

Весна Петреска (Македонија)

СЕМЕЈНА ФОТОГРАФИЈА И НАРАЦИЈА*

Ајсџракиј: За визуелните документи што настануваат во состав на семејството или се поврзани со животот на определена личност, кои исто така бележат исклучителни моменти од текот на постоењето на едно семејство или пак ги документираат обредите на премин (свадба, раѓање на дете, родендени, смрт и сл.), се смета дека го отсликуваат идеотипското доживување на самиот себе или на семејството. Но, во истражувањето ќе се земе предвид комуникацискиот аспект што го нудат фотографиите во текот на теренското истражување. Акцентот е ставен на искуството здобиено при сопствените теренски истражувања кога предмет на интерес беа обредите од семејниот циклус, особено свадбата, но и обредите при крштевка, раѓање на дете, кога овие моменти во многу случаи ми беа раскажувани со помош на фотографија. Величествениот однос кон фотографијата, но и можноста за правење фотоприкаска, особено доаѓаше до израз кога кажувачите ќе ги извадеа грижливо чуваниите фотографии. Понатамошниот брз развој на фотографијата овозможува јавување на семејните фотоалбуми, кои се најпрво животни-историски класификации, тематизирајќи ги главните фази од животниот циклус. Во овој контекст можат да се споменат семејните албуми со новороденче, крштевка, свадба итн.

Клучни зборови: семејна фотографија, свадба, обреди, терен, наративија.

Во истражувањето правам обиди да ја истакнам наративноста при разгледувањето на семејните фотографии, и тоа пред сè на оние фотографии каде што е застапена обредноста, што значи дека се земени предвид обредите при семејните случувања. Овде се мисли пред сè на обредите при раѓањето и детството – крштевка, детски родендени – и свадбените обреди. Обредите од животниот циклус и во современоста, исто така, заземаат значајно место.

Во етнолошките истражувања, може да се констатира дека визуализацијата се користи уште со пронаоѓањето на првите фотографски техники, така што првите снимки направени за етнолошки и антрополошки истражувања потекнуваат уште од 1844 година, а веќе од 90-тите години на XIX век етнолошките и антрополошките експедиции почнале и со филмски снимања (Гавриловиќ 1996: 118, 129¹).

* Овој труд е настанат како продолжение на трудот *Семејна меморија и фотографија* со кој учествував на Меѓународната конференција „Културна меморија“, во организација на Центарот за култура и културолошки студии од Скопје, што се одржа од 5 до 7 септември 2013 година во Скопје.

¹ Цитирано според: Y. Haulend Rau. 1972. *Tehnička pomagala u antropologiji: istorijski pregled, Fotografija*, во: *Antropologija danas*, Beograd, стр. 747–748.

Во Македонија, визуелното регистрирање на случувања од секојдневниот и обредниот живот започнува со појавата на фотоапаратот и подоцна на камерата, кон крајот на XIX и почетокот на XX век. Првите визуелни документи за културата и воопшто за животот во Македонија ги направиле луѓе што немале допирни точки со етнологијата. Во оваа смисла, за Македонија, а и пошироко на Балканот, првите визуелни документи на филмска лента ги направиле браќата Јанаки и Милтон Манаки во 1905 година. Прва нивна снимка била снимката на нивната 114-годишна баба Деспина, како преде на чарк, заедно со други предилки (Боцев 2006: ракопис, магистерски труд). Во книгата „Манаки“, хроничарот на македонскиот филм И. Старделов издвојува 42 наслови снимени од браќата Манаки (Старделов 2003: 75, 106). Од насловите на филмовите може да се заклучи дека во својата кинематографска (филмска) дејност браќата Манаки особен интерес покажале за етнoлошки теми, како што се народните обичаи и секојдневието (Старделов 2003: 90, 91). Нивните филмови сведочат за обичаи и случувања од почетокот на XX век и претставуваат драгоцени визуелни документи за етнoлошки проучувања на материјалната, духовната и социјалната култура, особено на Македонците и на Власите. Во нив гледаме машки и женски ора, игри, прослави на празници, градски и селски свадби, номадски преселби, погребни, паради, панаѓури, пазари (Боцев 2006: ракопис, магистерски труд).

Со формирањето на Етнoлошкиот музеј на Македонија во 1946 година, етнoлозите започнале да создаваат визуелни документи, а од почетокот на 50-тите години на XX век, тие се вклучуваат во филмската продукција со производство на документарни филмови со етнoлошка тематика (Боцев 2006: ракопис, магистерски труд). Институтот за фолклор, од самото негово основање во 1950 година, исто така може да се пофали со својата богата архивска фотодокументација, но секако тука влегуваат и другите соодветни институции во Македонија. Последниве неколку години може да се спомене и активнoста на МЕД (Македонско етнoлошко друштво) за организирање меѓународни фестивали на етнoлошки документарни филмови.

Од појавата на визуелната документација се воделе бројни полемики дали таа претставува примарен или секундарен извор на проучување, за нејзиното значење во зависност од тоа дали таа настанува во процесот на истражување или е настаната како извор независно од истражувањето, понатаму полемики околу нејзината субјективност или објективност итн. (Гавриловиќ 1996; Наумовиќ 1988: 113–123; Collier and Collier 1986). Во досегашните истражувања на југословенските простори, во чии рамки спаѓала и Македонија, етнoлозите најчесто се занимавале со снимање на елементи на материјалната култура и одделни обичаи од годишниот или од животниот циклус, но нивното интересирање главно се исцрпувало со бележење на формите (на целокупните или на одделни детали), така што фотографијата служела како документ, додека функцијата и особено комуникацискиот аспект на забележаните појави биле занемарувани (Гавриловиќ 1996: 119; Belaj 2006: 53–54). Токму на овој комуникациски момент ќе падне акцентот на истражувањето, за кој и светските истражувачи на визуелната етнологија/антропологија истакнуваат дека постои (Collier and Collier 1986; Ruby 1975), но, сепак, сметаат дека малку е посветено внимание на него. Така, на пример, антропологот Џ. Руби (J. Ruby) смета дека на филмот (а тука би ја додала и фотографијата) мора да се гледа како на медиум за

комуникација со можност да пренесува антрополошки знаења, разбирања, на начин паралелен и исто толку значаен како и пишаниот збор (Ruby 1975: 105).

Комуникацискиот аспект може да биде разгледуван на повеќе начини, на невербално ниво, на пр. развојот на фотографиите, со што ни се отсликува времето кога се настанати, системот на вредности што бил доминантен во определената култура, па согласно со тоа фотографијата е драгоцен извор за запознавање на различни култури, како и на вербално ниво, на пр. враќањето или засилувањето на меморијата и нејзината можност за правење нарација, односно правење на фотоприказни за значајни настани во семејството.

Визуелните документи што настануваат во склоп на семејството или се врзани за животот на поединецот бележат исклучителни моменти од текот на постоењето на едно семејство (Гавриловиќ 1996: 120). Досегашните истражувачи на семејните фотографии чии дела ми беа достапни (Ролан Барт, Ервинг Гофман, Миливој Водопија, Меланија Белај) главно се сложуваат дека, било да станува збор за обредите на премин (свадба, раѓање на дете, крштивка, детски родендени, смрт и др.) или за слики од летувања и туристички патувања, тој вид граѓа претставува идеална слика, за што зборува и нејзината специфична иконографија (Гавриловиќ 1996: 120²; Bелај 2006: 53–69; Bелај 2010: 303–316), или пак може да се зборува за мит за идеално семејство³ (Bелај 2010: 303). Портретите на одделни личности, без оглед на тоа дали се сликани во текот на раните векови, или, по пронаоѓањето на фотографијата, се снимени, исто така влегуваат во состав на семејната документација, која одговара на идеотипското доживување на себе и на своето семејство, и целта им е, на општеството и на идните поколенија, не да им остават реална слика за портретираната личност или семејство, туку на фотографијата да го претстават нејзиниот полн сјај во согласност со општествено прифатениот идеал на успешност и убавина (Гавриловиќ 1996: 120). Со ова можеме да се сложиме. Но, факт е дека комуникацискиот аспект на истражувањето на фотографијата ни нуди многу можности за анализа, на пример, можеме да го анализираме и развојот на фотографијата, односно прецизното утврдување на одделни периоди во развојот на фотографијата ни дава клуч за користење на фотографиите во испитувањето на општиот дух на времето во периодот кога настанале, ставовите на нивните автори и личностите што на нив се прикажани, со што се зголемува нивната сознајна вредност (Гавриловиќ 1996: 130). Ова оди во прилог на истражувањата што ја анализираат фотографијата во однос на јазикот и истакнуваат дека фотографиите се текстови запишани во поими што може да се наречат фотографски дискурс. Тој фотографски дискурс е, како и секој друг дискурс, заплетен, поврзан со некој друг дискурс, „фотографски текст“. Гледањето на фотографијата со разбирање е читање на фотографијата, односно ставање на фотографијата во контекст на гледачот, во неговата стварност. Затоа и „ин-

² Цитирано според: Vodopija Milivoj. 1976. *Obiteljski album*, во: *Glasnik slovenskoga etnološkega društva* 2, Ljubljana, стр. 25–26.

³ Терминот „семеен мит“ го сковал Антонио Ферейра (Antonio Ferreira) за да опише добро интегриран состав на верувања што ги делат членовите на семејната заедница. Но, некои автори „семејниот мит“ го гледаат како „синоним за погрешно верување или заблуда што чува искривена реалност за семејството“ (Marković 2012: 194).

тертекстуалноста“ на фотографијата почива на комплексна мрежа на значења што се зависни од културата и општеството (Belaj 2010: 306).

Не би се осврнувала сега на комуникацискиот момент во врска со развојот на фотографиите во Македонија и системот на вредности што бил доминантен во определен временски период⁴, но овде ќе се задржам на нарацијата што ја нуди фотографијата, во прв ред семејната фотографија. Го земам предвид искуството здобиено при сопствените теренски истражувања кога предмет на интерес беше истражувањето на свадбата, крштевките, разните семејни случувања, сродничките односи кога дел од информаторите самите ги вадеа нивните фотографии. Значи, самата фотографија во тие истражувања не ми била предмет на проучување, но, навраќајќи се од временска дистанца на теренските материјали и со разгледувањето на некои фотографии, ми навираа спомени на дел од разговорите со информаторите кога тие ги вадеа нивните семејни фотографии и ги почнуваа нивните раскажувања. Со ова го допирам прашањето на субјективниот пристап, за кој многу често нема позитивно мислење и се смета дека е тоа „фалење и знак на лош вкус“ (Lozica 2006: 254), „нарцизам“ или дека ваквиот вид на анализирање на сопствениот терен не е научен труд (Marković 2012: 40, 109), но јас ја прифаќам Гирцовата (Clifford Geertz) и Маркусовата (George Marcus) мисла за „многубројни значења“, „делумни вистини“ или „контрадикторни вистини“ (Гирц 2007: 28–29; Ćapo-Žmegac, Gulinić, Šantek 2006: 34)⁵.

Во оваа смисла, авторите Колиер (Collier) истакнуваат дека фотографијата, како и другите визуелни записи (на пр. видеоснимката) им помагаат и на самите истражувачи во нивните испрашувања, и тие целосно ги употребуваат во нивната експертиза, а, од друга страна, кај самите информатори ја изоструваат меморијата. Бидејќи фотографиите се проучувани од истражувачите (било да се работи за етнологи, антрополози или фолклористи) и од информаторите заедно, информаторите се ослободени од чувството да се биде субјект на сослушување. Фотографиите им дозволуваат да ги кажат нивните сопствени приказни спонтано. Ова често доведува до течење на информации за личностите, местата, процесите и раководбите (артефактите) (Collier and Collier 1986: 105–106). Во поглед на наративноста на фотографијата, внимание се посветува и на типовите гледања надвор и внатре во фотографијата, на пример, погледот на фотоапаратот и на камерата на настанот, потоа погледот со кој се гледа фотографијата, погледите што ги имаат фотографираниите луѓе на сликата или погледот со кој луѓето го гледаат некој предмет на фотографијата, како и погледот на фотографираниот. Интересно е да се споредат типовите погледи со начините на раскажување во наратолошката анализа на текстот. Ова значи дека две или повеќе индивидуи можат иста работа да видат во целосно различни аспекти (Collier and Collier 1986: 9). Интересно е за истражување и раскажувањето за

⁴ За комуникацискиот момент, кој ни говори за развојот на фотографиите во Македонија и системот на вредности, да се види повеќе: Petreska, Vesna 2014: “Family memory and photography” во: Cultural memory, vol. 1, Skopje, 17-25.

⁵ Цитирано според: Geertz Clifford. 1973. *Thick description: toward an interpretive theory of culture*, во: *The Interpretation of Cultures*. C. Geertz, New York: Basic Books, стр. 3–30; уредиле: James Clifford & George Marcus. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

определена фотографија што го имаат различни членови на определено семејство во поглед на нивниот различен степен на знаење (Belaj 2010: 308). Во овој контекст можеме да ја споменеме и мрежата на погледи (гледања) или „familial gaze“ – тоа е ист тип погледи, или гледања што се пренесуваат низ генерациите, со кои сите членови на одделно семејство се меѓусебно поврзани, без оглед на тоа дали живееле во исто време или простор. Раскажувањето на заедничкото минато (дури и на оние настани на кои не се сеќаваме) создава рамка за секој поединец во семејството каде што тој ги разбира и ги интегрира заедничките настани и искуства во сопствените животни приказни. Поголем дел од подоцнежните интерпретации на определени настани се всушност реинтерпретации на начин на кој тие изворно биле доживевани и запаметени во контекст на некое семејство, бидејќи семејството најчесто е првата општествена околина во која учиме да го интерпретираме сопственото искуство (Marković 2012: 114). Станува збор за категоријата на сродност на читање на фотографијата меѓу членовите на семејството, која е вкоренета во особен општествен и културен контекст, а е составена од мали, локални, индивидуални погледи и секогаш се наметнува во семејниот поглед и го сместува семејството во рамки на општоприфатена слика на семејството во склоп на општеството (Belaj 2010: 308–309)⁶.

Ролан Барт (Roland Barthes) ја истакнува уметничката природа на визуелниот медиум и неговата идеолошка функција во општеството, (во поранешните работи „The Photographic message“, „Rhetoric of the Image“, во: *Image Music Text*, London 1977: 204), сметајќи дека фотографијата е порака без код, мислејќи пред сè на рекламната фотографија и фотографијата во новинарството. Но во подоцнежното дело „Светла комора“ е истакнат приватниот, речиси интимниот предмет на рефлексива, и тој ја разгледува фотографијата од искуство на субјект што е гледан – spectrum и субјект што гледа – spectator (Belaj 2010: 305).

Прифаќајќи го разгледувањето и терминологијата на Барт⁷ (Barthes), кој ја разгледува фотографијата од искуство на субјект што е гледан – spectrum и субјект што гледа – spectator, во овој случај повеќе ќе се осврнам на личното искуство што го имав со информаторите, кога тие се јавуваа како субјекти што гледаат – spectatores. Од перспектива на spectator, според Ролан Барт (R. Barthes), фотографијата дејствува на два начина: како studium и како punctum. Разбирањето на studium на фотографијата произлегува од знаењето усвоено во културата, општеството, во studium ги препознаваме намерите на фотографот. Studium на фотографијата не подразбира чувства, не прифаќа емоции, не ранува, не шокира како punctum. Punctum е пак она нешто што особено трогнува кај некоја фотографија и не е можно да се толкува во однос на општествено воспоставените конвенции врзани со медиумот на фотографијата. Барт го споредува punctum со угод, дупче, дамка. Punctum значи секогаш подразбира емоции, кои тогаш нужно условуваат и перцепција, разбирање, односно ја откриваат самата смисла на фотографската снимка, било да е таа јавна или при-

⁶ Цитирано според: Hirsch Marianne. 1997. *Family Frames – photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Massachusetts Harvard University Press.

⁷ Книгата на Roland Barthes *Svetla komora. Bilješka o fotografiji*. Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2003, не ми беше достапна, па се служев преку: Belaj Melanija. 2010. *Obiteljska fotografija. Između mita o idealnoj obitelji i proživljene stvarnosti*, во: *Mitski zbornik*, уредиле: Suzana Marjanić и Ines Prica, Zagreb, стр. 303–316.

ватна, односно семејна (Belaj 2010: 305). Според ова, studium би било и тоа што ни говори фотографијата, на пример, фотографиите говорат и за вредносните системи во дадена култура (Petreska 2014: 20-22), додека punctum, со самите емоции што ги предизвикува фотографијата, можеме да го поврземе со освежувањето на сеќавањето, со правењето на наратија.

Тргувајќи од позиција на punctum, а применувајќи ја теоријата за претставување од Е. Гофман (E. Goffman), се смета дека секој поединец се обидува да направи што подобар впечаток за себеси. Според авторот, кога поединецот се претставува на другите, во својот настап вклучува и со пример покажува службено прифатени општествени вредности, дури и повеќе отколку што тоа го прави во обични секојдневни ситуации, што значи дека со настапот се претставува идеализирано (Belaj 2006: 57–58⁸). На слични релации размислува и М. Водопија, кој смета дека механизмот на поза, кој се јавува како израз на човековата потреба да глуми општествено пожелна и идеализирана слика за себе, пред себе и пред другите, е карактеристичен за многу моменти во животот што се врзани за фотографијата (Belaj 2006: 57⁹). Овие моменти ги имав искусено при моите теренски истражувања на традициската свадба, но, исто така, и во други моменти при моите теренски истражувања, кога семејството настојуваше да се покаже во што подобра светлина. Можеме да прифатиме дека, во почетната фаза на претставување, личноста што раскажува за своето семејство и при покажување на фотографиите скоро секогаш се користи со т.н. Гофманови одбранбени постапки, затоа што себе и семејството сака да се покаже добро и правилно, односно умерено (Belaj 2006: 67). Одбранбените постапки можат да се препознаат во изборот на претставени фотографии, како и при криењето на некои фотографии. Ова го имав искусено кога, при поставувањето на бројни прашања за да ми го опишат текот на свадбата, добивав многу концизни одговори. Но, кога самите информатори сакаа да ми го доловат овој значаен настан за нив – одомувањето на нивните деца, а уште повеќе и добивањето внуци – или пак кога самата ќе прашав дали имаат некоја фотографија од свадба или пак од нивното семејство, тогаш почнуваа да ги вадат фотографиите, правејќи го нивниот избор на „најрепрезентативните“ фотографии според нив, и тогаш разговорот почнуваше да добива друга димензија, односно самите информатори почнуваа да ја прават нивната фотоприкаска. Се забележуваше голема возбуда кај информаторите кога кажуваа за свадбата што тие им ја правеле на нивните деца, а доколку пак располагаа и со тематски средени фотоалбуми како одел текот на свадбата, за кои и се смета дека се животни-историски класификации што ги тематизираат главните фази од животниот циклус, тогаш многу лесно кажуваа како одел текот на самата свадба. Тоа се случуваше и при истражување на животни приказни, сроднички односи, кога, погледнувајќи го семејството или некоја личност, како да им се враќаше сеќавањето, и многу лесно зборуваа, но, во најголемиот број случаи, настојуваше случувањата и личностите да се претстават добро, односно во општествено пожелната слика во духот на времето. Ова можеме да го поврземе и со емоциите што ги предизвикуваат фото-

⁸ Цитирано според: Goffman Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Geopolitika, Beograd.

⁹ Цитирано според: Vodopija Milivoj. 1976. *Obiteljski album*, во: *Glasnik slovenskega etnološkoga društva* 16 (2), стр. 25–26.

графиите, кои тогаш нужно условуваат и перцепција, разбирање (Belaj 2010: 305), и најчесто приказната за фотографијата и нејзината интерпретација раскажувачот ја кажува според неговото перципирање на она на што се сеќава или на што сака да се сеќава. Се смета дека запаметеното себство може да се нарече и заборавено себство, затоа што само еден мал дел од запаметеното станува дел на паметење (автобиографско паметење), и тоа често само привремено, кога повторно може да биде заборавено (Marković 2012: 322). Затоа и сметам дека фотографијата/фотографиите значително им го освежуваат сеќавањето на луѓето (овде би додала она на што сакаат да се сеќаваат), и тие можат многу полесно да ги прават нивните приказни, особено ако се истражува некоја тема што била високо вреднувана во системот на вредности, како што е на пример животниот циклус, кога добивав впечаток дека со помош на фотографиите многу полесно можеа да се сетат на случувањата. Може да се каже дека семејното сеќавање е пред сè историја, начин на кој човекот го активира своето минато и му дава значење повеќе или помалку свесно (Belaj 2010: 311). Или може да се каже дека правењето историја за семејството од делови на животни приказни на своите предци (посебно далечни) е незастарена обврска на сеќавање на поединци и поколенија, не поради потребата од наративизација и зачувување во паметењето, туку затоа што сме „задолжени“ да го чуваме континуитетот со минатото на сопственото семејство (Marković 2012: 326).

На исклучителното значење што фотографиите го имале и го имаат и на емотивниот однос што им го нудат на нивните сопственици може да укаже и нивното чување. Во најголем број случаи фотографиите грижливо беа чувани во некоја кутија, која многу често и дополнително беше завиткана. Доволно е да се присетам на гестовите при вадењето на кутијата со фотографии, кои укажуваа дека тие држат нешто многу вредно и значајно, што ќе имам можност да ми го покажат. Во прилог на ова, можам да ги споменам и фотографиите ставени како украс во витрините од нивни деца и внуци, кои нормално им се и нивна гордост. Многу често, особено на луѓето во рурални средини, каде се и останати во најголем дел стари личности, фотографиите им се единствена комуникација со нивниот подмладок што е преселен во градовите, а истовремено им служат и како комуникациски мост на враќање кон нивното минато. Не треба да ја заборавиме и оваа можност за нарација што ја нуди фотографијата, тоа е нарација што си ја прават самите личности размислувајќи во тишина.

Теренските искуства што сум ги имала кога ми била давана и фотографија како сведоштво на настани ми ги потврдуваат досегашните истражувања на фотографијата, особено семејната, што ми беа достапни, дека таа поседува наративност, односно можност за правење на фотоприказни за значајни настани во семејството. Точно е дека фотоприказните ја кажуваат „идеалната слика“ за едно семејство, и од овие идеални слики или моменти членовите на семејството изградуваат митови, кои подразбираат приказни што создаваат едно лично митско минато. Всушност преку меморијата се остварува митот за идеално семејство, и тој визуелно преживува во семејната фотографија (Belaj 2010: 312). Но, тргнувајќи од позиција на оние што ги гледаат фотографиите (spectatores), нормално е фотографиите да предизвикуваат емоции, условени од перципирањето и разбирањето на субјектите, и тие секогаш го кажуваат она на што сакаат да се сеќаваат. Можат да се прифатат размислувањата на П. Бурдје (P. Bourdieu) дека, во животот на семејството, фо-

тографијата дејствува како инструмент на интеграција на групата, во смисла дека таа ја презела семејната улога и го оживеала семејниот живот. Според тоа, семејната фотографија може да се разбере како ритуал на семеен домашен култ во кој семејството е и субјект и објект. Таа ги имобилизира тековите на семејниот живот, па иако се чини дека само бележи одделни моменти на семејната историја, таа всушност ги овековечува семејните митови (Belaj 2010: 303¹⁰; Belaj 2006: 54).

Користена литература:

- Боцев Владимир. 2006. *Визуелна етнологија на македонските пустии села во обредно време на слави* (ракопис), магистерски труд одбранет на ПМФ на Институтот за етнологија и антропологија во Скопје во 2006 година под менторство на проф. д-р Анета Светиева.
- Гавриловић Љиљана. 1996. *Визуелни извори у етнолошким истражувањима*, во: *Гласник Етнографског музеја*, бр. 60, Београд, стр. 115–134.
- Гирц Клифорд. 2007. *Толкување на културите. Одбрани есеи*. Магор, Скопје.
- Наумовић Слободан. 1988. *Пиштање визуелне траге у етнологији*, во: *Етнолошке свеске*, IX, Beograd, стр. 113–123.
- Старделов И. 2003. *Манаки*. Скопје.
- Belaj Melanija. 2006. *Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana*, во: *Etnološka tribina*, 29, стр. 53–69.
- Belaj Melanija. 2010. *Obiteljska fotografija. Između mita o idealnoj obitelji i proživljene stvarnosti*, во: *Mitski zbornik*, уредиле: Suzana Marjanić i Ines Prica, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb, стр. 303–316.
- Collier John, JR, Collier Malcolm. 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press. Previously published by Holt, Rinehart and Winston, 1967, достапно на:
<http://books-google.mk/books?Id=fDn8CrH8gRoC&pg=PA256&lpg=p1256&dg=Collier+John,+JR+and+Malcolm+Collier,+Visual+Anthropology&source=bl&ots>
 (последен пат посетено 10.1.2013)
- Čapo-Žmegac Jasna, Gulin-Zrnić, Valentina, Šantek, Goran Pavel. 2006. *Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, во: *Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, уредиле: Jasna Čapo-Žmegac, Valentina Gulin-Zrnić i Goran Pavel Šantek. Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb, стр. 7–52.
- Lozica, Ivan. 2006. *Tekstom o terenu*, во: *Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, уредиле: Jasna Čapo-Žmegac, Valentina Gulin-Zrnić i Goran Pavel Šantek. Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb, стр. 237–260.

¹⁰ Цитирано според: Bourdieu Pierre. 1999. *The Social Dimension of Photography*, во: *Visual culture. The reader*, уредник Jessica London: Sage Publications, стр. 162–163.

- Marković, Jelena. 2012. *Pričanja o djetinstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*. Biblioteka Nova etnografija. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.
- Petreska, Vesna. 2014. Family memory and photography, во: *Cultural memory*, vol. 1, Skopje, стр. 17-25.
- Ruby, Jay. 1975. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography*, *Studies in the anthropology of Visual Communication*, Vol. 2, No. 2, Fall 1975, 105, достапно на: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/is.html>. (последен пат посетено 10.1.2013).