

Marija Brujić*Institut za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu, Srbija*

marija.brujic@f.bg.ac.rs

Kratak uvod u istoriju antropologije fotografije*

Apstrakt: Rad predstavlja pregled najvažnijih antropologa, pre svega u anglo-američkoj i francuskoj tradiciji, koji su uticali na stvaranje antropologije fotografije i dalje utrljali njen put, poput Boasa, Malinovskog, Evansa-Pričarda, Mid i Bejtson, Levi-Strosa i Džona Kolijera. Zatim, u radu se izlažu savremena promišljanja na temu fotografije u istraživanjima (Pink, Edvards, Rubi i Pini) i predstavlja nekoliko primera novijih inovativnih istraživačkih projekata kao što su: analize arhivske muzejske i istorijske fotografije, elektronski hipermediji, kolaborativni projekti s ispitanicima i fotografima, foto-esej i „fotografsko izmamljivanje“. Cilj rada je da prikaže da fotografija ne treba da bude samo tehničko pomagalo pri terenskom radu, već da nudi naučni i kreativni potencijal za savremenu antropologiju.

Ključne reči: antropologija fotografije, anglo-američka i francuska antropološka tradicija, kolaborativni projekti, hipermediji, arhivska fotografija

Uvod

Uobičajeno je da se upotreba fotografije u antropološkim istraživanjima posmatra kao deo (vizuelno) antropološkog aparata, u okviru koga se vizuelni sadržaj, kao što su npr. video zapisi, film, fotografija, crteži, poster i sl, posmatra, najšire gledano, dvojako: kao metod istraživanja i kao predmet istraživanja,¹ mada je ovo drugo usledilo kasnije. S tim u vezi, kao i druga vizuelna sredstva, fotografija može da predstavlja nastavno učilo i sredstvo publikovanja (MacDougall 1998, 61), može da služi za merenje, brojanje i poređenje (Collier 1967), za vizuelno vođenje beležaka (Collier 2009, 13), da se koristi tokom

* Tekst je nastao kao rezultat rada na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS: *Identitetske politike Evropske unije: Prilagodavanje i primena u Republici Srbiji* (177017). Želim da se srdačno zahvalim prof. Naumoviću sa Filozofskog fakulteta u Beogradu na savetima i komentarima ranije verzije ovog članka.

¹ Benks oba pristupa naziva “vizuelnim metodama” (Banks 2007, 6–7). On takođe uvodi i treći, kolaborativni, pristup u proučavanju vizuelnog materijala.

fotografskog intervjua (Collier 1967, 48; Banks 2001, 87–96; Collier 2009, 17–18) ili da služi kao sredstvo očuvanja nematerijalnog kulturnog nasleđa (Brujić and Milenković 2014).

Sama fotografija – odnosno način njene izrade tokom fotohemijskog i optičkog procesa – prošla je mnoge promene tokom više vekova²: preko kamere obskure, haliografije, dagerotipije (pozitiv na metalnoj ploči), talbotipije/kalotipije (negativ na papiru), fotografije nastale „postupkom sa vlažnim kolodijmom“, zatim fotografije nastale na „suvim pločama“, fotografije sa rolfilma i kolor fotografije, da spomenem samo neke (Gernsheim 1986, 1–28; Haulend Rau 1972, 746). Trenutno, možda najvažnija promena nastala je zahvaljujući razvoju digitalne tehnologije, zbog čega se obično smatra da je tzv. klasičnu (hemijsku) fotografiju, razvijenu sa negativa, zamenila ali, ne nužno, i istisnula digitalna fotografija. Ta promena je ujedno uticala i na savremena antropološka istraživanja koja uključuju fotografiju. Međutim, ni hemijske ni digitalne fotografije nisu samo reprezentacija stvarnosti već i (ne)materijalni objekti sa svojim istorijama, pričama i utkanim društvenim i kulturnim vrednostima čije čitanje uveliko zavisi od šireg konteksta u kome se nalaze i tumače. Fizički i materijalni kvaliteti „opipljive“ i upravo nematerijalni aspekti digitalne fotografije, zatim tehničke mogućnosti u retuširanju i prezentacioni kapaciteti fotografije (u albumu, u ramu, na stolu u dnevnoj sobi, na internet sajtovima itd.) mogu da konsturišu i rekonstruišu društvenu realnost (Edwards and Hart 2004 3; Edwards 2006, 129–135).

Zahvaljujući razvoju digitalne tehnologije i, posledično, dostupnosti jeftinijih i jednostavnijih za upotrebu digitalnih fotoaparata, fotografisanje je postalo omogućeno skoro svakome a digitalne fotografije (nepoznatih) laika vidljive nezapamćenom broju ljudi – o čemu govore fotografije okačene na društvene, profesionalne i druge virtuelne mreže. Na taj način dolazi do brisanja granica između privatnog i javnog, ličnog i kolektivnog (Edwards 2001, 8), dok se istovremeno menja „način na koji se fotografije prave, čuvaju, koriste i kruže“ (Edwards 2006, 129, 131). Iako je i hemijska fotografija podložna manipulacijama, digitalna fotografija (uz pomoć interneta) čini dostupnim pornografiju

² Kada su u pitanju devetnaestovekovni fotografi, za razvoj (pred)istorije fotografije i (pokretnih) slika u antropologiji važno je spomenuti dvojicu, Engleza Edvarda Majbridža i Francuza Etjena-Žila Mareja, odnosno metode koje su koristili uz pomoć kojih je fotografska tehnika napredovala stvarajući vizuleni narativ. Majbridž, koji se smatra tvorcem pokretnih slika, najveću slavu stekao je zahvaljujući svojim fotografijama na kojima je zabeležio kretanje (npr. „konj u galopu“) i aktivnosti, dok je u jednom kratkom periodu takođe fotografisao i američke Indijance (Prodger 2008, 968, 970). On je uticao na francuskog biofizičara, naučnika i pronalazača Etjena-Žila Mareja koji je putem fotografskog metoda “hronofotografije” ispitivao fiziološke i mehaničke zakone koji upravljaju ljudskim i životinjskim kretanjem i pokretom (Braun 2008, 890, 891).

(Banks 2001, 64–70) ili npr. neo-nacističku propagandu, ali istovremeno omogućava kritičke, umetničke projekte, necenzurisane i alternativne fotografije svedoka ratnih dešavanja i različite laičke intervencije (Edwards 2006, 132, 135).

U ovom radu ću pružiti osnovne informacije o antropologiji fotografije, pre svega u anglo-američkoj i francuskoj tradiciji,³ njenim počecima, razvoju i inovacijama. Cilje rada je da približim fotografiju čitaocima, ne samo u vidu podsećanja na fotografiju kao na jedno od tehničkih pomagala pri terenskom radu, već da prikazem njen naučni i kreativni potencijal za antropološka istraživanja imajući u vidu da fotografija nije samo proizvod kulture već i da proizvodi kulturu – što je čini od izuzetnog značaja za antropološka istraživanja.

Antropologija i fotografija: kratak pregled

Posmatrajući dijahronijski istoriju antropološke discipline, fotografija i rana kamera su sredinom i krajem 19. veka (i može se reći, samo tada) bili sastavni deo etnografskog i fizičko-antropološkog metoda. U tom periodu su i Etnološko društvo u Londonu i Etnološko društvo u Parizu koristili prve dagerotipije i talbotipije u istraživanjima rasnih tipova kolonijalnih naroda i priznali važnost fotografije za prikupljanje i prenos podataka (Pinney 2011, 17, 18, 21). Smatra se da su prve etnografske i fizičko-antropološke fotografije bile dagerotipi pariskog fotografa Tijesona koji je 1844. snimio muškarca i ženu iz brazilskog plemena Botokudo u Parizu, dok je u narednom periodu snimio 22 slike crnaca u Lisabonu i Kadisu (Haulend Rau 1972, 747, 748). U sličnom periodu, 1847. godine snimljeni su u SAD prve fotografije etnografskog sadržaja: u pitanju su dagerotipi Indijanaca (Taft 1938 prema Haulend Rau 1972, 748). Početkom 20. veka, među najpoznatijim dokumentarnim fotografima nestajućih plemena i kultura u Americi bio je Edvard Kertis. Međutim, njegov celokupni rad se kritikuje upravo zbog neautentičnog prikazivanja života Indijanaca koje je pokušavao “autentično” da prikaže (Pohlad 2006, 726). On je, u stvari, režirao fotografsku scenu i vršio razne druge intervencije da bi idealizovao život Indijanaca u maniru „plemenitih divljaka“ na koje nije uticala modernizacija (Geo 2006, 402; Dreiser 2006, 1448; Pinney 2011, 90–93).

Imajući sve ovo u vidu, neki autori govore da je moguće govoriti o „etnografskoj fotografiji“ već od sredine 1880-ih godina (Ruby 1996, 1346; Pinney 2011, 7). U tom periodu je fotografija posmatrana kao objektivni pokazatelj i slika sociokulturne stvarnosti zbog čega je našla svoju svrhu u antropologiji. Drugim rečima, fotografija je viđena kao metod putem koga se dolazi do objektivnih i pouzdanih činjenica koje je bilo nemoguće dobiti u intervjuu s urođenicima koje rani antropolozi i prvi etnografi nisu dobro razumeli niti su

³ Poseban članak će biti posvećen antropologiji fotografije u Srbiji.

verovali njihovim svedočenjima (Pinney 2011, 14). Najpoznatije etnografske ekspedicije, u okviru kojih su antropolozi koristili fotoaparati radi prikupljanja podataka, bile se u Toresovom moreuzu kojima su rukovodili Hadon, Rivers i Seligman i centralnoj Australiji pod upravom Spensera i Gilena (Morphy and Banks 1999, 6; Banks 2007, 19–20). Fotografija je imala ilustrativnu svrhu (Collier 1995, 237) i deskriptivnu ulogu u okviru viktorijanske antropologije da „dokumentuje stvarnost“ ili da potvrdi civilizacijsku nadređenost evropskog čoveka nad urođenicima (Morphy and Banks 1999, 6, 7, Banks 2001, 40). Vrlo često je antropološka fotografija, u okviru antropometrijskog istraživanja i pravljenja anatomskih portreta urođenika, služila da prikaže rasne razlike u svetlu pre-darvinističkog biološkog evolucionizma i demonstriranja kolonijalne moći. U to vreme je ona služila da potvrdi „vezu između fizičke, biološke prirode čoveka i njegove kulturne, moralne i intelektualne prirode“ (Edwards 1992, 6; Pinney 1992, 76–77), odnosno da „pokaže“ da su urođenici zbog svojih morfoloških karakteristika „primitivniji i bliži originalu“ (Banks 2007, 23). S druge strane, nisu svi rani antropolozi dosledno pratili evolucionističku teoriju. Morfi i Benks, ukazujući na prirodnost i nekonstruisan izgled fotografija Spensera i Gilena, objašnjavaju da one „otkrivaju mnogo kompleksniji svet nego što je to njihov evolucionistički okvir dozvoljavao“ da bi zabeležili svakodnevni život (Morphy and Banks 1999, 8, 9). Fotografija je imala važnu ulogu u ekspedicijama Hadona, Riversa i Seligmána ne samo kao istraživačko oruđe već i kao sredstvo povezivanja s lokalnim stanovništvom (Pinney 2011, 47, 48). Kritikom evolucionističke teorije, posebno ekstremnog evolucionizma, metod beleženja stvarnosti putem fotografije i kamere se zapostavlja u antropološkim istraživanjima (Morphy and Banks 1999, 9, 26). Posle 1930-ih, kada dolazi do okretanja holističkom pristupu u društvenim naukama, opada broj fotografija u etnografijama i istraživački interes se pomera ka oblastima kao što su društvena organizacija, genealoški metod i slično, dok istovremeno raste neznanje „šta da se radi sa vizuelnim materijalom“ (MacDougall 1999, 281–283, 290; Morphy and Banks 1999, 9). Međutim, upotreba fotografije ne nestaje potpuno iz antropoloških istraživanja ni u Evropi ni s druge strane Atlantika.

Što se tiče osnivača funkcionalne antropologije i prvih školovanih antropologa u Velikoj Britaniji, Redklif-Braun je fotografiju retko koristio u svojim radovima, dok je Malinovski bio aktivan fotograf, pogotovo tokom terenskog rada na Trobrijanskim ostrvima i Papua Novoj Gvineji između 1915. i 1918. godine. Iako neki autori veruju da fotografije kod Malinovskog nisu imale nikakvu ulogu u analizi (Morphy and Banks 1999, 9; Harper 2003, 243), drugi autori tvrde upravo suprotno. Pini, na primer, govori da njegove fotografije imaju ulogu u „premošćavanju jaza“ između istraživača i ispitanika i prenose iskustvo „bivanja tamo“ (Pinney 2011, 54). Malinovskijeve fotografije su imale značajnu ulogu u njegovim terenskim istraživanjima i činile su celinu s metodom posma-

tranje s učestvovanjem i holističkim pristupom. Pored toga, ne samo da je Malinovski bio pasionirani fotograf, već i veoma uspešan o čemu govori kvalitet njegovih fotografija ali i činjenica da one pružaju informacije koje dopunjuju tekst (Wright 1991, 49, 51), budući da su na fotografijama prikazani i širi kontekst i detalji (Young 1998 prema Pinney 2011, 55). Među savremenim naučnicima, fotografije Evansa-Pričarda (Evans-Pritchard 1937; 1974/1940; 1956), pionira britanske socijalne antropologije, izazvale su veliku polemiku poslednjih decenija i neretko su kritikovane.⁴ Njegove fotografije sa terena u severnoj Africi ukazuju na (manipulativne) mogućnosti fotografije u istraživanjima, upotrebu fotografije u podupiranju naučnog autoriteta⁵ i ulozi fotografije kao istinitih reprezentacija u predstavljanju društvene realnosti, što su sve problemi s kojima se antropologija fotografije suočava(la).

Kada je u pitanju francuska antropologija u prvoj polovini 20. veka, Levi-Stros je napravio više od 3000 fotografija tokom svog terenskog rada u Brazilu između 1935. i 1939. koje su tek nedavno objavljene i njihov naučni značaj je diskutabilan, pošto prema Harperu (2003, 243) nisu povezane s njegovim argumentima. Pini govori o Levi-Strosovom „neprijateljstvu prema fotografijama“ dok je i sam Levi-Stros kasnije ukazao na tenziju između „življene prakse“ koja se reflektuje u njegovim terenskim beleškama i „zamrznutog života na fotografijama“ koje ništa ne govore (Pinney 2011, 102, 104). Iako nisu po svom osnovom obrazovanju antropolozi, na ovom mestu je važno spomenuti francuskog lingvistu i semiotičara Rolana Barta i filozofa i sociologa Pjera Burdijea koji su, generalno gledavši, izvršili veliki uticaj na sociokulturnu antropologiju, ali i na antropologiju fotografije. Bart nije bio fotograf ali je u više navrata analizirao fotografije. U svom ključnom delu o fotografiji, *Svetla komora*, on komentariše uglavnom tuđe reportažne i svoje porodične fotografije i koristi „fenomenološko-strukturalistički“ pristup. Među mnogim temama, Bart je problematizovao i diskutovao odnos između fotografa (*operator*), onoga što je fotografisano (*spectrum*) i gledaoca (*spectator*); želju subjekta fotografije (koga fotografija čini objektom) da se „dopadne“; zatim skreće pažnju na princip „aventure“ koji počiva na su-prisustvu ljudske zainteresovanosti i pažnje za nešto (*studium*) i remetilačkog elementa (*punctum*) koji „bocka“ gledaoca; dok

⁴ Primetno je da fotografije izgledaju *kao da* prikazuju svakodnevni život Nuera i Azanda, plemena tadašnjeg anglo-egipatskog Sudana, odnosno kao da antropolog nije tu (Wolbert 2000, 325). Drugim rečima, uočena je uloga fotografije u „zapadnjačkom nadgledanju“ (Pinney 1992, 75–76) anonimnih Azanda i Nuera, prikazanih kao da imaju zajednički i opšti identitet (Hutnyk 1990, 90), kao i dominaciju naučnog i kolonijalnog autoriteta.

⁵ Fotografije, kao i upotreba etnografskog prezenta, mogu da služe da potvrde kredibilitet naučnika, odnosno kako to Kliford objašnjava „vi ste bili tamo, zato što sam ja bio tamo“ (Clifford 1986; Pink 2001, 122–123).

na kraju kroz introspektivnu analizu fotografija Bart zaključuje da je suštin-ska odlika fotografija (*noeme*) predstavljanje „onoga što je bilo“ i prikazivanje smrti (koja će doći) (Barthes 1981). Pored toga, neka Bartova istraživanja sva-kodnevnice francuske kulture zasnovana su na strukturalno-semiotičkom pristupu fotografijama. Kao neki od primera semiotičke i strukturalne analize značenja znakova i razlikovanja denotativnog i konotativnog nivoa, mogu se izdvojiti Bartov rad o naslovnoj strani francuskog časopisa *Paris Match* i rad o francuskoj reklami, *Panzani* (Bart 1979; Barthes 1997; Smith 2001, 109).⁶ Za razliku od Barta, Burdije ne samo da je istraživao tuđe fotografije već je bio aktivni fotograf tokom svog boravka u Alžiru 1950-ih i 1960-ih godina. ali i kasnije po povratku u Francusku. Zbog svega toga se smatra jednim od pionira vizuelne antropologije i sociologije (Grenfell and Hardy 2007, 140). Burdije skreće pažnju da je fotografisanje važan deo terenskog rada što je, primećuje se, i dalje nedovoljno primenjena tehnika u sociokulturnoj antropologiji. Kako objašnjava svoje fotografije tokom boravka u Alžiru, one istovremeno podrazumevaju distancu i bliskost, pažnju i osetljivost za detalje, ali predstavljaju i njegovu vezu sa ljudima koje je fotografisao (Schultheis 2012, 1). Fotografije iz Alžira, kao jedan od metoda prikupljanja podataka na terenu, oslikavaju tradicionalno berbersko društvo, njihov svakodnevni život u susretu sa modernošću, urbanizacijom, migracijama, društvenom transformacijom ali, pre svega, prikazuju Alžirski rat i oslobađanje od francuskog kolonijalizma, što je i sam podržavao (Calhoun 2012; Schultheis 2012). Pored toga, Burdije je koristio fotografije u analizi francuskih kulturnih praksi (Grenfell and Hardy 2007, 139, 143). U ko-autorskoj knjizi zasnovanoj na etnografskim podacima, intervjuima i studijama slučaja (Bourdieu et al. 1990),⁷ Burdije ukazuje na važnost fotografskog medija u savremenom svetu, kritikuje objektivističko shvatanje fotografije i smatra da fotografske prakse imaju više klasne nego estetske funkcije. Društvene prakse fotografisanja su arbitrarne, selektivne i u skladu s društvenim normama zbog čega fotografija nije slučajna već uključuje izbor između estetskih i etičkih vrednosti (Bourdieu 1990, 5, 6, 7, 73–74, 77). Drugim rečima, kroz stavove pojednica prema fotografiji vide se klasni odnosi, na osnovu čega autor ukazuje da je kulturna praksa fotografisanja društveni čin i praksa putem koje ljudi sebe

⁶ Prva fotografija prikazuje crnog vojnika koji salutira francuskoj zastavi, na potonjoj fotografiji je predstavljena scena povratka s pijace, odnosno torba s pijace s tzv. tipičnom italijanskom hranom. Bart prvu fotografiju tumači u ideološkom ključu, a na drugoj je predstavljena tema autentičnosti. Drugim rečima, naslovna strana časopisa treba da pokaže da su svi zadovoljni životom u francuskoj imperiji, dok reklama o italijanskim rezancima može da se tumači na nekoliko nivoa u službi kreiranja „italijanstva“, podražavanja italijanskog ukusa, autentične italijanske kuhinje i sl.

⁷ Zbog ograničenog prostora, ovde ću samo ukratko reći najosnovnije o Burdijeovom radu, o drugim autorima v. originalno delo, a kritičko viđenje u González (1992).

pozicioniraju u klasu kojoj pripadaju (Bourdieu 1990, 9, 69–70), što su ideje koje razvija u kasnijim radovima.

Kakvo je stanje bilo u Americi u prvoj polovini 20. veka? U tom periodu je u Americi fotografija imala primetniju ulogu u antropološkim istraživanjima. Na primer, krajem 19. veka Boas je nosio kameru sa sobom na teren i koristio je fotografiju istražujući plemena Britanske Kolumbije: kao metod beleženja stvarnosti, odnosno folklora plemena; kao metod dolaženja do novih podataka o nekom običaju, ritualu, predmetu materijalne kulture i sl.; sam je pozirao pred fotoaparatom odigravajući ples kanadskih plemena da bi osigurao „autentičnost“ pokreta; i saradivao s profesionalnim fotografima u pripremama nekoliko svet-skih izložbi ili za Američki nacionalni muzej sve u cilju produbljivanja kulturnog konteksta, demonstriranja kulturne difuzije i beleženja autentičnosti (Glass 2009). Međutim, i sam se Boas u kasnijim godinama odrekao ovakvog načina istraživanja uviđajući komercijalnu, popularizovanu i nenaučnu ulogu muzeja. S tim u vezi, primeri izlaganja fotografija (odigranih plemenskih plesova) na izložbama i njihova cirkulacija među muzejima i u javnosti govore da je u to vreme fotografija imala ulogu u „produkciji i reprodukciji rituala“ i preživljavanju fiksne forme nekog kulturnog fenomena, zatim kao „medijum stvaranja antropološkog autoriteta i znanja“, odnosno kao oblik etnografske objektifikacije (Glass 2009, 92, 112). Smatra se takođe da je Boasova učenica, Rut Benedikt, na „inovativan način koristila fotografiju kao kulturnu informaciju“ (Morphy and Banks 1999, 10). Međutim, obično se napominje da su Margaret Mid i Gregori Bejtson prvi imali ozbiljnije pokušaje upotrebe fotografije, filma i zvuka kao istraživačkog sredstva. U knjizi *Balinežanski karakter (Balinese Character)* iz 1942. godine oni objašnjavaju da je jedino vizuelnim putem (putem fotografije) moguće prikazati i tumačiti određene aspekte balinežanskog ponašanja i kulture (Morphy and Banks 1999, 10, 11), tzv. „balinežanski etos“ (Bateson and Mead 1942, xi, xii). U tom smislu, oni fotografiju koriste kao instrument za beleženje opservacija (*observational visual-recording device*) (Pink 2003, 182), odnosno pre kao sredstvo beleženja nego kao sredstvo analiziranja balinežanske kulture (Morphy and Banks 1999, 13). Drugim rečima, u okviru njihovih višegodišnjih istraživanja na Baliju, fotografija je prvenstveno upotrebljavana kao sredstvo beleženja u antropološkom istraživanju a ne kao ilustracija (Jacknis 1988, 165). Kada je u pitanju njihov dublji doprinos razvoju vizuelne antropologije, ne postoji ujednačen stav među savremenim istraživačima. Često se kritikuje to što su ljudi fotografisani bez njihovog znanja, ili pak to da su Balinežani pozirali Bejtsonu (Bateson and Mead 1942, 49; Jacknis 1988, 165). Mekdugal (MacDougall 1999, 290) smatra da je *Balinežanski karakter* svojevremeno predstavljao veoma inovativan projekat ali da nije značajno uticao na razvoj vizuelne antropologije jer nije „legitimisao vizuelne istraživačke metode u antropologiji“. Sara Pink (2003, 182) i Ira Džeknis (Jacknis 1988, 173) smatraju upravo suprotno,

odnosno da je rad Margaret Mid i Gregorija Bejtsona u oblasti vizuelnog „bio ispred svog vremena“ i da je upravo uticao na razvoj vizuelne antropologije i vizuelne sociologije. Kao i kod nekih drugih antropologa koji su koristili fotografiju (kao npr. Evans-Pričard), primetno je da i fotografije Midove i Bejtsona pokreću etička i moralna pitanja dok ih je istovremeno moguće smestiti u jedan kolonijalni okvir koji ih legitimise kao naučnike s autoritetom (ko ima pravo koga da snima) i proizvođače znanja o drugima. Međutim, kao što neki autori savetuju, ne treba biti „prestrog“ prema pionirima vizuelne antropologije, kao što su Mid i Bejtson ili Evans-Pričard, na primer, imajući u vidu širi istorijski, metodološko-teorijski (Pink 2003) i, dodala bih, međunarodni politički kontekst. S druge strane, značaj spomenutih antropologa u oblasti antropologije fotografije je ogroman s obzirom na to da su začetnici korišćenja fotografije kao primarnog i autonomnog istraživačkog antropološkog metoda.

Period od kasnih 1960-ih do 1980-ih karakteriše kriza poverenja u vizuelne metode koji su okarakterisani kao „subjektivni, pristrasni, nesistematični i nereprezentativni metodi prikupljanja podataka“ (Pink 2001, 7; v. Banks 2007, 30). Uprkos tome, posle višedecenijskog jaza, krajem 1960-ih godina može se govoriti o suverenom povratku fotografije na anglo-američku antropološku scenu i to zahvaljujući objavljivanjem knjige *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* Džona Kolijera,⁸ zastupnika realističnog pristupa u antropologiji. Po njemu, fotoapararat treba da bude „produžetak za našu percepciju a ne lek za naše vizuelne nedostatke“ (Collier 1967, 1). Kolijer vidi fotografiju kao objektivni i „precizni dokaz materijalne stvarnosti“ što omogućava objektivno i autentično vizuelno beleženje stvarnosti (Collier 1967, 2, 7, 8). Prema Kolijeru fotografija ima „sposobnost da evocira stvarnost“ i beleži detalje jer se fotoapararat „ne zamara kao oko“ (Collier 1995, 245, 248). Istovremeno, Kolijer je bio svestan da je fotografija selektivna i zbog toga je preporučivao da se koristi „odgovorno u donošenju zaključaka“ i kao dopuna pri posmatarnju i beleženju (Collier 1967, 25). Međutim, 1980-ih godina objektivizam i etnografski autoritet su pretrpeli kritike i u vizuelnoj antropologiji. Drugim rečima, realistima kao što je Kolijer se zamera na insistiranju da je kontekst zatvoren i završen, kritikuje se postojanje „vizuelne istine“ i korišćenje vizuelnih tehnika u mogućno-

⁸ Iako je Kolijer predavao na Odeljenju za antropologiju Državnog univerziteta San Francisko, on nije bio po obrazovanju antropolog već profesionalni fotograf koji je, na početku svoje karijere, radio u okviru Ruzveltovog projekta u istorijskom odeljenju “Farm Security Administration”(FSA) gde su radili i drugi fotografi kao Voker Evans, Dorotea Lang, Artur Rotštajn, Fred Driskol, Džek Delano itd. U periodu Velike depresije FSA je imala za cilj da putem vizuelnog dokumentovanja “autentičnog svakodnevnog života Amerikanaca“ s jedne strane opravda vladine programe ali i da, s druge strane, “pomogne da urbana populacija prihvati i razume siromaštvo i probleme ruralne populacije” (Geo 2006, 404; Dreiser 2006, 1447; Crank 2006, 481).

sti beleženja kulture u celovitosti (Pink 2001, 97, 98). Istovremeno, refleksivni pristup i kritika reprezentacije dobija sve više na značaju kako u sociokulturnoj, tako i u vizuelnoj antropologiji. Najšire gledano, tumačenje fotografije zavisi, pre svega, od kulturnog i društvenog konteksta. U skladu s tim, postaje jasno da fotografija u antropološkim istraživanjima pokreće mnoga etička, moralna i politička pitanja (Pink 2001, 12, 29, 42–43). Prihvata se stanovište o arbitarnosti i subjektivnosti fotografije, odnosno da se fotografije (kao i drugi vizuelni materijali) mogu interpretirati na „različite načine od strane različitih osoba (uključujući i istraživače i laike) u različitim trenucima istraživanja i analize“ (Pink 2001, 51, 94). Tu, naravno, ne treba zaboraviti na ulogu fotografa u konstrukciji fotografije. Na fotografiju ali i na subjekta na fotografiji utiču njegove/njene odluke o ekspoziciji, fokusu, kadru, izboru momenta i selekciji (Collier 2009, 26). Razumevanje fotografije je uslovljeno poznavanjem i tumačenjem raznih konteksta: ličnog, porodičnog, etničkog, nacionalnog, istorijsko-političkog itd. S tim u vezi, tumaču vrlo često može da „izmakne“ (prvobitno dati) smisao, pošto je sama fotografija konstrukt: konstrukt realnosti ili željene realnosti. Zbog svega toga, za fotografiju se u akademskim krugovima kaže da ima „ambivalentnu prirodu“ pošto pripada i prošlosti i sadašnjosti (Edwards 2001, 8). Takođe, ta ambivalentnost leži i u sposobnosti fotografije da bude precizan i objektivan zapis, uprkos njenom reprezentacionom karakteru (Banks 2001, 11, 40). Stoga, fotografija počinje da se sagledava kao deo društvene prakse u kojima se stapaju senzorni, materijalni i otelovljeni aspekti (Pinney 2011, 150). Kako objašnjava Pinkova, sve se više insistira na refleksivnosti u tumačenju fotografija, s ciljem da se istraži „veza između vizuelnog i verbalnog i drugih znanja“ (2001, 96). Mekdugal (MacDougall 1999, 292–293), u tom pogledu, objašnjava vezu između različitih vidova antropologija, smatrajući da „vizuelna antropologija ne može nikada da bude ni kopija pisane antropologije niti zamena za nju. Zbog tog mora da razvije alternativne ciljeve i metodologije od kojih će imati koristi antropologija kao celina“.

Kada znamo prednosti i ograničenja fotografije, koje su, onda, mogućnosti njene praktične upotrebe u antropologiji?

Antropologija fotografije i fotografija kao metod danas

Kao i drugi oblici vizuelnog materijala, društveni naučnici i antropolozi mogu da koriste fotografije kao „oruđe vizuelnog izmamljivanja“, vrstu podataka i kreativnog izražavanja, i kao način komuniciranja naučnog/antropološkog znanja ka različitim publikama (Bayre et al. 2016, 7). Pored toga, fotografija može da bude oblik dokumentovanja i arhiviranja podataka, rezultata i drugog materijala i da, kao takva, bude deo drugih istraživanja. Primera radi, 1990-ih

godina i zatim 2000. godine jedna antropološkinja je (Orobitg Canal 2004, 29, 31, 34), kao oblik komunikacije s ispitanicima, koristila arhivske i sopstvene fotografije sa terena. Istovremeno, te fotografije su beležile ali i pokazivale protok vremena. Naime, ona je istraživala marginalizovanu i izolovanu zajednicu Pume Indijanaca u Venecueli čije članove su stare fotografije potaknule da pričaju o njenom osnivanju u drugoj polovini 20. veka i tzv. „zlatnom dobu“ njihovog sela Riesito. Drugim rečima, arhivska fotografija je „evocirala narative“, bila „ilustracija za ono o čemu su pričali ispitanici“ i, najvažnije, imala ulogu u „(re)konstrukciji prošlosti“ (Orobitg Canal 2004, 30–33). Kada je prvi put bila na terenu, autorka je fotografisala ekonomsku i društvenu devastaciju sela, što je bilo suprotno arhivskim fotografijama koje su prikazivale procvat i napredak, dok je 2000. godine fotografisala decu. Sopstvene fotografije su joj služile kao vizuelna beležnica ali i podsetnik na ono što je ispitanicima bilo važno. Prvi put su joj pričali o prvobitnom napretku i sadašnjem propadanju a u ponovljenom istraživanju o demografskom rastu i oživljavanju sela (Orobitg Canal 2004, 34). Jedan od zaključaka koje iznosi autorka jeste taj da, iako paradoksalno, fotografije pokazuju ono što se ne vidi – mitske narative o nastanku zajednice i ponos zbog sve većeg broja dece (Orobitg Canal 2004, 31–34).

Generalno gledajući, digitalizacija je olakšala dokumentovanje ali i pristup kopijama vizuelnog materijala i istovremeno ubrzala naučnu komunikaciju zato što istraživači mogu da dele svoje rezultate s drugim istraživačima ili ispitanicima (Banks 2001, 151). S tim u vezi, fotografija kao metod može da ima ulogu u produbljivanju saradnje antropologa s ispitanicima. Zbog mogućnosti fotografije da od ispitanika načini saradnike u istraživanju (putem npr. korišćenja fotografija ispitanika) neki autori svrstavaju fotografiju među „učesničke vizuelne metode“ (*participatory visual methods*) (Bayre et al. 2016, 6, 8, 10). Pored ovoga, fotografije mogu da budu deo nastavnog štiva, odnosno da se koriste u naučnim publikacijama, disertacijama ili studentskim radovima i da čine smislenu vezu s tekstualnim delom (Banks 2001, 144, 145). S druge strane, one mogu da budu vid publikacije, kao u slučajevima radova koji izlaze u časopisu *Anthropology & Photography* ili fotografskog eseja. Najjednostavnije rečeno, fotografski esej jeste publikacija većeg ili manjeg obima u kojoj dominiraju fotografije. Iako tekst ne mora biti nužno isključen, fotografije su te koje se „čitaju“ i tumače i prenose značenja na drugačiji način od pisane reči. Neki antropološki časopisi ili časopisi iz društvenih nauka objavljivali su ili objavljuju fotografske eseje. Tu treba spomenuti *Critique of Anthropology* u jednom kratkom periodu (1985–1990), kao i *Visual Anthropology* i *Visual Sociology* koji objavljuju vizuelne eseje od kraja 1980-ih (Banks 2001, 146–147). Časopis *Cultural Anthropology* takođe objavljuje foto-eseje, a noviji časopisi, kao što su *Visual Ethnography* i *Anthropology Now* u okviru svojih izdanja uključuju foto-esej, odnosno vizuelni esej. Jedan od takvih eseja posvećen je procesu ek-

shumacije, identifikovanju skeleta i komemoraciji ostataka žrtava Frankovog režima u periodu 2012–2014 u mestu Abenohar u Španiji. Ti događaji su pokrenuli talase sećanja na Građanski rat kod preživelih, a kod rođaka porodična sećanja dok su istovremeno stvarani novi oblici znanja o prošlosti, što autorka (Douglas 2015) ilustruje kombinacijom fotografija i teksta.

Mnogi savremeni vizuelni antropolozi koriste reflektivni pristup i svesni su neophodnosti interdisciplinarnog pristupa i eksperimentisanja. Shodno tome, primetan je porast saradnje između antropologa i umetnika, fotografa, film-mejkera, crtača, scenografa i sl. (v. npr. Grimshaw and Ravetz 2005; Krstić 2011). Istovremeno se skreće pažnja i na važnost istraživanja uloge svakodnevnih fotografija običnih ljudi u društvenom i kulturnom kontekstu (Ruby 1981, 24). Zatim, kombinacija teksta i slika počinje da biva zamenjena drugim formama omogućenim napretkom digitalne i kompjuterske tehnologije. Rubi (Ruby 1996, 1346) uviđa važnost „kompjuterski generisanih slikovnih etnografija“. Slično i Pinkova (Pink 2001, 156, 157) govori o elektronskim hipermedijama kao interaktivnim naučnim publikacijama u kojima se prepliću reči, fotografije, video i zvuk što posledično otvara nova polja istraživanja. Ona smatara da etnografije-hipermediji imaju više potencijala od (isključivo) pisane ili vizuelne antropologije zato što omogućavaju vizuelnu kritiku i „promišljanje načina na koji su antropološki arugmenti obično konstruisani“ (Pink 2004, 164). Primera radi, Kuverovo istraživanje kulturnih aspekata pravljenja i proizvodnje vina u Burgundiji uključuje posmatranje s učestvovanjem, intervju, arhivsko istraživanje vizuelne dokumentacije, sopstvene digitalne fotografije i hipertekst program što je rezultiralo elektronskom etnografijom i internet fotografskom studijom branja grožđa. Autor objašnjava da elektronski interaktivni hipermediji „omogućavaju sinestezijsko iskustvo koje povećava ulogu čitaoca-gledaoca u povezivanju informacija datih kroz zvuk, sliku i jezik“, omogućavaju bolje razumevanje fotografija i, samim tim, smanjuju mogućnost generalizacija pri gledanju (Coover 2004, 184–185). Iako kolaborativni projekti, gde antropolog daje fotoapart ispitanicima, nisu česti, oni ipak postoje (up. Banks 2001, 119–128). Margaret Lešer je dala svoj aparat deci (između 6 i 8 godina) koja su se igrala u jednom od ograđenih dečjih igrališta u Mančesteru tokom svog vizuelno-antropološkog istraživanja savremenog urbanog detinjstva i dečje upotrebe prostora (Loescher 2005). Na taj način, ona ne samo da je predala deo svog naučnog autoriteta ispitanicima i pružila poverenje deci, već im je istovremeno omogućila da se kroz igru otvore prema njoj, deluju kao društveni agenti i u interakciji s fotoapartom koji su koristili (kao i njenom video kamerom) kreativno manipulišu svojim identitetima. Kako autorka objašnjava, „mnogi među mladim fotografima su uokviravali svoje subjekte s važnim predmetima ili u predelima koji su im pomogli da se identifikuju s njima“ (Loescher 2005, 59). Na taj način, ona je saznala o deci mnogo više nego što je očekivala. Uspela je da „zaviri“ u njihove

domove, vidi njihove porodice i prevaziđe starosnu i klasnu razliku. Pored toga, fotoapart je dao „moć“ deci da izaberu šta žele da snime i pokažu, dok je to učinilo da se autorka oseća manje izolovanom i manje nadmoćnom (Loescher 2005, 59). Kolaborativni antropološki projekti ne moraju da se odnose samo na saradnju s ispitanicima već i sa fotografima. Antropolog Sara Pink komentariše projekat „In the Net“ Olivije da Silva u cilju da pokaže „šta bi antropolozi mogli da nauče iz . . . dokumentarne fotografije i da predloži nove načine fotografskog predstavljanja etnografije“ (Da Silva and Pink 2004, 158). „In the Net“ je projekat u kome Da Silva koristi dokumentarnu fotografija kao istraživačku alatku da bi se „fotografski predstavili koncepti mesta, kulture, identiteta i različitosti“ u dve male ribarske zajednice iz Engleske i Portugala (Da Silva and Pink 2004, 158, 160, 162). Ono što je važno istaći jeste da Da Silva u svom projektu koristi tipično antropološke metode istraživanja (intervju, tekst, vizuelno etnografsko istraživanje, metod posmatranje s učestovanjem, saradnja s istraživanima, komparativni pristup, kritika realizma) i refleksivno problematizuje večita antropološka pitanja (lični identiteti i vizuelna kultura) na primeru dveju ribarskih zajednica pogođenih globalnim procesima.

Iako fotografije često služe kao dopuna istraživanjima, one, naravno, mogu biti korišćene i kao zaseban istraživački predmet. Tu na umu imam, pre svega, potencijal koji za antropologe ima već spomenuta arhivska fotografija. S tim u vezi, Elizabet Edwards napominje da su važne odlike (arhivske) fotografije njena fizička materijalnost putem koje se iskazuje njen reprezentativni, projektivni i performativni kvalitet (Edwards 2001, 16, 17). Govoreći o važnosti fotografija u razumevanju istorije i njihovoj „sposobnosti da saopšte prošlost budućnosti“, ona napominje da su muzejske arhivske fotografije služile u „sugerisanju“ i u kreiranju prošlosti (Edwards 2001, 4–5, 14). Zbog toga, ona smatra da je uloga antropologa upravo da ispituju kako su tzv. „’etnografske’ ili ’antropološke’ fotografije bile korišćene u definisanju [udaljenih] kultura“ (Edwards 2001, 4–5, 14), odnosno, kolonizovanih naroda. S tim u vezi, Edvardsova naziva fotografije „sirovim istorijama“ zbog njihovog neobrađenog kvaliteta, slučajnosti i detaljne indeksičnosti. Jedan od mogućih pristupa istraživanju arhivske fotografije jeste upotreba „fotografskog izmamljivanja“ (*photo-elicitation*). „Fotografsko izmamljivanje“ predstavlja pomoćnu tehniku pri vođenju intervjuja gde fotografije služe da pobude sećanja, reakcije, emocije i slično kod ispitanika i pokrenu ili prodube razgovor (Collier 1967, 48). Na taj način, istraživač dolazi do mnogih informacija kojih se ispitanik ne bi setio ili ih ne bi rekao u drugim okolnostima. Iako ispitanik može da bude autor fotografija ili da bude na njima, često i tuđe fotografije „izmamljuju“ informacije, znanja i priče. Džilijen Čepelin i Džudit Bini su fotografije, nastale u periodu između 1908. i 1937. godine, koristile kao izvor podataka o jednom maorskom proroku iz prve polovine 20. veka. Naime, one su prikupljene fotografije pokazivale sledbenicima i potomcima proroka na

koje su fotografije delovale različito: neke su pobuđivale radosna a neke tužna osećanja. U oba slučaja, fotografije su imale ulogu da „otključaju sećanje“ i rekonstruišu zvaničnu istoriju o jednoj marginalizovanoj religijskoj zajednici ali i da saznaju mnoge privatne istorije (Binney and Chaplin 2003, 100–107). S druge strane, za ispitanike je susret sa fotografijama bio susret sa „precima“, odnosno „vaskrsenje proroka“ oko koga su se nekada okupljali (Binney and Chaplin 2003, 110). Međutim, „fotografsko izmamljivanje“ ne mora nužno uključivati arhivske fotografije već se mogu koristiti i porodične, ispitanikove, istorijske itd. (Banks 2001, 87–96). Takođe, ova tehnika ne mora služiti samo u rekonstrukciji prošlosti već i u istraživanju savremenih tema (Banks 2001, 90). Stiven Gold ju je koristio u istraživanju etniciteta među izbeglicama iz Vijetnama, odnosno etničke granice među etničkim Vijetnamcima i kineskim Vijetnamcima u Kaliforniji (Gold 1991). On je pokazivao svoje fotografije Vijetnamaca i kineskih Vijetnamaca grupi od četiri ispitanika (starijim i mlađim pripadnicima obeju grupa). Gold je nameravao da sazna da li oni mogu da uoče vidljive razlike među ovim grupama i načine na koji vrše internu stereotipizaciju. Autor je, na kraju, došao do zaključka da su fotografije pokrenule dijalog s ispitanicima koji su pričali o svojoj kulturi i iskustvima ali i služile da pokažu kako oni, kao izbeglice iz Vijetnama, identifikuju i klasifikuju jedni druge (Gold 1991, 21).

Dati primeri pokazuju da fotografija nije pasivni već aktivni činilac u stvaranju i prenošenju značenja (Edwards 2001, 16). U pitanju je medij istraživanja koji ima mogućnosti da „preispita, probudi znatiželju“ i da na drugačiji način ispriča ili prikaže priču (Edwards 1999, 54). Fotografija „kao vizuelna metafora“ može da nam prenese sociokulturna znanja, verovanja i iskustva zato što „premošćava prostor između vidljivog i nevidljivog“ (Edwards 1999, 58). Bez obzira da li se fotografija koristi kao predmet i metod istraživanja, sredstvo publikovanja ili „karta pristupa“ ispitanicima, fotografija može da odgovori izazovu savremenih antropoloških istraživanja koja uključuju refleksivni pristup i etičku obazrivost. Što je još važnije, fotografija, kako primeri pokazuju, može da odgovori zahtevima savremene tehnologije, na način na koji upotreba (samo) pisane antropologije ne može uvek.

Završna razmatranja

I fotografija i sociokulturna antropologija su se sredinom, odnosno krajem 19. veka načelno konstituisale, prva kao umetnost, a druga kao akademska disciplina. S tim u vezi, dok su prvi antropolozi i etnografi utirali put mladoj disciplini vršeci terenska istraživanja, oni su istovremeno koristili i ranu fotografiju i kameru radi što „objektivnijeg“ beleženja stvarnosti. Međutim, fotografija nije uvrštena u osnovne „antropološke metode“ kao što su npr. intervju ili posma-

tranje s učestvovanjem. Dugi niz godina fotografija je korišćena individualno i selektivno da bi tek sredinom 20. veka počela da se integriše u okviru vizuelne antropologije, odnosno kao deo istraživanja „vidljivog društvenog sveta“ i izvor kulturno posredovanih podataka o „vizuelnim sistemima“ (Townsend-Gault 2006, 1626). Namera mi je bila da ovde prikažem neke doprinose nauke u istraživanju i analizi fotografije i podsetim na fotografiju kao na još jedan metod ili predmet istraživanja dajući kratak pregled mogućih načina korišćenja fotografije, kao što su foto-esej, analiza i upotreba arhivske fotografije u istraživanju, „fotografsko izmamljivanje“, kolaborativni projekti i etnografija-hipermedij. S obzirom na formu rada, ograničila sam se uglavnom na savremene doprinose iz anglo-američke vizuelne antropologije s obzirom na njihov globalni uticaj.

Literatura

- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Banks, Marcus. 2007. *Using Visual Data in Qualitative Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.
- Bart, Rolan. 1979. Retorika slike, *Treći program* 41, Beograd: 465–469.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang/Farrar, Straus & Giroux.
- Barthes, Roland. 1997. The Photographic Message. In *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, 15–31. New York: Hill and Wang.
- Bateson, Gregory and Margaret Mead. 1942. *Balinese Character: a Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Bayre, Francesca, Krista Harper and Ana Isabel Afonso. 2016. Participatory Approaches to Visual Ethnography from the Digital to the Handmade. An Introduction. *Visual Ethnography* 5(1): 5–13.
- Binney, Judith and Gillian Chaplin. 2003. “Taking the Photographs Home. The Recovery of a Māori History”. In *Museum & Source Communities: A Routledge Reader*, eds. Laura Peers and Alison K. Brown, 100–110. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon and Dominique Schnapper. 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Oxford: Politiy Press with Blackwell Publishers Ltd.
- Braun, Marta. 2008. “Marey, Etienne-Jules (1830–1904)”. In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy, 890–892. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Brujić, Marija and Miloš Milenković. 2014. Prospective Perspective: Visual Anthropology and/as Intangible Cultural Heritage in Serbia. *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research* 51 (1): 55–69.
- Calhoun, Craig. 2012. Foreword to *Picturing Algeria, Pierre Bourdieu*, eds. Franz Schultheis and Christine Frisinghelli, vii–xvi. New York: Columbia University Press.

- Clifford, James. 1986. "Introduction: Partial Truths". In *Writing Culture*, eds. James Clifford and George Marcus, 1–26. Berkeley: University of California Press.
- Collier, John Jr. 1967. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto, London: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Collier, John Jr. 1995. „Photography and Visual Anthropology“. In *Principles of Visual Anthropology*, eds. Paul Hockings, 235–254. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Collier, Malcom. 2009. „Photographic Exploration of Social and Cultural Experience“. In *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*, eds. Mary Strong and Laena Wilder, 13–31. Austin: University of Texas Press.
- Coover, Roderick. 2004. „Working with images, images of work. Using digital interface, photography and hypertext in ethnography“. In *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, eds. Sarah Pink, László Kürtl and Ana Isabel Alfonso, 182–200. London and New York: Routledge.
- Crank, Andy. 2006. "Farm Security Administration". In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, 481–484. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Da Silva, Olivia and Sarah Pink. 2004. "In the Net: Anthropology and Photography". In *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, eds. Sarah Pink, László Kürtl and Ana Isabel Alfonso, 156–163. London and New York: Routledge.
- Douglas, Lee. 2015. The Arts of Recognition. *Anthropology Now* 7(3). Dostupno na: <http://antronow.com/print/the-arts-of-recognition> [13 okt 2016]
- Dreiser, Petra. 2006. "Social Representation". In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, 1447–1451. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Edwards, Elizabeth. 1992. Introduction to *Anthropology and Photography 1860–1920*, ed. Elizabeth Edwards, 3–17. London: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.
- Edwards, Elizabeth. 1999. "Beyond the Boundary: a Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology". In *Rethinking Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 53–80. New Haven, London: Yale University Press.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, New York: Berg.
- Edwards, Elizabeth and Janice Hart. 2004. Photographs as Objects. Introduction to *Photographs, objects, histories*, eds. Elizabeth Edwards and Janice Hart, 1–16. New York: Routledge.
- Edwards, Steve. 2006. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. 1937. *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford: Oxford University Press.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. 1974/1940. *The Nuer. A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. New York and Oxford: Oxford University Press.

- Evans-Pritchard, Edward Evan. 1956. *Nuer Religion*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gernsheim, Helmut. 1986. *A Concise History of Photography*. New York: Dover Publications, Inc.
- Geo, Daniella. 2006. „Documentary Photography“. In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, eds. Lynne Warren, 402–410. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Glass, Aaron. 2009. „Frozen Poses: Hamat’sa Dioramas, Recursive Representation, and the Making of a Kwakwaka’wakw Icon“. In *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, eds. Christopher Morton and Elizabeth Edwards, 89–116. Farnham: Ashgate.
- Gold, Steven. 1991. Ethnic Boundaries and Ethnic Entrepreneurship: A Photo-Elicitation Study. *Visual Sociology* 6(2): 9–22.
- González, J.A. 1992. A Contemporary Look at Pierre Bourdieu’s Photography: A Middle-Brow Art. *Visual Anthropology Review* 8(1): 126–131.
- Graham, Laura R. 2009. “Problematizing Technologies for Documenting Intangible Culture. Some Positive and Negative Consequences”. In *Intangible Heritage Embodied*, eds. D. Fairchild Ruggles and Helaine Silverman, 185–200. London, New York: Springer.
- Grenfell, Michael and Cheryl Hardy. 2007. *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford and New York: Berg.
- Grimshaw, Anna and Ravetz, Amanda. 2005. Introduction to *Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, 1–15. Bristol, Portland: New Media Intellect.
- Harper, Douglas. 2003. Framing photographic ethnography. A case study. *Ethnography* 4(2): 241–266.
- Haulend Rau, Džon. 1972. „Tehnička pomagala u antropologiji: istorijski pregled, fotografija. U *Antropologija danas*, ur. Alfred L. Kreber, 745–750. Beograd: Vuk Karadžić.
- Hockings, Paul (ed). 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Hutnyk, John. 1990. Comparative Anthropology and Evans-Pritchard’s Nuer Photograph. *Critique of Anthropology*, 10 (1): 81–102.
- Jacknis, Ira. 1988. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology* 3(2): 160–177.
- Krstić, Marija. 2011. Mind the Gap: The Use of Artistic Methods in Anthropological Research. A Critical Reading of Marcus. *Etnološka tribina* 41 (34): 69–85.
- Loescher, Margeret. 2005. „Cameras at the Addy: Speaking in Pictures with City Kids“. *Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, 55–65. Bristol, Portland: New Media Intellect.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David. 1999. “The Visual in Anthropology”. In *Rethinking Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 276–295. New Haven, London: Yale University Press, 276–295.

- Morphy, Howard and Marcus Banks. 1999. Rethinking Visual Anthropology. Introduction to *Rethinking Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 1–35. New Haven and London: Yale University Press.
- Orobitg Canal, Gemma. 2004. “Photography in the Field. Word and Image in Ethnographic Research”. In *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, eds. Sarah Pink, László Kürtl and Ana Isabel Alfonso, 28–42. London and New York: Routledge.
- Pink, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. SAGE Publications: London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Pink, Sarah. 2003. Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-Situating Visual Anthropology. *Visual Studies* 18(2): 179 — 192.
- Pink, Sarah. 2004. “Conversing Anthropologically: Hypermedia as Anthropological Text”. In *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, eds. Sarah Pink, László Kürtl and Ana Isabel Alfonso, 164–181. London and New York: Routledge.
- Pinney, Christopher. 1992. „The Parallel Histories of Anthropology and Photography“. In *Anthropology and Photography 1860–1920*, ed. Elizabeth Edwards, 74–95. London: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.
- Pohlad, Mark B. 2006. “History of Photography: Twentieth-Century Pioneers”. In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, 723–731. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Prodger, Phillip. 2008. “Muybridge, Eadweard James (1830–1904)”. In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy, 967–970. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ruby, Jay. 1981. Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. *Camera Lucida* 3: 19–32.
- Ruby, Jay. 1996. “Visual Anthropology”. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, eds. David Levinson and Melvin Ember, 1345–1351. New York: Henry Holt and Company.
- Schultheis, Franz. 2012. “Pierre Bourdieu and Algeria: an Elective Affinity”. In *Picturing Algeria, Pierre Bourdieu*, eds. Franz Schultheis and Christine Frisinghelli, 1–6. New York: Columbia University Press.
- Smith, Philip. 2001. *Cultural Theory: An Introduction*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Townsend-Gault, Charlotte. 2006. “Visual Anthropology”. In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, 1626–1629. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Wolbert, Barbara. 2000. The Anthropologist as Photographer: The Visual Construction of Ethnographic Authority. *Visual Anthropology* 13: 321–343.
- Wright, Terence. 1991. The Fieldwork Photographs of Jenness and Malinowski and the Beginnings of Modern Anthropology. *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 22/1: 41–58.

Marija Brujić

Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

A brief introduction to the history of anthropology of photography

The paper represents a short historical overview of key anthropological figures in Anglo-American and French anthropology of photography such as Boas, Malinowski, Evans-Pritchard, Mead and Bateson, Levi-Strauss and (John) Collier till the current visual anthropologists as Banks, Pink, Ruby, Pinney, and Edwards, among many. Furthermore, the major theoretical ideas such as: objectivity and subjectivity of photography, its material, and intangible aspects, its representative potential, ethical issues and reflexive approach are discussed. At the end, several anthropological projects which include photography are mentioned in order to suggest possible research pathways. I will mention few. Pink asserts the importance of ethnographic hypermedia which includes written text, images, video, photographs and sound in order to create interactive scholarly publications. During his ethnographic research of cultural aspect of wine producing in Burgundy, Coover's work resulted in electronic ethnography and internet photo study of harvest in order to establish a better connection between the viewer-reader and his work. At the beginning unintentionally, Loescher collaborated with children during her visual research of contemporary urban childhood in Manchester by giving them her still camera. As a result, she was able to better understand their worldviews and their lifestyle. Another collaborative work was between Pink and documentary photographer, da Silva, who made a visual documentary project among two fishing communities in England and Portugal. Finally, the paper mentions Edwards' research on archival research of museum photography which stresses the role of photography in creating and manipulating with the past.

Key words: anthropology of photography, Anglo-American and French anthropological tradition, collaborative projects, hypermedia, archival photography

Brève introduction à l'histoire de l'anthropologie de la photographie

Cette étude offre un panorama des anthropologues les plus importants, appartenant avant tout aux traditions anglo-américaine et française et qui ont contribué à la création de l'anthropologie de la photographie et lui ont frayé la voie, comme Boas, Malinowski, Evans-Pritchard, Mead et Bateson, Lévi-Strauss et John Collier. Ensuite, dans l'étude sont exposées des réflexions contemporaines sur le thème de la photographie dans les recherches (Pink, Edwards, Rubi et

Pini) et sont offerts quelques exemples de récents projets de recherche innovateurs comme le sont: les analyses de la photographie d'archives et historique, les hypermédias électroniques, les projets collaboratifs unissant les interrogés et les photographes, le photo-essai et „la pêche aux photos”. L'objectif du travail est de montrer que la photographie ne doit pas être uniquement un outil technique lors du travail de terrain, mais offrir également un potentiel scientifique et créatif pour l'anthropologie contemporaine.

Mots clés: anthropologie de la photographie, tradition anthropologique anglo-américaine et française, projets collaboratifs, hypermédias, photographie d'archives

Primeljeno / Received: 1.04.2016.

Prihvaćeno / Accepted: 10.10.2016.