

## OBITELJSKI FOTOGRAFSKI ALBUM

**MELANIJA BELAJ**

Institut za etnologiju i folkloristiku  
10000 Zagreb, Šubićeva 42

**UDK 316.77:572**

Prethodno priopćenje  
Preliminary communication  
Prihvaćeno: 28. 7. 2009.

*U tekstu se analizira klasični obiteljski album jedne od kazivačica na temelju konceptualnog okvira američkog vizualnog antropologa Richarda Chalfena. U drugom dijelu teksta spomenuti obiteljski album pokušava se sagledati u svjetlu studije obiteljske fotografije francuskog sociologa Pierrea Bourdiea i studije reklamnih fotografija Ervinga Goffmana*

***Ključne riječi:*** obiteljski fotografski album, Milivoj Vodopija, Richard Chalfen, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, antropologija vizualne komunikacije, slikovni komunikacijski događaj

### UVOD

O slikama se danas ne kontemplira, već ih se sve više konzumira, zaključuje Victor Burgin promišljajući digitalnu fotografiju i njezin utjecaj na iskustvo svakodnevnice (1996:26).

Digitalna fotografija, odnosno mogućnosti koje pruža digitalna tehnologija izravno utječu na arhiviranje naše povijesti, našeg života. Digitalna tehnologija mijenja percepciju svijeta, a posljedice toga vidljive su i u proizvodnji i shvaćanju fotografskog medija u životu obitelji. Stoga, smatram bitnim osvrnuti se na klasičan obiteljski album koji možda nekim čudnim putovima nekako i opstaje, ali sigurno biva sve više podređen drugačijim kriterijima nastanka, a potom i percepcije,

nego što su to bili albumi prije šire uporabe digitalne tehnologije.<sup>1</sup> Pod klasičnim obiteljskim albumom podrazumijevam album s fotografijama koji izgleda poput knjige s tvrdim koricama, a unutar albuma se na svakoj od stranica nalazi po nekoliko fotografija. Količina i sadržaj fotografija u mojoj definiciji albuma nisu bitni, već sam oblik albuma koji izgledom podsjeća na knjigu tvrdih korica te se tako njime mora i rukovati, odnosno može ga se poput knjige i "čitati".

### **POLAZIŠNA MISAO**

U tekstu što slijedi analizirat ću obiteljski album jedne od kazivačica koju sam intervjuirala tijekom istraživanja za potrebe izrade magistarskog rada.<sup>2</sup> Etnografsko istraživanje provodila sam u razdoblju od 2003. do 2005. godine. Intervjuirala sam tridesetero kazivača, od toga sam transkribirala iskaze osamnaestero, četiri muškarca i četrnaest žena, u rasponu od trideset do osamdeset godina starosti.<sup>3</sup> Najtemeljitiji uvid u obiteljsku zbirku stekla sam u domu kazivačice Sandre M. te sam iz tog razloga za analizu klasičnoga obiteljskog albuma odabrala upravo njezin album iz djetinjstva.

Sandrin album iz djetinjstva odlučila sam analizirati prema konceptualnom okviru američkog vizualnog antropologa Richarada Chalfena. Njegov okvir dijelom sam nadopunila vlastitim etnografskim bilješkama. U

---

<sup>1</sup> Ovdje valja spomenuti nekoliko važnih trenutaka, malih revolucija u tehnološkom razvoju fotografskog medija, a koji su izravno utjecali na njegovu percepciju i primjenu unutar obiteljskih te i širih, društvenih okvira. To su počeci masovne proizvodnje prvih modela Polaroida 1948. godine, tzv. "idiota" 1963. te digitalne fotografije 1990. godine (Baatz 1999). Polaroid je tzv. instant-fotoaparat jer omogućuje gotovu fotografiju odmah po samom činu fotografiranja. "Idiot" je naziv uvriježen u Hrvatskoj, no njegov službeni naziv je point & shoot camera jer ne iziskuje nikakvo tehničko predznanje za uporabu i automatski regulira snimku.

<sup>2</sup> *Obiteljske fotografije – analiza i interpretacija u okviru etnološko-antropološke znanosti.* Magistarski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 2005.

<sup>3</sup> Iako mi je namjera bila o obiteljskoj fotografiji razgovarati podjednako i s muškarcima i sa ženama, pokazalo se da su žene voljnije i kompetentnije sugovornice. Žene su se pokazale kao "čuvarice sjećanja", koje brinu o uspomenuama i vole o njima pričati. One posvećuju više pažnje obiteljskoj fotografiji, brinu se o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti fotografskog materijala.

drugom dijelu rada Sandrin album pokušala sam sagledati kroz društvenu problematiku fotografije vodeći se sociološkim studijama Pierrea Bourdieua i Ervinga Goffmana. Namjera mi nije bila povezivati interpretativne modele fotografskog medija kronološki ni konceptualno, već okušati njihove osnovne elemente u analizi obiteljskog fotografskog albuma. Želja mi je bila pokušati shvatiti koje su osnovne karakteristike, pa i vrijednosti klasičnog fotografskog obiteljskog albuma u vremenu u kojem njegov oblik nestaje, a uloga se mijenja.

Kao uvod u analizu poslužio mi je članak Milivoja Vodopije "Obiteljski album" iz 1976. godine.

### **"OBITELJSKI ALBUM" MILIVOJA VODOPIJE**

Iako je u naslovu članka Vodopija dao naslutiti da promišlja isključivo o obiteljskom albumu, on to ipak ne čini. Unatoč tome njegov je članak ipak rijedak rad domaće etnološke znanosti u kojemu se promišlja uloga obiteljske fotografije u okviru etnološke, odnosno kulturnoantropološke znanosti te propitkuje metodologiju istraživanja obiteljske fotografije. U spomenutom članku Vodopija primjećuje kako jedan aspekt fotografije relevantan za etnologiju neprestano ostaje nezapažen, a to je fotografija koju etnolog već nalazi na terenu, dio likovnog folklora prisutnog u životu pojedine obitelji, izraz određenih motivacija i potreba ljudi, podjednako u ruralnoj i urbanoj sredini (1976:25). Pri tome autor jasno odvaja obiteljsku fotografiju kao terenski artefakt, predmet etnološkog istraživanja, od obiteljske fotografije koja se naknadno umeće kao ilustracija znanstvenom tekstu. Prema Vodopijinu navodu, "obiteljska fotografija je dovoljno stara da se mogla formirati tradicionalno, u nekim vidovima čak i konzervativno – u sadržajnom i u stilskom pogledu" (1976:25). Fotografski medij samim svojim karakteristikama ostvaruje poseban odnos sa stvarnim svijetom. Fotografija jest analogna vizualnoj stvarnosti, no budući da je statična, prema Vodopiji, ona predstavlja medij vizualne komunikacije koji je izvan domene "primarne" stvarnosti i njezinih parametara. Upućujući na ispitivanje univerzalnih mehanizama medija fotografije koji se ne mogu svesti ni na stilske, ni na bilo koje druge društvom, kulturom i vremenom diktirane kategorije, autor zaključuje da se obiteljskom fotografijom potvrđuje ljudska

potreba za idealiziranjem svijeta u kojem živimo (Vodopija 1976:26). Vodopija primjećuje kako obiteljski album odražava više zamišljeni nego ostvareni red. Na to se nadovezuje primjedbom o mjestu pojedinih osoba na fotografskoj snimci jer, prema Vodopiji, prostorni raspored osoba na fotografiji odražava njihove međusobne odnose na nivou socijalne strukture (Vodopija 1976:25).<sup>4</sup>

Posebno zanimljiva Vodopijina uputa odnosi se pak na specifičnost fotografiranja kao kulturnog čina, koje stvarnost vidi, prikazuje, pa time i tumači, kroz prizmu čovjekova specifičnog i promjenjivog iskustva vremena. Naime, Vodopija smatra kako tajna fascinacije fotografijom leži u njezinoj moći da čovjeku pruži fragmentarno iskustvo vremena i svijeta u kojem živimo jer je to bliže ljudskom poimanju vremena. Svoje unutarnje psihološko vrijeme ljudi mjere emocijama i sjećanjima, što se opire doživljaju vanjskog vremena koje se nužno percipira u kontinuitetu. Stoga, smatra Vodopija, fotografski obiteljski album zadovoljava ljudsku potrebu za fragmentarnim, isprekidanim iskustvom života (1976:27).<sup>5</sup> Dakle, fotografije su pomak iz povijesnog kontinuuma, a značenje koje one imaju stvara se kao proces u vremenu. Fotografija je medij vizualne komunikacije – smatra Milivoj Vodopija (Vodopija 1976:26).

---

<sup>4</sup> Upućujem na rad "Tradicija i vertikalna klasifikacija obiteljskih odnosa" Vedrane Spajić-Vrkljaš u kojemu autorica, polazeći od teorije vertikalne klasifikacije društvenih odnosa Barryja Shwartz (1981. *Vertical Classification: A Study in Structuralism and the Sociology of Knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press), posebice njegove teze o dvostrukoj ulozi stolca u simboliziranju društvene polarizacije, primjećuje da u analizi fotografija obitelji iz Hrvatske iz tridesetih godina, stolac može biti siguran pokazatelj ostatka tradicijskih obilježja u životu dvogeneracijske, nuklearne obitelji (usp. Spajić-Vrkljaš 1995:451–456).

<sup>5</sup> Na tragu takvih razmišljanja možemo se osvrnuti i na psihoanalitičara i sociologa Alberta Meluccia koji u knjizi *The playing self* promišlja osobno i kolektivno iskustvo svakodnevnice kroz studije identiteta te u tom kontekstu pravi razlike u doživljaju osobnog vremena i onog drugog, vanjskog, mjerljivog prema zakonima stvarnih događaja i činjenica fizičkog svijeta. Osobno vrijeme mjerimo emocijama i iskustvima, koja su nužno isprekidana jedna drugima i ne stvaraju kontinuitet, već upravo suprotno (Melucci 1996:28).

## **HOME MODE COMMUNICATION – OKVIR ZA ANALIZU OBITELJSKIH SLIKOVNIH DOKUMENATA RICHARDA CHALFENA**

Obiteljski fotografski album pokušat ću analizirati prema predlošku Richarda Chalfena, američkog vizualnog antropologa. Chalfen smatra kako je važno objasniti komunikacijske strukture koje obiteljskoj fotografiji daju smisao i značenje u životu ljudi te u skladu s tim predstavlja i okvir za razumijevanje stvaranja slika kao svojevrsnog oblika komunikacije. Pritom se priklanja mišljenju Sola Wortha koji smatra da fotografiju, odnosno slikovni dokument treba promatrati kao simbolički oblik jer samo takav podrazumijeva interpretaciju iz nekog konteksta. Chalfen temelje svoje metode polaže na Worthovu sintagmu "etnografske semiotike" te u skladu s tim pokušava istražiti ponašanje i odnose ljudi u obitelji prilikom proizvodnje slika u različitim kontekstima, načine kojima ljudi interpretiraju poruke sve većeg broja slika koje se neprestano pojavljuju u kontekstima svakodnevnog života.<sup>6</sup> Za istraživanje obiteljskih slikovnih dokumenata – obiteljskoga filma i obiteljskih fotografija, u digitalnom i klasičnom obliku – on predlaže poseban okvir za istraživanje pomoću kojeg će ispitati načine na koje se odigrava vizualna, slikovna komunikacija. *Home mode communication* odnosno *kućni oblik komunikacije* jedna je od sintagmi kojom Chalfen obuhvaća cjelokupnu proizvodnju slikovnog materijala u pojedinoj obitelji. Prva dimenzija okvira za istraživanje odnosi se na slikovni *komunikacijski događaj* (*image communication event*). Tom sintagmom Chalfen se koristi kako bi naglasio osobitost svojeg pristupa, a to je inzistiranje na komunikacijskim aspektima nastanka obiteljskih slikovnih dokumenata. Iako se u svojem istraživanju za potrebe magistarskog rada nisam potpuno priklonila Chalfenovu okviru, on se istaknuo egzaktnošću, informativnošću i preglednošću te sam ga također

---

<sup>6</sup> Sintagmom *ethnographic semiotic* Worth ističe osnovna načela svojeg pristupa kojemu je cilj shvatiti i opisati načine na koje obični ljudi stvaraju značenja svojeg simboličkog univerzuma, kako uče stvarati ta značenja te kako se to razlikuje od grupe do grupe, od konteksta do konteksta, od kulture do kulture. Pod "simboličkim univerzumom" Worth podrazumijeva okruženje koje predstavlja jednu od zbilja u kojima čovjek opstaje, a tim pristupom oslanja se na filozofiju Ernsta Cassirera o simboličkom univerzumu i simboličkim oblicima. Prema Worthu, dakle, simbolički univerzum, uz fizičko, biološko i društveno okruženje, predstavlja bitan kontekst ljudskog ostvarenja i egzistencije (v. u Worth 1977, 1981).

tijekom intervjuiranja sugovornika koristila kao svojevrsnu uputu. Chalfenov model sastoji se od pet aktivnosti unutar kojih se događa društvena interakcija prilikom stvaranja obiteljskog slikovnog dokumenta. To su:

1. Planiranje samog događaja koji se odnosi na snimanje filma ili čina fotografiranja. Chalfena ovdje zanima inicijator zbivanja, onaj koji događaj organizira ili planira. Tko je u obitelji osoba koja će voditi brigu o tome da sve protekne bez problema te koliko je važna tehnička pripremljenost da sve bude uspješno izvedeno?

2. Snimanje ili fotografiranje koje uključuje dvije potkategorije: ponašanje ljudi ispred kamera ili fotoaparata te ponašanje ljudi iza kamere ili fotoaparata. Ovdje se Chalfen zanima za to koje su pripreme potrebne prije samog fotografiranja, koga ili što se nikada ne fotografira, a koga uvijek. Također, zanimaju ga uvjetovanosti formalnih i neformalnih situacija fotografiranja, odnosno kada se na pozu inzistira, a kada je se kritizira. Nadalje, ovaj će aspekt aktivnosti u proizvodnji obiteljskih slikovnih dokumenata obuhvatiti i ponašanje osobe iza kamere ili fotoaparata te kvalitetu odnosa koji se uspostavlja među sudionicima događaja. Ovaj komunikacijski događaj može se odvijati u dvama različitim kontekstima. Jedan od njih je ponašanje ljudi koje se snima, dakle, onih ispred kamere, a drugi je ponašanje ljudi iza kamere, odnosno onih koji snimaju ili fotografiraju.

3. Uređivanje filma ili fotografija prije javnog pokazivanja. Chalfenov okvir pretpostavlja svojevrsnu "cenzuru" koja prethodi javnome aspektu tog obiteljskog "projekta". Postavljaju se pitanja o tome koje se slike gotovo uvijek odabiru kao loše, zatim koje se nikad ne pokazuju pa potom i što se događa s njima. Također u ovu grupu ulaze pitanja koja se tiču intervencija na samoj slici ili traci ako se radi o filmu.

4. Pokazivanje fotografija ili filma. Pitanja vezana uz ovu kategoriju su sljedeća: Koje su karakteristike ponašanja pri gledanju obiteljskih fotografija? Kakva je društvena organizacija tog događaja? Tko ga započinje ili određuje? Gdje se to najčešće događa? Koje su veze i kakvi odnosi između ljudi koji su slikali ili snimali i onih koji to gledaju, odnosno onih koji su na slikama ili filmu, koji su snimljeni?

Svaka od prethodno navedenih aktivnosti sastoji se od pet komponenata:

1. Ljudi koji sudjeluju, sudionici;

2. Teme – ova komponenta opisuje sadržaj fotografije, događaja. Moguće teme su rođenje djeteta, krštenje, vjenčanje, rođendan, godišnjica, izleti, putovanja, dakle veliki i važni trenuci u životu obitelji. Na ovo pitanje bitno je dobiti što više odgovora jer različiti ljudi drukčije interpretiraju iste stvari;

3. Mjesto zbivanja odnosi se na prostorno okruženje događaja, a to može biti dom ili okućnica, studio, bolnica, crkva, priroda;

4. Oblik poruke, odnosno fotografije ili filma odnosi se na način kako je tretiran zapis za trajnu pohranu ili daljnju uporabu. Fotografije mogu biti selektirane i spremljene u albume, mogu biti u dia-formatu za pregledavanje pomoću projektor. Ako su digitalne, mogu biti pohranjene samo na disku, a nikad izrađene. Ova komponenta donosi mnoge mogućnosti jer oblici koje snimljena građa može zauzimati vrlo su raznoliki.

5. Kôd je, prema Chalfenu, najsloženija komponenta koja uključuje informaciju o navikama, konvencijama, rutini koja strukturira događaje fotografiranja ili snimanja i daje im određeni izgled. Kôd također opisuje uzorke društvenih navika i konvencija na fotografiji ili filmu. Dakle, u pitanju su konvencije reprezentacije – detalji o tome kako neki događaji, aktivnosti ili ljudi mogu biti "prevedeni" iz stvarnog života u vizualni oblik koji kreira, prema Chalfenu, simboličku zbilju u kojoj se ostvaruje komunikacija unutar pojedine obitelji.

Chalfenov okvir čini pet glavnih aktivnosti (slikovnih komunikacijskih događaja) sastavljenih od pet komponenata, on je dakle svojevrsna mreža prema kojoj se obiteljski slikovni dokument može promatrati i analizirati. U knjizi Chalfen analizira nekoliko stranica obiteljskog albuma nastalog osamdesetih godina 20. stoljeća jednoga bračnog para kazivača (usp. Chalfen 1987:40–45). Chalfen se odlučuje za analizu u kojoj najviše pažnje posvećuje događaju fotografiranja te ponašanju ljudi ispred i iza fotoaparata. Pri tome pokušava obratiti pažnju na svih pet komponenti koje strukturiraju taj događaj.

## **ANALIZA FOTOGRAFSKOG ALBUMA IZ PRIVATNE ZBIRKE FOTOGRAFIJA KAZIVAČICE SANDRE M. PREMA OKVIRU RICHARDA CHALFENA**

Prema Chalfenovu okviru iz već spominjane studije u knjizi *Snapshot Versions of Life* odlučila sam analizirati Sandrin album.

Prije same analize albuma valja reći nekoliko informacija o kazivačici. Sandra M. (35) živi sa suprugom. Oba roditelja umrla su joj prije nekoliko godina. Ima starijeg brata koji je oženjen i ima djecu. Obiteljskom fotografijom Sandra smatra sve fotografije na kojima se nalaze članovi njezine i suprugove obitelji te zajedničke fotografije na kojima se nalazi sa suprugom. Privatna obiteljska zbirka fotografija kazivačice spremljena je u nekoliko albuma različitih formata i u nekoliko kartonskih kutija. Na primjeru zbirke ove kazivačice mogu se opisati i druge zbirke koje su mi bile dostupne tijekom istraživanja. U albumima se nalaze fotografije određenih situacija (dječjih rođendana, ljetovanja, zimovanja te album svadbenih fotografija Sandrinih roditelja). Dio fotografija iz Sandrine zbirke pohranjen je u digitalnom obliku. To su fotografije iz zajedničkog života sa suprugom (posljednjih desetak godina njihova zajedničkog života) pa tako na kompaktnom disku, između ostalog, ima fotografije s njihova vjenčanja i svadbene svečanosti. Još ih uvijek ima u tom obliku, ali ih ima potrebu razviti i složiti u poseban fotografski album.

Radi se o albumu iz ranog djetinjstva koji ima dvadeset i jednu stranicu i sadrži šezdeset i dvije fotografije. Album je uredila Sandrina pokojna majka 1982. godine. To je navodno vrijeme za koje Sandra pretpostavlja da je moglo biti vrijeme uređenja albuma. Istodobno je uredila i album Sandrina starijeg brata, otprilike na sličan način kao što je i ovaj Sandrin. U albumu se nalaze fotografije koje su nastale u razdoblju od 1974. do 1980. godine. To je razdoblje koje obuhvaća događaje od Sandrina rođenja do polaska u prvi razred osnovne škole. Prva stranica albuma, koja je ujedno i naslovna, sadrži jednu fotografiju velikog formata na kojoj se nalazi Sandra u dobi od četiri godine. Ostale stranice kronološki slijede tijekom događaja od Sandrina rođenja do polaska u osnovnu školu. Fotografija velikog formata na naslovnoj stranici albuma nije nastala u kućnoj proizvodnji, nego je dar koji je Sandra dobila u vrtiću. Prema Sandrinu iskazu, isto takvu veliku fotografiju njezina starijeg brata mama je smjestila na naslovnu stranicu njegova albuma.



## DOGAĐAJ FOTOGRAFIRANJA – KOMPONENTA: SUDIONICI

Na svim slikama nalazi se Sandra, sama ili u društvu jedne ili više osoba. Na dvadeset i dvije fotografije nalazi se samo ona, a na osam fotografija je u društvu starijeg brata. Na pet fotografija je s majkom i bratom, a na tri samo s ocem, na dvije fotografije je s ocem i bratom. U albumu se nalazi jedna zajednička fotografija Sandre s roditeljima te također jedna zajednička s roditeljima i bratom. Osim roditelja i starijeg brata do treće godine života, na fotografijama se uz Sandru pojavljuje baka, majčina majka, te bratići i sestrične. Nakon treće godine, osim članova uže i šire obitelji pojavljuju se prijatelji u vrtiću (na jednoj fotografiji) te Djed Mraz na drugoj. Na posljednje dvije fotografije Sandra se nalazi na svečanosti primanja u pionire. To su grupne fotografije na kojima se nalazi cijeli Sandrin razred.

## SNIMANJE DOGAĐAJA – PROSTORNA KOMPONENTA

Većina fotografija do četvrte godine Sandrina života snimljena je u prostoru roditeljskog doma, prostoru dnevnog boravka, no ima i po jedna fotografija snimljena u kuhinji, dječjoj spavaćoj sobi i hodniku. Nakon četvrte godine prevladava vanjski prostor oko zgrade u kojoj je Sandra živjela s roditeljima te prostor vrtića. Petnaest fotografija od cijelog albuma snimljeno je na ljetovanjima ili zimovanjima, prevladavaju ljetovanja. Sandrini rođendani (treći, četvrti, pet i šesti) fotografirani su redom na istom mjestu u stanu.<sup>7</sup> Prema Sandrinu opisu dvosjed bi se smjestio ispred prozora na kojemu su se obavezno razmaknule zavjese, a na klupici ispod prozora nalazilo se nekoliko kućnih biljaka. Na dvosjed bi se smjestila Sandra i najbliži rođaci (djeca: bratići i sestrične) i Sandrin brat. Ispred njih je mali stolić na kojemu je smještena rođendanska torta te je na svakoj od

---

<sup>7</sup> Osvrnula bih se na ovom mjestu na izložbu "Njemački Božić, obiteljski album 1900 – 1945." u Muzeju grada Zagreba, prosinac 2006 / siječanj 2007. godine. Naime, izložba je to fotografija berlinskog bračnog para Ann i Richarda Wagnera koji su se svake godine, i to više od 40 godina, fotografirali ispred božićnog drvca i stola s darovima. Uredno datirane fotografije zanimljiva su i vrijedna dokumentacija njemačke svakodnevnice. Na fotografijama je dočarana atmosfera Božića kroz 40 godina u obitelji Wagner – vidljiv je također utjecaj dvaju svjetskih ratova, krize u Weimarskoj Republici te način na koji se Božić obilježavao tijekom spomenutog perioda.

rođendanskih fotografija moguće izbrojiti broj svjećica. Sandra je tijekom intervjua pokazivala ironiju pri opisivanju načina na koji su njezini roditelji uređivali dnevnu sobu nekoliko godina za redom za fotografiranje njezina rođendana, no uvijek bi tu bila prisutna i doza nostalgije. Razgovori o obiteljskoj fotografiji, pa i pregledavanje obiteljskih albuma, nerijetko su pokrenuli val nostalgičnih osjećaja i tema u kojima su sugovornici postajali ranjivi. To je slučaj i ovdje jer je odnos Sandre prema albumu koji je uredila njezina majka vrlo poseban s obzirom na to da je majka umrla i Sandra o tome više ne može s njome razgovarati. Naime, fotografski album na neki način predstavlja vrstu majčine ostavštine, u njemu se ogleda majčin trenutni izbor i raspored fotografija.

#### SNIMANJE DOGAĐAJA – KOMPONENTA TEME

Tema fotografije odnosi se na prigodu povodom koje je fotografija snimljena. U Sandrinu albumu iz ranog djetinjstva ima nekoliko tema koje se ponavljaju. Dječji rođendan – Sandrin, ljetovanje, zimovanje. Osim toga, u albumu se nalaze fotografije situacija u kojima se Sandra igra s bratom, rođacima ili prijateljima. Prema Sandrinim riječima, u albumu njezina brata nalaze se fotografije istih situacija samo malo drugačije. Naime, majka je jedan film raspodijelila u dva albuma kako bi Sandra i njezin brat imali identične situacije u albumima. Pregledavajući s kazivačicom ostatak zbirke pronašle smo još neke fotografije situacija koje se nalaze u albumima, a koje nisu ušle u majčin izbor. Također, iako je to dječji album, prevladavaju fotografije u kojima je naglašena poza.

Chalfenova studija pisana je krajem osamdesetih godina 20. stoljeća, a građa na koju se on referira jesu obiteljski albumi i fotografije sugovornika koji pripadaju "srednjoj američkoj klasi i koji žive na raznim lokacijama na sjeveroistoku Sjedinjenih Američkih Država". Većina fotografija koje Chalfen komentira i analizira nastala je u razdoblju od 1940. do 1980. godine (Chalfen 1987:2). Sandrin album nastao je u drugom kulturnom okruženju, u ponešto drugačijim društveno-političkim i gospodarskim uvjetima nego albumi i fotografije Chalfenovih sugovornika. No, ipak se radi o srednjoj građanskoj klasi koja na neki način u određenom vremenu (druga polovica 20. stoljeća) oblikuje i kreira sličan "ukus" i slijedi ista "pravila" pri odnosu prema obiteljskoj fotografiji. To se može potvrditi i činjenicom da Sandrin

album temama slijedi Chalfenov opis najčešćih tema obiteljskih fotografskih albuma. Slijedim li Chalfenov opis tema koje se vezuju uz životni ciklus odnosno sam početak života i rano djetinjstvo, tada se mogu pronaći identične situacije u Sandrinu albumu: prvi tjedni po rođenju, prvi osmijeh, prvi plač, prvi koraci, božićne fotografije, rođendanske fotografije, posjedovanje materijalnih dobara (Sandrina fotografija s rođendanskim darovima), prvo ljeto na moru, prvo zimovanje (fotografija sa skijama) (Chalfen 1987:81).<sup>8</sup> Grupa fotografija u dječjim albumima, kako primjećuje Chalfen, posvećena je situacijama u kojima djeca glume odrasle, obično odjevena u neku od uniforma koje simboliziraju određeno zvanje i pri tome obavljaju taj posao – liječnica, medicinska sestra, kuharica, frizerka, policajka (Chalfen 1987:84). Sandra s četiri godine fotografirana je odjevena u kuharicu (s kapom i pregačom) kako sprema obrok. Osim toga Chalfen primjećuje kako se djeca fotografiraju u situacijama koje obilježavaju prijelaz iz jednog statusa u drugi (Chalfen 1987:85). To su recimo prve Sandrine fotografije iz vrtića s grupom djece i odgajateljicama ispred zgrade vrtića, ali također i fotografije sa svečanosti primanja u pionire. Posljednja stranica albuma sadrži dvije fotografije sa svečanosti primanja u pionire. Naime, nekoliko generacija intervjuiranih kazivača fotografijom tog događaja uglavnom je obilježilo polazak u osnovnu školu. Stoga se fotografija svečanosti primanja u pionire, osim na kraju, katkada nalazi i na početku albuma, simbolizirajući pri tom početak drugog dijela djetinjstva koji se vezuje uz školsko obrazovanje.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Jedna od mogućih tema koje spominje Chalfen, na koje sam često nailazila u albumima i zbirkama fotografija kazivača, jest fotografiranje novorođenčeta sa starijim članovima obitelji. Nije nužno uvijek fotografirana novorođenčad, ali često djeca do druge godine života s djedovima i bakama ili pradjedovima ili prabakama koji su tijekom djetetova odrastanja umrli. Chalfen smatra da je to način na koji se fotografijom stvara dokaz o susretu između starijih članova obitelji i djeteta. Naime, mnogi se sugovornici nisu sjećali tih osoba, ali im je fotografija služila kao intimni dokaz o susretu s pokojnikom, odnosno kao način na koji stvaraju i održavaju "sjećanje na zaboravljene događaje" (Chalfen 1987:79).

<sup>9</sup> Teme koje spominje Chalfen pronalazila sam i u albumima drugih kazivača. Chalfen primjećuje kako se, recimo, krštenju ili prvoj godini života katkada posvećuje cijeli album. Upravo na taj slučaj nailazila sam kod kazivača. U slučaju fotografija o posjedovanju materijalnih dobara, jedna od uobičajenih fotografija na koje sam nailazila bila je upravo fotografija s prvim biciklom na dva kotača.

## SNIMANJE DOGAĐAJA – OBLIK PORUKE

Ova komponenta odnosi se na način na koji je uređen slikovni materijal, odnosno u kojim se oblicima pojavljuje. Prije svega, cijeli album može se, prema Chalfenu, tretirati kao oblik poruke, zatim također i pojedina stranica albuma. No, ono što u slučaju analiziranog albuma treba istaknuti jest da prevladavaju fotografije snimljene aparatom Polaroid te Kodakovim tzv. idiotom, koji je bio u posjedu obitelji od sredine osamdesetih godina. Za fotografije snimljene Polaroidom Sandra je sigurna da ih je fotografirao njezin stric, koji je posjedovao takav aparat. Njezin iskaz potvrđuje i činjenica da su dvije zajedničke fotografije (Sandre, brata i roditelja) snimljene upravo tom vrstom aparata. Osim prve, naslovne stranice albuma s fotografijom velikog formata, ostale su stranice ispunjene fotografijama manjeg formata. Fotografija velikog formata koja se nalazi na prvoj stranici albuma snimljena je posljednje godine pohađanja vrtića i Sandra ju je dobila kao dar za uspomenu na vrtić. Na jednoj stranici nalazi se od dvije do pet fotografija.

## SNIMANJE DOGAĐAJA – KOMPONENTA KÔDA

Komponenta kôda obuhvaća tzv. konvencije reprezentacije. Prema Chalfenu, komponenta kôda pojedine fotografije rezultat je odnosa između ponašanja sudionika prilikom fotografiranja (Chalfen 1987:42). Komponentu kôda cijelog albuma možemo, prema Chalfenovu mišljenju, shvatiti kao rezultat aktivnosti uređenja albuma.

U ovom slučaju to je bilo nemoguće ispitati u potpunosti jer je osoba koja je uredila album pokojna. No, prema Sandrinu sjećanju, dobila sam informacije o fotografijama koje se tiču snimljenih događaja. Ono što je vidljivo bez informacija kazivača o albumu je sljedeće. Na gotovo svim fotografijama uočljiva je poza. Ljudi na fotografijama javljaju se u cijeloj figuri, smješteni su unutar okvira s tendencijom da im glave i oči budu u samom centru. Također, budući da je na devedeset posto fotografija dijete centar slike, perspektiva snimanja je niska, blizu zemlje, tla kako bi se što više prilagodila dječjem kutu gledanja.

U razgovoru sa Sandrom saznala sam da je fotografija prvog rođendana snimljena u fotografskom studiju. U svojoj privatnoj zbirci posjeduje i fotografiju starijeg brata s prvog rođendana koja je isto tako snimljena u studiju. Prema informacijama na poledini fotografije, radi se o dvama različitim

fotografskim studijima (jedan je u zagrebačkom naselju Dubrava, a drugi u Knežiji). Obitelj se nekoliko puta selila te je odabir fotografskog studija vjerojatno uvjetovalo mjesto stanovanja. No, razlog tom običaju u obitelji kazivačica ne zna jer smatra kako je uvijek netko, makar i u široj obitelji, posjedovao fotoaparata za slikanje dječjih rođendana. Moja pretpostavka je kako su roditelji željeli da fotografija prvog rođendana bude nekako posebno obilježena te da svakako uspije pa su djecu za tu prigodu vodili profesionalnom fotografu. Fotografije Sandrina prvog rođendana i fotografije njezina starijeg brata gotovo su identične – bijela pozadina, dijete na pletenoj stolici i ispred njega stolić s tortom i jednom upaljenom svijećom.

Konvencije reprezentacije odraz su društvenog ukusa i društvom uređenih pravila. I Sandrin i album bračnog para iz Chalfenova primjera ukazuju na društveno prihvatljiv i uvriježen način pohrane fotografskih dokumenata. Spomenuti albumi pokazuju se i komentiraju u društvu ljudi koji ne dolaze iz njihova obiteljskog okruženja. Osim što čuvaju dokumente – obiteljske fotografije – pregledno i detaljno informiraju o povijesti i obiteljskoj prošlosti te ih je kao takve moguće promatrati iz sociološke perspektive Pierrea Bourdieua.

## **DRUŠTVENA FUNKCIJA FOTOGRAFIJE**

### **– PIERRE BOURDIEU**

Obiteljski album prije otkrića digitalne tehnologije uglavnom slijedi uvriježena pravila o uređenju koja su manje-više ista u društvenim praksama srednjega građanskog sloja u drugoj polovici 20. stoljeća. Stoga je moguće takav klasičan obiteljski album promatrati u svjetlu Bourdieuove analize fotografskog medija. Pierre Bourdieu je šezdesetih godina dvadesetog stoljeća istraživao obiteljsku fotografiju kao svakodnevnu praksu. Bourdieu je u ruralnim područjima središnje Francuske proveo istraživanje o ulozi i značenju fotografskog medija u okvirima obiteljskog života. Osnovna značajka Bourdieuova pristupa u okviru sociološke znanosti jest da fotografiju promatra preko njezine društvene uloge, odnosno funkcije koju ostvaruje unutar neke zajednice. On ne prihvaća mišljenje svojih suvremenika, mahom psihologa, koji medij fotografije vide kao "prirodnu želju", odnosno potrebu, već ističe njezinu integracijsku funkciju. U životu obitelji, prema Bourdieuu, fotografija djeluje kao indikativni instrument integracije. Bourdieu smatra da

se fotografska praksa unutar obitelji održala tako što je preuzela obiteljsku ulogu i u tom smislu oživjela obiteljski život te potaknula i ojačala integraciju obitelji kao grupe. Prema tome, obiteljska fotografija se može razumjeti kao ritual obiteljskog, domaćinskog kulta u kojemu je obitelj i subjekt i objekt. U okviru obiteljskog života fotografiraju se događaji vezani uz razne obrede prijelaza, ceremonije vezane uz religijski i kalendarski repertoar zbivanja te slobodno vrijeme. Obitelj se prema njegovu istraživanju najviše fotografira za vrijeme nekih tradicijskih obiteljskih proslava koje okupljaju veći broj članova pojedine obitelji – *les grands moments de la vie familiale* (Bourdieu prema Boerdam i Martinius 1980:87). Usporedimo li bilo koji od albuma kazivača koje sam intervjuirala za potrebe magistarskoga rada, to će se pokazati točnim. Također, analizirani album kazivačice Sandre potvrđuje činjenicu da se isključivo fotografiraju važni i odabrani trenuci u životu (primjera za to je mnogo: Sandrin rođendan, ljetovanje ili odlazak Djedu Mrazu po darove).

Uobičajena praksa fotografskog medija (misli pri tome na njezinu upotrebu unutar života obitelji) podređuje fotografski izbor kategorijama i obrascima tradicionalne – društveno prihvaćene – vizije svijeta te je stoga fotografija često zapis svijeta potpuno vjeran viziji svijeta.

Iako je Bourdieu istraživanje proveo šezdesetih godina prošlog stoljeća, u vrijeme kad se fotoaparat tek afirmira u području kućnog, uočio je mehanizme na kojima se temelji uloga fotografskog medija unutar života pojedine obitelji. Prema Bourdieuu, značenje poze koju ljudi zauzimaju za fotografiranje može se razumjeti jedino kroz odnos sa simboličkim sustavom u kojem ona ima mjesto i koja za subjekta (Bourdieuova kazivača) definira ponašanje i navike primjerene njegovim odnosima s drugim ljudima (Bourdieu 1999:168). Fotografije koje analizira Bourdieu obično prikazuju ljude sprijeđa i u središtu slike kako stoje, na pristojnoj udaljenosti, nepokretne i dostojanstvenog držanja. Zapravo, dok pozira, osoba nudi sebe za snimanje u položaju koji nije, niti želi biti, prirodan. Istu namjeru Bourdieu prepoznaje u brizi kazivača da ispravi određeno držanje, da odjene najbolju odjeću, u njegovu odbijanju da se bude iznenađen u nekoj neobičnoj pozi, pri svakodnevnom poslu. Pozirati znači poštovati samog sebe i zahtijevati da se bude poštivan. "Prirodnost" je, kaže Bourdieu, kulturni uzor koji se mora stvoriti prije nego što može biti snimljen. Čak i slika iznenađenja, ostvarenje

estetike prirodnosti, poštuje kulturne modele: uzor je još uvijek da se bude "prirodno" onakav kako se želi izgledati ili kako se mora izgledati. Poza je prisutna i u albumu kazivačice Sandre. Iako ima i nekih neformalnih fotografija, i na njima se pozira pa tako ostvarenje estetike prirodnosti u punom mahu dolazi do izražaja, a Sandra to potvrđuje i svojim iskazom.

Na prethodne misli kratko se mogu nadovezati studijom reklamnih fotografija Ervinga Goffmana *Gender Advertisements* (1979) u kojoj autor ističe složen odnos između svakodnevnog ceremonijalnog ponašanja i simboličkih prikaza tog ponašanja na primjeru reklamnih slika. Goffman preispituje načine strukturiranja društvene stvarnosti simboličkim sredstvima kao što su reklamne fotografije.<sup>10</sup>

U spomenutoj studiji Goffman pokazuje kako se i u kojoj mjeri na reklamnoj fotografiji zrcale društveno uspostavljena pravila ponašanja i društvene hijerarhije, prije svega u smislu odnosa među spolovima te odnosa odraslih prema djeci. Na nizu primjera, podijeljenih u određene grupe ili naslove, Goffman analizira prikaze odnosa na reklamnoj slici. Primjećuje da su na reklamnim fotografijama češće prikazuje povezanost u odnosu majka – kći, otac – sin (Goffman 1979:40). U slučaju obitelji kazivačice, to se i potvrđuje. Naime, ona se češće fotografirala s majkom, a brat s ocem. Također, Goffman primjećuje da je tjelesnost žene na reklamnoj fotografiji vrlo izražena (Goffman 1979:30). Žena češće dodiruje svoje tijelo i tijela drugih osoba, u obiteljskoj fotografiji žene su te koje češće iskazuju nježnost, češće se ljube, što je vidljivo u gotovo svim pregledanim zbirkama kazivača.

Nadalje, Bourdieu primjećuje da je spontana želja za frontalnošću povezana s najdublje ukorijenjenim kulturnim vrijednostima. Naime, smatra on, onaj koji sjedi, upućuje promatraču znak poštovanja, ljubaznosti, u skladu s društveno uspostavljenim pravilima ophođenja, te traži da promatrač poštuje iste običaje i iste norme. On stoji licem naprijed i zahtijeva da ga se gleda u lice i s određene udaljenosti, a ta potreba za recipročnim poštovanjem zapravo je bit frontalnosti (Bourdieu 1999:170). Vrlo malo fotografija u Sandrinu albumu prikazuje profile. Uglavnom su to fotografije na kojima se svim fotografiranim vidi cijelo lice i na kojima se može vidjeti cjelokupni izraz lica – čuđenje, veselje, zbunjenost, tuga. U prilog tome ide i tvrdnja

---

<sup>10</sup> O Goffmanovoj teoriji predstavljanja i obiteljskoj fotografiji vidi u: Belaj (2006a).

Julie Hirsch kako su profili vrlo rijetki na obiteljskim fotografijama jer se sličnost između članova obitelji bolje razaznaje kada se vidi cijelo lice (Hirsch 1981:95).

Bourdieu primjećuje kako konvencionalnost stavova prema fotografiji ukazuje na stil društvenih odnosa što ih podupire društvo koje je i slojevito i statično, i u kojem su obitelj i dom stvarniji od pojedinaca primarno definiranih obiteljskim vezama. U takvom su okruženju društvena pravila ponašanja i moralni kodeks očigledniji od osjećaja, želja ili misli pojedinih subjekata.

Društvene razmjene, strogo upravljane posvećenim običajima, provode se u stalnom strahu da će vas ostali prosuđivati te uvijek nad vama dominira potreba da odate najbolju moguću sliku o sebi, sliku koja je najviše u skladu s uzorom dostojanstva i časti (Bourdieu 1999:172).

Tvrđenje kao što su: "ne fotografira se bilo što", ili čak, "nije sve za fotografiranje", primjećuje Bourdieu, dokazuju da estetski stavovi nisu samo proizvoljni, nego, kao i sama praksa, poštuju kulturne modele. Slično primjećuje i Chalfen u poglavlju u kojemu jednostavno nabraja ono što se ne fotografira, odnosno što se, ako je snimljeno (fotografija ili film), ali neprihvatljivo, eliminira (usp. Chalfen 1987:87).

Princip koji razlikuje ono što se može fotografirati i ono što se ne može postaje neovisan o osobnom izboru. Obična fotografija, privatni proizvod za privatnu upotrebu, nema nikakvo značenje ili vrijednost, osim za ograničenu skupinu subjekata, uglavnom onih koji su je slikali i onih koji su njezini objekti (Bourdieu 1999:172).

Prema Bourdieuu, uobičajeno korištenje fotografije gotovo potpuno isključuje brigu o univerzalnosti slike koja se izrađuje ili promatra i koja izvlači svoj interes ne iz onog što ona jest sama po sebi, nego iz onog što ona predstavlja nekoj osobi ili skupini ljudi. Fotografija, čak i neka figurativna, biva odbačena kada joj se ne može odmah pripisati neka funkcija, baš kao što se odbacuju i nefigurativne slike što ne prikazuju objekt koji se može identificirati, to jest kada ne pokazuju nikakvu sličnost s poznatim oblicima. Bourdieu zaključuje da se vrijednost obiteljske fotografije mjeri iznad svega jasnoćom informacije o tome je li sposobna komunicirati kao simbol ili možda kao alegorija.



## ZAKLJUČAK

U posljednjem poglavlju pokušala sam pokazati kako Sandrin obiteljski album iz djetinjstva odgovara uvriježenim pravilima fotografskog medija koje uočava francuski sociolog Pierre Bourdieu. Prethodno sam spomenuti obiteljski album pokušala analizirati pomoću konceptualnog okvira Richarda Chalfena slijedeći njegov primjer u analizi obiteljskih dokumenata. Pri tom sam se oslonila na činjenicu da su oba albuma (moje kazivačice i Chalfenovih kazivača) nastala osamdesetih godina prošlog stoljeća u domu prosječnih građanskih obitelji.

Naime, usporedno s razvojem fotografskog medija od samih njegovih početaka, (usp. Hirsch, Julie 1981:3–44) javljaju se raznoliki oblici obiteljskih albuma koji tijekom vremena mijenjaju oblik i sadržaj, ali im uloga uvijek ostaje ista. U digitalnom dobu fotografskog medija uporaba klasičnog obiteljskog albuma jenjava, a drastično se mijenjaju uvjeti njegova nastanka te njegov oblik. Sandrin obiteljski album i album Chalfenovih kazivača nastaju u posljednjem desetljeću pred-digitalnog doba fotografskog medija. Stoga smatram da su na neki način i posebni jer su načini njihova nastanka i oblikovanja slični, a isto tako podliježu određenim društvenim konvencijama fotografskog medija karakterističnim za drugu polovicu dvadesetog stoljeća, što sam u radu i željela pokazati.

Obiteljske albume o kakvima govorim moguće je dakako analizirati iz raznih aspekata<sup>11</sup>, no u ovome radu težište je bilo na uočavanju društvom uspostavljenih pravila i konvencija koje nalažu određeni izgled i sadržaj, određenu estetiku.

No, iako obiteljska fotografija podliježe društvenim konvencijama, ona također postoji i kao intimni obiteljski *suvenir*<sup>12</sup>, ostvaruje se tek u okviru povijesti i života određene obitelji. Sandrin obiteljski album ne predstavlja samo primjer klasičnog obiteljskog albuma 80-ih godina 20. stoljeća, već i *obiteljski souvenir*, uspomenu na majku i neizostavan dio Sandrina života, njezine obiteljske i intimne prošlosti.

---

<sup>11</sup> Hirsch, J. (1981); Hirsch, M. (1997); Kuhn (1995); Yeon-Soo (2005).

<sup>12</sup> Vidi u: Belaj 2006a.

Sudbina obiteljskih fotografskih albuma možda i jest neizvjesna s obzirom da s vremenom mijenjaju svoj fizički oblik i uvjete nastanka, no njihov se opstanak i dalje zasniva na moru fotografija od kojih će samo neke ući u uži izbor za sjećanje. Obiteljsku prošlost u sve bližoj budućnosti gledat ćemo možda u obiteljskim albumima na ekranima vlastitih računala ili televizora, pohranjene na kompaktnim diskovima, a ne listati u albumima – knjigama koje su dodirivale i pomno uređivale drage osobe iz naše prošlosti. No, uloga obiteljskih fotografskih albuma ostat će i dalje ista, jer obiteljska fotografija i u digitalnom dobu predstavlja intimni obiteljski suvenir, a time i nepresušni izvor emocija i sjećanja.

### LITERATURA I IZVORI

- BAATZ, Wilfred. 1999. *Photography, a Concise History*. London: Laurence King Publishing.
- BELAJ, Melanija. 2005. Terenske bilješke i transkripcije kazivanja. Institut za etnologiju i folkloristiku, rkp 1898.
- BELAJ, Melanija. 2006a. Obiteljska fotografija: suvenir emocija. *Treća, časopis Centra za ženske studije*. VIII, broj 2:85–97.
- BELAJ, Melanija. 2006b. Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana. *Etnološka tribina* 29/36:53–69.
- BOERDAM, Jaap – OOSTERBAAN MARTINIUS, Warnar. 1980. Family photographs — a sociological approach. *The Netherlands Journal of Sociology* 16: 2, 95-119.
- BOURDIEU, Pierre. 1999. The social definition of photography. U (Jessica Evans i Stuart Hall, ur.): *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications, 162–181.
- BURGIN, Victor. 1996. The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experience. U (Hubertus von Amelnunxen, ur.): *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdam: G+B Arts, 26–35.
- CHALFEN, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: The Popular Press.

- GOFFMAN, Erving. 1979. *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row Publishers, Inc.
- GOFFMAN Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika.
- HIRSCH, Julie. 1981. *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. New York: Oxford.
- HIRSCH, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge–Massachusetts, London–England: Harvard University Press.
- KUHN, Annette 1995. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso
- MELUCCI, Alberto. 1996. *The playing self. Pearson and the meaning in the planetary society*. Cambridge: University Press.
- SPAJIĆ-VRKLJAŠ, Vedrana. 1995. Tradicija i vertikalna klasifikacija obiteljskih odnosa. *Društvena istraživanja* 4–5 (18–19):451–465.
- SPENCE, Jo. 1991. Soap, Family Album Work... and Hope. U (Jo Spence i Patricia Holland, ur. ): *Family Snaps. The Meannings of Domestic Photography*. London: Virago Press, 200–208.
- VODOPIJA, Milivoj. 1976. Obiteljski album. *Glasnik slovenskoga etnološkoga društva* 16/2:25–27.
- WORTH, Sol. 1976. Introduction to Gender Advertisements, Erving Goffman. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3/2:65–68.
- WORTH, Sol. 1977. Toward an Ethnographic semiotic; nedovršeni članak dostupan je na: <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html>, pristup 24. 4. 2005.
- WORTH, Sol. 1981. Margaret Mead and the Shift From 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication'. U ( Larry Gross, ur.): *Studying Visual Communication*, 185–190.
- YEON-SOO, Kim. 2005. *The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture*. Bucknell: Bucknell University Press

## FAMILY PHOTO ALBUM

### Summary

The focus of this article is on emphasizing the socially established rules and conventions which enforce certain appearance and contents, in this case, a specific aesthetics of classical family albums from the 1980s, the last decade of pre-digital photography. Hence, the article analyzes the family album of one informant, Sandra, starting from the conceptual framework set by the American visual anthropologist, Richard Chalfen.

Chalfen suggests that for the research of family pictorial documents – home movies and family photograph, in digital and classical forms alike, we should use a specific research framework which will question the ways in which visual, pictorial communication is taking place. *Home mode communication* is one of the terms Chalfen uses to describe the total production of visual material in one family. The first dimension of his research framework refers to the *image communication event*: 1. Planning the event which can be filming (shooting) or making photographs; 2. Filming or photographing; 3. Editing the film or photographs before public presentation; 4. Presentation of photographs or films. Each of the above mentioned activities consists of five components: 1. People who participate, participants; 2. Themes; 3. Location; 4. Message form; 5. Code. In the second part of the article the same family album is analyzed following Pierre Bourdieu's study of photography from the 1960s. Bourdieu noticed that the conventionality of the attitudes towards photography point to the type of social relations backed up by the society which is simultaneously multilayered and static and in which family and home are more real than individuals, primarily defined through family ties. Under those circumstances, social rules of behavior and moral code are more prominent than individual's feelings, desires or thoughts. Having this in mind, I have compared Sandra's album with several examples from Erving Goffman's study of gender advertisements. In this study, Goffman points to the link between image and the item it displays, and hence emphasizes the complex relationship between everyday ceremonial behavior and symbolical presentations of that behavior on the example of pictorial advertisements. One of the conclusions I can draw from the comparison of Goffman's selected examples with the photographs from Sandra's family album is that both advertisements and Sandra's family photographs more frequently

present the mother-daughter and father-son relationships (Goffman 1979:40). Furthermore, Goffman notices that female body is more visible in advertising photographs (Goffman 1979:30). Women touch their bodies more often, as well as bodies of other people, on family photographs they are the ones who display tenderness more often, kiss others more often, which could be observed in almost all analyzed collections of photographs.

However, even though family photographs adhere to social conventions, they also exist as intimate family souvenirs and are conceptualized only under the framework of one's family history and life. Sandra's family album is not only an example of classical family album from the 1980s, but is also a *family souvenir*, a memory of her mother and a significant part of Sandra's life, intimate past of her family and herself.

**Key words:** family photographic album, Milivoj Vodopija, Richard Chalfen, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, anthropology of visual communication, image communication event

