

ΑΡ

ΧΑ

ΙΟ

ΛΟ

ΓΙ

ΕΣ

ΑΡ

ΧΗ

ΑΕ

ΟΛ

ΟΓ

ΙΕΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΕΣ
ARCHAEOLOGIES

Επιμέλεια: Γιάννης Σταθάτος
Curated by Yiannis Stathatos



ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
STATE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
GREEK MINISTRY OF CULTURE

PHOTOSYNKYRIA 2003

www.photosynkyria.gr

15η Διεθνής Συνάντηση
Θεσσαλονίκη
Φεβρουάριος-Μάρτιος 2003

Διοργάνωση:

ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Καλλιτεχνική Διεύθυνση:

ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Ομάδα εργασίας:

ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΟΡΟΤΣΚΟΥ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ
ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ
ΛΕΝΑ ΛΑΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΝΕΤΑ ΤΣΟΥΚΑ
ΣΟΦΙΑ ΑΝΑΝΙΑΔΟΥ

15th International Meeting
Thessaloniki
February-March 2003

Organisation:

THESSALONIKI MUSEUM OF PHOTOGRAPHY

Artistic direction:

HERCULES PAPAIOANNOU

Task force:

ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΟΡΟΤΣΚΟΥ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ
ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ
ΛΕΝΑ ΛΑΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΝΕΤΑ ΤΣΟΥΚΑ
ΣΟΦΙΑ ΑΝΑΝΙΑΔΟΥ



www.thmphoto.gr

ΑΠΟΘΗΚΗ Α / ΛΙΜΑΝΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Τ.Θ. 10532 / 541 10 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΛ.: 2310-566.716, 2310-593.275, FAX: 2310-566.717
e-mail: info@thmphoto.gr

Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου:
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΚΡΗΣ

Αντιπρόεδρος:
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΡΟΥΛΗΣ

Μέλη:
ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΒΑΣΙΛΑΚΑΚΗΣ
ΚΑΤΙΑ ΖΕΛΟΜΟΣΙΔΟΥ

Αναπληρωτής διευθυντής:
ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

WAREHOUSE A / PORT OF THESSALONIKI
P.O. BOX 10532 / 541 10 THESSALONIKI / GREECE
TEL.: +30-2310-566.716, FAX +30-2310-566.717
e-mail: info@thmphoto.gr

President of the Board:
GEORGE MAKRIS

Vice president:
APOSTOLOS MAROULIS

Members:
NIKOS PANAYOTOPOULOS
EVANGELOS VASSILAKAKIS
KATIA ZELOSOSIDOU

Deputy director:
HERCULES PAPAIOANNOU

© Μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκης 2003 - Για την έκδοση
© Οι φωτογράφοι 2003 - Για τις φωτογραφίες
© Οι συγγραφείς - Για τα κείμενα

Θεσσαλονίκη 2003

ISBN 960-87039-7-2

© Thessaloniki Museum of Photography 2003 - For the publication
© The photographers 2003 - For the photographs
© The authors - For the texts

Thessaloniki, 2003

ISBN 960-87039-7-2

PHOTOSYNKYRIA2003

Θεσσαλονίκη Φεβρουάριος-Μάρτιος 2003 / Thessaloniki February-March 2003



ΜΟΥΣΕΙΟ
BYZANTINOY
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
MUSEUM
OF BYZANTINE
CULTURE

Η έκθεση *Αρχαιολογίες* παρουσιάστηκε το διάστημα
Φεβρουαρίου - Μαρτίου 2003 στο Μουσείο Βυζαντινού
Πολιτισμού, στο πλαίσιο της Photosynkyria 2003.

The exhibition *Archaeologies* was presented at
February - March 2003, at the Museum of
Byzantine Culture, during the Photosynkyria 2003.



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Η αποκάλυψη του Αντίνοου
 École Française d'Athènes, The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: The discovery of Antinous

ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ GROUP EXHIBITION

Επιμέλεια: Γιάννης Σταθάτος Curated by Yiannis Statbatos

Ελένη Μαλιγκούρα	Eleni Maligoura
Jean-Daniel Pollet	Jean-Daniel Pollet
Alain Ceccaroli	Alain Ceccaroli
Στέργιος Καράβατος	Stergios Karavatos
Λίζη Καλλιγά	Lizzie Calliga
Ian Walker	Ian Walker
Keith Arnatt	Keith Arnatt
Εριέτα Απάλη	Erietta Attali
Joan Fontcuberta	Joan Fontcuberta
Kai-Olaf Hesse	Kai-Olaf Hesse
Anthony Hernandez	Anthony Hernandez
Θωμάς Γερασόπουλος	Thomas Gerassopoulos
Σωκράτης Μαυρομάτης	Socratis Mavromatis
Άρης Γεωργίου	Aris Georgiou
Χρήστος Κουκέλης	Christos Koukelis

ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ SOLO EXHIBITIONS

Gabriele Basilico	Gabriele Basilico
Provincia antiqua	Provincia antiqua
Vasco Ascolini	Vasco Ascolini
Evocazioni con rovine	Evocazioni con rovine

Σωκράτης:

Αλλά τι μὴν εστίν ἀπδέως σου ακροώνται και επαιούουσιν; αυτός μοι εἶπε, επειδή εγώ ουχ ευρίσκω.

Ιππίας:

Περί των γενών, ὡ Σώκρατες, των τε ηρώων και των ανθρώπων, και των κατοικήσεων, ὡς το αρχαίον εκτίσθησαν αι πόλεις, και συλλήβδην πάσης της αρχαιολογίας ἡδιστα ακροώνται, ὡς ἔγωγε δι' αυτούς ννάγκασμαι εκμεμαθηκέναι τε και εκμεμελετηκέναι πάντα τα τοιαύτα.

Πλάτωνος *Ιππίας Μείζων*

Σωκράτης:

Πες μου, λοιπόν, για ποιὰ θέματα μιλάς στους Σπαρτιάτες ὡστε αυτοί να σε ακοῦν τόσο πρόθυμα και να σε επαιούουν, γιατί ομολογῶ πως δεν καταλαβαίνω.

Ιππίας:

Για την καταγωγή, Σωκράτη, των ηρώων και των ανθρώπων, αλλά και για την ίδρυση των αρχαίων πόλεων - με άλλα λόγια, για ὅ,τι ἔχει σχέση με την αρχαιολογία. Το αποτέλεσμα είναι πως αναγκάζομαι να σπουδάζω και να μελετᾶω ὅλα αυτά τα πράγματα.

Πλάτωνος *Ιππίας Μείζων*

Socrates:

Tell me then, what subject do the Spartans so love to hear you lecture about? I can't begin to guess.

Hippias:

Genealogies, Socrates, the genealogies of heroes and of men, and all about the founding of ancient cities - in other words, everything to do with archaeology. The result is that I have been forced to research and study all such matters.

Plato, *Hippias Major*

ΕΠΑΝΑΚΑΤΑΚΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ
RECUPARATING THE PAST

Ο όρος *αρχαιολογία* εμφανίζεται για πρώτη φορά στον *Ιππία Μείζονα* του Πλάτωνα, όπου χρησιμοποιείται με τη συγκεκριμένη έννοια της οργανωμένης έρευνας του παρελθόντος. Στον διάλογο αυτό, ο σοφιστής Ιππίας διηγείται την προσωπική επιτυχία που σημείωσε στη Σπάρτη, πόλη κατά τα άλλα γνωστή για την αφιλόξενη υποδοχή που επιφυλάσσει στους διανοούμενους γενικά και στους σοφιστές ειδικότερα. Οι Σπαρτιάτες, εξηγεί, αν και συνήθως δεν επιτρέπουν τις φιλοσοφικές αγορεύσεις, εντούτοις φαίνεται πως ενθουσιάζονται ακούγοντας διεξοδικές γενεαλογίες ηρώων και διηγήσεις της ίδρυσης αρχαίων πόλεων: με άλλα λόγια, εξαιρούνται από τη γενική απαγόρευση οι διαλέξεις αρχαιολογικού περιεχομένου. Η καταγωγή αυτή έπρεπε κανονικά να αποτελεί καύχημα για τους αρχαιολόγους - πλην όμως, ο *Ιππίας Μείζων* είναι ο μόνος πλατωνικός διάλογος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χιουμοριστικός, κι αποβλέπει κυρίως στον εμπαιγμό του αυτάρεσκου σοφιστή, κλασικό πρότυπο σοκρατικού θύματος που σκάβει τον λάκκο του με χαρούμενη αναισθησία, αγνοώντας τις παγίδες που κρύβει ο Σωκράτης κάτω από τις δήθεν αθώες ερωτήσεις του.

Σε αντίθεση με την αρχαιοφιλία, η συστηματική αρχαιολογία είναι δημιούργημα του 18ου αιώνα, ενώ η επιστημονική αρχαιολογία, βασισμένη σε αρχές που αναγνωρίζονται ακόμα σήμερα, πρωτοεμφανίζεται το τελευταίο περίπου τέταρτο του 19ου· η σαγήνη όμως των τεκμηρίων του παρελθόντος, προπάντων όταν πρόκειται για ευρήματα που ανασύρθηκαν από το χώμα, είναι παλιά όσο κι ο ίδιος ο πολιτισμός. «Σε ένα προκλητικό βιβλίο», σημειώνει ο Alain Schnapp, «ο φιλόσοφος και ιστορικός Krzysztof Pomian μας θύμισε κάποτε πως η αρχαιολογία δεν είναι παρά αλαζονική παραλλαγή της ουλλεκτικής μανίας και πως η μανία αυτή, όσο μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ιστορία της, είναι συνδεδεμένη με την ίδια την έννοια της ανθρωπότητας· από την πρώτη στιγμή που εμφανίζονται οι άνθρωποι ως βιολογική και πολιτισμική οντότητα, φαίνεται πως με τον έναν ή

The word archaeology, which in Greek means “the science of the ancient”, first appears in Plato’s *Hippias Major*, where it is used very specifically as a term for an organised investigation of the past. In this dialogue, the sophist Hippias recounts how he was made welcome in Sparta, a city notoriously unfriendly to intellectuals in general and sophists in particular. The Spartans, he explains, while refusing to allow public lectures of any kind, are apparently pushovers for long and presumably exhaustive accounts of the genealogies of heroes, as well as the foundation myths of cities: in other words, archaeology. Such a pedigree ought to be a source of pride to archaeologists - until, that is, one realises that Hippias Major is the closest Plato ever got to writing a comic dialogue, and that its primary purpose is to deflate the pomposity of the eponymous sophist, who like all good socratic Aunt Sallys digs his own grave with cheerful insouciance, never quite noticing the goad beneath Socrates’ urbanely barbed questions. Plato, we may surmise, didn’t think much of grubbing after details of the past.

Archaeology as a discipline distinct from antiquarianism probably goes back no further than the 18th century, and scientific archaeology certainly not much before the last quarter of the 19th, but a fascination with the artefacts of the past, and particularly with those which have emerged from the earth, is at least as old as civilisation itself. “In a provocative book”, notes Alain Schnapp, “the philosopher and historian Krzysztof Pomian once reminded us that archaeology is merely a presumptuous variant of the collecting urge, and that the latter, insofar as one can reconstitute its history, is associated with the very concept of humanity: from the very earliest time it is possible to identify humans in their cultural and biological singularity, it seems that they have in one way or another gathered, preserved and treasured objects of no utility other than that of bearing the marks of a more or less distant past”.¹ Or, as the ‘early archaeologist’ in the Gary Larson cartoon proclaims to his

τον άλλο τρόπο μάζευαν, φύλαγαν και θησαύριζαν αντικείμενα άχρηστα, που μοναδικό κοινό τους σημείο ήσαν τα σημάδια ενός λίγο-πολύ απομακρυσμένου παρελθόντος».¹ Κάτι δηλαδή σαν τον “πρώιμο αρχαιολόγο” στη γελοιογραφία του Gary Larson, ο οποίος ανακοινώνει στους ανθρώπους των σπηλαίων που αποτελούν το ακροατήριό του: «Να και ένα αγγείο από γρανίτη. Βρέθηκε σε ανασκαφή εδώ κοντά και κατά πάσα πιθανότητα χρονολογείται από... Ας πούμε από τον περασμένο Ιούλιο».

Ενοχλώντας μάλλον τους σοβαρούς επαγγελματίες, η κοινή γνώμη τοποθετεί στη καρδιά του αρχαιολογικού μύθου την ανασκαφή, απασχόληση που συνδυάζει κατά τον δραστηκότερο τρόπο το κυνήγι του θησαυρού με τη χθόνια μαντική. Στη πραγματικότητα, οι αρχαιολόγοι δεν ασχολούνται αποκλειστικά με τις ανασκαφές, ούτε και κανένας σοβαρός επιστήμων αφιερώνεται στη θησαυροθηρία· ο χαρακτηρισμός του κυνηγού θησαυρών που συχνά αποδόθηκε στον Schliemann είναι βέβαιο πως δεν είχε κολακευτικό χαρακτήρα. Κι όμως, στις ανασκαφές οφείλουμε μεγάλο μέρος των γνώσεων του παρελθόντος που διαθέτουμε, ειδικά του απώτερου παρελθόντος. Χαρακτηριστικό δυστυχώς του ανασκαφικού έργου είναι το γεγονός ότι αναπόφευκτα καταστρέφει το αντικείμενο της μελέτης του: τα ευρήματα βέβαια διατηρούνται, ακόμα και τα πιο ταπεινά, η μήτρα όμως που τα περιείχε έχει χαθεί ανεπισημασμένα, αποκλείοντας φυσικά οποιαδήποτε μελλοντική επανεξέταση. Όπως προειδοποιεί ο Carl-Axel Moberg, «το να οκιάσει κανείς σημαίνει πως επιλέγει, εν γνώσει του, μια εκδοχή αντί άλλης. Τα λάθη των ανασκαφών δεν διορθώνονται».² Οι αρχαιολόγοι έχουν επίγνωση του διλήμματος, σε βαθμό που μία μάλλον ριζοσπαστική άποψη σήμερα διατείνεται πως οι αρχαίες τοποθεσίες δεν πρέπει καν να διαταράσσονται με ανασκαφή, αλλά να διερευνώνται μόνο με τεχνικές όπως οι υπέρηχοι και η ηλεκτρονική ανίχνευση.

Ποιος ο σκοπός της διεργασίας αυτής που αρχίζει

caveman audience, “Now take this granite bowl... It was dug up not far from here, and probably dates back to... Oh, I’d say early July”.

Probably much to the secret irritation of sober professionals, excavation lies at the heart of the archaeological mythos, a potent combination of treasure-hunting and chthonic divination. These days, not all archaeologists dig, and no serious archaeologist digs for anything as vulgar as treasure; the epithet ‘treasure hunter’ which was repeatedly cast at Heinrich Schliemann was certainly never meant as a compliment. Nevertheless, it is to excavation that we owe the greater part of our knowledge of the past, particularly the remote past. The peculiar and inescapable ambiguity of archaeological excavation is that it automatically destroys the very thing it wishes to study. The objects discovered are of course preserved, even - at least, these days - the most humble, but the matrix in which they were embedded is gone for ever; nobody else will ever be able to study it. As Carl-Axel Moberg warns, “to dig is always to choose one alternative over another, and to do so knowingly. Excavation errors are irreparable”.² So conscious are archaeologists of this dilemma, that one contemporary school of thought holds that sites ought never to be disturbed by excavation at all, but only investigated by means of non-invasive techniques such as ultrasound and electronic scanning.

What is the purpose of this sequence of excavation, collection, classification and interpretation, given the very large number of artefacts and observations which accumulate around even the most modest of digs? As with every other professional activity, there is an inherent danger that the entire process could become self-referential; here, too, Moberg offers a salutary warning: “A pernicious superstition current among archaeologists holds that an excavation or find represents an archaeological result. In reality, a find is only a beginning, the start of a process for which archaeology is

με την ανασκαφή και συνεχίζει με τη συλλογή, την κατάταξη και την ερμηνεία των τόσων αντικειμένων και παρατηρήσεων που συσσωρεύονται γύρω από κάθε αρχαιολογική τοποθεσία; Όπως μπορεί να συμβεί με κάθε επάγγελμα, υπάρχει πάντοτε κίνδυνος οι δραστηριότητες αυτές να αποτελέσουν κλειστό κύκλωμα, κάτι για το οποίο επίσης προειδοποιεί ο Moberg: «Μια επιβλαβής δεισιδαιμονία κοινή στους αρχαιολόγους διατείνεται πως η ανασκαφή ή το εύρημα ισοδυναμούν εκ των ενόντων με θετικό αρχαιολογικό αποτέλεσμα. Στη πραγματικότητα, το εύρημα είναι μονάχα το πρώτο βήμα, η αρχή μιας διαδικασίας την οποία επωμίζεται η αρχαιολογία. Η συσσώρευση τεραστίου όγκου άχρηστων πληροφοριών που χαρακτηρίζει την επιστημονική αντιμετώπιση είναι δυνατόν να έχει ανασταλτικό χαρακτήρα».³ Τελικά, πρόθεση της αρχαιολογίας είναι η επανάκτηση του παρελθόντος, κάτι που εν μέρει τουλάχιστον γίνεται βάσει εικασιών: ένα κτέρισμα γίνεται αφορμή για την αποκατάσταση ενός πλήνους αγγείου, η ανακάλυψη ενός αγγείου δίνει την πιθανή ταυτότητα κάποιας αμφισβητούμενης τοποθεσίας, και ένας ολόκληρος πολιτισμός ίσως στηριχθεί πάνω στην εξακρίβωση αυτής της ταυτότητας.

responsible. The accumulation of vast quantities of unusable facts which characterises the scientific approach already has a paralysing effect.”³ Ultimately, archaeology proposes to recuperate the past, and it must do so at least partly on the basis of conjecture: put crudely, a clay vessel may be reconstructed on the basis of a shard, a vessel may suggest a possible identity for a city, and a civilisation may be predicated upon that identification.

1. Alain Schnapp, *La conquête du passé*, Editions Carré, Παρίσι 1993, σελ. 11.

2. Carl-Axel Moberg, *Introduction à l’archéologie*, Francois Maspero, Παρίσι 1976, σ. 83.

3. Moberg, *op. cit.*, σ. 13.

1. Alain Schnapp, *La conquête du passé*, Editions Carré, Paris 1993, p. 11.

2. Carl-Axel Moberg, *Introduction à l’archéologie*, Francois Maspero, Paris 1976, p. 83.

3. Moberg, *op. cit.*, p. 13.



JEAN-DANIEL POLLET
Βόσσι 1964 / Bassae 1964

Ο Δούκας Αρνέστος της Αυστρίας διέταξε έναν απεσταλμένο του να επιβεβαιώσει από πρώτο χέρι την αφήγηση του Πολωνού στρατιώτη Ιωάννη Warchewsky, σύμφωνα με την οποία σε ορισμένες περιοχές της Πολωνίας διάφορα πύλινα αγγεία δημιουργούνταν αυτόγωνα από τη φύση, χωρίς ανθρώπινη επέμβαση. Ο Δούκας, που δεν έδινε μεγάλη πίστη σε τέτοιες φήμες και θεωρούσε το γεγονός απίθανο, έστειλε αξιωματικό έμπειρο στο να ανακαλύπτει την αλήθεια. Για τον λόγο αυτό ο Βασιλεύς Wladislas, θέλωντας να διαλύσει τις αμφιβολίες του εξαδέλφου του, Δούκα Αρνέστου, πήγε ο ίδιος στο χωριό Nochow, μεταξύ των Πολωνικών πόλεων Szrem και Kosten. Εκεί έβαλε να γίνουν ανασκαφές σε διάφορες τοποθεσίες, αποκαλύπτοντας πράγματι πολλά αγγεία, όλα διαφορετικού σχήματος και μεγέθους και όλα τεχνουργημένα από την εκπληκτική ενέργεια και δύναμη της φύσης, ακριβώς σαν να είχαν κατασκευασθεί από το χέρι αγγειοπλάστη. Ο βασιλεύς υπέδειξε στον απεσταλμένο του δούκα, ο οποίος και με ενθουσιασμό εξέτασε το κάθε αγγείο, πως το εκπληκτικό αυτό έργο της φύσης συχνά συναντείται στη Πολωνία, όχι μόνο σε ένα μέρος, αλλά σε πολλά. Στη συνέχεια απέστειλε στον δούκα διάφορα αγγεία σε επιβεβαίωση των συμβάντων. Τα αγγεία αυτά, μαλακά και εύθραυστα όταν πρωτοβγούν από το χώμα, σκληραίνουν στον ήλιο και γίνονται απολύτως κατάλληλα για ανθρώπινη χρήση.

Χρονικό του βασιλείου της Πολωνίας, 1416

Duke Arnest of Austria dispatched an envoy to investigate an account by the Polish soldier John Warchewsky whereby in a certain region of Poland, pots of various kinds were being spontaneously generated by the hand of nature, without human intervention. The duke, suspicious of such stories and judging this account highly unlikely, chose an officer skilled in determining the truth. That is why King Wladislas, with a view to dispelling the doubts of his ducal cousin, made his way to the village of Nochow, between the Polish towns of Szrem and Kosten. He had the earth excavated in his presence in a number of places, bringing to light several pots, all different by reason of their shape and size and each formed by nature's prodigious action and power, precisely as if they had been shaped by a human potter. The king pointed out to duke Arnest's envoy, who eagerly examined each pot, that Poland was often the theatre of this natural miracle, not just in one place, but in many; and he subsequently sent the duke a number of different pots for the purpose of confirming the truth of these facts. These pots, soft and fragile when they emerge from the ground, once hardened by the sun are in every way suitable for human use.

Annales seu cronicae inclit regni Polonia, 1416

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ & ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ
PHOTOGRAPHY & ARCHAEOLOGY

Φωτογραφία και αρχαιολογία είναι και οι δύο μέθοδοι επανακτίσεως του παρελθόντος: η αρχαιολογία με τη συλλογή και μελέτη υλικών μαρτυριών, και η φωτογραφία χάρη στην καταγραφή της πραγματικότητας. Και οι δύο όμως πειθαρχίες, αν και θεωρούνται πρότυπα αμερόληπτης μαρτυρίας, υπόκεινται στις αοριστίες της ερμηνείας. Οι φωτογραφίες, όπως και τα ευρήματα των ανασκαφών, συνεισφέρουν στην κατανόηση του παρελθόντος, αλλά η κατανόηση αυτή εξαρτάται σε σημαντικό βαθμό από τις προκαταλήψεις, επιθυμίες και ευαισθησίες του ερμηνευτή: κάθε καινούργια γενιά αναζητεί - και μοιραία, ανακαλύπτει - επιβεβαίωση των όσων αυτή θεωρεί σημαντικά στο παρελθόν. Επιπλέον, φωτογραφία και αρχαιολογία μπορούν να εκληφθούν ως συστήματα ταξινόμησης ορισμένων πτυχών του κόσμου: η συστηματική φωτογράφιση πύργων νερού και μία συλλογή βυζαντινών νομισμάτων, λόγου χάριν, αντιπροσωπεύουν δύο εκδοχές τέτοιων συστημάτων.

Οι αρχαιολογικές γνώσεις προσαυξάνονται

Photography and archaeology are both, among other things, a means of recuperating the past; archaeology through the collection and examination of material evidence, and photography through representation. Both disciplines, however, though popularly held to embody impartial evidential value, are subject to the vagaries of interpretation. Photographs and excavation finds can contribute to an understanding of the past, but such understanding is very much at the mercy of the interpreter's prejudices, desires and preconceptions; each successive generation seeks and inevitably finds confirmation of that which is important to it in the past. Additionally, both can be considered systems for indexing, cataloguing and classifying certain aspects of the world: photographic images of water towers and fragments of late Mycenaean pottery lend themselves equally well to such procedures.

Archaeology works by accretion: knowledge is acquired bit by bit, fragment by fragment. Spectacular finds are the exception;

σταδιακά, κομμάτι-κομμάτι· τα εντυπωσιακά ευρήματα αποτελούν εξαίρεση. Είναι πολύ πιθανότερο ένας αρχαιολόγος να ασχολείται, λόγου χάριν, με τη διερεύνηση αρχαίων εμπορικών δίαυλων αναλύοντας στατιστικά τη διανομή πηλινών κτερισμάτων, παρά με την εξόρυξη βασιλικών τάφων. Η εικόνα οποιουδήποτε χαμένου πολιτισμού συγκροτείται διστακτικά, περιστοιχισμένη από ερωτηματικά και αμφιβολίες. Πολλά από τα υπό μελέτη αντικείμενα είναι εκ των ενόντων ελκυστικά, μερικά είναι όμορφα, λίγα είναι μοναδικά· τα πιο πολλά είναι εκ πρώτης όψεως βαρετά και άνευ ενδιαφέροντος - οι μη ειδικοί όμως σπανίως έχουν την ευκαιρία να τα επεξεργασθούν, αφού συνήθως φυλάσσονται σε κάσες στα υπόγεια μουσείων και πανεπιστημίων. Η αξία των έγκειται όχι τόσο στο τί είναι, όσο στις εικασίες που εγείρει η παρουσία των σε δεδομένη τοποθεσία, σε δεδομένο βάθος και σε δεδομένες ποσότητες.

Το ίδιο ισχύει και για το μεγαλύτερο μέρος του συσσωρευμένου όγκου φωτογραφίας τεκμηρίωσης: το περίφημο αρχείο της FSA (Farm Security Administration - Διεύθυνση Αγροτικής Προστασίας) αποτελεί πολύτιμη πηγή πληροφοριών σχετικά με τις συνέπειες της Μεγάλης Ύφεσης στον αγροτικό πληθυσμό των Ηνωμένων Πολιτειών, χωρίς όλες οι φωτογραφίες που περιέχει να είναι εφάμιλλες αυτών του Walker Evans. Αντιστοίχως, η κάθε φωτογραφική λεπτομέρεια της αρχιτεκτονικής του Παρισιού που οφείλεται στο Eugene Atget δεν αποτελεί αυτόματα ένα μικρό αριστούργημα. Επιπλέον, τα περιεχόμενα ακόμα και ενός ομολογουμένως πολιτικοποιημένου αρχείου όπως αυτό της FSA υπόκεινται εύκολα σε διαφορετικές ερμηνείες: με προεχτική επιλογή, οι απόκληροι αγρότες που απαθανάτισαν ο Evans και η Dorothea Lange μπορούν να παρουσιασθούν και να ερμηνευθούν είτε ως ευγενικά θύματα του αχαλίνωτου καπιταλισμού, είτε ως ανίκανοι και άξεστοι προλετάριοι, άξιοι της μοίρας των. Η επανακατασκευή ακόμα και του σχετικά πρόσφατου παρελθόντος είναι έτσι ή αλλιώς εγχείρημα γεμάτο αβεβαιότητα· όταν μάλιστα αντιμετωπίζεται προμελετημένη απάτη, όπως

archaeologists are more likely to be tracing trade routes through statistical analysis of the distribution of pottery shards than uncovering royal hoards. The image of any lost culture is built up hesitantly, hedged about by speculation and doubt. Many of the objects and artefacts studied are attractive in their own right, a few are beautiful, fewer still are unique; many more are superficially dull and uninteresting, but non-specialists rarely see these, since they tend to live in packing cases in the basements of museums and universities. Their value lies not so much in what they are, as in the conjectures provoked by their presence in a specific place, in a given stratum and in particular quantities.

The same might be said of the accumulated mass of evidential photography: the FSA archive is an invaluable source on the effects of the Great Depression on rural America, but not all of its contents are of Walker Evans quality, any more than every one of Atget's innumerable images of Parisian architectural detailing is a little masterpiece. Moreover, even the contents of as overtly politicised an archive as the FSA's are subject to a variety of interpretations: given a modicum of selectivity, Evans' or Dorothea Lange's dispossessed farmers can be presented and seen as either the noble victims of speculative capitalism, or as feckless rednecks. The reconstruction of even the relatively recent past through photographs is at best an enterprise fraught with uncertainty; when deliberate deception is involved, as is notoriously the case with the iconography of the Stalin era, it can become virtually impossible.

From a strictly functional viewpoint, photography is of course closely associated with archaeology as an invaluable tool, one whose utility was recognised relatively early on. Not only as an aid to eventual publication, but also because it can to some extent mitigate the irreversibility of excavation by establishing a record of intermediate states. A mid-20th century essay on the use of technology in the field makes precisely

συμβαίνει με την εικονογραφία της Σταλινικής εποχής, καθίσταται σχεδόν αδύνατο.

Από καθαρά λειτουργική άποψη, η φωτογραφία σχετίζεται με την αρχαιολογία ως πολύτιμο εργαλείο, η χρησιμότητα του οποίου αναγνωρίστηκε αρκετά νωρίς, όχι μόνο σαν βοήθημα στη δημοσίευση, αλλά κι επειδή μπορούσε, καταγράφοντας ενδιάμεσα στάδια, να αμβλύνει ως ένα βαθμό το αμετάκλητο της ανασκαφής. Ένα επιστημονικό δοκίμιο των μέσων του 20ου αιώνα σχετικά με την χρήση της τεχνολογίας επιμένει σ' αυτό ακριβώς το σημείο: «Αντιρρήσεις σχετικά με το υψηλό δήθεν κόστος της φωτογράφισης και του φωτογραφικού υλικού δεν στέκονται· είναι προτιμότερο να σκάβει κανείς λιγότερο και να είναι σωστά εξοπλισμένος, παρά να σκάβει περισσότερο, αλλά με ελλιπή καταγραφή των εξαφανισθέντων στρωμάτων. Πόσες φορές δεν φάνηκε αδύνατον να απαντηθούν μεταγενέστερες απορίες επειδή δεν υπήρχε εικόνα ικανή να συνδράμει στις αναμνήσεις».¹ Το ότι η λειτουργική φωτογραφία έχει συχνά την δική της σεμνή ομορφιά υπογραμμίζεται από την εργασία του Σωκράτη Μαυρομάτη, επί ένα τέταρτο του αιώνα επίσημου φωτογράφου της Επιτροπής Συντηρήσεως Μνημείων Ακροπόλεως· οι λεπτομερείς του φωτογραφίες από το δαπέδου του Παρθενώνα είναι σχεδόν ψηλαφτές.

Άλλοι φωτογράφοι πλησιάζουν τα αρχαιολογικά θέματα με ιμπρεσιονιστική διάθεση. Αντί δηλαδή για επακριβή καταγραφή, προσπαθούν μάλλον να μεταφέρουν την αίσθηση μυστηρίου ή θείκης παρουσίας που τόσο συχνά χαρακτηρίζει τις αρχαίες τοποθεσίες. Στο πνεύμα αυτό κινούνται ο Άρις Γεωργίου και ο Θωμάς Γερασόπουλος στην Ελλάδα, ο Alain Ceccaroli στη Βόρειο Αφρική και την Μέση Ανατολή, και η Εριέτα Αττάλη σε στοιχεία από τον άνεμο αρχαία Γιαπωνέζικα κοιμητήρια. Την ίδια πρόθεση έχει και ο διαλογισμός του κινηματογραφιστή Jean-Daniel Pollet πάνω στις Βάσους, σίγουρα ο ομορφότερος και πιο απόμερος όλων των αρχαίων ελληνικών ναών.

this point: Objections regarding the high cost of photographic equipment and of photography itself are irrelevant, for it is better to dig less and be properly equipped, than to dig more and have but an incomplete record of vanished strata. How often has a subsequently arising question proved impossible to resolve for lack of an image capable of bolstering a description based on memory.¹ That functional photographic images often have a sober beauty of their own is underlined by the work of Sokratis Mavromatis, who for the last quarter-century has been official photographer to the Acropolis Monuments Restoration project; his detailed, lifesize photographs of the Parthenon's worn flagstones have an almost tactile quality.

Other photographers approach archaeological subjects in a more impressionistic spirit; rather than provide an accurate record, they seek to communicate that sense of the numinous which so often characterises ancient sites. In this spirit, Aris Georgiou and Thomas Gerasopoulos turn their attention to ancient Greek sites, Alain Ceccaroli to North Africa and the Middle East, and Erieta Attali to ancient Japanese cemeteries haunted by wind in the pine trees. Similar in intention is Jean-Daniel Pollet's filmic meditation on the temple of Apollo at Bassae, surely the loneliest and probably the most beautiful of all Greek temples.

It is possible, too, to play games with archaeology and its certitudes. Ian Walker does so by combining recent photographic images of the statues, which once stood in the Agora of Thessaloniki and were known as the Incantadas or Enchanted Ones with subtly different engravings taken from Revett and Stuart's famous *Antiquities of Athens*, one of the sourcebooks of Greek revival. Stergios Karavatos undertakes an exhaustive typological study, reminiscent in some way of the Bechers, of castles and fortifications but the structures in question are ephemeral constructions made of sand, encountered on beaches around the Mediterranean. Also playing

Είναι επίσης δυνατόν να παίξει κανείς με την αρχαιολογία και τις βεβαιότητές της. Ο Ian Walker αντιπαραβάλλει πρόσφατες φωτογραφίες των «Μαγεμένων της Θεσσαλονίκης» που βρίσκονται σήμερα στο Λούβρο με τις αρκετά διαφορετικές χαλκογραφίες των ίδιων αγαλμάτων στο λεύκωμα *Αρχαιότητες των Αθηνών* των Revett και Stuart, βασική πηγή της λεγόμενης Ελληνικής αναγέννησης. Στο πρότυπο των Becher, ο Στέργιος Καράβατος επωμίζεται την εξαντλητική τυπολογική μελέτη κάστρων και οχυρών - με τη διαφορά πως τα εν λόγω κτίσματα είναι προσωρινές κατασκευές από άμμο που συνάντησε σε διάφορες Μεσογειακές αμμουδιές. Η Λίζη Καλλιγά και ο Keith Arnatt παίζουν άλλα παιχνίδια με τις τυπολογικές σειρές: τα θραύσματα μωσαϊκών πατωμάτων που φωτογραφίζει η Καλλιγά και τα αζήτητα σκουπίδια του Arnatt θα μπορούσαν, φωτογραφημένα με τόσο τέχνη και σοβαρότητα, άνετα να πάρουν τη θέση τους σε κάποια μουσειακή συλλογή. Όσο για τις παράξενα παραμορφωμένες ανθρώπινες μάσκες του Σταύρου Κουκέλη, πρόκειται προφανώς για αντικείμενα λατρευτικής χρήσης, ή ίσως τα πρόσωπα των προϊστορικών πατωμάτων που κατά καιρούς ανασύρονται, μυστηριωδώς διατηρημένα, από τους σκανδιναβικούς βάλτους.

Η ιστορία, ισχυρίζεται ο Ian Jeffrey σε ένα κείμενο πάνω στον Kai-Olaf Hesse, «είναι εξαιρετικά δυσπρόσιτη, καθώς αποτελείται από άπειρα ασήμαντα γεγονότα και απειροελάχιστες αλλαγές προοπτικής». Στη σειρά 67/89, ο Hesse στρέφει την δικανική ματιά του αρχαιολόγου στις αναπάντεχα κοινότοπες τοποθεσίες πολιτικής βίας στη Γερμανία των ετών 1967-1989. Τέλος, ο Joan Fontcuberta προσφέρει φωτογραφική μαρτυρία σχετικά με την εμφύτευση αποικίας Βάσκων φαλαινοθήρων κατά τις αρχές του 16ου αιώνα στην περιοχή του Καναδικού Quebec· οι μαρτυρίες αυτές πρέπει φυσικά να αξιολογηθούν εν όψει ορισμένων προηγούμενων εργασιών του γνωστού Καταλανού καλλιτέχνη.

1. Albert France-Lanord, "Intérêt et Limites des Méthodes Scientifiques en Archéologie", στο *Études Archéologiques*, ed. Paul Courbin, Παρίσι 1963, σ.107.

with typologies, Keith Arnett and Lizzie Calligas consider the status of the found object, taking it as a subject for study and display; as photographed by them, Arnatt's objects from a rubbish dump (the original title of his series) and Calligas' wave-worn fragments of industrial mosaic paving could both easily claim museum status. As for the strangely distorted human masks produced by Stavros Koukelis, these are clearly objects of ritual significance, or perhaps the faces of prehistoric men recovered from the peat bogs of Scandinavia.

History, Ian Jeffrey claims in an essay on the photography of Kai-Olaf Hesse, is unusually difficult of access, made up as it is of a myriad small events and adjustments of perspective; in his series 67/89, Hesse brings the survey archaeologist's quasi-forensic focus to bear on the disconcertingly banal sites of German political and civil violence between 1967 and 1989. Finally, Joan Fontcuberta provides photographic evidence relating to the existence of an early 16th-century Basque whalers' settlement in what later became Quebec. Evidence which must be evaluated in the light of the well-known artist's previous projects.

1. Albert France-Lanord, "Intérêt et Limites des Méthodes Scientifiques en Archéologie", in *Études Archéologiques*, ed. Paul Courbin, Paris 1963, p.107.



ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΥΚΕΛΗΣ
Προσωπεία, 2002 / Masks, 2002

Ενόσω σκάβαμε μία τάφο βoreίως των ανατολικών οχυρωματικών έργων, ανακαλύψαμε έναν αρχαίο τάφο σε βάθος μερικών μέτρων. Τίποτα στην επιφάνεια δεν μαρτυρούσε την ύπαρξη τάφου, ούτε και χρησιμοποιήθηκαν κεραμίδια για την σαρκοφάγο, που ήταν από ξύλο. Μέσα στη σαρκοφάγο ήσαν δύο τετράγωνα φέρετρα, χωρίς οικόσημα. Βρήκαμε επίσης πάνω από είκοσι ξύλινα αγάλματα, ύψους ενός περίπου μέτρου. Όταν ανοίχθηκε για πρώτη φορά ο τάφος, είδαμε ότι τα αγάλματα παρίσταναν ανθρώπινες μορφές, μόλις όμως τα αγγίξαμε, όσο και ελαφριά, αμέσως διαλύθηκαν και έγιναν σκόνη στα χέρια μας. Πάνω στα φέρετρα ήσαν περισσότερα από εκατό νομίσματα «wu shu» της δυναστείας των Χάν. Μέσα στο νερό, ακόμα φρέσκα, ήσαν κομμάτια ζακαροκάλαμο, κουκούτσια από δαμάσκηνα και οπόροι πεπονιού.

Η επιτύμβιος επιγραφή δεν επέζησε, ώστε δεν μπορούσαμε να εξακριβώσουμε πόσο παλιός ήταν ο τάφος. Ο Άρχοντας διέταξε τους εργάτες των οχυρωματικών έργων να ξαναθάψουν τα φέρετρα κάτω από τον Ανατολικό Λόφο, κι εκεί τελέσαμε την τελετή των αποθανόντων με κρασί και χοιρινό κρέας. Επειδή δεν γνωρίζαμε τα ονόματά των, ούτε τον βαθμό συγγενείας των μαζί μας, τους προσφωνήσαμε προσωρινά «Άγνωστος Άρχοντας και Άγνωστη Αρχόντισσα».

Κατά το έβδομο έτος της περιόδου Yuanjia, την δέκατη τέταρτη ημέρα του ένατου μήνα, εγώ ο Βαρόνος Zhu Lin, διευθυντής σπουδών και γραμματέας του γραφείου της απογραφής, διοικητής του οπλοστασίου, αρχικαγγελάριος, δικαστής της πόλης του Linzhang, προετοίμασα την τελετή του κρασιού και του χοιρινού και την προσέφερα με σεβασμό στα πνεύματα του Άγνωστου Άρχοντα και της Άγνωστης Αρχόντισσας.

Κινέζικο κείμενο, 430 μ.Χ.

While engaged in the digging of a trench along the north side of the eastern fortifications, we uncovered an ancient tomb at a depth of several feet. There was nothing above ground to indicate the presence of a sepulchre, nor had clay tiles been used for the sarcophagus, but only wood. Inside the sarcophagus were two coffins, precisely square, without armorial bearings. There were also over twenty wooden statues, each three feet high. When the tomb was first opened, we were able to see that they represented human figures, but no sooner had we touched them, or even merely grazed them, than they disintegrated into dust between our hands. Lying on the coffins were over a hundred "wu shu" coins of the Han dynasty. Floating in the water, still fresh, were sugarcane stalks, plum stones and melon grains.

The funerary inscription had vanished, and so we were unable to determine the date and age of the tomb. My Lord commanded those working on the fortifications to bury the coffins once more beneath the East Hill, and it was there that we performed the ceremony for the departed with pork and wine. Since we did not know their names, or the degree of their relationship to us, we gave them the provisional names of "Obscure Master and Mistress".

In the seventh year of the Yuanjia era [430 AD], on the fourteenth day of the ninth month, baron Zhu Lin, director of studies and clerk of the census, entrusted with the general administration of the arsenal, chancellor general, magistrate of Linzhang, prepared the ceremony of pork and wine and respectfully offered it to the spirits of the Obscure Master and Mistress.

Chinese text, 430 AD

“ΦΕΥ ΤΗΣ ΒΕΒΗΛΩΣΕΩΣ!”
“ALAS FOR THE DESECRATION!”

Η ανθρώπινη γεωγραφία είναι ιδιαίτερα συντηρητική: όταν κάποια τοποθεσία έχει κατοικηθεί με επιτυχία για σημαντικό χρονικό διάστημα, δύσκολα εγκαταλείπεται, εκτός αν αλλάξουν ριζικά οι συνθήκες. Έτσι βλέπουμε να θεμελιώνονται ναοί πάνω από ιερά κορυφές, ώσπου να αντικατασταθούν με τη σειρά τους από χριστιανικές εκκλησίες, ενώ κυκλώπεια τείχη, βυζαντινά κάστρα και φράγκικοι πύργοι αλληλοδιαδέχονται στην ίδια πάντα οχυρή τοποθεσία. Στις εγκαταλελειμμένες πλέον τοποθεσίες, η διαδοχή αυτή, με τα αλλεπάλληλα στρώματα που αφήνει, δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για αρχαιολογικές έρευνες· αντιθέτως, η συνεχιζόμενη κατοίκηση ιστορικών τοποθεσιών συχνά δημιουργεί ανυπερβλήτα, όπως αποδεικνύουν οι Αθηναϊκές περιπέτειες του Μουσείου της Ακροπόλεως και του Μουσείου Γουλανδρή.

Στο δίλημμα «αρχαία ή κατοικία», η οικονομική και πολιτική λογική, τουλάχιστον όταν πρόκειται για μεγάλα αστικά κέντρα, κλείνει σαφώς υπέρ της κατοικίας. Σημαντική εξαίρεση στον κανόνα αποτέλεσε η ανασκαφή των Δελφών, που στις

Human geography is innately conservative; once a location has been successfully occupied for a significant length of time, it is rarely abandoned, unless conditions change radically. Temples were often founded on the sites of primitive shrines until superseded in turn by Christian churches, while cyclopean walls, byzantine castles and crusader keeps might succeed one another upon the same commanding position. Was such a site to be abandoned, the consecutive strata offered rich picking to the archaeologist; conversely, the continued occupation of historical sites often poses serious practical problems, such as occur almost daily in Athens or Rome.

In the difficult choice between old and new, financial and political logic both incline towards the new, at least in major urban centres. One major exception to this rule was the site of ancient Delphi, which at the beginning of the 19th century was almost entirely covered by the village of Kastri. The new Greek state, however, fully alive to the crucial role to be played in the development of a national consciousness by its identification with ancient Greece, showed a

αρχές του 19ου αιώνα βρισκόταν σε μεγάλο βαθμό σκεπασμένοι από το χωριό Καστρί. Το καινούργιο όμως ελληνικό κράτος, έχοντας επίγνωση του κρίσιμου ρόλου που θα έπαιζε στην ανάπτυξη της εθνικής συνείδησης η ταύτιση με την αρχαία Ελλάδα, έδειξε από την πρώτη στιγμή ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορικά όσο και συναισθηματικά φορτισμένη αυτή τοποθεσία· οι πρώτες ανασκαφές, από τον Γερμανό αρχιτέκτονα Edmund Laurent, έγιναν κατόπιν εντολής του Ιωάννη Καποδίστρια.¹

Η πλήρης όμως αποκάλυψη των μνημείων ήταν κατ' ουσίαν αδύνατη εφόσον δεν προηγήθηκε η απομάκρυνση του χωριού, το οποίο αν και είχε υποστεί ζημιές από τους σεισμούς του 1823, εν τούτοις ξανακτίσθηκε στην ίδια ακριβώς τοποθεσία. Χρειάστηκαν 68 ολόκληρα χρόνια για να συμπληρωθεί η διαδικασία αυτή, που άρχισε το 1838 με την πρώτη καταγραφή της ακίνητης περιουσίας των κατοίκων. Ανάμεσα στα άπειρα προβλήματα που αντιμετωπίστηκαν ήσαν οι υπερβολικές απαιτήσεις των Καστριωτών, κατά τα λεγόμενα τουλάχιστον των όργανων του κράτους («Θα ζητήσωιν το τριπλάσιον της αξίας ίσως και το τετραπλάσιον αυτής», σύμφωνα με αναφορά οικονομικού εφόρου), η ήδη θαλερή ελληνική γραφειοκρατία, ο δεύτερος σεισμός του 1870 και το γεγονός ότι η Ρούμελη ελυμαίνεται τότε από ληστές. Επιβεβαίωση του ότι τίποτε κατά βάθος δεν αλλάζει αποτελεί η πληροφορία ότι το 1841, αφού είχε ήδη προ καιρού απαγορευθεί η ανέγερση νέων κυρίων, «αναφοράι πολιτών τρεις γνόμεναι [ζητούν] ή να γίνη η ανασκαφή ή να δοθή άδεια οικοδομής».

Είναι πρόδηλη η έλλειψη εμπάθειας που χαρακτηρίζει δημόσιους υπαλλήλους και Αθηναίους διανοούμενους στη σχέση τους με τους αυτόχθονες, τους οποίους προφανώς βλέπουν σαν ενοχλητικό και παράλογο απαιτητικό εμπόδιο. Ο Δ. Πύρρος το 1848 τους χαρακτηρίζει «κατά πολλά δυστυχείς χριστιανούς [...] καταμαυρισμένους από τας κακουχίας, καύσωνας, παγετούς», ενώ το 1864 το Υπουργείο Οικονομικών ασκεί αγωγή εναντίον των, «μη θελόντων να παραχωρήσωιν τα γήπεδά των

particular interest in this historically and emotionally loaded site; the tentative earliest excavations, by the German architect Edmund Laurent, were carried out at the express order of the first head of state, John Capodistria.

Full excavations were obviously out of the question until such time as the village was removed elsewhere, yet even after suffering damage from the earthquake of 1823, it was rebuilt on the same spot. It took 68 years to complete the process of removal, which began with a formal property census in 1838. Among the myriad problems to be dealt with were the excessive demands of the locals, at least according to government functionaries ("They will claim three, perhaps even four times the value of their property", opined an inspector of finances), the already hydra-headed Greek bureaucracy, the second earthquake of 1870, and a persistent plague of bandits. Confirming that nothing ever changes, a report dated 1841 informs us that some considerable time after all new construction had been forbidden, "repeated requests were submitted, demanding either that excavations be put in hand, or that construction permits be issued".

There is an evident lack of empathy between officials and Athenian intellectuals on the one hand and locals on the other, with the latter seen as an irritating and demanding irrelevance. In 1848, Mr. Pyros calls them "most miserable christians... blackened by hardship, heat and frost", while in 1864 the Ministry of Finance initiates court proceedings against them for "contumaciously refusing to relinquish their land at a set price". As for Mr. P. Calligas of Committee of Friends of Archaeology, his 1867 newspaper article begins "What is the aspect of this village? Vile and deplorable. A mass of hutments small as pigeon coops, piled higgledy-piggledy from top to bottom of a slope so steep, they seem about to slide over the cliff edge [...] Alas for the desecration! All these cribs are perched on the foundations of ancient monuments...", and concludes with the ambiguous comment that

κατά τας νομίμους τιμάς». Όσο για τον Π. Καλλιγά της Επιτροπής των Φιλαρξαίων, το άρθρο του στην εφημερίδα *Παθηγενεσία* το 1867 αρχίζει «Ποία η όψις του χωρίου; Οικτρά και ελεεινή. Σωρός οικίσκων μικρών ως περισσότερων, φύρδην μίγδην υπερκειμένων αλλήλων μέχρι κορυφής, επί τοσούτον κατωφερούς εδάφους, ώστε νομίζει τις ότι συνωθούμενοι φέρονται κατά κρημνού [...] Φευ της βεβηλώσεως! Άπασαι αι φάτναι αύται εστηρίχθησαν επί των θεμελίων αρχαίων μνημείων...» και καταλήγει με τη διφορούμενη παρατήρηση πως «ουδαμού της επικρατείας η θνησιμότης των παιδιών είναι τόσον σπάνια όσον εν Δελφοίς».

Προς στιγμὴν φάνηκε πως οι σεισμοί του 1870 θα άνοιγαν τον δρόμο για τον οριστικό διακανονισμό του θέματος. Σε επιστολή του, ο Γενικός Έφορος της Αρχαιολογικής Εταιρείας τονίζει πως «αληθώς οι πλείστοι των κατοίκων του χωρίου κατεχόμενοι υπό του τρόμου των σεισμών και φοβούμενοι μὴ επαναληφθῶσι μετά της αὐτῆς σφοδρότητας, επιθυμοῦσι νυν να μετακινήσωσιν εκ Δελφῶν». Βέβαια, υπήρχαν πάντα κάποιοι πεισματάρηδες («ολίγοι δε τινές γέροντες προτιμῶσι να αποθάνωσι εν ταις των πατέρων αυτών καλύβαις ή να εγκαταλείψωσι το προσφιλέσ αυτοίς χωρίον Καστρί»), αλλά σε γενικές γραμμές ο έφορος μπορούσε να καταλήξει «χαίρων ότι οι των Δελφῶν σεισμοί παρέσχον αφορμὴν εις την υμετέραν επιστολήν».

Τα πράγματα όμως δεν ήταν τόσο απλά... Προτού μετακινηθεί το χωριό, έπρεπε να αποζημιωθούν οι κάτοικοί του, και λεφτά για τον σκοπό αυτό δεν υπήρχαν. Ήδη από το 1879 η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών είχε εκφράσει την επιθυμία να αναλάβει την ανασκαφή των Δελφῶν με έξοδά της Γαλλικής κυβέρνησης, και το 1881 έγιναν προσπάθειες να συναφθεί σχετική συμφωνία μεταξύ των κυβερνήσεων. Το αισιόδοξο αυτό σχέδιο τορπιλίσθηκε από τους Καστριότες, όπως πληροφορήθηκε επισήμως ο Γάλλος πρέσβης de Moüy: «Ο πρωθυπουργός μου είπε ότι είχε λάβει από τον έφορο Οικονομικών... ένα γράμμα που άλλαζε την κατάσταση. Ο υπάλληλος του γνωστοποιούσε ότι οι κάτοικοι

"nowhere else in the state is child mortality as rare as in Delphi".

It appeared for a moment that the 1870 earthquake might open the way for a final resolution of the problem. In a letter, the Secretary General of the Archaeological Society claimed that "the majority of inhabitants, consumed by fear of earthquakes and fearing a violent repetition, genuinely desire to remove from Delphi". There were, of course, a few stubborn holdouts ("some few old men prefer to die in their ancestral huts"), but in general the secretary felt he could conclude "rejoicing that the Delphi earthquakes have been the occasion for this missive".

Things were not that simple. Before the village could be shifted, somebody had to compensate the villagers, but no funds were available for the purpose. In 1879, the French Archaeological School of Athens expressed an interest in undertaking the excavation of Delphi at French government expense, and a serious attempt at concluding a treaty between the two governments came close to fruition in 1881. It was, however, torpedoed by the Kastriotes, as the French ambassador de Moüy was officially advised: "The prime minister told me he had received a letter from the finance director which changed everything. He was informed that the inhabitants of Delphi, who have long since been made aware of the archaeological value of their land, have made unacceptable demands for compensation at least twenty times higher... the Government is therefore obliged to apply to Parliament for the right to expropriate and expend the necessary funds".

There followed interminable negotiations between the French, the Greek government and the Kastriotes, which ended in 1891 when appropriate legislation was finally passed. As usual, however, putting it into practice proved another matter entirely. In September, according to Théophile Homolle, the School's director, "no sooner had work began, than the whole village

των Δελφῶν, που είχαν από καιρό ενημερωθεί για την αρχαιολογική αξία των εδαφών τους, ήγειραν απαράδεκτες αξιώσεις και απαιτούσαν αποζημιώσεις είκοσι τουλάχιστον φορές μεγαλύτερες... η Κυβέρνηση είναι [λοιπόν] υποχρεωμένη να προστρέξει στη Βουλή για να πάρει από αυτήν την ειδική εξουσιοδότηση απαλλοτρίωσης δι' αυτοψίας, και να κάνει τα απαραίτητα έξοδα για την απόκτηση των εδαφών». Ακολούθησαν ατέλειωτες διαπραγματεύσεις μεταξύ των Γάλλων, της ελληνικής κυβέρνησης και των Καστριωτών, που έληξαν το 1891 με τη ψήφιση σχετικού νόμου. Ως συνήθως όμως, η ψήφιση νόμου και η εφαρμογή του ήταν δύο τελείως διαφορετικά πράγματα. Κατά τη διάρκεια του Σεπτεμβρίου, σύμφωνα με τον διευθυντή της Γαλλικής Σχολής Théophile Homolle, μόλις είχε ανοίξει το εργοτάξιο, μαζεύτηκε το χωριό και οι πιο θερμόαιμοι από τους κατοίκους επιτέθηκαν στους εργάτες και τους πήραν τα εργαλεία από τα χέρια, φωνάζοντας ότι, επειδή δεν πληρώθηκαν οι αποζημιώσεις, θα εμπόδιζαν οποιαδήποτε εργασία...».

Στις ανασκαφές που τελικά έφερε εις πέρας η Γαλλική Σχολή, και ιδιαίτερος στο ενδιαφέρον που έδειξε ο Homolle για τη φωτογραφία, οφείλουμε τις φωτογραφίες που μνημονεύουν τη σπάνια όσο και προσωρινή συμβίωση αρχαιολογικού εργοταξίου και κατοικημένης περιοχής. Οι Καστριότες τελικά απομακρύνθηκαν στο καινούργιο τους χωριό, αφήνοντας τους Δελφούς έρμαιο των αρχαιολόγων – και των τουριστών. Ομολογώ ότι με ικανοποίησε η πληροφορία πως 40 χρόνια αργότερα, οι απόγονοί των Καστριωτών συνέχιζαν να κάνουν την παρουσία τους αισθητή: σε κάποιο έγγραφο του 1930, ο Επιμελητής Αρχαιοτήτων των Δελφῶν, Αλέξανδρος Κοντολέον, παραπονείται πως «οι γυναίκες των Δελφῶν εξακολουθούσαν να πλένουν τα ρούχα τους στην Κασταλία». Αμὴν.

1. Οι πληροφορίες και τα λάμματα του κεφαλαίου αυτού αντλούνται από τον συλλογικό τόμο *Δελφοί, Αναζητώντας το χαμένο Ιερό*, École française d'Athènes & Εφορεία Αρχαιοτήτων Δελφῶν, Εκδόσεις Γιαννίκος-Καλδής, Αθήνα 1992.

gathered round, and the more hot-blooded among the inhabitants attacked the workmen and took the tools from their hands, crying that because compensation had not been paid, they would prevent work from proceeding...". It is to the excavations finally completed by the French School, and particularly to Homolle's great interest in photography, that we owe the photographs which commemorate the unusual (and very provisional) co-existence of an archaeological excavation and an occupied habitation. The Kastriotes were eventually removed to a new site, abandoning Delphi to archaeologists – and tourists. I admit to a certain satisfaction upon finding that even 40 years later, the descendants of the Kastriotes were making their presence felt: in a document dated 1930, Alexander Kondoleon, Overseer of Antiquities, complains that "the women of Delphi persist in washing their clothes in the Kastalian spring". Amen.

1. This chapter is based upon the commemorative volume *Delphoi, Anazitontas to chameno iero [Delphi, Searching for the Lost Sanctuary]*, École Française d'Athènes & Directorate of Delphi Antiquities, Yiannikos-Kalthis, Athens 1992, from which all subsequent quotations have been taken and translated.



JEAN-DANIEL POLLET
Βάσαι 1964 / Bassae 1964

Οι απόψεις δίστανται σχετικά με την υπεξαίρεση των μεγάλων μνημείων της κλασσικής αρχαιότητας από τον χώρο στον οποίο ανακαλύπτονται και στον οποίο φυσικά ανήκουν. Όταν όμως πρόκειται για μικρά ευρήματα, αντικείμενα εμπορικών συναλλαγών και άρα ελεύθερα από τοπικούς δεσμούς, οι λόγοι, που έχουν βαρύτητα υπό άλλες συνθήκες, χάνουν την ισχύ τους... Είναι αλήθεια πως ούτε οι Έλληνες, ούτε η τούρκικη κυβέρνηση δεν ανυλαμβάνονται τα πράγματα ακριβώς έτσι. Η άποψη όμως ότι οι σημερινοί κάτοικοι της Ελλάδας ή οι Οθωμανοί κάτοχοι της Ανατολικής Αυτοκρατορίας είναι οι μόνοι νόμιμοι κληρονόμοι ακόμα και των ελασσόνων μνημείων του αρχαίου πολιτισμού, μάλλον δεν θα τύχει επιδοκμασίας από τον υπόλοιπο κόσμο. Θα ήταν σκληρό πράγματι να μην μπορεί να φτάσει σε μας ούτε ένα μικροαντικείμενο από το λίκνο του πολιτισμού μας!

Sir Artur Evans, «Evas Μυκηνναϊκός θησαυρός από την Αίγινα»,
Journal of Hellenic Studies, 1893

Opinions may well differ as to the propriety of removing from the soil on which they are found and to which they naturally belong the great monuments of Classical Antiquity. But in the case of small objects, made themselves for commerce, and free from the same local ties, the considerations, which weigh under other circumstances, lose their validity... This, it is true, is not the standpoint of the Greeks, or, for that matter, of the Turkish Government. But the theory that the present occupants of Greece or the Ottoman possessors of the Eastern Empire are the sole legitimate heirs even of such minor monuments of ancient culture is not likely to commend itself to the outside world.

Sir Artur Evans, «A Mykènean Treasure from Aegina»,
Journal of Hellenic Studies, 1893

ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΟΥ ΑΠΟΛΥΤΟΥ
PURSUING THE ABSOLUTE

Ο John D. Cooney, έφορος αρχαίας τέχνης στο μουσείο του Cleveland, είπε σε έναν δημοσιογράφο ότι το 95% των αρχαιοτήτων στις Ηνωμένες Πολιτείες είχαν εισαχθεί διαθραΐα. «Έκτος εάν κανείς είναι υπερβολικά αθώος ή δήγο χαζός», συνέχισε ο κύριος Cooney, «θα πρέπει να ξέρει πως ένα πολύ μεγάλο ποσοστό της αρχαίας τέχνης είναι κλεμμένο». Η ειδικρίνειά του έχει ενοχλήσει ποδόλους στον χώρο των μουσείων...

Karl E. Mayer, *To δειλάτημένο παρελθόν*¹

Από τον Ιανουάριο μέχρι τον Απρίλιο του 1994, η Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, ένας από τους σημαντικότερους εκθεσιακούς χώρους του Λονδίνου, παρουσίασε μια ασυνήθιστη όσο και λαμπρή έκθεση που σημείωσε μεγάλη επιτυχία με το κοινό: Κάτω από τον τίτλο *Κυνηγώνιας το Απόδντο: Τέχνη του Αρχαίου Κόσμου από τη Συλλογή George Ortiz*, παρουσίαζε αποκλειστικά το περιεχόμενο μίας και μόνον ιδιωτικής συλλογής. Η έκθεση συμπεριλάμβανε 280 αντικείμενα, ως επί το πλείστον μικρά και τρισδιάστατα· τα περισσότερα ήσαν ελληνικής ή ελληνιστικής προελεύσεως, αλλά υπήρχαν επίσης έργα τέχνης από το Σουμέρ, τη Βαβυλώνα, την Ανατολία, την Αφρική, ακόμα κι από την Πολυνησία. Όλα ήσαν εξαιρετικής, «μουσειακής» θα έλεγε κανείς, ποιότητας καλλιτεχνικά και πολιτισμικά, και το κάθε ένα ξεχωριστά άξιζε πολλές ώρες αφοσιωμένων προσήλων.

Ανάμεσα στα εκθέματα ήσαν θησαυροί όπως ένα κυκλαδικό περιστέρι που σχημάτιζαν δύο έντεχνα συζευγμένες μαρμάρινες κωνικές· μία παλέτα από μαύρο οχιστόλιθο σε σχήμα φραγκόκοτας, αγνώστου προελεύσεως, που θα μπορούσε να είχε βγει από τα χέρια του Gaudier-Breszka· μία τέλεια περικεφαλαία κορινθιακού τύπου από μαυρισμένο ορείχαλκο· ο κορμός ενός μαρμάρινου κούρου του 5ου αιώνα· ένα εκπληκτικό ρητό από επιχρυσωμένο ασήμι στο σχήμα κεφαλής ζαρκαδιού, πιθανώς από τον Πόντο· μία μαυρισμένη από τη φωτιά αλλά εξαιρετικά σαγηνευτική ελληνοβουδιστική

John D. Cooney, curator of ancient art at the Cleveland Museum, told a reporter that 95 per cent of the ancient art material in the United States had been smuggled in. 'Unless you're naïve or not very bright,' Mr Cooney went on, 'you'd have known that much ancient art is stolen.' His frankness was upsetting to many in the museum field...

Karl E. Mayer, *The Plundered Past*¹

Between January and April of 1994, the Royal Academy of Arts, one of London's most prestigious venues, staged an exhibition as splendid and popular as it was unusual: consisting entirely of objects from a single private collection, it was called *In Pursuit of the Absolute: Art of the Ancient World from the George Ortiz Collection*. On exhibits were 280 mostly small, three-dimensional objects; the majority of Greek or Hellenistic origin, but others from as far afield as Sumer, Babylon, Anatolia, Africa, and even Polynesia. All were of extremely high, 'museum' quality, artistically as well as culturally; one might have spent hours in contemplation of almost any one of them.

They included such treasures as a 13 cm-high Cycladic dove made up of two subtly superimposed conical shapes in white marble; a slate make-up palette of unknown origins in the shape of a guinea fowl which could have been carved by Gaudier-Breszka; a perfect Corinthian helmet in blackened bronze; the torso of a 5th-century BC marble kouros; a superb silver-gilt rhyton or drinking horn in the shape of a stag's head, perhaps from the Black Sea; a fire-damaged but still extraordinarily mesmeric greco-buddhist head of Prince Siddhartha, allegedly from Peshawar; a tiny (3.2 cm) silver sphinx with an enigmatic smile; a perfectly formed wooden dagger from Hawaii; a 2nd-century AD glass vessel, allegedly Alexandrian and still undamaged; and a tiny but incredibly powerful marble head of

κεφαλή του πρίγκιπα Siddhartha, του μετέπειτα Βούδα· μια μικροσκοπική (μόλις 3.2 εκ.) ασημένια σφήγκα με αιγιματικό χαμόγελο· ένα θαυμάσιο ξύλινο σπαθί από τη Χαβάν· ένα λεπτό γυάλινο δοχείο του 2ου μ.Χ. αιώνα, Αλεξανδρινό υποτίθεται και τελείως άθικτο· και μία μικρή αλλά εξαιρετικά δυναμική μαρμάρινη κεφαλή, ίσως του αυτοκράτορα Γρατιανού.

Και όμως, παρά την μοναδική τους καλλιτεχνική ποιότητα, τα αντικείμενα αυτά αποτελούσαν όλα, από αρχαιολογικής απόψεως, νοθευμένο εμπόρευμα. Το επιβεβαίωσε σχεδόν κάθε σελίδα του πολυτελούς εικονογραφημένου καταλόγου, όπου τις περισσότερες φορές η επιστημονικά απαραίτητη ένδειξη προελεύσεως ήταν απελπιστικά αόριστη και ασαφής: «Υποίθεται από την Ετρουρία, τη Ρόδο ή τη Ναυκρατίδα»· «Προέλευση: άγνωστη»· «Φέρεται ως ελληνικό»· «Από την Υεμένη, Λακωνικό»· «Ίσως από την Πίσα, κοντά στην Ολυμπία»· «Κεντρική Ευρώπη, ίσως Ουγγαρία»· «Προέλευση: καμία ένδειξη. Ίσως κεντρική Ελλάδα. Υστερομινωικό III Β, 14ος-13ος π.Χ.». Με άλλα λόγια, τα ευρήματα δεν είχαν απλώς αποσυνδεθεί από τις τοποθεσίες όπου βρέθηκαν, ήσαν πλέον ανεξάρτητα κάθε ιστορικού, πολιτισμικού ή αρχαιολογικού πλαισίου. Εμοιαζαν, κατά βάθος, με πλάσματα όμορφα αλλά μουγγά: οπωσδήποτε διακοσμητικά, σίγουρα γοητευτικά, αλλά αδόξως βουβά. Καρπός, με λίγες μάλλον εξαιρέσεις, λεπλατημένων ή παράνομων ανασκαφών, από αυτές που καταστρέφουν σχεδόν όλα όσα αγγίζουν, δεν προσέθεταν κατά βάθος τίποτα στις γνώσεις μας του παρελθόντος. Ήσαν σαν φωτογραφίες χωρίς υπόμνημα: το όνομα του φωτογράφου, το θέμα, ο τόπος και η χρονολογία είχαν όλα εξαλειφθεί.

Τα τελευταία χρόνια, κάποιες αλλαγές στη διεθνή νομοθεσία και η πίεση της κοινής γνώμης, καθώς και μερικά ιδιαίτερος εξοργιστικά σκάνδαλα, είχαν ως αποτέλεσμα τα μουσεία τουλάχιστον να αναγκασθούν να δίνουν πολύ μεγαλύτερη σημασία στη προέλευση των αρχαίων αποκτημάτων τους, αλλά αυτό βέβαια δεν

the Valentinian period, possibly representing the emperor Gratian.

Despite their exemplary quality, however, these artefacts were all, in terms of their archaeological value, damaged or at least incomplete goods. The proof could be found on virtually every page of the massive illustrated catalogue: for item after item, the provenance consisted of vague conjectures along the lines of “Allegedly from Etruria, Rhodes or Naucratis”; “Provenance: no indication”; “Allegedly from Greece”; “From Yemen Laconian”; “Said to be from Pisa near Olympia”; “Central Europe, possibly Hungary”; “Provenance: No indication; Central Greece: Late Mycenaean III B 14th-13th century BC”. In other words, these were objects not merely separated from their original site, but utterly divorced from any historical, cultural or archaeological context. They were, in effect, dumb blondes: decorative, even often ravishingly beautiful, but ingloriously mute. Almost certainly the fruit of plundered or illegal digs, of the kind which destroy most of what they touch, they contributed nothing to our knowledge of the past. They were like photographs without captions; the name of the photographer and all mention of the place, the date or the subject had vanished.

In recent years, new legislation and the force of public opinion, as well as some widely publicised scandals, have ensured that museums at least are now more careful of provenance when they acquire antiquities, but such restrictions do not apply to private collectors. The morality of purchasing what are in effect stolen goods has often been debated, and the excuse invariably given by collectors like Ortiz has been the rather self-serving one that such treasures are safer in their hands than out of them. The point is moot, since by the time they reach the collector, the destruction of context is already a *fait accompli*. One of the saddest images to emerge from Afghanistan in recent years was that of the curator of the Kabul Museum, an institution whose collections were literally unique, standing

destitute in some way or other. The point is moot, since by the time they reach the collector, the destruction of context is already a *fait accompli*. One of the saddest images to emerge from Afghanistan in recent years was that of the curator of the Kabul Museum, an institution whose collections were literally unique, standing

δεσμεύει σε τίποτε τους ιδιωτικούς συλλέκτες. Η ηθική διάσταση της αγοράς αντικειμένων κατ' ουσίαν κλεμμένων έχει συχνά συζητηθεί, και συλλέκτες όπως ο Ortiz προβάλλουν συστηματικά την κάπως φαισιαική δικαιολογία ότι αγοράζοντας τέτοιους θησαυρούς τους προστατεύουν από χειρότερη ίσως μοίρα. Η άποψη αυτή είναι αμφισβητήσιμη, αφού μέχρι να φθάσουν οι αρχαιότητες στα χέρια των συλλεκτών, έχουν προ καιρού χαθεί όλες οι σχετικές πληροφορίες. Μία από τις θλιβρότερες φωτογραφίες από το Αφγανιστάν τα τελευταία χρόνια έδειχνε τον διευθυντή του Μουσείου της Καμπούλ, ίδρυμα οι συλλογές του οποίου ήσαν κυριολεκτικά μοναδικές, να στέκεται συντετριμμένος στη μέση ενός κατά τα άλλα εντελώς άδειου εκθεσιακού χώρου: στα τόσα χρόνια ταραχών και άναρχου πολέμου, σχεδόν κάθε τι το φορητό είχε κλαπεί από τους κουμπουροφόρους όλων των παρατάξεων. Εάν κάτι στον κόσμο αυτό μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο, αυτό είναι πως τα περιεχόμενα του μουσείου της Καμπούλ θα εμφανισθούν κάποτε - ίσως έχουν ήδη εμφανισθεί - στις συλλογές του George Ortiz και των συναδέλφων του, κυνηγών του απολύτου.

dejectedly in an otherwise empty exhibition hall - during the years of war and anarchy, virtually everything movable in the museum had been looted by the men with guns. If anything is certain in this world, it is that the contents of the Kabul Museum will surface - have no doubt already surfaced - in the collections of George Ortiz and his fellow pursuers of the absolute.

1. Karl E. Mayer, *The Plundered Past*, Penguin Books, Harmondsworth 1977, ο. 127.

1. Karl E. Mayer, *The Plundered Past*, Penguin Books, Harmondsworth 1977, p. 127.

«Τρίτη 24 Οκτωβρίου. Βρέχει. Δεν δουλεύουμε».

«Τετάρτη 25 Οκτωρίου. Δεν βρέχει. Δουλεύουμε. Δεν βρίσκουμε τίποτα».

Ανασκαφικό Ημερολόγιο Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, Δελφοί 1893

“Tuesday October 24th. Rain. No work.”

“Tuesday October 25th. No rain. Work. Nothing found”.

Excavation Journal, French Archaeological School, Delphi 1893



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Γενική άποψη του Καστριού.
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: The village of Kastri on the site of ancient Delphi.



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Σιδηροτροχιές και βαγονέτα Decauville στο κάτω τμήμα του Ιερού.
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: The Decauville light railway by the lower part of the altar.



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Η στοά των Αθηναίων και ο πολυγωνικός τοίχος.
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: The Stoa of the Athenians and the polygonal wall.



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Η αποκάλυψη του «πρώτου Αργείου» (Κλέοβις).
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: Discovery of the "first Argive".



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Πρώτες κατεδαφίσεις στη θέση του Θησαυρού των Αθηναίων.
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: First demolitions at the site of the Treasury of the Athenians.



Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή. Η Μεγάλη Ανασκαφή των Δελφών, 1892-1893: Τμήμα της Ιερής Οδού μπροστά από τη στοά των Αθηναίων.
École Française d'Athènes. The Great Excavation of Delphi, 1892-1893: Part of the Sacred Way, by the Stoa of the Athenians.



ALAIN CECCAROLI
Καππαδοκία, 1999 / Cappadocia, 1999



ALAIN CECCAROLI
Πέτρα, Ιορδανία, 1997 / Petra, Jordan, 1997



ALAIN CECCAROLI
Πυραμίδα του Κεφρέν, Αίγυπτος, 1995 / Pyramid of Kephren, Egypt, 1995



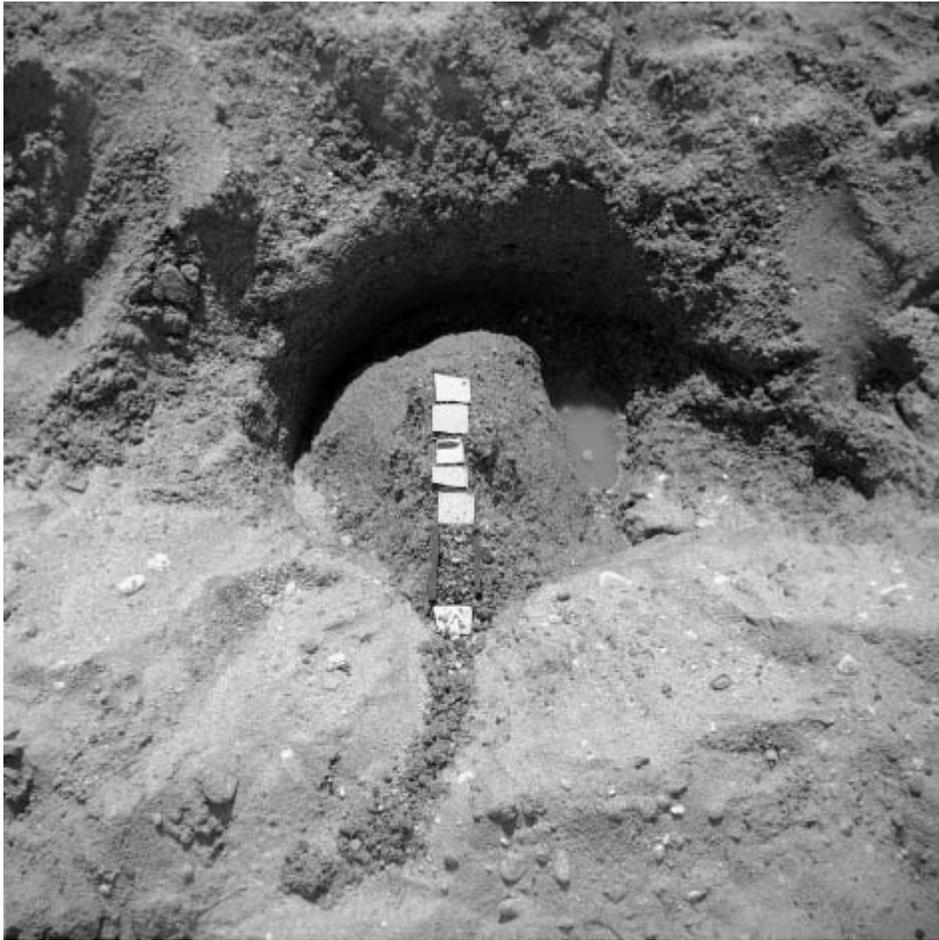
ALAIN CECCAROLI
Νεμρούτ Νταγκ, Τουρκία, 1999 / Nemrut Dağı, Turkey, 1999



ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ / STERGIOS KARAVATOS
Από τη σειρά *Homo Ludens*, 1999-2001 / From the series *Homo Ludens*, 1999-2001



ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ / STERGIOS KARAVATOS
Από τη σειρά *Homo Ludens*, 1999-2001 / From the series *Homo Ludens*, 1999-2001



ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ / STERGIOS KARAVATOS
Από τη σειρά *Homo Ludens*, 1999-2001 / From the series *Homo Ludens*, 1999-2001



ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΒΑΤΟΣ / STERGIOS KARAVATOS
Από τη σειρά *Homo Ludens*, 1999-2001 / From the series *Homo Ludens*, 1999-2001

Ο αρχαιολόγος πρέπει να διαλέγει, να πέρνει αποφάσεις. Οι επιλογές όμως είναι πολλαπλές: μήπως θα ήταν προτιμότερο να παρατηρήσει κανείς μόνο, χωρίς ούτε να αγκίζει, ούτε να σκάψει; Ποιά στοιχεία πρέπει να καταγραφούν; Ποιά μπορούν να αγνοηθούν; Κάθε ανασκαφή είναι και καταστροφή· συνεπάγει ζημιά, όπως ακριβώς οι εργαστηριακές αναλύσεις που προϋποθέτουν την ολική ή μερική καταστροφή κάποιου αντικειμένου. Πρέπει λοιπόν να διαλέξει κανείς: τι είναι ποιο σημαντικό, η συντήρηση ή η γνώση;

Carl-Axel Moberg, *Εισαγωγή στην αρχαιολογία*

L'archéologue doit choisir, il doit se décider. Or, les choix sont multiples: faut-il seulement observer sans toucher ni disséquer? Quelles informations enregistrer? Quelles autres omettre? Toute fouille est une destruction; elle entraîne un dommage, tout comme les techniques de laboratoire qui exigent une dégradation totale ou partielle d'un objet. Il faut donc choisir: est-il plus important (ou moins important) de sauvegarder ou de connaître?

Carl-Axel Moberg, *Introduction a l'archéologie*

The archaeologist must choose, must decide. The choices, however, are multiple: should one perhaps merely observe without either touching or dissecting? Which facts should be recorded? Which omitted? Every excavation is simultaneously a source of destruction; it inevitably causes damage, like those laboratory analyses which require the total or partial degradation of some object. One must therefore choose: is it more important to preserve or to know?

Carl-Axel Moberg, *Introduction to Archaeology*



ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ / LIZIE CALLIGA
Από τη σειρά *Μωαϊκά*, 2003 / From the *Mosaics* series, 2003



ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ / LIZIE CALLIGA
Από τη σειρά *Μωαϊκά*, 2003 / From the *Mosaics* series, 2003



ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ / LIZIE CALLIGA
Από τη σειρά *Μωαϊκά*, 2003 / From the *Mosaics* series, 2003



ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ / LIZIE CALLIGA
Από τη σειρά *Μωαϊκά*, 2003 / From the *Mosaics* series, 2003



IAN WALKER

Las Incantadas (Οι Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης), 2003 / *Las Incantadas* (The Enchanted Ones of Thessaloniki), 2003



IAN WALKER

Las Incantadas (Οι Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης), 2003 / *Las Incantadas* (The Enchanted Ones of Thessaloniki), 2003



IAN WALKER

Las Incantadas (Οι Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης), 2003 / *Las Incantadas* (The Enchanted Ones of Thessaloniki), 2003

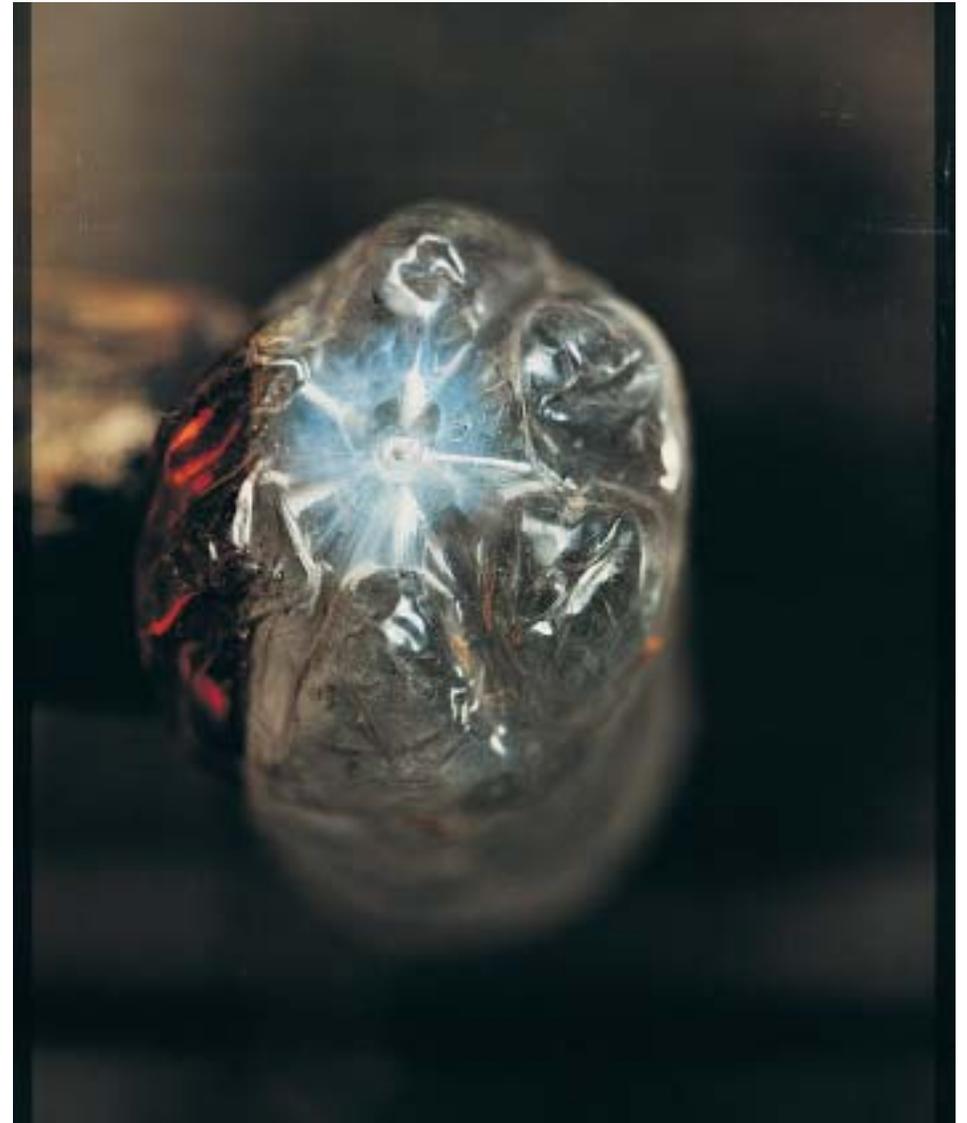


IAN WALKER

Las Incantadas (Οι Μαγεμένες της Θεσσαλονίκης), 2003 / *Las Incantadas* (The Enchanted Ones of Thessaloniki), 2003



KEITH ARNATT
Τα δάκρυα των πραγμάτων, δεκαετία 1990 / The tears of things, 1990s



KEITH ARNATT
Τα δάκρυα των πραγμάτων, δεκαετία 1990 / The tears of things, 1990s



KEITH ARNATT

Τα δάκρυα των πραγμάτων, δεκαετία 1990 / The tears of things, 1990s



KEITH ARNATT

Τα δάκρυα των πραγμάτων, δεκαετία 1990 / The tears of things, 1990s



ΕΡΙΕΤΑ ΑΤΤΑΛΗ / ERIETTA ATTALI
Σκαλιστός Βούδας, παρθένο δάσος Kasuga, 2003 / Carved Buddha, Kasuga Virgin Forest, 2003



ΕΡΙΕΤΑ ΑΤΤΑΛΗ / ERIETTA ATTALI
Το κοιμητήριο Mandarado, Kamakura, 2003 / Mandarado Cemetery, Kamakura, 2003



ΕΡΙΕΤΑ ΑΤΤΑΛΗ / ERIETTA ATTALI
Το κοιμητήριο Mandarado, Kamakura, 2003 / Mandarado Cemetery, Kamakura, 2003



ΕΡΙΕΤΑ ΑΤΤΑΛΗ / ERIETTA ATTALI
Το κοιμητήριο Mandarado, Kamakura, 2003 / Mandarado Cemetery, Kamakura, 2003

Ο σχολιασμός και η τεκμηρίωση, σκέφτηκε, επειδή ακριβώς λειτουργούν επάνω σε δομές επιφανείας καταλήγουν σε αναγνώσεις, που στην καλύτερη περίπτωση θεωρούνται «αρκούντως δικαιολογημένες». Φέρνουν όμως στην επιφάνεια κενά και αδυναμίες, που προκαλούν αναστολές και ερωτηματικά, όντως δημιουργικά, μέσα στο σώμα της ίδιας της μεθοδολογίας.

Αυτά τα ερωτηματικά και οι αναστολές αυτές τον απασχολούσαν. Και τώρα που θέλησε να τους δώσει σάρκα και οστά, που προσπάθησε να υλοποιήσει μια ανάγνωση, δεν έκανε τίποτ' άλλο παρά να κατασκευάσει και πάλι ένα σύστημα σχολιασμών και τεκμηριώσεων. Μόνον που τώρα δεν πάλευαν, όπως συνήθως, για την αντικειμενική αλήθεια, αντίθετα συνηγορούσαν για μία εσκεμμένη πλάνη.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής, *Πεζά κείμενα με τίτλο αρχαιολογικά μετέται*

Exposition and substantiation, he reflected, precisely because they act upon surface structures, result in readings which can at best be regarded as adequate. However, they also bring to light discontinuities and vulnerabilities, which in turn give rise to hesitations and questionings, however creative, of the methodological body itself.

It was these questionings and hesitations that concerned him. And now that he wanted to actualise them, to impose a specific reading, all he had achieved was the creation of yet another system of exposition and substantiation. Except that this time they no longer struggled, as usual, to achieve an objective truth, but cultivated on the contrary a deliberate falsehood.

Charalambos Bakirtzis, *Prose texts entitled archaeological studies*



JOAN FONTCUBERTA
Φούρνος για λίπος φάλαινας, Νησί των Βάσκων, Québec, 2003
Oven for whale oil, Isle-aux-Basques, Québec, 2003



JOAN FONTCUBERTA
Φαλινοθηρικό καμάκι, 16ος αιώνας, Μουσείο Βάσκων, Bilbao, 2003
XVI Century harpoon head, Museo Vasco, Bilbao, 2003



JOAN FONTCUBERTA

Λιωμένο μολύβι που χρησιμοποιήθηκε από φάλαινοθήρες στην τελετή του Κλείδωνα. Μουσείο Βάσκον, Βιλbao, 2003
Lead piece used by fishermen for premonitory reading. Museo Vasco, Bilbao, 2003



JOAN FONTCUBERTA

Αναπαράσταση μεσαιωνικής Βάσκικης ταφής. Μουσείο Βάσκον, Βιλbao, 2003
Reconstruction of medieval Basque burial. Museo Vasco, Bilbao, 2003



ΚΑΙ-ΟΛΑΦ ΗΕΣΣΕ
Αποκλεισμός, 1-3 Σεπτεμβρίου 1983, 2002 / Blockade, September 1st-3rd 1983, 2002



ΚΑΙ-ΟΛΑΦ ΗΕΣΣΕ
Έναρξη της δίκης, 21 Μαΐου 1975, 2002 / Start of the Trial, May 21st 1975, 2002



KAI-OLAF HESSE
Gorleben, 3 Μαΐου 1980, 2002 / Gorleben, May 3rd 1980, 2002



KAI-OLAF HESSE
Peter Lorenz, 25 Φεβρουαρίου 1975, 2002 / Peter Lorenz, February 25th 1975, 2002



ANTONY HERNANDEZ
Τοπίο για τους άστεγους, 1988-89 / Landscape for the homeless, 1988-89



ANTONY HERNANDEZ
Τοπίο για τους άστεγους, 1988-89 / Landscape for the homeless, 1988-89



ANTONY HERNANDEZ
Τοπίο για τους άστεγους, 1988-89 / Landscape for the homeless, 1988-89



ANTONY HERNANDEZ
Τοπίο για τους άστεγους, 1988-89 / Landscape for the homeless, 1988-89

Οι αρχαιολόγοι γνωρίζουν πως κάθε ανασκαφή αποτελεί και όλεθρο, πως το βιβλίο του εδάφους καταστρέφεται όταν το φυλλομετρούμε και πως ο μόνος τρόπος να επιβραδύνουμε τη μοιραία φθορά του χρόνου είναι η συντήρηση.

Alain Schnapp, *Η κατάκτηση του παρελθόντος*

Les archéologues savent que toute fouille est anéantissement, que le livre de la terre se détruit mesure qu'on le feuillette et que seule la conservation permet de ralentir l'inévitable érosion du temps.

Alain Schnapp, *La Conquête du passé*

Archaeologists know that every excavation is also an annihilation, that the book of the soil crumbles as we turn its pages and that conservation is the only way to delay the inevitable erosion of time.

Alain Schnapp, *The Conquest of the Past*



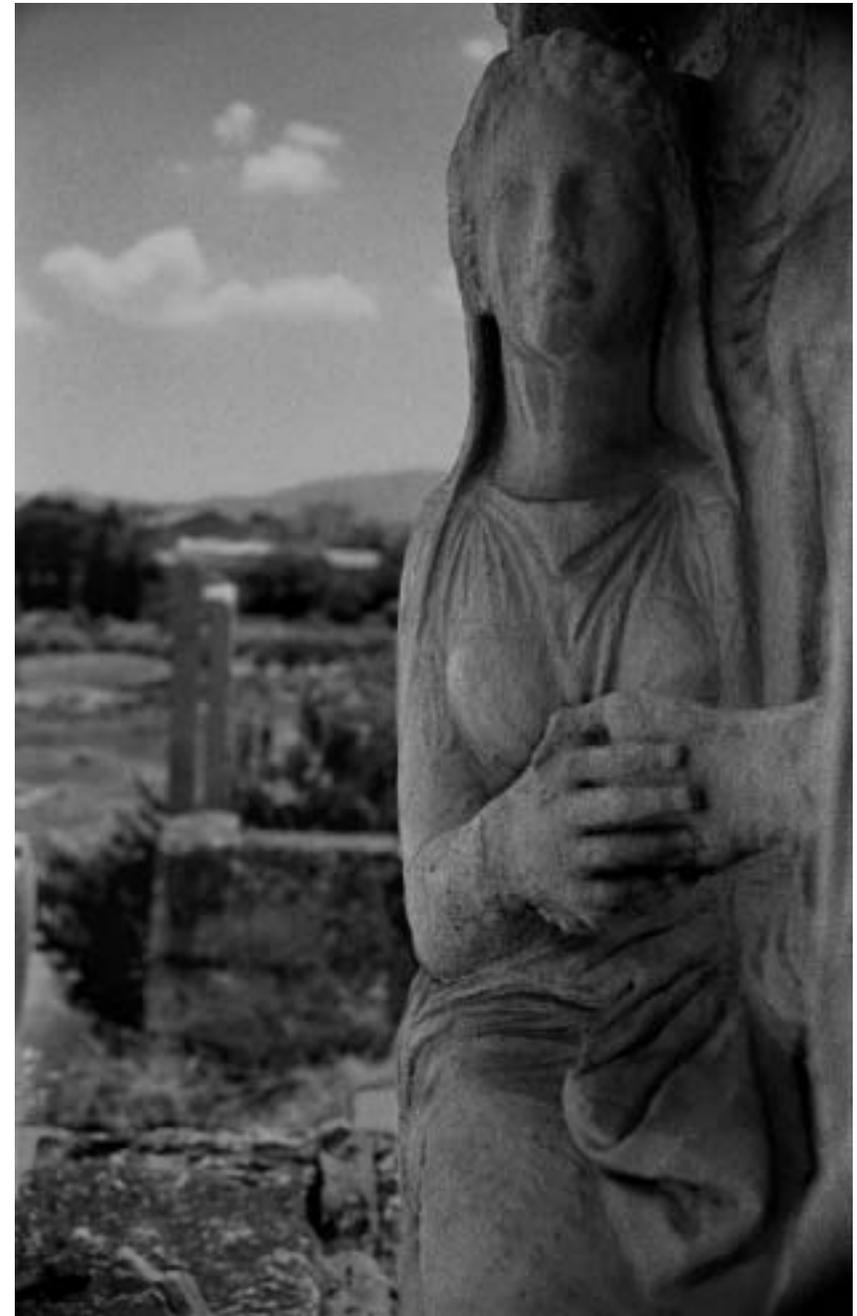
ΘΩΜΑΣ ΓΕΡΑΣΟΠΟΥΛΟΣ / THOMAS GERASSOPOULOS
Μνημεία, 2002 / Monuments, 2002



ΘΩΜΑΣ ΓΕΡΑΣΟΠΟΥΛΟΣ / THOMAS GERASSOPOULOS
Μνημεία, 2002 / Monuments, 2002



ΘΩΜΑΣ ΓΕΡΑΣΟΠΟΥΛΟΣ / THOMAS GERASSOPOULOS
Μνημεία, 2002 / Monuments, 2002



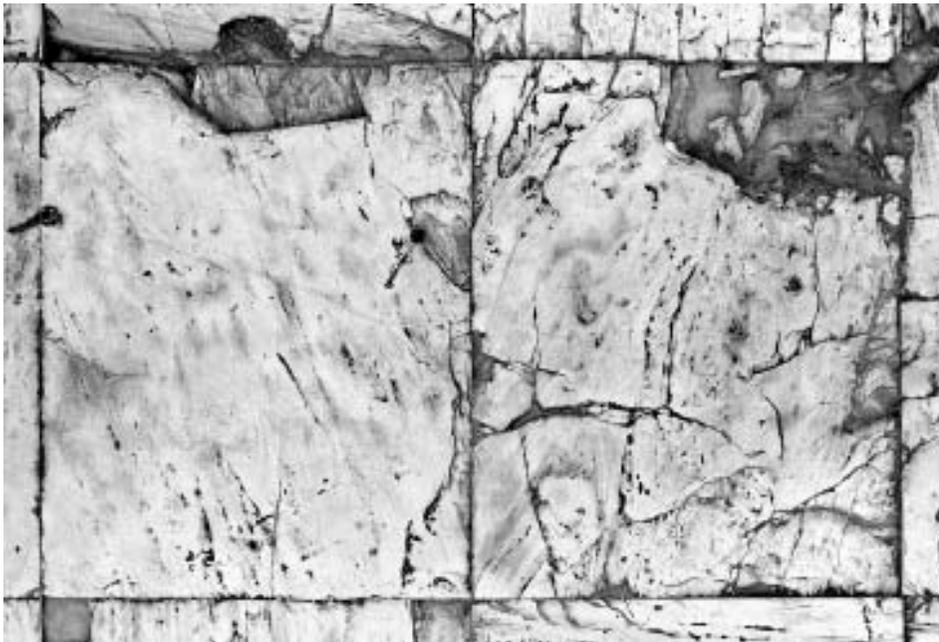
ΘΩΜΑΣ ΓΕΡΑΣΟΠΟΥΛΟΣ / THOMAS GERASSOPOULOS
Μνημεία, 2002 / Monuments, 2002



ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ / ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ
Ζεύγος πλακών του δαπέδου του Παρθενώνα
Pair of flagstones from the floor of the Parthenon



ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ / ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ
Ζεύγος πλακών του δαπέδου του Παρθενώνα
Pair of flagstones from the floor of the Parthenon



ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ / ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ
Ζεύγος πλακών του δαπέδου του Παρθενώνα
Pair of flagstones from the floor of the Parthenon



ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ / ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ
Ζεύγος πλακών του δαπέδου του Παρθενώνα
Pair of flagstones from the floor of the Parthenon



ΑΡΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ARIS GEORGIU
Δήλος, 1989 / Delos, 1989



ΑΡΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ARIS GEORGIU
Δίον, 1990 / Dion, 1990



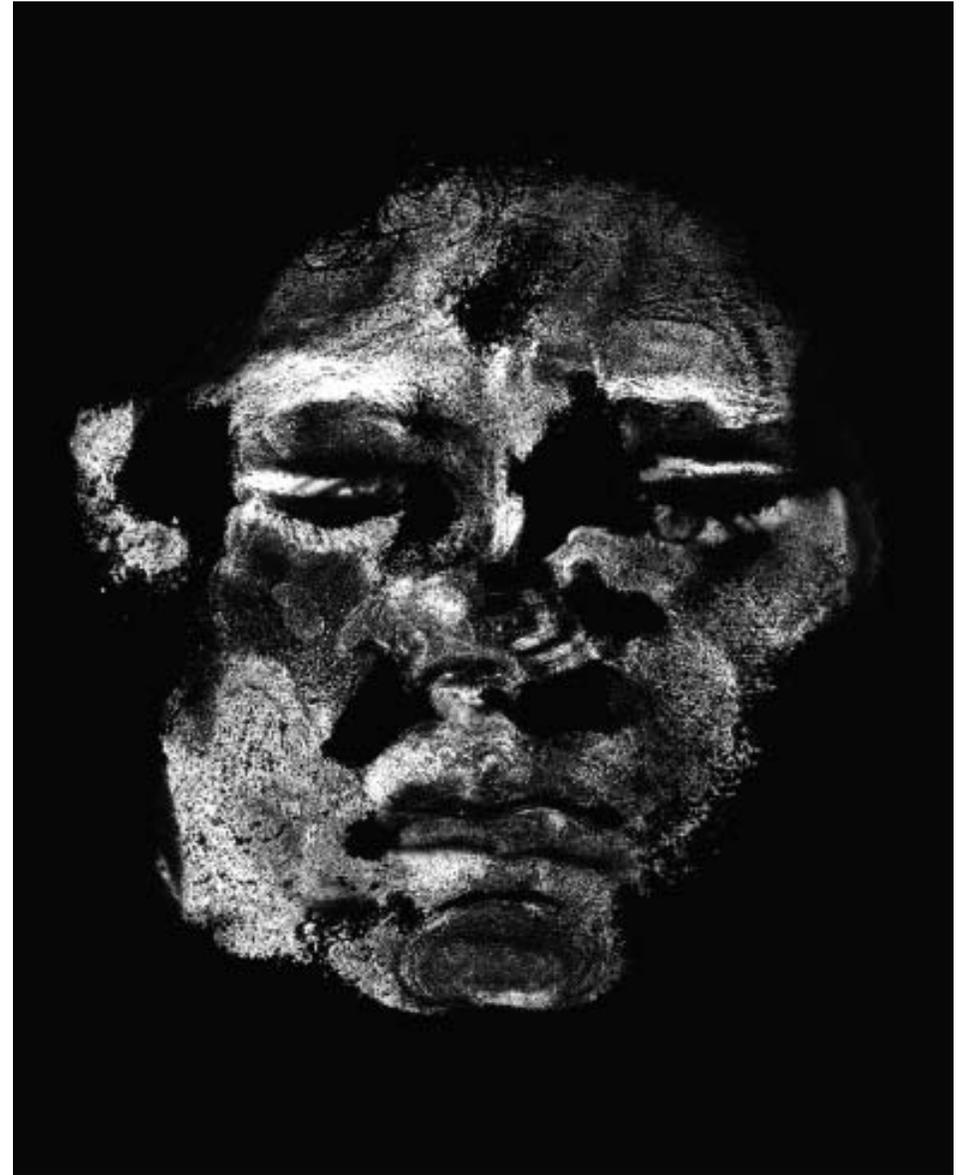
ΑΡΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ARIS GEORGIU
Δίον, 1990 / Dion, 1990



ΑΡΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ARIS GEORGIU
Δίον, 1990 / Dion, 1990



ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΥΚΕΛΗΣ / CHRISTOS KOUKELIS
Προσώπεια, 2002 / Masks, 2002



ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΥΚΕΛΗΣ / CHRISTOS KOUKELIS
Προσώπεια, 2002 / Masks, 2002

ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ
SOLO EXHIBITIONS

GABRIELE BASILICO

Provincia antiqua

Gabriele Basilico:

Αρχιτέκτων της φωτογραφίας

Εδώ και 25 χρόνια ο Gabriele Basilico αναλύει τον αστικό χώρο και την αρχιτεκτονική, τομείς με τους οποίους μια μέρα αποφάσισε να μην ασχοληθεί πια ως καλλιτέχνης ή ως υπεύθυνος αλλά ως θεατής. Έτσι, ο φωτογράφος αυτός είναι ο μοναδικός αληθινός "καλλιτέχνης της φωτογραφίας", όπως ακριβώς και ο John Davis είναι ένας "γεωγράφος της φωτογραφίας".

Αυτό το προοίμιο, που δεν αποτελεί ρητορικό σχήμα, μου φαίνεται απαραίτητο από τη στιγμή που έχουμε να κάνουμε με τον πιο εκπληκτικό, απρόβλεπτο και ριζοσπάστη δημιουργό απ' όλους αυτούς - που είναι πολλοί και επηρεάζονται συχνά από τη γερμανική θεώρηση των πραγμάτων - οι οποίοι αναλαμβάνουν να αναδομήσουν το σύγχρονο τοπίο, ιδίως στην αστική του διάσταση.

Ο Basilico, αρχιτέκτων και μετέπειτα φωτογράφος, είναι σήμερα ο δυσκολότερος ομοϊππέζος των

Gabriele Basilico:

Architect of photography

For a quarter of a century Gabriele Basilico has been exploring urban space and architecture, one day having decided that he would no longer be an active participant in these, but rather an observer. We can thus view this photographer as the only true "architect of photography", in the same way that John Davis is a "geographer of photography".

I feel that this preamble, which is not a rhetorical figure, is necessary, given that we are speaking of the most surprising, unpredictable and radical of all those authors who, numerous as they are, and often of Germanic persuasion, have got down to effectively reshaping the contemporary landscape in its urban dimension.

An architect turned photographer, Basilico makes a very difficult companion to architects and town planners: as an explorer of the modern world, he, more than anyone else, has placed emphasis on

αρχιτεκτόνων και των πολεοδόμων: εξερευνητής του σύγχρονου κόσμου, υπογραμμίζει καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον τις παρεκτροπές, τους παραλογισμούς - πολύ συχνά τερατώδεις - τις χωροταξικές κακοφωνίες και τις δεοντολογικές "εκπτώσεις", από τις οποίες χαρακτηρίζεται ο κόσμος αυτός. Κατά την τελευταία δεκαετία υπήρξε ένας από τους λαμπρότερους αναδομητές του γαλλικού χώρου για τη Φωτογραφική Αποστολή DATAR και εν συνεχεία ασχολήθηκε - για κάθε πόλη ή περιοχή - με τη διερεύνηση της υποβάθμισης του σύγχρονου χώρου, την οποία το αδιάλλακτο βλέμμα του κατέστησε προφανή. Ο σύγχρονος αυτός χώρος, από το Βερολίνο έως το Βίγο, λησμονεί ότι εκεί καλούνται να κατοικήσουν, να δραστηριοποιηθούν και να ζήσουν άνθρωποι. Αναλυτική όσο και κριτική εργασία, που ολοκληρώνεται με την έκδοση μιας αξιόλογης σειράς βιβλίων.

Το να προτείνει κανείς στον Basilico να εγκαταλείψει πλήρως και σε βαθμό απελπισίας τον ενθουσιασμό του για τον σύγχρονο αστικό χώρο, προκειμένου να ασχοληθεί εκ του σύνεγγυς με τα ερείπια της Αρχαίας Προβηγκίας, ήταν μια παρακινδυνευμένη ενέργεια. Το αποτέλεσμα δε καταδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο ότι αυτή η ενέργεια είχε νόημα - από τη στιγμή που πρόκειται για φωτογραφία, δεν αποδεικνύει τίποτε, δεν πιστοποιεί τίποτε, πλην όμως μας υποχρεώνει, ενίοτε βίαια, να κοιτάξουμε, να προσπαθήσουμε να δούμε, να απαλλαγούμε από τις οπτικές μας συμβατικότητες, ώστε να καταλήξουμε σε έναν διαλογισμό που να βασίζεται σε ένα μακρινό παρελθόν που ταυτόχρονα έχει επανέλθει στο προσκήνιο.

Η ιδιαίτερα προσεκτική περιδιάβαση που μας προτείνεται, μας τοποθετεί σε μία ένταση μεταξύ της στιγμής, κατά την οποία τα αρχαία μνημεία φωτογραφήθηκαν, στα μέσα του 19ου αιώνα και του σήμερα, στις αρχές της τρίτης χιλιετίας, με την υποβάθμισή τους να είναι προφανής και ανησυχητική.

Πράγματι, δεν μπορούμε να μην θυμηθούμε τις

its aberrations, its absurdities, which are very often monstrous, its spatial cacophonies and ethical abdications. Over the last ten years, after being recognised as one of the most brilliant designers of French space for the DATAR Photographic Mission, he became particularly fond, no matter the town or region, of exploring the desolation - manifest through his eyes - of contemporary spaces which, from Berlin right through to Vigo, have forgotten that people are meant to inhabit them, experience them, live in them. His analytical and critical work ending in a remarkable series of books.

Proposing to Basilico that he set aside his fascination for contemporary urban spaces, to the point of emptiness and hopelessness, and turn to the archaeological ruins of Provence instead was a risky endeavour. And the result is sublime proof that the risk made sense: because it is photography, it proves nothing, it testifies to nothing, but it brings us face to face - sometimes violently - with the need to look, to attempt to see, to strip away our visual conventions so as to end up with a reflection anchored to a distant past, yet adapted to the present.

The journey suggested by this intense focus places us on a tightrope between the moment when ancient monuments were photographed, in the middle of the 19th century, and today, at the very beginning of the third millennium, when their degradation has become evident and disquieting.

In effect, one cannot avoid reflecting upon the views of Baldus, Nègre, or others such as Le Gray and the Bisson Brothers, who, thanks to the 'heliographic technique', collected the first fixed images of the same sites. From Basilico's approach one essentially recaptures something of that quiet respect and admiring contemplation of his predecessors when faced with the grandeur of these constructions. And one cannot but be struck by the manner in which during the last few years this architect, who had favoured deserted

φωτογραφίες των Baldus, Nègre ή του Le Gray και των αδελφών Bisson που μας πρόσφεραν, χάρη στο “ηλιογραφικό σχέδιο”, τις πρώτες σταθερές εικόνες αυτών των τοποθεσιών. Στην προσέγγιση εκπληκτικής αναγνώρισης των προκατόχων του μπροστά στο μεγαλείο αυτών των του Basilico βρίσκουμε πράγματι στοιχεία σιωπηρού σεβασμού και κατασκευών. Και δεν μπορούμε παρά να μείνουμε εμβρόντητοι από τον τρόπο που ο τοπογράφος, τα τελευταία χρόνια, έδωσε προτεραιότητα στους άδειους χώρους στάθμευσης και τις περίπλοκες λωρίδες των αστικών περιφερειακών οδών, γεμίζοντας και πάλι το πλάνο του με λίθινους όγκους, η υφή των οποίων καθίσταται εξαιρετικά παρούσα, τόσο αισθητή που σχεδόν “πάνεται” με το μάτι. Ορισμένες εικόνες καταλαμβάνονται εξολοκλήρου από την κατασκευή, στην οποία ο ήλιος σκιαγραφεί αφενός τον πλούτο των διακοσμητικών της, αφετέρου την υποβάθμισή της λόγω του χρόνου και των φυσικών στοιχείων. Ο Basilico δεν προσπαθεί να “περιγράψει” - όπως συνέβαινε στα πρώτα στάδια της φωτογραφικής τέχνης - αυτές τις επιβλητικές κατασκευές, αλλά έχοντας εξετάσει τα εύθραυστα σημεία του σύγχρονου χώρου, αντιμετωπίζει με έκδηλη ευθυμία τον μνημειακό χαρακτήρα του θέματος που του προτείνεται. Κι ενώ έχει παρέλθει ενάμιση και πλέον αιώνας και έχει επικρατήσει η βεβαιότητα ότι η φωτογραφία είναι πρωτίτως ζήτημα άποψης, η κατά μέτωπο φωτογράφιση παραχώρησε τη θέση της σε πιο πλάγιες οπτικές γωνίες, στη φωτογράφιση από τα ψηλά ή από τα χαμηλά, σε γωνίες που παραμένουν πάντα ανάλαφρες και εκλεπτυσμένες, που μας επιτρέπουν όμως ταυτόχρονα, να κατανοήσουμε τον τρόπο διάρθρωσης του χώρου και να αναλύσουμε τους ακάνθους μιας κορωνίδας. Ο Basilico ταξιδεύει στον χώρο ως εξερευνητής της φυσικής τοποθεσίας, υψώνει το βλέμμα, ανεβαίνει τα σκαλοπάτια και δίνει το περίγραμμα μιας λήψης προς το έδαφος, εγκαταλείπει τις διαδρομές που προτείνονται στους τουρίστες και κατ’ αυτόν τον τρόπο ανακαλύπτει εκ νέου τα περίφημα μνημεία, των οποίων οι κοινότητες φωτογραφίσαι, που επαναλαμβάνονται στις καρτ-ποστάλ, κατέληξαν

parking areas and the muddled zones of the urban peripheries, has once more been filling his frames with masses of stone, whose texture he renders extremely real, almost palpable to the eye. Certain pictures are entirely occupied by the structure on which the sun outlines both the richness of the adornments and the damage caused by time and the forces of nature. Basilico does not attempt to 'describe' these imposing buildings, as was the case in the early years of photography, but rather, after having explored the frailties of contemporary spaces, he joyfully confronts the monumentality of the proposed motif. Basically, more than a century and a half has gone by and the certainty remains that photography is above all a question of perspective; the frontal view has to a great extent given way to more lateral camera angles - high angle shots, low angle shots, always light and refined, yet allowing us to understand at once how space is organised and to perceive in detail the acanthi that crown the column capitals. Basilico travels in space; like an explorer in physical confrontation with the site he lifts his gaze upwards, climbs to the topmost level and sketches a view looking towards the ground; he diverges from the paths recommended to tourists and so reinvents the famous structures whose clichéd reproductions, reiterated on postcards, have served to conceal the complexity of reality. One of the principal pleasures of this invitation to share harmoniously in a monumentality that we have often forgotten stems from the fact that we always sense the presence of the photographer in the work. He allows us to accompany him in his work and establishes between us a bond, which is entirely lacking in the photography of the 19th century.

When they desired to bring to our attention the monumentality of a place as well as its scale, the photographers of the past used a person in their pictures who appeared minute when placed next to the structure they wished to photograph. Basilico, on the other hand, presents us with places in which man is totally absent, but the

να μας αποκρύψουν την πολυπλοκότητα του πραγματικού. Μια από τις πρώτες χαρές αυτής της πρόσκλησης να μοιραστούμε αρμονικά τον μνημειακό χαρακτήρα που συχνά λησμονούμε, οφείλεται στο γεγονός ότι πάντα αισθανόμαστε την παρουσία του φωτογράφου στο έργο. Μας επιτρέπει να τον συνοδεύσουμε στην εργασία του εγκαθιστώντας ανάμεσα στον ίδιο και εμάς, ένα είδος "συνενοχής" που απουσίαζε πλήρως από τη φωτογραφική τέχνη του 19ου αιώνα.

Όταν ήθελαν να μας επισημάνουν τον μνημειακό χαρακτήρα ενός τόπου και προκειμένου να μας δείξουν την κλίμακα, οι φωτογράφοι του παρελθόντος συμπεριλάμβαναν στην φωτογραφία και έναν άνθρωπο, που φαινόταν μικροσκοπικός μπροστά στις κατασκευές που φωτογράφιζαν. Στις φωτογραφίες του Basilico ο άνθρωπος είναι εντελώς άπov. Η λεπτότητα των διαβαθμίσεων των πλάνων, οι προοπτικές που επιλέγει, το γεγονός ότι δίνει σημασία στις λεπτομέρειες του περιβάλλοντος (από την παρουσία βλάστησης στα ερείπια - ο νους μας σίγουρα ανατρέχει στις πρώτες φωτογραφίες των πυραμίδων της Αιγύπτου ή τους ναούς του Angkor - ως τα στοιχεία του σύγχρονου αστικού τοπίου) μας επιτρέπει να αντιληφθούμε πλήρως τις αναλογίες. Η δεύτερη απόδειξη, που συνήθως επιτυγχάνεται με διακριτικές επεμβάσεις, είναι το ότι τα αρχαία μνημεία ανήκουν και στην εποχή μας. Θυμόμαστε τον τρόπο με τον οποίο ο Basilico, ήδη από τις πρώτες φωτογραφίες του αστικού τοπίου, συμπεριέλαβε στο πλάνο του τα ηλεκτρικά καλώδια και τις διαβάσεις πεζών, στοιχεία τα οποία οι περισσότεροι φωτογράφοι προσπαθούσαν να αποφύγουν. Συνεχίζει με την ίδια διάθεση και ζωνηράδα, επιτυγχάνοντας να συμπεριλάβει πληθώρα στοιχείων της σύγχρονης υποδομής σε φωτογραφίες της αρχαίας κληρονομιάς. Τα στοιχεία αυτά, εξάλλου, ανήκουν σε διάφορες εποχές και μας αποκαλύπτουν, αντίστοιχα, διάφορες πτυχές της ιστορίας των μνημείων. Μπορούμε να εντοπίσουμε αρχαία συστήματα αλυσίδων που απαγόρευαν τη διέλευση αλλά και πιο πρόσφατα στοιχεία, όπως συστήματα φωτισμού με προβολείς, σημειακό

finesse with which he gradates the levels, the perspectives he chooses, the fact that he makes the most of details in the environment (ranging from vegetation among the ruins - the first photographs of the Egyptian pyramids or the temples of Angkor obviously come to mind - to elements from the current urban context) make us distinctly aware of the proportions involved.

The second piece of evidence, achieved by discrete touches most of the time, is that the ancient monuments also exist in our time. One recalls how, from his very first urban photographs, Basilico knew to include electrical wires and pedestrian crossings, which most photographers tried to avoid. He has continued in the same vein and with the same panache, successfully including a multitude of contemporary symbols when composing his visions of ancient heritage. Moreover, these signs belong to many different periods and consequently reveal to us details of the history of these monuments. One can pinpoint former systems of chains prohibiting entry, as well as more recent elements, such as lighting systems with floodlights, spotlights, and even electric circuit boards, electric wires or sound systems, all often more absurd or out of place than anachronistic. One could even make a delightful list of traffic signs. These would include those directing visitors within the site itself (an arrow indicating that we need to climb the stairs, seat numbering for performances, whether bull fights or other, or perhaps an exit sign) as well as those in the city where the monuments are found, if this be the case. The use of road signs and markings, with solid or broken lines, signposts, arrows and pedestrian crossings, is under perfect control, never overdone and sometimes amusing; yet it tells us, with a rare efficacy, the state of these monuments today, in a city precinct where the automobile reigns supreme, forging a blatant chemical attack on the ancient stones.

The presence of monuments in their contemporary environment is unceasing in this

φωτισμό, ηλεκτρικά κιβώτια και ηλεκτρικά καλώδια ή ηχητικές εγκαταστάσεις, που είναι συχνά περισσότερο παράλογα και παρείσοακα παρά αναχρονιστικά. Θα μπορούσαμε επίσης να καταγράψουμε έναν εξαιρετικό κατάλογο με πληροφοριακές πινακίδες: αυτές που κατευθύνουν τον επισκέπτη στο εσωτερικό του μνημείου (για παράδειγμα, ένα βέλος που δείχνει ότι θα πρέπει να ανέβουμε τη σκάλα, την αρίθμηση των καθισμάτων για τα θεάματα – ταυρομαχίες ή άλλα – ή την ένδειξη της εξόδου), όπως και αυτές του δήμου, όπου βρίσκονται τα μνημεία, εφόσον υπάρχουν τέτοιες πινακίδες. Η χρήση της οδικής σήμανσης, με την απλή ή διακεκομμένη διαγράμμιση οδοστρωμάτων, τις πινακίδες, τα βέλη και τις διαβάσεις πεζών είναι άψογα ελεγχόμενη, ποτέ καταχρηστική, ενίοτε διασκεδαστική και μας δείχνει, με μια σπάνια αποτελεσματικότητα, σε τι κατάσταση βρίσκονται σήμερα τα μνημεία μέσα σε μια πόλη όπου τα αυτοκίνητα βασιλεύει, γεγονός που προκαλεί έναν προφανή χημικό τραυματισμό στα αρχαία μνημεία.

Η καταγραφή των μνημείων μέσα στο σύγχρονο περιβάλλον τους είναι αδιάλειπτη σε αυτή τη φωτογραφική συλλογή, όπου εξερευνώνται, δίχως ίχνος νοσταλγίας, τα αρχαία ερείπια ενός πολιτισμού που χάθηκε, ενός πολιτισμού επάνω στον οποίο στηρίζεται η ιστορία μας. Πρέπει να δούμε προσεκτικά το περίγραμμα του πλάνου, αυτό της απόλυτης ακρίβειας του Basilico. Ο Basilico γνωρίζει πάρα πολύ καλά - σε αντίθεση με την ψευδαίσθηση ενός θεωρητικά “άψογου” πλάνου, το οποίο έχει απογυμνωθεί από κάθε στοιχείο που θα ήταν ενοχλητικό για το κεντρικό θέμα - ότι τα στοιχεία εκείνα που ενίοτε θα μπορούσαν να εμφανιστούν ως στίγματα ή “αιέλειες”, είναι αυτά που προσδίδουν τον πλούτο και την πολυπλοκότητα της εικόνας. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η παρουσία ενός στύλου φωτισμού στο βάθος ή μιας οκάρας στην άκρη, μας υπενθυμίζει την παρουσία των σύγχρονων κατασκευών και μας τοποθετεί σε ένα περιβάλλον, που αποτελείται από ένα πλούσιο σύστημα στοιχείων της σύγχρονης εποχής.

collection of photographs, which explore, without a trace of nostalgia, the monumental remnants of a vanished civilisation, on which our history is based. One should pay careful attention to the perimeter of Basilico's pictures, in which extreme precision has been employed. He knows perfectly well that, contrary to the illusion that a picture is 'perfect' only because it is free of any element that could draw attention from the principal motif, that which may sometimes appear to be a blemish or 'imperfection' is what lends depth and complexity to the picture. Thus, the presence of a street lamp in the distance, or a fence on the side, makes us aware of the existence of contemporary structures and places us in a context, which forms a learned system of temporality.

Having greatly explored the problems entailed in the photography of spaces, Basilico here too pursues this quest, enriching it with a reflection which he has already broached, in Rome for example: a reflection on time, or the periods of photography. Evidently, the presence of a car (one is enough) or useless tags on old stones tells us, much in the same way that a traffic circle, a no-parking sign or a headlight would, that the photographs were taken today. Also evident is the fact that the presence of tiers indicates, to this day, the perennial nature of sites as the places where performances are held, and their link to the primary purpose of the ancient theatre. And it is also obvious that the presence of plastic covers - wonderful magnets of light - points to the contemporary work of archaeologists, yet work which takes place in relation to time, the work of research, which strives to understand and even revive a very distant past.

From an architectural detail, trapped by silver salt crystals in split-seconds, we can see at once that a monument dates back many centuries, that time has had a hold on the stone it has worn away, leaving its mark on it, and that photography, by its very nature, has transformed that image into an eternity in which time is no longer the same as that which we measure with our watches. To

Ο Basilico, που έχει τόσο πολύ εξερευνήσει τις φωτογραφικές προβληματικές του χώρου, συνεχίζει εδώ αυτήν την έρευνα εμπλουτίζοντάς την με μια παρατήρηση που έκανε ήδη προ καιρού - στη Ρώμη για παράδειγμα - αναφορικά με τον χρόνο ή τους χρόνους της φωτογραφίας. Είναι προφανές ότι από την παρουσία ενός (και μόνο) αυτοκινήτου, των άχρηστων σημάτων στις αρχαίες πέτρες, όπως και μιας πινακίδας υποχρεωτικής κυκλικής διαδρομής, απαγόρευσης της στάθμευσης ή ενός προβολέα, καταλαβαίνουμε ότι η λήψη των φωτογραφιών έγινε σήμερα. Είναι επίσης προφανές ότι η παρουσία κερκίδων μας δείχνει και σήμερα ακόμη την αδιάλειπτη χρήση των χώρων ως τόπων θεάματος καθώς και τη σύνδεσή τους με την κύρια αποστολή ενός αρχαίου θεάτρου. Είναι, ακόμη, προφανές ότι τα πλαστικά στέγαστρα, εξαιρετικές φωτοπαγίδες, μαρτυρούν την εργασία των σύγχρονων αρχαιολόγων, πλην όμως σε συνάρτηση με τον χρόνο, αυτόν της έρευνας, που προσπαθεί να κατανοήσει και μάλιστα να αφυπνίσει ένα απόπυτο παρελθόν.

Σε μια αρχιτεκτονική λεπτομέρεια, που μέσα σε λίγα εκατοστά του δευτερολέπτου φυλακίζεται στους μικροσκοπικούς κόκκους του αργυρού φιλμ, θα διαβάσουμε ταυτόχρονα ότι πρόκειται για ένα μνημείο ηλικίας πολλών αιώνων, ότι ο χρόνος άφησε ανεξίτηλα σημάδια φθοράς επάνω στην πέτρα και ότι η φωτογραφία εκ φύσεως τοποθετεί την εικόνα αυτή σε μία αιωνιότητα, όπου ο χρόνος δεν είναι αυτός που μετρούμε με τα ρολόγια μας. Προκειμένου τα σημάδια της σύγχρονης εποχής να γίνουν ακόμη πιο σύνθετα, θα αρκούσε ο κορμός ενός πλατάνου σε πρώτο πλάνο να μας δείξει την παρέλευση μισού αιώνα, ή ακόμη, η τοιμενένια πρόσοψη ενός σπιτιού της δεκαετίας του '70 να καταδείξει το πρόσφατο παρελθόν, μια αναμνηστική πλάκα αφιερωμένη στον Frédéric Mistral το λιγότερο πρόσφατο παρελθόν και ένας αγωγός άρδευσης, που ξεχάστηκε πίσω από μία αρχαιότητα, έρχεται να μας θυμίσει το χτες, ώστε μέσα την ίδια φωτογραφία να παραχθεί μια ιλιγγιώδης συγκατοίκηση όλων των εποχών.

make these temporalities even more complex, it will suffice that the trunk of a plane tree, in the foreground, evokes memories of half a century gone by, or that the cement façade of a house built in the seventies impresses upon us a more recent past, that a commemorative plaque dedicated to Frédéric Mistral announces a slightly more distant past and that a hosepipe forgotten behind an antiquity calls to mind the day before, for there to be a vertiginous cohabitation of different times in one picture.

Only photography is capable of such complexity when dealing with time: by extracting from time an infinitesimal sequence, it places us in an illusion of eternity that is capable of gathering or keeping track of all the times that have had an impact on the instant portrayed.

Behind his impeccable renewal of perspective, which he brought about through his photographs of 'antiquities', I experienced, as I have only rarely done, that sense of exploring time in a photographic work in progress, by following Gabriele Basilico through Provence at the start of the millennium. It was certainly - and this is a major stake in the relationship between aesthetics and ethics - the only way of avoiding the traps of nostalgia and attachment to the past. And it was also a remarkable opportunity to reflect, in essence, on the enigma of time in photography, an enigma which we truly need philosophers, together with scientists, to shed light on at last.

This enables us to better understand the anxiety that seizes us before a view of the entrance of the Arles Amphitheatre by night, a view as frontal as those of the 19th century, yet captured from below and readjusted by means of a skilful tilt of the camera, and which allows us, at the same time, to perceive the monumentality of the structure rising above a flight of steps recently constructed, sheets of metal in the foreground and the posters advertising an upcoming event.

Christian Caujolle

Μόνο η φωτογραφία είναι ικανή για μια τέτοια πολυπλοκότητα σε σχέση με το χρόνο - αφαιρώντας από αυτόν μια απειροελάχιστη αλληλουχία, μας τοποθετεί σε μια ψευδαίσθηση της αιωνιότητας ικανής να λάβει ή να διατηρήσει το ίχνος όλων των χρόνων που βίωσε η φωτογραφική στιγμή.

Πίσω από την άψογη αναγέννηση της άποψης που τρέφει η φωτογραφία περί "αρχαίου", βίωσα αυτήν τη σπάνια αίσθηση εξερεύνησης του χρόνου μέσα από το φωτογραφικό έργο του Gabriele Basilico για την Προβηγκία στις αρχές της χιλιετίας. Ήταν αναμφισβήτητη - και εδώ είναι το ουσιαστικό διακύβευμα των σχέσεων μεταξύ αισθητικής και ηθικής - ο μόνος τρόπος διαφυγής από τις παγίδες της νοσταλγίας και της προσκόλλησης στο παρελθόν. Αποτέλεσε, ταυτόχρονα, μια αξιοσημείωτη ευκαιρία να αναλογιστούμε στην πράξη το αίνιγμα των φωτογραφικών εποχών, ένα αίνιγμα για το οποίο υπάρχει μεγάλη ανάγκη συζήτησης μεταξύ των φιλοσόφων και των επιστημόνων προκειμένου, επιτέλους, να λυθεί.

Το γεγονός αυτό θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε καλύτερα το δέος που μας προκαλεί η νυχτερινή άποψη του θεάτρου της Arles, μια νυχτερινή άποψη τόσο μετωπική όσο κι αυτές του 19ου αιώνα, που έχει όμως ληφθεί από τα χαμηλά με ένα επιδέξιο γύρισμα του οπτικού θαλάμου επιτρέποντάς μας να ανιληφθούμε ταυτόχρονα τον μνημειακό χαρακτήρα της κατασκευής, που υψώνεται επάνω από τα σύγχρονα σκαλιά, τις μεταλλικές πλάκες της ασφάλτου σε πρώτο πλάνο και τις διαφημιστικές αφίσες για μια επικείμενη παράσταση.

Christian Caujolle



GABRIELE BASILICO

Από τη σειρά *Provincia antiqua* / From the series *Provincia antiqua*



GABRIELE BASILICO
Από τη σειρά *Provincia antiqua* / From the series *Provincia antiqua*



GABRIELE BASILICO
Από τη σειρά *Provincia antiqua* / From the series *Provincia antiqua*



GABRIELE BASILICO
Από τη σειρά *Provincia antiqua* / From the series *Provincia antiqua*



GABRIELE BASILICO
Από τη σειρά *Provincia antiqua* / From the series *Provincia antiqua*

VASCO ASCOLINI

Evocazioni con rovine

Ο καθένας που μπορεί να κρατά μια φωτογραφική μηχανή, μπορεί να τη χρησιμοποιήσει για να αποθανάτισει αυτά που βρίσκονται μπροστά στον φακό, πλην όμως μόνο ένας καλλιτέχνης, όπως ο Vasco Ascolini, μπορεί επιπλέον και να ερμηνεύσει αυτά που βλέπει. Θα ήταν σφάλμα να επιχειρήσουμε να απομυθοποιήσουμε αυτή τη σπάνια ικανότητα, μια σύντομη όμως αναφορά δεν θα ήταν πλεονασμός. Αναμφίβολα, ο εντυπωσιακός χαρακτήρας των φωτογραφιών του για την αρχιτεκτονική μας θυμίζει τους πινάκες εγκαταλειμμένων κυρίων με παράξενο φόντο και απόκοσμο φωτισμό του de Chirico. Η εντύπωση που δημιουργούν έχει αποκαλεστεί «μεταφυσική» υπό την έννοια ότι υπερβαίνει τις απλά και μόνο φυσικές πτυχές οποιουδήποτε χώρου, αφήνοντας μια αδιόρατη αίσθηση καταχθόνιων μυστικών και στοιχειωμένων ονείρων. Το γεγονός ότι αυτό δεν αποτελούσε την αρχική έννοια του όρου μπορεί εδώ να είναι αποφασιστικής σημασίας. Συνέβη μία φορά, στα έργα του Αριστοτέλη, τα μεταγενέστερα των συγγραμμάτων του περί φυσικής όπου όντως ασχολούνταν με κάποιες από τις βασικές

Anybody who can handle a camera can use it to record the sights he encounters, but only an artist such as Vasco Ascolini can also use it to interpret what he sees. It would be a mistake to attempt to de-mystify this rare ability, but a few words may not come amiss. No doubt the striking character of his architectural photographs owes something to our memories of de Chirico's paintings of desolate buildings in strange settings and uncanny light. The impression they make has been called "Metaphysical" in the sense of going beyond the merely physical aspects of any scene, hinting at sinister secrets and haunting dreams. That this was not the original meaning of the term may be deciding the point. It had once been applied to those writings in Aristotle's canon which came after his books on physics and were indeed concerned with some of the ultimate questions a philosopher can ask. Questions about the nature of being and the origins of the world. Maybe it is this questioning mood; this feeling that we cannot take the world de Chirico paints for granted that justifies the label. But it would mean vastly to underrate Vasco Ascolini's

ερωτήσεις, που θα μπορούσε να θέσει ένας φιλόσοφος. Ερωτήσεις αναφορικά με τη φύση της ύπαρξης και τη γένεση του κόσμου. Μπορεί το στοιχείο εκείνο, που δικαιολογεί αυτή την εντύπωση να είναι αυτή η διερευνητική διάθεση, αυτή η αίσθηση ότι δεν μπορούμε να θεωρούμε τον κόσμο που ζωγραφίζει ο de Chirico ως δεδομένο.

Πλην όμως, θα υποτιμούσαμε πάρα πολύ το επίτευγμα του Vasco Ascolini εάν αποδίδαμε την επίδραση της φωτογραφίας του μόνο στο παράδειγμα του de Chirico. Ο ζωγράφος μπορούσε να δημιουργήσει τη δική του ονειρική σκηνή και πλασματικό φωτισμό. Ο φωτογράφος δεσμεύεται από αυτό που μπορεί να αποδώσει το μοτίβο του. Πώς μπορεί να το κάνει να εκφραστεί σε αυτούς τους ασυνήθιστους τόνους; Πώς μπορεί να το κάνει να φαίνεται τόσο παράξενο και επιβλητικό;

Αυτού του είδους το βίωμα ήταν γνωστό στους ψυχολόγους πολύ πριν από τα έργα ζωγραφικής του de Chirico. Οι ψυχολόγοι την ονομάζουν «παραφροσύνη / αποξένωση» χρησιμοποιώντας τη λέξη όχι με την έννοια με την οποία τη χρησιμοποιούν οι Μαρξιστές, αλλά με την έννοια της ψυχοπάθειας. Πρόκειται ακριβώς για την κατάσταση κατά την οποία τα οικεία αντικείμενα του περιβάλλοντός μας φαίνεται να χάνουν τη φυσιολογική τους υπόσταση και μας εντυπωσιάζουν σαν να τα αντικρίζουμε για πρώτη φορά.

Έχει καταδειχθεί ότι δεν είναι πολύ δύσκολο να δημιουργηθεί μια ανάλογη ψυχική κατάσταση σε σχέση με τη γλώσσα: δοκιμάστε να πείτε επαναλαμβανόμενα μια συνήθη λέξη όπως «capo», αργά και χωρίς να σταματήσετε έως να νοιώσετε ότι ο ήχος έχει αποσυνδεθεί από το νόημα. Το πώς αισθανόμαστε αυτόν τον παράξενο ήχο, που παράγει η γλώσσα και τα χείλη μας, παραπέμπει άραγε στην εμπειρία που είχαμε έως τώρα στο μυαλό μας; Πρόκειται για αυτού του είδους την αντίδραση, απείρως μεγεθυμένη που μπορεί να μας επηρεάσει όταν βλέπουμε εφιάλτες ή όταν

achievement if we attributed the effect of his photography simply to de Chirico's example. The painter was able to create his own dreamlike scene and his own unreal illumination; the photographer is bound by what his motif can yield. How can he make it speak in such unaccustomed accents? How can he make it look so strange and portentous?

Psychologists have been familiar with this type of experience long before de Chirico ever painted. They call it "alienation" - using the word not in the sense in which Marxists use it, but as the description of a morbid state of mind. It is precisely the state when the familiar objects of our surroundings seem to lose their normal appearance and impress us as if we had never seen them before.

It has been shown that it is not too difficult to produce a similar mental state in relation to language: try and repeat a familiar word such as «capo» slowly and without stopping till you feel that the sound has detached itself from the meaning. How we feel, has this peculiar noise we make with our tongue and our lips come ever to refer to the experience of a head? It is this kind of reaction, infinitely magnified that may affect us in a nightmare or in moments of stress, and it is this reaction also that Vasco Ascolini's photographs can arouse. To do so, he exploits the most basic characteristic of photography, the fact that it arrests and isolates. Inspecting a building in real life our eyes hardly ever stand still even when we do not move. Moreover we perceive the architecture in the context of life, the life for which it was built: the roof is meant to give shelter, the windows open vistas, and the steps offer access. Any moment our eyes can wander around to confirm our reading while isolation will imperil this comfortable assurance. To be sure not every photographic isolation of an architectural motif will lead to alienation. If it did, the illustrations in histories of architecture would all rival Vasco Ascolini's photographs. They do not and that for the reason that they stand in an

έχουμε άγχος, αλλά και η αντίδραση που μπορούν να προκαλέσουν οι φωτογραφίες του Vasco Ascolini. Για να το πετύχει αυτό ο Vasco Ascolini εξερευνά το βασικότερο γνώρισμα της φωτογραφίας: το γεγονός ότι συλλαμβάνει και απομονώνει. Όταν εξετάζουμε σχολαστικά ένα κτίριο στην πραγματική ζωή, τα μάτια πολύ σπάνια μένουν ακίνητα ακόμη κι όταν δεν κινούμαστε. Επιπλέον, αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική στο πλαίσιο της ζωής, μιας ζωής για την οποία έχει δημιουργηθεί: η στέγη εννοείται ότι παρέχει προστασία, τα παράθυρα ελεύθερη θέα και τα σκαλοπάτια πρόσβαση. Κάθε στιγμή τα μάτια μας μπορούν να περιπλανηθούν για να επιβεβαιώσουν αυτό που αντιλαμβανόμαστε, ενώ η απομόνωση θα θέσει σε κίνδυνο αυτήν τη βολική ασφάλεια. Βέβαια, κάθε φωτογραφική απομόνωση αρχιτεκτονικού μοτίβου δεν οδηγεί σε αποξένωση. Εάν συνέβαινε αυτό, όλες οι φωτογραφίες σε συγγράμματα ιστορίας της Αρχιτεκτονικής θα ανταγωνίζονταν τις φωτογραφίες του Vasco Ascolini. Αυτό όμως δεν συμβαίνει, επειδή σχετίζεται με το πνευματικό και όχι με το συγκινησιακό περιβάλλον. Υπάρχουν για να μας υπενθυμίζουν την ιστορία και τη χρήση κάποιας αρχιτεκτονικής τεχνοτροπίας. Η κολώνα χρησιμεύει για να στηρίζει το βάρος, το παράθυρο για να μπαίνει φως και αέρας. Η απομόνωση, που επιτυγχάνει ο Vasco Ascolini, αποστερεί από αυτά τα αντικείμενα τη συνήθη λειτουργία τους. Ο τρόπος με τον οποίο ο Vasco Ascolini μπορεί να αποθανατίζει την ακινησία και τη μοναξιά ενός κτιρίου, όπου οτιδήποτε μπορεί να συμβεί, αποτελεί εν τέλει και το μυστικό του.

E.H. Gombrich

intellectual rather than an emotional context. They exist to remind us of the history and the use of an architectural form. The column is meant to carry a weight, the window to let in light and air. The isolation, which Vasco Ascolini achieves strips them of their familiar function. How he can capture the stillness and loneliness of a building where anything might happen is ultimately his secret.

E.H. Gombrich



VASCO ASCOLINI
Βερολίνο, 1999, Μουσείο Περγάμου / Berlin, 1999, Museum of Pergamum



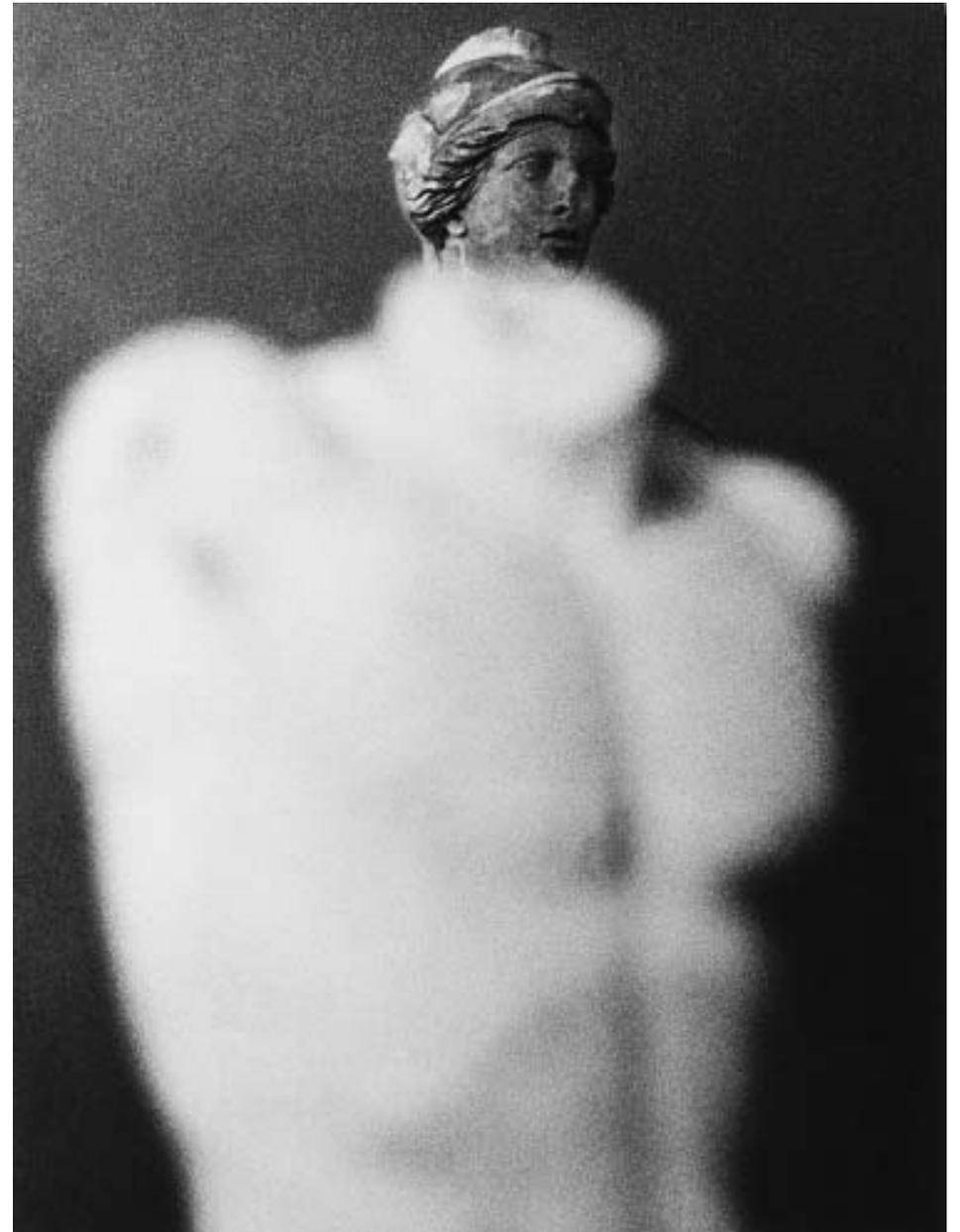
VASCO ASCOLINI
Αθήνα, 1998, Ναός του Δία / Athens, 1998, Temple of Zeus



VASCO ASCOLINI
Αθήνα, 1998, Αρχαιολογικό Μουσείο / Athens, 1998, Archaeological Museum



VASCO ASCOLINI
Arles, 1999



VASCO ASCOLINI
Βερολίνο, 1999, Μουσείο Περγάμου / Berlin, 1999, Museum of Pergamum

Μεταφράσεις: Γλώσσημα-Werheim
Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σταθάτος
Σχεδιασμός: Red Creative
Διαχωρισμοί, επιμέλεια παραγωγής: De Novo
Εκτύπωση: Grapho
Βιβλιοδεσία: Τρικαλιάρης

Translations: Glossima-Werheim
Text and photo editing: Yiannis Stathatos
Design: Red Creative
Color separations, production: De Novo
Printing: Grapho
Binding: Trikaliaris

