

Uhvaćeni trenuci: Svakodnevnica Zadra u objektivu Ante Brkana

Romić, Jurja

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:088795>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za etnologiju i antropologiju

Diplomski sveučilišni studij etnologije i antropologije (dvopredmetni)

Jurja Romić

Uhvaćeni trenuci: Svakodnevnica Zadra u objektivu

Ante Brkana

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za etnologiju i antropologiju

Diplomski sveučilišni studij etnologije i antropologije (dvopredmetni)

Uhvaćeni trenuci: Svakodnevnica Zadra u objektivu Ante Brkana

Diplomski rad

Student/ica:

Jurja Romić

Mentor/ica:

Doc.dr.sc. Danijela Birt Katić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Jurja Romić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Uhvaćeni trenuci: Svakodnevnica Zadra u objektivu Ante Brkana** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2023.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1. Teorijski i metodološki okvir istraživanja.....	3
2. POVIJEST I RAZVOJ FOTOGRAFIJE.....	6
2.1. Razvoj fotografije u Zadru.....	9
3. BIOGRAFIJA ANTE BRKANA.....	11
4. FOTOGRAFIJA KAO VRSTA ETNOGRAFIJE.....	14
4.1. Vizualna antropologija.....	16
4.2. Proizvodnja značenja.....	18
5. INTERPRETACIJA I TUMAČENJA FOTOGRAFIJE.....	21
5.1. Fotografija kao dokument i interpretacija stvarnosti.....	21
5.2. Predstavljачka priroda fotografije.....	30
5.3. Fotografski diskurs.....	39
5.4. Pogledi i akteri procesa gledanja.....	46
6. ZAKLJUČAK.....	49
7. IZVORI.....	51
7.1. Literatura.....	51
7.2. Internetski izvori.....	53
7.3. Prilozi.....	53

Uhvaćeni trenuci: Svakodnevnica Zadra u objektivu Ante Brkana

Sažetak

Medij fotografije snažno je utjecao na razvoj civilizacije, ljudske kulture i načina života, stoga i na različite znanstvene discipline, metode i teorijske koncepte. Jedno od njih je upravo područje vizualne kulture i medija, odnosno područje vizualne antropologije i etnografije. Brojne su definicije i razumijevanja fotografije kada se ona promatra s različitih znanstvenih stajališta. U ovom radu medij fotografije će se problematizirati na temelju odabranih fotografija Ante Brkana snimljenih od 1950-ih pa sve do kraja 1970-ih godina s kadrovim zadarske svakodnevica uz čiju će se analizu protumačiti definicije fotografije koje su upravo iznjedrile iz teorijskih koncepata i njezinog viđenja kao vizualnog medija. Kritičkom promišljanju i analizi fotografija doprinijeli su različiti kulturni i vizualni antropolozi, znanstvenici, spisatelji, likovni kritičari te teoretičari vizualne kulture uz čija će se razmišljanja i dane fotografske zapise razmotriti pitanja vidljivog i nevidljivog, pitanja odnosa moći, gledatelja i gledanog te pojavu iznova novog prostora za proizvodnju novih značenja unutar fotografskih diskursa. Također, fotografije Ante Brkana će se analizirati unutar okvira nekoliko kriterija i definicija proizašle iz korištene literature te definicije metode etnografije s ciljem razumijevanja fotografije kao vrste etnografije. Cilj rada je odgovoriti na istraživačko pitanje možemo li njegove fotografije definirati etnografskima, odnosno jesu li fotografije Ante Brkana svojevrsne etnografije?

Ključne riječi: etnografija, fotografija, vizualna antropologija, Ante Brkan, Zadar

Captured Moments: Everyday Life in Zadar through the Lens of Ante Brkan

Summary

The medium of photography has strongly influenced the development of civilization, human culture, and way of life, therefore also various scientific disciplines, methods, and theoretical concepts. One of them is precisely the area of visual culture and media, that is, the area of visual anthropology and ethnography. There are numerous definitions and understandings of photography when it is viewed from different scientific points of view. In this paper, media photographs will be problematized based on selected photographs of Ante Brkan taken from the 1950s until the end of the 1970s with the daily life of the staff in Zadar, with the analysis and interpretation of the definitions of photographs that have just emerged from theoretical concepts and her vision as visual media. Various cultural and visual anthropologists, scientists, writers, art critics, and theoreticians of visual culture contributed to the critical thinking and analysis of photographs, with whose thoughts and given photographic records we will consider the issues of the visible and the invisible, issues of power relations, viewers and viewers, and the emergence of a new space for the production of new meanings within the photographic discourse. Also, the photos of Ante Brkan will be analyzed within the framework of several criteria and definitions derived from the literature used and the definition of the method of ethnography to understand photography as a type of ethnography. The work aims to answer the research question: can we define his photographs as ethnographic, that is, are Ante Brkan's photographs a kind of ethnography?

Keywords: ethnography, photography, visual anthropology, Ante Brkan, Zadar

1. UVOD

Središnja tema diplomskog rada je prikaz svakodnevice grada Zadra i njegovih stanovnika putem odabranih fotografija poznatog zadarskog fotografa Ante Brkana. Na odabir ove teme prvenstveno sam bila potaknuta izložbom njegovih fotografija koja je bila otvorena u studenom 2020. godine na Bedemima zadarskih pobuna koju je pripremila Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar, pod nazivom *Intra Muros*. Riječ je o prvoj u nizu izložbi na otvorenom na bedemima te je odabirom kustosice Nevene Štokić, predstavljeno tridesetak fotografija Ante Brkana postavljenih na panelima koje prikazuju grad Zadar u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata. Uz izložbu, ono što je također utjecalo na odabir ove tematike je kratko boravljenje na poluotoku (u centru grada) od nekoliko mjeseci što je u meni potaknulo zanimanje za život Zadrana unatrag nekoliko desetljeća, a upravo Brkanove fotografije pružaju uvid u svakodnevni život, situacije i događaje Zadrana u poslijeratnom periodu, odnosno od 1950-ih do kasnih 1970-ih godina. Naime, Zadar je u Drugom svjetskom ratu pretrpio velika bombardiranja i materijalnu destrukciju kada je uništeno otprilike osamdeset posto gradske jezgre tijekom 1943. i 1944. godine. Završetak rata Zadar je dočekaao kao razoren i napušten grad. Hrvatsko stanovništvo je raseljeno i zamijenjeno talijanskim za vrijeme talijanske okupacije u Zadru, ali nakon rata, pripajanjem Zadra Jugoslaviji, naseljava ga stanovništvo iz ruralnih krajeva pored Zadra. Nakon rata je započelo vrijeme stabilizacije kulture svakodnevnog života u Zadru koje je obilježeno snažnim obnavljanjem svih aspekata života, gospodarskog, društvenog, kulturnog i turističkog. S vremenom se povećao broj stanovnika te se grad prostorno proširio. Do 1954. godine otvorene su brojne nove tvornice, a svi prijašnji pogoni su počeli s radom te je započeo gospodarski uspon Zadra (usp. Galjer i Galić, 2017: 314). Što se tiče fotografske tradicije, njezin početak u Zadru bilježi se 1855. godine otvaranjem prvog atelijera Josipa Brčića nakon čega je uslijedilo otvaranje i brojnih drugih te se rad zadarskih fotografa nastavio sljedećih šezdesetak godina, odnosno sve do kraja Prvog svjetskog rata nakon čega je uslijedila stagnacija do sredine 20. stoljeća kao posljedica društveno političkih događanja na prostoru Zadra. Stagnacija rada zadarskih fotografa prekinuta je 1950. godine koja se ujedno smatra godinom prekretnicom koja je povela umjetnost i fotografiju prema novim i suvremenim umjetničkim praksama koje su se javile upravo kao posljedice rata i raznih kulturno društvenih događaja. U tom kontekstu značajna je godina 1951.

kada je Ante Brkan otvorio vlastiti atelijer što je označilo početak obnove zadarske fotografije, a njegov će rad i opus doprinijeti razvoju fotografije u Zadru i prepoznatljivosti unutar svjetskih okvira, organiziranju izložbi te stvaranju termina zadarske škole fotografije (usp. Orlović, 2019: 201).

Fotografiju možemo definirati kao vizualni medij komunikacije te kao jedan od prikaza stvarnosti koji bilježi i dokumentira prostor i vrijeme uz propitivanje njezine vjerodostojnosti i objektivnosti prikaza. U okvirima ove teme fotografija će se promotriti kao medij unutar područja vizualne kulture i vizualne antropologije te kao sredstva u antropologiji i etnografiji. Neka od pitanja koja ću problematizirati u radu su ona o vidljivome i nevidljivome, o ideologiji koja sudjeluje u stvaranju značenja, pitanju odnosa moći, gledatelja i gledanoga, autora značenja danog sadržaja te namjera fotografa i otvaranje prostora za proizvodnju novih značenja koja se pripisuju fotografijama, odnosno vizualnim materijalima.

Promatrajući i analizirajući motive i kadrove odabranih fotografija koje su u prvom redu informativne i dokumentarne, postavlja se pitanje možemo li ih definirati etnografskima? Prema tome, glavni cilj rada je odgovoriti na ključno pitanje kako danas možemo definirati Brkanove fotografije, odnosno možemo li njegove fotografije nazvati etnografijama? Shodno tome, u radu će se problematizirati pitanje etnografije kao metode unutar antropološke znanosti i na koji način je usko povezana s danim fotografskim zapisima. Svojim radom i fotografskim zapisima koje danas imamo, Brkan je zabilježio i prenio znanje ondašnjeg prostora i vremena, kulture i načina života sadržano kroz materiju, fotografiju.

1.1. Teorijski i metodološki okvir istraživanja

Uz odabrane fotografije Ante Brkana nastale u Zadru nakon Drugog svjetskog rata kao jedne od temelja diplomskog rada, velik dio rada je posvećen tumačenju i interpretaciji medija fotografije na temelju iznesenih koncepata, promišljanja i kritičkog osvrtanja na isto. Pri odabiru fotografija cilj je bio potražiti one koje će predočiti život običnih ljudi, njihovu svakodnevicu te društvenu interakciju od 1950-ih pa sve do kasnih 1970-ih godina u Zadru, a one su popraćene intermedijalnom analizom koja je potkrijepljena teorijskim okvirom.

Za potrebe rada te za razumijevanje, tumačenje i interpretaciju fotografskih zapisa, bilo je važno razmotriti domenu vizualnoga, vizualne antropologije, odnosno vizualne kulture i medija, a pri tome sam koristila djela teoretičara vizualne kulture Nicholasa Mirzoeffa (2016.) te Lise Cartwright i Marite Sturken (2018.), spisateljice i kritičarke vizualne kulture, koji u svojim radovima tumače što jest predmet vizualnog, što je vizualna kultura i vizualna antropologija, odnosno otvaraju brojne zanimljive teme s područja vizualne kulture i medija relevantne za temu rada. Izum fotografije i njezin razvitak kroz 19. i 20. stoljeće utjecao je na brojne znanstvene discipline i metode kojima su se koristile znanosti, a jedna od njih su etnologija, antropologija (vizualna antropologija) i etnografija. Fotografija je važan i neizostavan alat pri različitim terenskim istraživanjima, antropološkim i etnografskim, koja na taj način funkcionira kao dokazni materijal i jedan od prikaza stvarnosti koja je tako postala i predmet proučavanja vizualnih medija i kulture te vizualne antropologije. Također, sastavni dio antropološke znanosti je metoda etnografije; definicije i značenja etnografije kao metode danas su višestruke te su se njezinim razvojem kroz povijest i mijenjale. Kao kvalitativna strategija povezuje se sa sudjelovanjem i zapažanjem na terenu među članovima promatrane zajednice. Njezin središnji fokus je usmjerenost prema opisivanju kulture i njezinih sastavnih elemenata. Etnografija je istovremeno proces i proizvod, odnosno u okvirima ove teme ona podrazumijeva promatranje i analizu fotografskih zapisa, kritičko osvrtanje te sam fotografski zapis kao rezultat toga. Odrednica etnografije je njezina usmjerenost na svakodnevicu promatrane zajednice; postavlja se pitanja zašto je etnografija način na koji etnolozi i kulturni antropolozi „spoznaju svijet“? Jer je etnografija način na koji se svijet promatra i razumije, a razumijevanje znanja uključuje i način kako saznajemo i ono što se može saznati te kako valoriziramo dobiveno znanje. Etnografija je

„intelektualni pokušaj“ razumijevanja promatrane zajednice, a to je ono što ju čini posebnom. Krajnji cilj i sredstvo etnografije je interpretacija kojom se stalno iznova kristaliziraju znanja koja stječemo. Etnografija je svojevrsna pretpostavka zaključivanja o svijetu, pretpostavka antropološke interpretacije prema načinu oblikovanja znanja (usp. Potkonjak, 2014: 12-16). Analiza i interpretacija danih fotografija je također pokušaj razumijevanja prikazanog sadržaja, pokušaj iščitavanja etnografskih elemenata prisutnih na fotografijama.

Kao uvertira u temu rada, poglavlje pod nazivom *Povijest i razvoj fotografije* uvest će nas u začetke izuma fotografije, stupnjeve razvoja i tehnike koje su prethodile do oblika medija fotografije kakvog danas poznajemo. Također, ono će nas informirati o pojavi i razvoju fotografije te osnivanju prvih atelijera u Zadru. Slijedi *Biografija Ante Brkana* koja će nas upoznati sa životom i radom jednog od najistaknutijih hrvatskih fotografa Anti Brkanu koji je iza sebe ostavio golemu fotografsku ostavštinu na temelju čijih će se odabranih snimki otvoriti tema njegove važnosti i značaja u okvirima zadarske i hrvatske fotografske scene. Medij fotografije kao kombinacija umjetničkog načina izražavanja te tehničke vještine, istovremeno je i medij koji u sebi sadrži interpretativnu, sadržajnu i dokumentarističku vrijednost te kao takav može poslužiti kao sredstvo bilježenja vremenskih trenutaka pri čemu su zabilježeni prostor i vrijeme, a izlaganjem sadržaja iznova budi naše osjećaje, imaginacije i vizualizacije te nas vraća u prošlost. Kao fizički dokaz o određenom prostoru i vremenu te kulturi i narodu zauzima i vrlo važno mjesto u antropologiji te antropološkim istraživanjima te je kao takva važna i za brojne studije na području vizualne kulture i vizualne antropologije. Sukladno tome u poglavlju *Fotografija kao vrsta etnografije* govorit će se o metodi etnografije i važnosti fotografije u antropologiji i etnografiji pri čemu se otvara prostor za iznošenje tvrdnje kako fotografiju možemo definirati kao svojevrsnu etnografiju.

Nadalje, potpoglavlje *Vizualna antropologija* informirat će nas o začetcima, predmetu rada, interesima, metodama i ciljevima vizualne antropologije i kulture. Uz to, značajan element je proces gledanja koji uključuje cijelo ljudsko biće, uz koje vežemo pitanja proizvodnje značenja, pitanje utjecaja ideologije u stvaranju tih značenja i znanja koja se generiraju kroz vizualnu materiju. Kao nastavak na navedeno, slijedi poglavlje *Interpretacija i tumačenja fotografije* koje donosi daljnju razradu teme u nekoliko podnaslova s prikazanim i analiziranim fotografskim zapisima koje prati interpretacija i tumačenja fotografija koja se temelje na razmišljanjima i

teorijskim konceptima nekoliko kulturnih i vizualnih antropologa te etnologa poput Marcusa Banksa i Howarda Morphyija (1999.), Melanije Belaj (2006., 2008.), Barbare Turk Niskač (2011.), a uz antropologe koristila sam literaturu i tumačenja konkretno fotografije i vizualne kulture nekoliko likovnih kritičara, umjetnika, filozofa, sociologa, povjesničara umjetnosti, spisatelja i fotografa kao što su Roland Barthes (2003.), John Berger (1972.), Victor Burgin (1982.), Stuart Hall (1997.), Ana Peraica (2018.), Allan Sekula (1982.), Susan Sontag (2007.), Sol Worth (1981.) i drugi, čija su zapažanja i stavovi izneseni i doprinijeli interpretaciji i viđenju fotografije promatrajući je s nekoliko aspekata što će rezultirati strukturiranošću rada u nekoliko potpoglavlja, a to su: 1. Fotografija kao dokument i interpretacija stvarnosti, 2. Predstavljačka priroda fotografije, 3. Fotografski diskurs te 4. Pogledi i akteri u procesu gledanja.

Osvrnula bih se na pitanje znanstveno-stručnog doprinosa rada; temom ovog diplomskog rada otvara se novi i drugačiji pogled na opus i značaj rada Ante Brkana unutar kulturno-antropološkog okvira. Analizom i uočavanjem pojedinih elemenata na njegovim fotografijama, iznova se uviđaju nove pojedinosti i stvaraju nove priče i saznanja koja doprinose sveukupnom znanju o zabilježenim momentima. Ante Brkan je bio u prvom redu fotograf i novinar te smatram kako je s tih pozicija pristupao fotografskim momentima, no isto tako ovim radom se postavlja pitanje u kojoj mjeri se njegov rad i fotografije mogu sagledati kao etnografski rad, odnosno kao etnografije, stoga smatram kako je znanstveno-stručni doprinos rada upravo otvaranje pitanja i problematike njegove ostavštine kao etnografske/etnološke. Upravo nas uhvaćeni trenutci, kadrovi, prostor i vrijeme odvede u prošlost koja je neponovljiva, a ujedno ti isti kadrovi danas su neuhvatljivi ili bitno promijenjeni. Materijalna građa nam svjedoči o onom vremenu i prostoru stoga je upotrebljiva i u etnološke i etnografske svrhe. Smatram kako ovaj rad i otvaranje ove teme može potaknuti na brojne druge rasprave i teme koje mogu doprinijeti gradnji znanja o nekadašnjem životu i kulturi Zadra i na novoj razini vrednovati rad i ostavštinu Ante Brkana.

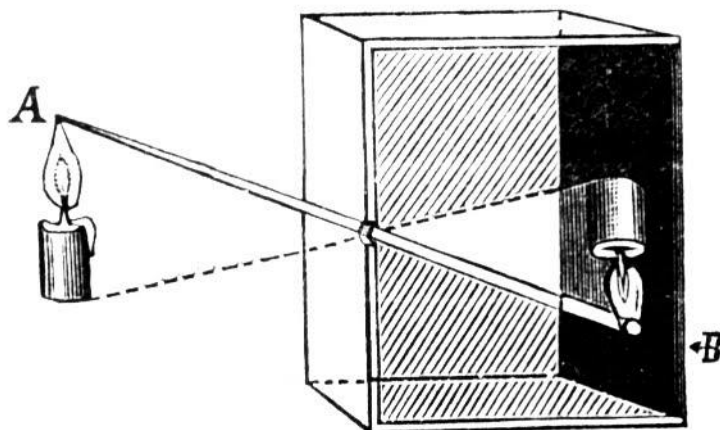
2. POVIJEST I RAZVOJ FOTOGRAFIJE

Prije 196 godina započelo je novo vizualno doba kakvoga danas poznajemo zahvaljujući izumu fotografije koja se tada smatrala jednim od najvećih postignuća ljudske civilizacije. Gledajući iz današnje perspektive, može se činiti kao pretjerana reakcija, no upravo je ovaj izum omogućio novi oblik bilježenja stvarnosti za razliku od dotadašnjih slikarskih, grafičkih i drugih tehnika kojima su se bilježili stvarni trenutci. Fotografija je tijekom svih godina svog postojanja doživjela brojne promjene u tehničkom i izražajnom smislu, no njezina vrijednost kao sredstvo dokumentacije i svjedočenja životnih trenutaka ostala je ista i neupitna. Gotovo četiri petine informacija koje dobivamo iz svoje okoline, upijamo osjetilom vida, dakle vizualnim putem, dok ostala osjetila brinu za zadnju petinu informacija. U svojih 196 godina postojanja, fotografija je doživjela nekoliko radikalnih tehničkih transformacija; najstariji fotografski materijali i tehnike tada korišteni, danas imaju samo povijesno značenje, no vrlo važno istraživačima povijesti fotografije i kustosima zbirki fotografija (usp. Smokvina, 2000: 137).

Već kroz 11. st. (prije 1038. g.) spomen fotografije povezuje se s imenom Ibn al-Haythamom za kojega se navodi da je prvi izumio oblik fotoaparata naziva *camera obscura* (usp. Jančić, 2008: 13). Riječ je o arapskom matematičaru i astronomu, poznatom pod imenom Alhazen u srednjem vijeku, koji je živio u periodu od oko 965.g. do oko 1040.g. te je svojim radom doprinio načelima optike i korištenju znanstvenih eksperimenata. Među arapskim učenjacima bio je nazivan i kao „Drugi Ptolomej“ te je uz matematiku i astronomiju, bio učenjak fizike, mehanike, filozofije i medicine.¹ Nadalje, u bilježnicama Leonarda da Vincija (1452.-1519.) mogu se pronaći najraniji crteži i opisi korištenja *camere obscurae* u vremenu oko 1500. godine, no ona je bila poznata i prije 3000 godina u (staroj) Kini gdje su koristili tamnu prostoriju ispred koje su postavljali predmete različitih oblika koji su se ocrtavali na osvijetljenoj unutrašnjoj strani zahvaljujućim zrakama svjetlosti koje su dopirale kroz maleni otvor (usp. Mušnjak, 1988: 327). Isto tako se spominje i kod grčkog filozofa Aristotela, a sličan princip koristili su arapski znanstvenici za promatranje pomrčine Sunca. *Camera obscura* prevedena s latinskog jezika označava „mračnu komoru“, (te je ujedno prethodnik fotografske kamere) odnosno riječ je o tamnoj prostoriji bez prozora i osvijetljenja ili u jednostavnijoj i manjoj varijanti, kutija sa zatamnjenim unutrašnjim stranama u

¹ Izvor: <https://www.britannica.com/biography/Ibn-al-Haytham> (zadnji pristup 30. 11. 2022.)

koju svjetlost dopire kroz mali otvor na jednoj od ploha kutije. Kako svjetlost prolazi kroz otvor, na suprotnoj plohi zaslona pojavljuje se slika objekta koji je smješten ispred *camere*. Što je otvor manji, slika je tamnija i oštija, a obrnuta u odnosu na okomitu i horizontalnu os (usp. Šišak, 2013: 247).

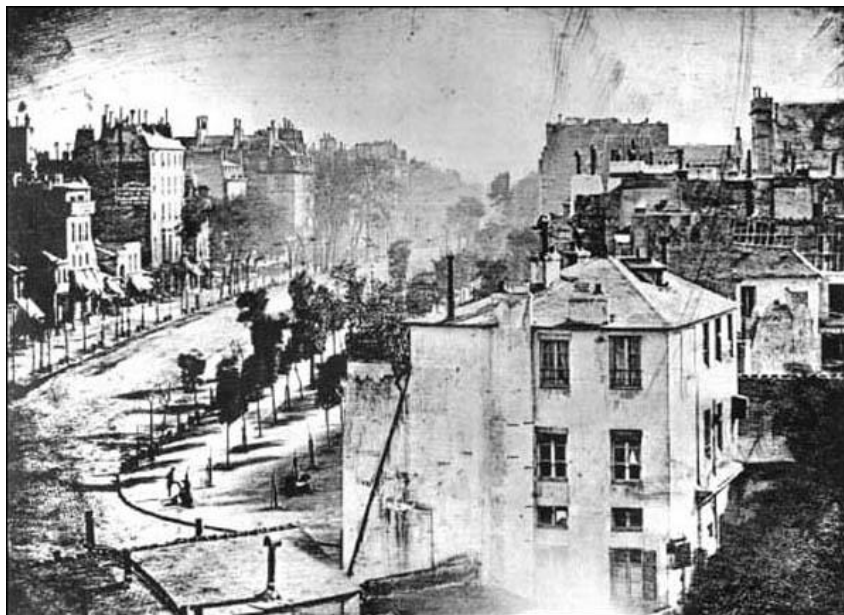


Slikovni prilog 1. *Camera obscura*

Uskoro staklo zamjenjuje zaslon *camere*, odnosno plohu ocrtavanja slike i prekriva se papirom kako bi se dobila slika s vanjske strane *camere*. Takav način omogućio je direktno precrtavanje obrisa slike na crtež (usp. *ibid.*: 249). Daniel Barbaro (1514.-1570.) unutar svog istraživanja o perspektivi uključuje najraniji poznati prikaz leće unutar *camere obscurae* te je tako uređaj bio sve bliži suvremenoj kameri, odnosno fotoaparatu. Problem se javlja s pitanjem kako zadržati takve „fotografije“. Johann Heinrich Schulze u 17. st. dobiva prvu fotoosjetljivu mješavinu kombinacijom dušične kiseline, srebra i krede te u istom stoljeću *camera obscura* postaje prenosiva. Sve do razdoblja 19. st. slike se i dalje nisu mogle trajno zadržati (usp. Jančić, 2008: 13). Krajem 18. st. prvi koji su pokušali kemijskim načinom fiksirati slike iz *camere obscurae* bili su braća Niépce u čemu je nekoliko desetaka godina kasnije i uspio Joseph Nicéphore Niépce, kada je stvorio prvi trajni fotografski zapis kojemu je dao naziv *heliografija*.

Početak povijesti fotografije smatra se 1826. godina kada je nastala najstarija sačuvana heliografija koju je Joseph Nicéphore Niépce dobio kada je na suncu izložio kameru sa svjetloosjetljivom kositrenom pločom (usp. Gamulin i Meter Kiseljak, 2016: 299). Otada je zaslon *camere* zamijenjen bakrenom pločom koja je bila posebno tretirana i sposobna trajno zadržati

projiciranu sliku. Ploča u Niepceovoj prethodniku fotoaparata trebala je biti izložena svjetlosti osam sati, što Louise Jacques Mandé Daguerre uspio smanjiti na dvadeset minuta tzv. ekspoziciju (usp. Šišak, 2013: 249). Niepce se uskoro udružio sa spomenutim francuskim slikarom Daguerreom te su zajedno surađivali i istraživali sve do 1833. g. kada je preminuo J. C. Niepce. Daguerre nastavlja s radom i usavršavanjem sve do stvaranja trajne fotografije. Također, napravio je prvu fotografiju na kojoj je zabilježen čovjek – *Boulevard du Temple* 1838. godine (usp. Jančić, 2008: 14).



Slikovni prilog 2. Louis Daguerre, *Paris Boulevard* ili *View of the Boulevard du Temple*, 1838. godina

Godine 1839. Louise Jacques Mandé Daguerre nastavljajući rad i postupak, uveo je *dagerotipiju*, odnosno prvi potpuno uspješni fotografski postupak kada je nastala fotografija na posrebrenoj bakrenoj ploči. Sljedeći uspjeh je 1841. godine ostvario William Henry Fox Talbot, engleski znanstvenik kada je patentirao *kalotipiju*, proces dobivanja negativa na papiru koji se mogao multiplicirati (usp. Gamulin i Meter Kiseljak, 2016: 299). George Astman usavršava kalotipiju te je napravio fotoosjetljivi sloj u obliku suhog gela te se na taj način sloj mogao postaviti na film ili papir. Nakon njegovog izuma filma nije bilo potrebe za fotografskim pločama. Na taj način doprinijelo je postavljanju temelja tehnologije analognih fotoaparata koji koriste film. Kako je tekao razvoj i usavršavanje postupaka i fotografije, radilo se na ideji razvoja fotografije u boji te se opet javljao isti problem trajnosti fotografije jer bi boje s vremenom izbljebile. Godine 1861.

škotski matematičar i fizičar James Clerk Maxwell napravio je prvu trajnu fotografiju u boji (usp. Jančić, 2008: 16).

2.1. Razvoj fotografije u Zadru

List *Gazzetta Privilegiata di Venezia* nositelj je vijesti o izumu dagerotipije koja stiže u Zadar već 15. siječnja 1839. g., prije svih domaćih novina. Riječ je o tada najpouzdanijem i najbržem izvorom informacija iz svijeta, uz one tršćanske. Tadašnja populacija služila se talijanskim jezikom te je to bila uobičajena orijentacija s poslovne i kulturne strane prema Trstu, Padovi i Veneciji (usp. Seferović, 2009: 9). Za ovu senzacionalnu novost zanimanje je prestalo do druge polovine 1842. g. te iduće četiri godine zadarske novine nisu pisale o dagerotipiji. Naslov *Due parole sul valente daguerotipo signor Le Pescheur* objavljen 9. studenoga 1846. g., najraniji je dokument koji govori o prakticiranju dagerotipije u Zadru. Iz njega saznajemo umijeća gospodina Le Pescheura te činjenicu kako je 1844. g. u Zadru boravio anonimni putujući dagerotipist. Za vrijeme 1840. i 1841. g. povećana je osjetljivost emulzije i napravljen je svjetlosno jači objektiv što je doprinijelo da se ekspozicija od sada mjeri u sekundama, ne minutama, te se postupak mogao koristiti za komercijalnu eksploataciju, odnosno portretiranje za masu (ibid.). Nakon 1843. godine kada su sva veća europska središta imala jedan ili više studija, dagerotipija se širi i na manje sredine kao što su Rijeka, Zadar i Dubrovnik kada se dagerotipisti pojavljuju otprilike u isto vrijeme, 1844. godine, kada je nastupila pojava obrtničke eksploatacije dagerotipije. Dagerotipija je bila rađena na posrebernoj bakrenoj ploči smještena u etui od baršuna ili kože te je tako sličila nakitu, a i cjenovno je bila blizu. Bila je jeftinija od slikarskih portreta, no ne dovoljno jeftina za masovne narudžbe (ibid.). Uz nepoznatog majstora koji se spominje 1844. godine te Le Pescheura 1846. godine, zabilježen je u ožujku 1853. godine i posjet *bravissime dagerotipistice* Emanuele Schlenkrich. Podaci o njoj znaju se iz reklame u mjesnim novinama te se pretpostavlja kako nije snimala dagerotipije već fotografije; naime, dugo vremena su rane fotografe i dalje zvali dagerotipistima. Obzirom na oglas Carskog i kraljevskog pokrajinskog povjerenstva iz 1852. godine u kojemu se pozivaju obveznici na „odmiravanje dohodarine“ pouzdano se može reći kako su dagerotipisti bili prisutni i prije E. Schlenkrich; među *pirotehničarima, kamenorescima, urednicima, profesošurima, pivačima* i drugima, spominju se i *umitnici daguerotipie* koji su kao pripadnici novog obrta bili obuhvaćeni poreznom obavezom. Informativni novinski članci o otkriću dagerotipije te povezanost s većim središtima poput Trsta,

Venecije i Padove svjedoče o razvitku kulturnog i civilizacijskog stanja u Zadru te o otvorenosti grada za nova otkrića te spremnost za prihvaćanje istoga (ibid.). Grad Zadar se odlikuje bogatom fotografskom tradicijom i postignućima počevši od prvog atelijera Josipa Brčića oko 1855. godine pa sve do imena poput Nikole Androvića, Josipa Marka Goldsteina, Ćirila Metoda Ivekovića, Tomasa Burata i braće Brkan. Svojim bogatim radom doprinijeli su izgradnji i promociji zadarske kulturne baštine i života. Razvoj fotografije i otvaranje fotografskih atelijera u Zadru tekao je drugačije od ostalih hrvatskih gradova; atelijere su otvarali domaći ljekarnici koji su diplomirali na Padovanskom sveučilištu. Upravo je akademski obrazovana populacija upravljala fotografijom u Zadru 60 godina. Nakon dagerotipije kao atraktivne i unikatne slike, pojavila se kalotipija koja je omogućavala neograničeno kopiranje primjeraka slika na papiru te se pokazala praktičnija od dagerotipije (ibid.).

Spletom raznih okolnosti i ratnih zbivanja 1918. g. grad doživljava promjene te nakon 105 godina prestaje biti središte austrijske pokrajine Dalmacije, a postaje izolirani posjed Kraljevine Italije. Na taj način prekinuta je veza Zadra i Europe te se dvadesetih godina 20. stoljeća počela stvarati moderna fotografska praksa i standard. U vremenu između dva svjetska rata stanje na fotografskoj sceni je stagniralo. Neplodno razdoblje trajalo je od 1918. do 1954. g. i ono dobiva svoj kraj izložbom fotografija pod nazivom *Zadarski motivi* Ante i Zvonimira Brkana u Zagrebu i Zadru, a 1956. godine uslijedila je nova izložba *Braća Brkan – fotografije* održana u Zagrebu, Šibeniku i Splitu koju je pratila istoimena knjiga fotografija (usp. Banić, 2010: 24).

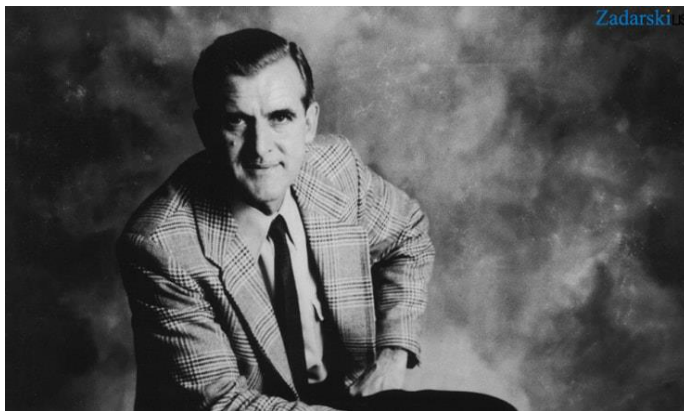
3. BIOGRAFIJA ANTE BRKANA

Ante Brkan je rođen 9. studenog 1918. g. u Jadru kraj Severina na Kupu. Usljed uspostave talijanske vlasti u Zadru, obitelj odlazi u Italiju. U Messini je 1936. g. završio nižu gimnaziju te se počeo baviti fotografijom. Obitelj se u Zadar vratila početkom Drugog svjetskog rata, a Ante Brkan već 1937. u Milanu te 1938. godine u Rimu objavljuje svoje prve radove čemu su prethodile prve crno bijele fotografije u Messini već 30-ih godina 20. stoljeća (usp. Seferović, 2009: 244). Godina 1950. simbolizira svojevrsnu prekretnicu na području suvremenih umjetničkih praksi koje se javljaju nakon Drugoga svjetskog rata i njegovih posljedica, a 1951. godine otvara svoj atelijer što je označilo početak obnavljanja zadarske fotografske scene, iako je to bilo vrijeme lišeno bilo kakvih obnova i novih izgradnji u tada porušenom gradu (usp. Orlović, 2019: 201).



Slikovni prilog 3. Ante Brkan

Od 1953. godine fotografira za potrebe medija kao suradnik u novinama, a kao profesionalni foto-reporter *Narodnog lista* od 1958. sve do umirovljenja 1983. godine. Godine 1953. pristupio je Fotoklubu Zagreb, a 1964. postao je počasni član Fotokluba Split. Od 1959. godine član je Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske, 1961. godine postao je majstor fotografije Jugoslavije i Artist FIAP. Upravo zbog dubinske oštine, tonske gradacije i po vrijednosti kadriranja je njegov „obični“ dokumentarizam namijenjen tisku vrlo zanimljiv. Ono po čemu se ističu njegove novinske fotografije je to da posjeduju umjetničku notu, odnosno to su fotografije koje se smještaju u korpus izložbenih fotografija (usp. Štokić, 2014: 1).



Slikovni prilog 4. Zvonimir Brkan

Kako je već spomenuto, zajedno s bratom Zvonimirom počeo je izlagati već 1954. godine. Stvaralačko zanimanje s područja društvene stvarnosti prelazi u realnost osobnih preokupacija i simbola i to u vremenu kolektivističke ideologije i socijalističkog esteticizma. Utemeljili su fotografski salon *Čovjek i more* te Međunarodni trijenale fotografije istoga naslova priznatog u svijetu te se kao takav fenomen održavao neprekidno od pedesetih pa sve do kraja sedamdesetih godina 20. st. u Zadru kako bi se otvorio komunikacijski kanal zadarske scene s ostalim svjetskim kulturnim događajima. Braća Brkan su svojim nastojanjima i opusom stvorili su jedno od suvremenih fotografskih središta upravo u gradu Zadru. Njihov rad prepoznat je u zemlji i inozemstvu te je nagrađen najvećim fotografskim priznanjima (kao što su nagrada Tošo Dabac i zvanje Excellence FIAP). Zahvaljujući svom radu, istraživanjima, nakladničkim poslovima te ispitivanju i invencijama unutar ovog medija, smatraju se najznačajnijim zadarskim fotografima 20. stoljeća. Na temelju opusa braće Brkan proizašao je termin *zadarska škola fotografije* te su zaslužni za postavljanje Zadra u šire fotografske okvire (usp. Orlović, 2019: 201). Ante Brkan svojim fotografskim postupkom svojevrsno nastavlja rad prijašnjih domaćih majstora, no istovremeno započinje novo poglavlje zadarske fotografije. Svojom fotografijom iskazuje evokativnost te ju oslobađa dokumentarističke i interpretativne uloge i širi područje na ekspresivno. Kod njega postoje dvije strane, dokumentaristička fotografska tradicija te druga je njezina konstruktivistička inačica (usp. Seferović, 2009: 244). Tvrdio je kako se *umjetnička fotografija stvara, a reportažna nađe*, te da je *prva djelo mašte, a druga nosa*. Fotografiju je dijelio na onu koja *bilježi činjenice* i onu koja *izražava ljepotu*. Njegova *činjenična* fotografija ne živi izolirano te je lišena svakih simboličnih konotacija, dok ona koja *izražava ljepotu* upravo

utjelovljuje ono što *činjenična* isključuje. Isto tako, činjenična nudi odgovore, dok ova druga ostavlja upitnik iznad glave (ibid.). Tvrdio je kako stvarnost i fotografija nisu jednaki pojmovi te kako fotografija nije surogat realnosti. Snimao je zadarsku svakodnevicu, protok života, različite situacije i ljude, arhitekturu. Imao je naviku povisiti motrište (s balkona i prozora), uhvatiti određenu odvojenu skupinu ljudi ili pojedinaca čime postiže notu autentičnog, ali jednostavnog. Naprosto, nastoji pokazati svakodnevni život kakav uistinu je i kako ga stanovnici grada vide (usp. Štokić, 2014:2). 1967. godine dobio je titulu Excellence FIAP, a 1982. nagradu Tošo Dabac. Za životno djelo nagrađen je nagradom Foto-kino saveza tadašnje Jugoslavije 1988. Uz sve to bio je i član Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Zadru od osnutka te član ULUPUH-a (Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti). Umro je u Zadru 2004. godine.²

² Izvor: <https://ulupuh.hr/clanovi/brkan-ante/> (zadnji pristup 18. 11. 2022.)

4. FOTOGRAFIJA KAO VRSTA ETNOGRAFIJE

Slike su posvuda oko nas, prožimaju naš svakodnevni život, našu maštu i snove; isprepletene su s našim osobnim identitetom, životnim stilom, kulturom i društvom, kao i s definicijom povijesti, prostora i istine. Kada etnografi stvore fotografije ili video zapise, kao iskustvo proizvodnje i rasprave o njima, one postaju dio njihovog etnografskog znanja. Kako slike inspiriraju razgovore, tako razgovor može prizvati slike; razgovor kontekstualizira odsutne slike u svoje narative kroz verbalnu deskripciju. U etnografiji su slike neizbježne kao i zapažanja osjetila sluha, njuha, okusa dodira. Postavlja se pitanje, što jest etnografija? Naime, brojne su definicije i njezina shvaćanja, no ovdje iznosim neke; prema Martinu Hammersleyju i Paulu Atkinsonu etnografija je određena metoda ili skup metoda koje uključuju sudjelovanje etnografa, izravno ili neizravno u svakodnevnom životu neke zajednice tijekom duljeg vremenskog perioda, slušajući, promatrajući i prikupljajući podatke koji su dostupni kako bi rasvijetlili njihova pitanja i ciljeve istraživanja (Hammersley i Atkinson 1995 prema Pink 2005: 2). Sarah Pink se s ovom definicijom ne slaže te smatra kako je ovaj opis ograničavajući te predlaže drugačiju definiciju, poput ove: etnografija je metodologija i pristup doživljaju, tumačenju i predstavljanju kulture i zajednice koja informira i koja je informirana nizom različitih teorijskih pristupa (Pink 2005). Prema autorici etnografija je proces stvaranja i predstavljanja znanja (o zajednici, kulturi, pojedincima) koje se temelji na vlastitom iskustvu etnografa. Ne tvrdi kako proizvodi objektivne ili istinite prikaze stvarnosti, već bi trebala težiti ponuditi verzije iskustava stvarnosti etnografa koje su vjerne kontekstu, pregovorima i intersubjektivnostima kroz koje je proizvedeno znanje.

Pojam etnografije se odnosi na niz kvalitativnih istraživačkih praksi korištenih s teorijskim konceptima u akademskim i primijenjenim istraživačkim kontekstima. Etnografska praksa nastoji uključiti promatranje sudionika, etnografsko intervjuiranje i brojne druge sudjelovateljske istraživačke tehnike koje se često razvijaju i prilagođavaju kontekstu i potrebama. Danas ne postoji standardni način bavljenja etnografijom koji je univerzalno prakticiran. U tom kontekstu Paul Atkinson, Sara Delamont i William Housley su sugerirali kako se dogodila promjena od klasičnog naglaska na holizme, kontekste i slične ideje prema povećanoj fragmentaciji etnografskog istraživanja. K tome, tvrde kako je to dovelo do situacije u kojoj različiti autori usvajaju i promiču posebne pristupe prikupljanju i analizi podataka. Primjerice, senzorna etnografija je otvorena za višestruke načine spoznaje, istraživanje i razmišljanje o novim putevima

koji vode do znanja. Vidjeti senzornu etnografiju kao metodu za prikupljanje podataka je neispravno (Atkinson, Delamont i Housley 2007 prema Pink 2009: 9).

U širokom spektru pristupa u etnografskom istraživanju, vizualna antropologija nudi nove i drugačije načine razumijevanja, ali isto tako nove i drugačije stvari koje treba razumjeti. David MacDougall tvrdi kako je vizualna antropologija u velikoj mjeri performativna antropologija predstavljanja objekata i ponovno uprizorenje iskustava u svijetu (MacDougall 2006: 272 prema Turk Niskač 2011: 126). U pokušaju pozicioniranja vizualnog unutar društvenih, znanstvenih i umjetničkih praksi, Hubbard prepoznaje vizualno „kao uvijek ugrađeno u multisenzornost“ te kao „pokret“ koji je sastavni dio prakse i iskustva svakodnevnog života (Hubbard 2010: 2 prema Turk Niskač 2011: 126). Etnografija je prerasla iz „pozicije“ metode za prikupljanje podataka sve do procesa stvaranja i predstavljanja znanja koje se temelji na iskustvu etnografa. S ovom činjenicom možemo povezati Brkanov rad na način kako je napravio brojne fotografske zapise s motivima Zadra i njegovih stanovnika što je stvorilo određenu materijalnu građu, odnosno znanje o danom trenutku koje se potencijalnim izložbama fotografija i njihovom kontekstualizacijom predstavlja publici.

Kao što je prije navedeno, brojne su i različite definicije etnografije koje su se mijenjale sukladno razvoju etnologije i antropologije uz koju je ova metoda usko vezana, odnosno neodvojiva. Zadanim fotografijama pristupamo s ciljem pojašnjavanja i analize sadržaja, pri čemu doprinosimo stvaranju novog znanja o danom momentu. Putem etnografije i kontekstualizacije, kulturna antropologija nastoji objasniti i interpretirati kulturu i društveni život, upravo ono što se događa i s opisom danih fotografskih zapisa; etnografija nije samo opis viđenog već i svijest o načinu na koji saznajemo, a konkretno to je način putem fotografija. Cilj etnografije je interpretacija i razumijevanje s kojima se stječu i stvaraju nova znanja (usp. Potkonjak, 2014). Promatrajući na taj način etnografiju, kroz daljnju razradu teme obrazložiti će se odgovor na istraživačko pitanje rada možemo li Brkanove fotografije definirati kao *etnografije* koje su zabilježile pojedine trenutke u danom prostoru i vremenu te na taj način kreirale vizualnu građu i znanje o fotografiranom.

Upotreba vizualnih metoda u antropologiji svoje korijene bilježi početkom 20. stoljeća kada antropolozi počinju istraživati na terenu kao što su bili Margaret Mead i Gregory Bateson. Objavlivanjem djela *Writing Culture* (1986.), autora Jamesa Clifforda, slijedi ideja kako treba smanjiti distancu između discipline i predmeta proučavanja što je otvorilo put vizualnome i prepoznavanju kako film i fotografija zapravo nisu više subjektivniji ili objektivniji nego pisana riječ. Novi pristupi vizualnim materijalima idu u korak s promjenama u tehnologiji, metodologiji i teorijskim okvirima te su od 1980-ih godina fotografije postale priznate, prihvaćene i smatrane jednako značajnim elementom etnografskog rada (usp. Turk Niskač 2011: 130,131,133). Zapravo, antropologija potaknuta strukturalizmom već kasnih 1960-ih godina prepoznaje interpretativni potencijal fotografije. Od početaka razvoja etnologije i antropologije vidljiva je povezanost znanosti s vizualnim medijem, odnosno s fotografijom, a veliki prostor u terenskim istraživanjima su zauzimala i vizualna i tekstualna dokumentacija (usp. Belaj, 2006: 54).

4.1. Vizualna antropologija

Vizualna antropologija se smatra poddisciplinom socio-kulturne antropologije. Jedno od osnovnih karakteristika vizualne antropologije je njezina interpretativna funkcija. Vizualizacija komunikacijskih procesa između zajednice ili pojedinaca snimljena ili fotografirana je važna, kako dokumentira - tamo i tada - specifična svojstva različitih društvenih grupa s njihovim susretom s istraživačem. Počeci vizualne antropologije kakvu danas poznajemo sežu u daleku prošlost i mogu se prepoznati u ranim crtežima i ilustracijama počevši od doba paleolitika prije više od 15 000 godina. Crteži u špiljama Altamira i Lascaux kao vizualna dokumentacija strategije organiziranog lova pokazuju veliki broj korisnih podataka dopuštajući nam da rekonstruiramo niz antropološki relevantnih činjenica o različitim pitanjima, hijerarhije, organizacije i podijele plijena. Razvoj civilizacije nam pokazuje zanimljive vizualne elemente dokumentiranja niza društvenih i prirodnih fenomena koje se u širem kontekstu mogu staviti pod zajednički nazivnik vizualna antropologije, no tek nakon 19. stoljeća (usp. Sviličić 2010: 187). Vizualna antropologija u sebi sadrži i praksu antropologije putem vizualnog medija i proučavanje vizualnih fenomena u kulturi i društvu.³

³ Izvor: <https://www.britannica.com/science/anthropology/Applied-anthropology#ref839872> (zadnji pristup 29. 5. 2023.)

Vizualna antropologija se nalazi na sučelju između antropologije i njezine publike; sadrži dvojnost u svojem području interesa: s jedne strane bavi se upotrebom vizualnog materijala u istraživanjima, a s druge proučava vizualne sustave i vidljivu kulturu; i jedno i drugo proizvodi vizualne tekstove i konzumira ih (usp. Banks i Morphy, 1999: 1). Jedan od njezinih ciljeva je analizirati i odrediti svojstva vizualnih sustava te odrediti uvjete njihove interpretacije i povezati sustave sa složenostima društvenih i političkih procesa kojima pripadaju. Vizualna antropologija postaje antropologija vizualnih sustava ili u širem smislu, vidljivih kulturnih oblika (usp. *ibid.*: 2). U kasnom 19. st. fotografija je bila neko vrijeme esencijalan dio općenite antropološke metode te je nudila ključ za potencijalna buduća istraživanja. Fotografija je nastavila pronalaziti mjesto u etnografskim muzejima i bila dio metodologije muzejske antropologije, no ironično, to je bilo područje antropologije koje je propustilo revoluciju terenskog rada. Fotografija kao medij, koja hvata trenutak i aktualnosti kako bi ustvrdila prisutnost antropologa, počela se povezivati s antropologijom na daljinu (usp. *ibid.*: 10).

Kako tvrdi Rose Gilian (2001: 6), danas smo okruženi različitim vrstama virtualnih medija i tehnologija poput fotografije, filma, videa, televizije, raznih društvenih platformi, a sve to nam svakodnevno pruža različite poglede na svijet, odnosno prikaze svijeta u svojim vlastitim vizualnim oblicima. Sadržaj domene vizualne kulture se sve više obogaćuje razvojem brojnih medija, Internet platformi te animacija koje se šire diljem svijeta i dio su vizualne kulture koja je u stalnoj promjeni. Živimo u vremenu kada nas vizualnost poučava i formira naša znanja; sve suvremene fotografije, video materijali i animacije s kojima smo okruženi su naši načini na koje pokušavamo vidjeti i spoznati svijet. Prema Nicholasu Mirzoeffu vizualna kultura uključuje stvari koje vidimo; riječ je o mentalnom modelu kojega posjedujemo o tome kako gledati i što možemo učiniti kao rezultat gledanja; to je kultura vizualnog. Vizualna kultura je odnos između onoga što je vidljivo i imena koja im pridajemo; ona je višeslojna te uključuje i vidljivo i nevidljivo. Na temelju iskustva sastavljamo sliku u skladu s našim dotadašnjim znanjem, viđenjem i iskustvom. Naravno, postoje brojne institucije koje pokušavaju oblikovati taj pogled i stvoriti sliku koju oni žele, kao što su primjerice mediji i različite forme današnjeg informiranja javnosti. I sam pojam vizualnoga i vizualne kulture se kroz desetljeća mijenja u skladu s pojavom novih medija i tehnologija (usp. Mirzoeff, 2016).

4.2. Proizvodnja značenja

Vizualni materijali generiraju značenja; umjetnička djela ili fotografije ne govore direktno, značenja ne leže u samom djelu, nego su postavljena od strane autora fotografije kako bi ih gledatelji otkrili. Značenja se proizvode kroz složenu komunikaciju između gledatelja i slikovnog teksta te su oblikovana društvenim praksama kroz koje se slike interpretiraju i dijele. Proizvodnja značenja uključuje najmanje tri elementa osim same slike i njezinog autora: kodove i konvencije koje strukturiraju sliku i ne mogu biti odvojene od sadržaja slike; zatim gledatelje i njihovu interpretaciju slike te kao treće izložbe i konteksti gledanja (što uključuje geografsku i nacionalnu lokaciju, vremenski period, institucionalno okruženje, kulturni i vjerski okvir i sl.). Iako slike imaju svoja primarna značenja, gledatelji mogu protumačiti na način koji nije u skladu s tim značenjima. Gledanje je višestruka aktivnost koja se ne odnosi samo na naše osjetilo vida; ono uključuje cijelo naše biće, fizičko i duhovno. Više je elemenata prisutno u praksi gledanja; osim slika koje direktno gledamo, uključene su i ostale slike koje su prikazane te naša vlastita tijela, tijela drugih, građevine, institucije, tehnologija i oprema, društvene prakse koje koristimo u gledanju. Gledanje je relacijska i društvena praksa radi li se o osobnoj, tehničkoj ili javnoj slici. Koristimo svoja tijela za prijenos slika i informacija te sudjelujemo u stvaranju vizualne kulture, no isto tako djelujemo i na njezinu promjenu sastava, odnosno sudjelujemo u načinu stvaranja promjene i oblikovanja novih tumačenja (usp. Sturken i Cartwright, 2018: 51).

Istražiti značenje slika znači prepoznati da su one proizvedene unutar sustava društvene moći i ideologije. Upravo kroz slike nastaju ideologije kao sustavi vjerovanja. Suvremeni teoretičari vide ideologiju kao svakodnevni proces u koji smo svi uključeni i kojega smo svi svjesni. Na neki način, ideologija je sredstvo pomoću kojega se određene vrijednosti čine prirodnama, kao sloboda, napredak, važnost obitelji. Ideologija se očituje u tome kako stvari stoje, ali i kakve bi trebale biti. Prakse gledanja su usko vezane s ideologijom; kultura slike u kojoj živimo je raznolika i puna suprotstavljenih ideologija. Slike su elementi potrošačke kulture kroz koju se društvene vrijednosti konstruiraju. Najsnažniji aspekt ideologije je to što se čini prirodnim ili danim, radije nego kao dio sustava uvjerenja koje kultura proizvodi kako bi on funkcionirao. Ideologije prožimaju i znanost, obrazovanje, zakon. Živimo u kulturama koje su sve više prožete vizualnim materijalima, slikama i tehnologijama, a na puno načina je naš svijet organiziran oko prakse gledanja.

Uz pojam ideologije veže se i pojam interpelacije kao važan element u formulaciji gledatelja. U 1970-ima politički i medijski teoretičari su prihvatili koncept interpelacije kako bi bolje opisali prakse kroz koje djeluje ideologija. Ideologija se odnosi na svjesna i nesvjesna uvjerenja, osjećaje i vrijednosti bilo koje društvene grupe. Interpelacija je jedan od brojnih procesa kroz koje se provodi ideologija. Francuski politički teoretičar Louis Althusser ističe kako *ideologija interpolira pojedince kao subjekte*. Predlaže da se struktura ideologije prikaže putem vizualnog sustava, kao primjerice osjetilni sustav koji uključuje zvukove, dodire i mirise. U njegovoj teoriji interpelacije i ideologije, prakse gledanja su uvijek ispunjene moći i mogu uključivati opresiju, a naše sudjelovanje u njima može uključivati napetosti oko uvjerenja i otpor prema zakonu. Biti uhvaćen u ideologiji ne znači i sudjelovati u uvjerenjima, nego podrazumijeva biti uhvaćen u njezinoj mreži odnosa moći (Althusser 1971 prema Sturken i Cartwright 2018: 75).

Nadalje, pojam interpelacije koristimo kako bi opisali način na koji slike, zvukovi i audiovizualni zapisi ne samo privlače našu pozornost, već nas uvlače u nju prepoznajući same sebe kao predmet drugog sustava moći. Althusser tvrdi kako gledatelji *rade sami* i ne trebaju biti forsirani gledati ili slušati kada ih *vodi* ideologija. Također, tvrdi kako slike i zvukovi *pozdravljaju* gledatelje na razini pojedinca, iako svatko od nas zna da će puno ljudi vidjeti i čuti isto što i mi jer su slike i zvukovi namijenjeni za širu publiku. Ovo iskustvo pokazuje zanimljiv paradoks kada je riječ o pojedinačnom i grupnom uplitanju u ideologiju. Kako bi interpelacija slikom ili zvukom bila učinkovita, gledatelj-slušatelj mora razumjeti sebe kako bi bio član društvene grupe koja dijeli kodove i konvencije putem kojih slike-zvukovi postaju smisleni. Možemo osjećati kako nas je slika osobno dotaknula, no samo ako razumijemo sebe kao člana grupe čiji kodovi i konvencije osobno progovaraju, čak i ako slika ne kaže isto nama što i nekome drugome. Ovome mogu dodati, kada promatramo Brkanove prizore, uvijek dolazimo u trenutak zamišljanja kako je bilo tada, u tom vremenu i na tom prostoru, s tim ljudima, odnosno zamišljamo sami sebe u danom trenutku. Određeni kontekst, znanja, vjerovanja, kultura nas uranjaju u slike i postajemo njezini subjekti. Svatko od nas je određen svojim identitetom, kulturnom, vjerskom i nacionalnom pripadnošću, različitim uvjerenjima i vrijednostima, a upravo sve te odrednice (kontekst) utječu na proces gledanja i razumijevanja.

Biti interpeliran ne znači nužno vjerovati u nešto; može uključivati odbacivanje identifikacije s ideologijom u koju smo *uhvaćeni*, možda zbog osjećaja unutarnje otuđenosti ili činom otpora prema njezinim stavovima i kulturi. No, bez obzira osjećamo li pripadnost, isključenost ili odbacivanje od strane (pozdravljajuće) ideologije, interpelacija pokazuje kako smo oblikovani kao društveni subjekti kroz uranjanje u kontekst ideologija, kao što su zakoni i diskursi koji ga okružuju. To je slučaj ako je ideologija zakon države, kultura, religija, politika ili neka druga kulturna institucija. Fokusirajući se na gledatelja, autorice Sturken i Cartwright naglašavaju kako slike, zvukovi i audiovizualni zapisi dodiruju članove publike kroz iskustvo pripadnosti, otpora, individualnog djelovanja i interpretativne autonomije. Angažman gledatelja pri gledanju slika i područja gledanja je uvijek oblikovan kontekstom koji uključuje niz čimbenika kao što su kultura, povijest, seksualnost, klasa, nacionalnost i vremenski period (usp. 2018).

Jedna od definicija ideologije povezana s interpelacijom, koja je oblikovala teorije o kulturi medija i praksama gledanja, je ona Louisa Althussera 1960-ih godina kada tvrdi kako ideologija predstavlja imaginarni odnos između pojedinaca prema njihovim stvarnim uvjetima egzistencije. Njegovo mišljenje i intervencija je ključna za promjenu koncepta ideologije jer koristi psihološke i psihoanalitičke koncepte kako bi razumio što motivira subjekte da prihvate određene vrijednosti. Smatra kako ideologija ne odražava svijet, lažno ili ne; bez ideologije ne bismo imali sredstva tj. načina razmišljanja ili doživljaja stvarnosti. Ona je nužno reprezentacijsko sredstvo putem kojega dolazimo do iskustva i razumijevanja stvarnosti. Althusserova promjena termina ideologije je ključna za proučavanje vizualne kulture jer naglašava važnost reprezentacije (stoga i slika) prema svim aspektima društvenog života. Pod pojmom imaginarno ne misli kriva ili pogrešna uvjerenja, već kako su oblikovana kroz nesvjesno. Tvrdi kako su reprezentativni sustavi nositelji ideologije. Prema njemu, mi nismo toliko jedinstveni pojedinci nego *uvijek već* subjekti oblikovani ideološkim diskursom u kojemu smo rođeni i u kojemu smo zamoljeni pronaći svoje mjesto. Ako smo *oduvijek već* definirani kao subjekti i interpelirani da budemo ono što jesmo, onda postoji mala nada za individualnost ili društvenu promjenu. Odnosno, ideja da smo već oblikovani subjekti, ne dopušta ideju kako ljudi imaju pravo na slobodno djelovanje. Njegov koncept interpelacije govori kako ideologije govore nama i regrutiraju nas u proces kao *autore*, tako postajemo subjekti na koje smo oslovljeni, vjerujući da smo sami sebe takvima učinili (Althusser 1971 prema Sturken i Cartwright 2018: 75).

5. INTERPRETACIJA I TUMAČENJA FOTOGRAFIJE

Brojne su i različite definicije fotografije koje ovise o stajalištu struka i znanosti s kojih se promatraju, no ovdje iznosim nekoliko njih koje su relevantne i odnose se na kulturno - antropološko viđenje fotografije. Prema Ladi Dražin-Trbuljak (2000: 7), fotografija je „čuvar memorije i svjedočanstvo za budućnost, odnosno ona ostaje kao dokaz o onom trenutku.“ Ivo Maroević (2000: 13, 14) iznosi definiciju prema kojoj je fotografija „omogućila da svjedočanstva o zbivanjima i životu ljudi dobiju drugu dimenziju, koja će otvoriti mogućnosti stvaranja vizualne memorije čovječanstva. Ona je istovremeno bila i dio stvarnosti i odslik stvarnosti.“ Fotografija je dokument vremena u kojemu je nastala, dokument događanja koje je bilježila i prenosila iz stvarnosti u odslik kada ona mijenja vrijednosne odrednice te njezin vizualni sadržaj dobiva primarno značenje. Nazočnost i autentičnost fotografije u nekoj situaciji iz prošlosti sadrži dokumentarno značenje, odnosno ona je dokument stvarnosti. Promatrajući fotografiju na ovaj način, otvara se prostor za njezinu definiciju koja će uslijediti u idućem naslovu, a to je fotografija kao dokument i interpretacija stvarnosti, nakon koje slijedi i nekoliko drugih koje su iznjedrile na temelju korištene literature, teorijskih pristupa i interpretacija nekoliko već prije spomenutih antropologa, stručnjaka i drugih znanstvenika.

5.1. Fotografija kao dokument i interpretacija stvarnosti

Fotografiju možemo definirati kao sredstvo zaustavljanja vremena ili odraz zamrznute stvarnosti koja relativizira vrijeme. Fotografije i njezini motivi čine subjektivnu prošlost što znači da je ovisna o izboru pojedinca u samom trenutku nastanka fotografije te u trenutku njezinog odabira i tumačenja sadržaja. Fotografija stvara privid pogleda u stvarnost na izlaganju. Kako kaže Ivo Maroević (2000: 15, 16) „ona je spona između one i ove strane stvarnosti.“ Fotografija kao izložbeni medij omogućuje shvatiti odnose prošlosti i sadašnjosti, odnose čovjeka i svijeta koji su oko njega, na način koji je ovisan o znanju i odabiru onoga koji na izložbi želi tumačiti svijet određen naslovom izložbe.

Susan Sontag u svom djelu *O fotografiji* (2007: 108-110) tvrdi kako se stvarnost uvijek tumačila pomoću slika te kako fotografija nije obična slika već trag, neposredna preslika stvarnosti. Kada je riječ o štafelajnoj slici, ona nije ni u jednom trenutku jednako stvarna kao njezin sadržaj, naprotiv, ona upućuje ili prikazuje nešto, a fotografija je produžetak svoga sadržaja,

odnosno snažno sredstvo njegovog prisvajanja. Jedan od oblika prisvajanja je što putem fotografije dobivamo nove informacije te nas ona opskrbljuje znanjem koje je odvojeno od iskustva. Kada se nešto fotografira postaje dio sustava informacija i ulazi u shemu arhiviranja u razne svrhe. Bogat Brkanov rad i fotografska ostavština na taj način izravno sudjeluju u stvaranju svojevrstne arhive nekadašnje zadarske svakodnevice; pomno birajući željene kadrove, Brkan nam prenosi svoje viđenje i pogled ondašnjeg Zadra; promatrajući fotografije iz ciklusa *Tržnica* koje je bilježio u periodu od 1953. do 1981. godine, upijamo nove trenutke i informacije gradeći širu sliku o poimanju grada i njegovih stanovnika u danom vremenskom trenutku i situaciji. Upravo kako je rekla Sontag, stvarnost tog vremena tumačit ćemo pomoću Brkanovih fotografskih zapisa.

Na početku pregleda fotografija, donosim nekoliko njih iz ciklusa *Tržnica*; na slikovnim priložima 5. i 6. kadrovi prikazuju stolove ispunjene raznim proizvodima (voćem i povrćem) s čijih se strana nalaze prodavači i kupci. Brkan je ovdje zabilježio trenutak gradske žiže, stolove prepune plodova uz koje se nalaze drvene kašete, također ispunjene plodovima zemlje, te iz ovih prizora možemo zamisliti kako je izgledala prodaja na tržnici tog doba. Možemo zamijetiti izgled tržnice, brojnost ljudi, način na koji su odjeveni, izgled grada, odnosno gradskog prostora u kojemu je tržnica smještena. Brkan nas informira ovim, rekla bih dokumentarnim i novinskim kadrom putem kojega spoznajemo i tumačimo dani prikaz. Nerijetko su gledani subjekti okrenuti leđima, odnosno situaciju u kojoj se Brkan postavlja u poziciju udaljenog promatrača, distanciran od uhvaćene radnje. Možemo samo zamisliti koji se prizori i bogatstvo zadarske tržnice nalazi u ostatku gradskog prostora što nam ostaje nevidljivo i kao zadatak našoj imaginaciji.

Rekla bih kako nam fotografski zapis pruža fragment prostora i vremena, jedan djelić prošlosti koju upravo putem njega možemo nakratko zamisliti. Dan nam je *zamrznuti* trenutak u prostoru i vremenu koji otvara i potvrđuje pitanje prolaznosti života. Pogledom na ove prizore možemo zamisliti prostor i vrijeme kojemu ne pripadamo, ono što je davno iza nas, a otvara pitanja o smrti i prolaznosti života. Fotografija je medij koji svojim sadržajem komunicira s gledateljem, stoga ju se unutar kulturološke analize može sagledavati kao medij vizualne komunikacije. Ona nam progovara i otvara prostor za stvaranje vlastitih značenja i interpretacija; na neki način ona zamrzava uhvaćeni trenutak u prostoru i vremenu te svjedoči o prolaznosti života. Melanija Belaj u svom članku *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti* izdvaja

Eduarda Cadavu, prema čijim je riječima fotografija uvijek nekako dotaknuta smrću, odnosno smatra kako ona pruža pogled na povijest i vrijeme kojemu ne pripadamo. Promišljanje o smrti dovodi do pitanja o prolaznosti života što je povezano s promišljanjem fotografije kao medija koji uzurpira percipiranje vremena u kontinuitetu (Cadava 2002: 34 prema Belaj 2008b: 145). Upravo procesom gledanja fotografija uzurpiramo sadašnje vrijeme, na trenutke se vraćamo u prošlost putem prikazanih kadrova i zamišljamo se, svjesni kako tom vremenu i prostoru ne pripadamo. Također, kratko se možemo zamisliti kao prolaznici ili kupci ove tržnice, zamisliti kako je to tada sve izgledalo i funkcioniralo, posebno kakvi su zvukovi i mirisi bili prisutni te što se sve nalazi van kadra fotografskih zapisa.

Kada je riječ o odrednici vremena, spomenut ću Rolanda Barthesa koji u svom djelu *Svijetla komora - bilješka o fotografiji* (2003) iznosi mišljenje kako fotografija reproducira u beskonačnost ono što se dogodilo samo jednom i što se ne bi moglo ponoviti egzistencijalno. Fotografija progovara *to, to je to, to je taj!* Također, govoreći o fotografiji kao fizičkoj i materijalnoj emancipaciji prošle stvarnosti, dokazuje originalnost prošle stvarnosti (2003: 9). time potvrđujem izneseno kako su kadrovi zamrznuli prizor koji pripada prošlosti koja se neće ponoviti, a fotografija se iznova reproducira spremna na nove interpretacije.

Nadalje, ističem Johna Jervisa koji analizira različite medije modernog doba pa tako i fotografiju, te tvrdi kako ono što doživljavamo je prikaz stvarnosti jer fotografija nije zamjena za prikazanu stvarnost; izravna percepcija je podređena percepciji prenesenoj slikama. Stvarnost je svijet koji je unutar naših sustava reprezentacija. Jervis u fotografiji vidi i prošlost i sadašnjost, ona ujedinjuje i prisutnost i udaljenost te pokazuje kako je iskustvo fragmentirano kao i reprezentacija. Dane fotografije svojim rubovima su fragmentirane reprezentacije, ostaje puno tog van okvira nama nevidljivo. Fotografije izvire iz prošlog vremena kako bi stimulirale i intenzivirale sadašnje vrijeme. Fotografija pokazuje kako se nešto stvarno dogodilo i kako postoji u iskustvu čovjeka. Ispunjena je interpretativnim potencijalom koji je oblikovan iskustvom stvarnosti i sudjelovanjem u istoj (Jervis 1998 prema Belaj, 2008b: 137, 138, 148).

Fotografije nas uče novom vizualnom kodu te utječu na mijenjanje i širenje našeg shvaćanja o onome što vrijedi gledati i što imamo pravo promatrati. „Fotografije su temeljna

načela, etika viđenja. Fotografije stvarno jesu uhvaćeno iskustvo. Fotografirati znači prisvojiti fotografiranu stvar. To znači staviti se u određeni odnos prema svijetu koji nam daje osjećaj znanja i, stoga, moći. Fotografije pružaju dokaze“ (Sontag 2007: 11-13). Možemo prisvojiti dani kadar u smisli da se postavimo prema njemu, zamislimo se, poznavajući današnji izgled tržnice, pristupamo interpretaciji foto zapisa sa svojim znanjem današnjeg izgleda i rada tržnice.



Slikovni prilog 5. Tržnica, Zadar



Slikovni prilog 6. Tržnica, Zadar

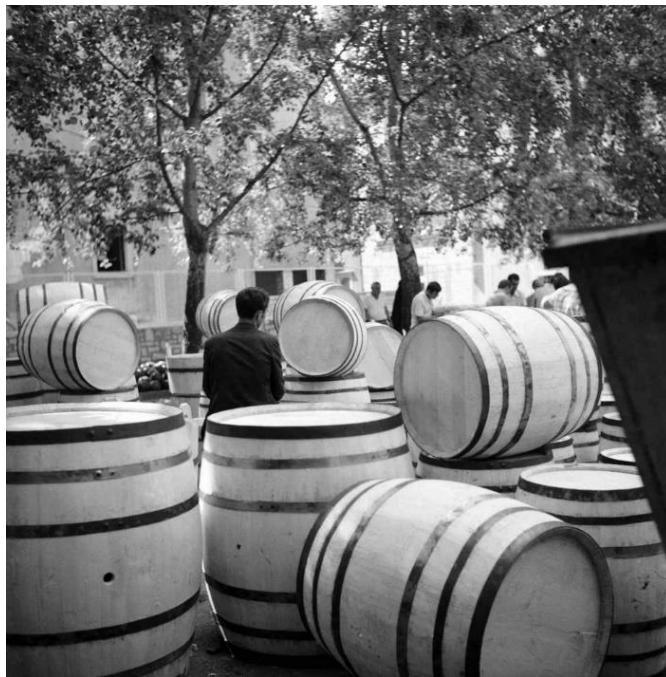
Fotografije na neki način pružaju ljudima ideju posjedovanja prošlosti koja je nestvarna. Fotografiranje je svojevrsni način potvrđivanja doživljenog, no istovremeno i odbijanje, pretvaranjem doživljenog iskustva u prizor, tj. suvenir. Fotografija je postala jedno od glavnih alata za doživljavanje te za stvaranje privida o sudjelovanju. Uporaba fotoaparata je jedan oblik sudjelovanja, ono nije samo pasivno promatranje; fotografirati znači iskazati interes za stvari i situaciju kakve jesu bez želje za promjenom istoga; isto tako znači sudjelovanje u nečemu što je vrijedno fotografiranja (usp. Sontag 2007: 15-18). Činom fotografiranja, A. Brkan je postao i bio dio fotografiranih, sudjelovao je u radnji, a mi koji promatramo isti kadar, također imamo privid sudjelovanja i osjećaj doživljaja danog prizora. Fotografija potvrđuje, a njezina snaga leži u činjenici kako nam pruža mogućnost detaljne analize nečega što je zaustavljeno u vremenu koje normalni tijek zamjenjuje novim tijekom vremena. Zamrzavanje trenutka je upečatljiv zastoj u svakoj fotografiji (usp. ibid.: 83). Svaka fotografija je fragment te se ona mijenja ovisno o kontekstu u kojemu se promatra; ona je uvijek predmet u kontekstu (usp. ibid.: 79). Ana Peraica ističe kako je fotografija dokaz ako je uistinu dokumentarna što se ostvaruje pod uvjetima u kojima ne postoji mogućnost intervencije fotografa u proces (usp. 2018: 80). Sve dane fotografije su svojevrsni dokazi one stvarnosti, one prošlosti kojima je Brkan dokumentirao zadarsku tržnicu i svakodnevnu interakciju ljudi.



Slikovni prilog 7. Ribarnica, Zadar

Slikovni prilog broj 7 donosi prizor s ribarnice koja se nalazila uz tržnicu; prizor je vrlo upečatljiv zbog svoje kompozicije, efektu doprinosi činjenica kako je riječ o crno-bijeloj fotografiji koja pojačava utisak prošle stvarnosti. Također, vrlo zanimljiv, a danas nezamisliv način držanja ribe u drvenim pravokutnim kašetama, naslaganih jedne na druge i jedne uz druge. Ostatak kadra prikazuje prostorno okruženje u kojemu se prodavala riba s dva muškarca, pretpostavljam prodavača i kupca koji su uhvaćeni u svom trenutku razgovora, a samo možemo dati mašti na volju što se sve nalazilo van kadra, kakvi su zvukovi i razgovori bili prisutni te mirisi ribe i osjećaj vlažnog prostora.

Slikovni priloz 8, 9, 10, i 11 također donose nove kadrove s tržnice na kojima su zabilježeni drugi proizvodi koji su se nalazili na tržnici poput drvenih bačvi, štandova ispunjenih odjećom, obućom, pletenim torbama, tepisima, kuhinjskim posudama i sigurno brojnim drugim stvarima. Izdvojene fotografije odnosno odabrani kadrovi su fragmenti cjelokupne slike, ono što vidimo je *obrubljeno*. Na fotografijama je prikazan zaustavljeni pokret ljudi, gestikulacija, pogleda, razgovora, zvukova, no upravo su ti razgovori, zvukovi, šum grana, buka sada nečujni kao što nam je i nevidljivo sve van *okvira* fotografije. Možemo također zamisliti koje je doba dana, kakvo je vrijeme, kakvi su mirisi drveća koja su stvarala hlad, kakvi sve mirisi dopiru sa štandova s hranom, pletenim torbama, obućom, drvenim predmetima i sl.



Slikovni prilog 8. Tržnica, Zadar



Slikovni prilog 9. Tržnica, Zadar



Slikovni prilog 10. Tržnica, Zadar



Slikovni prilog 11. Tržnica, Zadar

Zajednički element prethodno opisanim fotografijama je činjenica kako fotografirani subjekti ne gledaju u kameru, nego su okrenuti jedni prema drugim ili su pak okrenuti leđima prema kameri što je naravno stvar odabira fotografa. Promatrajući ove fotografije, bez znanja tko im je autor i s kojom namjerom je fotografirao, svakako ih možemo uvrstiti i definirati kao značajan etnološki i etnografski materijal; to su trenutci društva i kulture Zadra u danom vremenu koje je Brkan prikazao putem foto zapisa, kao svojevrzne dokaze koji stvaraju korpus znanja i grade priču o životu u poslijeratnom Zadru. Upravo su ovako okupljene pojedinačne fotografije na jednom mjestu male etnografije, popraćene (mojim) zapažanjima i opisima; smatram kako promatrajući Brkanov rad iz ove perspektive, možemo tretirati kao etnološki. Brkan bira kadrove koje će pokazati javnosti, nastoji uhvatiti pojedinca ili manju grupu ljudi koji su zaokupljeni stvarima na tržnici.



Slikovni prilog 12. Tržnica, Zadar, Pašmanka, 1964. godina

Vrlo zanimljiva je fotografija (slikovni prilog 12.) koja prikazuje ženu, naslovljena kao Pašmanka, koja prelijeva, pretpostavit ću, ulje, dragocjen proizvod. Brkan se ovdje svojim tijelom i objektivom približio subjektu kojega fotografira iz profila za vrijeme radnog vremena. Kadar donosi zanimljive detalje njezinog radnog okruženja, posuda, arhitekture, odjeće, a možemo samo zamisliti zrake sunca zvukove i mirise koji se ovdje prisutni. Brkan nastoji uz svaki subjekt fotografije uhvatiti i dio prostornog okruženja te drugih subjekata koji su prisutni što se uviđa i u ovom kadru kojim je zahvatio dio druge ženske osobe, koja je dio ove cjelokupne radnje u kojoj sudjeluje možda i svojim nadgledanjem. Svi motivi i elementi na fotografijama su značajni i za etnologa i antropologa radi iščitavanja elemenata poput načina odijevanja, načina predstavljanja hrane na tržnici, ribe u ribarnici, funkcioniranja trgovanja u to vrijeme i zastupljenosti različitih proizvoda od kojih neke danas ne možemo zateći na tržnici. Smatram kako se fotografije mogu definirati i kao informativne, dokumentarističke, umjetničke, etnografske. No, kako bi joj pripisali neku od definicija ili karakteristika bitan je kontekst i njihova interpretacija. Pri ovoj tezi bi se nadovezala na riječi i mišljenje Sarah Pink (2005) koja tvrdi kako ne postoji jednostavan odgovor ili definicija što je to što čini nekakvu aktivnost, sliku, tekst ili ideju etnografskom. Nijedna radnja, artefakt ili reprezentacija nije sama po sebi etnografska, ali će se kao takva definirati kroz interpretaciju i kontekst. Upravo je ova tvrdnja ključna za odgovor na istraživačko pitanje rada;

Brkanove fotografije jesu etnografske, odnosno jesu etnografije koje se kao takve ostvaruju upravo kroz interpretaciju i kontekst.

Antropolozi su primijetili odsutnost konkretnih granica između etnografskog i fikcijskog teksta te između etnografskog, dokumentarnog i fiktivnog filma, a slično tome nema definicije kako je pojedina fotografija primjerice turistička, dokumentarna ili novinarska. Bilo koje iskustvo, radnja, slika ili ideja nije nikada definitivno samo jedna stvar već se može iznova definirati drugačije u različitim situacijama, od strane različitih pojedinaca i u različitim diskursima. Etnografičnost bilo koje slike ili reprezentacija ovisi o tome kako je smještena, interpretirana i korištena za prizivanje značenja i znanja koja su od etnografskog interesa.

5.2. Predstavljačka priroda fotografije

Fotografija svojim karakteristikama ostvaruje poseban odnos prema stvarnom svijetu. Prema Milivoju Vodopiji, fotografija je analogna vizualnoj stvarnosti, no statična je i ujedno medij vizualne komunikacije koji je van područja „primarne“ stvarnosti i njezinih kategorija. Na neki način, ona je sredstvo putem kojega se ostvaruje ljudska potreba idealizacije svijeta u kojem živim. Upravo se korijeni vizualne antropologije nalaze u pozitivističkoj pretpostavci kako se stvarnost može promatrati objektivno, dok pravu i istinitu sliku stvarnosti pruža vizualni slikovni dokument. Iz tih razloga je fotografija postala alat antropologije jer je omogućavala bilježenje i dokumentiranje vjerne slike promatrane kulture (Vodopija 1976 prema Belaj 2006: 55).

U zadnjih nekoliko desetljeća 20. st. na fotografiju se gledalo kao društveno osmišljen kulturni izričaj koji može reći o kulturi koju prikazuje te o kulturi onoga tko stoji iza fotografije. Takav društveno-povijesni pristup i istraživanja više se usmjeravaju na društveni kontekst izrade i korištenja slika. Sol Worth govori kako vizualni mediji, primjerice fotografija, s jedne strane se ostvaruje kao dokument koji ujedno svjedoči o kulturi, dok s druge strane, ona može postati proizvod te iste kulture (Worth 1977 prema Belaj 2006: 56). Fotografski zapisi u nastavku su upravo potvrda prethodne Worthove izjave, oni svjedoče o kulturi, ljudima, društvu i gradu Zadru, a istovremeno su rezultat promatranoga. Postali su fizička materija promatranja, odnosno fotografiranja.

S Worthovim mišljenjem i pristupom slaže se i antropolog Jay Ruby koji također ističe važnost istraživanja vizualnih oblika unutar konteksta u kojima se ona ostvaruju. Obojica zastupaju stav kako se fotografija unutar konteksta kulture može promatrati i analizirati kao drugi proizvodi iste kulture, tj. cjeline simboličkog univerzuma koji je u pozadini toga (usp. Ruby 1981 prema Belaj, 2006: 56). Bit fotografskog medija jest predstavljanje slike nekog trenutka u prošlosti; bez obzira na vrstu fotografije, njezina se prikazivačka priroda nameće u odnosu na druga obilježja fotografije (usp. Belaj, 2006: 57). Slijedećim kadrovima (slikovni prilozi 13-20) Brkan je pristupio s namjerom predstavljanja uhvaćenog momenta u gradskom prostoru, igra djece na Forumu i u snježnom okruženju, izgled autobusnog kolodvora, prisutnost turista, izgled pojedinih dijelova grada, trenutak ukrcavanja na brod. Ciljanim kadrovima pokušao je zabilježiti i predočiti kulturu, način odmora i dječje zabave u zadanom periodu, odnosno predstaviti stvarnost putem foto zapisa što je i ostvario.

Nadalje, Sol Worth se dotiče antropologinje Ruth Benedict koja govori o „obrascima kulture“ koje predstavljamo kada se bavimo antropologijom, a fotografiranje ili gledanje su alati za artikuliranje i izricanje tih obrazaca koje želimo pokazati drugima. Skloni smo razmišljanju o fotografiji, ne kao nešto što koristimo kao dokaz ili ilustraciju uzorka, za informiranje nas samih, ili za potrebe izjavljivanja, nego kao nešto što nazivamo *istinom* ili *stvarnošću*. Fotografije kao zapisi kulture, objekata i događaja, koji se mogu proučavati u kontekstu kulture unutar koje su korišteni, te analizirane na taj način su shvaćene kao dijelovi kulture sami po sebi.

Za mnoge vodeće društvene znanstvenike, vizualna antropologija podrazumijeva stvaranje fotografija, audiovizualnih zapisa te etnografskih filmova koristeći ih za istraživanje. Etnografski fotograf može slobodno fotografirati sve što mu sustav omogućuje, ali je također ograničen činjenicom da mora usmjeriti kameru na neke predmete „tamo u svijetu“. Prema Sol Worthu, tretiranje filma ili kamere kao kopije svijeta, radije nego kao materijale od kojih se izrađuju izjave o svijetu, tjera nas u nemoguću poziciju da se zapitamo je li izvedba istinita (usp. *ibid.*, 1981:17).

Primjenjujući takvo mišljenje, upravo Brkanove fotografije može definirati kao proizvod onog vremena, proizvod ondašnje kulture i načina života ljudi koji je zabilježen

fotografijama. Možemo opet spomenuti „obrasce kulture“ Benedict, a to je kako su Brkanove fotografije i zapis o kulturi i zapis kulture, odnosno postale su sami proizvodi kulture, odnosno vremena u kojemu su nastale.



Slikovni prilog 13. Forum, Zadar, 20. 10. 1972. godina

Zajednički element slikovnim priložima 13 i 14 je uhvaćeni trenutak dječje igre za vrijeme slobodnog vremena. Na fotografiji broj 13, koja prikazuje dvije skupine dječje dobi koja su iskoristila slobodan javni gradski prostor te rimske ostatke nekadašnjih građevina pomoću kojih su ostvarili svoj prostor i iskoristili dane elemente potrebne za igru i zabavu. Druga karakteristika koja ih povezuje je korištenje javnog gradskog prostora, odnosno prostora gradskih trgova koji su kroz povijest pa sve do danas shvaćeni kao glavna mjesta okupljanja ljudi u gradu. Zanimljiva je činjenica odsustva drugih ljudi i sadržaja te mogućnost zamišljanja radosti, veselja, dječjeg smijeha i istovremeno odsustva drugih zvukova i žamora ljudi.



Slikovni prilog 14. Snijeg u Zadru, 06.03.1971.godina

Slikovni prilog 14 je utoliko zanimljiviji jer prikazuje trg Pet bunara u potpunosti prekriven snijegom što je vrlo neočekivano jer se radi o obalnom gradu na jugu s mediteranskom klimom. Upravo ta činjenica iznenađenja prirodne naravi, pobuđuje dodatan interes i pozitivno čuđenje pri gledanju ove fotografije. Poziva nas da zamislimo izgled ovog prostora prekriven snježnim pokrivačem, zamislimo miris zime, osjećaj hladnoće i ugodno propadanje obuće kroz snijega koja proizvodi škripavi zvuk. Promatrajući fotografije, dolazimo nesumnjivo u „kušnju“ zamišljanja kako je bilo u tom vremenu i na tom prostoru, u tom povijesnom razdoblju; otvaraju se pitanja izgleda i načina korištenja, odnosno upotrebe ovih javnih prostora te u kojem su odnosu spram današnjeg korištenja i izgleda. Zanimljiv element je upravo odsustvo drugih ljudi, kafića, terasa i ostalih sadržaja koji su popularni i neizostavni u današnjem vremenu, na gotovo svakom javnom trgu ili većoj gradskoj površini. Vjerujem da se svakom gledatelju javljaju misli i ideje koje ga pokušavaju uroniti u zadani trenutak, prostor i vrijeme.

Kako tvrdi John Berger (usp., 1972: 8-11), način na koji gledamo svijet je pod utjecajem našeg znanja i/ili vjerovanja, a gledanje je stvar izbora. Nikad zapravo ne gledamo na samo jednu stvar, nego uvijek na relaciju između stvari i sebe. Kada shvatimo da možemo gledati, počinjemo

biti svjesni kako također i mi možemo biti viđeni. Slika je pogled koji je rekreiran ili reproduciran; to je pojava ili set pojava koji su odvojeni od prostora i vremena u kojemu su prvo postojali i sačuvani za nekoliko trenutaka ili desetljeća. Svaka slika utjelovljuje način gledanja, čak i fotografija. Svaki put kad gledamo fotografiju, svjesni smo točno određenog odabira pogleda fotografa od mnoštva drugih mogućih. Njegov način gledanja se odražava u njegovom odabiru subjekta. Kako svaka slika utjelovljuje način gledanja, naša percepcija ili razumijevanje slike ovisi o našem načinu gledanja. Povijest uvijek stvara vezu između sadašnjosti i prošlosti. Kada vidimo krajolik, mi se zamislimo u njemu, kada vidimo umjetnosti prošlosti, mi se zamislimo u prošlosti.

Smatram kako je ta *imaginacija* i *zamišljanje* nas samih u tim situacijama, na mjestu prikazanih ljudi, na danom prostoru gotovo uvijek prisutna. Kako Hubbard ističe, „fotografije pozivaju gledatelje da empatično zamisle kako i gdje su fotografije snimljene u osjetilnom trenutku pokreta kroz materijalni, osjetilni, društveni i emocionalni okoliš.“ (Hubbard 2010 prema Turk Niskač 2011: 130-133). Upravo nas one pozivaju da se zamislimo kako i gdje su snimljene, odnosno da zamislimo sami sebe u tom prizoru.



Slikovni prilog 15. Forum, Zadar, 19. 6. 1978. godina

Slikovni prilog 15 donosi isječak zadarskog Foruma, kojega smo imali prilike vidjeti slikanog iz drugog kuta gotovo šest godina prije. Sada je riječ o prizoru ljetnog sunčanog dana, kadru koji obuhvaća sjecište ulica *via cardo* i *via decumanus*. Glavni fokus usmjeren je na terasu kafića koja je prekrivena suncobranima i omeđena zelenim grmovima posađenim u posudama. Prizor utjelovljuje trenutak gradske žiže, svojevrsne „promenade“ današnjom Kalelargom te ispijanja šalica kave. I ovo jedan od prizora kojima Brkan nastoji uhvatiti kulturu i način zadarske svakodnevice. Kada bi od Foruma nastavili Kalelargom stigli bi i do ovog dijela ulice koji prikazuje fotografija pod brojem 16; ženski lik uslikan s leđa na neki način je izoliran ispred izloga trgovine, vidljiv je način odijevanja, oblikovanja kose te uređenja trgovačkih izloga. Prizor nas svakako povlači u prošlost i pokušaj zamišljanja izgleda ove ulice i prostora kojega predstavlja izlog, a čija je namjena danas promijenjena.



Slikovni prilog 16. Kalelarga, Zadar, 19.04.1971. godina

Fotografija pod brojem 17 rekla bih, posebno iznenađuje poznavatelje Zadra; s veće visine je uslikan kadar koji prikazuje autobusni kolodvor i terasu kafića. Poznajući današnju strukturu grada, autobusni kolodvor se nalazi na drugoj strani grada, stoga činjenica kako se

nalazio u ovom dijelu grada, otvara prostor za razmišljanje o funkcioniranju ovog obalnog dijela i ujedno čini zanimljivost. Autobusne kolodvore uvijek doživljam kao mjesta izrazitog prometa i susreta ljudi što je vidljivo na slici.

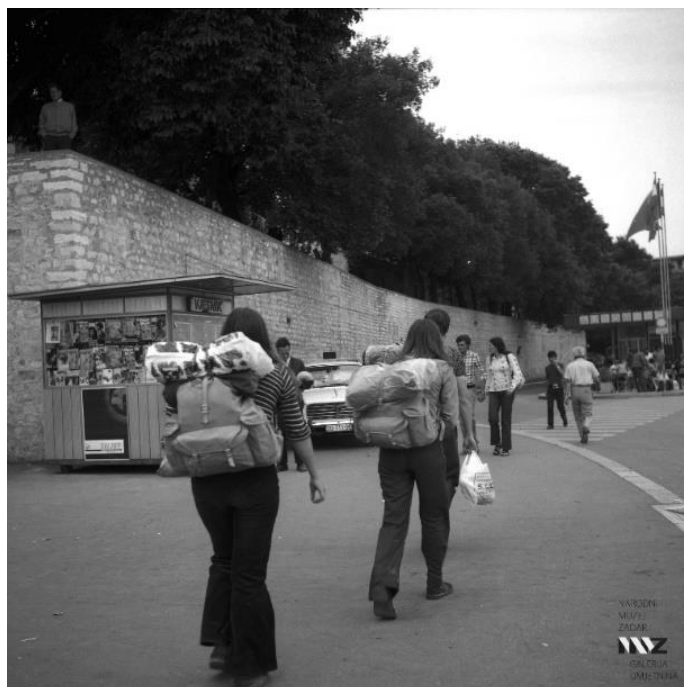


Slikovni prilog 17. Autobusni kolodvor, Zadar, oko 1. svibnja 1971. godine



Slikovni prilog 18. Liburnska obala, Zadar, kolovoz 1971. godine

Obzirom da se nalazio u centru, promet ljudi je očekivan, a to dodatno podupire činjenica blizine obale i ukrcavanja na trajekte što potvrđuje slikovni prilog 18 s prizorom ukrcavanja na trajekt, snimljen nekoliko mjeseci kasnije. Kadar je vrlo zanimljiv, opet naglašavam snimljen s leđa prikazanih subjekata; možemo zamisliti topli ljetni dan u kolovozu kada prikazani subjekti čekaju ukrcaj na brod Tuzla, što nam govori o kontekstu, odnosno tadašnjoj situaciji, s pretrpanom prtljagom u ljetnoj odjeći i šeširima. Na trenutke se možemo zamisliti kakav je turistički status grada tada bio te tom zamišljanju može pomoći fotografija broj 19 iz 1973. godine u kojoj pogled Brkana pa tako i naš pogled „prati“ turiste s prtljagom na leđima koji, pretpostavljam, idu prema autobusnom kolodvoru. Ovaj kadar nam otkriva izgled zadarskih bedema opasanih zelenilom podno kojih se odvija glavna točka susreta ljudi.



Slikovni prilog 19. Zadar, kolovoz 1973. godine



Slikovni prilog 20. Foša, Zadar, 1967. godina

Posljednja fotografija u ovome podnaslovu uprizzoruje zadarsku Fošu iz 1967. godine koja je od izričite važnosti. Brkan je ovim kadrom obuhvatio značajan element zadarske kulture življenja i svakodnevice, a radi se o prostoru ukrcaja i iskrcaja manjih drvenih brodica putem kojih su stanovnici, pretpostavljam Zadra i obližnjih otoka prevozili dobra. Na brodicama se nalaze drvene posude, kace, po jedna i više na jednoj brodici, koje su služile prijenosu različitih dobara i proizvoda. Na samom rubu obale nalazi se više konjskih zaprega u koja će se dobra s brodica utovariti. Uhvaćen je i prikazan trenutak rekla bih „razmjene dobara“ u kojima mještani plaćaju za dobra, hranu, životinje i sve drugo što se dovelo ovdje.

5.3. Fotografski diskurs

Na neki način, fotografije su zapisani tekstovi, odnosno *fotografski diskursi*, koji je kao i svaki drugi diskurs povezan s nekim drugim, *fotografskim tekstom*. *Fotografski tekst* samim tim je mjesto složene „intertekstualnosti“, u kojemu se susreću i preklapaju prethodni tekstovi u određenom kulturno povijesnom sjecištu. Fotografija na razini slike je uhvaćena u posebnosti društvenih interakcija koje ju upotrebljavaju kao i njezina značenja (usp. Burgin, 1982: 144).

Prema Allanu Sekuli značenje fotografije kao i svakog drugog entiteta podliježe kulturološkoj definiciji, odnosno ono je predmet kulturološke definicije. On opisuje diskurs kao arenu u kojoj se razmjenjuju informacije, odnosno sustav odnosa između uključenih strana koje sudjeluju u komunikacijskoj aktivnosti. Pojam o diskursu je pojam o granicama; diskurs podrazumijeva ograničenja jer je riječ o vrsti zatvorenog sustava. Ukupni diskursni odnos se može smatrati kao ograničavajuća funkcija, ona koja uspostavlja ograničeno područje zajedničkih očekivanja u pogledu značenja. To je ta ograničavajuća funkcija koja određuje samu mogućnost značenja. U najširem smislu diskurs se može definirati kao kontekst iskaza, uvjeti koji ograničavaju i podržavaju njegovo značenje, koji određuju njegovu semantičku metu. Prema tome, fotografija je neka vrsta iskaza koja nosi poruku, odnosno sama jest poruka. Isto tako, definicija ukazuje kako je fotografija nepotpuni iskaz, poruka koja ovisi o nekoj vanjskoj matrici uvjeta i pretpostavki za svoju čitljivost. Značenje bilo koje fotografske poruke je nužno određeno kontekstom. Čitanje fotografije je zapravo gledanje fotografije s razumijevanjem, odnosno smještanje fotografije u kontekst gledatelja i njegove zbilje (Sekula 1982 prema Belaj, 2008: 139).

Prema pravilima diskursa, odnosno konteksta iskaza fotografije, ona se tek tada može sagledati i definirati kao dokumentaristička, umjetnička, turistička ili pak etnografska.



Slikovni prilog 21. Bedemi, Zadar, 1971. godina

Prizor s fotografije broj 21 donosi zanimljiv isječak s gradskog prostora; Brkan je uhvatio trenutak odmora muškarca na drvenoj klupi na bedemima. Uz muškarca kao glavni fokus fotografije, dan nam je prostorni okoliš, odnosno zelenilo na bedemima te stambena arhitektura u pozadini. Na nama je mogućnost stvaranja pretpostavki i iznošenja činjenica o kome se radi, usputnom prolazniku, dobrostojećem muškarcu ili pak beskućniku. Kako smo lišeni dodatnih informacija i kadrova, fotografiju možemo shvatiti i kao nepotpuni iskaz koji ovisi i našoj vlastitoj pretpostavci i dosadašnjem znanju, kako tvrdi Sekula. Ovom fotografijom shvaćamo značenje diskursa kao vrste zatvorenog sustava.

Također, Sekula se osvrće na izjavu kako fotografska slika sadrži polisemični karakter; fotografija sama za sebe predstavlja samo mogućnost značenja; samo po njezinoj ugrađenosti u konkretnu diskursnu situaciju fotografija može dati jasan semantički ishod. Svaka fotografija je otvorena za nova prisvajanja niza tekstova i značenja. S druge strane, informativna funkcija fotografije po kojoj ima pravnu snagu kao dokaz je funkcija utemeljena na empirizmu; s ove točke gledišta, kako on tvrdi, fotografija predstavlja stvarni svijet jednostavnim metonimijom;

fotografija označava objekt ili događaj koji je ograničen svojim prostornim ili vremenskim granicama ili za kontekstualno povezani objekt ili događaj (usp. Sekula, 1982: 91, 94). Na temelju toga možemo zaključiti kako sve ovdje prisutne interpretacije su ograničene rubovima fotografija, odnosno ograničene prostorno i vremenski; razumijevanje konteksta je ograničavajuće, odnosno značenje fotografije je određeno i ograničeno diskursom (kontekstom iskaza).

Sarah Pink tvrdi kako se možemo složiti kako pri gledanju fotografije postavljamo puno pitanja, a antropolog Marcus Banks sažima tri niza pitanja kada je riječ o društvenom istraživanju slike, prisutna u tumačenju fotografija u radu: što slika prikazuje, što je njezin sadržaj? Tko ju je napravio, kada i zašto? I treće kako drugi ljudi dolaze do slike, kako je čitaju, što rade s njom (Banks 2001: 7 prema Pink, 2006: 29)?

Kako tvrdi Stuart Hall, u svakoj osobnoj i društvenoj interakciji u kojoj sudjelujemo značenje se stalno proizvodi i razmjenjuje. Ono se proizvodi u različitim vrstama medija, posebno u modernim medijima, odnosno sredstvima globalne komunikacije i novih tehnologija gdje značenja cirkuliraju između različitih kultura u razmjerima i brzinom koja dosad kroz povijest nisu viđena. Značenja također reguliraju i organiziraju naše ponašanje; ona pomažu postaviti pravila i konvencije s kojima je društveni život uređen i koje njime upravljaju (usp. Hall, 1997: 3-4). Fotografija je reprezentacijski sustav koja koristi slike kako bi prenijela značenje o određenoj osobi ili događaju. Izložbe se mogu promatrati kao „jezik“ koji koristi određene objekte i artefakte koji proizvode značenja o predmetu izložbe. Dakle, izložba je „sistem“ ili „praksa reprezentacije“ te funkcionira kao „jezik“; postupak u kojemu biramo i selektiramo predmete je izbor kako ćemo prikazati „drugoga, druge kulture“ te svaki odabir ima posljedice koje se odnose na značenja koja su stvorena i kako su stvorena.

Značenja su upletena u odnose moći, posebno između onih koji stvaraju izložbu i onih koji su izloženi. Upravo odabir i prikaz fotografija u ovome radu predstavljaju svojevrsnu *izložbu*, kada je najprije bilo potrebno odabrati fotografije s određenim motivima koje imaju svoj *jezik* i koje reproduciraju ponovno nova značenja i poglede (usp. Hall, 1997: 5,8). Roland Barthes se bavi pitanjem autoriteta i moći; prema njemu ne postoji jedno ultimativno značenje ili namjera koju čitatelj treba otkriti. Pojam jednog zasebnog autora više ne postoji kada je riječ o čitanju kulturalnih

tekstova koji su snažno pod utjecajem konteksta. Kako kažu Sturken i Cartwright, možemo prihvatiti njegov koncept nestanka autora kao autoriteta značenja teksta kako bi razmotrili pitanje moći koje se postavljaju između gledatelja, autora slika i medijskih tekstova. Iako djela mogu imati svoja dominantna, primarna značenja, posao kritičkog čitatelja je pokazati kako su ta značenja kreirana kroz svoje različite kontekste. Svaki dani tekst je otvoren značenjima i tumačenjima koja postoje čak i protiv onih očitih značenja. Barthes sugerira kako čitatelj i gledatelj mora biti kritičan i analitičan te koristiti interpretativne prakse koje su utemeljene na povijesnim i kulturnim kontekstima slike ili teksta. Uz to, tvrdi kako prisvojeni argument kako je autor primarni proizvođač značenja zapravo mit. Naprotiv, značenja slika i tekstova se stvaraju kroz gledateljevu interpretaciju i pregovore, a ne namjerom autora (Barthes 1978 prema Sturken i Cartwright, 2018:57).

Priroda razlike između osobnog i etnografskog iskustva, autobiografije i antropologije, terenskog rada i svakodnevnog života jednako je proizvoljan. Sve se može iznova definirati na drugačiji način u različitim kontekstima i situacijama od strane raznih pojedinaca i u smislu različitih diskursa. Svaki izbor reprezentacije utječe na prirodu proizvedenih značenja i na način kako su producirani. Fotografije su uvijek uokvirene, odnosno rubove možemo sagledavati kao granice – što se smije i ne smije te što se može i ne može fotografirati te se takva pravila mogu primijeniti na fotografiju, ali i za svaku drugu vrstu prakse reprezentacije.

Fotografije broj 22 i 23 su vrsta fotografskih portreta na kojima su fotografirani subjekti zauzeli svoj položaj, pogled i izraz lica. Zanimljiva figura se utjelovljuje u prikazu prodavača novina, Paška (sl. prilog 22.), danas gotovo iščeznulog prizora. Brkan je odabrao predstaviti upravo ovo zanimanje. Novine kao prenositelji vijesti danas su manje aktualne nego tada, a Paška je danas zamijenila klasična trafika koja uz novine prodaje i brojne druge stvari.



Slikovni prilog 22. Prodavač novina Paško, Zadar, 1967. godina



Slikovni prilog 23. Marinko Balde, Zadar, 11. 3. 1967. godine

Još jedan zanimljiv portret je pretpostavljam brijača Marinka Balde uhvaćenog uz rub ulaza svoje radnje u radnoj odjeći koji je usmjeren pogledom po strani, a prizor promatra znatiželjna ženska osoba u pozadini „vireći tijelom“ iz drugog prostora. Niz fotografija čini izložbe, odnosno reprezentacijsku sustav sa svojim jezikom. Brojni su elementi koji nam prenose

značenja i odaju nešto o prikazanim osobama. Fotografija je kroz svoju povijest postojanja bila povezana s realizmom iako je proces uvijek uključivao stupanj subjektivnosti kao što je odabir subjekata, kadriranje, osvjetljenje i dr. Dugo se vremena povezivala s idejama objektivnog gledanja te nepristranim i činjeničnim reprezentacijskim strategijama. Smatrale su se kao objektivnijim rezultatima mehaničkog aparata, nego slikanje ili crtanje kao subjektivni rad ruke. Tako se fotografija činila kako odgovara pozitivističkom načinu razmišljanja prema kojemu je to metoda proizvodnje reprezentacije putem mehaničkog uređaja za snimanje, što više odgovara od oslanjanja na subjektivno ljudsko oko i ruku. U povijesnom kontekstu pozitivizma, kamera je shvaćena kao koristan znanstveni alat, objektivni mehanički instrument koji je mogao zabilježiti realnost točnije od pogrešivog ljudskog oka i ruke. Od sredine 19. st. prisutne su brojne rasprave i argumenti za i protiv ideje kako je fotografija objektivan prikaz realnog svijeta koji daje pravu istinu. Fotografije su bile korištene kao dokaz o postojanju neke osobe, kada je riječ o vremenu nakon rata ili drugih teških situacija. Tada je njena svrha bila dokaz i potvrda. Kao takva, smatralo se kako govori istinu na izravan način. No, isto tako je vrijednost istine fotografije bio fokus skepticizma i rasprava u drugim kontekstima budući da se slike mogu različito interpretirati i podržavati različite i kontradiktorne „istine“ (usp. Sturken i Cartwright 2018: 24-25).



Slikovni prilog 24. Narodni trg, Zadar, 1976. godina

Fotografija 24 donosi zanimljiv isječak, četiri radnika zaustavljenih u trenutku zajedničkog posla. Ono što je vrlo upečatljivo je činjenica kako se ovakav posao, rezanja drva, odvija u samom centru grada! Prikazi prodavača novina, brijača i radnika koji cijepaju drva ujedinjuje prizor radne klase tog vremena, predstavlja pojedine od mnoštva vrsta poslova i obrtništva. Danas je nezamislivo susresti prodavača novina ili doživjeti cijepanje drva u centru grada, stoga su ovo vrlo važni trenutci i „bilješke“ kojima je Brkan posvjedočio radnu kulturu. Sve su to etnografski elementi koji nas upućuju na običaje, zanate, tradiciju, situacije tog doba.

U raznim prilikama, u slike se ulažu nova i možda suprotstavljena značenja od strane različitih publika i na različitim razinama etnografskog istraživanja i reprezentacije. Tek kroz diskurs koji ljudi koriste i kroz njihovu reprezentaciju one (slike) dobivaju određeno značenje. MacDougall ističe uloge gledanja i značenja; značenje vodi naše gledanje, dopuštajući nam da kategoriziramo objekte i činimo ih poznatima. No, kada namećemo (značenje) stvarima, to nas također može zaslijepiti, uzrokujući da vidimo samo ono što očekujemo vidjeti ili nas odvraća od puno toga. Značenje se također stalno reproducira u svakoj osobnoj i društvenoj interakciji. Srodno sa značenjem je „očekivanje“ koje donosi fotografija. Fotografija postaje označitelj, percipira se kao „stvarna“ ili „istinita“ jer je to ono što gledatelj očekuje vidjeti: ovo je kako bi trebalo biti, postaje ovo je ovako bilo (usp. Turk Niskač, 2011: 127-129). Posredstvom fotografskih zapisa saznajemo o prošlim vremenima, zahvaljujući vlastitom predznanju donosimo zaključke, interpretiramo i stvaramo vlastiti svijet zaključaka i značenja. Elementi važni za stvaranje etnografske građe su upravo uhvaćeni običaji, trenutci, odjeća, prostor koji su vidljivi na danim prizorima. Postoje snažne vizualne metafore u antropologiji: *promatrati, vidjeti, čitati* - očita analogija između antropologa i kamere kao vanjskog promatrača i snimatelja. Kao što je već rečeno, fotografija se može promatrati kao umjetnička, turistička, dokumentaristička ili etnografska, što ovisi o kontekstu njezinog tumačenja i interpretacije. Ono što je ili ono što nije etnografski uglavnom je oblikovano u našem umu, nego samim metodologijama. Fotografija etnografa može se jednako odnositi na njihovo profesionalno područje rada ili osobne biografije. Stoga, antropološka fotografija je svaka fotografija iz koje antropolog može dobiti korisne i smislene vizualne informacije (usp. Turk Niskač, 2011). Prema tome, Brkanove fotografije mogu protumačiti i definirati kao antropološke koje nude veliki broj vizualnih i korisnih informacija za antropologa.

5.4. Pogledi i akteri procesa gledanja

Roland Barthes nudi promišljanje kako fotografije kada su uklopljene u narativnom metafotografskom diskursu mogu pružiti veliku mrežu gledanja, o čemu govori i Victor Burgin. Prema tome, Burgin ističe četiri glavna tipa gledanja izvan i unutar fotografije: pogled kamere na događaj, objekt snimanja, pogled kojim se promatra fotografija te intra-dijegetski pogledi koje razmjenjuju ljudi prikazani na fotografiji i/ili pogledi ljudi prema predmetima na fotografiji, te zadnji je pogled fotografiranog (može biti usmjeren prema fotoaparatu) (usp. Burgin, 2011: 105, 107; Burgin 1982: 148). Sve navedene vrste pogleda možemo pronaći u fotografiji broj 25 s prikazom osnovnoškolaca za vrijeme zajedničkog druženja ili pak sata likovne kulture iz 1973. godine. Možemo uočiti fokus kamere i objekt snimanja, međusobno razmjenjivanje zaustavljenih pogleda i pogleda usmjerenih na situaciju te na kraju poglede prema fotoaparatu.



Slikovni prilog 25. OŠ Petra Preradovića Zadar, lipanj 1973. godine

Također, ono što je vidljivo je odnos između Sebe i Drugoga (*Self and Others*), fotografa i fotografiranoga koji nikako nije egalitaristički, odnosno jednak. U fotografiji postoji implicitno razdvajanje između kamere i subjekta, gledatelja i gledanog; u njoj je fotograf nevidljiv iza kamere, dok ono što fotograf vidi je u potpunosti prikazano vidljivim nama koji promatramo.

Kako bi na neki način objedinila tumačenja i interpretaciju danih fotografija kroz već navedene podnaslove, navest ću u nastavku zajedničke elemente koje je istaknuo Roland Barthes u svom promišljanju o fotografiranju i subjektima koji su u taj proces uključeni. Naime, zajednički element koji povezuje dane fotografije je činjenica kako postoji više sudionika, odnosno subjekata kada je riječ o procesu fotografiranja i procesu gledanja. Barthes u djelu *Svijetla komora - bilješka o fotografiji* (2003:14,15) definira *Operatora* kao fotografa, a *Spectatora* kao sve nas koji pregledavamo različite fotografske snimke u raznim albumima, knjigama i novinama. Ono što je fotografirano je meta, što on naziva *Spectrum* fotografije. Fotograf/*operator* koji gleda kroz aparat, bira kadar, motive i subjekte koje on želi. Fotografija fotografa/*operatora* vezana je za pogled koji se dobiva kroz ključanicu *camere obscurae*. Dakle, *spectrum* fotografije je ono što je fotografirano, onaj subjekt koji je gledan, a subjekt koji gleda fotografiju je *spectator*, treća osoba koja sudjeluje, odnosno mi/ja.

Nadalje, promatrajući i ove fotografije, dakle iz pozicije *spectatora*, fotografija djeluje na dvije razine kako tvrdi Barthes i to kao *studium* i kao *punctum*. *Studium* definira kao zauzetost za nešto, odnosno sklonost prema nekome. Drugi element suprotan *studiumu* je *punctum* koji ga *omet*a, odnosno dolazi ga razlomiti. On potječe iz prizora i dolazi kao strelica ili kako kaže Barthes *kao rupica, ubod, mrljica*. Većina fotografija izaziva *uljudno* zanimanje te ne sadrže *punctum*, sviđaju nam se ili ne sviđaju, ne probadaju nas, a prožete su samim *studiumom*. Barthes smatra kako *studium* pripada vrsti zanimanja *volim / ne volim, I like / I don 't*, odnosno pripada vrsti *to like*, a ne *to love*. *Studiumom* prepoznavamo namjere fotografa, a njegovo razumijevanje potječe iz znanja usvojenog u kulturi i društvu. Iz toga proizlazi da se *studium* može definirati kao vrsta neodgovornog i neodređenog zanimanja za ljude, knjige, odjeću, a društveno se smatra poželjnim. *Studium* ne podrazumijeva osjećaje i ne šokira kao što to čini *punctum* koji je nešto što osobno dotakne u fotografiji te ga nije moguće objasniti obzirom na društveno uspostavljena pravila vezane uz medij fotografije.

Studium stvara tip snimki pod nazivom *unarne fotografije* u kojima nema *punctuma*, odnosno u kojima taj *studium* ne probada neka pojedinost. Te fotografije nas ne šokiraju i ne stvaraju emocije, postoji određeni interes za njih, no ne volimo ih. Pojedinost, odnosno *punctum* ubada i privlači dok se promatra *unarni* prostor, odnosno *unarna* fotografija. Prisutnost te

pojedivosti mijenja čitanje fotografije (usp. Barthes, 2003: 53-55). Drugi stupanj *punctuma* i drugi *punctum* je vrijeme, *to je bilo*. Na fotografijama se iščitava vremenska odrednica, prošlost, sadašnjost i budućnost; istovremeno se čita *to će biti* i *to je bilo*.

On tvrdi kako je *studium* kodiran, a *punctum* nije. Prema Barthesu, „ *punctum* je "smetnja" koju osjećamo prilikom gledanja fotografija, a proizlazi iz osobnoga iskustva i percepcije stvarnosti, iz življenoga sadržaja intimnih kutaka osobnosti. *Punctum* stoga podrazumijeva emocije koje nužno uvjetuju i percepciju, razumijevanje, odnosno, sâm smisao fotografske snimke bila ona javna ili privatna, odnosno obiteljska“ (2003: 118) Iščitavanje fotografije na kulturnoj i povijesnoj razini, odnosno na razini jednoznačnog kodiranja predstavlja *studium* kojemu je opriječan *punctum* koji djeluje na osobnoj razini izazivajući afekt (usp. Barthes, 2003: 118, 120).

6. ZAKLJUČAK

Fotografija je ključno sredstvo komunikacije koje je obilježilo čovječanstvo u svim sferama života. Naš svijet i svakodnevice su u potpunosti ispunjeni vizualnim medijima i kulturom, novim tehnologijama i sredstvima vizualne komunikacije. Pojava i razvoj fotografije kao novog vizualnog medija utjecala je na kulturu i životni stil, na brojne znanstvene discipline, između ostalih i na etnologiju, antropologiju (vizualnu antropologiju) te etnografiju. Ona je jedan od glavnih predmeta interesa brojnih vizualnih studija, istraživanja te vizualne kulture današnjice. Potaknuta izložbom *Intra Muros* otvorenom u studenom 2020. godine u Zadru te kratkim boravljenjem u staroj jezgri grada, odlučila sam istražiti temu zadarske svakodnevice u vremenu nakon Drugog svjetskog rata i to putem fotografija poznatog zadarskog fotografa Ante Brkana u okvirima diplomskog rada. Odabrani kadrovi prikazuju Zadar i njegove stanovnike u poslijeratnom vremenu, a uhvaćeni trenutci zadarske svakodnevice prenose ondašnji način i kulturu života.

Ante Brkan, primarno novinar i fotograf, stvarao je informativne i dokumentarističke fotografije, no iščitavanjem pojedinosti s fotografija, uviđamo njihov značaj u okvirima etnološke i antropološke znanosti, stoga se postavlja pitanje mogu li se njegove fotografije definirati i kao etnografske koje posreduju prijenosu informacija o tadašnjem načinu života, kulturi, tradiciji te prostoru i vremenu grada Zadra. Uz to, ako metodu etnografije definiramo kao način bilježenja, promatranja te skupljanja podataka o kulturi i načinu života određene zajednice ili skupine ljudi, možemo li upravo Brkanov rad sagledati kao etnografski, odnosno njegove fotografske zapise kao etnografije? Kako bi odgovorila na zadano istraživačko pitanje, a oslanjajući se na različita promišljanja i viđenja od strane etnologa, antropologa, teoretičara vizualne kulture i medija, fotografa, povjesničara umjetnosti, filozofa i drugih stručnjaka, sagledala sam fotografske zapise Ante Brkana kroz nekoliko definicija: 1. Fotografija kao dokument i interpretacija stvarnosti, 2. Predstavljачka priroda fotografije, 3. Fotografski diskurs te 4. Pogledi i akteri u procesu gledanja. Fotografija je protumačena kao vjeran prikaz stvarnosti, kao sredstvo vizualne komunikacije i predstavljanja, kao otvorena arena u kojoj se susreću i isprepliću različiti fotografski diskursi, ostvaruju brojne i nove mreže značenja u koja su upletena znanja, odnosi moći, pogledi i akteri. Fotografija sadrži vlastiti jezik kojim progovara kroz reprezentaciju; izlaže se iznova novim

proizvodnjama značenja, kontekstualizacijama te gledatelju pruža uvijek iznova prostor za vraćanje u prošli trenutak, prostor za imaginaciju, maštu i vlastitu interpretaciju.

Odabrane fotografije Ante Brkana bogate su brojnim informacijama, a donose nam zanimljive isječke s gradske tržnice, gradskih trgova i ulica te prometnih žarišta koji nam mogu pomoći u razumijevanju i stvaranju mentalne slike o Zadru nakon Drugog svjetskog rata. Obzirom na zabilježene trenutke i pojedinosti, te iščitane elemente, možemo se složiti kako su oni etnografski, odnosno doprinose novim saznanjima o kulturi i načinu života poslijeratnog Zadra. Osvrnuvši se na metodu etnografije, njezine elemente, ciljeve i interese rada, svakako je možemo dovesti u odnos s fotografijom. Informacije koje smo primili gledajući njegove foto zapise, znajući kulturno društveni kontekst, primorani smo uočiti etnografske elemente koji su ovdje zastupljeni. Interpretacijom fotografija koje počivaju na iznesenim promišljanjima mogu odgovoriti na zadano pitanje kako su Brkanove fotografije svakako etnografske, odnosno mogu se definirati kao „etnografije“.

Sukladno zaključku problematiziranja tematike, smatram kako se ovom analizom i interpretacijom rad i djela Ante Brkana gledaju drugačije. Uočavanjem određenih pojedinosti na njegovim fotografijama, iznova se stvaraju nove priče i znanja o zabilježenim trenucima. Analizirajući fotografije ovim načinom, uočila sam kako je zabilježenim kadrovima prenio dokaze o ondašnjem prostoru i vremenu, kulturi i ljudima, odnosno prošlosti koja je neuhvatljiva i na taj način stvorio etnografsku ostavštinu grada Zadra. Fotografije kao etnografije su svojevrsna materijalna građa koja nam prenosi znanje i svjedoči o prošlom vremenu Zadra te su kao takve potrebne i važne za etnološke i etnografske svrhe.

7. IZVORI

7.1. Literatura

1. Banić, Silvija. 2010. „Hommage čarobnjaku detalja.“ *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, 7 (1-2), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/256690> (25.10.2022.).
2. Banks Marcus, Morphy Howard. 1999. „Introduction“ U *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press New Haven and London.
3. Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora - bilješka o fotografiji*, Zagreb: Anitbarbarus
4. Belaj, Melanija. 2006a. „Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana.“ *Etnološka tribina : Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 36 (29), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/43456> (20.10.2022.).
5. Belaj, Melanija. 2008b. „Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne stvarnosti.“ *Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 45 (2), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/49527> (25.1.2023.).
6. Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
7. Burgin, Victor. 1982. *Thinking Photography*. London: Macmillian Press Ltd.
8. Dražin-Trbuljak, Lada. 2000. O fotografiji u našim muzejima. *Informatica museologica* 31, (3/4), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/210743> (25.1.2023.)
9. Galjer, Jasna, Galić Anđela. 2017. „Kultura stanovanja u Zadru 1950-ih godina u kontekstu afirmacije modernizma“. *Ars Adriatica*, 7, hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/282028> (10.5.2023.).
10. Gamulin Ljubo, Meter Kiseljak Nena. 2016. „Suhi želatinski negativi na staklu - povijest, čuvanje i digitalizacija.“ *Portal : godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 7: <https://hrcak.srce.hr/file/253361> (3.12.2022.).
11. Gillian, Rose. 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications Ltd.
12. Hall, Stuart. 1997. „Introduction“ U *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall. London: Sage, 1-11.

13. Jančić, Zoran. 2008. Uvod i kratka povijest fotografije. U: *Digitalna fotografija i osnove obrade : Adobe Photoshop.*, ur. Ana Rutar, 12-17. Zagreb: Algebra d.o.o.
14. Maroević, Ivo. 2000. Fotografija kao muzejski predmet. *Informatica museologica* 31, (3/4), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/142827> (5.2.2023.).
15. Mirzoeff, Nicholas. 2016. *How to see the world : an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more.* New York: Basic Books.
16. Mušnjak Tatjana. 1988. Čuvanje, zaštita i mogućnosti restauriranja fotografija. 1988. U: *VJESNIK HARIp*, 30, hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/188076> (1.12.2022.).
17. Orlović Ante. 2019. Zadarska fotografija između dva svjetska rata u kontekstu afirmacije modernizma. U: *Ars Adriatica* 9, hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/336323> (28.11.2022.).
18. Peraica, Ana. 2018. *Fotografija kao dokaz-Primjena tehnološke definicije fotografije na raspravu u estetici i teoriji fotografije*, Zagreb: Multimedijalni institut
19. Pink, Sarah. 2005a. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
20. Pink, Sarah. 2006b. *The Future of Visual Anthropology*. London – New York: Routledge
21. Pink, Sarah. 2009c. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage
22. Potkonjak, Sanja 2014. *Teren za etnologe početnike*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo; FF Press.
23. Sekula, Allan. 1982. „On the Invention of the Photographic Meaning“. U *Thinking Photography*, Victor Burgin, ur. London: Macmillian Press Ltd., 84-110.
24. Seferović, Abdulah. 2005a. „Duboko korijenje zadarske fotografije.“ *Hrvatska revija : dvomjesečnik Matice hrvatske* 5, (2): 62-68.
25. Seferović, Abdulah. 2009b. *Photographia Iadertina: Od dagerotipije do digitalne slike*. Zagreb: Kapitol.
26. Smokvina, Miljenko. 2000. Od dagerotipije do digitalne fotografije. Rijeka: *Informatica museologica*. 31 (3-4), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/210813> (1.12.2022.).
27. Sontag, Susan. 2007. *O fotografiji*, Osijek: Naklada EOS
28. Sturken Marita i Lisa Cartwright. 2018. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture (Third Edition)*. New York: Oxford University Press.
29. Sviličić, Nikša. 2011. „History and future of visual anthropology“. *Collegium Antropologicum*, 35, (1), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/97069> (29.5.2023.).

30. Šišak, Marina. 2013. *Camera obscura*. Zagreb. U: *Matka : časopis za mlade matematičare*. 21 (84), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/file/166763> (3.12.2022.).
31. Štokić, Nevena. 2014. *Ante Brkan: U Varošu = In Varoš*. Zadar: Narodni muzej Zadar
32. Turk Niskač, Barbara. 2011. „Some Thoughts on Ethnographic Fieldwork and Photography.“ *Studia ethnologica Croatica*, 23 (1), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/110964> (10.11.2022.).
33. Worth, Sol. 1981. „Margaret Mead and the Shift from 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication'.“ *Studies Visaul Communication*, 6 (1), repository.upenn.edu, <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=svc> (17.5.2023.).

7.2. Internetski izvori

Google:

<https://www.britannica.com/biography/Ibn-al-Haytham> (30.11.2022.)

<https://ulupuh.hr/clanovi/brkan-ante/> (18.11.2022.)

<https://www.britannica.com/science/anthropology/Applied-anthropology#ref839872> (29.5.2023.)

7.3. Prilozi

Slikovni prilog 1. *Camera obscura*.

<https://sites.google.com/site/fotoaparatinfotografija/razvoj/zgodovina-razvoj>

Slikovni prilog 2. Louis Daguerre, *Paris Boulevard* ili *View of the Boulevard du Temple*, 1838. godina. <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>

Slikovni prilog 3. Ante Brkan. <https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan>

Slikovni prilog 4. Zvonimir Brkan. <https://radio.hrt.hr/radio-zadar/vijesti/hommage-a-zvonimir-brkan-odgoden-za-listopad-9702507>

Slikovni prilog 5. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1133641>

Slikovni prilog 6. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1134015>

Slikovni prilog 7. Ribarnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1133637>

Slikovni prilog 8. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1133639>

Slikovni prilog 9. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1134001>

Slikovni prilog 10. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1134005>

Slikovni prilog 11. Tržnica, Zadar. <https://ezadar.net.hr/ostalo/galerije/2547757/gradska-loza-izlozba-fotografija-ante-brkana-na-trznici/?slika=1134017>

Slikovni prilog 12. Tržnica, Pašmanka, 1964. godina, Zadar. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 13. Forum, Zadar, 20. 10. 1972. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 14. Snijeg u Zadru, 06. 03. 1971. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 15. Forum, Zadar, 19. 6. 1978. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 16. Autobusni kolodvor, Zadar, oko 1. svibnja 1971. godine. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 17. Zadar, kolovoz 1973. godine. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 18. Foša, Zadar, 1967. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 19. Liburnska obala, Zadar, kolovoz 1971. godine. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 20. Kalelarga, Zadar, 19. 04. 1971. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 21. Bedemi, Zadar, 1971. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 22. Prodavač novina Paško, Zadar, 1967. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 23. Marinko Balde, Zadar, 11. 3. 1967. godine. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 24. Narodni trg, Zadar, 1976. godina. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina

Slikovni prilog 25. OŠ Petra Preradovića Zadar, lipanj 1973. godine. Narodni muzej Zadar, Galerija Umjetnina