

Баштињење, сликовито памћење или конструисање идентитета?

Апстракт: *Рад тежи да укаже на нераскидиву повезаност појмова баштињење, чување, сећање и памћење са процесом конструисања и перцепције како индивидуалног, тако и колективног идентитета. Услед чињенице да се значења ових појмова често подразумевају или сматрају синонимима, у првом делу рада они су ближе објашњени, те су, у контексту основне идеје теме, наведени неки од њихових међусобних односа. Говорећи о креирању социјалног идентитета, многи аутори изводе закључак да је друштву потребна прошлост за његово самодефинисање. У другом делу критички је размотрен појам индивидуалног идентитета наспрам колективног, његово настајање и представљање, да би затим исти био објашњен у контексту наслеђивања. Уз помоћ модела фотографског албума, рад најзад тежи да укаже на својеврстан начин размишљања и културу памћења уз помоћ визуелних представа – менталних или физички присутних слика – које се кроз време само испољавају различитим медијумима. Коначно, представљени модели стварања слике о себи, као и представљања сопственог идентитета другима, могу бити препознати и у савременим медијумима комуникације.*

Кључне речи: *идентитет, баштина, култура памћења, сећање, слика, фотографски албум, наслеђивање, конструисање (слике о себи/идентитета), чување, медијум*

„Појам идентитета, његовог настанка и опстанка, немогуће је раздвојити од појмова памћења, сећања, па најзад ни историје и традиције, као ни промена перцепције времена и простора које доносе различите идеолошке позадине и технички проналасци.“¹

Т. Куљић

¹ Тодор Куљић, *Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости* (Београд: Чигоја штампа, 2006), 149-160.

Култура, баштина, идентитет

Можда делује сувишно указивати на постојање повезаности између појмова *наслеђе*, односно *баштина*, *култура* и *идентитет*. Наиме, свако ко је икада размишљао о наслеђивању могао је закључити да оно на много различитих начина утиче на изградњу идентитета појединца или групе, те да је условљено одређеним културним карактеристикама. Ипак, значење сваког од ових појмова се све чешће подразумева, а све ређе научно, филозофски или чак логички проматра. Управо зато, у даљем раду покушаћу прво да ближе одредим, а затим и доведем у везу ова три, према мом мишљењу, сродна појма. Најзад, као што и култура и идентитет, па и баштина представљају само конструкте, веза коју ћу ја покушати да нађем између културе сећања, техника памћења и баштине, те њиховог утицаја на стварање идентитета, јесте само још један могући конструкт, могућа интерпретација, овога пута моја.

Човјек живи од духа, од културе, од знакова и значења, од обавјести, заједно са живима, али скупа с мртвима. . . Култура је дјело неизмјерно више оних преминулих неголи живих и оних садашњих што ће им се придружити.

И. Бабић

Као један од првих који су покушали да дефинишу појам баштине, Андре Шастел *patrimoniae* односно баштину види као нејасан и свеобухватан појам који своје порекло црпи из римског правног система, у коме је *patrimonium* означавао поступак путем кога породица одржава наследство.² Доминик Пуло везује појам наслеђивања за „гајење“ односно „култивацију памћења“ путем кога се преноси наслеђе.³ Најзад, промишљајући баштину са савременог гледишта, професор Шола баштину објашњава како науку о „памћењу селектираном и вреднованом као нужном за опстанак одређеног идентитета“.⁴ *Препознавање* баштинства, како професор Булатовић закључује, не постоји без однегованог *сећања*. Такође, као што ништа не можемо препознати ако ничег немамо у свом „коферу“ сећања, исто тако се може рећи да у сећајућој пројекцији идентификујемо себе. Тим чином развлачења сопственог идентитета уназад

² Andre Šastel, „Pojam baštine,“ *Pogledi* 3-4, vol. 18 (Split: 1988): 709-723.

³ Dominique Poulot, „The Birth of Heritage: 'le Moment Guizot',“ *Oxford Art Journal* Vol. 11, No. 2 (1988): 40-56.

⁴ Tomislav Šola, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji. Prema kibernetском музеју* (Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003), 312.

учвршћујемо темељ на коме ће се ослонити сва неизвесност наступајућег корака.⁵

Прошлост дакле, не настаје сама од себе, већ је резултат културних конструкција и репрезентације; њу увек воде специфични мотиви, очекивања, наде, циљеви, а блокирају оквири садашњости. Пошто ни баштина, као ни целокупна култура памћења, нису биолошки наследне, неопходно је да буду културолошки одржаване кроз генерације. То је питање културне мнемотехнике тј. меморисања, реактивације и посредовања смисла. Функција такве културне мнемотехнике састоји се у одржавању континуитета, односно идентитета. Идентитет је, стога, питање памћења и сећања.

Сећање и памћење

„Срећни људи имају
лоше памћење и богатосећање.“

Т. Брусиг

Пишући о појмовима сећање и памћење, аутори попут Тодора Куљића, Јана Асмана и Фернанда Катроге слажу се да постоји очита разлика између ова два појма. Иако, према Катроги, памћење, када је архивирано, престаје да буде сећање, јер се одваја од јединог посредника који је у стању да га оживи, односно субјекта, те у том стању сећање има статус „сировине“ коју је потребно испитати како би се претворила у документ.⁶ Према Асмановом мишљењу, с друге стране, сећање обухвата како ненамерно опажање, тако и несвесно реаговање, док је памћење смишљени однос према прошлости, више везано за установе и медијуме који чувају и преносе садржаје прошлости. Памћење селективне садржаје прошлости склапа у смисаони поредак, успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али, наравно, не само чувањем одређених садржаја, већ и заборавом других. Куљић, најзад, упозорава да треба раздвојити *памћење* („складиштење“ садржаја прошлости) од *сећања* (актуализовање сачуваних садржаја), јер сећање је захват у прошло увек из нове садашњице. Херменеутичари су прилично уверљиво показали како уз помоћ сећања, а памћењем одабраних прошлих садржаја, стварамо оквири тумачења и значења за садашњицу. Код обе делатности важну улогу имају критерији

⁵ Драган Булатовић, „Баштинство или о незаборављању,“ у: *Лесковачки зборник* 11 (Лесковац: 2005): 7-20.

⁶ Фернандо Катрога, *Историја, време и памћење* (Београд: Clio, 2011), 54.

одабира: лични, породични, национални, политички и други. Посредници памћења (усмени, писани, визуелни, електронски) имају такође активан утицај на сећање. Они организују и структурирају поље општења између субјеката и усклађују расподелу обавештења.

Појам „умеће памћења“ – „ars memoriae“ или „memorativa“ – чврсто је утемељен у западњачкој традицији. Сматра се да га је осмислио грчки песник Симонид, који је живео у VI веку пре нове ере. Римљани су ово умеће кодификовали као једно од пет поља реторике и пренели га средњем веку и ренесанси. Принцип ове мнемотехнике се састоји у томе да одаберемо места и оне ствари које желимо да запамтимо, повежемо их са тим местима и створимо менталне слике о њима. Умеће памћења је основ „артифицијелног“ (на супрот природном) памћења и скоро да нема ничег заједничког са појмом култура сећања. Умеће памћења се односи на појединца и пружа му технике уз помоћ којих може да унапреди своје памћење. Ради се о индивидуалном капацитету. Код културе сећања, на супрот томе, реч је о испуњавању социјалне обавезе. За разлику од умећа памћења као античког феномена, култура сећања је универзални феномен који се јавља у свим социјалним групама.

Сећање следи из принципа изабраности. Јер изабраност не значи ништа друго до комплекс задатака који веома обавезују и ни у ком случају не смеју да падну у заборав. Друштва тако имагинуирају слику о себи и континуирају кроз генерације свој идентитет тиме што изграђују културу сећања, а то често чине на потпуно различите начине.

Метафоре сећања

Ко говори о сећању, не може да избегне метафоре. То се не односи само на књижевну и лаичку рефлексију. И у науци свака нова теорија памћења углавном доноси и нову сликовитост. Феномен сећања очигледно се опире директном описивању и тера нас у сликовитост. Сlike при томе имају улогу фигура мисли које ограничавају појмовна поља и према којима се теорија оријентише. Једна од најуопштенијих метафора памћења свакако је метафора писма које постаје траг. Памћење и траг тумаче се, према овој концепцији, као синонимни појмови: „О памћењу свеколике органске материје, штавише, материје уопште, може се говорити у смислу да одређени утицаји у њој остављају мање или више трајне трагове. Чак и на камену остаје траг чекића који га је ударио.“⁷

Проблем памћења, дакле, тера нас у сликовитост, и то изузетно шаролику. Број тих слика начелно је неограничен. Са материјалном кул-

⁷ Јан Асман, *Култура памћења, Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама* (Београд: Просвета, 2011), 137.

туром животног окружења мењају се и метафоре за памћење. Оне се, заправо, непрестано модернизују. Тако је Валтер Бењамин у XX веку метафорику писма заменио метафориком фотографије: „Историја је као текст у који је прошлост ускладиштила слике као на фотосензитивну плочу. Тек будућност поседује хемикалије помоћу којих ће се та слика развити у свој оштрини.“⁸

Метафора мог сећања јесу буквално слике прошлости, односно старе фотографије из породичних албума мојих предака. Стога, у овом раду своје лично наслеђе ћу, као пример мнемотехнике, ређати у замишљене кутије (одвојене целине) са одабраним сликама, које ће повезане у ланац оставити траг, креирати виртуелни простор памћења. Оваквим примером тежим да укажем на посебан принцип самопредстављања и нераскидиву повезаност наслеђивања и културе памћења, односно желим да наслеђе једног породичног фото-албума објасним у контексту стварања идентитета његових власника, али и доприноса колективном идентитету грађеном у простору и времену којем ова породица припада.

Албум са фотографијама као носилац идентитета

Пример фотографског албума врло је zgodно тумачити као метафору целокупне културе „сликовитог памћења“ која дела у служби креирања културног идентитета како појединца, тако и групе. Сама реч *album* латинског је порекла и означава белину, белу таблицу у коју се записује; споменар, лепо украшену свеску за уписивање, да би тек временом ова реч добила значење свеске за сакупљање фотографија, марака, исечака из штампе и сличног.

Дакле, албум се, од саме идеје постојања, може и мора схватити као намерни споменик, онај који има за циљ да не допусти да одређени тренутак икада постане прошлост, већ да га одржи присутним и живим у свести оних који долазе. Намерна комеморативна вредност албума, без околишања, полаже право на непролазност, вечну садашњост, на стање непрестаног настајања.⁹ Као и антички песници који су развијали мнемотехничке способности памтећи распореде информација, замишљајући их на празним зидовима великих храмова, тако и фотографски албум чува на својим празним белим листовима податке о прошлости записане у сликама.

⁸ Валтер Бењамин, „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности,“ у: *О фотографији и уметности* (Београд: Културни центар Београда, 2007), 79.

⁹ Alojz Rigl, „Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak,“ у: *Anatomija povjesnog spomenika*, 349-412 (Zagreb: Institut za povjest umjetnosti, 2006).

а) *Фотографски албум у XIX веку*

Као што је већ напомињано, сваки конструкт, била то култура, креирање сећања или било који други репрезент идентитета, тако и распоред фотографија и сврха постојања фотографског албума као медијума, једног од носилаца сећања, зависи од времена и простора на којима настаје. Породични фотографски албум у XIX веку је репрезентативна форма која мора да „преслика“ расподелу моћи унутар породице, с једне стране, али и да означи позицију породице у ширем друштвеном контексту, с друге. Дакле, у фотографском албуму XIX века, породичном музеју, конструише се представа идеалне породице и њен идентитет који је намењен јавности. Унутрашњом структуром и импресивном формом кодекса са сликама породични албум је био визуелни посредник који је артикулисао – наравно на симболичном плану – како односе унутар породице, тако и класне односе у грађанском друштву XIX века. Он је као део сфере приватности био намењен комуникацији са јавношћу и његов основни задатак је био да пружи једну улепшану слику спокојног буржоаског живота и слатког породичног дома.

У албуму моје баке, као и у другим деветнаестовековним албумима, породична лоза Зидверца, (друге генерације јеврејске ашкенашке породице која се настанила у Београду) изложена на страницама старог фото-албума са дебелим кожним корицама и богатим ручним радом на њима, има оца и оснивача, свој камен темељац који је представљен одмах на првој страни. Репрезентативни портрет оца фамилије, Јонатана Зидверца, представљеног импозантном целом фигуром у уредном црном оделу, са високом белом крагном, црним рукавицама и шеширом у руци, строгог израза лица са брковима уређеним брковезом, налепљен је на тврду картонску подлогу са натписом: *Princess Portrait*. Ово је слика очеве позиције у кући, али и у друштву. Визуелна порука ове кабинет фотографије је њено истакнуто, водеће, место у симболичном ланцу слика, чак и када не бисмо знали идентитет портретисаног, потврђује патријархалну идеологију у којој доминира фигура оца. Портрет оца или грађанина, родоначелника нове лозе, налази се на првом месту у сваком породичном албуму, јер му то место по хијерархији патернализма припада.

Ако је формирање породичног фото-албума комплементаран процес конструкцији породичног идентитета, онда је то врло одговоран, пре свега, едукативни задатак. Овде се треба подсетити да, према традиционалној иконографији, лик жене која подучава, пре свега, своје дете, представља опште место у европској историји уметности – од Богородице која држи књигу пред малим Христом, до фотографије Михаила Терзибашића где мајка једном руком држи ухо свом сину, а у другој држи прут. Фотографија Жени Зидверц са својих петоро деце компонована је тако да

ненаметљиво упућује да је ова мајка, представљена пред тешком драперијом, која се још у религијској иконографији користи како би указала на унутрашњост храма, ентеријер, приватни домен, окренута породици и извођењу деце на прави пут, кроз образовање. Док Жени седи на столици одевена у блузу од народног платна и дугачку, тешку сукњу која се неће тако тешко похабати приликом кућних послова, на крилу јој стоји насмејана беба, која, лепо припремљена за фотографисање радознано гледа ка објективу. То је Стела, моја бака, најмлађе дете у породици Зидверц. Старије сестре, Дора и Фрида, одевене у исте, школске грађанске ношње, хаљине од народног платна са појасевима и машнама у коси, стоје са леве и десне мајчине стране, док су браћа Адолф и Максим испред њих, у „униформама“ – матроским оделима.¹⁰

До задње корице раскошног повеза најстаријег породичног албума који данас чувам се тако нижу појединачни портрети деце или фотографије мајке са сваким од њих, да би се, временом, јављало све више оних *момент* фотографија које не настају нужно у фотографском студију, поштујући све кодексе компоновања ради саморепрезентације. Деца породице Зидверц бивају прекинута у игри у дворишту, а Фрида, Дора и Стела полако, кроз то исто двориште, излазе из приватног у јавни домен идући у корак са модернизацијом Београда, новим поимањем женског сопства и њиховим новим положајем у друштву.

б) Фотографски албум XX века

Са развојем модерног, технолошког друштва и фотографски албум комунизира новим, другачијим сликама. Приватни фотографски албуми XX века изгледају тако као да ће се њихови листови са малим фотогра-

¹⁰ Матроско одело настало је у Енглеској 1846. године када је један кројач, према морнарској униформи, израдио одећу за петогодишњег принца од Велса, будућег Едварда VII. То одело се састојало од широких звонастих панталона, блузе са великом морнарском крагном, везане мараме око врата и морнарског шешира са широким ободом. У таквом оделу је принц од Велса путовао краљевском јахтом у посету Ирској. Убрзо после тога, у Британији, поносној на своју морнарицу и владавину морима, матроско одело је постало широко распрострањена мода и ускоро су га имали сви дечаци и девојчице у својој гардероби. Пошто није било компликовано за израду, производила га је и конфекција тако да је било доступно свим слојевима, а за његов успех заслужно је и то што је задовољавало низ потреба: истицало је понос родитеља, било је подесно за сваку прилику и удобно за ношење. Немачка, Француска и друге европске земље, па чак и САД прихватиле су ову моду, додајући неке нове детаље и својствености. Матроско одело у Србији родитељи су куповали деци у ери тежње ка еманципацији, модернизацији, окретању Западу и ослобађању од отоманских стега.

фијама у сваком тренутку расути, а то ће онда прекомпоновати првобитно утврђену визуелну нарацију. Неки породични албуми нису никада ни били чврсто повезани и обликовани као књига са сликама, него су њихови појединачни листови били произвољно сложени у обележене фасцикле. Дакле, већ сама структура фотографског албума у XX веку није пратила линеарни ток визуелне нарације, него је својом флексибилношћу нудила могућност за отворену и ризомску форму представљања, а онда и читања породичне историје. Другим речима, пролазност и променљивост, а не стабилност и трајност као у XIX веку, постали су кључни принципи на којима се темељи структура породичних фотографских албума XX века. То су биле, уједно, и нове вредности на којима је инсистирала ера модерности.¹¹

Фотографски дневник модерног човека није био заглаван у унутрашњост топлог и ушушканог породичног дома, већ је био фокусиран на спољашњи свет. Када листате странице ових фотографских породичних сага упадљиво је одсуство интересовања за свакодневне ритуале окупљања и за сеновите ентеријере куће. Чланови модерне и урбане породице у XX веку у Србији, као и свуда у свету, судећи према фотографијама из породичних албума, не желе да гледају у кућу, него свој поглед, а онда и камеру, окрећу изван заштићеног простора породичне куће, у двориште, на улицу ка отвореним трамвајима, на реку, бањски предео или морску пучину. Уместо унутра, они гледају напоље. Уместо досадних, статичних и крутих свакодневних домаћих ритуала, на фотографијама су фиксиране акције. Тако и моја бака свој идентитет гради за друге, ређајући фотографије са балова, излета бродом, шетњи градом у костимима по најновијој моди.

Уместо монументалног кодекса, дошао је албум који изгледом више личи на визуелни споменар у коме се чувају сувенири са заједничких или индивидуалних путовања и излета. Заустављени пролазни и краткотрајни тренуци личног и породичног живота, искидани и неповезани на малим и нерепрезентативним фотографијама, већ на нивоу физичког организовања бројних албума с фотографијама, руше линеарност и осећање за континуитет у опажању и разумевању простора и времена. Субјективност и индивидуалност су основни принципи у избору тачке опажања и снимања реалног породичног живота, али и у организовању и презентовању сакупљеног визуелног материјала у форми породичних албума. Тај узбудљив, променљив и разноводан садржај фотографских албума, персоналних музеја, није, као у XIX веку, ни био намењен конструисању породичног, него дефинисању индивидуалних идентитета унутар породичне заједнице.

¹¹ Милан Ристовић, „Породични албум пролазности,“ у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, прир. М. Ристовић, 29-56 (Београд: Clio, 2007).

Заборављање

„Да би се историја поднела,
потребна је доза заборава.“

Ф. Ниче

Породични фотографски албуми Зидверца, иако настали у периоду светских ратова, холокауста у Београду, када је неколико чланова ове породице страдало, ипак не чувају ни једну једину фотографију која би могла упутити на рат – рушења Београда, скривања, бежања и страдања. Албуми прве половине XX века такве слике још увек нису могли да поднесу. Они чувају оне лепе слојеве идентитета какве њихов власник обликује и чува за будуће нараштаје који ће, попут мене, тражити оправдање свог постојања у датом простору и времену. Ни бака, као ни њен албум, није била у стању да прикаже страшне слике тог мрачног периода њеног живота.

Памћење склапа селективне садржаје прошлости у смисаони поредак, успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али, наравно, не само чувањем одређених садржаја, већ и забором других. Треба развојити памћење – „складиштење“ садржаја прошлости, од „сећања“ – актуализовања сачуваних садржаја. Сећање је захват у прошло увек из нове садашњице.¹²

Фридрих Ниче се залагао за заборав који би омогућавао покушај да се живи изван историје, тј. без окова прошлости. Премда је реч о забору, то подразумева сећање и преузимање одговорности за прошлост. Морамо се сећати да бисмо знали ко смо, а морамо заборављати да бисмо постали оно што можемо постати. Штетност историјског памћења је у томе што се враћа прошлости па ограничава могућност садашњице.

Премда је свака прошлост противречна, најчешће је слика прошлости организована и дотерана, лишена противречности и уобличена у хомогену приповест са јасном поларизацијом добра и зла, жртава и целата, нас и других. Лако је појмљиво да се само организованом визијом прошлости може управљати, спонтаном не. Колико год биле манипулативне, тенденциозне и једностране, организоване слике прошлости су за појединце и групе ипак важне, јер од њих зависе различити облици осмишљавања искуства. Самовиђење појединца не почива на слободном, него на друштвенопризнатом памћењу.

¹² Тодор Куљић, *Култура сећања*, 274-282.

Слике идентитета у савременом добу

Крајем XIX века фотографија, а затим у XX веку и тонски филм, радио и телевизија, још више усложњавају динамику посредовања прошлости. Пред крај XX века, интернет је демократизовао приступ информацијама, али су и нарасле могућности манипулисања прошлошћу. Била је то „Гутенбергова револуција аудио-визуелних медија“. Колективно памћење постало је у дигиталном облику све више мултимедијско. Нова временска машина омогућила је разматрање прошлости из различитих перспектива и симулацију алтернативних историјских токова.

Дакле, не мења се само начин памћења, него и поимање времена. Прошлост престаје да бива само оно што је претходило садашњици, већ постаје нешто што тражи чување и поновно откривање. Изум фотографије је једну привилегију (уметнички портрет) учинио масовном могућношћу, јер је свака породица могла стећи властито „дворског сликара“, имати властити албум и властито сећање.

Памћење може бити схваћено као отпор синхронизованом „хипер-простору“ глобализације, или као облик конзервативне културне компензације за поремећаје настале убрзањем историје или другом модерношћу. Данас се догађа такозвано „појачано биографизирање друштва“, односно, појединац не кроји личну прошлост преко традиционалних заједница памћења, него успоставља властите компетенције у сећању. За разлику од службене историје, која је увек била у рукама владајућих, режимске интелигенције и професионалних историчара, сећање је било повезано са народним протестним облицима.

Наравно да фотографија у албуму нема последњу реч. Сугестивност слика, трага, утискивања, уписивања, у међувремену је са материјалних прешла на нематеријалне медије. При том, исто остаје то да стално мора да се уписује (*inscribe*), било у мождану кору, кортекс, било у оно што је социокултурном терминологијом названо писањем (*écriture*). Мислити без уписивања, дакле без потпоре, није могуће. Ту потпору може да пружи сваки медијум. Шта је, најзад, појединачни виртуелни „профил“ на друштвеној мрежи Фејсбук на Интернету, до представа личног идентитета у оквиру колективне, глобалне мреже у којој креирамо сопствени идентитет сходно ономе што желимо о себи другима да прикажемо, док ти „други“ истовремено говоре о нама и стварају спољашњу слику нас пишући нам на „зиду профила“, односно остављајући неке своје менталне записе на беле странице нашег албума, овога пута само у неком новом простору.

Литература:

- Асман, Јан. *Култура памћења*. Београд: Просвета, 2011.
- Булатовић, Драган. „Баштинство или о незаборављању.“ у: *Лесковачки зборник* 11 (2005): 7-20.
- Бењамин, Валтер. „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности.“ у: *О фотографији и уметности*. Београд: Културни центар Београда, 2007.
- Катрога, Фернандо. *Историја, време и памћење*. Београд: СЛИО, 2011.
- Куљић, Тодор. *Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости*. Београд: Чигоја штампа, 2006.
- Poulot, Dominique. „The Birth of Heritage: 'le Moment Guizot'.“ *Oxford Art Journal* Vol. 11, No. 2 (1988): 40-56.
- Rigl, Alojz. „Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak.“ у: *Anatomija povjesnog spomenika*, 349-412. Zagreb: Institut za povjest umjetnosti, 2006.
- Ристовић, Милан. „Породични албум пролазности.“ у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, прир. М. Ристовић. Београд: Слио, 2007.
- Šola, Tomislav. *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji. Prema kibernetском музеју*. Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.
- Šastel, Andre. „Pojam baštine.“ *Pogledi* 3-4, Vol. 18 (Split: 1988)

*Summary***Milena Gnjatović****Patrimony, pictorial memory or identity construction?**

Key words: *Identity, patrimony, culture of memory, remembering, image, photo album, heritage, construction (of the self/identity), medium, maintaining*

The aim of this study is to reveal the unbreakable connection between the terms heritage, conservation, memory and remembering on the one hand, and the process of identity construction and perception on the other, being the identity both individual and collective. Considering the fact that the terms mentioned above are often used as synonyms, the first part of this paper tends to explain them and mention some of their possible relations. While speaking on social identity, various authors have concluded that society requires its past for its own definition. Having this in mind, the second part of the paper confronts the individual and the collective identity, especially the beginning and representing of the first regarding the second and finally it tries to explain the identity in the context of inheritance. Using the photo album as a model of remembering this study's final aim is to point out, in its own way, the concept of thinking and the culture of memory by means of visual representations, both mentally and physically presented images, which are expressed through time by different mediums. Ultimately, the models of making one's own image, as well as (re)presenting the individual identity to others, can easily be recognized in contemporary means of communication.