

Марија Брујић*

*Институт за етнологију и антропологију
Филозофски факултет, Универзитет у Београду*

Катарина Митровић Ражнатовић**

Етнографски институт САНУ

„Нико не жели да буде ружан на фотографији.“
(локални фотограф, *Фото-мајстори*)

ФОТОГРАФИЈА НА ЕТНОГРАФСКОМ ФИЛМУ И НОВЕ СТУДИЈЕ МАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРЕ: АНТРОПОЛОШКИ ПОГЛЕД***1

Апстракт: Због својих значењских одлика, попут иконичности и индексности, које омогућавају комуникацију, као и материјалних карактеристика, у антропологији се фотографијом као предметом истраживања баве и визуелна антропологија и антропологија материјалне културе. Савремена визуелна антропологија одговара на питање шта фотографија значи за људе (фотографисане, власнике фотографије, фотографе), док антропологија материјалне културе истражује на који начин фотографија „производи“ људе и предмете, односно шта она чини за људе и шта чини људима. На том трагу, поредимо два класична етнографска филма у којима је предмет фотографско представљање локалне заједнице, а то су *Фото-мајстори* (Photo Wallahs, MacDougall and MacDougall 1991) и *Будуће сећање: фотографија и уметност слике у Гани* (Future remembrance. Photography and image art in Ghana, Wendl and Du Plessis 1998). Намера нам је да дате

* marija.brujic@f.bg.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0001-8004-6399>

** katarina.mitrovic@ei.sanu.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0003-2923-6167>

*** Реализацију овог истраживања финансијски је подржало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије у склопу финансирања научноистраживачког рада на Универзитету у Београду – Филозофском факултету (број уговора 451-03-33/2026-03/200163). Такође, текст је резултат рада у Етнографском институту САНУ, који финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2025. години, број 451-03-33/2026-03/ 200173, од 5. 2. 2026.

1 Рад је претходно саопштен на научном скупу „Популарна култура, фолклор, комуникација“, који је одржан 5. и 6. децембра 2025. године у организацији Института за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Универзитета у Београду.

филмове анализирамо користећи концепте из нових студија материјалне културе, пре свега објективизацију. Узимајући за пример фотографије, циљ је да покажемо плодотворност приступа нових студија материјалне културе у истраживању тема као што су идентитет и сопство у визуелној етнографији.

Кључне речи: фотографија, објективизација, материјални обрт, визуелна антропологија, знак.

Увод

Фотографије се углавном доживљавају само као описна средства (Maunard 1997, 24). Аналогне фотографије су, међутим, материјални објекти који, због својих специфичних материјалних карактеристика и визуелне представе, могу бити веома убедљиви. Из антрополошке перспективе, фотографије се (углавном) тумаче и разумевају на два начина.

С једне стране, фотографије делују као знаци. Оне учествују у комуникацији, односно преношењу значења о некоме или нечему. У том смислу, као и сваки други знак, фотографија се састоји од *означеној* (енгл. *signified*, концепт, појам у мислима) и *означиошћу* (енгл. *signifier*, акустични, материјални или чулни облик знака) (Chandler 2002, 14–15; Lič 2002, 30). С тим у вези, у оквиру комуникацијског догађаја, у семиотици се обично прави разлика између: 1) *симбола* (означитељ не подсећа на означено већ је веза између њих произвољна и договорена, нпр. слова, бројеви, националне заставе); 2) *икона* (означитељ подсећа на означено или га имитира тако што преузима његове одређене квалитете [укус, мирис, изглед, звук, додир], нпр. портрети, имитативни гестови); и 3) *индекса* (означитељ је директно [физички или узрочно] повезан с означавајућим [нпр. природни индекси као што су дим, гром; медицински индекси попут бола, осипа]) (Chandler 2002, 36–37; Lič 2002, 22–23). Као знак, фотографије су спој и индекса и иконе (Peirce 1955, наведено према Knappett 2002). Слично као видео-записи и филмови, фотографије „представљају или стоје уместо приказане ствари“ (Banks 2001, 49). Фотографије, попут иконе, личе на оно што је представљено на њима, али могу деловати као индекс, јер је „сличност последица тога што су фотографије произведене под одређеним околностима тако да су физички приморане да одговарају [...] природи“ (Peirce 1955, наведено према Knappett 2002, 102, 106). У том смислу, фотографије лако преносе поруке јер служе као метафоре (уп. Wagner 1975, наведено према Tilley 1999, 36), али могу и да повезују прошлост са садашњошћу. Другим речима, фотографије су прикази нечега изван њих – могу стајати уместо нечега (као икона) или могу упућивати на нешто (као индекс) у зависности од друштвеног контекста. Ипак, те фотографске представе нису само индексне и иконичне већ и симболичне,

јер „фотографија није само репрезентација особе, већ репрезентација репрезентације – квалитета или радњи или знања повезаних са представљеном особом“ (Banks 2001, 50).

С друге стране, захваљујући својој опипљивој карактеристици, фотографије класификујемо и као ствари. Другим речима, „управо зато што су одређене слике, [фотографије] се користе као специфична врста објеката“ (Porto 2005, 113). Поред тога, Милер (Miller 1987, 109) упозорава да физичка природа фотографија као артефаката чини фотографије тешким за издвајање из одређеног друштвеног контекста у којем делују. С тим у вези, у анализу фотографија такође је важно укључити њихову материјалност како би се разумеле намере стварања, дистрибуције, коришћења, одбацивања и поновног коришћења фотографија (Arfield 2000, наведено према Edwards and Hart 2004, 1). У том смислу, иако је важно оно што је на фотографији, физичке, односно материјалне одлике фотографије утичу на њен садржај (Banks 2001, 51; Edwards and Hart 2004, 3). Примера ради, физичке (папир за штампање), техничке и презентационе (нпр. албуми, рамови) одлике фотографије значајне су јер утичу на друштвену (ре)конструкцију стварности на фотографији (Edwards and Hart 2004, 3).

Као и код разумевања објеката, важно је не само шта фотографије значе, већ и како се понашају, зашто раде то што раде и на кога утичу (Porto 2005). Под условом да их сместимо у одређени социо-културни контекст, можемо их користити као „етнографске документе“ (Scherer 1992, 34). Оне се намерно осмишљавају, бирају међу многима и постављају на репрезентативно место (нпр. у дневној соби, в. Riggins 1994). Стога, Порто (Porto 2005, 113) наглашава важност етнографског истраживања везе између материјалних система фотографија и њихових биографија. На пример, породичне фотографије у дневној соби, на надгробним споменицима или у читуљама могу имати заједничку улогу позитивног представљања особа и, на неки начин, могу имати функцију подражавања жељеног идентитета особе. Сличну улогу могу да имају и дигиталне фотографије. Нематеријалност дигиталне фотографије омогућава нам да манипулишемо њоме на другачији, креативнији, комплекснији и, врло често, видљивији начин. С тим у вези, Милер и Синананова су, поред етнографског истраживања у два села у Енглеској и на Тринидаду, компаративном методом анализирали дигиталне слике и постове на Фејсбуку 100 испитаника из оба места. Аутори, с тим у вези, говоре о различитим, али упоредивим типовима фотографије (Miller and Sinanan 2017). У складу с типом фотографија које испитујемо, у овом чланку се ограничавамо само на улогу аналогне фотографије у животима оних који су на њима.

Домаћи етнологи и антрополози такође су се бавили значајем фотографије у проучавању материјалне културе: њеним местом као извора података о видљивим појавама и утканим значењима и вредностима, те фотографијама као (не)материјалним објектима са својим историјама,

причама, вредностима и могућностима да конструишу и реконструишу друштвену реалност (Naumović 1988, 122; Brujić 2017, 130). Наглашавајући значај комуникацијског аспекта материјалних предмета за етнологска истраживања, Мирјана Прошић-Дворнић указује на репрезентацију портретисаних и информације које фотографије о њима нуде. Преиспитујући објективност и неутралност фотографија услед „монтирања“ људи и амбијената које пружа репрезентативно представљање, Прошић-Дворнићева примећује да су оне „средство помоћу кога друштво може да изрази своје жеље и потребе и да својствено тумачење стварности“ (Prošić-Dvornić 1982, 99). Посредоване значењем које фотографисани жели да пренесе о себи, фотографије и идентитети на њима креирају се у брижљиво бираним условима. Оне постају платформе преко којих људи чувају успомене на важне тренутке у својим животима и међусобним односима, истовремено себи и свету показујући најлепшу слику о себи (Gavrilović 2014, 10). Иако таква фотографија стоји на граници стварности и илузије, она је тачна и истинита у оку истраживача који тумачи шири контекст њеног настанка. На пример, анализирајући старе фотографије важних догађаја или портрете као симболе друштвеног успеха и потврде статуса у одређеном историјском тренутку, можемо видети фотографисане и материјалне предмете који их окружују представљене у идеалном лику, те стећи увид у вредносне системе културе и начине на које се схватала и обликовала лепота (Prošić-Dvornić 1982, 99–102, Gavrilović 2014, 9). На том трагу, истражујући везу између креирања идентитета путем материјалне културе, можемо даље анализирати комуникацијски потенцијал фотографије која указује на друштвено прихваћене идеале успешности и лепоте, репрезентативне и пожељне предмете, као и на важне момен-те вредне документовања и преношења. Прецизније, у овом раду ћемо користити фотографије као примере за изражавање сопства/личности (енгл. *personhood*). У том смислу, прихватамо следећу дефиницију сопства. Сопство је друштвено и културно конструиран део шире схваћеног појма идентитет. У питању је релациона категорија која се односи на „стање или предуслов бивања особом“, „произлази из специфичних начина постојања особе у свету“ и може бити приписано и материјалним ентитетима (Fowler 2010, 353, 373). С тим у вези, Фаулер објашњава да увек постоје „кључни принципи који структурирају праксе које конституишу особе, [њихова сопства], предмете и места [...] који су повезани са идејама о односима између људи, животиња, предмета и места“ (Fowler 2010, 367).

Имајући у виду идеју производње личног идентитета путем предмета, занима нас како студијска фотографија утиче на изградњу и одржавање пожељног сопства. С тим у вези, уместо класичног антрополошког метода „посматрања са учествовањем“, користимо етнографски филм као терен(ски простор) у ширем смислу (в. Ivanović 2005). Анализираћемо објективизацију сопства у фотографијама (као материјалних докумената)

на основу грађе из два етнографска филма. Филм *Фотио-мајстори* (*Photo Wallahs*, MacDougall and MacDougall 1991) говори о различитим праксама фотографисања и фотографијама и о томе шта оне могу да нам кажу о историји града и његовим становницима (MacDougall 1992a, 97). *Будуће сећање: фотиографија и уметност слике у Гани* (*Future remembrance. Photography and image art in Ghana*, Wendl and Du Plessis 1998) филм је о фотографској пракси у Гани, у чијем се фокусу налази студијска фотографија и њена способност да ствара, чува и подстиче будућа сећања (Wendl 2001, 84). Оба филма говоре о савременој улози фотографије на датим просторима из угла самих фотографа, иако су гледаоци свесни присуства сниматеља (MacDougall 1992b; Gilbert 1999).

Наведени филмови се баве локалним праксама употребе фото-камере и начинима преговарања и саморепрезентације идентитета. Истовремено су парадигматски примери у визуелној антропологији за разумевање „визуелне праксе ‘портретисања’, локалних разумевања везе између ‘истинитог сопства’ и особе“, културне манифестације фотографског представљања, различитих питања репрезентације и саморепрезентације, као и промена насталих услед технолошких иновација, али и естетских представа, политичких дискурса и нових трендова (MacDougall 1992b; Pinney 1993, 123, 124; Narayan 1994, 949; Pink 1998, 24; Wendl 2001, 98). Фотографије које истражујемо су двоструко посредован медијум (путем фото-апарата и видео-камере). Имајући то на уму, као вид истраживања визуелних културних форми (MacDougall 1992a, 2; Morphy and Banks 1999, 5), наш рад је на размеђи визуелне антропологије и нових студија материјалне културе у тематском и методолошком смислу. С тим у вези, полазећи од визуелне антропологије, односно визуелних репрезентација у датим филмовима (Pinney 1993, 123), намера нам је да допринесемо „различитости приступа у ‘студијама материјалне културе’“ (Hicks and Beaudry 2010, 3).

Материјални обрт у студијама материјалне културе

Током последње три деценије двадесетог века, друштвено-хуманистичке науке су биле поприште различитих методолошких обрта, као што су, на пример, реторички и рефлексивни (Clifford and Marcus 1986). У овом раду се интересујемо за материјални (Wang 2016), односно материјално-културни (Hicks 2010, 29) обрт. Материјални обрт је довео до редеофинисања студија материјалне културе у нове студије материјалне културе (НСМК), које у фокус стављају управо међузависност предмета и људи. Нове студије материјалне културе истражују однос између људи (као „културних субјеката“) и ствари (као „културних објеката“) без обзира на време и простор (Miller and Tilley 1996, 5; Hicks 2010). Милер, на

пример, указује на то да је један од циљева нових студија материјалне културе „разумевање начина на који се људи поистовећују са објектима и како постају нераздвојни“ (Miller 1994). Колико је природа природна (в. Miller 1994), а колико је човек вештачки (Kanappett 2002; Gane 2006) само су нека од питања која су почела да указују на нове приступе и реконцептуализовано разумевање односа између објеката и људских бића као међусобно зависних. У том смислу, истраживачи се занимају за капацитет предмета да обликују културе, друштва и групне и појединачне идентитете (Berta 2024), односно почиње да се преиспитује подвојеност између света људи и света ствари (в. Miller and Tilley 1996).

Копитоф (Kopytoff 1986, 84) и, касније радикалније, Латур (Latour 2000) сугеришу да не постоји концептуална разлика између универзума људи и универзума објеката, будући да људи интервенишу у сферу објеката. Објашњавајући процес комодитизације, Копитоф дефинише производњу робе као културни и когнитивни процес. На основу примера ропства, односно куповине људи, и савремених могућности комодитизације људи у пољу репродукције (нпр. сурогат мајчинство, тржите крви, трговина људима и органима), он даље указује на могућност претварања људи у робу (Kopytoff 1986, 64–69). Према Латуру, везе између природе и људи, технологије и људи, предмета и људи неизбежне су и неупитне. Заправо, Латур тврди (Latour 2000, 11) да предмети постоје само док су у земљи, „непознати, одбачени, покривени, игнорисани, невидљиви, сами по себи“. Мање драматичан став понудио је Милер (Miller 1987; 1994), који инсистира на вези између предмета и особа. Овај став је, такође, један од темеља материјалног обрта. С тим у вези, акценат у новим студијама материјалне културе јесте на интеракцији и учинковитости (беживотних) ствари и (живих) субјекта зато што, иако људи стварају предмете, предмети утичу на људе (Miller 1994; Berta 2024, 247), односно предмети повратно „стварају“ људе (Tilley 2006a).

Иако су предмети дуго сматрани само деловима музејских колекција и стварима без сопствене историје (в. Pavez 1996), од 1970-их и 1980-их година научници су почели да постављају различита питања о „биографијама“, материјалности и функцијама предмета мимо практичне/корисне. Такође, у оквиру (нових) студија материјалне културе, све више истраживања се посвећује разумевању друштвеног „живота ствари“, артефаката и предмета свакодневне употребе, као и идеји да ствари имају своје (културне, техничке, економске, политичке и сл.) биографије као и људи и да, последично томе, заслужују пажњу истраживача (в. Kopytoff 1986, 64–75; Miller and Tilley 1996).

Кључни концепт за материјални обрт представља разрађени Хегелов концепт објективизације. Објективизација, укратко, представља културну природу односа субјекат–објекат пошто служи да се превазиђе опозиција између субјекта и објекта, живог и неживог, активног и пасивног

(Miller 1987, 121; Tilley 2006b, 61). Другим речима, предмети материјалне културе су у служби „екстернализације сопства“ и „самоспознаје субјекта“ и саставни су „део процеса конструисања субјекта“ (Erdei 2008, 247). У том смислу, Тили сумира следећу идеју о међусобној условљености људи и ствари:

Ствари стварају људе исто колико и људи стварају њих. [...] Очигледно је да људи уписују метафоричка значења у ствари које саме по себи не би имале значење [али такође] једном створене ствари, саме теже да репродукују или трансформишу друштвени контекст у коме се налазе [...]. Ствари су активне, а не пасивне, и дијалектички су повезане са својим друштвеним условима постојања. (Tilley 1999, 76)

Другим речима, материјалност објеката служи за њихову објективизацију у свету и може повратно утицати на поновно произвођење људског света. На пример, Милер истиче да су материјални облици медијум за сажимање садашњих, пролазних и посебних историја под велико искуство јер објективизују осећај прошлости (Miller 1987, 59, 124). У том смислу, елементи материјалне културе не одражавају постојеће друштвене разлике, идеје или симболичке системе, већ је материјална култура медијум кроз који се ове вредности, идеје и друштвене разлике репродукују, легитимишу или трансформишу (Tilley 2006b, 61). Фаулер објашњава ову међусобну условљеност између људи и ствари, сматрајући да је процес објективизације уједно и процес отеловљења (енгл. *personification*). С једне стране, „ствари отелотворују културне концепте“, док се, с друге, људи обликују кроз праксе употребе ствари (кроз њихову производњу, употребу, размену и сл.) (Fowler 2010, 360).

У следећем одељку ћемо указати на последице материјалног обрта на примеру фотографије као материјалне својине људи. Показаћемо како нам фотографија, као специфична врста објекта – слике, може помоћи да разумемо материјални обрт и обрнуто.

Фотографија као материјални предмет у антрополошким истраживањима

Идеја да су фотографије представе (једног дела) социо-културне реалности представља приступ који је добро утемељен у антропологији (о историји антропологије фотографије у англоамеричкој, француској и домаћој антропологији в. Врујић 2017; Naumović, Врујић и Mitrović 2021). Ипак, фотографије су истовремено стварност по себи, материјални објекти са сопственом историјом, причама и вредностима које могу бити од интереса за антропологе. Штавише, Едвардсова објашњава да је током деветнаестог и почетком двадесетог века између научника постојала значајна

циркулација слика (Edwards 2001, 27). Другим речима, ауторка (Edwards 2001) наглашава значај истраживања фотографија као предмета размене и потрошње и као робе која има своје друштвене биографије. Она разматра колекције раних антрополога као вид система размене у којем су фотографије представљале „друштвене објекте“. „Слике нису постојале само у контексту апстрактног и идеолошког дискурса. Оне су биле посматране, копиране, о њима се расправљало и постојале су у телесној вези са посматрачем у друштвеном времену и простору“ (Edwards 2001, 42).

Едвардсова и Хартова (Edwards and Hart 2004, 1) даље подсећају да је „фотографија тродимензионална ствар, не само дводимензионална слика“. Савремени истраживачи су сагласни с тим да антрополози нису у довољној мери истражили ову перспективу: „[...] фотографије етнографских предмета, у фази њихове друштвене биографије када су означени као ‘музејски примерци’, привукле су мало интересовања или анализе у поређењу са политиком и поетиком музејске праксе или етнографијом уопште“ (Edwards 2001, 51).

Ипак, постоје аутори који позивају на антрополошко бављење фотографијама као материјалним документима. У том смислу, фотографије се могу користити „не као реплике саме стварности, већ као репрезентације које захтевају критичко читање и тумачење“ (Gidley 1985, наведено према Scherer 1992, 32). Штавише, Шерерова скреће пажњу на следећу идеју. Како би се разумела фотографија у оквиру њеног социокултурног контекста, треба анализирати три елемента: 1) природу фотографије као артефакта; 2) тумачење посматрача фотографије; и 3) разумевање намере фотографа како би се разумело значење слика (Scherer 1992, 32). С тим у вези, приступ који ауторка (Scherer 1992, 34) предлаже за антрополошко истраживање фотографија укључује неколико метода: детаљна анализа фотографије, њене историје и технолошке структуре, поређење фотографије с другим сликама и истраживање намере и циљева фотографа. Имајући у виду да је наша перспектива (као истраживача) ограничена, у овом раду истражујемо фотографије као артефакте, односно бавимо се тумачењем из перспективе посматрача фотографије, с циљем да покажемо какве жељене (идентитетске) вредности оне објективизују за приказане људе.

Разумевање (и читање биографија) фотографија зависи од неколико питања повезаних с проблемима разумевања објеката уопште. Прво, као и сви други артефакти, фотографија добија своје значење унутар мреже других објеката, концепата и понашања (Reynolds 1987, наведено према Porto 2005, 114, 129). Иста фотографија може бити постављена на надгробном споменику и на Фејсбуку, али ће бити „читана“ на другачији начин. Друго, „објекти се можда не користе за означавање дате друштвене групе, али сами по себи могу бити конститутивни елементи

одређеног друштвеног односа“ (Miller 1987, 122). На пример, фотографије Е. Е. Еванса-Причарда у његовим монографијама о народима Нуер и Азанде не говоре нам много о самим Нуерима и Азандама, већ више о колонијалном систему, позицији легитимног истраживача и перцепцији читаоца из средине двадесетог века о томе „како би Нуер требало да изгледа“ (уп. Evans-Pritchard 1937; 1956; [1940] 1970). Као резултат тога, истраживање фотографија може открити разна скривена значења, али истовремено може произвести многа нова.

Пошто је материјалност фотографија важна, укратко ћемо приказати радове у којима се објашњава како се фотографије могу разумети и анализирати као материјални објекти. Постоји много примера који показују како фотографије имају „свој живот“. На пример, Хангану истражује друштвену биографију „фото-крста“, фотомонтаже карте поклоничких места, с низом малих фотографија манастира Владимирешти у облику крста. То је истовремено био материјални симбол румунског православног хришћанства током комунизма у Румунији. У свом раду, аутор објашњава како је у време комунизма овај верски сувенир за ходочаснике који посећују манастир трансформисан у политички опасан предмет (Hanganu 2004, 149, 152–153). Док је у случају фото-крста једна колаж фотографија произведена и репродукована током времена од стране ходочасника и истовремено је служила као начин отпора комунизму, Пулова (Poole 1997, 107), с друге стране, показује како су различите фотографије из 19. века, које су служиле као прве визиткарте (фр. *carte de visite*) или карте посетице, функционисале као технологија представљања и друштвена пракса. Оне су истовремено репрезентације и „роба чија се вредност и значење стичу кроз специфичне облике размене“. У пракси, ове визиткарте имале су неколико функција. Према Пуловој, служиле су „као знаци статуса и престижа, [пошто] су кружиле међу средњом класом као облик симболичког капитала или друштвене валуте“ (Poole 1997, 109). Поред тога, ауторка (Poole 1997, 112) објашњава да улога првих визиткарти није била само у функцији интеграције заједнице. Овакве визиткарте, као „слике сопства“, допринеле су формирању сентименталног и културног идентитета (Poole 1997, 112). Истовремено, како Пулова наглашава, као слике жељеног сопства, овакве фото-визиткарте служиле су за умањивање непожељних црта лица или су, у случају комерцијалних посетица, могле „нагласити ‘девијантне’ или ‘нижекласне’ особине криминалаца, сељака, просјака, проститутки и ‘наказа’“ (Poole 1997, 117–118).

У овом одељку смо навеле примере који осликавају како су материјални аспекти фотографија саставни део разумевања не само значења фотографија, већ и пружања дубљег разумевања контекста у којем настају. У наредном одељку ћемо показати улогу фотографије у објективизацији сопства у руралном месту у Гани и градићу у Индији.

Резултати и анализа

Фошо-мајстори (MacDougall and MacDougall 1991) јесте етнографско-документарни филм о фотографској пракси у туристичком градићу Мисури у Индији, о чему говори и поднаслов – *Сусрeт са фошографом у Мисурију, брдској станици на северу Индије* (*An Encounter with Photography in Mussoorie, a North Indian Hill Station*).

Филм говори о значењима које различити људи придају фотографијама и о томе како се фотографија разликује од других визуелних медија (MacDougall 1992a, 98). Као и други етнографски филмови брачног пара визуелних антрополога Мекдугал, и овај филм носи кључне одлике по којима се они уопштено препознају, као што су „непривилеговани“ стил камере“, рефлексивност и неинтервенционизам аутора, опсервациони филмски стил, интерпретативни потенцијал тумачења живљеног искуства, а не само илустрација стварности и слично (Narayan 1994, 950; MacDougall et al. 2000–2001, 4–5). Филм развија идеју о важности фотографије за људе и нуди могућност да се „раздвоји право од друштвеног сопства“ (MacDougall 1992b, 104), зато што су фотографије „веома добре и дуготрајне“, односно представљају „начин да се изразе унутрашња осећања“, како закључују тамошњи фотографи. Фотографија (црно-бела) истовремено се ставља у службу технолошког напретка (за разлику од портрета, који се више не сликају), али и технолошког заостатка у односу на све заступљенији видео-материјал или фотографије у боји (Narayan 1994, 950). У филму се приказују фотографије локалних студијских фотографа, фотографије костимираних домаћих туриста урађене „на отвореном“ и фотографије које углавном служе као документи у идентификовању несталих особа (MacDougall 1992a; 1992b). Фотографи праве фотографије које служе да би се упознали будући супружници, фотографије које се публикују на телевизији у потрази за несталим особама, костимиране фотографије локалног становништва у раскошним костимима како у студију тако и у природи и слично. Како наводе фотографи у филму, фотографије су лепше него стварност: бира се најбољи кадар, а дужност фотографа је да направи фотографију на којој ће особа изгледати лепо, јер нико не жели да изгледа ружно на фотографији. Жељени изглед постиже се на различите начине, па тако можемо видети употребу раскошних (традиционалних, егзотичних [преступничких] и западњачких) костима и накита, или пак реквизита попут ћупа, пушке, различитих турбана или гитаре (в. MacDougall 1992b). Фотограф бира најбоље светло и амбијент, нудећи муштеријама реквизите и костиме. Такође, он им стрпљиво показује „добре“ позе или их сам намешта за фотографију којом ће бити задовољни. Листајући албуме и приказујући лепоту фотографија из младости, једна од учесница филма истиче своју јаку, наглашену величну кост на једној од њих. Како наводи, она није стварно тако изгледала, али јој је фотограф сугерисао:

„овако желиш да изгледаш“. Другим речима, у филму су фотографије истовремено и „плод маште и доказ“ (MacDougall 1992a, 99) личног идентитета и друштвеног статуса, односно тежи се да делују као „огледало“ (фотографисане особе) или знак статуса (у случају костимирања) без угрожавања личног идентитета (MacDougall 1992b, 109, 122).

Слично и филм *Бугуће сећање: фототографија и уметности слике у Гани* (Wendl and Du Plessis 1998) приказује рад неколико студијских фотографа у једном селу у Гани. Филм истовремено отвара питање сврсисходности (студијске) фотографије, пошто сазнајемо да фотографије служе локалцима да оставе траг не о животу који воде већ о животу по коме желе да их памте. Фото-студији пружају простор за фантазије, истраживање нових идентитета и обртање улога, те стога служе као „дворане снова“, „омогућавајући бекство од ограничења традиције и терета друштвених улога и класе“ (Wendl 2001, 88). Поседују верно осликане богате декоре и позадине (попут унутрашњости кухиње или дневне собе, грандиозне вишеспратне куће или пута испод високе крошње дрвећа) које имају важну улогу у креирању модерности (Wendl 2001, 90), пратећи локалне и глобалне трендове. Иако су у фото-студијима ови декори постављени као позадина, иза фотографисаног, њихов дизајн одаје утисак тродимензионалног простора у којем су људи у лежерним позама. Позе стварају утисак да фотографисани обављају активности које су за њих уобичајене, попут повратка из куповине, одласка на далек пут или опуштања у дому који обилује скупоченим предметима у датом друштвеном контексту: телевизором, музичким уређајем, вентилатором и фрижидером испуњеним обиљем хране и пића. Перформативна лежерност у покрету и пози, у комбинацији са статусним симболима за којима, према Вендлу, жуде они који теже друштвеном успону (Wendl 2001, 93), употпуњује илузију домишљене стварности и привид живота о коме се машта.

Студијска фотографија, уз амбијент и пажљиво одабрану позу и одећу, нуди и професионално осветљење и квалитет камере, који додатно сугеришу благостање и склад, без обзира на стварне услове живота. Овакво фотографисање омогућава корисницима кратко бекство у други свет, из којег као доказ носе фотографију какву имају професионални модели и глумци, или пак људи бољег материјалног статуса. У том смислу, сврха фотографија није прецизно бележење људи, већ њихових „идеала“, које затим могу да покажу другим учесницима комуникацијског догађаја (пријатељима, познаницима или потенцијалним удварачима о којима се у филму говори). Вредност фотографије није у томе да се обману саговорници, односно посматрачи фотографија, макар не у већој мери од оне којом портретисани обмањују сами себе.

На тај начин, фотографије имају „сопствени живот“, јер су у служби памћења прошлости, али и креирања будућности – како власници фотографија желе да буду запамћени. Оне постају модели континуитета, а

они који су на њима често су свесни могућности креирања (постхумне) будућности у којој ће их упознати и генерације које неће доживети. Вредност фотографија огледа се управо у трајности жељеног трага који остаје за фотографисанима. Као једно од кључних поља у оквиру НСМК, Берта издваја „материјализацију сећања“ и преиспитивање улоге материјалне културе у (ре)креирању прошлости (Berta 2024, 252). Вешто креиране фотографије настале у фото-студијима у Гани или фотографије које су направили вешти индијски фотографи подсећају да материјална култура има улогу и у (ре)креирању будућности, тако што омогућавају људима да буду запамћени онако како они желе. Фотографије, међутим, могу ненамеравано да објективизују сопство које фотографисани нису имали на уму. Један од фотографа у филму *Фотио-мајстори* истиче да је фотографија добар медиј који може тестирати свакога, оживљавајући унутрашња осећања:

У костиму бандита, његов [муштеријин] израз лица се мења. Он мисли да је херој филма [...]. Осећа се као бандит. Вади пушку или пиштољ и напада своје пријатеље. [...] Једном је дошао главни министар. Пошто је био главни министар, обукли смо га као бандита [...]. Био је веома срећан. Сви смо могли да видимо да је био главни министар, али такође и лопов. У његовом срцу је чукао лопов.

Фотографије, као и други материјални објекти, постоје у свету и део су његових социокултурних мрежа. Било да се доживљавају као роба (фотографије на продају) или као јединствени предмети и артефакти (личне фотографије или део музејске колекције), оне имају историју, али могу и да испричају приче, да буду објективизација једне социокултурне климе и да утичу на очување сећања на прошлост. Ипак, како тврде Милер и Тили (Miller and Tilley 1996, 8), иако објекти комуницирају значења, они теже да буду значајни и стога могу да покрећу питања идентитета, међу многим другим. Фотографије у етнографским филмовима које анализирамо потврђују локалну ганску изреку, наглашену у филму *Бугуће сећање*, да „слике говоре у тишини“. На њима можемо препознати потврде различитих идентитета и статуса: материјалног, религијског, брачног. На примеру фотографисања „ајефор“ церемоније, церемоније увођења девојака у статус жене, фотографија у друштвеној комуникацији служи за означавање статуса. Она је „сертификат“ транзиције у одраслост, којим се у Гани означава статус жене спремне за удају. Такође, фотографисање локалних муслимана с Кабом у позадини приказује религијски идентитет фотографисаних, дајући уз то и привид, финансијски недоступног, путовања у Меку. Како Мејнард (Maunard 1997, 50) размишља, „ми фотографисамо, али ми не правимо фотографије“.

У овом раду смо настојале да избегнемо критички осврт на дате филмове зато што не анализирамо саме филмове већ њихов садржај, то јест

фотографију.² Као што је раније речено, фотографије јесу и иконе и индекси, али су, пре свега, спој времена и култура у којима су снимљене и у којима су „читане“. У том смислу треба схватити и фотографије које праве становници села у Гани и градића у Индији. С тим у вези, важна је и идеја коју су аутори филмова хтели да пренесу. На пример, како објашњава Дејвид Мекдугал (MacDougall 1992, 96), уместо да прикажу индијско схватање фотографије као иконе или западњачко схватање фотографије као индекса, приказали су фотографију као „анегдотску“, као нешто што представља важне моменте у животима људи. Пошто су фотографије улепшане и дорађене, оне представљају конструкцију и власника и фотографа. С једне стране, у њих су учитане аспирације особе на фотографији, док су, с друге, производ фотографа који, кроз материјални декор који поставља те одећу и накит коју позајмљује људима, улепшава њихову (сиромашну) свакодневницу. Илузију стварности, поред фотографисаног амбијента, инвентара и костима, допуњује сâм лик муштерије: фотографисан у пози која ласка фигури и облику лица, а допуњен физичком интервенцијом фотографа, који би фотографију при изради „средно“ тако да муштерија буде задовољна сопственим изгледом. Искуство фотографа огледа се у познавању идеала лепоте и морала, те њиховој примени на фотографију кроз поступке ретуширања на начин којим се постиже „баланс између идеала и физичке реалности, између маске и лица“ (Wendl 2001, 83). На примерима из Гане видимо да су лица фотографисаних изгледала пуније, заобљеније и млађе после ретуширања. Такође, фотографи би доцртавали наборе сала на врату који су одавали утисак просперитета, а истицале би се и „беле очи“ које сугеришу смиреност, сталоженост и морални интегритет. Насупрот томе, фотографи би брисали трагове старости и болести, те сакривали изражене кључне кости и вене на рукама као знак неухрањености и сиромаштва (Wendl 2001, 83).

Имајући на виду способност креирања жељеног идентитета, фотографије се концептуализују као веома моћне и активне, јер служе као алат за стварање наше сопствене „запамћене“ прошлости. Како један фотограф у филму *Будуће сећање* каже: „Сама фотографија је ствар сећања“. Њихова материјалност даје им могућност поновног произвођења прошлости: не онакве каква је нужно била, већ онакве каквом су је обликовали фотографи, фото-студији и жеље муштерије, а у складу с друштвеним контекстом. У том смислу, фотографије имају за циљ да „екстернализују сопство“ власника фотографије, али су и део идентитетске политике

2 У приказу филма *Будуће сећање*, Доран Х. Рос запажа да су гласови жена у филму маргинализовани. Иако су сви фотографи приказани у филму мушкарци, из филма сазнајемо да су фотографије значајније женама, при чему се многе од њих и појављују у снимљеним кадровима. Рос посебно истиче пропуштenu прилику да се чује перспектива учесница церемоније „ајефор“, имајући у виду важност стварања фотографија током церемоније (Ross 2000, 88). Сличну критику ауторима филма упућује и Гилбертова (Gilbert 1999).

фотографа и његовог фото-студија. Оне нису неутрални приказ стварности, већ материјализација тежњи. Опозиција субјекта (фотографисањог) и објекта (фотографије) превазиђена је начином на који се међусобно креирају и рекреирају.

Завршна разматрања

У овом раду смо описале основне идеје антрополога о важности материјалне стране аналогних фотографија као последице материјалног обрта у друштвено-хуманистичким наукама и на примерима из етнографског филма показале како у пракси делују фотографије. У свету у коме доминира дигитална фотографија, пре свега кроз пролиферацију на друштвеним мрежама (в. Miller and Sinanan 2017), науштрб аналогне, одабрале смо да се бавимо старим етнографским филмовима и на први поглед застарелом методом фотографисања. Док постоје различити типови фотографије, филмови о фотографијама с два различита краја света говоре нам о потреби људи да се представе кроз своје фотографије, социјализују, креирају идентитет и оставе потомцима сећање о себи. На тај начин фотографије служе као објективизација сопства фотографисаних људи, али и, шире гледано, објективизују укусу локалног становништва из Гане и Индије (шта се сматра пожељним, актуелним, атрактивним и сл.).

Анализирајући фотографије и праксу фотографисања у класичним етнографским филмовима *Фотио-мајстори* и *Будуће сећање*, долазимо до значајних сазнања о фотографији као предмету материјалне културе, али и о праксама њеног креирања: од техничких детаља израде фотографија, до увида у изглед и инвентар фото-студија. Такође, поменути филмови пружају могућност анализе процеса објективизације и контекста у којем су фотографије настале. Путем њих, можемо идентификовати културне и друштвене вредности приказаних заједница, попут важности одређених животних фаза и догађаја, идеала лепоте или симбола доброг материјалног статуса. Сâм филм бележи и однос фотографа и муштерија, чиме се открива још један аспект настајања фотографије и активног креирања сопственог идентитета и будућег сећања.

Наравно, требало би имати на уму и ограничења анализе фотографије на основу филма. Пре свега, анализа једног медија (аналогна фотографија) путем другог (етнографски филм) носи са собом бремене посредовања. Свесне смо да је наш приступ фотографијама заправо анализа репрезентације фотографија уз филмску интерпретацију, селекцију и монтажу. Такође, анализом материјалности фотографија бавимо се без (буквалног и метафоричког) додиром с њом. Ограничење настало анализом фотографија на основу филма управо је оличено у ограничењу материјалне димензије

фотографије: не можемо доћи до сазнања о њеном тачном материјалу, формату, потенцијалним натписима или напоменама власника фотографије или наследника, те о начину чувања и опхођења према приказаним фотографијама изван филмског кадра.

Сагласне смо, међутим, с тим да постоји доста предности овог приступа. Овај приступ анализи фотографија направио је помак у концептуализацији идеје и функције фотографија. Фотографије почињу да се схватају не само као приказ нечега већ као објекти који имају свој (а понекад и) одвојен „друштвени живот“ (в. Hanganu 2004). С тим у вези, материјалност фотографија их претвара у друштвено истакнуте објекте (Edwards and Hart 2004, 16). Говорећи о једној изложби у музеју, Едвардс-ова (Edwards 2001, 196) истиче да „фотографије нису само [...] слике, већ друштвено истакнути објекти [...], [са] различитим значењима које су људи конзумирали у различитим контекстима“.

Другим речима, прихватање важности чињенице да су фотографије материјални објекти, а не само прикази предмета или људи, те да им њихова материјалност омогућава друштвени живот, отворило је нове перспективе антрополошких истраживања за разумевање шире социокултурне политике истраживаних феномена.

Примери професионалних (студијских) фотографија из Индије и Гане потврђују и на врло пластичан начин описују савремено значење објективизације. Да парафразирамо Берту, иако беживотни, путем међусобне интеракције, објекти (фотографије) делују на субјекте (фотографисане у овим случајевима) и креирају њихове идентитете, док субјекти повратно делују на објекте (фотографије) путем друштвене праксе, учењавања симболичких вредности, чувања, модификације значења и слично (Berta 2024).

Напослетку, анализа објективизације сопства на фотографијама отвара могућност за нова истраживања студијских и других „договорених“ и „поручених“ фотографија за које се ангажују професионални фотографи, не само у свету већ и у Србији. Примећујемо да се професионални фотографи, који су раније били ангажовани претежно у свечаним, ретким и јавним приликама (попут венчања), данас све чешће ангажују како би овековечили приватне моменте породичног живота. У случају студијске фотографије, најчешћа је пракса унајмљивања фотографа или термина у фото-студију за породичне фотографије, попут фотографија пара који очекује бебу (тј. жене у трудноћи, углавном с партнером), првих дана породице с новорођенчетом, као и породичних празничних идила.³ У ту сврху, муштерије договарају термине за фотографисање, а уколико се оно обавља у фото-студију, подразумева се богат тематски

3 В. нпр.: <https://vesnaantonic.com/fotografisanje-beba/>, <https://kokodrilo.rs/>, <https://www.minaantonic.com/ponuda/>, <https://decijifotografbeograd.rs/novogodi-nje-fotografisanje>.

декор – специјалне колевке, одећа и играчке за бебе, или пак празнични амбијент употпуњен богато украшеном новогодишњом јелком, фигурама и украсима. У овом случају, фото-студији пружају простор за домишљање реалности, нудећи естетичку, склад и благостање, без обзира на стварне услове живота. Занимљиво је и чешће ангажовање фотографа за групне фотографије вртићке и школске деце. Наиме, пракса фотографисања одељенских заједница, која је дуго спровођена једном годишње, данас се проширује на тематске фотографије (божићне и ускршње), уз могућност наручивања фото-календара.

На овом трагу, рад отвара простор за разматрање начина на који се кроз праксе професионалне и студијске породичне фотографије објективизују сопство и укус у савременом друштвеном контексту. Посебну пажњу требало би обратити на процесе припреме породице и простора, који обухватају одевање, избор локације и теме, као и трансформацију приватног простора и породичних односа који, уз присуство фотографа, постају простори перформанса и произвођења контролисане интимности. Једнако је значајно питање биографија, материјалности и функција оваквих фотографија, те начина на који се оне излажу у домовима, циркулишу унутар породичних и пријатељских мрежа или деле на друштвеним мрежама. Анализом визуелног представљања интимности кроз професионалну и студијску фотографију могуће је испитати који естетски и породични идеали се перципирају као пожељни, леви и „нормални“, као и у којој мери овакве фотографије функционишу као класни и социјални маркери. Попут фотографија из Гане и Индије, квалитетне и „монтиране“ фотографије људи и амбијената, као објективизације социокултурне стварности, помажу разумевању појединачних и локалних значења друштва у којем су настале. Анализом њиховог статуса у друштвеној комуникацији продубљује се питање шта оне представљају за фотографисане, те како учествују у креирању идентитета породице и њених појединачних чланова.

Литература:

- Banks, Marcus. 2001. *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Berta, Péter. 2024. „Why Interactions and Interdependence between Things and Subjects Matter: On the Explanatory Power of the New Material Culture Studies“. *Studia Ethnologia Croatica* 36 (1): 239–266. <https://doi.org/10.17234/SEC.36.12>
- Brujić, Marija. 2017. „Kratak uvod u istoriju antropologije fotografije“. *Etnoantropološki problemi* 12 (1): 129–147. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i1.6>
- Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics. The basics*. London and New York: Routledge.
- Clifford, James and George E. Marcus, eds. 1986. *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.

- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, Elizabeth and Janice Hart. 2004. „Introduction. Photographs as objects“. In *Photographs, objects, histories*, edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart, 1–16. New York: Routledge.
- Erdei, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Evans-Pritchard, Edward E. 1937. *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford: Oxford University Press.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1940) 1970. *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 E. 1956. *Nuer Religion*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Fowler, Chris. 2010. „From Identity and Material Culture to Personhood and Materiality“. In *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, edited by Dan Hicks and Mary C. Beaudry, 353–385. Oxford: Oxford University Press.
- Gane, Nicholas. 2006. „When We Have Never Been Human, What Is To Be Done? Interview with Donna Haraway“. *Theory Culture & Society* 23 (7–8): 135–158. <https://doi.org/10.1177/0263276406069228>
- Gavrilović, Ljiljana. 2014. „San o lepoti i spasavanje prošlosti: fotografije Petra Aranđelovića“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 78: 9–20. https://books.google.rs/books?id=rEMsDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gb_s_gesummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gilbert, Michelle. 1999. „Future Remembrance: Photography and Image Arts in Ghana. 1998. 54 minutes, color. A video by Tobias Wendel and Nancy du Plessis“. *American Anthropologist* 101 (2): 419. <https://doi.org/10.1525/aa.1999.101.2.419>
- Ivanović, Zorica. 2005. „Teren antropologije i terensko istraživanje pre i posle kritike reprezentacije“. U *Etnologija i antropologija: stanje i perspektive*, uredila Ljiljana Gavrilović, 123–141. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Hanganu, Gabriel. 2004. „‘Photo-Cross’. The Political and Devotional Lives of a Romanian Orthodox Photographer“. In *Photographs, objects, histories*, edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart, 148–165. New York: Routledge.
- Hicks, Dan and Mary C. Beaudry. 2010. „Introduction: Material Culture Studies: A Reactionary View“. In *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, edited by Dan Hicks and Mary C. Beaudry, 1–19. Oxford: Oxford University Press.
- Hicks, Dan. 2010. „The Material-Cultural Turn: Event and Effect“. In *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, edited by Dan Hicks and Mary C. Beaudry, 25–98. Oxford: Oxford University Press.
- Knappett, Carl. 2002. „Photographs, Skeuomorphs and Marionettes: Some Thoughts on Mind, Agency and Objects“. *Journal of Material Culture* 7 (1): 97–117. <https://doi.org/10.1177/1359183502007001307>
- Kopytoff, Igor. 1986. „The Cultural biography of things: Commodization as process“. In *The Social life of things: Commodities in cultural perspective*, edited by Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press.

- Latour, Bruno. 2000. „The Berliner Key or How to Do Words with Things“. In *Matter, Materiality and Modern Culture*, edited by Paul Graves-Brown, 10–21. London, New York: Routledge.
- Lič, Edmund. 2002. *Kultura i komunikacija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- MacDougall, David. 1992a. „Photo wallahs: An Encounter with Photography“. *Visual Anthropology Review* 8 (2): 96–100. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.2.96>
- MacDougall, David. 1992b. „Photo hierarchicus: Signs and mirrors in Indian photography“. *Visual Anthropology* 5 (2): 103–129. <https://doi.org/10.1080/08949468.1992.9966581>
- MacDougall, David, Judith MacDougall, Ilisa Barbash, and Lucien Taylor. 2000–2001. „Radically Empirical Documentary: An Interview with David and Judith MacDougall“. *Film Quarterly* 54 (2): 2–14. <https://doi.org/10.2307/1213624>
- Maynard, Patrick. 1997. *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Miller, Daniel. 1987. *Material culture and mass consumption*. New York: Blackwell.
- Miller, Daniel. 1994. „Artefacts and the meaning of the things“. In *Companion encyclopedia of anthropology*, edited by Tim Ingold, 396–419. New York: Routledge.
- Miller, Daniel and Christopher Tilley. 1996. Editorial to *Journal of Material Culture* 1 (1): 5–14. <https://doi.org/10.1177/135918359600100101>
- Miller, Daniel and Jolynna Sinanan. 2017. *Visualizing Facebook*. London: UCL Press.
- Morphy, Howard and Marcus Banks. 1999. „Rethinking Visual Anthropology“. In *Rethinking Visual Anthropology*, edited by Marcus Banks and Howard Morphy, 1–35. New Haven, London: Yale University Press.
- Narayan, Kirin. 1994. „Vanishing Ethnographers: Wallahs by David MacDougall and Judith MacDougall“. *American Anthropologist* 96 (4): 949–952.
- Naumović, Slobodan. 1988. „Pitanje vizuelne građe u etnologiji“. *Etnološke sveske* 9: 113–123. <https://www.easveske.com/index.php/pea/article/view/265/272>
- Naumović, Slobodan, Marija Brujić i Katarina M. Mitrović. 2021. „Uvod u antropologiju fotografije u Srbiji“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* LXIX (1): 151–171. <https://doi.org/10.2298/GEI2101151N>
- Parezo, Nancy. 1996. „Material Culture“. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology* vol. 1, edited by David Levinson and Melvin Ember, 745–752. New York: Henry Holt and Company.
- Pink, Sarah. 1998. „Göttingen International Ethnographic Film Festival, IWF, Germany“. *Anthropology Today* 14 (4): 23–24. <https://doi.org/10.2307/2783354>
- Pinney, Christopher. 1993. „‘To Know a Man From His Face’: Photo Wallahs and the Uses of Visual Anthropology“. *Visual Anthropology Review* 9 (2): 118–125. <https://doi.org/10.1525/var.1993.9.2.118>
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, race and modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Porto, Nuno. 2005. „‘Under the Gaze of the Ancestors’: Photographs and Performance in Colonial Angola“. In *Photographs, objects, histories*, edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart, 113–131. London: Routledge.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 1982. „Mogućnosti korišćenja fotografije u proučavanju materijalne kulture“. *Etnološke sveske* 4: 94–108. <https://www.easveske.com/index.php/pea/article/view/365/383>

- Riggins, Stephen H. 1994. „Fieldwork in the Living Room: An Autoethnographic Essay“. In *The Socialness of Things: Essays on the Socio-Semiotics of Objects*, edited by Stephen H. Riggins, 101–115. New York: Mouton de Gryte.
- Ross, Doran H. 2000. „Future Remembrance: Photography and Image Arts in Ghana by Tobias Wendl and Nancy du Plessis“. *African Arts* 33 (3): 87–88. <https://doi.org/10.2307/3337695>
- Scherer, Joanna. 1992. „The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry“. In *Anthropology and Photography, 1860–1920*, edited by Elizabeth Edwards, 32–41. London: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute.
- Tilley, Christopher. 1999. *Metaphor and material culture*. Oxford: Blackwell.
- Tilley, Christopher. 2006a. „Introduction“. In *Handbook of Material Culture*, edited by Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Kuchler, Mike Rowlands, and Patricia Spyer, 7–11. Los Angeles: SAGE.
- Tilley, Christopher. 2006b. „Objectification“. In *Handbook of Material Culture*, edited by Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Kuchler, Mike Rowlands, and Patricia Spyer, 60–73. Los Angeles: SAGE.
- Wang, Cangbai. 2016. „Introduction: The ‘material turn’ in migration studies“. *Modern Languages Open*: 1–11.
- Wendl, Tobias. 2001. „Entangled Traditions: Photography and the History of Media in Southern Ghana“. *Anthropology and Aesthetics* 39: 78–101.

Филмографија

- Future remembrance. Photography and image art in Ghana*. 1998. Directed by Tobias Wendl and Nancy Du Plessis. <https://www.youtube.com/watch?v=rywTQZ6SIUA>
- Photo Wallahs. An encounter with photography and local Indian photographers in Mussoorie, a hill station in the foothills of the Himalay*. 1991. Directed by David MacDougall and Judith MacDougall. DVD.

Marija Brujić,
Katarina Mitrović Ražnatović

Photography in Ethnographic Film and the New Studies of Material Culture: An Anthropological Perspective

Abstract: Due to its semiotic features, such as iconicity and indexicality, which enable communication, as well as its material characteristics, photography as an object of research in anthropology is addressed by both visual anthropology and the anthropology of material culture. In both anthropological subdisciplines, photographs have been treated as ethnographic documents. At the same time, within the contemporary context, these branches of anthropology (each from its perspective) question and critique the view that photographs are merely illustrations of socio-cultural reality. On the one hand, contemporary visual anthropology addresses the question of what photography means to people (those photographed, the owners of photographs, photographers). Therefore, the emphasis is on understanding particular and local meanings or the broader cultural context within which photographs are situated. On the other hand, the anthropology of material culture, following the premises of the new studies of material culture that posit a dialectical relationship between subject and object, is more interested in what photography does for people and to people; that is, in the practices of the “production” of people and objects. Ethnographic films that focus on photography call into question these aforementioned separate academic fields. In this sense, photographs are multiply mediated: by the meaning inscribed by the photographer, the meaning that the photographed people wish to convey, the meaning conveyed by the ethnographic film through the camera and editing, and finally, the meaning attributed by the viewer. Accordingly, the aim of this paper is to compare two classic ethnographic films whose subject is the photographic representation of local communities: *Photo Wallahs* (MacDougall and MacDougall 1991) and *Future Remembrance: Photography and Image Art in Ghana* (Wendl and Du Plessis 1998). Our intention is to analyze these films using concepts from the new studies of material culture, mainly “objectification.” Taking photographs as an example, the goal is to demonstrate the productivity of the approach of the new studies of material culture in researching themes such as identity and the self in visual ethnography.

Keywords: photography, objectification, “material turn”, visual anthropology, sign.

Primljeno/Received: 20. 1. 2026.

Prihvaćeno/Accepted for publication: 1. 5. 2026.