

Αφηγήσεις μέσα από το φωτογραφικό άλμπουμ:

Πόζες, μνήμες, βλέμματα

Πηνελόπη Παπαηλία

Οκτώβριος 2007

Η συλλογή φωτογραφιών από επιλεγμένους πληροφορητές και η ψηφιακή αρχειοθέτηση και έκθεσή τους σε ειδικά διαμορφωμένο διαδικτυακό τόπο αποσκοπεί στην εμβάθυνση των θεωρητικών προβληματισμών της συγκεκριμένης έρευνας καθώς και στη δημιουργική παρουσίαση των δεδομένων και αποτελεσμάτων της. Ζητήματα όπως η έμφυλη και επαγγελματική ταυτότητα, οι διαγενειακές σχέσεις, η μνήμη του κομμουνισμού, η «ένταξη» στην κοινωνία υποδοχής, η προβολή της πολιτισμικής ετερότητας, η επικοινωνία με την πατρίδα καταγωγής και αντιλήψεις για τη «μοντέρνα» ζωή (τεχνολογία, κατανάλωση, μόδα) αναδεικνύονται και αποτελούν αντικείμενα διαπραγμάτευσης τόσο εντός του φωτογραφικού κάδρου όσο μέσω της κυκλοφορίας, αναπαραγωγής, διαφύλαξης, έκθεσης, από-πλαισίωσης, ανα-πλαισίωσης, απόκρυψης, και καταστροφής των φωτογραφιών. Με τη συστατική—και όχι απλώς διακοσμητική—χρήση του φωτογραφικού υλικού στην ιστοσελίδα του προγράμματος τονίζουμε το σημαντικό ρόλο που παίζουν οι οπτικές τεχνολογίες στη συγκρότηση της σύγχρονης υποκειμενικότητας.

Τόσο η συνέντευξη με πληροφορητή «μπροστά στο φωτογραφικό άλμπουμ» όσο και η συλλογή φωτογραφιών δεν αποτελούν συνηθισμένες ερευνητικές πρακτικές. Οι περισσότερες ποιοτικές μελέτες για τη μετανάστευση, συμπεριλαμβανόμενης και της δικιάς μας, εστιάζονται στον προφορικό λόγο των πληροφορητών. Γι' αυτό και στο κείμενο που ακολουθεί, μετά από μια σύντομη επισκόπηση των σχετικών θεωρητικών συζητήσεων για τη φωτογραφία στην ανθρωπολογία, την ιστορία και τις

πολιτισμικές σπουδές, θα αναπτύξω κάποιους μεθοδολογικούς προβληματισμούς αναφορικά με τη χρήση της φωτογραφίας στην εθνογραφική έρευνα.

Τεχνολογικά μέσα και υποκειμενικότητα

Σε αντιπαράθεση προς την κοινότητα αντίληψη ότι τα τεχνολογικά μέσα αποτελούν εξωτερικές δυνάμεις που «επιδρούν» (συνήθως με βλαβερό τρόπο) πάνω στην κοινωνική ζωή και την «τοπική κουλτούρα», ο ανθρωπολόγος William Mazzarella (2004) επιμένει ότι πρέπει να αναγνωρίζουμε κατά πόσο η κοινωνικότητα και η ίδια η αίσθηση του «κόσμου» αναδύονται μέσα από την τεχνολογική διαμεσολάβηση. Δηλαδή, βασικές κοινωνικές κατηγορίες, όπως ο «εαυτός», η «οικογένεια», και το «έθνος» δεν ανασυγκροτούνται απλώς, αλλά συγκροτούνται στη διπλή κίνηση της *αποστασιοποίησης* και *αναγνώρισης* που επιτρέπουν τα τεχνολογικά μέσα αναπαράστασης (βλ., ενδεικτικά, Karim 2003 και Nacify 1993 για το ρόλο των μίντια στη σύσταση της «διασπορικής κοινότητας»). Στο βαθμό που πρακτικές όπως η αναπόληση μιας προσωπικής φωτογραφίας, η ανάγνωση μιας εφημερίδας, η απορρόφηση από ένα σήριαλ λαμβάνουν μέρος στις πιο οικείες στιγμές της καθημερινότητας αναδεικνύονται ως προνομιακά αλλά και αναγκαία πεδία για την εθνογραφική έρευνα.

Από αυτήν την άποψη, φωτογραφικά πορτρέτα δεν αναπαριστούν «άτομα» ή «οικογένειες» αλλά συμβάλλουν καθοριστικά στην παραγωγή και αναστοχαστική σύλληψη αυτών των κατηγοριών. Ως εμβληματική τεχνολογία της νεωτερικότητας, η φωτογραφία, όπως έχει παρατηρήσει ο Barthes, δημιούργησε ένα καινούριο τρόπο «να θεωρείς τον εαυτό σου...στην κλίμακα της Ιστορίας» (1983: 24). Ενώ η φωτογραφία έχει αποτελέσει κατεξοχήν τεχνολογία του «εαυτού» (Rugg 1997) που απομονώνει και φетиχοποιεί το ατομικό σώμα, από την εκλαΐκευσή της στο τέλος του 19^ο αιώνα έχει επίσης συνδεθεί με τη φαντασίωση της οικογένειας. Σε αντίθεση με άλλες τεχνολογίες

αναπαράστασης, η φωτογραφία ήταν από τις πιο προσιτές σε ερασιτεχνικούς παραγωγούς και έχει αποτελέσει, μαζί με τα «home movies» (Zimmermann 1995) και τα βίντεο, έναν κεντρικό μηχανισμό αναπαράστασης και αυτο-αναπαράστασης της οικογένειας (J. Hirsch 1981; Kuhn 1995; M. Hirsch 1997, 1999a). Σε πολλές οικογενειακές τελετουργίες (όπως γάμους, βαφτίσια, κτλ.), μπορούμε να πούμε ότι συχνά οι φωτογραφίες δεν καταγράφουν ένα κοινωνικό γεγονός, αλλά ότι αντίθετα η τελετουργία εκτελείται κυρίως *για να φωτογραφηθεί*. Στο βαθμό που μας φανερώνουν τις «πόζες» της εκάστοτε «ιδανικής» και «χαρούμενης» οικογένειας (και των καθορισμένων ρόλων των καθορισμένων μελών της), οι οικογενειακές φωτογραφίες έχουν πολλά να μας πουν για έμφυλα, ταξικά, φυλετικά (Smith 1998), ηλικιακά, κτλ. πρότυπα σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια (βλ. Poole 1997 για μια εθνογραφία της φωτογραφίας στο Περού και Pinney 1997 για την Ινδία). Στην περίπτωση της μετανάστευσης, το ιδεώδες της ενωμένης οικογένειας συχνά επιτυγχάνεται μόνο μέσω μοντάζ και στο δυνητικό τόπο του φωτογραφικού άλμπουμ.

Οι οικογενειακές φωτογραφίες ωστόσο μπορούν να διαβαστούν με σκοπό να αποκαλύψουν «οικογενειακά μυστικά» (Kuhn 1995) που διαταράζουν την ομαλότητα και την τάξη που προβάλλονται στην επιφάνεια της εικόνας. Οι εντάσεις μέσα στην οικογένεια, η αντίσταση στις συμβάσεις της, αλλά και τα τραύματα που διακόπτουν τη ροή της οικογενειακής ζωής μπορούν να ανακαλυφθούν κάτω από τα καταναγκαστικά χαμόγελα, τις επιβεβλημένες πόζες και τις ραφές του μοντάζ.

Μπορούμε να πούμε, επομένως, ότι η οικογενειακή φωτογραφία έχει ταυτοχρόνως δύο όψεις: αφενός εκθέτει το πολιτισμικό πρότυπο της οικογένειας και παρουσιάζει μια εικόνα του παρελθόντος που οι φωτογραφιζόμενοι επιθυμούν να «αφήσουν» για τους μελλοντικούς απογόνους, αφετέρου κουβαλάει τα ίχνη των ρωγμών της βιωμένης πραγματικότητας της οικογενειακής ζωής και του προσωπικού βάρους που δημιουργούν οι εκάστοτε έμφυλοι και ηλικιακοί ρόλοι για τα υποκείμενα.

Παρότι οι ηγεμονικοί λόγοι των διασπορικών κοινοτήτων τονίζουν τη δύναμη των οικογενειακών δεσμών, πρέπει επίσης να έχουμε υπόψη μας ότι η μετανάστευση προσφέρει ευκαιρίες ρήξης με τις υποχρεώσεις της οικογένειας—κάτι που μπορεί να εμφανιστεί ως απουσία στο φωτογραφικό υλικό που ως ερευνητές θα συλλέξουμε.

Η προσωπική φωτογραφία βέβαια λειτουργεί και ως κεντρικός μηχανισμός «τοποθέτησης» του ατόμου μέσα σε εθνικά και άλλα κοινωνικά σύνολα εκτός από την οικογένεια (κοινότητα, επάγγελμα, κτλ.): ποζάροντας για ομαδικές ή τυποποιημένες ατομικές φωτογραφίες (σχολικές, στρατιωτικές, κτλ.), το άτομο παίρνει τη «θέση» του σε διάφορες συλλογικότητες· μετέπειτα το φωτογραφικό τεκμήριο τον εγκαλεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως μέλος αυτού του συνόλου. Η φωτογραφία, επομένως, προσφέρει έναν ιδιαίτερο χώρο για την εξερεύνηση της ανάδυσης και διαπραγμάτευσης της υποκειμενικότητας σε πολλαπλά επίπεδα.

Μνήμη και φαντασία

Στην αναζήτηση των μηχανισμών που καταστούν τη μνήμη (και τη φαντασία) «κοινωνική» και δημιουργούν μια αίσθηση του «συνανέκειν» στην κοινή ιστορία διαφόρων συλλογικότητων, οι πρακτικές δημιουργίας, κυκλοφορίας, έκθεσης και σχολιασμού φωτογραφιών εμφανίζονται ιδιαίτερα σημαντικές.

Η σύγχρονη κριτική έχει αναδείξει το σημαντικό ρόλο που παίζει η φωτογραφική πρακτική στη διαμόρφωση της πολιτισμικής μνήμης. Στο γνωστό δοκίμιό του για τη φωτογραφία, ο Roland Barthes (1983) υποστήριξε ότι το χαρακτηριστικό γνώρισμα της φωτογραφίας είναι η «αναφορικότητα». Δηλαδή, η φωτογραφία δεν φαίνεται να αποτελεί αναπαράσταση κάποιας «πραγματικότητας», αλλά να είναι η γνήσια αποτύπωση της: επομένως η φωτογραφία, στην κοινή θεώρηση, φαίνεται να παρακάμπτει το σημαίνον, φέρνοντας μας σε άμεση επαφή με το σημαινόμενο. Όπως έχει υπογραμμίσει ο Barthes, αυτή η πραγματικότητα έχει

πάνω από όλα χρονική διάσταση και έτσι η φωτογραφία καθηλώνει «Αυτό-που-Υπήρξε», αποδεικνύοντας το παρελθόν χωρίς τη διαμεσολάβηση του ιστορικού λόγου. Παρότι ο Barthes προτείνει μια «οντολογική» ανάλυση της φύσης της φωτογραφίας, μπορούμε να δούμε πώς κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες η φωτογραφία απέκτησε το κύρος της αυθεντικής μαρτυρίας (Tagg 1988).

Δεδομένης της πολιτισμικής σχέσης της φωτογραφίας με την «αλήθεια», η φωτογραφία συχνά χρησιμοποιείται για την εξιστόρηση των ιστορικών γεγονότων τόσο της δημόσιας ζωής (για παράδειγμα σε ιστορικά βιβλία, μουσειακές εκθέσεις, ντοκιμαντέρ, κτλ.) όσο της προσωπικής και οικογενειακής ιστορίας. Συνήθως όμως η φωτογραφία δεν ελέγχεται με την ίδια αυστηρότητα που είναι αναμενόμενη για τις γραπτές πηγές: πολλές φορές φωτογραφίες παραθέτονται σε ιστορικά βιβλία χωρίς πληροφορίες για τις συνθήκες παραγωγής τους ή μόνο με στοιχεία για το αρχείο στο οποίο ανήκουν (Samuel 1994). Έτσι οι φωτογραφίες αντιμετωπίζονται ως «παράθυρα» στο παρελθόν χωρίς να λαμβάνονται υπόψη ούτε οι πολιτισμικές και ιστορικές συμβάσεις που διέπουν και δομούν τη φωτογραφική εικόνα διαμορφώνοντας την αξία της ως απόδειξη, καθώς ούτε και η πολιτική οικονομία της φωτογραφικής παραγωγής που καθορίζει την επιλεκτική ορατότητα συγκεκριμένων υποκειμένων.

Παρότι η φωτογραφία έχει χρησιμοποιηθεί πολύ συχνά ως αποδεικτικό στοιχείο μιας παρελθοντικής πραγματικότητας, έχει επίσης πολλά να μας πει για τη *φαντασία* του παρελθόντος αλλά και του μέλλοντος (βλ. Appadurai 1991 για την «εθνογραφία της φαντασίας»). Μια φωτογραφική εικόνα, παραδείγματος χάριν, μπορεί να πάρει τη θέση μιας υποτιθέμενης πρωταρχικής βιωμένης μνήμης ή να δημιουργήσει νέες μνήμες—και μάλιστα πολύ δυνατές και πειστικές—τόσο για ανθρώπους που δεν έζησαν κάποιο συμβάν, αλλά ακόμα και για αυτούς που το έζησαν. Η Marita Sturken (1997), δανειζόμενη τον όρο από τον Φρόιντ, περιγράφει ως «screen memory» τις μυθοπλαστικές και ντοκιμαντερίστικες οπτικοποιήσεις «πραγματικών συμβάντων» σε

μέσα όπως η φωτογραφία, η τηλεόραση, ο κινηματογράφος, που «καλύπτουν» και τελικά απωθούν πιο επώδυνες μνήμες.

Κατά παράδοξο τρόπο, όμως, η υποτιθέμενη αποδεικτική δύναμη της φωτογραφικής εικόνας μπορεί να λειτουργήσει και ως μηχανισμός τεκμηρίωσης κάποιου *επιθυμητού* παρελθόντος, το οποίο υφίσταται μόνο μέσα στο φωτογραφικό κάδρο. Έτσι το φτωχό ζευγάρι που φωτογραφίζεται με γαμπριάτικο κουστούμι και νυφικό που προσφέρει το φωτογραφικό στούντιο για φωτογραφήσεις νεόνυμφων ή η οικογένεια που είναι διασπαρμένη λόγω της μετανάστευσης και συστήνεται στη συνολικότητά της μόνο σε φωτομοντάζ, ενδεχομένως επιδεικνύουν τα φωτογραφικά αυτά προϊόντα στο σαλόνι τους για να παρουσιάσουν ένα «αξιοπρεπές» πρόσωπο στον κοινωνικό κύκλο τους. Ίσως όμως με την πάροδο του χρόνου οι κάτοχοι των φωτογραφιών αυτών να πειστούν ότι—αφού οι εικόνες δεν λένε ποτέ ψέματα—τότε και η ζωή τους ή η ζωή των προγόνων τους δεν ήταν και τόσο σκληρή.

Η διαδικασία «περιβολής» της ζωής του Άλλου – του πλούσιου, διάσημου και μοντέρνου αστού (αλλά και στην περίπτωση των αστών που θέλουν να πειραματιστούν με τη ζωή των «απλών ανθρώπων» και ντύνονται όπως ο φτωχός, εξωτικός και παραδοσιακός χωρικός ή ιθαγενής) –πραγματώνεται όχι μόνο μέσα από τους ενδυματολογικούς κώδικες, αλλά και από την επιλογή, παραγωγή ή καλλιτεχνική επεξεργασία του φωτογραφικού *φόντου*, που μπορεί να αποτελείται από ένα πλούσιο σαλόνι, ένα ακριβό αυτοκίνητο που δεν ανήκει στους φωτογραφιζόμενους, ένα γνωστό ιστορικό μνημείο, την εξωτική φύση, κτλ. (Appadurai 1997, Pinney 1997).

Διασταυρωμένα βλέμματα: Ταύτιση και αποστασιοποίηση

Σε αντίθεση με προσεγγίσεις της φωτογραφίας από την οπτική της «ιστορίας τέχνης» που εστιάζουν στην παραγωγή της φωτογραφίας (και συγκεκριμένα στο ρόλο του φωτογράφου-καλλιτέχνη στη «δημιουργία» της φωτογραφίας), ο Barthes πρότεινε

να δώσουμε έμφαση στην πρόσληψη της φωτογραφίας από τους θεατές της και τόνισε τη συναισθηματική έλξη των φωτογραφιών. Στην «κοινωνική ζωή» της φωτογραφίας και κατά τη διάρκεια των διαδικασιών απο-πλαισίωσης και ανα-πλαισίωσής της σε πολλαπλά συμφραζόμενα, διαφορετικά μάτια τις ατενίζουν και συγκινούνται—ή αδιαφορούν—από τη θέαση τους.

Επομένως μπορούμε να πούμε ότι η φωτογραφία, και ιδιαίτερα η προσωπική, ερασιτεχνική φωτογραφία, έχει την ιδιότητα να λειτουργήσει ως διάυλος ταύτισης (με έναν πρόγονο, μια παρελθούσα εποχή, έναν Άλλο) αλλά επίσης ως σημείο διαφοροποίησης και αποστασιοποίησης από την οικογένεια, το παρελθόν, το «ξένο» και τον «ξένο κόσμο». Αυτή η διάσταση της πρόσληψης της φωτογραφίας έχει σημασία για μια εθνογραφική έρευνα ευαισθητοποιημένη στη σημασία της οπτικής κουλτούρας, αλλά και για την παρουσίαση της έρευνας προς ένα ευρύτερο κοινό.

Συζητώντας το έργο ενός φωτογράφου που είχε φωτογραφήσει τους ηλικιωμένους γονείς του, ανατρέποντας έτσι το συνηθισμένο, εξουσιαστικό βλέμμα των γονέων στα παιδιά τους, καθώς και την προσκόλληση του φωτογραφικού φακού στην «αρχή» της ζωής, η Marianne Hirsch έχει μιλήσει για τα «πολλαπλά βλέμματα» (multiple looks) που ερμηνεύουν τις οικογενειακές φωτογραφίες. Μέσα από αυτά τα «πολλαπλά βλέμματα», προσωπικές και οικογενειακές ιστορίες μαθαίνονται, αμφισβητούνται και επαν-ερμηνεύονται ενώ τα μέλη της οικογένειας τοποθετούνται απέναντι στους άλλους, επεξεργαζόμενοι ταυτόχρονα την εικόνα του εαυτού τους (1999α: xi). Από αυτήν τη άποψη, η διαφοροποιημένη πρόσληψη της φωτογραφίας μπορεί να δια φωτίσει διαστάσεις των διαγενειακών σχέσεων και, ιδιαίτερα, τον τρόπο που η «δεύτερη γενιά» ερμηνεύει το «βαρύ παρελθόν» των γονέων τους. Σε δοκίμιο που αφορά παιδιά των επιζώντων του Ολοκαυτώματος, η Hirsch (1999β) χρησιμοποιεί τον όρο «postmemory» για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη των παιδιών των επιζώντων σκιάστηκε από τις μνήμες των γονέων τους, με αποτέλεσμα να

ταυτίζονται με και συνακόλουθα να υιοθετούν αυτές τις πιο «δυνατές» μνήμες των γονέων τους. Κατ' επέκταση, μπορούμε να μιλήσουμε για τη μνήμη της *δεύτερης* γενιάς μεταναστών τόσο του κομμουνισμού, όσο και της πρώτης «ηρωικής» και «μαρτυρικής» φάσης της μετανάστευσης από την Αλβανία και τη Βουλγαρία. Η δημιουργία αυτής της μνήμης και οι σύνθετες διαδικασίες ταύτισης και άρνησης, αναγνώρισης και αποστασιοποίησης αμφισβητούν ένα κοινότυπο μοντέλο της «μετάδοσης» του παρελθόντος που βλέπει τη μνήμη των παιδιών απλώς ως μια δευτερογενή «αδύναμη» εκδοχή της μνήμης των γονέων τους και άρα ένα φαινόμενο χωρίς ερευνητικό ενδιαφέρον.

Δεδομένης της δύναμης που έχει η προσωπική φωτογραφία ανώνυμων ανθρώπων να συγκινήσει το θεατή και να λειτουργεί ως μηχανισμός ταύτισης, η χρήση φωτογραφιών έχει γίνει πλέον συνηθισμένη τακτική σε μουσειακές εκθέσεις για ιστορικά συμβάντα. Για τον επισκέπτη-θεατή οι φωτογραφίες αυτές – π.χ. οικογενειακές φωτογραφίες από τη ζωή πριν από το Ολοκαύτωμα– «προσωποποιούν» μιαν απόμακρη ιστορική εμπειρία. Βέβαια επειδή πάντα υπάρχει ο φόβος της υπερβολικής και ναρκισσιστικής ταύτισης, για τους ανθρώπους που δημιουργούν τέτοιες εκθέσεις αποτελεί πρόκληση να δημιουργήσουν το έναυσμα ώστε ο θεατής να φανταστεί μια συγκεκριμένη επώδυνη ή καταστροφική εμπειρία, χωρίς όμως να αναιρέσουν την απόσταση μεταξύ της πραγματικότητας του θεατή και του ιστορικού υποκειμένου (Hirsch 1999β: 10). Στην περίπτωση της δικιάς μας έρευνας, η χρήση της φωτογραφίας στην ιστοσελίδα μπορεί να λειτουργήσει ως «πρό(σ)κληση» στον μη-μετανάστη να βλέπει τις «ανθρώπινες» διαστάσεις ενός φαινομένου που συχνά παρουσιάζεται στον τύπο ως μια απρόσωπη μαζική «επίθεση» ή «πλημμύρα» ξένων ανθρώπων. Καλείται να βλέπει τον εαυτό του στη θέση του μετανάστη, χωρίς βέβαια να «οικειοποιείται» τη θέση αυτή, ούτε να ξεχνά τις κοινωνικές ιεραρχίες που υποβόσκουν σ' αυτήν τη δυνητική «συνάντηση».

Φωτογραφία, μετανάστευση και η διασπορική οικογένεια

Η φωτογραφία εμπλέκεται με ποικίλους τρόπους σε μεταναστευτικές διαδικασίες, τόσο στις πειθαρχικές πρακτικές των κρατών που ελέγχουν την κινητικότητα των ανθρώπων, όσο και στη συναισθηματική οικονομία των διασπορικών κοινοτήτων. Στην περίπτωση της μετανάστευσης συναντάμε τις δυο χρήσεις της φωτογραφίας που έχει σχολιάσει ο Alan Sekula (1986): την «τιμητική» που ενσαρκώνεται στο μικροαστικό φωτογραφικό πορτρέτο και την «κατασταλτική» (repressive) που καθλώνει κάτω από το φως της μελέτης και ανάκρισης τον εγκληματία, αλλά και άλλα «προβληματικά» σώματα (τον φτωχό, τον άρρωστο, τη γυναίκα, τον ιθαγενή, κτλ.)

Η κινητικότητα των μεταναστών και η δυσχερής οικονομική θέση τους τους κατατάσσει στην ομάδα των «υπόπτων» υποκειμένων που φωτογραφίζονται από κρατικές υπηρεσίες που επιθυμούν να ελέγχουν τις κινήσεις τους καθώς και από δημοσιογράφους παρακινημένους από έλεος ή περιέργεια για το παράξενο, εξωτικό συγκινητικό θέαμα που παρουσιάζουν. Η εμπειρία της εκτόπισης, ωστόσο, και η προσδοκία για κοινωνική άνοδο δημιουργούν συνθήκες που ευνοούν τη δημιουργία φωτογραφιών και από τους ίδιους τους μετανάστες για να αναδείξουν στους συμπατριώτες και τους συγγενείς στην πατρίδα την επιτυχία τους στον καινούργιο τόπο διαμονής. Στην επίσημη ιστοσελίδα του Ellis Island στη Νέα Υόρκη (www.ellisland.org), μπορούμε να διαπιστώσουμε την «ανήσυχη» συνύπαρξη αυτών των δυο ειδών φωτογραφιών: ενώ οι «κατασταλτικές» εικόνες δείχνουν, συχνά από απόσταση ή από ψηλά, ομάδες μεταναστών να περνάνε από χώρους ελέγχου και αναμονής, οι «τιμητικές» φωτογραφίες, πολλές φορές δωρεές απογόνων των μεταναστών, υποδεικνύουν την αποκατάσταση και την πρόοδό τους στην Αμερική.

Η ίδια η φωτογράφιση συχνά έχει συνδεθεί με την εμπειρία της μετανάστευσης, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα: η στιγμή του

αποχαιρετισμού που αποθανατίζεται από πλανόδιους φωτογράφους, «picture brides» που επιλέχτηκαν από τους υπονήφιους γαμπρούς στη ξενιτιά, και η μεγάλη κυκλοφορία φωτογραφιών μεταξύ διασπαρμένων μελών μιας οικογένειας έχουν αποτελέσει – στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο και στην ίδια τη φωτογραφία – εμβλήματα για την απώλεια, απουσία, απόσταση, νοσταλγία, και ανάμνηση που χαρακτηρίζουν όψεις της μεταναστευτικής εμπειρίας.

Δεδομένης της σημασίας της φωτογραφίας στο πλαίσιο των εθνικών τελετουργιών ως μηχανισμός «τοποθέτησης» του ατόμου στο εθνικό σύνολο, η φωτογράφιση στη χώρα υποδοχής μπορεί να αποτελέσει για μετανάστες ένα είδος επιτέλεσης της «νέας» εθνικής ταυτότητας: η φωτογραφία (π.χ. από σχολικές γιορτές, από στρατιωτικές θητείες) τους προσφέρει—συνήθως βέβαια μέσω των παιδιών τους—την ευκαιρία να περιβληθούν την καινούργια εθνική «στολή».

Η εμπειρία της μετανάστευσης ωστόσο μπορεί να κάνει την επιτελεστικότητα του έθνους ιδιαίτερα εμφανή για τους μετανάστες και τα παιδιά τους που συνειδητοποιούν ότι στις στιγμές αυτές απλώς «παίζουν» ένα ρόλο μπροστά στο φακό. Η αμφίβολη και ταυτόχρονα υπερβολική σχέση των ορισμένων μεταναστών με το έθνος διαφαίνεται σε μια «κλασική» φωτογραφία που συχνά βρίσκει κανείς ανάμεσα σε φωτογραφίες τους: η εικόνα της συγκέντρωσης της μεταναστευτικής κοινότητας όπου απεικονίζονται οι δυο σημαίες, της παλιάς και της νέας πατρίδας, ως φόντο ή στα χέρια των απεικονιζόμενων. Τέτοιες φωτογραφίες μοιάζουν να αμφισβητούν τις απαιτήσεις του (κάθε) έθνους-κράτους για απόλυτη αφοσίωση και να υπομονεύουν την επίμονη ρητορική περί εθνικής «καθαρότητας». Επομένως, οι φωτογραφίες των μεταναστών—καθώς και οι πρακτικές διαχείρισής τους (έκθεση, φύλαξη, απόκρυψη, αμέλεια, καταστροφή, κτλ.)—έχουν πολλά να μας πούνε για την ταύτιση τους με το έθνος (όποιο έθνος) ή για την απόρριψη του έθνους ως κεντρική κατηγορία αυτο-ορισμού.

Οι φωτογραφίες των μεταναστών επίσης έχουν τη δυνατότητα να φωτίσουν διαστάσεις της *διεθνικής* ιστορικής εμπειρίας, ιδιαίτερα μέσα από το οικογενειακό άλμπουμ-«αρχείο». Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η οικογένεια κατέχει μια αμφίσημη σχέση με το έθνος-κράτος: ενώ η ιδεολογία της οικογένειας και η διαχείριση της ως παραγωγική μονάδα έχουν υπάρξει κύρια μελήματα των συγχρόνων κρατών, η οικογενειακή ζωή εν δυνάμει προσφέρει μια δυνατή εμπειρία του «συνανήκειν» που δημιουργεί δεσμεύσεις αντικρουόμενες με τις προτεραιότητες του έθνους-κράτους. Ως θεσμός μνήμης και μηχανισμός αρχειοθέτησης, η οικογένεια επίσης έχει τη δυνατότητα να συγκροτήσει ένα αποκεντρωμένο διασπορικό αρχείο που «αποθηκεύει» ιστορίες και τεκμηριώνει διεθνικούς δεσμούς που μέχρι πρόσφατα δεν τύχαιναν της προσοχής των αναλυτών που ήταν προσκολλημένοι στο «έθνος» ως κεντρική κατηγορία ανάλυσης. Η (αναλογική) φωτογραφία, ως σχετικά φτηνό και ελαφρύ αντικείμενο και κατεξοχήν «αντίτυπο-χωρίς-πρωτότυπο», πάντα υπήρξε «φιλική» προς τέτοιου είδους κινητές και διάσπαρτες αρχειακές δομές (Sontag 1993; Edwards και Hart 2004). Στην ψηφιακή εποχή, βέβαια, οι δυνατότητες για την κυκλοφορία φωτογραφιών μεταξύ γεωγραφικά διασκορπισμένων συγγενών και φίλων, καθώς και για την κατασκευή αποεδαφικοποιημένων ηλεκτρονικών άλμπουμ οικογενειών ή διασπορικών κοινοτήτων, έχουν επεκταθεί ριζικά.

Απεικονίζοντας τη νέα πατρίδα: εργασία και «ένταξη»

Ως εργαλείο και απόδειξη κοινωνικής ανόδου, η φωτογραφία χρησιμοποιείται από μετανάστες για να «τεκμηριώνουν» προς την οικογένεια, γείτονες και φίλους τους πίσω στην πατρίδα—αλλά και στον ίδιο τον εαυτό τους—την επιτυχία τους στην καινούργια κοινωνία που διαμένουν, με αποτέλεσμα μάλιστα πολλές φορές την *απόθεση* των τραυματικών μνημών της μεταναστευτικής εμπειρίας. Εικόνες των μεταναστών δείχνουν, για παράδειγμα, την εξοικείωση με την τεχνολογική

νεωτερικότητα (φωτογραφίες μπροστά σε καινούργια αυτοκίνητα, σε αεροδρόμιο ή μετρό, κτλ.), την απόκτηση ενός μοντέρνου τρόπου ζωής και την κοινωνική καταξίωση (φωτογραφίες από τουριστικές εκδρομές, φωτογραφίες που αναδεικνύουν τα καινούργια σπίτια και αγαθά που έχουν αγοράσει με τις αποταμιεύσεις τους), τη «σπουδαιότητα» της καινούργιας πατρίδας (φωτογραφίες από «όμορφα» μέρη, ιστορικά μνημεία), την πολιτισμική αφομοίωση (σχολικές φωτογραφίες, φωτογραφίες με νέους φίλους από τη χώρα υποδοχής, φωτογραφίες από τοπικές ή εθνικές γιορτές, αθλητικούς αγώνες και άλλες εκδηλώσεις), αλλά και τη «διατήρηση» του ιδιαίτερου πολιτισμού τους (φωτογραφίες από μεταναστευτικούς συλλόγους, γιορτές, κτλ.). Μια φωτογραφική μηχανή συχνά αποτελεί μια από τις πρώτες αγορές «ειδών πολυτελείας» που κάνουν μετανάστες στη χώρα υποδοχής.

Μπορούμε αντίστοιχα να υποθέσουμε ότι σε φωτογραφικά άλμπουμ των μεταναστών (και όχι μόνο) φωτογραφίες της εργασίας και της καθημερινής ζωής υποαντιπροσωπεύονται ενώ συνήθως προβάλλονται «προσωπικές» στιγμές με φίλους ή οικογένεια και «ιδιαίτερα» συμβάντα και ορόσημα ζωής. Οπτικά τεκμήρια της εξευτελιστικής εργασίας και της εργασίας σε παράνομες συνθήκες δεν καταγράφονται εύκολα (και ακόμα πιο δύσκολα καταλήγουν στα χέρια των εργατών). Συχνά φωτογραφίες εργασίας «ωραιοποιούν» την εργασία, δείχνοντας την «ευγενή» διάστασή της, ιδιαίτερα στην περίπτωση που η φωτογραφία έχει τραβηχτεί από εργοδότη (Samuel 1994: 324).

Στις φωτογραφίες εγγράφονται έμφυλες διαφορές στις συνθήκες και εμπειρίες της εργασίας. Στο βαθμό που οι άνδρες πιο συχνά – τουλάχιστον στην ελληνική αγορά εργασίας – έχουν πρόσβαση σε δουλειές που προσφέρουν δυνατότητες για εξέλιξη (π.χ. σε κάποια οικοδομική τέχνη) καθώς και για συντροφικότητα, άνδρες μετανάστες πιθανόν να έχουν στην κατοχή τους φωτογραφίες που να πιστοποιούν την πρόοδό τους (π.χ. portfolio ολοκληρωμένων έργων τους για να δείξουν σε πελάτες) και τις φιλίες

τους με συναδέλφους, και έτσι μέσα από τη φωτογραφία να προβάλλουν τις αξίες της εργασίας γενικότερα.

Ωστόσο μια ενδιαφέρουσα κατηγορία φωτογραφιών ενδεχομένως να ήταν οι φωτογραφίες της οικιακής εργασίας, ιδιαίτερα φωτογραφίες που απεικονίζουν όψεις της care work (φροντίδα παιδιών, ηλικιωμένων). Σχετικές μελέτες έχουν γίνει για φωτογραφίες που απεικονίζουν ντόπιες γυναίκες στις ευρωπαϊκές αποικίες που φρόντιζαν παιδιά των αποικιοκρατών (βλ. Stoler και Strassler 2000 για την Ινδονησία) ή εικόνες των σκλάβων στις Η.Π.Α. που φρόντιζαν τα λευκά μώρα των αφεντών τους (βλ. άρθρα στο Hirsch 1999α). Η «τρυφερότητα» που συχνά απεικονίζονται στις φωτογραφίες αυτές ερμηνεύονται και ταξινομούνται με πολύ διαφορετικούς τρόπους από τον εργάτη και τον εργοδότη (βέβαια πολλές φορές αυτές οι φωτογραφίες βρίσκονται μόνο στην κατοχή των εργοδοτών), αποκαλύπτοντας αντικρουόμενους λόγους για τη μετανάστευση (από μεριάς εργοδοτών ως «χάρη» προς τους φτωχούς, διαδικασία πολιτισμικής «ενηλικίωσης» και «εξέλιξης» και ένδειξη πατερναλιστικής «αγάπης», αλλά από μεριάς εργατών ως μια καθαρά επαγγελματική σχέση δουλειάς-επιβίωσης, αλλά και ακόμα ως εκμετάλλευση της «ευέλικτης» εργασίας μέσα στην οικογένεια και απώλεια της *προσωπικής* οικογενειακής ζωής). Οι φωτογραφίες αυτές, μπορούν να δια φωτίσουν το χάσμα μεταξύ της εθνικής ιδεολογίας της «ανατροφής» (ως εγχείρημα αναπαραγωγής των εθνικών, φυλετικών και έμφυλων προτύπων μέσα από τη διατήρηση της «καθαρότητας» του «αίματος») και τις πραγματικότητες της νέας βιομηχανίας της φροντίδας και τις εθνοτικές, ταξικές, έμφυλες, και φυλετικές ιεραρχίες στις οποίες στηρίζεται και τις οποίες διαιωνίζει.

Τέλος, στις φωτογραφικές συλλογές των μεταναστών δύσκολα επίσης εντοπίζεται η βία που έχουν υποστεί οι μετανάστες στα χέρια των αστυνομικών ή άλλων κρατικών φορέων, καθώς και των εργοδοτών τους, συμβάλλοντας έτσι στη διαγραφή—συνειδητή ή όχι—αυτής της τραυματικής εμπειρίας. Στην ψηφιακή εποχή,

ωστόσο, όπως αναδεικνύουν πρόσφατα περιστατικά—οι φωτογραφίες από τα βασανιστήρια στο Αμπού Γκράιμπ, το βιντεοσκοπημένο βιασμό της Βουλγάρας φοιτήτριας στον Αμάρυνθο και τα βίντεο κακοποίησης των αλλοδαπών κρατούμενων στο αστυνομικό τμήμα της Ομόνοιας—η οπτική καταγραφή της βίας δεν γίνεται από δημοσιογράφους-ακτιβιστές. Αντίθετα η βίαιη οπτικοποίηση των ξένων σωμάτων παράγει τα τεκμήρια αυτά που μετά εμφανίζονται ξαφνικά στη δημόσια σφαίρα εξαιτίας της ηλεκτρονικής κυκλοφορίας των εικόνων αυτών μεταξύ *θυτών* (Παπαηλία, υπό έκδοση). Στα πρόσκαιρα «σκάνδαλα» που προσκαλούν τέτοιες εικόνες – μέχρι στιγμής τουλάχιστον – δεν φαίνεται να αναγνωρίζονται οι εικόνες αυτές ως δείγματα μιας συστηματικής, καθημερινής βίας.

Αφήγηση/ εικόνα: το φωτογραφικό άλμπουμ ως τόπος έρευνας

Στην ερευνητική διαδικασία μας, η φωτογραφία δεν θα αντιμετωπίζεται ως «συμπλήρωμα» ή «εικονογράφηση» της λεκτικής αφήγησης· αντίθετα η σχέση μεταξύ «εικόνας» και «λόγου» θέτει ένα ζήτημα προς εξερεύνηση. Η σχέση εικόνας/λόγου είναι ιδεολογικά φορτισμένη (Mitchell 1994) και παρότι υπάρχει η φράση «μια φωτογραφία αξίζει χίλιες λέξεις», πολλές φορές ο λόγος έχει την «τελευταία λέξη». Οι φωτογραφίες «σχολιάζονται», είτε στο πίσω μέρος τους ή από κάτω, με γραπτή λεζάντα. Ως συναισθηματικά φορτισμένο αντικείμενο, η φωτογραφία επίσης συχνά αποτελεί καταλύτη της μνήμης, ένα έναυσμα για την παραγωγή αφηγήσεων για το παρελθόν. Αυτές οι αφηγήσεις δεν «αναδύονται» μόνες τους από την ίδια την φωτογραφία αλλά παράγονται ως διακείμενο (intertext) σε ένα δίκτυο αφηγήσεων που συνυφαίνουν λόγους του παρόντος και του παρελθόντος και μεσολαβούν μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών συμφραζόμενων (Kuhn 1995: 12). Η επιλογή φωτογραφιών και η σειρά στην οποία παρουσιάζονται από τον πληροφορητή επίσης σχηματίζει ένα είδος αφήγησης με «αρχή» (αλλά συνήθως χωρίς «τέλος»). Αυτή η

αφήγηση συχνά – αλλά σίγουρα όχι πάντα – περιστρέφεται γύρω από την οικογενειακή ιστορία: στο σημείο αυτό μπορούμε να αναμένουμε έμφυλες και ηλικιακές διαφορές στη χρήση της «οικογένειας» ως «πλοκή» για την εξιστόρηση των φωτογραφιών.

Αυτές οι διαδοχικές ανασηματοδοτήσεις των φωτογραφιών και προσπάθειες ένταξης τους σε διαφορετικές μετα-αφηγήσεις, όπως κινούνται μεταξύ προσωπικής μνήμης και δημόσιας ιστορίας (Sturken 1999) και διαφόρων πλαισίων έκθεσης (ή απόκρυψης)—από το συρτάρι στον τοίχο, από τον τοίχο στο συρτάρι, από την πατρίδα στον νέο τόπο διαμονής, από το σπίτι στο μουσείο, από το χάρτινο άλμπουμ στο διαδίκτυο—αποτελούν ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για την εθνογραφική έρευνα.

Γι' αυτό το λόγο στη δικιά μας έκθεση των φωτογραφιών θα προσπαθήσουμε να ενεργοποιήσουμε αυτήν την ευαισθησία στη σχέση λόγου-εικόνας επιλέγοντας και συνοδευτικούς λόγους που «ανοίγουν» τη φωτογραφία σε πολλαπλές αναγνώσεις και όχι επιβάλλοντας μια τελική ερμηνεία. Έτσι μια φωτογραφία θα μπορούσε να συνοδευτεί από αντικρουόμενες απόψεις *άλλων πληροφορητών* (όχι απαραίτητα του κατόχου της φωτογραφίας) για κάποιο ζήτημα που απεικονίζει.

Μεταξύ πολιτισμικής κριτικής και πολιτισμικής παραγωγής

Όπως έχει παρατηρήσει η Annette Kuhn, περιγράφοντας δοκίμια που είχε γράψει η ίδια σχετικά με τις προσωπικές της φωτογραφίες, η πολιτισμική ανάλυση των φωτογραφιών στο βαθμό που συνεπάγεται την (επαν)έκθεση φωτογραφιών αναμειγνύει την πολιτισμική κριτική και την πολιτισμική παραγωγή, γεφυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο το χάσμα μεταξύ αυτών που σχολιάζουν πολιτισμικά προϊόντα και αυτών που τα παράγουν (1995: 3).

Τέτοιο είδος ερευνητικής και καλλιτεχνικής παρέμβασης βρίσκουμε, μεταξύ άλλων, στο διαδικτυακό τόπο της Lorrie Novak που έχει «κατασκευάσει» ένα δημόσιο

οικογενειακό φωτογραφικό άλμπουμ στο οποίο ο καθένας μπορεί να συμβάλει με δικές του/της φωτογραφίες (βλ. cvisions.nyu.edu και Novak 1999), στη φωτογραφική έκθεση στο Μουσείο του Ολοκαυτώματος στο Washington, D.C. που απαρτίζεται από παλιές φωτογραφίες που δείχνουν την καθημερινή ζωή μιας λιθουανικής εβραϊκής κοινότητας «πριν» από τη σχεδόν ολοκληρωτική εξόντωση της από τους Ναζί (βλ. Hirsch 1997), ή στο λεύκωμα και στο διαδικτυακό τόπο της Susan Meiselas για το Κουρδιστάν που, εκ των πραγμάτων, συνθέτει ένα αποεδαφικοποιημένο αρχείο για ένα έθνος χωρίς κράτος (www.akakurdistan.com και Meiselas 1997).

Σύμφωνα με την άποψη της Kuhn, η δημιουργία μιας ηλεκτρονικής φωτογραφικής έκθεσης στην ιστοσελίδα του προγράμματος μπορεί να λειτουργήσει ταυτόχρονα ως μέθοδος έρευνας (συνεντεύξεις μπροστά από το φωτογραφικό άλμπουμ, επιλογή και ανάλυση φωτογραφιών, κτλ.) και ως προϊόν της. Οι φωτογραφίες αυτές, τοποθετημένες στο «πρώτο πλάνο» της ιστοσελίδας και σε διαλεκτική σχέση με τις απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις που θα έχουμε συλλέξει, θα εισάγουν τους επισκέπτες στους θεωρητικούς προβληματισμούς της έρευνας. Επιπλέον αυτή η οργάνωση της ιστοσελίδας μας δίνει την ευκαιρία να υπογραμμίσουμε τη σημασία της τεχνολογικής διαμεσολάβησης για τη συγκρότηση διασπορικών κοινοτήτων και έμφυλων ταυτοτήτων καθώς και για την παραγωγή της πολιτισμικής μνήμης.

Με τη συνέχιση του προγράμματος, το φωτογραφικό υλικό στην ιστοσελίδα θα μπορούσε να εμπλουτιστεί και να αποκτήσει μια δεύτερη, αυτόνομη χρήση ως αρχείο οργανωμένο ανάλογα με κοινωνικο-ιστορικές κατηγορίες (π.χ., τόπος, χρόνος, εργασία, ιστορικά γεγονότα, πολιτισμικές πρακτικές, κτλ.). Τέλος, η διαδραστικότητα του διαδικτύου ως μέσον κάνει δυνατή την ανάπτυξη και περαιτέρω επέκταση του αρχείου με τη συμβολή ή/ και σχολιασμό των φωτογραφιών από επισκέπτες στην ιστοσελίδα.

Βιβλιογραφία

- Appadurai, Arjun. 1997. The Colonial Backdrop. *Afterimage* Μάρτιος-Απρίλιος, 24(5): 4-7.
- . 1991. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology στο *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, επιμ. Richard Fox. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Barthes, Roland. 1983. *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*. Μετάφραση Γιάννης Κρητικός. Αθήνα: Προβλήματα του Καιρού Μας, Εκδόσεις Ράππα.
- Edwards, Elizabeth και Janice Hart. 2004. *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. Λονδίνο: Routledge.
- Hirsch, Julia. 1981. *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , επιμ. 1999α. *The Familial Gaze*. Hanover, NH: University Press of New England.
- . 1999β. Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy στο *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, επιμ. Mieke Bal, Jonathon Crewe και Leo Spitzer. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Karim, Karim H. 2003. *The Media of Diaspora*. Λονδίνο: Routledge.
- Kuhn, Annette. 1995. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Λονδίνο: Verso.
- Mazzarella, William. 2004. Culture, Globalization, Mediation. *Annual Review of Anthropology* 33: 345-67.
- Meiselas, Susan. 1997. *Kurdistan: In the Shadow of History*. Νέα Υόρκη: Random House.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Naficy, Hamid. 1993. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Novak, Lorrie. 1999. Collected Visions στο *The Familial Gaze*, επιμ. Marianne Hirsch. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Παπαηλία, Πηνελόπη. Οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράμπ: Το σκάνδαλο της «νέας» τεχνολογίας και η πολιτική του οπτικού ρεαλισμού. *Σύγχρονα Θέματα* (υπό δημοσίευση).
- Pinney, Christopher. 1997. *The Social Life of Indian Photographs*. Λονδίνο: Reaktion Books.
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Rugg, Linda Haverty. 1997. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Samuel, Raphael. 1994. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. Λονδίνο: Verso.
- Sekula, Alan. 1986. The Body and the Archive. *October* 39: 3-64.
- Smith, Shawn Michelle. 1998. Baby's Picture is Always Treasured: Eugenics and the Reproduction of Whiteness in the Family Photograph Album. *The Yale Journal of Criticism* 11(1): 197-220.
- Sontag, Susan. 1993. *Περί Φωτογραφίας*. Μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου. Αθήνα: Εκδόσεις του Περιοδικού ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ.
- Stoler, Ann και Karen Strassler. 2000. Castings for the Colonial: Memory Work in "New Order" Java. *Comparative Studies in Society and History* 42(1):4-48.

- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.
- . 1999. The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory στο *The Familial Gaze*, επιμ. Marianne Hirsch. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zimmermann, Patricia. 1995. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press.