

FOTOGRAFIJA, PRAVO NA PRIVATNOST I SLUŽNOST VIDIKA: PROSTORI DIOKLECIJANOVE PALAČE FOTOGRAFIRANI IZVANA I IZNUTRA¹

Sažetak

Osim za dokumentiranje podataka, fotografija se od osamdesetih godina prošloga stoljeća koristi kao izdvojena istraživačka metoda, posebno u etnografiji. U ovom istraživanju proučavaju se fotografije koje nastaju snimanjem kroz prozor, izvana prema unutra i obrnuto, definirajući javni i privatni prostor Dioklecijanove palače. Pogled izvana prema unutra čest je, posebice u turističkoj fotografiji. No, da bi uvid izvana prema unutra bio moguć, fotografije se prikupljaju putem metode autoetnografije i građanske znanosti. Materijale se analizira usporednim vizualnim metodama; usporedbom prije i poslije, dakle slaganjem prema različitosti, te slaganjem sličnih snimaka u različitom prostoru, to jest dijakronijski i sinkronijski.

Ključne riječi: fotografija kao metoda; gentrifikacija; privatn pogled; prozor; služnost vida; turističko zurenje.

1. Uvod

Da bi se definiralo zajedničko, kao vlasnička kategorija, i javno, kao uporabna kategorija, potrebno je definirati i njihove antipode; privatno i osobno. Iako se na hrvatskome jeziku ti termini ne koriste uvijek jasno i distinktivno, vlasništvo možemo dogovorno preciznije razlikovati kao privatno i zajedničko (*private/common*), a upotrebu prostora kao osobnu i javnu (*personal/public*).²

¹ Zahvaljujem svim susjedima koji su mi ustupili pravo na pogled i poglede iz vlastitih prostora ili vlastite fotografije.

² Profesor dr. Radovan Ivančević na svojem je predavanju iz Povijesti umjetnosti renesanse, objašnjavajući promjene osnove sustava interpretacije svijeta s metafizičkog na antropometrijski te s introspekcijskog na gledanje, ustvrdio kako je zapravo on idealni, dakle nematerijalni, vlasnik stražnjeg vrta svojeg susjeda, danas srušene vile Froelich, s obzirom na to da ga stvarni i materijalni vlasnik ne vidi, stoga ga ne može ni gledati. Istodobno ga Ivančević dnevno eksploatira uživajući u tom pogledu dok ispija kavu u svojoj kuhinji na zadnjem katu kuće u Bosanskoj

Promjena vlasništva nad privatnim prostorom može utjecati na ono što smatramo javnim pogledom, jednako kao što omogućavanje pogleda u privatni prostor može dovesti i do promjene vlasništva. Paralelno s vlasništvom i posjedovanjem, u vizualnoj kulturi razlikujemo gledanje (engl. *viewing*), kao otvorenu mogućnost i potenciju vidljivosti, od zurenja (engl. *gaze*), kao direktnoga biološkog i psihološkog procesa gledanja; mogućnost aktivnosti. Tako primjerice kažemo da prozor, kuća ili vidikovac gledaju na more, dok mi zuremo u brod na pučini. Kažemo da se kroz fotoaparat vidi, dok fotograf gleda.

Teoriju zurenja u vizualnu kulturu uvodi analitičar društva kontrole Michel Foucault definirajući zurenje kao čin uspostavljanja odnosa moći (Foucault, 1975). Zurenjem se također prelazi granica. Stoga se u literaturi zurenje često definira kao negativan proces promatranja, često uspostave kontrole ili izraza požude.³ Među takvim su odnosima uspostave moći, kontrole ili požude primjerice; imperijalno, muško, bijelo, postkolonijalno zurenje. Između ostalog, na sličan se način definira i muško heteroseksualno turističko zurenje, i to upravo kao zurenje turista iza kamere. Takvo, medijalizirano, zurenje tipično je za produkciju turističke fotografije (Pritchard i Morgan, 2000). Naime turistička fotografija, jednako kao i postkolonijalna, imperijalna, muška i bjelačka zurenja, zadire u ono skriveno u društvu; ona ruši granicu, no ne da bi oslobodila, nego da bi podjarmila ono što se gleda.⁴ Turistička fotografija naime uspostavlja odnos moći ili, kako tvrdi Urry (2011: 169): „Fotografirati znači na neki način posvojiti objekt koji se fotografira. To je odnos moć/znanje. Imati vizualno znanje objekta dijelom znači nad njim imati moć, makar i trenutno.“ No na kakav se način ta moć fotografski uspostavlja?

Fotografija je vitalna u marketingu i propagandi prostora u turizmu, ali i stvaranju vizualnog dokaza prisutnosti te njihovoj ugradnji u osobne narative. Ipak, za razliku od ostalih žanrova fotografija, daleko da je ona inovativna. Turistička je fotografija prije organizirana oko klišeiziranih slika kao prepoznatljivih mjesta (pitoreskni pejzaži, kristalnog mora, kolorističkih zalazaka sunca, praznih urbanih prostora itd.).⁵ Odnosno, osnova turističke

7. Zašto je ta osobna crtica Radovana Ivančevića toliko bitna? Stoga što objašnjava da, bez obzira na vlasništvo nad samim prozorom ili poziciju pogleda pravo pogleda omogućava određenu vrstu posjeda koja regulira specifično korištenje i njegovu eksploataciju na vizualan način.

³ Možda u ovom prijevodu nisu naodmet ni kolokvijalni izrazi; buljenje, piljenje, blejanje.

⁴ Tako primjerice postkolonijalna fotografija Indijance uvijek prikazuje kao zaostale, imperijalan pristup želi dokazati prisutnost bivših kolonijalizatora u prostoru, muško zurenje proizvodi od žene erotski objekt, dok bjelačka zurenja gledaju primjerice na sve obojene ljude kao potencijalne kriminalce.

⁵ Da je turistička snimka najčešće identična, govori i nekoliko umjetničkih projekata. Instalacija Marnixa de Nijisa *Exploded Views 2,0*, primjerice koristi se fotografijama nađenima na društve-

fotografije jest ponavljanje iste snimke.⁶ Na to da su fotografije u turizmu ponovljive, ukazala je već Susan Sontag rekavši da fotografija pretvara svakoga u turista, u tuđoj realnosti, no eventualno na kraju i u vlastitoj (Sontag, 1977). Turisti naime snimaju snimke identične onima koje su ih privukle na samu destinaciju. Prema Bell (2010), destinacijska slika mora na razuman način blisko odgovarati aktualnim karakteristikama prostora, jer u suprotnome turisti neće biti zadovoljni, odnosno ona mora biti ponovljiva. Stoga John Urry (2009; 2011) ide korak dalje i definira 'turističko zurenje' kao „osobit način gledanja na svijet kojeg koriste menadžeri destinacija i kreatori usluga u turizmu, kako bi predstavili pejzaže, gradove, zgrade, ljude i običaje na način da se približe turistu kroz razne tipove propagandnih materijala“. Iste takve moraju moći snimiti i turisti kako bi dokazali da su negdje bili, no ne da su bili na lokaciji kakva jest, nego upravo na onoj koja se nudi u turističkom simulakrumu. Urry (2009: 140) nadalje definira turističku fotografiju kao svojevrsno zauzimanje i prisvajanje, prevođenje realnosti (u turistički narativ), kadriranje idealne slike koje uključuje i cenzuriranje dijela stvarne realnosti, kapsuliranje fotografije u priču, korištenje medija na način koji je sveopći i zajednički, čime se oblikuje samo putovanje, te time fotografija predstavlja dio hermeneutičkoga kruga turističke reprodukcije, u kojoj turisti trebaju fotografije kako bi došli na mjesta na kojima će potvrditi vlastitu prisutnost istim fotografijama. Da bi to bilo moguće, neke destinacije čak i markiraju mjesta odakle je neka poznata fotografija snimljena kako bi turisti uživali u stvaranju identičnih kopija već postojeće fotografije. Među turama gradova nude se i takozvane fototure u kojima vodiči navode turiste na lokacije odakle je najbolje snimati određeni grad i snimke su, naravno, identične. Neke fotografije i gegovi postali su takav kliše da se s njima drugi fotografi izruguju; primjerice fotografije ljudi koji identično poziraju simulirajući da podupiru kosi toranj u Pizi.⁷

nim mrežama, a koje imaju GPS tagove, kako bi rekonstruirala četiristo gradova koje najčešće pohode turisti. Pomoću *point cloud* tehnologije fotografije se preklapaju i tvore jasan prikaz spomenika u trećoj dimenziji. Istodobno dijelovi koji nisu snimani ostaju kao crne rupe u virtualnom prostoru. Sam je prostor dinamiziran, tako da se publika može gibati uz pomoć *joysticka*. Ekološkoj neodrživosti turističke fotografije pristupa primjerice rad Philippa Schmitta *Camera Restricta*, a koji je konstruirana kamera koja, očitavajući GPS lokacije, daje i pregled broja fotografija već snimljenih na istoj poziciji te blokira daljnje snimanje.

⁶ Najfotografiranija mjesta na Zemlji: <https://www.traveller365.com/articles/TheMostPhotographedPlacesonEarth>.

⁷ Deset alternativa kako se snimiti s Kosim tornjem u Pizi: <https://twistedstifter.com/2012/07/ten-alternatives-to-leaning-on-the-tower-of-pisa/>.

Za razliku od turističkih snimaka, stanari istih prostora fotografije ne snimaju klišeizirano. Neke od tih fotografija možemo vidjeti i kao direktan otpor turističkoj slici prostora (Guaraldo, 2021). Jutla (2000) analizira kako, za razliku od ponavljajućih turističkih slika, one koje snimaju stanovnici uglavnom pokazuju familijarnost s gradom, poznavanje njegovih specifičnosti. Fotografija koju snimamo za vlastite svrhe, bilježenjem promjena u vlastitom životu, a koje nastaju kao dio osobnih ili dnevnčkih zapisa, nije vezana za iskustva koja brendira kapitalistička ekonomija turizma dizajniranjem iskustava destinacija, proizvodnjom specifičnih turističkih narativa i ikona. Ona je pojedinačna i osobna, te je kao takva nedjeljiva. Pojedinačnost iskustva ne proizlazi isključivo iz poznavanja povijesnih narativa, nego i iz privilegirane prostorne pozicije. Netko ima drugačiju fotografiju samo stoga što ima i drugačiju prostornu poziciju.

No fotografije „iznutra“ u povijesti fotografije rjeđe su od fotografija „izvana“, posebno u vrijeme masovnog turizma, a napose u prostorima kod kojih je došlo do masovnog iseljavanja žitelja.⁸ U odnosu na broj fotografija iznutra broj onih izvana tada je daleko veći.⁹ Iako je broj fotografija koje snimaju imovinu stanara stare gradske jezgre Splita daleko veći od broja koje snima mali broj preostalih žitelja, a koji se, s tisuću i pol, smanjio na tek dvjestotinjak žitelja. Ipak, neovisno o njihovom broju, fotografije snimane iz takvih prostora daju vrijedne podatke o javnom prostoru.

2. Objekt, cilj, metodologija – vizualna kultura

Prvu razliku između turističke i stanarske fotografije uvjetuje sam zid. Kako bi se snimile fotografije iznutra prema van, mora postojati dodirna točka između javnog i privatnog prostora. Dok zid jasno razgraničava zajednički i osobni prostor, prozor ih istodobno povezuje i postaje mjesto pregovaranja između privatnog i javnog. Prozor primarno služi propuštanju dnevne svjetlosti i zraka u unutrašnjost, no istovremeno omogućava i pogled – ne samo prema van nego i prema unutra.

⁸ Primjerice postoje tek četiri fotografije iz Auschwitza, snimljene tako da su kamera i film dostavljeni zatvorenicima u pastama za zube (Didi Huberman, 2008). Kamere za jednokratnu upotrebu često se ubacuju i među migrante kako bi postojala snimka iznutra. Vidi primjerice europske migracijske centre: <https://www.vice.com/en/article/45-refugees-documented-their-lives-with-disposable-cameras-for-new-art-project/>.

⁹ U aktivističkoj kulturi fotografije iznutra jesu i one koje snima pokret *Black lives matter* dokumentirajući živote afroameričke populacije u Americi (Mirzoeff, 2017), kojega su vrhunac demonstracije nakon policijskog ubojstva George Floyd (2020.), koje snima nekoliko svjedoka. U usporedbi s brojem nadzornih kamera kojima se koristi policija kako bi kontrolirala gradove, a čime se primarno nadzire afroameričku populaciju, taj je broj daleko veći.

Prozor kao koncept temeljan je i za fotografiju s obzirom na to da definira kulturalno prvi pravokutni isječak pogleda. Svaki pogled s prozora arhitektonski je jedinstven i neponovljiv. Svaki je prozor i autentičan isječak jedne zgrade u javnom prostoru te kadrira samo za njega specifičan dio. Taj je kadar, s obzirom na pogled s prozora, specifičan i neotuđiv. Jedan od njih uhvaćen je i na najstarijoj sačuvanoj fotografiji, fotobilješki *Pogleda s prozora u Le Grasu* autora Nicéphore Niépcea iz 1826. Snimljeni je pogled zabilježio krovove i dimnjake maloga grada iz prostorije na višim katovima. Tema snimanja prozora, kao osnovnoga kadra, nastavila se i do današnjih dana.¹⁰

Kroz prozor se snima izvana i iznutra.¹¹ S jedne strane prozora nalazi se javni prostor, s druge privatni, a upravo unutar uskoga prozorskog okvira ta se dva svijeta susreću i isprepleću. Načini isprepletanja javnoga i privatnoga regulirani su i tradicionalnim običajima i zakonskim okvirima. U nekim kulturama, poput protestantskih, ne postoji tendencija zatvaranja pogleda u privatni prostor – dapače, često se na njega i poziva. U drugim pak kulturama pogled u nečiji dom smatra se nametljivim te se on priječi različitim vrstama vizualnih barijera, poput zastora, roleta ili paravana.

S obzirom na gustu naseljenost Dioklecijanove palače, o čijim je fotografijama ovdje riječ, često je nemoguće snimiti fotografiju a da se pritom ne naruši nečija privatnost. U takvim slučajevima javni pogled neizbježno zadire u privatni i osobni prostor. No, kako proizvodnjom turističke fotografije više ne dominiraju profesionalni fotografi pod nadzorom strukovnih komora i fotografske etike, a fotografije se distribuiraju na mrežama, otvaraju se nova pitanja etike, prava i politike fotografske slike. U današnje doba sveprisutne fotografije – ili *ubiquitous photography* (Jurgenson, 2025) i fotografije na mrežama (Dewdney i Sluis, 2023), veliki dio tih fotografija završit će u masovnoj distribuciji. Ključno etičko pitanje glasi: može li se, i pod kojim uvjetima, snimati iznutra prema van? Treba li uopće fotografirati privatne prostore? Ta dilema nosi i pravne implikacije – pitanje je smije li se takvo snimanje provoditi i pod kojim zakonskim uvjetima. Konačno, tu je i politička dimenzija: kakve posljedice takva praksa ima na društvo, odnosno stanarsku zajednicu?

¹⁰ Tako se suvremena fotografija također koristi prozorom kao kadrom, primjerice u radu Johna Pfahla *Slike prozora* iz osamdesetih (John Pfahl, *Picture Windows*, <https://www.abebooks.com/first-edition/Picture-Windows-Pfahl-John-Brand-Little/31794571533/bd>).

¹¹ Dok Pfahlov pogled registrira poglede iz unutrašnjosti stambenog prostora prema van prikazujući osvijetljeni prozor u kontralihtu zida, Marry Alpern snima prozore nasuprotne zgrade u kojoj je kafić, u kojem se odvija prostitucija, dilažanje droge i slično (Marry Alpern, *Dirty Windows* <https://courses.lsa.umich.edu/liberatinglens/king/>).

3. Zakonska regulativa u funkciji reguliranja snimanja i dokumentiranja unutrašnjega i vanjskoga prostora

Dok etika fotografske slike blijedi pred sveprisutnom fotografijom, zakon jasno definira granice nadziranja tuđega privatnog prostora te regulira snimanje i dokumentiranje unutrašnjih i vanjskih prostora. Prema Općoj uredbi o zaštiti podataka (NN 42/18) i Općoj uredbi o zaštiti podataka EU (GDPR, EU 2016/98), iz koje proizlazi i Pravo na brisanje ili Pravo na zaborav (RTBF), zabranjeno je nadzirati javne površine putem privatnih nadzornih kamera. Kako bi se spriječilo narušavanje privatnosti – bilo zadiranjem u privatni prostor bilo ograničavanjem slobode kretanja – zakon propisuje niz ograničenja.

Kazneni zakon Republike Hrvatske (na snazi od 2. travnja 2024.) izričito zabranjuje neovlašteno snimanje u privatnim prostorima. Tako se primjerice člankom 131. propisuje:

„Tko neovlašteno i kriomice snimi drugoga filmski, televizijski, videokamerom ili fotoaparatom, kaznit će se novčanom kaznom ili kaznom zatvora do jedne godine.“

Nadalje, u članku 145. dodatno se naglašava:

„Tko drugoga, koji se nalazi u stanu ili prostoru posebno zaštićenom od pogleda, neovlašteno slikovno snimi ili takvu snimku uporabi ili učini dostupnom trećoj osobi i na taj način povrijedi njegovu privatnost, kaznit će se kaznom zatvora do jedne godine.“

Pravo na neometan pogled iznutra priznaje se samo ako nije fizički ograničeno. To pitanje regulira Zakon o vlasništvu i drugim stvarnim pravima (na snazi od 1. siječnja 1997.), člankom 188. stavkom 5., koji propisuje:

„Kako bi služile nekretninama sa zgradom, mogu se osnovati služnosti koje vlasnika te nekretnine ovlašćuju da vlasnik poslužne nekretnine nešto propušta, a što bi inače slobodno činio, kao što su osobito: 1) svoju kuću ne povisivati ili je ne snižavati; 2) ne oduzimati povlaštenoj zgradi svjetlo, zrak ili vidik...“

Kada netko promatra vanjski prostor iz unutrašnjosti svojega doma, s obzirom na to da je vanjski prostor javan, pogled kroz prozor na određeni ga način privatizira. S druge strane, kada pogled s javne površine obuhvaća privatni prostor, on ga na neki način „podruštvenjuje“, odnosno pretvara u javni. No kako nazivamo javne fotografije iz nečijega privatnog prostora „obećane“, odnosno puštene u svrhe marketinga u turizmu? Nadovezujući se

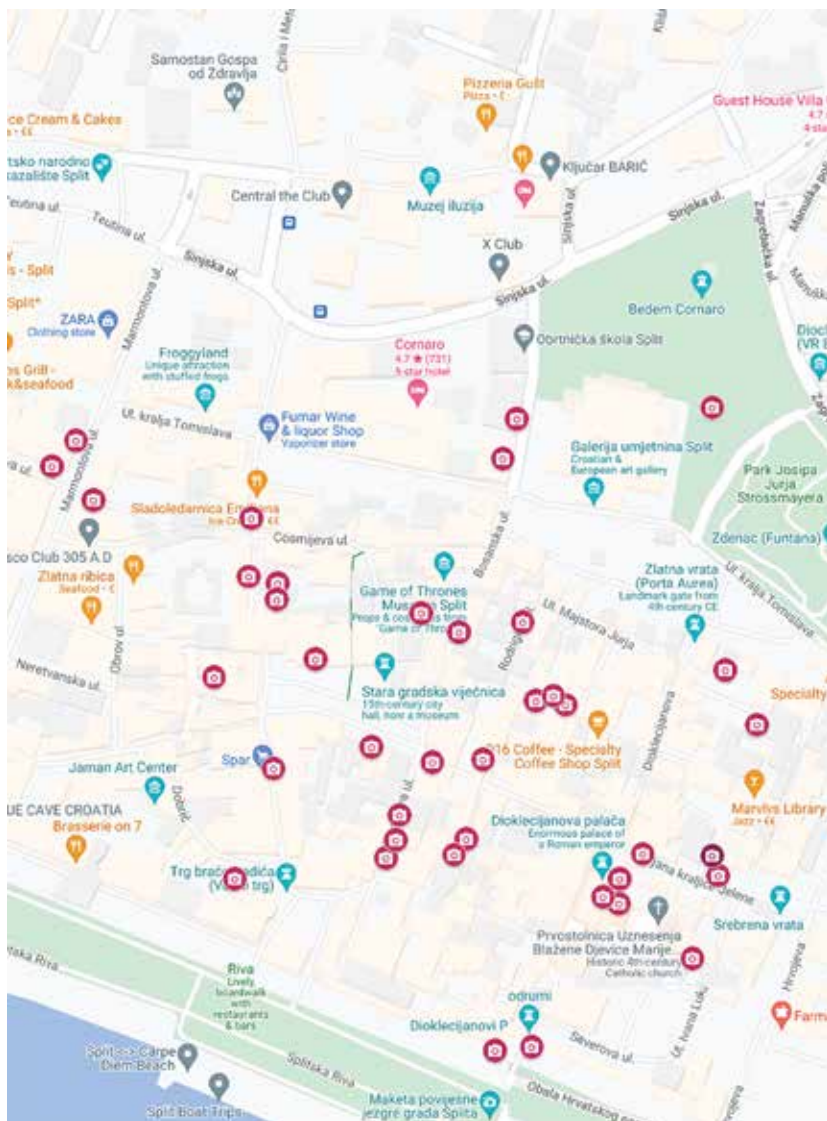
na navedene zakone i uvažavajući autorstvo, mogu se razlikovati dvije vrste fotografija. Kada netko samostalno snima iz vlastitog prostora, može se reći da svjesno ustupa svoje privatno pravo na pogled. Alternativno, ako nekomu dopušta snimanje iz svojega doma, pravna znanost to tumači kao ustupanje prava na služnost vidika. Iako takve fotografije mogu izgledati slično, one su pravno i društveno potpuno različite. Nije isto snima li osoba kroz vlastiti prozor ili dopušta nekomu drugomu da uđe u njezin prostor i to učini umjesto nje. U prvome slučaju riječ je o privatnim fotografijama, dok se u drugome radi o fotografijama koje su snimili drugi. Kada sami odlučujemo što ćemo podijeliti, osobno ustupamo javnomu. No kada to čini netko drugi umjesto nas, tada je riječ o tuđim fotografijama i potencijalnom zadiranju u privatnost, unatoč tomu što je pogled zapravo – na javnu površinu.

Da bismo u ovom kontekstu vidjeli razlike između turističke fotografije i one privatne kojom se snima iznutra prema van, i to oboje kao ustupanje vlastitog pogleda i služnosti vidika, ovdje se koristi manji broj fotografija koji je dobiven autoetnografskom metodom te više fotografija prikupljenih s platforme građanske znanosti (engl. *citizen science*), odnosno suradnjom s velikim brojem sudionika koji dopuštaju da se koristi njihov pogled i/ili pridonose vlastitim arhivama i fotografijama koje snimaju dnevno (Hayes et al 2024).¹² Fotografije s aktivističke platforme *Get Getanima* svrstavaju se u širi prostor „aktivističke fotografije“ (Hartle i White 2022) direktno ukazujući na probleme prekomjerne turizifikacije, gentrifikacije i pauperizacije kao pratećih procesa.¹³ Neke su izlagane na izložbama u splitskome Fotoklubu, Gradsko-me muzeju Trogira i Art radionici Lazareti 2017. godine.¹⁴ Kamere stanara pokrivaju veći dio jezgre, osim ondje gdje je spomenik gotovo potpuno iseljen (slika 1).

¹² Osim tuđih materijala, koje dobiva putem platforme *Get Getanima*, autorica se u radu koristi i vlastitim te naslijeđenim materijalima.

¹³ Grupa *Get Getanima* osnovana je 2011. godine kako bi se virtualno udružila zajednica zadnjih stanara stare gradske jezgre Splita. Nastala je kao reakcija na isključenje stanara iz izrade Plana upravljanja starom gradskom jezgrom 2011. godine.

¹⁴ Aktivnosti grupe prati veći dio hrvatskih i regionalnih dnevnih tiskovina i televizija, što se vidi pretraživanjem imena grupe. S danom 29. 11. 2024. ima 1.900 članova (u razdoblju 1. 11. – 29. 11. aktivan je 421 član, s aktivnostima po postu 0 – 1.051). Grupa također aktivno komunicira s direktorom UNESCO-ova Centra za svjetsku baštinu te često objavljuje komentare u procesima izrade javnih dokumenata Grada Splita.



Slika 1. Stanarske kamere aktivne u vrijeme kolokvija u organizaciji HAZU u lipnju 2024. (crveni znak kamere). Grafički prikaz; my Google maps.

Osim radi turističke promidžbe lokacija, te se fotografije mogu usporediti kroz dva sustavna pristupa snimanju slika: dijakronijsku analizu, koja uspoređuje fotografije tijekom tog vremena, te sinkronijsku analizu, koja ih analizira unutar istoga vremenskog okvira, ali s naglaskom na prostorne odnose.

Dijakronijska snimanja istih lokacija omogućuju praćenje promjena u javnom prostoru, dok sinkronijska analiza služi za usporedbu fenomena koji se odvijaju istodobno. Tim modelima bit će analizirani odabrani skupovi fotografija.

4. Pravo na pogled i služnost vidika

U fokusu prve fotografije Peristila (slika 2) nastale u vrijeme *Splitskoga ljeta* 2007. gigantsko je gledalište koje zaprema sav gornji prostor carskoga trga te dio pozornice koji djelomično ispunja upuštenu sredinu trga, u koju se ugrurala nadstrešnica (štekat) kavane. Konstrukcija potpuno zaprema trg onemogućavajući komunikaciju. Na trgu dolazi do nadmetanja raznih interesa; manifestacije *Splitsko ljeto*, koja se koristi Peristilom za svoju pozornicu; privatnoga kafića u gradskom prostoru palače Grisogono-Cipci, koji eksploatira trg kao kulisu; fotografskoga, zlatarskoga i trgovačkoga lokala, kojima je onemogućeno poslovanje, te korisnika javne površine, i to ne samo stanara grada nego i turista, te naposljetku stanara zgrada. Prostor postaje nefunkcionalan; odnosno on je funkcionalan samo povremeno, u vrijeme večernjih predstava, dok centar grada i uostalom centar turističke ponude ne diše.



Slika 2. Intervencija na fotografiji; crveno – zagrađen pogled; zeleno – omogućen pogled u privatni prostor. © Dražen Peraica

Prolazi prema trgu potpuno su zatvoreni sa svih strana; kako od male uličice Kraj Svetog Ivana, tako i od Poljane kraljice Jelene, te su blokirani pristupi iz Dioklecijanove ulice i iz Podruma. Tek iza velikoga gledališta nazire se uzak prolaz koji povezuje prohod koji izlazi s Poljane kraljice Jelene te se sjevernom stranom Peristila nastavlja na Krešimirovu ulicu. Osim prolaska, blokirani su i pogledi; iz te perspektive ne vidi se prizemlje ni prvi kat kuće Brajević, ni isto to kod bivše kuće Šegvić.¹⁵ Osim put zgrada, golema konstrukcija potpuno blokira poglede zlatarne Om Mjeda, u prizemlju palače Grisogono, trgovine Croata u prizemlju kuće Brajević, nekadašnje Splitske banke u prizemlju kuće Šegvić, te jednako tako stambenih prostora na katu obitelji Brajević i apartmana iznad zlatarnice, nekada krojačke radionice.¹⁶ Osim prohodnosti trga, veći dio pogleda zatvoren je golemim željeznim konstrukcijama. No u neke je prostore omogućen gotovo izravan ulazak te pogledi unutra. Kat kuće obitelji Grisogono i kat kuće obitelji Brajević tako su otvoreni turistima koji se šetaju tom konstrukcijom. Dok je jedan pogled spriječen, drugi omogućava izravan pogled unutra.

Ta dva pogleda, onaj koji je zatvoren i onaj koji je omogućen, nisu ista. Jedan zuri izvana prema unutra, drugi gleda iznutra prema van; odnosno jedan je zadan samim oblikom i funkcijom prozora, a drugi je umjetno izazvan golemom konstrukcijom koja se koristi da bi se vidjelo ono što se inače ne može vidjeti. No jednako kao što se razlikuju pogledi na spomenik, koji je u ovom slučaju životni prostor, razlikuju se i njegove vizualne interpretacije u odnosu na dominantne načine prikaza, a zbog razlike u kutu na ponovljenom kadru.

Toj fotografiji, koja prikazuje pogled izvana prema unutra, mogu se suprotstaviti dvije snimljene upravo s lijevog prozora kuće Brajević, snimljene u ljeto 2023., i to u razmaku od tek nekoliko mjeseci. Riječ je o pogledu s kojeg se često snima trg te je samim time taj pogled 'podruštljen'. On u vizualnom smislu predstavlja javni kapital. Korištene u marketingu, takve fotografije daju uvid u specifičan privatni vizualni posjed koji onda postaje javnim pogledom. Prva fotografija pokazuje redovno funkcioniranje trga, a druga adaptaciju trga za prihvrat koncerata u organizaciji Hrvatskog doma.

¹⁵ Kuća koja nadomješta srušenu kuću Aglič. Kako su imena ulica iz kasnijeg vremena, za mapiranje grada najčešće se i inače koriste imena kuća koje i danas na računima bilježi splitski Vodovod i kanalizacija.

¹⁶ Svi stanari, pa i oni koji su se odselili, primjerice operna pjevačica Gertruda Munitić, koja je odrasla u kući Skočibušić-Lukaris, napominju važnost tih pogleda na njihovo formiranje. Od poznatijih stanara svakako je zanimljivo da se u zgradi Aglič rodio i akademik Ivo Šlaus, predsjednik Svjetske akademije znanosti i umjetnosti.

Tom prigodom ispunjen je spuštenu dio Peristila, takozvani bazen (slike 3 i 4). Na prvoj slici taj bazen vidno funkcionira kao izdvojeni prostor, u službi kafića, s obzirom na to da prvu stepenicu i prostore među arkadama zauzimaju razni objekti koji pripadaju kafiću; jastuci i drveni poslužavnici s menijem i pepeljarama. Prostor djeluje odvojeno, kao da ima vlastitu svrhu, te ga turisti vidno zaobilaze i radije stoje na gornjem dijelu. Tu se nalazi i takozvana rimska straža. Na drugoj pak fotografiji više nema izdvojenosti i spuštenu dio trga ne koristi se kao vanjski prostor kavane i restorana, dok se predstava rimske garde spušta niže u prostor bazena, jednako kao i sva prostorna komunikacija. Trg funkcionira kao cjelina.



Slika 3. Pogled na Peristil s prozora kuće Brajević u vrijeme kolokvija u organizaciji HAZU. © Josip Brajević, 2024.



Slika 4. Peristil u vrijeme manifestacije Peristil Vibrez Hrvatskog doma. © Josip Brajević, 2024.

Fotografije snimane iz osobnog prostora dokazuju funkcioniranje trga i mogu eventualno podržati određene izmjene. Sličan je slučaj i s dijakronijskim snimkama Rive, u jednom od najtemeljitijih dokumentarističkih projekata prostora iznutra prema van Zorana Krpetića. Krpetić je naime punih 35 godina dokumentirao promjene u pogledu s istog prozora iz Kuće Savo (slike

5, 6, 7, 8).¹⁷ Fotografije dokumentiraju razne promjene, od atmosferskih do korištenja javnog prostora, uvijek iz istoga kuta i kadra te gotovo istog objektiva. Pred istim pogledom s prozora redaju se političke masovke, od vremena Tita do nastupa političkih kandidata suvremene Hrvatske, bombardiranje Splita te mnogi javni događaji, vremenske neprilike, ali i pitoreskni zalasci sunca. Ono što je iznimno kod te serije fotografija jest konceptualna sustavnost koja omogućava da se u istom kadru prozora, bez pomicanja fotografa, promijene svi mogući žanrovi fotografije – od personalne i turističke do političke te pristupi od kiča do dokumentaristike – te da se analizira funkcioniranje prostora kao takvog. No, da bi to bilo moguće, sve fotografije moraju imati identičan kadar, kut i objektiv.



Slika 5. Zoran Krpetić, iz serije 35 godina u jednom kadru. © obitelj Krpetić

¹⁷ Vidi: Zoran Krpetić, stranica HULU, URL: <https://hulu-split.hr/artisti/krpetic-zoran/> (30. studenoga 2024.).



Slika 6. Zoran Krpetić, iz serije 35 godina u jednom kadru. © obitelj Krpetić



Slika 7. Zoran Krpetić, iz serije 35 godina u jednom kadru. © obitelj Krpetić



Slika 8. Zoran Krpetić, iz serije 35 godina u jednom kadru. © obitelj Krpetić

Podaci koji se dobivaju putem tih fotografija informativni su i korisni. Sličan je slučaj i sa sinkronijskom analizom. Ona je nešto manje zahtjevnja od dijakronijske, te je danas, uz korištenje dronova i *point-to-cloud* rekonstrukcija, poprilično uznapredovala, no i dalje, bez obzira na razvoj strojne fotografije, nije moguća bez pomicanja unutar privatnih prostora.

Osim snimanja površine radi usporedbe različitih načina korištenja, iz privatnih se prostora mogu vidjeti i neki elementi prostora koji nisu pristupačni pogledu s poda. Primjer prvoga jest niz fotografija iz 1997. koje je autorica snimila iz stanova svojih susjeda (slika 9). Riječ je o potezu od kuće Cassolini do kuće Aglič (odnosno kuće Šegvić). Te fotografije dio su autoetnografskog pristupa.¹⁸ Snimljeni su privatni pogledi na jugoistočni kvadrant, Dioklecijanov mauzolej, odnosno katedralu, korijen zvonika Svetoga Dujma te Peristil. U pitanju su prozori pet stanarskih obitelji te prostora Antikvarijata na Peristilu, Splitske banke i drugih.¹⁹ No dvadeset godina nakon snimanja ciklusa u većini tih prostora ne stanuje nitko, neki su vlasnici inozemnog po-

¹⁸ One ne bi bile moguće bez osobnog poznavanja stanara koji ustupaju svoj pogled.

¹⁹ Slijeva nadesno: Katić, Peraica, Foto Sonja, Kusić, Veić.

rijekla, te im je moguće pristupiti samo putem *online* platformi.²⁰ Nestankom stanara u tim prostorima, u rizik se dovodi i javni prostor, koji više nitko ne nadzire, no koji postaje i sve teže analizirati.



Slika 9. Panoramski prikaz ulice kroz prozore stanara, prozori na raznim visinama otvaraju visinski prostor u nizu Poljane kraljice Jelene; na Hotel Peristil, Dioklecijanov mozaik, dogradnju katedrale, Dioklecijanov mauzolej, korijen zvonika Sv. Dujma, početak Peristila).© Ana Peraica, iz ciklusa *Prozori*, 1997.; izlagano u sklopu radionice 1700+ u organizaciji UMAS-a i Berlage Instituta iz Amsterdama.

Sinkronijska usporedba može se provesti i putem niza fotografija koje stanari dijele na zajedničkim platformama. Primjerice fotografije prikazuju kako suncobrani restorana i kafića, postavljeni na javnim gradskim površinama pod koncesijom, zatvaraju privatno pravo na služnost vidika – odnosno onemogućuju pogled koji pripada određenoj zgradi. Određeni broj stanara (slike 10, 11, 12, 13) tako dokumentira nestanak javnog prostora dijeleći fotografije na platformama zajednice. Iako se može činiti da prikazuju isti prostor, one zapravo bilježe različite lokacije – dvorište palače Cindro, Poljanu Grgura Ninskoga, Carrarinu poljanu i Voćni trg – sve redom prekrivene velikim suncobranima. Te metalno-tekstilne, gotovo prizemne strukture, premda privremene, transformiraju prazan prostor među zgradama u isključivo poslovnu zonu, dok s trgova postupno nestaju druge funkcije: slobodno kretanje, dječja igra, mjesta za sjedenje starijih građana i slično. Uz to, zbog nove

²⁰ Jednako kao što je nemoguće snimiti te poglede, danas je nemoguće napraviti i nacрте samog prostora, što je bilo moguće u vrijeme prijavljivanja palače na popis UNESCO-ove baštine 1979., kada je osmeročlani tim Urbanističkog zavoda temeljito iscrtao sve strukture i zidove zahvaljujući suradnji s vlasnicima stanova na predmetnom području.

poslovne namjene, uklanjaju se kante za smeće, a često i prostor potreban za manevar prilikom ulaska u zgrade. Posljedica je i gubitak izvornoga mediteranskog pogleda na male trgove (pjacete), čime se mijenja njihov povijesni i prostorni identitet.



Slika 10. Poljana Grgura Ninskog, © Brane Obradović, 2024.



Slika 11. Carrarina poljana, © Lara Bonačić Arapović, 2024.



Slika 12. Palača Cindro, © Ivana Lujić, 2024.



Slika 13. Voćni trg, © Vjera Drca, 2024.



Slika 14. Donje rublje na šetnici, © Ingrid Pečarević, 2014.



Slika 15. Zagrađeni prozor na istočnom zidu Dioklecijanove palače, skela omogućava i pristup tuđoj imovini. © Matko Bonačić, 2024.

Granično pitanje obaju modela usporedbe jest nemogućnost snimanja koja nastaje kada prepreke poput pozornica ili drugih konstrukcija zaklanjaju pogled s prozora. Te prepreke mogu proizaći iz dvaju procesa: **materijalne privatizacije ili ogoljivanja privatnosti pogleda**. Ti procesi nisu nužno paralelni – mogu biti i potpuno suprotni (slike 14 i 15).

Pravo na pogled može biti oduzeto tako da se mijenja uživanje u prostoru, pa čak i vrijednost nekretnine, kao što je slučaj sa zagrađenim prozorima. No moguće je i oduzimanje vlasništva, dok pogled ostaje nepromijenjen – primjerice pri ulasku u posjed časnih sestara samostana svetog Martina unutar zidina, koji gleda na sjeverni dio Dioklecijanove palače.

U sklopu projekta *Palača Života* planirano je otvaranje Dioklecijanove zidine za turističku eksploataciju njezinim pretvaranjem u javnu šetnicu. Time se ne zadire samo u privatne prostore samostana nego se omogućava i izravan pogled u stambene prostore stanara, što otvara novo pitanje balansa između očuvanja kulturne baštine i zaštite privatnosti.

5. Zaključak

Dijakronijska usporedba fotografija snimanih s prozora omogućava uvid u promjene u prostoru kroz vrijeme, dok sinkronijska analiza otkriva pojavu određenih pravilnosti ili fenomena unutar istoga vremenskog okvira. Iako su podaci dobiveni dijakronijskom analizom iznimno informativni i korisni, njihovo je prikupljanje zahtjevno jer zahtijeva ponavljanje identičnog kadra i korištenje iste opreme. S druge strane sinkronijska analiza manje je tehnički zahtjevna, ali ovisi o suradnji većeg broja autora. Granično pitanje obaju modela usporedbe jest nemogućnost snimanja koja nastaje kada se na prozorima pojave prepreke, poput pozornica ili drugih konstrukcija, koje zaklanjaju pogled. I, naposljetku, pitanje je i vlasništvo nad samim prostorom.

Javni prostor Dioklecijanove palače često doživljavamo kroz fotografije snimljene iz privatnih prostora – odnosno iz privatnih vizualnih posjeda. Dok su takvi pogledi ključni za sustavno snimanje dijakronijskih fotografija, koje omogućuju praćenje promjena kroz vrijeme, kao i za sinkronijske analize određenih fenomena, njihov kontinuitet ovisi o očuvanju pristupa takvim vizurama. Svaka promjena vlasništva može dovesti do gubitka tih pogleda, a time i do gubitka mogućnosti razumijevanja grada iz određenih perspektiva. Bez pristupa nekima od najpoznatijih pogleda na splitsku baštinu gubimo i samu baštinu iz tih specifičnih kutova, čime se nepovratno mijenja način na koji je doživljavamo i dokumentiramo.

Literatura

- Burns, P. et al. (2010). *Tourism and Visual Culture; Volume 2, Methods and Cases*. Cambridge, Mass.: CAB International.
- Bolter, J i Gromala. D. (2005). *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, Ma: MIT press 2011.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. Shane B. Lillis, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish. The birth of Prison*. Prijevod Alan Sheridan. Vintage books.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frow, J. (1991). Tourism and the Semiotics of Nostalgia, *October* 57, 123-151.
- Guaraldo, E. (2021). Resisting the Tourist Gaze. Art Activism against Cruise Ship Extractivism in the Venice Lagoon. *Lagoonscapes* 1 (1). <https://doi.org/10.30687/LGSP/2021/01/008>.
- Haldrup, M., i Larsen, J. (2012). Readings of Tourist Photographs. *An Introduction to Visual Research Methods in Tourism*.
- Hartle, S. i White, D. (2022). Visual activism in the 21st century: art, protest and resistance in an uncertain world, Bloomsbury Visual Arts.
- Hayes, S., Jandrić, P., la Velle, L. et al. (2024). Postdigital Citizen Science and Humanities: Dialogue from the Ground. *Postdigit Sci Educ*. <https://doi.org/10.1007/s42438-024-00514-z>.
- Jurgenson, N. (2025). *Social Photo: On Photography and Social Media*. Verso Books.
- Jutla, R. S.. (2000). Visual Image of the City: Tourists' versus Residents' Perception of Simla, a Hill Station in Northern India. *Tourism Geographies* 2 (4): 404–20. <https://doi.org/10.1080/146166800750035512>.
- Lyons, S, ed. (2018). *Ruin Porn and the Obsession with Decay*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Mirzoeff, N. (2017). *The Appearance of Black Lives Matter*. [NAME] Publications.
- Peraica, A. (2017). Culture Shock, u: Linda L. Lowry (ed.) The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781483368924.n128>.
- Peraica, A. (2017). 'Commodification of Culture', in: Linda L. Lowry (ed), The SAGE International Encyclopedia of Travel and Tourism, DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781483368924.n111>.

- Peraica, A. (2024). Ghetto. u: Simone Pekelsma and Basak Tanulkuand (eds.) *Physical and Symbolic Boundaries across the World: An Inquiry into understanding how boundaries segregate and connect*, Routledge.
- Pritchard, A. & Morgan, N. J. (2000). Privileging the Male Gaze: Gendered Tourism Landscapes. *Annals of Tourism Research* 27 (4): 884–905. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00113-9](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00113-9).
- Dewdney, D. & Sluis, K. (2023). *The networked image in post-digital culture*. Routledge.
- Sontag, S. (1977). *Susan Sontag on Photography*. London, Great Britain: Allen Lane: Penguin Books Ltd.
- Sterling, C. (2021). *Heritage Photography and the Affective Past*. Abingdon: Routledge.
- Urry, J. (2011). *The Tourist Gaze* 3,0. Los Angeles: SAGE.
- Urry, J. (2009). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. 2nd ed., repr. London: SAGE.

Abstract

Photography, Right to Privacy, and View Easement: Diocletian's Palace Spaces Photographed from the Exterior and Interior

Since the 1980s, photography has emerged as an independent research method, particularly in ethnographic studies, in addition to its role in documentation. This research focuses on the analysis of photographs taken through windows, capturing perspectives from both outside to inside and vice versa, in order to define the public space of Diocletian's Palace. Photographs from outside towards inside are frequent, especially in tourist photography. To facilitate this analysis, materials are gathered using auto-ethnographic and citizen science methods. Materials are analysed by comparative analysis of relationships before and after changes, as well as juxtaposing differences. This includes the combination of similar images within their spatial context, particularly through diachronic and synchronic approaches.

Keywords: photography as a method; gentrification; private view; window; vista easement; tourist gaze.