



**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**

**Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

**ΠΜΣ «Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία»**

**«Πετρούπολη: πραγματεύσεις της μνήμης και του οικείου χώρου μέσω σύγχρονων φωτογραφικών αναπαραστάσεων και αρχειακού υλικού»**

**Διπλωματική Εργασία**

**Χαράλαμπος Κουγεμήτρος**

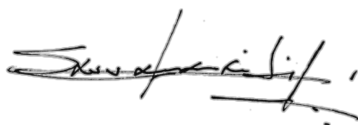
**Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αναστασία Μαρκίδου**

**Αθήνα 2023**

**Αναστασία Μαρκίδου**  
**Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,**  
**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**

**Φώτης Καγγελάρης**  
**Διδάσκων του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών**  
**Διδάκτωρ Ψυχοπαθολογίας**

**Σάββας Λαζαρίδης**  
**Καθηγητής φωτογραφίας στην Ecole Superieur Artistique «le75», Βρυξέλλες**



## ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

### ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Κουγεμήτρος Χαράλαμπος του Νικολάου με αριθμό μητρώου 21007, φοιτητής του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής

Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και

Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Ο Δηλών



## Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτρια Αναστασία Μαρκίδου για την άμεση, διακριτική και ουσιαστική καθοδήγηση, τόσο στο θεωρητικό κομμάτι της εργασίας όσο και στη δημιουργία του φωτογραφικού λευκώματος. Στην ιστορικό τέχνης και ανθρωπολόγο, Κατερίνα Κωνσταντίνου, για την βιβλιογραφική υποστήριξη αλλά και για τις καίριες επισημάνσεις της που τις κρίσιμες στιγμές ξεμπλόκαραν και ενέπνευσαν τη συγγραφή. Στη Χαρά Σιμιτζή για την πρόθυμη και πολύπλευρη στήριξή της. Στον συγγραφέα Ανδρέα Α. Μηλιώνη και στον φωτογράφο Νίκο Μάρκου για την γενναιόδωρη διάθεση αρχειακού υλικού. Στους ανώνυμους πρωταγωνιστές του σύγχρονου φωτογραφικού υλικού, γονείς, συγγενείς και φίλους, που εγκάρδια μου διέθεσαν τα σπίτια τους και μου εμπιστεύτηκαν τις προσωπικές τους ιστορίες. Στη γυναίκα μου Δώρα Διέννη για τη πρακτική στήριξη και εμπύχωση της συγγραφής, από την αρχή μέχρι το τέλος. Τέλος στο μεγάλο μου γιο Νικόλα, ο οποίος με ρωτούσε συχνά πυκνά αν αυτό που γράφω είναι *το ημερολόγιο ενός ενήλικα σπασίκλα*.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Μέλη Εξεταστική Επιτροπής	2
Υπεύθυνη Δήλωση	3
Ευχαριστίες	4
Πίνακας περιεχομένων	5
Περίληψη	7
Abstract	8
Εισαγωγή	9
<b>Κεφάλαιο Πρώτο: Αυτοεθνογραφία και φωτογραφία</b>	10
<b>1.</b> Ανάμεσα στην αυτοεθνογραφία και τη φωτογραφία: Θεωρητικοί και μεθοδολογικοί προβληματισμοί	10
<b>1.1.</b> Χαρτογραφώντας την αυτοεθνογραφία	10
<b>1.2.</b> Η συμβολή της αυτοεθνογραφίας στο έργο «Πετρούπολη»	12
<b>1.3.</b> 1.1 Η φωτογραφική εικόνα ως πρώτη ύλη της έρευνας αλλά και ως αποτέλεσμα αυτής	14
<b>1.4.</b> 1.1 Επιστροφή με την ιδιότητα του φωτογράφου	16
<b>Κεφάλαιο Δεύτερο: Φωτογραφία και μνήμη</b>	18
<b>2.</b> Ανάμεσα στη φωτογραφία και τη μνήμη	18
<b>2.1.</b> Η αυτοβιογραφική μνήμη	18
<b>2.2.</b> Η φωτογραφική εικόνα, μεταξύ μνήμης και λήθης	20
<b>2.3.</b> Το οικογενειακό άλμπουμ	24
<b>Κεφάλαιο Τρίτο: Το έργο</b>	32
<b>3.</b> Πετρούπολη, όχι η Αγία	32
<b>3.1.</b> Η πόλη της πέτρας και οι πέτρες της πόλης	35
<b>3.2.</b> Το πατρικό: Εννιά παιδιά, εννιά κλειδιά	38

<b>3.3.</b>	Χούντα δεν έζησα, ελευθερία δε θυμάμαι	41
<b>3.4.</b>	Αντί επιλόγου, ο δικός μου κοντινός Καναδάς	47
	Βιβλιογραφία	50

## ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗ: ΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΙΚΕΙΟΥ ΧΩΡΟΥ ΜΕΣΩ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

### Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία, αξιοποιώντας σύγχρονες φωτογραφίες καθώς και αρχειακό υλικό, διερευνά την πολύπλοκη και πολυεπίπεδη σχέση της φωτογραφικής αναπαράστασης με τη μνήμη και με τον οικείο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, η εργασία αποτελεί μια επιστροφή του συγγραφέα-φωτογράφου στη γενέτειρα πόλη, την Πετρούπολη Αττικής. Σκοπός αυτής της επιστροφής ήταν η συνάντηση και η φωτογράφιση οικείων προσώπων, τοπίων, σπιτιών και αντικειμένων, καθώς και η συλλογή και επανεκτίμηση αρχειακού υλικού από τα οικογενειακά άλμπουμ, αλλά και από την ίδια την πόλη. Η έρευνα επικεντρώνεται στη μεταπολιτευτική περίοδο – μιας και το 1975 είναι το έτος γέννησης του φωτογράφου- και φτάνει στις μέρες μας. Ανακαλώντας μνήμες, συναισθήματα και εμπειρίες, ο φωτογράφος εξετάζει τα πεδία αυτά υπό το πρίσμα της εθνογραφίας, της πολιτικής, της ιστορίας, της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας. Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της έρευνας και η πρακτική σύνδεσης και σύζευξης προσωπικής και πολιτισμικής εμπειρίας κατατάσσουν εύλογα την παρούσα εργασία στο μεθοδολογικό σχήμα της αυτοεθνογραφίας. Στο πρώτο κεφάλαιο η συζήτηση αφορά τα γενικά χαρακτηριστικά της αυτοεθνογραφίας καθώς και τις σύγχρονες ιστορικές συνθήκες που ευνόησαν την ανάδυσή της ως ποιοτικού μεθοδολογικού εργαλείου έρευνας. Στη συνέχεια εξετάζεται η έννοια και τα είδη της μνήμης, καθώς και ο τρόπος που αυτή συνδέεται με τη φωτογραφική εικόνα, σύγχρονη και αρχειακή. Στο τρίτο κεφάλαιο το ενδιαφέρον στρέφεται στην πρακτική ανάδειξης και αξιοποίησης αρχειακού φωτογραφικού υλικού και συγκεκριμένα των φωτογραφιών του οικογενειακού άλμπουμ. Η αυτοεθνογραφία, που φιλοξενείται στο τελευταίο κεφάλαιο, αποτελεί ένα είδος λεκτικής ανάπτυξης του έργου, μία αποσπασματική αφήγηση της οικογενειακής ιστορίας του συγγραφέα-φωτογράφου, βασισμένη στο σύγχρονο και αρχειακό φωτογραφικό υλικό. Μέσω της ανάδειξης της πολιτικής, ιστορικής και ανθρωπολογικής διάστασης της φωτογραφίας, η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να συμβάλει στον διάλογο για την πολιτισμική χρήση της φωτογραφικής εικόνας και την αξιοποίησή της στην κοινωνική και καλλιτεχνική έρευνα.

Λέξεις κλειδιά: αυτοεθνογραφία, φωτογραφία, οικείος τόπος, μνήμη, ταυτότητα, φωτογραφικά αρχεία, οικογενειακό άλμπουμ

## **PETROUPOLI: INTERPRETATIONS OF MEMORY AND FAMILIAR PLACE THROUGH CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC REPRESENTATIONS AND ARCHIVAL MATERIAL**

### **Abstract**

The present MA thesis combines modern photographs and archival material to study the complex and multilayered relationship of the photographic representation with memory and the familiar space. Specifically, this project constitutes a return of the author-photographer to his home town, Petroupoli of Attica. Scope of this return was to meet and photograph familiar people, landscapes, houses and objects, as well as to collect and re-evaluate the archival material from family albums and also from the town itself. The research is focused in the post Junta period –1975 is the birth year of the photographer. By recalling memories, emotions and experiences, the project/research studies these spaces under the perspective of ethnography, politics, history, sociology and psychology. The qualitative characteristics of this research and the practice of connecting and coupling of the personal and the cultural experience, reasonably, classify the present thesis within the methodological framework of autoethnography. The first chapter discusses the general characteristics of autoethnography, and also the modern historical conditions that promoted its emergence as a qualitative methodological research tool. Next, the definition of memory, its genres, and also the way memory is connected with the photographic image - both modern and archival-, are studied. The third chapter focuses on the practice of the highlighting and use of the archived photographic material, and more specifically, of the family album's photographs. The autoethnographic project is presented in the final chapter of the thesis. This includes the verbal development of the project, a fragmented narrative of the family history of the author-photographer, and is based on the modern and archived photographic material. Through the highlighting of the cultural, historical and anthropological dimension of photography, the present thesis aspires to contribute to the discourse on the cultural use of the photographic image and its implementation in the social and artistic research.

**Key words:** autoethnography, photography, memory, familiar space, identity, photographic archives, family album



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιδέα της επιστροφής στη γενέτειρα πόλη εκκινεί αρχικά από την επιθυμία μου να διερευνήσω μέσα από τις κεκτημένες πια φωτογραφικές δεξιότητες μου τις τομές και τις γκρίζες ζώνες μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, προσωπικού και πολιτικού, ιδιωτικού και δημόσιου. Ο τόπος είναι η Πετρούπολη Αττικής, το μέρος στο οποίο έζησα τα 35 πρώτα χρόνια της ζωής μου και «επιστρέφω» σε αυτό, αφού τα τελευταία 17 χρόνια ζω μόνιμα στο Χαλάνδρι. Στο διάστημα αυτό δεν σταμάτησα να επισκέπτομαι την Πετρούπολη και το πατρικό μου. Στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν, το περιαστικό τοπίο της πόλης αποτέλεσε αντικείμενο παρατήρησης και φωτογράφισης, όχι όμως συστηματικής ούτε απολύτως συνειδητής. Οι φωτογραφικές επισκέψεις του παρελθόντος ήταν περισσότερο στην κατεύθυνση της καλλιτεχνικής έκφρασης και στην πλειοψηφία τους ήταν νυχτερινές. Στο παρόν έργο, η φωτογραφική στόχευση, απαλλαγμένη από την καλλιτεχνική φιλοδοξία, εκτός από το τοπίο, συμπεριέλαβε το πατρικό μου σπίτι, τους γονείς μου, τα σπίτια οικείων προσώπων, συγγενών και φίλων, σε κάποιες περιπτώσεις και τον ίδιο μου τον εαυτό, καθώς επίσης και την εξέταση αρχειακού υλικού από την πόλη. Η συνειδητή και συστηματική πρόκληση συμβάντων, συναντήσεων δηλαδή με παλιούς γνώριμους και η επίσκεψη οικείων από το παρελθόν χώρων, είχε ως στόχο την αναμόχλευση της μνήμης και την συνακόλουθη σύνδεσή τους με τη φωτογραφία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΑΥΤΟΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

### 1. Ανάμεσα στην αυτοεθνογραφία και τη φωτογραφία: θεωρητικοί και μεθοδολογικοί προβληματισμοί

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι τα γενικά χαρακτηριστικά της παρούσας εργασίας αλλά και το θέμα καθεαυτό παραπέμπουν τον αναγνώστη και θεατή των εικόνων στο πεδίο μιας μικρής κλίμακας εθνογραφίας, αφού σε ένα βαθμό αποτελεί παρατήρηση, εκ των έσω διερεύνηση και αναπαράσταση του πολιτισμικού προφίλ μιας ομάδας και ενός τόπου. Τί γίνεται όμως όταν ο τόπος αυτός και τα πρόσωπα τυγχάνουν οικεία στον ερευνητή και ο ίδιος αποτελεί μέρος του υπό παρατήρηση φαινομένου; Πού κατατάσσεται και πώς χαρακτηρίζεται μια εργασία η οποία αναπτύσσεται στα ενδιάμεσα κενά και στις τομές μεταξύ καλλιτεχνικού έργου και κοινωνικής επιστήμης, προσωπικού και πολιτικού, παρόντος και παρελθόντος, ιδιωτικού και δημόσιου; Με ποια ερευνητική και μεθοδολογική στρατηγική μπορεί να διερευνήσει κάποιος τη μνήμη και την ταυτότητα, συνδέοντας το προσωπικό βίωμα με τον πολιτισμό, την πολιτική και την ιστορία; Πώς η φωτογραφική εικόνα, ως μέσο έρευνας και αναπαράστασης, συνδέεται με όλα τα παραπάνω;

#### 1.1. Χαρτογραφώντας την αυτοεθνογραφία

Η αυτοεθνογραφία, ένα σχετικά πρόσφατα αναγνωρισμένο μεθοδολογικό σχήμα στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών, μπορεί να διαμεσολαβήσει και να συνδέσει τα κενά των φαινομενικά ετερόκλιτων και αντιφατικών παραπάνω εννοιών. Όπως σημειώνουν οι Ellingson & Ellis<sup>1</sup>, η αυτοεθνογραφία ως ποιοτική μέθοδος έρευνας ειδικεύεται στη σύνδεση και γεφύρωση θεμελιωδών διαχωρισμών που διατρέχουν τις παραδοσιακές προσεγγίσεις της έρευνας, διχοτομιών όπως μεταξύ εαυτού και άλλου, υποκειμένου και αντικειμένου, ερευνητή και ερευνομένου. Ιστορικά, ο όρος αυτοεθνογραφία συναντάται για πρώτη φορά τη δεκαετία του 1970 στα κείμενα *What do People do? Dani Auto-Ethnography* του Karl G. Heider, *Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects* του

---

<sup>1</sup>Laura Ellingson & Carolyn Ellis. "Autoethnography as constructionist project" *Handbook of constructionist research* 445 (2008).

David M. Hayano και *Anthropology and the Coming Crisis: An Autoethnographic Appraisal* του Walter Goldschmidt. Ωστόσο χρειάστηκε να περάσουν αρκετά χρόνια από τότε προκειμένου η αυτοεθνογραφία να εδραιωθεί ως ποιοτική μέθοδος έρευνας και να καθιερωθεί ως πρακτική.

Η Carolyn Ellis και ο Arthur Bochner εισάγουν τον όρο *ενθυμητική αυτοεθνογραφία* (evocative-autoethnography)<sup>2</sup>, για να περιγράψουν μία γραφή που είναι πιο κοντά στην τέχνη και λιγότερο στην επιστήμη. Η ενθυμητική αυτοεθνογραφία εμπλέκει συναισθηματικά τόσο τον ερευνητή όσο και τον αναγνώστη χωρίς να στοχεύει στην αντικειμενικότητα. Η αυτοεθνογραφία, η οποία αναζητά το υλικό της στις μνήμες, τις φωτογραφίες και τις γραπτές σημειώσεις, λειτουργεί ενδοσκοπικά και εν τέλει θεραπευτικά<sup>3</sup>. Για την Ellis η ενθυμητική αυτοεθνογραφία συνδυάζει την συναισθηματική ανάκληση και τη συστηματική κοινωνιολογική ενδοσκόπηση<sup>4</sup>. Από την άλλη πλευρά, ο Anderson<sup>5</sup>, καθηγητής κοινωνιολογίας και εκπρόσωπος της κατεύθυνσης της αναλυτικής αυτοεθνογραφίας, προσπάθησε να ενδυναμώσει την κοινωνιολογική ταυτότητα της μεθόδου προτείνοντας μια γραφή περισσότερο επιστημονική και ρεαλιστική και λιγότερο συναισθηματική.

Διατρέχοντας τη σχετική βιβλιογραφία θα λέγαμε ότι η αυτοεθνογραφία ως μέθοδος έρευνας αλλά και αφηγηματικό είδος στοχεύει στην περιγραφή και συστηματική ανάλυση της προσωπικής εμπειρίας, με στόχο να αξιοποιήσει τα ευρήματά της, για να εμπλουτίσει τη γνώση μας σχετικά με την πολιτισμική εμπειρία<sup>6</sup>. Παράλληλα, η αυτοεθνογραφία αναγνωρίζει και διευρύνει τα όρια και τους περιορισμούς των παραδοσιακών μεθόδων έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες. Υπερασπίζεται την αφηγηματικότητα, την προσωπική εμπειρία και τον καθοριστικό ρόλο της γωνίας θέασης του ερευνητή, αμφισβητώντας ταυτόχρονα τις έννοιες της αντικειμενικότητας, της αυθεντίας και της «ουδέτερης» ματιάς του ερευνητή. Κοινός τόπος των περισσότερων θεωρητικών είναι ότι η

---

<sup>2</sup> Carolyn Ellis, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011) 273-290.

<sup>3</sup> Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Αυτοεθνογραφία* (Dolce, 2022) 9.

<sup>4</sup> Carolyn Ellis, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011) 273-290.

<sup>5</sup> Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Αυτοεθνογραφία* (Dolce, 2022) 9.

<sup>6</sup> Nora M. Küttel, "Autoethnography and Photo-Essay: Combining written word and photographs." *Raum und Bild-Strategien visueller raumbezogener Forschung* (2021): 57-67.

αυτοεθνογραφία τοποθετείται μεταξύ αυτοβιογραφίας και εθνογραφίας, δανείζεται στοιχεία και από τα δύο αυτά επιστημονικά πεδία, συνδυάζει χαρακτηριστικά και συμπληρώνει τα κενά τους<sup>7</sup>.

Οι αυτοβιογράφοι υιοθετώντας συχνά ένα λογοτεχνικό ύφος αφηγούνται σημαντικά γεγονότα και εμπειρίες της ζωής τους. Η Ellis<sup>8</sup> ονομάζει αυτές τις στιγμές «επιφοιτήσεις-εμπνεύσεις» (“epiphanies”), που εντάσσονται σε ένα συνεχές αφηγηματικό κείμενο που συχνά παραπέμπει σε ένα δομημένο προσωπικό ημερολόγιο. Δύο βασικά χαρακτηριστικά της αυτοβιογραφίας, που τη διαχωρίζουν από την αυτοεθνογραφία, είναι αφενός ότι η εξιστόρηση γίνεται αρκετό καιρό μετά τα γεγονότα, αφετέρου ότι η αφήγηση δεν συνδέει το προσωπικό βίωμα και τα γεγονότα με το ιστορικό πλαίσιο ούτε με την πολιτισμική εμπειρία. Από την άλλη, όταν κάποιος ακολουθεί την εθνογραφία, γίνεται μέλος μιας ομάδας και την παρατηρεί εκ των έσω, συλλέγει και καταγράφει πληροφορίες προκειμένου να χαρτογραφήσει τις σχέσεις, την κοινωνική ζωή και τις πολιτιστικές συνήθειες της εν λόγω ομάδας.

## 1.2. Η συμβολή της αυτοεθνογραφίας στο έργο «Πετρούπολη».

Δίνοντας έμφαση στο προσωπικό βίωμα του ερευνητή και στην αφήγηση της ιστορίας του, η αυτοεθνογραφία μπορεί να αναδείξει όψεις της καθημερινής εμπειρίας που συχνά διαφεύγουν από τις παραδοσιακές μεθόδους έρευνας, όψεις που επικεντρώνονται στο συλλογικό βίωμα, στις μεγάλες αφηγήσεις και στις θεσμικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος. Σε ένα ακόμα επίπεδο, η αυτοεθνογραφία και οι ποικίλες τροπικότητές της παράγουν έργο που αφορά και απευθύνεται σε ευρύτερους αποδέκτες, που ενδεχομένως βρίσκονται εκτός ακαδημαϊκού περιβάλλοντος<sup>9</sup>. Ο Allen<sup>10</sup> διερωτάται τι είναι αυτό που κάνει ενδιαφέρουσα την ιστορία κάποιου έναντι αυτής κάποιου άλλου. Το να αφηγηθεί κάποιος απλώς την ιστορία του σαφώς δεν είναι αρκετό, μιας κι αυτό μπορεί να το συναντήσει κανείς και σε ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα. Ο αυτοεθνογράφος αντίθετα καλείται,

---

<sup>7</sup> Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011) 273-290.

<sup>8</sup> Ο.π.

<sup>9</sup> Tony E Adams, Carolyn Ellis, and Stacy Holman Jones. "Autoethnography." *The international encyclopedia of communication research methods* (2017) 1-11.

<sup>10</sup> Ο.π. 1-11.

αξιοποιώντας τα μεθοδολογικά και ερευνητικά του εργαλεία και εφαρμόζοντας μια πολύ αναλυτική ματιά, να αναδείξει την προσωπική του εμπειρία, να τη συνδέσει με την πολιτισμική εμπειρία και με τον τρόπο αυτό να την καταστήσει ενδιαφέρουσα και για τους άλλους<sup>11</sup>.

Θα μπορούσαμε επίσης να υποστηρίξουμε ότι το αυτοεθνογραφικό εγχείρημα αναδιατυπώνει την άποψη του McLuhan<sup>12</sup> ότι «το μέσο είναι το μήνυμα» και το συνδέει έστω και με έμμεσο τρόπο με την κοινωνική έρευνα. Πρόκειται για την άποψη ότι το αληθινό μήνυμα, που αποκωδικοποιούμε και εν συνεχεία καταναλώνουμε ως θεατές-ακροατές, δεν αφορά στο περιεχόμενο καθεαυτό, αλλά στα τεχνικά χαρακτηριστικά και στη δομή του μέσου που εκφέρει το μήνυμα. Η μεταφορά και η αναγωγή της παραπάνω άποψης στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών και της έρευνας «φωτογραφίζει» τον ρόλο του ερευνητή σε σχέση με το ερευνούμενο, φέρνει στο φως και αναδεικνύει την ιδιότητά του, το «βιογραφικό» του και τη θέση από την οποία διεξάγει την έρευνα. Σημασία δεν έχει μόνο τι λέει κάποιος, αλλά και το ποιος είναι αυτός και από ποια θέση εκφέρει αυτά που λέει.

Το γεγονός ότι η αυτοεθνογραφική προσέγγιση υιοθετεί και προϋποθέτει τη χρήση *υποκειμενικών πλάνων*<sup>13</sup> τη διαφοροποιεί τόσο από τις παραδοσιακές εθνογραφικές πρακτικές όσο και από τα αφηγηματικά δεδομένα της αυτοβιογραφίας και την ίδια στιγμή την καθιστά ευάλωτη σε ποικίλες κριτικές. Για τα αυτοβιογραφικά πρότυπα η αυτοεθνογραφία είναι αρκετά «αντικειμενική» και όχι αρκούντως καλλιτεχνική, ενώ αντίστροφα για την εθνογραφική παράδοση στερείται αξιοπιστίας και εγκυρότητας και δεν είναι αρκούντως επιστημονική<sup>14</sup>. Πώς μπορεί όμως να είναι ακριβής, έγκυρη και αξιόπιστη μία μέθοδος που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη μνήμη και τα συναισθήματα του ερευνητή; Ακόμη και αυτό να ήταν εφικτό, δεν αποτελεί ζητούμενο. Η αυτοεθνογραφία, ένεκα της ρευστής και ασαφούς φύσης της, αφήνει χώρο στον ερευνητή-αφηγητή να εμπλέξει στην ιστορία του αλήθειες και ψέματα, πραγματικά και σχεδόν πραγματικά γεγονότα. Εάν την πρακτική αυτή την αναγάγουμε στον χώρο της φωτογραφίας, μας παραπέμπει στον ευρηματικό

---

<sup>11</sup> Ό.π., 1-11.

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, *Η καταναλωτική κοινωνία* (Νησίδες, 2005) 145.

<sup>13</sup> Ελληνική απόδοση του όρου *point-of-view-shot*. Πρόκειται για το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό. Στο Bordwell D. & Thompson K., *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου* (Μ.Ι.Ε.Τ., 2009) 132-136.

<sup>14</sup> Carolyn Ellis, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung* (2011) 273-290.

όρο “near document”, έννοια που επινόησε ο Jeff Wall προκειμένου να περιγράψει το φωτογραφικό του έργο<sup>15</sup>.

Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, η επιλογή της ενθυμητικής αυτοεθνογραφίας ως εναλλακτικής ποιοτικής μεθόδου έρευνας δεν ήταν συνειδητή και σκόπιμη εξαρχής. Το αυτοβιογραφικό ωστόσο εγχείρημα της διερεύνησης της μνήμης, της ταυτότητας ως ρευστής και διαρκώς μεταβαλλόμενης κατάστασης και του οικείου τόπου μέσα από διαφορετικά πρίσματα, προσωπικά, κοινωνικά και πολιτιστικά, την προκάλεσε. Οι συμβατικές μεθοδολογίες έδειχναν να αδυνατούν να αποτυπώσουν τις πολλαπλές όψεις του προσωπικού και τις διαπλοκές του με το συλλογικό και το πολιτικό. Ταυτόχρονα, η αρχική στόχευση της εργασίας να διερευνήσει τις δυνατότητες παραγωγής γνώσης μέσω της φωτογραφίας βρήκε στην αυτοεθνογραφία ένα πεδίο πλούσιων αναφορών που παράγονται τα τελευταία χρόνια στο πλαίσιο της εθνογραφικής και ανθρωπολογικής στροφής της τέχνης και πιο συγκεκριμένα της φωτογραφίας<sup>16</sup>.

Σε ό,τι αφορά το θεραπευτικό αίτημα του ενθυμητικού αυτού εγχειρήματος, θα έλεγα ότι αυτό είναι προσδιορισμο σε ένα βαθμό, απροσδιόριστο σε ένα άλλο. Η εξασθένιση της μνήμης, η προοπτική της απώλειας, ζητήματα ταυτότητας, γεγονότα, αναμνήσεις, συναισθήματα, θραυσματικά στοιχεία που ταιριάζουν καλύτερα σε «αμοντάριστα πλάνα»- παρά σε «δομημένη ταινία» με αρχή μέση και τέλος, όλα αυτά, διαχρονικά με ταράζουν- και σχεδόν επιβάλλουν αυτή την εκδοχή αυτοεθνογραφίας ως τρόπου διερεύνησης του εαυτού. Ο σκοπός όχι μόνο δεν είναι η ανάπαυση της συνείδησης μέσα από τις βολικές αναμνήσεις, αλλά αφορά αντίθετα στη μόχλευση της μνήμης και στην αναμόχλευση των αναπαραστάσεών της.

### **1.3. Η φωτογραφική εικόνα ως πρώτη ύλη της έρευνας αλλά και ως αποτέλεσμα αυτής**

Η τεκμηριωτική και περιγραφική δεινότητα της φωτογραφικής εικόνας μεταξύ των αναπαραστατικών τεχνών την καθιστά, ειδικά τα τελευταία χρόνια, μέσο ευρείας αποδοχής και χρήσης τόσο στο πεδίο της καθημερινής ζωής όσο και σε αυτό της έρευνας. Αρκεί να αναφέρουμε πεδία όπως

---

<sup>15</sup> Jeff Wall, <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/> 24 Ιουνίου 2023.

<sup>16</sup> «Εισαγωγή», στο *Φωτογραφία και ανθρωπολογική στροφή*, Επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη-Γιάννης Σταθάτος (Κουκκίδα 2023).

την ιστορία, την αρχαιολογία, την εθνογραφία, την οπτική ανθρωπολογία ή τον εθνογραφικό κινηματογράφο, τα οποία αξιοποιούν τη φωτογραφία και τα φωτογραφικά αρχεία προκειμένου να αναπαραστήσουν νέα γνώση, ενίοτε δε και να παραγάγουν καλλιτεχνικό έργο. Δεν εντάσσεται στους στόχους της παρούσας εργασίας η αναλυτική αναφορά στην πληθώρα των χρήσεων της φωτογραφίας, ούτε η ανάδειξη της πολυεπίπεδης και πολυεδρικής της φύσης. Στην παρούσα συζήτηση αντίθετα, η πολιτική, πολιτισμική, ψυχολογική και ανθρωπολογική διάσταση της φωτογραφίας θίγονται μόνο έμμεσα, μέσω της διερεύνησης της σχέσης της με τη μνήμη και τον οικείο τόπο, που ακολουθεί παρακάτω.

Με μια σύντομη επισκόπηση σε μία πληθώρα αυτοεθνογραφικών εργασιών διαπιστώνεται ακόμη ότι η πλειοψηφία αυτών, ενώ αξιοποιούν ποικιλοτρόπως την εικόνα, εντέλει υιοθετούν συνήθως το κείμενο ως τελική φόρμα αναπαράστασης και πιο σπάνια προτείνουν μία μεικτή φόρμα λεκτικής και οπτικής αναπαράστασης. Είθισται με άλλα λόγια οι αυτοεθνογράφοι να αξιοποιούν την εικόνα, και πιο συγκεκριμένα τη φωτογραφία, είτε για να ανακαλέσουν μνήμες και συναισθήματα, είτε για να τεκμηριώσουν την ερευνητική διαδικασία και λίγο πιο σπάνια ως τελικό έργο<sup>17</sup>.

Στο παρόν έργο που συνειδητά υιοθετεί μία μεικτή φόρμα λεκτικής και οπτικής αφήγησης, η σχέση της φωτογραφίας με την αυτοεθνογραφία είναι λίγο πιο σύνθετη και περίπλοκη. Η φωτογραφία, τόσο ως αρχειακό υλικό όσο και ως επιτόπια σύγχρονη παραγωγή, αξιοποιείται πράγματι για την ανάκληση μνημών, βιωμάτων και συναισθημάτων, ταυτόχρονα όμως, ειδικά στην περίπτωση του σύγχρονου φωτογραφικού υλικού, είναι και προϊόν αυτής της μνημονικής και συναισθηματικής διεργασίας. Πολλές από τις σύγχρονες φωτογραφίες επιχειρούν με τρόπο πάντοτε ελλειπτικό, να αναπαραστήσουν μνήμες και συναισθήματα, ενώ άλλες πάλι είναι προϊόν καθαρής περιέργειας να ιδωθεί ο τόπος στο παρόν και να καταγραφεί με μία σχετική αποστασιοποίηση. Ένεκα της μακροχρόνιας ενασχόλησής μου με τη φωτογραφία και καθώς επιχειρώ συνήθως στο φωτογραφικό πεδίο του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου<sup>18</sup>, αντιλαμβάνομαι τη σχέση μεταξύ

---

<sup>17</sup> Nora M. Küttel, "Autoethnography and Photo-Essay: Combining written word and photographs." *Raum und Bild-Strategien visueller raumbezogener Forschung* (2021) 57-67.

<sup>18</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις* (Αθήνα 2015) 146-149.

φωτογραφίας, μνήμης και αυτοεθνογραφίας ως ένα κλειστό κύκλωμα, στο οποίο καθένα από τα πεδία αυτά εμπεριέχει και ταυτόχρονα προϋποθέτει το άλλο.

Στη θεωρία του για τις διαστάσεις της επιδεξιότητας ο ανθρωπολόγος Tim Ingold υποστηρίζει ότι οι επαγγελματίες την ίδια στιγμή που εκτελούν μηχανικές ενέργειες στο πλαίσιο της εργασίας τους, παρατηρούν, κρίνουν και νιώθουν το περιβάλλον τους<sup>19</sup>. Οι σωματικές και νοητικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας επαγγελματικής δραστηριότητας και η αλληλεπίδραση με το εργασιακό περιβάλλον, σε βάθος χρόνου, έχουν ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη αντιληπτικών δεξιοτήτων. Η μακρόχρονη επαγγελματική και δημιουργική ενασχόληση μου με τη φωτογραφία με έχει διαμορφώσει σε ένα βαθμό και έχει ως αποτέλεσμα να σκέφτομαι με εικόνες και φτιάχνοντας εικόνες. Ως εκ τούτου η επιλογή της φωτογραφίας ως του βασικού μέσου στην έρευνα ήταν απολύτως συνειδητή και σε κάποιο βαθμό αναπόφευκτη.

#### **1.4. Επιστροφή με την ιδιότητα του φωτογράφου**

Πλάι στο προφανές ζητούμενο αυτής της «επιστροφής», αυτό της διερεύνησης του κοινωνικού φαινομένου μέσω της προσωπικής εμπειρίας και της ανάδειξης των ιδιαιτεροτήτων του οικείου τόπου, υπάρχει κι ένα αίτημα θεραπευτικό. Κοινό χαρακτηριστικό των επισκέψεών μου στην πόλη, χαρακτηριστικό που εν πολλοίς με ώθησε να «επιστρέψω» με σκοπό την έρευνα και με άλλη ιδιότητα, ήταν -και σε ένα βαθμό παραμένει- ένα συναίσθημα έλξης και άπωσης. Κάτι με τραβάει ακόμα στη γενέτειρα πόλη και την ίδια στιγμή κάτι με διώχνει από αυτή. Πιθανώς η αντίφαση αυτή συνδέεται με το παρελθόν και τη συνύπαρξη της νοσταλγίας αλλά και τραυματικών αναμνήσεων. Ωστόσο, τα αντιφατικά αυτά συναισθήματα, πηγάζουν ενδεχομένως και από το γεγονός ότι η παρουσία μου στο πατρικό, ειδικά σε συνθήκες οικογενειακής έντασης, έχει ως αποτέλεσμα την συγχώνυσή μου στο σύστημα της πατρικής οικογένειας, την απώλεια της αντικειμενικότητας και της δυνατότητας διαφοροποίησης και τη μεταφορά της έντασης και στη δική μου οικογένεια. Ο Murray Bowen ονομάζει

---

<sup>19</sup> Tim Ingold, *Η αντίληψη του περιβάλλοντος: Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες* (Αλεξάνδρεια, 2016) 223.



το συναισθηματικό αυτό φαινόμενο «αδιαφοροποίητη μάζα του οικογενειακού εγώ»<sup>20</sup>, φαινόμενο που εμποδίζει τη διαδικασία διαφοροποίησης του εαυτού, όσο το άτομο παραμένει «εντός» του οικογενειακού συναισθηματικού συστήματος και συγχωνευμένο με αυτό. Ο Bowen υποστηρίζει ότι το φαινόμενο αυτό αφορά όλους τους ανθρώπους, με τη διαφορά να έγκειται στη διαχείρισή του: κάποιοι από αυτούς το αναγνωρίζουν και αναλαμβάνουν δράση, πολλοί το αγνοούν, ενώ για άλλους πάλι η συγχώνευση στο πατρικό σύστημα είναι βολική. Επιθυμώ να ανήκω στην πρώτη κατηγορία και μου είναι απολύτως συνειδητό ότι η φυσική απόσταση από την πατρική οικογένεια και την γενέτειρα πόλη δεν εξασφαλίζει αυτομάτως και συναισθηματική αποστασιοποίηση.

Παρά το γεγονός ότι η πόλη είναι αγνώριστη σε σχέση με το παρελθόν και παρά το γεγονός επίσης ότι οι μνημονικές μου εικόνες από τον τόπο έχουν ξεθωριάσει, ήταν η δεξαμενή αυτών των αναμνήσεων που με καθοδήγησε και μου υπέδειξε ποια μέρη θα επισκεφθώ και ποια θα αποκλείσω. Με δεδομένη τη συναισθηματική εμπλοκή και χωρίς καμία νοσταλγική διάθεση, η επιστροφή στη γενέτειρα πόλη με την ιδιότητα του φωτογράφου-ερευνητή μού διασφάλισε -όχι αυτομάτως- μία ελάχιστη απόσταση από το αντικείμενο της έρευνας, καθιστώντας με ταυτόχρονα συμμετέχοντα αλλά και παρατηρητή, παρατηρητή και παρατηρούμενο<sup>21</sup>. Για τις ανάγκες της φωτογραφικής αναπαράστασης του τόπου και των ανθρώπων του, η διττή αυτή ιδιότητα, αποτέλεσε δύσκολη εξίσωση και ταυτόχρονα πρόκληση.

Η παρουσία της κάμερας στο χώρο μπορεί να λειτουργήσει ως επιταχυντής στην επιρροή που θα ασκήσει ο παρατηρητής στο υπό παρατήρηση φαινόμενο<sup>22</sup>. Έχοντας γνώση και συνείδηση του παραπάνω φαινομένου, αλλά και των πιθανών εμπλοκών που αυτό θα μπορούσε να προκαλέσει κατά τη διαδικασία της φωτογράφισης ειδικά προσώπων, υιοθέτησα πρακτικές ενσωμάτωσης και

---

<sup>20</sup> Murray Bowen, *Τρίγωνα στην οικογένεια* (Ελληνικά Γράμματα, 1998) 71.

<sup>21</sup> Αντλώντας στοιχεία και επιχειρήματα από τη μετα-νεωτερική επιστήμη και την κβαντική φυσική, η Μάργκαρετ Ουίτλυ αμφισβητεί την έννοια της αντικειμενικής πραγματικότητας και τη διάκριση ανάμεσα σε παρατηρητή και δρων υποκείμενο υποστηρίζοντας ότι ο παρατηρητής είναι μέρος του συστήματος περιγραφής. Στο Μάργκαρετ Ουίτλυ, *Ηγεσία και Χάος* (Καστανιώτης, 2003) 15-16.

<sup>22</sup> Ένα πολύ ενδεικτικό και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι αυτό του γνωστού κινηματογραφιστή Krzysztof Kieślowski ο οποίος το 1982, μετά την επιβολή στρατιωτικού νόμου στην Πολωνία, εξασφάλισε άδεια να κινηματογραφεί δίκες αντικαθεστωτικών. Η παρουσία της κάμερας είχε συχνά σαν αποτέλεσμα οι δικαστές να είναι πιο επιεικείς στις αποφάσεις, τους γεγονόσ που με τη σειρά του οδήγησε τον Kieślowski στην απόφαση να τοποθετεί κάμερες στις αίθουσες των δικαστηρίων, ακόμα κι όταν αυτές δεν ήταν φορτωμένες με φιλμ. Αναφέρεται στο: Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Περί φύσεως και αληθινότητας* (Νεφέλη, 2017) 67.

εγκληματισμού στο περιβάλλον, στρατηγικές που καθιστούσαν την παρουσία μου διακριτική, ορατή και ταυτόχρονα αόρατη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ

### 2. Ανάμεσα στη φωτογραφία και τη μνήμη.

Στον βαθμό που η φωτογραφική εικόνα κατέχει κεντρικό ρόλο στην παρούσα έρευνα και εργασία, κρίνεται σκόπιμη η εξέταση της θεμελιακής σχέσης της φωτογραφίας με την ατομική και συλλογική μνήμη. Εκκινώντας από την επιστημονική προσέγγιση της αυτοβιογραφικής μνήμης, το κεφάλαιο αυτό επιχειρεί να αναδείξει τη σχέση της με την φωτογραφία με τρόπο διττό. Υποστηρίζεται ότι στον ίδιο βαθμό που η φωτογραφία μπορεί να σώσει και να ανακαλέσει αναμνήσεις από το παρελθόν, είναι σε θέση ταυτόχρονα μέσω της επιλεκτικής και αποσπασματικής αναπαράστασης να συσκοτίσει, να επισκιάσει και να αποσιωπήσει, αφού «κατασκευάζει» το παρελθόν μέσα από τις αναπαραστάσεις που παράγει. Αυτή η ιδιότητα της φωτογραφίας —άλλοτε να διατηρεί και άλλοτε να απορρίπτει στοιχεία του παρελθόντος— διατρέχει και το παρόν έργο, όπως θα αναπτυχθεί στη συνέχεια.

#### 2.1. Η αυτοβιογραφική μνήμη

Ο πρωτοπόρος στη μελέτη της μνήμης Tulving διέκρινε τη μακρόχρονη μνήμη αρχικά σε δύο διαφορετικά είδη, τη σημασιολογική (semantic memory) και την επεισοδιακή (episodic)<sup>23</sup>. Υποστήριξε ότι τα δύο αυτά συστήματα διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη φύση της πληροφορίας προς αποθήκευση και ως προς τον χώρο αναφοράς που είναι στην πρώτη περίπτωση γνωστικός, ενώ στη δεύτερη αυτοβιογραφικός. Με άλλα λόγια, για τον Tulving η σημασιολογική και η επεισοδιακή μνήμη είναι δύο ξεχωριστά συστήματα, με το πρώτο να αναφέρεται στη γενική αποθηκευμένη γνώση του κόσμου και την κατάκτηση της γλώσσας και το δεύτερο να περιγράφει τη μνήμη πληροφοριών που σχετίζεται με προσωπικές εμπειρίες και γεγονότα.

<sup>23</sup> Αναφέρεται στο: Πέτρος Λ. Ρούσσο, *Γνωστική ψυχολογία, οι βασικές γνωστικές διεργασίες* (Τόπος, 2011), 222.

Ο Ρούσσο<sup>24</sup> προσδιορίζει την αυτοβιογραφική μνήμη ως ειδική κατηγορία της επεισοδιακής μνήμης που αναφέρεται στη μνήμη που έχουμε για τη ζωή μας και τα προσωπικά σημαντικά γεγονότα κι εμπειρίες μας. Για τον Παπαθεοδωρόπουλο<sup>25</sup> η αυτοβιογραφική μνήμη, είτε γίνει αντιληπτή ως σειρά ξεχωριστών προσωπικών βιωμάτων είτε αντιμετωπιστεί ως μία συνεκτική αφήγηση της ζωής με χωροχρονική συνάφεια, συμβάλλει πάντως στην ανάδυση της αντίληψης αυτού που ονομάζουμε εαυτό και στη διατήρηση της αναπαράστασής του. Με απλά λόγια, θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι είμαστε αυτό που θυμόμαστε ή ότι η μνήμη μάς συνέχει ως έλλογα όντα.

Προεκτείνοντας τη συζήτηση περί μνήμης προς την κατεύθυνση που κινείται και η παρούσα εργασία, ο Maurice Halbwachs εισάγει την ιδέα της συλλογικής μνήμης<sup>26</sup>. Ο Halbwachs υποστηρίζει την ύπαρξη και οργάνωση των αναμνήσεων όχι μόνο γύρω από ένα ορισμένο πρόσωπο και την ατομική του οπτική, αλλά και στο εσωτερικό μίας ομάδας, τα μέλη της οποίας διατηρούν μερική εικόνα για απρόσωπες αναμνήσεις που είναι σημαντικές για την ουσία και τη συνοχή της<sup>27</sup>. Για τον Halbwachs η συλλογική μνήμη είναι σημαντική για τον επιπλέον λόγο ότι η ατομική μνήμη του καθενός δεν είναι αυτάρκης και περικλειστη, παρά δανείζεται συχνά από τη λειτουργία της συλλογικής μνήμης στοιχεία που η ίδια δεν διαθέτει, π.χ. σε σχέση με το παρελθόν ή την εθνική ταυτότητα, για να συμπληρώσει τα κενά και να ενισχύσει την ιδέα του ανήκειν σε μία ομάδα. Πρόκειται επομένως για μία μνήμη δανεισμένη, που δεν ακυρώνει την ατομική - αυτοβιογραφική μνήμη, αλλά τη συμπληρώνει ως μνήμη κοινωνική ή ιστορική<sup>28</sup>.

Στον αντίποδα αυτής της αντίληψης, η Sontag κατατάσσοντας τη συλλογική μνήμη «στην ίδια οικογένεια κίβδηλων εννοιών όπως και η συλλογική ενοχή»<sup>29</sup> ισχυρίζεται ότι αυτή δεν υπάρχει. Για

---

<sup>24</sup> Πέτρος Λ. Ρούσσο, *Γνωστική ψυχολογία: Οι βασικές γνωστικές διεργασίες*, ( Τόπος, 2011) 231.

<sup>25</sup> Κωνσταντίνος Παπαθεοδωρόπουλος, Έννοιες στην επιστήμη της μνήμης, (Κάλλιπος - Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015) 83-85.

<sup>26</sup> Maurice Halbwachs, Η συλλογική μνήμη, (Παπαζήση, 2013) 75-77.

<sup>27</sup> Ο.π. 53-56.

<sup>28</sup> Στην περίπτωση ειδικά της ιστορίας και μάλιστα της σύγχρονης ο Halbwachs δέχεται ότι δεν μπορούμε ξεκάθαρα να ξεχωρίσουμε την αυτοβιογραφική από την ιστορική μνήμη, γιατί τα βιώματα και οι εικόνες τις οποίες αποδέχεται μία ομάδα ως σημαντικές «διασχίζουν τις ατομικές συνειδήσεις» και μέσω της ταύτισης με την ομάδα γίνονται κεντρικές και για την προσωπική μνήμη.

<sup>29</sup> Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων* (Scripta, 2003) 91-92.

την Sontag<sup>30</sup> κάθε μνήμη είναι ατομική και δεν αναπαράγεται, καθώς αυτό που οι φωτογραφίες αποτυπώνουν για το παρελθόν είναι ένα είδος οπτικής συνθηματολογίας και κάτι που μάλλον επιφανειακά μία κοινωνία επιλέγει να θυμάται μακριά από αυθεντικότητα και υπαρκτό προσωπικό νόημα.

## 2.2. Η φωτογραφική εικόνα, μεταξύ μνήμης και λήθης.

Πέρα από την προφανή διαπίστωση, της δυνατότητας δηλαδή της φωτογραφίας να εγγράφει με ακρίβεια το παρελθόν και να το μεταφέρει στο παρόν, θα διερευνήσουμε παρακάτω και κάποιες λιγότερο προβεβλημένες όψεις αυτής της σχέσης, όψεις που συνδέουν με τρόπο αμφίσημο, ενίοτε και αρνητικό, τη φωτογραφία με τη μνήμη.

Ο Sigmund Freud στο κείμενο "The 'Mystic Writting-pad'" διαχωρίζει τον τρόπο με τον οποίο θυμούνται οι άνθρωποι, σε φυσικό (natural memory) και τεχνητό (artificial memory)<sup>31</sup>. Η πρώτη περίπτωση αναφέρεται στην ικανότητα των ανθρώπων να ανακαλούν μνήμες με «φυσικό» τρόπο ως νοερές εικόνες της συνείδησης, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η ενθύμηση προκύπτει με την υποβοήθηση κάποιου αντικειμένου ή κάποιας τεχνολογικής συσκευής. Όπως υποστηρίζει ο Freud, η διάθεση και χρήση μνημονικών βοηθημάτων, όπως η γραφή ή η εικόνα, μας απαλλάσσουν από την υποχρέωση να αποθηκεύουμε και να μεταφέρουμε όλη την πληροφορία στον νου και μας προσφέρουν τη δυνατότητα να θυμόμαστε δια αντιπροσώπου. Η μετάθεση-μεταβίβαση της ατομικής και συλλογικής μνήμης σε τεχνολογικές συσκευές εγείρει με τη σειρά της ερωτήματα και προβληματισμούς σε σχέση με την επίδραση που έχει αυτή η διαδικασία πάνω στον ανθρώπινο ψυχισμό αλλά και στον πολιτισμό γενικότερα. Ταυτόχρονα εδραιώνει την αντίληψη της φωτογραφικής εικόνας ως σημαίνοντος κοινωνικού-πολιτικού και όχι μόνο καλλιτεχνικού φαινομένου.

Κατανοώντας τη φωτογραφική εικόνα ως ένα μέσο τεχνητής ενθύμησης θα μπορούσαμε να δεχθούμε ότι η φωτογραφία λειτουργεί περίπου όπως λειτουργούν τα «ενθύμια». Ένα αντικείμενο-ενθύμιο (π.χ. ένα κοχύλι από την παραλία) υποκινεί μια νοερή εικόνα από μια βιωμένη εμπειρία,

---

<sup>30</sup> Ο.π., 91-92.

<sup>31</sup> Αναφέρεται στο David Bate "The memory of photography." *Photographies* 3.2 (2010): 243-257.17 Ιουνίου 2023.

γίνεται η αφορμή για να ανακληθεί μια ανάμνηση που συνδέεται έμμεσα με αυτό. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη φωτογραφία. Ωστόσο, όπως διαπιστώνει ο φωτογράφος και θεωρητικός Κωστής Αντωνιάδης<sup>32</sup> ενώ τα ενθύμια σημαίνουν και υποκινούν κάτι άλλο από αυτό που είναι τα ίδια, οι φωτογραφίες περιέχουν και περιγράφουν με ακρίβεια αυτό που επιθυμεί κάποιος να θυμάται, την ίδια τη φωτογραφημένη πραγματικότητα. Για παράδειγμα, αν θελήσει κάποιος να θυμηθεί με «φυσικό» τρόπο ένα οικείο πρόσωπο, η νοερή, ρευστή, άυλη εικόνα που θα σχηματιστεί στη συνείδηση του θα είναι θαμπή, ασαφής και ενδεχομένως θα είναι μία παράσταση που θα την συνθέτουν πολλαπλές εκδοχές αυτού του προσώπου. Από την άλλη πλευρά, η φωτογραφική αναπαράσταση του οικείου προσώπου είναι μία εικόνα υλική, απόλυτα ακριβής, αναπαριστά το πρόσωπο με ακρίβεια σε μία πολύ συγκεκριμένη εκδοχή, την εκδοχή της στιγμής της λήψης. Η ανάμνηση του οικείου προσώπου εγκλωβίζεται σε μία δεδομένη φωτογραφία, η οποία με το πέρασμα του χρόνου λειτουργεί εις βάρος των νοερών παραστάσεων, αλλοιώνοντας και απορροφώντας τις<sup>33</sup>.

Ο Halbwachs<sup>34</sup> υποστηρίζει ότι συγκεκριμένα και ειδικά από την επομένη του θανάτου ενός οικείου προσώπου η νοερή του εικόνα παύει να είναι παγιωμένη και είναι αδύνατο να ακινητοποιηθεί, καθώς με το πέρασμα του χρόνου, ορισμένα της χαρακτηριστικά χάνονται ενώ αναδύονται άλλα. Η φωτογραφία, έχει τη δύναμη της ακινητοποίησης και της παγίωσης της εκδοχής που κατέγραψε μια δεδομένη στιγμή. Διαισθανόμενος τον κίνδυνο αλλοίωσης της αυτοβιογραφικής μνήμης, ο Αντωνιάδης<sup>35</sup> προτείνει να πάρουμε απόσταση από τις φωτογραφίες, να τις κρατήσουμε κρυμμένες και να μην τις κοιτάμε συχνά, άποψη που όπως θα δούμε και παρακάτω, αντίκειται τελείως στο πνεύμα της εποχής και στη σύγχρονη ψηφιακή πρακτική. Στο παρελθόν η διαχείριση της μνήμης και των αρχείων ήταν στην ευθύνη των πλουσίων, του κράτους και της εκκλησίας. Η έλευση της φωτογραφίας, εκδημοκράτισε και αποκέντρωσε σταδιακά αυτή τη διαδικασία, προσφέροντας τη δυνατότητα της αναπαράστασης σε ευρύτερα τμήματα της κοινωνίας.

---

<sup>32</sup> Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα* (Πόντιξ, 1999) 5-8.

<sup>33</sup> Ο.π. 5-8.

<sup>34</sup> Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη* (Παπαζήση, 2013) 97.

<sup>35</sup> Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα* (Πόντιξ, 1999) 5-8.

Κοινός τόπος πολλών σύγχρονων θεωρητικών που εξετάζουν τη φωτογραφία και τη μνήμη μέσα από πρίσμα ιδεολογικό και κοινωνιολογικό είναι η ότι η εποχή μας λατρεύει τα φωτογραφικά αρχεία, ιδιωτικά και δημόσια, και μέσω αυτών αρέσκεται να «κοιτάει» το παρελθόν. Αναγνωρίζουν επίσης το γεγονός ότι η φωτογραφική εικόνα έκτος του ότι μπορεί να «αλλοιώνει» τα γεγονότα, μπορεί επίσης και ανεξάρτητα από την πρόθεση του φωτογράφου, να διαμεσολαβεί, να φιλτράρει και να ανασκευάζει τη μνήμη και την εμπειρία του σύγχρονου ανθρώπου. Οι νέες τεχνολογίες, οι ψηφιακές κάμερες, τα κινητά και το διαδίκτυο έχουν ήδη επιφέρει τεκτονικές αλλαγές τόσο στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη σχέση παρόντος-παρελθόντος, όσο και στις χωρο-χρονικές διαστάσεις της μνήμης.

Για τον Pierre Nora<sup>36</sup> η μοντέρνα μνήμη είναι κατά βάση *αρχειακή* (archival), βασίζεται κυρίως στην υλικότητα του ίχνους, στην ορατότητα της εικόνας, στην άμεση καταγραφή και αποθήκευση και πολύ λιγότερο στην αμεσότητα της ανθρώπινης εμπειρίας και του βιώματος. Η μνήμη, συνεχίζει ο Nora, βιώνεται λιγότερο ως αυθόρμητη εμπειρία και περισσότερο ως υποχρέωση καταγραφής, αρχειοθέτησης και αποθήκευσης των πάντων. Δεν πετάμε τίποτα, με αποτέλεσμα να υποφέρουμε από μία υπερτροφική μνήμη αντιστρόφως ανάλογη του ατροφικού μας προσωπικού βιώματος<sup>37</sup>.

Η άποψη αυτή θα μπορούσε να εκληφθεί ως συνέχεια της σκέψης του Jean Baudrillard ο οποίος, αρκετά χρόνια πριν, είχε περιγράψει τις δυτικές κοινωνίες ως κοινωνίες της «πολιτιστικής ανακύκλωσης»<sup>38</sup>. Με τον όρο αυτό επεδίωκε να περιγράψει την ανασύσταση και αναβίωση της ιστορίας και του παρελθόντος μέσω της προσομοίωσης. Την πραγματική εξαφάνιση των συμβάντων του παρελθόντος υποστήριζε ότι ακολουθεί η γελοιογραφική τους ανάσταση και αναπαράσταση<sup>39</sup>. Ο Nora ωστόσο διατείνεται ότι έχουμε περάσει σε άλλο στάδιο: αν το παλιό ιδανικό ήταν η αναβίωση του παρελθόντος, το νέο ιδανικό είναι η αέναη και χωρίς σκοπό δημιουργία αναπαραστάσεων του. Χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι «κατακερματίζουμε το παρελθόν σε αμέτρητες «μικρο-ιστορίες» τις οποίες στη συνέχεια επανενώνουμε με την ελπίδα ότι η ιστορία που ανακατασκευάσαμε θα θυμίζει

---

<sup>36</sup> Pierre Nora, *Memory*, επιμ. Ian Farr (Documents of Contemporary Art, 2012) 62.

<sup>37</sup> Ο.π. 62.

<sup>38</sup> Jean Baudrillard, *Η καταναλωτική κοινωνία* (Νησίδες, 2005) 111-112.

<sup>39</sup> Ο.π. 111-112.

κάτι από την ιστορία που βιώσαμε»<sup>40</sup>. Αν με τον όρο *ιστορία* αναφερόμαστε στην καταγραφή και αποδοχή των γεγονότων του παρελθόντος, η παραπάνω άποψη του Nora υπονοεί το τέλος της ιστορίας όπως την ξέραμε.

Σύμφωνα με πολλούς ιστορικούς και μελετητές του παρελθόντος, η πτώση του τείχους του Βερολίνου το 1989 αποτελεί κομβικό ιστορικό γεγονός που σφράγισε τον νέο τρόπο αντίληψης του παρελθόντος και της μνήμης. Το γεγονός αυτό, αφενός σηματοδοτεί μία στροφή από τη μνήμη ως ιστορία στη μνήμη ως νοσταλγία, τη στιγμή που την πανταχού παρουσία της μνήμης συνέχει ένα αίσθημα μελαγχολίας, απώλειας και νοσταλγίας. Αφετέρου, στον βαθμό που το παρελθόν εξετάζεται με μία ματιά περισσότερο προσωπική και λιγότερο πολιτική, η μνήμη κατακερματίζεται, διαβρώνεται και εντέλει αποπολιτικοποιείται<sup>41</sup>.

Πιο θετικές και πιο αισιόδοξες κριτικές αναγνώσεις αυτής της νέας πραγματικότητας, αναδεικνύουν τον καθοριστικό ρόλο του φωτογραφικού αρχείου και των νέων τεχνολογιών, ειδικά σε θέματα που αφορούν την εδραίωση της ταυτότητας και τη διατήρηση της μνήμης, ατόμων, ομάδων και κοινοτήτων που μέχρι πρότινος στερούνταν αυτή τη δυνατότητα. Πλάι στην επίσημη εκδοχή της ιστορίας, προκύπτουν νέες αφηγήσεις, νέες μαρτυρίες και αναπαραστάσεις, που άλλοτε επιβεβαιώνουν, άλλοτε συμπληρώνουν και πιο συχνά αμφισβητούν το κυρίαρχο ιστορικό αφήγημα. Εκτοπισμένα μέχρι πρότινος ιστορικά υποκείμενα διεκδικούν για τον εαυτό τους το δικαίωμα συμμετοχής στην κατασκευή και διαχείριση της μνήμης, δικαίωμα που ιστορικά μονοπωλούσε το Κράτος, η θρησκεία και προσφάτως τα κυρίαρχα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Για την Karen Cross η δυνατότητα μιας ιστορίας γραμμένης εκ νέου πιστώνεται σε μεγάλο βαθμό στα φωτογραφικά αρχεία. Οι φωτογραφικές εικόνες συνιστούν ένα πεδίο εντός του οποίου δύναται να λάβει χώρα η αφήγηση της ιστορίας και όχι η λογοκρισία της. Επιπροσθέτως προσφέρουν μια ακόμα δυνατότητα, τη δυνατότητα για μία ιστορία της λογοκρισίας<sup>42</sup>. Ο Ηρακλής Παπαϊωάννου αναγνωρίζει την ιστορική, πολιτική και εθνογραφική αξία του φωτογραφικού αρχείου και αποτιμά

---

<sup>40</sup> Pierre Nora, *Memory*, επιμ. Ian Farr (Documents of Contemporary Art, 2012) 65.

<sup>41</sup> Πηνελόπη Πετσίνη, *Τόποι Μνήμης* (Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2016) 13-14.

<sup>42</sup> Karen Cross & Julia Peck, *Photography, Archive and Memory.* "Special Issue, *Photographies* 3.2 (2010).6 Αυγούστου 2023.

θετικά το αυξανόμενο ενδιαφέρον, επιστημονικό και καλλιτεχνικό, ειδικά για την ανεπίσημη φωτογραφία (vernacular photography)<sup>43</sup>. Πρόκειται για ένα αχανές πεδίο που περιλαμβάνει φωτογραφίες ερασιτεχνών, φωτογραφίες από οικογενειακά άλμπουμ ή ευρεθέντα φωτογραφικά αρχεία που παρέμεναν στα αζήτητα. Η μελέτη και αξιοποίηση αυτών των αρχείων χαρτογραφεί εκ νέου τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου και ταυτόχρονα μάς δίνει μια δυνατότητα για μια ιστορία γραμμένη «από τα κάτω»<sup>44</sup>.

Όλοι οι παραπάνω θεωρητικοί προβληματισμοί καταδεικνύουν την πολύπλοκη και πολυεπίπεδη σχέση της φωτογραφικής εικόνας με τη μνήμη. Οι φωτογραφίες μπορούν, όπως και οι μνήμες, ταυτόχρονα να αποκαλύπτουν και να αποκρύπτουν. Οι τεχνητές μνήμες μπορούν σε βάθος χρόνου να επικαλύπτουν ή να αλλοιώνουν τη φυσική-βιωμένη μνήμη, την ίδια στιγμή όμως δύνανται να λειτουργούν υποστηρικτικά σε αυτή. Ο Bate συντάσσεται με το δεύτερο σενάριο, εφόσον θεωρεί ότι οι φωτογραφίες -ρευστές σε ένα επίπεδο και στέρεες σε ένα άλλο- δεν καταστρέφουν τις προσωπικές μνήμες, αλλά αλληλεπιδρούν με αυτές με πολύπλοκους και συχνά ασυνείδητους σε εμάς τρόπους<sup>45</sup>. Ταυτόχρονα, προσθέτει ότι μία φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως ένας «μνημονικός τόπος» (memory site)<sup>46</sup> στον οποίο διασταυρώνεται το προσωπικό με το δημόσιο, η ατομική με τη συλλογική μνήμη.

### 2.3. Το οικογενειακό άλμπουμ

Η συνολική στροφή προς το παρελθόν και η αρχειακή εμμονή που περιγράψαμε παραπάνω έχει με τη σειρά της οδηγήσει στην ανάδειξη και αξιοποίηση ενός παραγκωνισμένου και μέχρι πρόσφατα εκτός διαλόγου, αχανούς φωτογραφικού πεδίου, αυτού της *ανεπίσημης φωτογραφίας*.

---

<sup>43</sup> Με τον όρο αυτό ο Ηρακλής Παπαϊωάννου περιγράφει το έργο που έχει παραχθεί από ερασιτέχνες φωτογράφους και πλανόδιους τεχνίτες, έργο που περιλαμβάνει κυρίως πορτρέτα, στιγμιότυπα της καθημερινότητας και απαθανάτισεις κοινότοπων κοινωνικών τελετουργικών. Αναφέρεται στο: Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία ως αίνιγμα* (University Studio Press, 2020) 71.

<sup>44</sup> Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία ως αίνιγμα*, (University Studio Press, 2020) 41-43.

<sup>45</sup> David Bate "The memory of photography" *Photographies* 3.2 (2010): 243-257.17 Ιουνίου 2023.

<sup>46</sup> Pierre Nora, *Between memory and history: Les lieux de mémoire. representations* 26 (1989), 7-24. 5 Αυγούστου 2023



Προεκτείνοντας τη σκέψη του Bate για την πολυεπίπεδη δράση της φωτογραφικής εικόνας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ανεπίσημη φωτογραφία, κύρια δεξαμενή της οποίας είναι τα οικογενειακά άλμπουμ και οι συλλογές ερασιτεχνών, είναι ο κατεξοχήν μνημονικός «τόπος» στον οποίο διασταυρώνεται το ιδιωτικό με το δημόσιο. Πρόκειται για μία κατηγορία εικόνων, η φωτογραφία των ανωνύμων, οι οποίες φέρουν έντονο ιστορικό και εθνογραφικό ενδιαφέρον χωρίς ωστόσο αυτός να είναι ο αρχικός σκοπός της παραγωγής τους.

Το χαοτικό αυτό πεδίο διέφευγε μέχρι πρότινος της προσοχής της επίσημης ιστορίας της φωτογραφίας. Για τον Παπαϊωάννου το σχετικά πρόσφατο ενδιαφέρον για την ανεπίσημη φωτογραφία, συνδέεται με τη μεταμοντέρνα συνθήκη και την πρακτική της οικειοποίησης, στο πλαίσιο της οποίας το παρελθόν ανακατασκευάζεται και τεμαχίζεται σε μικρές ιστορίες εντός της μεγάλης. Η συνθήκη αυτή προκρίνει την στρατηγική της αξιοποίησης των υπαρχόντων εικόνων αντί της δημιουργίας νέων.<sup>47</sup> Η στροφή αυτή στην ανεπίσημη φωτογραφία ενέχει ένα παράδοξο στοιχείο καθώς το φωτογραφικό αυτό είδος προσελκύει το ενδιαφέρον όχι μόνο των κοινωνικών επιστημών, ιστορικών, ανθρωπολόγων, κοινωνιολόγων, αλλά και επιμελητών τέχνης ή καλλιτεχνών φωτογράφων, οι οποίοι μέχρι πρότινος διαχώριζαν τη θέση τους και κρατούσαν αποστάσεις από την ερασιτεχνική φωτογραφία. Πολλοί εξ' αυτών, προκειμένου να παράξουν καλλιτεχνικό έργο υιοθετούν τη μεταμοντέρνα πρακτική της ιδιοποίησης<sup>48</sup> και οικειοποιούνται είτε αυτούσιο αρχχειακό υλικό, είτε το «ελαττωματικό» ύφος της ερασιτεχνικής φωτογραφίας<sup>49</sup>.

Στον βαθμό που το παρόν έργο αξιοποιεί αρχχειακό υλικό από το οικογενειακό άλμπουμ του φωτογράφου και επιχειρεί να το συνδέσει με σύγχρονες φωτογραφίες, κρίνεται σκόπιμη μία αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους έτσι όπως τα συναντάμε στην κλασική του εκδοχή. Κρίνεται επίσης σκόπιμη μία σύντομη αντιπαραβολή της κλασσικής αναλογικής με την σύγχρονη ψηφιακή εκδοχή της αναμνηστικής φωτογραφίας.

---

<sup>47</sup> Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία ως αίνιγμα*, (University Studio Press, 2020) 75.

<sup>48</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*, (Αθήνα 2015 ) 86-87.

<sup>49</sup> Charlotte Cotton, *The Photograph as contemporary Art* (Thames & Hudson, 2014) Chapter 5 Intimate Life, 137-165.

Δεν είναι της παρούσης μία ιστορική αναδρομή του οικογενειακού λευκώματος, πρέπει ωστόσο να αναφέρουμε ότι το φωτογραφικό λευκώμα γεννιέται με την άνθηση της προσωπογραφίας και ότι από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα συναντάμε στο εμπόριο τις πρώτες θήκες για τη φύλαξη φωτογραφιών<sup>50</sup>. Κομβικό γεγονός για την ερασιτεχνική φωτογραφία είναι η κυκλοφορία της πρώτης φορητής κάμερας από την Kodak το 1888, εξέλιξη που διευκόλυνε πολύ τη διαδικασία της λήψης, μετατόπισε τη μορφολογία της φωτογραφικής εικόνας, εισήγαγε σταδιακά στο φωτογραφικό «παιχνίδι» του ερασιτέχνης και καθιέρωσε την περίφημη *κουλτούρα της Kodak*<sup>51</sup>. Το γεγονός αυτό εγκαίνιασε την εποχή του *στιγμιότυπου* (snapshot) και όπως εύστοχα παρατηρεί η Χατζηγεωργίου «...η αυστηρή ακαμψία και η υποκριτική αξιοπρέπεια των εικονιζόμενων στα επαγγελματικά στούντιο δίνουν τη θέση τους στην ανυπόκριτη κίνηση και την παιγνιώδη διάθεση»<sup>52</sup>. Οι τεχνολογικές εξελίξεις και βελτιώσεις στον φωτογραφικό εξοπλισμό σε συνδυασμό με τη μείωση του κόστους, εύλογα δυνάμωσαν τη δημοφιλία του μέσου και το κατέστησαν προσιτό και προσβάσιμο σε μεγάλο μέρος του πληθυσμού.

Οι αναμνηστικές φωτογραφίες, οι φωτογραφίες που κοσμούν τα οικογενειακά λευκώματα, πέρα από το να ενσαρκώνουν την βασική λειτουργία της φωτογραφίας ως προέκταση της μνήμης, ταυτόχρονα μπορούν να τεκμηριώνουν μία εποχή και να μας μεταφέρουν πληροφορίες από το παρελθόν, για πρόσωπα, χώρους, αντικείμενα και γεγονότα της καθημερινής ζωής. Πολλοί είναι αυτοί που ισχυρίζονται ότι η θεματογραφία τους είναι αρκετά περιορισμένη και προβλέψιμη και το περιεχόμενο τους εκ των προτέρων προσδιορισμένο. Οι άνθρωποι φωτογραφίζουν συνήθως χαρούμενες οικογενειακές στιγμές, σπάνια φωτογραφίζουν θλιβερά γεγονότα, αρρώστιες ή τσακωμούς και ακόμα κι αν το κάνουν, πολύ σπάνια συμπεριλαμβάνουν τέτοιες εικόνες στα οικογενειακά τους άλμπουμ. Τα οικογενειακά άλμπουμ τείνουν να εξιδανικεύουν την οικογενειακή ζωή, να την εξιστορούν με τρόπο ειδυλλιακό. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Margaret Weiss, τα

---

<sup>50</sup> Βασιλική Χατζηγεωργίου, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη-Γιάννης Σταθάτος, (Κουκκίδα, 2021) 181.

<sup>51</sup> Ο όρος αναφέρεται σε οτιδήποτε πρέπει κάποιος να μάθει, να γνωρίζει ή να κάνει, με σκοπό να συμμετέχει στον οικιακό εικονιστικό τρόπο αναπαράστασης. Αναφέρεται στο: Ορσαλία - Ελένη Κασσαβέτη, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη - Γιάννης Σταθάτος (Κουκκίδα, 2021) 194.

<sup>52</sup> Βασιλική Χατζηγεωργίου, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη-Γιάννης Σταθάτος (Κουκκίδα, 2021) 186.

οικογενειακά στιγμιότυπα αναδεικνύουν τη φωτεινή πλευρά του δρόμου και αποκρύπτουν την κακόφημη<sup>53</sup>. Ο Richard Chalfen, έχοντας μελετήσει πολλά οικογενειακά άλμπουμ μεσοαστικών αμερικανικών οικογενειών, υιοθετεί την παραπάνω άποψη περί ομοιογενούς θεματογραφίας, υποστηρίζει ωστόσο ότι η οικογενειακή φωτογραφία παραμένει ακόμα ένα πεδίο αχαρτογράφητο, καθώς μία πιο εκτεταμένη μελέτη θα αποκάλυπτε εκτός από ομοιότητες και πολλές διαφορές, ανάλογα με την κοινωνική τάξη, την εθνική ταυτότητα ή τη γεωγραφική περιοχή<sup>54</sup>.

Για τον ταξικό χαρακτήρα της οικογενειακής φωτογραφίας κάνει λόγο και ο Παπαϊωάννου, όταν υποστηρίζει ότι η πλειοψηφία αυτών των εικόνων έλκει την καταγωγή της από την μικροαστική ή μεσοαστική τάξη, καθώς η ανώτερη τάξη ξέρει να «προστατεύει» τη μνήμη και την εικόνα της. Σπάνια οι ιδιωτικές φωτογραφίες των ευκατάστατων καταλήγουν σε δημόσια θέα<sup>55</sup>.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που συνέχει αυτό των ωκεανό εικόνων, είναι ότι δεν επιθυμούν να συνεγείρουν αισθητικά το θεατή και ότι υστερούν εμφανώς σε τεχνική αρτιότητα. Η ερασιτεχνική φωτογραφία «αδιαφορεί» επιδεικτικά για τη «σωστή» σύνθεση και τον ιδανικό φωτισμό, συχνά ο φωτογράφος παρίσταται στη σκηνή άθελά του μέσω της σκιάς του και ακόμα πιο συχνά από τους εικονιζόμενους λείπουν πόδια ή κεφάλια. Στο βαθμό που η παραπάνω διαπίστωση ισχύει - υπάρχουν φωτογραφικά δείγματα ερασιτεχνών που διακρίνονται από δεξιοτεχνία και αισθητικές ποιότητες - θα μπορούσαμε να πούμε ότι η άτεχνη μορφολογία των ερασιτεχνικών φωτογραφιών είναι το στοιχείο αυτό που τις καθιστά ανεπιτήδευτες, «γνήσιες» και «αυθεντικές» στη συνείδηση του κοινού.

Για τον Μανώλη Σκούφια, η αναμνηστική φωτογραφία εμφανίζεται ως πάρεργο στην επίσημη ιστορία της φωτογραφίας<sup>56</sup>. Ο λόγος έχει να κάνει ξεκάθαρα με τις μορφολογικές της ιδιαιτερότητες που αναφέραμε παραπάνω. Η αναμνηστική φωτογραφία δεν έχει καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο τυχαίο και το απροσχεδίαστο και πολύ σπάνια ευθυγραμμίζεται με τις εκάστοτε κυρίαρχες «καλλιτεχνικές» προδιαγραφές. Η παραπάνω άποψη αποτελεί σε ένα βαθμό κοινό τόπο για

---

<sup>53</sup> Richard Chalfen, "Redundant imagery: Some observations on the use of snapshots in American culture." *Journal of American Culture* 4.1 (1981): 106-113.6 Αυγούστου 2023

<sup>54</sup> Ο.π. 106-113.

<sup>55</sup> Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία ως αίνιγμα*, (University Studio Press, 2020) 77.

<sup>56</sup> Μανώλης Σκούφιας, *Οι αναμνηστικές φωτογραφίες ως διαγώνιες ματιές στην ιστορία ενός τόπου*, (2017) [Manolis Skoufias website](#), 11 Ιουνίου 2023.

τη σύγχρονη θεωρητική σκέψη, ωστόσο δεν είναι λίγοι οι στοχαστές οι οποίοι μετατοπίζουν τη συζήτηση από το περιεχόμενο και τη μορφολογία της οικογενειακής φωτογραφίας, στις κοινωνικές πρακτικές και τους κώδικες που αυτή ενσωματώνει. Ο Pierre Bourdieu, από τους πρώτους που έδωσε έμφαση στην κοινωνιολογική διάσταση του οικογενειακού στιγμιότυπου, τονίζει πως θα ανέμενε κανείς ότι η ερασιτεχνική οικογενειακή φωτογραφία θα παραδιδόταν στην αναρχία του προσωπικού αυτοσχεδιασμού, ένεκα των ιδιαιτεροτήτων που περιγράφηκαν προηγουμένως<sup>57</sup>. Ωστόσο ο Bourdieu περιγράφει το συγκεκριμένο φωτογραφικό είδος ως απόλυτα συμβατικό, ρυθμισμένο και προβλεπόμενο.

Για την Gillian Rose η μελέτη των οικογενειακών φωτογραφιών προσφέρει μία κοινωνιολογία του οικείου χώρου, αρκεί να παραβλέψουμε το νόημα που αυτές φέρουν ή δεν φέρουν και να εστιάσουμε στις υλικές ποιότητες αυτών των εικόνων<sup>58</sup> και συνακόλουθα στις κοινωνικές πρακτικές τις οποίες ενσωματώνουν. Ποιος κάνει τη λήψη; Αν πρόκειται για πορτρέτο, ποια μέλη της οικογένειας είναι εκτός κάδρου, ποια είναι εντός και σε ποια διάταξη; Ποιος έχει πρόσβαση στο οικογενειακό άλμπουμ; Πού φυλάσσεται αυτό και πως; Ποιος είναι ο κληρονόμος και ποιος διακινεί ή αναπαράγει τις οικογενειακές φωτογραφίες προκειμένου να τις δουν κι άλλα μέλη της οικογένειας; Πού βλέπουμε τις οικογενειακές φωτογραφίες και με ποιον τρόπο<sup>59</sup>;

Αναμφίβολα η θέαση και η «ανάγνωση» αναμνηστικών φωτογραφιών είναι μια διαδικασία πολύπλοκη, αμφίσημη και ενίοτε αντιφατική. Μπορεί η θεματογραφία τους να είναι περιορισμένη και συμβατική, ωστόσο η τροχιά που ενδέχεται να διαγράψουν στον χρόνο και στον χώρο, τα συναισθήματα και τα νοήματα που δύνανται να διακινήσουν σε σχετικούς ή άσχετους με αυτές θεατές, είναι παράμετροι εντελώς απρόβλεπτες, με το στοιχείο αυτό να αποτελεί μέρος της γοητείας τους. Επιπροσθέτως, όπως παρατηρεί η Sontag «όσο οι φωτογραφίες γερνούν, ξεθωριάζουν και

---

<sup>57</sup> Ορσαλία - Ελένη Κασσαβέτη, *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη - Γιάννης Σταθάτος, (Κουκκίδα, 2021) 195.

<sup>58</sup> Η Rose προτείνει να δούμε τις οικογενειακές φωτογραφίες ως αντικείμενα, οι υλικές προδιαγραφές των οποίων ποικίλλουν π.χ. ως προς το μέγεθος, το χρώμα, το μοτίβο ή την υφή του χαρτιού, αν είναι τυπωμένες. Gillian Rose, *Doing family photography: The domestic, the public and the politics of sentiment* (Ashgate Publishing, Ltd, 2010) 20. 12 Ιουνίου 2023.

<sup>59</sup> Gillian Rose, *Doing family photography: The domestic, the public and the politics of sentiment*, ( Ashgate Publishing, Ltd, 2010) 14-15. 12 Ιουνίου 2023.

κιτρινίζουν, τόσο μεγαλύτερη έλξη μας ασκούν»<sup>60</sup>. Μία φωτογραφία, μπορεί να «αναγνωσθεί» ως καλλιτεχνική μόνο και μόνο από το γεγονός ότι έχει επιζήσει από το μακρινό παρελθόν, ειδικά όταν φέρει στο «σώμα» της τα ίχνη της φθοράς. Κάτι τέτοιο ισχύει, όταν για παράδειγμα έχουμε στα χέρια μας μία φωτογραφία τραβηγμένη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ή ακόμα και πιο πρόσφατη. Έχει ενδιαφέρον ωστόσο να δούμε αν θα ισχύει κάτι ανάλογο με τις φωτογραφίες της εποχής μας, εκατό ή διακόσια χρόνια αργότερα. Είναι η παλαιότητα που προσδίδει κύρος σε μία φωτογραφία ή μήπως η σπανιότητα;

Το παράδοξο της εποχής μας είναι ότι ενώ ως θεατές γοητευόμαστε από τη φυσική φθορά και τα «ελαττώματα» των παλιών αναμνηστικών φωτογραφιών, ως δημιουργοί αναμνηστικών εικόνων με τη συμβολή και της τεχνολογίας επιδιώκουμε να ελέγξουμε τα πάντα και δεν αφήνουμε χώρο στο τυχαίο ή στο «λάθος». Προσπερνάμε τους ανώνυμους και τις καθημερινές τους ιστορίες στο παρόν, τους δοξάζουμε ωστόσο όταν έρχονται από το παρελθόν μέσω εικόνων. Θαυμάζουμε τις μετρημένες στα δάχτυλα και για αυτό σπάνιες φωτογραφίες του οικογενειακού μας άλμπουμ και την ίδια στιγμή φωτογραφίζουμε σε πολλαπλές εκδοχές κάθε στιγμή της καθημερινότητας. Όταν κάθε στιγμή της καθημερινής ζωής αξίζει ένα κλικ, πώς μπορούμε να ξεχωρίσουμε το σημαντικό από το ασήμαντο; Μήπως καταγράφοντας κι αρχειοθετώντας τα πάντα, αναγκαζόμαστε να θυμόμαστε τα πάντα στερώντας από τους εαυτούς μας το δικαίωμα στη λήθη; Η επιστήμη της γνωστικής ψυχολογίας περιγράφει το φαινόμενο αυτό με τον όρο *υπερθυμητικό σύνδρομο*<sup>61</sup>.

Ως παιδί κληρονόμησα από τους γονείς μου ελάχιστες αναμνηστικές φωτογραφίες από την παιδική μου ηλικία, γεγονός που καθιστά το υλικό αυτό πολύτιμο για μένα. Στα παιδιά μου θα κληροδοτήσω ενδεχομένως κάποια giga ή terra ψηφιακών εικόνων, τις οποίες εκείνα ενδεχομένως δεν θα βρουν καν το χρόνο να δουν. Μήπως τελικά με την εμμονική μου προσπάθεια να διασώσω την οικογενειακή μνήμη, τους στερώ το δικαίωμα στη λήθη<sup>62</sup>;

---

<sup>60</sup> Susan Sontag, *Περί φωτογραφίας*, (Περιοδικό Φωτογράφος, 1993) 134.

<sup>61</sup> Η ικανότητα να θυμάται κάποιος με ακρίβεια τι έκανε κάθε μέρα οποιασδήποτε ημερομηνίας για μία δεδομένη χρονική περίοδο, περιορίζεται μόνο σε προσωπικά γεγονότα. Αναφέρεται στο: Πέτρος Λ. Ρούσσο, *Γνωστική ψυχολογία: Οι βασικές γνωστικές διεργασίες* (Εκδόσεις Τόπος, 2011) 231-232.

<sup>62</sup> Λίλιαν Μήτρου, *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα* (Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2019) 144.

Οι νέες τεχνολογίες, ψηφιακές κάμερες, κινητά, μέσα κοινωνικής δικτύωσης, έχουν επιφέρει ριζικές, ποιοτικές και ποσοτικές μετατοπίσεις στη φωτογραφική πρακτική εν γένει, συνακόλουθα και στην αναμνηστική φωτογραφία. Πέρα από το προφανές που πιστώνεται η ψηφιακή εποχή, ανέξοδη ευκολία για τους χρήστες και πολυάριθμες δυνατότητες έκφρασης και δημιουργίας, προκύπτουν και κάποιες «παρενέργειες» που δημιουργούν προβληματισμό. Εμπιστευόμαστε τις αναμνήσεις μας στις ψηφιακές συσκευές που λειτουργούν ως αποθετήρια μνήμης, πρακτική που ωστόσο δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι λειτουργεί προς όφελος της μνήμης μας. Το φαινόμενο της *ψηφιακής αμνησίας*<sup>63</sup> περιγράφει ακριβώς αυτό, την αδυναμία του χρήστη να ανακαλέσει οπτικές πληροφορίες που έχει αποθέσει σε ψηφιακές συσκευές ή σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης, εξαιτίας της υπερτροφίας της πληροφορίας.

Η αναμνηστική φωτογραφία έχει απολέσει σε μεγάλο βαθμό την υλικότητά της καθώς το κλασικό οικογενειακό άλμπουμ έχει αντικατασταθεί από τον φάκελο *My Pictures* στον υπολογιστή ή στο κινητό. Η *shoot and share*<sup>64</sup> πρακτική ακυρώνει το διαχωρισμό μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, καθώς ο ιδιωτικός χώρος εισβάλλει και διασπείρεται μέσα στον δημόσιο. Οι φωτογραφίες μας, μαζί τους και οι αναμνήσεις μας, «κατοικούν» πλέον μόνιμα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και σε κοινή, δημόσια θέα διαρκείας.

Οι νέες αυτές πρακτικές έχουν επηρεάσει την ερασιτεχνική φωτογραφία ως προς το ύφος και τη μορφολογία της. Η σύγχρονη αναμνηστική φωτογραφία είναι αφενός πιο άρτια από τεχνική άποψη σε σχέση με αυτή του παρελθόντος χάρη στις εξελιγμένες δυνατότητες που προσφέρουν οι ψηφιακές κάμερες και τα κινητά. Αφετέρου, επειδή ακριβώς προορίζεται να ιδωθεί στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, είναι εμφανώς πιο καλλωπισμένη και επιτηδευμένη σε σχέση με τις εικόνες της

---

<sup>63</sup> Το φαινόμενο της *ψηφιακής αμνησίας* (digital amnesia), δηλαδή η τάση κάποιου να ξεχνά πληροφορία την οποία έχει εμπιστευτεί σε μία ψηφιακή συσκευή, προέρχεται από σχετική έρευνα του Kaspersky Laboratory (2015) που αφορά στην επίδραση των ψηφιακών τεχνολογιών στην αυτοβιογραφική μνήμη. Αναφέρεται στο: Aysun Eyrek Keskin, *Digitalization of memories – an analysis relationship between autobiographical memory and digital photography*, *Media Literacy and Academic Research* 3.1 (2020) 85-96. 20 Ιουνίου 2023.

<sup>64</sup> Ο όρος περιγράφει την πρακτική πολλών ερασιτεχνών φωτογράφων, να φωτογραφίζουν την κάθε στιγμή της καθημερινότητας και να κοινοποιούν άμεσα τις φωτογραφίες τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

αναλογικής εποχής<sup>65</sup>. «Φοράει» τα καλά της, αφήνοντας έτσι πολύ μικρό περιθώριο στο τυχαίο και στο «λάθος», ενώ την ίδια στιγμή αναπαριστά την εμπειρία με τρόπο διάφανο παρά την υπαινίσσεται<sup>66</sup>. Οι καθημερινές οικογενειακές στιγμές μοιάζουν περισσότερο με κατασκευασμένα σενάρια που προορίζονται να φωτογραφηθούν, παρά με αυθόρμητες εκδηλώσεις που προκύπτουν εκ του φυσικού. Στα σενάρια αυτά, συνήθως πρωταγωνιστούν τα παιδιά, τα οποία, αντί να απολαμβάνουν ανέμελα το παιχνίδι τους, είναι υποχρεωμένα να συνεργάζονται για τις ανάγκες της φωτογράφισης. Τέλος, στην ψηφιακή εποχή ο φωτογραφικός χρόνος συστέλλεται, καθώς δεν υπάρχει απόσταση μεταξύ του γεγονότος, της φωτογράφισής του και της θέασης της εικόνας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ανάμνηση της θέασης της φωτογραφίας να επικαλύπτει εκείνη του γεγονότος και της εμπειρίας. Οι συμμετέχοντες στο φωτογραφικό «παιχνίδι» ερασιτέχνες φωτογράφοι, ανώνυμα μοντέλα και θεατές εμφανίζονται περισσότερο «υποψιασμένοι» και λιγότερο «αθώοι» από ποτέ.

Όλες οι προηγούμενες σκέψεις συνιστούν περισσότερο μία κατάθεση προσωπικού προβληματισμού και εμπειρικών διαπιστώσεων, παρά μία προσπάθεια εξιδανίκευσης της αναλογικής πρακτικής και αφορισμού της σύγχρονης ψηφιακής κουλτούρας. Άλλωστε, το παρόν αυτοεθνογραφικό εγχείρημα στηρίζεται στη συνύπαρξη αρχαιικού υλικού και σύγχρονων «αναμνηστικών» φωτογραφιών.

---

<sup>65</sup> Για τον Καγγελάρη η «τέλεια» φωτογραφία είναι αυτή όπου το *punctum* του Barthes κείται στραγγαλισμένο στο δάπεδο της hi-tech φυλακής του *studium*. Στο: Φώτης Καγγελάρης, *Post photography* (Παπαζήση, 2020) 223.

<sup>66</sup> Ο Mark Roxburgh υποστηρίζει ότι η σύγχρονη αναμνηστική φωτογραφία συνιστά ένα νέο είδος πορνογραφίας. Πέρα από κοινότοπη είναι και διάφανη, δείχνει τα πάντα και δεν αφήνει τίποτα στη φαντασία του θεατή. Στο Mark Roxburgh, *The images of the artificial or why everything looks the same*, *International Journal of the Image* 3.3 (2013) 1-16. 30 Αυγούστου 2023.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΤΟ ΕΡΓΟ

### 3. Πετρούπολη, όχι η Αγία.

Το παρόν αυτοεθνογραφικό έργο βασίζεται στη σύμπραξη λόγου και εικόνας. Σε ό,τι αφορά την οπτική αφήγηση, η συνύπαρξη αρχαιικού και σύγχρονου φωτογραφικού υλικού δεν εκκινεί από κάποια νοσταλγική διάθεση για τα περασμένα, ούτε στοχεύει σε μία απλοϊκή αντιπαραβολή παρελθόντος και παρόντος, του είδους «πώς ήταν τότε τα πράγματα και πώς είναι τώρα». Δεν εικονογραφεί μία δεδομένη πραγματικότητα. Εστιάζει στον οικείο τόπο, ενώ ταυτόχρονα διερευνά και σκιαγραφεί την αυτοβιογραφική μνήμη. Πώς διαπλέκεται η βιωμένη μνήμη με την μνήμη της φωτογραφίας; Τι από αυτά που θυμάμαι είναι «δικό μου»; Πώς και σε ποιο βαθμό επηρεάζουν τη μνήμη μου οι αναπαραστάσεις της μνήμης;

Η αφήγηση, τόσο η οπτική όσο και η λεκτική, είναι μερική και αποσπασματική, ασυνεχής και ρευστή, όπως είναι και οι αναμνήσεις μου από τον τόπο. Το κείμενο δεν επιθυμεί να εξηγήσει τις φωτογραφίες ούτε να προσδεθεί<sup>67</sup> σε αυτές, ενώ και οι φωτογραφίες δεν εικονογραφούν το κείμενο. Στόχος είναι μία αλληλεπίδραση των δύο, άλλοτε με τρόπο αφηρημένο και «ανοιχτό» στο θεατή-αναγνώστη, άλλοτε πάλι με τρόπο στέρεο και προφανή.

Αν και φωτογράφος στο επάγγελμα, ανήκω μάλλον στην κατηγορία ανθρώπων που ανακαλούν μνήμες κι ενθυμούνται περισσότερο μέσω των ήχων, της μουσικής ή των οσμών, παρά μέσω των εικόνων. Για τις ανάγκες της έρευνας μου, ωστόσο, επέλεξα να εμπιστευτώ τον Freud ο οποίος ισχυρίζεται ότι οι μνήμες της παιδικής ηλικίας είναι κατά βάση οπτικές<sup>68</sup>. Συνήθως οι αναμνηστικές οικογενειακές φωτογραφίες μου δημιουργούν ένα δυσάρεστο συναίσθημα, ειδικά όταν τονίζουν υπέρμετρα τις ευχάριστες στιγμές και αγιοποιούν τον καθημερινό οικογενειακό βίο. Παραδόξως οι φωτογραφίες από το άλμπουμ τις οικογένειάς μου δεν κινούνται σε αυτή την κατεύθυνση, συμπτωματικά μάλλον παρά από συνειδητή επιλογή του ιστοριογράφου φωτογράφου. Θα τις

---

<sup>67</sup> Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Πλέθρον, 2019) 40-41.

<sup>68</sup> Αναφέρεται στο David Bate "The memory of photography". *Photographies* 3.2 (2010): 243-257. 17 Ιουνίου 2023.



χαρακτήριζα σχετικά αποστασιοποιημένες για το φωτογραφικό είδος στο οποίο ανήκουν, χαμηλόφωνες, χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις και μακριά από κομβικά οικογενειακά γεγονότα.

Ξεφυλλίζοντας τα οικογενειακά μου λευκώματα και εστιάζοντας στην επίμαχη περίοδο της παιδικής μου ηλικίας, διαπίστωσα αφενός ότι καμία από τις σημαντικές για εμένα αναμνήσεις αυτής της περιόδου δεν ήταν φωτογραφημένη. Δεν με «συνάντησα» σε καμία φωτογραφία να παίζω ποδόσφαιρο, να κάνω ποδήλατο ή να τρώω παγωτό γρανίτα φράουλα. Αφετέρου, διαπίστωσα ότι ελάχιστες από τις φωτογραφημένες σκηνές μου θύμιζαν κάτι. Μνήμες που δεν εντοπίστηκαν στις φωτογραφίες, φωτογραφίες που δεν αντιστοιχούσαν σε μνήμες. Με μία πιο προσεχτική και διεισδυτική ματιά ωστόσο, η αρχική αυτή διαπίστωση ανατράπηκε, χάρη στην εγγενή ιδιότητα της φωτογραφίας να εγγράφει, πλάι σε αυτό που συνειδητά επέλεξε ο φωτογράφος να εμπεριέξει στο κάδρο του, το τυχαίο, το ασήμαντο και το απροσδόκητο. Για παράδειγμα, στο φόντο μίας φωτογραφίας που εικονίζομαι εγώ με την αδερφή μου με αποκριάτικες στολές, υπάρχει ένα αυτοκίνητο. Ανήκει στον θείο μου τον Χ, το πιο «ταραχοποιό» στοιχείο του σογιού και συχνό επισκέπτη στο πατρικό μου. Στη θέα του αυτοκινήτου ταραζόμαι, αναβιώνω μνήμες που μάλλον είχα απωθήσει, μιας και η ανάμνηση του αυτοκινήτου συμπαρασύρει μία άλλη, λησμονημένη μνήμη που κατοικεί εντός της, αυτή των επισκέψεων του θείου.

Ένα ακόμα παράδειγμα: η μητέρα μου νέα, καθισμένη οκλαδόν σε ένα οικόπεδο της γειτονιάς και στο φόντο ο τοίχος της τριώροφης οικογενειακής πολυκατοικίας της γειτόνισσας κυρίας Μ. Η λεπτομέρεια αυτή πυροδότησε άλλη μία καταχωνιασμένη ανάμνηση. Το κάτω μέρος του τοίχου αυτού χρησιμοποιούσα ως τέρμα, για να παίζω ποδόσφαιρο. Η κυρία Μ. με «επιβράβευε» συχνά πυκνά, για τα γκολ που έβαζα και το θόρυβο που έκανα, ρίχνοντας μου από το μπαλκόνι της κουβάδες με νερό.

Στο σημείο αυτό συναντώ και πάλι τον Freud και τη θεωρία του για τις καλυπτικές μνήμες (screen memories) και τη δυναμική που αυτές αναπτύσσουν μέσα στο χρόνο. Πρόκειται για ολισθήματα της μνήμης, για ασήμαντες ή και εσφαλμένες καμία φορά αναμνήσεις, εντός των οποίων

«κατοικούν» εκτοπισμένες, βρίσκουν καταφύγιο, τραυματικές και για αυτό απωθημένες μνήμες από την παιδική μας ηλικία<sup>69</sup>.

Ο Bate <sup>70</sup>, προσπαθώντας να εξηγήσει τι είναι αυτό που κινητοποιεί την ενθύμηση μας σε ορισμένες φωτογραφίες περισσότερο από άλλες, αξιοποιεί τη θεωρία του Freud για τις καλυπτικές μνήμες και τη συνδέει με την *ακούσια* και την *εκούσια* μνήμη του Proust και με το *punctum*<sup>71</sup> του Barthes. Το *punctum* ως ακούσια απόκριση σε μία φωτογραφία αντιστοιχεί στην ακούσια μνήμη του Proust, ενώ το *studium* ως συνειδητή ανάκληση δημόσιων και πολιτισμικών συνδέσεων και συσχετίσεων, συνδέεται περισσότερο με την έννοια της εκούσιας μνήμης. Ο Bate υποστηρίζει ότι στον βαθμό που η φωτογραφία μπορεί να φιλοξενεί και τα δύο αυτά κανάλια ενθύμησης, λειτουργεί ως καλυπτική μνήμη.

Αν έπρεπε να κατονομάσω ένα στοιχείο που διαχρονικά με γοητεύει στη φωτογραφία, επιστρέφω στην εγγενή ιδιότητά της φωτογραφικής εικόνας να εγγράφει το τυχαίο και το απρόβλεπτο πλάι σε αυτό που συνειδητά και σκόπιμα επέλεξε να συμπεριλάβει στο κάδρο του ο φωτογράφος. Είναι εκείνο το οπτικό στοιχείο που αυτόκλητα παρεισφρέει στην εικόνα, την ηλεκτρίζει και οδηγεί το θεατή σε αυθαίρετες, αντιφατικές και ενίοτε χωρίς νόημα συνδέσεις και συνειρμούς. Είναι η λεπτομέρεια εκείνη που μου επιτρέπει να ανακαλέσω λησμονημένες, απωθημένες, μνήμες και συναισθήματα.

Στη βάση αυτής της ιδιότητας της φωτογραφίας και ειδικότερα της αναμνηστικής, η διαδικασία συλλογής και λεπτομερούς παρατήρησης του αρχαιακού υλικού επεφύλασσε πολλές εκπλήξεις και από διεκπεραιωτική στην αρχή, κατέληξε να έχει στοιχεία εμμονής στο τέλος. Το πόσα συνειρμικά, μνημονικά μονοπάτια μπορεί να διανοίξει μία ασήμαντη οπτική λεπτομέρεια της φωτογραφίας, είναι κάτι που δεν το είχα φανταστεί. Ωστόσο, η πιο επιδραστική και αποκαλυπτική από τις εκπλήξεις που μου επιφυλάσσονταν δεν είχε σχέση με την εικόνα αλλά με τη μυρωδιά.

---

<sup>69</sup> David Bate "The memory of photography." *Photographies* 3.2 (2010): 243-257.17 Ιουνίου 2023.

<sup>70</sup> Ο.π. 243-257.

<sup>71</sup> Με τον όρο *studium* ο Barthes περιγράφει ένα γενικό, χωρίς οξύτητα ενδιαφέρον για τις φωτογραφίες που έχει να κάνει κυρίως τόσο με το ιστορικό και κοινωνικό φορτίο τους, με τις γενικές πληροφορίες που εγγράφονται στις εικόνες, όσο και με την πρόθεση του φωτογράφου. Με τον όρο *punctum* αποδίδει το τυχαίο, απροσδόκητο στοιχείο που «εισχωρεί» λαθραία στην εικόνα και έρχεται να μας κεντρίσει ή να μας εκπλήξει. Στο: Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος* (Κέδρος, 1983) 42-43.

Προκειμένου να σκανάρω τις φωτογραφίες από τα οικογενειακά άλμπουμ χρειάστηκε πρώτα να τις ξεκολλήσω, να τις αποσπάσω «χειρουργικά» από τη ζελατίνα και τα φύλλα στα οποία ήταν επικολλημένες, φυλαγμένες εκεί για πάνω από τριάντα χρόνια. Η απελευθέρωσή τους από το άλμπουμ απελευθέρωσε μαζί και τη μυρωδιά τους, τη μυρωδιά της αναλογικής εποχής και συνακόλουθα αναμνήσεις που εκούσια ή ακούσια συνδέονταν με αυτή. Αν μυρίζουν τα αντικείμενα, αν μυρίζουν οι άνθρωποι, αν μυρίζει το φυσικό περιβάλλον, μήπως ισχύει το ίδιο και με τις πόλεις;

### **3.1. Η πόλη της πέτρας και οι πέτρες της πόλης<sup>72</sup>**

Σε μία από τις πρόσφατες επισκέψεις μου στην Πετρούπολη κανόνισα να επισκεφτώ το νονό και τη νονά μου προκειμένου να τους δω και να τους φωτογραφίσω στο σπίτι τους. Ένα σπίτι φτωχικό, αυθεντικά λαϊκό, ασφυκτικά μικρό για πενταμελή οικογένεια -τα τρία παιδιά τους δεν μένουν πια εκεί-, περίπου 50 τετραγωνικά μέτρα, ένα σπίτι από το οποίο διατηρώ πολλές παιδικές αναμνήσεις. Η προοπτική αυτής της συνάντησης, μιας και η τελευταία ήταν πριν πολλά χρόνια, για ανεξήγητο λόγο μου δημιουργούσε έντονη φόρτιση. Το σπίτι που αντίκρισα ήταν ίδιο σε διαστάσεις με αυτό που θυμόμουν, μία μικρή στενή μονοκατοικία, αλλά η πρόσοψή του, σύγχρονη και ανακαινισμένη, δεν ταίριαζε καθόλου με αυτή της ανάμνησής μου, γεγονός που μου προκάλεσε ένα στενάχωρο συναίσθημα, μία απογοήτευση. Σαν να έπεσε και το τελευταίο «προπύργιο» και να έπεσα κι εγώ μαζί στην παγίδα της νοσταλγίας. Η απογοήτευση μου κράτησε λίγα λεπτά, όσο μου πήρε για να αντιληφθώ ότι το σπίτι που κοιτούσα ήταν το διπλανό, ακριβώς ίδιων διαστάσεων και μεσοτοιχία με του νονού. Το τελευταίο «προπύργιο» παρέμεινε λοιπόν ίδιο και अपαράλλαχτο, τόσο στην πρόσοψη όσο και στο εσωτερικό του.

Ο Halbwachs υποστηρίζει ότι τόσο η συλλογική όσο και η αυτοβιογραφική μνήμη τελεί σε εξαρτημένη σχέση με το χώρο, το υλικό περιβάλλον, τα αντικείμενα, τα σπίτια, το τοπίο<sup>73</sup>. Τόσο τα άτομα όσο και οι ομάδες, προκειμένου να ανακαλέσουν αναμνήσεις από το παρελθόν, αναπόφευκτα

---

<sup>72</sup> «Οι πέτρες της πόλης» είναι τίτλος κεφαλαίου του Halbwachs (Maurice Halbwachs, *Συλλογική μνήμη*, Παπαζήση, 2013) που αναφέρεται στη χωρική διάσταση της μνήμης. «Η πόλη της πέτρας» είναι ο τίτλος του βιβλίου του ιστορικού-συγγραφέα Ανδρέα Μηλιώνη, μια καταγραφή της ιστορικής μνήμης της Πετρούπολης.

<sup>73</sup> Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη* (Παπαζήση, 2013) 167.

ανατρέχουν σε έναν τόπο ή στις αναπαραστάσεις του. Το οικείο περιβάλλον αλλάζει λιγότερο ή περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου, ωστόσο μια εικόνα σταθερότητας και μονιμότητας είναι αναγκαία προκειμένου να διατηρούμε μια αίσθηση συνέχειας και μια πνευματική και ψυχική ισορροπία. Οι οικείες εικόνες του εξωτερικού κόσμου, τονίζει ο Halbwachs, είναι αδιαχώριστες από το εγώ μας και η στέρησή τους μπορεί να προκαλέσει ψυχικές διαταραχές και παθολογικές καταστάσεις<sup>74</sup>.

Έχοντας γεννηθεί στην Πετρούπολη και έχοντας ζήσει εκεί τα τριανταπέντε πρώτα χρόνια της ζωής μου, δεν έχω ακόμα εντοπίσει τι είναι αυτό που με κάνει να θέλω να επιστρέφω και, όταν επιστρέφω, να θέλω να φύγω. Το πρώτο και πολύ προφανές που μου έρχεται στο μυαλό είναι ότι ο μύθος του τόπου εξακολουθεί να με γοητεύει, την ίδια στιγμή που η πραγματικότητά του στο παρόν με διώχνει μακριά. Δίχως άλλο τα πράγματα είναι πιο μπλεγμένα, πιο σύνθετα.

Η ονομασία της πόλης παραπέμπει στο πετρώδες υπέδαφός της, ωστόσο η πρόσφατη έρευνα έθεσε υπό αμφισβήτηση αυτήν την τόσο αυτονόητη και κυρίαρχη στον δημόσιο λόγο εκδοχή. Σε μία συνάντηση που είχα με τον ιστορικό Ανδρέα Μηλιώνη, συγγραφέα του βιβλίου «Η πόλη της πέτρας», μου αποκάλυψε ότι η πόλη δεν «είναι» της πέτρας, αλλά του Πέτρου, του Πέτρου Γιάνναρου, εκδότη της αθηναϊκής εφημερίδας «Εσπερινή» μέχρι τη δεκαετία του '30<sup>75</sup>. Όταν την εφημερίδα ανέλαβε ο γιος του Αλέξανδρος Γιάνναρος, έδωσε το όνομα στην πόλη προς τιμή του πατέρα του. Ο υιός, γνωστός για τα φιλοβασιλικά και εθνικοσοσιαλιστικά του φρονήματα, όπως και ο πατέρας, συνδύασε την ονοματοδοσία με τις επιχειρηματικές και εκδοτικές του δραστηριότητες. Η Πετρούπολη «γεννήθηκε» το 1933 με έναν κωμικοτραγικό τρόπο. Ο Αλέξανδρος Γιάνναρος «μερίμνησε» για τη στεγαστική αποκατάσταση των αναγνώστών της εφημερίδας διαθέτοντας περίπου 4 χιλιάδες οικόπεδα στην περιοχή, σε συνεργασία με έναν τοπικό συνεταιρισμό και με το αζημίωτο φυσικά. Δικαίωμα στο όνειρο είχαν όσοι αναγνώστες συγκέντρωναν 300 κουπόνια της εφημερίδας και κατέβαλλαν επίσης στον συνεταιρισμό 50 δραχμές το μήνα<sup>76</sup>. Το εγχείρημα του υιού Γιάνναρου είχε και την πολιτική του διάσταση, καθώς είχε οραματιστεί μία Πετρούπολη στα ιδεολογικά και πολεοδομικά πρότυπα της

---

<sup>74</sup> Ο.π. 155.

<sup>75</sup> Ανδρέας Μηλιώνης, *Η πόλη της πέτρας* (Δήμος Πετρούπολης, 2005) 89-91.

<sup>76</sup> Ο.π. 78-79.

ιταλικής πόλης Φασίστα που είχε εγκαινιάσει ο Μουσολίνι το 1934<sup>77</sup>. Στην πορεία των χρόνων, το πολιτικό και ιδεολογικό στίγμα της πόλης διαφοροποιήθηκε από την πρόθεση του «νονού» Γιάνναρου. Από την πτώση της δικτατορίας και μέχρι σήμερα στον Δήμο Πετρούπολης εναλλάσσονται διαδοχικά διοικήσεις που πρόσκεινται στην Αριστερά. Το μόνο σχέδιο που υλοποιήθηκε επιτυχώς ήταν το πολεοδομικό.

Χτισμένη κατά μήκος του Ποικίλου όρους, η Πετρούπολη αποτελεί ένα όριο της πόλης των Αθηνών στο βορειοδυτικό τμήμα της, που κατοικείται κυρίως από μεσοαστικά και λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Τις τελευταίες δεκαετίες ωστόσο, ο αστικός εκπατρισμός<sup>78</sup> η ραγδαία πολυκατοικιοποίηση και η καθ' ύψος μεταμόρφωσή της έχουν συμπαρασύρει αλλαγές και στην ανθρωπογεωγραφία της.

Ως παιδί είχα την τύχη να καταγράψω ατελείωτες ώρες παιχνιδιού στις αλάνες και στα απερίφραχτα οικόπεδα της γειτονιάς, προτού αυτά τσιμεντοποιηθούν. Και λέω τύχη γιατί τότε το παιχνίδι ήταν ελευθέρως βοσκής, αδόμητο, αυτοσχέδιο και χωρίς καμία χρέωση. Αυτός ο τύπος παιχνιδιού με «χόρτασε» και με διαμόρφωσε.

Αναφέρθηκα νωρίτερα στην παγίδα της νοσταλγίας έχοντας στο μυαλό μου την τάση μας να εξιδανικεύουμε το παρελθόν, να επιστρέφουμε σε αυτό, ειδικά σε περιόδους κρίσεων ή σε φάσεις μετάβασης. Ανακαλούμε στο παρόν και δοξάζουμε γεγονότα και καταστάσεις, αλλά δεν θυμόμαστε καθόλου ούτε το βίωμα ούτε το συναίσθημα που αντιστοιχούσε σε αυτά όταν συνέβαιναν. Ενδεικτικό παράδειγμα και πολύ οικείο στον κόσμο των αγοριών, το ποδόσφαιρο στην αλάνα. Ποδόσφαιρο στην αλάνα σήμαινε σκόνη, χώμα, λακκούβες, γδαρμένα γόνατα και πέτρες για δοκάρια. Αν τότε κάποιος μας πρότεινε περιφραγμένο γήπεδο 5 επί 5, με χλοοτάπητα και κανονικά τέρματα με δίχτυα και δοκάρια, είμαι σίγουρος ότι θα εγκαταλείπαμε την αλάνα χωρίς δεύτερη σκέψη.

---

<sup>77</sup> Ο ίδιος ο Α. Γιάνναρος υποστήριζε χαρακτηριστικά: «*Η Εσπερινή συνεχίζουσα την προσπάθειά της ταύτην καθ' όλην την Ελλάδα πιστεύει ότι με κάθε πόλιν που δημιουργεί υψώνει και ένα πανίσχυρο φράγμα κατά του Μπολσεβικισμού*». Αναφέρεται στο: Ανδρέας Μηλιώνης, *Η πόλη της πέτρας* (Δήμος Πετρούπολης, 2005) 84.

<sup>78</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Παναγή Παναγιωτόπουλο για να περιγράψει το φαινόμενο της όχι από επιλογή μετακίνησης και εγκατάστασης μεσαίων στρωμάτων από το κέντρο της Αθήνας στα προάστια. Στο: Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Περιπέτειες της μεσαιας τάξης* (Επίκεντρο, 2021) 273-275.

Όταν οι ελεύθεροι χώροι έγιναν οροφωδιαμερίσματα, το παιχνίδι μεταφέρθηκε από την αλάνα στα νταμάρια<sup>79</sup> και στα σημεία «με θέα», από τα οποία η Πετρούπολη έχει πολλά. Τα λατομεία ανέκαθεν μου ασκούσαν μία έλξη, δεν τα έβλεπα και δεν τα βλέπω ως πληγές στο Ποικίλο όρος<sup>80</sup>, αλλά ως καταφύγια για αυτούς που δεν τους χωράει η πόλη, ενίοτε και ως land art. Η χοάνη του μεγάλου λατομείου με την ονομασία «Αίμος», η τεράστια πέτρινη τρύπα σε σχήμα καρδιάς που σήμερα φιλοξενεί το Θέατρο Πέτρας, ήταν και παραμένει το απόλυτο τοπόσημο της πόλης. Η εικόνα και η ανάμνηση της Πετρούπολης μέσα μου, είναι ταυτισμένη με αυτή τη χοάνη.

Τα σημεία «με θέα» επίσης στον περιαστικό ιστό της πόλης, συνιστούν ένα άλλο τοπόσημο. Η παρουσία μου εκεί, όπως και στα νταμάρια, μου έδινε και μου δίνει μια αίσθηση ελευθερίας και ασφάλειας. Η παραμονή και περιπλάνηση στα όρια της πόλης κάλυπτε και καλύπτει την εσωτερική μου ανάγκη να βρίσκομαι κοντά στην «έξοδο κινδύνου», ενώ στο παρελθόν μου έδινε και τη δυνατότητα να μπαινοβγαίνω από την πόλη στη φύση και αντίστροφα.

Στις πρόσφατες φωτογραφικές μου «επιστροφές» αναζήτησα τα μέρη αυτά, αποφεύγοντας συνειδητά το αδιάβατο πλέον αστικό κομμάτι της πόλης. Ίσως τελικά ένας λόγος για τον οποίο επιστρέφω ξανά και ξανά στην Πετρούπολη είναι για να δω και να επιβεβαιώσω ότι «οι πέτρες της πόλης» είναι στη θέση τους. Τα νταμάρια και οι πέτρες είναι στη θέση τους, αλλά επειδή ποτέ δεν ξέρεις τι γίνεται, αποφάσισα να τα φωτογραφίσω.

### **3.2. Το πατρικό: Εννιά παιδιά εννιά κλειδιά**

Η επιστημονική έρευνα έχει δείξει ότι λόγω ανωριμότητας του εγκεφάλου ελάχιστα γεγονότα μπορούμε να ανακαλέσουμε από τα πρώτα πέντε έτη της ζωής μας, φαινόμενο που ονομάζεται *παιδική αμνησία* (childhood amnesia)<sup>81</sup>. Αντίθετα παρατηρείται υψηλή ανακλητική ικανότητα για

---

<sup>79</sup>Το νταμάρι είναι το λατομείο. Από την τούρκικη λέξη dammar (φλέβα πετρώματος). <https://el.wiktionary.org/wiki/νταμάρι>

<sup>80</sup> Μεταπολεμικά και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70 λειτουργούσαν στην Πετρούπολη τουλάχιστον οχτώ λατομεία για την εξόρυξη αδρανών υλικών, όπως πέτρας, χαλικιού και άμμου, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν στην οδοποιία. Τα περισσότερα από αυτά δεν ανοίχθηκαν σε αθέατα μέρη, όπως όριζε ο νόμος, αλλά σε σημεία ορατά από όλη σχεδόν την Αθήνα. Σήμερα, τα περισσότερα από αυτά φιλοξενούν χώρους αθλητικών και πολιτιστικών δραστηριοτήτων.

<sup>81</sup> Πέτρος Λ. Ρούσσοσ, *Γνωστική ψυχολογία: Οι βασικές γνωστικές διεργασίες* (Τόπος, 2011) 232.

γεγονότα που έλαβαν χώρα στο διάστημα μεταξύ 15 και 25 ετών, φαινόμενο που περιγράφεται με τον όρο *διόγκωση των αυτοβιογραφικών αναμνήσεων* (reminiscence bump)<sup>82</sup>.

Η αδυναμία μου να ανακαλέσω χωρίς υποβοήθηση γεγονότα από το παρελθόν, μακρινό και πρόσφατο, μαρτυρά ότι ίσως στην περίπτωση μου το φαινόμενο της παιδικής αμνησίας διήρκεσε αρκετά περισσότερο από τα πρώτα πέντε έτη της ζωής μου. Θυμάμαι με αναλαμπές και σχεδόν πάντα υποβοηθούμενος, είτε από τις φωτογραφίες και τις αισθήσεις μου, είτε από τις αφηγήσεις τρίτων. Ενδεχομένως, η αδυναμία ενθύμησης και ανάκλησης, να εξηγεί την ενασχόληση μου με την φωτογραφία και την τήρηση οπτικού ημερολογίου.

Αναλαμπές ενθύμησης πυροδοτούνται πολλές και μόνο στο άκουσμα της λέξης «πατρικό», την οποία, ένεκα προσωπικού βιώματος, έχω συνδέσει με αρνητικές καταστάσεις, όπως οικογενειακά συμβούλια, αδελφικές εντάσεις και παρεξηγήσεις, την επιγραφή «κατεδαφιστέο» στην πρόσοψή του και το γκρέμισμά του στο τέλος. Είναι η ιστορία του πατρικού του πατέρα μου και τόπος παιδικών δικών μου αναμνήσεων, ένα σπίτι με ιστορία, ως «πολυκατάστημα» της εποχής σε ένα ημιορεινό χωριό της Αρκαδίας, το οποίο φιλοξένησε επί μακρό χρονικό διάστημα τα γλέντια του χωριού κι έθρεψε εννιά παιδιά. Ο παππούς ο Μπάμπης, όταν ήρθε η ώρα να διευθετήσει τα κληρονομικά, είπε «Εννιά παιδιά, εννιά κλειδιά». Για τον πατέρα μου, σπίτι του δεν λογιζόταν το οικογενειακό τριώροφο στην Πετρούπολη -συμπωματικά στην οδό Αρκαδίας-, το οποίο έχτισε με πολύ κόπο και πολλή προσωπική εργασία, αλλά το σπίτι στο χωριό. Τα εννιά αδέρφια δεν τα «βρήκαν» ποτέ, μέχρι που το σπίτι κατεδαφίστηκε. Διασώθηκαν μόνο κάποια λιγοστά αντικείμενα. Ο πατέρας μου συνέλεξε καμιά πενήνταρριά σπάνια 45άρια δισκάκια, αυτά δηλαδή που γλύτωσαν από την καταστροφή και τη λεηλασία. Όσο «στοίχισε» στον πατέρα μου η κατεδάφιση του πατρικού του, τόσο «στοίχισε» σε μένα η μη ύπαρξη ούτε μίας φωτογραφίας από το σπίτι στο χωριό. Οι οικογενειακές *μικρο-ιστορίες* καλό θα είναι να μην επαναλαμβάνονται.

Από τα πρώτα πράγματα που συνειδητοποίησα όταν «επέστρεψα» στο πατρικό μου στην Πετρούπολη είναι ότι από τον πατέρα μου και τη δική του ιστορία «κληρονόμησα» την αγωνία και την αμφιθυμία σε σχέση με τη διαχείριση των προσωπικών και οικογενειακών αντικειμένων. Τι κάνω με το

---

<sup>82</sup> Ο.π. 232.

οικείο υλικό περιβάλλον; Πώς διαχειρίζομαι τα αντικείμενα; Σε ποια αντικείμενα έχω δικαιοδοσία και τι είδους; Τι πετώ, τι κρατώ και τι φωτογραφίζω; Πού τα αποθηκεύω; Τι επιθυμώ πραγματικά να κρατήσω και τι έχω «χρέος» να κρατήσω; Αν δαπανήσω τόσο χρόνο για τη «φροντίδα» των αντικειμένων, τι θα απομείνει για τους ανθρώπους;

Όπως και με τις πέτρες της πόλης, έτσι και με τα αντικείμενα του πατρικού μου, μου είναι πιο σημαντικό να τα βρίσκω στη θέση τους, από το να μου ανήκουν. Κατόπιν ενδελεχούς παρατήρησης και ενδοσκόπησης, καταλήγω στο συμπέρασμα ότι τα πιο επιδραστικά αντικείμενα του πατρικού είναι τα οικογενειακά άλμπουμ και το παλιό στερεοφωνικό του σπιτιού.

Τα δύο από τα πέντε συνολικά οικογενειακά άλμπουμ είναι θεματικά και το θέμα τους είναι ο Καναδάς. Πιο συγκεκριμένα τα πέντε χρόνια του πατέρα μου στο Τορόντο. Εκεί εργάστηκε άλλοτε ως μαραγκός, άλλοτε ως «φασινιδώρος»<sup>83</sup> σε νοσοκομείο και άλλοτε κάνοντας λάντζα σε ταβέρνες. Στις φωτογραφίες των άλμπουμ ωστόσο, ο πατέρας μου εμφανίζεται ως μπρούκλης<sup>84</sup>, ποζάροντας πάντα κουστουμαρισμένος, είτε μπροστά από κάποια πολυτελή κούρσα της εποχής, είτε στην είσοδο ή την αυλή κάποιου σπιτιού. Στο παρελθόν οι φτωχοί φωτογραφίζονταν με φόντο ό,τι από τα υπάρχοντά τους τους έκανε υπερήφανους<sup>85</sup>. Ο πατέρας μου, στην περίπτωση του οποίου υπάρχοντα δεν υπήρχαν, οικειοποιήθηκε τα υπάρχοντα των άλλων για τις ανάγκες της φωτογράφισης. Δεν υπάρχει καμία φωτογραφία που να τον συνδέει με την πραγματικότητα που ζούσε. Καμία φωτογραφία και καμία άλλη μαρτυρία δεν τεκμηριώνει την αφήγηση του πατέρα μου για τα χρόνια της μετανάστευσης, με αποτέλεσμα ο ίδιος να είναι ο μοναδικός μάρτυρας της ιστορίας του. Πολύ πρόσφατα, σε μία κουβέντα που είχαμε για τον Καναδά, μου αποκάλυψε ότι αρχικά πήγε ως «τουρίστας» και όχι ως μετανάστης, φιλοξενούμενος σε έναν θείο του για τρεις τέσσερις μήνες. Στο μεταξύ όμως, λόγω μιας εθνικής επετείου ο πρωθυπουργός του Καναδά έδωσε βίζα σε όσους είχαν εισέλθει στη χώρα

---

<sup>83</sup> Ο όρος, που δεν είναι γενικά δόκιμος, ανήκει στον πατέρα μου και περιγράφει αυτόν που κάνει *φασίνα*, καθαριότητα.

<sup>84</sup> Ο όρος *μπρούκλης* χρησιμοποιείται για όσους Έλληνες μετανάστευσαν στην Αμερική και προέρχεται από το τοπωνύμιο Μπρούκλιν, πόλη αρχικά που αργότερα προσαρτήθηκε ως διαμέρισμα στην Νέα Υόρκη. Αποδίδει τον επιδεικτικά καλοντυμένο, αυτόν που έχει λεφτά και αρέσκεται στο να το δείχνει.  
<https://el.wikipedia.org/wiki/>

<sup>85</sup> Annie Ernaux, *Ο τόπος* (Μεταίχμιο, 2022) 54.



πρόσφατα και έτσι ο πατέρας μου από μία συγκυρία έζησε τη ζωή του μετανάστη για πέντε χρόνια περίπου.

Αν υπάρχει ένα αντικείμενο από το πατρικό μου που θα ήθελα να περάσει στην κατοχή μου - ιδανικά μαζί με το σεμεδάκι- αυτό είναι το οικογενειακό στερεοφωνικό, αντικείμενο με μεγάλο μνημονικό και συμβολικό φορτίο, αγορασμένο από το Λονδίνο το 1985. Αφενός είναι η αύρα και ο εξωτισμός του αντικειμένου που έχει έρθει «απ' έξω», σπάνιο γεγονός για την οικογένεια μου την εποχή εκείνη. Αφετέρου, όλες οι μουσικές μου αναφορές συνδέονται με αυτό, μιας και οι κασέτες, οι δίσκοι και το ραδιόφωνο ήταν η καλύτερη δεύτερη επιλογή μου μετά το παιχνίδι στην αλάνα. Στερεοφωνικό και τηλεόραση συστεγάζονταν στο ίδιο έπιπλο στο σαλόνι του σπιτιού, η διαίσθηση μου ωστόσο με «έσπρωξε» σε ένα πιο αφαιρετικό «παράθυρο στον κόσμο». Ένας από τους πιο άκαμπτους οικογενειακούς κανόνες ήταν ότι, όταν έχουμε επισκέψεις στο σπίτι η τηλεόραση δεν ανοίγει<sup>86</sup>. Το ραδιόφωνο μπορούσε αντίθετα να παίζει. Όταν σχετικά πρόσφατα το οικογενειακό πικάπ περιήλθε για λίγο διάστημα στην κατοχή μου, εξήλθε του πατρικού και φιλοξενήθηκε για λίγες μέρες στο Χαλάνδρι, εκτός των αναμνήσεων και των συναισθημάτων που πυροδότησε, μου θύμισε επίσης τη δυνατότητα εστίασης σε ένα και μοναδικό αντικείμενο. Η απόσπασή του για λίγο διάστημα από τον φυσικό του χώρο και η τοποθέτησή του σε ένα «ξένο» περιβάλλον μου δημιούργησε ένα συναίσθημα παραβίασης, ίδιο με αυτό που είχα όταν αφαιρούσα τις φωτογραφίες από τα οικογενειακά άλμπουμ για να τις σκανάρω. Αναφέρομαι σε ένα αίσθημα κατεπείγοντος, αυτό του να κρατήσω ένα «αντίγραφο» και να επιστρέψουν τα αντικείμενα εκεί όπου ανήκουν.

### **3.3 Χούντα δεν έζησα, ελευθερία δε θυμάμαι<sup>87</sup>**

Σε αυτή τη φωτογραφία στέκομαι στην αλάνα της Αγίας Τριάδας<sup>88</sup>, με φόντο την ομώνυμη εκκλησία, φορώντας την ποδοσφαιρική εμφάνιση του Ολυμπιακού. Η εικόνα φέρει

---

<sup>86</sup> Ο Κωνσταντίνος Πουλής αναφέρεται κι αυτός στον πατέρα του και στην προσφιλή του συνήθεια να κλείνει την τηλεόραση, όταν την έβρισκε ανοιχτή σε σπίτια όπου πήγαινε επίσκεψη. Στο Κωνσταντίνος Πουλής, *Από το αλέτρι στο smartphone* (Μελάνι, 2019) 246-249.

<sup>87</sup> Παράφραση του στίχου του Νίκου Πορτοκάλογλου από το τραγούδι «Υπάρχει λόγος σοβαρός» του συγκροτήματος Φατμέ.

βαρύ αναμνηστικό και συναισθηματικό φορτίο, καθότι μου μεταφέρει αυτούσια την αίσθηση δυσφορίας που μου δημιουργούσε η κακή ποιότητα του ρούχου που φορούσα και την οποία υπέμενα προκειμένου να δηλώνω κι εγώ όπως και οι φίλοι μου την ποδοσφαιρική μου προτίμηση. Αυτή η φωτογραφία, που για τον άγνωστο θεατή μπορεί να αναπαριστά ένα χαρούμενο αγόρι που ποζάρει περήφανα με την εμφάνιση της αγαπημένης του ομάδας ανάμεσα σε μαργαρίτες, για εμένα φέρει το ταξικό μου αποτύπωμα<sup>89</sup> και συνάμα οπτικοποιεί το βίωμα της εποχής. Μία κατάσταση στέρησης, τόσο σε διατροφικό και ενδυματολογικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο εμπειριών, εκδρομών και ταξιδιών. Συνακόλουθα «αναπαριστά» ένα αίσθημα μειονεξίας και μία αντικαταναλωτική συνείδηση δομημένη περισσότερο στην ανάγκη παρά στην επιλογή. Εκ των υστέρων εντοπίζω μία συμβολική και αδιόρατη σύνδεση ανάμεσα στα *πέτρινα χρόνια*<sup>90</sup> του Ολυμπιακού και αυτά της παιδικής μου ηλικίας. Αυτό ήταν το τίμημα, για να «προχωρήσει το σπίτι» και να φύγουμε από το ενοίκιο. Όταν φύγαμε από το ενοίκιο, τα πράγματα δεν άλλαξαν και πολύ, γιατί στη συνέχεια προέκυψε το όραμα του οικογενειακού τριώροφου.

Το προσωπικό μου βίωμα, η ιστορία της οικογένειάς μου αλλά και άλλων οικείων οικογενειών δεν επιβεβαιώνουν το κυρίαρχο μεταπολιτευτικό αφήγημα που περιγράφει την εποχή εκείνη, συγκεκριμένα τις δεκαετίες '80 και '90, ως περίοδο καταναλωτικού ευδαιμονισμού, εκδημοκρατισμού και εξευρωπαϊσμού. Πολύ δε περισσότερο δεν επιβεβαιώνει το μετα-μεταπολιτευτικό αφήγημα, που έγινε viral κατά την περίοδο της κρίσης,

---

<sup>88</sup> Συνοικία στο βορειοδυτικό όριο της Πετρούπολης, χτισμένη στους πρόποδες του Ποικίλου όρους. Σε αυτή τη γειτονιά βρίσκεται και το «πρώτο πατρικό» αυτό στο οποίο μέναμε με ενοίκιο για περίπου 10 χρόνια, ενόσω χτίζονταν το ιδιόκτητο.

<sup>89</sup> Ο Ντιντιέ Εριμπόν υποστηρίζει ότι οι παλιές αναμνηστικές οικογενειακές φωτογραφίες φέρουν τα σημάδια της ταξικής μας καταγωγής και μας τοποθετούν σε μια συλλογική ιστορία και μία συλλογική γεωγραφία. Στο Ντιντιέ Εριμπόν, *Επιστροφή στη Ρενς* (Νήσος 2020) 21.

<sup>90</sup> Η έκφραση αυτή, μεταξύ άλλων, περιγράφει την μακρά περίοδο (1986-1996) κατά την οποία ο Ολυμπιακός δεν κατέκτησε κανέναν τίτλο.

ότι «όλοι μαζί τα φάγαμε»<sup>91</sup>. Θυμάμαι τους γονείς μου να δουλεύουν πολλές ώρες - ταξί ο πατέρας μου, υπάλληλος σε σούπερ-μάρκετ η μητέρα μου- με ελάχιστο ελεύθερο χρόνο και χωρίς πρόσβαση στην κατανάλωση και τον ευδαιμονισμό. Παρέμειναν σταθερά προσηλωμένοι στον στόχο να σπουδάσουν τα τρία παιδιά και να βρουν «ένα κεραμίδι να βάλουν το κεφάλι τους», χωρίς δανεικά, όπως και χωρίς χάρες και εξυπηρετήσεις από τρίτους. Τουλάχιστον αυτό ανακαλώ ως κυρίαρχο οικογενειακό αφήγημα. Τα σπίτι έγινε και τα παιδιά σπούδασαν. Το «κεραμίδι πάνω απ' το κεφάλι σου» είναι χρηστικό, έχει υλικότητα. Όμως τι γίνεται με τι σπουδές, πώς τις κεφαλαιοποιεί κανείς; Ανακαλώ συχνά την ατάκα της μητέρας μου «καλά σπούδαζες τόσα χρόνια για να δουλεύεις ταξί»; Χιουμορίστας από τότε εγώ, της απαντούσα πως το ταξί είναι η συνέχεια των σπουδών με άλλα μέσα.

Τα τελευταία χρόνια έχουν γραφτεί και ειπωθεί πολλά για την περίοδο της Μεταπολίτευσης. Η «ανάγνωση» που ταιριάζει καλύτερα στο προσωπικό μου βίωμα είναι αυτή του Δημήτρη Τζιόβα, ο οποίος χαρακτηρίζει τη Μεταπολίτευση ως εποχή της πάλης των ταυτοτήτων<sup>92</sup>. Η ανάδειξη της πολιτιστικής στροφής (cultural turn) που ακολούθησε την πολιτειακή αλλαγή ενεργοποίησε μια διαδικασία αναστοχασμού πάνω στην έννοια της ελληνικότητας και μία κριτική στάση απέναντι στην ιστορία και το παρελθόν, τα οποία προηγουμένως είχαν χειραγωγηθεί και κακοποιηθεί από τη χούντα<sup>93</sup>.

Ανακαλώ την έκφραση του πατέρα μου, η πολιτική ταυτότητα του οποίου παραμένει απροσδιόριστη μέχρι και σήμερα, όταν κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο Πάντειο μιλούσα επικριτικά για τη χούντα, «...και τι ξέρεις εσύ ρε Μπάμπη για τη χούντα, ήσουν αγέννητος τότε». Πράγματι μιλούσα επικριτικά για ένα παρελθόν που δεν είχα ζήσει, στην

---

<sup>91</sup> Ιστορική φράση του Θεόδωρου Πάγκαλου στις 21 Σεπτεμβρίου του 2010 σε συνεδρίαση της Βουλής. Με τη φράση αυτή ο Πάγκαλος απαντούσε στην γενική κατακραυγή του κόσμου κατά των πολιτικών, καθιστώντας συμμετόχους όλους τους Έλληνες στη διασπάθιση του δημοσίου χρήματος. <https://www.ethnos.gr/politikoparaskhnio> (πρόσβαση: 29.08.2023).

<sup>92</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από την χούντα στην κρίση* (Gutenberg, 2022) 10-23.

<sup>93</sup> Ό.π. 10-23.

προσπάθεια μου να βάλω σε λόγια αυτό που ζούσα στο παρόν, χωρίς να αμφισβητώ την πολιτική αλλαγή προς την κατεύθυνση του εκδημοκρατισμού, παρά το ότι δεν την βίωνα ως τέτοια. Σημασία δεν έχει πού είσαι, αλλά από πού έρχεσαι.

Αυτό που ανακαλώ ωστόσο από αυτή την περίοδο, είναι πολλοί περιορισμοί στο εσωτερικό του σπιτιού -παραδόξως όχι από την πατρική φιγούρα- και «πατρίς – θρησκεία» έξω από αυτό. Παρελάσεις, εθνικές εορτές, συλλαλητήρια για τη Μακεδονία, τα Μάρμαρα του Παρθενώνα, κυριακάτικες λειτουργίες στην Αγία Τριάδα κι ένα σύντομο πέρασμα από το Κατηχητικό. Μήπως το προσωπικό μου βίωμα συνιστά ένα μεμονωμένο περιστατικό;

Ο μεγαλύτερος φόβος των σχολικών μου χρόνων ήταν να μην με σηκώσουν να πω την πρωινή προσευχή. Δεν ήξερα ούτε το *Πιστεύω* ούτε το *Πάτερ Ημών* κι ούτε ποτέ προσπάθησα να τα μάθω. Δεν ήμουν υπερήφανος για αυτό, αλλά δεν ντρεπόμουν κιόλας. Από καθαρή σύμπτωση δεν με σήκωσαν ποτέ.

Από καθαρή τύχη επίσης έγινα σημαιοφόρος στην έκτη δημοτικού, έπειτα από κλήρωση μεταξύ των πέντε καλύτερων μαθητών. Ανέκαθεν μου ήταν σημαντικότερο να είμαι ο πιο τυχερός, παρά ο καλύτερος. Με «συναντώ» σε μία φωτογραφία να κρατώ την ελληνική σημαία σε μουντό, έρημο, φθινοπωρινό σκηνικό. Η παρέλαση έγινε υπό βροχή και κρύο και το σχολείο μας ήταν το μόνο σε όλη την πόλη που παρέλασε με κοντά παντελονάκια Οκτώβρη μήνα. Χρόνια αργότερα, η είσοδός μου στο πανεπιστήμιο ήταν η πρώτη μου επίσημη έξοδος, μεταφορικά και κυριολεκτικά, από το σύμπαν της Πετρούπολης, και μία διέξοδος από όλα τα παραπάνω. Παρά το γεγονός ότι τα «πέτρινα» χρόνια δε φαίνονταν να έχουν ημερομηνία λήξης και παρά το ότι η Πετρούπολη ήταν και εν μέρει παραμένει μία ταξικά στιγματισμένη συνοικία, ουδέποτε κατέστρωσα κάποιο σχέδιο «αποστασίας». Το ότι τα τελευταία χρόνια ζω στο Χαλάνδρι είναι και αυτό θέμα τύχης και συγκυρίας.

Αναφέρθηκα νωρίτερα στον όρο «αδιαφοροποίητη μάζα του οικογενειακού εγώ»<sup>94</sup>, με τον οποίο ο Bowen περιγράφει το συναισθηματικό φαινόμενο της αδυναμίας του ατόμου να διαφοροποιηθεί από το οικογενειακό σύστημα όσο παραμένει εντός του. Υποστηρίζεται ότι η φυσική απόσταση δεν εγγυάται καθόλου τη λύση του προβλήματος, μιας και μπορεί κάποιος να βρίσκεται σε διαφορετική ήπειρο από την οικογενειακή του εστία και ταυτοχρόνως να είναι πλήρως συγχωνευμένος στο σύστημα και ελεγχόμενος από αυτό. Το φαινόμενο αυτό μου είναι πολύ οικείο τόσο από την κοινωνική μου εμπειρία όσο και από την επαγγελματική μου δραστηριότητα. Τη γενιά μου την έχω φωτογραφίσει σε γάμους και βαφτίσεις. Πρωταγωνιστούσαν νέοι άνθρωποι που σπούδασαν και πήραν ένα ή και δύο πτυχία και μεταπτυχιακούς τίτλους κι έκαναν ταξίδια στο Βερολίνο, στη Βαρκελώνη, στο Λονδίνο και σε μέρη κοσμοπολίτικα ή και εναλλακτικά. Ενδεικτικά αναφέρω τη δεξίωση του γάμου στην οποία «υποχρεώθηκαν» να καλέσουν και τη θεία από το Βόλο που δεν την είχαν δει ποτέ μέχρι τότε και να της εξασφαλίσουν «ευάερο» τραπέζι. Στα ορόσημα της ζωής, συμβαίνει συχνά, να επιστρέφουμε στις οικογενειακές «εργοστασιακές ρυθμίσεις». Μιας και στο παρελθόν οι γονείς έδωσαν πολλά, σε αντάλλαγμα έχουν λόγο στα πράγματα και διατηρούν δικαίωμα υψηλής εποπτείας των επιλογών των τέκνων στο παρόν<sup>95</sup>. Ως αποτέλεσμα, η πρακτική των γάμων και των βαπτίσεων αποτυπώνει σε ένα βαθμό την πολιτισμική ανασφάλεια και τις αντιφάσεις ταυτότητας σε προσωπικό αλλά και συλλογικό επίπεδο. Διπλός γάμος, θρησκευτικός και πολιτικός, βαφτίσεις με διπλά και τριπλά ονόματα, με δύο και τρεις νονούς, γαμήλιες δεξιώσεις κομμένες στα δύο ή και στα τρία, με τον παραδοσιακό τρόπο για τα σόγια, με εναλλακτικό και μοντέρνο τρόπο για τους φίλους. Η μουσική αποτύπωση αυτού του μπλεξίματος είναι η γαμήλια playlist, ένας μουσικός πύργος της Βαβέλ

---

<sup>94</sup> Murray Bowen, *Τρίγωνα στην οικογένεια* (Ελληνικά Γράμματα, 1998) 71.

<sup>95</sup> Ο Παναγής Παναγιωτόπουλος περιγράφει το ελληνικό οικογενειακό φαινόμενο και τη διαγενεακή συναίνεση και συμβίωση με τον όρο «μη οργανική αλληλεγγύη των γενεών σε κρίση». Στο Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Περιπέτειες της μεσαιάας τάξης* (Επίκεντρο, 2021) 151-162.

που τα χωράει και τα επιτρέπει όλα. Το ζευγάρι εισέρχεται στο χώρο με Dimitri Shostakovich και Waltz No.2 ή με ένα ορχηστρικό του Χατζηδάκη από το «Χαμόγελο της Τζοκόντας». Αμέσως μετά ακολουθούν *Σήμερα γάμος γίνεται, Στου παιδιού μου τη χαρά έσφαξα έναν κοκκορά, Ωραία που είναι η νύφη μας, Dancing queen, Μη με κοιτάτε ανύπαντρες, I will survive, Θα ζήσω ελεύθερο πουλί, I'm so excited, Είμαι γυναίκα του κεφιού, Είμαστε αλάνια, Τα πιο ωραία λαϊκά σε σπίτια με μωσαϊκά, Στην ντισκοτέκ την παλιά, Ορκίσου να μη χωρίσουμε, Το μερτικό μου από τη ζωή μου το έχουν πάρει άλλοι, Οι χωρισμένοι δε γιορτάζουνε ποτέ, αλλά Σιγά μην κλάψω*. Οι πομπώδεις αυτές εξαγγελίες και η φαντασμαγορία της δεξίωσης βάζουν τον πήχη ψηλά για τους νεόνυμφους, ενώ από την επόμενη μέρα του γάμου όλο αυτό θα πρέπει με κάποιο τρόπο να δικαιωθεί. Όλη αυτή η υπερεπένδυση εμπλέκει φυσικά και τον φωτογράφο, με αποτέλεσμα το *day after* και η *φωτογράφιση του να είναι για όλους μια δοκιμασία*<sup>96</sup>.

Ο καθηγητής Ψυχολογίας Kenneth Gergen υποστηρίζει ότι στην ρευστή σύγχρονη ζωή το άτομο βρίσκεται σε μία κατάσταση *κοινωνικού κορεσμού*, σε μία διαρκή διάσπαση προσοχής, ένεκα της πληθώρας των σχέσεων, των ρόλων και των πληροφοριών που καλείται να διαχειριστεί και να διεκπεραιώσει<sup>97</sup>. Ο Gergen υποστηρίζει ότι «η μετανεωτερική αντίληψη του εαυτού, αποτελεί ένα σύνολο δάνειων στοιχείων ταυτότητας, τα οποία δημιουργούν το φαινόμενο της *ψηφιδωτής προσωπικότητας*»<sup>98</sup>. Η συγκρότηση του εαυτού και της ταυτότητας, διαδικασία δυναμική και διαρκώς μεταβαλλόμενη, δομείται διαμέσου της σύνθεσης ετερόκλητων και συχνά αντιφατικών μεταξύ τους στοιχείων.

---

<sup>96</sup> Η «φωτογραφία γάμου» δίνει μια παραληρηματική υπόσχεση για το τέλει και το αιώνιο, σύμφωνα με τον Καγγελάρη. Μήπως πρόκειται για μία «υποβρύχια εικόνα ενός μελλοντικού ναυαγίου στον ωκεανό της ελπίδας»; Στο: Φώτης Καγγελάρης, *Φωτογραφία γάμου* (Ευρασία, 2019) 19-23.

<sup>97</sup> Dionysis Panos, *The "Trials of Identity" on the Transitional In-Between Area of the Personal omepages on the Internet*, on «*Identity and Media on Contemporary Greece*», collective work on «Society, Politics and Media» series, Edit. M. Kontochristou (Παπαζήση 2007) 38. 14 Σεπτεμβρίου 2023.

<sup>98</sup> Ο.π. 38.

Σε ό,τι αφορά την ελληνική περίπτωση, τα ζητήματα κουλτούρας, διαφοράς, ταυτότητας και πολυπολιτισμικότητας, που ανέδειξε η μεταπολιτευτική περίοδος, φαίνεται να οξύνονται στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης και των νέων τεχνολογιών της επικοινωνίας. Οι πολιτικές συγκρούσεις και τα ταξικά ζητήματα δεν υποχώρησαν όπως αρχικά φάνηκε, απλά ενδύθηκαν ένα πολιτισμικό περίβλημα. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Τζιόβας «η κουλτούρα ως ταυτότητα ή διαφοροποίηση, είναι η συνέχεια της πολιτικής με άλλα μέσα»<sup>99</sup>.

#### **3.4. Αντί επιλόγου: Ο δικός μου κοντινός Καναδάς<sup>100</sup>**

Το φωτογραφικό λεύκωμα που φιλοξενεί την οπτική αφήγηση, μία αλληλοδιαδοχή αρχειακού και σύγχρονου φωτογραφικού υλικού, δεν στοχεύει τόσο στην αντιπαραβολή του παρόντος με το παρελθόν όσο στην ανάδειξη της μεταξύ τους δυναμικής και αλληλοεξαρτητικής σχέσης. Στην ουσία πρόκειται για μία πειραματική διεργασία η οποία συνιστά την αρχή μόνο μίας ερευνητικής διαδικασίας με θέμα τη μνήμη, την ταυτότητα και τον οικείο τόπο. Επιπροσθέτως διερευνά το πώς η σύνδεση φωτογραφίας και αυτοεθνογραφίας μπορεί να παραγάγει νέα γνώση καθώς επίσης και το εάν αυτή η γνώση δύναται να αποτυπωθεί και με ποιον τρόπο.

Στον πυρήνα ωστόσο της αφήγησης της οικογενειακής μου ιστορίας, βρίσκεται η ανάδειξη της σχεσιακής διαδικασίας, ως βασικής προϋπόθεσης της προσωπικής εμπειρίας, της μνήμης και εντέλει της δημιουργίας. Η ερευνητική διαδικασία, το καλλιτεχνικό έργο και όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω είναι αποτέλεσμα μίας μακρόχρονης σχεσιακής διεργασίας.

Εκτός από τις πέτρες της πόλης και το οικιακό υλικό περιβάλλον, είναι και οι άνθρωποι που κατοικούν τον οικείο τόπο που τον προσδιορίζουν και προσδιορίζονται από

---

<sup>99</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από την χούντα στην κρίση* (Gutenberg, 2022) 35.

<sup>100</sup> Παράφραση του τίτλου του γνωστού τραγουδιού «Η δικιά σου κοντινή Αμερική» του μουσικού συγκροτήματος *Τρύπες*.

αυτόν. Δεν τους συνάντησα στους δημόσιους χώρους της πόλης, καθώς δεν συχνάζουν πια εκεί. Τρεις γενιές, παππούδες, παιδιά, εγγόνια, συνυπάρχουν συχνά κάτω από την ίδια στέγη, αυτή του οικογενειακού τριώροφου, με το «παραδοσιακής» αισθητικής και διακόσμησης πατρικό κάτω και τα «μοντέρνα» διαμερίσματα των παιδιών από πάνω. Αν και η ερμηνεία των φωτογραφιών ανήκει τελικά στον θεατή, η δική μου αίσθηση ως δημιουργού όταν τους συνάντησα, ήταν ότι έδειχναν ευάλωτοι και μόνοι, χωρίς την αυτοπεποίθηση του παρελθόντος. Παραφράζοντας τη διατύπωση του Baudrillard, θα έλεγα πως τόσο οι ήρωες όσο και οι αντιήρωες της κατανάλωσης, δείχνουν «κουρασμένοι». Δεν είναι μία *κούραση*<sup>101</sup> σωματική, ενδεχομένως είναι μία παθητικότητα και μία παραίτηση από το παρόν, μία αδιαφορία για το μέλλον και συνακόλουθα μια νοσταλγία για το παρελθόν. Μπορεί πάλι αυτή η ανάγνωση, να είναι μια δική μου προβολή. Η αντίληψη περί μίας μονόδρομα ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας, υπήρξε ένα από τα πιο δημοφιλή αφηγήματα του μεταπολιτευτικού ρεπερτορίου. Ωστόσο, πολλοί εξ αυτών και πολλοί εξ ημών δεν είχαν προβλέψει ότι το «κοινωνικό ασανσέρ» άλλες φορές ανεβαίνει και άλλες κατεβαίνει.

Αντί επιλόγου, θα αναφερθώ σε κάποιες σκέψεις που συνδέονται με τα εσωτερικά κίνητρα του έργου και σε μία σύμπτωση. Πριν λίγα χρόνια ο πατέρας μου επέστρεψε στο Τορόντο για έναν μήνα, καθώς ήταν διακαής του πόθος να δει συγγενείς και να θυμηθεί τα παλιά. Δεν έβγαλε φωτογραφίες, ούτε έκανε αυτοεθνογραφία. Έχω ωστόσο την αίσθηση, σαν ένα αχνό διαγενεακό μοτίβο μιας οικογενειακής ιστορίας που επαναλαμβάνεται ότι κάτι συνδέει τον Καναδά «του» με τη «δική μου» Πετρούπολη.

Η υπαρξιακή διάσταση της επιστροφής στη γενέτειρα πόλη και το πατρικό, συνίσταται σε μία εσωτερική ανάγκη να ελέγξω το παρελθόν και αυτό που θα κληροδοτηθεί στους απογόνους, να το αφηγηθώ με τον δικό μου τρόπο πριν το κάνουν άλλοι για λογαριασμό μου

---

<sup>101</sup> Με τον όρο «κούραση» ο Baudrillard εννοεί μία λανθάνουσα, καλυμμένη αμφισβήτηση, η οποία στρέφεται στον εαυτό της. Στο Jean Baudrillard, «Η Κούραση», *The Unseen: Stories from the sea* (2022) 81-83. <https://theunseen.com/store/> (πρόσβαση: 03.09.2023)



ή εν τη απουσία μου. Δεν πρόκειται για κάποιο αποχαιρετισμό, για συμφιλίωση ή για γεφύρωση κάποιου χάσματος, αλλά για μία προσπάθεια να συσταθούν τα αμοντάριστα πλάνα της ζωής μου σε ιστορία με συνοχή. Καιρό πριν πάρω την απόφαση της «επιστροφής», είχα ένα αίσθημα κατεπείγοντος, να επιστρέψω, να παρατηρήσω και να φωτογραφίσω, όσο ζουν οι γονείς, όσο παραμένει «ζωντανό» το πατρικό και όσο οι πέτρες της πόλης είναι στη θέση τους. Να πάρω αποφάσεις, τι θα πετάξω, τι θέλω να θυμάμαι, πώς θέλω να το θυμάμαι, πώς θέλω να με θυμούνται. Να δώσω υλικότητα σε κάτι που είναι κατεξοχήν άυλο, να καταθέσω μια μαρτυρία, ή για την ακρίβεια να την κατασκευάσω.

Τηρουμένων των αναλογιών, κάτι παρόμοιο είχε κάνει και ο πατέρας μου με τα αναμνηστικά άλμπουμ και τις φωτογραφίες από τον Καναδά. Με τη χρήση *ψευδοντοκούμεντων* άθελά του έφτιαξε ένα ντοκουμέντο. Η ιστορία που έχει αναπαρασταθεί υπονοεί μία άλλη που παραμένει στο σκοτάδι. Στο μέλλον, αν τα παιδιά μου αποφασίσουν να κάνουν «αποδοχή κληρονομιάς», θα έχουν μια δυνατότητα να «διαβάσουν» τις εικόνες και να αναρωτηθούν για το ποια ιστορία κρύβεται πίσω από αυτή που έχει «ειπωθεί». Μπορεί πάλι, να μη θελήσουν να σκαλίσουν τα παλιά.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Αντωνιάδης, Κωστής. *Λανθάνουσα εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*. Αθήνα: πόντιξ, 1999.
- Adams, Tony E., Ellis, Carolyn & Stacy Holman Jones. "Autoethnography". *The international encyclopedia of communication research methods*, 2017.  
<https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>
- Aysun Keskin, Eyrek. "Digitalization of memories—an analysis relationship between autobiographical memory and digital photography." *Media Literacy and Academic Research* 3.1 (2020). 85-96.  
<https://www.researchgate.net/publication/340840820> (πρόσβαση: 20.06.2023)
- Barthes, Roland. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον, 2019.
- Batchen, Geoffrey. *Each wild idea: Writing, Photography, History*. MIT Press, 2002.  
[https://monoskop.org/File:Geoffrey\\_Batchen\\_Each\\_Wild\\_Idea\\_Writing,\\_Photography,\\_History\\_2002.pdf](https://monoskop.org/File:Geoffrey_Batchen_Each_Wild_Idea_Writing,_Photography,_History_2002.pdf) (πρόσβαση: 28.08.2023)
- Bate, David. "The memory of photography." *Photographies* 3.2 (2010): 243-257  
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17540763.2010.499609> (πρόσβαση: 17.06.2023)
- Berger, John. *Η εικόνα και το βλέμμα*. Αθήνα: Οδυσσεάς, 1993.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009.
- Bowen, Murray. *Τρίγωνα στην οικογένεια*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Burgelin, Olivier. "Pierre Bourdieu. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie." *Communications* 7.1, (1966): 165-168.  
[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_7\\_1\\_1107](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1107)(πρόσβαση: 20.06.2023)
- Chalfen, Richard. "Redundant imagery: Some observations on the use of snapshots in American culture." *Journal of American Culture*, 4 (1981): 106-113.  
[https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1981.0401\\_106.x](https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1981.0401_106.x) (πρόσβαση: 06.08.23)

- Chalfen, Richard. "Exploiting the Vernacular: Studies of Snapshot Photography (Review Essay)." *Studies in Visual Communication* 9. 3 (1983): 70-84.  
<https://repository.upenn.edu/svc/vol9/iss3/6> (πρόσβαση: 07.08.2023)
- Conway, Martin A. "Memory and the self." *Journal of memory and language* 53.4 ( 2005): 594-628 <https://doi.org/10.1016/j.jml.2005.08.005> (πρόσβαση: 24.08.2023)
- Cross, Karen & Julia Peck. "Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory." *Photographies* 3.2 (2010): 127-13. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631> (πρόσβαση: 06.08.2023)
- Cotton, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2014.
- Εριμπόν, Ντιντιέ. *Επιστροφή στη Ρενς*. Αθήνα: Νήσος, 2020.
- Ellingson, Laura L. & Carolyn Ellis. "Autoethnography as constructionist project." *Handbook of constructionist research*. Eds. J.A. Holstein & J. F. Gubrium. New York: Guilford, 2008.  
[https://www.researchgate.net/publication/276918726\\_Autoethnography\\_as\\_Constructionist\\_Project](https://www.researchgate.net/publication/276918726_Autoethnography_as_Constructionist_Project) (πρόσβαση: 27.08.2023)
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, & Arthur P. Bochner. "Autoethnography: an overview." *Historical social research/Historische sozialforschung*, 36. 4 (138) (2011): 273-290/  
<https://www.jstor.org/stable/23032294>
- Ernaux, Annie. *Ο τόπος*. Αθήνα: Μεταίχιμο, 2022.
- Gergen, Kenneth. *Η σχεσιακή ύπαρξη: Πέρα από τον εαυτό και την κοινότητα*. Αθήνα: Πεδίο, 2021.
- Halbwachs, Maurice. *Η συλλογική μνήμη*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2013.
- Hirsch, Marianne. "Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy." *The Yale Journal of Criticism* 14(1) (2001): 5-37.  
<https://doi.org/10.1177/1750698008102050> (πρόσβαση: 30.08.2023)
- Ingold, Tim. *Η αντίληψη του περιβάλλοντος: Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016.
- Καγγελάρης, Φώτης. *Post Photography. Μελέτες Φωτολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2020.
- Καγγελάρης, Φώτης. *Φωτογραφία γάμου*. Αθήνα: Ευρασία, 2019.
- Κασσαβέτη, Ορσαλία-Ελένη. *Αυτοεθνογραφία. Life after folk-life*. Αθήνα: Dolce, 2022.
- Κασσαβέτη, Ορσαλία-Ελένη. "Το αναλογικό οικογενειακό λεύκωμα ως ιστορικό και πολιτισμικό τεκμήριο: Η «κουλτούρα της Kodak» αντεπιτίθεται." *Φωτογραφία και*

- συλλογικές ταυτότητες. Επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη & Γιάννης Σταθάτος. Αθήνα: Κουκκίδα, 2021. 191-200.
- Küttel, Nora Mariella. Autoethnography and Photo-Essay: Combining written word and photographs. *Raum und Bild-Strategien visueller raumbezogener Forschung*, 2021. 55-67.
- <https://www.researchgate.net/publication/350574281> (πρόσβαση: 15.06.2023)
- Liotard, Jean-François, *The postmodern condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Μαντόγλου, Άννα. *Κοινωνική μνήμη, κοινωνική λήθη: Έκδηλες και λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης*. Αθήνα: Πεδίο, 2010.
- Μαρκίδου, Νατάσσα. *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015.
- Μηλιώνης, Ανδρέας Α. *Η πόλη της πέτρας*. Δήμος Πετρούπολης, 2005.
- Μήτρου, Λίλιαν. *Το κανονιστικό κέλυφος του ιδιωτικού, στο Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*. Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2019.
- Μπαρτ, Ρολάν. *Ο φωτεινός θάλαμος*. Αθήνα: Κέδρος, 2008.
- Μπωντριγιάρ, Ζαν. *Η καταναλωτική κοινωνία*. Αθήνα: Νησίδες, 2000.
- Μπωντριγιάρ Ζαν. Η κούραση. *Κοινοί Τόποι 3* (2021) 81-84.
- Nora, Pierre. "Realms of memory." *Memory*. Ed. Ian Farr. London: The MIT Press, 2012. 61-66.
- Nora, Pierre. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations 26* (1989): 7-24. <https://www.jstor.org/stable/2928520?origin=JSTOR-pdf> (πρόσβαση: 15.06.2023)
- Ουίτλυ, Μάργκαρετ. *Ηγεσία και Χάος*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2003.
- Παναγιωτόπουλος, Παναγής. *Περιπέτειες της μεσαίας τάξης. Κοινωνιολογικές καταγραφές στην Ελλάδα της ύστερης Μεταπολίτευσης*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2021.
- Παπαϊωάννου, Ηρακλής. *Η φωτογραφία ως αίνιγμα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2020.
- Παπαϊωάννου, Ηρακλής. "Η ανεπίσημη φωτογραφία: Η επαναδιαπραγμάτευση του οικείου και η οικειοποίηση του ιδιωτικού." *Φωτογραφία και ανθρωπολογική στροφή*. Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες II. Επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη & Γιάννης Σταθάτος. Αθήνα: Κουκκίδα, 2023. 87-97.
- Παπαθεοδωρόπουλος, Κωνσταντίνος. *Έννοιες στην επιστήμη της μνήμης* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015.

<https://hdl.handle.net/11419/3244>

Πετσίνη, Πηνελόπη. *Τόποι Μνήμης*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2016.

Πουλής, Κωνσταντίνος. *Απ' το αλέτρι στο smartphone*. Αθήνα: Μελάι, 2019.

Panos, Dionysis. "The "Trials of Identity" on the Transitional In-Between Area of the Personal Homepages on the Internet." *Identity and Media on Contemporary Greece*. Edit. M. Kontochristou. Αθήνα: Παπαζήση, 2007. 317-362.

<https://www.researchgate.net/publication/298069393> (πρόσβαση: 14.09.2023)

Ρούσσο, Πέτρος Λ. *Γνωστική ψυχολογία: Οι βασικές γνωστικές διεργασίες*. Αθήνα: Τόπος, 2011.

Rose, Gillian. *Doing family photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. London: Routledge, 2010.

[https://www.academia.edu/29567742/Doing\\_Family\\_Photography\\_The\\_Domestic\\_The\\_Public\\_and\\_The\\_Politics\\_of\\_Sentiment](https://www.academia.edu/29567742/Doing_Family_Photography_The_Domestic_The_Public_and_The_Politics_of_Sentiment) (πρόσβαση: 12.06.2023)

Roxburgh, Mark. *The images of the artificial or why everything looks the same*. International Journal of the Image, 2013.

<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:113836996> (πρόσβαση: 30.08.2023)

Σκούφιας, Μανώλης, *Οι αναμνηστικές φωτογραφίες ως διαγώνιες ματιές στην ιστορία ενός τόπου*, 2017. [Manolis Skoufias website](#) (πρόσβαση: 11.06.2023)

Sontag, Susan. *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. Αθήνα: Scripta, 2003.

Sontag, Susan. *Περί φωτογραφίας*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, 1993.

Τζιόβας, Δημήτρης. *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση*. Αθήνα: Gutenberg, 2022.

Χατζηγεωργίου, Βασιλική. *Η συγκρότηση οικογενειακού λευκώματος 1860-1940. Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, Επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη & Γιάννης Σταθάτος. Αθήνα: Κουκκίδα, 2021. 179-190.