

Koncepti identiteta i mjesta u radovima suvremenih hrvatskih umjetnica

Brižan, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:740342>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

KONCEPTI IDENTITETA I MJESTA U RADOVIMA SUVREMENIH
HRVATSKIH UMJETNICA:
NA PRIMJERIMA FILMA I VIDEA

Iva Brižan

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

ZAGREB, 2023.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

KONCEPTI IDENTITETA I MJESTA U RADOVIMA SUVREMENIH HRVATSKIH UMJETNICA: Na primjerima filma i videa

THE CONCEPTS OF IDENTITY AND PLACE IN THE WORKS OF CONTEMPORARY CROATIAN WOMEN ARTISTS: On the film and video examples

Iva Brižan

SAŽETAK

U ovom se diplomskom istraživanju analiziraju i interpretiraju eksperimentalni filmovi *Nigdina* (2018.) Neli Ružić, *Porvenir* (2020.) Renate Poljak, *Lika/Bez naslova* (2020.) Ane Hušman, eksperimentalni film/video esej *Dragi Aki* (2021.) Nine Kurtele te sedmokanalni video *Tražeći nju* (2021.) Sabine Mikelić. Interdisciplinarno istraživanje povezuje feministički pristup temeljen na metodološkim principima povijesti umjetnosti s teorijskim okvirom osjetilne antropologije, kako je definira antropologinja Sarah Pink. Kulturnoantropološki koncepti identiteta i mjesta te smještajne i otjelovljene prakse umjetnica polazište su za analizu pristupa i strategija u umjetničkim radovima. Razlažu se teorijski koncepti Maurice Merleau-Pontyja o percepciji, Edwarda S. Caseyja o tijelu, Thomasa J. Csordasa o paradigmi otjelovljenja, Tima Ingolda o pojedincu kao organizmu-osobi te Doreen Massey o identitetu te identitetu mjesta.

Studija Griselde Pollock o prostorima modernosti služi kao osnova za propitivanje pojmova *ženskog* identiteta, strukturiranja prostora u suvremenom kontekstu te svakodnevnih praksi kretanja i mobilnosti. Iznose se teorijske značajke eksperimentalnog filma, videa te video umjetnosti, kao i povijesni pregled stvaralaštva vizualnih umjetnika u hrvatskom kontekstu, relevantnih za teme identiteta i mjesta.

Petero analiziranih radova multimedijjskih umjetnica tematski se podudaraju i nastaju u vremenskom rasponu od 2018. do 2021. godine. Zajedničke su im autoreferencijalnost, refleksivnost i naracija u prvom licu, pri čemu polaze od osobnog iskustva u potrazi za dijelovima vlastitog identiteta. Sve umjetnice započinju svoja umjetnička istraživanja u medijima filma i videa, polazeći od mjesta prema kojima one ili članovi njihovih obitelji osjećaju povezanost.

Ključne riječi: identitet, mjesto, eksperimentalni film, video rad, video umjetnost, hrvatske umjetnice

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 92 stranice, 20 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: eksperimentalni film, hrvatske umjetnice, identitet, mjesto, video rad, video umjetnost

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Josipa Alviž, doc., Patricia Počanić, asist., dr. sc. Frano Dulibić, red. prof.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

*Ja, Iva Brižan diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost jednopredmetnog diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Koncepti identiteta i mjesta u radovima suvremenih hrvatskih umjetnica: na primjerima filma i videa rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan.**

Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 2023.

Vlastoručni potpis

Zahvala

Zahvaljujem umjetnicama Neli Ružić, Renati Poljak, Ani Hušman, Nini Kurteli i Sabini Mikelić na filmovima, video radovima, na umjetničkoj knjizi, umjetničkim portfolijima i priložima ustupljenima za potrebe ovog istraživanja. Zahvaljujem mentoru dr. sc. Frani Dulibiću, red. prof., na sugestijama prilikom pisanja rada. Hvala mojoj obitelji i dragim osobama na podršci tijekom diplomskog studija, posebno Ivani na savjetima.

Sadržaj

1.	Uvod.....	1
2.	Osjetilna antropologija kao teorijsko polazište.....	3
2.1.	Koncepti osjetilne antropologije.....	3
2.2.	Koncept mjesta.....	5
2.3.	Koncept identiteta.....	8
2.3.1.	Identitet mjesta.....	9
2.3.2.	Dvostruka artikulacija.....	11
3.	Ženski identitet, prostornost i mobilnost.....	13
4.	Eksperimentalni film, video i video umjetnost.....	17
4.1.	Eksperimentalni film.....	17
4.2.	Video i video umjetnost.....	18
4.3.	Video umjetnost i hrvatski kontekst.....	20
5.	Strategije i pristupi u eksperimentalnim filmovima i video radovima.....	24
5.1.	Vrijeme, mjesto, memorija, krajolik i identitet na primjeru filma <i>Nigdina</i> Neli Ružić.....	31
5.2.	Putovanje i tijelo na primjeru eksperimentalnog filma <i>Porvenir</i> Renate Poljak.....	38
5.3.	Konstituiranje identiteta u krajoliku na primjeru filma <i>Lika/Bez naslova</i> Ane Hušman.....	43
5.4.	Konstruiranje identiteta i mjesta na primjeru video eseja <i>Dragi Aki</i> Nine Kurtele.....	47
5.5.	Osjećaj pripadnosti mjestu na primjeru sedmokanalnog videa <i>Tražeci nju</i> Sabine Mikelić.....	52
6.	Međunarodni kontekst djelovanja i valorizacija.....	62
7.	Zaključak.....	66
8.	Prilozi.....	68
9.	Popis literature.....	81
10.	Popis slikovnih priloga.....	89
11.	Summary.....	92

1. Uvod

Misli Griselde Pollock, značajne radi prijedloga kako ne treba razmišljati o feminističkoj povijesti umjetnosti, već o feminističkoj intervenciji u povijesti umjetnosti, služe kao poticaj za imaginiranje novih pristupa povijesti umjetnosti i proučavanja suvremene umjetnosti. „Politička namjera feminističke povijesti umjetnosti mora biti promijeniti sadašnjost načinima na koje reprezentiramo prošlost. To znači da moramo odbaciti dopuštenu neukost povjesničara umjetnosti o živućim umjetnicima i pridonijeti svakodnevnim bitkama njezinih živućih tvoraca.“¹

U srpnju 2021. godine, prilikom posjeta izložbi Sabine Mikelić *Tražeci nju* u Galeriji 90-60-90 zagrebačkog Pogona Jedinstvo, primijetila sam kako umjetnica provodi umjetničko istraživanje srodno metodologijama vizualne i osjetilne etnografije. Njezina me sedmokanalna video instalacija, s prikazima ispovijesti žena različitih nacionalnosti koje žive u Nizozemskoj, potaknula na promišljanje poveznica umjetnosti i etnografije te pronalazak hrvatskih umjetnica sličnih preokupacija. Zamijetila sam kako generacijski raznolike multimedijalne umjetnice, od završetka drugog desetljeća XXI. stoljeća u svojim video radovima i eksperimentalnim filmovima, manje ili više eksplicitno, umjetničkim sredstvima reflektivno propituju vlastito, žensko iskustvo pripadanja u svijetu, obiteljsku povijest i korijene, potom fizička mjesta od sentimentalnog značaja te kako im je svima zajednička potraga za osobnim identitetom.

Motivacijsko polazište za pisanje diplomskog istraživanja na temu *Koncepti identiteta i mjesta u radovima suvremenih hrvatskih umjetnica: na primjerima filma i videa* je prethodno istraživanje o konstituiranju osjećaja mjesta kojim sam diplomirala na studiju kulturologije Filozofskog fakulteta sveučilišta u Rijeci 2015. godine. U navedenom rodno određenom kvalitativnom istraživanju, utemeljenom na teorijskoj disciplini antropologije prostora, služila sam se različitim etnografskim metodologijama – onima autoetnografije, osjetilne etnografije te virtualne etnografije – kako bih ukazala na aspekte formiranja osjećaja mjesta, fokusirajući se na smještajne i otjelovljene prakse stanovnica seoskih područja okolice grada Rijeke, uključujući vlastite.

Povjesničar umjetnosti i likovni kritičar Hal Foster pisao je o etnografskom zaokretu koji se 1990-ih godina dogodio u suvremenoj umjetnosti te o opasnostima koje je donijela paradigma

¹ Griselda Pollock, „Feminist Interventions in the Histories of Art”, u: Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London, New York: Routledge Classics, 2008. [1988.], str. 20.

umjetnika kao etnografa.² Sa širenjem djelovanja umjetnosti u polje kulture, istaknuo je, etnografsko mapiranje postala je primarna forma *site-specific* umjetnosti.

Ovo istraživanje rodno je određeno te se oslanja na poziciju strateškog esencijalizma. Feministički pristup znanstvenom istraživanju ne znači koncentrirati se isključivo na rodnu analizu, već fokus staviti na suvremene umjetnice, iz razloga što su žene u povijesti umjetnosti prečesto bile marginalizirane. U ovom se istraživanju analiziraju eksperimentalni filmovi *Nigdina* (2018.) Neli Ružić, *Porvenir* (2020.) Renate Poljak, *Lika/Bez naslova* (2020.) Ane Hušman, eksperimentalni film/video esej *Dragi Aki* (2021.) Nine Kurtele te sedmokanalni video *Tražeci nju* (2021.) Sabine Mikelić. Namjera istraživanja jest ponuditi interdisciplinarnu analizu filmova i video radova koja će povezati feministički pristup povijesti umjetnosti s teorijskim konceptima kulturne antropologije i kulturne geografije, objedinjenih u osjetilnoj antropologiji. Polazeći od metodoloških postavki osjetilne antropologije kako je definira antropologinja Sarah Pink i teorijskih polazišta niza filozofa i antropologa poput Mauricea Merleau-Pontyja, Thomasa J. Csordasa, Edwarda S. Caseya, Tima Ingolda i Doreen Massey, rad stavlja fokus na koncepte mjesta i identiteta te otjelovljena iskustva i smještajne prakse prikazane u umjetničkim radovima. Razlaže se niz interdisciplinarnih promišljanja o konceptu identiteta te njegova konstituiranja u korelaciji s konceptom mjesta.

Jedno od poglavlja odnosi se na poimanje ženskog identiteta, privilegiranje osjetila vida u zapadnjačkom sensoriju te na rodno strukturirane prostore, kao i na mobilnost i kretanje. Razlaže se feministička analiza Griselde Pollock o prostorima modernosti koja nudi polazište za proučavanje suvremenog strukturiranja prostora.

Analizi filmova i video radova prethodi iznošenje definicija i značajki eksperimentalnog filma, videa te video umjetnosti. Uz njih, iznosi se povijesni pregled video stvaralaštva unutar tradicije vizualnih umjetnosti u hrvatskom kontekstu.

Umjetnice čiji se radovi analiziraju, nastoje sagledati i afirmirati vlastiti identitet kroz odnos s određenim mjestima i njihovim promjenama kroz vrijeme. Kroz umjetničku praksu one teže prisvojiti mjesta i prostore koji im iz niza razloga izmiču. Njihovi radovi istražuju osobne genealogije, iskustva migracije, pripadnost mjestima, a zajednička im je i naracija vlastitih vizualnih putovanja ili potraga. Kako bi se izbjegla zamka feminističkog stereotipa – povezivanje radova samom rodnom

² Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?“ u: George E. Marcus, Fred R. Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995., str. 306.

pripadnošću – koju navodi feministička povjesničarka umjetnosti Griselda Pollock,³ radovi se diferenciraju analizom različitih strategija snimanja i reprezentacije koje autorice u radovima koriste.

2. Osjetilna antropologija kao teorijsko polazište

U antropologiji i srodnim humanističkim disciplinama krajem 1980-ih godina dolazi do osjetilnog obrata, koji je uslijedio za tjelesnim i prostornim obratima. Teorijske postavke osjetilne antropologije kao zasebne antropološke poddiscipline definirala je Sarah Pink u knjizi *Doing Sensory Ethnography* (2009.). Njome je autorica učinila odmak od tradicionalne struje antropologije osjetila, koju zagovaraju teoretičari poput David Howesa i koja u svojoj metodologiji klasificira i kategorizira osjetila te najčešće daje primat vizualnom nad osjetilima sluha, okusa, dodira i njuha. Za razliku od tradicionalne antropologije osjetila, polazište osjetilne antropologije jest osjetilno iskustvo kao sredstvo spoznaje.⁴ Temelji se na fenomenološkoj filozofiji i promišlja „kroz osjetila“ i „kroz tijelo“ na etnografskom terenu.⁵ Osjetilna antropologija uporište pronalazi u teorijskim promišljanjima Mauricea Merleau-Pontyja, Thomasa J. Csordasa, Edwarda S. Caseyja, Tima Ingolda i niza drugih teoretičara. Koncepti mjesta i tijela, ishodišni za antropologiju prostora i antropologiju tijela, u osjetilnoj antropologiji bivaju povezani osjetilnim iskustvima kao sredstvima za znanstvena istraživanja. Osjetilna etnografija znanstvena je metodologija osjetilne antropologije koja u obzir uzima otjelovljenost pojedinca te materijalnost i senzorijalnost okoline.

2.1. Koncepti osjetilne antropologije

Polazište ljudske spoznaje za filozofiju fenomenologije i fenomenološke pristupe u humanističkim znanostima jest percepcija. Prema filozofu Maurice Merleau-Pontyju percepcija ujedinjuje naša iskustva u jedan jedinstveni svijet.⁶ Takav jedinstveni svijet ili sensorij, obuhvaća

³ Griselda Pollock, „Modernost i prostori ženskosti“, u: Ljiljana Kolečnik, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 162.

⁴ Petar Bagarić, „Razum i osjetila: Fenomenološke tendencije antropologije osjetila“, u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 48/2 (2011.), str. 88.

⁵ Usp. Iva Brižan, *Osjećaj mjesta: Osjetilno-iskustveni pristupi poimanju mjesta*, diplomski rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2015., str. 2–5.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1990. [1978.], str. 272.

cjelokupni sustav tjelesnih osjetila i osjetilnih podražaja, kao i kognitivne funkcije uma.⁷ Prema njemu percepcija jest tjelesno posredovana, a njezina je osnova osjet. Tijelo omogućuje življeno iskustvo kroz koje se osjeća, doživljava i djeluje.⁸

Fenomenolog Edward S. Casey tvrdi kako je percepcija primarno sinestezijski doživljaj te da je ona simultani rad cjelokupnog tijela koje osjeća i kreće se.⁹ Iz fenomenološke perspektive tijelo se promatra kao izvor znanja i kao posrednik za nešto te ono biva objektivizirano naknadnom refleksijom koja predstavlja završetak perceptivnih procesa.¹⁰ Pod konceptom tijela podrazumijeva se djelovanje cjelokupnog organizma, a uz njega su blisko povezane paradigme otjelovljenja i smještanja. Za tjelesni obrat u antropologiji zaslužan je antropolog Michael Jackson, koji inzistira na tjelesnom i iskustvenom angažmanu pri antropološkom istraživanju.¹¹

Antropolog Thomas J. Csordas, polazeći od promišljanja Merleau-Pontyja, otjelovljenje smatra metodološkim polazištem u kojem tjelesno iskustvo podrazumijeva kao egzistencijalno polje kulture i sebstva.¹² Koncept otjelovljenja pretpostavlja integraciju uma i tijela te se njime razrješava kartezijska podjela, dok koncept smještanja naglašava procesualnost te u obzir uzima oblikovanje pojedinca kao cjelokupnog ljudskog organizma u skladu s okolinom u kojoj obitava. Najobuhvatnije razumijevanje pojedinca kao organizma-osobe daje antropolog Tim Ingold. On pritom povezuje prirodne znanosti i antropologiju te pojedinca shvaća kao organizam-osobu „u procesu rasta i razvoja u okolišu snabdjevenim radom i prisutnošću drugih.“¹³

Kako paradigma otjelovljenja u antropologiji biva nadomještena paradigmom smještanja, koja uz um i tijelo, uključuje osjetilnu međupovezanost uma, tijela i okoliša, Sarah Pink predlaže smještajnu etnografiju. Takva smještajna (osjetilna) etnografija, razmatra odnose između tijela i uma te materijalnosti i senzorijske okoline, a iskustveno, znajuće i smještajno tijelo postaje njezinim ključnim polazištem.¹⁴ Politiku i fenomenologiju mjesta i prostora Sarah Pink razlaže u nekoliko

⁷ Brižan, 2015., 4.

⁸ Petar Bagarić, *Osjetila u kulturi: osjetilna percepcija i etnografski tekst / Senses in the Culture: The Sensory Perception and the Ethnographic Text*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014., str. 24.

⁹ Edward S. Casey, „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996., str. 18.

¹⁰ Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography*, London: SAGE Publications Ltd, 2009., str. 24.

¹¹ Bagarić, 2014., 10.

¹² Bagarić, 2011., 92.; Thomas J. Csordas, „Introduction: the body as representation and being-in-the-world“, u: Thomas J. Csordas, *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994., str. 12.

¹³ Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, New York: Routledge; Taylor & Francis e-Library, 2002. [2000.], str. 4.

¹⁴ Pink, 2009., 25.

teorijskih pravaca i pritom povezuje znanstvenike iz različitih humanističkih disciplina, koji naglasak stavljaju na osjetilno i življeno iskustvo u teorijskom promišljanju.

2.2. Koncept mjesta

Edward S. Casey promišlja odnos mjesta i prostora polazeći od koncepta mjesta i smještenosti u njega. Polazi od Merleau-Pontyjeva razumijevanja percepcije kao primarne za poznavanje mjesta kroz osjetilno iskustvo bivanja u svijetu¹⁵. Smatra da percepcija nije ni predkulturna niti pred društvena, jer su kultura i društvo u nju već upisani. Piše kako je primat percepcije primat življenog tijela stvorenog običajnim kulturnim i društvenih procesima.¹⁶ On tvrdi kako „življena tijela pripadaju mjestima i pomažu ih konstituirati.“¹⁷ Prema njemu, druga važna osobina mjesta jest njihova sakupljačka moć. Mjesta sadrže stvari – razne žive i nežive entitete, prikupljaju iskustva i povijesti, jezike i misli.¹⁸ Casey smatra da su pojedinci uvijek umješteni i da nema prostora i vremena izvan mjesta. Suprotno uvriježenim koncepcijama, prostor nije *tabula rasa* na koju je mjesto upisano. Tvrdi da je mjesto „najfundamentalniji oblik otjelovljenog iskustva – područje snažne fuzije sebstva, prostora i vremena.“¹⁹ Mjesta su za njega u kontinuiranom procesu promjene i smatra ih događajima. Drži ih elastičnima „u odnosu na njihove izvanjske granice i unutarnje putove“, kao i „dovoljno koherentnima da bi bila smatrana istima (kako bi ih se pamtilo i vraćalo im se), i kako bi bila klasificirana kao određeni tipovi mjesta (dom, radno mjesto, mjesto posjeta).“²⁰ Tijela su ona koja omogućuju stjecanje lokalnog znanja, a njime i kulture.

Doreen Massey suprotstavlja se konceptualiziranju prostora kao zatvorenog i apstraktnog koncepta te propituje Caseyjevo poimanje mjesta kao onog koje drži primat nad prostorom.²¹ Od prostora kao nečeg statičnog, zatvorenog, reprezentacijskog ona navodi na promišljanje prostora kao heterogenog, relacijskog, istodobnog. Ova kulturna geografkinja nudi tri prijedloga za razumijevanje prostora. Prvi je – „prostor kao proizvod međuodnosa; konstituiran kroz interakcije, od neizmjernih

¹⁵ Koncept se u filozofskoj i antropološkoj literaturi navodi kao neologizam *bivanje-u-svijetu* (eng. *being-in-the-world*, njem. *In-der-Welt-sein*) te potječe od filozofa Martina Heideggera.

¹⁶ Casey, 1996., 19.

¹⁷ Isto, str. 24.

¹⁸ Isto, str. 24.

¹⁹ Steven Feld i Keith H. Basso, „Introduction“, u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996. str. 9.

²⁰ Casey, 1996., 44.

²¹ Usp. Pink, 2009., 31.

globalnih do prisnih i malih“, potom – prostor „kao sfera mogućnosti mnogostrukosti u smislu suvremene pluralnosti“ i posljednji – „prostor koji je u stalnoj konstrukciji“. ²² Doreen Massey smatra da je prostor „simultanost dosadašnjih priča“, a mjesta su za nju kolekcije tih priča, artikulacije unutar širih geometrija moći prostora. ²³ Za nju je karakter tih mjesta proizvod navedenih presijecanja, pritom ona u obzir uzima odnose koji nisu uspostavljeni te isključenosti (društvene, rodne) koje utječu na specifičnost pojedinog mjesta. Ona poima mjesta kao prostorno-vremenske događaje i kao konstelacije prvotno nepovezanih procesa „uhvaćenosti mjesta“ koji sadrže ne samo ljudske već i materijalne elemente. ²⁴ Putovati između mjesta za nju znači „kretati se između kolekcija trajektorija i iznova se umetati u one s kojima se povezujemo.“ ²⁵

Socijalni antropolog Tim Ingold predlaže alternativni način razumijevanja čovjekova odnosa s okolišem u kojem obitava. Umjesto konceptu mjesta, on primat daje kretanju. Ingold polazi od kretanja i tvrdi da životi nisu življeni „unutar mjesta nego kroz, uokolo, prema i s mjesta, s i prema mjestima drugdje.“ ²⁶ Drži da ljudska bića nastanjuju zemlju kao „pješaci“ (eng. *wayfarers*). Ingold odjeljuje dva načina putovanja, pješaćenje i transport. Smatra da je pješaćenje najfundamentalniji način na koji ljudi i životinje nastanjuju zemlju. ²⁷ Stoga se prema njemu ljudska egzistencija ne odvija kroz mjesta već kroz putove. Hodajući putovima stanovnici ostavljaju tragove, a gdje se oni susretnu tragovi se isprepletu, piše Ingold i dodaje, „svako preplitanje je čvor, a što je veći broj isprepletenih životnih linija, to je i čvor gušći.“ ²⁸ Mjesta uspoređuje s čvorovima, a niti od kojih su čvorovi satkani s tragovima pješaćenja. Niti se nastavljaju izvan čvorova, kao što se linije povezuju s drugim linijama na drugim mjestima. Linije ili tragovi pješaćenja tvore mrežu (eng. *meshwork*) ²⁹, dok linije transporta tvore pravocrtnu mrežu (eng. *network*) povezanih točaka. Smatra kako su mjesta opisana kretanjem, a ne izvanjskim granicama kretanja. ³⁰ Uz pješaćenje vezuje termin mreža ili mrežast rad, što ukazuje na krivudavost tragova, povremene pauze pri kretanju i kretanje bez početka i završetka. S druge strane, transport vezuje uz specifične lokacije i selidbu osoba i popratnih djelovanja. Smatra da

²² Doreen Massey, *For Space*, London: Sage, 2008. [2005.], str. 9.

²³ Isto, str. 130.

²⁴ Usp. Pink, 2009., 31.

²⁵ Massey, 2008. [2005.], 130.

²⁶ Ingold, 2002. [2000.], 229.

²⁷ Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, London: Routledge, 2007., str. 81.

²⁸ Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London: Routledge, 2011., str. 148.

²⁹ Tim Ingold naziv mreža ili *meshwork* posuđuje od filozofa Henrija Lefebvrea koji njime označava tragove divljih i domaćih životinja te tragove ljudi uokolo sela i gradova. Ingold, 2007., 80.

³⁰ Ingold, 2011., 149.

putnici koji putuju s jedne na drugu točku nalaze negdje između ili nigdje.³¹ Za Ingolda je koncept prostora irelevantan, jer u njegovu radu nema distinkcije između mjesta i apstraktnog prostora. On naglasak stavlja na čovjekovo kretanje, linije koje tvori te čvorove i mreže koji iz njegova kretanja nastaju.

Sarah Pink problematiku definiranja mjesta drži ključnom za teorijsko i terensko istraživanje osjetilnih etnografa. U svom se etnografskom radu poziva na prethodno navedene teoretičare i pridružuje im se u njihovu koncipiranju mjesta kao svojevrsnih tvorbi koje nisu fiksne. Tvrdi kako se mjesta konstituiraju kroz tokove, koji ih vezuju uz druge lokacije, osobe i stvari, kao i procese koji se odvijaju u njima.³²

Ona naglašava važnost istraživačeva razmišljanja o politici i odnosima moći koje uključuju globalni procesi stvaranja mjesta. Uz to, obraća pažnju na detalje svakodnevnih otjelovljenih i osjetilnih angažmana u okolišu u koji su istraživačica ili istraživač smješteni i koji proučavaju. Autorica pritom implementira razmatranja kulturnih antropologa Akhila Gupte i Jamesa Fergusona. Oni proučavaju društvene i političke procese stvaranja mjesta – kao onih u kojima se otjelovljenim praksama oblikuju identiteti i omogućuju otpori.³³ Gupta i Ferguson teorijski su značajni autori jer pojedine kulture ne fiksiraju uz točno određena mjesta te u vlastitom radu ukazuju na kompleksnost konstituiranja kulturnih identiteta, u svijetu prožetom procesima globalizacije. Važan doprinos promišljanju mjesta kao lokalnih i mnogostrukih, dala je kulturna antropologinja Margaret Rodman. Ona iznosi kako „za svakog stanovnika mjesto čini jedinstvenu zbilju, u kojoj se značenje dijeli s drugim ljudima i mjestima.“³⁴ Smatra kako su doživljena mjesta sastavljena od poveznica koje tvore kultura i povijest.

Teorije Edwarda S. Caseya i Doreen Massey imaju različita polazišta te dok on primat daje mjestu i smještenosti u njega, ona naglašava važnost geometrija moći prostora te mjesta kao njegovih specifičnih artikulacija. Oboje smatraju da se mjesta procesualno konstituiraju, no Casey polazi od življenog iskustva otjelovljenih pojedinaca, a Doreen Massey od društvene konstrukcije prostora i političkih implikacija.³⁵

³¹ Ingold, 2007., 84.

³² Pink, 2009., 29–30.

³³ Isto, str. 29.

³⁴ Margaret C. Rodman, „Empowering Place: Multilocality and Multivocality“, u: Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga: *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 208.

³⁵ Tim Ingold odbacuje koncipiranje mjesta kao onih koja postoje u prostoru i nudi alternativne načine razmišljanja. Polazi od promišljanja pojedinca kao organizma-osobe te pomiče fokus s koncepta mjesta na prakse kretanja. Slično Edwardu S. Caseyju, Tim Ingold smatra da se mjesta pojavljuju.

2.3. Koncept identiteta

Fenomenološki pristupi i kulturno-antropološka razmatranja identiteta polaze od otjelovljenog iskustva i življenih identiteta pojedinaca koji bivaju u svijetu. Kulturalni studiji identitet smatraju kulturnim konstruktom te proučavaju diskurzivno-performativne dimenzije kroz koje se konstruira, dok kulturna geografija proučava konstrukcije identiteta kroz suodnos s društvenom konstrukcijom prostora i odnosima moći koji iz nje proizlaze.

Antropolog Glenn Bowman razlaže kako osoba zauzima svoj identitet kroz identifikacije sa subjektivnim pozicijama koje mu nude situacije s kojima se susreće.³⁶ Prema njemu, osoba nema esencijalan identitet, već izgrađuje „repertoar identiteta kroz identifikacije sa subjektivnim pozicijama postavljenima u diskursima na koje nailazi u pregovaranjima (...) vlastita života.“³⁷

Antropolozi Jonas Frykman i Nils Gilje navode kako je „identitet ono što bi ljudi trebali imati, ali i ono što izgrađuju kao individualni odgovor na zahtjeve složenog društva putem neke vrste brikolaž pristupa.“³⁸ Autorski dvojac drži kako se mnogo više zna o formiranju identiteta nego o življenim identitetima. Za njih su identiteti „pitanje svakodnevne prakse – taktilnog, osjetilnog i praktičnog odnosa prema okolišu“ stvorenom od strane prirode i ljudi.³⁹

Blisko njihovom shvaćanju, Sarah Pink zalaže se za osjetilnu etnografiju koja polazi od specifičnih življenih praksi i iskustava, a ne od kulturalnih modela. Kroz istraživanje svakodnevnih smještajnih praksi i iskustava, primjerice praksi kretanja i mobilnosti pojedinca u okolišu, osjetilna etnografija, teži pristupiti području otjelovljenog i smještajnog znanja.⁴⁰ Istraživanjem svakodnevnih praksi pojedinaca, pri čemu se naglašava multiosjetilnost percepcije i kulturalna definiranost ljudskih osjeta, moguće je proniknuti u procese kojima se situiraju življeni identiteti, koji čine predmet specifičnog istraživanja. Sarah Pink ističe kako su osobni identiteti u procesu stalnog pregovaranja dok subjektivnosti pojedinca dolaze u doticaj sa subjektivnostima drugih. Smatra kako se „dok gledamo, dodirujemo, mirišemo i slušamo druge, te možda nastojimo izmijeniti njihove osjetilne doživljaje naših tijela, neprestano iznova situiramo i iznova izgrađujemo u odnosu na druge.“⁴¹

³⁶ Glenn Bowman, „Identifying versus identifying with 'the Other' – Reflections on the siting of the subject in anthropological discourse“, u: Allison James, Jenny Hockey i Andrew Dawson, *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2004. [1997.], str. 45.

³⁷ Isto, str. 45.

³⁸ Jonas Frykman i Nils Gilje, „Being There: An Introduction“, u: Jonas Frykman i Nils Gilje, *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2003., str. 9.

³⁹ Isto, str. 11.

⁴⁰ Pink, 2009., 47.

⁴¹ Isto, str. 55.

Kulturna antropologija i fenomenološki pristupi proučavanja kulture fokus stavljaju na iskustvo pojedinca koji obitava u okolišu te svakodnevne prakse kroz koje se njegov identitet ostvaruje. Lokalno znanje kroz osjetila i kroz tijelo pojedinaca postaje otjelovljeno i prijenosnikom kulture. Thomas J. Csordas piše o metodološkoj distinkciji u humanističkim disciplinama i razlici između reprezentacije i bivanja u svijetu kao o „razlici u razumijevanju kulture kao objektivirane apstrakcije i egzistencijalne neposrednosti.“⁴² Tvrdi kako je reprezentacija nominalna, a bivanje u svijetu uvjetovano te se stoga ono definira pojmovima egzistencije i življenog iskustva. Reprezentaciju on vezuje uz discipline poput semiotike koje se oslanjaju na analizu jezika i diskursa, a bivanje u svijetu uz fenomenološke pristupe.

Kulturalni studiji identitet drže kulturalnom konstrukcijom te su za njih identiteti diskurzivno-performativni. Chris Barker navodi kako je identitet diskurzivna praksa koja se ostvaruje kroz citiranje i ponavljanje normi i konvencija. Koncept identiteta „koristi se kako bi se povezala emocionalna „unutarnja“ dimenzija osobe s diskurzivnom „vanjskom“ dimenzijom. Drugim riječima, identitet predstavlja procese kojima se diskurzivno konstruirane subjektne pozicije preuzimaju (ili odbacuju) putem zamišljenih identifikacija i emocionalnih „ulaganja“ konkretne osobe.“⁴³ Identitet, dakle, nije nepromjenjiva kategorija, esencija, već se proizvodi kroz sličnosti i razlike. Pojedinač društvenim procesom akulturacije postaje osoba, no ta je kategorija promjenjiva i ovisi o nizu društvenih i kulturnih pretpostavki, odnosno o njegovim identifikacijama.

2.3.1. Identitet mjesta

Kulturna geografkinja Doreen Massey smatra kako koncept mjesta igra ključnu ulogu u izgradnji identiteta, bilo da se radi o čežnji za romantiziranom verzijom doma ili kroz nostalgiju, u vremenu obilježenom vremensko-prostornom kompresijom.⁴⁴ Koncepte prostora i mjesta proučava polazeći od društvenih i klasnih odnosa te rodnih odnosa i roda. Ona smatra kako „prostor ne prethodi identitetima/entitetima i njihovim odnosima.“⁴⁵ Tvrdi da su identiteti/entiteti, njihovi odnosi i prostornost koja je dio njih, konstitutivni. Ono što promišljanje ove autorice čini značajnim jest širenje koncepta mjesta shvaćenog kao isključivo lokalnog. Specifična mješavina društvenih odnosa

⁴² Csordas, 1994., 10.

⁴³ Chris Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London: SAGE Publications, 2004., str. 93–94.

⁴⁴ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. [1994.], str. 10.

⁴⁵ Massey, 2008. [2005.], 10.

nije sadržana u samom mjestu, već uključuje odnose koji pretendiraju na globalnu razinu i koji su dio konstitucije lokalnog. Prema njoj, identiteti mjesta su „uvijek nestalni, osporavani i višestruki.“ Dodaje kako se specifičnost nekog mjesta „ne konstruira njegovim ograničavanjem i definiranjem njegova identiteta u opreci ka nečemu izvan njega, već upravo kroz mješavinu međupovezanosti s onim što je izvan.“⁴⁶

Gupta i Ferguson ističu kako je važno u prvi plan staviti „prostornu distribuciju hijerarhijskih odnosa moći“ radi boljeg razumijevanja procesa pri kojem prostor ostvaruje distinktivan identitet mjesta.⁴⁷ Prema njima „identitet mjesta nastaje na sjecištu specifične uključenosti u sustav hijerarhijski organiziranih prostora, s njihovom kulturnom konstrukcijom kao zajednice ili lokaliteta.“⁴⁸

U poglavlju/eseju *A Global Sense of Place*, Doreen Massey zalaže se za progresivan, globalan osjećaj mjesta. Problematizira to što je osjećaj mjesta, koji je u njezinu razumijevanju istovjetan identitetu mjesta, kod nekih društvenih skupina postao reakcionaran, što dovodi u vezu s geometrijom moći vremensko-prostornog sažimanja. Iznosi kako su različite društvene skupine i različiti pojedinci različito smješteni u odnosu na strujanja i međupovezanosti tog sažimanja.⁴⁹ Stoga sposobnost mobilnosti i komunikacije ili njihovih nemogućnosti, varira među različitim društvenim skupinama i pojedincima. Takva društvena diferencijacija ukazuje na različite stupnjeve kretanja i komunikacije te nemogućnost njihova započinjanja i kontrole, što neizbježno uključuje politička pitanja, naglašava ona. Kulturni geograf Tim Cresswell smatra kako način na koji netko doživljava kretanje govori mnogo o tome tko on jest u datom mu kontekstu.⁵⁰ Drži kako su iskustvene prakse mobilnosti proizvedene i proizvode se kroz djelovanje odnosa moći. Prakse kretanja i mobilnosti rodno su uvjetovane i čine predmet brojnih istraživanja feminističke kulturne geografije.

Doreen Massey iznosi kako vremensko-prostorna kompresija jedne društvene skupine može dokinuti sposobnost sudjelovanja drugih. Drži da su takve negativne posljedice i nejednakosti dovele do reakcionarnog traganja za snažnim osjećajem mjesta ili identitetom mjesta. Autorica navodi kako se reakcionarno poimanje mjesta očituje u predodžbama kako mjesta imaju jedinstvene i esencijalne

⁴⁶ Massey, 2007. [1994.], 5.

⁴⁷ Akhil Gupta i James Ferguson: „Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference“, u: *Cultural Anthropology* 7/1, *Space, Identity, and the Politics of Difference* (1992.), str. 8.

⁴⁸ Isto, str. 8.

⁴⁹ Massey, 2007. [1994.], str. 149.

⁵⁰ Tim Cresswell, „Mobility“, u: John A. Agnew i David N. Livingstone: *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles, London: SAGE, 2011., str. 578.

identitete te predodžbama kako je identitet mjesta, osjećaj mjesta, konstruiran iz povijesti koja traga za vlastitim internaliziranim korijenima.⁵¹

Ona stoga predlaže progresivniji osjećaj mjesta koji integrira globalno i lokalno na pozitivan način. Prema njoj, mjesta su procesualna te smatra kako granice nisu nužne za njihovo koncipiranje. Isto tako, drži kako ona nemaju jedinstvene identitete i puna su unutarnjih konflikata.⁵² „Specifičnost mjesta proizlazi iz činjenice kako je svako mjesto posebna mješavina širih i lokalnih društvenih odnosa“ koja okupljena na jednom mjestu proizvodi učinke koji se drugačije ne bi dogodili.⁵³ Društveni odnosi element specifičnosti preuzimaju iz povijesti mjesta, koja je „proizvod slojevitosti i povezanosti lokalnog i šireg svijeta.“⁵⁴

Identitet mjesta, se prema njoj „uvijek formira jukstapozicijom i suprisutnošću specifičnog seta društvenih međuodnosa i učincima koje ta jukstapozicija i suprisutnost proizvode.“⁵⁵ Prema njoj su identiteti mjesta nefiksirani jer su sami društveni odnosi od kojih su izgrađeni dinamični i promjenjivi, kao i zbog daljnjih društvenih učinaka koje proizvode.⁵⁶ Autorica ističe važnost povijesti za konstituiranje identiteta no naglašava kako ne postoji esencijalna povijest, već se ona konstruira. Isto tako, identitet mjesta se poput kulturnog identiteta kontinuirano proizvodi.⁵⁷

2.3.2. Dvostruka artikulacija

U promišljanju povezanosti konstituiranja identiteta mjesta i osobnih identiteta, Doreen Massey poziva se na političku teoretičarku Chantal Mouffe i njezino poimanje subjekta kao mnogostrukog i kontradiktornog te „konstruiranog na točki presijecanja mnogostrukih subjektivnih pozicija.“⁵⁸ Potonja tvrdi kako nastanjujemo raznolike zajednice, „brojne poput društvenih odnosa u kojima sudjelujemo i subjektivnih pozicija koje oni definiraju.“⁵⁹ Prema njoj te su zajednice konstruirane raznolikim diskursima i privremeno utvrđene na sjecištu navedenih subjektivnih pozicija. Obje autorice ukazuju na isprepletenost procesa konstituiranja identiteta pojedinca i njegove

⁵¹ Massey, 2007. [1994.], 152.

⁵² Isto, str. 155.

⁵³ Isto, str. 156.

⁵⁴ Isto, str. 156.

⁵⁵ Isto, str. 168–169.

⁵⁶ Isto, str. 169.

⁵⁷ Isto, str. 171.

⁵⁸ Chantal Mouffe, „Radical Democracy: Modern or Postmodern?“, u: *Social Text* 21, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (1989.), str. 35.

⁵⁹ Isto, str. 44.

subjektivnosti te identiteta okruženja kojega je taj pojedinac dio. Doreen Massey oslanja se na navedena promišljanja Chantal Mouffe te mjesta koncipira kao ona koja u obzir uzimaju konstrukciju subjekata unutar njih, što ju dovodi do zaključka kako je identitet mjesta dvostruka artikulacija.⁶⁰ Takvo promišljanje mjesta nosi političke implikacije, ali nosi i političke probleme, tvrdi kulturna geografkinja. Mjesta su otpočetak artikulacije i kompleksne konstrukcije, pa čak i naizgled homogene lokalne zajednice u sebi sadrže primjese globalnog. Pokušaje osiguravanja zatvorenog identiteta mjesta autorica doživljava kao „pokušaje stabilizacije značenja određenih prostorno-vremenskih omotnica“.⁶¹ Takve pokušaje nalazi reakcionarnima na pokretljivost i kontingenciju prostora-vremena. Kao što su osobni identiteti višestruki i u mijeni, isto vrijedi i za identitete mjesta.⁶² Mjesto smatra izrazito važnim konceptom u potrazi za identitetom u vremenu prostorno-vremenske kompresije.⁶³

⁶⁰ Massey, 1994., 118.

⁶¹ Massey, 2007. [1994.], 5.

⁶² Isto, str. 7.

⁶³ Isto, str. 10.

3. *Ženski identitet, prostornost i mobilnost*

Griselda Pollock navodi kako je žena „samo znak, mašta, sklop značenja i fantazija. Ženskost nije prirodno stanje ženskih osoba, već povijesno promjenjiva ideološka konstrukcija značenja koja se vezuju uz znak Ž*E*N*A; ona je stvorena za i od druge društvene skupine koja temelji svoj identitet i zamišljenu nadmoć na stvaranju sablasti od tog fantastičnog Drugoga. ŽENA je istodobno idol i ništa više nego riječ.“⁶⁴

Rodna određenost ovog istraživanja ne podrazumijeva shvaćanje rodnog identiteta žene kao esencijalnog identiteta. Polazeći od feminističke pozicije strateškog esencijalizma istraživanje nastoji analizirati i valorizirati umjetničke radove žena koje povezuju slične tematske i osobne preokupacije. Strateški esencijalizam podrazumijeva filozofsko prihvaćanje anti-esencijalističkog argumenta kako esencijalni identiteti u principu ne postoje, dok istovremeno ukazuje na prakse ljudi koji se iz specifičnih političkih razloga ponašaju kao da su identiteti stabilni i esencijalni.⁶⁵ Osjećaj identiteta i zajednice identifikacija, poput nacije, etniciteta, seksualnosti i klase, predstavljaju „nužne fikcije koje imaju privremeno, djelomično i arbitrarno značenje.“⁶⁶ Koncept strateškog esencijalizma, koji je predložila postkolonijalna teoretičarka Gayatri Chakravorty Spivak, može poslužiti kao feministička politička strategija kojom se kategorija žene prikazuje kao stabilan i jedinstven identitet u svrhu mobilizacije žena radi njihove političke reprezentacije. Premda, treba imati na umu kako se mobilizacijom ove strategije često po strani ostavljaju različitosti među ženama i zanemaruje spektar etničkih, klasnih i/ili rodnih identifikacija.

Rodni, kao i klasni odnosi značajno utječu na strukturiranje prostora i mjesta. Kako bi se rodnu određenost prostora u kontekstu ovog istraživanja što obuhvatnije razumjelo, potrebno je krenuti od ljudskih osjetila i termina senzorijskih. Petar Bagarić piše kako je senzorijska „pozicija kulturno, organiziranog, otjelovljenog iskustva, odnosno kulturom organiziran i ograničen poredak osjetila.“⁶⁷ Pretpostavlja se da unutar svake kulture postoji jedan dominantan senzorijski ili više njih, a zapadnjački senzorijski karakterizira dominacija vida. Bagarić navodi kako još Aristotel u svojoj *Metafizici* vidu daje povlašteno mjesto i izdvaja ga kao osjetilo koje „najviše omogućuje spoznaju i pokazuje brojne

⁶⁴ Pollock, 1999., 178.

⁶⁵ Barker, 2004., 189.

⁶⁶ Isto, str. 189.

⁶⁷ Bagarić, 2014., 12.

razlike.⁶⁸ Sa zapadnjačkim racionalističkim i kolonijalističkim uređenjem svijeta osjetilo vida se počinje shvaćati kao naglašeno muški atribut, „koji se u diskursu društvene moći manifestira kao konstituirajući pogled.“⁶⁹ Osjetila vida i sluha u zapadnom senzorijskom pripadaju „višim“ osjetilima, „dok su dodir, njuh i okus dobili status „nižih“ osjetila kojima se obilježavaju razni drugi – divljaci, žene, životinje.“⁷⁰ Kao ključne pojmove zapadnjačkog senzorijskog Bagarić izdvaja hegemoniju oka – povlašteni status organa vida, i okularocentrizam – vizualni karakter zapadnjačkog znanja.⁷¹ S osjetilnim obratom, u antropologiji i u drugim humanističkim znanostima počinju se propitivati uvjerenja o osjetilnoj percepciji kao nečemu što prethodi kulturi te se ona počinje razumijevati kao prijenosnik kulturnih vrijednosti.

Privilegiranje osjetila vida posebno se ističe u razdoblju modernizma, kada je vid odnosno pogled predstavljao privilegiju bijelih muškaraca građanske klase. Feministička teoretičarka Luce Irigaray smatra kako je dominacija pogleda dovela do osiromašenja tjelesnosti.⁷² Prema njoj dominacijom vida tijelo gubi na svojoj materijalnosti. Doreen Massey pojašnjava kako je razlog privilegiranja vida njegova pretpostavljena distanca, i kako je takav pogled uvijek nužno distanciran i to sa specifične točke gledanja.⁷³ Luce Irigaray navodi kako je pogled privilegija muškaraca i kako „više nego druga osjetila, oko objektivizira i dominira.“⁷⁴ Massey raspravu o modernizmu i autoritativnom pogledu drži ključnom za teoretiziranje prostornosti i organizacije društvenih odnosa.

Griselda Pollock je u studiji *Modernost i prostori ženskosti* (1988.) napisala kako „ne možemo zanemariti činjenicu da su područja umjetničkog djelovanja i povijesti umjetnosti strukturirana unutar i oko odnosa moći uvjetovanog kategorijom roda.“⁷⁵ Na primjeru modernizma Pariza s kraja XIX. stoljeća, ona ukazuje na povijesnu asimetriju među spolovima i društveno strukturirane razlike između žena i muškaraca. U kontekstu povijesti umjetnosti i impresionističkog slikarstva umjetnica, ona analizira odnos prostora i društvenih procesa. Pritom uz „prikazane prostore ili prostore predstavljanja“ analizira i „društvene prostore u kojima su prikazi nastali, kao i njihov recipročan odnos.“⁷⁶ Pollock tvrdi kako „prostori ženskosti ne djeluju samo na razini prikazanog – građanskog

⁶⁸ Isto, str. 12.

⁶⁹ Isto, str. 12.

⁷⁰ Isto, str. 12.

⁷¹ Isto, str. 13.

⁷² Massey, 2007., 232.

⁷³ Isto, str. 232.

⁷⁴ Isto, str. 232.

⁷⁵ Pollock, 1999., 161.

⁷⁶ Pollock, 1999., 172.

salona ili sobe za šivanje. Prostor ženskosti su oni u kojima se ženskost živjela kao pozicija u diskursu i društvenoj praksi.⁷⁷ Dodaje kako su zbog podjele žena na kategorije (dama, prostitutka, radnica) prostori određeni i različitim načinima gledanja.⁷⁸

Za modernizam i građansku ideologiju XIX. stoljeća simptomatična je podjela na javnu i privatnu sferu. Javna sfera primarno je bila namijenjena muškarcima koji su imali privilegiju slobodnog kretanja gradskim prostorima, kao i nesmetanog prelaska iz jedne sfere u drugu. Simbol te slobodno uživajuće povlastice je *Flâneur*, ravnodušni šetač koji je promatrao druge, ali nije bio promatran od strane njih, što ponovno potvrđuje tezu kako je privilegija pogleda bila ona bijelog zapadnog muškarca. Privatna sfera očituje se na slikama Mary Cassatt i Berthe Morisot te njihovim prikazima građanskih salona, spavaonica, blagovaonica, balkona i vrtova koje okupiraju žene (i djeca). Ono što Doreen Massey nalazi ključnim za djelovanje umjetnica u modernizmu jest to da je ono što su slikale drugačije od prikaza koje su stvarali slikari te je drugačiji i način na koji su slikale, što je blisko povezano s njihovim odnosom prema prostoru i društvenoj organizaciji prostora.⁷⁹ Na prikazima umjetnica prevladavaju kućanski prostori, a kada su pripuštene javnoj sferi svjedoči se prikazu ograničenih dijelova javnog prostora, poput kazališnog balkona ili gradskog parka. Primjetne su razlike u organizaciji i predstavljanju prostora na slikama impresionističkih umjetnica u odnosu na umjetnike. Promatrač je uvučeniji u naslikani prikaz umjetnica, gubi se distanca, a s njom i autoritet promatračeva pogleda, čime se osjetilo vida oduzima na važnosti i ponovno se angažiraju druga osjetila.⁸⁰

Feministička analiza prostora ženskosti Griselde Pollock nadilazi kontekst modernosti i modernizma te nudi polazište za proučavanje suvremenog društvenog strukturiranja prostora određenog rodnim i klasnim odnosima. U knjizi *Space, Place and Gender* (1994.) Doreen Massey naglašava kako su prostor i mjesto, naši doživljaji njih, kao i stupnjevi mobilnosti koje posjedujemo prožeti rodom. Navedena prožetost varira među različitim kulturama i kroz vrijeme, te se „odražava i ima posljedice na načine na koje se rod konstruira i razumijeva u društvima u kojima živimo.“⁸¹ Svakodnevne su prakse, kao i prakse kretanja i mobilnosti žena u Zapadnom svijetu još uvijek društveno i rodno uvjetovane. Svakodnevica žene je još uvijek sputanija od one muškarca. Njezin je

⁷⁷ Isto, str. 172.

⁷⁸ Isto, str. 190.

⁷⁹ Massey, 2007. [1994.], 234.

⁸⁰ Isto, str. 236.

⁸¹ Isto, str. 186.

doživljaj kretanja drugačiji te je kretanje često obilježeno taktikama izbjegavanja nametljivog ponašanja i/ili određeno rutama kretanja povezanima uz obavljanje kućanskih poslova.

Mobilnost je jedna od središnjih pojava modernog doba, obilježenog brojnim izumima poput parne lokomotive te razvojem željeznice, kao i izumom automobila. Mobilnost primarno označava praksu premještanja ljudi i predmeta s jedne na drugu lokaciju.

Tim Cresswell iznosi distinkciju između kretanja i mobilnosti, a obje prakse promišlja kroz dimenzije vremena i prostora. Kretanje smatra mobilnošću koje je lišeno konteksta moći, ali ni kretanje nije lišeno tereta značenja. Za njega kretanje predstavlja dinamičan ekvivalent lokacije, a mobilnost dinamičan ekvivalent mjesta.⁸² „Mjesto je središte značenja – vežemo se za njega, sukobljavamo oko njega i isključujemo ljude iz njega – doživljavamo ga.“⁸³ Ovaj kulturni geograf mjesto i mobilnost drži središnjim konceptima za suvremeno ljudsko iskustvo. Mobilnost on razumijeva na tri načina – kao činjenicu koja se mjeri i analizira, potom mobilnost prikazanu kroz raznolik spektar reprezentacijskih strategija – u područjima kulture, od filma do književnosti i filozofije, te mobilnost koja se prakticira, doživljava i otjelovljena je.⁸⁴

Doživljaji mobilnosti i načini na koje se ljudi kreću blisko su povezani sa značenjima koja su dana reprezentaciji te iste mobilnosti.⁸⁵ Kada se razmišlja o mobilnosti nužno je razmišljati o njezinoj reprezentaciji, ali i materijalnosti te tjelesnosti, naglašava Cresswell. Uz mobilnost u suvremenom, postmodernom svijetu, vezuje se termin vremensko-prostorne kompresije, koja je omogućena razvojem prijevoznih sredstava i komunikacijskih tehnologija.

⁸² Tim Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, New York, London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006., str. 3.

⁸³ Isto, str. 3.

⁸⁴ Isto, str. 3.

⁸⁵ Isto, str. 4.

4. Eksperimentalni film, video i video umjetnost

Prethodno analizi eksperimentalnih filmova i video radova, u ovom se poglavlju iznose definicije eksperimentalnog filma i njegove značajke. Naglašava se razlika između filmskog i video medija te iznosi definicija video instalacije. Slijede definicije i značajke video umjetnosti i njezina preklapanja s eksperimentalizmom, koja do izražaja dolaze u eksperimentalističkom/umjetničkom pokretu. Posljednje potpoglavlje donosi osvrt na dvije tradicije u video umjetnosti u hrvatskom kontekstu te presjek hrvatske video scene relevantan za temu ovog istraživanja.

4.1. Eksperimentalni film

Ante Peterlić film definira kao fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta.⁸⁶ Navodi kako filmska tehnika stimulira samo osjetila vida i sluha – „film prikazuje skup predmeta što se pružaju osjetilnom opažanju, i to osjetilnom opažanju bez opipa, mirisa i okusa.“⁸⁷

Eksperimentalni film, uz dokumentarni i igrani film čini jedan od tri osnovna filmska roda. Osnovne karakteristike eksperimentalnog filma su „dominantnost sjedinjavanja dijelova u cjelinu eksplicitno prema načelima logičkoga mišljenja, prevlast autorova komentara i visok stupanj očuđavanja zbilje.“⁸⁸ Očuđavanje se pritom postiže sukladno kauzalnosti određenog asocijativnog sustava. Peterlić navodi dva načina preobrazbe zbilje – na razini organizacije djela i primjenom filmske tehnike kojom se mijenja fizička kvaliteta onoga što je prikazano (optički i akustički trikovi, laboratorijska obrada filma i scenografska i/ili kostimografska preobrazba).⁸⁹

Nikica Gilić piše kako uz sklonost inovaciji, eksperimentalni film, dolazi do i prelazi granice filmskog medija, te prati razvoj tehnologije – od videa do digitalne tehnologije.⁹⁰ Eksperimentalni film temelji se na čimbenicima razlike nasuprot čimbenicima sličnosti registracijsko-mimetičkih mogućnosti filma. Ovaj se filmski rod „temeljno prepoznaje po tome što nestaje pojavna cjelovitost prikazanih likova, predmeta i prostora.“⁹¹ Dok dokumentarni film „naglašava filmski dojam registracije pojavne stvarnosti, predstavljajući prikazane predmete i bića kao slike iz izvanfilmske

⁸⁶ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada, 2000. [1977.], str. 36.

⁸⁷ Isto, str. 37.

⁸⁸ Isto, str. 239.

⁸⁹ Isto, str. 240.

⁹⁰ Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM, 2007., str. 51.

⁹¹ Isto, str. 52.

stvarnosti (...) eksperimentalni film u svom temelju nastoji poništiti mimetičke konotacije prizora.⁹² Eksperimentalni film je prema Giliću nefikcionalni film koji ne teži referenciji na stvarni svijet.⁹³ Ovaj filmski rod prikazuje samo fragmente filmskih svjetova, a predmeti koje prikazuje dio su izvanfilmskog konteksta. Eksperimentalni film naglašava filmski medij/filmsku formu te umjetničku komunikaciju, a često ga se povezuje i s video umjetnošću.

Za eksperimentalni film karakteristično je asocijativno filmsko izlaganje. U njemu se „motivi (u kadrovima ili unutar jednoga kadra) nižu prema asocijativnim načelima sličnosti i razlike, metafore i metonimije, ili, primjerice veza zasnovanih na izvanfilmskom (recimo „predgledateljskom“) znanju.“⁹⁴ Turković navodi kako postoje dva osnovna tipa izlaganja – narativno i asocijativno izlaganje.⁹⁵ Prema njemu postoje i dva podtipa asocijativnog izlaganja – argumentacijsko (diskurzivno) i poetsko, a za oba je značajno da se koriste diskontinuiranom montažom. Poetskom tipu izlaganja pripadaju brojni eksperimentalni filmovi i poetski dokumentarci te je ono usredotočeno na „emotivni, sugestijski, dočaravajući efekt.“⁹⁶

4.2. Video i video umjetnost

U kontekstu ovog istraživanja pod pojmom video razumijeva se prvenstveno video rad ili video djelo. No, video je u osnovi predstavljao medij koji se tehnički razlikuje od filma. Hrvoje Turković navodi distinkciju medija videa i filmskog medija. „Videozapis je elektronski zapis, a filmski zapis je kemijsko-fizikalni. Naprave kojima se priređuju jedan i drugi zapis prilično su različite, jer se odnose na obradu različite tvari: kamere im se razlikuju, razlikuju se u potrebi (ili nepotrebnosti) laboratorijske obrade, u montaži i naknadnoj obradi, u izgledu vrpce, kao i u nekim aspektima prikazivanja (projekcije).“⁹⁷ Pod video instalacijom se podrazumijeva smještanje televizijskog ili filmskog ekrana, na kojem se vrti video ili film, među druge probrane predmete koji su aranžirani kao skulptura ili ambijentalni aranžman.⁹⁸

⁹² Isto, str. 54.

⁹³ Isto, str. 58.

⁹⁴ Gilić, 2005., 57., Peterlić, 2000.

⁹⁵ Hrvoje Turković, „Kako protumačiti „asocijativno izlaganje“ (i da li je to uopće potrebno)“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 45 (2006.), str. 19.

⁹⁶ Isto, str. 19.

⁹⁷ Hrvoje Turković, „Videodjelo naspram televizijskog i filmskog djela“, u: *Zapis – glasilo Hrvatskog filmskog saveza – posebni broj* (2001.), str. 72.

⁹⁸ Hrvoje Turković, „Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film“, u: *Zapis – glasilo Hrvatskog filmskog saveza – posebni broj* (2002.), str. 37.

Nikica Gilić video umjetnost smatra umjetničkim stvaralaštvom nastalim u zasebnom stvaralačkom mediju, na razmeđu eksperimentalnog filma, slikarstva, konceptualne umjetnosti i novih tehnologija.⁹⁹ Naziv video je uvriježen naziv za video djela, premda ona u današnje vrijeme nastaju pretežito u digitalnoj tehnologiji.

Eksperimentalni film čini dio različitih tradicija, ovisno o području umjetnosti iz kojeg se na njega gleda. Iz perspektive video umjetnosti eksperimentalni film je sastavni dio njezine tradicije, dok se iz perspektive eksperimentalnog filma video umjetnost razumijeva kao žanr ili smjer filmskog eksperimentalizma – „prostor daljnjeg razvijanja eminentno eksperimentalističkih filmskih ideja i postupaka.“¹⁰⁰ Video umjetnost prestaje biti filmom naglašavanjem njegove konceptualističke dimenzije i povezivanjem uz vizualne umjetnosti. No, i vizualne umjetnosti putem video umjetnosti prelaze u područje filma.

Korištenje video tehnologije najčešće se vezuje uz načine komuniciranja i reprezentacije povezane s izložbenim prostorima galerija i muzeja. Poteškoće oko definiranja pojedinog djela eksperimentalnim filmom ili video djelom mogu se otkloniti ako se pozornost obrati na mjeru u kojoj djelo upućuje ili ne upućuje na samu video tehniku. Gilić navodi kako je često teško uočiti bitniju razliku između video i filmskih djela pojedinih hrvatskih eksperimentalista, poput onih Tomislava Gotovca i Ivana Faktora.¹⁰¹ Osim toga, javili su se i novi filmski žanrovi izrazito politiziranih poetika poput feminističkog žanra, koji se protežu kroz sva tri filmska roda. Autor izdvaja hrvatske umjetnice Sanju Iveković i Renatu Poljak, koje „često režiraju iznimno uspjele (pa i međunarodno zapažene) feminističke eksperimentalne i dokumentarne filmove.“¹⁰²

A. L. Rees proučavao je eksperimentalni ili umjetnički pokret u filmu i videu kao nezavisnu, ali jedinstvenu silu s vlastitim razvojem i vlastitom estetikom.¹⁰³ Njegova je teza kako su umjetnički film i video zaseban oblik kulturne prakse, koji je autonoman u odnosu na *mainstream* kinematografiju.¹⁰⁴ Autor je pisao o pristupima filmu i videu kroz galerijski prostor, kao i kroz fluidno internetsko vrijeme. Galerijski prostor od posjetitelja zahtijeva prisutnost potrebnu za doživljaj djela, dok internet otvara nelinearan pristup virtualnom doživljaju bez prave prisutnosti.¹⁰⁵ Niti jedan od

⁹⁹ Gilić, 2007., 57.

¹⁰⁰ Isto, str. 57-58.

¹⁰¹ Isto, str. 58.

¹⁰² Isto, str. 133.

¹⁰³ A. L. Rees, *Povijest eksperimentalnog filma i videa: Od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse*, Zagreb: 25 FPS, Udruga za audio-vizualna istraživanja, 2016., str. 17.

¹⁰⁴ Isto, str. 19.

¹⁰⁵ Isto, str. 183.

ova dva oblika recepcije ne angažira gledatelja već mu samo pruža uvid u umjetnički rad. Postprojekcijske rasprave prvenstveno su vezane uz eksperimentalni pokret, no kada se u galerijskim prostorima održavaju filmske projekcije oni se transformiraju u prostore nalik kinotekama i kino klubovima.¹⁰⁶ Prema njemu, galerijski je video doveden u pitanje zbog reproduciranja normi filmske drame i nemogućnosti da udovolji zahtjevima gledanja vremenske umjetnosti. Uz to, smatrao je kako se „filmovi koji se prikazuju u praznim prostorijama ili ih na trenutak ugleda posjetilac u prolazu ne mogu smisleno doživjeti.“¹⁰⁷

4.3. Video umjetnost i hrvatski kontekst

Pojavom prijenosne video opreme – Sony Portapak kamere te šire dostupnosti snimanja na magnetskoj vrpci, dolazi do pojave i razvoja video umjetnosti. Video se u Hrvatskoj javlja u kontekstu nove umjetničke prakse i razvija se usporedno s konceptualnom umjetnošću. Nova umjetnička praksa obuhvaća performanse, instalacije, akcije pa se prestaje govoriti o likovnim umjetnostima, a počinje se govoriti o vizualnim umjetnostima ili vizualnim komunikacijama.¹⁰⁸ Osim instalacijsko-performerskog korištenja videa, mnogi ga umjetnici počinju koristiti kao što su ranije koristili film – dokumentirajući svoje performanse ili ga dodatno likovno obrađujući u autonomno djelo, dok neki video sliku tretiraju kao sliku koja ne predstavlja zamrznuti kadar, već ističe kretanje unutar slike. Video umjetnost je tako postala analogna eksperimentalnom filmu, s kojim dijeli zajedničko područje, no njihov je odnos iznimno zamršen jer oni njeguju dvije zasebne tradicije. Video umjetnost smatra se područjem likovnih umjetnosti, prikazuje se u sklopu izložbenih prostora galerija i muzeja te o njoj pišu likovni kritičari i teoretičari.¹⁰⁹ Ona gradi vlastitu tradiciju te se video umjetnici ne oslanjaju na film i filmsku tradiciju eksperimentiranja nego na prethodne i okolne video umjetnike, što vrijedi i za hrvatski kontekst.¹¹⁰

Marijan Susovski piše kako su umjetnici otkrili kako je video *snažan analizator stvarnosti*, no za razliku od filma on ne uspostavlja drugu stvarnost, već se njime stvarnost provjerava i revidira.¹¹¹ Navodi i njegove druge karakteristike – otkrivanje nepoznatog u poznatom te izoštravanje osjetila za percipiranje prirodnog vremenskog trajanja. „Videom se normalni tok vremena čini

¹⁰⁶ Isto, str. 183.

¹⁰⁷ Isto, str. 193.

¹⁰⁸ Turković, 2001., 73.

¹⁰⁹ Isto, str. 73-74.

¹¹⁰ Isto, str. 74.

¹¹¹ Marijan Susovski, „Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 18 (1999.), str. 5.

uspoređenijim i podložnijim analizi, svaki pokret kao da se zbiva u produženim vremenskim odsječcima, čini se da može postati dramatskim – svaki događaj čini se kao *suspens*.“¹¹² Silva Kalčić izdvaja sljedeće odlike videa kao umjetničke prakse: vremensku manipulativnost, interaktivnost, uporabu video kamere kao senzorne ekstenzije ljudskog tijela i sudionika u performansu, hibridnost medija, no i poteškoće s određivanjem kritične skupine kojoj je on primaran medij.¹¹³ Navodi kako je za video radove karakteristična „privatizacija prostora u smislu individualizacije prostornog doživljaja: dezorijentacija, fragmentarni prostor.“¹¹⁴

Hrvatski konceptualni umjetnici – Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Boris Bučan prvu značajniju priliku za rad s video opremom dobivaju u sklopu izložbe *Trigon '73*, u Grazu 1973. godine. Video radove ponovno stvaraju na video radionicama u Motovunu 1976. godine u sklopu IV. Motovunskog susreta pod nazivom *Identitet = Identita*.¹¹⁵ Hrvoje Turković ističe kako su njihovi video radovi nastajali bez prethodnog znanja „o jakoj filmsko-eksperimentalističkoj tradiciji kod nas, ali s visokim stupnjem srodnosti.“¹¹⁶ Video umjetnost stoga čine djela koja nastaju u području vizualnih umjetnosti kao i u području filmske umjetnosti, no potrebno ih je sagledavati kao izdiferenciranu cjelinu.

Tihomir Milovac video smatra najradikalnijim oblikom postupka dematerijalizacije umjetničkog objekta.¹¹⁷ Mišljenja je kako je video redefinirao pojam umjetničkog djela, kao i područje njegova djelovanja. Video se sedamdesetih godina XX. stoljeća odvojio od televizije kao zaseban medij i postao legitimnim medijem umjetničkog izražavanja. Performansi za kameru, prisutni u sedamdesetim godinama XX. stoljeća, održali su se do danas kod video umjetnika kao što su Renata Poljak i Ana Hušman.¹¹⁸ U osamdesetim godinama dolazi do procvata video instalacija, koje uključuju umjetničke medije poput skulpture, arhitekture i slikarstva.¹¹⁹ U tom se desetljeću razvijaju i forme višekanalnih prikaza. Sredinom osamdesetih djeluje umjetnički par Breda Beban i

¹¹² Isto, str. 5.

¹¹³ Silva Kalčić, „Samoaktualizacija i imanentna suvremenost video medija“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 115.

¹¹⁴ Isto, str. 141.

¹¹⁵ Susovski, 1999., str. 5.

¹¹⁶ Turković, 2001., 74.

¹¹⁷ Tihomir Milovac, „Paradoks nevidljivosti“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 13–107.

¹¹⁸ Isto, str. 53.

¹¹⁹ Isto, str. 69., 71.

Hrvoje Horvatić, koji su se u video djelima bavili pitanjima identiteta u psihološkom, političkom ili etničkom smislu.¹²⁰ Zbog jednostavnosti korištenja i cjenovne pristupačnosti, video devedesetih godina XX. stoljeća postaje široko rasprostranjen medij umjetničke proizvodnje. Godine 1996., značajniji su se video umjetnici – Vladislav Knežević, Igor Kuduz, Davor Mezak, Simon Bogojević Narath, Vlado Zrnić, Milan Bukovac te FX Interzone, okupili povodom međunarodnih nastupa pod nazivom *Reference to Difference – Slike razlike*. Njihov je program ponudio presjek tada aktualne situacije na umjetničkoj video sceni i učinio iskorak od etabliranih video umjetnika Sanje Iveković i Dalibora Martinisa.¹²¹

U drugoj polovici devedesetih, umjetnici obrazovani u inozemstvu donijeli su nove teme i pristupe te su najavili novu paradigmu u hrvatskoj video umjetnosti – Sandra Sterle, Lala Raščić, Renata Poljak, Nicole Hewitt, Nika Radić, Tina Gverović i Ben Cain, Iva Matija Bitanga, Ana Bilankov, Dan Oki, Darko Fritz, Tomislav Brajnović, Petar Brajnović, Dario Bardić, Vladimir Frelih, Leo Vukelić.¹²² Video produkcija u devedesetima nije bila institucionalno podupirana te većina radova nastaje u inozemstvu – u emigraciji ili umjetničkim rezidencijama ili je riječ o video radovima kućne izrade.¹²³ Umjetnici koji su se umjetnički formirali 1990-ih godina, dvijetisućitih su počeli predavati na umjetničkim akademijama u Zagrebu, Splitu i Rijeci, na odsjecima za nove medije. Tihomir Milovac drži kako je usprkos tehnološkoj skromnosti i neujednačenoj institucionalnoj podršci, do kraja prvog desetljeća dvijetisućitih godina video umjetnost u Hrvatskoj postigla značajne umjetničke rezultate.¹²⁴ Video je postao demokratičnim umjetničkim medijem koji ne treba izložbeni prostor za prikazivanje. Suvremena umjetnost izlazi u javni prostor, dok bijele prostorije postaju *black boxovi* za projekcije dijapozitiva, video i filmskih djela.¹²⁵

Silva Kalčić drži kako je povijest video umjetnosti „mlada i koincidira s promjenom društvenog statusa žene i početkom njene povećane vidljivosti u javnom životu, u pozicijama moći.“¹²⁶ Mnoge hrvatske umjetnice krajem devedesetih godina počinju stvarati u video mediju. Piše kako je status medija-nosača video slike kao autonomnog umjetničkog djela i dalje prijeporan, jer je

¹²⁰ Isto, str. 71.

¹²¹ Vidi u: Janka Vukmir, „Generacija razlike – novi video u Hrvatskoj: Kako je nastala „generacija razlika“ na hrvatskoj videosceni“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 18 (1999.), str. 13–24.

¹²² Milovac, 2008., 99.

¹²³ Kalčić, 2008., 177.

¹²⁴ Milovac, 2008., 107.

¹²⁵ Kalčić, 2008., 141.

¹²⁶ Isto, str. 133.

„video reproduktivno umjetničko djelo u doba opće reproduktivnosti.“¹²⁷ Antonija Majača drži kako je u doba visokog kapitalizma video u umjetničkom kontekstu prisutan „kao svojevrsno *high-tech* slikarstvo na velikim projekcijama“ ili „kao intimistički, neposredni zapis koji na produkcijski skromniji način registrira umjetnikovo psihološko stanje.“¹²⁸

Jedna od umjetnica koje djeluju na razmeđu umjetnosti i antropologije je Sandra Sterle koja video radovima naglašene performativne dimenzije – *Okolo naokolo* (od 1996. godine) problematizira ulogu dalmatinske žene u patrijarhalnom okruženju te rodni identitet.¹²⁹ Na njezinoj se izložbi *Prividi vremena* (2023.) u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, pokazao umjetničin interes spram biografskog istraživanja, (samo)arhiviranja te propitivanja osobne memorije.¹³⁰ Ona poput Renate Poljak multimedijalno istražuje djedovu prošlost i političku dimenziju, kao i osobno pamćenje – od kojeg u svom radu polazi Neli Ružić.

U kontekstu hrvatske umjetničke scene neophodno je navesti kako niz filmskih redatelja i multimedijalnih umjetnika kontinuirano stvara filmove i video radove kojima istražuje teme podrijetla, mjesta pripadanja te krajolika, bilo urbanih ili ruralnih, Multimedijalni umjetnik Toni Meštrović u svojim je video djelima zaokupljen temama mora i otoka Veli Drvenik s kojega je potekao.¹³¹ Meštrović, poput Renate Poljak pripada dalmatinskom podneblju, a interes koji dijele prema otočkim krajolicima i horizontima očituje se u jednom od njegovih posljednjih video radova – *hOrizon (Slana)* (2022.).¹³² Splitski snimatelj Boris Poljak režira kratkometražne dokumentarne filmove koji prikazuju svakodnevicu stanovnika i turista dalmatinskih lokaliteta – *Oni samo dolaze i odlaze* (2017.), *Autofocus* (2013.), *Splitski akvarel* (2009.).¹³³ Eksperimentalni filmski redatelj Damir Čučić u kratkometražnom dokumentarnom filmu *La Strada* (2004.) bilježi užurbanost glavne ulice istarskoga grada Vodnjana.¹³⁴ Multimedijalni umjetnik i eksperimentalni filmski redatelj Ivan Faktor,

¹²⁷ Isto, str. 195.

¹²⁸ Antonija Majača, „Što je (video) umjetnost prema ovom biću?“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 201.

¹²⁹ Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu: Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA, 2016., str. 305-306.

¹³⁰ MSU, *Sandra Sterle: Figments of Time / Prividi vremena*, <http://www.msu.hr/dogadanja/sandra-sterle-figments-of-time-prividi-vremena/1113/en.html> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³¹ Toni Meštrović, *CV*, Mrežna stranica *Macaknara*, <https://macaknara.hr/curriculum-vitae/> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³² Toni Meštrović, *hOrizon (Slana)*, Mrežna stranica *Macaknara*, <https://macaknara.hr/horizon-slana/> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³³ HAVC, *Splitski akvarel*, <https://havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/splitski-akvarel> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³⁴ HFS, *La Strada*, http://www.hfs.hr/hfs/filmovi_detail.asp?sif=18 (pregledano 20. rujna 2023.)

snima svakodnevicu na njemu bliskim slavonskim predjelima, što se očituje u njegovu filmu *Pustara* (2010.).¹³⁵ Snimanje autorima bliskih lokaliteta javlja se i mnogo ranije, u djelu *Monolog o Splitu* (1961.–1962.) čuvenog eksperimentalnog filmskog autora Ivana Martinca.¹³⁶ Spomenuti umjetnici i redatelji u navedenim djelima istražuju sebi bliske krajolike i ambijente, no njihova su djela opservacijskoga tipa, održavaju osobni odmak te u njima izostaje naracija u prvom licu.

5. Strategije i pristupi u eksperimentalnim filmovima i video radovima

U ovom se poglavlju analiziraju i interpretiraju eksperimentalni filmovi¹³⁷ *Nigdina* (2018., 17'34") Neli Ružić, *Porvenir* (2020., 12'10") Renate Poljak, dokumentarno-eksperimentalni film *Lika/Bez naslova* (2020., 10') Ane Hušman, eksperimentalni film/video esej *Dragi Aki* (2021., 14'40") Nine Kurtele i sedmokanalni video rad *Tražeci nju* (2021.) Sabine Mikelić.¹³⁸ Navedene radove, nastale u vremenskom rasponu od 2018. do 2021. godine, osim rodne odrednice, povezuje tematska preokupacija – sagledavanje vlastitog identiteta u odnosu prema fizičkim mjestima i krajolicima te spram vlastite okoline i promjena koje su u njihovim životima nastupile prolaskom vremena. Analizom se nastoji otkriti što je zajedničko, a što različito, kod petero umjetnica različitih umjetničkih poetika koje stvaraju radove koji se tematski podudaraju. U radu se razmatra na koje načine autorice pristupaju umjetničkom istraživanju i kakve strategije u navedenim radovima koriste. U navedenim radovima one ne ekspliciraju i ne naglašavaju svoju rodnu ulogu, niti svoju umjetnost nazivaju feminističkom.

Neli Ružić vlastitu poziciju u filmu iznosi na posredan način. Njezin fokus nije na konceptu mjesta već na konceptu vremena. Ona ne polazi od pitanja vlastita identiteta već se usmjerava na prakse i materijalnost – na vlastitu skulpturu *Prije svitanja*, te na arhitekta Bogdana Bogdanovića i na njegovo spomen-obilježje *Čuvar slobode*. Kroz metafore i poredbe otkriva one dijelove sebe koji

¹³⁵ HFS, *Produkcija – autori, Ivan Faktor*, http://www.hfs.hr/autori_detail.aspx?sif=1 (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³⁶ Kino Tuškanac, *Ivan Martinac*, <http://kinotuskanac.hr/director/martinac-ivan> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹³⁷ Eksperimentalni filmovi Neli Ružić i Ane Hušman dostupni su za gledanje na web stranicama umjetnica, dok su radovi Renate Poljak, Nine Kurtele i Sabine Mikelić zaštićeni autorskim pravima te su u svrhu ovog istraživanja korišteni uz njihovo dopuštenje.

¹³⁸ Sedmokanalni video rad *Tražeci nju* sastoji se od sedam dijelova – *Juhannino mjesto* (4'35"), *Sannimarino mjesto* (5'22"), *Traceyino mjesto* (7'19"), *Zsuzsannino mjesto* (5'17"), *Majino mjesto* (5'31"), *Sabinino mjesto* (6'08"), *Polonino mjesto* (4'46").

su do njezina povratka u Hrvatsku bili odsutni. Umjetnica kroz jezične i vizualne referencije (sl.1.) na Roberta Smithsona progovara o vlastitoj umjetnosti.



Sl. 1. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

Renata Poljak je za film angažirala snimatelja Borisa Poljaka (poput Neli Ružić), a za montažera eksperimentalnog filmskog redatelja Damira Čučića. Ona se u vlastitom filmu pojavljuje u nizu kadrova premda u poprilično pasivnoj ulozi – dok luta gradom tražeći određeni trag ili dok promatra olupinu broda na pješčanoj obali (privilegija *Flâneura*). Njezin lik u totalu ili detalj njezinih leđa služi kao vizualna artikulacija u nedostatku one govorne. Kadrovi koji prikazuju otjelovljeno kretanje ukazuju na premise kojima umjetnica započinje ovo filmsko istraživanje (sl. 2.).



Sl. 2. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma

Ana Hušman je u ruke uzela 16 milimetarsku filmsku kameru te je odradila snimateljski, montažerski i režiserski posao. O njezinom pristupu otkriva sam odabir uskotračne kamere kod koje zrnatost slike priziva dojam uspomene (sl. 3.), prikladno za temu propitivanja življenog iskustva vlastite majke. Ona dijelove vlastitog identiteta nastoji otkriti rekreirajući putove kojima se njezina majka kretala, a vizualne prizore prati majčin glas *u offu*. Prema snimljenom zvučnom signalu jasno je da su neke od snimki one telefonskih razgovora, no autoričin glas je na nekim snimkama tek slučajno ulovljen ili je izbačen iz montaže.



Sl. 3. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma

Nina Kurtela, za snimanje je angažirala redatelja i umjetničkog fotografa Bojana Mrđenovića, dok je na scenariju radila s feminističkom dramaturginjom Jasnom Jasnom Žmak. Autorica je režirala vizualno-narativni esej (sl. 4.) kojim eksplicitno propituje vlastiti identitet, iznoseći pitanja i hipoteze, čitajući pisma na engleskom jeziku, upućena finskom redatelju Akiju Kaurismäkiju.



Sl. 4. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma

Sabina Mikelić je svoj višekanalni video režirala i snimila. Dokumentirala je sedam ispovijesti žena različitog porijekla koje su imigrirale u nizozemski grad Nijmegen, uključujući vlastitu. Kroz njezin se rad provlači tema pripadanja – pripadanja mjestima koje su napustile (sl. 5.) te onim novima s kojima su se (više ili manje uspješno) povezale. Ona najneposrednije izlaže vlastitu poziciju i njezin je sedmokanalni video najizravnija studija iskustva migracije. U prezentaciji je od svih autorica najbliža dokumentarnom filmu. Kada se sagleda u cjelini, projekt *Tražeći nju* blizak je autoetnografskom istraživanju.



Sl. 5. Sabina Mikelić, *Tražeci nju* (2021.), kadar iz video rada

Premda je riječ o generacijski raznolikim vizualnim umjetnicama, raznovrsnih umjetničkih poetika, gotovo sve su navedene umjetnice određene godine svojih života provele u inozemstvu radi obrazovanja, stručnog usavršavanja, boravka na umjetničkim rezidencijama ili su odselile iz Hrvatske radi zajedničkog života s partnerom. Obuhvaćena djela bilježe (auto)biografske doživljaje, imaju pripovjedni narativ, autoričin glas *u offu* je u manjoj mjeri prisutan (kod Renate Poljak) ili opsežno eksplicira poziciju autorice (kod Nine Kurtele). Pripovijedanje je kod većine umjetnica putopisnog karaktera, no kod Nine Kurtele kreće od epistolarnе forme, što korespondira s hibridnom formom video eseja. Izlaganje *u offu* kod Neli Ružić odnosi se na osobna i kolektivna izmještanja, povratak iz inozemstva te protjecanje vremena. Renata Poljak vizualno istražuje pradjedovu emigraciju u Južnu Ameriku te posjećuje gradić u kojem je on živio i preminuo. Ana Hušman snima mjesto u ličkom krajoliku, dok se njezina majka putem telefona, *u offu*, prisjeća pojedinih lokaliteta i nekadašnjeg života ondje. Nina Kurtela obraća se Akiju Kaurismäkiju – njezin glas *u offu* čita pisma u kojima propituje i kontemplira vlastiti identitet, obiteljsko prezime te vlastitu poziciju u globaliziranom svijetu. Svaki se video Sabine Mikelić sastoji od vrlo jednostavne strukture – od kadra s fotografijom mjesta uz koje je snimljena žena emocionalno vezana, što otkriva glas žene *u offu* te statičnog kadra odabrane lokacije u kojem je ta ista leđima okrenuta kameri, dok *u offu* nastavlja pripovijedati o iskustvu migracije. Žene pripovijedaju na materinjim jezicima, a Sabina Mikelić isto

čini na čakavskom narječju – preciznije na čakavskoj ikavici specifičnoj za dijalekt otoka Raba na kojemu je odrasla.

Na ovim se primjerima radova potvrđuje teza kako je digitalizacija medija dovela do brisanja granice između video rada i eksperimentalnog filma.¹³⁹ Osim Sabine Mikelić, koja njeguje multimedijalni izričaj i školovana je kao filmska redateljica, većina umjetnica zbog pristupačnosti ponajviše djeluje u mediju videa. Iznimka je Ana Hušman, koja je poput Mikelić diplomirala nove medije te pretežno snima eksperimentalne filmove. Njezin je odabir snimanja na 16 milimetarskoj vrpici indikativan. Ona stvara sa sviješću o tradiciji eksperimentalnog kinoklubske stvaralaštva hrvatskih autorica i oslanja se na koncept istraživanja u filmu – koji je nasljeđe Genre Film Festivala (GEFF-a).¹⁴⁰

Posljednjih desetljeća, s većom institucionalnom potporom i mogućnosti da se umjetnice izraze u mediju filma postaju brojnije. Tome u prilog treba navesti podatak kako su *Nigdina*, *Porvenir* i *Dragi Aki* podržani financijskim sredstvima Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC-a).¹⁴¹ Film *Lika/Bez naslova* sufinanciran je međunarodnim sredstvima.¹⁴² Sedmokanalni video *Tražeci nju* nastao je u okviru istoimenog projekta, kao dio programa *Social Aspects #7* fundacije Derde Wal, nizozemske pokrajine Gelderland.¹⁴³ *Tražeci nju* je originalno zamišljen kao eksperimentalno-dokumentarni film, koji bi se u bližoj budućnosti trebao realizirati kao srednjometražni film, u suradnji s produkcijskom kućom Restart.¹⁴⁴

Umjetnice sadržajem svojih radova, ali i samosvjesnim procesom stvaranja radova sagledavaju i afirmiraju vlastite identitete i identitetske pozicije – rodne, nacionalne, kulturne, na posredne načine (stavljajući fokus na članove obitelji ili umjetnička djela) ili izravno

¹³⁹ Kalčić, 2008., 193.

¹⁴⁰ Vidi u: Ana Hušman, „Podcijenjeni rad: Istraživanje, kinoklubaštvo i stvaralaštvo autorica”, u: Luka Ostojić, *Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb*, Zagreb: Kinoklub Zagreb, 2019., str. 126–131.

¹⁴¹ *Nigdina* je podržana i sredstvima Grada Splita. HAVC, *Nigdina*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/nigdina> (pregledano 18. kolovoza 2023.); *Porvenir* je podržan i sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske. HAVC, *Porvenir*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/porvenir> (pregledano 23. kolovoza 2023.); HAVC, *Dragi Aki*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁴² Na odjavnoj špici filma *Lika/Bez naslova* stoji da su ga sufinancirali Haus der Kulturen der Welt (Berlin) i Harun Farocki Instituta (Berlin) u okviru izložbe i istraživačkog projekta *Education Shock. Learning, Politics and Architecture in the 1960s and 70s* (29. 01. – 02. 5. 2021.) kustosa Toma Holerta, te suradničkim projektom *Education from Below*, koji organiziraju Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam), MACBA (Barcelona) i WHW (Zagreb). Ana Hušman, *Lika/Bez naslova*, <https://anahusman.net/hr/2020-lika-untitled/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)

¹⁴³ Projekt su financijski podržali Gemeente Nijmegen, Provincie Gelderland i Mondriaan Funds. *Looking for Her, About the project*, <http://lookingforher.sabinamikelic.com/about-the-project/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁴⁴ Restart, *Tražeci nju*, <https://restarted.hr/film/u-produkciji/trazeci-nju/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

(performativnom konstrukcijom, epistolarno, kolaborativno). Pritom, koriste distinktivne strategije snimanja i reprezentacije koje se u kontekstu ovog istraživanja sagledavaju kroz perspektivu osjetilne antropologije. Polazišta za analizu njihovih radova su njihova multiosjetilna i otjelovljena iskustva i prakse koje u radovima prikazuju te identitetske pozicije koje u procesu snimanja zauzimaju.

5.1. Vrijeme, mjesto, memorija, krajolik i identitet na primjeru filma *Nigdina* Neli Ružić

Neli Ružić (1966., Split) multimedijalna je umjetnica koja u svojim radovima istražuje preklapanja osobnog i kolektivnog sjećanja u odnosu na tranzicijske identitete, percepciju vremena te povijesne narative. Diplomirala je slikarstvo na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu te magistrirala na Facultad de Artes, UAEM, u Meksiku. Stvara u medijima fotografije, objekata, intervencija u javnom prostoru, instalacija, videa i video instalacija. Docentica je na slikarskom odsjeku Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu. Krajem devedesetih otišla je živjeti u Meksiko City, a u Hrvatsku se vratila 2012. godine. Kroz sve njezine radove proteže se problematika vremena, heterokronije i memorije.¹⁴⁵

Eksperimentalni film *Nigdina* (2018.) sastoji se od dvije dramaturške okosnice – prikaza njezine skulpture *Prije svitanja* te prikaza mjesta na kojem je stajao spomenik *Čuvar slobode* Bogdana Bogdanovića.¹⁴⁶ Oba su rada, u različitim vremenskim epohama svoje mjesto pronašli na području povijesnih bitaka, na tvrđavi Klis.¹⁴⁷ Umjetnica filmom istražuje osobno iskustva odlaska i povratka te preslagivanje identiteta.¹⁴⁸ U njemu su obuhvaćene dihotomije individualne memorije/društvene memorije te autobiografsko/povijesno. Film prati umjetnička knjiga *Nigdina / NOWhere*, izdana 2019. godine.

Čuvar Slobode, spomen je obilježje palim borcima NOB-a i žrtvama fašističkog terora kliškoga kraja. Njegova antropomorfna figura visoka 9,60 metara bila je smještena ispod sjevernih zidina kliške tvrđave. U njegovu podnožju nalazilo se kružno obilježje sa stihovima Živka Jeličića,¹⁴⁹ kao i kameni cvjetovi sa 199 latica s uklesanim imenima, godinama rođenja i smrti 149 poginulih

¹⁴⁵ HULU Split, Neli Ružić, <http://hulu-split.hr/artisti/ruzic-neli/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁴⁶ Bogdan Bogdanović bio je beogradski arhitekt i urbanist značajan zbog brojnih spomen-obilježja diljem bivše Jugoslavije, a *Čuvar slobode* je njegov posljednji realizirani spomenik.

¹⁴⁷ Kliška se utvrda uzdiže na brijegu između planina Kozjak i Mosor te predstavlja „strateško mjesto povijesnih bitaka, ali i borbi za predstavljanja povijesti.“ Neli Ružić, *Nigdina / NOWhere*, Zagreb: Vlastita naklada, Knjižnice grada Zagreba, 2019., bez paginacije

¹⁴⁸ HAVC, *Nigdina*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/nigdina> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁴⁹ „Klis vjekovima slobode znamen, vječnosti prkoskamen.“ Ružić, 2019., bez paginacije

boraca i 50 žrtava fašizma. Početkom 1996. godine spomenik je vandaliziran, a zatim ga je Općina Klis uklonila s objašnjenjem kako se on ne uklapa u ambijent tvrđave.

Prije svitanja skulptura je koja se sastoji od 79 betonskih ploča s otiscima ruku 79 osoba. Modularna podna skulptura izrađena je za izložbu *Checkpoint* koja se 1995. godine održala u Modernoj galeriji (danas Nacionalni muzej moderne umjetnosti) u Zagrebu, u organizaciji Soros centra za suvremenu umjetnost.¹⁵⁰ Skulptura je posljednji puta izložena na *Izložbi skulptura* na Kliškoj tvrđavi, na položaju Mezzo, a umjetnici nikad nije vraćena.¹⁵¹

Umjetnica na početku filma *Nigdina* izgovara citat iz teksta Roberta Smithsona:

„Vrijeme-trenutak je mjesto bez pokreta.

Ako je vrijeme mjesto, bezbrojna mjesta su moguća.“¹⁵²

Njime nastoji ukazati kako je vrijeme relativna i subjektivna kategorija te kako svaki pojedinac ima jedinstvenu mjeru/unutarnji osjećaj za vrijeme. Pozivajući se na *land-art* umjetnika Roberta Smithsona referira se na entropiju, koja čini sastavni dio njegovih umjetničkih djela. Entropija označava propadanje kao slučaj te kao neizbježnu vremensku deterioraciju umjetničkih djela, ali i njihovu poetičku karakteristiku.¹⁵³

Kulturni geograf Christopher Tilley iznosi kako su „osobne biografije, društveni identiteti i biografija mjesta blisko povezani“, a sjećanja na prijašnja kretanja određenim krajolikom esencijalna su za njegovo razumijevanje.¹⁵⁴ Umjetnica *u offu* pripovijeda o ponovnom posjetu Klisu, dok se nižu kadrovi betonskih ploča (sl. 6.) koje sačinjavaju rad *Prije svitanja*. Nakon dvadeset godina nalazi ih na istom mjestu no oštećene prolaskom vremena i utjecajem atmosferilija. „Mala vječnost koja se troši... I onda zaboravi.“ – Izgovara riječi dok se sugestivno izmjenjuju kadrovi otkrnutih ploča zaraslih u travu i neuredno naslaganih na hrpe.

¹⁵⁰ Skulptura je izložena u okviru dijela izložbe pod nazivom *Intersticij* koji je kurirala Janka Vukmir. O radu je zapisala sljedeće: „Neli Ružić stvara rad počela, prije nego je govor postojao, osjećaj nosi sve značenje djela.“ Janka Vukmir, „Intra muros – extra muros“, u: Darko Šimičić, Jadranka Vinterhalter, Janka Vukmir: *Checkpoint*, Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost – Zagreb, 1995., bez paginacije

¹⁵¹ „Nemarom organizatora izložbe skulptura nikada nije vraćena s Klisa, ali ni ja na tome nisam inzistirala. Znam da mi je tada bio bitniji proces njezine izrade: sakupljanje tragova bliskih ljudi, kao i slučajnih prolaznika, koji su u konačnici činili anonimnu zajednicu, osjećaj zajedništva.“ Ružić, 2019., bez paginacije

¹⁵² Vidi Prilog 1. za transkript naracije filma *Nigdina*.

Robert Smithson, „Entropy and the New Monuments“, u: Artforum (lipanj 1966.), Mrežna stranica *Holt/Smithson Foundation*, <https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments> (pregledano 16. kolovoza 2023.)

¹⁵³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005., str. 170.

¹⁵⁴ Christopher Tilley, *A Phenomenology of Landscape – Places, Paths and Monuments*, Oxford: Berg, 1994., 27.



Sl. 6. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

Prema Timu Cresswellu, jedan od primarnih načina konstituiranja sjećanja jest kroz proizvodnju mjesta. Jedno od takvih mjesta je zasigurno Kliška utvrda, kao i postavljeno pa uklonjeno spomen-obilježje *Čuvar slobode*. Cresswell smatra kako sama materijalnost mjesta ukazuje na to da je sjećanje upisano u krajolik kao javna memorija.¹⁵⁵ Edward S. Casey piše o mjestima-sjećanja kao „sposobnosti mjesta da oživi prošlost u sadašnjosti i doprinese proizvodnji i reprodukciji društvenog sjećanja.“¹⁵⁶ „Materijalnost, značenje i prakse zajedno sudjeluju u stvaranju mjesta sjećanja“ tvrdi Cresswell.¹⁵⁷ Tilley smatra kako su lokaliteti i krajolici ugrađeni u društvena sjećanja te njihove prošlosti i njihovi prostori konstituiraju njihove sadašnjosti.¹⁵⁸ Autor ističe kako su prostor i vrijeme povezani društvenim praksama. Ingold percipiranje krajolika povezuje s prisjećanjem, ali ne onim koje zahtijeva predodžbu mentalne slike pohranjene u umu, „već perceptivno se angažirajući s okolišem bremenitim prošlošću.“¹⁵⁹

Politički sustavi imaju svoju agendu – kakva će društvena sjećanja/kulturu sjećanja promovirati i koji će se povijesni narativi perpetuirati. Devedesetih godina XX. stoljeća *Čuvar slobode* postaje neželjeni element novoga političkog uređenja te mjestom osporavanja heroja

¹⁵⁵ Tim Cresswell, *Place: An Introduction*, West Sussex: John Wiley & Sons, 2015. [2004.], str. 120.

¹⁵⁶ Isto, str. 121.

¹⁵⁷ Isto, str. 121.

¹⁵⁸ Tilley, 1994., 27.

¹⁵⁹ Ingold, 2002. [2000.] str. 189.

narodnooslobodilačke borbe i žrtava fašizma. „Stalno i privremeno relativne su kategorije. Pogotovo u zemlji neželjenih prošlosti.“ – Umjetnica komentira uklanjanje Bogdanovićeve spomen-obilježja koje je trebalo biti postavljeno za vječnost, a postalo je neželjeno poput Bogdana Bogdanovića. On 1993. godine iz Beograda sa suprugom odlazi u egzil u Beč, gdje i umire 2010. godine, saznaje se u filmu.

Neli Ružić u filmu kombinira krupne planove i detalje predmeta, umjetničkih radova i mjesta u okolišu. U jednom od kadrova na dijaprojektoru se izmjenjuju dijapozitivi, nastali iz fotodokumentacije rada *Prije svitanja* fotografa Nikole Dvornika. Umjetnica za potrebe filma rekreira materijalnu, otjelovljenu praksu kojom je nastao navedeni rad. Tijekom filma prikazuju se kadrovi njezinih ruku koje kroz sito protresaju šljunak, lopaticom miješaju smjesu šljunka i cementa, dodaju vodu, rade smjesu, zaglađuju kvadratnu betonsku pločicu te utiskuju armaturnu mrežu (sl. 7.). Potom se u montažnoj sekvenci nižu umjetničke fotografije žica iz kolekcije koju je Pedro Altamiran pronašao na različitim meksičkim gradilištima. Altamiran ih je pronalazio od 1986. do 2005. godine, a umjetnica je kolekciju fotografirala 2010. godine.¹⁶⁰ Sve prikazano kao da još uvijek traje i događa se simultano – uobičajen, sukcesivan protok vremena doima se kao da je stao, što je karakteristično za heterokroniju.¹⁶¹ Sama umjetnica o tome piše u umjetničkoj knjizi: „Izmještanje je utjecalo na subjektivnu percepciju vremena, iskustvo odlaska-povratka proizvelo je neku vrstu vremenskog poremećaja, istovremenost sukobljenih temporalnosti što se povratkom još više produbilo.”¹⁶²

¹⁶⁰ Ružić, 2019., bez paginacije.

¹⁶¹ Michel Foucault, „Of Other Spaces, Heterotopias.”, prevedeno iz: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984.), str. 46-49., Mrežna stranica *Michel Foucault, Info.*, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)

¹⁶² Ružić, 2019., bez paginacije



Sl. 7. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

Kliški krajolik prikazan je u crno-bijeloj slici te u *time-lapse* tehnici dok se doba dana izmjenjuju (sl. 8.). Rečenice fragmentarnog narativa, koje umjetnica izgovara, prate sugestivni kadrovi. Izjavu o tome kako je 1996. godine odlučeno da se *Čuvar slobode* ne uklapa u ambijent tvrđave, prati zamračeni kadar sniman iz donjeg rakursa, s gotovo crnom trobojnicom koja se vijori na oblačnom nebu. Atmosfera je komorna i zvučna kulisa postaje neugodna za slušanje. Umjetnica na taj način slikom i zvukom predočava vlastiti odnos i stav prema događajima iz prošlosti, čija se temporalnost proteže u sadašnjost. Devedesete su za nju „zagušljivo i nepomično vrijeme koje ne prolazi“ – navodi kako ga je Bogdanović nazvao vremenom „novokomponovanih sećanja“.



Sl. 8. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

U drugom dijelu filma prikazuju se kadrovi u kojima su prisutna kvadratna ogledala. Umjetnica ih je postavila na mjesto gdje je stajalo Bogdanovićevo spomen-obilježje. Ogledala su postavljena i između betonskih ploča njezina rada. Na betonsku ploču s udubljenim otiskom ljudskih ruku položila je ogledalo koje reflektira odbljesak sunca i putanju oblaka. Umjetnica jukstaponira materijalnost ploče u kojoj je zabilježen otisak ljudskih ruku te ogledalo koje pruža efemernu refleksiju okoliša i vremena (sl. 9.). Prema Michelu Foucaultu ogledalo objedinjuje zajedničko iskustvo utopije i heterotopije.¹⁶³ Utopijom ga čini spoznaja kako je ono „bezmjestno mjesto“ te se osoba u njemu vidi ondje gdje je odsutna, a heterotopijom to što osoba sebe percipira stvarnom kroz tu virtualnu točku.¹⁶⁴ Irena Bekić u umjetničkoj knjizi *Nigdina / NOWhere* ukazuje kako je sam naslov filma referencija na Smithsonovu praksu postavljanja ogledala kako bi se mapirao prostor. Navodi kako se tim konceptom nastoji obuhvatiti beskraj, a zrcalna fragmentarna slika održava mjesto iako to sama nije.¹⁶⁵

¹⁶³ Michel Foucault, „Of Other Spaces, Heterotopias.”, prevedeno iz: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984.), str. 46-49., Mrežna stranica *Michel Foucault, Info.*, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)

¹⁶⁴ Isto, bez paginacije

¹⁶⁵ Irena Bekić, „Nigdina ili bilješke o vremenu”, u: Neli Ružić, *Nigdina / NOWhere*, Zagreb: Vlastita naklada, Knjižnice grada Zagreba, 2019., bez paginacije. „Ona je prekid u kontinuitetu, suspenzija prostora i vremena, trag tijela bez kraja i



Sl. 9. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

Ukazujući na konstruiranje i razgradnju društvene memorije te nestalnost povijesti, Neli Ružić u filmu istražuje osobno sjećanje i vlastitu prošlost. Traga za komadićima vlastita identiteta razasutima nad oceanom. Prema Christopheru Tilleyju „kretanje u svijetu uvijek uključuje gubitak mjesta, kao i dobitak fragmenta vremena.“¹⁶⁶ Neli Ružić kao da ima bezbrojne fragmente vremena koje ne može posložiti – na početku filma sjetno se osvrće na „regije praha vremena“.

Njezin je odlazak u Meksiko i povratak u Hrvatsku stvorio diskontinuitete u njezinu identitetu. Govori o kroničnoj privremenosti Meksika koja joj je postala utočište. Ondje je mogla vidjeti povijest u sebi, koju je isprva samo osjećala u tijelu – što ukazuje na primarnost otjelovljenja u poimanju kulture i sebstva.¹⁶⁷ Najintimnija rečenica koju u filmu izgovara je ona na nematerinskom, španjolskom jeziku – „Unutar sebe vidim diskontinuitete kao da sam slika društvene tranzicije koju sam živjela.“ Diskontinuitete koje prepoznaje u sebi nastoji razriješiti umjetničkom praksom. *Nigdina* stoga predstavlja umjetničko istraživanje, prisjećanje, rekreaciju umjetničkog čina, filmsko dokumentiranje, prostorno mapiranje, *arheologiju vremena* i arhiviranje – osobnog i povijesnog u svoj njihovoj mnogostrukosti.

početka. Ogledalo je, kod Smithsona, simulakrum i prostorna metafora. Ono je i fizička tvar i koncept: površina susreta mjesta i ne-mjesta koja odražava dijalektiku tvari i netvari.“

¹⁶⁶ Tilley, 1994., 27.

¹⁶⁷ Csordas, 1994., 12.

5.2. Putovanje i tijelo na primjeru eksperimentalnog filma *Porvenir* Renate Poljak

Renata Poljak (1974., Split) vizualna je umjetnica i redateljica. Njezino stvaralaštvo obuhvaća medije filma, videa, crteža, instalacije i fotografije. Diplomirala je likovnu pedagogiju na Umjetničkoj akademiji u Splitu 1997. godine, a 1999. završila poslijediplomski studij na École Regionale des Beaux-Arts u Nantesu, smjer film i video.

Dokumentarno-eksperimentalni film *Porvenir* (2020.) treći je dio njezine osobne trilogije koju uz njega sačinjavaju *Partenza* (2016.) i *Još jedan odlazak* (2019.). U eksperimentalnom filmu *Partenza* povezala je povijesnu temu migracija muškaraca s hrvatskih otoka, koji su početkom XX. stoljeća putovali u zemlje Južne Amerike u bijegu od neimaštine i gladi, sa suvremenim migracijama afričkog i azijskog stanovništva u Europu.¹⁶⁸ Dokumentarno-eksperimentalni film *Još jedan odlazak* prati potapanje nekadašnjeg admiralskog broda jugoslavenske mornarice Vis u blizini Brijuna, gdje su 1956. godine započeti razgovori o Pokretu nesvrstanih.¹⁶⁹

Porvenir je grad u čileanskoj pokrajini Ognjena zemlja, kojeg su početkom XX. stoljeća osnovali hrvatski doseljenici u potrazi za zlatom. Jedan od doseljenika bio je i autoričin pradjed što nju motivira da na intimniji način istraži temu važnu za obiteljsku genealogiju. Renata Poljak izravno je performativno uključena u snimanje vlastitog filma. Umjetnica je u nizu kadrova prikazana u punoj figuri, kao pasivna protagonistica koja luta ulicama južnoameričkog grada – nalik *flâneuse*, ženskoj verziji *flâneura*. Njezino putovanje na drugi kraj svijeta zbog umjetničkog istraživanja više ne djeluje kao privilegija, što ukazuje na pomak u društvenoj svijesti i na promjenu društvenog statusa žena na Zapadu. Umjetnica je u *Porvenir*, čije ime na španjolskom znači budućnost, doputovala sa snimateljem Borisom Poljakom te kako sama navodi – isprva nije znala hoće li sakupiti prikladan materijal od kojeg će moći napraviti film.¹⁷⁰ Filmom nastoji odgovoriti na vlastita pitanja – „Ostaju li u našem tijelu sjećanja naših djedova, ostaje li nam sudbina da bježimo i tražimo bolje zemlje upisane u tijelo?“¹⁷¹ Otjelovljenje ili tjelesnost polje je u kojem su sadržani kultura i sebstvo.¹⁷² Na tom tragu, umjetnica istražuje obiteljsku povijest rekreiranjem trajektorije pradjedova putovanja. Kako bi kroz otjelovljene i smještajne prakse umjetničkog istraživanja došla do spoznaja o vlastitom

¹⁶⁸ HAVC, *Partenza*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/partenza> (pregledano 23. kolovoza 2023.)

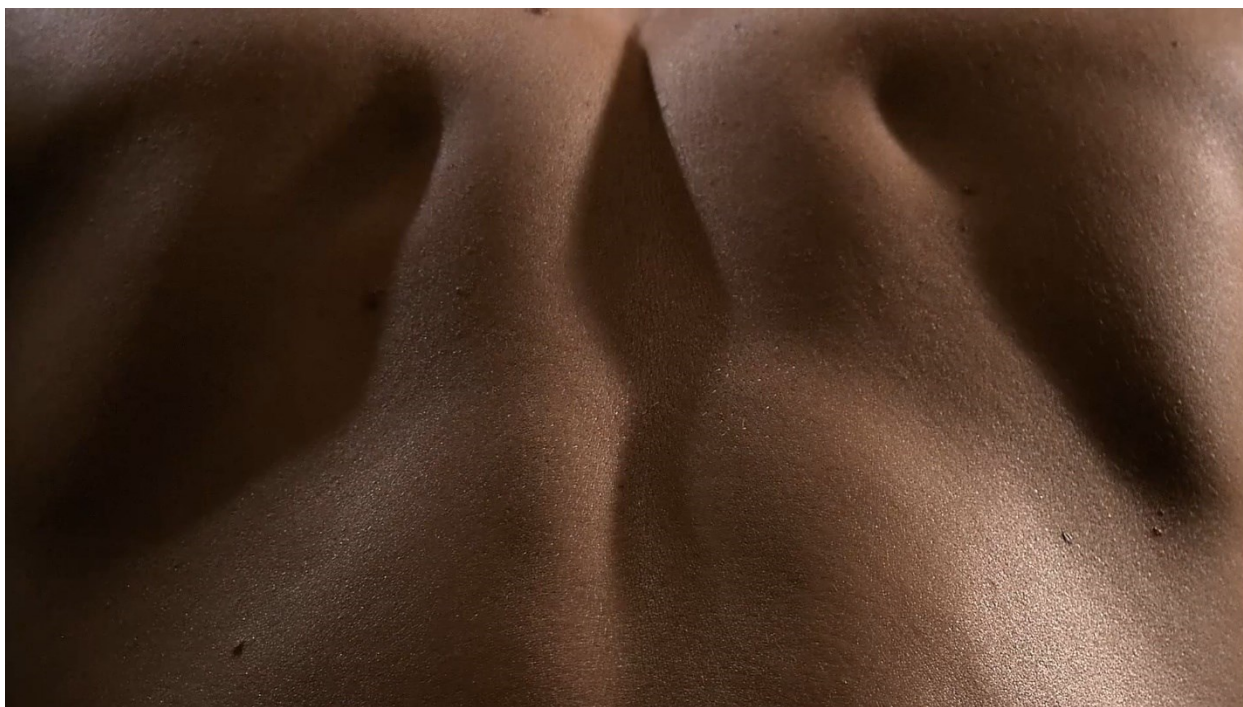
¹⁶⁹ HAVC, *Još jedan odlazak*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/jos-jedan-odlazak> (pregledano 23. kolovoza 2023.)

¹⁷⁰ Umjetnica otkriva kako je znala da imaju materijal za film kada su naišli na olupinu broda na pješčanoj obali. Podatak je otkrila u razgovoru s moderatoricom nakon projekcije filma *Porvenir* u Dokukinu KIC, u Zagrebu 28. svibnja 2023. godine.

¹⁷¹ HAVC, *Porvenir*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/porvenir> (pregledano 23. kolovoza 2023.)

¹⁷² Csordas, 1994., 12.

identitetu. Prvi kadar filma prikazuje „nabrana“ gola ženska leđa koja se pomiču pri udisajima i izdisajima (sl. 10.), za kojim slijedi prizor namreškane teksture valovitog mora.



Sl. 10. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma

U onom sljedećem, dvostrukom se ekspozicijom preklapaju vizura pučine te umjetnica koja stoji uz brodski prozor. Prikazane su panorama obale, zatim ulice Porvenira s rijetkim stanovnicima – ženom sa psima i ponekim vozačem automobila. Diskontinuiranom montažom, fokus filma vraća se na tijelo, čija se važnost naglašava kadrom bosih ženskih nogu koje hodaju tamnim drvenim podom i istražuju nedefiniranu prostoriju. U jednoj od scena, snimanoj iz donjeg rakursa, umjetnica hoda sredinom ceste dok po njoj voze automobili te izgovara cjelokupnu naraciju ovog kratkometražnog filma:

„Trebalo je proći dva mora i jedan ocean.

Tvoja obećana zemlja bila je kraj svijeta, dno zemaljske kugle.“

Kakva je ta obećana zemlja? Ono što je prikazano puste su ulice s nizovima niskih kuća, jak vjetar koji puše i trese putokaze – jedan nosi natpis *Croacia*. Umjetnica ne pronalazi sugovornike te fokus ponovno vraća na tijelo – na leđa koja se pomiču pod sporim udisajima i izdisajima. Na kretanje ruku nalik plesu ili protezanju, u skladu s ritmovima prirode – s onima morskih trava koje pomiču valovi, s onima grančica koje pomiče vjetar – ulovljenih objektivom kamere. Umjetnica intuitivno

istražuje mjesto u koje je pristigla kroz vlastita osjetila i kroz tijelo. Ono na što joj nitko ne može odgovoriti – kako je njezin pradjed živio u tom gradu stotinu godina ranije – otkriva kroz vlastite tjelesne osjete te kroz šetnje gradom i njegovim krajolikom, praksom koju Sarah Pink smatra otjelovljenom i smještajnom¹⁷³ te jednom od brojnih kroz koje se življeni identiteti/življena tijela situiraju i kroz koju je moguće doprijeti do istinskog lokalnog znanja o kojemu piše Edward S. Casey¹⁷⁴. Prema Caseyju i putovanje je mjesto, jer su ljudi uvijek umješteni.

Umjetnica šetajući dolazi do morske obale i nalazi ogromnu nasukanu olupinu prevrnutog broda (sl. 11.). Isprva ga promatra pa zastaje pred njegovom veličinom. Nižu se brojni kadrovi lijepog, ali napuštenog krajolika. Je li to mjesto prikladno za život? Ženska leđa, osvjetljena pred tamnom pozadinom, kao sugestija odgovora ostaju povijena. „Iskustveno, znajuće i smještajno tijelo“¹⁷⁵ polazište je umjetničkog istraživanja, a njegovo prikazivanje performativna je strategija u filmu *Porvenir*.



Sl. 11. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma

Kulturna antropologinja Maja Povrzanović Frykman u svojem istraživanju transnacionalnih putovanja, naglašava kako je konstrukcija kulturnog identiteta nešto što se pregovara u praktičnim

¹⁷³ Pink, 2009.

¹⁷⁴ Casey, 1996.

¹⁷⁵ Pink, 2009., 25.

situacijama te ima konceptualnu i fizičku dimenziju.¹⁷⁶ Prema njoj, otjelovljenim praksama *in situ* moguće je doći do etnografskog materijala komplementarnog etnografskim intervjuima, a fenomenološkim pristupom i do boljeg razumijevanja identifikacijskih procesa u transnacionalnim kontekstima.¹⁷⁷ Nalazeći se u nepoznatim situacijama i ambijentima, ljudi nesvjesno počinju oponašati tjelesna iskustva ljudi s kojima ih dijele. Michael Jackson smatra kako se stvarnost otkriva kroz prakse koje činimo. Prema njemu, prepoznati otjelovljenost vlastitog bivanja u svijetu „znači otkriti zajedničko tlo gdje su sebstvo i drugi jedno.“¹⁷⁸ U članku *Knowledge of the Body* (1983.) razlaže kako „korištenjem vlastitog tijela, na isti način kako to čine drugi, u istom okruženju, osoba stječe razumijevanje koje zatim može tumačiti prema vlastitim navikama i sklonostima, no ono ostaje utemeljeno u polju praktične aktivnosti te u suglasju s iskustvom onih među kojima je živjela.“¹⁷⁹ Premda umjetnica u filmu ne prikazuje interakcije sa stanovnicima Porvenira, kroz boravak u njegovu krajoliku izvodi smještajne prakse njegovih stanovnika. Njezino nesvjesno oponašanje uvjetovano je značajkama krajolika u koji je doputovala. U jednom od posljednjih prizora filma, umjetnica stoji na pješčanoj obali dok puše jak vjetar (sl. 12.). Ona iščekuje dolazak broda. Vjetar raznosi pijesak s obale, a more se pjeni. Briše se granica kopna i mora. Brod je stigao i zvučna kulisa, koju potpisuju Alen i Nenad Sinkauz, postaje zaglušujuća.

¹⁷⁶ Jonas Frykman i Nils Gilje, „Being There: An Introduction“, u: Jonas Frykman i Nils Gilje, *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2003., str. 18.

¹⁷⁷ Maja Povrzanović Frykman: „Bodily Experiences and Community-Creating Implications of Transnational Travel“, u: Jonas Frykman i Nils Gilje, *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2003., str. 56.

¹⁷⁸ Michael Jackson, *Knowledge of the Body*, u: *Man* 18/2 (1983.), str. 340.

¹⁷⁹ Isto, str. 340–341.



Sl. 12. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma

Završetkom filma Renata Poljak se referira na obiteljsku povijest, kao i na prvi film iz triptiha – *Partenza*. Njezina je prabaka poput mnogih žena s Bola na Braču iščekivala svog supružnika, koji se iz daleke zemlje nije vratio. U tekstu odjavne špice filma *Porvenir* otkriva se kako je njezin pradjed preminuo od upale pluća, izazvane djelovanjem jakih vjetrova u Porveniru. Antropologinja Nadia Lovell smatra kako je krajolik u interakciji s ljudskim iskustvom te je stvoren i definiran kroz njega, te uvelike ovisi o sjećanju kako bi se perpetuiralo njegovo postojanje.¹⁸⁰ Prema njoj, „upisivanje prirode na tijela, i tijela unutar prirode, transformira odnos koji ljudi održavaju s prirodom u dijalektički proces ugrađen u memoriju.“¹⁸¹ Umjetnica nije uspjela saznati informacije o djedovu boravku u Porveniru, no pred kamerom je prikazala vlastito otjelovljeno iskustvo grada u koji je on migrirao te u njemu živio stotinu godina ranije. Umjetnica u ovom filmu, kao i u nizu drugih radova, isprepliće osobno i društveno kako bi osobnim primjerom progovorila o širem društvenom kontekstu.¹⁸²

¹⁸⁰ Nadia Lovell: „Introduction” u *Locality and Belonging*; London i New York: Routledge, 2005. [1998.], str. 11.

¹⁸¹ Isto, str. 11.

¹⁸² Vidi u: Šimunović, 2016., str. 257.

5.3. Konstituiranje identiteta u krajoliku na primjeru filma *Lika/Bez naslova* Ane Hušman

Ana Hušman (1977., Zagreb) multimedijalna je umjetnica i redateljica. Diplomirala je na Odjelu za multimedije i nastavnički smjer na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Djeluje u medijima filma, videa, instalacije, knjige i animacije. Zaposlena je kao izvanredna profesorica na Odsjeku za animirani film i nove medije Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Suosnivačica je udruge Restart, u kojoj djeluje kao voditeljica filmske edukacije.

Umjetnica u kratkometražnom dokumentarno-eksperimentalnom filmu *Lika/Bez naslova* (2020.) na 16 milimetarskom traci snima lokalitet u Lici, u blizini mjesta Perušić.¹⁸³ Kako se u opisu filma navodi, snimljeno je mjesto s kojega je njezina majka Jelena polazila, dolazila i vraćala mu se. Kratkometražni film dio je projekta *Malo polje: Lika bez naziva*¹⁸⁴ i poslužio je kao radni materijal za film *Malo polje* koji trenutno dovršava. Uz njih, umjetnica je prethodno snimila film *Ne precrtavati, nego crtati!* (2020.). U njemu s Dubravkom Sekulić sagledava Pionirski grad kao eksperimentalni projekt i laboratorij za pedagošku reformu (1951.–1961.).¹⁸⁵

Anina majka Jelena, bila je jedna od djece koja su pohađala ovaj oblik eksperimentalne nastave u Pionirskom gradu te se ona u eksperimentalnom filmu *Lika/Bez naslova* kratko referira na svoj povratak kući iz Pionirskog grada. Film *Lika/Bez naslova* definiran je kao istraživanje prikladnog načina, metode i pristupa krajoliku što se očituje u korištenim filmskim postupcima karakterističnima za eksperimentalni film. Materijalnost odabranog filmskog medija utjecala je na znatost slike. Montaža je diskontinuirana te je tip izlaganja poetski. Emotivni i dočaravajući efekti poetskog tipa filmskog izlaganja, koje navodi Turković¹⁸⁶, jasno se očituju u odnosu naracije i kadra, koji negdje prati naraciju, a negdje kamera *odluta* u samostalno istraživanje prirodnog okoliša kojim se autorica kreće. Znatost slike 16 milimetarskog filma naglašava pitoresknost krajolika u filmu. Oslanjanje na avangardnu praksu očituje se u pojedinim kadrovima gdje je objektiv kamere zaprljan kapljicama tekućine i/ili gdje je snimka krajolika namjerno mutna. U laboratorijskoj obradi filmske trake nisu izbačene greške ni markeri koji se na filmskoj slici vide kao crveni efekti i perforacije, što je jedna

¹⁸³ HAVC, *Lika/Bez naslova*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/lika-bez-naslova> (pregledano 24. kolovoza 2023.)

¹⁸⁴ „Radeći dugi niz godina na temi SheStory (tri generacije žena u 100 godina i 11 nominalnih država) bavim se identitetom. U Lici i na Krbavskom polju proučavam načine na koje se narativima zasposjeda teritorij, koji su dinamike urušavanja socijalne i kulturne strukture društva uslijed posljedica rada i izolacije.“ Ana Hušman, *Malo polje: Lika bez naziva*, Zagreb: Polygon – Centar za istraživanja i razvoj projekata u kulturi: <http://www.polygon.hr/?p=428> (pregledano 24. kolovoza 2023.)

¹⁸⁵ Ana Hušman, *Ne Precrtavati nego crtati!*, <https://anahusman.net/hr/do-not-trace-draw/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)

¹⁸⁶ Turković, 2006.

od značajki filmskog eksperimentalizma. U posljednjem dijelu, slika u filmu je crno-bijela kako bi se naznačio prijelaz u pripovjednom tonu i ozbiljnost doživljaja same naratorice, koja svoje doživljaje iznosi kroz snimke razgovora i telefonskih razgovora. Kombiniraju se fragmenti analognog filmskog materijala i snimki te tvore završni rezultat – digitalizirani kratkometražni film.

Ana Hušman smještajnom praksom kretanja po lokalitetu, s kamerom u ruci, kroz otjelovljeno iskustvo i vlastita osjetila doživljava Malo polje s kojim je njezina majka identitetski povezana. Autorica zauzima vlastitu identitetsku poziciju spram mjesta koje snima, dokumentira i reprezentira kao filmski zapis. Smještajna praksa šetanja s kamerom služi joj za istraživanje obiteljske genealogije, kao i širih društvenih procesa migriranja s područja Like zbog ekonomskih razloga. U eksperimentalnom filmu *Malo polje* (2023.) autorica postaje naratoricom čitavog filma koji izravno tematizira život njezine majke u mjestu Malo polje. Autorica je naratorica *u offu* te obuhvaća višestruke perspektive i pozicije generacija žena iz vlastite obitelji (vlastitu, majčinu, bakinu, sestrinu). Samosvjesnost snimanja krajolika se kod umjetnice izravno očituje u rečenici koju izgovara: „Mala Jela stoji s kamerom u ruci nasred doline i gleda i misli i nikako ne može domisliti kako zabilježiti pejzaž koji nestaje.” – Mala Jela je pritom personifikacija repertoara mnogostrukih generacijskih identifikacija.¹⁸⁷

Ideja krajolika vuče svoje korijene iz vremena kada je u renesansnoj Veneciji i Flandriji došlo do prijelaza iz feudalizma u kapitalizam. Prema Denisu Cosgroveu krajolik je način gledanja te ideologija.¹⁸⁸ Krajolik se razvio kao „način promatranja, kompozicija i ustroj svijeta kako bi ga mogao prisvojiti nepristran, pojedinačan promatrač kojemu se iluzija reda i nadzora nudi kroz kompoziciju prostora u skladu s geometrijskim izvjesnostima.“¹⁸⁹

Tim Ingold krajolik doživljava kroz perspektivu obitavanja (eng. *dwelling*) – kao procesualan odnos organizma-bića i okoliša koji ga okružuje. Prema njemu „krajolik se konstituira kao dugotrajan zapis – i svjedočanstvo – života i rada prošlih generacija koje su u njemu boravile, i dok su to činile, ostavile su u njemu dijelove sebe.“¹⁹⁰ S druge strane, Eric Hirsch, krajolik poima kao kulturalni proces sastavljen od isprekidanih momenata čiji su planovi u kontradikciji. Taj je proces dinamičan,

¹⁸⁷ Film *Malo polje* (2023.) u trajanju od 25 minuta te transkript njegove naracije umjetnica je ustupila za gledanje i korištenje u završnoj fazi njegove montaže.

¹⁸⁸ Don Mitchell, „Krajolik“, u: David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley i Neil Washbourne, *Kulturna geografija – Kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput, 2008., str. 82.

¹⁸⁹ Isto, str. 82.

¹⁹⁰ Ingold 2002. [2000.], 189.

multiosjetilan i u stalnoj oscilaciji između prednjeg plana svakodnevnog življenog smještanja i stražnjeg plana društvenog potencijala.¹⁹¹

Film *Lika/Bez naslova* započinje Jeleninim glasom *u offu* koji pripovijeda:

„Kad sam se ja vraćala jednom iz Pionirskog grada kući nakon dugog vremena, ono otiš'o si pa... i kad sam putovala vlakom i negdje kad smo prešli već u Liku, nizbrdica i na njoj kamen. Kako sam se ja tome kamenu obradovala...“¹⁹²

Nadia Lovell navodi kako su sjećanje i aktivno prisjećanje markeri identiteta te je sjećanje sila u kojoj se vrijeme i mjesto objedinjuju.¹⁹³ Jelena iznosi vlastita sjećanja i prepoznaje markere u krajoliku koji su za nju nositelji osobnog značenja. Primjer toga je kamen koji je za nju naznačivao da je došla u Liku, kada bi se vlakom vraćala kući: „Ja tebi to ne mogu reći, ja sam bila toliko sretna kad sam ja taj kamen vid'la, to se 'opće ne može opisati.“

Snimljene kadrove ličkog krajolika prati njezin glas *u offu* koji komentira pojedine prizore – maglovito polje s brdom u pozadini, stablo jabuke na sredini polja, zeleno polje s cvijetom maka. Nižu se kadrovi sunčanog pejzaža. Autoričin glas ponegdje se čuje kao odgovor. Na filmu su zabilježeni vizualni i auditivni elementi krajolika – polje, zvuk zrikavaca, šuma, visoke breze i stijene.

Jelena se prisjeća putova koji su vodili mjestom te riječi svoje majke:

„Prelazak preko polja, bio je putić, od sad mi idemo skroz kod Oerovke poprijeko, pravac k nama pa kad si prolazio tim putićem, a raž višlji od tebe i pšenica, Isuse kakva je to... pa onda naiđeš na polje di je trava i milijon i jedan cvijet i moja majka koja meni kaže: „Vidi Jele ovo cviče sve je jednako, a ni jedno nije jednako potpuno, isto k'o i ljudi' (sl. 13.).“

¹⁹¹ Feld i Basso, 1996., 6.

¹⁹² Vidi Prilog 2. za tekstualni zapis naracije filma.

¹⁹³ Lovell, 2005. [1998.], 14.



Sl. 13. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma

Ingold drži da je „krajolik svijet kakav je poznat onima koji u njemu obitavaju, koji nastanjuju njegova mjesta i putuju putovima koji ih spajaju.“¹⁹⁴ U ovom kontekstu se navedeno razumijevanje krajolika odnosi na Jelenu, kao i na Anu Hušman – krajolik se spoznaje kroz obitavanje u njemu i otjelovljena iskustva.

„Zašto se nismo vratili?“ – Jelenin odgovor na postavljeno pitanje može se povezati s Ingoldovim razumijevanjem mjesta kao nečega što se pojavljuje te kako mjesta ne bi bilo da nema dolazaka i odlazaka s njih.¹⁹⁵ – Više se ondje nisu vraćali jer se nisu imali gdje vratiti – nadovezujući se na Ingoldova promišljanja – njihove su linije kretanja prestale tvoriti čvor.¹⁹⁶

Nostalgija, osjećaj gubitka dijela identiteta te osjećaj pripadnosti mjestu kao lokalitetu u okolišu koji je napustila, očituju se u sljedećim rečenicama: „Ja ipak mislim da moja duša dole spava. I to vjerojatno u jednom kamenu. I tamo će vjerojatno i ostati.“

¹⁹⁴ Ingold, 2002. [2000.], 193.

¹⁹⁵ Ingold, 2002. [2000.]

¹⁹⁶ Ingold, 2011.



Sl. 14. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma

Lika/Bez naslova prati identitetsko pozicioniranje autoričine majke spram pojedinih aspekata ličkog krajolika i segmenata vlastitog života. Kako se u filmu neimenovano mjesto konstituira, u krajoliku se situira majčin identitet, a potom i autoričin. U prvom dijelu filma autorica nastoji povezati sliku i naraciju, dok se u središnjem dijelu iskustveno udaljuje od majčinih uspomena i luta šumom snimajući kamerom iz ruke u svojevrsnoj kontemplaciji okoliša (sl. 14.). U tom dijelu filma postaju vidljive intervencije na filmskoj traci koje nisu izbačene u montažnom postupku. Umjetnica u montažnoj sekvenci s kadrovima šume i stabala na filmsku traku umeće sličice na kojima je njezin sin. Njezina se majka u filmu prisjeća vlastite majke, dok autorica snima film u društvu sina. Na taj se način upotpunjuje njezino dokumentiranje obiteljske povijesti i genealogije konstituirane u ličkom krajoliku.

5.4. Konstruiranje identiteta i mjesta na primjeru video eseja *Dragi Aki Nine Kurtele*

Nina Kurtela (1981., Zagreb) multimedijalna je umjetnica koja kombinira izvedbeno plesnu i likovnu umjetnost. Radovi joj se zasnivaju na koreografskim i *site-specific* praksama. Mediji u kojima djeluje su film, video, instalacije i performans. Diplomirala je slikarstvo na nastavničkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu te na Odsjeku za suvremeni ples, koreografiju i

kontekst na UDK Berlin. Osnivačica je umjetničke organizacije Jagoda, umjetničke platforme namijenjene novim umjetničkim praksama.¹⁹⁷ U umjetničkom radu zaokupljena je temama identiteta, pripadnosti i intimnosti.

Dragi Aki (2021.) kratkometražni je eksperimentalni film, na pojedinim mjestima definiran kao video esej ili vizualno-narativni esej.¹⁹⁸ Nina Kurtela njime propituje koncepte identiteta, nacionalnosti i pripadanja u globaliziranom svijetu. U filmu čita tri pisma na engleskom jeziku napisana finskom redateljku Akiju Kaurismäkiju. Film je okarakteriziran kao vizualno-narativni esej jer kombinira pripovjednu naraciju *u offu* i vizualno jukstaponiranje kadrova dubrovačkog pejzaža te pejzaža Finske i Helsinkija. Prisutne su dihotomije sjever/jug, skandinavsko/mediteransko, materijalno/nematerijalno, zbiljsko/fikcionalno.

Među odabranim radovima, ovo se djelo izdvaja naglaskom na tekstu i jeziku odnosno govornim činovima i performativnosti (kojima su zaokupljeni teorijski tekstovi J. L. Austina, Jacquesa Derride, Judith Butler). Diskurzivno-performativni modus istraživanja filma umjetnička je strategija u pokušaju kreiranja novog subjektiviteta, osobnog i nacionalnog identiteta, kao i kreiranja imaginarnog prostora. Analiza eksperimentalnog filma *Dragi Aki* u kontekstu ovog istraživanja polazi od koncepata povezanih s društvenom konstrukcijom prostora i odnosima moći.

Umjetnica na početku filma otkriva kako je njezino propitivanje započelo prije deset godina kada je odselila u inozemstvo i počela češće putovati.¹⁹⁹ Život u međunarodnom okruženju Berlina i propitivanje njezina podrijetla od strane njezinih sugovornika umjetnici je poslužilo kao polazište za preispitivanje vlastita identiteta.²⁰⁰ Glenn Bowman smatra kako osoba ima repertoar identiteta koji izgrađuje kroz identifikacije sa subjektivnim pozicijama u diskursima na koje nailazi.²⁰¹ Identitet je poprište pregovora, kako u diskursima tako i kroz multiosjetilne doživljaje i otjelovljena iskustva kroz koja se osoba neprestano situira i izgrađuje u odnosu na druge, na što fokus stavlja osjetilna antropologija.²⁰² Doreen Massey drži kako su identiteti/entiteti i njihovi prostorni odnosi međusobno konstitutivni.²⁰³

¹⁹⁷ Jagoda, <https://j-a-g-o-d-a.com/> (pregledano 20. rujna 2023.)

¹⁹⁸ HAVC, *Dragi Aki*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁹⁹ Vidi Prilog 3. za tekstualni zapis naracije filma.

²⁰⁰ Irena Borić, *Nina Kurtela: Inner Landscapes / Imaginary Homes*, Mrežna stranica *Pogon*, <https://www.pogon.hr/program/inner-landscapes-imaginary-homes/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)

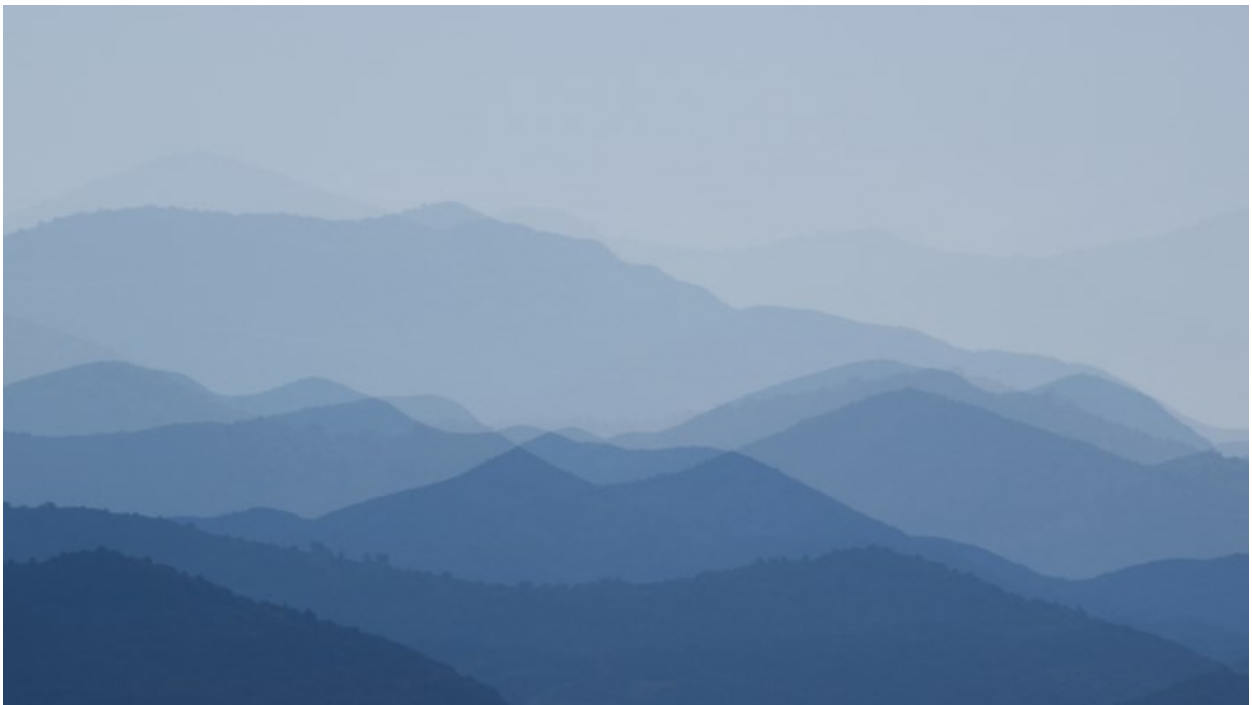
²⁰¹ Bowman, 1994.

²⁰² Pink, 2009.

²⁰³ Massey, 2008. [2005.]

Nina Kurtela u prvom pismu iznosi kako su Finci koje bi tijekom života susretala smatrali da je i ona Finkinja. Navodi kako je povijest njezinog prezimena vezana uz dubrovačko područje. Izmjenjuju se kadrovi mediteranskog juga – mora, raslinja, palmi, trske. Umjetnica govori o vlastitom promišljanju povijesnih identiteta, materinskom jeziku, važnosti imenovanja za mjesto koje osoba zauzima u društvenoj sferi te o tome kako nema ničeg prirodnog u načinima zauzimanja osobnih identiteta. U pismu nijemom adresantu naglas se preispituje – Što bi bilo da njezino ime ima drugačiju povijest? Bi li i ona bila drugačija osoba? Za trajanja njezinog osobnog preispitivanja kadrovi flore se montažno uslojavaju jedan u drugi – trska se pretapa u šumu s visokim drvećem, detalj kore pretapa se u šumu visokih borova – Skandinavija postaje Mediteran i obrnuto. Čuje se cvrkut ptica, kao i šum valova. Filmskom montažom na taj se način sugestivno dočarava ono što je pismom izrečeno. Konteksti se preklapaju dok se plavetna šumovita brda uslojavaju višestrukom ekspozicijom.

Autorica je otkrila kako su njezine upute snimatelju Bojanu Mrđenoviću glasile da snimi nekonvencionalne i statične kadrove uz korištenje različitih filtera. Njih je potom u procesu montaže (u suradnji s Hrvoslavom Brkušić) uslojila u deset do petnaest slojeva jednog na drugi (sl. 15.) kako bi dobila apstrahirane poetske prizore.²⁰⁴



Sl. 15. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma

²⁰⁴ Informacija otkrivena u telefonskom razgovoru s umjetnicom.

Čitanje sljedećeg pisma započinje usporedno s prikazom noćnog kadra tvorničkih dimnjaka u finskom krajoliku. Umjetnica iznosi kako je smatrala da će joj pretvaranje Finkinjom otvoriti više prilika u životu. Finskom redatelju upućuje pitanja – „Je li moguće pronaći performativne mehanizme koji će omogućiti njoj, hrvatskoj umjetnici da postane Finkinja? I može li ta izvedba novog nacionalnog identiteta konstruirati novu vrstu umjetničke prakse?“ U isto vrijeme – kadar onoga što se činilo kao morski pijesak, otkriva se kao snijeg osvjetljen finskim noćnim nebom. U pismu navodi da je način na koji bi mogla postati Finkinja – stvaranje imaginarnog mjesta pripadanja. Simbol tog izmišljenog mjesta pripadanja postaje neonski znak *Dubrovnik*, na kojeg nailazi u podrumu Kaurismäkijeva bara u Helsinkiju. Neonski se znak pojavljuje u redateljevu filmu *Plutajući oblaci* (1996.) koji je umjetnica gledala nekoliko godina ranije. Natpis *Dubrovnik* tako postaje označitelj noćnog neba Helsinkija (sl. 16.), borove šume, krajolika s palmama – čine imaginarni prostor umjetnice. Natpis postaje simbolički označitelj (identitetske) prisutnosti i odsutnosti. On postaje ključem za stvaranje fikcionalnog, privremenog prostora – ključem za ponovno imaginiranje umjetničke subjektivnosti. Nina Kurtela kroz prikaze apstrahiranog prostora ostvaruje heterotopiju – mjesto na kojem se u isto vrijeme može pronaći više prostora koji su inače nekompatibilni te zajedno ne mogu postojati.²⁰⁵ Ona stvara imaginarni, virtualni prostor koji predstavlja simultanost priča sjevera i juga, kako bi na tom sjecištu raznolikih utjecaja konstruirala svoj novi (nacionalni) identitet. Geometrije moći društvenog prostora istiskuju pojedine identitetske pozicije nauštrb drugih. Je li umjetnička imaginacija adekvatan odgovor na društveno osporavanje identiteta? Nina Kurtela samosvjesno koristi umjetnički rad kao performativni mehanizam za stvaranje svojeg imaginarnog nacionalnog identiteta u apstrahiranom prostoru pripadanja.

²⁰⁵ Michel Foucault, „Of Other Spaces, Heterotopias.”, prevedeno iz: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984.), str. 46-49., Mrežna stranica *Michel Foucault, Info.*, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)



Sl. 16. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma

U posljednjem pismu umjetnica pripovijeda o svojem posjetu Dubrovniku i odluci da napravi repliku neonskog znaka. Montažnim postupcima slike u slici vizualno se ilustrira preslagivanje različitih krajolika i prostora te neonskog natpisa *Helsinki* – koji tvore autoričin novi imaginarni prostor te mjesto pripadanja realizirano na filmu (sl. 17.). Umjetnica potom primjećuje kako jednostavan čin poput imenovanja (performativni govorni čin) daje nečemu novo značenje – radilo se o osobi, gradu ili naciji, ovisno o kontekstu u kojem se odvija. Fluidnost identiteta i sloboda zauzimanja imaginarne identitetske pozicije očituje se i u konceptualnoj odluci da u video radu bude prisutan samo umjetničin glas. Kao umjetnica koja djeluje i u izvedbenim umjetnostima, svjesna je kako bi prikazivanje tjelesne forme bilo previše određujuće za problematiku koju propituje. Na taj način osoba koja čita pisma gledatelju ostaje sakrivena, a prikazani prostori i vizure nedefinirani i podložni njegovoj interpretaciji.



Sl. 17. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma

Neonski natpis iskorišten u filmu ujedno je umjetnički objekt kojeg umjetnica koristi kao dio intervencija i instalacija izložbi, ali i ključ za preslagivanje novih heterotopija u fizičkim, izložbenim kontekstima vlastitog umjetničkog djelovanja. Video esej izrastao je iz *site-specific* intervencije *Khora*, koja se sastoji od plavog neonskog znaka s natpisom Helsinki, postavljenog na fasadi galerije Flora u Dubrovniku 2017. godine.²⁰⁶ Umjetnički projekt u kojem pokušava postati Finkinjom započela je 2013. godine. Polazi od ideje kako bi joj preuzimanje finskog nacionalnog identiteta osiguralo beneficije koje joj kao istočnoeuropskoj umjetnici ostaju nedostupne, ili su ograničene različitim ekonomskim, političkim i kulturnim prilikama.²⁰⁷

5.5. Osjećaj pripadnosti mjestu na primjeru sedmokanalnog videa *Tražeci nju* Sabine Mikelić

Sabina Mikelić (1981., Rijeka) vizualna je umjetnica i filmska redateljica. Prvostupnica je grafike, a 2013. godine magistrirala je nove medije i animaciju na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Godine 2018. diplomirala je *Cum Laude* na Nizozemskoj filmskoj akademiji u

²⁰⁶ Ivan Dorotić, intervju s Ninom Kurtelom, „Djelovanje u konstantnom prostoru tranzicije”, Mrežna stranica *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/diaforme-nina-kurtela/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)

²⁰⁷ Usp. Šimunović, 2016., str. 192–193.

Amsterdamu, istraživanjem koje se bavi odnosom redateljice i subjekta (Artistic Research in and Through Cinema).

Sedmokanalni video *Tražeci nju* (2021.) Sabine Mikelić (auto)biografsko je istraživanje subjektivnog osjećaja pripadnosti mjestu, kroz sedam različitih perspektiva.²⁰⁸ Autorica i šestero žena različitog podrijetla, iznose svoje ispovijesti o životu u nizozemskom gradiću Nijmegenu, u opreci ka mjestima iz kojih su odselile. Sabina (Rab, Hrvatska), Maja (Pula, Hrvatska), Polona (Slovenija), Zsuzsanna (Mađarska), Tracey (Gana / London, Velika Britanija), Sannimari (Finska) i Juhanne (Otok Rodriguez, Republika Mauricijus). Autorica navodi kako rodna određenost umjetničkog projekta nije intencionalna nego posljedica okolnosti – projekt se odvijao u Nijmegenu u okviru rezidencije organizacije *Derde Wal*, za vrijeme *lockdown*-a tijekom pandemije Covid-a 19.²⁰⁹ Iznosi kako se naslov *Tražeci nju* javio u procesu traženja protagonistica za projekt, a odnosi se i na traženje sebe same odnosno osobnog identiteta.²¹⁰ Svim je ženama zajednički dolazak u Nizozemsku zbog ostvarenja partnerskog odnosa, što je ujedno značilo dovođenje samih sebe u ranjivu poziciju u kojoj nisu profesionalno ostvarene, te je imalo za posljedicu gubitak samostalnosti. Umjetničku praksu Sabine Mikelić karakterizira propitivanje granica filmskog medija, dokumentarizam, autoreferencijalnost i društvena angažiranost.

Istraživanje o mjestu i osjećaju povezanosti s njim, započela je u multimedijalnoj instalaciji *Beyond the Choir* (2019.).²¹¹ U tom je radu surađivala sa sedam pripadnika muške klape s otoka Raba te ju je svaki od njih odveo na mjesto na otoku prema kojemu osjeća povezanost.²¹² Specifičnu metodu koju koristi u tom radu te potom u radu *Tražeci nju* razvila je tijekom istraživanja *Filming Beyond* na Nizozemskoj filmskoj akademiji. Lokacije na koje ju protagonisti odvede promatra kao

²⁰⁸ Vidi: Pogon, *Sabina Mikelić: Tražeci nju*, <https://www.pogon.hr/program/sabina-mikelic-trazeci-nju/> (pregledano 27. kolovoza 2023.)

²⁰⁹ Podatak je otkriven u *Zoom* razgovoru sa sudionicama povodom završetka projekta, održanom 17. svibnja 2020. godine. Autorica je u svrhu istraživanja ustupila poveznicu na video snimku razgovora.

²¹⁰ „Usto, ja sam se prvo dobrim dijelom rada bavila traženjem protagonistica. To je proizašlo iz moje društvene izolacije u Nizozemskoj gdje sam imala par poznanica i taj proces traženja žena koje žele biti u projektu, gdje ih tražim preko jedne osobe, pa preko druge se uobličilo u ime rada.... Usto, ja sam dosta rano imala sliku u glavi, a što je vidljivo u instalaciji, da je u radu žena okrenuta leđima, gledatelju, meni i da ja zapravo i ne znam njen identitet.. To traženje u radu je i traženje same sebe, jer sam ta ona – i ja.“ Usp. Maja Flajsig, intervju sa Sabinom Mikelić, „O identitetu, pripadanju i traženju mjesta“, Mrežna stranica *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/intervju-sabina-mikelic/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

²¹¹ Vidi: Sabina Mikelić, *Beyond the Choir*, <http://sabinamikelic.com/2019/03/07/beyond-the-choir/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

²¹² „Fizička mjesta, krajolik na koji me osoba odvede promatram kao projekciju nutrine te osobe. A i pitanje mjesta, ukorijenjenosti i izmještenosti je bitno pitanje danas.“ Vidi: Maja Flajsig, intervju sa Sabinom Mikelić, „O identitetu, pripadanju i traženju mjesta“, Mrežna stranica *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/intervju-sabina-mikelic/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

pozornicu za tijelo/osobu pred kamerom, a sam čin snimanja postaje performativan jer trenutak snimanja te kadar postaju mjestom izražavanja.²¹³

Na početku svakog videa sedmokanalne video instalacije *Tražeci nju* pojedina žena pripovijeda o mjestu prema kojemu osjeća pripadnost u zemlji iz koje je došla. U drugom dijelu videa žena je snimana leđima okrenuta kameri, na odabranom fizičkom mjestu s kojim se povezala u Nijmegenu. Svaka od njih *u offu* čita tekst koji je prethodno napisala, a na završetku videa *u offu* pjeva uspavanku na materinskom jeziku te se frontalno okreće kameri.

Autorica teksta o umjetničkom projektu Andrea R. Gammon, razlaže kako je na početku svakog videa prikazana fotografija koja je uspomena na mjesto pripadanja zajednici, na djetinjstvo ili na formativne godine života.²¹⁴ U drugom dijelu je prikazano novo mjesto (u tuđini) koje žena nastoji prisvojiti, no kako bi pronašla osjećaj pripadnosti mora zauzeti poziciju radikalne otvorenosti.

Čitajući tekstove na materinjem jeziku žene se sa sjetom u glasu prisjećaju omiljenih mjesta i uspomena vezanih uz njih. Sadržajem vlastitih tekstova otkrivaju otjelovljena i multiosjetilna iskustva i prakse kojima su se njihovi identiteti situirali u krajolicima koje spominju. Polazeći od promišljanja Edwarda S. Caseyja antropologinja Sarah Pink tvrdi kako „ne možemo pobjeći od mjesta, jer je ono istodobno i kontekst koji nastanjujemo i poprište našeg istraživanja; ono je to što nastojimo razumjeti i ono gdje su naša osjetilna iskustva proizvedena, definirana i po kojima djelujemo.“²¹⁵ Sudionice ovog kolaborativnog umjetničkog istraživanja iznose nizove impresija, afekata te iskustava doživljenih kroz osjetila i kroz tijelo.

Zsuzsannino mjesto pripadanja je selo Kamenosalja u Mađarskoj – fotografija mjesta prikazuje poljoprivrednu ravnicu s brdima u daljini (sl. 18.). Zsuzsanna govori kako su ondje živjeli seljaci s plavim pregačama uprljanima od zemlje. Ona pripovijeda kako su njezini preci uzgajali grožđe na tlu ugaslog vulkana i da je koža njezinog oca bila otečena. Profesorica je književnosti te se u tekstu poziva na stihove mađarskog pjesnika iz XIX. stoljeća, Danijela Berszenyja. U izražavanju koristi brojne metafore – iznosi kako živi u drugoj državi no za mjesto iz kojeg je potekla osjeća se vezanom nevidljivom pupčanom vrpcom.

²¹³ Usp. Isto.

²¹⁴ Andrea R. Gammon, *Belonging & Place in Looking for Her*, Mrežna stranica *Looking for Her*, <http://lookingforher.sabinamikelic.com/notes-on-belonging/> (pregledano 27. kolovoza 2023.)

²¹⁵ Pink, 2009., 30.



Sl. 18. Sabina Mikelić, *Tražeci nju* (2021.), kadar iz video rada

Juhanneina fotografija prikazuje plažu u blizini njezinog nekadašnjeg doma na Rodrigezovom otoku. Juhanne iznosi kako poznaje svaki kutak tog mjesta jer je tu provela većinu svog djetinjstva. Na toj se plaži igrala i razgovarala s prijateljima, gledala izlaske i zalaske sunca, prolazila tim mjestom pri odlasku na posao. Toliko ga je puta vidjela da se osjeća kao da pripada tom mjestu ili da ono pripada njoj.

Majino mjesto pripadanja je kamenita plaža na poluotoku u blizini Pule. Pripovijeda kako je on zimi gotovo napušten. Na njemu su borova šuma i šikara kroz koje se može lutati po čitav dan bez susreta s drugim ljudima. Može sjediti na obali i promatrati otoke i dokoličariti. Društvo joj prave gušterice, a kad nebo nije oblačno vidi sto kilometara udaljenu planinu. Na tom mjestu ostvaruje osjećaj bezgraničnosti. Jedini ljudski zvuk u blizini je dizanje ribarskih mreža, dok inače vlada potpuni mir. Žali se kako u Nizozemskoj šume nisu divlje i nema toliko prilika za samoću.

Tracey komentira obalu rijeke Temze – prikazanu na fotografiji koja je izvan fokusa i snimljena noću. Za Tracey, ondje vrijeme kao da je stalo. Opisuje tminu rijeke, njezinu opasnu prošlost i vjetar koji tamo puše. Ondje je običavala gledati Londonski most, a rijeka kao da ju svaki puta pozdravlja. Svoje je najbolje godine proživjela na 150 koraka od rijeke koju je upoznala dvadeset godina ranije. Rijeka je bila svjedokom njezinih suza, kao i nadama i snovima. Na

poetičan način iznosi događaje i iskustva kojima je svjedočila – smijehu prijatelja, dodiru ruku ljubavnika. Zaključuje kako je na toj strani rijeke Temze pronašla sve što joj treba i više od toga.

Sabina, umjetnica u svojstvu kazivačice otkriva svoje mjesto pripadanja – Der ili Derinu na otoku Rabu. Na fotografiji je snimljena obrasla zaravan, predio u blizini kuće njezinih bake i djeda. Pripovijeda kako se na tome mjestu igrala kada je bila mala i tamo je imala cijeli svoj svemir. Imala je posebna mjesta koja su određivale biljke koje su ondje rasle i koje su bile njezini tajni prijatelji. Navodi markere u krajoliku – veliki kamen, mjesto gdje su rasle *papučice*, perunike i *mličac*, poljski makovi i kupine. No tvrdi da toga mjesta više nema i kako se čitav Rab promijenio. Nema više tog cvijeća, ni divljine – iznosi kako je sve više kuća i apartmana, tamo gdje su prije bili njive i putovi. Pri svakom posjetu tom mjestu osjeća kako je nešto iz tog mjesta „hrani, napaja i smiruje“. Opisuje to iskustvo detaljnije, ovdje preneseno na rapskom dijalektu: „K'o da nevidljivi koreni iz zemlje gredu kroz moje noge va mene i k'o da smo spojeni Der i ja, Rab i ja. I k'o da taj vanjski krajolik nekako odgovara temu krajoliku unutra. I k'o da se razumu.“ Prethodno navedene rečenice (sl. 19.) Sabine Mikelić ključne su za razumijevanje njezinog projekta *Tražeci nju*. Njezine usporedbe impliciraju ono o čemu piše Ingold, na razumijevanje pojedinca kao organizma-osobe u uzajamnom odnosu oblikovanja s krajolikom kojemu pripada.²¹⁶



Sl. 19. Sabina Mikelić, *Tražeci nju* (2021.), kadar iz video rada

²¹⁶ Ingold, 2002. [2000.]

Polona se pri pripovijedanju referira na fotografiju planinskog krajolika s udolinom. Za nju je to posebno mjesto za koje ju vežu brojne uspomene. Njezin je otac ondje organizirao planinarska logorovanja te se ona prisjeća spavanja u šatorima, odlaska u ribolov jutrima te logorske vatre navečer. Posebno pamti jedan povratak u logor s ocem, kada je u tami noći vidjela na tisuće krijesnica.

Sannimarina fotografija prikazuje njezino omiljeno mjesto u Finskoj. Radi se o plaži uz vikendicu njezinih roditelja. Nije ondje provela djetinjstvo, no tvrdi da je to mjesto dio istog prirodnog okoliša kao njezin nekadašnji dom i povezana sjećanja. Taj pogled na jezero kombiniran s tjelesnom senzacijom nakon izlaska iz saune, za nju najbolje odražava *njezinu* Finsku. „Čista voda jezera, okružena čistom prirodom i ja pročišćena nakon saune.“ Navodi kako za to mjesto ipak gaji podvojene osjećaje – iako je blisko domu, osjeća se kao da tamo ne pripada u potpunosti. Blisko joj je, ali i otuđujuće. Navodi kako su joj jezero, priroda, male životinje i šumski plodovi poznati, ali kad dođe u posjet osjeća se kao gost. – „Kćer koja je odabrala otići u inozemstvo.“

Antropologinja Nadia Lovell smatra kako se lokaliteti i pripadanje mogu oblikovati teritorijalnim smještanjem kao i sjećanjima na pripadnost pojedinim krajolicima.²¹⁷ Privrženost mjestu obuhvaća pripadnost mjestu kao naselju s pripadajućim okolišem i/ili pripadnost društvenoj zajednici nekog naselja.²¹⁸ Sociolog David M. Hummon navodi kako je „osjećaj mjesta dualan u svojoj prirodi te uključuje interpretativnu perspektivu okoliša, kao i emocionalnu reakciju na okoliš.“²¹⁹ Termini osjećaj mjesta i osjećaj pripadnosti mjestu mogu se razumijevati kao sinonimi, no mogu ukazivati i na različite pojave. Osjećaj mjesta može označavati ukupnost svih osjeta otjelovljenog i umještenog pojedinca ili emocionalnu reakciju koja slijedi primarnu percepciju. Osjećaj pripadnosti mjestu ukazuje na razinu identifikacije s određenim fizičkim mjestom ili zajednicom. Izostanak osjećaja pripadnosti ukazuje na prisutnost osjećaja izmještenosti koji se očituje u izlaganjima sudionica kolaborativnog umjetničkog istraživanja Sabine Mikelić. Umjetnica se u svom stvaralaštvu referira na spisateljicu Toko-pa Turner i njezinu knjigu *Belonging*

²¹⁷ Lovell, 2005. [1998.], 1.

²¹⁸ Brižan, 2015., 42.

²¹⁹ David M. Hummon, „Community Attachment: Local Sentiment and Sense of Place“, u: Irwin Altman i Setha M. Low, *Place Attachment*, New York: Plenum Press, 1992., str. 262.

(2018.) koja se bavi pitanjima egzila i osjećajem pripadanja. „Jednostavno se preseliti negdje nije dovoljno da bi se to mjesto moglo učiniti domom.“ – piše Toko-pa Turner.²²⁰

Andrea R. Gammon u svojoj se analizi rada *Tražeći nju* poziva na promišljanja filozofa Gastona Bachelarda i Janet Donohoe. Osjećaj pripadanja primarno se vezuje uz dom iz djetinjstva, a Bachelard ga opisuje kao okruženje u kojem se osjeća izvorna toplina.²²¹ Janet Donohoe, oslanjajući se na fenomenologa Edmunda Husserla, iznosi kako *svijet doma* (eng. *homeworld*) „ima normativnu moć jer predstavlja ono što nam je poznato i prema njemu se mjere sva druga mjesta, te se u njemu odvijaju naša uobičajena iskustva, u skladu s našim tjelesnim očekivanjima.“²²² Svijet doma postoji u korelaciji sa *stranim svijetom* (eng. *alienworld*) i drugi se svijet nikada neće moći preobraziti u prvi, dok sama činjenica da su oba utemeljena u *svijetu života* (eng. *lifeworld*) čini mogućim iskusiti oba svijeta.²²³

Ženama koje su imigrirale u Nizozemsku, Nijmegen se doima kao strani svijet. Zsuzsanna navodi jezičnu i kulturnu barijeru – „I jezik i kultura su nalik granici. Povezuju one koji ih dijele i odvajaju od onih koji ih ne dijele.“ Svjesna je kako mora naučiti jezik lokalnih stanovnika kako bi razumjela njihov način razmišljanja i svijet koji su uredili. Iznosi kako je upoznala nijanse tamošnjeg neba, kišu i određene istoznačnice te „osjeća sve veće otvaranje duha putevima duše“. Zsuzsannino mjesto u Nijmegenu je gradski trg i spomenik Marieke van Nimwegen, junakinje srednjovjekovnih romana koju je upoznala čitajući, prije nego li je upoznala svog partnera Nizozemca. Jedino se njezino mjesto nalazi u urbanom okruženju, a ne u prirodnom okolišu kao kod drugih žena.

Tracey govori o frustracijama, praznini i otuđenosti koju povremeno osjeća. Postavlja si pitanja kako se prilagoditi novoj sredini i mora li se prilagoditi? Kako bi se mentalno, emocionalno, psihološki i u nekoj mjeri financijski osjećala sigurno počinje shvaćati da se mora prilagoditi. U Nijmegenu je svoj omiljeni prostor našla uz rijeku, koju posjećuje s partnerom i njihovim sinom. U Nizozemskoj je pronašla „pravu mjeru prirode i gradskog“ i zna kako je na njoj je da prisvoji

²²⁰ Sabina Mikelić je problematiku osjećaja pripadanja nastavila razrađivati i u multimedijalnoj instalaciji *In Between* (2022.). Vidi: Aneta Barišić, *Sabina Mikelić – In Between*, Mrežna stranica *Umjetnički paviljon*, <https://umjetnicki-paviljon.hr/sabina-mikelic-in-between/> (pregledano 28. kolovoza 2023.) Usp. Toko-pa Turner, *Belonging*, British Columbia: Her Own Room Press, 2019. [2018.], bez paginacije

²²¹ Gaston Bachelard, „The house, from cellar to garret. The significance of the hut” u: *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994. [1969.], str. 7.

²²² Janet Donohoe: „The place of home”, u: *Environmental Philosophy* 8/1 (2011.), str. 34.

²²³ Isto, str. 36.

različite elemente psihološkog, emocionalnog i vizualnog iz okoliša, kako bi se u tom novom okruženju osjećala dobro.

Juhanne je svoje mjesto pronašla uz rijeku, ona je tješi i podsjeća na more. Uspoređuje svoje preseljenje s presađivanjem biljke – treba vremena da se ona uhvati, mora razviti drugo korijenje uz ono koje već ima. „Mislim da nikad ustvari ne pripadamo mjestu. Pripadamo gdje nam je srce. Moramo se prilagoditi tamo gdje smo presađeni.“ Iznosi kako drugo korijenje razvija učeći jezik, novi način života te privikavanjem na velike otvorene prostore. Zaključuje – „Bez obzira gdje pustili korijenje, bez obzira otkud je ono staro – prije svega smo putnici svijeta. Pripadamo svijetu.“

Maja je u Nijmegenu upoznala osobu s kojom je došla živjeti. Drži da je „lijep, ali stran grad“. Ne poznaje njegove ulice ni prečice, niti navike novih sugrađana. Žali se kako u njemu vrijede drugačija pravila ponašanja, ljudi su distancirani; svjesna je jezične barijere i društvenih razlika. Krajolik joj je nov i nepoznat, a kasniji izlasci sunca je dezorijentiraju. Mjesto koje je prisvojila je otočić na rijeci Waal. Promatranje grada na kopnu podsjeća je na more u Puli ili šetnje uz rijeku u Zagrebu. Za šetnji otokom prihvaća spoznaju kako je „dom koncept koji mora nanovo osmisliti – u novom prostoru, s novim ljudima i na novom jeziku.“

Polonino omiljeno mjesto u Nijmegenu je pinetum – javni vrt s crnogoričnim stablima, kojeg je otkrila u šetnjama izvan grada. Tvrdi kako je u Nizozemskoj svako stablo netko posadio i da je „svaki kvadratni metar zabilježen i isplaniran“. Njezina kuća je njezin „mjhurić“, no smatra da bi mogla živjeti i negdje drugdje i ne bi bilo razlike. Za razliku od generacije njezinih djedova i baka, mlađe generacije povezane su putem interneta te imaju slobodu raditi i živjeti u različitim državama. Brojne su mogućnosti novih okolnosti. Pita se – je li nužno negdje pripadati. Dodaje da se ondje osjeća kao bor među smrekama i zaključuje kako je važno imati nekoga tko te može saslušati i obrnuto.

Sannimari je dvije godine provela u Nijmegenu prije nego li joj je partner pokazao šumu koja je postala njezinim omiljenim mjestom. Mišljenja je kako je šuma radi sunčanog vremena ostavila veliku impresiju na nju. Kao razloge zašto joj se svidjela navodi snižena očekivanja od krajolika i žudnju za domom u Finskoj. Navodi kako ta šuma i ona u Finskoj dijele zajedničku povijest – nastale su djelovanjem istih ledenjaka – zbog te se činjenice osjeća bližom domu. Oblikovala je to mjesto u svoje omiljeno.

Sabina govori kako more u Nizozemskoj nije učinilo da se osjeti povezanom kao što je smatrala da hoće. Uvidjela je da to more nije njezino more, nije ni plavo ni duboko nego sivo,

valovito, plitko i mutno. Ona nema svoje mjesto u Nijmegenu, a puteljak na kojem se snima je svojevrsan prolaz, prostor između. To mjesto uspoređuje sa sobom – ide prema nekud, ne zna još prema kuda (sl. 20.). Nije još ni tu ni tamo. Razmišlja kako je njezino stanje u Nizozemskoj možda stanje između. Možda je to mjesto ravnopravno mjestu iz kojeg je došla i kamo ide. Možda to mjesto samo treba voljeti, zaključuje u svojem izlaganju.



Sl. 20. Sabina Mikelić, *Tražeći nju* (2021.), kadar iz video rada

Sarah Pink etnografiju definira kao „proces stvaranja i dijeljenja znanja ili pristupa znanju, utemeljenima na vlastitim iskustvima etnografa i načina na koje se oni presijecaju s osobama, mjestima i stvarima na koje se naišlo tijekom tog procesa.“²²⁴ Umjetničkoj praksi Sabine Mikelić i etnografskim pristupima osjetilne te vizualne etnografije zajedničke su refleksivnost i subjektivnost kojom pristupaju pojedinoj temi, što se očituje i u sedmokanalnom videu *Tražeći nju*. Pink se zalaže za vizualnu etnografiju koja ne nastoji stvoriti jedan objektivan ili istinit prikaz stvarnosti već „ponuditi verzije etnografskih iskustava stvarnosti koje su što vjernije kontekstu, otjelovljenim, osjetilnim i afektivnim iskustvima, kao i pregovaranjima i intersubjektivnostima kroz koje je znanje proizvedeno.“²²⁵ Etnografsko istraživanje, kao i umjetničko istraživanje, pružaju uvide u načine na koje se znanje konstruira. Osjetilna etnografija izrazito je samorefleksivna metodologija, koja u obzir

²²⁴ Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, London: SAGE Publications Ltd, 2021. [2001.], bez paginacije

²²⁵ Isto, bez paginacije

uzima pozicioniranje etnografa u etnografskim kontekstima te različite aspekte identiteta (istraživača i istraživanih) kao što su rod, dob, etnicitet, klasa i rasa. Metoda *Filming Beyond* koju Mikelić razvija u svom radu uključuje upute ženama – odabir fotografije iz osobnog arhiva, pisanje teksta o iskustvu migracije, njihovo odvođenje na lokaciju u novom gradu koju su same odabrale, pjevanje uspavanke iz djetinjstva na materinskom jeziku. No, ona uključuje i moment neočekivanosti – umjetnica ne zna kamo će je one odvesti. U sedmokanalnom videu se jasno mogu odrediti elementi koji su predeterminirani, odnosno skriptirani, od onih koji to nisu. Umjetnica prilikom montaže iz videa ne izostavlja vlastite upute koje daje ženama, poput – „Možeš se okrenuti“ kod Juhanne, markere snimanja – „Sannimari treći *take*“, niti trenutke spontanosti – Zsuzsanna spontano odšeta iz kadra, a dok Polona čita tekst *u offu* čuje se šuškanje papira s kojih ga čita. Umjetnica promatra i snima njih, no i samu sebe izlaže istom procesu, te s njima dijeli iskustva izmještenosti i osjećaje nepripadanja. Svaki od videa završava činom okretanja žene te intimnim trenutkom pjevanja uspavanke u *voice overu*. Taj performativni moment ukazuje na performativnost čitavog djela, no to ne oduzima dimenziju dokumentarizma umjetničkom radu. Osim pjevanja uspavanki i pozadinskih zvukova okoline, na početku svakog videa prisutna je kratka glazbena improvizacija. Sabina Mikelić je na projektu angažirala jazz glazbenika Zorana Majstorovića. On je osmislio skladbu čije je dijelove odsvirao na glazbalu specifičnom za mjesto pripadanja svake od žena, što svakoj video sekvenci daje jedinstven i melankoličan ugođaj.

Sedmero žena dijeli slične osjećaje otuđenosti u Nijmegenu, no njihov osjećaj mjesta nije reakcionaran. Nijmegen je prikazan kao mjesto na kojem se presijecaju lokalni i globalni utjecaji. Doreen Massey promišlja identitet mjesta kao dvostruku artikulaciju – subjektivnosti pojedinca oblikuju se u odnosu na subjektivnosti mjesta, dok svako lokalno mjesto u sebi već nosi globalne utjecaje u dobu vremensko-prostorne kompresije. Sudjelovanjem u sličnim otjelovljenim i smještajnim praksama, prikazane žene doživljavaju slična iskustva te se njihovi identiteti na slične načine konstituiraju u mjestu – koje je prema Cliffordu Geertz – intenzitet onoga gdje se nalazimo.²²⁶

²²⁶ Clifford Geertz, „Afterword“, u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996., str. 259.

6. Međunarodni kontekst djelovanja i valorizacija

Eksperimentalni film *Nigdina* osim u Zagrebu izlagan je i u Beogradu (2023.), gdje je Neli Ružić diplomirala slikarstvo (1990.). Osim u sklopu izložbi, film je prikazan na nizu domaćih filmskih festivala, a na 16. Međunarodnom filmskom festivalu *Signes de Nuit* u Parizu nagrađen je nagradom Signs za najbolji film.²²⁷ Umjetnička knjiga *Nigdina / NOWhere* izložena je u okviru događanja *OBJECTBOOK Amateur Library of Out of Sight*²²⁸, koje su kurirale Irena Bekić i Dušica Dražić u Antwerpenu. Multimedijalni rad Neli Ružić kontinuirano biva prepoznat u međunarodnom kontekstu. U 2023. godini sudjelovala je na skupnoj izložbi *Body and Territory – Cross-border Dialogues* u Kunsthaus Graz koja je problematizirala odnos tijela i identiteta u djelima niza međunarodnih umjetnica i umjetnika poput Marine Abramović, Katrine Daschner, Valie Export, Nine Kurtele, Josefa Daberniga, Tomislava Gotovca i drugih.²²⁹ Trenutno izlaže na Međunarodnom bijenalu suvremene umjetnosti *Bienalsur*, u San Miguel de Tucumánu u Argentini – naziva *Los gestos de trabajo*, koje tematizira tjelesnu dimenziju rada.²³⁰ Njezina intervencija u javnom prostoru, neonski natpis *Prekasno je za odustajanje*, privremeno postavljena na zgradu Glavnog željezničkog kolodvora u Zagrebu početkom 2023. godine, izazvala je pozitivne reakcije javnosti.²³¹ Umjetnica je natpisom uvela poetsku gestu u javni prostor, na mjesto na kojem se odvija ogromna fluktuacija ljudi različitog podrijetla.

Renata Poljak međunarodno je prepoznata multimedijalna umjetnica. Njezini posljednji filmovi, *Split* (2021.), *Porvenir* (2020.) i *Još jedan odlazak* (2019.) imali su premijere na Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Oberhuesenu, u Njemačkoj. Eksperimentalni film *Porvenir* prikazan je na nizu domaćih festivala te je osvojio pet nagrada (Liburnia Film Festival, Dani hrvatskog filma).²³² Film je prikazan na Međunarodnom festivalu video umjetnosti Projector 2021., u Madridu te izložen na Ostrale Biennale-u, u Dresdenu 2021. godine. Godine 2020. film je

²²⁷ Vidi Prilog 4.

²²⁸ U okviru manifestacije izložene su umjetničke knjige niza hrvatskih umjetnica među kojima je umjetnička knjiga *Sve* (2013.) Nine Kurtele.

²²⁹ Cjelokupan popis sudionika dostupan je na: Neli Ružić, *Body and Territory – Cross-border Dialogues*, <http://neliruzic.com/body-and-territory-cross-border-dialogues/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁰ Više na: Neli Ružić, *Los gestos de trabajo / The Gestures of Work*, <http://neliruzic.com/los-gestos-de-trabajo-the-gestures-of-work/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³¹ Zagreb.info, *(FOTO) NEOBIČAN PRIZOR NA GLAVNOM KOLODVORU: Otkrili smo tko stoji iza poruke koja je iznenadila Zagrepčane!*, <https://www.zagreb.info/aktualno/foto-neobic-an-prizor-na-glavnom-kolodvoru-otkrili-smo-tko-stoji-iza-poruke-koja-je-iznenadila-zagrepčane/488124/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³² Vidi Prilog 5.

izložen na umjetničkoj samostalnoj izložbi *Porvenir* u Galeriji Kranjčar, o kojoj je Kate Sutton napisala osvrt za rubriku *Critic's Picks* u Artforumu.²³³ Umjetnica je sudjelovala na brojnim inozemnim rezidencijama te izlagala na domaćim i inozemnim samostalnim i grupnim izložbama. Godine 2017. izdana je njezina umjetnička knjiga *Don't Turn Your Back On Me* u izdanju Verlag für moderne Kunst u Beču. Izbor njezinih radova prikazan je u Centru *Georges Pompidou* u Parizu 2010. godine, te u Palais de Tokyo u Parizu 2012. godine.²³⁴

Ana Hušman je film *Lika/Bez naslova* prikazala na dva domaća festivala, Liburnia Film Festivalu (2021.) i Danima hrvatskog filma (2021.). Kao i na izložbama – *Ne precrtavati nego crtati!* s Dubravkom Sekulić i Danom Perjovschijem u Galeriji Nova u Zagrebu (2020.) te *Bildungsschock, Lernen, Politik und Architektur in den, 1960er und 1970er Jahren* u VAI Vorarlberger Architektur Institut, u Dornbirnu, u Austriji (2022.).²³⁵ Umjetnica pripada prvoj generaciji umjetnika koji su studirali nove medije na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti.²³⁶ Prepoznata je kao važna eksperimentalna filmska redateljica koja djeluje na hrvatskoj nezavisnoj kulturnoj sceni, a osim vlastitom filmskom stvaralaštvu posvećena je i pedagoškom radu na Akademiji likovnih umjetnosti i u Restartovoj školi dokumentarnog filma. Neki od njezinih posljednjih projekata su: *Radna Bilježnica: Pustijerna* (2022.), *Čovjek bez kuće je beskućnik, što je kuća bez stanara?* (2021.), *Ne precrtavati, nego crtati!* (2020.), *Biblioteka 0 Općenito* (od 2018.).²³⁷ Uz novomedijske umjetnice Nicole Hewitt, Vidu Guzmić i Luanu Lojić djeluje u umjetničkoj organizaciji Studio Pangolin, posvećenoj autorskoj filmskoj produkciji.²³⁸ Ana Hušman u svom se multimedijalnom stvaralaštvu oslanja na brojne filmske i književne utjecaje, kao što su – Jonas Mekas, Victor Erice, Ursula Le Guin, Inger Christensen, Elizabeth Povinelli, Thomas Heise, Deborah Stratman, Gustav Deutsch.²³⁹

Dragi Aki Nine Kurtele svjetsku je premijeru imao 2021. godine na Festivalu kratkog filma u Oberhausenu, u *online* konkurenciji. Film je imao niz domaćih i inozemnih prikazivanja.²⁴⁰ Umjetnica djeluje i u izvedbenim i u likovnim umjetnostima pa sama navodi kako joj se teško poistovjetiti s utjecajima isključivo jednog medija te definirati svoju umjetnost unutar jednog polja

²³³ Kate Sutton, *Critics' Picks – Renata Poljak*, Mrežna stranica *Artforum*, <https://www.artforum.com/picks/renata-poljak-84173> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁴ Renata Poljak, *Biography*, <https://renatapoljak.com/biography/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁵ Vidi Prilog 6.

²³⁶ Tportal.hr, *Istražili smo bogatu karijeru jedne od naših najpriznatijih redateljica*, <https://native.tportal.hr/app-gallery/istrazili-smo-bogatu-karijeru-jedne-od-nasih-najpriznatijih-redateljica/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁷ Ana Hušman, *Projekti*, <https://anahusman.net/hr/projects/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁸ Studio Pangolin, <https://pangolin.hr/hr/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²³⁹ Podaci otkriveni u *e-mail* prepisci s umjetnicom.

²⁴⁰ Vidi Prilog 7.

djelovanja.²⁴¹ Nefiksiranost, sloboda i fluktuacija između medija očituje se u izostanku definiranja djela *Dragi Aki* isključivo eksperimentalnim filmom ili video djelom – njegovo definiranje varira ovisno o njegovom prikazivačkom ili izlagačkom kontekstu. Njezino umjetničko stvaralaštvo predstavljeno je u muzejima i galerijama, na kazališnim i plesnim festivalima, kao i na filmskim festivalima te u javnom prostoru.²⁴² U međunarodnom kontekstu izdvajaju se: KW Berlin, HKW Berlin, MUMOK Beč, 104 Pariz, Tokyo Opera City Gallery, Royal Albert Hall London, Ars Aevi Sarajevo, Tanz Im August Berlin, Transmediale Berlin, Survival Kit Riga, X-border Art Biennial Sweden. Boravila je na brojnim umjetničkim rezidencijama (Siena, Beč, Pariz, Taipei, Helsinki, Tbilisi, Portland) i dobitnica je niza nagrada. Godine 2018. nominirana je za Berlin Art Prize, nezavisnu nagradu za suvremene umjetnike s mjestom boravka u Berlinu. Umjetnička organizacija Oaza 2021. godine izdala je njezinu umjetničku knjigu *365 Routines*.

Sedmokanalni video *Tražeci nju*, Sabina Mikelić izlagala je kao video instalaciju na samostalnim izložbama u Galeriji 90-60-90 zagrebačkog Pogona Jedinstvo (2021.) te u AK galeriji u Koprivnici (2021.). Video je nastao u okviru umjetničkog projekta na rezidenciji *Social Aspects* u Nijmegenu te je prvotno izložen kao *online* izložba.²⁴³ Umjetnica je završila Restartovu školu dokumentarnog filma (2013.), da bi se kasnije usavršila kao redateljica na Nederlandse Filmacademie u Amsterdamu, istražujući odnos redateljice i subjekta. Godine 2014. nagrađena je za poseban doprinos etnografskom filmu na Etnofilmu u Rovinju za film *Mula, skupina korijenja svezanih zajedno* (2013.), kao i nagradom za najbolji regionalni film na Liburnia Film Festivalu.²⁴⁴ Dobitnica je Nagrade za najbolji *pitch* filma (Leopoldina, produkcijska kuća Restart) na Dokufestu Prizren, Kosovo (2014.).²⁴⁵ Bila je finalistica nagrade za najboljeg mladog hrvatskog vizualnog umjetnika Radoslav Putar (2019.) uz Tina Dožića, Božidara Katića i nagrađenog Predraga Pavića.²⁴⁶

Umjetničko djelovanje autorica valorizirano je u hrvatskom i u inozemnom kontekstu te su one kontinuirano angažirane u sredinama u kojima su se obrazovale, gdje su sudjelovale na rezidencijama, ondje gdje pedagoški djeluju, ili u kulturnim okruženjima u kojima se jezično vrlo

²⁴¹ Umjetnica navedenu tvrdnju iznosi u telefonskom razgovoru na temu njezina umjetničkog stvaralaštva.

²⁴² Nina Kurtela, *CV*, <https://www.ninakurtela.com/cv/> (pregledano 19. rujna 2023.)

²⁴³ Vidi Prilog 8.

²⁴⁴ Liburnia Film Festival, *Mula, skupina korijenja svezanih zajedno*, <https://www.liburniafilmfestival.com/Arhiva/12.-LFF/Filmovi/Mula-skupina-korijenja-svezanih-zajedno> (pregledano 19. rujna 2023.)

²⁴⁵ Aneta Barišić, *Sabina Mikelić – In Between*, Mrežna stranica *Umjetnički paviljon*, <https://umjetnicki-paviljon.hr/sabina-mikelic-in-between/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

²⁴⁶ Institut za suvremenu umjetnost Zagreb, *Nagrada Radoslav Putar – finale 2019.!*, <http://www.institute.hr/program/9560/> (pregledano 19. rujna 2023.)

dobro sporazumijevaju – Neli Ružić (Split/Hrvatska, Latinska Amerika), Renata Poljak (Hrvatska, Francuska), Nina Kurtela (Hrvatska, Berlin/Njemačka, Helsinki/Finska), Ana Hušman (nezavisna kulturna scena), Sabina Mikelić (Hrvatska/Nizozemska). U prilog njihovu prepoznavanju od strane struke, govori brojnost njihovih angažmana u galerijskim i festivalskim ambijentima. Umjetnice valoriziraju i likovni kritičari – Boris Greiner u pozitivnom se tonu osvrnuo na samostalnu izložbu Nine Kurtele *Inner Landscapes / Imaginary Homes* u zagrebačkom Pogonu Jedinstvo (2022.).²⁴⁷ Samostalna izložba *Porvenir* (2020.) Renate Poljak, poput izložbi Kurtele i Mikelić, osmišljena je kao multimedijalna instalacija kojom se proširuje djelovanje eksperimentalnog filma u izložbenom kontekstu. Uz kritički osvrt u Artforumu,²⁴⁸ izložba je naišla na pozitivnu medijsku recepciju u domaćoj sredini.²⁴⁹ Kako izostaje sustavno objavljivanje kritičarskih osvrta koji bi se zaokupili područjem vizualnih umjetnosti te bili objavljeni u digitalnoj sferi, pojedine izložbe i radovi umjetnica ne dobivaju potrebnu vidljivost.

²⁴⁷ Boris Greiner, *Nina Kurtela: Inner Landscapes/Imaginary Homes*, Mrežna stranica *Osvojena područja*, <https://dossier22.petikat.com/dossier/204/15/inner-landscapes-imaginary-homes> (pregledano 20. rujna 2023.)

²⁴⁸ Kate Sutton, *Critics' Picks – Renata Poljak*, Mrežna stranica *Artforum*, <https://www.artforum.com/picks/renata-poljak-84173> (pregledano 19. rujna 2023.)

²⁴⁹ Mixer.hr, *PORVENIR: Vizualno atraktivnom izložbom Renata Poljak dočarala „Budućnost”*, <https://mixer.hr/kultura/art/porvenir-vizualno-atraktivnom-izlozgom-renata-poljak-docarala-buducnost/> (pregledano 20. rujna 2023.)

7. Zaključak

U radu se analiziraju i interpretiraju odabrani eksperimentalni filmovi i video radovi suvremenih hrvatskih multimedijalnih umjetnica, te se kombinira feministički pristup na metodološkim principima povijesti umjetnosti, s teorijskim konceptima objedinjenima u osjetilnoj antropologiji – poddisciplini antropologije. Osim koncepata mjesta te identiteta koji se sagledava dvostruko – kao identitet osobe te identitet mjesta, analizi radova pristupa se kroz prakse otjelovljenja i smještanja. Proučavaju se pristupi i strategije umjetnica korišteni u radovima, kao i njihove intersubjektivnosti te identitetske pozicije koje zauzimaju u procesu stvaranja filmova i video radova. Koristeći kulturnoantropološke koncepte nastoji se ponuditi šira interpretacija multimedijalnih djela kao dijelova specifičnih kultura. Umjetnice kroz osobni sadržaj i pristup svojim radovima nastoje afirmirati vlastiti identitet koristeći različite strategije. Neli Ružić pristupa snimanju filma te rekreira otjelovljenu praksu kojom je nastala njezina skulpturalna kompozicija *Prije svitanja* – kako bi razriješila identitetske diskontinuitete koji su nastali njezinim dugogodišnjim izbjivanjem iz zemlje. Renata Poljak kroz snimanje filma istražuje pradjedovu povijest i rekreira trajektoriju njegoova putovanja. Kroz sudjelovanje u otjelovljenim i smještajnim praksama u Porveniru umjetnica dolazi do spoznaja o vlastitom identitetu. Ana Hušman smještajnom praksom kretanja i snimanja u krajoliku zauzima vlastito identitetsko iskustvo spram mjesta Malo polje u kojemu je njezina majka nekada živjela. Nina Kurtela kroz umjetničku imaginaciju stvara mjesto heterotopije na filmu, a sam film samosvjesno koristi kao performativni mehanizam stvaranja svog novog nacionalnog identiteta. Umjetnička praksa Sabine Mikelić obuhvaća refleksivnost i subjektivnost dokumentarizma i etnografije, uz koje koristi naglašene performativne metode prilikom snimanja. Ona uz ostale sudionice istraživanja sudjeluje u umjetničko-društvenoj praksi, kojom se očituju srodna iskustva za vrijeme obitavanja u istome gradu – u kojemu sudjeluju u sličnim otjelovljenim i smještajnim praksama. Njezin sedmokanalni video pruža uvid u načine na koje se njihovi doživljaji i znanje o krajolicima otjelovljuju.

Autoricama je zajednička autoreferencijalnost u pristupu radu, te obuhvaćena djela nastaju u vremenskom rasponu od 2018. do 2021. godine. Potrebno je naglasiti kako se među hrvatskim multimedijalnim umjetnicama sve učestalije pojavljuju teme mjesta, istraživanja krajolika te propitivanja identiteta. Mjesto, dom, naslijeđe i formiranje identiteta predmet su interesa multimedijalne umjetnice mlađe generacije Stele Mikulin (1996.). Umjetnica Dora Fodor (1993.)

kroz medije audiovizualnih instalacija i performansa istražuje koncept ognjišta, osjećaje pripadanja i uslojavanje identiteta.

Teme mjesta, identiteta te istraživanja bliskih krajolika nisu novost, one se kontinuirano pojavljuju, s određenim pomacima, u multimedijalnom djelovanju niza umjetnica različitih generacija. U ovom su istraživanju izdvojeni radovi naglašene autoreferencijalnosti i naracije u prvom licu, a te su osobine specifične za proučavane umjetnice. Svaka od njih polazi od osobnog iskustva kako bi zahvatila širi društveni kontekst, čime umjetnički radovi zadobivaju političku i/ili aktivističku dimenziju. Premda njihovi radovi nisu određeni kao feministički, svaki od njih polazi od osobnog iskustva koje je specifično žensko te pritom društveno determinirano. Parafrazirajući riječi Sabine Mikelić – njihovi unutarnji krajolici odražavaju one izvanjske, i Neli Ružić – one filmovima i video radovima nastoje uloviti razasute komadiće sebe.

Mjesto, identitet, pripadanje i krajolik konceptualna su polazišta brojnih etnografskih istraživanja, te se ovim interdisciplinarnim istraživanjem radova hrvatskih umjetnica nastoji ukazati kako su i umjetnička istraživanja zaokupljena istovjetnim propitivanjima. Teorijski okvir osjetilne antropologije ponudio je drugačiji pristup sagledavanju povijesnoumjetničkih tema te otvorio novi način za analiziranje i interpretaciju filmova i video radova. Edward S. Casey smatra kako smo uvijek umješteni, a sve se naše prakse i življena iskustva odvijaju u odnosu prema određenim mjestima. Specifičnost pojedinih mjesta, distinktivne mješavine lokalnih i globalnih utjecaja te odnosi moći koji strukturiraju pojedine prostore zasigurno utječu i na intenzitete kojima se određene problematike javljaju na određenim prostorima, u određenim vremenskim okvirima, te neizostavno i na njihovu rodnu određenost. Istraživanje osjetilnih i otjelovljenih iskustava umjetnica stoga može pružiti osnovu za stvaranje novih metodologija analize i interpretacije multimedijalnih djela.

8. Prilozi

Prilog 1. Zapis naracije *Nigdina / NOWhere*²⁵⁰

„Vrijeme-trenutak je mjesto bez pokreta.
Ako je vrijeme mjesto, bezbrojna mjesta su moguća.”
Služe li nova mjesta upravo bježanju od konačnosti?

Išli smo posjetiti Klis.
Bila je to njegova ideja. On ih je prvi prepoznao.
Još uvijek su bile tu, nakon dvadeset godina.

*Svake godine su pomalo tonule, zarastale.
Njihova je kvadratna forma izgubila uglove.*

Mala vječnost koja se troši.
I onda zaboravi...

Nisam ih poželjela ni pomaknuti ni iskapati. Samo shvatiti vrijeme koje je ovdje prolazilo.

Regije praha vremena.

Tebi s one strane oceana ne može se pomoći.
Popisuješ sistematično.
Praviš liste.
Još uvijek pakiraš stvari.

²⁵⁰ Tekstualni zapis naracije ustupila je umjetnica Neli Ružić.

Bez obzira na sve pokušavam pohvatati komadiće sebe razasute nad oceanom.
To što mislim da ti komadići postoje daje mi neku nadu.

Korov je otkrivao slomljenu geometriju.
Gušenje točaka nedogleda.

Ogledala cvatu gluhim brojevima.

Množe i dijele stvarnost u neprobojne, nenaseljive regije.

Unutarnjih udaljenosti.

Vremenske pukotine.
Iskliznuća. Odgode.

Bogdanović i ja precizno smo se mimoišli.

Njegova skulptura na Klisu uklonjena je 1996. dok je moja baš tada tamo privremeno postavljena.

Čuvar slobode je na tom mjestu stajao samo osam godina, iako je bio postavljen za stalno.

Stalno i privremeno relativne su kategorije. Pogotovo u zemlji neželjenih prošlosti.

Dijelovi srušenog *Čuvara slobode* danas se nalaze na groblju, tragovi u privatnim dvorištima i kućama.

«Proces je uredno pravno zapakiran.

Općinsko vijeće utvrdilo je da se *Čuvar slobode* ne "uklapa u ambijent tvrđave".»

Devedesete.

Zagušljivo nepomično vrijeme koje ne prolazi.

Bogdanović ga zove vremenom novokomponovanih sećanja.

On se nije vratio, umro je u egzilu, u Beču, 2010.

Ja sam otišla dovoljno daleko. Selidbom sam postigla da ovaj kontekst fizički nestane, dok je kronična privremenost Meksika postajala moje osobno utočište.

Tamo sama mogla jasno vidjeti tu povijest u sebi.

Isprva sam ju samo osjećala u tijelu.

En mi interior percibo discontinuidades como si fuera yo misma una imagen de la transición social que he vivido. (Unutar sebe vidim diskontinuitete kao da sam slika društvene tranzicije koju sam živjela.)

«Dimenzija odsutnosti je ono što preostaje otkriti.

Izbrisana boja je ono što tek treba vidjeti.»

Prilog 2. Zapis naracije *Lika/Bez naslova*²⁵¹

Kad sam se ja vraćala jednom iz Pionirskog grada kući nakon dugog vremena, ono otiš'o si pa... i kad sam putovala vlakom i negdje kad smo prešli već u Liku, nizbrdica i na njoj kamen. Kako sam se ja tome kamenu obradovala...

Ja tebi to ne mogu reći, ja sam bila toliko sretna kad sam ja taj kamen vid'la to se 'opće ne može opisati.

Nit' ja to mogu ispričati.

Je l' ovo napolju. Ona jabuka napolju il' šta već je što je u polju?

Jao kako je, jao vidi ovog maka ovdje...

Je l' to zob?

Čini mi se.

Prelazak preko polja, bio je putić, od sad mi idemo skroz kod Oerovke poprijeko, pravac k nama pa kad si prolazio tim putićem, a raž višlji od tebe i pšenica Isuse kakva je to... pa onda naiđeš na polje di je trava i milijon i jedan cvijet i moja majka koja meni kaže: „Vidi Jele ovo cviće sve je jednako, a ni jedno nije jednako potpuno, isto k'o i ljudi.”

Ovo je bujad.

²⁵¹ Tekstualni zapis naracije ustupila je umjetnica Ana Hušman.

A nebo se vidi.

Po noći zvijezde vidiš, o Bože, pa tišina a negdje u noći pijetao zakukuriče i vrati te u 15 godina starosti ili prije. Ili Jukin pas kad zalaje...

To u mom životu sija.

To doslovce sija. Ja imam osjećaj da bolje čujem, da bolje vidim, da me okružuje nešto, ne znam. Nešto.

Kad je tata umro kad sam došla u Liku ja sam imala osjećaj da je Kalaura zatamnila. Nikad više tako svijetla nije bila.

Zašto se nismo vratili?

Pa zato što nas je život... Pa ne znam ja zašto, ja sam to x puta... Al se nisi im'o kud vratiti *de facto*. Zapravo ne znam.

Ja ipak mislim da moja duša dole spava. I to vjerojatno u jednom kamenu. I tamo će vjerojatno i ostati.

Prilog 3. Zapis naracije *Dragi Aki*²⁵²

Dear Aki

It all began about *ten years* ago when I moved abroad and started *travelling* more often. Wherever I *went*, Finnish people would think I was Finnish *too* - because of my *name*.

My family name has a long *history* from the Dubrovnik area in the south of *Croatia*; it was first *recorded* in the city archives back in the 17th *century* – and it has absolutely *nothing to do* with *Finland*. But this random connection awoke my *curiosity*.

I started thinking about how we construct our historical *identities*, both as individuals and as *nations*, and what role our *language*, our mother *tongue*, plays in this *process*. I realized that the issue of *naming* is *crucial* to the place we *occupy* in the social *sphere*; I realized that there is nothing *natural* about how we claim our *identities*. I started wondering – what would *happen* if my name had a different *history*? Would *I* be a different person then as *well*?

What would my life *look like* if I had been born *there* instead of *here*? Would I see the world *differently*? Would I love the same *things*? Would my life be *easier*? Would I have *different concerns*? Would I still be *doing* what I'm doing *now*? Would I even be writing you this *letter*?

Dear Aki,

I thought that if I pretended to be *Finnish*, it would bring me more *opportunities*. But how can you pretend to be *something* you are *not*?

Do you think it's *possible* to find performative mechanisms that would enable *me*, as a Croatian *artist*, to become *Finnish*? And could this performance of my new national *identity* construct a new kind of

²⁵² Tekstualni zapis naracije ustupila je umjetnica Nina Kurtela.

artistic *practice*? What would be at *stake*? How far could I *go*? And would this process tell me something *new* about *myself*? Or about the different *power relations* between these two *polarities*? Could I really become *Finnish* in the *end*?

Last winter, while I was in *Helsinki*, I started searching for ways to create this new imaginary place of *belonging*. And I *struggled*.

But *then*, one *day*, I *found it*. I walked into your bar and I saw the blue neon *Dubrovnik* sign hanging on the back wall of the stage in the basement.

I remembered that I had *seen* it *before* – it appears in your 1996 movie “Drifting Clouds”, which I watched many *years* ago.

I think it’s *funny* how a fictional space can be marked by our *presence* and *absence* in various *ways*.

I still don’t know why you *used* it in your *film*. Was it a conscious *choice* or just a *coincidence*?

Dear Aki,

Seeing the blue neon *Dubrovnik* sign *glowing* in the middle of *cold, dark Helsinki* was the *key* for me. The key to creating the *fictional*, temporary *space* I was *looking for*, an imaginary space that can become even *more real* than the real *thing*. The key to re-imagining my own *subjectivity*.

This summer, while I was in *Dubrovnik*, I decided to make a replica of your *sign*. It is almost the *same*, but also very *different*.

I wonder – could a simple act like *this* create a new *context* for an old *landscape*? Could it create a fictional *space* within a *real one*? A new experiential *space*, one that is transformative and always subject to *change*? Two spaces where there was *once* only *one*?

Isn't it fascinating how giving something a *name*, makes *that something* something *else* immediately, be it a *person*, a *city* or a *nation*? And how that *name* can mean something else *completely*, depending on where you *say it*?

I think it's *funny* how our presence and absence can be *marked* by fictional *spaces* in various *ways*.

Sometimes Finnish tourists pass by and *ask* – why *Helsinki*?

Prilog 4. *Nigdina* – popis izložbi, prikazivanja i nagrada²⁵³

Izložbe:

(Film i umjetnička knjiga):

2023. *Timescape – Vremenski pejzaž*, samostalna izložba, Galerija Podroom, Kulturni centar Beograda (KCB) (19. ožujka–24. travnja)

2019. *Refreshing memory: Kad spomenici ožive*, SKD Prosvjeta, Zagreb, kustosica Davorka Perić (30. rujna–30. listopada)

2019. *Nigdina / NOWhere*, samostalna izložba, Galerija Prozori, Zagreb / kustosica Irena Bekić (21. prosinca–21. siječnja, 2021.)

Knjiga:

2021. *OBJECTBOOK Amateur Library of Out of Sight*, OUT OF SIGHT, a venue for contemporary art, Antwerpen, Belgija, kustosice Irena Bekić i Dušica Dražić (28. svibnja)

Festivali (prikazivanja filma):

2022. *Festival of Visual Arts and Film Lovely Days*, Centar za kulturu Bol, otok Brač, (12.–15. kolovoza)

2019. *Sharjah Film Platform*, Sharjah Art Foundation, Sharjah, UAE (18–26. siječnja)

2019. *Liburnia film festival*, Opatija (26.–30. kolovoza)

2019. *28. Dani hrvatskog filma*, Kino Tuškanac, Zagreb (14.–18. lipnja)

2018. *Signes de Nuit – 16. Festival International de Cinéma, Cinema in Transgression Competition*, Pariz (4.–14. listopada)

2018. *Split Film Festival*, konkurencija kratkometražnih filmova, Split (4.–12. listopada)

2018. *25FPS/Refleksi*, 14. Međunarodni Festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb (27.–30. rujna)

Nagrade (film):

2018. Nagrada *Signs* za film *Nigdina / NOWhere*, *Cinema in Transgression Competition, Signes de Nuit – 16. Festival International de Cinéma*, Pariz

²⁵³ Popise je ustupila umjetnica Neli Ružić.

Prilog 5. *Porvenir* – popis izložbi, prikazivanja i nagrada²⁵⁴

Prikazivanja na festivalima:

2021. Revolutions per Minute Festival

2021. Festival video umjetnosti Projector

2021. Dani hrvatskog filma

2021. Experiments in Cinema Festival

2020. Festival Instants Vidéo

2020. Međunarodni festival kratkometražnog filma Filmski Front

2020. Festival 25 FPS

2020. Liburnia Film Festival

2020. Dani umjetničkog filma Films Like No Others u Bolu

2020. Festival mediteranskog filma Split

2020. Međunarodni festival kratkometražnog filma u Oberhausenu

Nagrade:

2021. Dani hrvatskog filma – najbolja glazba (Alen i Nenad Sinkauz), najbolje oblikovanje zvuka (Iva Ivan)

2020. Liburnia Film Festival – najbolji film, najbolja kamera (Boris Poljak) i najbolji dizajn zvuka (Iva Ivan)

Samostalna izložba:

Porvenir, Galerija Kranjčar, Zagreb, 2020.

Grupna izložba:

OSTRALE Biennale 021, Dresden, 2021.

²⁵⁴ Umjetničke portfolije s popisima ustupila je umjetnica Renata Poljak.

Prilog 6. *Lika/Bez naslova* – popis izložbi i prikazivanja²⁵⁵

Prikazivanja na festivalima:

19. Liburnia Film Festival 2021., Opatija (23.8. –27.8.2021.)

30. Dani hrvatskog filma, Zagreb (12.9. –16.9.2021.)

Popis izložbi:

Ne precrtavati nego crtati!, s Dubravkom Sekulić i Dan Perjovschijem, kustosice: Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović / WHW, 16.9.–10.10. 2020., Galerija Nova, Zagreb

Bildungsschock, Lernen, Politik und Architektur in den, 1960er und 1970er Jahren, VAI Vorarlberger Architektur Institut (Dornbirn, Austrija), 05.3. –25.6.2022., kustos: Tom Holert

²⁵⁵ Popise je ustupila umjetnica Ana Hušman.

Prilog 7. *Dragi Aki* – popis izložbi i prikazivanja²⁵⁶

Svjetska premijera:

3.5.2021., Oberhausen International Short Film Festival

Festivali:

Oberhausen International Short Film Festival, Germany (1.5.-10.5.2021.)

Dani hrvatskog filma, Zagreb, Croatia (12.9.-16.9.2021.)

Interface Video Art Festival, Zagreb, Croatia (14.12.-18.12.2021.)

Experiments in Cinema Festival, Albuquerque, USA (9.5.-23.5.2022.)

FILMADRID International Film Festival, Madrid, Spain (8.6.-12.6.2022.)

Posebna prikazivanja:

MKC Split (16.9.-30.2021.) – Samostalna izložba *Delayering*

Kino Kinoteka / WHW (14.3.2022.) – Ostaci izdržljivosti / Raslojavanje nevidljivog, artist talk

Filmske večeri u Močvari / Interspaces (5.4.2022.)

Pogon Jedinstvo (7.6.-9.6.2022.) – Samostalna izložba Inner Landscapes / Imaginary Homes

Kibla Maribor (22.6.-23.7.2022.) – Samostalna izložba Inner Landscapes / Imaginary Homes

Tampere Film Festival / Arthouse Cinema Niagara, Tampere, Finland (4.8.2022.) – Hommage to Aki

²⁵⁶ Popise je ustupila umjetnica Nina Kurtela.

Prilog 8. *Tražeci nju* – popis izložbi²⁵⁷

Izložbe:

2021. *Tražeci nju*, AK galerija, Koprivnica, Hrvatska, samostalna izložba

2021. *Tražeci nju*, Galerija 90-60-90, Zagreb, Hrvatska, samostalna izložba

2020. *Tražeci nju*, Social Aspects #7, rezidencija Social Aspects u organizaciji Derde Wal, Nijmegen, Nizozemska – samostalna izložba (*online*)

²⁵⁷ Popis je ustupila umjetnica Sabina Mikelić.

9. Popis literature

Knjige

1. Chris Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London: SAGE Publications, 2004.
2. Tim Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, New York, London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006.
3. Tim Cresswell, *Place: An Introduction*, West Sussex: John Wiley & Sons, 2015. [2. izdanje, prvo izdanje 2004.]
4. Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM, 2007.
5. Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London: Routledge, 2011.
6. Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, New York: Routledge; Taylor & Francis e-Library, 2002. [2. izdanje, prvo izdanje 2000.]
7. Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, London: Routledge, 2007.
8. Doreen Massey, *For Space*, London: Sage, 2008. [3. izdanje, prvo izdanje 2005.]
9. Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. [5. izdanje, prvo izdanje 1994.]
10. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1990. [2. izdanje, prvo izdanje 1978.]
11. Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada, 2000. [3. izdanje, prvo izdanje 1977.]
12. Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography*, London: SAGE Publications Ltd, 2009.
13. Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, London: SAGE Publications Ltd, 2021. [4. izdanje, prvo izdanje 2001.]
14. A. L. Rees, *Povijest eksperimentalnog filma i videa: Od kanonske avangarde do suvremene britanske prakse*, Zagreb: 25 FPS, Udruga za audio-vizualna istraživanja, 2016.
15. Neli Ružić, *Nigdina / NOWhere*, Zagreb: Vlastita naklada, Knjižnice grada Zagreba, 2019.
16. Ružica Šimunović, *Tijelo u dijalogu: Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA, 2016.

17. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.
18. Christopher Tilley, *A Phenomenology of Landscape – Places, Paths and Monuments*, Oxford: Berg, 1994.
19. Toko-pa Turner, *Belonging*, British Columbia: Her Own Room Press, 2019. [drugo digitalno izdanje, 1. izdanje 2018.]

Poglavlja u knjigama

1. Gaston Bachelard, „The house, from cellar to garret. The significance of the hut”, u: *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994. [prvo izdanje 1969.], str. 3–37.
2. Irena Bekić, „Nigdina ili bilješke o vremenu”, u: Neli Ružić, *Nigdina / NOWhere*, Zagreb: Vlastita naklada, Knjižnice grada Zagreba, 2019., bez paginacije
3. Glenn Bowman, „Identifying versus identifying with 'the Other' – Reflections on the siting of the subject in anthropological discourse“, u: Allison James, Jenny Hockey i Andrew Dawson, *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2004. [online izdanje, prvo izdanje 1997.]
4. Edward S. Casey, „How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena“, u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996., str. 13–52.
5. Tim Cresswell, „Mobility“, u: John A. Agnew i David N. Livingstone: *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Los Angeles, London: SAGE, 2011., str. 571 – 580.
6. Thomas J. Csordas, „Introduction: the body as representation and being-in-the-world“, u: Thomas J. Csordas, *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994., str. 1–24.
7. Steven Feld i Keith H. Basso, „Introduction“, u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996., str. 3–11.
8. Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?“, u: George E. Marcus, Fred R. Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995., str. 302–309.

9. Jonas Frykman i Nils Gilje, „Being There: An Introduction“, u: Jonas Frykman i Nils Gilje, *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2003., str. 7–51.
10. Clifford Geertz, „Afterword“, u: Steven Feld i Keith H. Basso, *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press, 1996., str. 259–262.
11. David M. Hummon, „Community Attachment: Local Sentiment and Sense of Place“, u: Irwin Altman i Setha M. Low, *Place Attachment*, New York: Plenum Press, 1992., str. 253–278.
12. Ana Hušman, „Podcijenjeni rad: Istraživanje, kinoklubaštvo i stvaralaštvo autorica“, u: Luka Ostojić, *Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb*, Zagreb: Kinoklub Zagreb, 2019., str. 126–131.
13. Nadia Lovell: „Introduction“ u *Locality and Belonging*; London i New York: Routledge, 2005. [1998.], str. 1–22.
14. Doreen Massey, „Double Articulation: A Place in the World“, u: Angelika Bammer: *Displacements: Cultural Identities in Question*, Indianapolis: Indiana University Press, 1994., str. 110–121.
15. Don Mitchell, „Krajolik“, u: David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley i Neil Washbourne, *Kulturna geografija – Kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput, 2008., str. 81–90.
16. Griselda Pollock, „Feminist Interventions in the Histories of Art“, u: Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London, New York: Routledge Classics, 2008. [peto izdanje, 1. izdanje 1988.]
17. Griselda Pollock, „Modernost i prostori ženskosti“, u: Ljiljana Kolečnik, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. 156–195.
18. Maja Povržanović Frykman: „Bodily Experiences and Community-Creating Implications of Transnational Travel“, u: Jonas Frykman i Nils Gilje, *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2003., str. 53–77.
19. Margaret C. Rodman, „Empowering Place: Multilocality and Multivocality“, u: Setha M. Low i Denise Lawrence-Zúñiga: *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, Oxford: Blackwell Publishing, str. 204–223.

Poglavlja u katalogima izložbi

1. Silva Kalčić, „Samoaktualizacija i imanentna suvremenost video medija“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 111–195.
2. Antonija Majača, „Što je (video) umjetnost prema ovom biću?“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 199–215.
3. Tihomir Milovac, „Paradoks nevidljivosti“, u: *INSERT: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti / Retrospective of Croatian video art*, katalog izložbe (Zagrebački velesajam, 20. 9.–16. 10.2005., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 23. 3.–16. 4.2006.), (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008., str. 13–107.
4. Janka Vukmir, „Intra muros – extra muros“, u: Darko Šimičić, Jadranka Vinterhalter, Janka Vukmir: *Checkpoint*, Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost – Zagreb, 1995.

Članci

1. Petar Bagarić: „Razum i osjetila: Fenomenološke tendencije antropologije osjetila“, u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 48/2 (2011.), str. 83–94.
2. Janet Donohoe: „The place of home“, u: *Environmental Philosophy* 8/1 (2011.), str. 25–40.
3. Nikica Gilić, „Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 41 (2005.), str. 57–59.
4. Akhil Gupta i James Ferguson: „Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference“, u: *Cultural Anthropology* 7/1, *Space, Identity, and the Politics of Difference* (1992.), str. 6–23.
5. Michael Jackson, Knowledge of the Body, u: *Man* 18/2 (1983.), str. 327–345.
6. Chantal Mouffe, „Radical Democracy: Modern or Postmodern?“, u: *Social Text* 21, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (1989.), str. 31–45.
7. Marijan Susovski, „Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 18 (1999.), str. 3–12.

8. Hrvoje Turković, „Kako protumačiti „asocijativno izlaganje“ (i da li je to uopće potrebno)“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 45 (2006.), str. 16–23.
9. Hrvoje Turković, „Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film“, u: *Zapis – glasilo Hrvatskog filmskog saveza – posebni broj* (2002.), str. 28–38.
10. Hrvoje Turković, „Videodjelo naspram televizijskog i filmskog djela“, u: *Zapis – glasilo Hrvatskog filmskog saveza – posebni broj* (2001.), str. 70–74.
11. Janka Vukmir, „Generacija razlike – novi video u Hrvatskoj: Kako je nastala „generacija razlika“ na hrvatskoj videosceni“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 18 (1999.), str. 13–24.

Neobjavljeni diplomski i doktorski radovi

1. Petar Bagarić: *Osjetila u kulturi: osjetilna percepcija i etnografski tekst / Senses in the Culture: The Sensory Perception and the Ethnographic Text*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
2. Iva Brižan, *Osjećaj mjesta: Osjetilno-iskustveni pristupi poimanju mjesta*, diplomski rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2015.

Internetski izvori

1. Aneta Barišić, Sabina Mikelić – *In Between*, Mrežna stranica *Umjetnički paviljon*, <https://umjetnicki-paviljon.hr/sabina-mikelic-in-between/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)
2. Kate Sutton, *Critics' Picks – Renata Poljak*, Mrežna stranica *Artforum*, <https://www.artforum.com/picks/renata-poljak-84173> (pregledano 19. rujna 2023.)
3. Irena Borić, *Nina Kurtela: Inner Landscapes / Imaginary Homes*, Mrežna stranica *Pogon*, <https://www.pogon.hr/program/inner-landscapes-imaginary-homes/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)
4. Ivan Dorotić, intervju s Ninom Kurtelom, „Djelovanje u konstantnom prostoru tranzicije“, Mrežna stranica *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/diaforme-nina-kurtela/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)
5. Maja Flajsig, intervju sa Sabinom Mikelić, „O identitetu, pripadanju i traženju mjesta“, Mrežna stranica *Vizkultura*, <https://vizkultura.hr/intervju-sabina-mikelic/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

6. Michel Foucault, „Of Other Spaces, Heterotopias.”, prevedeno iz: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984.), str. 46-49., Mrežna stranica *Michel Foucault, Info.*, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/> (pregledano 26. kolovoza 2023.)
7. Andrea R. Gammon, *Belonging & Place in Looking for Her*, Mrežna stranica *Looking for Her*, <http://lookingforher.sabinamikelic.com/notes-on-belonging/> (pregledano 27. kolovoza 2023.)
8. Boris Greiner, *Nina Kurtela: Inner Landscapes/Imaginary Homes*, Mrežna stranica *Osvojena područja*, <https://dossier22.petikat.com/dossier/204/15/inner-landscapes-imaginary-homes> (pregledano 20. rujna 2023.)
9. HAVC, *Dragi Aki*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
10. HAVC, *Još jedan odlazak*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/jos-jedan-odlazak> (pregledano 23. kolovoza 2023.)
11. HAVC, *Lika/Bez naslova*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/lika-bez-naslova> (pregledano 24. kolovoza 2023.)
12. HAVC, *Nigdina*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/nigdina> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
13. HAVC, *Partenza*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/partenza> (pregledano 23. kolovoza 2023.)
14. HAVC, *Porvenir*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/porvenir> (pregledano 23. kolovoza 2023.)
15. HAVC, *Splitski akvarel*, <https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/splitski-akvarel> (pregledano 20. rujna 2023.)
16. HFS, *La Strada*, http://www.hfs.hr/hfs/filmovi_detail.asp?sif=18 (pregledano 20. rujna 2023.)
17. HFS, *Produkcija – autori, Ivan Faktor*, http://www.hfs.hr/autori_detail.aspx?sif=1 (pregledano 20. rujna 2023.)
18. HULU Split, *Neli Ružić*, <http://hulu-split.hr/artisti/ruzic-neli/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

19. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova*, <https://anahusman.net/hr/2020-lika-untitled/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)
20. Ana Hušman, *Malo polje: Lika bez naziva*, Zagreb: Polygon – Centar za istraživanja i razvoj projekata u kulturi: <http://www.polygon.hr/?p=428> (pregledano 24. kolovoza 2023.)
21. Ana Hušman, *Ne Precrtavati nego crtati!*, <https://anahusman.net/hr/do-not-trace-draw/> (pregledano 30. kolovoza 2023.)
22. Ana Hušman, *Projekti*, <https://anahusman.net/hr/projects/> (pregledano 19. rujna 2023.)
23. Institut za suvremenu umjetnost Zagreb, *Nagrada Radoslav Putar – finale 2019.!*, <http://www.institute.hr/program/9560/> (pregledano 19. rujna 2023.)
24. Jagoda, <https://j-a-g-o-d-a.com/> (pregledano 20. rujna 2023.)
25. Kino Tuškanac, *Ivan Martinac*, <http://kinotuskanac.hr/director/martinac-ivan> (pregledano 20. rujna 2023.)
26. Nina Kurtela, *CV*, <https://www.ninakurtela.com/cv/> (pregledano 19. rujna 2023.)
27. Liburnia Film Festival, *Mula, skupina korijenja svezanih zajedno*, <https://www.liburniafilmfestival.com/Arhiva/12.-LFF/Filmovi/Mula-skupina-korijenja-svezanih-zajedno> (pregledano 19. rujna 2023.)
28. Looking for Her, *About the project*, <http://lookingforher.sabinamikelic.com/about-the-project/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
29. Toni Meštrović, *CV*, Mrežna stranica *Macaknara*, <https://macaknara.hr/curriculum-vitae/> (pregledano 20. rujna 2023.)
30. Toni Meštrović, *hOrizon (Slana)*, Mrežna stranica *Macaknara*, <https://macaknara.hr/horizon-slana/> (pregledano 20. rujna 2023.)
31. Mixer.hr, *PORVENIR: Vizualno atraktivnom izložbom Renata Poljak dočarala „Budućnost”*, <https://mixer.hr/kultura/art/porvenir-vizualno-atraktivnom-izlozbon-renata-poljak-docarala-buducnost/> (pregledano 20. rujna 2023.)
32. MSU, *Sandra Sterle: Figments of Time / Prividi vremena*, <http://www.msu.hr/dogadanja/sandra-sterle-figments-of-time-prividi-vremena/1113/en.html> (pregledano 20. rujna 2023.)
33. Renata Poljak, *Biography*, <https://renatapoljak.com/biography/> (pregledano 19. rujna 2023.)
34. Sabina Mikelić, *Beyond the Choir*, <http://sabinamikelic.com/2019/03/07/beyond-the-choir/> (pregledano 28. kolovoza 2023.)

35. Pogon, *Sabina Mikelić: Tražeći nju*, <https://www.pogon.hr/program/sabina-mikelic-trazeci-nju/> (pregledano 27. kolovoza 2023.)
36. Restart, *Tražeći nju*, <https://restarted.hr/film/u-produkciji/trazeci-nju/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
37. Neli Ružić, *Body and Territory – Cross-border Dialogues*, <http://neliruzic.com/body-and-territory-cross-border-dialogues/> (pregledano 19. rujna 2023.)
38. Neli Ružić, *Los gestos de trabajo / The Gestures of Work*, <http://neliruzic.com/los-gestos-de-trabajo-the-gestures-of-work/> (pregledano 19. rujna 2023.)
39. Neli Ružić, *Nigdina / NOWhere*, <http://neliruzic.com/nowhere-nigdina-2/> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
40. Robert Smithson, „Entropy and the New Monuments“, u: Artforum (lipanj 1966.), Mrežna stranica *Holt/Smithson Foundation*, <https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments> (pregledano 16. kolovoza 2023.)
41. Studio Pangolin, <https://pangolin.hr/hr/> (pregledano 19. rujna 2023.)
42. Tportal.hr, *Istražili smo bogatu karijeru jedne od naših najpriznatijih redateljica*, <https://native.tportal.hr/app-gallery/istrazili-smo-bogatu-karijeru-jedne-od-nasih-najpriznatijih-redateljica/> (pregledano 19. rujna 2023.)
43. Zagreb.info, *(FOTO) NEOBIČAN PRIZOR NA GLAVNOM KOLODVORU: Otkrili smo tko stoji iza poruke koja je iznenadila Zagrepčane!*, <https://www.zagreb.info/aktualno/foto-neobican-prizor-na-glavnom-kolodvoru-otkrili-smo-tko-stoji-iza-poruke-koja-je-iznenadila-zagrepčane/488124/> (pregledano 19. rujna 2023.)

10. Popis slikovnih priloga

Sl. 1. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

<http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 2. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma

<https://bonobostudio.hr/hr/distribucija/porvenir> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 3. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma

<https://anahusman.net/hr/2020-lika-untitled/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 4. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma

<http://www.ninakurtela.com/dear-aki/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 5. Sabina Mikelić, *Tražeci nju* (2021.), kadar iz video rada

<http://lookingforher.sabinamikelic.com/> (preuzeto 18. rujna 2023. iz videa ustupljenog za gledanje i korištenje u svrhu ovog istraživanja)

Sl. 6. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

<http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 7. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

<http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 8. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

<http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 9. Neli Ružić, *Nigdina* (2018.), kadar iz filma

<http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 10. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma
(preuzeto 18. rujna 2023. iz filma ustupljenog za gledanje i korištenje u svrhu ovog istraživanja)

Sl. 11. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma
<https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/porvenir> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 12. Renata Poljak, *Porvenir* (2020.), kadar iz filma
<https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/porvenir> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 13. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma
<https://anahusman.net/hr/2020-lika-untitled/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 14. Ana Hušman, *Lika/Bez naslova* (2020.), kadar iz filma
<https://anahusman.net/hr/2020-lika-untitled/> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 15. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma
<https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 16. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma
<https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 17. Nina Kurtela, *Dragi Aki* (2021.), kadar iz filma
<https://havic.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova/dragi-aki> (preuzeto 18. rujna 2023.)

Sl. 18. Sabina Mikelić, *Tražeci nju* (2021.), kadar iz video rada
<http://lookingforher.sabinamikelic.com/> (preuzeto 18. rujna 2023. iz videa ustupljenog za gledanje i korištenje u svrhu ovog istraživanja)

Sl. 19. Sabina Mikelić, *Tražeći nju* (2021.), kadar iz video rada

<http://lookingforher.sabinamikelic.com/> (preuzeto 18. rujna 2023. iz videa ustupljenog za gledanje i korištenje u svrhu ovog istraživanja)

Sl. 20. Sabina Mikelić, *Tražeći nju* (2021.), kadar iz video rada

<http://lookingforher.sabinamikelic.com/> (preuzeto 18. rujna 2023. iz videa ustupljenog za gledanje i korištenje u svrhu ovog istraživanja)

11. Summary

This masters' thesis analyzes and interprets the experimental films *NOWhere* (2018) by Neli Ružić, *Porvenir* (2020) by Renata Poljak, *Lika/Untitled* (2020) by Ana Hušman, the experimental film/video essay *Dear Aki* (2021) by Nina Kurtela, and the seven-channel video *Looking for her* (2021) by Sabina Mikelić. This interdisciplinary research connects a feminist approach based on the methodological principles of art history with the theoretical framework of sensory anthropology, as defined by anthropologist Sarah Pink. The concepts of cultural anthropology related to identity and place, as well as emplaced and embodied practices of women artists serve as a starting point for the analysis of approaches and strategies used in the examined works. The theoretical concepts which are being examined are that of Maurice Merleau-Ponty on perception, Edward S. Casey on body, Thomas J. Csordas on the embodiment paradigm, Tim Ingold on the individual as an organism-person, and Doreen Massey on identity and place-identity.

Griselda Pollock's study on the spaces of modernity serves as a basis for questioning the notions of female identity, the structuring of space in the contemporary context, and everyday practices of movement and mobility. The theoretical features of experimental film, video and video art are being presented, as well as the historical overview of the contributions of visual artists in the Croatian context, relevant to the themes of identity and place.

The five analyzed works of multimedia artists share common themes and were created between 2018 and 2021. They exhibit self-referentiality, reflexivity, and first-person narration, all stemming from personal experiences in search for fragments of their own identities. The artists begin their artistic research in the media of film and video, starting in places they or their family members share a sense of connection with.

Keywords: identity, place, experimental film, video work, video art, Croatian women artists