspired by Western European iconography of the Virgin.



**20. Ο άγιος Σπυρίδων** • Kholui, κεντρική Ρωσία, 19ος αι. • 36,3×30,2×1,7 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_31445, δωρεά Γεωργίου Θεοτοκά. • Η λατρεία του αγίου Σπυρίδωνα ήταν εξίσου διαδεδομένη και στη Ρωσία. Τέτοιες εικόνες παράγονταν μαζί και διοχετεύονταν από τους περιπλανώμενους εμπόρους *afenya* στον βαλκανικό χώρο για να πουληθούν στα προσκυνημάτα και τις εμποροπανηγύρεις.

**20. St. Spyridon** • Kholui, Central Russia, 19th century • 36.3×30.2×1.7 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_31445, gift of Georgios Theotokas • The cult of St. Spyridon was as widespread in Russia as it was in Greece. Such icons were mass-produced and distributed by wandering merchants, the *afenya*, to the Balkan region to be sold at shrines and fairs.



СТАВ

ІОАННЪ  
ВЪСТАВ

ГЕВРА  
НЕВЪ  
ВЪСТА

## II

# ΕΡΓΑ ΙΔΙΩΤΙΚΗΣ ΕΥΛΑΒΕΙΑΣ WORKS OF PRIVATE DEVOTION

Τα έργα ιδιωτικής ευλάβειας εκφράζουν με ενάργεια τις ιδιαίτερες αισθητικές προτιμήσεις και τις λατρευτικές πρακτικές των παραγγελιοδοτών τους. Τα έργα αυτά, μικρών κατά κανόνα διαστάσεων, είχαν πολλαπλή σημασία για τους κατόχους τους: προστάτευαν το σπίτι ή τον χώρο εργασίας, σε αυτά κατεύθυναν τις προσευχές τους, χρησίμευαν ως φυλακτά, συνόδευαν τους κατόχους τους στον πόλεμο ή σε ταξίδια. Αγαπημένοι άγιοι ή αντίγραφα διάσημων θαυματουργών εικόνων μετέφεραν την προστασία τους στον πιστό, μέσα από μία άμεση προσωπική σχέση που ενισχυόταν από την απτική επαφή με το ιδιωτικό λατρευτικό έργο.

Works of private devotion vividly express the personal aesthetic preferences and cult practices of the people who commissioned them. These works, generally of small dimensions, were of great importance to their owners: they protected their homes or workplaces, heard their prayers, served as amulets, and accompanied their owners to war or on their travels. Beloved saints or copies of famous miraculous icons extended their protection to the faithful through a direct personal relationship enhanced by tactile contact with the private devotional work.



**21. Φύλλο διπτύχου με τον Χριστό Άκρα Ταπεινώση** • Κρητικό εργαστήριο, αρχές 17ου αι. • 12,9×9,3×1,4 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_3721, δωρεά Νικόλαου Ζερβουδάκη • Το θέμα, γνωστό στη βυζαντινή τέχνη από τον 12ο αιώνα, ήταν εμπνευσμένο από τις ακολουθίες των Παθών και ήταν ιδιαίτερα αγαπητό σε έργα ιδιωτικής ευλάβειας στον ορθόδοξο αλλά και στον καθολικό κόσμο.

**21. Panel of a diptych with the Man of Sorrows** • Cretan workshop, early 17th century • 12.9×9.3×1.4 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_3721, gift of Nikolaos Zervoudakis • The subject, known in Byzantine art as far back as the twelfth century, was inspired by the Passion services and became particularly popular in private devotional works in both the Orthodox and Catholic world.



**22. Τρίπτυχο με την Παναγία Πορταϊτίσσα** • Άγιο Όρος, β' μισό 17ου αι. • 27,8×40×4,8 εκ. (ανοιχτό) • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Η προσωνομία της Παναγίας συνδέει το τρίπτυχο με την ομώνυμη θαυματουργή εικόνα της Μονής Ιβήρων. Η ευρεία διάδοση του θέματος τεκμηριώνει τον σεβασμό που περιέβαλλε το πρωτότυπο, αλλά και τον κομβικό ρόλο του Αγίου Όρους για όλο τον ορθόδοξο κόσμο.

**22. Triptych with the Virgin Portaitissa** • Mt. Athos, second half of the 17th century • 27.8×40×4.8 cm (open) • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The appellation of the Virgin connects the triptych with a miraculous icon in the Monastery of Iviron. The widespread dissemination of the subject testifies to the veneration that surrounded the original, as well as the pivotal role of Mt. Athos throughout the entire Orthodox world.



23. Τρίπτυχο με Δέηση, αγίους και τον Ευαγγελισμό στην εξωτερική πλευρά • Ηπειρωτική Ελλάδα, 17ος αι. • 24×34,5×3 εκ. (ανοιχτό) • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Η απλοϊκή εκτέλεση των θεμάτων με την έντονη γραμμικότητα και τη στοιχειώδη χρωματική κλίμακα είναι άτεχνος απόηχος των καλλιτεχνικών ρευμάτων που κυριαρχούσαν στον βαλκανικό χώρο τον 17ο αιώνα.

23. Triptych with Deesis and saints, with the Annunciation on the outside • Mainland Greece, 17th century • 24×34.5×3 cm (open) • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The naive execution of the subjects, intensely linear and using a basic colour palette, is a crude reflection of the artistic trends that predominated in the Balkans in the 17th century.



**24. Ο άγιος Στυλιανός** • Άγιο Όρος, μέσα 18ου αι. • 22,7×17,5×1,8 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Ο άγιος κρατεί μικρό παιδάκι, υπογραμμίζοντας τον ρόλο του ως προστάτη των παιδιών αλλά και των γυναικών που επιθυμούσαν να τεκνοποιήσουν.

**24. St. Stylianos** • Mt. Athos, mid-18th century • 22.7×17.5×1.8 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The saint is holding a small child, emphasizing his role not only as protector of children, but also of women who wished to have children.



**25. Τρίπτυχο** • Άγιο Όρος, περ. 1700 • 62,5×90,5×4,2 εκ. (ανοιχτό) • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη

**25. Triptych** • Mt. Athos, circa 1700 • 62.5×90.5×4.2 cm (open) • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum



**26. Τρίπτυχο με τα Εισόδια, τον Ευαγγελισμό, τη Γέννηση και άλλες σκηνές** • Εργαστήρια Στρόγγανοφ, Solvychevodsk, βόρεια Ρωσία, 17ος αι. • 26,1×45,1 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_14147, δωρεά Αλεξάνδρας Χωρέμη • Η εικονογραφία αποδίδει ιδιαίτερη τιμή στη Θεοτόκο και στον ρόλο της στην Ενσάρκωση και στη Σωτηρία των πιστών. Οι ελληνικές επιγραφές είναι μεταγενέστερες προσθήκες πάνω από τις αρχικές ρωσικές.

**26. Triptych with the Presentation of the Virgin, the Annunciation, the Nativity and other scenes** • Stroganov workshops, Solvychevodsk, Northern Russia, 17th century • 26.1×45.1 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_14147, gift of Alexandra Choremi • The iconography pays tribute to the Virgin Mary in particular and her role in the Incarnation and the Salvation of mankind. The Greek inscriptions are later additions, written over the original Russian ones.



27. Δύο φύλλα τριπτύχου με την Παναγία Βλαχερνίτισσα ή Παναγία Ζναμενίε και τους αγίους Δημήτριο και Γεώργιο • Μόσχα, α' μισό 18ου αι. • 14,5×18 εκ. (ανοιχτό) • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_14461 • Η εικονογραφία παραμένει πιστή σε βυζαντινά πρότυπα, εκφράζοντας τις προτιμήσεις της επίσημης Εκκλησίας. Η αργυρή επένδυση (1723-42) φιλοτεχνήθηκε από τον Ιλαρίωνα Αρτέμειφ με σφραγίδες ελέγχου του Ερνστ Ρουχ.

27. Two panels of a triptych with the Virgin Blachernitissa (of the Sign or Znamenie) and Sts Demetrios and George • Moscow, first half of the 18th century • 14.5×18 cm (open) • Benaki Museum, ΓΕ\_14461 • The iconography faithfully copies Byzantine models, expressing the preferences of the official Church. The silver revetment (1723-42) was made by Hilarion Artemiev with control stamps by Ernst Ruch.



28. Δύο πλαϊνά φύλλα τριπτύχου με δίζωνες παραστάσεις αγίων • Εργαστήριο βόρειας Ρωσίας, β' μισό 17ου αι. και 20ός αι. • 33,4×20,6×23 εκ. και 32,9×20,3×2,1 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_29534, ΓΕ\_29535, δωρεά Μανόν Ρενιέρη

28. Two side panels of a triptych with two-tiered portraits of saints • Northern Russian workshop, circa 1700 and 20th century • 33.4×20.6×23 cm and 32.9×20.3×2.1 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_29534, ΓΕ\_29535, gift of Manon Renieri



**29. Η Αγία Σκέπη της Παναγίας** • Εργαστήριο Παλαιόπιστων, περιοχή Βλαντίμιρ, 19ος αι. • 13×11×0,4 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_30278, δωρεά Στέφανου Βαλλιάνου • Η μικρή εικόνα τιμά τη Θεοτόκο ως προστάτιδα των πιστών. Το θέμα είναι εμπνευσμένο από τη βυζαντινή αγιολογική παράδοση και υμνογραφία, τον βίο του αγίου Ανδρέα του Σαλού και τον Ρωμανό Μελωδό, αλλά η εικονογραφική σύνθεση διαμορφώθηκε στη Ρωσία.

**29. Virgin Pokrov (The Protecting Veil of the Virgin)** • Old Believers workshop, Vladimir region, 19th century • 13×11×0.4 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_30278, gift of Stephen Vagliano • This small icon honours the Virgin Mary offering protection to the faithful. The subject is inspired by the Byzantine hagiological tradition and hymnography, the life of St. Andrew the Fool and Romanos the Melodist, but the iconography was created in Russia.



**30. Δίπτυχο με την Κοίμηση της Θεοτόκου και την Ανάληψη** • Πάλεχ, περιοχή Ιβάνοβο, μέσα 19ου αι. • 10,5×16,5 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_30250, δωρεά Στέφανου και Φραγκίσκου Βαλλιάνου • Το εντυπωσιακό περικλειστό σμάλτο του πλαισίου εντάσσεται σε ένα ρεύμα αναβίωσης βυζαντινών διακοσμητικών τεχνικών που κυριάρχησε στη ρωσική παραγωγή ειδών πολυτελείας στο τέλος του 19ου αιώνα.

**30. Diptych with the Dormition of the Virgin and the Assumption** • Palekh, Ivanovo region, mid-19th century • 10.5×16.5 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_30250, gift of Stephen and Francis Vagliano • The impressive cloisonné enamel of the frame is part of a revival of Byzantine decorative techniques that prevailed in the production of Russian luxury goods towards the end of the 19th century.



31

**31-34. Ορειχάλκινα εικονίδια με επιχρυσώσεις και σμάλτο.** • Ρωσία, 19ος αι. • 31: 19,3×12 εκ. (ΓΕ\_31453, δωρεά Γεωργίου Κ. Θεοτοκά), 32: 9,8×27,5 εκ. (ΓΕ\_14464), 33: 10,3×7,3 εκ. (ΓΕ\_52599, συλλογή Κοντομηνά-Τζιαμπήρη), 34: 6,5×4,3 εκ. (ΓΕ\_34701), Μουσείο Μπενάκη • Μετά την εκκλησιαστική μεταρρύθμιση του πατριάρχη Μόσχας Νίκωνα (1605-1681) και το συνακόλουθο σχίσμα που διαίρεσε την Εκκλησία της Ρωσίας, οι διωκόμενες κοινότητες των Παλαιόπιστων στράφηκαν στην ιδιωτική λατρεία. Τα χυτά μεταλλικά έργα, εικονίδια, σταυροί, δίπτυχα ή τρίπτυχα παράγονταν μαζικά, κυρίως τον 19ο αιώνα, και είχαν πολλαπλή χρήση: στο οικογενειακό προσκυνητάρι, ως φυλακτά, ή ως ταφικά κτερίσματα. Εξάγονταν συγχρόνως και στον ορθόδοξο βαλκανικό χώρο.

32



33



34



**31-34. Brass icons with gilding and enamel** • Russia, 19th century • 31: 19.3×12 cm (ΓΕ\_31453, gift of Georgios K. Theotokas), 32: 9.8×27.5 cm (ΓΕ\_14464), 33: 10.3×7.3 cm (ΓΕ\_52599, Contominas-Tziampiris Collection), 34: 6.5×4.3 cm (ΓΕ\_34701), Benaki Museum • After the ecclesiastical reform of Patriarch Nikon of Moscow (1605-1681) and the subsequent schism that divided the Church of Russia, the persecuted communities of Old Believers took refuge in private worship. Cast metal works, icons, crosses, diptychs or triptychs were mass produced, especially in the nineteenth century, and had multiple uses: in the family iconostasis, as amulets, or as funerary offerings. They were also exported to Orthodox communities in the Balkans.



### III

## Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ THE DIALOGUE WITH WESTERN ART

Οι καλλιτεχνικές επαφές με τη Δύση ήταν διαρκείς και πολύμορφες. Βενετοκρατούμενες περιοχές όπως η Κρήτη και τα Επτάνησα μετείχαν, έστω και ως περιφέρεια, στις πολιτισμικές εξελίξεις της δυτικής Ευρώπης. Στην οθωμανική επικράτεια, οι πυκνές εμπορικές σχέσεις με τη Δύση, ειδών πολυτελείας κυρίως, επέτρεπαν τη μεταφορά νέων τάσεων και μοτίβων που ανανέωναν το ρεπερτόριο των εργαστηρίων. Στη ζωγραφική ιδιαίτερα, κομβικό ρόλο έπαιξε το εμπόριο χαλκογραφιών που αναπαρήγαγαν έργα διάσημων Ευρωπαίων καλλιτεχνών, δημιουργώντας νέα πρότυπα. Στη Ρωσία, η συνειδητή πολιτική και πολιτισμική στροφή προς τη Δύση από την εποχή του τσάρου Πέτρου Α΄ (1672-1725), συνοδεύτηκε από την ανανέωση της ρωσικής θρησκευτικής ζωγραφικής που στράφηκε στην ευρωπαϊκή παράδοση. Οι δυτικοτρόπες ρωσικές εικόνες που έφταναν στα Βαλκάνια αποτέλεσαν μια διαφορετική, έμμεση πηγή μεταφοράς δυτικοευρωπαϊκών προτύπων.

Artistic contacts with the West were ongoing and varied. Venetian-held regions such as Crete and the Ionian Islands participated in the cultural developments of Western Europe, if only marginally. In the Ottoman empire, intensive trade relations with the West, especially in luxury goods, allowed the transfer of new trends and motifs that enhanced the repertoire of the workshops. In painting in particular the trade in engravings, which reproduced the works of famous European painters, played a key role in creating new models. In Russia, the conscious political and cultural shift towards the West that had begun in the reign of tsar Peter I (1672-1725) was accompanied by a revival of Russian religious painting, which embraced the European tradition. The westernized Russian icons that reached the Balkans were an alternative, indirect source for the transfer of Western European models.



**35. Η Προσκύνηση των Μάγων, του Εμμανουήλ Λαμπάρδου** • Χάνδακας, περ. 1600 • 48x52 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη • Ο συντηρητικός ζωγράφος Εμμανουήλ Λαμπάρδος πειραματίζεται με μια σύνθεση εμπνευσμένη από πρότυπα του ιταλικού μανιερισμού, την οποία εκτελεί με παραδοσιακά τεχνοτροπικά και τεχνικά μέσα, χωρίς να αποφεύγει σχεδιαστικές ατέλειες.

**35. The Adoration of the Kings, by Emmanuel Lambardos** • Candia, circa 1600 • 48x52 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • The conservative painter Emmanuel Lambardos experimented with a composition inspired by Italian Mannerist models, which he executed employing traditional stylistic and technical practices, with some imperfections in the draughtsmanship.



**36. Η Φιλοξενία του Αβραάμ** • Κρήτη, περ. 1600 • 54×80,6×1,7 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_20547 • Ο άγνωστος καλλιτέχνης ακολουθεί πιστά το ιδίωμα του διάσημου Ηρακλειώτη ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα, αφομοιώνοντας στη σύνθεση την προοπτική διάταξη των κτηρίων και τις εμπνευσμένες από τον μανιερισμό, γεμάτες κίνηση, μορφές.

**36. The Hospitality of Abraham** • Crete, circa 1600 • 54×80.6×1.7 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_20547 • The unknown artist faithfully follows the style of the famous Candiot painter Georgios Klontzas, assimilating in the composition the perspective view of the buildings and the lively figures inspired by Mannerism.



**37. Τα Εισόδια της Θεοτόκου** • Κρήτη, β' τέταρτο 17ου αι. • 42×33×4 εκ. • Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, παρακαταθήκη στο Μουσείο Μπενάκη. • Στην πίσω πλευρά της εικόνας γραπτός θυρεός προβάλλει μέσα σε cartouche. Πλαισιώνεται από αγγελική μορφή, δαιμονικό προσωπίο και ημίγυμνες φτερωτές μορφές. Το καπέλο καθολικού επiscopού που επιστέφει το οικόσημο δηλώνει την ιδιότητα του καθολικού κατόχου.



2

**37. The Presentation of the Virgin** • Crete, second quarter of the 17th century • 42x33x4 cm • R. Andreadis Collection, on permanent loan to the Benaki Museum • On the reverse of the icon there is a painted coat of arms in a cartouche. It is framed by a cherub, a demonic mask and two half-naked winged figures. The Catholic bishop's hat surmounting the coat of arms declares the status of the holder.



**38. Αρχάγγελος Μιχαήλ, του Θεόδωρου Πουλάκη** • Κέρκυρα, β' μισό 17ου αι. • 76×54,3 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_3007 • Όλα τα στοιχεία της σύνθεσης, το έντονο contrapposto της μορφής με το μαλακό ζωγραφικό πλάσιμο, η διακόσμηση της πανοπλίας και η τερατόμορφη απεικόνιση του διαβόλου στα πόδια του αγγέλου, είναι δανεισμένα από το ευρωπαϊκό μπαρόκ, αλλά προβάλλουν σε παραδοσιακό χρυσό βάθος.

**38. The Archangel Michael, by Theodore Poulakis** • Corfu, second half of the 17th century • 76×54.3 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_3007 • All the elements of the composition, the intense contrapposto of the figure with its soft painterly rendering, the decoration of the armour and the monstrous depiction of the devil at the angel's feet, are borrowed from the European Baroque, but they are set against a traditional gold background.



39. Δύο φύλλα τριπτύχου με τη Δέηση • Μόσχα, Κρεμλίνο, Εργαστήριο της Αίθουσας των Όπλων, τέλη 17ου αι. • 14×11,5 εκ. (το καθένα) • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_14460\_α, ΓΕ\_14460\_β

39. Two panels from a triptych with the Deesis • Moscow, Kremlin, Armoury Chamber, late 17th century • 14×11.5 cm (each) • Benaki Museum, ΓΕ\_14460\_α, ΓΕ\_14460\_β



**40. Δύο φύλλα τριπτύχου ή πολυπτύχου** • Μόσχα, Κρεμλίνο, Εργαστήριο της Αίθουσας των Όπλων, α΄ μισό 18ου αι. • 22,5x32 εκ. (ανοιχτό) • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_33775. Προέρχεται από τα προσφυγικά κειμήλια της ελληνορθόδοξης κοινότητας της Άγκυρας. • Το δίπτυχο ακολουθεί τις ανανεωτικές τάσεις που εισήγαγαν στην επίσημη θρησκευτική ζωγραφική της Ρωσίας ζωγράφοι όπως ο Σίμον Ουσόκοφ (1626-1686). Τα εύσαρκα πρόσωπα με τις μαλακές τονικές διαβαθμίσεις συνδυάζονται με αναφορές στην παραδοσιακή ελληνική εικονογραφία, όπως καταδεικνύουν οι ελληνικές επιγραφές που συνοδεύουν το Άγιο Μανδύλιο.



**40. Two panels of a triptych** • Moscow, Kremlin, Armoury Chamber, first half of the 18th century • 22.5×32 cm (open) • Benaki Museum, ΓΕ\_33775. One of the heirlooms brought to Greece by refugees from the Greek Orthodox community of Ankara • The diptych follows the innovative trends introduced into official Russian religious painting by painters such as Simon Ushakov (1626-1686). Fleshy faces with soft tonal gradations are combined with references to traditional Greek iconography, as demonstrated by the Greek inscriptions accompanying the Holy Mandylion.



**41. Παναγία του Καζάν** • Αγία Πετρούπολη, 1897 • 34×29,5×4 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_8441, δωρεά Σοφίας Χαριτάκη • Η Παναγία του Καζάν αποδίδεται εδώ με λάδι πάνω σε μέταλλο, εγκαταλείποντας τις παραδοσιακές τεχνικές των εικόνων. Το μαλακό ακαδημαϊκό πλάσιμο συνδυάζεται με πολυτελή μαργαριτάρια και πλαισιώνεται από περίκλειστο σμάλτο που αναβιώνει βυζαντινές τεχνικές. Η εικόνα ήταν δώρο των Ελλήνων της Ρωσίας στον στρατηγό Κωνσταντίνο Σμολένσκι, ήρωα του Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1897.

**41. Our Lady of Kazan** • St. Petersburg, 1897 • 34×29.5×4 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_8441, gift of Sofia Charitaki • The Virgin of Kazan is painted in oil on metal, abandoning the traditional techniques of icon painting. The soft academic style is combined with sumptuous pearl decoration and framed by cloisonné enamel that revives Byzantine techniques. The icon was a gift from the Greeks of Russia to General Konstantinos Smolensky, a hero of the Greek-Turkish War of 1897.



42. **Αγία Βαρβάρα** • Kholui, κεντρική Ρωσία, 19ος αι. • 33,5×26,2×2 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_27467, κληρονομιά Αναστασίας Καραπάνου

42. **St. Barbara** • Kholui, Central Russia, 19th century • 33.5×26.2×2 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_27467, bequest of Anastasia Karapanou



ВѢНІЕ ТРОЕСЛАВНІЕ

## IV

# ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ TECHNOLOGY AND CONSERVATION

Η τελευταία ενότητα της έκθεσης εστιάζει στην τεχνολογία και τη συντήρηση των ρωσικών εικόνων του Μουσείου Μπενάκη. Η μελέτη υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *ERC RICONTRANS: Visual Culture, Piety and Propaganda: Transfer and Reception of Russian Religious Art in the Balkans and the Eastern Mediterranean (16th – early 20th c)*. Το πρόγραμμα επέτρεψε να ανιχνευτούν οι διαδρομές και οι όροι συνύπαρξης των ρωσικών με τις ελληνικές εικόνες, όχι μόνο στις λατρευτικές πρακτικές αλλά και στις μουσειακές συλλογές του ελληνικού χώρου. Αναπόσπαστο τμήμα της έρευνας αποτελεί ο εντοπισμός των ιδιαίτερων τεχνολογικών γνωρισμάτων και η τεκμηρίωση των αλλοιώσεων που υπέστησαν τα ρωσικά έργα στο πέρασμα του χρόνου. Η μελέτη βασίζεται στη συστηματική διερεύνηση των πηγών και στην εφαρμογή μη επεμβατικών τεχνικών ελέγχου και ανάλυσης. Τα ευρήματα της έρευνας που παρουσιάζονται προσφέρουν συγχρόνως στους επισκέπτες τη σπάνια δυνατότητα να προσεγγίσουν τα έργα σε βάθος μέσα από τον φακό του στερεοσκοπίου.

### **Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΡΩΣΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ – ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ**

• Σε μια πρώτη προσέγγιση, οι χρήσεις, τα υλικά και η τεχνολογία κατασκευής αυτής της ομάδας έργων δεν έμοιαζε να απέχουν πολύ από αντίστοιχα έργα ελληνικής προέλευσης. Αυτό ήταν έως έναν βαθμό αναμενόμενο, δεδομένης της κοινής βυζαντινής αφετηρίας και της, μέχρις ενός σημείου, παράλληλης πορείας των δύο ορθόδοξων χριστιανικών χώρων που τα παρήγαγαν. Εντούτοις, ο προσεκτικός εργαστηριακός έλεγχος των έργων κατέδειξε ιδιαιτερότητες που αποτέλεσαν αφορμή προβληματισμού, εγείροντας ερωτήματα τα οποία αφορούσαν την πλέον συνεπή και βέλτιστη δυνατή διαχείριση του υλικού στα εργαστήρια συντήρησης.

The last section of the exhibition focuses on the technology and conservation of the Benaki Museum collection of Russian icons, which was carried out under the ERC RICONTRANS research project: *Visual Culture, Piety and Propaganda: Transfer and Reception of Russian Religious Art in the Balkans and the Eastern Mediterranean (16th – early 20th c)*. This international European initiative enabled us to understand the routes taken by these Russian and Greek icons and the factors that encouraged their coexistence, not only in cult practices but also in museum collections throughout Greece. An integral part of the research is identifying special technological traits and documenting the alterations that Russian works have undergone over the years. The study is based on the systematic investigation of literary sources and the application of non-invasive analytical techniques. The presentation of the findings and concerns raised during conservation treatment also offers visitors the rare opportunity to engage with the works in-depth through the lens of a stereoscope.

### **THE CONSERVATION OF RUSSIAN ARTEFACTS – ISSUES AND CONCERNS**

At first glance, the use, the materials and the techniques employed to this group of artefacts did not seem very different from those of similar works from Greek workshops. To some extent this was only to be expected given the common Byzantine origins of the two Orthodox Christian environments that produced them and the historical parallels in their initial development. Nevertheless, meticulous inspection of the works in the laboratories highlighted some particularities, raising questions and concerns about the best and most consistent way of handling them in terms of conservation treatment.

→

**ΕΙΚ. Ι.** Λεπτομέρεια από την εικόνα του αγίου Γεωργίου ΓΕ\_46252 (αρ. 17) • Φορέας με διπλό κόβτσεγκ. Τρέσα συρταρωτά, αντικρυστά, συνεπίπεδα.

**FIG. I.** Detail of the icon of Saint George, ΓΕ\_46252 (no. 17) • Panel with double kovcheg. With sliding, not projecting, battens on opposite sides.



## Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Στην περίπτωση των φορητών εικόνων, την ερευνητική ομάδα απασχόλησαν κατά κύριο λόγο ζητήματα που άπτονταν του καθαρισμού των έργων, του συνόλου δηλαδή των ενεργειών που αποσκοπούν στην απομάκρυνση ρύπων από τη ζωγραφική επιφάνεια, χρωματικά αλλοιωμένων στρωμάτων βερνικιού και επιζωγραφίσεων. Προϋπόθεση για τις εργασίες αυτές αποτελεί κάθε φορά η διασφάλιση της ακεραιότητας του έργου ενώ, σε περιπτώσεις που αυτή δεν μπορεί να εξασφαλιστεί με τα μέσα που σήμερα είναι διαθέσιμα, ο καθαρισμός δεν επιχειρείται.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η εικόνα του αγίου Γεωργίου (ΕΙΚ. Ι). Το εξαιρετης τέχνης έργο, που είχε συντηρηθεί παλιά, πιθανότατα στη Ρωσία, παραμένει σταθερό και ασφαλές. Το βερνίκι, μολονότι σαφώς στιλπνότερο ενός συγχρόνου, διατηρεί τις καλές του ιδιότητες, παρέχοντας την απαραίτητη προστασία στα χρωματικά στρώματα. Η ελαφρότατη οξειδωσή του δεν αλλοιώνει σημαντικά την αισθητική του έργου. Η εικόνα δεν έχει επίσης υποστεί «άτεχνες» παρεμβάσεις με χρώμα στα σημεία φθοράς της και στο σύνολό της, ως έχει, αποτελεί ένα θαυμάσιο και διδακτικό δείγμα καλών πρακτικών συντήρησης του παρελθόντος.

Ιδιαίτερα προβληματικός για τον καθαρισμό ορισμένων ρωσικών εικόνων είναι ο εντοπισμός έγχρωμων διάφανων επιστρώσεων, οργανικής σύστασης, όπως για παράδειγμα στα φύλλα τριπτύχου που φιλοτεχνήθηκαν στο περίφημο Εργαστήριο της Αίθουσας των Όπλων του Κρεμλίνου (ΕΙΚ. ΙΙ). Η παρουσία τους καθιστά τον καθαρισμό πιο σύνθετο, ενδεχομένως και επισφαλές, ιδίως εάν η ζωγραφική καλύπτεται από σκουρόχρωμο βερνίκι, καθώς η διάκριση και ο διαχωρισμός των δύο οργανικών στρωμάτων είναι δύσκολος. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε παλιές συντηρήσεις δεν ήταν σπάνιες οι περιπτώσεις εκ παραδρομής απαλοιφής των

As regards the icons, the research team was mostly concerned with issues relating to their cleaning, i.e. everything that involved removing dirt, discoloured varnish layers and overpaintings from the surface of the paintings. Ensuring the integrity of the work being treated is a precondition for any action, and when this cannot be ensured, cleaning is not attempted.

A special case is the icon of St. George (FIG. I). This fine work of art had undergone conservation treatment in the past, probably in Russia, and was preserved in a safe and stable condition. The varnish, while visibly glossier than a modern one would have been, had maintained the properties that protect the paint layers. The slight oxidation did not significantly alter the aesthetics of the icon, and the areas of wear remained free of excessive or "clumsy" overpainting. The icon is not only beautiful but also presents an instructive example of the good conservation practices of an earlier era.

Particularly challenging is the discovery of organic, transparent pigmented coatings applied to certain Russian icons as for example, on two triptych panels from the famous Armoury Chamber workshop in Kremlin. (FIG. II). These coatings complicate the cleaning process of the paint surface and may introduce risks, especially when they are covered by heavily oxidized, darkened layers of varnish. In such cases, it can be difficult to distinguish between and separate the layers. The accidental removal of such coloured coatings, especially when applied over polished metal leaves, was not uncommon in the past.

The removal or overpainting of Slavic inscriptions on icons as well as their replacement with Greek inscriptions, was common-

έγχρωμων αυτών επιστρώσεων, ιδίως εκείνων που είχαν χρησιμοποιηθεί επάνω από στιλβωμένα μεταλλικά φύλλα.

Η απαλοιφή ή η κάλυψη των σλαβικών επιγραφών των εικόνων, αλλά και η προσθήκη ελληνικών, υπήρξαν αρκετά διαδεδομένες πρακτικές του παρελθόντος που έχουν συσχετισθεί με την προσπάθεια καλύτερης, ενδεχομένως και πιο επικερδούς, προώθησης των εικόνων ρωσικής τέχνης σε ένα ελληνόφωνο κοινό. Οι επεμβάσεις αυτές αντιμετωπίζονται με προσοχή και σκεπτικισμό όταν τα έργα καθαρίζονται, καθώς η πλήρης απομάκρυνσή τους θα τα επανέφερε ενδεχομένως σε κατάσταση πλησιέστερη στην αρχική τους μορφή, θα αποσιωπούσε όμως ένα σημαντικό στάδιο της ιστορικής τους διαδρομής. Στις περιπτώσεις αυτές, εφόσον είναι τεχνικά εφικτό, ακολουθείται συνήθως μία «μέση οδός» με αποκάλυψη μέρους των αρχικών επιγραφών. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν οι εικόνες του αγ. Ιωάννου Προδρόμου (ΑΡ. 18) και του αγ. Χαράλαμπους (ΕΙΚ. ΙΙΙ).



**ΕΙΚ. ΙΙ.** Λεπτομέρεια από τη συντήρηση του τριπτύχου ΓΕ\_33775 (αρ. 40) στο στάδιο του καθαρισμού.

**FIG II.** Detail showing the conservation of triptych ΓΕ\_33775 (no. 40) during cleaning.

place in the past, often associated with attempts to more effectively, and possibly more profitably, promote Russian icons to a Greek-speaking clientele. Such interventions are treated with caution and a degree of skepticism during cleaning. Their removal would probably restore the icons to a state more consistent with their original form, but it would also gloss over an important moment of their history. In such cases, provided it is technically possible, a partial removal of the overpainting is usually attempted. Typical examples are seen in the icons of St. John the Baptist (NO. 18) and St. Charalambos (FIG. III).





1

**ΕΙΚ. ΙΙΙ.** Βιογραφική εικόνα του αγίου Χαραλάμπους • Περιοχή Βόλγα, αρχές 18ου αι. • 41,5×33,3×2,7 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_23758, δωρεά Ελένης Σταθάτου • (1): Η εικόνα πριν από τη συντήρηση • (2): Μετά τη μερική αποκάλυψη των αρχικών επιγραφών.



**FIG III.** Vita icon of St. Charalambos • Volga region, early 18th century • 41.5×33.3×2.7 cm • Benaki Museum, GE\_23758, gift of Helen Stathatos • (1): The icon before conservation • (2): After the partial uncovering of the original inscriptions.

## Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΛΛΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΤΑΥΡΩΝ

Η συντήρηση της ομάδας των μεταλλικών λατρευτικών αντικειμένων από τις συλλογές του Μουσείου που απαρτίζεται από εικονίδια, δίπτυχα, πολύπτυχα και σταυρούς παρουσίασε ιδιαίτερες, προκλήσεις και ηθικά διλήμματα, λόγω της φύσης των υλικών αλλά και της ιερής και τελετουργικής τους χρήσης. Οι σημαντικότερες φθορές που παρατηρήθηκαν είναι ανθρωπογενείς και συνδέονται με θρησκευτικές παραδόσεις, έθιμα και προκαταλήψεις. Μία από αυτές είναι η καταστροφή της επιφάνειας από επαναλαμβανόμενους, υπερβολικούς καθαρισμούς και γυάλισμα, σε βαθμό που οι μορφές δεν διακρίνονται πλέον καθαρά (ΕΙΚ. IV). Επεμβάσεις με σκοπό την αλλαγή χρήσης των αντικειμένων οδήγησαν στην πρόκληση εκτεταμένων φθορών. Τέτοιες παρεμβάσεις είναι οι μετατροπές πολυπτυχων σε μονά εικονίδια και η διάτρηση με σκοπό τη μετατροπή εικονιδίου σε εγκόλπιο (ΕΙΚ. V).



**ΕΙΚ. IV.** Λεπτομέρειες από δύο ορειχάλκινους σταυρούς (1): ΓΕ\_52591 (αρ. 54) και (2): ΓΕ\_31454 (αρ. 56) όπου διακρίνεται η φθορά της επιφάνειας από επαναλαμβανόμενους καθαρισμούς.

**FIG. IV.** Details from two cast brass crosses (1): ΓΕ\_52591 (no. 54) and (2): ΓΕ\_31454 (no. 56) showing surface wear due to repetitive cleaning.

## THE CONSERVATION OF METAL ICONS AND CROSSES

The conservation of the Museum's collection of metal devotional objects, comprising icons, diptychs, polyptychs and crosses, presented some special issues, challenges and ethical dilemmas due to the nature of the materials and their religious and ritual use. The most significant damage observed is due to anthropogenic factors linked to religious traditions, customs and superstitions. A notable instance of this is the erosion of the paint surface, caused by repeated excessive cleaning and polishing, to the extent that the forms are no longer clearly discernible (FIG. IV). Changes in the use of the objects resulted in substantial destruction. Such modifications include converting polyptychs into single icons and perforations made to turn an icon into a pectoral (FIG. V).



**ΕΙΚ. V.** Λεπτομέρεια του μεταλλικού εικονιδίου ΓΕ\_52599 (αρ. 33), όπου διακρίνεται η οπή για τη μετατροπή του σε εγκόλπιο.

**FIG. V.** Detail of the metal icon ΓΕ\_52599 (no. 33), showing the hole for its conversion into a pectoral.

Σημαντικές είναι οι φθορές και οι αλλοιώσεις που οφείλονται στην ιδιαιτερότητα των υλικών κατασκευής (κράμα χαλκού και ψευδαργύρου) και στη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση ανόργανων (μέταλλα) και οργανικών υλικών (βερνίκια και κεριά), καθώς η διάβρωση του ενός επιταχύνει την αποδόμηση του άλλου και το αντίστροφο (ΕΙΚ. VI). Η διάβρωση του μετάλλου επηρεάζει και τα διακοσμητικά σμάλτα, διαρρηγνύοντας τη συνοχή τους με το υπόστρωμα και προκαλώντας δυσχρωμίες (ΕΙΚ. VII).



**ΕΙΚ. VI.** Λεπτομέρεια του μεταλλικού εικονιδίου ΓΕ\_52597 (αρ. 52): στην κάτω δεξιά γωνία διακρίνεται η αλληλεπίδραση της οργανικής ρητίνης επικάλυψης με το κράμα του χαλκού.

**FIG. VI.** Detail of the metallic icon ΓΕ\_52597 (no. 52); in the lower right corner, the interaction of the organic coating resin with the copper alloy is visible.

Considerable amounts of wear and alterations are also due to the specific nature of the fabrication materials (copper and zinc alloy) and the coexistence of and interaction between inorganic (metals) and organic materials (varnishes and waxes). The corrosion of the one accelerates the degradation of the other and vice versa (FIG. VI). Metal corrosion also affects the decorative enamels, undermining their cohesion with the substrate and causing discolouration (FIG. VII).



**ΕΙΚ. VII.** Λεπτομέρεια του μεταλλικού εικονιδίου ΓΕ\_14464 (αρ. 32), όπου διακρίνεται η επιμόλυνση του λευκού σμάλτου από πράσινα προϊόντα διάβρωσης του χαλκού.

**FIG. VII.** Detail of metallic icon ΓΕ\_14464 (no. 32), showing the contamination of the white enamel by green copper corrosion products.

Σε συνδυασμό με τη μακροσκοπική και μικροσκοπική εξέταση των αντικειμένων, πραγματοποιήθηκαν οι απαραίτητες φυσικοχημικές αναλύσεις σε συνεργασία με άλλους φορείς (Τμήμα Συντήρησης Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής και ΕΚΕΦΕ Δημόκριτος) ώστε να καταλήξει στον πιο ενδεδειγμένο τρόπο αντιμετώπισης των προαναφερθέντων προβλημάτων.

Οι εργασίες συντήρησης επικεντρώθηκαν στην κατά το δυνατόν εξάλειψη των φθοροποιών καταλοίπων, επικαθίσεων και προϊόντων, μεριμνώντας ώστε να μην αφαιρεθούν ή αλλοιωθούν ιστορικά στοιχεία που μαρτυρούν τις τεχνικές κατασκευής των αντικειμένων και παρέχουν πληροφορίες για τις θρησκευτικές συνήθειες των άλλοτε ιδιοκτητών τους.

Η ανάδειξη των διακοσμητικών σμάλτων και των επιχρυσώσεων, συνδυάζοντας μηχανικούς και χημικούς τρόπους καθαρισμού, καθώς και η στερέωσή τους με κατάλληλες ρητίνες κρίθηκαν απαραίτητες, ενώ σημαντικό στάδιο της συντήρησης αποτέλεσε η σταθεροποίηση της ενεργής διάβρωσης του μετάλλου.

Το ηθικό δίλημμα που προέκυψε ως προς την αφαίρεση ή τη διατήρηση των επιζήμιων επικαλυπτικών αντιμετωπίστηκε για κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Όπου ανιχνεύτηκαν χρωστικές, το οργανικό υλικό διατηρήθηκε, ενώ στις περιπτώσεις που είχε προκληθεί εκτεταμένη ζημιά αφαιρέθηκε. Αυτή η απόφαση ελήφθη με γνώμονα τη διαφύλαξη της αυθεντικότητας των αντικειμένων, αλλά και την ανάγκη προστασίας τους από περαιτέρω φθορές.

In conjunction with macroscopic and microscopic examination of the objects, the necessary physicochemical analyses were conducted in collaboration with other institutions (Department of Conservation of the University of West Attica and the National Centre for Scientific Research "Demokritos") to determine the most appropriate method for addressing these issues.

Conservation treatments focused on the removal of corrosive residues, deposits and products, while ensuring the preservation of historical traces and features that reveal the techniques used in creating the objects and provide information about the religious practices of their former owners.

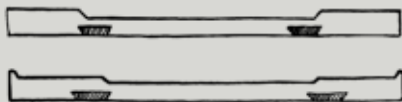
The conservation of the decorative enamels and gilding was essential and involved a combination of mechanical and chemical cleaning methods, as well as their consolidation with appropriate resins. An important stage in the treatment process was the stabilization of any active metal corrosion.

The ethical dilemma as to whether to remove or retain the harmful coatings was addressed on an individual basis. Where pigments were detected, the organic material was preserved, while in cases where it was causing extensive damage it was removed. This decision was made with the objective of preserving the objects' authenticity while also ensuring their protection from further damage.

## ΟΙ ΞΥΛΙΝΟΙ ΦΟΡΕΙΣ ΤΩΝ ΡΩΣΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Για τους φορείς των εικόνων χρησιμοποιούνταν κατά κανόνα η τοπικά διαθέσιμη ξυλεία – συνηθέστερα φιλύρα ή πεύκη και σπανιότερα πικέα, οξιά ή λάρικα. Η αξιοποίηση εισηγμένης ξυλείας ήταν σπάνια και δεν μαρτυρείται πριν από τον 17ο αιώνα. Στις εικόνες Παλαιάς τέχνης οι σανίδες ήταν λεπτές και λειασμένες. Αργότερα, το πάχος τους αυξήθηκε και στην πρόσθια επιφάνεια έφεραν χαραξείς. Μία βάθυνση στην όψη –κόβτσεγκ– όριζε τη θέση της παράστασης που διαχωριζόταν από το πλαίσιο –την πόλια– με μια στενή, λοξότμητη ταινία – τη λούζγκα. Οι διαμορφώσεις αυτές περιορίζονται από τα τέλη του 17ου αιώνα (ΕΙΚ. VIII\_1).

Καρφωτά τρέσα, κατά τα βυζαντινά πρότυπα, χρησιμοποιούνταν έως τον 15ο αιώνα, όταν άρχισαν να αντικαθίστανται από σφηνοειδή, συρόμενα σε ειδικά διαμορφωμένες αύλακες (ΕΙΚ. VIII\_2-4). Ορθογωνικής διατομής τρέσα, τοποθετημένα στο πάχος των σανίδων, χρησιμοποιούνταν από τα τέλη του 17ου αιώνα (ΕΙΚ. VIII\_5).



(1)

**ΕΙΚ. VIII.** Σχέδια των ανάγλυφων διαμορφώσεων στην επιφάνεια των φορέων (1) και διαφορετικών τύπων τρέσων: τραπεζοειδούς διατομής συρόμενων (2-4) και ορθογωνίων τοποθετημένων στο πάχος των σανίδων (5) [τα σχέδια βασίζονται σε πρότυπα της Sokolova, 2015]

## THE WOODEN SUPPORTS OF RUSSIAN ICONS

As a rule locally available timber was used in the making of the supports, most commonly lime or pine and less often spruce, beech or larch. Use of imported wood was rare and is not attested before the seventeenth century. Icons of the *Old Russian Art* were made on thin, polished boards. In later years the thickness of the panel was gradually increased, and the surface was scored to increase cohesion. A carved recess – the *koucheg* – outlined the position of the image and was separated from the frame – the *polya* – by a narrow, slanting band – the *luzga*. Such arrangements became less common from the end of the seventeenth century (FIG. VIII\_1).

Battens made in the Byzantine tradition and fixed with nails were used up to the fifteenth century, when they began to be replaced by wedge-shaped battens, sliding in grooves (EIK. VIII\_2-4). Rectangular battens, set in the thickness of the boards, were used from the end of the seventeenth century (FIG. VIII\_5).

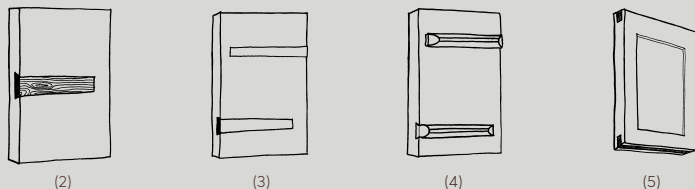


FIG. VIII. Drawings demonstrating reliefs on the surface of the supports (1) and various types of battens: wedge-shaped sliding (2-4) and rectangular fitted in the thickness of the board (5), [drawings based on models by Sokolova, 2015]

## Η ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΡΩΣΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Το συνοπτικό, εγχάρακτο προσχέδιο των πρώιμων εικόνων άρχισε σταδιακά να αντικαθίσταται από γραπτό που αναπτύχθηκε από τα τέλη του 15ου αιώνα.

Τρεις τεχνικές αναφέρονται για το χρύσωμα: τα στιλβωμένα φύλλα, τα επικολλημένα πάνω από οργανικό συγκολλητικό και ο διαλυμένος, σε μορφή γαλακτώματος, χρυσός. Στα τέλη του 17ου αιώνα άρχισαν να χρησιμοποιούνται με αντίστοιχους τρόπους ο άργυρος, ο κασσίτερος και ο χαλκός και αναπτύχθηκε μια τεχνική διακόσμησης, που αξιοποιούσε έγχρωμες επιστρώσεις πάνω από στιλβωμένα μεταλλικά φύλλα.

Η τεχνική της αυγοτέμπερας, ακολουθήθηκε αυστηρά έως τα μέσα του 17ου αιώνα. Η κλασική παλέτα που απαντά στα μεταβυζαντινά έργα ήταν διαθέσιμη, ενισχυμένη όμως με εντυπωσιακή ποικιλία πράσινων χρωστικών.

Με τον όρο «λινέλαιο» –ολίφα– περιγράφεται η τελική προστατευτική επίστρωση των ρωσικών εικόνων. Μπορούσε να είναι ένα βρασμένο μείγμα ρητίνης και λινέλαιου ή κανναβέλαιου ή βρασμένο λάδι με πρόσθετα υλικά, όπως ήλεκτρο, κοπάλιο, μαστίχα Χίου ή κερί. Η δύσκολη εφαρμογή του βασιζόταν στη διαφορά της θερμοκρασίας μεταξύ του «λαδιού» και της επιφάνειας της εικόνας.

## THE TECHNOLOGY OF RUSSIAN ICONS

The concise, incised preliminary design of the earliest icons was gradually replaced by an underdrawing or preliminary sketch, which developed from the late fifteenth century onwards.

Three gilding techniques were used: water gilding, mordant gilding, and shell gold. At the end of the seventeenth century, silver, tin, and copper were deployed in similar ways and a new decorative technique was developed using coloured coatings applied over burnished metal leaves.

The egg tempera technique was faithfully retained until the mid-seventeenth century. The classical palette encountered in Greek icons was available, albeit enhanced by an impressive variety of green pigments.

The term *olifa* describes the final protective coating applied to Russian icons. It could be a boiled mixture of resin and linseed oil or hemp oil, or other boiled oil with additives such as amber, copal, Chios mastic, or wax. The painstaking application technique exploited the difference in temperature between the "oil" and the paint surface.



**43. Ο άγιος Ερμόλαος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Ιωάννης ο Στρατιώτης** • Εργαστήριο Παλιόπιστων, περιοχή Βλαντίμιρ, α΄ τέταρτο 19ου αι. • 31,1×26,6×2,3 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_25832, δωρεά Κυριαζή και Μαγδαληνής Αγγελοπούλου • Επίπεδος φορέας. Τρέσα συρταρωτά, αντικρουστά, προεξέχοντα.

**43. St. Hermolaos, the Archangel Michael and St. John the Soldier** • Old Believers workshop, Vladimir region, first quarter of the 19th century • 31.1×26.6×2.3 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_25832, gift of Kyriazis and Magdalini Angelopoulou • Flat panel. Sliding, projecting battens set on opposite sides.



**44. Ο άγιος Νικόλαος** • Εργαστήριο Παλαιόπιστων, περιοχή Βλαντίμιρ, α' μισό 19ου αι. • 31x26,6 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_25830, δωρεά Κυριαζή και Μαγδαλινής Αγγελοπούλου • Φορέας με μονό κόβτσεγκ. Τρέσα συρταρωτά, αντικρουστά, προεξέχοντα.

**44. St. Nicholas** • Old Believers workshop, Vladimir region, first half of 19th century • 31x26.6 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_25830, gift of Kyriazis and Magdalini Angelopoulos • Panel with single *koucheg*. • Sliding, projecting battens set on opposite sides.



**45. Ανάσταση – Εις Άδου Κάθοδος και Χριστολογικές σκηνές** • Ρωσία, 19ος αι. • 36,4×45,8 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_31356, δωρεά τέκνων Γιαννιού Νικολαΐδη • Επίπεδος φορέας. Συνδυασμός τρέσων: συρταρωτά, αντικρουστά, συνεπίπεδα και ορθογωνικής διατομής τοποθετημένα στο πάχος του ξύλινου φορέα.

**45. Resurrection – Descent into Hell and scenes from the Life of Christ** • Russia, 19th century • 36.4×45.8 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_31356, gift of the children of Yiannios Nicolaidis • Flat panel. A combination of battens: sliding, non-projecting, and rectangular fitted within the thickness of the board.



**46. Η Κοίμηση της Θεοτόκου** • Ρωσία, 19ος αι. • 31,4×26,8×2,4 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_25833, δωρεά Κυριαζή και Μαγδαληνής Αγγελοπούλου

**46. The Dormition of the Virgin** • Russia, 19th century • 31.4×26.8×2.4 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_25833, gift of Kyriazis and Magdalini Angelopoulou



47. Τρίπτυχο με τη Φιλοξενία του Αβραάμ, τον Μυστικό Δείπνο, τον Γάμο στην Κανά και Δωδεκάορτο • Μόσχα, τέλη 17ου-αρχές 18ου αι. • 13,5×24,7×1,3 εκ. • Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_14126



47. Triptych with the Hospitality of Abraham, the Last Supper, and the Twelve Great Feasts • Moscow, late 17th – early 18th century • 13.5×24.7×1.3 cm • Benaki Museum, ΓΕ\_14126

## ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΜΕΤΑΛΛΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΣΤΑΥΡΩΝ

Μεγάλος αριθμός μεταλλικών αντικειμένων ιδιωτικής ευλάβειας διακινούνταν από τη Ρωσία σε όλο τον βαλκανικό χώρο. Η πλειονότητα προέρχεται από εργαστήρια που συνδέονται με τους Παλαιόπιστους, οι οποίοι, έπειτα από το σχίσμα με την επίσημη ρωσική Εκκλησία, μετά το 1653, στράφηκαν στην ιδιωτική λατρεία. Για την κάλυψη των λατρευτικών τους αναγκών ανέπτυξαν ιδιαίτερως την παραγωγή μεταλλικών έργων επαναλαμβανόμενης εικονογραφίας, τα οποία διακινούνταν σε μία ευρύτατη γεωγραφική ζώνη. Εικόνες και σταυροί κατασκευάζονταν από υψηλής ποιότητας ορείχαλκο (κράμα χαλκού-ψευδάργυρου), μέσω χύτευσης σε καλούπια. Η άμμος αποτελούσε το κατεξοχήν υλικό αποτύπωσης των έργων. Ακόμα και οι λεπτομέρειες των παραστάσεων απεικονίζονταν απευθείας στο χυτό χωρίς επιπλέον σφυρηλατήσεις ή εγχαραξείς, ενώ ατέλειες της χύτευσης λειαίνονταν και στιλβώνονταν ιδίως στην μπροστινή επιφάνεια.

Ορισμένα εικονίδια φέρουν επιπλέον διακόσμηση με επιχρύωση και προσθήκη σμάλτου. Ο χρυσός, εκτός της αισθητικής αξίας που πρόσθετε στα έργα, αναδείκνυε και παρείχε προστασία από την οξείδωση και τη διάβρωση, ώστε να αποφεύγεται το επαναλαμβανόμενο γυάλισμα. Μία από τις τεχνικές χρυσώματος που εντοπίστηκαν είναι η επιχρύωση με υδράργυρο (αμαλάγμωση).

Το σμάλτο, κονιορτοποιημένο εύτηκτο γυαλί αναμεμειγμένο με χρωστικές, προσέδιδε χρώμα. Τοποθετούνταν στις εσώγλυφες περιοχές της μεταλλικής επιφάνειας, σε στρώσεις, και θερμαινόταν μέχρι να λιώσει (τεχνική Champlevé).

Σε ορισμένα έργα προστέθηκαν, πιθανότατα μεταγενέστερα, οργανικά επικαλυπτικά, για λόγους αισθητικής ή/και προστασίας. Συχνά περιείχαν και χρωστικές με σκοπό τη μίμηση επιχρύωσης και διακόσμησης με σμάλτο.

## TECHNOLOGY OF METAL ICONS AND CROSSES

A significant number of devotional metal objects were transferred from Russia throughout the Balkans. Most of these items originated from workshops associated with the Old Believers, who broke away from the official Russian church following the schism in 1653 and turned to private worship. To fulfill their devotional needs, they focused particularly on producing metal artefacts with repeated iconography, which were then distributed across a wide geographical area. Metal icons and crosses were made by casting in two-part moulds, using brass, a copper–zinc alloy, of superior quality. Sand was the prime material used for moulding these artefacts. This permitted a detailed relief to be imprinted directly on the cast, without further engraving or chasing. Any casting defects were smoothed out and polished, particularly on the images on the front face.

Some icons were gilded or adorned with enamel. Gold, apart from adding aesthetic value, enhanced the icons, rendering repeated polishing unnecessary, as well as protecting against oxidation and corrosion. One of the gilding techniques detected was mercury gilding (amalgamation).

The enamel decoration was made of powdered fusible glass mixed with colouring agents. It was placed in recesses in the metal surface, in layers, and heated to melting point (Champlevé technique).

The application of organic coatings, probably in later interventions, served aesthetic and/or protective purposes. Those coatings often contained pigments in an attempt to imitate gilding and enamel decoration.



48



49

48-51. Ορειχάλκινα χυτά εικονίδια και σταυρός με πρόσθετη διακόσμηση από σμάλτο και επιχρυσώσεις • Ρωσία, 19ος αι. • 48: 16,5×9,5 εκ. (ΓΕ\_14467), 49: 17×19,5 εκ. (ΓΕ\_14466), 50: 13×8 εκ. (ΓΕ\_14468), 51: 13×10 εκ. (ΓΕ\_52589, συλλογή Κοντομηνά-Τζιαμπίρη), Μουσείο Μπενάκη



**48-51. Cast brass icons and a cross with additional enamel decoration and gilding** • Russia, 19th century • 48: 16.5×9.5 cm (ΓΕ\_14467), 49: 17×19.5 cm (ΓΕ\_14466), 50: 13×8 cm (ΓΕ\_14468), 51: 13×10 cm (ΓΕ\_52589, Con-  
tominas-Tziampiris Collection), Benaki Museum



52



53

52-55. Ορειχάλκινα χυτά εικονίδια και σταυρός με πρόσθετη διακόσμηση από σμάλτο και επιχρυσώσεις • Ρωσία, 19ος αι. • 52: 12×13 εκ. (ΓΕ\_52597), 53: 6×5,5 εκ. (ΓΕ\_52619), 54: 22,1×14,5 εκ. (ΓΕ\_52591), 55: 12×18 εκ. (ΓΕ\_52598), Μουσείο Μπενάκη, συλλογή Κοντομηνά-Τζιαμπίρη



54



55

52-55. Cast brass icons and crosses with additional enamel decoration and gilding • Russia, 19th century •  
 52: 12×13 cm (ГЕ\_52597), 53: 6×5.5 cm (ГЕ\_52619), 54: 22.1×14.5 cm (ГЕ\_52591), 55: 12×18 cm (ГЕ\_52598), Benaki  
 Museum, Contominas-Tziampiris Collection



56



57

**56-57. Ορειχάλκινος χυτός σταυρός και δίπτυχο με πρόσθετη διακόσμηση από σμάλτο και επιχρυσώσεις** • Ρωσία, 19ος αι. • 56: 22,5×14,7 εκ. (ΓΕ\_31454, δωρεά Γεωργίου Κ. Θεοτοκά), 57: 3,1×6 εκ. (ΓΕ\_14096), Μουσείο Μπενάκη

**56-57. Cast brass icon and a diptyc with additional enamel decoration and gilding** • Russia, 19th century • 56: 22.5×14.7 cm (ΓΕ\_31454, gift of Georgios K. Theotokas), 57: 3.1×6 cm (ΓΕ\_14096), Benaki Museum



**58. Αργυρεπίχρυσος σταυρός ευλογίας με ανάγλυφη και εγχάρακτη διακόσμηση** · Μόσχα, 1871 · 25,4×15,3×0,8 εκ. · Μουσείο Μπενάκη, ΓΕ\_52606, συλλογή Κοντομηνά-Τζιμαμπίρη · Οι σφραγίδες στην πίσω όψη του αντικειμένου επιβεβαιώνουν την ποιότητα του κράματος, τον τόπο και χρόνο κατασκευής του, καθώς και τα αρχικά του κατασκευαστή, που ταυτίζεται με τον Viktor Vasilyevich Savinsky.

**58. Silver gilt benediction cross with relief and chased decoration** · Moscow, 1871 · 25.4×15.3×0.8 cm · Benaki Museum, ΓΕ\_52606, Contominas-Tziampiris Collection · The stamps on the reverse attest to the quality of the alloy, the place and date of manufacture, and the initials of the artisan, who has been identified as Viktor Vasilyevich Savinsky.

## Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Το Τμήμα Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη είναι αρμόδιο για τη διατήρηση, τη συντήρηση, την τεχνολογική διερεύνηση και την παρουσίαση των συλλογών του Μουσείου. Αποτελείται από έξι διαφορετικά εργαστήρια, εξειδικευμένα στη μελέτη και τη συντήρηση έργων ζωγραφικής, μετάλλου, γυαλιού και οργανικού υλικού, χαρτώου υλικού, κεραμικού, υφάσματος και φωτογραφίας.

Συνδυάζοντας τη βαθιά γνώση της επιστήμης των υλικών με την πολυετή εμπειρία και την απαραίτητη πρακτική δεξιότητα και υποστηριζόμενα από νέες τεχνολογίες και την επιστημονική έρευνα, τα στελέχη του Τμήματος, συνεκτιμώντας την προέλευση, την κατάσταση διατήρησης και το ιστορικό συντήρησης των έργων, σχεδιάζουν και φέρουν εις πέρας σύνθετες επεμβάσεις συντήρησης που καλύπτουν τις ανάγκες των ποικίλων συλλογών.

**ΣΤΟΧΟΙ, ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑ** • Τα έργα συντηρούνται ώστε να εξασφαλίζεται η δομική τους σταθερότητα και η αισθητική τους αρτιότητα, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη τις προθέσεις του καλλιτέχνη αλλά και τη διαδρομή τους στον χρόνο, πάντοτε στο πλαίσιο των διεθνών κωδίκων ηθικής και δεοντολογίας που αφορούν τους τομείς της συντήρησης πολιτιστικών αγαθών.

Η αλλοίωση ξεκινά τη στιγμή που ολοκληρώνεται η δημιουργία ενός έργου ως αποτέλεσμα της φυσικής γήρανσης των υλικών εξαιτίας της επίδρασης του φωτός, της θερμότητας και της υγρασίας στην ύλη. Τυχαία γεγονότα αλλά και ανθρωπογενείς «επιδιορθωτικές» παρεμβάσεις μπορούν επίσης να επιφέρουν φθορά.

Η επαναφορά των έργων στην «αρχική» τους μορφή δεν είναι πρακτικά ρεαλιστική, δεδομένης της γήρανσης της ύλης που αναπόφευκτα επιφέρει ο χρόνος, ούτε όμως πλέον στις ημέρες

## ART CONSERVATION AT THE BENAKI MUSEUM

The Conservation Department is responsible for the preservation, conservation, investigation and display of the Benaki collections. It houses six laboratories specializing in the care and treatment of paintings, metals, glass and organic material, paper, ceramics, textiles and photographs.

Combining a thorough knowledge of materials science with years of experience and the necessary practical skills and supported by state-of-the-art technologies and scientific research, the team will assess each case individually, design and carry out treatments corresponding to the needs of the various collections while considering each individual work's origin, condition and any previous treatments.

**OBJECTIVES, PROCEDURES AND MEANS** • Works are treated to ensure their structural stability and aesthetics, taking into consideration the likely intentions of the artists and the passing of time, always within the framework of the international codes of ethics relating to the field of cultural heritage.

Deterioration begins the moment a work of art is finished. It is part of the natural ageing process, the result of light, heat, and humidity on matter. Accidental damage and interventions related to past remedial treatments will also take their toll.

Restoring works to their "original" state is not realistic given the ageing process, but neither is it morally acceptable, as it would result in erasing every trace of their history. Such marks illuminate the past life of artworks and are invaluable to researchers in their efforts to better understand and relate the works to human activity.

μας και επιθυμητή, καθώς θα σήμαινε την απάλειψη κάθε ίχνους συνυφασμένου με την πορεία τους στη διάρκεια των χρόνων. Τα σημάδια αυτά, που φωτίζουν την ιστορικότητα των έργων, σήμερα αξιοποιούνται συστηματικά από τους ερευνητές, στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν καλύτερα και να συσχετίσουν τα έργα με την ανθρώπινη δραστηριότητα.

Επομένως, ο όρος *αποκατάσταση*, που χρησιμοποιούνταν ευρέως παλαιότερα, συχνά για να περιγράψει κάθε είδους ή και έκτασης επέμβαση, η οποία στόχευε από την ανάκτηση της «αρτιότητας» των έργων έως και την τροποποίησή τους ώστε να ταιριάξουν με τις αντιλήψεις της εκάστοτε εποχής, ουδόλως ανταποκρίνεται στη φύση της δουλειάς που πραγματοποιείται σήμερα στο περιβάλλον ενός μουσείου.

Τις δράσεις του Τμήματος διέπει η πεποίθηση ότι η συντήρηση προϋποθέτει τη λεπτομερή κατανόηση των μεθόδων, των υλικών και των προθέσεων των δημιουργών αλλά και όσων, σε μεταγενέστερο χρόνο, επενέβησαν με οποιονδήποτε τρόπο στα έργα.

Κάθε αντικείμενο εξετάζεται με ποικιλία μέσων και σύγχρονων τεχνολογιών. Ο έλεγχος μπορεί να προσανατολίζεται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, στοχεύοντας κατά περίπτωση στον εξατομικευμένο σχεδιασμό ενός βέλτιστου πρωτοκόλλου επεμβάσεων συντήρησης αλλά και στη συστηματική καταγραφή και ερμηνεία τεχνολογικού χαρακτήρα δεδομένων που συχνά εισφέρουν στην απάντηση συγκεκριμένων ερευνητικών ερωτημάτων. Πολλές φορές περιλαμβάνει τη στοιχειοθέτηση της τεχνολογίας κατασκευής, την καταγραφή της έκτασης, των αιτιών και των μηχανισμών αλλοίωσης και τη σαφή διάκριση τυχόν ανθρωπογενών επεμβάσεων.

Therefore, the term *restoration* which was widely used in the past to describe interventions aimed at recovering the "perfect" state of the works, but occasionally also to suit contemporary notions of taste and align with the perspective of the time, in no way corresponds to the sort of practices carried out in a museum environment today.

All actions taken in the department are governed by the belief that conservation should be based on a good understanding of the methods, materials and intentions of the original artists but also of those who left their mark on the works at a later time.

Each item is studied using a variety of modern means and state-of-the-art technologies. Investigations often aim to achieve a variety of goals. One line of inquiry may support the optimization of conservation treatments and another a systematic recording and interpretation of technological data to help answer specific questions of interest. Relevant studies will often involve documentation of the technology, the extent, causes and mechanisms of deterioration, and a clear differentiation of any later interventions imposed on the artefact.

The development of "non-invasive" examination tools and technologies in recent years, allowing a thorough, in-depth inspection of the objects under investigation and an accurate identification of materials without the use of samples, has led to radical changes in common practices in conservation workshops. The available means used to this end fall into three groups namely: optical, imaging, and physicochemical analytical techniques.

In addition to observation with the naked eye, optical techniques include all types of surface inspection carried out under magnification. Imaging includes recordings in the ultraviolet (UVL-UVR),

Τα τελευταία χρόνια, η εξέλιξη «μη επεμβατικών» τεχνολογιών εξέτασης –εργαλείων δηλαδή που επιτρέπουν ενδελεχή και σε βάθος έλεγχο των έργων και τον προσδιορισμό των υλικών κατασκευής τους χωρίς την ανάγκη λήψης δειγμάτων– άλλαξε τον τρόπο εργασίας στα εργαστήρια συντήρησης.

Μεταξύ των ποικίλων μέσων που είναι πλέον διαθέσιμα και κατά περίπτωση αξιοποιούνται, περιλαμβάνονται οπτικές, απεικονιστικές και φυσικοχημικές αναλυτικές τεχνικές.

Στις οπτικές, πέραν της διά γυμνού οφθαλμού παρατήρησης, περιλαμβάνεται κάθε υπό μεγέθυνση έλεγχος της επιφάνειας των έργων. Στις απεικονιστικές εντάσσονται οι καταγραφές στο υπεριώδες (UVL-UVR), στο ορατό (VIS-RTI) και στο υπέρυθρο (IRR-IRRFC) φάσμα, καθώς και η ακτινογράφιση (XRAY) (εικ. ix). Μεταξύ των διαθέσιμων φυσικοχημικών αναλυτικών τεχνικών, με μεγαλύτερη συχνότητα αξιοποιούνται στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη: η φασματομετρία φθορισμού ακτίνων Χ (XRF), η φασματομετρία υπεριώδους ορατού (FT/UV-VIS) και η φασματομετρία υπέρυθρου (FTIR).



visible (VIS-RTI) and infrared (IRR-IRRFC) spectrum, as well as x-rays (XRAY) (FIG. IX). Among the available physicochemical analytical techniques, the most frequently used in the museum laboratories are X-ray fluorescence spectrometry (XRF), ultraviolet-visible spectrometry (FT/UV-VIS), and infrared spectrometry (FTIR).



**ΕΙΚ. ΙΧ.** Πλαϊνό φύλλο τριπτύχου με δίζωνη παράσταση αγίων ΓΕ\_29534 (αρ. 28): (1) ανάκλαση υπέρυθρου - ψευδοχρώματα (IRRFC), (2) ανάκλαση υπέρυθρου (IRR) και (3) ακτινογραφία

**FIG. IX.** Side panel of a triptych with two-tiered portraits of saints ΓΕ\_29534 (no. 28): (1) infrared reflection - false color (IRRFC), (2) infrared reflection (IRR) and (c) X-ray imaging

## ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Αναστασία Δρανδάκη και Βασίλης  
Πασχάλης

### ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Μάρα Βερούκοκου  
Raycar

### ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Βασίλης Πασχάλης  
Σπύρος Νάσαινας

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΨΗΦΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ & ANIMATION

Χαράλαμπος Αλεξιάδης

### ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Ελληνικά: Σταλίνα Βουτσινά  
Αγγλικά: Valerie Nunn

### ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Εριφύλη Αράπογλου – ενARTE

### ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΡΓΩΝ

Τμήμα Συντήρησης – Μουσείο Μπενάκη

### ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Νικολέττα Μέντη

### ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΥΠΟΥ

Αθηνά Ησαΐα  
Βασιλεία Καραϊσκου

### ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

ΛΙΓΝΟΣ

### ΑΝΑΡΤΗΣΗ ΕΡΓΩΝ

Τμήμα Συντήρησης – Μουσείο Μπενάκη

### ΜΕΛΕΤΗ ΦΩΤΙΣΜΩΝ

Χρήστος Τζιόγκας

### ΤΕΧΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

Raycar

### ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΕΡΓΩΝ

MoveArt

### ΑΣΦΑΛΙΣΗ ΕΡΓΩΝ

DAËS

### ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ ΕΡΓΩΝ

Δημήτρης Γιαβάσης  
Λεωνίδας Κουργιαντάκης  
Βασίλης Πασχάλης

### ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ

Νίκος Πασχαλίδης

## EXHIBITION CREDITS

### CURATORS

Anastasia Drandaki and Vassilis Paschalis

### COORDINATION

Mara Verykokou  
Raycap

### EXHIBITION DESIGN

Vassilis Paschalis  
Spyros Nasainas

### DESIGNER OF DIGITAL CONTENT & ANIMATION

Charalambos Alexiadis

### TEXT EDITORS

Greek: Stalina Voutsina  
English: Valerie Nunn

### GRAPHIC DESIGN

Erifili Arapoglou – enARTE

### CONSERVATION

Conservation Department – Benaki  
Museum

### COMMUNICATION OFFICE

Nicoletta Menti

### PRESS OFFICE

Athina Isaia  
Vassileia Karaiskou

### EXHIBITION CONSTRUCTIONS

Lignos

### INSTALLATION OF WORKS

Conservation Department – Benaki  
Museum

### LIGHTING DESIGN

Christos Tziogas

### TECHNICAL SUPPORT

Raycap

### TRANSPORTATION OF WORKS

MoveArt

### INSURANCE OF WORKS

DAÈS

### PHOTOGRAPHS OF THE EXHIBITS

Dimitris Giavasis  
Leonidas Kourgiantakis  
Vassilis Paschalis

### DIGITAL PRINTING

Nikos Paskalidis

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ  
ΤΩΝ ΡΩΣΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

TECHNOLOGY AND CONSERVATION  
OF RUSSIAN ICONS





ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ  
BENAKI MUSEUM

