



η ελληνική φωτογραφία + η φωτογραφία στην ελλάδα

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΑ:

Αντωνιάδης | Κασσιανού | Κωνσταντίνου

Λιόντης | Μόσχοβη | Μπουντούρη

Παναγιωτόπουλος | Παπαϊωάννου

Πετσίνη | Ριβέλλης | Σταθάτος

νεφέλη

ΠΗΝΕΑΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

Μνήμη, ταυτότητα, εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο
μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη

Ανακοινώθηκε αρχικά το 2003 στο Β' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων με τίτλο *Ανακατασκευάζοντας τη μνήμη: Η περίπτωση του Περικλή Αλκίδη*. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Photoresearcher* με τίτλο «Reconstructing Memory, Reconstructing the Self: Periklis Alkidis, 'Family Portraits', 1987-94», τχ. 9 (Οκτώβριος 2006), Danub University Krems, European Society for the History of Photography. Ανακοινώθηκε αναθεωρημένο με τον τίτλο «Εξερευνώντας το συναίσθημα: Μια διαφορετική ανάγνωση της αναμνηστικής φωτογραφίας με αφορμή τα Οικογενειακά πορτρέτα (1987-94) του Περικλή Αλκίδη» στο 3ο Διεθνές Διεπιστημονικό Συνέδριο «Περί συναίσθημάτων: Ιστορία, πολιτικές, αναπαραστάσεις» που διοργάνωσε το 2007 το Τμήμα Ιστορίας του Πλανετισμού Αθηνών. Ανακοινώθηκε επίσης αναθεωρημένο με τον τίτλο «Memory, identity, self: Photography and the familiar through the case of Periklis Alkidis» στο Συνέδριο «Greek (Hi)stories through the lens: Photographs, photographers and their testimonies», για την ελληνική φωτογραφία που διοργάνωσε το 2011 το King's College, University of London και στο Ι' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων τον Οκτώβριο του 2011.

Η ηχογραφημένη φωνή του προπάππου που επαναλαμβάνει μονότονα «Γειαχαρά Γειασας»¹ στον Οδυσσέα του Τζέμις Τζόνς και η συμβουλή του Λέοπολντ Μπλουμ να υπάρχει ένα γραμμόφωνο σε κάθε σπίτι και σε κάθε τάφο, γιατί αλλιώς δεν είναι δυνατόν να τους θυμάται κανείς όλους, προτείνουν κατά κάποιον τρόπο ένα πλαίσιο και για την προσέγγιση της οικογενειακής φωτογραφίας. Το γραμμόφωνο του Τζόνς έχει αναμφίβολα ξεπεραστεί από τη φωτογραφία, η οποία έγινε η πιο δημοφιλής επιλογή για την παρουσίαση του εαυτού και τη διατήρηση της μνήμης. «Μια φωτογραφία υπόσχεται πραγματικότητα και αλήθεια και επιστημονική ακρίβεια», εξέφρασε χαρακτηριστικά το κοινό αίσθημα η Χάλα Μπέλοφ.² Ο εαυτός, η ατομική ταυτότητα και η ιστορία της οικογενειακής ζωής καταγράφονται, επαναλαμβάνονται και αναβιώνουν μέσα από τις οικογενειακές φωτογραφίες μας.

Για τη σύγχρονη θεωρία η προσωπική ταυτότητα συγκροτείται από την ικανότητα να διατηρήσει κανείς μια αφήγηση για τον εαυτό του, δημιουργώντας έτσι μια συνεκτική

1. «HelloHelloHello», στο πρωτότυπο. James Joyce, Οδυσσέας, μτφρ. Σ. Καψάσης, Κέδρος, Αθήνα 1990.

2. Hala Beloff, *Camera Culture*, Basil Blackwell, Νέα Υόρκη 1985, σ. 2.

αίσθηση της βιογραφικής συνέχειας³. Η Θεωρία των Ρόλων⁴, με τη σειρά της, διατυπώνει έναν ορισμό της ατομικής ταυτότητας ως κατασκευασμένης μέσω της προβολής του εαυτού μας στους άλλους. Στα οικογενειακά άλμπουμ οι άνθρωποι εξιστορούν τη ζωή τους – μια προσπάθεια να κατασκευάσουν μια συνεκτική ατομική ταυτότητα. Συνδέοντας αυτές τις θεωρίες και βασιζόμενη σε εκτενείς συνεντεύξεις για τη συλλογή πληροφοριών⁵, όπως το σκεπτικό του δημιουργού, τα συναισθήματά του ή οι πεποιθήσεις του, σε αυτή την εισήγηση θα επιχειρήσω να προσεγγίσω το φωτογραφικό έργο του Περικλή Αλκίδη με ευρύτερο τίτλο *Οικογενειακά πορτρέτα* (1987-2011).

Τα Οικογενειακά πορτρέτα είναι ένα έργο ζωής σε εξέλιξη, μια ανακατασκευασμένη οικογενειακή συλλογή που συνδυάζει στιγμότυπα από την παιδική ηλικία του Αλκίδη, αναμνηστικά και γράμματα μαζί με τις δικές του φωτογραφίες, οι περισσότερες από τις οποίες είτε είναι επαναπροσεγγίσεις παλαιών στιγμότυπων είτε έντονα σκηνοθετημένες, σχεδόν θεατρικές εικόνες. Ορισμένες από τις φωτογραφίες συνοδεύονται από κείμενα, προσωπικές αναμνήσεις και σχόλια για τα γεγονότα και τα πρόσωπα που απεικονίζονται στις εικόνες ή αναφέρονται στην αλληλογραφία. Αυτή η σειρά των εικόνων, που είναι και η πιο πρόσφατη και είναι ακόμη σε εξέλιξη, έχει τίτλο *Μια οικογενειακή ιστορία*. Συνολικά, τα Οικογενειακά πορτρέτα αντανακλούν μια διαδικασία αυτοανακάλυψης, ένα ταξίδι σ' ένα μισοξεχασμένο, μισεπινομένο παρελθόν μέσω του οποίου ο δημιουργός προσπαθεί να διαχειριστεί τα συναισθήματα ανεπάρκειας, απομόνωσης και φόβου που έχουν τις ρίζες τους βαθιά στην εμπειρία της παιδικής του ηλικίας.

Σχεδόν σε όλες τις εργασίες του Αλκίδη, το ενδιαφέρον του κινείται γύρω από την απεικόνιση και την κριτική θεατρικών μεταφορών, ρόλων και συμπεριφορών. Στην προσέγγισή του χρησιμοποιούσε συχνά το χιούμορ, τον σαρκασμό και την ειρωνεία δημιουργώντας εικόνες που είναι ταυτόχρονα αστείες όσο και θλιβερές. Ακόμα και στις προσωπικές αναμνηστικές του φωτογραφίες, οι κοινωνικές συγκεντρώσεις και τα οικογενειακά γεγονότα αντιμετωπίζονται ως πηγή τέτοιων στοιχείων.⁶

3. M.A. Conway, «Autobiographical memories and autobiographical knowledge», στο D.C. Rubin (επιμ.), *Remembering our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1996· M.A. Conway, «The inventory of experience: Memory and identity», στο J. Pennebaker και B. Rimé (επιμ.), *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, Routledge, Λονδίνο 1997· M.A. Conway, J.A. Singer και A. Tagini, «The self and autobiographical memory: Correspondence and coherence», *Social Cognition*, τόμ. 22, τχ. 5 (2004), σ. 491-529· M.A. Conway και P. Piolino, «Η αυτοβιογραφική μνήμη και οι διαταραχές της», στο K. Πόταγας και I. Ευδοκιμίδης (επιμ.), *Λόγος και μνήμη*, Νευρολογική Κλινική Πανεπιστημίου Αθηνών/Συνάφεις, Αθήνα 2011.

4. Για παράδειγμα, E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin, Λονδίνο 1959· E. Goffman, *Stigma*, Englewood Cliffs, Πρέντις Χωλ, Νιού Τζέρσεϋ., 1963· E. Goffman, *Interaction Ritual*, Pantheon, Νέα Υόρκη 1967.

5. Bλ. C. Seale, «Qualitative interviewing», στο C. Seale (επιμ.), *Researching Society and Culture*. Thousand Oaks, Λονδίνο 1988 / Sage, Νέο Δελχί. Συνεντεύξεις με Περικλή Αλκίδη: 15.2.2003, 28.4.2003, 6.5.2003, 2.9.2003, 11.4.2011, 22.5.2011, 3.6.2011.

6. Η παρουσίαση της εισήγησης αυτής στο 10ο Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας (Κύθηρα, Οκτώβριος 2011) προκάλεσε ζωηρό διάλογο. Ο Γ. Δεπόλλας διευχρίνισε ότι ο Αλκίδης δεν έχει κάνει



Περικλής Αλκίδης, από τη σειρά *Οικογενειακά πορτρέτα*, 1987-94

Στα *Οικογενειακά πορτρέτα*, όμως, ο Αλκίδης προχωρεί βαθύτερα σε αυτές τις αναζητήσεις. Εξακολουθεί να αντιμετωπίζει τα άτομα ως χορογραφημένους ηθοποιούς που υιοθετούν συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους και θέσεις. Μόνο που αυτή τη φορά, ανοίγει και ζητήματα που σχετίζονται με τον ρόλο που παίζει κάτι τέτοιο στην κατασκευή της ατομικής ταυτότητας – της υποκειμενικής αίσθησης που έχει κάποιος για την κατάστασή του, για τη συνέχεια και τον χαρακτήρα του.⁷

Αρχικά, ο Αλκίδης βασίστηκε σε μια σειρά οικογενειακών φωτογραφιών τις οποίες αντιπαραβάθμετε σε αντίστοιχες σκηνοθετημένες φωτογραφίες που απεικονίζουν την ίδια

μόνο οικογενειακά πορτρέτα αλλά και άλλα «εντελώς διαφορετικά και πολύ σημαντικά πράγματα», όπως η εργασία του στη Σέριφο, οι Απόχριες, το Μοναστήρι και ο Ν. Παναγιωτόπουλος διαφώνησαν διατυπώνοντας την άποψη ότι σαφής σύνδεση σε όλες τις σειρές είναι ο σαρκασμός, η θεατρικότητα, η υπερβολή και ένα είδος επιθετικότητας προς το θέμα. Ο ψυχαναλυτής Φ. Καγγελάρης πήρε επίσης θέση με υστερόγραφο στη δική του εισήγηση υποστηρίζοντας πως «δεν υπάρχουν άλλες φωτογραφίες του Αλκίδη εκτός των οικογενειακών, ακόμη κι αν υπάρχουν». Υποστήριξε ακόμη ότι αν οι οικογενειακές φωτογραφίες του Αλκίδη συνιστούν ένα είδος θεραπείας, σ' αυτήν εντάσσονται και οι υπόλοιπες σειρές, σε μια προσπάθεια «ανασυγχρότησης του εκτού που περνά μέσα από την ανασυγκρότηση του κόσμου» (Φ. Καγγελάρης, «Σχόλιο στην περίπτωση Αλκίδη με αφορμή την εισήγηση της Π. Πετσίνη», 10ο Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, Κύθηρα, Οκτώβριος 2011.)

7. Goffman, *Stigma*, ό.π., σ. 105.



Περικλής Αλκίδης, από τη σειρά *Οικογενειακά πορτρέτα*, 1987-94

σκηνή με τα ίδια ακριβώς πρόσωπα μερικές δεκαετίες αργότερα. Γι' αυτές τις φωτογραφίες ζήτησε από τα μέλη της οικογένειάς του να υποδυθούν τον εαυτό τους στα παλιά στιγμιότυπα· οι εικόνες είναι εμφανώς σκηνοθετημένες, θεατρικές και επιτηδευμένες. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν τα *Οικογενειακά πορτρέτα*, που παρουσιάστηκαν το 1991 συνδεύομενα από ένα κείμενο περίπου 100 λέξεων⁸. Η ελληνική φωτογραφική σκηνή της εποχής εισέπραξε τη δουλειά σχεδόν αποκλειστικά ως ένα σχόλιο πάνω στη σχέση της φωτογραφίας με τον χρόνο. Ο Αλκίδης θυμάται ότι πίστευε πως ο φωτογραφικός κόσμος δεν θα αποδεχόταν μια διαφορετική προσέγγιση⁹. Ήταν σχεδόν μια δεκαετία αργότερα,

8. Π. Αλκίδης, *Οικογενειακά πορτρέτα*, κατάλογος του *Athens International Month of Photography*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα 1991. Βλ. επίσης: Π. Αλκίδης, *Οικογενειακά πορτρέτα*, στο 7η Φωτοσυγκρίσια, κατάλογος, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1994.

9. Συνέντευξη με τον Περικλή Αλκίδη (15.2.2003). Ενδεικτικές της συγχεκριμένης αντιμετώπισης στον ελληνικό χώρο, ακόμη και σήμερα, είναι και ορισμένες από τις αντιδράσεις στην παρούσα εισήγηση που προανέφε-

σε μια από τις συνεντεύξεις μας, που εξήγησε πως αυτό το έργο είχε διαφορετικό σκεπτικό, ξεχινώντας πράγματα από τους προφανείς στοχασμούς του σχετικά με τη μνήμη και τον χρόνο, για να γίνει ένα ισχυρό μέσο για τη διαμόρφωση της προσωπικής μνήμης και της αυτοαντίληψης.

Ο Αλκίδης προέρχεται από μια εύπορη μεγαλοαστική οικογένεια της Μικράς Ασίας. Περιγράφει την παιδική του ηλικία ως δύσκολη και τον πατέρα του ως έναν αυταρχικό, καταπιεστικό και μάλλον βάναυσο άνθρωπο, κυρίως όσον αφορά την ανατροφή και τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών του. Ο κύριος Αλκίδης, που διηγύθυνε την οικογενειακή επιχείρηση, ήταν βαθιά θρησκευόμενος, είχε ανώτερες σπουδές -κάτι σπάνιο για την εποχή-, είχε ταξιδέψει και ζήσει σε πολλές χώρες του κόσμου και έλειπε συχνά από το σπίτι λόγω της δουλειάς του. Η παρουσία του είχε συνδεθεί με την απειλή και τον φόβο της τιμωρίας, που ήταν σχεδόν πάντα βίαιη. Ταυτόχρονα, όντας παθιασμένος ερασιτέχνης φωτογράφος, κατέγραφε συστηματικά την οικογενειακή ζωή τους χρησιμοποιώντας μια ακριβή για την εποχή μηχανή μεσαίου φορμά. Ο Αλκίδης ακολούθησε τα βήματα του πατέρα του κι έγινε ερασιτέχνης φωτογράφος, με τη διαφορά ότι αυτός απέκτησε μια θέση στον κόσμο της τέχνης. Κληρονόμησε την οικογενειακή φωτογραφική συλλογή (τα «οικογενειακά αρνητικά» όπως τα αποκαλεί ο ίδιος), ένα μεγάλο αρχείο με φωτογραφίες και αρνητικά που αναπαριστούν μια τυπική, φαινομενικά ευτυχισμένη, οικογένεια¹⁰, καθώς και έναν αριθμό από σημειώματα, γράμματα και κάρτες. Καμία από αυτές τις επώδυνες αναμνήσεις δεν είναι εμφανής στις εικόνες παρόλο που ο ίδιος μπορούσε εύκολα να τις ανακαλέσει: όπως ολές οι οικογενειακές συλλογές, ανταποκρίνονται σε μια εξιδανικευμένη εικόνα που η οικογένεια έχει για τον εαυτό της.¹¹ Έτσι, ξεχινά αυτή τη δουλειά.

ρα (βλ. υποσημ. 3), εντελώς αντίθετες από τις αντιδράσεις στην ίδια εισήγηση λίγους μήνες πριν στο συνέδριο «Greek (Hi)Stories Through the Lens» στο King's College του Λονδίνου. Ενώ το αγγλικό ακροατήριο θεώρησε εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τη δουλειά του Αλκίδη (και την ανάλυσή της), το ελληνικό θεώρησε πως «εκτέθηκε» (ή/και η ανάλυση τον «εξέθεσε») υπερβολικά. Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Κωστή Αντωνιάδη μετά την τοποθέτηση και το Φώτη Καγγελάρη: «Ευτυχώς που δεν είναι εδώ ο Περικλής...».

10. Όπως παρατηρεί ο φυχαναλυτής Φώτης Καγγελάρης, τα «εμφανή σημαίνοντα» στην περίπτωση του Αλκίδη είναι από την αρχή χαρακτηριστικά: κληρονόμησε από τους γονείς του «αρνητικά» - αρνητικές μνήμες, αρνητικά συναισθήματα (ιδιωτική συζήτηση για τη δουλειά του Αλκίδη, Οκτώβρης 2003).

11. Μια σειρά θεωρητικοί -από την Μπέλοφ (1985) και τον Μπουρντίε (1990) έως τη Χόλλαντ (1997) και τη Χίρς (1997 και 1999)- παρατηρούν ότι τέτοιες εικόνες καθορίζονται από τον οικογενειακό μύθο, έναν μηχανισμό άμυνας που σκοπό έχει τη διατήρηση της οικογενειακής συνοχής. Οι αρνητικές πλευρές της ζωής όχι μόνο δεν υποστηρίζουν αλλά μάλλον απειλούν αυτή την εξιδανικευμένη εικόνα, γι' αυτό και αποκλείονται από το οικογενειακό λεύκωμα. Βλ. Beloff, *Camera Culture*, δ.π.: Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, δ.π.: P. Holland, «Sweet it is to scan», στο Wells (επιμ.), *Photography: A Critical Introduction*, δ.π., 1997· M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Καίμπριτζ, Μασ./Λονδίνο 1997· M. Hirsch, «Familial Looking», στης ίδιας (επιμ.), *The Familial Gaze*, University Press of New England, Αννόβερο/Λονδίνο 1999.

Κατασκευάζοντας τη μνήμη: Ο «ενεργός εαυτός»

Τα Οικογενειακά πορτρέτα φιλοδοξούν να αποτελέσουν μια διορθωτική αφήγηση των αναμνήσεων του δημιουργού και, κατά συνέπεια, της ίδιας της ζωής του. «Στην αρχή ήθελα μόνο να απαλύνω τις αναμνήσεις μου», λέει¹², «και μετά συνειδητοποίησα ότι μπορούσα κυριολεκτικά να κατασκευάσω καινούριες». Αν και ερασιτεχνική, αυτή η διαδικασία αφομοιώνει τις λειτουργίες της ίδιας της μνήμης.

Η αυτοβιογραφική μνήμη, υποδεικνύει η θεωρητική έρευνα, δεν είναι απαραίτητα ακριβής.¹³ Η μνήμη μπορεί να είναι σχεδόν ακριβής, εν μέρει ακριβής ή ακόμα και εντελώς ψευδής· ωστόσο, είναι πάντα ατελής και αποσπασματική. Οι ψυχολόγοι υποστηρίζουν ότι οι αυτοβιογραφικές μνήμες δεν είναι παρά σύνθετες διανοητικές αναπαραστάσεις, οι οποίες οφείλουν να αντανακλούν όσο το δυνατόν ακριβέστερα την πραγματική εμπειρία και να συμμορφώνονται με την ίδια που έχουμε για τον εαυτό μας¹⁴.

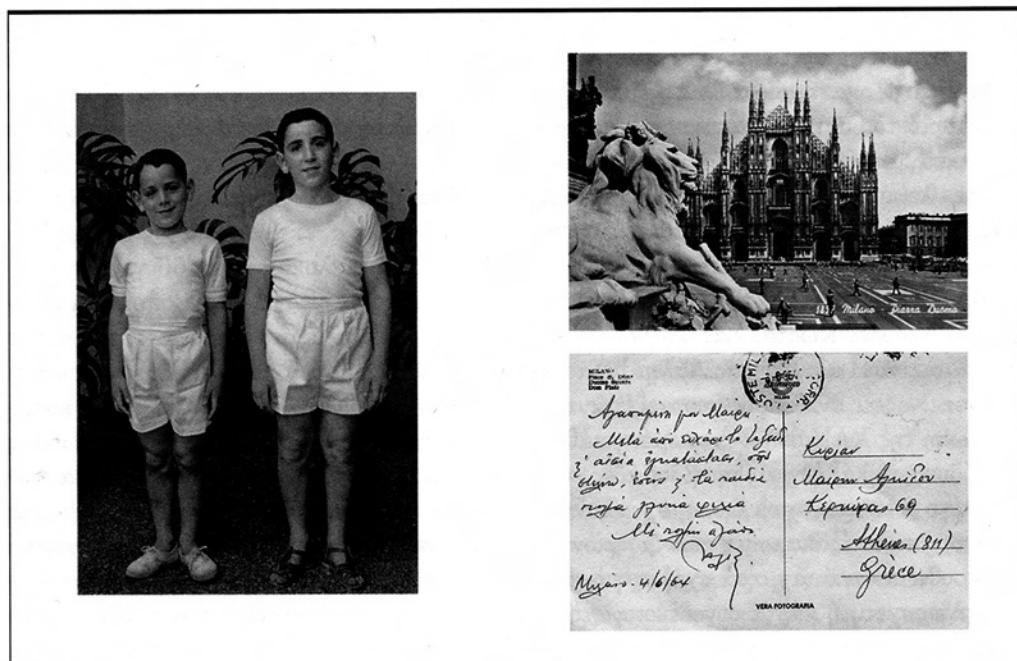
Η γνώση και η μνήμη, έτσι, πρέπει να επιβεβαιώνουν και να υποστηρίζουν το πώς θέλουμε να αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας. Ως αποτέλεσμα, οι άνθρωποι ενισχύουν επιλεκτικά τις αναμνήσεις που ευνοούν τον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να δουν τον εαυτό τους, και στρεβλώνουν ή αναστέλλουν τις αναμνήσεις που υπονομεύουν ή αμφισβητούν την επιθυμητή εικόνα τους. Ο συγχροτημένος εαυτός είναι αποτέλεσμα της δυνατότητας να ενσωματώσουμε την πραγματικότητα που θυμόμαστε σ' αυτό που πιστεύουμε πως είμαστε. Αυτή η λειτουργία των ενεργών προσωπικών στόχων και των συναφών αυτοεικόνων περιγράφεται ως «ενεργός εαυτός». Από αυτή την άποψη, ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το μυαλό μας, μπορεί να παραλληλούτει με τις ανακατασκευασμένες και σκηνοθετημένες εικόνες του Αλκίδη. Η σχέση μεταξύ του ενεργού εαυτού του Αλκίδη και της μνήμης του είναι μία αιμοβαία σχέση όπου η αυτοβιογραφική γνώση ορίζει αυτό που είναι, ήταν και μπορεί να γίνει. Η οικογενειακή συλλογή του είναι η βάση δεδομένων του ενεργού εαυτού του, περιορίζοντας τους στόχους που μπορεί να θέσει και ορίζοντας αυτούς που μπορεί ή πρέπει να επιδιώξει.

Ένα μεγάλο μέρος της τεχνικής του Αλκίδη αφορούσε την αναθεώρηση οικογενειακών στιγμότυπων, γεγονός που του επέτρεψε να αντιληφθεί πράγματα για τον εαυτό του για τα οποία δεν είχε επίγνωση έως τότε. Γιοθετώντας το θέμα της σκηνοθετημένης παράστασης σε ένα μεταγενέστερο στάδιο, ερεύνησε το ζήτημα της υποκειμενικότητας που κρύβεται πίσω από το οικογενειακό άλμπουμ. Στη συνέχεια προχώρησε στη γραπτή οικογενειακή αφήγηση, για να αντιμετωπίσει την οπτική της μητέρας και του πατέρα του και να διερευνήσει

12. Συνέντευξη με τον Π. Αλκίδη (15.2.2003).

13. M.A. Conway, «Memory and the self», *Journal of Memory and Language*, τχ. 53 (2005). Conway και Piolino, 2011, ό.π.

14. Το «Self-Memory System», που εισήγαγε ο Κόνγουεϋ, είναι ένα θεωρητικό πλαίσιο που υποστηρίζει πως υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στον εαυτό και την αυτοβιογραφική μνήμη. Σύμφωνα με αυτό το μοντέλο, η μνήμη αποτελεί τη «βάση δεδομένων» (data base) του εαυτού, ένα πολύπλοκο σύστημα από δομές ενεργών στόχων και σχετικών αυτοεικόνων, το οποίο αναφέρεται ως «ενεργός εαυτός» (working self). Bλ. για παράδειγμα Conway, «The inventory of experience: Memory and identity», ό.π., και Conway, «Memory and the self», ό.π.



Περικλής Αλκίδης, από τη σειρά *Μία οικογενειακή ιστορία*, 2009-11

τη δική τους ιστορία σε σχέση με τον εαυτό του ως παιδί. Συνειδητοποίησε έτσι ότι η οικογενειακή αλληλογραφία κατασκευάζει μια μυθολογία της υποκειμενικότητας των γονέων.

Στηριζόμενος σε θραύσματα μνήμης, ο Αλκίδης επιχειρεί να αποκαλύψει μέχρι τότε κρυμμένες πληροφορίες, συναισθήματα και αναμνήσεις. Αποκαθιστά συγγενείς της οικογένειας που ήταν για χρόνια αποκηρυγμένοι και κατά συνέπεια είχαν διαγραφεί από την οικογενειακή ιστορία: ανακαλύπτει και εκτυπώνει ένα αρνητικό που αναπαριστά τον θείο του, αδερφό του πατέρα του και συνέταιρο στο οικογενειακό εργοστάσιο, ο οποίος ήταν επίσης και νονός του. Το αντιπαραβάτει σε μια παλιά καρτ ποστάλ που απευθύνεται στον παππού του, ο οποίος αναφέρεται ως «κ. Περικλής Αλγιαννακίδης» αντί «κ. Περικλής Αλκίδης» και σημειώνει δίπλα του ότι αυτό ήταν το όνομα της οικογένειας μέχρι που ο πατέρας του αποφάσισε να το αλλάξει στα μέσα της δεκαετίας του 1960, ώστε να κόψει κάθε σύνδεση με τον αδελφό του τον οποίο θεωρούσε υπεύθυνο για την κακή διαχείριση της οικογενειακής περιουσίας. Ο θείος του Αλκίδη δεν εμφανίστηκε ούτε και αναφέρθηκε ποτέ ξανά από την οικογένεια. Οι φωτογραφίες του, επίσης, εξαφανίστηκαν από το άλμπουμ.

Άλλού πάλι, αποκαλύπτει πτυχές από αυτό που θυμάται ως βάναυση πλευρά του πατέρα. Σε μια κλασική ειδυλλιακή κάρτα που τους έστειλε από τη Λιών το '54 [«Ο καιρός είναι θαυμάσιος. Φιλιά πολλά στα παιδιά και στη θεία Αργυρώ. Με πολλή αγάπη και φιλιά. Ηλίας»] αντιπαραβάλλει μια φωτογραφία της ίδιας χρονιάς στην οποία ο αδελφός του έχει ένα τσιρότο στο δεξί του φρύδι και μας εξηγεί: «Ένα από τ' αγαπημένα μας παιχνί-

δια ήταν και ο πόλεμος. Ένα βράδυ, κάποιος γείτονας παραπονέθηκε στον πατέρα μου που μόλις είχε επιστρέψει σπίτι, ότι ο αδελφός μου άνοιξε το κεφάλι του γιου του με ένα ξύλο. Τότε εκείνος για τιμωρία βούτηξε τον αδελφό μου και τον κλείδωσε στο σκοτεινό υπόγειο πλυνταριό του σπιτιού μας και τον άφησε εκεί για αρκετή ώρα. Οι ικεσίες και το κλάμα του ακουγόντουσαν σε όλη τη γειτονιά...».¹⁵

Δεν λείπουν και τα σχόλια για τη σάση της αδελφής του και τον ρόλο της «μικρής μαμάς» που είχε αναλάβει: παραθέτει μια κάρτα που έστειλε σ' εκείνον και τον αδελφό του από την Πάρο όπου ήταν διακοπές με τους γονείς τους το καλοκαίρι του '66 γεμάτη συμβουλές και νουθεσίες [«Να είσαστε φρόνιμοι και να τρώτε τα ωραία φαγητά που σας φτιάχνουν. Άκουσες Κώστα! Σας αφήνω όμως για να ανταμύσουμε στο σπίτι με το καλό. Με πολλά φιλιά. Η αδελφή σας Λάλη»]. Στο σχόλιο που ακολουθεί, ο Αλκίδης μας ενημερώνει πως εκείνος κι ο αδελφός του «εξέτιαν» [sic] τις καλοκαιρινές τους διακοπές στην κατασκήνωση της ΧΑΝ στη Φανερωμένη κάθε καλοκαίρι για δύο συνεχόμενες κατασκηνωτικές περιόδους, δηλαδή για έξη εβδομάδες. «Ηταν η μοναδική τους ευκαιρία να απαλλαγούν για λίγο από εμάς, που όπως ισχυρίζονταν ήμασταν πολύ ζωηροί», γράφει. Η πικρία για τις υποχρεωτικές διακοπές των ζωηρών αγοριών είναι εμφανής και αλλού¹⁶ κι αντίστοιχα ακολουθείται από αιχμηρά σχόλια για το πειθαρχημένο, προνομιούχο κορίτσι της οικογένειας: τη σχετική κάρτα συνοδεύει φωτογραφία με λεζάντα «Η μητέρα και η αδελφή μου φωτογραφημένες σε γραφικό δρομάκι της Πάρου, τον Ιούλιο του 1967. Ενδυματολογικά τουλάχιστον, μοιάζουν εντυπωσιακά!».

«Ποιος είμαι;»: Αυτοβιογραφικά έργα και αυτοανάλυση

Η δουλειά του Αλκίδη ανήκει στο ευρύτερο είδος των αυτοβιογραφικών έργων, ένα είδος που παρουσιάζει μοναδικές υποκειμενικές εξερευνήσεις της μνήμης στο παρελθόν και το παρόν. Σε ένα πρώτο επίπεδο, ένα αυτοβιογραφικό έργο αφορά την αναπαράσταση – είναι ένα αναδρομικό έργο. Σε ένα δεύτερο επίπεδο αφορά την κάθαρση – είναι ένα έργο που αφορά το μέλλον και ως τέτοιο αποκτά μια θεραπευτική λειτουργία. Η επαναπροσέγγιση στην περίπτωση του Αλκίδη δεν αφορά μόνο το παρελθόν· αποτελεί μια προβολή προς το μέλλον ή προς ένα διαφορετικό αποτέλεσμα από αυτό που θυμόταν.

Ο Αλκίδης αντιμετωπίζει μνήμες που για χρόνια ήταν απωθημένες, πολύ επώδυνες για να τις εκφράσει ανοιχτά: την ανεπαρκή σχέση του με τους γονείς του, τον φόβο του, το παιδικό αίσθημα του καθήκοντος που δεν εκπληρώνεται, τις ενοχές που πηγάζουν από αυτό. Αυτό που μας παρουσιάζει δεν είναι μια ξεκάθαρη επαναδημιουργία του παιδικού κόσμου

15. Περικλής Αλκίδης, λεζάντα σε δίπτυχο από τη σειρά *Mία οικογενειακή ιστορία*.

16. «Σαν καλός οικογενειάρχης, (ο πατέρας) φρόντιζε ώστε η οικογένειά του να ξεκινήσει τις καλοκαιρινές της διακοπές από αρχές Ιουλίου. Τα αγόρια, ο αδελφός μου κι εγώ, εκτός από θαλασσινά μπάνια χρειάζομασταν και μια σχετική πειθαρχία. Έτσι, όπως κάθε καλοκαίρι παίρναμε τον δρόμο που οδηγούσε στην ίδια κατασκήνωση», Περικλής Αλκίδης, λεζάντα σε δίπτυχο από τη σειρά *Mία οικογενειακή ιστορία*.

αλλά μια ορισμένες φορές επώδυνη εξερεύνηση της παιδικής μνήμης μέσα από το μυαλό ενός ενηλίκου. Στις εικόνες αυτές μπορούμε να δούμε την επιθυμία του δημιουργού να διαχειριστεί, έστω ως έναν βαθμό, αυτές τις μνήμες δίνοντάς τους μυθιστορηματικό, δραματουργικό χαρακτήρα¹⁷. Αυτό του επέτρεψε να κάνει εμφανείς πτυχές που για καιρό κάλυπτε η απώθηση και η άρνηση ώστε να δει, πίσω από το πέπλο της μνήμης, τις απλοποίησεις και τους μύθους των άλλων· να πει επιτέλους τις δικές του ιστορίες από τη δική του πλευρά.

Εις το όνομα του Πατρός

Ξεκινώντας από τον θυμό του προς τον πατέρα του και την φεύτικη εικόνα των παιδικών χρόνων που του παρέδωσε, οδηγείται στην επιθυμία να την αποδομήσει, να την καταστρέψει και να στήσει μια καινούρια, διαφορετική. Μία νέα εικόνα, ένας νέος εαυτός¹⁸.

Σχεδόν μια δεκαετία μετά την πρώτη παρουσίαση της δουλειάς του, ο Αλκίδης παραδέχεται ότι το να δουλεύει τα Οικογενειακά πορτρέτα ήταν μια μορφή φυχοθεραπείας που στο κέντρο της βρίσκεται η σχέση του με τον πατέρα του: είναι ακόμη θυμωμένος μαζί του, παρά το γεγονός ότι είναι πλέον ηλικιωμένος και σχεδόν ανάπτηρος - «άκακο ζωάκι» τον αποκαλεί.¹⁹ Αξιοσημείωτο είναι πως εστιάζει κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, στη συμπεριφορά του

17. Ζητήματα που διαχειρίστηκε εκτεταμένα και η Βρετανίδα φωτογράφος Τζο Σπενς. Μία παρόμοια προσπάθεια επανασυγκρότησης ενός «απόντος» εαυτού ως άμυνα απέναντι σε αυτά που καλύπτει η «σκηνοθετημένη παράσταση» είναι εμφανής στο έργο που παρουσίασε η Σπενς σε συνεργασία με τη Ρόζ Μάρτιν, το οποίο αρχικά έγινε γνωστό ως *phototherapy* (φωτοθεραπεία). Αργότερα χρησιμοποιήσαν τον όρο *reenactment phototherapy* για να διαχωριστούν από τη γενικότερη χρήση φωτογραφιών από φυχοθεραπευτές στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά, που επίσης χρησιμοποιούσαν τον όρο φωτοθεραπεία. Ο όρος φωτοθεραπεία αναφέρεται γενικά στη χρήση φωτογραφιών αναπαραστάσεων μέσα σε ένα πλαίσιο με θεραπευτικό στόχο. Bl. J. Spence, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Camden Press, Λονδίνο 1986· J. Spence, «Soap, family album work... and hope», στο J. Spence και P. Holland (επιμ.), *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*, Virago, Λονδίνο 1991· R. Martin και J. Spence, «New portraits for old: The use of the camera in therapy», *Feminist Review*, τχ. 19 (Μάρτιος 1985), σ. 66-92· R. Martin (1995). «Memento mori manifest: A rite of inheritance», στο Jo Spence και Joan Solomon (επιμ.), *What Can a Woman Do with a Camera*, Scarlet Press, Λονδίνο 1995· R. Martin, «The performative body: Phototherapy and re-enactment», *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, τόμ. 29, τχ. 3 (2001), σ. 17-20· R. Martin, «Inhabiting the image: Photography, therapy and re-enactment phototherapy», *European Journal of Psychotherapy & Counselling*, τόμ. 11, τχ. 1 (2009), σ. 35-49.

18. Κοιτάζοντας τις εικόνες του Αλκίδη, είναι δύσκολο για κάποιον να βρει τις ευτυχισμένες στιγμές που ισχυρίστηκε ο φωτογράφος ότι ήθελε να δημιουργήσει. Υπάρχει περισσότερο μια εντύπωση ευτυχίας στις πρωτότυπες φωτογραφίες της οικογένειάς του, σε σχέση με νέες εκδόσεις τους. Στην πραγματικότητα, μερικές απ' αυτές είναι ιδιάιτερα ανησυχητικές στην τραγελαφική αναπαράστασή τους των κωδίκων ενός τυπικού οικογενειακού άλμπουμ.

19. Ο φυχαναλυτής Δρ Φώτης Καγγελάρης παρατηρεί ότι το να ξανα-φωτογραφίσει κανείς σημαίνει να ξανα-κοιτάζει - τα γεγονότα, τις φαντασώσεις, τα συναισθήματα. Υπ' αυτή την έννοια, η εργασία αυτή έχει σαφή φυχοθεραπευτική χροιά. «Συναισθήματα όπως ο θυμός και η θλίψη είναι πάντα εμφανή σε μια φυχοθεραπευτική διαδικασία, ακόμη κι αν πρόκειται για ερασιτεχνική προσπάθεια», λέει ο Καγγελάρης. Συνέντευξη με τον Φ. Καγγελάρη, Σεπτέμβριος 2003.



Περικλής Αλκίδης, λεπτομέρειες από τη σειρά *Οικογενειακά πορτρέτα*, 1994-2011

Αριστερά: Μητέρα με στέμμα, τμήμα δίπτυχου (τίτλος εργασίας)

Δεξιά: Το μπούστο, τμήμα δίπτυχου (τίτλος εργασίας)

Έγχρωμη εκτύπωση: βλ. σ. 388

πατέρα του, τον οποίο και θεωρεί ως τον βασικό υπεύθυνο για την άσχημη παιδική του ηλικία και τη μετέπειτα συναισθηματική και φυχολογική του κατάσταση, αφήνοντας τη μητέρα του στο απυρόβλητο. Περιγράφει γεγονότα που αφορούν τον πατέρα του δίνοντάς τους σαφέστατη αρνητική συναισθηματική χροιά, σε αντίθεση με αυτά που αφορούν τη μητέρα που τα αποκαλεί «ουδέτερα». Αλλά, όπως θα παρατηρούσαν αρκετοί σύγχρονοι φυχαναλυτές, είναι το βλέμμα της μητέρας που «χρωματίζει συναισθηματικά τη δόμηση της πραγματικότητας, προσδίδοντάς της έτσι το νόημά της ενώ ταυτόχρονα την κατασκευάζει»²⁰. Το παιδί είναι «ολοκληρωτικά εκτεθειμένο στη συνισταμένη της προβληματικής του διαπλαστικού και ταυτόχρονα αναγκαίου Βλέμματος της μητέρας, για να μπορέσει να δομήσει τη δική του πραγματικότητα και τη σημασιοδότηση της»²¹. Στην προκειμένη περίπτωση ο πατέρας λειτουργεί συμβολικά, έχοντας πιθανόν επιφορτιστεί έναν ρόλο που του έχει διανεμηθεί από τη μητέρα.

Αυτό θα μπορούσε να εξηγήσει τον τραγελαφικό, σχεδόν γκροτέσκο τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η μητέρα στις περισσότερες φωτογραφίες του. Πράγματι, η γελοιοποιημένη, τραυματισμένη, υποβαθμισμένη εμφάνισή της προβληματίζει τον θεατή καθώς αψηφά τους κοινωνικούς κώδικες της μητρικής αναπαράστασης. Κάποια στιγμή, όταν η μητέρα του έπαθε ένα ατύχημα στο οποίο τραυματίστηκε σοβαρά στο πρόσωπο, ο Αλκίδης της ζήτησε να φορέσει ένα φεύγτικο στέμμα για να της κάνει ένα πορτρέτο. «Η έκπτωτη βασίλισσα», το αποκαλεί ο ίδιος, χρησιμοποιώντας μια ειρωνεία που θα μπορούσε να μην είναι τίποτε άλλο από μια ασυνείδητη αντίδραση που αντανακλά τη δική του αδυναμία να αντιδράσει

20. Φ. Καγγελάρης, *Η διαδικασία της αποπροσωποποίησης στη σχιζοφρένεια: Το βλέμμα και το είναι στην φύσωση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003 (α' έκδ. 1985), σ. 126-127.

21. Στο ίδιο, σ. 117.

Περικλής Αλκίδης, *Το όνειρο, αδημοσίευτο πολύπτυχο, 2010*
Έγχρωμη εκτύπωση: βλ. σ. 389



στην εξουσία (της). Μερικά χρόνια αργότερα επανέλαβε το μοτίβο του στέμματος, μόνο που αυτή τη φορά τον ρόλο της «βασίλισσας» έπαιξε η σύζυγός του, επίσης τραυματισμένη από την πρόσφατη αφαίρεση μαστού της.

Στους γονείς του Αλκίδη δεν άρεσαν γενικά τα Οικογενειακά πορτρέτα, το ίδιο και στα αδέλφια του. Συχνά δυσκολεύονταν να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους σε αυτές τις εικόνες ή τουλάχιστον ένιωθαν άβολα απέναντι σε αυτό που αναγνώριζαν για τον εαυτό τους. Η αδελφή του σιχαίνόταν τις φωτογραφίες της, τόσο ώστε αρνήθηκε να συνεχίσει να ποζάρει, ο αδελφός του αποστασιοποιήθηκε, οι γονείς του παραπονέθηκαν ότι διαταράσσει τις οικογενειακές συγκεντρώσεις. Κάποια στιγμή, ο Αλκίδης αναγκάστηκε να συνεχίσει τη δουλειά χωρίς τη φυσική παρουσία τους.

Με τον θάνατο του πατέρα του, το 2006, έκλεισε ένα ακόμη κεφάλαιο του έργου. Το νεκρικό πορτρέτο του, μια εικόνα που ο Αλκίδης έκανε λίγα μόλις λεπτά μετά τον θάνατό του, τοποθετήθηκε αργότερα στο κέντρο ενός πλέγματος με τίτλο «Το όνειρο». Στη συνέχεια προχώρησε στις γραπτές αφηγήσεις.

Επίλογος (;

Μία από τις πιο γνωστές θεωρίες στον χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας, η θεωρία των ρόλων²², υποστηρίζει πως οι όνθρωποι τείνουν να αντιμετωπίζουν τους υπόλοιπους γύρω

22. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, ό.π. Αναλυτικά πάνω στο ζήτημα των ρόλων βλ. επίσης: E. Goffman, «Role distance», στου ίδιου, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*,

τους με βάση την «εντύπωση» που αυτοί προκαλούν, και έτσι κάποια στιγμή οι παρατηρούμενοι μετατρέπονται σε ομάδα που παίζει μια «παράσταση» και οι παρατηρητές γίνονται το ακροατήριο. Η ανθρώπινη συμπεριφορά δραματικοποιείται, θεατρικοποιείται, υποστηρίζει ο Γκόφμαν, και το άτομο διαιρείται μεταφορικά σε δυο κομμάτια: στον «ηθοποιό» και στον «ρόλο». ²³

Η ανθρώπινη επικοινωνία λοιπόν μπορεί να ιδωθεί ως «παράσταση» κατασκευασμένη με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργεί «εντύπωσεις» αντίστοιχες με αυτές που δημιουργεί ένας ηθοποιός, ασχέτως αν το άτομο γνωρίζει ή αγνοεί αυτή την παράσταση. Η πράξη της φωτογράφισης με τη σειρά της ενδυναμώνει το δραματουργικό αποτέλεσμα. Στημένες ή αυθόρμητες, οι φωτογραφίες ορίζουν, περικλείουν μια παρουσίαση του εαυτού μας, αναπαριστώντας μια προκαθορισμένη, προκατασκευασμένη ιδέα του πώς θέλουμε να δείχνουμε. Ιδωμένες από αυτή τη σκοπιά, οι παλιές οικογενειακές φωτογραφίες του Αλκίδη αντανακλούν μια σειρά από ρόλους, δημιουργούν μια ξεκάθαρη εντύπωση, είναι μέρος τελικά μιας συνολικής παράστασης που αφορά την κλασική, αξιοπρεπή, φαινομενικά ευτυχισμένη οικογένεια. Από αυτή την άποψη, το έργο του Αλκίδη αφορά τη διαδικασία συγχρότησης της ατομικής ταυτότητας. Αντικαθιστά τον πατέρα του και παίρνει τον έλεγχο της οικογενειακής εικόνας. Αποδομεί τις εικόνες του· διορθώνει τα λόγια του· αποκαλύπτει ακόμη και το «πραγματικό» του όνομα. Επαναποθετεί τον εαυτό του -οπτικά και λεκτικά- μέσα στην παράσταση, ουσιαστικά, επαναδιαπραγματεύεται τον ρόλο του. Όντας πια ο σκηνοθέτης, οργανώνει αυτός τις σκηνές, αποκτώντας έτσι έλεγχο πάνω στο ίδιο το γεγονός, το οποίο είναι πλέον μια συνειδητά σκηνοθετημένη παράσταση. Με αυτόν τον τρόπο εξουσιάζει/ελέγχει τη διαδικασία με την οποία προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του (και κατ' επέκταση και τους υπόλοιπους) να δεχτεί νέες αυτοαντιλήψεις.

Συνειδητοποιώντας τελικά τη διαδικασία φροντίζει να αφήσει στον δικό του γιο τελείως διαφορετικές εικόνες: απολύτως σκηνοθετημένες εικόνες στις οποίες η παράσταση και οι ρόλοι παίζονται συνειδητά εξαρχής. Είναι ειρωνεία και χιούμορ για να ανατρέψει τα κλισέ; Τα ερωτήματα που προκύπτουν, όταν αυτό το είδος εργασίας κινείται από τη διαδικασία στην πράξη, ανοίγουν νέα, και κατά πάσα πιθανότητα ατελείωτα, ζητήματα.

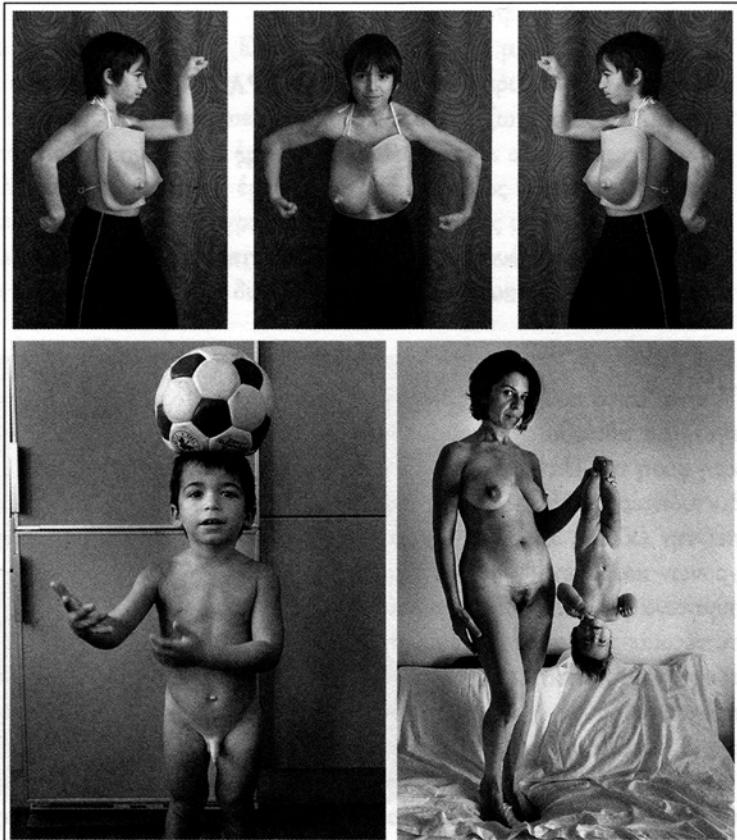
«Θυμάμαι άρα υπάρχω» θα μπορούσε να είναι το ανάλογο του «σκέφτομαι άρα υπάρχω» του Ντεκάρτ. Όμως, με δεδομένη την επιλεκτική και αναξιόπιστη φύση της μνήμης, «επιλέγω τι θυμάμαι, άρα ελέγχω ποιος είμαι». Σε τελική ανάλυση, κανείς δεν θυμάται τα πάντα. Εκτός από τον Φούνες τον Μνήμονα²⁴ που πέθανε πολύ νέος...

Bobbs-Merril, Ιντιανάπολις 1961· Goffman, *Interaction Ritual*, ό.π.· E. Goffman, *Frame Analysis, An Essay on the Organization of Experience*, Harper and Row, Νέα Υόρκη 1974, καθώς και Jonathan Potter και Margaret Wetherell, «Self-Presentation; Role theory: The theatrical image of the self», στων ίδιων, *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*, Thousand Oaks, Λονδίνο 2001 [1987].

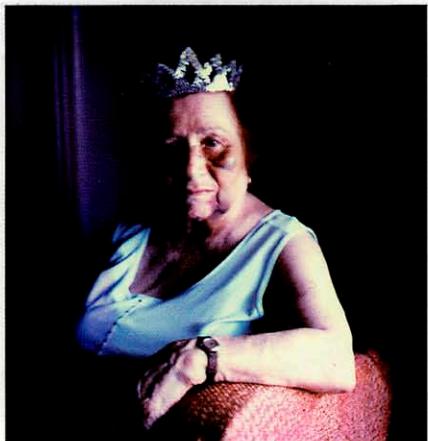
23. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, ό.π., σ. 251-255.

24. «Funes the Memorious», στο X.L. Μπόρχες, *Λαζβύρινθοι*.

Περικλής Αλκίδης,
αναμνηστικές
φωτογραφίες από την
οικογενειακή συλλογή,
χωρίς χρονολόγηση



Περικλής Αλκίδης,
«Εν άτομο, 1956», από
τη σειρά Οικογενειακά
πορτρέτα, 1994-2011.
Έγχρωμη εκτύπωση:
βλ. σ. 389



Περικλής Αλκίδης, λεπτομέρειες από τη σειρά *Οικογενειακά πορτρέτα, 1994-2011*

Αριστερά: *Μητέρα με στέμμα, τμήμα δίπτυχου* (τίτλος εργασίας)

Δεξιά: *Το μπούστο, τμήμα δίπτυχου* (τίτλος εργασίας)

Περικλής Αλκιδης, *Το όνειρο*,
αδημοσίευτο πολύπτυχο, 2010



Περικλής Αλκιδης, «Εν άτομο, 1956», από τη σειρά *Οικογενειακά πορτρέτα*, 1994-2011.