

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



Πτυχιακή εργασία

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: ΤΡΙΤΗ ΗΛΙΚΙΑ,
ΧΩΡΟΣ, ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΣ

Έλενα Χριστοδουλίδου

Λεμεσός 2016

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Πτυχιακή εργασία

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: ΤΡΙΤΗ ΗΛΙΚΙΑ,
ΧΩΡΟΣ, ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΣ

Έλενα Χριστοδουλίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια
Δρ. Θεοπίστη Στυλιανού-Λάμπερτ

Λεμεσός 2016

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Έλενα Χριστοδουλίδου, 2016

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την Δρ. Θεοπίστη Στυλιανού-Λάμπερτ για το ενδιαφέρον και τη καθοδήγηση, την οικογένεια μου για την υποστήριξη της, τους συνεντευξιαζόμενους για την αποδοχή τους να συμμετάσχουν στην έρευνα και γενικά όλα τα άτομα που συνέβαλαν στην εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία επικεντρώνεται στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση. Η εργασία χωρίζεται σε τρία βασικά μέρη. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται η βιβλιογραφική ανασκόπηση με πληροφορίες που συγκεντρώθηκαν από διάφορες πηγές και οι οποίες αφορούν τη σχέση φωτογραφίας και ανάμνησης. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για τη διεξαγωγή της έρευνας. Σκοπός της έρευνας είναι να δοθούν απαντήσεις στα εξής τέσσερα ερευνητικά ερωτήματα: «Τι είδους φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για άτομα τρίτης ηλικίας;», «Πού τοποθετούν, εάν τοποθετούν, τις φωτογραφίες τους άτομα τρίτης ηλικίας;», «Γιατί επιλέγουν να τοποθετήσουν φωτογραφίες στους συγκεκριμένους χώρους;» και «Ποια είναι, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;». Παράλληλα, περιγράφεται η ερευνητική προσέγγιση καθώς επίσης η διαδικασία που ακολούθησα για τη συλλογή των απαραίτητων πληροφοριών που απαιτούσε η έρευνα. Στη συνέχεια καταγράφονται τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την αποκωδικοποίηση των συνεντεύξεων παρουσιάζοντας επίσης παραδείγματα με τη χρήση φωτογραφιών που τραβήχτηκαν στα πλαίσια της έρευνας. Ακολούθως, γίνεται η διεξαγωγή συμπερασμάτων τα οποία προέκυψαν με βάση τα αποτελέσματα της έρευνας. Το τρίτο μέρος της πτυχιακής εργασίας αποτελεί το πρακτικό κομμάτι. Αρχικά, το πρακτικό μέρος περιγράφεται και αναλύεται με αναφορές στον τρόπο με τον οποίο συνδέεται με τη μεθοδολογία, στους επηρεασμούς και τα επιμέρους στοιχεία που το συγκροτούν. Στη συνέχεια παρατίθενται οι τελικές φωτογραφίες που επιλέχθηκαν και οι οποίες προέκυψαν από τη πρακτική διαδικασία. Τέλος, συμπεριλαμβάνονται τρία παραρτήματα που αποτελούνται από τις καθορισμένες ερωτήσεις της συνέντευξης, το συμβόλαιο που υπέγραψαν οι συνεντευξιαζόμενοι και το οποίο επιβεβαιώνει την αποδοχή τους στην έρευνα, ενώ στο τρίτο και τελευταίο παράρτημα οι πίνακες στους οποίους καταγράφονται τα αποτελέσματα από τη κωδικοποίηση των συνεντεύξεων.

Λέξεις κλειδιά: μνήμη, ανάμνηση, φωτογραφία, photo elicitation

ABSTRACT

The present dissertation is focused on the relationship between photography and memory. The dissertation is divided in three main parts. The first part presents the bibliographic research with information gathered from various sources and which are related to photography and memory relationship. In the second part the methodology used for the conduct of the research is presented. The survey aims to give answers to the following four research questions: «What kind of photos are most important for the elderly?», «Where do these people place, if they do so, their photos?», «Why do they choose to place their photos in the specific areas?» and «What is, according to the interviewees, the relationship between photography and memory?». At the same time, the research approach as well as the process followed to collect all the information required for the research are described. Afterwards the results obtained by decoding the interviews are written down when examples by using photos taken during the research are presented too. Then the conclusions emerged based on the results of the research are shown. The third part of the dissertation constitutes the practical part. Initially, the practical part is described and analyzed with references to the way in which this part is associated with the methodology of the dissertation, the influences and the individual elements of which it is constituted. The final photos that are selected and which resulted from the practical process are presented. At the end of the dissertation three annexes are included consisted of the defined interview questions, the contract signed by the interviewees and which confirms their acceptance in the survey, while the third and last annex is the tables which show the results of the decoded interviews.

Keywords: memory, remembrance, photography, photo elicitation

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	vi
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	viii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	ix
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ	x
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ.....	3
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	25
ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ.....	29
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	37
ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	40
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	79
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	80
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	84
1. Ερωτήσεις συνέντευξης.....	84
2. Συμβόλαιο	85
3. Πίνακες αποτελεσμάτων	86

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1: Ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για σας και γιατί;.....	86
Πίνακας 2: Τι απεικονίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;	86
Πίνακας 3: Τι σας θυμίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;	87
Πίνακας 4: Γιατί πιστεύετε ότι οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους;.....	87
Πίνακας 5: Εσείς πού τοποθετήσατε τη συγκεκριμένη φωτογραφία;.....	88
Πίνακας 6: Για ποιό λόγο τοποθετήσατε τη φωτογραφία στο συγκεκριμένο χώρο;.....	88
Πίνακας 7: Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;	89

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Εικόνα 1: <i>Οικογενειακή φωτογραφία, Σ6</i>	30
Εικόνα 2: <i>Προσωπική απεικόνιση, Σ14</i>	31
Εικόνα 3: <i>Φωτογραφία γάμου, Σ12</i>	31
Εικόνα 4: <i>Φωτογραφία νεότητας, Σ4</i>	32
Εικόνα 5: <i>Φωτογραφίες σε άλμπουμ 1, Σ10</i>	34
Εικόνα 6: <i>Φωτογραφίες σε άλμπουμ 2, Σ11</i>	34
Εικόνα 7: <i>Φωτογραφία σε συρτάρι 1, Σ1</i>	34
Εικόνα 8: <i>Φωτογραφία σε συρτάρι 2, Σ5</i>	34
Εικόνα 9: <i>Άλμπουμ Collecting Memories 1</i>	43
Εικόνα 10: <i>Άλμπουμ Collecting Memories 2</i>	43
Εικόνα 11: <i>Άλμπουμ Collecting Memories 3</i>	43
Εικόνα 12: <i>Άλμπουμ Collecting Memories 4</i>	43
Collecting Memories #1	44
Collecting Memories #2	45
Collecting Memories #3	46
Collecting Memories #4	47
Collecting Memories #5	48
Collecting Memories #6	49
Collecting Memories #7	50
Collecting Memories #8	51
Collecting Memories #9	52
Collecting Memories #10	53
Collecting Memories #11	54

Collecting Memories #12	55
Collecting Memories #13	56
Collecting Memories #14	57
Collecting Memories #15	58
Collecting Memories #16	59
Collecting Memories #17	60
Collecting Memories #18	61
Collecting Memories #19	62
Collecting Memories #20	63
Collecting Memories #21	64
Collecting Memories #22	65
Collecting Memories #23	66
Collecting Memories #24	67
Collecting Memories #25	68
Collecting Memories #26	69
Collecting Memories #27	70
Collecting Memories #28	71
Collecting Memories #29	72
Collecting Memories #30	73
Collecting Memories #31	74
Collecting Memories #32	75
Collecting Memories #33	76
Collecting Memories #34	77
Collecting Memories #35	78

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από τον καιρό της εφεύρεσής της, η φωτογραφία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μνήμη: οι φωτογραφίες ανακαλούν οικογενειακές στιγμές, αγαπημένους φίλους, ιδιαίτερες στιγμές, εκδρομές και άλλες εκδηλώσεις, επικοινωνώντας παράλληλα το χώρο και το χρόνο έτσι ώστε να δημιουργήσει ένα συναισθηματικό δεσμό μεταξύ του αντικειμένου και του θεατή. Ταυτόχρονα, η ενίσχυση της συναισθηματικής απήχησης των φωτογραφιών επιτυγχάνεται ομορφαίνοντας τις με τη χρήση διάφορων μέσων και υλικών. Μερικά παραδείγματα αποτελούν η προσθήκη κειμένου, κεντημάτων, μαλλιών, λουλουδιών και άλλων (Batchen, 2004). Παράλληλα, οι φωτογραφίες φαίνεται να συλλαμβάνουν το αδύνατο: ένα πρόσωπο που έφυγε από τη ζωή, ένα γεγονός του παρελθόντος. Ένας από τους πιο σημαντικούς σκοπούς της φωτογραφίας είναι να διατηρήσει «στα αρχεία της μνήμης μας», όπως χαρακτήρισε ο Baudelaire, όλα «τα πολύτιμα πράγματα των οποίων η μορφή θα εξαφανιστεί» (cited in Cosman, 2012, σελ. 275). Αυτή η εξαιρετική αίσθηση της προσπάθειας να ανακτηθεί κάτι που έχει εξαφανιστεί ανήκει μόνο στη φωτογραφία (Harper, 2002). Εκτός αυτού, οι οικογενειακές φωτογραφίες και τα οικογενειακά άλμπουμ χρησιμοποιούνται ως ευκαιρίες για επικοινωνία, διαπολιτισμική ανταλλαγή και πολιτιστική συνέχεια. Οι προσωπικές και οικογενειακές φωτογραφίες συμβάλλουν σημαντικά κυρίως στη πολιτιστική μνήμη, και η μνήμη που λειτουργεί με τις φωτογραφίες προσφέρει μια ιδιαίτερα παραγωγική διαδρομή προς τη κατανόηση των κοινωνικών και πολιτιστικών χρήσεων και των μέσων της μνήμης. Στις περισσότερες κοινωνίες, οι οικογενειακές φωτογραφίες έχουν μεγάλη πολιτιστική σημασία, τόσο ως αρχεία καταγραφής όσο και ως ευκαιρίες για παραστάσεις της μνήμης (Kuhn, 2007). Άλλωστε, οι φωτογραφίες, σύμφωνα με τη Sontag (1993), χρησιμοποιούνται με σκοπό την απομνημόνευση αφού αποτελούν ένα καθαρό απόσπασμα από το χρόνο και μια προνομιακή στιγμή που μετατρέπεται σε κομψό αντικείμενο το οποίο μπορεί κανείς να φυλάξει και να κοιτάξει ξανά. Ομοίως, οι φωτογραφίες κατέχουν μια μοναδική θέση στην αφήγηση της οικογενειακής και πολιτιστικής ιστορίας καθώς έχουν τη δυνατότητα να αποθηκευτούν σε απτή μορφή και να είναι ισχυρά αντικείμενα για τη πρόκληση της ανάμνησης. Ακριβώς λόγω της απτής τους μορφής οι φωτογραφίες επιτρέπουν στο θεατή να τις κοιτάζει και να μπορεί να επανέρχεται σ' αυτές επανειλημμένα. Εκτός αυτού μπορεί

να υπάρχει αλληλεπίδραση ανάμεσα στο θεατή και τη φωτογραφία ως αντικείμενο με ποικίλους τρόπους όπως είναι μεταξύ άλλων η κατοχή και αποθήκευση μιας φωτογραφίας, το κόσμητο, το τελετουργικό τσαλάκωμά της καθώς επίσης η παραχώρησή της σε κάποιο άλλο άτομο. Όλα αυτά υποδηλώνουν τις διαφορετικές έννοιες και σκοπούς που μπορεί να λάβει μια φωτογραφία από διαφορετικούς θεατές. Οι φωτογραφίες θα μπορούσε να πει κανείς ότι παρέχουν ένα τρόπο "απορρόφησης" γεγονότων, είτε τα γεγονότα αυτά είναι κομμάτι προσωπικών εμπειριών είτε όχι, και συνεπώς θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ένα κομμάτι του εαυτού μας με υλική υπόσταση (Devereux, 2010). Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που δύσκολα κάποιος θα σκίσει ή θα πετάξει τη φωτογραφία ενός αγαπημένου του προσώπου αφού αυτό πιθανόν να φαινόταν σαν μια "ανελέητη χειρονομία απόρριψης" εφόσον, όπως υποστηρίζει η Sontag, οι φωτογραφίες αποτελούν υποκατάστατο των αγαπημένων μας προσώπων και πραγμάτων (cited in Devereux, 2010, σελ. 129). Για τέτοιες προσωπικές φωτογραφίες προσώπων που αγαπάμε ή χάσαμε, δεν υπάρχει νόημα για οποιουδήποτε είδους "αξιολόγηση" αφού οι περισσότερες φωτογραφίες είναι πεδία για τη λειτουργία της ανθρώπινης συμπάθειας και όχι της κριτικής σκέψης (Bartram, 1985). Ομοίως, ο Bourdieu (1990) υποστηρίζει ότι τόσο η λήψη, όσο και η ενατένιση μιας οικογενειακής φωτογραφίας προϋποθέτει την απόρριψη κάθε αισθητικής κριτικής σκέψης, αφού όπως ο ιερός χαρακτήρας του αντικειμένου έτσι και η σχέση ανάμεσα στο φωτογράφο και την εικόνα, εκφράζονται αρκετά ανεπιφύλακτα έτσι ώστε να αιτιολογήσουν την ύπαρξη της, επιδιώκοντας μόνο να εξυμνήσει το αντικείμενο που αναπαριστά, και η οποία, εκπληρώνοντας το καθήκον αυτό με το καλύτερο δυνατό τρόπο, φτάνει στη τελειότητα της. Επιπλέον, λόγω της αναλλοίωτης ποιότητας της με τη πάροδο του χρόνου, η φωτογραφία είναι ένα μέσο ευρέως διαδεδομένο για τη καταγραφή προσώπων, πραγμάτων αλλά και γεγονότων. Περιτριγυρίζοντας μας από τον καιρό της γέννησης μας, οι φωτογραφίες συμβάλλουν σημαντικά στις προσωπικές μας αναμνήσεις επηρεάζοντας τον τρόπο που θυμόμαστε το παρελθόν. Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι φωτογραφίες μπορούν να αποτελέσουν απόδειξη ότι κάτι συνέβη κάπου και σε μια χρονική στιγμή, μπορούν επίσης να έχουν ιδιαίτερη σημασία στη κατασκευή και ανακατασκευή της μνήμης (Devereux, 2010).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Φωτογραφία και Ανάμνηση

Η μνήμη έγινε μηχανικά προσθετική, την στιγμή ακριβώς όπου η ανθρωπότητα δεν θα μπορούσε πλέον να εμπιστευτεί τη δική της αντίληψη ή μνήμη. Η φωτογραφία μεταφράζει και κωδικοποιεί τη ροή της ύπαρξης σε ένα σταθερό σημείο σημασιοδότησης αφού έρχεται για να εκπληρώσει μια πολιτιστική ανάγκη, να προσδώσει σταθερότητα κατά τη χρονική συνέχεια της ύπαρξης σε μια εποχή τραυματισμένη από την διαπίστωση ότι δεν υπήρχε μόνιμη βάση για την πραγματικότητα και την αλήθεια. Η πολιτιστική κρίση της γνώσης βρήκε διαβεβαίωση μέσα από μια τέτοια μηχανική διαδικασία, σύμφωνα με την οποία η ρευστότητα της αναφοράς μετατρέπεται σε ένα σταθερό (φωτογραφικό) πρόσημο. Ωστόσο, παρόλο που η υλικότητα της φωτογραφίας είναι συνεχώς προνομιακή αφού λειτουργεί ως ένα σταθερό σημείο της αλήθειας αυτού που αναπαριστάται, η ανθρώπινη μνήμη είναι αυτή που "συμπληρώνει" την ειλικρίνεια της φωτογραφίας. Συνεπώς, μέσω της μηχανικής απόσπασης ενός κομματιού από το σύνολο, η φωτογραφία έγινε ένα προσθετικό συμπλήρωμα της μνήμης (Slevin, 2013).

Όπως φαίνεται να υποδηλώνει η φωτογράφος Julia Margaret Cameron, η φωτογραφία είναι μια τέχνη για την ανάμνηση, μια ιδέα αρκετά διαδεδομένη με αποτέλεσμα να ερμηνεύουμε τη φωτογραφία και την ανάμνηση ως συνώνυμα (cited in Batchen, 2004). Αντίθετα με την Cameron, κάποιες κριτικές, όπως αυτή του Roland Barthes, ο οποίος αντιλαμβάνεται την ανάμνηση όχι τόσο ως εικόνα αλλά ως αίσθηση, υποστηρίζουν ότι η φωτογραφία και η ανάμνηση δεν συνδέονται αλλά ότι το πρώτο αποκλείει το δεύτερο (cited in Batchen, 2004). Για παράδειγμα, η φωτογραφία ενός αγαπημένου προσώπου πιθανόν να επισκιάζει το ίδιο το άτομο, τον ήχο της φωνής του, τη μυρωδιά του, τον τρόπο με τον οποίο έτεινε να κινείται, αφού ο θεατής λαμβάνει μόνο αυτό που βλέπει στη φωτογραφία και όχι αυτό που πιθανόν να θυμόταν από το πρόσωπο ανεξάρτητα από τη φωτογραφία (Batchen, 2004). Παράλληλα, ο Προυστ αναφέρεται στις φωτογραφίες υποτιμώντας τις αφού τις παρομοιάζει ως συνώνυμο μιας εξ ολοκλήρου οπτικής, ρηχής και αποκλειστικά εθελοντικής σχέσης με το παρελθόν, με την απόδοση του να είναι

ασήμαντη συγκρίνοντας το με τη τεχνική που ο ίδιος ονόμασε "ακούσια μνήμη", εννοώντας με τον όρο αυτό τις βαθιές ανακαλύψεις που προκύπτουν από την ανταπόκριση ερεθισμάτων που προέρχονται από όλες τις αισθήσεις (cited in Sontag, 1993). Αυτή η υποτίμηση δεν οφείλεται στην αντίληψη ότι η φωτογραφία αδυνατεί να ανακαλέσει αναμνήσεις αλλά στις απαιτήσεις που έχει ο Προυστ για την διαδικασία ανάκλησης μιας ανάμνησης, να μην αναπαριστάται δηλαδή μόνο με ακρίβεια αλλά ταυτόχρονα να αποδίδει και την ουσία της (Sontag, 1993). Επίσης, η Susan Sontag (1993) αναφέρει ότι τα συναισθήματα που προκαλούνται στη πραγματική ζωή δεν είναι τα ίδια με αυτά που προκαλεί μια φωτογραφία αλλά αντίθετα τείνει να τα αφαιρεί.

Έτσι, παρά το γεγονός ότι η φωτογραφία περιλαμβάνει τη διαδικασία καταγραφής των εικόνων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ανακαλέσουν το παρελθόν, συχνά συνδέεται με τη μνήμη ως θέμα της αποτυχίας της, αφού το ζήτημα του τι λείπει ή τι δεν μπορεί να φανεί στις φωτογραφίες τονίζει αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί μια αρνητική σχέση με τη μνήμη (Cross & Peck, 2010, Bate, 2010). Για παράδειγμα, μια φωτογραφία που απεικονίζει άτομα να γελούν, ενδεχομένως να μην μπορεί να πει το λόγο για τον οποίο γελούσαν αλλά αυτό που σίγουρα μπορεί να αποδείξει είναι ότι είχαν ένα καλό γέλιο (Bourdieu, 1990). Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η φωτογραφία και η αρχειοθέτηση της είναι δομημένα τόσο από την ανάμνηση όσο και από τη λήθη, και με τα οποία μερικά χαρακτηριστικά επιβεβαιώνονται, με την εμφάνιση τους στη φωτογραφία, ενώ άλλα εξαιρούνται (Cross & Peck, 2010, Bate, 2010). Αυτό επαληθεύεται και από το έργο του Joachim Schmidt με τη συλλογή αναμνηστικών φωτογραφιών απ' όλο τον κόσμο και τις άγνωστες αναπαραστάσεις τους να μοιάζουν οικείες (cited in Wells, 2007). Το πλαίσιο αναφοράς τους όμως έχει για πάντα χαθεί και μαζί με αυτό και το νόημα τους, με κάποιες αναμνήσεις να αποκαλύπτονται από τις άγνωστες φωτογραφίες ενώ άλλες να αποκρύπτονται ή να χάνονται μέσα στη λήθη τους. Ακριβώς για το γεγονός ότι η φωτογραφία αφορά τόσο την ανάμνηση όσο και τη λήθη, άτομα με τραυματικές αναμνήσεις όπως για παράδειγμα οι επιζώντες του Ολοκαυτώματος, διατηρούν φωτογραφίες όχι τόσο για να θυμούνται όσο για να ξεχάσουν (Wells, 2007).

Σύμφωνα με τη Marguerite Duras οι φωτογραφίες προωθούν τη λήθη αφού είναι μια επιβεβαίωση του θανάτου (cited in Hirsch, 1997). Έτσι, ο ρόλος της φωτογραφίας σε σχέση με την απώλεια και το θάνατο δεν είναι να βελτιώσει τη διαδικασία της ατομικής και συλλογικής μνήμης, αλλά να φέρει πίσω το παρελθόν τονίζοντας παράλληλα την αμετάβλητη και μη αναστρέψιμη ανικανότητα ανάκτησης του (Hirsch, 1997). Όπως αναφέρει η Christina Von Braun, η φωτογραφία αυτή καθαυτή δεν μπορεί πια να προκαλέσει φρίκη αλλά αντίθετα να προωθήσει την ανάμνηση διευκολύνοντας το έργο του πένθους (cited in Hirsch, 1997). Με τη προβολή του θανάτου να έχει συσχετιστεί τόσο με το πένθος όσο και με τη θλίψη, ατενίζοντας τις εικόνες των νεκρών η φωτογραφία μπορεί να βοηθήσει τους πενθούντες να συμβιβαστούν με την απώλεια των αγαπημένων τους προσώπων αφού όπως παρατήρησε η Susan Sontag, «όλες οι φωτογραφίες είναι *memento mori*», ένα αντικείμενο για την ενθύμηση του θανάτου (cited in Zelizer, 2010, σελ. 25). Η λειτουργία αυτή εμφανίζεται από τον 19ο αιώνα με τις φωτογραφίες να αποτελούν προπύργια ενάντια στις ανησυχίες για το χωρισμό ή τον πρόωρο θάνατο (Wexler, 2000), αφού δεδομένου ότι η φωτογραφία συλλαμβάνει τη ροή της ζωής δημιουργώντας αναμνήσεις στιγμών, προσώπων και αντικειμένων, το μέσο αυτό ήταν εξαρχής συνδεδεμένο με το θάνατο (Rugg, 1997). Στο μέσο αυτό είδαν οι οικογένειες ότι τα αγαπημένα τους πρόσωπα, που δεν είχαν την ευκαιρία να φωτογραφηθούν ενώ ήταν ακόμα ζωντανοί, θα είχαν τη δυνατότητα να τιμηθούν τουλάχιστον στο θάνατο τους (Ewing, 1999). Λόγω του γεγονότος ότι ένα μεγάλο μέρος της οικογενειακής ζωής αποτελείτο από το θάνατο, ένα τμήμα στη βικτωριανή προσωπική φωτογραφία χαρακτηριζόταν από μεσοαστικές προσωπογραφίες με σοβαρό ύφος ενώ οι αναμνηστικές φωτογραφίες τόσο ετοιμοθάνατων όσο και νεκρών ήταν επίσης συχνό φαινόμενο (Wells, 2007). Μάλιστα, ένας σχολιαστής της τότε εποχής αναφέρθηκε στη παρηγοριά που προσφέρει η φωτογραφία λέγοντας ότι: «Χάρη σ' αυτή τη πανέμορφη τέχνη, μεγάλο μέρος της πικρίας του αποχωρισμού μεταξύ φίλων, και αυτού του μεγάλου και τελικού αποχωρισμού που έχουμε όλοι κάποια στιγμή βιώσει, έχει μετριαστεί» (Ewing, 1999, σελ. 16).

Η φωτογραφία, σύμφωνα με τη Sontag, δεν είναι τόσο ένα μέσο της μνήμης όσο μια εφεύρεση ή αντικατάσταση της με τον Roland Barthes να συμφωνεί υποστηρίζοντας ότι η

φωτογραφία δεν είναι μνήμη αλλά αντίθετα μπλοκάρει τη μνήμη και σύντομα έρχεται σε αντιπαράθεση με αυτή (cited in McQuire, 1998). Σε αυτό το σημείο κατέληξε βασισμένος στην υπερβολή της φωτογραφίας που παραμένει ξένη προς τη διαδικασία της ενθύμησης. Αυτή η υπερβολή είναι, όπως πιστεύει ο Barthes, το γεγονός ότι η φωτογραφία είναι βίαιη όχι γιατί δείχνει βίαια πράγματα αλλά γιατί γεμίζει το βλέμμα του θεατή με τη βία, χωρίς να μπορεί να απορριφθεί κανένα στοιχείο από αυτά που αναπαριστά (cited in McQuire, 1998). Ωστόσο η φωτογραφία ήταν πάντα ένας φορέας επιβολής έχοντας τη δύναμη να κάνει μερικά πράγματα αόρατα όπως ασφαλώς και κάποια άλλα να εμφανίζονται (Wexler, 2000) με το αναφερόμενο να είναι τόσο παρόν, με την εμφάνιση του στη φωτογραφία όσο και απόν αφού ήταν εκεί αλλά δεν είναι εδώ τώρα (Hirsch, 1997).

Κάθε εικόνα του παρελθόντος για την οποία δεν εκδηλώνεται ενδιαφέρον στο παρόν, κινδυνεύει να εξαφανιστεί ανεπανόρθωτα (Wexler, 2000). Ωστόσο, αν και οι ιστορίες, και κατά συνέπεια οι αναμνήσεις, αλλάζουν και πιθανόν χάνονται από γενιά σε γενιά, εντούτοις με την ύπαρξη ενός μόνο ατόμου για να πει την ιστορία, η εξαφάνιση τους είναι μάλλον απίθανη (Heron & Williams, 1996). Παρ' όλα αυτά, λόγω της εφήμερης φύσης τους, οι αναμνήσεις τελικά ξεθωριάζουν και φεύγουν με τους ανθρώπους, αφήνοντας τις επόμενες γενεές με ελάχιστες ή καθόλου αναμνήσεις για την αναγνώριση των προσώπων που υπάρχουν πίσω από τις εύθραυστες σελίδες των άλμπουμ, με αποτέλεσμα οι αναμνήσεις που συνδέονται με τις φωτογραφίες να "διαγράφονται". Ο Ewing (1999) φαίνεται να συμφωνεί λέγοντας ότι η εποχή όπου η χρήση της φωτογραφίας ήταν γενική, μετατράπηκε σε μια εποχή που εκφράζει λύπη εξαιτίας της διαπίστωσης ότι οι φωτογραφίες ξεθωριάζουν. Ωστόσο, δεν ξεθωριάζουν τόσο γρήγορα όσο οι φίλοι και οι γνωστοί που αναπαριστώνται. Ωριμοί άνδρες και γυναίκες βλέπουν με περιέργεια τις φωτογραφίες των παιδιών τους, ηλικιωμένες γιαγιάδες και παππούδες νοσταλγούν τις φωτογραφίες του γάμου και της νεανικότητας τους, ενώ ακόμα πιο συγκινητικές είναι οι φωτογραφίες ατόμων που δεν υπάρχουν πια (Ewing, 1999).

Η φωτογραφία αφορά αναμνήσεις τόσο προσωπικές όσο και συλλογικές, καθώς επίσης τη σύλληψη και τη καταγραφή μιας συγκεκριμένης χρονικής στιγμής (Hight & Sampson, 2004), αφού οι εικόνες προσφέρουν εμπειρίες που συνδέονται με μια αφηγηματική στιγμή

(Morris, Trachtenberg & Lieberman, 2002). Η Marita Sturken ορίζει προσωπικές αναμνήσεις αυτές που παραμένουν αποκλειστικά μέσα στα προσωπικά και οικογενειακά πλαίσια διαχωρισμένες από δημόσιες αναμνήσεις, προσθέτοντας ότι η πολιτιστική ανάμνηση θα μπορούσε να είναι κάτι ανάμεσα στις προσωπικές ή οικογενειακές αναμνήσεις και την ιστορία (cited in Devereux, 2010). Πρώιμες φωτογραφίες σκοπό είχαν να δημιουργήσουν μια ιστορική καταγραφή, αν και πολλές ήταν λανθασμένα οργανωμένες. Για παράδειγμα, όπως ο Gerard Vizenor έχει σημειώσει, «η μηχανή δημιουργεί ένα στιγμιότυπο που ποτέ δεν υπήρξε στις φυλετικές ιστορίες παρά μόνο στη μνήμη του μάρτυρα που πεθαίνει πίσω από τη κάμερα» (cited in Hight & Sampson, 2004, σελ. 21). Αυτό που προσφέρεται στο θεατή είναι μόνο μία προοπτική, αυτή του "μάρτυρα" - των ατομικών, οικογενειακών και συλλογικών ιστοριών (Hight & Sampson, 2004). Ο Roland Barthes υπαινίσσεται ότι ακόμη κι αν η φωτογραφία πιστοποιεί την πραγματικότητα, η αλήθεια της εικόνας βασίζεται στη προσωπική ανάγνωση του θεατή για τη φωτογραφία (cited in Suda, 2015). Η από τη φύση της αναγκαστική τμηματικότητα της φωτογραφίας είναι κάτι στο οποίο οφείλεται η χαλάρωση των συνδέσμων της με το πέρασμα του χρόνου, με αποτέλεσμα η ανάγνωση της από το θεατή να είναι ελεύθερη (Sontag, 1993). Επίσης, ο John Berger υποστηρίζει ότι «η σχέση ανάμεσα σ' αυτό που βλέπουμε και σ' αυτό που ξέρουμε δεν είναι ποτέ σταθερή... η γνώση, η εξήγηση, ποτέ δεν ταιριάζουν με αυτό που βλέπουμε» (cited in Suda, 2015, σελ. 5).

Λίγο καιρό μετά από το μεγάλο ντεμπούτο της φωτογραφίας το 1839, ο ιατρός, εφευρέτης και ένας από τους πρώτους και πιο ένθερμους λάτρεις της φωτογραφίας Oliver Wendell Holmes, χαρακτήρισε αυτή τη νέα τεχνολογία ως «καθρέφτης με μνήμη» (cited in Raiford, 2009, σελ. 112). Με τη φράση αυτή αναφερόταν αρχικά στη διαδικασία της νταγκεροτυπίας, στην οποία οι φωτογραφίες εκτίθεντο άμεσα σε χημικά επεξεργασμένες και ιδιαίτερα γυαλισμένες μεταλλικές πλάκες. Βλέποντας τες, οι θεατές μπορούσαν να δουν όχι μόνο την αποτύπωση μακρινών ή νεκρών αγαπημένων τους προσώπων αλλά παράλληλα και τη δική τους αντανάκλαση (Raiford, 2009). Άνδρες και γυναίκες, διάσημοι και μη, που αλλιώς θα είχαν ξεχαστεί, άφησαν τα χαρακτηριστικά τους στη μεταλλική αυτή πλάκα. Χαρακτηριστική εκείνης της εποχής ήταν επίσης η τεράστια ζήτηση για οικογενειακές φωτογραφίες που οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στην αυξημένη θνησιμότητα

κατά το 19ο αιώνα όπου το ποσοστό θανάτου, ιδιαίτερα των παιδιών, ήταν υψηλό. Για το λόγο αυτό κάθε νταγκεροποιός δήλωνε έτοιμος να αναλάβει μεταθανάτια πορτρέτα, όπως φαίνεται και από το διαφημιστικό σύνθημα «εξασφαλίστε τη σκιά, πριν η υπόσταση ξεθωριάσει, αφήστε τη φύση να μιμηθεί αυτό που η φύση δημιούργησε» (Newhall, 1982, σελ. 30-32). Καθώς η διαδικασία της νταγκεροτυπίας εξελίχθηκε στη διαδικασία του υγρού κολλόδιου, επιτρέποντας πολλαπλές αναπαραγωγές, με τον ίδιο τρόπο εξελίχθηκε η χρήση της φωτογραφίας. Αυτό που παρέμεινε όμως ήταν η ικανότητα αντανάκλασης του μέσου. Η φράση «καθρέφτης με μνήμη» εκφράζει την ικανότητα της φωτογραφικής μηχανής να αποδώσει τι υπήρξε πριν, πιστά και με ακρίβεια. Πράγματι, η μοναδικότητα της φωτογραφίας ως μέσο έγκειται στην ικανότητά της όχι απλώς να απεικονίζει αλλά και να καταγράφει αυτό που υπάρχει στον υλικό κόσμο (Raiford, 2009). Σύμφωνα με τον Holmes, η φωτογραφία θα μπορούσε να αποδώσει αποτελεσματικά το έργο της ανθρώπινης ανάκλησης, δηλαδή, τη μνήμη (cited in Raiford, 2009). Η μαγεία του μέσου αυτού στηρίχθηκε στην ικανότητά του να παρέχει μια ένδειξη του τι «υπήρξε αληθινά» (Raiford, 2009). Όπως επισημαίνει ο Roland Barthes (2000), η φωτογραφία δεν καταγράφει κατ' ανάγκη τι δεν υπάρχει πλέον, αλλά τι έχει υπάρξει. Αυτή η διάκριση είναι αποφασιστικής σημασίας. Μπροστά σε μια φωτογραφία, η συνείδησή μας δεν λαμβάνει αναγκαστικά τη νοσταλγική διαδρομή της μνήμης, αλλά για κάθε φωτογραφία που υπάρχει στο κόσμο, τη πορεία του δικαίου: την ουσία δηλαδή της φωτογραφίας που είναι να επικυρώσει ό, τι αντιπροσωπεύει. Μέσα από το βιβλίο του *Camera Lucida*, ο Barthes υποστηρίζει επίσης ότι η φωτογραφική μηχανή είναι ένα όργανο καταγραφής αποδεικτικών στοιχείων (cited in Tagg, 1993). Πέρα από κάθε κωδικοποίηση της φωτογραφίας, υπάρχει μια υπαρξιακή σχέση ανάμεσα στο «απαραίτητα πραγματικό θέμα που απεικονίζεται το οποίο έχει τοποθετηθεί πριν από τον φωτογραφικό φακό» και τη φωτογραφική εικόνα όπου «κάθε φωτογραφία είναι φυσικά συνδεδεμένη με το αναφερόμενο της» (cited in Tagg, 1993, σελ. 1). Αυτό που η φωτογραφία επιβεβαιώνει είναι η συντριπτική αλήθεια ότι αυτό το οποίο αναπαριστάται «ήταν εκεί», ότι αυτή ήταν μια πραγματικότητα που υπήρχε κάποτε, όμως είναι «μια πραγματικότητα που πια δεν μπορούμε να επαναφέρουμε» (cited in Tagg, 1993, σελ. 1). Επίσης ο Barthes στο *Camera Lucida*, υποστηρίζει ότι η κάμερα καταγράφει ταυτόχρονα τόσο το παρόν όσο και το παρελθόν (cited in Tseëlon, 2014). Μαρτυρεί ότι κάτι πράγματι υπήρξε, αλλά και ότι

ανήκει ήδη στο παρελθόν. Στην πραγματικότητα, όπως σημείωσε, «μια φωτογραφία επαναλαμβάνει μηχανικά αυτό που υπαρξιακά δεν θα μπορούσε ποτέ να επαναληφθεί» (cited in Tseïlon, 2014, σελ. 340). Η Sontag (1993) φαίνεται να συμφωνεί αφού όπως λέει, η φωτογράφιση μιας εμπειρίας αποτελεί όχι μόνο ένα τρόπο επικύρωσης της αλλά και άρνησης της μετατρέποντας την έτσι σε μια εικόνα και συνεπώς σε ενθύμιο. Μετά το τέλος μιας εμπειρίας η φωτογραφία θα αποτελεί αδιαφιλονίκητη απόδειξη της ύπαρξης αυτού που αναπαριστάται, αποφέροντας του ταυτόχρονα ένα είδος αθανασίας που μόνο η φωτογραφία θα μπορούσε να προσφέρει (Sontag, 1993).

Υλικότητα και Αναμνηστική Φωτογραφία

Όπως προαναφέρθηκε, υπάρχουν πολλοί τρόποι με τους οποίους θα μπορούσε μια ανάμνηση να προκληθεί από τη χρήση φωτογραφικών πρακτικών, όπως για παράδειγμα με τη τοποθέτηση πολλών φωτογραφιών σε ένα αντικείμενο. Αυτή η ομαδική τοποθέτηση των φωτογραφιών έχει ως αποτέλεσμα να καθορίζει μια αφήγηση, ένα τρόπο με τον οποίο ο θεατής θα "διαβάσει" τη φωτογραφία διαφορετικά απ' ότι θα τη διάβαζε ξεχωριστά από το σύνολο. Το κάδρο αποτελεί ένα από τα μέσα οργάνωσης πολλών φωτογραφιών και την ομαδική τοποθέτηση τους σε γεωμετρικά πλέγματα δημιουργώντας πιθανές συνδέσεις μεταξύ τους. Το πλέγμα αυτό παρέχει στο σύνολο των φωτογραφιών την ικανότητα να πει μια ιστορία, μια δύναμη που μόνο λίγες μεμονωμένες φωτογραφίες διαθέτουν. Εκτός από το κάδρο, ένα άλλο αντικείμενο που χρησιμοποιούσαν κυρίως οι γυναίκες στις αρχές του 20ού αιώνα για τον ίδιο σκοπό είναι τα μαξιλάρια. Οι φωτογραφίες με τη διαδικασία της κυανοτυπίας εκτυπώνονταν στο ύφασμα και στη συνέχεια ράβονταν μεταξύ τους έτσι ώστε να δημιουργήσουν το μαξιλάρι. Οι φωτογραφίες που χρησιμοποιούνταν για το σκοπό αυτό ήταν συνήθως οικογενειακά στιγμιότυπα, αναμνήσεις των μελών της οικογένειας, αλλά το μαξιλάρι ως αντικείμενο ήταν επίσης μια καθημερινή αναφορά, μια υπενθύμιση μέσα στο σπίτι, του έξω κόσμου που απεικόνιζε.

Την ομαδική τοποθέτηση φωτογραφιών συναντάμε επίσης σε κοσμήματα όπως μενταγιόν και καρφίτσες. Σε αντίθεση με τα μαξιλάρια, στα κοσμήματα τοποθετούνταν κυρίως πρόσωπα που ήταν συναισθηματικά συνδεδεμένα με τον ιδιοκτήτη δηλώνοντας είτε αγάπη

προς το πρόσωπο αυτό είτε πένθος. Με τη χρήση κοσμημάτων, σε διαφορετικά σχήματα και μεγέθη κατάλληλα για μια ή και περισσότερες φωτογραφίες, ο ιδιοκτήτης είχε τη δυνατότητα να κουβαλά τις φωτογραφίες των αγαπημένων του πάντα μαζί του. Η ύπαρξη δυο ή περισσότερων φωτογραφιών μέσα στο ίδιο κόσμημα δημιουργεί μια σχέση ανάμεσα στα άτομα που απεικονίζονται δίνοντας έτσι υλική υπόσταση σε αυτό που είναι συνήθως αόρατο, δηλαδή στους συναισθηματικούς δεσμούς. Επιπρόσθετα, με τη τοποθέτηση της μέσα σε ένα κόσμημα η φωτογραφία γίνεται επέκταση του ιδιοκτήτη της, των κινήσεων και της ένδυσης του ή ίσως ο ιδιοκτήτης να είναι αυτός που προστίθεται στην υπόσταση της φωτογραφίας.

Η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε επίσης με σκοπό να τιμήσει την ανάμνηση του γάμου. Για παράδειγμα, η τοποθέτηση της σε μια στεφανοθήκη, μαζί με τα στέφανα και άλλα αντικείμενα από την ημέρα του γάμου, σχεδόν ενσαρκώνει την έγγαμη εμπειρία περισσότερο απ' ό,τι θα μπορούσε μια εικόνα από μόνη της ή μια περιγραφή με λόγια. Παράλληλα υπογραμμίζονται οι συμβολικές ιδιότητες της ανάμνησης χωρίς να εγκαταλείπεται η απόδειξη του “τι έχει υπάρξει”, την οποία παρέχει το μέσο της φωτογραφίας. Η αναμνηστική δύναμη της φωτογραφίας ενισχύεται ακόμα με τη προσθήκη κειμένου. Η αναγραφή μιας υπογραφής για παράδειγμα, ήταν ένας ισχυρός τρόπος για να καταστήσει μια φωτογραφία κάτι περισσότερο από καταγραφή της εμφάνισης ενός ατόμου, αφού η υπογραφή είναι το μοναδικό ίχνος του χεριού του, μια απόδειξη της ταυτότητας του, μια κατηγορηματική δήλωση ότι “ήμουν εκεί, κι εδώ είναι το σημάδι μου”. Το χειρόγραφο κείμενο καθιστά προσωπική μια φωτογραφία αφού υποδεικνύει τη φωνή του συγγραφέα, προσθέτοντας ήχο στις αισθήσεις της αφής και της όρασης που είναι ήδη εμπλεκόμενες. Το κείμενο όμως, όπως και άλλα μέσα, δεν το χρησιμοποιούσαν τόσο με σκοπό την ενθύμηση αλλά αντίθετα λόγω του φόβου μήπως ξεχάσουν ή ξεχαστούν (Batchen, 2004). Παράλληλα, όπως η φωτογραφία έτσι και το γραπτό κείμενο λειτουργεί ως υποκατάστατο για κάτι που έχει για πάντα χαθεί, με την παρουσία του να σηματοδοτεί την απουσία (Heron & Williams, 1996).

Εκτός των πρακτικών που αναφέρονται πιο πάνω, υπάρχουν και κάποιες αναμνηστικές πρακτικές οι οποίες περιλαμβάνουν την ενσωμάτωση πραγματικών μερών του σώματος σε

ένα φωτογραφικό αντικείμενο. Τέτοιες πρακτικές ήταν συχνό φαινόμενο από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα με τη πιο συνηθισμένη χρήση να αποτελούν οι τούφες μαλλιών. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα μαλλιά είναι ένα μέρος που εύκολα μπορεί να αφαιρεθεί από το σώμα, και συνεπώς καθίστανται μια βολική υποκατάσταση του σώματος του ατόμου που απαθανατίζεται. Επίσης, τα μαλλιά ανέκαθεν θεωρούνταν ένα πολύτιμο αναμνηστικό των ατόμων που έχουν φύγει αφού είναι τα μόνα από τα μέρη του ανθρώπινου σώματος που παραμένουν τόσο άφθαρτα. Οι τούφες μαλλιών αφότου συνδυάζονταν με τη φωτογραφία, στη συνέχεια ενσωματώνονταν σε ένα κόσμημα. Η συγκεκριμένη πράξη, αν και δεν ήταν αποκλειστικά γυναικεία δραστηριότητα, δέσποζε κυρίως μέσω των γυναικών. Αυτό είχε ως συνέπεια στα μέσα του 19ου αιώνα οι γυναίκες, κυρίως Αμερικανίδες, να αποκτήσουν νέους κοινωνικούς ρόλους όπως για παράδειγμα φύλακες της ανάμνησης και μοιρολογίστρες. Παράλληλα, τα μαλλιά σε ορισμένες περιπτώσεις αποτελούνταν από τούφες δύο ή περισσότερων ατόμων πλεγμένες μαζί ή απλά ενωμένες, λειτουργώντας έτσι σαν μια αλληγορία για την αγάπη και τη φιλία. Ως εκ τούτου, τα μαλλιά ενδεχομένως να υποδήλωναν είτε την αγάπη είτε τον θάνατο και να αναφέρονταν συγχρόνως τόσο στο παρόν όσο και στο παρελθόν. Όπως η φωτογραφία, έτσι και οι τούφες μαλλιών συμβάλλουν στην ενθύμηση του σώματος ενός ατόμου που απουσιάζει καθιστώντας το κόσμημα ένα φετίχ αντικείμενο, ένα τρόπο αναπαράστασης που επιτρέπει στους ιδιοκτήτες τέτοιων κοσμημάτων να πιστεύουν ότι αυτός που έχει φύγει είναι ακόμα παρόν, ακόμα κι αν είναι πεπεισμένοι ότι αυτό δεν μπορεί να ισχύει. Συνεπώς, η πράξη της ενθύμησης κάποιου, που συνδέεται αναπόφευκτα με την επιβεβαίωση της θέσης του στο χώρο και το χρόνο αυξάνεται, με τέτοια αντικείμενα να ενισχύουν την αίσθηση της ταυτότητας του. Προσθέτοντας μια τούφα μαλλιών σε μια φωτογραφία ενισχύεται η παρουσία του ατόμου που αναπαριστάται με τη φωτογραφία να προσφέρει την επίγνωση για το πέρασμα του χρόνου, και συνεπώς του θανάτου, αλλά η ύπαρξη του κοσμήματος να μας επιτρέπει να ονειρευόμαστε τη δυνατότητα για αιώνια ζωή.

Αυτή τη δυνατότητα για αιώνια ζωή προσπαθούσαν να πετύχουν τον 19ο αιώνα με τη φωτογράφιση σκεπτικών ανθρώπων να κρατούν άλλες φωτογραφίες, θέλοντας να εκφράσουν το γεγονός ότι κάποιος μπορεί να έχει φύγει αλλά σίγουρα δεν έχει ξεχαστεί.

Κρατώντας μια φωτογραφία μέσα σε μια άλλη φωτογραφία φανερώνεται η ανάγκη να περιληφθεί η εικονική παρουσία των ατόμων που αλλιώς θα απουσίαζαν. Σε αυτές τις φωτογραφίες τα άτομα που αναπαριστώνται θέλουν να επιστήσουν τη προσοχή του θεατή όχι μόνο στη φωτογραφία που κρατούν αλλά επίσης στη φωτογραφία ως μια απτή οντότητα με σταθερή αναμνηστική λειτουργία. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι εμείς οι ίδιοι περιβαλλόμαστε από αντικείμενα που ενισχύουν τις αναμνήσεις μας, καθώς και από επεξεργασμένες φωτογραφίες ειδικότερα. Αυτές οι επεξεργασμένες φωτογραφίες δεν είναι αφιερωμένες μόνο στη λειτουργία μιας φωτογραφίας ως αναπαράσταση, αλλά είναι εξίσου αφιερωμένες στην επίκληση των αόρατων σχέσεων, των συναισθημάτων και των αναμνήσεων (Batchen, 2004), αφού η δύναμη της βρίσκεται στην ανάκληση των συναισθημάτων που προκαλούνται βλέποντας την (Freund, 1996). Όπως γράφει ο John Berger σχετικά με τη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση:

Η συγκίνηση που δημιουργείται βλέποντας μια φωτογραφία οφείλεται στην εφόρμηση της μνήμης. Αυτό είναι προφανές όταν πρόκειται για μια φωτογραφία από κάτι που κάποτε γνωρίζαμε. Το σπίτι που ζούσαμε. Η μητέρα σε νεαρή ηλικία. Όμως με μια άλλη έννοια, για κάτι που κάποτε γνωρίζαμε και αναγνωρίζουμε σε κάθε φωτογραφία. Το γρασίδι που μεγαλώνει. Τα κεραμίδια στη στέγη που βρέχονται κατ' αυτόν τον τρόπο. Ένας από τους επτά τρόπους που χαμογελούν τα αφεντικά. Ο ώμος της γυναίκας, όχι του άνδρα. Ο τρόπος με τον οποίο λιώνει το χιόνι. Η μνήμη είναι μια περίεργη λειτουργία. Όσο πιο έντονο και απομονωμένο είναι το ερέθισμα που λαμβάνει η μνήμη, τόσο πιο πολύ θυμάται. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που οι μαυρόασπρες φωτογραφίες είναι παραδόξως πιο υποβλητικές από τις έγχρωμες φωτογραφίες. Διεγείρουν την ταχύτερη εφόρμηση των αναμνήσεων αφού λιγότερες πληροφορίες δίνονται και περισσότερες αποκλείονται... (cited in Harper, 2002, σελ. 13).

Εξάλλου, τέτοιες φωτογραφίες συναισθηματικού βάρους πηγαίνουν πέρα από το *studium*, το λατινικό όρο που χρησιμοποίησε ο Barthes με σκοπό να καθορίσει και να οριοθετήσει, σε συνδυασμό με τον επίσης λατινικό όρο *punctum*, τη σχέση παρουσίας και απουσίας, αγάπης και απώλειας, ζωής και θανάτου, που όπως πιστεύει ο ίδιος τα στοιχεία αυτά είναι που απαρτίζουν τον πυρήνα μιας φωτογραφίας (cited in Heron & Williams, 1996, Hirsch, 1997).

Ενώ φαινομενικά η φωτογραφία προκαλεί το παρελθόν, στην ουσία το επιβάλλει ανακαλώντας το ως έχει, εκπληρώνοντας παράλληλα τη λειτουργία της επαναφοράς της ομαλότητας, κάτι που η κοινωνία βάσιζε στις τελετές κηδειών. Η αποκατάσταση της ομαλότητας αυτής μέσω της φωτογραφίας επιτυγχανόταν λόγω της ταυτόχρονης υπενθύμισης της ότι κάποιος έχει φύγει, αλλά ότι ζούσε και ότι παρόλο που τώρα είναι νεκρός θα συνεχίσει να ζει μέσα από τη φωτογραφία (Bourdieu, 1990). Έτσι επιβεβαιώνεται η εγγύτητα της ζωής και του θανάτου έχοντας ως απώτερο στόχο την αθανασία. Συνεπώς, ο σκοπός των φωτογραφικών πρακτικών είναι η ενίσχυση των ικανοτήτων της ανάμνησης μιας φωτογραφίας και ως εκ τούτου η αντιστάθμιση της απουσίας ή του θανάτου.

Τα αντικείμενα όμως που χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με τη φωτογραφία αποτελούν ένα σκεπτικιστικό σχόλιο σχετικά με την ικανότητα της να παρέχει από μόνη της μια ισχυρή αναμνηστική εμπειρία, με τα αντικείμενα αυτά να υποδηλώνουν ότι πρέπει να γίνει κάποια δημιουργική προσθήκη σε μια φωτογραφία έτσι ώστε να λειτουργήσει ως ένα αποτελεσματικό αντικείμενο ανάμνησης. Αυτός ο ισχυρισμός δεν είναι πουθενά αλλού πιο εμφανής απ' ό,τι στα φωτογραφικά λευκώματα τα οποία επιπρόσθετα, αποτελούν μια αφορμή για τη συγκέντρωση φίλων και συγγενών, για την ανταλλαγή ιστοριών και την ανάκληση γεγονότων (Batchen, 2004).

Τα αντικείμενα συμπεριλαμβανομένου των φωτογραφιών είναι μια σημαντική ενίσχυση της μνήμης και του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι επεξεργάζονται γεγονότα του παρελθόντος. Από τα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης της, η φωτογραφία είχε συσχετιστεί με συναισθηματικές λειτουργίες και εγχώρια διηγήματα. Ενώ τα σπίτια της μεσαίας τάξης αποτελούσαν την είσοδο για τις συναισθηματικές μυθοπλασίες, οι διάδρομοι και τα σαλόνια ήταν οι χώροι όπου ραγδαία συσσωρεύονταν οι φωτογραφίες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, όπως τα εγχώρια διηγήματα, έτσι και η προκύπτουσα συσσώρευση των εικόνων να συμβάλλουν όχι μόνο στην αντανάκλαση του σπιτιού αλλά ακόμα και στη κατασκευή του, καθιστώντας έτσι τη φωτογραφία ως μια λειτουργία ενδοοικογενειακής εκπροσώπησης (Wexler, 2000). Γρήγορα όμως, οι οικογενειακές φωτογραφίες όπως και τα άλμπουμ, σταμάτησαν να είναι στολίδια στο σαλόνι και άρχισαν να παίρνουν μια πιο

φειχιστική προσέγγιση. Όπως αναφέρει ο Ewing (1999, σελ. 18), «...τώρα τα άλμπουμ γίνονται ιερά... μια κλειδαριά και ένα κλειδί προστίθενται στο βιβλίο, και αντιμετωπίζονται με μια ευλάβεια που μέρα παρά μέρα γίνεται εντονότερη». Ο Bourdieu (1990) φαίνεται να συμφωνεί λέγοντας ότι οι φωτογραφίες, στα περισσότερα σπίτια των αγροτών, εκτός από αυτές του γάμου και ορισμένων πορτρέτων οι υπόλοιπες είναι "κλειδωμένες" σε ένα κουτί αφού το να δείχνει κανείς φωτογραφίες διάφορων μελών της οικογένειας σε οποιονδήποτε θεωρείτο ως μια πράξη απρέπειας. Επίσης, στη κουζίνα, αυτή τη μεγάλη κοινόχρηστη αίθουσα, κυριαρχεί συνήθως μια απρόσωπη και ίδια σε όλες τις περιπτώσεις διακόσμηση, που περιλαμβάνει ένα ημερολόγιο και καρτ-ποστάλ από ταξίδια. Ωστόσο, οι τελετουργικές φωτογραφίες είναι πολύ επίσημες για να εμφανίζονται σ' ένα τέτοιο χώρο όπως είναι η κουζίνα, όπου εξελίσσεται το μεγαλύτερο μέρος της καθημερινής ζωής. Ως εκ τούτου, το σαλόνι και η τραπεζαρία είναι οι χώροι στους οποίους εμφανίζονται κατά κύριο λόγο τελετουργικές φωτογραφίες ενώ στη περίπτωση πιο προσωπικών φωτογραφιών, όπως για παράδειγμα η απεικόνιση των νεκρών γονιών, το υπνοδωμάτιο είναι ο χώρος στον οποίο, σε συνδυασμό με θρησκευτικές εικόνες, τέτοιου είδους προσωπικές φωτογραφίες τοποθετούνται. Παράλληλα, οι ερασιτεχνικές φωτογραφίες που ήταν κλειδωμένες σε συρτάρια, τώρα παίρνουν θέση στα σπίτια των μικροαστών αποκτώντας διακοσμητική ή ακόμα, συναισθηματική αξία. Σε συνδυασμό με τα αναμνηστικά των διακοπών, οι φωτογραφίες μεγεθύνονται και πλαισιώνονται κοσμώντας αυτή τη φορά τους τοίχους των κοινόχρηστων χώρων καθώς επίσης και του σαλονιού, αντικαθιστώντας τα μετάλλια και τις τιμητικές διακρίσεις που ήταν τοποθετημένα στο χώρο αυτό πριν από τις φωτογραφίες (Bourdieu, 1990).

Οικογενειακές Φωτογραφίες και Λευκώματα

Τόσο οι οικογενειακές φωτογραφίες όσο και τα οικογενειακά φωτογραφικά λευκώματα μπορούν να αποτελούν σημαντικά μέσα για τη διατήρηση αναμνήσεων καθώς επίσης τη δημιουργία μιας από κοινού οικογενειακής αφήγησης (Devereux, 2010). Τα φωτογραφικά λευκώματα μιας οικογένειας συχνά αναφέρονται στην ευρύτερη οικογένεια και αποτελούν ό,τι απομένει από αυτή. Η φωτογραφική μηχανή συμβαδίζει με την οικογενειακή ζωή αφού μια από τις πρώτες λαϊκές χρήσεις της φωτογραφίας αποτελούσε η απομνημόνευση

μελών της οικογένειας (Sontag, 1993). Αυτό φαίνεται και μέσα από μια κοινωνιολογική μελέτη που διεξάχθηκε στη Γαλλία η οποία υποδεικνύει ότι η συχνότητα εμφάνισης μιας φωτογραφικής μηχανής σε ένα νοικοκυριό είναι συχνό φαινόμενο ιδίως εάν σ' αυτό υπάρχουν και παιδιά, υποδηλώνοντας έτσι ότι το να μη βγάζει κανείς φωτογραφίες τα παιδιά του είναι σημάδι αδιαφορίας εκ μέρους των γονέων, με τη Sontag να υποστηρίζει ότι το να φωτογραφίζει κανείς κάτι του απονέμει σπουδαιότητα (Sontag, 1993). Ακόμα, ο Bourdieu γράφει ότι όλοι οφείλουν να έχουν ένα ενθύμιο των παιδιών τους (Bourdieu, 1990) ενώ παράλληλα, σκοπός ενός φωτογραφικού λευκώματος είναι να τοποθετήσει τα παιδιά σε ένα οικογενειακό πλαίσιο, δηλαδή το παιδί να "ανήκει" σε μια οικογένεια (Heron & Williams, 1996). Συνεπώς, η λαϊκή αυτή φωτογραφία λειτουργούσε κυρίως ως ένα μέσο διατήρησης στη μνήμη των ερασιτεχνών φωτογράφων, τόπων που γνώρισαν καθώς επίσης συγγενών και φίλων (Freund, 1996). Άλλωστε, η ίδια η φωτογραφία μιας οικογένειας δεν είναι τίποτα άλλο από την απεικόνιση της δικής της ολοκλήρωσης αφού σχεδόν στα τρία τέταρτα από τις φωτογραφίες που περιλαμβάνουν ανθρώπους, αναπαριστώνται ομάδες ατόμων. Επίσης, σε περισσότερες από τις μισές φωτογραφίες που έχει στη κατοχή της μια οικογένεια, απεικονίζονται παιδιά, είτε μόνα τους είτε με ενήλικες, με τις φωτογραφίες που δείχνουν παιδιά και ενήλικες μαζί να οφείλουν τη συχνότητα εμφάνισης τους στο γεγονός ότι τέτοιου είδους φωτογραφίες είναι που συμβολίζουν την ισορροπία μιας οικογένειας (Bourdieu, 1990). Μάλιστα, ένας υπάλληλος στο Παρίσι αναφέρει: «Φωτογραφίζω τα πάντα, πραγματικά, αλλά φυσικά πρέπει να βγάζω φωτογραφίες τα παιδιά, στη πραγματικότητα χρησιμοποιώ περισσότερο φιλμ σ' αυτά απ' ό,τι σε οτιδήποτε άλλο» (Bourdieu, 1990, σελ. 30).

Επιπρόσθετα, η εισαγωγή της φωτογραφίας στην οικογενειακή ζωή λαμβάνει χώρα τη στιγμή ακριβώς που στην Αμερική και στις βιομηχανοποιημένες χώρες της Ευρώπης, ο θεσμός της οικογένειας κλονίζεται. Με τη βιομηχανοποίηση να έχει ως αντίκτυπο το διασκορπισμό μελών και συγγενών μιας οικογένειας η φωτογραφία αποτελεί ακλόνητη απόδειξη της παρουσίας τους. Το μεγαλύτερο πάθος να φωτογραφίζουν κατέχουν αυτοί οι άνθρωποι που λόγω της βιομηχανοποιημένης κοινωνίας αποκόπηκαν από το παρελθόν τους, αφού οι φωτογραφίες σκοπό έχουν να συμπληρώνουν τα κενά που υπάρχουν

ανάμεσα στις νοερές εικόνες του παρελθόντος και του παρόντος (Sontag, 1993). Όπως γράφει το *McMillan Magazine* στο Λονδίνο το Σεπτέμβριο του 1871:

Όποιος γνωρίζει την αξία της οικογενειακής στοργής στις χαμηλότερες τάξεις και έχει δει αραδιασμένα τα μικρά πορτρέτα πάνω από το τζάκι του εργάτη... θα νιώθει ίσως όπως εγώ, ότι στην καταπολέμηση των κοινωνικών και βιομηχανικών τάσεων που υπονομεύουν κάθε μέρα την υγιέστερη οικογενειακή στοργή, η φωτογραφία των έξι πενών κάνει περισσότερα για τους φτωχούς από όλους τους φιλόανθρωπους του κόσμου (cited in Sontag, 1993, σελ. 186).

Η οικογένεια αποτελεί τον πυρήνα για τη πολιτιστική μετάδοση και τη δημιουργία ταυτότητας αφού είναι το πρώτο σύνολο προσώπων του οποίου είμαστε μέρος και σε αυτή οφείλουμε τη διαμόρφωση του χαρακτήρα μας και την οικοδόμηση της υποκειμενικότητας μας. Μέσα από αυτή κληρονομούμε επίσης οικογενειακές σιωπές και μυστικά. Συνεπώς, όπως η οικογένεια έτσι και η οικογενειακή φωτογραφία διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της ταυτότητας καθενός από τα μέλη της (Fortuny, 2013). Οι οικογενειακές φωτογραφίες παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο κατανεμημένες σε σειρά, συχνά χρονολογική και με τη χρήση φωτογραφικών λευκωμάτων, κατασκευάζοντας έτσι οικογενειακές ιστορίες. Τα οικογενειακά αυτά λευκώματα αποτελούν σταθμό στη δημιουργία της πολιτισμικής ταυτότητας μιας οικογένειας αφού ακόμα και ο τρόπος τοποθέτησης των φωτογραφιών μέσα σ' αυτά μπορεί να είναι πολιτιστικής σημασίας (Heron & Williams, 1996). Επίσης, σε μια μεγάλη οικογένεια, παρά τη συνεννόηση και τη κατανόηση ανάμεσα στα μέλη της, οι διαφωνίες και οι έντονες συζητήσεις είναι αναπόφευκτες. Ωστόσο, τα οικογενειακά λευκώματα, μέσω των οποίων τα μέλη της ανακαλύπτουν ξανά την παιδική και εφηβική τους ηλικία, είναι αυτά που λειτουργούν ως ένα μέσο για την αποκατάσταση της ηρεμίας. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι μέσα από τα οικογενειακά λευκώματα, οι χρονολογικά τοποθετημένες φωτογραφίες βοηθούν στην πρόκληση της ανάμνησης γεγονότων που "αξίζει" να διατηρηθούν, αφού μέσα από τις φωτογραφίες αυτές τα άτομα που απαρτίζουν μια οικογένεια μπορούν να διακρίνουν τους παράγοντες που συντελούν στην ενοποίηση τους, επιβεβαιώνοντας μέσα από το παρελθόν το λόγο της ενότητας της οικογένειας τους στο παρόν (Bourdieu, 1990).

Επιπρόσθετα, μέσα από τα φωτογραφικά λευκώματα σχηματίζεται μια οπτική αφήγηση που εξιστορεί τις συνηθισμένες και επαναλαμβανόμενες τελετουργίες μιας οικογένειας που, από τη μια μεταφέρουν και ταυτόχρονα αποκρύπτουν οικογενειακά μυστικά αποδεικνύοντας την ύπαρξη οικογενειακών δεσμών μέσα από το πέρασμα του χρόνου, και από την άλλη, αν και οι οπτικές αναμνήσεις μιας οικογένειας φαίνεται να είναι μοναδικές αφού αναφέρονται σε στιγμές που τις μοιράζονται μόνο τα μέλη της, εντούτοις δεν υπάρχει τίποτα πιο στερεοτυπικό από τα οικογενειακά λευκώματα. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι κάθε φωτογραφία διέπεται από πρότυπα που καθορίζουν οπτικές γωνίες, εκδηλώσεις που “αξίζει να φωτογραφηθούν”, στάσεις και χειρονομίες ανθρώπων που φωτογραφίζονται (Fortuny, 2013). Εκτός αυτού, οι φωτογράφοι βλέπουν τη καταγραφή της οικογενειακής ζωής ως τη κύρια λειτουργία της φωτογραφίας εξακολουθώντας να συμμορφώνονται με τις στερεοτυπικές φωτογραφίες των οικογενειακών άλμπουμ, ωστόσο η κρίση τους αυτή πιθανόν να οφείλεται στη πεποίθησή τους ότι είναι το ίδιο αναπόφευκτες όπως είναι και η επισημοποίηση των κοινωνικών εκδηλώσεων (Bourdieu, 1990).

Μια από τις εκδηλώσεις αυτές που αναπαριστώνται σε φωτογραφίες αποτελεί ο γάμος. Οι φωτογραφίες με θέμα το γάμο έγιναν γρήγορα αποδεκτές και μόνο επειδή ανταποκρίνονταν στις κοινωνικές συνθήκες της ύπαρξής τους. Η αγορά δηλαδή μιας ομαδικής φωτογραφίας από το γάμο αποτελούσε σημαντική "κατανάλωση", αφού δεν μπορούσε κανένας να την αποφύγει, αλλά αντίθετα φαίνεται να ήταν υποχρεωτική ως φόρος τιμής προς το παντρεμένο ζευγάρι. Συνεπώς, η φωτογραφία εισήχθη και καθιερώθηκε πολύ νωρίς με σκοπό να εκπληρώσει λειτουργίες που υπήρχαν πριν από την εμφάνισή της, την επισημοποίηση και απαθανάτιση δηλαδή ενός σημαντικού τομέα της συλλογικής ζωής (Bourdieu, 1990). Σήμερα, εκατό χρόνια αργότερα, αυτές οι κοινωνικές εκδηλώσεις που αναπαριστώνται στις φωτογραφίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης οικογένειας με την οικογενειακή φωτογραφία να αποδίδει τόσο το στενό σύνδεσμο, όσο και την ομαδικότητα μεταξύ των μελών μιας οικογένειας καθώς και των οικογενειακών τελετουργιών (Hirsch, 1997). Ανεξάρτητα από το αν είναι τοποθετημένες σε ένα οικογενειακό λεύκωμα ή σε μια εφημερίδα, οι φωτογραφίες αποτελούν πολιτιστικά αντικείμενα αφού αντανακλούν τα πολιτισμικά στερεότυπα που τις καθιστούν εύκολες

στην ανάγνωση (Devereux, 2010). Ο Eldridge εξηγεί ότι αυτή είναι «η έννοια της ουδέτερης φωτογραφίας... η οποία δεν μπορεί να υπάρξει... αφού κάθε φωτογραφία λέει περισσότερες από μια ιστορίες» (cited in Devereux, 2010, σελ. 131).

Παρ' όλα αυτά, τα στερεοτυπικά και κωδικοποιημένα χαρακτηριστικά των φωτογραφιών συγκαλύπτονται λόγω της ψευδαίσθησης που δημιουργεί η φωτογραφία, αυτή της απλής καταγραφής της πραγματικότητας, έχοντας ως αποτέλεσμα τον εγκλιματισμό των πολιτιστικών πρακτικών (Hirsch, 1997). Επιπρόσθετα, οι οικογενειακές φωτογραφίες μέσα από τη στερεοτυπία τους παρουσιάζουν ποικιλομορφία, καταγράφοντας και παρουσιάζοντας τις καλές οικογενειακές στιγμές (Fortuny, 2013) αφού αποτελούν ένα από αντικείμενο για την ενθύμηση των σημαντικότερων γεγονότων μιας οικογένειας (Devereux, 2010). Ομοίως, οι φωτογραφίες αποτυπώνουν τις “καλές στιγμές” μετατρέποντας τες σε “καλές αναμνήσεις”. (Bourdieu, 1990). Αυτές οι καλές στιγμές και το εξιδανικευμένο παρελθόν είναι που απαρτίζουν σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu, ένα οικογενειακό άλμπουμ περιέχοντας μόνο πράγματα που η οικογένεια θέλει να θυμάται (cited in Sarkisova & Shevchenko, 2011). Οι φωτογραφίες που περιέχονται σε ένα οικογενειακό άλμπουμ, αν και επικυρώνουν την ύπαρξη του παρελθόντος αποτελώντας μια απτή απόδειξη της πραγματικότητας του θέματος που αναπαριστάται και παραπέμποντας στο στοιχείο που αναφέρει ο Barthes ότι αυτό «ήταν εκεί», ωστόσο μέσα από την αποσπασματικότητα και δισδιάστατη υπόσταση τους γίνονται, όπως λέει η Hirsch, ιδιαίτερα ανοιχτές σε αφηγηματική επεξεργασία και συμβολισμό (cited in Sarkisova & Shevchenko, 2011).

Η φωτογραφική μηχανή είναι συχνά η κοινή ιδιοκτησία μιας οικογένειας, και ως εκ τούτου είναι ξεκάθαρο ότι οι φωτογραφικές πρακτικές υπάρχουν και εξακολουθούν να υπάρχουν εφόσον αφορούν οικογενειακές λειτουργίες (Bourdieu, 1990). Η φωτογραφία γρήγορα έγινε το κύριο μέσο της οικογένειας για την εκπροσώπηση της και είναι αυτό το μέσο που, σύμφωνα με τη Hirsch (1997), θα συμβάλει στη συνέχιση και διαίωνιση των οικογενειακών αναμνήσεων καθώς επίσης στην εξιστόρηση της ιστορίας μιας οικογένειας. Οι οικογενειακές φωτογραφίες που συνεχίζουν να υπάρχουν και να περνούν από γενιά σε γενιά, αποτελούν ένα υποκατάστατο πολύτιμων αγαθών όπως είναι τα οικογενειακά

αρχαία, κοσμήματα και πορτρέτα, και τα οποία οφείλουν τη πολυτιμότητα τους αυτή στο γεγονός ότι με τη φυσική κατάσταση των φωτογραφιών πιστοποιείται η μεγάλη τους ηλικία και η συνέχισή τους μέσω των αιώνων, βεβαιώνοντας τη κοινωνική τους ταυτότητα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μονιμότητα τους παρά τη πάροδο του χρόνου (Bourdieu, 1990). Στο τέλος του 20ού αιώνα η οικογενειακή φωτογραφία, σε πολλούς πολιτισμούς και υποκοουλτούρες, αποτελεί πλέον ένα μέσο αυτοπαρουσίασης που ενώ φαίνεται να καταγράφει μόνο τις πραγματικές στιγμές που υπήρξαν στην ιστορία μιας οικογένειας, μέσα από μια σειρά στιγμιότυπων ακινητοποιεί την οικογενειακή ζωή διαιωνίζοντας οικογενειακούς μύθους (Hirsch, 1997). Οι φωτογραφίες αποτελούν ένα από τα μέσα μιας οικογένειας για τη καταγραφή τόσο των προσωπικών όσο και των κοινωνικών αναμνήσεων. Όπως υποστηρίζει η Marianne Hirsch, οι φωτογραφίες εμφανίζονται αντιφατικά ανάμεσα σ' αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί ιδανική οικογένεια και σ' αυτό που είναι μια οικογένεια στη πραγματικότητα (cited in Fortuny, 2013). Με την ίδια αντίφαση οι οικογενειακές φωτογραφίες είναι το μέσο όπου οι δημόσιες και ιδιωτικές ιστορίες τέμνονται ανάμεσα στις ατομικές ή ομαδικές αναμνήσεις και στη κοινωνική ιστορία. Ως εκ τούτου, τα φωτογραφικά λευκώματα συνεργάζονται δημιουργώντας ένα κοινό παρελθόν που αποκτά δυναμική υπόσταση μέσα στο λεύκωμα αφού φωτογραφίες μπορούν να προστεθούν και να αφαιρεθούν από αυτό (Fortuny, 2013).

Η οικογενειακή φωτογραφία θα μπορούσε να πει κανείς ότι αρχικά δεν φαίνεται να είναι το πιο κατάλληλο μέσο για τη προβολή και συζήτηση αναμνήσεων που σχετίζονται με βίαια γεγονότα αφού, σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu, λειτουργεί με σκοπό την επισημοποίηση και απαθανάτιση των κορυφαίων στιγμών της οικογενειακής ζωής, με αποτέλεσμα να παρέχουν ευκαιρίες στις οικογενειακές ιστορίες για τοποθέτησή τους σε ευρύτερα ιστορικά πλαίσια (cited in Fortuny, 2013). Υπάρχουν περιπτώσεις όμως, όπου η κοινωνική ιστορία προβάλλεται με ακραίο τρόπο στις οικογενειακές φωτογραφίες (Fortuny, 2013). Ένα παράδειγμα αποτελούν οι φωτογραφίες του Ολοκαυτώματος, στην ανάλυση των οποίων η Hirsch (1997) εξετάζει την ιδέα της “οικογένειας” στο σύγχρονο λόγο και την εξουσία να παρέμβουν σε κάποιες από τις τραυματικές αλλαγές που διαμόρφωσαν μεταμοντέρνες αντιλήψεις και να χρησιμεύσουν ως άλλοθι για τη βία τους. Όπως αναφέρουν οι Jo Spence και Patricia Holland, «η μνήμη μας δεν είναι ποτέ

πραγματικά "δική μας" ούτε οι φωτογραφίες άμεσες αναπαραστάσεις του παρελθόντος μας: βλέποντας τες κατασκευάζουμε ένα παρελθόν, μελετώντας παράλληλα τις διάφορες πιθανές εκδοχές αυτής της στιγμής που πέρασε» (cited in Hirsch, 1997, σελ. 13-14). Επιπρόσθετα, όπως διαπίστωσε ο John Berger, μια φωτογραφία μπορεί να αποκτήσει νόημα μόνο στο βαθμό που ο θεατής μπορεί να τη "διαβάσει" πέρα από αυτό που αναπαριστά αυτή καθαυτή (cited in Sarkisova & Shevchenko, 2011). Ως εκ τούτου, οι φωτογραφίες από μόνες τους δεν μπορούν να μας συγκινήσουν αλλά αντίθετα εμείς είμαστε αυτοί που, αποδίδοντας μια αφήγηση στη φωτογραφία, προκαλούμε ένα αίσθημα συγκίνησης. Όπως αναφέρει ο Van Alphen, η φωτογραφία αποκτά νόημα μόνο όταν συνοδεύεται από μια ιστορία ή όταν υπάρχει σχέση ανάμεσα σ' αυτή και τον θεατή (cited in Devereux, 2010). Όταν βρίσκουμε μια φωτογραφία που για εμάς έχει νόημα τότε προσθέτουμε σ' αυτή ένα παρελθόν κι ένα μέλλον. Ωστόσο, ο δεικτικός χαρακτήρας της φωτογραφίας δεν καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο θα διαβαστεί μια συγκεκριμένη εικόνα ή με άλλα λόγια τι είδους παρελθόν και μέλλον θα δώσει σ' αυτή ένας θεατής και τι είδους "απόδειξη" θα γίνει. Η αποδεικτική ιδιότητα της φωτογραφίας δεν είναι σταθερή. Κατά τη διάρκεια του χρόνου κάθε φωτογραφία μπορεί να αποκτήσει ξαφνικά νέες ιδιότητες που πιθανόν να είναι απών κατά τη στιγμή της δημιουργίας της κι ως εκ τούτου να αντικαταστήσει την εμπειρία του αυτόπτη μάρτυρα. Συνεπώς, η φωτογραφία δεν επιτρέπει μόνο την ενθύμηση και την αναγνώριση του παρελθόντος αλλά εν μέρει και τον επαναπροσδιορισμό του (Sarkisova & Shevchenko, 2011).

Λόγω της συναισθηματικής της δύναμης η οικογενειακή φωτογραφία μεσολαβεί ανάμεσα στην οικογενειακή ανάμνηση και τη "μετα-ανάμνηση", όπως την ονόμασε η Hirsch (1997), εννοώντας με τον όρο αυτό όλες εκείνες τις αναμνήσεις που δεν έζησε κάποιος αλλά μεταφέρθηκαν σ' αυτόν μέσω γενεών. Επίσης, οι διαγενεακές αυτές αναμνήσεις μπορούν να προκαλέσουν ανάμεικτα συναισθήματα αφού σύμφωνα με τον Spitzer, τα συναισθήματα χαράς και ευτυχίας μπορούν να συνυπάρξουν με αυτά του πόνου και της απώλειας (cited in Devereux, 2010). Η "μετα-ανάμνηση" διαφέρει τόσο από την ανάμνηση, λόγω της γενεαλογικής απόστασης που υπάρχει, όσο και από την ιστορία αφού η "μετα-ανάμνηση" δεν αφορά μια εξιστόρηση ενός γεγονότος αλλά αντίθετα μια βαθιά προσωπική σχέση. Συνεπώς οι φωτογραφίες παρεμβαίνουν ανάμεσα στην οικογενειακή

ανάμνηση και στη “μετα-ανάμνηση” όμως σε περιπτώσεις όπως αυτή του Ολοκαυτώματος, όπου η ανάμνηση ανήκει στον επιζών ενώ η “μετα-ανάμνηση” στους απόγονους του επιζώντα, η μνημειακή απώλεια συχνά μεταφέρει ένα συναισθηματικό βάρος που δύσκολα μπορεί να διατηρηθεί διά μέσου των γενεών. Έτσι, αν και η “μετα-ανάμνηση” είναι κάτι που χαρακτηρίζει την εμπειρία ατόμων που καθώς μεγαλώνουν αποκτούν αναμνήσεις τραυματικών γεγονότων διαδραματισμένων πριν από τη γέννηση τους, εντούτοις τα γεγονότα αυτά δεν μπορούν ούτε να κατανοηθούν από τα άτομα αυτά ούτε να αναδημιουργηθούν (Hirsch, 1997).

Οι λαϊκές φωτογραφίες συχνά προκαλούν μια νοσταλγική τυπικότητα σχετικά με το παρελθόν. Παράλληλα όμως περιέχουν στοιχεία που ίσως να αντικρούουν και ακόμη να έρχονται σε αντιπαράθεση με αυτή. Το αντικείμενο της νοσταλγικής λαχτάρας δεν είναι ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος αλλά μάλλον η ίδια η νοσταλγία που στη συνέχεια γίνεται λαχτάρα για νοσταλγία με το νοσταλγικό πένθος να θρηνεί την αδυναμία που υπάρχει να ξαναζήσει κανείς το παρελθόν. Όμως η πορεία του πένθους περιπλέκεται από το απρόβλεπτο των αναμνήσεων που προκαλούν τα διάφορα στοιχεία, τα οποία πιθανόν να εμπεριέχονται σε μια φωτογραφία, με ορισμένα από αυτά να επικυρώνουν τη νοσταλγική αντίδραση ενώ άλλα να εμπνέουν περισσότερο ασαφή συναισθήματα για το παρελθόν που αναπαριστάται (Sarkisova & Shevchenko, 2011). Επίσης, όπως αναφέρει ο Barthes, τα αντικείμενα σε μια φωτογραφία παίζουν σημαντικό ρόλο τόσο για τον φωτογράφο, εφόσον του επιτρέπουν να καθορίσει το είδος της φωτογραφίας, όσο και για κάποιον στον οποίο τα αντικείμενα είναι οικεία, αφού με την αναγνώριση τους θα μπορούσε κανείς να προσδιορίσει το χώρο όπου λήφθηκε η φωτογραφία (cited in Devereux, 2010). Παρόλο όμως που σε μια φωτογραφία πιθανόν να αναπαριστώνται άτομα που έχουν φύγει ή χώροι που έχουν αλλάξει, με αποτέλεσμα να μην αντιστοιχούν στο παρελθόν που απεικονίζεται, εντούτοις η καταγραφή αναφορών που δεν υπάρχουν πια δημιουργεί ένα πλαίσιο για να θυμηθούμε αφού μια πράξη διαγραφής γίνεται ενσάρκωση του χρόνου (Sarkisova & Shevchenko, 2011). Το ίδιο συμβαίνει και με τις οικογενειακές φωτογραφίες που σκοπό έχουν να προκαλούν αναμνήσεις οι οποίες πιθανόν να έχουν λίγη ή καθόλου σημασία με τη πραγματικότητα, και συνεπώς να δείχνουν όχι τόσο ότι ήμασταν κάποτε εκεί όσο το

πώς ήμασταν (Heron & Williams, 1996). Κατά συνέπεια, η φωτογραφία έχει τη δυνατότητα να επικαλείται “αυτά που δεν φαίνονται” (Sarkisova & Shevchenko, 2011).

Οι οικογένειες συλλέγουν φωτογραφίες με σκοπό να μοιραστούν τις αναμνήσεις τους και να δημιουργήσουν συλλογικές αναμνηστικές εμπειρίες. Μια από τις πιο σημαντικές μεθόδους υλοποίησης του σκοπού αυτού, της συνέχισης δηλαδή αναμνήσεων της οικογένειας, είναι η δημιουργία οικογενειακού φωτογραφικού άλμπουμ (Devereux, 2010). Η Langford επισημαίνει ότι τα οικογενειακά αυτά άλμπουμ λειτουργούν σαν ένα βιβλίο αφού παρουσιάζονται για «να πουν μια οικογενειακή ιστορία» (cited in Devereux, 2010, σελ. 129). Επιτρέποντας τη προφορική επανάληψη της ζωής ενός ή περισσότερων ατόμων με κοινές εμπειρίες στο παρελθόν, το άλμπουμ γίνεται ένα αντικείμενο που παγιώνει τις κοινές αναμνήσεις σημαντικών ιστοριών μιας οικογένειας με συγκεκριμένο τρόπο. Κατά συνέπεια, η φωτογραφία είναι για την οικογένεια ένα από τα βασικότερα μέσα αυτογνωσίας και εκπροσώπησης της και είναι αυτό το μέσο με το οποίο η οικογενειακή μνήμη συγκροτείται και διαιωνίζεται. Ωστόσο, ενώ με τη καταγραφή των οικογενειακών ιστοριών μέσω των άλμπουμ διασφαλίζεται η συνεχής εξιστόρηση τους εντούτοις άλλες πτυχές της οικογενειακής ζωής τείνουν να μην καταγράφονται, με αποτέλεσμα τα οικογενειακά άλμπουμ να εκχωρούν προνόμιο μόνο σε συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και αφηγήσεις της οικογενειακής ιστορίας (Devereux, 2010). Στο παράδειγμα της McAllister που ακολουθεί φαίνονται αυτά ακριβώς τα κενά που δημιουργούνται στα οικογενειακά άλμπουμ. Η ίδια, εξετάζοντας οικογένειες που είχαν τοποθετηθεί σε στρατόπεδα συγκέντρωσης κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ισχυρίστηκε ότι οι φωτογραφίες είναι πολιτιστικά αντικείμενα που τα θέματα τους «περιμένουν τις μελλοντικές γενιές για να τα δουν» (cited in Devereux, 2010, σελ. 130). Σ' αυτή ακριβώς τη πρόβλεψη των μελλοντικών θεατών των φωτογραφιών οφείλεται η διαμόρφωση του τρόπου καταγραφής της εμπειρίας του στρατοπέδου. Η McAllister, όπως προέκυψε μέσα από την έρευνα της, υποστηρίζει ότι οι οικογένειες είχαν τη τάση να μην φωτογραφίζουν ορισμένα γεγονότα και σκληρότητες λόγω της επιθυμίας τους να μην εξευτελίσουν κανένα αλλά και για να μην ενισχύσουν το κακό μιας ήδη επώδυνης εμπειρίας (cited in Devereux, 2010). Παρά τον μεγάλο αριθμό φωτογραφιών που είχε βρει από τα στρατόπεδα, λίγες απεικόνιζαν τις συναισθηματικές πιέσεις και κακουχίες που αδιαμφισβήτητα αποτελούσαν μέρος της ζωής

του στρατοπέδου. Ως εκ τούτου, τα οικογενειακά άλμπουμ που προκύπτουν πιθανόν να αντανakλούν και να διατηρούν τα κενά και τις σιωπές σε μια οικογενειακή ιστορία.

Εκτός από την επιθυμία για αποφυγή καταγραφής επώδυνων εμπειριών, υπάρχουν κι άλλοι λόγοι στους οποίους πιθανόν να οφείλεται η απουσία φωτογραφικής καταγραφής ορισμένων γεγονότων τόσο σε οικογενειακό όσο και σε δημόσιο επίπεδο. Η βία, ο εξαναγκασμός και η βιασύνη για εγκατάλειψη μιας κατάστασης αποτελούν μερικά παραδείγματα που ίσως να φανερώνουν την έλλειψη χρόνου, επιθυμίας ή δυνατότητας για καταγραφή ένα γεγονότος δημιουργώντας έτσι ελλιπή αναμνηστικές φωτογραφικές συλλογές. Μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις οι φωτογραφίες στα μέσα μαζικής ενημέρωσης αποτελούν τη μόνη καταγραφή συγκεκριμένων γεγονότων. Πολλοί άνθρωποι στη προσπάθεια τους να γεμίσουν τα κενά αυτά, αναζητούν εναλλακτικούς τρόπους όπως με τη δημιουργία έργων τέχνης ή την επανάληψη της επίσκεψης τους σε σημαντικά μέρη με σκοπό να τα φωτογραφίσουν. Η ανάγκη για καταγραφή των αναμνήσεων έστω και σε μεταγενέστερο στάδιο πηγάζει από μια βαθιά ανθρώπινη επιθυμία για ανακάλυψη, δημιουργία και διατήρηση υλικών αντικειμένων έχοντας ως στόχο την ενίσχυση ή ακόμα, την αντικατάσταση των ιδιαίτερων αναμνήσεων των οποίων η πρόσβαση είναι δύσκολη με άλλους τρόπους.

Παράλληλα με την ανάγκη για καταγραφή ενδεχομένως να υπάρχει και μια επιθυμία για δημοσιοποίηση των ιδιωτικών αναμνήσεων σε ευρύτερο πλαίσιο (Devereux, 2010). Για παράδειγμα, η Sturken περιγράφει πως οι επισκέπτες του Πολεμικού Μνημείου του Βιετνάμ αφήνουν εκεί φωτογραφίες και άλλα αντικείμενα (cited in Devereux, 2010). Υποστηρίζει ότι αυτή είναι μια πράξη που εκδηλώνει την «επιθυμία να μεταφέρουν τις ιδιωτικές αναμνήσεις αυτού του πολέμου σε μια συλλογική εμπειρία», μετατρέποντας τα από προσωπικά σε πολιτιστικά αντικείμενα (cited in Devereux, 2010, σελ. 130-131). Το γεγονός ότι τόσα πολλά αναμνηστικά αντικείμενα αφήνονται στο μνημείο, υποδηλώνει ότι η πράξη αυτή είναι σημαντική για τους ανθρώπους, αφού πιθανόν να πιστεύουν ότι έτσι ενσαρκώνουν αγαπημένα πρόσωπα ή εμπειρίες που μετατράπηκαν σε αντικείμενο ενθύμησης. Η κοινοποίηση των αναμνηστικών αντικειμένων θα μπορούσε να συνδεθεί επίσης με την ανάγκη για άλλους να γνωρίσουν και να γίνουν μάρτυρες σε κάποιες πτυχές

βιοματικών εμπειριών που έχουν σιγήσει. Συνεπώς η ιδιωτική ανάμνηση για κάποιους δεν είναι αρκετή (Devereux, 2010). Αυτό φαίνεται και από τον Chong ο οποίος περιγράφει αντίστοιχα τη δική του επιθυμία να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης από τη μοναδική φωτογραφία που είχε από τη μητέρα του, αισθανόμενος ότι η εικόνα της θα έπρεπε «να παραμείνει στο κόσμο έτσι ώστε να σημαίνει κάτι για τους άλλους» (cited in Devereux, 2010, σελ. 131). Η μετατροπή της προσωπικής ανάμνησης σε δημόσια ίσως να είναι και ένας τρόπος παρηγοριάς, γνωρίζοντας ότι άλλοι άνθρωποι μπορεί να μοιράζονται την επίγνωση σημαντικών γεγονότων για ένα ή περισσότερα άτομα. Έτσι, τοποθετώντας προσωπικά αναμνηστικά αντικείμενα σε ένα οικογενειακό ή δημόσιο χώρο υποδηλώνεται η επιθυμία για δημιουργία μιας ευρύτερης ομάδας συζητήσεων για τις αναμνήσεις και ως εκ τούτου η μετάβαση τους από προσωπικές σε πολιτισμικές αναμνήσεις (Devereux, 2010).

Άλλωστε οι οικογενειακές φωτογραφίες ειδικότερα εκφράζουν από μόνες τους την υπόσχεση ότι οι αναμνήσεις και οι ιστορίες μας θα υπάρχουν στο μέλλον για να διαδοθούν. Αυτή η διαπίστωση είναι ξεκάθαρη από το γεγονός ότι οι αναμνήσεις που υπόσχεται η βιομηχανία της οικογενειακής φωτογραφίας, οι κατασκευαστές δηλαδή διάφορων εξοπλισμών που αφορούν την οικογενειακή φωτογραφία όπως είναι οι φωτογραφικές μηχανές και τα λευκώματα για την αποθήκευση των φωτογραφιών και που συμβάλλουν κατά κάποιο τρόπο στις αναμνήσεις μας, χαρακτηρίζονται από μια ευτυχισμένη αρχή, μέση αλλά χωρίς τέλος στις οικογενειακές αυτές ιστορίες. Συνεπώς θα μπορούσε κανείς να πει ότι έχοντας τον κατάλληλο εξοπλισμό, έχουμε τη δυνατότητα να καταγράψουμε και να δημιουργήσουμε τις δικές μας αναμνήσεις και ιστορίες που ίσως κάποια μέρα επιθυμήσουμε να επικαλεστούμε ή ακόμα και να μοιραστούμε (Heron & Williams, 1996).

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Περιγραφή μεθοδολογίας

Για τη διεξαγωγή της έρευνας χρησιμοποιήθηκε ποιοτική ανάλυση έχοντας ως τεχνική συλλογής δεδομένων τις ημι-δομημένες συνεντεύξεις βάθους και σε συνδυασμό με observation/photo documentation, παρατηρώντας τα σπίτια των συνεντευξιαζομένων έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί το πρακτικό μέρος. Στις συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκε επίσης το photo elicitation σαν μέθοδος έτσι ώστε να αρχίσει η συζήτηση και να συλλεχθούν οι απαραίτητες πληροφορίες.

Photo elicitation είναι μια ποιοτική ερευνητική μέθοδος στην οπτική κοινωνιολογία που χρησιμοποιεί εικόνες για να αποσπάσει σχόλια. Η μέθοδος αυτή βασίζεται στην ιδέα της ενσωμάτωσης μιας φωτογραφίας σε μια ερευνητική συνέντευξη. Οι τύποι των εικόνων που χρησιμοποιούνται περιλαμβάνουν φωτογραφίες, βίντεο, πίνακες ζωγραφικής, σκίτσα, γκράφιτι, και τη διαφήμιση, μεταξύ άλλων. Είτε ο ερευνητής είτε το άτομο από το οποίο θα διεξαχθεί η συνέντευξη μπορεί να παρέχει τις εικόνες. Εάν θα παρέχει ο συμμετέχοντας το οπτικό υλικό μπορεί να του ζητηθεί είτε να παράγει ο ίδιος τις δικές του φωτογραφίες, είτε να επιλέξει φωτογραφίες χωρίς απαραίτητα να τις έχει λάβει ο ίδιος και χωρίς να παρέμβει ο ερευνητής. Σε κάθε περίπτωση, ο συμμετέχοντας παρέχεται από "κατευθυντήριες ερωτήσεις" που βοηθούν να μιλήσει για τη φωτογραφία ή και να επιλέξει τη φωτογραφία του (Harper, 2002, Hatten, Forin & Adams, 2013).

Ο κύριος σκοπός της συνέντευξης με τη χρήση photo elicitation είναι να καταγράψει πώς τα υποκείμενα ανταποκρίνονται στις εικόνες, αποδίδοντας τα κοινωνικά και προσωπικά νοήματα και τις αξίες τους. Η μεθοδολογία αυτή επικαλείται πληροφορίες, συναισθήματα και αναμνήσεις τα οποία οφείλονται στην ιδιαίτερη μορφή αναπαράστασης της φωτογραφίας. Οι έννοιες και τα συναισθήματα που προκαλούνται ενδέχεται να διαφέρουν ή να συμπληρώνουν τις πληροφορίες που λαμβάνονται μέσω της λεκτικής έρευνας. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι περιοχές του εγκεφάλου που επεξεργάζονται τις οπτικές πληροφορίες είναι εξελικτικά και αναπτυξιακά μεγαλύτερες από τα μέρη που

επεξεργάζονται προφορικές πληροφορίες. Επίσης, οι οπτικές εικόνες μπορεί να προκαλέσουν εμφατική κατανόηση του πώς άλλοι άνθρωποι βιώνουν τον κόσμο τους (Hatten, Forin & Adams, 2013). Το photo elicitation έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως σε εθνογραφικές και κοινωνικές μελέτες και η έρευνα περιλάμβανε τη χρήση φωτογραφιών με σκοπό να επικαλεστεί σχόλια, τη μνήμη, και τη συζήτηση κατά τη διάρκεια μιας ημι-δομημένης συνέντευξης (Epstein, Stevens, McKeever & Baruchel, 2008).

Οι φωτογραφίες είναι ενδιαφέροντα αντικείμενα για να χρησιμοποιηθούν σε μια έρευνα αφού μπορούν να ερμηνευθούν με ποικίλους τρόπους. Επίσης, οι φωτογραφίες προκαλούν τόσα πολλά διαφορετικά πράγματα, άμεσα συναισθήματα, απαντήσεις και ούτω καθεξής. Αυτό σημαίνει ότι οι απαντήσεις από διαφορετικούς ανθρώπους για την ίδια φωτογραφία μπορεί να είναι εντελώς διαφορετικές. Χρησιμοποιώντας τη μέθοδο photo elicitation είναι ένας τρόπος για να καταλάβει κανείς τι είδους θέματα είναι σημαντικά για τους ανθρώπους με τους οποίους γίνεται η συζήτηση, ιδίως εάν τα αντικείμενα και οι σκηνές που απεικονίζονται στις φωτογραφίες σημαίνουν κάτι για το πρόσωπο που τις παρατηρεί (Hatten, Forin & Adams, 2013).

Ερευνητικά ερωτήματα

1. Τι είδους φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για άτομα τρίτης ηλικίας;
2. Πού τοποθετούν, εάν τοποθετούν, τις φωτογραφίες τους άτομα τρίτης ηλικίας;
3. Γιατί επιλέγουν να τοποθετήσουν φωτογραφίες στους συγκεκριμένους χώρους;
4. Ποια είναι, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;

Δείγμα

Το δείγμα στο οποίο διεξήχθησαν οι συνεντεύξεις ήταν σκόπιμο αλλά ταυτόχρονα και ευκολίας, δηλαδή επιλέχθηκαν ηλικιωμένα άτομα στα οποία η πρόσβαση θα ήταν εφικτή.

Οι συνεντεύξεις έγιναν σε δεκαπέντε άτομα, επτά άνδρες και οκτώ γυναίκες, με διαφορετικές ηλικίες που κυμαίνονταν από εξήντα εφτά μέχρι ενενήντα τεσσάρων χρονών. Οι συνεντεύξεις ήταν ανώνυμες και η διάρκεια των οποίων εξαρτήθηκε από το χρόνο που χρειάστηκε μέχρι να απαντηθούν τα απαραίτητα ερωτήματα. Πριν από τη συνέντευξη δόθηκε στον κάθε συμμετέχοντα συμβόλαιο το οποίο ενημέρωνε σχετικά με την έρευνα και πιστοποιεί την αποδοχή της συμμετοχής του σε αυτή.

Διαδικασία

Όπως προαναφέρθηκε, για τη μεθοδολογία χρησιμοποιήθηκε ποιοτική έρευνα με μεθοδολογικό εργαλείο τις ημι-δομημένες συνεντεύξεις και σε συνδυασμό με το photo elicitation. Αρχικά, με βάση τα ερευνητικά μου ερωτήματα, διατυπώθηκαν μερικές προκαθορισμένες ερωτήσεις οι οποίες κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων πιθανόν να μεταβάλλονταν ή να προστίθεντο επιπλέον ερωτήσεις ανάλογα με τη κάθε περίπτωση. Πριν από κάθε συνέντευξη γινόταν ενημέρωση για την έρευνα και στη συνέχεια ζητείτο από τον συνεντευξιζόμενο να επιλέξει ο ίδιος μια φωτογραφία από το προσωπικό του αρχείο. Ακολούθως διεξάχθηκε και μαγνητοφωνήθηκε η συνέντευξη, εν γνώσει των συμμετεχόντων, όπου έγινε συλλογή πληροφοριών μέσα από τις φωτογραφίες που οι ίδιοι επέλεξαν από το προσωπικό τους αρχείο. Όλες οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν στο προσωπικό χώρο των συνεντευξιζομένων ούτως ώστε να πραγματοποιηθεί παράλληλα και η λήψη των φωτογραφιών για το πρακτικό μέρος. Αφού ολοκληρώθηκαν οι συνεντεύξεις ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση και κωδικοποίηση τους με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα και άλλες αναδυόμενες πληροφορίες που πιθανόν να προέκυψαν. Έπειτα καταγράφηκαν όλοι οι κώδικες με βάση τη συχνότητα εμφάνισής τους και στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε ο σχολιασμός των αποτελεσμάτων, και ο οποίος επιτεύχθηκε με τη χρήση αποσπασμάτων από τις συνεντεύξεις. Τέλος, έγινε η διεξαγωγή των συμπερασμάτων που προέκυψαν και τεκμηριώθηκαν από τη πιο πάνω διαδικασία.

Οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις αποσκοπούσαν στη καταγραφή απαντήσεων για πέντε προκαθορισμένες ερωτήσεις που είναι οι εξής:

1. Ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για σας και γιατί;
2. Τι απεικονίζει η φωτογραφία που επιλέξατε; Τι σας θυμίζει;
3. Γιατί πιστεύετε ότι οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους;
4. Εσείς πού τοποθετήσατε τη συγκεκριμένη φωτογραφία και για ποιο λόγο;
5. Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Τα αποτελέσματα που προέκυψαν μετά την ολοκλήρωση της κωδικοποίησης εμφανίζονται για κάθε συνέντευξη στους πίνακες 1-7 (βλ. πίνακες αποτελεσμάτων στο Παράρτημα 3) ανά ερώτηση, με βάση την ημι-δομημένη συνέντευξη. Κάθε κώδικας καταγράφεται μια φορά ανά συμμετέχοντα. Στη περίπτωση δηλαδή που σε ένα ερώτημα ο συμμετέχοντας αναφέρει τον ίδιο κώδικα περισσότερες από μια φορές κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, ο κώδικας καταγράφεται μόνο μία φορά. Τέλος, οι πίνακες 1-7 σχολιάζονται εν συντομία μαζί με τη χρήση αποσπασμάτων από τις συνεντεύξεις.

Στην ερώτηση «Ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για σας και γιατί;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 1, οι οικογενειακές φωτογραφίες (Σ1, Σ4, Σ5, Σ6, Σ7, Σ8, Σ11, Σ13, Σ15) και οι φωτογραφίες των παιδιών (Σ2, Σ9, Σ12) είναι αυτές που έχουν τη μεγαλύτερη σημασία αφού συμβάλλουν στην ενθύμηση προσωπικών αναμνήσεων (Σ4, Σ8, Σ14) και της οικογένειας ειδικότερα (Σ2, Σ4, Σ5, Σ6, Σ7, Σ12, Σ15). Για παράδειγμα, όπως αναφέρει ο Σ4:

... για μέναν οι φωτογραφίες που έχουν την πιο μεγάλη σημασία στη ζωή μου είναι οι οικογενειακές φωτογραφίες γιατί μου θυμίζουν πρώτα απ' όλα τα διάφορα οικογενειακά πρόσωπα, τον πάτερα, την μητέρα, τα αδέρφια, και ύστερα μου θυμίζουν, μου φέρνουν στο νουν προσωπικές αναμνήσεις...

ενώ ο Σ2 εξηγεί:

«...τα παιδιά μου....γιατί αναγιώννεις τα με κόπους τζαι με (παύση), με κόπους τζαι με βάσανα να τα αναγιώσεις τζαι πάντα αγαπάς τα παιδιά σου...»



Εικόνα 1: Οικογενειακή φωτογραφία, Σ6

Στην ερώτηση «Τι απεικονίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι η φωτογραφία που επέλεξαν είναι προσωπική απεικόνιση (Σ1, Σ3, Σ4, Σ10, Σ14) έχοντας ως παράδειγμα την Εικόνα 2, καθώς επίσης φωτογραφία αρραβόνων/γάμου όπως φαίνεται στην Εικόνα 3 (Σ2, Σ7, Σ12, Σ13) και φωτογραφία οικογένειας (Σ6, Σ8, Σ9, Σ15). Για παράδειγμα ο Σ4 αναφέρει:

...η φωτογραφία που έχω στα χέρια μου και τη βλέπετε απεικονίζει τον εαυτό μου όταν ήμουν εις το πανεπιστήμιον του Surrey εις την Αγγλία κοντά στο Windsor όπου ήταν το εξοχικό παλάτι της βασίλισσας. Ήταν ένα, και είναι έναν από τα πιο ωραία πανεπιστήμια...

ο Σ12 εξηγεί:

...ε εν τες ημέρες που στεφανωθήκαμεν...ε τζαι έμεινεν αθύμιον το νυφικόν της που φόρεν τζαι ούλα ιντα. Επίαμεν εχώρησεν ρούχα όπως εχώρεν, επίαμεν εχώρισεν το, το νυφικόν της, εγιώ επία με τη φορεσιά που ' μουν με την γραβάτα μου τζ' εφωτογράρισεν μας τζ' έφκαλεν τα που τζιαμέ τζ' έβαλεν τα μες την τσένταν τζ' ίρταμεν...

ενώ ο Σ9 εξηγεί:

«...απεικονίζει τα, τα παιδιά μου (παύση), την οικογένεια, την οικογένειαν όλη με φίλους μας όταν επήγαμε ταξίδι με τα παιδιά...»



Εικόνα 2: Προσωπική απεικόνιση, Σ14



Εικόνα 3: Φωτογραφία γάμου, Σ12

Στην ερώτηση «Τι σας θυμίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι η φωτογραφία τους θυμίζει τη νεότητα τους με ένα παράδειγμα να αποτελεί η Εικόνα 4 (Σ2, Σ3, Σ4, Σ6, Σ12, Σ13, Σ14), καθώς επίσης παλιές δουλειές (Σ1, Σ10, Σ11), φίλους (Σ4, Σ9, Σ11) και χαρούμενες στιγμές (Σ6, Σ7, Σ8). Για παράδειγμα όπως αναφέρει ο Σ4:

...μου θυμίζει τα νεανικά μου χρόνια γιατί ήμουν κοσιεφτά χρονών, και τα διάφορα μαθήματα που εκάμαμε σε μια ξένη χώραν, γιατί τότε η Κύπρος ήταν αποικία της Αγγλίας τζαι είχαμε στενές σχέσεις. Εεε μου θυμίζει όπως έχω πει τα νεανικά μου χρόνια, αλλά μου θυμίζει εε συμφοιτητές και τους χώρους του πανεπιστημίου, τις τάξεις, τα εργαστήρια, και βέβαια τον χώρον τον περίγυρον όπου πολλοί άνθρωποι ερχόντουσαν να δουν το καλοκαίρι τη βασίλισσα γιατί το πανεπιστήμιο ήταν κοντά στο Windsor όπου βρίσκεται το καλοκαιρινό παλάτι της βασίλισσας της Αγγλίας... όταν βλέπω τώρα τη φωτογραφίαν που ήμουν στο πανεπιστήμιον του Surrey φέρνω στο νου μου τα νεανικά μου χρόνια, πόσιν ομορφιάν μου έδωσεν ο πατέρας και η

μητέρα μου, εεε και επίσης φέρνω στο νου μου εεε, τους φίλους που είχα, όπως παραδείγματος χάριν εεε, είχα φίλους από διάφορες αποικίες της Αγγλίας αλλά πιο πολύ ήμουν φίλος με μια φοιτήτριαν από τη Σουηδία που ήταν η κόρη του πρύτανη του πανεπιστημίου της Σουηδίας....

ο Σ1 εξηγεί:

«...θυμίζει μου πολλές δουλειές, πάρα πολλές δουλειές. Που επιένναμε εχτός που το χωριό μας σε άλλο χωριό τζαι ' κάμναμε δουλειές με το αλέτριν, εσπέρναμεν, εμαζεύαμεν μπιζέλια κουτσιά, τομάτες, αγγουράκια εε φασολάκιν, λουβιά, απ' όλα τα εσπεροειδής...»

ενώ ο Σ7 εξηγεί:

«...ήμουν χαρούμενη, ήμουν εντυχισμένη...θυμούμαι τα ωραία που περάσαμεν τζαι είμαι χαρούμενη...»



Εικόνα 4: Φωτογραφία νεότητας, Σ4

Στην ερώτηση «Γιατί πιστεύετε ότι οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους για ενθύμηση του παρελθόντος (Σ2, Σ3, Σ5, Σ6, Σ7, Σ10, Σ13, Σ14, Σ15) καθώς επίσης αγαπημένων προσώπων (Σ8, Σ9, Σ11). Για παράδειγμα όπως αναφέρει ο Σ3:

...ε, για να τες βλέπουν (παύση), ε πως να σου το πω, καμιά φορά ας πούμε που ξέρεις μεγαλώνοντας να λαλείς μα εγώ ας πούμεν ήμουν τόσο χρονών τζιαμέ, ποδά ήμουν τόσο χρονών τζαι αθυμάσαι που ήσουν νέος τζαιι τωρά με τα παλιά με το ας πούμε με την ηλικία σου...

ενώ ο Σ11 εξηγεί:

«...ε έχουν την ανάγκη γιατί αγαπούν τζίντα, τζίντα πρόσωπα να πούμεν που ένι, αγαπούν τζίντα πρόσωπα τζαι θέλουν να τα βλέπουν...»

Στην ερώτηση «Εσείς πού τοποθετήσατε τη συγκεκριμένη φωτογραφία;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι την τοποθέτησαν σε άλμπουμ με την Εικόνα 5 και Εικόνα 6 να αποτελούν παραδείγματα (Σ3, Σ7, Σ10, Σ11, Σ13, Σ14) καθώς επίσης, όπως φαίνεται στην Εικόνα 7 και Εικόνα 8, σε συρτάρι (Σ1, Σ5, Σ6). Για παράδειγμα όπως αναφέρει ο Σ7:

...είχα την μες το άλμπουμ τη φωτογραφία για να όταν την βλέπω ναα, όταν τες θωρώ να, να θυμούμαι τα παλιά τα χρόνια, τα ευτυχισμένα, εντάξει δοξάσει ο Θεός τζαι τωρά εν τζ'είπα, αλλά ήταν τα νεαρά μας τα χρόνια...

ενώ ο Σ5 εξηγεί:

«...ήταν μέσα σ' ένα συρτάριν τσιλλιμένη καλά για να μεν την θωρεί κανένας να μεν την πιάσει κανένας...»



Εικόνα 5: Φωτογραφίες σε άλμπουμ 1, Σ10



Εικόνα 6: Φωτογραφίες σε άλμπουμ 2, Σ11



Εικόνα 7: Φωτογραφία σε συρτάρι 1, Σ1



Εικόνα 8: Φωτογραφία σε συρτάρι 2, Σ5

Στην ερώτηση «Για ποιό λόγο τοποθετήσατε τη φωτογραφία στο συγκεκριμένο χώρο;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι την τοποθέτησαν στο συγκεκριμένο χώρο για να τη βλέπουν οι ίδιοι (Σ3, Σ7, Σ9, Σ11, Σ12, Σ13, Σ14, Σ15) καθώς επίσης για να μην χαθεί (Σ5, Σ12, Σ13) αλλά και για σκοπούς ομαδικής τοποθέτησης (Σ6, Σ8, Σ9). Για παράδειγμα ο Σ9 αναφέρει:

«...στο συγκεκριμένο χώρο έβαλα την διότι εν μου αρέσκει πρώτα να βάλλω φωτογραφίες παντού, τζαι μες τη κουζίνα έβαλα την γιατί την βλέπω όλη μέρα, περνά τις περισσότερες ώρες εις τη κουζίνα...»

ο Σ13 εξηγεί:

«...αννίω συχνά το άλμπουμ τζαι θωρώ τες, (παύση) για να μεν τες χάσω...»

ενώ ο Σ8 εξηγεί:

«...γιατί αρέσκει μου, εν ούλλα τ' αγγόνια μου τζιαμέ τζ' έτσι θορώ τους ούλλους, τζαι τα παιθκια μου, τούτο, μου αρέσκει...»

Στην ερώτηση «Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;», οι επικρατέστερες απαντήσεις ήταν ότι η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση είναι για ενθύμηση των νεανικών χρόνων (Σ2, Σ3, Σ4, Σ7, Σ12, Σ14), και για ενθύμηση του παρελθόντος (Σ5, Σ6, Σ8, Σ9, Σ11, Σ15). Για παράδειγμα, όπως αναφέρει ο Σ3:

«...ε πούμαστιν νέοι, τωρά υποτίθεται ήμαστιν δεκαεννιά είκοσι χρονών πούμαστιν στρατιώτες τωρά είμαστεν εξηνταεφτά χρονών...ε θυμίζει σου ας πούμεν την, πούσουν νέος την νεότη...»

ο Σ4 εξηγεί:

...η φωτογραφία είναι πράγματι γεμάτη αναμνήσεις. Μου θυμίζει πρώτα απ' όλα τα νιάτα μου, που ήμουν νέος, την ωραιότητα του προσώπου μου, το όλον παράστημα μου...Ακόμα, εεε η φωτογραφία αυτή (παύση) μου δημιουργεί πολλά συναισθήματα διότι φέρνω στο νου μου τα νιάτα μου, εεε την όλην εεε ας πούμεν (παύση) φιλία μαζί με τους φίλους και άλλα γνωστά πρόσωπα και πάντοτε θυμίζει έναν κόσμο που ήταν γεμάτος ομορφιάν και αναμνήσεις. Η φωτογραφία στο υπνοδωμάτιον θυμίζει την ώραν που πάεις να κοιμηθείς, φέρνεις στον νου σου οολα εκείνα τα ωραία της νεανικής ζωής κι έτσι κοιμάσαι ήσυχα, απαλά και ζεις σ' έναν κόσμο παραδεισένιο...

ο Σ5 εξηγεί:

...εε για να θυμάσαι κάτι, σαν δαμέ θορώ την τζαι είπα σου, θυμούμαι τον Δεύτερον Παγκόσμιο Πόλεμον που, εγώ θυμούμαι εθόρουν τζ' αεροπλάνα, που εβομβαρδίζαν, όσο μιτσής τζαι να ήμουν, μπορεί να ήμουν τεσσάρων πέντε χρονών τελοσπάντων, που τα Κούρταλι που εστέκουμουν πας το μπαλκόνι εθώρουν τα αεροπλάνα που ήρταν που πάνω που την Πέτρα τζ' έδωσαν γυρόν εν αθυμούμαι όμως τι εβομβαρδίσαν αλλά τα αεροπλάνα είδα τα...

ενώ ο Σ6 εξηγεί:

«...η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία τζαι την ανάμνηση (παύση). Ε εξαρτάται πόσον τζαιρόν εν να πάει τούτη η ανάμνηση τζαι ναα θυμάσαι. Αλλά λόγω της φωτογραφίας η οποία είναι οικογενειακή δεν τη ζιχάννεις...»

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως αναφέρθηκε και στην περίληψη, σκοπός της έρευνας είναι, μέσα από τη μελέτη ενός δείγματος ατόμων τρίτης ηλικίας και χρησιμοποιώντας ποιοτικές μεθόδους, να διερευνηθούν θέματα όπως ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για άτομα τρίτης ηλικίας, πού επιλέγουν να τοποθετήσουν, εφόσον τοποθετούν, τις φωτογραφίες τους και για ποιους λόγους καθώς επίσης και ποια πιστεύουν ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση. Τα αποτελέσματα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι φωτογραφίες που έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για άτομα τρίτης ηλικίας στη πλειοψηφία τους είναι οι φωτογραφίες που αφορούν την οικογένεια τους συμπεριλαμβανομένων των παιδιών τους αφού είναι αυτές οι φωτογραφίες που σχετίζονται άμεσα με τις προσωπικές τους αναμνήσεις και την ενθύμηση της οικογένειας ειδικότερα. Από αυτό φαίνεται η ανάγκη για τη διατήρηση του οικογενειακού θεσμού στη μνήμη τους αφού η οικογένεια είναι η πρώτη ομάδα ατόμων στην οποία ανήκουμε και με αυτή δημιουργούμε τις πρώτες μας αναμνήσεις. Εκτός από τη πρώτη οικογένεια δηλαδή τους γονείς, στους οποίους οφείλουμε την ύπαρξη μας, και τα αδέρφια με τους οποίους μεγαλώνουμε και ωριμάζουμε, μετέπειτα γινόμαστε μέλη μιας δεύτερης οικογένειας με τον σύζυγο και τα παιδιά που ως απόγονοι μας κατέχουν σημαντικό μέρος της ζωής μας και συνεπώς, λόγω αυτής ακριβώς της σημαντικότητας, δημιουργείται μια εσωτερική ανάγκη για καταγραφή των παιδιών της οικογένειας. Επιπρόσθετα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα παιδιά σηματοδοτούν την ολοκλήρωση μιας οικογένειας, ενώ οι δεσμοί που συνδέουν τα μέλη της διακρίνονται και επιβεβαιώνονται μέσα από τις οικογενειακές φωτογραφίες. Αυτές ακριβώς οι φωτογραφίες ίσως να λειτουργούν και ως υποκατάστατο των παιδιών που έχουν μεγαλώσει, των γονιών που έχουν πεθάνει, των συγγενών που έχουν απομακρυνθεί. Ίσως αυτός είναι και ο λόγος που για τους περισσότερους συνεντευξιζόμενους οι φωτογραφίες των παιδιών αλλά και οι οικογενειακές φωτογραφίες είναι τόσο σημαντικές, ενώ παράλληλα μέσα από τέτοιες φωτογραφίες, όπως αναφέρει και η Hirsch, η οικογένεια συνεχίζει να υπάρχει και να διαιώνίζεται.

Όσον αφορά τους χώρους στους οποίους επιλέγουν να τοποθετήσουν, εφόσον τοποθετούν φωτογραφίες τους, άτομα τρίτης ηλικίας τείνουν να τοποθετούν τις φωτογραφίες κυρίως σε άλμπουμ αλλά και συρτάρια. Ως εκ τούτου, η τοποθέτηση των φωτογραφιών τους είναι κυρίως σε χώρους του σπιτιού όχι ανοιχτούς και κοινόχρηστους αλλά αντίθετα κλειστούς και προσωπικούς που δύσκολα θα διακρίνει κάποιος. Το γεγονός ότι οι φωτογραφίες βρίσκονται σε απόκρυφους χώρους καλά φυλαγμένες ίσως να είναι μια πράξη που σηματοδοτεί τη μετατροπή των φωτογραφιών σε κάτι ιερό και πολύτιμο για τους κατόχους τους. Γίνονται μάλλον ένα φετίχ, ένα φυλαχτό ανεκτίμητης αξίας για τους ίδιους με την ιδιωτική χρήση τους να είναι ολοφάνερη αφού δεν εκτίθενται σε χώρους πολυσύχναστους όπως είναι το σαλόνι ή η κουζίνα αλλά συνειδητά φυλαγμένες.

Οι λόγοι για τους οποίους επιλέγουν να τοποθετήσουν τις φωτογραφίες τους στους συγκεκριμένους χώρους όπως είναι τα άλμπουμ και τα συρτάρια είναι, σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, για να τις βλέπουν οι ίδιοι καθώς επίσης για να μην χαθούν αλλά και για σκοπούς ομαδικής τοποθέτησης. Το γεγονός ότι είναι φυλαγμένες για να τις βλέπουν οι ίδιοι κατά τη γνώμη μου συμβαίνει όχι επειδή πιστεύουν ότι το να δείχνουν φωτογραφίες διάφορων μελών της οικογένειάς τους σε οποιονδήποτε πιθανόν να είναι, σύμφωνα με τον Bourdieu, απρέπεια, αλλά μάλλον λόγω του φόβου τους μήπως οι φωτογραφίες χαθούν ή αλλοιωθούν με τη πάροδο του χρόνου, αφού άλλωστε είναι και ένα από τα αποτελέσματα που προέκυψε μέσα από την έρευνα. Συνεπώς, τέτοιοι χώροι ίσως να εξυπηρετούν τη προσπάθεια διαφύλαξης της υλικής και κατ' επέκταση της άυλης υπόστασης, δηλαδή των αναμνήσεων που επικαλούνται οι φωτογραφίες. Αυτός ο φόβος απώλειας μιας φωτογραφίας πιθανόν να πηγάζει από το γεγονός ότι αυτοί οι άνθρωποι γεννήθηκαν και έζησαν σε μια εποχή όπου η αναπαραγωγή δεν ήταν εύκολη και η φύλαξη των φωτογραφιών λόγω της έντυπης μορφής τους, καθιστούσε την απώλεια μιας φωτογραφίας πιο εύκολη σε σύγκριση με τη σύγχρονη ψηφιακή αποθήκευση της. Αυτό μάλλον σημαίνει ότι το να είχε κανείς αντίτυπα ίσως να ήταν δύσκολο ή ακόμη και δαπανηρό. Παράλληλα, η ανάγκη για διάδοση των αναμνήσεων τους ίσως να μην είναι τόσο εμφανής όσο η δική τους, εσωτερική εξερεύνηση του παρελθόντος και διατήρηση στη μνήμη τους, αφού όπως φαίνεται από την έρευνα, η τοποθέτηση των φωτογραφιών στους συγκεκριμένους χώρους εξυπηρετεί περισσότερο τη προσωπική τους ικανοποίηση.

Επιπρόσθετα, η επιλογή τους να τοποθετήσουν φωτογραφίες σε άλμπουμ ίσως να είναι και μια προσπάθεια ομαδοποίησης και δημιουργίας της ιστορίας της οικογένειας τους μέσα από τη πιθανή χρονολογική τοποθέτηση των φωτογραφιών.

Αναφορικά με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους που είναι άτομα τρίτης ηλικίας, η σχέση αυτή φαίνεται να αφορά την ενθύμηση του παρελθόντος γενικότερα και πιο συγκεκριμένα την ενθύμηση των νεανικών τους χρόνων. Η φωτογραφία θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι αδιαμφισβήτητα, άρρηκτα συνδεδεμένη με το παρελθόν αφού καταγράφει μια χρονική στιγμή που πέρασε. Αυτός είναι μάλλον και ο λόγος που στην έρευνα οι περισσότεροι επέλεξαν φωτογραφίες που απεικόνιζαν τους ίδιους και τους θύμιζαν τα νεανικά τους χρόνια αφού είναι μια χρονική στιγμή της ζωής τους που ανήκει πια στο παρελθόν. Είναι όμως και μια απεικόνιση που δείχνει τις καλές και ξέγνοιαστες στιγμές άρα ίσως η σχέση αυτή φωτογραφίας και ανάμνησης να αφορά την ενθύμηση του παρελθόντος αλλά μάλλον αυτού του παρελθόντος που πιθανόν να συμβολίζει τις κορυφαίες και πιο χαρούμενες στιγμές όπως είναι αυτές της νεότητας. Άλλωστε τα νεανικά τους χρόνια είναι η χαμένη πραγματικότητα με την οποία ηλικιωμένες γιαγιάδες και παππούδες έρχονται αντιμέτωποι καθημερινά. Χαμένη γιατί η νεανικότητα που χαρακτηρίζει τη νεαρή ηλικία είναι προφανώς εφήμερη και ειδικά όσον αφορά την εξωτερική εμφάνιση, το πρόσωπο και το σώμα. Αυτός είναι κατά τη γνώμη μου ο ακρογωνιαίος λίθος στον οποίο στηρίζεται η δύναμη της φωτογραφίας, να προκαλεί βαθιά συναισθήματα και πολλές φορές μια μελαγχολία που δημιουργείται από το παρελθόν που με τόση νοσταλγία αναπολείται, λόγω της γνώσης που υπάρχει ότι αυτό το παρελθόν που αναπαριστάται είναι σίγουρα αδύνατον να επανέλθει.

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Artist Statement

Στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας διεξάχθηκε και η δημιουργία του πρακτικού μέρους. Για τη διεξαγωγή του επικεντρώθηκα κυρίως στο τρίτο ερευνητικό ερώτημα της μεθοδολογίας, πού επιλέγουν δηλαδή να τοποθετήσουν, εάν τοποθετούν, τις φωτογραφίες τους άτομα τρίτης ηλικίας. Συνεπώς, το πρακτικό μέρος περιλαμβάνει φωτογραφίες με βασικό θέμα τους χώρους τοποθέτησης των φωτογραφιών σε σπίτια αυτών των ατόμων. Ωστόσο, σκοπός του πρακτικού μέρους είναι η ανάδειξη όχι μόνο της τοποθέτησης των φωτογραφιών αλλά παράλληλα και των στοιχείων που χαρακτηρίζουν ένα σπίτι ηλικιωμένων ατόμων, με τους χώρους, τα έπιπλα, τα διάφορα άλλα μικροστοιχεία του χώρου μέσα από τα οποία προκύπτουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα, χαρακτηριστικά της κυπριακής κουλτούρας και πολιτισμού. Ο τίτλος του πρακτικού μέρους “*Collecting Memories*” υποδηλώνει αυτό που ουσιαστικά υλοποίησα, συλλέγοντας αναμνήσεις τόσο των συνεντευξιαζομένων μέσα από τις δικές τους φωτογραφίες, όσο και δικές μου αναμνήσεις με τις φωτογραφίες δηλαδή του παρόντος πρακτικού μέρους, αφού θα είναι μια προσωπική ενθύμηση της διαδικασίας καταγραφής και δημιουργίας του φωτογραφικού αυτού αρχείου. Όπως προαναφέρθηκε, μέσα από το πρακτικό αυτό μέρος μπορεί κανείς να διακρίνει επαναλαμβανόμενα μοτίβα όπως είναι τα ψεύτικα λουλούδια, αντικείμενα που υποδηλώνουν τη θρησκεία όπως είναι οι θρησκευτικές εικόνες, μπουκάλια με αγιασμένο λάδι, ο σταυρός, ιδεολογίες που φανερώνονται για παράδειγμα μέσα από φωτογραφίες του Αρχιεπίσκοπου Μακάριου, άλλα χαρακτηριστικά αντικείμενα όπως είναι οι κεντητοί πίνακες, παραδοσιακοί πίνακες με κουκούλια, χειροποίητα κεντήματα, τα πλακάκια στη κουζίνα με τα οργανικά μοτίβα, τα έντονα χρώματα που επικρατούν στους χώρους και κυρίως στις κουρτίνες καθώς επίσης χαρακτηριστικά της δικής τους εποχής, ο τρόπος που ντύνονταν, χτενίζονταν, διασκέδαζαν και ζούσαν.

Πηγή έμπνευσης αποτέλεσε ο Κύπριος φωτογράφος Νίκος Φιλίππου και συγκεκριμένα η δουλειά του *Coffee House Embellishments*. Βλέποντας το έργο του αρχικά μπορεί να πει κανείς ότι είναι μια καταγραφή της γενικότερης κυπριακής λαϊκής κουλτούρας ενώ αν

εξεταστούν λεπτομερώς αποκαλύπτουν μια πληθώρα πολιτισμών και ιδεολογιών. Κύριο στοιχείο ήταν ο τρόπος που ο ίδιος φωτογράφιζε τα καφενεία άλλοτε με μακρινό πλάνο και άλλοτε με ένα πιο κοντινό, αφήνοντας όμως πάντα τις απαραίτητες πληροφορίες να φανούν αφού στο έργο του μέσα από χρηστικά και πολιτιστικά αντικείμενα αντλούμε πληροφορίες για τη Κύπρο. Θέλοντας να μεταφέρει το κόσμο που επικρατεί στον εσωτερικό κόσμο των κυπριακών καφενείων φωτογράφιζε κυρίως όχι με τεχνητό φωτισμό αλλά με το φως της μέρας. Ομοίως στις δικές μου φωτογραφίες δεν υπάρχει τεχνητός φωτισμός παρά μόνο το φως της μέρας μεταφέροντας έτσι την υφή του εσωτερικού των σπιτιών. Επίσης, στη συγκεκριμένη δουλειά του οι φωτογραφίες του δεν περιέχουν απαραίτητα φωτογραφίες τοποθετημένες στο χώρο ενώ αντίθετα η δική μου δουλειά έχει ως κεντρικό άξονα τη πιθανή τοποθέτηση φωτογραφιών στο χώρο. Συνεπώς αυτό είναι ένα στοιχείο από το οποίο διαφοροποιήθηκα. Όπως και η δουλειά του έτσι και οι φωτογραφίες μου χαρακτηρίζονται από την ανθρώπινη απουσία που όμως μπορούμε να φανταστούμε βλέποντας τον προσωπικό τους χώρο, τα αντικείμενα, τις φωτογραφίες. Φωτογραφίες που για τους δικούς τους λόγους τοποθετήθηκαν τόσο προσεγγμένα στους χώρους τους. Παρόλο που στην έρευνα μου τα αποτελέσματα που προέκυψαν ήταν ότι οι πλείστοι τοποθετούν τις φωτογραφίες τους σε χώρους που δεν μπορεί ο καθένας να δει όπως για παράδειγμα σε άλμπουμ και συρτάρια, εντούτοις στο πρακτικό μέρος επέλεξα να δείξω την άλλη πλευρά, τους χώρους εκείνους στους οποίους οι ιδιοκτήτες επιτρέπουν τη θέαση τους τοποθετώντας τις φωτογραφίες εκεί όπου μπορεί να δει κανείς εισερχόμενος στα διάφορα δωμάτια του σπιτιού. Επιπρόσθετα, ο Νίκος Φιλίππου επέλεξε να μη δώσει ονομασίες στις φωτογραφίες του αφού οι ερμηνείες τους είναι εύλογες. Οι δικές μου φωτογραφίες επίσης επιλεκτικά δεν επονομάστηκαν βασισμένη στην άποψη ότι στον καθένα μπορούν να προκληθούν διαφορετικές αναμνήσεις και ο καθένας μπορεί να ταυτιστεί με τις φωτογραφίες ανάλογα με τα δικά του βιώματα. Συνεπώς, κατά την άποψη μου δεν υπήρχε λόγος "προσδιορισμού" των φωτογραφιών και τυχόν επηρεασμού του τρόπου που θα "διάβαζε" κάποιος τις φωτογραφίες. Παράλληλα, ο μετωπικός και οικείος τρόπος που οι φωτογραφίες του *Coffee House Embellishments* φωτογραφήθηκαν, σκοπό είχε να προσδώσει μια αίσθηση αξίας αποφεύγοντας δραματικές οπτικές γωνίες, ένα στοιχείο που επίσης υιοθέτησα (Φιλίππου, 2007).

Οι φωτογραφίες αυτές προέκυψαν από την επίσκεψη μου σε διάφορα σπίτια Κύπριων ηλικιωμένων ατόμων για σκοπούς της έρευνας μου. Οι φωτογραφίες και όλα τα στοιχεία γενικότερα, που περιλαμβάνονται στις φωτογραφίες του πρακτικού μέρους, δεν αναδιατάχθηκαν, αλλά παρέμειναν και φωτογραφήθηκαν στο χώρο όπου ήταν εξαρχής τοποθετημένα. Επίσης, οι φωτογραφίες αυτές που απεικονίζονται στις δικές μου φωτογραφίες δεν είναι απαραίτητα αυτές που επέλεξαν οι συνεντευξιαζόμενοι στα πλαίσια διεκπεραίωσης της έρευνας με τη χρήση photo elicitation, αλλά η επιλογή έγινε κυρίως με βάση τους χώρους τοποθέτησης των φωτογραφιών. Είναι φωτογραφίες από προσωπικά αρχεία ανθρώπων μέσα από τις οποίες μπορεί κανείς να διακρίνει τα θέματα των φωτογραφιών που αυτά τα άτομα επιλέγουν να δείξουν στο ευρύτερο κοινό πέρα από τους ίδιους αναρτώντας τες σε χώρους του σπιτιού πιο πολυσύχναστους όπως είναι το σαλόνι, αυτές που αναρτούν αλλά επιλέγουν να κρατήσουν για τον εαυτό τους όπως για παράδειγμα η τοποθέτηση φωτογραφιών στο υπνοδωμάτιο, καθώς επίσης και αυτές που επιλέγουν να μην δείξουν. Κατά συνέπεια οι φωτογραφίες καταγράφουν τους χώρους που περιλαμβάνουν φωτογραφίες, αυτούς τους χώρους όμως που είναι σε κοινή θέα και όχι σε χώρους κλειστούς όπως είναι τα άλμπουμ και τα συρτάρια ενώ μέσα από τις φωτογραφίες του πρακτικού μέρους μπορεί κανείς να διακρίνει και τα διάφορα είδη φωτογραφιών που οι Κύπριοι ηλικιωμένοι τείνουν να τοποθετούν στους προσωπικούς τους χώρους. Το θέμα φωτογραφίζεται, εφόσον είναι εφικτό, μετωπικά, έχοντας δηλαδή τη φωτογραφική μηχανή απέναντι από το θέμα που θα φωτογραφηθεί και έχοντας το ως κεντρικό στοιχείο στη σύνθεση. Το πλάνο είναι επιλεκτικά πιο μακρινό όσο χρειάζεται για να συμπεριληφθούν στο κάδρο της φωτογραφίας όλα τα απαραίτητα στοιχεία που πιθανόν να υποδηλώνουν το χώρο τοποθέτησης τους καθώς επίσης άλλα σημαντικά στοιχεία.

Μετά τη διεκπεραίωση της λήψης των φωτογραφιών ακολούθησε η δημιουργία του άλμπουμ το οποίο είναι μέρος της υλικότητας των φωτογραφιών και το οποίο ονομάστηκε, όπως προανέφερα, “*Collecting Memories*”. Οι φωτογραφίες που συμπεριλήφθηκαν στο άλμπουμ ήταν βασισμένες κυρίως ως προς την επιλογή του κάδρου και όχι ως προς τη θεματική των φωτογραφιών. Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός ότι η επανάληψη είναι διάχυτη σε όλες τις σελίδες του άλμπουμ, όπως είναι μεταξύ άλλων οι φωτογραφίες γάμου στο υπνοδωμάτιο πάνω από το κεφαλάρι του κρεβατιού και το θρησκευτικό στοιχείο που

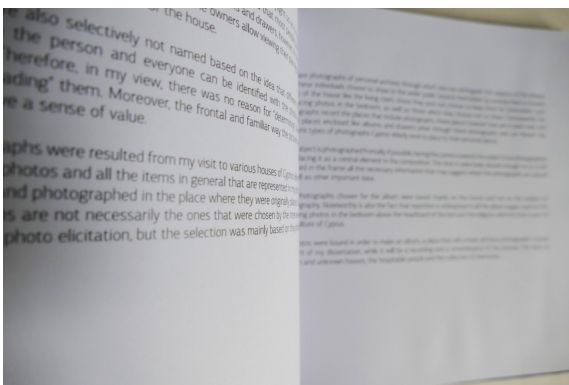
αποτελεί μέρος του πολιτισμού της Κύπρου. Όλες οι φωτογραφίες βιβλιοδετήθηκαν με σκοπό να γίνει ένα άλμπουμ, ένας χώρος που θα περιέχει όλες αυτές τις φωτογραφίες που δημιουργήθηκαν στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας, ενώ παράλληλα θα είναι μια καταγραφή και μια ενθύμηση της διαδρομής, των επισκέψεων σε γνωστά και άγνωστα σπίτια, των φιλόξενων ανθρώπων και της συλλογής των αναμνήσεων.



Εικόνα 9: Άλμπουμ *Collecting Memories 1*



Εικόνα 10: Άλμπουμ *Collecting Memories 2*



Εικόνα 11: Άλμπουμ *Collecting Memories 3*



Εικόνα 12: Άλμπουμ *Collecting Memories 4*

Φωτογραφίες



Collecting Memories #1



Collecting Memories #2



Collecting Memories #3



Collecting Memories #4



Collecting Memories #5



Collecting Memories #6



Collecting Memories #7



Collecting Memories #8



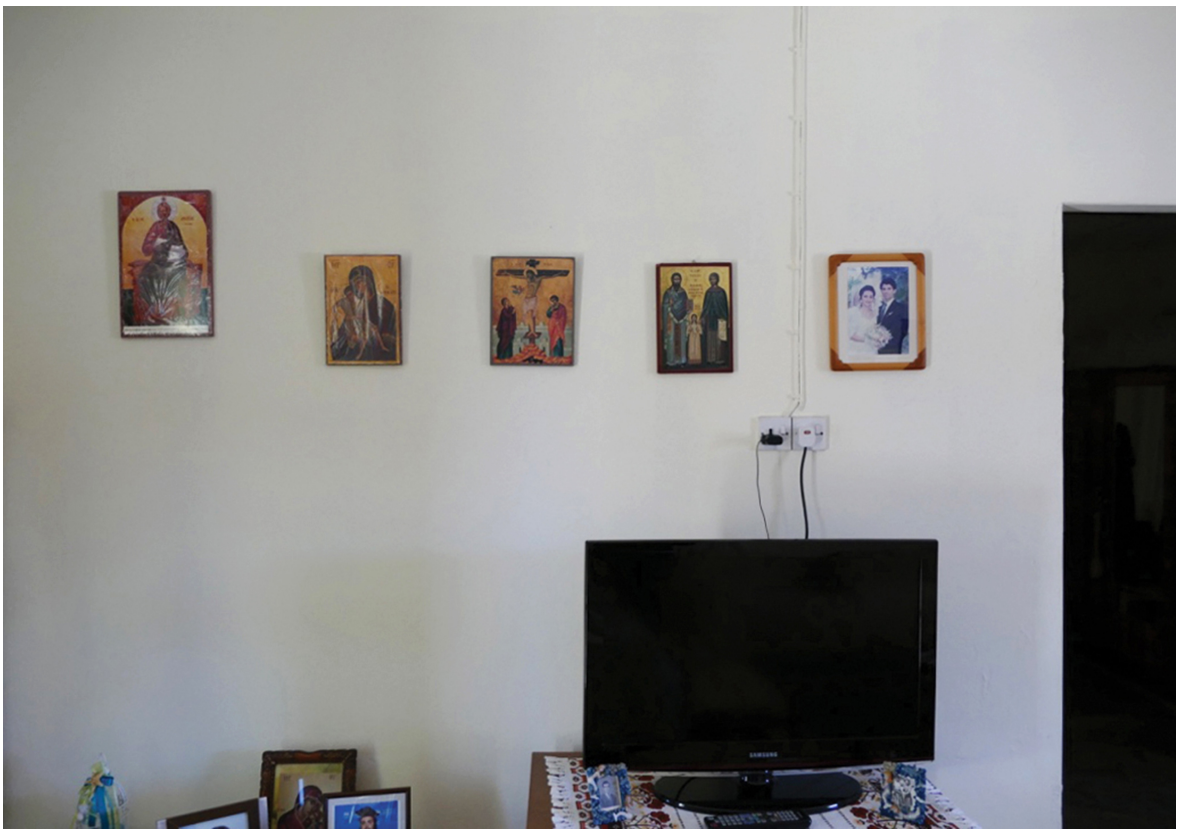
Collecting Memories #9



Collecting Memories #10



Collecting Memories #11



Collecting Memories #12



Collecting Memories #13



Collecting Memories #14



Collecting Memories #15



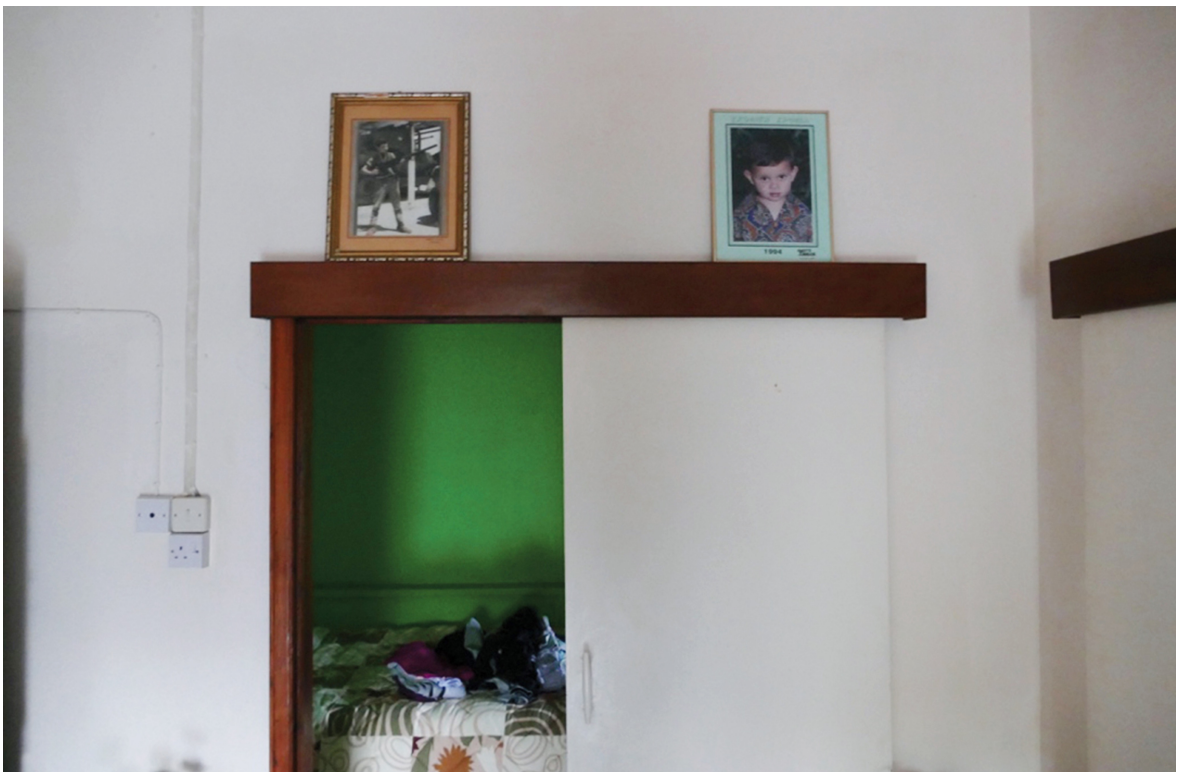
Collecting Memories #16



Collecting Memories #17



Collecting Memories #18



Collecting Memories #19



Collecting Memories #20



Collecting Memories #21



Collecting Memories #22



Collecting Memories #23



Collecting Memories #24



Collecting Memories #25



Collecting Memories #26



Collecting Memories #27



Collecting Memories #28



Collecting Memories #29



Collecting Memories #30



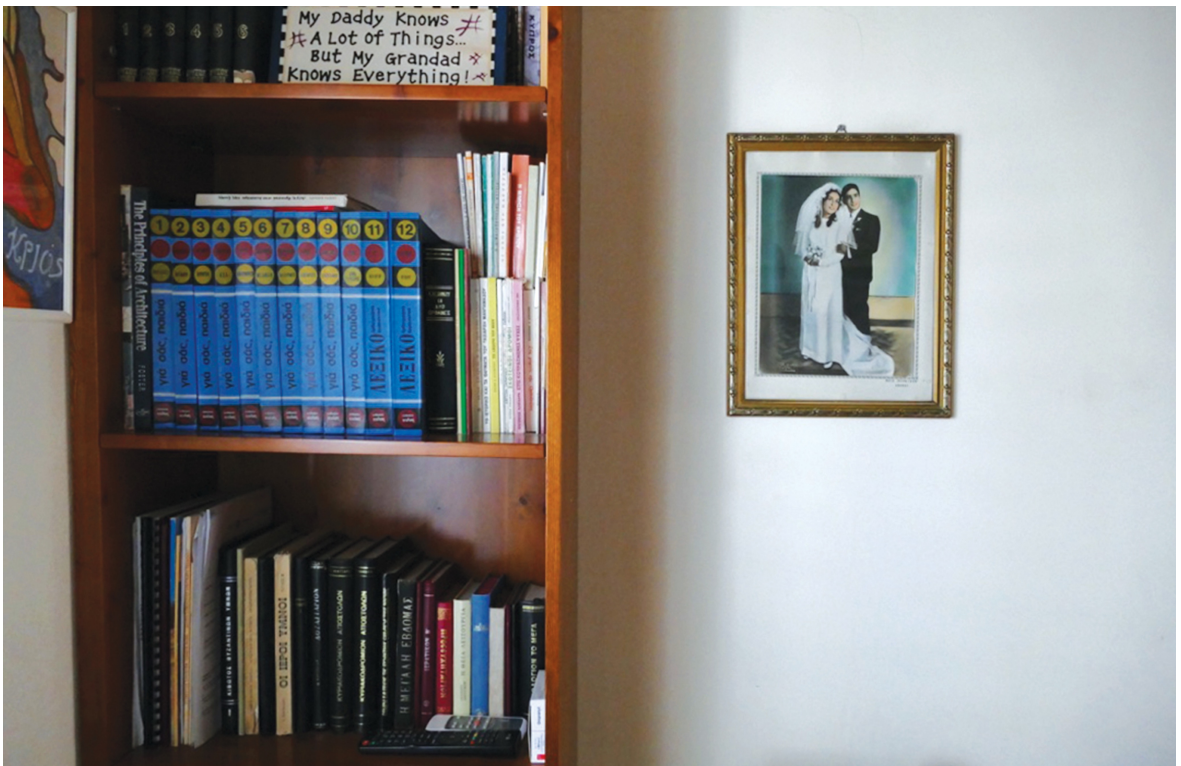
Collecting Memories #31



Collecting Memories #32



Collecting Memories #33



Collecting Memories #34



Collecting Memories #35

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοπτικά, λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα πιο πάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η φωτογραφία και η ανάμνηση είναι στοιχεία αλληλένδετα αφού αναπόφευκτα στη φωτογραφία αντικατοπτρίζονται στιγμές από το παρελθόν. Μέσα από τα μέρη που απαρτίζουν την παρούσα πτυχιακή εργασία, τη βιβλιογραφική ανασκόπηση, τη μεθοδολογία απ' όπου προέκυψαν αποτελέσματα και συμπεράσματα, και τέλος το πρακτικό μέρος που δημιουργήθηκε μέσα από την έρευνα και το οποίο παρουσιάζει κυρίως τους χώρους τοποθέτησης φωτογραφιών, θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι οικογενειακές φωτογραφίες και οι χαρούμενες στιγμές που τις συνοδεύουν αποτελούν το πιο σημαντικό κομμάτι αφού οι άνθρωποι έχουν την ανάγκη να θυμούνται αγαπημένα πρόσωπα και να κρατούν τις καλές αναμνήσεις. Οι φωτογραφίες όμως που πιθανόν να έχουν τη μεγαλύτερη αξία δεν είναι απαραίτητα αυτές της οικογένειας αλλά αυτές που θυμίζουν και αντιπροσωπεύουν τις σημαντικότερες πτυχές της ζωής μας όποιες κι αν είναι αυτές. Κατά συνέπεια, η φωτογραφία λειτουργεί ως υποκατάστατο αυτών των πραγμάτων, ενώ ακόμη είναι ένα σημαντικό μέσο για να κρατήσει ζωντανό το προσωπικό παρελθόν και τη γνώση ότι αυτό το παρελθόν δεν μπορεί να επανέλθει, και ίσως είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που καθιστά τις φωτογραφίες τόσο σημαντικές για τους ανθρώπους. Ωστόσο, οι απόψεις δίστανται αφού κάποιοι πιστεύουν ότι η φωτογραφία έρχεται σε αντιπαράθεση με τη μνήμη και την αποκλείει. Παρόλα αυτά δεν παύει να θυμίζει χώρους, πρόσωπα, καταστάσεις και συνεπώς η λειτουργία της ενθύμησης παραμένει ένα στοιχείο διάχυτο σε μια φωτογραφία. Επίσης, η λειτουργία μιας φωτογραφίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως οικουμενική αφού ο καθένας θα μπορούσε ενατενίζοντας μια φωτογραφία να ταυτιστεί με αυτή, όχι απαραίτητα με την απεικόνιση αυτή καθαυτή αλλά με αυτά που προκαλούνται στη μνήμη του βλέποντας την. Εν κατακλείδι, παρά τη στερεοτυπία τους, οι φωτογραφίες δεν παύουν να είναι μοναδικά πολύτιμα αντικείμενα για τους κατόχους τους αφού είναι ένα κομμάτι του εαυτού τους και μια ενθύμηση αγαπημένων προσώπων και στιγμών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barthes, R., & Howard, R. (2000). *Camera lucida : reflections on photography*. London : Vintage.

Bartram, M. (1985). *The Pre-Raphaelite camera : aspects of Victorian photography*. London : Weidenfeld and Nicolson. c1985.

Batchen, G. (2004). *Forget me not : photography & remembrance*. New York : Princeton Architectural Press.

Bate, D. (2010). The memory of photography. *Photographies*, 3(2), 243-257.

Bourdieu, P. (1990). *Photography : a middle-brow art*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1990.

Cosman, T. (2012). The Metaphors of Photography and the Metaphors of Memory. *Philobiblon: Transylvanian Journal Of Multidisciplinary Research In Humanities*, 17(1), 268-291.

Cross, K., & Peck, J. (2010). Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory. *Photographies*, 3(2), 127-138.

Devereux, L. (2010). From Congo: newspaper photographs, public images and personal memories. *Visual Studies*, 25(2), 124-134.

Epstein, I., Stevens, B., McKeever, P., & Baruchel, S. (2008). Photo elicitation interview (PEI): Using photos to elicit children's perspectives. *International journal of qualitative methods*, 5(3), 1-11.

Ewing, W. A. (1999). *Love & desire : photoworks*. London : Thames & Hudson. 1999.

Fortuny, N. (2013). Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona. *Journal Of Romance Studies*, 13(3), 99-109.

Freund, G., Μαυροειδή, Ε., & Τζίμας, Δ. (1996). *Φωτογραφία & κοινωνία*. Αθήνα : Φωτογράφος, c1996.

Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual studies*, 17(1), 13-26.

Hatten, K., Forin, T. R., & Adams, R. (2013). A picture elicits a thousand meanings: Photo elicitation as a method for investigating cross-disciplinary identity development. In *ASEE Annual Conference and Exposition, Conference Proceedings*.

Heron, L., & Williams, V. (1996). *Illuminations : women writing on photography from the 1850s to the present*. London ; : New York : I.B. Tauris. c1996.

Hight, E. M., & Sampson, G. D. (2004). *Colonialist photography : imag(in)ing race and place*. London : Routledge/Taylor & Francis Group, c2004.

Hirsch, M. (1997). *Family frames : photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass. ; : London : Harvard University Press. c1997.

Kuhn, A. (2007). Photography and cultural memory: A methodological exploration. *Visual Studies*, 22(3), 283-292.

McQuire, S. (1998). *Visions of modernity : representation, memory, time and space in the age of the camera*. London ; : Thousand Oaks, Calif. : SAGE Publications. c1998.

Morris, W., Trachtenberg, A., & Lieberman, R. (2002). *Distinctly American : the photography of Wright Morris*. London : Merrell in association with the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University.

Newhall, B. (1982). *The history of photography : from 1839 to the present*. New York : Museum of Modern Art, c1982.

Raiford, L. (2009). Photography and the practices of critical black memory. *History and Theory*, 48(4), 112-129.

Rugg, L. H. (1997). *Picturing ourselves: Photography and autobiography*. University of Chicago press.

Sarkisova, O., & Shevchenko, O. (2011). 'They came, shot everyone, and that's the end of it': Local Memory, Amateur Photography, and the Legacy of State Violence in Novocherkassk. *slavonica*, 17(2), 85-102.

Slevin, T. (2013). Prosthetic memory. *Philosophy Of Photography*, 4(1), 109-112.

Sontag, S., & Παπαϊωάννου, Η. (1993). *Περί φωτογραφίας*. Αθήνα : Περιοδικό φωτογράφος.

Suda, E. (2015). Image as text: Truth and memory in family history. *Agora*, 50(2), 4.

Tagg, J. (1993). *The burden of representation : essays on photographs and histories*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

Tseëlon, E. (2014). Exhibition Review. *Critical Studies In Fashion & Beauty*, 5(2), 337-351.

Wells, L., & Πετσίνη, Π. (2007). *Εισαγωγή στη φωτογραφία*. Αθήνα : Πλέθρον, c2007.

Wexler, L. (2000). *Tender violence : domestic visions in an age of U.S. imperialism*. Chapel Hill ; : London : The University of North Carolina Press. 2000.

Zelizer, B. (2010). *About to die: How news images move the public*. Oxford University Press.

Φιλίππου, Ν. Α. (2007). *Coffee house embellishments*. Nicosia : University of Nicosia Press, 2007.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. Ερωτήσεις συνέντευξης

1. Ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για σας και γιατί;
2. Τι απεικονίζει η φωτογραφία που επιλέξατε; Τι σας θυμίζει; Ποια συναισθήματα σας προκαλεί;
3. Γιατί πιστεύετε ότι οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους;
4. Εσείς πού τοποθετήσατε τη συγκεκριμένη φωτογραφία και για ποιο λόγο;
5. Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;

2. Συμβόλαιο

Τίτλος έρευνας: Φωτογραφία και ανάμνηση

Όνομα ερευνητή: Έλενα Χριστοδουλίδου

Στόχος της έρευνας: Η έρευνα αυτή γίνεται με αφορμή την εκπόνηση πτυχιακής εργασίας που αποσκοπεί να ερευνήσει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση. Στόχος της έρευνας είναι, μέσα από τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, να αναλυθούν τα δεδομένα έτσι ώστε να καταγραφούν συμπεράσματα που θα προκύψουν. Επίσης, σκοπός της λήψης των φωτογραφιών είναι η χρησιμοποίησή τους για τη διεξαγωγή του πρακτικού μέρους της πτυχιακής εργασίας.

Πώς θα χρησιμοποιηθούν οι φωτογραφίες, οι συνεντεύξεις και τα αποτελέσματα της έρευνας: Οι φωτογραφίες αφού ληφθούν, θα χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία φωτογραφικού άλμπουμ και το οποίο αποτελεί μέρος της πτυχιακής εργασίας. Οι συνεντεύξεις είναι εμπιστευτικές και τα αποτελέσματα της έρευνας θα χρησιμοποιηθούν ανώνυμα και μόνο για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων κατά τη γραφή της πτυχιακής εργασίας. Εφόσον η συνέντευξη μαγνητοφωνηθεί, η συνομιλία θα απομαγνητοφωνηθεί μέσα στη πτυχιακή εργασία σε γραπτό λόγο και την οποία θα διαβάσει μόνο η επιβλέπουσα καθηγήτρια. Η μαγνητοφωνημένη συνέντευξη καθώς επίσης και οι φωτογραφίες θα αποθηκευθούν στο προσωπικό υπολογιστή του ερευνητή και κανένας άλλος δεν θα έχει πρόσβαση σε αυτές. Οι φωτογραφίες πιθανόν να χρησιμοποιηθούν για έρευνα, εκδόσεις, εκθέσεις, αναπαραγωγή σε πτυχιακές εργασίες ή και άλλα.

Δηλώνω πως έχω διαβάσει και καταλάβει όλες τις πιο πάνω πληροφορίες, και αποδέχομαι τη συμμετοχή μου στην έρευνα.

Ημερομηνία:/..../16

Υπογραφή:.....

3. Πίνακες αποτελεσμάτων

Πίνακας 1: Καταγραφή Κωδίκων - Ποιες φωτογραφίες έχουν τη μεγαλύτερη σημασία για σας και γιατί;

1. οικογενειακές φωτογραφίες (Σ1, Σ4, Σ5, Σ6, Σ7, Σ8, Σ11, Σ13, Σ15)
2. φωτογραφίες των παιδιών (Σ2, Σ9, Σ12)
3. φωτογραφία στρατού (Σ3)
4. προσωπικές φωτογραφίες (Σ10)
5. φωτογραφίες φίλων (Σ11)
6. φωτογραφία γάμου (Σ12)
7. νεανικές φωτογραφίες (Σ14)
8. θυμάσαι παλιές δουλειές (Σ1, Σ10)
9. νεότητα (Σ3, Σ14)
10. προσωπικές αναμνήσεις (Σ4, Σ8, Σ14)
11. ενθύμηση οικογένειας (Σ2, Σ4, Σ5, Σ6, Σ7, Σ12, Σ15)
12. ενθύμηση ατόμων που πέθαναν (Σ9)

Πίνακας 2: Τι απεικονίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;

1. προσωπική απεικόνιση (Σ1, Σ3, Σ4, Σ10, Σ14)
2. φωτογραφία αρραβώνων/γάμου (Σ2, Σ7, Σ12, Σ13)
3. φωτογραφία μελών της οικογένειας που έχουν πεθάνει (Σ5, Σ9)
4. φωτογραφία οικογένειας (Σ6, Σ8, Σ9, Σ15)
5. φωτογραφία φίλων (Σ9)
6. φωτογραφία από διακοπές (Σ9)
7. αγαπημένα πρόσωπα (Σ11)

Πίνακας 3: Τι σας θυμίζει η φωτογραφία που επιλέξατε;

1. παλιές δουλειές (Σ1, Σ10, Σ11)
2. νεότητα (Σ2, Σ3, Σ4, Σ6, Σ12, Σ13, Σ14)
3. φοιτητικά χρόνια (Σ4)
4. εξωτερική ομορφιά (Σ4)
5. φίλοι (Σ4, Σ9, Σ11)
6. προσωπικά χαρίσματα (Σ4)
7. ενθύμηση πολέμου (Σ5)
8. χαρούμενες στιγμές (Σ6, Σ7, Σ8)
9. ενθύμηση ατόμων που πέθαναν (Σ9)
10. οικογένεια (Σ9)
11. ταξίδι (Σ9)
12. παλιά ζωή (Σ14, Σ15)

Πίνακας 4: Γιατί πιστεύετε ότι οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να τοποθετούν φωτογραφίες σε διάφορους προσωπικούς χώρους;

1. για ενθύμηση ατόμων που πέθαναν (Σ1)
2. για στολίδι (Σ2)
3. για ενθύμηση παρελθόντος (Σ2, Σ3, Σ5, Σ6, Σ7, Σ10, Σ13, Σ14, Σ15)
4. για να τη βλέπουν οι επισκέπτες (Σ4)
5. για ενθύμηση κοινωνικών εκδηλώσεων (Σ5)
6. η φωτογραφία μπορεί να είναι συντροφιά (Σ8)
7. για ενθύμηση αγαπημένων προσώπων (Σ8, Σ9, Σ11)
8. για ενθύμηση χαρούμενων στιγμών (Σ11)
9. πολύτιμα αντικείμενα (Σ12)

Πίνακας 5: Εσείς πού τοποθετήσατε τη συγκεκριμένη φωτογραφία;

1. συρτάρι (Σ1, Σ5, Σ6)
2. τραπεζαρία / σαλόνι (Σ2)
3. άλμπουμ (Σ3, Σ7, Σ10, Σ11, Σ13, Σ14)
4. βιβλιοθήκη / σαλόνι (Σ4)
5. μπουφές (Σ8)
6. τοίχος / κουζίνα (Σ9)
7. τοίχος (Σ12)
8. ντουλάπα / κουζίνα (Σ15)

Πίνακας 6: Για ποιό λόγο τοποθετήσατε τη φωτογραφία στο συγκεκριμένο χώρο;

1. ξεχασμένη φωτογραφία - κατά λάθος (Σ1)
2. για να τη βλέπουν οι επισκέπτες (Σ2)
3. για να τη βλέπει ο ίδιος (Σ3, Σ7, Σ9, Σ11, Σ12, Σ13, Σ14, Σ15)
4. συμβολική τοποθέτηση με προσωπικά αντικείμενα (Σ4)
5. για να μην χαθεί (Σ5, Σ12, Σ13)
6. ομαδική τοποθέτηση (Σ6, Σ8, Σ9)
7. βρίσκεται το περισσότερο χρόνο στο συγκεκριμένο χώρο (Σ9, Σ15)
8. λόγω μικρού μεγέθους (Σ10)

Πίνακας 7: Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την ανάμνηση;

1. η φωτογραφία μπορεί να είναι συντροφιά (Σ1, Σ8)
2. λυπηρή αλλά και χαρούμενη ανάμνηση (Σ1, Σ9, Σ13)
3. ενθύμηση νεανικών χρόνων (Σ2, Σ3, Σ4, Σ7, Σ12, Σ14)
4. ενθύμηση κοινωνικών εκδηλώσεων (Σ2)
5. ενθύμηση χαρούμενων στιγμών (Σ2, Σ6, Σ13)
6. ενθύμηση εξωτερικής ομορφιάς (Σ4)
7. ενθύμηση φιλίας (Σ4)
8. ενθύμηση παρελθόντος (Σ5, Σ6, Σ8, Σ9, Σ11, Σ15)
9. ενθύμηση παλιών δουλειών (Σ10)
10. διάδοση των αναμνήσεων στις επόμενες γενιές (Σ11)