

## FOTOGRAFIJA KAO MUZEJSKI PREDMET ILI DOKUMENTACIJSKI IZVOR... I SVE IZMEĐU TOGA

IVANA GRŽINA □ Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

sl.1. Fotografija restauratorice koja, u sklopu obvezne konzervatorske procjene muzejskog predmeta prije njegova pakiranja radi otpravljavanja na izložbu izvan institucije, rabi fotokopiju snimke umjetnine kako bi na njoj označila možebitna oštećenja slike primjer je sveprisutnosti fotografije u muzeju i njezine važnosti u funkcioniranju muzejskog ekosistema.

sl.2. Utjelovljujući do krajnosti Batchenovu definiciju *snapshots*, ova je fotografija primjer vernakularne fotografije kao najefemernijeg vida fotografske produkcije, koji, vidimo, nalazimo i u fotoarhivima muzeja. Na poleđini nema nikakvih podataka te je jedini putokaz u identifikaciji nekadašnje muzejske knjižničarke bila usmena predaja među djelatnicima.



1 O doprinosu Edwardsove širemu intelektualnom diskursu o fotografiji vidjeti: Hrvoje Gržina. *Utvrdživanje izvornika analognih i digitalnih fotografija: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2017., str. 48-50.

2 Geoffrey Batchen. *Snapshots. Photographies*, 1, 2 (2008): 126-127.

3 Elizabeth Edwards i Janice Hart. *Photographs as Objects*; u: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of the Image*, ur. Elizabeth Edwards i Janice Hart, London: Routledge, 2004., str. 6, 7; Batchen, str. 125; Elizabeth Edwards i Sigrid Lien. *Museums and the Work of Photographs*; u: *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, ur. Elizabeth Edwards i Sigrid Lien, Farnham: Ashgate, 2014., str. 4.; Elizabeth Edwards i Christopher Morton. *Between Art and Information: Towards a Collecting History of Photographs*; u: *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*, ur. Elizabeth Edwards i Christopher Morton, London, New York: Bloomsbury Academic, str. 4., 11.

4 Batchen, str. 126.

Fotografije u muzejima, prije svega nepregledan korpus fotografskih objekata koji egzistiraju izvan sustava zbirki muzejskih predmeta, tek su posljednjih dvadesetak godina dobile znatniju, sustavniju i cjelovitiju pozornost muzeološke teorije i srodne praktično usmjerene literature. Presudan poticaj za novo promišljanje najrazličitijih aspekata postojanja fotografske građe u muzejima potekao je iz antropoloških muzeja. U tom su smislu neizostavni radovi Elizabeth Edwards, svojedobno kustosice fotografskog materijala u oxfordskom *Pitt Rivers* Museumu, koja se ekstenzivno bavila poviješću fotografskih zbirki, posebice onih vezanih za antropologiju, te odnosom između fotografije i muzejske prakse.<sup>1</sup>

U skladu sa svojom temeljnom vokacijom vizualne i historijske antropologinje, Edwardsova fotografije percipira kao objekte materijalne kulture i društvene interakcije, koji su znatno više od pukoga – k tomu još i objektivnoga – vizualnog zapisa.

Ta britanska znanstvenica pripada novijoj generaciji istraživača fotografije, sklonijih interdisciplinarnom pristupu, koji primjenom različitih “posuđenih” interpretativnih modela i koncepata fotografiju analiziraju izvan kanona utemeljenoga na premisama “originalnosti, inovacije i individualizma”<sup>2</sup> – manifestiranima primatom tzv. umjetničkih fotografija i radova pionira tehničkih inovacija<sup>3</sup> – sagledavajući je u njezinim najrazličitijim, pa i najefemernijim, “aspektima i manifestacijama”.<sup>4</sup> Geoffrey Batchen, povjesničar umjetnosti, koji je i sam pridonio korpusu novijih radova iz teorije i povijesti fotografije,

ističe da su mnogi od tih autora intelektualno stasali tijekom 1980-ih, u vrijeme kad je *postmodernistički skepticizam o prirodi znanja i istine* bio na vrhuncu, no da svoje intelektualno formiranje duguju i ondašnjoj klimi rastućeg interesa za kompleksni fenomen vizualne kulture.<sup>5</sup>

Znatan prilog novom shvaćanju fotografije (i kontekstu) fotoarhiva, što je pak osobito važno za predmet ovog rada, dali su sjevernoamerički teoretičari proizašli iz vala postmodernističkog obrata u arhivskoj teoriji, ponajprije Joan M. Schwartz, koja je i sama usvojila koncept materijalnosti fotografija Elizabeth Edwards.<sup>6</sup>

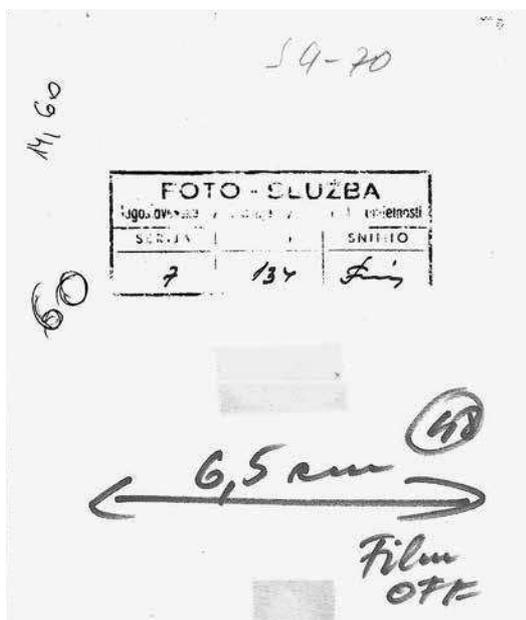
Iz opsežne literature koja obrađuje spomenutu novu paradigmu u proučavanju fotografija za ovu su priliku odabrani tekstovi koji problematiziraju položaj i ulogu fotografija u muzejima te oni koji fotografije sagledavaju u specifičnom kontekstu (foto)arhiva. Ovaj će se rad višekratno referirati na pojam arhiva, među ostalim i stoga što se najbrojniji, ujedno i najzanemareniji korpus fotografija u muzejima, unutar institucija najčešće tretira kao “arhiv”,<sup>7</sup> nasuprot muzejskim zbirkama, u koje se svrstavaju fotografije koje zbog određenih obilježja udovoljavaju valorizacijskim kriterijima što ih određuju temeljno poslanje i skupljačka politika muzeja. U fokusu ovog rada upravo je nepregledno mnoštvo fotografija koje su u muzejima percipirane i rabljene kao “alati” različitih funkcija, neovisno o tome je li riječ o akvizicijama ili su nastale pri svakodnevnom radu muzejskih djelatnika te jesu li dio formalnih ili neformalnih oblika muzejske



dokumentacije i arhiva. Bit će razmotren i specifičan problem fotografija bez vidljive ili objašnjive "uloge", među kojima i one koje su unutar institucije imatelja zbog niza razloga prepoznate kao osobito vrijedne, no zbog ustroja i politike imatelja nemaju definiran status. U radu će se – pregledom teorija i koncepata proizašlih iz inozemnih istraživanja, osobito onih koji uzimaju u obzir materijalne osobitosti fotografije te sagledavaju njezin epistemski i epistemološki potencijal<sup>9</sup> u institucionalnom kontekstu – oprimjereno iskustvima iz autoričine prakse, pokušati nabrojiti mnogobrojni oblici postojanja fotografске građe u muzejima. Primjeri i istraživačka perspektiva uvjetovani su kontekstom umjetničkog muzeja vrlo specifičnog poslanja, zbog čega ova "sistematizacija" nipošto nije sveobuhvatna ni konačna, ali je svakako korak u usmjeravanju pozornosti na problematiku koja je u domaćoj literaturi gotovo posve nezastupljena.<sup>9</sup>

Krajnji je cilj rada da inozemna iskustva posluže kao teorijsko polazište u jačanju svijesti o važnosti zane-marenoga i neistraženog dijela fotografске baštine u muzejima, o nužnosti njegova novog promišljanja i ponovnog vrednovanja, a u konačnici i kao poticaj za izradu praktičnih smjernica kojima bismo se mogli voditi u ovdašnjim prilikama.

Fotografije su kao serijski proizvedeni artefakti masovne kulture sveprisutne u muzejima, bilo da su u njih dospjele akvizicijom, bilo da su nastale unutar institucije. Neovisno o tome, Edwardsova razlikuje tri modaliteta akumuliranja fotografija: sustavno i hotimično prikupljanje, donekle strukturirano gomilanje, najčešće vezano za muzejske zbirke, te njihovo akumuliranje kao plod slučajaja (*serendipity*).<sup>10</sup> Da su fotografije u ovdašnje muzeje počele pristizati vrlo rano, svjedoči podatak o Pommerovoj donaciji "fotografičkih slika" Narodnome zemaljskom muzeju 1858.<sup>11</sup> U Strossmayerovu je galeriju u godinama neposredno prije i nakon institucionaliziranja zbirke pristigla oveća količina pojedinačnih fotografskih i fotomehaničkih reprodukcija i nekoliko fotoalbuma, koje je biskup prikupljao usporedno s nabavom slika.<sup>12</sup> One su okupljene u posebnoj zbirci galerijske knjižnice, a pečat imatelja koji datira iz vremena Mašićeva ravnateljstva, baš kao i cijena što ju je jedan od Strossmayerovih posrednika u pismu istaknuo uz navod o nabavi "albuma sa 200 veduta talijanskih arhitektoničkih",<sup>13</sup> ilu-



striraju paradoksalnu činjenicu da su u najranijoj povijesti prikupljanja fotografija muzeji bili ažurniji i sustavniji u evidentiranju akvizicija, vjerojatno zbog troškova nabave. S napretkom tehnologije i većom dostupnošću fotografskih snimaka, koje počinju nastajati i unutar muzeja, zamjetno je zamiranje takve prakse.<sup>14</sup> Artur Schneider, ravnatelj Galerije, tijekom 1930-ih na računima ispostavljenima za usluge fotografskih studija pedantno bilježi inventarne brojeve pod kojima su naručene fotografije upisane u fototeku. Danas nam ti brojevi ne kazuju ništa jer su registri fotografске građe izgubljeni. Tek bi se cjelovitom rekonstrukcijom povijesti nastanka fototeke ustanovilo kad se prestala voditi slična evidencija.

U literaturi se navodi kako fotografije, u globalnim razmjerima, do 1890-ih godina, čak i kada je riječ o umjetničkim zbirkama, nisu bile percipirane kao *proizvod kreativnog uma i stoga vrijedne* [...] *sakupljanja u muzejima*,<sup>15</sup> već su nabavljane kao ilustrativno i dokumentarno pomagalo. Tek se na prijelazu iz 1930-ih u 1940-e godine institucionaliziraju prve zbirke fotografija, među kojima i ona zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt.<sup>16</sup> Fotografije danas nalazimo u posebnim ili kompleksnim muzejskim zbirkama specijaliziranih muzeja (umjetnički muzeji i muzeji primijenjene umjetnosti, povijesni muzeji, etnografski muzeji) te u zbirkama općih muzeja. U kontekstu ovog rada višestruko su znakovita razmišljanja Marije Tonković da su *stručnjacima u muzejima od primarnog interesa ona ostvarenja koja pokazuju značajke artefakta, bilo u načinu obrade ili u izboru motiva, a s drugog aspekta, ako svojom tematikom razvidno kulturno upotpunjuju i likovno uobličavaju našu povijest*.<sup>17</sup> Doajenka među kustosima hrvatskih fotografskih zbirki apostrofira fotografije kao *artefakt* (nasuprot fotografijama kao "alat" u najširem smislu). Implicitno objašnjavajući da kriteriji prema kojima se pojedine fotografije kvalificiraju kao artefakti ovise o poslanju i skupljačkoj

sl.3. Snimka jednoga od starijih postava u Galeriji, kaširana na sekundarnu podlogu s perforacijama – trgovima umetanja fotografije u album. Na kartonskoj su podlozi ispisane rukopisne bilješke s objašnjenjem snimke te pečat – trag institucionalnog okvira u kojemu je svojedobno djelovala Galerija.

sl.4. Poledina fotoreprodukcije umjetnine iz fundusa s materijalnim tragovima koji dokumentiraju povijest nastanka i korištenja fotografijom, kao i onodobnu institucionalnu proceduru proizvodnje snimaka.

5 Batchen, str. 127. O "krizi reprezentacije" u društveno-humanističkim disciplinama te u baštinskim institucijama tijekom posljednjih desetljeća 20. st., kao o prvom poticaju ka novome akademskom i, uzemu, muzeološkom shvaćanju fotografije vidjeti: Edwards, Morton, str. 4-7. Vidjeti i: Edwards, Lien, str. 5-9.

6 Tim Schlak. Framing Photographs, Denying Archives: The Difficulty of Focusing on Archival Photographs. *Archival Science*, 8, 2 (2008): 85-101; Joan M. Schwartz. 'To speak again with a full distinct voice'. *Diplomatics, Archives, and Photographs. Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, poseban broj: *Ricerche di Storia dell'arte*, 106, 1 (2012): 7-27; H. Gržina. *Utvrđivanje izvornika analognih i digitalnih fotografija*, str. 49.

7 Edwards, Lien, str. 7; Edwards, Morton, str. 16.

Pojam arhiv ovdje valja shvatiti vrlo široko: doslovno – kad je riječ o formalno ustrojenim muzejskim arhivima kojima se upravlja prema standardima arhivske struke – te kao metaforu za više ili manje organizirane asambleže različitih vrsta dokumenata. O "fluidnoj" definiciji arhiva vidjeti: Schwartz, str. 22.

8 Sintangma preuzeta iz: Costanza Caraffa. From 'Photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections; u: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ur. Costanza Caraffa, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011., str. 11-44.





sl.6. Fotografija koja je izvorno nastala kao protokolarna snimka s vremenom je postala izvor za rekonstruiranje galerijskih postava.

sl.7. Poledina fotoreprodukcije umjetnine iz fundusa Galerije s različitim materijalnim tragovima institucionalnih praksi.

praksama, materijalnim datostima, hijerarhijama i vrijednostima”, Edwardsova fotografije vidi kao ključan muzejski ekosistem. Vitalnost te mreže kao dominantno obilježje ekosistema ogleda se u činjenici da ona ima središnje mjesto u održavanju niza djelatnosti u muzeju, kao i u njezinoj dinamičnosti i promjenjivosti. Usporediti: Edwards, Lien, str. 4., 13.

23 Edwards, Morton, str. 6. Usporediti: Edwards, Lien, str. 3.

24 Usporediti: Georgina Born. Public Museums, Museum Photography, and the Limits of Reflexivity: An Essay on the Exhibition *Camera Obscured: Photographic Documentation and the Public Museum*. *Journal of Material Culture*, 3, 2 (1998): 247.

25 Edwards, Lien, str. 4, 6; Edwards, Morton, str. 3. Vidjeti i: Elizabeth Edwards i Janice Hart. *Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of 'Etnographic' Photographs*; u: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of the Image*, ur. Elizabeth Edwards i Janice Hart, London: Routledge, 2004., str. 48.

26 Edwards, Morton, str. 8., 12.

27 Usporediti: Ivana Katušić. Ostavština obitelji Csikos u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU. *Informatica Museologica*, 44, 1-4 (2013): 100.

28 Edwards, Morton, str. 15.

29 Ivana Gržina. *Obiteljske fotografije iz ostavštine Bele Csikosa Sesije u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016.

30 Batchen, str. 130.

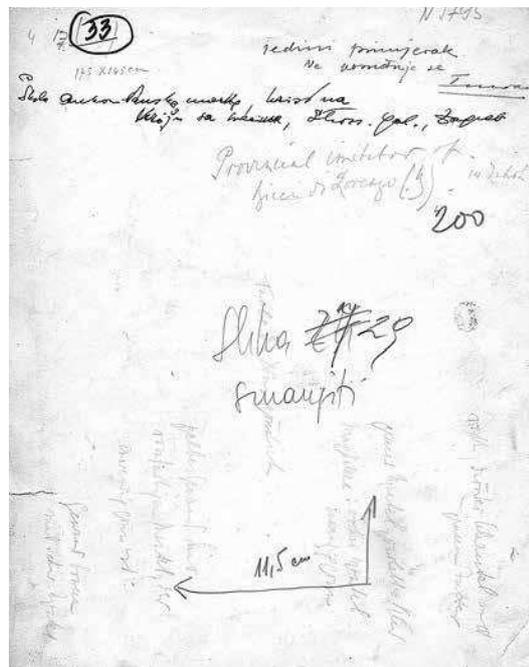
31 Usporediti: Damarice Amao. To collect and preserve negatives: The Eli Lotar collection at the Centre Georges Pompidou; u: *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*, ur. Elizabeth Edwards i Christopher Morton, London, New York: Bloomsbury Academic, 2015., str. 231-245. Vidjeti i: Vesna Delić-Gozze. Fotografija kao muzejski predmet ili muzejska dokumentacija. *Informatica Museologica*, 31, 3-4 (2000): 17.

32 Edwards, Morton, str. 15.

33 Usporediti: Ivana Katušić i Hrvoje Gržina. Album fotomehaničkih otisaka iz Dalmacije – dar Društva za prosvjetu puka u Splitu biskupu Strossmayeru. *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda*

i njihovu materijalnu pojavnost – u svim njezinim tvarnim i prezentacijskim aspektima.<sup>40</sup> Materijalnost fotografskih objekata percipiramo vizualno i haptički, katkad i olfaktivno. Očituje se u procesu/tehnicu i materijalu izrade, dimenzijama i formatu, boji, sjajnosti i fakturi površine, vrsti, obliku, debljini i transparentnosti podloge; jednako tako i u načinu opremanja (sekundarna podloga, okvir, album), u možebitnim oštećenjima – bilo onima nastalim zbog prirodnih procesa deterioracije materijala, bilo onima koji su rezultat upotrebe (okrhnuti uglovi, tragovi savijanja, perforacije od pribadača ili ulaganja u albume) – i tragovima različitih intervencija i manipuliranja (ostatci ili tragovi ljepljivih vrpca), aplikacijama te inskripcijama na fotografiji, njezinoj poledini ili na sekundarnoj podlozi. Pod posljednjim podrazumijevamo tiskane i rukopisne oznake fotografa, proizvođača i distributera, različite bilješke i grafičke oznake (primjerice, oznake redimensioniranja ili prekadriranja slike radi različitih reprodukcija), uključujući i svjedočanstva institucionalnog života (inventarne brojeve, signature i slične oznake “fizičkoga ili logičkog smještaja”<sup>41</sup>, kao i tragove njihova brisanja, križanja ili naknadnog dopisivanja)<sup>42</sup> (sl. 3, 4 i 7). Sagleđavanje materijalnosti takvih objekata u kontekstu institucionalnog života proteže se i na ambalažu u kojoj se fotografije pohranjuju te na načine njezina označavanja. (sl. 5).

Koncept društvene biografije, iznikao iz studija materijalne kulture, zasniva se na tezi da se objekti oblikuju kroz zbroj društvenih “transakcija”<sup>43</sup> u njihovu prostorno-vremenskom okruženju: u procesima “proizvodnje, razmjene, upotrebe i proizvodnje značenja”.<sup>44</sup> Edwardsova



i Hartova objašnjavaju da takav metodološki pristup fotografijama podrazumijeva pitanja promjene vlasništva, fizičkog smještaja i materijalnih specifičnosti kao zrcala vrijednosti i odnosa u određenom okruženju.<sup>45</sup> Tiziana Serena teoriju je sažela u misao da se u materijalnosti fotografija *sedimentiraju tragovi njihova života kao društvenih objekata, iz kojih je moguće rekonstruirati njihovu društvenu biografiju*.<sup>46</sup>

za povijesne i društvene znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 32 (2014): 245-260.

34 Edwards, Lien, str. 4-5.

35 Edwards, Lien, str. 7.; Edwards, Morton, str. 12-13.

36 Born, str. 242., 252. Da iznimka potvrđuje pravilo, vidjeti: Tonković, str. 396.

37 Edwards, Morton, str. 13.

38 Elizabeth Edwards. Photographs: Material Form and the Dynamic Archive; u: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ur. Costanza Caraffa, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011., str. 47.

39 Edwards, Lien, str. 6.

40 Tiziana Serena: La profondità sulla superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, poseban br. *Ricerche di Storia dell'arte*, 106, 1 (2012): 58; H. Gržina. *Utvrđivanje izvornika analognih i digitalnih fotografija*, str. 49. Za promišljanje materijalnosti fotografija poticajni su svi tekstovi u već citiranom zborniku koji su uredile Edwardsova i Hartova. Usporediti: Edwards, Hart; Edwards, 2011., str. 48.

41 Serena, str. 64.

42 Isto. Usporediti: Edwards, Hart.

43 Edwards, 2011., str. 54-55 (bilj. 39).

44 Edwards, Hart, str. 4.

45 Isto.

46 Serena, str. 58.

47 Edwards, Lien, str. 5. Te su teze opširnije elaborirane u: H. Gržina. *Utvrđivanje izvornika analognih i digitalnih fotografija*, str. 48-50. Vidjeti i rad Hrvoja Gržine *Što je fotografija* u ovom zborniku.

48 Edwards, 2017. Usporediti: Edwards, Morton, str. 8-9.

49 Edwards, Hart, str. 5.

50 Edwards, Morton, str. 9.

51 Isto, str. 10.

52 Usporediti: Ana Kolonić. *Renesansna i barokna staklenim pločama: fotografska dokumentacija prve polovice XX. stoljeća na Odsjeku za povijest umjetnosti: diplomski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2017., str.40-47.

53 Usporediti: Caraffa.

54 Usporediti: Edwards, 2011., str. 49.

55 Preuzeto prema naslovu zbornika: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ur. Costanza Caraffa, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.

O problematici društvene biografije u kontekstu razumijevanja institucionalnog života fotografskih objekata bit će riječi nešto kasnije. Međutim, koncept društvenosti fotografija bitan je i pri sagledavanju pitanja izvornosti i jedinstvenosti, koja su, već smo vidjeli, presudna za nepriznati status *fotografija-alata* u muzejima. Polazeći od premise da je mogućnost multipliciranja distinktivno obilježje većine fotografskih procesa, Edwardsova u nizu radova elaborira tezu kako su fotografije *po svojoj prirodi namijenjene reproduciranju, prenamjeni i prepravljaju*, te da je upravo mogućnost umnožavanja *sastavni dio njihove društvene uloge*.<sup>47</sup> Upravo zbog fotografiji inherentnog svojstva umnožavanja zaključuje kako u muzejima ravnopravno supostoje negativni, višestruki otisci (kontaktni i povećani), dijapozitivi, različite vrste kopija (kontaktne kopije, negativ-kopije, otisci-kopije) i fotomehaničke reprodukcije.

Stoga na fotografske objekte nisu primjenjivi kriteriji vrednovanja izvedeni iz preusko definirane premise izvornosti, jedinstvenosti i materijalne specifičnosti.<sup>48</sup>

S obzirom na to da je fotografija istodobno slika i fizički objekt, dva su oblika njezine društvene biografije: biografija koja se odnosi na slikovni sadržaj (sl. 6) te društvena biografija specifičnoga materijalnog objekta.<sup>49</sup> Kada je riječ o društvenoj biografiji zbirke ili neformalnog asamblaža fotografskih objekata, koja nužno mora obuhvatiti te dvije međusobno povezane "osi", Edwardsova i Morton ističu da je metodološki model, s inherentnom "temporalnom linearnošću", samo donekle primjenjiv na tako kompleksne sklopove.<sup>50</sup> Njihov zaključak da takve cjeline iziskuju *manje pravocrtan oblik historijskog narativa, s čestim grananjima, divergirajućim i konvergirajućim točkama vizualnog i materijalnog povezivanja*,<sup>51</sup> potvrđuje nedavno otpočeto istraživanje poveznica u formiranju fototečne građe Strossmayerove galerije i Odsjeka za povijest umjetnosti pri zagrebačkome Filozofskom fakultetu, ustanovā u kojima su istaknute pozicije kroz povijest često istodobno obnašali isti pojedinci.

U procesu analize dijapozitiva, fotografskih i fotomehaničkih otisaka pokazalo se, naime, da je vrlo teško razmrsiti mrežu, moduse i slijed prijenosa fotografskih predložaka i njihova kruženja među institucijama.<sup>52</sup> Njihovo je rekonstruiranje samo dio znatno opsežnije i ambicioznije nakane da se, analizom donedavno posve marginaliziranih fotografija iz povelikog "asamblaža" u Strossmayerovoj galeriji (ma kako ga definirali)<sup>53</sup> – identifikacijom procesa, datacijom, pokušajem utvrđivanja provenijencije, izvornika i distribucijskih kanala, proučavanjem različitih anotacija, načina pohranjivanja i označavanja i sl. – iščita, fukoovski rečeno, "arheologija" institucionalnih procedura i politike muzeja, kao i mijene teorijskog diskursa i metodoloških paradigmi matične discipline – povijesti umjetnosti.<sup>54</sup>

Ako motivacija za ponovno vrednovanje uloge i značenja *non-collection* fotografija u muzejima već ne proizlazi iz etike baštinske zajednice, mogla bi se temeljiti na

spoznaji da materijalnost i u nju upisana društvena biografija tih fotografskih objekata, baš kao i cjelinā koje ih sadržavaju (fotoarhiva, fototeka, dokumentacijskih zbirki i sl.), čine svojevrsno "fotografsko pamćenje",<sup>55</sup> "vizualnu historiografiju" muzejske prakse i širih intelektualnih krajobraza pojedinih znanstvenih disciplina (sl. 7).

Ovaj je rad pokušaj da se u ovdašnjim prilikama ponudi argumentacijska osnova za djelovanje u tom smjeru.

Primljeno: 30. srpnja 2018.

#### THE PHOTOGRAPH AS MUSEUM OBJECT OR DOCUMENTARY SOURCE – AND EVERYTHING IN BETWEEN

**In spite of its omnipresence in museums, and yet, as this text will attempt to show, partly precisely because of this, photographic material is still insufficiently valued, in both quantitative and qualitative terms. One basic exception is photographs that because of their aesthetic qualities, or some historical, documentary or memorial significance, exist in museums as part of their collections, i.e. as museum objects. This work however focuses on the huge body of photographs that are perceived and employed in museums as tools with diverse functions, irrespective of whether they are acquisitions or whether they arise in the everyday work of museum employees, whether they are part of the formal or the informal assemblages of museum documentation and archives. Also to be considered is the specific problem of photographs that have no visible or explicable roles, or those that within the holding institution for a number of reasons are considered particularly valuable, but because of their basic missions and collecting policies have no defined status. The article contains a review of theories and concepts deriving from recent research into the role of the photograph or of photography in museums, particularly those that pay attention to the materiality of the photograph and comprehend its epistemic and epistemological potential within the institutional or trans-institutional network of knowledge. The objective is for foreign experience to serve as a theoretical resource for the reinforcement of awareness of the importance of neglected and unexplored parts of the photographic heritage in museums, and the necessity of their being newly thought through and evaluated, and ultimately for making practical guidelines that we can follow in circumstances in our own milieu.**