



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών

Family Remade

Γερούκη Αγγελική
-Ιωάννινα, Ιούνιος 2016-

Επιβλέπων: Γκόκας Ευάγγελος, Αναπληρωτής καθηγητής.

Εξεταστική Επιτροπή:

Αρτέμης Νικόλαος, Επίκουρος καθηγητής.

Γκόκας Ευάγγελος, Αναπληρωτής καθηγητής.

Μπασάνος Κωνσταντίνος, Επίκουρος καθηγητής.

Family Remade

υπό

Γερούκη Αγγελικής

Μεταπτυχιακή Εργασία

υποβληθείσα για την εκπλήρωση των προϋποθέσεων απονομής Μεταπτυχιακού
Διπλώματος Ειδίκευσης στην κατεύθυνση Εικαστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου
Ιωαννίνων.

-2016-

© Γερούκη Αγγελική

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα της μεταπτυχιακής εργασίας μου, Αναπληρωτή Καθηγητή Γκόκα Ευάγγελο για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγησή του, καθώς και τους Επίκουρους Καθηγητές Αρτέμη Νικόλαο και Μπασάνο Κωνσταντίνο, που δέχτηκαν να είναι μέλη της τριμελούς επιτροπής αξιολόγησης.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
Ενότητα 1^η	
Η λειτουργία της μνήμης	4-5
Ενότητα 2^η	
Η φωτογραφία ως φορέας της μνήμης	6-12
Ενότητα 3^η	
Φωτογραφία, μνήμη και φαντασία	12-14
Ενότητα 4^η	
Το οικογενειακό άλμπουμ φωτογραφιών	14-17
Ενότητα 5^η	
Family Remade	17-20
Βιβλιογραφία	21-23
Φωτογραφίες από την εγκατάσταση Family Remade	24-36

Εισαγωγή

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η παρουσίαση και θεωρητική υποστήριξη του εικαστικού έργου που δημιούργησα για την Διπλωματική μου εργασία. Για τον λόγο αυτό γίνεται αναφορά στην λειτουργία της μνήμης ενώ επισημαίνεται η χρήση της φωτογραφίας ως φορέας μνήμης. Επιπλέον εξετάζεται η σχέση που έχει η φαντασία με την μνήμη αλλά και την φωτογραφίας καθώς και ερευνάται η λειτουργία του οικογενειακού άλμπουμ φωτογραφιών. Στην τελευταία ενότητα αναλύεται ο τρόπος σκέψης που σύμφωνα με την παρούσα μελέτη με οδήγησε στην δημιουργία της εγκατάστασης με τίτλο *Family Remade*, που αποτελείται από 26 σχέδια με γραφίτη πάνω σε χαρτί. Φωτογραφίες από τα σχέδια της εγκατάστασης παρατίθενται στο τέλος του κειμένου.

Ενότητα 1^η

Η λειτουργία της μνήμης

Η μνήμη αποτελεί ένα «κοινωνικό γεγονός» το οποίο απαρτίζεται από ιδέες συλλογικές τις οποίες υιοθετούν από κοινού τα άτομα μιας κοινωνίας. Οι ιδέες αυτές προκύπτουν από μια σειρά κοινωνικών δυνάμεων και ιστορικής πραγματικότητας επομένως είναι άμεσα συνδεδεμένες με ένα σύνολο πραγμάτων που αλληλεπιδρούν και δημιουργούν την πραγματικότητα (Fentress και Wickham, 1992). Η πολυπλοκότητα της μνήμης έγκειται στη δυσκολία της να αποτυπωθεί σαν να είναι μορφή κάποιου κειμένου ή εντύπου. Ακόμη και όταν αυτό συμβαίνει η επίδραση της είναι εντονότερη όταν η μνήμη «σκαλίζει» τον συναισθηματικό κόσμο και όχι τόσο όταν λειτουργεί ως μια ξένη υπενθύμιση.

Η μνήμη είναι μια κατάσταση του μυαλού και διαφέρει από την γνώση. Από μόνη της η μνήμη μπορεί να αποτελέσει γνώση αφού τα όσα θυμάται κάποιος συνδέονται με συναισθήματα, αισθητηριακές εικόνες, φαντασιώσεις και αισθήσεις (Fentress και Wickham, 1992:45). Αποτελεί μια από τις πιο ζωτικές μας λειτουργίες, επιτρέπει την αναγνώριση και χωρίς αυτή, οι δυνάμεις της γνώσης, θα παρέμεναν παροδικές και χωρίς πλαίσιο. Η Joan Gibbons στο βιβλίο της *Contemporary Art and Memory*, γράφει πως η γνώση εμπεριέχει την ιδιότητα της μνήμης όμως η ίδια δεν καθιστά απαιτούμενο της μνήμης (Gibbons, 2007:2).

Δε θα πρέπει να λαμβάνουμε τη μνήμη ως έναν αποθηκευτικό χώρο στατικό από τον οποίο μπορούμε ανά πάσα στιγμή να ανασύρουμε αυτούσια στιγμές από το παρελθόν. Αντίθετα, είναι μια διαδικασία συνεχόμενη όπου δημιουργούνται νοήματα (Portelli, 1991). Η ατομική μνήμη δεν είναι ένα «δέμα» όλων όσων έχει βιώσει το άτομο αλλά ανακαλείται στα όρια του κοινωνικού πλαισίου όπου και διαμορφώνεται αποτελώντας τελικά μέρος της συλλογικής μνήμης (Halbwachs, 1950). Ακόμη και όσον αφορά τη συλλογική μνήμη, δεν μπορεί να ειπωθεί ότι έχει αντικειμενικό χαρακτήρα αφού λειτουργεί με τρόπο καθαρά ατομικό, όχι στην ουσία της, αλλά στον τρόπο που θα λειτουργήσει εσωτερικά στον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά. Δηλαδή, ακόμη και στη συλλογική μνήμη όπου αυτή κρατά για παράδειγμα μια παράδοση ενός τόπου, ο τρόπος που θα συγκινήσει ή θα καταστεί αδιάφορη εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Αυτοί μπορεί να είναι η προσωπικότητα του ανθρώπου, τα βιώματά του ή και η σχέση του με τον τόπο και την ίδια τη παράδοση. Η μνήμη είναι κάτι ζωντανό που το γέννησε η ίδια η κοινωνία και έχει τη δύναμη να συγκινεί και να γοητεύει προσαρμόζοντας στο πλαίσιο του καθενός τα γεγονότα (Pierre, 1989). Η αντίληψη και η μνήμη, όπως απορρέει από τις έρευνες του ψυχολόγου Frederick Bartlett διαμεσολαβούνται από τα εκάστοτε πολιτισμικά γνωστικά σχήματα, τις πεποιθήσεις, προσδοκίες, πρακτικές και τελετουργίες (Μπενβενίστε και Παραδέλλης, 1997). Ο τρόπος που λειτουργεί και που πολλές φορές χρησιμοποιείται φανερώνει την εξελικτική της διάθεση που εξαρτάται από τη θύμηση και την λήθη και τι το καθένα από αυτά εξυπηρετεί είτε σε συλλογικό είτε σε ατομικό επίπεδο. Το αν θα τροποποιηθεί η μνήμη εξαρτάται από το πώς η κοινωνία και το άτομο θυμάται.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η μνήμη δεν αποτελεί απλώς μια διαδικασία καταγραφής, αποτελεί ένα μηχανισμό που θα μπορούσε να είναι ολισθηρός για οποιονδήποτε άνθρωπο, και είναι δυνατό κάποιες φορές να αλλοιώσει την κατανόηση των ανθρώπων για τον κόσμο, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ενεργούν στον κόσμο. Στην συνέχεια θα αναλύσουμε πως υλικά σημεία αναφοράς όπως είναι οι φωτογραφίες μπορούν να καταστούν φορείς της ατομικής και συλλογικής μνήμης .

Ενότητα 2^η

Η φωτογραφία ως φορέας της μνήμης

Ο χαρακτηρισμός της μνήμης ως αντικείμενο είναι χαρακτηριστικό των μελετητών της προφορικής ιστορίας (π.χ. λαογράφοι) οι οποίοι χρησιμοποιούν τις λέξεις «αρχείο» και «προφορικό τεκμήριο» αναφερόμενοι σε αυτήν (Rorty, 1980). Η μνήμη μπορεί να «αντικειμενοποιηθεί» μέσα από τα υλικά σημεία αναφοράς σε αυτή όπως είναι για παράδειγμα τα μνημονικά ίχνη της ιστορίας και της παράδοσης ενός τόπου (αργαλειός, όπλα επανάστασης, χειρόγραφα κ.α.) (Austin, 1946). Μία κοινωνία και ένα άτομο ξεχωριστά μπορεί να θυμάται μέσα από τις εικόνες (π.χ. φωτογραφίες), από κείμενα (π.χ. έγγραφα, εφημερίδες), από ηχητικά σχήματα (π.χ. τραγούδια). Άνθρωποι που έφυγαν από τη ζωή ενός ατόμου ή σκηνές από τα παιδικά νοσταλγικά χρόνια μπορεί να κρατηθούν ανεξίτηλες στη μνήμη μέσα από τον τρόπο που τις εκφράζει με λόγια ώστε να τις κρατήσει, μέσω των φωτογραφιών, των παλιών ημερολογίων ή ενός παιδικού νανουρίσματος (Fentress και Wickham, 1992).

Οι παλιές φωτογραφίες δημιουργούν συνήθως αισθήματα αμηχανίας καθώς το άτομο βλέπει τις αλλαγές που έχει υποστεί όχι μόνο ο ίδιος και οι υπόλοιποι άνθρωποι γύρω του αλλά αντιλαμβάνεται και τις μεταβολές στο περιβάλλον και στον αστικό χώρο μέσα στον οποίο ζει. Τις μεταβολές που επιφέρει ο χρόνος είναι αδύνατον να τις αντιληφθεί κανείς στην καθημερινότητα αφού λαμβάνουν χώρα σταδιακά. Επιπλέον, η δύναμη της φωτογραφίας να απεικονίζει την εξωτερική πραγματικότητα έχει τόση ένταση μέσα σε ένα στιγμιότυπο που δε μπορεί να προλάβει τις τόσες εικόνες που βλέπει ο άνθρωπος μέσα σε λίγα λεπτά. Επομένως, το βλέμμα θα εστιάσει σε μια παλιά φωτογραφία κάνοντας το άτομο να κατανοήσει και να διαπιστώσει πόσες αλλαγές έχει υποστεί ο ίδιος και ο κόσμος γύρω του.

Η παραπάνω διαπίστωση είναι απόλυτα κατανοητή αν σκεφτεί κανείς ότι οι μεταβολές που συμβαίνουν καθημερινά και είναι συνήθως μικρής κλίμακας είναι ένα κομμάτι μιας διαδικασίας συνηθισμένης. Σε αυτή την καθημερινή διαδικασία οι παλαιότερες μνήμες σβήνονται κι έτσι το άτομο δεν έχει συνείδηση των αλλαγών. Για παράδειγμα, ένα παραμύθι περνά από γενιά σε γενιά μέσω του προφορικού λόγου ως παράδοση. Όπως είναι φυσικό, το παραμύθι ενδέχεται να τροποποιηθεί ουκ ολίγες φορές μέσα στο πέρασμα των χρόνων. Όμως, οι αλλαγές αυτές μάλλον θα περάσουν απαρατήρητες στις κοινωνίες από όπου θα περάσει ως προφορική παράδοση το παραμύθι. Αν δεν υπάρχει γραπτό αρχείο που να αποδεικνύει τις μεταβολές τότε δε

μπορεί να ειπωθεί ο τρόπος και το μέγεθος των τροποποιήσεων αφού δεν υπάρχει μέτρο σύγκρισης. Η ανάκληση μιας γενικής μνήμης χωρίς ένα αντικείμενο που θα την προκαλέσει όπως π.χ. ένα γραπτό κείμενο ή μια φωτογραφία είναι δύσκολη και σε κάποιες περιπτώσεις σχεδόν αδύνατη. Η μνήμη έδωσε τη δύναμη στη φωτογραφία να κρατά ζωντανά πρόσωπα και γεγονότα που ο άνθρωπος δε θα μπορούσε να το κάνει με τόσο ζωντάνια και αληθοφάνεια (Gouk και Hills, 2005).

Όπως είχε πει και η διάσημη Susan Sontag όταν συλλέγεις φωτογραφίες συλλέγεις τον κόσμο (Sontag, 1977:3). Μπορεί γύρω μας να συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα, όμορφες και άσχημες στιγμές, όμως η δύναμη να κρατήσουμε αυτές τις εικόνες και φυσικά να τις αντιληφθούμε όλες την ίδια στιγμή είναι δύσκολο αν όχι ακατόρθωτο για την ανθρώπινη φύση. Επομένως, η φωτογραφία αποτελεί το μέσο της μνήμης ώστε να μπορεί να ανατρέχει σε αυτή το άτομο και η κοινωνία στο σύνολό της για να θυμάται και να μαθαίνει. Ο μυθιστοριογράφος Honoré de Balzac αναφέρει ότι οι περιγραφές του και η έντασή τους στα μυθιστορήματά του οφείλονται στη δύναμη που έχει μια υλική λεπτομέρεια να κρατά το πνεύμα ενός ολόκληρου κοινωνικού περιβάλλοντος. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με ένα υλικό σημείο αναφοράς όπως είναι η φωτογραφία, η οποία αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα μέσα τα οποία χρησιμοποίησε ο άνθρωπος για να επικοινωνήσει. Μαζί με το τηλέφωνο και το φιλμ, η φωτογραφία υποκατέστησε τον κόσμο του παρελθόντος (Mc-Luhan, 1964).

Η φωτογραφία αποτελεί ως τέχνη έναν κώδικα επικοινωνίας, έναν δείγμα του τρόπου της ατομικής και συλλογικής όρασης (Sontag, 1973). Κομμάτι της καθημερινότητας και πλήρως ενσωματωμένη στη σύγχρονη κοινωνία, η φωτογραφία αποτελεί κοινό γνώρισμα και είναι αποδεκτή από όλα τα κοινωνικά στρώματα, τοποθετώντας τη στις μορφές τέχνης που αντιλαμβάνονται ή έστω προσπαθούν να αντιληφθούν όλοι οι πολίτες ενός σύγχρονου κράτους (Freund, 1996). Έχει τη δυναμική να φανερώνει με απόλυτη ακρίβεια την εξωτερική πραγματικότητα. Αυτό της δίνει και το χαρακτηριστικό του αποδεικτικού χαρακτήρα το οποίο διαθέτει και φυσικά την τοποθετεί στη λίστα των πιο πιστών και αντικειμενικών μέσων αναπαράστασης της κοινωνικής ζωής των παλιότερων αλλά και των σύγχρονων κοινωνιών.

Η φωτογραφία όμως έχει μια ιδιαίτερη δύναμη να αποδίδει δύο αντικρουόμενες καταστάσεις. Από τη μία αποτυπώνει την πραγματικότητα και από την άλλη μπορεί να τη σφετεριστεί. Αυτό συμβαίνει διότι η φωτογραφία πίσω από την εικόνα που

δίνει έχει ένα ολόκληρο νόημα το οποίο όμως μπορεί να εξηγηθεί από τον καθένα με τρόπο διαφορετικό. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι ναι μεν δίνει την πραγματικότητα αποτυπωμένη όμως όχι στο σύνολό της αλλά μόνο ένα μικρό ίχνος αυτής επομένως είναι εύκολο να εξηγηθεί και να τροποποιηθεί ανάλογα το συμφέρον ή τη διάθεση του ατόμου ή ενός μέρους του κοινωνικού συνόλου όπως για παράδειγμα μιας πολιτικής ελίτ ή μιας ομάδας ατόμων που αγωνίζονται για τη διάσωση της πολιτισμικής τους παράδοσης (Sontag, 1973:50). Οι άνθρωποι δίνουν διαφορετικές εννοιολογικές διαστάσεις στην αποτύπωση της εικόνας της πραγματικότητας την οποία η φωτογραφία έχει συλλάβει και έχει φανερώσει στον παρατηρητή. Ως εργαλείο ενάντια στη λήθη αποτυπώνει τον κόσμο ο οποίος μπορεί τη δεδομένη στιγμή να γίνει ή όχι αντιληπτός. Εκείνο που θα καταγραφεί στη συνέχεια αποτελεί και το μήνυμα της φωτογραφίας, όμως ένα μήνυμα δεν ζητά μόνο εξήγηση αλλά διεγείρει συναισθήματα και κυρίως θυμίζει, θυμίζει ότι ο άνθρωπος ξέχασε από τη ζωή του.

Η λήθη, είτε σε ατομικό και προσωπικό επίπεδο είτε σε κοινωνικό και συλλογικό δημιουργεί μια αίσθηση «χασίματος» και φέρνει το άτομο σε δύσκολη θέση. Όμως, η διαπίστωση ότι τα πάντα μένουν χαραγμένα στη μνήμη και μπορούν να εμφανιστούν ανά πάσα στιγμή μπορεί να δημιουργεί περισσότερο εσωτερικά προβλήματα και αυτό σύμφωνα με τον Ρώσο ψυχολόγο Α. R. Luria, στο βιβλίο του είναι μια κατάσταση επώδυνη και εξαντλητική (Luria, 1975). Οι μνήμες όμως, ακόμη και στις περιπτώσεις που δημιουργούν δυσάρεστα συναισθήματα είναι εκείνες που συγκροτούν την προσωπικότητα μας, την ταυτότητά του εαυτού μας κι πάνω σε αυτές δημιουργείται το πλαίσιο της σκέψης και της δράσης μας. Πέρα από το απόλυτα προσωπικό στοιχείο της μνήμης αυτή κυκλώνει και το σύνολο μέσα στο οποίο μεγαλώνουμε και ζούμε αφού τελικά δεν είναι μόνον προσωπικές. Οι μνήμες αποτελούν κομμάτι που είτε το βιώνουμε, είτε κληρονομούμε μέσα από τις οικογένειές μας, τις παραδόσεις μας και την κοινωνία μας. Οι φωτογραφίες αποτελούν το πιο παραστατικό μέσο αποτύπωσης της μνήμης είτε αυτή είναι ατομική είτε συλλογική, είτε αφορά στιγμές και πρόσωπα της ζωής μας είτε γεγονότα και καταστάσεις που ανήκουν στο ιστορικό μας παρελθόν ως οντότητες και ως μέρη του συνόλου της κοινωνίας όπου ζούμε, της χώρας ή του έθνους μας.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω και σύμφωνα με τον Luria, η μνήμη ίσως είναι μια επίπονη διαδικασία που δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα στον άνθρωπο που θυμάται. Για αυτό πολλές φορές, ο νους κλείνει στις πιο απόμερες γωνίες του μυαλού

αναμνήσεις και εικόνες του παρελθόντος. Η φωτογραφία όμως επιβάλλει την αναμόχλευση των στιγμών και επιβάλλει στο άτομο να θυμηθεί και πάλι. Η θύμηση σε αντίθεση με τη λήθη πλάθει χαρακτήρες, είτε αυτό είναι επίπονο είτε όχι. Όποια κι αν είναι η ψυχολογική διάσταση της μνήμης, η αξία της είναι δεδομένη αφού στην πραγματικότητα ο άνθρωπος δεν έχει την πραγματική δύναμη να ξεχνά ολοκληρωτικά μα να «θάβει» για λίγο ή να κρύβει το παρελθόν.

Από την άλλη πλευρά υπάρχουν όμως και οι στιγμές και τα πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις που ο άνθρωπος βιώνει και επιθυμεί να τα φέρνει στο νου του διαρκώς. Δυστυχώς, όσο έντονα κι αν πιστεύει κανείς ότι καταφέρνει να κρατήσει ζωντανά τις μνήμες αυτές, στην πραγματικότητα ο χρόνος τις ξεθωιάζει. Όλα χάνονται μέσα σε λίγα λεπτά και ο χρόνος έχει τη δύναμη να τα ξεθωιάζει και όταν τίποτα δεν είναι το ίδιο, όταν πρόσωπα έχουν χαθεί, όταν η ζωή αλλάζει η μνήμη φεύγει και ξεχνιέται. Η φωτογραφία όμως μπορεί να αποτυπώσει τις στιγμές, μπορεί να τις κρατήσει δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον άνθρωπο να τις αναβιώσει μέσα από τη μνήμη του. Η φωτογραφία δεν αποτυπώνει απλά την πραγματικότητα, δεν σφραγίζει στιγμές και πρόσωπα αλλά κλειδώνει και κρατά αισθήματα, ανθρώπους και ολόκληρες ζωές. Έχει τη δύναμη να αποτυπώνει μια στιγμή όμως αυτή η τόσο ζωντανή στιγμή ωθεί τη μνήμη να αναζητήσει και να φέρει στην επιφάνεια όχι απλά την εικόνα, τα χαρακτηριστικά του προσώπου ενός ατόμου που δεν υπάρχει πλέον στη ζωή μας αλλά πολύ περισσότερα πράγματα.

Υπάρχουμε μέσα από τη μνήμη κάτι που αποτελεί μια πεποίθηση η οποία από θεωρητική κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής μας στην πορεία γίνεται σε αποδεδειγμένο πρακτικό πόρισμα. Όταν η μνήμη φεύγει, όταν ξεχνάμε πρόσωπα και καταστάσεις χάνουμε ταυτόχρονα ένα μεγάλο μέρος των απολαύσεών μας, αφού είναι γνωστό πως η μνήμη και ο νους προσφέρουν το βάθος και τη διάρκεια των απολαύσεων. Οι νέες ευχαριστίσεις στη ζωή «συγκρίνονται» και καθορίζονται από την ανάμνηση των παλαιότερων. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα όταν η θέαση μιας φωτογραφίας του παρελθόντος μας θυμίζει την ευχαρίστηση από γεγονότα που είχαμε αμελήσει και θέλουμε να τα αναβιώσουμε. Οι νέες εμπειρίες έχοντας μόνο την αισθησιακή απόλαυση δεν είναι τόσο δυνατές όσο αν δεν ενισχυθούν με εφόδια από τη διανοητική αποθήκη γεγονότων και συναισθημάτων δηλαδή από τη μνήμη μας. Συναισθήματα δυνατά τα οποία ο άνθρωπος θεωρεί ότι υφίστανται μέσα μας αυτούσια και κάθε φορά «νέα» όπως για παράδειγμα η αγάπη δεν μπορούν να σταθούν χωρίς το υπόβαθρο της μνήμης. Η αγάπη, λόγου χάρη, είναι ένα συναίσθημα

που πλάθεται μέσα στον χρόνο και στηρίζεται σε εμπειρίες, σε απολαύσεις και σε συναισθήματα από το παρελθόν.

Η φωτογραφία είναι στοιχείο της προσπάθειας της επαναφοράς και διατήρησης της μνήμης και σε επίπεδο συλλογικό- κοινωνικό. Αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στη μνήμη και τη λησμονιά ενώ η ιστοριογραφική τους αξία είναι σημαντική και εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις υπάρχουσες πηγές που σχετίζονται με τις φωτογραφίες μιας δεδομένης περιόδου και ενός οριοθετημένου τόπου. Για παράδειγμα, στην ιστορία της χώρας μας οι γραπτές πηγές για την περίοδο του Μεσοπολέμου δίνουν την εικόνα της κατάστασης που επικρατούσε και τα βήματα που έκανε η Ελλάδα παρά τα κόστη των Βαλκανικών πολέμων και τις απώλειες από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η φωτογραφία έρχεται να αποδείξει το τι συνέβαινε και μέσα στις φτωχογειτονίες των μεγαλουπόλεων, στις παραγκουπόλεις όπου διέμεναν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες καθώς και τα γλέντια του φτωχού λαού, τα σπίτια και την ενδυμασία των κυριών. Οι παλαιότερες φωτογραφίες αποτελούν τεκμήρια οπτικά που συνιστούν ιστορικές πηγές όπως τα γραπτά αρχεία και οι προφορικές πηγές (Χεκίμογλου και Danacıoğlu, 1998:11). Βέβαια, η αξία των φωτογραφιών ως στοιχείο ιστορικής μνήμης εξαρτάται από το πόσο μπορούν αυτές να συνδυαστούν με τις ήδη υπάρχουσες διαθέσιμες πηγές που αφορούν το αντικείμενο υπό μελέτη. Τα διδάγματα όμως που λαμβάνουμε από την φωτογραφία ξεπερνούν την αξία της ως ιστορική πηγή αφού μας παρουσιάζουν έναν οπτικό κώδικα και μεταβάλλουν τις απόψεις μας σχετικά με το τι αξίζει και έχουμε δικαίωμα να βλέπουμε.

Η φωτογραφία όπως προαναφέραμε συνδέεται με τη μνήμη, την ατομική αλλά και τη συλλογική. Ο Jacques Le Goff, στο βιβλίο του «Ιστορία και μνήμη» γράφει ότι το κάθε άτομο οργανώνει τα μηνύματα και τις πληροφορίες στο νου του ώστε να είναι σε θέση να τις συγκρατεί και να τις ανακαλεί (Goff, 1998). Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η συλλογική μνήμη που αφορά ένα σύνολο ατόμων οι οποίοι οργανώνουν τα δεδομένα που τους αφορούν. Ατομική και η συλλογική μνήμη έχουν σχέση αμφίδρομη καθώς για να στοιχειοθετηθεί και να καταγραφεί η συλλογική μνήμη θα πρέπει ένα άτομο να ανακαλέσει την ατομική του μνήμη για να δώσει τις πληροφορίες που αφορούν ολόκληρο το κοινωνικό σύνολο. Δηλαδή, το άτομο όταν αφηγείται ή γράφει κάτι που έχει διαφυλάξει στη μνήμη του κοινοποιώντας το, το μεταφέρει σαν ανάμνηση στο σύνολο στο οποίο ανήκει (Pierre, 1922:88). Αντίστοιχα, όταν το άτομο θέλει να θυμηθεί κάτι ακόμη κι αν είναι

προσωπικό, θα το κάνει μέσα από το πρίσμα των παραμέτρων που έχει θέσει η κοινωνική ομάδα μέσα στην οποία ζει.

Η συλλογική μνήμη, όπως και η ατομική, αλλοιώνεται μέσα στο πέρασμα των χρόνων. Το αποτέλεσμα είναι ολόκληρες κοινωνίες να ξεχνούν σημαντικά γεγονότα που αποτέλεσαν κομβικά σημεία για το παρόν τους, την κατάσταση στην οποία βρίσκονται, τα στοιχεία του πολιτισμού, της ιστορίας και της παράδοσής τους. Οι φωτογραφίες που απεικονίζουν θέματα που αφορούν το σύνολο της κοινωνίας εγείρουν συχνά αμφιλεγόμενα συναισθήματα που ταιριάζουν φυσικά με τα γεγονότα, τους ανθρώπους και την διαφορετική οπτική των όσων έχουν συμβεί.

Οι θηριωδίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που στιγματίσαν το ανθρώπινο ον και κατέρριψαν κάθε έννοια ανθρωπιάς και νοημοσύνης, έχουν έρθει στο φως μέσα από τις μαρτυρίες των όσων κατάφεραν να επιζήσουν, των ιστορικών που κατέγραψαν τα όσα συνέβαιναν, των πολιτικών που είδαν και άκουσαν, των διαφόρων επιστημόνων που «εξαναγκάστηκαν» να πειραματιστούν επάνω σε αθώους ανθρώπους, των κυριών της υψηλής κοινωνίας που «άθελά» τους υποστήριξαν ιδεολογίες περί ανωτερότητας φυλών. Επίσημα έγγραφα, ανεπίσημα δελτία, ιστορικά έργα, λογοτεχνικά, φωτογραφίες, θεατρικά δίνουν μια εικόνα στις νεότερες γενιές για όσα είχαν συμβεί. Μια ασπρόμαυρη φωτογραφία τριών σκελετωμένων και γυμνών μικρών παιδιών σε ένα θάλαμο πειραμάτων των Ναζί, μια φωτογραφία ενός ομαδικού τάφου Εβραίων, μια φωτογραφία με χαμογελαστούς στρατιώτες έξω από τους θαλάμους αερίων στο Άουσβιτς. Η φωτογραφία κρατά και την μνήμη του λαού, του έθνους. Η συλλογική μνήμη οφείλει να κρατηθεί με κάποιους τρόπους και ένας από αυτούς είναι να βλέπουμε. Να βλέπουμε φωτογραφίες από την ιστορία μας, τον πολιτισμό και τις παραδόσεις μας, από τις όμορφες στιγμές αλλά και από τις τραγικές και τις απάνθρωπες μας.

Ο Goff αναφέρει ότι η μνήμη είναι η ικανότητα να διατηρεί ο άνθρωπος κάποιες πληροφορίες χάρη στις οποίες μπορεί να ενεργοποιεί εντυπώσεις ή πληροφορίες του παρελθόντος (Goff, 1998:87). Η ατομική-προσωπική μνήμη μπορεί να εκδηλωθεί από τον ίδιο από κάποια προσωπικά αναμνηστικά. Η φωτογραφία αποτελεί ένα από αυτά τα αναμνηστικά τα οποία είναι έντονα καθώς ανακινούν τη μνήμη και προκαλούν μια ροή συναισθημάτων και σκέψεων που αφορούν τα όσα αποτυπώνονται στη φωτογραφία. Οι κοινωνίες κρατούν τη συλλογική μνήμη με τον ίδιο τρόπο, έχοντας κάποια «αναμνηστικά» (π. χ. μνημεία γλυπτικής, φωτογραφίες κείμενα είτε αντικείμενα κτλ.) όπως και το άτομο ξεχωριστά.

Όπως γράφει ο Geoffrey Batchen στο βιβλίο του *Forget me not photography & remembrance*, από την μια μεριά μπορούμε να πούμε ότι από την εφεύρεση της η φωτογραφία και η μνήμη πάντα συνδέονταν, από την άλλη μεριά δεν μπορούμε να πούμε ότι η φωτογραφία είναι η μνήμη (Batchen, 2004). Σίγουρα όμως γνωρίζουμε ότι η φωτογραφία λειτουργεί ως εργαλείο, ως βοήθημα της μνήμης ενάντια στη λήθη με τρόπο ιδιαίτερα αποτελεσματικό και σημαντικό τόσο για το άτομο όσο και για την κοινωνία.

Ενότητα 3^η

Φωτογραφία, μνήμη και φαντασία

Η μνήμη και η φαντασία είναι δύο παρόμοιες νοητικές διεργασίες (Warnock, 1994: 940) που ενεργοποιούνται ταυτόχρονα, θολώνοντας τις γραμμές, από το που ξεκινάει η μία και που σταματάει η άλλη. Μια αμφίδρομη σχέση υπάρχει μεταξύ μνήμης και φαντασίας. Η μνήμη μπορεί να θεωρηθεί ως μια κοινωνική κατασκευή, που περιλαμβάνει μύθους, υποθέσεις, φαντασίες και επηρεάζεται από τις ιδέες που επικρατούν την κάθε εποχή, αλλά και είναι μια από τους παράγοντες που διαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα (Μαντόγλου, 2010). Οι φωτογραφίες αντίστοιχα όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα μπορούν να διαφυλάξουν την μνήμη του ατόμου και της κοινωνίας, μπορούν όμως και να δημιουργήσουν έναν «φαντασιακό» κόσμο αφού η ικανότητά τους να κρατούν και να φυλακίζουν μέσα στο χρόνο μια στιγμή μόνο, έχει ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση μιας παρελθοντικής πραγματικότητας που μπορεί να είναι πλαστή. Η Marita Sturken (1997), αποκαλεί ως «screen memory» τις μυθοπλαστικές και ντοκιμαντερίστικες οπτικοποιήσεις «πραγματικών συμβάντων» (Παπαηλία, 2007: 5) από μέσα όπως η φωτογραφία, η τηλεόραση, ο κινηματογράφος, που «καλύπτουν» και τελικά απωθούν πιο επώδυνες μνήμες. Η φωτογραφία μπορεί εύκολα δηλαδή να αναδειχθεί σε αναξιόπιστο μάρτυρα, αφού δεν είναι σε θέση να αποδώσει τις καταστάσεις μέσα στις οποίες συντέθηκε, γιατί μπορεί να αιχμαλωτίσει μόνο μια στιγμή μέσα στο χρόνο και να τη μεταφέρει στο παρόν. Αν την εξετάσει κανείς με τις γνώσεις του «τώρα», είναι κάποιες φορές αδύνατο να γίνει κατανοητός ο λόγος που τραβήχτηκε η συγκεκριμένη φωτογραφία, αλλά και η σημασία της, τη συγκεκριμένη εποχή. Είναι πιθανό δηλαδή, να παράγεται η επιθυμητή εικόνα, πέρα από τον απλό αντικατοπτρισμό της

πραγματικότητας. Έτσι κάθε άτομο ή ακόμα και κοινωνική ομάδα μπορεί να νοηματοδοτεί διαφορετικά μια φωτογραφία, σκηνοθετώντας το αντίστοιχο πλαίσιο γύρω από αυτό που απεικονίζεται.

Μια φωτογραφία όμως επιπλέον μπορεί να πάρει τη θέση μιας πρωταρχικής βιωμένης μνήμης ή να δημιουργήσει νέες μνήμες -οι οποίες μπορεί και μάλιστα να είναι πολύ δυνατές- για ανθρώπους που δεν έζησαν κάποιο συμβάν, αλλά ακόμα και για αυτούς που το έζησαν. Η μνήμη δεν ανταποκρίνεται σε αυτό που στην πραγματικότητα συνέβη (Warnock, 1994: 940) , περνάει μέσα από το φίλτρο της φαντασίας και αναπλάθεται από αυτήν. Ενώ γνωρίζουμε πως πολύ συχνά η φωτογραφία έχει χρησιμοποιηθεί ως αποδεικτικό στοιχείο μιας παρελθοντικής πραγματικότητας, είναι πολύ στενά συνδεδεμένη με τη φαντασία του παρελθόντος αλλά και του μέλλοντος (Appadurai, 1991). Φαντασιακή και συναισθηματική σύνδεση δημιουργείται μεταξύ των δύο, της πιστότητας και της αληθοφάνειας της εικόνας με το παρελθόν.

Η υποτιθεμένη αποδεικτική δύναμη της φωτογραφικής εικόνας μπορεί να λειτουργήσει και ως μηχανισμός τεκμηρίωσης κάποιου επιθυμητού παρελθόντος, το οποίο υφίσταται μόνο μέσα στο φωτογραφικό κάδρο. Ο Justin Carville, σε μια μελέτη του για την φωτογραφία εμπνευσμένος από την ανθρωπολόγο Mary Louise Pratt, χρησιμοποιεί τον όρο «contact zone» για να περιγράψει την φωτογραφία ως «μέσο που συνδέεται με άλλους ανθρώπους» και ως «μέρος της διαδικασίας της ενσωμάτωσης με την κοινότητα» (Carville, 2007:8). Ο όρος του Carville «contact zone» είναι πολύ χρήσιμος για να περιγράψει κάποιος αυτό που συμβαίνει στο οικογενειακό άλμπουμ φωτογραφιών, όταν κατασκευάζεται από κάποιον για να παράγει ουσιαστικά τον «μύθο»- ιστορία της οικογένειας και όταν αργότερα αυτό το βλέπουν άλλα μέλη της οικογένειας ή της κοινότητας (Azoulay, 2008). Παραδείγματα υπάρχουν πολλά, όπως ένα φτωχό ζευγάρι που φωτογραφίζεται με γαμπριάτικο κουστούμι και νυφικό που προσφέρει το φωτογραφικό στούντιο για φωτογραφίες νεόνυμφων ή η οικογένεια που είναι διασπαρμένη λόγω της μετανάστευσης και συστήνεται στη συνολικότητά της μόνο σε φωτομοντάζ. Ενδεχομένως επιδεικνύουν τα φωτογραφικά αυτά προϊόντα στο σαλόνι τους για να παρουσιάσουν ένα «αξιοπρεπές» πρόσωπο στον κοινωνικό κύκλο τους. Ίσως όμως με την πάροδο του χρόνου οι κάτοχοι των φωτογραφιών αυτών να πειστούν ότι- αφού οι εικόνες δεν λένε ποτέ ψέματα- τότε και η ζωή τους ή η ζωή των προγόνων τους δεν ήταν και τόσο σκληρή. Έχουν ίσως δύο όψεις, εκθέτοντας από τη μία το πολιτισμικό πρότυπο της

οικογένειας, παρουσιάζοντας μια εικόνα του παρελθόντος που οι φωτογραφιζόμενοι επιθυμούν να «αφήσουν» για τους μελλοντικούς απογόνους και κουβαλώντας από την άλλη, τα ίχνη των ρωγμών μιας βιωμένης πραγματικότητας της οικογενειακής ζωής (Παπαηλιά, 2007). Βλέπουμε δηλαδή από τα παραπάνω παραδείγματα πόσο έντονα συνδεδεμένη είναι η φωτογραφία με τη «φαντασίωση» της οικογένειας πράγμα που θα αναλύσουμε εκτενέστερα στην συνέχεια.

Ενότητα 4^η

Το οικογενειακό άλμπουμ φωτογραφιών

Η οικογενειακή φωτογραφία αποτελεί ένα από τα πιο κοινά είδη της φωτογραφίας από την άποψη του μεγάλου αριθμού παραγωγής αφού αποτελεί μια ευρέως δημοφιλή δραστηριότητα. Μετά δυσκολίας θα μπορούσε κάποιος να βρει έναν άνθρωπο που να μην έχει στην κατοχή του μερικές οικογενειακές φωτογραφίες. Επιπλέον οι περισσότεροι άνθρωποι δημιούργησαν στην διάρκεια της ζωής τους ένα άλμπουμ, τουλάχιστον από το 1900 έως το 2000, όπου και η ψηφιακή καταγραφή ανέλαβε.

Η ιστορικός Elizabeth Edwards αποκαλεί τις φωτογραφίες «a form of interlocutors» γιατί κυριολεκτικά ξεκλειδώνουν μνήμες και επιτρέπουν στην γνώση να μεταφερθεί στο παρόν (Edwards, 2005: 39). Το οικογενειακό άλμπουμ φωτογραφιών, εκφράζει την ιστορία της οικογένειας και λειτουργεί σαν βοήθημα μνήμης για τα μεμονωμένα μέλη της. Οι στιγμές που έχουν αποτυπωθεί, στο βαθμό που βέβαια μπορεί να γίνει αυτό, είναι σίγουρο ότι αποτελούν εργαλείο ενθύμησης προσώπων και γεγονότων. Η Edwards θεωρεί την οικογενειακή φωτογραφία ένα σημαντικό κομμάτι της προφορικής κουλτούρα. Η ίδια αποκαλεί την οικογενειακή φωτογραφία «διαδραστικό μέσο» επειδή παράγει ιστορία και κάνει τα συναισθήματα να αναδύονται που διαφορετικά δεν θα «ξυπνούσαν» εάν οι εικόνες δεν υπήρχαν (Edwards, 2005). Επιπλέον στις μελέτες της, ως αναφορά την χρήσης των οικογενειακών φωτογραφιών, η Edwards τις αποκαλεί «ενεργές πηγές» σε σχέση με την κατανόηση του εαυτού, των ριζών μας, και της κουλτούρας (Edwards, 2005:38).

Ο Roland Barthes's που έχει μια φαινομενολογική προσέγγιση στην φωτογραφία, στο *Camera Lucida*, που δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του ως *La chambre claire* το 1980, αναγνωρίζει την βαθιά προσωπική επιρροή και ακόμα και

θλίψη που οι οικογενειακές φωτογραφίες μπορούν να προσφέρουν στους θεατές. Μπορούμε να πούμε δηλαδή ότι οι οικογενειακές φωτογραφίες αναπαριστούν κάτι συναισθηματικό για κάθε ιδιοκτήτη και φυσικά είναι γνωστές ιστορίες ανθρώπων που ενώ κινδύνευσε η ζωή τους έσωσαν το οικογενειακό άλμπουμ φωτογραφιών ως το πιο σημαντικό αντικείμενο.

Η οργάνωσης φωτογραφιών σε άλμπουμ είναι μια πρακτική που έχει τις ρίζες της από τις αρχές της εφεύρεσης της φωτογραφίας. Μόνο όμως με την εφεύρεση του cartes- de- visite και την εκλαΐκευση της φωτογραφίας του πορτρέτου εμφανίστηκαν τα πρώτα «εμπορικά» άλμπουμ φωτογραφιών. Από το 1860, αυτά τα άλμπουμ ξεκίνησαν να περιέχουν κατασκευασμένες εικόνες σε στούντιο και έγιναν μέρος της επίπλωσης των οικογενειακών καθιστικών της μπουρζουαζίας (Langford, 2006:23). Με την εμφάνιση της, όπως αποκαλείται, «Kodak κουλτούρας» (Chalfen R, 1987) στις αρχές του εικοστού αιώνα, τα οικογενειακά άλμπουμ έχασαν τον επιδεικτικό χαρακτήρα τους και ξεκίνησαν να γεμίζουν με στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή. Παρά το γεγονός ότι υπέστη αρκετές αλλαγές κατά τη διάρκεια του αιώνα της ύπαρξής του, το άλμπουμ παραμένει ένας προνομιακός χώρος για την κατασκευή της οικογένειας αφήγησης, λειτουργώντας ως ένα βοήθημα μνήμης για τα μεμονωμένα μέλη της οικογένειας.

Ο γάλλος κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu ήταν από τους πρώτους που έκαναν έρευνα πάνω στις οικογενειακές φωτογραφίες. Η μελέτη του 1965, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* άσκησε μεγάλη επιρροή στους μετέπειτα ερευνητές. Μέσα από εμπειρικές μελέτες σε τοπικό πλαίσιο, ο Bourdieu μαζί με τους συνεργάτες του, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία κυρίως στο πως δημιουργούνται τα οικογενειακά στιγμιότυπα, πως αποθηκεύονται και πως εκθέτονται, απέδειξαν πόσο βαθιά συμβατική και τελετουργική μπορεί να είναι η οικογενειακή φωτογραφία. Στο βιβλίο *Suspended Conversations* (2001), βασισμένο στις θεωρίες του ιστορικού και φιλοσόφου Walter Jackson Ong, η ιστορικός τέχνης Martha Langford μιλάει για την φωτογραφία ως μια πράξη επικοινωνίας, εξίσου και το οικογενειακό άλμπουμ μπορεί να περιγραφεί ως επικοινωνιακό, ενεργό και μη στατικό. Από κάποιον φτιάχνεται και σε κάποιον απευθύνεται όπως αναφέραμε και παραπάνω και οι φωτογραφίες δημιουργούν εντυπώσεις που βοηθούν την οικογένεια να προβληθεί, στα μέλη της και στον έξω κόσμο.

Ο Bourdieu ως αναφορά τις οικογενειακές φωτογραφίες έγραψε «καθώς τα πάντα θα οδηγούσαν κάποιον να περιμένει ότι αυτή η δραστηριότητα (η

φωτογραφία), που δεν έχει καθόλου παραδόσεις και δεν δημιουργεί καθόλου απαιτήσεις, θα παραδιδόταν πάνω στην αναρχία του ατομικού αυτοσχεδιασμού, φαίνεται ότι δεν υπάρχει τίποτα ποιο οργανωμένο και συμβατικό από την φωτογραφική πρακτική (Bourdieu, 1990). Δηλαδή κατά περίεργο τρόπο μια παράξενη μονοτονία κυριαρχεί με την οποία οι άνθρωποι φαίνεται να επιλέγουν τις ίδιες πόζες, σκηνικά και θέματα. Ο ιστορικός τέχνης André Wang Hansen επίσης έγραψε για την οικογενειακή φωτογραφία από μια κοινωνιολογική σκοπιά όπως ο Bourdieu και η ερμηνεία του για το οικογενειακό άλμπουμ ήταν ότι το άλμπουμ είναι «μια οργανωμένη ιδεολογική προετοιμασία μιας πασιφανούς ιδανικής κατάστασης» (Hansen, 1982: 8).

Βλέπουμε ότι οι οικογενειακές φωτογραφίες έχουν τη δυνατότητα να φανερώνουν στιγμές, συναισθήματα, δεσμούς, γεγονότα, ταυτόχρονα όμως έχουν την ικανότητα να αποκρύπτουν καθώς η στιγμή της φωτογράφισης γεννά σχεδόν αυθόρμητα το χαμόγελο ακόμη κι αν η στιγμή αυτή δεν συνάδει με ευχάριστα συναισθήματα. Επιπλέον, στις περισσότερες περιπτώσεις οικογενειακών φωτογραφιών, η στιγμή είναι «στυλιζαρισμένη» αφού λειτουργεί ως διαδικασία τυπική και οργανωμένη όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε γιορτές, οικογενειακές συναθροίσεις, επίσημες εκδηλώσεις. Όπως αναφέρεται για το έργο της Whiteread από την Gibbons (2013), οι λεπτομέρειες που εντοπίζονται, αποτελούσαν κάποτε μέρος της ζωής κάποιων, αλλά αποκαλύπτοντας τελικά, μόνο κάποια από τα ίχνη αυτής της ζωής.

Το 2002, η ιστορικός τέχνης Mary Warner στο τέλος του βιβλίου της *Photography: A Cultural History* συμπεριέλαβε ένα μικρό τμήμα με επικεφαλίδα *Family Pictures* όπου γράφει: «Το περιεχόμενο στις οικογενειακές φωτογραφίες κυριαρχείται από εορταστικές εκδηλώσεις, όπως γάμοι, γενέθλια και διακοπές. Λίγες οικογένειες έχουν στόχο να καταγράψουν την όψη της καθημερινής ζωής, όπως ακατάστατες κουζίνες και μη στρωμένα κρεβάτια. Συμπληρώνει επίσης πως «ακόμα έκαναν οπτικές αναπαραστάσεις από δύσκολες συναισθηματικές στιγμές, ή χρησιμοποίησαν την κάμερα για ψυχολογική αυτομελέτη ή θεραπεία» (Warner, 2002:445). Για παράδειγμα ποτέ δεν παρουσιάζονται τα μέλη της οικογένειας να δουλεύουν και ούτε εμφανίζονται στιγμές στο άλμπουμ με δυσάρεστα γεγονότα ή αναμνήσεις που θα μπορούσαν να φέρουν κάποιον σε δύσκολη θέση ή να εξιστορήσουν μια άσχημη πλευρά της οικογενειακής ζωής.

Η Patricia Holland, Βρετανίδα ιστορικός φωτογραφίας, στην μελέτη της *Sweet It Is to Scan: Personal Photographs and Popular Photography* (1996) ακολουθώντας τον Bourdieu, μιλάει και αυτή για την συμβατικότητα της οικογενειακής φωτογραφίας, όπου οι φωτογραφίες δείχνουν οικογένειες «όπως θα ήθελαν να τις δουν», πράγμα που αναφέραμε με παραδείγματα στην προηγούμενη ενότητα. Ενώ οι οικογενειακές φωτογραφίες, επιφανειακά λειτουργούν ως κοινωνικά ντοκουμέντα η Holland γράφει ότι «μια ποιο κοντινή εξέταση αποκαλύπτει την περίπλοκη σχέση τους και τα σκάνδαλα που υφαίνονται μέσα από την σαπουνόπερα της προσωπικής ζωής» (Holland, 2000: 156) και συνεχίζει λέγοντας ότι «οι χειρότεροι φόβοι υποβόσκουν κάτω από την επιφάνεια των αθώων οικογενειακών φωτογραφιών» (Hirsch, 1997).

Το άλμπουμ φωτογραφιών είναι μια παγκοσμίως κυκλοφορούμενη φόρμα που δημιουργεί και διαπραγματεύεται ατομικές ιστορίες, (Appadurai, 2010: 10) και κατασκευάζει την ιστορία και τον μύθο της οικογένειας. Οι οικογενειακές φωτογραφίες μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα είδος εικόνας που συγκεκριμένα πράγματα συμβαίνουν. Απεικονίζουν άνδρες, γυναίκες, παιδιά, παππούδες, γιαγιάδες και εγγόνια, αδερφούς και αδερφές, μονίμως στις ίδιες πόζες. Το άλμπουμ δηλαδή αποτελείται από πολύ επιλεγμένες οπτικές της οικογένειας όπου χαμογελώντας ή επίσημα στημένα, τα μέλη της οικογένειας απεικονίζουν την χαρά, την εμπιστοσύνη, την εκπλήρωση, όμως οι ιστορίες που κρύβονται πίσω από τις πόζες, και αυτά τα χαμόγελα, συχνά είναι ποιο περίπλοκα απ' ότι μπορούμε να φανταστούμε. Όπως αναφέρει η Kuhn (1995), η φωτογραφία δε θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται απλά ως ένας καθρέπτης της πραγματικότητας, αλλά ως ένα αίνιγμα, το οποίο πρέπει να λυθεί.

Ενότητα 5^η

Family Remade

Συνοψίζοντας τα παραπάνω καταλήγουμε στο πόσο εύθραυστη, επιλεκτική αλλά και παραπλανητική μπορεί να είναι η μνήμη, πράγμα που ισχύει ακόμα και όταν υπάρχουν υποτιθέμενα ντοκουμέντα-φωτογραφίες. Η οικογενειακή φωτογραφία λειτουργεί ως εργαλείο υπενθύμισης, ζητώντας από τη μνήμη να ανασυντάξει τις «θαμμένες» στιγμές, τα πρόσωπα και τα συναισθήματα. Το άλμπουμ είναι ένα οπτικό αντικείμενο που έχει επικοινωνιακό χαρακτήρα, δημιουργείται και απευθύνεται στα

υπόλοιπα μέλη της οικογένειας ή ακόμα και σε άλλες κοινωνικές ομάδες και συντελεί στο να «κατασκευαστεί» η προσωπική μας ταυτότητα. Αποτελεί προσωπική και οικογενειακή «αποθήκη» της μνήμης πλάθοντας όμως μια φανταστική παρελθοντική πραγματικότητα αφού όπως αναλύσαμε παραπάνω η μνήμη και η φαντασία έχουν πολύ στενή σχέση. Η οικογενειακή φωτογραφία αποθανατίζει στιγμές και καθορίζει την ομάδα της οικογένειας, εξιδανικεύοντας το παρελθόν λόγο της έντονα συμβατικής φύσης που έχει ένα άλμπουμ αφού υπηρετεί μια συγκεκριμένη αφήγηση. Ακινητοποιεί τη ροή της οικογενειακής ζωής σε μια σειρά στιγμιότυπων, διαιωνίζοντας οικογενειακούς μύθους ενώ φαίνεται, επιφανειακά βέβαια, απλώς να καταγράφει πραγματικές στιγμές στην οικογενειακή ιστορία.

Αυτό είναι και το θέμα της εγκατάστασης Family Remade. Η ταυτότητα μέσω της μνήμης και της κατασκευής της οικογένειας και το ξεθώριασμα αυτών των δύο. Πως παράγεται η ίδια μέσα από ένα πλέγμα παραδόσεων, ιστοριών, βιογραφιών, εικόνων, τόπων και χρόνου.

Η εγκατάσταση αποτελείται από 26 σχέδια με γραφίτη εκ των οποίων τα 18 από αυτά προέρχονται από την αναβίωση του οικογενειακού μου αρχείου (εικ.1-18). Πρόκειται για την επανασύνθεση του οικογενειακού φωτογραφικού αρχείου και για τη μετάφραση από το ένα αντικείμενο στο άλλο, από μια φωτογραφία σε ένα σχέδιο με γραφίτη. Είναι στιγμές στις οποίες εγώ η ίδια δεν παρίσταμαι, αλλά υπάρχει μια ισχυρή συναισθηματική σχέση με τη μνήμη που κληρονόμησα από τις αφηγήσεις ιστοριών και περιγραφές των φωτογραφιών από στενά μου πρόσωπα. Είναι φωτογραφίες που ο καθένας μας θα μπορούσε να έχει στο δικό του οικογενειακό άλμπουμ, «στημένες» φωτογραφίες, οι οποίες καταγράφουν μέλη και σχέσεις της οικογένειας, που επιφανειακά λειτουργούν ως ντοκουμέντα της οικογενειακής ζωής και των δεσμών της οικογένειας.

Ανάμεσα από αυτά τα σχέδια-φωτογραφίες έχω προσθέσει 8 επιπλέον σχέδια (εικ.19-26) εμπλουτίζοντας το οικογενειακό άλμπουμ με εικόνες που έχουν δημιουργηθεί από αφηγήσεις ιστοριών, φωτογραφίες από το internet, αντικείμενα-οικογενειακά κειμήλια, τοπία κτλ., δηλαδή σκηνοθετημένες, κατασκευασμένες εικόνες από το σήμερα. Τα σχέδια αυτά επίσης δανείζονται την οπτική γλώσσα της φωτογραφίας. Είναι εμφανές ότι τέτοιου τύπου φωτογραφίες δεν ταιριάζουν στο συμβατικό οικογενειακό άλμπουμ, υπονομεύουν την ψευδαίσθηση ντοκουμέντου της φωτογραφίας και έτσι συντελούν ώστε τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας να γίνουν ακόμα πιο έντονα. Σκοπός της εγκατάστασης είναι να

δημιουργηθεί μια νέα αφήγηση, διαταράσσοντας την οικογενειακή φωτογραφία ως ντοκουμέντο και αποδεικτικό στοιχείο, παράλληλα θέτοντας τα ερωτήματα όπως τι είναι σημαντικό από το παρελθόν? τι θυμόμαστε? Πως το θυμόμαστε? Θυμόμαστε όλοι με τον ίδιο τρόπο? Θυμόμαστε όλοι τα ίδια πράγματα? Δίνοντας προσοχή στον ρόλο που έχει το οικογενειακό άλμπουμ συμμετέχω στην «κατασκευή» της μνήμης επισημαίνοντας τις συμβάσεις της οικογενειακής φωτογραφίας, τις πόζες που επιλέγουμε, τις σκηνές που αποφασίζουμε να καταγράψουμε, τις πτυχές της οικογενειακής αναπαράστασης που τείνουν να μένουν αόρατες στις συμβατικές φωτογραφίες.

Οι φωτογραφίες καταγράφουν τα γεγονότα απόλυτα, όπως συνέβησαν, λειτουργούν ως αδιάσειστα ντοκουμέντα ενώ όπως αναλύσαμε σε προηγούμενη ενότητα δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με αυτόν τον τρόπο. Αυτά τα καταγεγραμμένα συμβάντα στο οικογενειακό άλμπουμ παρατίθενται ή εξελίσσονται σε χρονολογική σειρά, ακολουθώντας την πορεία του χρόνου. Η μνήμη όμως είναι άχρονη, αφού δεν κατοικεί ούτε στο παρελθόν, ούτε στο παρόν αλλά μεταμορφώνεται μέσα στον χρόνο, καθώς τα δομικά στοιχεία της τείνουν να αλλάζουν, κατ' αντιστοιχία με τις αλλαγές που συμβαίνουν στο ρευστό και μεταβλητό περιβάλλον ενός ανθρώπου. Κι έτσι επιστρέφουμε στην αρχική φάση. Ενώ η ασύνειδη μνήμη που είναι μεταβλητή και εύπλαστη μπορεί να μεταλλάξει το οντολογικό της παρελθόν, αδυνατεί να διαγράψει αυτές τις μαρτυρίες. Στην εγκατάσταση Family Remade όμως χρησιμοποιώ αυτές τις «μαρτυρίες» ώστε ο χρόνος στην αφήγηση να χάσει την γραμμικότητά του. Τα κομμάτια του παρελθόντος περιπλέκονται με φαντασιακές αφηγήσεις του σήμερα και η ταύτιση του αφηγηματικού με τον φυσικό χρόνο παύει να υπάρχει. Όπως συμβαίνει με την μνήμη που είναι μεταβλητή και όχι απόλυτη, έτσι και η συγκεκριμένη αφήγηση χάνει τον αρχικό της χαρακτήρα, και δημιουργείται μια νέα όπου το πραγματικό μπλέκεται με το φαντασιακό και το παρόν με το παρελθόν.

Ως αναφορά τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν παραλληλίζονται θα μπορούσαμε να πούμε με την λειτουργία και την υπόσταση της μνήμης. Η μνήμη στο παρόν σταδιακά αντικαθιστά τη σημασία του παρελθόντος, έτσι και τα σχέδια των φωτογραφιών τους δίνουν νέο νόημα στο σήμερα. Όπως οι φωτογραφίες του παρελθόντος βοηθούν την ανάκτηση της μνήμης αλλά μπορούν επίσης να αντικαταστήσουν την πραγματική ανάμνηση, έτσι και τα σχέδια αντικαθιστούν τις φωτογραφίες, δημιουργώντας μια νέα εκδοχή για το παρελθόν ανακατασκευάζοντάς

το, καθιστώντας ασαφή τα όρια μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού. Τα σχέδια είναι πιο λεπτομερή από τις φωτογραφίες και αυτό απηχεί τη λειτουργία της μνήμης, που πάντα επισκιάζεται με ερμηνεία και είναι πιο πλούσια από το αυθεντικό γεγονός. Η έννοια της μνήμης και της προσωπικής ιστορίας αντιμετωπίζονται μέσω της μακράς αργής χειρωνακτικής εργασίας της αναπαραγωγής των φωτογραφιών και την βραδύτητα του γραφίτη και παραλληλίζονται με την ευθραυστότητα του μέσου, τον γραφίτη και το χαρτί, καθώς και την τονική κλίμακα όπου αχνοί και ξεθωριασμένοι τόνοι κυριαρχούν.

Βιβλιογραφία

1. Μαντόγλου, Α. (2005) *Μνήμες, Ατομικές – Συλλογικές – Ιστορικές*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
2. Μπενβενίστε, Ρ. & Παραδέλλης, Θ. (1997) *Διαδρομές και τόποι της μνήμης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
3. Παπαηλία Π. (2007) *Αφηγήσεις μέσα από το φωτογραφικό άλμπουμ: Πόζες, μνήμες, βλέμματα*,
<<http://gendermigration.ha.uth.gr/images/downloads/photoproject.pdf> >.
4. Χεκίμογλου Ε., Danacioğlu Ε. (1998) «Εισαγωγή: Εικόνες και Πηγές» στο: *Η Θεσσαλονίκη πριν από 100 χρόνια*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 11.
5. Appadurai Α. (2010) «How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective», *Transcultural Studies* 1, σελ. 10.
6. Appadurai Α. (1991) «Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology» στο *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, επιμ. Richard Fox. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
7. Austin J. L. (1946) «Other Minds», *Proceedings of the Aristotelian Society*, σελ.148-187.
8. Azoulay Α. (2008) *The Civil Contract of Photography*. Chicago: The MIT Press.
9. Barthes, R. (1981) *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
10. Batchen G. (2004) *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Van Gogh Museum.
11. Bourdieu P. (1990) *Photography: A Middle –brow Art*. Stanford, California: Stanford University Press, σελ.7.
12. Boeschoten R. V. (1997) *Ανάποδα Χρόνια, συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*. Αθήνα: Πλέθρον.
13. Carville J. (2007) «My Wallet of Photographs: Photography, Ethnography and Visual Hegemony» από J. M. Synge, *The Aran Islands, Irish Journal of Anthropology* 10, no. 1 σελ 8.

14. Chalfen R. (1987) *Snapshot versions of life*. Bowling Green Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
15. Edwards E. (2005) «*Photographs and the Sound of History*», *Visual Anthropology* 21: 1 +2 Spring/Fall, σελ. 38, 39, 27–46.
16. Fentress J., Wickham C. (1992) *Social memory: New perspectives on the past*. Blackwell: Oxford, σελ. 1-40.
17. Fentress J., Wickham C. (1992) *Ordering and Transmission of Social Memory*. Oxford: Blackwell, σελ.45.
18. Freund G. (1996) «*Πρόλογος*» στο *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μετφρ. Εύα Μαυροειδή. Αθήνα: Εκδόσεις περιοδικού Φωτογράφος, σελ. 9-11.
19. Gibbons J. (2007) *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I. B. Tauris, σελ.2.
20. Goff J. L. (1998) *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γ . Κουμπουρλής. Αθήνα : Νεφέλη, σελ. 87-89.
21. Gouk P., Hills H. (2005) *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot: Ashgate.
22. Halbwachs M. (2013[1950]) *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, μετφρ. Ζέη Ε.. Αθήνα: Νεφέλη.
23. Hansen A.W. (1982) «*Fotografi og familie*» (Odense: Bidrags skriftserie nr. 5, σελ. 8.
24. Hirsch M. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
25. Holland P. (2000) ‘*Sweet It Is to Scan...*’ *Personal photographs and popular photography* στο *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, σελ. 156.
26. Langford M. (2006) «*Speaking the Album*» στο *Locating Memory: Photographic Acts*. New York: Berghahn Books, σελ.23.
27. Luria A. R. (1975) *The Mind of a Mnemonist*. London: Penguin.
28. McLuhan M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill.
29. Pierre N. (1989) *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, University of California Press.

30. Pierre J. (1922) «*Η εξέλιξη της μνήμης και της έννοιας του χρόνου*», όπως αναφέρεται στο Le Goff, Z., 1998, *Ιστορία και μνήμη*, μετφρ. Γ. Κουμπουρλής. Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 88.
31. Pink S. (2014) *Doing Visual Ethnography*, 3rd ed.. London: Sage.
32. Portelli, A. (1991) *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York, σελ. 45-58.
33. Rorty R. (1980) *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Oxford University Press.
34. Sontag S. (1973) «*Στη Σπηλιά του Πλάτωνα*», *On Photography*, [ελληνική έκδοση Περί Φωτογραφίας, 1993, μετφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου], Αθήνα: Εκδόσεις Περιοδικού Φωτογράφος, σελ. 3, 13-33, 50.
35. Warner M. (2002) *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, σελ. 445.
36. Warnock M. (1994) «*Memory: The Triumph over Time*», MLN 109, no. 5, σελ. 940.

Φωτογραφίες από τα σχέδια της εγκατάσταση Family Remade.



Εικ.1 διαστάσεις 4x7,5 εκ.



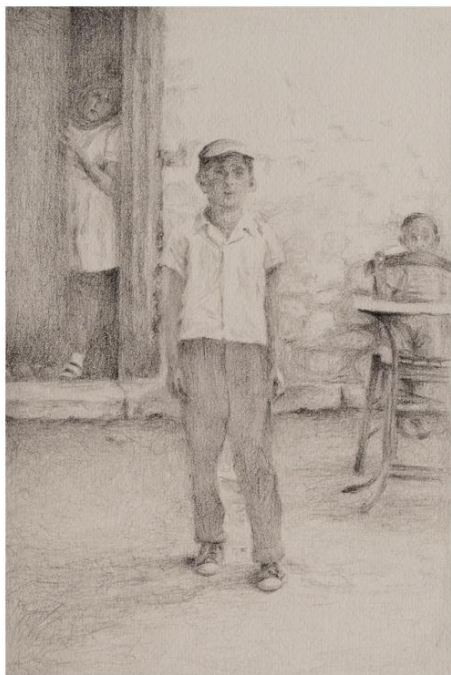
Εικ.2 διαστάσεις 5,3x7,3 εκ.



Εικ.3 διαστάσεις 5,5x7,9 εκ.



Εικ.4 διαστάσεις 5,7x8,2 εκ.



Εικ.5 διαστάσεις 5,7x8,5 εκ.



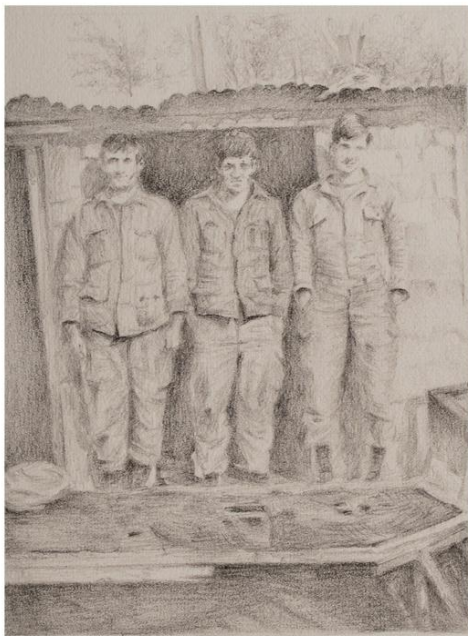
Εικ.6 διαστάσεις 5,8x8,5 εκ.



Εικ.7 διαστάσεις 6,4x8,7 εκ.



Εικ.8 διαστάσεις 6x7,3 εκ.



Εικ.9 διαστάσεις 6x8 εκ.



Εικ.10 διαστάσεις 8,5x6 εκ.



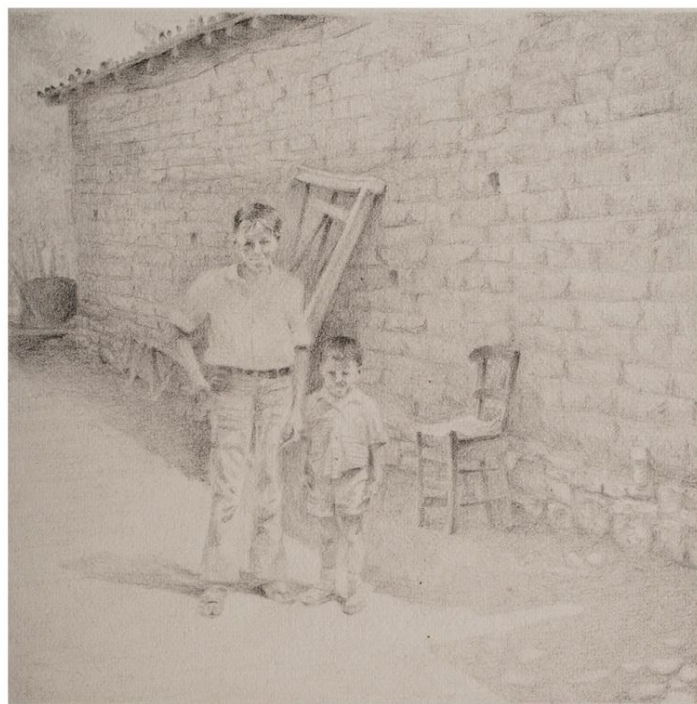
Εικ.11 διαστάσεις 7x9,9 εκ.



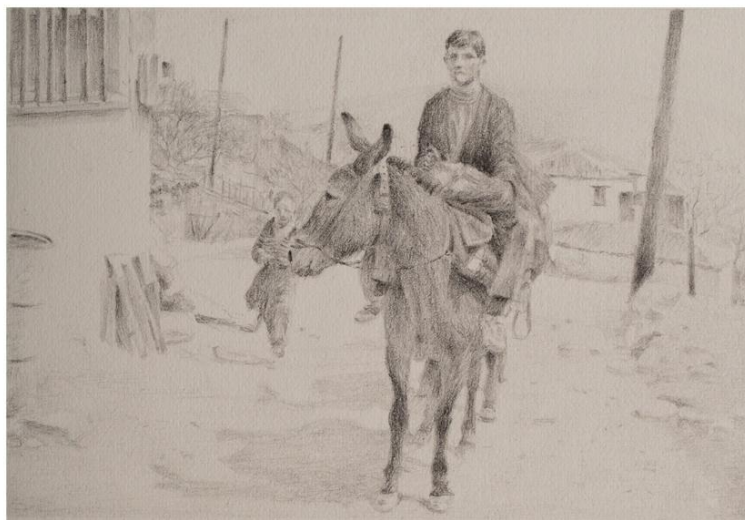
Εικ.12 διαστάσεις 6x8 εκ.



Εικ.13 διαστάσεις 9,1x6,9 εκ.



Εικ.14 διαστάσεις 8,9x8,8 εκ.



Εικ.15 διαστάσεις 6,5x9,5 εκ.



Εικ.16 διαστάσεις 8,5x6 εκ.



Εικ.17 διαστάσεις 6,1x7,8 εκ.



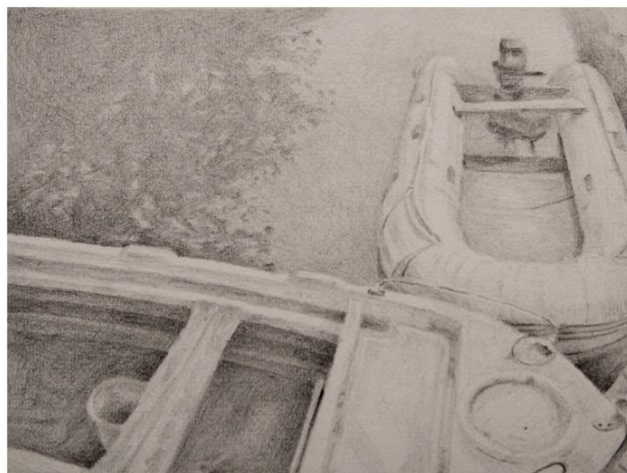
Εικ.18 διαστάσεις 9,4x6,2 εκ.



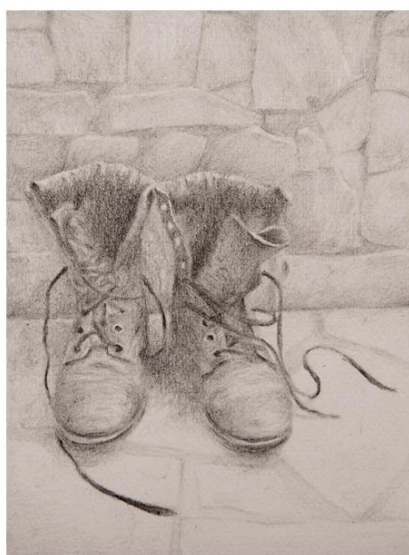
Εικ.19 διαστάσεις 8,1x6,4 εκ.



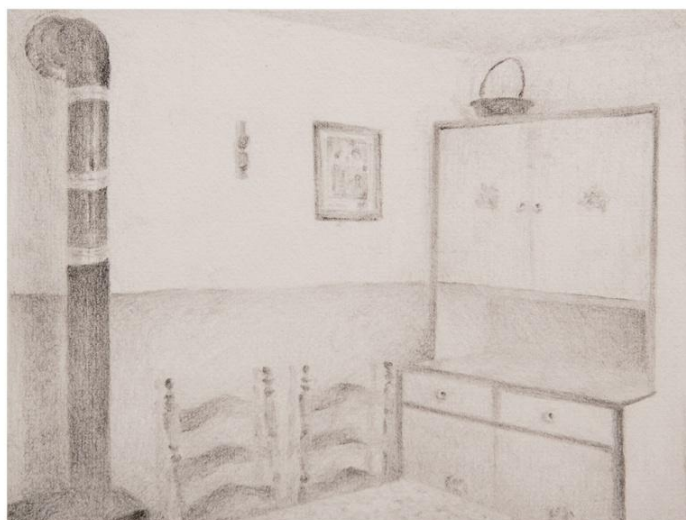
Εικ.20 διαστάσεις 5,5x7,1 εκ.



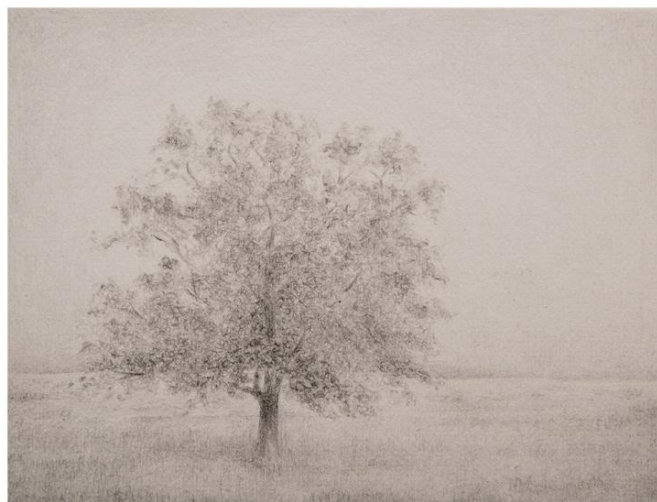
Εικ.21 διαστάσεις 6x8 εκ.



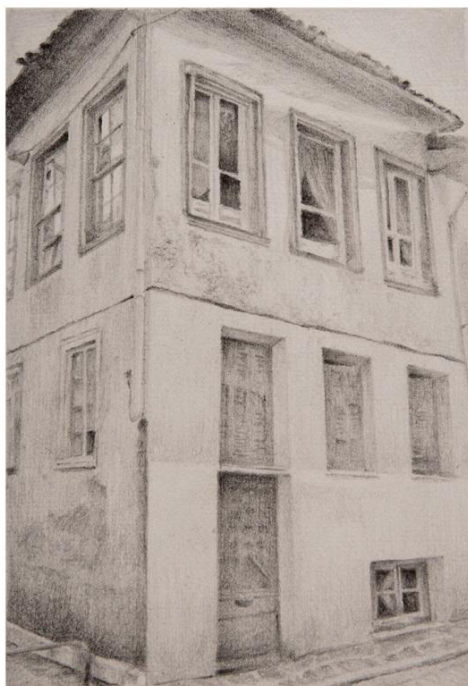
Εικ.22 διαστάσεις 5,3x7 εκ.



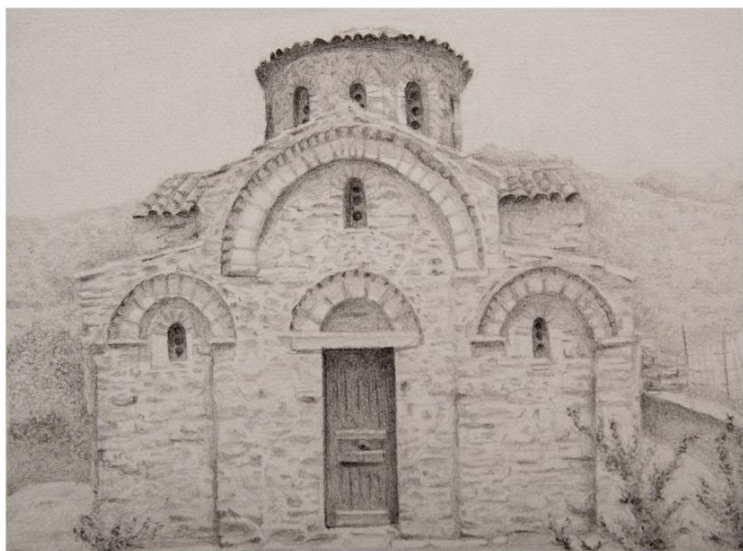
Εικ.23 διαστάσεις 6,6x8,7 εκ.



Εικ.24 διαστάσεις 6,3x8,3 εκ.



Εικ.25 διαστάσεις 8,7x6 εκ.



Εικ.26 διαστάσεις 7x9,4 εκ.