Albume „efemere”. Fotografia digitală în mediul familial

Camelia GRĂDINARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman
”Alexandru Ioan Cuza” University of Iasi, Department of Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities
Personal e-mail: camelia.gradinaru@uaic.ro

Ephemeral Albums. Digital Photography in the Household

Exploring philosophical, sociological, communicational or ethnographic approaches about photography, this paper focuses on the ways in which digital photography is integrated in the household and on the functions that it plays at home. Present changes in the understanding of the concept of „family” in the light of ”mobile privatisation” can challenge the traditional dichotomy between public and private spheres. The digital technology has transformed the nature of the photography; its democratization has shaped its functions (self-presentation, memento, communication, storytelling) and also its selection, preservation, archiving or display modalities. In the same vein, the snapshot culture has emphasized the importance of the socializing function, sometimes unconcerned with the quality of image. The family photographs are embedded in specific practices and have to be understood within these practices. The perceived frailty of digital photographies in family (difficulty of access, problems with use) challenges the design of new ways of better integrating the digital mementos in the house.

Keywords: digital photography, family, home, archive, digital memento, storytelling, snapshot culture

Introducere. Fotografia digitală, noua carte poștală?

Fotografia a fost un subiect de investigație preferat pentru mai multe domenii (filosofie, sociologie, antropologie, arte, publicitate). Obiect al fascinației și al angoasei, ea este un mediu de comunicare ce susține multe activități, de la cele de documentare până la cele identitare și de prezervare a memoriei personale și colective. Privită din punct de vedere ontologic, „în sine”, așa cum a încercat să o surprindă Roland Barthes în *La chambre claire*, ea este „Particularul absolut, Contingența suverană [...], Ocazia, Întâlnirea, Realul, în exprimarea sa neobosită”[1], caracterizări care ar trebui să singularizeze fotografia de o asemenea manieră încât diferența sa specifică în raport cu imaginea să fie auto-evidentă. Fotografiile dețin o autentică valoare semiotică, dar imprimă și o gramatică, și o „etică a privirii”, ca în interpretarea Susanei Sontag. Ochiul fotografului poate modifica prizonieratul platonician în care se pare ca încă ne place să existăm, convertind fațete ale realului în imagini demne de a fi reținute și observate. Colecția de fotografii se poate astfel transforma într-o personală decupare a lumii în fragmente memorabile, procesul de selecție fiind și cel care conferă putere fotografului sau curatorului. Între a fi o copie a realității și o evadare din real, fotografia își creează propria corporalitate, care reunește interpretări în calitate de imagine și înțelesuri în calitate de obiect: „fotografiile sunt atât imagini, cât și obiecte fizice care există în timp și spațiu, și astfel există în experiența socială și culturală”[2]. Recuperarea materialității fotografiei s-a constituit de altfel într-o mișcare importantă de redare a importanței sale obiectuale. Cu toate acestea, „o fotografie este în aceeași măsură o pseudo-prezență și o dovadă a absenței”[3], stimulând reveria și nostalgia. Orice fotografie este o dovadă a trecerii timpului, fie că încearcă să stimuleze retrăirea amintirii, fie că pur și simplu înregistrează dispariția

unor forme de viață socială sau biologică. De altfel, pentru Jean Baudrillard fotografia nu are funcția de a stoca amintiri, ci reprezintă o veritabilă artă a dispariției, „care capturează alteritatea dispărută din fața lentilelor, care o păstrează pe film, care, spre deosebire de privirea insistentă, nu salvează nimic din celălalt decât prezența sa dispărută"[4]. Astfel, fotografia expune o lume non-obiectivă, introducându-ne în domeniul *trompe l'œil;* ea nu este o reprezentare a realității, ci o „ficțiune"[5]. La fel ca actul scriiturii, actul fotografic analizează, dar nu interpretează obiectul său, izolând și fragmentând realul[6]. Astfel, Baudrillard îl urmează pe Freud atunci când proclamă că farmecul unei imagini rezidă în chiar tăcerea și inaccesibilitatea ei[7]. Medierea realității prin fotografie sau prin alte canale volatilizează realul, transformându-l într-o alegorie a morții[8], într-o artă a crepusculului[9], deși actul de a fotografia include și tendința – subliniată de Walter Benjamin – de a nega efemeritatea evenimentului imortalizat pe peliculă.

Introducerea tehnologiei digitale și în acest domeniu a democratizat actul fotografic, influențând rolul și funcțiile sale, mai ales în planul fotografiei personale (înțeleasă în opoziție cu fotografia profesionistă sau de artă). Învățarea limbajului fotografic a modificat utilizarea fotografiei ca unealtă a memoriei, dar și ca instrument de comunicare și formare identitară. În era analogă, fotografia era în special un declanșator al amintirilor autobiografice, legând firele existenței individuale și familiale. În era digitală, ușurința realizării unei fotografii prin intermediul camerelor inserate în diverse dispozitive (cum ar fi telefonul mobil), precum și facilitarea transmiterii ei imediate (prin e-mail, pe rețelele de socializare) par a favoriza funcția comunicării prin intermediul fotografiei în detrimentul celei de prezervare a memoriei personale. De asemenea, mijloacele suplimentare pe care noile tehnologii le-au pus la dispoziția publicului larg în ceea ce privește editarea imaginilor au acentuat rolul lor în actul de auto-prezentare (prin atenta selecție, manipulare sau introducerea lor descriptivă). Cu toate acestea, contribuția imaginilor la conturarea identității online nu este una lipsită de riscuri, difuzarea neautorizată a fotografiilor personale sau funcția de etichetare („tag") putând prejudicia impresia auto-construită anterior. Dacă Garry și Gerrie , Harrison[11] sau Schiano et al.[12] susțin prevalența funcțiilor de comunicare și formare identitară în detrimentul celei de rememorare, Van Dijck[13] consideră că inclusiv în era digitală fotografia ca instrument al memoriei este la fel de importantă ca înainte.

Cercetările etnografice asupra adolescenților au dezvăluit preferința lor pentru utilizarea fotografiei ca instrument al comunicării sociale, deși descriu fotografia ca pe o permanentă înregistrare și arhivare a propriilor lor vieți[14]. Imaginile sunt parte a conversațiilor dintre tineri și sunt difuzate mai puțin în context familial și mult mai mult în cadrul grupului de prieteni, astfel încât acestea au statutul unor „mesaje circulante"[15]. Fotografiile digitale sunt împărtășite ca experiențe menite să mențină vie conectivitatea și mai puțin ca act voluntar de păstrare a amintirilor. Astfel, sensurile sociale sunt transferate discursului fotografic, care este întrebuințat ca ritual al conectării prin trimiterea condensată a unor informații despre locul sau starea de spirit a subiectului. În acest fel, fotografia realizată cu ajutorul camerelor încorporate în telefoanele mobile sunt considerate „o formă culturală reminiscentă a cărților poștale demodate: instantanee cu câteva cuvinte atașate"[16]. Transmiterea rapidă a unui mesaj prin intermediul fotografiei implică o adaptare a vizualului la cerințele oralității, fotografia devenind o altă formă de „écriture parlée". De altfel, transmiterea prin intermediul comunicării mediate de calculator a unor trăsături orale face din aceasta un simulacru al conversației față către față. Oralitatea digitală este a cincea mare etapă dezvoltată de către Oren Soffer[17], alături de „oralitatea primară", „oralitatea reziduală a manuscrisului", oralitatea culturii tiparului și „oralitatea secundară" (specifică textelor redactate pentru a fi lecturate la radio sau televiziune). Nevoia de a comunica rapid și de a primi un răspuns „în timp real" se îndeplinește pe platformele sincrone, esența comunicării online fiind oralitatea sa: „arealul comunicării mediate de calculator este un loc al culturii orale"[18]. Abundența imaginilor transmise doar pentru a fi văzute pe moment se alătură ca argument al acestei idei.

Fotografia în casă

Modalitățile prin care fotografia digitală a fost apropriată în spațiul familial și rolurile pe care aceasta le joacă acasă, în spațiul intim, sunt sugestive pentru o cartografiere a semnificațiilor sale actuale. Această decupare contextuală este relevantă pentru că îmbină multe funcții (construirea identității, a legăturilor personale, comunicare între membrii familiei, păstrarea amintirilor), include fotografia în cadrul mai larg al mementourilor și introduce în discuție semnificațiile date de către autotopografie printre celelalte categorii de interpretări semiotice, axiologice sau obiectuale. De asemenea, relaționarea fotografiei digitale cu fotografia analogă este mereu prezentă sau măcar presupusă, din moment ce expunerea imaginilor reprezintă o componentă importantă a hărții locuinței, precum și a hărții subiective a memoriei.

Don Slater ne amintește că fotografia, la fel ca oricare altă tehnologie, mediază între sfera publică și sfera privată, comutând imagini publice în viața domestică și imagini private în public. La aceasta mișcare contribuie și faptul amintit de către Raymond Williams – viața domestică modernă nu se mai

desfășoară, de fapt, la domiciliu în totalitate, ci la intersecția dintre intimitatea familiei și mobilitatea modernă („mobile privatisation"). Astfel, „imaginea fotografică în cotidianul culturii digitale capătă formă și forță în cadrul acestui melanj de atașament față de familie, consumerism și timp liber"[19]. Pe de o parte, consumerismul dă seama de faptul că tot echipamentul fotografic a intrat în familie sub forma bunurilor de consum, a brandurilor atent gândite nu doar din perspectiva calităților tehnice, ci și a mesajului și prizei la public. Dacă amintim de moda Kodak, de pildă, trebuie să luăm în considerare faptul că „îndemnând femeile să devină istoricul familiei, Kodak a asociat în mod agresiv instantaneul cu memoria și pierderea, precum și cu valori și sentimente burgheze specifice, insistând că fotografia să fie privită ca o parte esențială a vieții cotidiene"[20]. Richard Chalfen[21] discută de asemenea despre „cultura Kodak" dintr-o perspectivă antropologică pentru a observa nu doar ceea ce fac oamenii cu fotografiile, ci și ceea ce acestea provoacă oamenilor. Presupoziția care subîntinde acest demers este că inclusiv activitățile și practicile fotografice spontane sunt influențate de comportamente structurate cultural. Pe de altă parte, timpul liber, ca structură aparte a vieții cotidiene, oferă răgazul care poate extrage extraordinarul din obișnuit, acest „rest" care vorbește din fotografiile de familie, în ciuda faptului că această categorie este limitată în subiecte și în stil. Geoffrey Batchen observă că în pofida ubicuității fotografiei de familie ca gen, prezența sa în istoria fotografiei este aproape insesizabilă. Această situație poate fi explicată prin repetitivitatea și sentimentalismul lor, care sunt în dezacord total cu narațiunile istoriei artei, ce sunt (încă) centrate pe ideea de inovație și originalitate. Deși fotografiile de familie pot fi ușor de încadrat în ceea ce Batchen numește – cu umor – „cel mai mare coșmar al istoriei artei – imaginile plictisitoare"[22], ele „ne provoacă să găsim o altă cale de a vorbi despre fotografie"[23], una care să poată face posibil un discurs cu sens despre o economie vizuală și politică a ceea ce „este la fel, dar diferit". Instantaneele ridică astfel serioase probleme istoriei fotografiei, discursul lor încercând să disloce, într-o anumită măsură, ierarhiile clasice obținute din dihotomii de tipul cultură „înaltă" – cultură „joasă", fotografie de artă – fotografie personală etc. Hal Foster include această mișcare („cotitura etnografică") într-un proces de înlocuire a istoriei artei cu o cultură vizuală, care relativizează criteriile și paradigmele.

„Cultura instantaneului" nu este una care să mizeze pe calitatea imaginii, ci pe funcția sa. Fotografiile de familie sunt încastrate în practici specifice, și doar înțelese împreună cu aceste practici poate fi surprinsă valoarea lor. Fotografiile de familie nu sunt importante doar datorită conținutului lor, ci la fel de important este și ceea ce se face cu aceste imagini: „specificitatea acestor *practici* este ceea ce definește o fotografie ca fiind o fotografie de familie. Ceea ce este important pentru o fotografie de familie este: cine a făcut-o; cine o arată; unde și cum este păstrată; cine a făcut copii și le-a trimis altor persoane; cine sunt aceste persoane; și cum sunt ele privite de către aceste persoane"[24]. Gillian Rose reia terminologia lui Schatzski pentru a introduce practicile care constituie fotografia de familie în interiorul „practicilor integrative", etichetate ca fiind cele mai complexe practici care fundamentează domeniile vieții sociale. Interpretarea fotografiei nu trebuie înfăptuită doar în cheie semiotică, ci și în calitate de obiecte materiale, care imprimă practici sociale și corporale: „sensul lor nu este niciodată enunțat, ci întotdeauna sugerat de priviri, posturi corporale și acțiuni; nu (doar) cele din fotografie, ci și cele pe care le performăm atunci când interacționăm cu imaginile. Orice înțelegere a lor este provizorie, specific istorică și cere să ținem cont de practicile și obiectele fotografice în materialitatea lor multi-senzorială"[25]. Astfel, di Bello mută accentul de pe fotografie ca mediu către fotografia ca obiect și set de practici (ale actului fotografic în sine și ale utilizării fotografiei ca atare).

Fotografiile sunt o parte constitutivă a vieții de familie, consemnând momente importante din evoluția sa. Ele atestă realizările remarcabile ale membrilor sau ale prietenilor apropiați, fiind mărturii ale evenimentelor și catalizatori ai conversațiilor. Familiile cu copii dețin în marea lor majoritate un aparat foto, cu ajutorul căruia se sedimentează un trecut și se formează o identitate. După cum remarca Bourdieu, „practica fotografică este mult mai legată de prezența copiilor în familie (și cu atât mai mult cu cât sunt mai mici), deoarece venirea pe lume a unui copil întărește integrarea grupului și în același timp accentuează înclinația de a captura imaginea integrării sale"[26]. A face poze copiilor devine o datorie, un gest ritualic ce construiește un bagaj vizual necesar ancorării persoanei în arborele său genealogic și într-o anumită tradiție. Încă din 1950, părinții au devenit „cei mai fervenți fotografi"[27], contopind emoția privată cu conduita socială larg acceptată. Studiul sociologic întreprins de către Bourdieu în *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* prezintă fotografia drept indice și instrument al integrării. Fotografia de familie reafirmă sentimentul unității, marcând evenimentele solemne (nuntă, botez). Mai mult decât atât, ea contribuie la sedimentarea relațiilor și la menținerea lor, chiar dacă uneori doar simbolic, mai ales în cazul familiilor extinse, risipite în mai multe țări sau regiuni, sau chiar destrămate. Prin intermediul fotografiilor, „fiecare familie își construiește o cronică-portret, un fel de trusă portabilă de imagini care depune mărturie pentru legăturile membrilor săi"[28]. De altfel, în cazuri limită, albumul de fotografii al familiei se numără printre puținele lucruri salvate, situație grăitoare pentru valoarea percepută a acestuia.

Multe fotografii sunt de obicei expuse acasă, în diverse locuri cheie ale locuinței (bucătărie, sufragerie, pe frigider, pe șemineu, în vitrină), sau sunt mai puțin vizibile (în albume foto, în cutia de papuci), cu scopul de a fi împărtășite la diverse ocazii, sau într-un cadru intim, cu anumiți membri ai familiei, în timp ce altele sunt ținute secret. După cum notau Nunes, Greenberg și Neustaedter[29], expunerea fotografiilor în locuință îndeplinește atât o funcție de arhivare, cât și una de împărtășire și de co-prezență. Modul în care acestea sunt dispuse oferă indicii ale caracterului public sau privat al momentelor fotografiate. Kim și Zimmerman[30] clasifică chiar acest afișaj în două categorii: formal (în special imagini profesionale, portrete de grup, fotografii de absolvire) și informal (instantanee, fotografii din vacanțe). Dacă primul tip de expunere dă motive pentru inițierea conversațiilor cu musafirii, cel de al doilea tip este mult mai ofertant pentru țeserea poveștilor și auto-dezvăluiri. Arhitectura aranjării fotografiilor (chiar dacă nu este întotdeauna creată voluntar) poate induce anumite impresii despre acel cămin, la fel cum poate influența direcția și amplitudinea narativă din jurul lor.

Fiecare imagine spune o poveste, iar conversațiile care au ca punct de plecare fotografiile reprezintă o componentă socială deosebit de importantă a acesteia (funcția lor narativă este facil de sesizat în cazul fotoblogurilor, unde imaginea este centrală, deși povestea transmisă se poate folosi și de text sau de linkuri către alte informații). În cadrul familiei, interacțiunile provocate de fotografii întăresc relațiile, conturează trecutul și adaugă valoare acestora. A oferi contextul unui eveniment, a pune întrebări, a cere lămuriri, în cazul celor mai tineri, a comenta sunt doar câteva dintre acțiunile comune care se realizează în jurul fotografiilor. Așa cum accentuează Ryan Y. Sit, James D. Hollan și William G. Griswold, acestea sunt „ancore conversaționale”[31] în special în cazul fotografiilor tipărite. Fotografia digitală este și ea împartășită, vizualizată, dar se discută despre ea imediat după ce a fost făcută. Dispozitivele mobile și camerele digitale sunt potrivite acestei activități care presupun trecerea lor din mână în mână și comentarea imaginii, în timp ce, odată stocate, aceste acțiuni sunt incomod de împlinit în fața monitorului. Fiecare fotografie poate include o poveste extinsă, ale cărei coordonate nu sunt cunoscute de către toți cei din familie.

Astfel, imaginea asigură suportul necesar pentru o mișcare între trecut și prezent, care unește locuri și evenimente distincte temporal. În acest mod, timpul autobiografic se deschide într-o „continuă sinteză a variatelor *timpuri* și ordini temporale”[32]. Timpul autobiografic este timpul specific vieții noastre, iar povestirile reprezintă, poate, așa cum afirma Jens Brockmeier, „nu doar cea mai adecvată formă, ci singura formă în care cea mai complexă modalitate a construcției timpului uman poate exista”[33]. Înțelegerea sinelui și a comunității în evoluțiile lor temporale este de multe ori marcată de selecția bornelor în jurul cărora acestea se construiesc, iar fotografiile sunt obiecte privilegiate ale reamintirii. Într-o reinterpretare a ideilor lui Giddens, proiectul reflexiv al sinelui poate fi influențat de revizitarea activă a arhivei personale, nu doar în sensul de a provoca amintirea, ci și de a opera procese de selecție, cenzurare sau accentuare a unor momente anume. În acest sens, este interesantă remarca majorității cercetătorilor care au studiat fotografia de familie: ceea ce de obicei este exclus din albumele de familie sunt imaginile care surprind momentele de suferință, durere sau mânie. Astfel, albumul nu este o copie fidelă a realității, ci doar o colecție de evenimente fericite, astfel încât „fotografia de familie nu este documentară în scop sau atitudine: ea este sentimentală, deoarece încearcă să fixeze emoții și identificări transcendente și tandre oamenilor și momentelor transportate în afara timpului obișnuit și a lumescului”[34]. Fotografiile articulează nu doar o absență a celor evocate, ireversibilitatea temporală, ci și o absență a negativului, în încercarea de a contura un spațiu utopic.

Fragilitățile integrării fotografiei digitale în familie

Mementourile fizice sunt conotate pozitiv și investite cu funcția de a reactiva amintirile familiei. Interogația care se ivește acum este următoarea: se întâmplă același lucru și cu mementourile digitale? Cum noile tehnologii și mijloace de comunicare au permis digitalizarea amintirilor, stocarea lor pe calculator sau pe alte dispozitive media, accesarea acestor mementouri, frecvența utilizării lor și locul acordat acestora în interiorul locuinței sunt modificate în raport cu aceiași factori luați în discuție pentru mementourile fizice. Dacă pe rețelele de socializare primează, încă, activitatea de postare și vizualizare a fotografiilor, în cadrul familiei avem de-a face cu o situație diferită. Daniela Petrelli și Steve Whittaker[35] s-au întrebat în 2010 dacă aceste mementouri digitale sunt mai utilizate acasă decât mementourile fizice și au continuat în 2014, împreună cu Simon Bowen[36], să caute soluții concrete pentru o mai bună reprezentare a media digitală acasă. În prima cercetare, Petrelli și Whittaker s-au orientat asupra familiilor cu copii (7-15 ani), care colectează mementouri și care utilizează calculatorul în mod frecvent. Deși fotografia este prototipul de memento utilizat pentru reflecție personală și transmitere a emoțiilor sau informațiilor, doar 16% din eșantion au selectat fotografiile, obiectele cotidiene fiind mult mai investite simbolic decât ele. Această situație a confirmat ideea că oamenii posedă o foarte mare flexibilitate în a atașa sensuri obiectelor dintre cele mai diverse. Doar un singur participant a



Sursă foto: http://1.bp.blogspot.com/-E0zObRrd2xQ/VlHd9cgu3-I/AAAAAAAAPMY/ZKwXIu5u-xw/s1600/digital-photography.jpg

ales un memento digital (hărțile), iar atunci când au fost în mod explicit întrebați dacă dețin și mementouri digitale, au negat inițial acest lucru, apoi au revenit și au modificat răspunsul. Doar imaginea de fundal a calculatorului a fost singura excepție în ceea ce privește vizualizarea sa zilnică. De asemenea, niciun participant nu a menționat transmiterea fotografiilor digitale de la o generație la alta. Deși considerate valoroase, obiectele digitale nu apar în minte (imediat) ca fiind mementouri valide, importanța lor percepută fiind una scăzută.

Care ar fi explicațiile posibile pentru o astfel de reacție? O explicație ar fi faptul că ele sunt depozitate de obicei în calculator și nu în locuri în care membrii familiei să le întâlnească. Orientarea înspre partea tangibilă a mementourilor este vădită, materialitatea lor fiind foarte importantă. Accesul la obiectele digitale reprezintă un efort deliberat, fotografiile digitale fiind de obicei împrăștiate prin diverse foldere, sunt accesate prin intermediul unor aplicații distincte și de multe ori ele sunt păstrate pe diverse dispozitive. De asemenea, organizarea lor este una care pare a fi greu de realizat, necesitând timp prețios, deși actualmente există numeroase instrumente în acest sens (Apple – iPhoto organizează fotografiile cronologic, în funcție de eveniment, iar iPhoto 09 oferă etichetarea automată a persoanei utilizând recunoașterea feței și utilizează informațiile GPS pentru a poziționa fotografiile pe hartă. De asemenea, utilizarea cloud-ului realizează automat multe din aceste operații). Petersen și Gronbaek[37] au realizat un studiu etnografic care a arătat că în familie informația fizică este distribuită, accesibilă tuturor și poziționată în locuri relevante. Informația digitală pare însă a fi încuiată în calculator și este, în general, accesată mai degrabă individual decât în grup. Whittaker et al.[38] au arătat că persoanele din eșantionul lor nu au reușit să regăsească sau să recupereze 40% dintre pozele personale care aveau mai mult de 1 an, situație care indică faptul că păstrarea acestor noi mementouri digitale (fotografii, e-mailuri, video, bloguri etc.) cere din partea utilizatorului să devină un curator digital. În schimb, mulți nu au expertiza necesară și nici timpul pentru a organiza aceste vaste depozite digitale și, în consecință, pot pierde multe informații valoroase.

O altă explicație ține de instabilitatea percepută a mediului digital, văzut ca efemer. De pildă, în ceea ce privește păstrarea amintirilor, aceasta nu a generat anxietate în privința mementourilor fizice, în schimb a creat anxietate în legătură cu fotografia digitală, necesitatea organizării, stocării pe mai multe medii, migrarea lor de pe un format vechi pe unul nou ridicând probleme. Pentru mementourile fizice, utilizarea lor este mai importantă decât prezervarea lor, situația fiind inversă pentru fotografiile digitale. Altă explicație ține de perspectiva asupra tehnologiei noi în genere, percepută ca fiind inexpresivă, impersonală, lipsită de intimitate și incapabilă să reprezinte aspectele relevante ale memoriei personale.

Fotografiile digitale nu sunt încă integrate în locuință, iar gadgeturi de tipul ramelor digitale nu au fost un succes, ideea de a avea imagini digitale într-un display continuu nu a fost deloc una atrăgătoare. Această lipsă a integrării împiedică realizarea unor relații zilnice cu fotografiile digitale. Lipsa percepută a integrării și inaccesibilitatea declarată conduc la diverse consecințe: ele nu sunt palpabile, ci închise în calculator, iar contactul cu ele este limitat.

Concluzii

În cercetările menționate s-a observat că mementourile digitale au fost mai puțin valorizate decât cele fizice, primele fiind considerate a avea multiple limitări. Artefactele digitale au fost resimțite ca fiind „invizibile", efemere, dificil de accesat, de arhivat și de organizat și având o funcționalitate redusă. Principala slăbiciune a fotografiilor digitale pare a fi infima lor prezență în viața cotidiană a familiei, fiind puțin utilizate, neintegrate și, în consecință, uitate. Lipsa contactului vizual zilnic cu aceste mementouri a făcut ca, de fapt, acestea să își piardă funcția de a reactiva memoria familiei, ele neputând fi întâlnite în locurile cheie ale unei case. Chiar dacă ele pot fi „luate" oriunde

pe un dispozitiv media, în interiorul locuinței familiale – spațiul cel mai investit simbolic și afectiv – acestea au o valoare și o funcționalitate estompate. Aceste evidențe ridică multe probleme designului tehnologic, care trebuie să preia dificultățile introducerii tehnologiei digitale în viața cotidiană a familiei și să propună forme mai ușor integrabile. În studiul lor din 2014, Petrelli, Bowen și Whittaker discută despre MemoryBook, ProjectoFrame, NeverFadeAway, PicGrabber, DigiPrint în calitatea lor de formule tehnologice gândite să introducă în mod activ fotografiile digitale în viața familială. De asemenea, David Kirk și colaboratorii săi[39] analizează alte dispozitive care au fost concepute cu scopul de a fi potrivite ecosistemului locuinței, cât și unei utilizări colaborative, de grup, care să antreneze cristalizarea relațiilor și a narațiunilor importante pentru familie. Astfel, fragilitățile fotografiei digitale repun în discuție multe dintre subiectele nevralgice care aparțin domeniului noilor tehnologii și mijloace de comunicare, dintre care problema materialității este poate cea mai evidentă aici.

Note:

1. Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie,* Paris, Seuil, 1980, p. 14.
2. Elisabeth Edwards, Janice Hart, *Photographs as objects*, în *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, editori E. Edwards, J. Hart, New York, Routledge, 2004, p. 1.
3. Susan Sontag, *Despre fotografie,* tr. de Delia Zahareanu, București, Vellant, 2014, p. 23.
4. Jean Baudrillard, *Please Follow Me*, în *The Jean Baudrillard Reader*, editor Steve Redhead, New York, Columbia University Press, 2008, p. 81.
5. *Jean Baudrillard, Photography, or the Writing of Light,* în *Ctheory*.net, http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=126, 2000.
6. *Jean Baudrillard, Photographies: For Illusion Isn't The Opposite of Reality*, în *Fotografien, Photographies, Photographs, 1985-1998,* Peter Weibel (editor), Hatje Cantz Publishers, 1999, p. 129.
7. *Mark Durden (ed.), Fifty Key Writers on Photography, New York, Routledge, 2013, p. 34.*
8. *Jean Baudrillard, L'echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, *1976.*
9. Susan *Sontag, op. cit., p. 23.*
10. Maryanne *Garry,* Matthew *Gerrie, When Photographs Create False Memories*, în *Current Directions in Psychological Science* 14(6), 2005, p. 321-325.
11. Barbara *Harrison, Photographic Visions and Narrative Inquiry*, în *Narrative Inquiry* 12(1), 2002, p. 87-111.
12. Diane J. *Schiano,* Coreena P. Chen, Ellen Isaacs, *How Teens Take, View, Share, and Store Photos*, în *Proceedings of the Conference on Computer-Supported Co-operative Work (CSCW)*, New York, ACM, 2002.
13. José *Van Dijck, Digital photography: communication, identity, memory*, în *Visual Communication* 7.1, 2008, p. 57-76.
14. Diane J. *Schiano,* Coreena P. Chen, Ellen Isaacs, art. cit.
15. José *Van Dijck,* art. cit., p. *61.*
16. *Ibidem, p. 62.*
17. Oren Soffer, '*Silent Orality*' *: Toward a Conceptualization of the Digital Oral Features in CMC and SMS Texts*, în *Communication Theory* 20, 2010, p. 387-404.
18. Jan Fernback, *Legends on the net: an examination of computer-mediated communication as a locus of oral culture*, în *New Media & Society* 5 (1), 2003, p. 42.
19. Don Slater, *Domestic photography and digital culture*, în *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister (ed.), Oxon, New York, Routledge, 1995, p. 130.
20. Geoffrey Batchen, *Snapshots. Art history and the ethnographic turn*, în *Photographies* 1(2), 2008, p. 130.
21. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987.
22. *Ibidem*, p. 121.
23. *Ibidem*, p. 124.
24. Gillian Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Surrey, Burlington, Ashgate, 2010, p. 14.
25. Patrizia Di Bello, *Seductions and flirtations: photographs, histories, theories*, în *Photographies* 1(2), 2008, p. 151.
26. Pierre Bourdieu et al., *Photography: A Middle Brow Art*, tr. de S. Whiteside, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 26.
27. *Scott* McQuire, *Digital Photography and the Operational Archive*, în *Digital Light*, editori Sean Cubitt, Daniel Palmer și Nathaniel Tkacz, Londra, Open Humanities Press, 2015, p. 134.
28. *Susan Sontag, op. cit., p. 16.*
29. M. Nunes, S. Greenberg, C. Neustaedter, *Using Physical Memorabilia as Opportunities to Move into Collocated Digital Photo Sharing, Research Report* 2009-919-32, Department of Computer Science, University of Calgary, Calgary, Alberta, Canada, 2009.
30. J. Kim, J. Zimmerman, *Cherish: smart digital photo frames for sharing social narratives at Home,* în *CHI '06: CHI '06 extended abstracts on Human factors in computing systems*, 2006, p. 953-958.
31. R. Y. Sit, J. D. Hollan, W. G. Griswold, *Digital photos as conversational anchors,* în *System Sciences, 2005, HICSS'05, Proceedings of the 38th Annual Hawaii International Conference on System Sciences*, 2005.
32. Jens Brockmeier, *Autobiographical time*, în *Narrative Inquiry* 10(1), 2000, p. 57.
33. *Ibidem*, p. 51.
34. Don Slater, *op. cit.*, p. 134.
35. Daniela Petrelli, Steve Whittaker, *Family memories in the home: contrasting physical and digital mementos*, în *Personal and Ubiquitous Computing* 14(2), 2010, p. 153-169.

36. Daniela Petrelli, Simon Bowen, Steve Whittaker, *Photo mementos: Designing digital media to represent ourselves at home*, *International Journal of Human-Computer Studies* 72(3), 2014, p. 320-336.
37. M.G. Petersen, K. Gronbaek, *Domestic hypermedia: mixed media in the home*, în CHI 2004, New York, ACM Press, p. 108-109.
38. Steve Whittaker, Ofer Bergman, Paul Clough, *Easy on that trigger dad: a study of long term family photo retrieval*, în *Personal and Ubiquitous Computing* 14(1), 2010, p. 31-43.
39. David S. Kirk et al., *Opening up the family archive,* în *Proceedings of the 2010 ACM conference on Computer supported cooperative work*, ACM, 2010.

Bibliography:

Barthes, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie.* Paris, Seuil, 1980.

Batchen, Geoffrey. *Snapshots. Art history and the ethnographic turn*. În: *Photographies*, 1(2), 2008, p. 121-142.

Baudrillard, Jean. L'echange symbolique et la mort. Paris, Gallimard, *1976.*

Baudrillard, Jean. Photographies: For Illusion Isn't The Opposite of Reality. În: *Fotografien, Photographies, Photographs, 1985-1998,* Peter Weibel (editor). Hatje Cantz Publishers, 1999, p. 129.

Baudrillard, Jean. Photography, or the Writing of Light. În: *Ctheory*.net, http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=126, 2000.

Baudrillard, Jean. *Please Follow Me*. În: *The Jean Baudrillard Reader*, editor Steve Redhead. New York, Columbia University Press, 2008, p. 71-82.

Bourdieu. Pierre et al. *Photography: A Middle Brow Art*. Tr. de S. Whiteside. Cambridge, Polity Press, 1990.

Brockmeier, Jens. *Autobiographical time*. În: *Narrative Inquiry* 10(1), 2000, p. 51-73.

Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life*. Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

Di Bello, Patrizia. *Seductions and flirtations: photographs, histories, theories*. În: *Photographies* 1(2), 2008, p. 143-155.

Durden, Mark (ed.). Fifty Key Writers on Photography. New York, Routledge, 2013.

Edwards, Elisabeth, Hart, Janice. *Photographs as objects*. În: *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, editori E. Edwards, J. Hart. New York, Routledge, 2004, p. 1-15.

Fernback, Jan. *Legends on the net: an examination of computer-mediated communication as a locus of oral culture*. În: *New Media & Society* 5 (1), 2003, p. 29-45.

Garry, Maryanne*, Gerrie,* Matthew. *When Photographs Create False Memories*. În: *Current Directions in Psychological Science* 14(6), 2005, p. 321-325.

Harrison, Barbara. *Photographic Visions and Narrative Inquiry*. În: *Narrative Inquiry* 12(1), 2002, p. 87-111.

Kim, J., Zimmerman, J. *Cherish: smart digital photo frames for sharing social narratives at Home.* În: *CHI '06: CHI '06 extended abstracts on Human factors in computing systems*, 2006, p. 953-958.

Kirk, David S. et al. *Opening up the family archive.* În: *Proceedings of the 2010 ACM conference on Computer supported cooperative work*, ACM, 2010.

McQuire, *Scott. Digital Photography and the Operational Archive*. În: *Digital Light*, editori Sean Cubitt, Daniel Palmer și Nathaniel Tkacz. Londra, Open Humanities Press, 2015, p. 122-143.

Nunes, M., Greenberg, S., Neustaedter, C. *Using Physical Memorabilia as Opportunities to Move into Collocated Digital Photo Sharing, Research Report* 2009-919-32. Department of Computer Science, Calgary, Alberta, University of Calgary, 2009.

Petersen, M.G., Gronbaek, K. *Domestic hypermedia: mixed media in the home*. În: CHI 2004, New York, ACM Press, p. 108-109.

Petrelli, Daniela, Bowen, Simon, Whittaker, Steve. *Photo mementos: Designing digital media to represent ourselves at home*. În: *International Journal of Human-Computer Studies* 72(3), 2014, p. 320-336.

Petrelli, Daniela, Whittaker, Steve. *Family memories in the home: contrasting physical and digital mementos*. În: *Personal and Ubiquitous Computing* 14(2), 2010, p. 153-169.

Rose, Gillian. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey, Burlington, Ashgate, 2010.

Schiano, Diane J., Chen, Coreena P., Isaacs, Ellen. *How Teens Take, View, Share, and Store Photos*. În: *Proceedings of the Conference on Computer-Supported Co-operative Work (CSCW)*. New York, ACM, 2002.

Sit, R. Y., Hollan, J. D., Griswold, W. G. *Digital photos as conversational anchors*. În: *System Sciences, 2005, HICSS'05, Proceedings of the 38th Annual Hawaii International Conference on System Sciences*, 2005.

Slater, Don. *Domestic photography and digital culture*. În Martin Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. Oxon, New York, Routledge, 1995.

Soffer, Oren. *Silent Orality: Toward a Conceptualization of the Digital Oral Features in CMC and SMS Texts*. În: *Communication Theory* 20, 2010, p. 387-404.

Sontag, Susan. *Despre fotografie/ On Photography*. Tr. de Delia Zahareanu. București, Vellant, 2014.

Van Dijck, José. *Digital photography: communication, identity, memory*. În: *Visual Communication* 7(1), 2008, p. 57-76.

Whittaker, Steve, Bergman, Ofer, Clough, Paul. *Easy on that trigger dad: a study of long term family photo retrieval.* În: *Personal and Ubiquitous Computing* 14(1), 2010, p. 31-43.