

Παναγιώτης Παππάς

“Family Boxes”

Οικογενειακό Φωτογραφικό Αρχείο: Μια προσωπική υπόθεση.

(Φωτογραφική Εγκατάσταση)

Διπλωματική Διατριβή

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης

2017

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου Παπαδημητρόπουλο Παναγιώτη ο οποίος καθοδήγησε το βλέμμα μου, ούτως ώστε να μπορέσω να εκφράσω με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις σκέψεις μου μέσα από την εικαστική μου δημιουργία. Θέλω ακόμα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών κι Επιστημών τις Τέχνης που όλα αυτά τα χρόνια, προπτυχιακά και μεταπτυχιακά, μου έδωσαν τόσα πολλά, τόσο σε γνώσεις όσο και σε τρόπο σκέψης και με διαμόρφωσαν σαν άνθρωπο διευρύνοντας τους ορίζοντές μου. Ευχαριστώ τους φίλους μου, οι οποίοι πάντα με στηρίζουν και με βοηθούν στα βήματά μου με τις συμβουλές μα και με τις πράξεις τους. Ένα ιδιαίτερο ευχαριστώ θα ήθελα να πω στο ξάδελφο μου Πάρι, ο οποίος πάντοτε ήταν άμεσος βοηθός στα έργα μου και γενικότερα στα εγχειρήματά μου και πολλές φορές δεν θα τα είχα καταφέρει χωρίς την βοήθειά του. Δεν θα μπορούσα να παραλείψω να ευχαριστήσω τους γονείς μου, οι οποίοι κάνουν ό,τι μπορούν όλα αυτά τα χρόνια για να με βοηθήσουν στις σπουδές μου κι όχι μόνο. Τέλος, χρωστάω το μεγαλύτερο ευχαριστώ στην σύντροφό μου Παναγιώτα. Ήταν δίπλα μου και με στήριξε, με πίστεψε και με βοήθησε όσο κανείς, στο να τελειώσω τις μεταπτυχιακές μου σπουδές, όταν εγώ αισθάνθηκα πως δεν μπορώ να συνεχίσω. Αυτό το μεταπτυχιακό της ανήκει.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Κεφάλαιο 1. Γνωριμία με τις έννοιες.....	5
1.1 Φωτογραφικό Πορτρέτο	5
1.2 Οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα. Μια προσωπική υπόθεση.....	9
1.3 Η τέχνη του αρχείου	11
Κεφάλαιο 2. Αναφορές και εμπνεύσεις	15
2.1 Εισαγωγή	15
2.2 Η φωτογραφία στο χώρο.....	15
2.2.1 Το παράδειγμα του Christian Boltanski.....	17
2.2.2 Sirens (Homo Familiaris) της Εύας Βουτσάκη.....	19
2.2.3 Erik Kessels "Album Beauty"	21
2.3 Οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα	23
2.3.1 Η περίπτωση του Περικλή Αλκίδη	24
2.3.2 Alain Laboile "La Famille"	26
2.2.3 Ιδιωτική αφήγηση στα λευκώματα της Λίας Ναλμπαντίδου.....	26
Κεφάλαιο 3. Family Boxes	28
3.1 Family Boxes. Γνωριμία με το έργο	28
3.2 Ανάλυση των επιλεγμένων φωτογραφιών. Ο ρόλος της ταυτότητας και οι διαπολιτισμικές εκφάνσεις.....	30
Επίλογος.....	39
Παράρτημα.....	40
Παράρτημα Φωτογραφιών Έκθεσης: “Family Boxes”	55
Βιβλιογραφία	58

Πρόλογος

Στο προλογικό αυτό σημείο μέλημά μου είναι να εισάγω τον αναγνώστη στη παρούσα εργασία και να προβάλω τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιώ. Άξονας είναι η φωτογραφία. Η φωτογραφία η οποία ανασύρεται από το χρονοντούλαπο της ιστορίας του οικογενειακού μου δέντρου. Φωτογραφία, πορτρέτο, αρχείο, οικογενειακό-ιδιωτικό είναι έννοιες που συμπλέκονται και με απασχολούν.

Στο πρώτο κεφάλαιο προσπαθώ να εισαγάγω τον αναγνώστη στο θέμα. Αυτό πραγματώνεται με παρουσίαση και επεξήγηση των εννοιών. Στόχος μου είναι να εισαγάγω καθολικά συμπεράσματα χωρίς να ακολουθώ μια μονόπλευρη θεωρητική κατεύθυνση. Πρώτη έννοια είναι η χρήση του πορτρέτου. Κάνοντας μια ιστορική αναδρομή στην ιστορία της φωτογραφίας παρουσιάζω πώς το πορτρέτο και ο τρόπος απεικόνισής του αλλάζει ανάλογα με την εποχή και την κοινωνία. Και αυτό γιατί η φωτογραφία υπακούει σε πολιτικές και κοινωνικές πρακτικές, όντας βιομηχανοποιημένο προϊόν. Στη συνέχεια κάνω λόγο για τη διάκριση ανάμεσα στο οικογενειακό και ιδιωτικό. Επόμενη έννοια που θίγω είναι το αρχείο. Πολλά έχουν γραφεί για την τέχνη του αρχείου. Δεν είναι δυνατόν να αποτυπώσω μία τόσο μεγάλη συζήτηση που έχει ανοίξει αλλά περιγράψω την έννοια, ούτως ώστε να γίνει κατανοητή και να μπορέσει να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο και δείκτης που εν τέλει φανερώνει την ιδιωτικότητα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο σειρά έχουν τα παραδείγματα από καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν παρόμοια μέσα. Τα παραδείγματα διακρίνονται σε φωτογραφικές εγκαταστάσεις και καθαρά φωτογραφικές δουλειές. Στην πρώτη κατηγορία τοποθετούνται τα ονόματα των Christian Boltanski, της Εύας Βουτσάκη, του Erik Kessels ενώ στη δεύτερη κατηγορία των Περικλή Αλκίδη, Allain Laboile, της Λίας Ναλμπαντίδου. Η επιλογή έγινε μέσα από πληθώρα παραδειγμάτων αλλά θεώρησα συνετό η επιλογή να περιοριστεί σε παραδείγματα τα οποία να παρουσιάζουν συνάφεια με τη προοπτική που ακολουθώ και εγώ στο έργο, και που εντοπίζονται από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της εργασίας παραθέτω το “Family Boxes”. Κάνω μια εισαγωγή και γνωριμία με το έργο. Αναλύω τις συνισταμένες και τις επιμέρους ιδέες που το απαρτίζουν. Εξηγώ κάθε μια φωτογραφία, με άλλα λόγια

αναλύω το συλλογισμό μου και ξεδιπλώνω τη σκέψη μου. Το επόμενο βήμα είναι η +επαφή με το έργο, το δεύτερο μέρος ουσιαστικά της εργασίας, όπου η θεωρία γίνεται πράξη.

Κεφάλαιο 1. Γνωριμία με τις έννοιες

1.1 Φωτογραφικό πορτρέτο

Το θέμα που θα πραγματευτώ στη παρούσα εργασία αφορά το οικογενειακό φωτογραφικό αρχείο και τις ευρύτερες κοινωνικές και μη χρήσεις του, καθώς και την σχέση μνήμης ανάμνησης του προσωπικού εγώ σε σχέση με κοινωνικά και ευρύτερα πολιτισμικά ευρήματα. Πριν προχωρήσω όμως, θεωρώ θεμιτό να κάνω μια σύντομη εισαγωγή των όρων που χρησιμοποιώ, ούτως ώστε να γίνουν κατανοητοί. Με τον τρόπο αυτό, έχοντας αναλύσει κάθε φορά το ζητούμενο και τις συνισταμένες που το πλαισιώνουν, πηγαίνω ένα βήμα πιο μπροστά τη προσέγγιση του θέματος και θέτω ερωτήματα και προβληματικές. Πιο συγκεκριμένα θα περιορίσω την έρευνα από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα ούτως ώστε να μπορώ συγκρίνω παράλληλα και τις πολιτικές παραμέτρους που επηρεάζουν σε κάθε περίπτωση.

Ο πρώτος άξονας που με ενδιαφέρει είναι η φωτογραφία. Κάνοντας μια γενική αναφορά στον όρο, θα κάνω μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία της φωτογραφίας για να καταλήξω στο θέμα που με απασχολεί στο παρών πόνημα, και δεν είναι άλλο από το οικογενειακό φωτογραφικό αρχείο. Από την ετυμολογία της λέξης «φωτογραφία» είναι σε αρχικό στάδιο ο σχηματισμός εικόνων σε φιλμ με τη βοήθεια μιας μηχανής όπου διέρχεται το φως και αποτυπώνεται πάνω σε μια χημικά επεξεργασμένη επιφάνεια.¹ Η εφεύρεση της φωτογραφίας τοποθετείται στα 19-8-1839, όταν επικυρώθηκε η αναγνώριση της από τη Γαλλική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών. Η μέθοδος του ονομάστηκε «Δαγεροτυπία» δηλαδή η αποτύπωση του φωτός που σχημάτιζε η εικόνα πάνω στη φωτοευαίσθητη πλάκα από φύλλο χαλκού με επίστρωση αργύρου ύστερα από τη τοποθέτηση της σε ατμούς υδράργυρου. Ο Niepce την ονόμασε Ηλιοτυπία ή Ηλιογραφία². Η πρώτη φωτογραφία αποδίδεται στο Niepce το 1827 με τη βοήθεια της Camera Obscura και των χημικών αλχημειών που πραγματοποίησε. Η πρώτη φωτογραφία λοιπόν αναπαριστά έναν περιστερώνα στο αγρόκτημα του στην πόλη Saint-Loupde Varannes³ και το όνομα που δίνει στις

¹Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με Σχόλια για τη Σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002², λήμμα :φωτογραφία, σ. 1943.

² Freund Gigele, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Εύα Μαυροειδή, Φωτογράφος, Αθήνα, 1996, σ. 26.

³ Βλ. Παράρτημα εικόνα 1.

εικόνες του είναι ηλιογραφίες⁴.

Η εφεύρεση του νέου αυτού μέσου εξάρει τη φωτογραφική αποτύπωση και καταγραφή, και τα θέματα που απεικονίζει είναι ποικίλα. Το πορτρέτο αποτελεί ένα σπουδαίο και σημαντικό φωτογραφικό θέμα που έχει ξεκινήσει μαζί τη φωτογραφική εφεύρεση αλλά εντοπίζεται και σε ένα πολύ πιο πρώιμο στάδιο, ήδη από την εποχή των σπηλαίων. Θα ήταν ενδιαφέρον να καταγραφεί και να μελετηθεί η ιστορική του πορεία και η κοινωνική λειτουργία του πορτρέτου, ωστόσο στη παρούσα εργασία θα με απασχολήσει το φωτογραφικό πορτρέτο.

Η ιστορία του πορτρέτου ξεκινά σχεδόν με τις απαρχές της φωτογραφίας, όπως και η φωτογραφία τοπίου απλά και τα δύο είδη χρησιμοποιούνται και υφίστανται για διαφορετικούς λόγους ανάλογα με τη χρονική στιγμή που κάνουν την εμφάνιση τους. Το πορτρέτο ως μια θεματική ενότητα πέρα από τη καθαρή απεικόνιση εμφανίζει και κοινωνική χροιά. Ήδη από το 1750 με την κατάργηση του φεουδαρχισμού, με την άνοδο των μεσαιών κοινωνικών στρωμάτων και την εισχώρηση τους σε μια πιο υψηλή τάξη, το πορτρέτο αποτελεί ένδειξη κύρους και δύναμης που κάθε αστός επιθυμεί να έχει στην κατοχή του. Ιδίως στη Γαλλία, αποτελούσε ένδειξη κύρους, σεβασμού και κοινωνικής θέσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα πορτρέτα των αριστοκρατών και αστών του 18ου αιώνα που φωτογραφίζονταν μπροστά στις περιουσίες τους, ως ένδειξη υπεροχής, δύναμης και εξουσίας⁵. Ο δημιουργός πορτρέτων ωραιοποιούσε τις μορφές, τις εξιδανίκευε ούτως ώστε να ανταποκρίνονται στις μορφές και την αμφίεση των αυλικών. Αρχικά εμφανίζεται το πορτρέτο μινιατούρα που χρησιμοποιείται έως και το 1850.

Στη συνέχεια έχουμε την εμφάνιση της λεγόμενης silhouette που σημαίνει φιγούρα και ο δημιουργός της είναι μέχρι τώρα άγνωστος. Για τη silhouette δε χρειάζεται ειδική γνώση διότι βασίζεται σε αφηρημένη απεικόνιση. Γύρω στα 1786-1830 έχουμε την Δημοκρατική ανακάλυψη μιας νέας τεχνικής με το όνομα «Φυσιογνωμογραφία» από το Jules Louis Chrétien και βασίζεται στη σιλουέτα και στην γκραβούρα. Στη φυσιογνωμογραφία σχεδιάζονταν το περίγραμμα της σκιάς που

⁴ Κατσάγγελος Γ., *Από τη Camera Obscura στο CCD*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 111.

⁵ Σταθάτος Γ., «Η Επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία», στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σ. 116.

αποτυπωνόταν στη μεταλλική πλάκα και χαρασσόταν. Το κόστος ήταν χαμηλό άρα και προσιτό και παράγονταν σε μεγάλο αριθμό. Βασιζόταν στη ρεαλιστική απεικόνιση και αποτέλεσε, σύμφωνα με τη Gisele, τον ιδεολογικό πρόδρομο της φωτογραφικής μηχανής χωρίς όμως τεχνικά να έχει άμεση σχέση (μόνο ότι παρήγαγε μαζικά, όπως η φωτογραφία παράγεται σήμερα.)⁶.

Ο Nadar από τους πρώτους φωτογράφους πορτρέτου στη Γαλλία, όμως προσεγγίζει το πορτρέτο διαφορετικά. Τον ενδιαφέρει η καλλιτεχνική όψη, αποφεύγει τη χρήση του ρετούς και μέσω του φακού να προβάλλει τον εσωτερικό κόσμο του προσώπου και δίνει έτσι μια πιο καλλιτεχνική όψη στην εικόνα⁷. Το 1850 στη Γαλλία, υπό τη κυριαρχία του Ναπολέοντα ΙΙΙ ανθεί η βιομηχανία και επωφελείται και η φωτογραφική παραγωγή, αυτή τη φορά με στόχο τη προβολή της δημόσιας εικόνας. Εκπρόσωπος αυτού τους είδους φωτογραφικών πορτραίτων είναι ο Disderi, ο οποίος ασχολήθηκε σχεδόν τυχαία με τη φωτογραφία. Αντιλήφθηκε τη μεγάλη επιρροή που θα ασκήσει τα επόμενα χρόνια η φωτογραφία και επειδή ήταν προσιτή μόνο σε ανώτερες κοινωνικές τάξεις μέχρι τότε αποφάσισε να προβεί σε άλλες μεθόδους. Αρχικά ελάττωσε το μέγεθος και μείωσε τη τιμή. Εισήγαγε τη «κάρτα επισκεπτηρίου» και προσέδωσε στη φωτογραφία έναν πιο προσφιλές τόνο. Την έκανε προσιτή σε κατώτερες κοινωνικές ομάδες που δεν είχαν μέχρι τότε τη δυνατότητα να αποκτήσουν ένα πορτρέτο του εαυτού τους. Μάλιστα βραβεύτηκε για αυτή του τη καινοτομία και η ιδέα του να έχει κάθε στρατιωτική μονάδα το φωτογράφο της εγκρίθηκε και υλοποιήθηκε από τις 19 Φεβρουαρίου του 1861. Δανείζομαι στο σημείο αυτό την εύστοχη παρατήρηση της Gisele Freud «Η φωτογραφική μηχανή είχε οριστικά εκδημοκρατίσει το πορτρέτο»⁸. Πέρα όμως από τη καινοτομία που επέφερε, έκανε μαζική κατά πολύ τη φωτογραφία με τη λεγόμενη κάρτα επισκεπτηρίου. Τον Disderi δεν τον ενδιέφερε τόσο η καλλιτεχνική άποψη και δεν εστίαζε μόνο στο πρόσωπο, ως καθρέφτης της ψυχής αλλά έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα σε ολόκληρο το σώμα⁹.

Η φωτογράφιση πορτραίτων γινόταν μέσα σε φωτογραφικά studio αλλά λόγω του χαμηλού φωτισμού χρησιμοποιούσαν τρίποδα για να κρατά το κεφάλι του φωτογραφιζόμενου ακίνητο γιατί ο χρόνος έκθεσης ήταν 15-20 δευτερόλεπτα. Το φόντο ήταν συνήθως μονόχρωμο. Ωστόσο το φόντο άλλαζε ανά δεκαετία. Μετά το

⁶ Freud G., ό.π., σσ. 13-20.

⁷ Freud G., ό.π., σ. 39.

⁸ Freud G., ό.π., σσ. 49-52.

⁹ Freud G., ό.π., σ. 56.

1860 υιοθετήθηκε η αντίληψη ότι τα μοντέλα πρέπει να φωτογραφίζονται ρεαλιστικά στο φυσικό, οικείο χώρο γι' αυτούς. Τα σκηνικά επίσης αλλάζουν ανά περίοδο και τα φωτογραφεία εξοπλίζονται με έτοιμα ζωγραφισμένα σκηνικά. Το 1860-70 το μοντέλο φωτογραφίζεται δίπλα σε κάθισμα και οι λήψεις είναι ολόσωμες. Το σκηνικό ολοκληρώνει μια κολώνα με κιγκλιδώματα και τραπεζάκια. Και αυτό συνεχίζει για κάθε εποχή. Ακόμα και οι πλανόδιοι πωλητές είχαν στη κατοχή τους ζωγραφικές παραστάσεις σα φόντο για τις φωτογραφίες τους. Συνήθως ήταν φτιαγμένα από ζωγράφους ή και από τον ίδιο το φωτογράφο και χαρακτηριζόταν για τα έντονα χρώματα και τα θέματα παρμένα από τη λαϊκή τέχνη¹⁰.

Κατά τις επόμενες δεκαετίες η φωτογραφία και πιο συγκεκριμένα η εικόνα κατακλύζει τη ζωή μας. Μπορεί να γίνει λόγος για ένα είδος οπτικής κουλτούρας που καθιερώνεται και εδραιώνεται και μέσα από διαφορετικές επιστημολογικές μεθόδους. Ο Crary στο σύγγραμμα του *Techniques of the Observer* κάνει λόγο για τον οπτικό πολιτισμό που αναπτύχθηκε κατά τον 19ο αιώνα και επαναπροσδιορίζει την έννοια της νεωτερικότητας. Στρέφει το ενδιαφέρον του στο ρόλο του παρατηρητή, τον οποίο και μελετά και τον αντιμετωπίζει ως προπαρασκευαστή μιας νέας, που βρίσκεται σε εξέλιξη, οπτικής κοινωνίας. Ο μοντερνισμός, σύμφωνα με τον Crary εντοπίζεται στο δίπτυχο ρεαλισμός εναντίον πειραματισμού. Με την ανακάλυψη της φωτογραφίας το 1836, που συνάδει με την τεχνολογική έξαρση και τη βιομηχανική επανάσταση δημιουργείται ένας οπτικός πολιτισμός που αν μη τι άλλο βασίζεται σε μηχανισμούς παραγωγής, κατανάλωσης, διαφήμισης, ενημέρωσης, επικοινωνίας. Αυτούς τους τομείς ο Marx θεωρούσε ότι αποτελούν κινητήρια δύναμη του καπιταλιστικού συστήματος. Για τον Baudrillard η νεωτερικότητα συνδέεται με την εξουσία και ο Foucault με τη σειρά του υποστηρίζει πως η βιομηχανική ανάπτυξη συνοδεύεται με την εμφάνιση νέων μεθόδων εξουσίας και νέες λειτουργίες. Η φωτογραφία είναι πια ένας μοχλός του καπιταλιστικού κινήματος, καθώς προσεταιρίζεται μηχανισμούς παραγωγής και κατανάλωσης και δημιουργεί τα όρια μιας νέας πολιτιστικής οικονομίας μέσα από την οπτική αναπαράσταση¹¹.

Το φωτογραφικό μέσο περνά μια διαδικασία αφομοίωσης στον ελληνικό χώρο και ακολουθεί μια συγχρονική πορεία εδραίωσης του ως τέχνης (το 1990

¹⁰Ξανθάκης Άλκης, *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839-1975*, Αιγώκερος, Αθήνα, 1999², σσ. 110-114.

¹¹Crary J., *Techniques of the observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1992, pp. 10-25.

καθιερώνεται ως τέχνη μέσα από την είσοδο της σε μουσεία)¹². Ωστόσο, η επιλογή των θεμάτων που προσφέρονται για καταγραφή δεν είναι απλά θέμα αισθητικής συγκυρίας. Στο υπόστρωμά τους κρύβουν διαφορετικά νοήματα και εξυπηρετούν κοινωνικοπολιτικές πρακτικές. Η φωτογραφία χρησιμοποιείται ως ένα δυνατό μέσο προβολής μηνυμάτων και ιδεών, διαφορετικό ανά εποχή και κοινωνία.

1.2 Οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα. Μια προσωπική υπόθεση

Σε αυτή την ενότητα πολύτιμη πηγή στέκεται το εγχειρίδιο της Liz Wells με τίτλο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, το οποίο θα με βοηθήσει να διαλευκάνω τους όρους. Οι έννοιες ιδιωτικό και προσωπικό καλύπτουν ένα ευρύτερο φάσμα αξόνων απ' ότι όταν αναφερόμαστε στην έννοια του οικογενειακού λευκώματος. Με μία επιδερμική ματιά το ιδιωτικό είναι και οικογενειακό, ωστόσο αυτού του είδους το ιδιωτικό στοιχείο αναφέρεται και κατονομάζει μία πλευρά της καθημερινής ζωής μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικά δομημένο πρότυπο. Το προσωπικό στοιχείο είναι απόρροια του ελεύθερου χρόνου του ανθρώπου που έχει για να ασχοληθεί με τη δημιουργία εικόνων. Οι εικόνες που παράγει δεν είναι παρά ένας καθρέφτης της κοινωνίας μέσα στην οποία ζει. Ένα μέρος του προσωπικού στοιχείου της φωτογραφίας αποτυπώνει στιγμιότυπα από τη καθημερινή ζωή. Αυτό δεν είναι προνόμιο μόνο των ερασιτεχνών αλλά και των επαγγελματιών φωτογράφων. Ο επαγγελματίας φωτογράφος οφείλει να παρουσιάζει το φωτογραφιζόμενο στο περιβάλλον του και να σέβεται τις καταβολές του¹³. Η Liz Wells κάνει μία διάκριση λοιπόν ανάμεσα στους όρους ιδιωτικό-προσωπικό και οικογενειακό. Μιλά για τις ιδιωτικές φωτογραφίες ως ένα «περιορισμένο κώδικα», κατά τον οποίο η αποκωδικοποίηση του χρειάζεται στοιχεία από το συγκεκριμένο περιβάλλον που απεικονίζει και ίσως συγκεκριμένους ανθρώπους και στοιχεία από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τη ζωή τους, που διαφορετικά από μόνες τους και αποκομμένες από

¹² Ήδη όμως από τις αρχές του Εικοστού αιώνα η φωτογραφία αντιμετωπίζεται σα τέχνη. Σαμπανίκου Δ., *Φωτογραφία και ζωγραφική 19^{ος} -20^{ος} αιώνας*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2003, σ. 170.

¹³ Wells L., *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφ. Πετσίνη Πηνελόπη, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σσ. 123-125.

ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς δε προσφέρουν κάτι παραπάνω¹⁴. Αυτού του είδους η φωτογραφία ανασηματοδοτείται και στο πλαίσιο αναφοράς που τοποθετείται.

Στις αρχές του Εικοστού αιώνα το πρότυπο αλλάζει και γίνεται περισσότερο ανθρωποκεντρικό. Ζητήματα ταυτότητας πάντα απασχολούσαν τον άνθρωπο σε διαφορετικές εποχές με διαφορετικές συνθήκες διαβίωσης. Στις μέρες μας, η αναζήτηση του προσωπικού εγώ συνεχίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα και ένταση λόγω του πολιτικού κλίματος που επικρατεί ειδικά μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο αλλά και των πρόσφατων πολεμικών συρράξεων από το 2010 κι έπειτα. Μέσα στο παιχνίδι αυτό, της επανεξέτασης και αυτοπροσδιορισμού σημαντικό ρόλο καταλαμβάνει και η δύναμη της εικόνας, στόχος που θα προσπαθήσω να καταδείξω μέσα από αυτή την εργασία.

Οικογενειακά λευκώματα υπήρχαν από πολύ παλιά και προέρχονταν κυρίως από βασιλικές οικογένειες αρχικά και στη πορεία και από χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Το 19^ο αιώνα τα οικογενειακά λευκώματα κατέχουν κύρια θέση σε κάθε οικογενειακό αρχείο¹⁵. Οι φωτογραφίες της μεσαίας εργατικής τάξης, με τη καθιέρωση του σαββατοκύριακου και των αργιών μετατρέπουν τις εικόνες σε σύμβολα αυτοπροσδιορισμού της¹⁶. Η δημιουργία του ελεύθερου χρόνου, οι πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, αποικιακές και εθνογραφικές πρακτικές διαμορφώνουν τις οικογενειακές αυτές φωτογραφίες.

Εκτός από τη κοινωνική χροιά, τα πορτραίτα επίσης είχαν και οικιακή χρήση. Κάθε οικογένεια είχε φωτογραφίες των μελών της και των προγόνων της και δημιουργούσε με αυτό το τρόπο ένα είδος αρχείου. Εντούτοις το φωτογραφικό πανόραμα της αθηναϊκής κοινωνίας παρέχει έμμεσα ποικίλες πληροφορίες. Οι οικογενειακές φωτογραφίες με τους νέους ντυμένους ευρωπαϊκά και τους ηλικιωμένους με φουστανέλα, παραπέμπουν στη διαφορά των δύο γενεών¹⁷.

Η φωτογραφία συντηρεί τη μνήμη μέσω των τεχνικών αναπαράστασης που διαθέτει. Με άλλα λόγια συντηρεί το παρελθόν. Από το 1970 κι έπειτα με την εμφάνιση τάσεων και κινημάτων η ερμηνεία των προσωπικών φωτογραφιών αποκτά

¹⁴ Wells L, ό.π., σ. 124.

¹⁵ Βλ. σχετικά Wells L, ό.π. σσ. 126-144.

¹⁶ Wells L, ό.π., σ. 140.

¹⁷ Κωνσταντίνου Φ., «Συνοπτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης της Αθήνας τον 19^ο αιώνα», στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σ. 30.

αξία και το κέντρο βάρους από την παραδοσιακή προοπτική ερμηνείας των φωτογραφιών μετατοπίζεται σε ένα καθαρά διεπιστημονικό πλαίσιο¹⁸. Ψυχολογία, ψυχανάλυση, θρησκεία, εθνογραφία, κοινωνικές επιστήμες, πολιτική, είναι επιστήμες που μας βοηθούν να ερμηνεύσουμε τραύματα, σύνδρομα, κοινωνικές ανισότητες και φαινόμενα, πρότυπα, και άλλες εκφάνσεις του βίου μας¹⁹.

1.3 Η τέχνη του αρχείου

Ένα μέρος της εργασίας θίγει την έννοια του αρχείου. Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω τον όρο και αρωγός στη προσπάθειά μου θα αποτελέσει η μελέτη της Ελπίδας Καραμπά με τίτλο *Τέχνη Αρχείου από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Από την τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμίζουσα πρακτική*²⁰. Με μια επιδερμική ανάγνωση της λέξης «αρχείο» εννοούμε την αλληλογραφία, συλλογές μελετών, εγγράφων, σημειωμάτων, επιστημονικών εντύπων ή το μέρος το οποίο φυλάσσονται²¹. Η έννοια όμως λαμβάνει άλλο χαρακτήρα που επηρεάζεται από πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες. Ο τρόπος ανάγνωσης που ακολουθεί εντάσσεται στο πλαίσιο της νεωτερικότητας και ο όρος εξετάζεται στη Μεταπολεμική περίοδο και έπειτα. Η εμφάνιση των αρχειακών συλλογών είναι ο κύριος λόγος δημιουργίας ενός νέου είδους τέχνης. Οι αρχειακές συλλογές μπορούν να περιλαμβάνουν κολλάζ, μοντάζ, φωτογραφίες, βίντεο, έγγραφα και τεκμήρια²². Τα όρια είναι αρκετά ρευστά. Όταν μπαίνουμε στη διαδικασία να ορίσουμε τη τέχνη του αρχείου, αυτό που μπορούμε να πούμε είναι πως εντοπίζεται συνάφεια με τη καλλιτεχνική προοπτική του δευτέρου μισού του Εικοστού αιώνα, όπου τοποθετείται και η έρευνα της Καραμπά.

Η πρακτική του αρχείου στην οποία έχουν στραφεί όλοι οι καλλιτέχνες ανάγεται στη διττή του φύση. Υπερέχει διότι δεν μπορεί να παράξει από μόνο του καθολικό συμπέρασμα για τα ιστορικά γεγονότα και αποτελεί απόδειξη της

¹⁸ Wells L, ό.π., σ. 156.

¹⁹ Βλ. σχετικά Wells L, ό.π., σσ. 155-163.

²⁰ Καραμπά Ελ., *«Τέχνη Αρχείου από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Από τη τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμίζουσα πρακτική»*, [Διδακτορική Διατριβή], Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2011.

²¹ Ελευθερουδάκης Κ., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, Εκδοτικός Οίκος Ελευθερουδάκη, Εγκυκλοπαιδικές Εκδόσεις Ε.Ε, Αθήνα, σ. 521, Λήμμα αρχείο.

²² Καραμπά, ό.π., σσ. 5-6.

αδυναμίας «των βεβαιιοτήτων της ιστορίας»²³. Το αρχείο σαν όρος δεν θα ήταν ποτέ ένα αντικείμενο προς μελέτη αν δεν αναστηλώνόταν από τις πρακτικές τις αναπαραγωγής με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Αποτέλεσε μία έννοια πολύπλευρη και μελετάται με τον τρόπο αυτό. Με άλλα λόγια συντηρεί τη μνήμη, εξιστορεί, παρουσιάζει γεγονότα με αδιαμφισβήτητο τρόπο²⁴. Η τέχνη που σχετίζεται με το αρχείο μπορεί να πραγματωθεί με διαφορετικούς τρόπους. Μπορεί να αποτελέσει μνημείο σε δημόσιο χώρο, μπορεί να λάβει το χαρακτήρα μιας εγκατάστασης εικόνας και κειμένου στο χώρο. Με το τελευταίο σχετίζεται και το έργο με τίτλο *Family Boxes*, με το οποίο θα ασχοληθώ διεξοδικά στο τρίτο μέρος της εργασίας. Στόχος της Καραμπά, αλλά και απώτερος δικός μου στόχος είναι να εξεταστούν οι διαφορετικές εκφάνσεις του αρχείου που ανοίγουν με τη σειρά τους νέα πεδία δράσης²⁵.

Στο σημείο αυτό, κάνοντας λόγο περί νεωτερικότητας τονίζω ότι δε θα προβώ σε μία αναλυτική σκιαγράφηση του όρου. Μέλημα μου αποτελεί να περιγράψω ειδοποιητικά χαρακτηριστικά του, τα οποία θα με οδηγήσουν να ξεδιπλώσω το συλλογισμό μου. Η νεωτερικότητα κατά τον Εικοστό αιώνα λαμβάνει παγκόσμιο χαρακτήρα. Σχετίζεται με εθνικές και πολιτισμικές ζυμώσεις της κοινωνίας μας και με τη αναδιαμόρφωση ταυτοτήτων είτε αυτές είναι ατομικές, είτε συλλογικές. Το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης δεν είναι ανεξάρτητο από αυτές τις συνθήκες. Στα τέλη του Εικοστού αιώνα παρατηρείται μία σύγκρουση μεταξύ ιδιωτικής-ατομικής και συλλογικής ταυτότητας και καταστούν τα άτομα έρμαιο μιας χωρισμένης στα δύο κοινωνίας. Το άτομο χάνεται, κατακερματίζεται ούτως ώστε να αποκτήσει μια νέα, ταυτότητα, όπως αναφέρει και ο Laclau²⁶, η οποία είναι κοινωνικά καθορισμένη και συγκεκριμένα δομημένη. Με ζητήματα ταυτότητας θα ασχοληθώ στο τρίτο μέρος της παρούσας έρευνας. Συνεχίζοντας, βλέπουμε πως με τη συγκρότηση νέων ταυτοτήτων με την ανάπτυξη της γραφειοκρατικής μεθόδου, χειριστής αυτών των νέων πρακτικών αποτελεί το αρχείο ως διασφαλιστής της μνήμης και της ιστορίας²⁷. Η τέχνη του αρχείου χρησιμοποίησε το μοντάζ, το ρεύμα του κυβισμού, του σουρεαλισμού, του ντανταϊσμού, καταλόγους και έντυπα, ωστόσο εγώ θα επικεντρωθώ στη φωτογραφική εικόνα²⁸.

²³ Ο.π., σ. 20.

²⁴ Ο.π., σσ. 7-8.

²⁵ Ο.π., σ. 9.

²⁶ Ο.π., σ. 23.

²⁷ Ο.π., σ. 26.

²⁸ Ο.π., σ. 27.

Το παράδειγμα του Enwezor που θα παραθέσω σχετίζεται και με τη τέχνη της φωτογραφίας και με την τέχνη του αρχείου. Άλλωστε τα φωτογραφικά τεκμήρια αποτελούν έναν πολύ χαρακτηριστικό αρχειακό υλικό μετά τα γραπτά έντυπα²⁹. Αυτό που κάνει ο Enwezor είναι να μετατρέψει τη φωτογραφία από καταγραφικό σε πολιτιστικό αντικείμενο και κατ' επέκταση σε ένα καλλιτεχνικό φορέα. Κατά τον Enwezor το αρχείο από μόνο του δε μας βοηθά να αντιληφθούμε την αντικειμενική αλήθεια του παρελθόντος. Το αρχείο αλληλεπιδρά σε σχέση με τη μνήμη, σε σχέση με την πληροφορία, την εθνογραφία, τη ταυτότητα, το χρόνο και ανάγεται σε καλλιτεχνικό προϊόν³⁰. Η προβληματική τη μελέτης που θέτει ο Enwezor με τίτλο “Archive Fever” σχετίζεται με τους διαφορετικούς ρόλους που λαμβάνει το αρχείο καθώς και την αλληλοσυσχέτιση με το βάρος του ιστορικού παρελθόντος. Το καλλιτεχνικό αρχείο είναι αυτό, το οποίο θα πραγματώσει αυτή τη συνθήκη. Εκτός από ζητήματα μνήμης τον Enwezor απασχολούν και εθνογραφικά ζητήματα, τα οποία θα εξετάσω ενδελεχώς στο τρίτο μέρος της εργασίας. Η εθνογραφική πρακτική σχετίζεται με τη μαζική κουλτούρα, τον τουρισμό, τα αναμνηστικά αντικείμενα. Η τακτική του Enwezor εστιάζει στη τέχνη του αρχείου, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια. Θέτει σε πρώτη γραμμή τη σχέση του αρχείου με τη μνήμη και σε δεύτερη τοποθετεί τη σχέση με τη δημόσια σφαίρα και εξετάζει πολλές από τις μορφές που λαμβάνει το αρχείο ως τέχνη³¹. Η θεώρηση του αρχείου από τον Enwezor, όμως δεν μπαίνει στη διαδικασία να διαλευκάνει τη σχέση συλλογής και αρχείου ούτε και τη σχέση του αρχείου με τη μνήμη και την ιστορία. Διότι το αρχείο δε θα πρέπει να ταυτιστεί απόλυτα με την μνήμη ή την ιστορία. Δεν είναι η μνήμη ή η ιστορία αλλά το μέσον το οποίο θα βοηθήσει στη κατανόηση τους³².

Στο τέλος του Εικοστού αιώνα, μάλιστα με τη κυκλοφορία μελετών [Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings (Alexander Stimson 2009)] που πραγματεύονται τη σχέση του αρχείου με τη καλλιτεχνική πρακτική καθίσταται σαφές πως το ενδιαφέρον μετατοπίζεται ιδιαίτερα σε κοινωνικούς θεσμούς και πως αυτοί λειτουργούν³³.

Όσον αφορά τον εθνογραφικό χαρακτήρα που αναδύεται από πρακτικές του αρχείου, χαρακτηριστικό αποτελεί το παράδειγμα του Mark Dion. Χρησιμοποιεί

²⁹ Ο.π., σ. 61.

³⁰ Ο.π., σ. 63.

³¹ Ο.π., σ. 68.

³² Ο.π., σ. 167.

³³ Ο.π., σ. 170.

αντικείμενα προσωπικής χρήσης και τα μετατρέπει σε αντικείμενα αρχαιολογικής και εθνογραφικής σημασίας. Τα αντικείμενα αυτά αγγίζουν σε ένα δεύτερο υπόστρωμα και πολιτικές που σχετίζονται με ζητήματα ταυτότητας, που οφείλουν τις καταβολές τους στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως ο καλλιτέχνης που επιζητά να καταπιάνεται κάθε φορά με ζητήματα ταυτότητας οφείλει να είναι ενημερωμένος περί αυτών των ζητημάτων, αλλά προπάντων της κοινωνικής δομής προκειμένου να τις ερμηνεύσει ή να τις παρουσιάσει μέσω των έργων του. Με τη μορφή εγκαταστάσεων και ενεργό το ρόλο του θεατή η Renee Green παρουσιάζει από θεσμική σκοπιά το αρχαιολογικό υλικό. Μέσα από προσωπικές αναμνήσεις μπορεί ο κάθε θεατής που παρακολουθεί το έργο της με μορφή εγκατάστασης να συνδεθεί με την ιστορία. Μάλιστα αυτό που η ίδια η Green καταφέρει είναι να δημιουργήσει ένα πλέγμα ταυτοτήτων στη μεταπολεμική αμερικανική κοινωνία³⁴.

Έχοντας μιλήσει για τους επιμέρους άξονες πάνω στους οποίους θα στηριχτεί το εικαστικό έργο, θεώρησα θεμιτό να αφιερώσω ένα κεφάλαιο το οποίο να παρουσιάσει όλη τη θεωρία στην πράξη. Ακολουθούν λοιπόν παραδείγματα από φωτογράφους και εικαστικούς που το έργο τους αντικατοπτρίζει οικογενειακά λευκώματα και εγκαταστάσεις ή γλυπτά στο χώρο που σχετίζονται με την έννοια του αρχείου.

³⁴ Βλ. σχετικά Καραμπά, ό.π., σσ. 198-211.

Κεφάλαιο 2. Αναφορές και εμπνεύσεις

2.1 Εισαγωγή

Πριν ξεκινήσω την ανάλυση του έργου, θα ήταν πρόπον να σταθώ στους καλλιτέχνες και τα έργα που χρησιμοποιήθηκαν ως αφετηρία αλλά και ως έμπνευση για τη δημιουργία του. Η αναφορά γίνεται αποκλειστικά σε καλλιτέχνες, οι οποίοι είτε χρησιμοποιούν με ιδιαίτερο τρόπο το μέσο της φωτογραφίας, είτε προσεγγίζουν το θέμα του οικογενειακού άλμπουμ. Σε καμία περίπτωση δεν μιλάμε για πανομοιότυπες προσεγγίσεις με την παρούσα εργασία, αλλά για εφελκυστικά τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή του συγκεκριμένου έργου. Αν και για λόγους κατανόησης του θέματος έχω κάνει ήδη αναφορές στην ιστορία της φωτογραφίας, τα ακόλουθα παραδείγματα τοποθετούνται χρονικά από την δεκαετία του 1960 και έπειτα. Ο λόγος για τον οποίο γίνεται αυτό είναι διότι, πρώτον μας ενδιαφέρει η έννοια της τέχνης των Εγκαταστάσεων, η οποία είναι κατά κύριο λόγο συνδεδεμένη με την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, αλλά και τις μετέπειτα δεκαετίες μέχρι σήμερα³⁵ και δεύτερον διότι τις τελευταίες δεκαετίες συναντάμε, τόσο καλλιτεχνικά παραδείγματα μίας κριτικής αντιμετώπισης ως προς το θέμα των φωτογραφικών οικογενειακών άλμπουμ, όσο και ακαδημαϊκές ανησυχίες προς αυτόν τον τομέα³⁶.

2.2 Η φωτογραφία στο χώρο

Η φωτογραφία είναι ένα μέσο το οποίο αποτυπώνει σε δύο διαστάσεις τον τρισδιάστατο κόσμο μας. Αυτή η παράμετρος βέβαια δεν εμπόδισε αρκετούς καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν την φωτογραφία ως εικόνα, ως υλικό σε έργα τα οποία εκτείνονται ή τοποθετούνται στο χώρο, όπως εγκαταστάσεις και γλυπτά. Αξίζει να σημειωθεί, πως αυτή η χρήση της φωτογραφίας γίνεται με το σκεπτικό ότι αποτελεί έναν μη παραδοσιακό τρόπο έκφρασης. Χρονικά, η σοβαρή εμφάνιση της

³⁵What is Installation Art, IMMA, p. 6.

http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf (Ανακτήθηκε 10-10-2016).

³⁶ Βλ. σχετικά Sandbye M., “Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of why and how”, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, 2014.

<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/25419> (Ανακτήθηκε 9-10-2016).

φωτογραφίας στην σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή παρουσιάζεται σχεδόν ταυτόχρονα με αυτές τις πρακτικές και τα νέα κινήματα που δημιουργούνται (εγκαταστάσεις, performance, κ.ά.) στα τέλη του 1960. Επιπροσθέτως, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, αλλά και ολόκληρη τη δεκαετία του 1980, παρατηρούμε και τη δημιουργία ενός σχίσματος μεταξύ των καλλιτεχνών του φωτογραφικού μέσου. Από τη μία έχουμε τους καλλιτέχνες που δίνουν βαρύτητα στην φωτογραφική παράδοση, κατά την οποία σημαντική είναι η λήψη της εικόνας με την οποία ενεργοποιούν τις αισθήσεις. Από την άλλη, τάσσονται εκείνοι που χρησιμοποιούν την εικόνα μέσα από διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές³⁷.

Ταυτόχρονα με αυτό το σχίσμα στη φωτογραφία, παρατηρούμε και την απότομη αύξηση του ενδιαφέροντος για την φωτογραφία και την αγορά που αναπτύσσεται γύρω από αυτή. Αποδείξεις του αυξημένου αυτού ενδιαφέροντος υπάρχουν πολλές. Αρχικά βλέπουμε το ενδιαφέρον μεγάλων μουσείων στο να παρουσιάσουν εκθέσεις φωτογραφίας, αλλά και το άνοιγμα χώρων τέχνης με αντικείμενο τους την φωτογραφία. Επιπροσθέτως πολλαπλασιάζονται οι εκδόσεις βιβλίων που παρουσιάζουν τους «μεγάλους» φωτογράφους, όπως για παράδειγμα ο Henri Cartier-Bresson και ο Edward Weston, αλλά επίσης και τα περιοδικά τα οποία ηγούνται σε ζητήματα τέχνης και αφιερώνουν ολόκληρα τεύχη στη φωτογραφία αντανακλώντας παράλληλα το κενό ανάμεσα στην καλλιτεχνική φωτογραφία και στη φωτογραφία ως μέσο. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτό το κενό μεταφράζεται και σαν ιδεολογικό χάσμα με πολλές μορφές, μία εκ των οποίων αναφέρεται στον αισθητικό συντηρητισμό ενάντια στη ριζοσπαστική πρωτοπορία³⁸.

Ο όρος εγκατάσταση στην τέχνη, είναι αρκετά ευρύς, πράγμα που μας δυσκολεύει και στην χρονολόγησή του. Η δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα ευρύ φάσμα πρακτικών τεχνών το οποίο περιλαμβάνει την τοποθέτηση και τη διαμόρφωση αντικειμένων σε ένα χώρο με σκοπό το έργο τέχνης να αποτελούν, τόσο ο χώρος, όσο και τα αντικείμενα σε αυτόν. Κατ' αυτόν τον τρόπο μία εγκατάσταση μπορεί να συμπεριλαμβάνει παραδοσιακά (ζωγραφική, γλυπτική, κ.ά.) και μη παραδοσιακά μέσα (ready-mades, κείμενα, κ.ά.) και ανάλογα με τον αριθμό των αντικειμένων και τον τρόπο που αυτά είναι κατανομημένα στο χώρο να θεωρηθεί ως μινιμαλιστική ή παρωχημένη. Έτσι παρατηρούμε ότι αναφερόμενοι στις

³⁷ Frizot M., *A new history of photography*, Konemann, 1998, pp. 711-712.

³⁸ Campany D., *Art and Photography*, Phaidon Press, New York, 2003, pp. 18-19.

εγκαταστάσεις, παρουσιάζουμε περισσότερο έναν τρόπο παραγωγής και προβολής της τέχνης παρά ένα κίνημα ή μία καλλιτεχνική τάση³⁹. Αυτό λοιπόν που γίνεται αντιληπτό, είναι πως ο ορισμός του τι θεωρούμε εγκατάσταση, διαφοροποιείται ανάλογα με την χρονική περίοδο που εξετάζουμε αυτή τη μορφή τέχνης⁴⁰.

Με ανάλογο τρόπο διαφοροποιείται και το μοντέλο της προσέγγισής μας προς τις Εγκαταστάσεις. Για παράδειγμα, μία εγκατάσταση θα μπορούσε να είναι οργανωμένη γύρω από το φαινομενολογικό μοντέλο του προβαλλόμενου αντικειμένου⁴¹ ή να προσεγγιστεί με βάση ένα ψυχαναλυτικό μοντέλο ή ακόμα να αντιμετωπίσει τον θεατή ως πολιτικό υποκείμενο. Αν λοιπόν θεωρήσουμε πως οι παραπάνω κατηγορίες προϋπάρχουν, τότε είναι πιο σωστό να κατηγοριοποιήσουμε την εκάστοτε Εγκατάσταση με βάση την εμπειρία που μας έκανε να βιώσουμε. Αυτό βέβαια δεν είναι κάτι που θα πράξω για τα παραδείγματα των καλλιτεχνών και των έργων που θα παραθέσω σε αυτό το κεφάλαιο, άλλα θεωρώ πως πρέπει να το κρατήσουμε στο πίσω μέρος του μυαλού μας, όταν θα αναφερθώ αργότερα στο έργο *Family Boxes*.

2.2.1 Το παράδειγμα του Christian Boltanski

Μιλώντας για φωτογραφικές και μη φωτογραφικές εγκαταστάσεις δε θα μπορούσα να μην αναφερθώ στο παράδειγμα του Boltanski. Ο Boltanski, γάλλος εικαστικός εβραϊκής καταγωγής, αυτό που καταφέρνει είναι να συνδέσει τη τέχνη της φωτογραφίας με αυτή της εγκατάστασης. Στο παράδειγμα του Boltanski η φωτογραφία διαδραματίζει καίριο ρόλο και για ακόμη μία φορά υπογραμμίζει τη

³⁹ *What is Installation Art*, ό.π., σ. 4.

⁴⁰ Ξεκινώντας από τον Marcel Duchamp και συνεχίζοντας με τα Περιβάλλοντα και τα Happenings της δεκαετίας του 1950, τα μινιμαλιστικά γλυπτά του 1960, μέχρι την διαφωνία για το πότε αναδεικνύονται οι Εγκαταστάσεις (τις δεκαετίες 70' ή 80') και την εν τέλει απόλυτη αποδοχή τους από τα πολιτιστικά ιδρύματα και μουσεία την δεκαετία του 1990. Bishop C., *Installation Art. A Critical History*, Routledge, New York, 2005, p. 8
<http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf> (Ανακτήθηκε 6-10-2016).

⁴¹ Το βιβλίο "*The Phenomenology of perception*" (1962), το οποίο είναι η αγγλική μετάφραση του έργου του Maurice Merleau-Ponty, βοήθησε σημαντικά τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς της δεκαετίας του 1960 να κατανοήσουν την υψηλή σωματική εμπειρία των θεατών προς τα έργα των Εγκαταστάσεων. Μία εμπειρία που δεν βασίζεται μόνο στην αίσθηση, δηλαδή στα ερεθίσματα των αισθήσεων, αλλά και στην αντίληψη, δηλαδή πως ο θεατής τα αντιλαμβάνεται αυτά τα ερεθίσματα. Bishop C., ό.π., σ. 10.

σχέση της με τη διατήρηση της μνήμης κατά τον Enwezor. Η καλλιτεχνική αρχειακή δραστηριότητα του Boltanski κορυφώνεται κατά τη δεκαετία του 1980, όπου συνδέεται με τις πολιτικές συνθήκες του εβραϊκού ολοκαυτώματος. Τα φωτογραφικά και όχι μόνο αρχεία για το Boltanski έχουν κατά μία έννοια έναν αυτοβιογραφικό και συνάμα ανθρωπιστικό τόνο, καθώς όντας ο ίδιος εβραϊκής καταγωγής μιλά για ένα από τα συμβάντα που στιγμάτισαν έναν ολόκληρο λαό. Αντικείμενα και φωτογραφίες ως αρχειακό υλικό γίνονται μάρτυρες μιας ιδιαίτερης συναισθηματικής φόρτισης. Με άλλα λόγια θα λέγαμε πως το αρχείο μετατρέπεται σε ένα είδους μνημείου, που φέρει όλες τις αναμνήσεις⁴².

Στο σημείο αυτό θα αρχίσω να παραθέτω ορισμένα από τα πιο σημαντικά εικαστικά έργα του Γάλλο-εβραίου καλλιτέχνη προσπαθώντας παράλληλα να συσχετίσω τη συνάφεια του με το αρχείο και τη φωτογραφία. Στην όγδοη Ντοκουμέντα του 1987 ο Boltanski μας παρουσιάζει το έργο του με τίτλο «Αρχείο». Πρόκειται για μια φωτογραφική δουλειά-εγκατάσταση που αποτελείται από επανεκτυπωμένες ασπρόμαυρες φωτογραφίες άγνωστων παιδιών, παρμένες από σχολικά άλμπουμ. Τις φωτογραφίες περικλύαν μεταλλικά πλαίσια τα οποία δημιουργούσαν αδιέξοδα στο χώρο και που ο θεατής καλούνταν να βαδίζει. Όλη αυτή η εικόνα που προεικονίζει την εμπειρία του εβραϊκού ολοκαυτώματος άγνωστων παιδιών και τα μεταλλικά πλαίσια παραπέμπουν στα βαγόνια που οι Ναζί συγκέντρωναν τους Εβραίους. Ο Boltanski χρησιμοποιεί μια προσωπική αφετηρία βιογραφικού τύπου και την μετουσιώνει σε μία πανανθρώπινη αφήγηση. Με άλλα λόγια δημιουργεί την εικόνα του προσωπικού του μύθου. Προσφέροντας στοιχεία από το παρελθόν του βοηθά στη κατανόηση στοιχείων για το παρόν. Αυτή είναι μία από τις εκδοχές, τις οποίες προσφέρει το αρχείο⁴³.

Μια άλλη εγκατάσταση που θα παραθέσω φέρει το τίτλο “Heart Archive”⁴⁴ είναι πιο πρόσφατη και παρουσιάζεται το 2008. Πρόκειται για έναν σκοτεινό θάλαμο μέσα στον οποίο έχει τοποθετηθεί μία λάμπα που αναβοσβήνει ανάλογα με τους χτύπους της καρδιάς του καλλιτέχνη. Στο κέντρο της αίθουσας προβάλλονται φωτογραφίες από την παιδική μέχρι την ώριμη ηλικία του καλλιτέχνη. Με αυτό το διαδραστικό τρόπο καλεί τους θεατές να ηχογραφήσουν το δικό τους χτύπο ούτως ώστε να δημιουργήσει ένα αρχείου εκ νέου και να το αποθηκεύσει στο Ιαπωνικό νησί

⁴² Καραμπά, ό.π., σσ. 242-245.

⁴³ Καραμπά, ό.π., σσ. 246-248.

⁴⁴ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 2.

Ejima. Ο τόπος αποθήκευσης αυτός παραπέμπει σε έναν μεταφορικό αρχαιολογικό χώρο που φυλάσσεται ένα εύρημα ή αλλιώς ένα μνημείο, που συντηρεί τις αναμνήσεις οι οποίες χάνονται με το θάνατο. Οι φωτογραφίες αποτελούν ένα τεκμήριο της ιστορίας⁴⁵. Μέσω της φωτογραφίας ο Boltanski προσπαθεί να συλλέξει τα ίχνη μιας περασμένης περιόδου, ενός κόσμου κοινού. Σύμφωνα με τη Bishop

«οι εγκαταστάσεις του Boltanski παραπέμπουν σε μνημόνια , σε επιμνημόσυνες δεήσεις. Δεν επιχειρούν, όμως να ανατρέψουν τη συγκινησιακή φόρτιση που εξ' ορισμού αυτές παράγουν αλλά αντίθετα να την ενισχύσουν στη βάση μιας εγκατάστασης τύπου «ονειρικής σκηνής»⁴⁶

Οι θεατές μετατρέπονται σε ένα είδος εκσκαφέων που μέλημα τους είναι να προσθέτουν στοιχεία για ερμηνεία, κατά την Bishop.

Ο Boltanski δημιουργεί σκηνοθετημένες αρχειακές φωτογραφικές εγκαταστάσεις κάνοντας τες ένα παιχνίδι ανάμεσα στο χρόνο παρελθόν-παρόν. Οι εγκαταστάσεις εγκαινιάζουν ενός νέου είδους μνημείου, το οποίο αντιπαραβάλλεται ανάμεσα στο βιογραφικό στοιχείο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το ανθρώπινο τραύμα αλλά και η ιστορία. Οι εγκαταστάσεις του προβάλλουν αδιαμφισβήτητα το δικαίωμα στην ελευθερία, έχουν ουμανιστικό περιεχόμενο, καταφέρονται εναντίον του ρατσισμού, της μετανάστευσης, του ολοκαυτώματος, της κοινωνικής ανισότητας⁴⁷.

2.2.2 Sirens (Homo Familiaris) της Εύας Βουτσάκη

Η επόμενη εικαστική δουλειά με την οποία θα ασχοληθώ ανήκει στην Εύα Βουτσάκη. Γεννημένη στα Χανιά της Κρήτης φωτογράφος και εκπαιδευτικός εδρεύει στο Πανεπιστήμιο του Brighton. Το έργο της χαρακτηρίζεται από δημιουργικότητα και τα θέματα της εμπνέονται από τη μυθολογία, τη μνήμη, τη φαντασία και το χώρο του ασυνείδητου. Από το 2008 μελετά τα οικογενειακά αρχεία του χωριού Δράκωνα

⁴⁵ Καραμπά, ό.π., σ. 249.

⁴⁶ Καραμπά, ό.π., σσ. 249-250.

⁴⁷ Κότিকা Γ., «Η καταγραφή των «βλεμμάτων». Christian Boltanski», https://www.academia.edu/10029810/%CE%97_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE_%CE%B2%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BC%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD_. Boltanski Christian (Ανακτήθηκε 6-12-2016).

στη Κρήτη⁴⁸.

Το εικαστικό της έργο που θα παραθέσω φέρει το τίτλο Sirens (Homo Familiaris) και στην ελληνική απόδοση ερμηνεύεται ως «Σειρήνες». Η Βουτσάκη ορίζει τις «Σειρήνες» είτε ως τις « συσκευές που συναγερμού για τον κίνδυνο μέσα από ένα δυνατό και παρατεταμένο ήχο» είτε ως τις Θαλάσσιες Νύμφες που σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, δαλεάζουν τους ναύτες σε θάνατο μέσω του σαγηνευτικού τραγουδιού τους».

Στην ουσία πρόκειται για μια εγκατάσταση φωτογραφιών από διαφορετικά οικογενειακά άλμπουμ ανά τον κόσμο. Ορισμένες από τις φωτογραφίες παρίστανται μέσα σε κορνίζες.⁴⁹ Μέρος της εγκατάστασης όμως προβάλλει τα άτομα από τις φωτογραφίες απομονωμένα από αυτές⁵⁰. Μάλιστα σε κεντρικό σημείο του έργου Sirens κρέμονται οι φιγούρες ατόμων από το ταβάνι και στον τοίχο δημιουργούνται οι σκιές τους με τη βοήθεια ενός λαμπτήρα⁵¹. Στο κείμενο εισαγωγής⁵² της έκθεσης της Βουτσάκη διαβάζουμε το κείμενο που προλογίζει το έργο και διαπιστώνουμε τη σχέση με το οικογενειακό αρχείο. Πηγή της έμπνευσης της στάθηκε η εμπειρία ενός στενού προσώπου από τον οικογενειακό της κύκλο, του παππού της. Επιζών από στρατόπεδο συγκέντρωσης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου επέστρεψε στη πατρίδα του, την Κρήτη με μετά-τραυματικό στρες. Η αλλαγή περιβάλλοντος, η βίαιη μετατόπιση, η μεταφορά του τραύματος από γενεά σε γενεά αλλά και ο άνθρωπος ήταν το κίνητρο αυτού του project, αναφέρει η καλλιτέχνης. Η μετάβαση μίας κανονικοποιημένης και φυσιολογικής ζωής που αλλάζει και που ως οχυρό της είναι

⁴⁸ Βλ. Βουτσάκη Εύα, Προσωπική ιστοσελίδα <http://www.evavoutsaki.com/> (Ανακτήθηκε 3-12-2016).

⁴⁹ Βλ Παράρτημα Εικόνα 3.

⁵⁰ Βλ Παράρτημα Εικόνα 4.

⁵¹ Βλ Παράρτημα Εικόνα 5.

⁵² Στο σημείο αυτό παραθέτω το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης, σύμφωνα με την προσωπική σελίδα της Βουτσάκη. «Ο παππούς μου ήταν ένας επιζών από στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο αγώνας της ζωής του με το μετά-τραυματικό στρες με ενέπνευσε να επανεξετάσω την ιστορία της ζωής του και να ψάξω για απαντήσεις. Σειρήνες είναι ένα μακροπρόθεσμο σχέδιο για την μετατόπιση, η μετάδοση του τραύματος από γενιά σε γενιά, και η ανθρώπινη κατάσταση. Χρησιμοποιώντας εικόνες που έβρισκα από οικογενειακά άλμπουμ από διάφορες χώρες, προσπαθώ να δείξω μια προηγούμενη κατάσταση της ύπαρξης όπου η ζωή ήταν φυσιολογική, με χαρά, λύπη και ιδιαίτερες στιγμές της, τα γεγονότα της ζωής, και οικογενειακές συγκεντρώσεις. Ένα οικογενειακό άλμπουμ είναι κάπου όπου ο καθένας μπορεί να βρει παρηγοριά, ακόμα και σε ενός ξένου. Η εγκατάσταση μου αποτελείται από πλαστωμένες φωτογραφίες, καθώς και μεμονωμένες προσωπικότητες που αντιπροσωπεύουν τις σκιές των προηγούμενων εαυτών τους. Μέσα από την ιστορία έχουν υπάρξει πολλοί πόλεμοι και περιπτώσεις όταν οι άνθρωποι γύρισαν από κάποιον σε κανέναν. Δυστυχώς, αυτό δε φαίνεται ποτέ να τελειώνει.» Ο.π, Βουτσάκη Εύα, Προσωπική ιστοσελίδα <http://www.evavoutsaki.com/> (Ανακτήθηκε 3-12-2016).

το οικογενειακό άλμπουμ που μέσω της μνήμης αναβιώνει στιγμές και αποτελεί παρηγοριά ακόμη και αν δεν ανήκει στον ίδιο. Οι φωτογραφίες στη περίπτωση που εξετάζω αποτελούν ιδιοκτησίες διαφορετικών ανθρώπων και σε ολόκληρες φωτογραφίες και στα μεμονωμένα πρόσωπα αντιπροσωπεύουν τις σκιές των προηγούμενων εαυτών τους. Πολεμικές εμπειρίες και όχι μόνο υπάρχουν πολλές και θα διαιωνίζονται με τα χρόνια και τις συνθήκες που μορφοποιούνται. Η συγκεκριμένη δουλειά της Βουτσάκη έκανε τη παρθενική της εμφάνιση στο K.A Atelier στην Άγκυρα της Τουρκίας και στα Ιωάννινα στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Φωτογραφίας, Photometria.

2.2.3 Erik Kessels “Album Beauty”

Τελευταίο παράδειγμα των καλλιτεχνών αυτού του κεφαλαίου, επέλεξα κάποιον ο οποίος θα μπορούσε κάλλιστα να ξεκινά την επόμενη ενότητα. Κι αυτό διότι η δουλειά του στην οποία θα σταθούμε να μην είναι μία εγκατάσταση, αλλά επίσης είναι κι ένας ύμνος στα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα. Θα παραθέσω λοιπόν το παράδειγμα του Ολλανδού επιμελητή και εκδότη Erik Kessels. Ο Kessels στο έργο του με τίτλο “Album Beauty” που παρουσιάστηκε αρχικά στο μουσείο FOAM⁵³ του Άμστερνταμ το 2012 κι έπειτα στο φεστιβάλ της Άρλ⁵⁴ το 2013⁵⁵, προσπαθεί να δημιουργήσει μία γιορτή γύρω από το φωτογραφικό λεύκωμα ως αντικείμενο. Το οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα αλλά και η φωτογραφία γενικότερα στην εποχή μας, ψηφιοποιείται και κατακλύζει τον διαδικτυακό κόσμο μας. Το γεγονός αυτό κινητοποιεί τον Kessels στο να μας παρουσιάσει αυτό το αντικείμενο που παλιότερα υπήρχε σε κάθε σπίτι και πλέον εξαφανίζεται με απίστευτα γρήγορους ρυθμούς⁵⁶. Έτσι δημιουργεί μία φωτογραφική εγκατάσταση με φωτογραφίες από οικογενειακά λευκώματα, τις οποίες έχει συλλέξει ο ίδιος μέσα από υπαίθριες αγορές και παζάρια σε διάστημα δεκαπέντε ετών, τις οποίες παραθέτει με ποικίλους τρόπους⁵⁷. Πέρα από τη νοσταλγική διάθεση που αυτή η έκθεση προκαλεί

⁵³ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 6.

⁵⁴ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 7.

⁵⁵ Kessels Er., Album Beauty, personal site <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/album-beauty> (Ανακτήθηκε 19-10-2016).

⁵⁶ ό.π., Kessels Er.

⁵⁷ Clark T., “The Vanishing Art of the Family Photo Album”, TIME Light Box, September, 2013, <http://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/> (Ανακτήθηκε 15-10-2016).

αντιλαμβανόμαστε και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που επαναλαμβάνονται στα περισσότερα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα. Όπως αναφέρει και ο ίδιος:

«Με ενδιαφέρουν πολύ συγκεκριμένες τυπολογίες που μπορεί να βρεις στα φωτογραφικά λευκώματα. Για παράδειγμα, οι άνθρωποι δημιουργούν κατά κύριο λόγο περίπου επτά με οκτώ φωτογραφικά λευκώματα κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Το πρώτο είναι πάντα όταν το ζευγάρι γνωρίζεται, είναι ερωτευμένοι και πηγαίνουν διακοπές κτλ.»

Κάπου εδώ ο ίδιος παρατηρεί πως στις αναλογικές οικογενειακές φωτογραφίες υπάρχει κατά πολύ και μία φυλετική διάκριση, καθώς ο άνδρας κρατά τη φωτογραφική μηχανή και αναλαμβάνει το ρόλο του φωτογράφου και συνεχίζει λέγοντας:

«Το δεύτερο φωτογραφικό λεύκωμα που δημιουργείται σχετίζεται κυρίως με τον γάμο. Βλέπεις αυτό το φαινόμενο σε όλο τον κόσμο, σε όλων των ειδών τις χώρες. Το τρίτο συνήθως είναι αποκλειστικά και φανατικά αφιερωμένο στο πρώτο παιδί. Οι νέοι γονείς απλά δεν σταματούν να το δείχνουν. Όταν οι άνθρωποι δεν μπορούν να κάνουν παιδιά επικεντρώνουν το λεύκωμα σε άλλα πράγματα όπως τα σκυλιά. Όταν δεν υπάρχουν ούτε παιδιά, ούτε σκυλιά επιλέγουν το αυτοκίνητο. Τι άλλο υπάρχει για να φωτογραφίσεις;»

Όσο για το τέταρτο έως το έβδομο λεύκωμα αναφέρει:

«Υπάρχει μία απόλυτη μίξη από τα πάντα· περισσότερα παιδιά, διακοπές, σημαντικές περιστάσεις κτλ. οπότε είναι το απόλυτο χάος, με λευκές σελίδες και με τα όλα του.»

Ενώ στο όγδοο:

«Το όγδοο συγκρίνεται με το πρώτο. Το ζευγάρι είναι μαζί, μόνο και πάλι επειδή τα παιδιά πήγαν στο πανεπιστήμιο ή έφυγαν από το σπίτι.»

Ωστόσο αποκτά ενδιαφέρον η εξής παρατήρηση που κάνει ο ίδιος. Στο πρώτο φωτογραφικό λεύκωμα ο άνδρας επικεντρώνει τη φωτογραφία στο αντικείμενο του πόθου του, δηλαδή τη σύντροφό του, ενώ στο όγδοο χάνει το ενδιαφέρον του για

εκείνη ή προσέχει το περιβάλλον περισσότερο ή η ίδια η γυναίκα δεν θέλει πλέον να φωτογραφηθεί⁵⁸.

Κάπως έτσι μέσα από την εγκατάστασή του, παρατηρούμε πως το αντικείμενο που ονομάζεται οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα έχει έντονο ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό ενδιαφέρον το οποίο θα μελετήσω και στη συνέχεια.

2.3 Οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα

Πριν ξεκινήσουμε το συγκεκριμένο κεφάλαιο θα ήταν σωστό να κάνουμε ένα πολύ απλό διαχωρισμό, κυρίως για το τι αναφέρουμε ως οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα. Στην σημερινή κοινωνία, όπως προαναφέραμε, τα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα βρίσκονται σε πληθώρα διαδικτυακά και παρουσιάζονται σε έναν μεγάλο αριθμό θεατών, ενώ στην πραγματικότητα η πρόθεσή μας δεν είναι να τα μοιραστούμε μαζί τους. Αντιθέτως το οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα παλαιότερα, αποτελούσε ένα αντικείμενο ιδιωτικό, κατασκευασμένο από ερασιτέχνες οι οποίοι μοιράζονταν αυτές τις φωτογραφίες με ένα πολύ συγκεκριμένο κοινό, την οικογένειά τους. Σαφέστατα οι φωτογραφίες που εμπεριέχονται σε ένα τέτοιο λεύκωμα, αποτελούν μία πολύ συγκεκριμένη οπτική μέσα από την οποία οι επόμενες γενιές θα κρατούν στην μνήμη τους την οικογένεια που απεικονίζεται. Αυτό προφανώς και συμβαίνει διότι πρώτον η φωτογραφία εξ αρχής αποτελεί ένα υποκειμενικό μέσο και δεύτερον διότι σπανίως ο φωτογράφος ή οι φωτογράφοι αυτών των λευκωμάτων μας παραθέτουν μία ολοκληρωμένη εικόνα της οικογένειας. Συνήθως μέσα από τα οικογενειακά λευκώματα παρατηρούμε ευχάριστες στιγμές της οικογένειας τις οποίες θα αντικρίζουν οι επόμενες γενιές, τις στιγμές που θέλουμε να θυμόμαστε κι έτσι όλα τα αρνητικά στιγμιότυπα απουσιάζουν. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε την κατασκευή της «ιδανικής οικογένειας». Αυτή η ιδεολογία, διακρίνει θα λέγαμε κάθε οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα και αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμά του. Επιπροσθέτως, είναι εμφανές πως μέσα από ένα τέτοιο λεύκωμα, παράγονται ιστορίες. Οι ιστορίες όμως αυτές παρουσιάζονται με ελάχιστες πληροφορίες. Τις περισσότερες φορές ο θεατής καλείται να αντιληφθεί την ιστορία

⁵⁸ Clark T., ό.π., Βλ. Σχετικά “The Vanishing Art of the Family Photo Album”.

της εκάστοτε φωτογραφίας με μόνο του γνώμονα το τι παρατηρεί μέσα στην εικόνα, ενώ άλλες φορές χρησιμοποιεί στοιχεία που μπορεί να υπάρχουν, όπως μία ημερομηνία ή πληροφορίες για το που τραβήχτηκε μία φωτογραφία ή ακόμα και ένα μικρό κείμενο το οποίο υπάρχει στο λεύκωμα ή στην ίδια τη φωτογραφία και εξηγεί το τι βλέπουμε. Ένας άλλος τρόπος για να αντιληφθούμε αυτές τις φωτογραφίες και το περιεχόμενό τους είναι να φέρουμε στην μνήμη μας, ιστορίες που μας έχουν διηγηθεί για αυτές, πιθανότατα συγγενικά πρόσωπα. Ασφαλώς μία τέτοια προσέγγιση είναι καταδικασμένη στο να προσκρούσει σε ανακρίβειες, καθώς κάθε αφήγηση παρουσιάζει μία υποκειμενική εικόνα των πραγμάτων και αγνοεί στοιχεία που γνωρίζουν άλλοι μάρτυρες του συμβάντος που παρουσιάζεται⁵⁹.

Στα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα, παρατηρούμε την αφήγηση της οικογενειακής ζωής καθώς και την προσπάθειά δημιουργίας μίας ενιαίας, ταυτότητας. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω ενός συστήματος αναβίωσης, καταγραφής και επανάληψης της ιστορίας καθενός από τα μέλη της οικογένειας, αλλά και της μεταξύ τους ζωής, δια μέσου των φωτογραφιών τους⁶⁰.

2.3.1 Η περίπτωση του Περικλή Αλκίδη

Εάν υπάρχει ένας Έλληνας καλλιτέχνης που έχει ασχοληθεί τόσο έντονα με την οικογενειακή φωτογραφία, αυτός δεν είναι άλλος, κατά την γνώμη μου, από τον Περικλή Αλκίδη. Ο Περικλής Αλκίδης γεννήθηκε το 1953 στην Αθήνα και είναι γνωστός για το φωτογραφικό του έργο με γενικότερο τίτλο «Οικογενειακά πορτρέτα»⁶¹ (1986-2016) το οποίο αποτελεί και έργο ζωής για τον ίδιο⁶². Ξεκίνησε κληρονομώντας το οικογενειακό φωτογραφικό αρχείο του πατέρα του, που παρουσίαζε μία εξιδανικευμένη εικόνα της οικογένειάς του⁶³, κοινό χαρακτηριστικό

⁵⁹ Woodward Hol., "Jo Spence: Beyond the family album", Photography blog <https://holliewoodward.wordpress.com/2014/01/12/jo-spence-beyond-the-family-album/> (Ανακτήθηκε 1310-2016).

⁶⁰ Πετσίνη Πην., «Μνήμη, Ταυτότητα, εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη», στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σσ. 225-226.

⁶¹ Ο τίτλος «Οικογενειακά πορτρέτα» έγινε μεταγενέστερα και γενικός τίτλος της μελέτης του πάνω στις φωτογραφίες που σχετίζονται με την οικογένειά του και περιλαμβάνει κι άλλες φωτογραφικές δουλειές.

⁶² Βλ. σχετικά Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, Επίσημη Ιστοσελίδα <http://www.photokythera.gr/fsk/people/periklis-alkidis>

⁶³ Πετσίνη Πην., ό.π., σ. 229.

εξάλλου σε όλα τα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα όπως αναφέραμε και παραπάνω. Η πρώτη του εργασία πάνω σε αυτό το υλικό ήταν τα «Οικογενειακά πορτρέτα»⁶⁴ που παρουσιάστηκαν στο κοινό το 1991⁶⁵. Πρόκειται για μία δουλειά, στην οποία ο φωτογράφος αφού πρώτα σκηνοθετεί και φωτογραφίζει εικόνες από την οικογενειακή συλλογή μερικές δεκαετίες αργότερα ακριβώς όπως παρουσιάζονται στο πρωτότυπο, τις τοποθετεί μαζί με τις αυθεντικές σε κοινή θέα⁶⁶. Με αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός στοχάζεται πάνω στο χρόνο και την μνήμη με σκοπό να κατανοήσει τις προσωπικές του αναμνήσεις και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του⁶⁷. Βέβαια η μνήμη έχει την ιδιότητα να είναι ανακριβής ή μερικώς ακριβής, καθώς δεν μπορούμε να θυμόμαστε τα πάντα όπως ακριβώς συνέβησαν⁶⁸. Αυτή η ιδιότητά της μας κάνει επιλεκτικούς όσον αφορά τις αναμνήσεις μας, καθώς συγκρατούμε στοιχεία του εαυτού μας τα οποία ευνοούν την εικόνα μας⁶⁹. Με αυτόν τον τρόπο ο Αλκίδης ανασυνθέτει την εικόνα που θέλει να παρουσιάσει για την οικογένειά του. Σε αυτή του την προσπάθεια κινείται και η δουλειά του με τίτλο «Μία οικογενειακή ιστορία» (2009-2011)⁷⁰, όπου ο καλλιτέχνης αντιπαραθέτει φωτογραφίες του οικογενειακού αρχείου με κείμενα και αντικείμενα όπως για παράδειγμα καρτ ποστάλ⁷¹. Το αρχείο για τον ίδιο αποτελεί στοιχείο ιδιαίτερης σημασίας και αυτό φαίνεται και στην πιο πρόσφατη δουλειά του, με τίτλο «Απογραφή» (2015-)⁷². Στην «Απογραφή» ο Αλκίδης χειρίζεται ένα αταξινόμητο οικογενειακό αρχείο από πράγματα, τα οποία βρίσκει σε συρτάρια του πατρικού του σπιτιού αμέσως μετά το θάνατο και της μητέρας του. Στην ουσία μιλάμε για αντικείμενα από τα οποία καταπιάνεται για να αφηγηθεί μία ιστορία, η οποία συμπληρώνει τα κομμάτια της προσωπικής του αναζήτησης. Τα τρίπτυχα που συνθέτει, αποτελούνται από μία φωτογραφία των συρταριών με το περιεχόμενό τους το οποίο ο ίδιος καταγράφει αναλυτικά κάτω από την εικόνα, μία φωτογραφία με κάποια από τα περιεχόμενα και από κάτω τις λεπτομέρειες που τα χαρακτηρίζουν συν κάποια δικά του σχόλια και τέλος μία φωτογραφία πορτραίτου κάποιου συγγενικού του προσώπου κυρίως των γονιών του, που αποτελεί και το προσωπικό του σχόλιο

⁶⁴ Ο.π., σ. 228.

⁶⁵ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 8.

⁶⁶ Πετσίνη Πην., ό.π., σσ. 227-228.

⁶⁷ Ο.π., σ. 229.

⁶⁸ Ο.π., σ. 230.

⁶⁹ Ο.π., σ. 230.

⁷⁰ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 9.

⁷¹ Πετσίνη Πην., ό.π., σσ. 230-232.

⁷² Βλ. Παράρτημα Εικόνα 10.

στο τρίπτυχο. Μέσα από αυτή του τη φωτογραφική σειρά προσπαθεί να ταξινομήσει αντικείμενα τα οποία τον βοηθούν να κατανοήσει την προσωπική του οικογενειακή ιστορία και να την ανακατασκευάσει⁷³.

2.3.2 Allain Laboile “La Famille”

Επόμενο φωτογραφικό παράδειγμα το οποίο σχετίζεται με την οικογένεια και τις οικογενειακές φωτογραφίες, είναι αυτό του Γάλλου φωτογράφου Alain Laboile. Ο Laboile γεννήθηκε την 1 Μαΐου του 1968 στο Μπορντό της Γαλλίας. Είναι ένας καλλιτέχνης που στη δουλειά του, όπως και στον Αλκίδη, έχει ιδιαίτερη σημασία η οικογένεια. Αυτό διαφαίνεται από την πρώτη κιόλας πρόταση του βιογραφικού του, όπου μας συστήνεται ως φωτογράφος και πατέρας έξι παιδιών⁷⁴. Φυσικά εδώ βλέπουμε μία εντελώς διαφορετική προσέγγιση καθώς σε αντίθεση με τον Αλκίδη, το έργο του δεν βασίζεται σε ένα οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα του παρελθόντος, αλλά σε ένα ιδιαίτερο λεύκωμα το οποίο κατασκευάζει ο ίδιος. Το έργο του “La Famille”⁷⁵, είναι βαθιά προσωπικό, αλλά και προσβάσιμο, μέσω του διαδικτύου στο θεατή, ο οποίος καλείται εισερχόμενος στον κόσμο του φωτογράφου να αναλογιστεί την προσωπική του παιδική ηλικία. Το έργο καθ’ αυτό θίγει ερωτήματα σχετικά με την ελευθερία, το γυμνό, τι σημαίνει να ζεις και να έχεις⁷⁶.

2.3.3 Ιδιωτική αφήγηση στα λευκώματα της Λίας Ναλμπαντίδου

Η επόμενη φωτογράφος η οποία έχει ασχοληθεί με το οικογενειακό φωτογραφικό αρχείο είναι η Λία Ναλμπαντίδου. Η Λία Ναλμπαντίδου είναι φωτογράφος και εικαστικός με σπουδές στην Αμερική και εκθέσεις σε Αμερική και Ελλάδα. «Το ιδιωτικό ασφαλές πεδίο του σπιτιού μου» 1996-2001 είναι μία μακροπρόθεσμη φωτογραφική δουλειά η οποία λαμβάνει τη μορφή γραμμικής αφήγησης. Πρόκειται για φωτογραφίες από χώρους και συγκεκριμένα σημεία του

⁷³Κουκουριώτης Σπ., «Περικλής Αλκίδης: «Απογραφή» στα συρτάρια της μνήμης», *Η Αυγή*, Σεπτέμβριος, 2015. <http://www.avgi.gr/article/10970/5887563/perikles-alkides-apographe-sta-syrtaria-tes-mnemes> (Ανακτήθηκε 17-9-2016).

⁷⁴Βλ. Laboile Al., , Personal site <http://www.laboile.com/about.html>

⁷⁵Βλ. Παράρτημα Εικόνα 11.

⁷⁶Βλ. Laboile Al., Lens Culture. <https://www.lensculture.com/articles/alain-laboile-la-famille>

προσωπικού χώρου της φωτογράφου, του σπιτιού της⁷⁷. Οι φωτογραφίες παράγουν έντονα το στοιχείο της απουσίας και της παρουσίας. Ενώ δεν παρίσταται κάποιον φυσικό πρόσωπο μέσα σε αυτές, δίνουν την εντύπωση όμως, πως λίγο πριν υπήρχε. Το ιδιωτικό είναι κενό για τη φωτογράφο ενώ στο φωτογραφικό λεύκωμα υπάρχουν κενά σαν ένα ημερολόγιο⁷⁸.

Πιο πρόσφατη δουλειά της αποτελεί η αυτοέκδοση του λευκώματος με τίτλο "Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs" με φωτογραφίες από την πόλη της Θεσσαλονίκης που χρονικά εκτείνονται από το 2009 έως το 2014. Με άλλα λόγια, πρόκειται για φωτογραφίες έντονου αστικού περιεχομένου, βγαλμένες από το μυστικό κήπο της οικογένειας της φωτογράφου. Από συνέντευξη της Ναλμπαντίδου προκύπτει πως η ιδέα που κατατρέχει το έργο της περιέχει ένα στενό της πρόσωπο, τη γιαγιά της. Το λεύκωμα που εξετάζω χωρίζεται σε τρεις περιόδους που διακρίνονται με διαφορετικό χρώμα κλωστών, ανάλογα με τη περίοδο. Ο αναγνώστης καλείται να κόψει τις σελίδες προκειμένου να περιηγηθεί στο λεύκωμα, να βρει τα κρυφά σημεία του. Οι κλωστές, ιδίως στο εξώφυλλο παραπέμπουν στην οικογενειακή επιχείρηση prêt-à-porter γυναικείων ενδυμάτων που έκλεισε στα τέλη του 1990⁷⁹. Στο εσωτερικό του λευκώματος περιέχονται παλαιές φωτογραφίες αρχείου, κάνοντας μία αναδρομή στο παρελθόν με φωτογραφίες των γονιών της⁸⁰. Οι φωτογραφίες της σύγχρονης Θεσσαλονίκης απεικονίζουν μέρη και περιοχές που δεν υπάρχουν πια και δημιουργούν ένα είδος προσωπικής αφήγησης για τη φωτογράφο⁸¹.

⁷⁷ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 12.

⁷⁸ Ιωαννίδης Κ., Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία. Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια, Futura, Αθήνα, 2008, σσ. 131-132.

⁷⁹ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 13.

⁸⁰ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 14.

⁸¹ Κασσιανού Ν., «Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs Το εκλεκτό photobook της Λίας Ναλμπαντίδου», Lifo, Αθήνα 2017, <http://www.lifo.gr/articles/almanac/124220> (Ανακτήθηκε 5-12-2017).

Κεφάλαιο 3. Family Boxes

3.1 Family Boxes. Γνωριμία με το έργο

Το Family Boxes αποτελεί μία φωτογραφική δουλειά η οποία πηγάζει εκ των έσω. Σαν ένα άλλο είδος ενδοσκόπησης παραθέτει μια εικόνα για την οικογένεια και τα μέλη που την απαρτίζουν. Φωτογραφίες που προέρχονται από οικογενειακά λευκώματα παραπέμπουν σε αρχειακό υλικό το οποίο από τη φύση του συντηρεί τη μνήμη. Σε ένα δεύτερο επίπεδο διασφαλίζεται και ένα διαπολιτισμικό πλαίσιο κοινωνικά και πολιτικά οριοθετημένο.

Όμως ας δούμε τα πράγματα από την αρχή. Ο τίτλος Family Boxes ή Οικογενειακά κουτιά παραπέμπει στα κουτιά που κρατάμε αντικείμενα, φωτογραφίες και αναμνήσεις⁸². Η έννοια του κουτιού ως αντικειμένου, και περί έννοιας πρόκειται, διότι δεν βλέπουμε κάποιο κουτί, είναι μινιμαλιστικά δοσμένο. Πρόκειται περί διφορούμενης έννοιας. Ο κύβος σαν στοιχείο της έκθεσης αναφέρεται στα κουτιά. Από μια άποψη παραπέμπει στα κουτιά που διαφυλάσσουμε πράγματα, όπως ανέφερα προηγουμένως, και από μία άλλη άποψη παραπέμπει στην έννοια του σπιτιού, – της οικογενειακής θαλπωρής.

Ο λόγος που έχει γίνει η επιλογή του κύβου ως γεωμετρικού σχήματος είναι διότι ο κύβος, ένα από τα πέντε στερεά του Πλάτωνα, αντιπροσωπεύει τη σταθερότητα. Εδώ εμφανίζει μια συνάφεια με την οικογένεια η οποία είναι κάτι στέρεο και σταθερό. Το σπίτι, όχι η κατασκευή αλλά το εσωτερικό του είναι αυτό που μένει ακέραιο. Τα πορτρέτα “Intemperance” και “Origination” (πορτρέτα των γονιών) στο «16»⁸³ είναι τοποθετημένα στους πύργους της σκακιέρας και υποδηλώνουν τους πυλώνες της οικογένειας που παραμένουν ακλόνητοι.

Αυτό που στη ουσία βλέπουμε είναι τέσσερις κύβοι. Τέσσερις κύβοι δομικά που θεωρητικά παραπέμπουν στα τέσσερα μέλη της οικογένειας μου. Σε κάθε εξωτερική πλευρά του κύβου περιλαμβάνεται από μια φωτογραφία ή ένα κείμενο ή ένα πολύπτυχο φωτογραφιών. Τις φωτογραφίες πλαισιώνει ένα λευκό πλαίσιο και αυτό γιατί δίνει μεγαλύτερη φωτογραφική ποιότητα στο έργο. Η εσωτερική πλευρά

⁸²Στο Family Boxes πέρα από τις φωτογραφίες των λευκωμάτων υπάρχουν και φωτογραφίες αντικειμένων που έχουν τραβηχτεί μεταγενέστερα και επί τούτου, προκειμένου να διαφανεί η συσχέτιση μεταξύ των προσώπων της οικογένειας.

⁸³Παππάς Π., «16 (Ψυχολογική αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη μέσα από φωτογραφική εγκατάσταση πορτραίτων)», [Πτυχιακή Εργασία], Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Ιωάννινα, 2011, σσ. 30-32.

παραμένει λευκή και αυτό γιατί παραπέμπει στις άγνωστες και κρυφές πτυχές της κάθε οικογένειας που δε γνωρίζουμε αλλά δεν είναι σκοπός να καταδείξω στη παρούσα εργασία. Έτσι η λειτουργία των κύβων ακόμη και σε συμβολικό επίπεδο δεν διαφέρει από αυτή των οικογενειακών άλμπουμ, όπου βλέπουμε την κατασκευασμένη «καλή εικόνα» της οικογένειας⁸⁴.

Το υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένοι οι κύβοι είναι το ξύλο. Ένα οργανικό υλικό το οποίο δεν είναι ψυχρό σαν το μέταλλο ούτε ψεύτικο σαν το πλαστικό. Λειτουργεί σα ζωντανός οργανισμός⁸⁵ και σε αυτό μοιάζει με τον άνθρωπο και παρουσιάζει συνάφεια. Επιπλέον, ο μινιμαλιστικός σχεδιασμός τους αναφέρεται στο «Μαύρο κουτί» του γλύπτη Tony Smith, με τη διαφορά πως σε αυτή την περίπτωση οι κύβοι ελαφρώς μεγαλύτεροι δίνουν την αίσθηση του μνημείου⁸⁶. Ένα μνημείο για το φωτογραφικό άλμπουμ, ένα αντικείμενο διατήρησης της μνήμης της οικογένειας.

Ο θεατής με την είσοδο του στο χώρο περνά ανάμεσα από τους κύβους. Βλέπει φωτογραφίες και κείμενα τοποθετημένα με μία εσωτερική συνάφεια (όχι χρονολογική ούτε ηλικιακή) που δεν είναι ορατή στους επισκέπτες. Από την ανάγνωση των κειμένων και των στοιχείων που παρατίθενται, εντοπίζει στοιχεία και μια χρονολογική ακολουθία. Επίσης, κάτι άλλο το οποίο δεν είναι ορατό είναι τα πρόσωπα τα οποία αφηγούνται μέσω των κειμένων. Αυτού του είδους η πολιτική της συνέντευξης σε κάποιες περιπτώσεις είναι προφανής σε ποιον αναφέρεται σε άλλες όχι, αλλά δεν είναι αυτός ο στόχος. Στόχος είναι ο θεατής να γνωρίσει τα πρόσωπα μέσα από το υλικό που του παρέχεται με καταργημένο το ρόλο του αφηγητή⁸⁷. Τα πρόσωπα να μην είναι υπαρκτά αλλά ο θεατής καλείται συμμετάσχει στο παιχνίδι της αναγνώρισης.

⁸⁴ Clark T., ό.π., Βλ. Σχετικά “The Vanishing Art of the Family Photo Album”.

⁸⁵ Αναπνέει, αναπτύσσεται, σαπίζει όπως αντίστοιχα και ο άνθρωπος χρειάζεται την αναπνοή για να επιβιώσει, μεγαλώνει, γερνά και πεθαίνει.

⁸⁶ Μόρις Ρ. «Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV», Πανάγου Ελ. (μτφ), στο Δασκαλοθανάσης Ν. (επιμ.), «Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη», Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2006, σ. 110.

⁸⁷ Με το καταστατικό έργο του Barthes *Ο Θάνατος του Συγγραφέα*, τα ηνία δίνονται πλέον στον αναγνώστη. Ο ρόλος της αυθεντίας του συγγραφέα καταργείται, όπως ακριβώς συμβαίνει με τα μέσα αναπαράστασης. Barthes R., «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο Newton K.M. (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, Κατσικερός Αθ. – Σπαθαράκης Κ. (μτφ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σσ. 206-212.

3.2 Ανάλυση των επιλεγμένων φωτογραφιών. Ο ρόλος της ταυτότητας και οι διαπολιτισμικές εκφάνσεις.

Εξ' ορισμού το οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα παρουσιάζει την οικογένεια μέσα από εικόνες. Δεν θα ήταν δυνατόν να αποτυπώσω σε μία έκθεση όλο το εύρος του οικογενειακού φωτογραφικού αρχείου που είχα στη διάθεσή μου. Ξεκινάω λοιπόν την ανάλυση με μία φωτογραφία, στην οποία παρίσταται όλα τα μέλη της οικογένειας. Δεν είναι σπάνιο και ιδιαίτερο να παρευρίσκονται όλα τα μέλη της οικογένειας σε μία οικογενειακή φωτογραφία, όμως όσον αφορά το προσωπικό μου οικογενειακό φωτογραφικό αρχείο αποτελεί κάτι το ασυνήθιστο. Η φωτογραφία στην οποία αναφέρομαι είναι μία φωτογραφία με τους δύο γονείς αριστερά και δεξιά και τα παιδιά στο ενδιάμεσο σε νεαρή ηλικία⁸⁸. Η φωτογραφία αυτή όπως και αρκετές ακόμα, τις οποίες θα δούμε παρακάτω τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια κάποιας εξόρμησης. Αντίστοιχα ένα τετράπτυχο⁸⁹ της έκθεσης προβάλλει τις καλοκαιρινές διακοπές της οικογένειας, απεικονίζοντας τρία από τα τέσσερα μέλη της (σε αυτό ακριβώς αναφερόμουν όταν υποστήριζα πως δεν υπάρχουν πολλές φωτογραφίες που να απεικονίζουν όλα τα μέλη της οικογένειας συγκεντρωμένα) σε καλοκαιρινές διακοπές. Επάνω αριστερά παρουσιάζεται η μητέρα και το παιδί, ενώ κάτω δεξιά ο πατέρας με το παιδί. Και οι δύο αυτές εικόνες έχουν σαν κοινό το παιδί το οποίο παρουσιάζεται και στο πορτραίτο κάτω αριστερά. Πρόκειται ξεκάθαρα για εικόνες διακοπών κι αποτελεί κύριο θέμα ενός φωτογραφικού άλμπουμ, όπως προανέφερα στο κεφάλαιο 2.2.3 με τίτλο «Erik Kessels “Album Beauty”». Τελευταία εικόνα του τετράπτυχου είναι το μεταφορικό μέσο των διακοπών, βασικό στοιχείο των εξορμήσεων. Στην επόμενη φωτογραφία⁹⁰ το αυτοκίνητο αποκτά βασικό χαρακτήρα που μαζί με τη σκιά του ερασιτέχνη φωτογράφου – πατέρα διεκπεραιώνεται η διαδικασία της εκδρομής. Στο γεγονός ότι πρόκειται για εκδρομή μαρτυρά όχι μόνο η πινακίδα στα δεξιά της εικόνας με την ένδειξη «Τρίπολη» (τέλος ορίων πόλης), αλλά και το κείμενο που τη συνοδεύει⁹¹.

Τα οικογενειακά λευκώματα δημιουργούνται από κάποιον ο οποίος θέλει να περισώσει ιδιωτικές στιγμές και αγαπημένα πρόσωπα. Οι φωτογραφίες, ας μη

⁸⁸ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 15.

⁸⁹ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 16.

⁹⁰ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 17.

⁹¹ «Τα άλμπουμ μας, ήταν πάντοτε γεμάτα με φωτογραφίες δίπλα από πινακίδες πόλεων. Είναι λες και η ζωή μας ήταν ένα μεγάλο ταξίδι.»

ξεχνάμε, συνδέονται με τη μνήμη. Δημιουργούν καθεστώτα αλήθειας, αφού αποτελούν έναν άμεσο τρόπο που προσφέρεται για παρατήρηση του εξωτερικού κόσμου. Δημιουργούν ένα καθεστώς μνήμης, όχι μόνο γι' αυτό που ήδη γνωρίζουμε αλλά και γι' αυτά που δεν έχουμε έρθει σε επαφή. Απλώς τα γνωρίζουμε μέσα από εικόνες και είναι σαν να είναι ήδη γνώριμα⁹². Αποδίδουν ένα είδος αθανασίας που δε θα εκδηλωνόταν με διαφορετικό τρόπο⁹³. Με τη πάροδο των χρόνων το φωτογραφικό μέσο έγινε προσιτό και σε χαμηλότερα λαϊκά στρώματα. Οι μηχανές απλοποιούνται και με τον τρόπο αυτό, ο καθένας έχει τη δυνατότητα να τις χρησιμοποιεί. Στη διάδοση του μέσου υποβοήθησε και η μαζική παραγωγή φωτογραφικών μηχανών της εταιρίας Kodak.

Με τη δημιουργία μηχανών σε μικρό μέγεθος η φωτογραφία καθίσταται εύχρηστη και μπορεί να χρησιμοποιηθεί από οποιονδήποτε. Το κόστος είναι χαμηλό και η Kodak προχωρά στη δημιουργία έγχρωμων φιλμ. Ο Eastman George υπήρξε δημιουργός ξηρών πλακών με την επωνυμία kodak και έμπορος. Στόχος του ήταν να κάνει τη φωτογραφία μέρος της ζωής μας⁹⁴. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τον εκδημοκρατισμό και την αμεσότητα του φωτογραφικού μέσου και την εξοικείωση του κοινού με τις διαφημίσεις. Είναι πρόδηλος ο τρόπος των συνθημάτων που συνοδεύουν τις διαφημίσεις των μηχανών Kodak. Ο ρόλος του επαγγελματία φωτογράφου αρχίζει να συρρικνώνεται και λαμβάνει χώρο και ο ρόλος του ερασιτέχνη- χομπίστα φωτογράφου. Το περίφημο σύνθημα «Εσείς πατήστε το κουμπί και εμείς κάνουμε τα υπόλοιπα» αλλάζει τα δεδομένα που ίσχυαν πριν από τη παραγωγή των μηχανών Kodak. Πλέον η φωτογραφία γίνεται ζήτημα προσωπικής υπόθεσης⁹⁵. Η ατομική αυτή δραστηριότητα πέρα από ταξικά ζητήματα, καθορίζει και ζητήματα φύλλου. Εκτός από ανδρική αποτέλεσε και γυναικεία υπόθεση. Το εύκολο και εύχρηστο μέσο έδινε τη δυνατότητα να το χειριστεί και κάποιος χωρίς ιδιαίτερες δεξιότητες. Πόσο μάλλον η γυναίκα, η μητέρα να καταγράψει τα καθημερινά στιγμιότυπα της οικογένειας⁹⁶.

⁹²Βλ. Damaskos D., «Uses of Antiquity in Nelly's Photographs: Imported Modernism and Indigenous Ancestral Love in Inter-War Greece», Mouseio Benaki 3rd Supplement, Athens 2008, pp. 321- 336. http://www.academia.edu/766836/Uses_of_Antiquity_in_Nelly_s_Photos_Imported_Modernism_and_Indigenous_Ancestral_Love_in_Inter-war_Greece (Ανακτήθηκε 16-4-2015).

⁹³ Sontag S., *Περί φωτογραφίας*, Παπαϊωάννου Ηρ. (μτφ.), Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σσ. 19-20.

⁹⁴ Κατσάγγελος Γ., ό.π., σ. 121.

⁹⁵ Wells L., ό.π., σ. 145.

⁹⁶ Wells L., ό.π., σ. 146.

Δεν αποτελεί ανεξάρτητο το γεγονός ότι κατά το 19^ο αιώνα το πρότυπο της οικογένειας ήταν συγκεκριμένο και κοινωνικά δομημένο. Μια οικογένεια με τα δύο ή τρία παιδιά στα οποία δινόταν ιδιαίτερη προσοχή. Αποτελούν το κέντρο βάρους των γονιών γι αυτό και στα περισσότερα οικογενειακά λευκώματα συναντάμε το παιδί να κάνει το πρώτα του βήματα, να συμμετέχει στο πρώτο θεατρικό κλπ. Το οικιακό που σήμαινε ότι το σπίτι αποτελεί ένα είδος καταφυγίου μαζί με τα άτομα που το απαρτίζουν, απεικονιζόταν θέλοντας με αυτό τον τρόπο να κρατήσουν ζωντανές αυτές τις μνήμες μέσα από γιορτές και καθημερινές ασχολίες. Όμως στο τέλος του 19ου αιώνα και με μεγαλύτερη ένταση, θα έλεγα στον 20^ο αιώνα με το κίνημα του εκδρομισμού το ενδιαφέρον εστιάζεται στο εξωτικό στοιχείο με μαζικές εξορμήσεις οικογενειών με αποτέλεσμα την αύξηση του τουρισμού. Φτάνοντας στη σημερινή εποχή μπορούμε να μιλάμε για έναν αυτοματοποιημένο τρόπο απεικόνισης που πραγματώνει το φωτογραφικό μέσο⁹⁷. Στα μέσα μάλιστα, της δεκαετίας του 1970 συντελείται μία στροφή. Η προτίμηση των τουριστών αλλάζει. Ενώ πριν επιζητούσαν την ανάπαυλα και τη ξεκούραση, τώρα αναζητούν τη περιπέτεια και τις ενασχολήσεις και όλα αυτά στο φυσικό περιβάλλον⁹⁸. Ήδη από το 19^ο αιώνα ο εκδημοκρατισμός του ταξιδιού διατελέστηκε σε ένα πλαίσιο ανάπτυξης των συγκοινωνιών και διάδοσης των καρτ-ποστάλ. Τα ταξίδια και ο τουρισμός αποτέλεσαν προνόμιο της μεσοαστικής κυρίως τάξης όπου διέθετε ελεύθερο χρόνο να ταξιδέψει. Σύμφωνα με τον Graburn το ταξίδι λαμβάνει ένα ιεροποιημένο χαρακτήρα⁹⁹. Ο ταξιδιώτης επισκέπτεται τόπους και εμπλουτίζει τις εικόνες του. Είναι τουρίστες σε ένα τόπο και ταυτόχρονα στελεχωτές μύθων. Οι πράξεις που τελούν είναι τινά τρόπον «ιερές». Είτε είναι μέσα από την απόκτηση υλικών αντικειμένων-ενθυμίων, είτε είναι φωτογραφικές εικόνες. Ωστόσο με την έξαρση όλων των ψηφιακών μέσων είναι σύνηθες να ταξιδέψει κανείς μέσα από τις φωτογραφίες και τα βίντεο από την πολυθρόνα του αντί να επισκεφτεί τα μέρη από κοντά.¹⁰⁰ Σύμφωνα με τον Urry η οπτική επαφή με ένα μέρος

⁹⁷ Wells L, ό.π., σσ. 152-153.

⁹⁸ Μπορνάρου Χ., «Η τουριστική διαχείριση της ιστορικής μνήμης: αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις σύγχρονες τουριστικές καρτ ποστάλ», [Διδακτορική Διατριβή], Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, 2009, σ. 81.

⁹⁹ Με τη λέξη ιερό δεν παραπέμπουμε στο θρησκευτικό αλλά στη διάκριση που γίνεται ανάμεσα στο κοσμικό και το καθημερινό. Ό.π., σ. 98.

¹⁰⁰ Butler B.- Rowlands M.I., «Πολιτιστική Κληρονομιά», μτφ Πελαγία Μαρκέτου στο Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός. Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2012, σσ. 143-145.

επιβραδύνει και εν τέλει καταργεί τη διαδικασία της εμπειρίας. Κυριαρχεί η όραση σε βάρος των άλλων αισθήσεων και επιβάλλεται με έναν ασυναίσθητο τρόπο¹⁰¹.

Συνεχίζοντας, το ενδιαφέρον μας παραμένει στο φυσικό περιβάλλον. Αυτή τη φορά μέσω μίας φωτογραφίας κειμένων και αντικειμένων. Στην πρώτη περίπτωση¹⁰² αναφέρομαι σε μία έκθεση ιδεών με θέμα «Για ποιους λόγους νομίζετε πως οι άνθρωποι στην εποχή μας τρέχουν κοντά στη φύση;». Το κείμενο συμπληρώνει η φωτογραφία του κοριτσιού σε εξωτερικό χώρο που παρατηρεί τρεις χελώνες και βρίσκεται κάτω δεξιά, στο ίδιο πολύπτυχο. Επιπροσθέτως το συγκεκριμένο κείμενο αποτελεί και μία κατάθεση πάνω στην παιδικότητα, ιδιότητα την οποία ενέχει και η επόμενη φωτογραφία¹⁰³. Σε αυτήν την περίπτωση η παιδικότητα εμφανίζεται μέσω ενός αντικειμένου, του φυτολογίου, το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζει και κατά κάποιον τρόπο μία εποχή. Η εικόνα του φυτολογίου, μας επιστρέφει σε έναν τρόπο ζωής, όπου τα παιδιά σαφέστατα βρίσκονται πιο κοντά στη φύση μακριά από την ηλεκτρονική αποχώνωση. Μπαίνουν στην διαδικασία να έρθουν σε άμεση επαφή με τη φύση με έναν διαδραστικό τρόπο κρατώντας ένα ιδιαίτερο ενθύμιο. Αντίστοιχο ενθύμιο παιδικότητας αποτελούν και τα παιχνίδια. Στην φωτογραφία όπου απεικονίζεται ένα παιδικό παιχνίδι¹⁰⁴ δεν μιλάμε μόνο για παιδικότητα, αλλά επίσης και για παιδική ταυτότητα. Σε αυτό συνηγορεί και το κείμενο που συνοδεύει τη φωτογραφία, στο οποίο έχουμε την κατάθεση των στιγμών που τα παιχνίδια προσφέρουν. Το παιχνίδι αποτελεί σημείο αναφοράς και είναι φωτογραφία που έχει τραβηχτεί μεταγενέστερα και με τρόπο, όπως θα τραβούσαμε οποιοδήποτε αντικείμενο νεκρής φύσης. Εικόνες αντικειμένων σαν κι αυτή έχουν ιδιαίτερη σημασία διότι, κατά πρώτον η απουσία απεικόνισης του ανθρώπου που σχετίζεται με το αντικείμενο κρατά σε μία απόσταση τον θεατή και κατά δεύτερον οι εικόνες αυτονομούνται σαν τμήματα της διαδικασίας της ζωής, λόγω της σημασίας τους για το άτομο που τις τράβηξε¹⁰⁵.

Επόμενη φωτογραφία¹⁰⁶, είναι αυτή ενός εγγράφου και πιο συγκεκριμένα μιας ληξιαρχικής πράξης γέννησης. Η συγκεκριμένη εικόνα τοποθετεί χρονικά σημεία, που βοηθούν το θεατή στο να κατανοήσει την νοητή χρονική γραμμή που η

¹⁰¹ Rojek C –Urry J., «*Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*» Routledge, London and New York, 1997, p. 177.

¹⁰² Βλ. Παράρτημα Εικόνα 18.

¹⁰³ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 19.

¹⁰⁴ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 20.

¹⁰⁵ Καλούση Ολγ., «*Αναμνήσεις*», στο Καραβάτος Στ. – Παπαϊωάννου Ηρ. (επιμ.), *Τχνη. Αντικείμενο και παρελθόν.*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 42.

¹⁰⁶ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 21.

συγκεκριμένη οικογενειακή ιστορία εκτυλίσσεται. Με αυτόν τον τρόπο περιηγείται στην εγκατάσταση αντιλαμβανόμενος όλο και περισσότερα κομμάτια της. Ταυτόχρονα, αποτελεί και ένα στοιχείο της προσωπικής ταυτότητας του μέλους της οικογένειας στο οποίο ανήκει. Αντίστοιχα χρονικά σημεία, ο θεατής μπορεί να εντοπίσει και σε άλλες φωτογραφίες.

Αρχικά στο δίπτυχο με τις δύο πλευρές της ίδιας φωτογραφίας¹⁰⁷, όπου στη μία φαίνεται το πορτρέτο ενός νεαρού άνδρα ενώ στην άλλη ένα μικρό σχέδιο μιας καρδιάς κι ενός βέλους με την επιγραφή «Love» και εμφανή, μάλλον την ημερομηνία παράδοσής της σε κάποια δεσποινίδα. Το παραπάνω συμπέρασμα εύκολα προκύπτει καθώς η ημερομηνία 14/2 αντιστοιχεί στην γνωστή γιορτή των ερωτευμένων. Η τοποθέτηση δε και της χρονιάς, μας οριοθετεί περίπου και την ηλικία του εικονιζόμενου. Δύο ακόμη χαρακτηριστικά διαφαίνονται στο συγκεκριμένο δίπτυχο. Το πρώτο όπως λίγο πολύ είπαμε αναφέρεται στους νεανικούς έρωτες, συμπέρασμα που προκύπτει και από τις δύο πλευρές τις φωτογραφίας που απεικονίζεται, ενώ το δεύτερο είναι η χαρακτηριστική ενδυμασία της εποχής. Κάπου εδώ θα πρέπει να ανοίξω μία παρένθεση και να αναφερθώ στην σημασία της ποπ κουλτούρας ιδιαίτερα την δεκαετία του 70' αλλά και στις αρχές της επόμενης.

Με το άκουσμα και μόνο της λέξης ποπ κουλτούρα μας έρχεται στο μυαλό ο λαϊκός μαζοποιημένος τρόπος συμπεριφοράς. Μάλιστα ο όρος λαμβάνει μεγαλύτερες προεκτάσεις όταν αναφερόμαστε στον ψηφιακό πολιτισμό και στον αυτοματοποιημένο τρόπο δράσης του. Η λαϊκή ή αλλιώς η ποπ κουλτούρα συμπεριλαμβάνει ποικίλους τομείς του βίου μας. Μπορεί να σχετίζεται με την πολιτική, τα μουσικά ακούσματα, τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη τέχνη, τον τρόπο ένδυσης, μαζικά θεάματα, ιστορικές συμβάσεις. Αυτοί είναι τομείς που περιλαμβάνει, σε αυτό αναφέρομαι και όχι στην οντολογία της έννοιας. Στην περίπτωση μου, ενδιαφέρομαι για τον τρόπο ένδυσης και την υιοθέτηση ξενικών λέξεων όπως το «Love». Δεν προσπαθώ να ορίσω επακριβώς τον όρο αλλά να κατανοήσω συνισταμένες και τομείς της, τους οποίους χρησιμοποιώ στο έργο μου. Ένας από τους τρόπους διάδοσης της μαζικής κουλτούρας είναι αυτός της εικόνας. Ζούμε στην εποχή της εικόνας, η οποία κατακλύζει τη ζωή μας. Εικόνες στο Τύπο, στα Μ.Μ.Ε., στο διαδίκτυο. Αυτή η ψηφιοποιημένη μορφή της εικόνας διαχέεται

¹⁰⁷ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 22.

άμεσα και γρήγορα στο ευρύ κοινό και παράγει προϊόντα, πρακτικές και συμπεριφορές¹⁰⁸.

Η ποπ κουλτούρα είναι μία πρακτική, κατασκευασμένη από το Δυτικό πρότυπο (και πιο συγκεκριμένα από τις Η.Π.Α.). Όμως όσο επικίνδυνη είναι η δημιουργία της από τη Δύση πρέπει να δοθεί και η ανάλογη ευθύνη και στις αντιστάσεις της χώρας που θα την υποδεχτεί. Η παγκόσμια και αμερικανική επιρροή αποτελεί σημείο αναφοράς της δημιουργίας μια παγκόσμιας και ομογενοποιημένης τακτικής¹⁰⁹.

Αντίστοιχα σημάδια της ποπ κουλτούρας της κάθε εποχής, βλέπουμε σχεδόν σε όλες τις φωτογραφίες, τις οποίες έχω χρησιμοποιήσει από το οικογενειακό άλμπουμ. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα πιθανότατα, αποτελεί το δίπτυχο το οποίο περιλαμβάνει την φωτογραφία γάμου του ζεύγους¹¹⁰. Σε αυτή, είναι έκδηλη η επιρροή του στυλ της εποχής, τόσο στις κομμώσεις, όσο και στην ενδυμασία αλλά ιδιαίτερα και στα αξεσουάρ (π.χ. τα μεγάλα στρογγυλά γυαλιά της εικονιζόμενης στα αριστερά). Στο άλλο μέρος του δίπτυχου βλέπουμε την κόρη της οικογένειας, η οποία κρατά λουλούδια. Η αγάπη μητέρας και κόρης προς τα άνθη είναι κοινή κι είναι ένα από τα χαρακτηριστικά, τα οποία τις ενώνουν. Τέτοιες μικρές λεπτομέρειες υπάρχουν ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας και είναι στην ευχέρεια του θεατή να τις παρατηρήσει.

Επιστρέφοντας στις εικόνες που τοποθετούν χρονικά σημεία στο έργο, βλέπουμε το τρίπτυχο του στρατού¹¹¹. Μία εικόνα του πατέρα φαντάρου, ένα στρατιωτικό βιβλιάριο και μία στρατιωτική ταυτότητα που παραθέτει διαφορετικά στοιχεία, δίνουν κατευθείαν και την οριοθέτηση του χρόνου (μέσω των ημερομηνιών που βλέπουμε) και το κοινό βίωμα που συνδέει δύο από τα μέλη της οικογένειας. Ιδίως το δεύτερο, ισχυροποιεί τους δεσμούς μεταξύ των μελών της και ως εκ τούτου και την οικογένεια στη βάση της. Υπάρχει όμως και δεύτερο βίωμα σχετικό με το στρατό, αν και δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Πρόκειται για την φωτογραφία του φορτηγού (παιχνίδι)¹¹², το οποίο έμμεσα από την εικόνα και άμεσα από το κείμενο

¹⁰⁸ Τριανταφύλλου Χ., «Για τι πράγμα μιλάμε όταν μιλάμε για ποπ κουλτούρα;», *Η Αυγή*, Μάρτιος, 2016.

¹⁰⁹ Wagner Jor., “Globalization and Pop Culture“, Academia, November, 2012, pp.1-2. https://www.academia.edu/3625162/Globalization_and_Pop_Culture (Ανακτήθηκε 7-1-1017).

¹¹⁰ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 23.

¹¹¹ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 24.

¹¹² Βλ. Παράρτημα Εικόνα 25.

κάτω της, δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την προσωπική ταυτότητα ενός μέλους της οικογένειας. Ταυτόχρονα όμως παρουσιάζεται και ένα ιστορικό στοιχείο, η αναφορά στη MOMA¹¹³. Το φορτηγό μετουσιωμένο σε παιχνίδι για ένα από τα μέλη της οικογένειας αποτελεί την εργασιακή απασχόληση για κάποιο άλλο.

Η επόμενη φωτογραφία απεικονίζει τη μητέρα να πλέκει¹¹⁴. Πρόκειται για μία ιδιότητα που τη χαρακτηρίζει και της προσδίδει μια πτυχή από τη δική της προσωπική ταυτότητα. Το πλέξιμο σχετίζεται με τη παράδοση και αποτελεί μια γυναικεία ασχολία. Ο χορός είναι ασχολία που επίσης σχετίζεται με τη παράδοση. Σε επόμενη φωτογραφία¹¹⁵ παρουσιάζεται σε ένα τρίπτυχο η σχέση μεταξύ τριών μελών. Αρχικά της μητέρας, η οποία εμφανίζεται σε σχολικές επιδείξεις, στη συνέχεια της κόρης ντυμένη με μία παραδοσιακή φορεσιά και τέλος του υιού με την ένδειξη του πιστοποιητικού βράβευσης από τοπικό χορευτικό όμιλο. Ο χορός αποτελεί ιδιαίτερο στοιχείο εντοπιότητας για κάθε περιοχή. Το ίδιο ισχύει και για τη φορεσιά. Για την Ελλάδα αποτελούν στοιχεία εθνικής συνάφειας που συμπλέκεται με την τοπική παράδοση και στοιχεία πολιτισμού της. Οι φορεσιές και τα κοστούμια αποτελούν κειμήλια και κατάλοιπα μίας ολόκληρης φυλής¹¹⁶.

Εκτός από φωτογραφίες κειμένων και αντικειμένων ιδιαίτερη και σημαίνουσα είναι η ύπαρξη των φωτογραφιών με τη παρουσία κειμένου. Η φωτογραφία είναι άμεση, ελκυστική και πολλές φορές «διαβάζεται» πιο γρήγορα από ένα κείμενο. Γίνεται λοιπόν, ένα είδος γραφής που αποκτά νόημα και σημασία. Από τη στιγμή που μας μιλά, τότε έχει να δώσει ότι έχει κι ένα κείμενο. Το ίδιο βέβαια ισχύει για το κινηματογράφο, το θέατρο. Σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζει και ο ρόλος του φωτογράφου, ο οποίος συνθέτει το κάδρο της φωτογραφίας του. Αυτό συνεπάγεται άμεσα με το γεγονός πως αφαιρεί στοιχεία από το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται, απομονώνει το θέμα του και βγάζει τελικά τη φωτογραφία. Αφαιρεί ότι θεωρεί περιττό η αλλιώς αφαιρεί για να προσδώσει τη προσωπική του διάσταση στη φωτογραφία¹¹⁷.

¹¹³ Στην Μεταπολεμική Ελλάδα συγκροτήθηκαν οι Μικτές Ομάδες Μηχανημάτων Ανασυγκροτήσεως, οι οποίες κατασκεύαζαν έργα υποδομής (π.χ. δρόμους) σε ολόκληρη τη χώρα, με εξοπλισμό και τεχνικούς του Μηχανικού σώματος στρατού και τη βοήθεια των πολιτών.
://el.wikipedia.org/wiki/Μηχανικό_(Ελλάδα)

¹¹⁴ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 26.

¹¹⁵ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 27.

¹¹⁶ Βρέλλη-Ζάχου Μ., «Χορός και ένδυμα: Παράδοση και Αναπαράσταση», Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα, 1994, σσ. 101-108.

¹¹⁷ Ριβέλλης Πλ., *Εισαγωγή στη καλλιτεχνική φωτογραφία. Είκοσι ώρες στη Λευκωσία τον Οκτώβριο του 1999*, Φωτοχώρος, Αθήνα, 2000, σσ. 23-24.

Η φωτογραφία ως παρασιτική-μιμητική τέχνη, όπως την ορίζει ο Barthes δανείζεται από άλλες τέχνες προκειμένου να προσδώσει την έννοια που θέλει. Ο Αντωνιάδης τα ονομάζει συν-κείμενα της φωτογραφικής εικόνας. Και τα δύο στοιχεία αλληλοσυμπληρώνονται και βοηθούν το ένα το άλλο να αναπτύξουν το τελικό σκοπό για τον οποίο κατασκευάστηκαν και συνάμα τα μηνύματα που πρέπει να περάσουν.¹¹⁸ Υποστηρίζεται πως μια φωτογραφία μπορεί να δείξει, να παρουσιάσει ένα μήνυμα αλλά όχι να αφηγηθεί. Αντίστοιχα ο λόγος μπορεί να αφηγηθεί και όχι να παραστήσει, όπως κάνει η φωτογραφία. Διαφωνώ στο γεγονός ότι η φωτογραφία δε μπορεί να μας αφηγηθεί. Όταν είναι μόνη της φυσικά και δε μπορεί να περάσει μηνύματα που μας οδηγούν σε ένα καθολικό συμπέρασμα. Όταν όμως έχουμε μια σειρά φωτογραφιών με κοινή συνοχή μπορούμε να μιλάμε για ένα είδος οπτικής αφήγησης με πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα. Απαιτούν ένα βαθμό προσαρμογής και κανονικότητας στο χώρο. Προϋποθέτουν σύνταξη, γραμματική, γλωσσική αρτιότητα και χρειάζονται και τα ανάλογα συμφραζόμενα για να αποδοθεί το πλήρες νόημα τους. Το ίδιο συμβαίνει και με τη φωτογραφία. Πολλές φωτογραφίες στη σειρά μπορούν να αφηγηθούν και να δημιουργήσουν έναν κατά τα άλλα άρτιο οπτικό λόγο. Και τα δύο μέσα, το καθένα με τη δική του αφηγηματική γλώσσα, μπορούν και μιλούν στο αναγνωστικό κοινό. Η λεζάντα με τις λέξεις και η φωτογραφία με το καταδηλωτικό -κυριολεκτικό τρόπο προσφέρουν έναν οπτικό λόγο. Πόσο μάλλον τα κείμενα που είναι ήδη λόγος. Στη φωτογραφία με το κείμενο που αναφέρεται στη γέννηση ενός παιδιού¹¹⁹ ορίζεται σίγουρα το άτομο το οποίο αφηγείται και οριοθετεί χρονολογικά ορισμένα γεγονότα. Στο κείμενο που αναφέρεται στη καλλιτεχνική δραστηριότητα¹²⁰ ενός ατόμου επίσης σηματοδοτεί στοιχεία ταυτότητας για το ίδιο πρόσωπο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τελευταία φωτογραφία, η οποία ενέχει εγκιβωτισμένη αφήγηση¹²¹, σημαίνει πολλά για το άτομο το οποίο αφηγείται και σηματοδοτεί την απαρχή μιας νέας ζωής μακριά από το σπίτι. Στο τελευταίο είδος των φωτογραφιών-κειμένων η ανάλυση είναι περιορισμένη. Αυτό γίνεται στοχευμένα διότι δεν θέλω να δώσω περισσότερες ενδείξεις και να ονομάσω ποια πρόσωπα αφηγούνται. Άλλωστε η αφήγηση είναι

¹¹⁸ Αντωνιάδης Κ., *Λανθάνουσα εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, Πόντιξ, Αθήνα, ²1999, σσ. 124.

¹¹⁹ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 28.

¹²⁰ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 29.

¹²¹ Βλ. Παράρτημα Εικόνα 30.

υποκειμενική υπόθεση, με άλλα λόγια δεν είναι μόνο η ιστορία αλλά και η όλη διαδικασία της αφήγησης¹²².

¹²² Κοκκινιάς Π.- Μοσχόβη Αλ. (επιμ.), «Επινοήσεις και μαρτυρίες. Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 10.

Επίλογος

Έχοντας καλύψει σε δύο κεφάλαια το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο κινούμαι, στο τρίτο μέρος, η θεωρία παίρνει σάρκα και οστά, πάνω στην οποία θα οικοδομήσω το εικαστικό προϊόν. Ζητήματα που με απασχολούν αποτελούν το φωτογραφικό πορτρέτο, το οικογενειακό αρχείο, οι φωτογραφικές εγκαταστάσεις. Μέσα από όλα αυτά δημιουργούνται επιμέρους ερωτήματα που καλούμαι να απαντήσω. Κύριος και σταθερός πυλώνας αποτελεί η φωτογραφία. Φωτογραφίες που πηγάζουν από συρτάρια με παλιά οικογενειακά λευκώματα. Η επιλογή έγινε μετά από πολλές δοκιμές και πειραματισμούς. Όχι μόνο όσον αφορά τις φωτογραφίες, αλλά και το στήσιμό τους. Η χρήση του κειμένου και ο ρόλος της αφήγησης ήρθε αργότερα και είναι το ειδοποιητικό χαρακτηριστικό του φωτογραφικού αυτού πρότζεκτ. Η φωτογραφία σαν ένα άλλου είδος λόγου μιλά παράλληλα με τα κείμενα. Τα κείμενα αλληλοσυμπληρώνουν τις φωτογραφίες και το αντίθετο. Στην ουσία τα σημεία κλειδιά είναι η φωτογραφία αρχείου που θέλοντας και μη καταδεικνύει προσωπικά εμβληματικά στοιχεία για τους εαυτούς μας που δε θα είχαμε τη δυνατότητα να διαφυλάξουμε με το πέρασμα των χρόνων. Με άλλα λόγια πρόκειται για έναν ύμνο στην δύναμη της μνήμης, μία πτυχή της προσωπικής, ψυχολογικής και κοινωνικής ταυτότητας. Είναι ένα ανθρωποκεντρικό δουλεμένο έργο που ανοίγει παράθυρα και στη κοινωνιολογική επιστήμη, πεδίο που ανοίγω θίγοντας εν μέρει τις πολιτισμικές επιστήμες.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικόνα 1. Η πρώτη φωτογραφία από το Joseph Nicéphore Niépce. Κατσάγγελος Γ., *Από τη Camera Obscura στο CCD*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 18.



Εικόνα 2. Βλ. “Heart Archive”. Christian Boltanski.
<http://www.designboom.com/art/christian-boltanski-the-heart-archive/>



Εικόνα 3. Βλ. Προσωπική ιστοσελίδα Εύας Βουτσάκη. <http://www.evavoutsaki.com/> (Ανακτήθηκε 3-12-2016).



Εικόνα 4. Βλ. Προσωπική ιστοσελίδα Εύας Βουτσάκη. <http://www.evavoutsaki.com/> (Ανακτήθηκε 3-12-2016).



Εικόνα 5. Βλ. Προσωπική ιστοσελίδα Εύας Βουτσάκη. <http://www.evavoutsaki.com/> (Ανακτήθηκε 3-12-2016).



Εικόνα 6. Kessels Er., Album Beauty, personal site <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/album-beauty> (Ανακτήθηκε 19-10-2016).



Εικόνα 7. Kessels Er., Album Beauty, personal site
<http://www.kesselskramer.com/exhibitions/album-beauty> (Ανακτήθηκε 19-10-2016).



Εικόνα 8. Οικογενειακά πορträίτα. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
<http://www.mmca.org.gr/mmst/el/pop.artist.htm?id=15>



Εικόνα 9. Περικλής Αλκίδης Απογραφή. <http://www.culturenow.gr/13324/periklis-alkidis-ekthesi-stin-aitihsa-texnis-agkathikartalos-sto-plaisio-tou-aphf>



Εικόνα 10. Περικλής Αλκίδης Απογραφή. Κουκουριώτης Σπ., «Περικλής Αλκίδης: «Απογραφή» στα συρτάρια της μνήμης», *Η Αυγή*, Σεπτέμβριος, 2015. <http://www.avgi.gr/article/10970/5887563/perikles-alkides-apographe-sta-syrtaria-tess-mnemes> (Ανακτήθηκε 17-9-2016).



Εικόνα 11. La Famille”. Alain Laboile. Προσωπική ιστοσελίδα Alain Laboile.
<http://www.laboile.com/about.html>



Εικόνα 12. «Το ιδιωτικό ασφαλές πεδίο του σπιτιού μου». Λία Ναλμπαντίδου.
Προσωπική ιστοσελίδα Λίας Ναλμπαντίδου.
<http://lianalbantidou.com/el/projects/photography-projects/secure-private-domain>

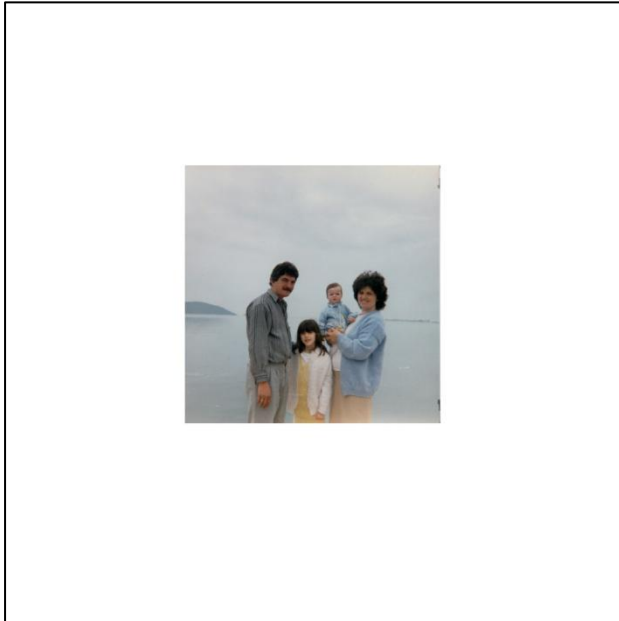


Εικόνα 13. “Urban Secret Garden” Λία Ναλμπαντίδου. Κασσιανού Νίνα, «Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs Το εκλεκτό photobook της Λίας Ναλμπαντίδου», Lifo, Αθήνα 2017, <http://www.lifo.gr/articles/almanac/124220> (Ανακτήθηκε 5-12-2017)

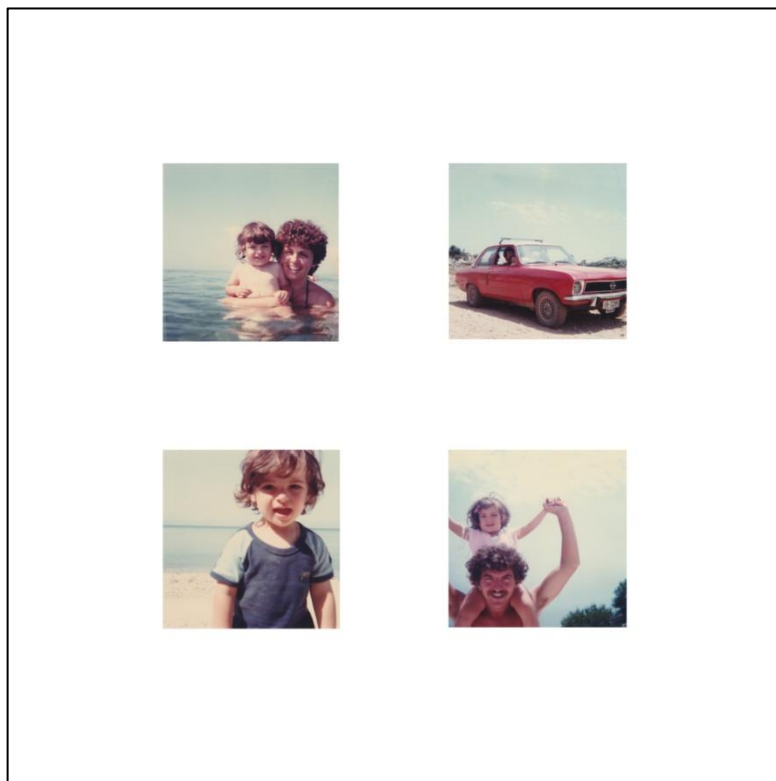


Εικόνα 14. “Urban Secret Garden” Λία Ναλμπαντίδου. Κασσιανού Νίνα, «Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs Το εκλεκτό photobook της Λίας Ναλμπαντίδου», Lifo, Αθήνα 2017, <http://www.lifo.gr/articles/almanac/124220> (Ανακτήθηκε 5-12-2017)

Family Boxes



Εικόνα 15.

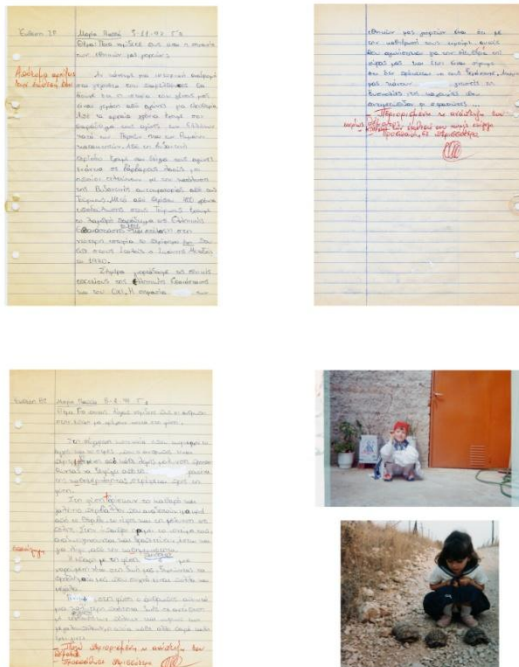


Εικόνα 16.



"Τα άλμπουμ μας, ήταν πάντοτε γεμάτα με φωτογραφίες δίπλα από πινακίδες πόλεων. Είναι λες και η ζωή μας ήταν ένα μεγάλο ταξίδι."

Εικόνα 17.



Εικόνα 18.

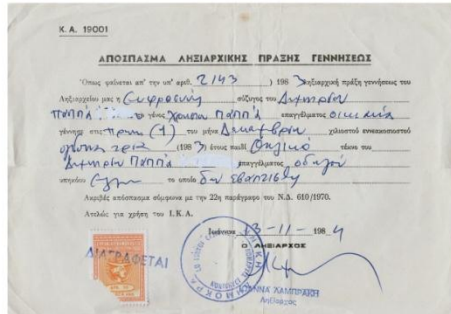


Εικόνα 19.



"Σε ένα από τα
ντουλάπια του σπιτιού
μου, έχω ένα κουτί
γεμάτο μικρά
παιχνίδια. Τα
περισσότερα ήταν δώρα
μέσα σε σοκολατένια
αυγά. Θυμάμαι πως
έπαιζα μόνος και
δημιουργούσα δεκάδες
ιστορίες με αυτά.
Ακόμα και τώρα όποτε
τα κοιτάζω, ο νους
μου ταξιδεύει ξανά."

Εικόνα 20.



Εικόνα 21.



Εικόνα 22.



Εικόνα 23.



Εικόνα 24.

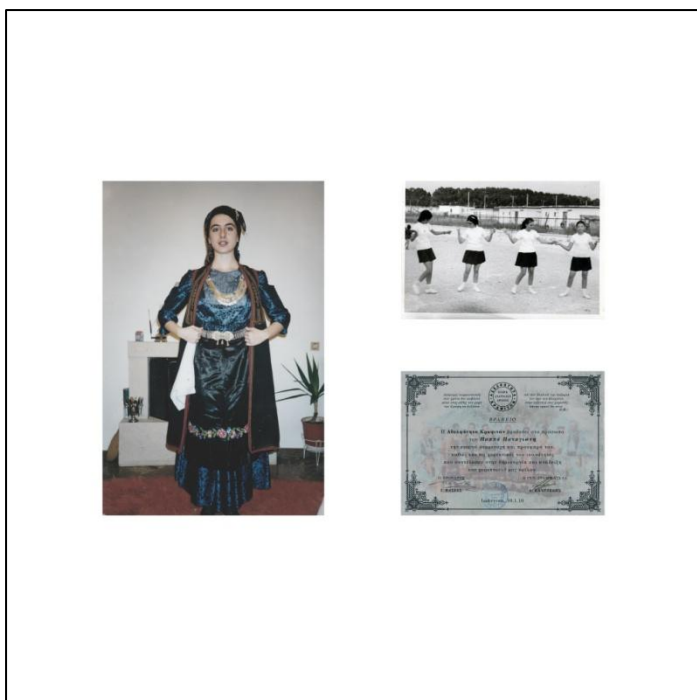


"Στη MOMA θυμάμαι
ήμουν από το 84' μέχρι
το 91'. Τους δρόμους
όλους αυτούς εδώ, εγώ
τους άνοιξα τότε."

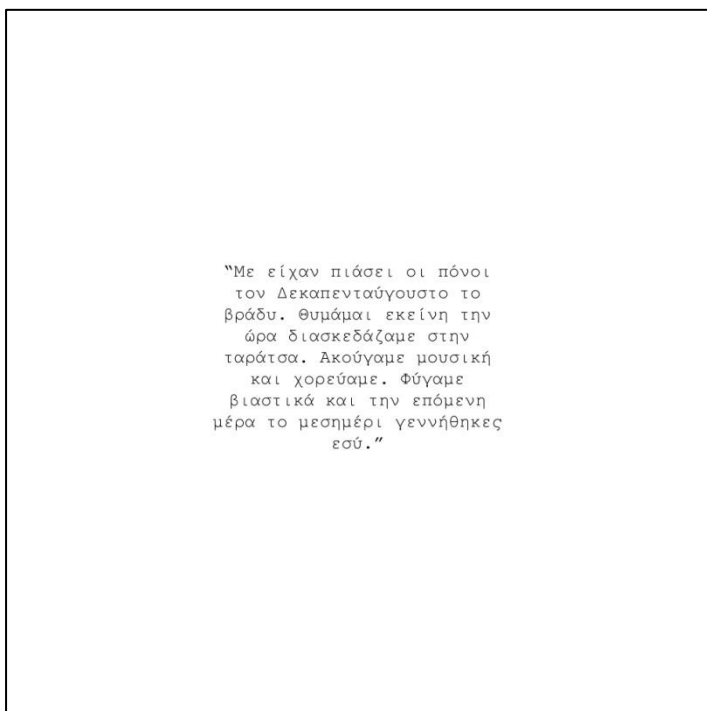
Εικόνα 25.



Εικόνα 26.



Εικόνα 27.



Εικόνα 28.

Η τέχνη είναι ζωή. Όταν ξεκινάς
μόνος σου, είναι πιο δύσκολο να
μάθεις. Εγώ μόνος μου έμαθα.[...]
Εκθέσεις έκανα πολλές και
ομαδικές και ατομικές. Πύρω
στις δέκα-δώδεκα ατομικές στα
Γιάννενα και στη Θεσσαλονίκη.
Είχα και περίπου τέσσερις
ομαδικές, νομίζω. Είχα στείλει
και σλάιντς στο Χόλυγουντ σε
μια έκθεση. Είχα κάνει και μία
στον Παρνασσό, θυμάμαι.

Εικόνα 29.

Από μικρή μου άρεσε να διαβάζω.
Στο δωμάτιο υπήρχε μια μεγάλη
βιβλιοθήκη γεμάτη βιβλία. Τα
περισσότερα δικά μου εννοείται
και όλα διαβασμένα. Ένα από αυτά
το έχω πάρει μαζί μου τώρα που
έφυγα από το σπίτι. Ξεκινούσε
κάπως έτσι: «Σαν ήμουν έξι
χρονών, είδα κάποια μέρα μια
θαυμάσια εικόνα σ'ένα βιβλίο για
τα παρθένα δάση που είχε τίτλο
Αληθινές Ιστορίες. Η εικόνα
έδειχνε έναν βόα που κατάπινε
ένα άγριο ζώο.»

Εικόνα 30.

Παράρτημα Φωτογραφιών Έκθεσης: “Family Boxes”



Εικόνα 1. Family Boxes.



Εικόνα 2. Family Boxes.



Εικόνα 3. Family Boxes.



Εικόνα 4. Family Boxes.



Εικόνα 5. Family Boxes.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αντωνιάδης Κ., *Λανθάνουσα εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, Πόντιξ, Αθήνα, 1999

Barthes R., «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο Newton K.M. (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, Κατσικερός Αθ. – Σπαθαράκης Κ. (μτφ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σσ. 206-212

Butler B.- Rowlands M.I., «Πολιτιστική Κληρονομιά», μτφ Πελαγία Μαρκέτου στο Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός. Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2012, σσ. 143-145

Freund Gigele, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφ. Εύα Μαυροειδή, Φωτογράφος, Αθήνα, 1996

Sontag S., *Περί φωτογραφίας*, Παπαϊωάννου Ηρ. (μτφ.), Φωτογράφος, Αθήνα, 1993
Wells L., *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφ. Πετσίνη Πηνελόπη, Πλέθρον, Αθήνα 2007

Βουτσάκη Εύα, Προσωπική ιστοσελίδα <http://www.evavoutsaki.com/>

Βρέλλη-Ζάχου Μ., «Χορός και ένδυμα: Παράδοση και Αναπαράσταση», Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα, 1994

Ελευθερουδάκης Κ., *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, Εκδοτικός Οίκος Ελευθερουδάκη, Εγκυκλοπαιδικές Εκδόσεις Ε.Ε, Αθήνα

Ιωαννίδης Κ., *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία. Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια*, Futura, Αθήνα, 2008

Καλούση Ολγ., «Αναμνήσεις», στο Καραβάτος Στ. – Παπαϊωάννου Ηρ. (επιμ.), *Τχνη. Αντικείμενο και παρελθόν*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2003

Καραμπά Ελ., «Τέχνη Αρχείου από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Από τη τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμιζουσα πρακτική», [Διδακτορική Διατριβή], Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Κασσιανού Ν., «Urban Secret Garden – a trilogy book of photographs Το εκλεκτό photobook της Λίας Ναλμπαντίδου», Lifo, Αθήνα 2017
<http://www.lifo.gr/articles/almanac/124220>

Κατσάγγελος Γ., *Από τη Camera Obscura στο CCD*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009

Κοκκινιάς Π.- Μοσχόβη Αλ. (επιμ.), «Επινοήσεις και μαρτυρίες. Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004

Κότικα Γ., «Η καταγραφή των «βλεμμάτων». Christian Boltanski» https://www.academia.edu/10029810/%CE%97_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE_%CE%B2%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BC%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD_.Boltanski_Christian

Κουκουριώτης Σπ., «Περικλής Αλκίδης: «Απογραφή» στα συρτάρια της μνήμης», *Η Αυγή*, Σεπτέμβριος, 2015 <http://www.avgi.gr/article/10970/5887563/perikles-alkides-apographe-sta-syrtaria-tes-mnemes>

Κωνσταντίνου Φ., «Συνοπτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης της Αθήνας τον 19^ο αιώνα», », στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σσ. 30

MOMA ://el.wikipedia.org/wiki/Μηχανικό_(Ελλάδα)

Μόρις Ρ. «Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV», Πανάγου Ελ. (μτφ), στο Δασκαλοθανάσης Ν. (επιμ.), «Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη», Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2006, σσ. 91-146

Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με Σχόλια για τη Σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002²

Μπορνάρου Χ., «Η τουριστική διαχείριση της ιστορικής μνήμης: αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις σύγχρονες τουριστικές καρτ ποστάλ», [Διδακτορική Διατριβή], Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, 2009

Ξανθάκης Άλ., *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839-1975*, Αιγώκερος, Αθήνα, 1999²

Παππάς Π., «16 (Ψυχολογική αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη μέσα από φωτογραφική εγκατάσταση πορτραίτων)», [Πτυχιακή Εργασία], Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Ιωάννινα, 2011

Πετσίνη Πην., «Μνήμη, Ταυτότητα, εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη», στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σσ. 225-232

Ριβέλλης Πλ., *Εισαγωγή στη καλλιτεχνική φωτογραφία. Είκοσι ώρες στη Λευκωσία τον Οκτώβριο του 1999*, Φωτοχώρος, Αθήνα, 2000

Σαμπανίκου Δ., *Φωτογραφία και ζωγραφική 19^{ος} -20^{ος} αιώνας*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2003

Σταθάτος Γ., «Η Επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία», στο Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η Ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013

Τριανταφύλλου Χ., «Για τι πράγμα μιλάμε όταν μιλάμε για ποπ κουλτούρα;», *Η Αυγή*, Μάρτιος, 2016

Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, Επίσημη Ιστοσελίδα
<http://www.photokythera.gr/fsk/people/periklis-alkidis>

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Bishop C., *Installation Art. A Critical History*, Routledge, New York, 2005
<http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf>

Campany D., *Art and Photography*, Phaidon Press, New York, 2003

Clark T., “The Vanishing Art of the Family Photo Album”, TIME Light Box, September, 2013
<http://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>

Crary J., *Techniques of the observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1992

Damaskos D., «Uses of Antiquity in Nelly’s Photographs: Imported Modernism and Indigenous Ancestral Love in Inter-War Greece», Mouseio Benaki 3rd Supplement, Athens 2008, pp. 321- 336

Frizot M., *A new history of photography*, Konemann, 1998
http://www.academia.edu/766836/Uses_of_Antiquity_in_Nelly_s_Photos_Imported_Modernism_and_Indigenous_Ancestral_Love_in_Inter-war_Greece

Kessels Er., Album Beauty, personal site
<http://www.kesselskramer.com/exhibitions/album-beauty>

Laboile Al., personal site <http://www.laboile.com/about.html>

Laboile Al., Lens Culture. <https://www.lensculture.com/articles/alain-laboile-la-famille>

Rojek C –Urry J., «*Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*» Routledge, London and New York, 1997

Sandbye M., “Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of why and how”, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, 2014
<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/25419>

Wagner Jor., “Globalization and Pop Culture“, Academia, November, 2012
https://www.academia.edu/3625162/Globalization_and_Pop_Culture

What is Installation Art, IMMA, http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf

Woodward Hol., “Jo Spence: Beyond the family album”, Photography blog
<https://holliewoodward.wordpress.com/2014/01/12/jo-spence-beyond-the-family-album/>