

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΜΗΛΑΚΗΣ

Μνημειοποίηση του τόπου: Αρχαιολόγοι,  
φωτογράφοι και η αθηναϊκή Ακρόπολη  
από τον 18ο αιώνα έως σήμερα\*

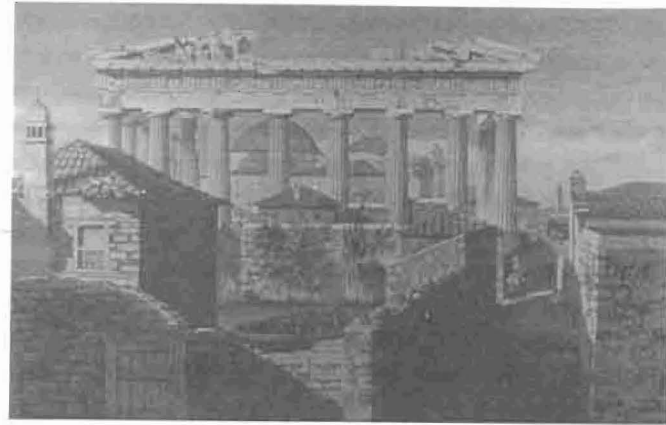
Οι επισκέπτες της αθηναϊκής Ακρόπολης σήμερα, τόσο οι τουρίστες όσο και οι ντόπιοι κάτοικοι, εύλογα μπορεί να θεωρήσουν ότι εισέρχονται σε έναν αρχαιολογικό χώρο της κλασικής εποχής, ένα αναστηλωμένο ερείπιο, αλλά, σε κάθε περίπτωση, ένα κλασικό ερείπιο, ένα τοπίο το οποίο από τον 5ο αιώνα π.Χ. έχει διατηρηθεί σχεδόν στη σημερινή του μορφή, και ότι από τον 5ο αιώνα π.Χ. δεν έχουν συμβεί και πολλά στον αρχαιολογικό αυτό χώρο, εκτός από κάποιες ελάχιστες προσθήκες από υστερότερους «εισβολείς», τις οποίες αφαίρεσαν με δεξιοτεχνία αρχαιολόγοι και αρχιτέκτονες της σύγχρονης εποχής. Αυτή είναι η εντύπωση που μας δίνουν τα σωζόμενα υλικά κατάλοιπα του χώρου, αυτή είναι η εικόνα που παρουσιάζουν κεκαλυμμένα ή ανοικτά οι περισσότεροι τουριστικοί οδηγοί και πηγές ενημέρωσης.

Ωστόσο, στη σημερινή της μορφή, η Ακρόπολη είναι πρωτίστως ένα μνημειοποιημένο ερείπιο, ένα τοπίο του 19ου, του 20ού και του 21ου αιώνα. Αυτά ακριβώς τα ίχνη της διαδικασίας μνημειοποίησής της επιθυμώ να ακολουθήσω σε αυτό το σύντομο άρθρο, αποδίδοντας ιδιαίτερη προσοχή σε δύο μηχανισμούς που είχαν τεράστια επίδραση σε αυτήν: το μηχανισμό της αρχαιολογίας και το μηχανισμό της φωτογραφίας. Θα κλείσω το άρθρο επιστρέφοντας στο

παρόν, σε μια απόπειρα να διερευνήσω ορισμένες ατραπούς προς την πιθανή της απομνημειοποίηση.

Ο διάσημος πίνακας στην Εικόνα 1, ένα χαρακτηριστικό του William Pars της δεκαετίας του 1760, από το *Antiquities of Athens* των Stuart και Revett (1787, τόμ. 2, Πίνακας 1), παρά την κάπως ρομαντική του φύση, δίνει μια καλή εντύπωση του εν λόγω αρχαιολογικού χώρου πριν από τη μεταμόρφωσή του: Ένα παλίμψηστο με κτίρια, δραστηριότητες, και, το πιο σημαντικό, χρόνους και χρονικότητες: εκτός από τον κλασικό ναό του Παρθενώνα, μπορούμε ακόμα να διακρίνουμε το μικρό οθωμανικό τζαμί στο εσωτερικό του, τον οικισμό της τουρκικής φρουράς και πολλά άλλα κτίρια ποικίλης προέλευσης και χρήσης. Η Εικόνα 2, μια εμπορική φωτογραφία του γάλλου φωτογράφου Felix Bonfils, από τα τέλη της δεκαετίας του 1860 ή τις αρχές της δεκαετίας του 1870, περίπου εκατό χρόνια μετά την πρώτη εικόνα (πρβλ. Hamilakis 2001, Szegedy-Maszak 2001), παρουσιάζει ένα διαφορετικό θέμα: τη μοναχική παρουσία του Παρθενώνα, τίποτε άλλο. Η διαδικασία μνημειοποίησης αυτού του αρχαιολογικού χώρου, η διαδικασία δημιουργίας ενός σύγχρονου τοπίου, είχε πλέον δρομολογηθεί.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητες ορισμένες ιστορικές πληροφορίες. Η Ελλάδα –η οποία ανήκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, όταν την επισκέφτηκαν οι Stuart και Revett– είχε γίνει έθνος-κράτος από τη δεκαετία του 1830 και η Ακρόπολη ήταν το πιο ιερό δείγμα του εθνικού φαντασιακού, ενός φαντασιακού που είχε οικοδομηθεί σε μεγάλο βαθμό στη βάση της συνέχειας και της πολιτισμικής αφοσίωσης στο κλασικό παρελθόν. Σε αυτή τη θέση (*locale*), η οριενταλιστική αποικιοκρατία συναντά τη δυτική νεωτερικότητα και το εθνικό φαντασιακό, οδηγώντας στη μεταμόρφωσή της (πρβλ. Hamilakis 2007). Παράλληλα με τον φανταχτερό χαρακτήρα της δυτικής νεωτερικότητας, η επιστημονική αρχαιολογία, ως διακεκριμένος νεωτερικός μηχανισμός, είχε εδραιωθεί γερά έως τα μέσα του 19ου αιώνα στην περιοχή. Οι περισσότεροι άνθρωποι που έπαιξαν οργανικό ρόλο στη δημιουργία του αρχαιολογικού μηχανισμού στην Ελλάδα την



Εικόνα 1. Αναπαράσταση του Παρθενώνα και των κτιρίων που τον περιέβαλλαν κατά τον 18ο αιώνα. Το μουσουλμανικό τζαμί είναι ορατό στον σηκό του Παρθενώνα (εικόνα του W. Pars, στο J. Stuart και N. Revett, 1787, *The Antiquities of Athens*, τόμ. 2, φωτ. 1).



Εικόνα 2. Φωτογραφία του Felix Bonfils (τέλη της δεκαετίας του 1860 ή αρχές της δεκαετίας του 1870) που απεικονίζει τον Παρθενώνα από τα δυτικά (Συλλογή Φωτογραφιών του Felix Bonfils. Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Πρίνστον. Αναπαραγωγή έπειτα από ειδική άδεια).

εποχή εκείνη προέρχονταν από την αυλή του πρώτου βαβάρου βασιλιά, του Όθωνα. Ο αρχαιολογικός μηχανισμός άρχισε να λειτουργεί ακόμη και πριν από την ίδρυση του νέου κράτους, και προϊόν των πρώτων χρόνων της ύπαρξής του ήταν η Ακρόπολη, που θα γίνει ευρύτατα γνωστή και της οποίας πολυάριθμες αναπαραστάσεις θα παραχθούν αδιάλειπτα στους αιώνες που ακολούθησαν. Το εγχείρημα αυτό περιλάμβανε μια σειρά από στρατηγικές: στρατηγικές καταδάφησης, τις οποίες προτιμώ να αποκαλώ στρατηγικές τελετουργικού εξαγνισμού. Όπως έγινε με το νέο έθνος-κράτος, τα ιερά πρότυπα του δυτικού φαντασιακού απελευθερώθηκαν ή, καλύτερα, αποκαθάρθηκαν από τα «εκτός τόπου υλικά» (*matter out of place*) (πρβλ. Douglas 1966), τα κατάλοιπα της «βαρβαρότητας». Υπήρξαν, επίσης, στρατηγικές ανοικοδόμησης και ανακατασκευής, μέσω της αποκατάστασης, της αναστήλωσης ή της πλήρους ανοικοδόμησης των κλασικών κτιρίων, στρατηγικές οριοθέτησης, μέσω της δημιουργίας περιφράξεων, σε πραγματικό και συμβολικό επίπεδο, που διαχώριζαν τα ερείπια αυτά από τον ιστό της καθημερινής ζωής, συγκροτώντας έτσι ιδιαίτερες ετεροτοπίες, και, τέλος, στρατηγικές έκθεσης.

Η ανάπτυξη της νεωτερικής επίσημης αρχαιολογίας της Δύσης<sup>2</sup> είναι φυσικά απόρροια ευρύτερων κοινωνικών, πολιτικών και πνευματικών διαδικασιών: του καπιταλισμού, με την έμφασή του στα αντικείμενα ως ανταλλάξιμα αγαθά, του ανθρωπισμού, με την πίστη του στην πρόοδο, του ορθολογισμού και της ικανότητας να μαθαίνουμε για το παρελθόν μέσα από υλικά αντικείμενα, της αποικιοκρατίας, με την επιθυμία της για αντικείμενα από άλλους τόπους, και του εθνικισμού, ως νέου φαινομενικά αλλά παραπλανητικά κοσμικού τρόπου φαντασιακής δόμησης του χώρου, του χρόνου και του εδάφους. Η Ελλάδα δεν υπήρξε επισήμως αποικία, αλλά υπέστη πολλές από τις διαδικασίες του αποικιακού εγχειρήματος. Η περίπτωση της, σύμφωνα με τον Herzfeld (2002), μπορεί να περιγραφεί ως κρυπτοαποικίας. Για παράδειγμα, η νεωτερική αρχαιολογία ιδρύθηκε κυρίως από ανθρώπους της Δύσης (όπως αναφέραμε παραπάνω, κυρίως από την αυλή του πρώτου βαβάρου βασιλιά), αλλά επίσης και από ορισμέ-

νους Έλληνες, οι οποίοι είχαν σπουδάσει σε χώρες της Δύσης. Για το νέο έθνος-κράτος, η αρχαιολογία ήταν φυσικά ένας από τους πιο ισχυρούς μηχανισμούς στη βάση των οποίων μπόρεσε να οικοδομηθεί ο μύθος της εθνικής καταγωγής. Άλλοι μηχανισμοί, όπως η εθνική ιστοριογραφία ή η λαογραφία, ήταν σημαντικοί, αλλά η αρχαιολογία πρόσφερε τις υλικές αλήθειες, τις χειροπιαστές αποδείξεις της υποτιθέμενης συνέχειας, τους απτούς δεσμούς με τη γη και το έδαφος (πρβλ. Hamilakis 2007 για εκτενή ανάλυση του φαινομένου).

Ο νέος μηχανισμός της νεωτερικής αρχαιολογίας επιβαλλόταν να παραγάγει το αντικείμενο μελέτης του, το εθνικό αρχαιολογικό αρχείο (*record*). Ένα από τα παράδοξα της εθνικής αρχαιολογίας είναι ότι παρουσιάζει τον εαυτό της ως την αντικειμενική διαδικασία αποκάλυψης, συλλογής, μελέτης, έκθεσης και προστασίας του υλικού παρελθόντος, αν και στην πράξη, η εθνική αρχαιολογία, όπως όλες οι νεωτερικές αρχαιολογίες, παράγει το αντικείμενό της, δεν το αποκαλύπτει και το συλλέγει απλώς. Αναφέρθηκα παραπάνω σε ορισμένες από τις πρακτικές που χρησιμοποιούνται σε αυτή τη διαδικασία παραγωγής. Η ιδιαίτερα επιλεκτική αυτή διαδικασία παραγωγής εμπεριέχει τόση καταστροφή και καταδάφιση όσο και προστασία και φροντίδα. Αναφέρθηκα σε αυτή τη διαδικασία καταστροφής και καταδάφησης ως μηχανισμό εξαγνισμού. Όταν, το 1875, ο μεσαιωνικός πύργος των Προπυλαίων της Ακρόπολης (14ος-15ος αιώνας) κατεδαφίστηκε από την Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών με χρηματοδότηση του Schliemann, ο αρχιτέκτονας Λ. Καυταντζόγλου, ένας από τους πρωταγωνιστές της καταδάφησης, έγραψε τα εξής (πρβλ. Hamilakis 2007, Μαλλούχου-Tufano 1998 για περαιτέρω ανάλυση):

Αλλά ο κακότεχνος τουρκικός μιναρές, ο άλλοτε επικείμενος επί του αετώματος του Παρθενώνος, και ο βαρβαρικός πύργος, ο επί των Προπυλαίων απόπως επικαθήμενος, ήσαν περιττά και ελεεινά προσθήκαι, οία τα αφοδεύματα... αρπακτικών ορνέων άπερ κείνται επί των γεραρών Φειδιακών αριστουργημάτων προς μαρτυρίαν της οικτρής αυτών ερημώσεως... Εν τοιούτω ιερώ τόπω ασεβές και ανάρμοστον νομίζο-

μεν είναι να διατηρώνται τα μιανά μνημεία των επελθόντων ρευμάτων της βαρβαρότητας (Καυταντζόγλου 1978:302).

Μέσω του καθορισμού και της χάραξης των ορίων του χώρου, δηλαδή του διαχωρισμού των αρχαιοτήτων από τον ιστό της καθημερινής ζωής, οι αρχαιότητες έγιναν κατ' ουσίαν μια νέα κατηγορία: έγιναν μνημεία, που τώρα βρίσκονται σε ιδιάζοντες, άλλους χώρους, χώρους διαφορετικής διάταξης, όπου οι συγήμες κανόνες της κοινωνικότητας και της χρονικότητας δεν ισχύουν, εξού και, χρησιμοποιώντας τον όρο του Foucault, η περιγραφή μου για αυτές ως ετεροτοπίες (Foucault 1986). Ο αποκλεισμός τους με περίφραξη, η οριοθέτησή τους και ο διαχωρισμός τους από την καθημερινή ζωή και ρουτίνα σηματοδοτούσε τόσο σε υλικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο αυτή την αλλαγή ιδιότητας. Αλλά σήμαινε, επίσης, ότι ο τρόπος εκτίμησής τους και ο συσχετισμός τους με τους ανθρώπους είχε πλέον αλλάξει σημαντικά: ενώ πρωτύτερα ο συσχετισμός αυτός ήταν πλήρως ενσώματος και κιναισθητικός (γίνονταν αντιληπτός από τους ανθρώπους καθώς αυτοί κινούνταν ελεύθερα γύρω από τους λίθους, αγγίζοντάς τους), από τούδε και στο εξής θα βασίζεται κυρίως στην αυτόνομη οπτική εκτίμηση και στο πλαίσιο οργανωμένων αρχαιολογικών χώρων, με εισιτήριο εισόδου και φρουρούς, ή ειδικά επιλεγμένους χώρους απόθεσης, δηλαδή μουσεία (Εικόνα 3).

Η νεωτερική αρχαιολογία είναι επίσης ένας μηχανισμός που περιλαμβάνει την εκτεταμένη αναδημιουργία και ανοικοδόμηση, σχεδόν την εκ νέου παραγωγή του αρχαιολογικού αρχείου, όπως έδειξε η πλήρης αναστήλωση, αρχικά στη δεκαετία του 1830, του μικρού Ναού της Αιγέρου Νίκης στην Ακρόπολη (Hamilakis 2007, Μαλλούχου-Tufano 1998), μαζί με την αποκατάσταση πολλών άλλων μνημείων στον αρχαιολογικό χώρο και γύρω από αυτόν.<sup>3</sup> Πρωτίστως, η εθνική νεωτερική αρχαιολογία συλλέγει εκ νέου τα θραύσματα, κατασκευάζει ένα σύνολο, είτε ένα προϋπάρχον σύνολο μιας επιθυμητής χρονικής στιγμής, στην περίπτωση της αθηναϊκής Ακρόπολης τον 5ο π.Χ. αιώνα, είτε ένα φανταστικό σύνολο. Η Εικόνα 4 αποτελεί καλό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Είναι μια αινιγματική εικόνα,



Εικόνα 3. «Μη εγγίζετε τα μάρμαρα». Από τα Προπύλαια της Ακρόπολης των Αθηνών (Ιούνιος 2007· φωτογραφία του συγγραφέα).



Εικόνα 4. Φωτογραφία του Bonfils (τέλη της δεκαετίας του 1860 ή αρχές της δεκαετίας του 1870) που δείχνει έναν τεχνητό τοίχο, πιθανότατα από τον πρώτο έλληνα αρχαιολόγο, τον Κ. Πιττάκη (Συλλογή Φωτογραφιών του Felix Bonfils. Τμήμα Χειρογράφων. Τμήμα Σπάνιων Βιβλίων και Ειδικών Συλλογών. Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Πρίνστον. Αναπαραγωγή έπειτα από ειδική άδεια).

αλλά μια πιθανή ερμηνεία της, σύμφωνα με την άποψη της Κόκκου (1977:169-70), που σχολιάζει μία παρόμοια εικόνα, είναι ότι βλέπουμε μια δημιουργία (που δεν σώζεται πλέον) από τον Κυριάκο Πιττάκη, τον πρώτο ντόπιο Έλληνα αρχαιολόγο. Ο Πιττάκης συνέλεγε θραύσματα διαφορετικής χρονολογίας και προέλευσης, και δημιουργούσε τοίχους σε τεχνητά κτίρια, ένα ετερογενές μείγμα διαφορετικών περιόδων, αντικειμένων, εικονογραφικών θεμάτων. Αυτή ήταν η λύση που είχε εφεύρει για να προστατεύσει αυτά τα διάσπαρτα τεχνουργήματα από την καταστροφή και τη λεηλασία, εκθέτοντάς τα ταυτόχρονα.

Οι τελευταίες δύο φωτογραφίες, ωστόσο, αποτελούν ενδείξεις που τεκμηριώνουν ένα πολύ ευρύτερο φαινόμενο. Πρόκειται για εμπορικές φωτογραφίες του 19ου αιώνα, οι οποίες ανήκουν στην πολύ ευρύτερη τάση που περιλάμβανε πολλούς, κυρίως δυτικούς αλλά επίσης και κάποιους ντόπιους φωτογράφους, οι οποίοι παρήγγαν εκατοντάδες εικόνες κλασικών μνημείων και τις κυκλοφορούσαν ευρέως, ατομικά με βάση καταλόγους ή ως φωτογραφικά λευκώματα (πρβλ. Hamilakis 2001, Lyons κ.ά. 2005, Szegedy-Maszak 2001). Αλλά, όπως πρέπει να είναι πλέον σαφές από τα παραπάνω, οι φωτογράφοι αυτοί απεικόνιζαν θέματα που ήταν *σκηνοθετημένα από την αρχαιολογία*. Η νεωτερική αρχαιολογία μπορεί να ιδωθεί ως *επιστήμη της έκθεσης* (exhibitionary discipline) (για να τροποποιήσουμε έναν όρο του Tony Bennett 1988), ένας μηχανισμός που επανεπεξεργάζεται τα υλικά ίχνη του παρελθόντος και παράγει θέματα που προσφέρονται κυρίως για οπτική κατανάλωση και διάδοση. Η φωτογραφία και η αρχαιολογία είναι μηχανισμοί που αναπτύχθηκαν παράλληλα, στο πλαίσιο του φαντασιακού της δυτικής νεωτερικότητας. Ας θυμηθούμε τα λόγια του Heidegger ότι «...το θεμελιώδες γεγονός της σύγχρονης εποχής είναι η κατάκτηση του κόσμου ως εικόνας» (1977:134). Ο πολιτισμικός αυτός αστερισμός, που φαντάστηκε τον κόσμο ως εικόνα, ήταν αυτός που εφηύρε τη δυτική επίσημη νεωτερική αρχαιολογία και τη φωτογραφία, λίγο πολύ την ίδια εποχή, μηχανισμοί που, με τη σειρά τους, θα διαμορφώσουν και θα αναδια-

μορφώσουν τη δυτική νεωτερικότητα. Ουσιαστικά, μπορούμε να αποκομίσουμε πολλά οφέλη μελετώντας τους δύο μηχανισμούς πλάι πλάι και εξερευνώντας τις συγκλινούσες επιπτώσεις τους στη μνημειοποίηση του χώρου και του τόπου.<sup>4</sup> Η φωτογραφία αγκάλιασε την αρχαιολογία από την απαρχή της. Όπως δείχνει ο λόγος που εκφώνησε το 1839 ο François Arago στο γαλλικό κοινοβούλιο (που θεωρήθηκε η πρώτη δημόσια αναγγελία της εφεύρεσης της δαγερτυπίας), η φωτογραφία προβλήθηκε ως μηχανισμός που θα μπορούσε να προσφέρει τεράστια βοήθεια στην αντιγραφή ιερογλυφικών και άλλων αρχαιοτήτων (Bohrer 2005:183, Lyons κ.ά. 2005:27).<sup>5</sup> Οι πρώτες δαγερτυπίες της Ακρόπολης παρήχθησαν την ίδια χρονιά.

Τόσο η φωτογραφία όσο και η αρχαιολογία ισχυρίζονται ότι εργάζονται στο πλαίσιο μιας επιστημολογίας της αποδεικτικής αλήθειας (βλέπω κάτι –υλικά αντικείμενα ή τη μηχανική φωτογραφική αναπαράστασή τους– άρα το πιστεύω), και, τουλάχιστον στα πρώτα τους χρόνια, προσυπέγραφαν τη θεμελιώδη αρχή του ιστορικισμού, δηλαδή την αφήγηση των πραγμάτων όπως ήταν πραγματικά. Και οι δύο εργάζονται μέσω της συνειδητής και εσκεμμένης επιλογής, απομονώνοντας, πλαισιώνοντας και προβάλλοντας έναν αρχαιολογικό χώρο, ένα κτίριο ή ένα τέχνηργο, που στη συνέχεια παράγεται (ή αναπαράγεται) ως μνημείο εικονικής αξίας ή ως φωτογραφική αναπαράσταση (πρβλ. Bohrger 2005:186).<sup>6</sup> Επίσης, και οι δύο επιχειρούν να παγώσουν το χρόνο: η φωτογραφία αιχμαλωτίζοντας το χρόνο και το χώρο σε μια εικόνα και η αρχαιολογία μέσω του αγώνα ενάντια στη φθορά και την απώλεια και αποκαθιστώντας τα υλικά ίχνη του παρελθόντος, αλλά πάνω από όλα, επιχειρώντας να σταματήσει την κοινωνική ζωή ενός κτιρίου ή αντικειμένου. Τέλος, για να χρησιμοποιήσουμε μια έκφραση του Jonathan Crary (1992:18), και οι δύο είναι τεχνικές για τη διαχείριση της προσοχής (management of attention) και αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του καθεστώτος της αυτόνομης θέασης. Οι έννοιες του θεάματος και της επιτήρησης βρίσκονται στον πυρήνα και των δύο, είτε πρόκειται για μουσεία και εκθέσεις τέχνηρων είτε για τη σχολαστική καταγραφή αντικειμένων και άλλων

άψυχων και έμψυχων όντων και την προσεκτική ταξινόμησή τους σε κατηγορίες: η απόσταση μεταξύ του φωτογραφικού αρχείου σεσημασμένων ατόμων της αστυνομίας και της φωτογραφίας ενός σπάνιου τεχνουργήματος που «αιχμαλώτισαν» οι αρχαιολόγοι είναι πραγματικά πολύ μικρή (πρβλ. Tagg 1988). Αλλά δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι παράγουν επίσης υλικά αντικείμενα, είτε αυτά είναι τα ίχνη από το παρελθόν που αναπλάθονται ως αρχαιολογικά τεχνουργήματα είτε τα τρισδιάστατα και απτά φωτογραφικά αντικείμενα στο χαρτί (πρβλ. Wright 2004). Και οι δύο μηχανισμοί, λοιπόν, αφορούν τον υλικό πολιτισμό. Η μελέτη των φωτογραφιών αρχαιολογικών μνημείων του 19ου αιώνα, άρα, θα μας επέτρεπε να εντοπίσουμε την παράλληλη ανάπτυξη της φωτογραφίας και της αρχαιολογίας ως διακριτών αλλά σχετιζόμενων υλικών και αναπαραστασιακών μηχανισμών της δυτικής νεωτερικότητας.

Οι φωτογραφίες αυτές (Εικόνες 2, 4) τραβήχτηκαν από εμπορικούς φωτογράφους, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν στη ζήτηση για ορισμένες στερεοτυπικές εικόνες της κλασικής αρχαιότητας. Από τα πολλά ερείπια της Ελλάδας, μόνο ένας μικρός αριθμός μπήκε στα θέματα της φωτογραφίας, και στις περισσότερες περιπτώσεις καθιερώθηκε ένας φωτογραφικός κανόνας, καθορίζοντας την επιλογή και την πλαισίωση του θέματος, την οπτική γωνία, την απεικόνιση της κλίμακας και ούτω καθεξής. Οι φωτογραφίες κλασικών ερειπίων έγιναν το νόμισμα σε μια νέα οπτική οικονομία (πρβλ. Poole 1997, Sekula 1981), όπου συμμετείχαν περισσότεροι άνθρωποι από ό,τι πριν, οι αναδυόμενες μεσαίες τάξεις (που ταξίδευαν πλέον περισσότερο και συχνά σε οργανωμένες ομάδες). Ευτυχώς για πολλούς, η φωτογραφία εφευρέθηκε λίγο ή πολύ την ίδια εποχή που το έθνος-κράτος είχε επιβάλει ιδιαίτερα αυστηρούς περιορισμούς στην εξαγωγή αρχαιοτήτων. Δεν ήταν πλέον δυνατό να μεταφέρονται κλασικές αρχαιότητες έξω από τη χώρα, καθώς τώρα αποτελούσαν περιουσία του ελληνικού κράτους. Κι όμως, μπορούσε κανείς να «αιχμαλωτίσει» τις αρχαιότητες μέσω της φωτογραφίας: μπορούσε πλέον να μεταφέρει ένα άλλο είδος υλικό αντικείμενο, τη φωτογραφική

εικόνα του κλασικού ερειπίου ή, καλύτερα, ένα αποκαταστημένο και σκηνοθετημένο από την αρχαιολογία μνημείο ως αντικείμενο προς θέαση και προς αιχμαλώτιση με τη φωτογραφική μηχανή. Αλλά οι φωτογράφοι δεν ανταποκρίθηκαν απλώς στη ζήτηση για ορισμένες εικόνες. Εξαιτίας του κυρίαρχου φωτογραφικού κανόνα, στον οποίο οι περισσότεροι ήταν προσκολλημένοι, παρήγαν επίσης και βοηθούσαν στη διάδοση και εδραίωση ορισμένων, επαναλαμβανόμενων, στερεοτυπικών απόψεων και εικόνων της κλασικής αρχαιότητας. Οι φωτογραφίες έγιναν τα σύμβολα σε μια νέα καθολική γλώσσα αντίληψης της κλασικής αρχαιότητας. Κυρίαρχο θέμα σε αυτό τον κανόνα αναπαράστασης είναι η απεικόνιση της Αθήνας του 19ου αιώνα ως μνημειακού τοπίου: ως χώρου ερειπίων και μνημείων, αλλά δίχως ανθρώπους, σύγχρονες δραστηριότητες, αστική ζωή, βιομηχανική ανάπτυξη. Κι όμως, η Αθήνα στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα ήταν μια πολύβουη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα με πληθώρα ενδείξεων γρήγορης αστικοποίησης και βιομηχανοποίησης (πρβλ. Hamilakis 2001) (Εικόνες 5, 6). Πρόκειται για το αποικιακό βλέμμα σε δράση. Η Ελλάδα εξακολουθούσε να απεικονίζεται, κυρίως από δυτικούς φωτογράφους, μέσω ενός τυπικού αλλοχρονικού-αποικιακού μηχανισμού, ως κάτι που ανήκε σε μια άλλη εποχή, την εποχή της κλασικής Ευρώπης και όχι στα μέσα και τα τέλη του 19ου αιώνα (πρβλ. Fabian 1983).

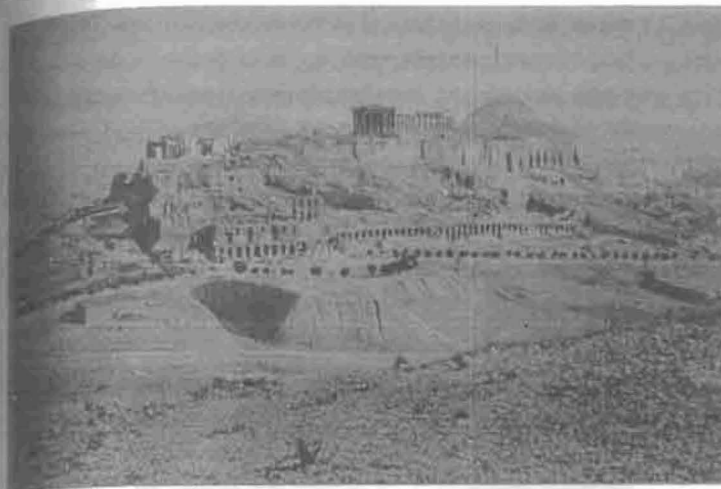
Βασικό μου επιχείρημα, λοιπόν, είναι ότι η νεωτερική αρχαιολογία και οι εμπορικοί φωτογράφοι συνέβαλαν εξίσου στη μνημειοποίηση του χώρου, ότι και οι δύο δημιούργησαν το τοπίο που σήμερα ονομάζουμε αθηναϊκή Ακρόπολη. Παρήγαγαν ένα θέαμα, ένα σκηνοθετημένο θέμα, ένα επιβλητικό αντικείμενο προς θέαση σε απόλυτη απομόνωση, και όχι μια σύνθετη, πολυπολιτισμική και πολυχρονική θέση που πρέπει να προσλαμβάνεται με πολυαισθητηριακό τρόπο. Παρατηρήστε, για παράδειγμα, στην Εικόνα 2 την απουσία οποιουδήποτε καθαρά ορατού ανθρώπου σε δράση, αν και δύο άντρες –ο ένας πιθανώς ο φωτογράφος– φαίνονται να κάθονται στα σκαλιά του ναού, ή την έλλειψη καθαρής ένδειξης κλίμακας, ή την οπτική γωνία που επιλέχθηκε για να προβληθεί το επιβλητικό θέαμα



Εικόνα 5. Φωτογραφία από το 1870 περίπου, από τον Pascal Sebah, φωτογράφο που γεννήθηκε και εργάστηκε στην Πόλη, που απεικονίζει την Ακρόπολη των Αθηνών από σπάνια οπτική γωνία (από το σταθμό του τρένου στο Θησείο). Η φωτογραφία φέρει την επιγραφή: «N. 18 L'Acropol vue prise de la Gare Centrale». Σημειώστε ότι ο μεσαιωνικός πύργος των Προπυλαίων υπάρχει ακόμη. Μεταξύ των εμπορικών φωτογραφιών με αρχαιολογικό θέμα αυτή είναι μια σπάνια απεικόνιση των όψεων της γρήγορα αναπτυσσόμενης πρωτεύουσας, όπως οι σιδηροδρομικές γραμμές και τα κτίρια των σταθμών (Getty Research Institute, Συλλογή Garry Edwards GEO293. Αναπαραγωγή έπεται από ειδική άδεια).

του Παρθενώνα. Η Εικόνα 6 δείχνει τον αρχαιολογικό χώρο από μια οπτική γωνία που επιλέγεται συχνά, πλαισιώνοντας την Ακρόπολη σε ένα εγκαταλειμμένο τοπίο, ενώ η σύγχρονη πόλη παραμένει θολή και σβήνει βολικά στο βάθος.

Ο Roland Barthes μας θυμίζει ότι οι φωτογραφίες μετέχουν σε μια μορφή πρωτόγονου θεάτρου (1981:32), και οι ομοιότητες μεταξύ θεάτρου και αρχαιολογίας έχουν επισημανθεί μεταξύ άλλων από τους Tilley (1989) και Pearson και Shanks (2001). Η φωτογραφία και η αρχαιολογία παρήγαγαν και εξακολουθούν να αναπαράγουν έναν



Εικόνα 6. Φωτογραφία του 1880 περίπου, του έλληνα εμπορικού φωτογράφου Αθανασίου, που απεικονίζει την Ακρόπολη από το λόφο του Φιλοπάππου. Η διαδικασία της παραγωγής ενός μνημειοποιημένου τοπίου έχει προχωρήσει. Ο μεσαιωνικός πύργος έχει κατεδαφιστεί, κτίρια όπως ο Ναός της Αιπτέρου Νίκης έχουν ανοικοδομηθεί πλήρως, και η Ακρόπολη είναι πλέον ένας οργανωμένος αρχαιολογικός χώρος, με φύτευση δένδρων και διαμορφωμένο περιβάλλον. Ας σημειώσουμε ότι η σύγχρονη πόλη φαίνεται μόνο στο θαμπό φόντο (Getty Research Institute, Συλλογή Garry Edwards GEO259. Αναπαραγωγή έπεται από ειδική άδεια).

μνημονικό κανόνα, μια ανάμνηση του αρχαιολογικού χώρου που έχει να κάνει περισσότερο με τη λήθη, τη λήθη της σύνθετης και απείρως ενδιαφέρουσας βιογραφίας του χώρου (πρβλ. Beard 2001, Τουρνικιώτης 1994, Yalouri 2001). Διέπουν ακόμη την εμπειρία των σημερινών επισκεπτών. Παράγουν και ρυθμίζουν μια σωματική στάση και έναν κώδικα συμπεριφοράς: πώς να προσεγγίσουν το χώρο, πού να σταματήσουν, πού να σταθούν, τι να μην κάνουν, τι να κοιτάζουν και από ποια οπτική γωνία, τι αξίζει να φωτογραφίσουν. Και, το σημαντικότερο, επιχειρήσαν να εξαλείψουν την πολυχρονική φύση του αρχαιολογικού χώρου, μια πολυχρονική φύση που ορίζεται από τα

κτίρια, τα αντικείμενα και τα τεχνουργήματα που δημιουργήθηκαν σε διαφορετικές εποχές, από την προϊστορία κι έπειτα, αλλά ανασταθθηκαν στη φθορά, άντεξαν, ζουν στο παρόν (πρβλ. Bergson 1991). Οι πρακτικές κατεδάφισης και τελετουργικού εξαγνισμού, επιλεκτικής αναπαράστασης, αφαίρεσης και πλαίσιωσης, όλες επιχειρήσαν να καταστήσουν ένδοξη τη μοναδική χρονικότητα του κλασικού.

Το κατάφεραν; Σε μεγάλο βαθμό ναι, αν κρίνουμε από την αντιμετώπιση του αρχαιολογικού χώρου από τους επισκέπτες του, από τους ξεναγούς, τις κάρτες και τις φωτογραφίες των τουριστών (πρβλ. Εικόνα 7). Ουσιαστικά, η διαδικασία αυτή μνημειοποίησης του χώ-



SOUVENIR OF ATHENS



Εικόνα 7. Κάρτα που αγόρασε ο συγγραφέας στην είσοδο της Ακρόπολης τον Ιούνιο του 2007.

ρου φαίνεται να συνεχίζεται αδιάλειπτα. Σε μια προηγούμενη δημοσίευσή μου (Hamilakis 2007:42-43) εξέτασα την περίπτωση του έργου τέχνης του Δ. Αληθινού και τη μόιρα του κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 στην Αθήνα. Ο Αληθινός, ένας σύγχρονος ευρηματικός καλλιτέχνης, συμμετείχε στην υπαίθρια προσωρινή έκθεση «Αθήνα by Art» γύρω από το λόφο της Ακρόπολης, που είχε προγραμματιστεί να πραγματοποιηθεί την ίδια περίοδο με τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Το έργο του, μια απομίμηση ακέφαλου αρχαιοελληνικού αγάλματος, βαμμένου κίτρινο, που περιστρεφόταν και είχε ειδικό φωτισμό, είχε τοποθετηθεί στους πρόποδες της Ακρόπολης, κοντά στην κύρια είσοδο στο χώρο, μεταξύ των οδών Αποστόλου Παύλου και Διονυσίου Αρεοπαγίτου. Ωστόσο, το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο, το ανώτατο αρμόδιο σώμα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα, απαίτησε τη μεταφορά του αλλού (αφού είχε δώσει άδεια για αυτό), επειδή θεωρούνταν ότι εμπόδιζε τη θέα προς την Ακρόπολη και τον Παρθενώνα. Στο τέλος, το έργο παρέμεινε στη θέση του, αλλά σταμάτησε να περιστρέφεται, και δεν φωτιζόταν πλέον, μια πράξη που έκανε τον καλλιτέχνη να τοποθετήσει μια πινακίδα διαμαρτυρίας στη βάση του, δηλώνοντας ότι το έργο «[...] δεν αποδίδει πια τη σύλληψη και το μήνυμά του». Όπως και στον 19ο αιώνα, φαίνεται ότι οι θεματοφύλακες της αρχαιολογικής αισθητικής (που εδώ νοείται στο κυριολεκτικό της νόημα, ως αυτό που έχει να κάνει με τις αισθήσεις) δεν ήταν έτοιμοι να επιτρέψουν οτιδήποτε θα μπορούσε να σπιλώσει την εικόνα που είχε παισιωθεί και σκηνοθετηθεί προσεκτικά και ενδελχώς τους τελευταίους δύο αιώνες. Η ειρωνεία είναι ότι η βάση του αγάλματος του Αληθινού αποτελούνταν από έναν γυάλινο πλίνθο, τον οποίο ο καλλιτέχνης είχε γεμίσει με χώμα από διάφορα σημεία της Ελλάδας και ήταν απομίμηση αρχαιολογικής στρωματογραφίας.

Η αγωνία για τη διαχείριση και ρύθμιση των κανόνων και της πολιτικής του θεάματος αναδεικνύεται ως κυρίαρχη σε μια πιο πρόσφατη ιστορία, που εκτυλίσσεται ακόμη καθώς γράφω αυτές τις γραμμές (στις αρχές Σεπτέμβρη του 2007): σε απόσταση λίγων μέτρων από



το σημείο όπου βρισκόταν το κίτρινο άγαλμα, στη Διονυσίου Αρεοπαγίτου στον αριθμό 17, υπάρχει ένα νεοκλασικό κτίριο κατοικιών, αλλά ίσως όχι για πολύ. Πρόκειται για μια κατοικία του 1930, ένα από τα καλύτερα (εάν όχι το καλύτερο) δείγμα αρχιτεκτονικής Art Deco στην Ελλάδα, που σχεδίασε ο διάσημος αρχιτέκτονας και φίλος του Πικάσο Βασίλειος Κουρεμένος. Η κύρια είσοδός του πλαισιώνεται από δύο γυναικείες μορφές που μοιάζουν με Καρυάτιδες, αλλά που φέρουν παραδοσιακές ηπειρωτικές ενδυμασίες, και στον μπροστινό εξωτερικό τοίχο προβάλλει ένα μωσαϊκό που απεικονίζει τον Οιδίποδα με τη Σφίγγα. Το κτίριο είχε κηρυχθεί ως σημαίνον έργο τέχνης και ως διατηρητέο από τα υπουργεία Χωροταξίας και Πολιτισμού στη δεκαετία του '70 και του '80. Θεωρούνταν πάντοτε ως ένα από τα σπάνια παραδείγματα πρόσφατων μνημείων, τεκμήριο της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της Αθήνας, που κατάφερε να διασωθεί κατά τη μεταπολεμική σφοδρή επίθεση της «αστικής ανάπτυξης» στην πόλη. Ωστόσο, το κτίριο είχε την ατυχία να βρίσκεται μπροστά στο σημείο που είχε επιλεχθεί για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης, το οποίο θα ολοκληρωνόταν στα τέλη του 2007. Ενώ το συγκεκριμένο και άλλα παρόμοια κατηγορίας κτίρια περιλαμβάνονταν αρχικά στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του νέου μουσείου και θεωρούνταν σημαντικά για να «κρύβουν» το τεράστιο τσιμεντένιο περίβλημά του τόσο κοντά στην Ακρόπολη, καθώς πλησίαζε η ολοκλήρωση του μουσείου έγινε αντιληπτό ότι το κτίριο έκρυβε τη θέα της Ακρόπολης από το εστιατόριο του νέου μουσείου. Το αποτέλεσμα ήταν ότι το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο αποφάσισε να αφαιρέσει το κτίριο από τον κατάλογο των διατηρητέων μνημείων και να προτείνει την κατεδάφισή του. Στα τέλη Αυγούστου του 2007, ο υπουργός Πολιτισμού επικύρωσε αυτή την απόφαση. Επικριτές της απόφασης (που οργάνωσαν μια υψηλού κύρους εκστρατεία για να την αναστρέψουν) τονίζουν ότι η κίνηση αποκαλύπτει την προσδοκία να χρησιμοποιηθεί το εστιατόριο του μουσείου για εταιρικά και άλλα επιχειρησιακά happenings, όπου οι συμμετέχοντες θα επιθυμούσαν μια ανεμπόδιστη θέα της Ακρόπολης. Σε κάθε περίπτωση, η ιστορία αυτή μας θυμίζει για μια

ακόμη φορά ότι παράλληλα με τη διατήρηση, η καταστροφή και η κατεδάφιση βρίσκεται στον πυρήνα του νεωτερικού αρχαιολογικού φαντασιακού, πολλώ δε μάλλον που η απόφαση αυτή έρχεται όχι πολύ καιρό μετά την καταστροφή, με τη συναίνεση πολλών αρχαιολόγων, αρκετών αρχαιοτήτων που ανακαλύφθηκαν στα θεμέλια του νέου μουσείου.<sup>7</sup> Η λογική πίσω από την απόφαση για την κατεδάφιση του Art Deco κυρίου είναι η λογική της δημιουργίας ενός μνημειοποιημένου τοπίου, μια λογική στην οποία πρακτικές εξάλειψης και αναδημιουργίας είναι ακόμη, όπως και στον 19ο αιώνα, θεμελιώδεις. Όπως και τότε, ωστόσο, η επιθυμία για διαχείριση της προσοχής, για κατεύθυνση της θέασης και του βλέμματος, για σκηνοθεσία ενός θεάματος που αξίζει να το κοιτάζει και να το αναπαράγει κανείς, βρίσκεται στη βάση αυτής της νοοτροπίας. Ας θυμηθούμε ότι το κύριο κριτήριο που κατεύθυνε την επιλογή του χώρου για το νέο μουσείο και του αρχιτεκτονικού σχεδίου ήταν η αλληλοορατότητα μεταξύ του αρχαιολογικού χώρου (ιδιαίτερα του Παρθενώνα) και του νέου μουσείου.<sup>8</sup> Όπως παρατήρησε ο Rancière, η αισθητική και η πολιτική καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο, και οι δύο προσπαθούν να καθορίσουν τι αξίζει να δει κανείς και τι όχι (Rancière 2004).<sup>9</sup>

Μόνο που η υλικότητα έχει την ενοχλητική συνήθεια να αντιστέκεται. Την άνοιξη του 2000 παρήγαγα εγώ ο ίδιος το φωτογραφικό αντικείμενο της Εικόνας 8. Απεικονίζει ένα κομμάτι επεξεργασμένου μαρμάρου, ένα αρχιτεκτονικό θραύσμα που προέρχεται από κλασικό μνημείο, αλλά φέρει επιγραφή στα οθωμανικά τουρκικά. Βρισκόταν σχεδόν απαρατήρητο κοντά στο Ερέχθειο, δίχως πινακίδα, χωρίς να περιλαμβάνεται σε καμία τουριστική διαδρομή. Έμαθα αργότερα ότι αποτελούσε τμήμα της δυτικής πρόσοψης του Ερεχθείου. Το 1805, στο κομμάτι λαξεύτηκε η επιγραφή που εξυμνεί το ισχυρό φρούριο της Ακρόπολης και το ζήλο που επέδειξε ο τότε οθωμανός κυβερνήτης της Αθήνας για την ενίσχυση και κατασκευή του. Το κομμάτι ενσωματώθηκε σε μια σύγχρονη θολωτή είσοδο κοντά στα Προπύλαια (πρβλ. Paton 1927). Ποιας εποχής είναι αυτή



Εικόνα 8. Ένα αρχιτεκτονικό θραύσμα από τον κλασικό ναό του Ερεχθείου με επιγραφή στα οθωμανικά τουρκικά (φωτογραφία του συγγραφέα, 2000).

η φωτογραφία και ποιας εποχής είναι το κομμάτι που απεικονίζει: Το κομμάτι αυτό ενσωματώνει με πλούσιο αλλά σαφή και περιεκτικό τρόπο πολλά από τα θέματα που ανέπτυξα στο παρόν άρθρο. Διακόπτει την κατασκευασμένη μοναδική χρονικότητα του παρόντος, καθώς και τη χρονικότητα της κλασικής αρχαιότητας, φέρνοντας στο προσκήνιο τη χρονικότητα της οθωμανικής ζωής της Ακρόπολης. Κάνει, όμως, πολύ περισσότερα. Αποτελεί την αντίσταση της υλικότητας, μιας υλικότητας που αντέχει και υπομένει, παρά τις ποικίλες διαδικασίες εκκαθάρισης, αναδημιουργίας και φωτογραφικής μνημειοποίησης. Εμπειρεύει υλική ενέργεια και δύναμη: τη δύναμη και την ικανότητα των πραγμάτων (και όχι των ατόμων) να επεμβαίνουν στο παρόν<sup>10</sup> και να διαρρηγνύουν τη χρονική, και σε αυτή την περίπτωση, την υλική, την αναπαραστατική, τη μνημειακή και την αρχαιολογική συναίνεση.

Μας δείχνει επίσης, ίσως, έναν πιθανό δρόμο προς την απομνημειοποίηση: δεν μπορούμε να αναστρέψουμε σχεδόν 200 χρόνια αρχαιολογικής και φωτογραφικής μνημειοποίησης, αλλά μπορούμε να παραγάγουμε άλλες εικόνες, να αναδείξουμε άλλες υλικές παρου-

σίες, τις ρωγμές στο κτίριο, τα ίχνη μιας σύνθετης και πλούσιας βιογραφίας, ως είναι και αυτό το επαναχρησιμοποιημένο και πολυχρονικό θραύσμα, ή ένα κανόνι από την εποχή που η Ακρόπολη ήταν φρούριο, ή η μεταλλική τιμητική πλάκα που τοποθετήθηκε πρόσφατα ως υπενθύμιση της απομάκρυνσης της ναζιστικής σημαίας από την Ακρόπολη το 1941.<sup>11</sup>

Μετάφραση από την αγγλική γλώσσα Ελένη Οικονόμου

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

\* Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Μάνο Σπυριδάκη που με προσκάλεσε να συμμετάσχω σε αυτό τον τόμο. Η βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Πρίνστον και το Getty Research Institute μου χορήγησαν πρόθυμα άδεια για την αναπαραγωγή των φωτογραφιών του 19ου αιώνα. Το άρθρο αυτό αρχικά ήταν η εισήγησή μου στο συνέδριο Relitti Riletti που έλαβε χώρα στη Ρώμη τον Φεβρουάριο του 2007, και οργανώθηκε από τον Marcello Barbanera και το δίκτυο AREA (Archives of European Archaeology). Μια τροποποιημένη εκδοχή αυτού του κειμένου θα εμφανιστεί στα πρακτικά του συνεδρίου στα παλικά, και μια πολύ μικρότερη δημοσιεύτηκε (στα αγγλικά) σε έναν τόμο αφιερωμένο στον Andrew Fleming (Rainbird 2007).

1. Πρόκειται για το δεύτερο, μικρότερο τζαμί, το οποίο αντικατέστησε ένα πολύ μεγαλύτερο που είχε καταστραφεί στο βομβαρδισμό της Ακρόπολης από τους Ενετούς, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Αθήνας το 1687.

2. Χρησιμοποιώ αυτούς τους προσδιορισμούς για να καταδείξω τον συγκεκριμένο επιστημονικό μηχανισμό που αναπτύχθηκε στη Δύση κατά τη σύγχρονη εποχή, υποδηλώνοντας έτσι ότι πριν από αυτήν την εποχή και εκτός της δυτικής σφαίρας υπήρχαν (και υπάρχουν ακόμη) εναλλακτικές αρχαιολογίες, με τη δική τους χαρακτηριστική οντολογία και επιστημολογία, ορισμένες από τις οποίες ονομάζονται σήμερα γηγενείς αρχαιολογίες (βλ. για παράδειγμα Smith και Wobst 2005). Στο παρόν άρθρο ασχολούμαι μόνο με την επίσημη νεωτερική αρχαιολο-

γία, και εξετάζω αλλού τις αρχαιολογίες της Ελλάδας πριν από τη νεότερη εποχή (π.χ. Χαμηλάκης 2008). Σχετικά με την πρόσφατη συζήτηση που εξερευνά τους δεσμούς μεταξύ αρχαιολογίας και δυτικής νεωτερικότητας, βλ. Thomas 2004, Hamilakis και Momigliano 2006, και το ειδικό τεύχος του περιοδικού *Modernism/Modernity* 11(1), 2004.

3 Ο Ναός της Απτέρου Νίκης αυτή την περίοδο διάγει την τρίτη σύγχρονη αναστήλωσή του.

4 Υπάρχει ακόμη ελάχιστο θεωρητικό έργο σχετικά με τους δεσμούς μεταξύ φωτογραφίας και αρχαιολογίας, ιδιαίτερα από την οπτική των παράλληλων ιστορικών τους τροχιών και των ανάλογων νοημάτων και επιπτώσεών τους. Βλ. Bateman 2005, Bohrer 2005, Downing 2006, Hamilakis 2001, Shanks 1997.

5 Η άλλη προσωπικότητα-κλειδί στην εφεύρεση της φωτογραφίας, ο William Fox Talbot (1800-1877), ενδιαφερόταν ενεργά για την αρχαιολογία, είχε δημοσιεύσει βιβλία όπως το *Ερμής ή κλασικές και αρχαιοσυλλεκτικές έρευνες* (*Hermes or Classical and Antiquarian Researches*) (1838-1839) και θεωρείται ως ένας από τους σύγχρονους αποκρυπτογράφους των επιγραφών με σφηνοειδή γραφή.

6 Η τάση αυτή της εργασίας μέσω της απομόνωσης έχει δεχτεί επίθεση στην αρχαιολογία από ολιστικές προσεγγίσεις, όπως η αρχαιολογία του τοπίου και άλλες μέθοδοι (*off-site methodologies*). Αλλά ακόμη και η αρχαιολογία του τοπίου οφείλει πολλά στην αυτόνομη θέση, την εικονική αναπαράσταση και το δυτικό βλέμμα (πρβλ. άρθρα στο Bender 1993) και, σε κάθε περίπτωση, η αρχαιολογία του τοπίου είναι ακόμη στα σπάργανα στη μεσογειακή αρχαιολογία.

7 Οι αρχαιότητες αυτές περιλάμβαναν υλικά κατάλοιπα από τη μετακλασική και μεσαιωνική ζωή της Αθήνας. Έπειτα από διαμαρτυρίες, ορισμένα από αυτά του ευρήματα διασώθηκαν και οι επισκέπτες θα μπορούν να τα δουν στο υπόγειο του νέου μουσείου.

8 Όσο για τα εκθέματα του ίδιου του μουσείου, σύμφωνα με τις επίσημες έως σήμερα ανακοινώσεις, θα μας αφηγηθούν την ιστορία μόνο της κλασικής φάσης της Ακρόπολης, μέχρι τη ρωμαϊκή περίοδο. Κατ' αυτό τον τρόπο, το νέο μουσείο θα συνεχίσει τη διαδικασία μνημειοποίησης, επιλεκτικής μνήμης ή, μάλλον, λήθης.

9 Οι αρχαιολόγοι και άλλοι υπέρμαχοι της κατεδάφισης του κτιρίου εκφράζουν επίσης την ανησυχία ότι οι επισκέπτες του νέου μουσείου θα πρέπει να αντικρίζουν τον άσχημο πίσω τοίχο του κτιρίου, αντί για την όμορφη πρόσοψη που βλέπει στο δρόμο, ένα πρόβλημα το οποίο, απαντούν οι πολέμιοι της κατεδάφισης, θα μπορούσε εύκολα να λυθεί με ελάχιστες παρεμβάσεις διαμόρφωσης τοπίου, όπως η φύτευση δέντρων ή οι καλλιτεχνικές επεμβάσεις. Άλλοι, υπέρμαχοι της κατεδάφισης (π.χ. Γιακουμακάτος 2007) αναπλαισιώνουν το επιχείρημα ως σύγκρουση μεταξύ του δημόσιου συμφέροντος που εξυπηρετείται από μια

κυρίαρχη κρατική αρχιτεκτονική παρέμβαση, όπως το νέο μουσείο της Ακρόπολης, και τα ιδιωτικά συμφέροντα των ντόπιων ιδιοκτητών των κτιρίων που πρόκειται να κατεδαφιστούν. Το επιχείρημα αυτό, ωστόσο, αποτυγχάνει να ασχοληθεί τόσο με την πολιτική του θέματος που διακυβεύεται στο τοπίο της Ακρόπολης, αλλά και με τη μακρά ιστορία της διαδικασίας μνημειοποίησης. Σχετικά με αυτή τη διαμάχη βλ. τον δικτυακό τόπο [http://areopagitou17.blogspot.com/2007/07/blog-post\\_2000.html](http://areopagitou17.blogspot.com/2007/07/blog-post_2000.html) (πρόσβαση στις 30 Σεπτεμβρίου 2007), που επίσης διαθέτει κατάλογο με τα περισσότερα γραπτά στον τύπο και αλλού σχετικά με το θέμα. Μεταξύ αυτών βλ. το άρθρο του Μπελαβίλα (2007), το οποίο όχι μόνο κριτικάρει την απόφαση της κατεδάφισης, αλλά επίσης εγείρει το ζήτημα ότι στο νέο μουσείο της Ακρόπολης θα πρέπει να εκτίθενται κατάλοιπα από όλες τις φάσεις της ζωής της, μια σπάνια και toλμηρή δήλωση στο πλαίσιο του ελληνικού δημόσιου λόγου.

10 Σχετικά με την ενέργεια και τη δύναμη των αντικειμένων, φωτογραφικών ή άλλων, βλ. Gell 1998, Mitchell 2005.

11 Το γεγονός αυτό αναλύεται στο Hamilakis και Yalouri 1999, με αρκετές λεπτομέρειες. Εν συντομία, τη νύχτα της 30ής Μαΐου 1941, δύο αγωνιστές της αντίστασης, ο Μανώλης Γλέζος και ο Απόστολος Σάντας, κατέβασαν τη ναζιστική σημαία από την Ακρόπολη. Το επόμενο πρωί, οι πολίτες της κατεχόμενης Αθήνας ξύπνησαν και είδαν ότι το σύμβολο της ναζιστικής κυριαρχίας έλλειπε από το πιο ψηλό, ορατό και τεράστιας συμβολικής σημασίας σημείο. Το γεγονός επέκτεινε σχεδόν μυθικές διαστάσεις, μεταδόθηκε διεθνώς, θεωρήθηκε ότι σηματοδότησε την έναρξη της οργανωμένης αντίστασης ενάντια στον στρατό κατοχής, και μνημονεύεται με πολλούς τρόπους έκτοτε, περιλαμβανομένης της έκδοσης ενός γραμματοσήμου από την ταχυδρομική υπηρεσία της Σοβιετικής Ένωσης. Το 1982, έλληνες βετεράνοι της αντίστασης του Β' Παγκόσμιου Πολέμου τοποθέτησαν την τιμητική πλάκα, σε μια τελετή όπου εκφώνησε λόγο ο αρχαιολόγος Μανώλης Ανδρόνικος, ο υπεύθυνος της ανασκαφής της Βεργίνας. Το γεγονός της απομάκρυνσης της σβάστικας ήταν φυσικά μια ακόμη απόπειρα εκκαθάρισης του ιερού βράχου από τα απομεινάρια της βαρβαρότητας, αλλά σε αυτή την περίπτωση η ιδιαίτερα συμβολική αυτή δράση εξαγνισμού εξυπηρετούσε τους σκοπούς της αντίστασης στον κυρίαρχο κατακτητή. Η τοποθέτηση της τιμητικής πλάκας ενέγραψε το γεγονός αυτό και τη μνήμη του στο σώμα της εθνικής ιστορίας και τη μακρά γραμμή της εθνικής συνέχειας, όπως φαίνεται ξεκάθαρα από το λόγο του Ανδρόνικου (πρβλ. Hamilakis 2007:138, για συζήτηση του θέματος). Αλλά η παρουσία αυτής της πλάκας στην Ακρόπολη μπορεί επίσης να αποκτήσει ένα άλλο νόημα: είναι ένα υλικό τεκμήριο για τη συνεχή ζωή του μνημείου, είναι ένα σπάνιο ίχνος που επέζησε της κλασικιστικής μνημειοποίησης του χώρου, ανακαλώντας ένα επεισόδιο από την πρόσφατη βιογραφία

του. Ωστόσο, σήμερα, πολύ λίγοι τουρίστες και άλλοι επισκέπτες στον αρχαιολογικό χώρο μπορούν να «αποκρυσταλλογραφίσουν» αυτό το ίχνος.

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Barthes, R., 1981, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Νέα Υόρκη: Hill and Wang.
- Bateman, J., 2005, «Wearing Juninho's shirt: record and negotiation in excavation photographs», στο S. Smiles και S. Moser (επιμ.), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, σσ. 192-203, Οξφόρδη: Blackwell.
- Beard, M., 2002, *The Parthenon*, Λονδίνο: Profile.
- Bender, B. (επιμ.), 1993, *Landscape: Politics and Perspectives*, Οξφόρδη: Berg.
- Bennett, T., 1988, «The exhibitionary complex», *New Formations* 4 (1988), σσ. 73-102.
- Bergson, H., 1991, *Matter and Memory*, Νέα Υόρκη: Zone.
- Bohrer, F.N., 2005, «Photography and archaeology: the image as object», στο *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Οξφόρδη: Blackwell, σσ. 180-191.
- Γιακουμακάτος, Α., 2007, «Το δίλημμα της κατεδάφισης», *Το Βήμα*, 15.7.2007.
- Crary, J., 1992, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Κάμπριτζ, Μασ.: MIT Press.
- Douglas, M., 1966, *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul.
- Downing, E., 2006, *After Images: Photography, Archaeology and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*, Νητηρόν: Wayne State University Press.
- Fabian, J., 1983, *Time and the Other*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Foucault, M., 1986, «Of other spaces», *Diacritics* 16(1), σσ. 22-27.
- Gell, A., 1998, *Art and Agency*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Hamilakis, Y., 2001, «Monumental visions: Bonfils, classical antiquity, and nineteenth-century Athenian society», *History of Photography* 25(1), σσ. 5-12 και 23-43.
- , 2007, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- , 2008, «Decolonizing Greek archaeology: indigenous archaeologies, modernist archaeology and the post-colonial critique», στο D. Damaskos, D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity: Archaeology and*

- Hellenic Identity in twentieth-century Greece*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 273-284.
- Hamilakis, Y. και E. Yalouri, 1999, «Sacralising the past: The cults of archaeology in modern Greece», *Archaeological Dialogues* 6(2), σσ. 115-135.
- Hamilakis, Y. και N. Momigliano (επιμ.), 2006, *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the «Minoans»*, Πάντοβα: Bottega d'Erasmus/Aldo Ausilio. Creta Antica, 7.
- Heidegger, M., 1977, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Νέα Υόρκη: Harper Torchbooks.
- Herzfeld, M., 2002, «The absent presence: discourses of crypto-colonialism», *The South Atlantic Quarterly* 101(4), σσ. 899-926.
- Καυταντζόγλου, Λ., 1878, «Περί του εν τη Ακροπόλει Αθηνών καταστραφέντος τουρκικού πύργου», *Αθήναιον* 6(5), σσ. 287-308.
- Κόκκου, Α., 1997, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Αθήνα: Ερμής.
- Lyons, C., J.K. Papadopoulos, L.S. Stewart και A. Szegedy-Maszak, 2005, *Archaeology and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Λος Άντζελες: The Getty Museum.
- Μαλλούχου-Τυφάνο, Φ., 1998, *Η ανασύλωση των αρχαίων μνημείων στη νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Mitchell, W.J.T., 2005, *What do Pictures Want?*, Σικάγο: Chicago University Press.
- Μπελαβίλας, Ν., 2007, «Το νέο μουσείο της Ακρόπολης ως εθνικό φλάμπουρο», *Αυγή*, 27.9.2007.
- Paton, J.M. (επιμ.), 1927, *The Erechtheum*, Κάμπριτζ, Μασ., και Πρίνστον: Harvard University Press and American School of Classical Studies at Athens.
- Pearson, M. και M. Shanks, 2001, *Theatre/Archaeology*, Λονδίνο: Routledge.
- Poole, D., 1997, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Rainbird, P. (επιμ.), 2007, *Monuments in the Landscape: Papers in Honour of Andrew Fleming*, Stroud U.K: Tempus.
- Rancière, J., 2004, *The Politics of Aesthetics*, Λονδίνο: Continuum.
- Sekula, A., 1981, «The traffic in photographs», *Art Journal* 41(1), σσ. 15-25.
- Shanks, M., 1997, «Photography and archaeology», στο B.L. Molyneaux (επιμ.), *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, Λονδίνο: Routledge, σσ. 73-107.

- Smith, C. και H.M. Wobst (επιμ.), 2005, *Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice*, Λονδίνο: Routledge.
- Stuart, J. και N. Revett, 1787, *The Antiquities of Athens*, 2 τόμοι, Λονδίνο.
- Szegedy-Maszak, A., 2001, «Felix Bonfils and the traveller's trail through Athens», *History of Photography* 25(1), σσ. 13-22 και 23-43.
- Tagg, J., 1988, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Μινεάπολις: University of Minnesota Press.
- Thomas, J., 2004, *Archaeology and Modernity*, Λονδίνο: Routledge.
- Tilley, C., 1989, «Excavation as theatre», *Antiquity* 63, σσ. 275-280.
- Τουρνικιώτης, Π. (επιμ.), 1994, *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεότερα χρόνια*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Wright, C., 2004, «Material and memory: photography in the Western Solomon islands», *Journal of Material Culture* 9(1), σσ. 73-85.
- Yalouri, E., 2001, *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Οξφόρδη: Berg.