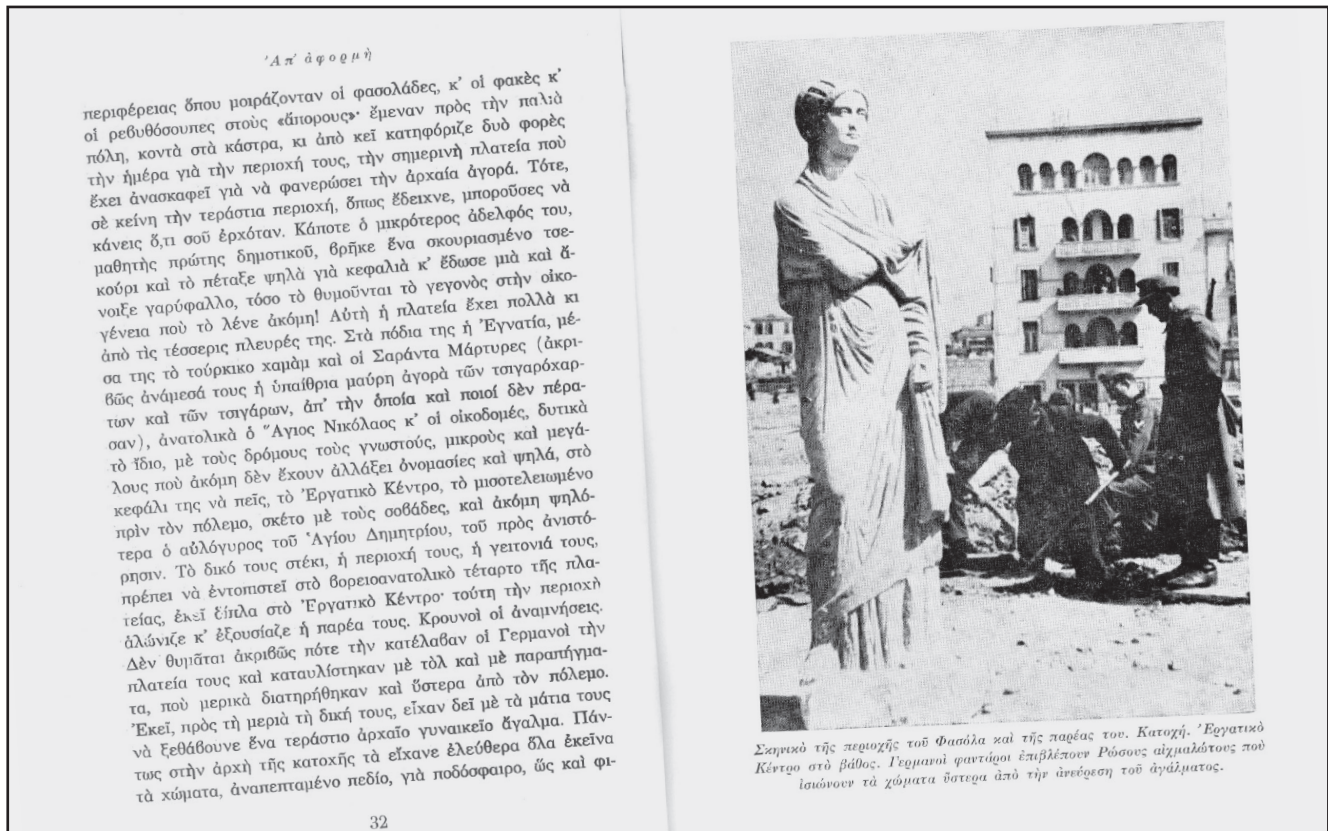


ΣΤΑ ΙΧΝΗ ΕΝΟΣ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ: ΑΠΟ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Πλατεία Δικαστηρίων 1944 – Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης 2015

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΑΚΡΙΒΟΠΟΥΛΟΥ¹



[1]

«...ένα ἴχνος, κάτι που ἔχει αποκολληθεῖ ἀπὸ τὸ πραγματικὸ, σαν ἀποτύπωμα ποδίου ἢ μάσκα θανάτου»

Susan Sontag, *On Photography*

«...σε λίγο δὲν θα ὑπάρχει τίποτα ἐκεῖ, ὅπου ποτέ δὲν υπήρξε κάτι, ἐσχατες εἰκόνες»

Samuel Beckett, *Texts for Nothing*

Ἡ Ελευθερία Ακριβοπούλου
εἶναι ἀρχαιολόγος-μουσειολόγος
στο Αρχαιολογικὸ Μουσεῖο
Θεσσαλονίκης.



[3]

1. Φωτογραφία του αγάλματος
(πηγή: Τηλ. Αλαβέρας, *Απ' αφορμή*)
2. Η Πλατεία Δικαστηρίων στον Μεσοπόλεμο
(πηγή: Γ. Αναστασιάδης, *Θεσσαλονίκη*)
3. Τσίρκο στην Πλατεία Δικαστηρίων
(πηγή: Γ. Αναστασιάδης / Ε. Χεκίμογλου)⁷
4. Διαδήλωση στην Πλατεία Δικαστηρίων
(πηγή: *Λαϊκή Φωνή*, 19.12.1944)



[4]

Παλιές φωτογραφίες και αντικείμενα

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει αναπτυχθεί στο πεδίο των ανθρωπιστικών σπουδών ένας εκτεταμένος διάλογος, σχετικά με την έννοια της μνήμης. Η μνήμη αντιμετωπίζεται ως ένα πανίσχυρο εργαλείο, ικανό να διαμορφώνει ταυτότητες: ως ο μεσολαβητής που βοηθά άτομα και συλλογικότητες να κατασκευάζουν τις δικές τους φαντασιακές εκδοχές του παρελθόντος. Η μνήμη εγκλείεται σε τόπους και σε αντικείμενα, μετουσιώνοντάς τα σε φορείς νοημάτων και αξιών. Μας παρέχει, κατά κάποιον τρόπο, έναν «γνωσιακό καθρέφτη», πάνω στον οποίο προβάλλοντας τους εαυτούς μας και τους άλλους, στο παρόν και στο επιθυμητό μας μέλλον, μπορούμε να εξερευνησουμε την ουσία της ύπαρξής μας.

Ο γερμανός συγγραφέας Günter Grass ορίζει τη μνή-

μη σαν ένα κρεμμύδι «που θέλει ξεφλούδισμα, ώστε να αναφανεί ότι μπορεί να διαβαστεί γράμμα μετά το γράμμα». «Ό,τι μας παραδίδεται», προσθέτει ο Grass, είναι «η πιο αποδεκτή εκδοχή της μνήμης, η εκδοχή που, όταν καταγράφεται στο χαρτί, ακούγεται πειστική και επιδεικνύει με έπαρση λεπτομέρειες που πρέπει να δίνουν την ψευδαίσθηση φωτογραφικής ακρίβειας...».²

Οι φωτογραφίες, όπως και όλα τα υλικά αντικείμενα, έχουν πολλαπλές κοινωνικές ζωές, έχουν τη δική τους βιογραφία.³ Χάρη στην ικανότητά τους να αιχμαλωτίζουν και να μεταφέρουν στο παρόν μια μοναδική στιγμή του παρελθόντος, ενδύονται με το κύρος της αυθεντικής μαρτυρίας, εντάσσονται σε μια «ρητορική» της αλήθειας, της ακριβούς καταγραφής του κόσμου. Στην πραγματικότητα, αποτελούν κατασκευές που τον εφευρίσκουν ή τον αντικαθιστούν.⁴

5-6. Η Πλατεία Δικαστηρίων κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής. (πηγή: <http://www.ebay.de> και ιδιωτικό αρχείο)



[5]



[6]

Πώς μπορούν, άραγε, οι φωτογραφίες –ανάλογα με το πλαίσιο χρήσης, διακίνησης, παραγωγής, αναπαραγωγής και αξιοδότησής τους– να διαβαστούν ως αναπαραστάσεις μιας δεδομένης τάξης πραγμάτων, αλλά και ως προϊόντα της εκάστοτε κυρίαρχης αντίληψης για την τάξη αυτή; Ποιες ερμηνείες ενοφθαλμίζονται σε αυτές, ανάλογα με το ποιος τις «βλέπει» ή ανάλογα με το τι βλέπει σε αυτές ή μέσω αυτών; Τι είδους αφηγήσεις παράγονται ή αποσιωπούνται, όταν αναπλασιάζονται με άλλες φωτογραφίες ή άλλους αναπαραστατικούς «λόγους», όπως η λογοτεχνία, τα αρχειακά ντοκουμέντα, μια οικογενειακή αφήγηση;

Αφορμή γι' αυτόν τον προβληματισμό υπήρξαν οι φωτογραφικές αναπαραστάσεις ενός αρχαίου αγάλματος, της Ηρακλειώτισσας, από τη στιγμή της αποκάλυψής του έως τη φωτογραφική του παρουσία σε μια μουσειακή έκθεση.

Το άγαλμα αποκαλύφθηκε τυχαία από τις ναζιστικές δυνάμεις Κατοχής, τον Μάρτιο του 1944, κατά τη διάρκεια της ανόρυξης ορυγμάτων από αιχμαλώτους, στην Πλατεία Δικαστηρίων στη Θεσσαλονίκη.

Ο τόπος της ανακάλυψής του βρίθει μνημονικών συνδηλώσεων, καθώς η Πλατεία Δικαστηρίων αποτελεί ουσιαστικά τη χωρική επιτομή της ιστορίας της πόλης. Εδώ, στην περιοχή βόρεια της Εγνατίας, υπήρχε

μία από τις εβραϊκές συνοικίες της Θεσσαλονίκης έως το 1917, οπότε και καταστράφηκε από τη Μεγάλη Πυρκαγιά. Το φιλόδοξο πρόγραμμα επανασχεδιασμού της πόλης, από τον γάλλο πολεοδόμο Ernest Hébrard, πρόβλεπε τη δημιουργία, στον χώρο αυτό, του διοικητικού της κέντρου, με την ανέγερση Δημαρχείου, Δικαστικού Μεγάρου και κτηρίων δημόσιων υπηρεσιών. Η ολοκλήρωση όμως του σχεδίου ματαιώθηκε για μια σειρά από λόγους. Η κατ' όνομα πλέον Πλατεία Δικαστηρίων επιβίωσε στα μεσοπολεμικά χρόνια ως μια αχανής, αδόμητη αλάνα που φιλοξένησε, στο πέρασμα του χρόνου, πρόσφυγες, λαϊκές αγορές, τσίρκα, διαδηλώσεις, σταθμούς λεωφορείων, μέχρι τη δεκαετία του 60, όταν αποκαλύφθηκε εκεί η Ρωμαϊκή Αγορά,⁵ οπότε και στην πορεία η πλατεία πήρε το σημερινό της όνομα: Πλατεία Αρχαίας Αγοράς.⁶

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, η Πλατεία Δικαστηρίων περιφράχτηκε από τις ναζιστικές δυνάμεις, κατά το ήμισυ, με συρματοπλέγματα και γέμισε «με εκατοντάδες αυτοκίνητα αλλά πολλές φορές και τανκς».⁸ Κατάκτηση και επιβολή εξουσίας σημαίνει πρωτίστως έλεγχο του χώρου. Η περίφραξη της πλατείας με συρματοπλέγμα και η αποκοπή της από το σώμα της πόλης, σηματοδοτούν εύγλωττα τη νέα κατάσταση: η πόλη βρίσκεται υπό κατοχή.



7. Η ανακάλυψη
του αγάλματος
(πηγή: <http://www.ebay.de>)

[7]

Η πλατεία μεταμορφώνεται σε έναν ιδιόζοντα τόπο, μια «ετεροτοπία»⁹ και εγγράφεται πλέον στο συλλογικό φαντασιακό ως μια νεκρή ζώνη, μια αστική μήτρα, όπου κυοφορούνται η εξαθλίωση, ο φόβος, ο εξευτελισμός... Ο συγγραφέας Γιώργος Ιωάννου αφηγείται, για την πλατεία των παιδικών του χρόνων, ότι εκεί «συχνά βρίσκονταν το πρωί άνθρωποι πεθαμένοι ή σκοτωμένοι κάτω από τα δέντρα. Οι περαστικοί τους κοίταζαν βουβοί, κάποιος ειδοποιούσε, και αργά, κατά το απογευματάκι συνήθως, τους έπαιρνε το κάρο».¹⁰

Οι κάτοικοι της περιοχής είδαν με τα μάτια τους τούς κατακτητές «να ξεθάβουνε ένα τεράστιο αρχαίο γυναικείο άγαλμα», αφηγείται σε διήγημά του ο Τηλέμαχος Αλαβέρας. Προς ενίσχυση της μαρτυρίας του εικονογραφεί το διήγημα με το φωτογραφικό στιγμιότυπο της αποκάλυψης του αγάλματος ως τεκμήριο του βιώματος (βλ. φωτ. 1).¹¹

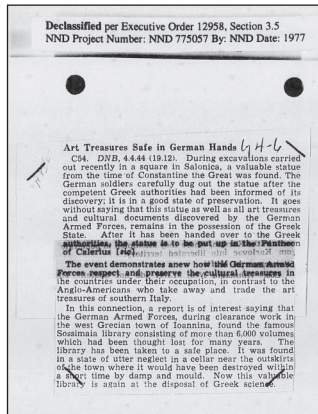
Η οδυνηρή εμπειρία της Κατοχής, τα ανεξίτηλα σημάδια της στη συλλογική μνήμη και ταυτότητα και η αμετάκλητη αλλαγή που επέφερε στο συλλογικό αξιολογικό πλαίσιο αναφοράς, βιώνεται ως τραύμα και επαναβιώνεται ως τραυματική ανάμνηση μέχρι να μπορέσει να αρθρωθεί, να αναπαρασταθεί δημόσια μέσω του λόγου.¹²

Η ανάκληση της μνήμης έχει χαρακτήρα επιτελεστικό, αναπαραστατικό. Η λογοτεχνία έρχεται να προσφέρει

έναν ενδιάμεσο, ασφαλή χώρο επεξεργασίας, έκφρασης και επανερμηνείας των συλλογικών τραυμάτων,¹³ προτού αυτά περάσουν από το πεδίο της βιωμένης εμπειρίας στη σφαίρα της δημόσιας αναπαράστασης και της ιστορικής καταγραφής.¹⁴

Στη λογοτεχνική αφήγηση του Γιώργου Ιωάννου, το αρχαίο άγαλμα που βρέθηκε στην πλατεία αναπαρίσταται ως παιδί. Ένα μικρό παιδί –όπως αυτός– με ακρωτηριασμένα μέλη: «Οι στρατιώτες τραβούσαν απ' το κατάμαυρο χώμα κάτι τι που άσπριζε. Σε λιγάκι φάνηκε πως ήταν άγαλμα: το γυμνό κορμί ενός παιδιού με κομμένο απ' το λαιμό το κεφάλι. Πιο βαθιά βρέθηκε το κεφάλι του. [...] Ο αξιωματικός στάθηκε στο χείλος του λάκκου και πήρε αργά το μαρμαρένιο κεφάλι στα γαντοφορεμένα του χέρια. Κάτω, στη μέση του λάκκου, πεταμένο ανάσκελα, ήταν το παιδικό κορμί με σπασμένα τα γεννητικά του όργανα. [...] Άρχισα να τρέμω ασυγκράτητα. Μου φαινόταν πως, όπου να 'ναι, θ' αρχίσει να στάζει αίμα απ' τον κομμένο λαιμό. [...] Κι όμως το άγαλμα αυτό, που τόσο τάχα αγαπούσαν, ήταν ενός παιδιού της ηλικίας μου».¹⁵

Το άγαλμα, ως μετωνυμία του ευνουχισμένου εθνικού σώματος, αιμορραγεί. Αποκτά ανθρώπινες ιδιότητες. Αυτές τις ιδιότητες, που τα ανθρώπινα απολιθώματα των εβραίων γειτόνων του Ιωάννου, είχαν αποστερηθεί για πάντα.¹⁶ «Ποτέ μου δεν έμαθα τι απόγινε το σακατεμέ-



[8]

8. Δημοσίευμα εφημερίδας για την ανεύρεση του αγάλματος (πηγή: U.S. Archives (NARA))
9. Η τελετή παράδοσης του αγάλματος στη Ροτόντα (πηγή: Ε. Μαρκή, *Η Ιστορία ενός αγάλματος*)



[9]

νο εκείνο κορμάκι, με το κεφάλι του σφιγμένο στα χέρια του Γερμανού», συνεχίζει ο Ιωάννου, «πάντως, όποτε θυμάμαι το περιστατικό αυτό, νιώθω ένα απαίσιο σφίξιμο στη βάση του κρανίου μου, και στα ρουθούνια μια μυρωδιά σαν από μαύρα πέτσина γάντια. Γι' αυτό δε θέλω καθόλου να περνά απ' το τμήμα αυτό της πλατείας. Θαρρείς και δεν έχουν μαζέψει ακόμα τα αγκαθωτά συρματοπλέγματα».¹⁷

Σε μιαν εποχή που οι φωτογραφίες εκλαμβάνονταν ως αδιαμφισβήτητες απεικονίσεις της πραγματικότητας, οι ναζί τις μεταμόρφωσαν σε ισχυρό μέσο οπτικής προπαγάνδας, προκειμένου να προωθήσουν τις ιδεολογικές και πολιτικές τους θέσεις.¹⁸ Έτσι, ελάχιστες μέρες μετά την ανεύρεση του αγάλματος, προκειμένου να επιδείξουν την πολιτιστική τους ανωτερότητα και τα φιλόξενα αισθήματά τους, δημοσιοποιούν ευρέως σε εφημερίδες και φορείς της πόλης φωτογραφία¹⁹ από τη διαδικασία αποκάλυψής του, συνοδευμένη από το ακόλουθο κείμενο:

«Το άγαλμα στέκει τώρα και πάλι σε όλο του το κάλλος κάτω από τον λαμπερό ελληνικό ήλιο. Σε μια γιορταστική εκδήλωση παραδόθηκε στη μέριμνα της ελληνικής κυβέρνησης. Έτσι βοηθάει ο γερμανικός στρατός του Γ' Ράικ τις χώρες που κατέχει να αποκτήσουν πολύτιμα πολιτιστικά αγαθά, ενώ οι Αγγλο-

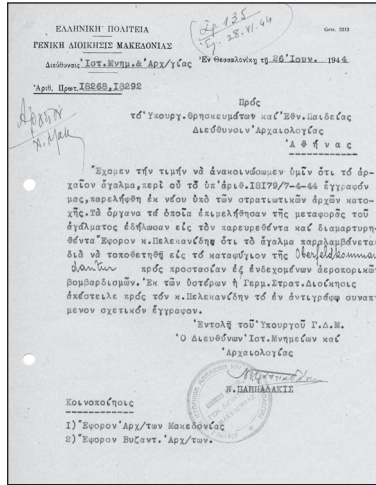
αμερικανοί κλέβουν γλυπτά και πίνακες στην “απελευθερωμένη” Ιταλία για να τα ξεπουλήσουν στην πατρίδα τους μέσω εβραίων λαθρεμπόρων».

Πράγματι, παρουσία ανωτέρων γερμανών αξιωματικών και ελλήνων εκπροσώπων της κατοχικής κυβέρνησης, το άγαλμα παραδόθηκε στον έφορο αρχαιοτήτων Στυλιανό Πελεκανίδη. Η παράδοση συνοδεύτηκε από εορταστική εκδήλωση στο προαύλιο του ρωμαϊκού μνημείου της Ροτόντας, που είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τους ναζί για συναυλίες κλασικής μουσικής, με ντεκόρ αντίγραφα αρχαίων αγαλμάτων.

Η εορταστική τελετή καθώς και η φωτογραφική της αποτύπωση αποτελούν μορφές διαμεσολάβησης, εξόχως σημαίνουσες πρακτικές που σκηνογραφούν τις ναζιστικές επιδιώξεις για τη σύνδεση με τα ανθρωπιστικά ιδεώδη της αρχαιότητας.²⁰ Στη φωτογραφία, χαρούμενοι γερμανοί στρατιώτες και αξιωματικοί περιβάλλουν το άγαλμα, μέσα σε κλίμα στοργής, θαυμασμού και ιερής κατάνυξης.

Όμως, δύο μήνες μετά την παράδοσή του, γερμανοί στρατιώτες απέσπασαν εκ νέου το άγαλμα από τη Ροτόντα, παρά τις αντιδράσεις του εφόρου αρχαιοτήτων. Μέσα από τα αρχαιακά τεκμήρια, παρακολουθούμε τις αγωνιώδεις προσπάθειες του Στυλ. Πελεκανίδη να εντο-

- 10. Έγγραφο του Υπουργείου Θρησκευμάτων & Εθνικής Παιδείας σχετικά με την τύχη του αγάλματος (πηγή: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης)
- 11. Συναυλία στη Ροτόντα (πηγή: *Νέα Ευρώπη*, 11.5.1943)
- 12. Το εσωτερικό της Ροτόντας (πηγή: <http://www.ebay.de>)
- 13. Η τελετή παράδοσης στη Ροτόντα (πηγή: Ε. Μαρκί, *Η ιστορία ενός αγάλματος*)



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]

14. Η αφίσα της έκθεσης (πηγή: www.onb.ac.at)
 15. Γερμανοί στρατιώτες φωτογραφίζονται στην Ακρόπολη (πηγή: <http://www.ebay.de>)

πίσει το άγαλμα και να καταφέρει να το ανακτήσει, επικαλούμενος τους νόμους του ελληνικού κράτους.²¹ Η «καθησυχαστική» απάντηση που έλαβε από τον στρατιωτικό διοικητή της Θεσσαλονίκης Markull είναι ότι το άγαλμα βρίσκεται στο καταφύγιο της Kommandatur στη Θεσσαλονίκη, για να προφυλαχθεί από τις αεροπορικές επιθέσεις και τους βομβαρδισμούς.

Στην πραγματικότητα, όπως προκύπτει από τεκμήρια του Εθνικού Αρχείου των Ηνωμένων Πολιτειών²² για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μετά από εντολή του Χίτλερ, το άγαλμα μεταφέρθηκε στη Βιέννη, στο Heeresmuseum,

όπου παρουσιάστηκε, κατά το διάστημα Ιουνίου-Αυγούστου 1944, στη στρατιωτική έκθεση *Kampfraum Südost* που διοργάνωσε το ειδικό Τμήμα της Ναζιστικής Στρατιωτικής Προπαγάνδας.

Οι ναζί, όπως, άλλωστε, και όλοι οι δικτάτορες στην ιστορία, χρησιμοποίησαν την αρχαιολογία και την τέχνη ως μέσο για την κατασκευή της εθνικιστικής τους αφήγησης, της ανωτερότητας δηλαδή της γερμανικής φυλής και του ένδοξου και αδιάλειπτου παρελθόντος της.²³ Ολόκληρος ο ναζιστικός μηχανισμός επιδόθηκε στη μεγαλύτερη και συστηματικότερη λεηλασία έργων τέχνης



[16]

16. Το σπίτι του Χίτλερ στο Berchtesgaden (πηγή: <http://www.bild.bundesarchiv.de>)



[17]

που έγινε ποτέ. Ο απόξ χαρακτήρας των έργων τέχνης, η υλικότητά τους, παρείχε στο Γ' Ράιχ τα οπτικά τεκμήρια της ανωτερότητας που φαντασιωνόταν για τον εαυτό του. Παράλληλα, η κατοχή των έργων τέχνης ήταν το πρώτο βήμα προς την πραγματοποίηση ενός μεγαλεπήβολου ονείρου του Χίτλερ, που ήθελε να μετατρέψει τη γενέτειρά του, το Linz της Αυστρίας, σε παγκόσμια πολιτιστική πρωτεύουσα, με βιβλιοθήκες, όπερες, γκαλερί και μουσεία, όπου θα στεγάζονταν αριστουργήματα της παγκόσμιας τέχνης.²⁴

Η διαδικασία είχε ως εξής: κάθε Χριστούγεννα καθώς και στα γενέθλιά του ο Χίτλερ λάμβανε ως δώρο ένα ογκώδες άλμπουμ με φωτογραφίες έργων τέχνης, που προοριζόνταν για το μουσείο του, το Führermuseum. Σε κάθε σελίδα υπήρχε η φωτογραφία ενός κλεμμένου έργου τέχνης, υποψήφιου προς τελική επιλογή από τον Χίτλερ για το μουσείο του. Αναλογιζόμενος κανείς το μέγεθος της ναζιστικής θηριωδίας, το Führermuseum αναδύεται ως απείκασμα όλων των εμμονών και των φαντασιώσεων που χαρακτήριζαν τον εθνικοσοσιαλισμό.

Μετά την έκθεσή της στη Βιέννη, η Ηρακλειώτισσα παραδίδεται στον υπεύθυνο του μουσείου του Linz και στη συνέχεια αποστέλλεται αρχικά στην κατοικία του Χίτλερ, στο Berchtesgaden, και αργότερα στην κατοικία του Γκαίμπελς, στο Grundlsee.²⁵

CONFIDENTIAL

Translation

Dear Reichleiter,

May I ask you to have the great kindness to present to the Fuehrer on the occasion of his birthday, and with the sincerest good wishes of myself and my colleagues and the expression of our deepest gratitude, the accompanying two cases, which contain a precious Greek gold head-band, of the 5th century B.C., and a Greek silver wreath with gold leaves and a gold medallion decorated with a Sineus head, of the same period.

Both wreaths, which we were able to acquire from the former German private collection HENL, in Darmstadt, have been painstakingly restored to their pristine beauty over a period of months by the restorer of the State Treasure Room ("Kunstabteilung Gewerbe") in Dresden.

At the same time, permit me to offer you another album of new acquisitions of paintings, as a review of the year's purchases, from 1 April 1943 to 31 March 1944, which I have made for the Linz Art Museum, and especially for the Linz Painting Gallery.

Heil Hitler,
Yours very sincerely,
(signed) Hermann G.

[18]



[19]

17. Ο Γκαίρινγκ θαυμάζει ένα έργο τέχνης που του δώρισε ο Χίτλερ (πηγή: <http://www.telegraph.co.uk>)

18. Εμπιστευτικό έγγραφο που τεκμηριώνει την αποστολή δύο αρχαίων στεφανιών και ενός άλμπουμ με νέα αποκτήματα ζωγραφικών πινάκων για το μουσείο στο Linz, με αφορμή τα γενέθλια του Χίτλερ (πηγή: U.S. Archives (NARA)).

19. Η συμμαχική αποστολή στο αλατορυχείο του Aussee (πηγή: <http://www.monumentsmen.com>)

11. 7. 1945

Wetter: Sonnig
 Temperatur:
 Hygrometer: 75 % } Saal 115

Eingetroffene Transporte: 3 (Tr.Nr. 727374
 von : Aussee

ausgeladen: Zugangs Nr. 3357 - 4022

Art der Gegenstände:
 Kisten (darunter von Eyck, ~~Bruges~~ Altar
 Michelangelo, Madonna von Brügge, Achaï-
 sche Statue von Saloniki), Gemälde und
 Möbel.

[20]

3846 | 2633 | Eff. d. Reichsarchiv
 Aussee | München | Aufg. Saal

Eingangsnr. (Arrival Number) | Beschriftung (Mark) | Raum (Room)

Art des Gegenstandes
 Type of object: *Handwritten notes*

Besitzer
 Possessor: *AR. 7. 1945*

Wetter
 Weather: *Handwritten note*

Datum des Eingangs
 Date of arrival: *12. 7. 1945*

Zustand
 Condition: *Handwritten note*

Remarques
 Bundesarchiv, B323/611

[21]

20-21. Αρχειακά τεκμήρια σχετικά με τον επαναπατρισμό της Ηρακλειώτισσας (πηγή: U.S. Archives (NARA) και Deutsches Historisches Museum Archiv)

Παράλληλα, όμως, ήδη κατά τη διάρκεια του πολέμου, οι συμμαχικές δυνάμεις με την υποστήριξη ενός δικτύου μυστικών υπηρεσιών, συγκέντρωναν στοιχεία και φωτογραφίες και συνέτασσαν καταλόγους, προκειμένου να καταγραφεί ο αριθμός, το είδος και η προέλευση των λεηλατημένων αντικειμένων,²⁶ ανάμεσα στα οποία και η Ηρακλειώτισσα. Η έρευνα αυτή συμπληρώθηκε, κατά το πρώτο μεταπολεμικό διάστημα, με πληροφορίες που προέκυψαν από τις ανακρίσεις των εμπλεκόμενων ναζι και τη δημοσίευση ειδικών τευχών με τεκμηριωτικό φωτογραφικό υλικό και στοιχεία που πιστοποιούσαν την πολιτιστική λεηλασία κάθε χώρας.

Μετά τη λήξη του πολέμου τα κλεμμένα αντικείμενα εντοπίστηκαν, από ειδικές δυνάμεις του αμερικανικού στρατού, κρυμμένα σε εκατοντάδες αποθήκες στα πιο απίθανα μέρη: αλατορυχεία, κάστρα, εκκλησίες, σπηλιές.²⁷ Η Ηρακλειώτισσα εντοπίστηκε στο αλατορυχείο του Aussee, στις αυστριακές Άλπεις, μαζί με χιλιάδες έργα τέχνης από ολόκληρη την Ευρώπη.²⁸

Αμέσως ξεκίνησε η διαδικασία επαναπατρισμού των λεηλατηθέντων πολιτιστικών αγαθών, με τη συγκρότηση ειδικών μονάδων συγκέντρωσης (collecting points). Έτσι, η Ηρακλειώτισσα καταφθάνει στην Κεντρική Μονάδα Συγκέντρωσης (Central Collecting Point) στο Μόναχο, στις 12 Ιουλίου 1945, με την υπ' αριθμόν 3 αποστολή, μαζί

με το πολύπτυχο ζωγραφικό έργο «Ghent Altarpiece» του Jan van Eyck, το γλυπτό «Bruges Madonna» του Michelangelo και δεκάδες άλλα έργα τέχνης.

Από τη στιγμή της άφιξής τους στις ειδικές μονάδες συγκέντρωσης, τα αντικείμενα έπαιρναν ειδικό αριθμό εισαγωγής και καταγραφόταν αναλυτικά η κατάσταση διατήρησής τους καθώς και οτιδήποτε αφορούσε το ιστορικό της μετακίνησής τους. Τέλος, κάθε αντικείμενο φωτογραφιζόταν λεπτομερώς.²⁹

Οι φωτογραφίες του αγάλματος της Ηρακλειώτισσας θυμίζουν τη μέθοδο φωτογραφικής καταγραφής των ανθρώπινων χαρακτηριστικών που ακολουθείται στα δικαστικά και τα αστυνομικά αρχεία: σε εμπρόσθια όψη, σε οπίσθια, σε μετωπική, σε όψη τριών τετάρτων.

Η ενδελεχής διαδικασία που εφάρμοσαν οι συμμαχικές δυνάμεις μέχρι την τελική επιστροφή του αγάλματος στην Ελλάδα, στις 2 Νοεμβρίου 1946, καθιστά σαφές το μήνυμα που τη διαπνέει: η τάξη έχει αποκατασταθεί, το έγκλημα τιμωρήθηκε, το κράτος δικαίου επούλωσε το τραύμα.

Αν, «τόσο η απώλεια και οι καταστάσεις κρίσης όσο και ο θρίαμβος καθορίζουν τη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας και κατά συνέπεια της συλλογικής μνήμης»,³⁰ τότε η Ηρακλειώτισσα καθίσταται ο τόπος, όπου εναγκαλιζονται το τραύμα με τον θρίαμβο, η οικειότητα με την αποξένωση, η παρουσία με την απουσία, η συνέ-



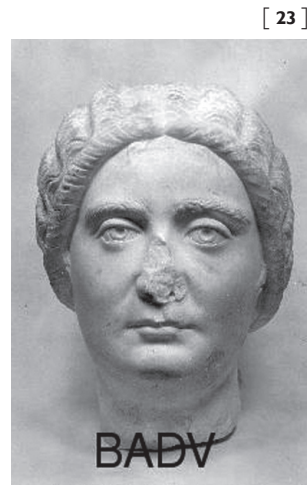
[22]

22-26. Φωτογραφίες της Ηρακλειώτισσας από την Κεντρική Μονάδα Συγκέντρωσης στο Μόναχο (πηγή: Deutsches Historisches Museum Archiv)

χεια με την ασυνέχεια. Αποτελεί τον «τόπο παραγωγής κοινά αναγνωρίσιμων εικόνων»³¹ και ως τέτοιος διαμεσολαβεί στην ανάκληση της μνήμης, στην επίκληση ενός κοινού παρελθόντος, ή καλύτερα κοινών παρελθόντων, που χρήζουν αφήγησης και επαναφήγησης, προκειμένου να μπορέσουν, ενδεχομένως, να απαντήσουν σε ερωτήματα, τα οποία προκύπτουν στο παρόν.³²

Τα μουσεία είναι οι κατεξοχήν χώροι όπου η μνήμη υποστασιοποιείται και οι εκθέσεις αποτελούν, ουσιαστικά, συστήματα αναπαράστασης, που χρησιμοποιούν διαφορετικά ερμηνευτικά εργαλεία για να δημιουργήσουν αφηγήσεις.³³ Το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης αξιοποίησε φωτογραφικά στιγμιότυπα από τη διαδρομή της Ηρακλειώτισσας, εντάσσοντάς τα σε ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο, αυτό της περιοδικής έκθεσης με τίτλο: «Αρχαιοκαπηλία Τέλος», η οποία επιχειρήσε να ευαισθητοποιήσει και να καταγγείλει την αρπαγή και παράνομη διακίνηση πολιτιστικών αγαθών.³⁴

Στην ενότητα *Νόστος χωρίς επιστροφή*, η κειμενική αφήγηση και οι φωτογραφικές αναπαραστάσεις της ιστορίας του αγάλματος, υπήρξαν τα μοναδικά ερμηνευτικά εργαλεία που αξιοποιήθηκαν. Το ίδιο το άγαλμα απουσίαζε.³⁵ Ήταν παρόν μόνο μέσω των φωτογραφικών του αναπαραστάσεων, που αποτέλεσαν τους μεσολαβητές, τα μνημονικά ίχνη του παρελθόντος.³⁶ Ένα παρελθόν σμιλε-



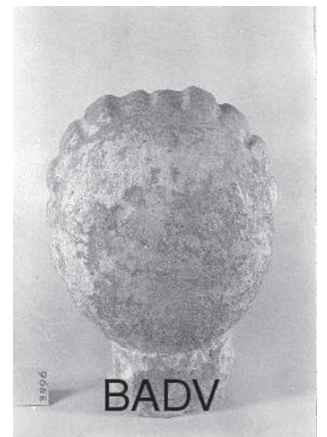
[23]



[24]



[25]

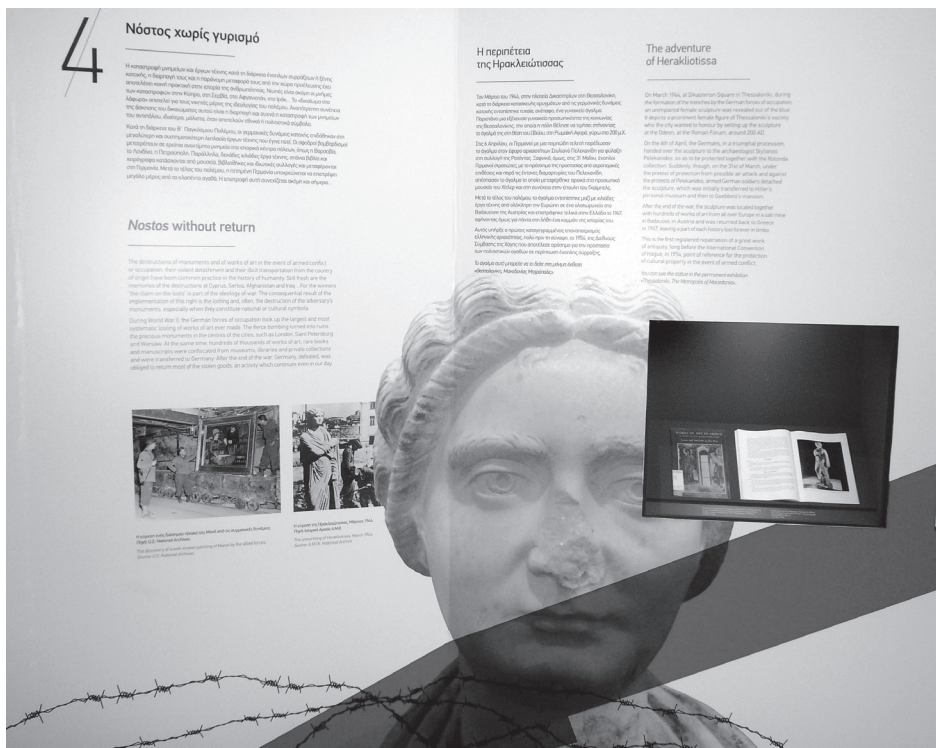


[26]

μένο από τον φόβο της απώλειας και της λήθης, από την απουσία.

Η χρήση των φωτογραφιών πυροδοτεί την ανάκληση της μνήμης, έχει τη δυναμική να ενεργοποιεί τα αισθήματα και παρέχει στους επισκέπτες ένα πλαίσιο ευαισθητοποίησης σε ζητήματα, όπως η ραγδαία αύξηση της αρχαιοκαπηλικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, αλλά και οι νωπές, ακόμη, μνήμες των καταστροφών μνημείων στην Κύπρο, στη Σερβία, στο Αφγανιστάν, στο Ιράκ, στη Συρία.

Συμπερασματικά: σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις, στη μακρά διαδρομή από την ανεύρεση, την τελετή «παράδοσης», τους καταλόγους των ναζι ή των συμμάχων, στην έκθεση του μουσείου, οι φωτογραφί-



27. Άποψη της έκθεσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης

ες χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια μιας συγκεκριμένης και διαφορετικής, κάθε φορά, δημόσιας αφήγησης,³⁷ τις περισσότερες φορές επίσημης.³⁸ Όποιος χρησιμοποιεί κάθε φορά τις φωτογραφίες του αγάλματος διεκδικεί και τη διαχείρισή του. Οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται για την επιτέλεση αυτών που κάθε φορά διεκδικούν την κυριότητά του, αναδεικνύοντας, τελικά, το θέμα της διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς ως θέμα διεκδίκησης της κυριαρχίας στη δημόσια σφαίρα.

Παλιές φωτογραφίες και πρόσωπα

Πριν από δύο περίπου χρόνια, και ενώ, με αγωνία, αναζητούσα μία ακόμη πληροφορία για το άγαλμα, επισκέφθηκε το μουσείο ένας ογδοντάχρονος άνδρας –με το υποθετικό όνομα Alexander– που ταξίδεψε από την Αμερική στη Θεσσαλονίκη αναζητώντας την Ηρακλειώτισσα.

«Ο πατέρας μου βρήκε αυτό το άγαλμα», μου είπε, «ήταν περήφανος. Όταν μιλούσε γι’ αυτό, το αποκαλούσε το άγαλμά μου». Μου έδειξε τη φωτογραφία από την τελετή παράδοσης στη Ροτόντα και, τείνοντας το δάχτυλο στο χαμογελαστό πρόσωπο ενός γερμανού αξιωματικού, μου είπε:

«Ο πατέρας μου. Το όνομά του ήταν Gerhard. Έχω φωτογραφίες. Πολλές. Μεγάλωσα μ’ αυτές. Με φωτογραφικά άλμπουμ γεμάτα με τη Θεσσαλονίκη. Και με τις δι-

ηγήσεις του πατέρα μου για το άγαλμα. Πώς το βρήκε. Έλεγε ότι έσκαβαν για να κατασκευάσουν ένα στέγαστρο για αυτοκίνητα. Υπηρετούσε ως αξιωματικός εδώ. Στον πόλεμο, στο ναυτικό. Του άρεσε η πόλη και είχε όμορφες αναμνήσεις από αυτή. Εγώ ήμουν μικρός τότε, γύρω στα έξι. Μέναμε στο Lossnitz, κοντά στη Δρέσδη. Ήταν ο πόλεμος. Οι βομβαρδισμοί. Μια μέρα ήρθε η γιαγιά μου και μας πήρε στο χωριό της, για να είμαστε πιο ασφαλείς. Έβλεπα τον πατέρα μου μια φορά τον χρόνο, όταν ερχόταν για τα Χριστούγεννα. Μου έλειπε. Το άγαλμα το παρέδωσε στο μουσείο. Να εδώ, στη φωτογραφία που βλέπετε. Μετά τον πόλεμο, ξέρετε, τη δεκαετία του ’70, ήρθε πάλι στη Θεσσαλονίκη. Επισκέφθηκε το μουσείο για να ξαναδεί το άγαλμα. Μου είχε ζητήσει να κάνουμε αυτό το ταξίδι μαζί. Δεν τα κατάφερα και δεν θα συχωρήσω ποτέ τον εαυτό μου γι’ αυτό. Πέθανε πριν από πέντε χρόνια. Από τότε σημείωσα στην ατζέντα μου ως κατεπείγουσα εκκρεμότητα: “Ταξίδι στη Θεσσαλονίκη”. Έλεγε ότι στρατιωτική του μονάδα ήταν στη Ρώμη. Πώς βρέθηκε ο πατέρας μου εδώ; Ξέρετε κάτι παραπάνω; Θα ’θελα να μου πείτε. Θα ’θελα να μάθω».

Τι θα μπορούσα να του πω; Του πρότεινα να ξαναβρεθούμε και να περπατήσουμε μαζί στην πόλη. Στους τόπους που συνδέθηκαν με το άγαλμα.

Την επόμενη μέρα συναντηθήκαμε πάλι στο μουσείο.



28. Ο Alexander φωτογραφίζει το άγαλμα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης
29. Ο πατέρας του Alexander, δεύτερος από αριστερά (πηγή: Ε. Μαρκή, *Η ιστορία ενός αγάλματος*)
30. Άποψη της Αρχαίας Αγοράς (πηγή: Π. Αδάμ-Βελένη)³⁹

Ήθελε να ξαναδει το άγαλμα, και, αν γινόταν, να το φωτογραφήσει και να φωτογραφηθεί μαζί του: «Μπορείτε να με φωτογραφήσετε να ακουμπάω το άγαλμα;». Στάθηκε δίπλα του, το ακούμπησε –λες και ήταν η προέκταση του χεριού του ή μήπως όλης της ύπαρξής του;– και χαμογέλασε.

Ξεκινήσαμε την περιήγησή μας στην πόλη. Πρώτος σταθμός η Ροτόντα. Ο Alexander «ανακρίνει» τη φωτογραφία, αναζητώντας το ακριβές σημείο, ανάμεσα στους πεσούς της κιονοστοιχίας, όπου στεκόταν ο πατέρας του.

Καθώς συνεχίζουμε προς την πλατεία της Αρχαίας Αγοράς, του διηγούμαι την περιπέτεια του αγάλματος και του δείχνω τα έγγραφα των αρχείων. «Είναι απίστευτο», μου λέει, «δεν τα γνώριζα όλα αυτά. Έχετε τόσα στοιχεία. Θα το επέστρεφαν όμως, έτσι δεν είναι; Ήταν ο πόλεμος. Μάλλον δεν θα μπόρεσαν». «Όχι, δεν νομίζω. Δεν θα το επέστρεφαν», του απαντώ.

Σταματάμε στη Αρχαία Αγορά. Ο Alexander αποκρυπτογραφεί με το βλέμμα τις όψεις των γειτονικών κτιρίων, ενώ η σύζυγός του τον φωτογραφίζει. «Στις φωτογραφίες θυμάμαι κάποια άσπρα σπίτια», μου λέει, «υπάρχουν, άραγε, ακόμη; Θυμάμαι και τον πατέρα μου να λέει για κάποιους εβραϊκούς τάφους. Τι ήταν;». «Νόμιζα ότι θα ξέρατε», του απαντώ, «στον πόλεμο εξοντώθηκε σχεδόν ολόκληρος ο εβραϊκός πληθυσμός της Θεσσαλονίκης. Τα

σπίτια της πόλης άδειασαν. Δεν ήταν λίγοι. Είχαν ένα από τα παλαιότερα και μεγαλύτερα νεκροταφεία. Διαλύθηκε από τους ναζί, με βάρβαρο τρόπο. Η πόλη γέμισε με εβραϊκές πλάκες. Χρησιμοποιήθηκαν ως οικοδομικό υλικό σε δρόμους, πεζοδρόμια, πλατείες. Μέχρι και πισίνα κατασκεύασαν με αυτές».

Στα μάτια μου η περιπλάνηση του Alexander στη Θεσσαλονίκη φαντάζει σαν το προσκύνημα ενός εξόριστου ογδοντάχρονου πιτσιρικά στην «άγνωστη χώρα» της φανταστικής του παιδικής ζωής. Σαν ένα προσκύνημα στην πατρογονική γη, στο ολισθηρό οδόστρωμα της χώρας που ο πατέρας του πάτησε ως κατακτητής. Το ομολογώ. Καθώς του μιλούσα, έπιασα τον εαυτό μου να κάνει δεύτερες σκέψεις: ήρθε από την άκρη του κόσμου, σε μια πόλη, στην οποία δεν έζησε ποτέ, σε δρόμους που δεν περπάτησε και όμως τον στοίχειωσαν. Πώς γίνεται να μην ξέρει τι σήμαινε ο πόλεμος για τους κατοίκους αυτού του τόπου; Από την άλλη, δεν ήταν αυτός εδώ. Ήταν απλά ένα παιδί τότε. Μα, δεν θέλησε να μάθει; Ή μήπως έμαθε και δεν θέλει να μου πει; Πόσα ακόμη θα μπορούσα να του πω;

«Ξέρετε», μου λέει, «κι ο πατέρας μου αιχμαλωτίστηκε σε ένα περιφραγμένο στρατόπεδο, σαν κι αυτό που υπήρχε εδώ. Για λίγο, βέβαια, στο τέλος του πολέμου. Είναι άγριο πράγμα ο πόλεμος. Ξεπερνάει τους ανθρώπους. Αν

είχα γεννηθεί είκοσι χρόνια νωρίτερα, θα είχα έρθει εδώ σαν στρατιώτης και να 'μαι τώρα σαν γερμανός τουρίστας».

Φτάνουμε στην παραλία, στο σημείο που βρισκόταν το κτίριο της Kommandatur, όπου μεταφέρθηκε το άγαλμα πριν φυγαδευτεί. Εκεί, που καθημερινά πήγαινε ο πατέρας του στα χρόνια που πέρασε στη Θεσσαλονίκη. Ο Alexander ποζάρει μπροστά στη σύγχρονη πολυκατοικία που το αντικατέστησε, για μια ακόμη αναμνηστική φωτογραφία και μονολογεί: «το ιερό μέρος», λέξεις που ακόμη μου γδέρνουν τα αυτιά, και με έκαναν να διερωτώμαι: τι ήταν αυτό που γι' αυτόν καθιστούσε ιερό αυτόν τον τόπο. Η ιδέα του πατέρα ή η ιδεολογία του πατέρα; ή μήπως το άγαλμα, που ευρισκόμενο στην Kommandatur για κάποιον καιρό, καθαγίαζε έναν τόπο συνδεδεμένο, για όλους εμάς, με τη θηριωδία των ναζί; Ερωτήσεις που δεν θέλησα να απευθύνω σε έναν άνθρωπο για τον οποίο, κατά την εκτίμησή μου, η αναζήτηση του αγάλματος έμοιαζε με την αναζήτηση του πατέρα. Αν το άγαλμα, την εποχή που η τύχη του αγνοούνταν, ήταν παρόν μέσα από τις φωτογραφικές του αναπαραστάσεις, μήπως τότε ο πατέρας, που δεν βρίσκεται πια στη ζωή, θα μπορούσε να ξαναζωντανέψει μέσα από το άγαλμα και τη φανταστική ιχνηλασία μέσα στην πόλη;

Η ιστορία του Alexander προσέθεσε νέες εγγραφές στις φωτογραφίες του αγάλματος και στην αφήγηση της διαδρομής του νέες διερωτήσεις. Ενώ το άγαλμα ταξίδευε από τόπο σε τόπο, από καταλόγους σε έντυπα, και ολοένα καινούριες φωτογραφίες σηματοδοτούσαν τη διαδρομή του, ανάλογες φωτογραφίες του αποτελούσαν μέρος μιας αφήγησης αυτοαναφορικής, πιθανόν παρηγορητικής, μέσα από την οποία ένας πατέρας επιτελούσε στα παιδιά του μία ηρωική και ειρηνική εκδοχή του εαυτού του. 'Η, μέρος μιας αυτοαφήγησης, την οποία ένα παιδί ή η υπερήλικη εκδοχή του, συγκροτεί για να συστήσει στον εαυτό του ή στους άλλους, την ταυτότητα του πατέρα του, και ίσως και τη δική του ταυτότητα.⁴⁰ Μία ιδιωτική ιστορία, που καθίσταται με τη σειρά της δημόσια, μέσω ακριβώς αυτής εδώ της παρουσίασης, επιδιώκοντας να τεκμάρει τη ρευστότητα των ορίων των αναγνώσεων και των αφηγήσεων. Οι φωτογραφίες αφηγούνται ό,τι επιλέγουμε να αφηγηθούμε. Είναι τεκμήρια της υποκειμενικότητας.

Λέξεις, αντικείμενα, τόποι, αιφνίδιες μνήμες, οικγενειακά ενσταντανέ της ζωής των άλλων, αναμειγνύονται με εικόνες, γεωγραφίες και πρόσωπα της δικής μας ζωής, επηρεάζοντας ό,τι έχει τοποθετηθεί σε μία αφήγηση, φαινομενικά αδιασάλευτη, όπως σε ένα φωτογραφικό αρχείο, ιδιωτικό ή δημόσιο. Καμιά αφήγηση όμως δεν στερείται της ενδεχομενικότητας, καθώς η μνήμη, όσο και αν τροφοδοτείται από την υλικότητα των πραγμάτων, έχει τη δυναμική να τα νοηματοδοτεί εσαεί, κλονίζοντας τις βεβαιότητες. Οι φωτογραφίες, η μια μέσα στην άλλη, η μια πάνω ή κάτω από την άλλη, επανέρχονται σαν αγα-

θά φαντάσματα για μια καινούρια αφήγηση, ίσως από κάποιους άλλους αφηγητές σε έναν άλλο χρόνο, σε ένα άλλο πλαίσιο. Από τη μεριά μου, η αφήγηση αυτή τελειώνει με λέξεις δανεικές: «Γιατί είπα αυτή την ιστορία, δεν το ξέρω. Θα μπορούσα κάλλιστα να είχα πει μια άλλη. Ίσως μια άλλη φορά να μπορέσω να πω κάποια άλλη. Ψυχές ζώσες, να δείτε πόσο μοιάζουν μεταξύ τους». ⁴¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην Στυλιάνα Γκαλινίκη και στην Άννη Βλαχοπούλου, καθώς και στους Πολυξένη Αδάμ-Βελένη, Γιώργο Αναστασιάδη, Ευτέρπη Μαρκή και Ευάγγελο Χεκίμογλου για την άδεια αναδημοσίευσης των φωτογραφιών 2, 3, 12, 30.
2. G. Grass, *Ξεφλουδίζοντας το κρεμμύδι*, μτφρ. Τούλα Σιετή, Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σ. 9.
3. Βλ. ενδεικτικά A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1986.
4. J. Berger, *About Looking*, Vintage International, Ν. Υόρκη 1991, σ. 53-54.
5. Γ. Αναστασιάδης, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 463-472.
6. Παρότι, ήδη από το 1969, ο χώρος κηρύχθηκε αρχαιολογικός και μετονομάστηκε επίσημα από Πλατεία Δικαστηρίων σε Πλατεία της Αρχαίας Αγοράς, για πολλές δεκαετίες εξακολούθησε να αναφέρεται, για παράδειγμα στις ταμπέλες των λεωφορείων, ως Πλατεία Δικαστηρίων. Έτσι, ο Δήμος το 2003 μετονόμασε εκ νέου την πλατεία σε Πλατεία Αρχαίας Αγοράς, ενώ μερίμνησε και για την απομάκρυνση των παρακείμενων αφετηριών των λεωφορείων, βλ. Π. Αδάμ-Βελένη, «Ο Φώτης Πέτσας και η Αρχαία Αγορά Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 39 (2010-1012), 2013, σ. 36.
7. Γ. Αναστασιάδης / Ε. Χεκίμογλου, *Η χαμένη Εγνατία της Θεσσαλονίκης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001.
8. Γ. Ιωάννου, «Στα Καμένα», στο *Για ένα φιλότιμο*, Κέδρος, Αθήνα 1997, σ. 39.
9. M. Foucault, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16/1 (1986), σ. 22-27.
10. Ιωάννου, «Στα Καμένα», *ό.π.*, σ. 39-40.
11. Τ. Αλαβέρας, *Απ' αφορμή*, Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 32-33.
12. R. Eyerman, «The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory», *Acta Sociologica* 47/2 (2004), σ. 159-169.
13. Α. Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 223-227.
14. Η απαρχή της «αναμέτρησης» με τη σκοτεινή περίοδο του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, τόσο στον ιστοριογραφικό όσο και στον δημόσιο λόγο, σημειώνει διεθνώς σχετική καθυστέρηση, με την εικόνα αυτή να αλλάζει, σε ό,τι αφορά και την Ελλάδα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, στον απόηχο της κατάρρευσης των κομμουνιστικών καθεστώτων.
15. Ιωάννου, «Στα Καμένα», *ό.π.*, σ. 40-41.
16. Η ύπαρξη των Θεσσαλονικιών Εβραίων είχε ήδη εξαλειφθεί έναν χρόνο πριν, το 1943, με τις εκποπίσεις τους στα στρατόπεδα εξόντωσης. Νωρίτερα, είχαν εξαλειφθεί και τα τεκμήρια της υλικότητας της ύπαρξής τους, με την καταστροφή του εβραϊκού νεκροταφείου αλλά και της λεηλασίας των περιουσιών τους, που ακολούθησε.

17. Ιωάννου, «Στα Καμένα», *ό.π.*, σ. 41.
18. Berger, *About Looking*, *ό.π.*, σ. 52-53.
19. Πρόκειται για την ίδια φωτογραφία που ενσωματώνεται στο διήγημα του Τ. Αλαβέρα.
20. J. Charoutot, *Ο εθνικοσοσιαλισμός και η αρχαιότητα*, Πόλις, Αθήνα 2012.
21. Βλ. Ιστορικό Αρχείο ΑΜΘ.
22. The National Archives and Records Administration (NARA).
23. M. Díaz-Andreu / T. Champion (επιμ.), *Nationalism and Archaeology in Europe*, Westview Press, Κολοράντο 1996, σ. 1-23· B. Arnold, «The Power of the Past: Nationalism and Archaeology in 20th Century Germany», *Archaeologia Polona* 35-36 (1997-1998), σ. 237-253.
24. C. De Jaeger, *The Linz File. Hitler's Plunder of Europe's Art*, Webb and Bower, Έξετερ 1981.
25. Ε. Μαρκή, «Η ιστορία ενός αγάλματος», *Θεσσαλονικέων Πόλις* 14 (2004), σ. 118.
26. L. H. Nicholas, *The Rape of Europe: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Κνορφ, Ν. Υόρκη 1994, σ. 273-325.
27. *Αυτ.*, σ. 273-367.
28. J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, The University of North Carolina Press, Τσάπελ Χιλ 1996.
29. A. Enderlein / M. Flacke, *Database on the Munich Central Collecting Point*, στο http://www.dhm.de/datenbank/ccp/prj_dhm_ccp/ccp_einleitung_en.pdf (πρόσβαση: 15.12.2015).
30. Eyerman, «The Past», *ό.π.*, σ. 161.
31. Στ. Σταυρίδης, *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 13.
32. Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Understanding the Future: Museums and 21st Century Life. The Value of Museums*, 2005, σ. 11-19, στο <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.culture.gov.uk/images/consultations/UnderstandingtheFuture.pdf> (πρόσβαση: 15.12.2015).
33. G. Kavanagh, «Objects as Evidence, or not?», στο S. Pearce (επιμ.), *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, Λέστερ 1989, σ. 125-137.
34. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης κατά το διάστημα από 6 Απρ. 2012 έως 30 Αυγ. 2013.
35. Το άγαλμα εκτίθεται στη μόνιμη έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, στην ενότητα: *Θεσσαλονίκη, Μακεδονίας Μητρόπολη*.
36. S. Crane, «The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory and Museums», στο Sh. MacDonald (επιμ.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Οξφόρδη 2006, σ. 106-107.
37. E. Edwards / J. Hart, *Photographs Objects Histories: On the materiality of Images*, Routledge, Λονδίνο 2004, σ. 2.
38. Ακόμη και στην περίπτωση του Τ. Αλαβέρα, που χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να τεκμηριώσει το συλλογικό αίσθημα «περι δικαίου».
39. P. Adam-Veleni, *Macedonia-Thessaloniki from the Exhibits of the Archaeological Museum*, Archaeological Receipts Fund, Αθήνα 2009.
40. M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 1997· A. Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Verso, Λονδίνο 2002.
41. S. Beckett, *Πρόζες 1945-1980*, μτφρ. Εριφύλη Μαρωνίτη, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 70.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ  ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ



Michael Herzfeld
Πολιτισμική οικειότητα
Κοινωνική ποιητική στο έθνος-κράτος

Tim Ingold

Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΒΙΩΣΗ, ΤΗΝ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΤΙΣ ΔΕΞΙΟΤΗΤΕΣ

Ανθρωπολογία
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ



Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη

Επιτηρούμενες ζωές

Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία

Εθνομουσικολογία
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Michael Herzfeld
Πολιτισμική οικειότητα
Κοινωνική ποιητική στο έθνος-κράτος

Tim Ingold
Η αντίληψη του περιβάλλοντος
Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες

Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη
Επιτηρούμενες ζωές
Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία