

Слободан Наумовић

Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет у Београду
slobodan.naumovic@gmail.com

Марија Брујић

Институт за етнологију и антропологију, Филозофски факултет у Београду

Катарина М. Митровић

Институт за етнологију и антропологију, Филозофски факултет у Београду

Увод у антропологију фотографије у Србији

Упркос значајним искорацима са почетка 20. века, све до осамдесетих година истог века није постојало систематско и институционализовано етнолошко-антрополошко промишљање фотографије у Србији. До тада, фотографија је коришћена првенствено као помоћно техничко средство за послове теренског бележења, документације и презентације грађе у музејима или научним институцијама. Међутим, од краја 20. а поготову почетком 21. века све већи број друштвених научника укључује овај медиј у своје радове, било кроз историјска и теоријска разматрања, било кроз практичну употребу у конкретним истраживањима. Овај искорак могуће је временски повезати са институционализацијом поддисциплине визуелне антропологије у Србији. У раду се износи претпоставка да су оба тока део ширег процеса који се назива визуелним заокретом (енг. *the visual turn*), и са њиме повезаног процвата систематског размишљања о визуелној култури (енг. *visual culture*). Намера нам је да у овом раду реконструисемо главне црте визуелног заокрета у домаћој научној средини и укажемо на неке од његових последица. Такође, циљ нам је да прикажемо важнија достигнућа која се могу повезати са поменутиим заокретом и размотримо њихов утицај на новије примере размишљања о фотографији, односно коришћења фотографије у етнолошко-антрополошким истраживањима у Србији. Акцент ће бити стављен на разматрање примера који имају значај у теоријском, методолошком или примењено-научном оквиру.

Кључне речи: антропологија фотографије, етнологија и антропологија фотографије у Србији, визуелни заокрет, визуелна култура, визуелна антропологија

Introduction to the Anthropology of Photography in Serbia

Despite significant strides from the beginning of the 20th century, there was no systematic or institutionalized reflection on photography in Serbian ethnology and anthropology until the 1980s. Until then, photography was mainly used as an additional technical tool for field recording, documenting, and presenting field materials in museums or scientific institutions.

However, since the end of the 20th, and especially at the beginning of the 21st century, an increasing number of social scientists have included photography in their works, either through historical and theoretical reflection or through practical use in specific research. This step can be related to the institutionalization of the sub discipline of visual anthropology in Serbia. The paper presents the assumption that both flows are part of a broader process called *the visual turn*, and the associated flourishing of systematic thinking about *visual culture*. In this paper, we aim to reconstruct the main features of the visual turn in the local academic community and point out some of its consequences. In addition, our goal is to present the most important achievements related to the mentioned turn, and consider their impact on recent examples of thinking about photography, i.e. its use in ethnological and anthropological research in Serbia. This paper emphasizes the examples that are important in the theoretical, methodological, or applied-scientific framework.

Key words: anthropology of photography, ethnology and anthropology of photography in Serbia, visual turn, visual culture, visual anthropology

Увод

У периоду краћем од једног века, од првих гравира светлом (хелиографија) Нисефора Нијепса (Joseph Nicéphore Niépce, 1765–1833) из двадесетих година 19. века, све до последњих декада тог истог столећа, када је тржишту понуђен апарат чији „корисник треба само да притисне дугме, док компанија ради остало“, фотографија је прешла пут од технички и временски захтевног, релативно скупог и осетљивог изума до једноставне, брзе, поуздане и доступне масовне технологије (Hirsch 2017). Изум са наведеним својствима понудио је 1888. године Џорџ Истман (George Eastman, 1854–1932) у виду камере „Кодак“. Убрзо потом, некадашњу „оловку природе“ (Talbot 1844) додатно је унапредио Оскар Барнак (Oskar Barnack, 1879–1936), инжењер, изумитељ и фотограф из фирме „Ернст Лајц“ (Ernst Leitz). Барнак је 1914. године израдио прототип компактнoг апарата са хоризонтално постављеном ролном 35 мм филма (тзв. Уг Leica), а 1925. године је на тржиште изнео усавршени модел, „лајку I“, која је убрзо освојила наклоност љубитеља фотографије (Leica I; Malić 2001). Ера масовне употребе фотографске технологије и процвата фото-новинарства могла је да почне.

С обзиром на поменути развој, као и на све већу заступљеност нешто млађих визуелних медија, попут филма, а потом и телевизије у свакодневном животу, за људе позног 19, целог 20, и раног 21. века може се тврдити да су постали житељи новоуспостављеног визуелног света. Фотографија је и као технологија на којој се у почетку темељила брзо израстајућа визуелна култура, и као материјални предмет који настаје њеном применом, стекла веома важно место у иконосфери (Pogrempski 1978), односно свету слика који је модерном човеку постао природно окружење. Управо на ту чињеницу указује антрополог Џоана Шерер, када тврди да фотографија представља више како од артефакта, тако и од етнографског документа (Scherer 1992, 32, 34).

У Србији се континуитет систематског промишљања места и улоге фотографије у етнолошко-антрополошким истраживањима¹ не простире тако дубоко у прошлост, као када се ради о њеној непосредној примени у разним стручним пословима. Тако Љиљана Гавриловић, проширујући перспективу у географском смислу, износи тезу да југословенски етнолози-антрополози нису обраћали пажњу на функцију, значења и комуникацијске аспекте визуелних извора у целини, сем као на начин бележења и илустровања предмета материјалне културе (Gavrilović 2004, 12–13). Више од двадесет година пре Гавриловићеве, у нешто другачијем регистру, али са истим циљем на уму, Сребрица Кнежевић примећује: „етнолози су више волели да тај посао повере колегама других струка који се баве снимањима, но да инвестирају и сами почињу да стичу неопходна искуства“ (Кнежевић 1982, 115). Узете заједно, понуђене оцене прилично прецизно одређују природу односа етнолога према фотографији у Србији у периоду пре осамдесетих година 20. века. Дакле, унутар струке постојало је већинско убеђење а) да је фотографија помоћно техничко средство; б) да првенствено служи за бележење, односно илустровање појединих научно релевантних аспеката стварности, и в) да се за такве услуге треба обратити онима који су за то струковно, односно технички оспособљени. Као што се може наслутити, обе ауторке биле су оштре критичарке већинског става етнолога према фотографији, и заговорнице другачијег, много храбријег и предузимљивијег приступа.

Ове чињенице могу да чуде с обзиром на то да се фотографија релативно рано појавила у Србији, као и на другим просторима бивше Југославије. Дагеротипија, као нова техника, најављена је публици на српском говорном подручју још 5. јануара 1839. године, у *Магазину за художество, књижевство и моду* који је штампан у Будиму, дакле пре 19. августа исте те године, када је изум Луја Дагера усвојила француска Академија наука (Todić 1993; Malić 2009, 9). Вештина дагеротипије, описана поетично као „изображавање ликова различитих предмета сунчаним зрацима“, приказана је успешно у Београду већ 12. маја 1840. године (Pavlović 1982; Todić 1993). Захваљујући чланку из *Сербских народних новина* које су излазиле у Пешти, читаоци су могли да сазнају да је Димитрије Новаковић, Србин родом из Загреба, „снимио неку част Београда на посребрениј лист бакра“ (Pavlović 1982, 226; Todić 1993, 17–20). Ускоро су на територији Србије почели стално да раде дагеротиписти, а касније и калотиписти/талботиписти. У почетку су то били странци, попут Иштвана Олда (Istvan Oldal) и Флоријана Гантенбајна (Florian Gantenbein), али се убрзо оспособљавају и Срби, попут

¹ Важно је напоменути да фотографија није први визуелни медиј који се користи у етнолошким и антрополошким истраживањима у Србији. Наиме, пре широке употребе фотографије и филма, етнографски цртеж је служио за визуелно бележење теренске стварности (Gavrilović 2019, 71). У раду посвећеном, пре свега, етнографским цртежима и акварелима сликарке Олге Бенсон, Гавриловићева указује на историју и значај примене цртежа у етнологији и антропологији. Контекстуализујући употребу оба медија, она напомиње да „управо због своје различитости, и фотографија и цртеж имају своје место унутар теренске грађе“ (Gavrilović 2019, 91).

Анастаса Јовановића (Debeljković 1977; Todić 1993, 17–18; Netaj 2003, 58). Јовановић 1841. године од водеће бечке оптичарске фирме Фоигтлендер (Voigtländer) набавља дагеротипски апарат типа No. 3 са Пецваловим портретним објективом. Био је то први апарат те врсте који за стално долази у Србију. Исте године Јовановић снима „Кнеза Михаила Обреновића, Књегињу Љубицу, и српску изређану војску“, мада тај снимак, како бележи у својој *Аутобиографији* „није баш особито успео“ (Malić 2009, 16). Од друге половине 19. века, фотографија у Србији почиње да добија и различите научне примене, између осталог у оквиру бележења и рада на презентацији националне културе на великим међународним изложбама. Тако фотограф Панта Христић сарађује са Миланом Ђ. Милићевићем на припреми материјала за Етнографску изложбу у Москви 1867. године. Сарадња у сличном духу наставља се и почетком 20. века, о чему сведоче одличне фотографије које је по предлозима и упутствима Јована Цвијића на више локација снимао лекар и фотограф аматер др Радивој Симоновић (Šekarić 2014), о чему ће бити речи даље у тексту. Данас се многе од фотографија које су настале у оквиру сарадње фотографа аматера и професионалаца с једне, и етнолога с друге стране, чувају у архивима, библиотекама, или музејским збиркама, каква је Збирка негатива и фотографија Етнографског музеја у Београду. Руководалац Збирке, Јелена Савић, описује је на следећи начин:

Бројност и разноврсност старих негатива, дијаслајдова и фотографија чине ову збирку најзначајнијим илустративним фондом те врсте у Србији. Осим пејзажа, сакралне и профане архитектуре, начина одевања и обичаја који су бележени на простору насељеном српским становништвом, значајан део ове збирке чине и колор дијаслајдови снимљени почетком XX века на просторима Азије и Северне Америке. Велики број фотографија снимљен је крајем XIX и почетком XX века, а дело су чувених фотографа аматера Ђорђа Станојевића, Николе Зеге, Радивоја Симоновића, Петра Ж. Петровића и многих других кустоса и сарадника Музеја.²

Вратимо се, на тренутак, раније изнетим критичким размишљањима о визуелним медијима у српској етнологији и антропологији. Понуђену слику је данас могуће учинити нешто нијансиранијом. Свакако треба нагласити чињеницу да су у већини средина процеси институционализације и професионализације друштвених и хуманистичких наука у првој половини 20. века били повезани са удаљавањем од пренаглашених позитивистичких очекивања, карактеристичних за рад прве генерације научника која је укључила фотографију у репертоар својих истраживачких техника на самом крају 19. века (Grimshaw 2001, 15–31, пос. 25; Bruić 2017, 131–132). С друге стране, бег у симболизам и импресионизам коме су били склони многи фотографи тога доба у жељи да се ослободе стигме механичке репродукције стварности, објективизма и позитивизма, није могао да буде од помоћи заступницима

² <https://etnografskimuzej.rs/zbirke/stari-negativi-i-fotografije/> (приступљено 15. 01. 2021).

фотографије међу антрополозима (Hirsch 2017, 195). Припадници друге и треће генерације етнолога и антрополога попут Бронислава Малиновског или Едварда Јуана Еванс-Причарда, чак и када су сами били способни фотографи-аматери, нису испољавали онакав научни ентузијазам према фотографији и филму какав су нешто раније неговали Феликс-Луј Рењо (Felix-Louis Regnault, 1863–1938), Алфред Корт Хадон (Alfred Cort Haddon, 1855–1940), или Волтер Болдвин Спенсер (Walter Baldwin Spencer, 1860–1929). Стручњаци из потоњих генерација сматрали су да су антрополошка теорија, и са њом повезан скуп аналитичких поступака толико напредовали, да су сазнања која је нудила фотографија почела да им изгледају разочаравајуће површним или сумњиво уметничким. Поједини аутори сматрају да је из тог разлога после почетне буре усхићења визуелним технологијама уследило дугогодишње затишје (Grimshaw 2001, 5–6). Управо су против упоредивог „затишја“ у српској и југословенској етнологији свој глас подигле Кнежевићева и Гавриловићева.

На овом месту не може бити понуђен исцрпан историјат односа између српске етнологије и антропологије, с једне стране, и фотографије, с друге. Циљ нам је да обновимо дијалог дисциплина започет осамдесетих година прошлог века и скренемо пажњу на скорија занимљива размишљања о фотографији као пракси, као и на инспиративне примере употребе фотографије у новијим антрополошким истраживањима у Србији.

Визуелни заокрет? Од фотографије као техничког помагала ка фотографији као теми за размишљање у етнологији и антропологији у Србији

Без обзира на то који је узрок, или скуп узрока, у питању, тешко је оспорити тврдњу Гавриловићеве да до осамдесетих година 20. века у Србији није приметно систематско и институционализовано етнолошко-антрополошко размишљање о природи фотографског медија. Међутим, чињенице на које су указале Кнежевићева и Гавриловићева не треба сматрати посебношћу развоја српске научне заједнице. Слични отклони примећују се и у другим срединама. Пишући декаду-две касније од поменутих ауторки о отклону према визуелном у историографији, аустријски историчар антрополошког усмерења Карл Казер био је спреман да употреби прилично снажан израз „скопофобија“ (Kaser 2013, 41). Њиме је желео да наговести разлоге због којих је историографија доскора пристајала да трпи губитке занемарујући фотографију као извор. Много година пре њега, Маргарет Мид се жалила на неизвесну судбину тада нове поддисциплине визуелне антропологије унутар мађехински настројене главне дисциплине усмерене искључиво на речи (Mead 2003 [1975]). „Страх“ од слике и сликања, и скоро потпуна усмереност на речи и апстрактне појмове, изгледа да су пратили развој дисциплина попут етнологије и антропологије у већини научних средина.

Описано стање се одскора убрзано мења. У последњих неколико декада 20, а поготову почетком 21. века, све већи број руштвених научника укључује овај медиј у свој рад, било у оквиру теоријских разматрања, било

кроз практичну употребу у конкретним истраживањима или кроз поједине облике примењено-научних активности. Овај искорак могуће је временски повезати са институционализацијом поддисциплина попут визуелне антропологије и визуелне социологије у Србији током прве декаде 21. века (Zvijer 2012; Naumović 2020). Овде се, међутим, износи претпоставка да су оба тока део ширег визуелног и сликовног заокрета (енг. *the visual turn; the pictorial turn*; Jay 2002; Kaser 2013) и израстања концепције о визуелној култури (енг. *visual culture*; Mirzoeff 1999) који су од краја осамдесетих и током деведесетих година 20. века постали приметни у већини друштвених и хуманистичких наука на глобалном нивоу (Jay 2002, 367–368). На овом месту није могуће подробније описати како је текао тај сложени процес, али се може наговестити да су идеје које су водиле у том правцу први пут изнете у делу Валтера Бењамина „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ (Benjamin 1974 [1936], 114–150). Књига о начинима виђења Џона Бергера (Berger 1972) непосредно је претходила одлучном продору у ширу јавност идеја на којима почива визуелни заокрет. Маргарита Диковитска у подробној студији о историји визуелне културе (Dikovitskaya 2005) скреће пажњу на чињеницу да је важну улогу у стварању предуслова за ширење интересовања за визуелно имао нешто раније започети тзв. културни заокрет (енг. *cultural turn*), који је у студије слика и представа унео размишљања о сложеним међуодносима између моћи и знања (Dikovitskaya 2005, 48). Иако су неке од иницијатива у процесу утемељења визуелне антропологије претходиле зрелој фази искорака ка визуелном (Hockings ed. 1975), њен пуни замах поклапа се временски са започињањем визуелног преокрета. У том смислу се обе струје могу сматрати деловима јединственог тока (Porempski 1978). У Србији, као уосталом и у другим срединама у којима је отприлике у то време започињао процес превредновања социјалистичког наслеђа, а са њим и широки талас позне модернизације и вестернизације (Vučetić 2012), визуелни заокрет уклопио се у шире токове друштвене и идеолошке промене. За нашу тему је посебно важан један од тих праваца промене, коју су неки аутори назвали процесом антропологизације етнологије (Naumović 1999; Rihtman Auguštin 2001; Kovačević 2005).

Елементе за потврду такве тезе могуће је наћи ако се пажљивије размотре упоредиви токови у сродним друштвеним, односно хуманистичким наукама у Србији, попут социологије (Zvijer 2012; Radović 2017) и историје (Timotijević 2013; Mihajlović 2015). Приметно је, такође, да све већи број етнолога-антрополога у Србији од краја 20. века експериментише са различитим приступима фотографији (Šoko 2016; Šoko 2017), као што је уочљиво и да други друштвени научници и истраживачи све чешће примењују поједине елементе етнолошко-антрополошког приступа, као и приступа карактеристичних за студије културе при изучавању фотографија (Trajkov 2010; Timotijević 2013; Todić 2015). Како је дошло до таквог заокрета у локалним оквирима?

Не би требало да чуди што је прве озбиљне кораке у разматрању употребе визуелних медија, односно фотографије и посебно филма у

етнологији учинила Сребрица Кнежевић, са чијим смо се појединим увидима већ упознали. Сребрица Кнежевић (1930–2012) била је пионир у неколико научних области, међу којима се истичу визуелна антропологија, медицинска антропологија, антропологија хране и исхране и педагошка антропологија или антропологија педагогије. Ради се о научници која је значајно допринела процесима антропологизације етнологије у Србији, али на један посебан, скроман и тихи а, како се касније испоставило, и неадекватно вреднован начин. О њеној посвећености сведоче бивши студенти, сарадници, текстови које је писала и који су о њој писани (Рајић 2012; Gorunović 2013; Mitrović 2018), као и материјали поклоњени Филозофском факултету³. Проф. Кнежевић је од почетка своје каријере 1952. године настојала да на часовима предмета који је оформила – Етнологије света – створи атмосферу која би студентима приближила далеке културне хоризонте. Визуелним илустрацијама (цртежима, мапама, фотографијама, дијапозитивима / слајд пројекцијама) и мелодијским инсертима од 1974. године придружила и 8 мм филмове које је сама снимала (Knežević 1982, 123; Naumović 1988b, 100). Важност коју је Сребрица Кнежевић придавала фотографији и другим аудио-визуелним материјалима можда најбоље може да се препозна у критикама које је упућивала савременицима неспремним да се ухвате у коштац са технолошким иновацијама:

Стручњак који не фотографише сам, који своја излагања не пропраћа својим слајдовима, фотографијама, мелодијама, играма, гестовима поздрављања и свим забележеним манифестацијама народног живота, није комплетан стручњак. Без савремених технолошких операција, етнолог је превазиђен. Застарела школа, (не мора да буде лоша школа, али је спорија) и зато такав етнолог изгледа непуноправан (Knežević 1982, 117–118).

У раду из кога је преузет претходни навод Кнежевићева је дала најзначајнији допринос разумевању места и улоге визуелних медија у етнологији (Knežević 1982). Објављивањем тог рада, како нам се чини, започиње прва фаза визуелног заокрета у српској етнологији и антропологији. Наиме, текст има наглашен програмски карактер и представља целовит пледоаје за употребу филма и звучног бележења у етнологији и антропологији. Предлог укључује методолошко образложење предности истраживања уз помоћ визуелних медија, кратак историјат филма као медија, преглед стања коришћења филма у етнолошким истраживањима у разним југословенским срединама, методолошке смернице за употребу филма у научном истраживању, као и оцену сазнајних домета визуелно утемељених приступа. У раду се, супротно до тада устаљеној пракси ослањања етнолога на професионалне фотографе и филмске сниматеље, заговара нужност да етнолог сам постане сниматељ:

Са добро разрађеном претпоставком, етнолог сниматељ ће се у току самога снимања, са разлогом, одредити за одређени угао

³ Слајдови, фотографије, фотографски филмови формата Л и 6х6, 8 мм филмови.

снимања, за одређени став. Само стручњак који има добар увид у ситуацију културе, који има широка општа знања, поготову када је први пут у сусрету са неком страном културом, у стању је да брзо и одлучно реагује шта ће да снима. Није свеједно ни како ће се снимати, ни када ће се снимати (Кнежевић 1982, 119).

Други рад који је наговестио визуелни заокрет у српској етнологији и антропологији, а истовремено и први теоријски утемељен рад о могућностима и важности проучавања фотографије у оквиру етнолошко-антрополошких истраживања у Србији, објавила је исте године Мирјана Прошић-Дворнић (Prošić-Dvornić 1982). Посматрајући фотографију (а у одређеној мери и друге визуелне форме изражавања) као објективни медиј, ауторка се залагала за њену употребу при истраживању визуелних аспеката предмета материјалне културе како прошлих нараштаја тако и у савременим истраживањима материјалне културе. Међутим, Мирјана Прошић-Дворнић је била у потпуности свесна чињенице да је и фотографија селективна, да приказани садржај може да буде унапред припремљен или намештен, као и да сам истраживач, бирајући репрезентативне моменте, појаве, околности и ситуације у одређеној култури, утиче на „конструкцију и замрзавање културе“ (Prošić-Dvornić 1982, 99). Са друге стране, упркос увиду у ограничења која фотографија може да има, ауторка указује на многе предности истраживања (уз помоћ) фотографија које су етнологии до тада ретко користили. Тако Прошић-Дворнићева истиче: ефикасност визуелног бележења података; могућност класификовања и статистичког праћења представљених појава; могућност вредновања проучаваних феномена, а поготову ставова према њима који су читљиви у начину на који су појаве приказане; лакоћу при сакупљању и јавном представљању искуствене евиденције о предметима; контролу објективности истраживача; а најзад и могућност да снимци послуже као „помоћно средство“ током фото-интервјуа (Prošić-Dvornić 1982, 100–105). Посебна вредност рада препознатљива је у напору који ауторка улаже у превазилажење приступа фотографији као пукој илустрацији, као и представе о фотографији као извору који говори сам за себе, и у њеном одлучном усмерењу на уклапање фотографије у комуникацијски концепт материјалне културе, дакле у шири теоријски оквир који је она у то време заступала. Текст је био резултат темељне теоријске и методолошке припреме за истраживања на различитим врстама визуелних извора у оквиру рада на докторској дисертацији посвећеној променама у култури одевања у Београду на размеђи 19. и 20. века. Дисертација (одбрањена 1985. године), као и књига која је из ње проистекла (Prošić-Dvornić 2006), могу се сматрати делима у којима је на до тада најсистематичнији и најконзистентнији начин визуелна грађа, укључујући и фотографију, уклопљена у методолошки и теоријски оквир антрополошких истраживања материјалне културе.

Радови и дисертација о којима је било речи покренули су својеврсни тренд писања разноврсних радова посвећених до тада мање изучаваним аспектима визуелне културе (Naumović 1988a). Нешто касније, у тај ток укључују се студије и књиге у којима се на амбициознији и промишљенији начин користе визуелни извори, чак и када та дела нису непосредно посвећена

фотографији или некој другој регистрацијској технологији (Pavković 2009; Romelić 2017). Са временом, поменути појединачни искораци постали су темељ онога што се данас са правом може сматрати визуелним заокретом у српској етнологији и антропологији.

Мислити (о) сликама: даљи кораци ка успостављању теоријски утемељених веза између етнологије-антропологије и фотографије у Србији

Има основа да се сматра да визуелни заокрет у српској етнологији у своју зrelu фазу улази са објављивањем студије *Балкански костими Николе Арсенивића* (Gavrilović 2004), а у извесној мери и *Југословенски етнограф Никола Арсенивић* (Gavrilović 2006). Оба издања проистекла су из докторске дисертације Љиљане Гавриловић под насловом *Акварели Николе Арсенивића као извор за проучавање одевања у XIX веку*, одбрањене 1993. године на Филозофском факултету у Београду. У првом случају, ради се о књизи у којој се на систематски и теоријски утемељен начин прати како један аутор користи нерегистрацијско средство ликовног изражаја (ликовну технику акварела) како би веродостојно представио ношње различитих група као важне елементе материјалне културе Балкана. За тему овог рада посебно је значајан уводни одељак књиге, у коме се нуди исцрпан резиме дотадашњих знања о коришћењу визуелних извора, укључујући и фотографију, у етнолошким и антрополошким истраживањима (Gavrilović 2004, 5–35).

Смер развоја који су Сребрица Кнежевић и Мирјана Прошић-Дворнић започеле, а Љиљана Гавриловић и други аутори наставили, доживео је својеврсну кулминацију објављивањем две капиталне монографије Богдана Шекарића, етнолога-антрополога и музејског саветника Одељења етнологије Музеја Војводине (Šekarić 2014; Šekarić 2019). Монографије су посвећене стваралаштву др Радивија Симоновића (1858–1950), лекара, здравственог просветитеља, антропогеографа, етнографа и фотографа аматера, и дугогодишњег Цвијићевог сарадника. Симоновићев опус од преко 15.000 фотографија (Šekarić 2014, 87) представља вероватно најзначајнији појединачни пример практичног коришћења фотографије у антропогеографским, етнолошким и антрополошким истраживањима у Србији:

За разлику од грађе дате у албумима, други део фотографског опуса др Симоновића има јасан етнографски карактер јер сведочи о животу и култури појединих етничких заједница у панонском културном ареалу... Анализом грађе дате у овој књизи несумњиво је утврђено да она представља прву планску и наменски прикупљену фотографску грађу, која је настала за потребе научног ангажмана дефинисаног теоријским циљевима самог аутора, али и утицајем институционалног рада на прикупљању етнографске грађе у Србији и Аустро-Угарској (Шекарић 2014, 87).

Шекарићеве монографије су несумњиво најтемељнији и најпотпунији пример научног одношења према фотографском културном наслеђу у Србији до данас. Прва Шекарићева монографија (Šekarić 2014), са обимном уводном студијом, упознаје читаоце са 324 изузетне фотографије на којима су етнографски портрети и мотиви из разних крајева Војводине, а посебно из Симоновићевог завичаја, сремског села Лединци. Друга монографија (Šekarić 2019), такође опремљена обимном уводном студијом, пред читаоце износи 590 подједнако ваљаних и занимљивих фотографија посвећених геоморфолошким карактеристикама планине Велебит, Симоновићеве велике љубави којој се годинама враћао, као и људима који на њој и око ње живе и њиховим стаништима. Брижљиво приређене, опремљене добро замишљеним и веома детаљним уводним студијама, и квалитетно штампане, монографије које је Богдан Шекарић посветио фотографском наслеђу др Радивоја Симоновића постављају изузетно високе стандарде у српској визуелној антропологији. Посебно треба истаћи Шекарићеву пажљиву реконструкцију Симоновићевих идејних оквира, којима се он доследно руководио у својој фотографској пракси, без којих није могуће правилно разумети својства и домете његовог рада. Ваља такође напоменути да су све објављене фотографије прошле обраду савременим програмима, чиме је у значајној мери побољшан њихов квалитет, поготову у динамичком опсегу, па је из преекспонираних и подекспонираних делова Симоновићевих фотографија учињено видљивим далеко више детаља (Šekarić 2014, 88–89). Шекарићеве монографије непосредно показују колико је знања и пажње потребно посветити старим фотографијама као предметима и као изворима информација, ако желите да правилно разумете људске приче које оне приповедају игром светла и таме. Ради се, на првом месту, о потреби да се нађе кључ за разумевање сложеног односа између идејног оквира који усмерава рад фотографа и података које слике писане светлом успевају да похране у себи.

Књига Драгана Стојменовића, етнолога-антрополога, руководиоца Завичајног одељења Народне библиотеке Бор, *О фото-документацији Француског друштва борских рудника* (Stojmenović 2020) наставља важан посао започет у Шекарићевим монографијама. Књига сведочи о скоро истовременом дозревању две антрополошке дисциплине, или је можда правилније рећи поддисциплине – визуелној антропологији и антропологији индустријског наслеђа. Заслуга је њеног аутора што је уложио велики труд, машту и таленат како би пронашао начин да доведе у сагласје та два развојна процеса, који су у Србији доскора имали међусобно удаљене, скоро самосвојне путеве. Црвену нит која ће повезати поменуте области промишљања Стојменовић је пронашао у индустријској фотографији. Стојменовићева књига је пионирска најпре по изазовном начину на који отвара питање представљања индустријског наслеђа на фотографијама насталим од 1904 до 1941. године. Књига се такође издваја по вредносно ангажованом начину на који скуп проблема које фотографија данас поставља пред нас повезује са великим политичким и етичким темама антрополошке рефлексије. Значајна је и по посебном Стојменовићевом приступу раду са друштвеним сећањима која у његовој средини чувају и покрећу слике

сачуване на површини стаклених плоча. Најзад, она је пионирска по начину на који се лична искуства и доживљаји покренути односом према фотографијама транспонују у веома посебан ауторски стил и практичан идејно-политички ангажман. Стојменовић, на трагу Шекарићевих прегнућа, своја теоријска и нормативна промишљања укоренује у својим практичним залагањима око сакупљања, заштите, дигитализације и јавне презентације индустријских фотографија насталих у Бору у периоду од једног века (1904–2004). Пажња је посвећена и пропитивању улога које фотографије могу да играју у конституисању локалне свести о значају индустријског наслеђа, као и у израстању тананог и рањивог на фотографијама заснованог друштвеног памћења у средини у којој су оне изворно снимане.

Међутим, Стојменовић отвара и шири питања судбине индустријског наслеђа у рударском и металуршком центру какав је Бор, поготову усмеравајући пажњу на проблем савремене политичке инструментализације тог наслеђа и штетних последица такве праксе како по само индустријско наслеђе, тако и по заједницу у оквиру које долази до таквих пракси. Најзад, Стојменовић даје кључан допринос одгонетању питања ауторства фотографија које чине збирку Француског друштва борских рудника. У том смислу, Стојменовићева књига се надовезује на раније пионирске покушаје разматрања антрополошког приступа индустријском наслеђу у Србији (Наумовић 2013), али их проширује повезивањем са фотографским наслеђем, дубоком историјском перспективом и друштвено-критичким ангажманом. Стојменовић зналачки бира четрдесет фотографија репрезентативних не по техничком или естетском критеријуму, него по томе што скрећу пажњу на способност фотографа да надиђе задати циљ индустријске документације и отвора перспективе социјалне, па чак и политичке тематике.

Примери о којима је било речи до сада подсећају нас да једна дисциплина не може полагати право на научну зрелост док није у стању да *sine ira et studio* размотри своје историјско наслеђе. Она мора показати да је способна да, како би то рекли многи научници попут Цвијића, пењући се на рамена знаменитих претходника, са досегнутих висина успешно сеже даље у трагању за научним постигнућима.

Нешто другачији пример систематског промишљања односа фотографије и антропологије, који такође карактерише зрелу фазу визуелног заокрета, представља књига *Борски алманах*, која је коауторско дело београдског етнолога-антрополога, Слободана Наумовића, и борског уличног фотографа, Владимира Радивојевића (Наумовић & Радивојевић 2015). Увод етнолога-антрополога Драгана Стојменовића (Наумовић & Радивојевић 2015, 7–15), чија је иницијатива довела до настанка књиге, и поглавље-студија Слободана Наумовића „Улична фотографија – лично, доживљајно и естетско у приступу као допуна репрезентативном, приказивачком и реалистичком у бележења света рада и живота у Бору“ (Наумовић & Радивојевић 2015, 99–184) у књизи представљају најопсежнији теоријски допринос антропологији фотографије који укључује и анализу конкретних уличних фотографија. Наиме, Наумовић поредећи размишљања (уличних) фотографа (као што су

Картије-Бресон, Виногранд, Еглстон) и друштвених научника (нпр. Бурдије, Барет, Едвардсова и Сонтагова) анализира и коментарише Радивојевићеве фотографије. На тај начин, употпуњује идеју Жана Руша о заједничкој антропологији и уметничко-научној сарадњи, остварену кроз интервју са Радивојевићем (Naumović & Radivojević 2015, 19–93), овог пута на теоријском нивоу.

Наумовић анализира Радивојевићеву естетику и принцип репрезентативности кроз две метафоре Џона Шарковског (John Szarkowski, 1925–2007), фотографа, историчара уметности и кустоса Музеја модерне уметности у Њујорку: „огледало“ (фотографија као показатељ унутрашњих стања фотографа) и „прозор“ (фотографија као средство упознавања са светом) и објашњава их користећи теоријско-аналитички концепт Мајкла Херцфелда, културну интимност, где су фотографије огледало личних представа о сопственој култури њиховог аутора али, претпоставља се, и других Борана (Naumović & Radivojević 2015, 147–175, 179). Док Радивојевићеве фотографије можемо да посматрамо као лични одговор на тренутно стање „пропадања“ или, можда је примереније рећи, као личну „борбу“ са социоекономском кризом у Бору кроз призму фотографије, Наумовићева анализа представља антрополошки дијалог са уметничким интервенцијама фотографа потакнутим том истом кризом, као и рефлексиван одговор на њих.

Што се промишљања научних домета фотографије тиче, визуелни заокрет у српској етнологији уцелиљује се увидима који се износе у прегледном раду о настанку англоамеричке и француске антропологије фотографије (Брујић 2017). Марија Брујић пише о историјском значају Боаса, Малиновског, Еванса-Причарда, Мидове и Бејтсона, Леви-Строса, Барта, Бурдијеа и Колијера за однос фотографије и антропологије, а затим се осврће на савремене, како рефлексивне тако и практично усмерене доприносе у сада већ потпуно успостављеној поддисциплини антропологије фотографије (Пинкова, Едвардсова, Руби и Пини).

Шта је све у фокусу: брзи преглед тема и проблема у новијим промишљањима и практичним примерима употребе фотографије у српској антропологији

а) Фотографија као метод истраживања: фотографско измамљивање

Фотографско измамљивање (енг. *photo-elicitation*) јесте помоћна истраживачка техника при вођењу интервјуа и служи да помогне људима да се присете одређених догађаја, појмова и сл., али и да покрену на разговор. Фотографско измамљивање буди сећања, осећања и покреће неочекивана знања (Harper 2002, 13; Banks 2007, 65). Фотографије које се могу користити ради „измамљивања“ података могу бити архивске, испитаникове, породичне или, ређе, истраживачеве – било да их је он снимio било да их тек поседује (Banks 2001, 87–96). Због тога, фотографско измамљивање може такође да

служи да се преиспитају писани извори или знање испитаника (Binney & Chaplin 2003, 106, 107) али и да олакша при успостављању контакта између антрополога и испитаника (Collier 1967, 47).

Наумовић (Naumović 2013), уводећи фотографију, као метод визуелне антропологије, пише о потенцијалима фотографије за истраживање нечега о чему у Србији до сада није било речи, наиме у истраживању индустријског наслеђа Бора. Иако текст није о фотографији већ о подсећању на потенцијал истраживања индустријског наслеђа Бора за друштвене научнике, аутор скреће пажњу на који начин би фотографије везане за РТ Бор (и постојање вишедеценијске визуелне документације о свакодневном животу, индустријализацији, раду у руднику и сл.), путем технике фотографског измамљивања са (бившим) радницима, могле да допринесу добијању квалитетних „сведочанстава“ (Naumović 2013, 103, 105, 108).

Борислава Вучковић је истраживала социокултурни хабитус заједнице српских мештана села Ђурчићи у Славонији у коме од деведесетих година 20. века више нико од Срба не живи. Иако не спомиње фотографско измамљивање, њен основни метод је разговор са испитаницима, њеним сродницима и пријатељима, о њиховим фотографијама свадбених ритуала из периода од 1960. до 1991. године. Ауторка третира и анализира те фотографије користећи концепт Маријан Хирш „постсећања“, као „генерацијски одговор друге генерације сјећању и трауми прве генерације“ (Vučković 2014, 23). У том смислу, свадбена фотографија постаје документ а фотографско измамљивање реконструкција начина живота у селу Ђурчићи који се мењао током неколико деценија друге половине 20. века (Vučković 2014).

Са друге стране, фотографије не морају да служе само да би се „измамиле“ информације од испитаника, већ и антрополог може да се подвргне својеврсној „обрнутој“ (Banić Grubišić 2012), односно аутофотографском измамљивању (Erdei 2015).

Као допуну интервјуима, у оквиру истраживања културног идентитета гастарбајтера у Источној Србији, Банић-Грубишићева (Banić-Grubišić 2012) направила је серије фотографија. Ишчитавајући своје теренске белешке, ауторка је дошла до закључка да фотографије оповргавају стереотипну слику која влада у јавности о гастарбајтерима. То се, на пример, односи на материјална добра која власници-гастарбајтери у Србији презентују као престиж, а које локално становништво у Немачкој третира као нешто непотребно, односно отпад.

Још један пример, могло би се рећи, фотографског ауто-измамљивања представља кратки рад Илдико Ердеи (Erdei 2015) о хоровима у социјалистичкој Југославији. Гледајући фотографију хорске школске изведбе на којој је и она учествовала, ауторка се присећа сопственог детињства, промишља о одрастању у социјалистичкој Југославији, пионирским удружењима и председнику Брозу и анализира конструкцију сопственог сећања у спрези са идеолошким дискурсом и друштвеним сећањем карактеристичним за то време.

У оквиру свог докторског истраживања о постсоцијалистичкој трансформацији у рударском граду Бору, Деана Јовановић (2013) такође је користила посебно прилагођену технику фотографског измамљивања, иако ни она свој метод тако не назива. Јовановићева је испитивала шта за њене испитанике представља свакодневни живот у Бору, као и њихово поимање будућности града која зависи од Рударско-топионичарског басена Бор који финансира урбану обнову (Јовановић 2013, 3, 6). Њени испитаници су имали задатак да фотографишу њима важне делове града, и затим су на основу тих фотографија у интервјуима причали о својим представама о будућности Бора. Укратко, наративи испитаника говоре о њиховим надама у просперитет Бора, али су проткани амбивалентним ставовима и откривају сталну стрепњу од „алтернативне будућности“ и „непожељног друштвеног поретка“, односно страх од нежељене будућности (Јовановић 2013, 20, 26).

Раније споменута књига, *Борски алманах* (Naumović & Radivojević 2015) важна је и за шире разматрање фотографског измамљивања и сарадње између фотографа (испитаника) и испитивача (антрополога), као и зато што пружа један од могућих одговора на питање како можемо да мислимо о савременом, индустријском и рударском граду, као што је Бор. Наиме, коментаришући сопствене фотографије, Радивојевић истовремено на уметнички начин промишља питања антрополога о естетици, етици, објективности, истини, селективности фотографије итд. питања која дубоко задиру у саму суштину антрополошке репрезентације путем фотографије. Паралелно, фотографије нуде увид у свакодневни живот и социоекономско стање у Бору које аутори, служећи се поставкама заједничке антропологије Жана Руша, кроз дискусију коментаришу и сучељавају са савременим историјско-уметничким и антрополошким теоријама, али и преиспитују на личном искуственом плану.

б) Фотографија као извор: архивска и интернет фотографија

Настављајући своја промишљања визуелних извора, Љиљана Гавриловић је анализирала фотографије нишког дворског фотографа, Петра Аранђеловића, настале на прелазу између 19. и 20. века. Како сама ауторка каже, путем њих је могуће реконструисати „идеални и остварени ред у друштву“, естетске идеале, егзотичне теме и романтичарска схватања српског грађанства тога доба, (неуобичајену за оно доба) индивидуализацију личности, уметничке аспирације и контекстуално разумевање самог аутора, патриотске и националне циљеве при бележењу социокултурне разноликости, и „како су се комбиновала три погледа на свет у истом времену и простору: оријентални – владајући до 1878. године, нови грађански – изразито проевропски декларисан, и сеоски – још увек обликован углавном у складу са релативно конзистентном традицијом“ (Gavrilović 2014, 10, 17, 18).

Међутим, истраживања архивске фотографије не могу увек да нам дају одговоре на многа питања. На пример, три фотографије грнчарских предмета снимљених 1882. године, године када Србија постаје Краљевина, београдског фотографа Васе Даниловића, пронађених у Књажевцу (Barišić

2013), представљају велику енигму за истраживаче. Мало се зна о животу и раду фотографа Даниловића, а још мање о овим фотографијама, будући да је он ретко путовао у унутрашњост и бавио се, у највећој мери, портретима и документарном фотографијом. Међутим, аутор текста скреће пажњу да су фотографије важне због реткости мотива (приказују предмете материјалне културе), своје старости и зато што могу да служе као допуна непотпуној биографији Васе Даниловића који је био један од првих етнографских фотографа с краја 19. века у Србији (Barišić 2013, 189–194). Поред тога, фотографије нам посредно казују о историјском периоду у коме је овај фотограф стварао.

У циљу разумевања визуелне презентације и визуелног стварања традиционално-руралног идентитета Србије, на примеру анализе фотографија страних и домаћих посетилаца Сабора трубача у Драгачеву, на интернет страници www.gusa.rs Марија Крстић закључује да фотографије потврђују уврежену слику у медијима и јавности да је Гуча српски национални и традиционално-културни догађај. Међутим, оно што масовни медији потпуно превиђају, а на фотографијама је видљиво јесу Роми – као учесници фестивала али и у другим улогама, а који су истовремено великим делом заслужни за опстајање фестивала (Krstić 2012, 461).

в) Ангажована антрополошка фотографија

Примери поменути до сада представљају различите начине разумевања прошлости (Barišić 2013; Gavrilović 2014; Vučković 2014; Erdei 2015), тумачења садашњости (Banić-Grubišić 2012; Krstić 2012; Naumović & Radivojević 2015) и предвиђања или скицирања будућности уз помоћ фотографије (Jovanović 2013; Naumović 2013; Naumović & Radivojević 2015). Другим речима, анализе споменутих фотографија истовремено нам дају важне друштвене и културолошке податке о српском друштву и његовим променама, од краја 19. до почетка 21. века. Многи тако остварени увиди не би могли да буду остварени применом других медија, односно на неки други начин (Banks 2007, 3–4).

Најзанимљивији и најсложенији пример може да понуди дугогодишњи фотографски и друштвено-примењени рад етнологa и антрополога Игора Чока.⁴ Развијајући више самосталних, односно групних пројеката у последњих десет година, Чоко је успео да успостави дуготрајан контакт, развије поверење и оствари изузетне фотографске резултате радећи са неким од најзатворенијих и најрањивијих друштвених и мањинских група, попут кривично осуђених, миграната, или економски маргинализованих слојева. Поједини пројекти су, при томе, имали веома сложене примењене циљеве, тако да је фотографско умеће Игора Чока доприносило ублажавању

⁴ Погледати богат и садржајан сајт, на коме је могуће наћи ауторову биографију, објављене фото-монографије, тематске колекције фотографија, огледе, интервјуе: <https://igorcocko.net/sr/> (приступљено 15. 01. 2021).

или превазилажењу неких од проблема које су поменуте групе имале. Можда је најцеловитији Чокон пројекат онај који је резултовао фото-монографијом *Иза решетака: Живот осуђеника из Окружног затвора у Београду* (Џоко 2016). Ради се о пројекту за који су фотографије снимане између октобра 2014. и децембра 2016. године. Циљ пројекта био је „рехабилитација кроз уметност осуђеника на одслужењу казне затвора у Окружном затвору Београд“ (Џоко 2016, 82). Осим израде фотографија, које су рађене уз пристанак и активну сарадњу осуђеника, пројекат је подразумевао креативну радионицу писања, колективни рад на поставци позоришне представе у којој су коришћени материјали настали у оквиру радионице, а најзад и снимање документарног филма о целокупном пројекту, којим је он представљен у међународном окружењу. Посебно значајан аспект Чокон ангажовања представља чињеница да је он као дипломирани етнолог-антрополог темељно информисан о теоријским и методолошким аспектима фотографског рада коме приступа, што његовом раду доноси данас толико тражену рефлексивну ноту, али и могућност да циљеве свога рада на рељефан, а веродостојан начин растумачи људима са којима сарађује. Ако нешто треба посебно истаћи у раду Игора Чока, онда је то управо однос несвакидашњег, дубоког поверења које он успева да успостави са својим информантима током снимања, и његова способност да једноставним и свима разумљивим језиком пренесе саговорницима сложене теоријске поставке свог приступа и циљеве свог истраживања, тако да могу у пуној мери да учествују у процесу стварања визуелног значења:

Ова прича прати свакодневицу осуђеника са затвореног одељења блока 5-1 Окружног затвора у Београду. На директан и транспарентан начин, дотиче срж њихових свакодневних активности и ритуала, доколице, радних аранжмана или креативних изазова. Личних и моралних преиспитивања, равнодушности или еуфорије, идентитета и емоција исказаних кроз оживље, тетоваже или нешто треће што дефинише и описује комплексност њихових личности и затворске иконографије. Тамо где је коцка неба једино плаветнило које могу да виде. Док не изађу на слободу. Као бољи људи, или не (Џоко 2016, 7).

Ка закључку

Иако почетком 21. века, употреба фотографије у етнологији и антропологији у Србији још увек нема истакнуто место, очито је да број радова расте, поготово у поређењу са ранијим периодима. Очекујемо да ће фотографија све више заузимати истакнуто место у истраживањима домаћих етнолога-антрополога с обзиром на доступност фотоапарата, пораст интересовања јавности, а најзад и на чињеницу да на основним и докторским студијама Одељења за етнологију и антропологију постоји изборни предмет „Визуелна антропологија“ (проф. Слободан Наумовић), у оквиру кога се такође изучава и антропологија фотографије. Развојни токови у академској дисциплини, које смо објединили изразом *визуелни заокрет* омогућавају

дубљу симбиозу између уметничког сензибилитета и научног стваралаштва, о чему, између осталог, говоре искораци попут докторске дисертације о визуелним кодовима на омотима грамофонских плоча у САД и УК професора дизајна Катарине Николић (Nikolić 2020), која је не тако давно одбрањена на Одељењу за етнологију и антропологију Филозофског факултета, као и пројекти из збирке фотографија Игора Чока.

Представљени радови приказују различите антрополошке приступе фотографији (в. Scherer 1992, 32) као што су: интерпретација гледаоца (Vučković 2014), намере фотографа (Banić Grubišić 2012; Jovanović 2013; Naumović & Radivojević 2015), интерпретације истраживача кроз реконструкцију ширег контекста (Banić Grubišić 2012; Krstić 2012; Barišić 2013; Gavrilović 2014; Erdei 2015; Naumović & Radivojević 2015), теоријску контекстуализацију улоге фотографије у антропологији и савременом свету (Prošić-Dvornić 1982; Naumović & Radivojević 2015; Brujić 2017) и материјалност фотографије (Barišić 2013). На крају, али не и најмање важно, споменути радови показују управо креативну методолошку употребу фотографија у истраживању. Наравно било је немогуће, због обима и типа рада укључити све доприносе из српске етнологије и антропологије, односно све радове који користе етнолошко-антрополошки приступ. Један од циљева је био да, кроз преглед *неколико* радова који користе различити приступ, укажемо да фотографија може да буде релевантна тема у етнологији-антропологији али и креативна техника антрополошког истраживања. Желимо такође да подстакнемо на нова проучавања богатих музеолошких збирки. С тим у вези, важност представљених радова говори управо о потенцијалу фотографије као важног извора (истраживање архивске и интернет фотографије) или метода истраживања (употреба фотографије и фотографско измамљивање) прошлости, савремености али и антиципирања социокултурне будућности. Можда је најважније од свега што школовани етнологзи/антрополози постају оспособљени и спремни да користе своја практична знања о фотографији у уметничком и примењеном раду са различитим врстама информаната, доприносећи бољем разумевању и друштвеној прихваћености маргинализованих група, и дајући им могућност да активније учествују у грађењу слике о себи у јавности (Џоко 2016; Џоко 2017).

Литература

- Banić Grubišić, Ana. 2012. „О случају ‘obrnute’ upotrebe ‘fotografskog izmamljivanja’: razmišljanja o značaju i ulozi vizuelne građe u terenskom istraživanju“. *Etnološko-antropološke sveske* 19 (8): 47–63.
- 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.

- Barišić, Ranko. 2013. „Tri fotografije Vase Danilovića“. *Glasnik Muzeja Banata* 15: 188–195.
- Benjamin, Valter. 1974 [1936]. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“. U *Eseji*, 114–150. Beograd: Nolit.
- Binney, Judith & Gillian Chaplin. 2003. “Taking the Photographs Home. The Recovery of a Māori History”. In *Museum & Source Communities: A Routledge Reader*, eds. Laura Peers & Alison K. Brown, 100–110. London – New York: Routledge.
- Brujić, Marija. 2017. „Kratak uvod u istoriju antropologije fotografije“. *Etnoantropološki problemi* 12 (1): 129–147.
- 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.
- Čoko, Igor. 2016. *Iza rešetaka. Život osuđenika iz Okružnog zatvora u Beogradu*. Beograd: Okružni zatvor u Beogradu.
- Čoko, Igor. 2017. *Subverzivna estetika ulice: prizori raskošne stvarnosti*. Beograd: Grain photo books.
- Debeljković, Branibor. 1977. *Stara srpska fotografija*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Dikovitskaya, Margaret. 2005. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Erdei, Ildiko. „Hor“. 2015. U *Plameni pozdravi. Reprezentativni portret detinjstva u socijalističkoj Jugoslaviji*, ur. Ana Adamović, 181–185. Beograd: Kiosk.
- Gavrilović, Ljiljana. 2004. „Vizuelni izvori u etnološkim/antropološkim istraživanjima“. U *Balkanski kostimi Nikole Arsenovića*, prir. Ljiljana Gavrilović, 5–35. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gavrilović, Ljiljana. 2006. *Jugoslovenski etnograf Nikola Arsenović*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gavrilović, Ljiljana. 2014. „San o lepoti i spasavanje prošlosti: fotografije Petra Arandelovića“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 78: 9–20.
- Gavrilović, Ljiljana. 2019. „Olga Benson: priča o zaturenom blagu“. U *Snovi o prošlosti i tradiciji: Olga Benson*, ur. Ljiljana Gavrilović, 71–121. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gorunović, Gordana. 2013. „Sećanje na profesorku Srebricu Knežević (1930–2012)“. *Antropologija* 13 (1): 157–171.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Harper, Douglas. 2002. "Talking about Pictures: a Case for Photo Elicitation". *Visual Studies* 17 (1): 13–26.
- Hirsch, Robert. 2017. *Seizing the Light. A Social & Aesthetic History of Photography*. Third Edition. New York – London: Routledge.
- Jay, Martin. 2002. "Cultural relativism and the visual turn". *Journal of visual culture* 1 (3): 267–278.
- Jovanović, Deana. 2013. *Bor forward >> zamišljanje budućnosti*. Bor: Narodna biblioteka Bor.
- Kaser, Karl. 2013. "Visual Studies: Their Potential for the Comparative Study of the Late Ottoman Empire". In *Ottoman Legacies in the Contemporary Mediterranean. The Balkans and the Middle East Compared*, eds. Ginio Eyal & Karl Kaser, 41–58. Jerusalem: The European Forum at the Hebrew University.
- Knežević, Srebrica. 1982. „Zvučno i filmsko registrovanje u etnološkim istraživanjima“. *Etnološke sveske* 4: 109–125.
- Kovačević, Ivan. 2005. „Iz etnologije u antropologiju (Srpska etnologija u poslednje tri decenije 1975–2005)“. U *Etnologija i antropologija. Stanje i perspektive*, ur. Dragana Radojičić, 11–18. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Krstić, Marija. 2012. "All Roads Lead to Guča: Modes of Representing Serbia and Serbs during the Guča Trumpet Festival". *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 447–470.
- Malić, Goran. 2001. *Slike u srebru: Predistorija i tehničko-tehnološka evolucija fotografije u XIX i prvoj polovini XX veka*. Beograd: Fotogram.
- Malić, Goran. 2009. *Letopis srpske fotografije 1839–2008*. Beograd: Fotogram.
- Mead, Margaret. 2003 [1975]. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 3–10. Berlin – New York: Mouton de Gruyter (third edition).
- Mihajlović, Mila. 2015. „Fotografija: dokument, izvor i svedok istorije“. *Arhiv, časopis Arhiva Jugoslavije* 1–2: 37–44.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mitrović, Katarina M. 2018. „Srebrica Knežević: okvir naučnog i nastavnog bavljenja etnologijom i antropologijom“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 66 (1): 73–88.
- Naumović, Slobodan & Vladimir Radivojević. 2015. *Borski almanah. Ulična fotografija kao zajednička antropologija*, ur. Slobodan Naumović & Dragan Stojmenović. Bor: Narodna biblioteka Bor.
- Naumović, Slobodan. 1988a. „Pitanje vizuelne građe u etnologiji“. *Etnološke sveske* 9: 113–123.

- Naumović, Slobodan. 1988b. „Primena vizuelnih materijala i video tehnologije u Etnologiji Jugoslavije-socijalnoj kulturi“. Diplomski rad, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Naumović, Slobodan. 1999. “Identity Creator in Identity Crisis: Reflections on the Politics of Serbian Ethnology”. *Anthropological Journal on European Cultures* 8 (2): 39–128.
- Naumović, Slobodan. 2013. „Resurs od ključnog značaja: industrijsko nasleđe Bora viđeno iz perspektive industrijske arheologije, etnologije rudarstva, političke antropologije i vizuelne antropologije“. U *Dobro je za mišljenje, ali je komplikovano za jelo. Nedovoljno jasni pojmovi i pojave našeg zavičaja tumačeni iz ugla etnologije i antropologije*, ur. Dragan Stojmenović, 75–110. Bor: Narodna biblioteka Bor.
- Naumović, Slobodan. 2020. „Ljubav u doba kolere: etnografski film i vizuelna antropologija“. *Godišnjak za društvenu istoriju XXVII* (1): 33–61.
- Netaj, Zorica. 2003. „Počeci fotografije 1839–1900“. *Arhiv, Časopis Arhiva Srbije i Crne Gore* 1–2: 54–61.
- Nikolić, Katarina S. 2020. „Vizuelno kodiranje muzike u fotografijama na omotima gramofonskih ploča u produkciji iz '70-ih i '80-ih godina u SAD i Velikoj Britaniji“. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Pajić, Gordana. 2012. „Nemam više vremena“. *Prizor, časopis za kulturnu istoriju Jadra*: 59–76.
- Pavković, Nikola. 2009. *Banatsko selo : društvene i kulturne promene : Gaj i Dubovac*. Novi Sad: Matica srpska, Odeljenje za društvene nauke.
- Pavlović, Aleksandar Saša. 1982. „Prvo snimanje Beograda dagerotipom i Dimitrije Novaković“. *Zbornik Istorijskog muzeja Srbije* 19: 225–234.
- Porempski, Mječislav. 1978. *Ikonosfera*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Prosveta.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 1982. „Mogućnosti korišćenja fotografije u proučavanju materijalne kulture“. *Etnološke sveske* 4: 94–108.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 2006. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture.
- Radović, Svetlana. 2017. „Korišćenje fotografije kao tehnike istraživanja u sociologiji“. *Sociološki pregled* 51 (2): 211–235.
- Rihtman Augustin, Dunja. 2001. *Etnologija i etnomit*. Zagreb: ABS95.
- Romelić, Živka. 2017. *O rudarskoj kulturi u Boru. Tradicija kao podstrek*. Bor: Narodna biblioteka Bor.
- Scherer, Joanna C. 1992. “The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry”. In *Anthropology and Photography*,

⇨ С. Наумовић, М. Брујућ, К. М. Митровић, Увод у антропологију фотографије у Србији ⇨

1860-1920, ed. Elizabeth Edwards, 32–41. London: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute.

Šekarić, Bogdan. 2014. *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga prva. Srem. Slavonija i zapadni Srem. Baranja. Bačka. Banat*. Novi Sad: Muzej Vojvodine.

Šekarić, Bogdan. 2019. *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga druga. Velebit. Dalmacija*. Novi Sad: Muzej Vojvodine.

Timotijević, Miloš. 2013. *Čačak u doba socijalizma (1944–1990). Fotografija kao reprezent političke moći*. Čačak: Narodni muzej Čačak.

Todić, Milanka. 1993. *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*. Beograd: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti.

Todić, Milanka. 2015. *Moderno dete i detinjstvo*. Beograd: Službeni glasnik.

Trajkov, Jasmina. 2010. „Uloga razglednica s predstavama javnih svečanosti u dinastičkoj propagandi Petra I Karađorđevića“. *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* 6: 43–56.

Vučetić, Radina. 2012. *Koka-Kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.

Vučković, Borislava. 2014. „Fotografske priče svatovskih rituala“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 78: 21–56.

Zvijer, Nemanja. 2012. „Sociologija vizuelnog – mogući pravci budućeg razvoja sociologije u Srbiji“. *Sociološki pregled* 46 (3–4): 1070–1089.

Примљено / Received: 19. 11. 2020.

Прихваћено / Accepted: 11. 05. 2021.