

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΟΙΚΕΙΟ: ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ της Πηνελόπης Πετσίνη

Κατά τη δεκαετία του '80 η οικογένεια στη Δύση γίνεται ένα πολύ σημαντικό ζήτημα για την κοινωνιολογία και τα μαζικά μέσα. Κατά την περίοδο αυτή, οι ανεπτυγμένες χώρες αντιμετωπίζουν την οικονομική ύφεση και, την ίδια στιγμή, βλέπουν να ξεπηδούν ζητήματα που αφορούν την παιδική κακοποίηση, την οικογενειακή βία, τις μονογονεϊκές οικογένειες, ή τις λεσβίες μητέρες. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, έρχεται στο προσκήνιο η έννοια του «ιδιωτικού», της οικογένειας, του ιδιωτικού χώρου, των προσωπικών ιστοριών. Είτε ως κριτική στον ίδιο το θεσμό της οικογένειας, είτε ως πρόκληση σε παραδοσιακές ιδέες και μύθους γύρω από αυτήν, πολλοί φωτογράφοι χρησιμοποιούν το μέσο με εφευρετικούς τρόπους, επηρεασμένοι από θεωρίες και κινήματα όπως ο φεμινισμός, η ψυχανάλυση, ο μαρξισμός ή η σημειολογία. Ενδεικτικά μόνο αναφέρω τους *Paul Reas, Larry Sultan, Nick Waplington, Richard Billingham, Anna Fox* και *Annelies Strba*.

Δύο είναι οι κύριες προσεγγίσεις στο θέμα: η πρώτη ενδιαφέρεται για την οικογένεια ως κοινωνικο-πολιτισμικό φαινόμενο ενώ η δεύτερη τη συνδέει με τη μνήμη και τις προσωπικές ιστορίες ζωής. Στην πρώτη περίπτωση αντιμετωπίζουμε εργασίες που καταρχήν απαιτούν ένα είδος κοινωνικής ανάλυσης, ενώ στη δεύτερη απαιτείται μια πιο προσωπική ή ακόμα και «συναισθηματική» ερμηνεία.

Το οπτικό υλικό που ακολουθεί παρουσιάζει τόσο τους κοινωνικούς όσο και τους οπτικούς κώδικες και πρακτικές που αφορούν την οικογένεια και το σπίτι όπως εμφανίζονται στην ελληνική φωτογραφία. Είναι φυσικά αδύνατο να συμπεριλάβω όλες τις σχετικές με το θέμα εργασίες μέσα σε μια τέτοια παρουσίαση. Για το λόγο αυτό επέλεξα πέντε εργασίες που κατά τη γνώμη μου επιδεικνύουν την παραπάνω συλλογιστική με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο: Την *Αριστοτέλους 6* του Άρι Γεωργίου και τα *Εσωτερικά* του Κωστή Αντωνιάδη που αντιμετωπίζουν το θέμα του σπιτιού. Το *Πέρασμα* του Νίκου Μάρκου, τα *Κοινωνικά Ντοκουμέντα* του Νίκου Παναγιωτόπουλου και τη *Γη του Πατέρα μου* της Κατερίνας Καλογεράκη που ερευνούν το ζήτημα της οικογένειας.

Προσωπικές και κοινωνικές αναζητήσεις στην αναπαράσταση του σπιτιού και της οικογένειας

Άρις Γεωργίου, Αριστοτέλους 6, Παν Δέκα Χρόνια

«Το σπίτι δημιουργείται από ιστορίες και δυνατότητες (...) είναι ένας χώρος γεμάτος με μνήμες» λέει ο Cooper (1990: 37). Ο Άρις Γεωργίου μετέφρασε αυτή την έννοια του σπιτιού σε μια νοσταλγική και συναισθηματική φωτογραφική εργασία που ονόμασε Αριστοτέλους 6, Παν Δέκα Χρόνια, μια εργασία που εισάγει τα ευρύτερα πρότυπα της μνήμης, του θανάτου και του πένθους στη φωτογραφία συνολικά.

Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως ένα μέσο ικανό να συγκρατήσει και να διατηρήσει τη ζωή, αρχικά ως ένα κομμάτι της πραγματικότητας και έπειτα ως υποκατάστατό της. Αντανακλά την επιθυμία να γίνουν τουλάχιστον ως ένα βαθμό μόνιμα τα φευγαλέα γεγονότα και οι στιγμές της ζωής. Δίνοντας τη δυνατότητα στους ανθρώπους να ανακαλέσουν ή να ξαναζήσουν παρελθόντα γεγονότα και πρόσωπα, οι φωτογραφικές εικόνες αποκτούν την αύρα ενός μυστικού φυλαχτού.

Στην εισαγωγή του Αριστοτέλους 6, Παν Δέκα Χρόνια, ο Γεωργίου εξηγεί την επιθυμία του να διατηρήσει τη μνήμη ενός αγαπημένου προσώπου που πεθαίνει. Αντιμετωπίζοντας την απώλεια, στρέφεται στο πλέον ικανό μέσο διατήρησης: τη φωτογραφία. Κι όντας αδύνατο να φωτογραφίσει το ίδιο το πρόσωπο, επιλέγει να το αντικαταστήσει με το περιβάλλον του, με το χώρο και τα αντικείμενα που κουβαλούν τις αναφορές του. Οι εικόνες του Γεωργίου χρωματίζονται από αυτό που η *Annette Kuhn* (στην *Hirsch*, 1999: 206) περιέγραψε ως «τις αποχρώσεις μιας ιδιαίτερης ψυχής και μιας προσωπικής ιστορίας», κάτι που χαρακτηρίζει όλες τις οικογενειακές φωτογραφίες. Στο Αριστοτέλους 6, η φωτογραφία εμφανίζεται ως πνευματική έκφραση με ισχυρή συναισθηματική δύναμη. Με άλλα λόγια, στις εικόνες του μπορούμε να βρούμε αυτό που ο *Alan Sekula* (1977)

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

ονόμασε «η αλήθεια της μαγείας» όπου χώρος και αντικείμενα μαζί αποτελούν αισθητική εμπειρία και ξυπνούν μνήμες.

Ο Γεωργίου φωτογράφησε το διαμέρισμα της γιαγιάς του στα τέλη του 1980 και στις αρχές του 1981. Την πρώτη φορά η γιαγιά του ήταν σοβαρά άρρωστη, κατά τη δεύτερη είχε ήδη πεθάνει. Δέκα χρόνια μετά, τύπωσε τις φωτογραφίες και έφτιαξε με αυτές ένα βιβλίο. Βλέποντας τις φωτογραφίες για πρώτη φορά, δέκα χρόνια αφού τις τράβηξε, ο Γεωργίου γράφει: «Η μνήμη ενεργοποιήθηκε και ο στόχος της λήψης των φωτογραφιών επετεύχθη» (Γεωργίου, 1994). Από το θέμα τους και μόνο, οι εικόνες του αφορούν το παρελθόν, τη μνήμη και την φθορά της μέσα στο χρόνο. Αφορούν όμως επίσης και τις ψυχολογικές και προσωπικές αναζητήσεις.

Αν δούμε την πράξη της φωτογράφισης καθαυτή, η εργασία μοιάζει να αποκαλύπτει μια δεύτερη λειτουργία της φωτογραφίας. Αποτυπώνοντας τη θλίψη του φωτογραφικά, ο Γεωργίου στρέφεται προς την ίδια τη διαδικασία της απώλειας και του πένθους. Επιπλέον, διαχειριζόμενος εικόνες και λέξεις κατά την κατασκευή του βιβλίου μοιάζει να επιστρέφει εικονικά πίσω στο χρόνο και να εξερευνά την αρρώστια και το θάνατο του αγαπημένου προσώπου από απόσταση.

Η αντιμετώπιση αυτού του θανάτου ήταν μια εξαιρετικά οδυνηρή εμπειρία για τον φωτογράφο. Το να φωτογραφήσει το χώρο αυτό αποτέλεσε την αντίδρασή του σ' αυτή την οδύνη. Αυτό που σχηματίζεται στις εικόνες του, είναι μια διαδικασία «θεραπείας», κατά μία έννοια, οι φωτογραφίες του Αριστοτέλους βαπτοτελούν επίσης τα ντοκουμέντα της προσπάθειας του δημιουργού να αποκτήσει τον έλεγχο της κατάστασης, να ξεπεράσει τη θλίψη του και τελικά να πενήσει. Η διαδικασία της φωτογράφισης σ' αυτή τη δουλειά έχει να κάνει τελικά λιγότερο με τη διαχείριση του χώρου και των αντικειμένων προκειμένου να μπορέσει κάποιος να θυμηθεί. Μάλλον αφορά περισσότερο τη διαχείριση συναισθημάτων, ίσως και φόβων, κάτι που προσδίδει στη σειρά αυτή μια αυτο-θεραπευτική λειτουργία. Αυτό φαίνεται στις τελευταίες γραμμές της εισαγωγής του βιβλίου, όπου ο φωτογράφος λέει: «Όταν σε δονεί το συναίσθημα (...) δεν αυτοεγκαταλείπεις στην προαίρεση της εντύπωσης (...) επινοείς μεθόδους εγγραφής του» (Γεωργίου, 1994). Ή, όπως το θέτει ο *Κάφκα* «φωτογραφίζουμε πράγματα για να τα διώξουμε από το μυαλό μας. Οι ιστορίες μου είναι ένας τρόπος να κλείσω τα μάτια μου» (στον Barthes, 1981: 53). Η τελική του δήλωση ότι αυτό αποδείχτηκε σοφή απόφαση, θα μπορούσε κάλλιστα να ερμηνευθεί ως μια επιτυχής διαχείριση/αντιμετώπιση του «συναίσθηματος που σε δονεί».

Στην προσέγγιση του Γεωργίου, οι φωτογραφίες δεν κατοικούνται τόσο από τη μνήμη, όσο τη δημιουργούν, ή, για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Γιάννη Σταθάτου (1996: XLIX), εγκαινιάζουν «ένα γενικότερο Προυσιανό διάλογο με το παρελθόν». Οι φωτογραφίες του είναι προσωπικές, όμως είναι αντικείμενα με περίπλοκο όχι μόνο συναισθηματικό αλλά και πολιτισμικό νόημα. Είναι οικογενειακές φωτογραφίες, και ως τέτοιες είναι αντικείμενα που δημιουργούν μνήμη, νοσταλγία και στοχασμό. Αλλά είναι οι λεζάντες –ή μάλλον κείμενα– στο βιβλίο που συχνά προσθέτουν μια ιστορία στις εικόνες δραματοποιώντας το θέμα που τις διατρέχει: αυτό της διατήρησης της μνήμης.

Κάθε δωμάτιο ή αντικείμενο συνοδεύεται από μια σύντομη ιστορία που εξηγεί πώς και γιατί είναι σημαντικό, και κάθε σχόλιο ανακαλεί ένα περιστατικό, μια χειρονομία, μια μνήμη του αγαπημένου προσώπου. Είναι δύσκολο να πει κανείς τι κάνει τη δουλειά τόσο άμεση και προσωπική, οι ίδιες οι φωτογραφίες ή τα κείμενα.

Για να δούμε καλύτερα την επίδραση των κειμένων στις εικόνες θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε μία από το Αριστοτέλους 6, με την ίδια εικόνα όπως παρουσιάζεται στο *Εικόνα και Είδωλο, Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995*, όπου δεν υπάρχουν τα συνοδευτικά κείμενα ή σχόλια του φωτογράφου. Εδώ η σειρά μοιάζει να απογυμνώνεται από το προσωπικό της περιεχόμενο, οι προσωπικές ψυχολογικές της αναφορές μετατρέπονται σε κοινωνικές. Τώρα μπορεί κανείς να δει πλέον στοιχεία που πριν ήταν κρυμμένα ή παρακάμπτονταν: την κάπως παλαιομοδίτικη επίπλωση που ήταν δημοφιλής στην Ελλάδα το '50 και το '60, τα διακοσμητικά αντικείμενα που αντανάκλουν ένα μικροαστικό γούστο και ούτω καθεξής.

Στοιχεία που είναι σε πρώτο πλάνο στη δουλειά του Κωστή Αντωνιάδη που ακολουθεί.

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

Κωστής Αντωνιάδης, Εσωτερικά

Οι φωτογραφίες του Αντωνιάδη δεν έχουν το αφηγηματικό δράμα του Αριστοτέλους 6. Απρόσωπα και ανώνυμα σε βαθύτερο επίπεδο, τα Εσωτερικά είναι ίσως το μόνο παράδειγμα φωτογραφικής δουλειάς στην Ελλάδα όπου όλες οι θετικές συμβολικές ποιότητες του σπιτιού μοιάζουν να έχουν χαθεί. Το σπίτι δεν αναπαριστάται εδώ σαν μια πηγή άνεσης μέσα σ' έναν κόσμο γεμάτο ένταση και συγκρούσεις. Ούτε ως ιερός χώρος που συνδέεται με μνήμες και προσωπικές ιστορίες. Δεν υπάρχει ιερή ή ταλισμανική αύρα σ' αυτές τις φωτογραφίες. Όντας η πιο απλή περιγραφή που θα μπορούσε να δοθεί, ο τίτλος Εσωτερικά υποθέτει έναν κόσμο που διαμορφώνεται και καθορίζεται από τη θέση του.

Από το θέμα τους και μόνο, οι εικόνες δεν μπορούν να ειπωθούν εύκολα παρά μόνο υπό το πρίσμα της πρόθεσης του Αντωνιάδη να δημιουργήσει μια σειρά που να εγγράφει την ικανότητα του φωτογράφου να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει το κοινότυπο και το συνηθισμένο, τη banalite, όπως είπε, της καθημερινότητας. Πράγματι, οι τετριμμένες όψεις των μικροαστικών εσωτερικών που παρουσιάζει είναι το πιο εντυπωσιακό στοιχείο της δουλειάς.

Ο φωτογράφος μίλησε για το αυξανόμενο ενδιαφέρον του ως προς την αναπαράσταση του κοινούτυπου, και, συνειδητοποιώντας την απόσταση ανάμεσα στις οπτικά ή συμβολικά εξιδανικευμένες εκδοχές του χώρου που αποτυπώνεται στη φωτογραφία και στο χώρο που πραγματικά κατοικούμε, στράφηκε προς τους χώρους που ήταν εξαιρετικά οικείοι και γι' αυτό οπτικά αδιάφοροι. Έτσι, κατέληξε στον πιο κοινό τόπο που θα μπορούσε να φανταστεί: το εσωτερικό ενός μικροαστικού σπιτιού. Φωτογράφησε μια σειρά από διαμερίσματα φίλων και συγγενών, συμπεριλαμβανομένου και του πατρικού του σπιτιού, χωρίς ωστόσο αυτό να έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία. Αυτό που τον ενδιέφερε, δεν ήταν το να αναπαραστήσει το σπίτι του αλλά ένα αδιάφορο και συνηθισμένο σπίτι ως τέτοιο. «Όλα αυτά τα σπίτια ήταν ίδια» λέει. «Είναι ακριβώς στη μέση, ούτε ακριβώς φτωχά, ούτε ακριβώς πλούσια, ούτε ακριβώς καλόγουστα, ούτε ακριβώς κακόγουστα». Οι έγχρωμες, σχεδόν αφαιρετικές φωτογραφίες στις οποίες κατέληξε, παρουσιάζουν λεπτομέρειες από σχεδόν αποπνικτικούς, προσεχτικά τακτοποιημένους χώρους και απρόσωπα, αποσπασματικά σώματα των κατοίκων τους.

Κατά μία έννοια, τα Εσωτερικά είναι μια προσπάθεια αποδόμησης του σπιτιού ως ιδιωτικής οντότητας και της ανασύνθεσής του ως κοινωνικής. Ο Αντωνιάδης προσπάθησε να αναπαραστήσει το σπίτι απογυμνωμένο από το συναισθηματικό του περιεχόμενο· το αποστασιοποιημένο, σχεδόν Μπρεχτικό ύφος που υιοθετεί στην προσέγγιση του θέματός του, ενισχύει αυτή τη θέση. Αυτό που υποδηλώνεται εδώ είναι πως χωρίς τις ιστορικές και ιδεολογικές υποδηλώσεις το «σπίτι» μπορεί να μετατραπεί σε ένα «εσωτερικό».

Ο Λόγος γύρω από το σπίτι περιλαμβάνει έναν περίπλοκο αλληλοσυσχετισμό πολιτικών, πολιτισμικών και προσωπικών ιδανικών. Το οικογενειακό περιβάλλον, όχι μόνο χαρακτηρίζει την ταξική και κοινωνική προέλευση, αλλά συνεισφέρει στην κατασκευή συγκεκριμένων απόψεων για αυτόν ή αυτούς που το διαμορφώνουν. Το σπίτι ενδυναμώνει την επιλογή κοινωνικού ρόλου ή θέσης του ιδιοκτήτη όπως επίσης και την επιβεβαίωση. Ο David Hurvey (1989: 123) για παράδειγμα, εξηγεί πως η διαφοροποίηση αναφορικά με την κατοικία δεν αποτελεί προϊόν αυτόνομης και αυθόρμητης ανθρώπινης επιλογής αλλά οφείλεται σε δυνάμεις που απορρέουν από την καπιταλιστική διαδικασία παραγωγής. Οι άνθρωποι προσπαθούν διαρκώς να εκφράσουν τον εαυτό τους και να συνειδητοποιήσουν τις δυνατότητές τους μέσα από την καθημερινή εμπειρία της ζωής τους στη δουλειά, την κοινότητα και το σπίτι.

Ο Tim Putnam (1985) με τη σειρά του παρατηρεί πως το σπίτι είναι φτιαγμένο από υλικές, κοινωνικές και πολιτισμικές πηγές και είναι δεμένο με τις σχέσεις που συντηρούν και ενδυναμώνουν αυτές τις πηγές. Η επιλογή και η ρύθμιση του σπιτιού, η τάξη και η αξία που δίνεται στις οικιακές δραστηριότητες δεν έχουν μόνο ιδιωτική σημασία, είναι συστατικά-κλειδιά της οικονομικής και κοινωνικής διάρθρωσης.

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

Παρά το ότι ο Αντωνιάδης σε επίπεδο πρόθεσης μοιάζει να μην ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τέτοιου είδους κοινωνικές αναζητήσεις –και στρέφει την προσοχή του στη λειτουργία της ίδιας της φωτογραφίας: «πως μπορεί ένας φωτογράφος να προσεγγίσει το κοινότυπο;» είναι το ερώτημα που θέτει– οι εικόνες του τελικά τις επιτρέπουν.

Στην περίπτωση του «Αριστοτέλους 6», οι ψυχολογικές και προσωπικές αναζητήσεις εμφανίζονταν πολύ ισχυρές, γι' αυτό και επέβαλλαν μια συγκεκριμένη ανάγνωση των εικόνων, μια ανάγνωση που τελικά μειώνει τα όποια κοινωνικά χαρακτηριστικά της εργασίας. Τα «Εσωτερικά» δεν έχουν τέτοιους ισχυρούς προσδιορισμούς κι έτσι, κατά μία έννοια, η εργασία είναι ανοιχτή σε κάθε είδους προσέγγιση. Κάτω από το αισθητικό, βρίσκουμε τυπικά κοινωνικές υποδηλώσεις: οι πληροφορίες που δίνουν αυτές οι εικόνες δεν είναι λιγότερο σημαντικές από αυτές που βρίσκουμε στο κοινωνικό ντοκουμέντο –όπως στη δουλειά του Νίκου Μάρκου και του Νίκου Παναγιωτόπουλου που ακολουθούν.

Νίκος Μάρκου, Πέραμα

Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κοινωνικά Ντοκουμέντα

Το Πέραμα του Νίκου Μάρκου ήταν μία από τις πρώτες εργασίες της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας όπως την ονομάζει ο Σταθάτος (1996), που είχαν την οικογένεια ως θέμα. Αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα κοινωνικού ντοκουμέντου καθώς ακολουθεί με συνέπεια την παράδοση της ανθρωπιστικής/ουμανιστικής κοινωνικής φωτογραφίας. Στο Πέραμα μπορεί κάποιος να υπογραμμίσει την αξία του έργου ως ιστορικό ντοκουμέντο, χωρίς ωστόσο να αρνηθεί ή να υποτιμήσει τις αφηγηματικές ή εκφραστικές καλλιτεχνικές ποιότητές του. Η δεκαετία του '80 ξεκίνησε με την Ελλάδα να προσπαθεί να βγει από μια παρατεταμένη περίοδο οικονομικής κρίσης και πολιτικών ανακατατάξεων. Το Πέραμα είναι μια συνοικία στις παρυφές της Αθήνας, μια βιομηχανική περιοχή που κατοικείται κυρίως από εργατικές οικογένειες. Οι περισσότεροι από τους κατοίκους της είναι βιομηχανικοί εργάτες με πολυμελείς οικογένειες που ζουν σε συνθήκες φτώχειας. Ο Μάρκου φωτογράφησε αρκετές από τις οικογένειες που ζουν στην περιοχή δημιουργώντας εικόνες στις οποίες είναι προφανής η αποφασιστική επιρροή κλασικών φωτογράφων του κοινωνικού ντοκουμέντου όπως ο Lewis Hine ή ο Walker Evans.

«Είναι προφανές ότι ο Μάρκου δεν έχει μπει στη ζωή των ανθρώπων αυτών με αυθάδεια αλλά με σεβασμό, σαν καλοδεχούμενος και ευγενικός ξένος» παρατηρεί ο Γιάννης Σταθάτος (1996: XLVIII). «Ο φωτογράφος βλέπει (πώς να μην δει;) τη δυστυχία του περιβάλλοντος, αλλά δεν τη σχολιάζει, ούτε κάνει το λάθος να εξομοιώσει ανθρώπους και περιβάλλον· απεναντίας, τα πορτρέτα του έχουν μια αξιοπρέπεια, μερικές φορές θα έλεγα σχεδόν μια γλυκύτητα όλως διόλου απροσδόκητη».

Σε παρόμοιο πνεύμα, αλλά με σαφώς πιο πολιτική τοποθέτηση, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος φωτογράφησε διάφορες οικογένειες για το περιοδικό *Ταχυδρόμος*, παρουσιάζοντας εικόνες που προκαλούσαν το θεατή να σκεφτεί πέρα από τη λειτουργία του μέσου. Αντιπαραβολές που στόχο έχουν να δώσουν έμφαση στην κοινωνική και ταξική διαφορά, αποτελούν το κυρίως σώμα του έργου. Η έννοια της κοινωνικής τάξης διατρέχει σχεδόν όλες τις εικόνες –πρόθεση του φωτογράφου είναι να λειτουργήσουν ως υποδηλώσεις ή σύμβολα μιας κοινωνικής πραγματικότητας. Η εικόνα του γνωστού πολιτικού Ιωάννη Βαρβιτσιώτη καθισμένου ανάμεσα στην οικογένειά του στην αυλή της έπαυλής του, που συνειδητά μιμείται τις οικογενειακές φωτογραφίες των αμερικάνων πολιτικών, αντιπαρατίθεται με τη φωτογραφία μιας πολύτεκνης, άνεργης οικογένειας που ποζάρει στη μικρή κρεβατοκάμαρα του σπιτιού τους. Ο πολιτικός δεν αναγνώρισε καμία ειρωνεία στις προθέσεις του φωτογράφου, αντίθετα ήταν ιδιαίτερα ευχαριστημένος με τις φωτογραφίες που θεώρησε πως θα μπορούσαν άνετα να χρησιμοποιηθούν στην προεκλογική του εκστρατεία. Η εργατική οικογένεια, από την άλλη πλευρά, αντιμετωπίζεται με συμπάθεια και σεβασμό. Ας μην ξεχνάμε πως πηγή αλλά και θεωρητική βάση για την

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

κοινωνική φωτογραφία του Παναγιωτόπουλου είναι η εμπειρία του ως φοιτητή και έπειτα ως δάσκαλου των νέων, τότε, φωτογραφικών θεωριών που στηρίζονταν στο Μαρξισμό και στη Σημειολογία.

Ο Βαρβιτσιώτης είναι ένα σύμβολο εξουσίας και υψηλού κοινωνικού στάτους – μια σύγχρονη μεγαλοαστική οικογένεια που μπορεί να εξουσιάζει και να ελέγχει την ελληνική κοινωνία. Ο ανώνυμος άνεργος άνδρας είναι ακριβώς το αντίθετο, βρίσκεται στην άλλη άκρη της κοινωνικής ψαλίδας. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να δει κανείς τη φωτογραφία της οικογένειας των σεισμοπαθών και αυτή της οικογένειας Λαλαούνη. Το γεγονός ότι αυτές οι φωτογραφίες είναι τμήμα εργασίας που ανατέθηκε στον φωτογράφο, και δημοσιεύτηκε σ' ένα περιοδικό μεγάλης κυκλοφορίας (ο *Ταχυδρόμος* είχε κυκλοφορία 150.000 φύλλα την εβδομάδα εκείνη την εποχή), μας επιτρέπει να τις χαρακτηρίσουμε με όρους δράσης. Αποτελούν κατά μία έννοια, αυτά που ένας κλασικός Μαρξιστής θα αποκαλούσε «εργαλεία» στην ταξική πάλη.

«Σε αντίθεση με τους ισχυρισμούς ότι η κοινωνική ψαλίδα στην Ελλάδα μικραίνει, αυτές οι εικόνες υπονοούν ότι στην πραγματικότητα τίποτα δεν άλλαξε τόσο πολύ, η ψαλίδα εξακολουθεί να υπάρχει» λέει ο ίδιος ο φωτογράφος. «Τι είδους κοινωνική εξίσωση προτείνουν η καταπράσινη αυλή μιας βίλας και ο ξεφτισμένος τοίχος ενός φτωχικού δωματίου;» αναρωτιέται. Κάποιος μπορεί εύκολα να υποθέσει ότι τα παιδιά του Βαρβιτσιώτη πηγαίνουν σε κάποιο ακριβό ιδιωτικό σχολείο, άρα και το μέλλον τους μοιάζει προδιαγεγραμμένο. Τα παιδιά της άνεργης οικογένειας θα παρακολουθήσουν προφανώς ένα δημόσιο σχολείο της περιοχής τους, της Νοτιοανατολικής Αθήνας, κι αυτό επίσης υποδεικνύει ένα συγκεκριμένο μέλλον. Παρά τον μύθο ότι ο ταξικός διαχωρισμός στην Ελλάδα είναι τόσο ρευστός και ασαφής που εύκολα ξεπερνιέται –ας θυμηθούμε την πολύ διαδεδομένη άποψη ότι αρκεί κάποιος να είναι έξυπνος και αποφασισμένος και θα ξεπεράσει την ταξική του καταγωγή (όπως για παράδειγμα ο Ωνάσης ή ο Γιάννης Λάτσης) – οι φωτογραφίες αυτές δείχνουν πως υπάρχουν ακόμη άνθρωποι που δεν μπορούν να πάνε πουθενά πέρα από εκεί που τους καθορίζει η ταξική τους θέση.

Κατερίνα Καλογεράκη, Η Γη του Πατέρα μου

Τόσο ο Μάρκου όσο και ο Παναγιωτόπουλος ενδιαφέρονται κυρίως για το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο βρίσκεται η κάθε οικογένεια. Η όποια μορφή κριτικής εμφανίζεται στο έργο τους αφορά περισσότερο αυτό κι όχι τόσο το θεσμό της οικογένειας καθεαυτό. Θα κλείσω με μια δουλειά που επιστρέφει στην περίπτωση της προσωπικής προσέγγισης, με την έννοια ότι αφορά την οικογένεια του ίδιου του φωτογράφου κι όχι μια οποιαδήποτε ελληνική οικογένεια. Πρόκειται για τη *Γη του Πατέρα μου* της Κατερίνας Καλογεράκη. «Η φωτοδημοσιογραφία παρέχει σημαντική δυνατότητα προσέγγισης τόσο του συναισθήματος όσο και των γεγονότων» λέει ο Hamilton (1997: 84). Κατασκευασμένη με το ίδιο πνεύμα αναζήτησης που χαρακτηρίζει το *Pictures from Hometou Lurry Sultan* και το *Portrait of an Invisible Mantou Paul Reas*, η δουλειά της Κατερίνας Καλογεράκη μοιάζει να επιβεβαιώνει αυτή την άποψη.

Σε αντίθεση με τις φωτογραφίες του Μάρκου και του Παναγιωτόπουλου, η αναπαράσταση της οικογένειας από την Κατερίνα Καλογεράκη είναι πολύ πιο προσωπική κι έτσι οι εικόνες της συνεπάγονται ένα διαφορετικό βλέμμα ανάγνωσης. Αντί για χώρους και ανθρώπους ιδωμένους από απόσταση –όχι φυσική, αλλά παρόλα αυτά αρκετά καθαρή– η εργασία αυτή αφορά ανθρώπους που φωτογραφίζονται από έναν από αυτούς.

Η Καλογεράκη κατάγεται από ένα χωριό της Κρήτης. Στα 21 της έφυγε για να σπουδάσει φωτογραφία στο Westminster University του Λονδίνου. Έκτοτε ζει και εργάζεται στο Λονδίνο. Στα 27 της αποφάσισε να επισκεφτεί τον τόπο που μεγάλωσε και να τον φωτογραφίσει. Το χωριό της, οι κάτοικοι του και η ίδια η οικογένειά της ήταν τα θέματα της φωτογράφου, η οποία προσπάθησε να παρουσιάσει συγγενείς και φίλους μέσα στο κοινωνικό τους περιβάλλον χωρίς ίχνος ρομαντισμού. «Πρόθεσή μου ήταν να δείξω κάτι παραπάνω από μια συναισθηματική εικόνα μιας αγροτικής κοινότητας στην περιφέρεια της Ευρώπης» λέει η ίδια. «Ήθελα να κατανοήσω τον τόπο και τους ανθρώπους και, πέρα από αυτό, την ίδια μου την ταυτότητα». Τμήμα αυτής

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

της δουλειάς παρουσιάστηκε με τη μορφή βιβλίου (ως πτυχιακή εργασία στο Westminster University το 1988), που αποτελούνταν από εικόνες και κείμενα-αποσπάσματα συζητήσεων με συγγενικά πρόσωπα.

Η *Γη του Πατέρα μου* αποτελεί ένα παραδειγματικό είδος κοινωνικού ντοκουμέντου όπως οι προηγούμενες εργασίες, αλλά και προσωπικής ερμηνείας της οικογένειας και της πατρίδας κάποιου. Σ' ένα πρώτο επίπεδο, οι φωτογραφίες της Καλογεράκη αποτελούν μια καταγραφή της ζωής στο ελληνικό χωριό: φωτογραφίζει συγγενείς και κοντινούς φίλους στην καθημερινή τους ζωή και επιλέγει συνειδητά να χρησιμοποιήσει έναν παραδοσιακό τρόπο αναπαράστασης – μια άμεση καταγραφική προσέγγιση που σε πολλά σημεία αγγίζει κοινωνικά θέματα.

Για παράδειγμα, αντιπαραβάλλει το πορτραίτο μιας ηλικιωμένης θείας της, με την αυστηρή παρατήρηση που η ίδια της έκανε όταν η φωτογράφος προσπάθησε να «σπάσει» τους πολιτισμικούς κώδικες του τόπου μπαίνοντας μόνη της στον ανδροκρατούμενο χώρο του καφενείου:

«Μόνη σου στο καφενείο; Να κάνεις τι; Δεν μπορείς να πας μόνη σου, πρέπει να πας με έναν άντρα: τον θείο σου ή τον πατέρα σου, ή καλύτερα και με τους δύο μαζί».

Συναντάμε σαφή σχόλια πάνω στη θέση της γυναίκας στην ελληνική επαρχία: η φωτογραφία μιας θείας που πλένει τα ρούχα στη σκάφη, αντιπαραβάλλεται με το σχόλιό της στη φωτογράφο:

«Δεν χρειάζεται να ασχοληθείς με το πλύσιμο, θα 'χεις όλο τον καιρό να το κάνεις αυτό όταν μεγαλώσεις και έχεις τη δική σου οικογένεια».

Το σχόλιο της ίδιας της φωτογράφου ακολουθεί: «Δε θεωρούμαι ακόμη μεγάλη γυναίκα, εφόσον δεν είμαι παντρεμένη και κυρίως εφ' όσον δεν έχω παιδιά. Με απογοήτευσε το γεγονός ότι οι άνθρωποι δεν με αποδέχονταν ως ενήλικα αν δεν είχα έναν άντρα δίπλα μου». Ένα σχόλιο που υποστηρίζει το γεγονός ότι η μητρότητα στην ελληνική ύπαιθρο αποτελεί ένα ουσιώδες τμήμα της γυναικείας ταυτότητας και μια γυναίκα γίνεται πλήρως αποδεκτή μόνο μέσα από την πρακτική της μητρότητας (Sant Cassia and Bada, 1992).

Παρ' όλα αυτά όμως, η *Γη του Πατέρα μου* δεν φιλοδοξεί τόσο να αποτελέσει μια αντικειμενική καταγραφή της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο, όσο να καταγράψει την υποκειμενική εμπειρία της φωτογράφου. Αποτελεί την περιγραφή της απελευθέρωσης κάποιου από τα στενά δεσμά της νοοτροπίας μιας μικρής κοινωνίας και τον μετέπειτα απολογισμό μέσα από μια καλλιτεχνική εργασία πάνω στην καταγωγή του. Και ανακαλεί τελικά τον ορισμό του John Berger για τον καλλιτέχνη ως έναν άνθρωπο που προσπαθεί να διατηρήσει κάτι από το παρόν, και την ίδια στιγμή προσπαθεί να εντάξει την εμπειρία της ζωής του στην τέχνη του προκειμένου να συνειδητοποιήσει τη θέση του στον κόσμο.

Όπως λέει η ίδια η Καλογεράκη στην εισαγωγή αυτής της εργασίας, σκόπευε να καταγράψει την εμπειρία από την επιστροφή της στην Ελλάδα μετά από έξι χρόνια στην Αγγλία, κατά τη διάρκεια των οποίων απομακρύνθηκε από τα ήθη και τις αξίες ενός τόπου που έχει λίγα κοινά με τις δυτικές κοινωνίες. Το πώς δηλαδή την αντιμετωπίζουν πλέον οι συγγενείς της, αν ακόμη τη θεωρούν «δικιά τους», αν έχουν ακόμα τις ίδιες πολιτισμικές απαιτήσεις, και κυρίως να διαχειριστεί το γεγονός ότι δεν έχει εκπληρώσει τις προσδοκίες τους π.χ. δεν έχει παντρευτεί.

Η εργασία ξεκινά με δυο φράσεις:

«Ο σκοπός της ζωής ενός ανθρώπου είναι να παντρευτεί και να κάνει παιδιά»

Μητέρα «Οι γονείς χωρίς εγγόνια είναι πολύ δυστυχισμένοι και ανάξιοι γονείς»

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

Πατέρας

Η εργασία συνεχίζεται στο ίδιο πνεύμα: οικογενειακές φωτογραφίες που αντιπαρατίθενται με φράσεις-αποσπάσματα από συζητήσεις με τους συγγενείς, που όλες νουθετούν τη φωτογράφο «να παντευτεί» και μάλιστα «με Έλληνα».

Αυτό που κοινωνιολόγοι και κοινωνικοί ψυχολόγοι (βλ. Χάρις Κατάκη, 1998· Δημοσθένης Αγραφιώτης, 1998) περιγράφουν ως το παραδοσιακό μοντέλο της οικογένειας στην Ελλάδα αναπαρίσταται από την Καλογεράκη στη δουλειά της: το μοντέλο όπου ο γάμος και η οικογένεια θεωρούνται ο προορισμός του ανθρώπου, οι οικογενειακοί ρόλοι και πρακτικές είναι ξεκάθαρες και σταθερές, και κυρίως, η αλληλεγγύη και η υποστήριξη είναι οι κυρίαρχες αξίες στη ζωή.

Το αξιοσημείωτο είναι όμως πως η κριτική της Καλογεράκη πάνω στις ξεπερασμένες αντιλήψεις και συμπεριφορές της οικογένειάς της, καταλήγουν τελικά στην αποδοχή και το σεβασμό. «Είναι περήφανοι και λιτοί άνθρωποι» λέει. «Δεν έχουν μπει ποτέ σε ασανσέρ ή σε αεροπλάνο. Δεν έχουν τηλεόραση ή ραδιόφωνο. Αλλά, με τον τρόπο τους, είναι σοφοί και φιλοσοφημένοι. Μπορούμε να μάθουμε πολλά απ' αυτούς. Είναι ένα με τον εαυτό τους. Εμείς αντίθετα θέλουμε να κάνουμε χίλια πράγματα και τελικά δεν πετυχαίνουμε τίποτα. Με τις εικόνες μου θέλω να αποδώσω σεβασμό σ' αυτούς τους ανθρώπους και τα πιστεύω τους».

Για να καταλήξει: «στην εποχή μας που όλα είναι εφήμερα και περαστικά, υπάρχει κάτι πραγματικά καθυστερητικό στο να βλέπεις ανθρώπους που ταυτίζονται με τους ρόλους τους».

Μια σημείωση για τις αναπαραστάσεις της οικογένειας

Στον βαθμό που οι οπτικές αναπαραστάσεις φέρνουν στο προσκήνιο τις κοινωνικές πρακτικές και δυνάμεις που βρίσκονται κρυμμένες κάτω από τους οπτικούς τους κώδικες, η ανάλυση της αναπαράστασης της οικογένειας επηρεάζεται και καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από αυτή την αντίληψη. Ο τρόπος που αναπαριστάται το σπίτι ή η οικογένεια αντανακλά τις αντίστοιχες κοινωνικές και θεσμικές αντιλήψεις και, γι' αυτό τον λόγο, μπορεί να αποκαλύψει τις ιδεολογίες που τις δημιουργούν.

Με βάση αυτή την παρατήρηση αξίζει να επισημάνουμε ότι δεν εντοπίζονται στην ελληνική φωτογραφία αυτοβιογραφικές φωτογραφικές εργασίες που να επαναφέρουν ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις ή εμφανίζουν τάσεις εκδίκησης, όπως αυτές του Richard Billingham (*Ray's A laugh*) ή της Anna Fox (*My Mother's Cupboard and my Father's Word's*). Ούτε απεικονίζονται αποτελέσματα οικογενειακής βίας ή σκηνές αποσύνθεσης της οικογένειας, όχι διότι ο αλκοολισμός ή η οικογενειακή βία είναι σπάνια φαινόμενα στην ελληνική κοινωνία όπως ισχυρίζονται αρκετοί, αλλά διότι, όπως φαίνεται, η κριτική προς το θεσμό της οικογένειας έχει προχωρήσει στην Ελλάδα πολύ λιγότερο από ό,τι σε άλλες δυτικές χώρες.

Έτσι, δεν θα βρει κανείς εργασίες που προσπαθούν να σπάσουν τις δομές της σιωπής ή της καταπίεσης μέσα στην οικογένεια, όπως το *Family Album* της Jo Spence, μια που η κριτική βάση τέτοιων εργασιών βρίσκεται όχι μόνο στις προσωπικές εμπειρίες των φωτογράφων αλλά και σε αντιλήψεις που αναπτύχθηκαν μέσα σε θεωρητικές τάσεις, που δεν ήταν ποτέ ιδιαίτερα ισχυρές στην Ελλάδα (δεν είχαμε ποτέ ένα ισχυρό φεμινιστικό κίνημα, ούτε σε πολιτικό αλλά ούτε και σε θεωρητικό επίπεδο όπως για παράδειγμα στην Αγγλία). Η μόνη πραγματικά καυστική κριτική στην ελληνική οικογένεια έρχεται από την Eleftheria Lalios, μια φωτογράφο που όμως γεννήθηκε, μεγάλωσε και σπούδασε στην Αμερική.

Στην ελληνική φωτογραφία θα βρούμε εργασίες που αντιμετωπίζουν την οικογένεια με χιούμορ και λεπτή ειρωνεία (όπως οι *Γάμοι* και τα *Snapshots* του Περικλή Αλκίδη ή το *Γαμήλιο Αλμπουμ* του Πάρη Πετριδη), που όμως δεν οδηγούν την κριτική προς την οικογένεια πέρα από ένα ορισμένο σημείο (τη διακωμώδηση ορισμένων παραδοσιακών πρακτικών της οικογένειας, π.χ. στο πνεύμα της πρόσφατης κινηματογραφικής επιτυχίας *Γάμος αλλά Ελληνικά* [*My Big Fat Greek Wedding*] της Nia Vardalos).

Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση

Αναπαριστώντας το οικείο: Ιδιωτικές εικόνες στη νέα ελληνική φωτογραφία
Πηνελόπη Πετσίνη

Βιβλιογραφία

Αγραφιώτης, Δ. (1998): «Κοινωνικοπολιτιστικές ανακατατάξεις και μετατοπίσεις», στο

Τσιάντης (επ.) *Εφηβεία: Ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Cooper, M. (1990): «Making changes», στο Putnam (επ.) *Household Choices*, London: Futures Publications.

Γεωργίου, Α. (1994): *Αριστοτέλους 6, Παν Δέκα Χρόνια*, Art Series 14, Θεσσαλονίκη:

Diagonios Publications.

Γεωργίου, Α. (1997): Aris Georgiou, *Photography, 1971-1996*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press. Hurvey, D. (1989): «Class, Structure and Residential Difference» στο (του ιδίου) *The Urban*

Experience, Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell.

Kalogeraki, K. (1988): *My Father's Land*, αδημοσίευτη διατριβή στο Westminster University, Λονδίνο.

Kataki, Ch. (1998): *Οι τρεις ταυτότητες της Ελληνικής οικογένειας*, Αθήνα: Ελληνικά

Γράμματα.

Kuhn, A. (1995): «A Meeting of two Queens, An Exercise in Memory Work» στο *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London: Verso Editions.

Putnam, T. (1985): «Design, Consumption and Domestic Ideals» στο Putnam (επ.) *Household Choices*, London: Futures Publications.

Spence, J. (1986): *Putting myself in the picture: A political, personal and photographic autobiography*, London: Camden.

Zimmerman, C. (1980): «The Atomistic Family» (experts from *Family and Civilization*, 1947, New York and London: Harper and Row) στο Anderson, M. (επ.), *Sociology of the Family*, second edition, Penguin Books Ltd.