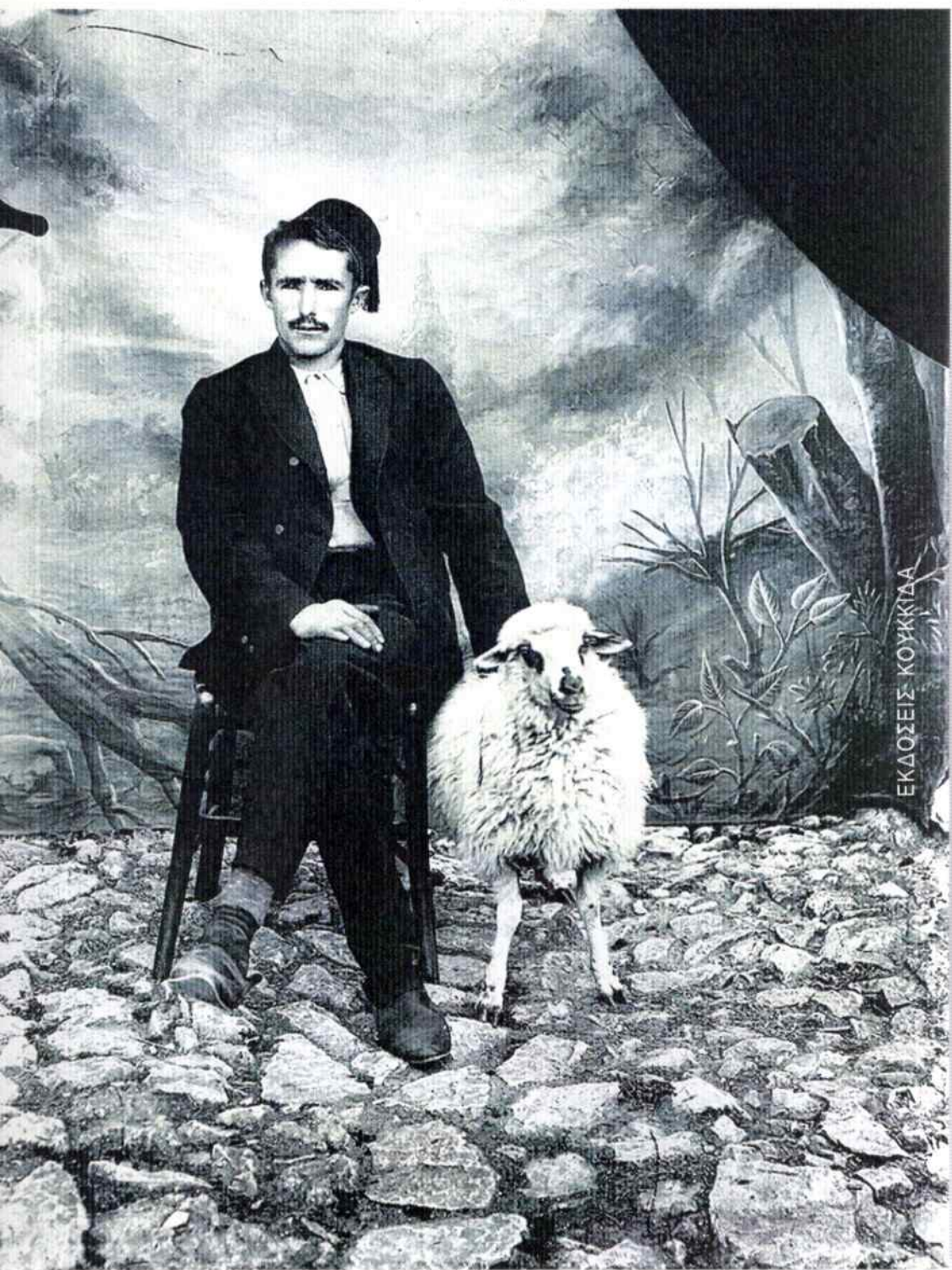


Φωτογραφία και ανθρωπολογική στροφή

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ II

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Πηνελόπη Πετσίνη – Γιάννης Σταθάτος



Τίτλος: *Φωτογραφία και ανθρωπολογική στροφή*
Επιμέλεια: Πηνελόπη Πετοίνη-Γιάννης Σταθάτος
Διορθώσεις: Δήμητρα Τουλάτου
Φωτογραφία εξωφύλλου: Λεωνίδας Παπάζογλου
Σχεδιασμός και καλλιτεχνική επιμέλεια: Εύη Κώτσου

© Για τα κείμενα: οι συγγραφείς

© Για την έκδοση: Πηνελόπη Πετοίνη, Γιάννης Σταθάτος

© Εκδόσεις ΚΟΥΚΚΙΔΑ, Θεμιστοκλέους 37,

Αθήνα 106 77, τηλ. 210 3802 644

koukkida.edit@yahoo.gr

Κεντρική διάθεση: ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ,

Θεμιστοκλέους 37, Αθήνα 106 77,

τηλ. 210 3802 644

Εκδόσεις Αιγαίον, Έκτορος 40, Λευκωσία

τηλ. 22 433 297

ISBN 978-618-208-065-8

Φωτογραφία και ανθρωπολογική στροφή

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ II

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ - ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

Κ Ε Ι Μ Ε Ν Α

PHOTODEMOS COLLECTIVE

[Christopher Pinney, Naluwembe Binaisa, Vindhya Buthpitiya,
Κωνσταντίνος Καλαντζής, Ileana L. Selejan, Sokphea Young]

ΚΩΣΤΑΣ ΑΪΒΑΛΙΩΤΗΣ - ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΡΒΑΝΤΑΚΗΣ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

ΡΕΑ ΚΑΚΑΜΠΟΥΡΑ - ΟΡΣΑΛΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΥΡΤΩ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΑΛΕΞΑΚΗ - ΑΡΤΕΜΙΣ ΑΛΚΑΛΑΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

ΚΩΣΤΗΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΟΣ

ΜΑΤΘΙΑΔΗ ΠΥΡΛΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΟΥΚΚΙΔΑ

ΑΘΗΝΑ 2023

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Πηνελόπη Πετσίνη – Γιάννης Σταθάτος

Εισαγωγή: Από τις αναπαραστάσεις της κουλτούρας
στις κουλτούρες της αναπαράστασης

9

Ε Ν Ο Τ Η Τ Α Α'

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

PhotoDemos Collective

[Christopher Pinney, Naluwembe Binaisa, Vindhya Buthpitiya,
Κωνσταντίνος Καλαντζής, Peana L. Selejan, Sokphea Young]

Πολίτες της φωτογραφίας: Η φωτογραφική μηχανή
και το πολιτικό φαντασιακό

21

Κωσταντίνος Αϊβαλιώτης – Χρήστος Βαρβαντάκης

Η φωτογραφία στις εθνογραφικές ταινίες

47

Πηνελόπη Πετσίνη

Ταξινομώντας την πραγματικότητα: Η έννοια της τυπολογίας
από τον 19ο αιώνα στη σύγχρονη φωτογραφία

61

Ε Ν Ο Τ Η Τ Α Β'

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ «ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΤΩ»

Ηρακλής Παπαϊωάννου

Η *ανεπίσημη* φωτογραφία: Η επαναπραγμάτευση
του οικείου και η οικειοποίηση του ιδιωτικού

87

Ρέα Κακάμπουρα – Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη

Πολιτισμικές μνήμες σε προσωπικό τόνο: Παράδοση και
νεωτερικότητα στο λαογραφικό οικογενειακό Φωτογραφικό
Αρχείο του Αρχείου Αφηγήσεων Ζωής του Παιδαγωγικού
Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης (ΕΚΠΑ)

99

Γιάννης Παπαδόπουλος

Οι πολύτροπες αναφορές του Μικρασιάτη Χρήστου Μουράτογλου: Ένας διάλογος της αυτοβιογραφίας και της φωτογραφικής αναπαράστασης

123

Ε Ν Ο Τ Η Τ Α Γ

ΟΠΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ**Μυρτώ Σταματοπούλου**

Οπτικές αφηγήσεις θανάτου: Η μεταθανάτια φωτογραφία στην Ελλάδα από το β' μισό του 19ου έως το β' μισό του 20ού αιώνα

143

Ευγενία Αλεξάκη – Άρτεμις Αλκαλή

Βιωμένες εικόνες, μνημονικές εικόνες. Πολυσημίες της εικόνας στα φωτογραφικά πορτρέτα και τις αφηγήσεις επιζώντων του Ολοκαυτώματος

159

Γιάννης Σταθάτος

Πόλεμος και Κατοχή στα Κύθηρα: Φωτογραφική μαρτυρία

183

Κωστής Αντωνιάδης

Ο «κακός σπόρος»: Κρίσιμα ερωτήματα, λεπτές ισορροπίες

199

Ε Ν Ο Τ Η Τ Α Δ'

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ – ΑΡΧΕΙΑ – ΣΥΛΛΟΓΕΣ**Νίκος Κουτσουμπός**

Μια ιδιαίτερη περίπτωση: Ο J.A. Spranger φωτογραφίζει τη μεσοπολεμική Ελλάδα

211

Ματθίλδη Πυρλή

Ο φωτογράφος Δημήτρης Παπαδήμος και το εικονογραφημένο περιοδικό *Εικόνες*, 1950-1967: Εικόνες μιας Ελλάδας που φεύγει

227

Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη

Τάσος Μελετόπουλος (1908-1969), φωτογράφος του θεάτρου

247

Βιωμένες εικόνες, μνημονικές εικόνες.
Πολυσημίες της εικόνας στα
φωτογραφικά πορτρέτα και τις αφηγήσεις
επιζώντων του Ολοκαυτώματος

Ευγενία Αλεξάκη – Άρτεμις Αλκαλάη

Η εργασία της Άρτεμις Αλκαλάη παρουσιάστηκε στο 15ο Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, στα Κύθηρα, τον Οκτώβριο του 2016, όπου και διοργανώθηκε παράλληλα η έκθεσή της «Επιζώντες: Οι Έλληνες της Shoah», στο πλαίσιο των Φωτογραφικών Συναντήσεων. Το κείμενο που δημοσιεύεται εδώ βασίζεται στις απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις των επιζώντων η οποία πραγματοποιείται σε συνεργασία με την Ευγενία Αλεξάκη.

Η Άρτεμις Αλκαλάη, στην εικαστική δουλειά της οποίας οι έννοιες τραύμα, απώλεια, μνήμη και ταυτότητα κατέχουν ήδη από τη δεκαετία του 1990 κεντρική θέση, ξεκινά το 2012 το εικαστικό-ερευνητικό πρότζεκτ «Έλληνες Εβραίοι επιζώντες του Ολοκαυτώματος». Από τότε έως σήμερα έχει αναζητήσει –στην Ελλάδα και το εξωτερικό–, έχει συναντήσει, συνομιλήσει και φωτογραφίσει εξήντα επτά Έλληνες Εβραίους επιζώντες των ναζιστικών στρατοπέδων Άουσβιτς και Μπέργκεν-Μπέλζεν. Τα φωτογραφικά πορτρέτα των επιζώντων καθώς και οι συνεντεύξεις-συζητήσεις μαζί τους συνιστούν τα βασικά μέρη μιας συμμετοχικής καλλιτεχνικής πράξης, με την καλλιτέχνη, τους επιζώντες και τους οικείους τους να εμπλέκονται από κοινού σε μια δημιουργική επεξεργασία του τραύματος, μια επιτελεστική διαδικασία ενδοσκοπήσης και ιστορικής δικαιοσύνης. Στο παρόν άρθρο, επιλέγοντας τα φωτογραφικά πορτρέτα των Τέμης Μιρόν, Νταβίντ Μοσέ, Ανέτ Καμπιλή, Ντίνου Μάτσα και Σάμου Μοντιάνο, επιζώντων του Άουσβιτς, και αποσπάσματα από τις αφηγήσεις τους

στην καλλιτέχνηδα, επιχειρούμε να αναγνώσουμε τις πολύσημες διασταυρώσεις εικόνες και λόγου στα πορτρέτα και στις αφηγήσεις τους.

«Φυσικά είναι ο άνθρωπος ο τόπος των εικόνων».¹ Με αυτή την emphaticκή δήλωση ξεκινά ο Hans Belting στην περιώνυμη μελέτη του *Ανθρωπολογία της εικόνας. Σχέδια για μια επιστήμη της εικόνας*² το κεφάλαιο «Ο τόπος της εικόνας. Μια ανθρωπολογική προσπάθεια». Ο άνθρωπος-το ζωντανό ανθρώπινο σώμα «κατοικείται», υποστηρίζει ο Belting, από εικόνες που το σώμα έχει δει, βιώσει, θυμάται ή έχει ονειρευτεί. Το σώμα φέρει και υποδέχεται τις εμπειρίες του εαυτού και του κόσμου, εμπειρίες που οι άνθρωποι ανέκαθεν συνειδητοποιούσαν και αντανακλούσαν σε εικόνες. Στην ίδια κατεύθυνση, όταν θυμόμαστε έναν τόπο, τονίζει ο Belting, σκεφτόμαστε την εικόνα που έχουμε γι' αυτόν. Υπό αυτό το πρίσμα, εξετάζουμε στο παρόν άρθρο τις αφηγήσεις των επιζώντων του Ολοκαυτώματος στην Άρτεμη Αλκαλή ως εικόνες. Στόχος μας είναι να διερευνήσουμε τους λόγους που η ακραία εμπειρία του Ολοκαυτώματος λαμβάνει συχνά στον μνημονικό τους λόγο τον χαρακτήρα μιας αφήγησης με «εικόνες», εικόνες λεκτικής μορφής (verbal icons) ή αλλιώς «εικονο-κείμενα» (ima-getext).³ Παράλληλα, αναλύουμε και ορισμένες από τις «άλλες εικόνες» στα φωτογραφικά πορτρέτα με τα οποία η καλλιτέχνηδα μας συστήνει τον κάθε επιζώντα: η αρχετυπική εικόνα του σπιτιού, ενός άλλου έργου της ίδιας το οποίο το εντάσσει σε κάθε πορτρέτο επιζώντα του Άουσβιτς, η εικόνα του αριθμού στον βραχίονα με τον οποίο η εθνικοσοσιαλιστική μηχανή απανθρωποποίησης και εξόντωσης σφράγισε κάθε κρατούμενο του Άουσβιτς, η σημειολογία της εικόνας των επιζώντων στο οικείο τους περιβάλλον, οι φωτογραφίες από τη ζωή τους πριν από τα στρατόπεδα, οι φωτογραφίες στις οποίες οι επιζώντες απαθανατίζονται με τους αγαπημένους τους ανθρώπους και την καλλιτέχνηδα, καθώς και οι εικόνες των επιζώντων σε εκθέσεις, δίπλα στα πορτρέτα τους, συνιστούν κομβικά σημεία για την κατανόηση του πολυδιάστατου ρόλου της εικόνας στο πρότζεκτ της Αλκαλή.

1. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 4η έκδ. (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011), 57.

2. Αποδίδουμε εδώ στα ελληνικά τον τίτλο της πρωτότυπης γερμανικής έκδοσης *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Στα αγγλικά το βιβλίο κυκλοφόρησε με τον τίτλο *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*.

3. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Σικάγο: University Chicago Press, 1995), 154.

Τέμη Μπατή Μιρόν (Ιωάννινα 1928)

Αριθμός βραχίονα: 77132



(ΕΙΚ. 1)

Τέμη Μπατή Μιρόν,

2016 © Αρτεμης

Αλκαλή -

*«Έλληνες Εβραίοι επιζώντες
του Ολοκαυτώματος».*

Στην πάνω φωτογραφία απεικονίζεται η Τέμη Μιρόν στο φροντισμένο διαμέρισμά της σε ένα σπίτι για ηλικιωμένους στην πόλη Κφαρ Σάμπα (Ισραήλ). Η ίδια είναι χαρούμενη για τη συνέντευξη και ντυμένη με τα καλά της ρούχα για να μας τιμήσει. Σε ώριμη ηλικία η Μιρόν άρχισε να διηγείται την ιστορία της και την

ιστορία της ρωμανιώτικης εβραϊκής κοινότητας των Ιωαννίνων σε ξεναγήσεις φοιτητών στο Yad Vashem, ενώ παράλληλα μεταφράζει μαρτυρίες επιζώντων από τα ελληνικά στα εβραϊκά. Δεξιά, στη φωτογραφία που μου έδειξε, βλέπουμε τους γονείς της στο κατώφλι του



σπιτιού τους στα Γιάννενα, όπου μπροστά τους στέκονται η ίδια και ο μικρός αδελφός της. Μόνο η Τέμη επιβίωσε από τα ναζιστικά στρατόπεδα.

Φτάσαμε στη λίμνη, εκεί πέρα περίμεναν τα αυτοκίνητα, τα φορτηγά κι έβαζαν μέσα όλες τις οικογένειες των Εβραίων που έρχονταν και ένα μετά το άλλο τα αυτοκίνητα προχωρούσαν, δεν ξέραμε για πού, δεν ξέραμε τι ακριβώς συμβαίνει, έλεγαν «ίσως οι Γερμανοί να μας φέρνουν στη Γερμανία να εργαστούμε ίσως στα εργοστάσια όπλων». Εκείνη την ημέρα χιόνιζε, ήταν ανοιχτά τα αυτοκίνητα, βρεγμένοι φτάσαμε τ' απόγευμα στη Λάρισα, γιατί εκεί πέρα υπάρχει σιδηροδρομικός σταθμός. Και μας έβαλαν σ' ένα ιδρυμα μέσα, οκτώ μέρες ολόκληρες ήμασταν μέσα, κλεισμένοι, χωρίς φαί, ο Ερυθρός Σταυρός έφερνε κάθε μέρα γάλα ζεστό για τα μωρά και μια σούπα ζεστή για τους ηλικιωμένους. Οκτώ ολόκληρες ημέρες ήμασταν κλεισμένοι μέσα γιατί ήθελαν οι Γερμανοί να συγκεντρώσουν κι απ' την περιφέρεια γύρω γύρω και άλλες μικρές κοινότητες και να κάνουν ένα ολόκληρο τρανσपोर्ट για να στείλουν στη Γερμανία. Ύστερα από μια βδομάδα, οκτώ μέρες αν δεν απατώμαι, ανοίγουν οι πόρτες και μας βγάζουν, μας φέρνουν κατευθείαν στον σιδηροδρομικό σταθμό. Εκεί ήταν ο σιδηρόδρομος, οι Γερμανοί άνοιξαν τις πόρτες κι άρχισαν να συμπρώχουν μέσα, να γεμίζουν ένα ένα τα βαγόνια, να κλείνουν τις πόρτες, το λουκέτο... και εντέλει να μπαίνουν κι αυτοί στο δικό τους το βαγόνι και να δίνουν διαταγή στον σιδηρόδρομο να φεύγει. Μέσα στο βαγόνι, ήτανε, ήμασταν πολύ πολύ στριμωγμένοι αλλά όχι μόνον αυτό, υπήρχαν μοναχά δύο δοχεία, ήταν αδειανό, ένα δοχείο για πόσιμο νερό κι ένα για ακαθαρσίες, παιδιά. Σκεφθείτε λοιπόν πώς ήταν δυνατόν οκτώ μέρες κι οκτώ νύκτες να είμαστε μέσα στα βαγόνια στριμωχτά ο ένας επάνω στον άλλον. Ήτανε και πολλοί που λιποθύμησαν και πέθαναν και στον δρόμο ανάμεσα άνοιγαν, κατέβαιναν οι Γερμανοί και άδειαζαν, έπαιρναν εκείνους οι οποίοι δεν ήσαν πια εν ζωή και τα 'βαζαν... είχαν ετοιμαστεί εκ των προτέρων, ένα βαγόνι ήταν έτοιμο για να βάλουν όλους εκείνους οι οποίοι δεν επέζησαν.⁴

4. Από τη συνέντευξη της Τέμη Μιρόν Μπατή στην Άρτεμη Αλκαλάη, Κφαρ Σάμπα, Ισραήλ, 19 Ιουλίου 2016.

Νταβίντ Μοσέ (Θεσσαλονίκη 1923)

Αριθμός βραχίονα: 119932



(εικ. 2)

Νταβίντ Μοσέ,
2016 © Άρτεμις
Αλκαλάη – «Έλληνες
Εβραίοι επιζώντες
του Ολοκαυτώματος».



Τον Νταβίντ Μοσέ τον συνάντησα ένα χειμωνιάτικο πρωινό του 2016 στο σπίτι του στην Κηφισιά. Το «σπίτι» είναι ακουμπισμένο πίσω του, ένα σπίτι τυλιγμένο με ύφασμα και δεμένο σφιχτά με σπάγκο υποδηλώνοντας τα αυτοσχέδια πακέτα, μπόγους και βαλίτσες με τα οποία μετέφεραν τα πράγματά τους στο μακρύ ταξίδι με το τρένο από τη Θεσσαλονίκη στο Άουσβιτς. Κάτω, έναν μήνα αργότερα επισκεφθήκαμε μαζί την έκθεσή μου στο Ινστιτούτο Θερβάντες της Αθήνας.

Φανερά συγκινημένος, προσπαθεί να διακρίνει τη φωτογραφία με την αδύναμη πλέον όρασή του. Πέρασε πολλές ώρες στην έκθεση, συνομίλησε με τους επισκέπτες, ξανασυναντήθηκε με παλιούς γνωστούς, γνώρισε κόσμο.

Μια φορά απ' το εργοστάσιο, επτά φύγανε, Πολωνοί, το σκάσαν δηλαδή διότι έμπαινε τρένο στο εργοστάσιο μέσα, κανονικό τρένο, ενώ στο άλλο έμπαινε μόνο ένα βαγόνι διότι ήταν βουνό σκαμμένο και κάτω από το... χωθήκαν κάτω, πώς πώς πώς, και το σκάσανε, αλλά μέχρι το βράδυ τους πιάσαν όλους τα σκυλιά, τα σκυλιά, γαβ, γουβ, γαβ, γαβ, όπως μάθαμε μετά τους πιάσαν όλους. Γιατί τα σκυλιά χάνουν όταν περνάνε από ποταμάκια κι από νερά κι απ' αυτά χάνουν την επαφή και λοιπά κι όμως τους πιάσαν όλους. Μετά μια βδομάδα γυρίζοντας απ' το εργοστάσιο, δεν μας πήγαν εκεί πάλι που μπαίναμε μέσα και μας μετράγαν, πάλι μας μετράγαν, εκεί μας μετράγαν, εκεί μας μετράγαν, πέντε, δέκα, ένας από δω, ένας από κει, ένας Γερμανός από δω κι ένας από κει και προχωρούσανε μαζί, έβλεπε ο ένας τον άλλον, μέτραγε για τον εαυτό του ο ένας, μέτραγε ο άλλος, καλά, δεν έλειψε ποτέ κανείς. Λοιπόν αντί να μας πάνε στη θέση που μας μετράγαν, μας προχώρησαν κι άλλο κι άλλο κι άλλο, πίσω στα λουτρά που πηγαίναμε, που τρέχαμε για να πλυθούμε, που σας είπα πριν, ναι, ολόγυμνοι, δεν πιά' να χιόνιζε, στον γυρισμό πάλι ολόγυμνοι, στέγνωρες, μια ντυνόσουν και αυτό ήτανε. Λοιπόν μας πήγαν πιο πέρα γύρω γύρω απ' τα μπλοκ που κοιμόμαστιαν, από κει αντικρίσαμε επτά αγχόνες, επτά κρεμάλες. Ναι, όταν τους φέραν τους επτά, μου λέει ο διπλανός ο Ιζάκ Κοέν, μου λέει, «ξέρεις κάτι; δεν είναι οι δικοί μας αυτοί που το σκάσαν». Όχι ότι δεν έβλεπα, μια χαρά έβλεπα, αλλά το κατάλαβ' αυτός πιο γρήγορα. Ναι, πραγματικώς, τα πρόσωπά τους από μακριά, δεν ήμασταν κοντά κοντά, δεν ήτανε. Ε, μετά από δύο λεπτά κάθε Γερμανός έσπρωχνε το σκαμνάκι που ήταν στα πόδια τους και τους κρεμάσανε, τους κρεμάσαν μπροστά μας. Το είδαμε κι αυτό.⁵

5. Από τη συνέντευξη του Νταβίντ Μοσέ στην Άρτεμη Αλκαλάη, Αθήνα, 12 Φεβρουαρίου 2016.

Αννέτ Φλωρεντίν Καμπιλή (Θεσσαλονίκη 1925-Νίκαια
Γαλλίας 2021)

Αριθμός βραχίονα: 40637



(εικ. 3)

Αννέτ Φλωρεντίν Καμπιλή
© Άρτεμις Αλκαλάη –
«Έλληνες Εβραίοι
επιζώντες
του Ολοκαυτώματος».



Όταν η φίλη μου Ράσου Μάτσα που ζει στη Νίκαια της Γαλλίας με ενημέρωσε για την Αννέτ Καμπιλή, πήρα το πρώτο αεροπλάνο για να τη συναντήσω. Είναι καθισμένη στην άνετη πολυθρόνα της, καθώς δεν ήθελα να την κουράσω. Το «σπίτι» από τσαλακωμένο και καμένο ύφασμα δημιουργεί και εδώ τις απαραίτητες γέφυρες. Συγκινημένη από τη δύναμη και το θάρρος της, από την αγάπη της για τη ζωή και καταγοητευμένη από την αφήγησή της, φεύγω μόνο όταν

η ίδια έχει πλέον κουραστεί. Η Καμπιλή έδινε συστηματικά διαλέξεις στη Γαλλία και την Ισπανία.

Και μετά έπεσα άρρωστη. Είχα typhus [τύφο] και με πήγανε στην κλινική που ήταν το typhus avec, μαζί με τους άλλους και αυτό ήτανε δύσκολα, γιατί δεν είχαμε, δεν μας δίνανε τίποτα για την... γι' αυτό. Και ό,τι αν είχα, λίγο ψωμί ερχότανε από το παράθυρο και έδωνα το ψωμί για να πάρω λίγο νερό, νερό, νερό και τι νερό. Επάνω στο νερό είχε ένα δάχτυλο de rouille, vous savez c'est ce que c'est rouille [σκουριά, ξέρετε τι σημαίνει σκουριά;]

Όταν αφήνεις ένα... si vous laissez dans l'eau un morceau de fer ça fait rouiller [αν αφήσεις ένα κομμάτι σίδερο στο νερό θα σκουριάσει]. Σκουριά όπως les clous, vous savez, ça fait jaune, alors cette eau n'était pas potable, mais [τα καρφιά, ξέρετε, γίνεται κίτρινο, λοιπόν αυτό το νερό δεν ήταν πόσιμο], αλλά για μένα ήτανε... νερό, νερό, νερό, γιατί είχαμε, είχαμε πολύ fièvre [πυρετός]. Λοιπόν, αλλά αυτός, εγώ ήμουνα κάτω και είχε τρία, ακόμη δύο πατώματα απάνω κι όταν τη νύχτα άκουγες φωνάζανε «μαμά, μαμά μαμά, μαμά», toute la nuit [όλη νύχτα]. Όλοι φωνάζανε, είχαν τρελαθεί γιατί είχαν πολύ, πολύ fièvre. Και αυτοί που ήτανε απάνω έκαναν πιπί στο κεφάλι σου, αυτοί... Λοιπόν έμεινα... Κι ο γιατρός έλεγε «αυτή να μην την πάρουν για να την κάψουν», γιατί κάθε δυο μέρες ερχότανε το αυτοκίνητο και έπαιρνε τους, αυτοί που ήταν άρρωστοι για να τους κάψουνε...

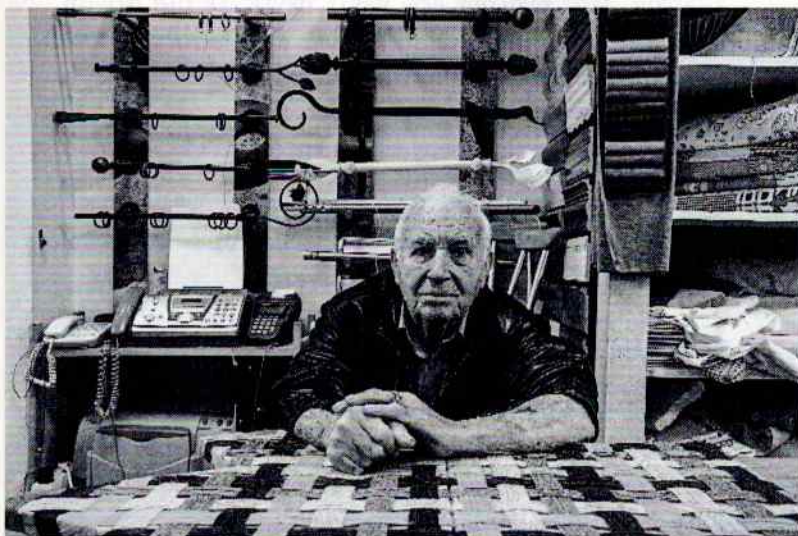
Ήτανε πολύ δύσκολο πολύ δύσκολο για μένα, γιατί το πρωί όταν πεθαίνανε, να σας πω, δεν ξέρω αν μπορώ να σας πω, γιατί φοβάμαι να σας πω την αλήθεια, το πρωί όταν ήτανε έτσι κατά τις επτά πηγαίναμε να δούμε ποιος πέθαινε και τις παίρναμε από τα πόδια κι από τα μπράτσα και τους βάζαμε έξω. Είναι πολλές που les rats, les rats. Ποντίκια... τις έτρωγε ό,τι είχε, έτσι, ούτε μπορούσε πια να φωνάζει, είναι, είναι...

Έξω, και αν ένα αεροπλάνο πετούσε από πάνω θα έλεγε ότι ήτανε des arbres, πώς λέγεται; δέντρα, γιατί ήτανε ένας πάνω στον άλλο [τα πτώματα], τα πετάγαμε, τα πετάγαμε, ένα πάνω στο άλλο. Δεν ήτανε πια... ήτανε δύσκολα, πολύ δύσκολα, γιατί ξέρεις μεθαύριο ακόμα και εγώ θα είμαι έτσι...⁶

6. Από τη συνέντευξη της Αννέτ Φλωρεντίν Καμπιλή στην Άρτεμη Αλκαλάη, 21 Οκτωβρίου 2016.

Ντίνος Μάτσας (Κέρκυρα 1925-Βόλος 2017)

Αριθμός βραχίονα Α-15418



(εικ. 4)

Ντίνος Μάτσας,
2014 © Άρτεμις
Αλκαλάη –
«Έλληνες Εβραίοι
επιζώντες του
Ολοκαυτώματος».



Τον Κερκυραίο Ντίνο Μάτσα τον συνάντησα στο κατάστημα υφασμάτων της ανιψιάς του Λίνας Σαμπεθεί και του γιου της Μιχάλη στον Βόλο, όπου έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Εκεί τον φωτογράφισα, περιστοιχισμένο από την αγάπη της οικογένειάς του και από τα πανέμορφα υφάσματα. Η βαθιά αγάπη μου για κάθε ύφασμα, λόγω της οικογενειακής ενασχόλησης τριών γενιών με το είδος αυτό, επέτεινε τη συγκίνησή μου και το σπίτι-υφαντό που έφερα μαζί

μου ενσωματώθηκε απόλυτα με τον περιβάλλοντα χώρο κι έγινε ένα.

Ένα βράδυ μας σηκώσανε 5 η ώρα, 4.30, το μπλοκ sieben zwanzig. Μας βγάζουν έξω πέντε πέντε. Σε μια στιγμή μας φέρνουν φαΐ, μεσημεριανό και το... το πρωινό. Σούπα, ψωμί σκέτο. Τελειώσαμε όλα αυτά, μας φέρνουν δρόμο. Εν τω μεταξύ εξημέρωσε, μας φέρνουν στα κρεματόρια. Εκεί πέρα στα κρεματόρια, βλέπουμε καμιά επτά οκτώ Γερμανούς. Κάτου, καταγής ήτανε όργανα, όργανα μουσικής. Εμείς πέντε πέντε στη γραμμή, αλλά αυτό, ένα τζιπάκι που έφερνε το Zyklon, το αέριο αυτό, δεν ήταν εκεί. Δεν ήταν εκεί πέρα. Για να διασκεδάσουν οι Γερμανοί λέει, «Ποιος θέλει να τραγουδήσει;». Βγήκε ένας που τραγουδούσε, τραγουδιστής, πραγματικά θα τραγουδούσε. Κερκυραίοι όλοι. Εν τω μεταξύ, ο ένας με τον άλλο νε καταλάβαμε, για να μας φέρουν εμάς εδώ πέρα οι Γερμανοί, είμασταν για μπάρκο. Οι Γερμανοί ήταν απέναντι. Εν τω μεταξύ χαιρετούσαμε ο ένας τον άλλο νε, πράγμα μακάβριο. Σε μια στιγμή, απ' τα μακριά, βλέπουμε έναν Γερμανό με το ποδήλατο και μια κόλλα χαρτί στο χέρι. Εν τω μεταξύ δεν είχε έρθει το αέριο. Εν τω μεταξύ τι γινόταν; Ήρθε ο Γερμανός, δίνει το χαρτί στον επικεφαλής εκεί, αυτός εβλαστήμησε... εβλαστήμησε...⁷

7. Από τη συνέντευξη του Ντίνου Μάτσα στην Άρτεμη Αλκαλάη, Βόλος, 24 Μαρτίου 2014.

Σάμν Μοντιάνο (Ρόδος 1930)

Αριθμός βραχίονα: B-7456



(εικ. 5)

Σάμν Μοντιάνο

© Αρετιμς Αλκαλάη -

«Έλληνες Εβραίοι

επιζώντες του

Ολοκαυτώματος».



Ο Σάμν Μοντιάνο από τη Ρόδο και η γυναίκα του Σέλμα, η αγαπημένη σύντροφος της ζωής του μεταπολεμικά, φεύγουν κάθε καλοκαίρι από τη Ρώμη όπου ζουν και βρίσκονται στη Ρόδο, στην Καχάλ Σαλόμ, τη μόνη Συναγωγή του νησιού που διασώθηκε. Εκεί ο Σάμν αφηγείται στους επισκέπτες την ιστορία της εβραϊκής κοινότητας της Ρόδου προπολεμικά, την εκτόπισή της στα ναζιστικά στρατόπεδα και τον σχεδόν ολοσχερή αφανισμό της. Στον εξωτερικό τοίχο της Συναγωγής, ακριβώς πίσω του, η αναθηματική πλάκα φέρει τα ονόματα των οικογενειών που εξοντώθηκαν στα στρατόπεδα γραμμένα

σε λατινικό αλφάβητο, αφού οι Εβραίοι της Ρόδου είχαν κατά το πλείστον την ιταλική υπηκοότητα λόγω της Ιταλοκρατίας της Δωδεκανήσου. Το μπλε άσπρο ριγέ σπτί ανακαλεί στη μνήμη τα ρούχα των κρατούμενων.

Ήτανε λίγες μέρες πριν τις είκοσι επτά [Ιανουαρίου] και ήτανε βράδυ, νύχτα, έκαμνε είκοσι πέντε κάτω απ' το μηδέν και μας βάζουν σε σειρά όλοι και ξεκινάμε από το Μπίρκεναου να πάμε στο Άουσβιτς πρώτα κι από το Άουσβιτς να συνεχίσει αυτό το *marcha de la morte*, ξέρεις, έχεις πάει. Εγώ κατάφερα να κάμω πρώτα τα τρία χιλιόμετρα μέχρι το Άουσβιτς. Στο Άουσβιτς έχασα τη δύναμή μου, έπεσα κάτω, έπεσα κάτω και δεν θυμάμαι τίποτα. Θυμάμαι και έτσι κατάλαβα, μετά, κατάλαβα, έκαμα ένα λογαριασμό, «γιατί;» Γιατί όταν άνοιξα τα μάτια μου ήταν μια *soldatesa*, μια στρατιωτίνα Ρούσα με το καπέλο, χειμώνας ξέρεις και μ' έβαζε μια κουβέρτα πάνω κι έψαχνε να με ζεσταίνει κι εγώ λέω «τι είναι; είμαι στον άλλο κόσμο, είμαι δω;». Ξέρεις δεν εδούλευε το μυαλό μου. Σιγά σιγά, με τις μέρες που περνούσαν κατάλαβα, εκατάλαβα ότι εγώ επέρασα, ήμουν ζωντανός. Τα 'βαλε αυτή η γιατρίνα, έβαλε όλη τη δύναμη για να με, για να με σηκώσει από ...σκελετό. Μπορείς να γιατρέψεις ένα σκελετό; Δεν μπορείς να τον γιατρέψεις... είναι κάτι... Αυτός [δείχνει προ τα πάντα] έβαλε τα πιο πολλά, όχι η γιατρίνα. Όμως όταν εκατάλαβα πιο... που είχα τα δεκατέσσερά μου χρόνια, αναρωτιέσαι σου είπα, αναρωτιέσαι και λες «είναι δυνατό;» Στάνεσαι άσκημα, στάνεσαι ένα πριβιλεζέ [προνόμιο]. «Εγώ άφησα όλους από κει κι γω είμαι από δω». Τα μάτια μου έχουν δει πράγματα που δεν μπορείς να φανταστείς. Δεν είδα μόνο τους δικούς μου, είδα και άλλους. Δηλαδή τον θάνατο μπροστά στα μάτια μου. Κι εγώ δεν ήμουν ένας άνδρας, ήμουν παιδί και όλο αυτό, σου λέω, μπαίνουν μέσα και αναρωτιέσαι, αναρωτιέσαι και μετά στο τέλος όπως σου είπα προηγούμενα αυτές όλες οι ερωτήσεις που είχαν μπει στο μυαλό μου, όσο και να 'ναι κρατάς τη σιωπή, δεν μιλάς γι' αυτό...⁸

8. Από τη συνέντευξη του Σάμυ Μοντιάνο στην Άρτεμη Αλκαλάη, Βόλος, 20 Ιουλίου 2015.

Η αφήγηση ως εικόνα

Οι συνεντεύξεις-συζητήσεις με τους επιζώντες πραγματοποιούνται στον οικείο τους χώρο και αποτελούν συνέχεια της διαδικασίας φωτογράφισής τους. Παρόντα είναι –και συχνά συμμετέχουν στην κουβέντα– τα οικεία τους πρόσωπα. Μαρτυρίες συζύγων, αδελφών, παιδιών και εγγονών εμπλουτίζουν τη συζήτηση. Ο χώρος δεν σκηνοθετείται ούτε προετοιμάζεται. Εκτός από κάποιες αρχικές ερωτήσεις, συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο δεν υπάρχει, γιατί πρωταρχικό μέλημα της Αλκαλάη είναι η επικοινωνία και μια εκ βάθους συζήτηση. Οι επιζώντες προσκαλούνται σε μια ανοιχτή αφήγηση της ιστορίας της ζωής τους (βιογραφική αφηγηματική συνέντευξη), επιλέγουν εκείνοι τα γεγονότα και τις εμπειρίες που θέλουν να σταθούν, ενώ για την καλλιτέχνίδα είναι σημαντικό να ακούσει όχι μόνο τις στρατοπεδικές εμπειρίες αλλά και για τη ζωή πριν και τη ζωή μετά. Υπό αυτό το πρίσμα, οι συνεντεύξεις-συζητήσεις, άλλοτε σύντομες και άλλοτε εκτενείς, συνιστούν οργανικό μέρος του συνολικού πρότζεκτ, όπου εικόνα και λόγος λειτουργούν ως τρόπος διεργασίας και, υπό όρους, θεραπείας του τραύματος και συμφιλίωσης με τη μνήμη του μοναδικά ακραίου και αποτρόπαιου.

Έχοντας ως βάση το κείμενικό είδος της «έκφρασης»,⁹ που με τη στενή του έννοια αφορά τη λογοτεχνική κατά κανόνα περιγραφή ενός έργου τέχνης, ο W.J.T. Mitchell χρησιμοποιεί την «εκφραστική» διαδικασία ως μέσο ανάλυσης των διασταυρώσεων λόγου και εικόνας. Αντίθετα από τη διασταύρωση λεκτικής και οπτικής αναπαράστασης σε μεικτές και διαμεσικές μορφές τέχνης (εικονογραφημένα βιβλία, κινηματογράφος, graphic novels, οπτική ποίηση κ.ά.), στην περίπτωση της «έκφρασης», τονίζει ο Mitchell, η εικόνα που περιγράφεται και εκφράζεται γλωσσικά δεν υφίσταται οπτικά τη στιγμή της περιγραφής της. Η σκηνή που περιγράφεται, ο χώρος όπου εκτυλίσσεται και όσα παρουσιάζονται δεν μπορούν να προσληφθούν ταυτόχρονα και μέσω της όρασης από τον δέκτη της λεκτικής αφήγησης. Η γλώσσα χρειάζεται να χειριστεί αποκλειστικά τα δικά της μέσα προκειμένου να δοθεί στον δέκτη η εικόνα του χώρου και της

9. Ο James A.W. Heffernan ορίζει την «έκφραση» ως «λεκτική αναπαράσταση μιας οπτικής αναπαράστασης» περιλαμβάνοντας μορφές λογοτεχνικής αναπαράστασης έργων τέχνης από την αρχαιότητα (περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα από τον Όμηρο) έως μεταμοντέρνες «εκφράσεις». Βλ. James A.W. Heffernan, «Ekphrasis and representation», *New Literary History* 22 (2) (1991): 297-316.

σκηνης. Γνωρίσματα όπως η περιγραφική ζωντάνια, η προσοχή στη «σωματικότητα» των λέξεων και η προσεκτική χρήση λεκτικών τεχνουργημάτων είναι αυτά που μπορούν να επιτρέψουν στον αφηγητή να επιτύχει μια «εκφραστική εικόνα» (*ekphrastic image*).¹⁰ Στην περίπτωση βέβαια των αφηγήσεων των επιζώντων δεν έχουμε μια λεκτικά επεξεργασμένη αφήγηση όπως στην περίπτωση των λογοτεχνικών, κατά κύριο λόγο ποιητικών, «εκφράσεων» στις οποίες αναφέρεται ο Mitchell. Ωστόσο, ασυνείδητα στην ουσία περιγράφουν με λόγια εικόνες, ανακαλούν «σκηές», επανατοποθετούνται οι ίδιοι σε ένα κάδρο και διηγούνται συγκεκριμένα γεγονότα-σκηές σαν να περιγράφουν μια φωτογραφία.

Αυτή η «εικονιστική» διάσταση, που διακρίνεται, συχνά, στα όσα οι επιζώντες διηγούνται στην καλλιτέχνηδα, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το βίωμα, η προ πολλών δεκαετιών ακραία εμπειρία εικονοποιείται λεκτικά. Ο γενέθλιος τόπος και σκηές από τη ζωή πριν από τον εκτοπισμό, αλλά κυρίως ο τόπος του εγκλήματος, τα στρατόπεδα, ως τραυματικός μνημονικός τόπος προκαλούν «εικονιστικές» αφηγήσεις της βιωμένης στιγμής, της βιωμένης εικόνας, της βιωμένης φρίκης. Δεν πρόκειται βέβαια για μια «έκφραση» ή έναν σκόπιμο «εικονισμό» (*ictorialism*), όπως συναντάται σε λογοτεχνικά κείμενα όπου ο συγγραφέας σκόπιμα μιμείται λεκτικά τη δομή ή την αισθητική μιας οπτικής αναπαράστασης, αλλά συνιστά έναν τρόπο να θυμούνται τις τραυματικές εμπειρίες τους. Συνειδητά ή μη, οι επιζώντες επιλέγουν μόνοι τους να εστιάσουν την προσοχή σε μια σκηνή, και με λέξεις αλλά και με τη γλώσσα του σώματος προσπαθούν να καταστήσουν και εμάς ικανούς να «δούμε» τη βαθιά χαραγμένη σε αυτούς μνημονική εικόνα. Συνδέοντας τα «εικονιστικά» χαρακτηριστικά του λόγου τους με την πάγια θέση του Belting ότι η «εικόνα είναι η απουσία μιας παρουσίας» μπορούν να προκύψουν πολυπρισματικές προσεγγίσεις του ρόλου της εικόνας στις αφηγήσεις και τη ζωή των επιζώντων.

Μετά τα στρατόπεδα, οι άνθρωποι αυτοί παρέμειναν αρχικά σιωπηροί. Πρωταρχικό μέλημα ήταν να προχωρήσουν στη ζωή τους. Η σιωπή ήταν ένας τρόπος «προστασίας», αλλά η μη επικοινωνία των εμπειριών τους άφηγε το τραύμα ανοιχτό. Πέρασαν χρόνια μέχρι να ομολογήσουν τα όσα έζησαν, καθώς άλλωστε και οι μεταπολεμικές κοινωνίες δεν ήταν πρόθυμες να τους ακούσουν. Παράλληλα, ζού-

10. Αναλυτικά η προσέγγιση του Mitchell στο κεφάλαιο «*Ekphrasis and the other*», στο Mitchell, *Picture Theory*, 151-181.

σαν κατά κύριο λόγο χωρίς φωτογραφίες. Λιγοστές από τις φωτογραφίες που υπήρχαν πριν από τον εκτοπισμό τους μπόρεσαν να διασωθούν και να βρεθούν πάλι στην κατοχή τους. Σήμερα, πλέον, στρατοπεδικές εικόνες που έχουν ενσωματωθεί στην εικονογραφική μνήμη του Ολοκαυτώματος υπάρχουν πολλές: από φωτογραφίες που τράβηξαν οι ίδιοι οι θύτες κατά τη διάρκεια λειτουργίας των στρατοπέδων, είτε για λόγους προπαγάνδας είτε με σκοπό την καταγραφή και τεκμηρίωση,¹¹ φωτογραφίες και κινηματογραφικές λήψεις των συμμαχικών δυνάμεων τις πρώτες κιόλας ώρες της απελευθέρωσης των στρατοπέδων έως την πληθώρα οπτικού υλικού που παρήχθη μεταπολεμικά στο πλαίσιο κινηματογραφικών ντοκουμέντων και μυθοπλασιών. Οι προσωπικές όμως εμπειρίες που έζησαν οι επιζώντες στα στρατόπεδα δεν έχουν αποτυπωθεί πουθενά, τις φέρουν όμως για μια ζωή νοητικά και σωματικά. Αυτές τις βιοματικές-νοητικές-μνημονικές εικόνες περιγράφουν στις αφηγήσεις τους, εικόνες που έχουν εν-σωματώσει και εκφράζουν με ξεχωριστή λεκτική ενάργεια, εικόνες από την «καθημερινότητα» των στρατοπέδων, την κανονικοποίηση της φρίκης, του εξευτελισμού και του θανάτου.

Σύμφωνα με τον ψυχίατρο-ψυχαναλυτή και επιζώντα του Ολοκαυτώματος Dori Laub, οι κρατούμενοι που είχαν ως κίνητρο επιβίωσης στα στρατόπεδα τη γνωστοποίηση, μετέπειτα, της αλήθειας ανέπτυξαν έναν μηχανισμό πρόσληψης της πραγματικότητας υπό τύπον εξωτερικών παρατηρητών, μηχανισμό που, όπως αναλύει ο Γιώργος Κόκκινος, μοιάζει σαν «ένας συγκαλυμμένος οφθαλμός που φωτογραφίζει αδιόρατα και αποθησαυρίζει διάσπαρτες πληροφορίες και πολύτιμες εικόνες».¹² Η διάσταση αυτή μπορεί να ερμηνεύσει την αποσπασματικότητα, αντί της γραμμικότητας της χρονολογικής αφήγησης, που διακρίνει τις μαρτυρίες των επιζώντων καθώς και την παραστατικότητα, τη χωρικότητα που τις χαρακτηρίζει. Σε ελάχιστες περιπτώσεις, οι έγκλειστοι μπόρεσαν να εικονογραφήσουν τα βιώ-

11. Βλ. Tal Bruttman, Stefan Hördler και Christoph Kreutzmüller, *Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz* (Ντάρμστατ: Wbg Academic Verlag, 2019). Η εξονυχιστική αυτή έρευνα για τις φωτογραφίες που τράβηξαν οι εντεταλμένοι φωτογράφοι-μέλη των SS Bernhard Walter και Ernst Hofmann (γνωστό ως Lili-Jacob ή αλλιώς Auschwitz Album) αποτελεί καίρια συμβολή στη μελέτη της εικονογραφικής μνήμης του Ολοκαυτώματος αλλά και συνολικότερα των διαδικασιών που έκαναν εφικτή τη μαζική, βιομηχανικού τύπου, θανάτωση ανθρώπων ψυχών στο Άουσβιτς.

12. Γιώργος Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – Θύτες και θύματα* (Αθήνα: Gutenberg, 2015), 207-208.

ματά τους καλλιτεχνικά, σε σχέδια, πίνακες ή μικρογλυπτά, ενώ η λήψη φωτογραφιών από τους ίδιους τους κρατούμενους ήταν πρακτικά αδύνατη, με εμβληματική εξαίρεση τις γνωστές ως «Sonderkommando photographs», τις τέσσερις φωτογραφίες που μέλη των Sonderkommando τράβηξαν κρυφά τον Αύγουστο του 1944 και παραμένουν μέχρι σήμερα οι μοναδικές φωτογραφίες όπου αποτυπώνεται μέρος της διαδικασίας μαζικής εξόντωσης στο Άουσβιτς-Μπίρκεναου.¹³ Οι επιζώντες, όσο ήταν έγκλειστοι των στρατοπέδων, έβλεπαν τον θάνατο όμως με τα μάτια τους, βίωναν τον εξευτελισμό και τη βία καθημερινά, και αποτύπωσαν βαθιά τις εικόνες αυτές στο μυαλό τους, γεγονός που διαπιστώνει και η Barbie Zelizer όταν, στην εξέταση του ρόλου της εικόνας στην ατομική και τη συλλογική μνήμη, λέει πως οι εικόνες μάς βοηθούν να θυμόμαστε το παρελθόν παγώνοντας την αναπαράστασή του σε μια ισχυρή στιγμή.¹⁴

Δεν είναι καθόλου τυχαίο λοιπόν που τα σημεία της διήγησης των επιζώντων που αφορούν σε πολύ ισχυρά βιώματα τα αφηγηματοποιούν με λεκτικής μορφής εικόνες. Μην έχοντας φωτογραφίες ή άλλες οπτικές καταγραφές των ακραίων συμβάντων που έζησαν, μιλούν για τον φόβο, την εξαθλίωση, τους εξευτελισμούς αλλά και τις οριακές στιγμές επιβίωσης σαν να περιγράφουν μια φωτογραφία ή ένα κινηματογραφικό πλάνο. Επιτελούν αυτό που λέει ο Belting αναφερόμενος στις εικόνες, «την παρουσία μιας απουσίας».¹⁵ Το κενό, την απουσία φωτογραφιών που θα μετέφεραν τις εμπειρίες τους στις επόμενες γενιές υποκαθιστά μια αφήγηση διαμεσικού χαρακτήρα, όπου το μέσο της εικόνας –απόν στη φυσική μορφή της φωτογραφίας– επιστρατεύεται για να σώσει από τη λήθη όσα δεν πρέπει να ξεχαστούν. Με καθαρότητα, λιτότητα λόγου και σαφήνεια περιγράφει η Αννέτ Καμπιλή μια σκηνή στο νοσοκομείο με τους άρρωστους κρατούμενους στα πολυώροφα κρεβάτια να ουρούν ο ένας πάνω στον άλλο, ενώ όταν μιλά για το πώς βγάζαν τους νεκρούς πιάνοντάς τους από τα χέρια και τα πόδια, με ποντίκια ανάμεσα να τρώ-

13. Για μια ευσύνοπη παρουσίαση των Sonderkommando photographs, βλ. Franziska Reiniger, «Inside the epicenter of the horror – Photographs of the Sonderkommando» (πρόσβαση: 10.1.2022) <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html>

14. Barbie Zelizer, «The voice of the visual in memory», στο *Framing Public Memory*, επιμ. K.R. Phillips (Τασκαλούζα: University of Alabama, 2004), 158.

15. Hans Belting, «Image, medium, body: A new approach to iconology», *Critical Inquiry* 31 (2) (2005): 313.

νε τις σάρκες τους, πετώντας μετά τα πτώματα το ένα πάνω στο άλλο, διακόπτει στην ουσία την περιγραφή της σκηνης, έχοντας ήδη αναρωτηθεί: «δεν ξέρω αν μπορώ να σας πω, γιατί φοβάμαι να σας πω την αλήθεια». Δεν θα είχε νόημα να πει περισσότερα. Το «αδιανόητο» είχε αποτυπωθεί. «Το είδαμε και αυτό», λέει ο Νταβίντ Μοσέ ολοκληρώνοντας τη σύντομη περιγραφή του απαγχονισμού των Πολωνών συγκρατούμενων του που αποπειράθηκαν να το σκάσουν στην επιστροφή από την καταναγκαστική εργασία. Οι απαγχονισμοί σε δέντρα ή άλλα σημεία αποτελούσαν πάγια παραδειγματική τιμωρία στα στρατόπεδα, τους οποίους οι κρατούμενοι εξαναγκάζονταν να δουν. Η θέαση του θανάτου αποτελούσε υποχρέωση.¹⁶

Από τις πιο παραστατικές και συγκροτημένες περιγραφές του Ντίνου Μάτσα είναι αυτή της εμπειρίας του έξω από το κρεματόριο στο Μπίρκεναου. Δίνει ακριβώς τη σύνθεση της σκηνης, τους κύριους πρωταγωνιστές και τα παράλληλα γεγονότα, όλοι, θύτες και θύματα, σε αναμονή να φτιάσει νέα ποσότητα του θανατηφόρου αερίου Zyklon B. Μιλά για το τραγούδι των Κερκυραίων κρατούμενων, τον μακάβριο αποχαιρετισμό τους αλλά και τη διάσωσή τους την τελευταία στιγμή καθώς, όπως φαίνεται από τα νέα που έφερε ένας Γερμανός με ποδήλατο κρατώντας το σχετικό έγγραφο στο χέρι, εκείνη τη μέρα δεν θα έφταναν στο στρατόπεδο οι «απαραίτητες» προμήθειες. Η λεπτομερής και ταυτόχρονα λιτή περιγραφή συμπυκνώνει σε μια εικόνα το φρικτό σκηνικό. Κατά την πορεία θανάτου που ο Σάμυ Μοντιάνο ακολουθεί, μαζί με χιλιάδες άλλους κρατούμενους, χάνει τις αισθήσεις του, δεν έχει συνείδηση. Η διάσωσή του συγκρατείται στη θύμησή του με την εικόνα μιας «στρατιωτίνας Ρούσας» που θα τον σκεπάσει με μια κουβέρτα. Το στρατόπεδο είχε μόλις απελευθερωθεί. Η θραυσματική αυτή εικόνα μαζί με τις εικόνες όλων όσα έζησε αλλά δεν μπορεί να φανταστεί ανθρώπινος νους ούτε και ο ίδιος να περιγράψει —«Τα μάτια μου έχουν δει πράγματα που δεν μπορείς να φανταστείς. Δεν είδα μόνο τους δικούς μου, είδα και άλλους. Δηλαδή τον θάνατο μπροστά στα μάτια μου»— υπενθυμίζουν τον ατελή και αποσπασματικό χαρακτήρα οποιασδήποτε προσπάθειας οπτικής αναπαράστασης του μοναδικού ιστορικού γεγονότος του Ολοκαυτώματος.

16. Sandra Starke, «Opfer als Bildagenten? Zur visuellen Selbstrepräsentation von KZ Überlebenden», *Visual History*, 2020, doi: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1993>.

Η εικόνα του σπιτιού – Το σπίτι γίνεται

ο αργαλειός μου πάνω στον οποίο εξυφάνεται η εικόνα¹⁷

Στο πορτρέτο κάθε επιζώντα του Άουσβιτς η Αλκαλάη ενθέτει και ένα «σπίτι». Τα καλλιτεχνήματα-σπίτια η Αλκαλάη είχε αρχίσει να τα δουλεύει ήδη από τη δεκαετία του 1990 συναρμολόζοντας ποικίλα υλικά. Χρησιμοποιώντας ως βάση ξύλινα τελάρα –ένα τετράγωνο για τον κυρίως όγκο, ένα τρίγωνο για τη σκεπή και ένα παραλληλόγραμμο για την καμινάδα– διαμορφώνει μια λιτή, αρχετυπική εικόνα της εστίας και του ανήκειν. Στη συνέχεια, γεμίζει τα τελάρα με καμβά ζωγραφισμένο, με υφαντά που έχει δουλέψει στον αργαλειό, με κεντήματα που έχει δημιουργήσει, με υφάσματα, νήματα και κορδέλες που έχει βάψει μόνη της ή άλλοτε πάλι με φωτογραφίες που έχει τραβήξει και μικρογλυπτά της, συγκεντρώνοντας στην ουσία στα σπίτια όλα τα μέσα και τις τεχνικές με τις οποίες εργάζεται. Στην απλή μορφή των σπιτιών και την έντονη υλικότητά τους αποτυπώνονται με αμεσότητα οι έννοιες του οικείου και του καθημερινού. Τα έργα αυτά της Αλκαλάη είναι στυλιζαρισμένες συνθέσεις, μια εικόνα που ο καθένας μας ταυτίζει με τον οίκο και την εστία. Τα υλικά από τα οποία είναι φτιαγμένα φέρουν όμως τη σφραγίδα του χρόνου και την αγάπη για τη χειροποίητη διαδικασία, την υπομονή με την οποία χρόνια τώρα επεξεργάζεται τα υλικά της δουλειάς της, όπως τα νήματα που βάφει στο εργαστήριό της, τα υφάσματα που υφαίνει, τα μικροαντικείμενα που πλάθει ή και συλλέγει. Στις καλλιτεχνικές ύλες της Αλκαλάη, με πιο ενδεικτική περίπτωση αυτή του νήματος, συνυφαίνονται μνήμες προσωπικές και συλλογικές. Καταγόμενη από οικογένεια υφασματοτεμπόρων και έχοντας μεγαλώσει μέσα στα υφάσματα, το υλικό αυτό που διατρέχει τους πολιτισμούς του κόσμου ανάγεται στη δουλειά της σε διακριτό καλλιτεχνικό και προσωπικό σήμα, σε έναν «υφασμάτινο πλακούντα», όπως γλαφυρά το έχει περιγράψει ο Giuliano Serafini, που την επανασυνδέει με την οικογενειακή ιστορία και την αρχαιολογία της ανθρώπινης δημιουργικότητας.¹⁸

Όπως στα περισσότερα σπίτια, η παρουσία του υφάσματος είναι χαρακτηριστική και στο σπίτι που θα «συνοδέσει» την Αλκαλάη στη συνάντησή της με την Κερκυραία Σάντρα Μάτσα Κοέν, την πρώτη

17. *Αρτεμης Αλκαλάη – σπίτι: μια εγκατάσταση*, κατ. ατομικής έκθεσης (Αθήνα: Γκαλερί 7-Ζαλοκώστα, 2010), κείμενα Ελισάβετ Πιλέσσα, 2-3.

18. *Artemis Alcalay. In Retrogression*, κατ. ατομικής έκθεσης, επιμέλεια και κείμενα Giuliano Serafini (Φλωρεντία: Etoile Toy – Visual Arts Florence: 2015), 11.

επιζήσασα του Ολοκαυτώματος που θα φωτογραφίσει στην Αθήνα το 2012. Πάνω στα τελάρα που σχηματίζουν το σπίτι έχει στερεωθεί λευκός καμβάς, την επιφάνεια του οποίου διατρέχει με ελικοειδείς στροβιλισμούς μια φαρδιά κόκκινη βαμβακερή χειροποίητη κορδέλα που συγκρατείται από δύο χέρια από χαρτοπολτό. Έκτοτε, τα καλλιτεχνήματα-σπίτια θα γίνουν η «αποσκευή» με την οποία η Αλκαλάη θα ξεκινά για τη συνάντησή με τους επιζώντες του Ολοκαυτώματος, ένα διαφορετικό κάθε φορά σπίτι που είτε ετοιμάζει στο εργαστήριό της είτε το συνθέτει στον τόπο της συνάντησής τους, ανάλογα με τις συνθήκες που υπαγορεύει η εκάστοτε μετακίνηση. Κυριολεκτικά και συμβολικά, τα καλλιτεχνήματα-σπίτια εντάσσονται στα πορτρέτα των επιζώντων, λειτουργώντας έτσι διττά: ως νήμα εξοικείωσης και επικοινωνίας των φωτογραφιζόμενων με την καλλιτέχνηδα, αλλά και ως τρόπος για να ερευνήσει και να προεκτείνει ο αποδέκτης-θεατής των πορτρέτων τη ματιά του στις έννοιες σπίτι, απώλεια, τραύμα. Τα σπίτια γίνονται τα αρχικά νήματα με τα οποία η καλλιτέχνηδα, οι επιζώντες και οι οικείοι τους ξετυλίζουν, κατά τη διαδικασία της φωτογράφισης και της συζήτησης, μνήμες, διαδρομές, ολόκληρες ζωές και επιχειρούν ράμματα και συρραφές με στόχο μια από κοινού επεξεργασία του τραύματος, αποκατάσταση των ακραίων και ιστορικά μοναδικών ρωγμών που βίωσαν οι ίδιοι και το σώμα της ανθρωπίνης ιστορίας.

Το πώς η οικογενειακή μνήμη συνυφαίνεται με το προσωπικό καλλιτεχνικό στίγμα και διαχέεται, επεξεργασμένη με διάφορα μέσα και με στόχο μια διαπολιτισμική μνήμη, σε όλη τη δουλειά της Αλκαλάη εκφράζεται με ιδιαίτερο τρόπο στο καρδ υφαντό σπίτι που πήρε μαζί της από την Αθήνα όταν συνάντησε τον Ντίνο Μάτσα. Σε ένα υφασματάδικο, όπου ο ηλικιωμένος κ. Μάτσας περνούσε την καθημερινότητά του έγινε η φωτογράφιση και η κουβέντα τους. Εκεί της μίλησε για τα παιδικά του χρόνια στην Κέρκυρα και το πώς επέζησε του Άουσβιτς. Μερικά χρόνια πριν, με το ίδιο καρδ σπίτι η Αλκαλάη είχε περιπλανηθεί σε διάφορα σημεία της Αθήνας. Στο πλαίσιο του πρότζεκτ *σπίτι: μια περιπλάνηση*, με αυτό το σπίτι είχε επισκεφθεί και φωτογραφίσει το παλιό μαγαζί του πατέρα της στο κέντρο της πόλης. Και σε εκείνο το πρότζεκτ, εικόνα και λόγος αλληλεπιδρούν για να αποκαλύψουν το μνημονικό φορτίο των υλικών:

Στο οικογενειακό μαγαζί: Βόλτα, Σάββατο πρωί στην οδό Αθηναϊδος. Η καρδιά της χτύπαγε πιο γρήγορα κοντά στα υφάσματα. Από μικρή. Βελούδα, ντραλόν, σαντούκ, σατέν, βουα-

λάζ, μπροκάρ, γκλομπλέν. Αλλά και τώρα κάθε που ξεδιπλώνεται μπροστά της ένα τόπι.¹⁹

*Η εικόνα του αριθμού – Με τα νούμερα μας φωνάζανε, εκεί δεν είχαμε ονόματα...*²⁰

Όπως προαναφέρθηκε, για τον Belting και την ανθρωπολογική ανάλυση της εικόνας που επιχειρεί, το ανθρώπινο σώμα είναι ο τόπος όπου κατοικούν οι εικόνες. Στην περίπτωση των επιζώντων του Άουσβιτς η προσέγγιση αυτή αποκτά μια τρομακτική κυριολεξία. Όσοι κατάφεραν να επιζήσουν έφεραν στην υπόλοιπη ζωή τους σφραγισμένη ανεξίτηλα την εικόνα της φρίκης. Το τατουάζ με τον σειραϊκό αριθμό στον αριστερό βραχίονα των κρατουμένων του Άουσβιτς αποτελεί μια «ιστορική εικόνα», θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε, που απεικονίζει την απόλυτη ρωγμή της ανθρώπινης ιστορίας.²¹

«Ναι, αυτό το τατουάζ αντιπροσωπεύει την πλήρη απανθρωποποίηση. Αλλά γνωρίζω τον εαυτό μου μόνο με τον αριθμό», θα απαντήσει η Γερμανοσλοβάκα Eva Umlauf, μια από τις νεότερες επιζήσασες του Άουσβιτς, σε ερώτηση νεαρής μαθήτριάς γιατί δεν επέλεξε να αφαιρέσει από το χέρι της το τατουάζ με τον αριθμό που έλαβε στο Άουσβιτς σε ηλικία μόλις δύο ετών. Ο αριθμός, έκτοτε, «έχει μεγαλώσει μαζί μου», παρατηρεί η Umlauf όταν δείχνει τον αριστερό της βραχίονα, ενώ υπογραμμίζει ότι τη συνδέει με τη μητέρα της, η οποία είχε λάβει ακριβώς τον προηγούμενο αριθμό. Ο αριθμός-εικόνα που στιγμάτισε με μελάνι η βελόνα πηγαίνει πολύ κάτω από το

19. Αρτεμής Αλκαλάη, *σπίτι: μια περιπλάνηση* (Αθήνα: Καπόν, 2012), 58-59.

20. Από τη συνέντευξη της Νάκη Ματαθία Μπέγα στην Άρτεμη, Λάρισα 18 Μαΐου 2014.

21. Το σύστημα του τατουάζ με τον αριθμό μητρώου (Auschwitz number) εφαρμόστηκε μόνο για τους κρατούμενους, Εβραίους και μη Εβραίους, στο Άουσβιτς Ι, το Άουσβιτς ΙΙ-Μπίρκεναου, το Άουσβιτς ΙΙΙ-Μόνοβιτς και τα 40 περίπου δορυφορικά στρατόπεδα του συμπλέγματος. Όσοι κατά την άφιξή τους δεν στέλλονταν απευθείας στα κρεματόρια αλλά επιλέγονταν για εργασία λάμβαναν κατά τη διαδικασία καταχώρισής τους στα μητρώα κρατουμένων έναν μοναδικό αριθμό ταυτοποίησης μέσω μιας ιδιαίτερα επίπονης διαδικασίας. Αυθεντικός εξοπλισμός για τη χάραξη του αριθμού ανακαλύφθηκε στο Άουσβιτς μόλις το 2014 και έκτοτε εκτίθεται στο Μνημείο και Μουσείο Άουσβιτς-Μπίρκεναου. Βλ. «Stamps for tattooing prisoners discovered» (11.3.2014), <http://www.auschwitz.org/en/museum/news/stamps-for-tattooing-prisoners-discovered,1057.html>

δέρμα και παραμένει εκεί, είναι μια εικόνα που δεν απομακρύνεται, συνεχίζει η Umlauf. «Ως ψυχοθεραπευτής πιστεύω ότι δεν μπορείς ποτέ να απαλλαγείς πραγματικά από έναν τέτοιο αριθμό, ακόμη και αν τον αφαιρέσεις από το δέρμα».²² Για άλλους πάλι επιζώντες ο αριθμός αυτός θα είναι το μοναδικό «έγγραφο» της ύπαρξής τους, όταν θα «επιστρέψουν στη ζωή» μετά τα στρατόπεδα.²³ Ο καθοριστικός ρόλος του αριθμού-εικόνα της μαζοποίησης και αριθμοποίησης της ανθρώπινης ύπαρξης βεβαιώνεται και από την πλευρά όσων επέλεξαν ή αναγκάστηκαν να αφαιρέσουν τον αριθμό. Για εκείνους που συνειδητά προχώρησαν στην αφαίρεσή του, η πράξη τους δήλωνε έναν τρόπο απέκδυσης της ιδιότητας του στρατοπεδικού κρατούμενου, την προσπάθεια απομάκρυνσης των εικόνων της φρίκης.

Όταν η Αλκαλάη ζητά από τους επιζώντες του Άουσβιτς να φωτογραφηθούν με τρόπο ώστε να είναι εμφανής ο αριθμός στον βραχίονά τους, το κάνει όχι μόνο γιατί έτσι παρέχεται μια εικόνα που αντικρούει ξεκάθαρα τους αρνητές του Ολοκαυτώματος, αλλά και μια εικόνα με πολλαπλές συνδηλώσεις για όσους επιβίωσαν της βιομηχανοποιημένης μηχανής εξόντωσης που οργάνωσε το εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς. Συνιστά μια ενσώματη εικόνα του Ολοκαυτώματος, και για αυτό συνειδητά επιδιώκει η Αλκαλάη να απαθανατίσει τους επιζώντες με ορατό τον αριθμό στο χέρι. Ο αριθμός ως εικόνα καταλαμβάνει, όπως καταδεικνύει πρόσφατη μελέτη της Batya Brutin, κεντρική θέση σε εικαστικά έργα όχι μόνο επιζώντων αλλά και στους καλλιτέχνες-επιζώντες δεύτερης γενιάς, όπως η Αλκαλάη,²⁴ που πραγματεύονται τη μνήμη του Ολοκαυτώματος, ενώ έχει εντα-

22. Rebekka Dieckmann, «Auschwitz-Überlebende vor Schülern, "So eine Nummer bekommt man nie wirklich weg"», *hessenschau*, 9.11.2021, <https://www.hessenschau.de/gesellschaft/auschwitz-ueberlebende-vor-schuelern-so-eine-nummer-bekommt-man-nie-wirklich-weg,eva-umlauf-auschwitz-ueberlebende-100.html>.

23. «Μοναδικό μου έγγραφο ο αριθμός στο χέρι από το Άουσβιτς-15726» ήταν η απάντηση το 1950 της επιζήσασας Ester Landau-Rubin στο ερωτηματολόγιο του International Tracing Service αναφορικά με την ύπαρξη γραπτών πιστοποιητικών ταυτοποίησής της. Βλ. Susanne Urban, «*Mein einziges Dokument ist die Nummer auf der Hand ...*»: Aussagen Überlebender der NS-Verfolgung im International Tracing Service (Βερολίνο: Metropol Verlag, 2018), 16-18.

24. Ως δεύτερη γενιά επιζώντων (second generation survivors) ορίζονται τα παιδιά των Εβραίων της Ευρώπης που επιβίωσαν των στρατοπέδων εξόντωσης ή συγκέντρωσης, που κρύφτηκαν κατά την περίοδο του ναζιστικού διωγμού (κρυμμένα παιδιά) ή εντάχθηκαν σε αντιστασιακές ομάδες.

χθεί και σε μνημεία του Ολοκαυτώματος και έργα τέχνης στον δημόσιο χώρο.²⁵

Στον βραχίονα, όμως, της Ελληνίδας Εβραίας Ερικήτης Βελέλη ο αριθμός ίσα που αγνοφάνεται. Όπως διηγήθηκε η ίδια στην Αλκαλάη, μετά τον γάμο της με τον χριστιανό Δημήτρη Ραψομανίκη, «Η πεθερά μου μου 'βαλε κάποιο χόρτο στον αριθμό όταν ήρθα εδώ έξω. Δεν της άρεσε, "δε μ' αρέσει που η γειτονιά τόσο κοιτάζει, να το βγάλουμε". Το 'κανε με χόρτο, το κοπάνησε, το 'κανε με λάδι, το βάλαν πάνω, κι αυτό λίγο λίγο κάτι έκαμε. Είναι πολύ πιο αγνό τώρα».²⁶ Ανάμεσα στους επιζώντες του Άουσβιτς που συνάντησε η Αλκαλάη είναι και η Ροδίτισσα Στέλλα Λεβή η οποία, μετά την εγκατάστασή της, μεταπολεμικά, στη Νέα Υόρκη αποφάσισε να ζήσει χωρίς τον αριθμό. Αλλά και η Ματίλντα Βιτάλ δεν ήθελε να φαίνεται ο αριθμός όταν κυκλοφορούσε εκτός σπιτιού. «Βλέπεις τι μου έκαναν [δείχνοντας τον αριθμό στο χέρι]; Σε όλη μου τη ζωή το κρύβω με ένα χανζαπλάστ να μη φαίνεται. Δεν θέλω να φαίνεται».²⁷ Ο Σάμυ Μοντιάνο ήταν μαζί με τον πατέρα του στη διαδικασία του τατουάζ και έλαβε τον αμέσως επόμενο αριθμό από εκείνον. Αντίθετα με την παρόμοια περίπτωση της Eva Umlauf, ο πατέρας του Μοντιάνο πέθανε στο Άουσβιτς. Στην κάμερα της Αλκαλάη, ο Μοντιάνο μοιράστηκε τη στιγμή του αποχαιρετισμού πατέρα-γιου δίνοντας μια συγκλονιστικής δύναμης σύμπλεξη λόγου και εικόνας:

Λοιπόν, αύριο που θα 'ρθεις δε θα με βρεις. Έλα κοντά μου. Μου δώνει την ευχή στο κεφάλι, μου βάζει το δάχτυλο στα μούτρα «*tien duro Samy*, κράτα γερά Σάμυ, εσύ πρέπει να τα καταφέρεις», στα λαδίνο, «κράτα καλά Σάμυ, εσύ πρέπει να τα καταφέρεις». Αυτά ήτανε τα τελευταία του λόγια που μου είχε δώσει. Την ευχή του κι αυτά τα τρία λόγια.²⁸

25. Batya Brutin, *Etched in Flesh and Soul: The Auschwitz Number in Art* (Βερολίνο-Βοστώνη: De Gruyter, 2021).

26. Φωτεινή Ραψομανίκη (Ερικήτη Βελέλη), αποσπάσματα από τη συνέντευξη στην Άρτεμη Αλκαλάη στο πλαίσιο του προτζεκτ «Έλληνες Εβραίοι επιζώντες του Ολοκαυτώματος», Κέρκυρα, 4 Απριλίου 2014, <https://greekjewsholocaustsurvivors.art/profile/fotini-rapsomaniki/>.

27. «Ματίλντα Μάτσα-Βιτάλ», χειρόγραφες και προφορικές μαρτυρίες της Ματίλντας Βιτάλ από το αρχείο Σάμη Βιτάλ, <https://greekjewsholocaustsurvivors.art/profile/matilda-vital/>.

28. Από τη συνέντευξή του στην Άρτεμη Αλκαλάη, Ρόδος, 20 Ιουλίου 2015.

*Εικόνα και δικαιοσύνη*²⁹

Κάθε αναπαράσταση του Ολοκαυτώματος είναι εγγενώς αποσπασματική. Καμία εικόνα, ζωγραφικό έργο, γλυπτό, μνημείο ή άλλη καλλιτεχνική σύνθεση δεν μπορεί προφανώς να αποτυπώσει την έκταση του μοναδικού αυτού ιστορικού γεγονότος. Αυτό δεν ακυρώνει, ωστόσο, τη θεμιτότητα της καλλιτεχνικής πραγμάτευσής του. Στην καλλιτεχνική πορεία της η Αλκαλή έχει συστηματικά διερευνήσει με εικαστικά μέσα το τραύμα και την απώλεια, επιλέγοντας συνειδητά να μην αισθητικοποιεί τη φρίκη, οι νύξεις της να είναι λεπτές, αφαιρετικές, αποφεύγοντας σκόπιμα την υπερευαισθητοποίηση ή την τραυματοποίηση του θεατή. Στο πρότζεκτ «Έλληνες Εβραίοι επιζώντες του Ολοκαυτώματος» πραγματεύεται το θέμα του Ολοκαυτώματος όχι με μια τελεσίδη εικόνα-έργο, αλλά –όταν βρήκε πλέον, όπως λέει η ίδια, το θάρρος και τη δύναμη να τους συναντήσει– με πολλές εικόνες ανθρώπων συγκεκριμένων. Απαθανατίζοντας τη μορφή τους, ακούγοντας και καταγράφοντας τις μαρτυρίες τους, η Αλκαλή συνθέτει ένα αρχείο πολύσημων εικόνων, ένα είδος μνημείου χωρίς μνημειακότητα που αντιστέκεται στην ιστορική απάθεια και την αμνησία.

Η έρευνα και το ταξίδι για να συναντήσει τον καθένα και την καθεμιά, τα καλλιτεχνήματα-σπίτια, οι ώρες που περνά με τους ίδιους και τους οικείους τους, τα έγγραφα και οι προσωπικές φωτογραφίες που μοιράζονται οι επιζώντες με την καλλιτέχνη, οι συζητήσεις-συνεντεύξεις, οι φωτογραφίες που τραβούν όλοι μαζί, οι επαφές που διατηρεί μαζί τους και την οικογένειά τους και φυσικά τα φωτογραφικά πορτρέτα με τα οποία τους συστήνει στο ευρύ κοινό σε εκθέσεις και πλέον στο διαδίκτυο³⁰ είναι αναπόσπαστα μέρη μιας συμμετοχικής, επιτελεστικού χαρακτήρα πράξης μνημόνευσης και ιστορικής ενσυναίσθησης, ένας τόπος-τρόπος απονομής συμβολικής δικαιοσύνης. Στο πρότζεκτ της Αλκαλή δεν εικονοποιούνται θύματα. Αντίθετα, παράγεται ιστορική ενσυναίσθηση, διεκδικείται ορατότητα, παράγονται δίκαιες εικόνες αξιοπρεπών ανθρώπων και αφηγήσεις πολύτιμες για τον γραμματισμό στην ιστορία και τη δικαιοσύνη.

29. Για μια αναλυτική εξέταση του πρότζεκτ της Αλκαλή υπό το πρίσμα της μεταβατικής δικαιοσύνης, βλ. Ευγενία Αλεξάκη, «Τέχνη και μεταβατική δικαιοσύνη. Τόποι συμφιλίωσης στο έργο της Αρτέμιδας Αλκαλή», στο *Ιστορία και δικαιοσύνη*, επιμ. Γιώργος Κόκκινος – Παναγιώτης Κιμουρτζής – Μάρκος Καρασαρίνης (Αθήνα: Ασίνη, 2020), 359-389.

30. <https://greekjewsholocaustsurvivors.art/>

Με ποιους όρους βιώνονται οι εικόνες; Σε ποιες πολιτισμικές χρήσεις, επενδύσεις, σημασίες και πρακτικές εμπλέκονται; Πώς δομούν οι άνθρωποι τον οπτικό κόσμο και πώς κατανοούμε αυτές τις διαδικασίες; Σημαντικό μέρος των κειμένων του τόμου αφορά τη σχέση φωτογραφίας και ανθρωπολογίας, δίνοντας έμφαση σε αυτά και άλλα παρόμοια ερωτήματα. Ερευνητές από το πεδίο της φωτογραφίας, των πολιτισμικών σπουδών, της κοινωνιολογίας και της οπτικής ανθρωπολογίας επιχειρούν να αναδείξουν τη λεγόμενη «ανθρωπολογική στροφή» στην ανάγνωση της εικόνας, η οποία απομακρύνεται από την παραδοσιακή προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης που επικεντρώνεται στην αισθητική αξία της φωτογραφίας και την ανάλυση των παραδόσεων μιας ελίτ καλλιτεχνών-φωτογράφων, για να στραφεί στην κριτική ανάλυση και διερεύνηση των «οπτικών συστημάτων» και τις καθημερινές πρακτικές πρόσληψης και αναπαράστασης.

ISBN 978-618-208-065-8



9 786182 080658